

a á ă â ä à ā ą ą ą ą ã ä å æ é æ b c ć č ç ĉ ċ d d' đ e é ě

ě ê ë è è ē ę ę f g ğ ğ ğ ğ ħ ħ ħ i í î ï ï ï ï ï ï ï ï j j k k k l l l l l l l l l

m n n n n ŋ ñ ŋ o ó ö ô ö ò ó õ ø ø õ ọ œ p q r r r r s s s s s s s s s

ș t t t t' t t u u u u u ũ ũ ũ ũ ũ ũ ũ ũ ũ ũ v w w w w w x y y y y y y y y y

z ź ż ż ƀ

0123456789

0123456789

.,:;...!/?//---_¢\$€@&§Ɔđþ

ΔΩμπις◊○●●*#\/(){}[]<>

“”‘’«»‹›»’^αƒ£₩₹₺₦₪¥ΩΔΠΣ

√μ∂%©®Ⓟ™°±×÷+->=<^~≈≠≤≥|:§∅N^o

0123456789 0123456789 0123456789 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

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 historical 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

“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 [lon1. 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

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 Technolo-

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 catego-

ries. 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 oversimpli-

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-ensku-miðlægra 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, fetiched, 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, fetiched, 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 farsælra 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, Fruti-

„Ekki Vanmeta Gáfur Forvera Pinna. 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 [...] Tákna Byggingu Vestræns Nútímas Sem Haldið Hefur Verið Fram Í Nútímann, Sem Krefst Menntunar Og Þjálfunar Sem Aðeins Er Aðgengileg Fáum Forréttindamönnum.

Innan Um 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 Hugmyndafræðilega Afstöðu Til Hlutanna.“

Að Taka Ekki Hugmyndafræðilega Afstöðu Til Hlutanna Er Auðvitað Mjög Hugmyndafræðilegt. Práhyggja 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 Meistaragráðu Frá Háskólanum Í Cambridge Í Bretlandi Og Doktorsgráðu. 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 Líbanski Hönnuðurinn Wael Morcos, Sem Lærði Grafíska Hönnun Við Ndu-Lebanon Áður En Hann Fékk Meistaragráðu Í Myndlist (Mfa) Frá Rhode Island School Of Design (Ris), 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 Hinsa Menningarlegt Samhengi Í Kringum Söguna. Morcos Talsmaður Þess Að Gefa Araba Vettvang Til Að Vinna Saman Og Búa Til Sína Eigin Sögur Á Eigin Handritum Og Tungumáli, Sem Var Drifkrafturinn Fyrir Hann Að Stofna Ion1.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 Forgangaðra 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 Heim“ 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 Forgangaðra 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

Arabísk Gerð Hönnun Er Erfið Verkefni. Að Meðaltali Arabískt Leturgerð Sem Nær Yfir Arabísku, Farsi 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 Kennði Við Aub Áður En Hún Fékk Meistaragraðu Í Listum. (Ma) Í Háþróaðri Leturfræði 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 Nýlendutímann, 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 Leturfræði 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 Pólítíska 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 Hönnunar-

kennsla Á Arabískumælandi Svæðinu Sjaldan Til Sögu Nýlendustefnunnar Í Tengslum Við Félagsmenningarlega Nútímenn.

Sarkis, Sem Kennir Fyrir Master Type And Media Við Kabk, Er Gagnrýninn 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 Seilingar 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 Sjálfmenntunar 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 Þjóða 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

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 áhættutöku. 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 fjárhagsáætlun 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 leturfræði: „Ég hef engan áhuga á öllu þessu nýlendukjafstæði, ég er bara vísindamaður sem vinnur með öflugra greiningu á handritshefðum. Austurríkissinnar byggja brýr, þeir eru ekki tæki nýlendustefunnar – 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“ - þvilík hugtök sem eru talsverð! Stuttu síðar fórðast 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 nokkur 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 manns eins og Kristyan Sarkis. Það er ekki mitt hlutverk; Ég snerti það ekki.» Pólitikerandi Glyph

Í pólitískt hlaðnu samhengi stríðs, hernáms og landflótta, umbreytist þráhyggja um gæði í flokksbundna hliðgæslu. Önnfæddir 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 nýlenduveldisdýnamík. 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 leturfræði, heldur að undirstrika mikilvægi pólitískrar nálgunar við hönnun.

