AIDE-MÉMOIRE

March 1 - October 1, 2015

Footnotes (Part II)

BARJEEL ART FOUNDATION
Level 2, Maraya Art Centre
Al Qasba, Sharjah, UAE
barjeelartfoundation.org

ISBN 978-1-907051-42-5

In celebration of our fifth year anniversary

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.

Contributors

Curator:
Mandy Merzaban

Assistant Curator,
Production Coordinator:
Suheyla Takesh

English Editor:
Isabella Ellaheh Hughes

Arabic Editors:
Mariam Janjelo
Ismail Al Rifai
Basil Hatim

Arabic/English Translation:
Iskandar Shaaban and Partner
Ad Services

Contributing writers:
(In alphabetical order)
Ala Younis
Fawz Kabra
Isabella Ellaheh Hughes

Artist Texts:
Isabella Ellaheh Hughes

Book Design:
We Are Thought Fox

aide-mémoire: footnotes (part II)

In honour of our fifth year running, Barjeel Art Foundation presents the second instalment of aide-mémoire, a show that highlights the multitude of stories that encompass an exhibition. Aide-mémoire, which translates from French as an aid for memory, centres on the ways in which we see, remember and record personal encounters. Many of the works featured envision different ways stories, whether they are our own or someone else's, can be recorded and fictionalised through aesthetic creation. Some of these works envision the past, probe the present, while others also contemplate an uncertain future.

Opening in December 2014, the first instalment of aide-mémoire was in part the beginning of an enquiry where we presented our visitors with a personal request. We asked each person to write down in notebooks what they saw and how each artwork affected them, or caused them to recall something familiar in their own lives. In this gesture, we wished to highlight not only the stories of the works on display but also those that largely go unseen, since our visitors often come and go quietly.

These notes have left us with what we would like to call footnotes, a multitude of side notes that have included vivid descriptions of works, personal stories, lists of words, books of poetry, drawings and scribbles, as well as empty pages. The notebooks serve as annotation; an aide-mémoire of a past exhibition in a changing gallery space. These footnotes comprise a series of ways viewers, who have set foot in Barjeel Art Foundation, have seen a collection of works, which in turn leaves us with a map of our own past made from a collection of personal views.

- Mandy Merzaban

Artists & Artworks

Being Sadik: Home, Existence, and Figures in the Shadows

Sadik Kwaish Alfraji in conversation with Fawz Kabra

FAWZ KABRA: How do you describe your work and practice at large?

SADIK KWAISH ALFRAJI: I follow a passion that is hard to describe. Perhaps it is a blend of nostalgia, anxiety, fear of annihilation, and the heart's surrender to the unknown – something I think we always anticipate. I do not seek beauty in my art work. It is not a practice that I use to fill a void or use for pleasure. In the end, my mission is to try and make peace with my existence in this world and make living in it possible.

FK: Your work tells many stories. I am wondering if these stories are borrowed from life experiences but also very curious to know if any particular literature inspires these stories.

SKF: My work stems from multiple sources, the stories you find in my works could be inspired by a book or stories that I have heard of. However, most of the time they come from my own experience or the experiences of the people around me. It may so happen that our circumstances overlap, or we run into each other. These stories can be texts that I write myself that are sometimes influenced by the writings of different authors who are mostly poets, novelists, philosophers or Sufis such as in, *Biography of a Head* or *Godot to Come Yesterday*, or derived from mythological texts such as in, *Enuma Elish*.

In the end, our existence is a fabric made up of countless stories, which weave in our dreams, fears, love, heartbeats, and all the little details that make up our daily existence. These stories are in fact a massive repertoire of concepts, questions, exploration and artwork at the same time.

FK: Can you tell me about waiting and expectations as inherently human characteristics?

SKF: Both our life and consciousness are built upon the concept of waiting, which implies some sort of anticipation, which, in turn, cannot be without imagination. We find ourselves endlessly spinning within this triad: waiting, anticipation and

The artist Sadik Kwaish Alfraji at work in the atelier.

imagination. I don't think we can even conceive of our existence without the wait or imagination that carries with it the image of an anticipated thing.

As far as I am concerned, waiting and anticipation take an existential shape that brings with it questions of identity, meaning and the fragility of our existence, one that is engulfed by nothingness on all sides. For me, waiting takes the shape of a question; of anticipation, bewilderment, and stupor. It is like gazing at a vacuum, trying to catch the impossible. In one way or another, my artworks revolve around this concept, as you might see in *Godot to Come Yesterday*, particularly in that look that is filled with bafflement and awe when peering towards empty space. This is a recurring theme in most of my works.

FK: Can you tell me about your family's background and the journey that life has taken you on?

SKF: I grew up in a poor family. We lived in a neglected, densely populated area called Al Thawra City just outside of Baghdad. My family was a mixture of simplicity, frugality, love and sadness. You could see this sadness in the singing heard around the house, the folkloric poems my father used to recite, sickness and the death of relatives, weddings and funerals, and especially accented in Ashura seasons with all the eulogies and lamentation through which everything turned into a reason for weeping. Yet, that sadness was full of colours, shapes, and tales that provoked both imagination and passion.

That house and that city, where days carried along endless stories and events, sowed the seeds of my consciousness, which also blossomed in all my works from the very beginning.

FK: The figures in your work are silhouettes with life-like hands or eyes. Can you explain this choice of representation?

SKF: The hands and the eyes are the human sensory organs that are most in touch with the world. They are the most influential agents of our cognitive formation, and by emphasising them I try to reaffirm my existence. Furthermore, underlining the realistic shape of the eyes and hands while blurring all the other features, or even concealing them inside the blackness, is an attempt to highlight the contradiction that surrounds our relationship with the world.

I cannot say that the hands and eyes are a permanent feature. But they have been appearing more so in my recent works. This feature might well phase out or even develop into something completely different.

FK: Can you describe your process as you make your work?

SKF: I am initially prompted by an emotional tension and from there my work develops into a concept that consists of different elements that materialise as multimedia works or coal, ink, and paper.

I cannot set boundaries as to which work morphs into a multimedia project and which remains as mere emotions on paper. I can say, though, that if there are certain cases connected to ideas or concepts, this is then enough for me to express them in terms of a painting or a drawing. I can see my feelings developing into a stream of thoughts that form the basis of an art project. This is exactly what happened with *The House That My Father Built*. This work was the outcome of a profoundly deep emotional moment that had lived inside me for an entire year before I was able to bring it out in the shape of a complex work with multiple elements.

FK: Can you tell me about scale? The figure such as the one in *The House That My Father Built* **from 2010 is enormous as it looks down on its viewer side-by-side to the clothing that hangs from the wall amongst small black and white portraits of a man and woman. I am curious about this use of scale.**

SKF: Regardless of size or content, all stories seem small, fragile, and intangible when seen through our memory – as if the wind carries them away among countless other stories. When we remember something, we see it through this memory aperture, like a moving picture, that keeps changing before our eyes without being able to catch even one specific pure moment. In the exact same way the figure in the work leans forward while watching the house and its surroundings.

Photographs courtesy of the artist

I did not intend on the figure's size to be that way. What was more important to me was conveying that when we look at our memories, all stories seem much smaller than we imagine them to be. All stories belong to the past now, and what I see as a small representation is mere memory, no more no less.

In this sense, the giant figure in *The House That My Father Built* was not looking at a real house, rather a home that once was, or the place where he grew up but later was estranged from. This home lies deep inside his sentiment and memory.

I believe size here represents absence.

FK: Can you tell me about the particular story belonging to *The House That My Father Built***? Is the house still there? Do you go back to it often?**

SKF: Yes, it is my story. It is the house where I lived my childhood before moving away from Iraq. When I went back twenty years later, I simply did not find it. It was the same address, but the building itself had dramatically changed except for the smell, the coffee, and my mother' face. Even my father's clothing was kept neatly hung in the closets, although months had passed since he passed away. Those clothes smelled exactly like my father when I said good-bye to him years and years before my return. That experience was full of memories, sadness, the voices of the past and the innocence of childhood mixed with the profound feelings of losing my father. I was in complete awe as I examined his belongings still scattered throughout the house.

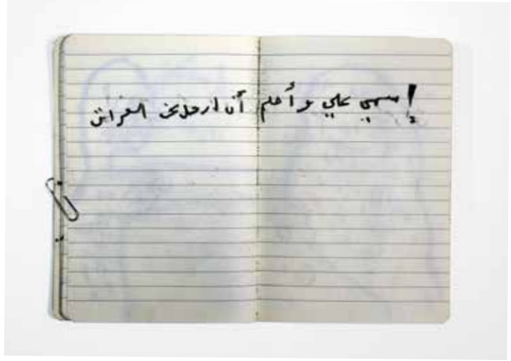
In terms of your question, whether I still visit the house or not, I can say that it is not a matter of one particular house in a specific place anymore. After so many years of absence it was no longer the actual house I had kept in my memory. The house erected at the moment does not look at all like the one residing in my memory. Yet because it exists inside me I still feel a highly intimate relationship with it. It is my home, the place that knows me as much I know it. Several details may be missing, but I feel it beating deep inside my inner being.

We carry our childhood homes with us forever. Regardless of how many features may change, or corners become reshaped, they still breathe inside us gently like a guardian spirit.

FK: *In Sisyphus Goes on Demonstration* **from 2012 one cannot help but think of the protests in Tunisia, Egypt, and Syria that started back in 2010 and changed the landscape of the Middle East. There seems to be more than just the so-called Arab Spring rising in your work. Am I wrong to assume so? If not, can you elaborate on the work, the aesthetic, and the motion of the figures that forever move in place?**

SKF: Yes, I completed this project having been influenced by what people know as the Arab Spring. On the other hand, I did not want it to be purely political. This is why I associated the events taking place on the streets of Arab cities with freedom, as I understand the term, in its existential dimension. I found that the character of Sisyphus most accurately represents this mixture of both revolting against pain and dreaming of freedom. I could not separate the Sisyphus I imagine from the multitudes of people carrying their dreams of deliverance and liberation. In this work, you read that Sisyphus has all the right to go out on a demonstration and cry out loud against his destiny, but the inevitable question always haunts you: will he ever find freedom? I believe this work offers an answer based on my own perception of freedom and the realities of our Arab societies. The freedom we seek will always be an unattainable quest. Sisyphus will forever keep pushing the rock, making his efforts to reach anywhere futile.

FK: I am curious about how you see the term "violence" functioning in your work. It does not have to be an overt and literal violence, as I see it occurring in both *The House That My Father Built* **where the violence**



A spread from the diary.

is inflicted on the landscape by the departing of its inhabitants, just as much as Discussion where the title and image of your figure holding a gun can be ominous.

SKF: Generally, violence is man's destiny on Earth. Every civilised effort is an attempt to change this destiny. Sadly, violence engulfs our lives in the Middle East on a large scale because of so many social and historical realities, and as far as I am concerned, violence and my life in Iraq were inseparable. Since childhood, we were always in fear of parents' slaps on the face and their punishments, the teacher's cane and the superintendent in the classroom. Violence surrounded us from all directions. And then it was the dictator with his bloodthirsty mood that began a cycle of oppression and uncalled-for experiences that set Iraq in a permanent state of war.

Yes, violence may directly appear in *The House That My Father Built* and several other works, but not all. Though it is one of the main components of my human experience. Its influence still resides in my innermost conscience and vision of the world.

FK: It is tragic that this land is ravaged and continues to witness many tragedies. This is very apparent in your work. The figure, which comes from the land, narrates the story. Can you tell me more about this?

SKF: I don't know what to say. This is my homeland, where I grew up. It witnessed my first love story, the first book I read, and all my other firsts. What

"Aah" or "ya ilahi" represent the pain of the soul, mind and body.

is happening at the moment is a disaster that digs deep into our consciousness. We are witnesses to a pivotal historical era to which we are both the fuel and victims at the same time.

Yes, this figure has come from there. It is the result of what happened, and continues to happen, there. On the other hand, I belong to this world in general and carry inside me an entire human legacy with all its achievements, defeats, and unanswered questions. Therefore, my homeland's tragedy takes a global dimension directly connected to our existence as a race. This figure tells this particular story, an experience that concerns all human existence in general and not just one specific city or country. This figure is like a storyteller who narrates his anecdotes in the form of adages or depictions that refer to much larger meanings.

FK: Can you tell me about *In the Name of Freedom* from 2007? The image of a black figure being devoured by monstrous serpents is very unsettling. It also feels like a foreshadowing of a violence that is about to come. I am curious about how you negotiate the images you create to those that we see in news media?

SKF: This painting is part of an installation that was first exhibited in 2007 at the Stedelijk Museum in Den Bosch, the Netherlands. Titled *Born on April 9th*, the date Baghdad fell to the American Army in 2003. The installation meant to say that April 9, 2003 was not a liberation day as much it was the day a stifling plague started to fill the air – the plague of occupation and all the death and devastation associated with it. In that painting, I wanted to depict Iraq as I saw it: a prey ripped apart by the talons of the 'four corners of the world' as depicted by the four monsters in the painting.

For this work, I was inspired by the Assyrian relief sculpturing techniques used in the renowned Assyrian carving of a wounded lioness. Images of fear, anxiety, and death that came out from Iraq on a daily basis contributed to shaping this painting, in addition to my own experience with the Iraqi army and death itself when I watched, and even touched, scores of the corpses that arrived everyday to their families during the Iraq-Iran war. Wrapped in nylon and enclosed in casket, the bodies would reach their final destination in my miserable city. All of this contributed to the dramatic vision of the painting.

FK: Do you think that Art has a responsibility to be part of the political and social spheres? Do you view your work as being politically and socially charged?

SKF: Sometimes art can be part of politics and the society as a whole, but not necessarily all the time. It's true that the socio-political system affects artists, but they do not necessarily have to express it or be part of it. There are absolutely no rules governing this issue, except that art is the product of its age and will surely be influenced by its contemporary events and systems, express them, or even belong to them.

For me, the political and the social have strongly blended into my being. I mean all my 'self' components: reason, emotions, life experiences, readings, dreams, fears, and anxieties and so on. I do not take on politics or sociology as researchers or documentaries do, rather I deal with them through my overall vision of the world and existence. This was the motive behind *Sisyphus Goes on Demonstration* and *Born on the April 9th*.

If a politician assassinated my freedom, for me, it is not only because he is a dictator in the political sense of the word, but also because he is the 'other' as an existential concept – the other who takes away my freedom and adds many conditions that strictly confine it.

FK: You have been making these figures for a long time. They appear in such works as *Vitruvian Man* (2006) and continuing to take a more assertive shape in *I Am Just Tired* (2008), *It is a Long Way to Go* (2008), and *Give Me A Poem* (2009). Have you developed a relationship with this figure? Is it the same persona each time? Can you describe what you imagine to be this figure's narrative?

SKF: I have been making the figure since the early 80s, and the blackness developed and crystalised with my early attempts of wood and zinc carvings and calligraphy. I used to draw the figure considering it to be the other, and dealt with it through the concept that it is an existing being that dreams, loves, and suffers, just like me. Over the last few years, though, the figure developed more into becoming the specimen that represents any one of us. It is the sense that the word 'existent' suggests when we mean the human existence. The figure is you, him, her, and most certainly me. When I draw the figure, it feels like I am portraying all my human conditions in all their different aspects.

FK: *In Bio of a Head* (1984-2014) you use text to tell the story. Where is this text derived from? I was especially taken by the phrase "ya ilahi". There is a powerful gesture in that phrase that seems very appropriate for a lot of your work.

SKF: *Bio of a Head* is one of my old scripts, which I wrote as a screenplay for an animated movie I thought of creating using an 8mm camera. Yet, poverty and inability to find most of the materials forced me to complete this text as a book by printing the engravings on linoleum. This was in 1984.

I reproduced the work in 2014 for two reasons: first because its theme is still valid today and aligns with my current vision of art and the world in general, and second, because I still wanted produce it as a film. I also found that it would be most appropriate if I reproduced it in a way that preserved the original shape of the pages in the book because that would be in harmony with the concept of seeking salvation as I had originally intended.

"Aah" or "ya ilahi" represent the pain of the soul, mind and body. The most genuine expression that comes out of us in this situation, this particular "ya ilahi" is always there in all my works.

FK: Can you tell me about the use of animation in your works? You start off with static images that you poetically bring to life. I am curious about your concept in using such a technique.

View from the roof of Alfraj›s family home

SKF: Originally, I am a graphic artist. I love expressionism, black inks, charcoal, printing, and calligraphic works. I am also a painter who loves mass, line, and space. But my mind is hums with persistent concepts that aspire to go out and own their place in my work. In fact, I have always found it difficult to be content with what I apply on paper or canvas, thus moving to Europe and opening up to new art mediums and materials, coupled with my previous experience of creating many works on film, gave me a formula that completely fits my true nature: animation.

In short, animation is my tool. It allows me to think without limits.

FK: Can you share your thoughts about identity and contemporary art?

SKF: As I mentioned previously, belonging to the whole wide world has become a fact, especially after much overwhelming technological revolution. In a situation like this, where boundaries are blurred, identity takes a mutant shape, which makes it even more difficult to define or outline different identities. Currently, we are facing what can be called a compound identity where human beings equally belong to the cities where they live and the world in general. We carry two identities, think and act in two different ways, and so on. Of course, it gets more complicated when the cultural gap between our cities and the world widens. Postmodern thought has introduced several ideas that left their mark on the concept of identity, and consequently on contemporary art in which the identity crisis is ever so evident. The best proof that an identity crisis exists is the scarily immense gap between art in our region and the calamities, tragedies, and daily violence our cities witness.

The power of poetics, the power of politics:

Ali Cherri in conversation with Fawz Kabra

FAWZ KABRA: I would like to start with talking about *I Carry My Flame (2011)*, the work on view at the Barjeel Art Foundation's exhibition *aide-mémoire*. The same work was also on view at the Barjeel Gallery in December 2014 – February 2015, and I think its purpose in being repeated in two consecutive shows is to develop a collection of narratives and present new ways of seeing the same image twice.

You had made this piece in response to the uprisings that took place in Tunisia and were followed by the uprisings in Egypt, Yemen, and Syria. Can you tell me about the piece?

ALI CHERRI: *I Carry My Flame* was initially part of an exhibition from 2011, just a few months after the world witnessed Mohamed Bouazizi's self-immolation on social media, and protests began throughout the Arab world. The exhibition was called *A fleur de peau*, which can be translated to "skin deep." The exhibition was thinking about the meaning of the gesture of burning oneself in a physical sense, purposefully burning and disfiguring oneself. The whole idea was to expand from the footage found on YouTube. The footage used for *I Carry My Flame* was taken from YouTube, but is not Bouazizi. It is someone else who is walking while being set on fire. It is really striking footage. After seeing the video, I decided that I wanted to take it from a low quality image and turn it into an image on silkscreen.

The process, for me, was very corporeal: shifting it from a pixelated digital image taken from my screen and transferring it to something very physical and that has texture. I redrew the frames and the print for the silk-screen by hand. With this process, I wanted to move it from an image you quickly consume online to something you see as high art or even craft, giving it texture, presence, and turning it into a stain of sorts, thinking of this whole idea of markings, of a stain on your skin or of scars. The image is from the same video but using different stills, to give an effect of watching a stop motion film, so in each frame you see him in a different position. This is the way I saw it in the video. It looked like a kind of stop motion.

FK: That's really interesting. You relate to this specific image as a pattern of pixels on a computer screen in its digital format, or a silkscreen, which is a very tangible and physical process that produces an image. I say this because it is not a fixation with what the image portrays – a series of a figure in mid-stride set on fire. Can you tell me about what "the power of the image" means to you?

AC: One of the questions for me from all these images from the Arab world – Tunisia, Egypt, Libya, and Syria – all these images arrive at us as though they represent the oppressed versus the oppressor. It is always in this duality of images: demonstrator versus regime, and so on. What I was trying to do was pull these images out from this one truth versus another truth dichotomy, and give them back their power. I wanted them to have a place within imagination, telling stories, as well as aesthetics. To me, the power that an image contains is not the power of its evidence, as a chunk of reality, but the power to put them in a context where they are images that we can project our own truths and narratives. The images have power to amaze us. So here, I was trying to point out the function of images.

FK: But is there a worry in that – a worry of taking an image and projecting one's own truths and narratives on to it?

AC: Well yes, it's exactly this. I don't think these images can tell any truth or give a description of a reality. This is a question that started before the Arab uprisings when the Turkish ship Mavi Marmara was headed to Gaza in May 2010 and the Israeli navy and military attacked the boat and stopped its attempt at providing humanitarian aide to the civilians in Gaza. There was this whole thing about who started shooting first. Did the guns go off first, or did the people on the ship provoke the Israeli raiders? What was interesting to me is that the only documentation for this event were the pictures taken on camera phones by the people on the flotilla, and that the Israeli and Turkish governments used these same pictures to tell their own version of what happened. Both sides claimed that the other had started attacking first. These

kinds of images from events of conflict are images without authority. For example, the images we see on YouTube come from unknown sources. They end up being just a continuous flow of images.

So I take these images from unknown sources and use them to tell my own story, as the truth behind them has already been lost. I push this by putting them into a gallery space and quoting them in a way.

FK: You say that you take these images to tell your own story. Is there something in particular that you projected on this image?

AC: The story is mainly something I have lots of sensitivity for. My background is a graphic designer and I have a certain sensitivity towards printing. So it becomes sort of a tactile relationship that I have with these images. They become objects I can touch, cut by hand, and smell (the ink). So my narrative input happens when I recreate these images. I make myself personally part of this production through the printing technique.

FK: So you take an image and project your narrative to it. You are also conscious of the new space it occupies, whether a gallery or other. And even your method of producing or reproducing the image is involved in the construction of this narrative.

AC: Yes. But I am also producing the discourse around this image. The image tells the narrative, but I don't mean literally the image. I am not a good writer. So where words fail me, I produce images instead. I am at ease with making images instead of having to say or write words. When I use the word "image", I mean every sense of that word: from its production, to its creation, its narrative, aesthetics, and discourse.

FK: This brings me to the fetishisation of the image. And in your case the image becoming this object you create through printing.

AC: I think we all fetishise these images. As soon as they go viral, they become fetishised. They are used and reused, posted and reposted. I think we all have this tendency to fetishise. But then it goes away and we find something else to obsess about. Our relation to images is a fetishistic one.

FK: You describe a steady stream of images that are used up to the point that they no longer speak to what they originally were made to depict. This using, reusing, posting, reposting, disposing and bringing in of new images, do you think this is a problem of images on the internet?

AC: I don't see fetishisation as something negative or a fault. I like it. Whenever I'm producing an image, even when I am working with a photographic image, I rework the details pixel by pixel. So it's my relation to images. What the Internet did is create a synchronisation of fetishism. We all fetishise the same image at the same time, which is what viral images are. So most of us are focused on this image and then we start seeing the parody, memes, and different alterations. I see the Internet as being responsible for creating a kind of synchronisation to the fetish of images.

FK: I am wondering how you describe or interpret your practice? You use various media in your work, but there remains some kind of a connection between them.

AC: I think of myself as an image-maker. Creating images in the broad sense of the word, whether they are moving images, in print, or objects. Even when I am working on a video installation I always start from a 2-D form. My mind functions this way because of my background in graphic design. I am most comfortable with video and making moving images.

My work is always political, even if it's not with a capital "P". Whatever the political act is – even if it's a civil gesture in a sense the way you would say "civil duties" – my work is always engaged in whatever is happening around us.

But I want my artistic projects to bring the poetic into the political. Poetics are hard to see in today's politics. This is something that I am always thinking about. So yeah, that's how I would frame the things I do.

FK: Your work varies from piece to piece, and as you say, it always remains political. I am curious about how this functions in your current work. Can you tell me about what you are working on now?

AC: I have recently begun working on a project about archaeology, which started with the grant I received earlier in 2014 from the Sharjah Art Foundation. I shot a lot of film in the UAE, mainly Sharjah and Abu Dhabi. I visited archaeological sites and 5000-year-old tombs. I also got a residency with the French National Institute for Preventative Archaeological Research. It is a European program for artists working on art and archaeology. At the same time I get to work with a German institute in Berlin, joining archaeologists wherever they are working around the world.

I am interested in areas between Central and South Asia, Afghanistan, and Turkmenistan. I am interested with this whole notion of the founding myth of nations through archaeology. While I have filmed so far in relation of the Gulf and Emirates, I am also expanding to other countries that are considered archaic societies. I am looking at how archaeology brings out those archaic histories. There are two things that are happening at the same time in my work: there is what archaeology is looking for, and what is happening in that country at the same time.

I have only just started this project, so there is more to develop. I also have two shows coming up in Paris and another in Amsterdam that also relate to art and archaeology, which will help me figure things out a little more; I will be able to tell you more in a year.

FK: This makes me want to ask you, without thinking about any limitations, is there an unrealised project that you wish to work on?

AC: I've always been trying to do this crazy interactive installation with censors and mechanics, but I still haven't found technical solutions to make it or produce it. It is a vision of a semi-robotic semi-human thing. But this is still just a vague idea that I want to do one day.

I really love mechanics and figuring out how things work. If I have a tape recorder, for example, I dismantle it and put it back together. So I really like working with mechanical objects and especially now with all the possibilities with 3-D printing, censors, and engines, a lot can be done!

It is a big mess in my head right now... things reacting to other things, the potentiality of the technology of today, and so on. But I still don't know what this thing would look like. I'm just fantasising about the object itself.

FK: I want to backtrack a little. You made a great video titled *Un Cercle Autour du Soleil i***n 2005. You describe the work as "a cyclical video from dark to light that reflects on growing up in Beirut during the Civil War years, and how to adapt to the "post war" life; accepting the body that is in ruin, and learning to live in the city that is always already in ruin." The images are of post-war Beirut in ruins. It is a different archaeology that you are revealing here. The downward pan of the video reminds me of a simultaneous digging and revealing of another time. Can you tell me about the work?**

AC: *Un Cercle Autour du Soleil* was the first video I made. I was doing my MA at DasArts in Amsterdam. It was actually the first time I physically left Beirut. Because of this, I wanted to think about the relationship that my generation has with Beirut. I was born at the beginning of the Civil War and when it ended I was 16. So a major part of my life was spent growing up in a war zone and never really leaving. So in a way, my generation, we have this affectionate relationship to the war. It is part of our childhood memories. We even have nostalgic feeling towards the war. I was also disappointed when the war ended because I did not feel responsible towards it. It's a horrible statement, but when you understand this from a child's point of you it's a totally different perspective.

While making the video, I wanted to think about this relationship versus other artists such as Walid Raad and Akram Zaatari, who were older and have a very different responsibility towards this war. I also wanted to explore this idea of memory, of being in a city that is constantly destroying itself, its relationship to darkness because of no electricity and hiding in the basement. Also, living as a kid during war, we played in the basements a lot, imagining what the city looked like on the outside.

So I went out to see the actual city in ruins and had a moment with this blinding light. It felt like I reconciled with the sun after all those days without electricity, playing games in the basement. The sun can erase things and it also has the power to destroy. It blinds things and wears them out. I used to like the darkness because things can disappear and I can project my own thoughts and images on to the city. But I found that with the sun, due to it's blinding light, I can once again project my imagined city.

I made the downward scrolling of the video with a montage of different shots that I put together. Again, my obsession with images! I worked on this for three months, using different shots of the city, and putting them together seamlessly. It was a total of a six-minute pan that started from the sky and worked its way downwards to the darkest parts of the city. I wanted the video to be made in a circular way where you start with darkness and move on to shots of the sun and down into the abyss of the city.

People in Beirut couldn't really figure out the montage right away. They all knew that the images and places looked familiar, but could not make out how it was done. I like this deception of images. You see something that you think is familiar but cannot place it.

FK: We even managed to bring this conversation around full circle. What you just said brings us back to the power of images, their poetics, and their politics. Images can do a lot, especially be deceptive. Thank you so much, Ali.

AC: Thank you.

Memory as Medium?

Isabella Ellaheh Hughes

Memory is identity. I have believed this since... oh, since I can remember. You are what you have done; what you have done is in your memory; what you remember defines who you are; when you forget your life, you cease to be, even before death.

— Julian Barnes[1]

In art, and particularly art being produced since the 1960s, the concept of 'medium' is extremely broad, lending it an inherently illusive quality. Much like it is impossible to reach a one-size-fits-all definition for the term 'art', the same can be said for 'medium'. Inherent to art being produced in the 21st century, as well as with much of the art that was created in the last century, is an unequivocal amount of ambiguity.

It is fully accepted by those operating in the peculiar ecosystem of the global, contemporary art world that anything from bodily fluids (Marc Quinn's ongoing *Self* series of portraits, which are composed out of the artists' frozen blood, or Daniela Kostova and Olivia Robinson's Waste to Work ongoing series, which uses sweat to power galvanic batteries[2]), to garish, giant stuffed animals cobbled together (seen in the work of the late Mike Kelley), or remnants of captured breath of an artist (Piero Manzoni's *Artist's Breath*), are all legitimate mediums. These somewhat obscure, yet nonetheless accepted and legitimised (via the vehicle of the art market; collectors and institutions that acquire them; writers and critics who cover them; and curators who include them in exhibitions) mediums are transformed by the artist's (or artist assistants') hand and/or conceptual projection, into an 'artwork'. These artworks often go on to fetch millions of dollars, as in the case of Kelley, whose largest sculpture was sold to MoMA in 2013 for $4.15 million, with The Wall Street Journal[3] reporting on the news of this acquisition in an almost comedic fashion, with the headline, 'MoMA Buys Stuffed-Animal Artwork for More Than $4 Million'. Nonetheless, even in an era where fluids and stuffed animals are acceptable mediums, the idea of memory operating independently as medium, rather than a conceptual framework, idea, or 'point of inspiration' behind a piece, has rarely been examined critically and reflectively by curators, critics, and theorists alike. This raises then the question: can memory be a medium in its own right?

As curator Mandy Merzaban writes in the introductory text from the first part of the two-part exhibition, aide-mémoire, which opened in December 2014: 'aide-mémoire is a French term that translates as an aid to memory often pertaining to notes, the exhibition presents a collection of photographs, videos and sculptures, that can elicit subjective responses from spectators'. Merzaban goes on to explain that 'many of the artists in this exhibition reference memories that are personal or collective, showing how they can be recorded or fictionalised through aesthetic creation.'

Memory as identity, whether personal or collective, real, or fictionalised iterations and reiterations of reality, is very much relevant to the works in aide-mémoire, as well as to numerous other artists and subsequently the artworks they produce that are not part of this exhibition. With memory being so fundamental in the creation of artworks, why then has memory been largely left unexamined regarding its agency as a medium, rather than mere point of inspiration and/or idea for an artwork? One possible answer as to why memory has been left out of the conversation of medium is due to the personal and intangible nature of memories themselves, which has left memory largely unexamined as an ephemeral medium in its own right.

However, is memory no more intangible than many of the mediums referenced earlier, such as the physical and decaying remnants of an artist's captured breath, or collections of human sweat? With artists today operating increasingly in a multiplicity of artistic identities, often serving as one-part social historian, cultural theorist, along with performance artist, mixed-media artists, photographer, etc. perhaps now, more than ever it is important to examine and legitimise the idea of memory as medium, simply because it can provide some orderly framework for connecting disparate artistic practices, giving some semblance and order amidst the chaos and ambiguity that perpetually pervades the field of contemporary art.

In many ways, the curatorial framework put forth in aide-mémoire and work by the artists included in the exhibition, directly opens up the conversation and offers room for rumination as to whether or not memory can be a medium in its own right. Rather than offering a definitive answer in this essay, perhaps it is best for readers and viewers to reach their own conclusion based on their experience and engagement with the artworks that are part of aide-mémoire, as well as through the responses collected by some of the participating artists below, who were posed with the following question:

How does memory operate as medium in your practice?

1 Keeley, Allison, The Art of Identity: Memory as the Maker. Available from: < http://www.theharvardadvocate.com/content/art-identity-memory-maker>. [2 January 2015].
2 Waste to Work. Available from <http://oliviarobinson.com/site/wastework.html>. [4 January 2015]
3 Crow, Kelly, MoMA Buys Stuffed Animal Artwork For More Than $4 Million.
Available from < http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/03/15/moma-buys-stuffed-animal-artwork-for-more-than-4-million/> [4 January 2015]

Youssef Nabil

Memory plays a very important part in my work, as all my subjects are related to cinema, old black-and-white Egyptian movies that I still remember and grew up watching on TV. This all inspired me and made me want to tell my stories in a cinematic way, same with my technique of hand-painting on black-and-white photographs, which also came from that era. In my first film, You Never Left, I wanted to talk about my country, Egypt, which still lives within me, in my memories and has never really left me, no matter where I go.

Ali Cherri

Memory is essential for an artist and even more so for a draughtsman. For a draughtsman, looking leads to memorisation. You can see an object, or you can look at an object. These are two very different types of perception. When I look at an object, I print it visually with all its details, and it becomes a possible subject matter. Many of my drawings are realised directly without a sketch; however, they are not 'invented;' my hand tries to follow a mental image of a scene or an object shaped by a subtle blend of memory and imagination.

