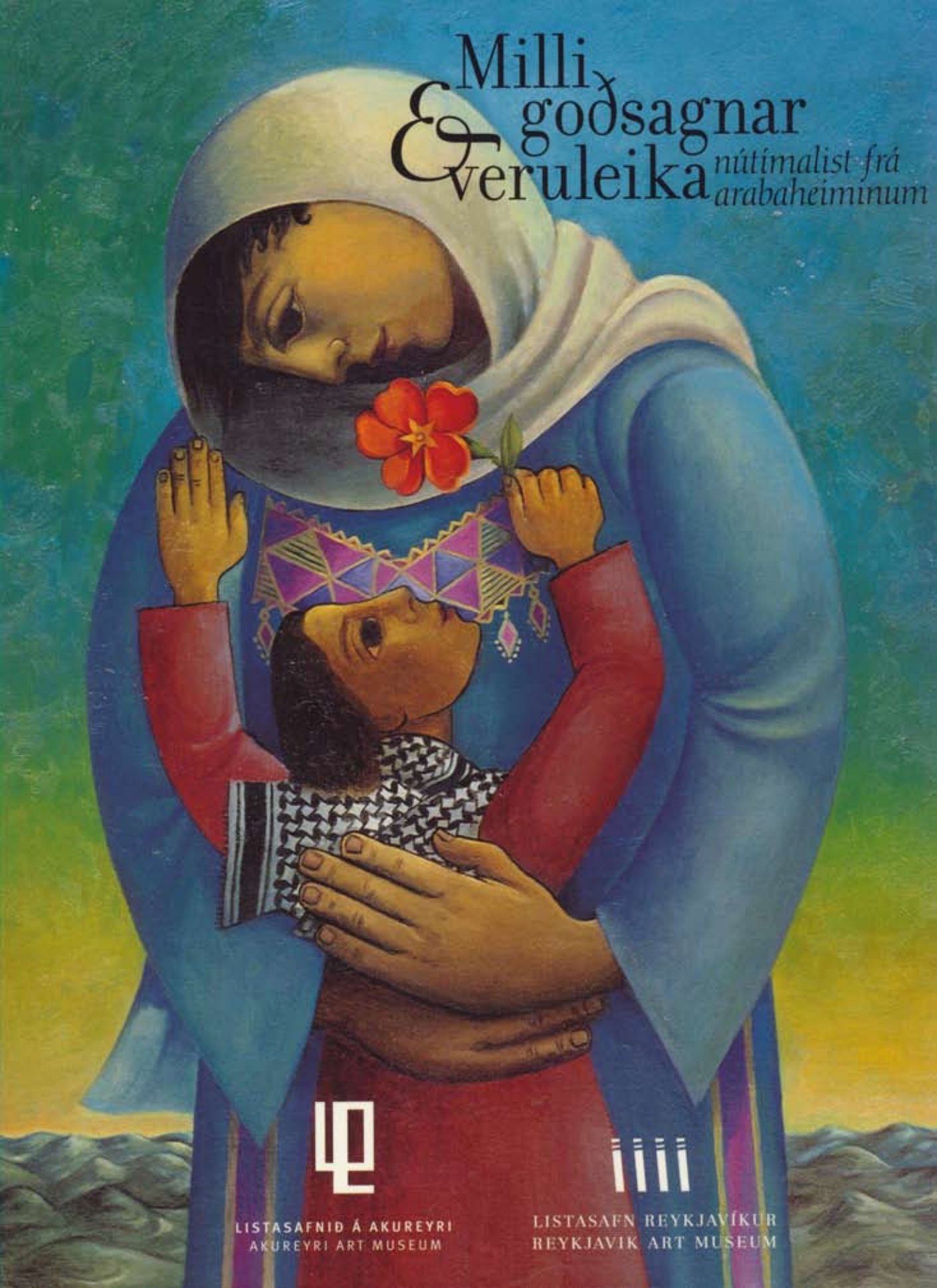


Milli
& godsagnar
veruleika *nútímalist frá
arabaheiminum*



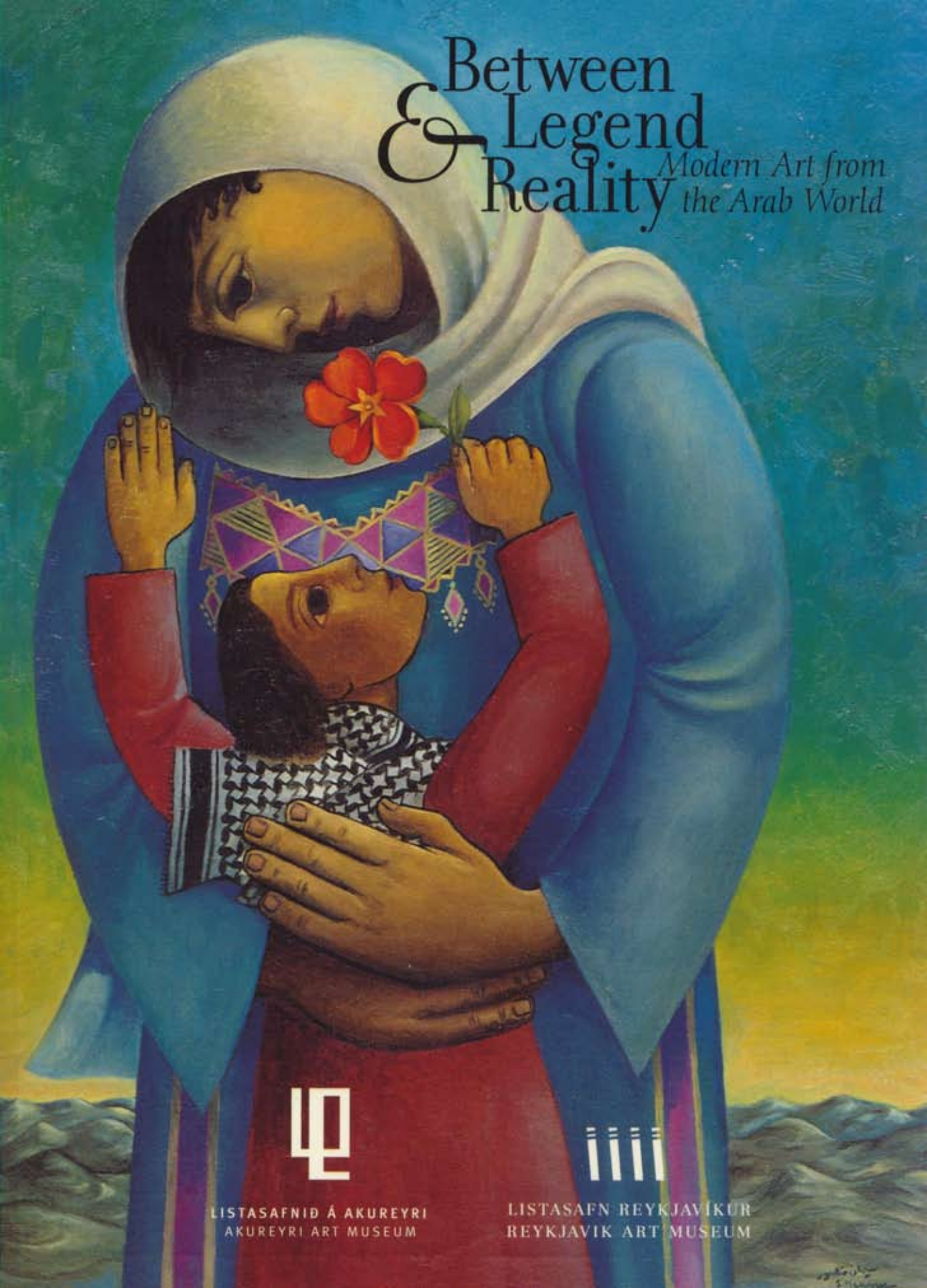
LISTASAFNID Á AKUREYRI
AKUREYRI ART MUSEUM



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVIK ART MUSEUM

Between & Legend Reality

*Modern Art from
the Arab World*



LISTASAFNID Á AKUREYRI
AKUREYRI ART MUSEUM



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVIK ART MUSEUM

Milli
& godsagnar
veruleika *nútímalist frá
arabaheiminum*

“بين الحقيقة والأسطورة:
فن معاصر من العالم العربي”



Í samvinnu við Konunglega fagurlistasafnið í Jórdaníu

Listasafnið á Akureyri

27. júlí – 8. september 2002

Listasafn Reykjavíkur • Hafnarhús

23. nóvember 2002 – 19. janúar 2003

Milli goðsagnar og veruleika: Nútímalist frá arabaheiminum

Útgefandi LISTASAFNIÐ Á AKUREYRI © 2002 í samvinnu við Listasafn Reykjavíkur

Ritstjóri Hannes Sigurðsson

Sýningarstjórar Hannes Sigurðsson • Widjan Ali • Eiríkur Þorláksson

Grafísk hönnun Alma Dís Kristinsdóttir

Þýðingar Árni Óskarsson & Bernard Scudder

Yfirlestur Árni Óskarsson • Bernard Scudder • Hannes Sigurðsson • Ingólfur Ásgeir Jóhannesson

Kápumynd Suleiman Mansour frá Palestínu • *Móðirin* • Olía á striga • 1986

Kortagerð Góí (Guðmundur Ingvarsson)

Prentun Gutenberg

Pappír Innsiður: Mediaprint Matt 135g • Kápa: Intercote G 280g

Leturgerð Meginmál: FilosofiaGrand 10,7 punktar á 12,5 fæti • Fyrirsagnir: Calligraphic 810

ISBN 9979-9422-3-1

Bók þessa má eigi afrita með neinum hætti, svo sem með ljósmyndun, prentun, hljóðritun eða á annan sambærilegan hátt, að hluta eða í heild, án skriflegs leyfis útgefanda.

Íslandssími 

—er styrktaraðili Listasafns Reykjavíkur

Menntamálaráðuneytið styrkti verkefnið

Aðfaraorð

Hannes Sigurðsson og Eiríkur Þorláksson

*Nútímalist frá
arabaheiminum*

Widjan Ali

*Arabísk skrautskrift
í íslamskri myndlist*

Widjan Ali

Við erum „hinir“

Ólafur Gíslason

*Ég hrópa nafn
ástvínar mínar*

Jóhanna Kristjónsdóttir

Efnisyfirlit

Listamennirnir

Upplýsingar um listamennina

Verkin á sýningunni

Upplýsingar um verkin

Milli & godsagnar veruleika

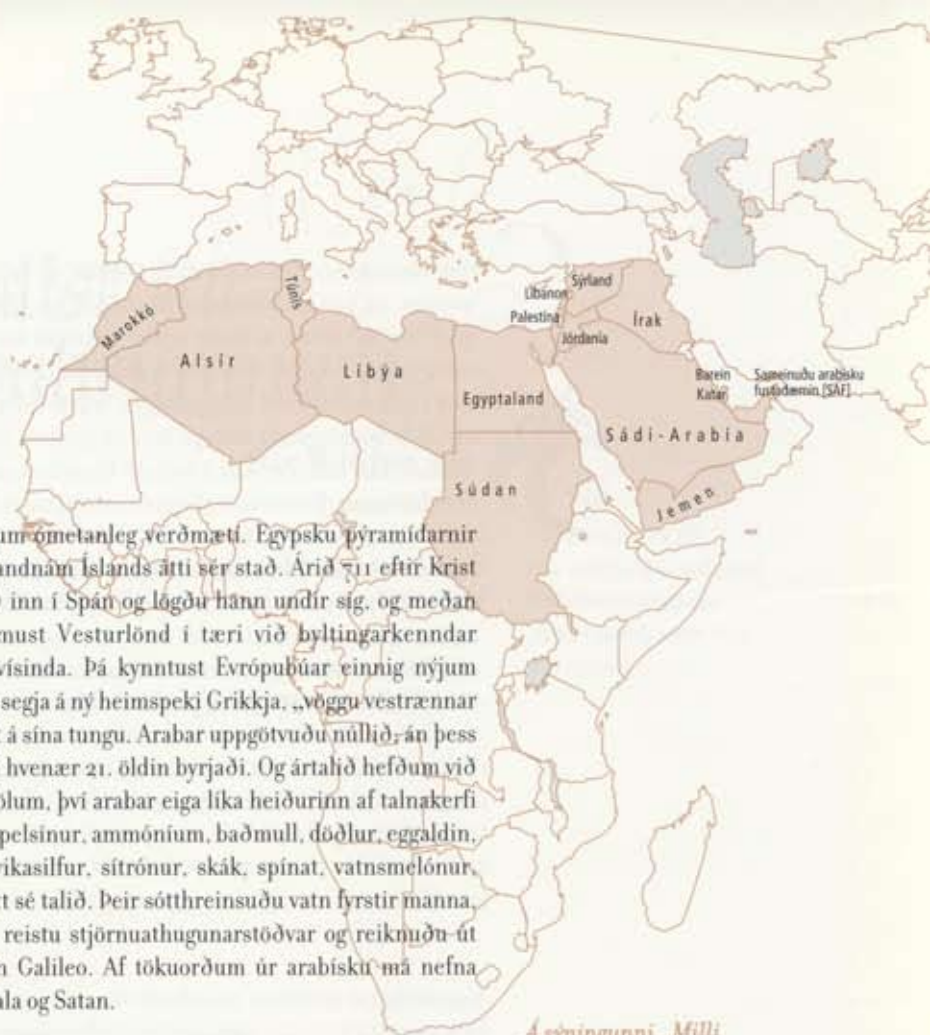
Aðfaraorð

Hryðjuverkin í Bandaríkjunum 11. september mörkuðu þáttaskil í samskiptum þjóða. Vesturlandabúar voru rækilega minntir á að þeir eru ekki einir í heiminum. Líkt og þegar Kennedy var myrtur muna sennilega flestir sem komnir eru til vits og ára hvar þeir voru staddir þegar þessi hörmulegi atburður átti sér stað. Hann opnaði augu okkar fyrir því að fákunnátta og fordómar í garð annarra menningarheima geta aðeins alið af sér hatur sem brýst oft fram með heiftarlegum afleiðingum. En 11. september var líka vatn á myllu hergagnaframleiðenda. Ísbyggilegum fjárhæðum er nú varið til vopnaframleiðslu og leyniþjónustustarfsemi til að verjast hinum skuggalega ógnvaldi og óvænt hernaðarbandalög hafa myndast sem ekki hefðu komið til greina fyrir þennan atburð.

Fáfræði gefur fordómum lausan tauminn, en þeir kunna aldrei góðri lukku að stýra. Er nema furða þótt stefni í oefni í samskiptum araba og Vesturlanda.

Deila Palestínumanna og Ísraels, sem við höfum öll blandast inn í, er ekki sprottin af trúarlegum rötum. Íslam hvetur til umburðarlyndis gagnvart öðrum trúarbrögðum og á margt sameiginlegt með bæði kristni og gyðingdómi. Átökin snúast um landsvæði, auðlindir, peninga og völd sem fórnarlömb deiluaðila þurfa að greiða fyrir með lífi og limum, eyðileggingu og ólýsanlegum hörmungum. Í þessum hnefaleikahring er barist endalaust upp á líf og dauða, en Vesturveldin virðast gera lítið annað en að klappa slagsmálhundunum á bakið milli lota við ærslafullar undirtektir fjölmiðla. Réttvisinni er misboðið á báða bóga og hún snýst í hringi.

Okkur er ekki tamt að skynja heiminn sem eina heild þótt hlutar hans séu jafn órjúfanlega tengdir og haf og strönd. Þekking Íslendinga á íslam og heimi araba er mjög af skornum skammti og þessi viðfangsefni fá litla athygli í hinu almenna skólakerfi. Þrátt fyrir að fjölmiðlar hafi um árabíli verið uppfullir af fréttum um Palestínu og Ísrael, innrás Íraka í Kúveit og Persaflóastríðið, veit almenningsur harla lítið um einstök arabalönd, tengsl þeirra innbyrðis í gegnum aldirnar eða einstaklinga sem skarað hafa fram úr og eru einhverra hluta vegna nafngreindir í „þeirra“ sögubókum. Fáfræði gefur fordómum lausan tauminn, en þeir kunna aldrei góðri lukku að stýra. Sé svipað uppi á teningnum í skólakerfi arabaríkjanna og þar dregin upp jafn einfeltningsleg mynd og hér er lýst af Evrópu og Norður-Ameríku, landafundunum, vísindauppgötvunum eða þróun mannréttindamála, þá er ekki að furða þótt stefni í oefni í samskiptum araba og Vesturlanda.



Menning araba hefur fært heiminum ómetanleg verðmæti. Eypsku píramídarnir voru reistir árfúsundum áður en landnám Íslands átti sér stað. Árið 711 eftir Krist réðust Márar (arabar frá Marokkó) inn í Spán og lögðu hann undir sig, og meðan á langri valdatíð þeirra stóð komust Vesturlönd í tæri við byltingarkenndar uppgötvanir á sviði lækninga og vísinda. Þá kynntust Evrópubúar einnig nýjum matvælum og uppgötvuðu meira að segja á ný heimspeki Grikkja. „Vöggu vestrænnar menningar“, sem arabar höfðu þýtt á sína tungu. Arabar uppgötvuðu núllið, án þess gætum við ekki einu sinni rifist um hvenær 21. öldin byrjaði. Og ártalið hefðum við orðið að skrifa með rómverskum tölum, því arabar eiga líka heiðurinn af talnakerfi okkar. Þeir færðu okkur algebru, appelsínur, ammóníum, baðmull, döðlur, eggaldin, fíkjur, háskóla, hrisgrjón, kaffi, kvikasílfur, sítrónur, skák, spinat, vatnsmelónur, vatnsúr og vökvapressur, svo fátt eitt sé talið. Þeir sóthreinsuðu vatn fyrstir manna, fundu upp pendúlinn og sjöngler, reistu stjórnuathugunarstöðvar og reiknuðu út snúning jarðar 500 árum á undan Galileo. Af tókuordum úr arabísku má nefna almanak, banana, divan, sófa, sandala og Satan.

Saga araba er—líkt og saga Evrópubúa—skráð afrekum, sigrum og ósigrum. Nýlendustefnan fór um arabalöndin eins og eldur í sinu á 19. og 20. öld, þegar Evrópuríkin skiptu löndum araba á milli sín án nokkurs tillits til vilja íbúanna. Afleiðingar þessarar stefnu hafa verið eitt helsta fréttæfni heimsins frá arabalöndum allar götur síðan.

Sýningunni sem hér kemur íslenskum almenningi fyrir sjónir frá hinu Konunglega fagurlistasafni Jórdaníu í Amman er ætlað að varpa nýju ljósi á heim araba sem verið hefur svo mikið í kastljósi vestrænna fjölmiðla að undanfögnu, í þeirri trú að menningarsamskipti geti leitt til aukins skilnings og umburðarlyndis milli ólíkra þjóða. Á sýningunni er reynt að draga upp mynd af stöðu nútímalistar í þessum heimshluta með úrvali verka eftir bæði karla og konur frá sextán arabalöndum—Alsír, Bærein, Egyptalandi, Írak, Jemen, Jórdaníu, Katar, Líbanon, Líbýu, Marokkó, Palestínu, Sameinuðu arabísku furstadæmunum (SAF), Sáði-Arabíu, Súdan, Sírylandi og Túnis. Verkin á sýningunni veita vonandi innsýn í hugarheim viðkomandi listamanna jafnframt því sem áhorfendur fá að kynnast þeim margvíslegu stíltægundum og stefnum sem þar eru við lýði. Annars vegar er um ræða verk sem tengjast náð trúarbrögðum, kynferði og pólitík, og hins vegar gefur að líta afturhvarf til hefðarinnar þar sem listamennirnir sækja efnivið í sagnfræðilegan og andlegan uppruna sinn. Þrátt fyrir að allir íslamskir nútímalistamenn hafi hlotið skólun á vestræna vísu eiga þeir flestir það sameiginlegt að leita eftir listrænum auðkennum sem geta tengt saman rætur þeirra, menntun og daglega tilveru.

Á sýningunni „Milli góðsagnar og veruleika“ eru verk eftir 46 myndlistarmenn frá sextán arabalöndum.

Arabar uppgötvuðu núllið en án þess gætum við ekki einu sinni rifist um hvenær 21. öldin byrjaði. Og ártalið hefðum við orðið að skrifa með rómverskum tölum. Af tókuordum úr arabísku má nefna almanak, banana, divan, sófa, sandala og Satan.

*Nú er öldin önnur,
Jórdanía er glugginn sem
opnast í báðar áttir,
mót stjörnum og mána.*

Hið Konunglega fagurlistasafn Jórdaníu er hið eina sinnar tegundar á þessum slóðum, en það var stofnað árið 1980. Eftir að landið hlaut sjálfstæði frá Bretum 1946 var það lengst af undir stjórn Husseins konungs sem lést 1999, en þá tók sonur hans Abdullah við völdum. Jórdanía er í dag langt á veg komin með að tengja sína eigin arfleifð við fjölbjóðlegan, markaðslegan hugsunarhátt. Konur jafnt sem karlar fá kosningarétt tuttugu ára. 92 prósent Jórdána eru múslimar en 6 prósent kristnir. Eitt sinn var haft á orði að Hussein konungur væri stærri en Jórdanía. Nú er öldin önnur. Jórdanía er glugginn sem opnast í báðar áttir, mót stjörnum og mána.

Sérstakar þakkir ber að færa hennar konunglegu hátign, dr. Wijdan Ali prinsessu, sem ekki er aðeins doktor í islamskri myndlist frá Lundúnaháskóla, heldur ötull talsmaður þess sjónarmiðs að menning og listir gegni mikilvægum tilgangi í alþjóðlegum samskiptum. Án ræðismanns okkar í Jórdaníu, Stefaníu Reinharðsdóttur Khalifeh, hefði þessi sýning þó aldrei orðið að veruleika.

Gestum sýningarinnar er boðið að njóta þeirrar listar sem hér er á boðstólum – og eru um leið beðnir að hugsa sig um tvisvar áður en þeir dæma.

Hannes Sigurðsson
forstöðumaður Listasafnsins á Akureyri

Eiríkur Þorláksson
forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur



LISTASAFN Á AKUREYRI
AKUREYRI ART MUSEUM



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVIK ART MUSEUM

“بين الحقيقة والأسطورة: فن معاصر من العالم العربي”

Nútímalist frá arabaheiminum

eftir Widjan Ali



Hvað er nútímalist og til hvers vísar hún? Svörin við þessum spurningum eru afstæð og fara eftir heimshlutum, tímaramma og menningarlegum bakgrunni viðkomandi lands. Til að tengja nútímalist arabískri myndlist verður því að fara nokkrar aldir aftur í tímann.

Arabaheiminum tilheyra Alsír, Barein, Egyptaland, Írak, Jórdanía, Kúveit, Líbanon, Líbía, Marokkó, Óman, Palestína, Katar, Sáði-Arabía, Súdan, Sýrland, Túnis. Sameinuðu arabísku furstadæmin og Jemen, og hann nær yfir Miðausturlönd (eða svæðið við austanvert Miðjarðarhaf), Arabíuskaga og Norður-Afríku. Frá því um miðja 16. öld tilheyrdi öll þessi lönd Tyrkjaveldi að frátöldu Marokkó, eina landsvæði araba sem yfirráð Tyrkja náðu ekki til. Þess vegna gæti ekki tyrkneskra áhrifa í marokkóskri menningu og myndlist sem eiga sér langa og óslitna hefð sem nær aftur til ríkis Mára á Spáni.

Fyrstu arabaríkin í Miðausturlöndum sem tileinkuðu sér vestræna myndlist voru Líbanon og Egyptaland. Fyrstu straumarnir frá Vesturlöndum bárust til Líbanon með evrópskum trúboðum sem stofnuðu klaustur og trúboðsskóla í fjöllum og innleiddu prentvélina. Á 18. öld lögðu trúboðarnir í Líbanon grunninn að menningarlífi, félagskerfi og stjórnmalastarfi sem studdist við kristna trú og leiddi til menningarlegrar og listrænnar vakningar. Fyrir tilstuðlan kirkjunnar ávann gotneskur stíll sér vinsældir í Líbanon á 18. öld svo þar varð meira að segja til gotneskur skóli í trúarlegri myndlist.

Með innrás herja Napóleons í Egyptaland árið 1798 komst landið undir evrópsk yfirráð sem ollu því að það varð fyrsta arabalandið á 19. öld sem komst í verulega snertingu við myndlist Vesturlanda. Þetta var í fyrsta sinn frá því í krossferðunum sem vestrænt ríki réðst inn í arabaland ekki aðeins fyrir tilstyrk heraflo síns heldur líka menntamanna sinna, listamanna, sagnfræðinga og rithöfunda. Þegar Napóleon stofnaði Akademiú í Austurlandafræðum hófst bylgja Austurlandaáhuga á Vesturlöndum og meðal Evrópubúa kviknaði áhugi á vísinda- og bókmenntaafrekum araba sem og á því sem framtíðin bæri í skauti sér í hernaðarlegu, félagslegu, pólitísku og efnahagslegu tilliti. Á hinn bóginn komust íbúar Miðausturlanda í nána snertingu við vestræna siðmenningu.

*Frá Konunglega
fagurlistasafninu
í Jórdaníu*

*Fyrstu arabaríkin í
Miðausturlöndum sem
tileinkuðu sér vestræna
myndlist voru Líbanon
og Egyptaland. Fyrstu
straumarnir frá Vestur-
löndum bárust til Líbanon
með evrópskum trúboðum
sem stofnuðu klaustur og
trúboðsskóla í fjöllum og
innleiddu prentvélina.*

Málverk, máluð á trönum, eru tiltölulega nýlegt fyrirbæri í myndlist araba. Eftir því sem hinn fagurfræðilegi og skapandi þráður hefðbundinnar íslamskrár myndlistar trosnaði á 19. öld varð arabísk menning móttækilegri fyrir vestrænum listformum og stíltegundum sem höfðu rutt sér til rúms í arabaheiminum vegna pólitískra, efnahagslegra, vísindalegra og hernaðarlegra yfirburða og yfirráða Vesturlanda. Um miðja 19. öld hafði vestræn Austurlandahyggja (orientalism)¹ náð hámarki í Evrópu og fjölmargir erlendir listamenn, þeirra á meðal David Roberts og Eugène Fromentin, komu til Egyptalands og máluðu þjóðhætti, söguleg mannvirki og landslag á mjög ýktan og rómantískan hátt. Aðrir, eins og Jean-Léon Gérôme sem dvaldist í Kairó ýmist í nokkra mánuði eða nokkur ár í senn, kynnti landsmönnum vestræna málaraust.

Bættar samgöngur milli Evrópu og arabalandanna urðu til þess að evrópskra áhrifa tók að gæta í arabaheiminum í síauknum mæli og þegar fram í söttu tók vestræn nýlendustefna að breiðast út. Um leið vestræn myndlist og menning.

Bættar samgöngur milli Evrópu og arabalandanna urðu til þess að evrópskra áhrifa tók að gæta í arabaheiminum í síauknum mæli og þegar fram í söttu tók vestræn nýlendustefna að breiðast út og um leið vestræn myndlist og menning. Frá lokum 19. aldar átti sér stað listræn endurfæðing í Norður-Afríku og Miðausturlöndum sem að lokum leiddi til þess að róttækar breytingar urðu í fagurfræði og ný listræn þróun átti sér stað innan myndlistarinnar.

Yusuf Kamal prins, meðlimur í egypsku konungsfjölskyldunni og áhugasamur velunnari hinna fögru lista, opnaði Myndlistaskólann í Kairó árið 1908. Hann réð erlenda listamenn sem kennara og kom þannig á fót fyrstu stofnun í arabaheiminum sem kenndi vestræna myndlist. Fyrstu nemendurnir urðu kjarninn í frumkvöðlakynslóð arabískra nútímalistamanna. Í öðrum arabalöndum, svo sem Írak og Sýrlandi, einskorðaðist myndlistin á sama tíma við hefðir frá dögum Tyrkjaveldisins.

Súdan varð pólitísk eining eftir að Tyrkir og Egyptar lögðu svæðið undir sig árið 1821 og Bretar hernámu það í lok 19. aldar þar til það varð sjálfstætt árið 1951. Þetta er land með faraóskan, afrískan, koptískan og íslamskan menningarbakgrunn. Nútímalist, sérstaklega málaraust, er ungt fyrirbæri í súðanskri menningu því að hennar sá ekki stað fyrr en á fimmta áratugnum. Súðönsk nútímalist tók stórstígunum framförum milli 1950 og 1960.

Við endalok fyrri heimsstyrjaldarinnar árið 1918 lauk veldi Tyrkja yfir arabaheiminum. Árið 1919 fengu Frakkar umboð til að stjórna Líbanon og Sýrlandi, en Írak, Jórdan og Palestínu var skipað undir stjórn Breta og Egyptaland varð breskt verndarríki. Ólíkt frönsku nýlenduherunum höfðu umboðsstjórnir Breta einkum áhuga á því að þjálfa upp hæfa opinbera starfsmenn og gerðu sér ekki far um að stuðla að menningarlegri grósku landanna sem lutu stjórn þeirra. Í Írak, Jórdaníu og Palestínu voru því myndlistarmenntun og stuðningur við myndlistarmenn neðarlega á forgangslista þeirra. Þess vegna voru jórdanskir og palemstímskir myndlistarmenn á tímabilinu eftir 1950 allir sjálfmenntaðir áhugamenn sem stunduðu myndlistina í hjáverkum og myndlistarhreyfingar í báðum löndum tóku að myndast á sjötta og sjöunda áratugnum í áður nefndri röð.

1. Austurlandahyggja (orientalism) er hreyfing í myndlist og bókmenntum sem hófst á 19. öld sem andsvar við drunganum í tengslum við iðnbyltinguna í Evrópu. Myndlistarmenn og rithöfundar sneru sér til arabíska og íslamska austursins til að tjá það sem þeir töldu vera rómantískan andblæ þess, dulíð og ástríðu í afar ýktum figúratífum stíl.