Við þurfum pólitík í leturgerð. Skuldbinding við pólitíska nálgun getur byrjað á því að magna staðbundna framleiðslu, sama hversu „lítill gæði“ eða „frumstæð“ hún kann að virðast þegar hún er mæld á móti langri sögu menningarlegs yfirráðs sem framleiddi þessa mjög nýlenduflök

ka. Innfæddir og ekki innfæddir verða að viðurkenna það, andmæla því og vinna gegn því með því að tileinka sér sjálfsrefsandi ramma sem miðast við decolonial siðfræði. Ef við þráum sannarlega sanngjarna tegundarhönnunarframtíð, 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 niðurriffsframleiðslu 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, farsi og úrdú, nemur 262 tákmyndum auk óákveðins magns af böndum og táknum sem sameina marga stafi. Engu að síður gerði aukin eftirs-purn 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 markaðsinn“ útskýrir líbanski leturhönnuðurinn Lara Captan, sem lærði og kenndi við AUB áður en hún fékk meistaráráðu í listum. (MA) í háþróaðri leturfræði 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 [arabískul] handritinu. Sarkis gagnrýnir hins vegar ofureinfaldað framlag arabísku móðurmál-sins, 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 nýlendutímann, sem leiðir til sjálfsmyndakreppu sem magnast upp af skyndilegri efnahagssuppsveiflu á Persaflóa“ heldur hann fram og notar alþjóðlega sýn Dubai sem dæmi. „Rétt eins og önnur menningarform þjáist leturfræði 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

El ascenso del Consejo de Cooperación del Golfo (CCG) como gigante económico, con Dubái como centro de comercio, medios y publicidad, generó un aumento mundial en la demanda de diseño y tipografía árabes. Ante las tecnologías limitadas para el diseño de fuentes árabes y la escasez de especialistas en tipos árabes, comenzó a surgir en la región una ola de programas de diseño gráfico euroanglocéntricos. Si a esto le sumamos una gran cantidad de agencias de comunicación que buscan un “aspecto moderno global”, obtendremos la tormenta perfecta para una tipografía árabe occidentalizada y demasiado simplificada en un modo estrictamente apolítico.

«Al igual que las diversas culturas de la región, el tipo árabe fue reducido, orientalizado, fetichizado, vilipendiado y colonizado». Esta postura “apolítica” es, por supuesto, altamente política. El diseño no es en modo alguno ajeno al contexto en el que se produce. La región de habla árabe está marcada por una historia violenta de explotación colonial, divisiones sectarias y economías impulsadas por las ganancias. Mientras los hablantes nativos de árabe luchaban contra una falta generalizada de recursos y estructuras para diseñar tipos de letra árabes, los no nativos se sentían cómodos haciendo el trabajo, una práctica común desde la aparición histórica de los tipos de letra «árabes», que se produjeron en Europa. Al igual que las diversas culturas de la región, el tipo árabe fue reducido, orientalizado, fetichizado, vilipendiado y colonizado. A través de este limbo, también se convirtió en una categoría homogeneizada que necesitaba deconstrucción.

¿Quién se encarga de diseñar la tipografía árabe? ¿De quién son los cuerpos que trabajan detrás de esta ola de tipos de letra árabes? ¿Es la alfabetización un requisito previo para diseñar un guión? ¿Son suficientes una investigación exhaustiva y un conocimiento técnico para interactuar con una determinada cultura? ¿Cuándo se vuelve pro-

blemática la fascinación por un guión extranjero? ¿Cómo deberíamos reposicionar el diseño tipográfico árabe dentro de su contexto histórico y cultural? Para abordar algunas de estas cuestiones, hablé con varios diseñadores tipográficos que son de mi país de origen, el Líbano, o han estado trabajando en él. Aunque esta pequeña muestra de voces no es representativa de todo el campo del diseño tipográfico árabe (y mucho menos de la diversidad de la región), arroja algo de luz sobre estas cuestiones. Complementario al dominio histórico de Egipto sobre la industria musical y cinematográfica del mundo de habla árabe, el Líbano tomó la iniciativa en la profesionalización del diseño gráfico. En 1992, la Universidad Americana de Beirut (AUB) abrió lo que se convertiría en el primer programa institucionalizado de diseño gráfico en la región de habla árabe. Le siguieron docenas de cursos técnicos y de nivel universitario en todo el país, todos los cuales (excepto el programa público ofrecido por la Universidad Libanesa) son privados y cobran matrículas costosas: un año de matrícula en la AUB cuesta alrededor de 34.000 dólares estadounidenses. Esta realidad pone de relieve las infraestructuras clasistas y extremadamente excluyentes del sistema de educación superior libanés. En los últimos treinta años, Beirut generó un número sustancial de diseñadores gráficos exitosos, algunos de los cuales dirigieron agencias multinacionales o codesarrollaron programas de diseño en toda la región. Estudié en la Universidad Americana de Ciencia y Tecnología (AUST), una universidad privada de nivel medio en Beirut. Como muchos colegas, después de graduarme trabajé para agencias de comunicación en el Golfo Árabe.

