The Centenary of Fahrelnissa Zeid

The Khalid Shoman Foundation
darat al funun

مئوية فخر النساء زيد

مؤسسة خالد شومان
دارة الفنون

نشر في العام ٢٠٠٢
الطبعة الثانية ٢٠١٣
© دارة الفنون – مؤسسة خالد شومان

ص.ب. ٥٢٢٣ عمان ١١١٨٣، الاردن
تلفون ٢/٤٦٤٣٢٥١ ٦ ٠٠٩٦٢
فاكس ٤٦٤٣٢٥٣ ٦ ٠٠٩٦٢
www.daratalfunun.org
darat@daratalfunun.org

فخر النساء زيد

شيرين ديفريم ترينر

ولدت فخر النساء زيد في استنبول في عام ١٩٠١ من عائلة فنية معروفة.

درست في أكاديمية الفنون الجميلة في استنبول وهي في سن المراهقة وكانت منقّبة حينئذ. وقد تعرفت إلى الفن الغربي أثناء رحلاتها الطويلة في أوروبا مع زوجها الأول عزت مليح ديفريم الذي كان كاتباً معروفاً، وفي عام ١٩٢٨، وفيما كانت تعيش في باريس، درست في أكاديمية رنسون مع ستالباخ وبيسيار اللذين أقرا بموهبتها الفنية.

من هذا الزواج ولد لها نجاد، الذي أصبح رساماً طلائعياً في مدرسة باريس في الخمسينات، والابنة شيرين، التي أصبحت ممثلة ومخرجة تركية معروفة.

بعد طلاقها في منتصف الثلاثينيات تزوجت صاحب السمو الملكي الأمير زيد الحسين، السفير العراقي لدى تركيا، وقضت معه سنوات الحرب في استنبول، حيث استأجرت صالوناً وركزت جهدها على الرسم. وفي عام ١٩٤٤ عقدت أول معرض نسائي منفرد لها في شقتها الواسعة، حيث عرضت ١٧٠ لوحة. كانت تلك فترتها الانطباعية وكان المعرض حدثاً كبيراً.

عندما عين الأمير زيد سفيراً للعراق لدى بريطانيا، انتقلت معه للعيش في لندن. وهنالك افتتحت صالوناً في مسكنها في قصر كنسنغتون، وصالوناً آخر في باريس في ٣٩–شارع دي غرينيل ورغم انشغالها في مهماتها الدبلوماسية إلا أنها كانت ترسم باستمرار وكانت لا تتوقف عن الترحال بين العاصمتين وعرض أعمالها فيهما.

كان أول عرض نسائي منفرد لها في لندن في عالم ١٩٤٧ في صالة القديس جورج، وفي باريس في عام ١٩٤٩ في صالة كوليت أليندي.

في عام ١٩٥٠ عرضت لوحات تجريدية ضخمة على القماش في صالة هوغو في نيويورك. ومنذ ذلك التاريخ عرضت فخر النساء أو شاركت في حوالي ٥٠ معرضاً فنياً في أوروبا، والولايات المتحدة والشرق الأوسط. لكن كان أبرزها معرضها في معهد الفن المعاصر في لندن في عام ١٩٥٤، وصالة دينا فيرني في باريس بمشاركة بولياكوف وبيشيت في عام ١٩٥٥، ومتحف أنقرة في عام ١٩٦٤، وصالة كاتيا غرانوف في باريس في عام ١٩٦٩، وصالة بيتر لودفيغ في آخن، ومعهد العالم العربي في باريس في عام ١٩٩٠.

في الخمسينيات والستينيات كانت فخر النساء من أشهر علامات الساحة الباريسية وكان شارلز استيان أشهر الناقدين في عصره لا يتوقف عن الإشادة بها في كل مناسبة.

في عام ١٩٧٢ نظمت فخر النساء آخر معرض شخصي لها في صالة كاتيا غرانوف في باريس حيث ضم المعرض بورتريهات ضخمة شبيهة بفن افيوم في مصر وكذلك معلقات من عظام الدجاج (كان وزير الثقافة الفرنسي أندريه مالرو يضع على مكتبه عظم صدر ديك حبش كانت قد لونته).

في عام ١٩٧٥، ونتيجة لمتاعب صحية، انتقلت فخر النساء من باريس إلى عمان لتكون قريبة من ابنها صاحب السمو الملكي الأمير رعد. وفي عمان أنشأت المعهد الملكي فخر النساء زيد للفنون الجميلة. ولسنوات كانت تقدم دروساً عن الفن في هذا المعهد كما كانت تعرض بمشاركة مع تلميذاتها في المركز الثقافي الملكي في عمان.

كانت فخر النساء فنانة متعددة المواهب وطلائعية جربت كثيراً من التيارات الفنية. أما آخر ما أنتجته فكانت أعمالاً زجاجية نادرة وملونة مضاءة من الخلف.

في عام ١٩٩١ ماتت فخر النساء في الأردن ومنذ ذلك الحين أقيمت لها معارض فنية في الأردن وتركيا تخليداً لذكراها، كان آخرها الذي أقيم في أنقرة في أيار ٢٠٠١ احتفالاً بمئويتها .

فنانة وطلائعية
أبعد من الإيديولوجيات في دنيا العولمة

زينب ياسا يامان
ناقدة فنية تركية

سيرة حياة فخر النساء سيرة مبهجة ومعقدة، مثلما هي سيرة عائلتها، ومثلها هو فنها المتسم بالغموض والوضوح . ولذلك يبدو اسم فخر النساء متفرداً في عالم الفن التركي المعاصر، كما أنه من ناحية أخرى يحمل بعض التماثل لفنانين آخرين. فهي، على سبيل المثال، قد درست في أكاديمية الفنون الجميلة مثل أغلب معاصريها، كما احتكت بالثقافة الأوروبية وانضمت إلى مجموعة محددة من الفنانين المسماة مجموعة (د) . أما أسلوبها الفني، الذي يضعها في مكان بارز بين هؤلاء الفنانين، فيروي قصة ساحرة لفنانة طلائعية.

ولدت فخر النساء زيد في استانبول عام ١٩٠١، وهي ابنة شاكر باشا الذي كان رئيساً للوزراء ودبلوماسيا ومصورا ومؤرخا . أما والدتها فهي ساري عصمت هانم من أصل كريتي . وهي أخت الكاتب المعروف جواد شاكر كاباآجلي والرسامة عليا بيرغر. وهي أيضاً عمة الفنان جم كاباآجلي، والنحاتة فورية كورال. وتنحدر عائلتها من كاباآجلي ذوي الأصول البدوية الذين هاجروا من تركمانستان إلى كاباآجلي، القرية القريبة من افيون كراهسار، حوالي نهاية القرن الثامن عشر . وقد أنشأت العائلة مدرسة إسلامية ومارست التدريس فيها لسنوات. وأنجبت عائلتها عدداً من المبدعين، فجدها لأبيها كان شاعراً وخطاطاً، كما كانت له اهتمامات في علم الآثار.

بدأت تعليمها الابتدائي في مدرسة بيوك آدا (الجزيرة الكبيرة) التي افتتحها محب الفن شاكر باشا، وأكملت دراستها الثانوية في نوتردام دي سيون وبناغيوتي بانشيون . وفي الوقت ذاته حرصت والدتها ساري عصمت هانم، التي يقال إنها درست على أيدي شيوخ إحدى الطرق الصوفية، على أن يتلقى أبناؤها تعليماً في اللغتين الإنجليزية والفرنسية والبيانو والفن، إلى جانب اللغات والثقافة الشرقية. وكان لها الفضل في معرفة أبنائها للفارسية والعربية إضافة إلى القرآن الكريم.

وربما تكون هذه الأجواء سبباً في ميل فخر النساء إلى التصوف وتمتعها بشخصية مفعمة بالحب والتسامح .

وحيث أنها كانت نموذجاً للنخبة العثمانية المثقفة، فقد احتلت عائلة فخر النساء موقعاً متميزاً في أوساط الجمهوريين. وتتذكر فخر النساء لقاءً لها في قصر دولما باخشي مع اتاتورك وحديثهما عن الفن الذي شكّل نقطة تحول في حياتها، وقد ظلت قريبة منه دائماً، فعلى سبيل المثال، جلست إلى جانبه في المؤتمر الخاص بالأبجدية التركية، وكانت (فخر النساء) أول كلمة تكتب على اللوح.

وتعرضت العائلة إلى صدمة كبيرة من ظروف الحرب العالمية الأولى والموت المأساوي لوالدها شاكر باشا. وكان زواجها الأول عام ١٩٢٠ من الروائي عزت مليح ديفريم أحد أعضاء مجموعة ثروة الفنون. وأثمر هذا الزواج عن ولادة الفنان والمخرج نجاد ديفريم والممثلة المسرحية شيرين ديفريم . وفي عام ١٩٣٤، تزوجت من الأمير زيد الحسين الذي كان سفيراً للعراق في انقرة، وأنجبت منه ابنها الأمير رعد، وتنقلت مع زوجها في برلين ولندن. وعندما توفي الأمير زيد عام ١٩٧٠ استقر بها المقام في عمان، حيث قامت بتدريس المواهب الشابة في (المعهد الملكي فخر النساء زيد للفنون الجميلة) الذي حمل اسمها.

بدأت تدريبها الفني في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في استانبول، وكانت البندقية أول محطة لها عندما زارت أوروبا لأول مرة، حيث تأثرت كثيراً بالقنوات والقوارب وسحر المدينة الأخاذ وتزاوجها مع الفن. بعدها زارت إسبانيا حيث جالت في أشبيلية وغرناطة وقرطبة، ثم عادت إلى إيطاليا وشاهدت كل التراث الفني في روما وفلورنسا. وقد مكنتها زياراتها لمختلف المدن الأوروبية كل عام بصحبة عزت مهلح ديفريم من التعرف على الفن الغربي وأعلامه؛ وفي عام ١٩٢٨ ذهبت إلى باريس وعملت في مرسم ستالباخ وروجر بيزيري في أكاديمية رنسون. وعند عودتها إلى تركيا درست على يد نامق إسماعيل في كلية الفنون الجميلة من عام ١٩٢٩/ ١٩٣٠. ثم ذهبت إلى برلين عام ١٩٣٥ ـ ١٩٣٩ وزارت ايضاً بودابست.

عند عودتها إلى استانبول عام ١٩٤١ توقفت عن الرسم لبعض الوقت، ثم تركت المدينة مرة أخرى، وانضمت إلى مجموعة (د) عام ١٩٤٢. وفي عام ١٩٤٦ غادرت إلى باريس، وقضت وقتاً طويلاً متجولة بينها وبين عواصم أخرى مثل لندن وبرلين.

وبداية من عام ١٩٤٢ أخذت تعرض لوحاتها في معارض المجموعة (د)، وفي عام ١٩٤٤ أقامت معرضها الأول في شقة تحمل اسم رالي في مدينة (ماتشكا) حيث كانت تعيش، ثم أقامت معرضها

الثاني في المكان ذاته عام ١٩٤٥، ثم نقلت هذا المعرض إلى أزمير عام ١٩٤٦ .

بين عام ١٩٤٦ و ١٩٦٤ أقامت فخر النساء ١٣ معرضاً في لندن وباريس ونيويورك وبروكسيل وزيوريخ. كما شاركت في معارض اليونيسكو في باريس وفي معرض أكاديمية دبلن للفنون الجميلة ومدرسة معرض باريس في فلورنسا وفي متاحف سنسناتي وبتسبيرغ وبيرن للفن الحديث . وفي مهرجان بتسبيرغ وبريستول للفن الحديث وفي معرض لندن النسائي العالمي. يضاف إلى ذلك إقامتها لعدد من المعارض في أكبر المتاحف وصالات العرض في العالم.

في عام ١٩٦٤ افتتحت معرضها في تركيا بعد ١٩ عاماً في انقرة واستانبول . واتبعت ذلك بمعرض آخر تضمن مجموعتها الخاصة لأعمال فورية كورال نظمته صالة ماتشكا للفن في مركز اتاتورك الثقافي. وفي عام ١٩٩٠ عرضت في صالة الفن في آخن وفي معهد العالم العربي بباريس . وبعد موتها أقيمت لها عدة معارض في استانبول وانقرة بدءاً من عام ١٩٩١ وذلك تخليداً لذكرى هذه الفنانة النادرة؛ وقد كتب عنها عدد من أشهر الكتاب والنقاد في العالم، ومنهم : جاك لاسانيه، تشارلز استيان، دينيس شيفاليه، اندريه بارينود، رينيه باروت، اندريه بريتون، ليون ديغان، بيرنارد جيربرانت، إدوارد روديني، رونالد بنرون، دورا أوفاليه وموريس كوليس . وقد انضمت أعمال فخر النساء إلى مختلف المجموعات في أوروبا وحازت على إعجاب الوسط الفني، وبيعت في متحف الفن الحديث، ومتاحف دوسلدورف وسنسناتي وبترسبيرغ وفي المجموعة الملكية الأردنية. وتوجد أعمالها في متاحف الرسم والنحت في أنقرة وإزمير واستانبول. كما حازت على أوسمة من الأردن وإيطاليا وفرنسا تقديراً لها ولفنها.

فخر النساء والفن

قال كثير من النقاد إن الرسم كان لها بمثابة العاطفة. ويذكر ويدات نديم تور في عام ١٩٤٥، (أن الرسم بالنسبة لها يشبه ظاهرة طبيعية؛ ومثلما لا تستطيع الزهور إلا أن تتفتّح في الربيع، ومثلما لا تستطيع النحلات التوقف عن جمع العسل، ومثلما لا تستطيع الأسماك التوقف عن الهجرة، كذلك هي فخر النساء لا تستطيع الإستمرار في الحياة بدون أن ترسم؛ ... إبداع ... حماس ... تراكيب مسلية وخادعة.. ونموذج رائع للتسامي).

أما رسالتها إلى عليا بيرغر فإثبات على أن الرسم كان بالنسبة لها أحد الطقوس التعبدية، على أن أداء هذه الطقوس لم يكن ينبعث فقط من إلحاح الدافع وإنما من إلحاح روحي أيضاً. وجاء على لسانها: (من أجل أن تنجزي إحدى الروائع الفنية، يتوجب عليك أن تشعري بنفسك داخل الرسم، وأن تستقري هناك بكل وجودك). وكانت تحدد الأشخاص في رسوماتها وتقدم إيضاحات عنهم مستخدمة الرسم البياني كما لو كانت تعطي درساً في الرسم، وتطلب من محدثها التفكير في من يحب وفي من يشتاق إليهم إذا كان يريد أن يمنح ألوانه مزيداً من الجمال. (فكري بأمي.. فكري بيرغر.. فكري فيّ. اختاري الألوان التي تودين أن يعيش فيها من تحبين). ويمكن اعتبار نصيحتها هذه كمدخل يوصف فنها. أما عملية الإبداع فوصفتها كالتالي:

(عندما أرسم أجد نفسي أذوب في كل الأشياء الحية... ثم أفقد نفسي وأصبح جزءا من عملية إبداع خارقة تعطي لوحات مثل الحمم والصخور المندفعة من بركان متفجر. وأنا غالباً لا أحس باللوحة إلا بعد إتمامها). وفي إيضاحها للجانب التصوفي من شخصها، قالت فخر النساء أن الانطباعية التجريدية هي شطحة مثل شطحات بوللوك تقود إلى مغامرة محتمة.

البدايات

بدأت فخر النساء رحلة الرسم وهي في الرابعة من عمرها لشعورها بالغيرة من أخيها جواد شاكر. وتقول عن ذلك : (كان صوت ضربات ريشته يرتطم بأذني مثل النغمة. أمسك مرة بيدي وأخذ يمررها على الورقة. ومنذ ذلك اليوم لم يتلاشى الصوت ولا الرغبة في الرسم) . وعندما بلغت الثانية عشرة من عمرها كانت قد أتقنت رسم الصور. وكانت والدتها، مثل الأمهات الأخريات في العائلة، تميل إلى الرسم وقد اعتادت رسم المشاهد على الحرير وتعليقها على جدران المنزل. وتقول عنها عليا بيرغر :(كانت سيدة شديدة الملاحظة، وإذا ما شاهدت أن جزءا من لوحة قد اتسخ تقوم بتغطيتها برسم فراشة عليها. وإذا كانت البقعة المتسخة صغيرة كانت ترسم عليها دودة قز).

اعتادت عائلة كاباآغش قضاء الصيف في بيوكادا التي كانت منفى اختيارياً لحوالي ثماني أو عشر عائلات عثمانية، بينما كانت تقضي فصل الشتاء في المادغ قرب استانبول . وواظب الأبناء على دراسة الرسم والموسيقى والأدب، وهي مواضيع كانت على رأس اهتمامات عائلة شاكر باشا .

عندما كانت طفلة صغيرة، رأت فخر النساء الصور العارية التي كان يرسمها أخوها جواد شاكر والمعلقة في المنزل الكبير المحاط بحديقة واسعة مليئة بالزهور. وتحكي عليا بيرغر عن تجربة الأطفال مع هذه الصور بقولها:

(في يوم من الأيام عندما شاهد الوالدان هذه الصور ثارت ثائرتهما فأزيلت الصور بسرعة ووضعت في العلية التي كنا نراها كعالم آخر. كانت توجد فيها علب موسيقى معطلة، ومع ذلك كنت أذهب إلى هناك لأستمع إليها، وكنت أحس بالدهشة لوجود صور عارية بين الدمى) .

