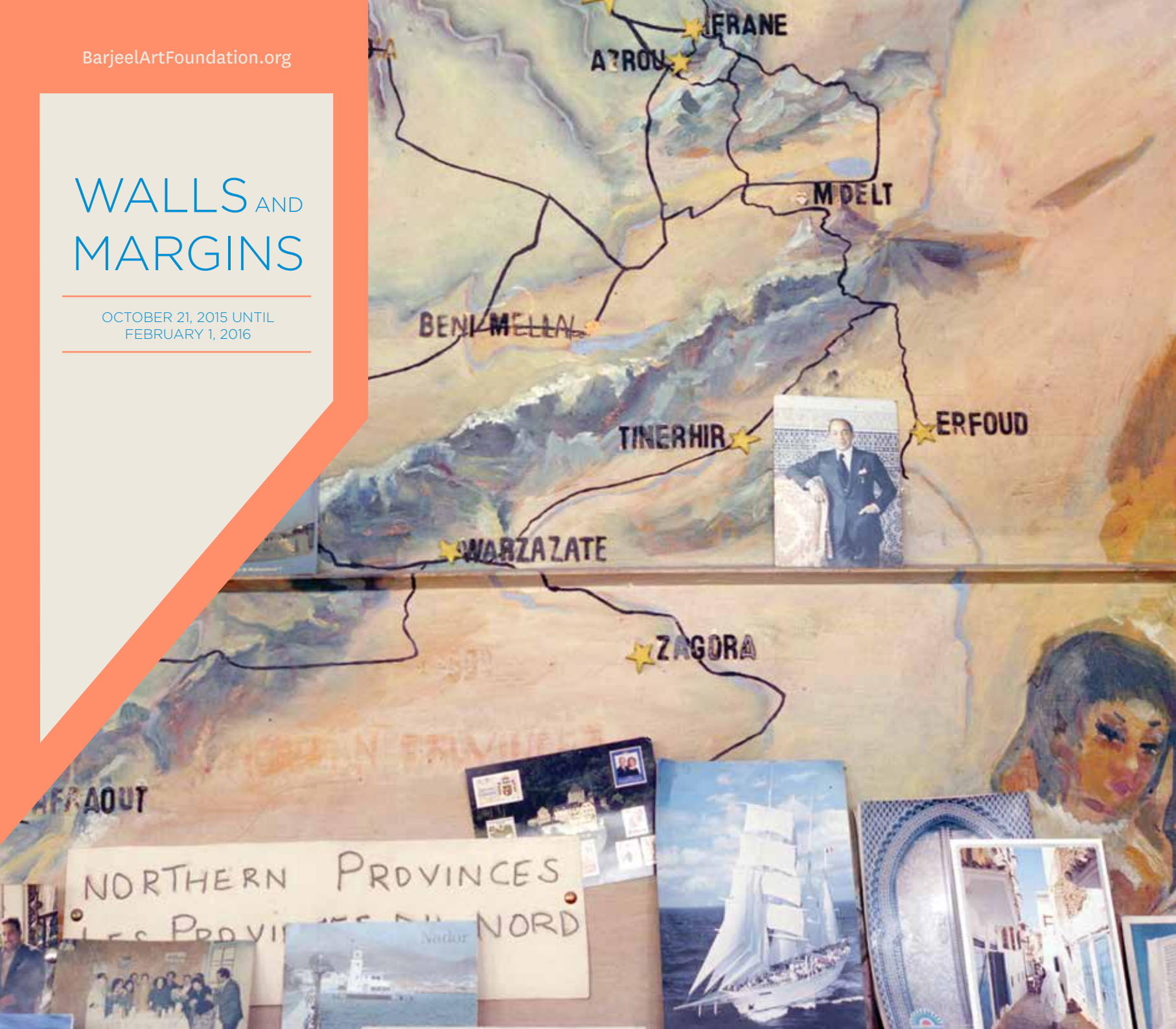
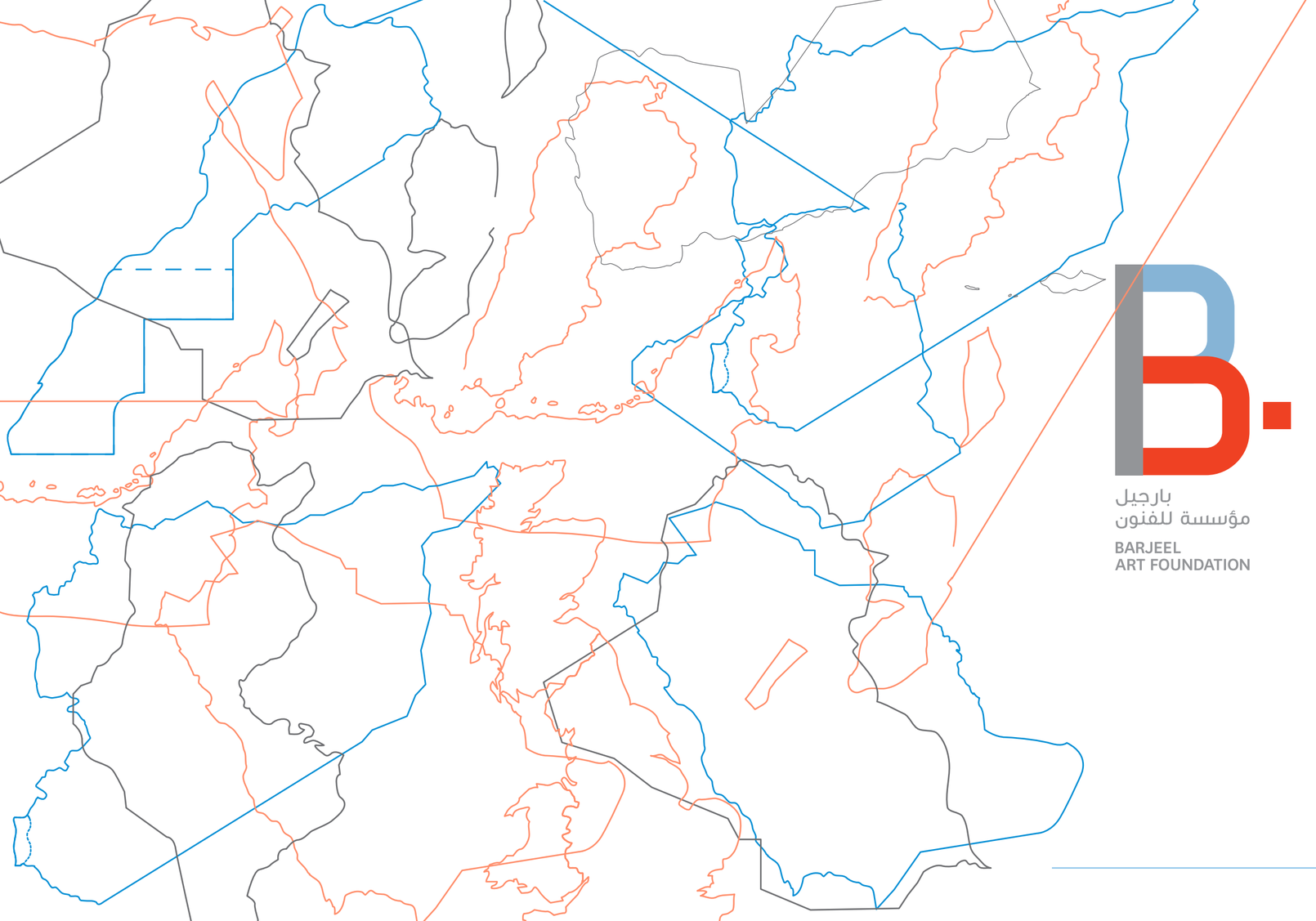
BarjeelArtFoundation.org

