

**P.P.**

8501 Frauenfeld

Adressänderungen und Rücksendungen an: SGMOIK, Postfach 8301, 3001 Bern

## Über die SGMOIK / Sur la SSMOCI

Die SGMOIK will dazu beitragen, das Verständnis für die Kulturen und Gesellschaften Westasiens und Nordafrikas in unserem Lande zu fördern. Sie tut dies, indem sie den Dialog mit den mittelöstlichen und islamischen Nachbarkulturen pflegt und wissenschaftliches, publizistisches sowie künstlerisches Schaffen unterstützt.

Die SGMOIK versteht sich als Forum für alle, die mit der Region Westasien/Nordafrika in irgendeiner Weise beruflich zu tun haben. Die Vermittlung zwischen der universitären wissenschaftlichen Forschung, den Medien, der Politik und der interessierten Öffentlichkeit ist ihr ein wichtiges Anliegen.

La SSMOCI a notamment pour but de favoriser, en Suisse, la connaissance des sociétés et civilisations du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Elle poursuit, dans ce but, un dialogue avec les cultures de divers pays du Proche-Orient et du monde islamique et soutient des activités scientifiques, journalistiques et artistiques.

La SSMOCI se veut un lieu de rencontre et d'échanges pour tous ceux que l'activité professionnelle amène à travailler sur la zone Moyen-Orient/Afrique du Nord. Elle considère qu'elle a pour principale tâche de servir d'intermédiaire entre la recherche scientifique universitaire, les médias, la politique et un plus large public intéressé.

## SGMOIK SSMOCI Beitrittserklärung – Demande d'adhésion

Ich möchte/wir möchten der Schweizerischen Gesellschaft Mittlerer Osten und Islamische Kulturen (SGMOIK) beitreten als:

Je souhaite/nous souhaitons adhérer à la Société Suisse Moyen Orient et Civilisation Islamique (SSMOCI) en qualité de:

- Einzelmitglied/membre individuel (Fr. 60.–) Name/Nom \_\_\_\_\_  
 Ehepaar/Couple (Fr. 80.–) Vorname/Prénom \_\_\_\_\_  
 StudentIn/Etudiant(e) (Fr. 30.–) Adresse \_\_\_\_\_

Universität: \_\_\_\_\_

E-Mail: \_\_\_\_\_ Tel. Privat/Privé \_\_\_\_\_

Sprache/Langue:  Deutsch  Français Tel. Geschäft/Bureau \_\_\_\_\_

Einladung(en) zu regionalen Treffen in: / Invitation(s) pour les rencontres régionales à:

- Basel  Bern  Genève/Lausanne  Zürich

Beruf oder Tätigkeit, die mit dem Vereinszweck im Zusammenhang steht./ Quelle est votre activité relative au but de la société?

Einsenden an/A renvoyer à: SGMOIK, Postfach 8301, 3001 Bern Datum/Date \_\_\_\_\_

SGMOIK

SSMOCI

*bulletin*

Schweizerische Gesellschaft Mittlerer Osten und Islamische Kulturen  
Société Suisse Moyen Orient et Civilisation Islamique  
Società Svizzera Medio Oriente e Civiltà Islamica

*Kunst*

*L'art*

Nr. 23 Herbst 2006 – No 23 automne 2006

**Impressum**

Das SGMOIK-Bulletin erscheint zweimal jährlich (Frühjahr und Herbst). Der Vorstand der Gesellschaft ist verantwortlich für die Herausgabe. Das Bulletin wird allen Mitgliedern der SGMOIK zugestellt. Institutionen können die Publikation zum Preis von Fr. 20.– pro Jahr abonnieren.

Redaktion: Hartmut Fähndrich (Koordination), Elisabeth Bäschlin, Thomas Wunderlin (Layout).

Druck:  
Druckwerkstatt, 8585 Zuben

Abdruck von Beiträgen nur nach Absprache mit der Redaktion.

Das nächste Bulletin erscheint im Frühjahr 2007; Redaktionsschluss: 28. Februar 2007.

Adresse: SGMOIK, Bulletin, Postfach 8301, 3001 Bern, oder: Hartmut Fähndrich, Kasparstrasse 15/61, 3027 Bern, hartmut.fahndrich@swissonline.ch  
Homepage: www.sagw.ch/sgmoik

\*

Le bulletin de la SSMOCI paraît deux fois par an. Le comité exécutif de la société est responsable de sa parution. Tous les membres de la SSMOCI reçoivent le bulletin automatiquement. Les institutions intéressées peuvent s'abonner au prix de 20.– francs par an.

Comité de rédaction: Hartmut Fähndrich (coordination), Elisabeth Bäschlin, Thomas Wunderlin (Layout).

Impression:  
Druckwerkstatt, 8585 Zuben

Reproduction d'articles seulement après autorisation de la rédaction.

Le prochain bulletin paraîtra en printemps 2007; date limite pour les contributions: 28 février 2007.

Adresse: SSMOCI, Bulletin, Case postale 8301, 3001 Bern, ou: Hartmut Fähndrich, Kasparstrasse 15/61, 3027 Bern, hartmut.fahndrich@swissonline.ch  
Site: www.assh.ch/ssmoci

**Inhalt – Sommaire**

Editorial .....	3
<i>Karin Adrian von Roques</i> The Situation of Contemporary Arab Art .....	4
<i>Rim El Joundi</i> L'islam et l'art figuratif: ambiguïté de l'interdiction ..	10
<i>Christl Catanzaro</i> Die Darstellung des Nicht-Darstellbaren .....	14
<i>Silvia Naef</i> Les arts en Islam, entre interdiction et figuration ....	19
<i>Mohamed Kanoo</i> Presentation of Human Form .....	24
<i>Shadia Alem</i> Celebration of Women's Bodies .....	25
Buchbesprechungen/Comptes rendus .....	26



La publication de ce bulletin est soutenue par l'Académie suisse des sciences humaines et sociales.

Dieses Bulletin erscheint mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften.

**Editorial**

Das «Bilderverbot» nimmt unter all dem, was man bei uns über den Islam zu wissen glaubt, eine nicht zu unterschätzende Stellung ein. Genährt wird dieses «Wissen» durch eben nur partiell und einseitig wahrgenommene Debatten, die innerhalb der islamischen Welt um diese Frage bis heute geführt werden und oft in Fatwas durchaus unterschiedlichen Inhalts ihren Niederschlag finden.

Insofern schien uns eine Behandlung dieses Themas durchaus nicht abwegig, das ja nicht nur das Bilderverbot als solches betrifft, sondern, damit zusammenhängend, die Frage nach einem eigenen, unabhängigen Raum für künstlerisches Schaffen. Und an diesem Punkt setzt ganz selbstverständlich die Notwendigkeit ein, die Kunstschaffenden selbst zu befragen über den Einfluss dieses Tabus auf ihr Schaffen.

Das nächste Bulletin wird den neuesten Entwicklungen im Libanon gewidmet sein.

Für die Redaktion

Dans la connaissance que nous croyons avoir de l'islam, l'interdiction de l'image occupe une place non négligeable – pseudoconnaissance alimentée par les débats, partiellement et partialement reçus ou perçus, qui se déroulent dans le monde musulman à ce sujet et qui débouchent souvent sur des fatwas aux contenus forts divers.

Examiner cette question de plus près ne nous paraît dès lors nullement déplacé, d'autant plus qu'est en cause non seulement l'interdiction de l'image proprement dite, mais l'indépendance de la création artistique. D'où aussi l'intérêt d'interroger les artistes eux-mêmes et de leur demander dans quelle mesure leur travail est influencé par ce tabou.

Le prochain Bulletin sera consacré aux récents événements au Liban.

Pour la rédaction

Hartmut Fähndrich

Il divieto delle immagini gioca un ruolo non trascurabile nella conoscenza che crediamo di avere dell'Islam.

Questo sapere viene nutrito con dibattiti solo parziali e faziosi. Anche il mondo islamico si pone questo problema e non sono rare le fatue che riguardano questo divieto, sebbene abbiano contenuti diversi.

Non possiamo quindi – ci sembra – non affrontare questo tema, che non concerne solo il divieto delle immagini in sé, ma anche la conseguente domanda di sviluppo di uno spazio indipendente per la produzione artistica.

Vista la situazione, è necessario chiedere direttamente agli artisti come questo tabù influenzi la loro creatività.

Il prossimo bollettino tratterà dei nuovi sviluppi in Libano.

Per la redazione

Karin Adrian von Roques

## The Situation of Contemporary Arab Art

Contemporary Arab art is little researched. In recent years, the author has visited many studios in Arab countries to get to know it. She discovered that a lively art scene exists there, of which the West is almost unaware. In contrast to contemporary Russian or Chinese art, which found their way into galleries and museums and on to the market in the early 1990s, art from Arab countries has up to now almost exclusively been presented in ethnological museums and «ethnically» oriented galleries. And the works on view vary enormously in quality.

### The Market

As visits to events such as Art Basel or Art Cologne have shown, art fairs hardly feature works by Arab artists, although excellent ones exist. A systematic survey of leading international gallery owners enquiring about the reasons for this revealed the dilemma facing contemporary Arab art. On one hand, because of the dominance of Western artistic criteria, there is apparently no demand worth mentioning for works by Arab artists. On the other, the modern art of Arab countries is confronted in the West with many

*Karin Adrian von Roques, Historian of Islamic art, specialised in contemporary Arab art; commissioned exhibitions of contemporary Arab art, most recently «Languages from the Desert: Contemporary Arab Art from the Gulf» (Bonn, 2005; Paris, 2006; Abu Dhabi, 2007; Catalogue published by DUMONT); now preparing exhibitions of contemporary Arab art in Bonn, Barcelona, Tokio, Miami, Washington und New York.*

prejudices, stereotypes and clichés, nor are there any clearly defined ideas as to the quality of creative art from the Arab world. Often the question of why Arab artists are not represented here was countered with: does contemporary art in Arab lands even exist? And if so, is it any good? Don't the artists there imitate Western art styles? Can art develop at all given Islam's prohibition of images?

Some quotations from this survey may clarify the problem. On the issue of the dominance of Western market criteria, Pierre Huber of the Galerie Art & Public in Geneva stated: «A market for visual arts has developed above all in the U.S. and in Central Europe. Because a tradition of investing in art exists, a market could be established. Nothing comparable exists in the Arab countries because painting, for instance, is not part of their tradition.» Monsieur Grimbaud of Galerie Lelong in Paris underlined this: «Market structures don't exist in Arab lands. There is no market on either side. In Japan, for instance, they have begun to collect European art, and Japanese art is sold here. Thus an exchange takes place.» And Ole Christian Koch from the London Marlborough Gallery added: «We have no collectors from Arab countries for contemporary art.»

«In the end, Western curators and collectors determine the market», Thaddaeus Ropac from the gallery of the same name in Vienna and Paris concluded. Marketability is thus an important factor helping to determine which artist and which expressive means participate in the global discourse. The question then arises as to why the art market doesn't create a market for Arab artists. To which Thaddaeus Ropac responded: «Because they come from a totally different cultural environment. You need the necessary background knowledge. You have to familiarize yourself with the foreign culture. That demands an enormous effort, which galleries alone cannot accomplish. Normally museums take over the groundwork, specialists such as art historians or curators.» He pointed to the role of the Guggenheim in the case of Chinese art. Other gallery owners, such as Victor Gisler of the Zurich Galerie Mai 36 and Ole Christian Koch, concurred with this view. But Dr. Christine König, of the Galerie König in Vienna expressed reservations: «I am opposed to [Westerners] choosing and defining what art is or is not, what should be shown in museums or not. We should approach another culture with care and observe what emerges there.»

### The Western Eye

This raises another question, namely what do Western eyes regard as art. The implicit danger in encounters with foreign cultures is that we superimpose our habitual reflective patterns on the things that we see or experience. Thus the West asks what is authentically Arab in a work of art while in fact searching for elements that serve the cliché of exoticism – or, given the usual media coverage of the area, political statements. What is unfamiliar and foreign to us is not always obvious at first sight and needs a sensitive approach to open up its complex meaning.

