

À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö × Ø Ù Ú Û Ü Ý Þ ß à á â ã ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö ÷ ø ù ú û ü ý þ ß

à á â ã ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö ÷ ø ù ú û ü ý þ ß

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

.,:;...!/?//-- — \_ \$ € @ & P ð þ Δ Ω μ π ι ζ · \* # \ / ( ) { } [ ] < > , , , “ ” ‘ ’ « » ‹ › » ’ ○ ¢ α f £ ₩

₹ ₰ ₱ Ω Δ Π Σ √ μ ∂ % § © ® ™ ° † ‡

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö × Ø Ù Ú Û Ü Ý Þ ß à á â ã

ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ø ù ú û ü ý þ ß à á â ã

ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ø ù ú û ü ý þ ß à á â ã

ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ø ù ú û ü ý þ ß à á â ã

ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ø ù ú û ü ý þ ß à á â ã

ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ø ù ú û ü ý þ ß à á â ã



0123456789 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

0123456789 0123456789<sup>0</sup> 0123456789/

1/1/2 1/3 2/3 1/4 3/4 1/5 2/5 3/5 4/5 1/6 5/6 1/8 3/8 5/8 7/8

.,:;...!/?//--—\_ \$ € @ & P ð þ Δ Ω μ π ι ζ · • \* # \

() {} [] < > , „ “ ” ‘ ’ « » ‹ › » ’ ○ ¢ α f £ ₣ ₹ ₰ ₱ ₲ ¥ Ω Δ Π Σ

√ μ ∂ % § © ® Ⓟ ™ ° ‖ †

The rise of the Gulf Cooperation Council (GCC) as an economic giant, with Dubai as a hub for commerce, media, and advertising, generated a global spike in demand for Arabic design and typography. Facing limited technologies for Arabic font design and a shortage of Arabic type specialists, a wave of Euro-Anglo-centric graphic design programs began to emerge in the region. Add to this mix a host of communication agencies on the lookout for the “global modern look,” and you’ll get the perfect storm for oversimplified, Westernized Arabic typography in strictly apolitical mode.

“Much like the diverse cultures of the region, Arabic type was reduced, Orientalized, fetishized, vilified, and colonized.”

This “apolitical” stance is, of course, highly political. Design is by no means alien to the context in which it is produced. The Arabic-speaking region is marked by a violent history of colonial exploitation, sectarian divides, and profit-driven economies. While native Arabic speakers were battling an overall lack of resources and structures to design Arabic typefaces, non-natives remained comfortable doing the job—a common practice since the historical onset of “Arabic” typefaces, which were produced in Europe. Much like the diverse cultures of the region, Arabic type was reduced, Orientalized, fetishized, vilified, and colonized. Through this limbo, it, too, became a homogenized category in need of deconstruction.

Who gets to design Arabic typography? Whose bodies labor behind this wave of Arabic typefaces? Is literacy a prerequisite for designing a script? Are thorough research and technical knowledge enough to engage with a certain culture? When does the fascination with a foreign script become problematic? How should we reposition Arabic type design within its historical and cultural context? To address some of these issues, I spoke with several type designers who are either from or have been operating in my home country, Lebanon. Although this tiny specimen of voices is not representative of the whole Arabic type design field—far less of the region’s diversity—it sheds some light on these issues. Complementary to Egypt’s his-

torical dominance over the music and film industry of the Arabic-speaking world, Lebanon took the lead in the professionalization of graphic design. In 1992, the American University of Beirut (AUB) opened what would become the first institutionalized graphic design program in the Arabic-speaking region. It was followed by dozens of technical and university-level courses across the country, all of which (except the public program offered by the Lebanese University) are private and charge costly tuition fees—one year of tuition at the AUB costs around US\$34,000. This reality emphasizes the classist and extremely exclusionary infrastructures of the Lebanese higher education system. In the past thirty years, Beirut generated a substantial number of successful graphic designers, some of whom went on to direct multinational agencies or co-develop design programs across the region. I studied at the American University of Science and Technology (AUST), a private mid-range university in Beirut. Like many colleagues, after graduation, I worked for communication agencies in the Arab Gulf.

In the late 1990s, when Abu Dhabi and Dubai first emerged as economic powers attracting global corporations, the United Arab Emirates (UAE) started legally requiring Arabic-and-Latin versions of a commercial logo. This policy led to what Lebanese type designer Dr. Nadine Chahine labeled “Arabic Frankenstein:”the practice of deriving Arabic logos from cutting and pasting parts of Latin letters without a proper understanding of how Arabic letters are shaped. This first wave of Orientalist logos was followed by a demand for Arabic versions of popular Latin fonts used by global corporations. In early 2010, Linotype added Arabic “companions” to Helvetica, Frutiger, and Univers, all designed by Chahine, with other Western type foundries soon following the same path. In hindsight, Chahine acknowledges the challenges of that era, especially the lack of resources and research, and admits that today, she would tackle those designs differently.

“The common thread I have heard of among professional Latin type designers wanting to make Arabic type is [that they want] to broaden their

“Don’t underestimate the intelligence of your predecessors. Designers should study the rules of a script before they make changes,” argues Thomas Milo, who designed multiple Arabic typefaces based on historical revivals since the early 1990s. To explain his point, Milo draws an analogy between pop and classical music, claiming that the best pop musicians are those who fundamentally understand the late-Baroque composer Johann Sebastian Bach. It begs the question: who is granted access to Bach? Circling back to my initial concern: who gets access to type design education and training?

“Quality [...] symbolizes a construct of Western modernity perpetuated into the present, which requires a level of education and training only accessible to a privileged few.” Amidst debates on tradition versus modernization, designers tend to agree on one thing: it is all good if the quality is high enough and the outcome is beautiful. “It doesn’t matter where the designer is from as long as the design looks good,” says Dr. Nadine Chahine. “We shouldn’t ask designers to pass a citizenship test before they can design a typeface. I want those designing Arabic typefaces to be good designers. It is important to be pragmatic and knowledgeable about the topic rather than to take an ideological stance on things.”