أما فخر النساء، التي بدأت أولاً في رسم صور مقلدة لصور حقيقية، فقد أخذت تتلقى دروساً في أكاديمية رنسون بباريس . وقد استخدمت الطريقة الانطباعية، ثم تحولت بمساعدة مدرسها إلى التجريد. ولوحظ في معرضها الأول عام ١٩٤٤تركيزها على التشكيل والتصميم. وفي عام ١٩٤٥ أصبحت الألوان طاغية. ومع اقترابها من مدرسة باريس أخذت تتأثر بالتجريدية الباريسية.

مدرسة باريس

مع بداية ١٩٠٠ صارت باريس عاصمة الفن وأخذت تستقبل المواهب الشابة من مختلف الدول. وعندما بدأت الحرب العالمية الثانية اكتسب مصطلح باريس معنى مغايراً لمضمونة المعاصر، إذ كان يستخدم لوصف وحدة الفنانين من شرق أوروبا والمهاجرين الألمان والفنانين الأميركان والأسبان، مثل دي ستايل، هارتونغ، ريوبيلي، سولاغيس ومناسير ودوبوفيه .

وكان هؤلاء يلتزمون بالتيار التجريدي إلا أنهم لا ينتمون إلى أية مدرسة فنية وطنية معينة.

عندما نشبت الحرب العالمية الثانية فقدت باريس هويتها كعاصمة للفن لحساب نيويورك. ومع نهاية الحرب تبنّت مدرسة باريس تجريدية تعبيرية مختلفة عن تجريدية كاندينسكي، كردة فعل غير مباشرة أو رسالة (بأننا موجودون) رداً على حركة نيويورك متعددة الجنسيات. وقد وصف فكرت عادل هذه الحركة الجديدة، التي انضمت إليها فخر النساء وابنها نجاد ديفريم، في مقال بعنوان (المدرسة الباريسية الجديدة) نشرته صحيفة ييني الصادرة في استانبول : (تقول الأنباء الواردة من باريس، إن ثلاثين فناناً ينتمون إلى ما يسمى مدرسة باريس الجديدة، قد أقاموا معرضهم الأول بإشراف شارلز استيان، الناقد الفني الفرنسي الذي قدم للجمهور شرحاً عنه. وقد أوضح الفرق بين مدرسة باريس ومدرسة باريس الجديدة كما يلي: ما هي مدرسة باريس؟ بكلمات بسيطة لقد انتهى عصر المدارس القومية. وهذا هو الاسم الذي أطلق على اللوحات، التي رسمها فنانون من جميع أنحاء العالم الذي اختاروا باريس لإنتاج روائعهم دون التخلي عن هوياتهم القومية. وباختصار أكثر يمكن القول إنه لم تعد توجد هناك مدرسة رسم فرنسية. إن باريس هي الوحيدة التي حازت على الشهرة، وأصبحت باريس هي فرنسا. وصارت باريس المكان الذي أنجز فيه فن القرن العشرين. وقد تحقق هذا الإنجاز أولاً من خلال الانطباعية، ثم الوحشية والنابيز والتكعيبية وصولاً إلى التجريدية. ويمكن تلمّس المتطلبات العميقة لمدرسة باريس في عملية الاكتشاف أكثر منها في البحث الفكري. ومن هنا يمكن العثور على مذاقات متنوعة تبرز في أوضح أشكالها المادية وإلى ما وراء الظاهرة التشكيلية وفي مميزات مدرسة باريس.

أما عن مدرسة باريس الجديدة، فانطلاقاً من الظاهرة التشكيلية، فإنها استكشاف للحقيقة الخفية وراء الظاهرة والإعجاب بهذه الحقيقة حيث لا أعتقد بأن هناك طريقة أخرى أفضل منها لوصف الفن التجريدية. وعند هذه النقطة تلتقي السريالية والتجريدية مع أنهما تبدوان نقيضين عند النظرة الأولى.

إن الفن ليس تقليداً للطبيعة، بل هو الإحساس بها.

ويمكن تتبع رموز مدرسة باريس الجديدة مابين عام ١٩٤٠ ÷ ١٩٥٠، ولذلك لا يمكن العثور على فنانين مثل براك، شاغال، ليجيه، ماتيس وبيكاسو في هذه الفترة، ذلك أن أعضاء هذه المدرسة ينتمون إلى جيل آخر، وهم في بعض الأحيان أكثر نضجاً في الأسلوب، وأقل خبرة، لكنهم أكثر شهرة.

(وفي الواقع اننا نرى الأسماء التالية في هذا المعرض: هارتونغ، شيدين، لابيك، ديروليس، ماري ريموند، بازيني، سولاج، ماناسيه، بولياكوف، كارمن دو ريباس، شابوفال، ديمترنكور، دوفوليه، مارسيل لوبشانسكي، دوينتين، وفخر النساء ونجات ديفريم).

وبهذه الكلمات اعتبرت فخر النساء فنانة بمقاييس عالمية. وفي الوقت ذاته، يمكن القول إن أسلوب الفن التكعيبي التركي الحديث في الخمسينات قد استُبدل بفن تجريدي عالمي. ومن الواضح أن الاعتراف بفن تعددي جديد مبني على التدامج، بدلاً من فكرة الفن النشوئي أصبح أمراً مطروحاً للنقاش. وفي هذه الحركة، احتلت فخر النساء موقعاً بارزاً.وفي الواقع إن الخمسينات كانت فترة شهدت نقاشات في الأوساط الفنية التركية حول الفن التجريدي.

نشأة التجريدية في فن فخر النساء

يكاد كل الدارسين لأعمال فخر النساء يتفقون على حقيقة أن فنها (تجريدي). ومع ذلك تتباين الآراء حول نشأة هذه (التجريدية)، لكن أغلبها تربط ذلك بالثقافة الإسلامية. فهناك أشخاص، مثل سيزر تانزوك واندريه موروا، يعتقدون أن رسمها قد نشأ من الزخرفة الإسلامية والثقافة العثمانية والموروث العربي والفارسي.

ومن ناحية أخرى، يرى نقاد، مثل بولنت أجاويد وأحمد كوكسل وجميل أيرآن، أن فنها يحمل لمسات رومانية وبيزنطية ومسيحية، بينما يرى بعض الكتاب، مثل شارلز استيان ودينيس شوفاليه وموريس كوليس وكيث سوتون، أن شخصتيها عبارة عن مزيج من الثقافة الإسلامية والأوروبية، ولذلك لا يمكن وضع أعمالها ضمن تصنيف معين. ويشارك هؤلاء الرأي كل من أحمد غوكسيل، ودنشر اريميز وطلعت حلمان وكايا اوزسزجن . ومهما تكن هذه الآراء إلا أنها تتفق على أن فخر النساء فنانة اصيلة دمجت الحضارات معاً.

علاوة على ذلك، فقد حرصت فخر النساء نفسها في مقابلات أجريت معها عام ١٩٦٠ و ١٩٨٨ بأنها لم تعتبر نفسها نتاجاً للتراث التركي وحده، كما أوضحت في الوقت ذاته بأنها فنانة من مدرسة باريس. وقالت في إحدى المرات إنها قد تخيلت نفسها على قمة (شجرة الحياة).

(عندما أمارس الرسم، أحس بأن عصارة هذه الشجرة تصعد إلى الفرع الذي أقف عليه، أو إلى أعلى غصن لا أستطيع الوصول إليه. ثم يتدفق مني ليتحول إلى أشكال وألوان على القماش. أني مثل مجس يلتقط ذبذبات كل شيء في الكون ويعيد بثها).

وتعني هذه الكلمات أنها تريد التحرر من حدود (الفن القومي) والانفتاح على أي مؤثّر في عالم الفن.

أما فشلها في تحديد موقعها فربما يعود إلى أسفارها المتواصلة والى شخصيتها متعددة الانتماء والثقافات. ومع ذلك كانت تتلقى الإطراء طوال حياتها، كانت موضوعاً لمقالات النقاد الأتراك والأوروبيين البارزين. لكن هذا لا ينفي صعوبة تحديد انتمائها أو مكانها في تاريخ الفن. فالكتاب الأوروبيون، الذين درجوا على عادة تقييم أي فنان شرقي بناء على أفكار استشراقية أو سياسية، يبدون

مشوشين عندما يرون موقفها الإنساني ولا يعيدون ذلك إلى هويتها المشرقية، ولذلك يفشلون في تصنيفها. ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن الأوساط الفنية التركية، ولكن بطريقة مختلفة. فهذه الأوساط تقول بأن هواها (الأوروبي)، وابتعادها عن النقاشات الفنية والفكرية في تركيا، وموقفها الحيادي لا تجعلنا نعتبرها (واحدة منا). وبطريقة ما، فإن الانطباع الذي تتركه كفنانة نبيلة ومتميزة جعلها تبدو خارج السرب.

وفي الحقيقة إنها فنانة عالمية بارزة بحاجة إلى من يعيد قراءتها في مسيرة تاريخ الفن ضمن مفهوم (العولمة) التي نبتت في الخمسينات ونُظِّر لها في السبعينات وأعلنت في عام ألفين.

التقاليد الإسلامية

يرى سيزر تانسوك أن فن فخر النساء يمثل الإرادة الإسلامية التي غامرت بتحدي الفنون التشكيلية والتجريدية السائدة، ونجحت في إثبات حضور منجزات الماضي على الساحة. لكن الشارحين لهذا الفن من الأوروبيين يختلفون مع هذه النظرة إلى حد ما. وتتلخص النظرة التي تربط الفن التجريدي للموروث الإسلامي بالزخرفة كما يجملها أندريه موروا كالتالي :

(لقد لجأت فخر النساء باستمرار إلى أساليب الفن في تركيباتها المتألقة والمتفتحة من خلال استفزاز غرائزها. وبما أن الإسلام يحرم الرسم التشكيلي، فقد كان يحظر على الفنانين رسم عناصر الطبيعة، وكانوا يلجأون إلى التعبير عنها من خلال الأساليب المختلفة التي كانت تعطي معنى الجمال فقط. ولذلك فإن اللوحة كانت تأخذ شكل النسيج أو التطريز أو الفسيفساء. أما فخر النساء فكانت متحررة من هذه الأفكار وهي تنتج لوحاتها الرائعة أو تلون أحجارها ذات الشكل الغريب ولكن دون مغالاة. كان إلهامها الداخلي هو الذي يتكلم، ورأت أن الفراغات التي خلقت من التناغمات اللونية لفرشاتها كانت تمثل السجاد الشرقي).

أما الناقد لصحيفة دي فلتغوش فيربط اتجاه فخر النساء للتجريد بالتقاليد الشرقية، حيث يقول : (إن الدافع وراء هذا الاتجاه يمكن البحث عنه في عالم الفنانة. وحيث أنها تنحدر من الشرق، فمن الطبيعي أنها متجردة من الماديات في فنها، وهي تستمد كل قوتها من الخطوط التجميلية المجردة، ومن خطوط المائية المغرية. وقد اعترتني الدهشة عندما شاهدت لوحة كبيرة بعد كل هذه اللوحات الصغيرة. ولم تكن هذه اللوحة مجرد تمازج بين الذوق واللون والأشكال. وأنت لا تستطيع إنجاز ذلك وأنت مقيد ..).

ومما لاشك فيه، أن فنانة شرقية قد أثارت اهتمام العالم الغربي. فعلى سبيل المثال، عندما قدمت بصفتها فنانة من الشرق في صالة هوغو بنيويورك عام ١٩٥٠، أعطى هذا التقديم انطباعاً بأن فنها يمثل صوفية الشرق، ومنذ تلك اللحظة أخذ هذه الربط يشد انتباه العالم الغربي.

وهناك آراء لا حصر لها بهذا الخصوص، لكن من الواضح أن المكونات الإسلامية في فن فخر النساء ترتبط تقليدياً بالفلسفة الصوفية.

ويتضح من علاقة الشكل بالمضمون في أعمالها ذلك التناغم الواضح المستمد من القول المأثور لحضرة الأمام علي: (من يبحث عني سوف يجدني. ومن يجدني سوف يعرفني، والذي يعرفني سوف يعرف الحب، وأنا أحب من يحب، وسوف أكون رفيق مُحبي، وخطأ رفيقي سوف يكون خطأي. وأنا الذي سوف أتحمل هذا الخطأ) .

دور الفن البيزنطي

إن روح فخر النساء المشرقية لا ترتبط بالموروث الإسلامي فقط، وإنما تتعدى ذلك إلى الفنون والثقافات الرومانية / البيزنطية المسيحية . وينطلق عشق فخر النساء بالثقافة الشرقية من حقيقة أنها ولدت وترعرعت في استانبول ودرست في مدارس فرنسية مثل مدرسة نوتردام دوسيون، حيث كان طلابها يعيشون في أجواء مسيحية. وتقول عليا بيرغر عن ذلك :(لقد كانت مدرسة مرعبة في تلك الأيام. وكانت مكاناً ملعوناً! المسيح مغطى بالدم، والقديس بيير يحتضر... كنت تمر بهذه التجارب كل يوم، وكنت تصلي قبل الأكل وبعد الأكل. لم أكن أصلي، لكن الآخرين كانوا يفعلون ذلك، كنت ألعن، كنت أتذكر بيوكادا واستعيد رائحة الياسمين، كانوا يصلون من أجل كل الأنبياء.).

كانت هذه تجربة عليا بيرغر، وربما كانت لفخر النساء تجربة مماثلة، فمن المعقول أن صور القديسين قد تركت أثراً في خيالها وفي نظرتها للعالم، وهذا ما يظهر من العلاقة بين مذاق الأيقونات ومذكراتها.

وفي الخمسينات، على الخصوص، تظهر في أعمالها الأحجار الكريمة بألوانها البراقة الزاهية. ويعتقد جميل ايران بأن استانبول، بموروثها البيزنطي. وقد تتبع تعبيرات للفن البيزنطي في بورتريهاتها، مثلما هي في أعمالها التجريدية غير التشكيلية. ويعتقد ايران بأن فخر النساء قد تشبعت بمزيج مفرح من الثقافات والفنون الرومانية والبيزنطية والعربية والتركية، مثلما تتدلى فروع نهر عظيم. أما جاك لاسانيه فيقول : (كانت نظرة فخر النساء الأولى إلى العالم الخارجي من خلال فسيفساء ملونة متسمة التفاصيل بمشربيات عربية. كان ذلك في بالها على الدوام). وهو يرى أن فخر النساء مدينة في شخصيتها الفنية إلى هذه التراكيب وإلى ذكريات الطفولة. وكان اندريه موروا من بين الذين أشاروا إلى الأثر البيزنطي في أعمالها .

فن متميز

لقد حملت فخر النساء معها هويتها الشرقية بكل عمقها. وقد عبرت هذه الهوية عن نفسها في فنها، أكثر من تصرفها أو أسلوب حياتها، وربما يكون الجانب الصوفي في تناولها للمواضيع أو للأحداث مفتاحاً لشرح الطبيعة التجريدية لأعمالها. كما أنها في الوقت ذاته قد درست الرمزية والسريالية والواقعية، إلى جانب الفن التجريدي غير التشكيلي.

ويقول دينيس شوفاليه، مشيراً إلى الإلهام الشعري في أعمالها بعيداً عن فن الزخرفة، بأن فنها (استثنائي وغير قابل للتصنيف وأصيل). ويقول أيضاً: (أن كل عمل من أعمالها، سواء اللوحات الزيتية أو المائية أو الحجرية، بالتغاضي عن أزمانها، هو علامة على قدرتها على الإبداع، وعلى قوتها المتجددة. وهذه الأعمال تظهر فنانة لا تتوقف عن التعبير الشخصي والحقيقي ولا حدود لنضوجها. وتصبح هذه الاستمرارية أكثر إدهاشاً لدرجة أنها تجسدت من خلال محاولات متعددة).

في أول أعمالها الضخمة، تعاملت مع الفواصل غير المرئية بطريقة تصغيرية، فبينما كان الاهتمام منصباً على الأسلوب والزخرفة، استبدلت ذلك فيما بعد بالقماش المطلي تحت أضواء ساطعة على شكل لوحات حائط غير تشكيلية.

والى جانب موريس كوليس الذي لمس في لوحاتها ذلك اللمعان الذي يذكرنا بالماس، لاحظ كيث سوتون كيف أمكنها تحويلها حماسها المنضبط إلى فكرة تصميم واعية . لقد كان الرسم بالنسبة لفخر النساء بمثابة معجزة تتكرر باستمرار، وهذه الميزة في الرسم هي التي حولت لوحاتها إلى خطوط متناهية الدقة.

ويقول الناقد الفرنسي جاك لاسانيه : (إن الرسم بالنسبة لفخر النساء هو معجزة تتكرر باستمرار. وهي تتوحد مع هذه الشعلات النقية التي تضيئها المعجزة، فتلقي بنفسها فيها وتظهر ثانية وقد تألقت عيناها ببريق المرجان واللاليء. إنها تحس بالصورة وتعيشها، ولوحاتها لا مثيل لها. فأنت لا تستطيع تصنيفها كتجريد أو غير تشكيلي... الخ، ومن المفيد أن تتبع جذورها إلى الرسومات الإيرانية أو الفسيفساء البيزنطية أو الشبابيك الملونة في المساجد العربية. إن فن فخر النساء قوة باندفاع دائم) .

