



Grau d'Estudis Àrabs i Hebreus

Treball de Fi de Grau

Curs 2022-2023

***HURUFFIYA I SAQQA-KHANÉ, LA SEVA INFLUÈNCIA EN
TENDÈNCIES CAL·LIGRÀFIQUES CONTEMPORÀNIES***

NOM DE L'ESTUDIANT: Elisenda Faustino Deu

NOM DEL TUTOR: Dra. Roser Puig Aguilar

Barcelona, 19 de Juny, 2023



RESUM

Durant els moviments de protesta a Tunísia (desembre 2010-gener 2011), posteriorment propagats a Egipte, Síria, Iemen i Bahrain, multitud de missatges de protesta van aparèixer a les parets i espais públics. A més de contingut polític, mostraven un gran ventall visual inspirat en la cal·ligrafia, i a l'hora, proper al graffiti.

En aquest assaig estudio la naixença d'aquesta reinvençió artística de la cal·ligrafia a través de les escoles artístiques *hurufiyya* i *saqqa-khané*, al món àrab i a l'Iran, respectivament, als anys 50. El contacte d'artistes àrabs i iranians amb l'art abstracte occidental els va donar una nova mirada a la seva pròpia cultura i patrimoni tradicional en un moment en que era necessària una redefinició identitària en els seus propis termes. Descriuré aquests moviments amb detall i intentaré connectar els seus principis estètics i socials amb les darreres tendències de la cal·ligrafia popular.

Paraules clau:

HURUFIYYA, SAQQA-KHANÉ, CAL·LIGRAFIA, ART URBÀ, ICONOGRAFIA XIÏTA

ABSTRACT

During the protest movements in Tunisia in (December 2010-Januray 2011) , that spread out to Egypt, Syria, Yemen and Bahrain, a multitude of protest messages appeared on walls and public spaces. In addition to political content, they showed a large visual range inspired by calligraphy, and at the same time, close to graffiti.

In this essay I study the birth of this artistic reinvention of calligraphy through the *hurufiyya* and *saqqa-khane* artistic schools, in the Arab world and in Iran, respectively, in the 1950s. The contact of Arab and Iranian artists with Western abstract art offered them a new look at their own culture and traditional heritage at a time when identity redefinition in their own terms was necessary. I will describe these movements in detail and try to connect their aesthetic and social principles with the latest trends in popular calligraphy.

Key words:

HURUFIYYA, SAQQA-KHANE, CALLIGRAPHY, STREET ART, SHIA ICONOGRAPHY

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ

1.1	<i>Viatges d'anada i tornada</i>	1
1.2	<i>Aproximació i comentaris previs</i>	2

2. ORÍGENS DE LA MODERNITAT EN CAL·LIGRAFIA

2.1.	<i>Marc històric</i>	3
2.2.	<i>Pioners en solitari. Madiha Omar, Jamil Hamoudi, Hossein Zenderoudi. Els moviments: hurufiyya i saqqa-khané</i>	4
2.3	<i>Classificació formal, inserció o exclusió?</i>	7

3. MOSTRES I ANÀLISI D'EXPRESSIONS CAL·LIGRÀFIQUES

CONTEMPORÀNIES

3.1	<i>El Seed (Tunísia)</i>	11
3.2	<i>Bahia Shehab (Egipte)</i>	16
3.3	<i>Alone i Parham Ghalamdar (Iran-Europa)</i>	19
3.4	<i>Khiaban Tribune (Iran-Instagram)</i>	22

4. CONCLUSIÓ

5. APÈNDIX

5.1	<i>Imatges de referència dels pioner hurufis i saqqa-khané</i>	27
5.2	<i>Imatges de referència de camisa talismànica</i>	28

6. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Viatges d'anada i tornada

En essència, aquest assaig tracta sobre viatges d'anada i tornada. No només a l'espai físic, sinó també camins espirituals i intel·lectuals, vies d'autoexploració. Viatges per alliberar-nos de les arrels ancestrals, per permetre'ns entendre aquestes arrels d'una nova manera. Una experiència humana.

De manera molt àmplia, als països del món àrab i a l'Iran durant els anys 60 i 70, entre el recent boom econòmic i la independència recent adquirida, els intercanvis amb els EUA i Europa van augmentar. Sobre el tema que tracto en aquest assaig, un gran nombre d'artistes van obtenir beques per estudiar art a les escoles occidentals més reconegudes. A més, professors formats majoritàriament en art occidental ensenyaven en aquests països, tot sovint negligint l'art i la cultura autòctons.

Aquest podria ser un d'aquests viatgers, un d'anada, encarant el que és desconegut fins aleshores, deixant enrere allò que és familiar. Va ser una trobada emocionant amb noves formes d'expressió. El viatger torna amb una mirada nova al seu propi patrimoni cultural. Aquest nou esguard està ple de curiositat i orgull. Així van néixer els moviments artístics *hurufiyya* حروفية i *saqqa-khané* سقاخانه. Aquests dos moviments contemporanis i alliberadors són l'essència de la cal·ligrafia moderna basada en l'alfabet àrab¹.

Inicialment, la *hurufiyya* i el *saqqa-khané* estaven associats a artistes independents que experimentaven i treballaven en un cercle relativament reduït. Posteriorment, es va ramificar en diferents direccions, sempre contingudes dins dels cercles artístics. Mai va convertir-se en un corrent popular.

Eventualment, la possibilitat d'allunyar-se dels preceptes estrictes en la pràctica cal·ligràfica va ser acceptada, així com la introducció de nous formats i eines. Amb la influència del graffiti urbà dels EUA als anys 80, on els espais públics i l'esprai es posaven a l'abast de pràcticament tothom, va néixer l'estil anomenat *cal·ligraffiti*², amb èmfasi en el missatge polític, però també amb motius gràfics vinculats a la cal·ligrafia. Aquest estil és omnipresent a les Primaveres Àrabs de Tunis i Egipte (2010-2012), a les diverses intifades palestines i les onades de protestes populars a l'Iran (2009 i 2022-23).

¹ L'alfabet àrab, *al-ʿabjad* *abjad* o alifat és compartit, amb certes modificacions, per altres llengües com el persa, el dari, el malai, el uigur, el kurd, el panjabi, el balutxi i l'urdú, entre d'altres.

² El terme *cal·ligraffiti* apareix per primera vegada fora del context de la llengua àrab, en l'exposició de l'artista Bryon Gysin, titulada *Calligraffiti of Fire* en la *Galerie Samy Kinge* a París entre el 19 d'abril i el 19 de maig de 1986.

Trobem una segona onada de viatges, aquesta vegada, però, de tornada. Les noves generacions nascudes a occident, fills i filles d'immigrants que van abandonar els seus països d'origen, anys després de l'auge econòmic. Anys després de l'enfonsament dels ideals d'autogovern postcolonial. Alguns d'ells també van abandonar els seus països a causa de la persecució política, o a la recerca d'una societat més lliure per a les seves famílies.

A aquesta nova generació li manca una identitat, una de construïda per ells/elles mateixos/es, arrelada en els orígens familiars, però creixent fermament a occident. Un exemple viu d'aquesta dinàmica és l'artista, cal·lígraf i director creatiu britànic Ruh Al-Alam. Va néixer al Regne Unit i va assistir al prestigiós *Central Saint Martin's College of Art and Design*, a Londres. El 2003 va perseguir un somni personal d'aprendre cal·ligrafia àrab tradicional i es va traslladar a Egipte durant alguns anys. Va estudiar sota la tutela d'alguns dels principals professors del moment i aquests estudis han aportat una nova dimensió a la seva obra. Actualment, Ruh Al-Alam és conegut per desenvolupar el seu propi estil gràfic i per innovar amb la tipografia Kúfica, Arabic Didot i Moda³. El seu estil no és nou, sinó una continuïtat i una evolució, i arriba tant al públic oriental com occidental. No només això, sinó que demostra que l'art de l'escriptura està viu i s'hi continuen explorant noves possibilitats.

1.2 Aproximació i comentaris previs

Hi ha alguns aclariments que he de fer abans de començar l'assaig. El tema de la cal·ligrafia moderna és ampli i inclou gran nombre de disciplines, artistes i àmbits. Jo he enfocat el tema en la relació de les escoles *hurufiyya* i *saqqa-khané* amb una tendència cal·ligràfica contemporània específica que inclou l'art de carrer, el graffiti i el *cal·ligraffiti*. En el capítol 2.2 *Pioners en solitari*. Madiha Omar, Jamil Hamoudi, Hossein Zenderoudi. *Els moviments: hurufiyya i saqqa-khané* he seleccionat un grup d'artistes representatius, per poder contenir el tema del treball dintre d'uns certs límits. De la mateixa manera, només he seleccionat quatre obres contemporànies emblemàtiques, d'entre moltes, que en la meua opinió sintetitzen l'abast de la influència dels corrents *hurufiyya* i *saqqa-khané* sobre aquests darrers artistes.