WALLS AND MARGINS

OCTOBER 21, 2015 UNTIL
FEBRUARY 1, 2016



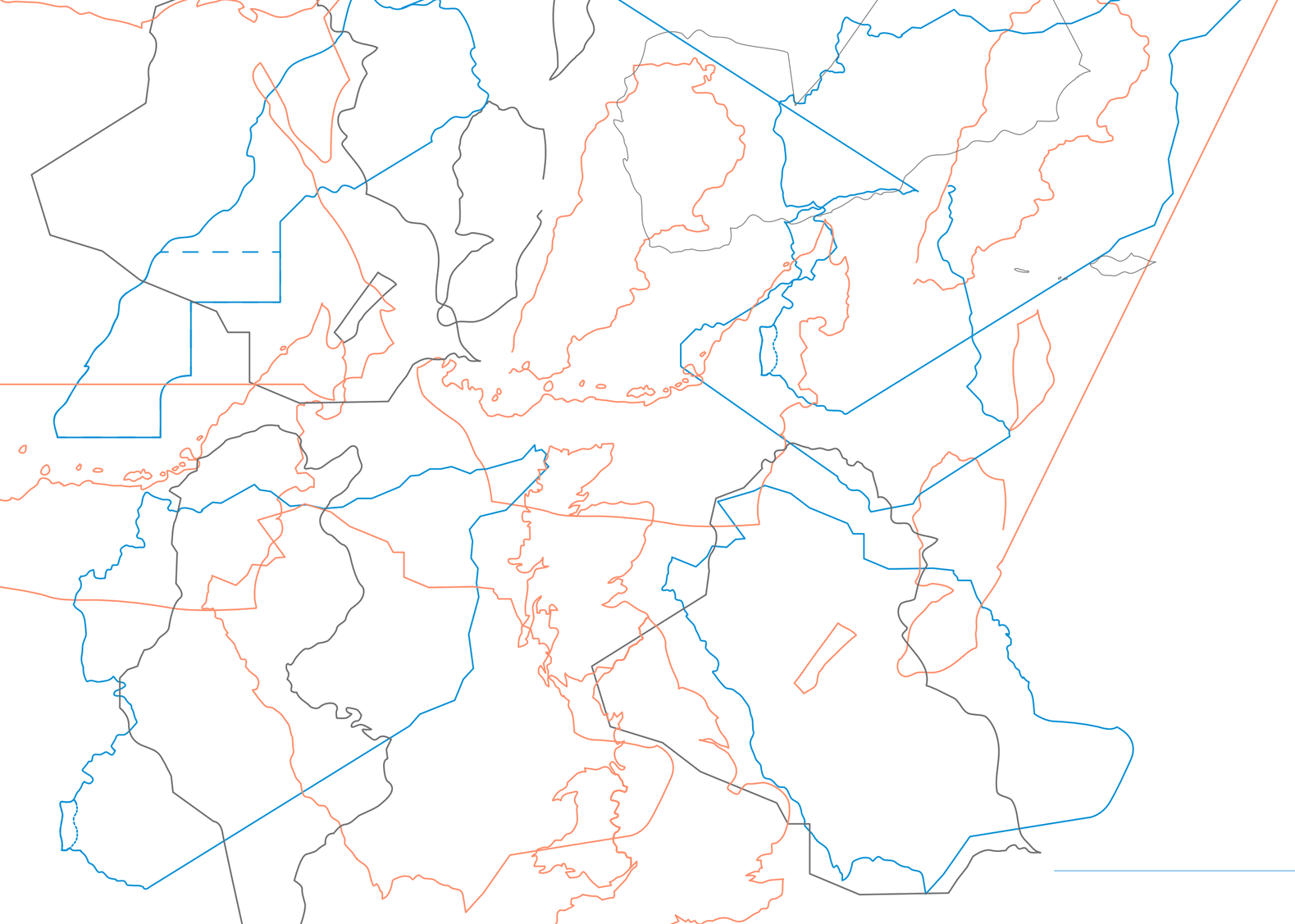


بارجيل
مؤسسة للفنون
BARJEEL
ART FOUNDATION

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:
Suheyla Takesh
English Editor:
Isabella Ellaheh Hughes
Arabic Editor:
Mariam Janjelo
Arabic/English Translation:
Ban Kattan
Foreword:
Sara Raza
Artist Interviews:
Fawz Kabra
Essay 'Perturbed Visions':
Nat Muller
Artist Texts:
Sarah Rogers, Ph.D.
Book Design:
Clint McLean/
We Are Thought Fox
Art Logistics:
Sarah Adamson

TEXTS

006. Walls and Margins
by Suheyla Takesh
008. Destablising Walls & Margins
by Sara Raza
010. Fadi al Hamwi's Animal Farm
by Fawz Kabra
018. More Kanye than Classical
by Fawz Kabra
024. Perturbed Visions
by Nat Muller

ARTISTS

030. Abdulnasser Gharem
034. Adel Abdessemed
038. Akram Zaatari
042. Asim Abu Shaqra
046. Charbel-Joseph H. Boutros
050. Djamel Tatah
054. Driss Ouadahi
058. Fadi Al-Hamwi
062. Farah Al Qasimi
066. Hani Zurob
070. Hayv Kahraman
074. Ibi Ibrahim
078. Khaled Jarrar
082. Laila Shawa
086. Larissa Sansour
090. Layan Shawabkeh
094. Manal Al Dowayan
098. Mohsin Harraki
102. Nadia Ayari
106. Steve Sabella
110. Suleiman Mansour
114. Susan Hefuna
118. Taysir Batniji
122. Walead Beshty
126. Yto Barrada