What characterizes contemporary Arab art and what distinguishes it from Western art? Is there a pictorial world that can only emerge against a background of Islamic traditions? What are the sources of inspiration for Arab artists? What role do Islam, the history of the region or the after-

effects of Europe's colonial policy play for them? How much do they reflect biographical situations such as exile or global nomadism?

Understanding of another culture develops with a willingness at times to leave behind habitual ways of seeing and dare a change in perspective. Yet alien cultures are often received without reflection and without any deeper understanding. The Muslim East provides a historical example. For centuries it fired the imagination of Europeans to the wildest of fantasies, leading to whole waves of different oriental fashions. These had little in common with the «actual existing» East. Various motives lay behind these historical fantasies: for example, the longing for an intact world or archaic cultures, or the quest for new meaning in times of crisis.

In the 19<sup>th</sup> century, as Europe's influence grew with industrialization, so did its interest in the economic development of the East. This proved detrimental to some crafts, such as carpet weaving. Since the demand for Oriental carpets had risen, Western forms of production were imported into Eastern workshops, and designs were introduced that corresponded with Western taste. The result was a so-called 'pattern decline' in designs that had been handed down over centuries.

### The Slanted View

A widespread prejudice exists in the idea that the Muslim world is «backward and backward-looking» and has not continued to develop. According to this view, modernism never took place and consequently no modern or contemporary art has evolved. Islamic modernity is negated or ignored according to the motto: «the more Western, the more modern». This kind of thinking reduces the Muslim East to classical Islamic art, the art of the arabesque, of miniatures and calligraphy, which were felt to be typically Oriental. A no-man's-land that no one wants to know about in any detail somehow lies between this epoch and the present.

As a survey published in the *Frankfurter Allgemeine* newspaper in September 2004 under the heading «The Clash of Civilizations» showed,

Germans now associate concepts such as «the oppression of women», «fanaticism, radicalism» and a «backward-looking orientation». There is little left of the fascination that the East for centuries exerted on the West, influencing art, literature and architecture, from Gothic cathedrals to Dresden's Tobacco Mosque.

Yet in Muslim countries, just as in Europe, processes of development and change have taken place: combating political and social conditions, struggling with global political power constellations and – above all since the 19th century – with the increase in Western influences and new technologies. These transforming processes also affect art.

There has never been any history of art in Arab countries, any development in art comparable to the West. Painting and especially sculpture – for centuries an integral part of European art tradition – are for Arab culture uncommon forms of expression. Instead, it is poetry that occupies a central place within Arab consciousness. The word enjoys high prestige and high esteem. This is linked to the Koran, the Islamic book of revelation, whose poetic language and especially its rhythm were meant to be heard rather than read. The Islamic prohibition of images has also played an important role in the fact that the visual arts have developed quite differently in Arab countries from the way they have in Europe. Many Europeans understand this Islamic ban on images as meaning that fundamentally no images at all may be produced.

### Forbidden Images?

The assumed «hostility towards pictures» is part of the same bias as the allegation that Islamic artists are not capable of painting properly since they have no knowledge of the most elementary rules of painting and drawing. Yet pictures, even ones representing figures, exist in Islamic art. Islam does not forbid artistic activity per se; the ban on images exists within a religious context.

However quotations from certain suras may be interpreted, the Koran itself has no explicit or

binding prohibition of pictures. Nowhere is a concrete image ban referred to. The Hadith, the corpus of the prophet Mohammed's transmitted words and deeds – addresses the subject of images. As a source of Islam's religious faith and law, it distinguishes what may or may not be represented. According to it, only inanimate beings or objects may be portrayed: plants and trees but not animals. The circumstances in which Islam arose in Mecca led to the prohibition of living (or animate) creatures being portrayed in mosques or prayer rooms. During prayers, nothing was to distract attention from God or tempt one to the worship of idols.

Moreover, an artist making a picture could think of himself as a creator and be tempted to imitate God. The fear was that pictures could lead to thoughts of creative power, for in Islam creation is the privilege of God alone. To portray animate beings in a picture is equal to a creative act, and this is the context in which the quotation from Hadith is to be understood: «Whoever makes a picture in this world will be asked to breathe life into it on the Day of Resurrection, but he will not be able to do so. Woe to you! If you absolutely must do so, then portray the trees or any object that has no breath of life.»

The prohibition of images must not be seen as a fixed law existing for the worldwide community of Muslims. It is more an «ideological» standpoint that is accepted by the majority. But this standpoint has changed through time and been interpreted in various ways by the different schools of Islamic law. Thus the restrictions on pictorial depiction have been applied differently by the orthodox Sunnis and more conservative Muslims, who keep more strictly to the rules, and by the Shi'is, who have cultivated a more liberal interpretation.

From the 13<sup>th</sup> century on, Islamic art flourished. Against a background of forbidding the portrayal of living creatures, it consciously developed a new aesthetic, which did without perspective, corporeality, similarity to living persons, light and shade, as seen in the example of miniature painting, and did not try to imitate the world of appearances in the Aristotelian or Platonic sense. Within the flowering of the art of the arabesque, it refrained from holding a mirror to nature. Above all, it avoided

sculpture altogether, since this was equated with making forbidden idols.

### The Ban on Images Today

The image ban with its complex and contradictory interpretations is still at work today. Despite a meanwhile hundred-year painting tradition, in many places problems still face an artist who practises his art pictorially and figuratively. From the author's survey among Arab artists to find out how far the ban on images affected their output, it became clear that whereas for many the question simply didn't arise, for others the prohibition was still effective. For example, Khalil Abdul Wahed from Dubai stated: «I know that in my religion sculpture – that of a human figure or an animal – is forbidden. I therefore avoid what's forbidden.» And he added: «I believe there are reasons for religious prohibitions. For some things we have an explanation, for others we are still searching for one [...] I sometimes believe that restrictions get people to deal more creatively with what is permitted.» A female artist from Sharjah said: «Our teacher explained to us that when we make sculptures or pictures, we take over the role of the creator. In the first place, there should be no images in the mosques or where one prays, because one would be praying to the picture or a statue. Islam is not visual like Christianity. Everything is for the ear – prayers, Hadith, Koran recitations – and not for the eye. Listen first, then write, this is what calligraphy demands. Artists who are religious are influenced by this.» The female artist Karima Al Shomely from Sharjah said: «I know about the image ban. God created nature and when I depict it, I am like the creator. But as an artist, I must study nature, draw figures. I can't say 'No, Islam forbids it.' In the meantime I think that, as an artist, I am allowed to do this. Art is to me my message; my installations visualize my ideas.»

### Global Modernism, Inner Conflicts

The development of an Arab art in the sense of global modernism began early in the 20<sup>th</sup> cen-

tury, as a direct result of the increase in reciprocal influences between East and West. The profound changes of the period made themselves felt in all areas in the Western as well as the Eastern world, up to and including the art scene. While in the West, the evolving abstraction in painting was viewed as a revolutionary development, artists in the Muslim world turned more and more to figurative painting. The ideal of contemporary European art, i.e., the rejection of merely reproducing the world of appearances, corresponds to the aesthetics of Islamic works of art. The aesthetic revolution in Islamic art, if you like, had already taken place many centuries earlier.

In Arab countries artists began to paint in the style of European painting. Many had been in Europe and come into contact with, and been influenced by, different art movements such as Impressionism or Expressionism. Artists from Lebanon, Egypt, Syria and Morocco became the trailblazers for other Arab artists. In the 1930s in cities like Beirut, Cairo and Damascus, but also in Rabat, the first groups of artists formed that became engaged with the currents and techniques of European art as well as with their own cultural background. Without the influence of foreign cultures, above all of the Muslim East, European modernism would not have been conceivable, in the same way that the development of Arab modernism is inconceivable without the various influences from the West.

The trend towards modernism and the development of the visual arts in Arab countries did not run their course without tensions and conflicts between different groups. Some wanted to hold on to the cultural heritage such as classical calligraphy; others wanted to demonstrate that modernization and renewal were necessary and that the modern Arab world was conscious of the global aesthetic discourse. Conflicts sharpened when tradition was newly interpreted or criticism of the system became noticeable. In such cases, confrontations with conservative movements that opposed the new ideas occurred, and in worst-case scenarios governments sought to prevent the new developments in art or even suppress them by force. Some countries promoted sanctioned state art,

and this made the production of modern, contemporary art into a perilous undertaking, which could often only be carried out underground.

Not least, a deep-seated mistrust towards the colonial and imperialist West played a role in the conflicts, not without reason. These misunderstandings arose partly from the experience of colonialism. On the one hand, Western art was admired. But certain circles saw a kind of 'neo-colonialism' in the new forms of expression. In the field of art, as elsewhere, a fear of a loss of one's own tradition and one's own identity existed, and artists who were assumed to be too much influenced by Western culture and Western moral concepts were looked at with suspicion. On the other hand, in the West these same artists were accused of being imitative. This dilemma has continued up to the present. Time, as well as global aesthetic correlation, will be needed before contemporary art finds acceptance in the culture of the individual Arab societies.

### Arab Modernism

The Arab artists who were experimenting with modernism soon fell between two stools. Their art was recognized neither in their own country, nor really in Europe. Even those who lived in the West had difficulty getting their art seen and accepted. In their native land they could not reach a wide public because they had few opportunities to exhibit, since museums and galleries were scarce. In many Arab countries even today the infrastructure that would make it possible to give contemporary artists more widespread publicity is lacking. In addition, educational opportunities are scarce, and few collectors focus on building up a collection of contemporary Arab art. Despite all these difficulties, modern Arab art is asserting itself. The artist Khalil Abdul Wahed from Dubai gave a perhaps representative answer to the question of what difference he saw between the way Western and Arab society treated artists: «I studied in the U.S. There I came into increased contact with art. The difference I see is that in the West you see art everywhere; art museums are everywhere. When at home art is discussed,

you still think primarily of Western art. Many don't even notice the art that is done here. But we do have our own art here. The question is how many people recognize it as art and appreciate it.»

After World War II the situation changed in favour of a freer association with the «forbidden» picture. Artists experimented more, tried out new forms, techniques, materials, became increasingly liberated from European models, reflected their own history critically, their own circumstances. They took up traditional genres and modes, such as calligraphy or the ornamental, interpreting them in a new way, translating them into a contemporary vocabulary of forms and symbols. They likewise began to do work involving the human figure. Artists reproduced it in all possible variations, rendering the question of «figurativeness» or «abstraction» obsolete.

The question I posed at the beginning, namely whether contemporary Arab art is distinguishable from Western art implies the question of what a work of art is expected to accomplish. The French impressionist painter Pierre Bonnard believed that a work of art should depict an autonomous world. In this spirit the Emirati artist Ebtisam Abdul Aziz says: «Art is a visual, nonverbal language. It is an international language, transcending space and time, and expressing our existence and style. This projecting of aesthetic consciousness, in a unique, modern and universally comprehensible presentation, renders the visual language of plastic arts a link between cultures and nations, and the vessel of an international artistic infusion.» The crucial aspect is *how* something is depicted rather than *what*. The issue here is the autonomy of the work. And Arab artists are as much at pains as Western ones to achieve this. Vis-à-vis its Western cousin, the sole distinction of contemporary Arab art would then be its thematic context. Its social, cultural, political and religious environment plays a role in the choice of means, the composition of a picture, the configuration of a video, a sculpture, an installation. To understand a work of art we must ask what the artist is formally and thematically undertaking. With the new media and the technical possibilities art now has, the emphasis has shifted today. The question as to a national identity seems no longer

to make sense. The new communication media, for example the Internet and globalization, facilitate the crossing of borders. Yet even though the world has shrunk, an individual access to life still remains, the confrontation of the single artist with himself, his society, the problems of his time and place, all of which he will formulate in his works. A work of art is communicated not least through a universal language.

A particularly interesting case are the artists of the Gulf States. Often the specific situation of their countries, whose most characteristic features are ongoing, rapid changes, is in the centre of their artistic work. With the discovery of oil at the beginning of the last century, the world of the Gulf was yanked into modernity. The coexistence of tradition and modernity was established that is visible not only in much architecture, where elements of modern styles have been fused with traditional Arab ones.