A fines de la década de 1990, cuando Abu Dhabi y Dubai surgieron por primera vez como potencias económicas que atraían a corporaciones globales, los Emiratos Árabes Unidos (EAU) comenzaron a exigir legalmente versiones en árabe y latín de un logotipo comercial. Esta política condujo a lo que la diseñadora tipográfica libanesa, Dra. Nadine Chahine, denominó “Frankenstein árabe”: la práctica de

“No subestimes la inteligencia de tus predecesores. Los diseñadores deben estudiar las reglas de una escritura antes de realizar cambios”, argumenta Thomas Milo, quien diseñó múltiples tipos de letra árabes basados en avivamientos históricos desde principios de los años 1990. Para explicar su punto, Milo establece una analogía entre la música pop y la música clásica, afirmando que los mejores músicos pop son aquellos que comprenden fundamentalmente al compositor del barroco tardío Johann Sebastian Bach. Surge la pregunta: ¿A quién se le concede acceso a Bach? Volviendo a mi preocupación inicial: ¿Quién tiene acceso a la educación y formación en diseño tipográfico?

“La calidad [...] simboliza una construcción de la modernidad occidental perpetuada hasta el presente, que requiere un nivel de educación y capacitación sólo accesible a unos pocos privilegiados”.

En medio de los debates sobre tradición versus modernización, los diseñadores tienden a estar de acuerdo en una cosa: todo está bien si la calidad es lo suficientemente alta y el resultado es hermoso. «No importa de dónde sea el diseñador, siempre y cuando el diseño se vea bien», dice la Dra. Nadine Chahine. “No deberíamos pedir a los diseñadores que pasen una prueba de ciudadanía antes de poder diseñar un tipo de letra. Quiero que quienes diseñan tipos de letra árabes sean buenos diseñadores. Es importante ser pragmático y estar bien informado sobre el tema en lugar de adoptar una postura ideológica sobre las cosas”.

No adoptar una postura ideológica sobre las cosas es, por supuesto, altamente ideológico. La obsesión por la calidad constituye un problema fundamental. La calidad, en ese sentido, simboliza una construcción de la modernidad occidental perpetuada hasta el presente, que requiere un nivel de educación y capacitación sólo accesible a unos pocos privilegiados. Si no puede permitirse el lujo de estudiar y vivir en Europa, será poco probable que cumpla con los criterios de calidad para convertirse en un diseñador tipográfico árabe reconocido. Chahine, que estudió diseño tipográfico en Reading y tiene una maestría de la Universidad de Cambridge en el Reino Unido, y un doctorado. De la Universidad de Leiden en los Países Bajos: distingue entre dos actitudes. En primer lugar, están aquellos que diseñan para la región de habla árabe intentando hablar en su nombre, cuya actitud ella considera muy orientalista. El segundo grupo surge de “intenciones honestas” o lo que ella llama el “amor por el guión”: diseñadores que tienen un interés genuino en el guión, invierten tiempo y recursos en la investigación y

muestran respeto por la región de donde proviene. Una vez más, esto plantea la pregunta: ¿quién puede permitirse invertir tiempo y recursos en investigación? Sarkis, por otro lado, pide una evaluación caso por caso: “Aún publicamos buenos tipos de letra de diseñadores no nativos si son realmente buenos, pero la perspectiva tiene que partir de las características de la escritura árabe, comprometiéndose a Un enfoque no orientalista”.

