

Lauréate de TRAVERSES – Dispositif de soutien à la critique d'art 2022, Marjolaine Lévy inaugure par son essai le cadre renouvelé du partenariat qui associe depuis 2016 l'Institut français, en collaboration avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique, et les Archives de la critique d'art pour promouvoir l'activité critique et théorique française. Faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, le dispositif TRAVERSES a pour objet de soutenir la production, la publication et la diffusion d'un essai critique portant sur une actualité internationale dans le domaine des arts visuels. L'idée est de proposer des chemins de traverse pour permettre à des projets intellectuels originaux de se réaliser rapidement. L'aide permet aux lauréats d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix, de bénéficier d'un accompagnement éditorial dans *Critique d'art*, d'être publié en français et en anglais, et de voir leur essai diffusé auprès d'un lectorat varié à l'international.

Pour son enquête, Marjolaine Lévy est partie à la rencontre de l'abstraction du monde arabe, associant trois destinations qui en ont fait leur actualité artistique : le Mathaf [Arab Museum of Modern Art] à Doha (Qatar), le centre d'art contemporain belge WIELS mettant à l'honneur les œuvres de l'artiste libanaise Huguette Caland dans un accrochage monographique d'envergure, ainsi que le Herbert F. Johnson Museum à Ithaca (USA), quatrième station de l'exposition itinérante *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*. Son état des lieux montre les difficultés curatoriales et théoriques de se saisir d'un phénomène esthétique qui fait voler en éclat les grilles de lecture occidentales. Alliant déceptions et découvertes, Marjolaine Lévy dévoile toute la richesse de plusieurs mondes et générations artistiques qui déplacent autant la question de la tradition du nouveau qu'ils attirent le regard sur la place des artistes femmes. Une vaste matière qui souligne la nécessité d'écrits futurs.

Antje Kramer-Mallordy, directrice des Archives de la critique d'art

Adeline Blanchard, Cheffe de projets Arts Visuels, Direction de la Création Artistique et des Industries Culturelles [Department for Artistic Creation and Cultural Industries], Institut français

Marjolaine Lévy, recipient of the TRAVERSES – Grant for Art Criticism 2022, inaugurates with her essay the new framework of the partnership that exists since 2016 between the Institut français, in collaboration with the Ministry of Culture's Direction générale de la création artistique, and the Archives de la critique d'art, which aims to promote French criticism and theory. Following an annual call for applications, TRAVERSES supports the writing, publication and dissemination of a critical essay focusing on an international event in the field of visual arts. The idea is to offer crossroads to enable original intellectual projects to be rapidly carried out. The grant allows the beneficiary to travel to one or more artistic events, to benefit from *Critique d'art's* editorial support and to be published in French and English for a wide international readership.

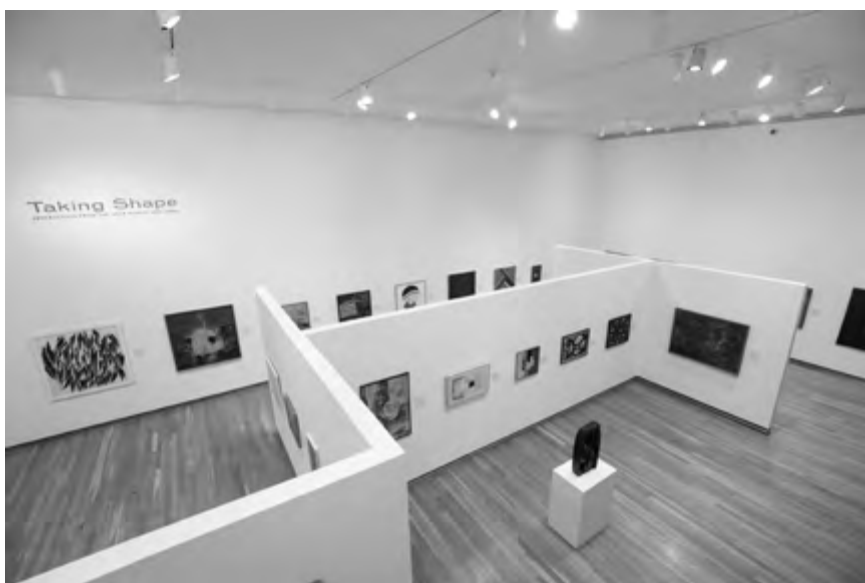
For her survey, Marjolaine Lévy decided to explore abstraction in the Arab world, combining three destinations that have made it their focus: Mathaf [Arab Museum of Modern Art] in Doha (Qatar), the Belgian contemporary art centre WIELS, which foregrounded the work of Lebanese artist Huguette Caland in a large-scale solo exhibition, and the Herbert F. Johnson Museum in Ithaca (USA), the fourth location of the travelling exhibition *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*. Her overview brings to light the curatorial and theoretical difficulties that occur when trying to address an aesthetic phenomenon that disrupts Western interpretative frameworks. Disappointments and discoveries alternate in Marjolaine Lévy's essay, which reveals the breadth of the artistic worlds and generations she examines, questioning the tradition of the new and drawing attention to the position of female artists. The scope of this topic emphasises the need for future writings.

Antje Kramer-Mallordy, Director of the Archives de la critique d'art

Adeline Blanchard, Head of Visual Arts Projects, Department for Artistic Creation and Cultural Industries, Institut français

Marjolaine Lévy

Entre Doha et Ithaca, où est l'abstraction arabe ?



Vue de l'exposition itinérante *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s* au Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca (New York). Photo : Edward Kitchen. Avec l'aimable autorisation de Barjeel Art Foundation, Sharjah

Dès le début des années 2000, la Tate Modern, dans un programme intitulé *Contemporary Art and Globalisation Study Day*, proposa de réfléchir à la mise en valeur des pratiques artistiques non occidentales. Ce dépaysement géographique et culturel dans l'activité muséale impliqua la remise en cause des discours dominants, de la dichotomie centre/périphérie et des hiérarchies établies au sein d'une histoire de l'art occidental-centrée. En 2013, le Musée national d'art moderne au Centre Pompidou présenta un nouvel accrochage des collections permanentes sous le titre explicite de *Modernités plurielles, 1905-1970* en tentant d'exhumer des réserves les traces, longtemps enfouies, d'une pluralité géographique et esthétique de la modernité. Vingt-cinq ans après l'exposition historique *Magiciens de la Terre*, *Modernités plurielles* s'inscrivait dans la mouvance des études culturelles postcoloniales. Dans le cadre d'une relecture critique de l'histoire de l'art du XX^e siècle, ces dernières remettent en cause les hiérarchies préétablies entre artistes, en pointant tout à la fois les effets esthétiques de la domination économique-politique et les métissages entre cultures occidentales et non occidentales. Toutefois, malgré cette volonté ô combien louable de pluralisation du champ artistique qui s'est affirmée depuis une quinzaine d'années, subsiste une attitude quelque peu simplificatrice, plus idéologique

qu'esthétique, dans l'approche curatoriale de certaines scènes artistiques non occidentales. De fait, l'abstraction dans le monde arabe n'a jamais été envisagée comme un phénomène global par les institutions muséales. C'est surtout l'art marocain, sans doute le mieux documenté et le plus valorisé à ce jour, qui a bénéficié d'expositions d'envergure. En témoignent les expositions *Le Maroc contemporain* (Institut du monde arabe, Paris, 15 octobre 2014-1^{er} mars 2015), *New Waves : Mohamed Melehi et les archives de l'Ecole de Casa* (Macaal, Marrakech, 21 septembre 2019-5 janvier 2020), *Maroc : une identité moderne* (Institut du monde arabe de Tourcoing, 15 février-14 juin 2020), *Farid Belkahia* (Musée national d'art moderne, Paris, 19 mai-19 juillet 2021) et *Trilogía marroquí: 1950-2020* (Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 31 mars-27 septembre 2021). Il aura fallu attendre une exposition itinérante comme *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s* pour réserver un projet curatoriale d'ampleur à l'abstraction du monde arabe. S'il s'agit de la première exposition qui consacre avec ambition l'abstraction arabe dans le monde occidental, notons toutefois qu'elle n'est pas accueillie par des institutions muséales américaines de premier plan. L'événement a connu cinq étapes entre le printemps 2020 et l'hiver 2022 à la Grey Art Gallery (New York

University, 14 janvier-13 mars 2020), au McMullen Museum of Art (Boston College, 12 mai-13 juin 2021), au Tampa Museum of Art (30 septembre 2021-16 janvier 2022), au Herbert F. Johnson Museum (Cornell University, Ithaca, 12 février-12 juin 2022) et enfin au Block Museum of Art (Northwestern University, 22 septembre-4 décembre 2022).