Not taking an ideological stance on things is, of course, highly ideological. The obsession with quality makes for a core problem. Quality, in that sense, symbolizes a construct of Western modernity perpetuated into the present, which requires a level of education and training only accessible to a privileged few. If you cannot afford to study and live in Europe, you will be unlikely to fulfill the criteria of quality to therefore become a recognized Arabic type designer. Chahine—who studied type design at Reading and holds a Master’s degree from the University of Cambridge in the U.K., and a Ph.D. from Leiden University in the Netherlands—distinguishes between two attitudes. First, there are those who design for the Arabic-speaking region by trying to speak on its behalf, whose attitude she deems very Orientalist. The second group stems from “honest intentions” or what she calls the “love of the script”—designers who have a genuine interest in the script, invest time and resources in research, and show respect to the region it comes from. Again, this calls into question: who can afford to invest time and resources in research? Sarkis, on the other hand, calls for a case-by-case assessment: “We still publish good typefaces by non-native designers

if they are really good, but the perspective has to stem from the characteristics of the Arabic script, committing to a non-Orientalist approach.”

“Nothing exists in a vacuum,” says Lebanese designer Wael Morcos, who studied graphic design at NDU-Lebanon before obtaining a Master’s in Fine Arts (MFA) from The Rhode Island School of Design (RISD), and currently runs a practice in New York, U.S.A. “You don’t want to be repeating the past,” he says, referring to the violent histories of colonization that continue to impact the Arabic-speaking region. “It is hard to take it all out of context and say if it is technologically up to the standards then it is good enough, because you are ignoring the cultural context around the story.” Morcos advocates for giving Arabs a platform to collaborate and craft their own stories in their own scripts and language, which was the driving force for him to co-found 1on1.projects.org, a website devoted to highlighting the narratives of U.S. Arabs and Muslims. “In developing countries, a lot of these narratives have been told by colonizers,” he states. “There is not enough consideration for people being in charge of their own stories.”

“The system of stacked privileges and access (to prestigious type design programs) makes me prioritize working with those who don’t make up part of that system.”—  
Kristyan Sarkis

Sarkis, on the other hand, tries to counteract systemic injustices through hiring practices. “I would rather give my training/supervision time to those who are not benefiting from structural privileges: designers based in the Arabic-speaking world,” he says, adding that his first employee was Maha Akl from Egypt. “I wouldn’t have employed a non-native,” he says. “Type design students are often talented, good researchers and they draw very well. But the system of stacked privileges and access (to prestigious type design programs) makes me prioritize working with those who don’t make up part of that system.”

#### Native vs. non-native contributions

One major barrier to Arabic typography is a lack of literature on Arabic typography, which has been continuously evoked by all my interviewees. Lara Captan calls for thorough research, testing, and discovery before designing any typeface, and highlights how the absence of guidelines makes Arabic type design a particularly challenging field to enter. A crucial aspect of designing for Arabic is generated through lived experiences, memories, and familiarities, but such constructs are often conditioned by “the colonized mind,” a product of colonial education discussed by several theorists such as Frantz Fanon. As I have argued elsewhere, spaces of colonial education and classist/sectarian segregation such as Lebanon, often produce self-Orientalist approaches to design.

Arabic type design is a laborious undertaking. An average Arabic typeface that covers Arabic, Farsi, and Urdu, amounts to 262 glyphs plus an indefinite amount of ligatures, and glyphs that combine multiple characters. Nevertheless, the rising demand and the limited supply made Arabic type design an attractive field to non-Arabic speakers. “The common thread I have heard of among professional Latin type designers wanting to make Arabic type is [that they want] to broaden their market,” explains Lebanese type designer Lara Captan, who studied and taught at the AUB before obtaining a Master’s of Arts (MA) in Advanced Typography from The Autonomous University of Barcelona (EINA) in Spain. Captan points to a general Western conception that Arab countries have a lot of wealth, which could be one explanation for the desire to breach into the region.

For Kristyan Sarkis, Lebanese type designer and co-founder of TPTQ Arabic, this, of course, has always been the case. After all, the first Arabic metal type was cut in Europe by non-Arabic-speaking Europeans. After studying at Notre Dame University (NDU) in Lebanon, Sarkis pursued The Master Type and Media from the Royal Academy of Art in The Hague (KABK) in the Netherlands, and has since released 10 typefaces including Greta Arabic and Teshrin. Acknowledging the rising interest in Arabic Type, Sarkis is not opposed to the contributions of non-natives “as long as they immerse themselves in the culture and develop a high sensitivity to the [Arabic] script.” Sarkis, however, stands more critical of oversimplified contributions by native Arabic speakers, who, according to him, have done more Westernization and oversimplification to the Arabic script than any Westerner. “This tendency to Latinize is partly due to the postcolonial status of the Arabic-speaking world, leading to an identity crisis amplified by the sudden economic boom in the Gulf,” he argues, using Dubai’s international outlook as an example. “Just like any other form of culture, typography suffers from the same Westernization challenges.”

“While designers blame other designers for oversimplification, one of the most important roots of the problem lies in design education.” What Sarkis refers to as an “identity crisis,” I would dub as cultural hegemony. It is precisely why we should rethink the political angle from which we perceive, practice, and teach design. While designers blame other designers for oversimplification, one of the most important roots of the problem lies in design education. Established within colonial institutions historically founded and run by Christian missionaries and adopting Eurocentric curricula, design education in the Arabic-speaking region rarely refers to the histories of colonialism in its ties with the sociocultural present.

Sarkis, who teaches for the Master Type and Media at the KABK, is critical of

type design education as a Western, Eurocentric white-male-dominated context. In 2016, together with Lara Captan, he co-founded Arabic Type Design: Beirut, an intensive foundational program in Arabic type design, hosted by the AUB. While the program responds to an urgent need and high demand, its access is limited due to the absence of scholarships and cultural funding. Since its onset, efforts have been made to make it more accessible: the tuition fee was reduced from US\$2850 to US\$400, and the duration from six to only two weeks; however it still remains out of reach for many. Although the AUB plans to eventually launch its own MA for Arabic Type Design, beyond this short course, there are no institutionalized options to study type design in the region. To become an Arabic type designer, one has to either follow the difficult path of self-education or migrate to pursue an MA, which is the case for most of my interviewees. In Europe, there are currently two programs with a multi-script approach providing some skills in Arabic type design. The first is at the University of Reading in the U.K., and the second is at the KABK in the Netherlands. Both offer limited seats every year and require pre-existing knowledge of type design. Non-European students are further hampered by high tuition fees, lack of scholarships, difficult visa procedures, and the generally high costs of living abroad—all in all, ultimately rendering these programs exclusionary by design.