“Nada existe en el vacío”, dice el diseñador libanés Wael Morcos, que estudió diseño gráfico en Ndu-Lebanon antes de obtener una maestría en Bellas Artes (Mfa) en la Escuela de Diseño de Rhode Island (Risd), y actualmente dirige una práctica en Nueva York, Estados Unidos “No conviene repetir el pasado”, dice, refiriéndose a las violentas historias de colonización que siguen afectando a la región de habla árabe. «Es difícil sacarlo todo fuera de contexto y decir que si tecnológicamente cumple con los estándares entonces es suficientemente bueno, porque estás ignorando el contexto cultural que rodea la historia». Morcos aboga por brindar a los árabes una plataforma para colaborar y elaborar sus propias historias en sus propios guiones y lenguaje, lo que fue la fuerza impulsora para cofundar lonl.projects.org, un sitio web dedicado a resaltar las narrativas de los Estados Unidos. Árabes y musulmanes. “En los países en desarrollo, muchas de estas narrativas han sido contadas por los colonizadores”, afirma. «No se tiene suficiente consideración para que las personas estén a cargo de sus propias historias».

“El sistema de privilegios acumulados y acceso (a prestigiosos programas de diseño tipográfico) me hace priorizar el trabajo con aquellos que no forman parte de ese sistema”.—Kristyan Sarkis

Sarkis, por otro lado, intenta contrarrestar las injusticias sistémicas mediante prácticas de contratación. “Preferiría dar mi tiempo de capacitación y supervisión a aquellos que no se benefician de privilegios estructurales: diseñadores radicados en el mundo de habla árabe”, dice, y agrega que su primer empleado fue Maha Akl de Egipto. «No habría contratado a un no nativo», dice. “Los estudiantes de diseño tipográfico suelen ser talentosos, buenos investigadores y dibujan muy bien. Pero el sistema de privilegios acumulados y acceso (a prestigiosos programas de diseño tipográfico) me hace priorizar el trabajo con aquellos que no forman parte de ese sistema”.

El Diseño De Tipos Árabes Es Una Tarea Laboriosa. Un Tipo De Letra Árabe Promedio Que Cubre Árabe, Farsi Y Urdu Ascende A 262 Glifos Más Una Cantidad Indefinida De Ligaduras Y Glifos Que Combinan Varios Caracteres. Sin Embargo, La Creciente Demanda Y La Oferta Limitada Hicieron Del Diseño Tipográfico Árabe Un Campo Atractivo Para Los Que No Hablan Árabe. “El Hilo Común Que He Oído Entre Los Diseñadores Tipográficos Latinos Profesionales Que Desean Crear Tipos Árabes Es [Que Quieren] Ampliar Su Mercado”, Explica La Diseñadora Tipográfica Libanesa Lara Captan, Quien Estudió Y Enseñó En El Aub Antes De Obtener Una Maestría En Artes. (Ma) En Tipografía Avanzada Por La Universidad Autónoma De Barcelona (Eina) En España. Captan Señala Una Concepción Occidental General De Que Los Países Árabes Tienen Mucha Riqueza, Lo Que Podría Ser Una Explicación Del Deseo De Irrumpir En La Región.

Para Kristyan Sarkis, Diseñador Tipográfico Libanés Y Cofundador De Tptq Arab, Este, Por Supuesto, Siempre Ha Sido Así. Después De Todo, El Primer Tipo De Metal Árabe Fue Cortado En Europa Por Europeos Que No Hablaban Árabe. Después De Estudiar En La Universidad De Notre Dame (Ndu) En El Líbano, Sarkis Estudió Tipografía Y Medios De La Real Academia De Arte De La Haya (Kabk) En Los Países Bajos, Y Desde Entonces Ha Lanzado 10 Tipos De Letra, Entre Ellos Greta Árabe Y Teshrin. Al Reconocer El Creciente Interés Por La Tipografía Árabe, Sarkis No Se Opone A Las Contribuciones De Los No Nativos “Siempre Y Cuando Se Sumerjan En La Cultura Y Desarrollen Una Alta Sensibilidad Hacia La Escritura [Árabe]”. Sarkis, Sin Embargo, Es Más Crítico Con Las Contribuciones Demasiado Simplificadas De Los Hablantes Nativos De Árabe, Quienes, Según Él, Han Occidentalizado Y Simplificado Más La Escritura Árabe Que Cualquier Occidental. “Esta Tendencia A Latinizar Se Debe En Parte Al Estatus Poscolonial Del Mundo De Habla Árabe, Lo Que Lleva A Una Crisis De Identidad Amplificada Por El Repentino Auge Económico En El Golfo”, Argumenta, Utilizando La Perspectiva Internacional De Dubai Como Ejemplo. «Al Igual Que Cualquier Otra Forma De Cultura, La Tipografía Sufre Los Mismos Desafíos De Occidentalización».