***Taking Shape* ou quand l'exposition de l'abstraction arabe ne prend pas forme**

C'est précisément au Herbert F. Johnson Museum que j'entreprends de me rendre pour voir comment l'abstraction arabe est traitée. Après plus de six heures de route depuis New York, je découvre au milieu du parc de Cornell University, le musée à l'architecture néomoderniste de Ieoh Ming Pei, dont la façade est recouverte pour l'occasion d'une large bâche annonçant *Taking Shape*. L'image choisie sur la bâche est la reproduction de la peinture *Composition* (1970) de Mohamed Melehi, l'un des chefs de file de l'École de Casablanca, et sans doute l'une des figures majeures de l'abstraction arabe. Pour rejoindre l'exposition située au sous-sol, j'emprunte des escaliers puis je suis accueillie, dans un recoin trop peu éclairé près d'un ascenseur, par une peinture de l'artiste soudanais Hussein Shariffe, intitulée *Dream Walkers* (1959), qui n'est pas sans rappeler certaines toiles de Paul Klee remémorant son voyage en

Egypte en 1929. Les salles sont désertées durant toute la visite. En avril 2022, je ne croise pas plus de public dans les espaces consacrés à l'abstraction du monde arabe du Mathaf [Arab Museum of Modern Art] à Doha (Qatar), construit en 2010 et constitué de plus de neuf mille œuvres modernes et contemporaines d'artistes du monde arabe. On ne peut que regretter cet état de fait s'agissant d'expositions qui se proposent, dans un geste inédit, de reconsidérer une histoire de l'abstraction essentiellement définie par le récit occidental ou, à tout le moins, d'ouvrir une fenêtre sur des œuvres picturales produites dans un contexte postcolonial, encore largement méconnues en Occident.

« De quelle manière étudions-nous l'abstraction dans ses différents contextes et quels modes d'analyse utilisons-nous¹ ? » C'est par cette double interrogation que les commissaires de *Taking Shape*, Suheyla Takesh² et Lynn Gumpert³, introduisent l'exposition dans le catalogue. En d'autres termes, il s'agit d'observer la manière dont l'abstraction existe dans des milieux géographiques, politiques et culturels variés en dehors des modèles dominants issus des modernismes américain et européen, tout en développant les outils aptes à conduire cette étude. La dénomination même d'« abstraction » y est questionnée, comme l'affirme Suheyla Takesh : « Alors que les termes d'« abstraction pure », [...] d'expressionnisme

abstrait ou d'abstraction lyrique sont liés à la modernité européenne et américaine, qu'en est-il de ces formes abstraites qui peuvent être le résultat d'une expérience spirituelle et ésotérique soufie produite par de la peinture et des pinceaux ? [...] Comment les situer dans une histoire plus globale⁴ ? » Pour cela, plus d'une soixantaine d'œuvres, principalement picturales, réalisées par cinquante-huit artistes entre 1955 et 1987 et issues de la collection de la Barjeel Art Foundation⁵ de Sharjah (Emirats arabes unis), ont été présentées dans les cinq lieux américains précités, avec quelques variantes d'une exposition à l'autre. Les bornes chronologiques choisies couvrent plus de trente années, soit une période marquée par le long processus de décolonisation au Maghreb, la montée des nationalismes arabes, la croissance de l'immigration de masse ou encore la construction d'Etats dans le golfe persique. La zone géographique considérée par Suheyra Takesh et Lynn Gumpert est large et compte quatorze pays : l'Algérie, l'Egypte, les Emirats arabes unis, l'Irak, l'Iran, la Jordanie, le Koweït, le Liban, le Maroc, la Palestine, le Qatar, le Soudan, la Syrie et la Tunisie. Plus que dans une acception géographique, la formule « monde arabe » est entendue en un sens « ethnolinguistique⁶ », par lequel se trouvent désignés autant un territoire qu'une situation politique marquée à la fois par la décolonisation et la question

panarabe. Il est intéressant de noter que le Mathaf utilise également l'expression « monde arabe » pour désigner les origines de la sélection d'œuvres abstraites de sa collection exposée dans l'accrochage permanent. Un nombre plus limité de pays, six au lieu de quatorze, est réuni à Doha. L'Arabie saoudite et la Turquie (absentes de la sélection de *Taking Shape*), l'Egypte, le Maroc, la Palestine et la Syrie y sont représentés dans l'accrochage actuel.

Pour la première fois dans l'histoire des expositions, cinquante-huit artistes arabes pratiquant l'abstraction sont exposés au Herbert F. Johnson Museum à l'occasion de *Taking Shape* : Abdallah Benanteur, Mohammed Khadda, Rachid Koraïchi, Hamed Abdalla, Ezekiel Baroukh, Abdel Hadi el-Gazzar, Menhat Helmy, Adam Henein, Omar El-Nagdi, Samir Rafi, Ramsès Younan, Najat Makki, Shakir Hassan Al Said, Dia al-Azzawi, Saadi al-Kaabi, Mahmoud Sabri, Wijdan, Rafa Nasiri, Hassan Sharif, Mohanna Durra, Asma Fayoumi, Hind Nasser, Jafar Islah, Ibrahim Ismail, Munira Al-Kazi, Shafic Abboud, Yvette Achkar, Etel Adnan, Huguette Caland, Saloua Raouda Choucair, Saliba Douaihy, Simone Fattal, Helen Khal, Hussein Madi, Seta Manoukian, Nabil Nahas, Aref El Rayess, Afaf Zurayk, Malika Agueznay, Farid Belkahlia, Mohamed Chebâa, Ahmed Cherkaoui, Jilali Gharbaoui, Mohamed Hamidi, Miloud Labied,

Mohamed Melehi, Fouad Bellamine, Malilheh Afnan, Kamal Boullata, Samia Halaby, Ufemia Rizk, Juliana Seraphim, Jassim Zaini, Ibrahim El-Salahi, Hussein Shariffe, Ahmad Shibrain, Madiha Umar et Néjib Belkhodja. Plus de quatre décennies séparent l'artiste de la sélection née le plus tôt, Madiha Umar, en 1908, de celle née le plus récemment, Najat Makki, en 1956. Seuls douze artistes sont communs aux deux expositions : Hamed Abdalla, Kamal Boullata, Etel Adnan, Mohamed Chebâa, Ahmed Cherkaoui, Saloua Raouda Choucair, Saliba Douaihy, Jilali Gharbaoui, Hussein Madi, Mohamed Melehi, Omar El-Nagdi et Rafa Nasiri.

Taking Shape s'ouvre sur deux tableaux datant de 1968 de l'artiste libanaise Huguette Caland et de la peintre jordanienne Asma Fayoumi. D'un côté, *City 2*, de Caland, un enchevêtrement de quadrangles bleus et d'un rouge sombre, aux côtés concaves, se détachant sur un fond blanc, peinture dans laquelle il est permis de voir l'annonce de la célèbre série *Bribes de corps* (1973-1979). De l'autre, une abstraction à la palette chromatique similaire, intitulée *Ritha' Madina (Requiem for a City)*, faite d'un entrecroisement de lignes et de courbes, caractéristique des premiers travaux d'Asma Fayoumi, une évocation de l'architecture de Damas où elle poursuivait alors des études à l'école des Beaux-Arts, formée notamment par le peintre napolitain Guido La Regina (1909-1995). L'artiste rappelle à

ce sujet : « Grâce à La Regina et à l'école moderniste syrienne, j'ai rapidement choisi de m'éloigner de l'académisme ambiant et de rompre les liens avec l'esthétisme traditionnel, de le déconstruire afin d'élaborer un autre langage artistique. J'ai donc adhéré tout naturellement à l'art abstrait. Ma première exposition en 1966 a d'ailleurs provoqué des remous⁷. » Ces deux peintures, qui servent de préambule à l'exposition, entendent fonctionner comme une manière de manifester féministe et viennent rappeler un fait : de nombreuses artistes femmes du monde arabe furent présentes dans les expositions internationales en Occident dès les années 1950⁸, dans une proportion supérieure à celle de leurs consœurs européennes et américaines⁹. Si vingt des cinquante-huit artistes de *Taking Shape* sont des femmes, l'organisation de l'exposition, mis à part ce préambule, n'aborde pas la question.

L'une des difficultés de cette exposition repose justement sur le fait de ne pas proposer d'organisation conceptuelle. L'accrochage, excessivement dense au regard de l'espace disponible, ne suit aucun chapitrage, qu'il soit thématique ou chronologique. Aussi est-il difficile d'identifier d'autre enjeu curatorial que celui lié à l'exposition d'un ensemble d'œuvres abstraites du monde arabe. Le dispositif souffre cruellement de l'absence d'un appareil didactique – cartels développés à



Vue de l'exposition itinérante *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s* au Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca (New York). Photo : Edward Kitchen. Avec l'aimable autorisation de Barjeel Art Foundation, Sharjah

ou documents d'archives – qui viendrait proposer une lecture, distribuer des repères et tout simplement produire de l'histoire de l'art. Il est dommage qu'il faille se reporter au catalogue¹⁰ pour être en mesure de s'orienter dans cet ensemble d'œuvres. Réunissant quarante-cinq œuvres de vingt et un artistes¹¹, la présentation du Mathaf est d'une moindre envergure en termes de quantité d'œuvres et de provenances géographiques. Il faut néanmoins saluer l'effort réflexif fait par les curateurs, Abdellah Karroum et Lina Ramadan, qui proposent

une organisation thématique des deux salles consacrées à l'abstraction arabe. Le premier espace s'intitule *New Vocabularies in Post-Independence Contexts* et s'attache au rôle de la lettre dans l'abstraction arabe. Le second est plus particulièrement consacré à l'abstraction géométrique sous le titre *Mathematics, Mosaics, and Universal Systems of Perception*. D'un côté, une belle présentation muséale, conceptuellement articulée mais proposant, de façon assumée, un panorama limité. De l'autre, une exposition sans squelette et sans relief esthétique,

dont la plus grande richesse et diversité a l'avantage de susciter la question des spécificités de l'abstraction arabe dans une histoire plus globale.

De l'Art informel à l'art calligraphique, qu'est-ce que l'abstraction arabe ?