The schism between the object and its memory is equally interesting because this schism creates sliding and mistakes in reproduction, which constitutes one component of the nature of drawing. Drawing doesn't indeed reproduce reality, but proposes another vision. Memory is also subjective: one same event won't be recounted the same way, depending on who has observed it. Memory is therefore blended intimately with fiction.

Mohamad-Said Balbaaki

Two experiences have played a crucial role in my work regarding memory:

1. *Migration*
2. *The War [Lebanese-Israeli] in 2006*

Migration brings back loads of memories for me, recalling misery and despair, which has been impossible for me to forget. When I stand in front of one of my 'Heap' paintings, it literally re-enacts a whole set of memories lost in a pile of rubble, making it more difficult and challenging to remember as time continues forward. Images of war, destruction, displacement, and ruins reside in my paintings, which form a vague, yet strong picture on what I have experienced. As a result, 'Heap' becomes both a personal biography and also, part of a collective memory.

The War in 2006 visibly created a shift in my artistic approach. This shift took a historical and conceptual form; I startd looking back in history through current events and city corners in search of a theme as a compensation of personal memories, which had been suppressed and lost. The more I search in history, the more I find myself as an outsider living in a current reality, which is continuously repeating the past, and possibly predicting an unknown future.

Nedim Kufi

This particular questions opens up several channels that go back in time. I can describe them as a network of canals in an imaginary orchard. The water disappears into the orchard, but reemerges as subjective, affective ramifications that blossom in imagination as branches, which keep stretching out of a tree of events and people until the moment ends. What I am suggesting here is that my artistic practice of photographic memory is a different type of documentation.

It is not easy to outline or confine 'memory' within a specific, conventional definition as long as we are immersed in visual and technical theory. Thus, my experience after twenty years away from my country of origin tells me that memory is a set of multiple accumulations. I have been reading so much lately about what subconsciousness is and how it operates. This drew me closer to memory's imagination, which is abundant with photographic elements.

My extreme interest in old images goes beyond the idea of nostalgia or yearning for the past itself. It seriously involves the depth of a very special way of looking that pierces through the unknown which we long for more than we do towards elements already there in the image. I specifically refuse the idea of memory being a temporary suspension of reality, or a sedative, regardless of how special, unique or important that memory is. It has to be an organic motive, which produces shadows to the memory itself.

If a memory is not an act of escape, it is undoubtedly an act of travelling.

Jumana Manna

Memory is the origin of all works of art.

Abdelkader Benchamma

Having lived in a city with a violent and charged history, from Civil War, to assassinations, to social unrest, I consider memory an artifice and a construct. Whether a war memory is a traumatic memory or not, the act of remembering brings spectre of the re-emergence of experiences, and of loss and dread. In my practice, the personal autobiographical memory is functionally and structurally related to the creation of cultural myths and social narratives. When I use "I remember," the "I" signifies the collective social body and not my own personal story. Through this porosity between the personal and the public, I try to blur what we consider as fact, dissolving personal memory into the collective memory.

That's how in one of my earliest videos, "Un Cercle autour du Soleil," I appropriate Yukio Mishima's childhood Second War memoirs in Japan, to talk about my childhood in a war-torn Beirut.

Sadik Kwaish Alfraji

It's unimaginable to see a work of art where memory has not been part of the essence of its creation process. Memory is life itself- the force that negates death and grants our existence the ability to jump towards the future and form consciousness, imagination and the distinctive features of people and their identities. Memory cannot be without imagination, and imagination in turn, cannot survive without memory.

Memory not only travels to the past, but also enables imagination. This imagination derived from memory has the power of shaping ideas, concepts and images. Here, memory is a medium, a tool and a vast space for creativity.

Memory is an intrinsic element of all the concepts and ideas associated with my practice which tackles daily existence with all the involved nostalgia, thoughts and feelings drifting inside the heart and mind, and stories unfolding in the past, present and future. Nonetheless, I cannot draw a line that separates what is past and what is not, regarding the topics of my works. All elements interlock and boundaries are blurred. I may be working on a childhood dream, but as I move on, it takes the shape of the present, breaking all the barriers that limit it to a certain time. It is like memory, when associated with art, shuns its retrospective quality and stops in the middle of all the engagement to merge the past, the present and the future. This could be the reason, or one of the reasons, that what I produce is often floating in space with no clear indication of time, where memory is always present.

Adel Abidin

Memory works as a crucial matter of absence in my work. In order to claim its absence, I need to claim its presence first. That is, it is something that my work does not entirely rely on, nor creates itself from the flame of memory. However, it is indeed an element that leaves its traces on my artistic practice. The main functioning component in my work is my own perception, which interludes between the memory and the created artwork. The point is what I do with 'the memory' (here I refer to any event, notion or subject that is stored in the 'memory compartment' of my brain), how far I take it away from my childhood, my country, my earlier life and in which format I deliver to the viewer.

Ziad Dalloul

I think memory is a fundamental pillar of my work, it contains [on a practical level] knowledge and expertise, but it is especially a great way to recharge your childhood, an ultimate and inexhaustible reservoir of images, colours, smells, sensations, and wonders. The memories in my work are raw materials, like pencils and colour pigments.

From the Corner of Someone's Eye[1]

Ala Younis

+

An artist decides to draw the eyes of a creature looking out of the frame. Almost hidden by the eyelids, the eyes look at a subject undisclosed to the viewer. A bird with a crown of feathers seems to be looking at the Seated Musician[2], while the musician's own dog is looking attentively at something situated in front of the painting, at a corner. The man's musical instrument has bent its end to be in the picture.

+

To see someone/something out of (or from) the corner of one's eye is to see someone or something at the edge of one's field of vision.

+

A relaxed dog corners a group of women consoling a weeping man. He seems to be crying as he hides his head between his arm and that of another woman.[3] I haven't paid attention to figures that turned their back to picture makers before.

1 *This is a chapter of fragmented notes, part of ongoing observations on art practices relaed to the Arab World.*
2 *Samir Rafi, The Musician, 1963*

3 *Samir Rafi, Group of Figures in a Village, 1966*
4 *Yto Barrada, Rue de la Liberté, Tangier, 2000, and Homme au Tableau - Tetouan / Le détroit, 1999*

+

We only see the back of one of the two men embracing on Rue de la Liberté, Tangier from Yto Barrada's Strait Project series.[4] One man seems to be consoling the other, but we do not really know. In the same series, a young man walks down an alley carrying several big frames painted in gold, the first of which holds an image of a flower field and trunks of scattered trees. The young man stops for a moment, to better lift the heavy stack, and probably for the photo to be taken. His eyes are fixed on someone outside the frame. The tiles on this walkway in Tetouan are similar to those on "Rue de la Liberté" in Tangiers, but not identical.

+

I was overtaking a truck on the Autobahn; it was very hot and it was an old lorry without air-conditioning. There were two men in the cab, and the driver had opened the door and was dangling his leg out in order to cool off. This image, seen from the corner of my eye when driving past, impressed me. I happened to stop at a motorway cafe where the lorry also stopped. I went up the bar where the two men from the lorry were standing. Not a word passed between them; it was as though they had absolutely nothing in common. You got the impression they were strangers. I asked myself what do these two men see, how do they see[?][5]

5 *Wim Wenders, The Logic of Images, Essays and Conversations. London: faber and faber. p 57*

+

In 1962, Saadi Al Kaabi painted a worker, with a dark turquoise mustache. It almost touches his sculpted cheekbones, borrowing its tints from the shadows of his traditional white headdress. He is posing with his shovel, a tool used to move earth from one place to another with the force of a man's hand. The late 1950s and early 1960s in the Arab World were marked by a sharp shift of land ownership from the elite to the people.

In the 1980s, Al Kaabi torched his personal archive of press clippings covering his career as a way of expunging the suggestion of his success to start anew.[6]

+

Human Models:
Movement from the exterior to the interior.
(Actors: movement from the interior to the exterior.) The thing that matters is not what they show me but what they hide from me and, above all, what they do not suspect is in them. Between them and me: telepathic exchanges, divination.[7]

6 *Re: Orient, Investigating Modernism in the Arab World 1950s-'70s, catalog published by Art Advisory Associates Ltd, Sharjah, 2013. p 545*
7 *Robert Bresson, Notes on Cinematography, New York: Urizen Books. p 2*

+

Ibrahim Ismaeel is painting a model in a studio or a sitting room.[8]
Three rays of light illuminate the two figures in this work: one falls from a window on the model leaning on a couch. The sun illuminates part of the table but not the part on which we see the vase. Two lamps shed light from the ceiling, one on the model, looking at the artist from the corner of her eyes, and one on the painter's face and his armchair.
The painter painted this image onto his canvas. There is a great similarity between the model and her depiction, but they are not identical. The cursor could give you a close up on the painter's face[9]; working in his traditional white clothing, he seems stressed.

+

No actors. (No directing of actors.) No parts. (No learning of parts.) No staging. But the use of working models, taken from life. BEING (models) instead of SEEMING (actors).[10]

+

Thanks to the elements of shadow, light and perspective, some paintings give us the uncanny feeling of being watched.

+

90% of Abdel Hadi Al Gazzar's Portrait, produced in 1950 using brush and media ink on paper, is a face made solely of shades of grey. His eyes are darkened in multiple projections of shade and shadow, but he is watching from behind these deep spots. He is smiling. The lines around his face are like those gazed at in coffee cups; at the left edge of the work is clearly a portrayal of two characters - one of a man looking at the portrayed man, and another of a boy who has stuck his face in the picture.

8 *Ibrahim Ismaeel, Untitled, 1965*
9 *On Barjeel Art Foundation's website visitors can browse the collection. The zoom funtion allows work to be viewed in detail.*
10 *Robert Bresson, Notes on Cinematography, New York: Urizen Books. p 1*

+

In this critical time, came your exhibition.[11]
My words cannot express the fabulous paintings I am seeing in front of me.[12]

+

A real smile has "laughter lines" at the outer corner of the eyes where the skin crinkles up.
The muscles involved cannot be easily controlled consciously and usually activate only with a real smile. These muscles also affect the eyelids and cause them to tense up with a real smile.[13]

+

Seif Wanly signed *Portrait of a Couple*[14] twice, in English in the left corner, and in Arabic in the right. The old couple's big and blue eyes are looking are something outside the corner of the frame. The branch she carries has three light pink blossoms while his has only two. The hand gestures in this painting could be paintings on their own. The top part of the women's dress is as fine as the man's lined white moustache. The painting is admired for its bright blues.

On the Internet we only see the couple and their bright blues, it remains undisclosed to us what they are looking at. We also do not see the back of the painting on which Wanly made a "description in felt pen" that read "Best wishes & regards to our dearest friends", and he wrote their names, signed his name, dated the work, and mentioned that it was produced in Alexandria. This piece was in a German private collection, offered for sale on November 30, 2013, at an auction house in Berlin on the street of Kurfürstendamm.

11 *Azmi Rezq on Gazzar's show, note written on 23/12/1951.*
12 *Sayed Abdel Rasoul note on Gazzar's work, 1971.*
13 *http://learnbodylanguage.org/mona_lisa_smile.html*
14 *Seif Wanly, Portrait of a couple, 1978*

+

I tried to find something interesting about Kurfürstendamm, or a link between Wanly and Berlin, but it seems that I need to look further. However, here is what I found:

+

$ 24,467 USD
€ 18,000 EUR
£ 14,944 GBP

+

A person's eyes will move to the right, when he thinks about questions of sound to be sonically remembered.

+

In Seif Wanly's Self Portrait (Artist in Studio), a skull sits on a stack of thick books, probably portfolios. Undated. The artist bends on his drawing board, engaging his two hands. His face is red. I tried to read what was on the board before he painted on it:

Colour-twenty /contact with pupil's work
movement / continues

Handle / work / Paint

Wanly is wearing Khakis, just like that labourer from Al Kaabi's piece.

Bruno Barbey
View profile

EGYPT. Cairo. Egyptian painter Inji AFLATOUN. She was also activist in the women's movement. She was a "leading spokesman for the Marxist-progressive-nationalist-feminist spokeswoman in the late 1940s and 1950s", as well as a "pioneer of modern Egyptian art" and "one of the important Egyptian visual artists".

Image Reference
BAB1969002K013
(PAR409903)
© Bruno Barbey/Magnum Photos , High Res Ra

Add to lightbox: 'My First Lightbox'
Add to cart

Original story
Arab intellectuals.

Keywords:
Art ... Artist's studio ... Cairo ...
Egyptian (nationality) ... Face ...
Female personality ... Human being ...
Marxism ... Painter ... Painting ... Portrait ...
Proper name in caption ... Ring ...
Woman (all ages)

+

Inji Efflatoun is spelled differently in Latin every time she's written on. I use the cursor to find the way she writes her name on her works. On Magnum Photos website, three photos of her among images of other "Arab Intellectuals" are taken by Bruno Barbey.[15] Aflatoun (as spelled on this website) is standing at the corner of a painting that would need a moment to decipher. The painting depicts meticulous, wavy seas of masked men in cameo patterns holding dark blue rifles. Two women are among the waves of camouflaged 'fedayeen', and there are probably 27 barrels and muzzles.

+

In 2011, a museum of Inji Efflatoun's works was opened in Prince Taz Palace in Cairo. In addition to 60 artworks donated by her family to the state, the museum included her personal objects such as her easel, palettes, and what remained of her colour medium. In an online review, a journalist complained that the curator does not show up to the museum, causing disruptions to its operation. She also wrote: "you cannot bypass the paintings, they would often stop you, or force you to recall them often. They are reflections on Egypt's history, specially 'Will not Forget' – a painting which depicts martyrs among the 'fedayeen' in the Suez battles".

15 *http://www.magnumphotos.com/image/PAR409903.html*

+

Three hands come out of the body of "The Husband" in Marwan's work. One with a stick extended over a table painted in olive green, one resting on his heart on his brick pullover, while the third is pulling his further eye down a bit. His face is almost a geographic map, of wavering topographies that can tell of stress perhaps, or disgust, or indifference. Looking down and to the left, would be the direction the eyes moved in while thinking about questions that required recalling a smell, feeling, or taste.

+

Only the corner of the olive green table is showing in a photo posted online by Sultan upon his visit to Marwan's studio in Berlin. There, six paintings called for attention: Munif Al Razzaz leaning on a column and giving an ear, the middle boy of the three 'fedayeen'[16] in their olive green khakis appearing from behind the visitor's elbow, and two small drawings resting on two small paintings above the tilting children.

+

Cor·ner /kôrnər/ *verb*
(often be cornered) force (a person or animal) into a place or situation from which it is hard to escape.

OR
detain (someone) in conversation, typically against their will.

OR
control (a market) by dominating the supply of a particular commodity.

OR
(of a vehicle or driver) go around a bend in a road.

+

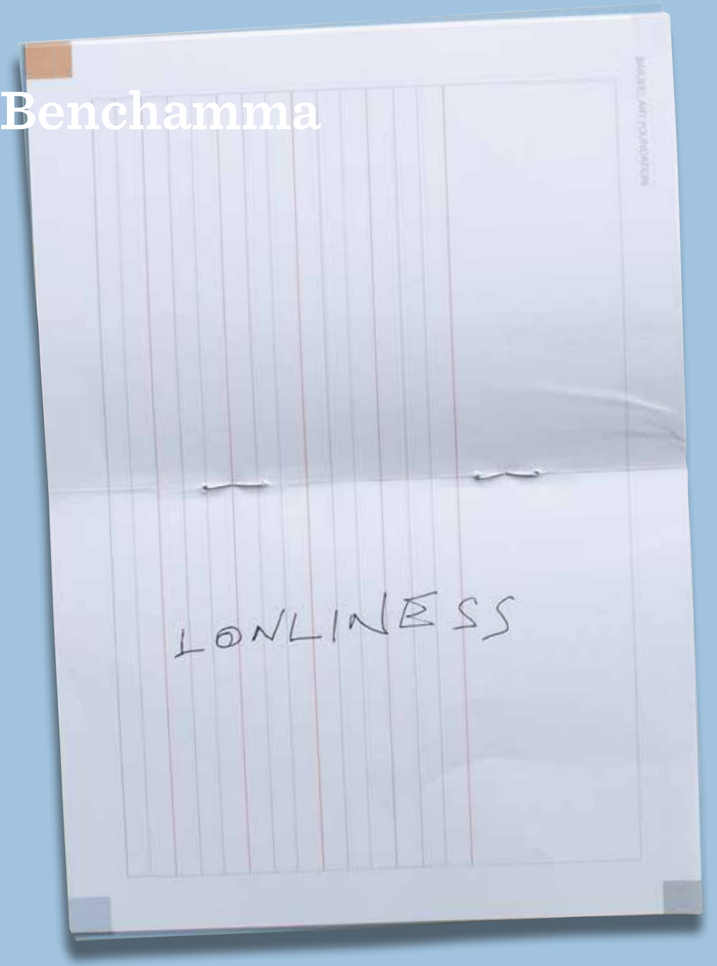
"Here, one must trust the work of the artist rather than any texts representing it."[17]

16 *Plural for Fedai, freedom fighter, a term widely associated to Palestinian militants in the 20th century.*
17 *Statement that appears in a text I wrote parallel to this one.*

Essays & Texts

Abdelkader Benchamma

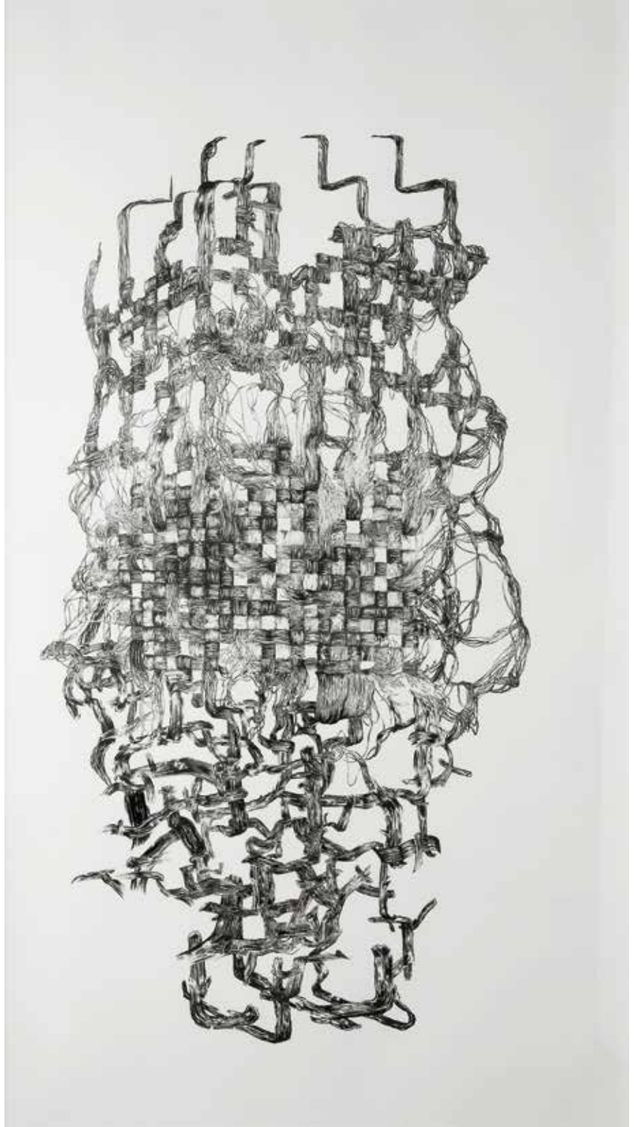
عبد القادر بن شما



Who Tries to Escape to his Becoming, 2012, Acrylic and felt tip pen on paper, 65 x 50 cm

من يحاول الفرار إلى مجموعته المناسبة، ٢٠١٢، اكريليك و قلم على ورق، ٦٥ × ٥٠ سم

Photography by Capital D Studio • تصوير كابيتال دي إستوديو



Sculpture #8, 2011,
Ink on paper, 180 x 101 cm

المنحوتةر قم٨، ٢٠١١،
حبر على ورق، ١٨٠ × ١٠١ سم

Landscape and Décor without
Light, 2012, Acrylic and felt
tip pen on paper, 130 x 210 cm

منظر طبيعي وديكور من دون
ضوء، ٢٠١٢، اكريليك و قلم على ورق،
١٣٠ × ٢١٠ سم

عبد القادر بن شمّا
(١٩٧٥، مازاميه، فرنسا، يعيش ويعمل بين مونبلييه وباريس)

يمثل عمل «منظر طبيعي وديكور من دون ضوء» لوحةً مبتكرة لمنظر طبيعي أبدعه الفنان عبد القادر بن شمّا باستخدام أقلام الماركر السوداء والباد أقمشة جمعها من علامات تجارية مختلفة. يزخر هذا العمل بتفاصيل بالغة الدقة يلامس بن شما من خلالها مختلف التحديات والعقبات التي تواجهه خلال ابتكار لوحة باستخدام اللون الأسود فقط. وقد استمد الفنان إلهامه من أعمال الزخرفة الحلزونية الصينية في القرن الثامن عشر لإبداع هذه اللوحة التي تعكس مشهداً سماوياً لمتنزه تتداخل فيه المكونات الطبيعية الحيوية مثل الأشجار والغابة مع أشكال مجردة ومبهمة تتبدى على هيئة منحوتات متميزة. كما تفيض اللوحة بعناصر طبيعية يمكن رصدها ببساطة، وتشكل خلفيّة لمشهد حالم يتحول إلى حالة تحاكي مضامين الواقع.

تعتبر «المنحوتة رقم ٨» إحدى لوحات سلسلة «منحوتات» للفنان بن شمّا والتي تصور أشكالاً عمودية كبيرة الحجم تنطوي على كتل وعناصر يصعب فهمها بسهولة. وتعد كل لوحة من هذه السلسلة بمثابة تجربة جديدة ذات أسلوب غرافيكي يتنوع بين أشكال الخيوط المترابطة أو المنسوجات، أو عرض طبقات من أشكال ثلاثية الأبعاد.

يستمد بن شمّا، المولود في منطقة مازاميه الفرنسية والذي يعيش ويعمل متنقلاً بين مدينتي مونبلييه وباريس، إلهامه في لوحة «من يحاول الفرار إلى مجموعته المناسبة» من «كتاب المعجزات» الذي يعود إلى القرن السابع عشر، والذي يتناول عوالم ما وراء الطبيعة والملاحظات الكونية. رسم بن شمّا هذه اللوحة باستخدام الأكريليك وقلم اللباد على ورق أسود. وتتوسطها شجرة كبيرة على هيئة شبح ينبثق من أحد المناظر الطبيعية الريفية في الأسفل لتعكس في مجملها مشهداً أشبه بالانفجار. كما يعجّ المنظر بالأشجار والشجيرات الصغيرة في دلالة إلى دورة الحياة وطبيعة التحول والانبعاث من جديد.

يوجد لدى بن شمّا الذي يعتمد تقنيات بدائية في الرسم، اهتمام بفرض تحديات على عملية الرسم. فمن خلال المزج بين باقة غنية من المراجع والتقنيات الفنية مثل الطباعة والنقش والرسومات العلمية والمناظر الطبيعية، نجح بن شمّا في إبداع رسومات مفعمة بتفاصيل معقدة تتراوح في أغلب الأحيان بين العالمين التجريدي والطبيعي. وتزخر معظم أعماله بإشارات متكررة إلى الأشجار والمناظر الطبيعية في إطار مشهدي حالم. تم عرض أعمال عبد القادر بن شما على نطاق واسع حول العالم، مثل مؤسسة «بوغوصيان» (بلجيكا بروكسل)، مؤسسة «لويس فويتون» (باريس، فرنسا)، «المتحف العربي للفن الحديث» (قطر، الدوحة)، و «بينالي البندقية الفني الدولي» في دورته الخامسة والأربعين.

Abdelkader Benchamma
(b. 1975, Mazamet, France, lives and works in Montpellier and Paris)

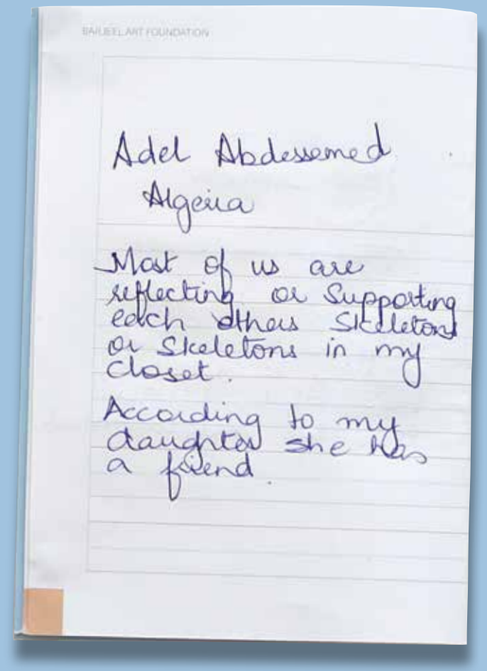
Paysage et Décor sans Lumiere, which translates to '*Landscape and Décor without Light*' is a landscape drawing, created entirely out of black markers and felt pens, all from different brands. In making this highly detailed and meticulously-executed drawing, Benchamma reflects on the challenges of a process with one overarching constraint: to create a colourful drawing using only black. Finding inspiration in Chinese scroll works from the 18th century, *Paysage et Décor sans Lumiere*, appears to be an ethereal scene of a park, where biomorphic, natural elements, such as trees and forest intermingle together with unidentifiable, abstract objects, which appear to be sculptures. The readily recognisable natural elements ground this otherwise dream-like landscape into some sense of reality.

Sculpture 8 is a drawing that comes from Benchamma's *Sculpture* series, which depicts large, vertical drawings that feature masses and objects that are difficult to readily identify. Each of the drawings from this series is a new experiment with a different graphic approach: threading, weaving or showing the strata of a 3D object.

In *Who tries to Escape to his Becoming*, the 17th century *Book of Miracles*, which covered supernatural apparitions and cosmic observations, was a strong point of inspiration for Benchamma when creating this piece. Comprised out of acrylic and felt-tip pen on black paper, an explosive, apparition-like, large tree form takes centre stage and appears to be rising from a pastoral landscape below. This landscape is filled with trees and shrubs, suggesting the cycle of life and nature of transformation, rebirth, and renewal.

Benchamma, whose primary technique is drawing, is interested in imposing constraints as part of his process. Amalgamating a variety of artistic references and techniques, such as printing, engraving, landscape and scientific drawing, Benchamma's process results in intricate and detailed drawings, which often hover between the abstract and natural world. Abounding in much of his work are frequent references to dream-like trees and landscapes. Widely exhibited, he has shown his work at the Boghossian Foundation (Brussels, Belgium), the Louis Vuitton Foundation (Paris, France), Mathaf Museum (Doha, Qatar), in addition to the 54th Venice Biennale.

Adel Abdessemed
عادل عبد الصمد



My Friends (Mes Amis), 2005,
Lambda print, 46 x 63 cm

أصدقائي، ٢٠٠٥،
طباعة لامبدا ٤٦ × ٦٣ سم

Photography courtesy of Artcurial

الصور مقدمة من «أرتكوريال»

عادل عبد الصمد
(١٩٧١، قسنطينة، الجزائر، يعيش ويعمل بين باريس ونيويورك)

يظهر في لوحة «أصدقائي» للفنان عادل عبد الصمد عاشقان يسيران معاً ذات نهار مشمس في شارع مقفر في إحدى المدن. وتبدو الفتاة في اللوحة على هيئة إنسان طبيعي فيما يتخذ شريكها هيئة هيكل عظمي؛ مما جعل عناقهما الرائع محاطاً بحالة من الاضطراب وعدم اليقين. ويدفع الناظر إلى التأمل فيما إذا كان ذلك يرمز إلى قصر حياة البشر والحب والعلاقات الاجتماعية، أو ربما يشير إلى حالة فراغ فرضته العولمة وأنماط الحياة المتنقلة في القرن الحادي والعشرين ومدى تأثر العلاقات الشخصية بتلك التداعيات. يشتهر الفنان عبد الصمد المولود في مدينة قسنطينة في الجزائر والذي يعيش ويعمل متنقلاً بين باريس ونيويورك، بقدرته الفائقة على إعادة صياغة الصور والمواد التقليدية اليومية؛ ولكن أعماله تركز غالباً على مفهوم العبثية وتطاول حدود اللامعقول. ما يمكنّه من ابتكار باقة مدهشة من الصور. يرتحل عبد الصمد عبر مختلف الثقافات العالمية نائياً بنفسه عن الالتزام بالجذور العرقية أو الثقافية. هو يوظف في أعماله مجموعة متنوعة من الوسائل بما فيها التصوير الفوتوغرافي والتصوير والرسم والنحت ومقاطع الفيديو والأداء. كما يتوخى في أعماله سبر مفاهيم العولمة وآثارها على المجتمعات والأفراد من أوجه نظرية عدة، مثل القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية والاقتصادية.

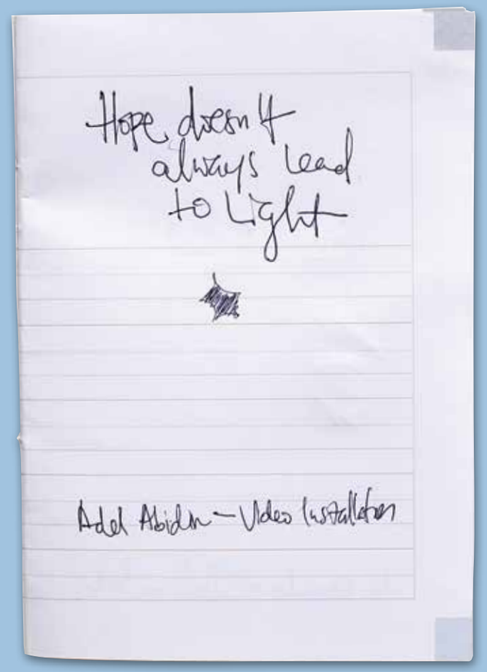
نظّم عبد الصمد مؤخراً معرضاً فردياً في "المتحف العربي للفن الحديث" (الدوحة، قطر)، كما سبقت له المشاركة في عدة معارض فردية وجماعية حول العالم بما فيها معرض احتضنه «مركز جورج بومبيدو» (باريس، فرنسا)، وآخر في «باراسون يونيت» (لندن، المملكة المتحدة)، ومعرض في «مركز ليست للفنون البصرية» (مدينة كامبريدج بولاية ماساتشوستس الأمريكية)، و «بينالي سيئول الدولي السابع لفن الإعلام»، ومهرجان «ايتشي ترينالي ٢٠١٠»، و «بينالي هافانا العاشر» وغيرها الكثير.

Adel Abdessemed
(b. 1971, Constantine, Algeria, lives and works in Paris/New York)

In *Mes Amis*, two lovers walk arm-in-arm down a sunlit, empty urban street. Their sweet embrace is perversely unsettling, as one part of the couple, a woman, is human, the other, a skeleton, leaving one to ponder whether or not this is a comment on the fleetingness of human life, love and relationships. Or perhaps on the imparting emptiness that globalisation and 21st century nomadic lifestyles have on interpersonal relationships. Known for his ability to rework conventional, everyday images and materials, Abdessemed's practice often veers towards the absurd, creating unusual cornucopias of spectacular imagery. A transcultural nomad, not bound by ethnic or cultural roots, Abdessemed, works across a variety of mediums, including photography, painting, drawing, sculpture, video, and performance. His practice is very much united in examinations of globalisation, its impact on societies and the individual through a multitude of theoretical lenses that include social, political, cultural, historic, and economic issues.

Abdessemed recently had a solo exhibition at Mathaf: Arab Museum of Modern Art in Doha, Qatar, and has been exhibited widely around the world in solo and group exhibitions, including at Centre Georges Pompidou (Paris, France), Parasol Unit (London, UK), and the MIT List Visual Arts Center (Cambridge, USA), the 7th Seoul International Media Art Biennale, Aichi Triennale 2010, and 10th Havana Biennial, amongst others.