«Si Bien Los Diseñadores Culpan A Otros Diseñadores Por La Simplificación Excesiva, Una De Las Raíces Más Importantes Del Problema Radica En La Educación En Diseño». Lo Que Sarkis Llama “Crisis De Identidad”, Yo Lo Llamaría Hegemonía Cultural. Es Precisamente Por Eso Que Deberíamos Repensar El Ángulo Político Desde El Cual Percibimos, Practicamos Y Enseñamos El Diseño. Si Bien Los Diseñadores Culpan A Otros Diseñadores Por La Simplificación Excesiva, Una De Las Raíces Más Importantes Del Problema Radica En La Educación En Diseño. Establecida Dentro De Insti-

tuciones Coloniales Históricamente Fundadas Y Dirigidas Por Misioneros Cristianos Y Que Adoptan Planes De Estudio Eurocéntricos, La Educación En Diseño En La Región De Habla Árabe Rara Vez Se Refiere A Las Historias Del Colonialismo En Sus Vínculos Con El Presente Sociocultural. Sarkis, Que Enseña En El Master Type And Media De Kabk, Es Crítico Con La Educación En Diseño Tipográfico Como Contexto Occidental, Eurocéntrico, Dominado Por Hombres Blancos. En 2016, Junto Con Lara Captan, Cofundó Diseño Tipográfico Árabe: Beirut, Un Programa Básico Intensivo En Diseño Tipográfico Árabe, Organizado Por The Aub. Si Bien El Programa Responde A Una Necesidad Urgente Y Alta Demanda, Su Acceso Es Limitado Debido A La Ausencia De Becas Y Financiamiento Cultural. Desde Su Inicio, Se Han Hecho Esfuerzos Para Hacerlo Más Accesible: El Costo De La Matrícula Se Redujo De 2.850 Dólares A 400 Dólares, Y La Duración De Seis A Sólo Dos Semanas; Sin Embargo, Todavía Sigue Fuera Del Alcance De Muchos. Aunque La Aub Planea Lanzar Eventualmente Su Propia Maestría En Diseño Tipográfico Árabe, Más Allá De Este Curso Corto, No Existen Opciones Institucionalizadas Para Estudiar Diseño Tipográfico En La Región. Para Convertirse En Un Diseñador Tipográfico Árabe, Uno Tiene Que Seguir El Difícil Camino De La Autoeducación O Migrar Para Obtener Una Maestría, Que Es El Caso De La Mayoría De Mis Entrevistados. En Europa, Actualmente Existen Dos Programas Con Un Enfoque De Escritura Múltiple Que Brindan Algunas Habilidades En Diseño Tipográfico Árabe. El Primero Es En La Universidad De Reading En El Reino Unido Y El Segundo En Kabk En Los Países Bajos. Ambos Ofrecen Plazas Limitadas Cada Año Y Requieren Conocimientos Previos De Diseño Tipográfico. Los Estudiantes No Europeos Se Ven Aún Más Obstaculizados Por Las Altas Tasas De Matrícula, La Falta De Becas, Los Procedimientos De Visa Difíciles Y Los Costos Generalmente Altos De Vivir En El Extranjero; En Definitiva, Estos Programas Son Excluyentes Por Diseño.

Una Vez En El Extranjero, Los Estudiantes Pueden Enfrentar Tareas Problemáticas. En Lectura, Por Ejemplo, Se Informa Que Los Estudiantes Tuviron Que Diseñar Una Escritura Latina Más Otra Escritura Que No Hablaban Ni Entendían, Generando Resultados Excesivamente Simplificados Y Latinizados. Permanecer En Europa Después De Graduarse Ciertamente Brinda Un Mejor Acceso A Oportunidades De Investigación, Financiación Pública Y Privada, Archivos Y, Por Supuesto, Trabajos Asalariados En Diseño Tipográfico, Pero Lo Más Probable Es Que Los Diseñadores Enfrenten Racismo Y Discriminación Sistémicos. Un Diseñador Tipográfico Con El Que Hablé, Que Optó Por Permanecer En El Anonimato, Describió La Carga De Ser El Único Árabe Del Equipo: “No Me Escucharon Aunque Yo Era El Experto En La Mesa. Tuve Que Impulsar Mis Ideas A Través De Mi