Face aux cinquante-huit œuvres présentées dans *Taking Shape* au Herbert F. Johnson Museum, une première réflexion peut venir à l'esprit : nombre de ces peintures semblent être inspirées par les modèles occidentaux et tout particulièrement par l'Art informel. Dès la première salle, cinq peintures parmi les huit présentées sur le même mur affichent les caractéristiques d'une manière d'abstraction expressionniste éveillant le souvenir d'une esthétique qui fleurit en France et en Italie aux lendemains de la guerre avant d'être éclipsée par d'autres tendances au début des années 1960. *The Light from Within the Green* (1958), d'Abdel Hadi el-Gazzar, *Untitled* (1959), de Samir Rafi, *Untitled* (1961), de Juliana Seraphim, *Alea* (1965), d'Ahmed Cherkaoui et *Composition* (1969), de Jilali Gharbaoui ont en commun une manière picturale non figurative et non géométrique. On y décèle peu d'aplats, une palette souvent sombre et ne craignant pas les mélanges, une gestualité expressive, parfois tachiste et, plus profondément sans doute, une abstraction qui s'éprouve davantage comme une tension vers l'abstrait

que comme une totale rupture avec toute volonté représentative. Le même constat peut être dressé dans la suite de l'exposition devant *Sans titre* (1960), d'Aref El Rayess, *Composition* (1973-1975), de Miloud Labied, *Abstraction verte sur fond orange* (1969), de Mohammed Kaddha, *Sans titre* (1980), d'Yvette Ashkar et *Al-Muntassirun [The Victorious]* (1983), de Shakir Hassan Al Said. Dans une palette chromatique relativement assourdie, ces productions témoignent d'un lyrisme informel et d'une peinture expressive. La biographie de ces artistes explique d'ailleurs les traces d'une abstraction informelle européenne présente dans leur travail. Toutes et tous ont quitté leur pays pour étudier un temps en Europe. Ahmed Cherkaoui se forme à l'école des Métiers d'art (Paris) de 1956 à 1959, année où il découvre la peinture de Roger Bissière, qui le marque décisivement. Dès 1962, il expose son travail à la galerie Charpentier (Paris) dans une exposition consacrée à l'École de Paris, signe d'un début de reconnaissance mais également d'une affiliation à cette école. Quant à son compatriote Jilali Gharbaoui, considéré comme le premier peintre abstrait au Maroc, il quitte Fès pour poursuivre ses études à l'école des Beaux-Arts de Paris puis à Rome, comme Abdel Hadi Al Gazzar qui s'y installe dès 1951 (il exposa à la Biennale de Venise en 1952, 1956 et 1960). La carrière prometteuse de Gharbaoui est interrompue

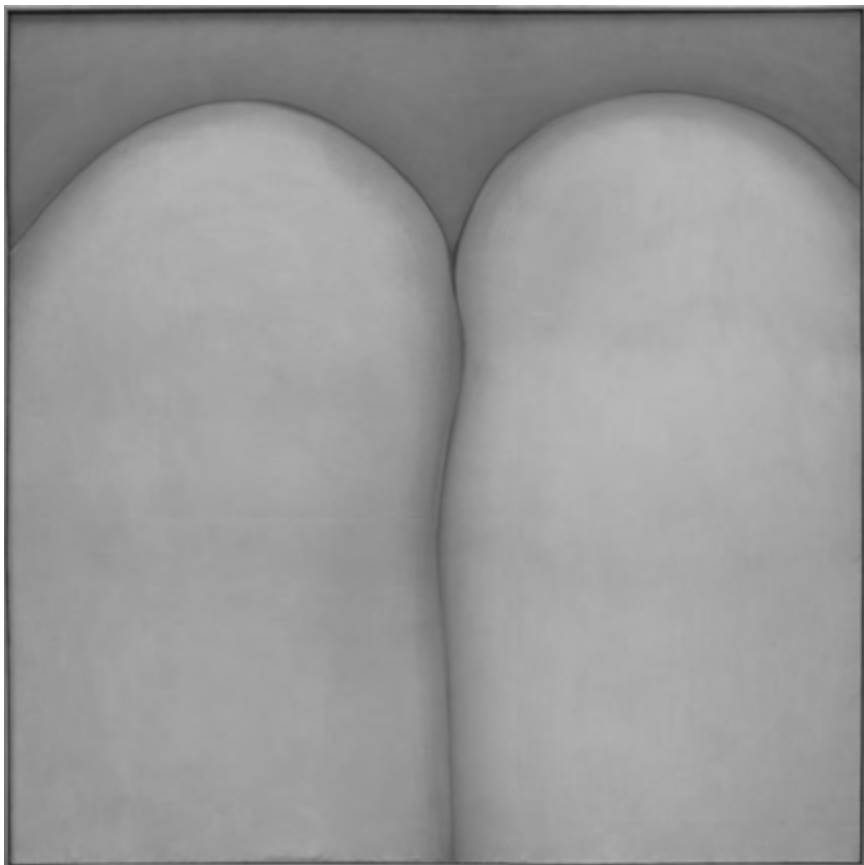
brutalement puisque son corps est retrouvé sans vie sur un banc du Champ de Mars en 1971 ; il a quarante et un ans. Miloud Labied, lui aussi marocain, expose dès 1969 à Copenhague, et rentre aux Beaux-Arts de Paris en 1974 après sa formation au sein de l'École de Casablanca. Samir Rafi quitte Le Caire en 1954 pour Paris dans la perspective de réaliser une thèse d'histoire de l'art à la Sorbonne sous la direction d'André Chastel. Juliana Seraphim passe plusieurs années à Florence puis à Madrid à partir de 1959. Après avoir exposé son travail à l'université américaine de Beyrouth en 1948, l'autodidacte Aref El Rayess s'installe à Paris où il se lie d'amitié avec André Lhote, Fernand Léger et Ossip Zadkine, se formant à la Grande Chaumière¹², avec le peintre Mohammed Khadda, considéré comme le fondateur de la modernité picturale algérienne, avant de poursuivre son cursus à Rome et Florence en 1956. Sa compatriote Yvette Achkar aura le même destin parisien et italien, puis exposera en 1959 en Allemagne et en Yougoslavie. Shakir Hassan Al Said, avant de fonder le Groupe de Bagdad pour l'Art moderne en 1951, se forme à Paris à l'Académie Julian¹³ ainsi qu'à l'école des Arts décoratifs et à l'école des Beaux-Arts, et devient un membre actif de l'association des étudiants arabes de France. Ainsi, cette dizaine d'artistes, aux parcours si divers, ont tous fait l'expérience d'une relation approfondie avec le lexique de l'Art informel lors de leurs longs

séjours en Europe, absolument déterminant dans la construction de leur langage pictural¹⁴.

Si une impression de déjà-vu est manifeste devant quelques toiles de l'exposition, une abstraction très spécifique – soucieuse dans ce moment historique de réconcilier tradition et modernité – s'affirme devant d'autres. Beaucoup d'artistes du monde arabe ont la conviction que la modernité, loin du mythe moderniste occidental, ne réside pas dans une rupture avec la tradition mais dans sa réappropriation. Dans l'exposition américaine et dans l'accrochage du Mathaf consacré aux vocabulaires artistiques revus selon les contextes postcoloniaux, se fait clairement jour l'ascendance vernaculaire de l'abstraction arabe. Elle trouve à s'exprimer en premier lieu dans la fascination qu'entretiennent nombre d'artistes pour la lettre arabe et la calligraphie. Le potentiel abstrait du signe arabe a été exploité et théorisé dès 1949 par la peintre syrienne Madiha Umar dans un article intitulé "Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art"¹⁵ : elle y affirme que « chaque lettre [kufique ou mashq] a une telle dynamique qu'elle est capable de produire une forme abstraite¹⁶ ». Son aquarelle *Sans titre* (1978), exposée à Ithaca, composée de lignes courbes colorées, d'arabesques prises dans un mouvement tourbillonnant, témoigne de cet usage du signe d'écriture comme générateur d'abstraction. Pour Madiha Umar,

la lettre arabe a servi un double engagement: rendre son œuvre tout à la fois moderne et traditionnelle. La calligraphie véhicule un héritage sacré en lien avec les textes coraniques. En libérant la lettre des règles strictes de la calligraphie, les artistes l'autorisent à être regardée et traitée comme une forme plastique à part entière.