It also includes the maintenance of older habits, traditional rites and customs alongside a new, Western lifestyle. These past years have seen the Gulf region increase its efforts to build museums and galleries as well as gigantic university campuses, in the wake of which artists everywhere have also become organized. In the meantime the demand for science, art and culture is one of the urgent concerns of many ruling sheikhs. As far as contemporary art goes, the Emir of Sharjah has seen to it that a museum of modern art was built, where changing exhibitions present regional as well as Western artists. He has also initiated the Sharjah Biennial, which is set to attain a worldwide reputation. In Doha, the capital of Qatar, too, contemporary art is deliberately promoted, and great care is being taken to build museums in which excellent art collections will soon be on view.

The parallelism and co-effects of such different circumstances appear to be having a fruitful influence on artistic creativity in the Gulf region. It seems that this special environment provides artists with fertile ground to develop. «The changes taking place in my country are enormous and unbelievably fast», said the artist Khalil Abdul Wahed from Dubai. «I think it has a positive ef-

fect on the art scene here. It has drawn more people from different fields, including art, to my country. Yet despite all these rapid changes, I hope we won't lose our identity.»

Along with all the positive effects, the disconcertment and the fears that such a radical break carries with it should not be underestimated. The fears refer, above all, to the disappearance of familiar contexts and traditional values like family ties. If identity has up to now been fed by membership in a group or family, then concepts taken as a matter of course in the West like «doing your own thing» and maximum fulfilment of the individual – also meaningful in Western art production – may seem at first disturbing to many an Arab. Integration into a religious tradition plays just as large a role, something the mostly secularized West has difficulty understanding. Besides this they concerned with the regional and international political context, and its effects on how the world views the Arabs.

### Avant-garde and tradition

At any rate, the artists of the Gulf states are far freer from European influences than their colleagues from the Mediterranean Arab countries, who have often studied in European art schools and whose countries, in any case, have had far closer ties with Europe.

In amazing variety, the works of contemporary Arab artists reflect all these networked concepts across personal, social and political ranges. However, their recourse to their own traditions and their formation by the surrounding desert remain in place and shine through their works. Their artistic works make clear, an artistic avant-garde has been established that in its engagement with its own and with foreign cultures has gone its independent way, according to which artists follow the postulate of artistic autonomy as represented in the context of Western art.

There is no educational price to pay for access to the visual discourse of our Arab contemporaries. What it requires is aesthetic and personal assurance on eye-level terms. We see expression as a globally recognizable quality.

Rim El Joundi

## L'islam et l'art figuratif: ambiguïté de l'interdiction

Si l'islam avait suivi un parcours semblable à celui du christianisme qui, après une période iconoclaste d'une centaine d'années, finit par admettre la représentation figurée, il aurait probablement résolu, lui aussi, le problème de ses images propres. Il ne l'a pas fait, de sorte que l'image est depuis des siècles objet de doute quant à sa licéité, malgré sa présence à toutes les époques de la civilisation musulmane.

Dès le début, les fouqahâ' (savants de l'islam chargés d'interpréter le Coran et d'émettre des avis sur des questions religieuses) se sont fondés, dans leur refus de l'image, sur le verset 90 de la sourate de La table qui interdit clairement les ansâb, les «pierres dressées», les bétyles, soit les sculptures de dieux adorés avant l'islam ou les idoles. Cette interdiction avait certes pour but d'empêcher les nouveaux croyants de retourner au paganisme, mais il s'agit là d'une «opinion personnelle» identique à celle des iconophiles, donc sans valeur, car non corroborée par les fouqahâ'. Or, dans leur interprétation du verset en question, les fouqahâ' sont allés au-delà des idoles proprement dites pour interdire jusqu'à la peinture et la représentation par l'image. Il aura fallu attendre des siècles et l'apparition de la photographie pour que les hommes de loi des temps modernes se prononcent sur ce nouveau type de figuration ...

*Rim el Joundi, née 1965 à Beyrouth, est artiste peintre. Etudes des Beaux Arts au Liban (1991 BA, 2004 Maîtrise, 2006 DEA). Entre 1992 et 2003, nombreuses expositions à Beyrouth; 2004 à Londres, 2005 à Vermont/USA et New York. 2005 Prix de Triangle Art (Ford Foundation), Vermont.*

Peut-être les débats les plus vifs sur l'autorisation ou l'interdiction de la peinture dans le monde arabe ont-ils été suscités par la rencontre avec la manière occidentale, lorsque les peintres arabes de formation européenne revinrent dans leurs pays et se lancèrent dans le portrait réaliste, considéré par les fondamentalistes comme un défi au pouvoir de création réservé à Dieu seul. Il semble cependant que l'image ait bénéficié d'une certaine tolérance dans la mesure où elle était exécutée de façon stylisée et sans l'ambition de se comparer avec le pouvoir créateur de Dieu. Au reste, les exemples abondent, dans le monde musulman; ainsi les manuscrits, les miniatures, les ornements basés sur la riche répétition d'une unité à l'infini. Ce qui montre bien que l'interdiction de la représentation picturale visait un style précis et non la peinture en général. Beaucoup plus tard, les fondamentalistes les plus sévères recourront sans hésiter à la photo, pourtant plus réaliste que n'importe quel genre de peinture connu précédemment.

Lors de la révolution iranienne, le regard du voyageur sortant de l'aéroport de Beyrouth tombait non seulement sur les photos de Khomeiny et d'autres leaders musulmans, mais aussi sur leurs portraits peints, dont l'énormité des dimensions évoquait les affiches populaires surmontant l'entrée des cinémas. En l'occurrence, la peinture réa-

liste n'était pas considérée comme illicite. Au contraire, elle était utilisée comme élément de propagande politique, même si son style n'était pas conforme à celui de l'art musulman traditionnel. Ce qui importait était le sujet, non le style.

Que le sujet prime le style a été prouvé par les événements qui se sont déroulés au Liban, pays où foisonnent les grands panneaux publicitaires. En un premier temps, la même version d'une affiche était encore visible dans toutes les régions, quel que fût son sujet. Mais peu à peu certaines affiches se virent maculées de noir dans les régions à prédominance musulmane, telles la banlieue chiite du sud de Beyrouth et les villes sunnites de Sayda et Tripoli, si elles vantaient des produits interdits par l'islam – notamment l'alcool – ou qu'elles laissaient apparaître certaines parties du corps féminin. Elles durent alors être modifiées selon les régions où elles étaient exhibées, de sorte que la bière «Almaza» devint sans alcool, par exemple, et que toute publicité pour la lingerie disparut.

En ce qui concerne l'image cinématographique, l'Iran n'encourage que la production de films respectant les interdits de l'islam. Ainsi les réalisateurs iraniens ont-ils créé et développé un style propre leur permettant de s'exprimer par le recours aux symboles. L'on pourrait être tenté d'établir un parallèle avec les circonstances dans lesquelles est né ce qui est nommé «art musulman», soit lorsque les premiers artistes en terre d'islam exercèrent leur art en s'inspirant des styles précédents, tout en tenant compte des normes introduites par la nouvelle religion.

En revanche, s'agissant de la télévision, les musulmans les plus fondamentalistes n'éprouvent aucun scrupule à l'utiliser comme outil de propagande. Après le 11 septembre 2001, Ben Laden s'est transformé en superstar exclusive pour la chaîne Al-Jazîra. Même rares, les scènes qui le montrent parmi ses adeptes à l'occasion de séances privées ou dans des camps d'entraînement militaire sont quasiment devenues des vidéoclips passant en continu sur l'écran. Et les messages filmés, par lesquels il s'adresse tant à ses ennemis qu'à la foule qui le soutient, ont contribué à «l'iconisation» de son personnage, re-

présenté en buste, barbe grisonnante, vêtu très simplement et usant d'un langage coranique (saint) propre à toucher sans détour la sensibilité de ses partisans. A ses côtés, l'on voit une arme dont la violence qu'elle symbolise contraste avec le calme apparent du vieil homme, tout en produisant un effet de rationalité planifiée encore accentué par l'éclairage, la composition et les divers éléments appartenant à l'art de l'image.

### Télévision «musulmane»?

Al-Manâr n'est nullement une chaîne ordinaire se bornant à montrer occasionnellement des leaders musulmans. Il s'agit de la chaîne officielle du Hezbollah, en fait d'une «chaîne musulmane» transmettant une «image musulmane». Or cette image dépend entièrement de techniques modernes créées en Occident, telles que caméra, montage, procédés graphiques. Les programmes offerts sont pareils à ceux de n'importe quelle autre chaîne, car ils comportent eux aussi informations, talk-shows politiques et sociaux, séries et jeux pour enfants, films et même vidéoclips, ces derniers ayant cependant pour seul objet la propagation des opinions du Hezbollah et l'exhibition de son chef, associée à des images de militants, femmes voilées, enfants, batailles, etc. Le tout sur fond musical de chansons révolutionnaires (notons que certains fouqahâ' interdisent également la musique). Ainsi cette «image musulmane» ne diffère pas d'autres images quant au style et à la technique, mais elle s'en distingue totalement par le sujet, et toute image ne respectant pas les lois morales de l'islam est interdite de diffusion. C'est dire que rien ne s'oppose à l'utilisation en soi d'une forme occidentale.

Il résulte de ce qui précède qu'il n'y a aucune incompatibilité entre l'islam le plus fondamentaliste et l'image la plus moderne, tels l'affiche, la photo, le cinéma, la télévision et même l'image numérique diffusée sur les sites Internet à des fins de propagande. Et pourtant, l'interdiction de la peinture reste en vigueur !

Selon un reportage publié par la revue égyptienne Rouz al-Youssouf, le 15 avril 2006, des étudiants de l'Ecole des beaux-arts du Caire déclara-

raient que l'art figuratif est interdit (harâm) dans l'islam, et ce après qu'une fatwa (avis d'un faqîh en réponse à une question relevant de la religion) eut interdit la sculpture, bien que le Caire soit la première ville arabe à avoir fondé, en 1908, une école des beaux-arts. Ainsi, presque 100 ans plus tard, les héritiers des premiers artistes formés au Caire affirment que la figuration est harâm, mais n'interrompent pas leurs études pour autant !

L'une des étudiantes disait être contrainte de poursuivre ses études, car il ne lui était pas possible de changer de département, mais être absolument convaincue que l'art est harâm et que ses études sont réprochées par Dieu; elle continuait simplement pour obtenir son diplôme, étant entendu que par la suite, elle ne pratiquerait aucun type d'art. Une autre étudiante affirmait détruire ce qu'elle sculptait, une fois son travail noté. Une autre encore déclarait que l'art est divisé en deux catégories: l'une «respectée» et l'autre «non respectée», l'une halâl et l'autre harâm. Une autre enfin annonçait que malgré ses études, elle refusait de sculpter et de peindre tout ce qui est paysage, nature morte ou nu.

Face à ce réel problème, les professeurs tentent de convaincre les étudiants que leurs études ne sont nullement interdites par l'islam, les travaux qu'ils produisent n'étant pas des idoles, mais simplement des œuvres d'art, et que si l'islam interdisait véritablement l'art, il aurait dû détruire les statues des pharaons lors de la conquête de l'Égypte. L'un des professeurs interrogés à l'occasion du reportage ci-dessus mentionné disait que ses élèves refusaient de peindre la nature et de travailler d'après modèle et qu'ils réclamaient des cours d'ornementation à l'exclusion de tout autre. Autant transformer le département des beaux-arts en école de broderie, concluait-il !

Il est évident que les étudiants sont beaucoup plus forts que leurs professeurs, car ils ont de leur côté le pouvoir de la religion, tandis que leurs professeurs sont hors de mesure de rivaliser avec les fouqahâ', lesquels se contentent d'émettre des fatwa. L'un des professeurs a présenté sa démission en posant la question: « Que viennent faire pareils étudiants dans une école des beaux-arts? »

Devant cette situation, l'observateur étranger demeurera perplexe. Cependant je puis personnellement affirmer que la confusion s'empare de l'esprit de ces jeunes musulmans qui aspirent à une certaine stabilité par l'appel aux repères du passé, dans l'espoir de se définir dans un monde changeant, divers et rapide. L'image en général est devenue beaucoup trop complexe pour qu'une fatwa puisse la cerner. Comment, en effet, une image artistique produite à travers une multiplicité de formes peut-elle rester interdite au musulmans, dès lors qu'ils sont obligés de l'utiliser pour demeurer en contact avec notre temps ? Comment peut-on interdire l'image peinte, tout en faisant usage de l'image de la télévision ?

