٢١ فبراير ٢٠١٤ – ٢٤ أكتوبر ٢٠١٤
February 21, 2014 to October 24, 2014

طريقة
Tarīqah

ISBN 978-1-907051-33-3
Published by Art Advisory Associates Ltd.

مؤسسة بارجيل للفنون
الطابق الثاني، مركز مرايا للفنون
القصباء، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة

Barjeel Art Foundation
Level Two, Maraya Art Centre
Al Qasba, Sharjah, UAE

www.barjeelartfoundation.org

Tarīqah • طريقة

بارجيل
مؤسسة للفنون
BARJEEL
ART FOUNDATION

طريقة
Tarīqah

sponsored by DOLPHIN ENERGY دولفين للطاقة

Previous Publications

Exhibition: **Re: Orient**
Dates: March 11 – November 22, 2013
ISBN 978-1-907051-26-5
Publisher: Art Advisory Associates Ltd.

Exhibition: **Alienation**
Dates: March 24 – December 22, 2012
ISBN: 978-1-907051-18-0
Publisher: Art Advisory Associates Ltd.

Exhibition: **Caravan**
Dates: October 14 2011 – February 22, 2012
ISBN: N/A

المطبوعات السابقة

المعرض: **ردُّ الشرق**
التاريخ: ١١ مارس – ٢٢ نوفمبر ٢٠١٣
الرقم الدولي الموحد للكتاب: ٥-٢٦-٩٠٧٠٥١-١-٩٧٨
الناشر: Art Advisory Associates Ltd

المعرض: **اغتراب**
التاريخ: ٢٤ مارس – ٢٢ ديسمبر ٢٠١٢
الرقم الدولي الموحد للكتاب: ٠-١٨-٩٠٧٠٥١-١-٩٧٨
الناشر: Art Advisory Associates Ltd

المعرض: **القافلة**
التاريخ: ١٤ أكتوبر ٢٠١١ – ٢٢ فبراير ٢٠١٢
الرقم الدولي الموحد للكتاب: غير متوفر

Curator:
Mandy Merzaban

Assistant Curator:
Suheyla Takesh

English Editor:
Greta Anderson-Finn, Ph.D

Arabic Editor:
Basil Hatim, Ph.D

Arabic/English Translation:
Iskandar Shaaban and Partner Ad Services
Basil Hatim, Ph.D

Fact Checker:
Abdul Hakeem Al Husseini, Ph.D

Contributors:
Charbel Dagher, Ph.D
Daliah Merzaban
Feras Hamza, Ph.D
Kamal Boullata
Patrick Kane, Ph.D
Sarah Rogers, Ph.D

Photography of Artworks:
Capital D Studio

Catalogue Design:
We Are Thought Fox

القيِّمة:
ماندي مرزبان

القَيِّمة المساعدة
سهيلة طقش

محررة اللغة الإنجليزية:
د. جريتا أندرسن- فين

محرر اللغة العربية:
د. باسل حاتم

الترجمة العربية/الإنجليزية:
اسكندر شعبان وشريكته للخدمات الإعلانية
د. باسل حاتم

مدقق الحقائق:
د. عبد الحكيم الحسيني

الكتّاب المساهمون:
د. شربل داغر
داليا مرزبان
د. فراس حمزة
كمال بُلاّطه
د. باتريك كين
د. سارة روجرز

التصوير الفوتوغرافي:
كابيتال دي استوديو

تصميم الكتاب:
وي آر ثوت فوكس

جدول المحتويات *Contents*

عن بارجيل ٠٧
07 About Barjeel

مقدمة ٠٨
08 Foreword

كلمة المعرض ١٧
17 Curatorial statement

نص بقلم سهيلة طقش ١٩
19 Text by Suheyla Takesh

حوار مع كمال بُلاّطه ٢٣
23 Interview: Kamal Boullata

يوسف أحمد ٤٠
40 Yousef Ahmed

كمال بُلاّطه ٤٢
42 Kamal Boullata

علي عمر الرميص ٤٦
46 Ali Omar Ermes

ديانا الحديد ٤٨
48 Diana Al Hadid

لولوة الحَمُود ٥٢
52 Lulwah Al Hamoud

جميل حمودي ٥٦
56 Jamil Hamoudi

علي حسن ٥٨
58 Ali Hassan

شاكر حسن آل سعيد ٦٠
60 Shakir Hassan Al Said

رشيد قريشي ٦٤
64 Rachid Koraïchi

نجا مهداوي ٦٦
66 Nja Mahdaoui

حازم مهدي ٦٨
68 Hazem Mahdy

محمد مندي ٧٠
70 Mohammed Mandi

حسن المسعودي ٧٤
74 Hassan Massoudy

أحمد ماطر ٧٦
76 Ahmed Mater

عمر النجدي ٧٨
78 Omar El Nagdi

رافع الناصري ٨٠
80 Rafa Al Nasiri

سمير صايغ ٨٢
82 Samir Sayegh

خالد بن سليمان ٨٤
84 Khaled Ben Slimane

مقال بقلم شربل داغر ٨٨
88 Essay by Charbel Dagher

عن بارجيل

تعد «**مؤسسة بارجيل للفنون**»، التي تتخذ من دولة الإمارات العربية المتحدة مقرّاً لها، مبادرة مستقلة تهدف إلى إدارة وحفظ وعرض مجموعة مقتنيات سلطان سعود القاسمي الفنية الشخصية.

وترنو المؤسسة إلى المساهمة في دعم حركة التطور الفكري على الساحة الفنية الخليجية عبر اقتناء تشكيلة متميزة من الأعمال الفنية وعرضها أمام الجمهور في الإمارات العربية المتحدة. وتسعى «مؤسسة بارجيل للفنون» أيضاً إلى توفير منبر عام لتمكين الجمهور من تبادل وجهات النظر والتحاور النقدي حول الفن الحديث والمعاصر، مع التركيز على الفنانين المتشبعين بالتراث العربي حول العالم.

بالأضافة الى ذلك، تعمل المؤسسة جاهدة على توفير مورد ثري للمعلومات حول الفن الحديث والمعاصر على الساحتين المحلية والعالمية، عبر استضافة المعارض، وإعارة الأعمال الفنية للمنتديات الدولية، وإصدار المطبوعات الورقية والمنشورات الإلكترونية، وابتكار البرامج التفاعلية لعامة الجمهور. B·

About Barjeel

Barjeel Art Foundation is an independent, United Arab Emirates-based initiative established to manage, preserve and exhibit the personal art collection of Sultan Sooud Al Qassemi.

The foundation's guiding principle is to contribute to the intellectual development of the art scene in the Gulf region by building a prominent, publicly accessible art collection in the UAE. Part of this objective involves developing a public platform to foster critical dialogue around modern and contemporary art, with a focus on artists with Arab heritage internationally.

By hosting in-house exhibitions, lending artwork to international forums, producing print as well as online publications, and fashioning interactive public programmes, the Barjeel Art Foundation strives to serve as an informative resource for modern and contemporary art locally and on the global stage. B·

العبادة والروح والفن في الإسلام

بقلم فراس حمزة

لابد وأن يخلد في ذهن المتابع وهو يتأمل الجانب الفنّي في الثقافة الإسلامية فكرتان أساسيتان: الأولى هي أن المساحة الجغرافية الواسعة التي حافظ فيها الإسلام على خصوصيّته الثقافية إنما تعكس تجليات فنيّة متنوعة بتنوع الشعوب التي عاشت فيها. ولولا غرابة كلمة «التأسلم» (Islamicate)، لكان هذا المصطلح هو الأفضل لوصف النتاج الفني في هذا السياق، وهو مصطلح وضعه المستشرق الراحل مارشال هودجسون للإشارة إلى الإبداعات الفنيّة التي تم إنتاجها على امتداد الأمصار التي سادت فيها الثقافة الإسلاميّة وليس بالضرورة على يد مبدعين مسلمين فحسب. وأيّاكان المصطلح المعتمد، فأن هذا التنوع يعد ثمرة الحس الجمالي المشترك الذي لطالما كان دافعاً لتجسيد مصادر الإلهام الفني في الحضارة الإسلامية والأحتفاء بها. ومنذ نشأتها الأولى كانت النماذج الأولى لأشكال الفن الإسلامي – بما فيها الخط العربي والهندسة المعمارية– تتمتع بالبساطة والفخامة في آن،وهي تحاول جاهدة تفسير غموض الواقع البشري بطريقة فريدة تضفي عليه معنى ومضموناً حقيقياً. وينبغي النظر إلى هذه الأشكال الفنية على أنها اكتشافات لمسارات ممكنة تعود في جذورها إلى منشأ مقدس، وتحث على فهم العلاقة بين الجوانب الإنسانية والإلهية.

أما الفكرة الثانية، فهي تتمثل ولسوء الحظ في تنامي المفاهيم الخاطئة حول العلاقة بين الإسلام والفن من جهة والشريعة والروحانيّة من جهة أخرى. ولا تنطوي هذه العلاقة بشقيها على أي تناقض، وإنما ترتكز على انسجام جوهري يعكس ازدواجية متكاملة بعيدة كل البعد عن اي شكل من أشكال التضارب. وخلال مسيرة البحث عن الحقيقة المنشودة، فأن الفن يرنو نحو سبر المضامين المقدّسة بقدر ما يرنو نحو سبر المضامين الدنيويّة ، حيث يتفاعل مع المفاهيم المادية وهو يغوص في اعماق ماورائيات الطبيعة حتى تتهاوى هذه الثنائيات ببراعة فائقة في الأعمال الفنية الكبرى. وفي إطار تقويم الجانب الفني، فأنه ليس من العبث أن يصف المرء عملاً ما بأنه سماوي علوي حتى ولو كان ذلك العمل دنيوياً في نشأته،و حتى دون أن يتراءى لذهن الناظر أي مضامين دينيّة.

ومن المنطلق ذاته، ومن حيث المناسك والطقوس، فأن الممارسات الدينية

Rite, spirit and art in Islam

Text by Feras Q. Hamza

الصورة مقدمة من oldpicture.com
Photograph courtesy of oldpicture.com

The ritual prayer (salat) perfectly demonstrates the symbiotic relationship between spirituality and embodiment.

الصلاة في الإسلام تشرح بوضوح ماهية العلاقة التكافلية بين الروح والجسد

In considering ‘the artistic’ in an Islamic context, the observer must bear two things in mind. First, the geographical broadness within which that cultural singularity ‘Islam’ endured meant that its artistic refractions were as diverse as the peoples who participated in its venture.Were it not for its unfamiliarity, a better way of referring to artistic production in this context would be to call it ‘*Islamicate*’, a term coined by the late historian of Islam, Marshall Hodgson, to denote all artistic creation conceived and produced in lands where Islam was culturally dominant, but not necessarily by Muslims alone. Whatever term we use, though, that diversity was more often than not aggregated by a unifying aesthetic sensibility, an impulse to represent and to celebrate the very source of artistic inspiration. At their birth, the earliest forms of Islamic artistic production, calligraphy and architecture,employed simplicity to evoke sublimity, attempting in a kind of hierophantic manner to interpret the esoteric that sat at the other end of, and gave ultimate meaning and substance to, human reality. Such articulations should also be read as explorations of possible ‘pathways’ back to divine origins, a quest to understand the interface between the human and the divine.

The second thing to be borne in mind is the, unfortunately, ever lingering misconception of the relationship between Islam and the artistic, on the one hand, and the relationship between the religious law (*shari'a*) and spirituality, on the other. In neither case is the relationship one of polarity, but of intrinsic harmony, these dualities being binaries of complementarity and not of contrariety. In its search for ‘truth’, art looks as much to the sacred as it does to the profane, engaging with the physical as it seeks to tap into the metaphysical, so much so that in great works of art the categories are delicately and subtly collapsed. It is

حول المصدر الأسمى للحقيقة.ولم يكن بمقدور هذا النص المقدس أنيكون مصدر إلهام لهذا الكم الهائل من حالات الإبداع الفكرية و الروحية وحتى الفنية لوكان مجرد نص شرائعي فحسب.

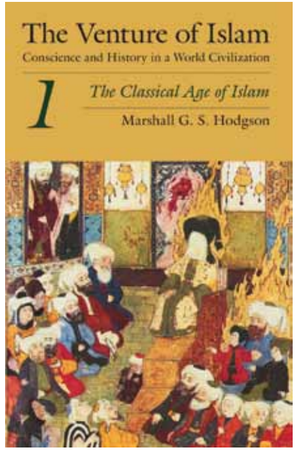
ويعد القرآن الكريم مصدر إلهام فكري وروحي وفني نظراً لبنيته النحوية ونبرته المتجددة واستخدامه صوراً بلاغية فريدة مثل الاستعارة وغيرها، وذلك لإيجاد تناغم صوتي وتقديم صور يبقى صداها حياً في الأذهان على امتداد الزمان والمكان.ومن أهم مكونات النص القرآني التي ألهمت التفكر والتأمل الروحي عند المبدعين هوغناه بالتناغم الصوتي والمعنى الذي يترك أثراً راسخاً وعظيماً عند تلاوة الآيات القرآنية. وينطوي النص على كثير من الأمثلة في هذا السياق مثل «آية النور»:

اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ من شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ.

لقد أدرك المسلمون منذ عهد الرسول محمد (ص)غنى القرآن الكريم باعتباره كتاباً متعدد الأبعاد والمضامين وتنطوي سطوره على حقائق كثيرة تتكشف

الإسلامية تجمع بين الطقوس الشرعيّة المفروضة والجانب الروحاني،وهذا يستلزم ان يكون التفكير بالروح والجسد وبالعبادة والتأمل اساسا لأي ممارسة دينية . وتعد الصلاة أولى شعائر التعبّد الفردي والجماعي في الإسلام فهي تشرح بوضوح ماهية العلاقة التكافلية بين الروح والجسد، كما أنها شكل من أشكال التضرع للخالق والتسليم له عز وجل من خلال الركوع والسجود. ان الصلاة تجسد توجه الروح الى بارئها ،وعند التبحّر في مصدر مناسك العقيدة الإسلاميّة،نجد أن المسلمين استمدوا أسلوباً لأداء شعائر الصلاة بعد معراج الرسول الكريم (ص) إلى السماء،مما يؤكد أن هذه الحركات المادية نشأت من لحظة روحانيّة في الأصل وتنطوي على قيمة رمزية وعملية كبيرة تمكن المسلم من توجيه روحه نحو مبدعها. وتنطبق المعايير الروحية ذاتها على جميع أركان العبادة الأخرى بما فيها الصيام والزكاة والحج، وهو ما خلص اليه وعبر عنه مايكل سيلز ببراعة وايجاز في كتابه «نسك المسلمين الأوائل» Early Islamic Mysticism.

وتستند كافة المفاهيم الروحية هذه على القرآن الكريم وهو نص لا يحمل في مضمونه مجموعة من المبادئ والتعاليم الشرعيّة الرامية إلى تنظيم مفاصل الحياة الاجتماعية فحسب، بل يهدف وبشكل اساسي الى ترسيخ الوعي في ذهن المتلقي



In his "Venture of Islam", Marshall Hodgson coined the term "Islamicate".

"التأسلم" مصطلح وضعه المستشرق الراحل مارشال هودجسون في كتابه "مشروع الإسلام"

Photograph courtesy of the University of Chicago Press

الصورة مقدمة من مطبعة جامعة شيكاغو

not in frivolity that in the vernacular of artistic appreciation, a person may be heard to deem such and such a work as 'divine', even as the work itself is clearly 'mundane' in its genesis and the observer intends no pious remark.

Analogously, in devotional terms, Islamic religiosity marries the legal-ritual with the spiritual, demanding that religious practice entail body and spirit, rite and reflection.

The earliest individual and communal rite in Islam, the ritual prayer (*salat*) demonstrates precisely this symbiotic relationship between spirituality and embodiment. Punctuated as it is with acts of submission (*islam*) in the form of genuflexions and prostrations, the ritual prayer epitomises the orientation of the soul to its source of being: the body moves to orient the soul. Indeed, the very fact that— according to Muslim tradition— the ritual prayer was ordained during the Prophet's miraculous ascension (*mi'raj*) through the heavens meant that these physical movements were invested with spiritual moment from the outset, serving as the symbolic yet practical means by which every Muslim worshipper forever there after could seek to reorient their body-soul towards its spiritual origins. The same spiritual consciousness can be said to accompany all of the other central Muslim devotions (the fast, the alms and the pilgrimage), as has been succinctly captured by Michael Sells in his anthology, *Early Islamic Mysticism*.

All of this spiritual content was grounded first and foremost in the Qur'an: a text, which, while stipulating a set of religious precepts (*shari'a*)to define the communal rhythm of social life, is in fact mostly concerned with instilling in its reader consciousness of a higher reality (*haqiqa*). It would have been inconceivable that this sacred text should have inspired so much intellectual, mystical and even artistic creativity had it merely been a legalistic text. A principal reason that the Qur'an continues to hold the attention of its devotees and to inspire them intellectually, spiritually, and artistically is the effect that it achieves through an extraordinary phonetic and syntactical structure, employing unique rhetorical devices, cadence and metaphor, amongst other things, to produce enduring sounds and images that have resonated across time and geographies. It is these evocations of the sacred text that have nourished individual reflection, pious remembrance, and spiritual contemplation; it is these very configurations of sound and meaning that continue to constitute the immense auditory impact of Qur'anic recitation. The text is replete with examples of such moments, but we limit ourselves to one. A striking example comes in a well-known passage called 'the light verse'. (Qur'an 24:35):

"God is the light of the heavens and the earth. The likeness of His light is as a niche wherein is a lamp, the lamp in a glass, the glass as though it were a glittering star lit from a blessed tree, an olive (tree) that is neither of the east nor of the west, whose oil would almost glow even if no fire touched it; light upon light; God guides to His light whom He will and God strikes similitudes for humankind, and God has knowledge of everything."
–author's translation

معالمها من خلال التلاوة المتكررة والتأمل الذهني. وتناقلت إلينا هذه المعارف عبر الأحاديث المتنوعة لصحابة النبي الكريم (ص) وآل بيته مثل عمر بن الخطاب رضي الله عنه وعلي بن ابي طالب كرم الله وجهه وابن عباس وابن مسعود رضي الله عنهما. وقيل في أحد الأحاديث عن ابن مسعود بأن كل واحد من الأحرف السبعة (الحروف) للقرآن ينطوي على مفهوم خارجي (الظاهر) ومفهوم داخلي (باطن) والفاصل (الحد) والنقطة الأساسية (المطلع) (جامع البيان للطبري).وقيل في حديث آخر عن علي بن ابي طالب،أن كل آية تنطوي على أربعة أنواع من المعاني هي: المعنى الخارجي (الظاهر)، والمعنى الداخلي (الباطن)، والحد، والمطلع. وبعد أن قدّمت المدارس اللاحقة تفسيرات متنوعة لمدلولات هذه المصطلحات، ظهر جلياً بأن مستويات النص القرآني تتلاءم مع مستويات من يقرأ كلام الله عز وجل.وعن الإمام جعفر الصادق عليه السلام (٧٦٥هجري)، الذي تدين له التقاليد الصوفية بمجموعة من أقدم تعاليمها، قوله: «ينطوي القرآن الكريم على أربعة جوانب هي: التعبير الواضح (العبارة)، والمضمون (الإشارة)، والخفايا (اللطائف)، والواقع (الحقائق)؛ فالعبارة للعامة (العوام)، والإشارة للنخبة (الخواص)، واللطائف لـ (الأولياء)، والحقائق للرسل (الأنبياء)» (حقائق التفسير للسلامي).

ونظراً للتأثير البالغ الذي امتلكه هذا الجانب من القرآن الكريم، اكتسبت الممارسات الروحية مكانة كبيرة باعتبارها ملازمة للشعائر الدينية على نحو جوهري وأساسي؛ إذ لا يمكن إتمام الحياة الدينية في الحصول على أكبر قدر ممكن من الوعي الروحي إلا من خلال تهذيب الروح عبر الجسد، وهو ما شكل الدافع الأساسي للمسلمين الأوائل الذين ساروا على خطى النبي للقيام بجميع أنواع نوافل العبادة. وفي نهاية المطاف، غدت الروحانية أحد أوجه الحياة الإسلامية بعد صوغ الممارسات الروحية وتأسيسها تحت اسم الصوفية. واكتسبت هذه المدرسة الروحية–أو الصوفية– في الإسلام أهمية كبرى تعادل المدارس الفكرية والبحثية، وغالباً ما ترافقتا عبر المراحل التاريخية للدين الإسلامي: ويمكن القول أن أشهر الباحثين في الإسلام ارتبطت أسماؤهم بالطرق الروحية (الطريقة) بشكل أو بآخر.

وتتجسد أعلى درجات التناغم بين الشريعة والقانون من جهة والروحانية من جهة أخرى في حياة وأعمال أبو حامد الغزالي – أحد أشهر علماء المسلمين في القرن الثاني عشر والذي توفي عام ١١١١ ميلادي– لاسيما في رسالته الصوفية الشهيرة «مشكاة الأنوار» التي استمد إلهامه فيها من آية «النور» القرآنية آنفة الذكر. كما ألف الغزالي كتاب «إحياء علوم الدين» الذي يعد دليلاً عملياً يوضح فيه ضرورة تناغم الشعائر الدينية مع فلسفة أخلاقية ونفس روحانية. واستمد الغزالي إلهامه ودوافعه وركائزه في كلا المؤلفين من آيات ونصوص القرآن الكريم الذي يعتبر حجر الزاوية في

> ويمكن القول أن أشهر الباحثين في الإسلام ارتبطت أسماؤهم بالطرق الروحية (الطريقة) بشكل أو بآخر.

الإسلام،والدافع الروحي للمسلمين وجوهر تقواهم: حيث يتم نقل معانيه بطرق مختلفة وتجسيدها من خلال الشعائر الدينيةوالتلاوةالقرآنية وكافة المراجع المقدسة اليوميةعند جميع المسلمين.

وربما يكون من الملائم في هذه اللمحة التاريخية الموجزة أن نشير إلى "النور" باعتباره أحد المكونات الجوهرية للوجود كما هو الحال في إنتاج الألوان وإدراك الواقع المادي. وفي الحقيقة، فإن هدف القرآن الكريم في محاكاة النور الإلهي ما هو إلا انتقاء لظاهرة مألوفة واستخدامها في استحضار صورة غير مألوفة لإيصال

> *"...almost without exception the major figures of Islamic scholasticism were all in one way or another affiliated with spiritual paths (tarīqah)."*

Muslims, already from the time of the Prophet, came to realise that the Qur'an was a multi-layered and multi-dimensional text, and that within and beneath the letter of the text subsisted deeper truths and higher realities, which could be experienced through repeated recitation, reflection, and interiorisation. Such a realisation is recorded for us in sundry reports from prominent companions and relatives of the Prophet, such as Umar b. Al Khattab, Ali b. AbiTalib, Ibn Abbas and IbnMas'ud. In one version, to Ibn Mas'ud, every one of the seven letters (*ahruf*) of the Qur'an is said to have 'an exterior' (*zahr*) and an 'interior' (*batn*), a 'limit' (*hadd*) and a 'look-out point' (*muttala'*) (Al Tabari, Jami' Al Bayan). In yet another report, attributed to Ali b. Abi Talib, '*Every verse of the Qur'an has four kinds of meanings, an outward sense (zahir), an inner sense (batin), a limit (hadd) and a look-out point (muttala')* (Al Sulami, Haqa'iq Al Tafsir). And while the later scholastic tradition offered varying interpretations of what these reports indicated, it was clear that there were levels to the sacred text that spoke to the level of its addressee. Ja'far Al Sadiq (d. 765), whom Sufi tradition credits with some of the earliest mystical teachings, is reported to have said: *"The Book of God has four things: clear expression (ibara), allusion (ishara), subtleties (lata'if) and realities (haqa'iq). The clear expression is for the common man ('awamm), the allusion is for the elite (khawass), the subtleties for the friends [of God] (awliya'), and the realities are for the prophets (anbiya')."* - Al Sulami, Haqa'iq Al Tafsir

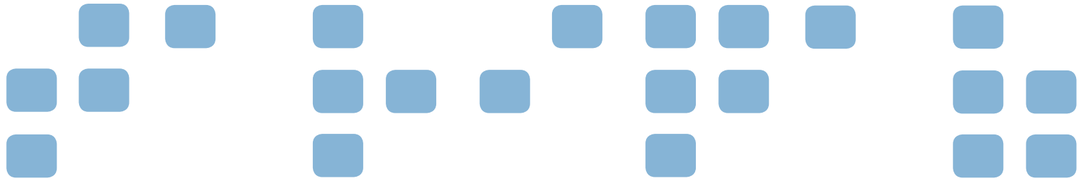
So powerful was this aspect of the Qur'an that spiritual praxis was enshrined as a fundamental and vital accompaniment to the ritual observances. The true consummation of the religious life for practitioners was to seek greater spiritual awareness; and this could only be done by the disciplining of the soul through the body. That is why we see that in the historical record the earliest Muslims, by the example of the Prophet, were engaging in all manner of supererogatory acts of worship. Spiritual praxis would ultimately be formalised and institutionalised, in what became known as Sufism.Indeed, spirituality became a modality of Islamic life. This spiritual, or mystical tradition in Islam was as vital as its intellectual and scholastic ones, indeed more often than not accompanying the latter across history: almost without exception the major figures of Islamic scholasticism were all in one way or another affiliated with spiritual paths (*tarīqah*). The harmonisation of the legal-ritual and the spiritual is epitomised in the life and work of a renowned 12th century Muslim theologian by the name of Abu Hamid Al Ghazali (d. 1111). Al Ghazali composed a celebrated treatise entitled *Mishkat Al Anwar*

الحقيقة المطلقة. وفي الإشارة إلى ماهية الحقائق المطلقة، يوظف القرآن اللغة ذاتها عند التعبير عن الصور الأكثر وضوحاً وتجلياً. وبالرغم من الفرق النوعي بين الاثنين، يطمح الفن إلى إجراء عملية التواصل ذاتها: إذ يسعى الفنان إلى استخدام نفس الأدوات للتعبير عن الفكرة بطرق مختلفة جذرياً؛ إحداها مادية مألوفة والأخرى مجردة غير مألوفة. وبينما يمكن إدراك الأولى بشكل مباشر، تتطلب الأخيرة التأمل المتواصل. ومع ذلك، يبقى جوهر الاكتشاف في كلا الحالتين –كليّة الحقيقة – فوق القدرة على الوصف: فالإعجاز، وبحكم الواقع، لا يمكن أن يشمله الوصف ولكن يمكن التلميح إليه. وتهدف روح الأعمال الفنية للوصول إلى الإعجاز وإيجاد طرق لترجمته والإشارة إليه ضمن عالم البشر. وتماماً كما يعمل هذا المفهوم الكوني (الروح)– الذي يعد فكرة جوهرية في القرآن الكريم– كوسيط بين المفاهيم الإلهية والبشرية، وبين الأبدية والزوال، والإعجاز والكلمة، وجسراً يصل بين عوالم الوجود المتصلة أو حتى المتداخلة، كذلك يجب على الروح المبدعة التي تشكل الدافع لجميع الفنون والتشكيل الفني بالضرورة أن تأخذ هذا التوجه (الطريق). وفي الختام، نذكر أن في تصوف الصوفية، يعد الخيال المَلَكَة التي تمكّن البشر من الحصول على المعرفة تماماً مثل إمكانية الحصول عليها من الوحي النبوي والتفكير العقلاني. ويشكّل عالم 'التصوّر' (عالم المثال)، أو عالم 'التخيل'، الوسيط بين الروحانية المطلقة والمادية الكاملة. ومن هذا المنطلق، يعمل الخيال على حفز الفن الذي من الضروري تفسيره وتأويله لأنه هو من يمهد الطريق. B.

> *"...the totality of that 'truth' remains ineffable; the ineffable cannot, ipso facto, be encompassed by 'expression' but can only be intimated. "*

(*Niche of Lights*), a mystical treatise that drew its inspiration from the very same Qur'anic light verse alluded to earlier. But Al Ghazali was also the author of a seminal work entitled *Ihya' ulum al din* (*Revivifying Religious Knowledge*), a practical guide to the believer that explained the necessity of harmonising religious observances with an ethical philosophy and a spiritual psychology.Both of these works by Al Ghazali were inspired, underpinned and driven by Qur'anic verses and themes. And so as the centrepiece of Islamic devotion, the Qur'an has always provided the spiritual impulse in and the substance of Muslim piety: its meanings are continuously 'transferred' through the various ways in which it has been, and continues to be, 'embodied' in rituals, recitational performances and the daily sacred referents of every Muslim devotee.

It is perhaps apt that in this brief historical note we should have mentioned 'light', fundamental as it is to the production of colour and the perception of physical reality. In effect what the Qur'an does in this similitude of divine light is to take a familiar phenomenon and use it to evoke an unfamiliar image in order to communicate a higher truth. In alluding to the reality of the higher truths, the Qur'an employs the very same language that it employs to express explicitly clearer images. Though qualitatively distinct, art aspires to the same communicative process: an artist can use the very same tools to produce extremely different expressions of an idea, one tangible and familiar, another abstract and unfamiliar, the former immediately perceptible, the latter requiring sustained contemplation. And yet the very object of discovery in both cases, the totality of that 'truth' remains ineffable; the ineffable cannot, ipso facto, be encompassed by 'expression' but can only be intimated. The spirit of artistic endeavour strives for this ineffable and seeks ways to translate it, to carry intimations of it into this human realm. And just as the cosmic spirit (*ruh*), a central Qur'anic theme, acts as the mediator between the divine and the human, the eternal and the temporal, the ineffable and the word, bridging two contiguous, perhaps overlapping spheres of existence, so the creative spirit that drives all art and artistic composition must necessarily act as such a 'pathway'(*tarīq*). We might usefully recall at this conclusion that in the theosophy of Sufism, imagination was a faculty by which humans could obtain knowledge, just as they could obtain knowledge from prophetic revelation and rational thought. The world of 'images' (*'alam al mithal*), or the 'imaginal world', constituted an intermediate realm between the world of pure spirit and the world of pure bodies. Imagination drives art and is necessary to interpret it: it is what opens up that *tarīq*. B.



طريقة

تعني كلمة «طريقة» في اللغة العربية «مسلك» أو «مسار». وبالأضافة إلى مدلولها الحرفي كطريق يفضي إلى وجهة معينة، فأن مفهوم «الطريقة» يمكن استخدامه ايضا في وصف كيفية الوصول الى نتيجة معينة. وبهذا يجمع المصطلح بين الطريق والصيرورة في الوصول الى هدف ما او تحقيق غاية بعينها. وفي سياق الثقافة الإسلامية، فأن كلمة «طريقة» يتم في كثير من الأحيان استخدامها لترمز إلى الرحلة الروحانية للفرد من خلال اداء شعائر وطقوس.

مع ذلك فأن الطريق الروحاني قد لا يبدو واضحا للعيان و قد يتطلب فهما حدسيا لما يحيط بالأنسان جسديا وروحانيا. ففي التقاليد الأسلامية ثمة مبادئ ليس على المرء الا الأنصياع لها ولكن ضمن تجربة تعبيرية شخصية تقولب الأداء في ظل هذه المبادئ.

أن مفهومي الصيرورة والرحلة حين يكمل احدهما الآخر فانهما يثريا كلمة «طريقة» بمضامين اخرى تصب كلها في فعل ايجاد طرق متعددة. ومن نفس المنطلق فأن الأبداع الفني بوسعه توظيف هذين الجانبين – الصيرورة والرحلة – من خلال ترجمته افكارا بعينها الى اشكال مادية وهو يشق طريقا للتعبير عن مثل هذه الأفكار. ويبرز هذا المعرض اعمال فنانين ركزت رحلاتهم الأبداعية على طرائق مختلفة في رؤية التقاليد الأسلامية والأشارة اليها. فقد ترك كل فنان في هذا المعرض بصماته على انجازات تتميز بالتأمل والبناء في آن. B.

بقلم: ماندي ميرزابان
القيمة، مؤسسة بارجيل للفنون

Tarīqah

The word *Tarīqah* in Arabic translates into English as a pathway or route. In addition to its more literal reference as a physical path leading to a destination, tarīqah can also be used to describe a method to achieve a particular result. In this way, the term encompasses both the path and the process involved in reaching a destination or outcome. References to tarīqah often appear in Islamic tradition to describe an individual's inner spiritual journey attained through the performance of certain practices.

A spiritual pathway may not be visible and requires an intuitive understanding of a surrounding environment, both internally and externally. While in Islamic tradition certain principles are obligatory and constant, performance of these principles is shaped by individual expression.

By aligning path with process, the term tarīqah can imply the act of making pathways. Art-making, in a similar sense, can employ these two facets by translating ideas into material forms; carving out a pathway for their expression. This exhibition showcases artists whose journeys of invention concentrate on the different ways of viewing and referencing Islamic tradition. Each artist featured in *Tarīqah* brings her/his own influences to pieces that are contemplative and constructive. B.