Í Írak hóf hópur liðsforingja sem hafði fengið þjálfun í tyrkneskum herskólum í Ístanbul að mála með olíu á striga um aldamótin. Þeir urðu frumkvöðlar í þróun íraskrar nútímamyndlistar. Þessi listamannahópur varð fyrstur til að kynna Írókum vestræna myndlist með verkum sínum, einkakennslu og kennslu í framhaldsskólum. Á fjórða áratugnum urðu framfarir á menningarsviðinu þegar írösk stjórnvöld tóku að hvetja myndlistarmenn til dáða. Árið 1931 hóf ríkisstjórnin, samkvæmt fyrir- mælum Faisals I konungs, að úthluta námsstyrkjum til myndlistarnáms erlendis og árið 1936 setti menntamálaráðuneytið á laggjarnar Tónlistarstofnunina sem var breytt í Listastofnunina árið 1939. Það var á sjöunda áratugnum sem vestræn fagurfræði og nútímalist fóru að láta á sér kræla á Arabíuskaganum þar sem nú eru ríkin Barein, Kúveit, Óman, Katar, Sádi-Arabía, Sameinuðu arabísku furstadæmin og Jemen. Tveir þættir sem stuðluðu mjög að því að kynna vestræna myndlist í löndunum við Persaflóann voru að komið var á fót nútímalegu menntakerfi á sjötta áratugnum og stjórnvöld veittu stúdentum styrki til að nema myndlist erlendis.

Í Norður-Afríku lagði franskur herinn undir sig Alsír árið 1830 og gerði að hluta af Frakklandi en ekki nýlendu eða verndarríki. Móðurlandið, Frakkland, leit á það sem skyldu sína að „síðmennta“ hið nýfengna yfirráðasvæði og íbúa þess. Árið 1881 hætti Túnis að tilheyra Tyrkjaveldi og varð franskt verndarríki þar til það fékk sjálf- stæði árið 1955. Eugène Delacroix varð fyrstur franskra málara til að heimsækja bæði Alsír og Túnis árið 1832. Allmargir franskir orientalistar fylgdu síðan í fótspor hans, sumir fluttu jafnvel búferlum og settust að og störfuðu í Norður-Afríku. Centre d'Art í Túnis var fyrsti listaskólinn sem opnaður var í Norður-Afríku árið 1923. En fram að sjálfstæði 1955 var þó fjöldi túnískra nemenda óverulegur í samanburði við erlenda stúdentana.

Fyrst var farið að mála málverk í Marokkó á tímabilinu eftir að landið varð franskt verndarríki árið 1912 og spænskt svæði var stofnað á norðanverðri Miðjarðar- hafsströnd þess. Líkt og í Egyptalandi voru það orientalistarnir sem kynntu evrópska málara list í Alsír, Túnis og Marokkó.

Flest arabaríki fengu sjálfstæði frá nýlendustjórn Breta og Frakka á tímabilinu frá lokum seinni heimsstyrjaldarinnar fram á miðjan sjötta áratuginn. Þótt pólitísk, efnahagsleg og félagsleg þróun hafi frá 19. öld stuðlað að hnignun hefðbundinna list- greina í arabaheiminum hefur hún jafnframt skapað skilyrði fyrir nútímalegar myndlistarhreyfingar sem tóku mið af vestrænni fagurfræði en lánaðist samt að skapa sér sinn sérstaka stíl í höggmyndalist og málara list með því að sækja í fornar hefðir sínar og tengja þær alþjóðlegum straumum í myndlist. Um miðja 20. öld hafði rutt sér til rúms nútímaleg arabísk myndlist, byggð á vestrænni fagurfræði og viðmiðunum og í lok 20. aldar voru í öllum arabaríkjunum þróaðar nútímalegar myndlistarhreyfingar, en menningarleg og listræn gróska þeirra endurspegladist í liststofnunum, listrænni starfsemi, sífellt fleiri listamönnum og hinum nýju straum- um í myndlistinni sem voru í skapandi tengslum við aðrar myndlistarhreyfingar víða um heim.

Tveir þættir sem stuðluðu mjög að því að kynna vestræna myndlist í lönd- unum við Persaflóann voru að komið var á fót nútíma- legu menntakerfi á sjötta áratugnum og stjórnvöld veittu stúdentum styrki til að nema myndlist erlendis.

Um miðja 20. öld hafði rutt sér til rúms nútímaleg arabísk myndlist, byggð á vestrænni fagurfræði og viðmiðunum og í lok 20. aldar voru í öllum arabaríkjunum þróaðar nútímalegar myndlistar- hreyfingar.

Á þessari sýningu hefur dr. Widjan Ali valdi þrjá flokka sem skapa arabískri nútímalist mikla sérstöðu. Málefni sem hafa áhrif á daglegt líf í arabaheiminum snerta stjórnmál, stöðu kynjanna og mannúðarmál.

Mounira Nusseibeh er málari og myndhöggvari. Hún fjallar um málefni kynjanna m.a. með stórum málverkum sem einkennast af dramatískri og agaðri myndbyggingu.

Sýningin *Milli goðsagnar og veruleika—nútímalist frá arabaheiminum* gefur hvorki tæmandi yfirlit né spannar hún allar listastefnur á okkar svæði. Á þessari sýningu valdi ég þrjá flokka sem skapa arabískri nútímalist mikla sérstöðu. Þeir eru: málefni sem snerta stjórnmál, stöðu kynjanna og mannúðarmál og virðast hafa áhrif á daglegt líf okkar í arabaheiminum: skrautritunarskóli nútímans sem á sér rætur í íslamskri menningu en beitir samtímalegum stíltegundum og miðlum; og loks óhlutbundin myndlist sem arabískir myndlistarmenn hafa iðkað frá fornu fari og er einn vinsælasti framsetningarmátinn í þessum heimshluta.

Málefni

Það er athyglisvert í sambandi við arabíska nútímalist að allir arabískir listamenn hafa kynnst álaginu og áhyggjunum vegna pólitískis ástands á sínum heimaslóðum, einkum hernáms Palestínu, hvort sem það er með beinum eða óbeinum hætti. Margir þeirra deila með sér sameiginlegum viðfangsefnum sem tengjast þeim pólitísku og félagslegu vandamálum sem stafa af því að þeir hafa glatað hluta af landi sínu. Jafnvel hjá þeim sem fæddir eru utan Palestínu og tilheyra myndlistarhreyfingum í sínum eigin löndum eða þeim löndum þar sem þeir hafa sest að hafa komið fram mjög sterk þjóðleg tengsl. Þetta sameiginlega þema er vissulega einstakt í sögu arabískrar listar og hefur haft áhrif á aðra listamenn frá þróunarrikjunum, sem og hófsama gyðinglega og ísraelska listamenn sem hafa raunar sumir hverjir haldið sýningar með arabískum Ísraelsmönnum og palestínskum listamönnum. Í augum Palestínumanna sérstaklega hefur myndlistin orðið að tilfinningalegum og huglægum miðli sem þeir nota til að standa vörð um sjálfsmynd sína og vekja athygli á málstað sínum um allan heim. Aðrir atburðir, eins og seinna Persaflóastríðið, víðskiptabann Sameinuðu þjóðanna gagnvart Írak, tvöfeldnin sem stórveldin beita í víðskiptum sínum við múslima og araba, borgarastríð, bókstafstrú, umhverfisspjöll, málefni á borð við réttindi kvenna, fátækt, mannréttindi, offjölgun og andúð á íslam, svo eitthvað sé nefnt, eru allt þættir sem hafa haft áhrif á viðfangsefni fjölmargra arabískra myndlistarmanna.

LISTAMENNIRNIR Á SÝNINGUNNI SEM EIGA VERK SEM FJALLA UM SLÍK MÁLEFNI ERU:

- NASR ABDEL AZIZ (PALESTÍNU)
- ABED ABIDI (PALESTÍNU)
- ABDUL JABBAR GHADBAN (BAREIN)
- NABIL ANANI (PALESTÍNU)
- HACHEMI AZZA (MABOKKÓ)
- KARIMA BEN OTHAMAN (JÓRDANÍU)
- PAUL GUTRAGOSSIAN (LÍBANON)
- NAZIH NABAA (SÝRLAND)
- RACHID KORAICHI (ALSÍR)
- SULLIMAN MASSOUB (PALESTÍNU)
- HAMID NADA (EGYPTALAND)
- MOUNIRA NUSSAIBEH (PALESTÍNU)
- LEILA SHAWA (PALESTÍNU)
- SAMIA ZARI (PALESTÍNU)

Fjallir arabískrar (1980) eftir Mounira Nusseibeh, Palestína



Skrautritunarskólinn

Skrautritun (kalligrafía) tengist ekki aðeins trúarlegri, bókmenntalegri og listrænni fortíð myndlistarmannanna. Hún er jafnframt lífandi þáttur í nútíðinni sem gegnir ennþá mikilvægu hlutverki í lífi þeirra. Þannig fóru arabískir myndlistarmenn að gera sér ljóst að hægt væri að tengja nútímalistastefnur þeirra eigin menningararfleifð. Hreyfingu sem hvatti til endurvakningar arabískrar arfleifðar óx fiskur um hrygg og hún náði hámarki þegar skrautritunarskólinn í myndlist tók að láta að sér kveða. Þar fundu myndlistarmenn fagurfræði sem þeir gátu samsamað sig við og um leið beitt vestrænni þjálfun sinni með íslamska menningu að bakhjarli og haslað sér þannig nýjan völlu í menningarlífínu.

SKRAUTRITUNARVERK Á ÞESSARI SÝNINGU ERU EFTIR:

- | | |
|---|--------------------------------|
| • YUSSEF AHMAD (KATAR) | • NJA MAHDAOUI (TUNIS) |
| • AZIZ AMOERA (JÓRDANÍU) | • NASSAR MANSOUR (JÓRDANÍU) |
| • KAMAL BOULLATA (PALESTÍNU) | • HASSAN MASSOUD (ÍRAK) |
| • TAHA BOUSTANI (ÍRAK) | • AHMAD MOUSTAFA (EGYPTALANDI) |
| • RAAD DULAIMI (ÍRAK) | • KHABIB SALEH (SÝRLANDI) |
| • ISSAM EL-SAID (ÍRAK) | • SAMIR SALAMEH (PALESTÍNU) |
| • ALI OMAR ERMES (ÍRÝY) | • MUNA SAUDI (JÓRDANÍU) |
| • MOUSTAFA FATHI (SÝRLANDI) | • WIJDIAN (JÓRDANÍU) |
| • MUHAMMAD AL-JOUFI (JÓRDANÍU) | |
| • MAISOON SAQR QASIM (SAMEINUÐU ARABÍSKU FURSTADÆMUNUM) | |



Arabísk skrautritun (1996) eftir Muhsin Fadle, Egiptalandi.

Muhsin Fadle notar arabíska stafi og tákni sem grafíska þætti í nútímalegu persónulegu skriffletri. Verkin hans eru margbrottin afstrakiverk sem samanstanda af einlötum og samtengdum flötum.

Arabískir myndlistarmenn hafa iðkað óhlutbundna myndlist frá fornu fari og er hún vinsælasti frumsetningarmátinn í þessum heimshluta.

Afstraktlist

Hneigðar í átt til alþjóðahyggu og nútímavæðingar hefur einnig gætt í listalifinu í arabaheiminum. Hún náði hámarki í stefnu sem tók upp alþjóðlegan stíl án nokkurra staðbundinna einkenna eins og afstraktlist, vinsælustu stefnunni meðal arabískra listamanna.

ÓHLUTBUNDIN VERK Á SÝNINGUNNI ERU EFTIR:

- NAWAL ABDALLAH (JÓRDANÍU)
- AYAD NIMMER (EGYPTALANDI)
- FARID BALKAHIA (MAROKKÓ)
- FAISAL SAMBA (SÁDI-ARABÍU)
- ALI GHADDAF (JEMEN)
- NABIL SHEHADEH (JÓRDANÍU)
- HAIDAR KHALID (ÍRAK)
- DODI TABAA (JÓRDANÍU)
- MOHAMED OMER KHALIL (SÚÐAN)
- MAHMOUD ÜREIDI (ÍRAK)
- KHALED KIBREIS (JÓRDANÍU)
- FAHRELISSA ZEID (JÓRDANÍU)
- ABDEL LATIF MUFTI (BAHEIN)

Samt sem áður er ekki hægt að draga öll verk í dílka. Til dæmis tengja RACHID KORAICHE, MAYSOON QASIMI og SAMIR SALAMEH kalligrafísk verk sín viðfangsefnum sem snerta þjóðernishyggu og mannúðarmál, en LAILA SHAWA beitir kalligrafískri veggmalun í verkum sínum og stílfærð verk HAMIDS NADA eru mitt á milli þess að vera óhlutbundin og sýmbólísk.

Á sýningunni *Milli godsagnar og veruleika—nútímalist frá arabaheiminum* eru verk eftir 46 myndlistarmenn frá sextán löndum og spanna þeir nokkrar kynslóðir listamanna frá þeim elsta, FAHRELISSA ZEID (1901–1991) til hins yngsta, KARIMA BEN OTHAMAN (f. 1972). Meðal verkanna sem valin voru eru málverk, ætímyndir, höggmyndir og innsetningar frá Konunglega fagurlistasafninu í Jórdaníu. Frá 1980 þegar Listasafnið var stofnað með 77 verkum hefur það stækkað mjög svo nú eru þar 1800 verk eftir listamenn frá 45 þróunarlöndum. Þetta er langstærsta safn sinnar tegundar sem til er undir einu þaki.

Nabil Shehadeh er í fremstu röð arabískra afstraktlistamanna. Verk hans einkennast m.a. af öflugum pensilstrofum og æræðnu samþili ljóss og skugga.

Fyrir hönd Konunglega listfélagsins þakka ég Hannesi Sigurðssyni, forstöðumanni Listasafnsins á Akureyri, fyrir að eiga hugmyndina og frumkvæði að þessari sýningu í lok síðasta árs. Ég þakka einnig Eiríki Þorlákssyni, forstöðumanni Listasafns Reykjavíkur, fyrir að hýsa hana. *Milli godsagnar og veruleika—nútímalist frá arabaheiminum* ber íslensku þjóðinni boð fegurðar og sannleika og veitir henni órlitla innsýn í arabíska nútímalist sem vonandi stuðlar að því að opna gluggann í átt að menningu okkar og mannlifi.



Litur og skuggar (1986) eftir Nabil Shehadeh, Jórdaníu.

Arabísk skrautskrift í íslamskri myndlist



eftir Widjan Ali

Flestum ber saman um það að helsta einkenni íslamskrar myndlistar sé margbreytileiki innan heildar eða heild sem felur í sér mikinn margbreytileika. Heildin verður best tjáð á arabísku með *tawhid*, í guðfræðilegum skilningi er það „Eining Guðs“. Í íslamskri myndlist merkir það einingu alls hins íslamska heims í krafti heildstæðrar menningar. Tungumálið er annar sameinandi þáttur í hinum íslamska heimi sem náði yfir lönd allt frá Spáni og Marokkó til Indlands og Indónesíu þar sem þróunin hefur orðið með svipuðum hætti í tíma og rúmi þrátt fyrir mismunandi landfræðilegar og sögulegar aðstæður. Arabíska er tungumál Kóransins, en skrifletur hans hefur verið tekið upp á stóru svæði sem nær frá Indlandsskaga til Norður-Afríku. Ráðandi stada hinnar arabísku tungu var forsendan fyrir þeirri menningarlegu einingu sem orðið hefur um allan hinn íslamska heim.

Þótt íslamstrúin sjálf takmarkist ekki við einn kynþátt var formleg tjáning hennar engu að síður af arabískum toga. Þar sem arabíska var mál Kóransins varð hún hið helga tungumál íslam og hefur að meira eða minna leysi mótað hugsunarhátt allra þjóða múslima.¹ Saga íslam í öndverðu leiðir í ljós hvernig arabískur minnihluti varð að stórveldi sem þröngvaði gildismati sínu og hugsunarhætti upp á hin ýmsu menningarsamfélög í krafti menningar sinnar fremur en efnislegra yfirráða.² Það voru arabísk áhrif sem breiddust út af völdum íslam en ekki öfugt. Án íslam hefðu arabar ekki dreifst utan Arabíuskagans og hugsunar- og tjáningarform þeirra fest rætur meðal þeirra þjóða með fasta búsetu sem þeir lögðu undir sig með tungumáli sem lifað hefur af þá hnignun sem yfirleitt herjar á tungumál með tímanum. Vegna þess að arabar voru hirðingjar gátu þeir viðhaldið beygingar- og orðmyndunarkerfi arabískunnar sem átti sér rætur í Lögbók Hamurabis á 19. og 18. öld f. Kr. Arabískir Bedúinahirðingjar sem bjuggu utan þéttbýlisstada gættu þess að varðveita tungumál sitt þar sem það var hið eina sem skóp þeim menningarlega sjálfsmynd á ferðum þeirra.³ Bókmenntir og ljóðlist, sem hægt var að varðveita í munnlegri geymd, voru helsta listræna tjáningarform þeirra. Arabíska varð ekki aðeins hið bindandi tungumál Kóransins, heldur líka sameiningarafl í listsköpun út um allan hinn íslamska heim og skrifletur hennar bar þessari einingu sýnilegt vitni og var grundvöllur íslamskrar trúar og menningar í heild.

Í íslamskri menningu fór arabísk skrift fram úr tungumálinu sem trúartákn og arabískum múslimum tókst að láta tungumál fjölmargra þeirra svæða sem þeir lögðu undir sig vikja, þar á meðal Sírlands, Íraks, Egyptalands og Maghrib (Norður-Afríku), og að lokum leysti þeirra eigin tunga þau af hólmi. Þetta var í sjálfu sér talsvert afrek ef það er haft í huga hve fáir þeir voru sem töluðu arabísku, höfðu

Ráðandi stada hinnar arabísku tungu var forsendan fyrir þeirri menningarlegu einingu sem orðið hefur um hinn íslamska heim.

1. Burckhardt: *Art of Islam* (London, 1976), bls. 39–40.
2. Atif: *Art of the Arab World* (Washington, 1975), bls. 9.
3. Burckhardt: *Art of Islam*, bls. 40–41.

Sennilegasta skýringin á hinni einstæðu þróun skrautritunar í íslam var að skriftin var alitin heilög. Þannig blönduðust trú og list í íslamskri skrautskrift og mikilvægi hennar er sambærilegt við trúarleg málverk á Vesturlöndum.

upphaflega komið frá Arabíu og ekki búið við æðri siðmenningu. Á hinn bóginn reyndist auðvelt að breyta um skrifletur á nýju yfirráðasvæðunum, eins og svæðum Persa og Tyrkja. Frá tæknilegu og praktisku sjónarmiði stóð innlenda skrifletrið iðulega hinu arabíska að baki. Þótt menn væru að rjúfa tengslin við fortíðina með því að skipta um skrifletur glötuðu þeir í raun ekki miklu; þvert á móti auðveldaði það þeim að lesa sem lærdú nýja lettrið.

Sennilegasta skýringin á hinni einstæðu þróun skrautritunar í íslam var að skriftin var álitin heilög og útheimti að gætt væri vandvirkni og nákvæmni þegar gengið var frá trúarlegum skjólum. Hún varð til þess að múslimar fengu útrás fyrir trúarkenndir sínar og uppgötvuðu fyrir milligöngu hennar fegurð hins guðdómlega sköpunarverks. Frá þessum sjónarhóli ávann skrift sér stöðu listræns miðils á öllum sviðum íslamskrar siðmenningar. Arabísk skrautritun mótaðist, þróaðist og eflidist svo snemma og breiddist svo hratt út að þar áttu raunar hlut að máli fyrstu kynslóðir múslima. Rúmlega hundrað skriftarstiltegundir hafa þróast í hinum íslamska heimi. Fjöldmörg tilbrigði í skrift áttu rætur að rekja til þeirra mörgu rita sem skrifuð voru um skrautskrift. Hver still fylgir sínum eigin reglum og hlutföllum sem ráða notkun hans og markmiðum og fylgja þarf tilteknum mælikvörðum. Þannig blönduðust trú og list í íslamskri skrautskrift og mikilvægi hennar er sambærilegt við trúarleg málverk á Vesturlöndum.⁴ Þegar fram liðu stundir gat skrautskriftarlistin af sér önnur listform svo sem lýsingu í handritum, bókband, myndskreytingu handrita, munsturgerð, leturgröft og blek- og pappírsgerð.⁵ Hún var líka notuð sem skreytingaþáttur í byggingarlist og á alls kyns færanlegum hlutum.

Enda þótt Kóraninn hafi opinberast á arabísku var það skrifletrið, fremur en tungumálið sjálft, sem varð hið helga tákni íslam. Sá helgiblaer sem er yfir skriftinni er í hæsta máta íslamskur vegna þess að mikilvægi hans stafar frá hinni helgu bók sem er nátengd hinni íslömsku umræðu í öndverðu um hugtakið „Orð Guðs“. Í íslam er lögð meiri áhersla á Bókina en í nokkrum öðrum trúarbrögðum. Þetta eru fyrstu og einu trúarbrögðin þar sem greint er á milli þeirra sem aðhyllast skriflega opinberun og annarra; *ahl al-kitab* eru gyðingar og kristnir menn sem einnig tóku við rituðum opinberunum. Á hinn bóginn gegnir skriftin ekki aðeins því hlutverki að varðveita orð Guðs með því að færa mannum Kóraninn. Hún þjónar einnig bókmenntalegum og vísindalegum markmiðum af göfugasta tagi sem og nýtsamlegum minnisgreinum kaupmanna og veggjakroti hinna lægra settu.⁶

Fræðimennska múslima byggðist á hinu ritada orði og það var einmitt þetta sem stuðlaði að mikilvægi hennar. Í augum múslima er hið skrifaða orð eiginleiki sem takmarkast við mannkynið; það greinir menn frá öðrum dýrum, felur í sér „mál handarinnar, tjáningarmáta hugans, fulltrúa vitsmunanna, vörslumann hugsunarinnar, vopn þekkingarinnar og félaga bræðra á tíma aðskilnaðar“.⁷ Skriftin var í þriðja sæti eftir hugmyndum og vitsmunum; hægt var að tjá hugmyndina með hinu talada orði sem öðlaðist fyrst varanleika og alnánd við skráningu. Þannig var skriftin mynd af mynd af mynd og lokaáfanginn í allri menningarviðleitni. Hún léði afrekum

4. Rosenthal: *4 Essays on Art and Literature in Islam*, bls. 59.

5. Rosenthal: *4 Essays on Art and Literature in Islam* (Leiden, 1971), bls. 54.

6. Rosenthal: *4 Essays on Art and Literature in Islam*, bls. 52–53.

7. Schimmel: *Calligraphy and Islamic Culture*, bls. 1.

mannsandans ódauðlegt yfirbragð og varðveitti þau fyrir framtíðina. Skrift í islam hafði gríðarleg áhrif. Fyrir utan grundvallarnotkun var hún hárfint og ómissandi tæki í menningarstarfsemi af öllu tagi. Hún var einkar handhægur miðill til listrænnar tjáningar og til að deila með sér og tjá helgi trúarbragðanna.

List íslamskrar skrautritunar er arabískust allra fornlista islam. En vegna þess að Kóraninn er á arabísku tengist hún öllum hinum íslamska heimi og er talin göfugust allra listgreina. Soldánar jafnt sem venjulegir menn lærðu og lögðu stund á hana. Gagnvart henni voru allir jafnir, ríkir sem fátækir, sterkir sem veikir. Tyrkjasoldáninn Beyazid II (1481–1512) nam skrautritun hjá mesta skrautritara þess tíma, höfðingjanum Hamdullah; meðan höfðinginn iðkaði skrautritun sína hélt soldáninn á blekbyttunni fyrir hann.⁸

Þar eð skrautritun hefur verið útbreiddasta listgreinin í hinum íslamska heimi kunna allir sem geta skrifað að meta handbragð góðs skrautritara. Með því að sameina mjög nákvæma geometriú og leikandi hrynjandi hefur arabísk skrift orðið táknræn fyrir fagurfræðilegt næmi allra múslimaþjóða. Næstum allar hinar ólíku stíltegundir hennar, sem til orðu á ýmsum tímum, eru ennþá iðkaðar í ýmsum hlutum hins íslamska heims.

Vegna þess hve arabísk skrautritun hefur yfir sér mikinn helgiblæ og hve hún hefur mikla þýðingu í hugarheimi múslima er hún eina form klassískrar listar, fyrir utan tónlist og byggingarlist, sem hnignun og stöðnun hafa ekki hrjáð. Þar sem hún hefur ævinlega verið nátengd uppskriftum Kóransins hefur hún ekki aðeins haldið sínum upphaflega virðuleika heldur hefur einnig tekist að tryggja samfellu hennar sem listforms í fimmtán aldir. Þótt öðrum listgreinum bókarinnar, svo sem myndskreytingu handrita, bókbandi og lýsingu handrita, hafi hnignað og þær nánast dáði út er haldið áfram að iðka list skrautritunarinnar í öllum íslömskum ríkjum. Þannig er skrautritun eina hefðbundna íslamska listformið sem hefur lifað af og er eina klassíska myndlistin sem hefur haft áhrif á verk nútímalistamanna í hinum íslamska heimi.

Heimildir:

- Atil, E.: *Art of the Arab World* (Washington, 1975).
Burckhardt, T.: *Art of Islam* (London, 1976).
Levey, M.: *The World of Ottoman Art* (London, 1976).
Rosenthal, F.: *4 Essays on Art and Literature in Islam* (Leiden, 1971).
Schimmel, A.M.: *Calligraphy and Islamic Culture* (New York, 1984).

8. Levey, *The World of Ottoman Art* (London, 1976), bls. 57.

List íslamskrar skrautritunar er arabískust allra fornlista islam. En vegna þess að Kóraninn er á arabísku tengist hún öllum hinum íslamska heimi og er talin göfugust allra listgreina.

Við erum „hinir“

eftir Ólaf Gíslason

Nú hefur gamla nýlendustefnan runnið sitt skeið og með henni sú mynd af arábaheiminum sem birtist okkur skýrast í myndinni af magadansmærinni í kvennabúri soldánsins.

Sögurnar af Sindbað sæfara og hinni fögru og hugprúðu Sjerasade úr Þúsund og einni nóttu í þýðingu Steingríms Thorsteinssonar og persneski ljóðaflokkurinn Rubayat í þýðingum þeirra Einars Benediktssonar og Magnúsar Ásgeirssonar hafa verið fyrstu kynni flestra Íslendinga af arabískri og persneskri menningu. Tímalausir ævintýraheimar um fegurð, munúð, hugprýði, grimmd og forgengileika, sem féllu vel að draumkenndum hugmyndum rómantikurinnar um framandi lönd og menningarheima á blómaskeiði nýlenduveldanna í Evrópu. Heillandi ævintýraheimar sem auðvelt var að láta sig dreyma um, en gáfu þó allt annað en raunsæja mynd af þeim þjóðfélagsveruleika sem þessi skáldskapur var sprottinn úr.

Nú hefur gamla nýlendustefnan runnið sitt skeið og með henni sú mynd af arabaheiminum sem birtist okkur skýrast í myndinni af magadansmærinni í kvennabúri soldánsins. Í stað hennar blasir við annar veruleiki: í fjölmiðlunum heyrum við skelfilegar sögur af palestínskum stúlkum sem ganga með sprengjur innanklæða og sprengja sig í loft upp á fjölförnum stöðum í Ísrael og skilja eftir sig dauða og tortímingu. Þessar tvær kvenimyndir, svo ólíkar sem þær eru, eiga sér þó eitt sameiginlegt í augum margra Vesturlandabúa: þær tilheyra *Hinum*, þær eru framandi fyrirbæri í okkar samfélagi og staðfesting þess að við séum öðruvísi. Ambáttirnir og hryðjuverkamennirnir, það eru *Hinir*.

Palestínski útlaginn og bókmenntafræðingurinn Edward W. Said hefur með skrifum sínum vakið athygli á því hvernig sú mynd sem Austurlandafræðin í Evrópu hafa dregið upp af menningu og sögu þessa heimshluta einkennist af menningarlegri einsýni sem endanlega felur í sér valdbeitingu. Hann segir: „(bókmennta) gagnrýni samtímans er stofnun sem hefur það hlutverk að staðfesta opinberlega okkar gildi, það er að segja okkar evrópsku og yfirdrottandi elítumenningu, um leið og hún gefur mönnum grænt ljós á að ástunda í einkalífínu óhefta túlkun alheimsins sem fyrirfram er dæmd til að verða óendanlegur misskilningur á mistúlkunum“¹.

Til þess að skýra mál sitt segir Said meðal annars stutta sögu frá því þegar hann hitti embættismann í bandaríska varnarmálaráðuneytinu á tímum Vietnamstríðsins. Said sagðist í barnskap sínum hafa viljað forvitnast um það hjá embættismanninum, hvernig sú manngerð væri innréttuð, sem léti sér koma til hugar að fyrirskipa háflægum B-52 sprengjuflugvélum að varpa sprengjum sínum í slíkum mæli yfir fjarlægt land í Austur-Asíu í nafni bandarískra hagsmuna og í þeim yfirlýsta tilgangi

1. „Contemporary criticism is an institution for publicly affirming the values of our, that is, European, dominant elite culture, and for privately setting loose the unrestrained interpretation of a universe defined in advance as the endless misreading of a misinterpretation.“ E.W. Said: *Secular Criticism* í „The World, the Text and the Critic“, Cambridge 1983.

ad verja frelsið og uppræta kommúnisma. „Veistu það, kæri vinur,“ sagði embættismaðurinn, „að varnarmálaráðherrann er flókin manngerð: hann passar kannski ekki inn í þá mynd sem þú hefur gert þér af kaldrifjuðum og morðóðum heimsvaldasinna. Síðast þegar ég kom á skrifstofu hans sá ég að Alexandriukvartettinn eftir Durell lá á skrifborðinu hans.“

Tilvist þessa bókmenntaverks á skrifborði varnarmálaráðherrans átti að vera sönnun fyrir því að ráðherrann gæti ekki verið sá kaldrifjaði slátrari sem Said hafði ímyndað sér. Þvert á móti setti bókmenntaverkið ráðherrann í menningarlegt samhengi sem á endanum var hin vesturlenska menningararfleið með allri sinni yfirbyggingu og yfirburðum, vesturlensk sjálfsvitund sem um leið skilgreinir og útilokar „Hina“ á forsendum sem Said líkir við trúarsannfæringu eða kreddu. Hin skarpa gagnrýni Said á menningarlega einhyggju er meðal annars sprottin af þeirri reynslu hans að komast til æðstu metorða innan hins vesturlenska háskólasamfélags sem flötta- maður og útlagi úr eigin föðurlandi.