Adel Abidin
عادل عابدين



Memorial, 2009,
Video installation

نصب تذكاري، ٢٠٠٩،
فيديو تركيبي

Photograph courtesy of the artist الصورة مقدمة من الفنان

عادل عابدين
(١٩٧٣، بغداد، العراق، يعيش ويعمل بين عمان وهلسنكي في فنلندا)

يتألف عمل «نصب تذكاري» المشحون بالعواطف للفنان العراقي عادل عابدين من مقطع فيديو تركيبي يتضمن ثلاثة أجزاء لرسوم متحركة بالأبيض والأسود. ويستحضر صورة مستمدة من الذاكرة الحية للفنان خلال فترة شبابه كموضوع رئيسي للعمل. ففي عام ١٩٩١، علم عابدين الذي كان يبلغ حينها السابعة عشرة من عمره أن القوات الأميركية دمرت جسر «الجمهورية» الذي لطالما عنى له الكثير، والذي يصل بين ضفتي نهر دجلة وسط العاصمة بغداد. وبعد سماعه الخبر، ذهب عابدين لتفقد الجسر فرآه مشطوراً إلى قسمين، وبقرة نافقة على أحد طرفي الجسر المدمر في مشهدية غريبة. ولأن الجسر يتمركز وسط المدينة، كان من غير المألوف مرور الماشية من هناك، مما دفع عابدين إلى التساؤل عن سبب موت تلك البقرة والتأمل بعمق في كره الإنسان للوحدة لا سيما عند حضور الموت. ويمثل هذا العمل متعدد الوسائط الذي يعتمد أسلوب الفن التركيبي، نصباً تذكارياً لتلك البقرة النافقة ويخلّد معها المأساة والخسائر الناجمة عن «حرب الخليج الأولى».

خلال السنوات العشر المنصرمة، ركّز عابدين في أسلوبه متعدد الأوجه على دراسة القضايا المرتبطة بالحرب والاختلافات الثقافية بين العالم العربي والغرب، وتجربة الشتات، والمساواة بين الجنسين. وغالباً ما تتمحور أعمال عابدين حول مشاعر الاغتراب والعزلة التي تواجهها مجتمعات الشتات حول العالم، حيث تأثرت أعماله إلى حد كبير بتجربته الخاصة كمواطن عراقي يعيش في الغرب. وقد نجح عابدين في لعب دور مركّب يجمع بين عمل المراقب والفنان وعالم الأنثروبولوجيا مستنداً في ذلك إلى خبرته في مجال التصوير الفوتوغرافي، الفيديو، الأعمال التركيبية وأفكاره المتبصرة حول التفاعلات الإنسانية والمجتمع والثقافة.

إستعرض عابدين المولـود في بغداد والذي يعيش ويعمل متنقلاً بين مدينتي عمان وهلسنكي، أعماله ضمن جناح العراق خلال النسخة الرابعة والخمسين من معرض «بينالي البندقية الفني الدولي»، معرض «بينالي الشارقة العاشر»، النسخة السابعة عشرة من «بينالي سيدني» إلى جانب بعض المتاحف مثل «متحف ماكرو» في العاصمة الإيطالية روما و«موري للفنون» (طوكيو، اليابان) ومتحف الأنثروبولوجيا» (فانكوفر، كندا) وغيرها الكثير.

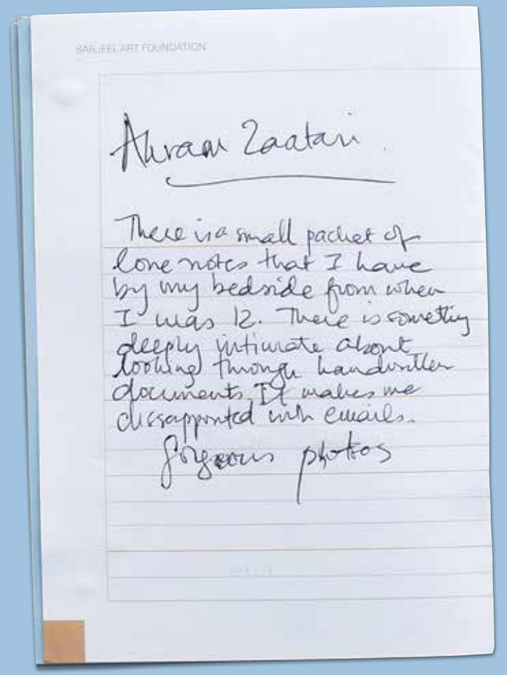
Adel Abidin
(b. 1973, Baghdad, lives and works between Amman/Helsinki)

In *Memorial*, a haunting, animated black-and-white video and sound installation, Abidin uses a vivid memory from his youth as subject matter. In 1991, when he was 17, during the First Gulf War, Abidin heard that the American forces had bombed his favourite bridge, Al-Jumhuriyya Bridge, which was located in downtown Baghdad and connected the two banks of the ancient Tigris River. Upon hearing the news, Abidin went to see the bridge and saw that it had been broken off in two different sections and witnessed a bizarre scene: a dead cow on one portion of the bombed bridge. As the bridge was in the heart of the city, where it was unusual to see livestock, Abdin began to wonder what the circumstances of the cow's death were and pondered deeply on the human need to not feel alone, particularly in death. This installation-based, multimedia work operates both as a memorial to the dead cow, and also as a memorial to all that was lost during the First Gulf War.

Over the past decade, Abidin's multifaceted practice has been focused on examining issues pertaining to war, cultural differences between the Arab World and West, diasporic experience, and gender. Often referencing continuing feelings of alienation and isolation faced by diasporic communities worldwide, Abidin's work is heavily influenced by his own experiences as an Iraqi primarily living in the West. Working in photography, video, and installation, Abidin's astute reflections on human interactions, society, and culture render him in the role as part observant cultural anthropologist-cum-artist.

Abidin has exhibited his work at the 54th Venice Biennale- Iraq Pavilion, 10th Sharjah Biennial, 17th Biennale of Sydney, and in museums such as the MACRO-Museum (Rome, Italy), Mori Art Museum (Tokyo, Japan), Singapore Art Museum, and Museum of Anthropology (Vancouver, Canada), amongst others.

Akram Zaatari
أكرم زعتري



Nabih Awada's Letters from Family and Friends (set of 5), 2007, Colour photographs, 48 x 39 cm

رسائل إلى نبيه عواضه من عائلته وأصدقائه، ٢٠٠٧، ٥ صور فوتوغرافية، ٤٨ × ٣٩ سم

Photograph courtesy of Sfeir-Semler Gallery الصور مقدمة من «غاليري صفير زملر»

أكرم زعتري
(١٩٦٦، صيدا، لبنان، يقيم ويعمل في بيروت)

ينطوي عمل «رسائل إلى نبيه عواضه من عائلته وأصدقائه» للفنان اللبناني أكرم زعتري على خمس صور ممسوحة ضوئياً لرسائل تبادلها كان المقاوم الشيوعي نبيه عواضه قد تبادلها مع أفراد عائلته وأصدقائه خلال فترة اعتقاله في سجون الاحتلال الإسرائيلي بين الأعوام ١٩٨٨–١٩٩٨. وتشكل هذه الرسائل المصوّرة، التي تعتبر بمثابة وثائق تاريخية بامتياز، مصدر إلهام لموضوع العمل؛ إذ توفر رؤىً فريدة حول الآثار النفسيّة لاعتقال عواضه وتداعيات ذلك على محيطه العائلي والاجتماعي، كما تلفت الانتباه إلى ممارسات الاحتلال في تقييد سبل التواصل بين المعتقلين وأهلهم باتت معياراً سائداً للتعامل.

إلى جانب دوره كمُقيّم، شغل الفنان زعتري عضوية سابقة في «المؤسسة العربية للصورة» التي شارك بتأسيسها في العاصمة اللبنانية بيروت، وتركز اهتمام زعتري بشكل رئيسي على الفيديو والأعمال التركيبية والتصوير الفوتوغرافي، وتمحورت أساليبه الفنية حول إجراء دراسة نقدية لتاريخ ما بعد الحرب والثقافة والمجتمع في لبنان.

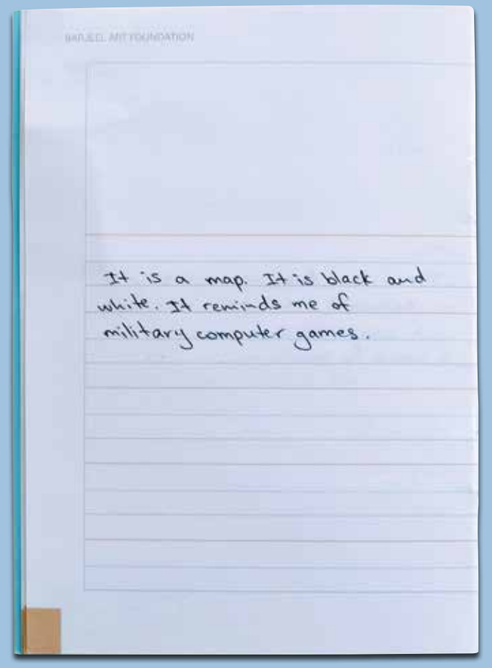
وقد ساهم زعتري كمؤسس مشارك في «المؤسسة العربية للصورة» إلى جانب اهتماماته بجمع ودراسة الصور الفريدة من العالم العربي في صقل الأساليب التي يوظفها في مضمار الفنون البصرية. وكان لأعمال المصوّر اللبناني هاشم مدني تأثير خاص على زعتري الذي درسها بدقة من ناحية العلاقات الاجتماعية والأساليب الفوتوغرافية، ما أثمر عن ابتكار سلسلة من المعارض والمنشورات مثل «هاشم المدني: «ممارسات ستوديو» (مع ليزا لي فور)، «رسم خرائط الجلوس» (بالتعاون مع وليد رعد). شارك زعتري المولود في صيدا والذي يقيم ويعمل في بيروت، في العديد من معارض البينالي والترينالي العالمية المرموقة والمتاحف مثل «المتحف الجديد للفن المعاصر» (نيويورك، الولايات المتحدة)، «بينالي كاناكالي الدولي الرابع»، «بينالي غوانغجو العاشر»، النسخة الخامسة والخمسين من «بينالي البندقية»، النسخة الثالثة عشرة من معرض «دوكومنتا» (كاسل ألمانيا)، معرض «تيت مودرن» (لندن، المملكة المتحدة) و«متحف الفن الحديث» (نيويورك، الولايات المتحدة).

Akram Zaatari
(b. 1966, Saida, Lebanon, lives and works in Beirut)

In *Nabih Awada's Letters from Family and Friends*, five scanned photographs of letters between Lebanese communist resistance fighter, Nabih Awada and his family and friends during his imprisonment by Israel, which lasted a decade between 1988-1998, are presented. The letters, which operate as very real historical documents, are also used as primary subject matter and inspiration for this work. These five coloured photographs offer insight on the effects of imprisonment on not only Awada, but also his family and friends, in addition to drawing attention to restricted communication practices that become the norm for those imprisoned and their loved ones.

Zaatari is both a curator, co-founder and former member of the Arab Image Foundation in Beirut, and artist, working primarily in video, installation, and photography. Zaatari's artistic practice is primarily focused on critically examining Lebanese post-war history, culture, and society. His work as co-founder of the Arab Image Foundation and interest in the collecting and studying of images in the Arab world, features heavily into the ways in which he approaches his subject matter in his own visual arts practice. The work of Lebanese photographer Hashem el Madani is a particular influence on Zaatari, whom he studied with particular interest on social relationships and photographic practices, which resulted in a series of exhibitions and publications such as "Hashem El Madani: Studio Practices" (with Lisa Lefeuvre) "Mapping Sitting" (a collaboration with Walid Raad). Zaatari has exhibited in numerous biennials, triennials, and museums, including: the New Museum of Contemporary Art (New York, USA), the 4th International Canakkale Biennial, 10th Gwangju Biennale, 55th Venice Biennale, dOCUMENTA (13) (Kassel, Germany), Tate Modern (London, UK), and Museum of Modern Art (New York, USA).

Ali Cherri
علي شرّي



مدن ترتعش (بيروت)،
٢٠١٤، طباعة حجرية و حبر،
٧٠ × ١٠٠ سم لكل صورة

Trembling Landscapes (Beirut),
2014, lithographic print and
archival ink stamp,
70 x 100 cm each

Photographs courtesy of Galerie Imane Fares

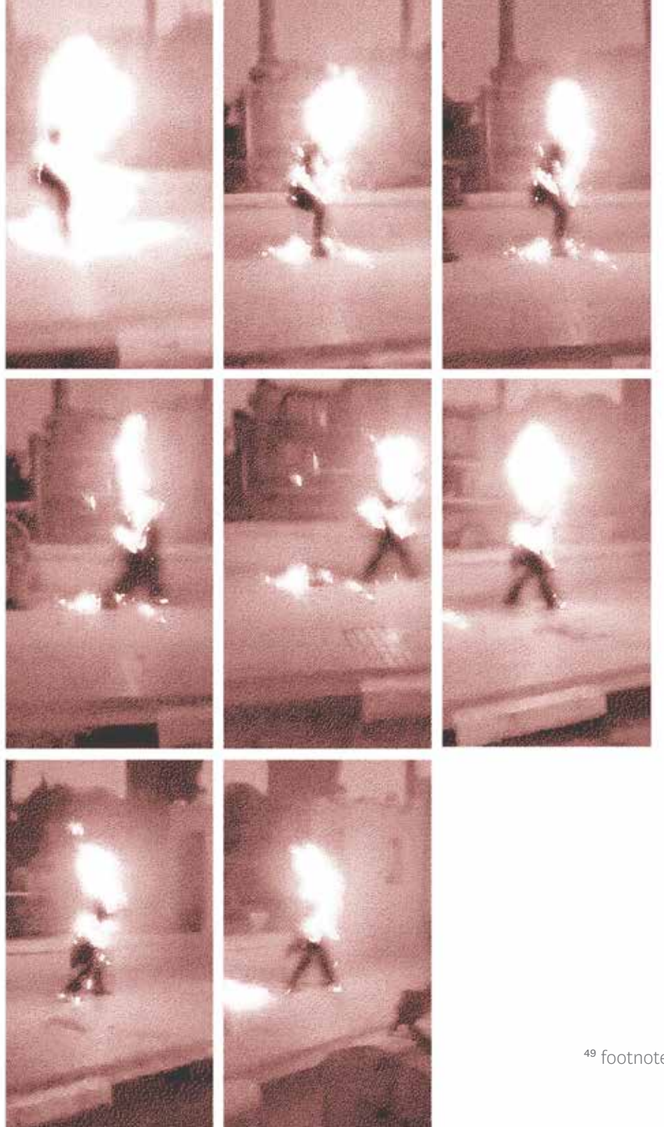
الصور مهدية من «غاليري إيمان فارس»

Trembling Landscapes (Algiers),
2014, Lithographic print and
archival ink stamp,
70 x 100 cm

مدن ترتعش
(الجزائر)، ٢٠١٤،
طباعة حجرية
و حبر، ١٠٠ × ٧٠ سم

I Carry My Flame, 2011,
Serigraphy, 74 x 54 cm

أنا أحمل شعلتي، ٢٠١١،
طباعة على الحرير، ٧٤ × ٥٤ سم



علي شرّي
(١٩٧٦، بيروت، لبنان، يقيم ويعمل متنقلاً بين بيروت وباريس)

تتألف لوحة «أنا أحمل شعلتي» للفنان اللبناني المبدع علي شرّي من ثماني صور لرجل تأكله النيران، في تفاعل مباشر مع قيام البائع التونسي المتجول محمد بوعزيزي بإضرام النار في نفسه عام ٢٠١٠، وهي الحادثة التي أوقدت شرارة الاحتجاجات الشعبية العارمة في العديد من بلدان شمال إفريقيا والمشرق العربي. وقد أخفق الكثيرون في تقليد البوعزيزي، إذ لم يتمكنوا من ذلك واقتصر الأمر على إصابتهم بحروق بالغة. وتحولت هذه التصرفات التي كانت رمزيّة في السابق إلى إيماءات سياسية خالدة على الجلد المحروق أو المشوّه للناجين. وتعكس هذه اللوحة اهتمام شرّي بالمفهوم الحرفي والمجازي لـ «السطوح». وتطوره السريع من خلال تسليط الضوء على البعد الافتراضي وتخطي حدود وأبعاد الصورة. إعتمد شرّي في إنجاز لوحته تقنية الطباعة على الحرير المعروفة بتقنية الشاشة الحريرية، والتي تعدّ أسلوب إنتاج فنياً يتألف من عدة طبقات مغلّفة.

شكّل عملا «مدن ترتعش (بيروت)» و«مدن ترتعش» (الجزائر) جزءاً من باقة أعمال واسعة وظّف شرّي فيها تقنية الطباعة الحجرية، وهي تضم مجموعة مناظر جوية لمدن تضرّرت من الصراعات والحروب في أنحاء العالم العربي وإيران. وقد أنجز شرّي هذه الصور بالأبيض والأسود مستخدماً تقنية الطباعة الحجرية، وسَمها بخطوط تماس ذات جودة أرشيفية وأثرية خاصة. وتنطوي تلك الصور على مضامين تشي بالصراعات الراهنة والتاريخية التي استعرت في تلك البلاد ومدنها خلال القرنين العشرين والحادي والعشرين. وعلى الرغم من شهرة أعماله في مجال الفيديو والأفلام التي تم عرضها في العديد من معارض الأفلام حول العالم، إلا أن شرّي ركّز أيضاً على مجالات الطباعة والأعمال التركيبية والأداء والوسائط المتعددة. وتشكّل المفاهيم حافزاً محورياً بالنسبة له، لا سيما خلال ابتكار أعمال تأتي استجابةً للأحداث والثقافة المعاصرة في أغلب الأحيان، حيث يقدم دلالات متبصرة على التاريخ الاجتماعي والسياسي مع التركيز على القضايا المتعلقة بشمال إفريقيا وغرب آسيا.

عرضت أعمال شرّي المولود في بيروت والذي يقيم ويعمل متنقلاً بين بيروت وباريس، على نطاق عالمي واسع في العديد من المعارض والمهرجانات بما فيها «مركز جورج بومبيدو» (باريس، فرنسا)، مؤسسة «دلفينا» (لندن، المملكة المتحدة)، متحف «تايت مودرن» (لندن، المملكة المتحدة)، منتدى «أشغال داخلية» (بيروت، لبنان)، مهرجان «فيديو برازيل» (ساو باولو، البرازيل) ومؤخراً في معرض فردي ضمّه «غاليري إيمان فارس» (باريس، فرنسا).

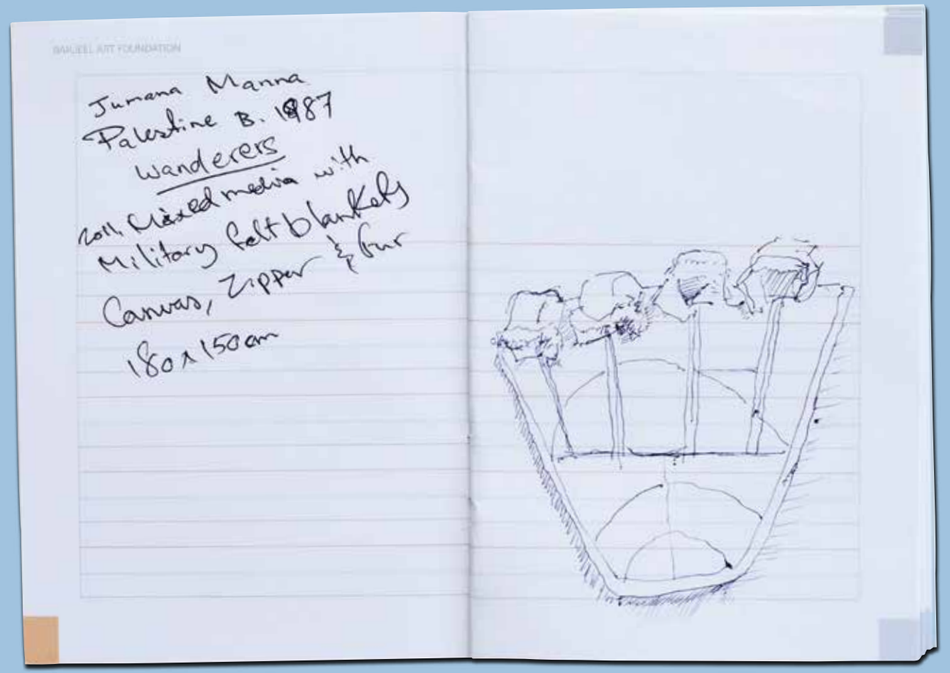
Ali Cherri
(b.1976, Beirut, Lebanon, lives and works Beirut/Paris)

In Cherri's *I Carry My Flame*, a series of eight images of a man on fire are the focal point. These images are directly in reaction to Tunisian street vendor Mohamed Bouazizi's desperate act of self-immolation in 2010, which ignited the beginning of the mass uprisings throughout North Africa and the Levant. Many tried to imitate his actions, often failing, leaving them severely wounded; these once-symbolic actions transformed forevermore as political gestures on the burned and disfigured skin of survivors. Interested in the literal and metaphorical concept of 'the surface' and its rapid evolution through the emergence of the virtual, moving beyond the image, Cherri chose to use serigraphy, also known as silkscreen printing, an artistic method of production composed of laminating layers to produce this work.

Paysages tremblants (Beirut) and *Paysages tremblants (Algiers)* come from a larger body of lithograph works, which translates as 'Trembling Cities.' Offering aerial views of cities hit by conflict and war throughout the Arab world and Iran, Cherri depicts in these black-and-white lithographs images split by fault lines, which have an archival, archaeological quality to them. These images are reminders of the ongoing and historic conflicts of these cities and their wider, respective countries in 20th and 21st century histories.

Although best known for his film and video work, having presented in numerous film festivals around the world, Cherri also works in print, installation, performance, and multimedia. Often creating reactionary work in response to contemporary events and culture, Cherri is very much a conceptually-driven artist who offers an astute sense of sensitivity on socio-political history, particularly with an emphasis on issues related to North Africa and West Asia. Cherri's work has been exhibited widely internationally, including at the Centre Georges Pompidou (Paris, France), Delfina Foundation (London, UK), Tate Modern (London, UK), Home Works (Beirut, Lebanon), VideoBrazil (Sao Paolo, Brazil), and recently a solo show at Galerie Imane Farès (Paris, France).

Jumana Manna
جمانة مناع



Wanderers, 2011, Mixed media with military felt blankets, canvas, zippers & fur, 180 x 150 cm

هائمون، ٢٠١١، وسائط متعددة مع بطانيات لباد عسكرية، وقماش، وسوستات، وفراء، ١٨٠ × ١٥٠ سم

Photograph by Capital D Studio تصوير كابيتال دي استوديو

جمانة مناع
(١٩٨٧، نيوجيرسي، الولايات المتحدة الأمريكية، مقيمة وتعمل بين القدس، لوس أنجلوس وأوسلو)

يتجلى انبهار الفنانة جمانة مناع بطرق بناء المجتمعات وإعادة صياغة وتقديم الأهداف الأساسية للأشياء من خلال العمل التركيبي «هائمون»، وهو عبارة عن كيس نوم يتسع لأربعة أشخاص مصنوع من ألبادة البطانيات العسكرية. ويستند العمل إلى قطعة من التاريخ المادي تعود إلى خمسينات القرن الماضي، حيث كان كيس النوم هذا يستخدم في رحلات الطيران بين أسكندنافيا ولوس أنجلوس، وكان يتعين على الطائرات آنذاك التحليق فوق القطب الشمالي نظراً لمنعها من الطيران في المحيط الجوي للاتحاد السوفيتي إبان الحرب الباردة.

ويجسد كيس النوم الرمادي هذا الطابع النفعي شكلاً ومضموناً رغم استيحائه من حالة تاريخية للثقافة المادية والتاريخ السياسي. وعند عرضه، يرتقي الكيس بمظهره وشكله الهندسي الغريب من هذا الطابع الفريد إلى حالة فنية مبدعة تجعل الناظر يتأمل طويلاً في فراغه الواضح والظروف الصعبة التي جمعت مستخدميه الأربعة المزعومين والغامضين في انتظار طويل للبقاء على قيد الحياة. هذا المفهوم المقترن بقيمة الحاجة إلى الدفء والتلاحم الذي يعكس بدوره وضع العلاقات المعاصرة بين البشر ومحيطهم البيئي.

يشار إلى أن الفنانة مناع المتحدرة من أصول فلسطينية، تركز في أعمالها بالدرجة الأولى على فنون التركيب والنحت وتصوير الفيديو. وتعكس هذه الأعمال تأثرها الواضح بنمط حياتها كثير الترحال، وتستكشف حالات تجمع بين جنسية الفرد وهويته الوطنية. لا تستقي مناع إلهامها من موروثها العريق فحسب، وإنما أيضاً من خلال إعادة صياغة المفاهيم والأشياء التي كانت مألوفة يوماً ما.

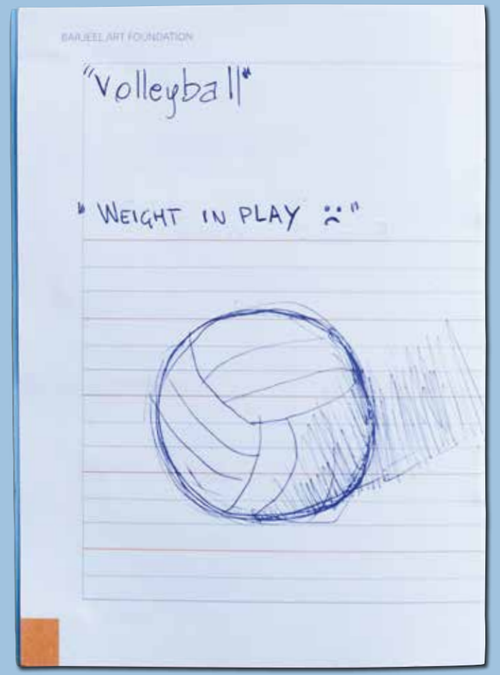
عرضت مناع أعمالها في الكثير من المعارض والمتاحف العالمية بما فيها «متحف الفن المعاصر» (فيينا، النمسا)، معرض «بينالي بيرفورما ١٣» للفنون المعاصرة (نيويورك، الولايات المتحدة)، «المتحف الوطني» في أوسلو (النرويج)، «غاليري المعمل» (القدس، فلسطين) وغيرها الكثير، إلى جانب عرض عدد من أفلامها المصوّرة ضمن فعاليات العديد من المهرجانات السينمائية حول العالم.

Jumanna Manna
(b. 1987, New Jersey, USA, lives and works in Jerusalem/Los Angeles/Oslo)

Manna's interest in the ways in which communities are formed and objects' original purposes can be reworked and represented is exemplified in *Wanderers*, a four-person sleeping bag comprised out of military felt blankets. This work is based on a piece of material history from the 1950's, a custom-made sleeping bag for a flight traveling from Scandinavia to Los Angeles. The flight had to fly over the North Pole due to being banned from Soviet air space during the Cold War. The felted, grey sleeping bag is both utilitarian in concept and form, but is transformed from a historical reference of material culture and political history. The sleeping bag is also an unusual, oddly geometric shape, elevated to the status of 'art' when on display rather than being used. This status can also leave one to ponder on its apparent emptiness and the dire circumstances necessary to bring its mysterious, purported, four users together for their own survival. This theme of survival derived from warmth and connectedness also echoes through to the status of contemporary relationships between people and their environments.

Manna, an artist of Palestinian origin, works primarily in installation, sculpture, and video. Her work is strongly influenced by her nomadic lifestyle and investigates constructs of nationality and identity, not necessarily inspired by her own heritage, but often through the reworking of once-familiar objects and concepts. Manna has exhibited her work in the Essl Museum (Vienna, Austria), Performa Biennial 13 (New York, USA), the National Museum of Oslo (Norway), and Al Ma'mal Gallery (Jerusalem, Palestine), amongst others, with her films screened in numerous film festivals around the world.

Khaled Jarrar
خالد جرار



Volleyball, 2013,
Reconstituted concrete
from apartheid wall,
diameter 20 cm, weight 8 kg

الكرة الطائرة، ٢٠١٣،
إسمنت معاد تشكيله من جدار
الفصل العنصري،
القطر ٢٠ سم، الوزن ٨ كجم

Photographs courtesy of Gallery One الصور مقدمة من «جاليري ون»

Buddy Bear, 2013,
Reconstituted concrete from
apartheid wall,
22 x 10 x 70 cm, Weight: 4 kg

الدب الصديق، ٢٠١٣،
إسمنت معاد تشكيله من جدار
الفصل العنصري،
٢٢ x ١٠ x ٧٠ سم، الوزن ٤ كجم

خالد جرار
(١٩٧٦، بلدة جنين، فلسطين، مقيم ويعمل في رام الله)

تنتمي منحوتة «الكرة الطائرة» إلى سلسلة الأعمال التي أبدعها الفنان خالد جرار باستخدام الإسمنت المعاد تشكيله والمقتطع خلسة من جدار الفصل العنصري الذي أقامه الاحتلال الإسرائيلي في الضفة الغربية. وعلى الرغم من أنها تبدو بسيطة جداً للوهلة الأولى، إلا أن هذه المنحوتات تستمد إلهامها من الأحاديث التي دارت بين جرار وعدد كبير من الأطفال اعتادوا لعب الكرة بالقرب من الجدار، والذين أبدوا له حزنهم على خسارة ملاعبهم المفضلة بسببه. تستحضر منحوتة «الكرة الطائرة» أنين الرزوح تحت نير الاحتلال، كما تثير تساؤلات عميقة حول ديناميات القوة السياسية وعمق تأثيرها في النسيج الثقافي للمجتمعات.

وعلى غرار سابقتها، أبدع جرار منحوتة «الدب الصديق» من الإسمنت المعاد تشكيله والمقتطع من جدار الفصل العنصري لتكون نسخة مطابقة تماماً عن مجسّم «الدب الصديق» (Buddy Bear) الشهير عالمياً كرمز للسلام. والمعلوم أن العاصمة الألمانية برلين شهدت عام ٢٠٠١ إقامة المعرض الأول لمجسّمات هذا الدب في موقع جدار برلين الشهير، حيث تم عرض ١٤٠ مجسماً يمثل كل منها واحدة من الدول الأعضاء في الأمم المتحدة. وانتقل المعرض إلى مدينة القدس في العام ٢٠٠٧ ليضم النسخة الفلسطينية من المجسّم في بادرة تحضّ على الاعتراف بدولة فلسطين. وبحلول أكتوبر ٢٠١٤، وصل عدد الدول الأعضاء في منظمة الأمم المتحدة التي اعترفت بدولة فلسطين إلى ١٣٥ دولة من أصل ١٩٣، أي بنسبة قدرها ٦٩,٦٪.

تتمحور أعمال جرار حول تسخير فنون النحت والتصوير الفوتوغرافي والفيديو في التوثيق لمشاهداته وتجاربه الحياتية في فلسطين المحتلة التي يقيم ويعمل فيها رغم كل الظروف. ولعقد مضى، نشط جرار في تسجيل قصص وتجارب الحياة اليومية في فلسطين المحتلة التي لا تغطيها وسائل الإعلام بموضوعية ليعكسها بحس مرهف في أعماله متعددة الجوانب مستخدماً أسلوباً تهكمياً ساخراً في بعض الأحيان. شارك جرار في عدد كبير من المعارض والفعاليات الفنية التي شملت «بينالي الشارقة ١١»، «الأكاديمية الدولية للفنون» في رام الله في فلسطين، «بينالي برلين السابع»، «مؤسسة المعمل» في القدس؛ إضافة إلى «مهرجان لندن السينمائي» و«مهرجان الفيديو السريع» المقام في مدينة مارسيليا الفرنسية.

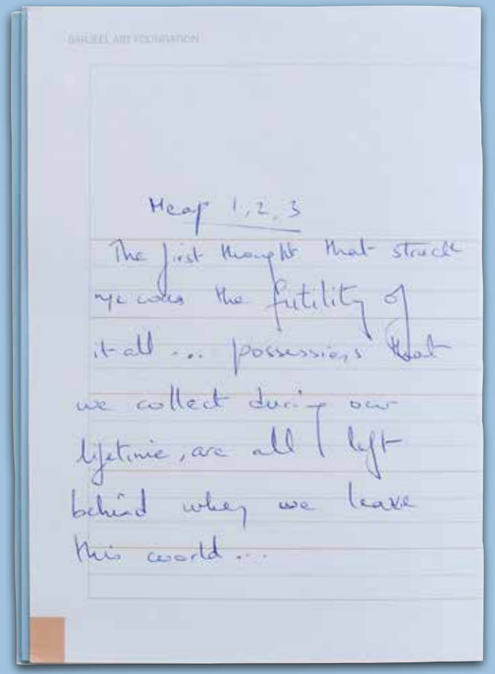
Khaled Jarrar
(b. 1976, Jenin, Palestine, lives and works in Ramallah)

Volleyball, a concrete sculpture, comes from a series of sporting objects that Jarrar created out of re-purposed material that he chiselled away in secret from the separating, apartheid wall in the West Bank. These seemingly innocent sporting objects are inspired by conversations with the numerous children playing sports games next to the wall; the children shared with Jarrar the loss of their playgrounds due to the building of the wall. *Volleyball* operates as a sombre reminder of life under occupation and raises probing questions on power dynamics and the impact of politics on the cultural fabric of communities.