Mandy Merzaban
Curator, Barjeel Art Foundation

التجريد كمسار

بقلم سهيلة طقش

يبحث الفن التجريدي، الذي تطور في أوروبا مطلع القرن العشرين، عن سبل محددة لاستقراء الخواص غير التمثيلية للتعبير سعياً للوصول إلى الكونية. وفي عام ١٩١٥، كتب الفنان التشكيلي بيت موندريان – رائد مدرسة «دي شتيل» أو ما يعرف أيضاً بـ (Neoplasticism) عن أسلوب التجريد «الخالص»:

«عندما نُظهر الأشياء بشكلها الخارجي (أو كما تبدو في العادة)، فإننا نسمح للإنسان أو الفرد أن يكشف عن نفسه؛ أما عند التعبير تشكيلياً عن جوهرها الداخلي (من خلال الصيغة التجريدية للخارج)، فإننا نقترب من إظهار الجانب الروحي وبالتالي الكشف عن الجوهر الإلهي أو الكوني».[1]

وفي عام ١٩٢٦، ذهب الفنان التشكيلي الروسي كازيمير ماليفيتش، مؤسس المدرسة الأوحيّة (Suprematism)، إلى أبعد من ذلك حين كتب:

«لم يعد [الفن] يسعى إلى تمثيل قصة السلوكيات، حتى أنه يريد النأي بموضوعه الغني عن ذلك بالكامل؛ بل أصبح يؤمن الآن بقدرته على أن يوجد بذاته ولذاته بعيداً عن أي شيء آخر».[2]

ومع تجريد الطبيعة والتحرر من حدود الزمان والمكان، سعى فنانو الحداثة الأوروبيون إلى تحرير الفن من دلالات السياق وإلى إنشاء أسلوب عالمي يمكن لجميع المتلقين فهمه بغض النظر عن إرثهم الثقافي وموقعهم الجغرافي.

وتتشابه هذه الأهداف كثيراً مع الغايات التي سعى إليها فنانو الإسلام منذ القرن التاسع الميلادي عندما اتخذوا من علم الهندسة وسيلة التعبير الرئيسية لفنّهم؛ حيث شكلت الهندسة أساس إبداعاتهم في فن الخط العربي، والأرابيسك، وزخرفة أسطح الصروح المعمارية. وكانت الهندسة أيضاً بمثابة السبيل (أو «الطريقة») التي اتبعوها لتجريد الواقع المادي. وغالباً ما يعزى هذا النهج في دراسات «الفن الإسلامي» إلى مبدأ عدم تصوير الأنبياء ونبذ التمثيل التصويري؛ في

Abstraction as a Pathway

Text by Suheyla Takesh

Abstract art, as developed in Europe in the early part of the 20th century, explored non-representational qualities of expression in search of the universal. In 1915 Piet Mondrian, the pioneer of the Neoplastic movement and a proponent of 'pure' abstraction, wrote:

"*When we show things in their outwardness (as they ordinarily appear), then indeed we allow the human, the individual to manifest itself. But when we plastically express the inward (through the abstract form of the outward), then we come closer to manifesting the spiritual, therefore the divine, the universal.*"[1]

In 1926 this idea was taken further by the Russian originator of Suprematism, Kazimir Malevich when he wrote the following:

"[Art] *no longer wishes to illustrate the history of manners, it wants to have nothing further to do with the object as such, and believes that it can exist, in and for itself, without things.*"[2]

By abstracting nature and eliminating an alliance to time and place, European Modernists aimed at stripping art of contextual connotations and creating an international style – one that could have relevance to audiences regardless of their heritage and geography.

These goals are very similar to ones that Muslim artists pursued as early as the 9th century CE, by making geometry their fundamental means towards artistic expression. Geometry lied at the basis of calligraphic scripts, as well as arabesque design and architectural surface ornamentation,

حين كان اختيار الهندسة بمثابة تجلي واضح لتطور أسلوب فني واعٍ وراسخ ونابع من صميم الدين الإسلامي.

ولفهم دوافع التوجه نحو التشكيل الهندسي الذي اعتمده فنانو الإسلام، فما على المرء الا أن ينظر بشيئ من التمعن إلى طبيعة فن الأرابيسك مستقيم أو لولبي الخطوط؛ حيث يتآلف الأسلوبان من أشكال – أو وحدات – هندسية مميزة وواضحة يمكن تكرارها بشكل لا متناه، ولا تعطي حضوراً متناغماً سوى من خلال وحدتها. ولم يكن هناك من تعبيرعن صفة اللاتناهي أفضل من الملاحظة الدقيقة التي أبدتها الباحثة التاريخية وجدان علي في كتاب «ما هو الفن الإسلامي؟» حيث تقول أن لاتناهي الأرابيسك هو «الطريقة الأمثل لوصف مذهب التوحيد أو الوحدانية الإلهية». [٣] فعند اكتسابه سمة التجرد، يصبح الأرابيسك بمثابة المجاز التصويري للأزلية والدقة الإلهية والكمال المقصود.

وينم هذا الأسلوب الفني عن تركيز ذهني عميق وقدرة كبيرة على حل مسائل رياضية معقدة، مما يحيِّد ذهن الفنان عن البعد المادي ويؤمّن له سبيلاً لدخول حالة من التأمل والتقوى الروحية. وكما أوضحت علي، تشكل حالة التكرار المنتظم للوحدات الفنية انعكاساً لتكرار ذكر أسماء اللّه الحسنى التسعة والتسعون، ما يرسخ حالة التوازي بين الإبداع الفني والعبادة.

ويذهب هذا النهج إلى أبعد من مجرد كونه محاولة إعادة تقديم (أو محاكاة) العالم المادي، مما يعني بالتالي امتلاك الفنان فرصة «الخلق» دون التنافس مع الخالق؛ الأمر الذي مكّن فنّاني القرن التاسع من إدراك ومعالجة المظاهر الخارجية للعالم المادي، وترجمتها إلى لغة عالمية تجاوزت حدود الزمان والمكان. B.

زخرفة على كاسا ديل دونسيل في إسبانيا

الصورة مقدمة من ميراي إرديزا
Photograph by Miriam Erdoiza

[١] سيرج فوشيرو، موندريان والمدينة الفاضلة لمدرسة دي شتيل الفنية، (نيويورك: منشورات دار ريزولي، ١٩٩٤).

[٢] كازيمير مالفيتش، العالم اللامادي: بيان المدرسة الأوجية، (نيويورك: دوفر للنشر، ٢٠٠٣).

[٣] وجدان علي، ما هو الفن الإسلامي؟، (عمان، الأردن: الجمعية الملكية للفنون الجميلة، ١٩٩٨).

An arabesque on the Casa del Doncel, Sigüenza, Guadalajara, Spain

and was one of the pathways (or tarīqah), which Muslim artists used to abstract physical reality. In the study of "Islamic Art", this approach is very often attributed to aniconism and a prescribed renouncement of figurative representation. Meanwhile, the choice of geometry was a manifestation of a conscious and well-founded artistic development triggered by the Islamic faith.

To mediate on the considerations behind geometric compositions conceived by Muslim artists, one can look into the nature of an arabesque (rectilinear or spline-based). Both consist of distinct geometrically constructed shapes (or units), which can be repeated endlessly and which only through their unity create a harmonious rhythmic presence. As very well noted by historian and scholar Wijdan Ali in her book '*What is Islamic Art?*', the infinite nature of the arabesque is "*the best means to describe in art the doctrine of tawhid, or Divine Unity*".[3] Being non-representational, it is a visual metaphor for eternity, divine precision and calculated perfection.

The creation of such a pattern involves mental concentration and an act of solving complex mathematical challenges, leading the artist's mind away from the physical realm and offering a pathway into a state of contemplation and spiritual devotion. The systematic repetition of units echoes the repetition of God's ninety-nine names, as was also pointed out by Ali, and further re-enforces parallels between the production of art and an act of worship.

This approach goes beyond an attempt to re-present (or emulate) the physical world and thus offers an artist an opportunity to create without competing with the Creator. It enabled the 9th century artist to process outward appearances of the physical world and translate them into a universal language that traversed time and space. B.

[1] Serge Fauchereau, Mondrian and the neo-plastic utopia (New York : Rizzoli, 1994)

[2] Kazimir Malevich, The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism (New York: Dover Publications, 2003)

[3] Wijdan Ali, What is Islamic Art? (Amman, Jordan : Royal Society of Fine Arts, 1998)

الفن و التاريخ والنشأة في مدينة القدس

مؤسسة بارجيل للفنون تتحدث مع كمال بُلاّطه

مؤسسة بارجيل للفنون: الأستاذ بُلاّطه، لقد ولدتَ في مدينة القدس، وترعرعت فيها خلال فترة عصيبة من تاريخها الحديث، كيف ترى مدينتك؟ وما هو دورها في صقل شخصيتك وإلهام أعمالك الفنية؟

كمال بُلاّطه: القدس هي المدينة الوحيدة في العالم التي تتميز بوجود صلة أزليّة بين السماء والأرض وفقاً لتعاليم الديانات السماوية الثلاث. ومنذ طفولتي التي قضيتها داخل أسوار البلدة القديمة، نشأت مع المعتقد الشائع بأن "باب السلسلة" هو المكان الذي يخلّد هذه العلاقة الأسطورية وطالما تخيلت السلسلة المتدلية من السماء هناك بصورة خيط من الضوء الذي كان ينساب من صدع في قنطرة بجانب الباب.

ولا أظن أن ثمة مكان آخر في الكون حيث تختلط المظاهر الطبيعية بالتجلّيات الما وراء طبيعية أو حيث ينصهر التاريخ مع الأسطورة في بوتقة واحدة. لا شك أن هذه الهالة التي أحاطت المكان بالخفايا والغموض، قد ألقت بظلالها الموحشة على قضاء وقدر الإنسان هناك بحيث يمكننا القول أن تراب المدينة وحجارتها قد جُبلت بدم الإنسان فيها منذ الأزل. ومع ذلك، فعلى مدى القرون المتتالية التي ازدهرت فيها القدس في كنف الإسلام، اشتهرت المدينة – كما عرفها أجدادي – بانفتاحها على العالم وبنسيجها المتعدد الأعراق والأديان.

أما في عام ١٩٤٨ عندما كنت في السادسة من عمري، فقد شهدتُ كيف تم تمزيق مدينتي يوم نُصبت الأسلاك الشائكة على طول طريقي إلى المدرسة بعد سقوط نصفها الغربي تحت احتلال القوات العسكرية للدولة العبرية الناشئة، بينما خضعت البلدة القديمة التي بقيتُ فيها، إضافةً إلى المناطق الشرقية المحيطة بها لحكم السلطات الأردنية حتى عام ١٩٦٧. ورغم انتشار أبناء وبنات جيلي من

ART, HISTORY AND GROWING UP IN THE CITY OF JERUSALEM

Barjeel Art Foundation speaks with Kamal Boullata

Barjeel Art Foundation: You were born in Jerusalem and you grew up there during a critical period of its modern history; how do you see your city of birth and what role did it play in shaping you and in inspiring your art?

Kamal Boullata: Jerusalem is the only city in the world that has been marked by an eternal bond between heaven and earth according to belief in all three monotheistic religions. As a child growing up within the walls of its Old City, I learnt that our hometown's *Bab Al Silsileh* or 'Gate of the Chain' is the site that commemorates this legendary link which, as a child, I always imagined seeing as a ray of light streaming through a crack in a vault next to the Gate.

Nowhere else do I know of where physical and metaphysical manifestations seem to coalesce, or in which myth and history have been so tightly woven together. All that mysterious aura of the place had its human toll, of course, as the soil and stones of the city have been drenched with human blood since the dawn of time. For centuries under Islam, however, during which my ancestors lived, their native city was known to have enjoyed multi-ethnic and multi-religious conviviality.

Soon after coming to the world, I witnessed how the city got ripped in two halves in 1948 and barbed wires were erected all along my way to school as its Western part fell under the military control of the newly-born Jewish

جبل الزيتون، القدس، فلسطين

Mount of Olives, Jerusalem, Palestine

المقدسيين المسلمين والمسيحيين العرب في أرض الشتات، فقد واصل كل منا اعتزازه بذاكرة التراث العربي لمدينتنا، هذه الذاكرة التي لم تكف يوماً عن كونها مصدر إلهام لأعمالي الفنيّة.

م.ب.ل.: قبل الحديث عن كون مدينتك مصدر إلهام لأعمالك، هل لك أن تحدثنا بإيجاز عن صورة القدس في ذاكرتك؟

ك.ب.: لا أتذكر كم كان عمري عندما اصطُحبتُ إلى باحة الحرم القدسي الشريف لزيارة مسجد قبة الصخرة، أول معلم في تاريخ العمارة الإسلامية.؛ وكانت تلك هي المرة الأولى التي أحسستُ فيها بأبّهة ذلك المكان وقدسيّته. وأتذكر حينها كيف كنت حافي القدمين عندما أنزلت الدرجات إلى الكهف تحت الصخرة التي طالما اعتبرت المكان الذي عرج منه النبي العربي إلى السماء. هذه الزيارة، التي ملأت قلبي بالرهبة والاحساس بجلالة المكان، استحضرت تجربة سابقة عندما أخذني أهلي إلى قمة جبل الزيتون، ودخلت معهم عتمة مصلى حيث لمستُ بأصابعي تلك الصخرة التي ارتسم عليها ما يشبه أثر القدم في إشارة للبقعة التي يعتقد بأن عيسى ابن مريم صعد منها إلى السماء.

وبمرور الوقت أدركتُ أن القدس، التي يقود كل زقاق من أزقتها إما

الصورة مقدمة من أندرو سيفا
Photograph courtesy Andrew Siva

state while the Old City where I continued living had fallen along with its Eastern environs under Jordan's jurisdiction until 1967. Though my generation of Muslim and Christian Arabs had been condemned to exile, we continue to cherish the memory of the city's Arab heritage which never ceased to be a source of inspiration to my art.

BAF: Before speaking of how it inspired your art, could you briefly indicate in what way Jerusalem is imprinted in your memory?

KB: I do not remember how old I was when I was first taken to the esplanade of the Noble Sanctuary to visit Islam's foremost monument, the exquisite Dome of the Rock. That was the first time I experienced the splendour and sanctity of the place. I remember being barefoot when I was led down the steps into the cave underneath the rock believed to have been the site from which the Arab prophet ascended into heaven. That visit, which filled me with deep awe, recalled a previous experience when I had been taken up the Mount of Olives where I touched the rock marked by what looked like a footprint that I was told is the spot from which Christ is believed to have ascended into heaven.

In time I realised that Jerusalem, whose every alleyway leads either to some church or a mosque, is not only the city in which I could see and touch the legendary link between heaven and earth as believed in both religions that formed the backbone of my cultural identity, but that it also is a city where saints and soldiers, sufis and statesmen lived and died. Their gravestones and funerary shrines punctuated the city's landscape. In spring these sites were the background of our family picnics outside the city walls.

As an adolescent, when I used to go out for walks in *Wadi Al Joz*, the valley on the foothills of the Mount of Olives, I often passed by the alleged tombs of Zachariah and Absalom. I could not help but think that these burial monuments, which go back to over a thousand years before Christ, must have surely been seen by the Nazarene's own eyes the day he went uphill to Gethsemane. In the meantime, outside the Jaffa Gate neighborhood in which I was raised, the Mamilla Cemetery honoured the remains of some of the Prophet's companions along with the bodies of hundreds of soldiers who joined Saladin's army to liberate Jerusalem from the Crusaders.

"...growing up in Jerusalem one cannot escape experiencing the palpability of how the city – foredoomed by all its tragic history– represented a perpetual wedding between time and place."

In brief, growing up in Jerusalem one cannot escape experiencing the palpability of how the city— foredoomed by all its tragic history— represented a perpetual wedding between time and place. This reality was to affect a whole way of thinking for me.

BAF: In what way the memory of your city of birth left its mark on your art?

KB: Before Jerusalem became a personal memory in exile, growing up in it involved living through the city's own memory as recalled by my elders after its Western

الألف والياء، ١٩٨٣
The Alif and the Ya, 1983

إلى جامع أو كنيسة، ليست المدينة الوحيدة التي يمكنني فيها أن أرى بأعيني وأن ألمس بأصابعي ماهية العلاقة الأزلية بين السماء والأرض وفقما جاء في الديانتين الإسلامية والمسيحية فحسب (وهي العلاقة التي أعتبرها العمود الفقري في هويتي الثقافية) بل هي أيضاً المدينة الدنيوية التي عاش وتوفي فيها الجنود ورجالات الدولة، العلماء والمبدعون، القديسون، والصوفيون، الفلاسفة والأميّون فامتزجت مشاهد أضرحتهم بسحر المناظر الطبيعية التي كنت وعائلتي نقصدها للتبسّط بالأرض في الهواء الطلق خارج أسوار المدينة، لاسيما في فصل الربيع.

وخلال فترة مراهقتي حيث اعتدت التنزه مشياً على الأقدام في وادي الجوز الذي يقع على سفوح جبل الزيتون، كنت أمر بما اعتبره علماء الآثار أضرحة الأنبياء زكريا وأبشالوم ثالث أبناء النبي داوود ، وكثيراً ما راودتني الفكرة بأن يسوع الناصري، في يوم اعتلى الهضبة صوب بستان الجثمانية، كان لا بد وأن شاهد بأم عينيه هذه الأضرحة – التي تعود إلى أكثر من ألف عام قبل ميلاده. وخارج حي باب الخليل الذي ترعرعت فيه، تقع مقبرة "مأمن اللّه" التي تحتضن رفات نخبة من صحابة النبي، ومئات الجنود الذين قاتلوا تحت راية صلاح الدين الأيوبي لتحرير القدس من الصليبيين.

باختصار، يمكن القول إن كل من نشأ وترعرع في القدس يصعب عليه تجاهل تجربة الإحساس بذلك الاقتران السرمدي بين الزمان والمكان ، الذي تجسده هذه المدينة المحكومة بتاريخها المأساوي. وقد كان لهذا الواقع الأثر الكبير على كل طريقة تفكيري فيما بعد.

م.ب.ل.: كيف أثرت مدينتك هذه على أعمالك الفنية؟

ك.ب.: قبل أن تصبح القدس ذكرى شخصيّة أستعيدها في المنفى، إلتحمت نشأتي فيها مع ذاكرة المدينة كما عاشها الأهل والأقرباء قبل سقوط نصفها الآخر بأيدي القوّات اليهودية التي قامت بالتهديد المسلّح بطرد سكانها المسلمين والمسيحيين العرب من بيوتهم ليصبحوا لاجئين في وطنهم داخل أسوار البلدة القديمة. القدس التي عرفتها خلال نشأتي كانت بلا ريب مدينة مكسورة الجناح ، ولكنها بقيت في أصالتها مدينة عربية حافظ سكانها على هويتها الوطنية حفاظاً كاملاً بغض النظر عن انتماءاتهم الدينية المختلفة. هذه الروح المقدسية هي التي زوّدتني بطاقة الاستمرار حيثما حلّ بي المطاف في هذا العالم.

أما خلال حياتي في القدس، فقد شكلت المناظر العامة للمدينة، بما فيها الشوارع، والأزقة، والأسواق، والناس، والمعالم العمرانية، جلّ مواضيع لوحاتي الأولى التي مكنتني مبيعاتها من دراسة الفن في روما. ومنذ إقامتي في المنفى بعد سقوط ما كان قد تبقى لنا من المدينة عام ١٩٦٧، أي بعدما غاب عنّي هواء القدس، وأصواتها، وإيقاع الحياة اليوميّة فيها، بات الإرث الحضاري العربي للمدينة – التي سُمّيت ذات مرة "سُرّة الأرض" –مصدر الإلهام الذي لا ينضب لأعمالي التجريدية.

م.ب.ل.: ما طبيعة التربية الفنية التي تلقيتها في مسقط رأسك بعد نكبة عام ١٩٤٨، والتي أفسحت لك المجال لمتابعة دراستك في الخارج لتصبح أول فنان فلسطيني يتخرج من معهد فني أوروبي مثل "أكاديمية الفنون الجميلة في روما"؟

ك.ب.: المبدأ السائد هو أن اللهو بالألوان هو أحبّ ما في قلوب الصغار من لعب. ، ولكن سرعان ما يلتحق غالبيتهم بعالم الكبار، فيتوقفون عن ممارسة هذا النوع من اللهو. أما الأطفال الذين لا يتوقفون عنه، فهم الذين يصبحون فنانين. وكغيري من الأطفال، كنت أحب الرسم والتلوين. وبعدما لاحظ الكبار حولي هذه الموهبة، قرّر والداي إرسالي خلال عطلاتي الصيفية إلى مرسم المصوّر خليل الحلبي الذي يُعد آخر المصوّرين الذين انتموا إلى ما عُرف تاريخياً

part was overtaken by Jewish forces and its Muslim and Christian Arab natives, who were forcibly expelled from it, ended up as refugees in the Old City. The Jerusalem I grew up in was certainly a city broken in two, but one in which the bond among its Arab population regardless of their religious affiliations remained intact. That is the spirit that kept me going wherever I ended up living in this world.

While living there, however, it was the general cityscapes of Jerusalem, its streets, souks, people and architectural monuments that were the subject of my earliest paintings whose sales allowed me to further my art studies in Rome. Exiled away from it since 1967 and deprived of its scents and sounds, its mundane everyday experiences, it was the Arab cultural heritage of the city once called 'the navel of the earth' which was to become the inexhaustible source of inspiration to my abstract paintings.

BAF: What was the art education you received at home in the aftermath of the 1948 national catastrophe that prepared you for studying abroad and making you the first Palestinian artist to graduate from a European art institution such as the Academy of Rome?

KB: The prevalent principle is that all children love to dabble with paint. The majority who rush to join the adult world stop painting. The others who never stop become artists. Like all children I used to paint. As a young boy whose talent in drawing and colouring was noted by adults, my parents sent me during my summer school vacations to the workshop of Khalil Halabi, one of the last icon painters belonging to the post-Byzantine school of Jerusalem. As an apprentice at his workshop, which was situated in a Greek convent that was a few steps away

الصورة (يسار) مقدمة من ميم جاليري، (يمين) كمال بلاطة
Photographs (left) courtesy of Meem Gallery; (right) Kamal Boullata

بُلاّطه على سطح بيته مع كنيسة القيامة في الخلفية، القدس، فلسطين، ١٩٥٦
Boullata as a child on the roof of his home with Basilica of the Resurrection in the background, Jerusalem, 1956

from our home, I learnt all the basic rules of icon painting in addition to being introduced to the techniques of water-based colours and oil painting. As for self-expression, that was a matter that had no space in Halabi's workshop. A lifetime was needed to explore it following my academic studies in Italy, where I was not the first Palestinian to study. There were a couple of other artists who preceded me there before and after 1948 but it is true neither of them graduated from the academy after spending all four years there.

BAF: Looking at your work featured in this exhibition, what dictates your exclusive fascination with geometry as a tool? Why do you choose to render Arabic script using geometric compositions, rather than allowing the words to take fluid calligraphic forms?

بمدرسة القدس في الفن الأيقوني البيزنطي في المشرق العربي. وخلال تدرّبي في مرسم الحلبي الذي يقع داخل دير يوناني يبعد مسافة خطوات قليلة عن منزلنا، تعلّمت أسس القواعد الخاصة بالتصوير الأيقوني، بالإضافة إلى تعريفي على تقنيات التصوير بالألوان المائية والألوان الزيتية. أما بخصوص التعبير عن الذات بواسطة الرسم، فذلك ما لم يكن له أي اعتبار داخل جدران المرسم. كان لا بد من قضاء عمر في استكشاف ذلك وسبره إثر تتمة دراستي الأكاديمية في روما. وفي الحقيقة، لم أكن الفلسطيني الأول الذي درس في روما، فقد سبقني للدراسة هناك اثنان من الفنانين قبل عام ١٩٤٨ وبعدها، ولكن لم يقض أي منهما كامل السنوات الأربع لإتمام دراستهما الأكاديمية كما فعلت.

م.ب.ل.: بالنظر إلى عملك المشارك في هذا المعرض، ما الذي يحكم انجذابك الشديد إلى النمط الهندسي كأداة تعبيريّة؟ ولماذا اخترت تشكيل الحرف العربي مستخدماً البنية الهندسية عوضاً عن السماح للكلمات أن تأخذ انسيابية الشكل في فن الخط/calligraphy؟

ك.ب.: للإجابة على هذا السؤال الهام، ربما من المفيد أن نعود قليلا إلى أصول بعض المصطلحات الأساسية المستخدمة في هذا السياق. ينحدر أصل كلمة "كاليغرافي" من دمج كلمتي "كالي" و"غرافيا" في اللغة اليونانية، ويعني تركيب الكلمتين معاً "الكتابة الجميلة". أما في اللغة العربية، فتشير كلمة "خط" إلى معنى "السطر" كما تعني الكلمة ذاتها "الكتابة اليدوية". وبالتالي، فإن فعل "خطّ" يعني أن "يرسم خطاً" وفي الوقت نفسه يعني أن "يكتب". أما بالنسبة لكلمة "خطاط"، فهي تنحصر بمعنى "الناسخ المحترف" أو "ممارس الكتابة اليدوية الجميلة".

وخلال الفترة التي جعلت فيها من الكلمات العربية مادةً لفني، لم أفكر أبداً في التحوّل عن التصوير لأصبح خطاطاً، بل بقي التصوير صنعتي وبقيت مصوّراً – أي صانع صور. وبشكل عفوي، فإني استخدم مصطلح "المصوّر" بمعناه الأصلي القادم من فعل "صوّر" والمتعلق بكلمة "صورة" أو "إيكون" (eikon) اليونانية، والتي يعرّفها القاموس حرفياً على أنها التمثيل التصويري الذي يوحي شكله بمعناه.

ولا ننسى هنا بأن اللغة اليونانية لم تطلق على رسام الأيقونات البيزنطية صفة "الرسام" بل "كاتب الصور". ولذلك، أفضل أن أعتبر أعمالي المشاركة في معرضكم بأنها ترقى إلى مستوى أعمال "كاتب الصور" بحيث تتخذ صورة الكلمات العربية جسد الأيقونة فيما تعكس مكوناتها الجمالية لغة معاصرة في التعبير التجريدي.

أما بالنسبة لاقتصار ما أسميه "الكلمة – الصورة" على الأشكال الهندسية، فذلك لأن الهندسة هي اللغة البصرية الأولى التي سبقت ابتكار الخط عند الإنسان بفترة طويلة. وأقصد بكلمة "الهندسة" هنا (حسبما جاءت في رسائل إخوان الصفاء الذين استخدموا كلمة "جومطريا" اليونانية)، إذ أن جومطريا تعني في أصلها اليوناني «قياس الأرض». ولطالما ارتبطت الهندسة بالأرقام والقياسات، فقد كانت هي اللغة التي وصلت بين النقاط في الفضاء لتبتكر الأشكال بواسطة رسم الخطوط وتحديد الزوايا والأسطح. ومنذ العصور القديمة ومروراً بعصر النهضة، استمرت لغة الهندسة/الجومطريا هذه بلعب دور محوري في تاريخ فن الرسم. ومن خلال ممارستي الحرفيّة كرسام، قادتني مسيرة عملي بشكل فطري إلى تواصل وثيق مع لغة الهندسة.

وفي المقابل، ارتقى فن الخط العربي إلى شكله الإبداعي بعدما سعى الخطاط إلى صقل الحركة التلقائية في الكتابة اليدوية بحيث تمّ بلورة جماليتها. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن كتابة الحرف الذي عُرف باسم الحرف المقوّر لم تزدهر إلا بعد أن تعلم العرب صناعة الورق من الصينيين حوالي عام ٧٥٠ للميلاد لتصبح الكتابة اليدوية بالأحرف المقوّرة في نهاية المطاف التعبير المطلق لجمال الخط العربي.

ضمن هذا الإطار العام تتخذ هندسة "الكلمة – الصورة" في عملي مكانة الأيقونة التي من خلالها واصلت مسيرتي الفنية بصفتي "مصوّر" يرقى هدفه الجمالي إلى عالم مختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي تعتمد جمالية التعبير فيه على براعة "الخطاط". أما هذا الاختلاف بين فن الخط وفن "الكلمة–الصورة"، فهو اختلاف راسخ حتى وإن كانت الكلمات هي الأداة المشتركة لكلا الفنين.

KB: To answer you on this important question, allow me to go back to the origin of key words used in this regard. The origin of the word 'calligraphy' comes from the two-word combination of *kalli* and *graphia* in Greek meaning 'beautiful writing'. In Arabic, the word *khat* simultaneously means 'line' and 'handwriting'. Similarly, the verb *khatta* means 'to draw a line' as well as 'to write.' As for *khattat*, it is confined to mean 'professional copyist' or 'practitioner of beautiful handwriting.'

During the period in which I made Arabic words the subject of my art, I never considered my profession as having turned into one of a *khattat*. My profession continued to be that of a *musawwir*, which literally translates to mean 'image-maker.' Naturally, here I use this term in its original sense in which the Greek word *eikon*, meaning image, is a word which the dictionary literally defines as a pictorial representation whose form suggests its meaning. Here it is noteworthy to recall that in Greek, the painter of Byzantine icons had never been identified as a painter, but rather as a 'writer of images.' Thus, I like to think of my works featured in your exhibition, that they live up to having been the products of 'a writer of images', whereby Arabic words assume the body of an icon, whose aesthetic components reflect a contemporary language of abstract expression.

As for confining what I call my 'word –images' to angular forms, it is because geometry is the primal visual language that long preceded the art of calligraphy. Originally meaning 'measurement of earth', geometry has always been associated with numbers and measurements. It is the language that makes connections between points in space and creates forms by means of drawing lines and angles to define surfaces. Since antiquity and throughout

قبة الصخرة، القدس، فلسطين
Dome of the Rock, Jerusalem, Palestine

الصورة مقدمة من فرانسيسكو مارتنز
Photograph courtesy of Francisco Martins

the Renaissance, geometry continued to play a pivotal role in the history of painting. Practising my profession as a painter is what instinctively brought me in close communion with geometry.

In contrast, calligraphy evolved as a form of art, which sought to refine and elaborate the flow and aesthetic quality of handwriting. It was only after the Arabs learnt papermaking from the Chinese around 750 that cursive scripts flourished to become the ultimate expression of the beauty of Arabic handwriting.

That is how my geometric word-images operate as a form of icon. Through them, I continued to practise my art as a *musawwir*, whose aesthetic aim belongs to a totally different realm than that we find in the virtuosity of a *khattat*, even though words are the same vehicle through which both arts are manifested.

عكس الكتابة بالأحرف المقوّرة التي تحدّدت طراوة أطرافها بناء على زاوية ميلان قصبة الكتابة وهي تنساب على القرطاس والبردي. فقد تميّزت الخصائص الرئيسية في رسم الأحرف المبسوطة التي سبقت تطوّر كتابة الأحرف المقوّرة – بناء على خصائص الإزميل وحدّة طرفه المبسّط أو المضلّع في النقش على الحجر. وعبر التاريخ، تم توظيف المسطرة والفرجار والقلم من قبل المهندسين، والمعماريين، ومصوري الأيقونات، وفناني عصر النهضة، وهي الأدوات ذاتها التي استخدمتها في رسم الكلمات.

م.ب.ل.: هل لك أن تقدم لنا مثالاً تشرح فيه ما الذي تعنيه بـ "الكلمة – الصورة" كشكل أيقوني"؟

ك.ب.: لعل المثال الأوضح على ذلك هو من أوائل أعمالي السيريغرافية التي أنجزتها عام ١٩٧٨، وتلك كانت المرة الأولى التي سعيت من خلالها إلى سبر مسألة التكوين الهندسي للكلمات للدلالة على معناها. أما الكلمات المختارة فقد تألفت من الآية القرآنية "وفي أنفسكم أفلا تبصرون". وفي تناولي لهذه الآية الشريفة، لم أكن أنوي الدخول في مباراة مع مبدعي الخط العربي الذين تفوّق كل منهم ببراعة مميّزة في رسم الآيات القرآنية على مر العصور: ففي عملي، جاءت صورة هذه الكلمات كما ارتأيتها بمثابة قراءة بصرية تحثّ على التأمل في الشفافية التي تجمع بين الرؤية الحسيّة والإدراك العقلي.

وكما هو معلوم، يترادف التعبير عن الحس بالرؤية البصرية مع فعل الإدراك. فعندما نقول مثلاً "أرى ذلك" (أو بالدارجة نقول "أنا شايف")، نعني بها "أفهم ذلك وأدركه". وبالتالي، تبرز في هذا العمل الفني الأحرف الهندسية للآية القرآنية ضمن أضلاع أربعة متساوية القياس تحيطها أربع زوايا حادة تتكرّر داخلها كلمات الآية مرتين بحيث تبدو استقامة الأحرف وكأنها انعكاس في المرآة. وتقتصر الألوان، التي تعكس بدورها بنية هذا الشكل الهندسي، على لونين اثنين من الدرجات اللونية المتناوبة للون الأخضر: الأمر الذي يلمّح بالشفافية المرئية التي توحي بمجاز بصري يشير إلى التساؤل نفسه الذي تطرحه الآية الكريمة بخصوص التداخل بين الإدراك والتصوّر.