Ástæða þess að drepið er á þessa umræðu hér er að nú hefur Listasafnið á Akureyri í samvinnu við Listasafn Reykjavíkur sett upp sýningu á völdum samtímamálverkum úr Konunglega fagurlistasafninu í Jórdaníu, og þar með gert tilraun til þess að birta okkur enn eina myndina af þessum heimshluta. Mynd sem gerir tilkall til þess að koma utanfrá og kalla á óðruvísi samskipti milli menningarheima sem búið hafa við menningarlega útilokun (eða „misskilning á mistúlkunum“ eins og Said orðar það), sem að einhverju leyti hefur sennilega verið gagnkvæm, allt frá upphafi nýlendustefnunnar. Þetta er þarft verkefni, en um leið vandasamt, og kann að vekja upp margar erfiðar spurningar sem varða sjálfsmynd og útilokun um leið og þær snerta samskipti þessara menningarheima og snertifleti þeirra.

Oliumálverk á striga og blindamma er evrópsk uppfinning sem á sér um 500 ára sögu. Í evrópsku samhengi hefur það gegnt lykilhlutverki við sköpun þeirrar sjálfsmyndar sem okkur Evrópubúum er tamt að spegla okkur í. Oliumálverkið varð til með tilkomu húanismans í evrópskri menningarsögu sem um leið markaði upphafið að afhelgun listarinnar og viðskilnað hennar við einsleita og altæka trúarlega kennisetningu. Við sjáum þennan aðskilnað með táknrænum hætti í veggmynd Masaccio's af brottrekstri Adams og Evu úr Paradís í Brancacci-kapellunni í Flórens frá árinu 1425. Í arabahéiminum á oliumálverkið sér hins vegar aðeins um 100 ára sögu, og tilkoma þess varð ekki sist fyrir vestræn áhrif á arabíska menningu. Það voru arabískir listamenn sem dvalist höfðu í Evrópu um og upp úr aldamótunum 1900 er innleiddu þessa listgrein í heimalöndum sínum. Þá þegar höfðu nokkrir af framsýnustu forsprökkum evrópskrar framúrstefnu (t.d. Marcel Duchamp) reyndar séð fyrir sér að skeið þessa listforms væri senn á enda runnið sem spegill vesturlenskrar sjálfsmyndar.

Þetta er þarft verkefni, en um leið vandasamt, og kann að vekja upp margar erfiðar spurningar sem varða sjálfsmynd og útilokun um leið og þær snerta samskipti þessara menningarheima og snertifleti þeirra.

Hin arabíska listhefð á sér aldalanga sögu þar sem tilkoma spámansins Múhameðs á 7. öld markar viss þáttaskil. Eftir hans tíma einkennist arabísk list frekar en áður af abstrakt myndhugsun og fráhrarfi frá eftirlíkingu náttúrunnar.

Það væri dæmi um augljósa menningarlega einsýni að telja þessa síðbornu fæðingu olíumálverks á striga vera staðfestingu á vanþroska eða undirmálshætti hins arabíska menningarheims á sviði myndlistar. Þvert á móti, þá á arabaheimurinn sér afar frjóa, djúpa og merka myndlistarhefð sem einnig hefur haft margvísleg áhrif á evrópska menningu í gegnum aldirnar. Orðið arabeska er í flestum evrópskum tungumálum alþekkt hugtak, notað meðal annars um fléttustil í ornamenti. Arabísk áhrif eru víða sjáanleg í byggingarlist og veggskreytingum á Suður-Spáni, Sikiley og Suður-Ítalíu. Arabísk teppi eru alþekkt heimilisprýði á evrópskum heimilum, og þannig mætti lengi telja.

Hin arabíska listhefð á sér aldalanga sögu þar sem tilkoma spámansins Múhameðs á 7. öld markar viss þáttaskil. Eftir hans tíma einkennist arabísk list frekar en áður af abstrakt myndhugsun og fráhrarfi frá eftirlíkingu náttúrunnar. Það var í samræmi við þann spámansins á því að gera myndir af mönnum og dýrum. Því eru laufflétturnar og kalligrafían kjarninn í arabeskunni. Um leið urðu til í arabískri listhefð órofa tengsl fagurfræðilegrar og trúarlegrar hugsunar. Að baki hennar liggur hermetísk dulhyggja, sem á sér fyrirmyndir í nýplatónskri dulhyggju forngrískra heimspekinga á borð við Plótínus, er litu á sameiningu mannsins og alheimsandans sem æðsta markmið mannglegrar tilveru. Hin íslamska dulhyggja, sem kennd er við súfisma, á sér hliðstæður í kristinni miðaldadulhyggju, þar sem einnig koma fram efasemdir um gildi eftirlíkingar á yfirborði náttúrunnar í viðleitni mannsins við að nálgast sannleikann og guðdóminn. Súfistarnir persnesku vildu brenna helgimyndirnar vegna þess að þær afvegaleiddu menn frá vegi sannleikans með eftirlíkingu á yfirborði hlutanna. Sömu hugsun finnum við hjá kristnum dulhyggjumönnum eins og t.d. Meister Eckhardt sem sagði: „Ef þú vilt hnetukjarnann, þá brýtur þú skurnina. Sama gildir ef þú vilt uppgötva náttúruna umbúðalaust, þá þarft þú að brjóta niður allar myndir hennar.“² Kjarni listarinnar var af andlegum toga en ekki efnislegum, eða eins og persneski dulspekingurinn og súfistinn Shams frá Tabriz orðaði það: „Listirnar eru allar skuggamyndir af formum hugtakanna.“³

Taha Boustani (mynd: bls.19) íðkar skrautritun og lýsingu í anda tyrkneska skólans í íslamskri skreyti- og bóka-gerðarlist. Í þessu verkfi vann hann með Híliye Shaerifeh seni hefur að geyma lýsingu á hugu og útliti Múhameðs spámans, byggist á tyrkneska dæminu og er talin gefa sönnu mynd af Spámanninum.

Þetta á líka við um mynstrið í arabíska teppinu sem allir Vesturlandabúar þekkja. Okkur er samt að líta á það sem skrautlega mottu til að ganga á. Merkingu þess má þó rekja til bænaíðkunar spámansins í fyrstu moskunnni, þar sem hann lagðist á hnén og lét ennið snerta jörðina eða mottuna sem hann kraup á. Samkvæmt íslamskri listhefð á teppið og mynd þess að endurspeglar hugmyndina um himnaríki á jörðu, tengingu himins og jarðar. Tilgangurinn með gerð hins arabíska teppis er því fyrst og fremst trúarlegur.⁴

2. Meister Eckhardt, útg. F. Pfeiffer, Göttingen 1914, bls. 333.

3. Sjá tilvitnun hjá A. Coomaraswamy; *Nota sulla filosofia dell'arte persiana* í „Il grande brivido, Saggi di simbolica e arte“, bls. 211, Milano 1987.

4. „The Prophet himself, it is believed, had first prayed before the divine throne (al-'Arsh) before he prayed upon the ground (farsh), thus sanctifying earth as the mirror and reflection of heaven. It is this sanctification of the ground by the Prophet that bestowed a new metaphysical meaning upon the ground and the carpet covering it. The carpet, whether of simple white color or full of geometric and arabesque designs and patterns, is a reflection of heaven and enables one to experience the ground upon which one sits as purifying, and to participate in the sacred character of the ground.“ Sjá: Nitin Kumar; *Islam: Aesthetics of a Mystic Religion*, <http://www.exoticindiaart.com/article/islam>.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

عن علي بن الحسين عليهما السلام
 كانا يا وصفا النبي صلى الله عليه وسلم فك
 لم يكن الظلمة بنا فخطب ولا بالصبر للرد كان رعبه
 من القوم ولم يكن يا محمدا تطيط ولا بالتبلي كان
 حتمنا رجلا ولا يكنا بالظهور ولا بالكلم وكأنيك الوبي
 قدبره أيضا مشرب أذيع العنين عهدنا الاضمار
 بيتنا المشارة والكثير الجرد ومشرب شرا الكهين
 والقدمين لراشيتي معكم كانا ثمانين في صيد
 واذا القمك القتمعا

وَمَا ارْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 صدرا ولستهم لجهه واليهتمهم بكهه واكنه برمهه
 عشيره من راء بديهم هاهه ومن خالعه معرفة اجبهه
 يقول ناعه لرا ههله ولا عده وشله صلى الله عليه وسلم اللهم
 صل وسلم على خير الوجود وشبهه مع الامم محمد وآله وصحبه اجمعين
 كنهه وزخرقه طه السناني في شهر صفر سنة ١٢٨٥



001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

*Þegar olíumálverkið festi
rætur í hinum arabíska
listheimi kom það eins og
vindsvæpur inn í tímalaus
kyrrstöðu þeirrar listhefðar
sem alla tíð hafði snúist
um tímalaus, óbreytanleg
og eilíf gildi sem voru af
trúarlegum toga...*

*Þessi sýning vekur upp
spurningar er varða glímu
arabaheimsins við samtíma
sem er fullur þversagna þar
sem spurningar um sjálfs-
mynd og útilokun og um
hina veraldlegu sýn á
heiminn verða knýjandi.*

Arabísk listhefð á sér flest önnur tjáningarform en málverkið. Fyrir utan vefnaðinn sjáum við hana í keramik og veggflisum, postulini og mósaík, silfursmiði, handritalýsingum og kallígrafíu, en þó ekki síst í byggingarlistinni. Listin í arabaheiminum var ekki til komin sem munaður sem hengdur er upp á vegg til skrauts, heldur var hún til komin af nauðsyn til þess að gefa hlutunum merkingu og notagildi. Eða eins og persneska skáldið og súfistinn Rumi orðaði það á 13. öld: „Málar málarinn mynd myndarinnar vegna, eða til gildra nota? Gerir leirkerasmiðurinn vasann vasans vegna, eða fyrir vatnið? Notar skrifarinn ritlistina hennar sjálfrar vegna, eða til þess að hún sé lesin? Hið ytra form hlutanna stefnir að ósýnilegu formi sem á sér enn annað form... allt eftir þroska ykkar til að skilja.“⁵

Hugmyndir húanismans, sem við sjáum endurspeglast í flórenskri málaralist við upphaf 15. aldar, náðu seint að festa rætur í hinu arabíska listhefð. Þær hugmyndir birta okkur fráhring frá guðshugmynd miðalda og marka upphafið á aðskilnaði manns og guðs, hins heilaga og veraldlega, trúar og stjórnmála, þekkingar og trúar, sem lyktaði endanlega með þeim „dauða guðs“ sem Nietzsche boðaði svo spámannlega sem órlög tæknimenningar nútímans í lok 19. aldar. Þessi afhelgun heimsins hefur verið megineinkenni vestrænnar menningar frá upphafi húanismans og hið móðerníska olíumálverk er skilgetið afkvæmi hennar.

Þegar olíumálverkið festi rætur í hinum arabíska listheimi kom það eins og vindsvæpur inn í tímalaus kyrrstöðu þeirrar listhefðar sem alla tíð hafði snúist um tímalaus, óbreytanleg og eilíf gildi sem voru af trúarlegum toga. Þannig endurspeglar sú myndlist sem kynnt er á þessari sýningu mótsagnakennd átök arabaheimsins við samtíma sem ekki verður umflúinn og mun óhjákvæmilega grafa undan þeim frumspekilega stöðugleika og einhyggju sem hefðin hvílir á. Hún endurspeglar meðal annars þann vanda arabaheimsins sem fólgin er í síðbúnum aðskilnaði hins veraldlega og andlega, trúar og stjórnmála, guðfræðilegra kennisetninga og vísindalegrar þekkingar, hefðar og tækni. Þessi myndlist sýnir okkur jafnframt viðbrögð við tímabundnu ástandi og gerir tilkall til að spegla sibreytilega og hverfula mynd samtímans, þar sem hin eilífu og óbreytanlegu sannindi eru á undanhaldi. Þessi samtími verður ekki umflúinn vegna þess að hann er knúinn áfram af óstöðvandi vél tæknimenningarinnar og hnattvæðingarinnar. Þannig vekur þessi sýning upp spurningar er varða glímu arabaheimsins við samtíma sem er fullur þversagna þar sem spurningar um sjálfsmynd og útilokun og um hina veraldlegu sýn á heiminn verða knýjandi.

5. Mevlana Jalaluddín Rumi (d. 1273); Mathnawi, IV. Sjá Coomaraswamy, bls. 209.

Þar komum við aftur að þeirri hugsun Edwards W. Saids sem hann kennir við „veraldlega gagnrýni“ eða „Secular Criticism“; hún beinist ekki bara að einsýni Austurlandafræðanna á Vesturlöndum, sem hann líkir við trúarkreddu er lögleitt hafi skipulagðan misskilning á þessum menningarheimi og réttlætt menningarlega og efnahagslega yfirdrottun. Hún beinist ekki síður að trúarlegum og þjóðernislegum kreddum sem við finnum jafnt í Ísrael og í sjálfum arabahéiminum, þar sem Said á rætur sínar sem palestínskur útlagi og baráttumaður fyrir frelsun ættlands síns undan hernámi og trúarlegri aðskilnaðarstefnu. Said hefur einmitt verið gagnrýndur af sumum samlöndum sínum frá Palestínu fyrir að boða vesturlenskt gildismat með áherslu sinni á „veraldlega gagnrýni“, að hún beinist gegn trúarhefðum og þjóðernishyggu hins arabíska menningarheims á svipuðum forsendum og sjá má í „Austurlandafræðunum“ á Vesturlöndum.

Said hefur svarað þessari gagnrýni með því að vara við notkun hugtaka eins og „íslamskur“ eða „vesturlenskur“ í pólitískum tilgangi. Slikar alhæfingar komust í hámaili eftir árásina á tvíburaturnana í New York 11. september 2001. Þá urðu margir til að vitna í framtíðarspá Samuels Huntingtons um að átakalínur framtíðarinnar í heiminum yrðu hvorki af efnahagslegum né hugmyndafræðilegum toga, heldur myndu þær felast í árekstrum milli menningarheima íslams og Vesturlanda.⁶ Said hefur bent á að hugtakið Vesturlönd sé notað í þessu samhengi til þess að draga fjöður yfir fjölmennarleg einkenni flestra ríkja á Vesturlöndum og að hugtakið íslam í þessu samhengi rugli saman í einn pott jafn ólíkum menningarsamfélögum eins og Indónesíu, Tyrklandi, Bosníu og Alsír, án þess að séð verði að þau eigi sér þann samnefna er réttlæti slíka alhæfingu.⁷ Alhæfingarnar hafa síðan færst í aukana með nýrri hugtakasmíð á borð við „möndulveldi hins illa“ um leið og það er orðin viðtekin venja fjölmiðla að tala um „íslamska hryðjuverkamenn“, á meðan það væri talið fáheyrnt að tala um kristna hryðjuverkamenn eða gyðingahryðjuverkamenn í hliðstæðu samhengi.

Þessi sýning á arabískri samtímalist ætti að vera okkur tilefni til þess að hugleiða menningarleg samskipti okkar við þennan fjarlægja heimshluta sem er okkur þó ekki fjarlægari en svo að við mætum honum daglega í fréttatímum ljósvakamiðlanna, auk þess sem sú staðreynd blasir nú við að múslimar eru orðnir fjölmennari en Íslendingar í samfélagi Norðurlandþjóða: fjöldi þeirra mun nú nálgast hálfa milljón.⁸ Ef grannt er skoðað getum við fundið hluta af sjálfum okkur í þeim myndum sem hér eru til sýnis. Þá förum við að nálgast þá niðurstöðu sem andæfir því sem haldið var fram í upphafi um ambáttina og hryðjuverkakonuna: *Við erum hinir.*

Eftir árásina á tvíburaturnana í New York urðu margir til að vitna í framtíðarspá Samuels Huntingtons um að átakalínur framtíðarinnar í heiminum yrðu hvorki af efnahagslegum né hugmyndafræðilegum toga, heldur myndu þær felast í árekstrum milli menningarheima íslams og Vesturlanda.

6 „It is my hypothesis that the fundamental source of conflict in this new world will not be primarily ideological or primarily economic. The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural. Nation states will remain the most powerful actors in world affairs, but the principal conflicts of global politics will occur between nations and groups of different civilizations. The clash of civilizations will dominate global politics. The fault lines between civilizations will be the battle lines of the future.“ Samuel Huntington: *The Clash of Civilizations?*, Foreign Affairs, sumarið 1993.

7. E. Said: *The Clash of Ignorance*, The Nation, október 2001.

8. Sjá: *Islam online*, <http://www.islamonline.net/ol-english/dowalla/europe-5-2-2000/europe1.asp>

Skýringar

- Undir fullum yfirráðum Palestínumanna
- Undir stjórn Palestínumanna en Ísrael með herlið
- Undir fullum yfirráðum Ísraels



*Katamtú isma alhalbíbi
Va raddatú asbeha fúadi
Fúa sjúki nadin hrati
Laili basm ahway anadi*

*Ég þagði yfir nafni ástvinnar mínar
En endurtók það með sjálfri mér
Hvað ég þrái að komast út á bersvæði
Og hrópa nafnið sem ég elska*

Í lauslegri þýðingu
Jóhannu Kristjónsdóttur

*Atak Ísraels og Palestínu
hafa verið eitt helsta frettar-
efni vestræna fjölmörgu
undanfarna áratuga.
A meðfylgjandi kortum
sést skipting landsvæða
á árunum 1916–1991.*



Skv. friðartillögum í Ósló átti verulegur hluti hernumdu svæðanna (Gaza og Vesturbakkinn) að færast inn í Palestínuríkið.

Ég hrópa nafn ástvinnar mínar

eftir Jóhönnu Kristjónsdóttur

Þetta litla ljóð (hér til hliðar) skrifaði skáldkonan arabíska Olija bint al Mahdi sem var fædd árið 777 og lifði til ársins 825. Við lestur ljóða og skoðun myndverka og með því að hlusta á tónlist arabaheimsins hefur mér fundist það eftirtektarverðast hvað rómantikinn er ríkjandi í öllu sem þeir fást við. Ætla mætti að pólitísk vitund setti svip sinn í ríkara mæli á viðfangsefni þeirra miðað við nútímasöguna.

Aðrir sem skrifa í þessa sýningarskrá gera málalaglistinni ítarleg skil. Ég mun því snúa mér að öðrum þáttum sem eru ekki síður nauðsynlegir til skilnings á þessum heimi. Ég mun heldur ekki skrifa um menningarheiminn í þröngri merkingu myndlistar, ljóðagerðar, söngvahefðar og þess háttar. Fyrir mér vakir að skrifa um þætti sem vefjast fyrir okkur.

Í ljósi þess að við eigum oft í örðugleikum með að skilja okkar eigin menningarheim er kannski ekki að undra þótt aðrir menningarheimar, straumar þar og stefnur og ekki síst hugsunarhátturinn sem að baki býr komi okkur spáskt fyrir sjónir. Vissulega hefur menningarheimur araba, löng saga hans og arfleifð sérstöðu. Við höfum augljósari þörf fyrir skilning á honum núna af ástæðum sem þarf ekki að tíunda. Og ef okkur tekst ekki að brjóta hann til mergjar gætum við þó alltent reynt að ígrunda forsendur þeirra hugmynda sem hann á rætur í.

Þær þjóðir sem byggja heimshlutann sem við tölum um í daglegu tali sem arabaheiminn telja hátt í þrjú hundruð milljónir manna. Það segir sig sjálfst að það eru margbreytilegir hópar með mismunandi afstöðu, lífsvitund og skoðun. Það er eitt sem fyrst og fremst sameinar þennan heim, tungumálið arabíska sem allir tala og eiga. Mállyskur eru breytilegar frá einu landi til annars en aldrei svo að menn skilji ekki hverjir aðra. Þá er ritmálið alls staðar það sama. Með því að menntun cykst alls staðar í þessum löndum hefur hið daglega mál smám saman verið að færast nær því sem við köllum klassíska arabísku og er tungumálið sem Kóraninn er skrifaður á. Ætla má að af þessum fjölda séu um 90% áhangendur íslam. Hinir eru kristnir eða gyðingatrúar. Þessar tölur eru settar fram með fyrirvara en ættu að vera nærri lagi. Að eiga tungu og trú sameiginlega – það er einstakt og það er í augum araba undursamleg arfleifð.

Þess gætir mjög greinilega að við erum haldin ákveðnari fordómum gagnvart þessum heimi. Ég leyfi mér að vísa til eigin reynslu og kalla það stundum andúð. Okkur finnst stafa af honum ógn. Þar finnst mér í umræðum oft skilja á milli menningarheima. Tökum austurlenskan menningarheim, kínverskan sem dæmi. Við þekkjum hann lítið og það skiptir ekki ykja miklu máli. Við virðumst setta okkur við að hann sé öðruvísi, jafnvel finnast það bara skemmtilegt. Og látum svo þar við sitja.

Þær þjóðir sem byggja heimshlutann sem við tölum um í daglegu tali sem arabaheiminn telja hátt í þrjú hundruð milljónir manna. Það segir sig sjálfst að það eru margbreytilegir hópar með mismunandi afstöðu, lífsvitund og skoðun.

Umhugsunarlaust segja menn: Arabar eru grimmir og miskunnarlausir. Þetta eru hryðjuverkamenn og upp til hópa hið mesta illþýði.

Ég spyr á móti: Hvaða forsendur gefum við okkur þegar við köstum slíkum fullyrðingum fram?

Menningarheimur araba er sveipaður dulúð. Hann er flóknari og fjandsamlegri í hugrenningum okkar. Umhugsunarlaust segja menn: Arabar eru grimmir og miskunnarlausir. Þetta eru hryðjuverkamenn og upp til hópa hið mesta illþýði. Ég spyr á móti: Hvaða forsendur gefum við okkur þegar við köstum slíkum fullyrðingum fram? Erum við að verða hlutdrægum fréttaflutningi að bráð þegar við dæmum til að mynda virtan og metinn stjórn málaflökk eins og Hizbollah í Líbanon sem hryðjuverkaflökk og punktur?

Skiljum við hugmyndafræði hans, viljum við skilja hana og er hún almennt þess virði? Skiljum við að þessi flokkur var stofnaður sem neðanjarðarhreyfing í Suður-Líbanon þegar Ísraelar hersátu svæðið og Hizbollah má líkja við andspyrnuhreyfingar í Evrópulöndum á tímum nasista?

Skiljum við að eitt helsta tákni kúgunar á konum í hugum Vesturlandabúa, andlitsblæjan, á ekki uppruna sinn í íslamstrú? Hvergi í Kóraninum er konum skipað að hylja andlit sitt og um notkun andlitsblæjunnar fer ýmsum sögum. Ein er sú að hún eigi uppruna meðal hirðingjættbálka í eyðimörkum Arabíuskagans þar sem hitinn á daginn getur farið í fimmtíu stig og kuldi á nóttunni í 20 stig og það er lífsnaudsynlegt að skýla húðinni. Seinna er sagt að Tyrkir hafi tekið blæjuna upp á Ottómantímanum þegar þeir voru allsráðandi á þessu svæði og vildu með henni sýna ákveðna stéttaskiptingu. Í flestum trúarbrögðum heims eru konur hvattar til að hylja hár sitt og/eða klæða sig síðsamlega. Er það kúgun? Er það hefð eða er það einfaldlega svo að sinn er síður í landi hverju? Getum við hér uppi á Íslandi býsnast yfir kúgun kvenna meðal araba þegar nokkurra mánaða gömul úttekt hérlendis sýnir að enn er um 20–30 prósent launamunur milli karla og kvenna þrátt fyrir lög sem fyrirskipa sömu laun fyrir sömu vinnu? Skiljum við eða viljum við skilja hið djúpa og framandlega heidurs- og blygðunarhugtak araba? Þar sem heidur fjölskyldunnar er alls staðar og ætíð tekinn fram yfir einstaklinginn. Flekkun fjölskyldunnar er dýpri og átakanlegri en annað og oft torskilin. Og í léttúð Vesturlandasamfélagsins fordæmum við það. Í Vesturlandasamfélaginu þar sem frjálslyndið skal ríkja eitt.

Skiljum við að konur í arabalöndum verða fjárhagslega sjálfstæðar við giftingu vegna þess að heimanmundurinn sem margir líta hornauga verður séreign þeirra við giftingu og maðurinn má aldrei snerta hann? Vitum við að eiginkona sem vinnur utan heimilis má ráðstafa tekjum sínum að vild vegna þess að framfærsluskylda hvílir alfarið á karlinum? Það er kannski verið að kúga þá? Skiljum við að ástæðan fyrir því að hjón vilja eignast sem flesta syni er að þeirra er að sjá fyrir þeim á efri árum en dætur eru lausar undan þeirri skyldu? Eigi hjón ekki syni fellur framfærsluskyldan ekki á dæturnar heldur á næstu karlættingja. Skilum við að konum í arabalöndum finnst barátta Vesturlandakvenna fyrir jafnrétti vera innantóm ef hún snýst um að karlinn ryksugi eða vaski jafn oft upp og þær? Konur í arabalöndum líta svo á að réttindi kvenna til menntunar, almenns framgangs í atvinnulífinu og að þær njóti virðingar á heimili sínu skipti meira máli en hvort þær þurrki oft af en karlinn.

Skiljum við að það er nú á dögum gömul þjóðsaga að allir arabar eigi margar eiginkonur? Það viðgengst í ríku arabalöndunum, Flóaríkjunum og Sádi-Arabíu. En ekki annars staðar, meðal annars vegna þess að menn hafa hvorki efni á því né heldur kærir eiginkonan sig um að deila manni sínum með öðrum.

En vitum við uppruna fjölkvænis? Múhammed spámaður leyfði að hver maður mætti taka sér fjórar eiginkonur og hvatti einkum til að menn tækju að sér ekkjur. Á þeim tíma voru styrjaldir og óáran daglegt brauð ekki síður en nú á tímum. Fjölmargar konur misstu menn sína í þessum stríðum og áttu fárra kosta vól þar til Múhammed benti á að eiginmenn þessara kvenna hefðu fallið í heidarlegum bardögum og þær ættu betra skilið en verða hornreka í samfélaginu. Að visu með því fororði að maðurinn kæmi eins fram við allar konurnar og mismunaði þeim ekki í neinu. Og að hinar konurnar sem fyrir voru gæfu samþykki sitt ef maðurinn vildi fá sér nýja konu.

Vitum við að skilnaðir eru algengari en áður og konur eiga oftar en karlar frumkvæði að þeim samkvæmt tölfræðilegum skýrslum? Konur sem hafa verið giftar áður, einkum hafi þær átt börn, eiga jafn góða möguleika og hver önnur til að giftast aftur. Getum við ekki fyrirgefið aröbnum að þeir vilji að stúlkan sem þeir giftast sé óspjölluð? Það er ekki lengra síðan en í kynslóð foreldra minna að það þótti sjálfsagt að geyma sig fyrir eiginmanninn í stað þess að stökkva upp í ból með næsta manni eftir klukkutímakynni. Getum við kannski ekki fyrirgefið aröbnum að þar í löndum þekkest varla eða ekki alnæmi vegna þess að útlendingar eru settir í eyðnirpóf í flestum þessara landa ef þeir búa þar lengur en þrjá mánuði?

Er það hlægilegt í okkar augum að ungt arabískt fólk í giftingarhugleiðingum vill leiðsögn foreldra sinna í makavali í meira mæli en fyrir nokkrum áratugum? Það er nánast óhugsandi að foreldrar hafi ekki hönd í bagga með ráðahagnum enda segir ungt fólk: „Foreldrar mínir eru þeir sem þekkja mig best og vita hvernig maki hentar mér.“ Samkvæmt nýrri egypskri rannsókn eru skilnaðir mun fátíðari meðal fólks sem hefur látið foreldrana um að aðstoða við að velja sér maka. Auðvitað finnst okkur þetta hallærislegt og í besta falli óspennandi en þá segja mörg arabísk ungmennti: „Þið takið allt út fyrirfram. Við eigum það eftir.“ Auðvitað hljómar þetta ósköp barnalega í okkar sófistikeruðu eyrum. En svona er þetta og það er allt að því óhugsandi að ungt fólk gangi í hjónaband án þess að hafa blessun fjölskyldna sinna. Á hinn bóginn leiðum við líka hjá okkur, ef okkur sýnist svo, að samkvæmt islömskum lögum má ekki neyða fólk í hjónaband. Sé það gert er það lögbrot og því refsivert.

Ef við viljum skilja araba verður við að skilja að fjölskyldumynd þeirra og uppbygging og ræktarsemi er allt önnur en hjá okkur. Nánasta fjölskylda telst ekki aðeins foreldrar og börn, heldur einnig afar og ömmur, föður og móðursystkini og þeirra börn og afar og ömmusystkini í báðar áttir. Allir þessir fjölskyldumeðlimir eru í innsta hringnum og allir líta svo á að þeir beri sína ábyrgð á öðrum í fjölskyldunni. Það skoðast ekki sem afskiptasemi heldur umhyggja fyrir velferð og sóma fjölskyldunnar. Á hinn bóginn er ég ekki í nokkrum vafa um að fyrir utanaðkomandi útlending sem giftist inn í arabíska fjölskyldu getur þessi alltumfaðmandi umhyggja orðið ákaflega þreytandi. Þeir elstu í fjölskyldunni njóta óumdeildrar virðingar og það er alvarlegt ef einhverjum hinna yngri dettur í hug að gera eitthvað það sem þeim þætti ekki við hæfi.

Ef við viljum skilja araba verður við að skilja að fjölskyldumynd þeirra og uppbygging og ræktarsemi er allt önnur en hjá okkur. Nánasta fjölskylda telst ekki aðeins foreldrar og börn, heldur einnig afar og ömmur, föður og móðursystkini og þeirra börn og afar og ömmusystkini í báðar áttir.