La paraula *hurufiyya* apareix repetidament en el text, i m'ha semblat que el seu ús requereix també un aclariment. El terme prové de l'àrab حُرُوف (*hurūf*), plural de la paraula حَرْف (*harf*), que significa lletra/es. D'aquí se'n deriva el terme فن الحروف (*fann-ul-hurūf*), art de les lletres, per diferenciar-lo del terme الخط العربي (*al-ḥaṭ al-'arabī*), cal·ligrafia clàssica, tradicional. En

³ Vegeu <https://www.ruhalalam.com/design/category/typography/>

els mitjans acadèmics s'ha acceptat el terme *hurufiyya*, escrit d'aquesta manera, per referir-se al moviment artístic modern que protagonitza aquest treball. Per això jo també he adoptat aquesta nomenclatura. Tanmateix, voldria aclarir que la ressonància de la paraula *hurufiyya* podria suggerir una relació amb el concepte علم الحروف (*'ilm al-hurūf*), la ciència de les lletres. Aquesta és una disciplina sufi basada en el misticisme de les lletres, com ho sintetitza Marta Pérez Castro⁴

con el objetivo de ahondar en los conocimientos que acercan al origen de la existencia y naturaleza del ser humano, para comprender y sanar sus desórdenes y enfermedades, así como las de su entorno y capacitarlo en su versión más óptima. Para ello se utiliza la escritura, números y distintos medios gráficos como método de conexión entre los distintos planos que conforman la existencia.

La noció de *hurufiyya* que tracto en aquest treball, però, segueix un desenvolupament propi i no hi guarda relació directa.

Per acabar, ja que mostro i comento obres de l'Iran, cal esmentar que el persa és una llengua de la família indo-europea, diferent l'àrab, llengua semítica de la branca afro-asiàtica. Utilitza l'alifat amb algunes modificacions per adaptar sons característics del persa. Afegeix les següents lletres پ چ ژ گ, que corresponen als fonemes /g/ /ʒ/ /ʃ/ i /p/. El terme خوش نویسی *hoxnevisi* significa cal·ligrafia i barrejat amb el terme graffiti se'n desprèn *hoxneffiti*. Utilitzaré el terme escrit de la següent manera, *khoshneffiti*, que és com es presenta en articles i recerca internacional.

2. ORÍGENS DE LA MODERNITAT EN CAL·LIGRAFIA

2.1 Marc històric

Els anys 50-70 són un període durant el qual un gran nombre de països àrabs s'encamina cap a la independència, i es respira un aire de llibertat ple de possibilitats. També és un període d'innovació cultural. Cal un enfocament personal, rebutjant i evitant el passat colonial, no només en l'espai social i polític sinó també en el cultural. Per exemple, el Rei Faisal II a l'Iraq va fer una gran inversió en modernitzar la ciutat de Bagdad durant els anys 50, encarregant projectes ambiciosos a arquitectes occidentals de gran renom, com Le Corbusier (Estadi

⁴ Pérez Castro, M. (2022) *Caligrafía árabe, modernidad i hurufiyya*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla. (p. 190)

Olímpic de Bagdad), Walter Gropius (Universitat de Bagdad), Alvar Alto, Frank Lloyd Wright i Josep Lluís Sert (Ambaixada dels Estats Units a Iraq).

El període dels anys 70 va ser d'intercanvi cultural, amb un gran nombre d'estudiants de països àrabs i de l'Iran que van viatjar als EUA i al Regne Unit per cursar l'educació superior. Paral·lelament, associacions culturals com l'Institut Goethe, que promou la llengua i cultura alemanya, van inaugurar oficines a Teheran i d'altres en el món àrab. És per aquesta època que comencen a aparèixer els primers moviments i escoles artístiques: al Sudan amb l'estudi d'Osman Waqialla⁵ i l'escola de Jartum⁶, i el saqqa-khané a l'Iran. També a l'Iraq, el Grup d'Art Modern de Bagdad, encapçalat per Shakir Hassan Al-Saïd⁷.

Els anys següents posen fi a les fluides relacions amb occident, amb el cop d'estat de Muammar Gaddafi a Líbia (1969), la Revolució Islàmica a l'Iran (febrer 1979), la invasió de l'Afganistan per l'URSS (desembre 1979) i l'ascens al poder de Saddam Hussein a l'Iraq (juliol 1979).

2.2. Pioners en solitari. Madiha Omar, Jamil Hamoudi, Hossein Zenderoudi. Moviments *hurufiyya* i *saqqa-khané*

L'any 1990, en la seva tesi titulada *Modern Arabic Letters* (1982) presentada en la Universitat de la *Sorbonne*, a París, Charbel Dagher va formular per primera vegada una definició per referir-se a l'ús de la lletra àrab com a subjecte d'obres artístiques. En aquesta tesi, Dagher recull el treball de diversos artistes, inicialment sense cap vincle personal, i en el text introdueix per primera vegada el terme *hurufiyya* per al·ludir al motiu que tots els artistes compartien. Posteriorment, en 1991 publica el llibre الحروف العربية: فن وهوية (*al-ḥurūf al-'arabīyya: fann wa huwīyya*) *Arabic Hurufism: Art and Identity* on va tornar a usar el terme *hurufiyya* / حروفية, i la va definir de la següent manera “obres artístiques que inclouen la llengua àrab (i persa), lletres i text, com a element visual o material per la seva composició⁸”. En el mateix llibre, més endavant, en una definició més ampla: "moviment àrab i iranià,

⁵ Pintor i cal·lígraf sudanès (n. 1925– 2007).

⁶ Moviment artístic modernista format a Sudan l'any 1960. El seu objectiu fou buscar un llenguatge visual nou per expressar la pròpia identitat nacional. Vegeu <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/k/khartoum-school>

⁷ Figura principal de l'escena de l'art modern iraquiana a mitjans del segle XX, Shakir Hassan Al-Saïd encarna l'exemple d'un artista versàtil ja que va ser pintor, escultor, escriptor i crític d'art. Nasqué a Samawah el 1925, va passar tota la seva vida a la capital iraquiana, Bagdad. El 1951, va cofundar amb el seu amic Jewad Selim (1919-1961) el Grup d'Art Modern de Bagdad, un dels moviments artístics més innovadors del segle XX a l'Orient Mitjà.

⁸ Dagher, C. and Mahmoud, S. (2016) *Arabic Hurufiyya: Art and identity*. Skira. (p. 17).

engegat per artistes àrabs i iranians, que intentaren crear art amb referència local i identitat de civilització pròpia". En la seva opinió, *hurufiyya* no es pot incloure en la categoria de cal·ligrafia. Dagher argumenta que la separació entre ambdues és dràstica. La *hurufiyya* no és una continuació, sinó una nova disciplina. Ho argumenta amb les següents adduccions: (a) *hurufiyya* trenca amb els estils cal·ligràfics tradicionals, les lletres es transformen en objectes plàstics, i (b) *huruffiyya* constitueix un corrent artístic modern amb una cultura particular.

En tractar els pioners i els primers desenvolupaments del moviment, Dagher recorre a paral·lelismes amb l'origen de la poesia àrab moderna i com es va narrar. Crítics, poetes i escriptors decidien qui havia estat el primer poeta modern en llengua àrab. En tot cas, els poetes Nazik al-Mala'ika⁹ (1923-2007) i Badr Shakir al-Sayyab¹⁰ (1926-1964), amb els seus poemes: *El Colera* (1947) i *Era amor?* (1946), respectivament, van ser escollits per a un o altres. Pel que fa a la *hurufiyya*, el primer nom que apareix en articles i escrits acadèmics és el de l'iraquià Jamil Hamoudi (1924-2003). Va ser durant una estada a París, lluny de la seva terra, quan va sentir el xoc del materialisme de la societat occidental. Buscant un cert confort a la *Bibliothèque nationale de France*, va consultar diversos manuscrits àrabs. En aquest estat emocional d'aïllament, soledat i rebuig a una societat que li és aliena, els dona un nou significat. Els inicis de Jamil Hamoudi en l'art de la *hurufiyya* daten de principis dels anys 40. Igualment concurrent al títol de primer *hurufi* ens trobem l'artista, també iraquiana, Madiha Omar (1908-2005). Va ser pintora i professora de pintura a Bagdad, i viatjava a Londres i París regularment per visitar les exposicions d'art i museus d'ambdues ciutats. El seu marit era diplomàtic i la seva feina els va portar a establir-se a Washington. Els seus primers treballs experimentals amb lletres àrabs daten dels anys 1944-45. Charbel Dagher s'inclina a considerar que és Madiha Omar la *hurufi* pionera, pel fet que ella va ser la primera a teoritzar sobre la relació entre cal·ligrafia àrab i art abstracte occidental.