ولذلك، تعمل رؤية هذا العمل الفني الذي يرتكز على المكونات الثنائية للأشكال الهندسية والظلال اللونية على جعله أيقونةً تم

م.ب.ل.: إذاً، كيف يمكننا التمييز بين عمل "الخطاط" و عمل "المصور"؟

ك.ب.: لتحديد الاختلاف الجوهري بين فن الكتابة عند الخطاط والفن الحروفي الصادر عن المصوّر، يمكننا البدء بتحديد الأدوات التقليدية التي يستخدمها الطرفان. وبسبب ارتباط الخطاط الدائم بالكتابة اليدوية، فإن الأداة الرئيسية المستخدمة في الخط العربي كانت دائماً القصبة التي سهلت تلقائية الكتابة وانسيابها بحيث أطلقت العنان لابتكار مختلف الأساليب في الكتابة المقوّرة نظراً لسيولة الحبر وطبيعة كثافته.

ولا بد لنا أن نذكر بأن الغاية من عمل الخطاط هو القراءة في المقام الأول، وقد انحصرت استخداماته تقليدياً في مجال التدوين.

> وفي ذلك الوقت، كان الأمريكيون المحبّون للفن الحديث والذين يجهلون اللغة العربية تمام الجهل هم في طليعة الحضور لمشاهدة المعرض، كما كانوا أول من سعى لاقتناء بعض هذه الأعمال.

وكتابة المخطوطات، كما ارتبط الخط ارتباطاً وثيقاً بعالم الكتب والمكتبات. أمّا عمل المصور، فيعتمد في المقام الأول على استدعاء الخيال الذي يقتصر دور مكوناته على مخاطبة حاسة البصر ودغدغتها عند الرائي في خلوته أو في العلن. فمن المنمنمات الإسلامية، والأيقونات المسيحية، ووصولاً إلى الصروح المعمارية الضخمة، اعتمدت كينونة عمل المصور في أساسها على ارتباطها الكلّي مع فضاء التشكيل.

أما بالنسبة لرسم الحرف الهندسي أو المعروف بالحرف المبسوط، فقد كانت أدواته الرئيسية في الأصل هي المسطرة والفرجار وأداة للتعليم الدقيق التي تشبه قلم الرصاص في أيامنا الحالية. وعلى

BAF: How then do we differentiate between the artwork of a '*khattat*' from that of a '*musawwir*'?

KB: To determine the fundamental difference between the artistic productions of a *khattat* from that of a *musawwir*, we can start by identifying the tools traditionally used by each. Having always been an art associated with penmanship, the main tool of Arabic calligraphy has been the reed pen, which facilitated the flow of handwriting, giving full play to cursive styles due to the liquid consistency of ink.

The product of a *khattat* serves reading, and its useful evidence has traditionally been confined to the manuscript, the book, the archive and the library. In contrast, the work of a *musawwir* calls up images whose sole function is to court the sense of seeing in the spectator's privacy or in the public's environment at large. From the miniature and the icon to the monumental architectural setting, the being of a *musawwir's* art has always been indelibly associated with space.

As for geometric script, its primary tools have originally been the ruler and compass and a precision utensil like today's pencil. Unlike the cursive scripts, which were determined by the angle of the reed pen as it crawled across paper and papyrus, the major characteristics of geometric scripts, which preceded the invention of all cursive scripts, had been dictated by the tip of a chisel on stone. The ruler and compass have been traditionally employed by artisans, architects and the earliest iconographers, as well as the Renaissance painters.

BAF: Could you please give me an example to explain what you mean when you speak of your word-image 'as a form of icon'?

لام ألف، ١٩٨٣
Lam Alif, 1983

KB: Perhaps the most illustrative example is one of the earliest silk-screens I realised back in 1978. There, it was the first time I sought to explore the question of how the geometric composition of words could suggest their meaning. The words depicted were from the Qur'anic verse, '*Wa fi anfusikom afala tubsirun*' ('It is within your own soul can you not see?') Here, I never intended to illustrate the holy verse as calligraphers have perfectly done with refreshing vigor over the centuries. In my work, the image of these words represents a visual reading that extends an invitation to contemplate the transparency that exists between seeing and understanding.

As you know, the act of seeing has always been synonymous with understanding as when we say, 'I see' to mean 'I understand.' Thus, the boldness of the angular lettering of the verse repeated twice in a mirror-like reflection appears through the transparency of a lozenge. The colours operating as an analogue to the geometric structure are limited to two alternating shades of green, which offer a visual metaphor that alludes to the very question the verse poses in regard to the overlap between perception and conception.

Viewing this artwork based on the binary components of geometric forms and colour shades that are all woven

الصورة مقدمة من ميم جاليري
Photograph courtesy of Meem Gallery

نسجها مع بعضها البعض بحيث أشارت مكوناتها الفنية إلى معاني الكلمات فيها. وتلك هي الطريقة التي يتم فيها تبادل الأدوار بين القراءة والتجربة الحسية للرؤية. وأثناء ذلك، تصبح قراءة الصورة بحد ذاتها وكأنها المرآة التي يدعو انعكاسها في المشاهد إلى الغوص داخله كما توحي كلمات هذه الآية الكريمة.

الظاهر الباطن، ١٩٨٣
The Manifest, The Hidden, 1983

م.ب.ل.: باعتقادك، إلى أي مدى يستطيع المشاهد غير العربي أن يتواصل مع عملك الذي تستخدم فيه الكلمات العربية؟

ك.ب.: مثلما أستطيع الاستمتاع بأناشيد الكانتاتا لباخ أو بالمقطوعات الغنائية لشوبرت رغم أني لا أفهم اللغة الألمانية، أستطيع بالمثل أن أجيش بالمشاعر كلما تأملت جماليات العفوية المحكمة وانسياب الحروف في الخط الياباني أو الصيني مع أنني لا أستطيع قراءة أي منهما.

صحيح أن فهم اللغة والدلالات الثقافية للمعنى لاسيما للكلمات التي تشكل قلب العمل الفني ونبضه- يتيح قدرة أكبر على تذوق العمل من الناحية الجمالية وفهماً أعمق لاستيعاب فضاء التكوين الذي يختلف باختلاف الثقافة. ولكن عدم معرفتي بهذه اللغات لم يمنعني يوما من الوقوف أمام مثل هذه الأعمال الفنية والاستمتاع بها بقدر ما أستمتع بالأصغاء إلى الغناء الكلاسيكي بلغة لا أفهمها.

وعلى نحو مماثل، لديّ ثقة كبيرة بقدرة ذواقة الفن الذين لا يمتلكون أدنى معرفة باللغة العربية على تقدير العمل وطابعه الأيقوني في مجموعة "الكلمة – الصورة". وذلك لأن كل من هذه الأعمال ينعم بصرياً بالصفات الجمالية المستقلة التي يعكس تزاوج مكوّناتها الروح الفنية المعاصرة. أما المشاهد العربي فلديه الفرصة الإضافية لاستكشاف المعاني الدلالية وللاحتفاء بتأمل مقصدها من خلال استسلامه لمتعته البصرية.

وفيما يتعلق بهذه السلسلة الخاصة من الأعمال السيريغرافية، تجدر الإشارة إلى أنها أنتجت برمّتها قبل ثلاثين عاماً عندما كنت أقيم في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد تم عرضها للمرة الأولى في عام ١٩٨٣ في متحف السميثسونيان في واشنطن العاصمة بالتزامن مع معرض شامل بعنوان "الذكرى المئوية الرابعة عشر للإسلام". وفي ذلك الوقت، كان الأمريكيون المحبّون للفن الحديث والذين يجهلون اللغة العربية تمام الجهل هم في طليعة الحضور لمشاهدة المعرض، كما كانوا أول من سعى لاقتناء بعض هذه الأعمال .

م.ب.ل.: بعد أن تخليت عن محور الرسم بالكلمات لتغوص على مدى ٢٥ عاما في لغة التجريد الهندسي المحض، ما الذي جعلك تعود إلى هذا الموضوع في عام ٢٠٠٩؟

ك.ب.: إن عودة المبدع إلى موضوع سبق استكشافه أمر مألوف لدى الكثير من الكتّاب والموسيقيين والفنانين التشكيليين. فإن لم تشير هذه العودة إلى التكرار أو تنذر بجفاف الموهبة لدى الفنان، فإن الرجوع إلى موضوع سابق عادةً ما يكون ثمرة نضوج لحظة إبداعية يسعى الفنان من خلالها إلى اختراق مستويات أعمق في قضايا جمالية محددة كانت قد أثيرت سابقاً، ولاسيما بعد أن يكون قد قضى سنوات متوالية يعمل ضمن المسار ذاته.

أما بخصوص أعمالي، فأعتقد أنه ثمة استمرارية متواصلة بين صور الكلمات الهندسية التي ابتدعتها مطلع ثمانينات القرن الماضي من جهة، واللوحات التجريدية الهندسية التي رسمتها على مدى العقدين التاليين من جهة أخرى. ففي كلا الموضوعين كان شكل المربّع وشبكة المربعات المتصالبة هما القاعدة الأساسية والهيكل التحتي لكل تكوين قمت به. والجدير بالذكر أن شبكة المربعات هذه هي التي تم استخدامها فيما مضى كإطار عمل أساسي لمختلف الفنون

الصور ومقدمة من ميم جاليري
Photograph courtesy of Meem Gallery

together to suggest the meaning of the words is what makes of it an icon. That is how reading becomes interchangeable with the sensorial experience of seeing. In the process, the image-reading itself operates like a mirror, inviting one's own reflection to look within as the verse proposes.

BAF: On what level do you think a non-Arab viewer can connect to your work that makes use of Arabic script?

KB: Just as much as I can enjoy listening to a cantata by Bach or a lied by Schubert even though I do not understand German, I can equally be moved by the spontaneity, flow and virtuosity of a Japanese or a Chinese piece of calligraphy, even though I read neither language.

Certainly, understanding the language and the cultural connotations of meaning, especially in words that constitute the heartbeat of an artwork, would enhance a fuller aesthetic appreciation and a deeper understanding of how space is conceived differently in each culture. But my illiteracy in these languages has never stood in my way to behold and be moved by what I hear and what I see. Similarly, I trust that art connoisseurs with no knowledge of Arabic can appreciate the icon in my word-images as each of these works is visually endowed with contemporary aesthetic qualities that hold together over and above the semantic significance an Arab viewer can additionally discern.

As for this particular series of silkscreen prints, it is noteworthy to remember that they were all created thirty years ago when I used to live in the USA. It was in 1983 when they were first displayed at the Smithsonian Institution in Washington, DC in conjunction with the exhibition '*Islam Centennial Fourteenth*'. At the time, it was non-Arabic speaking Americans who were their first viewing public, and it was non-Arabic speaking art-lovers who were the edition's earliest collectors.

BAF: After leaving word-images behind to explore geometric abstraction over a period of 25 years, what made you come back to their subject in 2009?

KB: Returning to a subject matter that was explored at an earlier period has been a common practice among many writers, composers and visual artists. When it was not a sign of repetition and the drying up of a once-genuine talent, coming back to a subject matter, especially after spending years of serious work along the same trajectory, usually represented the maturation of a creative moment by which the artist seeks to penetrate the deeper levels of certain aesthetic questions raised earlier.

At the time, it was non-Arabic speaking Americans who were their first viewing public, and it was non-Arabic speaking art lovers who were the edition's earliest collectors

In my case, I see an unbroken continuity between the geometric word-images I created in the early 1980s and the geometric abstract paintings that followed over the following two decades. The square grid— which had been the fundamental framework upon which all pictorial

التصويرية منذ عهد الأيقونوغرافية البيزنطية، كما ساهمت إلى حد كبير في ابتداع مختلف أنماط التجريد الهندسي في الفن الإسلامي.

وجلّ ما ركزت عليه في لوحاتي التجريدية الهندسية كان استخراج عنصر المربع من شبكته النواة، وتحويله إلى موضوع أساسي في رحلتي الاستكشافية. ومن هنا، قمت بتوسيع نطاق المربع في تجزئته وفي دورانه وفي ترداده وتعاقبه. وفي كثير من الأحيان، أخذ المربع بتحديد الحجم الخارجي لمختلف الأعمال في عدّة سلاسل

أخذت الفكرة تتبلور شيئًا فشيئًا بعدما شاءت الصدف أن ألتقي الدكتورة لميس حمدان في مدينة كان.

من اللوحات . ومن خلال هذه العملية، أسهمت تجزئة المربع وعمليات إعادة تشكيله في ولادة كوكبة متكاملة من الأشكال الهندسية التي ألفت بمجملها الهيكل الأساسي للوحاتي التجريدية.

أما الأسباب الخفية التي ساهمت بتشجيعي للعودة إلى ممارسة "الكلمة- الصورة" بعد كل هذه السنوات، فقد كانت مجموعة من المصادفات المتتالية التي حدثت قبل عام من شروعي في رسم سلسلة لوحاتي في ذلك العام.

ففي مطلع عام ٢٠٠٨ كنت قد انتهيت أخيراً من قراءة «كتاب المناظر» للعالم الموسوعي الحسن بن الهيثم الذي عاش في القرن الحادي عشر والذي ساهمت اكتشافاته العلمية بتنوير عصر النهضة في أوروبا. وكان هذا الكتاب الحافز الأساسي والأهم بالنسبة لي، حيث شجعني على التفكير بتكريس مجموعة من أعمالي التشكيلية كتحية للإرث الذي خلّفه هذا العلامة العربي بعد أن تبدد صيته وأصبح طي النسيان في بلاد الغرب التي أقمت فيها طوال ما يزيد على أربعين عاما من حياتي.

وفي تلك الفترة كنت أعيش في بلدة مانتون الصغيرة على ساحل المتوسط جنوبي فرنسا، وكانت لوحاتي التجريدية الهندسية تعكس عناصر بيئتي البصرية التي شملت شفافية الألوان وجمالية الضوء وانعكاساته في الماء، وهو موضوع كان ابن الهيثم قد استفاض بمناقشته في اطروحته معتمداً على استخدام العناصر الهندسية بطريقة مبدعة لاستخلاص استنتاجاته حول آلية الإدراك البصري. وقد أدركت أنه لا يمكنني تكريم الإرث الغني الذي تركه للبشرية هذا الرجل البغدادي إلا من خلال العناصر الهندسية للغة التي استخدمها في الكلام والكتابة والتي خلدت ذكراه.

ولكن كيف كان لي أن أعود إلى "الكلمة-الصورة"؟ من أين أبدأ؟ وماهي الكلمات التي يمكن أن تلخص المجلدات السبع لابن الهيثم ؟ وكيف يمكن للعناصر الهندسية التي تتمتع بها الكلمات العربية أن تعكس الصور الشفافة التي حلّلها بدقة رياضية؟ لقد شغلت مثل هذه الأسئلة ذهني لفترة طويلة من الزمن. وبحلول صيف ذلك العام، أخذت الفكرة تتبلور شيئًا فشيئاً بعدما شاءت الصدف أن ألتقي الدكتورة لميس حمدان في مدينة كان. أما هذا اللقاء، فقد تم قبل عام من انتخابها لتشغل منصب المفوضة المكلفة بالجناح الوطني لدولة الإمارات العربية المتحدة في الدورة ٥٣ من معرض بينالي البندقية. وقد أذهلني حينها أنها لا زالت تتذكر لوحاتي الخاصة بتصوير الكلمات التي رسمتها قبل أكثر من عشرين عاماً. وقد أبدت الاهتمام الخاص بشأن تساؤلاتي وإعادة نظري في موضوع "الكلمة-الصورة". ومن هنا، اعتبرت اهتمامها هذا بمثابة الشرارة التي طال انتظارها للبدء بالعمل.

أما بالنسبة لعودتي إلى موضوع " الكلمة-الصورة" ، فلا بد من التوضيح أن التغيير الرئيسي لم يكن مجرد استبدال مواد التعبير وأدواته أو الانتقال من أحجام حميمة للعمل إلى أحجام كبيرة فحسب ، وإنما كان تجسيداً للعناصر المتعلقة بفضاء مكونات الكلمات المختارة لكل عمل على حدة.

ففي أوائل الثمانينيات، قمت بتحقيق سلسلة من الأعمال التي جسّدت "الكلمة-الصورة" بواسطة الطباعة السيريغرافية على الورق الأرشيفي ضمن طبعة فاخرة محدودة الأرقام. وقد جاء كل عمل منها باستقامة الحروف والزوايا الحادة ليتناغم مع ماهية الألوان السيريغرافية في صلابتها وطبيعتها المسطحة.وفي المقابل، تألفت

arts were based since Byzantine iconography and the very grid that perpetuated the patterns of geometric abstraction in Islamic art—has been the same framework I employed in creating my word-images. In my geometric paintings, all I did had been to extract the square unit itself from its nuclear network and turn it into the principle subject of my exploration. Thus, the square had been expanded, dissected, rotated and multiplied as it had begun to define the outer dimensions of different painting series. In the process, the square's fragmentations and reconfigurations generated a whole constellation of geometric forms that composed the skeleton of my abstract paintings.

As for the undercurrents that actually prompted me to return to word-images after all these years, they happened to be several coincidences that converged the year before I embarked on my painting series.

By the summer of that year, however, the nascent idea took wing when I happened to meet with Dr. Lamees Hamdan in Cannes.

Early on in 2008, I have finished reading *Kitab al Manazir* (Book of Optics) by the eleventh-century polymath Al Hasan Ibn Al Haytham better known in the West as Alhazen. That certainly was the most powerful incentive that triggered the urge to begin thinking of dedicating a series of works to Ibn Al Haytham's legacy, which had been frittered away and long forgotten in the West where I have been living for over four decades.

لا أنا إلا أنا ١٩٨٣
There is no 'I' but 'I', 1983

الصورة مقدمة من ميم جالري
Photograph courtesy of Meem Gallery

At the time, I was living in Menton, a little town on the Mediterranean Coast in the South of France and my geometric abstractions had been reflecting elements of my visual environment involving colour transparencies, light and its refractions in water. This was a subject that Ibn Al Haytham had thoroughly discussed in his treatise using an inventive employment of geometry to reach his conclusions on visual perception. Thus, I thought that only through the geometry of the language he spoke and in which he wrote and that continues to live on long after he was gone, could I best pay tribute to the legacy this man from Baghdad bequeathed to humanity.

But how could I return to word-images? Where to begin? What words could sum up Ibn Al Haytham's seven volumes? And how could the geometry of Arabic words reflect the transparencies he analysed with mathematical precision? All such questions continued to simmer in my mind. By the summer of that year, however, the nascent idea took wing when I happened to meet with Dr. Lamees Hamdan in Cannes. That was a full year before she was elected to act as the Commissioner of the UAE National Pavilion at the 53rd Biennale of Venice. I was struck by her memory of my word-images from over two decades

في البدء كان الكلمة ١٩٨٣
In the Beginning was The Word, 1983

لوحاتي التي صوّرتها باستخدام ألوان الأكريليك على القماش في عام ٢٠٠٩ من عدة طبقات لونية شفافة زخرت بتوالي الضربات التلقائية للفرشاة. وقد جاءت هذه الشفافية وتلقائية مسحاتها لتغمر جسد الكلمات المستقيمة وحوافها الحادة بحدة النصل. ولطالما كشف التغاير في هذه اللوحات عن تداخل خلفية الكلمات مع جسد أحرفها، جاش التبادل بين القراءة ودغدغة الحس المرئي. ويحلول نهاية العام أقيم معرض لهذه الأعمال بعنوان "تحية إلى الحسن بن الهيثم" في صالة "آرت سبيس" في دبي.

أما الصدفة الاستثنائية التي حدثت آنذاك والتي كان لها الوقع المؤثر في تساؤلاتي الفكرية: فقد حدثت في نفس العام الذي بدأت فيه العمل على مجموعة لوحاتي المكرسة لتكريم ابن الهيثم. في ذلك العام، نشر هانس بلتينغ – المؤرخ الألماني للفن، والباحث النظري الرائد في مجال الفن المعاصر كتابه الهام «فلورنسا وبغداد: الفن في عصر النهضة والعلوم عند العرب». في هذا الكتاب الذي نشر بالألمانية ناقش هذا العلامة دور اكتشافات ابن الهيثم العلمية في التأثير على فن التصوير في عصر النهضة، وهي حقيقة بقيت مغيّبة في كتابة تاريخ الفن الأوروبي طيلة القرون الماضية.

ولسوء الحظ، لم أستطع قراءة كتاب بلتينغ حتى صدور الترجمة الإنجليزية في عام ٢٠١١. وأتساءل اليوم هل كانت لمجموعة لوحاتي التي رسمتها تحية لابن الهيثم أن تكون مختلفة لو أني رسمتها بعد قراءة هذا الكتاب المنير؟ فإني أشعر أن تأثير هذا العمل على كتابة تاريخ الفن الأوروبي من شأنه أن يكون مشابهاً لتأثير كتاب إدوارد سعيد «الاستشراق» على صعيد النظريات النقدية والدراسات الفكرية المتعلقة بما سُمي ما بعد الكولونيالية. فبلتينغ، مثله مثل إدوارد سعيد، كان قد نال نصيبه من النقد لتجرؤه على تجاوز النطاق الأكاديمي لمجال تخصصه. وربما كان هذا مبعث سروره عندما أخبرني في زيارته الأخيرة لي هنا في برلين أن كتابه ترجم أخيراً إلى اللغة العربية، ومن المقرر أن يصدر في بيروت.

وهنا أتساءل: حالما تتم ترجمة الكتاب ونشره باللغة العربية، هل سيحظى هذا العمل الرصين بمكانه المناسب في كتابة تاريخ الفن العربي؟ وما نوع المساءلات النقدية التي ستثار لدينا على صعيد إعادة قراءة تاريخ الفن الغربي؟ وما مدى تأثيره على المشهد الفني اليوم في العالم العربي؟ ويبقى هذا غيض من فيض الأسئلة التي قد تتبادر إلى أذهان الكثيرين منا ممن يعتقدون بأن هناك عالماً كاملاً من مصادر الإلهام المغفلة في تراثنا الثقافي، وهي العامل الأهم في صقل حساسيتنا الجمالية المعاصرة. B.

راجع الترجمة كمال بُلاّطه

الصور ممنوحة من ميم جاليري
Photograph courtesy of Meem Gallery

earlier, and her enthusiasm for reconsidering a return to them was the enkindling spark I needed.

Here, it is important to note that in my return to the subject of word-images, the main change was not simply one of medium and dimension alterations but it was the very rendering of the spatial components of each individual composition of words.

During the early 1980s, the word-images created in a deluxe edition of silkscreen prints were all composed in boldly angular forms and solidly flat colour surfaces on archival paper. In contrast, the painting series realised in acrylic colours on canvas in 2009 were all composed of overlapping layers of transparent colours in which free-flowing brushstrokes were delineated by the razor-sharp edges of the angular words. Foreground and background often seemed to interchange, a factor that fused visibility with legibility. By the year's end, '*Homage to Al Hasan Ibn Al Haytham*' was the title of an exhibition that was displayed at Artspace Gallery in Dubai.

The singular coincidence in this regard that blew me away was the fact that the same year I earnestly started work on my painting series dedicated to Ibn Al Haytham, in Munich Hans Belting published his groundbreaking book *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. In this book, the German art historian, who is also a leading theorist of contemporary art, discusses the role Ibn Al Haytham's scientific findings played in the evolvement of Renaissance painting, a fact that over the centuries had remained buried in writing the history of European art.

Unfortunately, I was able to read Belting's book only after its English edition appeared in 2011. Today I wonder whether or not my painting series in homage to Ibn Al Haytham would have been different, were I to have embarked on its realisation after reading Belting's book. I feel that in time, the impact of this work on the writing of the history of European art could prove to be equivalent to that of Edward Said's *Orientalism* on the field of critical theory and post-colonial studies.

Like Edward Said, Belting has had his share of critics for daring to step outside the academic perimeters of his field of specialisation. That is perhaps why, when he last visited me here in Berlin, he was very excited to announce that his publisher informed him that his book is finally being translated into Arabic and that it is scheduled to appear in Beirut.

Once in Arabic, would this magisterial work have its rightful place in the writing of the history of Arab art? What kind of critical inquiries would it provoke in re-reading the history of Western art? How would it impact today's art scene in the Arab world? These are some of the questions that may be raised by all those of us who believe that there is a whole world of untapped sources of inspiration in our cultural heritage that are most pertinent to the sharpening of our contemporary aesthetic sensibilities. B.

Artists & Artworks

الفنانين والأعمال الفنية

يوسف أحمد

قطر، ١٩٥٥

يعتبر يوسف أحمد واحداً من روّاد الحركة الفنية المعاصرة في قطر. ويبدع الفنان تشكيلات تجريدية تغطيها زخارف الخط العربي، مستمداً إلهامه من الصحراء القطرية المنبسطة التي تشكل خلفية طبيعة البلاد.

ولا تزال أيام الطفولة ماثلة بقوة في ذاكرة يوسف أحمد، عندما كان يرسم على الجدران الخارجية ببقايا فحم الموقد، الأمر الذي جعله يكرس أعماله لإبراز جماليات البيئة الطبيعية المحلية من خلال اختيار الألوان والتراكيب والمواد، والتي يصنعها بنفسه غالباً.

ولد يوسف أحمد في قطر، وتدرب في «جامعة حلوان» بالقاهرة، ثم عاد إلى قطر في عام ١٩٧٦ ليتولى منصب مدير «إدارة الثقافة والفنون» التابعة لوزارة الإعلام القطرية. وفي عام ١٩٨٢، سافر أحمد إلى كاليفورنيا لدراسة ماجستير الرسم في «كلية ميلز»، وشهدت تلك الفترة تحوله نحو العمل الفني على نطاق واسع. وإثر عودته إلى قطر، باشر تدريس مادة «الذائقة الفنية» في «جامعة قطر» واستمر في ذلك لأكثر من ٢٠ عاماً.

وبحكم كونه أحد الأصدقاء المقربين من الشيخ حسن بن محمد بن علي آل ثاني، ساهم أحمد في تأسيس مجموعة من المقتنيات الفنية تطورت لاحقاً إلى متحف يعرف اليوم باسم «المتحف العربي للفن الحديث»، وهو يعمل الآن مستشاراً فنياً لدى هذه المؤسسة المرموقة. وفي الوقت الحاضر، يقتني العديد من المتاحف العالمية أعمالاً فنية أنجزها أحمد بمواد متعددة، بما في ذلك المتحف البريطاني ومتحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك. يعيش يوسف أحمد ويعمل في قطر.

Yousef Ahmed

b.1955, Qatar

Yousef Ahmed is a pioneer of Qatar's modern art movement. Inspired by the flat desert of Qatar's landscape, Ahmed creates textured abstractions overlaid with Arabic calligraphy.

As a child, Ahmed recalls drawing on the outside walls with coal leftover from the stove and he has since dedicated his practice to forging a local aesthetic. The artist thus draws from the natural environment through his choice of colour, texture, and materials, which he often makes himself.

Born in Qatar, Ahmed trained at Helwan University in Cairo, returning to Qatar in 1976, when he was appointed manager of the Culture and Arts Department within the Ministry of Information. In 1982, he traveled to California to pursue a master's degree in painting at Mills College, during which time he transitioned to working on a large scale. When he returned to Qatar, he taught art appreciation at Qatar University, a position he held for over 20 years.

A close friend of Sheikh Hassan bin Mohamed bin Ali Al Thani, Ahmed played a role in building the collection which would eventually become *Mathaf: Arab Museum of Modern Art*, an institution for which he continues to serve as an art consultant. Ahmed's mixed media works are held in important collections throughout the world, including the British Museum and the Metropolitan Museum of Art in New York. Yousef Ahmed lives and works in Qatar.

Portrait photograph courtesy of Yousef Ahmed and ARTSPACE
الصور والشخصية مقدمة من يوسف أحمد وآرت سبيس، دبي

اقرأ
مواد مختلفة على قماش
١٨٠ × ١٨٠ سم
٢٠٠٨

Read
Mixed media on canvas
180 x 180 cm
2008

كمال بُلاّطه *Kamal Boullata*

فلسطين، ١٩٤٢ b.1942, Palestine

أبدع الفنان الفلسطيني كمال بُلاّطه المولود في القدس مجموعة واسعة من الأعمال التي تتناول الهوية الفلسطينية ومعاناة المنفى، مستمداً الإلهام من استكشافاته الفنيّة.

وفي بداية مسيرته، تمكن بُلاّطه من ابتكار لغة تصويرية متميّزة فاضت بالمفردات العربية والحروف المكتوبة بالخط الكوفي السميك ضمن تصاميم هندسية مفعمة بالألوان. وتحظى الأشكال الهندسية المتداخلة وفنون الخط بمكانة خاصة لبُلاّطه، فهي تجسد ذكريات ماضيه جوار قبة الصخرة عندما كان فتى صغيراً في مدينة القدس، كما تستحضر أيام تدريبه في بداية مشواره تحت إشراف الرسام المبدع خليل حلبي.

وغالباً ما يستخدم بُلاّطه في الطباعة بالشاشة الحريرية، اذ تتماهى لغته الشكليّة مع تفاصيل التطريز في التراث الفلسطيني والمفاهيم الغربية المعاصرة وفق أسلوب هندسي تجريدي. وبعد عام ١٩٦٧ بات الشكل المربع جزءاً محورياً من أعمال وتراكيب بُلاّطه، حيث قام بفصل هذا الشكل عبر إضافة خطوط ورشقات رقيقة من الألوان المتباينة متمكناً بذلك من تحويل الورقة إلى سطح يعكس طيفاً من الألوان والضوء.

تخرّج كمال بُلاّطه من أكاديمية الفنون الجميلة بروما وتابع دراساته الفنية في كلية متحف الكوركوران للفن بواشنطن. وفي ١٩٩٣ نال زمالة فولبرايت للدراسات العليا لمواصلة أبحاثه في الفن الإسلامي بالمغرب. وشملت مؤلفاته بالعربية كتاب «استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر»، وفي الإنكليزية كتاب «الفن الفلسطيني من ١٨٥٠ حتى الحاضر»، بعد إقامته المطولة بين الولايات المتحدة وفرنسا انتقل إلى برلين إثر انتخابه كزميل مقيم في مؤسسة الدراسات العليا هناك لعام ٢٠١٢– ٢٠١٣.

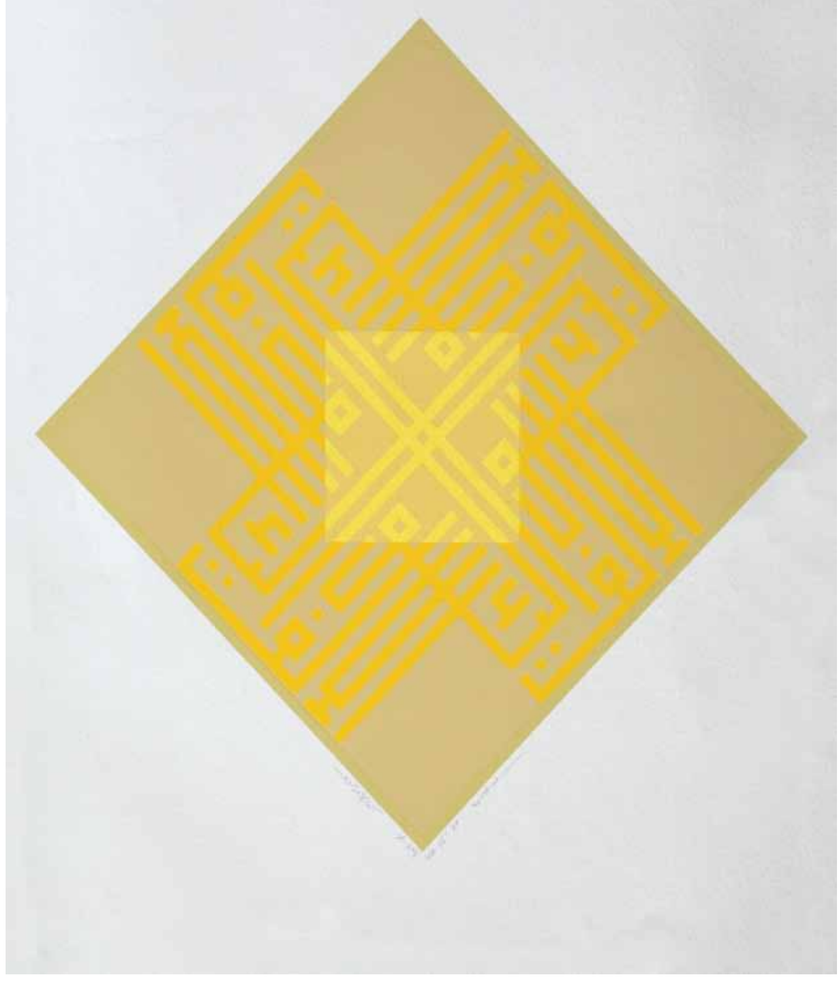
Born in Jerusalem, Kamal Boullata has created a body of work in which the Palestinian identity and the conditions of exile form the basis of his artistic explorations.