Les peintures de l'artiste égyptien Omar El-Nagdi, *The One* (1960), huile sur toile exposée au Mathaf et *Sans titre* (1970) présentée au Herbert F. Johnson Museum, montrent, elles aussi, à quel point l'abstraction entretient une relation constitutive avec le vernaculaire et l'ornement, en totale contradiction avec le grand récit moderniste



Bribes de corps, 1973
152,4 x 152,4 cm
Huile sur toile
Collection Viveca Paulin-Ferrell et
Will Ferrell

construit par Clement Greenberg. Ses peintures, incarnant la modernité calligraphique affiliée au mouvement Hurufiyya (de l'arabe *harf* qui désigne le mot « écrit »), consistent en la répétition du même signe noir, fragment du Alif, première lettre de l'alphabet arabe, sur fond clair. Ce geste répété sur la surface du tableau engendre une dimension presque musicale – l'artiste était aussi compositeur –, une structure rappelant le rythme itératif des danses extatiques collectives menant à la transe et celui de la lecture incantatoire des prières. Si dans les peintures de Madiha Umar et d'Omar El-Nagdi, la lettre a perdu tout son sens pour gagner un statut de pure forme, le travail de l'artiste palestinien Kamal Boullata présente un exemple d'utilisation de l'alphabet arabe comme abstraction sans perte du sens linguistique originel. *Fi-I bid kan-al-Kalima* et *Al-Zahir-al-Batin* (toutes deux de 1983), présentées à Ithaca, donnent autant à voir qu'à lire puisque derrière ces abstractions, faites d'enchevêtrements de lignes colorées, sont dissimulés des proverbes arabes et des versets religieux. Devant les peintures de Madhia Umar, d'Omar El-Nagdi, de Shakir Hassan Al Said, de Mohamed Melehi ou encore de Rachid Koräichi, qui font de l'usage de l'alphabet arabe un projet pictural expressément moderniste, vient à l'esprit ce que le spécialiste des civilisations orientales, Oleg Grabar, dit de l'esthétique islamique :

« L'expérience d'une forme scripturale n'est pas l'expérience d'un texte. » Mais encore, dans le registre esthétique qui incorpore traditionnellement l'écriture dans la décoration des objets, « la fonction de l'écrit n'[est] plus le message concret que portent les mots mais quelque chose d'autre¹⁷ ». Une tension entre le signe et la forme a lieu ici : le premier a oublié son sens mais la seconde en conserve le souvenir fantomatique. Ainsi le modernisme comme rejet de toute tradition dont rêvèrent les avant-gardes historiques européennes se voit remis en question par cette modernité inscrite profondément dans une histoire vernaculaire. Comme l'affirme Michel Gauthier dans un ouvrage récent consacré à l'Ecole de Casablanca : « C'est tout l'intérêt et toute la spécificité des modernités postcoloniales que d'inverser le rapport de la modernité artistique et de la culture traditionnelle : non plus le fantasme du rejet absolu mais l'effectivité d'une référence dialectisée¹⁸. »

Si les expositions qui nous occupent ici ne l'explicitent pas de cette manière, la plupart des œuvres choisies donnent à penser que l'originalité de l'abstraction arabe tient au fait qu'elle n'est précisément pas obsédée par sa spécificité picturale, qu'elle parle d'autre chose que d'elle-même, en puisant dans une tradition graphique, artisanale et vernaculaire. Les membres de l'Ecole de Casablanca, Farid

Belkahia, Mohamed Melehi, Mohamed Chebâa et Mohamed Hamidi, très bien représentés dans les deux expositions, se placent résolument dans cette optique. Ces acteurs de l'avant-garde picturale postcoloniale marocaine, que l'histoire de la modernité a récemment redécouverts¹⁹, revendiquent dès 1963 un art qui, dans une filiation assumée à la grammaire du Bauhaus, entretient un rapport étroit avec les arts populaires tout en se voulant porteur d'un progressisme social et politique. Les acteurs de « l'École de Casa » sont présentés dans *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s* dans ce qui constitue peut-être le seul moment de cohérence de l'exposition. Y dialoguent sur un même mur *L'Algue bleue* (1968), de Malika Agueznay, les ondulations colorées de *Composition* (1970), de Mohamed Melehi, une composition sans titre à l'explicite sensualité (1971) de Mohamed Hamidi, une abstraction géométrique non titrée (1974) de Mohamed Chebâa et *Aube* (1983), de Farid Belkahia. Cet ensemble met en lumière de manière convaincante toute la particularité de ce pan de l'abstraction arabe. Il est permis de regretter que le Groupe de Bagdad pour l'Art moderne et le groupe algérien Aouchem²⁰, actif de 1967 à 1972, qui développent des problématiques voisines de celles de l'école marocaine, soient quasiment absents des deux expositions. Plutôt que de valoriser comme tel cet

aspect déterminant de l'abstraction arabe, les commissaires de *Taking Shape* ont préféré créer un dialogue purement formel entre les peintures de « l'École de Casa » et quelques grandes réussites picturales relevant d'une géométrie abstraite de l'artiste libanais Saliba Douailhy (*Sans Titre*, 1960), du Koweïtien Jafar Islah (*Colors with Black and Grey*, 1968), de la peintre palestinienne Samia Halaby (*Two Diagonals*, 1968) et de l'Irakien Mahmoud Sabri (*Water*, 1970).

Où sont les femmes ?

Parmi les problématiques qu'aurait pu soulever une telle exposition, la place des artistes femmes arabes est à évoquer. Si, comme on l'a vu précédemment, ces œuvres ont été acquises très tôt par les musées (le Musée d'art moderne du Caire a acheté dès 1927 une peinture d'Effat Naghi), ont obtenu des bourses dès les années 1930 (notamment en Égypte et en Irak) et ont été montrées dans des expositions internationales²¹, cette question ne semble pas encore avoir été l'objet d'une exposition d'envergure dans une institution majeure. Dans l'exposition *Elles font l'abstraction* (19 mai-23 août 2021) du Centre Pompidou, qui regroupait des travaux de cent dix artistes, seules sept artistes originaires du monde arabe étaient présentes (Etel Adnan, Huguette Caland, Saloua Raouda Choucair, Helen Khal, Nasreen Mohammadi, Monir Shahroudy Farmanfarmanian



Détail de l'exposition *Huguette Caland* :
Tête-à-tête, Bruxelles: WIELS, 2022
© Hugard & Vanoverschedde

et Fahrelnissa Zeid). Depuis une dizaine d'années sur la scène internationale, de nombreuses expositions monographiques sont organisées, offrant une vision beaucoup plus précise de pratiques encore insuffisamment connues. Rappelons, en 2013, l'exposition de la peintre et sculptrice libanaise Saloua Raouda Choucair à la Tate Modern, jusqu'à, plus récemment, l'hommage rendu au travail d'Etel Adnan (8 octobre 2021 au 10 janvier 2022) au Guggenheim de New York, ou l'exposition quasi simultanée de Simone Fattal à la Whitechapel de Londres (21 septembre 2021-14 juin 2022). L'actualité du centre d'art contemporain belge WIELS en fournit

un autre exemple récent en mettant à l'honneur Huguette Caland, dans une exposition d'envergure (25 février-12 juin 2022) constituée de plus d'une centaine d'œuvres sur papier, de peintures, de caftans, de sculptures et de carnets de note, pour la plupart jamais montrés, témoignant de la richesse du travail. Il est intéressant de noter que, contrairement à la proposition curatoriale du Herbert F. Johnson Museum, l'exposition belge a été pensée dans une perspective résolument féministe, éclairant la pratique subversive d'une artiste née en 1931, ayant quitté mari et enfants pour vivre à Paris, et produire une peinture célébrant

l'intimité, la sexualité et la femme libre. De telles expositions restent encore à organiser s'agissant de Menhat Helmy, de Samia Halaby, d'Asma Fayoumi, de Munira Al-Kazi ou encore de Seta Manoukian. Leurs productions ne sont-elles pas tout aussi importantes au regard de l'histoire de l'abstraction ? Les œuvres de ces artistes, engagées politiquement pour la plupart, luttant pour les droits des femmes²², ont toutefois le mérite d'être montrées dans *Taking Shape*, mais leur dispersion dans l'exposition ne favorise pas la réflexion. Fort heureusement un texte du catalogue en prise avec le sujet analyse ce que pouvait représenter ou non une pratique de l'abstraction picturale

par une femme dans les années 1950 en Irak, en Jordanie ou au Koweït.

Malgré ses limites et une relative confusion scénographique, l'exposition américaine marque indubitablement le début, outre-Atlantique, d'une prise en compte de l'abstraction du monde arabe dans la construction d'une histoire de l'art abstrait. Dans l'exposition d'Ithaca et dans l'accrochage de Doha, l'abstraction arabe apparaît comme un phénomène doté d'une réelle spécificité, articulant formes issues d'arts et traditions populaires – occultées par la logique coloniale – et volonté d'inscription dans une modernité artistique : singulière conjonction d'un projet d'émancipation sociale et d'une plastique libérée. De bien belles expositions restent à faire.

Marjolaine Lévy est docteure en histoire de l'art contemporain de l'université Paris-Sorbonne (Paris-IV), critique d'art et professeure d'histoire de l'art à l'école européenne supérieure d'Art de Bretagne (Rennes) et à l'école nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris. Elle est l'auteur, parmi d'autres essais et catalogues d'exposition, de *Les Modernologues* (Mamco, 2017) et a dirigé l'ouvrage *20 ans d'art en France : une histoire sinon rien* (Flammarion, 2018), vaste panorama de la scène artistique hexagonale de 1999 à aujourd'hui. Elle collabore régulièrement aux *Cahiers du Musée national d'art moderne* et à la revue américaine *Interwoven*. Elle est également commissaire d'expositions dont *Des mots et des choses* au Frac Bretagne (2019), *26 x Bauhaus*, exposition itinérante présentée en 2019 dans les instituts français de Berlin, Brême et Munich et *Histoires d'abstraction : le cauchemar de Greenberg* à la Fondation Pernod Ricard (2021). Elle prépare pour 2023 deux expositions monographiques, l'une consacrée à l'artiste italienne Fausta Squatriti au Centre d'art Pasquart (Bienne, Suisse), l'autre sur le peintre belge Léon Wuidar, et dirige la monographie consacrée au peintre polonais Jozef Halas (Skira, à paraître en 2023).