Un altre artista que s'autoproclama pioner *hurufi* és l'iranià Hossein Zenderoudi (1937-). Segons ell, el moviment artístic de què va formar part i del que, sens dubte, en va ser pioner a l'Iran, l'escola *saqqah-khané*, va ser anterior, i a partir del grup d'artistes iranians es va expandir als països àrabs veïns aquesta nova escola cal·ligràfica. El terme *saqqah-khané* سقاخانه va ser emprat per primera vegada l'any 1963. El crític d'art Karim Emami el va fer servir per anomenar un grup d'artistes iranians que van exhibir a la tercera Biennal d'Art de

⁹ Al-Malaika, poetessa iraquiana, pionera del moviment del vers lliure, es va allunyar de la forma clàssica de rima que havia dominat la poesia àrab durant segles.

¹⁰ Un dels poetes més influents en llengua àrab de tots els temps.

Teheran l'any 1962. Literalment fa referència a una construcció-oratori que conté una font, d'accés públic. Commemora els màrtirs xiïtes que durant la batalla de Karbala van ser privats d'aigua. La construcció que integra aquesta font inclou una reixa exterior on els visitants col·loquen objectes votius. A l'interior hi ha una sala decorada amb efectes de caràcter religiós: espelmes, llaços, fulls de pregària, etc. La semblança entre les imatges que decoren les parets d'aquesta habitació (que inclouen representacions d'Ali, i els seus fills Hassan i Hussein, altres imams xiïtes, textos de pregària) i l'estil artístic d'aquest moviment en va fer adoptar el nom. El corpus visual de *saqqah-khané* és ampli, no està limitat només al text/lletra. Es basa en cultura d'arrel popular. Els artistes buscaven arts i oficis tradicionals, incloent-hi motius de l'artesanía local, segells, quadres, camises talismànics, motius de ceràmica antiga, *chihil kilid*¹¹ (tassa de quaranta claus), elements de l'art Qajar, bols esmaltats de Rayy¹² adornats amb genets, i cal·ligrafia i pintura perses, epigrafia aquemènida i sassànida i baixos relleus assiris. L'ús de la poesia iraniana i el gnosticisme oriental va aparèixer en obres d'artistes posteriors.¹³

Quins són els detonants d'aquest moviment? De nou, una recerca de la identitat artística nacional. Una reacció contra una societat excessivament occidentalitzada que necessita explorar el seu propi patrimoni des d'un nou punt de vista i apropar-s'hi amb orgull. El mateix Zenderoudi va expressar els orígens del seu procés creatiu explicant que

estava interessat a trobar una manera d'expressar el que sentia dintre meu, però no vaig trobar mitjans en cap dels estils europeus que havia estudiat a història de l'art. Apreníem sobretot art clàssic europeu, i la majoria dels professors tenien titulacions d'escoles europees. Un dia, durant aquest període, una camisa blanca que portaven els soldats sota l'armadura em va cridar l'atenció al Museu Arqueològic de Teheran. Estava cobert d'inscripcions alcoràniques. El que em va intrigar va ser l'efecte visual tan màgic de la fina escriptura en els plecs de la roba. Aquesta trobada va ser decisiva

¹¹ Vegeu <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3007>

¹² Una de les grans ciutats antigues de l'Iran. Les restes són actualment als afores de la ciutat de Shahr-e Rey, uns kilòmetres al sud-est de Teheran.

¹³ Keshmirshekan, H. (2012) *Neo-calligraphism and its different varieties in modern and contemporary Iranian art*. (p. 614)

en obrir el camí de la meua recerca artística. Des d'aquell dia he volgut expressar quelcom similar, però no idèntic, a aquella camisa¹⁴.

Dintre del gran tema de motius religiosos tradicionals i imaginari popular de profunda arrel iraniana que caracteritza les obres del moviment, les camises talismàniques¹⁵ van ser explorades particularment per l'artista Shia Armajani.

Com a moviment la *hurufiyya* està lligada inextricablement a l'art occidental. Alguns dels artistes hi van arribar per influència de l'art abstracte occidental, Paul Klee o Kandinski, o bé estudiant en escoles europees. El descobriment d'aquest art abstracte va revelar les possibilitats artístiques de l'alif. També el *saqqa-kahné* es defineix, en part, per la seva relació amb l'art occidental, intentant expressar-se d'una manera única i personal, utilitzant tècniques i estils propers a l'art abstracte occidental.

2.3 *Classificació formal, inserció o exclusió?*

Com s'ha esmentat anteriorment, Dagher no inclou la *hurufiyya* dins de la categoria de cal·ligrafia. Ell en fa una classificació separada. El criteri que emprava és l'ús que l'artista fa de la lletra. Així, separa dos grups: cal·lígrafs compositors i *hurufis*. Per cal·lígrafs compositors entén Dagher els artistes que combinen cal·ligrafia amb tècniques de pintura moderna, artistes "amb tendències *hurufis*¹⁶". Exploren les possibilitats de la cal·ligrafia, rarament separant el significat del text de la seva representació gràfica. Defineix *hurufis* aquells que abandonen la semàntica del text i exploren la lletra, com a element estètic..

COMPOSITORS CAL·LÍGRAFS

OSMAN WAQIALLAH (1925), SUDAN / HASSAN MASSOUDY (1944), IRAQ

¹⁴ Conferència de *l'International seminar on Arab-Islamic Art and Asia*, organitzat pel Ministeri de Cultura de Turquia, la UNESCO i IRCICA (Istanbul Research Centre Islamic Culture and Art) a Istanbul, 7-12 de setembre de 1982. Vegi's Dagher, Ch. and Mahmoud, S. (2016) *Arabic Hurufiyya: Art and identity* (p. 140)

¹⁵ Gruber, Ch. (30 d'abril 2021) *The Arts of Protection and Healing in Islam: Talismanic Shirts as Premodern PPE* <https://ajamc.com/2021/04/30/premodern-ppe-talismanic-shirts/>

¹⁶ Dagher, C. and Mahmoud, S. (2016) *Arabic Hurufiyya: Art and identity*. Skira. (p. 68).

LLETRA PICTÒRICA	MUNA SAUDI (1945), JORDANIA RAFA AL-NASIRI (N 1940), IRAQ
EXPRESSIÓ PICTÒRICA TEXT	ETEL ADNAN (1925) , LÍBAN
ESCRITURA PICTÒRICA	RACHID KORAICHI (1947), ALGERIA NJA MAHDAOUI (1937), TUNIS
TEXT PICTÒRIC	DIA AL AZZAWI (1939), IRAQ
HURUFIYYA GEOMÈTRICA	KAMAL BOULLATA (1942), PALESTINA SAMIR SAYEGH (1945) , LÍBAN

D'altra banda, Wijdan Ali, artista i acadèmica jordana, rebutja l'ús del terme *hurufiyya*, ja que literalment vol dir “lletrisme”, terme occidental que té una connotació orientalista. Prefereix utilitzar el terme *المدرسة الخطية في الفن / al-madrassa al-ḥaṭīya fī-l-fann / Escola Cal·ligràfica d'Art*¹⁷ en la seva obra *A survey of modern painting in the islamic world and the development of the contemporary calligraphic school (1997)*. L'escriptora defensa que és una continuació de l'art de cal·ligrafia àrab clàssica.