Also made out of re-purposed concrete from the apartheid wall is Buddy Bear, a replica of the internationally recognised *Buddy Bear*, a symbol for peace. In 2001 the first exhibition of Buddy Bears took place in Berlin at a site of the Berlin Wall, with 140 bears on display, each representing a UN country. This exhibition later travelled in 2007 to Jerusalem and included a Palestinian Buddy Bear, a hopeful sign of recognition of the State of Palestine. As of October 2014, 135 UN-represented member countries (69.9%) of the 193 members recognise the State of Palestine.

Central to Jarrar's practice is using sculpture, photography, video, and performance to document his observations and experiences of life in occupied Palestine, where he continues to live and work. Active as an artist for the past decade, the everyday stories and experiences of life in occupied Palestine, largely left uncovered by media outlets, are sensitively explored in Jarrar's multifaceted body of work, sometimes with a sardonic lens. Exhibited widely in numerous biennials and exhibitions, Jarrar has shown at Sharjah Biennial 11, the International Academy of Art Palestine, Ramallah, in the 7th Berlin Biennale, and at the Al-Ma'mal Foundation, Jerusalem, in addition to the London Film Festival, London and the Instant Video Festival, Marseille.

Mohamad-Said Baalbaki
محمد سعيد بعلبكي



One Hand Cannot Clap Alone, 2010, Alloy cast sculpture, 90 x 30 x 15 cm

يد واحدة لا تصفق، ٢٠١٠، تمثال من خلائط معدنية، ٩٠ × ٣٠ × ١٥ سم

Photograph courtesy of Agial Art Gallery الصورة مقدمة من أجيال آرت جاليري

Heap (1), 2014, Oil on board,
40 x 50 cm

ركام (١)، ٢٠١٤، زيت على ورق مقوى،
٤٠ × ٥٠ سم

Heap (2), 2014, Oil on board,
40 x 50 cm

ركام (٢)، ٢٠١٤، زيت على ورق مقوى،
٤٠ × ٥٠ سم

Heap (3), 2014, Oil on board,
40 x 50 cm

ركام (٣)، ٢٠١٤، زيت على ورق مقوى،
٤٠ × ٥٠ سم

Photographs courtesy of the artist الصور مقدمة من الفنان

محمد سعيد بعلبكي
(١٩٧٤، بيروت، لبنان، يعيش ويعمل بين بيروت وبرلين)

تجسّد ثلاثية الفنان محمد بعلبكي «ركام ١» و«ركام ٢» و«ركام ٣» بشكل حرفي أكواماً من العناصر المجرّدة تصفياً والتي من المفترض أن تكون ملابس وحقائب وغيرها من أساسيات الحياة اليومية. تمثل هذه الأكوام تجارب بعلبكي خلال فترة الحرب الأهلية اللبنانية والاحتلال الإسرائيلي للبلاد، حيث تستحضر اللوحات حالات إنسانية للاجئين الذين أجبرتهم الحرب على النزوح الدائم من وإلى مناطق لبنانية شتى، لتروي قصصهم الحزينة التي غدا معظمها طي النسيان. وقد استطاع الفنان بث الحياة في هذه الأكوام البائسة من خلال ضربات فرشاته القوية والكثيفة التي تتماهى مع مزيج محكم من الألوان النابضة.

بدورها، تنتمي المنحوتة البرونزية «يد واحدة لا تصفق» إلى مجموعة «لبننة»، وهي تجسد شكل ذراع مبتورة تستحضر مثلاً شعبياً شائعاً وجزءاً لا يتجزأ من التاريخ السياسي الاجتماعي اللبناني وهو «نصب الشهداء» التذكاري الشهير في ساحة الشهداء وسط مدينة بيروت الذي لطالما جسّد بشخوصه الأربعة وثقوب الرصاص التي تغزوه ذكرى الصراع الأهلي وجميع والكم الهائل من الخسائر المؤلمة التي شكّلت حصيلة صادمة لهذه الحرب الطويلة. يشار إلى أن بعلبكي نشأ خلال فترة الحرب الأهلية اللبنانية التي امتدت بين عامي ١٩٧٥ و١٩٩٠، وحصدت لوحاته وأعماله متعددة التخصصات شهرة واسعة باستنادها إلى مفاهيم معينة وسبرها أغوار الذاكرة الشخصية والاجتماعية والروايات الوطنية اللبناني ومقالات النقد المؤسسي.

تم عرض أعمال بعلبكي على نطاق واسع في لبنان وأوروبا عن طريق مؤسسات بارزة مثل «معهد العالم العربي» (باريس، فرنسا)، «جامعة كونست» (برلين، ألمانيا) ومتحف «موزين ألت بيشوفسبورغ» (ويتستوك، ألمانيا).

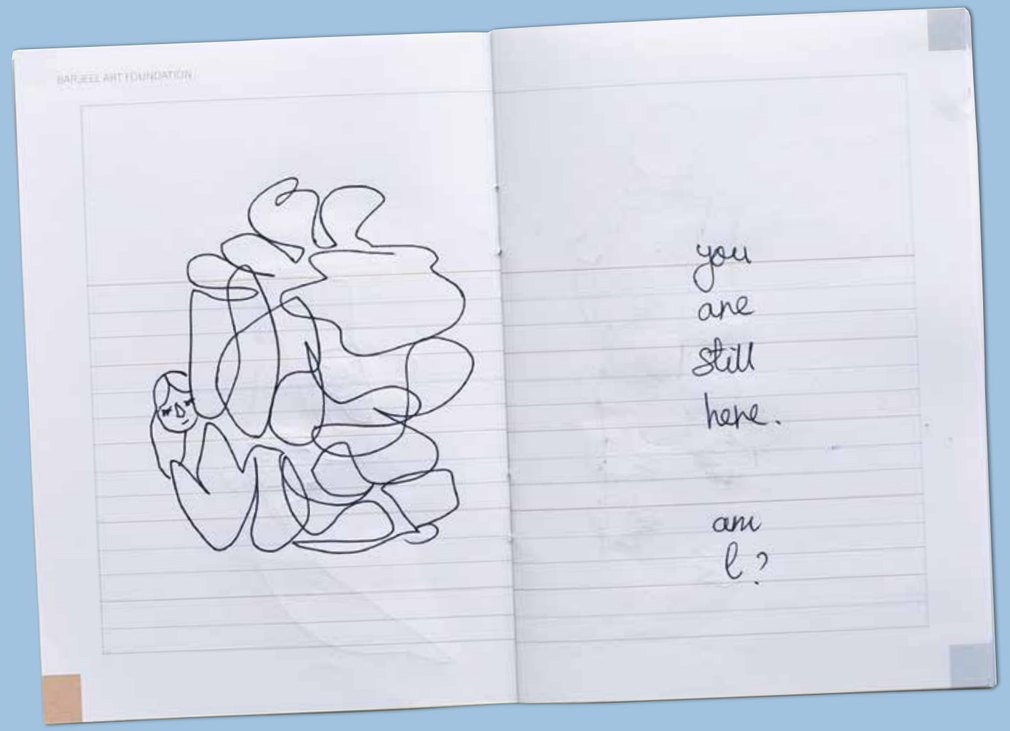
Mohamad-Said Baalbaki
(b. 1974, Beirut, Lebanon, lives and works in Beirut/Berlin)

The series of paintings, *Heap 1*, *Heap 2*, and *Heap 3* literally portray heaps of semi-abstract 'items', which are meant to be clothes, suitcases, and other, basic,everyday items. These heaps are representative of Baalbaki's experiences during the Lebanese Civil War and Israeli occupation. Often forced to move between different areas of Beirut and Lebanon during the war, these paintings serve as reminders of a pervading sense of loss felt by all refugees and the often forgotten stories that are left untold. Strong, thick, brushstrokes and an amalgam of colours lend vivid life to these otherwise forlorn-looking heaps.

Baalbaki's bronze sculpture of a dismembered arm, *One Hand Cannot Clap Alone* is from his ongoing Libanisation series, which references both a common proverb and also an important part of Lebanese socio-political history, the iconic monument located in Downtown Beirut's Place des Martyrs, 'Martyrs Square'. The original monument, which portrays four figures and is riddled with bullet holes, is a constant reminder of the conflict and memorial to all that was lost during the long war.

Baalbaki grew up during Lebanese Civil War (1975-1990) and is well-known for his paintings and conceptually-based interdisciplinary works and investigation of history, personal and social memory, national narratives, and institutional critiques. Work by Baalbaki has been exhibited widely in Europe and Lebanon, including at the Institut du Monde Arabe (Paris, France), Universität der Künste (Berlin, Germany), and Mussen Alte Bischofburg (Wittstock, Germany).

Mona Hatoum
منى حاطوم



You Are Still Here, 2013,
Sandblasted mirrored glass,
metal fixtures, 38 x 29 x 0.5 cm

انت ما زلت هنا، ٢٠١٣،
زجاج مرآة و تركيبات معدنية،
٣٨ × ٢٩ × ٠.٥ سم

Photographs courtesy of Alexander & Bonin Gallery ، الصور مقدمة من ألكسندر آند بونين غالري،

Witness, 2009, Porcelain
biscuit, 49 x 24.3 x 24.3 cm

شاهد، ٢٠٠٩، فخار،
٤٩ × ٢٤,٣ × ٢٤,٣ سم

Infinity, 2009, Bronze,
61 x 34.5 x 34.5 cm

اللاتناهي، ٢٠٠٩، برونز،
٦١ × ٣٤,٥ × ٣٤,٥ سم

منى حاطوم
(١٩٥٢، بيروت، لبنان، تقيم وتعمل بين لندن وبَرلين)

تخاطب منى حاطوم المشاهد من خلال عملها التركيبي «أنت ما زلت هنا» وهو عبارة عن مرآة عادية منقوش على سطحها العاكس اسم العمل لتخاطب الناظر المجهول بشكل مباشر لا يخلو من عدوانية. ويأتي وقع هذه العبارة قوياً ليتيح مساحة للتأمل العميق في الشخص أو الشيء المحدد الذي تخاطبه الفنانة. كما يشكّل انعكاس صورة الناظر في المرآة جزءاً من بنية العمل يرتقي بدوره من مجرد متلقٍ في لحظة غامضة موجزة ليصبح محوراً أساسياً من العمل.

من خلال عملها التركيبي الآخر «اللاتناهي»، تتناول حاطوم أحد الأشياء البسيطة أيضاً – وهي منضدة جانبية صغيرة – لتحيلها رأياً سياسياً تهجو به الحروب التي تدور رحاها ضمن دائرة مفرغة تبدو وكأنها لن تنتهي: حيث تحمل الطاولة مجموعة من دمى الجنود البرونزية الصغيرة في سلسلة متصلة على شكل الرمز (∞) الذي يمثل اللا بداية واللا نهاية. وتكتنف هذه القطعة المدهشة على بساطتها وفرادتها نظرة سوداوية لمستقبل بائس ينتظر البشرية.

بدوره، يستمد العمل الخزفي «شاهد» إلهامه مباشرة من التاريخ اللبناني في القرن العشرين، حيث يبدو أشبه بنسخة مصغّرة عن النصب التذكاري البرونزي الموجود في «ساحة الشهداء» وسط مدينة بيروت، والذي أقيم إحياءً لذكرى المناضلين اللبنانيين الذين أعدمتهم السلطات العثمانية خلال الحرب العالمية الأولى، وهو مليء بثقوب الرصاص في إشارة إلى الحرب الأهلية اللبنانية. تعمدت حاطوم أن يطابق عملها النصب الأصلي في كافة تفاصيله، فحتى النسخة المصغّرة احتوت ثقوباً من الرصاص في محاولة لاستحضار ذكرى هؤلاء المناضلين وجميع ضحايا الحرب الأهلية التي طال أمدها.

يشار إلى أن الفنانة حاطوم المولودة لأسرة فلسطينية لاجئة في لبنان، تمارس موهبتها الفنية منذ أوائل ثمانينيات القرن الماضي عبر عدد كبير من الوسائط الفنية مثل فنون التركيب، الفيديو، التصوير الفوتوغرافي، الأعمال الفنية على الورق، النحت والأداء المسرحي. واعتباراً من تسعينيات القرن الماضي، أصبحت تركز في عملها على التأمل المكاني والزماني، وتحقيق التوازن بين المشاعر المتضاربة مثل الخوف والافتتان، والرغبة والتمرد. تتخلل أعمال حاطوم نبرة سياسية واضحة غالباً ما تعبر عنها من خلال إعادة صياغة الأشياء والصور الاعتيادية المألوفة لتحولها إلى أعمال تركيبية إبداعية، وتتيح الكثير من أعمال الفنانة أمام المشاهد فرصة التأمل في الحوارات القائمة بين عناصر الزمان والمكان والمنطقة والتاريخ، سواء من الناحية الشخصية أو السياسية الاجتماعية.

شاركت حاطوم في الكثير من المعارض والمهرجانات الفنية حول العالم بما فيها «بينالي البندقية»، «بينالي اسطنبول»، «دوكومنتا ١١»، «بينالي سيدني»، «ترينالي أوكلاند الثالث»، «مركز بومبيدو» (باريس، فرنسا)، «متحف الفن» (بون، ألمانيا)، «مركز يولنس للفن المعاصر» (بكين، الصين) وغيرها الكثير من المنصات الفنية العالمية.

Mona Hatoum
(b. 1952, Beirut, Lebanon, lives and works in London/Berlin)

In *You Are Still Here*, the title of the work is inscribed onto the everyday, reflective surface of a mirror, directly and perhaps even aggressively, addressing the anonymous viewer. This strong statement positioned onto the surface of a mirror, offers room for much introspection as to who and exactly what the artist is addressing. Viewers are met with their own reflection and for a brief, enigma of a moment move beyond passive observation, becoming part of the artwork.

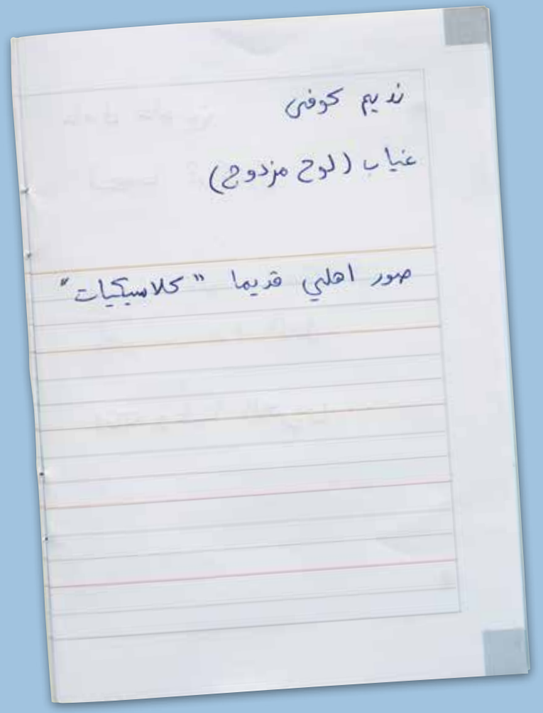
With *Infinity*, Hatoum transforms another everyday object, this time a small side table, into a subversive political comment on the seemingly endless and subsequently infinite cycle of war. Small, connected, bronzed toy soldiers makeup the infinity symbol, with no end or beginning, suggesting an overwhelming bleakness on the future of humanity, which emanates from this otherwise nondescript, humble, little side table.

Witness draws directly from Lebanon's 20th century history and is a miniature, porcelain reproduction of a bronze monument located in the centre of Beirut, Place des Martyrs, (Martyrs Square). The original monument was created to commemorate Lebanese nationalists who were hanged during WWI by the Ottomans, however, is awash with bullet holes from Lebanon's Civil War (1975-1990). Hatoum's reproduction is true to the original, and even in miniature, the garish bullet holes continue to serve as a double-commemoration, not only of the deceased Lebanese nationalists from WWI, but also for all those who lost their lives during the brutal and long Civil War.

Active since the early 1980s, Hatoum works across a broad array of artistic platforms, including: installation, video, photography, works on paper, sculpture, and performance. Born into a Palestinian family in exile in Lebanon, much of her practice since the 1990s onwards has been focused on ruminations on time and place, and reconciliation of contradictory emotions of fear vs fascination, and desire vs revolution. Strong political undertones pervade her work, often expressed through the reworking of familiar, everyday objects and imagery into installations. Much of her work offers viewers the opportunity to ruminate on negotiations of time, place, territory and histories - whether personal or socio-political.

Hatoum has participated in numerous exhibitions and biennials around the world, including the the Venice Biennale, Istanbul Biennial, Documenta XI, the Biennale of Sydney, the 3rd Auckland Triennial, Centre Pompidou (Paris, France), Kunstmuseum (Bonn, Germany), and the Ullens Center for Contemporary Art (Beijing, China), amongst others.

Nedim Kufi
نديم كوفي



غياب (لوح مزدوج)، ٢٠١٠،
طباعة رقمية على قماش،
١٢٠ × ٨٨ سم

Absence (diptych), 2010,
Digital print on canvas,
120 x 88 cm

تصوير كابيتال دي إستوديو، Photograph by Capital D Studio

Nedim Kufi
(b.1962, Baghdad, lives and works in Amersfoort, The Netherlands)

In this series, *Absence*, Kufi uses personal memorabilia taken from private family albums as both medium and conceptual content. Kufi presents a series of photographs of himself as a child in Kufa, Iraq alongside parallel images, using technology via the form of Photoshop to remove his persona. These once intimate and humble family photographs take on a larger-than-life quality with their enlarged scale, offering a glimpse into another era. In an effort to reconcile with his diasporic experience, this work offers viewers the chance to witness Kufi's own attempt to explore his own feelings of disconnect between memories of his homeland and childhood. At the core of this series, the feelings of disconnect and life as an Iraqi exile in diaspora that Kufi shares are universally accessible and easily understood by the world's many exiles, regardless of background.

Like many Iraqi artists of his generation, Kufi has lived in exile since the 1990s, after serving in the Iraqi military during the First Gulf War. Leaving behind his country and family, Kufi works in an array of mediums including, but not limited to: video, installation, animation, organic henna, etching, printing, and ceramics to narrate his diasporic experience and internal struggle with departing his homeland and leaving his loved ones for a new life in Europe. Kufi has exhibited his work at the KW Institute (Berlin, Germany), Beirut Art Center (Lebanon), Tate Modern (London, UK), and at the Cairo Biennale, amongst other places.

نديم كوفي
(١٩٦٢، بغداد، العراق، يقيم ويعمل في مدينة آمرسفورت في هولندا)

إستعان الفنان التشكيلي العراقي نديم كوفي بالتذكارات الشخصية لألبوم صور عائلي كوسيلة مؤثرة ومحتوى مفاهيمي بسببهم في بناء موضوع سلسلته "غياب". يستعرض الفنان من خلال هذا العمل صوره حينما كان طفلا صغيراً في مدينته الكوفة خلال ستينيات القرن العشرين، إلى جانب صور تم حذف شخصه منها باستخدام الحاسوب في إشارة إلى شعوره بالخواء والنفي على حد تعبيره وغالباً ما ينظر إلى الصور على أنها ذكرى بصرية تجسّد الماضي بكل ما من حميمية وبساطة واقعية. ويتيح هذا العمل الذي يعكس تصالح الفنان مع واقع تجربته في الشتات، فرصة استكشاف مساعي كوفي لسبر إحساسه بالهوة العميقة بين ذكريات طفولته ووطنه؛ حيث تسلط هذه السلسلة الضوء على مشاعر الانفصال عن الوطن والحياة خصوصاً من منظور العراقيين في الاغتراب، وهو إحساس لطالما حفظه كوفي عن ظهر قلب بل وتشاطره مع مجتمع المغتربين حول العالم بغض النظر عن جذورهم أو خلفياتهم الثقافية.

عاش كوفي في الاغتراب منذ تسعينيات القرن العشرين شأنه في ذلك شأن العديد من الفنانين العراقيين من أبناء جيله. وذلك بعد خدمته في الجيش العراقي أثناء الحرب العراقية الإيرانية حيث ترك وطنه وعائلته ليعيش في موطنه الجديد هولندا. يوظّف كوفي العديد من المواد والأساليب مثل مقاطع الفيديو، الأعمال التركيبية، الرسوم المتحركة، الحنّاء العضوية، النقش، الطباعة والسيراميك؛ بهدف التعبير عن الصعوبات التي عاناها منذ أن انسلخ عن العراق بحثاً عن حياة أفضل في أوروبا. تم عرض أعمال كوفي في صالات عرض "كونست فيركي (برلين، ألمانيا)، "مركز بيروت للفن" (لبنان)، متحف "تايت مودرن" للفن الحديث (لندن، المملكة المتحدة)، "بينالي القاهرة" الدولي للفنون (مصر) والعديد من الأماكن الأخرى.

Photograph courtesy of Christina Dimitrova تصوير كريستينا ديميتروفا

Absence (diptych), 2010,
Digital print on canvas,
120 x 88 cm

غياب (لوح مزدوج)، ٢٠١٠،
طباعة رقمية على قماش،
١٢٠ × ٨٨ سم

Sadik Kwaish Alfraji

صادق كويش الفراجي

ذلك البيت الذي بناه أبي
٢٠١٠، فيديو تركيبي،
٤٠٠ × ٥٠٠ سم

The House My Father Built,
2010, Video installation,
400 x 500 cm

الصورة مقدمة من الفنان Photographs courtesy of the artist

صادق كويش الفراجي
(١٩٦٠، بغداد، العراق، مقيم ويعمل في مدينة آمرسفورت في هولندا)

يضم هذا العمل التركيبي متعدد الوسائط للفنان العراقي صادق الفراجي مجموعة من المواد الجاهزة واللوحات والرسوم المتحركة والصور الفوتوغرافية والتسجيلات الصوتية، مما يتيح لمشاهديه فرصة الانغماس في سرد قصصي أشبه بالحلم مستوحى بشكل كبير من خلفية الفنان وتاريخه الشخصي. لا يجسد الفراجي من خلال عمله هذا الصورة المباشرة للمنزل بالمعنى الحرفي للكلمة على الرغم من وفرة سمات الحياة المنزلية فيه، ولكن يستخدمه كوسيلة للبوح بمكنونات هويته وإرثه. وكان الفراجي قد زار العراق عند وفاة والده وشعر حينها أن البيت الذي بناه والده قد استحال قبراً ونصباً تذكارياً لا أكثر ما ولّد لديه شعوراً عميقاً بالفقد والحنين. من ناحية أخرى، يستمد العمل إلهامه من شخصية «غودو» الشهيرة (الشخصيّة المتكررة والمشوّهة التي تتبدّى في معظم أعمال الفراجي بغض النظر عن الوسائط المستخدمة) لترصد المشاهد العائلية وذكريات الفراجي حول أبيه وعائلته في أسفل اللوحة.

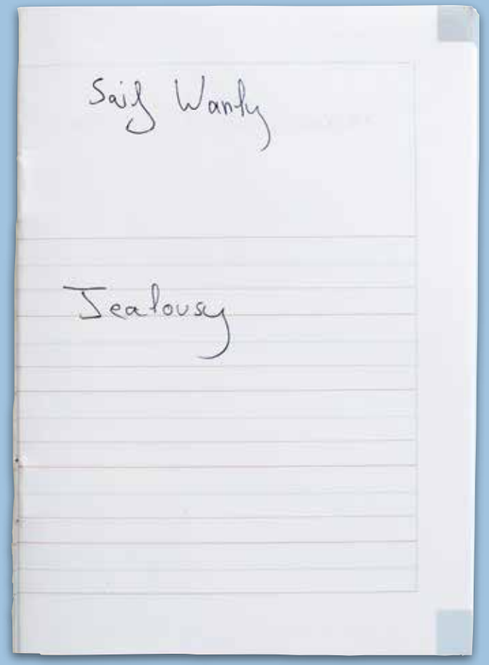
يظهر هذا العمل السوداوي تأثر الفنان الشديد بالحرب العراقية الإيرانية والموت الذي خلّفته، مطعّماً بالكثير من أدوات التصوف والفلسفة وأدب «ألبير كامو» ومفاهيم الفنان الشخصية بخصوص «العبث». يعتبر الفراجي الوسائط المتعددة التي يستخدمها مثل الرسم واللوحات، مقاطع الفيديو والفن التركيبي عاملاً ثانوياً في أعماله، حيث يتوخى إيصال فكرته من خلال الأسلوب الذي يعتمد على الممارسة ومشاعره التأملية وتجاربه. وقد أقر الفراجي أنه يحيا بلا أمل منذ عام ٢٠٠٣ الذي شهد ما سمي بـ «تحرير» العراق، والذي قضى على حلم جميل عاشه لسنوات عديدة في المنفى بأن يعود يوماً ما ليعيش في بلده. تبدو الأحاسيس الغامرة بالحنين والشوق والحزن متكررة في أعمال الفراجي تماماً مثل شخصية «غودو» الظلامية والسوداء. وقد عرض الفراجي عمله في «فوتوفيست بينالي» (هيوستن، الولايات المتحدة الأمريكية)، سامسونج بلوسكوير ومتحف الفن لبلدية بوسان (بوسان، كوريا الجنوبية)، «متحف موري للفنون» (طوكيو، اليابان)، «معهد العالم العربي» (باريس، فرنسا)، «المتحف العربي للفن الحديث» (الدوحة، قطر) وغيرها.

Sadik Kwaish Alfraji
(b. 1960, Baghdad, Iraq, lives and works in Amersfoort, The Netherlands)

The House My Father Built is a multimedia installation, comprised out of ready-mades, painting, animation, sound and photographs. Offering viewers the opportunity to escape into Alfraji's dreamlike narrative, this work heavily references his own background and personal history. In this work, Alfraji is not literally implying a house, although visual imagery of domesticity abound, rather, he uses this work as a vehicle to talk about his own identity and heritage. Upon the passing of his father, Alfraji returned home to Iraq for a visit and felt that the house his father had built transformed metaphorically into both a grave and memorial, which left Alfraji with a deep feeling of loss and nostalgia. Godot (a recurring, somewhat deformed figure, found in most of Alfraji's work, regardless of the medium) is also present, observing the scenes of domesticity and Alfraji's memories of his father and family down below.

The melancholic work of Alfraji is heavily influenced by the Iran-Iraq war, the death he witnessed, as well as Sufi mysticism and philosophy, the literature of Albert Camus and his notion of 'The Absurd'. For Alfraji, who works in a multitude of mediums, including drawing, painting, video, installation, the medium is always secondary, as he aims to communicate through his practice his own introspective feelings and experiences. Since 2003, and the so-called 'liberation' of Iraq, Alfraji confesses that he has lived without a dream, as 2003 marks the demise of a dream Alfraji had carried with him for years in exile: to one day return to live in Iraq. An overwhelming sense of nostalgia, longing and sadness is a recurring feeling that Alfraji's practice exudes, as is the recurring dark, black figure, 'Godot.' Alfraji has exhibited his work at FotoFest Biennial (Houston, USA), in the Samsung Blue Square and Busan Museum of Art (Busan, South Korea) Mori Art Museum (Tokyo, Japan), Institut du Monde Arab (Paris, France), and Mathaf Arab Museum of Modern Art (Doha, Qatar), amongst others.

Seif Wanly
سيف وانلي



ثلاثة اشخاص، بدون تاريخ.
حبر و الوان مائية على ورق.
٣١ × ٤٣ سم

Three people, Undated, Ink and watercolour on paper, 31 x 43 cm

تصوير كابيتال دي إستوديو • Photograph by Capital D Studio

سيف وانلي
(١٩٠٦ – ١٩٧٩، مصر)

وظّف الفنان المصري سيف وانلي في عمله المميز «ثلاثة أشخاص» تدرجات أفتح وأكثر حياداً من الألوان الترابية ليجسّد من خلالها ثلاث شخصيات نسائية بالحبر والألوان المائية. وعلى الرغم من أسلوبه غير المشذّب إلى حد ما، فإن قدرة الفنان الكبيرة على تصوير لغة الجسد تنم عن تفاعل حامي الوطيس ومواجهة حادة بين الشخصيتين في خلفية اللوحة لتتركا الشخصية الموجودة في المقدمة خائبة الأمل إلى حد ما، حيث تبدو واضعة يديها على وسطها ومُطرقة في الأرض لتترك المشاهدين بدورهم في حالة من التساؤل ورغبة في استشراف ديناميات العلاقات الشخصية بين هذا الثلاثي النسائي الغامض.
إشتهر وانلي بأسلوبه المميز في تجسيد الإنسان والحيوان، وخصوصاً رصد حركة الخيول أثناء جريها. ويتجلى تأثره بالمدرستين التكعيبية والمستقبلية واضحاً في أعماله التي غالباً ما يوظف فيها الأشكال الهندسية والخطوط والنماذج المختلفة باستخدام ألوان فاتحة وقوية في آنٍ معاً.

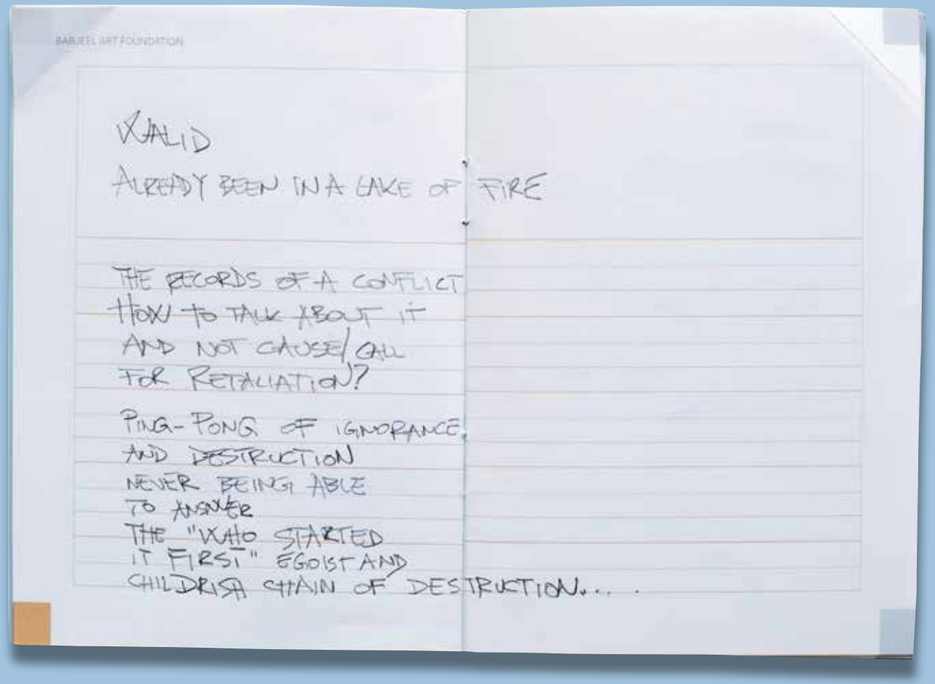
سطع نجم الفنان وانلي في منتصف القرن العشرين بعد دراسته الفن على يد الرسام الإيطالي أوتورينو بيكي، وقد شاركه أخوه أدهم احتراف الفن، حيث افتتحا سوية مرسمهما الخاص في مدينة الإسكندرية عام ١٩٤٢ وانخرطا بشكل كبير في مشهد المدينة الفني النابض منذ أربعينات القرن الماضي. شارك وانلي خلال حياته في عدد كبير من معارض البينالي من بينها بينالي فينيسيا وبينالي ساوباولو. تعرض أعماله اليوم ضمن العديد من المجموعات الخاصة والعامة حول العالم، من ضمنها مجموعة «المتحف العربي للفن الحديث».

Seif Wanly
(1906-1979, Egyptian)

In *Three People*, Wanly uncharacteristically employs a lighter, more neutral colour palette of earthen tones to represent three female figures, done in ink and watercolour. Although stylistically somewhat unrefined and detailed, Wanly's delft ability to capture body language suggests a heated interaction and encounter between the two figures in the background that has left the figure in the foreground, somewhat upset with her hands at her hips and downcast gaze, leaving viewers to wonder on the interpersonal dynamics between these three, mysterious women.

Wanly was an Egyptian painter, active in the mid-20th century after studying under the guidance of Italian painter, Otorino Becchi. His brother, Adham Wanly, was also an artist and together they set up a studio in Alexandria in 1942 and were activly involved in the city's vibrant art scene since the 1940s. During his lifetime, Wanly exhibited in numerous biennales, including at the Venice and San Paulo Biennales. Today his work is held in private and public collections around the world, including at the Mathaf Arab Museum of Modern Art. The artist is noted for his distinctive approach to representing the human and animal form, particularly horses in movement. Cubist and Futurist references abound in Wanly's paintings that often employ geometric-based shapes, lines, and forms, using bright, strong palettes.