Early in his career, Boullata developed a distinct pictorial idiom that embedded Arabic words and letters in angular Kufic script into colourful geometric designs. Particularly meaningful to the artist, calligraphy and geometric patterning evokes his time at the Dome of the Rock as a child living in Jerusalem as well as his early training under the iconic painter Khalil Halabi.

Often working in the medium of silkscreen, Boullata's formal language also conjures up the patterning of traditional Palestinian embroidery and the geometric abstraction of western modernism. After 1967, the square became integral to Boullata's compositions. Dissecting the square through lines and thin layers of oppositional colours, Boullata transforms the surface of the paper into a prism refracting colour and light.

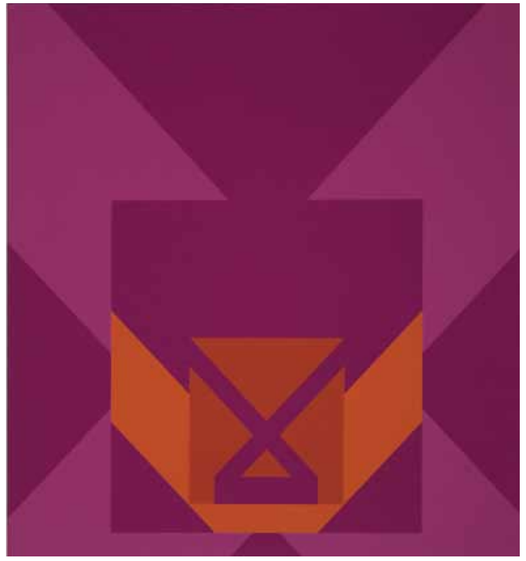
Boullata graduated from the Academy of Rome and the Corcoran Art Museum School in Washington, DC. In 1993, he received a Fulbright Senior Scholar Fellowship to conduct research in Islamic art in Morocco. His publications include *Palestinian Art: From 1850 to the Present* and *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary art and Culture*. After his extended residency between the USA and France he moved to Berlin where he was elected in 2012-13, as fellow of the Institute of Advanced Study.

Portrait photograph courtesy of Kamal Boullata; Artwork photographs courtesy of Meem Gallery
الصور الشخصية مقدمة من كمال بُلاّطه، صور الأعمال الفنية مقدمة من ميم جاليري



الألف والياء
طباعة على الحرير
٥٢ × ٥٢ سم
١٩٨٣

The Alif and the Ya
Silkscreen
52 x 52 cm
1983



لام ألف
طباعة على الحرير
٥١ × ٥١ سم
١٩٨٣

Lam Alif
Silkscreen
51 x 51 cm
1983

لا أنا إلا أنا
طباعة على الحرير
٦٠ × ٤٠ سم
١٩٨٣

There is no ‘I’ but ‘I’
Silkscreen
60 x 40 cm
1983

الظاهر الباطن
طباعة على الحرير
٦٥.٥ × ٤٠ سم
١٩٨٣

The Manifest, The Hidden
Silkscreen
65.5 x 40 cm
1983

في البدء كان الكلمة
طباعة على الحرير
٥٨ × ٥٨ سم
١٩٨٣

In the Beginning was The Word
Silkscreen
58 x 58 cm
1983

علي عمر الرميص *Ali Omar Ermes*

ليبيا، ١٩٤٥ b.1945, Libya

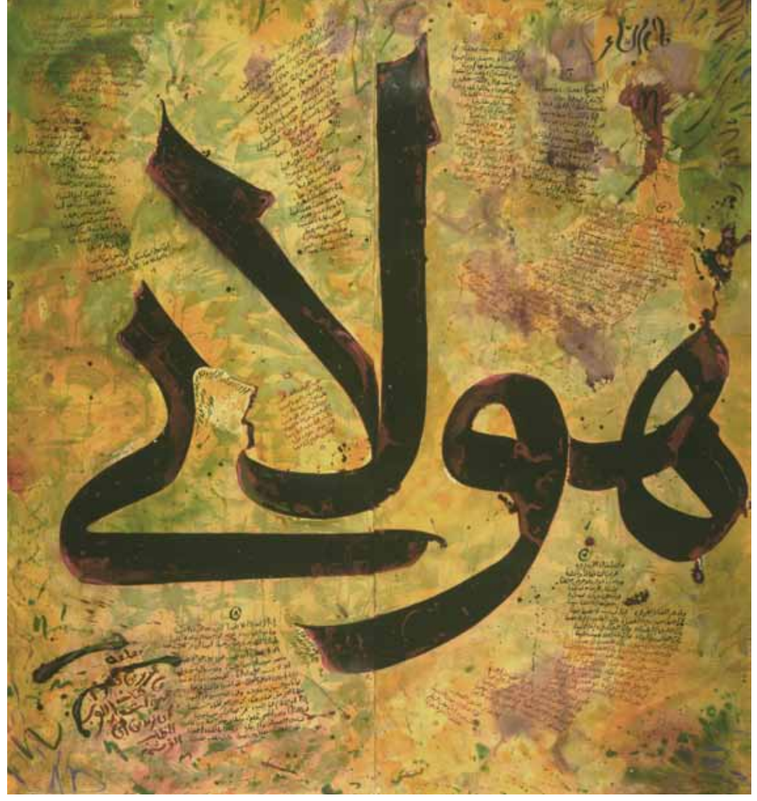
علي عمر الرميص هو واحد من الكتاب والفنانين ورواد المجتمع المدني المرموقين غزيري الإنتاج. وقد أبدع منذ انطلاقته في عام ١٩٦٨ العديد من الأعمال الأدبية واللوحات المستوحاة من الأدب العربي والحروف العربية. وغالباً ما يركز الفنان في أعماله، كما هو الحال في اللوحة المتضمنة هنا، على حرف واحد هو «اللام». ومن خلال ألوانه الساحرة وأسلوبه البارع يدغم الرميص الحرف بطريقة تجعل منه شكلا نابضا بالحياة وحكاية بصرية معبرة. وفي كل واحد من الأعمال ضمن هذا النتاج الفني المميز، تكون الكلمات والنصوص على الدوام مقروءة بوضوح. ويمزج الفنان بين جماليات الشكل البصري والمعنى اللغوي لينقل إلى جمهوره العالمي قدرة الفكر الإسلامي على مواكبة معطيات العصر الحالي.

ولد الرميص في ليبيا، وسافر إلى انجلترا لإكمال تعليمه، حيث نال شهادة الدبلوم من «مدرسة بلايموث للعمارة والتصميم» في عام ١٩٧٠، ليلتحق بعدها بكلية «سانت مارتينز المركزية للفنون والتصميم» (المعروفة رسمياً باسم «المدرسة المركزية للفنون والتصميم») في العاصمة البريطانية. وهو ناشط في عدد كبير من المؤسسات الثقافية المكرّسة لتعزيز الحوار بين الأديان، ويشغل منصب رئيس «مركز التراث الثقافي الإسلامي» في لندن. وله منشورات عديدة باللغتين العربية والإنجليزية حول مجموعة متنوعة من القضايا الاجتماعية والثقافية. وقد شارك في أكثر من ٦٠ معرضاً حول العالم، فأعماله يتم اقتنائها ضمن مجموعات فنية خاصة وفي متاحف معروفة، بما فيها «المتحف البريطاني للفنون»، و«متحف سميثسونيون» في واشنطن العاصمة، و«متحف الأرميتاج» في سانت بطرسبرغ. ويعمل الرميص حالياً ويعيش مع اسرته في لندن.

Ali Omar Ermes is a prolific artist, writer, and community activist. Since 1968, he has created 'literary artworks', paintings based on Arabic literature and letters. Often in his compositions, such as the piece included here, Ermes focuses on the single letter *lam*. With stunning colour and deft technique, Ermes infuses the letter with vibrant character and an unfolding visual narrative. Throughout this signature body of work, the words and text are always legible. Bridging the aesthetics of the visual form with linguistic meaning, Ermes shares the power of Islamic thought for the contemporary moment with his international audiences.

Born in Libya, Ermes traveled to England for his education, receiving a diploma from the Plymouth School of Architecture and Design in 1970 and later attending the Central Saint Martins College of Arts and Design (formerly known as the Central School of Art and Design) in London. He is active in numerous cultural institutions dedicated to interfaith dialogue and is the chairman of the Muslim Cultural Heritage Center in London. Ermes also publishes widely in Arabic and English on a variety of social and cultural issues. He has participated in over sixty exhibitions worldwide and his work is held by private collections and prominent museums, including the British Museum of Art, the Smithsonian Institution in Washington, DC, and the State Hermitage Museum in St. Petersburg. Ali Omar Ermes lives and works in London.

Portrait photograph courtesy of Meem Gallery
الصورة الشخصية مقدمة من ميم جاليري



(فوق)
لزوميات اللام
أكريليك وحبر على ورق
١٥٤ × ١٥٠ سم
٢٠٠٩

(*above*)
Imperatives of the Letter Lam
Acrylic & ink on paper
154 x 150 cm
2009

(يسار)
القصيدة السابعة
مواد مختلفة على ورق مثبتة
على قماش
٢٥٧ × ٢٣٧ سم
١٩٩٣

(*left*)
The Seventh Ode
Mixed media on paper
mounted to canvas
257 x 237 cm
1993

ديانا الحديد *Diana Al Hadid*

سوريا، ١٩٨١ b.1981, Syria

تعمل الفنانة السورية ديانا الحديد– المولودة في حلب– في مجال النحت والرسم والأعمال التركيبية؛ وتشتهر بالدرجة الأولى بأعمالها النحتية التي تنطوي على تباينات بصرية تتجلى في أشكال هندسية معمارية متقنة تبدو للناظر وكأنها مجرد أطلال. وتستخدم الفنانة الحديد مواد مختلفة، مثل الألياف الزجاجية الصناعية، والبوليمر، والجص، والصلب، وأسلاك الشبك المعدني الرخيص الخاص بأقفاص الدجاج، والورق المقوى، ورغوة البولي يوريثين، حيث يغلب الطابع التجريبي على أعمالها التي تجسد جهود الفنانة المكثفة ومواضيع غنية المضمون. وتتناول الفنانة العديد من المواضيع والمفاهيم، مثل القصص المقدسة والأسطورية، وأسس العمارة القوطية، والزخرفة الإسلامية، وآخر إنجازات الفيزياء وعلم الفلك، وذلك في رغبة منها لإبراز أهمية فن العمارة كرمز للحضارة والتطور التكنولوجي والسلطة. وتبدو إبداعات الفنانة كما لو أنها تصور بحدّ ذاتها لحظة التحول بين العوالم المادية والزمنية، بحيث تشغل فسحةً بين عالمي العلم والخيال.

وثمة قاسم مشترك بين لوحاتها ذات الطبقات المتعددة متناهية الدقة من جهة، وأعمالها الفنية المصنوعة من وسائط متعددة على الورق من الجهة الثانية، حيث تحاول الفنانة في كلتا الحالتين سبر أغوار التباينات الشكلية والمادية والزمنية في آنٍ معاً. وفي كثير من الأحيان، تلجأ الفنانة الحديد إلى المزج بين عدة حالات مستوحاة من الأساطير والأحداث التاريخية الحقيقية، كما تبدع تركيبات عضوية ونحتية وهندسية في الوقت ذاته، مما يضفي على أعمالها تأثيراً بصرياً غريباً لافتاً للنظر ومتكاملاً من الناحية الجمالية.

وقد تم عرض أعمال ديانا الحديد– التي نشأت في الولايات المتحدة الأمريكية– في العديد من المعارض والمتاحف بالولايات المتحدة، واليونان، وألمانيا، وإسبانيا، والمملكة المتحدة، وتركيا، وفرنسا، ودولة الإمارات العربية المتحدة. وتقيم الفنانة ديانا الحديد وتمارس أعمالها في نيويورك.

Born in Aleppo, artist Diana Al Hadid works in sculpture, installation, and drawing. She is most renowned for a paradoxical practice that erects elaborate architectural sculptures in a state of near ruin. Working in a range of materials from industrial fiberglass, polymer, steel, and plaster, to inexpensive chicken wire, cardboard and polyurethane foam, Al Hadid embraces an experimental approach to form that is both labour intensive and thematically rich. She draws on various motifs, including biblical and mythological narratives, Gothic architecture, Islamic ornamentation, and advances in physics and astronomy, to conjure up architecture's potency as a symbol of civilization, technological development, and power.

Seemingly caught in a moment of transition between physical and temporal realms, Al Hadid's creations themselves appear to inhabit a space between the scientific and mythical worlds. Her meticulously layered drawings and mixed media works on paper share a similar exploration in formal, material, and temporal oppositions. Frequently interweaving references from both legends and real historical events, Al Hadid creates compositions that are simultaneously organic, sculptural, and architectural - the visual effect of which is strikingly eerie and aesthetically enveloping.

Raised and currently residing in the United States, Al Hadid has exhibited in several museums and exhibition venues throughout the United States, Greece, Germany, Spain, United Kingdom, Turkey, France and the United Arab Emirates. Diana Al Hadid lives and works in New York.

Portrait photograph courtesy of Diana Al Hadid and Marianne Boesky Gallery
الصورة الشخصية مقدمة من ديانا الحديد و ماريان بويسكي جاليري

بدون عنوان
فحم، ألوان مائية، وأقلام كونتيه، وباستيل على رق
١٣٧.٨ × ١٠٣.٥ سم
٢٠١١

Untitled
Charcoal, watercolour, conte and pastel on vellum
137.8 x 103.5 cm
2011

Photographs courtesy of Diana Al Hadid and Marianne Boesky Gallery
الصور مقدمة من ديانا الحديد و ماريان بويسكي جاليري

انصهار ذاتي
بوليمير، وجص، وفولاذ، وبوليستيرين، وورق مقوى، وشمع، وطلاء
١٩٠.٥ × ١٤٧.٣ × ١٤٢.٢ سم
٢٠٠٨

Self Melt
Polymer, gypsum, steel, polystyrene, cardboard, wax and paint
190.5 x 147.3 x 142.2 cm
2008

لولوة الحمّود *Lulwah Al Hamoud*

b.1967, Saudi Arabia

المملكة العربية السعودية، ١٩٦٧

A pioneer in Saudi Arabia's contemporary art movement, Lulwah Al Hamoud is celebrated for an intricate process that uses Arabic letters to form absorbingly complex abstract works on paper.

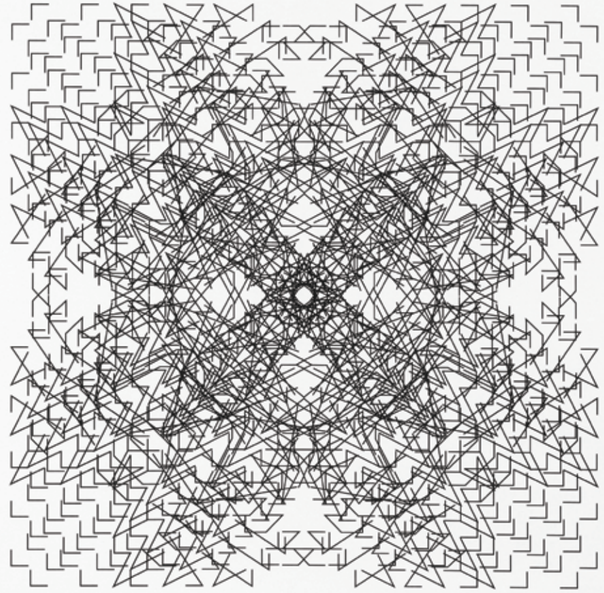
The three pieces included in this exhibition showcase Al Hamoud's signature practice. In each work, a pattern of black ink lines forms a web that vibrates with varying intensity across the whiteness of the paper. A series of contrasts illuminate the works: black and white; density and lightness; abstraction and representation. Behind these rhythmic abstractions is an intellectual process by which Al Hamoud learned the mathematical codes behind the Arabic alphabet and then employed those codes to break down the letters into the building blocks for geometrical designs. The processes that comprise the intricate symmetry of these forms align the spiritual with the mathematical, highlighting a delicate balance between realms of logic, language, and mysticism.

Born in Riyadh, Al Hamoud studied sociology at King Saud University before receiving a master's degree from Central Saint Martins College of Arts and Design (formerly known as the Central School of Art and Design) in London. She trained with distinguished Pakistani calligrapher Rasheed Butt, and her work is inspired by the renowned Egyptian calligrapher Ahmed Moustafa. Lulwah Al Hamoud lives and works in the UK.

تعتبر الفنانة لولوة الحمّود من رواد حركة الفن السعودي المعاصر، حيث تشتهر بأسلوبها الفني المعقد الذي يعتمد على جمالية الحروف العربية لصياغة لوحاتٍ فنية تجريدية محبوكة التفاصيل.

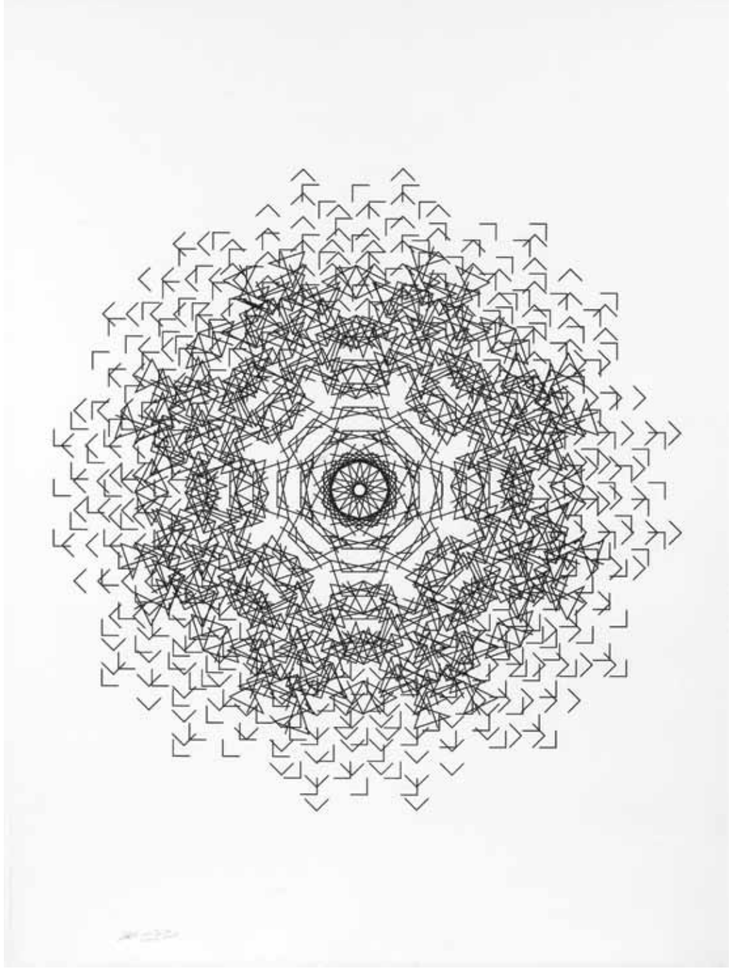
وتبرز اللوحات الثلاث المشاركة في هذا المعرض، والمرسومة بالحبر على ورق، أسلوب الحمّود المميز ولمساتها الفنية الخاصة. وتتميز كل واحدة من هذه اللوحات بفيض من الخطوط السوداء المتشابكة مع بعضها بعضاً والتي تتفاوتُ كثافتها عبر المساحات البيضاء من الورق. وتجسّد لوحات الحمّود التزاوج الرائع للتناقضات الصارخة: حيث تجمع بين الأسود والأبيض، وكثافة اللون ورشاقته ، والأسلوبين التجريدي والتصويري. وقد جاء أسلوب الحمّود الفني التجريدي في رسم الخطوط نتاج صيرورة فكرية مطولة تعرفت من خلالها على الرموز الحسابية لحروف الأبجديّة العربيةّ لتوظفها فيما بعد في تحويل هذه الأحرف إلى مكونات أساسية لرسم تصاميم هندسية شديدة التناسق بحيث تتناغم فيها الروحانيات مع الرياضيات بأسلوب يعكس التوازن المتناهي بين عوالم المنطق واللغة والتصوف.

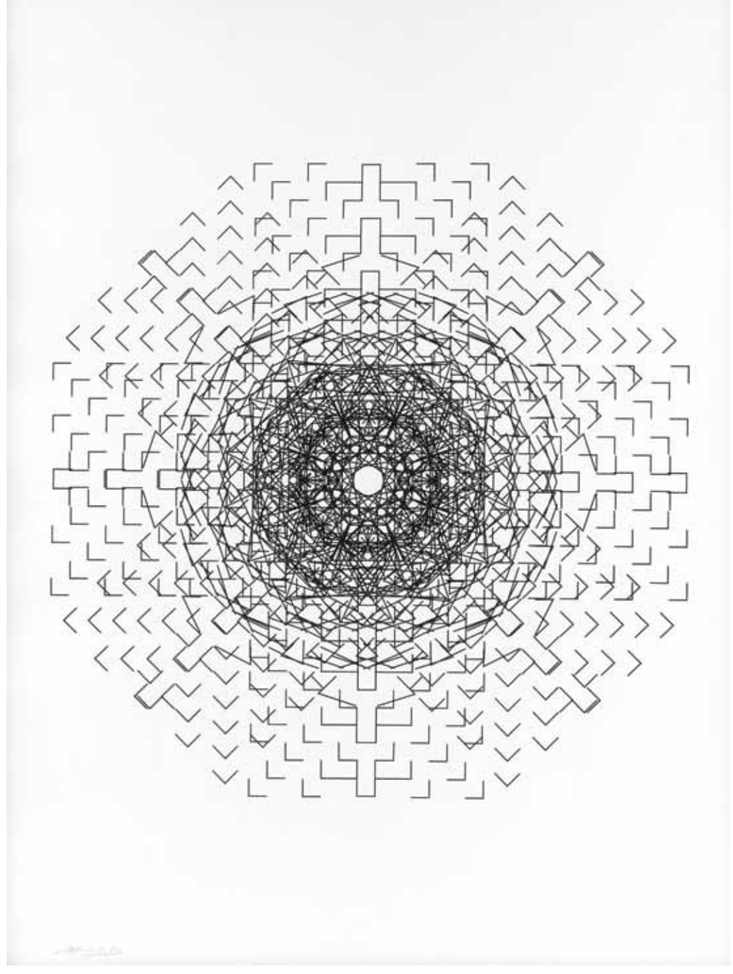
ويشار إلى أن الحمّود من مواليد مدينة الرياض السعودية، حيث درست علم الاجتماع في «جامعة الملك سعود»، ثم حازت بعد ذلك على درجة الماجستير من «كلية سنترال سانت مارتن للفنون والتصميم في لندن». وتعلمت فيما بعد فن الخط العربي على يد الخطاط الباكستاني رشيد بت، كما استوحت معظم لوحاتها من إبداعات الخطّاط المصري الشهير أحمد مصطفى. وتعيش لولوة الحمود وتعمل في المملكة المتحدة.



بدون عنوان
حبر على ورق
١١٨ × ٨٧.٥ سم
٢٠٠٨

Untitled
Ink on paper
118 x 87.5 cm
2008





(أقصى اليسار)
بدون عنوان
حبر على ورق
١١٨ × ٨٧.٥ سم
٢٠٠٨

(*far left*)
Untitled
Ink on paper
118 x 87.5 cm
2008

(يسار)
بدون عنوان
حبر على ورق
١١٨ × ٨٧.٥ سم
٢٠٠٨

(*left*)
Untitled
Ink on paper
118 x 87.5 cm
2008

جميل حمودي

العراق، ١٩٢٤– ٢٠٠٣

يعتبر جميل حمودي من رواد حركة الفن الحداثي في العراق، حيث يشتهر بأسلوبه الذي يعتمد على تشكيل الفن شبه التجريدي وتراكيبه الهندسية المفعمة بالألوان والحركة. ويوظّف حمودي تقنيات التكرار، والخطوط، ورشقات الألوان، لإضفاء العمق والحركة على السطوح ثنائية الأبعاد مع إبراز جماليّة الخط العربي والعناصر الزخرفيّة.

وكان حمودي أحد أهم فناني الحركة "الحروفية" المهمّة التي جسّدت الاهتمام الإقليمي بأشكال الخط والحروف العربية والتي حظيت بشعبية كبيرة في خمسينيات وستينيات القرن الماضي.

استهل حمودي مسيرته الفنية في بغداد كنحات عصامي يعتمد أسلوباً طبيعيّاً. وبدأ حمودي تدريس الرسم وتاريخ الفن عام ١٩٤٤ في إحدى مدارس بغداد، كما حضر دروساً في «معهد الفنون الجميلة في العاصمة العراقيّة». تخرج حمودي عام ١٩٤٥، وحاز بعد عامين على منحة حكوميّة لمواصلة تدريبه في باريس، حيث درس في «المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة» بباريس، و«أكاديمية جوليان»، و«مدرسة اللوفر». كما أجرى حمودي بحوثاً تناولت الفن واللغات الآشورية والبابليّة. وغالباً ما تجسّد لوحاته التزاوج الرائع بين الجماليات الأوروبية، لاسيما الصور التجريدية بحس تكعيبي وهندسي، مع تراثه الثقافي مما يتح له ابتكار لغة شكليّة ترتكز على العناصر الروحانية وجماليّة الخط.

ومنذ انطلاق معرضه الفردي الأول عام ١٩٥٠، تم عرض أعمال حمودي في معارض دولية والعديد من المتاحف والمجموعات الخاصة حول العالم. وتجدر الأشارة إلى أن حمودي كان ايضا ناقداً فنياً ويحفل سجله بكتابات فنية عديدة.

Jamil Hamoudi

b.1924-2003, Iraq

A leading figure in Iraq's modern art movement, Jamil Hamoudi is recognised for a semi-abstracted art form that creates colourful and dynamic geometric compositions. Through the techniques of repetition, line, and shading, the artist brings depth and movement to the two-dimensional surface and brings into sharp relief the angular forms of Arabic calligraphy and arabesque.

Hamoudi was a member of what is known critically as the *huruffiyah* movement, a critical term for the regional interest in calligraphy and the Arabic letter that was popular throughout the 1950s and 1960s.

Hamoudi began his career in Baghdad as a self-taught sculptor working in a naturalistic style. In 1944, he began teaching drawing and art history at a school in Baghdad while also attending classes at the capital's Institute of Fine Arts. The artist graduated in 1945 and two years later received a government scholarship to continue his training in Paris, where he studied at École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Académie Julian, and École du Louvre. In addition, Hamoudi conducted research on Assyrian-Babylonian art and languages. His work is often considered to merge modern European aesthetics—particularly cubism and geometric abstraction— with his own cultural heritage to create a distinct formal language based on the spirituality of calligraphy.

Since his first solo exhibition in 1950, Hamoudi has exhibited internationally and his works are included in numerous museums and private collections worldwide. In his distinguished career, he was also a critic and published extensively on art.

اذكر ربك إذا نسيت
زيت على قماش
٨٧ × ١٢٩ سم
١٩٨٥

If Ever Forgetful, Mention Allah
Oil on canvas
87 x 129 cm
1985

علي حسن *Ali Hassan*

قطر، ١٩٥٦

b.1956, Qatar

يعد علي حسن واحداً من أبرز الفنانين القطريين، حيث تعكس إبداعاته الفنية تجربته الروحية، معتمداً في ذلك أساليب ووسائط متعددة لإنشاء تراكيب شبه مجردة تمتاز باستخدام الألوان الجريئة ومزج الأشكال الحروفية والتصويرية.

ويشتهر الفنان علي حسن بافتتانه بالحرف العربي «نون» منذ أكثر من ٢٠ عاماً، وقد أبدع مادة غنية من تراكيب متعددة، إضافة إلى لوحاته الفنية بالمائي والرصاص والباستيل والسيراميك التي تجسد قوة هذا الحرف وقدرته على اكتشاف مكامن جمال الخط العربي. ويعمد حسن في كل واحدة من لوحاته إلى اللعب على الحرف «نون» في مد وإطالة وتشكيل، بحيث يتخذ الحرف أشكالاً فنية بديعة تعكس فيضاً من الصفات والمعاني المفعمة بالحيوية.

وخلال السنوات الأخيرة، واصل حسن استكشافه للخصائص الشكلية والروحية التي تنطوي عليها الحروف والنصوص العربية بواسطة الفن التركيبي.

انطلق علي حسن في درب الإبداع من دون تعليم رسمي، حيث تدرب بنفسه على الخط العربي. وفي عام ١٩٨٢، نال شهادة البكالوريوس في التاريخ من «جامعة قطر». وتولى في حينه منصب رئيس مجلس إدارة «المركز الشبابي للإبداع الفني» و«مركز إبداع الفتاة» في الدوحة. وفي عام ٢٠٠٩، أقامت «جامعة فرجينيا كومنولث , قطر» معرضاً فنياً لتكريمه. يعيش الفنان علي حسن ويعمل في الدوحة.

One of Qatar's most celebrated artists, Ali Hassan considers his artistic practice to be an expression of his spirituality. Hassan works in a range of styles and media to create semi-abstract compositions, characterised by a use of bright bold colours and a combination of calligraphic and figural forms.

Fascinated by the Arabic letter *nūn* for over twenty years, the artist has produced a rich body of mixed media compositions along with work in watercolour, pencil, pastel, and ceramic that celebrate this singular letter. In each piece, Hassan extends, stretches, and transforms the *nūn* across the surface so that the form of the letter assumes an array of dynamic, multivalent qualities and meaning.

In the last several years, Hassan has continued his explorations into the formal and spiritual qualities of letters and texts through the medium of installation art.

Trained as a calligrapher, Hassan is a self-taught artist who graduated with a degree in history from Qatar University in 1982. He served as the former chairman of the Youth Creative Art Centre and Girl's Creativity Art Centre, both in Doha. In 2009, Virginia Commonwealth University (VCU) in Qatar honoured him with a retrospective. Ali Hassan lives and works in Doha.

Portrait photograph courtesy of Hunar Gallery
الصورة الشخصية مقدمة من هنر جاليري

"ن"
جواش ومواد مختلفة
على قماش
١٥٠ × ١٥٠ سم
٢٠٠٨

Nūn
Gouache & mixed media
on canvas
150 x 150 cm
2008

شاكر حسن آل سعيد *Shakir Hassan Al Said*

العراق، ١٩٢٥–٢٠٠٤ 1925-2004, Iraq

يعتبر شاكر حسن آل سعيد – المولود في مدينة السماوة – واحداً من أكثر الفنانين شهرةً وتقديراً في العراق. وقد أنتج العديد من الأعمال الفنية التجريدية المستوحاة من مبادئ التصوف الإسلامي. ورأى الفنان في التعبير الفني شكلاً من أشكال التأمل المقدّس: وطوّر فلسفة فنية خاصة به عرفت باسم «البعد الواحد»، وهي تمثل الفضاء الواقع بين العالم المرئي والعالم اللامرئي لملكوت الله عز وجل. يسعى آل سعيد من خلال لوحاته وأعماله الفنية المصنوعة من وسائط متعددة إلى تقديم لمحة عن هذا البعد، حيث كان يؤمن بأن التأمل في عظمة الخالق هو ما يؤدي إلى ذوبان الذات الفردية وتوحدها مع الذات الأبدية.

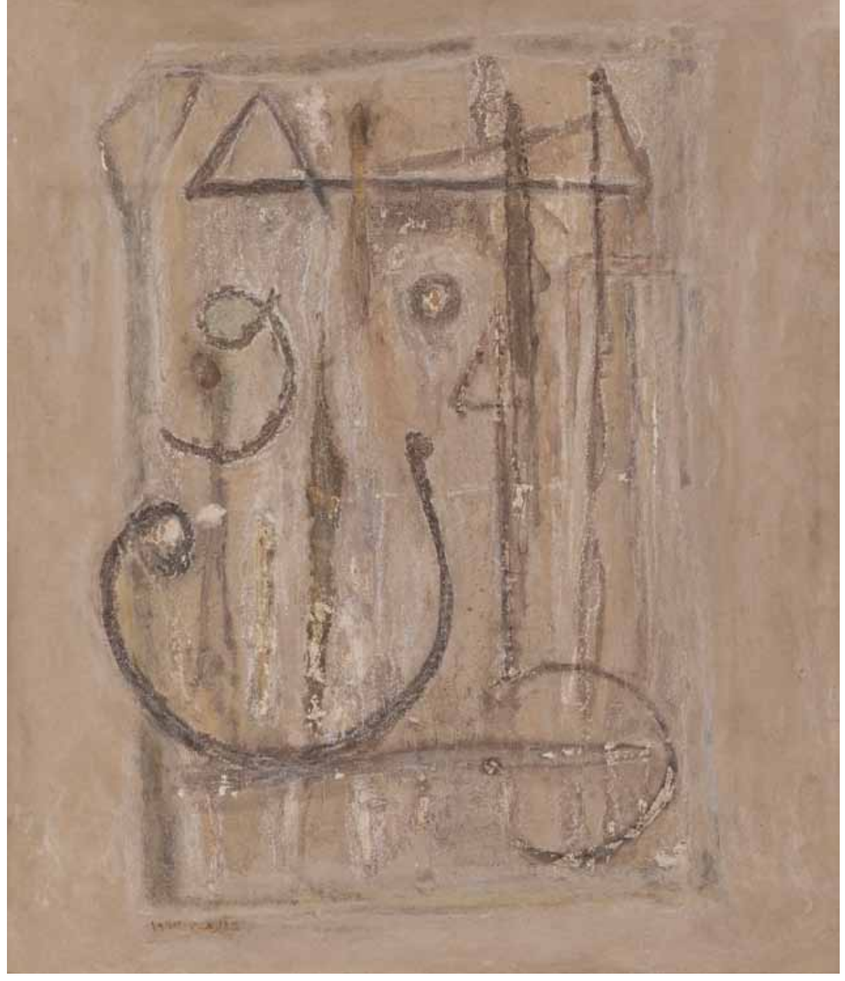
حصل آل سعيد على شهادة جامعية في علم الاجتماع من «المعهد العالي للمعلمين» ببغداد، وآخرى في الرسم من «معهد الفنون الجميلة»، كما درس لاحقاً في «أكاديمية جوليان»، و«المدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية»، و«كلية الفنون الجميلة» في باريس. واشترك مع معلمه الفنان العراقي الشهير جواد سليم في تأسيس «جماعة بغداد للفن الحديث» في عام ١٩٥١ وهي مجموعة تعاونية كان الهدف من انشائها ابتكار اسلوب عراقي متميز يتسم بالحداثة والتقليدية في آن معا. وإلى جانب المذهب الصوفي، كان الفن الذي قدمه آل سعيد متجذراً في الفكر الغربي الحديث بما في ذلك النظريات البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، والظاهراتية والوجودية.