ISBN 978-1-907051-49-4

THIS EXHIBITION LOOKS AT WORKS OF ART, WHICH TACKLE THE EFFECTS AND CONSEQUENCES OF ESTABLISHED WALLS AND BARRIERS, BOTH PHYSICAL AND IDEOLOGICAL

WALLS AND MARGINS

BY SUHEYLA TAKESH, CURATOR,
BARJEEL ART FOUNDATION

Soon after people learned how to lead a sedentary lifestyle, and began building permanent dwellings and settlements, the idea of a protective fence was developed. Devised as a security measure, it is a separation of what is in versus what is out, what is accessible versus what is off limits. The fence, which was conceived of as a tangible, physical barrier, also introduced - and at times encouraged - the accentuation of ideological differences between inhabitants and outsiders, members and non-members. These differences could be apparent in the form of distinct languages, or varying, and often contradicting, belief systems, social structures, and political agendas. Protective fences gradually evolved into the notion of geographical borders, and a clear, formalised designation of national identities - i.e. a formal system of members and non-members.

At present, many barriers remain physical. These can be observed in the form of walls, bodies of water, or guarded national borders, which prevent or control the physical movement of people from one side of the enclosure to the other. In the past two decades, dividing systems have figured prominently in the construction of the world's political landscape. These, among many others, include the continued construction of the Separation Wall in Palestine, the control exerted over Tangier's citizens' movement through the Strait of Gibraltar, and most recently, the barriers being erected in various parts of Europe and the Middle East in order to control the vast influx of war refugees.

Other boundaries, however, are intangible and manifest through differences in religious views, linguistic affiliations, and people's individual outlooks on subjects like politics or sexuality. Such obstacles - both physical and ideological - often lead to the exclusion from conventional society of various subcultures, minorities, and groups that deviate from the established norm - as is the case with many immigrants, exiles and people that are explicitly marginalised due to their religious or gender-related convictions.

This exhibition looks at works of art, which tackle the effects and consequences of established walls and barriers, both physical and ideological. It aims to highlight that while some of these dividing systems occur naturally, many are conscious human constructs, and ideas of us and them, inside and outside are often fabricated. As the sense of isolation that stems from being walled in or out is often encountered on an individual level, many of the works featured in this exhibition tell personal stories and provide private vantage points on larger issues.

DESTABILISING

WALLS AND MARGINS

FOREWORD BY SARA RAZA

One can argue that the free movement of people is a fundamental human right that precedes any discussion about freedom of speech. The corporeal vernacular dialogue and exchange with space is paramount and must be unburdened by the constraints of borders, which can only serve to impede and create what art historian and cultural theorist, Professor Irit Rogoff, has aptly described as "*the final line of resistance between a mythical 'us' and equally mythical 'them.*'[1]" Omnipresent borders that are both real and imagined divide, conquer, and contain, creating apartheid where more often than not, there is little resolution in sight. This is perhaps best reflected within the current new wave of migration of people and ideas from the Middle East, which is at breaking point. The subject of borders, fences and walls is more than ever an issue of urgency both within the region, as well as globally, particularly in the neighbouring European continent. Mass-forced migration of people due to on-going civil unrest, oppression and segregation has called for an imperative reassessment of the ways in which human geography is surveyed and controlled. It is important to underline that this is a global condition impacting humanity, which transcends origins and borders. Without state or abode, refugees are arriving at the shores of the various players, whose foreign policies play a significant role in the political outcome of the Middle East.

The lingering question remains: whose barriers are we speaking of anyway? In an attempt to answer this question, Barjeel Art Foundation's forthcoming exhibition *Walls and Margins*, reflects on a selection of works and artistic positions from the permanent collection. Assembled by Barjeel Art Foundation's politically astute founder, Sultan Sooud Al Qassemi, the Foundation is one of the most pioneering institutions and private art foundations both in the Gulf, as well as within the wider Arab world. Barjeel has worked consistently to dissolve borders that impede or limit artistic growth by providing local and regional artists with provenance and stature through the process of collecting and curating high caliber exhibitions in Sharjah and internationally. The exhibition, *Walls and Margins*, serves to map lines of inquiry, questioning what it means to fence-in or contain ideas, people and places. It also references the debate surrounding wealthy Gulf states, and the criticism they have received for opting to provide financial support to refugees rather than receiving them in their countries, by opaquely questioning this dilemma through the staging of this timely exhibition, and thus follows a discussion on a selection of poignant works featured in the exhibition.

Drawing on both formal and informal architectural references, Algerian painter Driss Ouadahi, who originally trained as an architect, examines ideological references to architecture and modernity. Within '*Vue d'ensemble*' (2013), he explores the concrete environment of high-rise developments combining the urban atmosphere with an amalgam of geometric abstraction. Often referencing the populous, suburban public housing neighbourhoods of France and Algeria, he explores the dichotomy between land ownership and migration; and the plight of colonial dreams of commonwealth and reciprocity.

Similarly, Palestinian artist Taysir Batniji's '*Pixels*' (2011) pencil drawings allude to semi-opaque, faceless images of what appear to be blindfolded males. These images portray possible captives who have a partition imposed upon them, prohibiting their vision and ability to comprehend what is around them. An unequal power relationship between the oppressor, the denied, and a silent marginal figure is apparent. However, the multiplicity of the silhouettes that Batniji has created suggest that although these men may be silenced and their vision limited, they are silent within a majority context, reversing their supposed marginality, therefore morphing via this series of portraits into a 'silent majority' pattern language.