Once abroad, students might face problematic assignments. At Reading, for example, students have reportedly had to design a Latin script plus one other script they did not speak or understand, generating oversimplified and Latinized outcomes. Staying in Europe after graduation certainly provides better access to research opportunities, public and private funding, archives, and of course, salaried jobs in type design, but designers will most likely face systemic racism and discrimination. One type designer I spoke with, who chose to remain anonymous, described the burden of being the only Arab on the team: “They would not listen to me though I was the expert on the table. I had to push my ideas through my white colleague.”

Untangling technology and quality

One of the major barriers to designing Arabic typefaces is technological. In her 2018 Typegeist article, Iranian type designer and researcher Sahar Afshar explains how some of the most basic requirements for Arabic type were only met recently with the development of OpenType features—additional functionalities of the typeface that can be activated, which, for example, allowed for contextual alternates and cascading/slanting baseline. Still, mainstream typesetting software lacks some of the most essential tools for recognizing and typesetting Arabic, which is why it is not uncommon to see Arabic text written backward or with disconnected letters.

Lebanese-Armenian type designer Khajag Apelian talks about a distinction between information about the script as a whole versus that of type design as a practice, leading to relative visual risk-taking. In that sense, Arabic-speaking designers tend to stay safe when designing Urdu glyphs for example, which can lead to flawed products. Apelian consolidates the need for language natives who are engaged in extending their practices beyond the generalities of the script: “In the same script, languages differ and we stand very careful not to alter them. It is important for a native speaker to make those decisions and advance that knowledge.”

Asking “Who gets to design for Arabic?” is not a simple question. For Thomas Milo, the deconstruction of the Arabic script culture today is “ironically, mainly the work of Lebanese ideologists.” Milo served in the Dutch Army deployment for the United Nations Interim Force (UNIFIL) in South Lebanon between 1980 and 1983. During that period, he was commissioned by the Dutch Ministry of Defence to produce a manual of the local Arabic dialect, which he insisted should be set in ruq’ah, the script that was most common around the southern borders. “Even with a robust budget, it was impossible to get Arabic typeset in a form that matches its great tradition,” he recalls. A couple of years later, together with Mirjam Somers, he produced a fully comprehensive ruq’ah typeface. Since these early engagements, Milo claims a scientific approach to Arabic typography: “I am not interested in all this colonialist bullshit, I am just a scientist working with a robust analysis of the script traditions. Orientalists build bridges, they are not instruments of colonialism—though some of them obviously were.” When talking about his earliest pursuit in Decotype, he claims his Amsterdam-based team was the only group approaching Arabic scripts “scientifically.” “There was no one in the Middle East actually doing it,” he says. “They were repeating existing Western designs primitively.”

“Scientific versus primitive”—what a telling pairing of terms! Shortly after, Milo dodges my question about Orientalism, the term by Palestinian scholar Edward Said to describe the racist characterization of the East by the West. According to Milo, studying the Orient has nothing to do with robbing Arabs of their power. “Edward Said didn’t know anything about the academic study of anything. He turned a completely regular justified field of study into some kind of conspiracy,” he expresses, blaming Arabs for not taking a closer look at their own culture.

When asked if designers should restrict themselves within a set of rigid rules or use their agency to produce contemporary versions of a script, Milo answers: “I’m not doubting the need for what they are doing, but they are mainly in lettering. Not a single work of Arabic learning or literature has ever been published in those ‘Mickey Mouse’ typefaces. You use them to sell Mercedes and Porsche limousines.” In the end, he acknowledges his identification as an outsider: “It is not my position to change the script. I’m not living in their world, and I am not going to design that world for them. I am restoring the script to its original glory, or at least bringing it to the age of digitality without unnecessary damage. If you want to change the script, you have to be an Arab. It is the role of someone like Kristyan Sarkis. It’s not my role; I don’t touch it.” Politicizing the Glyph

In politically charged contexts of wars, occupation, and displacement, obsessing about quality transmutes into classist gatekeeping. Non-native type designers producing typefaces they cannot read—and getting praised for it—not only overshadows the work of local designers who lack access to research, education, and publishing, but can result in overly simplified designs that reproduce colonial power dynamics. Heterogeneous engagements across cultures require problematizing all culturally situated arguments, including that of quality. My point here is not enforcing any essentializing or nationalistic ownership over Arabic typography, but underlining the importance of a primarily political approach to design.

We need politics in type design. A commitment to a political approach may begin with amplifying local productions no matter how “low quality” or “primitive” they might seem when measured against a long history of cultural hegemony that produced those very colonial categories. Natives and non-natives must acknowledge it, defy it, and work against it by adopting a self-reflexive framework centered around decolonial ethics. If we truly aspire to equitable type design futures, a political framework should commit

to the entangled schemes of class, race, gender, history, geography, ability, cultural representation, and power dynamics. This piece is a radical pledge—a pledge for Arabic-type design to extend beyond the quality argument into subversive productions by and from its own users, primarily those who cannot afford an MA in Europe or invest years designing a typeface. A critical approach can often inflict discomfort, but we must invite critique into Arabic type design, sit with it, work it, and draw from it. This piece is a radical pledge for critical discomfort.

Imad Gebrayel (he/him) is a Lebanese designer, educator, and researcher based in Berlin. He has produced visual and theoretical works around identity representation and self-Orientalism in Arab\* design, counter-mapping, and archiving. He has lectured at several academic institutions including Humboldt University of Berlin, Berlin University of the Arts, Hochschule für Künste Bremen, The University of Art and Design Linz, and Design Akademie Berlin. Imad has co-founded cultural and urban projects centering Arab-migrant experiences and is currently undertaking ethnographic research on the negotiations of Arab-Arab identifications in Sonnenallee, Berlin, as part of his doctoral project at the Humboldt University of Berlin.

Title image: The visual is Arabic lettering for the terms “righteousness/eligibility, classism, quality.” Credits: Imad Gebrayel, based on “Mada,” a display typeface designed by Sayed Kammoun for Mojo Ink. Arabic type design is a laborious undertaking. An average Arabic typeface that covers Arabic, Farsi, and Urdu, amounts to 262 glyphs plus an indefinite amount of ligatures, and glyphs that combine multiple characters. Nevertheless, the rising demand and the limited supply made Arabic type design an attractive field to non-Arabic speakers. “The common thread I have heard of among professional Latin type designers wanting to make Arabic type is [that they want] to broaden their market,” explains Lebanese type designer Lara Captan, who studied and taught at the AUB before obtaining a Master’s of Arts (MA) in Advanced Typography from The Autonomous University of Barcelona (EINA) in Spain. Captan points to a general Western conception that Arab countries have a lot of wealth, which could be one explanation for the desire to breach into the region.

