



©gg-foto - Al Quaraouiyine in Fez, de oudste universiteit ter wereld

“Kunst brengt de mens nader tot God” – Kunst en religie in het denken van de Libanese schilder Moustafa Farroukh (1901-1957)

DOOR SILVIA NAEF

De moslimreligie is radicaal tegen de afbeelding gekant. Tenminste, dat is wat er algemeen wordt beweerd. Vooral de laatste jaren en zeker na de aanslag op de redactie van Charlie Hebdo in 2015 is die overtuiging sterk gegroeid, maar zoals ik elders¹ al heb uiteengezet klopt dit niet. Veeleer dan een furieus iconoclasmie dat zelfs tot moord kan leiden, is de positie van de islam er altijd een geweest van het vermijden van het figuratieve beeld in de religieuze praktijk. En ook hier gaat het meer specifiek alleen om het afbeelden van mensen of dieren, dus wezens voorzien van de levensadem (*ruh*).

Vrijwel in de hele bestaansgeschiedenis van de islam, en dan vooral in de drie grote premoderne moslimrijken – Ottomaans, Safawidisch en Mogolrijk – werden er profane beel-

den gemaakt, en dat niet alleen in het geheim. Toen in de loop van de negentiende eeuw het ‘moderne beeld’ opgang maakte was er dan ook nauwelijks sprake van fanatieke tegenstand.² Bovendien verdedigde de hervormingsdenker Mohammed Abdoe (1849-1905) – een van de hoogste autoriteiten van de soennitische islam – toen hij in 1903 terugkeerde van een reis naar Sicilië, niet alleen het nut, maar ook de schoonheid van beelden. Door ze te vergelijken met poëzie, de hoogste kunst van de islamitische wereld, verleende Abdoe de schilderkunst haar adelsbrieven. Hij vertrok van de meerduidigheid van de Arabische term *rasm*, die zowel schilderkunst als tekenkunst kan betekenen, om te concluderen dat er geen reden was om aan te nemen dat de moslimreligie zich zou verzetten tegen een zo nuttige expressievorm.³ Nuttig want

¹ Over het beeld in de Islam, zie Silvia Naef, *Y a-t-il une question de l'image en Islam ?*, Paris, Éditions Téraèdre, nouvelle édition, 2015. Dit boek is ook verschenen in het Duits: Silvia Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam: von Muhammad zum Karikaturenstreit*, Munich, C.H. Beck, 2007.

² Johann Strauss, 'L'image moderne dans l'Empire ottoman: quelques points de repère', in Bernard Heyberger en Silvia Naef (red.), *La multiplication des images en pays d'Islam: De l'estampe à la télévision (17e- 21e siècles)*, Istanbul/Würzburg, Orient-Institut/Ergon Verlag, 2003, pp. 139-176.

³ Muhammad 'Abduh, 'Al-suwar wa-l-tamathil, wa-fawa'iduha wa-hukmuha', in

hij kon worden gebruikt om handboeken en woordenboeken te illustreren, die onmisbaar waren in een tijd waarin moderne opvoedingsmethodes voor de jongeren van de elite een prioriteit waren geworden.

Opvoeding en modernisering waren de leidmotieven van die tijd. Om die modernisering mogelijk te maken was het van vitaal belang de technologische kloof met het Westen, die tijdgenoten hadden waargenomen, te dichten. Daarom moesten jongeren worden ingewijd in wetenschappen en techniek, de teken- en schilderkunst inclusief. Lessen in die materies maakten deel uit van het curriculum van de Ottomaanse militaire school in Istanbul, waar in de 19de eeuw de eerste 'alla franca' schilders van het rijk werden opgeleid. Later werden in Istanbul (1883) en in Caïro (1908) kunstschoolen opgericht. In Beiroet openden schilders die in Europa waren opgeleid ateliers en gaven er les aan jonge leerling-kunstenaars.