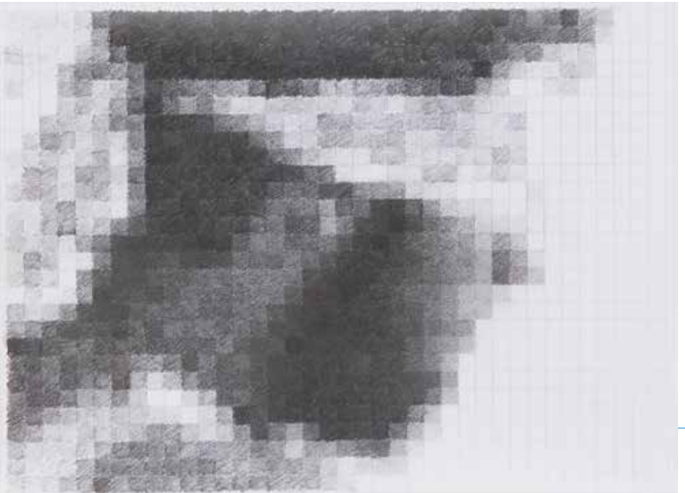
Photograph by Capital D Studio

Further probing the notion of architecture and monumentality, another artist also of Palestinian heritage is Khaled Jarrar, whose '*Buddy Bear*' (2013) sculpture is the form of a sturdy bear, casted out of repurposed concrete. This ordinarily soft toy and popular comforter for children holds dual identities. In this context, it is directly questioning the notion of what constitutes as 'concrete dreams.' The stark contrast in material and the literal weight of the set concrete implies immobility, from what is regularly a pacifier for security and an extremely mobile object. Weighed down and heavy, the work is of course a wider metaphor for the lack of secure footing in Jarrar's daily reality, living and working in occupied Palestine as well as an ironic statement against travelling light.

By contrast, Moroccan mixed-media artist Yto Barrada's '*Northern Provinces, Tangiers*' (2009) speaks more explicitly about the subject of human geography and her ongoing interests in the migration and commerce that takes place in North African cities. This piece, which is a c-type print, cites Barrada's exploration of the Strait of Gibraltar, a slim stretch of sea that separates Africa from Europe. The function of the Strait is to connect and simultaneously disconnect Morocco from Spain. In 1991, in an attempt to protect the European Union's borders, internal trade and migration where dislocated from Morocco. Subsequently, Barrada's research looks at the city of Tangier, whose borders are mapped by the artist to reflect upon the issues of surveying and control. Also referencing surveillance, Tunisian painter Nadia Ayari's composition '*The Fence*' explores the epic of the eye that resides behind an actual metal fence. The large, open eye is suggestive of an all-seeing, all-observing eye. This eye serves as a commentary on human rights and, to an extent, opens up the debate on visual pleasure and who has access and who is denied this power.

Ultimately, the complex issue of migration lies at the core of the current humanitarian crisis faced across Europe as thousands of men, women, and children are attempting to enter European cities from the Levant in a bid to gain refuge within the 'borderless' Schengen zone. Many are faced with the detained walls and fences of refugee centers and the policing of their movements, which is inevitably resulting in humanitarian disasters with subhuman conditions, as migrants turn to desperate measures in order to penetrate through these walls. However, some respite can be acquired through an array of artistic voices featured within this exhibition, that provide a wide spectrum of understanding on confinements that can be extended to unravel the experiences and ruminations on penetrating borders.

Pixels, by Taysir Batniji



1 Irit Rogoff Terra Infirma: Geography's Visual Culture, Routledge, 2000, pg 112

Photograph by Antoine Entabi, courtesy of the artist.

FADI AL HAMWI'S ANIMAL FARM

By Fawz Kabra

FAWZ KABRA: Hi Fadi, thanks for taking the Skype call.

FADI AL HAMWI: Hi Fawz. Sorry, I had to take the call at a café. The electricity just cut off at home.

FK: That's life in Beirut, I guess. Did you move there from Damascus?

FAH: Yes, I left two years ago. My parents are still there.

FK: What have you been doing since?

FAH: A year after I graduated from university in Syria, I traveled to the UAE for a visit. There, I went to a lot of art openings and galleries, one of which was Barjeel Art Foundation, a space I was not yet familiar with. I had considered residing in the Emirates, but I felt I still wanted to be in Damascus. Soon after, I received an invitation to show there – my first show in Damascus! So I decided to leave the UAE and head back to Syria. The show was in 2012 at Art House Gallery and the work I did had to do with my research regarding social constructs such as marriage, divorce, and other everyday things surrounding our society, such as: beliefs, religion, and tradition. I call that series *Society Minus 180°*.

FK: Can you tell me more about it?

4:00 AM, All Art Now space, Damascus, Syria, 2012

FAH: I wanted to think about social traditions, beliefs, and superstitions that arise in society. These social constructs that shape how we participate in a community or society. I used sarcasm as my tool to engage the viewer and allowed him or her to think critically about these realities through a tragic and comedic way. I wanted to avoid the viewer approaching my work on the defensive, so humor allowed me to draw them in.

FK: Is this the series where you use animals to represent human events and roles such as the donkey in a suit or the dinosaur bride and groom?

FAH: Yes, that's it. Like I said, at that point I was working with humor and comedy. That show at Art House Gallery took place a year after the escalation of the violence in Syria. Damascus was okay at the time, but its borders were getting worse. This work had started as an experiment. I started working on it before graduation and continued to work on it afterwards. I was not sure if it was a good time to show my work at that point because I knew that I would have no choice but to leave soon because of the violence. But I wanted to show in Damascus, it was very important to me.

FK: You have made a painting of a figure with his arms stretched out, suspended within a cube-like structure. An airplane flies beyond him in the distance. The space is defined by the outlines of this cube, which perhaps signify some sort of inside/outside?

FAH: I was at my studio in Damascus, imagining how someone can leave. If you notice, I am flying in an enclosed space. *My Room 4am* (2011) is the title. It was a feeling of leaving, but at the same time not having to go anywhere.

FK: Can you tell me more about that feeling – the sense of leaving while staying in the same place? Perhaps there are no words to that.

FAH: If there were words to everything then I wouldn't be painting! I don't feel attached to any particular place. At the moment, I'm in Beirut, but I feel like I can leave to anywhere at any time. This feeling is not only for a place. It is an entanglement of memories, places, people, and moments and not just a piece of land. It's more human and it can be anywhere.

FK: The escalation of violence, leaving Damascus, and feeling torn between staying and leaving must have made a great impact on your work.

FAH: The war and the hard times that people have been going through since the beginning up until today definitely have made an impression on my work. My work went from a comedic critique of society to a psychological endeavor. I started working with x-rays to think about what changes or develops in people on the inside when violent events and situations arise. There is an inner aggression that is inherent in humans, which we can only witness when such life threatening events take place: war, weapons, the choice to carry arms. So I started thinking about these things, as well as how it affected my personal life. Since I had always worked with images of animals: donkeys, alligators, dinosaurs, and sheep I decided to link these animals with the social and political problems that were happening.

> "I started working with x-rays to think about what changes or develops in people on the inside when violent events and situations arise."

FK: Did the humor get totally flushed out with the escalation of violence and your forced move to multiple locations?

FAH: The humor remained somewhat, but in a darker way. I suppose working with the psyche got the humor a little mixed up. It got black and lessened for sure; a tragic comedy, perhaps.