For Kristyan Sarkis, Lebanese type designer and co-founder of TPTQ Arabic, this, of course, has always been the case. After all, the first Arabic metal type was cut in Europe by non-Arabic-speaking Europeans. After studying at Notre Dame University (NDU) in Lebanon, Sarkis pursued The Master Type and Media from the Royal Academy of Art in The Hague (KABK) in the Netherlands, and has since released 10 typefaces including Greta Arabic and Teshrin. Acknowledging the rising interest in Arabic Type, Sarkis is not opposed to the contributions of non-natives “as long as they immerse themselves in the culture and develop a high sensitivity to the [Arabic] script.” Sarkis, however, stands more critical of oversimplified contributions by native Arabic speakers, who, according to him, have done more Westernization and oversimplification to the Arabic script than any Westerner. “This tendency to Latinize is partly due to the postcolonial status of the Arabic-speaking world, leading to an identity crisis amplified by the sudden economic boom in the Gulf,” he argues, using Dubai’s international outlook as an example. “Just like any other form of culture, typography suffers from the same Westernization challenges.”

“While designers blame other designers for oversimplification, one of the most important roots of the problem lies in design education.” What Sarkis refers to as an “identity crisis,” I would dub as cultural hegemony. It is precisely why we should rethink the political angle from which we perceive, practice, and teach design. While designers blame other designers for oversimplification, one of the most important roots of the problem lies in design education. Established within colonial institutions historically founded and run by Christian missionaries and adopting Eurocentric curricula, design education in the Arabic-speaking region rarely refers to the histories of colonialism in its ties with the sociocultural present.



Uppgangur Persaflóasamvinnuráðsins (GCC) sem efnahagsrisa, með Dubai sem miðstöð verslunar, fjölmiðla og auglýsinga, olli aukinni eftirspurn eftir arabískri hönnun og leturfræði á heimsvísu. Vegna takmarkaðrar tækni fyrir arabíska leturhönnun og skorts á sérfræðingum í arabískum leturgerðum, byrjaði bylgja evró-enskumiðlægra grafískrar hönnunarforrita að koma fram á svæðinu. Bættu við þessa blöndu fjölda samskiptastofnana sem eru á höttunum eftir „hnattrænu nútímaútliti“ og þú munt fá hinn fullkomna storm fyrir of einfaldaða, vestræna arabíska leturfræði í stranglega ópólítískri ham.

„Alveg eins og hin fjölbreytta menning svæðisins, var arabísk gerð minnkað, austurlensk, fetished, svívirt og nýlendust.

Þessi „ópólítíska“ afstaða er auðvitað hápólítísk. Hönnun er alls ekki framandi samhenginu sem hún er framleidd í. Arabískumælandi svæði einkennist af ofbeldisfullri sögu nýlendunýtingar, flokkaskiptingar og hagnaðardrifnu hagkerfi. Þó að arabískumælandi hafi barist við almennan skort á fjármagni og mannvirkjum til að hanna arabíska leturgerðir, héldu þeir sem ekki voru innfæddir vel við að vinna starfið - algeng venja frá því að „arabískar“ leturgerðir hófust sögulega, sem voru framleiddar í Evrópu. Líkt og margbreytileg menning svæðisins var arabísk gerð minnkað, austurlensk, fetished, svívirt og nýlendust. Í gegnum þetta limbó varð það líka að einsleitum flokki sem þarfnast afbyggingar.

Hver fær að hanna arabíska leturfræði? Líkami hvers vinnur á bak við þessa bylgju arabískra leturgerða? Er læsi forsenda þess að hægt sé að hanna handrit? eru ítarlegar rannsóknir og tækniþekking nægjanleg til að taka þátt í ákveðinni menningu? Hvenær verður hrifningin af erlendu handriti erfið? Hvernig ættum við að endurskipuleggja arabíska leturhönnun í sögulegu og menningarlegu samhengi? Til að takast á við sum þessara mála talaði ég við nokkra tegundahönnuði sem eru annað hvort frá eða hafa starfað í heimalandi mínu, Líbanon. Þó að þetta örsmáa raddsyni sé ekki dæmigert fyrir allt arabíska leturhönnunarsviðið - mun minna af

fjölbreytileika svæðisins - varpar það ljósi á þessi mál. Til viðbótar við sögulega yfirburði Egyptalands yfir tónlistar- og kvikmyndaiðnaði hins arabískumælandi heims, tók Líbanon forystu í faglegri grafískri hönnun. Árið 1992 opnaði bandaríski háskólinn í Beirút (AUB) það sem myndi verða fyrsta stofnanabundna grafíska hönnunarnámið á arabískumælandi svæðinu. Það var fylgt eftir með tugum tækni- og háskólanámskeiða víðs vegar um landið, sem öll (nema opinbera námið sem Líbanon háskólinn býður upp á) eru einkarekin og rukka dýr skólagjöld - eins árs kennslu hjá AUB kostar um 34.000 Bandaríkjadali. Þessi veruleiki leggur áherslu á klassískan og afar útilokandi innviði líbanska háskólakerfisins. Á undanförunum þrjátíu árum hefur Beirút búið til umtalsverðan fjölda farsæla grafískra hönnuða, sem sumir hverjir héldu áfram að stýra fjölþjóðlegum stofnunum eða þróa hönnunaráætlanir um allt svæðið. Ég lærði við American University of Science and Technology (AUST), einkarekinn miðháskóla í Beirút. Eins og margir samstarfsmenn vann ég eftir útskrift hjá samskiptastofum á Arabaflóa.

Seint á tíunda áratugnum, þegar Abu Dhabi og Dubai komu fyrst fram sem efnahagsveldi sem laða að alþjóðleg fyrirtæki, fóru Sameinuðu arabísku furstadæmin (UAE) að krefjast lagalega arabískra og latneskra útgáfur af viðskiptamerki. Þessi stefna leiddi til þess sem líbanski leturhönnuður Dr. Nadine Chahine merkti „Arabic Frankenstein:“ þá iðkun að fá arabísk lógó frá því að klippa og líma hluta af latneskum bókstöfum án þess að hafa réttan skilning á því hvernig arabískir stafir eru mótaðir. Þessari fyrstu bylgju austurlenskra lógóa fylgdi eftirspurn eftir arabískum útgáfum af vinsælum latneskum leturgerðum sem alþjóðleg fyrirtæki nota. Snemma árs 2010 bætti Linotype arabískum „fylgjendum“ við Helvetica, Frutiger og Univers, allt hannað af Chahine, en aðrar vestrænar steypur fylgdu fljótlega sömu leið. Eftir á að hyggja, viðurkennir Chahine áskoranir þess tíma, sérstaklega skort á fjármagni og rannsóknum, og viðurkennir að í dag myndi hún takast á við þá hönnun á annan hátt.