ويلعب آل سعيد في أسلوبه الفني غالباً على وتيرة الإحساس بالوقت من خلال تقديم صور تبدو قديمة في ظاهرها، الا أنها تنطوي في مضمونها على العديد من العناصر الفنية العصرية مثل أسلوب «الجرافيتي» ورشقات الطلاء.

One of Iraq's most revered artists and theorists, Shakir Hassan Al Said produced abstract artwork inspired by the principles of Islamic Sufism. The Samawah-born artist regarded artistic expression as an act of sacred contemplation, and he developed an art philosophy known as *al bua'd al wahid*, or one dimension, representing the area between the visible world and the invisible realm of God. Al Said's paintings and mixed-media works often sought to give a glimpse into this dimension. He believed contemplating the glory of God caused the personal self to disintegrate into the eternal one.

Al Said pursued a degree in social sciences at the Higher Institute of Teachers in Baghdad and in painting from the Institute of Fine Arts, later studying at Académie Julian, the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, and the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. At the beginning of the 1950s, together with Iraqi artist Jewad Selim, Al Said founded *Jama't Baghdad lil-Fann al Hadith* (Baghdad Group of Modern Art), an artists' collective seeking to create a distinct Iraqi style that was simultaneously modern and traditional. Al Said's own practice was also informed by Western modern thought and theories of structuralism, semiotics, deconstructionism, phenomenology, and existentialism.

Spanning nearly three decades, the works included here document Al Said's philosophical interest in the notion of time, as he layers colour, symbols, and lettering so that the canvas appears ancient while containing elements— such as graffiti and splashes of paint—that bring it into the modern context.



بدون عنوان
زيت وجص على ورق
مقوى
٦٦.٥ × ٥٦.٥ سم
١٩٦٣

Untitled
Oil and plaster on board
66.5 x 56.5 cm
1963

(اقصى اليسار)
الجلاء، عائدون
مواد مختلفة على ورق مقوى
١٢٢ × ١٠١.٥ سم
١٩٨٣

(far left)
Evacuation, We Will Return
Mixed media on board
122 x 101.5 cm
1983

(اليسار)
جدار رقم ١
زيت على لوح خشبي
٦٤ × ٤٥ سم
١٩٩١

(left)
Wall #1
Oil on wood panel
64 x 45 cm
1991

رشيد قريشي *Rachid Koraïchi*

الجزائر، ١٩٤٧ b. 1947, Algeria

ينحدر الفنان رشيد قريشي من عائلة عريقة من أتباع المذهب الصوفي. ويعتبر قريشي فنّه – الذي يجمع بين تخصصات متعددة – امتداداً لفريضة الصلاة وتبجيل الذات الإلهية. ومن خلال الجمع بين أدوات اللغة والنصوص المقدسة والآيات والطقوس الروحية الصوفية، صاغ هذا النحات والرسام والخزّاف مجموعةً من المفردات البصرية المميزة المعبرة عن المدرسة الرمزية الأيديوجرافيكية، والأشكال التأملية التي تخاطب في أسلوبها تقاليد متعددة في فن الخط، وتستقي إلهامها من تشكيلة غنية من التأثيرات المستوحاة من رموز الكتابة الصينية، فضلاً عن الأشكال الفنية المعبرة عن الطوارق وشعوب البربر في الحقبة الجاهلية.

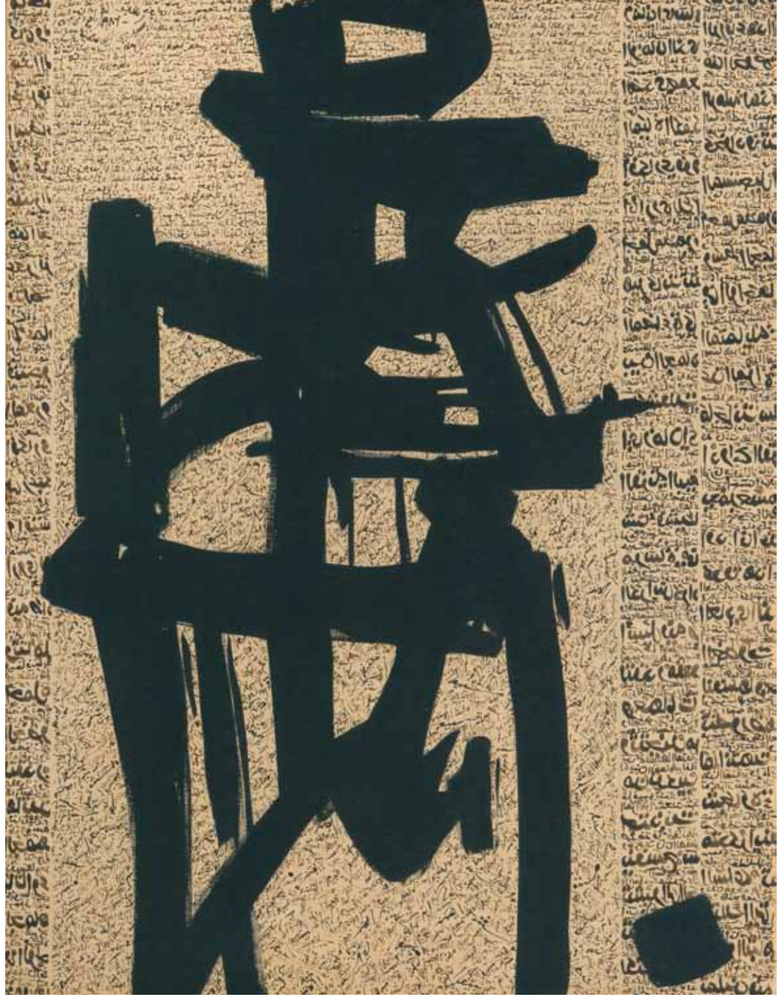
وفي لوحته «بدون وجودك أو وجودي أو هلوسات الحنين»، يجسد قريشي أفكاره من خلال استخدام رمز من رموز فن الخط الصيني الذي يتوسط حقلاً من الكتابة العربية باهتة اللون، كما يحيط به إطار يتألف من عمودين من نقوش الحروف العربية المتناثرة. وتأتي هذه القطعة الفنية، التي تجسد المنحى العام لفن قريشي، معبرةً عن سعيه لاستكشاف الروابط التي تجمع علوم الميتافيزيقيا والروحانية والجمال، حيث يصبح إبداعه الفني بمثابة تجربةٍ فعليةٍ في سياق عملية التغيير.

درس قريشي في «معهد الفنون الجميلة» و«المدرسة العليا للفنون الجميلة» بالجزائر بين عامي ١٩٦٧ و١٩٧٧. وأكمل دراسته بعد ذلك في «المدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية» و«كلية الدراسات الحضرية» بباريس. وجدير بالذكر أن قريشي يعيش ويعمل متنقلاً بين تونس وفرنسا.

As part of a long ancestral line of followers of the Sufi Islamic tradition, Rachid Koraïchi views his multi-disciplinary practice as an extension of prayer and divine reverence. Combining language, scripture, signs, and the spiritual practice of Sufism, this sculptor, painter, and ceramicist has created a signature visual vocabulary of ideographic symbolism and contemplative forms that reference numerous calligraphic traditions and draw on a rich variety of influences from Chinese ideograms to pre-Islamic Berber and Tuareg art forms.

In *Sans toi, ni moi ou l'hallucination nostalgique* (Without you or me or the nostalgic hallucination), Koraïchi centres his composition on an ideogram in Chinese calligraphy positioned within a faded field of Arabic writing, framed by two vertical bands or scrolls of fragmentary Arabic calligraphy. Reflective of his broader body of work, the piece expresses Koraïchi's exploration of the links between metaphysics, spirituality, and aesthetics, as his art becomes an exercise in the process of transformation.

Koraïchi studied at the Institute of Fine Arts and the Superior National School of the Arts in Algeria between 1967 and 1977. He later completed his studies at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs and the Institut d'Urbanisme in Paris. Rachid Koraïchi lives and works between Tunisia and France.



(فوق)
هذا المكان مشبع بأقدارنا
حبر على لوح صلصال
٦٤.٥ × ٤٩.٥ سم
١٩٨٦

(*above*)
This Space is Inlaid with Our Destinies
Ink on clay on panel
64.5 x 49.5 cm
1986

(اليسار)
وجودك أو وجودي أو هلوسات الحنين
حبر على لوح صلصال
٦٤.٥ × ٤٩.٥ سم
١٩٨٦

(*left*)
Without You or Me or the Nostalgic Hallucination
Ink on clay on panel
64.5 x 49.5 cm
1986

نجا مهداوي *Nja Mahdaoui*

تونس، ١٩٣٧ b.1937, Tunisia

يُطلق النُقاد على الفنان التونسي نجا مهداوي لقب "مصمم الحروف الراقصة" ويصف نفسه بمستكشف الرموز. وقد تجلى أسلوب مهداوي المبتكر في لوحات تفيض حركة ضمن إطار من الحروفية والنصوص المستوحاة من الخرافات، والأساطير المقدّسة، والحكايات، والمخطوطات. ويشتهر مهداوي بلوحاته الحبرية على ورق الرَقّ، لكنه يركز ايضا على استخدام الخشب، والألمنيوم، والنحاس، والبُردى والميلامين.

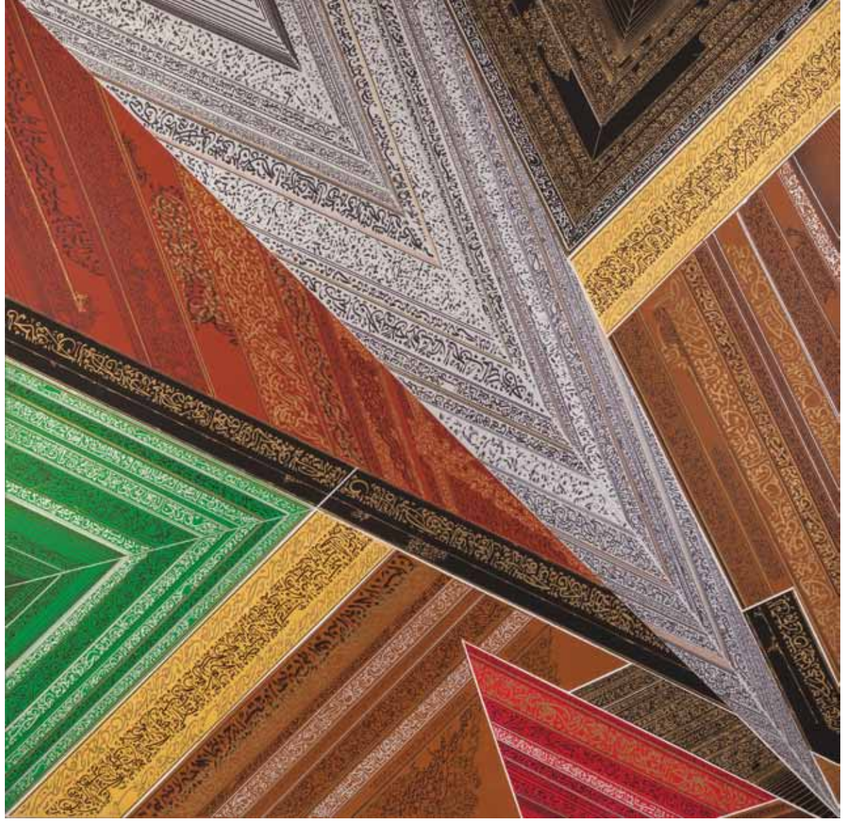
بعد إتمام دراسته في معهد « الأتيليه الحر » بمدينة قرطاج، حاز مهداوي على شهادة في التصميم الجرافيكي من «أكاديمية سانتا أندريا» في روما، كما نال منحةً دراسيّة من الحكومة التونسية لمواصلة تدريبه في «المدينة الدولية للفنون» بباريس. ويعد مهداوي من رواد الجيل العربي الذي استمد إلهامه من المنطقة رغم دراسته في الخارج. وفي مطلع سبعينيات القرن العشرين، بدأ مهداوي استخدام الكلمة في أعماله متأثراً بالفنان الإيراني الشهير حسين زندرودي.

ويمتلك مهداوي سجلاً غنياً بالأعمال الفنية، بالأضافة الى كونه كاتباً ومصوراً توضيحيا . فقد ألف ستة كتب، وصمم العديد من المشغولات النسيجية، وأغلفة الكتب، والرسوم التوضيحية للمنشورات. قدّم مهداوي أعمالاً في مؤسسات ثقافية عالمية رائدة، بما فيها «بيت ثقافات العالم» بباريس، كما يتم عرض أعماله المتميّزة اليوم في متحف «كوالالمبور» بماليزيا والمطارات الدولية في جدّة والرياض. يعيش مهداوي ويعمل في تونس.

Nja Mahdaoui is known by critics as a “choreographer of letters,” and describes himself as an “explorer of signs.” Celebrated for his innovative practice, Mahdaoui composes vibrant pieces through the energetic layout of calligraphy and texts that he draws from legendary and sacred myths, tales, and manuscripts. He is most recognised for his ink works on parchment although he also works in wood, aluminum, brass, papyrus, and melamine.

After studying at the Atelier Libre in Carthage, Mahdaoui graduated with a degree in graphic design from Accademia Santa Andréa di Roma. The Tunisian government then awarded him a scholarship to continue his training in Paris at Cité Internationale des Arts. Mahdaoui is a member of the generation in the Arab world who studied abroad, yet sought inspiration in the region. During the early 1970s he began exploring the word in his practice under the influence of prominent Iranian artist Hossein Zenderoudi.

A prolific artist, Mahdaoui is also a writer and illustrator He has produced six books, and designed tapestries, book covers, and publication illustrations. He has performed at international cultural institutions, including La Maison des Cultures du Monde in Paris. His monumental works are on display at Museum Kuala Lumpur in Malaysia and the international airports in Jeddah and Riyadh. Nja Mahdaoui lives and works in Tunisia.



ميدوم ٤
أكريليك على قماش كتان
١٥٠ × ١٥٠ سم
٢٠٠٢-٢٠٠٧

Nothing Lasts Forever (Maydoom 4)
Acrylic on linen canvas
150 x 150 cm
2002 – 2007

حازم مهدي

Hazem Mahdy

مصر، ١٩٨٦

b.1986, Egypt

سطع نجم الفنان المصري حازم مهدي من خلال مجموعة أعمال فوتوغرافية متميزة تتناول قضايا الهويّة، والجسد، والترابط، والتآلف الروحي. لقد حرص الفنان الشاب على إعادة ابتكار أسلوب التصوير الفوتوغرافي الذاتي وهو يتسائل عن ماهية العلاقة البدنيّة والمكانية لجسده مع تراثه بحكم مولده في مصر وترعرعه في الشارقة. ويقدّم مهدي صورة بصرية وجماليّة آسرة ومحبوكة بدقة تستحضر للأذهان تعقيدات علاقة الجسد مع المجتمع والتاريخ والتراث.

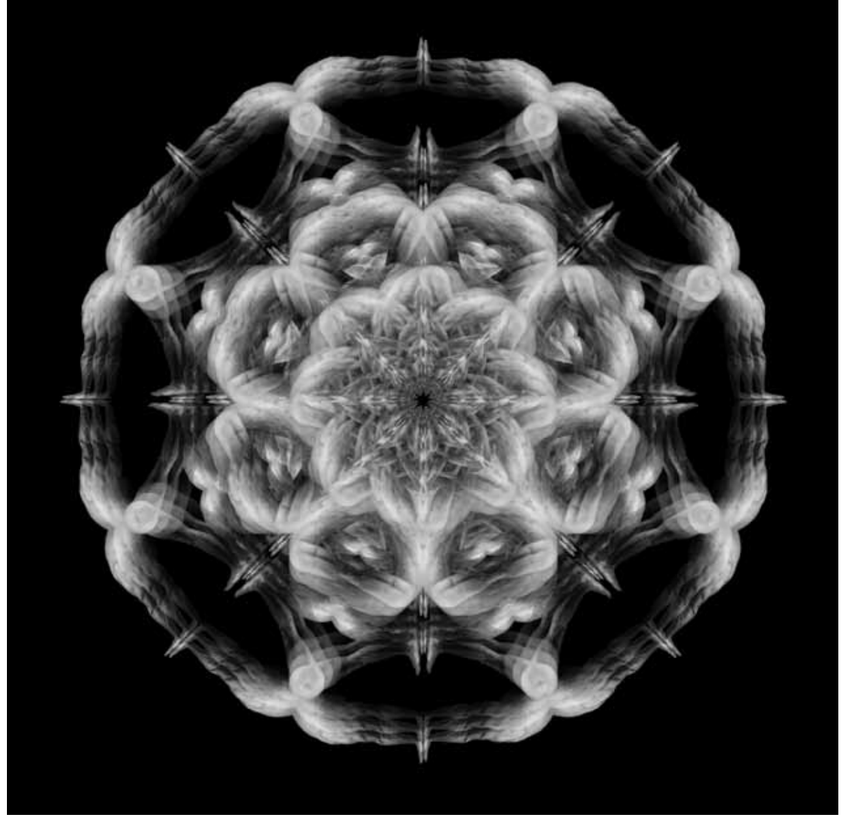
وخلال سلسلة أعمال سبق له أن عرضها بعنوان "One, Wahed, Yi, Eins, Alpha"، يسلّط مهدي الضوء على فكرة الوحدانية الروحية التي تمتد جذورها في اعماق الترابط الأنساني، ويحاكي تفاصيل الزخرفة الإسلامية وهو يبدع انماطا معقدة تتسم بالتفرد والتآلف في آن. ويستلهم مهدي افكاره من مصادر شتى منها العقيدة الأسلامية والبوذية والكونية التي شاعت بين اليونانيين القدماء، جنبا الى جنب مع مفاهيم علمية برزت حديثا في فيزياء الكم. حصل مهدي على شهادة جامعية في التصوير الفوتوغرافي من «الجامعة الأمريكية بدبي» في عام ٢٠٠٩، وهو الآن يعيش ويعمل في دبي.

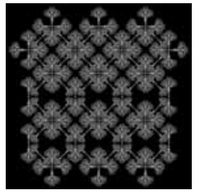
Hazem Mahdy has risen to prominence with an unquestionably beautiful body of photographic work that explores issues of identity, the body, interconnectedness, and spiritual oneness. Reinventing the genre of the photographic self-portrait, the young artist questions his body's physical and spatial relationship to his heritage as an Egyptian born and raised in Sharjah. Mahdy produces intricately composed and aesthetically arresting visual images that conjure up the complexities of the body's relationship to community, history, and heritage.

In his work, previously displayed in a show entitled *One, Wahed, Yi, Eins, Alpha*, Mahdy explores the idea of spiritual oneness grounded in a universal interconnectedness. Reminiscent of Islamic arabesques, he creates intricate patterns made of individual, yet interlinked elements. Mahdy draws inspiration from diverse sources, such as the Islamic faith, Buddhist ideologies, notions of universality explored by the ancient Greeks, as well as scientific concepts, arising from developments in quantum physics. He studied photography at the American University in Dubai, graduating in 2009. Hazem Mahdy lives and works in Dubai.

All photographs courtesy of Hazem Mahdy and Carbon 12

جميع الصور مقدمة من حازم مهدي وكربون ١٢





(فوق)
بدون عنوان ٩
عمل فوتوغرافي
١٠٠ × ١٠٠ سم
٢٠١٢

(*above*)
Untitled 9
C-print
100 x 100 cm
2012

(يسار)
بدون عنوان ٣
عمل فوتوغرافي
١٠٠ × ١٠٠ سم
٢٠١٢

(*left*)
Untitled 3
C-print
100 x 100 cm
2012

محمد مندي *Mohammed Mandi*

الإمارات العربية المتحدة، ١٩٥٣

b.1953, United Arab Emirates

يشتهر الخطاط محمد مندي عالمياً بأسلوبه الشخصي الفريد الذي يجمع الحروف والكلمات لتشكيل صور ورموز ثلاثية الأبعاد. ثم يكسو نقوشه الكتابية بمختلف الألوان والظلال عبر عملية مضنية يمكن أن تستغرق أعواماً لإتمام العمل الواحد. ومن خلال بناء سطح اللوحة من عدة طبقات، يحول مندي الشكل ثنائي الأبعاد للمخطوطة إلى تركيب متعدد الأبعاد ينبض بالحياة. فينتج عن ذلك عمل فني بارع يأسر الألباب مازجاً الإبداع النصّي مع البصري، والحرفي مع الرمزي، والتمثيلي مع التجريدي. بالنسبة لمحمد مندي، يعد فن الخط بمثابة فن الروح.

وبفضل تأثره الكبير بجمال الخط العربي منذ نعومة أظفاره، التحق مندي بمدرسة «تحسين الخطوط العربية» بالقاهرة وتخرج منها عام ١٩٧٧. ثم تابع تدريبه في تركيا خلال فترة السبعينيات على يد الخطاط التركي الشهير حسن جلبي. وفي الثمانينيات، عاد مندي إلى الإمارات حيث يواصل تصميم الشعارات للوزارات، والهيئات الحكومية، والشركات الخاصة، والمؤسسات التجارية. ويمكن تمييز تصاميم مندي في زوايا الأوراق النقدية لدولة الإمارات العربية المتحدة ومملكة البحرين، وعلى جوازات سفر الإمارات، والبحرين، وقطر، وعمان، والكويت. ومن أبرز إنجازات مندي مشاركته في التصميم الداخلي للخطوط العربية الزخرفية في «جامع الشيخ زايد الكبير» في مدينة أبوظبي. يعمل محمد مندي ويعيش في مدينة أبوظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة.

Calligrapher Mohammed Mandi is recognised internationally for an individual style that combines letters and words to form three-dimensional images and figures. Working with different shades and colours, Mandi overlays the lettering in a laborious process that can take years to complete a singular work. By building up the surface in layers, Mandi transforms the two-dimensionality of script into a vibrating, multi-dimensional composition. The result is a breathtaking achievement that forges the textual with the visual, the literal with the symbolic, and the representational with the abstract.

For the artist, calligraphy is the art of the soul. Fascinated by the beauty of calligraphy as a child, Mandi enrolled in the Arabic Calligraphy Improvement School in Cairo, graduating in 1977. He continued his training in Turkey during the 1970s under renowned Turkish calligrapher, Hassan Chalabi. In the 1980s, he returned to the United Arab Emirates, where he has since designed calligraphy for the logos of government ministries, private companies, and commercial establishments. Mandi's distinctive angular designs are found on banknotes throughout the UAE and Bahrain, and on passports in the UAE, Bahrain, Oman, Qatar, and Kuwait. One of his most notable accomplishments is as one of the designers of the interior calligraphy in the Sheikh Zayed Grand Mosque in Abu Dhabi. Mohammed Mandi lives and works in Abu Dhabi.

Portrait photograph courtesy of Clint McLean
الصورة الشخصية مقدمة من كلينت ماكلين

البسملة
جواش على ورق
٦٨ × ٣٠ سم
٢٠٠٨

In The Name of Allah, The Mercifiul, The Beneficient
Gouache on paper
68 x 30 cm
2008

(يسار)
الحمد لله
جواش على ورق
٦٨ × ٣٠ سم
٢٠٠٨

(*left*)
Praise Be To Allah
Gouache on paper
68 x 30 cm
2008

(اقصى اليسار)
البسملة ٢
مواد مختلفة على ورق
٤٥ × ٦٥ سم
٢٠٠٨

(*far left*)
In The Name of Allah, The Mercificul ,The Beneficient II
Mixed media on paper
45 x 65 cm
2008

حسن المسعودي *Hassan Massoudy*

العراق، ١٩٤٤ b. 1944, Iraq

يعد حسن المسعودي من أبرز فناني المنطقة، ويشتهر عالمياً بأسلوبه المميز الذي يعتمد على الكلمات والعبارات المأخوذة من الشعر والحكم والأمثال وأقوال الفلاسفة على مر القرون، حيث يترجم هذه النصوص الغنية بمضمونها التاريخي إلى أعمال معاصرة بروح متجددة. وأكثر ما يشتهر به المسعودي هو أعماله على الورق، إذ يسلّط الضوء على الأحرف والكلمات المفردة من خلال إشباعها بالألوان، ومدها عبر اللوحة لإبراز نقاء الشكل، والحركة، وإضفاء عمق ملموس على سطح اللوحة.

وغالباً ما يعمد المسعودي إلى تضمين لوحاته نصاً مصوّراً على نطاق أصغر ورسم إطار حول الحرف الرئيسي، وشد اهتمام الناظر إلى الأبعاد النحتية والروعة الجمالية لشكل الحرف وطريقة رسمه في اللوحة. كما تتألق الحروف في أعماله متحولةً إلى شكل معماري أخّاذ، ورموز راقصة على الورق، حيث يدمج الفنان خبرته في فن الخط والتصوير معاً.

ولد الفنان المسعودي في مدينة النجف العراقية سنة ١٩٤٤، وانتقل للعيش في بغداد سنة ١٩٦١ ليتعلم هناك فن الخط العربي التقليدي. وغادرها إلى فرنسا عام ١٩٦٩ ليدرس فن الرسم التصويري في «المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة» بباريس، وتخرّج منها عام ١٩٧٥. وجاب المسعودي خلال الأعوام الثلاثة عشر التالية جميع أنحاء أوروبا، حيث ذاع صيته من خلال عرض حي يجمع بين الموسيقى والشعر وفن الخط على شاشة مسرحية. ويتم اقتناء أعمال الفنان اليوم ضمن مجموعات فنية خاصة وفي متاحف عدة حول العالم، وهو يعيش ويعمل حالياً في العاصمة الفرنسية باريس.

One of the region's most prominent artists, Hassan Massoudy is internationally recognised for a distinctive practice that draws on words and phrases from proverbs, poets, and philosophers throughout the centuries, and translates these historically rich texts into vibrant, modern works.

Best known for his works on paper, Massoudy highlights individual letters and words in saturated colours, stretched across the paper to the effect of accentuating pure form, movement, and a tactile depth of surface. Often incorporating text depicted on a smaller scale and framing the central letter, Massoudy draws our attention to sculptural dimensionality and aesthetic wonderment of both the form of the letter and the process of tracing it onto paper. As letters appear to transform into both overwhelming architectural form and figures dancing on the paper, Massoudy integrates his training in both calligraphy and figural representations.

Born in Najaf, Massoudy moved to Baghdad in 1961, where he learned classical calligraphy as an apprentice. In 1969, the artist left to Paris where he studied figurative drawing at École Nationale Supérieure des Beaux-Arts and graduated in 1975. For the next thirteen years, Massoudy toured Europe with a theatrical performance that combined music, poetry, and live calligraphies projected onto a screen. His works are held in private collections and museums throughout the world. Hassan Massoudy lives and works in Paris.

(فوق)
بدون عنوان
جواش على ورق
٧٥ × ٥٥ سم
١٩٩٦

(Above)
Untitled
Gouache on paper
75 x 55 cm
1996

(يسار)
بدون عنوان
جواش على ورق
٨٤ × ٥٤ سم
٢٠٠٢

(left)
Untitled
Gouache on paper
84 x 54 cm
2002

أحمد ماطر *Ahmed Mater*

المملكة العربية السعودية، ١٩٧٩ b.1979, Saudi Arabia

يعتبر د. أحمد ماطر، الذي يجمع بين عمله كفنان ملتزم ومهنته كطبيب ممارس في مستشفى محلي، واحداً من رواد الفن المعاصر في المملكة العربية السعودية.

ويستخدم ماطر في إبداعاته صور الأشعة السينية التي تم التخلص منها في المستشفى، ويرسم بخطوط ذهبية على أوراق عولجت بالشاي والرمان بأسلوب يشابه ما كان معروفا في نسخ المخطوطات الدينية القديمة، وذلك من أجل إضفاء تأثير أكثر إشراقاً والتعبير عن النور الكامن في الأيمان والمعرفة. لقد أبدع ماطر مجموعة لا مثيل لها من الأعمال الفنية التي تمزج بين الطب الحديث وعناصر من الدين الإسلامي الحنيف، موظفاً الرسم والخط والتصوير والتركيب وفنون الأداء في محفظته الفنية التي تعكس شغفه بالعلم والفن بأسلوب عربي أصيل ومميز.

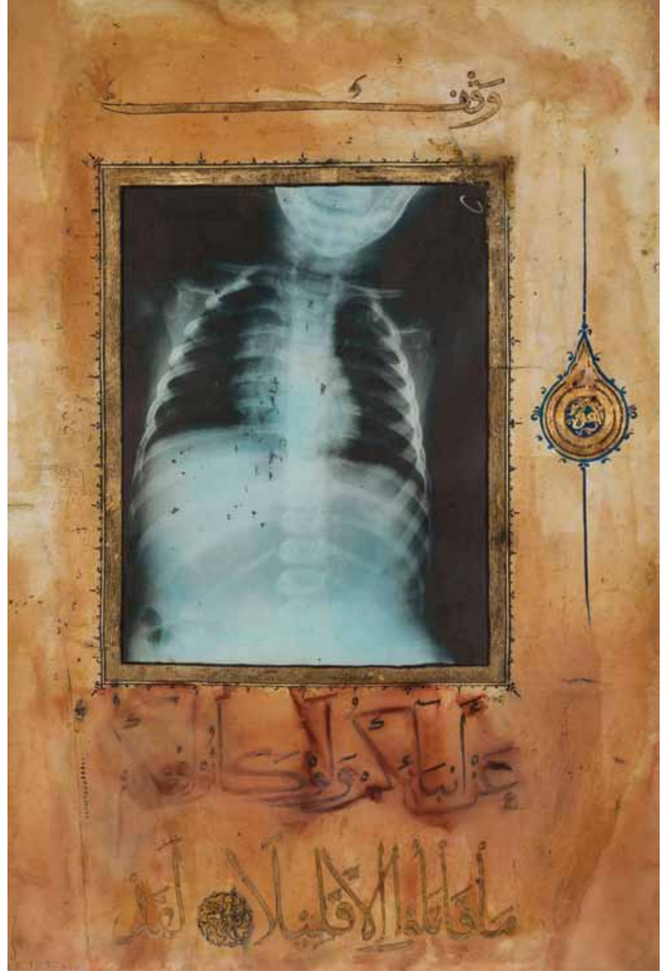
ولد أحمد ماطر في تبوك (قرية رجال ألمع) بالقرب من الحدود السعودية الأردنية، فيما خدم والده في جيش المملكة العربية السعودية وعملت والدته في الزخرفة والخط. ولم يهمل ماطر شغفه بالفن حتى بعد التحاقه بكلية الطب عام ١٩٩٨، إذ كان عضواً في قرية المفتاحة التشكيلية ضمن «مركز الملك فهد الثقافي». باشر ماطر عرض أعماله الفنية في عام ٢٠٠٠، حيث شارك في معارض فردية وجماعية في تركيا وألمانيا وإيطاليا ومصر والمملكة المتحدة ومختلف أنحاء منطقة الخليج العربي. ويرجع عرضه الفني الأول باستخدام صور الأشعة السينية إلى عام ٢٠٠٣. كما ساهم ماطر في العديد من المبادرات المحلية، ويعتبر أحد الأعضاء المؤسسين لمبادرة «إيدج اوف آرابيا» (حافة الصحراء) الفنية المستقلة.

A rising figure in Saudi Arabia's contemporary art world, Ahmed Mater has created a unique practice that merges his dual passions for science and art.

Also a practising medical doctor, Mater collages discarded x-ray images with calligraphy and gold leaf ornamentation onto paper that has been prepared with tea and pomegranate—a technique traditionally used on religious manuscripts. The result is an incomparable mixed media practice that bridges modern medicine together with Islamic faith. As Mater's technique achieves a luminous surface effect, his works symbolise the light of both religion and knowledge.