FK: Can you explain that? How do the animals in your paintings become a representation of human psychology?

FAH: Up until now, I haven't lost the sense of humor in my work. I find that using such humor allows the viewer in Syria's conservative society to accept the critiques present in the work. So, instead

Photograph courtesy of the artist

of obviously presenting the harsh reality and risking a defensive approach to my work, my social criticisms therefore become more inviting and acceptable, allowing for conversation rather than a defensive attitude toward the work. The animals in these paintings signify how this society relates to them and uses them as criticism. For example, the donkey is considered a "dumb" animal, so calling someone a donkey becomes an insult.

FK: When did you start working with animals?

FAH: I started from the very beginning. Dinosaurs came first, but I did not continue with them because I wanted to work with something

Bathroom Mirror, 150 x 150 cm, Acrylic on canvas, Beirut, 2014

more substantial, something I know better. In the latest paintings I use the cow and the lamb.

FK: And what do the cow and lamb signify? I imagine how they allude to a herd but I sense there might be more to it.

FAH: The cow is considered holy and sacred in many of the world's cultures and religions, both ancient and current, such as Hinduism, Zoroastrianism, and Pharaonic. It is considered a symbol of abundant giving, a symbol that must be protected. Ghandi said that the cow is the mother of millions of Indians, and protecting it means to protect all living things. The lamb is sacred in some cultures and a symbol of sacrifice and redemption.

So there are different beliefs across cultures to what these animals represent. Through my work, I use the cow as a symbol for giving and deprivation at the same time. Giving and taking have a complementary relationship and within them the value of this relationship is revealed.

The lamb, to me, is a symbol of sacrifice but also rebellion. And in my paintings I elevate its status to individual, separate from the herd.

FK: The cow in *Clean Teeth* (2014), with its skeleton exposed underneath translucent flesh, stands with its front legs in what looks like a concrete block. Inside appears a pair of dentures. Can you tell me about that?

FAH: The dentures are an artificial element, a prosthetic of a civilised society, which I use as a symbol for revealing man's instinct and desire to preserve youth and strength. As the Greek philosopher and writer Nikos Kazantzakis wrote, "*Humanity has prevailed in this world with love, labor, and murder*."

Photograph courtesy of the artist

In *Clean Teeth* I cut the front legs of the cow to describe the inability to keep giving. The cow is held up by a block and placed inside this block are the artificial teeth – a specimen of a supposed advanced and civilised society, which also act as a metaphor for the harshness and violence played out by mankind. I am trying to work on the ways I can reveal the darker side of humanity and its subtle acts of violence.

All living things – nature, animals, humans – have the cycle of life in common. However, it is man, at the top of this pyramid of life, who has negatively manipulated the nature of this cycle. So here I try to treat violent acts that are not directly sensed, but are still connected with the consumption of abuse and violence that has become all encompassing in the modern world.

FK: Your brushwork is very expressive and precise. Can you talk about your methods?

FAH: At first I worked with black, white, and monochrome, as seen in the X-ray photos. Then more realistic colors came in. Various hues: pinks associated with flesh and whites for bones. Then I began working with translucency and going beyond something that was only skin-deep. I wanted someone to feel like they were looking through the subject in the painting. The brushwork and the translucency is a way to get through the layers within and underneath the flesh so that you can get to the insides of these thoughts.

I try to give things their inherent elements and portray my relationship to them through touch, colour, and emotion. I depict inanimate objects with minimal geometric lines and I approach organic forms by attempting to capture their essence and spirit. Ultimately, it is standing alone in front of my canvas working both mentally and physically and allowing for chance to play an important role in making the work.

"The lamb, to me, is a symbol of sacrifice but also rebellion. And in my paintings I elevate its status to individual, separate from the herd."

FK: How do you begin constructing your images? What is your thought process and is there any preparation?

FAH: I don't really make sketches before I start a painting. I find that a sketch is a work in itself and that it is impossible to remake it in the same spirit on a larger surface. I also think that working from a sketch can limit the piece and restrict me from exploring further. I only do it when trying to work through something that requires a sketch.

The time it takes to complete a work varies. I sometimes finish a painting in a day in a frenzy of ideas and emotions! And at other times it's a longer process of constructing and deconstructing.

FK: You have also made installations in addition to painting. These works carry a very different tone than that of your paintings. Can you tell me about them?

FAH: I don't think that my installations are that different from my paintings. They address the same general issues but include a different approach with different materials. Two of the works I have made in recent years include *To whom it may concern* (2013) and *4:00 am* (2012).

To Whom It May Concern, Syria Art Fair, 2013, Beirut, Lebanon

FK: A lot seems to happen for you at 4 am!

FAH: Yes, I am a night person, I usually work between 11 pm and 7 in the morning. This piece had to do with the sense of hope that I found coming from people in Syria despite the horrible situation. I used a room that was five by five meters and I brought in a bed frame from my studio and a bunch of bricks – the concrete kind they use to build walls for homes and such. I laid out the bricks on the bed instead of a mattress and placed a pillow on top. The floor was covered in real grass with this wooden framed bed standing there, like a tree growing out of the grassy floor.

I wanted someone to enter the space and feel like they could sit in the grass, enjoy it for a moment as one would when they are out in nature, or lay on the hard bed made of bricks. I wanted to show this contrast and the striking differences that life can consist of. During the month this piece was exhibited the grass grew tall had gone yellow and began to die.

FK: It sounds like your installations aim to transport us to another world or another reality. Can you tell me about *To whom it may concern* (2014)?

FAH: I made this installation in Beirut at an exhibition on art from Syria. I was given a room to use to exhibit my work. I initially didn't have anything to propose for the space because I wasn't sure what it was about Syria that I could depict. I decided to paint the walls gray and create very dramatic lighting, the kind you would expect to exhibit a masterpiece. I then commenced with filling it up with concrete bricks. I was thinking about the notion of how we design war, this idea of structuring destruction. I brought in 200 bricks that were in pretty good shape and then broke them up with a hammer, one by one. Instead of building up the space, or the sculpture, that action of hammering down the brick felt more like I was sculpting destruction. In a way, we design war and so we design the destruction that follows. That's what I think politics does anyway.

FK: You had installed a small monitor on the pile of rubble. Can you explain its function?

FAH: The TV monitor wasn't so visible until you entered the room and walked on the broken bricks. You would then see the monitor and find your image looking back at you. It functioned as a way for one to be able to witness and experience standing in their own tragedy. I thought, maybe if it becomes your tragedy, then you, too, would be able to feel what it is like because we can't really feel with the people in Syria now.