„Ekki vanmeta gáfur forvera þinna. Hönnuðir ættu að kynna sér reglur handrits áður en þeir gera breytingar,“ segir Thomas Milo, sem hannaði margar arabískar leturgerðir byggðar á sögulegum endurvakningum frá því snemma á tíunda áratugnum. Til að útskýra mál sitt dregur Milo upp líkingu á milli popps og klassískrar tónlistar og heldur því fram að bestu popptónlistarmennirnir séu þeir sem skilja í grundvallaratriðum seinbarokktónskáldið Johann Sebastian Bach. Það vekur upp spurninguna: hverjum er veittur aðgangur að Bach? Hringdu aftur að fyrstu áhyggjum mínum: hver fær aðgang að kennslu og þjálfun í leturhönnun?

„Gæði [...] táknar byggingu vestræns nútímas sem haldið hefur verið fram í nútímann, sem krefst menntunar og þjálfunar sem aðeins er aðgengileg fáum forréttindamönnum. Innan umræður um hefð og nútímavæðingu eru hönnuðir gjarnan sammála um eitt: það er allt í góðu ef gæðin eru nógu mikil og útkoman falleg. „Það skiptir ekki máli hvaðan hönnuðurinn er svo lengi sem hönnunin lítur vel út,“ segir Dr. Nadine Chahine. „Við ættum ekki að biðja hönnuði um að standast ríkisborgararéttarpróf áður en þeir geta hannað leturgerð. Ég vil að þeir sem hanna arabísk leturgerðir séu góðir hönnuðir. Það er mikilvægt að vera raunsær og fróður um efnið frekar en að taka hugmyndafraeðilega afstöðu til hlutanna.“

Að taka ekki hugmyndafræðilega afstöðu til hlutanna er auðvitað mjög hugmyndafraeðilegt. Þráhyggja fyrir gæðum skapar kjarnavandamál. Gæði, í þeim skilningi, tákna byggingu vestræns nútímas sem haldið hefur verið fram í nútímann, sem krefst menntunar og þjálfunar sem aðeins er aðgengileg fáum forréttindahópum. Ef þú hefur ekki efni á að læra og búa í Evrópu er ólíklegt að þú uppfyllir gæðaskilyrðin til að verða viðurkenndur arabískur gerðarhönnuður. Chahine—sem lærði leturhönnun við Reading og er með meistaraþráðu frá háskólanum í Cambridge í Bretlandi og doktorsþráðu frá Leiden háskólanum í Hollandi — greinir á milli tveggja viðhorfa. Í fyrsta lagi eru þeir sem hanna fyrir arabískumælandi svæði með því að reyna að tala fyrir hönd þess, sem hún telur mjög austurlenskt. Annar hópurinn stafar af „heiðarlegum fyrirætlunum“ eða því sem hún kallar „ást á handritinu“ – hönnuðir sem hafa einlægán áhuga á handritinu, leggja tíma og fjármagn í rannsóknir og bera virðingu fyrir svæðinu sem það kemur frá. Aftur vekur þetta spurningar: hver hefur efni á að fjárfesta tíma og fjármagn í rannsóknir? Sarkis krefst hins vegar mats í hverju tilviki fyrir sig: „Við birtum enn góð leturgerð eftir hönnuði sem ekki eru innfæddir ef þau eru virkilega góð, en sjónarhornið verður að stafa af einkennum arabíska letursins, og skuldbinda okkur til að óorientalísk nálgun.“

„Ekkert er til í tómarúmi,“ segir Ílbanski hönnuðurinn Wael Morcos, sem lærði grafíska hönnun við NDU-Lebanon áður en hann fékk meistaraþráðu í myndlist (MFA) frá Rhode Island School of Design (RISD), og rekur nú stofu í New York. York, BNA «Þú vilt ekki vera að endurtaka fortíðina,» segir hann og vísar til ofbeldisfullrar sögu landnáms sem heldur áfram að hafa áhrif á arabískumælandi svæði. „Það er erfitt að taka þetta allt úr samhengi og segja að ef það er tæknilega í samræmi við staðla þá er það nógu gott, því þú ert að hansa menningarlegt samhengi í kringum söguna. Morcos talsmaður þess að gefa araba vettvang til að vinna saman og búa til sínar eigin sögur á eigin handritum og tungumáli, sem var drifkrafturinn fyrir hann að stofna 1on1.projects.org, vefsíðu sem var helguð því að varpa ljósi á frásagnir bandarískra araba og múslima. . „Í þróunarlöndum hefur mikið af þessum frásögnum verið sagt af nýlenduherrum,“ segir hann. „Það er ekki nóg tillit tekið til þess að fólk sé í forsvari fyrir eigin sögur.

«Kerfið staflaðra forréttinda og aðgangs (að virtu tegundarhönnunarforritum) gerir það að verkum að ég forgangsraða að vinna með þeim sem eru ekki hluti af því kerfi.» -Kristyan

Sarkis reynir hins vegar að vinna gegn kerfisbundnu óréttlæti með ráðningaraðferðum. „Ég myndi frekar gefa þjálfun/umsjónartíma til þeirra sem ekki njóta góðs af burðarvirkjum: hönnuðum með aðsetur í arabískumælandi heimi,“ segir hann og bætir við að fyrsti starfsmaður hans hafi verið Maha Akl frá Egyptalandi. „Ég hefði ekki ráðið neinn innfæddan,“ segir hann. „Tréhönnunarnemar eru oft hæfileikaríkir, góðir fræðimenn og þeir teikna mjög vel. En kerfi staflaðra forréttinda og aðgangs (að virtum tegundarhönnunarforritum) fær mig til að forgangsraða að vinna með þeim sem eru ekki hluti af því kerfi.