Getum við skilið afskipti Vesturlandastórveltanna Breta og Frakka eftir heimsstyrjöldina fyrri, þegar stjórnvöld þessara tveggja ríkja skáru upp löndin að eigin gedþotta og samkvæmt eigin hagsmunum og sjaldnast í samráði við íbúana?

Getum við ekki fyrirgefið aröbnum að í löndum þeirra er ekki vestrænt lýðræði? Getum við skilið að vestrænt lýðræði er ekki hentug útflutningsvara þar sem annar hugsunarháttur og aðrar hefðir eru í gildi? Ég er þó fjarri því að mæla einræði eða harðræði bót sem viðgengst í nokkrum arabaríkjum. En ef við erum svona elsk að lýðræðinu má þá ekki líka tala um arabískt lýðræði og skilgreina það á annan hátt en vestrænt lýðræði? Arabískt lýðræði er að færast í betra horf en fyrir nokkrum árum, og stórmiklar breytingar eru að verða í löndum eins og Katar, Barein, Marokkó, Túnis, Líbanon og Jórdaníu og örlar meira að segja á því í Sýrlandi þótt önnur eigi svo aftur lengra í land.

Í mínum huga er menningarlæsi og menningarskilningur ekki aðeins vitund og þekking á menningu í þröngri merkingu. Menningarlæsi er einnig að skilja þjóðfélagið, arabíska þjóðfélagið, sem heild og í samhengi við það sem gerist. Því finnst mér rétt að víkja að nokkrum þáttum sem eru ofarlega í huga manna í þessum heimshluta og hafa áhrif á hugsun og menningu í sjálfu sér, því sú afstaða hefur einnig fætt af sér skapandi skoðanir, bókmenntir, söngva og dansa þótt hún eigi ekki upp á pallborðið hjá okkur.

Leila Shawa er málari og hönnuður. Í myndröð sinni „Veggirnir í Gaza“ gegnir skrifrin upplýsingarhlutverki með því að koma á framfæri boðskap kugadrar þjóðar sem ekki fékk frelsi til að tjá sig svo hún neyddist til að krotu á vegg. Slíkt veggakrot er þáttur í byggingu verkisins.

Getum við skilið afskipti Vesturlandastórveltanna Breta og Frakka eftir heimsstyrjöldina fyrri, þegar stjórnvöld þessara tveggja ríkja skáru upp löndin að eigin gedþotta og samkvæmt eigin hagsmunum og sjaldnast í samráði við íbúana? Flest sem hefur gerst í þessum heimshluta síðan rekur sig til afskipta stórveltanna og þau sár eru ógróin. Getum við ekki skilið andúðina á Bandaríkjamönnum sem hafa komið eins og þeytivindur eða eldibrandur með sína forsjarhyggju inn í þennan heimshluta til að segja öllum hvernig þeir eigi að haga lifi sínu? Þeir styðja eina hreyfingu „frelsisamtaka“ í dag sem er orðin „hryðjuverkafylking“ á morgun ef hún hlitir ekki leiðsögn stóra landsins í vestri.



Myndir á Gaza (eiti af fótum verkum 1992) eftir Leila Shawa, Palestínu.



Asvinnur sólarinnar (1967) eftir Nazir Nabaa, Sýrlandi.

001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

Getum við ekki skilið að arababjóðum, sem allar höfðu búið með gyðinga innan sinna landamæra, að mestu leyti í friði og spekt, öldum saman, var ofboðið þegar ríki Ísraels var skellt beint ofan í miðjan arabaheiminn og svo langt var gengið að tilvist Palestínumanna var ekki viðurkennd fyrr en eftir að Yasir Arafat hafði stofnað PLO-samtökin? Auðvitað er sagan lengri og flóknari en hér er hægt að fara út í en svona má þetta hafa litið út í þeirra augum. Því höfum í huga að um það bil sem fyrri heimsstyrjöldinni lauk voru gyðingar 5 prósent íbúa Palestínu en arabar um 93 prósent.

Getum við ekki skilið beiskju Egypta þegar Nasser þáverandi forseta leitaði til Bandaríkjamanna eftir fjármagni í Aswanstífluna, sem hefur orðið þessu fjölmennasta arabaríki hreinasta blessun – neitundu þeir honum af því einu að þeir grunuðu hann um að verða ekki nógu þægur? Nasser var á þeim tíma umfram allt metnaðarfullur og þjóðhollur Egypti sem vildi veg þjóðar sinnar sem mestan og hafði ekki hneigst til þess sósíalisma sem hann var síðar orðaður við. Vitaskuld leitaði hann rակeitt til Sovétmanna eftir að Bandaríkjamenn höfnuðu honum.

Getum við ekki skilið gremju múslima í Líbanon þegar Bandaríkjamenn og Ísraelar gerðu leynisamning um að reka Palestínumenn úr landi árið 1982 en áður en svo yrði gátu Ísraelar ekki á sér setið að leggja blessun sína yfir að hersveitum libanskra kristinna falangista yrði leyft að fara inn í flóttamannabúðir við Beirut. Sjabra og Sjatila og réðu niðurlögum um þúsund hættulegra hryðjuverkamanna? Þegar fréttamenn og ljósmyndarar fengu svo loks að skoða lík hryðjuverkamannanna komu í ljós nokkur „mistök“ því hryðjuverkamennirnir reyndust vera börn, konur, aldrað fólk og fatlað. Og ráðagerðir Bandaríkjamanna í Líbanon á þessum tíma voru allar á þann veg að sundrungin sem var ærin fyrir í landinu, magnaðist um allan helming uns bandarísku hermennirnir hurfu á braut við lítinn orðstír.

Nazir Nabaa er brautryðjandi í nútímalist í Sýrlandi. Hann vinnur á nýstárlegan hátt úr efniviði forna þjóðsagna og eru verk hans hláðin taknæi og máluð í sterkum jarðlitum.

Getum við ekki skilið andúðina á Bandaríkjamönnum sem hafa komið eins og þeytivindur eða eldibrandur með sína forsjáthyggju inn í þennan heimshluta til að segja öllum hvernig þeir eigi að haga lífi sínu?

*Getum við ekki skilið gremju
múslima í Líbanon þegar
Bandaríkjamenn og Ísraelar
gerðu leynisamning um
að reka Palestínunum úr
landi árið 1982.*

Getum við ekki skilið furðuna sem greip um sig í Líbú þegar PANAM-vélin var sprengd yfir Skotlandi og áður en nokkrar sannanir lágu fyrir voru sökudólgarnir ekki aðeins stórskadlegir Líbúumenn, þeir voru gerðir að flugumönnum Gaddafis leiðtoga landsins? Gat ekki verið að þeir væru bara ótíndir glæpamenn sem hefðu framið voðaverkið án þess að leiðtogi Líbú kæmi þar nærri? Í staðinn fengu Líbúumenn yfir sig loftárásir frá Bandaríkjamönnum sem bituðu sem betur fer, skyldi maður ætla, dálítið á Gaddafi því auk fjölda borgara sem létust missti Gaddafi fósturdóttur sína.

Getum við ekki skilið gremju arababjóðarinnar í Írak sem var eftirlæti Bandaríkjamanna—jafnvel þó sami forseti væri þar við völd og er enn—meðan Íranir og Írakar börðust 1980–1988 og mokuðu Bandaríkjamenn þá vopnum, fjármunum og ráðgjöfum í Íraka af því þeim stóð enn meiri stuggur af klerkaveldinu svokallaða í Teheran en af Saddam Hussein í Bagdad? Af hverju var það þagað í hel að sendiherra Bandaríkjanna í Írak, April Glaspie, var látinn vita um innrásina í Kúveit fyrirfram, á sérstökum fundi með Saddam Hussein? Hún hafði samband við yfirboðara sína í Washington og engin athugasemd var gerð fyrr en eftir að Saddam hafði gert innrásina. Síðan var sett á alræmt viðskiptabann sem hefur nú staðið á 13. ár og valdið þjóðinni slíkum þjáningum að segja má að á síðustu tíu árum hafi verið útrýmt heilli kynslóð íraskra barna. Og öðru hverju skjótast Bandaríkjamenn með nokkrar sprengjur á landið til að sýna mátt sinn og megin. Og leyfa sér síðan að staðhæfa að þetta hrjáða fólk sitji lon og don við að smíða kjarnorkusprengjur og eiturvopn milli þess sem það ráfar á milli ruslahauganna að leita sér að mat. Og svo er heitið stórstyrjöld gegn Írak þegar Afganistan hefur verið afgreitt. Allt er þetta gert í nafni lýðræðis. Í þágu lýðræðis og almannahagsmuna.

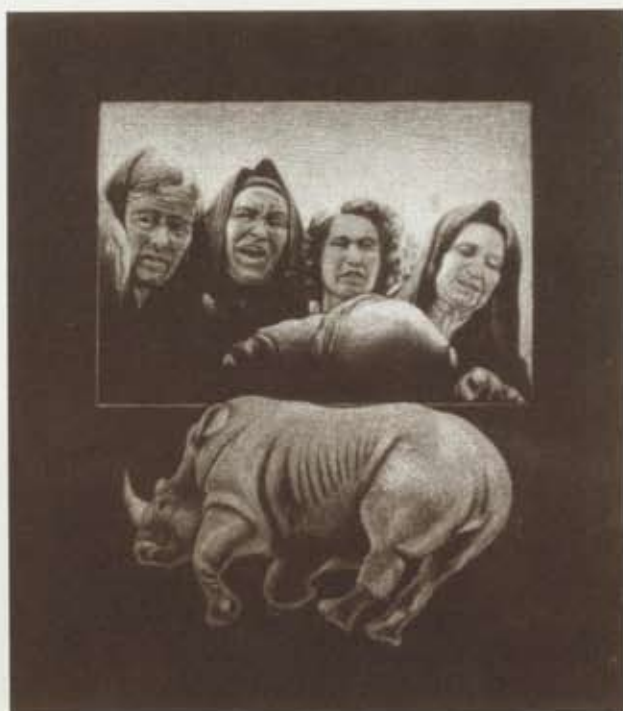
Ég er ekki að hvítþvo araba, það væri fjarri öllu viti. Þar viðgengst margt miður fagurt, rétt eins og hér og þar. En mér verður alltaf minnisstætt þegar stjórnsýslubyggingin í Oklahoma var sprengd um árið. Ég kom þann sama morgun til Líbanons og kveikti á sjónvarpinu á hótélherberginu og CNN var að byrja að sýna myndir og sagði að fyrstu ábendingar til lögreglu sýndu að þarna hefðu arabískir hryðjuverkamenn verið að verki. Kannski ráða trúarbrögðin því að við höfum svo afbakaða sýn. Strax og íslam ber á göma skýtur upp mynd í hugum manna af skikkjuklæddum blæjuðum konum. Órugglega kúguðum og lúbörðum. Menn velta ekki inntaki íslam fyrir sér, talið og hugsunin beinist alltaf í sama farveg: kúgun á konum. Jafnvel mætustu menn sem skeyta dagsdaglega lítið um það efni í sínum ranni fyllast viðbjóði á aröbunum sem allir eru að kúga konur. Íslam er ekki hættuleg trúarbrögð. Sannleikurinn er sá að íslam byggir á því sem við þekkjum úr kristinni trú og hvers kyns kærleiksboðun kristninnar er ekki síður að finna í íslam. Meginmunurinn er að íslam er múslimum ekki bara trú, hún er lífsviðhorf, en það verður ekki sagt nema í takmörkuðum mæli um kristna.

Það er óhugsandi að velta fyrir sér menningarheimi araba, hvað þá menningarläsi og menningarmun, nema kunna skil á íslam. Sannleikurinn er einnig sá að á fyrstu öldum íslam voru þetta framsækin trúarbrögð þó vitanlega hafi öfgamenn og ofsatrúarmenn túlkað þau að eigin hentugleikum eins og gerst hefur í öllum trúarbrögðum og gerist raunar enn. Það yrði of langt mál núna að fara út í að fjalla um íslam en ég bendi fólki eindregið á að kynna sér inntak hennar, m.a. í ágættri bók Jóns Orms Halldórssonar *Íslam og með því að lesa Kóraninn* í vandaðri þýðingu Helga Hálfðanarsonar.

Að lokum þetta: Ég hef farið út í ýmsa þætti þessum heimi til skýringar því ég lit svo á að skilgreina megi hugtökin menningarheimur og menningarläsi á viðfeðman hátt svo sem trúin, fjölskyldan, stoltið, sjálfsvirðingin. Mig langar að bæta við: Ferðist til þessara landa, þar sem sagan syngur undir hverju skrefi, skynjið fjölskylduböndin, borðið matinn, skoðið handverk þeirra, hlýðið á tónlistina og horfið á myndlistina. Lesið bækur um arabískan heim sem er þó samtímis margir heimar því samfélögin eru full af litbrigðum þó okkur hætti til að setja allt undir einn og sama hattinn.

Ég vona að þó ég hafi farið hér út í fremur óhefðbundin efnistöð séu lesendur nokkru nær og geti velt þessu fyrir sér, vonandi út frá einhverjum forsendum sem þeir gáfu sér ekki áður.

Íslam er ekki hættuleg trúarbrögð. Meginmunurinn er að íslam er mäsliðum ekki bara trú, hún er lífsviðhorf, en það verður ekki sagt nema í takmörkuðum mæli um kristna.



Örvirfaneki (1982) eftir Hachemi Azza, Marokkó.

Hachemi Azza er afbrigðs myndristumaður. Surrealísk messótintuwerk hans skirskota til þjóðfélagsmála á afar personulegan og forvitnulegan hátt.

Samir Salameh blandað saman hefðbundnu arabísku skrifletri og kalligrafískum áletrunum í málverkum sínum. Þannig sameinast hefðin og nútíðarmálning í hreinni arabískri myndtjáningu.



Komposisjon nr. 3 (1985) eftir Samir Salameh, Palestína



Fangur draumur (1988) eftir Leila Shawa, Palestína.

Víðfangsefni Leila Shawa eru oft politísk og tengjast málefnum kvenanna, svo sem því þegar konur í heimabæ hennar voru neyddar til þess að ganga með bláju. Lífsknúdag verkin virðast glöðleg við fyrstu sýn en ef grannt er skoðað leynast þar blínd ósjáandi augu, misheppnuð áform og brostnir draumar.

Listamennirnir

Nawal Abdallah (f. 1951) • Jórdaníu

Nawal Abdallah var innvígð í heim myndlistarinnar á vinnustofu Muhanna Durra í Amman áður en hún hóf formlegt myndlistarnám í Flórens þaðan sem hún útskrifaðist 1979. Þróttmikil afstraktverk hennar sem minna á yfirmáttúrulegt landslag eru uppfyll af svipmiklum og ótrúlega hvatskeytlegum strokum en litur, birta, efnisáferð og línuteikning hafa jafnmikilvægu hlutverki að gegna í myndmótun hennar.

Nasr Abdul Aziz (f. 1941) • Palestínu

Nasr Abdul Aziz lauk námi sínu í byggingarlist í Moskvu árið 1963 en fluttist síðan til Kairó þar sem hann lagði stund á myndlistarnám og útskrifaðist 1968. Árið 1980 lauk hann æðra prófi í kvikmyndalist í Kairó. Í málverkum sínum sem einkennast af þaulhugsaðri myndbyggingu færir hann efnivið sem tengist þjóðernismálum með þróttmiklum hætti í myndrænan og stílfærðan búning þar sem þögnin er ríkjandi í drungalegum litum og sterklegum figúrum.

Abed Abidi (f. 1942) • Palestínu

Málarinn, myndhöggvarinn og barnakennarinn Abed Abidi stundaði myndlistarnám í Dresden. Hann er frumkvöðull í palestínskrí myndlist og var fyrsti Palestínumaðurinn til að komast inn í Tel Aviv, höfuðvagi Ísraelskrar myndlistar, og sýna verk sín á einkasýningu þar árið 1962. Verk hans tjá hugarangur í þöglu andófi gegn því persónulega og þjóðernislega óréttlæti sem hann hefur mátt þola, með einfaldri línuteikningu og formi, í líki kross, og mjög sparlegri litanotkun.

Abdul Jabbar Alghadban (f. 1953) • Barein

Abdul Jabbar Alghadban stundaði myndlistarnám í Damaskus. Hann fæst við myndefni sem tengjast stöðu kynjanna, sýnir konur í óraunverulegu umhverfi og hneppir þær í táknrænt fangelsi þar sem sjáanlegar og ímyndaðar skorður samfélagsins binda hendur þeirra.

Aziz Ammoura (f. 1944) • Jórdaníu

Málarinn og myndlistarkennarinn Aziz Ammoura lagði stund á myndlistarnám í Bagdad og Bandaríkjunum. Ammoura er áhugasamur kennari og hefur kennt mörgum nemendum á mismunandi aldri í vinnustofu sinni og í listadeildinni við Yarmouk-háskólann. Ammoura hefur þróað með sér frumlegan stíl í skrautskriftarmálun sem byggist á arabísku skriflettri en myndirnar eru afstraktverk þar sem gegnsæ litarlög eru máluð hvert yfir annað. Leikni hans með vatnsliti kemur greinilega fram í öllumálverkum hans þótt miðillinn einkennist af ógegsæi.

Nabil Anani (f. 1943) • Palestínu

Nabil Anani er málarí og leirkerasmiður sem stundaði myndlistarnám í Alexandríu. Í verkum sínum vinnur hann með stílfærðar verur í þjóðbúningum, þjóðsagnaminni og palestínsku útsaumsmunstur. Þau eru hnitmiðuð í myndbyggingu og yfir þeim er andblær eftirsjár. Með því að nýta sér palestínska alþýðulist tjáir hann andstöðu sína við hernámið og leggur áherslu á menningu þjóðar sinnar sem Ísrael reynir að gera tilkall til.

Hachemi Azza (f. 1950) • Marokkó

Hachemi Azza er afbrigðis myndristumaður á öllum sviðum þeirrar listar. Hann stundaði myndlistarnám í Tetouan og Brüssel. Hann notar liti í öllum blæbrigðum í súrrealískum messótintum sínum sem gefa hugboð um hið óræða og dauðann en á fagurfræðilegum forsendum og hann skirskotar til þjóðfélagsmála á persónulegan og forvitnilegan hátt.

Farid Belkahia (f. 1934) • Marokkó

Farid Belkahia nam myndlist í París (1954–1959) en lagði síðan stund á leikmyndahönnun í Tékkó-slóvakíu. Þegar hann sneri aftur til Marokkó árið 1962 var hann ráðinn forstöðumaður École des Beaux Arts í Casablanca (1962–1974) og hann er stofnandi Marokkóska listaskólans í Casablanca. Hann tók að nýta sér alþýðleg tákn, tölur, arabíska skrautskrift og stafi úr skriflettri Berba. Verk Belkahia eru óhlutbundin, hlaðin þjóðsagnafigúrum og táknæði. Hann málar þau á handteygð skinn og notar henna og önnur náttúruleg litarefni eins og sumaq og saffran í staðinn fyrir oliu- og akrýliti, líkt og hefðbundnir handverksmenn sem vinna með leður og vefnað.

Karima Ben Othaman (f. 1972) • Jórdaníu

Hún nam í ýmsum listastofnunum á Ítalíu, þar á meðal Listaakademíunum í Flórens, Bologna og Milanó. Í „Fiskamyndröð“ sinni gæðir hún hvern fisk tilteknum mannlegum eiginleikum, bæði í gamni og alvöru, og færir áhorfandann inn í veröldina á bak við spegilinn í „Lísu í Undralandi“.

Kamal Boullata (f. 1942) • Palestínu

Kamal Boullata er fæddur og uppalinn í Jerúsalem, en stundaði myndlistarnám í Róm og Washington D.C. Árið 1968 settist hann að í Bandaríkjunum og kenndi við Georgetown-háskólann. Hann er rithöfundur og bókmenntagagnrýnandi og hefur ritstýrt fjölmörgum ljóðasöfnum. Boullata tók að starfa í anda skrautritunarskólans í myndlist á niunda áratugnum. Hann einbeittir sér að óhlutbundnum verkum sem byggjast annaðhvort á ljóðlist súfa eða þjóðernissínum slagorðum. Þau eru í sterkum og ágengum litum og einlitum blæbrigðum.

Taha Boustani (f. 1950) • Írak

Taha Boustani iðkar skrautritun og lýsingu í anda tyrkneska skólans í íslamskri skreyti- og bóka-gerðarlist. Í þessu verki vann hann með Hiliye Shaerifeh sem hefur að geyma lýsingu á huga og útliti Múhameðs spámanns, byggist á tyrkneska dæminu og er talin gefa sanna mynd af Spámanninum.

Raad Dulaimi (f. 1963) • Írak

Raad Dulaimi er verkfræðingur og sjálfmenntaður myndlistarmaður. Hann beitir skrautritun í verkum sínum þar sem hann meðhöndlar hefðbundna skrift á nútímalegan hátt. Hann notar hið gamla kúfiska skrifletur innan ýmissa geometrískra forma til að túlka trúarlegan texta innan samtímalegrar myndmótunar.

Issam El-Said (1939–1988) • Írak

Issam El-Said var málari, hönnuður, arkitekt, listsagnfræðingur og sérfræðingur í íslamskri list. Hann nam byggingar- og myndlist í Cambridge og Hammersmith í Englandi. Hann teiknaði fjölmargar moskvar, innan sem utan, þar á meðal aðalmoskvuna í London og Íslömsku menningar-miðstöðina. Hann bjó og starfaði í London frá 1958 til dauðadags. Hann var meðal fyrstu arabísku listamanna til að beita skrautskrift í nútímalistaverkum. Frá sjöunda áratugnum hafa næstum öll verk hans að geyma skrautskrift eða íslamska hönnun í einu eða öðru formi. Þótt hann notaði hefðbundið arabískt skrifletur í verkum sínum beitti hann nútímalegum aðferðum.

Ali Omar Ermes (f. 1945) • Líbýu

Hann er ljósmyndari, málari og rithöfundur og nam í Englandi. Ermes litur á notkun arabískrar skrautskrifrar í verkum sínum sem þátt í íslamskri menningu sem bætir nýrri vidd við alþjóðlega nútímalist og áhorfandinn þarf ekki að vera læs á arabísku til að geta notið þeirra. Hann notar stafi sína og setningar sem myndræna þætti í verkunum.

Muhsin Fadle (f. ekki vitað) • Egyptalandi

Muhsin Fadle er innanhússarkitekt og nam við Hulwan-háskóla í Kaíró þar sem hann kennir nú. Þegar hann hóf myndlistariðkun tók hann að nota arabíska stafi og tákn sem grafíska þætti í nútímalegu persónulegu skriflettri sem hann nýtir sér við gerð margbrotinna afstraktverka sem samanstanda af einlitum og samtengdum flötum.

Mustafa Fathi (f. 1942) • Sýrlandi

Hann nam myndlist í Damaskus og París. Hann starfar í anda nútímalega skrautritunarskólans í arabískri myndlist og málar afstraktverk úr leturtáknum sem hann dreifir yfir myndflötinn svo minnir á plægða akrana í landi hans á haustin.

Ali Ghaddaf (f. 1947) • Jemen

Hann nam í Búdapest, sérhæfði sig í veggmyndum og mósaikverkum og lagði síðar stund á leirkeramiði, gullsmíði og listaverkavíðgerðir á Ítalíu og í Sovétríkjunum fyrirverandi. Hann hefur búið í Hollandi frá 1989. Afstrakt-expressjónísk verk hans, með sterkum litaandstæðum og víxlanlegum fornum bera vott um þrotlausu og ákafa leit að altæku og öræðu marki.

Paul Guiragossian (1926–1993) • Líbanon

Paul Guiragossian var brautryðjandi í nútímalist í Líbanon. Hann stundaði myndlistarnám á Ítalíu. Svíplausar tigulegar mannverur hans virðast bera himininn uppi með hreyfingum sínum og miklum líkamsburðum, en dókku línurnar sem umlykja ljósleit form þeirra gæða verkið, sem vísar til þjóðfélagslegra hugtaka, spennu og þrótti.

Ali Hassan (f. 1956) • Katar

Hann nam ætímyndagerð í Kairó. Einlitar skrautritunarpstillingar hans eru gerðar úr siendurteknum stöfum og orðum í margvíslegri formrænni hrynjandi og mismunandi þéttleika. Þannig nýtir hann sér myndræna vídd arabíska stafrófsins til að skapa óhlutbundin og ljóðræn verk.

Muhammad al-Jouqi (f. 1939) • Jórdaníu

Al-Jouqi er hefðbundinn skrautritari sem lærði sína grein snemma á sjötta áratugnum. Árið 1954 var hann skipaður skrautritari í jórdanska hernum og árið 1985 opnaði hann sína eigin stofu. Frá þeim tíma hafa verk hans verið höggvin í stein og prýða þau fjölmargar moskuvur í Amman. Al-Jouqi fylgir hinum hefðbundna tyrkneska skóla í arabískri skrautritun og lýsingu við gerð einstakra kallígrafískra verka sem yfirleitt hafa að geyma trúarlegan texta.

Haidar Khalid (f. 1971) • Írak

Haidar Khalid útskrifaðist frá Listastofnuninni í Bagdad og hóf síðar kennslu við sömu stofnun jafnframt því sem hann stundaði framhaldsnám. Ágeng afstraktverk hans bera sterkan keim af þýskri afstraktlist hvað varðar stíl og djarfa litameðferð.

Mohamed Omer Khalil (f. 1936) Súdan

Mohamed Omer Khalil er afbrigðs myndristumaður og prentari sem stundaði nám í Myndlista- og handiðaskólanum í Khartoum. Síðar hefur hann kennt við skólann. Hann býr í New York þar sem hann vinnur og kennir. Stórar ætímyndir hans byggjast á munstrum og táknum í mörgum lögum sem sprottin eru úr nánasta umhverfi hans, óháð því hvar hann er staddur í heiminum, og bera þess merki að hann er óbundinn af þjóðerni sínu og uppruna.

Khaled Khreis (f. 1956) • Jórdaníu

Hann nam fyrst myndlist í Kairó, síðan málaralist, höggmyndalist og veggmyndagerð á Spáni. Hann sótti námskeið í höggmyndalist og grafik á Ítalíu og hélt áfram námi í Mexíkó. Hann lauk doktorsritgerð í listasögu um arabíska skrautritun í nútímamyndlist við Háskólann í Barcelona árið 1994. Málverk Khreis eru í senn vitsmunaleg og myndræn. Þótt hann móti myndir sínar með hægd og natni er hann óbundinn af hvers konar fyrirframgefnum hugmyndum. Þó bera óhlutbundin skrautritunarverk hans vott um agaða og næma tjáningu þar sem tilfinningar og vitsmunir eru jafnþung á metunum hvað útkomuna varðar.

Rachid Koraichi (f. 1947) • Alsír

Rachid Koraichi stundaði myndlistarnám í Alsír og París. Hann er afbrigðssnjall grafiklistamaður og þekktustu verk hans eru stórar einlitar ætímyndir í sepiu og svarthvítar myndir með kallígrafískum bakgrunni og sterkum táknum og aflögðum myndefnum í forgrunni. Verkin minna á tákn Berba og kínverska burstamálun og fela í sér tjáningarríkt þjóðfélagslegt og pólitískt andóf gegn óréttláeti, fjöldamorðum og hernámi.

Nja Mahdaoui (f. 1937) • Túnís

Nja Mahdaoui nam myndlist og nútímalistasögu í Túnís og grafíska list í Róm. Hann hefur þróað með sér persónulegan skrautritunarstíl þar sem hann nýtir sér myndræna eiginleika arabískrar stafagerðar til að skapa geometrísk verk. Hann tekur kúfíska bókstafi og leikur sér að því að breyta þeim í myndræn tákn þar sem hann notfærir sér fjadurmagn þeirra og sveigjanleika til hins ýtrasta. Hann gæðir rittákn sín lífi með hrynjandi formsins, í frjálsri og óheftri myndmótun.

Nassar Mansour (f. 1967) • Jórdaníu

Nassar Mansour er meðal fremstu skrautritara í Jórdaníu. Hann nam íslömsk fræði, íslamska myndlist og byggingarlist í heimalandi sínu. Hann hefur numið arabíska skrautritun hjá hinum fræga tyrkneska skrautritara, Hasan Chalabi. Þótt Mansour leggi stund á hefðbundna skrautritun eru kallígrafísk verk hans nútímaleg í byggingu þar sem trúarlegum orðum og setningum er teft fram andspænis litarflötum svo þau gefa til kynna landslag hugans.

Suleiman Mansour (f. 1947) • Palestínu

Hann stundaði listnám í Jerúsalem, en kenndi síðan myndlist í Galíleu og Ramallah þar til hann byrjaði að kenna við Bir Zeit-háskólann í Ramallah. Tilfinningarík verk hans sem sýna palestínskt fólk í hefðbundnum klæðnaði beina sjónum að því hvar rætur listamannsins liggja en tjá um leið þöglu andstöðu við hernámsoflin í landi hans með því að leggja áherslu á mannlega eiginleika þjóðar hans.

Hassan Massoudy (f. 1944) • Irak

Hassan Massoudy er hefðbundinn skrautritari sem hlaut þjálfun í Bagdad en stundaði síðar myndlistarnám í París og varð því sannur kalligrafískur málari í bæði klassískum og nútímalegum skilningi. Hann hefur sent frá sér fjölmargar bækur á arabísku og frönsku um þróun, fagurfræði og tækni arabískrar skrautritunar. Verk Massoudys einkennast af hreinleika í þeim skilningi að einu byggingareiningar þeirra eru skrautritunartákn sem hann notar annaðhvort sjálfstæð eða safnar þeim saman í figúratíf form. Erindi úr ljóðum bylgjast svo þau mynda sveigðar útlínur nakinnar konu, þau þéttast og dreifast og mynda ljós og skugga, en hver stroka og lína mynda bókstaf og bókstafirnir verða að erindum og erindin að mannsmynd.

Ahmad Moustafa (f. 1943) • Egyptalandi

Ahmad Moustafa nam myndlist í Alexandríu, en síðar þróaða prentmyndagerð í London og lauk þaðan doktorsprófi árið 1989. Hann hefur búið í London frá 1974. Þrátt fyrir að hafa hlotið þjálfun í nútímalegri figúratífi myndlist hefur Moustafa náð tökum á klassískri kallígrafi og nýtir sér aldagamlar hefðir hennar til að þróa sinn eigin stíl. Í verkum Moustafa leggjast á eitt hæfileikar og frumleiki og meistaraleg færni og þjálfun.