الموضوع والأسلوب

يمثل فن فخر النساء تركيباً متعدد الأبعاد، ولذلك فإن أي دراسة تنقيبية في تراكيبه وتاريخه وجغرافيته وثقافته تبدو مهمة صعبة لا يمكن تحقيقها من خلال كتيب المعرض المقام في الذكرى المئوية لميلادها. ومع ذلك فسوف أحاول أن أتوصل إلى التصنيف لعناصر الموضوع والأسلوب في فنها.

الموضوع : الطبيعة، الجغرافيا، المكان

كانت فخر النساء عاشقة للطبيعة، وكان تعاطيها للتجريد مبنياً على فهم الطبيعة وتحليلها والإحساس بها. ويبدو أنها تؤمن بأن (ما هو واقعي هو تجريد بحد ذاته). وتتناول معظم لوحاتها موضوعاً معيناً أو أنها تحمل اسماً يثير أمراً محدداً. ويتوجب علينا أن نبحث عن التعبير التجريدي في فن فخر النساء ضمن منظور العلاقة الصوفية التي أنشأتها مع الطبيعة (الجغرافيا) والحياة (الثقافة) . وتشير معظم لوحاتها إلى فترة معينة من حياتها ... إلى الأماكن التي زارتها أو عاشت فيها .. إلى الأحداث التي أثرت في حياتها . وهي تنقل مشاعرها إلى اللوحات وتبقيها حية في البعد الثاني أيضاً. ويتضح من اختيارها لعناوين لوحاتها بأنها تشير في بعض الأحيان إلى أشياء رأتها عندما زارت حضارات مختلفة . يضاف إلى ذلك أن أعمالها عكست أحاسيسها الداخلية وخيالها وأحلامها .

وفي ملاحظتها لعلاقة الجزء بالكل في الطبيعة والكون، حاولت فخر النساء أن تعكس أحاسيسها على القماش . وعندما تُدرس بعناية، فإن التشابه المفترض بين الكل ومكوناته، وكذلك المعتقدات التي تفترض علاقة ميتافيزيقية بين العنصر البشري والطبيعة، يبدو على أوضح ما يكون. وحيث أن هذه النظرة الأفلاطونية هي أساس فن التجريد، فإنها تتشابه مع معتقد العلاقة بين الإنسان والطبيعة في عالمية جي . دبليو .يبنيز .

وتحاول لوحات فخر النساء سبر غور الشيء الأكبر من (الكل)، وكذلك موقع (الكل) الأصغر من أي (كل) آخر . ولذلك، فإن (علاقة التجريد – الواقعي) الملاحظة في لوحاتها لا تعني التناقض وإنما تعكس الانسجام .

ففي بداية طفولتها سافرت أولاً إلى استانبول، ومنها إلى أرجاء العالم . ولهذه الرحلات يعود الفضل في تحولها إلى مستكشفة قابلة للتأقلم مع أكثر من ثقافة واحدة . ولهذا، فليس من المستغرب أن تجد في أعمالها مواضيع متنوعة من دول كثيرة وثقافات وأماكن بأساليب واقعية وتجريدية جنباً إلى جنب .

التاريخ والحنين والهوية

يرتبط تاريخ فخر النساء الشخصي بماضي عائلتها وبزواجها . ويجسد هذا التاريخ بشكل مادي ليس فقط التاريخ العثماني والجمهوري والأوروبي والبيزنطي والإيراني والعربي فحسب، وإنما أيضاً العلاقات والتداخل بينها .

ونظراً لأنها عاشت في دول كثيرة وفي فترات مختلفة، فقط ربط بولنت أجاويد بين هذا الترحال وبين الحنين الظاهر في أعمالها، وهو يقول إن فخر النساء تمكنت من الفن التجريدي من خلال الفسيفساء، وكانت النتيجة نوعاً من هذا الفن لا يستبعد الطبيعة والعنصر الإنساني، وهذه هي الروح التي ألهمت الشعراء الصوفيين في الأناضول عبر الأزمان . ويضيف إن هذا النوع الجديد قد مكّن فخر النساء من رسم مواضيع فلسفية بما يسمح بامتزاج القيمة التشكيلية والموضوع المادي دون إحداث أي تناقض .

وقد أظهر معرضها الذي أقيم في تركيا عام ١٩٦٤، بعد فترة توقف طويلة، ليس فقط علاقتها بالتاريخ، وإنما أيضاً حنينها إلى الوطن . ويقول جميل ايران عن ذلك : (كانت تسعد لسماع صياح الديوك ونباح الكلاب بعد أن قضت ١٩عاماً في غربة المدن الكبيرة التي لا تسمع فيها مثل هذه الأصوات . كانت عيناها تشعان، وكانت تقول ببراءة طفولية إنها قد أحست بصدمة عندما سمعت أن سكان لندن كانوا يضعون الديكة في أقفاص بشكل يمنعها من رفع رؤوسها). وهو يرى أن فخر النساء قد أعادت خلق الأصالة والأناضولية بكل أجوائها .

وتمتد رحلتها في التاريخ والأمكنة من إعلان الملكية الدستورية الثانية إلى حرب الاستقلال، أو من الحرب العالمية الأولى إلى الثانية

أو إلى حرب الخليج. كما أن شبكة العلاقات مع الشخصيات التاريخية، التي بدأت بأتاتورك، والملك غازي، وهتلر، والملكة اليزابيث، امتدت لتشمل شخصيات بارزة في عالم الفن في تركيا وأوروبا والعراق والأردن . وهذا وحده يكفي ليشكل صعوبة لمن يريد كتابة تاريخها الفني.

أما إذا نظر لأعمال فخر النساء كوثائق قيمة تعكس الموروث التاريخي فيما يتعلق بالموضوع والمضمون والأسلوب، فإن النتيجة ستكون مذهلة .

عناصر الأسلوب

إن من أهم السمات البارزة للوحات فخر النساء هي الألوان والزخرفة وتعلقها بالسطح .

الألوان/ الرسم

لقد ظهر حبها للألوان في البدايات الأولى، وتقول شقيقتها عليا أن ملونها كان يختفي وراء الألوان الجميلة . وعلى النقيض من معاصريها، فقد وصفت فخر النساء بساحرة الألوان . وفي الحقيقة ان اللون كان هاجسها الكبير منذ البداية أكثر من كونه وسيلة لتغطية السطح أو تلوينه . ويقول ويدات نديم تور: (كانت تقسم السطح إلى أقسام ملونة. وكانت تلوّن كما لو كانت تحيك سجادة أو ترتب فسيفساء .. إنها فنانة أصيلة من هذه الأرض).

وفي الحقيقة ان لوحاتها غنية بالألوان الفاتحة والحارة من منطقة البحر المتوسط وما بين النهرين.

وتصور أعمال فخر النساء الذكريات الحميمة والمشاعر والمؤثرات التي حملتها من أمكنة عتيقة مثل اليونان وكريت وديلغي ودرسدين وفيينا.. عواصم الفن الأوروبي . أما بغداد، مدينة الشرق الرائعة بنهر دجلة وبابل وكربلاء، فكانت مصدر ثروتها اللونية. ويقول لاسانيه : إن ألوان الفسيفساء، التي كانت تفاصيلها تتوقف عند الشبابيك العربية التي أطلت منها على العالم لأول مرة، قد خلقت عالماً ملوناً في لوحاتها. وكانت ألوانها واضحة وطازجة، وحتى عندما تكون ألوانها داكنة فإن ومضة من الضوء المنبثقة من الداخل تغمر اللوحة بكاملها.

ويقول شارلز استين عن ذلك :(إن لوحاتها تصور مواكب الأمم الأجنبية التي تهاجر من مكان لآخر، وهي تبدو بأضواء غريبة تتحول إلى قرمزية – حمراء وثقيلة مثل الرصاص ومغلفة بألوان سوداء قاسية . ويشبه هذا الضوء الأضواء الخرافية لزجاج القوطي، ناهيك عن أن هذا الحائط السميك والصعب الاختراق من الزجاج المشرقي الذي يأسر المشاهد بطريقة مجهولة وشفافة يمثل الحد اللامنتهي الذي يحمل آخر رسائل الفنون الإسلامية إلى الفن الفرنسي ...).

السطح والملمس

كانت فخر النساء تنظر إلى سطح التلوين كمساحة يتعين تقسيمها وزخرفتها مهما كان حجمها . وكانت تبدأ التلوين كما لو كانت تحيك سجادة أو تزين فسيفساء، محافظة على الموروث الشرقي في اللون والسطح والحجم . من جانب آخر يمكن اعتماد مساحاتها التلوينية كممرات صوفية، ويمكن القول بأن فخر النساء قد حددت العلاقة بين الشيء /الموضوع وبين السطح . فهي، على سبيل المثال، كانت قادرة على تكبير الوجه إلى حجم قماشة اللوحة .

ومع أن استخدام السطح على القماش كان يختلف مع مرور الزمن، إلا أنه يمكن القول إنها كانت رسامة سطح . وفي نهاية الأربعينيات والخمسينيات، كان السطح يتميز بأجزاء فاتحة ومنقطة ومتناغمة. وقد ظهرت طريقة طلاء السطح مع ضربات بالسكين والمكشطة وطبقات الدهان، التي تتحول إلى تجريد بتركيب مكثف، في بداية الخمسينات.

وقد ظهر تركيزها على التفاصيل في علاقة السطح بالملمس مع لوحاتها الأولى واستمر حتى التسعينيات. وهذه الميزة، التي تضيف مزيداً من الحيوية للوحات، يمكن أن تلاحظ في معظم أعمالها. وبينما تكتسب الديناميكية حركة على سطح اللوحات، تقوم العناصر التي تتكون منها اللوحة وتفاصيل هذه العناصر بإرسال ذبذبات ذاتية.

ولذلك، كانت أكبر ميزة في أعمال فخر النساء هي شغفها بالأشياء والحركة، وهي تضع الأشياء والأشكال جنباً إلى جنب، أو أحدهما فوق الآخر بدون أبعاد .

وهي تحب أن تشتغل على سطح اللوحة، فإلى محاولتها لكشف تفاصيل الأشياء أو الأحداث وجعلها ذات معنى، كانت تولي اهتماماً موازياً للحياة غير المرئية في عالم مرئي محاولة تجسيده، وبذلك كانت تضع تفاصيل الحدث أو زاوية الشيء تحت عدسة مكبرة .

وعلاقة فخر النساء بالسطح ليست مقتصرة على زخرفة سطح اللوحة، ذلك أن كل المقالات التي كتبت عنها وعن حياتها، تحكى بتفاصيل كيف كانت تجذب الناس إليها، وكيف كانت تزين جدران المكان الذي تعيش فيه وكذلك الموائد، وكيف كانت ترفّه عن الناس بالموسيقى . ونحن نعرف أن جدرانها كانت مغطاة باللوحات من السقف حتى الأرض، وكيف كانت مائدتها تزدحم بالمأكولات.

وكانت هذه الحياة الجماعية المعقدة والمزدحمة والفرحة وراء تشكلها الفني . وبشكل ما، كان أسلوب حياتها، التي تداخلت فيه الصور والثقافات، هو أصل علاقة عالم الجزء بالكل. وتكتسب أسطح لوحاتها، التي تحمل علامات أسلوب الحياة هذه والتي تعكس التاريخ، أهمية كبيرة .

نماذج /لوحات

يوصف فن فخر النساء بأنه قوة في حالة الفعل تتطور باستمرار وكان هذا الفعل يتخذ شكل السطح الذي يسمح بحدوث المعجزات التي تتكرر وتتجدد باستمرار. وقد اعتادت تلوين المواد كما لو كانت تجبل الطين . وتدلل هذه الحقائق على أنها لم تكن تنظر إلى لوحاتها كأسطح مجردة، وإنما كعالم تشكيلي /صوفي/مرئي.

ومثل أي خطاط محترف، دخلت فخر النساء دائرة إيقاع البساطة التي تحفز الكتابة في كل مناسبة . وإذا كانت رسومات سي تومبلي، التي أنجزها في عام ١٩٥٧/١٩٥٨، والتي سماها (كتابة/تهجئة)، قد اعتبرت تشكيلاً للكون، أو إعادة تشكيل صور طافية من خلال فن الخط، فإن بالإمكان التوصل إلى استنتاج أن فخر النساء قد أنجزت أعمالها في الستينات بفهم غير تركيبي شبيه بالتخطيط.

ومما لاشك فيه أن فخر النساء كانت تملك إيقاعاً قوياً للخطوط كانت تسيطر عليه دائماً، لكنها استخدمت هذه الخطوط لمدها على السطح وليس لبناء أو إنشاء عمارة . ومن أجل هذه الغاية حولت نماذجها إلى كتابة . ولم تكن لهذه النماذج علاقة بالتدريبات السابقة لبناء العمارة، حيث كانت في فن فخر النساء تضيف امتداد حياة تتجدد باستمرار، ويجب أن ينظر إليها كعلامات لهذه الاستمرارية .

المؤثرات والانعكاسات في فنها

خلافاً لمعظم معاصريها من الفنانين الأتراك، لم تكن فخر النساء تولي أي اهتمام للجانب الايديولوجي للرسم . ورغم أنها قد قضت معظم حياتها في خضم الأحداث السياسية، وشاهدت التغيرات في العالم الغربي، إلا أنها حافظت على استقلال خلاق . ومما لاشك فيه أنها كانت مثقفة حقيقية، فقد كانت تعرف تاريخ الفن وفن اليوم أيضاً، ولم تكن معرفتها مقتصرة على (الغرب)، حيث كانت تؤمن بوجهة النظر القائلة بأن أشخاصا متباينين من ثقافات مختلفة يمكن أن يستفيدوا من نفس الموروث العالمي وأن ذلك يمكن أن يبرز شخصية الفنان، فقد اقتسمت الفترة الزمنية ذاتها مع فنانين مختلفين وتأثرت بهم وأثرت فيهم . كما كانت من بين الفنانين النادرين الذين زاوجوا بين الحداثة الغربية والشاعرية الشرقية . ويمكن، على سبيل المثال، تتبع أصل ما شبهت به حياتها الفنية وموقعها في عالم الفن بشجرة الحياة إلى مخطوطة شجرة الحياة المطرزة على السجاد التبريزي.

في السنوات التي قضتها في أكاديمية الفنون الجميلة، درست فخر النساء وجربت الأسلوب الانطباعي والجمالي . وقد دفعت بها الانطباعية العثمانية المسيطرة على الأكاديمية، وكذلك علاقتها الوثيقة مع نامق إسماعيل إلى اتخاذ موقف أكاديمي /انطباعي، ومع ذلك فإني اعتقد بأن الانطباعية لم تؤثر كثيراً في فنها .

ويقول نظمي شنميز إن اصطفاف الألوان الحارة في أعمالها حتى عام ١٩٤٤ يظهر تجانسا مع الرمزية التي طورها بيير بونارد ونابيس . ومع ذلك فإن تأثير البيرت ماركيه وهنري ماتيس وراؤول دوفي وأندريه ديرين يمكن أيضاً ملاحظته في هذه الأعمال .

وفي فترة الأربعينات عكست أعمالها التأثير الانطباعي إضافة إلى اللمسات التقليدية لرسومات الكتب . أما استخدامها المكثف للألوان، وشغفها بالتفاصيل وتركيبها للأشياء وجمعها بأسلوب التأليف الفني (التصغيري) فأضفت على أعمالها جانباً تركيبياً فريداً. وهي تعكس كل التفاصيل الموجودة في موقع ما عبر رؤية حساسة ومتأنية، مثل رسم تصميم سجادة أو إحدى المعلقات المدلاة من الحائط أو بندول أباجورة بقوائم .

وعلى أية حال، فإن البحث الأساسي يتركز على شروحات الجوانب السريالية والانطباعية في فنها . ومع أن من غير الممكن الحديث عن الجانب السريالي في الفن التركي، إلا أن هذه التقييمات تطرح بخصوص بعض صور عابدين دينو وفخر النساء . ففي عام ١٩٤٤ جاء في نقد كتبه ويدات ديمير تور، في إشارة للوحاتها السريالية، ما يلي:

(إن الذي لا أستطيع أن أفهمه هو لماذا تلجأ فنانة، تتمتع بقدرة تعبير أخاذة، إلى الهبوط إلى هذا الفن القديم والشاذ . ومن المحتمل أن هذه الفنانة المتميزة، في ضوء الأطر الضيقة على إلهامها الحماسي، بحاجة للبحث عن مخرج في عالم التجريد اللامنتهي) .

ولم تكن فخر النساء تتوقف عن رسم وتجسيد خيالاتها . وبينما كانت تقوم بذلك كانت تستخدم القيم السايكولوجية، الرمزية للألوان، وكذلك وسائل التعبيرية التجريدية. ولذلك انعكست التعبيرات الساحرة في قصة أليس في بلاد العجائب، والأجواء السريالية لمهرجانات أميركا الجنوبية على أعمالها .

وكان شارلز استيان من بين الذين انتبهوا إلى التأثير السريالي في أعمالها، كما أن بيير بونارد وبول كلي الفنانين الأوربيين البارزين كانا الوحيدين اللذين لخصا رباعياتها التجريدية / السريالية / التعبيرية / اللونية .