Zo werd tussen het einde van de negentiende eeuw en het begin van de jaren 1950 een eerste generatie van 'pioniers' (*ruwwad*) gevormd die zich toelegde op het schilderen met een schildersezel en op de beeldhouwkunst. De term 'pioniers' geeft aan in welke mate die activiteiten als volkomen nieuw werden beschouwd. De Libanees Rachid Wehbi (1917-1993) beschrijft hoe moeilijk het in het begin was, want "het beroep van kunstenaar was onbekend", je kon er niet van leven en het publiek was niet in staat om een schilderij te begrijpen.⁴ De Iraakse Hafidh al-Droubi (1914-1991) vertelt dat toen hij tijdens een vakantie in de Libanese bergen schetsen maakte, een van zijn intellectuele vrienden hem de raad gaf om te stoppen met die kinderachtigheden.⁵ Toen de Iraakse kunstenaar Jawad Salim (1919-1961) een vriend ervan probeerde te overtuigen om de reproducties van landschappen aan zijn muren te vervangen door kunstwerken, kreeg hij als antwoord dat kunst alleen interessant was voor kunstenaars.⁶ De artistieke praktijk werd dus weliswaar gesteund door de overheden als onderdeel van het moderniseringsproject, ze maakte duidelijk nog geen deel uit van hun culturele praktijken. Het grote publiek had er geen interesse voor of zag er het nut niet van in en beschouwde het als een zinloze, veeleer dan een verboden of verwerpelijke activiteit. Niettemin ondervonden

kunstenaars als Hafidh al-Droubi en Moustafa Farroukh tijdens hun jeugd weerstand van hun familie.

Hafidh al-Droubi werd geboren in een bescheiden milieu in Bagdad en begon als kind al te tekenen.⁷ Hij groeide op in een religieuze familie en zijn moeder borduurde. In de basisschool leerde hij tekenen van sjeik Ahmad al-Cheikh Daoud.⁸ Zijn ouders verzetten zich daar echter tegen omdat de Hadith zegt dat beeldenmakers naar de hel gaan.⁹ Later dreigde zijn oom, die hem na de dood van zijn ouders opvoedde, dat hij zijn toelage zou stopzetten als hij niet stopte met dat 'duivelswerk'.¹⁰ In 1950 kwam Al-Droubi terug uit Engeland, waar hij zijn kunststudies had voortgezet aan het Goldsmiths College. Zijn oom begroette hem "bleek, zwetend en met tranen in de ogen" uit angst dat zijn omgeving vragen zou stellen over wat zijn neef in het buitenland gaan studeren was.¹¹

De bijna vijftien jaar oudere Libanees Moustafa Farroukh (1901-1957) had een gelijkaardige ervaring. Hij kreeg een opleiding in Beiroet in het atelier van Habib Srour (1860-1938) en ging daarna naar de academies van Rome en Parijs. Hij was een van de meest productieve kunstenaars van de pioniersgeneratie in Libanon.¹² Zoals hij schrijft in zijn postuum uitgegeven autobiografie *Mijn weg naar de kunst*,¹³ had hij als kind al een passie voor tekenen, terwijl niets in zijn omgeving hem daartoe aanzette. De enige beelden die hij in Beiroet in de volkswijk Basta al-Tahta waar hij opgroeide, zag, waren die van speelkaarten en een gravure van een schip die hem fascineerde toen hij tien was. Hij vertelt dat hij overal tekende, zowel op school als thuis. Zijn familie begon zich daartegen te verzetten, want ze vond dat hij iets deed wat verboden was (*haram*) en indruiste tegen de regels van de islam. Ze waren bang omdat de Hadith schilders veroordeelt tot de hel, aangezien ze niet in staat zouden zijn om hun creaties de levensadem in te blazen. Dus stopte de jongen met tekenen. De modernistische sjeik Moustafa al-Ghalayni (1886-1944) moedigde hem echter aan om toch de weg van de kunst te kiezen en beloofde hem dat hij in eigen persoon zijn creaties een ziel zou geven.¹⁴

Al-a'mal al-kamila li-l-Imam Muhammad 'Abduh, Beiroet, Al-mu'assassa al-'arabiyya li-l-dirasat wa-l-nashr, 1972, deel 2, pp. 171-214. Tekst gedeeltelijk vertaald in het Frans in *Dyptik* 27 (2015), pp. 84-85, 'La fatwa de Muhammad Abduh: un plaidoyer en faveur des images', uit het Arabisch vertaald door Lotfi Nia.

4 Al-Insan wa zilluhu mil'u rishati, Al-rassam Rashid Wehbe yarwi masiratahu al-fanniyya [De mens en zijn schaduw vullen mijn penseel; de schilder Rashid Wehbe vertelt over zijn artistieke parcours], *Al-Fursan* 577 (1989), p. 52.

5 'Liqa' ma' al-fannan Hafidh al-Droubi [Ontmoeting met de kunstenaar Hafidh al-Droubi], *Al-Aqlam* 1,2 (1964), p. 108.

6 Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe - l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996, p. 334.

7 Over Droubi, zie Sarah Johnson, *Kaleidoscopic Modernism: Hafidh Drubi (1914-1991) and the heterogeneity of modern art in twentieth-century Iraq*, niet gepubliceerd proefschrift, Berlijn, Freie Universität, 2019.