Innfæddir á móti framlögum utan innfæddra

Ein helsta hindrunin fyrir arabíska leturfræði er skortur á bókmenntum um arabíska leturfræði, sem allir viðmælendur mínir hafa stöðugt vakið yfir. Lara Captan kallar eftir ítarlegum rannsóknum, prófunum og uppgötvunum áður en hún hannar hvaða leturgerð sem er og undirstrikar hvornig skortur á leiðbeiningum gerir arabíska leturhönnun að sérlega krefjandi sviði að fara inn á. Mikilvægur þáttur í hönnun fyrir arabísku er myndaður í gegnum upplifaða reynslu, minningar og kunnugleika, en slíkar smíðar eru oft skilyrtar af „nýlendum huga“, afrakstur nýlendumenntunar sem nokkrir fræðimenn eins og Frantz Fanon ræddu um. Eins og ég hef haldið fram annars staðar, skapa rými nýlendumenntunar og flokks-/sértrúaraðskilnaðar eins og Líbanon oft sjálf-orientalískar aðferðir við

Arabísk gerð hönnun er erfið verkefni. Að meðaltali arabískt leturgerð sem nær yfir arabísku, farsí og úrdú, nemur 262 tákmyndum auk óákveðins magns af böndum og táknum sem sameina marga stafi. Engu að síður gerði aukin eftirspurn og takmarkað framboð arabíska gerð hönnunar að aðlaðandi sviði fyrir þá sem ekki eru arabísku. „Rauði þráðurinn sem ég hef heyrt um meðal faglegra latneskra leturhönnuða sem vilja búa til arabíska leturgerð er [að þeir vilja] víkka markaðinn sinn,“ útskýrir líbanski leturhönnuðurinn Lara Captan, sem lærði og kenndi við AUB áður en hún fékk meistarágráðu í listum. (MA) í háþróaðri leturfærði frá The Autonomous University of Barcelona (EINA) á Spáni. Captan bendir á almenna vestræna hugmynd um að arabalönd búi yfir miklum auði, sem gæti verið ein skýringin á lönguninni til að brjótast inn á svæðið.

Fyrir Kristyan Sarkis, líbanskan leturhönnuð og meðstofnandi TPTQ Arabic, hefur þetta auðvitað alltaf verið raunin. Þegar öllu er á botninn hvolft var fyrsta arabíska málmgerðin skorin í Evrópu af Evrópubúum sem ekki tala arabísku. Eftir nám við Notre Dame háskólann (NDU) í Líbanon, stundaði Sarkis The Master Type and Media frá Royal Academy of Art í Haag (KABK) í Hollandi og hefur síðan gefið út 10 leturgerðir, þar á meðal Greta Arabic og Teshrin. Sarkis viðurkennir aukinn áhuga á arabísku letri og er ekki á móti framlagi erlendra aðila „svo lengi sem þeir sökkva sér niður í menninguna og þróa með sér mikla næmni fyrir [arabísku] handritinu. Sarkis gagnrýnir hins vegar ofureinfaldað framlag arabísku móðurmálsins, sem að hans sögn hafa gert meira vestrænt og ofureinfaldað arabíska letrið en nokkur Vesturlandabúi. „Þessi tilhneiging til latínuvæðingar er að hluta til vegna stöðu hins arabískumælandi heims eftir nýlendutímamann, sem leiðir til sjálfsmyndakreppu sem magnast upp af skyndilegri efnahagsuppsveiflu á Persaflóa,“ heldur hann fram og notar alþjóðlega sýn Dubai sem dæmi. „Rétt eins og önnur menningarform þjáist leturfærði af sömu vestrænni áskorunum.

«Þó að hönnuðir kenna öðrum hönnuðum um of einföldun, þá liggur ein mikilvægasta rót vandans í hönnunarmenntun.» Það sem Sarkis vísar til sem „sjálfsmyndakreppu,“ myndi ég kalla menningarlegt yferráð. Það er einmitt ástæðan fyrir því að við ættum að endurskoða pólitíska sjónarhornið sem við skynjum, iðkum og kennum hönnun frá. Á meðan hönnuðir kenna öðrum hönnuðum um of einföldun, liggur ein mikilvægasta rót vandans í hönnunarkennslu. Stofnað innan nýlendustofnana sem sögulega voru stofnaðar og reknar af kristnum trúboðum og taka upp evrósentrískar námskrár, vísar hönnunarkennsla á arabískumælandi svæðinu sjaldan til sögu nýlendustefnunnar í tengslum við félagsmenningarlega nútímamann.

Sarkis, sem kennir fyrir Master Type and Media við KABK, er gagnrýnn á leturhönnunarmenntun sem vestrænt, evrósentrískt samhengi þar sem hvítir

karlar ráða yfir. Árið 2016, ásamt Lara Captan, stofnaði hann Arabic Type Design: Beirut, öflugt grunnám í arabískri leturhönnun, hýst af AUB. Þó að forritið bregðist við brýnni þörf og mikilli eftirspurn er aðgangur þess takmarkaður vegna skorts á námsstyrkjum og menningarstyrkjum. Frá upphafi hefur verið reynt að gera það aðgengilegra: skólagjaldið var lækkað úr US\$2850 í US\$400 og lengdin úr sex vikum í aðeins tvær vikur; þó er það enn utan seilinnar fyrir marga. Þrátt fyrir að AUB ætli að lokum að hleypa af stokkunum eigin MA fyrir arabíska tegundarhönnun, fyrir utan þetta stutta námskeið, eru engir stofnanabundnir möguleikar til að læra tegundarhönnun á svæðinu. Til að verða arabískur leturhönnuður þarf maður annaðhvort að feta erfiða leið sjálfsmenntunar eða flytjast til að stunda MA, sem er raunin fyrir flesta viðmælendur mína. Í Evrópu eru nú tvö forrit með fjölskriftarnálgun sem veitir nokkra færni í arabísku leturhönnun. Sá fyrri er við háskólann í Reading í Bretlandi og sá síðari er við KABK í Hollandi. Báðir bjóða upp á takmörkuð sæti á hverju ári og krefjast fyrirliggjandi þekkingar á gerð hönnunar. Erlendir námsmenn eru enn frekar hindraðir af háum skólagjöldum, skorti á námsstyrkjum, erfiðum vegabréfsáritunarferli og almennt háum kostnaði við að búa erlendis - allt í allt, sem gerir þessi forrit að lokum útilokandi með hönnun.