Mater was born in the rural village of Rijal Alma'a, Tabuk, near the Saudi Arabian border with Jordan, to a father who served in the Saudi Arabian Army and a mother who was a calligrapher. Enrolling in medical school in 1998, Mater pursued art as a member of Al Meftaha Arts Village, part of the King Fahd Cultural Center. In 2000, he began exhibiting his work and has since participated in solo and group shows in Turkey, Germany, Italy, Egypt, the United Kingdom, and across the Gulf region. He first exhibited his x-ray works in 2003. Mater is also responsible for numerous local initiatives, and is a founding member of the independent arts initiative, Edge of Arabia. Ahmed Mater lives and works in Saudi Arabia.

Portrait photograph courtesy of Ahmed Mater and ARTSPACE, Dubai
الصورة الشخصية مقدمة من أحمد ماطر وآرت سبيس، دبي



صورة شعاعية لمنطقة الجذع
مواد مختلفة على قماش
صورة بالأشعة السينية مطبوعة بأسلوب "أوفسيت"، رقائق ذهب، شاي، صباغ رمان، حبر صيني من "دوبونت"، وطلاء من مواد مختلفة على ورق أرشفة.
١٥١ × ١٠١ سم
٢٠٠٩

Illumination (Torso)
Offset x-ray film print, gold leaf, tea, pomegranate, dupont Chinese ink and mixed media paint on archival paper
151 x 101 cm
2009

عمر النجدي

Omar El Nagdi

مصر، ١٩٣١

b. 1931, Egypt

يشتهر الفنان والباحث في الفلسفة والموسيقى عمر النجدي بسلسلة من الأعمال التي ترتكز على الصيغ الأحادية للخطوط. ويتمخض أسلوب النجدي الفني المميز، الذي بدأه في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، عن أعمال تجريدية متناغمة تقوم على تكرار الرقم العربي واحد (١) الذي يشبه الحرف الأول في الأبجدية العربية ألف (أ). ويوظف النجدي التفاصيل الدقيقة لإبداع تركيبات نابضة متعددة الأبعاد ترمز إلى وحدانية الذات الإلهية التي لا تتجزأ.

تخرّج النجدي، المولود في مصر عام ١٩٣١، من «كلية الفنون الجميلة» التي تعتبر اليوم جزءاً من «جامعة حلوان» في عام ١٩٥٣ وواصل تدريبه في روسيا وإيطاليا وتخرج من «أكاديمية الفنون» في البندقية عام ١٩٦٥. أقام النجدي معرضه الأول في القاهرة عام ١٩٥٠، وكان شخصية بارزة في المجتمع الفني بالقاهرة، وعضواً في جماعة «الفنان الحر» التي كان يرأسها طه حسين، كما أسس «جماعة الفسيفساء» المصرية عام ١٩٦٤. نال النجدي جوائز في ثلاث دورات من بينالي ألإسكندرية أعوام ١٩٦٦، و١٩٦٨، و١٩٧٤.

ويركز النجدي على مجالات متنوعة تشمل الرسم الزيتي، والرسم المائي، والنحت، والحفر، والفسيفساء، وقد نأى بنفسه خلال مسيرته عن اتباع أسلوب فني بعينه، مستمداً إلهامه من الثقافات الغنية للمناطق الريفية في مصر والحي الشعبي «باب الشعرية» بالقاهرة. ويتم اقتناء أعمال النجدي، الذي يعمل ويعيش في القاهرة، ضمن العديد من المجموعات الفنية الخاصة والمتاحف حول العالم.

Artist, philosopher, and musician Omar El Nagdi is renowned for a series of works based on singular forms of calligraphy. Initiated in the 1960s and 1970s, El Nagdi's practice creates rhythmic abstractions based on the repetition of the Arabic numeral for 'one' (*wahed*), which shares its form with the first letter of the Arabic alphabet, *alef*. With minimal form, El Nagdi builds a pulsating and multi-dimensional composition that symbolises the indivisible nature of the divine.

Born in Egypt in 1931, El Nagdi graduated from the Faculty of Fine Arts in 1953 (now part of Helwan University in Cairo) and continued his training in Russia and Italy, graduating from the Academy of Venice in 1965. He held his first exhibition in Cairo in 1950. An active member of Cairo's art community, El Nagdi was a member of the Liberal Artist's group headed by Taha Hussein, and formed the Egyptian Mosaics Group in 1964. He received awards at three Alexandria biennials in 1966, 1968, and 1974.

A multi-disciplinary artist, El Nagdi works in oil painting, watercolour, sculpture, etching, and mosaic. Over the course of his career, El Nagdi has refused to commit to one particular artistic style and identifies his inspiration as the diverse cultures of rural Egypt and Cairo's popular urban district of *Bab Al She'reya*. His work is held in private collections and museums throughout the world. Omar El Nagdi lives and works in Cairo.

بدون عنوان
مواد مختلفة على خشب
١١٩.٥ × ١١٩.٥ سم
١٩٧٠

Untitled
Mixed media on wood
119.5 x 119.5 cm
1970

رافع الناصري *Rafa Al Nasiri*

العراق، ١٩٤٠–٢٠١٣ 1940-2013, Iraq

يبدع رافع الناصري أعمالاً فنية تجريدية على الورق والقماش، معتمداً على الطبيعة كمصدر للإلهام ومستخدماً الحروف العربية في كثير من الأحيان. ويبدو تأثر الناصري بالفن الصيني واضحاً من خلال الرسم بالحبر واستخدام الفراغ الخاوي، كما أنه بارع في مزج الألوان المشبعة العميقة والخطوط الإيمائية الانسيابية لإبداع لوحات فراغية تجريدية شمولية.

ولد الناصري في تكريت بالعراق عام ١٩٤٠، وحصل على درجة البكالوريوس في الرسم من «معهد الفنون الجميلة» في بغداد، وتابع دراسته الفنية في «أكاديمية الفنون المركزية» في العاصمة الصينية بكين بين عامي ١٩٥٩ –١٩٦٣. وفي وقت لاحق حصل الناصري على منحة من «مؤسسة جولبنكيان» للدراسة في البرتغال وفي غرافورا بلشبونة بالتحديد. ويعتبر من الأعضاء المؤسسين لجماعة «الرؤية الجديدة» التي تشكلت في بغداد إبان الحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٦٧. عمل الناصري مدرساً في كل من «معهد الفنون الجميلة» ببغداد، و«جامعة اليرموك» في الأردن، و«جامعة البحرين»؛ كما لعب دوراً مهماً مطلع تسعينيات القرن العشرين في تأسيس محترف الجرافيك في «دارة الفنون» في العاصمة الأردنية، حيث يعيش ويعمل حالياً.

وللناصري مؤلفات كثيرة حول تاريخ الطباعة الفنية في العالم العربي، وقد نال العديد من الجوائز الدولية خلال حياته المهنية المتميزة، ويعتبر واحداً من أبرز الفنانين التشكيليين الحداثيين في المنطقة.

Rafa Al Nasiri creates compelling abstract works on paper and canvas that draw on nature as a source of inspiration and often include Arabic calligraphy. Influenced by the art of China, most prominently the technique of ink drawing and the use of empty space, Al Nasiri brings together deep saturated colours and fluid gestural lines to create beautiful, all-encompassing abstracted and spatial landscapes.

Born in Tikrit, Iraq, Al Nasiri attained his BA in Graphics from Baghdad's Institute of Fine Arts. He then pursued his training in China at Beijing's Central Academy of Fine Arts (1959-1963) and later received a scholarship from the Gulbenkian Foundation at Gravura Lisbon, Portugal. He was a founding member of New Vision Group (*Al Ru'yya Al Jadidah*) formed in Baghdad in response to the 1967 Arab-Israeli War. He has taught at the Institute of Fine Arts in Baghdad, Yarmouk University in Jordan, and the University of Bahrain, and played an instrumental role in launching the printmaking studio at Jordan's Darat al Funun during the early 1990s.

Al Nasiri is also a prolific writer on the history of printmaking in the Arab world. Throughout his distinguished career, he has received numerous international awards and is recognised as one of the most important modern artists of the region. Rafa Al Nasiri lives and works in Amman.

تحولات الأفق رقم ٥
أكريليك على قماش
١٣٠ × ١٠٩ سم
١٩٧٩

Variations of the Horizon No. 5
Acrylic on canvas
130 x 109 cm
1979

سمير صايغ *Samir Sayegh*

لبنان، ١٩٤٥

b. 1945, Lebanon

يعد الفنان والشاعر والناقد اللبناني سمير صايغ واحداً من رواد المدرسة الحداثية في العالم العربي. وانطلاقاً من إدراكه العميق لسلطة تشكيل الحرف العربي، فقد سعى الفنان صايغ إلى تحرير فن الخط من إساره اللغوي والدلالي، ليركز بدلاً من ذلك على الخصائص الجمالية للكلمة المخطوطة وصولاً إلى لغة بصرية عامة.

وتجح صايغ في ابتكار أسلوب فني مميز يمزج بين الزخرفة والمخطوطة. ومن خلال استخدام العناصر التشكيلية للخط والفراغ، يحول صايغ الحروف والكلمات إلى أشكال تجريدية ضمن تراكيب هندسية تضج بالحركة وتغطي كامل السطح في الغالب. وتمد أعمال صايغ جسراً بين اثنتين من النزعات الفنية لتشكل بذلك مساهمة فريدة في تاريخ المدرسة الحداثية وتعكس التأثر البصري الواضح للفنان بالحركة الحداثية والهندسة البسيطة.

درس سمير صايغ تاريخ الفن في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس. ونجح الفنان في ابتكار أنواع جديدة من الخط العربي، معتمداً على أبحاثه حول الخطوط التقليدية واهتمامه بالتصميم الحداثي، وقام بتصميم العديد من الشعارات. يعتبر صايغ أيضاً من الكتاب غزيري الإنتاج، حيث نشر العديد من المقالات حول الفن وعلم الجمال، وعمل محاضراً في قسم التصميم الجرافيكي بالجامعة الأمريكية في بيروت بين عامي ٢٠٠٣ – ٢٠٠٧. يعيش صايغ ويعمل في مسقط رأسه بيروت.

Lebanese artist, critic and poet Samir Sayegh is a pioneer of modernism in the Arab world. Driven by a deep interest in the formal power of letters, Sayegh sought to liberate calligraphy from language and meaning. The artist instead focuses on the aesthetic properties of the written word in an effort to create a universal visual language.

Often uniting ornamentation with calligraphic script, Sayegh has developed a distinctive practice. Through the formal elements of line and space, the artist abstracts Arabic letters and words into dynamic geometric compositions, which often cover the entire surface. Visually engaged with the modern art movement, geometric minimalism, Sayegh's works bridge two artistic traditions to forge a unique contribution to the history of modernism.

Sayegh studied art history at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. His research on traditional calligraphy combined with his interest in contemporary design led Sayegh to invent new calligraphic typefaces and he has fashioned several logos. Also a prolific writer, Sayegh has published numerous articles and essays on art and aesthetics. From 2003-2007, he was a lecturer in the Architecture and Graphic Design department at the American University of Beirut. Samir Sayegh lives and works in Beirut.

بركة
أكريليك ورقائق ذهب على قماش
١٠٠ × ١٠٠ سم
٢٠١٠

Grace
Acrylic and gold leaf on canvas
100 x 100 cm
2010

خالد بن سليمان

Khaled Ben Slimane

تونس، ١٩٥١

b.1951, Tunisia

احترف خالد بن سليمان صناعة الخزف، والنحت، والرسم، ويسعى من خلال أعماله إلى الغوص في اعماق عالم الروحانيات. وبعزفه على وتر التعبير الكتابي، يصمم سليمان أعماله بطريقة إبداعية تبدو من خلالها الحروف والكلمات والآيات القرآنية وكأنها تؤدي رقصة إيقاعية حميمية دافئة. وفي خضم هذه الحركة على سطح الوسيلة التعبيرية، تعطي مادّية كتاباته الإيحائية انطباعاً بأنها ترشح نحو اللانهاية.

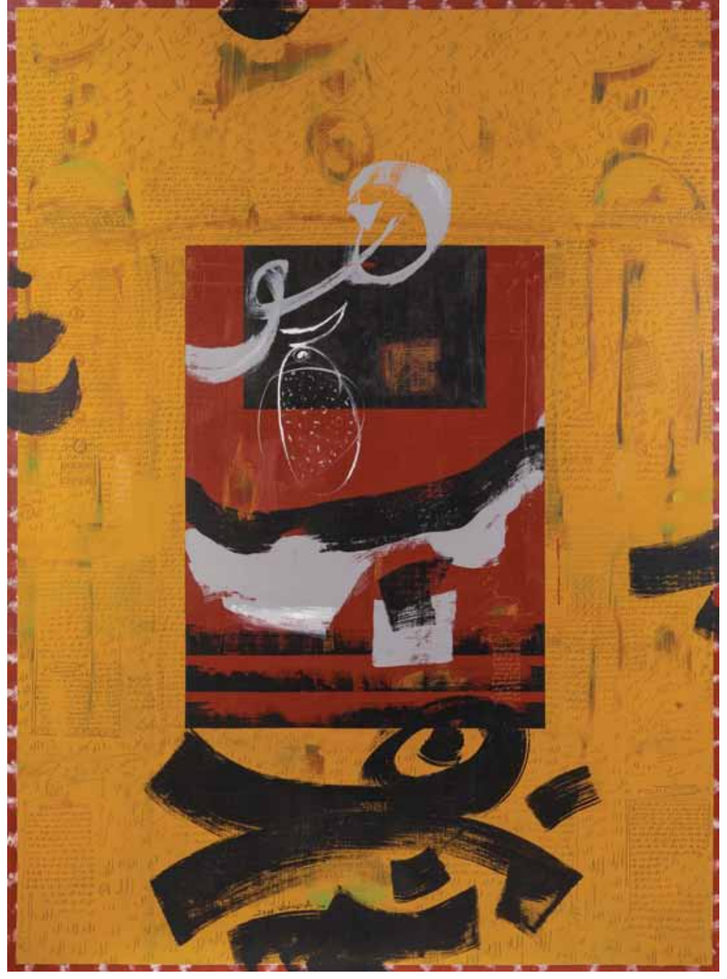
ويستوحي سليمان أفكاره من المواضيع الأندلسية، والتقاليد البربرية، ويؤمن بقوة تأثير التراث. وهو يرى أعماله على أنها تجديد معاصر لحرفة الخزف القديمة. وتتميز أعماله على الورق باختياره لمجموعة من الألوان كالأزرق والذهبي ولون الصلصال. كما تتميز أعماله الخزفية بأشكالها الوظيفية الأسطوانية، والمخروطية، والمكعبة.

تخرج خالد بن سليمان من «المعهد التقني للفنون» في تونس عام ١٩٧٧، ثم تابع تدريبه في معهد «إسكولا ماسانا» للفنون في مدينة برشلونة بإسبانيا. كما حصل على مرتبة فنان مقيم عام ٢٠٠٤– ٢٠٠٥ في «متحف إيداميتسو للفنون» بمدينة طوكيو اليابانية. وحفلت مسيرته المهنية بعدد كبير من الجوائز، نذكر منها «الجائزة الكبرى لعام ٢٠٠٢» في مدينة فيتري سول ماري الإيطالية، و«الجائزة الوطنية للثقافة» في تونس. ويتم اقتناء أعماله الفنية في العديد من المتاحف البارزة حول العالم، بما في ذلك «المتحف السميثسوني» في العاصمة واشنطن، و«المتحف البريطاني للفنون». يعيش خالد بن سليمان ويعمل في تونس.

Khaled Ben Slimane is a ceramicist, sculptor, and painter whose artistic practice is a quest for spirituality. Playing with graphism, Slimane choreographs letters, words, and Qur'anic verses in an intimate and rhythmic dance. In this movement across the surface of the medium, the materiality of Slimane's gestural writing seemingly transpires into infinity.

Inspired by Andalusian themes and Berber traditions, the artist believes in the power of heritage and sees his craft as a contemporary reinvention of historical ceramics. His works on paper are recognised for the artist's choice of the colours blue, ochre, and gold and his ceramics are often characterised by their functionality, taking the shape of a cylinder, cone, or cube form.

Slimane graduated from the Technological Institute of Art in Tunis in 1977 before continuing his training in Spain at Escola Massana in Barcelona. From 2004-05, he held a residency at Idemitsu Museum of Arts in Tokyo, Japan. His career has been recognised with numerous awards, including the 2002 Grand Prize in Vietri sul Mare in Italy and National Cultural Prize in Tunis. His pieces are collected by prominent museums worldwide, including the Smithsonian Museum in Washington, DC and the British Museum of Art. Khaled Ben Slimane lives and works in Tunis.



الصعود الثالث عشر
أكريليك على قماش
٢٠٠ × ١٥٠ سم
٢٠٠٨

Ascension XIII
Acrylic on canvas
200 x 150 cm
2008

الحروفية: الطريق والأفق

بقلم شربل داغر

تقول حكاية "بوسيه الصغير" (Le Petit Poucet) إن حطاباً يئس من عجزه المتمادي عن إطعام أطفاله السبعة، فكان أن قرر، مع زوجته، ذات ليلة، التخلص منهم، ما بلغ مسامع "بوسيه الصغير"، صغير الأبناء... احتاط الطفل للأمر منذ صباح اليوم التالي، لما اقتاد الزوجان أطفالهما إلى الغابة لإضاعتهم فيها: راح يوزع حصى في الطريق، لكي يحسن بعد وقت العودة من جديد، وإعادة أخوته إلى البيت العائلي. وهكذا كان...

تطول الحكاية بعد، لكنني اكتفيتُ منها بجزئها الأول، ما يوفر لي صورة مناسبة، صورة عكسية لما يقوم به الفنان الحروفي فوق طريقه الفنية. فهذا الفنان، بعكس "بوسيه الصغير"، يبدأ، أو ينطلق من حصى، من مواد بعينها، من حروف، يعرفها، من دون أن يضمن بواسطتها الوصول الآمن إلى مقصده الفني. يطلب الحروفي، على الخلاف من ذلك، البدء من حروف لكي لا يعود إليها، لكي يخرج منها إلى غيرها، إلى ما يبدلها، ويغير طبيعتها حتى.

كما يمكن القول إن الفن، في الحروفية عموماً أو في هذا المعرض بالذات، ينتهج طرقاً وطرقاً. هذا يجعل المعنى الواحد، أو المشترك، متعدداً، يتفرق في دلالات، في طرق، تتباين وتلتقي في كونها سبلاً مختلفة ومتنوعة إلى بلوغ الفن. وهي سبل تنطلق من مصادر بعيدة، ولكن بما يوافق الجمالية الحديثة.

يمكن لزائر المعرض أن يتنقل بين الأعمال الفنية مثل من يتقدم بمعونة خريطة واحدة: يقيم الصلة بين عمل فني وآخر، بوصفه "الجار" وربما "الأخ"، واجداً صلات قربى وتحاور بين هذا وذاك. كما يمكن أن يلحظ اختلافات بينة بين الأعمال الفنية، على الرغم من القربى، إذ تتلاقى وتتعاكس، ما يجمع القريب والبعيد في مدى واحد.

كما يمكن لدارس الفن أن يتنقل بين الأعمال الفنية فوق طرق أخرى، وفق مقاصد أخرى: أن يرى إليها مثل عينات، وعلامات، من تاريخ أوسع منها، وأعم وأشمل منها. يمكن له أيضاً أن يرى إليها عامودياً وأفقياً: عامودياً، إذ يرى إلى العمل الفني (أو أكثر) لهذا الفنان أو ذاك بوصفه يندرج في غيره، في مدى مفتوح من نشاط الفنان التشكيلي، السابق، والذي يتعين فيه العمل الفني المعروض. وأفقياً أيضاً، إذ إن العمل الفني الواحد (أو أكثر) يتحاور مع أعمال غيره في سياق، قد يكون تاريخياً (في البلد الواحد، أو في أكثر من بلد)، وقد يكون جمالياً (في البلد الواحد، أو في أكثر من بلد). طرقٌ وطرق في إنتاج الفن، إذاً. وطرقٌ وطرق في النظر إليها، في عرضها، سواء في صالة أو كتاب.

التاريخ بين الخط والحروفية

يسعى بعض المؤرخين والنقاد إلى درس الخط العربي القديم، أو الحروفية في القرن العشرين، وفق "أصل" واحد، كما لو أن لها نشأة واحدة، أي غير تاريخية، أصابت أعداداً من الفنانين في وقت بعينه. وإذا ما ميز هؤلاء الدارسون بين نشأة وأخرى، فإنهم لا يتوانون عن تأكيد نظرية "الأصل" ولو بين وقت وآخر. فيما علمتنا دروس في علوم مختلفة أن النشأة قد تكون متعددة، في وقت واحد أو مختلف، ومن دون أن يكون لهذا وذاك "أصل" واحد بالضرورة.

هذا ما توقفتُ عنده منذ العام ١٩٩١، في كتاب "الحروفية العربية: فن وهوية"، إذ درستُ هذه الظاهرة الفنية، وتحققتُ من أن أعداداً من الفنانين "تشقوا" هذا الطريق (هذه الطرق) من دون تواصل أو معرفة بالضرورة بين تجربة هذا وذاك منهم. كما تحققتُ أيضاً من أن لهم طرقاً مختلفة في مقاربة الفن، وإن تتشابه مساراتها الفنية والجمالية.

Hurufism: Pathways and Prospects

Text by Charbel Dagher
Translated from Arabic by Basil Hatim

Le Petit Poucet tells the story of a woodcutter and his wife, who in despair at their increasing inability to feed their seven children, one night decided to get rid of them. Little Poucet, the youngest child, overheard the conversation and decided to take precautions. On the morning of the following day, as the parents led the children into the forest to lose them, little Poucet threw little pebbles on the path in the hope that these might be landmarks that would guide him and his brothers on the way back home.

The story continues but this first part should be sufficient to convey the image I seek, although Little Poucet's way is the reverse of the process which the Hurufist goes through on his or her artistic journey. Contrary to what little Poucet did, the Hurufist would start with the pebbles, the material itself, the well-known letters, with no guarantee that these would safely enable him or her to reach any artistic destination. Indeed, the Hurufist would start with these letters in the very hope that there will be no return to them, in order to leave them well behind, to replace them, to change their character, to find others in the process.

It could also be said that, like all art, Hurufism in general and this exhibition in particular, has many and varied pathways. This forces the single, common meaning to yield different connotations, which vary, yet ultimately converge, along pathways that are effectively different routes to the attainment of art for art's sake. These ways may well emerge from distant sources, but are never out of step with modern aesthetics.

The visitor to this exhibition can go round from one artwork to another armed, it seems, with a single road map. They can establish links between one work and another and see these pieces as 'neighbours', or 'brothers'. The visitor can seek connections between the artifacts, and envision a dialogue between them, like that between neighbours or brothers. Despite the kinship, however, visitors will also see differences, convergences and divergences which accentuate closeness or bridge distances, within a given scope or range.

The visitor can also move around amongst these artworks along different pathways, and with different objectives in mind. The viewer can see these works as representative signs, pointing to a far more extensive and more comprehensive history than what the signs would normally stand for in isolation. This process may be undertaken vertically or horizontally. The vertical dimension presents one or more artworks by this or that artist, as subsumed by other artworks, always in the open space of work by artists who have gone before. On the horizontal dimension, one or more artworks are seen in dialogue with other artworks, within a particular context that (in one or more countries) may be historical or

** Hurufism. Huruuf is Arabic plural of Harf ('letter')*

هذا ما يصيبني إذ أتوقف أمام أعمال هذا المعرض الجامع لتجارب مختلفة: منها ما درسته في السابق، ومنها ما اتصلتُ به من دون معرفة مقربة، ومنها ما "أكتشفه" فعلاً. رواد وفنانون جدد في المعرض عينه، ما يجعل للحروفية تاريخاً أكيداً، ممتداً، وما يقيم لها كياناً صريحاً ومشعاً.

الطريق التاريخي سبيل أكيد في درس الفن، ومنه الحروفية، فيتتبع الدارس معرفة التجارب لدى الفنانين، فناناً فناناً، أو فناناً بعد فنان، بتأثر أو باختلاف بينهما. إلا أن هناك طريقاً فنياً صرفاً قد يكون هو الأنسب لدرس الحروفية. فماذا عنه؟

لو عاد الدارس إلى تاريخ فن الخط في الثقافة والمجتمعات العربية-الإسلامية القديمة، لتحقق من أن هناك سبلاً بعينها يمكن رصدها واستخراجها في استعمالات الخط:
– استعمالات الخط في القرآن الكريم،
– استعمالات الخط في العمارة،
– استعمالات الخط في المخطوطات،
– استعمالات الخط في مواد وأدوات من "متاع الدنيا"، إذا جاز القول (أي فوق صحن، أو ثوب، أو باب، أو سيف وغيرها).

لا يمكن اتباع هذا التقسيم في الحروفية، وإن كان الدارس يقوى على إيجاد استعمالات الحروفية في العمارة أو المخطوطات وغيرها. ذلك أن على الدارس أن يلحظ، قبل هذا كله، أن الحروفية نقلت

Hassan Massoudy, *Untitled*, 1996
حسن المسعودي، بدون عنوان، ١٩٩٦

aesthetic. In short, the production and reception of art, in an exhibition hall or in a book, invariably takes many and different pathways.

History: From Calligraphy to Hurufism

There is a tendency among some art historians and critics to study classical Arabic calligraphy, or twentieth-century Hurufism, ahistorically, that is, as if each of these pursuits has emanated from a single source that has influenced groups of artists at specific points in time. This source-and-influence theory is alluded to and highlighted from time to time even when it is sometimes conceded that calligraphy or Hurufism, each in its own way, has had different beginnings and not a single source or origin. In fact, research across many disciplines has taught us that the single-source notion is untenable, and that the emergence of anything is more likely to be the outcome of many and varied influences, whether from a single point in time or from different times.

This is precisely what was uppermost in my mind when I pondered the question of the sources of Hurufism in my book *Al Huruufiyya Al 'Arabiyya: Fann wa Huwiyya* (*Arabic Hurufism: Art and Identity*) (1991). I examined this phenomenon, and concluded that numerous artists had trodden the art path (or paths) without necessarily communicating with each other, or even being aware of the experience of one another. I have also demonstrated that these artists adopted different approaches to art, albeit with many artistic and aesthetic similarities.

This is what overwhelms me when I stand before any of the works exhibited on this occasion. This is an exhibition which has brought together different experiences, some of which I have actually examined sometime in the past, others I have identified with from a distance, and still others I am in fact 'discovering' in the here and now. In this exhibition, there are the pioneers, and there are the new artists. This can only point to a historical and extensive reality within which Hurufism exists as a pursuit in its own right and a shining beacon that illuminates the way for others. The historical way is thus a certain pathway into the study of art, including Hurufism. True, those who study art are seeking to acquaint themselves with the experiences lived through by the various artists, one by one, or one after the other, co-influencing, or departing from one another. But there is one infallible artistic way most suited to the study of art in general, and Hurufism in particular. What could this way be?

It is obvious for anyone re-visiting the history of calligraphy in the Arab-Islamic culture and societies that there were specific uses to which calligraphy was put and which can be surveyed and identified objectively. Calligraphy was used in:

The Holy Quran
Architecture
Manuscripts
Material artifacts (such as a plate, a dress, a door, a sword)

Granted, calligraphy was widely used in such domains as architecture and manuscripts. But such a classification would simply not be adequate for an understanding of Hurufism. At the outset, it has to be noted that Hurufism was a giant leap forward in the art of

الخط العربي، وما يحيط به من معالجات فنية، إلى نطاق آخر، غير النطاق القديم، وهو نطاق الفن الحديث (ابتداء من التجارب الأوروبية).

سعى البعض سابقاً، أو لا يزال يسعى، بين نقاد ودارسين وفنانين، إلى ربط تلقائي، أو سهل، بين الحروفية (الناشئة) والخط العربي (القديم)، مُسقطين التاريخ الفني، من جهة، وحاصل التجارب الحروفية نفسها، بالمعنى الفني والجمالي، من جهة ثانية.

قد يلجأ البعض إلى هذا الربط السريع طلباً لإيجاد "شرعية"، وعمق تراثي، للتجارب الفنية الناشئة، فيما تتأتى واقعاً من منطق، من سياق، لنا أن نتبينه فوق الحامل المادي، في المعالجات الفنية، قبل فحص الحمولات والإحالات الثقافية والجمالية وربما الرمزية على تراث عربي-إسلامي قديم. فما يتحكم بالأعمال الفنية هو منطق "القطعة الفنية المفردة"، والصالحة للعرض، عدا أنها منتجة وفق مواد وأدوات لا تنتسب في غالبها إلى الصنع القديم، عدا أنها تعرض للبيع والفُرجة العلنية...

إن إنكار هذا التاريخ، أو إدراجه في تفسير غير مناسب، لا يفسد التاريخ وحسب، وإنما لا يوفر تماماً لهذا الفن سياق استقباله المناسب، ولا يبني له قاعدة فنية وجمالية راسخة، إذ يبقى "مهتزاً"، ومشكوكاً فيه، ومعرضاً لأي تقلبات متأتية من خارج الفن.

ولإنكار التاريخ عواقب أخرى، وهي إنكار مجهودات هذا الفنان أو ذاك، ولا سيما "الرواد" منهم، في "تملك" الفن الحديث (بتقنياته وأدواته وقيمه)، وفي جعله حاملاً ومحيلاً على ثقافة مخصوصة، ما يشبه "إعادة التملك" واقعاً. ذلك أن ما قام به فنانون عرب (وإيرانيون) منذ أربعينيات القرن الماضي، لم يكن متاحاً، ولا أكيداً، بل كان يُنظر إليه بعين الاستخفاف والاستسهال، ولا سيما من محبي الفن، ومن حكومات أيضاً، ممن كانت لا تنتبه إلى أن الفن هو عملية ثقافية بالضرورة، وهي إن لم تحمل "بصمة" صانعيها، فستكون إذذاك تقليداً بليداً لغيرها ليس إلا. فما سعى إليه "رواد" الحروفية، هنا وهناك، وفي عزلات محترفاتهم في الغالب، لم يكن "آمناً" مثل طريق العودة عند "بوسيه الصغير".

الخروج من "نظامية" الخط

إذ يقترب الزائر من عمل الفنان حسن المسعودي (العراقي، المقيم في باريس)، أو من عمل سمير الصايغ (اللبناني، المقيم في بيروت)، قد يجد صلة مقربة بين عمليهما وبين الخط العربي. وهو ما يمكن قوله لو اقترب كذلك من عمل كمال بلاطة (الفلسطيني، المقيم بين الولايات المتحدة الأميركية وجنوب فرنسا)... ذلك أن الزائر يقوى على إيجاد صلات قربى بين الماثل أمام عينيه وبين أعمال خطية قديمة، تربط العملية الفنية بما كان يسمى "أقلام" الخط العربي: المسعودي

Hassan Massoudy, *Untitled*, 2002
حسن المسعودي، بدون عنوان، ٢٠٠٢

calligraphy and the various treatments associated with it. Hurufism has moved calligraphy from a classical mode onto an altogether different plane, namely that of modern art exemplified most prominently in the European experience.

Furthermore, some art historians, critics, and even artists, have, over the years, sought, too hastily perhaps, to establish a link between burgeoning Hurufism and classical Arabic calligraphy, riding roughshod, on the one hand, over artistic history and, on the other hand, over the collective outcome of Hurufist experiences, both artistically and aesthetically.

Such gratuitous links are resorted to by those who are over-keen on seeing newly-emerging artistic experiences as 'legitimate' and 'deep-rooted in heritage'. But rarely, if ever, do these experiences emanate from or are realised within a particular logic. That is, they would be embedded within a context that, in any artistic treatment, has to be seen for what it is: as something over and above the 'material carrier', the signifier. This must be prior to any consideration of the elements of the Arab-Islamic heritage that constitute what is being signified or what is being referred to, culturally, aesthetically or symbolically. What governs an artistic work is thus the logic of the exhibitable 'individual artistic piece', regardless of whether the materials and tools used in its production belong to the classical or to the modern period, and regardless of whether it is being exhibited for sale or for public viewing.

This denial of, or distorted interpretation of, history not only does an injustice to history but also denies the particular form of art in question a proper context of reception, depriving it of a firm artistic and aesthetic base, and leaving it precarious, suspect and vulnerable to vicissitudes from outside art.

The denial of history has other consequences. The artists' efforts, particularly those of the pioneers, to ensure that they 'possessed' the new art form (with all its technicalities, tools and values) would be denied. By relegating artists to the position of mere conduits for a particular culture, something akin to a 're-possessing' would in fact be implied. For example, what Arab (and Iranian) artists have achieved since the 1940's has been dismissed, downplayed and seen neither as 'present', nor as 'certain', particularly by art amateurs and enthusiasts. Governments have also shown this dismissive attitude, oblivious to the fact that art is necessarily a cultural process and that, if a work of art does not carry the hallmark of its artist, the process will only be dull imitation of something else and indeed nothing but something else. Thus, what the pioneers of Hurufism sought to achieve, albeit sporadically, and often in the isolation of their workshops, was not as 'safe' as Little Poucet's return path.