FK: I also imagine the TV could evoke images of nameless victims shown in the media. I can't help but think of the countless images of children walking in their destroyed neighborhoods or the old man or mother standing in the rubble of what once was their home.

FAH: Exactly. TV provides this image and I wanted to make this connection. Instead of having an unknown person represent the victim it is the viewer who enters the space to see himself or herself as that image of a victim. The spotlight would be turned towards them and that space would become theirs. I had a description written in Arabic at the entrance to the installation that said the following:

إلى من يهمه الأمر:
روحٌ تنظرُ اليكَ مراقبة
وجسدٌ تائهٌ في الفراغ يبحثُ متعثراً عن مكان ثابت لوضع قدميه
حطامُ بيت تعشقت في ذكريات و أصوات و رائحة أهله
تقفُ ناثياً بنفسك حتى تصبح فاجعتك

To whom it may concern:
A spirit watches you
A body lost in a vacuum, looking for a fixed ground to place his feet
Among the wreckage of the house I fell for the memories, sounds, and smells of its family
You stand on your own, until you become the tragedy

FK: Can you tell me about working with painting and installation? With painting you work on a single surface, paying attention to formal painterly elements. While your installations attempt to create an immersive experience, transporting your viewer to a whole new environment. How do you work through these two methods of production?

FAH: My work, whether in installation or painting, deals with similar concepts and issues – that of conflict and human relationships. I try to create certain feelings such as fear, love, safety, and hatred in daily human circumstances and interactions that are both tangible and intangible.

The installations take a longer time to make, both conceptually and physically. I enjoy working in a three-dimensional space with various materials taken from my immediate surroundings such as children's toys, materials from nature, or building materials – like the installation I made using cement blocks. Working this way creates a special relationship with the viewer. They can project their personal experience with these materials, relate to them in a unique way, and physically interact with the space. An installation can awaken the senses: hearing, touching, smelling, and so on. There is also something particularly interesting about the afterlife of an installation, when the piece is dismantled and all that remains is a documented image of the work.

I find painting to be more visual and cerebral. Painting to me is a daily activity where I discover new things. And when the work leaves the studio for an exhibition, it completely surprises me how and why I made something like that. Ha ha ha!

FK: What are you working on now?

FAH: I am now working on the final series of the animal/human relationship along with an installation to do with teeth. This series of paintings will either be titled «آداب الافتراس» (*Predatory Manners*) or «ذاكرة الاسنان» (*The Memory of Teeth*) – all having to do with the ideas I have been dealing with. I am also working on completing a video that I had shot in 2012 in Damascus, but never had the chance to finish.

FK: In this new project, is there a link to these teeth and the ones we see in the painting *Clean Teeth*? I know the work is still in process and there are more elements that you are working out. I am curious about the connection though.

FAH: Certainly. They carry the same concept, using artificial teeth with additional materials such as natural hair and cement.

FK: I'm looking forward to seeing your new work. It's been really great speaking with you, Fadi. Thank you!

FAH: Thank you, Fawz.

Photograph courtesy of the artist

Photograph courtesy of the artist

MORE KANYE THAN CLASSICAL

Nadia Ayari on making paintings

By Fawz Kabra

Fawz Kabra: You are a painter, occasional curator, and collaborator. Is there a relationship between these various forms of production?

Nadia Ayari: I approach each role as an artist. I see myself as an artist who curates, sometimes writes, and so on. I don't want to professionalise those parts of my practice. On the contrary, I regard my tangential position as an advantage in these parallel projects.

As far as content, I tend to contextualise subject and/or object in a political narrative – that is definitely a recurring shape in my work. In collaborations, I am sometimes overly concerned with the historical dimensions of the project. My collaborators tend to remind me of that.

I have also noticed some persistent formal attributes that relate deeply to my paintings: sparse, detailed and intimate. This became clear last summer with *Didn't Start the Fire,* an exhibition I curated at Taymour Grahne gallery in New York. The four artists' works were succinct, restrained and quite painterly.

FK: How about the social and private aspect of these forms of production? Do you feel a certain responsibility as an artist to stay true to your politics via these various roles? If something doesn't work with painting do you work through it in another way?

NA: Yeah, the motivation to tackle different containers definitely relates to the limitations of my studio practice. At the same time, it is a way of protecting my paintings from the research that informs them. Working peripherally on an idea instead of head-on means the messy unpacking of content does not directly affect the paintings. I've learned that when I am looking to the paintings to accomplish something particular, it's best to put down the brush and work on the keyboard.

To answer your question regarding the social elasticity of each form of production, I have to admit that performing as a curator and collaborator is at times personally exhausting. But because these functions sit outside of my natural temperament, seeing an exhibition, performance, or talk develop is very exciting to me. It reaffirms the social structures that the production of art requires - art doesn't happen in a vacuum.

FK: How about your use of material? The foundations and materials in your work, at times, change. You have worked with fresco, thick oil paints, using heavy brush or palette knife application on canvas, taken your paintings outdoors and photographed them in the streets and in museums,and worked on both large and small surfaces. What draws you to changing your methods and what do you find most exciting about it?

NA: I actually don't use a palette knife though I understand why one would infer that from the paintings' surfaces. They are all quite thick. I build the surface up slowly, one pass at a time.

Clockwise from top left
Instagram still, #nadiaayari, 2015
Instragram still, #nadiaayari, 2014
Instagram still, @asapyari, 2014
Instagram still, #nadiaayari, 2015
Phone still, Untitled (Escape BFTS), 2015

Photographs courtesy of the artist

Allow me to indulge in an archetype and say that I relay on my instinct to clue me into the material of each piece. Of course, at times the conditions of each project shape this instinct: the context of a public space or the time constraints of a residency. At other times, when there are no immediate parameters, I move through production without over thinking things - I try to save the questioning for later. I have to admit that the latter tends to be more successful. I've been trying to hone in on that lately, a sort of perverse de-skilling, a de-intellectualising.

FK: Can you talk about *The Fence* (2007)? This is an earlier work and your paintings since then have kept developing in both their narratives and materiality. I am curious to know more about this particular narrative and your thinking in regards to painting at that time. I would also like to hear about how these eyeballs, which continued to appear in later paintings, seem to have become more aggressive, as though they gained agency on the surface of your canvas, their pupils becoming sharper, they morphed into abstraction through their repetition.