Abdel Latif Mufiz (1950–1994) • Barein

Abdel Latif Mufiz sérhæfði sig í myndlistarkennslu í háskólanámi sínu í Bagdad. Hann var einn af fyrstu listamönnum í Persaflóarárkjunum sem tóku að vinna afstraktverk. Hin stóru verk hans einkennast af hraðri og ósjálfráðri formsköpun með þéttum pensilstrofum og sterkum litum sem minna á bandaríska action-málverkið.

Nazir Nabaa (f. 1938) • Sýrlandi

Nazir Nabaa er brautryðjandi í nútímalist í Sýrlandi. Hann varð í upphafi fyrir áhrifum frá gömlu sýrlensku impressjónistunum áður en hann hélt til Kairó til að leggja stund á myndlistarnám. Hann hélt áfram námi í París, en eftir að hann sneri aftur til Damaskus hefur hann kennt við Myndlistarháskólann þar. Nabaa vinnur á nýstárlegan hátt úr efniviði fornra þjóðsagna og eru verk hans hlaðin táknæði og máluð í sterkum jarðlitum í ýmsum blæbrigðum.

Hamid Nada (1924–1995) • Egyptalandi

Hann nam myndlist í London og var einn af fyrstu arabísku listamönnum til að nota söguleg og þjóðleg tákn í verkum sínum. Í verkum hans koma fyrir þyngdarlausar, svifandi, stillfærðar verur sem sóttar eru í fornminjar, hjátrú almennings, húðflúskraut, töfratákn og þjóðsögur svo úr verða tilvistarlegar og heimspekilegar dæmisögur, uppfullar af dularfullum táknum.

Ayad Nimmer (f. 1948) • Egyptalandi

Ayad Nimmer er afkastamikill málari sem stundaði myndlistarnám í Kairó. Hann notar margvíslega miðla í myndlist sinni. Landslagsmyndir hans, sem og mannamyndir og óhlutbundin verk hans, eru litsterk og stafa frá sér mikilli orku sem gegnsýrir verk hans og ljær þeim kraft sem aðeins þróttmikil formin halda í skefjum.

Mounira Nusseibeh (f. 1943) • Palestínu

Mounira Nusseibeh er málari og myndhöggvari og nam í París. Hún mótar sterklegar og tígulegar verur sínar styrkri hendi og með öguðum tilfinningum, hvort sem hún vinnur á striga eða í brons. Meðan hún bjó í Sameinuðu arabísku furstadæmunum hætti hún að nota lit en bætti tjöru og gullmálun við miðla sína og fjallaði um málefni kynjanna með stórum málverkum sem einkenndust af dramatískri og agaðri myndbyggingu.

Maisoon Saqr al-Qasimi (f. 1958) • Sameinuðu arabísku furstadæmunum

Maisoon Saqr al-Qasimi er ljóðskáld og myndlistarmaður. Hún lagði stund á hagfræði og stjórnmálafræði við Háskólann í Kairó en er sjálfmenntuð í myndlistinni. Hún notar óhlutbundin skrautritunartákn sem bakgrunn í verkum sínum til að draga betur fram megindrættina í myndbyggingunni. Krúsíðullurnar lifga upp á hin þungu svifandi mennsku form og gæða verkið ákveðnum þrótti.

Samir Salameh (f. 1944) • Palestínu

Samir Salameh fæddist í Safad og nam myndlist í Damaskus og París þar sem hann býr nú. Í málverkum sínum blandar Salameh saman hefðbundnu arabísku skrifletri og kalligrafiskum áletrunum á nútímalegan expressjónískan hátt þar sem rittákn, orð og setningar tvinnast saman í iðandi kós svo úr verða sjónræn form auk þematískra viðfangsefna sem tengjast fòðurlandinu. Þannig sameinast hefðin og móðernisminn í hreinni arabískri myndrænni tjáningu.

Khairat Saleh (f. ekki vitað) • Sýrlandi

Saleh er ljóðskáld, málari, leirkerasmiður, grafiklistamaður og rithöfundur og nam enskar bókmenntir í Kairó áður en hún hélt til Bretlands þar sem hún nam leiklist og enska ljóðlist. Hún hefur lært myndlist hjá einstökum listamönnum og á námskeiðum í London þar sem hún býr nú og starfar. Saleh gerir einkum lýst kalligrafísk verk og ætímyndir undir áhrifum frá bókagerðarlist Tyrkjaveldis og Mógúlaveldisins á Indlandi. Í kalligrafískum verkum sínum notar hún líflaga liti og gullþynnur til að setja skrifletur þekktra klassískra skrautritara fram á nýjan og frumlegan hátt. Hún gerir hverja ætímynd einstaka með því að hafa hvert þrykk í mismunandi litum.

Faisal Samra (f. 1955) • Sáði-Arabíu

Faisal Samra er í fremstu röð sáðiarabískra myndlistarmanna. Hann nam myndlist í París, en hefur sagt skilið við akademískar aðferðir og lagt frábæra teiknikunnáttu á hilluna til að skapa sér afar tjáningarríkan persónulegan stíl þar sem hann notar bæði oliu á striga og óhefðbundna miðla eins og henna, pergament, litarefni og leður. Verk hans tjá „ferðalag hugans“ sem tengist uppruna hans meðal hirðingja, en þó án nokkurrar þjóðernislegrar eftirsjár.

Mona Saudi (f. 1945) • Jórdaníu

Myndhöggvarinn og myndristumaðurinn Mona Saudi stundaði myndlistarnám í París. Hún dvaldist um tíma í Carrara á Ítalíu þar sem hún vann í marmara til að fullkomna tækni sína og ná betra valdi yfir áhöldum sínum. Hún hafði flust til Beirút árið 1969 og sneri þangað aftur að námi loknu og starfaði við Listamiðstöð Frelsisamtaka Palestínu (PLO). Árið 1982 fluttist hún aftur til Amman en settist að nýju að í Beirút árið 1996. Aðalefniviður Saudi er steinn. Í ætímyndum sínum sem hún gerir jafnhliða höggmyndunum túlkar hún ljóð sín sem einkum fjalla um kvenleg yrkisefni. Þar tengir hún hið ritaða orð formum sem minna á tótem með lípurri og leikandi línuteikningu yfir skrautritaðri ljóðlist í bakgrunninum.

Leila Shawa (f. 1940) • Palestínu

Leila Shawa er málari, hönnuður og hefur myndskreytt barnabækur. Hún nam myndlist í Kairó og Róm og sótti sumarnámskeið í skóla austurríska expressjónistans Oscars Kokotchka í Salzburg. Hún hefur búið í London frá 1987. Viðfangsefni verka hennar eru oft pólitísk og tengjast málefnum kynjanna, svo sem því þegar konur í heimabæ hennar voru neyddar til þess að ganga með blæju á niunda áratugnum. Litskrúðug verkin virðast glaðleg við fyrstu sýn en ef grannt er skoðað leynast þar blind ósjáandi augu, misheppnuð áform og brostnir draumar. Í myndröð sinni „Veggirnir í Gaza“ gegnir skrautskriftin upplýsingarhlutverki með því að koma á framfæri boðskap kúgaðrar þjóðar sem ekki fékk frelsi til að tjá sig svo hún neyddist til að krotta á vegg. Slíkt veggjakrot er þáttur í byggingu verksins.

Nabil Shehadeh (f. 1950) • Jórdaníu

Nabil Shehadeh stundaði myndlistarnám í Amman og London. Hann er í fremstu röð arabískra afstraktlistamanna og bjó og starfaði í Sviss um tíma. Með færni sinni og listrænu næmi tekst Shehadeh að teygja sig handan við veruleikann og dulvitundina og skapa þrívíð óhlutbundin verk sem einkennast af djarfri litanotkun í fullkomnu jafnvægi, öflugum pensilstrókum og áráðnu samspili ljóss og skugga.

Dodi Tabbaa (f. 1952) • Jórdaníu

Dodi Tabbaa er ættuð frá Bangladesh og nam myndlist í Lahore í Pakistan og síðan grafiklist, textilhönnun og prentlist í Oxford í Englandi. Frá 1977 hefur hún búið í Amman. Tabbaa sækir í menningarauðlegð heimalands síns og menntun sína á Vesturlöndum í verkum sínum og beitir ýmsum aðferðum, svo sem að sameina handmálaðar ætímyndir og klippitækni. Greina má áhrif frá skuggaleikhúsi þar sem hún blandar saman geometriskum formum og frihendisteikningu til að ná fram líflægri myndbyggingu sem byggist á misleitri samsetningu línuteikningar og litar.

Mahmoud Ubeidi (f. 1966) • Írak

Mahmoud Ubeidi nam myndlist í Bagdad, en hefur búið í Kanada frá 1996. Hann byggir afstrakt-verk sín úr sundurhlutuðum líkómum sem skarast í afkálelegum stellingum og ramar þá inn með djarflegum línunum og flötum. Dempaðir litirnir auka á dapurlegt yfirbragð verkanna.

Wijdan (f. 1939) • Jórdaníu

Wijdan er málarí, fyrirlesari og listfræðingur. Hún nam sagnfræði í Beirút og tók doktorspróf í íslamskri listasögu í London. Hún sótti myndlistarnámskeið í háskóla og vann með einstökum listamönnum í vinnustofum þeirra. Frá 1985 hefur Wijdan gert tilraunir með arabíska skrautskrift í ólíkum formum og lagt áherslu á fagurfræðilega og grafíska eiginleika stafanna og notað þá sem byggingarefni í óhlutbundin verk sín. Hún gerir jöfnum höndum skrautritunarverk og óhlutbundin landslagsverk þar sem hún malar gegnsæja litfleti sem skarast og ljá yfirborðinu glitrandi áferð.

Samía Zaru (f. 1938) • Palestínu

Samía Zaru nam myndlist í Beirút og Washington. Hún átti mikinn þátt í að skípuleggja listnám í jórdanska skólakerfinu og er þekktur kennslufrömuður í myndlist, handiðn og listasögu. Zaru er textilhönnuður, málari, logsuðumaður, vefari og grafíklístamaður og einn af fyrstu innsetninga-listamönnum í Jórdaníu. Á sum af óhlutbundnum málverkum sínum með sínum sterku andstæðu litum og dirfskufullu línun festir hún stykki úr palestínskum útsaumi og áprentuðum vefnaði til að undirstrika fagurfræðilegt atríði í myndbyggingunni og tjá menningarlega sjálfsmynd sem hernámið ógnar.

Fahrelníssa Zeid (1901–1991) • Jórdaníu

Fahrelníssa Zeid var sannkallaður alþjóðlegur listamaður. Hún var tyrknesk að uppruna, en giftist araba og bjó fyrsta hluta ævinnar í Istanbúl. Þar hóf hún myndlistarnám sem hún hélt áfram í París. Hún tilheyrði D-hópnum svokallaða í Istanbúl á fjórða áratugnum og var meðlimur í École de Paris. Eiginmaður hennar var sendiherra Íraka meðan konungsveldið var við lýði og því bjó hún til skiptis í Bagdad, Berlín, London og París. Síðustu tuttugu æviárin bjó hún í Amman þar sem hún vann að listsköpun sinni og kenndi nokkrum nemendum. Hún var mikilvirkur og hugvittsamlegur listamaður og málaði einkum stór afstraktmálverk eða verk byggð á innlendum hefðum í anda tyrkneskra smámynda en unnin á stóra litskrúðuga fleti.



Ar rób (ódagseri) efr Mustafa Fathi, Sýrlanó.

Mustafa Fathi starfar í anda nútímalega skrautritunar-skólans í arabískri myndlist og malar afstraktverk úr leturtáknum sem hann dreifir yfir myndflötinn svo minnir á plögða akrana í landi hans á haustin.

001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

Verkin á sýningunni

Nawal Abdallah (f. 1951) • Jórdaníu

Án titils
Gvass á tré, 1995
120 x 120 sm

Án titils
Gvass á tré, 1996
120 x 120 sm

Nasr Abdul Aziz (f. 1941) • Palestínu

Grimuklæddu konurnar
Akryl á striga, 1999
80 x 92 sm

Abed Abidi (f. 1942) • Palestínu

Kona úr búðunum
Blönduð tækni á pappír, 1992
58 x 74 sm

Abdul Jabbar Alghadban (f. 1955) • Barein

Hroki
Æting á sink, 1998
77 x 58 sm

Aziz Ammoura (f. 1944) • Jórdaníu

Kompósísjón úr stöfum 7
Olía á striga, 1989
80 x 99 sm

Nabil Anani (f. 1943) • Palestínu

Í grennd við þorpin í kringum Hebron
Olía á striga, 1980
73 x 53 sm

Hachemi Azza (f. 1950) • Marokkó

Án titils
Æting á sink, 1976
22 x 19 sm

Öhreyfanleiki
Æting á sink, 1982
30 x 28 sm

Farid Belkahia (f. 1943) • Marokkó

Án titils
Hennalitur á leður og tré, 1981
117 x 175 sm

Karima Ben Othaman (f. 1972) • Jórdaníu

Engu líkt
Teiknikol og blek á pappa, 1998
37 x 51 sm

Kamal Boullata (f. 1942) • Palestínu

„Mandala“
Silkiprent, 1978
48 x 55 sm

Taha Boustani (b. 1950) • Írak

„Al Hulya Al Shareefa“
Blönduð tækni á pappír, 1990
80 x 53 sm

Raad Dulemi (f. 1963) • Írak

Án titils
Olía á pappír og tré, 1992
64 x 59 sm

Issam El-Said (1939–1988) • Írak

Án titils
Flisar, ódagsett
27 x 27 sm

Hann er almáttugur
Akryllitir á striga, 1983
91 x 91 sm

Ali Omar Ermes (f. 1945) • Lýbiu

Án titils
Blönduð tækni á pappír, 1979
65 x 95 sm

Muhsin Fadle • Egyptalandi

Arabísk skrautskrift
Gvass á pappa, 1996
70 x 70 sm

Mustafa Fathi (f. 1942) • Sýrlandi

Án titils
Gvass á striga, ódagsett
161 x 100 sm

Ali Ghaddaf (f. 1947) • Jemen

Án titils
Blönduð tækni á striga, 1991
120 x 101 sm

Paul Guiragossian (1926–1993) • Líbanon

Hreinleiki
Olía á striga, ódagsett
100 x 100 sm

Heimsóknin
Olía á striga, 1982
100 x 80 sm

Lifað af
Olía á striga, 1982
95 x 65 sm

Ali Hassan (f. 1956) • Katar

Handrit nr. 26
Silkiprent á pappír, 1983
41 x 30 sm

Handrit nr. 2
Silkiprent á pappír, 1983
41 x 30 sm

Mohammad al-Jouqi (f. 1939) • Jórdaníu

Náðarsamleg nöfn Drottins
Blönduð tækni á pappír, 1985
110 x 70 sm

Haider Khaled (f. 1971) • Írak

Án titils
Akryl á pappír, 1990
105 x 70 sm

Mohamad Omar Khalil (f. 1936) • Súdan

Hjartagosinn
Þrykk, ódagsett
92 x 120 sm

Khaled Khreis (f. 1956) • Jórdaníu

lhugun
Akryl á tré, 1999
121 x 121 sm

Rachid Koraichi (f. 1947) • Alsír

Án titils
Sinkæting prentuð á pappír, 1979
55 x 75 sm

Ekkert rými fyrir faraóa
Æting og þrykk á sink, 1979
52 x 65 sm

Nja Mahdaoui (f. 1937) • Túnís

Kalligrafísk kompósísjón
Silkiprent, ódagsett
27 x 37 sm

Nassar Mansour (f. 1962) • Jórdaníu

„Hadith Sharif“
Blek og akryl á pappír, 1998
55 x 48 sm

Suleiman Mansour (f. 1947) • Palestínu

Móðirin
Olía á striga, 1986
90 x 74 sm

Hassan Massoudy (f. 1944) • Írak

Ljóð
Æting á sink, 1978
60 x 50 sm

Ahmad Moustafa (f. 1943) • Egyptalandi

„Alef, Lam, Ha“
Silkiprent á pappír, 1976
65 x 90 sm

Abdel Latif Mufiz (1950–1994) • Barein

Davið
Blönduð tækni á pappír, 1988
65 x 70 sm

Nazir Nabaa (f. 1938) • Sýrlandi

Ástvinur sólarinnar
Olía og akryl á striga, 1967
64 x 95 sm

Hamed Nada (1924–1955) • Egyptalandi

Þjóðsaga
Olía á striga, 1989
120 x 110 sm

Ayad Nimmer (f. 1948) • Egyptalandi

Án titils
Olía á pappír, 1991
78 x 57 sm

Salt (borg í Jórdaníu)
Olía á tré, 1988
94 x 122 sm

Mounira Nusseibeh (f. 1943) • Palestínu

Fjórar arabakonur
Tjara, sandur, olía
og gull á pappá, 1980
100 x 125 sm

Malsoon Saqr al-Quasimi (f. 1958)

• Sameinuðu arabísku furstadæmumum

Sagt frá eins og það er
Blönduð tækni á pappír, 1993
50 x 41 sm

Samir Salameh (f. 1944) • Palestínu

Kompósísjón nr. 3
Akryl á striga, 1985
95 x 116 sm

Khairat Saleh (f. ekki vitað) • Sýrlandi

Taj myndröðin
Gvass, vatnslitir og gull á pappír,
ódagsett
29 x 18 sm

Faisal Samra (f. 1955) • Sádi-Arabíu

Sárið
Blönduð tækni á striga, 1990
310 x 98 sm

001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

Mona Saudi (f. 1945) • Jórdaníu

Tré elskendanna
Æting, 1977
73 x 37 sm

Laila Shawa (f. 1940) • Palestínu

Fangarnir
Ólíu á striga, 1988
108,5 x 68,5 sm

Fjarlægur draumur
Ólíu á striga, 1988
100 x 75 sm

Veggir á Gaza (fjögur verk)
Silkiprent, 1992
94 x 155 sm (hvert verk)

Nabil Shehadeh (f. 1950) • Jórdaníu

Línur og skuggar
Ólíu á striga, 1986
70 x 100 sm

Dodi Tabbaa (f. 1952) • Jórdaníu

Vefnaður
Blönduð tækni á pappír, 1999
105 x 75 sm

Mahmoud Ubeidi (f. 1966) • Írak

Án titils
Ólíu og akrýl á striga, 1991
152 x 160 sm

Wijdan (f. 1939) • Jórdanía

Eyðimörkin
Ólíu á striga, 1979
131 x 190 sm

Kallgrafísk afstraktsjón (4 verk)
Blönduð tækni á pappír, 1993
56 x 70 sm (hvert verk)

Samia Zaru (f. 1938) • Palestínu

Átök
Ólíu og samklipp á striga, 1985
100 x 100 sm

Fahrelnissa Zeid (1901–1991) • Jórdaníu

Miðnætursól
Ólíu á striga, ódagsett
122 x 183 sm

Veisla í eyðimörkinni
Ólíu á striga, 1957
132 x 182 sm

Baðið
Ólíu á striga, 1950
117 x 141 sm

Fyrir fæðingu
Ólíu á striga, 1948
76 x 80 sm

Alsír

Bareín

Egyptaland

Írak

Jemen

Jórdanía

Katar

Libanon

Libýa

Marokkó

Palestína

SAF [Samveldið í Síonískri Forstjóðun]

Sádi-Arabía

Súdan

Sýrland

Túnis

Between
& Legend
Reality *Modern Art from
the Arab World*

“بين الحقيقة والأسطورة:
فن معاصر من العالم العربي”



*From the Permanent Collection of
the Jordan National Gallery of Fine Arts*

Akureyri Art Museum

July 27–September 8, 2002

Reykjavik Art Museum · Hafnarhús

November 23, 2002–January 19, 2003

Between Legend and Reality: Modern Art from the Arab World

Published by AKUREYRI ART MUSEUM© 2002 in collaboration with Reykjavik Art Museum

Editor Hannes Sigurðsson

Curators Hannes Sigurdsson • Widjan Ali • Eiríkur Thorláksson

Graphic Design Alma Dís Kristinsdóttir

Translations Árni Óskarsson • Bernard Scudder

Proofreading Árni Óskarsson • Bernard Scudder • Hannes Sigurdsson • Ingólfur Ásgeir Jóhannesson

Front cover image Suleiman Mansour from Palestine • *The Mother* • Oil on canvas • 1986

Cartography Góí (Guðmundur Ingvarsson)

Printing Gutenberg, Iceland

Paper Inside: Mediaprint Matt 135g • Cover: Intercote G 280g

Typography Main text: FilosofiaGrand 10.7 pts on 12.5 pts leading • Display type: Calligraphic 810

ISBN 9979-9422-3-1

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Íslandssími 

—sponsors the Reykjavik Art Museum

The support of the Icelandic Ministry of Education, Science and Culture is graciously acknowledged

001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

Preface

Hannes Sigurdsson og Eiríkur Thorláksson

*Modern Art from
the Arab World*

Widjan Ali

*Arabic Calligraphy
in Islamic Art*

Widjan Ali

We are "the others"

Ólafur Gíslason

*I shout my
beloved's name*

Jóhanna Kristjónsdóttir

Table of Contents

The Artists

Information about the Artists

List of Works

Information about the Works of Art

Between & Legend Reality

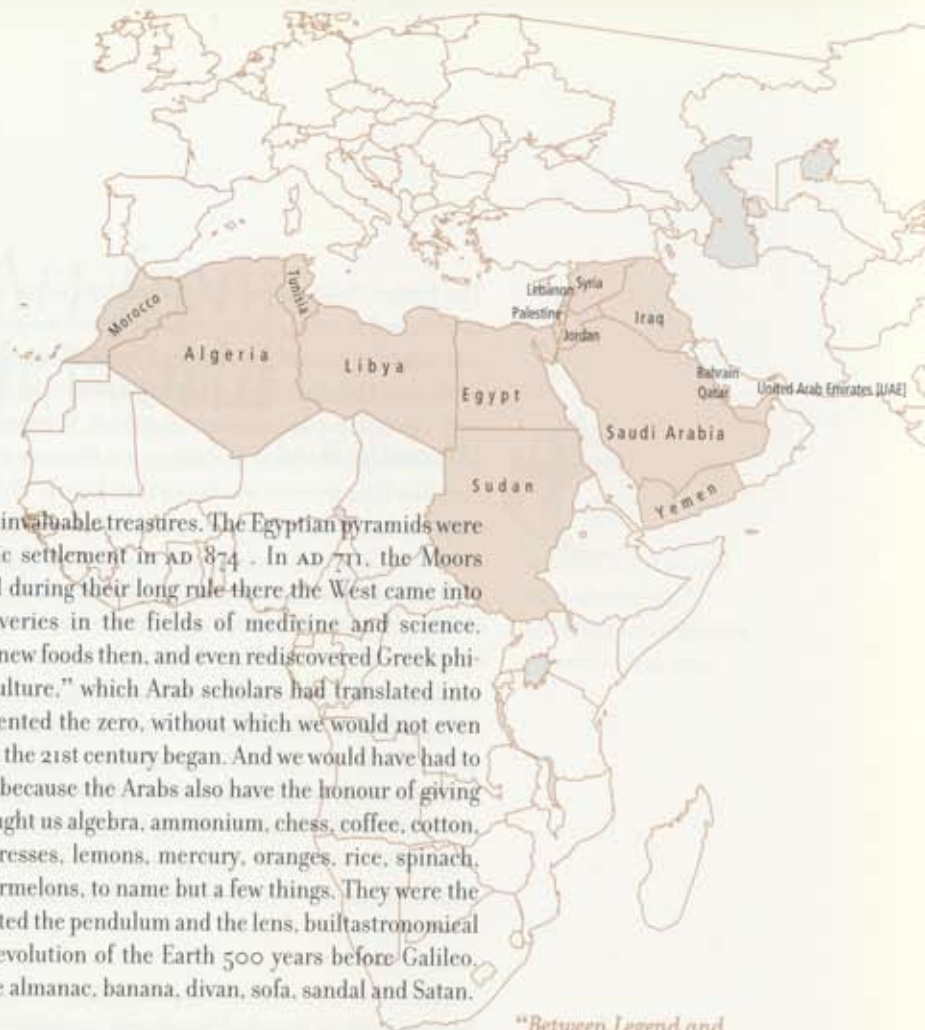
Preface

The terrorist attacks on the USA on September 11 marked a turning point in international relations. Westerners were firmly reminded that they are not the only people in the world. Just as when Kennedy was assassinated, most people who were old enough probably remember where they were when this tragic event took place. It opened our eyes to the fact that ignorance and prejudices towards other cultural worlds can only spawn hatred which often erupts with violent consequences. But September 11 was also grist to the arms manufacturers' mill. Alarming amounts are now being deployed on arms production and intelligence activities to defend against the insidious threat and surprising military alliances have been formed which would have been out of the question before this event.

*Ignorance unleashes
prejudice, which never
bodes well. It is not
surprising that relations
between the Arab world
and the West are heading
for ruin.*

The Israeli-Palestinian dispute, which we have all been swept into, is not religious in origin. Islam encourages tolerance towards other religions and has much in common with both Christianity and Judaism. The conflicts hinge on territory, resources, money and power which the adversaries' victims have to pay for with their lives and limbs, destruction and indescribable suffering. In this ring it is a fight to the death, but the West seems to do little more than pat the brawlers on the back between rounds, to the riotous accompaniment of the media. Justice is violated on both sides and is sent into a spin.

We are not accustomed to perceiving the world as a single whole even though its parts are as inextricably connected as the ocean and the shore. People in Iceland have a very limited knowledge of Islam and the Arab world, and little attention is paid to these topics in the general education system. Despite the media being full of news about Palestine and Israel, the Iraqi invasion of Kuwait and the Gulf War for years on end, the public knows precious little about individual Arab countries, their links with each other through the centuries or outstanding individuals who for some reason have earned a mention in "their" histories. Ignorance unleashes prejudice, which never bodes well. If a similar situation prevails in the educational system in Arab countries, whereby they draw up as simplistic a picture of Europe and North America, geographical exploration, scientific discoveries or the evolution of human rights as we do of their world, it is not surprising that relations between the Arab world and the West are heading for ruin.



Arab culture has brought the world invaluable treasures. The Egyptian pyramids were built millennia before the Islamic settlement in AD 874. In AD 711, the Moors invaded and conquered Spain, and during their long rule there the West came into contact with revolutionary discoveries in the fields of medicine and science. Europeans were also introduced to new foods then, and even rediscovered Greek philosophy, "the cradle of Western culture," which Arab scholars had translated into their own language. The Arabs invented the zero, without which we would not even have been able to argue about when the 21st century began. And we would have had to write dates with Roman numerals, because the Arabs also have the honour of giving us our numerical system. They brought us algebra, ammonium, chess, coffee, cotton, dates, egg plants, figs, hydraulic presses, lemons, mercury, oranges, rice, spinach, universities, water-clocks and watermelons, to name but a few things. They were the first people to sterilize water, invented the pendulum and the lens, built astronomical observatories and calculated the revolution of the Earth 500 years before Galileo. Our loan words from Arabic include almanac, banana, divan, sofa, sandal and Satan.

Arab history – like European history – is documented with achievements, triumphs and defeats. Colonialism spread through the Arab countries like wildfire in the 19th and 20th centuries, when European countries divided up the Arab countries among themselves without the slightest consideration for the will of the people who lived there. The consequences of this policy have been one of the world's main news topics from Arab countries ever since.

This exhibition, presented to the public in Iceland from the Jordan National Gallery of Fine Arts in Amman, aims to shed new light on the Arab world which has been so much in the Western media spotlight recently, in the faith that cultural exchange can enhance understanding and tolerance between different nations. The exhibition strives to portray the position of modern art in this part of the world with a selection of works by men and women from sixteen Arab countries – Algeria, Bahrain, Egypt, Iraq, Jordan, Qatar, Lebanon, Libya, Morocco, Palestine, Saudi Arabia, Sudan, Syria, Tunisia, United Arab Emirates and Yemen. Hopefully the works on show will give insights into the conceptual world of the respective artists as well as introducing spectators to the diverse styles and movements prevailing there. On the one hand are works that are closely related to religion, gender issues and politics, and on the other hand there is a return to tradition whereby artists seek their subjects in their historical and spiritual origins. Even though all modern Islamic artists have received a Western-style schooling, most of them share the quest for artistic features that can link together their roots, education and everyday existence.

"Between Legend and Reality: Modern Art from the Arab World" has works by 46 artists from sixteen countries.

Arabs invented the zero, without which we would not even have been able to argue about when the 21st century began. Our loan words from Arabic include almanac, banana, divan, sofa, sandal and Satan.

Between

The Jordan National Gallery of Fine Arts is the only one of its kind in this region, established in 1980. After Jordan received its independence from Britain in 1946 it was ruled for most of the time by King Hussein, who died in 1999 and was succeeded by his son Abdullah. Today, Jordan is well on its way towards linking its own heritage with a global, market-orientated outlook. Woman and men alike can vote at the age of 20. Some 92 percent of Jordanians are Muslims and 6 percent Christian. It was once said that King Hussein was larger than Jordan. Things are different now. Jordan is the window that opens in both directions, towards the stars and the moon.

*Jordan is the window
that opens in both
directions, towards the
stars and the moon.*

Special thanks are due to Her Royal Highness Princess Dr. Wijdan Ali, who not only holds a doctorate in Islamic art from the University of London but is also an energetic champion of the view that culture and the arts have a vital role to play in international relations. And without the assistance of the Icelandic consul in Jordan, Stefania Reinharðsdóttir Khalifeh, this exhibition could never have been realized.

Visitors to this exhibition are invited to enjoy the art presented here – and at the same time to think twice before passing judgement.

Hannes Sigurðsson
Director of Akureyri Art Museum

Eiríkur Þorláksson
Director of Reykjavík Art Museum



LISTASAFNIÐ Á AKUREYRI
AKUREYRI ART MUSEUM



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVÍK ART MUSEUM

“بين الحقيقة والأسطورة:
فن معاصر من العالم العربي”

Modern Art from the Arab World

by **Widjan Ali**



From the Royal
Society of Fine Arts

What is modern art and what are its references? These are questions whose answers are relative to the geographical setup, time frame and cultural background of the country in question: hence to relate modernism to Arab art one has to go a few centuries back.