Þegar komið er til útlanda gætu nemendur staðið frammi fyrir erfiðum verkefnum. Í Reading, til dæmis, hafa nemendur að sögn þurft að hanna latneskt letur ásamt einu öðru handriti sem þeir töluðu ekki eða skildu, sem skilaði of einföldum og latneskum útkomu. Dvöl í Evrópu eftir útskrift veitir vissulega betri aðgang að rannsóknartækifærum, opinberum og einkafjármögnun, skjalasöfnum og auðvitað launuðum störfum við leturhönnun, en hönnuðir munu líklega verða fyrir kerfisbundnum kynþáttafordómum og mismunun. Einn tegundahönnuður sem ég talaði við, sem kaus að vera nafnlaus, lýsti byrði þess að vera eini arabinn í liðinu: „Þeir myndu ekki hlusta á mig þó ég væri sérfræðingurinn á borðinu. Ég þurfti að koma hugmyndum mínum í gegnum hvíta kollega minn.“

Að losa um tækni og gæði

Ein helsta hindrunin við að hanna arabíska leturgerð er tæknileg. Í grein sinni Typegeist árið 2018 útskýrir íranski leturhönnuðurinn og rannsakandinn Sahar Afshar hvernig sumum grunnkröfum fyrir arabíska leturgerð var aðeins uppfyllt nýlega með þróun OpenType eiginleika – viðbótarvirkni leturgerðarinnar sem hægt er að virkja, sem td, leyft fyrir samhengisbundnar varamenn og fallandi/hallandi grunnlínu. Samt vantar almennan leturgerðahugbúnað nokkur af nauðsynlegustu verkfærunum til að þekkja og setja inn arabísku, þess vegna er ekki óalgengt að sjá arabískan texta skrifaðan aftur á bak eða með ótengdum stöfum.

Líbansk-armenski leturhönnuðurinn Khajag Apelian talar um greinarmun á upplýsingum um handritið í heild sinni á móti þeim um leturhönnun sem æfingu, sem leiðir til hlutfallslegrar sjónrænnar áhættutúðku. Í þeim skilningi hafa arabískumælandi hönnuðir tilhneigingu til að vera öruggir þegar þeir hanna úrdú tákmyndir til dæmis, sem getur leitt til gallaðra vara. Apelian styrkir þörfina á innfæddum tungumálum sem taka þátt í því að útvíkka starfshætti sína út fyrir almenna handritið: „Í sama handriti eru tungumál ólík og við gætum þess mjög að breyta þeim ekki. Það er mikilvægt fyrir móðurmál að taka þessar ákvarðanir og efla þá þekkingu.“

Að spyrja «Hver fær að hanna fyrir arabísku?» er ekki einföld spurning. Fyrir Thomas Milo er afbygging arabískrar handritamenningar í dag „kaldhæðnislegt, aðallega verk líbanskra hugmyndafræðinga. Milo starfaði í hollenska hernum fyrir bráðabirgðasveit Sameinuðu þjóðanna (UNIFIL) í Suður-Líbanon á árunum 1980 til 1983. Á því tímabili var honum falið af hollenska varnarmálaráðuneytinu að útbúa handbók um staðbundna arabíska mállýsku, sem hann krafðist ætti að vera sett í ruq'ah, handritinu sem var algengast við suðurlandamærin. „Jafnvel með öflugt fjárhagsásætlun var ómögulegt að fá arabíska leturgerð í formi sem passar við mikla hefð,“ rifjar hann upp. Nokkrum árum síðar, ásamt Mirjam Somers, framleiddi hann fullkomlega yfirgripsmikla ruq'ah leturgerð. Frá þessum fyrstu trúlofun, heldur Milo fram vísindalegri nálgun á arabíska leturfraði: „Ég hef engan áhuga á öllu þessu nýlendukjafstaði, ég er bara vísindamaður sem vinnur með öfluga greiningu á handritshefðum. Austurríkissinnar byggja brýr, þeir eru ekki tæki nýlendustefnunnar – þó að sumir þeirra hafi augljóslega verið það. Þegar hann talar um fyrstu leit sína í Decotype, heldur hann því fram að teymi hans í Amsterdam hafi verið eini hópurinn sem hafi nálgast arabísk handrit «vísindalega.» „Það var enginn í Miðausturlöndum að gera það,“ segir hann. „Þeir voru að endurtaka núverandi vestræna hönnun á frumstæðan hátt.

„Vísindalegt versus frumstætt“ - þvílík hugtök sem eru talsverð! Stuttu síðar forðast Milo spurningu mína um austurlenzka, hugtak palestínska fræðimannsins Edward Said til að lýsa kynþáttafordómum vesturs á Austurlöndum. Að sögn Milo hefur nám í Austurlöndum ekkert með það að gera að ræna araba valdi sínu. „Edward Said vissi ekki neitt um fræðilega rannsókn á neinu. Hann breytti algjörlega venjulegu réttlætanlegu fræðasviði í einhvers konar samsæri,“ segir hann og kennir araba um að hafa ekki skoðað eigin menningu nánar.

Þegar Milo er spurður hvort hönnuðir eigi að takmarka sig innan settra stífra reglna eða nota umboð sitt til að framleiða samtímaútgáfur af handriti, svarar Milo: „Ég efast ekki um þörfina á því sem þeir eru að gera, en þeir eru aðallega í letri. Ekki eitt einasta verk um arabíska nám eða bókmenntir hefur nokkru sinni verið gefið út með þessum „Mikki Mús“ leturgerðum. Þú notar þá til að selja Mercedes og Porsche eðalvagna.“ Að lokum viðurkennir hann að hann sé utanaðkomandi: „Það er ekki mín afstaða að breyta handritinu. Ég lifi ekki í þeirra heimi og ég ætla ekki að hanna þann heim fyrir þá. Ég er að endurheimta handritið í upprunalegri dýrð, eða að minnsta kosti færa það á öld stafrænnar tækni án óþarfa skaða. Ef þú vilt breyta handritinu þarftu að vera arabi. Það er hlutverk mans eins og Kristyan Sarkis. Það er ekki mitt hlutverk; Ég snerti það ekki.» Pólitíkerandi Glyph í pólitískt hlaðnu samhengi stríðs, hernáms og landflótta, umbreytist þráhyggja um gæði í flokksbun-dna hliðgæslu. Óinnfæddir leturhönnuðir sem framleiða leturgerðir sem þeir geta ekki lesið – og fá hrós fyrir það – skyggir ekki aðeins á verk staðbundinna hönnuða sem skortir aðgang að rannsóknum, menntun og útgáfu, heldur getur það leitt til of einfaldaðrar hönnunar sem endurskapar nýlenduvei-disdýnamík. Misleit tengsl þvert á menningarheima krefjast þess að öll menningarlega staðsett rök séu vandamál, þar með talið gæði. Tilgangur minn hér er ekki að framfylgja neinu mikilvægu eða þjóðernislegu eignarhaldi yfir arabíska leturfraði, heldur að undirstrika mikilvægi pólitískrar nálgunar við hönnun.