NA: *The Fence* is a special piece to me for many reasons - the apex of a former body of work. I remember listening to a lot of Chopin while making it, something I don't usually do. I am much more Kanye than classical. Looking back, I can see why I did that. *The Fence*'s composition slowed my painting process down significantly. I think it took me about a month to make, which at the time seemed ludicrously long. The image of a chain-linked fence in front of a central black eyeball form and a sharp horizon line meant I had to keep the image moving at the same pace and work from general to specific in an organised manner. In the years prior, I had been painting in a more ab-ex way where I would let the image reveal itself to me as I loaded the canvas. I was inching towards this more planned process though and it finally all came together with *The Fence*. I remember working on the eyeball's shadow for a long time; drawing and redrawing it based on the fictional direction of the sun. So yeah, it was a breakthrough piece for me.

The eyeball was the principal character in the narrative I was relating at the time. I referred to it then as a "stand-in for our cognitive experiences." Years later, as I continued to work with it in more abstract compositions, the form itself took on broader significances. I started to think of it as an Eye/"I" and appreciated the breadth of its associations (folkloric to Freudian). The grids of eyeballs were many things at once: missiles, domes, nipples, etcetera.

FK: The works that you produced around the time of *The Fence* contain similar brushstrokes and muddied palettes. They are figurative and relay various scenarios from Middle Eastern-centric narratives such as in *Syrian Dream* (2008), *Right of Return* (2008), and *Hive* (2008). The last of which feels it has been repeated again in your pink paintings later on – I am thinking of *Curfew* (2011) in particular. Later the works such as *Curfew*, *Alone* (2011), and *Wild Flowers* (2009) take on a strikingly different palette and materiality. The brush strokes are more determined, the paint seems thicker, and the colours obviously brighter and consisting mainly of blues and pinks. Finally, purple figs, red blood, and emerald green leaves flood the surface of your canvases. Can you tell me about the process behind these works both conceptually and practically? How did you tackle these ideas – that are obviously loaded with social, political, and art histories – as a painter? What can these colours and forms tell us?

NA: You hit on something I have been ruminating on a lot lately: how does process meet the subject/object? Obviously, there is no one answer but I remain compelled by the tension between these parts. How is this tension a generative force? These days, I get an unnerving feeling in the studio that is making me look closely at the sculptural qualities of my work and I feel myself being pushed to produce more three-dimensional pieces. But I digress - let me go back to your question.

In the three bodies of work you mention, different tensions are at play though there is definitely an overlap of concerns between time periods. In the earlier works, I wanted to save the world. It's funny to say it like that today but I was young and idealistic. I really wanted my work to "spark a conversation," to be an element in the dialogue towards ending the Second Persian Gulf War. So I painted what I thought would ignite that discussion: Arab- centric narratives, symbolic images of conflict, and allegories for peace.

Later, fires did ignite but without the influence of my paintings; Obama was elected president, the Ben-Ali regime fell in Tunisia, and so on. These events began to release my work from the responsibilities I had attached to it. During the first Occupy protests in New York, while the many members of my community were marching over the Brooklyn Bridge, I knew I had to completely separate my political motivations from my work. You see that in paintings like *Alone* and *Curfew*, the emptying out of meaning through repetition.

After this, the eyeball became the fig, other characters morphed as well and I just kept following the images. I had already built the structures that allowed me to do so. I had a studio and a part time-job, I had perfected my wet-on-wet technique[1], I knew where in the city to stock up on fresco material, et-cetera. I had finally understood the political gestures that living as an artist required.

FK: That's a great answer. I always wonder about making the decision to separate one's politics from their work and at what point that decision makes you re-adjust the meanings and expectations of your work.

I want to go back to something you had briefly mentioned about pondering on three-dimensional pieces. Have you tried pulling that out of the sculptural qualities in your paintings?

NA: I think my most recent fresco pieces are getting there. I have been making outdoor frescoes that I build onto exterior brick walls. They are surprising yet cohesive - one of the harder combinations.

FK: Your processes seem to be very time consuming and the paintings themselves, with their various protagonists – fig, leaf, blood – and characters – machine heads and eyeballs – seem to follow their own narratives. Can you tell me what you are trying to get at with these paintings?

NA: Right to the heart of things, I like it! I am not sure I can put my finger on it exactly. I can say that when placed in particular contexts, the paintings function as conceptual narratives. I can also say that time, pleasure, and pain function as invisible characters in the narrative.

Instagram still, #nadiaayari, 2015

FK: Can you talk about what politics, representation, and even abstraction mean to you when you conceive of a painting and its narrative?

NA: These days, I let these elements emerge very naturally in my practice. Of course this is partially because of the limitation of my protagonists, colour palette, and scale. I've created a situation where I no longer over think these things. The questions regarding political narratives, representation, and abstraction all coalesce in: is the leaf in front of or behind the fig? How many of each? Which is bigger?

FK: How do you apply the politics to the painting and how do you work with the personal and the political, whether together or separately?

NA: Until recently, I discussed the work's compositions as representative of the political structures that surrounds us - hierarchies, organising governments, suppression, emancipation, etcetera. These days, the main project accompanying the making of paintings and sculptures is to amass a new lexicon with which to talk about the 2015 work. So I've been reading a lot of Colette Peignot and Audre Lorde and I find myself relating closely their focus on surrealism and the power of the erotic. As an artist aware of the constraints placed on me, I pull from everywhere to make - the personal is not off limits.

1. Wet-on-wet painting is a technique where layers of fresh paint are applied on to previous layers that are still wet. Painting must be done rapidly before each previous layer has dried.

"I CAN SAY THAT WHEN PLACED IN PARTICULAR CONTEXTS, THE PAINTINGS FUNCTION AS CONCEPTUAL NARRATIVES. I CAN ALSO SAY THAT TIME, PLEASURE, AND PAIN FUNCTION AS INVISIBLE CHARACTERS IN THE NARRATIVE."

FK: Can you tell me about your project *Without Walls* (2012) where you used your fresco paintings outdoors, leaning them against the walls of various mosques in New York? In this project, not only are you invested in the act of painting, but also in the act of leaving the studio and entering into another space that you cannot control or navigate with ease. This must do something to the meaning of the work as well.

NA: *Without Walls* is an ongoing project actually. I produced the first iteration of it for the Thessaloniki Biennale in 2011 where I photographed three frescoes in front of ancient mosques. The edifices had been repurposed but the frescoes' forms resonated with the buildings' Ottoman domes and niches. The installment to which you are referring is the second and I was looking at the signifiers of public spaces in urban settings. I found the awkward encounters of my portable painting-on-plaster and the declarative facades of devout New York spaces very compelling.