### Image – mais laquelle?

Il y a près de 100 ans, le cheikh réformateur égyptien Mohammed Abdo considérait que la peinture n'était pas harâm car n'ayant aucune relation avec le culte des idoles. Aujourd'hui, les cheikhs émettent des fatwa interdisant l'art, fatwa qui ont le pouvoir d'influencer jusqu'aux étudiants des beaux-arts ...

L'histoire de l'islam n'a jamais été dépourvue de représentations par l'image. Si, en Occident, l'idée s'est ancrée selon laquelle l'image serait totalement interdite en islam, il se peut que la responsabilité doive en être attribuée aux orientalistes constatant que les mosquées n'abritent aucune peinture représentative, alors que les murs des églises sont couverts d'icônes ou de fresques. Le fait est qu'une différence essentielle dans les fondements des deux religions, musulmane et chrétienne, dicte la configuration de leurs lieux de culte.

Dans le christianisme, la communication entre le Créateur et le croyant se fonde sur le concept d'incarnation de Dieu fait homme. C'est autour de cette idée que saint Jean Damascène construisit sa défense des icônes face aux iconoclastes. Son argument s'appuyait sur le fait qu'en s'incarnant, Dieu a montré son image et que cet événement a annulé l'interdiction de la représentation stipulée dans l'Ancien Testament. Peindre l'image de Dieu revient simplement à copier l'image que Lui-même a voulu faire voir. L'icône devient alors l'in-

termédiaire entre Dieu et l'homme. Elle ne saurait être considérée comme un retour à l'idolâtrie, puisqu'elle est vénérée et non pas adorée. Dans la chrétienté orientale, l'icône est une nécessité théologique qui confirme l'incarnation et appelle l'Esprit Saint. D'où sa place essentielle dans l'église.

Dans l'islam, c'est le Coran qui sert d'intermédiaire entre Dieu et le croyant, soit le texte saint révélé au prophète Mohammed par Dieu. La relation entre le musulman et Dieu passe non par l'image, mais par le texte. C'est pourquoi, dans la civilisation musulmane, l'art de l'écriture a prospéré jusqu'à être considéré comme le summum d'un effort d'abstraction inspiré de concepts purement musulmans. Il n'est dès lors que très normal que les mosquées soient ornées de phrases tirées du Coran.

L'absence de représentation figurative dans les mosquées ne signifie cependant pas que l'islam interdise la peinture, laquelle a abondé dans la vie séculière. Les châteaux des califes omeyyades sont connus pour leurs peintures murales montrant scènes de chasse et de guerre, paysages, femmes, etc. A chaque période de l'histoire de l'islam, on trouve un large éventail de supports donnant lieu à l'ornementation figurative ; ainsi les meubles, les tissus, sans compter les manuscrits célèbres pour leurs miniatures et leurs enluminures.

Ainsi donc, même à supposer que l'islam interdise la représentation figurative, cette interdiction n'a jamais été respectée et n'a nullement freiné le développement d'un art musulman aux caractéristiques précises. L'on se gardera néanmoins de prétendre que la production artistique encouragée par la protection des califes ait été vue d'un bon œil par les fouqahâ'. Les califes eux-mêmes furent parfois considérés comme impies en raison de leur comportement non conforme aux vrais lois de l'islam. Le fait qu'ils buvaient du vin ne signifie pas que le vin soit halâl en islam, comme leur goût pour la peinture ne signifie pas non plus que la peinture soit halâl.

En bref, si la peinture n'a jamais été clairement et strictement interdite par l'islam, elle a toujours éveillé la méfiance et a été traitée avec

## Zusammenfassung

Seltsam, wie sich die Idee vom «Bilderverbot» durch die islamische Geschichte bis heute zieht, immer wieder angeheizt durch konservative «Gelehrte», die dadurch das Denken auch vieler Kunststudierender mit einem Tabu beschwerten, selbst aber zu Propagandazwecken schonungslos von moderner Personendarstellung (Plakat und TV) Gebrauch machen.

prudence par les fouqahâ', comme si elle était pour eux une sorte de menace.

Aujourd'hui l'islam politique et ses fouqahâ' se trouvent dépassés par l'image, car elle n'est plus une et précise. Elle est devenue multiple dans ses formes, ses styles et ses techniques. Elle est complexe et ne peut être appréhendée par une fatwa historique. La refuser reviendrait à renoncer à la communication avec le présent. Comment, en effet, un mouvement fondamentaliste pourrait-il propager ses idées et demeurer en contact avec ses partisans dispersés dans le monde sans utiliser la télévision et l'internet? D'où la nécessité d'établir un nouveau lien avec l'image.

Mais quelle image ? Celle que créent non les artistes, mais les fouqahâ'. L'influence de la forme occidentale sur l'image perd du même coup son caractère harâm. Que «l'image musulmane télévisée» soit totalement occidentale n'embarasse guère les fouqahâ', car elle propage leurs idées. Les fouqahâ' sont eux-mêmes devenus les artistes; ce que rejette l'islam n'est pas l'image, mais l'artiste individuel aux yeux duquel l'art prime la religion. L'islam admet parfaitement le portrait le plus réaliste de Ben Laden ou de Khomeiny, mais réagit violemment devant la peinture d'une femme non voilée, même si elle obéit aux lois de l'art musulman. Au reste, il ne se méfie pas seulement de la peinture, mais de toute expression artistique non conforme à ses préceptes.

L'islam possédait une culture souple lorsqu'il était vainqueur. Sa souplesse a disparu, remplacée par une multitude de fatwa correspondant aux multiples facettes de la vie contemporaine.

Christl Catanzaro

# Die Darstellung des Nicht-Darstellbaren

## Iranische Filmschaffende zwischen künstlerischer Freiheit und Zensur

Islamische Republik Iran und Film – schliesst sich das nicht aus? Das Medium Film kommt nicht ohne Bilder aus, die Islamische Republik Iran hat sich den Islam auf die Fahnen geschrieben, der gemeinhin mit Bilderfeindlichkeit oder gar Bilderverbot assoziiert wird. Wer einmal im Iran war oder die Bildberichterstattung aus dem Iran aufmerksam verfolgt, weiss, dass es in der Islamischen Republik de facto kein Bilderverbot gibt, auch kein Verbot der Darstellung von Personen. Porträts von Imamen und Märtyrern aus der Frühzeit des Islams sind allgegenwärtig, ebenso wie Abbildungen Khomeinis, anderer Grössen der Islamischen Republik oder von Märtyrern des Iran-Irak-Krieges - und zwar nicht nur in Innenräumen, auf Plakaten oder Fahnen, sondern vor allem auch auf haushohen Graffiti. Und auch dass im Iran Filme produziert werden, ist bekannt: kaum ein europäisches Filmfestival, an dem nicht mindestens ein Film aus dem Iran teilnimmt und manchmal sogar mit einem der begehrten Löwen, Leoparden oder Bären bedacht wird.

Dass es in einem islamischen Land nicht ganz selbstverständlich ist, dass Filme produziert und

*Christl Catanzaro, geboren 1966, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Nahostinstitut der Ludwig-Maximilians-Universität München. Doktorarbeit 1999: Vom Statussymbol zum Allheilmittel für alle sozialen Übel – zur Rolle der Universität Teheran beim Aufbau der iranischen Nation.*

gezeigt werden, zeigt ein Blick ins Nachbarland Afghanistan. Es gab – und gibt – fundamentalistischere islamische Regierungen wie die Taliban, die so weit gingen, das Medium Film vollständig zu verbieten. Auch im Iran war nach der Iranischen Revolution 1978/79 die Vorführung iranischer und aus-

ländischer Filme zunächst verboten. Doch bereits wenige Jahre später entschieden sich die neuen Machthaber dafür, das generelle Verbot aufzuheben, und stellten die Filmproduktion zum Zwecke der Islamisierung unter staatliche Kontrolle: das Ministerium für Kultur und Islamische Rechtleitung überwacht seit 1982, dass Filme, die unter der Regie von in der Islamischen Republik Iran lebenden Filmemachern entstehen, den von ihm erlassenen Vorschriften genügen. Zu den Verstössen, die die Verweigerung oder den Entzug der Aufführungsgenehmigung bedeuten können, gehören die Beleidigung des Islam und anderer Religionen, die Beschimpfung der Islamischen Republik, die Förderung von Prostitution oder Drogenabhängigkeit und das Zeigen von Gewaltdetails und Folter – Vorschriften, die auch für ausländische Filme gelten, dort aber grosszügiger gehandhabt werden: bei Spielfilmen aus den USA, die sich grosser Be-

liebtheit beim iranischen Kino-Publikum erfreuen und auch auf Video oder DVD erhältlich sind, und bei deutschen Krimiserien, die aus dem Nachmittags- und Vorabendprogramm der staatlichen iranischen Fernsehsender nicht mehr wegzudenken wären, halten Gewaltszenen der Zensur stand, die in iranischen Produktionen nicht gezeigt werden dürften. Auch ist es vollkommen selbstverständlich, dass Frauen in ausländischen Filmen ohne Kopfbedeckung und in für iranische Verhältnisse freizügiger Kleidung auftreten dürfen, während sie in iranischen Filmen der in der Islamischen Republik gültigen Kleiderordnung Rechnung zu tragen haben; ein Unterschied, der vor allem bei Bollywood-Produktionen ins Auge fällt, die noch vor wenigen Jahren nur im – theoretisch verbotenen – Satellitenfernsehen zu sehen waren, inzwischen aber auch im staatlichen Fernsehen gezeigt werden.

Nicht nur für ausländische, auch für iranische Filme gilt, dass wesentlich weniger der Zensur zum Opfer fällt als man aufgrund der vom Ministerium für Kultur und Islamische Rechtleitung erlassenen Regeln erwarten würde. Zwar wurden und werden in der Islamischen Republik Iran Drehbücher verboten und mancher Film, der zunächst eine Produktionsgenehmigung bekommt, erhält später keine Aufführungsgenehmigung. Doch bereits seit 1983, als Mohammad Khatami, der 1997 zum iranischen Staatspräsidenten gewählt wurde und den Iranern in seiner achtjährigen Amtszeit viele persönliche Freiheiten bescherte, Minister für Kultur und Islamische Rechtleitung wurde (er sollte dieses Amt bis 1992 bekleiden), wird den Kulturschaffenden in der Islamischen Republik verhältnismässig grosse künstlerische Freiheit zugestanden. Diese künstlerische Freiheit war stets abhängig vom intendierten Publikum. Festivalfilme, die oft gezielt für die Aufführung im Ausland produziert und dem iranischen Publikum vorenthalten werden, geniessen die grösste Freiheit. Bei populären iranischen Filmen ist die Freiheit umso grösser je kleiner das potentielle Publikum ist.

Bisweilen passiert es auch, dass trotz Zensur und trotz bürokratischer und finanzieller Hindernisse Filme entstehen, die nicht in die offizielle

Ideologie der Islamischen Republik Iran passen. Ein beredtes Beispiel ist Marmulak von Kamal Tabrizi, der 2004 in den iranischen Kinos gezeigt wurde. Marmulak (die Eidechse) ist der Spitzname des Diebes Reza, dem es, als Geistlicher verkleidet, gelingt, aus dem Gefängnis auszubrechen. In einem entlegenen Grenzstädtchen, in das er sich geflüchtet hatte, um sich von dort aus ins Ausland abzusetzen, wird er für den sehnsüchtig erwarteten neuen Geistlichen gehalten. Er schafft es in dieser, für ihn neuen Rolle nicht nur, die Moschee zu füllen, sondern auch auf seine Art kleine Wunder zu bewirken. Erst der immense Publikumserfolg hat den Verantwortlichen offensichtlich bewusst gemacht, dass dieser Film nicht ganz ihren Vorstellungen entspricht. Verwunderlich ist dabei nicht, dass der Film schliesslich verboten wurde, sondern dass er es überhaupt ins Kino schaffte. Wie kann so etwas passieren? In den letzten Jahren scheint es gang und gäbe gewesen zu sein, dem Ministerium für Kultur und Islamische Rechtleitung Drehbücher vorzulegen, nach deren Bewilligung aber einfach etwas ganz anderes zu drehen; manche der fertigen Filme haben dann offensichtlich auch die letzte Hürde auf dem Weg in die Kinos, die Abnahme des fertigen Filmes, geschafft.