The Arab world includes Algeria, Bahrain, Egypt, Iraq, Jordan, Kuwait, Lebanon, Libya, Morocco, Oman, Palestine, Qatar, Saudi Arabia, Sudan, Syria, Tunisia, United Arab Emirates and Yemen, and spreads over the Middle East (or the Eastern Mediterranean), the Arabian Peninsula and North Africa. Since the mid 16th century all these regions were part of the Ottoman Empire with the exception of Morocco, the only Arab province that was not part of the Ottoman domain. Therefore, no Turkish influences are found in Moroccan culture and art that stretch to a long unbroken tradition going back to Islamic Spain.

The first Arab countries in the Middle East to adopt Western art were Lebanon and Egypt. Early currents of Westernization permeated Lebanon at the hands of the European missionaries, who opened convents and missionary schools in the mountains and introduced the printing press. The missionaries in Lebanon were the ones to establish, in the 18th century, the basis for a cultural, social and political life centred on Christianity, which led to an intellectual and artistic awakening. Through the Church, Gothic style became popular in 18th century Lebanon, eventually giving birth to a local Gothic school in religious painting.

In Egypt, the invasion by Napoleon's armies in 1798 abruptly subjected the nation to European control, making it the first Arab country in the 19th century to be exposed to Western art on a large scale. It was the first time since the Crusades that a Western power invaded an Arab country not only with its military forces but also with its intellectuals, artists, historians and writers. When Napoleon founded the Academy for Oriental Studies, the wave of Western orientalism began and Europe's interest in Arab scientific and literary achievements was born, alongside its interest for the military, sociological, political and economic prospects. On the other hand, the people of the Middle East became aware of Western civilization on a grand scale.

The first Arab countries in the Middle East to adopt Western art were Lebanon and Egypt. Early currents of Westernization permeated Lebanon at the hands of the European missionaries, who opened convents and missionary schools in the mountains and introduced the printing press.

Easel painting is a fairly recent phenomenon in Arab art. As the aesthetic and creative fibre of traditional Islamic art weakened in the 19th century, Arab culture yielded increasingly to Western art forms and styles, which had pervaded the Arab world due to the West's political, economic, scientific and military superiority and dominance. By the mid-19th century, Western orientalism¹ had reached its peak in Europe and a number of foreign artists, among whom were David Roberts and Eugène Fromentin, visited Egypt and recorded its native customs, historical sites and landscapes in a highly exaggerated and romanticized artistic fashion. Others, such as Jean-Léon Gérôme, who settled in Cairo for several months to years, introduced easel painting into the country.

Easel painting is a fairly recent phenomenon in Arab art. As the aesthetic and creative fibre of traditional Islamic art weakened in the 19th century, Arab culture yielded increasingly to Western art forms and styles.

Improved means of communication between Europe and the Arab countries exposed the Arab world to Western influences at an ever-growing rate and eventually to the expansion of Western colonialism and the dissemination of Western art and culture. From the end of the 19th century, an artistic rebirth occurred in North Africa and the Middle East that eventually led to a radical change in aesthetics and the unfolding of a new artistic evolution in the field of visual arts.

Prince Yusuf Kamal, a member of the Egyptian royal family and an enthusiastic patron of the arts, opened the School of Fine Arts in Cairo, in 1908. He employed foreign artists as teachers, thus creating the first institution in the Arab world to teach Western art. Its first students comprised the nucleus of the pioneer generation of modern Arab artists. Meanwhile, in other Arab countries such as Iraq and Syria, painting remained confined to Ottoman traditions.

Sudan became a political entity after the Turkish-Egyptian conquest of the region in 1821 and the British occupied it at the end of the 19th century until its independence in 1951. It is a country with a Pharaonic, African, Coptic and Islamic cultural background. Modern art, specifically painting, is a recent phenomenon in Sudanese culture, only emerging in the 1940s. Sudanese modern art developed at an accelerating pace between 1950 and 1960.

With the end of World War I in 1918, Ottoman rule over the Arab world ended. In 1919, the French mandate was established over Lebanon and Syria, while Iraq, Jordan and Palestine were placed under British mandate and Egypt became a British protectorate. Unlike the French colonialists, the British Mandate authorities were primarily interested in training qualified civil servants and hardly took measures to contribute to the cultural growth of the countries under their control. In Iraq, Jordan and Palestine, therefore, art education and patronage were low on their list of priorities. Thus Jordanian and Palestinian artists of the post-1950 period were all self-taught amateurs who practiced painting as a hobby and art movements in both countries began to develop in the 1950s and 1960s respectively.

1. Orientalism is a movement in art and literature that began in the 19th century as a reaction to the dreariness of the industrial revolution in Europe. Artists and writers turned to the Arab and Islamic East to depict what they believed to be its romantic mood, mystery and passion, in a highly exaggerated figurative style.

Easel painting in oils was begun in Iraq at the turn of the century by a group of officers who had received their training at Ottoman military schools in Istanbul. They formed the nucleus for the development of Iraqi modern art. This group of early artists was the one to introduce Western painting into Iraq through their own works, through private lessons and through teaching at secondary schools. During the 1930s, progress in the cultural field took off as the Iraqi government encouraged art activities. In 1931, the government, at the instruction of King Faisal I, began allocating scholarships for art studies abroad and in 1936 the Ministry of Education founded the Music Institute that became the Arts Institute in 1939.

It was in the 1960s that Western aesthetics and modern art began to appear in the Arabian Peninsula, which now includes the states of Bahrain, Kuwait, Oman, Qatar, Saudi Arabia, United Arab Emirates and Yemen. Two factors instrumental in introducing Western art into the Gulf countries were the introduction of a modern educational system, in the 1950s, and government scholarships for students to study art abroad.

In North Africa, the French army conquered Algeria in 1830 and made it a part of France rather than a colony or a mandate. As the mother country, France regarded its duty as one of 'civilizing' the newly acquired territory and people. In 1881, Tunisia ceased to be part of the Ottoman Empire and became a French Protectorate until its independence in 1955. In 1832, Eugène Delacroix became the first French painter to visit Algeria as well as Tunisia. A considerable number of French Orientalists followed in his footsteps thereafter, some even resettled to live and work in North Africa. Centre d'Art in Tunis was the first art school to open in North Africa in 1923. However, until independence in 1955, the number of Tunisian pupils was negligible in comparison to foreign students. The introduction of easel painting into Morocco is associated with the period when it became a French Protectorate in 1912 and when a Spanish zone was established on its north Mediterranean coast. Like Egypt, it was the Orientalists who introduced European easel painting into Algeria, Tunisia and Morocco.

Most Arab countries gained their independence from British and French colonial rule between the end of World War II and the mid 1950s. Although the political, economic and social environments since the 19th century have caused the decline of traditional arts in the Arab world, they simultaneously have paved the way for the development of modern art movements in painting that encompassed Western aesthetics yet succeeded in creating distinctive styles in sculpture and painting, by drawing on their ancient traditions and linking them to international artistic trends. By the middle of the 20th century, modern Arab painting had developed, based on Western aesthetics and norms; and by the end of the 20th century all Arab countries had extended modern art movements that reflected their cultural and artistic growth through art institutions, artistic activities, the increasing number of artists and the new art tendencies that interacted with other art movements in various parts of the world.

Jordanian and Palestinian artists of the post-1950 period were all self-taught amateurs who practiced painting as a hobby and art movements in both countries began to develop in the 1950s and 1960s respectively.

By the end of the 20th century all Arab countries had extended modern art movements that reflected their cultural and artistic growth through art institutions, artistic activities, the increasing number of artists and the new art tendencies that interacted with other art movements in various parts of the world.

In this exhibition Dr. Widjan Ali has chosen three categories which are typical of the modern Arab world. The issues influencing daily life in the Arab world touch upon politics, gender and humanitarian concerns.

A painter, sculptor and pedagogue, Abed Abidi is a pioneer Palestinian artist. His works speak of the sadness of his soul in silent protest against the personal and national injustice he has endured, through simple line and form and great economy in colour.

The exhibition *Between Legend and Reality: Modern Art from the Arab World* neither represents a survey nor does it cover all artistic trends in our region. In this exhibition I chose three categories that are very much particular to modern Arab art. They are: issues pertaining to political, gender and humanitarian matters that seem to affect our everyday lives in the Arab world; the modern calligraphic school that draws on its Islamic cultural roots yet in contemporaneous styles and media; and finally abstraction that is both old and new to Arab artists and constitutes one of the most popular styles in this part of the world.

Issues

An interesting phenomena of modern Arab art, whether directly or indirectly, is that all Arab artists have experienced the stress and anxiety created by the political realities in their region, mainly the occupation of Palestine. Many of them share a common subject matter, related to the political and social problems resulting from the loss of part of their land. Even those who are born outside Palestine and are part of the art movements of their own or host countries have shown strong national ties. This common theme is certainly unique in the history of Arab art and has influenced other artists from the developing world, as well as moderate Jewish-Israeli artists, some of whom have actually exhibited with Arab-Israeli and Palestinian artists. Art for Palestinians in particular has become an emotional and introverted mechanism by which they preserve their identity and publicize their cause throughout the world. Other events such as the second Gulf War, the U.N. sanctions on Iraq, the double standards that the big powers apply in dealing with Muslims and Arabs, civil wars, fundamentalism, destruction of the environment, gender and humanitarian issues such as women's rights, poverty, human rights, overpopulation and Islamophobia, among others, are all topics that have affected the subject matter of numerous Arab artists.

THE ARTISTS IN THE EXHIBITION WHOSE WORK REVOLVE AROUND SUCH ISSUES ARE:

- NASR ABDUL AZIZ (PALESTINE)
- ABED ABIDI (PALESTINE)
- ABDUL JABBAR GHADBAN (BAHRAIN)
- NABIL ANANI (PALESTINE)
- HACHEMI AZZA (MOROCCO)
- KAHIMA BEN OTHAMAN (JORDAN)
- PAUL GUDRAGOSSIAN (LEBANON)
- NAZIR NARAA (SYRIA)
- RACHID KORAICHI (ALGERIA)
- SULEHMAN MANSOUR (PALESTINE)
- HAMED NADA (EGYPT)
- MOUSTAFA NUSSEIBEH (PALESTINE)
- LEILA SHAWA (PALESTINE)
- SAMIA ZABU (PALESTINE)

A Woman from the Camp (1992) by Abed Abidi, Palestine

The Calligraphic School

Calligraphy not only forms a link with the artists' past religious, literary and artistic heritage, it is also a living present which is still effective in their existence today. Thus, Arab artists came to realize that modern art trends could be linked to their own cultural heritage, and the Arab heritage revival movement picked up momentum, culminating in the development of the Calligraphic School of Art. Artists found in it an aesthetic with which they could identify and simultaneously manoeuvre their Western-oriented training alongside their Islamic cultural background, to reach an artistic identity through which a new cultural personality evolved.

CALLIGRAPHIC WORKS IN THIS EXHIBITION ARE BY:

- YUSSEF AHMAD (QATAR)
- AZIZ AMOURA (JORDAN)
- KAMAL BOULLATA (PALESTINE)
- TARA BOUSTANI (IRAQ)
- RAAD DULAIMI (IRAQ)
- ISSAM EL SAID (IRAQ)
- ALI OMAR ERMES (LIBYA)
- MOUSTAFA FATHI (SYRIA)
- MUHAMMAD AL-JOUQI (JORDAN)
- MAISOON SAQR QASIMI (UNITED ARAB EMIRATES)
- NJA MAHDAOUI (TUNISIA)
- NASSAB MANSOUR (JORDAN)
- HASSAN MASSOUD (IRAQ)
- AHMAD MOUSTAFA (EGYPT)
- KILAMRAT SALEH (SYRIA)
- SAMIR SALAMEH (PALESTINE)
- MUNA SAUDI (JORDAN)
- WILDAN (JORDAN)

Through calligraphy artists found an aesthetic with which they could identify and simultaneously manoeuvre their Western-oriented training alongside their Islamic cultural background.



Untitled (1979), by Rachid Koraichi, Algeria

Rachid Koraichi, a master printmaker, is best known for his monochromatic large etchings in sepia, black and white, with their calligraphic background and bold symbols, and distorted images in the foreground. Reminiscent of Berber signs and Chinese brush painting, they carry eloquent social and political messages of protest against injustice, genocide and occupation.

Abstraction is both old and new to Arabian artists and constitutes one of the most popular style in this part of the world.

Abstraction

The drive towards internationalism and modernization has also been present in the artistic milieu of the Arab world. It culminated in a style that fostered an International style with no regional features such as abstraction, is the most popular trend among Arab artists.

THE ABSTRACT WORKS IN THE EXHIBITION BELONG TO:

- NAWAL ABDALLAH (JORDAN)
- FARID BALKAHIA (MOROCCO)
- ALI GHADDAF (YEMEN)
- HAIDAR KHALID (IRAQ)
- MOHAMED OMER KHALIL (SUDAN)
- KHALID KHREIS (JORDAN)
- ABDEL LATIF MUEZZ (BAHRAIN)
- AYAD NIMMER (EGYPT)
- FAISAL SAMRA (SAUDI ARABIA)
- NABIL SHEHADEH (JORDAN)
- DODI TARAA (JORDAN)
- MAHMOUD UBEIDI (IRAQ)
- FAHRELNISSA ZEID (JORDAN)

However, one cannot draw an exact line between all works. For example RACHID KORAICHI, MAYSOON QASIMI and SAMIR SALAMEH link their calligraphic works with nationalistic and humanitarian issues while LAILA SHAWA employs calligrafitti in her works and HAMID NADA'S stylized compositions are somewhere between abstraction and symbolism. *Between Legend and Reality: Modern Art from the Arab World* has works by 46 artists from fourteen countries, covering generations of artists from the eldest, FAHRELNISSA ZEID (1901-1991), to the youngest, KARIMA BEN OTHAMAN (b. 1972). The works chosen include painting, etching and installation selected from the permanent collection of the Jordan National Gallery of Fine Arts. Since 1980 when the Gallery was first established with 77 works, the collection has grown into more than 1800 works, by artists from 45 countries from the Developing World. It is by far the largest collection of its kind to be found under one roof.

Ayad Nimmer is a prolific painter whose works include all types of media. His landscapes, like his portraits and abstract compositions exude piercing energy that animates the work, injecting it with a vitality that is only subdued by his robust forms.

On behalf of the Royal Society of Fine Arts I thank Mr. Hannes Sigurdsson, Director of the Akureyri Art Museum, for initiating the idea of this exhibition at the end of last year. I also thank Mr. Eiríkur Thorláksson, Director of Reykjavík Art Museum, for hosting it. *Between Legend and Reality: Modern Art from the Arab World* carries to the people of Iceland a message of beauty and truth, with a glimpse into modern Arab art that hopefully will open a window towards our culture and people.



Salt (a city in Jordan, 1988) by Ayad Nimmer, Egypt.

Arabic Calligraphy in Islamic Art



by Widjan Ali

The major characteristic of Islamic art, around which almost all views meet, is its diversity within a unity or a unity that embraces a multitude of diversity. The unity is best expressed in Arabic by *tawhid*, in a theological sense it is the Oneness of God or Unity of God. In Islamic art it means the unity of the entire Islamic world under the oneness of culture. A second unifying factor in the Islamic world that covered countries ranging from Spain and Morocco to India and Indonesia, where a uniformity of time and space has developed regardless of the various geographic and historical settings, is the language. Arabic is the language of the Qur'an whose script has been adopted over a whole area spanning the Indian subcontinent to North Africa. The dominance of the Arabic language was the cause for a cultural unity that has been realized throughout the Islamic world.

Islam itself, though not limited to a racial phenomenon, has nonetheless involved Arab elements in its formal expression. Being the language of the Qur'an, Arabic became the sacred language of Islam, and has determined, to a greater or lesser degree, the "style" of thinking of all Muslim peoples.¹ The early history of Islam has shown the transformation of an Arab minority into an empire that imposed its own quality and way of thinking upon various civilizations, through its cultural power instead of its physical domination.² It was Arabism that was expanded and transferred by Islam and not the other way around. Without Islam, the Arabs would not have spread outside their peninsula their forms of thought and expression and establish them on the sedentary peoples that they conquered, through a language that has managed to survive the decay that usually afflicts languages with the passage of time. Because of the nomadic nature of the Arabs, Arabic was able to maintain a morphology which went back to the Code of Hamurabi in the 19th and 18th centuries BC. Arab nomad Bedouins living outside towns were careful to preserve their language from atrophy, as it was the only cultural identity they carried with them, in their unsettled existence.³ Literature and poetry, whose preservation could be confined to memory, comprised the major form of their artistic expression. Arabic became not only the binding language of the Qur'an, but the unifying factor of artistic activity throughout the Islamic world, with its script forming the visual expression of this unity and the basis of the entire Islamic faith and culture.

In Islamic culture, Arabic writing out-distanced the language as a religious symbol, and Arab-Muslims succeeded in displacing the languages of several of the territories they conquered, including Syria, Iraq, Egypt and Maghrib (North Africa), and eventually replaced them with their own tongue. This, in itself, was an accomplishment

Arabic became not only the binding language of the Qur'an, but the unifying factor of artistic activity throughout the Islamic world, with its script forming the visual expression of this unity and the basis of the entire Islamic faith and culture.

1. Burckhardt: *Art of Islam* (London, 1976), pp. 39-40.
2. Attil: *Art of the Arab World* (Washington, 1975), p. 9.
3. Burckhardt: *Art of Islam*, pp. 40-41.

The amalgamation of religion and art in Islamic calligraphy became a reality and could be compared in its effectiveness to Western religious painting.

considering the small number of Arabic speakers, who had originally come out of Arabia, and who did not have a tradition of a higher civilization. On the other hand, replacing the script in the new territories such as those of the Persians and the Turks was easily achieved. From the technical and practical point of view, the native scripts were often inferior to Arabic. Though the change of script meant a break with the past, it did not involve any great practical loss; on the contrary, it made literacy easier for those who adopted it.

The most conceivable starting point for the phenomenal development of calligraphy in Islam was the sacred character of writing that called for the careful, exact and precise execution of religious documents. It led Muslims to find a vent for their religious emotions and to discover, through it, the beauty of the Divine Creation. From this vantage point, writing won a position as an artistic medium on every level of Islamic civilization. The formation, development and rise of Arabic calligraphy came so early and spread so rapidly that the earliest generations of Muslims could actually participate in it. More than one hundred styles of writing have developed in the Islamic world. Numerous varieties of scripts originated with a rather expansive literature on calligraphy. Each style has its own rules and proportions that govern its use and purpose, with units of measure to be followed. Thus the amalgamation of religion and art in Islamic calligraphy became a reality and could be compared in its effectiveness to Western religious painting.⁴ Eventually, the art of calligraphy brought about other art forms such as illumination, bookbinding, miniature painting, marbling, engraving, and ink and papermaking.⁵ It was also employed as a decorative element in architecture and on all kinds of movable objects.

The most conceivable starting point for the phenomenal development of calligraphy in Islam was the sacred character of writing. Thus the amalgamation of religion and art in Islamic calligraphy became a reality and could be compared in its effectiveness to Western religious painting.

Although the Qur'an was revealed in Arabic, its script, more than the language itself, became a sacred symbol of Islam. The sacredness of writing is profoundly Islamic because it derives its importance from the Holy Book, which is intimately connected with the early Islamic discussion of the concept "Word of God". More than any other religion, Islam stresses the importance of the Book. It is the first and only religion that distinguishes followers of a written revelation from others: *ahl al-kitab* are the Jews and Christians who also received written revelations. On the other hand, writing is not only used to perpetuate the word of God by bringing the Qur'an to man. It also serves the purpose of literary and scientific endeavours of the noblest thoughts to the strictly utilitarian notes of merchants as well as the scribbling and graffiti of lowly hands on the walls.⁶

Muslim scholarship relied upon the written word, and it was this very circumstance that gave it great importance. To a Muslim, it is a quality particular only to the human race; it distinguishes men from other animals, embodying "the language of the hand, the idiom of the mind, the ambassador of the intellect, the trustee of thought, the weapon of knowledge, and the companion of brethren in time of separation".⁷

4. Rosenthal: *4 Essays on Art and Literature in Islam*, p. 59.

5. Rosenthal: *4 Essays on Art and Literature in Islam* (Leiden, 1971), p. 54.

6. Rosenthal: *4 Essays on Art and Literature in Islam*, pp. 52-53.

7. Schimmel: *Calligraphy and Islamic Culture*, p. 1.

Writing occupied the third place after ideas in the mind and intellect; the idea became expressible through the spoken word which only gained permanence and omnipresence when it was recorded. Thus, writing was an image of an image of an image and the final achievement in terms of human cultural undertaking. It lent a sense of immortality to man's intellectual achievements and safeguarded them for posterity. Writing in Islam reached a peak in its efficiency and productivity. In addition to its elementary usage, it was a greatly refined and integral tool of culture in all its facets. It was the highly adaptable vehicle for the expression of artistic emotion, sharing and representing the sacredness of the religion.

The art of Islamic calligraphy is the most Arab of all plastic arts of Islam. Yet, because the Qur'an is in Arabic, it pertains to the entire Islamic world and is considered the most sublime of all the arts. Sultans as well as ordinary men learnt and practiced it. It equated rich and poor, strong and weak. The Ottoman Sultan Beyazid II (1481-1512) was taught calligraphy by the greatest calligrapher of the time, Sheikh Hamdullah; while the Sheikh drew his calligraphy, the Sultan held his ink-pot for him.⁸

Since it has been the most widely shared art in the Islamic world, anyone who can write is in a position to appreciate the virtues of a good calligrapher. By combining the greatest geometrical strictures with the most melodious rhythm, Arabic script has come to epitomize the aesthetic sense of all Muslim peoples. Almost all of its different styles, born at different times, are still being practiced in various parts of the Islamic world.

Because of its sacred nature and meaningful standing in the Muslim mind, Arabic calligraphy remains the only form of classical art, other than music and architecture, that has escaped deterioration and atrophy. Having always been associated with the copying of the Qur'an, it has succeeded not only in surviving and maintaining its original dignity, but also in safeguarding its continuity as an art form for fifteen centuries. When other arts of the book such as miniature painting, bookbinding and illumination have degenerated and become almost extinct, the art of Arabic calligraphy continues to be practised in all Islamic countries. Thus calligraphy is the only traditional Islamic art form to survive and is the only classical art that has exerted its influence on the works of contemporary artists in the Islamic world.

Bibliography:

- Atil, E.: *Art of the Arab World* (Washington, 1975).
Burekhardt, T.: *Art of Islam* (London, 1976).
Levey, M.: *The World of Ottoman Art* (London, 1976).
Rosenthal, F.: *4 Essay on Art and Literature in Islam* (Leiden, 1971).
Schimmel, A.M.: *Calligraphy and Islamic Culture* (New York, 1984).

8. Levey: *The World of Ottoman Art* (London, 1976), p. 57.

Writing occupied the third place after ideas in the mind and intellect, the idea became expressible through the spoken word which only gained permanence and omnipresence when it was recorded.

We are "the others"

by Ólafur Gíslason

Now, the old colonial era has passed and with it the portrait of the Arab world which is crystallized for us in the image of the belly-dancer in the sultan's harem.

The tales of Sinbad the Sailor and the beautiful and courageous Scheherazade from the Thousand and One Nights, translated by Steingrímur Thorsteinsson, and the Rubayat of Omar Khayyam translated by Einar Benediktsson and Magnús Ásgeirsson, have probably been the first acquaintance that most Icelanders have had with Arab and Persian culture. These timeless, fantastic worlds of beauty, voluptuousness, bravery, ferocity and ephemerality accorded well with romanticism's dreamy notions of exotic countries and civilisations during the heyday of colonialism in Europe. Enchanting, fantastic worlds which were easy to dream about, but gave us a far from realistic portrayal of the social reality from which this literature was born.

Now, the old colonial era has passed and with it the portrait of the Arab world which is crystallized for us in the image of the belly-dancer in the sultan's harem. In its place, a different reality confronts us: through the media we hear terrible stories of Palestinian girls who go around with bombs concealed under their clothes blowing themselves up in crowded places in Israel, leaving behind death, terror and destruction. These two female images, so different as they are, nonetheless have one thing in common in the eyes of many Westerners: they belong to *The others*, they are an alien phenomenon in *our* society and therefore a confirmation that we are different. The odalisque and the kamikaze, they are *The others*.

The exiled Palestinian literary critic Edward W. Said has drawn attention in his writings to the way that the cultural image of this part of the world as presented by European orientalism is characterised by cultural elitism which ultimately implies the use of force. He says: "Contemporary criticism is an institution for publicly affirming the values of our, that is, European, dominant elite culture, and for privately setting loose the unrestrained interpretation of a universe defined in advance as the endless misreading of a misinterpretation."¹

By way of explanation, Said gives a brief account of a friend of his working for the US Department of Defence whom he met during the Vietnam war. Said naively wanted to understand what kind of person would entertain the thought of ordering high-altitude B-52 bombers to drop their payload daily on such a scale over a remote and poor country in East Asia, in the name of US interests in defending freedom and uprooting communism. "You know", his friend said, "the Secretary of Defence is a complex human being: he doesn't fit the picture you may have formed of the cold-blooded imperialist murderer. The last time I was in his office I noticed Durrell's Alexandria Quartet on his desk."

1. E.W. Said: *Secular Criticism* in "The World, the Text and the Critic", Cambridge 1983.

The existence of this literary work on the Secretary of Defence's desk was supposed to prove that he could not be the cold-blooded butcher that Said had imagined. On the contrary, the literary work placed the politician in a cultural context which ultimately was the Western heritage with all its superstructure and superiority. A Western identity which at the same time defines and excludes "The others" on principles which Said compares with a religious dogma. Said's sharp criticism of cultural elitism is partly born from his experience of earning the highest accolades within the Western university community as a refugee and exile from a poor and "underdeveloped" country.

The reason for mentioning this dialogue here is that Akureyri Art Museum, in cooperation with Reykjavik Art Museum, has now set up an exhibition of selected modern works from Jordan National Gallery of Fine Arts in an effort to present us with yet another image of this part of the world. An image which makes a claim to externality and calls for a different kind of relations between worlds which have known cultural exclusion (or what Said calls a "misreading of a misinterpretation"), and which to some extent has probably been reciprocal, ever since the rise of colonialism. This necessary task is at the same time a problematic one, and may prompt many difficult questions. Questions concerning identity and exclusion at the same time as they affect relations between these cultural worlds and their interfaces.

Oil painting on canvas and a stretcher frame is a European invention with approximately a 500-year history behind it. In the European context it has played a key role in creating the identity in which we Europeans are accustomed to reflect ourselves. The oil painting came in to being with the emergence of humanism in European cultural history, which at the same time marked the beginning of the secularisation of art and its separation from a homogenous and universal religious dogma. We see this separation symbolically in Masaccio's mural of Adam and Eve's expulsion from Paradise in the Brancacci chapel in Florence, from 1425.

In the Arab world, however, easel-painting has a history of only 100 years, and its introduction was not least due to Western influences on Arab culture. Arab artists who had lived in Europe in the beginning of the 20th century introduced this branch of art in their home countries. But even at that time some of the most forward-looking pioneers of European avant-garde (e.g. Marcel Duchamp) had in fact already foreseen that the time of this art form as a mirror of the Western identity would soon be over.

It would be a palpable case of cultural elitism to see this belated birth of easel-painting as somehow proving the immaturity or inferiority of the Arab world in the field of visual art. On the contrary, the Arab world has an extremely fertile, deep and remarkable visual art tradition, which has also had diverse influences on European culture through the centuries. The term arabesque is a familiar concept in most European languages, used among other things to describe intermingled ornamentation. Arab influences can widely be seen in architecture and murals in southern Spain, Sicily and southern Italy. Arabian carpets are a familiar ornament in European homes, and so on and so forth.

Western identity defines and excludes "The others" on principles which Said compares with a religious dogma.

It would be a palpable case of cultural elitism to see this belated birth of easel-painting as somehow proving the immaturity or inferiority of the Arab world in the field of visual art.

The Arab art tradition has a centuries-long history in which the emergence of the prophet Mohammed in the 7th century represents a certain turning point.

The Arab art tradition has a centuries-long history in which the emergence of the prophet Mohammed in the 7th century represents a certain turning point. After his day, Arab art is more characterized by abstract pictorial conception and the abandonment of imitation of nature. This was consistent with the prophet's dictum prohibiting images of humans and animals. Foliage and calligraphy are therefore the formal essence of the arabesque. At the same time, aesthetic and religious thought became inextricably interlinked in Arab art tradition. Underlying this is a hermetic mysticism modelled on the neo-platonic mysticism of ancient Greek philosophers such as Plotinus, who regarded the fusion of man and the universal spirit as the highest goal of human existence. Arab mysticism (Sufism) has parallels in medieval Christian mysticism, which also doubts the value of imitating nature's surface when man strives to approach truth and the godhead. The Persian Sufists wanted to burn icons because these led people astray from the way of truth by imitation of the ephemeral surface of things. We find the same idea among Christian mystics such as Meister Eckhardt, who said: "If you want to get the nut, then smash the shell. Likewise, if you want to discover Nature unveiled you will have to shatter all its images."²

The essence of art was spiritual in character and not material, or as the Persian mystic and Sufist Shams of Tabriz put it: "The arts are all shadows of conceptual forms."³ This is also true of the pattern in the Arabian carpet which all Westerners know. We are accustomed to regard it as a decorative mat for walking on. However, its significance can be traced to the prophet's worship in the first mosque, where he went down on his knees and touched the ground, or the mat on which he knelt, with his forehead. According to Islam art tradition, the carpet and its image are supposed to reflect the notion of heaven on earth, the joining of heaven and earth in the symbolic gesture of the prophet. The purpose and object of Arabian carpet design is therefore primarily religious.⁴

2. Meister Eckhardt, ed. F. Pfeiffer, Göttingen 1914, p. 333.

3. Quoted by A. Coomaraswamy: *Nota sulla filosofia dell'arte persiana* in "Il grande brivido, Saggi di simbolica e arte", p. 211, Milan 1987.