ويذكر هنا أن أزمة التجريد / التعبيرية هي إحدى العلامات البارزة في النقد الفني التركي . ولا يمكن تفسير هذه الأزمة بدون الإشارة إلى فخر النساء . وقد شبه الكاتب برنارد غيربرانت، الذي لاحظ التأثير التجريد التعبيري في أعمالها، صراعها مع الرسم بصراع كاندينسكي الذي رسم بطريقة تعبيرية تركيبية وارتجالية . لكن أبرز سمات معظم أعمال فخر النساء، سواء التشكيلية أو غير التشكيلية، هي انطوائية اللوحة، ذلك أن التركيب يدور حول نفسه ولا ينفتح على الخارج. أما فكرة الزمن فمنقطعة وحادة ومتناثرة .

في عام ١٩٥٠، رد الناقد شارلز استيان على ميشيل سوفور الذي نشر كتاباً عن فن التجريد.. جذوره ورواده، وهو أول كتاب حول هذا الفن، بمقال جاء فيه : إن شارلز استيان الذي لعب دوراً مهماً في مسيرة فخر النساء العملية، قد منحها فرصة المشاركة في معرض جماعي عقده مع ٢١ فناناً آخرين . أما الموضوع الأساسي لهذه المجموعة، التي تضم فخر النساء، فيتركز على الصراع الدائر بين مختلف المواقف حول الفن التجريدي وعما إذا كان (هندسياً) أم (غنائياً) . ولم يجر أي نقاش بين الفنانين السرياليين والتجريديين.

ولم يكن استيان يعتبر نماذج الفن التجريدي لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية كآخر مرحلة في الحداثة. ولذلك اعتبر التجريد (الشرقي) الشاعري أكثر أهمية من التجريد (الغربي) الهندسي الذي تمثل في التكعيبية، وأدى ذلك إلى ظهور تيار جديد قلب التشكيلات الغربية وأفكار الحداثة الفنية. وقد كتب استيان في عام ١٩٥١ حول رسومات لفخر النساء : (... ثم جاء الإشعاع من الشرق حيث كان الليل يستيقظ مرة أخرى . وهذا لا يعني غياب النهار وإنما إظهار وجهه الآخر .. الليل الذي يجعلنا نحس حضوره في منتصف الظهيرة، ومنتصف ليالي الصيف حيث تتبادل ملكات الشرق وعذراوات الغرب

السوداوات الصولجانات ويحرسن الإمبراطورية المظلمة والمشرقة في آن واحد).

وقد عبرت فخر النساء عن رأيها المعارض للتركيبيين بقولها (نحن الفنانين التجريديين الذين ما يزالون أحياء اليوم – وأنا أصر على كلمة نحن – يتوجب علينا أن نعيش مع الموتى الذين يلعبون دوراً مهماً في أعمالنا. وبالنسبة لنا أصبح مصيرنا الجحيم التي نعيش فيها الآن . وما يزال الفن السريالي موجوداً حتى اليوم . والشيء المهم بالنسبة لنا، نحن الفنانين التجريديين الأحياء، ليس رسم كوكب على رأس إصبع، أو رأس على قمة شجرة، وإنما استكشاف معاني هذه المقارنات. فمع كل نبض في قلوبنا نحس بذبذبات الكون في كل مكان .. نحس بتدفق الدم في شراييننا، والأرض تدور في الفضاء.. والنار اللامحدودة ... ومسافة الكواكب على امتداد بلايين الكيلومترات، نبض القلب المتكرر وانتقال القداسة من يد ليد ومن شفة لأخرى).

وتعني هذه الكلمات أن فخر النساء قد تبنت المعتقد الجماعي الجديد لمدرسة باريس التي ابرزت دور الحدس ، بدلاً من المعتقد الإيجابي البناء للحداثة الأوروبية .

ومع أنها بنت لها هوية في مدرسة باريس، إلا أن فخر النساء قد بلغت مرحلة تجريد مشابهة للشكل الرومانسي في التعبيرية التجريدية الأميركية. هنا جرى التشديد على وضع المواد في المقدمة بدلاً من التفاصيل، وتراجع الموضوع خلف الملمس واللوحة. وباستخدامها للطلاء واللون، فقد خلقت سطحاً وملمساً بأسلوب جاكسون بوللوك، مارك توبي، روبرت مذرويل، بارنيت نيومان، مارك روثكو وسي توملبي .

ولاشك أن تناغم الخطوط والهندسية في لوحاتها كان امتداداً للصوفية الشرقية بشكل متجدد. وفي هذا الخصوص، لم تكن الخطوط والهندسية تبني شكلاً وإنما تشبه السقوط في غيبوبة . ولذلك، فإن فن فخر النساء، كما ذكر برنارد غيربرانت، يمثل ثلاثة طروحات مبنية على التصوف هي الانطباعات والارتجالية والتركيبية. يضاف إلى ذلك ، أن فخر النساء قالت في إحدى المقابلات إن فن الخط العربي يشابه تماماً (الرسم التأثيري) الغربي .

وعادت فخر النساء إلى التصوير بعد وفاة زوجها، فقد كانت هذه طريقتها في الهروب من الوحدة. وكان أول هذه اللوحات وأروعها هي صورة الأمير زيد الضخمة. في هذه اللوحة تفاعلت مع الصورة بشكل تلقائي متحدثة إلى صديق ومحب والفرشاة في يدها، وقد أظهرت طريقة رسم قريبة إلى الارتجالية في أعمالها، وفي ذلك تصفها كاتيا غرانوف بـ (سارقة الروح).

وكان رسم الوجوه أهم ما يميز لوحاتها في السبعينات، فعندما عادت إلى ممارسة هذا الرسم في نهاية تلك الفترة لأول مرة منذ طفولتها، سئلت لماذا انتقلت من التجريد إلى المادي، فأجابت: برأيي إن هذا أيضاً فن تجريدي . ليس هناك أي فرق . وأنا لا أرسم صورة لوجه، إنما أحاول أن أعكس عالمه الداخلي، وهذا العالم هو تجريد. وباستلهامها للعالم الداخلي بخطوط حادة وألوان رشيقة، كانت فخر النساء تجعل لوحاتها تبدو كأيقونات. وقد صرحت مرة أنها ترسم الصور في عقلها أولاً، ثم لا تنتظر طويلاً قبل إسقاطها على القماش . ولهذا كانت تعكس كينونة الشخص الذي ترسمه بكل بساطته محررة إياه من التفاصيل . ومن بين الذين رسمتهم فخر النساء : الأمير زيد، الأمير حسن، الأمير رعد بن زيد، شيرين ديفريم، شارلز استيان، رينيه باروت، مدام لوبيز وكاتيا غرانوف.

وقد نجحت في إبراز هوية وشخصية من رسمتهم بطريقة بارعة، فالبورتريه بالنسبة لهالم يكن شخصاً أو شكلاً أو لوناً، وإنما كان حالة روحية .

وكما قال بيكر، فقد كانت أعمال فخر النساء الأخيرة تميل إلى منافسة الغرب. فقد كانت صور أقاربها وأصدقائها وأحبائها لا تحمل أي انتماء يمكن أن يربطها بتاريخ الفن الغربي، لكنها مع ذلك كانت تحمل لمسات الأيقونات البيزنطية والرسم الإيراني وروسومات الأضرحة المصرية .

والسمة الأخرى الجديرة بالذكر في هذه العملية هي ثقافة الأناضول وكربلاء والدراويش. وقد أبدت تأثراً كبيراً بمعرض أقامه فنانون أجانب في عمان، لدرجة أنها بدأت في تلقي دروس خاصة في طلاء الزجاج في منتصف الثمانينات، ثم أقامت معرضاً لذلك، وهكذا تكون ذكريات فخر النساء والأسطح الشفافة البراقة قد توحدت في نهاية المطاف مع أسلوب الزجاج الملون.

وعن ذاتها، تقول فخر النساء في الكتيب الخاص بمعرضها الذي أقيم في صالة كاتيا غرانوف في عام ١٩٦٩، :(بينما كانت الحياة تعزف لي لحن مناجاة كنت أرقص معها مثل غجرية)، وبهذه الكلمات وصفت نفسها كفنانة تسافر أبعد من الإيديولوجيات في عالم كوني .

من كتالوج معرض فخر النساء زيد و مدرستها

عمان، ١٩٨١

ولدت فخر النساء زيد في إسطنبول عام ١٩٠١ في إسرة تركية اشتهرت بحب الفن والمعرفة والأدب ، وحاز كثير من أفرادها على شهرة واسعة في مختلف ميادين الفن ،وكان والدها، شاكر باشا، قائداً ودبلوماسياً ومؤرخاً.

درست الرسم في دار الفنون في اسطنبول ثم تابعت دراستها في باريس عام ١٩٢٧ في أكاديمية رنسون، وكان للفنان المعروف بسيير اكبر الاثر في إكتشاف مواهبها وتطوير تلك المواهب. وتزوجت عام ١٩٣٤ سمو الأمير زيد وكان وقتئذ سفير العراق في انقرة، ومنذ ذلك العام توزع وقت فخر النساء زيد في لندن وبرلين وباريس ، بين الواجبات الدبلوماسية وممارسة فن الرسم .

أقيم أول معرض للوحات فخر النساء زيد في اسطنبول عام ١٩٤٤، ثم تتابعت المعارض بعد ذلك في كل سنة تقريباً وفي مختلف العواصم الأوروبية وفي بغداد وعدد من المدن الأمريكية. ويقتني كثير من متاحف الرسم المعروفة في العالم لوحات من انتاجها.

إذا كان لديك نشيد تنشدينه أو قصة تحكينها فعليك أن تنشدي وتحكي على الوجه الأكمل – هذا ما قاله استاذ فخر النساء زيد لها ذات يوم ... إذا كان لديك ما تنشده أو تنظمه فدعه يطفو على السطح ويعكس ما في أعماقك، بل أفضل ما في أعماقك، فهذه طريقك الى الحقيقية.

إن ما تراه العين وما تلمسه اليد وكل ما يقع ضمن عالم الحواس ليس إلا وسيلة للوصول إلى الحقيقة. عليك أن تحاول الوصول إلى الحقيقة في ذاتك وفي عالم اللامحسوس، فان بلغت غايتك فقد أفلحت في الوصول إلى عالم الحقيقة الكبرى وإن أخفقت فستكون على الأقل قد حاولت. الجمال هو روح الحقيقة ومنجزات الإنسان هي محاولاته المتعددة الأشكال لبلوغ الحقيقة، والفن من أهم هذه المحاولات.

جاءت فخر النساء زيد إلى عمان قبل خمسة اعوام ، تحمل في جعبتها خبرة خمسين عاماً من العمل الفني المتواصل، وقررت متابعة مسيرتها في السعي الدائم وراء الحقيقة والجمال. ولقد اختارت الأردن مستقراً لاحساسها بآلاف السنين من التاريخ فوق تلاله وأوديته وصحاريه، وبتراثه الغني العريق الذي ساعد في تكوين الانسان الأردني المعاصر. فالنشيد موجود والقصيدة موجودة ولا ينقصها سوى اليد المرشدة كي يطفوا على السطح.. فأنشأت في دارها معهداً اطلقت عليه اسم المعهد الملكي فخر النساء زيد للفنون الجميلة.

بعض ما علمته فخر النساء زيد لتلميذاتها:

أن يكون المرء رساماً معناه أن يعبر عن نفسه بلغة قوامها ما يختزنه في داخله من ثراء وثقافة، وعمل الفنان المبدع يعكس ما هو جوهري في الانسان.

إن صورة الشخص (البورتريه) في الرسم ليست مجرد شكل أو مظهر أو لون أو غلاف خارجي. إنها أعمق من ذلك بكثير، وتتعدى ذلك بكثير. إنها الروح ... انها النفس الخالصة.

في رسم البورتريه هناك البنية واللون والشكل والروح، نوع من الفن المتكامل الشامل... لكي أبثّ الحياة في رسم ما، أتعمد الوقوع في أخطاء طفيفة، وأعني بذلك أخطاء في رسم الجسد، لا في الأقمشة التي يكتسي بها، فإن هذه ينبغي أن تبقى على ما هي عليه. أما الوجوه فإذا أبقيت كما هي عليه فإنها ستكون خالية من الحلم والتحليق ولغتها الخاصة بها، أنها تظهر جامدة جمود التمثال، وأين هي الحياة إذا كان كل شيء جامداً كالتمثال.

في الرسم التجريدي يحاول جانبي الغير الواعي أن يعبر عن نفسه، وأن يترجم رغباتي الكامنة، بدون أن يتخذ موقعاً ثابتاً وبدون أن يحدد أي شيء. أما في البورتريه فهناك الإنسان الموجود أمامك، الكائن الآدمي، بأفكاره وحياته وجذوره.

إن العناصر الأساسية في العمل الفني هي أولاً مضمونه، والمضمون ليس الشكل وحده بل هو قبل كل شيء القوة التي تنبعث من اللوحة، وهذه القوة قد تظهر مباشرة أو قد تكون غامضة، خفية، قادمة من الكون، وتجبر اللاوعي ليصبح واعياً من خلال العمل الفني، ثم ثانياً، قيمته وهي الناحية العميقة والأساسية في اللوحة. هي الفكرة أو عدة فكر تتجاوب فيما بينها وتكوّن الانسان، ثم ثالثاً التركيب أو بناء الموضوع، ومعناه توضيع العمل بحيث لا يتشتت.

يجب أن تنسى ما تعرفه، لأن ما تعرفه هو ما قد تعلمته، أما ما لا تعرفه فهو حقيقة ما في نفسك. هو الأصداء الكونية الموجودة فينا ولا ندركها.

Fahrelnissa Zeid

EXHIBITIONS

1944 Istanbul, Private exhibition (first)
1945 Istanbul, Private exhibition
1946 Smyrna, House of the People
Paris, Cernuschi Museum
1947 London, St. Georges Gallery
1948 London, Gimpel & Sons Gallery
1949 Paris, Colette Allendy Gallery
1950 New York, Hugo Gallery (Iolas)
Dublin, Academy of Fine Arts
Bristol, Exhibition of Contemporary Art
London, International Exhibitions of Women Painters and Engravers
1951 Paris, Galerie de Beaune
Paris, Salon des Réalités Nouvelles
Florence, Exhibition of French Painters
1952 Paris, Craven Gallery
Berne, Kunsthalle (with painters of Paris)
Zurich, Gallery 16
Beloit (U.S.A.), Art Gallery
Paris, Babylone Gallery: "L'Ecole de Paris" (organized by Charles Estienne)
Brussels, Palais des Beaux Arts: Group "Temoignaged'Aujourd'hui"
Paris, Kleber Gallery: "Alice in Wonderland"
1953 Paris, DinaVierny Gallery
Paris, Salon des Réalités Nouvelles
1954 London, Institute of Contemporary Art
Paris, Salon des Réalités Nouvelles
1955 Paris, La Hune Library-Gallery
Paris, Dina Vierny Gallery, with Poliakoff and Pichette
1956 Brussels, Palais des Beaux Arts, Galerie Aujourd'h
Paris, Kleber Gallery; "L'Ile de l'Homme Errant"
1955-1956 Cincinnati (U.S.A), International Exhibitions of Engraving
New York (U.S.A), American Federation Society of Art
1957 London, Lord's Gallery
1959 Ischia (Italy)
1961 Paris, Dina Vierny Gallery
1964 Istanbul, Academy of Fine Arts
Ankara, Museum of Hittite Art
1969 Paris, Katia Granoff Gallery
1972 Paris, Katia Granoff Gallery
Roma, International Exhibitions of Women Painters and Engravers
1981 Paris, Guest of Honor Salon d'Automme, Festival d'Akaba
Amman, Fahr el nissa Zeid and her Institute
1983 Amman, Retrospective held at the Royal Jordanian Cultural Center
1984 Paris, "Charles Estienne and Art in Paris: 1945-1946", Exhibition held by the National Graphic and Plastic Arts Foundation
1988 Amman, Exhibition of works in stained glass held at the Royal Jordanian Cultural Center
1990 Paris, Institute du Monde Arabe
1993 Amman, Darat Al Funun, "Portraits and Drawings of Fahrel nissa Zeid"
1994 Washington, D.C. National Museums of Women in the Arts, Arab Women Artists
1994 Boston, Atlanta, Miami, Arab Women Artists
1994 Istanbul, Cemal Reshit Rey Exhibition Hall
1994 Exhibition of Portraits, Amman, Darat Al Funun
2000 Istanbul, Erol Kerim Aksoy Foundation
2001 Ankara, The Central Bank of the Republic of Turkey
2001 "The Three of Them: Fahrenissa - Aliye - Füreya", Yapı Kredi Kâzim Tashkent Art Gallery

فخر النساء زيد

المعارض:

١٩٤٤ اسطنبول، معرض خاص (الأول)
١٩٤٥ اسطنبول، معرض خاص
١٩٤٦ إزمير، بيت الشعب
باريس، متحف سيرنوتشي
١٩٤٧ لندن، جاليري سان جورج
١٩٤٨ لندن، جاليري جمبيل وأولاده
١٩٤٩ باريس، جاليري كوليت ألندي
١٩٥٠ نيويورك، جاليري هوغو
دبلن، أكاديمية الفنون الجميلة
بريستول، معرض الفن المعاصر
لندن، المعرض الدولي للنساء الفنانات
١٩٥١ باريس، جاليري دي بون
باريس، صالة ريالتي نوفيل
فلورنس، معرض الفنانين الفرنسيين
١٩٥٢ باريس، جاليري كرافين
بيرن، كونستهال (مع فنانين من باريس)
زوريخ جاليري ١٦
بيلويت (الولايات المتحدة) جاليري الفن
باريس، جاليري بابل: مدرسة باريس،
تحت إشراف شارل إستين
بروكسل، قصر الفنون الجميلة
باريس، جاليري كليبر: أليس في بلاد العجائب
١٩٥٣ باريس، جاليري دينا فيرنيه
١٩٥٤ لندن، معهد الفنون الجميلة
باريس، صالة ريالتي نوفيل
١٩٥٥ باريس، جاليري لا هيون
باريس، جاليري دينا فيرنيه
بمشاركة بولياكوف وبيشيت
١٩٥٦ بروكسل، قصر الفنون الجميلة، جاليري أوجوردوي
باريس، جاليري كليبر
١٩٥٥- سنسناتي (الولايات المتحدة)،
١٩٥٦ المعارض الدولية للحفر
نيويورك (الولايات المتحدة)،الجمعية الفدرالية الأمريكية للفن

١٩٥٧ لندن، جاليري لوردز
١٩٥٩ إيشيا (إيطاليا)
١٩٦١ باريس، جاليري دينا فيرنيه
١٩٦٤ اسطنبول، أكاديمية الفنون الجميلة
أنقرة متحف الفن الحثي
١٩٦٩ باريس، جاليري كاتيا غرانوف
١٩٧٢ باريس، جاليري كاتيا غرانوف
روما، المعارض الدولية للنساء الفنانات
١٩٨١ باريس، ضيفة شرف في صالة الخريف، مهرجان العقبة
عمان، فخر النساء زيد ومدرستها
١٩٨٣ عمان، معرض استعادي، المركز الثقافي الملكي
١٩٨٤ باريس: شارل إستيان والفن في باريس؛ ١٩٤٥-١٩٤٦، قامت بتنسيق المعرض المؤسسة الوطنية للجرافيك والفن التشكيلي
١٩٨٨ عمان، معرض الزجاج الملون، المركز الثقافي الملكي
١٩٩٠ باريس، معهد العالم العربي
١٩٩٣ عمان، دارة الفنون، معرض رسومات فخر النساء زيد
١٩٩٤ واشنطن، المتحف الوطني للنساء في الفن، فنانات عربيات
١٩٩٤ بوسطن، اتلانتا، ميامي، فنانات عربيات
١٩٩٤ اسطنبول، صالة كمال رشيد ري
١٩٩٤ عمان، دارة الفنون، معرض رسومات بورتريه للفنانة فخر النساء زيد
٢٠٠٠ اسطنبول، مؤسسة ايرول كريم اكسوي
٢٠٠١ انقرة، البنك المركزي للجمهورية التركية
٢٠٠١ اسطنبول، جاليري يوبي كريدي كاظم طاشقند للفنون، معرض ثلاثتهم: فخر النساء زيد، علية، فوريه

Temoignages pour l'Art Abstrait 1952
Propos recueillis

By J. Alvard

Fahr-el-nissa Zeid

Qu'il y ait "expression individuelle" dans l'oeuvre d'art, c'est incontestable. Mais il faut tenir compte qu'il y a aussi l'infini indéfini qui est en dehors de la conscience humaine et par là même, réalité créative et voie de salut pour l'artiste qui y trouve son essence, son expression et son explication.

Ainsi, il y a certainement dans ma peinture des rappels ataviques,des sortes de réminiscences, mais pas d'originalité. Il n'y a "originalité" en général, que par rapport à notre civilization. L'homme peut croire que ce qu'il voit autour de lui et ce qu'il fait, est original, mais ce n'est pas plus original que le monde. Plus tard tout cela prendra un caractère d'évidence. L'art de maintenant s'adresse à une époque postérieure.

Aussi, pour en revenir à l'expression, je ne crois pas que la personnalité de l'artiste dans la mesure où elle prolonge et continue l'existence de plusieurs millions d'années, compte d'une façon exclusive. Pour moi, j'ai l'impression que je ne compte absolument pas. Je suis un moyen, je transpose les vibrations cosmiques, magnétiques qui nous régissent, en supposant que j'ai les antennes et les capacités perceptives nécessaires. Je ne suis pas un pôle, un centre, un moi, un quelqu'un. Je fais passer par moi ce qui doit, ce qui peut être transposé par moi.

A l'encontre du cartésianisme (dont j'accepte le côté élémentaire pour commencer à penser et fixer les bases de la métaphysique), chez moi, dans ma conception qui est celle de Spinoza sur se point (1), le point de départ de la spéculation philosophique, loin d'être l'individu est au contraire la substance infinie spirituelle et tout à fait impersonnelle. "L'individualité n'étant, du fait qu'elle est détermination, qu'une negation, qu'une illusion dont la moralité humaine consiste à s'évader pour revenir à l'être infini". Evidemment je préfère dire comme Pascal: "L'homme est visiblement fait pour penser, c'est toute sa dignité et son mérite." Pour lui l'important c'est que l' homme soit fait pour penser et expliquer l'infiniment du grand et du petit. Mais il ne dit pas comme Descartes, dans son discours de la méthode: "Je pense, donc je suis". Qu'il soit ou non, n'est pas intéressant mais qu'il pense, voilà l'essense même de la vérité et de tout commencement.

La pensée est universelle, indéfinie, incommensurable, elle découvre ce qu'il faut qu'elle découvre et cela suffit. Elle crée la vision de toute fausse ou vraie vérité. Elle transpose, elle bâtit, elle accomplit, elle décide et rejette, elle construit la base même de tout entendement.

Expression et Epoque

Ceci ne veut pas dire que l'époque, l'étape actuelle de l'humanité que nous vivons, ne trouve pas son expression dans la peinture. Cette peinture, pour moi maintenant, c'est le mouvement, la vitesse, les rencontres, les départs, une amplification sans fin.

L'homme d'aujourd'hui va beaucoup plus vite à tous points de vue que ses aïeux. En 24 heures, il pourra bientôt voir 24 mondes. Il multiplie sa propre vie, il se multiplie continuellment, et c'est ce jeu qui lui donne sa valeur propre, supprime les barrières et agrandit son horizon. Il y a en lui une élasticité extraordinaire. Et on peut dire qu'il l'avait prévu; son imagination ne l'a pas trompé.

Les contes fantastiques, la vie multipliée par les génies et par le fées, par Dieu incommensurable et indéfini par l'esprit éternel, c'etaient des approximations dans lesquelles il éprouvait déjà ses possibilités. Les énigmes ne se résolvent pas exactement comme il l'avait prévu, mais on peut dire cependant, qu'elles réalisent ses aspirations. Et je crois que le monde est appelé à se modifier encore plus radicalement.

La technique participe de cette part d'arbitraire qui nous vient plus de l'inconscient que de la raison. On ne peut vraiment séparer figuratif et abstrait sur le plan technique. Les problèmes restent à peu de choses près les mêmes. Tout ce qui est fait de la main de l'homme, toute création est une manifestation d l'esprit. Des l'instant que l'homme "animal" est dépassé, c'est-a-dire dès le premier instant, l'esprit touche à l'abstrait pour construire. Mais la vision, elle, change beaucoup. Auparavant l'homme jouissait beaucoup de ses sens, il était visuel et d'une façon tout élémentaire. Il ne considérait que l'enveloppe. Mais c'est une enveloppe qui porte en elle, cachée, la vérité. Il y a des choses qui ne seront plus pour nous ce qu'elles ont été autrefois. La vérité, par example ce n'est pas la peau actuellement, mais les cellules, les molécules. Et si nous sommes liés au monde visible, nous ne le sommes pas moins à l'invisible au fur et à mesure qu'il se dévoile à nous. Ajourd'hui, la complexité est notre domaine. L'homme yeut tout sonder, tout connaître, s'assurer de tout. Il vit des transmutations de valeurs; il voit s'agrandir l'infiniment petit et se rapetisser l'infinement grand. Bien plus qu'autrefois, il doit prendre la mesure des deux infinis. Et il y a cette trépidation qui passe en nous sans cesse. Cette vibration du monde, je la sens et c'est cela qui m'intéresse.

Le Monde Exterieur, La LumiŹre

J'ai toujours été, dès mon enfance, impressionnée par la lumière. J'étais attirée par les jeux de lumière qu'on peut voir sur les glaces biseautées, par les couleurs qui sont sur le bord des miroirs. J'aime la lumière décomposée en mille facettes. C'est un monde étrange de mouvements colorés fugaces et presque diaboliques. La lumière directe ne donne pas la même impression, Dans ces jets de lumière entrecoisées, le monde devient tellement différent. Le morcellement qui en résulte est déjà une analyse et c'est aussi une orchestration. Je suis persuadée qu'on arrivera à donner à ces couleurs le sens de la tonalité des notes. Il y a là un monde complètement nouveau, qui se prépare en nous depuis des siècles et nous luttons pour l'extérioriser. Certainement une sorte de grammaire est en train de se constituer qui exige pour l'instant des études et des spécialistes.

L'Abstrait n'est pas une Façon de Peindre

L'abstrait n'est pas simplement une façon de peindre. C'est tout un monde, un domaine infini et indéfini. C'est par la musique d'abord, par la peinture ensuite que l'on arrivera à déclencher cette ultime vérité qui aime à se jouer de nous. "Aera, Aera," comme disent les Grecs. C'est dans cette voie de l'esprit fugitif et éternel que se trouve l'explication de l'artiste.

"Fahr-el-nissa-Zeid"

by Charles Estienne

Catalogue of an exhibition at Dina Vierny Gallery - April 1961

...Cet exposé de principe était de règle, on va s'en apercevoir bientôt avant qu'on entreprenne le portrait d'un peintre - Fahr-El-Nissa - dont le moins qui se puisse dire dès l'abord c'est qu'il échappe avec une aisance et un naturel peu communs a l'ordinaire de ce qui bat l'estrade ces temps-ci dans le grand ou petit cirque de l'École de Paris. Peut-être faudrait-il être non pas critique d'art seulement mais un Gobineau un peu Baudelaire pour dresser la fiche signalétique d'une artiste à laquelle il ne manquerait rien, que le sceau de l'ordinaire, pour être un élément parfait et discipliné de ce bataillon hélas bien disciplinaire qu'est devenu aujourd'hui la dite École de Paris : carrière internationale (si j'ose dire) mais Fahr-El-Nissa est plutôt cosmopolite en le mode poétique et aristocratique d'un Valéry Larbaud; études, un moment, près d'un maître coté tel que Bissière; abstraite comme il se doit, et même tenue pour l'un des représentants les plus authentique de l'abstraction lyrique. Mais...bien autre chose encore. Classons la fiche mécanographique, et passons au portrait.

C'est un être bien extraordinaire qui prend forme et se détache de tous les tableaux - abstraits ou figuratifs - qui font son œuvre à ce jour.

Pas un martien, diable non, mais un être de la terre, et qui semble avoir déjà vécu beaucoup d'existences - dont certaines d'une réalité, bref, d'une plasticité élatantes. Il est bon, comme est beau qui est réel, d'avoir beaucoup rêvé, mais le cas même de Fahr-El-Nissa est celui d'un être humain qui ayant toujours vécu sur ce plan dangereux où le rêve et la mémoire semblent tisser le même tissu mental, esquive tous les à-peu-près pittoresques et stylistiques, et d'instinct s'est porté a la vérité morale et poétique des choses par un sens aussi inné que le sens de l'orientation chez les abeilles. "Sens plastique" n'est pas assez dire; quand on va de l'un de ses tableaux, ou de l'une de ses gouaches aux autre, d'un "portait imaginaire d'Alice" a "Mon Enfer", du déroulement infini, comme une peinture de caravane, de telle immense toiles d'écriture abstraite, à des peirres peintes, ou à d'autres toiles où semble se poursuivre l'inventaire inlassable des mondes grands ou petits, et des êtres et des choses qui pélerinent à ras de terre ou bougent au fond de la mer, on se dit que ce don visionnaire tout à la fois et réaliste d'appréhender se passé, s'est passe ou se passera, est bien plus que le sens plastique. C'est au vrai, ce don virgilien du "rameau d'or" qui permit à Dante d'explorer tous les mondes, de voir sous la même courbe morale, égale et harmonieuse comme la justice, le ciel et l'enfer. Pour ce même voyage il y suffit, dans le cas de Fahr-El-Nissa, de l'arc-en-ciel des sept couleurs.

Mais reprenons le dessin de notre portrait. Déchiffrons, suivons les méandres de cette écriture qui revient toujours sur soi-même, sans jamais conclure, comme un chant de muezzin ou un canto flamenco. Nous sommes, il est vrai, en pleine Méditerranée, entre Orient et Afrique (et le ciel de Paris), mais avant tout la partie se joue entre les hauts-plateaux de l'Anatolie et les iles de la Mer, et la plus grande de toutes, la Crète de Minos. Le grand axe de la pérégrination passe par la Corne d'Or, par Constantinpole: la Horde d'or, la caravane des routes de la soie , du thé et des épices dont Fahr-El-Nissa nous apporte les présents, a campé à Istanboul, a l'ombre des blanches cathédrales byzantines devenues mosquées. Longs voyages dans les pays de l'enfance - Fahr-el-Nissa a été enfant à Istanboul - et des pays plus lointains encore , plus immémoriaux. Rien d'étonnant si Fahr-el-Nissa, méditerranéenne née, d'une race toute archaïque à la fois et toute moderne de l'esprit, a gardé de ces voyages aux frontières mêlées du rêve et de la mémoire, le goût de la narration lyrique ; et si son art de peindre et de dire possède au naturel cet amble épique qui est bien, comment s'y méprendre, celui d'Ulysse et de Sindbad se remémorant,pour l'auditoire attentif et émerveillé, leurs voyages.Il serait temps de s'apercevoir que la grande narration familière et lyrique, de type odysséen, a trouvé en elle une interprète, mieux encore, un "médium", une voix comme on n'en entend pas souvent à Paris, ou plus généralement, en Occident, depuis Marco Polo.

Mais dira-t-on, on voudrait savoir, tout de même : abstrait ou figuratif, cet art de "parler", comme vous dites ? Oh, c'est fort simple : les deux certes comme tout art digne de ce nom, et notamment celui d'aujord'hui, quand il est délviré de ses complexes "modernistes" ; à cette nuance près que l'art du peintre Fahr-el-Nissa ayant l'une de ses racines islamique s'est trouvé, quand il le fallait, abstrait par vocation encore plus que par nécessité stylistique. Mais il en est de lui-cet art-comme de tout art authentique de ce temps. Ainsi que dans l'opéra de Schönberg "Moïse et Aaron", le peintre commence par dire aux adorateurs de l'image figurée "arrière, toi, image de l'impuissance, qui prétend enfermer l'lnfini dans une idole". A quoi Aaron réspond à Moïse "on ne peut croire que ce qu'on perçoit par les sens "la colonne de feu" qui guide les errants dans le désert, n'est-ce-pas une Image, et quelle image!"

Bouclons le portrait du peintre sur cette "image"; joignons - y l'écharpe aux sept couleurs du prisme et puisque nous avons voyagé, comme Ulysse et Sindbad, dans les Iles de la Mer, rappelons -nous, avec Novalis, que " l'eau est une fiamme mouillée;" Image ou sentence philosophique, en tous cas, elle est digne d'Héraclite ou Empédocle.

Et puis, assez de ces nuances avares - décadentes, pour tout dire-entre la peinture qui est cela - mettons, composition pure et méditée - et celle qui est ceci - un rameau d'or , présent des dieux structure lyrique pure . Ecoutons, nous autres gens de l'Occident - qui d'ailleurs aux temps celtiques n'étions pas des avares - écoutons cette voix odysséenne.

"Fahrelnissa Zeid and her Institute"

The Catalogue of the exhibition - Amman, 1981

Fahrelnissa Zeid was born in Istanbul in 1901. Her father, Shakir Pasha, was a Turkish general, diplomat and historian. Her family loved books and art and many of them attained international recognition.

Fahrelnissa Zeid studied art at the Fine Arts Academy in Istanbul and in 1927 went to Paris for further studies at the Academy Ranson. There, her special talents were discovered by her professor, Bissiére, who had a profound influence on her work. In 1934, she married Prince Zeid, who was the Ambassador of Iraq in Ankara, and from then on, her time in London, Berlin and Paris was divided between painting and diplomatic duties.

Fahrelnissa Zeid's first painting exhibition was held in Istanbul in 1934 and after that she exhibited almost yearly in many famous European and American art galleries. Several important galleries and museums own paintings by her.

If you have a song to sing or a story to tell, then you must sing or relate to perfection. These were the words of Fahrelnissa Zeid's tutor... If you have something to sing or tell, let it emerge to the surface and reflect your depths, the best that is in your depths, for this is the road to truth.

All that the eye sees or the hand touches, all that can be perceived by the senses is but a means to reaching Truth. Try to find the truth that is in your innerself as well as in the invisible world. If you reach your goal, you will have succeeded in finding ultimate truth, and if you fail you will at least have tried. Beauty is the essence of truth and man's achievements are his various means of reaching truth, and art is one of the most important of them.