Vue de l'exposition itinérante *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s* au Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca (New York). Photo : Edward Kitchen. Avec l'aimable autorisation de Barjeel Art Foundation, Sharjah

1. Gumpert, Lynn. Takesh, Suheyla. *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*, New York: Grey Art Gallery ; Munich: Hirmer, 2020, p. 13
2. Takesh est commissaire d'expositions à la Barjeel Art Foundation à Sharjah aux Emirats arabes unis.
3. Lynn Gumpert est historienne de l'art et directrice de la Grey Art Gallery depuis 1997. Elle y a entre autres organisé l'exposition *Modern Iranian Art: Selections from the Abby Weed Grey Collection* (10 septembre-7 décembre 2013).
4. Gumpert, Lynn. Takesh, Suheyla. *Taking Shape, op. cit.*, p. 13
5. La Barjeel Art Foundation a été fondée en 2010 par le sultan Sooud Al-Qassemi pour conserver et exposer sa collection constituée d'environ mille deux cents œuvres d'artistes modernes et contemporains issus du monde arabe.
6. *Ibid.*, p. 14
7. Zebouni, Joëlle. «Asma Fayoumi: les femmes au cœur de la tourmente», *Femme*, octobre 2011, p. 54
8. Dès 1949, Madiha Umar a une exposition personnelle à la Corcoran Gallery of Art de Washington, puis présente son travail au SF MoMA en 1950 et à New York en 1962 ; en 1951, Saloua Raouda Choucair présente sa peinture à la galerie Colette Allendy à Paris ; Etel Adnan a sa première exposition en 1961 à San Francisco.
9. Atallah, Nadine. «Have There Really Been No Great Women Artists? Writing a Feminist Art History of Modern Egypt», *Under the Skin: Feminist Art and Art Histories from the Middle East and North Africa Today*, Oxford: The British Academy ; Oxford University Press, 2020, p. 14-15. Sous la dir. de Ceren Özpınar et Mary Kelly
10. Voir Abouddrar, Bruno Nassim. «Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s», *Critique d'art*, juin 2021, <http://journals.openedition.org/critiquedart/61903>
11. Aux douze artistes communs aux deux expositions s'ajoutent, au Mathaf, Fahrelnissa Zeid (1901, Büyükkada-1991, Amman), Gebran Tarazi (1944, Damas-2010, Beyrouth), Ahmed Nawar (1945, Gharbiyah), Wafa al-Hamad (1964-2012, Doha), Ali Hassan (1956, Doha), Abdulhalim Radawi (1939, La Mecque-2006, Jeddah), Farhad Moshiri (1963, Chiraz) et Hossein Zenderoudi (1937, Téhéran).
12. L'académie de la Grande Chaumière est une école d'art fondée en 1904 par la Suisseesse Martha Stettler. Reprise en 1957 par la famille Charpentier, fondatrice de l'académie Charpentier, elle abrite toujours sous son nom d'origine deux ateliers.
13. L'académie Julian est une école de peinture et de sculpture, fondée à Paris en 1866 par le peintre français Rodolphe Julian et Amélie Beaury-Saurel. Elle est restée célèbre pour le nombre et la qualité des artistes (les Nabis, Edouard Vuillard, Marcel Duchamp...) qui l'ont fréquentée pendant la période d'effervescence artistique entre la fin du XIX^e siècle et le premier quart du XX^e siècle.
14. Il faut également mentionner ici que certains artistes italiens tels Ottorino Bicchi, Amelia Da Forno Casonato et Arturo Zanieri ont enseigné en Egypte et ont notamment formé Seif Wanly, Adham Wanly et Mahmoud Said.
15. Umar, Madiha. «Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art» [1949], *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, New York: MoMA, 2018, p. 139-142. Sous la dir. de Lenssen, Anneka. Shabout, Nada et Rogers, Sarah
16. *Ibid.*, p. 141
17. Grabar, Oleg. *L'Ornement: formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris: Flammarion, 2013, p. 146 et 152 (Champs Arts)
18. Gauthier, Michel. «Casablanca, l'abstrait et le vernaculaire», *Farid Belkahia et l'Ecole des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, Paris: Skira ; Marrakech: Fondation Farid Belkahia, 2019, p. 141

19. Au-delà et en accompagnement des expositions consacrées à l'Ecole de Casablanca, plusieurs publications sur cette tendance ont récemment vu le jour parmi lesquelles : *Farid Belkahlia et l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca, 1962-1974*, ibid. Sous la dir. de Brahim Alaoui, Rajae Benchemsi ; Gauthier, Michel. *Melehi*, Paris : Skira, 2019 ; Gauthier, Michel. *Mohamed Hamidi*, Paris : Skira, 2021 ; *C.A.S.A. – Casablanca Art School Archives*, Dijon : Les presses du réel, à paraître fin 2022. Sous la dir. de Maud Houssais, Fatima-Zahra Lakrissa

20. Les fondateurs d'Aouchem (le mot signifie « tatouage ») sont Choukri Mesli, Mustapha Adane, Saïd Saïdani, Denis Martinez, Baya, Mohamed Benbaghdad, Rezki Zérarti, Mahfoud Dahmani et Hamid Abdoun. Dans le manifeste du groupe, il est écrit : « Aouchem est né, il y a des millénaires, sur les parois d'une grotte du Tassili. Il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours, tantôt secrètement, tantôt ouvertement, en fonction des fluctuations de l'histoire. »

21. Voir la note 7 et Mikddi, Salwa. « Recollections: Women and Abstraction in the Arab World, 1960-1990 », *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*, op. cit., p. 29.

22. Voir Mikddi, Salwa. « Recollections: Women and Abstraction in the Arab World, 1960-1990 », op. cit., p. 30-31

Marjolaine Lévy

From Ithaca to Doha: Where is Arab Abstraction?



Picture of Barjeel Art Foundation's touring exhibition *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, on display at the Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University in Ithaca, New York, taken by Edward Kitchen. Images courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah

At the beginning of the 2000s, the Tate Modern held a programme entitled *Contemporary Art and Globalisation Study Day*, which reflected on the promotion of non-Western artistic practices. The geographic and cultural disorientation of the museum's activity implied a challenging of the dominant discourse, the centre/periphery dichotomy and the established hierarchies within Western-centric art history. In 2013, the Centre Pompidou Musée national d'art moderne unveiled the new hanging of its permanent collections, under the explicit title *Modernités plurielles, 1905-1970*, through which it attempted to unearth the long-concealed traces of a geographic and aesthetic pluralistic modernity. Twenty-five years after the historic exhibition *Magiciens de la Terre*, the new installation aligned with postcolonial cultural studies which, through a critical rereading of 20th century art history, challenge preestablished hierarchies between artists, highlighting the aesthetic effects of economic and political domination as well as the hybridization between Western and non-Western cultures. However, and despite this worthy effort towards the pluralization of the artistic field which has gained significant momentum over the past fifteen years, curatorial approaches to certain non-Western artistic scenes retain a somewhat simplifying attitude that is ideological rather than it is aesthetic. For instance, abstraction in the Arab world has never been considered as a global phenomenon by museums and institutions.

Moroccan art has probably been the most documented and best promoted to date, and has been the subject of several large-scale exhibitions, such as *Le Maroc contemporain* (Institut du monde arabe, Paris, 15 October 2014-1 March 2015), *New Waves : Mohamed Melehi et les archives de l'Ecole de Casa* (Macaal, Marrakech, 21 September 2019-5 January 2020), *Maroc : une identité moderne* (Institut du monde arabe de Tourcoing, 15 February-14 June 2020), *Farid Belkahia* (Musée national d'art moderne, Paris, 19 May-19 July 2021) and *Trilogía marroquí: 1950-2020* (Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 31 March-27 September 2021). But it was not until the travelling exhibition *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s* was organised that an ambitious curatorial project devoted to abstraction in the Arab world emerged. Although it was the first exhibition to sanction Arab abstraction in the West, it was not hosted by any of the leading American museums. The exhibition was held in five different venues between the Spring of 2020 and the Winter of 2022: the Grey Art Gallery (New York University, 14 January-13 March 2020), the McMullen Museum of Art (Boston College, 12 May-13 June 2021), the Tampa Museum of Art (30 September 2021-16 January 2022), the Herbert F. Johnson Museum (Cornell University, Ithaca, 12 February-12 June 2022) and the Block Museum of Art (Northwestern University, 22 September-4 December 2022).

“Taking Shape” – or how an exhibition of Arab abstraction fails to materialise

I decided to visit the Herbert F. Johnson Museum to see how Arab abstraction was addressed by this exhibition. After driving over six hours from New York, I arrived at the neo-modernist museum designed by Ieoh Ming Pei, located in the centre of the university's grounds. The building was covered with a large tarpaulin announcing *Taking Shape*. The image printed on the tarp was a reproduction of *Composition* (1970), a painting by Mohamed Melehi, a leader of the School of Casablanca and a major figure of Arab abstraction. To get to the exhibition, which was located in the museum's basement, I walked down a flight of stairs and was greeted, in a dark corner near the lift, by a painting by Sudanese artist Hussein Shariffe, entitled *Dream Walkers* (1959), which was evocative of some of Paul Klee's painted recollections of his trip to Egypt in 1929. The rooms were deserted throughout my visit. In April 2022, when I visited the section devoted to Arab abstraction at the Mathaf (Arab Museum of Modern Art) in Doha (Qatar), which was built in 2010 and holds over nine thousand modern and contemporary works by artists from the Arab world, visitors were just as rare. This is unfortunate, as these exhibitions attempt, through an unprecedented approach, to reconsider a history of abstraction that is overwhelmingly defined by Western narratives, or at the very least, to open a vista on pictorial works produced in

a postcolonial context, which are still widely unacknowledged in the West.