4. "The Prophet himself, it is believed, had first prayed before the divine throne (al-'Arsh) before he prayed upon the ground (farsh), thus sanctifying earth as the mirror and reflection of heaven. It is this sanctification of the ground by the Prophet that bestowed a new metaphysical meaning upon the ground and the carpet covering it. The carpet, whether of simple white color or full of geometric and arabesque designs and patterns, is a reflection of heaven and enables one to experience the ground upon which one sits as purifying, and to participate in the sacred character of the ground." See: Nitin Kumar: *Islam: Aesthetics of a Mystic Religion*, <http://www.exoticindiaart.com/article/islam>.



The Mother (1986) by Suleiman Mansour, Palestine.

Suleiman Mansour's emotionally loaded compositions of Palestinian figures in traditional costumes take the viewer back to the artist's roots - while expressing a silent resistance to the occupying forces of his country, by asserting the humanism of his people.

001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

When oil painting established itself in the Arab art world, it was like a whirlwind acting upon the timeless and static art tradition which had always involved timeless, immutable and eternal values of religious nature.

Arab art tradition employs a great variety of forms of expression apart from easel-painting. As well as tapestry we see it represented in ceramics and tiling, porcelain and mosaic, silverwork, manuscript illuminations and calligraphy, and not least in architecture. In the Arab world art did not exist as a luxury to be hung on the wall for decoration, but rather from the need to give objects meaning and functionality. Or as the Persian poet and Sufist Rumi put it in the 13th century: "Does the painter paint a form for the form's sake, or for its usefulness? Does the potter make the vase for the vase's sake, or for the water? Does the scribe use his art of writing for its own sake, or for it to be read? The external form of objects aims towards an invisible form, which aims towards yet another form... depending upon whether you have the maturity to understand it."⁵

The humanist ideals which we see reflected in Florentine painting at the beginning of the 15th century were slow to take root in Arab art. These ideals reveal to us the abandonment of the medieval notion of God and mark the beginning of the schism between man and god, the sacred and the secular, religion and politics, knowledge and faith, which ended for once and for all with the "death of God" which Nietzsche so prophetically declared as the fate of modern technological culture at the end of the 19th century. This secularisation of the world has been the chief characteristic of Western culture ever since the beginning of humanism, and the modernist easel-painting is its legitimate offspring.

This exhibition raises questions about the Arab world's confrontation with a secular modernity that is rife with contradictions and haunted by questions of identity and exclusion.

When oil painting established itself in the Arab art world, it was like a whirlwind acting upon the timeless and static art tradition which had always involved timeless, immutable and eternal values of religious nature. Thus the art presented at this exhibition reflects the self-contradictory conflicts of the Arab world with the inescapable modern world of global technological advance which is secular by nature and will inevitably undermine the metaphysical stability and monism on which the tradition rests. Among other things it reflects the problem that the Arab world faces now with its belated separation of the worldly and the spiritual, religion and politics, theological dogma and scientific knowledge, tradition and technology. This art also shows us responses to a temporary situation and stakes a claim to reflect the ever-changing and ephemeral image of contemporary life, where eternal and immutable truths are on the retreat. This modern age is inescapable because it is driven on by the unstoppable mechanism of techno culture and globalisation. Thus this exhibition raises questions about the Arab world's confrontation with a secular modernity that is rife with contradictions and haunted by questions of identity and exclusion.

5. Mevlana Jalaluddin Rumi (d. 1273): Mathnawi, IV. See Coomaraswamy, p. 209.

Here we come back to what Edward W. Said calls “secular criticism”: this criticism is not only directed against the elitist view of Western orientalism, which he compares to a dogma that has legitimised a systematic misunderstanding of this cultural world and justified the cultural and economic domination of it. It is no less directed at the religious and nationalistic dogma which we can find as well in Israel as in the Arab world itself, where Said’s roots lie as a Palestinian exile and militant fighter for the liberation of his people from military occupation and religious apartheid. Indeed, Said has been criticised by some of his fellow-Palestinians for preaching Western values with his emphasis on “secular criticism” which they see as targeted against religious traditions and Arab nationalism on similar principles to those which can be seen in “Western orientalism.”

Said has answered this criticism by warning against the use of concepts such as “Islamic” or “Western” for political purposes. Such generalisations became rife after the attack on the Twin Towers in New York on September 11, 2001. Many people were prompted then to cite Samuel Huntington’s prophecy that the fundamental source of conflict in the near future will be between civilisations, that is between the Islamic and Western civilisations.⁶ Said has pointed out that the concept of “the West” is used in this context to play down the multicultural features of most Western states, and that the concept “Islam” in this context creates a pot-pourri of cultures as different as Indonesia, Turkey, Bosnia, Iran and Algeria, without it being apparent that they have any common denominator to justify such a generalisation.⁷ The generalisations have since become intensified with the creation of new concepts such as “The axis of evil” at the same time as it has become the accepted custom of the media to talk about “Islamic terrorists”, while it would be almost unthinkable to talk about Christian terrorists or Jewish terrorists in a comparable context.

This exhibition of modern Arab art ought to inspire us to consider our cultural relations with this distant part of the world, which is nonetheless not far away enough to prevent us from encountering it daily on the news headlines, besides which it is a fact that the Muslim community in the Nordic countries is now a more populous group than the Icelanders themselves in the Nordic context: their number is currently approaching half a million.⁸

If we look deeply enough, we can find a part of ourselves in the images on exhibit here. Then we begin to approach a conclusion which overturns the initial claim made here about the odalisque and the woman kamikaze: *We are the others.*

6 Samuel Huntington: *The Clash of Civilizations?*, Foreign Affairs, summer 1993.

7 E. Said: *The Clash of Ignorance*, The Nation, October 2001.

8 See: *Islam online*, <http://www.islamonline.net/ol-english/dowalia/europe-5-2-2000/europe1.asp>

After the attack on the Twin Towers in New York many people were prompted to cite Samuel Huntington’s prophecy that the fundamental source of conflict in the near future will be between civilisations, that is between the Islamic and Western civilisations.

- Under full Palestinian control
- Palestinian government, Israeli-occupied
- Under full Israeli control



*Katamtü isma alhalbibî
 Va raddatü asbeha fûadi
 Fûa sjûki nadin hratî
 Laili basm ahway anadi*

*I kept silent about my beloved's name
 But repeated it to myself
 How I yearn to go out to the desert
 And shout the name that I love*

The Israeli-Palestinian dispute has been a focus of attention in Western media for decades. The maps show the division of land during the period of 1916-1991.



I shout my beloved's name

by Jóhanna Kristjónsdóttir

This little poem (on the left page) was composed by the Arabian poetess Olija bint al Mahdi, who was born in 777 and lived until 825. In reading her poetry and looking at visual art and listening to the music of the Arab world I have found it most noticeable how prominent romanticism is in all that they deal with. Political consciousness could have been expected to colour their subjects more strongly, given the course that modern history has taken.

Other writers in this catalogue give detailed accounts of painting. I shall therefore focus on other points which are no less necessary for understanding this world. Nor will I write about the cultural world in the narrow sense of visual art, poetry, traditional and the like. I intend to write about points that we find perplexing.

In light of the frequent difficulties we have in understanding our own cultural world, it is perhaps not surprising that other cultural worlds, the movements there and not least the underlying way of thinking, strike us as odd. Admittedly the cultural world of the Arabs, its long history and heritage, occupy a distinct position. We have a more obvious need to understand it now for reasons that need no explanation. And if we do not succeed in fathoming this world, we can at least try to contemplate the assumptions behind the concepts in which its roots lie.

The nations inhabiting the part of the globe that we normally call the Arab world have a combined population of almost three hundred million. Obviously these are diverse groups with different standpoints, consciousness and views. Above all, one thing unites this world: the Arabic language that they all speak and own. Dialects differ from one country to the next, but never so much that people cannot understand each other. And the written language is the same everywhere. As education increases in all these countries, the everyday language has gradually been moving closer to what we call classical Arabic, the language in which the Qu'ran is written. Of the population of these Arab countries, an estimated 90% are followers of Islam. The others are Christian or Jews. These figures are presented here with reservations, but ought to be quite near the truth. Sharing a language and a religion – this is unique and in the eyes of Arabs it is a wondrous heritage.

It is clearly noticeable that we have certain prejudices against this world. On the basis of my own experience, I sometimes call it antipathy. We feel it presents a threat. Here I often feel that cultural worlds are discussed in different terms. Take the oriental, Chinese cultural world as an example. We know little about it and that does not really matter much. We appear to accept that it is different and even take a delight in that.

*The nations inhabiting
the part of the globe that
we normally call the Arab
world have a combined
population of almost three
hundred million. Obviously
these are diverse groups
with different standpoints,
consciousness and views.*

And let the matter rest there. But the Arab cultural world is shrouded in mystery. It is more complex and hostile in our thoughts. Automatically, people say: Arabs are brutal and merciless. They are terrorists and villains. I counter: what assumptions do we make when we present such sweeping claims? Are we falling prey to biased reporting when we condemn, for example, a respected and valued political party such as Hizbollah in the Lebanon as a terrorist group, period. Do we understand its ideology, do we want to understand it and is it generally worth the effort? Do we understand that this party was founded as an underground movement in the South Lebanon when Israeli forces occupied the region, and that Hizbollah may be compared with the resistance in Europe during the Nazi occupation?

But the Arab cultural world is shrouded in mystery. It is more complex and hostile in our thoughts. Automatically, people says: Arabs are brutal and merciless. They are terrorists and villains. I counter: what assumptions do we make when we present such sweeping claims?

Do we understand that one of the main symbols of the oppression of women in the eyes of the West, the veil, did not originate from Islam? Nowhere in the Qu'ran are women ordered to hide their faces, and there are various tales about the use of the veil. One is that it originated among nomadic tribes in the desert of the Arabian peninsula, where the temperature can reach 50°C during the day and drop to -20°C at night, and covering up the skin is a simple matter of life and death. Later it was said that the Turks introduced the veil during the Ottoman era when they controlled the whole area, in order to show some kind of class distinction. Most religions in the world encourage women to cover their hair and/or dress respectably. Is that oppression? Is it tradition, or is it simply a question of different countries having different customs? Can people in Iceland fuss about oppression of women in Arab countries when a report made only a couple of months ago shows that there is still a 20-30% difference between the respective wages paid to men and women, despite a law that stipulates equal pay for equal work?

Do we understand or do we want to understand the profound and alien Arab concepts of honour and shame? In which the honour of the family is ubiquitous and always takes precedence over the individual. Besmirching of the family is deeper and more dramatic than anything else, and often difficult to understand. And in its wantonness, Western society condemns this. In Western society where only liberal values shall reign.

Do we understand that women in Arab countries become financially independent on marriage, because their dowry, which is widely viewed with circumspection in the West, becomes their property on marriage and may never be touched by the man? Do we know that a wife who works outside the home may dispose of her earnings as she pleases, because the duty of providing for the family rests entirely on the male? Are they perhaps being oppressed instead? Do we understand that the reason couples want to have as many sons as possible is that the sons are supposed to provide for them in old age while daughters are free from this obligation? If couples do not have sons, the duty of providing for others does not devolve upon the daughters, but on the closest male relative.

Do we understand that Arab women find that Western women's campaigning for equal rights rings hollow if it revolves around making the male do the vacuum cleaning or washing up as often as they do? Women in Arab countries regard women's rights to education, general advancement in their work and respect at home to be more important than whether they or their husbands do the dusting more often.

Do we realize that nowadays it is a myth that all Arabs have several wives. The practice still prevails in the richest Arab countries, the Gulf States and Saudi Arabia. But not elsewhere, partly because people cannot afford this and also because the wife does not care to share her husband with others.

Do we know about the origin of polygamy? The prophet Mohammed allowed each male to take four wives and particularly encouraged men to marry widows. In those days, war and destitution were rife, no less than today. Many women lost their husbands in these wars and had little choice until Mohammed pointed out that these women's husbands had lost their lives in honourable battle and the women deserved better treatment than being social outcasts. Admittedly with the proviso that the male treated all the women equally and did not discriminate between them in any way. And that the earlier wives gave their approval if the husband wanted to take a new wife.

Do we know that divorcees are more common than before and that they are more often on the initiative of women than men, according to statistical reports? Women who have been married before, especially if they have had children, have just as good a chance as anyone else to marry again. Can't we forgive Arabs for wanting the girl they marry to be a virgin? It is no farther back in the past than my parents' generation when people took it for granted that a girl would save herself for her husband instead of jumping into bed with a man after talking to him for an hour. Can't we forgive Arabs for the fact that in their countries AIDS is virtually or completely unknown, because foreigners are sent for HIV tests in most of those countries if they stay there for longer than three months?

Is it ridiculous in our eyes that young Arabs who are thinking of marrying should seek their parents' guidance about their choice of spouse to a greater extent than they did several decades ago? It is almost inconceivable not to involve one's parents in match-making, and young people say: "My parents are the people who know me best and know what kind of spouse is most suitable for me." According to a recent Egyptian study, divorce is much rarer among couples who have had their parents' assistance in choosing a spouse. Of course we find this pathetic, or at best boring, but then many young Arabs say: "You take everything out in advance. We have it left." Naturally this sounds very naive to our sophisticated ears. But that's the way it is and it is almost unthinkable for young people to get married without the blessing of their families. On the other hand we also choose to ignore that under Islamic law, people must not be forced to marry. Coerced marriage is a crime which is to be punished.

If we want to understand the Arabs we have to understand that their family pattern, structure and bonds are completely different from ours. The immediate family comprises not only parents and children but also grandparents, uncles, aunts, cousins, and great uncles and aunts on both sides.

Can't we understand the antipathy towards the Americans, who have swept into that part of the world like a whirlwind or firebrand to tell all the people there how to conduct their own lives?

If we want to understand the Arabs we have to understand that their family pattern, structure and bonds are completely different from ours. The immediate family comprises not only parents and children but also grandparents, uncles, aunts, cousins, and great uncles and aunts on both sides. All these family members belong to the innermost circle and they all regard themselves as bearing responsibility for other family members. This is not viewed as interference, but as care for the welfare and honour of the family. However, there is no doubt that a foreigner who marries into an Arab family can find this all-embracing care extremely tiring. The oldest members of the family enjoy undisputed respect and it is a serious matter if younger people think of doing something that they would consider improper.

Can't we forgive Arabs for not having Western democracy in their countries? Can't we understand that Western democracy is not a suitable export to places where other ways of thinking and other traditions apply? Far be it from me to try to condone the dictatorship or tyranny that prevails in some Arab countries. But if we are so fond of democracy, why not also talk about Arab democracy and define it differently from Western democracy? Arab democracy is taking better shape than it had several years ago, and major reforms are taking place in countries such as Qatar, Bahrain, Morocco, Tunisia, Lebanon and Jordan, and there are even glimpses of it in Syria although other countries have more progress to make.

To my mind, cultural literacy and cultural understanding are not only awareness and knowledge of culture in the narrow sense. Cultural literacy also means understanding society, Arab society, as a whole and in the context of events. So a few points should be addressed that are uppermost in people's minds in that part of the world and influence their thinking and culture per se, because such attitudes have also spawned creative opinions, literature, song and dance, although we do not hold them in any regard.

We should bear in mind that around the end of WWI, Jews accounted for 5% of the population of Palestine and Arabs 93%. Can't we understand the indignation of Muslims in Lebanon when the USA and Israel made a clandestine agreement to expel the Palestinians in 1982?

Can we understand the intervention after World War I by the Western superpowers, Britain and France, who carved up these countries on their own whims and to fulfil their own interests, rarely in consultation with the inhabitants? Most of the events in this part of the world since then can be traced to superpower intervention, and those wounds have yet to heal. Can't we understand the antipathy towards the Americans, who have swept into that part of the world like a whirlwind or firebrand to tell all the people there how to conduct their own lives? They support one movement of "freedom fighters" today, which has become a "terrorist group" tomorrow if it does not obey the instructions of Big Brother in the West.

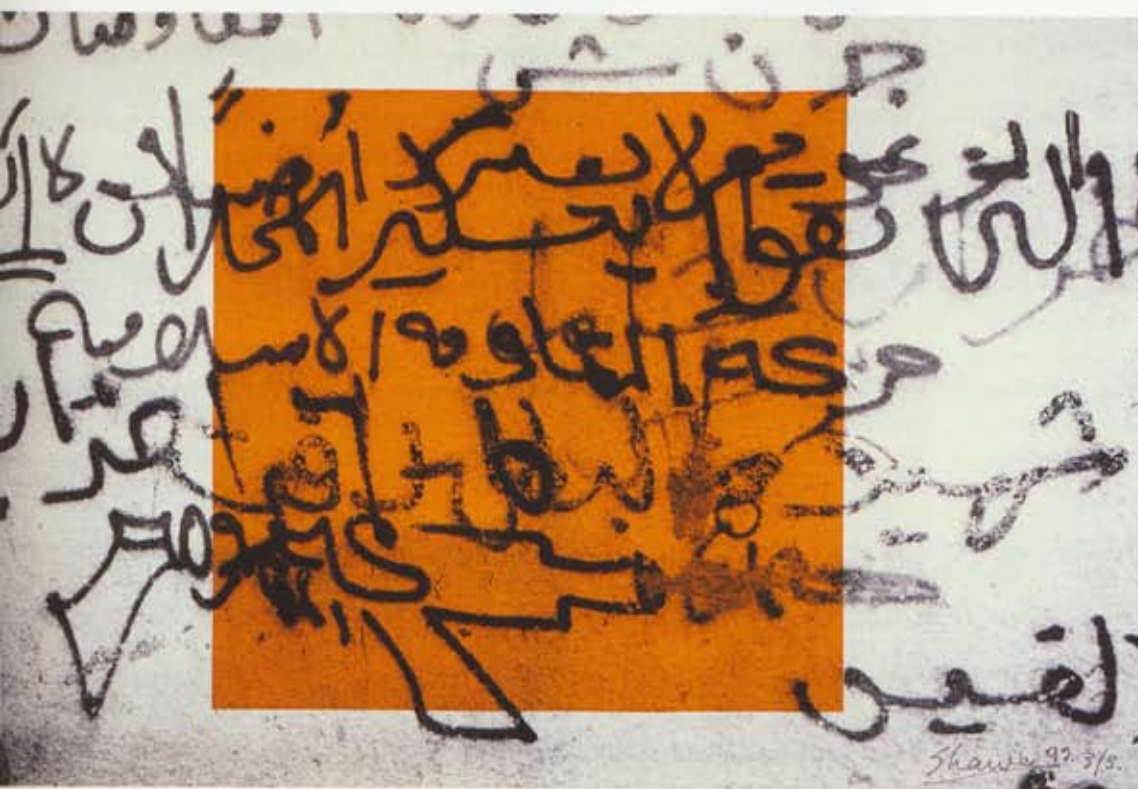
Can't we understand that the Arab countries, which had all lived for centuries with Jews within their borders, and largely in peace and harmony, felt it was simply going too far to thrust the State of Israel straight down into their midst, even to the extent that the existence of the Palestinians was not recognized until Yasser Arafat had

founded the PLO? Of course the historical background is too long and complex to be dealt with here, but this is the way it may have looked from their point of view. We should bear in mind that around the end of WWI, Jews accounted for 5% of the population of Palestine and Arabs 93%.

Can't we understand the bitterness that the Egyptians felt when their then President Nasser approached the Americans for funding for the Aswan dam, which would have proved a blessing to this most populous of the Arab states—didn't they refuse this simply because they suspected him of not being pliant enough? At that time Nasser was above all an ambitious and patriotic Egyptian who sought the best for his country and had not embraced the socialism that would later come to be associated with him. Obviously he went straight to the Soviets after the Americans rejected him.

Can't we understand the indignation of Muslims in Lebanon when the USA and Israel made a clandestine agreement to expel the Palestinians in 1982, but before doing so the Israelis still gave their consent for the Christian Lebanese Falangist forces to enter refugee camps in Beirut, Shabra and Shatila and eradicate a thousand dangerous terrorists? When reporters and photographers finally had the chance to examine the bodies some "mistakes" transpired, because the terrorists turned out to be children, women, and old and handicapped people. And all US actions in Lebanon at this time served to intensify the divisions in the country, which were more than enough already, until the US forces finally withdrew with few accolades.

A painter, designer and illustrator of children's books, Leila Shawa's series entitled "Walls of Gaza", calligraphy plays an educating role by transmitting messages of a repressed people who were not allowed freedom of expression, so they reverted to graffiti. However, this same graffiti form part of the work's composition, thus uniting patriotic manifestation with graphics.



Walls of Gaza (one of four works, 1992) by Leila Shawa, Palestine

I am not attempting to whitewash the Arab world, that would be absurd. There are many unappealing things there, just as there are here.

Can't we understand the astonishment that seized people in Libya when a Pan Am jet exploded over Scotland and, before any proof was at hand, the culprits were not only identified as dangerous Libyans but had also been made into agents of the nation's leader, Gaddafi? Wasn't it conceivable that they were just ordinary criminals who perpetrated that terrible act without the Libyan leader being involved in any way? Instead, the Libyans were dealt out US air raids which fortunately—we can only conclude—even Gaddafi himself felt, because in addition to the civilian fatalities they cost his foster-daughter her life.

Can't we understand the indignation of the Arabs in Iraq which was the favourite of the Americans—even though the same president was in power then and still is—during the Iran-Iraq war from 1980–1988, when the US poured arms, money and advisors into Iraq because they saw even more of a threat from the ayatollahs in Teheran than from Saddam Hussein in Baghdad? Why was it hushed up that the US ambassador to Iraq, April Glaspie, was informed in advance about the invasion of Kuwait, at a special meeting with Saddam Hussein? She contacted her superiors in Washington and no reaction was made until after Saddam Hussein had launched the invasion. A notorious trade embargo was imposed which has now been in effect for more than 12 years and has caused the nation such suffering that, in effect, a whole generation of Iraqi children has been exterminated over the past ten years. And every so often the Americans dispatch a few bombs onto the country to show their might. Then have the nerve to claim that this long-suffering people spend their time making nuclear missiles and chemical weapons in between scouring the rubbish dumps in search of food. And then a war against Iraq is promised once Afghanistan has been dealt with. All this is done in the name of democracy. In the name of democracy and the public interest.

Islam is not a dangerous religion. The main difference is that Islam is not just a religion to the Muslims, but also a way of life, which cannot be said of Christians except to a limited extent.

I am not attempting to whitewash the Arab world, that would be absurd. There are many unappealing things there, just as there are here. But I shall always remember the Oklahoma bombing a few years ago. I arrived in Lebanon that morning and turned on the TV in my hotel room, and CNN was starting to show pictures and said that the first hints received by police indicated that this was the work of Arab terrorists. Perhaps religion has given us such a distorted view. As soon as Islam crops up, we imagine women in burkas. Surely oppressed and beaten. People do not consider the message of Islam, their conversations and thoughts always focus on one thing: oppression of women. Even worthy men who pay little heed to such matters at home are filled with revulsion at all those Arabs oppressing their womenfolk. Islam is not a dangerous religion. The truth is that Islam is based on much of what is familiar to us from Christianity and all kinds of Christian messages of love can equally be found in Islam. The main difference is that Islam is not just a religion to the Muslims, but also a way of life, which cannot be said of Christians except to a limited extent.

It is inconceivable to contemplate the Arab cultural world, to say nothing of cultural literacy and difference, without some knowledge of Islam. The truth is also that in its early centuries, Islam was a progressive religion, although extremists and fundamentalists have admittedly interpreted it to serve their own purposes, as has been the case with all religions and in fact still is.

One final point: I have embarked on explanations here of various aspects of this world, because I consider that the concepts of cultural world and cultural literacy can be defined in a wide sense, such as religion, the family, pride, self-respect. I would like to add that people should travel to these countries where history rings out with every step you take, to sense the family ties, eat the food, examine the handicrafts, listen to the music and look at the art. Read books about the Arab world which is actually many worlds at once, because the different communities are full of nuances although we tend to group them all together as one.

I hope that, despite my rather unconventional treatment of this topic, I have given readers insights to help them consider all this on the basis of different assumptions than those they had made before.

Hamid Nada was one of the earliest Arab artists who utilized historical and folk symbols in their work. He builds up his compositions of weightless, floating, stylized figures borrowed from archaeological digs, popular superstitions, tattoo motifs, magic symbols and village legends, to create existentialist philosophical fables, laden with mysterious symbols.



Folk tale (1989) by Hamid Nada, Egypt.

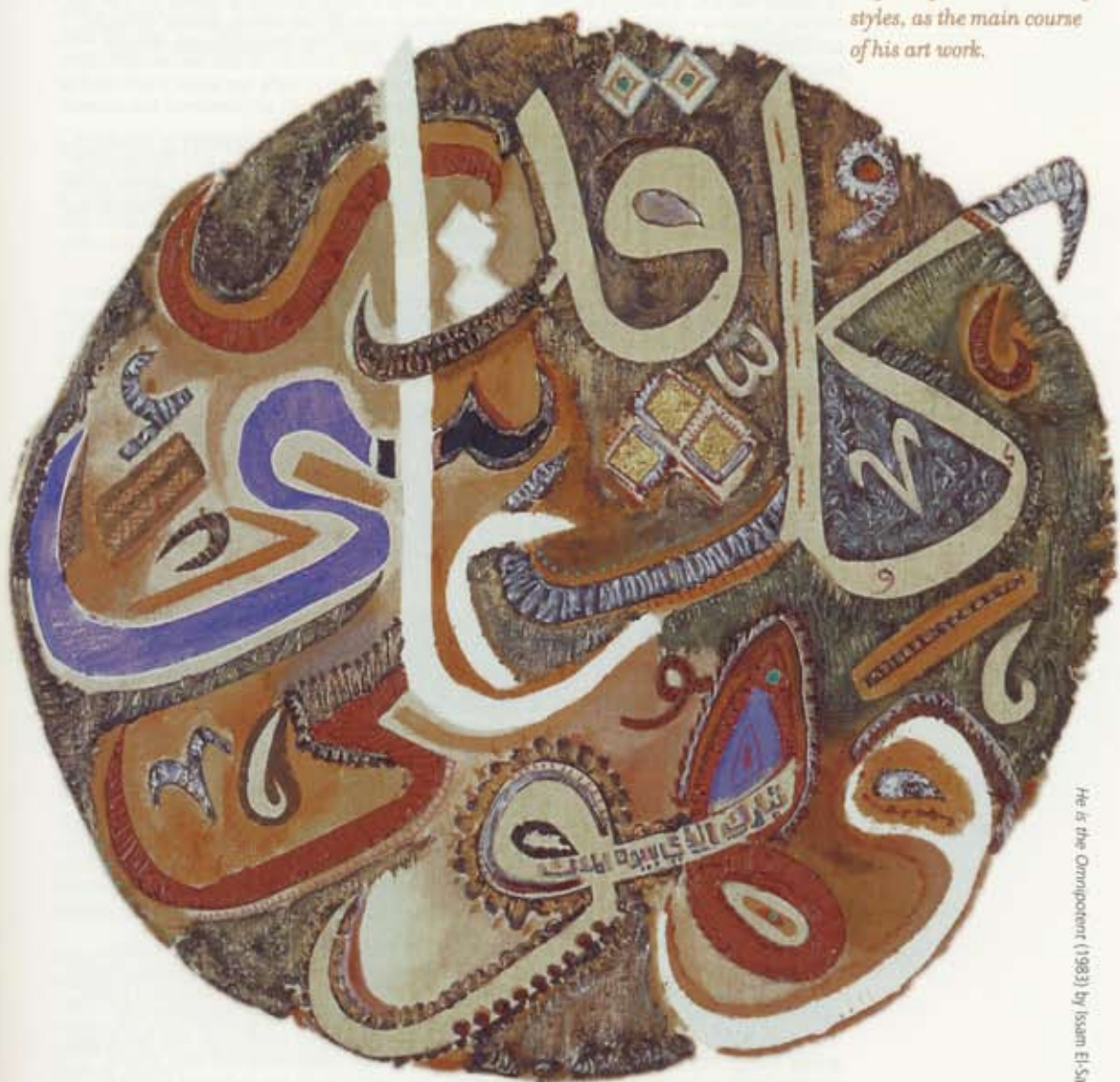
001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040



Calligraphic Abstraction (4 works 1993) by Widjan, Jordan.

Widjan is a painter, lecturer and art historian. Since 1985, Widjan has been experimenting with Arabic calligraphy in its different forms, emphasizing the aesthetic and graphic qualities of the letters and using them as compositional elements in her abstract works. She moves with ease between calligraphic works and abstract landscapes executed in a technique she has developed of translucent and overlapping layers of paint that give a shimmering effect to the surface.

Issam El-Said, a painter, designer, architect, art historian and expert on Islamic art. El-Said was one of the early Arab artists to investigate the inclusion of calligraphy into modern works of art. An agile and prolific artist, El-Said chose the calligraphic school, with its principle and secondary styles, as the main course of his art work.



He is the Corrupter (1983) by Issam El-Said, Iraq

001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

The Artists

Nawal Abdallah (b. 1951) • Jordan

Nawal Abdallah was initiated into the world of art at Muhanna Durra's studio in Amman before joining the Accademia di Belle Arte in Florence where she received her formal training, graduating in 1979. Her energetic abstract compositions of super-landscapes are full of spectacular movement of a surprising spontaneity that interact and supersede the first and second dimensions while colour, light, mass and line play equal roles in forming her constructed compositions.

Nasr Abdul Aziz (b. 1941) • Palestine

Nasr Abdul Aziz finished his architectural studies in Moscow in 1963 before moving to Cairo where he studied fine arts, graduating in 1968. In 1980 he earned a higher diploma in cinema art from the Fine Arts Academy in Cairo. His well-constructed paintings embody nationalistic themes, forcefully articulated through iconographic symbolism and stylization where the silence pervades through sombre colours and sturdy figures.

Abed Abidi (1942) • Palestine

A painter, sculptor and pedagogue, Abed Abidi graduated from the Fine Arts Academy in Dresden in 1972. He is a pioneer Palestinian artist and is the first Palestinian to penetrate Tel Aviv, the centre of Israeli art, and exhibit his work in a one-person show in 1962. His works speak of the sadness of his soul in silent protest against the personal and national injustice he has endured, through simple line and form, in the shape of a cross, with great economy in colour.