8 May Mudhaffar, 'A Colourful Career vis-a-vis Reality and Existence', *Gilgamesh* 2 (1990), p. 18.

9 'Liqa' ma' al-fannan Hafidh al-Droubi', op. cit., p. 108.

10 May Mudhaffar, op. cit., p. 15.

11 'Liqa' ma' al-fannan Hafidh al-Droubi', op. cit., p. 108.

12 Over het werk van de kunstenaar, zie de tentoonstellingscatalogus bij zijn retrospectieve expositie in het Musée Sursock: *Moustafa Farroukh, 1901-1957*, Beiroet, Musée Nicolas Sursock, 2003.

13 Moustafa Farroukh, *Tariqi ila al-fann*, Beiroet, Mu'assassat Nawfal, 1986.

14 Voor een gedetailleerd verhaal, zie Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., pp. 136-137.

Wat interessant is aan deze getuigenissen is niet zozeer de reserves van de families voor het tekenen, dan wel het feit dat die afkeuring deze aspirant-kunstenaars niet heeft belet om hun eigen weg te volgen. Volgens mij bewijst dit dat het pleidooi voor de noodzakelijke modernisering van de Arabische landen, die ook een 'inhaalbeweging' op het artistieke vlak impliceerde, doorslaggevend was dan religieuze overwegingen en, zoals Kirsten Scheid aantoonde, deel was van de *tathqif* – een proces van disciplineren of acculturatie.¹⁵

Dat blijkt ook uit de openingstoespraak van sjeik Muhi al-Din al-Nsuli, de voorzitter van de beweging van moslimscouts, die op 1 januari 1927 in zijn lokalen de eerste tentoonstelling van de jonge Farroukh organiseerde, toen deze na zijn studies uit Rome was teruggekeerd. Nadat hij de schilder had voorgesteld als 'een jonge moslim uit Beiroet', kwam de sjeik terug op de episode uit zijn jeugd en stelde dat bekrompen levenswijzen niet meer van de tijd waren en dat men kunst niet alleen moest aanvaarden, maar ook moest aanmoedigen.¹⁶

Farroukh had dus aan de Academie voor Schone Kunsten in Rome gestudeerd en daarna in Parijs. Geconfronteerd met de moderne kunst in de Parijse galeries, verzette hij zich tegen de deconstructie van het beeld door moderne schilders als Picasso en Matisse.¹⁷ Zijn hele carrière lang hield hij vast aan een academische figuratieve stijl, die in principe indruist tegen de voorschriften van de Hadith.

Zoals blijkt uit het artikel 'La religion et l'art' (Religie en kunst), opgenomen in een postuum gepubliceerde bundeling van teksten, zag Farroukh geen tegenspraak tussen zijn visie op de artistieke praktijk en religie.¹⁸ Farroukh wordt beschreven als gelovig, hoewel weinig praktiserend.¹⁹ In zijn geschriften zijn de religieuze uitdrukkingen talrijk. Maar de religiositeit van Farroukh was niet absolutistisch. Toen hij geslaagd was voor zijn examen aan de Academie voor Schone Kunsten van Rome, bad hij in een kerk, "zoals Omar ibn al-Khattab had gebeden onder de Boog van Khusro vol beelden..."²⁰ In de Italiaanse hoofdstad in het heilig jaar 1925 nam hij ook deel

aan processies en zag de paus. Hij kopieerde ook befaamde christelijke afbeeldingen (*suwar masihiyya*) die hij cadeau gaf of verkocht.²¹

Deze niet absolutistische visie is terug te vinden in de tekst waar we hier dieper op ingaan. Voor Farroukh is de relatie tussen religie en kunst essentieel, want kunst verheerlijkt de religie en benadrukt de beste aspecten ervan, wat verklaart waarom de religie de kunst altijd in haar evolutie en ontwikkeling heeft gesteund.²² In de plaatsen van eredienst (*ma'abid*) zijn we gefascineerd door de kracht van de kunst, door wat de burijn en het penseel kunnen produceren, zegt Farroukh. De kleuren vertellen ons over de strijd van de profeten en het bloed van de martelaren, terwijl de geometrische lijnen, de arabesken en de schoonheid van de geschreven lijn (*khatt*) ons de onweerlegbare verzen onthullen, en de diensten uitdrukken die de religie sedert generaties aan de mensheid heeft bewezen. Ze tonen ons ook het verschil tussen de barbarij en de tijd waarin de mens het geloof in God heeft ontdekt en geleerd heeft om zijn naaste te helpen en medelijden te hebben voor armen en misdeelden.²³