“How do we study abstraction across different contexts, and what models of analysis do we use?”¹ This twofold question, posed by the curators of *Taking Shape*, Suheyla Takesh² and Lynn Gumpert,³ introduces the exhibition in the catalogue. In other terms, what is at stake here is observing the way in which abstraction exists in diverse geographic, political and cultural environments outside of dominant models arising from American and European modernisms, as well as developing the tools that are best fitted to undertake such a study. The very denomination of “abstraction” is brought into question, as Suheyla Takesh argues: “While designations such as ‘pure abstraction,’ ‘concrete art,’ and ‘nonobjective art’ attempt to distinguish among the various streams of 20th-century abstraction, they overlap in their scope and are inextricably linked to particular moments in the history of European and American modern art—as are the terms applied to later developments, such as Abstract Expressionism (c. 1940s), Lyrical Abstraction (c. 1940s), Color Field painting (c. 1940s-1950s), Op art (c. 1960s), Minimalism (c. 1960s-early 1970s), and so on. Another set of questions then arises: how applicable are these terms when construing other histories of abstraction within a global art history?”⁴ In order to do just that, over sixty mostly pictorial works, executed by fifty-eight artists between 1955 and 1987, and on loan from the Barjeel Art Foundation in Sharjah⁵

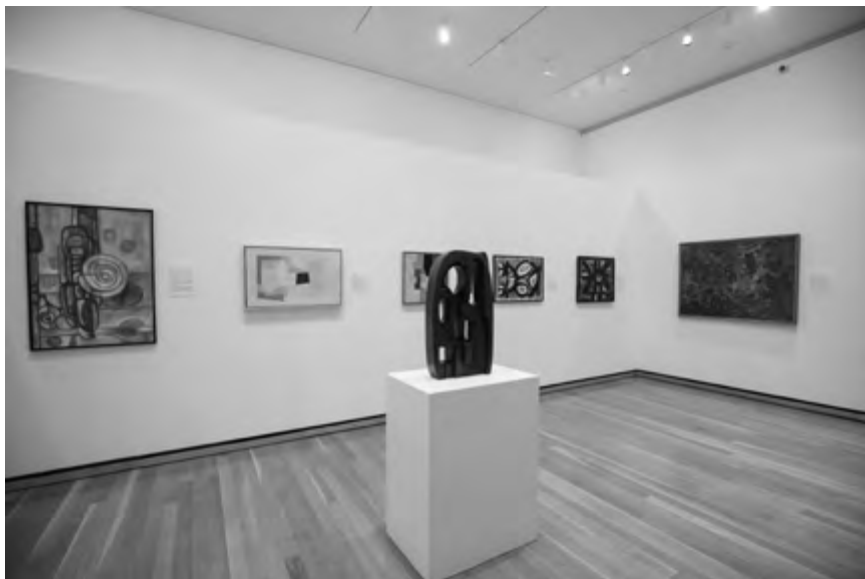


Picture of Barjeel Art Foundation's touring exhibition *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, on display at the Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University in Ithaca, New York, taken by Edward Kitchen. Images courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah

From Ithaca to Doha: Where is Arab Abstraction?

(United Arab Emirates), were exhibited in the five American venues mentioned above, with a few variations from one exhibition to the next. The timeframe covers more than thirty years, that is to say a period marked by the long decolonization process in North Africa, the rise of Arab nationalisms, the development of mass immigration and state-building in the Persian Gulf. Suheyyla Takesh and Lynn Gumpert consider a broad geographic area which includes fourteen countries: Algeria, Egypt, the United Arab Emirate, Iraq, Iran, Jordan, Kuwait, Lebanon, Morocco, Palestine, Qatar,

Sudan, Syria and Tunisia. Rather than a geographic designation, “Arab world” is understood in an “ethnolinguistic”⁶ sense, denoting a territory as well as a political situation influenced by decolonization and Pan-Arabism. It is interesting to note that the Mathaf also uses the term “Arab world” to describe the selection of abstract works exhibited in its permanent collection, where fewer countries are represented—six instead of fourteen: Saudi Arabia and Turkey (not included in the selection of *Taking Shape*), as well as Egypt, Morocco, Palestine and Syria.



Picture of Barjeel Art Foundation's touring exhibition *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, on display at the Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University in Ithaca, New York, taken by Edward Kitchen. Images courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah

For the first time in the history of exhibitions, fifty-eight Arab artists practising abstraction were shown at the Herbert F. Johnson Museum on the occasion of *Taking Shape*: Abdallah Benanteur, Mohammed Khadda, Rachid Koraichi, Hamed Abdalla, Ezekiel Baroukh, Abdel Hadi el-Gazzar, Menhat Helmy, Adam Henein, Omar El-Nagdi, Samir Rafi, Ramsès Younan, Najat Makki, Shakir Hassan Al Said, Dia al-Azzawi, Saadi al-Kaabi, Mahmoud Sabri, Wijdan, Rafa Nasiri, Hassan Sharif, Mohanna Durra, Asma Fayoumi, Hind Nasser, Jafar Islah, Ibrahim Ismail, Munira Al-Kazi, Shafic Abboud, Yvette Achkar, Etel Adnan, Huguette Caland, Saloua Raouda Choucair, Saliba Douaihy, Simone Fattal, Helen Khal, Hussein Madi, Seta Manoukian, Nabil Nahas, Aref El Rayess, Afaf Zurayk, Malika Agueznay, Farid Belkahia, Mohamed Chebâa, Ahmed Cherkaoui, Jilali Gharbaoui, Mohamed Hamidi, Miloud Labied, Mohamed Melehi, Fouad Bellamine, Malilheh Afnan, Kamal Boullata, Samia Halaby, Ufemia Rizk, Juliana Seraphim, Jassim Zaini, Ibrahim El-Salahi, Hussein Shariffe, Ahmad Shibrain, Madiha Umar and Nejjib Belkhdja. More than forty years separate the oldest artist, Madiha Umar, born in 1908, from the youngest one, Najat Makki, born in 1956. Only twelve artists are featured in both exhibitions: Hamed Abdalla, Kamal Boullata, Etel Adnan, Mohamed Chebâa, Ahmed Cherkaoui, Saloua Raouda Choucair, Saliba Douaihy, Jilali Gharbaoui, Hussein Madi, Mohamed Melehi, Omar El-Nagdi and Rafa Nasiri.

Taking Shape opens on two paintings from 1968: one by

the Lebanese artist Huguette Caland and the other by Jordanian painter Asma Fayoumi. On the one hand, *City 2*, by Caland, where entangled quadrangles with concave sides, in blue and dark red, stand out from their white background—a painting which no doubt heralds the artist's later series, *Bribes de corps* (1973-1979). On the other, an abstract painting with a similar chromatic palette, entitled *Ritha' Madina (Requiem for a City)*, featuring the interlaced lines and curves which are characteristic of Asma Fayoumi's early works, an evocation of the architecture of Damascus, where she was studying at the Faculty of Fine Arts with Guido La Regina (1909-1995), a Neapolitan painter. Fayoumi stated: "Thanks to La Regina and the Syrian modernist school, I quickly chose to move away from the prevailing academicism, severing any ties with traditional aestheticism, deconstructing it in order to formulate a new artistic language. I naturally embraced abstract art. Incidentally, my first exhibition in 1966 caused quite a stir."⁷ Both these paintings, that act as a prelude to the exhibition, function like a feminist manifesto, highlighting the fact that many women artists from the Arab world were featured in international exhibitions in the West from the 1950s onwards,⁸ in actually higher proportions than their European and American female colleagues.⁹ Although twenty artists out of the fifty-eight featured in *Taking Shape* are women, the exhibition's organisation does not address the subject except in this prologue of sorts. One of the show's problems is that it does not offer any

conceptual organisation. The hanging, which is excessively dense considering the available space, does not follow any kind of chaptering, either thematic or chronological. It is therefore difficult to identify any other curatorial concern beyond the exhibition of a body of abstract works from the Arab world. The exhibition sorely lacks a didactic apparatus—developed labels or archival documents—that might offer interpretations, points of reference, or actually produce art history. It is a pity that one should have to refer to the catalogue¹⁰ in order to make sense of the collection of works. The selection at the Mathaf, which gathers forty-five works by twenty-one artists¹¹ is less ambitious in terms of the quantity of works and their geographic origins. However, the reflexive effort led by the two curators, Abdellah Karroum and Lina Ramadan, should be acknowledged, as they organised the two rooms devoted to Arab abstraction by theme. The first room is entitled *New Vocabularies in Post-Independent Contexts* and focuses on the significance of letters in Arab abstraction. The second room concentrates on Geometric abstraction under the title *Mathematics, Mosaics and Universal Systems of Perception*. On the one hand, an excellent museum presentation, conceptually constructed but consciously offering only a limited overview. On the other, a structureless exhibition with no aesthetic articulation, whose greater richness and diversity does pose the question of the specificity of Arab abstraction within a wider global history.

From Informal Art to Calligraphic Art – What is Arab Abstraction?