Fins el moment de l'escriptura de l'obra no existia una classificació detallada dels diferents estils cal·ligràfics moderns. Wijdan Ali explica l'absència d'una classificació d'aquests tipus deguda, sobretot, a que el desenvolupament de diferents estils cal·ligràfics no estava connectat a un col·lectiu, o una escola d'estil, sinó a l'experimentació i desenvolupament artístic individual dels/les artistes. Comenta també que en el camp de la cal·ligrafia àrab, els artistes formaren grups molt fluidos, sense una proposició concreta d'idees i conceptes que els unifiqués, i això va dificultar la classificació. La classificació que proposa la professora Ali és la següent:

ESTIL PUR CAL·LIGRÀFIC

NEOCLÀSSIC	KHAIRAT AL-SALEH (1940) , SÍRIA WAJIH NAHLE, (1932), LÍBAN
CAL·LIGRÀFIC MODERN	AHMAD MOUSTAFA (1943), EGIPTE
CAL·LIGRAFFITI	ETEL ADNAN (1925), LÍBAN. RAMZI MOUSTAFA, SHAKER HASSAN AL SAID (1925) IRAQ
CAL·LIGRAFIA LLIURE	ALI OMAR ERMES (1945), LÍBIA

¹⁷ Ali, W. (1993) *A survey of modern painting in the islamic world and the development of the contemporary calligraphic school*. Proquest. (p.274)

Inclou treballs compostos exclusivament per lletres, que formen el fons i el primer pla de les imatges. El principal element d'aquestes obres és l'alfabet àrab, que ocupa tant la forma com el contingut. Pot ser una lletra sola, o un grup, una paraula o paraules, frases, paràgrafs o qualsevol combinació de les anteriors. Es subdivideix en: (a) Estil neoclàssic, la branca de cal·ligrafia que s'ocupa de revivificar l'estic clàssic de cal·ligrafia islàmica, amb petites variacions. La modernitat d'aquest estil radica en el marc i els materials emprats. Els treballs en aquest estil són molt propers a la cal·ligrafia tradicional, tot i que l'artista pot presentar, per exemple, un arranjament lleugerament diferent dels motius clàssics. (b) Estil cal·ligràfic modern. L'estil manipula una escriptura tradicional amb un arranjament i composició moderns. L'artista produeix un dels estils clàssic, però experimentant amb nous colors, formes, composició i mitja. (c) *Cal·ligraffiti*. És una escriptura lliure sense normes, no pertany a cap escola coneguda i es diferencia l'escriptura manual de cada autor. Tot i que l'escriptura està inspirada per la cal·ligrafia, és molt proper al graffiti. L'artista despulla les lletres de les restriccions clàssiques i les converteix en formes dures i bàsiques. Tots els lligams amb la tradició es trenquen. El *cal·ligraffiti* no exigeix formació cal·ligràfica com a prerrequisit, s'ha convertit en un estil immensament popular. (d) Cal·ligrafia lliure. L'escriptura combina *cal·ligraffiti* amb cal·ligrafia clàssica.

ESTIL CAL·LIGRÀFIC ABSTRACTE

LLEGIBLE	MAHMOUD HAMMAD (1923), SÍRIA
PSEUDODESCRIPTURA	NJA MAHDAOUI (1937), TUNIS KHALID KHREIS (<i>FORMACIÓ PARCIAL A BARCELONA</i>) (1955), JORDANIA RAFA AL-NASIRI (N 1940), IRAQ

L'artista manipula l'aspecte visual estètic de les lletres de l'alfabet per utilitzar-lo com a element de la composició. Fa servir d'una manera totalment lliure i en els seus propis termes les lletres de l'alfabet d'una manera abstracta. És una expressió sense haver de pertànyer a un estil, escola o grup de normes. Es subdivideix en: (a) Llegible. L'artista manté la forma completa de la lletra, o lletres i les despulla de significat. En el moment que perden el significat es converteixen en símbols abstractes. (b) Pseudoescriptura. Les lletres es

transformen en formes irreconeixibles i primàries, línies i punts. El significat és innecessari, la lectura, sovint, difícil o impossible. Aquest estil no invoca cap missatge en les lletres.

COMBINACIONS D'ESTILS CAL·LIGRÀFICS

CAL·LIGRAFIA CENTRAL	VLADIMIR TAMARI (1942), JERUSALEM
CAL·LIGRAFIA MARGINAL	KAMAL AMIN AWAD (1923), EGIPTE MUNA SAUDI (1945), JORDANIA

Barreja cal·ligrafia amb altres elements per crear una obra d'art. En aquest cas l'escriptura àrab és part de la composició, mentre que la resta de l'obra pot ser pictòric, figuratiu o símbols. Aquest grup es subdivideix en: (a) Cal·ligrafia central. Incorpora cal·ligrafia com a element important de la composició, a més d'altres formes i motius. El tema es reforça amb la incorporació d'una paraula, o més d'una, en qualsevol posició de l'obra, qualsevol mida, etc. (b) Cal·ligrafia marginal. La part cal·ligràfica de l'obra ocupa un lloc marginal.

Una qüestió que preocupa sobre la modernització de la cal·ligrafia àrab és fins a quin punt la influència de la cultura occidental en la transformació conceptual i visual és acceptable, o bé es pot considerar un detriment de la pròpia, o una influència negativa. Wijdan Ali escomet aquest tema. La seva posició és que l'occidentalització és un estat mental. Pot passar quan la persona està disposada a abandonar els principis i cultura pròpia per una altra, en aquest cas la occidental. A diferència, l'intercanvi cultural es dona des del marc cultural d'un mateix, sense abandonar-lo o 'traïr-lo'.

Altres acadèmics i investigadors en la matèria han pres una posició diferent a l'hora d'analitzar el paisatge de la cal·ligrafia des del 1900 fins a l'actualitat. S'aproximen a la matèria considerant, també, format, suport i materials. Sheila Blair destaca el fet que "en part com a reacció al conservadorisme associat a la cal·ligrafia àrab tradicional"¹⁸ els estils s'han ramificat en tres direccions principals. En primer lloc, hi ha una continuació dels estils ortodoxos, transmesos de la manera tradicional on un estudiant aprèn sota la tutela d'un mestre cal·lígraf. Aquesta àrea de la cal·ligrafia no només s'ha desenvolupat a les societats islàmiques¹⁹ sinó que també ha avançat a Europa i als EUA. En segon lloc, la introducció

¹⁸ Blair, S.S. (2008) *Islamic calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. (p. 589)

¹⁹ Concepte que es refereix a la societat, o complex social on els musulmans i la seva fe són prevalents.

relativament recent d'ordinadors, programari i mitjans digitals ha creat la necessitat d'adaptar el llenguatge escrit a aquest format. Els professionals d'aquest camp treballen per millorar les qualitats artístiques de la tipografia i la representació gràfica de les lletres. La tercera direcció que proposa Blair és aquella on el mitjà s'obre a nous formats. Aquests artistes utilitzen pinzells i eines de pintura sobre paper i llenç. També exploren i s'expandeixen en formes tridimensionals fent escultures cal·ligràfiques النحتات الخطية (*an-naḥtātu al-ḥaṭiyya*). Aquest és l'àmbit que presento en aquest assaig, un que Blair anomena art cal·ligràfic.

Seguint un plantejament semblant, Marta Pérez Castro²⁰ afegeix que les propostes orientalistes i eurocèntriques a les societats islàmiques durant el període colonial i postcolonial van desencadenar una reacció contra l'escola d'art grecolatina i una aproximació a les escoles avantguardistes i disruptives europees de l'impressionisme, el cubisme i el dadaisme. Fruit d'aquesta interacció, la segona meitat del s XX veu la creació d'un llenguatge visual genuí, únic i original.

3. MOSTRES I ANÀLISI D'EXPRESSIONS CAL·LIGRÀFIQUES CONTEMPORÀNIES

3.1 *El Seed (Tunísia)*

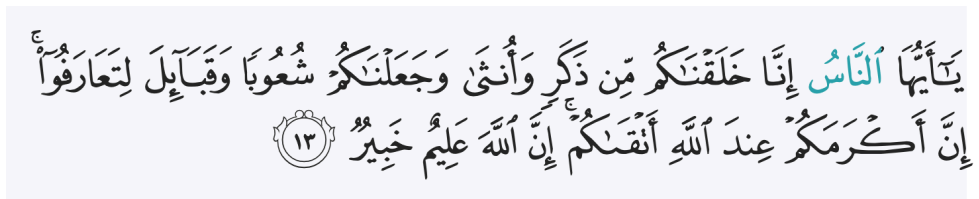
El Seed és un artista franco-tunisià, que va créixer als suburbis parisencs. No sabia llegir ni escriure àrab clàssic, tot i que dominava el dialecte oral tunisià. Va estar exposat ben aviat al graffiti, que va aprendre i practicar al carrer. Com a tunisià-francès a França, la seva identitat era conflictiva, no prou francesa, ni prou tunisiana. Com en molts altres exemples, va aprofundir en les arrels familiars i va decidir aprendre àrab clàssic. En les seves pròpies paraules “l'àrab clàssic és l'eina que trio en el meu context perquè, al meu entendre, és una de les llengües menys discriminatòries que s'utilitzen actualment”²¹.