Fahrelnissa Zeid came to Amman five years ago bringing with her fifty years of experience in the field of art and determined to continue her search for truth and beauty. She chose Jordan to live in because she could feel the thousands of years of history on its hills, valleys and deserts and the effect of its rich heritage on the making of the present day Jordanian.

The song was there and the story was there, they only needed the guiding hand to let them emerge to the surface.

Fahrelnissa Zeid chose to call her residence "The Fahrelnissa Zeid Institute of Fine Arts," where she selected her students and introduced them to the world of art.

Fahrelnissa Zeid to Her Students

"To be a painter is to express the depth of your own culture and to interpret the essence of the spirit. The work of a creative artist expresses the human spirit."

"A portrait is not only a figure, it is not the image, it is not the exterior, it is not the outer cover, it is not the colour, it is much deeper than that and it goes beyond that. It is the soul, the spirit pure."

"In a portrait there are the structure the colour, the forms, and the spirit a kind of a totality of art. In order to give life to a portrait I intentionally make some slight mistakes, I mean mistakes in drawing the human form, not the silks and draperies, for these must appear as they are. If the faces are shown exactly as they are, the portraits will be void of dreams, of soaring, of their own language, and seem statuesque. Where is life if everything is as rigid as a statue?"

"In abstract painting, the unconscious part of me tries to express itself and to interpret my inner exigencies, without, making a definite point without fixing things. But in a portrait you have the person in front of you, the human being with his life, his thought, and his origines."

"The basic elements in a work of art are, first, its volume. The volume is not merely the form, but above all it is the force which radiates from the painting. This force may be directly apparent or remain enigmatic, hidden, mysterious, coming from the universe and compels the unconscious to become concious by means of the work of art. The second element is the work's Value, and this is the deep and essential part of the painting, it is the idea or ideas that dash against each other and make up the human being. The third is the structure or composition of the subject, which means the placing of the subject, in such a way that it is not dispersed."

"You must forget what you know, because what you know is what you have learned, but what you do not know is what you really are. It is the cosmic vibration that is in us and we do not perceive."

that the calligraphic rhythm and geometry in her paintings is an extension of Eastern mysticism, based on line and geometry by renewing itself. In this context, lines and geometry do not construct a form, but corresponds to falling into a recurring trance. Therefore, as mentioned by Bernard Gheerbrant, Zeid's art presents three projections based on "mysticism": impressions, improvisations, and compositions. In addition, Zeid said in her interview with Roditi that Islamic calligraphic art had corresponded exactly to the "action painting" of the west (Cited by Parinaud 1984: 156-1587 from Roditi 1960).

After her husband's death, Zeid turned again to portraits. Making portraits was another way to avoid loneliness (Oral 1991: 10). Therefore, her first and probably the most splendid portrait is the large-scale portrait of Emir Zeid. Emir Zeid's image, which was pictured spontaneously while she was talking to a lost lover/friend, brushes in her hands, evidences that Zeid displayed a method of painting quite close to improvisations in her portraits. In this context, it is remarkable that Katia Granoff regarded her as the "soul thief" referring to her portraits.

The most significant movement defining the 1970s is portrait paintings. When Zeid returned to portrait painting towards the end of 1970s for the first time since her childhood, she was asked why she had moved from abstract to portrait painting, which was a concrete art She replied, "In my opinion, this also is abstract There is no difference. I am not taking picture of a face; I am trying to reflect its inner world. And a person's inner world is abstract" (Turay 1988: 4).

Reflecting the inner world with sharp lines and stylized colors, her portraits give the impression of icons. Zeid declared that she drew portraits in her mind first, and that it would not last so long to transfer them onto the canvas after this process (Hekimoghlu 1992: 9). She reflected the essence of the person she wanted to portrait with all its simplicity, by freeing it from details. Can you guess who are the individuals whose portraits were drawn by Fahr el nissa Zeid? Emir Zeid, Emir Hasan, Raad Zeid, Shirin Devrim, Charles Estienne, Rene Barotte, Mme Lopez, Katia Granoff are among these people. The identity and personality of each of these persons were skillfully symbolized. For Zeid, a portrait was neither a figure, nor a form or a color, but a mood of the spirit only (Oral 1991: 10).

As Becker (1990: 106) said, Fahr el nissa's late works seem to be involved in getting even with the West. The portraits of her relatives, her friends and her beloved ones lack any foundation within the western history of art. However, they carry the marks of Byzantine icons, Iranian painting art and Egyptian tomb paintings. The other subjects of interest in this process were Mevlevi Dervishes, Kerbela and the Anatolian culture. She was so impressed by an exhibition in Amman held by a foreign artist that she began taking private lessons on stained glass in mid 1980's and presented her works to the public by an exhibition (Turay 1988:4). Zeid's memories and the tasty luminous transparent surfaces finally united with the stained glass technique.

In her exhibition catalogue at Katia Granoff's gallery in 1969, she was portraying herself by saying, "While life was singing serenades to me, I danced around it like a gypsy" (Eren 1982:48). With these words, she depicted herself as an artist traveling beyond the ideologies of a globaized world.

within the fluidity of the art of calligraphy. There is no doubt that Zeid had a powerful rhythm of lines that she kept under control. But she used these lines to spread them on to the surface, not to construct or erect a building. By this purpose, she turned her patterns into writing. Patterns have nothing to do with the practices made before starting the construction of a building. In Zeid's art, patterns provide the continuity of a life that is essential and renewed constantly. They should be regarded as the marks of this continuity.

IV. Influences and reflections in Zeid's Art

Contrary to most of her Turkish contemporaries, Fahr el nissa Zeid was never interested in the ideological aspect of painting. Despite the fact that she was always in the middle of the world politics all through her life, witnessing major historical events and experiencing the real up and downs in the Western world, she preserved her creative independence. Undoubtedly, Fahr el nissa Zeid was a true intellectual. She knew the history of art as well as the art of the day. Her knowledge was not limited to "West". Describing how different people from different cultures can benefit from the same world heritage is synonymous with making an artistic persona visible. From this point of view, Zeid shared the same period with various artists. She was influenced by them and she also influenced them. She gave dissimilar artistic responses to the similar discussions or trends. She was one of the rare artists that associated Western modernism with Eastern lyricism. For example, at the root of her statements that identified her artistic life and her status in art in the "tree of life" can be found in the "tree of life motif" embroidered on Tebris carpets (Ayman 1988: 8).

During her years in the Academy of Fine Arts, Fahr el nissa Zeid studied and tried the impressionist technique and aesthetics. Both (1914) the Ottoman Impressionists' dominance in the academy and her closeness to Namık Ismail led her to assume an academic/impressionist attitude. However, I think that "impressionism" has hardly affected her art.

According to Necmi Sönmez, juxtaposition of warm colors in her works up until 1944 shows an affinity with Symbolism developed by Pierre Bonnard and Nabis (Maurice Denis, Edouard Vuillard and Felix Vallaton) (Sönmez 1994: 24). Nevertheless, the effects of Albert Marquet, Henri Matisse, Georges Rouault, Raoul Dufy, Othon Friesz, Andre Derain can also be observed in the same paintings.

In the 1940s, her works reflected Fauvist and Expressionist influences, as well as the traditional marks of book illustrations. Her intense use of color, her fondness for details and colors and her placement of things, imprisoning them by the composition technique of "miniature" art, have a unique and synthetic aspect. She reflects all the details existing in a location by a sensitive and careful observation, i.e. the design of a carpet, the sagging paysage hanging on the wall, the pendulum of a legged lampshade. All those were important in Zeid' s life and worth to be pictured.

However, the basic discussions focus on the interpretations about the surrealist and expressionist aspects of her art. Even though it is not quite possible to speak of "surrealist" approaches in Turkish art, such assessments are made for some pictures of Abidin Dino and Fahr el nissa (Tör 1944). Even in 1944, Vedat Demir Tör, referring to her surrealist pictures, expressed his criticism as follows:

"I just cannot understand why an artist, so skilled in catching and expressing nature in a stunning and distinguished manner, condescends to such old-fashioned anomalies. It is probable that this distinguished artist, considering the frames too narrow for her enthusiastic inspiration, is in need of seeking relief in the infinity of abstraction".

Fahr el nissa Zeid never gave up picturing and objectifying her fantasies. While doing this, she made use of psychological/symbolical values of color, and the means of abstract expressionism as well. The fantastic expression of Alice in Wonderland and the surrealist ambiance of South America festivals were reflected on her paintings. Charles Estienne is another art critic who sensed the surrealistic influences in Zeid's works. Except from eastern influences. Pierre Bonard and Paul Klee are the two leading European artists who summarized her color/abstract/surrealistic/expressionist quartet (Soudry 1972: 21).

Moreover, the abstract/expressionist dilemma is one of the significant milestones of contemporary Turkish art criticism. Without making any reference to Fahr el nissa Zeid, it is difficult to explain that dilemma. Writer Bernard Gheerbrant, who observed abstract expressionist influences in Zeid, identified her struggle with painting with Kandinsky who had painted 'improvisations', 'impressions', 'compositions' in Murnau epoch (Anonymous 1988). One of the most obvious characteristics of almost all Zeid's paintings, either figurative or non-figurative, is the introversion of the picture. The composition revolves in itself and does not open to the outside. The concept of time is introverted, pointed and prevalent. Thus, Gheerbrant's comparison to Kandinsky becomes valid in the reflection of some similar mysticism.

In 1950, the critic Charles Estienne responded to L'art Abstrait, ses origins, ses premiers maitres by Michel Souphor, which was one of the first books written on abstract art, with his article "Is Abstract Art an Academism?". Charles Estienne, who occupied an important place in Fahr el Nissa Zeid's career, provided her with the opportunity to participate in a collective exhibition at Colette Allendy that he held with 21 painters such as Domela, Hartung, Picabia, Schneider, Soulages and Schöffer. The main discussion of this group, which included Zeid, focused on the conflict of different approaches to abstract art as to whether it was "lyric" or "geometric". There was no debate between the realist and the abstract artists. Charles Estienne was the starter of this discussion (Becker 1990: 106). Estienne did not consider the abstract art formations of post-World War II as the final point of modernism. Therefore, the "Eastern" lyric abstract was deemed more important rather than the "Western" geometric abstract determined by Cubism. Tachisme had taken precedence over structuralism. This attitude introduced a new approach that reversed the western formations and perceptions of artistic modernism. In 1951, Estienne says in Midi Nocturne that contained lithographies by Fahr el Nissa Zeid:

"And the glow came from the East. And there, the night is waking up again/.../ that shows not the absence of the day, but its other side...the night that makes itself felt even in the mid afternoon, the mid summer night of Novalis and Nerval, where the mother queens of the east and the pitch black virgins of the west, exchanging scepters, stand guard in the empire which is pitch-dark and bright as well. Just as Aix's burning bushes and the windows of Chartes converge, so the irritating southern night unites the tree of Séraphine and the Bedouin castles of Zeid" (Becker 1990: 106).

Fahr el nissa Zeid expressed her "tachist" views against the constructivists as follows:

"We, the abstract artists who are still alive today - and I insist on this word- have to live together with those who no longer living, playing an important role in our works. For us, the destiny is the hell itself and we are in this hell. Surrealistic art is still surviving today. The important thing for us, for the living abstract artists, is not to paint a planet on a finger or a head on the top of a tree, but to explore the meaning of these comparisons. With every beat of our heart, we perceive the cosmic vibrations everywhere... We perceive the blood circulating in our veins, the earth rotating in space, and the endless fire... the distance of the planets measured in billions of kilometers, the double beatings of heart, the passing of the sacred one from hand to hand, from lip to lip..." (Becker 1990: 106).

These words underline the fact that Fahr el nissa Zeid adopted the new pluralist concept of Ecole de Paris, which attributed great importance to intuitions and spiritualism besides pluralist intelligence, instead of positivist, constructive attitude of European modernism.

Although she had established an identity in Ecole de Paris, Fahr el nissa Zeid also reached an abstraction similar to the romantic wing of American abstract expressionism. The desire of putting the material in the forefront was emphasized, rather than the details of the picture. The theme fell behind the texture and painting. By means of paint and color, she created a surface and texture in style of Jackson Pollock, Mark Tobey, Robert Motherwell, Barnett Newman, Mark Rothko, Cy Twombly.

Nevertheless, the styling of Fahr el nissa pictures with a conscious pattern and control manifested its conflict with Tachisme. Her calligraphic and mosaic-like styles reinforced this conflict. There is no doubt

Due to her residence in various countries in different periods other life, Bülent Ecevit formed an affiliation between nostalgia and Fahr el nissa's works. According to Ecevit. Zeid was able to achieve abstract art by means of mosaics (Ecevit 1949:14). And the result was a type of abstract art that did not exclude human and nature element It was this spirit that had inspired mystic poets in Anatolia through ages (Ecevit 1949). Ecevit asserts that, this new style helped Zeid paint philosophical themes, thus allowing the merge of plastic value and the subject matter without leading to any contrast (Ecevit 1949).

Her exhibition that was held in Turkey in 1964 after a long period exposed not only her relationship with history, but also her nostalgia for her land. In some way, such an extensive exhibition should be evaluated in the context of her longing for Turkey. Cemil Eren says "She is happy to hear the voices of cocks and dogs, after spending 19 years in big cities where cocks do not crow and dogs do not bark. Her eyes sparkling, she expressed with a child's innocence that, she was very much surprised and angered when she had heard that the Londoners put the cocks in cages in a such a way that prevented them from raising their heads. According to Eren, Zeid recreated the Anatolian authenticity along with its atmosphere, without using any motifs (Eren 1964).

Her journey to history and locations extends from the announcement of the Second Constitutional Monarchy to the Independence War or, from the World War I to World War II or to the Gulf War. The chain of relationships with historical personalities that had started with Atatürk, King Ghazi, Hitler, Queen Elizabeth, was extended to the outstanding personalities of the world of art in Turkey, Europe, Iraq and Amman. This alone suffices to make it problematic to write down her artistic history.

If and ever Zeid's works are considered as valuable documents that reflect this historical heritage with regard to subject matter, content and style, the outcome will be fascinating.

III.2. Stylistic elements

The most outstanding aspect of Fahr el nissa paintings is the colors, ornaments and her fondness for surface (Tör 1945, Güvemli 1945:7).

III.2.1. Colors/Paints

Her passion for colors has manifested itself in her early ages. Her sister Aliye said that her palette used to be covered with beautiful colors (Erbil 1975:3). Contrary to her contemporaries, Zeid was defined as a magician of colors. She was a magnificent color/stained glass designer. In fact, from the beginning, color was the basic concern in her art, beyond being an instrument for covering or painting a surface. Vedat Nedim Tör says, " She separates her surface into colorful sections. She paints as if she weaves a carpet or decorates mosaics; she is a genuine artist of this land. Color, surface and volume traditions of the East have found their European maturity in her art (Tör 1944). As a matter of fact, the bright, warm colors of Mediterranean and Mesopotamia can be captured in her pictures.

Zeid's art reflects the unforgettable memories, impressions and influences from ancient sites such as Greece, Crete, Miken, Phoestos, Delphi, as well as from Dresden and Wien, the leading Western cities of art. Baghdad, that splendid city of the East with its Golden Tigris, Babylon and Kerbela, is the source of her prosperity of colors (Anonymous 1959). In Lassaigne's words, the colorful mosaics separated in details by the lattice of Arabian window, through which she had looked at the outside world for the first time, also created a colorful world in her paintings. The colors used in her pictures are clear, limpid and fresh. Even if her colors are darkened, a glimmer of light that emerges from inside covers the painting (Cited from Lassaigne 1953, anonymously). Charles Estienne speaks of her use of colors in lyrical words: "Her paintings portray the parade of strange nations that migrate from one place to another; they expose-in strange lights turning to crimson - reds, blues of huge glass cases, heavy as lead coils, enveloped in violent blacks. This light resembles the fabulous lights of Gothic stained glasses. Let this thick and impenetrable wall of Eastern stained glass, which grasps one in an unknown and transparent way, be a boundless and free line conveying the latest messages of Islamic arts to the French art...." (Cited from Estienne,1951, anonymously 1988a).

In Zeid's paintings, a wide range of colors was used in conformity with their periods and the expression of the picture itself. For instance, in painting the eyes, lips and hair in a portrait of 1970s, she used color freely, in a Fauvistic style, with touches using the brush technique of the impressionism. The face was painted as a smooth surface with a single color. Indeed, her use of colors is associated with Matisse. But also, it can be easily observed that she was influenced by the Islamic miniature art. Or, in her abstract compositions, in which line/pattern independence are dominant, the lines may wander freely on the color while colors come side by side in spots. Zeid neglected the color/object relationship and abandoned using colors to define the object.

III.2.2. Surface/Texture

For Fahr el nissa Zeid, the painting surface is an area to be separated and embroidered, no matter how it is large or monumental. She starts to paint like weaving a carpet or decorating a mosaic. She preserves the eastern traditions of color, surface and volume. On the other hand, her monumental painting spaces can be regarded as a "mystic" passage like Seljukian portals. We can say that Zeid identified the relationship between the object/subject and the surface. For instance, she could enlarge a face as big as the size of a canvas (Cited from M.C.L - Le Monde 1961, anonymously).

Although the use of surface on the canvas can vary over time, she should be considered a surface painter. At the end of 1940s and in 1950s, the surface was patterned with spotted, bright and rhythmic sections (Anonymous 1964:77). The covering of the surface with touches by spatula, knife scratches and layers of paint which was reduced to an abstract and intense texture, appeared in 1950s (Köksal 1989a: 8).