Walid Raad
وليد رعد



Already Been in a Lake of Fire, 1999-2002, Archival inkjet print, 112 x 203 cm

سبق أن كنت في بحيرة من النار، ١٩٩٩ – ٢٠٠٢، طباعة أرشيفية بواسطة طابعة نافثة للحبر، ١١٢ × ٢٠٣ سم

Photograph courtesy of Meem Gallery الصورة مقدمة من ميم جاليري

وليد رعد
(١٩٧٦، الشبانية، بيروت، يعيش ويعمل بين بيروت ونيويورك)

سطع نجم الفنان وليد رعد بفضل مشروع «أطلس جروب» (١٩٨٩ – ٢٠٠٤)، وهي مؤسسة وهمية تركز على التاريخ اللبناني المعاصر وتستقصي بدقة الصراعات السياسية والاجتماعية من خلال أشكال توثيقية مختلفة مع إيلاء الحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥ – ١٩٩٠) اهتماماً خاصاً. وبما أن مزج الوثائق التاريخية المكتشفة مع تلك المختلقة يطمس الخط الرفيع الذي يفصل بين الحقيقة والخيال، فإن عمل «أطلس جروب» يتمحور بشكل أساسي حول إجراء تحليل وثيق جداً للتجارب والملاحظات اليومية الناتجة في معظم الأحيان عن الحرب الأهلية الطويلة والوحشية. كما يغمر الناظر إحساس بالحميمية والانجذاب لدى رؤية هذه الأعمال التي تقدم شخصيات محددة تحمل صفات وسمات شخصية مميزة مثل المؤرخ التخيلي الدكتور فضل فاخوري الذي تلعب ملاحظاته المتفردة دوراً بارزاً في عمل «سبق أن كنت في بحيرة من النار» المؤلف من سلسلة ملاحظات مكتوبة بخط اليد، مع قصاصات صور لسيارات تجتمع على ورقة دفتر عادية في مزيج فني يعدو كونه مجرد دفتر مذكرات أو مجلة شخصية، وهي مأخوذة من مفكرة الدكتور فاخوري الذي قيّد فيها صورة كل سيارة تم تفخيخها خلال الحرب الأهلية.

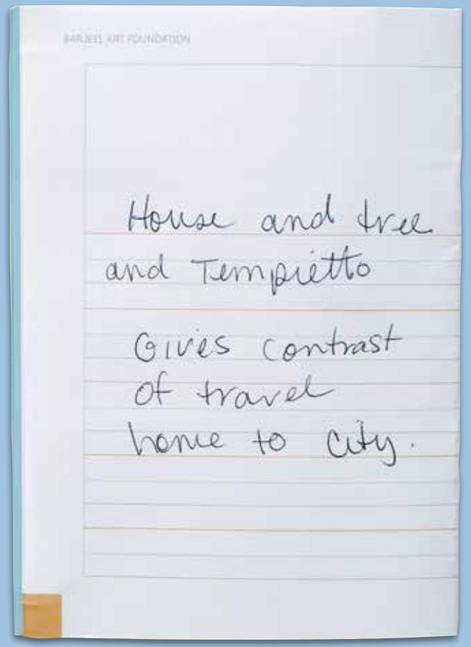
يستخدم الفنان رعد في أعماله مجموعة متنوعة من الوسائط مثل التصوير الفوتوغرافي، فن الأداء، تسجيلات الفيديو، النصوص المكتوبة والأعمال التركيبية؛ وهو يشغل منذ عام ٢٠٠٢ منصب أستاذ مشارك للفنون في كلية «كوبر يونيون» للفنون في نيويورك، الأمر الذي بلور خبرته في مجال استقصاء الأرشيف التاريخي للبديهيات المكرّرة المرتبطة بتاريخ الوطن الأم بأسلوب سردي أقرب إلى الخيال. تم عرض أعمال رعد في العديد من المعارض والمتاحف مثل «دوكيومينتا ١١» (كاسل، ألمانيا)، «بينالي فينيسيا» (فينيسيا، إيطاليا)، «هامبورجر باهنوف» (برلين، ألمانيا)، «متحف الفن الحديث» (نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية)، معرض منتدى «أشغال داخلية» (بيروت، لبنان)، متحف «رينا صوفيا» (مدريد، إسبانيا)، إلى جانب عدد كبير من المتاحف والمعارض في أوروبا والشرق الأوسط وأمريكا الشمالية.

Walid Raad
(b. 1967, Chbanieh, Lebanon, lives and works in Beirut/New York)

Raad rose to prominence with The Atlas Group (1989-2004), a fictitious organisation focused on recent Lebanese history. The organisation, which heavily investigates political and social conflict through various forms of documentation, pays particular attention to the Lebanese Civil War (1975-1990). The mixing of found historical documents with invented ones, blurs the line between 'truth' and 'fiction.' At the very core of The Atlas Group is a more intimate examination of everyday experiences and observations, more often than not, amidst the backdrop of the long and brutal Civil War. An enveloping sense of intimacy and kinship is offered to viewers through the introduction of specific 'characters', with distinctive personalities and traits, such as the fictional historian, Dr. Fadl Fakhouri. Dr Fakhouri's idiosyncratic observations play prominently in *Already Been in a Lake of Fire*. This work is from a series of handwritten notes, with cut-out images of cars, on humble notebook paper, akin in format to pastiches from a personal journal or diary, which come from the notebooks of Dr. Fakhouri, who logged every car that was used as a car bomb during the Civil War.

Raad works in a variety of mediums, including photography, performance, video, text, and installation. An Associate Professor of Art at The Cooper Union, New York, since 2002, integral to Raad's practice is his investigation of the archive as narrative - often fictionalised iterations of truisms related to the history of his home country. Raad's works have been shown at Documenta 11 (Kassel, Germany), The Venice Biennale (Venice, Italy), The Hamburger Bahnhof (Berlin, Germany), The Museum of Modern Art (New York, USA), Homeworks (Beirut, Lebanon), the Reina Sofia (Madrid, Spain), and numerous other museums and venues in Europe, the Middle East and North America.

Youssef Kamel
يوسف كامل

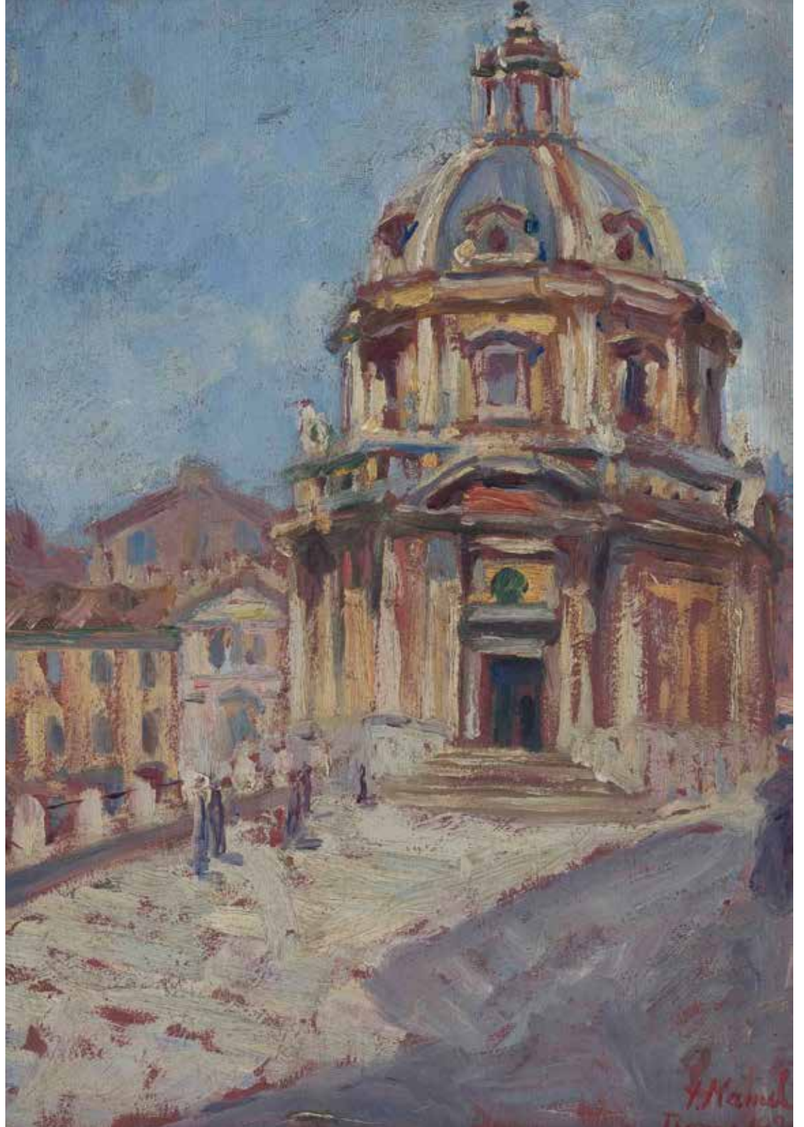


Tempietto in Rome, 1925,
Oil on canvas, 38 x 28 cm

معبد في روما، ١٩٢٥،
زيت على قماش، ٣٨ × ٢٨ سم

Photographs courtesy of Christie's

الصور مقدمة من كريستيز



يوسف كامل
(١٨٩٠، مصر– ١٩٧١)

تعكس لوحات الفنان التشكيلي المصري يوسف كامل اهتماماً بالغاً بالضربات الخفيفة والانفعالية التعبيرية لفرشاة الرسم؛ حيث تقدم تفسيرات مدهشة حتى عند التركيز على مواضيع ريفية بسيطة بعيداً عن الجوانب غير المرتبطة بالبشر. وتعكس لوحتا «بيت وأشجار» و«معبد في روما» البراعة التلوينية في ضربات فرشاة كامل وعمق استفادته من استخدام الألوان والضوء.

ينتمي كامل إلى جيل رواد الحداثة في مصر؛ حيث كان من أوائل الطلاب الذين التحقوا بمدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام ١٩٠٨ مزاملاً فنانين لمع نجمهم في عصره أمثال محمود مختار وراغب عياد وأنطوان حجار. كما تلمّذ في الفن على يد الرسام الإيطالي باولو فورشيلا. ثم حاز في منتصف عشرينيات القرن الماضي منحة دراسية لمتابعة تعليمه في «الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة» في مدينة روما الإيطالية. بعد استكمال دراسته، عاد كامل إلى أحضان الوطن حيث عمل لسنوات عدة أستاذاً في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، وقيّماً في متحف «الفن المصري الحديث» لمدة عام واحد قبل أن يتولى إدارة «مدرسة الفنون الجميلة» في القاهرة بين العامين ١٩٥٠ و١٩٥٣.

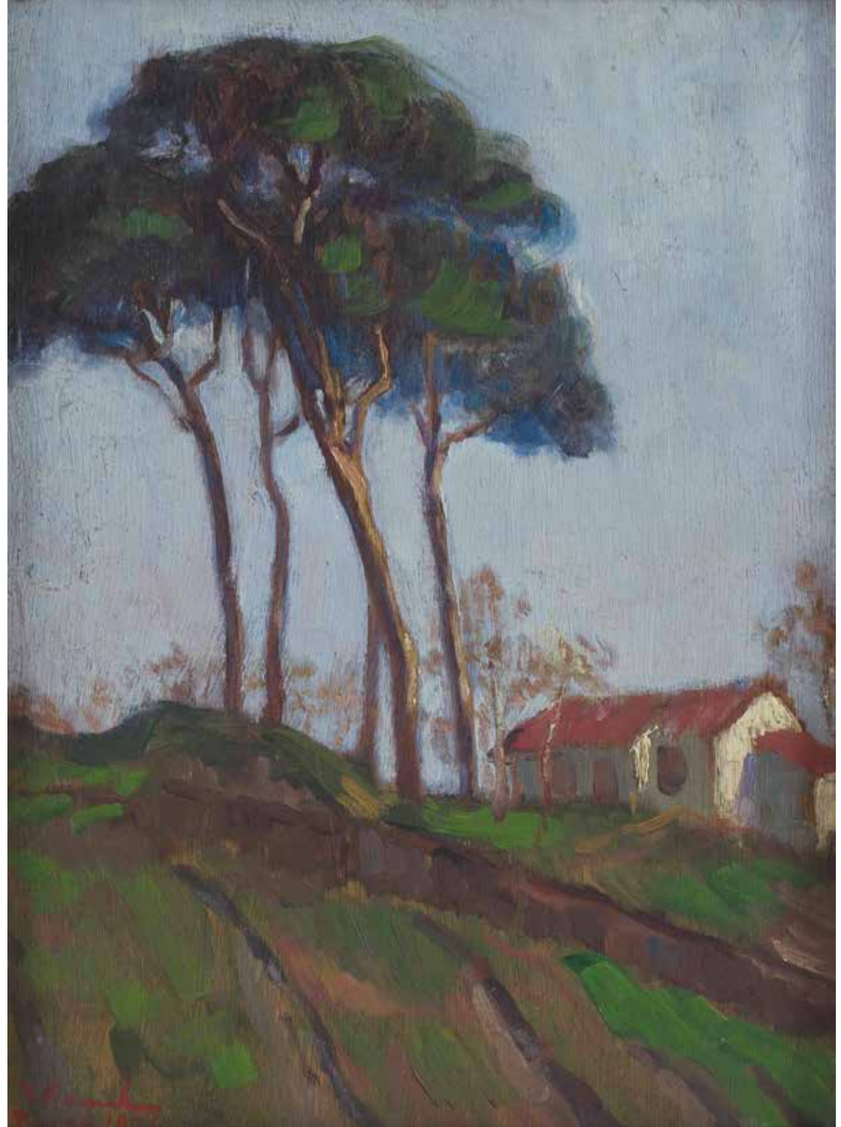
Youssef Kamel
(1890 – 1971, Egyptian)

Kamel's paintings show great attention to light and emotive brushstrokes, offering surprising renditions even when painting non-human, bucolic subject matter. House and Trees and Tempietto in Rome both reflect Kamel's emotive painterly strokes and rich usage of colour and light.

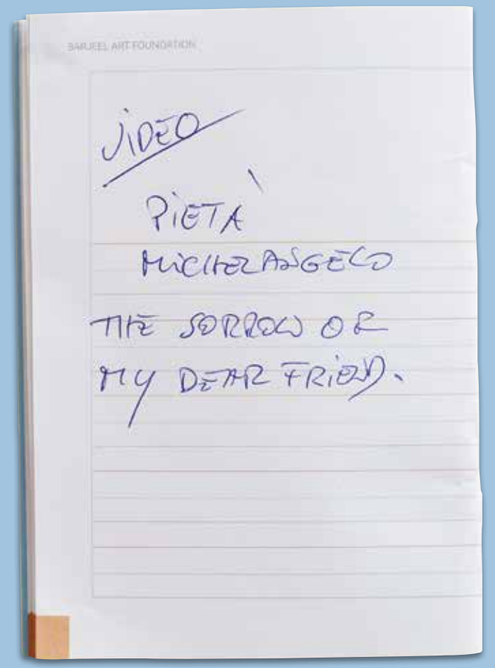
Kamel, one of Egypt's great, Modernist painters, was among the first students to join the School of Fine Arts in Cairo, enrolling in 1908 and studying alongside other future artistic luminaries of his time, including Mahmoud Mokhtar, Ragheb Ayad, and Antoine Haggar. He studied under the direction of Italian painter Paolo Forcella. Later, he in the mid-1920s, he received a scholarship to study in Rome at the Royal Academy of Fine Arts. Upon completing his studies in Rome, he returned home and worked for many years as a professor at the School of Fine Arts in Cairo, in addition to serving as a curator and director of the Museum of Egyptian Modern Art for one year, eventually becoming the director of the School of Fine Arts in Cairo from 1950-1953. Youssef Kamel belonged to a generation of Egyptian artists called al-ruwwād, 'the pioneers'.

House and Trees, 1926, Oil on canvas, 40 x 30 cm

بيت وأشجار، ١٩٢٦،
زيت على قماش، ٤٠ × ٣٠ سم



Youssef Nabil
يوسف نبيل



You Never left, 2010,
10 minute video

أنت لم تغادر أبدا، ٢٠١٠،
فيلم فيديو قصير مدته ١٠ دقائق

Photograph courtesy of The Third Line «الصورة مقدمة من «خالري الخط الثالث

يوسف نبيل
(١٩٧٢، القاهرة، مصر، يقيم ويعمل في نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية)

في العام ٢٠١٠، أطلق المصور المصري المبدع يوسف نبيل فيلمه القصير «أنت لم تغادر أبداً» الذي يعتبر باكورة إبداعاته في عالم السينما. ويعد هذا الفيلم الذي تبلغ مدته ١٠ دقائق وشارك بتمثيله فاني أردانت وطاهر رحيم، بمثابة ذكرى جمالية لتقنية تصوير الأفلام السينمائية الملونة «تكنوكولور» والتي استمد نبيل إلهامه منها في مجال التصوير الفوتوغرافي. شكّلت تجربة نبيل خارج الوطن – حيث غادر مصر عام ٢٠٠٣، وأقام بداية في العاصمة الفرنسية باريس ثم في نيويورك– نقطة مرجعية ملهمة في مسيرته الفنية، كما استفاد من العلاقة بين مغادرة الوطن وفكرة الموت التقليدية ثم الولادة من جديد في مكان آخر بعيداً عن الوطن. وعلى الرغم من كونه ناجماً عن تجربة شخصية في عصر السفر والترحال والهجرة، فإن المنهج الوجداني المغمور بالإحساس الذي اكتنف رؤى نبيل تجاه هذه التجربة الشاملة للرحيل عن الوطن جعل العمل أكثر تميّزاً وصدىً على الصعيد العالمي.

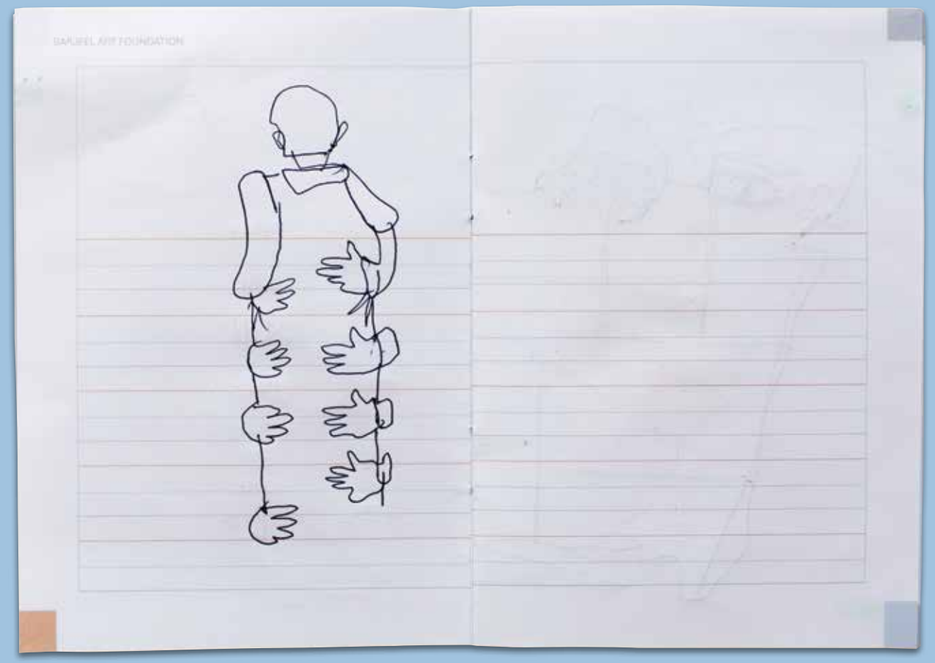
ولد يوسف نبيل في العاصمة المصرية القاهرة، وهو يقيم ويعمل حالياً في نيويورك؛ وقد اشتهر منذ بداية نشاطه في تسعينيات القرن العشرين بصوره الفوتوغرافية الملونة يدوياً باستخدام الحامل الجيلاتيني لنترات الفضة، والتي تستحضر إلى الأذهان الصور السينمائية الكلاسيكية لا سيما صور العصر الذهبي للسينما المصرية. وتجلى شغف نبيل بالروايات والغموض الفاصل بين الواقع والخيال في فيلمه، وكان يصوّر الأصدقاء والفنانين والشخصيات البارزة والمميزة التي كان معجباً بها. عرضت أعمال نبيل في العديد من المعارض الجماعية والفردية حول العالم بما فيها «المتحف البريطاني» (لندن، المملكة المتحدة)، «المتحف العربي للفن المعاصر» (الدوحة، قطر) و«مؤسسة أبرتير» (نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية) وغيرها.

Youssef Nabil
(b.1972, Cairo, Egypt, lives and works in New York)

In 2010 Nabil made his first foray into the world of film, with *You Never Left*. This ten-minute film, which features Fanny Ardant and Tahar Rahim, is aesthetically reminiscent of the Technicolour films that originally inspired his photography technique. Nabil uses his own experience of leaving home (Nabil left Egypt in 2003, first settling in Paris and then New York) as a point of reference. Nabil proposes a connection between leaving home, and the idea of proverbially dying and then being reborn again, anew, somewhere else, quite far from home. Although stemming from personal experience, in an era of constant travel, migration, and immigration, the sensitive approach to this universal experience of leaving home makes this work distinct in its global resonance.

Active since the early 1990s, Nabil is best known for his hand-coloured, silver gelatine photographs that are evocative of classic cinematic images, particularly from Egypt's Golden Age of cinema. Fascinated by narratives and the blurring between reality and fantasy in film, Nabil often photographs friends, artists, as well as iconic figures he admires. Nabil's work has been shown in numerous group shows and solo exhibitions, including at the British Museum (London, UK), Mathaf Museum of Modern Art (Doha, Qatar), and Aperture Foundation (New York, USA), amongst others.

Yto Barrada
يطو برادة



Rue de la Liberté, Tangier, 2000, Pigmented inject print, 125 x 125 cm

شارع الحرية، طنجة، ٢٠٠٠، طباعة ملونة بواسطة طابعة نافثة للحبر، ١٢٥ × ١٢٥ سم

Photographs by Capital D Studio تصوير ستوديو كابيتال دي

Telephone Books (set of 8), 2010, Colour c-print and silver gelatin print, 120 x 150 cm each

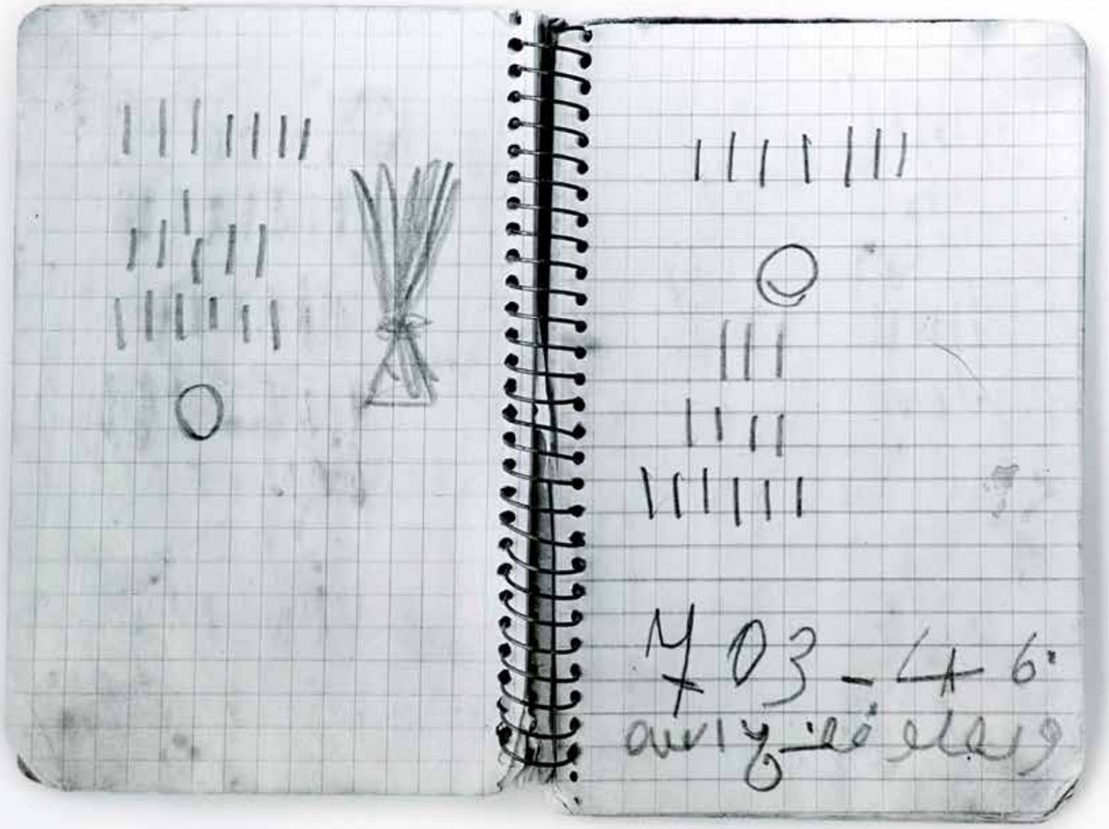
أدلة هاتف (مجموعة من ٨ صور)، ٢٠١٠، طباعة ملونة وطباعة على ورق فضة، ١٢٠ × ١٥٠ سم لكل صورة

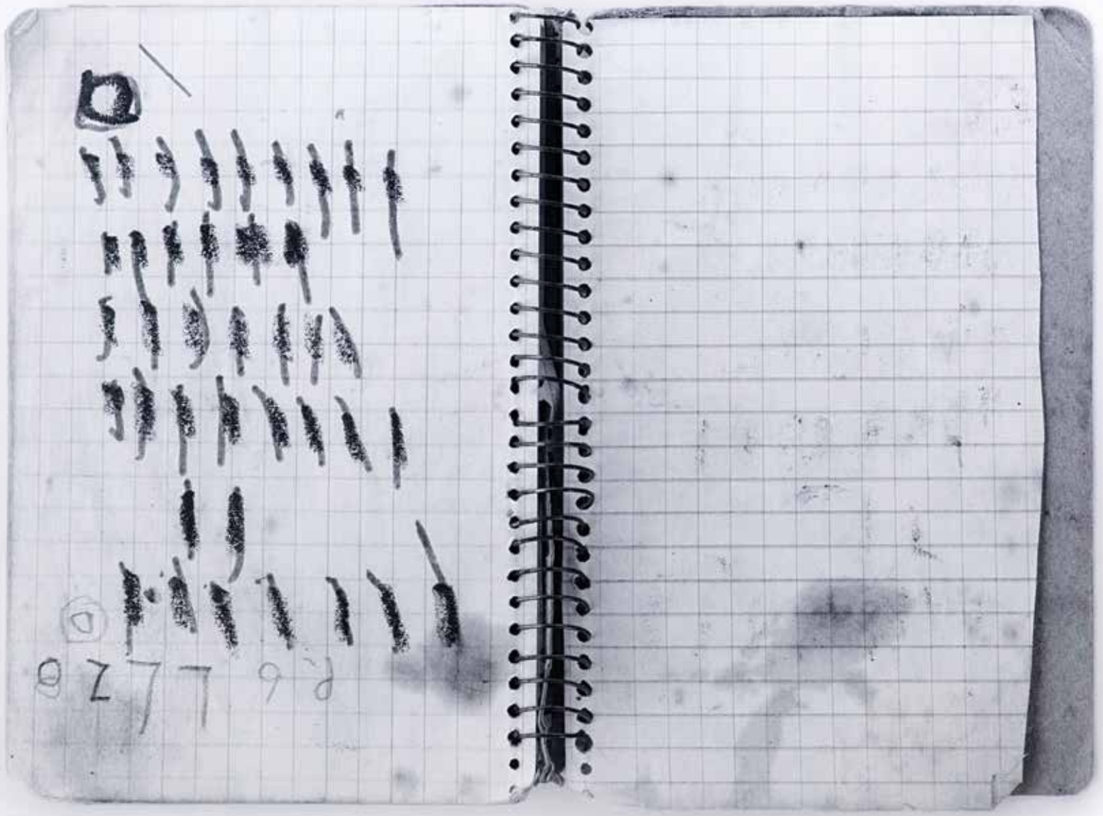
Photographs by Capital D Studio تصوير كابيتال دي استوديو

71632

203-62

Najdt





يطو برادة
(١٩٧١، باريس، فرنسا، مقيمة وتعمل بين نيويورك وطنجة)

تسرد الصورة الفوتوغرافية «شارع الحرية... طنجة» التي التقطتها المصورة المبدعة يطو برادة قصة رجلَيْن بلباس رسمي رمادي اللون يقفان قرب بعضهما ويتعانقان بلطافة في أحد الشوارع غير المعروفة. وتقدم هذه الصورة لمحة سريعة عن تلك اللحظة الخاصة؛ حيث ولّى هذان الرجلان ظهريهما لعدسة الكاميرا ولم يعد يظهر سوى ملابسهما الرسمية في مشهد محيّر يترك شوقاً لدى المشاهد لتخمين مكان التقاط الصورة مع بقاء فكرة العناق لغزاً الأمر الذي يقدم خيارات مفتوحة لتفسير مضامين وأسرار المشهد.

تقدم برادة التي تعيش وتعمل متنقلة بين نيويورك وطنجة، في سلسلتها «أدلة هاتف» ثماني صور فوتوغرافية ملونة مستوحاة من المفكرة الخاصة بجدتها والتي كانت تستخدمها للبقاء على تواصل مع العديد من أبنائها (حيث أنجبت ١٢ طفلاً عاش منهم ١٠ فقط حتى سن الرشد). وكانت جدة برادة قد صنعت لنفسها دليل هواتف من مفكرة قديمة لوصفات الطهي. ولكونها أميّة، فقد ابتكرت الجدة رموزاً معينة لتحديد كل فرد من أسرتها ودوّنت رقم الهاتف العائد لكل شخص باستخدام خطوط عدة. وباتت هذه الصور بمثابة عمل تذكاري قيّم يسرد التاريخ الشخصي للعائلة ويفيض بأحداث حياتها اليومية التي تبدو أشبه بصور فوتوغرافية معلّقة.

لطالما شكّل الشغف بالتاريخ الثقافي والتفاعل البنّاء مع المجتمع المحلي في مدينة طنجة جانباً جوهرياً في أعمال برادة لا سيما في مجالات التصوير الفوتوغرافي، الأفلام، الأعمال التركيبية والنحت. وقد برز نجم هذه الفنانة من خلال صورها المتعلقة بمدينة طنجة مطلع عام ٢٠٠٠. ثم قامت عام ٢٠٠٦ بتأسيس «سينما طنجة» المستقلة في أحد المباني القديمة بهدف لفت الذاكرة الجماعية نحو إحياء تراث المدينة التي غدت اليوم مركزاً ثقافياً بامتياز. عرضت أعمال برادة في متحف «تايت مودرن» للفن الحديث (لندن، المملكة المتحدة)؛ متحف «جمعية النهضة» (شيكاغو، الولايات المتحدة)؛ مركز الفن المعاصر «ويت دو ويد» (روتردام، هولندا)؛ متحف «سان فرانسيسكو للفن المعاصر» (سان فرانسيسكو، الولايات المتحدة الأمريكية)؛ متحف الفن المعاصر (نيويورك، الولايات المتحدة) و«بينالي البندقية» في عامَي ٢٠٠٧ و٢٠١١.

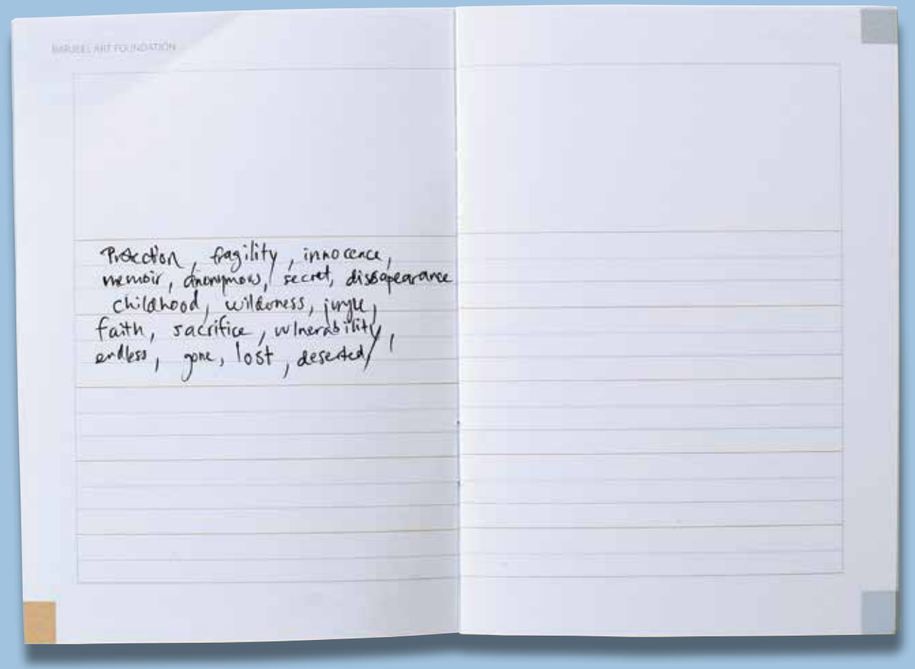
Yto Barrada
(b.1971, Paris, France, lives and works in New York/Tangier)

In *Rue de la Liberté*, Tangier, a colour photograph of two, formally-dressed men in grey suits gingerly embracing, offers a snapshot of a highly personal moment, captured on a seemingly anonymous, urban street. With their backs turned in this private moment, wearing mundane, standard attire, it is only the title of the work that gives way to location, yet the context of the embrace remains an enigma. This enables viewers to surmise on the nature of the situation.