### Unberechenbare Zensur

Kamal Tabrizi ist glimpflich davongekommen. Andere Filmemacher haben ihre regimekritischen Äusserungen mit Verhaftung und finanziellen Folgen bezahlen müssen. Zu ihnen gehört etwa Tahmine Milani, die berühmteste feministische Regisseurin, die mit ihren sozialkritischen Filmen immer wieder kontroverse Diskussionen entfacht hat. Selbst unter dem neuen Präsidenten Ahmadi-Nejad, der sich der Wiederherstellung von Moral und Ordnung verschrieben hat, werden Filme bisher nicht konsequent und nach einheitlichen und durchschaubaren Mustern zensiert. Eine Zensur erfolgt oft aufgrund subjektiver Einschätzungen der Beamten im Ministerium für Kultur und Islamische Rechtleitung oder aufgrund persönlicher Animositäten hochrangiger Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die ein



nachträgliches Verbot eines ihnen missliebigen Filmes erwirken können.

Weil sie nicht nur sehr willkürlich gehandhabt werden, sondern im Laufe der Zeit auch immer mehr ausgehöhlt worden sind, ist es wenig sinnvoll, von den vom Ministerium für Kultur und Islamische Rechtleitung erlassenen Regeln auszugehen, um herauszufinden, was in der Islamischen Republik Iran dargestellt werden darf und was nicht darstellbar ist. Dies kann nur durch die Betrachtung iranischer Filme, und zwar vor allem populärer iranischer Filme, die strengeren Regeln unterliegen, und ihren Vergleich mit europäischen, amerikanischen oder asiatischen Produktionen geschehen.

### Darstellbares und anderes

Die Kenntnis iranischer Filme beschränkt sich im Westen meist auf die dort preisgekrönten Festivalfilme, während populäre iranische Filme im Ausland so gut wie unbekannt sind. Deshalb sollen an dieser Stelle exemplarisch zwei dieser Filme vorgestellt werden: *Bâla-ye shahr pâ'in-e shahr* (In der Oberstadt, in der Unterstadt, 2002) von Akbar Khamin erzählt die tragische Geschichte einer jungen Familie: die Mutter stirbt an Aids, der Vater, ein bis dahin wenig verantwortungsbewusster junger Musiker, kümmert sich plötzlich liebevoll um seinen Sohn, der ihm aber vom Jugendamt weggenommen wird, weil er sich weigert, einen Aids-Test zu machen. Eine ganz andere, aber nicht weniger dramatische Geschichte präsentiert der Film *Nafas-e amigh* (Tiefer Atemzug, auch: Tiefer Seufzer, 2003) von Parviz Shahbazi: zwei Jugendliche verbringen ihre Zeit damit, kettenrauchend und mit gestohlenen Autos ziellos und randalierend durch die Straßen Teherans zu fahren. Eines Tages nehmen sie eine Anhalterin mit. Während sich einer der beiden in die Studentin verliebt und daraus neue Hoffnung schöpft, beginnt der andere, die Nahrungsaufnahme zu verweigern. Der Film veranschaulicht in drastischer Weise die Zwänge der Gesellschaft und den verzweifelten und zugleich vergeblichen Versuch dreier Jugendlicher, sich daraus und aus der Hoffnungs- und Perspektiv-

losigkeit ihres Alltags zu befreien: am Ende des Filmes wird einer von ihnen tot, die beiden anderen verschwunden sein. Die bloße Nacherzählung dieser beiden Filmplots genügt, um vor Augen zu führen, dass mehr darstellbar ist als die meisten westlichen Betrachter vermuten oder für möglich halten. Viele der Geschichten, die in den Filmen erzählt werden, haben einen autobiographischen Hintergrund oder es handelt sich um die Verfilmung einer wahren Geschichte. Selbst diejenigen Geschichten, die frei erfunden sind, könnten sich genau so in Iran zugetragen haben und sprechen das iranische Publikum gerade deshalb an. *Nafas-e amigh* hat sich zum Kultfilm vieler junger Iraner, die nach der Revolution auf die Welt kamen, entwickelt, weil sie sich und ihre Probleme darin wiedererkennen. Die ältere Generation bevorzugt Filme oder Fernsehserien, die Geschichten aus dem Alltagsleben einer oder mehrerer Familien präsentieren: in Komödien wird das Leben der Reichen parodiert, das Leben der ärmeren Bevölkerungsegmente wird als soziales Drama inszeniert. Beiden gemeinsam ist, dass sie gesellschaftliche Probleme nicht nur thematisieren, sondern sich – explizit wie implizit – auch mit deren Ursprung auseinandersetzen. Die Frage, die sich stellt, ist, warum die verantwortlichen Stellen in der Islamischen Republik Iran zulassen, dass so viel soziale Problematik gezeigt wird? Müsste es nicht in ihrem Interesse sein, diese auszublenden und stattdessen die durchaus vorhandenen positiven Entwicklungen und Leistungen der Islamischen Republik in den Vordergrund zu stellen? Dieses vermeintliche Paradoxon ist leicht erklärbar: in der offiziellen Propaganda gelten die Schattenseiten der Islamischen Republik nicht als Folge der Revolution, sondern als immer noch nicht bewältigte Altlast aus der Schah-Zeit.

Entgegen der Erwartungen des mit dem iranischen Film nicht vertrauten Publikums gibt es kaum etwas, was in iranischen Filmen nicht darstellbar ist. Lediglich zwei Bereiche scheinen sensibel zu sein und der Darstellung im Film Grenzen zu setzen: Politik und Erotik. Verboten ist und bleibt Kritik am «Regime», wie sie bereits in den Vorgaben des Ministeriums für Kultur und Islamische Rechtleitung von 1982 als Straftatbestand

### Un résumé

Pour qui voyage en Iran, il devient vite évident qu'il n'existe pas d'interdiction de représentation de personnes, car les portraits d'imams et de martyrs, ainsi que de personnalités de la République iranienne y sont omniprésents sur des affiches, mais aussi comme graffitis dans la rue. La gamme la production de films iraniens est même remarquable. Depuis 1983, les artistes ont pu profiter d'une assez grande liberté d'expression, à l'intérieur de certaines règles, ceci avant tout grâce à la politique culturelle libérale de Mohammad Khatami. Bien que cette liberté accordée varie selon le public ciblé, - un film qui doit être présenté à un festival à l'étranger peut compter sur bien plus d'indulgence qu'un film prévu pour le grand public iranien - de nombreux films d'une critique sociale parfois inattendue ont ainsi pu être réalisés, malgré une censure avant, pendant et après les tournages. Ces

films critiques sont possibles, puisque, selon la propagande officielle, les problèmes sociaux actuels sont considérés comme héritage du régime du chah et non comme conséquence de la révolution. Ainsi, même la prostitution, l'alcoolisme ou la toxicomanie ne sont plus des sujets tabous. Mais comme la censure tombe selon le jugement subjectif d'un employé du Ministère de la Culture ou dû à une animosité personnelle de personnes du monde public, elle est souvent arbitraire et imprévisible et permet, par la même occasion, parfois à certaines productions de passer entre les mailles.

En conclusion, on peut donc dire qu'il n'existe pas d'interdiction de figuration en Iran, mais bien l'interdiction de certaines images et de certains sujets, tels la critique du régime politique actuel ou la représentation de la nudité et des actes sexuels au sens large. (Bä)

festgelegt wurde. Marmulak war mit der Kritik an einzelnen, namentlich nicht genannten Mullahs an die Grenze des Darstellbaren gegangen. Es mag gerade noch angehen, Geistliche zu kritisieren, deren Verhalten nicht der Moral entspricht, die sie predigen, Kritik an den Prinzipien der Islamischen Republik wird wohl auch in Zukunft nicht möglich sein.

### Grenzen der Darstellung

Der zweite Bereich, in dem viele (wenn nicht alle) iranischen Filme die Grenzen der Darstellbarkeit erreichen, umfasst Nacktheit und sexuelle Handlungen im weitesten Sinne, wozu – wie übrigens genauso im indischen Film, der für europäische Augen durchaus erotische Szenen bietet – auch Küssen gerechnet wird. Die Vorschriften, die das Ministerium für Kultur und Islamische Rechtleitung diesbezüglich bereits zu Beginn der 1980er Jahre erlassen hat, existieren – im Gegensatz zu den Vorschriften, die die politi-

schen Tabus umreißen – weitgehend nur noch auf dem Papier. Frauen ist ursprünglich nicht nur das Tragen eines Schleiers verordnet und die Erregung sexueller Begierden verboten worden, sie wurden darüber hinaus auf sozial nützliche Rollen festgelegt. Die Rollen, in denen Frauen in den iranischen Filmen der letzten Jahre gezeigt werden, sind von diesem Ideal weit entfernt: Im Mittelpunkt vieler Filme – populärer Filme ebenso wie Festivalfilme – stehen die Probleme von Frauen in der modernen iranischen Gesellschaft. Prostitution, Alkoholmissbrauch und Drogensucht sind längst keine Tabuthemen mehr, ebensowenig Abtreibung, Vergewaltigung und Scheidung. Eine eingehende Erforschung dieses Paradigmenwechsels, der sich ganz deutlich auch in der unterschiedlichen Thematik früher und später Festivalfilme zeigt, steht noch aus. Ich denke, dass es kein Zufall sein kann, dass 1997, im Jahr, als Mohammad Khatami iranischer Präsident wurde, erstmals Festivalfilme entstanden, die nicht mehr wie frühere eine trotz aller Probleme ländliche

Idylle, sondern einen großstädtischen Albtraum mit all seinen hässlichen Seiten zeigten und dabei auch früher tabuisierte Themen ansprachen. Die neuen Themen fanden, mit zeitlicher Verzögerung, auch in den populären iranischen Filmen Eingang.

Eine minderjährige, alleinerziehende Mutter im Kampf gegen die Gesellschaft (Rasul SadrcAmeli, *Man Tarâne 15 sâl dêram* [Ich, Tarâne, 15 Jahre alt] 2002), ein Mädchen, das unehelich schwanger wird, eine Möglichkeit zur Abtreibung sucht, was ohne Einverständnis eines männlichen Familienmitgliedes nicht möglich ist, und von ihren Brüdern verfolgt wird, die sie wegen der «Schande» umbringen wollen (Jafar Panahi, Dayere [Der Kreis], 2000), das sind nur zwei von unzähligen Beispielen für bewegende, bestürzende Schicksale, die in aller Deutlichkeit und Eindringlichkeit zur Darstellung kommen. Während es in diesen beiden Filmen vordergründig nur um die Probleme einer modernen Gesellschaft geht, behandeln andere Filme vor allem Probleme, die aus der traditionellen iranischen Gesellschaft und der Konkurrenz dieser traditionellen Gesellschaft und ihrer Moral mit den Vorstellungen von einem freieren, moderneren Lebens erwachsen.

### Nur das Kopftuch ist traditionell

Diese Konkurrenz wird oft in Form eines Generationenkonflikts inszeniert, z.B. wenn eine moderne Frau von ihrer Schwiegermutter überredet wird, eine Zweitfrau zuzulassen, weil sie ihrem Mann keinen Stammhalter gebären kann (Dariush Mehrju'i, *Leylâ*, 1997) oder wenn eine Frau aus einer traditionellen Familie vom Land zwar zunächst studieren darf, dann aber zur Heirat und zu einem Dasein als Hausfrau und Mutter gezwungen wird (Tahmine Milâni, *Do zan* (Zwei Frauen), 1999). Völlig unabhängig davon, ob die Probleme, denen Frauen in der heutigen iranischen Gesellschaft ausgesetzt sind, vor dem Hintergrund der traditionellen iranischen Gesellschaft inszeniert werden oder nicht – vom Frauenbild, wie es das Ministerium für Kultur und Islamische Rechtleitung ursprünglich forderte, ist

nicht viel mehr als das Kopftuch übrig geblieben und es scheint fast, als sei die Islamische Republik mit ihrer Absicht, die Filmproduktion in Iran zu islamisieren, zumindest in dieser Hinsicht gescheitert.