Abdul Jabbar Alghadban (b. 1953) • Bahrain

A graduate of the College of Fine Arts (1981) in Damascus, Abdul Jabbar Alghadban takes up gender-related subjects, portraying his women in their unrealistic environments and symbolically imprisoning them within visible and illusory societal boundaries of false and compulsory manacles.

Aziz Ammoura (b. 1944) • Jordan

A painter and art educator, Aziz Ammoura graduated from the Academy of Fine Arts in Baghdad (1970) then continued his art studies for an M.A. from the Pratt Institute in the United States, graduating in 1983. A dedicated teacher, Ammoura has trained many students of different age groups in his own studio and the Department of Fine Arts at Yarmouk University. Ammoura has developed an original style of calligraphic painting that is based on the Arabic script in abstract compositions of overlapping transparent layers of colour. His adeptness in watercolour is clearly visible in his oil paintings despite the opaqueness of the medium.

Nabil Anani (b. 1943) • Palestine

A graduate of the College of Fine Arts in Alexandria (1969), Nabil Anani is a painter and ceramist whose work draws on stylized figures in national costumes, folk motifs and Palestinian embroidery patterns to build up tightly well-formed nostalgic compositions. Through his portrayal of Palestinian folk art, he expresses his resistance to occupation by confirming his people's culture that Israel tries to claim.

Hachemi Azza (b. 1950) • Morocco

Hachemi Azza is a master engraver in every aspect of the art. He is a graduate of the École des Beaux Arts in Tetouan (1965) who continued his training at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels. He includes colour, with all its nuances, in his surrealist mezzotints that capture an immediate sense of the indefinite and the macabre yet with an aesthetic approach, while asserting a socio-political commentary in a personal and intriguing manner.

Farid Belkahia (b. 1934) • Morocco

Farid Belkahia attended the École Nationale des Beaux Arts in Paris (1954–1959) then studied theatrical design in Czechoslovakia. Upon his return to Morocco in 1962, he was appointed Director of the École des Beaux Arts in Casablanca (1962–1974) and is a founder of the Casablanca School in Moroccan art. He became preoccupied with popular signs, numbers, Arabic calligraphy and characters taken from the Berber script. Belkahia executes his abstract works laden with folk iconography and symbolism and paints them on hand-stretched skin, using henna and other natural pigments such as sumaq and saffron instead of oils and acrylics, much like traditional craftsmen working in leather and weaving.

Karima Ben Othaman (b. 1972) • Jordan

Karima Ben Othaman trained at various art institutes in Italy, including the Accademia di Belle Arte in Florence (1992–1994), Accademia di Belle Arte in Bologna (1994–1995) and Accademia di Belle Arte (Brera) in Milan (1996–1998). In her "Fish Series" each fish takes up, half-seriously and half-mockingly, a different human character while transporting the viewer into a world behind the mirror of "Alice in Wonderland".

Kamal Boullata (1942) • Palestine

Born and raised in Jerusalem, Kamal Boullata's initial training in art was at the Academy of Fine Arts in Rome, followed by the Corcoran School of Art in Washington D.C. In 1968, he settled in the States where he taught at Georgetown University. A writer and literary critic, he has edited several poetry books. Boullata's occupation with the calligraphic school of art began in the 1980s. He concentrated on thematic abstracts related either to Sufi poetry or nationalistic slogans, executing them in strong intervening colours and monochromatic gradations.

Taha Boustani (b. 1950) • Iraq

Taha Boustani is a calligrapher and illuminator whose works follow the Ottoman school in Islamic ornamentation and arts of the book. In his present work he produced the Hiliye Shaerifeh that includes the spiritual and physical description of the Prophet Muhammad based on the Turkish example and considered the Prophet's true portrait.

Raad Dulaimi (b. 1963) • Iraq

Raad Dulaimi is an engineer who graduated from the Faculty of Engineering at Baghdad University in 1986. A self-taught artist, he utilizes calligraphy in his art work joining the traditional writing with a modern execution. He employs the old Kufic script within various geometric shapes to interpret a religious text within a contemporaneous composition.

Issam El-Said (1939–1988) • Iraq

A painter, designer, architect, art historian and expert on Islamic art, Issam El-Said read architecture at Cambridge University and graduated in 1961, after which he went to Hammersmith College of Art and Design (1962–1964). At the time of his death, he was doing research in Islamic art for his Ph.D. at the University of Newcastle-upon Tyne in England. He designed several mosques and mosque interiors, including London Central Mosque and Islamic Cultural Centre (1976–1977). He lived and worked in London from 1958 until his death and was a member of "Christies' Contemporary Artists" group. El-Said was one of the early Arab artists to investigate the inclusion of calligraphy into modern works of art. Since the 1960s almost all his works either included calligraphy or Islamic design in one form or another. Although some of his paintings had traditional Arabic script, his media and execution were contemporary. An agile and prolific artist, El-Said chose the calligraphic school, with its principle and secondary styles, as the main course of his art work.

Ali Omar Ermes (b. 1945) • Libya

A photographer, painter and writer, Ali Omar Ermes graduated from Plymouth School of Architecture and Design (1970). He was the visual art consultant for the World of Islam Festival (1976). Ermes considers the use of Arabic calligraphy in his work as an element of Islamic culture which adds a new dimension to international modern art and which does not require the viewer to be literate in Arabic. He employs his letters and sentences as graphic elements that make up the composition and with which he identifies. Ermes is an Arab artist who has succeeded in propagating his culture in the West without betraying its origins or becoming xenophobic.

Muhsin Fadle (b. not known) • Egypt

Muhsin Fadle received his B.A. from the Department of Decorative Arts at the College of Fine Arts, Hulwan University, in Cairo (1973) and his M.A. in 1983 and Ph.D. in Philosophy from the same university in 1993. Al-Fadl is an interior designer who teaches at his alma mater. He has taken up painting using Arabic letters and signs as graphic elements in a modern personalized script that he exploits to build up monochromatic intricate and intertwining abstract compositions.

Mustafa Fathi (b. 1942) • Syria

Mustafa Fathi's art training was at the College of Fine Arts at Damascus University, graduating in 1966, and the École Nationale Supérieure des Beaux Arts (1975) in Paris. An adherent of the modern calligraphic school of Arab Art, he abstracts his letter signs and spreads them across his surface to create parchment-like abstract compositions spread over natural canvas like his country's ploughed fields in autumn.

Ali Ghaddaf (b. 1947) • Yemen

A graduate of the Higher College of Fine Arts in Budapest, Ali Ghaddaf specialized in murals and mosaics, taking courses in ceramics, goldsmith and art restoration in Italy and the former Soviet Union. He has been living in Holland since 1989. His abstract expressionist works, with bold contrasting colours and interchangeable forms, denote a constant, anxious search for an absolute and indefinite aim.

Paul Guiragossian (1926–1993) • Lebanon

One of the pioneers of modern art in Lebanon, Paul Guiragossian began his art training at the Italian Academy of Pietro Iagheti (1944) then at the Yarcon Studio (1946–1949). In 1957 he attended the Accademia di Belle Arte in Florence. His featureless statuesque figures seem to carry the sky by their uplifting movements and their massive stature, while the dark lines surrounding their light-coloured shapes add tension and vitality to the work that defines social concepts.

Ali Hassan (b. 1956) • Qatar

A graduate of the Faculty of Letters at the University of Qatar (1982), Ali Hassan received his art training in etching from Cairo (1986). His monochrome calligraphic arrangements are made up of recurring letters and words in various rhythmic forms and densities, thus manipulating the graphic dimension of the Arabic alphabet to construe abstract lyrical arrangements.

Muhammad al-Jouqi (b. 1939) • Jordan

Muhammad al-Jouqi is a traditional calligrapher who did his apprenticeship in the early 1950s with Fadil Kurd Ali Ardakani. In 1954 he was appointed calligrapher in the Jordanian Armed Forces and in 1985 he established his own office. Since then, his work has been carved in stone, decorating several mosques in Amman. Al-Jouqi follows the traditional Turkish school in Arabic calligraphy and illumination in executing individual calligraphic pieces that usually carry a religious text.

Haidar Khalid (b. 1971) • Iraq

After earning his arts diploma from the Institute of Fine Arts in Baghdad (1980), Haidar Khalid joined the Faculty of Fine Arts and gained his B.A. in 1984 and M.A. in 1989. An abstract painter, Khalid's obtrusive works betray strong German abstractionist features in style and through the bold and contrasting colours that he employs to interpret his daring subjects.

Mohamed Omer Khalil (b. 1936) • Sudan

Mohamed Omer Khalil is a master engraver and printer who graduated from the School of Fine and Applied Arts in Khartoum. He subsequently joined its faculty. He lives in New York where he works and teaches. His large etchings based on multi-layered patterns and symbols derived from his immediate environment, regardless of its geography, show his total deliverance from ethnic and indigenous ties.

Khaled Khreis (b. 1956) • Jordan

An artist with a rich training, Khaled Khreis first graduated from the College of Fine Arts at Hulwan University in Cairo (1978), after which he went to Spain and trained in painting at the Escuela de Bellas Artes, in sculpture at the Escuela de Artes Aplicadas y Artísticos Oficios and in mural painting at the Escuela Internacional Pintura Mural, San Cugat in Barcelona. He went to Italy and took courses in sculpture and graphic arts at the Accademia di Belle Arte, Pietro Banucci in Perugia (1978–1981) and to Mexico where he joined the Scuola di Bellas Artes, San Miguel de Allende before returning to Barcelona where he finished his Ph.D. in Art History at the Faculty of Fine Arts at the University of Barcelona (1994), writing his thesis on Arabic calligraphy in modern art. Khreis' paintings are as cerebral as they are visual. Although he builds up each painting slowly and laboriously, he works without any pre-conceived ideas. However, his abstract calligraphic works show a controlled and sensitive expressiveness in which the artist's emotions and intellect equally determine the visual end result.

Rachid Koraichi (b. 1947) • Algeria

After graduating from the École des Beaux Arts in Algiers (1971), Rachid Koraichi continued his art training in Paris at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (1971–1975), Institut d'Urbanisme de l'Académie de Paris (1973–1975) and École Nationale Supérieure des Beaux Arts. A master printmaker, his best known works are his monochromatic large etchings in sepia, and black and white, with their calligraphic background and bold symbols, and distorted images in the foreground. Reminiscent of Berber signs and Chinese brush painting, they carry eloquent social and political messages of protest against injustice, genocide and occupation.

Nja Mahdaoui (b. 1937) • Tunisia

Nja Mahdaoui received his art training at the Free Atelier in Carthage, in Tunisia. He studied modern art history at the Dante Alighieri Academy in Tunis and graphic art at the Accademia Santa Andrea in Rome. Mahdaoui has established his individual calligraphic style, by which he manipulates the graphic qualities of Arabic letters into geometric arrangements. He takes up Kufic characters and literally plays with them to turn them into graphic signs, utilizing their elasticity and plasticity to the maximum. He animates his letter signs through their rhythmic formations, in free and unrestricted compositions.

Nassar Mansour (b. 1967) • Jordan

A leading Jordanian calligrapher, Nassar Mansour obtained his B.A. in Islamic studies from the College of Jurisprudence (shari'a) at Jordan University (1988) and his M.A. in Islamic Arts from the Higher Institute of Islamic Art and Architecture at Al al-Bait University in Jordan. He has been apprenticed in Arabic calligraphy with the renowned Turkish calligrapher, Hasan Chalabi. Although Mansour practises traditional Arabic scripts, such as ta'liq and nasta'liq, with all their classical variation and rules, he constructs his calligraphic pieces in modern compositions that he builds up from spiritual words and sentences against areas of colour, to give the impression of fantastic landscapes.

Suleiman Mansour (b. 1947) • Palestine

After graduating from Bezalel Art Academy in Jerusalem, Suleiman Mansour taught art in Galilee and Ramallah before joining the faculty of Bir Zeit University in Ramallah. His emotionally loaded compositions of Palestinian figures in traditional costumes take the viewer back to the artist's roots while expressing a silent resistance to the occupying forces of his country, by asserting the humanism of his people.

Hassan Massoudy (b. 1944) • Iraq

A traditional calligrapher who trained in Baghdad, Hassan Massoudy moved to Paris in 1969 and attended the École Nationale des Beaux Arts, graduating in 1975, thus becoming a true calligraphic painter in both the classical and modern sense. He has published several books in Arabic and French on the development, aesthetics and techniques of Arabic calligraphy. Massoudy's work is distinguished by its purity in the sense that his only compositional elements are calligraphic signs that he either uses on their own or amasses in figurative forms. Verses of poetry undulate to make up the curves of a nude, they condense and spread forming shadow and light, while each stroke and line make up a letter and the letters turn into verses and the verses into a figure.

Ahmad Moustafa (b. 1943) • Egypt

Ahmad Moustafa graduated from the Faculty of Fine Arts at Alexandria University (1966). Between 1974 and 1976, he took sabbatical leave and studied advanced printmaking at the Central School of Art and Design in London, finishing his M.A. in 1978, and in 1989 he finished his Ph.D. thesis which was the first to be awarded by St. Martin's College of Art and Design in collaboration with the British Museum. He has been living in London since 1974. Despite his training as a modern figurative artist, Moustafa has succeeded in mastering the art of classical calligraphy and utilizes its long-established traditions in developing his own style. Moustafa combines the perfection of skill and training with talent and innovation.

Abdel Latif Mufiz (1950–1994) • Bahrain

Abdel Latif Mufiz was a graduate of the Faculty of Fine Arts at Baghdad University, specializing in art education. One of the earliest artists in the Gulf States to embrace abstraction, he executed his large compositions in rapid and spontaneous formations with dense brushstrokes and vivid colours reminiscent of American action painting.

Nazir Nabaa (b. 1938) • Syria

A pioneer of modern art in Syria, Nazir Nabaa was affected by the early Syrian impressionists before going to Cairo (1959–1965) to study art. He continued his training in Paris at the École Nationale des Beaux Arts (1971–1974) and after returning to Damascus he joined the faculty of the College of Fine Arts. Nabaa translates ancient legends into modern renditions laden with symbolism and executed in rich earth colours with graded nuances.

Hamid Nada (1924–1995) • Egypt

A graduate of the Royal Academy of Fine Arts in London (1951), Hamid Nada was one of the earliest Arab artists who utilized historical and folk symbols in their work. He builds up his compositions of weightless, floating, stylized figures borrowed from archaeological digs, popular superstitions, tattoo motifs, magic symbols and village legends, to create existentialist philosophical fables, laden with mysterious symbols.

Ayad Nimmer (b. 1948) • Egypt

A graduate of the College of Fine Arts in Cairo, Ayad Nimmer is a prolific painter whose works include all types of media. His landscapes, like his portraits and abstract compositions in robust colours, exude piercing energy that animates the work, injecting it with a vitality that is only subdued by his robust forms.

Mounira Nusseibeh (b. 1943) • Palestine

Mounira Nusseibeh went to Paris for her art training, where she first attended the Académie de la Grande Chaumière in Montparnasse followed by the École Nationale des Beaux Arts. A painter and sculptor, Nusseibeh treats her solid graceful figures, whether on canvas or in bronze, with a strong hand and emotional discipline. While living in the United Arab Emirates she abandoned the use of colour and added tar and gold paint to her media while interpreting gender issues on large canvases in dramatic and disciplined compositions.

Maisoon Saqr al-Qasimi (b. 1958) • United Arab Emirates

Maisoon Saqr al-Qasimi is a poet and a painter who received her M.A. in Economics and Political Science from the University of Cairo in 1981. A self-taught artist, she has trained with fellow artists in their studios while simultaneously experimenting on her own. Al-Qasimi employs abstract calligraphic signs in her work as a primary background element whose function is to accentuate the main figures in the composition. The squiggle lines animate the heavy floating human shapes adding to the composition a certain dynamism.

Samir Salameh (b. 1944) • Palestine

Born in Safad, Samir Salameh's art training was at the School of Fine Arts in Damascus (1973) and the École Supérieure des Beaux Arts in Paris (1981) where he currently lives and is Artistic Director at the VI and VII University of Jussieu. In his paintings, Salameh mixes traditional Arabic script with calligraphic signs, executed in a modern expressionistic rendition where letter signs, words and sentences come together turbulently to construe visual forms as well as thematic subjects pertaining to patriotic issues, thus joining tradition and modernism in a pure Arab plastic expression.

Khairat Saleh (b. not known) • Syria

A poet, painter, ceramist, printmaker and writer, Saleh gained her B.A. in English Literature from Cairo University before going to the United Kingdom where she studied drama and English poetry at the University of Wales, earning her M.A. in 1978. She worked in publishing, while engaging in research at the British Library and the Victoria and Albert Museum. Her artistic training has been with individual artists and through art courses in London where she currently lives and works. Saleh's art works are mainly illuminated calligraphic pieces and etchings inspired by Ottoman and Mughal art of the book. In her calligraphic works she uses script by well known classical calligraphers, rendering it in a new and innovative fashion with vibrant colours and gold leafing. She gives her etchings an individualistic trait by rendering each printing in different colours.

Faisal Samra (b. 1955) • Saudi Arabia

A leading Saudi artist and graduate of the École Nationale des Beaux Arts in Paris, Faisal Samra has discarded the academic approach and cast off his draughtsman's ingenuity in favour of a highly expressionistic individual style using oil on canvas as well as unconventional media such as henna, parchment, pigments and leather. His works give expression to a state of 'mental movement' derived from his nomadic background, yet without any ethnic nostalgia.

Mona Saudi (b. 1945) • Jordan

A sculptor and engraver, Mona Saudi received her training at the École Nationale des Beaux Arts in Paris, graduating in 1971. She spent time in Carrara, Italy, working on marble to perfect her technique and acquire a better command of her tools. She had moved to Beirut in 1969 and went back there after graduation to join the Artistic Bureau of the Palestine Liberation Organisation. In 1982 she went back to Amman, to leave again for Beirut in 1996. Saudi's primary medium is stone. In her etchings that compliment her sculptures, she interprets her poems, mainly revolving around feminine subjects, with well balanced arrangements that unite the written word with totem-like structures, in deft flowing lines on a calligraphic background of poetry, thus mixing the visual with the imaginative.

Leila Shawa (b. 1940) • Palestine

A painter, designer and illustrator of children's books, Leila Shawa's first art training was at the Leonardo da Vinci School of Art in Cairo (1957–1958), after which she went to Rome and attended the Accademia di Belle Arte (1958–1964) and Accademia St. Giacomo (1960–1964). In 1960, 1962 and 1964 she attended summer courses at the Oscar Kokotchka School of Seeing in Salzburg, working under the Austrian expressionist artist. Based in London since 1987, her work presents political

and gender issues such as the enforced veiling of women in her hometown, in the 1980s, which she portrays in misleading colourful compositions, making pleasant first impressions yet masking blind unseeing eyes, futile efforts and broken dreams. In her series entitled "Walls of Gaza", calligraphy plays an educating role by transmitting messages of a repressed people who were not allowed freedom of expression, so they reverted to graffiti. However, this same graffiti form part of the work's composition, thus uniting patriotic manifestation with graphics.

Nabil Shehadeh (b. 1950) • Jordan

Nabil Shehadeh's initial art training was at the Institute of Fine Arts in Amman, after which he went to Chelsea College of Art in London, graduating in 1979. A leading Arab abstract artist, he lived and worked in Switzerland for a while. Through adeptly utilizing his training and artistic sensitivity, Shehadeh is able to reach beyond reality and the subconscious, and form three-dimensional abstract compositions that include well-balanced and bold overlapping allocations of colour, interrupted by audacious brush strokes and an adventurous interplay of light and shade.

Dodi Tabbaa (b. 1952) • Jordan

Of Bangladeshi origin, Dodi Tabbaa earned her BFA from the College of Fine Arts at Punjab University in Lahore, Pakistan, in 1972 and a postgraduate diploma in graphic art, textile design and typography from Ruskin School of Art in Oxford, England, in 1977. Since 1977 she has been living in Amman. Drawing on her rich native culture and her Western education, Tabbaa delves into various media such as hand-painted etchings with collage. In her works, the effect of shadow theatre can be detected, mixing geometric shapes with freehand spontaneity to form an animated composition built up on a patchwork of line and colour.

Mahmoud Ubeidi (b. 1966) • Iraq

A graduate of the College of Fine Arts in Baghdad (1990), Mahmoud Ubeidi has been living in Canada since 1996. He builds up his abstract compositions with overlapping fragmented bodies in tortuous arrangements, and frames them with intrepid lines and patches. His subdued sober colours add to the poignantly heartbreaking mood of the work.

Wijdan (b. 1939) • Jordan

Wijdan is a painter, lecturer and art historian. She gained her B.A. in history from Beirut College for Women (presently Lebanese American University) in 1961 and her Ph.D. in Islamic art history from the School of Oriental and African Studies at University of London (1993). She took art courses at college and worked with individual artists in their studios. Since 1985, Wijdan has been experimenting with Arabic calligraphy in its different forms, emphasizing the aesthetic and graphic qualities of the letters and using them as compositional elements in her abstract works. She moves with ease between calligraphic works and abstract landscapes executed in a technique she has developed of translucent and overlapping layers of paint that give a shimmering effect to the surface.

Samia Zaru (b. 1938) • Palestine

Samia Zaru earned her Associate Degree from Beirut College for Women (presently Lebanese American University) (1955) and her B.A. in Fine Arts from the American University in Beirut (1958). She continued her art training in Washington at the Corcoran School of Art and the American University (1961). She was instrumental in developing an arts programme for the government curricula in Jordan and is known as a prominent pedagogue in arts, crafts and history of art, training scores of students. Zaru is a textile designer, painter, welder, weaver and graphic artist and one of the few installation artists in Jordan. In some of her abstract paintings with their strong contrasting colours and audacious lines, she uses pieces of Palestinian embroidery and printed textiles as collage to emphasise an aesthetic point in the composition and assert a cultural identity whose existence is being threatened by occupation.

Fahrelnissa Zeid (1901–1991) • Jordan

Fahrelnissa Zeid was a truly international artist. Turkish by birth and Arab through marriage (she was married to the Hashemite Prince Zeid, the youngest son of Sharif Husayn of Mecca), at the beginning of her life she lived in Istanbul where she initially trained at the Academy of Fine Arts before going to the Académie Ranson in Paris. Through her assiduousness and highly polished talent, she was able to establish herself in Istanbul as part of the 1930s D-Group and in Paris as a member of the École de Paris. She spent most of her life between Baghdad, Berlin, London and Paris, accompanying her husband who was an ambassador of Iraq during the monarchy. Zeid spent the last twenty years in Amman, working on her art and training a small number of students. A prolific and ingenious artist, most of her work is either large abstract canvases or compositions of local traditions re-enacting the practice of Turkish miniatures but on vast brightly coloured surfaces.

List of Works

Abdallah, Nawal (b. 1951) • Jordan

Untitled
Gouache on wood, 1995
120 x 120 cm

Untitled
Gouache on wood, 1996
120 x 120 cm

Abdel Aziz, Nasr (b. 1941) • Palestine

The Masked Women
Acrylic on canvas, 1999
80 x 92 cm

Abidi, Abed (b. 1942) • Palestine

A Woman from the Camp
Mixed media on paper, 1992
58 x 74 cm

Alghadban, Abdul Jabbar (b. 1955) • Bahrain

Haughtiness
Etching on zinc, 1998
77 x 58 cm

Ammoura, Aziz (b. 1944) • Jordan

Compositional Letters 7
Oil on canvas, 1989
80 x 99 cm

Anani, Nabil (b. 1943) • Palestine

**Neighbourhoods from Villages
around Hebron**
Oil on canvas, 1980
73 x 53 cm

Azza, Hachemi (b. 1950) • Morocco

Untitled
Etching on zinc, 1976
22 x 19 cm

Immobility
Etching on zinc, 1982
30 x 28 cm

Belkahia, Farid (b. 1943) • Morocco

Untitled
Henna dye on leather and wood, 1981
117 x 175 cm

Ben Othaman, Karima (b. 1972) • Jordan

One of a Kind
Charcoal and ink on cardboard, 1998
37 x 51 cm

Boullata, Kamal (b. 1942) • Palestine

Mandala
Silk screen, 1978
48 x 55 cm

Boustani, Taha (b. 1950) • Iraq

"Al Hulya Al Shareefa"
Mixed media on paper, 1990
80 x 53 cm

Dulaimi, Raad (b. 1963) • Iraq

Untitled
Oil on paper and wood, 1992
64 x 59 cm

El-Said, Issam (1939–1988) • Iraq

Untitled
Tiles, undated
27 x 27 cm

He is the Omnipotent
Acrylic on canvas, 1983
91 x 91 cm

Ermes, Ali Omar (b. 1945) • Libya

Untitled
Mixed media on paper, 1979
65 x 95 cm

Fadle, Muhsin • Egypt

Arabic Calligraphy
Gouache on cardboard, 1996
70 x 70 cm

Fathi, Mustafa (b. 1942) • Syria

Untitled
Gouache on canvas, undated
161 x 100 cm

Ghaddaf, Ali (b. 1947) • Yemen

Untitled
Mixed media on canvas, 1991
120 x 101 cm

Guiragossian, Paul (1926–1993) • Lebanon

Purit
Oil on canvas, undated
100 x 100 cm

The Visit
Oil on canvas, 1982
100 x 80 cm

Survival
Oil on canvas, 1982
95 x 65 cm

Hassan, Ali (b. 1956) • Qatar

Manuscript No. 26
Silk screening on paper, 1983
41 x 30 cm

Manuscript No. 2
Silk screening on paper, 1983
41 x 30 cm

Al-Jouqi, Mohammad (b. 1939) • Jordan

The Beautiful Names of God
Mixed media on paper, 1985
110 x 70 cm

Khaled, Haider (b. 1971) • Iraq

Untitled
Acrylic on paper, 1990
105 x 70 cm

Khalil, Mohamad Omar (b. 1936) • Sudan

The Jack of Hearts
Print, undated
92 x 120 cm

Khreis, Khalid (b. 1956) • Jordan

Contemplation
Acrylic on wood, 1999
121 x 121 cm

Koraichi, Rachid (b. 1947) • Algeria

Untitled
Zinc etching printed on paper, 1979
55 x 75 cm

No Room for Pharaohs
Etching and print on zinc, 1979
52 x 65 cm

Mahdaoui, Nja (b. 1937) • Tunisia

Calligraphic Composition
Screen printing, undated
27 x 37 cm

Mansour, Nassar (b. 1962) • Jordan

"Hadith Sharif"
Ink and acrylic on paper, 1998
55 x 48 cm

Mansour, Suleiman (b. 1947) • Palestine

The Mother
Oil on canvas, 1986
90 x 74 cm

Massoudy, Hassan (b. 1944) • Iraq

Poetry
Etching on zinc, 1978
60 x 50 cm

Moustafa, Ahmad (b. 1943) • Egypt

"Alef, Lam, Ha"
Silk screen on paper, 1976
65 x 90 cm

Mufiz, Abdel Latif (1950–1994) • Bahrain

David
Mixed media on paper, 1988
65 x 70 cm

Nabaa, Nazir (b. 1938) • Syria

Beloved of the Sun
Oil and acrylic on canvas, 1967
64 x 95 cm

Nada, Hamed (1924–1955) • Egypt

Folktale
Oil on canvas, 1989
120 x 110 cm

Nimmer, Ayad (b. 1948) • Egypt

Untitled
Oil on paper, 1991
78 x 57 cm

Salt (a city in Jordan)
Oil on wood, 1988
94 x 122 cm

Nusseibeh, Mounira (b. 1943) • Palestine

Four Arab Women
Tar, sand, oil and gold on board, 1980
100 x 125 cm

**Al-Quasimi, Maisoon Saqr (b. 1958)
• United Arab Emirates**

Recounting as Is
Mixed media on paper, 1993
50 x 41 cm

Salameh, Samir (b. 1944) • Palestine

Composition #3
Acrylic on canvas, 1985
95 x 116 cm

Saleh, Khairat • Syria

Taj Series
Gouache, watercolours and
gold on paper, undated
29 x 18 cm

Samra, Faisal (b. 1955) • Saudi Arabia

The Wound
Mixed media on canvas, 1990
310 x 98 cm

001
002
003
004
005
006
007
008
009
010
011
012
013
014
015
016
017
018
019
020
021
022
023
024
025
026
027
028
029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040

Saudi, Mona (b. 1945) • Jordan

The Lover's Tree
Etching, 1977
73 x 37 cm

Shawa, Laila (b. 1940) • Palestine

The Prisoners
Oil on canvas, 1988
108.5 x 68.5 cm

The Impossible Dream
Oil on canvas, 1988
100 x 75 cm

Walls of Gaza (four works)
Silk screen, 1992
94 x 155 cm (each work)

Shehadeh, Nabil (b. 1950) • Jordan

Lines and Shadows
Oil on canvas, 1986
70 x 100 cm

Tabbaa, Dodi (b. 1952) • Jordan

Tapestry
Mixed media on paper, 1999
105 x 75 cm

Ubeidi, Mahmoud (b. 1966) • Iraq

Untitled
Acrylic and oil on canvas, 1991
152 x 160 cm

Wijdan (b. 1939) • Jordan

The Desert
Oil on canvas, 1979
131 x 190 cm

Calligraphic Abstraction
(four works)
Mixed media on paper, 1993
56 x 70 cm (each work)

Zaru, Samia (b. 1938) • Palestine

Conflict
Oil and collage on canvas, 1985
100 x 100 cm

Zeid, Fahrelnissa (1901–1991) • Jordan

Midnight Sun
Oil on canvas, undated
122 x 183 cm

Feast in the Desert
Oil on canvas, 1957
132 x 182 cm

The Bath
Oil on canvas, 1950
117 x 141 cm

Before Birth
Oil on canvas, 1948
76 x 80 cm

Algeria

Bahrain

Egypt

Irak

Jordan

Lebanon

Libya

Morocco

Palestine

Qatar

Saudi Arabia

Sudan

Syria

Tunisia

UAE (United Arab Emirates)

Yemen