Telephone Books is a series of eight, large-scale, C-print blow-up photographs of notebooks from Barrada's grandmother. In order to keep in touch with her many children (she gave birth to 12, but only 10 lived to adulthood), her grandmother made herself a telephone book out of an aged recipe notebook. As she was illiterate, Barrada's grandmother made coded drawings to identify each family member and recorded the corresponding telephone number using a series of lines. Blowing up this humble notebook to a larger-than-life size and exhibiting it hanging on the wall, as photographs, transforms this humble piece of personal family history and memorabilia into a monument.

Working in photography, film, installation, and sculpture, central to Barrada's practice is an interest in cultural history and often, thoughtful engagement with her local community, particularly where she resides, in Tangier. Barrada rose to prominence with her photography of Tangier in the early 2000. In 2006 she founded the independent cinema Cinémathèque de Tangier, housed in a once-crumbling building with the goal of engaging with the community's collective memory of the city, which now is a cultural centre. Barrada's work has been shown at Tate Modern (London, UK), the Renaissance Society (Chicago, USA), Witte de With (Rotterdam, Netherlands), SFMoMA (San Francisco, USA), MoMA (New York, USA), and in the 2007 and 2011, the Venice Biennale.

Ziad Antar
زياد عنتر



Photographs by Capital D Studio تصوير كابيتال دي استوديو

Portrait of a Territory series,
2010, C-print, 50 x 50 cm

سلسلة «صور إقليم»،
٢٠١٠، صور فوتوغرافية، ٥٠ × ٥٠ سم

زياد عنتر
(١٩٧٦، صيدا، لبنان، يعمل ويعيش بين باريس وبيروت)

تضم سلسلة «صور إقليم» للفنان اللبناني زياد عنتر، والتي تم التقاطها بين الأعوام ٢٠٠٤–٢٠١١ بتكليف من «مؤسسة الشارقة للفنون»، ٢١١ صورة فوتوغرافية تتنوع بين الملونة والأسود والأبيض. وتسرد هذه الصور مسيرة التطور في السواحل الإماراتية حسبما وثّقها عنتر بشكل دقيق على مدى ثماني سنوات؛ وقد اشتمل هذا المشروع في البداية على صور عشوائية للسواحل الإماراتية، ولكن عنتر تمكن لاحقاً من تطوير أسلوب منظّم لتصوير سواحل الإمارات السبعة. وتسهم اللقطات المتكررة للبحر في إضفاء جودة لا حصر لها على صور السلسلة، فيما تتجلى المضامين القيّمة في بعض المواقع من خلال بروز تفاصيل حول التفاعلات البشرية والتداخلات اللاحقة مع العالم الطبيعي. عند معاينة الصور وفق تسلسل زمني، يرصد الناظر سرداً تاريخياً موثقاً حول مسيرة التطور المفعمة بالطموح والعزيمة لدولة الإمارات خلال القرن الحادي والعشرين مع الإشارة إلى العديد من نقاط التباين والتناقضات في المشهد. وتقدم الصور تفاصيل شاملة عن معضلة صون التراث والتقاليد والتاريخ مقابل مظاهر الحداثة، مما يضفي نظرة عالمية على المشهد.

ولد زياد عنتر في مدينة صيدا اللبنانية وهو يعيش ويعمل متنقلاً بين باريس وبيروت. وقد استهل مسيرته كمخرج للأفلام الوثائقية منذ عام ٢٠٠٢ بالتركيز على التصوير الفوتوغرافي والفيديو؛ حيث تولى إخراج فيلم وثائقي حول الفنان الفرنسي جان لوك مولان، بالإضافة إلى إعداد أفلام وثائقية لقناة «العربية». يهتم عنتر بمجالات التصوير الفوتوغرافي والأفلام، وقد تميزت بداياته بالتركيز على الأفلام الوثائقية، وهو جانب غالباً ما يشير إليه عنتر بشكل كبير في أعماله. وقد تألقت أعمال عنتر في العديد من عروض البينالي بما فيها «بينالي الشارقة العاشر»، «بينالي تايبيه ٢٠٠٨» إضافة إلى إطلاقه معارض في «المتحف الجديد» (نيويورك، الولايات المتحدة) و«مركز بومبيدو» (باريس، فرنسا).

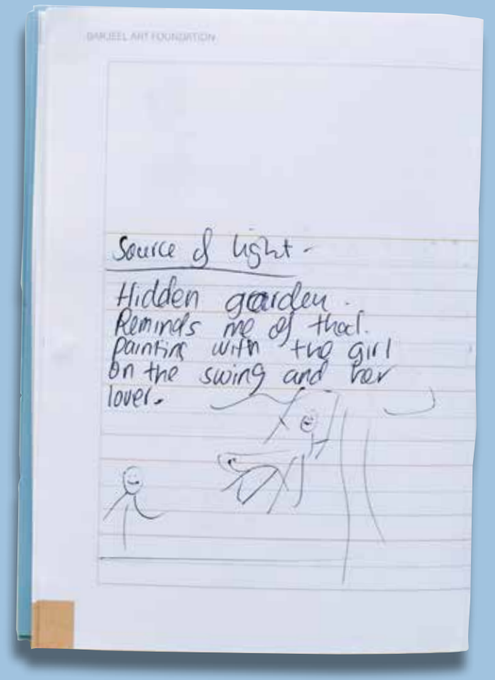
Ziad Antar
(b. 1976, Saida, Lebanon, lives and works in Paris/Beirut)

Portrait of a Territory, which was commissioned by Sharjah Art Foundation, features 211 coloured and black-and-white photographs. Created between 2004-2011, these photographs are of the entire UAE's coastline, which Antar meticulously documented over the course of eight years. Initially this project began as random photographs of the UAE coastline, but eventually Antar developed a systematic approach to photographing the coastlines of all of the seven Emirates. Recurring shots of the sea lend a seemingly borderless quality to the series and the distinctive, seven Emirates, while it is the specific details of human interactions and subsequent interventions with the natural world that are the giveaway to specific locations. When viewed chronologically, this body of work serves as a historic, archival narrative on 21st century development in this young country, full of ambition, yet also filled with jarring contrasts and contradictions. The universality of the dilemma between preserving tradition, history, and heritage vs modernity features strongly in the photographs, lending them global accessibility.

Working with photography and video since 2002, Antar began as a documentary filmmaker, directing a documentary on the French artist Jean-Luc Moulène, in addition to making documentaries for the al-Arabiya news network. As an artist, he works primarily in photography and film and his primordial beginnings in the genre of documentaries are often strongly referenced in his larger practice. Antar's work has been shown in numerous biennials, including Sharjah Biennial 10 and 2008 Taipei Biennial, in addition to exhibitions at the New Museum (New York, USA) and Centre Pompidou (Paris, France).

Ziad Dalloul

زياد دلول



Light Source, 2011, Oil on canvas,
130 x 195 cm

مصدر الضوء، ٢٠١١، زيت على قماش،
١٣٠ × ١٩٥ سم

Photograph by Capital D Studio

تصوير كابيتال دي إستوديو

زياد دلول
(١٩٥٣، سوريا، يعيش ويعمل في باريس)

تيروي الفنان التشكيلي زياد دلول في لوحته الزيتية المرسومة على القماش «مصدر الضوء» حكاية خيالية حالمة بألوان هادئة، حيث يصوّر الأشجار على طول ضفة نهر وسط مشهد طبيعي مفعم بالغموض والخيال. تلقي اللوحة ضوءاً على فكرة إلغاء الحدود بين ما هو داخل وخارج، وإيجاد ممرات بين العوالم الميتافيزيقية والخيالية، وطرح تساؤلات حول حدود المفردات الواقعية والخيالية في الفن والحياة اليومية، وهي جوانب تبرز بوضوح في أعمال دلول بشكل عام.

عرضت أعمال دلول المولود في سوريا والذي يعيش ويعمل في باريس، فرنسا، في العديد من المعارض والمؤسسات الفنية مثل «بينالي الشارقة»، «معهد العالم العربي» (باريس، فرنسا)، «مؤسسة عبد الحميد شومان الموسيقية» (عمان، الأردن)، فضلاً عن نشره العديد من الكتب حول الفن بالتعاون مع الشاعر السوري أدونيس.

Ziad Dalloul
(b. 1953, Syria, lives and works in Paris)

Light Source is a dreamy, almost fairy-tale like oil on canvas work, primarily created out of muted colours. In this painting, Dalloul depicts trees along the shore of a river in a mysterious landscape scene, which are evocative of an imaginary world. The idea of abolishing the boundaries between what is inside and outside, creating passages between the imaginary and metaphysical worlds, and raising questions on the limitation of real and fantastical vocabularies both in art, and in daily life, are of great interest and importance in this work, as well as within Dalloul's larger practice.

Dalloul has exhibited his work in the Sharjah Biennial, Institut du Monde Arabe (Paris, France), and Shoman Foundation (Amman, Jordan), as well as published several books on art in collaboration with the Syrian poet Adonis.

الفنانون و
الأعمال الفنية

Bruno Barbey
View profile

EGYPT. Cairo. Egyptian painter Inji AFLATOUN. She was also activist in the women's movement. She was a "leading spokesman for the Marxist-progressive-nationalist-feminist spokeswoman in the late 1940s and 1950s", as well as a "pioneer of modern Egyptian art" and "one of the important Egyptian visual artists".

Image Reference
BAB1969002K013
(PAR409903)
© Bruno Barbey/Magnum Photos _ High Res Re

Add to lightbox: 'My First Lightbox'
Add to cart

Original story
Arab intellectuals.

Keywords:
Art _ Artist's studio _ Cairo _
Egyptian (nationality) _ Face _
Female personality _ Human being _
Marxism _ Painter _ Painting _ Portrait _
Proper name in caption _ Ring _
Woman (all ages)

+

يكتب اسم إنجي أفلاطون باللاتينية بطريقة مختلفة كلما كُتب عن أعمال الفنانة. استخدم المؤشّر لتكبير الجزء من صورة اللوحة والذي يظهر فيه كيف كتبت هي اسمها على أعمالها. توجد ثلاث صور للفنانة أمام أعمالها على موقع صور ماغنوم، تحت ملف «مثقفون عرب» صوره برونو باربيه.[15] أفلاطون (وهنا استعملوا طريقة أخرى لكتابة اسمها) تقف على طرف لوحة تحتاج برهة لتتفسر. رسمت الفنانة بحوراً من الرجال الملثمين الذين صورتهم بخطوط دقيقة لاسيين ثياباً عسكرية مموهة وحاملين بنادق كحلية، امرأتان من ضمن أمواج الرجال الفدائيين.[16] وربما ٢٧ فوهة بندقية.

في ٢٠١١، افتتح متحف لأعمال إنجي أفلاطون في قصر الأمير طاز بالقاهرة. ضم المتحف ما يقرب ٦٠ عملاً بعضهم تبرع به عائلتها للدولة بالإضافة لمجموعة من المقتنيات الشخصية كمثل حامل الرسم الخاص بها ولوحات مزج الألوان ومواقي ألوان. في مقال نشر على النت شكت صحفية من التغيّب المتكرر لقيّم المتحف، وما يسببه ذلك من خيبة لكثير من الزوار الذي يصلون إلى متحف مغلق. كذلك كتبت: «مش ممكن تقدر تعدّي على اللوحات من غير ما توقفك كثير، وما حدش يقدر ينساها. تقدر من خلالها ترصد تاريخ مصر، زي لوحة لن تنسى اللي يتعبّر فيها عن شهداء الفدائيين في معارك قناة السويس.»[17]

١٥ http://www.magnumphotos.com/image/PAR409903.html

١٦ شاع استخدام مصطلح «الفدائيين» ما بين الستينات والثمانينات من القرن العشرين للإشارة إلى المقاتلين الفلسطينيين.
١٧ رحاب لؤي، لموقع ٣٦٠ كايرو

+

ثلاثة أيدي تخرج من جسد الزوج في عمل لمروان. واحدة تمسك بعصا مرتكزة على طاولة لوّنها بالأخضر الزيتوني، وأخرى تستقر فوق قلب الرجل الذي يرتدي كنزة قرميدية، والثالثة تشد جفن عينه اليسرى إلى أسفل قليلاً. وجهه وكأنه خارطة جغرافية، طبوغرافية متموجة توشي بالتوتر ربما، أو القرف، أو عدم الاكتراث. النظر إلى أسفل يسار، هو حركة العين عندما يفكر المرء بالأسئلة التي تتطلب استحضار رائحة أو شعور أو طعم.

١٨ بعض من معاني زوى في معجم المعاني الجامع
١٩ من نص كتبته بموازاة هذا النص

يبين فقط طرف من الطاولة الخضراء الزيتونية في صورة نشرها سلطان على الإنترنت بعدما زار مرسم مروان في برلين. هنا ستة لوحات تسترعي الاهتمام: منيف الرزاز يسند ظهره إلى عمود ويعيرنا أذناً، الولد الذي يتوسط لوحة الفدائيين الثلاثة الذي يلبسون (أيضاً) اللون الكاكي يطل علينا من خلف دراع الزائر، ورسمان صغيران يتكئان على لوحتين مؤطرتين صغيرتين فوق رسم الفدائيين المائلين.

+

زَوَى: (فعل)

زَوَى وجهَه : نحّاه وصرفه
زَوَى الشيءَ : طَوَاهُ وجَمَعَهُ وقَبَضَه
زَوَى ما بَيْنَ عَيْنَيْه : قَطَبَ ، عَبَسَ
زَوَى السِّرَّ عنه : أخفاه عنه وكتمه
زَوَى الكلامَ في نفسه : زَوَرَه
زَوَى الحرفَ : نَطَقَهُ بالزَّاي[18]

+

«هنا، على المرء أن يثق بعمل الفنان أكثر من ثقته بأي نص يحاول توصيفه.»[19]

+

يرسم إبراهيم إسماعيل موديلاً في مرسم أو غرفة جلوس.[٨] أشعة نور ثلاث تضيء الشخصيتين في هذا العمل: واحدة تقع من النافذة على الموديل التي تتكئ على أريكة. تنير الشمس جزءاً من الطاولة لكننا لا نرى الجزء المُنار من الزهرية التي عليها. مصباحان في السقف يرسلان خيطين من النور، واحد على الموديل التي ترنو إلى الرسام بطرف عينها، وواحد على وجه الرسام وكرسيه. نرى في اللوحة أن الرسام قد نقل «المشهد» على لوحة (أصغر). هناك تشابه كبير بين الموديل ورسمها، لكنهما لا تتطابقا. يمكن لمؤشر المستعرض أن يقرّب لنا الصورة فننظر إلى وجه الفنان؛[٩] يعمل في دشداشته البيضاء النقية (طياتها زرقاء أيضاً)، لنرى من وجهه أنه، ربما، متوتر.

+

لا ممثلين. (لا توجيه للممثلين.) لا أدوار. (لا حفظ للأدوار.) لا تمثيل. وإنما استخدام شخصيات فاعلة، مأخوذة من الحياة. ليكونوا (موديلات) بدل من أن يبدوا (ممثلين).[١٠]

+

بفضل عناصر الظل والنور والمنظور، بعض اللوحات تعطينا إحساساً غامضاً بأننا مراقبون.

٨ إبراهيم إسماعيل. بلا عنوان. ١٩٦٥

٩ على الموقع الإلكتروني لمؤسسة بارجيل للفنون يمكن للزوار أن يستعرضوا صور مجموعة المؤسسة من الأعمال الفنية. التحرك بمؤشر الفأرة فوق الصور يعطي صورة مكبرة لجزء من اللوحة للتمكن من الإطلاع على التفاصيل التي فيها

+

٧٩. من بورتريه عبدالهادي الجزار، الذي رسمه عام ١٩٥٠ بفرشاة وحبر، هو وجه من الظلال وتدرجات اللون الرمادي. عيناه غائرتان بطبقات إضافية من الظلال، إلا أنه يبدو وكأنه يراقب من خلال هاتين الدائرتين الغامقتين. هو كذلك يبتسم. الخطوط التي تحيط بوجهه أشبه بتلك التي يُحدّق فيها الكثيرون في فناجين القهوة: على الطرف اليسار يبدو بوضوح جانب وجه رجل ينظر إلى صاحب الصورة، وكذلك وجه لصبي أقحم وجهه في الصورة.

١٠ روبرت بريسون. ملاحظات على التصوير السينمائي. نيويورك: أريزن بوكس. ص ١. [ترجمت من اللغة الانجليزية]

+

في هذه الأونة [الدقيقة] كان معرضك،[١١]
عاجز عن التعبير أمام هذه الروائع.[١٢]

+

للابتسامة الحقيقية «خطوط ضحك» تظهر على الزوايا الخارجية للعيون في المكان الذي يتجعد فيه الجلد. العضلات التي تصنع ذلك لا يمكن التحكم بها بسهولة عندما نريد، وإنما تتفعل فقط عندما تحضر ابتسامة حقيقية. هذه العضلات تؤثر كذلك على الجفون متسببة في قليل من تشنجها للأعلى في حال الابتسامة الحقيقية.[١٣]

+

وقّع سيف وانلي لوحته بورتريه لزوجين[١٤] مرة بالعربية في زاوية اليمين ومرة بالانجليزية في الزاوية اليسار. ينظر الزوجان بطرف عينيهما الزرق إلى شيء خارج الإطار. الغصن الذي تحمله السيدة فيه ثلاث زهرات ورديات، بينما الذي يحمله هو في زهرتين ورديتين فقط. كان يمكن اعتبار رسوم إيماءات الأيدي في هذه اللوحة لوحة بمفردها. شفافية الجزء العلوي من فستان السيدة رقيقة كمثل دقة شارب الرجل المخطوط الأبيض. يُمدح هذا العمل لضياء الأزرق الذي فيه.

على الانترنت يمكن رؤية الزوجين وزرقتهما الطازجة، لكن أحداً لم يعرّف إلى ماذا ينظران. كذلك لا نرى ظهر اللوحة حيث وقّع وانلي، مرة ثالثة، بقلم تلوين لبّاد، ووصف وأهدى «أطيب التمنيات والاحترام لصديقاي العزيزين» وكتب اسمهما والتاريخ والاسكندرية. كانت هذه القطعة في مجموعة خاصة ألمانية، وعرضت للبيع يوم ٣٠ نوفمبر ٢٠١٣ في مزاد بشارع كورفوشتندام بمدينة برلين.

١١ عزمي رزق يكتب عن معرض عبدالهادي الجزار. يوم ٢٣/١٢/١٩٥١

١٢ سيد عبدالرسول يكتب عن الجزار. ١٩٧١

١٣ من موقع إلكتروني عن تعلم لغة الجسد. مقال عن ابتسامة الموناليزا

١٤ سيف وانلي. بورتريه لزوجين. ١٩٧٨

+

حاولت أن أجد رابطاً مثيراً بين وانلي وبرلين او شيئاً ملفتاً في كورفوشتندام، لكن يبدو أني أحتاج إلى أن أبحث أكثر. لكن إليك ما وجدت:

٢٤.٤٦٧ دولاراً أمريكاً
١٨.٠٠٠ يورو
١٤.٩٤٤ جنيهاً استرلينيا

+

العينان تتجهان إلى اليمين عندما يحاول المرء التفكير في الرد على سؤال يتعلق باستحداث صوت معين من ذاكرته، مثلاً صوت أمّه.

+

في عمل سيف وانلي بورتريه شخصي (الفنان في المرسم)، جمجمة تتربع على كومة من كتب سميكة، ربما هي دفاتر مرسومة.

يطوي الفنان نفسه ليرسم على طاولة منخفضة، يداه الاثنتان في اللوحة ووجهه أحمر. حاولت أن أقرأ ما كتب على اللوحة قبل أن يرسم فوقها:

لون-عشرين
اتصل بأعمال طلاب
حركة تستمر
تعامل
العمل
ألوان

يلبس وانلي «الكاكي»، كمثل العامل في لوحة الكعبي.

من طرف العين[1]

بقلم آلاء يونس

+

يقرر الفنان أن يرسم شخصية تنظر خارج الإطار. أجزاء من الحدقتين تخفيها أطراف الجفون؛ والعينان ناظرتان إلى ما هو غير معلن للمشاهد. طائر على رأسه تاج من ريش يبدو كأنه ينظر إلى موسيقي جالس.[2] بينما ينظر كلب الموسيقي نظرة شك إلى من/ما يقف على زاوية أمام الصورة. انطوى طرف آلة الموسيقي ليكون في الصورة.

+

أن يُرى شخص/شيء خارج (من) زاوية عين المرء هي أن يَرى المرء شخصاً أو شيئاً على أطراف مجال بصره.

١ هذا فصل من ملاحظات متقطعة، هي جزء من مراقبة مستمرة للممارسات الفنية لها علاقة بالعالم العربي.
٢ سمير رافع، الموسيقي، ١٩٦٣

+

يسترخي كلب آخر على مقربة من مجموعة نساء يواسين رجلاً ينتحب. يبدو الرجل وكأنه يبكي لأنه يخفي رأسه بين ذراعه وذراعي امرأة من المحيطات به.[3] لم أنتبه من قبل إلى الشخصيات التي أدارت ظهرها لصناع الصور.

٣ سمير رافع، مجموعة أشخاص في قرية، ١٩٦٦
٤ إيطو براده، شارع الحرية، طنجة، ٢٠٠٠ و رجل مع لوحة – تطوان، ١٩٩٩

+

نرى فقط ظهر واحد من رجلين تعانقا في شارع الحرية، طنجة: صورة فوتوغرافية لإيطو براده من مجموعة واسعة اسمها مشروع المضيق.[4] إيماءة جسد الرجل الأول تشير إلى الرجل المختفي أكثر ضعفاً وأنه معانقه يواسيه، لكن كيف للمرء فعلاً أن يعرف. في نفس المجموعة يطل شاب من زقاق وهو يحمل لوحات مؤطرة كبيرة ومذهبة، تتقدمها واحدة لصورة حقل زهور تتخلله جذوع أشجار متناثرة. الشاب توقف للحظة، ليضبط طريقة تحكمه بالحمل الثقيل، وربما لتؤخذ الصورة. عيناه مسمرتان على أحد ما خارج الإطار. بلاط الزقاق في تطوان، هنا، يشبه بلاط «شارع الحرية» بطنجة، لكن ليس تماماً.

+

كنت أتجاوز شاحنة على الأوتوستراد: كان الجو حاراً جداً وكانت شاحنة قديمة وبدون مكيف هواء. كان هناك رجلان في سيارة الأجرة. وكان السائق قد فتح الباب وألقى ساقه خارج الشاحنة ليبردها. هذه الصورة، التي رأيتها بطرف عيني وأنا أتجاوز عنهم، أعجبتني. حدث أن توقفت في مقهى على الطريق وكانت الشاحنة هي أيضاً قد توقفت هناك. دخلت إلى المشرب حيث كان يقف الرجلان اللذان كانا في الشاحنة. لم يكلم أحدهما الآخر بكلمة. كانا وكأنهما لم يكن بينهما أي شيء مشترك عالإطلاق. يوحيان بأنهما غريبان عن بعضهما. سألت نفسي عما يراه هذان الرجلان، وكيف يريان؟[5]

٥ فيم فندرز، منطق الصور، مقالات ومقابلات، لندن: فابر وفابر، ص ٥٧. [ترجمت الفقرة من اللغة الانجليزية من أجل النص]

+

في العام ١٩٦٢، رسم سعدي الكعبي عاملاً بشارب ذي لون فيروزي داكن. كان الشارب يكاد يلمس وجنتي العامل المنحوتتان. وكان لونه يعكس ألوان الظلال في طيات شماغه الأبيض. تصوّر الرجل وهو يحمل رفشاً [مجرفة]؛ هي الأداة التي تنقل التراب من نقطة إلى أخرى بواسطة قوة الرجل. في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات شاع في العالم العربي انتقال حاد في السيطرة على الأراضي من النخبة إلى الشعب.

«في أوائل الثمانينات، أحرق الكعبي أرشيفه الخاص من المقتطفات الصحفية التي تغطي مسيرة أعماله بغرض محو سجل نجاحاته السابقة والبدء برحلته من جديد.»[6]

+

الموديل الإنسان:
الحركة من خارجي إلى داخلي. (الممثلون: الحركة من داخلي إلى خارجي.)
الشيء الذي يهم هو ليس ما يظهرون لي وإنما ما يخفون عني. فوق كل شيء، كل ما لا يشكّون به هو فيهم. بينهم وبيني: تبادلات من توارد الخواطر، نبوءات[7].

٦ ر: الشرق.
٧ روبرت بريسون، ملاحظات على التصوير السينمائي، نيويورك: أرين بوكس، ص ٢. [ترجمت من اللغة الانجليزية]

يوسف نبيل

تلعب الذاكرة دوراً مهماً في عملي الفني، إذ ترتبط جميع موضوعاتي بالسينما والأفلام المصرية القديمة بالأبيض والأسود التي لا أزال أتذكرها والتي ترعرعت وأنا أشاهدها على التلفاز. وهذا ما أنهمني وجعلني أتوق إلى سرد قصصي بأسلوب سينمائي، الأمر الذي ينطبق أيضاً على أسلوبي في الرسم اليدوي على الصور الفوتوغرافية بالأسود والأبيض، والذي جاء بدوره من تلك الحقبة. ففي فيلمي الأول «أنت لم تغادر أبداً» أردت التحدث عن بلدي مصر التي لا تزال تعيش في داخلي وفي ذكرياتي، ولم تفارقني مطلقاً أينما ارتحلت أو حللت.

علي شري

بما انني عشت في مدينة تاريخها مشحون بالعنف ، إبتداء من الحرب الأهلية وانتهاء بالاغتيالات والاضطرابات الاجتماعية، فإنني أعتبر الذاكرة أمرا مصطنعا ومفهوما نظريا. وبغض النظر عما إذا كانت ذاكرة الحرب مؤلمة أو لا، فإن فعل التذكر يستحضر شبح التجربة المريرة والخسارة والرعب. في أعمالي، الذاكرة الشخصية التوثيقية مرتبطة وظيفياً وبنيوياً بخلق أساطير ثقافية وروايات اجتماعية. وعندما أستخدم كلمة «أتذكر» فإن ضمير الأنا يرمز إلى الجسم الاجتماعي الجمعي وليس إلى قصتي الشخصية. ومن خلال هذه المساعي التي يتلاشى فيها الفارق بين الشخصي والجماعي، أحاول تمويه ملامح ما نعتبره، في حقيقة الأمر، ذاكرة شخصية وصهر للشخصي في بوتقة الذاكرة الجمعية.

وهكذا قمت في واحد من أوائل أفلامي القصيرة «دائرة حول الشمس» باستنساخ ذكريات يوكيو ميشيما عن الحرب العالمية الثانية في اليابان، لأتحدث عن طفولتي في بيروت التي مزقتها الحرب.

محمد سعيد بعلبكي

تجربتان لهما علاقة بالذاكرة لعبتا دوراً محورياً في أعمالي:

١- التهجير
٢- الحرب اللبنانية- الاسرائيلية في عام ٢٠٠٦

عندما أتذكر التهجير، تحضرني أحمال من الذكريات المثقلة بالشقاء واليأس، والتي يستحيل نسيانها. وحين أقف أمام إحدى لوحاتي من سلسلة «ركام» فإنها توقظ جيشاً عرمرماً من الذكريات المدفونة في كومة من الأنقاض، والتي يصعب تذكرها كلما أوغلنا في الزمن قدماً: صور الحرب والدمار والنزوح والخراب تتكرر في لوحاتي، وهو ما يقدم صورة غامضة ولكن قوية عما قاسيت، نتيجة لذلك، تصبح «ركام» سيرة ذاتية شخصية وكذلك جزء أمن الذاكرة الجمعية.

ومن الواضح أن الحرب في عام ٢٠٠٦ أحدثت تغييراً ملموساً في أسلوبي الفني. واتخذ هذا التغيير شكلاً تاريخياً ومفاهيمياً فقد بدأت أفتش التاريخ من خلال الأحداث الحالية وزوايا المدينة بحثاً عن فكرة تعوضني عن الذكريات الشخصية التي تعرضت للسحق والضياع. وكلما أمعنت البحث في التاريخ كلما وجدت نفسي دخيلا يعيش في واقع راهن يعيد الماضي بصورة مستمرة وينبئ ربما عن مستقبل مجهول.

نديم كوفي

هذا السؤال يفتح لدي اكثر من قناة تعود بالزمن الى الوراء، كما لو انها سواقي الماء في بستان. فالمياه تتغلغل في ثنايا البستان لتعود منه بتلك التفرعات الوجدانية الموضوعية التي غالبا ما ترسم في بالي وتخيلها على شكل اغصان ممتدة من شجرة الاحداث والشخوص ذوي الاهمية القصوى حتى نهاية مطاف هذه اللحظة، ان ما اقصده بهذا هو ان ممارستي الفنية للذاكرة التصويرية ما هي الا ضرب آخر من ضروب التوثيق.

ليس هيناً تحديد او حصر الذكرى (بتعريف اصطلاحي معين مادمنا هاتمين في النظرية البصرية والتقنية لذلك فأن تجربتي الشخصية بعد عشرين عاما في المهجر تملي علي أن أقول بأن الذاكرة هي مجموعة متراكمات تكدس بعضها فوق البعض الاخر . لقد جذب اهتمامي ما بدأت اقراه مؤخرا عن اللاوعي وكيف يعمل وهذا شدني الى مكانة الخيال في الذاكرة وهو عنصر يزخر بالمكونات التصويرية.

ان اهتمامي البالغ بالصورة القديمة ابعد من مجرد فكرة الحنين او الشوق الى القديم الماضي لانه ينطوي بجد على عمق في النظر الخاص جداً للاختراق مجهولات تتشوق اليها اكثر من تشوقنا العادي الى عناصر موجودة في الصورة، اني على وجه التحديد ارفض ان تكون الذاكرة مجرد تعطيل مؤقت للواقع المعاش أو مخدر وقتي مهما تمتعت تلك الذاكرة بغرابة واهمية. فالذاكرة لا بد ان تكون دافعاً عضوياً ينتج ظلالا لتلك الذكريات بعينها.

ان الذاكرة ان لم تكن هروبا فانها من دون شك رحلة و سفر.

جمانة مناع

الذاكرة هي أصل جميع الأعمال الفنية.

عبد القادر بن شما

الذاكرة أمر جوهري بالنسبة للفنان، وللرسام على وجه الخصوص. فمجرد النظر بالنسبة إلى الرسام يقود إلى الحفظ في الذاكرة. يمكنك أن ترى شيئاً ما، أو يمكنك أن تنظر إلى شيء ما، وهذان نوعان مختلفان من الأدراك. فعندما أنظر إلى شيء ما، فإنني أطبعه بصرياً في ذاكرتي بكل تفاصيله ويصبح موضوعاً محتملاً. وأنا أرسم العديد من لوحاتي مباشرة دون مخطط أولي، ولكنني بالطبع لا «أتذكرها» إذ تحاول يدي تتبع صورة ذهنية لمنظر أو شيء ما كوّنه الجمع غير المباشر بين الذاكرة والمخيلة.

وبقدر مماثل فأن الانقضام بين الشيء وذكراه مثيراً للاهتمام أيضا، لأنه يسفر عن ازياح وأخطاء في إعادة الإنتاج، وهذا ما يشكل واحداً من المكونات الطبيعية للوحة. والرسم في الحقيقة لا يعيد إنتاج الواقع، ولكنه يقترح رؤية أخرى. والذاكرة أمر ذاتي: فالحدث الواحد لا يُسرد بالطريقة ذاتها لأن السرد يعتمد على الشخص المراقب لهذا الحدث، وبالتالي، فإن الذاكرة تمتزج مع الخيال بشكل وثيق.

صادق كويش الفراجي

لا اظن اننا نستطيع ان نتصور عملا فنيا دون ان تكون الذاكرة قد دخلت في نسيجه فالذاكره في نهاية الامر هي الحياة ذاتها هي تلك القوة التي تلغي الموت وتمنح الوجود القدرة على القفز نحو المستقبل وتشكيل الوعي والخيال والسمات التي تميز الناس وهوياتهم، ولا يمكن للذاكرة ان يكون لها كيان دون الخيال، كما انه لا يمكن للخيال أن يقوم له مقام دون الذاكرة.