Voor Farroukh is het de "taak van de kunst" om de mens dichter te brengen bij de natuur en bij de "allesomvattende kracht" die het universum heeft gecreëerd; kunst looft God, de beste van alle scheppers.²⁴ Naar de natuur kijken doet de mens inzien wat God heeft geschapen: "Diegene die schoonheid kent, houdt van God die de levende wezens heeft geschapen, hen tot leven heeft gewekt en hen schoonheid heeft gegeven."²⁵ God gaf de mens het gehoor, het zicht en het hart om hiermee Zijn werk te aanschouwen. Diegene die naar geluk streeft, zal zich richten naar het boek van God en naar de natuur, die hem beide tot Hem zullen brengen. In het eerste leest hij de woorden van God, in het tweede ziet hij wat Zijn hand heeft geschapen en dat zal zijn geloof versterken. De meeste profeten en denkers die de wereld hebben verlicht, stonden dicht bij de natuur en hielden van haar stilte die hen verbond met hogere sferen.²⁶ Het was in de natuur dat ze het werk van God observeerden en via haar zongen ze Zijn lof. En dat is niet alles. Tal van atheïsten vonden de weg naar de Schepper terug door naar de natuur te kijken met "het oog van een kunstenaar bevrijd van het verlangen en niet meer bezwaard door de afgestompte materie."²⁷ Tot slot concludeert Farroukh:

15 'Leading artists in Mandate-era Beirut felt compelled to paint Nudes and display them as part of a culturing process they called *tathqif* (disciplining or enculturing)'. Kirsten Scheid, 'Necessary Nudes, *Hadātha* and *Mu'āsira* in the Lives of Modern Lebanese', *International Journal of Middle East Studies* 42 (2010), p. 203. Zie ook Silvia Naef, 'Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe', in B. Heyberger en S. Naef (red.), *La multiplication des images en pays d'Islam : De l'estampe à la télévision (17e- 21e siècles)*, Istanbul/Würzburg, Orient-Institut/Ergon Verlag, 2003, pp. 189-207.

16 Geciteerd in Kirsten Scheid, *Painters, Picture-Makers, and Lebanon: Ambiguous Identities in an Unsettled State*, niet gepubliceerd proefschrift, Princeton University, 2005, pp. 82-83, naar een artikel in het tijdschrift *Al-Kashaf* 1,1 (1927), pp. 52-56.

17 Cf. Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., pp. 150-151.

18 Moustafa Farroukh, 'Al-din wa-l-fann' [Religie en kunst], in Moustafa Farroukh *Al-fann wa-l-hayat, Maqalat tabhath fi-fann wa-irtibatih bi-l-hayat* [Kunst en leven, artikelen die de relatie tussen kunst en leven onderzoeken], Beiroet, Dar al-'ilm li-l-mala'in, 1967, pp. 59-62.

19 'Umar Farroukh, 'Rajul wa-fannuhu [Un homme et son art]', in *Al-fann wa-l-hayat*, op. cit., p. 37.

20 Ibidem, p. 37.

21 Ibidem, p. 38.

22 Moustafa Farroukh, 'Al-din wa-l-fann', op. cit., p. 59.

23 'Al-din wa-l-fann', op. cit., p. 60.

24 Ibidem

25 Ibidem

26 'Al-din wa-l-fann', op. cit., p. 62.

27 Ibidem

“Uiteindelijk steunt kunst de religie in haar missie om de grootheid van de Schepper te tonen; ze brengt de mens nader tot God door een groot venster te openen waardoor we ons buigen over de natuur en haar verborgen schatten ontdekken die verborgen blijven voor de bewonderaars van de materie. Via de schoonheid van de natuur en haar onthulde schatten, leren we de grootheid van God kennen en zijn daardoor een beetje deelachtig aan Zijn almacht, Zijn verheven soevereiniteit en aan de door Zijn wijsheid gecreëerde schoonheid; Zijn licht straalt in onze verdwaalde harten en onze vermoeide zielen en vervult ze van geloof, vertrouwen en vrede.”²⁸

Farroukhs visie benadrukt zo sterk dat de natuur tot God leidt, dat we ze bijna ‘pantheïstisch’ kunnen noemen, maar ze is tegelijk ook doordrongen van uitdrukkingen die de moslimreligie typeren. Verre van te beweren dat er een tegenstelling zou zijn tussen religie – wat die ook zij – en kunst, is Farroukh ervan overtuigd dat kunst de expressie is van de schoonheid van de natuur en vermits God via de natuur vormgaf aan die schoonheid, leidt kunst uiteindelijk tot de erkenning van de scheppende kracht van God. Volgens Farroukh is het sublieme van kunst dus de expressie van die kracht.