Nicht-Darstellbares darzustellen, ist ein Problem, das auch Filmschaffende in anderen Ländern lösen mussten und müssen, und die Möglichkeiten, die iranischen Filmschaffenden zur Verfügung stehen, sind dieselben, von denen auch anderswo Gebrauch gemacht wird. Die Verlegung der Handlung ins Ausland bringt im iranischen Fall kaum Vorteile, da meist iranische Schauspieler beteiligt sind, die, auch wenn sie im Ausland spielen, die in der Islamischen Republik Iran geltenden Regeln einhalten müssen, wenn der Film in Iran aufgeführt werden soll. Eine Methode, die im iranischen Film hingegen ausgesprochen häufig eingesetzt wird, ist die Verwendung von Symbolik. Symbolik hat in Iran eine lange Tradition und die traditionelle persische Lyrik, die in Iran auch heute noch jedermann kennt, bietet zahlreiche Vorbilder. Nicht nur Filme, die anderweitig nicht machbare Aussagen machen, die Nicht-Darstellbares darstellbar machen möchten, auch vollkommen unpolitische und auch sonst wenig verfängliche Filme verwenden gerne Symbole, die den Film durchziehen und durchdringen, ihn für westliche Betrachter dadurch manchmal unkonsumierbar und unverständlich oder unerträglich kitschig machen.

Ob sich, wie manche Analysten geltend machen, auch schon in den frühen Festivalfilmen subversive Filmsymbolik findet, möchte ich dahingestellt sein lassen. Natürlich liegt es nahe, in den Kinder-Darstellern einen Spiegel für die unschuldige, zukunftsorientierte Seite des iranischen Volkes zu sehen und wenn dann z.B. ein eingesperrtes Kleinkind nach dem Hausschlüssel suchte, mochte man darin auch den Wunsch nach gesellschaftlicher Öffnung sehen – ich persönlich bin solchen symbolischen Deutungen gegenüber eher skeptisch, wenn es um Politisches geht. Nicht von der Hand zu weisen ist hingegen, dass Symbole immer dann zum Tragen kommen, wenn es darum geht, nicht darstellbare Beziehungen zwischen Mann und Frau zu inszenieren. Eines der frühesten

Fortsetzung, S. 20

Silvia Naef

## Les arts en Islam, entre interdiction et figuration

Lorsqu'on évoque les termes d'*image* et d'*islam*, le mot qui est le plus souvent associé est celui d'absence, d'interdiction. L'islam aurait banni toute image figurative, y serait foncièrement hostile. Cette idée n'est pas uniquement celle que les Occidentaux auraient dérivé du discours orientaliste, mais très souvent aussi celle

des premiers concernés, les habitants des pays musulmans. Ainsi, par exemple, dans un livre publié en 1978 et réédité en 2000, Mohamed Aziza parlait de *la conquête de la figuration*<sup>1</sup>. Dans leurs mémoires, les «pionniers», c'est-à-dire les premiers artistes ayant pratiqué l'art de conception occidentale (fin du 19<sup>ème</sup> - début du 20<sup>ème</sup> siècle), parlent souvent de l'*inexistence* de l'art dans leurs pays, entendant par là l'art figuratif. Qu'en est-il en réalité ? Est-ce que l'islam a véritablement interdit la figuration ? Et, si oui, dans quelle mesure ? C'est à ces questions que cet article va essayer de donner une réponse, en procédant d'une manière assez classique, commençant par les textes sacrés, le Coran et les hadiths, pour ensuite jeter un regard sur la production artistique en pays d'Islam jusqu'au seuil de la modernité.

### 1. Les fondements théologiques

Lorsqu'on parle d'images dans ce contexte, on entend *les images figuratives d'êtres animés*,

*Silvia Naef est professeure adjointe à l'Unité d'arabe de l'Université de Genève. Elle a publié de nombreux articles et organisé des séminaires consacrés aux questions de l'art et de l'image dans le monde arabe et/ou musulman.*

pourvus de *râh*, le souffle vital, donc êtres humains et animaux. Plantes, minéraux et objets ne rentrent pas dans cette catégorie.

#### 1.1. Le Coran

Le Coran, la parole de Dieu pour le croyant, ne s'intéresse pas vraiment à l'image. Le terme de *sura* (image) y apparaît une seule fois, et se réfère à la créa-

tion d'Adam: « car il t'a composé dans la forme (*sura*) qu'il a voulue (82, 8) ». Le terme est un dérivé de la racine *sawwara* qui signifie «façonner, former une chose de telle ou telle façon, lui donner une forme, créer », un verbe que l'on trouve quatre fois dans le Coran pour désigner *l'action créatrice* de Dieu [3,6 ; 7,11 ; 40, 64 ; 64,3].

En revanche, le Coran traite à maints endroits de l'idolâtrie, pratiquée par les Arabes avant l'avènement de l'Islam, qu'il condamne vigoureusement. Ainsi, Abraham, qui est en quelque sorte le prototype de Muhammad, de même que la religion abrahamique constitue le prototype de la religion musulmane, est un destructeur d'idoles. Dans Coran 21, 57-58, il s'écrit : «Par Dieu ! Je vais dresser des embûches à vos idoles, dès que vous aurez le dos tourné. Il les mit en pièces, à l'exception de la plus grande.»<sup>2</sup>

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le seul verset qui exprime une condamnation de l'idolâtrie et des objets de culte qui lui étaient liés, désignés par le terme de *ansab*, «pierres dressées».

En effet, en Arabie comme dans d'autres régions du Proche-Orient, les pierres faisaient souvent l'objet de cultes. «Ô vous qui croyez!, le vin, le jeu de hasard, les pierres dressées [ansab] et les flèches divinatoires sont une abomination et une œuvre du Démon. Evitez-les...» [5, 90]. Le texte mentionne l'adoration des «pierres dressées» parmi une série d'autres actes reprochés et liés au paganisme : il n'est nullement question d'«images». Il est ainsi inexact de dire que le Coran condamne les images.

### 1.2. Les hadiths

Les hadiths, paroles et actes attribués au prophète, sont en revanche plus précis. Nous prendrons en considération ici également les hadiths des chiites duodécimains auxquels on prête souvent (et non à tort) une attitude plus libérale à l'égard des images.

Dans les recueils de hadiths, pourtant subdivisés en chapitres thématiques, aucun n'est consacré à la question de l'image. On en traite à dif-

férents endroits, et il existe le plus souvent plusieurs versions du même texte.

Deux attitudes peuvent être décelées dans les hadiths à l'égard de l'image:

1) Les images – comparées aux idoles – sont impures et donc incompatibles avec l'exercice de la prière. Cela s'exprime dans de nombreux textes, que l'on trouve aussi bien chez les chiites que chez les sunnites, dont la teneur est celle-ci: «Les anges n'entreront pas dans une maison où il y a un chien [considéré comme impur], ni dans celle où il y a des images»<sup>3</sup>. Les chiites vont même plus loin dans l'affirmation de l'impureté des images, car aux chiens sont ajoutés les pots de chambre : «[nous], les cohortes d'anges, n'entrons pas dans une maison où se trouve un chien, l'effigie d'un corps (*timthâl jasad*) ou un pot de chambre»<sup>4</sup>. Les chiites admettent toutefois, contrairement aux sunnites, que l'on puisse prier dans une pièce dans laquelle se trouvent des images si on les recouvre d'un drap<sup>5</sup>.

Chiites et sunnites acceptent en revanche les

## Christl Catanzaro: Die Darstellung des Nicht-Darstellbaren

Fortsetzung von S. 18

mir bekannten Beispiele findet sich in Mohsen Makhmalbafs Film *Noubat-e asheghi* (Zeit der Liebe, 1990), der eine Dreiecksgeschichte erzählt, einer Frau zwischen zwei Männern. Immer wenn die Frau fremdgeht, sieht man ein Kopftuch im Wind flattern. Der Film wurde übrigens in Istanbul gedreht, weil eine solche Produktion damals auf iranischem Boden nicht möglich gewesen wäre, allerdings mit iranischen Schauspielern, und wurde – auch das ein schönes Beispiel für die Willkür der iranischen Zensur – auf dem Fajr Filmfestival in Teheran rund um die Uhr gezeigt, um gleich anschliessend verboten zu werden.

### Fazit

Es gibt in der Islamischen Republik Iran kein Bilderverbot, sondern nur ein Verbot bestimmter

Bilder, es gibt aber auch Bilder und Symbole, die das, was nicht dargestellt werden darf, suggerieren, sodass – vor allem dank der liberalen Kulturpolitik Mohammad Khatamis – trotz Zensur vor, während und nach den Dreharbeiten nach wie vor eine breite Palette an Filmen, auch sozialkritischen, produziert und gezeigt werden kann.

Es bleibt zu hoffen, dass der neue Präsident Ahmadi-Nejad diese Palette nicht um ein paar Farben ärmer macht und die iranische Filmlandschaft so lebendig und innovativ bleibt, wie sie sich uns im Moment darstellt.

Catanzaro, Christl: Film-Lust, Film-Kontrolle und das Filmemachen. Filmkultur in Iran zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in: SoWi 2/2005: Iran. Ein Vierteljahrhundert Islamische Revolution, S. 45-53  
Farzanefer, Amin: Kino des Orients, Marburg 2005  
Tapper, Richard (Hrsg.): The New Iranian Cinema, London und New York 2002  
www.qantara.de: Dossier Iranisches Kino

images sur les coussins ou les tapis, sur lesquelles on s'assoit ou que l'on foule des pieds, car – ainsi le pensent les juristes musulmans – on ne saurait adorer une image que l'on méprise de telle sorte.

Quoique tridimensionnelles, les poupées sont également exclues de l'interdiction de la figuration, car leur valeur positive – éduquer les petites filles aux devoirs de la maternité – prévaut sur leur nocivité. Les hadiths rapportent ainsi que le prophète aurait permis à sa femme Aïcha, encore très jeune lors du mariage, de jouer à la poupée avec ses amies; un autre hadith la montre jouant avec un cheval ailé, ce qui aurait fait sourire le prophète<sup>6</sup>.

2) Ceux qui produisent des images – les *musawwir*, terme qui désigne également le Dieu créateur et qui est un de ses 99 noms – prétendent se mettre sur le même plan que Lui, en faisant des *sûra*, donc en créant. D'où le châtement qui les attend dans l'au-delà: ils seront envoyés en Enfer et sommés d'insuffler la vie à leurs créatures. Comme ils ne pourront pas y parvenir, ils seront condamnés à y rester pour l'Éternité, comme le précisent plusieurs textes: «Au jour de la Résurrection, les hommes qui éprouveront de la part de Dieu les plus terribles châtements seront les peintres.»<sup>7</sup> La même idée se retrouve, à plusieurs endroits, chez les chiites: «Qui a fait une effigie sera chargé, le jour de la Résurrection, de lui insuffler une âme.»<sup>8</sup>

Toute image n'est cependant pas interdite, comme le montre la réponse donnée à un peintre, soucieux de ne plus pouvoir exercer son métier: «si tu dois absolument en faire [des images], fabrique des arbres et tout ce qui n'a pas d'âme.»<sup>9</sup> Un hadith chiite qui commente le verset coranique dans lequel les djinns construisent le palais de Salomon exprime une idée comparable: «Dieu le Très-Haut a dit: Ils [les djinns] fabriquaient pour lui [Salomon] ce qu'il voulait: des sanctuaires, des statues, [Coran, 34, 13] ... [le 6<sup>ème</sup> imam Ja'far al-Sadiq] a dit: par Dieu, ce ne sont pas des statues d'hommes et de femmes, mais d'arbres et de choses semblables.»<sup>10</sup>

On peut donc aisément constater que malgré des références et des sources différentes, textes

sunnites et chiites se ressemblent et ne sont pas, généralement, favorables aux images.