Við þurfum pólitík í leturgerð. Skuldbinding við pólitíska nálgun getur byrjað á því að magna staðbun-dna framleiðslu, sama hversu „lítil gæði“ eða „frumstæð“ hún kann að virðast þegar hún er mæld á móti langri sögu menningarlegs yfirráðs sem framleiddi þessa mjög nýlenduflokka. Innfæddir og ekki innfæddir verða að viðurkenna það, andmæla því og vinna gegn því með því að tileinka sér sjálfsref-sandi ramma sem miðast við decolonial siðfræði. Ef við þráum sannarlega sanngjarna tegundarhön-nunarframftíð, ætti pólitískur rammi að skuldbinda sig til flækjulegra kerfa stéttar, kynþáttar, kyns,

sögu, landafræði, getu, menningarlegrar framsetningar og kraftaflæðis. Þetta verk er róttækt loforð - loforð um hönnun arabískrar gerðar til að ná út fyrir gæðarök inn í niðurrifsframleiðslu af og frá eigin notendum, fyrst og fremst þeim sem hafa ekki efni á MA í Evrópu eða fjárfest í mörg ár í að hanna leturgerð. Gagnrýn nálgun getur oft valdið óþægindum, en við verðum að bjóða gagnrýni inn í arabíska leturgerð, sitja með henni, vinna hana og draga úr henni. Þetta verk er róttæk loforð um gagnrýna vanlíðan. Imad Gebrayel (hann/hann) er líbanskur hönnuður, kennari og rannsakandi með aðsetur í Berlín. Hann hefur framleitt sjónræn og fræðileg verk um framsetningu sjálfsmyndar og sjálfsorientalisma í arabískri\* hönnun, gagnkortlagningu og skjalavörslu. Hann hefur haldið fyrirlestra við nokkrar fræðastofnanir, þar á meðal Humboldt háskólann í Berlín, Listaháskólann í Berlín, Hochschule für Künste Bremen, Lista- og hönnunarháskólann í Linz og Design Akademie Berlin. Imad hefur stofnað menningar- og þéttbýlisverkefni sem miða að reynslu araba innflytjenda og er nú að taka að sér þjóðfræðirannsóknir á samningaviðræðum um arabíska og arabíska auðkenningu í Sonnenallee, Berlín, sem hluti af doktorsverkefni sínu við Humboldt háskólann í Berlín.

Titilmynd: Myndefnið er arabískt letur fyrir hugtökin „réttlæti/hæfi, stétt, gæði. Inneign: Imad Gebrayel, byggt á „Mada,“ skjáleturgerð hannað af Sayed Kammoun fyrir Mojo Ink. Arabísk gerð er erfið verkefni. Að meðaltali arabískt leturgerð sem nær yfir arabísku, farsí og úrdú, nemur 262 tákmyndum auk óákveðins magns af böndum og táknum sem sameina marga stafi. Engu að síður gerði aukin eftirspurn og takmarkað framboð arabíska gerð hönnunar að aðlaðandi sviði fyrir þá sem ekki eru arabísku. „Rauði þráðu-rinn sem ég hef heyrt um meðal faglegra latneskra leturhönnuða sem vilja búa til arabíska leturgerð er [að þeir vilja] víkka markaðinn sinn,“ útskýrir líbanski leturhönnuðurinn Lara Captan, sem lærði og kenndi við AUB áður en hún fékk meistaragráðu í listum. (MA) í háþróaðri leturfraði frá The Autonomous University of Barcelona (EINA) á Spáni. Captan bendir á almenna vestræna hugmynd um að arabalönd búi yfir miklum auði, sem gæti verið ein skýringin á lönguninni til að brjótast inn á svæðið.

Fyrir Kristyan Sarkis, líbanskan leturhönnuð og meðstofnandi TPTQ Arabic, hefur þetta auðvitað alltaf verið raunin. Þegar öllu er á botninn hvolft var fyrsta arabíska málm-gerðin skorin í Evrópu af Evrópubúum sem ekki tala arabísku. Eftir nám við Notre Dame háskólann (NDU) í Líbanon, stundaði Sarkis The Master Type and Media frá Royal Aca-demy of Art í Haag (KABK) í Hollandi og hefur síðan gefið út 10 leturgerðir, þar á meðal Greta Arabic og Teshrin. Sarkis viðurkennir aukinn áhuga á arabísku letri og er ekki á móti framlagi erlendra aðila „svo lengi sem þeir sökkva sér niður í menninguna og þróa með sér mikla næmni fyrir [arabísku] handritinu. Sarkis gagnrýnir hins vegar ofureinfaldað framlag arabísku móðurmálsins, sem að hans sögn hafa gert meira vestrænt og ofureinfal-dað arabíska letrið en nokkur Vesturlandabúi. „Þessi tilhneiging til latínuvæðingar er að hluta til vegna stöðu hins arabískumælandi heims eftir nýlendutímann, sem leiðir til sjálfsmyndakreppu sem magnast upp af skyndilegri efnahagsuppsveiflu á Persalíða,“ heldur hann fram og notar alþjóðlega sýn Dubai sem dæmi. „Rétt eins og önnur menning-arform þjáist leturfraði af sömu vestrænni áskorunum.

«Þó að hönnuðir kenna öðrum hönnuðum um of einföldun, þá liggur ein mikilvægasta rót vandans í hönnunarmenntun.» Það sem Sarkis vísar til sem „sjálfsmyndakreppu,“ myndi ég kalla menningarlegt yfirráð. Það er einmitt ástæðan fyrir því að við ættum að endurskoða pólitíska sjónarhornið sem við skynjum, iðkum og kennum hönnun frá. Á meðan hönnuðir kenna öðrum hönnuðum um of einföldun, liggur ein mikilvægasta rót vandans í hönnunarkennslu. Stofnað innan nýlendustofnana sem sögulega voru stofnaðar og reknar af kristnum trúboðum og taka upp evrósentrískar námskrár, vísar hönnunarkennsla á arabískumælandi svæðinu sjaldan til sögu nýlendustefnunnar í tengslum við félagsmenningarlega nútímann.