Door figuratieve kunst te maken, verloochent de kunstenaar geenszins de religieuze moslimcultuur, maar interpreteert ze op een manier die gunstig is voor zijn praktijk. Er is geen contradictie tussen de ‘zichtbare tekenen’ (*al-ayat al-bayyinat*) van God en een op westerse leest geschoeide kunstvorm. Er is ook geen verbod op het reproduceren van christelijke beelden, om in een kerk te bidden, of om een jong meisje

af te beelden dat met een sjeik de Koran leert, zoals in het beeld dat het artikel ‘La religion et l’art’ (Religie en kunst) illustreert.²⁹ Deze reflecties stroken met Farroukhs mening over de functie van kunst. In een interview in het tijdschrift *Al-Adab* in 1956, zegt de schilder dat hij ontgoocheld is over de evolutie van de kunst in Libanon, die volgens hem een nabootsing is van de westerse tendensen en louter gemotiveerd is door winstbejag. Hij stelt vast dat de situatie dezelfde is in de andere Arabische landen, terwijl kunstenaars volgens hem “hun geest niet moeten laten vergiftigen door na-ijver, maar moeten opgaan in de schoonheid van geest en de positieve creatie. Dat is de goede voedingsbodem waarin echte kunst gedijt en waarin haar nobele boodschap tot ontplooiing komt.”³⁰

Door de schoonheid die ze creëert, is de figuratieve en mimetische kunst voor Farroukh dus een middel om de schepping van God te bezingen, om God te eren. Die opvatting is ook terug te vinden in het islamitische denken. Sinds de Abbasiden zich de Griekse filosofie eigen maakten, wordt schoonheid gezien als de expressie van de goddelijke goedheid tegenover de mens.³¹ Hoewel het geval van Farroukh vrij uniek is – weinig moderne kunstenaars bogen zich over de relatie tussen religie en kunst –, is het niettemin interessant om te zien hoe een schilder die zichzelf als moslim beschouwt, zich de westerse artistieke praktijk kan toe-eigenen. Een figuratief schilderij maken is in de ogen van Farroukh dus zeker geen islamvijandige daad, wel integendeel.

²⁹ ‘Al-din wa-l-fann’, op. cit., p. 61.

³⁰ ‘Al-fann.. wa-l-hayat al-‘arabiyya [Kunst... en het Arabische leven]’, *Al-Adab*, 4, 1 (1956), p. 3.

³¹ Ghaleb Bencheikh, ‘Dieu est beau, il aime la beauté’, *Inflexions* 44, 3 (2020), pp. 137-144, <https://www.cairn.info/revue-inflexions-2020-2-page-137.htm>, bezocht op 27.03.21. Cf. ook Navid Kermani, *Gott ist schön: Das ästhetische Erleben des Koran*, Munich, C.H. Beck, 1999. Engelse vertaling: *God Is Beautiful: The Aesthetic Experience of the Quran*, vertaald door Tony Crawford, Cambridge, etc., Polity, 2015.

ISLAM EN KRITISCH DENKEN

Dit seizoen zetten VUB Crosstalks en Moussem een lezingenreeks op over kritisch denken binnen de islam. Zowel moslimextremisten als islamofoben grijpen in hun denkbeelden over de islam terug naar een van oorsprong ‘zuivere’ islam. Die ‘zuivere’ islam zou 1400 jaar geleden zijn ontstaan, maar heeft in werkelijkheid niet echt bestaan. De islam was nooit één blok, één stroming. De islamitische geschiedenis is integendeel altijd een heel diverse cultuur geweest, sterk geworden door acculturatie en door in contact te komen met de Griekse, Perzische, Indische, Afrikaanse cultuur enz. Een geschiedenis die ook vol is van dissidentie, ketterij en rebellie. Die sekten en alternatieve theologische stromingen liggen aan de basis van een boeiende debatcultuur. Filosofen uit de klassieke periode van de islam zoals Al Farabi, Averroës, Avicenna, Abu Al Alaa Al Ma’ari Abu Bakr Al Razi, Omar Khayyam, Abu Hayyan Al Tawhidi... zijn de grondleggers van een cultuur die gebaseerd is op ratio en wetenschap. Veel hedendaagse denkers hebben hun voorbeeld gevolgd. In een complexe en geglobaliseerde wereld is aandacht voor deze denkers vandaag meer dan noodzakelijk. We presenteren in dit kader een reeks online lezingen en publiceren telkens een nieuwe tekst van de spreker die aansluit bij de thematiek.