Her focus on details in the surface/texture relationship started from her early paintings and continued until 1990s. This feature, which adds dynamism to the pictures, is observed in nearly all her works. While dynamism gains mobility on surface of the paintings, elements that compose the painting and the details of these elements send vibrations within themselves.

One of the main characteristics of Zeid was her fondness for objects and mobility. She places objects and figures side by side or one upon the other without profundity. She likes working on the surface of the picture, coming closer to the Fauvists in this respect. Apart from her endeavor to reveal the details of an object or an event and to make it sensible, it is equally important that she showed curiosity about the life of an invisible in a visible world and tried to portray it. By this attitude, turning the microcosm into a macro, a detail of an event or a corner of an object is put under a magnifying glass.

Zeid's close relationship with the surface is not limited to embroidering the surface of the painting. Almost all articles about her and her life narrate in detail how she attracted the people to her, how she ornamented the walls of her location and the banquets, how she cheered up people with music. We know that her walls were covered with paintings from the ceiling to the floor (Turay 1988: 4), her table was set with cakes, Turkish-style pilaf, barbecued lamb, cream and honey, caviar and champagne. It was this pluralist, complicated, crowded and Joyous lifestyle that determined her art. In some way, her lifestyle, in which aspects and cultures are intertwined, lies at the root of the small/big universe relationship. Bearing the marks of this lifestyle and reflecting the history, the surfaces of her paintings are of great importance.

III.2.3. Pattern/Drawings

Zeid's art was described as a power in action developing constantly and this action was comprehended as a surface, which allows spontaneous miracles being renewed repeatedly. She used to paint materials as if she was kneading soil. These facts evidence that she did not perceive her pictures just as surfaces, but as a plastic/mystic/visual world.

Fahr el nissa Zeid, like a meticulous calligrapher, applied to the rhythmic circle and the restrictive simplicity of writing on every occasion. If Cy Twombly's drawings made in 1957-58, which he named "writing/spelling," are perceived as a correspondence of the universe, or as the re-shaping of floating images by means of calligraphy, then we can reach to a conclusion that Zeid produced her works in the 1960s with an anti-compositional understanding similar to graffiti.

These repetitions are in harmony with colors

female artist arouses interest in the Western world. For instance, when she was introduced as "The Oriental Painter Fahr el nissa Zeid" at her exhibition of New York Hugo Gallery in 1950, it was assumed inevitably that her art embodied the whole mysticism of the East. From the first moment, this recognition seemed very appealing to the Western world.

Such opinions are endless. However, it is evident that the Islamic elements in Fahr el nissa's art must be typically related to mystic philosophy.

The image-text relationship in her abstract paintings that she visualized the following apothegms of Hazreti Ali involves rhythmic, clear and harmonious repetition:

"The one, who seeks, will find me,
The one, who finds, will know me,
The one, who knows, will love,
I love the one who loves"
And
"I will become the comrade of my lover,
My comrade's fault is mine,
It is me that will pay for it"

II.3.2. Contributions of Byzantine Art

Zeid's Eastern spirit seems to be affiliated not only to the Islamic traditions, but also directly to Roman /Byzantine /Christian arts and cultures. Fahr el nissa's fondness for Eastern culture stemmed from the fact that she was born and raised in Istanbul and attended to French schools such as Notre Dame de Sion. Dame de Sion students were taught under Christian rituals. Aliye Berger says "it was a horrible school at those days. A god damned place! Jesus covered all over with blood, Saint Pierre is dying; everyday you would experience such things. Praying before lunch, praying after lunch. I was not praying, but the others were. It is the same. I was cursing, not praying. Büyükada was coming into my mind; the smell of jasmines. It was used to pray for all prophets: bla, bla, bla..." (Erbil 1975:3). These were Aliye Berger's experiences. But, Zeid may have had similar experiences. It is conceivable that the images of the Saints left marks in her imagination and in her visual world. Hence, the relationship between the taste of icons in her portraits and her memories is unquestionable.

Especially in 1950's, there appeared the luminous, colorful mingling of precious stones and mosaics in her works (Köksal 1989a: 8). Cemil Eren believes that Istanbul, with its Byzantine heritage had significant effects on Zeid's art. He finds impressions of Byzantine art in her portraits, just as in her abstract non-figurative works. According to Eren, Zeid captured a happy synthesis of Roman, Byzantine, Arab and Turkish arts and cultures, like the blending of the branches of a huge river (Eren 1982:48-51). "Zeid's first look to outer world was through a colorful mosaic separated into details by an Arabian lattice. She never forgot it..." says Jacques Lassaigne. In Lassaigne's opinion, Fahr el nissa owed her artistic persona to these images and memories of her childhood. Andre Maurois is among those who captured the Byzantine primitives and Rouault's marks in the essence of her paintings. (Maurois 1950, Parinaud 1984: 150).

II. 3.3. A Synthesis or none

Zeid was an artist who bore her Eastern identity with all its intensity. This identity manifested itself in her art rather than her behavior or lifestyle (Özsezgin 2000: 6). The mystical aspect of her approach to objects or events may be a key to interpreting the abstract nature of her works. Meanwhile she studied Symbolism, Surrealism,, Realism, Mysticism, Non-figurative and Abstract Art.

Denys Chevalier, capturing independent, poetical inspirations in her works beyond ornamental art, defines her art as "Unclassifiable, exceptional and original". He also says, "each of her works - oil paintings, watercolors or stones - whatever their periods are, is a sign of her power to invent and to create and a sign of her plastic strength renewed over and over again. The artist, in a breathless pursuit of personal and real expression, is continuously maturing without cease. This continuity is becoming more amazing to the extent it has manifested itself through various attempts."

In her first large-scale composition, the hardly-seen splitting of designs was handled with somewhat an understanding of miniature. While concerns for technique and monumentality were prevailing in the picture, the desire for monumentality was later on replaced by canvases painted under strong lights in the character of non-figurative wall paintings (Cited from Chevalier, anonymously 1964a).

Along with Maurice Collis (Cited from 1956. anonymously 1964a), who sensed, in her paintings. the magnificence and glitter that reminds of diamonds. Keith Sutton (cited from 1957, anonymously) noticed how a controlled enthusiasm and sensation were transformed into a conscious concept of design. For Fahr el nissa Zeid, painting is a miracle, which happens repeatedly. And it is this feature of painting that transforms her into a meticulous calligrapher (cited from Lassaigne 1953, anonymously 1964a, 1994a: 18).

The French critic, Jacques Lassaigne says: "For Fahr el nissa Zeid, painting is a miracle, which happens repeatedly. She warms up with the non-smoking flames of this miracle, throws herself into these flames and re-appears, with her eyes blushed by the illusions of corals and pearls. She feels the picture, she lives the picture, her paintings do not resemble to anyone else's. You cannot openly classify them as abstract, non-figurative, etc. It is even futile to find out their origin in the Iranian miniatures, Byzantine mosaics or colored windows of Arabian mosques. Fahr el nissa's art is a power in a continuous progress."

III. Thematic components/stylistic elements

Fahr el nissa's art presents a multidimensional structure. An artistic archeological study on its components, history, geography, culture, etc.. would be a hard and challenging work, which cannot be achieved within the confines of the exhibition catalogue prepared in memory of the 100th anniversary of her birth. Nevertheless, as a modest start, I will try to make a rough classification of the thematic and stylistic elements of her art

III. 1. Thematic components

III.1.1. Nature/Geography/Location

Fahr el nissa Zeid was a nature lover. Her approach to abstract was based on understanding, analyzing and feeling the nature. She seems to believe that "what is concrete is abstract enough." Most of her paintings embrace a particular theme or, bear names that may evoke a certain subject matter or theme. We must seek the abstract expression in Zeid's art in the context of the mystical relationship that she established with nature/geography and life/culture. Most of her paintings refer to a certain period of her life. The places where she visited or lived, the events that influenced her life, and her passions are transformed into the paintings, by keeping them alive in the second dimension as well. It' is apparent that in choosing the titles of her paintings, she makes reference sometimes to impressions or to certain objects perceived when she visited various civilizations. Moreover, her works reflected her inner expressions as well as her fantasies and dreams.

Observing the big/small relationship in the nature/universe, Zeid endeavored to reflect her impressions on canvases. When studied meticulously, the supposed similarity between the whole and its components as well as the beliefs and approaches that suggest a metaphysical relationship between human and nature element can clearly be observed. Being the basis of abstract art, this new platonist approach corresponds to the similar conception of human and universe in G.W. Leibniz's monadology as well. Zeid's pictures try to probe into the one that is bigger than any "whole" as well as the status of "whole" that is smaller than any other "whole". Hence, "the abstract-concrete relationship" observed in her paintings does not present contrast, but harmony.

Beginning from her childhood, she traveled first in Istanbul, in Turkey and then all over the world. Thanks to those travels, she became an explorer who could adapt to more than one culture.

Therefore, it is not surprising to find a variety of subjects from different countries, cultures or locations, with the concrete and abstract ones standing side by side.

II.1.2. History/Nostalgia/Identity

Fahr el nissa's own history is closely linked to her family's past and her marriages. And this history embodies, in a concrete manner, not only the Ottoman, Republican, European, Byzantine, Iranian and Arabian history, but also their relationships and Interactions as well.

abstractive expression differing from the Kandinsky's Abstract. She opted for a non-figurative approach, by rendering the artistic traces and the language pictorial, as well as making it understandable. This attitude was an indirect reaction or a message of "we are here" to the multinational New York movement.

Fikret Adil described this new movement, which Fahr el nissa Zeid and her son Nejat Devrim had joined as well, in an article titled "the New Paris School" in Yeni Istanbul newspaper as follows:

"According to the news coming from Paris, thirty artists, who are united under the name of "New Ecole de Paris" and the guidance of Charles Estienne, a French art critic, have held their first exhibition.

Opened by thirty artists in a show, Charles Estienne introduced the exhibition to the public. He explained the differences between "Ecole de Paris" and "New Ecole de Paris" as follows:

What is "Ecole de Paris"? In most simple words, the era of national schools has been closed. And this is the name given to the paintings produced by the artists from all over the world who have preferred Paris, a unique place to produce their masterpieces without losing their national identities. In a narrower sense, it may be even asserted that there no longer exists a French painting. It is only Paris that has achieved fame, and Paris is in France. Paris is the place where the painting of the 20th Century has best realized itself. This perception finds its way firstly through impressionism and then nabism, fauvism, cubism and lastly abstract art. The consciousness and the deep requirements of Ecole de Paris are to be found in the discovery process rather than in research ideology. Thus, different flavors can be sensed, developing in its most naked, most concrete form in and beyond the plastic phenomenon, and in the characteristics of Ecole de Paris.

"What is "New Ecole de Paris"?

Starting from the characteristics of the plastic phenomenon, it is the exploration of the hidden truth behind them as well as the admiration felt for this reality, which I do not think there may be a better way to describe the abstract art. At this point, the deepest aspect of surrealism and the most independent aspects of abstract, - though they seem to be two enemies at first, - get together.

Art does not imitate the nature; it is the feeling of it!

The representatives of the "New Ecole de Paris" must be sought between 1940 and 1950. Therefore, it is not possible to find artists such as Braque, Chagall, Léger, Matisse and Picasso in this period. Members of the "the New Ecole de Paris" belong to another generation, which is sometimes more mature in style, sometimes less experienced, but recognized worldwide.

"In fact we see the following names in the exhibition: Hartung, Scheiden, Lapicque, Deyrolles, Marie Raymond, Bazaine, Soulages. Manassier, Poliakoff, Esteve, Carmen de Ribas, Chapoval, Calmettes, Atlan, Arnal, Denise Chesnay, Degottex, Dias, Dimitrienko, Duvillier, Lapoujade, Marcelle Loubchansky, Messagier, Pons James Pichette, Duentin, and finally. Fahrinnüsa Zeid and Nejat Devrim" (Adil 1952:7).

With these words, Fahr el nissa Zeid was considered as an artist of international standards. At the same time, it can be said that in 1950's, Cubism-orientated national modern art style in Turkish art circles was replaced by international abstract art. It is evident that, the recognition of a new pluralistic art based on solidarity, rather than an evolutionary, hierarchic, linear concept of art, was debated. In this movement, Fahr el nissa had an important position. In fact, the 1950's are recalled as a period during which the discussions on "abstract art" made up agenda of those days in the Turkish art community, as it did in the world.

II.3. Origins of abstract art in Zeid

Nearly all approaches to Fahr el nissa's art agree on the fact that her art is "abstract". However, there are differing views on the origins of "abstract". The majority associates her art with Islamic culture. Cezer Tansugh, Andre Maurois are among those who believe that her art is originated from Islamic aesthetic. Ottoman culture as well as Iranian and Arab-Persian sensibility. On the other hand, the critics such as Bulent Ecevit, Ahmet Köksal, Cemil Eren, entertain the common opinion that her paintings bear the marks of Roman, Byzantine and Christian culture. Some writers like Charles Esteinne, Denys Chevalier, Maurice Collis, Keith Sutton, Jacques Lassaigne are of the opinion that her personality is a synthesis of Islamic and European culture. Therefore her art cannot be put under any classification. Ahmet Köksal (1988). Dinçer Erimez (1996: 5). Kaya Özsezgin, Talat Sait Halman (1994) share this view. Whatever different views are pronounced, the common view is that Fahr el nissa Zeid is an artist of a synthesis.

Moreover, Zeid pointed out at several interviews she made in 1960 and 1988 that she had never considered herself a product of Turkish tradition solely. She also underlined that she had been an artist of "Ecole de Paris" at the same time. She also said that she had imagined herself on the top of a "tree of life":

"While painting, I feel that the Juice of this tree is rising either to the branch on which I stand, or to the one of the highest branches I wish I could reach. Then it is flowing out of me to transform itself into shapes and colors on my canvas. I am a sort of conductor which senses and transmits the vibrations of everything in the world." (Cited from Roditi by Parinaud 1960 (ed) 1984: 156. Turay 1988).

Her words expressed her wish to free herself from the boundaries of "national art" and to be open to any influences in the world of art.

Her failure in determining her status even in her mind may be due to her continuous travels and multinational/multicultural personality. Even though she was praised throughout her life and became the subject of the articles of leading Turkish and European critics, it is still challenging to decide where she belongs to, or where to place her in the history of art. The European writers, who are in the habit of evaluating an artist of Eastern origin mostly with "orientalist" or "political" approaches, are a little bit confused by seeing her "humanistic" and "apolitical" attitude by not resorting to "orientalism" despite her pure "oriental" identity. They fail to classify her. The same approach can be monitored in the Turkish art circles yet in a different way. Her "European" attitude, her distancing herself from discussions on art and ideologies in Turkey and her neutral stance prevented her from being considered as 'one of us'. In a way her image as a magnificent, noble, distinguished and impressive artist made her an "outsider" standing media vidae.

She is a remarkable global artist waiting to be read again in the history of art within the context of "globalization" fact which was seeded in 1950's, theorized in 1970's and pronounced towards 2000.

II.3.1. Islamic Tradition

Sezer Tansugh believes that Zeid's art represents the Islamic volition that has ventured to challenge all contemporary classics of figurative and abstract arts and has achieved once more to put the monumental fantastic of the past on the agenda (Tansugh 1996:6).

Interpretations of Fahr el nissa Zeid's abstract art by European critics differ in some way. The concept that considers Islamic art abstract concept of Islamic tradition with "ornament". Andre Maurois's views on her first exhibition held in Paris towards the end of 1944 are as follows:

"Fahr el nissa has spontaneously turned to the art styles captured in her glittering, beaming compositions by arousing her instincts. Figurative art was forbidden to Islamic artists. They were not allowed to paint the elements of nature. They could only represent them through various styles whose explicit meaning was nothing but beauty. Thus, the picture would sometimes be a crochet and sometimes be embroidery or a mosaic. Fahr el nissa Zeid, while creating her brilliant canvases and decorating her strange-shaped stones, thought without prejudice. She made her inner god speak and saw that proportioned spaces were born of pure color harmonies of her brush, that resembled Eastern carpets" (Köksal 1989a: 8)

The art critic of Die Weltwoche associated Zeid's move towards abstract with the eastern traditions:

"Its motive should be sought in the world of the artist. Since she comes from east, she is naturally distant from material in her art. She takes all her power from decorative and pure lines, from tempting watermarks. I was amazed when I saw an enormous painting, after all those smaller ones. This painting was not just consisted of taste, color and figures. That would not be captured by chains...."

Undoubtedly, another truth is that an eastern

and London. Her husband died in 1970. Since 1975 she moved to Jordan where her son lives. She established an institute of fine Arts that bore her name (Parinaud 1984, Turay 1988, Sönmez 1994:12).