El diseñador tipográfico libanés-armenio Khajag Apelian habla de una distinción entre la información sobre el guión en su conjunto y la del diseño tipográfico como práctica, lo que lleva a una relativa toma de riesgos visuales. En ese sentido, los diseñadores de habla árabe tienden a mantenerse seguros cuando diseñan glifos en urdu, por ejemplo, lo que puede dar lugar a productos defectuosos. Apelian consolida la necesidad de lenguas nativas que se comprometan a extender sus prácticas más allá de las generalidades de la escritura: “En una misma escritura, las lenguas difieren y tenemos mucho cuidado de no alterarlas. Es importante que un hablante nativo tome esas decisiones y avance en ese conocimiento”.

Preguntar «¿Quién puede diseñar para árabe?» No es una pregunta sencilla. Para Thomas Milo, la deconstrucción de la cultura de la escritura árabe actual es “irónicamente, principalmente obra de ideólogos libaneses”. Milo sirvió en el despliegue del ejército holandés para la Fuerza Provisional de las Naciones Unidas (FPNUL) en el sur del Líbano entre 1980 y 1983. Durante ese período, el Ministerio de Defensa holandés le encargó que elaborara un manual del dialecto árabe local, en el que insistió. debería estar ambientada en ruq’ah, la escritura más común en las fronteras del sur. “Incluso con un presupuesto sólido, era imposible lograr una tipografía árabe en una forma que coincidiera con su gran tradición”, recuerda. Un par de años más tarde, junto con Mirjam Somers, produjo un tipo de letra ruq’ah completamente completo. Desde estos primeros compromisos, Milo reivindica un enfoque científico de la tipografía árabe: “No estoy interesado en toda esta mierda colonialista, solo soy un científico que trabaja con un análisis sólido de las tradiciones escritas. Los orientalistas tienden puentes, no son instrumentos del colonialismo, aunque algunos de ellos obviamente lo eran”. Cuando habla de sus primeras actividades en Decotype, afirma que su equipo con sede en Ámsterdam fue el único grupo que se acercó a las escrituras árabes “científicamente”. «En realidad, nadie en Medio Oriente lo hacía», afirma. “Estaban repitiendo de manera primitiva diseños occidentales existentes”.

“Científico versus primitivo”: ¡qué combinación de términos tan reveladora! Poco después, Milo elude mi pregunta sobre el orientalismo, el término utilizado por el académico palestino Edward Said para describir la caracterización racista de Oriente por parte de Occidente. Según Milo, estudiar Oriente no tiene nada que ver con robar a los árabes su poder. “Edward Said no sabía nada sobre el estudio académico de nada. Convirtió un campo de estudio completamente regular y justificado en una especie de conspiración”, expresa, culpando a los árabes por no mirar más de cerca su propia cultura.

Cuando se le pregunta si los diseñadores deberían limitarse a un conjunto de reglas rígidas o utilizar su agencia para producir versiones contemporáneas de un guión, Milo responde: “No dudo de la necesidad de lo que están haciendo, pero se trata principalmente de letras. Nunca se ha publicado ni una sola obra de aprendizaje o literatura árabe en esos tipos de letra de “Mickey Mouse”. Los utilizas para vender limusinas Mercedes y Porsche”. Al final, reconoce su identificación como outsider: “No me corresponde cambiar el guión. No vivo en su mundo y no voy a diseñar ese mundo para ellos. Estoy restaurando el guión a su gloria original, o al menos llevándolo a la era de la digitalidad sin daños innecesarios. Si quieres cambiar el guión, tienes que ser árabe. Es el papel de alguien como Kristyan Sarkis. No es mi papel; No lo toco”. Politizando el glifo

En contextos políticamente cargados de guerras, ocupación y desplazamientos, la obsesión por la calidad se transmuta en un control clasista. Los diseñadores tipográficos no nativos que producen tipos de letra que no pueden leer (y son elogiados por ello) no sólo eclipsan el trabajo de los diseñadores locales que carecen de acceso a la investigación, la educación y la publicación, sino que también pueden resultar en diseños demasiado simplificados que reproducen la dinámica del poder colonial. Los compromisos heterogéneos entre culturas requieren problematizar todos los argumentos culturalmente situados, incluido el de la calidad. Mi punto aquí no es imponer ninguna propiedad esencialista o nacionalista sobre la tipografía árabe, sino subrayar la importancia de un enfoque principalmente político del diseño.