Com a artista, El Seed ha assolit l'estatus de superestrella del *calligraffiti*. El seu estil gràfic és distintiu, tot i que el que li ha donat reconeixement internacional és la naturalesa dels projectes que emprèn. Ha assolit l'equilibri perfecte entre projectes avinents, socials i populars, i el món exclusiu dels col·leccionistes i les cases de subhastes. Navega còmodament tots dos espais.

²⁰ Pérez Castro, M. (2022) *Caligrafía árabe, modernidad i hurufiyya*. Tesi doctoral inèdita. Universitat de Sevilla. (p. 201)

²¹ Vegeu Zoghbi y Karl, 2011, (p. 107)

Després de la revolució a Tunísia, conclou amb la caiguda de govern Ben 'Ali el febrer de 2011, El Seed va decorar el minaret de la mesquita de Jara, en la localitat de Gabès amb una monumental escriptura de la sura 49 de l'Alcorà, *al-ḥujurāt*, aleia 13. (Figures 1 i 2)



“¡Hombres! Os hemos creado de un varón y de una hembra y hemos hecho de vosotros pueblos y tribus, para que os conozcáis unos a otros. Para Dios, el más noble de entre vosotros es el que más Le teme. Dios es omnisciente, está bien informado.”
(sura 49 de l’Alcorà, *al-ḥujurāt*, aleia 13. Trad. Julio Cortés).



Figura 1

Madinati (2012). Decoració del minaret de la mesquita de Jara, a la localitat de Gabès (Tunísia).



Figura 2

Madinati (2012). Detall de la decoració del minaret de la mesquita de Jara, a la localitat de Gabès (Tunísia).

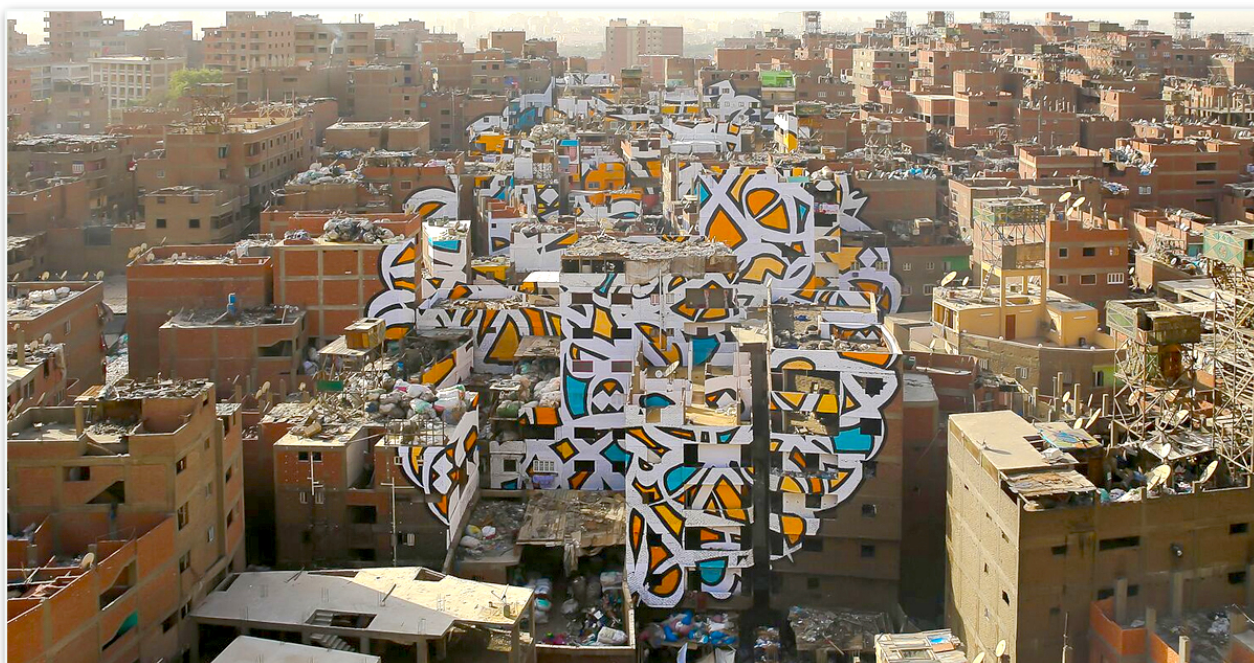


Figura 3

Perception (2016). Vista global des turó de Moqattam, Caire (Egipte).

El projecte *Perception* (Figura 3) defineix el seu compromís amb el llenguatge i el missatge que vol transmetre. Creat al districte de recollida i reciclatge d'escombraries del Caire, Mansheyat Nasser, majoritàriament habitat per coptes cristians. L'obra, que només es pot veure íntegrament des d'un punt concret del turó de Moqattam, és una cita que data del patriarca d'Alexandria del segle III, Sant Atanasi:

إن أراد أحد أن يبصر نور الشمس، فإن عليه أن يمسح عينيه

“Qui vulgui veure la llum del sol amb claredat, s'hauria de netejar els ulls primer”

A partir de l'any 2000, el centre d'atenció de la cultura àrab és als estats del Golf, que gaudeixen d'una situació econòmica privilegiada des del descobriment del petroli. Qatar, Aràbia Saudí i els Emirats Àrabs (Abu Dhabi, Ajman, Dubai, Fujairah, Ras Al-Khaimah, Sharjah i Umm Al-Quwain) han dissenyat un pla estratègic per diversificar les seves economies, aclaparadorament dominades pels ingressos derivats del petroli, alhora que intenten accedir a una posició rellevant en l'àmbit internacional. Dubai ja té un gran èxit com a destinació turística, a causa del seu clima suau i els seus exòtics centres d'oci. Abu Dhabi ha invertit en les arts. El museu Louvre-Abu Dhabi²² n'és un testimoni. El museu és part del projecte de desenvolupament turístic i cultural (27 mil milions de US\$) a l'illa de Saadiyat, un complex d'estàndard internacional. Aràbia Saudí li segueix els passos, amb la *Desert X AlUla biennial*²³, un festival públic d'art, en el meravellós centre cultural Maraya²⁴. Aquests desenvolupaments han afavorit les carreres d'artistes com El Seed, que ha residit a França i Toronto en el passat, però ara està ben establert a Dubai, des d'on opera a escala internacional.

²² Vegeu <https://www.louvreabudhabi.ae/>

²³ Vegeu <https://biennialfoundation.org/biennials/desert-x-alula-saudi-arabia/>

²⁴ Vegeu <https://www.archdaily.pe/pe/913510/maraya-gio-forma-studio-associato-srl>



Figura 4

هیچ *Hitx* (1972), Parviz Tanavoli



Figura 5

Nomad (2019). El Seed

És clar veient les figures 4 i 5 que El Seed recull el testimoni de l'artista iranià pioner de l'escola *saqqa-khané*, Parviz Tanavoli (Teheran, 1937). Tanavoli és el primer artista creador d'escultura cal·ligràfica. En la sèrie *Hitx*²⁵, que continua fins al dia d'avui, va impregnar l'escultura de formes retorçades i curvilínies, que suggereix moviment tridimensional. Com a tal, *Hitx* transgredeix la bidimensionalitat de la cal·ligrafia tradicional, traslladant l'art a un nou espai ple de possibilitats. De fet, Tanavoli proposa quelcom semblant a una personalitat en la forma de *Hitx*, afirmant que "té un cap, ulls i un cos molt bonic"²⁶.

²⁵ hitx La paraula en llengua persa, o farsi, significa 'el no-res', 'el buit'. Conté diferents significats. El primer s'associa amb la creença, en el sufisme persa, que "Déu va crear l'univers del no-res" i que "el no-res és a tot arreu". En aquest sentit, la noció de no res representada per hitx es pot interpretar com una celebració de les infinites possibilitats del món que habitem, més que un èmfasi del buit.

Posteriorment, la paraula pren un nou sentit. L'any 1979, el moment del retorn de l'aiatol·là Khomeini a l'Iran, en exili des de 1964, va deixar boca badada a la premsa i la multitud que l'esperava. Quan li van preguntar quina emoció sentia en retornar a la seva terra, només va respondre una paraula "هیچ" hitx, o sigui, res. (Bayramnejad, M., comunicació personal, 28 de maig de 2023).