When looking at the fifty-eight works presented in *Taking Shape* at the Herbert F. Johnson Museum, one might think that a significant proportion of these paintings seems inspired by Western models, and more specifically by Informal Art. In the very first room, five out of the eight paintings hung on the same wall display the characteristics of Abstract Expressionism, an aesthetic that flourished in France and Italy after WWII, before being eclipsed by other tendencies in the early 1960s.

The Light from Within the Green (1958), by Abdel Hadi el-Gazzar, *Untitled* (1959), by Samir Rafi, *Untitled* (1961), by Juliana Seraphim, *Alea* (1965), by Ahmed Cherkaoui and *Composition* (1969), by Jilali Gharbaoui all have in common a non-figurative, non-geometrical pictorial style. There are few solid colours; a mostly dark, mixed palette; expressive, sometimes tachist gestures; and, on a deeper level, a type of abstraction that feels more like a pull towards abstraction than like a total break with representation. In the remainder of the exhibition, the same assessment can be made of *Sans titre* (1960), by Aref El Rayess, *Composition* (1973-1975), by Miloud Labied, *Abstraction verte sur fond orange* (1969), by Mohammed Kaddha, *Sans titre* (1980), by Yvette Ashkar and *Al-Muntassirun [The Victorious]* (1983), by Shakir Hassan Al Said. Painted in a relatively muted chromatic palette, these productions echo informal lyricism and expressive painting. These artists' biographies

can explain the traces of informal abstraction in their work. They all left their respective countries in order to study in Europe. Ahmed Cherkaoui studied at the école des Métiers d'art (Paris) from 1956 to 1959, the year he discovered Roger Bissière's work, which had a decisive impact on him. In 1962, he exhibited his work at the Charpentier gallery in Paris, during an exhibition devoted to the School of Paris, signalling the beginning of his recognition as an artist as well as his affiliation to that group. His fellow countryman Jilali Gharbaoui, considered as one of the first abstract painters in Morocco, left Fez to study at the Paris école des Beaux-Arts and later in Rome. Abdel Hadi Al Gazzar also moved there in 1951 (and exhibited his work at the Venice Biennale in 1952, 1956 and 1960). Gharbaoui's promising career was cut short suddenly: in 1971, his lifeless body was found on a bench on the Champ de Mars in Paris. He was forty-one years-old years old. Miloud Labied, also hailing from Morocco, showed his work in 1969 in Copenhagen and was admitted to the Paris école des Beaux-Arts in 1974, after having studied in Casablanca. In 1954, Sami Rafi left Cairo for Paris in order to write a doctoral thesis at the Sorbonne under André Chastel's supervision. In 1959, Juliana Seraphim moved to Florence, where she spent several years, and later to Madrid. After an exhibition of his work at the American University in Beirut in 1948, the self-taught artist Aref El Rayess relocated to Paris where he became friends with André Lhote, Fernand

Léger and Ossip Zadkine and trained at the Grande Chaumière¹² alongside the painter Mohammed Khadda—regarded as the founder of Algerian modern pictorialism—, before continuing his studies in Rome and Florence in 1956. Yvette Achkar, a fellow Lebanese, followed in his footsteps in Paris and Italy. Her work was exhibited in Germany and Yugoslavia in 1959. Before founding the Baghdad Modern Art Group in 1951, Shakir Hassan Al Said studied in Paris at the académie Julian,¹³ the école des Arts décoratifs and the école des Beaux-Arts, becoming an active member of the Association of Arab students in France. These artists, each with their own distinctive career, all experienced a profound connection with the vocabulary of Informal art during their prolonged stays in Europe, which were absolutely determining for the construction of their pictorial language.¹⁴

Although some paintings may spark a feeling of *déjà-vu*, others reflect a very specific type of abstraction, which, in that specific historical moment, was keen on bringing together tradition and modernity. Many artists from the Arab world were convinced that modernity did not so much lie in breaking free from the past but in reappropriating it, far from the Western mythologies of modernity.

In the American exhibition, as well as in the Mathaf installation focusing on artistic vocabularies reconsidered through a postcolonial lens, the vernacular roots of Arab abstraction are made clear. They come to light through the fascination

many artists felt for Arabic letters and calligraphy. The abstract potential of Arabic characters was used and theorised in 1949 by the Syrian painter Madiha Umar in an article entitled “Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art,”¹⁵ in which she states that “each letter [whether kufic or mashq] is able, and has a personality dynamic enough, to form an abstract design...”¹⁶ Her watercolour *Sans titre* (1978), which is exhibited in Ithaca, is made up of colourful curves and arabesques set in a swirling motion, demonstrating the abstraction-generating power of written symbols. According to Madiha Umar, Arabic characters serve a twofold commitment in her work, making it at once modern and traditional. Calligraphy conveys a sacred heritage connected to Koranic scriptures. By freeing letters from the strict rules of traditional calligraphy, artists allow them to be contemplated and treated like plastic forms in their own right. Works by the Egyptian artist Omar El-Nagdi—*The One* (1960, oil on canvas), exhibited at Mathaf and *Sans titre* (1970), displayed at the Herbert F. Johnson Museum—also show how abstraction maintains a constitutive relation to vernacular and ornamental art, totally contradicting Clement Greenberg’s major modernist myth. His paintings, which embody calligraphic modernity affiliated with the Hurufiyya movement (from the Arabic *harf* meaning “writing”), all repeat the same black symbol—a fragment of Alif, the first letter of the Arabic alphabet—on a light

background. This repeated gesture on the canvas’s surface generates an almost musical dimension (El-Nagdi was also a composer), a structure reminiscent of repetitive, collective, trance-inducing dances and the incantatory reading of prayers. In Madiha Umar’s and Omar El-Nagdi’s paintings, letters have lost their meaning, becoming pure forms. Palestinian artist Kamal Boullata’s work, however, displays a use of the Arabic alphabet as abstraction that does not renounce the original linguistic meaning. *Fi-l bid kan-al-Kalima* and *Al-Zahir-al-Batin* (1983), both exhibited in Ithaca, offer content to read as well as to look at, since behind the abstractions, made from intertwining coloured lines, Arab proverbs and religious verses are hidden. When gazing at paintings by Madiha Umar, Omar El-Nagdi, Shakir Hassan Al Said, Mohamed Melehi and Rachid Koraichi, which all use the Arabic alphabet in thoroughly modernist pictorial projects, one is reminded of the words of Oleg Grabar, a specialist of Oriental civilisations, on the subject of Islamic aesthetics: “the experience of a scriptural form is not the experience of text.” Moreover, in the aesthetic register which traditionally incorporates writing in the decoration of objects, “the function of writing is no longer the concrete message conveyed by the words but something else altogether.”¹⁷ There is a tension between the form and the sign here: the former has forgotten its meaning, whereas the latter retains its ghost-like memory. Modernism as the rejection of tradition, such as it

was theorised by historical European avant-gardes, is challenged by this form of modernity deeply rooted in vernacular traditions. Michel Gauthier states, in a recent book devoted to the School of Casablanca: “The point and specificity of postcolonial modernity lies in its ability to reverse the connection between artistic modernity and traditional culture: no longer the fantasy of absolute rejection but the effectivity of a dialectical reference.”¹⁸

Although the exhibitions discussed in this essay do not explain things in this way, most of the chosen works

lead one to think that the specificity of Arab abstraction lies precisely in the fact that it is not obsessed with its own pictorial specificity, that it speaks of something besides itself, drawing from graphic, artisanal and vernacular traditions. The members of the School of Casablanca, Farid Belkahia, Mohamed Melehi, Mohamed Chebâa and Mohamed Hamidi have a strong presence in both exhibitions and are all firmly rooted in this perspective. In 1963, these figures of the Moroccan postcolonial pictorial avant-garde, which were recently re-discovered by the history of



Picture of Barjeel Art Foundation's touring exhibition *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*, on display at the Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University in Ithaca, New York, taken by Edward Kitchen. Images courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah



**Installation view *Huguet Caland:*
Tête-à-tête, Brussels: WIELS, 2022
© Hugard & Vanoverschelde**

modernity,¹⁹ proclaimed that their art, closely connected to the vocabulary of the Bauhaus, maintained close relations with popular art forms while heralding social and political progressivism. The major players of the “School of Casa” are featured in *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*, in what is perhaps the only coherent part of the exhibition. On the same wall, *L’Algue bleue* (1968), by Malika Agueznay, is hung alongside the coloured meanders of Mohamed Melehi’s *Composition* (1970), an untitled yet explicitly sensual work by Mohamed Hamidi (1971); an untitled geometric abstraction by Mohamed Chebaâ (1974), and *Aube* (1983), by Farid Belkahlia. This assemblage convincingly highlights the distinctiveness of this category of Arab abstraction. However, it is unfortunate that the Bagdad Group for Modern Art and the Algerian Aouchem group,²⁰ which were active from 1967 to 1972 and developed similar aspects to those embraced by the Moroccan group, should be practically missing from both exhibitions. Rather than foregrounding this determining aspect of Arab abstraction, the curators of *Taking Shape* decided to create a purely formal dialogue between the paintings of the “School of Casa” and a handful of geometrical abstraction masterpieces by the Lebanese artist Saliba Douaihy (*Sans titre*, 1960), Jafar Islah, from Kuwait (*Colors with Black and Grey*, 1968), Samia Halaby, from Palestine (*Two Diagonals*, 1968), and Mahmoud Sabri, from Iraq (*Water*, 1970).

What About Women?