ان الذاكرة لا تتحرك باتجاه الماضي فقط بل تتحرك بالخيال نحو الممكن والمنتظر وتكوين الافكار والمفاهيم، ومن هنا تكون الذاكره بمثابة واسطة وأداة ومساحة واسعة للابداع بكل اشكاله

وفي ما يتعلق في تجربتي الشخصية فان الذاكرة تدخل في صلب المفاهيم والافكار التي تلازم عملي الفني الذي يتناول الوجود اليومي وما يحتويه من حنين وأفكار ومشاعر تعوم في العقل والفؤاد وقصص وحكايات تدور في أزمان ماضية او حاضره او متوقعه، ومع ذلك فانني لا استطيع ان اضع حدا فاصلا في مواضيع هذه الاعمال بين ما هو ماضي وبين ما هو ليس كذلك، فالاشياء تتداخل عندي ولا ارى حدودا واضحة، فقد اشتغل على حلم كان في طفولتي فاجده وقد اخذ شكل الحاضر ولم يعد محشورا في زمن بعينه ... وكانما الذاكرة حينما تقترن بالفن تلغي صفتها الاسترجاعية وتقف في وسط هذا كله تمزج بين الماضي والحاضر والمستقبل... وهذا بعينه قد يكون السبب او احد الأسباب في ان ما انتجه في اغلب الاحيان يعوم محلقا في فراغ لا زمن واضح فيه، وتبدو الذاكرة فيه وقد لبست ثوب الحضور الدائم...

عادل عابدين

أستخدم الذاكرة في عملي كمادة أساسية للغياب. ولكي أؤكد غياب الذاكرة، فلا بد أن أؤكد حضورها أولاً. بعبارة أخرى، فأن عملي لا يعتمد على الذاكرة بشكل كلي، كما أنه لا ينبثق من شعلة الذاكرة. وبالرغم من أن الذاكرة تبقى عنصراً أله تأثيره في أعمالي الفنية،فأن المكون الأساسي في عملي يبقى نظرتي للأشياء، والتي تتسلل وتتسلل بين الذاكرة والعمل الفني. والمهم هنا هو ما أنا فاعل بالذاكرة (وأعني هنا أي حدث، أو فكرة، أو موضوع مختزن ضمن «حجرة الذاكرة» في عقلي)، وإلى أي مدى أستقيها من طفولتي وبلدي وحياتي الماضية، وما هي الصيغة التي من خلالها اقدم كل ذلك للمشاهد.

زياد دلول

أعتقد أن الذاكرة هي ركن أساسي في عملي، إذ تحتوي (على المستوى العملي) على المعرفة والخبرة، وهي بصورة خاصة طريقة رائعة للعودة إلى طفولتك، ذلك المخزون الجوهري اللامحدود من الصور والألوان والروائح والأحاسيس والعجائب. ان الذكريات في أعمالي هي المادة الخام، تماما كالأقلام والألوان.

الذاكرة كوسيلة؟

بقلم إيزابيلا هيوز

الذاكرة هي الهوية – مقولة طالما آمنت بها و منذ زمن بعيد... فما تفعله يتحدث عنك. وبما أن أفعالك مخزونة في ذاكرتك، فإن ما تتذكره يحدد هويتك. وعندما يخيم النسيان على تفاصيل حياتك فأن وجودك برمته يكون قد انتهى حتى قبل أن تموت.

– جوليان بارنز[1]

إن مفهوم «وسيلة التعبير» في الفن، وخصوصاً في الأعمال الفنية المنجزة منذ أوائل ستينيات القرن العشرين، مفهوم فضفاض للغاية، مما اكسبه طبيعة يصعب تحديدها، وكما يتعذر الوصول إلى تعريف جامع مانع لمصطلح «الفن»، فإن الأمر ذاته ينطبق على «وسيلة التعبير»، اذ يكتنف المفهوم قدر كبير من اللبس والغموض في الأعمال الفنية المنجزة في القرن الحادي والعشرين، تماما كما أعترى معظم الأعمال التي تم إنجازها في القرن الماضي.

لقد اضحى من المقبول تماماً، خاصة في الأوساط العالمية للفن المعاصر، التسليم بأن جميع وسائل التعبير الفني مباحة مهما يكن نوعها، ابتداء من سوائل الجسم البشري (سلسلة التماثيل الذاتية المستمرة «نفسي» (Self) للفنان مارك كوين، والتي يستخدم فيها دماءه المجمدة)، وصولاً إلى سلسلة الأعمال المستمرة «تحويل العدم إلى طاقة» (Waste to Work) للفنانتين دانييلا كوستوفا وأوليفيا روبنسون، واللتين تستخدمان العرق البشري لشحن بطاريات الخلايا الجلفانية[2]، وانتهاء بالحيوانات القماشية المحملاقة المحشوة والمشبوكة بعضها مع البعض الآخر (كما في أعمال الفنان الراحل مايك كيلي)، أو بقايا الأنفاس المحتبسة لفنان («أنفاس فنان» لبييرو مانزوني)، أن هذه الوسائل التي تتسم بشيئ من الغموض والتي يتم الولوج من خلالها إلى «عمل فني» على يد فنانين أو مساعديهم و/ أو عن طريق النظرة التجريدية، سرعان ما تكتسب القبول والشرعية (عبر آلية سوق الفن أوالجهات أو المؤسسات التي تقتني مثل هذه الأعمال الفنية، أوالكتاب أوالنقاد الذين يتحدثون عنها او يقومون بتقييمها أوالأمناء القيمين الذين يضمونها إلى معارضهم). وغالباً ما تجني هذه الأعمال الفنية ملايين الدولارات، كما هي الحال بالنسبة إلى كيلي الذي بيع أكبر منحوتاته إلى «متحف الفن الحديث» في عام ٢٠١٣ بمبلغ ٤،١٥ مليون دولار أمريكي، مما حدى بصحيفة «وول ستريت جورنال»[3] نشر ذلك الخبر بطريقة شبه ساخرة: «متحف الفن الحديث يشتري عملاً فنياً مصنوعاً من حيوانات قماشية محشوة بأكثر من ٤ ملايين دولار». ولكن حتى في هذه الحقبة التي تعتبر السوائل البشرية والحيوانات القماشية المحشوة وسائل تعبير مقبولة، فأن فكرة كون الذاكرة تعمل بصورة مستقلة كوسيلة تعبير، أكثر من كونها مجرد إطار عمل تجريدي أو فكرة أو «منطلق تجليات» وراء عمل فني ما، قلما تناولها الأمناء القيمون على المتاحف أوالنقاد أو المنظرون بما تستحقه من تدبر ناقد ، مما يطرح السؤال التالي: هل يمكن للذاكرة أن تكون وسيلة فنية بحد ذاتها؟

تقول مانديِ مرزبان أمينة المتاحف في مقدمة الجزء الأول من معرض «مفكرة» المكون من جزأين، والذي تم افتتاحه في ديسمبر ٢٠١٤: «أن معرضنا «مفكرة» (وهو يستقي اسمه من المصطلح الفرنسي «aide-mémoire»، الذي يرتبط غالباً في اذهاننا بتدوين الملاحظات) يضم تشكيلة من الصور ومقاطع الفيديو والمنحوتات التي يمكنها أن تستثير ردود فعل ذاتية لدى المشاهد المتفرج. وفي هذا المعرض، يستحضر العديد من الفنانين المشاركين ذكريات شخصية أو جماعية، موضحين كيف يمكن تسجيل مثل هذه الذكريات أو سردها من خلال عمل جمالي إبداعي.»

ان فكرة الذاكرة بوصفها هوية،سواء أكانت تنطوي على تداعيات أو عودة بالذاكرة شخصية أو جماعية، حقيقية أو خيالية، تبقى وثيقة الصلة بأعمال معرض «مفكرة»، ليس بالنسبة للفنانين المشاركين فحسب بل كذلك بالنسبة للعديد من الفنانين وبالتالي لنتاجاتهم الأخرى التي لا يتضمنها هذا المعرض. وبما أن الذاكرة مكون أساسي في ابداع الأعمال الفنية، فلماذا لم تنل فكرة كون الذاكرة وسيلة تعبير فنية، وليس مجرد منطلق لتجليات أو فكرة عمل فني ما، الأهتمام اللازم؟ ان الأجابة على هذا السؤال قد تكمن في الطبيعة الذاتية غير المحسوسة لمفهوم الذاكرة بعينها، وهو أحد الأسباب المحتملة لبقائها خارج دائرة النقاش وإغفالها كوسيلة فنية قائمة بحد ذاتها. ولكن، هل حقاً لا تزال الذاكرة أكثر غموضاً من الوسائل الفنية التي أسلفنا ذكرها آنفاً، مثل البقايا المحسوسة والمتلاشية لأنفاس الفنان المحتبسة، أو كميات العرق البشري الملتقطة؟ ونظراً إلى أن الفنانين يعملون اليوم بصورة متزايدة بهويات فنية متعددة، إذ غالباً ما يكون الفنان في جانب من هويته مؤرخاً اجتماعياً، ومنظّراً ثقافياً، ومؤدياً، ومصوراً، فإنه قد يكون من المهم الآن أكثر من أي وقت مضى اعتبار الذاكرة وسيلة فنية وإضفاء الشرعية عليها بهذه الصفة، وذلك لأنها تستطيع توفير إطار عمل منطقي نوعاً ما للربط بين الممارسات الفنية المتباينة، وبالتالي إضفاء بعض التجانس والانضباط على الغوض والضبابية التي لا تنفك تطغى على عالم الفن المعاصر.

ويفتح إطار العمل الذي تعتمده أمانة معرض «مفكرة»، وأعمال الفنانين التي يتضمنها المعرض، باب النقاش مباشرة، كما يوفر فسحة للتفكير حول إمكانية اعتبار الذاكرة وسيلة فنية قائمة بحد ذاتها، وبدلاً من تقديم إجابة قاطعة في هذه المقالة، فربما سيكون من الأجدر بالقراء والمتفرجين أن يتوصلوا إلى النتائج السليمة بأنفسهم، مستندين إلى خبرتهم وتفاعلهم مع الأعمال التي تشكل جزءاً من معرض «مفكرة»، وكذلك استنادا الى إجابات بعض الفنانين المشاركين على السؤال التالي:

كيف توظف الذاكرة كوسيلة تعبير في أعمالك الفنية؟

1 Keeley, Allison, The Art of Identity: Memory as the Maker. Available from: < http://www.theharvardadvocate.com/content/art-identity-memory-maker>. [2 January 2015].
2 Waste to Work. Available from <http://oliviarobinson.com/site/wastework.html>. [4 January 2015]
3 Crow, Kelly, MoMA Buys Stuffed Animal Artwork For More Than $4 Million. Available from < http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/03/15/moma-buys-stuffed-animal-artwork-for-more-than-4-million/> [4 January 2015]

المثال، فإن مقاطع الفيديو التي نراها على موقع «يوتيوب» تأتي من مصادر مجهولة بالنسبة لنا، وينتهي بها الأمر لأن تصبح مجرّد سيل من الصور المتتالية. ولهذا أتلقف هذه الصور مجهولة المصدر وأستخدمها لأحيك قصصي الخاصة، ذلك لأن الحقيقة الكامنة خلفها لم تعد موجودة. وأنا أركز على هذا الأمر من خلال وضعها ضمن فضائها الخاص في المعرض الفني واقتباسها بطريقتي الشخصية.

تعني أنك تستعين بهذه الصور لإخبار قصصك؛ وهذا يدفعني للسؤال، هل تحمل صورة «أنا أحمل شعلتي» أية إسقاطات شخصية؟

تعتبر القصة بحد ذاتها أمراً بالغ الحساسية بالنسبة لي، ويعزى ذلك إلى تجربتي في التصميم الجرافيكي وحساسيتي تجاه عملية الطباعة على وجه الخصوص. ولذلك، اكتسبت علاقتي مع الصور صفة الحسّية؛ حيث تتحول هذه الصور إلى أشياء أستطيع لمسها وقصّها باليد واشتمام رائحة الحبر المنبعثة منها. بتعبير آخر، تنساب وجهة نظري الشخصية إلى الصور عندما أعيد صياغتها لتأخذ شكلها الجديد، وذلك بأن أجعل نفسي جزءاً من عملية الإنتاج التي تبلغ أوجها في عملية الطباعة.

أي أنك تسقط وجهة نظرك الشخصية على الصورة، إضافة إلى أنك تدرك تماماً الفضاء الجديد الذي ستشغله الصورة فيما إذا كان معرضاً أو أي مكان آخر؛ بل حتى طريقتك في إنتاج أو إعادة إنتاج الصورة تتمحور حول تكوين وجهة نظرك الخاصة.

هذا صحيح. ولكنني بالإضافة إلى ذلك أنتج الخطاب المتعلق بالصورة أيضاً عندما تروي وجهة نظري بالنيابة عني. ولا أعني هنا الصورة بالمعنى الحرفي، أنا لست كاتباً؛ ولذلك عندما تخذلني الكلمات أنتج الصور عوضاً عنها. أجد راحة كبيرة في إنتاج الصور بدلاً من أن أقول أو أكتب الكلمات؛ وعندما أستخدم كلمة «صورة» فإنني أشير ضمنياً إلى المعاني الأخرى التي تنطوي عليها ابتداءً بعملية الإنتاج والابتكار، وصولاً إلى وجهة النظر والعنصر الجمالي وانتهاءً بالخطاب.

هذا يأخذني إلى حالة من الافتتان بالصورة.

أعتقد أننا جميعاً نفتتن بهذه الصور التي يبدأ تعلقنا بها حالما تنطلق شهرتها ويتم تناقلها على نطاق واسع؛ حيث يتم استخدامها وإعادة استخدامها وتناقلها بكثافة عبر مواقع التواصل الاجتماعي. أعتقد أن الإنسان بطبيعته مَيّال نحو الافتتان بشيء محدد، ولكن بعد فترة زمنية معينة يزول هذا الهاجس بعد أن نجد شيئاً جديداً نوجه تركيزنا نحوه.

أنت تصف هذا الشلال المتواصل من الصور التي يتم استهلاكها إلى أن يتم تفريغها من جوهرها التي وجدت لتمثله. هل تعتقد أن تلك السلسلة اللانهائية من عمليات استخدام الصور وإعادة استخدامها ومشاركتها وفي النهاية التخلص منها تمثل مشكلة الصورة في عصر الإنترنت؟

لا أنظر إلى الافتتان كحالة سلبية أو أمر خاطئ، بل يروق لي ذلك إلى حد كبير. وعندما أنتج صورة ما أو أتعامل مع صورة فوتوغرافية فإنني أعيد صياغة التفاصيل بمنتهى الدقة، أي أن الافتتان هو العلاقة التي تجمعني بالصورة. أما بالنسبة للإنترنت، فقد استحدثت حالة من «تزامن الافتتان»، وذلك عندما نعجب جميعنا بالصورة نفسها وفي ذات الوقت؛ مما يؤدي إلى تناقلها على نطاق واسع. وهنا تستحوذ الصورة على تركيزنا فنبدأ برؤية عمليات المحاكاة التهكمية لها وتقليدها وإجراء نسخ مختلفة عنها، وانطلاقاً من ذلك، أرى أن شبكة الإنترنت مسؤولة عن التزامن في فعل الافتتان بالصورة ليس أكثر.

كيف تصف أو تفسّر صناعتك الفنية؟ فعلى الرغم من استخدام وسائط مختلفة إلا أن هناك رابطاً دائماً يجمع بين أعمالك بشكل أو بآخر.

أحب أن أصف نفسي بصانع الصور بالمعنى الأوسع للعبارة، بصرف النظر عما إذا كانت فيلماً أو مطبوعةً أو مجسّماً. وحتى عندما أتعامل مع مقطع فيديو تركيبي فإنني أنطلق دوماً من صيغة ثنائية الأبعاد. ويعزى ذلك بشكل رئيسي إلى بداياتي في التصميم الجرافيكي حيث أجد راحتي دوماً في الفيديو وصناعة الصور المتحركة. كما تحمل أعمالي دوماً صبغة سياسية، حتى ولو لم تكن ظاهرة بشكل مباشر، ومهما تكن صيغة العمل السياسي أو بساطة الإشارة إلى الحقوق المدنية – كأن نقول عبارة «واجبات مدنية» بطريقة إيحائية – فإن أعمالي ترتبط دوماً بما يحصل في العالم المحيط بها.

ولكن من جهة أخرى، أريد لمشاريعي الفنية أن تنجح في إدخال الشعرية إلى السياسة. وعلى الرغم من صعوبة ملاحظة هذا العنصر في عالمنا السياسي المعاصر إلا أنني أجد دائماً ما أضيفه إلى عملي الفني، ولذلك أستطيع القول إن هذا هو الإطار العام لمجمل أعمالي.

تتنوع أعمالك بشكل كبير؛ وكما تقول، يغلب عليها الطابع السياسي. ينتابني الفضول لسؤالك عن آلية توظيف هذا الأمر في أعمالك الحالية. هل لك أن تحدثنا عن مشاريعك الفنية الحالية؟

بدأت العمل مؤخراً على مشروع يتناول علم الآثار، وانطلقت به بموجب المنحة التي تلقيتها مطلع عام ٢٠١٤ من «مؤسسة الشارقة للفنون»، وقمت بتصوير الكثير من أفلام الفيديو في في الشارقة وأبوظبي. كما قمت بزيارة أضرحة أثرية يعود تاريخها إلى خمسة آلاف عام. كما حظيت بفرصة التعاون مع «المعهد الوطني الفرنسي لأبحاث علم الآثار الوقائي» بصفة فنان مقيم، وهو برنامج أوروبي خاص بالفنانين الناشطين في مجالي الفن وعلم الآثار. وبموازاة ذلك، أتعاون مع معهد ألماني في مدينة برلين يتيح لي فرصة الانضمام إلى علماء الآثار أثناء عملهم أينما تواجدوا حول العالم.

يتركز اهتمامي على المناطق الجغرافية الممتدة بين وسط وجنوب آسيا، إضافة إلى أفغانستان وتركمانستان. ويتمحور بحثي حول أسطورة نشوء الأمم التي أحاول فك رموزها من خلال علم الآثار. وعلى الرغم من أنني قمت بتسجيل العديد من مقاطع الفيديو في منطقة الخليج العربي ودولة الإمارات، فإنني أحاول توسيع نطاق البحث ليشمل بلداناً أخرى يمكن اعتبارها مجتمعات أثرية. كما أحاول البحث أيضاً في قدرة علم الآثار على سبر أغوار التاريخ القديم. ولذلك، تسير أعمالي وفقاً لخطين متوازيين: ما يريد علم الآثار التوصل إليه وما يحصل في هذه البلاد في الوقت نفسه.

لم يمض وقت طويل على شروعي بالعمل على هذا المشروع، وثمة الكثير من المفاهيم التي ما زلت أسعى لتطويرها. إضافة إلى ذلك، أتحضر لإقامة معرضين أحدهما في باريس والآخر في أمستردام، وهما يقعان أيضاً ضمن إطار الفن وعلم الآثار الذي يساعدني في تكوين فهم أعمق لكثير من الأمور. وسأطلعكم على المزيد حول هذين المعرضين بُعيد عام من الآن.

هل ثمّة عمل ما في مخيلتك حالياً وتتمنى أن تمتلك الوقت لإنجازه؟

لطالما رغبت بإنجاز عمل فني تركيبي استثنائي يتناول مفاهيم ميكانيكية، ولكنني لم أستطع حتى الآن إيجاد الحلول الفنية التي تمكنني من إنجازه. وعلى الرغم من أن هذا المشروع لا يزال فكرة غير واضحة المعالم بعد، إلا أنني أستطيع القول إنه مجسّم نصفه بشري ونصفه آلي وأحلم دائماً بتحقيقه يوماً ما.

لدي شغف كبير بالمفاهيم الميكانيكية واكتشاف آلية عمل الأشياء؛ فلو كانت بين يدي آلة تسجيل مثلاً، سأقوم بتفكيكها وإعادة تركيبها. أعشق العمل مع الآلات الميكانيكية بكل تأكيد، ولا سيما في عصرنا هذا الذي يتيح آفاقاً واسعة للإبداع من خلال الطباعة ثلاثية الأبعاد، والمستشعرات والمحركات وغيرها. ولكن في هذه اللحظة بالذات، لا صورة واضحة أمامي كيف ستبدو الصيغة النهائية للمشروع لأن الأفكار تتضارب في مخيلتي، وأبحث فيما إذا كنت قادراً على توظيف تكنولوجيا عصرنا الحالي وغيرها من العوامل المساعدة؛ أي أن المشروع لا يزال في مرحلة التخيل.

أود لو نعود بالذاكرة إلى الوراء قليلاً. قمت بصناعة فيديو متميز بعنوان «دائرة حول الشمس» (Un Cercle Autour du Soleil) عام ٢٠٠٥، ووصفته بالفيديو «التعاقبي الذي يتحول من الظلمة إلى النور ويعكس فترة نشأتي في بيروت خلال سنوات الحرب الأهلية وكيفية التأقلم مع الحياة بعد انتهاء الحرب، وذلك عبر الوصول إلى مرحلة تقبل الجسد الذي نال منه الدمار وتعلم العيش في تلك المدينة التي لم تزل مهدمة». وتظهر في الصور مدينة بيروت المدمّرة بعيد انتهاء الحرب الأهلية، وهي تجسد نوعاً آخراً من الآثار التي تحاول كشف النقاب عنها. وتستحضر الكاميرا التي تتحرك من الأعلى إلى الأسفل عملية الحفر المتواصل للتنقيب عن زمن آخر مختلف تماماً. هل لك أن تخبرنا عن هذا العمل؟

«دائرة حول الشمس» هو الفيديو الأول الذي صنعته، وكان ذلك أثناء دراستي لنيل شهادة الماجستير في «المعهد العالمي للدراسات المسرحية العليا» («دانس آرتس») في مدينة أمستردام، وكانت تلك المرة الأولى التي أغادر فيها بيروت بالحسد. وبسبب ذلك، أردت أن أخوض في العلاقة التي تجمع أبناء جيلي بهذه المدينة. ولدت في بداية الحرب الأهلية، وعندما وضعت أوزارها كنت قد بلغت السادسة عشرة من عمري؛ أي أنني قضيت معظم حياتي في ذلك الوقت ضمن منطقة نزاعات لم أغادرها أبداً، وانطلاقاً من ذلك، تجمعني أنا وأبناء جيلي علاقة عاطفية نوعاً ما مع الحرب التي تشكل جزءاً مهماً من ذكريات طفولتنا، حتى أننا في بعض الأوقات نشعر بالحنين إلى تلك الأيام. وقد أصابتني خيبة أمل كبيرة عندما انتهت الحرب لأنني لم أكن سبباً في بدئها. أعلم تماماً أنها عبارة مستهجنة، ولكن عندما نحاول فهمهما من وجهة نظر طفل، فإننا سنراها من منظور مختلف تماماً.

بينما كنت أقوم بصنع الفيديو، أردت أن أقارن علاقتي الشخصية بالحرب بارتباط فنانين آخرين بها مثل وليد رعد وأكرم زعتري اللذين يكبرانني سناً ولديهما مسؤوليات مختلفة تجاهها. لطالما أردت الخوض في مفهوم «الذاكرة» وكوني أعيش في مدينة تدمّر ذاتها، إضافة إلى علاقتها بالظلمة لعدم توافر الكهرباء آنذاك واختبائنا الدائم في الملاجئ التي كنا نلعب فيها ونتخيل كيف تبدو المدينة في الخارج في تلك اللحظة.

لذلك خرجت لأرى المدينة وهي مهدمة على أرض الواقع، وقد عشت وقتها لحظة خاصة أمام ذلك الضوء الساطع الذي استقبلني في الخارج. وشعرت وقتها أنني تصالحت مع الشمس بعد أن قضيت جميع تلك الأيام بلا كهرباء وأنا ألعب مع أصدقائي في القبو. يمكن للشمس أن تمحو الكثير من الأشياء بقوتها التدميرية الهائلة؛ فهي قادرة على إخفاء الأشياء وإنهاكها. كنت أحب الظلمة لأن كل شيء يختفي فيها، وبالتالي أصبح قادراً على إسقاط أفكاري وصوري الخاصة على المدينة. ولكنني اكتشفت بعد ذلك أني أستطيع القيام بالشيء ذاته تحت ضوء الشمس الساطع.

قمت بصنع هذا الحركة التي تنحدر نحو الأسفل من خلال تنسيق ومونتاج صور مختلفة كنت قد جمعتها بنفسي. ومرة أخرى كان الدافع وراء ذلك هو هاجسي بالصور: حيث استغرق مني العمل على الصور ثلاثة أشهر استخدمت خلالها لقطات من زوايا مختلفة للمدينة، ومن ثم جمعتها بتنسيق غاية في السلاسة. وتستمر حركة الكاميرا ضمن الفيديو لمدة ٦ دقائق تنتقل فيها من السماء حتى تصل إلى أكثر مناطق المدينة ظلمة. أردت لهذا الفيديو أن يخرج بأسلوب دائري: حيث يبدأ بالظلمة ومن ثم ينتقل إلى لقطات الشمس ومنها إلى هوّة المدينة السحيقة.

لم يستشعر سكان بيروت في بادئ الأمر رمزية العمل رغم أن الصور والأماكن بدت مألوفة تماماً لهم. كما لم يستطيعوا فهم أسلوب صناعة الفيلم، وهنا أود القول إنني أحب خاصية الخداع البصري في الصور، وذلك عندما نرى شيئاً يبدو مألوفاً بالنسبة لنا ولكننا نعجز عن تخمين مكانه الصحيح.

لقد دار بنا الحديث دورة كاملة وعدنا إلى نقطة البداية التي تكلمنا فيها عن قوة الصورة وشعريتها وسياساتها. يمكن للصورة أن تقوم بأشياء كثيرة، ولا تتوانى عن خداعنا أحياناً. شكراً جزيلاً لك.

شكراً لك.

طاقة الشِّعر، وقوة السياسة

الفنان عليَ شرّي في حوار مع فوز كبرا

أود أن أستهل الحوار بالحديث عن عملك الفني «أنا أحمل شعلتي» (٢٠١١) الموجود حالياً في معرض «مفكرة» (aide-mémoire) الذي تقيمه «مؤسسة بارجيل للفنون»، وهو العمل نفسه الذي احتضنته المؤسسة خلال الفترة الممتدة بين ديسمبر ٢٠١٤– فبراير ٢٠١٥. وأعتقد أن الهدف من وراء عرضه في فعاليتين متتاليتين يكمن في تقديم مجموعة من وجهات النظر وطرح العمل من زوايا جديدة عبر رؤية الصورة ذاتها مرتين.

كان عمل «أنا أحمل شعلتي» جزءاً من معرض أقمته عام ٢٠١١ بعد عدة أشهر من حادثة إضرام محمد البوعزيزي النار في نفسه، والتي شاهدها العالم بأسره على مواقع التواصل الاجتماعي وأسفرت عن انطلاق شرارة الاحتجاجات في العالم العربي. وحمل المعرض عنوان «عميقاً في البشرة»، وكان يتوخى الخوض في عمق دلالات أن يحرق المرء نفسه ويشوهها عن قصد بالمعنى الحرفي للعبارة. وارتكزت فكرة «أنا احمل شعلتي» على إضفاء أبعاد جديدة لمقطع فيديو شاهدته عبر موقع «يوتيوب» والذي شكل مصدر الصور التي استخدمتها في العمل. لم يكن مقطع الفيديو للبوعزيزي نفسه، ولكن لشخص آخر يهرول بعد أن أضرم النار في جسده. لقد كانت تلك الصور صادمة بكل معنى الكلمة؛ وبعد أن شاهدت مقطع الفيديو قررت أن أرفع من جودتها ودقّتها وأحولها إلى صورة مطبوعة على شاشة حريرية.

بالنسبة لي، اتسمت هذه العملية بحسّيتها العالية وأنا أحوّل صورة رقمية منخفضة الجودة كنت قد استخلصتها من شاشة حاسوبي الشخصي إلى عمل فني له أبعاده الفيزيائية وبنيانه الخاص. كما أعدت رسم الأطر والطبعات باليد قبل وضعها على الشاشة الحريرية، وكان هدفي من هذه العملية أن أنتقل بالصورة من حيز الاستهلاك السريع على الإنترنت إلى لوحة راقية أو حتى عمل يدوي بعد أن أمنحها بنيتها الفيزيائية الخاصة وحضورها وأحوّلها إلى «وصمة» – إن جاز التعبير – قائمة على فكرة العلامة مثل الندبة أو البقعة على البشرة. وقمت بسحب الصور من ذات مقطع الفيديو، ولكن باستخدام أطر ثابتة مختلفة بهدف إضفاء تأثير مشاهدة الفيلم بتقنية «تقطيع الحركة» (stop motion)، ولذلك يتضمن كل إطار وضعية مختلفة للشخص. باختصار، هكذا رأيت مقطع الفيديو: لقد بدى لدي وكأنه فيديو «ستوب موشن».

إنه لأمر مثير للاهتمام حقاً؛ ولاسيما مع ذلك الرابط الذي ينشأ بينك وبين الصورة منذ كانت بصيغتها الرقمية التي تمثّل نمطاً معيناً من النقاط على شاشة الحاسوب حتى وصلت إلى شكلها النهائي على الشاشة الحريرية عبر عملية تحول فيزيائية ملموسة نتج عنها عمل فني ذو بنيان. أقول ذلك انطلاقاً من أن الصورة بصيغتها النهائية لا تشكل هاجساً بحد ذاته يتعلق بالمحتوى الذي تظهره، وهو مجموعة أطر ثابتة لشخص يهرول والنار تغلّف جسده. هل لك أن تحدثنا عن مفهوم «قوة الصورة»، وماذا يعني لك؟

لطالما راودني هذا التساؤل المتعلق بجميع الصور التي تردنا من العالم العربي، من تونس ومصر وليبيا وسوريا، ومحاولتها تجسيد ذلك التقابل الآزلي بين الجموع المضطهدة والطاغية وبين المحتجين والنظم السياسية وغيرها. لذا حاولت من خلال أعمالي إخراج هذه الصور من حالة تقابل الثنائيات والحقائق ومنحها قوتها من جديد بعد أن تحجز مكانها في مخيلتنا وتصبح قادرة على سرد المزيد من القصص، إضافة إلى إضفاء العنصر الجمالي عليها. وبالنسبة لي، لا تنبع قوة الصورة من الدليل الذي تقدمه بصفته واقعاً أو حقيقة، بل في قدرتنا على وضع الصور ضمن سياق يمكّننا من إسقاط حقائقنا ووجهات نظرنا الخاصة عليها. بلا شك، تمتلك الصورة المقدرة على إذهالنا وهنا أحاول إيضاح وظيفتها.

ألا يعتبر ذلك مدعاة للقلق؟ وأعني هنا القلق من إسقاط واقعنا ووجهات نظرنا الشخصية على الصورة؟

ذلك تماماً ما أود إيصاله. لا أعتقد أن الصور التي أنتجها تخبر حقيقة بحد ذاتها أو تعطي وصفاً لواقع ما. وقد بدأ هذا التساؤل يراودني قبل انطلاق الثورات العربية، وتحديداً منذ أن هاجمت البحرية الإسرائيلية سفينة «مرمرة» التركية في شهر مايو ٢٠١٠، وهي في طريقها لتسليم مساعدات إنسانية إلى المدنيين في قطاع غزة. في ذلك الوقت نشأ جدال حاد حول من بادر إلى إطلاق النار: هل بدأ إطلاق النار من البنادق أولاً أم أن الأشخاص على متن السفينة هم من قاموا باستفزاز الجنود الإسرائيليين؟ وأكثر ما لفت انتباهي حينها هو أن التوثيق الوحيد لما جرى على سطح السفينة تم التقاطه عبر كاميرات الهواتف المتحركة من قبل الأشخاص المتواجدين على ظهر السفينة، واستخدام الحكومتين التركية والإسرائيلية الصور ذاتها لإخبار روايتيهما عمّا جرى؛ حيث ادّعى كل من الطرفين أن الآخر هو الذي بدأ الهجوم. ما أود قوله هنا هو أن هذا النوع من الصور التي ترد من مناطق النزاعات لا تمتلك مرجعية محددة. وعلى سبيل

بسبب معطيات كثيرة اجتماعية وتاريخية... أما فيما يتعلق بي، فإنني لا أستطيع أن أضع خطاً فاصلاً بين العنف وبين حياتي في العراق... كان العنف يحيطنا من كل الجهات... في الطفولة كنا مهددين بصفعات الأهل وعقوباتهم، ثم عصا المعلم ومراقب الصف في المدرسة... ثم جاء الدكتاتور ومزاجه الدموي ليبدأ قمعه ومغامراته التي صنعت حروبا لا نهاية لها.

نعم قد يظهر هذا العنف بشكل مباشر في عملي كما في هذا العمل وأعمال أخرى كثيرة... كما أنه قد لا يظهر في أعمال أخرى كثيرة أيضاً. لكنه في كل الأحوال موجود هناك، لأنه واحد من مكونات تجربتي الإنسانية، والذي يرقد تأثيره في وجداني وفي رؤيتي للعالم.