²⁶ Johnston, Sholeh. *Hitx - Poemes en tres dimensions*

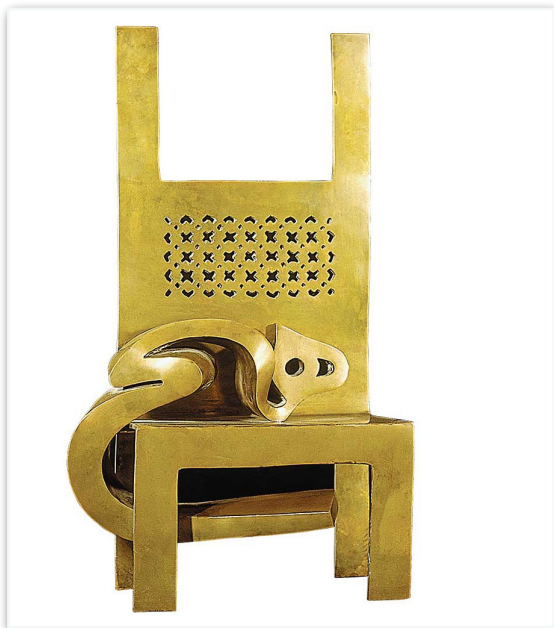


Figura 6
Hitx I cadira II (1973). Parviz Tanavoli

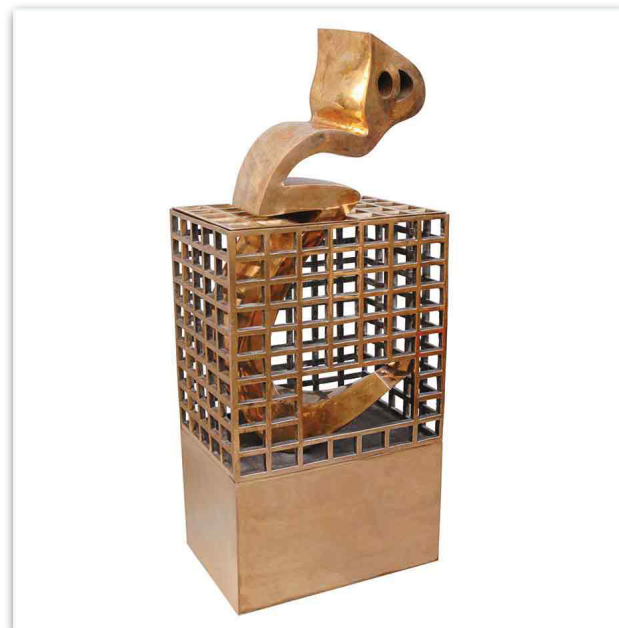


Figura 7
Hitx a la gàbia (2005). Parviz Tanavoli

En aquest versió de *Hitx* (Figura 6) la lletra té la forma d'un gat encongit, una picada d'ull al públic²⁷, ja que en persa la lletra هـ s'anomena هی دو چشم (*hayé do txexme*) / la *ha* amb dos ulls, per distingir-la de l'altra lletra amb el mateix sò, ح, que es diu حی جیم (*hayé jim*) / la *ha* de *jim*. L'any 2005 Tanavoli continuar la serie *Hitx* amb *Hitx a la gàbia* (Figura 7) , en protesta per les condicions dels detinguts a Guantánamo Bay, als EUA.

El Seed recull els principis estètics de Tanavoli i els seus contemporanis i els transposa canviant el suport i la tècnica. La seva experiència artística i professional afegeix una dimensió social a l'obra cal·ligràfica que abans no havia tingut.

3.2 Bahía Shehab (Egipte)

L'egípcia Bahía Shehab va néixer a Beirut. A més d'artista, dissenyadora i historiadora d'art, és professora i fundadora del programa de disseny gràfic a la Universitat Americana del Caire. El seu llibre *A thousand times NO: The Visual History of Lam-Alif* acompanya l'obra visual de les figures 8 i 9.

²⁷ Blair, S.S. (2008) *Islamic calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. (p. 616)



Figura 8

Mil vegades NO (2010). Bahia Shehab. Cortina de plexiglas 2.5 m x 6 m



Figura 9

Mil vegades NO (2010). Bahia Shehab. Detall.

En una entrevista en el llibre *Signs of our times. From Calligraphy to Calligraffiti*, Bahia Shehab explica que

l'art era la millor via d'evasió durant la guerra civil al Líban. Vaig estudiar disseny perquè, en aquell moment, l'estudi d'art no tenia cap rellevància en la meva societat. Posteriorment, vaig estudiar història de l'art islàmic per entendre qui són els meus ancestres visuals, el meu origen com artista i com ésser humà en el món àrab²⁸

De la mateixa manera que El Seed a Tunísia, la Primavera Àrab a Egipte va ser un factor decisiu en la trajectòria de Bahia Shehab. En la seva presentació TED talk 2012²⁹ explica amb detall com, durant la revolució a Egipte va començar a pintar amb esprai als carrers del

²⁸ Issa, R. et al. (2016) *Signs of our times: From calligraphy to Calligraffiti*. London: Merrell Publishers. (p.270)

²⁹ Canal TED (17 de Juliol 2015) *Bahia Shehab: A thousand times no* https://www.ted.com/talks/bahia_shehab_a_thousand_times_no.

Caire, dient obertament “NO als dictadors, NO al govern militar i NO a la violència”. El seu motiu gràfic icònic és la lligadura lam+alif³⁰.



Figura 10

لا للجدران العازلة NO als murs que separen.



Figura 11

لا لتعريّة الشعب NO a despollar a la gent

L'exemple concret de la lligadura lam+alif va ser explorat per artistes *hurufis*, en el cas concret de la figura 12, l'artista i historiador d'art Kamal Boullata (Jerusalem, 1942). La seva formació artística va ser a Europa i els EUA. Als inicis de la seva carrera va treballar amb representacions cal·ligràfiques de textos de l'Alcorà, amb una clara preferència per l'escriptura cúfica, amb formes predominantment anguloses.



Figura 12

Lam Alif (1983). Kamal Boullata.

³⁰ لا lam+alif representa en llengua àrab la negació absoluta, una negació categòrica. La instal·lació recull mil representacions visuals diferents de la paraula "no" impreses, cosides, gravades i pintades durant els últims 1.400 anys en gerros, làpides i parets, en les regions que van formar part de l'Imperi Àrab

Progressivament, ha anat desplaçant la seva atenció cap a la forma, en detriment del significat del text, explorant simetria i color.

Bahia Shehab parteix del concepte de lletra com a unitat estètica, com Boullata i els seus contemporanis. La seva posició com artista, a més d'acadèmica, li dona una perspectiva addicional sobre les possibilitats d'una paraula. A parer meu, ella, més que la resta d'artistes que esmento, pot transformar les dues lletres que ja porten un significat molt assertiu en àrab, en un signe visual. Bahia Shehab ha posat a disposició del poble el resultat del seu procés intel·lectual. Les seves icones visuals: NO ٧, contenen un missatge profund. Shehab representa un canvi d'objectiu respecte de les escoles *hurufiyya* i *saqqa-khané*. Allò que abans s'havia limitat a una reflexió estètica i intel·lectual per a la recerca d'una identitat, en l'art de carrer el *calligraffiti* esdevé una eina política de protesta contra les autoritats. No només això, sinó que el govern mateix, cap a qui es dirigeix la protesta, participa també d'aquest diàleg visual mural, com explica l'autora en el TED talk.

4.3 *Alone i Parham Ghalamdar (Iran-Europa)*



Figura 13
Tehran (2011). Alone

El que tenen en comú Alone (pronunciat *alone*) i Ghalamdar, que els distingeix de l'escena del graffiti iranià, és que miren enrere a la seva tradició, elements folklòrics, iconografia xiïta, artesanía i cultura popular per inspirar-se. És un cicle que es repeteix, des dels seus predecessors de l'escola *saqqa-khané*, per donar sentit a la seva identitat en un món en constant canvi. El paisatge és diferent ara, l'Iran va passar per una revolució que va posar cap per avall un sistema de creences. Gairebé 40 anys després, la nova generació està reinventant

la seva identitat. L'escriptura a les parets, inspirada en el muralisme mexicà³¹, va tenir un paper important a l'Iran durant i després de la Revolució Islàmica de 1979. Els murs es van convertir en espais informatius i pedagògics, a més de difusors del missatge revolucionari. Actualment, els murs de la ciutat de Teheran, i altres ciutats a l'Iran, són un camp de batalla on una complexa barreja de veus competeix per espai: artistes amb el vistiplau del govern, activistes polítics, activistes d'ecologisme, forces pro governamentals, i artistes de graffiti independents.