The position of Arab female artists is one of the issues this exhibition could have addressed. Although, as previously mentioned, their paintings were acquired early on by museums (the Cairo Museum of Modern Art bought a painting by Effat Naghi as early as 1927), they received grants in the 1930s (particularly in Egypt and Iraq) and were exhibited in international exhibitions,²¹ it seems the question has not yet been at the centre of a large-scale exhibition in any major institution. At the Centre Pompidou’s exhibition *Elles font l’abstraction* (19 May-23 August 2021), which brought together the works of one hundred ten female artists, only seven of them hailed from the Arab world (Etel Adnan, Huguette Caland, Saloua Raouda Choucair, Helen Khal, Nasreen Mohamedi, Monir Shahroudy Farmanfarmaian and Fahrelnissa Zeid). On the international scene, over the past ten years, numerous monographic exhibitions have been organised, offering a much more precise vision of still little-known practices: in 2013, the Lebanese painter and sculptor Saloua Raouda Choucair’s work was exhibited at the Tate Modern; recently, the Guggenheim Museum in New York paid tribute to Etel Adnan (8 October 2021-10 January 2022), and Simone Fattal’s work was exhibited almost simultaneously at the Whitechapel Gallery in London (21 September 2021-14 June 2022). Another recent example is the Belgian contemporary art centre, WIELS, which gave pride of place to Huguette Caland, in a

large-scale exhibition (25 February-12 June 2022) featuring over a hundred works on paper, as well as paintings, kaftans, sculptures and notebooks, which, for the most part, had never been exhibited, thus demonstrating the breadth of her work. It is also interesting to note that, contrary to the curatorial proposition at the Herbert F. Johnson Museum, the exhibition in Belgium was conceived from a firmly feminist standpoint, shedding light on the subversive nature of Caland's practice: born in 1931, she left her husband and children to go live in Paris, creating paintings which celebrated intimacy, sexuality and the freedom of women.

Similar exhibitions have yet to be organised for the work of Menhat Helmy, Samia Halaby, Asma Fayoumi, Munira Al-Kazi and Seta Manoukian. Are their productions not just as important for the history of abstraction? Works by these artists, most of them politically committed to defending women's rights,²² are exhibited in *Taking Shape*, but their scattering throughout the rooms does not foster reflection. Happily, one of the essays in the catalogue deals with the issue of what a practice of pictorial abstraction might represent for a woman in 1950s Iraq, Jordan and Kuwait.

Despite its limitations and a relatively confused scenography, the exhibition in the US undoubtedly marks the start of a fresh taking into consideration of abstraction from the Arab world in the construction of a history of abstract art. In the Ithaca exhibition and the Doha installation,

Arab abstraction appears as a truly specific phenomenon which connects folk art and traditions, obscured by colonial logics, with a desire to take part in artistic modernity: a unique conjunction of social emancipation and liberated aesthetics. Many more engaging exhibitions on this subject have yet to be organised.

Translated from the French by Phoebe Hadjimarkos Clarke

Marjolaine Lévy holds a PhD of Contemporary Art History from the Université Paris-Sorbonne (Paris-IV). She is an art critic and a professor of art history at the école européenne supérieure d'Art de Bretagne (Rennes) and the école nationale supérieure des Arts décoratifs in Paris. She is the author, among other essays and exhibition catalogues, of *Les Modernologues* (Mamco, 2017) and has edited the volume *20 ans d'art en France: une histoire sinon rien* (Flammarion, 2018), a wide-ranging overview of the French art scene from 1999 to the present. She regularly writes for the *Cahiers du Musée national d'art moderne* and the American journal *Interwoven*. She has also curated exhibitions, such as *Des mots et des choses* at the Frac Bretagne (2019), *26 x Bauhaus*, a travelling exhibition held at the Instituts français in Berlin, Bremen, and Munich, as well as *Histoires d'abstraction: le cauchemar de Greenberg* at the Fondation Pernod Ricard (2021). She is currently working on two monographic exhibitions to be held in 2023, one focusing on the Italian artist Fausta Squatriti at the Centre d'art Pasquart (Bienne, Switzerland), and the other on the Belgian painter Léon Wuidar. She is also editing a monography of Polish painter Jozef Halas's work (Skira, publication forthcoming in 2023).



Installation view *Huguette Caland: Tête-à-tête*, Brussels: WIELS, 2022
© Hugard & Vanoverschelde

1. Gumpert, Lynn. Takesh, Suheyly. *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*, New York: Grey Art Gallery; Munich: Hirmer, 2020, p. 13

2. Suheyly Takesh is curator of the Barjeel Art Foundation in Sharjah (United Arab Emirates).

3. Lynn Gumpert is an art historian and director of the Grey Gallery since 1997, where she notably organized the exhibition *Modern Iranian Art: Selections from the Abby Weed Grey Collection* (10 September-7 December 2013).

4. Gumpert, Lynn. Takesh, Suheyly. *Taking Shape*, *op. cit.*, p. 13

5. The Barjeel Art Foundation was founded in 2010 by Sultan Sooud Al-Qassemi in order to preserve and display his private collection of over one thousand two hundred artworks by contemporary and modern artists from the Arab world.

6. *Ibid.*, p. 14

7. Zebouni, Joëlle. "Asma Fayoumi : les femmes au cœur de la tourmente", *Femme*, October 2011, p. 54

8. In 1949, Madiha Umar held a solo exhibition at the Corcoran Gallery of Art in Washington. Her work was shown at the SF MoMA in 1950 and in New York in 1962. In 1951, Saloua Raouda Choucair showed her paintings at the Colette Allendy Gallery in Paris; Eitel Adnan's first exhibition was in 1961 in San Francisco.

9. Atallah, Nadine. "Have There Really Been No Great Women Artists? Writing a Feminist Art History of Modern Egypt", *Under the Skin: Feminist Art and Art Histories from the Middle East and North Africa Today*, Oxford: The British Academy; Oxford University Press, 2020, p. 14-15. Ed. by Ceren Özpınar and Mary Kelly

10. See Aboudrar, Bruno Nassim. "Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s", *Critique d'art*, June 2021, <http://journals.openedition.org/critiquedart/61903>

11. Besides the twelve artists featured in both exhibitions, the Mathaf also features the following artists: Fahrelnissa Zeid (1901, Büyükkada-1991, Amman), Gebran Tarazi (1944, Damascus-2010, Beirut), Ahmed Nawar (1945, Gharbiyah), Wafa al-Hamad (1964-2012, Doha), Ali Hassan (1956, Doha), Abdulhalim Radawi (1939, Mecca-2006, Jeddah), Farhad Moshiri (1963, Shiraz) and Hossein Zenderoudi (1937, Tehran).

12. The académie de la Grande Chaumière is an art school founded in 1904 by a Swiss woman, Martha Stettler. In 1957, it was taken over by the Charpentier family, which had founded the académie Charpentier. It still hosts two studios.

13. The académie Julian was a school of painting and sculpture founded in Paris in 1866 by French painter Rodolphe Julian and Amélie Beaury-Saurel.

It has remained famous for the many celebrated artists who studied there (the Nabis, Edouard Vuillard, Marcel Duchamp...) during the period of artistic effervescence between the late 19th century and 1925.

14. It should also be mentioned that several Italian artists, such as Ottorino Bicchi, Amelia Da Forno Casonato and Arturo Zanieri taught in Egypt, most notably training Seif Wanly, Adham Wanly and Mahmoud Said.

15. Umar, Madiha. "Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art" [1949], in *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, New York: MoMA, 2018, p. 139-142. Ed. by de Lenssen, Anneka. Shabout, Nada and Rogers, Sarah

16. *Ibid.*, p. 141

17. Grabar, Oleg. *L'Ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris: Flammarion (Champs Arts), 2013, p. 146 and 152

18. Gauthier, Michel. "Casablanca, l'abstrait et le vernaculaire", *Farid Belkahlia et l'Ecole des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*, Paris: Skira; Marrakech: Fondation Farid Belkahlia, 2019, p. 141

19. Beyond or alongside the various exhibitions focusing on the School of Casablanca, several books addressing that movement have recently been published, among which: *Farid Belkahlia et l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca, 1962-1974*,

ibid. Ed. by Brahim Alaoui, Rajae Benchemsi; Gauthier, Michel. *Melehi*, Paris: Skira, 2019; Gauthier, Michel. *Mohamed Hamidi*, Paris: Skira, 2021; *C.A.S.A. Casablanca Art School Archives*, Dijon: Les presses du réel, publication forthcoming, Winter 2022. Ed. by Maud Houssais, Fatima-Zahra Lakrissa.

20. The founders of Aouchem (a word meaning "tattoo") are Choukri

Mesli, Mustapha Adane, Saïd Saïdani, Denis Martinez, Baya, Mohamed Benbaghdad, Rezki Zérarti, Mahfoud Dahmani and Hamid Abdoun. The group's manifesto states: "Aouchem was born thousands of years ago, on the walls of a cave in Tassili. It continued its existence until the present day, sometimes secretly, sometimes openly, depending on the fluctuations of history."

21. See note 7 and Mikddi, Salwa. "Recollections: Women and Abstraction in the Arab World, 1960-1990", *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s-1980s*, *op. cit.*, p. 29

22. See Mikddi, Salwa. "Recollections: Women and Abstraction in the Arab World, 1960-1990", *op. cit.*, p. 30-31



The First, 1970
54 x 19 x 12 inches
(kaftan)
Thread on fabric with accompanying
wood mannequin with foam
Private collection, d.r.