ما زالت البلاد تشهد مأساة بكل معنى الكلمة ويظهر ذلك جلياً في عملك؛ حيث يروي القصة شخص قادم من هذه البلاد. هل لك أن تخبرنا المزيد عن ذلك؟

لا أدري ماذا أقول... إن هذه الأرض هي أرضي ووطني وفيها نشأت، وفيها عشت عشقي الأول، أول حلم، أول كتاب قرأته... ما يجري كارثة كبيرة تحفر في عمق الوجدان، ونحن شهود على حقبة تاريخية مفصلية نحن وقودها ونحن ضحاياها.

نعم هذا الشخص (Figure) قد جاء من هناك، وهو نتيجة ما قد حصل ويحصل هناك. لكنني وفي الوقت نفسه أنتمي إلى هذا العالم بشكل عام وأحمل في داخلي ما وصلني من هذا الإرث الانساني بكل مافيه من إنجازات وهزائم وأسألة لا جواب لها.

لذلك فإن مأساة وطني تأخذ عندي بعداً عالمياً يتعلق بوجودنا جميعاً وإن هذا «الشخص» الموجود في أعمالي هو في الحقيقة يروي هذه القصة باعتبارها

أما هذه ال «آه» او «يا إلهي» فانها أنة الوجع، وجع الروح والعقل والجسد

تجربة تعني الوجود الإنساني بشكل عام وليس مدينة أو بلداً بعينه حتى وإن حمل اسمه... هذا «الشخص» مثل حكواتي يسرد قصصه كأمثال أو صور صغيرة يشير بها إلى معان أكبر وأكثر شمولية.

هلا حدثتنا عن عمل «باسم الحرية» من عام ٢٠٠٧؛ حيث تثير صورة الشخص الذي تبتلعه الثعابين إحساساً طاغياً بقدوم خطر ما وكأنها نذير بعنف قادم. يعتريني الفضول حول أسلوبك في طرح الصور التي تنتجها مقارنة بالصور التي نراها على شاشات الأخبار.

هذه اللوحة جزء من عمل تركيبي عرضته أولاً في سنة ٢٠٠٧ في متحف ستيديليك في دن بوش، هولندا، وكان بعنوان «مولود في التاسع من نيسان»، ويتمحور حول سقوط بغداد في يد الجيش الأميركي سنة ٢٠٠٣، ما أردت قوله في هذا العمل التركيبي هو إن يوم التاسع من نيسان ٢٠٠٣، ليس يوماً لتحرير العراق بقدر ما هو يوم لولادة طاغوس ملأ هواء العراق... طاغوس الاحتلال وما يترتب عليه من موت ودمار. وفي تلك اللوحة كنت أريد أن أرسم العراق كما أراه في داخلي وهو فريسة تحت أنياب جهات الأرض الأربع (لاحظي أن عدد الوحوش في اللوحة أربعة).

إستوحيت هذه اللوحة من تحت الرولييف (اللبوة الجريحة) في النحت الآشوري، وقد أسهمت مشاعر الخوف والقلق وصور الموت التي تصل من العراق في تكوين هذا الشكل في اللوحة، لكن تجربتي الشخصية مع الجيش في العراق ومع الموت نفسه من خلال مشاهدتي ولمسي لعشرات من جثث الموتى خلال الحرب العراقية الإيرانية، حيث كانت الجثث تصل يومياً محمولة في صناديق ومغلفة بالنايلون الى أهلها في مدينتي البائسة، كل ذلك أسهم في تشكيل هذه الرؤية التراجيدية في هذه اللوحة. أضيف أيضاً، أن عملي الطويل مع الغرافيك والأحبار السوداء قد أسهم في خلق هذه الكتلة الكبيرة من السواد على القماش.

هل تؤمن بأن من مسؤولية الفن أن يكون جزءاً من الفضاء السياسي والاجتماعي المحيط به؟ وهل ترى أعمالك مشحونة بقضايا سياسية واجتماعية؟

قد يكون الفن في بعض الأحيان جزءاً من السياسة والمجتمع، لكن ليس بالضرورة أن يكون كذلك دائما، نعم إن المنظومة السياسية والاجتماعية تؤثر بالتأكيد في عمل الفنان ولكن ليس من الضروري على الفنان أن يعبر عن هذه المنظومة أو تلك، أو أن يكون جزءاً منها... هذا الأمر لا شروط فيه ولا ضوابط، سوى أن الفن ابن زمانه ومن المؤكد أنه سيتأثر بأحداث زمانه ومنظوماته وأن يعبر عنها أو ينتمي إلى أحدها أحياناً.

أما عني... فأنا أعتقد أن السياسي والاجتماعي قد اختلط عندي بقوة مع ذاتي كإنسان، أعني ذاتي بكل ما تعنيه من عقل وعاطفة وتجارب حياتية وقراءات وأحلام ومخاوف وقلق... فأنا لا أتناول السياسة والاجتماع كما يتناولها الباحث أو المؤرخ، بل أتعامل معها من خلال رؤيتي الكلية للعالم والوجود... هذا ما حصل مثلاً في عملي «سيزيف يخرج في مظاهرة» أو «مولود في التاسع من نيسان».

إذا قتل السياسي حريتي، فإن ذلك بالنسبة لي ليس لأنه الدكتاتور بالمفهوم السياسي وحسب، بل هو أيضا «الآخر» من مفهوم وجودي... الآخر الذي يسلب حريتي ويضيف شرطاً مضافاً إلى شروط أخرى كثيرة تكبّل هذه الحرية.

بدأت بابتكار هؤلاء الأشخاص منذ وقت طويل، وهم يظهرون في أعمال متعددة ابتداءً بـ «الرجل الفيتروفي» (٢٠٠٦)، ومن ثم يتخذون أشكالاً أكثر

حزماً في «أنا متعب فقط» (٢٠٠٨) و «لاتزال الطريق طويلة» (٢٠٠٨)، و «أعطني قصيدة» (٢٠٠٩). هل نستطيع القول إنه نشأت علاقة وطيدة بينك وبين هذا الشخص؟ هل يمكن أن تصف لنا وجهة نظر هذا الشخص؟

لا ليس ٢٠٠٦، هو كان معي دائماً ومنذ أوائل الثمانينيات... وقد تبلور سواده مع أعمالي الأولى في الحفر على الخشب، وفي أعمال الحفر على الزنك والتخطيط، كنت أرسمه باعتباره الآخر الذي أراه من حولي، وأتناوله من خلال مفهوم إنه موجود وإنه مثلي يحلم ويحب ويتألم، لكنه في السنوات العشر الأخيرة تبلور أكثر وأكثر ليكون أشبه بالنموذج الذي يمكن أن يكون عليه أي واحد منا، إنه المفهوم الذي تعطيه لنا كلمة الموجود حين نعني بها هذا الموجود الإنساني... إنه أنت وهو وهي وأنا بكل تأكيد... وحين أرسمه فإنني أرسم حالاتي على اختلاف أوجهها.

في «سيرة حياة رأس» (١٩٨٤-٢٠١٤)، نلاحظ أنك تستخدم النص الكتابي لرواية قصتك. من أين نشأ هذا النص؟ وأكثر ما لفت انتباهي هو عبارة «يا إلهي» التي تتضمن إيماءة قوية تناسب عدداً كبيراً من أعمالك.

«سيرة حياة رأس» هو نص لي كنت قد كتبته أصلا كسيناريو لفيلم «أنيميشن». كنت أعتزم تنفيذه باستخدام كاميرا ٨ ملم، لكن الإمكانات الفقيره جداً وعدم توافر الكثير من المواد بين يدي، جعلني أنفذ هذا النص ككتاب بواسطة طباعة الحفر على الليثوليوم، وكان ذلك سنة ١٩٨٤، كذلك أعدت إنتاجه مؤخراً سنة ٢٠١٤ لسببين، الأول لأن موضوعه ما زال صالحاً ويتفق مع رؤيتي الحالية للفن وللعالم، وكذلك لأحقق رغبتي القديمة بإنتاجه كفيلم... ولقد وجدت أنه من المناسب جداً أن أعيد إنتاجه بطريقة أحافظ فيها على الشكل الأصلي لصفحاته ككتاب، لأن ذلك سيتفق أكثر مع مفهوم البحث عن الخلاص الذي يعيشه هذا الرأس كما تناولته حينها... فمعضلة هذا الرأس التي هي معضلتي ومعضلة كل واحد منا، أما هذه ال «آه» او «يا إلهي»... فانها أنة الوجع، وجع الروح والعقل والجسد... وهي الأكثر صدقاً في كل ما يصدر عنا، لذلك ترينها حاضرة دائماً في كل أعمالي.

هل لك أن تحدثنا عن استخدام الرسوم المتحركة (الأنيميشن) في أعمالك؟ نلاحظ أنك تبدأ بصور ثابتة قبل أن تبث فيها الحياة بأسلوب شعري. ما الفكرة من استخدامك لهذه التقنية؟

أنا أصلاً فنان غرافيكي أعشق التعبيرية في الفن وأعشق الأحبار السوداء والفحم وأعمال الطباعة والتخطيط... وأنا كذلك رسام أحب الكتل والخطوط والفراغ، لكن رأسي في بضع وبإلحاح بالكثير من الأفكار والمفاهيم التي تريد أن تخرج وتحتل مكانها كعمل فني.

كنت دائما أجد صعوبة كبيرة في الاكتفاء بما أضعه على الورق او القماش... والواقع فإن انتقالي إلى أوروبا وانفتاحي على الوسائط الجديدة في الفن، وإنجازي

سطح منزل عائلة صادق الفراجي

لأعمال كثيرة بالفيديو قد وضعني أمام تركيب يتلاءم تماماً مع طبيعتي وهو الأنيميشن. الأنميشن عندي باختصار هو أدواتي من حبر وفحم وقد تحررت والتقت مع ما أفكر فيه دون قيد.

ما هي وجهة نظرك الخاصة بمفهوم «الهوية» في الفن المعاصر؟

كما ذكرت آنفاً فإن صفة الانتماء إلى العالم بشكل عام قد أصبحت أشبه بالأمر الواقع بعد هذه الثورة المعلوماتية والتكنولوجية الهائلة التي جعلت العالم يبدو فعلا كقرية صغيرة... وفي وضع كهذا تضيع فيه الحدود، ستأخذ قضية الهوية شكلاً آخر بالتأكيد بحيث يصبح من الصعب تعريفها أو وضع حدود بين هذه أو تلك من الهويات... إننا أمام ما يمكن أن نسميه هوية مركبة أصبح فيها الإنسان منتمياً إلى مدينته وإلى العالم على القدر نفسه... يحمل هويتين ويفكر بطريقتين ويتصرف بطريقتين، وهكذا... وبالطبع يصبح الأمر أكثر تعقيداً كلما زادت الفجوة الحضارية بين مدينته الأم وبين العالم.

ثم إن الكثير من الأفكار العاصفة التي حملها فكر ما بعد الحداثة، قد ترك أثره على مفهوم الهوية وبالتالي على الفن المعاصر الذي تبدو واضحة أزمة الهوية فيه... وأبلغ دليل على أزمة الهوية، هو تلك الفجوة الكبيرة والمخيفة بين الكثير من الأعمال الفنية المعاصرة في منطقتنا، وبين الفجائع والمآسي والموت اليومي الذي تشهده مدننا.

الفنان صادق كويش الفراجي في مرسمه

له صفة السؤال... والمتوقع عندي يأخذ صفة الحيرة والذهول أو هو النظر إلى الفراغ في محاولة لاصطياد المستحيل... وأعتقد ان أعمالي مبنية بالأساس على هذا المفهوم بشكل أو بآخر. ترين ذلك بوضوح في عملي «غودو الذي سيأتي البارحة»، ترينه في تلك النظرة التي تتوجه إلى الفراغ والتي تكون مليئة بالدهشة والذهول، وتلك النظرة موجودة في معظم أعمالي.

هل لك أن تحدثنا عن خلفيتك العائلية ورحلتك في هذه الحياة؟

نشأت في عائلة فقيرة تسكن في منطقة الثورة المهملة والمكتظة بالسكان في بغداد... عائلة مليئة بالبساطة والتقشف والحب والأحزان في آن واحد، هي أحزان تأخذ أشكالاً عديدة ترينها في نوع الغناء المسموع داخل البيت، في نوع القصائد الشعبية التي يرددها الأب، في المرض والموت الذي يصيب الأقارب، في الأعراس والمآتم، وفي مواسم عاشوراء التي تملأ فضاءات المدينة بأصوات النعي والندب التي يتحول معها كل شيء إلى سبب للبكاء والنحيب... لكنها أيضا مليئة بالألوان والرسوم والحكايا التي تثير الخيال والعاطفة. في ذلك البيت وفي تلك المدينة حيث الأيام تحمل قصصاً وأحداثاً لا تنتهي زرعت في أعماقي بذور وعيي الأول، وهو وعي نبت بقوة في كل أعمالي ومنذ البداية.

يتميز الأشخاص الذين نراهم في العمل بأنهم صور ظلّية تمتلك أيادي وعيوناً قريبة من الواقع. هل لك أن تشرح لنا لماذا اخترت هذا الأسلوب التمثيلي؟

اليدان والعينان من أكثر أعضائنا الحسية اتصالاً بالعالم، وهي الأكثر تأثيراً في تكويننا المعرفي، وحين أؤكد عليها فإنني أتوخى التأكيد على وجودي بصفته وجوداً عاقلاً. في الوقت ذاته فإن التأكيد على الشكل الواقعي للعين واليد وعدم وضوح بقية الملامح، أو غيابها الكامل داخل ذلك السواد، إنما هو تأكيد على ذلك التناقض الذي يكتنف علاقتنا مع العالم. أخيراً أنا لا أستطيع ان أقول أن وجود اليد والعينين سمة دائمة، لكنها ظهرت بتركيز أكثر في معظم أعمالي الحالية... ومن الممكن جداً أن تزول أو تتطور إلى شكل آخر.

كيف تصف عملية الإبداع التي تتمخض عنها أعمالك الفنية؟

عملي يبدأ دائماً من نقطة توتر عاطفي شديد، ثم يتطور بعد ذلك ليأخذ مفهوماً يتكون من عناصر مختلفة، كما في أعمالي متعددة الوسائط... أو أنه يبقى انفعالاً تعبيرياً خالصاً يتجسد في تعاملي مع أدواتي كالفحم والحبر والورق.

لا أستطيع أن أرسم جحوداً بين عمل يتطور إلى مشروع وسائط متعددة مثلاً وبين عمل يبقى انفعالاً على ورق... لكنني أستطيع أن أقول أنني وعند وجود حالات ترتبط بأفكار أو مفاهيم أو أحداث قد يكفيني التعبير عنها بلوحة أوتخطيط مثلاً... ففي بعض هذه الحالات، أرى عاطفتي وقد تطورت إلى تفكير يؤسس لمشروع فني ما، وهذا ما حصل معي مثلاً في عملي «ذلك البيت الذي بناه أبي» كان ذلك العمل وليد لحظة شديدة العمق عاطفياً، عاشت داخلي سنة كاملة لتخرج في النهاية على شكل عمل مركب من عناصر متعددة، وجدت أنها ضرورية جداً لإيصال ما أشعر به.

نود لو تحدثنا عن مفهوم «الحجم» في أعمالك. فعلى سبيل المثال، يبدو الشخص في عمل «ذلك البيت الذي بناه أبي» (٢٠١٠) عملاقاً وهو ينظر من الأعلى إلى من يشاهده، فضلاً عن الملابس المعلّقة على حائط المنزل والصورتين الشخصيتين بالأبيض والأسود لرجل وامرأة. ينتابني فضول كبير لمعرفة البعد النفسي الكامن وراء استخدامك للأحجام في هذا العمل.

كل الحكايات مهما كبرت وبكل ما تحتويه، ستبدو صغيرة حين ننظر إليها من خلال ذاكرتنا، ستبدو هشة لا يمكن الإمساك بها، تحملها الريح بعيداً بين حكايا لا حصر لها.

وحين نتذكر شيئًا فإننا سنراه من خلال ثقب هذه الذاكرة، وكأنه شريط سينمائي يتغير باستمرار تحت أعيننا دون أن نستطيع الإمساك بلحظة خالصة محددة، تماما كما كان ذلك "الشخص" ينحني ناظراً إلى ذلك البيت وما يحيط به.

أما عن حجم هذا «الشخص» فإنني لم أكن أريد أن أقول إنه عملاق، لم أرد أن أجعله عملاقاً ليبدو عملاقاً... بل بالأحرى أردت القول إننا وحين ننظر إلى ذكرياتنا، فإن كل القصص فيها ستبدو أصغر بكثير مما هي عليه في مخيلتنا... إنها قد ذهبت وهذا الذي أراه صغيراً جداً إنما هو الذاكره فقط ولا شي أكثر.

وبهذا المعنى أيضا فإن هذا «الشخص» العملاق في «ذلك البيت الذي بناه أبي» لم يكن ينظر إلى بيت واقعي ينتصب أمامه، هو كان ينظر إلى ذلك البيت الذي كان، البيت الذي نشأ فيه ثم غاب عنه ليستقر في عمق عاطفته وذاكرته. أعتقد أن الحجم هنا يحكي حكاية الغياب وليس العكس.

ما هي قصة «ذلك البيت الذي بناه أبي» ؟ هل ما زال البيت موجوداً حتى الآن؟ وهل تزوره؟

نعم هو حكايتي مع البيت الذي عشت فيه طفولتي ثم رحلت عنه بعيداً خارج العراق. حين عدت لهذا البيت بعد فراق أكثر من عشرين سنة، لم أجده، نعم العنوان هو نفس العنوان، لكن البناء قد تغيرت معالمه بالكامل، ما لم يتغير هو رائحة هواء البيت، دلال القهوة، وجه أمي وملابس أبي المعلقة هناك في غرفته بكل عناية رغم مرور أشهر على موته.

كانت تلك الملابس تحمل رائحة أبي ذاتها حين ودعته قبل عشرين عاماً، كان ذلك كله يعبق بالذكريات وبالحزن وبكل أصوات الماضي وعذوبة الطفولة، ومختلطاً مع المشاعر العميقة لفقد والدي والذهول أمام بقايا أشياءه التي تملأ البيت.

وبخصوص السؤال عن البيت ذاته وهل أزوره أم لا... أقول إن المسألة لم تعد علاقة مع بيت محدد كائن في مكان محدد، فبعد سنين الغربة الطويلة، لم يعد ذلك البيت الذي في ذاكرتي قائماً في الواقع، إن البيت الموجود الآن لا يشبه البيت الموجود في الذاكرة... ولأنه موجود في داخلي فقط، فإن علاقتي به علاقة قريبة جداً وحميمية جداً... إنه بيت أعرفه ويعرفني جيداً... قد تغيب تفاصيل كثيرة، لكنني أحسه ينبض في داخلي... إننا في الحقيقة نحمل بيوت طفولتنا معنا إلى الأبد... ومهما اختفت ملامح فيها أو تضببت زواياها، فإنها ستبقى تتنفس فينا بدفء ورفق مثل روح تحرسنا.

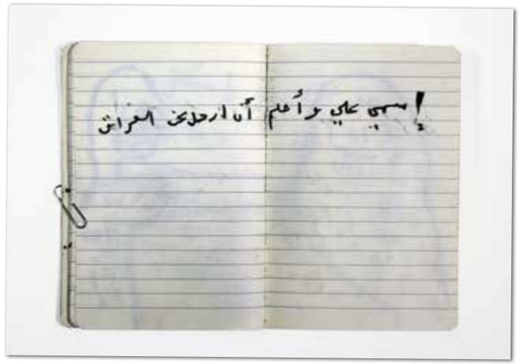
عندما نشاهد عمل «سيزيف يخرج في مظاهرة» (٢٠١٢)، يتبادر إلى الذهن مباشرةً الاحتجاجات التي اندلعت في تونس ومصر وسوريا منذ عام ٢٠١٠، وأسهمت في تغيير مشهد الحياة في الشرق الأوسط. من جهة أخرى، يبدو أن العمل يتضمن أبعاداً تتجاوز ما يسمى أحداث الربيع العربي. هل أنا مخطئة في افتراض ذلك؟ وإذا كانت الإجابة لا، هل لك أن تقدم لنا مزيداً من التفاصيل حول العمل والعنصر الجمالي فيه والأشخاص الذين يبدون وكأنهم في حركة دائمة في المكان؟

لقد أنجزت هذا العمل بالتأكيد متأثراً بما سمي الربيع العربي... لكنني في الحقيقة لم أرد هنا أن أصنع عملاً فنياً سياسياً خالصاً بل أنني مزجت بين الأحداث في شوارع هذه المدن وبين قضية الحرية، كما أفهمها ببعدها الوجودي، ووجدت أن شخصية سيزيف هي الشخصية الأدق للتعبير عن هذا المزيج بين الثورة على الألم، وبين الحلم بالحرية، كنت لا أستطيع الفصل بين شخصية سيزيف كما يرسمها خيالي، وبين جموع الناس وهي تحمل حلمها في الخلاص والتحرر. تقرئين في هذا العمل مثلاً أن لسيزيف كل الحق في أن يخرج هاتفاً بحريته ويثور لكن السؤال هو... هل سيجد حريته؟

أعتقد أن العمل يقدم الجواب على هذا السؤال... وهو جواب يعتمد على نظرتي لمفهوم الحرية من جهة وعلى معطيات مجتمعاتنا العربية من جهة أخرى. إن الحرية كما تنشدها سوف تبقى وفي كل الأحوال مطلبا لا تصل إليه... تماما كما حكمت الآلهة على سيزيف بأن يدفع صخرته إلى الأبد... الأمر الذي ستبدو فيه كل جهوده وكأنها مراوحة في الفراغ.

أود أن أسألك حول مفهوم «العنف» في أعمالك. كيف تنظر إلى هذه الكلمة عموماً؟ ليس من الضروري أن يكون عنفاً ظاهراً بالمعنى الحرفي للكلمة؛ لا سيما أن هذه الفكرة تتكرر في «ذلك البيت الذي بناه أبي» حيث يفرض العنف وجوده من خلال مغادرة سكان المنزل له، وكذلك في «نقاش»، حيث ينذر عنوان الصورة والشخص المسلّح داخلها بشرٌ مستطير.

العنف بشكل عام هو قدر الإنسان على هذه الأرض، وكل جهد متحضر هو جهد باتجاه تغيير هذا القدر.. وللأسف فإن هذا العنف يغلف حياتنا في الشرق بشكل كبير



صفحة من مذكرات الفنان

أن أكون صادق الفراجي: الوطن... الوجود... وأشخاص يسكنون الظلال

الفنان صادق كويش الفراجي في حوار مع فوز كبرا

كيف تصف لنا أعمالك وممارستك اليومية لنشاطك الفني عموماً؟

أنا أتبع عاطفة لا أعرف كيف أضع لها تعريفاً... هي خليط من الحنين، القلق، رهبة العدم وخشوع القلب أمام هذا المجهول الذي ننتظره باستمرار. لا أبحث عن الجمال في عملي الفني ولا أمارسه لملء الفراغ أو المتعة. عملي في النهاية هو محاولة للتصالح مع وجودي في هذا العالم، ولجعل عيشي فيه ممكناً.

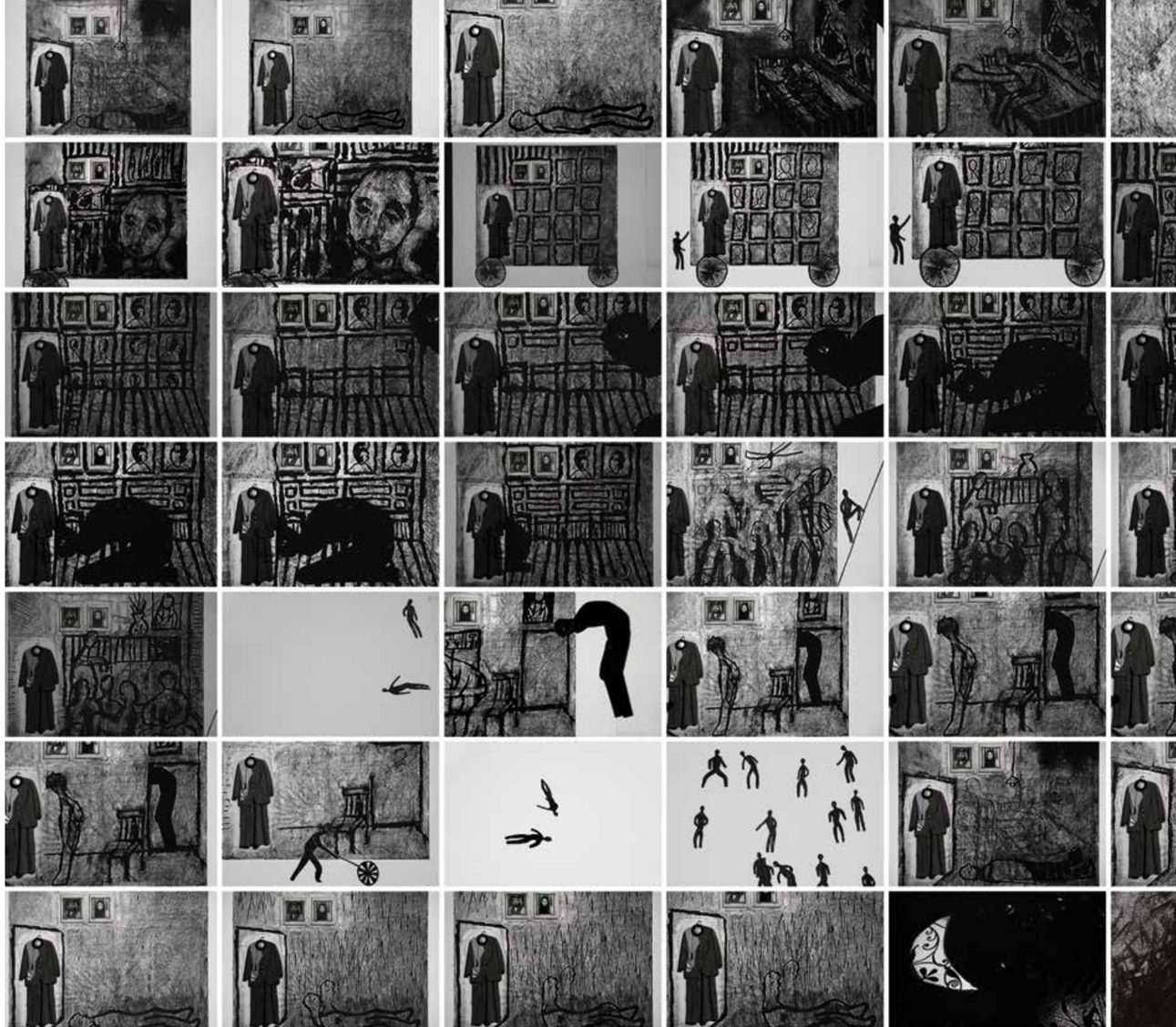
يروي عملك قصصاً كثيرة. وأنا أتساءل ما إذا كانت جميع هذه القصص مستقاة من تجارب حياتية؟ وينتابني فضول أكبر لمعرفة ما إذا كنت تستلهمها من جنس أدبي محدد؟

القصص التي تجدينها في بعض أعمالي متنوعة المصادر، قد تكون مستمدة من صفحات كتب قرأتها أو من حكايات سمعتها، غير أنها في معظم الأحيان تأتي عن تجربة شخصية، أو من تجارب آخرين ممن هم حولي تتقاطع ظروفهم مع ظروفي، أو يتصادم وجودي مع وجودهم. قد تكون نصوصاً أكتبها أنا، كما في عملي «سيرة حياة رأس» و «غودو الذي سيأتي البارحة» أو أخرى ميثولوجية كما في عملي «إيثوما إيلش»، أو تأتي نتيجة تأثير نصوص كتاب آخرين هم في الغالب شعراء، روائيون، فلاسفة، أو متصوفة.وبشكل عام فإن وجودنا يتألف من نسيج لا ينتهي من القصص الصغيرة التي تحمل أحلامنا ومخاوفنا وعشقنا وخفقات قلوبنا وكل تلك التفاصيل الصغيرة لحياتنا اليومية... تلك القصص هي في الواقع مخزن كبير لا ينتهي للمفاهيم وللأسئلة والاستكشاف والعمل الفني في الوقت ذاته.

هل لك أن تخبرنا عن مفهومي الانتظار والتوقع بصفتهما خصلتين إنسانيتين جوهريتين؟

حياتنا ووعينا كلاهما مبني على مفهوم الانتظار الذي يحمل بالضرورة توقعاً ما... أما التوقع فإنه بدوره لا يمكن أن يكون دون الخيال... حيث نجد أنفسنا ندور بلا توقف داخل هذا المثلث (انتظار، توقع، خيال)... إننا في الواقع لا نستطيع أن نتصور وجودنا دون هذا الانتظار، ودون مخيلة تحمل صورة ما هو متوقع.

في ما يخصني... فإن الانتظار والتوقع يأخذان شكلاً وجودياً له صلة بأسئلة تتعلق بالهوية والمعنى وهشاشة وجودنا المحاط بالعدم من كل الجهات... الانتظار عندي



٥

مقالات

مفكرة:
هوامش (الجزء ٢)

إحتفاء بالذكرى السنوية الخامسة لانطلاقتها، تستضيف «مؤسسة بارجيل للفنون» الجزء الثاني من معرضها الفني «مفكرة»، الذي يسلط الضوء على تنوع القصص التي تشكّل بمجملها معرضاً ما. وتتمحور فكرة المعرض الذي يستقي اسمه من المصطلح الفرنسي «aide-mémoire» المرتبط غالباً بتدوين الملاحظات، حول أساليبنا في مشاهدة وتذكر وتسجيل تجاربنا الشخصية. ويجسد العديد من الأعمال المتضمنة في المعرض طرقاً مختلفة لتسجيل أو سرد قصصنا أو قصص الآخرين من خلال عمل جمالي إبداعي. فبعضها يستحضر الماضي أو يسبر أغوار الحاضر فيما يلقي بعضها الآخر نظرة متأملة على مستقبل مجهول.

تم إطلاق الجزء الأول من معرض «مفكرة» في ديسمبر ٢٠١٤، وكان في جانب منه تمهيداً لطلب شخصي تقدمنا به إلى كل واحد من زوارنا الكرام لتدوين ملاحظاتهم الخاصة حول ما رأوه، ومدى تأثير كل عمل فيهم، وما إذا أنعش في داخلهم ذكريات مستمدة من حياتهم الخاصة.

غايتنا من هذه اللفتة تسليط الضوء على القصص الدفينة، وليس فقط تلك التي ترويها الأعمال المعروضة، لا سيما وأن ضيوفنا غالباً ما يحتفظون بملاحظاتهم لأنفسهم. وقد كونت هذه الملاحظات في نهاية المطاف ما نود تسميته «هوامش»، وهي عبارة عن ملاحظات جانبية عديدة تضمنت توصيفاً حياً للأعمال المعروضة وقصصاً شخصية وقوائم كلمات وكتب شعر ورسومات وخربشات، وحتى صفحات فارغة. وتعد هذه الكراسات الصغيرة بمثابة هوامش، أو مفكرة حول معرض سابق في صالة عرض متغيرة. وتشكل هذه الهوامش سلسلة مشاهدات من زوار «مؤسسة بارجيل للفنون» لمجموعة من الأعمال، والتي تحملنا بدورها في رحلة موثقة عبر ماضينا المكوّن من مجموعة آراء شخصية.

– ماندي مرزبان

المساهمون

القيِّمة:
ماندي مرزبان

القيِّمة المساعدة و منسقة الإخراج:
سهيلة طقش

محررة اللغة الإنجليزية:
إيزابيلا هيوز

محررون اللغة العربية:
مريم جانجلو
إسماعيل الرفاعي
باسل حاتم

الترجمة العربية/الإنجليزية:
اسكندر شعبان وشريكته للخدمات الإعلانية

الكتّاب المساهمون:
(حسب الأبجدية الإنجليزية)
آلاء يونس
فوز كبرا
إيزابيلا هيوز

نصوص عن الأعمال الفنية:
إيزابيلا هيوز

تصميم الكتاب:
وي آر ثوت فوكس

احتفالاً بالذكرى السنوية الخامسة لمؤسستنا

تعد «**مؤسسة بارجيل للفنون**»، التي تتخذ من دولة الإمارات العربية المتحدة مقراً 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.

مفكرة: هوامش

مارس ١ – أكتوبر ١، ٢٠١٥

(الجزء ٢)

BARJEEL ART FOUNDATION
Level 2, Maraya Art Centre
Al Qasba, Sharjah, UAE
barjeelartfoundation.org

ISBN 978-1-907051-42-5