L'obra d'Alone en la figura 13 es llegeix حقیقت (*haqiqat*) / veritat. En superposar la paraula una vegada i una altra, el que fa Alone és referenciar a una tècnica de cal·ligrafia anomenada سیا مشق (*siya mashq*) / pràctica negra. Aquesta és una tècnica d'aprenentatge tradicional mitjançant la qual l'alumne escriu una vegada i una altra una paraula copiant-la del seu mestre. L'estudiant omplirà papers amb la mateixa paraula, de vegades en diferents direccions, fins que no hi hagi més espai al paper. Eventualment, *siya mashq* es va convertir en un estil caligràfic en si mateix. Alone utilitza aquest concepte per desenvolupar la seva pràctica artística, no d'una manera irònica. Pren el que és seu per dret de naixement i el tradueix a una llengua contemporània. No només ret homenatge, sinó que també transmet la riquesa de la tradició a la nova generació.



Figura 14

Parham Ghalamdar. Carrer a l'Iran

³¹ Campanya que el govern de Mèxic va emprendre l'any 1920, per educar a la població majoritàriament analfabeta. Consistia a transmetre missatges a través de llenguatge gràfic en murs i espais públics. Inspirats per ideals revolucionaris, els artistes representaven imatges carregades de contingut polític, fent referència al passat precolonial mexicà.

Parham Ghalamdar recerca les arrels del grafiti a Iran, el context sociocultural que el fa únic, iranià. El paisatge de l'art urbà a l'Iran encara s'està desenvolupant i està fortament occidentalitzat. Per trobar inspiració, Ghalamdar mira enrere els artistes *saqqa-khané* dels anys 60 i 70

Fa set o vuit mesos, vaig anar a veure una exposició amb les obres dels artistes de *saqqa-khané* al Museu d'Art Contemporani de Teheran. Allà vaig veure les obres de Mansoureh Hosseini –que descansi en pau– i d'altres com Tanavoli i Zenderoudi. Mirava en particular a Faramarz Pilaram quan vaig pensar a provar una nova visió artística. També estava escoltant *Third Eye: Improvisacion en Tar* de Dariush Dolatshahi, que també em va donar energia per seguir aquest tipus de treball³².



Figura 16

Exposició underground. Parham Ghalamdar. Teheran.

Durant la seva etapa com a cal·lígraf de carrer, va experimentar amb l'estil tradicional en miniatura, molt popular a l'Iran, però introduint-lo en un context diferent. També va adoptar la pràctica dels seus predecessors, donant preeminència a la qualitat visual de les lletres en detriment de la seva llegibilitat o significat. Actualment, Ghalamdar és pintor i experimenta amb intel·ligència artificial. Les figures 17 i 18 il·lustren com l'artista continua explorant, malauradament des de l'exili, els elements que ja van ser de referència pels artistes dels anys 40 i 50, mirant enrere per poder avançar amb passos fermes.

³² Zarkar, R., (27 de maig 2014) *Making Graffiti an Iranian Art: The Works of Tehran-based Street Artist Ghalamdar* <https://ajammc.com/2014/05/27/making-graffiti-an-iranian-art-ghalamdar/>



Figura 17

Painting, an undending (2023). Parham Ghalamdar



Figura 18

Detall decoratiu d'un saqqa-khané tradicional

3.4 Khiaban Tribune (Iran-Instagram)

El canal d'Instagram *Khiaban Tribune*, *Tribuna del carrer*, (@khiabantribune) testimonia els missatges populars estampats a les parets, al transport públic, a terra i a tots els espais públics disponibles. Recull imatges procedents dels usuaris d'Instagram de manera anònima a l'Iran

actualment. És la forma més directa i visceral de protesta i el seu caràcter efímer i anònim, intrínsec de l'art urbà, protegeix a qui els dona veu.



Figura 15

حجاب اجباری Hijab obligatori. (2023) Carrer a Iran.



Figura 16

الله Deu. (2023). Carrer a Iran

Les figures 15 i 16 són protestes en contra del hijab³³ obligatori (Figura 15), i en contra de la pena de mort per delictes contra la religió (Figura 16). La figura 17 diu زن، زندگی، آزادی /zan, zendegui, azadí, és a dir, dona, vida, llibertat. És la consigna que representa l'última onada de protestes a Iran des de la mort de Mahsa Amini, l'octubre de 2022, sota custòdia policial, detinguda per no portar l'hijab adequadament. Tot i que no tots els eslògans de protesta contenen la mateixa sofisticació visual que els que he seleccionat, els que entren en aquesta categoria rendeixen homenatge al concepte de lletra/paraula com a objecte en sí mateix. No només és el portador de significat sinó també l'objecte de la mateixa imatge. Un recordatori del punt de partida dels pioners de la *huruffiya*, i *saqqa-khané*. Es pot jugar amb la lletra/text i convertir-lo en un element estètic per la seva bellesa, la seva forma i el seu moviment.

³³ Principi islàmic de modèstia en el comportament i vestimenta, aplicat per homes i dones. També es diu així la peça de roba o mocador que cobreix el cabell com a símbol extern d'aquesta modèstia. En l'Iran és obligatori per les dones cobrir-se el cabell en tot moment en públic



Figura 17

زن، زندگی، آزادی *Dona, vida, llibertat* (2023). *Carrer a Iran*

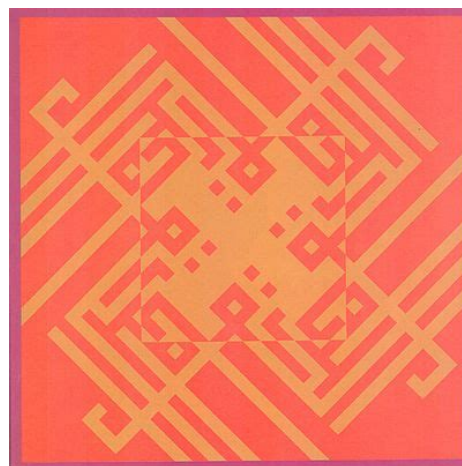


Figura 18

Ana al-haqq (1983). *Kamal Boullata*

4. CONCLUSIÓ

La il·lustració de les tendències cal·ligràfiques més contemporànies aparegudes a partir dels anys 50 i 60 i el seu vincle amb obres més marginals, urgents i del temps present, obre una sèrie de qüestions, o reflexions sobre les quals encara no hi ha una resposta definitiva per part del món acadèmic.

En el capítol 2.3 *Classificació formal, inserció o exclusió?* presento obertament el dilema de com qualificar aquest fenomen. El nom mateix que se li atribueix ja és un punt de discrepància. Es pot considerar cal·ligrafia? O bé es pot considerar que no té vincles suficients per poder anomenar-se ni remotament cal·ligrafia? En el mateix capítol presento dos punts de vista oposats, ambdós justificats per raons molt vàlides. La meua opinió personal, després d'haver fet la recerca per construir aquest treball, gira al voltant d'una pregunta: aquests fenòmens, àmpliament populars, ho són en detriment de la cal·ligrafia tradicional? És a dir, l'existència d'aquestes noves (i en constant evolució) formes d'expressió posa en perill la quantitat, o la quantitat de la producció cal·ligràfica tradicional? Sheila Blair³⁴ assenyalava dues àrees de forta activitat en el marc de la cal·ligrafia tradicional en el

³⁴ Blair, S.S. (2008) *Islamic calligraphy* (p. 592)