Departure from the 'Regularity' of Calligraphy

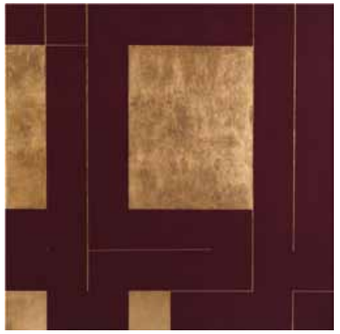
Anyone approaching the works of Hassan Massoudy (Iraqi, residing in Paris) and Samir Sayegh (Lebanese, living in Beirut) would immediately be struck by a remarkable similarity between the work of these artists and Arabic calligraphy. The same may be said of work by Kamal Boullata (Palestinian, living in the USA and South France). It is striking how viewers can identify affinities between what is there

يعود إلى "القلم" نفسه، إلى القصبة، لكي يخط بها أعماله فوق الورق، فلا يستعمل، مثل غيره من الحروفيين، الريشة أو الإزميل أو المسطرة وغيرها. أما الصايغ فإن عمله يقترب مما استخرجه خطاطون قدامى من حلول وتخريجات تقوم على "هندسة" الحرف، مثل تجارب الوزير-الخطاط ابن مقلة (٢٧٢ هـ - ٨٨٦ م. - ٣٢٨ هـ - ٩٣٩ م.) خصوصاً، الذي "هندس" الخط (كما قيل فيه). وهو ما يمكن ملاحظته في عمل بلاطة، إذ يُذكّر الزائر بأعمال الخط الكوفي التربيعي فوق جدران العمارة الإسلامية القديمة، أو فوق سطور بعض المخطوطات...

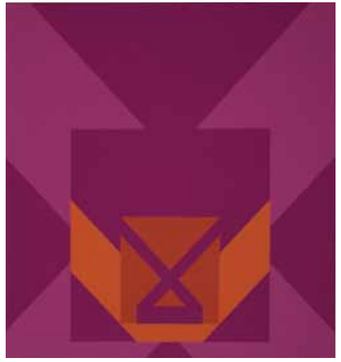
إلا أن هذه الصلات تبقى مضللة أو غير كافية، لو اكتفى بها الناظر أو الدارس. له أن يلحظ أو يدرس ما تقوم عليه هذه الأعمال وغيرها من توليدات حديثة، تضعها في تطاق الفن الحديث، عدا أنها وليدة اجتهادات الفنان وحلوله العملية في إنتاج عمله الفني. في إمكان الدارس أن يتوقف عند أعمال الثلاثة المذكورين، وأن يفحصها ويحللها، بغية إظهار مدى ابتعادها عن الموروث القديم، ومدى اجتهادها في توليد معالجات جديدة. إلا أن السبيل "الآمن" قد يكون غير هذا، وهو العودة إلى معايير التجديد في فن الخط العربي قديماً.

لا يختلف اثنان في أن لفظ "شجرة" اعتُمد لتسمية الخطوط العربية المختلفة، وإنزالها في فروعها المختلفة، ما يشبه – في طريقة الفرز والتصنيف – شجرات العائلات والبطون والأفخاذ. إلا أن دارسي الخط من القدماء اعتمدوا هذه الطريقة عملاً بما تحققوا منه في أساليب الخط نفسها، وهو ما يمكن تسميته بـ: "حسن الاتباع" (كما كان يقال في أكثر من فن قديم). فقد تنبه القدماء إلى أن صلة التفريع بين خط وآخر ممكنة بالانطلاق من خط معروف، وبالاختلاف معه: من المعروف، على سبيل المثال، أن الخطاط ابراهيم الشجيري أخذ عن الخطاط اسحق بن حماد خط "الجليل"، واخترع منه خطاً أخفّ منه سماه قلم "الثلثين"؛ ثم اخترع من خط "الثلثين" خطاً سماه "الثلث"... هذا ما يمكن قوله، في تفريع آخر طاول قلم "الجليل"، إذ اخترع منه يوسف الشجيري (أخو المذكور) خطاً آخر، أطلقَ عليه اسم: "الرئاسي"... هذا ما يمكن قوله في خطوط عديدة، إذ كان الخطاط يتبع غيره، ثم يشتق منه طريقاً جديداً لفن الخط.

هذه الحسابات القديمة لا نجدها في أعمال الحروفية، حتى عند فنانيها الأكثر قرباً من تجارب الماضي الفني، أو التي تدّعي كونها "أكثر أصالة" من غيرها. إذ لم نجد عند المسعودي أو الصايغ أو بلاطة، أو عند غيرهم مثل: محمد سعيد الصكار أو محمد العاني (العراقيين)، أو عبد الإله العرب (البحرين) وغيرهم الكثير، ما يحقق شروط "الاتباع" الحسن في الخط القديم: لم تقم تجربة هذا أو ذاك على "تفريع" مسعاه



Samir Sayegh, *Grace*, 2010
سمير صايغ، بركة، ٢٠١٠



Kamal Boullata, *Lam Alif*, 1983
كمال بُلاّطة، لام ألف، ١٩٨٣

Lam Alif artwork photograph courtesy of Meem Gallery
صورة العمل الفني "لام ألف" مقدمة من ميم جاليري

before their very eyes and the classical works of calligraphists. This links the artistic process to the so-called Arab calligraphy 'pens': Massoudy returns to the 'pen' itself, to the reed, with which he would write on paper; he would not, like his Hurufist contemporaries, return to such tools as the plume, the chisel or the ruler. Sayegh's work, on the other hand, approximates solutions and outcomes reached by the classical calligraphists and thus relies on the geometry of the letter. This is a commendable return to the work of the minister-calligraphist Ibn Muqla (272 A.H./886 A.D. – 328/939), described as the one who 'engineered' calligraphy. All this can also be observed in the work of Boullata, which is reminiscent of the square Kuufi calligraphy found on walls of classical Islamic architecture, or in manuscripts.

However, these links, in and by themselves, remain nebulous, if not utterly misleading. The viewer may well observe and examine the modern cadences which these works convey and which put these works within the range of modern art. These works have also come out of innovation and practical solutions worked out by the artist in the production process. Indeed, viewers may pause at, examine and analyse the works of these three artists, trying to identify the extent to which these works have deviated from the classical model, and the extent to which new treatments have been incorporated. But none of these routes may be the 'safe' route. The safe way, we suggest, is a return to the actual criteria of innovation in classical Arabic calligraphy, to what in fact constituted excellence.

It is now a well-known fact that the Arabic term for 'tree' has been adopted as a metaphor to describe the different Arabic calligraphic styles in terms of the various 'branches' of a tree (in a manner akin to the sorting and classification of tribal family trees, branches and sub-branches). Classical scholars of Arabic calligraphy, however, would use this methodology consciously, having first ascertained the identity of the various calligraphic styles, and the ways these styles may be 'followed most judiciously'. Students of calligraphy have long recognised that the derivational connection, which exists between one style and another, is possible by taking one particular, well-known style as a point of departure, and then by deviating from it. To take a well-known example, calligraphist Ibrahim Al Shujairi borrowed from calligraphist Ishaq Bin Hammad the so-called *Al Jaleel* ('majestic') style, and modified it into the lighter style of *Al Thulthayn* ('the two-thirds'), then into *Al Thulth* ('the one third'). In another case of 'branching' from the *Al Jalee*l style, Yusuf Al Shujairi (Ibrahim's brother), invented *Al Ri'aasi* ('Presidential'). These are only two examples from many where a calligrapher follows in the footsteps of another in formulating a new calligraphic style.

These careful classical calculations are no longer in evidence in present-day Hurufism, even among those Hurufists who are close to the artistic past, or to the more 'authentic' trends. For example, in the works of Massoudy, Sayegh or Boullata, and others, like Mohammed Said Al Saqqar, Mohammed Al Ani from Iraq, or Abdul Ilah Al Arab from Bahrain, conditions of judicious following of Classical Calligraphy are not met. True, these artists tend to

الجديد وفق القواعد القديمة، بل قامت مجهوداتهم على الانطلاق من موروث خطي ما، وعلى البناء المتجدد ابتداء منه. يمكن ذكر العديدين من الفنانين القريبين من الخط، سواء في العالم العربي أو الإسلامي، ممن نقلوا فنهم إلى حوامل مادية جديدة، وبأدوات صنع مختلفة، فضلاً عن أنهم باتوا يعتنون ببناء تشكيلي للخط العربي، ما يقربه بالتالي من الفن الحديث أكثر من الفن الإسلامي القديم. لم يقترح هؤلاء خطاً جديداً يضاف إلى شجرة الخطوط العربية القديمة، وإنما انتهجوا سبلاً جديدة، متفلتة، في قسم من عملياتها وطرقها، من "نظامية" الخط القديمة.

هذا يعني أن الحروفية، ابتداء من هذه التجارب الأكثر قرباً من الخط العربي، تنبني وفق منظور ثقافي وفني مختلف، إذ هي موصولة ومتفاعلة مع معايير ومدركات متحصلة من الثقافة الحديثة التي تنهل منها وتفعل فيها. هذا ما يصح ابتداء من صنع العمل الفني انتهاء بعرضه، مروراً بكل العمليات التي تجعل من هذه الأعمال المعروضة أعمالاً حديثة، وإن ذات خصوصية بعينها، ماثلة في الصنع والقيمة والمرجعية وغيرها.

بين كتابة ورسم

إذا كانت أعمال المسعودي تورد جملاً بالعربية، فإن الصايغ وبلاطة يكتفيان بشكلانية الحرف العربي الصرف: يبدو الخط معهما مثل بناء تصميمي، يغري العين بتشكلات لا تختلف عن الجمالية البصرية واللونية عند الروسي كازيمير مالیفیتش (١٨٧٨-١٩٣٥)، أو الفرنسي روبير ديولوني (١٨٨٥-١٩٤١)، أو غيرهما من التجريديين الهندسيين واللونيين في التجارب الغربية.

هذا التذكير (القوي أو الخفيف) ببعض أساليب الخط العربي، يخفّ ويبتعد في أعمال "الرائد" الراحل جميل حمودي (العراق)، وفي أعمال: يوسف أحمد وعلي حسن (قطر)، وعلي عمر الرميص (ليبيا)، وعبد الله المحرقي (البحرين)، وأحمد مطر (السعودية).

يمكن للزائر، كما للدارس، أن يتوقف أمام عمل يوسف أحمد، الذي تتوسطه عبارة: "إقرأ"، التي تحيل بالطبع على العبارة القرآنية المأثورة. ويمكن أن تكون، في الوقت عينه، إشارة إلى ما تقوم عليه اللوحة في بنائها الفني كذلك. ذلك أن أحمد "يكتب" العبارة، بل "يرسمها"، فلا "يخطها" كما في السابق. هذا ما يتضح كذلك في تكوين الحروف، واستداراتها واستطالاتها وزواياها، إذ تبدو أقرب إلى أن تكون ناتجَ يدٍ تلقائيّة، لا تصميمية. وهو ما يتضح في كون الفنان يضع النقطتين فوق القاف بطريقة لا تناسبهما في الكتابة، بل تناسب التكوين الفني للوحة. كما يَظهر في لوحته أن للحروف ظلالاً لونية، وهو ما لم يكن معروفاً في العمل الخطي القديم، حيث كان يُكتفى في الغالب بلون السواد فوق

Kazimir Malevich, *Suprematist Painting: Eight Red Rectangles*,1915
كازيمير مالیفیتش
لوحة أوجية (*Suprematist*)
ثمانية مستطيلات حمراء، ١٩١٥

Robert Delaunay, *Relief Rhythms*, 1932
روبير ديولوني، إيقاعات تضاريسية، ١٩٣٢

Photographs via wiki-commons
الصورة مقتبسة من *wiki-commons*

Yousef Ahmed, *Read*, 2008
يوسف أحمد، اقرأ، ٢٠٠٨

Ali Hassan, *Nūn*, 2008
علي حسن، "ن"، ٢٠٠٨

start off from calligraphic heritage, and build on it. But, there is not a single experiment of 'branching out' that adheres to the classical rules (of innovation). Equally true, both in the Islamic world and in the Arab world, there are very few calligraphers who moved on to developing new material carriers (signifiers), using a variety of tools, or were particularly concerned with artistic structure in Arabic calligraphy, thus getting closer and closer to classical Islamic art. These few no doubt adopted a range of new styles, which deviated from the trodden path in process and method. But none of them proposed a new calligraphic line that could be added to the classical tree.

In effect, this means that Hurufism, starting from those experiments which are closest to classical calligraphy, has been evolving along different cultural and artistic paths. It connects and interacts with criteria and perceptions accruing from modern culture, which it influences and is influenced by. This is true of any artistic work, from conception to exhibition, and passing through the various processes in between, that make the exhibited works what they are – modern, but in their own specific way in terms of factors such as production, value and frame of reference.

Between Writing and Drawing

Massoudy uses full sentences. Sayegh and Boullata, on the other hand, are content with the pure form of the Arabic letter, and calligraphy becomes akin to architectural design. Such designs attract the eye with configurations similar to the optical colour aesthetics of the Russian Kazimir Malevich (1878-1935), the French Robert Delaunay (1885-1941) and other abstract geometrists and colourists (chromatic and structural artists) in Western experimentation.

This conjuring up (in its weak or strong form) of some styles of Arabic calligraphy is less in evidence in the work of the late 'pioneer' Jamil Hammoudi from Iraq, as well as in the works of Yousef Ahmed and Ali Hassan from Qatar, Ali Omar Ermes from Libya and Ahmed Mater from Saudi Arabia. A marvel for visitors and scholars alike, the work of Yousef Ahmed is adorned

بياض المخطوط، ومن دون أي تظليل. وهو ما يمكن للزائر متابعته في عمل علي حسن، الذي يعدد الوسائل في صنع لوحته، فلا يكتفي بقلم وحسب. كما يتضح كذلك أن اللون يتدرج في عمله، ولا يفوز بسماكة واحدة، ومنسجمة في شكل الخط. وإذا كان أحمد يحيل على العبارة القرآنية، فإن حسن يتوقف أمام حرف "النون"، وله إحالات قرآنية، هو الآخر، فيصرف جهده التشكيلي عليه، ويجعل منه حجر البناء والبناء نفسه، في هذا العمل كما في أعمال أخرى كثيرة له.

يحتفظ أحمد بجملة مفيدة، فيما ينصرف حسن إلى حرف وحسب، ما يجعل هذا وذاك يتعاملان مع مادة الكتابة العربية مثل "معطى تشكيلي"، مثلما قال جميل حمودي وشاكر حسن آل سعيد، الرائدين العراقيين في هذا التيار الفني، إذ قال الأول: "الفن يستلهم الحرف"، بينما قال الثاني: "اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق" (شاكر حسن آل سعيد: "البعد الواحد"، مطابع ثنيان، بغداد، ١٩٧١). وهو ما يمكن تبينه في أعمال أخرى مشاركة في المعرض، إذ حافظتْ على ألفاظ وجمل عربية، من دون أن تتقيد في كتابتها بخط معين، بل رسمتها إذا جاز القول. فالصلة بين الكتابة والرسم تتعدى استحضار الحروف والجمل في صيغ "حرة"، لتشمل مجمل البناء الفني في أعمال: حمودي والرميص ومطر. فتفحص هذه الأعمال يُظهر بأن بناءها الفني لا يقوم على الحرف أو الجملة وحسب، وإنما يندرج هذا

Shakir Hassan Al Said, *Untitled*, 1963
شاكر حسن آل سعيد، بدون عنوان، ١٩٦٣

Ali Omar Ermes, *Imperatives of the Letter Lam*, 2009
علي عمر الرميص، لزوميات اللام، ٢٠٠٩

وتلك في بناء يتعداهما. فالفنان الحروفي، هذا أو ذاك، يُدرج المادة الكتابية في غيرها، فلا "تنزل" فوق بياض الورقة أو المخطوط، وإنما فوق سطح تصويري بات "يستقبلها" بقياساته وألوانه. وإذا كانت المادة الكتابية تتوسط اللوحة، في أعمال أحمد وحسن والرميص، فإنها تبدو عنصراً في جملة عناصر بناء اللوحة عند حمودي ومطر. ففي عمل حمودي تتعالق المادة الكتابية مع بناء هندسي، تكعيبي تحديداً، وتتخذ بناء ثنائياً في عمل مطر.

هذا التعالق بين المادة الكتابية والتصوير، في إطار اللوحة أو المحفورة وغيرهما، يبني العمل الفني وفق منظور وخبرات ومعالجات باتت جديدة، يحصّلها الفنان ويتمرس بها ويجدد فيها في سياق تجارب الفن الحديث. فقد بات يعتني بشكلية المادة الكتابية، لكونها تنتسب إلى الشكل، وهو (مع اللون) في أساس العمل الفني الحديث. كما بات يعتني باللون، بلون المادة الكتابية، كما بـ"المناخ" اللوني الذي تندمج فيه، ما يدرج العمل الحروفي في صميم الفن الحديث.

بين زخرفة ورسم

إذا كانت أعمال المسعودي والصايغ وبلاطة تقترب في بعض صنعها من أعمال الخط، فإن أعمال نجا المهداوي ولؤلؤة الحمود ومحمد مندي تنتسب، أو تنهل، أو تتواصل مع فن آخر، موصول ومنفصل عن الخط،

with the Arabic '*iqra*' ('now you may read'), an intertextual reference to the well-known Quranic verse, of course. But '*iqra*' can at the same time also be a reference to what the piece stands for in terms of artistic structure: Ahmed 'writes' the word, indeed 'draws' it, and does not 'calligraph' it, as used to happen traditionally. This is also visible in the letters' form, circles, elongation, and corners, giving the impression not of a designed but of a spontaneous flow of the hand. One can see this in the way the two dots are placed on the shape of the letter *qaaf* –ق- which, while at variance with how this is done in writing, is in keeping with the artistic design of the piece. In this exhibit, noticeable also are the coloured shades, a practice unknown in classical calligraphy where it was often sufficient to simply have black on white, with no shading. A similar phenomenon may also be observed in the work of Ali Hassan, who resorts not only to the pen but to a multiplicity of media in the production of his artwork. Here, colour graduates and fluctuates in thickness and consistency. Whereas Yousef Ahmed alludes to a Quranic verse, Ali Hassan is preoccupied with the letter '*Nūn*' which also has a powerful Quranic intertextuality. In this and in other works by this artist, a great deal of effort is exerted on 'form', turning the '*Nūn*' into a building block and at the same time, ultimately, into an entire edifice.

Thus, while Ahmed keeps meaningful sentences, Hassan focuses on the single letter. But in both cases, Arabic calligraphy would be treated as a 'formal given', as noted by Jamil Hammoudi and Shakir Hassan Al Said, the two Iraqi pioneers of this artistic trend. According to Hammoudi, "art is inspired by the letter". In a similar vein, Shakir Hassan Al Said talks about "taking the Arabic letter as a point of departure" (*Al Bu'd Al Waa-Hid* – 'the One Dimension', Thunyan Publishers, Baghdad, 1971). All of this can be seen in other works in this exhibition: Arabic phrases and sentences, with no restrictions dictating adherence to a particular calligraphic style in the way these words are in fact 'drawn' and not merely written. The link between writing and drawing seems to entail going beyond simply calling up particular letters and sentences in isolation. These words would encompass the entire artistic edifice in the work of Hammoudi, Ermes and Mater. Examining the works of these artists would reveal that their artistic structure does not rely solely on the letter or the sentence, but are integrated in an overall design that certainly transcends the individual letter or sentence. The Hurufist artist integrates writing into other modes of representation: nothing simply 'descends' on a white sheet of paper, but on a representational surface made conducive in measurement and colour to the reception of what descends. Writing thus takes centre stage in the works of artists such as Ahmed, Hassan and Ermes. With Hammoudi and Mater, however, writing becomes one of many elements that go into the production of a piece. In Hammoudi's work, for example, the written mode and a predominantly cubic artistic design are intertwined. The bond takes the form of a binary structure in the work of Mater.

In this way, writing and pictorial representation are closely bound up, within the framework of an artistic piece (painted or sculpted). This is

ما تقوم به الحمود يتصل بدوره بالأساس الهندسي لهذه الزخرفة، إذ يقوم وفق حسابات مدروسة، بل شديدة الدقة، وإن تتعين أحياناً في نقاط هي في تتابعها أساس الخط المستقيم. بل يقوم بناء عملها وفق علاقة مركبة بين الثابت والدائري، ما يولد لدى المتفرج شعوراً بدوران العمل على نفسه. وما يستوقف النظر في هذا البناء المميز، هو أن الفنانة تعرف أن للبناء الهندسي ثباتاً "يجمِّد" النظر ويحدده ما يجعل العمل "بارداً"، أو هندسياً بالمعنى السلبي للكلمة في العمل التشكيلي. فكان أن أبطلتْ مفعول الثبات بأن أدخلتْ إليه حركةً تديره على نفسه، ما يجعل العمل (لو بدلتُ في ألفاظ عبارة عربية قديمة): "خُيِّل أنه ساكن وهو يتحرك". مثلُ هذا التدبير في معالجة العمل الفني يصدر عن ثقافة وخبرة في الفن الحديث، كان للفنانة أن تعنى بها، وأن تتفاداها، بما يعطي لعملها هذا الحضور الحيوي. وزادت من الحيوية هذه بأن جعلت الخطوط تتعين في نقاطها المتتابعة، ما جعلها "خفيفة" الوقع على العين بدورها، فتبدو أثيرية في نهاية المطاف، أو تتنزل من رسم أول وبعيد.

إلا أن ما رمتْ إليه الفنانة كذلك من وراء هذا هو "استلهام" مرجعية طقوسية وروحانية وجمالية في الوقت عينه، وضمن العملية ذاتها. ذلك أن ما قامت به يستعيد حركة الطواف حول الكعبة الشريفة في الطقوس الإسلامية. غير أنها لا تقلد أو تحاكي مشهداً وهو الزخرفة العربية–الإسلامية. إلا أن درس أعمالهم يحتاج إلى الفصل بينها لتبيان خصوصية كل تجربة على حدة. تجربة المهداوي هي واحدة من تجارب متعددة بلغها هذا الفنان واختبرَها فوق حوامل مادية مختلفة، بأدوات عديدة، ونجحت في توليدات فنية مثيرة. في العمل المعروض يستثمر المهداوي قابليات جديدة للزخرفة العربية–الإسلامية (من دون الخط، كما في تجارب أخرى له)، فينوع فيها، ويجدد النظر إليها. عمل يستند إلى توليدات المسطرة والخط المستقيم بما يبني تشكلات وكتلاً تصميمية وفق تعاكسات لونية.

لا شيء في هذا العمل (أو في غيره من أعماله) يحيل صراحة على الخط أو الزخرفة القديمين، إذ إن الخط يحضر في أعماله من دون أن تشكل حروفه كلمة أو جملة، ولا تفيد بالتالي أي معنى. وهو ما يتضح كذلك في الزخرفة، إذ لا ترسم أعماله أشكالاً بعينها، مستحسنة أو مطلوبة (مثل الدائرة أو المربع أو الدائرة في مربع أو المربع في دائرة أو توليدات هندسية منظمة)، وإنما تبتكر تشكلات ممكنة وجذابة للسطر. بل يمكن القول إن بناء عمله يقلب النظر، ويجدده إلى تشكلات الزخرفة، إذ لا يتقيد العمل الفني لديه ببناء الصفحة الطولي، وبالتوزع المدروس والمنتظم فوق سطوره.

Ahmed Mater, *Illumination (Torso)*, 2009
أحمد ماطر، صورة شعاعية لمنطقة الجذع، ٢٠٠٩

Jamil Hamoudi, *If Ever Forgetful Mention Allah*, 1985
جميل حمودي، اذكر ربك إذا نسيت، ١٩٨٥

the corner stone of an artistic work that evolves from the perspective of new experiences and treatments, accumulated, practised and re-ordered by the artist in the context of modern art experimentation. In this, there is concern with the 'form' of the writing material since writing is now seen as part of form which, with colour, has become the pivot of the artistic work. Furthermore, there is now concern with the colour of the 'writing material', and with the colour of the 'atmosphere' into which writing gets integrated.

Between Embellishment and Drawing

Whereas the works of Massoudy, Sayegh and Boullata are in important respects remarkably close to the art of calligraphy, art works by Nja Mahdaoui, Lulwah Al Hamoud and Mohammed Mandi belong to, are inspired by, or communicate with an altogether different art form, namely 'Arab-Islamic embellishment' (zakhrafa). However, to examine this phenomenon, we must at the outset distinguish between work by one artist and that of another within the group of artists represented in this exhibition. This involves considering the specific experience which each of the individual artists has been through. Mahdaoui's experience is one of several experiences which this artist has been through, experimenting with different material carriers (signifiers), using different tools and successfully producing exciting artistic results. In the work exhibited, Mahdaoui exploits new Arab-Islamic embellishment possibilities (without the calligraphy which is in evidence in his other works). In the present work, Mahdaoui varies on and re-considers these possibilities. Relying on the ruler and the straight line, the artist would go on to produce interesting configurations, design entities and colour contrasts.

There is nothing in this work (or in any of the other works by this artist) that relates explicitly to classical calligraphy or the art of embellishment. Calligraphy is present in these works but without the formal letters, words or sentences yielding 'normal' meaning. The same may be said of embellishment. These works do not draw anything in particular, no matter how useful or commendable (e.g. the circle, the square, the circle within the square, the square within the circle, or other symmetrical configurations). Rather, these works innovate, producing configurations that are both possible and attractive on the line. In fact, it can safely be said that Mahdaoui's works turn sight upside down and constantly renews the view to reveal embellished configurations. The works do not adhere to such formatting principles as vertical structure of the page, or meticulous and systematic distribution of items on the page lines.

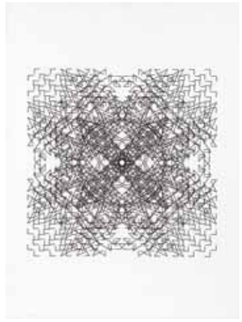
What Al Hamoud does, relates to the geometrical basis of embellishment. Although it is often realised by dots which, if seen in sequence, are the basis of the straight line, Al Hamoud's work is conducted in accordance with well-studied and extremely precise calculations. There is a complex relationship between the constant and the circular, which gives the impression of the work circumambulating around itself. But what is truly striking in this excellent work is that the artist is fully aware that any geometrical structure has a constancy that 'freezes' and limits the view, which conveys a perception that is 'cold', or 'engineered', to use the word in its negative, non-artistic sense.

معروفاً، بل تعاين "شكلانية" المشهد، لو شئنا التدقيق، أي إنها ترى إلى الحركة بوصفها وليدة شكل دائري ومتتابع. وهو ما يجمعها بالشكلانية الكتابية في تجارب الخط العربي، وبتجديدات هذه الشكلانية في تجارب الحروفية، كما تبينا أعلاه.

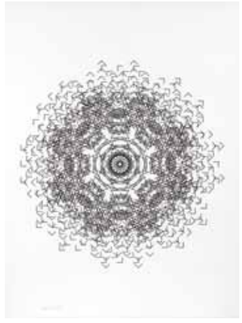
في هذه النقطة بالذات تلتقي تجربة مندي بتجربة الحمود، أو العكس. فإذا كانت الفنانة تتجنب إيراد أي حرف، أو جملة في أعمالها، فإن مندي يوردها بصورة قوية، وإن تبدو "خفيفة" بصرياً، أو أثيرية بدورها. وما يصل بين التجربتين أيضاً هو أن مندي يبني واحداً من أعماله الثلاثة ("بسملة ٥") على أساس دائري، يدور على نفسه كذلك، ويستعيد أو يحيل على حركة الطواف. كما يقوم برصف خطوط الطواف وفق حركة هندسية بينة، جاعلاً من لفظ "لا إله..." أساساً للبناء الإجمالي. ويتيح له قلم "الغواش" الذي رسم به هذا العمل أن يتأنى في رسم الحركة المتتابعة، والتي تنحرف شيئاً فشيئاً لينتظم بالتالي أو يتحول إلى شكل دائري.

ما يثير في عمل مندي المذكور هو أنه "مسطح" من دون بعد منظوري (كما في الأعمال الخطية أو الزخرفية القديمة، أو في الأعمال التجريدية الحديثة)، من جهة، لكنه أيضاً يوحي بعكس ذلك، من جهة ثانية، طالما أن العين تتبين حراكاً في المكان، في المساحة، ما يجعل العمل الفني يتنزل في

Nja Mahdaoui, *Nothing Lasts Forever*, 2007
نجا مهداوي، ميدوم ع. ٧.. ٢



Lulwah Al Hamoud, Untitled, 2008
لولوة الحمّود، بدون عنوان، ٢٠٠٨



Lulwah Al Hamoud, Untitled, 2008
لولوة الحمّود، بدون عنوان، ٢٠٠٨

So what the artist does is to suspend this constancy effect by introducing an element of movement which turns it around itself. This makes the work, to use a cliché, more like 'now you see it, now you don't'; that is, you may think it is constant but it is actually moving. Such management of an artistic work can only emanate from a wealth of experience and from someone well-versed in modern art. To accentuate vitality, the artist punctuates the calligraphy line with sequential dots, which makes the figure lighter on the eye and milder in impact: there is an ethereal quality, as though the figure has descended from afar.

However, what the artist was also seeking ultimately to achieve at one and the same time and in the same process, was to conjure up a ritualistic, spiritual and aesthetic reference. What she did would certainly recall Al Tawaf (circumambulation round the Kaaba in Mecca) as an Islamic ritual. But she would not simply emulate or imitate a well-known scene. Rather, she would only observe the 'structural form' of the scene. That is, she would see the movement of circumambulation as the immediate outcome of a form that is circular and uninterrupted. In this, the artist has Arabic calligraphic form, experimentation and innovation in common with the other artists we have examined.

It is precisely at this juncture that Mandi's experience would meet that of Al Hamoud, or the other way round. Al Hamoud refrains from using any letters or sentences. By contrast, Mandi resorts to these units of language and relies on them heavily, albeit in a manner that ensures visual 'lightness' and an ethereal quality. But what links the two experiences is the fact the Mandi structures one of his works (*Basmallah 5*) on a circular basis, revolving around itself and somehow recalling or referring to the circumambulation of Al Tawaf. He would also align the Tawaf lines with geometrical precision, using '*laa Ilaaha*' (No god but Allah) as the basis of the aesthetic structure. Using the gouache pen facilitates a slow, cautious movement of the pen in drawing a successive movement which deviates slightly, then reverts to systematicity and becomes perfectly circular.

ما هو أبعد منه، في مشهد آخر، غير واقعي، بل متخيل. وهو ما تتيحه حركة القلم بين غامق وفاتح، بين عتمة الحروف المكتوبة وفتحة البياض خلفها (التي تعود في بعضها إلى بياض الورقة التي يقوم عليها الرسم). هذا التناوب بين الفاتح والغامق هو ما يعزز تخيل وجود "عمق" في العمل، وما يقربه كثيراً من لعبة الشكل–اللون في الفن الحديث، وهو ما يحاوله في مسعى آخر (في "بسملة")، إذ يبتعد عن البناء الدائري صوب بناء مختلف، طولي، يقوم بدوره على لعبة الغامق–الفاتح، من جهة، وعلى تشكلات كتابية ذات منحى زخرفي، من جهة ثانية. وما ينتبه إليه الدارس في أعمال مندي هو أنها تبدو "مقتطعة" من سياق فني أوسع منها. فالعمل لا يُحد فوق الورقة، ولا تتوافر له فيه حدود "داخلية"، وإنما يبدو جزءاً مما هو أوسع منه، ويبقى خارجه. إذ إن نهاية السطر تبدو مبتورة بشكل متعمد، وللعين – إن رغبت – أن تتابع حركته خارج الورقة نفسها. وهو ما ينبني عليه عمله الثالث، إذ يبدو في صورة أبين مقتطعاً – في صورة أفقية هذه المرة، كما فوق جدار – مما يقع قبله أو بعده. هذا ما يعطي العمل الفني بعداً روحانياً أو دينياً يمكن التوقف عنده ودرسه، وهو – باختصار – أن الفن "جزء مقتطع" من "كل"، وأن قيمته ومعناه واقعان خارجه كذلك.

يعود المهداوي والحمود ومندي إلى "شكلانية" الكتابة، ويستثمرونها في مناح جديدة تضاف إلى السابقة. وهي مناح تبدو تصميمية في جوانب منها وفق حركة المسطرة والسطر المستقيم (بلاطة، الصايغ، المهداوي...)، أو وفق حركة اليد التلقائية ولكن التخطيطية في الوقت عينه (الحمود، مندي). هذا ما تنطلق منه ديانا الحديد، من جهة، وعمر النجدي، من جهة ثانية. إذ يميل هذان الفنانان (النجدي قبل الحديد تاريخياً) بدورهما إلى استثمار "شكلانية" الكتابة، ولكن بصورة حرة متفلتة تماماً من أي ضوابط أو قياسات، ومن دون إحالة كذلك على كتابية اللغة العربية ذاتها. فالناظر إلى عملي الفنانين المذكورين يحار في نسبتهما إلى الحروفية (ضمناً العربية)، إذ في إمكانه نسبتهما إلى التجريدية (ضمناً الغربية)، إلى "الفن اللاشكلي" (Informel) حصراً. فما تمّ التوقف عنده من أعمال يبقى قريب الصلة من القراءة، كما في عمل يوسف أحمد وغيره. وتتوافر للمتفرج العربي أمامه معرفة لا تتوافر كلها لمتفرج غير غربي، إذ يقوى على التعامل اللغوي والبصري معه وفي الوقت عينه. هذه المعرفة المزيدة تنعدم أمام عملي النجدي والحديد، إذ يمثلان للناظر في صورة "متساوية"، إذا جاز القول، وأياً كانت جنسيته وزاده اللغوي والفني.