### 1.3. Les positions des théologiens

Si le Coran ne mentionne pas les images, les hadiths – aussi bien chiites que sunnites – adoptent à leur égard une attitude hostile. Les majorités des théologiens en tirent les conclusions suivantes:

- les images sont généralement à éviter, car elles rendent un endroit impropre à la prière, surtout les images tridimensionnelles qui rappellent trop les idoles de l'Arabie antéislamique.

- des exceptions existent pourtant et dépendent du lieu où se trouve l'image ou de son utilité. Ainsi, les tapis peuvent être décorés de figures, et les poupées sont admises par la quasi-totalité des théologiens.

## 2. Bref historique de l'essor de l'art figuratif en Islam

Avant de parler d'art en pays d'Islam, il est nécessaire de faire une prémisse: il faut savoir que pour les périodes les plus anciennes on manque de sources écrites, seule l'archéologie et la spéculation permettent de tirer des conclusions. En outre, il est impossible de savoir si les objets qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui sont représentatifs de la production dans son ensemble.

### 2.1. Les premiers siècles

Les deux plus anciens bâtiments religieux construits par les musulmans sont la Coupole du Rocher à Jérusalem (691-92) et la Mosquée des Omeyyades à Damas (714-15). Ces bâtiments ont été construits, comme en témoignent des historiens, pour rivaliser avec les églises chrétiennes, pour donner plus de lustre à la nouvelle religion.

Or, que remarque-t-on? Si le style et les techniques des décorations sont encore clairement liés à l'Antiquité tardive, il n'y a pas de représentations d'êtres animés, mais seulement de plantes et de bâtiments. En revanche, les châteaux que les mêmes califes omeyyades firent ériger pendant cette période dans le désert de Syrie sont décorés de représentations d'êtres humains et d'animaux. On y trouve même des divinités païennes ou des danseuses nues. De nombreuses explications ont été données à cela, mais la seule qui paraît con-

vaincante, est qu'on a fait, dès les premiers temps, une distinction nette entre *espace sacré* (ou consacré à la pratique religieuse) et *espace profane*. En effet, cette distinction passe, en islam, par le critère *pur/impur*: ainsi, chaque fois qu'un croyant accomplit un devoir religieux, il doit être en état de *pureté rituelle* et l'espace où il accomplit ce geste doit également être pur. D'où notamment l'usage du tapis pour la prière, qui délimite l'espace de pureté<sup>11</sup>.

Or, pour les juristes musulmans, les représentations figuratives, associées aux idoles, sont impures (quoique des exceptions existent): d'où leur bannissement des espaces consacrés à la prière. Dans l'art profane en revanche, l'art figuratif est présent à travers tous les siècles. A l'époque abbasside (750-1258) notamment, nous remarquons que des décorations figuratives représentant des êtres humains ou des animaux apparaissent sur des céramiques et dans les décorations murales, notamment dans le palais califal de Samarra, dont la construction débute en 838.

### 2.2. Les manuscrits illustrés

Le grand changement interviendra avec l'apparition des manuscrits illustrés dont les plus anciens remontent au 12<sup>ème</sup>/13<sup>ème</sup> siècle. Le papier, dont l'usage se généralise dans le monde musulman au 9<sup>ème</sup>/10<sup>ème</sup> siècle, joue un rôle essentiel: plus facile à produire et moins cher que le parchemin ou le papyrus, il accroît la production de livres, mais est aussi mieux adapté, car plus souple, à l'illustration. Une autre raison pourrait être la traduction d'œuvres scientifiques antiques, comportant des illustrations qui auraient tout simplement été reprises et adaptées. En effet, le plus ancien manuscrit illustré est un *Traité sur les étoiles fixes* du 11<sup>ème</sup> siècle (1009-10).

L'illustration passe rapidement du domaine scientifique à la fiction: des fables comme *Kalila wa Dimna* ou des «romans», comme les célèbres *Maqamat* de al-Hariri, un véritable best-seller, illustrant les aventures d'un marchand, Abu Zayd. Le plus connu de ces manuscrits, parce que signé, est celui dû au peintre mésopotamien Yahya al-Wasiti, daté de 1237.

Les miniatures sont généralement associées à l'Iran. En effet, après l'invasion mongole, à par-

tir de la fin du 13<sup>ème</sup> siècle, des manuscrits illustrés apparaissent, mais c'est à partir du 14<sup>ème</sup> siècle que la miniature iranienne commencera à représenter les anciennes épopées iraniennes comme le Livre des rois (*Shahname*), mis en vers par le poète Firdawsi en 1010. Il est difficile de trouver les racines de cet art: certains ont pensé que les souverains mongols voulaient peut-être ainsi témoigner de leur ancrage dans l'histoire de l'Iran, d'autres à une reprise d'anciennes traditions. Dès les débuts du 14<sup>ème</sup> siècle, on trouve des livres d'histoire qui illustrent les vies des prophètes coraniques: ainsi, *l'Histoire universelle* de Rashid al-Din (1247-1318), vizir du souverain mongol Ghazan Khan (1295-1304), est le premier livre illustrant plusieurs épisodes de la vie de Muhammad et d'autres envoyés. Il est important de souligner que cette tradition, qui se perpétue à travers les siècles, se limite aux ouvrages profanes: jamais un livre à caractère religieux ne comportera de telles images.

La grande période de la peinture persane est celle où le pays est dominé par les dynasties des Timourides (1405-1506) et les Safavides (1501-1722). Ce sont ces derniers qui font du chiisme duodécimain le crédo officiel du pays, mais, comme nous l'avons vu, la tradition picturale s'y instaure plus tôt. Chah Ismail, le fondateur de la dynastie, et son fils Tahmasp, réunissent, autour d'eux, les meilleurs peintres de l'époque comme Bihzad et Agha Mirak. C'est sous le règne de Tahmasp qu'est terminé celui que beaucoup considèrent comme étant le plus beau exemplaire du *Livre des rois*, connu sous le nom de «Shahname Houghton». Lorsque, à la fin de sa vie, Tahmasp se tourne vers le mysticisme et se désintéresse de la peinture, certains artistes de sa cour se rendent en Inde, à la cour moghole, et y implantent la miniature (style moghole).

### 2.3. Portraits et peinture d'histoire

On a souvent caractérisé l'art islamique comme étant un «art de types» qui – au lieu de peindre des individus spécifiques – représente des catégories sociales ou professionnelles, comme le marchand, le poète, etc. Le portrait ou la scène de vie seraient donc inexistantes: or, dès le 16<sup>ème</sup> siècle, on trouve en Iran de véritables portraits ou des représentations de la vie quotidienne.

Ceci est d'autant plus vrai de l'art ottoman. Inspiré de l'art persan, il connaît également l'illustration de récits légendaires ou des histoires des prophètes. En outre, la peinture d'histoire, glorifiant les gestes et conquêtes des sultans, y constitue un élément important, ainsi que le portrait. L'Italien Gentile Bellini, qui séjourna à Istanbul entre 1479 et 1481, est l'auteur du premier portrait de Mehmet II le Conquérant, conservé à la National Gallery de Londres. Sous Murat III (1574-1595) des artistes locaux comme Nakkash Osman sont chargés d'établir des portraits officiels des fondateurs de la dynastie ottomane. Cependant, il faut attendre Mahmud II (1808-39) pour que l'image du sultan soit suspendue publiquement, de crainte d'une réaction négative de la population. De nombreux portraits sont également exécutés en Inde, à la cour moghole.

A partir du 19<sup>ème</sup> siècle, l'impact technologique et culturel de l'Occident, va créer une véritable «multiplication des images»<sup>12</sup>: en effet, l'adoption de techniques beaucoup moins chères de production et de reproduction des images a comme effet leur diffusion exponentielle, dans toutes les régions du monde musulman et dans toutes les couches sociales. Arts plastiques, cinéma, télévision, vidéo, DVD: désormais, l'image a conquis espaces privés et publics.

### 3. Islam et art figuratif

Ce bref aperçu montre clairement que l'art figuratif – quoique limité au domaine profane – a

toujours existé en pays d'Islam. D'où vient alors cette idée répandue d'un monde musulman dépourvu d'images?

Il faut rappeler que nos connaissances scientifiques du monde musulman remontent au 19<sup>ème</sup> siècle; les savants d'alors se basaient essentiellement, pour l'appréhender, sur les textes religieux normatifs. Or, ceux-ci, comme nous l'avons vu, s'expriment négativement sur la présence d'images. D'où la conclusion, un peu hâtive, que ce qui ne devait pas exister ne *pouvait* pas exister, confirmée par l'absence d'images dans les mosquées et dans les ouvrages à caractère religieux. Ainsi, les premiers Européens qui voient les fresques et mosaïques des châteaux du désert syrien en concluent qu'elles remontent à l'Antiquité tardive. Ce n'est que plus tard qu'on découvre, grâce à des inscriptions, que ces œuvres sont d'époque musulmane.

Cependant, de même que les miniatures iraniennes, elles sont considérées comme des exceptions. Dans les pays francophones, la quasi absence d'images figuratives au Maghreb – phénomène qui reste sans explication satisfaisante à ce jour – contribue à renforcer l'idée d'une absence presque totale d'images figuratives.

Cette manière de voir les choses doit être corrigée: en effet, l'Islam n'a pas fait disparaître les images, mais les a bannies du domaine religieux (du moins de la religion officielle). Il n'y a donc pas absence d'images, mais un usage différent de celles-ci: elles restent, contrairement au christianisme, un phénomène profane<sup>13</sup>.

1 Mohamed Aziza, *L'image et l'Islam, L'image dans la société arabe contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 44.

2 Nous utilisons ici la traduction de Denise Masson.

3 Bukhari [El Bokhari], *Les traditions islamiques*, trad. O. Houdas, 4 vols., Paris, A. Maisonneuve, 1977, titre 77, 87.

4 al-Kulayni, *Furu' al-Kafi*, Beyrouth, Dar al-Adwa', «Tazwiq al-buyut», 2.

5 al-Tusi, *Al-istisbar fi ma ukhtulifa min al-akhbar*, Beyrouth, Dar al-Adwa', ch. 233, 1502, 1.

6 Abu Da'ud, *Sunan*, trad. A. Hasan, 3 vols., New Delhi, Kitab Bhanvan, 1990/1769, 4913 et 4914; pour le premier hadith, cf. aussi Bukhari et Muslim.

7 Bukhari, op.cit., titre 77, 89, 1.

8 Kulayni, Al-Kafi, «Tazwiq al-buyut», 4. Version semblable du même récit: Kulayni, Al-Kafi, «Tazwiq al-buyut», 10.

9 Muslim, *Sahih*, Beyrouth, Mu'assasat 'Izz al-Din, 1987, 37, 99 (2110).

10 Kulayni, Al-Kafi, «Tazwiq al-buyut», 7. Il est également question de trancher la tête aux personnages représentés dans les images: Kulayni, Al-Kafi, «Tazwiq al-buyut», 8 et 9.

11 Cf. Silvia Naef, «Einige Überlegungen zur Unterscheidung zwischen sakralem und profanem Raum im Islam», in D. Pezzoli-Olgati/F. Stolz (éds.) *Cartografia religiosa/Religiöse Kartographie/Cartographie religieuse*, Berne, Peter Lang, 2000, 289-307.

12 Cf. Heyberger B. et Naef S. (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam, De l'estampe à la télévision (17<sup>e</sup> – 21<sup>e</sup> siècle)*, Istanbul/Würzburg, Ergon Verlag, 2003.

13 Pour une discussion plus détaillée de la question, cf. Silvia Naef, *Y a-t-il une question de l'image en Islam?*, Paris, Téraèdre, 2004. Une traduction allemande va paraître en 2007 chez C.H.Beck.

## Presentation of Human Form

Nothing in the Holy Quran precludes the use of figural forms. However, there is hesitancy due to the fact that the pre-Islamic Arabs used images and statues as symbols of worship. Conservative Islam has very strict interpretations of what is and what is not allowable and thus it is always preferable to err on the side of caution.