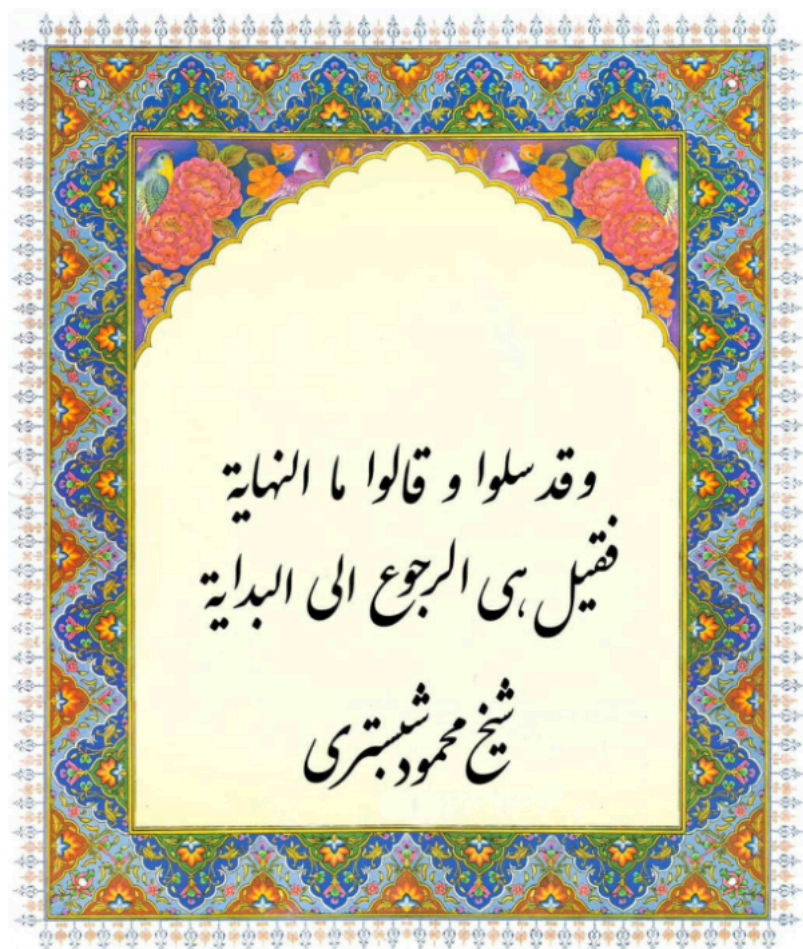
s.XXI. L'Iran i Turquia són centres importants de producció cal·ligràfica, seguint l'estil més ortodox, però aportant noves mans, noves ments creadores. Explica Blair com entitats recolzades per l'estat, el *Research Centre for Islamic History, Art and Culture (IRCICA)* a Turquia, o l'*Anjuman-i Khushnvisan-i Iran* (Associació de Cal·lígrafs Iranians) a l'Iran, entre d'altres, mantenen viva l'activitat cal·ligràfica a través de concursos, publicació i divulgació de textos. Altres zones, no tradicionalment vinculades amb la cultura àrab-islàmica com Europa i els Estats Units, són també zones a considerar per la seva activitat cal·ligràfica, amb una forta presència de diàspores i individus amb arrels tant a orient com a occident. L'experimentació, malgrat que el resultat sigui qüestionable, és essencial per mantenir viva una disciplina artística. També és així en l'art de la cal·ligrafia. Em recolzo en la veu de Blair per suggerir que *hurufiyya*, cal·ligrafia de carrer, *cal-ligrafiti* i *khoshneffiti* no només formen part del cos cal·ligràfic, sinó que són necessaris per acollir noves generacions amb diferents inquietuds. Igualment, la pràctica tradicional és cabdal ja que, sense els fonaments, s'enfonsaria tot com un castell de sorra. El fet que tots dos corrents coexisteixin corrobora el seu bon estat de salut.

Una segona qüestió és resultat de la fluïdesa del concepte mateix de *hurufiyya*. En el seu sentit més ampli inclou treballs que contenen lletres de l'alfabet àrab en la seva composició. I és aquest un criteri tan ample que pot convertir-la en un calaix de sastre, on tot s'hi val sempre que contingui grafia àrab. Sheila Blair i també Marta Pérez Castro³⁵ esmenten aquest fenomen i les dificultats que presenta a l'hora de qualificar i atorgar-li una identitat consistent. Des del meu punt de vista, és necessari buscar en l'ortodòxia els principis fonamentals de l'art cal·ligràfic. La comprensió i anàlisi profunda dels aspectes estètics i semàntics de la cal·ligrafia tradicional ens pot donar la perspectiva necessària per destriar el que té un valor real dintre d'aquest marc tan ampli de la cal·ligrafia moderna i els seus múltiples brancals.

Ja per acabar, cal fer una breu menció a l'efecte de la tecnologia digital a l'hora de conservar i difondre aquestes formes d'expressió, especialment les de naturalesa més efímera com la cal·ligrafia de carrer, *cal-ligrafiti* i *khoshneffiti*. Primerament, aquesta tecnologia dona accés a un gran públic, d'una manera gairebé immediata. Les obres i els artistes es donen a conèixer molt ràpidament. Això podria explicar perquè gaudeixen de tanta popularitat en el món occidental. El cos de cal·ligrafia ortodoxa també se'n beneficia d'aquest accés fàcil i ràpida propagació, i fomenta la comunicació entre els artistes mateixos. D'altra banda, la tecnologia

³⁵ Pérez Castro, M. (2022) *Caligrafía árabe, modernidad i hurufiyya* (p. 236)

es converteix en una mena d'arxiu, un repositori per aquell tipus d'art de naturalesa efimera, i també de l'art de caràcters polític, inconvenient i vulnerable de ser eliminat. Aquesta tecnologia digital és una eina més a la nostra disposició per gaudir, produir i explorar les possibilitats de l'art de la cal·ligrafia.



گلشن راز (۱۳۱۱)

Rose garden of secrets (1311)

Xayḥ Maḥmūd Xabestārī

5. APÈNDIX

5.1 *Imatges de referència dels pioner hurufis i saqqa-khané*



Figura 19

Evolució de la mim (1947). Madiha Omar



Figura 20

Si te n'oblides, crida el nom de Déu (1985). Jamil Hamoudi



Figura 21

Fuji (1981). Hossein Zenderoudi

5.1 Imatges de referència de camises talismàniques



Figura 23

Camisa talismànica. Detall. *Astan Quds Razavi* museu central. Mashhad, Iran

Nota. Aquesta camisa talismànica és una peça d'art i una part del sistema de creences popular, que es remunta a l'era Zand. Es creia que evitava les malalties i els desastres naturals, atorgava un estatus social i proporcionava protecció en el camp de batalla. Això va ser vist com un poderós actiu contra els enemics i un mitjà de salvació en el més enllà. Té el símbol del lleó i el sol a la part davantera de les mànigues (escut nacional iranià) i una carta plena d'aleies per conquerir enemics i protegir-se dels perills.

La part posterior de la màniga també mostra un lleó amb oracions de l'Imam al fons que demanen al senyor la victòria en la batalla i sobre els enemics. Hi ha símbols addicionals com ara *toranj* (bergamota) representat com xiprers als costats indica desig de salut i immortalitat, protegint el cos del no-res (no-ésser). La flor hexapètal també projecta el sol i és una crida a la salvació i l'èmfasi en la immortalitat. El talismà i la taula de números inscrits en aquesta samarreta són per enfortir la fortalesa mental, complir els desitjos, la felicitat, la protecció contra l'engany, fer que el ferro se senti més lleuger (com a les armadures), intimidar l'enemic, amagar i esquivar els atacs de les fulles enemigues, una trucada. per absoldre els deutes i anunciar la salut, tot això té un vincle estret amb aleies que l'envolta.



Figura 22

Camisa talismànica. *Astan Quds Razavi* museu central. Mashhad, Iran

6. BIBLIOGRAFIA

Ali, W. (2009) *Modern Islamic art development and continuity*. Gainesville: University Press of Florida.

Blair, S.S. (2008) *Islamic calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

Dagher Charbel and Mahmoud, S. (2016) *Arabic Hurufiyya: Art and identity*. Skira.

Gruber, Ch. (30 abril 2021) *The Arts of Protection and Healing in Islam: Talismanic Shirts as Premodern PPE* <https://ajammc.com/2021/04/30/premodern-ppe-talismanic-shirts/>

Issa, R. et al. (2016) *Signs of our times: From calligraphy to Calligraffiti*. London: Merrell Publishers.

Johnston, Sholeh. "Heech – Poems in Three Dimensions." *SUFI Journal*, 25 May 2016, <https://www.sufijournal.org/parviz-tanavoli-heech>.

Keshmirshekan, H. (2012) 'Neo-calligraphism' and its different varieties in modern and contemporary Iranian art," *Metalwork and Material Culture In the Islamic World* [Preprint]. Disponible a : <https://doi.org/10.5040/9780755694099.ch-027>.

Khiaban Tribune [@khiabantribune]. (n.d.). *IGTV* [Perfil d'Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/khiabantribune/>

Pérez Castro , M. (2022) *Caligrafía árabe, modernidad i hurufiyya* . Tesi doctoral inèdita. Universitat de Sevilla.

Zarkar, R.,(27 maig 2014) *Making Graffiti an Iranian Art: The Works of Tehran-based Street Artist Ghalamdar*
<https://ajammc.com/2014/05/27/making-graffiti-an-iranian-art-ghalamdar/>

Zoghbi, P., Stone and Hawley, J. (2013) *Arabic graffiti*. Berlin: From Here to Fame.