Necesitamos política en el diseño tipográfico. Un compromiso con un enfoque político puede comenzar amplificando las producciones locales, sin importar cuán “de baja calidad” o “primitivas” puedan parecer cuando se comparan con una larga historia de hegemonía cultural que produjo esas categorías tan coloniales. Nativos y no nativos deben reconocerlo, desafiarlo y trabajar en su contra adoptando un marco autorreflexivo centrado en la ética descolonial. Si realmente aspiramos a un futuro de diseño tipográfico equitativo, un marco político debería comprometerse con los esquemas entrelazados de clase, raza, género, historia, geografía, capacidad, representación cultural y dinámica de poder. Esta pieza es un compromiso radical: un compromiso para que el diseño tipográfico árabe se extienda más allá del argumento de la calidad hacia producciones subversivas realizadas por y desde sus propios usuarios, principalmente aquellos que no pueden permitirse una maestría en Europa o invertir años diseñando un tipo de letra. Un enfoque crítico a menudo puede causar incomodidad, pero debemos invitar a la crítica al diseño tipográfico árabe, sentarnos con ella, trabajarla y aprovecharla. Esta pieza es una promesa radical para el malestar crítico.

Imad Gebrayel (él/él) es un diseñador, educador e investigador libanés afincado en Berlín. Ha producido trabajos visuales y teóricos sobre la representación de la identidad y el autoorientalismo en el diseño, el contramapeo y el archivo árabe*. Ha dado conferencias en varias instituciones académicas, incluida la Universidad Humboldt de Berlín, la Universidad de las Artes de Berlín, la Hochschule für Kunst Bremen, la Universidad de Arte y Diseño de Linz y la Design Akademie Berlin. Imad ha cofundado proyectos culturales y urbanos centrados en las experiencias de los inmigrantes árabes y actualmente está realizando una investigación etnográfica sobre las negociaciones de identificaciones árabe-árabes en Sonnenallee, Berlín, como parte de su proyecto doctoral en la Universidad Humboldt de Berlín.

Imagen del título: La imagen tiene letras árabes para los términos “rectitud/elegibilidad, clasismo, calidad”. Créditos: Imad Gebrayel, basado en “Mada”, un tipo de letra para pantalla diseñado por Sayed Kammoun para Mojo Ink. El diseño tipográfico árabe es una tarea laboriosa. Un tipo de letra árabe promedio que cubre árabe, farsi y urdu asciende a 262 glifos más una cantidad indefinida de ligaduras y glifos que combinan múltiples caracteres. Sin embargo, la creciente demanda y la oferta limitada hicieron del diseño tipográfico árabe un campo atractivo para los que no hablan árabe. “El denominador común que he oído entre los diseñadores tipográficos profesionales latinos que desean crear tipos árabes es [que quieren] ampliar su mercado”, explica la diseñadora tipográfica libanesa Lara Captan, que estudió y enseñó en la AUB antes de obtener una Maestría en Artes. (MA) en Tipografía Avanzada de la Universidad Autónoma de Barcelona (EINA) en España. Captan señala una concepción occidental general de que los países árabes tienen mucha riqueza, lo que podría ser una explicación para el deseo de irrumpir en la región.

Para Kristyan Sarkis, diseñador tipográfico libanés y cofundador de TPTQ Arab, esto, por supuesto, siempre ha sido así. Después de todo, el primer tipo de metal árabe fue cortado en Europa por europeos que no hablaban árabe. Después de estudiar en la Universidad de Notre Dame (NDU) en el Líbano, Sarkis cursó The Master Type and Media en la Real Academia de Arte de La Haya (KABK) en los Países Bajos, y desde entonces ha lanzado 10 tipos de letra, incluidos Greta Arab y Teshrin. Al reconocer el creciente interés por la escritura árabe, Sarkis no se opone a las contribuciones de los no nativos “siempre y cuando se sumerjan en la cultura y desarrollen una gran sensibilidad hacia la escritura [árabe]”. Sarkis, sin embargo, es más crítico con las contribuciones demasiado simplificadas de los hablantes nativos de árabe, quienes, según él, han occidentalizado y simplificado más la escritura árabe que cualquier occidental. «Esta tendencia a latinizarse se debe en parte al estatus poscolonial del mundo de habla árabe, que conduce a una crisis de identidad