يمكن للدارس المدقق أن يتبين في هذه النقطة بالذات أساس تباين ظهرَ تاريخياً وفنياً بين تجارب مختلفة في الحروفية: بين من حاول إبقاء صلة متينة (في الشكل أو

Mohammed Mandi, *Basmala 5*, 2008
محمد مندي، البسملة ٥، ٢٠٠٨

What is remarkable about Mandi's piece is that it is very much a 'flat surface', (like most calligraphic and embellished works, or modern Abstract works) without a dimension of perspective. However, the work also conveys an impression that runs counter to this observation, when the eye identifies some movement in the place, in the area, which makes the work merge with something beyond, descending into another scene that is imagined and not real. This is enabled by the movement of the pen from dark to light, from the darkness of the written letters, to the opening-up of the white behind them, returning to the whiteness of the paper on which the drawing was made. This dark-light fluctuation is what promotes an impression of 'depth' in the work, and what makes it akin to the form-colour manipulation in modern art. The artist attempts this in the *Basmallah*; he would depart from the circular structure, towards a different, elongated structure, erected on the basis of the contrast 'dark-light' on the one hand, and on the basis of slightly embellished written configurations, on the other. What strikes the observer in Mandi's work is that it appears taken out of a wider artistic context. The work does not begin and end with the paper, and does not have internal demarcation lines. Rather, it is always part of what is in fact wider and lying further beyond. The end of the line seems deliberately interrupted, and if it so desires, the eye can roam, tracking a movement beyond the physical paper. This forms the basis of the third piece by this artist which most clearly appears severed from what preceded or what could come after – this time vertically, on a wall. This gives the work a spiritual or religious dimension that merits closer scrutiny. Put simply, this is to do with art being all about severing the part from the whole, with the value and meaning of art always residing outside the work itself. Mahdaoui and Al Hamoud return to the 'structuralism' of writing, and exploit this in new directions. The new investment appears to be design-oriented in a number of important ways: in accordance with the movement of the ruler and the straight line (which we have seen with Boullatta, Sayegh and Mahdaoui); or according to the spontaneous, yet at the same time, calculated movement of the hand (with Al Hamoud and Mandi). This forms a point of departure for Diana Al Hadid and Omar El Nagdi. Both artists (El Nagdi chronologically prior to Al Hadid) invest in the structuralism of writing, but in a manner that is totally free from any constraints or calculations, and without being tied to writing in the Arabic language either. Observers are at a loss regarding whether or not to categorise such works under Hurufism (an intrinsically Arabic pursuit). These works can easily be subsumed under Abstractionism (a Western endeavour), and perhaps more sensibly, under 'Informalist' Art. Thus far, what we have seen are works closely bound up with writing, as with Yousef Ahmed and others. The Arab viewer is at an advantage, compared with his or her non-Arab counterpart. The Arab viewer of Yousef Ahmed's work can function better, both linguistically and visually. This added knowledge is not called for in dealing with the work of El Nagdi and Al Hadid: there is egalitarianism, so to speak, and the viewers' origin, as well as their linguistic and artistic repertoire, are irrelevant.

في القيمة أو في المرجع) مع الخط العربي والجمالية العربية–الإسلامية القديمة، وبين من حاول شدَّ العمل الفني بصورة مزيدة إلى منطق اللوحة (الغربية) الحديثة. هذا ما يَظهر عليه عملا النجدي والحديد، إذ يعملان على استثمار تداعيات حركة اليد، ما يجعل من إيقاع اليد ميزاناً للعمل الفني وناظماً له. وهي إيقاعية "موسوقة" عند الجندي، ومتلاشية عند الحديد. وإذا كان عمل النجدي مبنياً – لو شئنا التفسير – على إيقاعات منسقة من تشكلات حرف الألف، فإن عمل الحديد لا يشير، لا من قريب ولا من بعيد، إلى أي حرف أو كتابة كانت: إنها لعبة الشكل المحض، بين تدوين واندثار، ما يقترب من أبجدية الشكل التشكيلي في حروفها الأولى.

الخروج صوب اللوحة

لو شاء الدارس رسم خريطة إضافية لهذا المعرض، لأمكنه القول أن عملي النجدي والحديد يفصلان بين ما سبق وما سيأتي عرضه، وفق نقطة الخلاف التي تمت الإشارة إليها أعلاه. وهي أغنى من نقطة خلاف إذ تعني توجهات مختلفة: في صنع العمل، في بنائه، في مرجعياته. بل أدت إلى تولد تجارب متباينة، ما جعل الخلاف مولداً لغنى وتعدد، وما جعل الحروفية بالتالي تترسخ وتتأكد. فالوقوف أمام أعمال: شاكر حسن آل سعيد، ورافع الناصري، ورشيد القريشي، وخالد بن سليمان، وكثيرين خارج هذا المعرض، يُظهر مدى الاختلاف بينها، ومع سابقاتها وغيرها. هذا يجعل العمل الفني وليد اجتهادات وتجاذبات وخيارات، بين فنية خالصة وأخرى موصولة بحسابات اعتقادية ودينية.

قد يكون تناول هذا الخلاف ممكناً ابتداء من تجربة "الرائد" شاكر حسن آل سعيد، التي تكاد تحدد في حد ذاتها مجال الاختلاف هذا وتجلياته الفنية والجمالية. فمؤسس تجمع "البعد الواحد" (بغداد، ١٩٧١)، مع عدد من الفنانين العراقيين (مديحة عمر، جميل حمودي، قتيبة الشيخ نوري، محمد غني حكمت، ضياء العزاوي، رافع الناصري...) أطلق حركة فنية سيكون لها أثرها المديد في الفن العربي الحديث، حتى إن البعض أطلق عليها تسمية: "المدرسة العراقية" (تيمناً ربما بـ"مدرسة الواسطي" قبلها بقرون). بل يمكن القول إن انطلاق هذا التجمع أوجد لتجارب أخرى، في المهاجر أو في البلدان العربية المختلفة، مرتكزاً نظرياً قوياً، وجامعاً أيضاً على المستوى العربي: في لبنان (سعيد أ. عقل، وجيه نحلة، عادل الصغير...)، والسودان (عثمان وقيع اللّه، أحمد شبرين، ابراهيم الصلحي...)، والمغرب (أحمد شرقاوي)، والجزائر (مجموعة "أوشام")، ومصر (حامد عبد اللّه، يوسف سيده، طه حسين...)، وسوريا (محمود حماد، عبد القادر أرناؤوط، سامي برهان...)، فضلاً عن تجارب إيرانية (حسين زندرودي، مدرسة "ساغا خانه") وغيرها. إلا ان قيمة المدرسة البغدادية لا تعني، تاريخياً وفنياً،

Shakir Hassan Al Said
Evacuation, We Will Return, 1983
شاكر حسن آل سعيد، الجلاء، عائدون، ١٩٨٣

Shakir Hassan Al Said, *Wall #1*, 1991
شاكر حسن آل سعيد، جدار رقم ١، ١٩٩١

Analysts can here detect some variation that has emerged historically and artistically among the diverse range of experiments with Hurufism. This variation relates to those who sought to keep close links (in structural form, value or referentiality) with Arabic calligraphy and classical Arab-Islamic aesthetics. This is in contrast to those who pulled the artistic work increasingly towards the logic of Western modern art. This can be seen most clearly in the work of El Nagdi and Al Hadid. Both are intent on exploiting the implications of hand movement which thus becomes a regulative criterion for the work of art. This hand rhythm is musicalised with El Nagdi, and on the verge of 'vanishing' with Al Hadid. To risk an interpretation, the work of El Nagdi builds on patterned rhythmic score revolving around the various configurations of the letter *Alif*. Al Hadid's work, on the other hand, does not in any shape or form refer us to any letter or to writing; it is the game of pure form, codification and atrophy, something akin to an artistic formal alphabet in the making.

Departure but Towards the Art Piece

If observer-analysts were to draw a different map for the exhibition, this would possibly indicate that, bearing in mind all the points of difference mentioned above, the works by El Nagdi and Al Hadid serve as a watershed separating what has been exhibited from what is yet to be exhibited. This is richer than a mere point of difference, and subsumes a range of orientations impinging on the work while it is being created, on the creation process itself, on its referentialities. New, albeit different, experiences can always emerge, which makes the difference bring forth a multiplicity of rich perspectives. This is exactly what has made Hurufism take root and stand on a more solid footing. Pondering the works of Shakir Hassan Al Said, Rafa Nasiri, Rachid Koraichi, Khaled Ben Slimane, and numerous others outside this exhibition, would reveal the extent of the differences among these works themselves, and with previous works. This renders the artistic work the outcome of innovations, attractions and choices, some of which are purely artistic, while others are to do with ideological and religious calculations.

Dealing with these differences is perhaps not an insurmountable task. To start with the experience of the pioneer Shakir Hassan Al Said, this can be said to virtually sum up the scope of the difference alluded to above, and fathom its artistic and aesthetic manifestations. Al Said founded *One Dimension* (Baghdad, 1971) and, together with Madiha Omar, Jamil Hammoudi, Koutaiba Sheikh Nuri, Mohamed Ghani Hikmat, Dia Al Azzawi and Rafa Nasiri, among others, launched an artistic movement that was to have a far-reaching influence on modern Arab art, so much so that some went as far as calling it 'the Iraqi School' (a name that conjures up the grace of having centuries ago had the Wasiti School). Indeed, it can be said that launching this forum has provided us with a solid theoretical foundation, both in the diaspora and all over the Arab world: in Lebanon (Said Akil, Wajih Nahlé, and Adel Al Saghir); in Sudan (Othman Wakia' Allah, Ahmed Shibrin, and Ibrahim Al Sulhi); Morocco (Ahmed Cherkaoui); Algeria (Awsham Group); Egypt (Hamid Abdullah, Yousuf Sayedah, and Taha Hussein); Syria (Mahmoud Hammad, Abdul

أنها كانت مطلقة التجارب الحروفية الأخرى، إذ يتوجب علينا البحث عن أسباب نشأتها بطريقة أخرى. وإنما يعني أنه كانت لمدرسة استلهام الحرف في بغداد حضوراً مشعاً وفاعلاً اكثر من غيرها.

يمكن البدء من أعمال آل سعيد المعروضة، وهي بتعددها وتواريخها المختلفة، ترسم مساراً مختصراً، مفيداً، ودالاً على ما حاوله هذا الفنان واجتهد فيه. فالعمل ("من دون عنوان")، العائد إلى العام ١٩٦٣، يمثل إحدى تجاربه الأولى في هذا المنحى الفني، ما يندرج في المرحلة "التأملية" تحديداً. ففي هذه التجربة وبعدها خصوصاً انفصل آل سعيد عن بداياته، واتخذ له طريقاً تمثل في إيجاد مرتكز ديني وجمالي لما يسعى إليه في الفن. هذا ما بلغ لاحقاً في فكرة "البعد الواحد" تجليها الواسع. إذ انطلق الفنان من أن الحرف شكل مادي، وجودي، لما هو خارجه، وأبعد منه، وهو "الحقيقة الكلية"، كما يسميها. الفن، هنا، ومعه، "جزء" من "كل"، وهو "كل" سابق على الفن، ومستوعبٌ له. وهو ما يمكن تبينه في عملَيه الآخرين المعروضين، إذ ينتسبان إلى مرحلة "الجدار" (ابتداء من سبعينيات القرن الماضي)، ما يشير كذلك إلى أن الجدار، مثل الورقة في الخط، يتلقى فوق صفحته تدويناً وعلامات وآثاراً من "خربشات" البشر، أو من فعل الزمن المتمادي فوق الجدران. هذا يجعل من العمل الفني "أثراً"، لا إبداعاً فردياً. أي أن الفن يكون، في هذه الحالة،

Rafa Al Nasiri, *Variations of the Horizon No. 5*, 1979
رافع الناصري، تحولات الأفق رقم ٥، ١٩٧٩

Qadir Arnaout, and Sami Burhan), not to forget Iranian experiences (Hussein Zenderoudi and the Aga Khan School) and others further afield. However, the value of the Baghdad School resides not so much in the reasons for the way it was established (which were certainly different) as in what the School meant as a school which radiated inspiration and was a singularly shining and effective source of inspiration.

We can begin with Al Said's exhibited works which, through their multiplicity and different histories, map out a pathway and succinctly but meaningfully sum up what this artist has tried to do and excelled in doing. The work '*Untitled*', which goes back to 1963, represents one of the artist's earliest experiments in this mode, specifically in his 'reflectionism' phase. . It was in this and subsequent experiments that Al Said broke away from his beginnings, and opted for a pathway characterised by a search for a religious and aesthetic pivot for his art, a goal reached in the idea behind the artist's remarkably revealing piece '*The One Dimension*'. Here, the artist would build on the premise that the letter is a material entity (a signifier), which exists only by virtue of what is outside of it, beyond it, its 'total truth' as he would call it (the signified). Here is a 'part' of a 'whole', the 'whole' being prior to and inclusive of art, a dictum espoused in the artist's other two exhibited works. These belong to 'The Wall' phase, which began in the 1970s. What is indicated is simply that a wall, like paper, receives on its surface the inscribings or the scribblings of the calligraphist or of the years, which expand in their fullness. It is this which makes the artistic work home to traces, not an act of individual creativity. Art in this case would only project events that lie outside of it, that have intruded uninvited, more willfully and more aggressively than can be resisted by the artist.

Nevertheless, in dealing with Al Said's experience, we must distinguish between what he himself says about his art and what interpretative possibilities are open to the viewer or the critic. There is no contradiction in this variation, no conflict between the discourse and the reality of the artistic work. There is only a variation between the artist's 'intentionality' and 'self-defense', on the one hand, and, on the other, the freedom of unbridled interpretation which, in modern art, is the viewer's or the critic's prerogative and no one else's. Yet, it is not the case, as some would claim, that the way Al Said interprets his work is wanton 'intrusion' on the part of the artist. What is certain is that Al Said's discourse is design-oriented, which must inevitably have something to do with how the work came to be, an aspect of creativity that viewers or critics can ill-afford to ignore or cancel.

Certainly some analysts were not concerned with Al Said's discourse about his own art or about Hurufism in general. But many heeded his artistic experience and its noticeable artistic presence. Al Said's experience is varied and wide-ranging, extending beyond the work in meaningful ways which links it not only to Arabic calligraphy or to the Sufist experience but also and equally significantly to numerous Western experiments (Antoni Tàpies's in particular). Al Said sought to find links between time and individual experience.

تجاذب. فقد ذهب آل سعيد أبعد ما يكون في ما يمكن للخطاب الفني والجمالي أن يستثمره من الخطاب القديم، من جهة، كما ذهب أبعد ما يكون في ما يمكن له أن يستثمر من قابليات تشكيلية للحرف العربي، من جهة ثانية.

في هذه النقطة بالذات تقع نقطة الخلاف التي سبق الكلام عنها أعلاه، والتي جعلت تجمع "البعد الواحد" ينفرط عقده مباشرة بعد تأسيسه. إذا كان افتراطه عنى صعوبة تشكل "مدارس فنية" في التجارب العربية، فإنه عنى أيضاً تفرغ، بل "تشعب" طرق الحروفية ذاتها. وهو ما يتبينه الدارس في تجارب لاحقة على عقد السبعينيات في القرن الماضي، كما في هذا المعرض، وفي تجارب كثيرة.

رافع الناصري واحد من الفنانين العراقيين الذين انخرطوا في تجربة بغداد هذه، وانفصلوا عنها، بالمعنى الفني كما التنظيمي، إذ تميزت أعماله (مثل العمل المعروض) ببناء يجمع بين الهندسي والحر، بين الثابت الأرضي والأفق... وهذا كله مع أثر خفيف للخط العربي، لبعض حروفه، وخصوصاً لبعض العلامات الهندسية. وعمل الناصري المعروض ينبني أو يتأثر كثيراً بمنطق بناء المحفورة، وإن كان يتعين في لوحة زيتية واقعاً. فالعمل ينبني وفق تصميمية بينة، تصلح كثيراً في تصميم المحفورة، قبل مباشرة الحفر أشبه بنقل لما حدث خارجه، بإرادة أوسع وأفعل من إرادة الفنان وفعله.

إلا أنه يتوجب التمييز في تجربة آل سعيد بين ما يقوله هو بنفسه عن فنه، وبين إمكانات تفسير هذا الفن من قبل المتفرج أو الدارس. لا يعني هذا التباين اختلافاً أو تناقضاً بين الخطاب وواقع العمل الفني، وإنما يعني تبايناً بين "قصد" الفنان أو دفاعه عن عمله، وبين حرية التأويل التي هي للمتفرج أو الدارس في الفن الحديث. ذلك أن البعض قد يعتبر تفسير آل سعيد لفنه نوعاً من "الإقحام" المفتعل، إلا أن الأكيد، بالمقابل، هو أن آل سعيد انشغل بخطاب الفن انشغالاً صميمياً، ما يعني أن هذا الانشغال فعل فعله بدوره في بناء العمل الفني. وهو ما لا يمكن للدارس أو المتفرج أن يلغيه، أو ينساه...

إذا كان البعض لم يُعنَ بخطاب آل سعيد عن فنه، وعن الحروفية ذاتها، فإنهم أولوا تجربته الفنية، وجدارتها الفنية العالية، اهتماماً أكيداً. فتجربته الفنية متعددة ومتنوعة، وتحمل امتدادات واسعة، لا تصلها بالخط العربي فقط، أو بالتجربة الصوفية، وإنما تصلها أيضاً بتجارب غربية متعددة (أنطونيو تابييس خصوصاً) كانت تتوخى وصل الفن بالزمن وبالتجربة الفردية. لهذا أمكن القول إن تجارب آل سعيد في الحروفية تقع في منقطة محورية وحيوية: بين كونها جذابة للعين، وبين كونها نقطة

Khaled Ben Slimane, *Ascension XIII*, 2008
خالد بن سليمان، الصعود الثالث عشر، ٢٠٠٨

It can thus be safely concluded that, at crucial, decisive points, Al Said's experience with Hurufism tends to fluctuate between being attractive to the eye and being controversial ('a bone of contention'). Al Said went as far as he could with allowing the old discourse to infiltrate his modern artistic, aesthetic discourse (diachronically). Yet at the same time, he went as far as he could in exploiting the possibilities of Arabic in all its finest configurations (synchronically).

It was on this latter point that debate has raged, with 'The One Dimension' losing its impetus so soon after it was first established. This underlined the difficulties we inevitably face in trend-setting or forming 'artistic schools of thought' within the Arab experience. Furthermore, the dismantling of 'The One Dimension' meant the 'fragmentation' of Hurufism, in the sense of going in different pathways. This will become self-evident when the viewer has an opportunity to sample the other exhibits.

Rafa Al Nasiri was one of the Iraqi artists who first dedicated himself to this trend, then pulled out both artistically and organisationally. His artistic works (like the one being exhibited) were characterised by a structure that combines the geometrical and the free, the 'fixed on the ground' and the 'hovering on the horizons'. This is all realised with a light calligraphic effect, for some letters only, and for very few geometrical signs. The exhibited work of Al Nasiri builds on and is influenced by the logic of engraving, although it is actually displayed on oil. There is a distinct structural design more suitable for engravings, just before the engraving is affected. It can thus be said that in Al Nasiri's work, there is a structural duality in a number of respects: the designed vs. the loose, the engraving vs. the oil painting, the ground vs. the horizon, the lower vs. the upper, letting colours run loose vs. designing the geometrical area, the fluctuations of colour and the structure, the scribbling of signs vs. the studied prominences.

This dichotomous structuration may also be found in the work of the Tunisian artist Khaled Ben Slimane. In fact, his exhibited work looks very much like a mould within a mould. There is, on the one hand, visible geometry and, on the other, a calligraphy totally unconstrained. But the work of this artist tends to veer more towards the logic of the painting, and the established ways of structuring painting. In an atypical fashion, the 'letter' seems to have been toppled upside down, so drastically that it has become expressionless, as can clearly be seen in the work of Mahdaoui, another Tunisian. But what particularly attracts attention in Ben Slimane's work is the meticulous care which he takes in structuring the work in accordance with the logic of the painting (not the calligraphed work or the classic embellishments), with such zeal that the signs pointing to calligraphy are rather distant or distorted in extreme ways, which ultimately usurps it of its identity. This is how we see structural form and colour – the two main ingredients of modern art – so inextricably integrated. The form is never separate from the colour but elided into it, in such a way that the viewer simply cannot distinguish one from the other. Form does not delimit colour, nor is colour there just to fill a space in the structure.

فوق صفيحتها. ويمكن القول بالتالي إن بناء العمل عند الناصري بناء ثنائي من أكثر من جهة: ثنائية بين التصميمي والمتفلت، بين صنع المحفورة وصنع اللوحة، بين الأرضي والأفق، بين السفلي والعلوي، بين بسط اللون وتصميم المساحة الهندسية وبين تعرجات اللون والشكل و"خربشة" العلامات والندوب...

هذا البناء الثنائي يمكن أن نجده أيضاً عند الفنان التونسي خالد بن سليمان، بل يبدو عمله المعروض مثل عمل في قالب عمل آخر. وهو ما يظهر بين هندسية بينة، من جهة، وخطية متفلتة من أي ضوابط وقيود، من جهة ثانية. إلا أن عمل الفنان ينحاز في صورة مزيدة (إذا جاز التحديد) إلى منطق اللوحة، وسبل بنائها، بل يبدو كذلك الحرف مقلوباً على غير عادته، حتى إنه معدوم التعبير، كما في تجربة المهداوي، التونسي الآخر. وما يسترعي الانتباه كذلك في عمله هو أن الفنان يعتني عناية بينة بالبناء وفق منطق اللوحة (لا المخطوط أو الزخارف القديمة)، حتى إن الإشارات أو العلامات التي تشير إلى الخط تبقى بعيدة، أو محورة تحويراً بالغاً، ما يبدد معالم هويتها بالتالي. لهذا نرى الشكل أو اللون – وهما عنصرا الفن الحديث – متداخلين تداخلاً متيناً، فلا يكون الشكل منفصلاً عن اللون، بل مندغماً فيه اندغاماً لا يستطيع الناظر الفصل بينهما. فالشكل لا يرسم حدوداً للون، ولا اللون يقع لملء مساحة في شكل.

Rachid Koraichi, *Without You or Me or the Nostalgic Hallucination*, 1986
رشيد قريشي،
بدون وجودك أو وجودي أو هلوسات الحنين، ١٩٨٦

هذا ما يقوم به بدوره الفنان الجزائري رشيد القريشي، وإن كان يطغى على عمله مجهود الشكل أكثر من مجهود اللون. فهو يكتفي بلعبة السواد والبياض لجهة اللون، وهما في أساس العمل الخطي القديم، سواء في التجارب العربية-الإسلامية أو الآسيوية (الصينية، اليابانية، الكورية). إلا أن ما يستوقف خصوصاً في بناء عمله المعروض هو قربه الشديد من بنية المخطوط القديم، حيث يقسم السطح التصويري مثل ورقة في مخطوط، فيميز بين فقراتها الداخلية، بين أساسي وثانوي، بين متن وهامش وغيرها. فالعمل الفني مثل الورقة لا يستقيم من دون هذا التعايش، وهذا التوليف بين عناصر مختلفة، هي من معين التجربة الكتابية في أشكالها المادية المخصوصة.

يتمثل القريشي ثقافة المخطوط وتقاليده الفنية، جامعاً بين عناصر مختلفة فيها، بما فيها تقاليد المخطوط الآسيوي، إذ إن العمل الفني لديه ينبني وفق علامة خطية تتوسط العمل، وتزيد حجماً وحضوراً عن غيرها. وهي علامة أقرب من جهة تشكلها الغرافيكي إلى الخط الآسيوي، ما يعد توسعة في استثمارات الحروفية العربية، إذ ينتقل بها القريشي صوب وجهة جديدة، بما ينوعها ويغنيها في آن.

تنويعات وتجريبات، بات يميل فيها الحروفي إلى تجديد سبل الفن، ومنها أدواته ومواده ومرجعياته.

This is precisely what the Algerian artist Rachid Koraïchi does, despite a predominance of the laboured nature of form which exceeds the effort of colour. As far as colour is concerned, the artist is content with the game of black and white. Essentially, these are the two basic elements of classical Arabic calligraphy, whether Arab-Islamic or Asian (Chinese, Japanese, Korean). But what is noteworthy particularly in the structure of the work exhibited, is the remarkable approximation to the structure of classical calligraphy. The graphic surface is divided like the page of a calligraphic production would be. Paragraphs are distinctly demarcated as major and minor, core and marginal. Like work on paper, the artistic work can be sustained only in this way, in the co-existence of these elements, the harmony among different elements. This has been a reservoir for all calligraphic experiences and has formed the repertoire of material structures.

Koraïchi represents and identifies with the culture and artistic traditions of calligraphed work, bringing together calligraphy's various elements, including Asian calligraphed work. To Koraïchi, the artistic work is built according to a calligraphed 'sign' which mediates work that stands out in size and presence. It is a sign not very dissimilar to Asian calligraphy, which is a brave attempt at widening the potential of Arabic Hurufism by taking it in a totally different, new direction where it can be enriched and varied at one and the same time.

Variation. Experimentation. These are modes which the Hurufist has recently been inclined to explore, all with the aim of finding ways to renew art. The artist's tools, materials and frames of reference are some of these means of renewal.

Hurufism: A Bifurcating Road

This is how the Hurufism road bifurcates, and has become so varied and so innovative that variation and invocation have become the hallmark of the movement, a multiplicity which this exhibition reflects so well. The exhibition has brought together, on the one hand, a number of Hurufism pioneers and luminaries and, on the other hand, a generation of young and innovative Hurufists who have studied, lived or are still living in the West, and thus in constant interaction with new calligraphic configurations. This is yet another indication that Hurufism has taken root on the fine arts scene, not only in the Arab world but internationally. Hurufist works have made it to international gallery markets and some of the most prominent museums. In fact, the present exhibition has a long pedigree: similar exhibitions in London at the British Museum, in the old and majestic National Library in Paris, and so on.

A great deal has been written and said about Hurufism. A huge number of single-artist or group exhibitions have been organised showing its works. A long list of doctoral and master dissertations, as well as academic papers and articles, have been written about it. It is therefore no exaggeration to say that Hurufism is the most documented trend in Arab modern art.

Yet, debate has never ceased, with Hurufism either praised to the sky or condemned to the abyss. On the negative side, Hurufism has been

الحروفية: الطريق المتشعبة

هكذا تتشعب طرق الحروفية، بل بات التعدد والتنوع والتجديد ملازماً لها، ما يعكسه هذا المعرض في صورة قوية ودالة. ذلك أن المعرض يجمع بين عدد من رواد الحروفية، ومن فنانيها اللامعين، إلى جيل شاب ومجدد فيها، ممن درس في الغرب ويقيم فيه أحياناً، ويتفاعل مع توجهاته التشكيلية الجديدة. وهي دلالة جديدة تؤكد مدى رسوخ الحروفية في المشهد التشكيلي العربي، بل العالمي أيضاً، إذ باتت بعض أعمالها تندرج في مزادات عالمية، أو تقتنيها متاحف مرموقة. بل يمكن القول إن هذا المعرض يواكب معارض لافتة سابقة، في لندن، في المتحف البريطاني، أو في "المكتبة الوطنية" العريقة في باريس، وفي كثير غيرها هنا وهناك.

قيل الكثير عن الحروفية، وكُتب عنها، وجرى تنظيم معارض فردية وجماعية لها، فضلاً عن كتب وأطروحات جامعية ومقالات ودراسات وغيرها. ولا يبالغ الدارس في القول إذ يؤكد أنها حظيت، من دون شك، بأوسع مدونة عن الفن العربي الحديث.

ذلك أن الجدل حولها لم يتوقف بين إظهار وتخفيف لها. فقد جرى نقدها، والتقليل من قيمتها، أو الحديث عن أنها ظاهرة "عارضة"، وأن بناءها التشكيلي ضعيف وهش، ولن يصمد أمام امتحانات الزمن. كما قيل عنها إنها ظاهرة "عربية" وحسب، ولا تتعداها... إلا أن مثل هذه المواقف أكدت الظاهرة من حيث لم تقصد على الأرجح، بل بات كثيرون، هنا وهناك، يشيرون إليها بوصفها التيار "الأبرز"، أو الظاهرة "الأدل" على تجليات الفن الحديث في البلدان العربية. هذا لا يخفف من قيمة فنانين كثر، ممن ابتعدوا أو "خاصموا" الحروفية، إلا أن الأكيد، بالمقابل، هو أن مجموعة من العوامل، الفنية الخالصة والموصولة بحسابات سياسية ومالية ودولية كذلك، عززت من ألق حضور الحروفية.

قد يكون بعض الفنانين قد استسهلوا الوصول إلى طرق ميسرة أو معبدة إلى الحروفية، أو السير في ركبها وموجتها (كما يقال)، مثل تعويذة أمان، أو مثل "ماركة تجارية" مضمونة في الفن، إلا أن هذا عنى، واقعاً، تأكد الطلب على الحروفية، والرفع من قيمتها.

ولا يقوى الدارس إغفال جانب آخر من هذه التجربة، هو أن الحروفية فتحت سجالاً حيوياً في الخطاب عن الفن، وإن صيغت عباراته أحياناً بألفاظ دينية أو قومية أو روحية أو غيرها، مما يقع في "خلفيات" الفن، لا في أبنيته المخصوصة. وما برز لنا، من خلال هذا المعرض، هو أن التجارب الأساسية في الحروفية، كما تجلت في هذا المعرض، شكلت جسر عبور في الاتجاهين: بين الفن العربي والفن في السياق العالمي، وبين الفن العربي ومرجعياته المحلية على تنوعها وتعددها. هذا يشكل "توطناً" أكيداً للممارسة التشكيلية في بيئات ومجتمعات لم تعرفها في السابق (بل عرفت غيرها)، ما يفيد كذلك مجموع التجارب ومجموع الفنانين، لا جانباً محصوراً أو محدداً منها.

هذا يعني أن الحروفي، بعكس "بوسيه الصغير"، لم يستحسن العودة "بل الانطلاق"، ولا الركون إلى بيت الأهل بل التيه في الغابة، عملاً ربما بالقول الشعري المأثور: "لا تقلْ أصلي وفصلي أبداً، إنما أصل الفتى ما قد حصل"... وربما يمكن تعديلها في عبارتها الأخيرة إلى: "... إنما أصل الفتى ما قد فعل". B.

criticised and its value belittled. It has been dismissed as an 'accidental' phenomenon, and its artistic make-up said to be so weak and fragile that it will not withstand the test of time. Or, at best, it has been described as a purely 'Arab' phenomenon that does not 'travel well'. But, if anything, such criticisms have only confirmed that Hurufism is here to stay. In fact, quite a few observers are beginning to refer to it as the 'most prominent' or the 'most significant' trend on the scene of modern Arab art. Of course this does not diminish the value of those artists who have distanced themselves from it, or even those who have crossed swords with it. But what is certain is that a host of factors, purely technical or relating to international politics and finance, have promoted Hurufism to the privileged position it so elegantly occupies.

Some artists may have opted for shortcuts to get to Hurufism, cutting corners as they went along, or at times jumping on the bandwagon, as it were, with Hurufism becoming a meaningless mantra, or a commercial trademark, 'guaranteed' but in art this time.

But, these phenomena in no way mean that it is a pursuit to be dismissed. On the contrary, they have increased the value of Hurufism in real terms.

The observer simply cannot afford to ignore another important aspect of this leading experiment, namely that Hurufism has sparked a crucial debate in the discourse on art - even if this debate at times gets couched in religious, nationalistic or spiritual terms, which is at the end of the day a peripheral and not a core concern. What has emerged in this exhibition is that essential experiments with Hurufism have formed two-way bridges: from Arab art to art in an international context, and from Arab art to all its many and varied local frames of reference. This must mean a certain domestication of fine art practices in environments and communities not visited before, which can all be a win-win situation in terms of the totality of experiences and experiencers, with nothing and no one getting excluded.

This also means that the Hurufist, unlike Little Poucet, did not very much favour the idea of a return and decided to continue the journey instead. He preferred the wilderness of the forest to home comforts, in keeping with the wise poetic saying 'Do not hold store by who you are and where you have come from, for what makes you who you are is what you have actually achieved.' B.

بارجيل
مؤسسة للفنون

BARJEEL
ART FOUNDATION