The Sunna, the tradition of the Prophet (pbuh), clearly does not favor depiction of any living being, either human or animal. This is understandable, given the oral tradition of the culture at the time, the supreme example of which is the miracle of the Quran. Furthermore, the extremely difficult conditions for survival in a desert environmental context, would favor a far more portable verbal tradition over a potentially competitive creative visual culture that would require material difficult to obtain.

Regarding the political situation, the Byzantine Empire that extended throughout the Levant used iconographic depictions of holy figures in both religious and political contexts, something that Islam was careful to avoid and distance itself from.

However, this quickly changed as the spoken word gave way to the written word – a necessity given that the holy Quran existed only in verbal form at the time of the prophet's death.

The concurrent conquest of neighboring cultures, Egypt, Byzantine Levant and Sassanian Persia meant that many different types of artistic traditions and craftsmen would be absorbed, resulting in the development of a new, very rich ornamental form and style that would be used extensively to decorate everything from buildings, furniture, tableware, to clothes, books and beyond.

Figural forms started to appear as illustrations in Arabic manuscripts from northern Iraq, which spread through Egypt to al-Andalus and evolved into the beautifully detailed miniatures from Per-

*Mohamed Kanoo is an artist living in Abu Dhabi.*

sia and Turkey. In fact, some samples of these miniatures are so bold as to depict the Prophet himself.

My art has evolved into many different genres including applied media, abstract, calligraphy, automobiles, landscapes as well as portraits in which human forms, some of them living, are depicted.

I come to terms with this cultural divergence in my belief that creative art is a reflection of the God-given freedom of the spirit that resides within each individual. This spirit, in turn, is influenced by so many different factors including education, exposure, religion, family, friends, environment, etc. The human form in my art is no different than an artwork that may depict an automobile or a tree or a work of calligraphy, it is simply paint on a canvas.

In a modern context, a photographer or a television cameraman also depicts the human form far more vividly than an interpretive artist. Therefore one can logically conclude that this is not a problem.

For me, as a Muslim, ever present in my mind are the words of the prophet (pbuh) that «God is Beautiful and Loves Beauty». But the influence in my art is mainly Western.

There are several reasons for this.

First, art, as a subject, is not taught at public schools in our region. There is a preference for technical/natural sciences or literature (giving students more opportunities for employment).

Furthermore, higher educational opportunities in art are very limited if not absent completely from current university curricula. There are currently no programs for art, or museum studies (curators) in the Arab world that I know of (with maybe the exception of Egypt, the Levant and Iraq).

Second, society here has generally frowned upon artists and any type of craftwork as a career.

Third, there is a lack of government (i.e. official/legal) protection for creative and intellectual

## Celebration of Women's Bodies

Early in life I was exposed to Islamic art in the domain of our daily life, in the architecture of the holy mosques in Mecca and Madinah and the family house, with their colonnades, high arches and decorated walls and ceilings. The prohibition of images exists. Growing up I did not realize it, but gradually I became aware of it. But I believe this prohibition was for that early period of Islam, when Islam was new and people were close to paganism, inclined to worship statues and images, so I believe what is prohibited is worshipping those statues and images.

Because later Islamic artists gave us fabulous works of arts such as you see in al-Wāsitī's work and miniatures, or in the decoration of ornaments of daily life, this is what influenced me the most, thus, in most of my works I celebrate women's bodies by drawing and painting. For me the Prohibition has not been a problem.

I was especially influenced by Islamic art, by the engraved wood of the houses' balconies, windows and great doors and the decorated ornaments or silver objects in every household.

I was influenced by the repetitive motifs, this amazing repetition which resembles a kind of prayer enacted by the artists or craftsmen on silver or wood, copper or textile, the endless whir-

*Shadia Alem is a Saudi artist. After growing up in Mekka, she today lives partly in her home town, partly in Djeddah living in Abu Dhabi.*

ling of the engraved plants or calligraphy, the mystic dance of the letters, emerging from each other, entwining and leading to the invisible. It made me dizzy to follow their paths.

(Especially I remember watching my father, who was a calligrapher, skillfully painting with letters and words, and being almost hypnotized by his hands smoothly gliding with graceful letters.)

I was amazed by the flat surface of those works of art, the two dimensions of the tableaux which created a world of the abstract, in which the figures took new dimensional forms, deformed in a abstract, mystic, enchanting way, which I think leads the mind to contemplate the third dimension, the soul. In that abstract world there was an inner whirling movement, plunging to the depths or ascending to unimaginable heights. I felt it in the air all around me in Mecca during prayer times, when all faces and hearts were drawn to the center of the holy mosque, and all our body-parts followed, rhyming their movements to that tempo.

This inner dance is in my every painting, whirling and leading to the invisible, the land of vigor and life, where death has no influence whatsoever on the inhabitants. Since my early work I have used the primary colors and golden glaze ornamenting typical of Islamic art.

**Shadia Alem**

### Presentation of human form:

property. Additionally, there are very limited opportunities to become associated with art, because of a lack of art galleries and museums.

Following 9/11 and the many challenges posed to the Arab world politically, economically, militarily and culturally, Arab art in the Arab world has only now started to possess a cultural

and financial value. As Arabs, we are finally awakening to the extreme importance and value of our culture and heritage. We are beginning to learn about Arab artists and their struggles in the past, the problems they now face and their unlimited potential for the future.

**Mohamed Kanoo**

## Art islamique dans un dialogue interculturel

*The timeline history of islamic art and architecture* du docteur Nasser D. Khallili est un aperçu général sur l'histoire de l'art et de l'architecture islamique à travers des exemples et des œuvres brillamment illustrés appartenant dans leur grande majorité à l'auteur du livre.

Nasser D. Khallili, académicien et collectionneur passionné et de renommée internationale, nous met entre les mains un livre très élégant contenant une partie de son trésor estimé à quelques 25,000 objets, dans une tentative d'illuminer le développement des différents arts islamiques depuis leur début au septième siècle jusqu'au début du vingtième siècle. Dans ses débuts,

### Korrigendum

Die Veranstaltungen mit Herrn Prof. Dr. Hashim Mahdi al-Tikriti («Studieren im Irak heute?») Ende Juni erfolgten nicht auf Einladung der SGMOIK, sondern wurden von einer Projektgruppe der Universität Basel mit Studierenden des Historischen Seminars, Geschichtsforscher Martin Schaffner und der Islamwissenschaftlerin Monika Winet initiiert. Die SGMOIK wie auch weitere Gesellschaften und Institutionen unterstützten diese Veranstaltungsreihe.

## Buchbesprechungen Comptes rendus

l'art islamique subissait l'influence directe des traditions artistiques des anciens empires byzantin et sassanide. Les Khalifes de la dynastie omeyyade (661-750) engageaient des maîtres byzantins ou sassanides pour répondre aux besoins d'une nouvelle civilisation encore faible en techniques et moyens d'expression. La mosquée omeyyade à Damas avec son architecture de basilique, ainsi que les pièces de monnaies frappées à l'époque encore avec des sigles byzantins, témoignent de cette influence.

C'est à partir du huitième siècle, avec l'arrivée des Abbassides en 750, une dynastie concurrente qui se légitimait par ses liens familiaux avec le prophète, que l'art islamique se développe dans un tout autre itinéraire. C'est à partir de ce moment que l'on peut parler, selon Nasser, d'un art islamique authentique.

A partir d'une définition assez large de l'art islamique, Nasser nous amène pour un tour d'horizon à travers les grandes cités de l'islam: Beijing, Delhi, Boukhara, Chiraz, Bagdad, le Caire, Damas, Ist-

anbul, Fez, Granada etc. Bien que dispersés dans la grande géographie de l'empire islamique, les artistes et maîtres musulmans souvent anonymes produisaient des œuvres ayant des traits communs, visibles aussi bien dans l'architecture que dans les livres et les objets d'arts décoratifs ou à usage quotidien.

Nasser définit l'art islamique à partir de cette donnée comme la forme d'expression artistique produite par des artistes musulmans pour des patrons musulmans, sans exclure les œuvres produits par des artistes musulmans pour des patrons non musulmans, comme c'était le cas en Espagne ou en Sicile. Le qualificatif «islamique» n'est pas pour attribuer à cette art un caractère strictement religieux. Il n'est pas seulement – comme c'est le cas de l'art dite «chrétienne» – l'expression d'un esprit religieux. Une grande partie de l'art islamique est en effet un art séculaire. On parle ici d'un art islamique, vu la pensée profonde qui lui servait de base. En effet, une grande partie du vocabulaire artistique musulman et des moyens d'expression a été tirée de la philosophie musulmane. S'ajoute à cela les caractéristiques communes qui fondent ses concepts, notamment la forte présence de la calligraphie sur la base de la langue arabe: la langue sacrée du texte coranique, l'ornement, l'arabesque et les motifs géométriques comme expression de l'infini universel.

## Buchbesprechungen Comptes rendus

Nasser dément l'idée généralisée qui veut que l'art islamique, depuis ses débuts a banni l'expression figurative. C'est uniquement dans le domaine sacré que la figuration était sujet d'un iconoclasme général. Dans le domaine séculaire, il n'en manquait pas d'œuvres d'une forte expression figurative ayant comme sujet la nature, des scènes de vie quotidienne de cité, de palais, de chasse ou de guerre et, plus tard, des portraits de personnes ou de paysages.

Le corps du livre est précédé par une présentation des différentes dynasties ayant régné depuis le premier siècle de l'ère islamique sur le spectre politique et ethnique du monde islamique de l'Inde jusqu'au Maroc.

Les seize pages de *Timeline* lui-même présentent en quatre voies parallèles – qui présentent cinq régions de la géographie musulmane: L'Afrique du nord et l'Espagne, le Moyen Orient, l'Anatolie et les Balkans, l'Iran, l'Asie central et l'Inde – un aperçu chronologique des développements majeurs qu'a connu l'art islamique et, d'une manière peu explicite, l'influence de l'état politique et sociale sur ce développement.

Ainsi, on peut suivre, simultanément à travers le temps et le lieu, les différentes écoles et tendances artistiques qu'a connu la région en lien avec l'environnement social et politique qui les a engendré. *The timeline history* est un œuvre

qui s'inscrit avec mérite dans le contexte d'un dialogue interculturel. Non seulement, il redonne à l'art islamique la place qu'il mérite au sein de la civilisation humaine, mais il met en évidence les manifestations de son universalité.

L'art islamique a su, depuis ses débuts, non seulement assimiler les moyens d'expressions d'autres cultures mais aussi s'ouvrir sur des arts et connaissances fondés sur des philosophies totalement différentes de la sienne.

Jaouad Mousser

The timeline history of islamic art and architecture du docteur Nasser D. Khallili, 2005. Worth Press

## Two hundred authors

The late Najib Mahfuz may be the Arab novelist best known abroad, but he is not the only one. Kadhim Jihad Hassan's survey of the Arabic novel discusses well over two hundred authors, from experimenters with new narrative forms in the mid 19<sup>th</sup> century to today's young novelists, who come from Morocco, Mauritania, Yemen and Bahrain as well as Egypt or Lebanon. Thanks to the book's immense range and the author's concise but perceptive observations on the works he presents, this is a unique introductory guide to the Arabic novel. It may not provide in-depth treatments, but it gives a wealth of information – and a real desire to get to know a host of lesser-known authors. The appendix of works treated indicates French translations, where they exist.

Hilary Waardenburg  
-Kilpatrick

Kadhim Jihad Hassan, Le roman arabe (1834-2004). Arles : Sindbad/Actes Sud, 2006, 395 pp.

## 1001 Nachricht

West-östliches Abbilden, Verstehen und Missverstehen in Medien und Politik, Internationales Kolloquium zum 80. Geburtstag von Arnold Hottinger, Freitag/Samstag, 24./25. November 2006, Zürich.

Veranstalter: SGMOIK/SSMOCI, Orientalisches Seminar (Universität Zürich), Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung (Universität Zürich), Departement für Geistes-, Sozial- und Staatswissenschaften (ETH Zürich)

[www.ori.unizh.ch/1001nachricht.html](http://www.ori.unizh.ch/1001nachricht.html)