She began her artistic training at the Imperial Academy of Fine Arts in Istanbul. Her first visit to Europe was to Venice. She was deeply impressed by Palace of Doges, channels, gondolas, and charming beauty of the city as well as the intertwining nature of the city with the art. Then she went to Spain. She visited Seville, Granada and Cordoba. She returned to Italy and witnessed all the artistic heritage of Rome and Florence (Anonymous 1950). Visits to various European cities every year with Izzet Melih Devrim enabled her to familiarize with the Western art and to study the splendid masters (Devrim 1996, Sönmez 1994: 24). In 1928, she went to Paris and worked in the studio of Stalbach and Roger Bissière at Ranson Academy. After returning to Turkey, she studied under Namik Ismail at the Academy of Fine Arts between 1929 and 1930. She was in Berlin 1935- 1939 and visited Budapest. She returned to Istanbul in 1941 (Seuphor: 294. Anonymous 1988, Köksal 1989). She abandoned painting for some time. She also left Istanbul. She joined the d-Group in 1942. She left for Paris in 1946. She lived in big metropolitans of Europe such as Paris, London and Berlin for a long time.

Starting from 1942, she displayed her works in the d-Group exhibitions. In 1944, she held-her first private exhibition at the apartment named Ralli in Maçka, where she lived. Her second exhibition was opened in 1945 at the same place. She moved this exhibition to Izmir in 1946. Between 1946 and 1964, Zeid realized 13 exhibitions in London, Paris, New York, Brussels and Zurich. She also participated in the UNESCO Exhibition in Paris, in Dublin Academy of Fine Arts Exhibition, in Paris School Exhibition in Florence, in the exhibitions of Cincinnati and Pittsburg museums, in the Exhibition of Bern Modern Art Museum, at the Pittsburg Festival, in Bristol Contemporary Art Exhibition, in London International Women Exhibition, at Salon des Realities Nouvelles and Salon des Mai (Anonymous 1964b). She held a number of exhibitions at the world's major galleries and museums, and participated in various exhibitions (Anonymous 1964a). In 1964, she opened her exhibition in Turkey after 19 years in Ankara and Istanbul. This was followed by another exhibition composed of her works from her niece Füreya Koral's private collection organized by Maçka Art Gallery at Atatürk Culture Center. In 1990, her works were displayed at Neue Galerie-sammlung Ludwig in Aachen and at Institute of Arab World in Paris. After her death. various exhibitions were held in Istanbul in 1991, 1994, 1996, and 2000 and in Ankara in 2001 in the memory of this unique painter.

The world's well-known authors and critics, namely Jacques Lassaigne, R.V. Gindertael, Charles Estienne, Denys Chevalier, Andre Parinaud, Jean Guichard-Meili Maurois, Rene Barotte, Andre Breton, Leon Degand, Bernard Gheerbrant, Edouard Roditi, Roland Penrose, Dora Ouvaliev, Maurice Collis wrote various articles about her.

The works of Fahr el nissa Zeid entered in various collections in Europe and drew attention of artistic community. Her works were bought by Musée de L'art Moderne, in Dusseldorf Museum, in the museums of Cincinnati and Pittsburg, and in the Jordan Royal Collection. In Turkey, the State Painting and Sculpture museums in Ankara and Izmir as well as the Painting and Sculpture Museum in Istanbul contain her works. Fahr el nissa Zeid was awarded with decorations like "Kingdom of Jordan", Italian "Rispoli", and French "Commandeur des arts et des lettres."

II. Fahr el nissa and Art

Several critics asserted that painting was a passion for Fahr el nissa. Even in 1945, Vedat Nedim Tör's words emphasized that her affiliation with art was essential to her (Tör 1945): "...Painting is like a natural phenomenon for Zeid. Just as flowers cannot help blooming in the Spring. Just as bees cannot stop making honey, just as fishes cannot quit migrating, so Fahrel nissa Zeid cannot survive without painting....A frenzied creativity, a complex of deceiving and playing and a magnificent sample of sublimation!

Zeid's letter to Aliye Berger evidenced that, painting was a genuine ritual for her and that the rituals of this ceremony were not arising only from a formal need, but also from a spiritual one (Erbil 1975:3):

She said: "in order to achieve a masterpiece, first you have to feel yourself within the picture, you must settle yourself in it with all your existence." Then she was defining the people in her paintings. She gave explanations on these people by using diagrams as if she was giving a painting course to me. She advised me to think of my beloved ones, the people whom I was longing for, whenever I wished to add sweetness to my colors, to my figures. She was telling me "Think of my mother, think of Berger, think of me. Choose your colors that describe a world in which you wish your beloved ones could live in." Her advice may be considered an important clue that describes her art

She expressed the process of creation as follows: "While painting, I find myself integrated to all living things... Then I lose myself and become a part of a superhuman creative process, which produces pictures like a volcano erupting lava and rocks. Mostly. I become aware of the picture only after it is completed" (Mansel 1990: 12).

Manifesting the mystical aspect of her personality. Fahr el nissa implied that her abstract expressionism was a trance like Pollock's and an inevitable adventure.

II.1. The Beginning

Zeid started painting at the age of four, envying her brother Cevat Shakir. She said, "the sound of his brush was coming to my ears like a melody. He held my hand and started moving it on the paper. Since that day, neither that sound vanished, nor the passion for painting." At the age of twelve, she was already drawing portraits. The art appealed to her mother Sare Ismet Hanım, like many other members of the family. She used to paint oil pictures on silk clothes and hang them on the walls of her home (Erbil 1975:3). Aliye Berger described her as, "a meticulous woman". She said "when she noticed that a part of the picture was dirty, she would cover it by painting a butterfly on it. If the stain was small she would paint a caterpillar" (Erbil 1975:3).

The Kabaaghaçlı family would spend the summers in Büyükada, which used to be a voluntary exile for some eight or ten Ottoman families, and the winters in Elmadagh, Istanbul. Their children continued to study painting and music (Edgu 1981, Turay 1988:4). Literature, painting and music were the indispensable occupations for the Shakir Pasha family. When she was a child, Fahr el nissa had seen the nude pictures painted by her brother Cevat Shakir in this large house set in a big garden full of flowers. Aliye Berger tells the story of the children meeting with these paintings as follows:

"One day when the parents saw these pictures, all hell broke loose. They were removed to the attic in a great hurry. However, the attic was totally a different universe for us, who were seven brothers and sisters. First of all, there were little musical boxes up there. They were thrown out there because the ballerinas of the boxes were damaged somehow. But I used to go upstairs to listen to them; it was so strange to see naked women among the toys" (Erbil 1975: 3) Zeid, who had painted some realistic pictures based on imitation in the beginning, started to make figurative exercises while attending the Ranson Academy in Paris. She used a semi-impressionist technique for a while. Then with her tutor's encouragement, she chose abstract painting. In her first exhibition of 1944, she cared for design and structure. In 1945, the colors became dominant Moving closer to Ecole de Paris, she was influenced by the Paris Abstract.

II.2. Ecole de Paris

Having been the multinational capital of art since the beginning of 1900s, Paris was welcoming young talents from various countries. With the World War II, the term, 'Ecole de Paris', acquired a meaning different from its contemporary content. It was used to describe the union of Eastern European, German immigrants, American, Spanish artists such as De Stael, Hartung, Riopelli, Soulages, Manassier, Dubuffet. These artists were following non-figurative, abstract trends, but were not related to any national school (Murray 1989: 307-308).

With the World War II, Paris lost its identity of being the world's capital of art to New York to a large extent. After the war, Ecole de Paris adopted an

London, 1962

لندن. ١٩٦٢

An Artist and an Explorer Beyond Ideologies in a Globalized World

by Zeynep Yasa Yaman

The biography of Fahr el nissa is as colorful and sophisticated as the story of her family and; her art is equally confused and elaborated. Therefore, the name of Fahr el nissa Zeid seems to be destined to stand alone in the contemporary Turkish art. On the other hand, her artistic life bears some resemblance to those of other artists. For example, she was taught in the Academy of Fine Arts like almost all her contemporaries, had contacts with the European culture and joined a certain group of artists, namely the d-Group. Her artistic persona, which places her in a prominent position among these similarities, involves a fascinating story of an explorer.

I. Fahr el nissa Zeid

Born in Istanbul in 1901, Fahr el nissa Zeid is the daughter of the Shakir Pasha, who was the Grand Vizier Cevat Pasha's brother, an Ottoman diplomat, a photographer and a historian. Her mother was Sare Ismet Hanım of Cretan origin. She is the sister of the outstanding writer Cevat Shakir Kabaaghaçlı, the Fisherman of Halicarnassus, and the painter Aliye Berger. She is also the aunt of artist Cem Kabaaghaç and ceramist Füreya Koral. Her father's descendants are the Kabaaghaçlı family of nomadic origin, emigrated from Turkmenistan to Kabaaghaç village near Afyonkarahisar towards the end of the 18th century. Being the owner of a Medresse (Muslim theological school), the family taught at their Medresse for years. Her mother's family produced outstanding calligraphers. Her grandfather, a poet and a calligrapher, was also interested in archeology (Oral 1972:9, Anonymous 1964a, Köksal 1989a: 8, Devrim 1996).

Her primary education started in an elementary school on Büyükada (Grand Island), which was opened by Shakir Pasha, an art lover. She completed her secondary education in Notre Dame de Sion and Pansion Bnagiotti. Meanwhile Sare Ismet Hanım, who was said to have attended a Dergah (monastery of dervishes) in Fatih together with her parents who were members of Rufaiyah dervish order, attributed great importance to allowing her children to take English, French, piano and painting lessons, besides Oriental culture and languages. Thanks to their mother, the children studied Persian, Arabic and the Holy Koran as well (Erbil 1975:3, Özdoghru 1975:32, Berger 1980:5. Edgü 1981). This background may account for Zeid's appeal to mysticism and a personality full of love and tolerance.

Being a prototype of the Ottoman intellectuals, Fahr el nissa's family occupies a prominent place among the Republican humanists. Zeid marked the meeting with Atatürk in Dolmabahçe Palace and her conversation with him on art as one of the turning points of her life (Anonymous 1976). Zeid was always close to Atatürk. For instance she was seated next to Atatürk at the conference on new Turkish Alphabet and the first word written on the blackboard was her name: "Fahrünissa".

The World War I and the tragic death of Shakir Pasha in 1914 shook the family deeply. Her first marriage was to novelist Izzet Melih Devrim, one of Servet-i Fünun writers, in 1920. Artist Nejad Devrim and director - play actress Shirin Devrim were born of this marriage. In 1934, she married to Prince Emir Zeid el Hüseyin, Ambassador of Iraq to Ankara. She gave birth to her son Prince Raad. She performed her duty as ambassador's wife in Berlin

Fahrelnissa Zeid

By Shirin Devrim Trainer

Fahrelnissa Zeid was born in 1901 in Istanbul of an illustrious and artistic family.

As a veiled teenager she attended the Academy of Fine Arts in Istanbul. While traveling extensively in Europe with her first husband Izzet-Melih Devrim, a prominent writer, she familiarized herself with western art. In 1928, while in Paris, she studied at the Ronson Academy with Stalbech and Bissiere, who recognized her great talent. From this marriage she had a son, Nejad, who became a leading painter of the Ecole de Paris in the 1950s, and a daughter, Shirin, who became a renowned Turkish actress and director.

After divorce in the mid-thirties she married H.R.H. Prince Zeid Al-Hussein, the Iraqi Minister to Turkey. They spent the war years in Istanbul where Fahrelnissa rented a studio and concentrated on painting. In 1944 she had her first one-woman show in her spacious flat where she exhibited 170 paintings. It was her Impressionist period, and the exhibition was a major event.

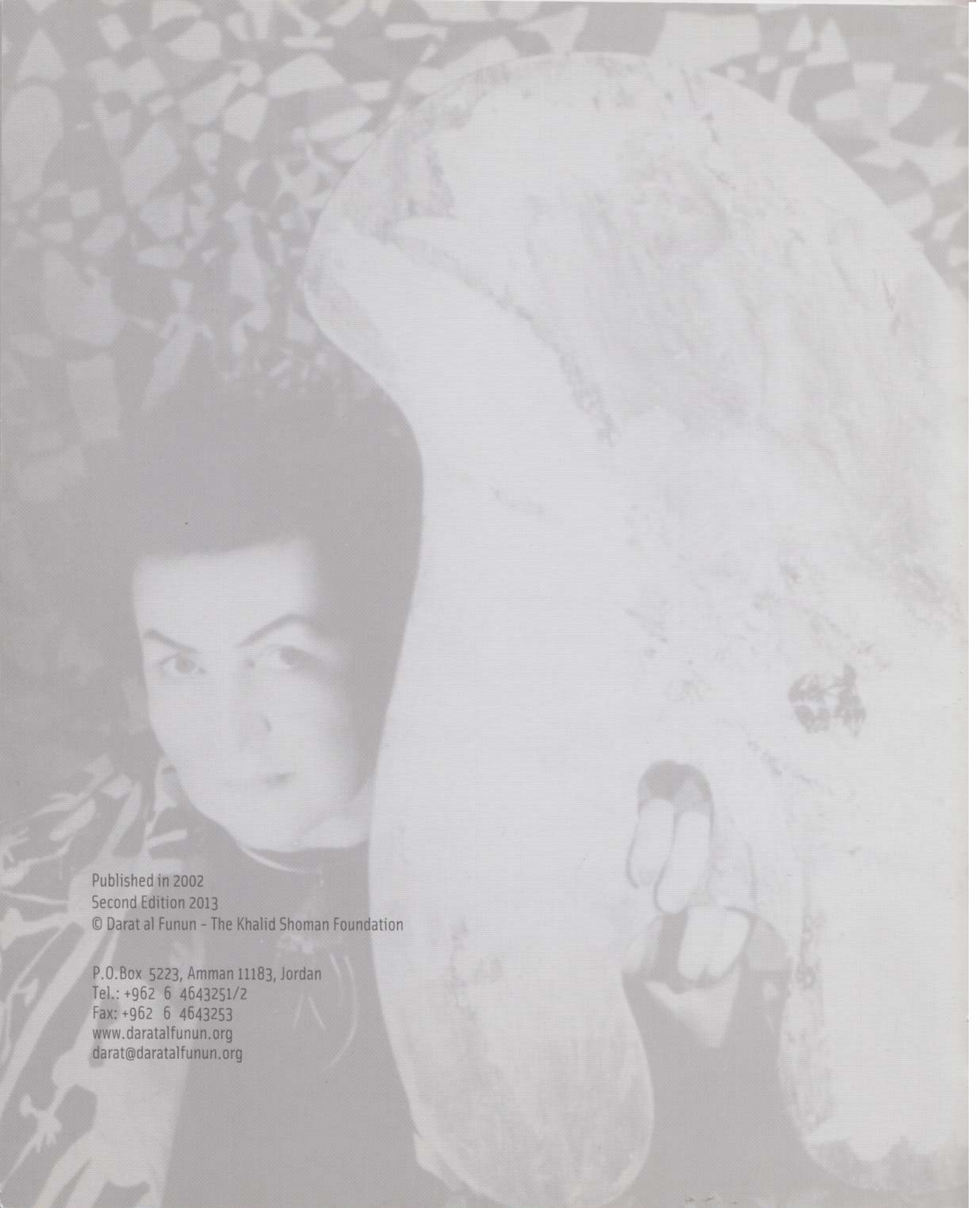
When Prince Zeid was appointed as the Iraqi ambassador to the Court of St. James, they moved to London. Fahrelnissa maintained a studio in her Kensington Palace residence as well as one in Paris at 39 Rue de Grenelle. In spite of her diplomatic duties she painted continuously and shuttled between the two capitals, exhibiting in both. Her first one-woman show in London was in 1947 at the St. George's Gallery and in Paris in 1949 at the Colette Allendy Gallery.

In 1950 she exhibited a series of large abstract canvases at the Hugo Gallery in New York. From then on Fahrelnissa put on or participated in almost fifty exhibitions in Europe, USA and the Middle East the most notable being the Institute of Contemporary Art in London, 1954, the Gallery Dina Vierny in Paris with Poliakoff and Pichette, 1955, The Hittite Museum in Ankara, 1964, the Katia Granoff Gallery in Paris, 1969, the Peter Ludwig Neue Gallery in Aachen and the Institut du Monde Arabe in Paris, 1990.

In the 50s and 60s Fahrelnissa was very much part of the Paris scene, and one of the leading critics at the time, Charles Estienne, praised her work on every occasion. In 1972, at her last one-woman show at the Katia Granoff Gallery in Paris, she exhibited huge portraits reminiscent of ancient Egyptian Fayum paintings and Paleocrystallos - sculptured chicken bones dipped in plastic. (The French Minister of Culture, M. Andre Malraux had a Turkey breast bone painted by her mounted on his desk).

In 1975, due to failing health, Fahrelnissa moved from Paris to Amman, Jordan, to be near her son, H.R.H. Prince Raad. In Amman she established the "Fahrelnissa Zeid Institute of Fine Arts." For years she held art classes at the Institute and exhibited with her students at the Palace of Culture of Amman. Fahrelnissa was a prolific artist who experimented in many media. Her very last works were unique stained glass panels lit from behind.

She died in Jordan in 1991. Since then there have been several retrospective exhibitions of her work both in Jordan and Turkey. The last exhibition to date was in Ankara in May 2001, a centennial celebration.



Published in 2002
Second Edition 2013
© Darat al Funun - The Khalid Shoman Foundation

P.O.Box 5223, Amman 11183, Jordan
Tel.: +962 6 4643251/2
Fax: +962 6 4643253
www.daratalfunun.org
darat@daratalfunun.org

The Centenary of Fahrelnissa Zeid

The Khalid Shoman Foundation
darat al funun

The Centenary of Fahrelnissa Zeid

The Khalid Shoman Foundation
darat al funun