I was definitely motivated by the shift you describe, how the act of leaving the studio actually changes the painting itself. In the case of *Without Walls*, this change is manifest in the cracking of the frescoes. In the latest iteration produced in 2013, I packed the frescoes in my luggage and traveled to Tunis where I photographed them at the Bardo Museum - the fissures become a symbol of the transatlantic peregrination. I like that the frescoes themselves visibly change.

FK: I would like to go back to the fig, the tree, and the blood. This set of protagonists have been appearing and developing in your painting for the past few years. They appear to be very beautiful, lush, and rich as they soak in their deep hues of purples, greens, and reds. Can you tell me about how they emerged? What was the transition like? And how is this similar and/or different to working with eyes and human figures with machine heads as in the painting *Love* (2009)?

NA: The fig, tree and blood are the most recent group of protagonists and I am still working with them, though lately, I have been referring to them as the fig, branch and leaves. I guess it works like that; some characters come into focus more than others at different times and take on more important roles.

I have been thinking that the fig is the new eyeball, the branch the new finger, and the leaf the new mouth (I used to paint fingers and mouths during the early eyeball period). So in essence, I feel like I am making related paintings with similar characters. My new work is definitely much more formal, the narrative more abstract and in some cases more subtle and tense. I think those are the main differences between using characters with bodies – like in *Love* – and not. For me, the former requires a grounding pictorial space: a world with horizon lines and interior spaces. But for the past few years, I've needed that plastic space to be an abstract field, a space so dark that one cannot see into the distance.

The transition itself manifested in a piece called *Balcony* (2011) which was a large scale painting of two fig trees, trunks intertwined against a blue sky. I dropped the blue and honed in on the fig tree, making very few eyeball paintings after that.

PERTURBED VISIONS

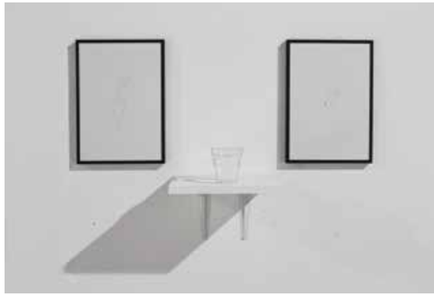
By Nat Muller

Writing in the summer of 2015, the news is dominated by who is in or out. Grexit or Brexit[1], anxious speeches by European politicians worrying about the vulnerability of their borders as desperate migrants and refugees arrive, if they're lucky, on the shores of Lampedusa and Kos, or attempt to cross from Calais into Britain. In the Middle East, the territorial gains of ISIS have reconfigured political maps in Iraq and Syria, causing massive internal displacement, while Lebanon, Turkey and Jordan are struggling to cope with the influx of refugees fleeing the wars.

Borders, boundaries, and walls - natural or manmade, physical or ideological (but often both) – always define inside from outside. These borders are much more than just territorial and geographic. More often than not, they are about fear of "the other," intended to keep the outside from the inside or, in the case of ghettos, keep the inside from getting to the outside. The default setting in times of crisis is primal and survivalist: barricading oneself in. The effects of this strategy - as that other crisis - the global economic downturn has shown us, has produced social polarisation and has sharpened wealth inequality and deprivation. Increasingly bogged down by lack of opportunity, crumbling social services, and caught up in an endless web of precariousness and debt, the prospects for the 99%[2] are not exactly rosy in anything-goes hyper-capitalism. In that respect, the banking crisis has demonstrated that even when the economic system reaches its limits and collapses, the boundaries of what is ethical, let alone decent, turn out to have been extremely malleable.

It has been invoked endlessly and with hindsight, we can almost smile at its naiveté, but many across the world hoped for a world without walls when in 1989 Germans on the Eastern and Western side of Berlin cried, "Tear down the Wall!" The Iron Curtain fell and the Cold War (1945-1991) ended, and with it a division of the world into an Eastern and Western bloc. For a very short moment a world seemed possible where there would be freedom of movement, of people, and of ideas. Recent history has crushed these hopes forcefully. If anything, the past two decades have been reigned by a political culture based on an ideology of inclusion/exclusion. The Israeli Separation Wall cuts like a scar through the Palestinian landscape; the US-Mexican Border Wall spans well over 2000 miles; Hungary is building its own wall along the Serbian border, intended to keep migrants arriving from Syria, Afghanistan and Iraq out; and most recently, Turkey started its own wall along the Syrian border.

Walls do not only block the view, they symbolically also block vision. The artists in the exhibition *Walls and Margins*, many themselves from places that have suffered through strife, war, and occupation, focus on the porosity of boundaries and barriers. More specifically, not only do they unpack how our ways of seeing are conditioned and therefore limited, but also, they scramble our perception and our gaze. Sometimes they are standing at the margins looking in, but often they peer between the cracks and crevices of walls, through nooks and crannies, and across the fence. They take multiple vantage points, and translate this conceptually, as well as materially through their work.



Mixed Water, Lebanon, Israel
by Charbel-Joseph H. Boutros

Photograph courtesy of Grey Noise Gallery

As for vantage points, whether you're a glass half-full or half-empty person obviously depends on your point of view, or as Lebanese artist Charbel-Joseph Hage Boutros might imply in his installation *Mixed Water, Lebanon, Israel* (2013), on your geopolitics. A glass of water, holding equal amounts of Lebanese mineral water (Sohat) and Israeli mineral water (Eden), is placed on a small wooden shelf. Mounted on the wall, on one side a small, framed print in the shape of Lebanon, on the other side, an identical-looking print, but in the shape of Israel. Placed in the middle of a white background, only the countries' border contours are represented. These neighbouring enemy states look as if they are floating in a vacuum; nothing suggests that in reality they share territorial borders. The glass takes on a paradoxical function here. It operates on the one hand as a dividing line, a physical border, separating these two countries. On the other hand, the water in the glass performs a dilution of borders. We cannot distinguish between Lebanese and Israeli water in the glass; in the end it is all just water that will eventually evaporate. The artist further puts both countries on a par by his minimalist presentation: the drawings are each meticulously positioned at the same

1 "Grexit" points to a Greek exit from the Eurozone. Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Greek_withdrawal_from_the_eurozone [last accessed 6.9.2015]. "Brexit" points to a British exit from the European Union. Cfr. www.macmillandictionary.com/dictionary/british/brexit [last accessed 6.9.2015]

2 The "99%" was used as a political slogan during the Occupy Wall Street movement (2011) referring to the large income gaps between the 1% wealthiest in the US and the other 99%.

distance from the glass. Visually, there seems to be no hierarchy, yet, the whole project takes on another dimension knowing that Hage Boutros, a Lebanese citizen, cannot travel to Israel. Borders become hard once again, whilst the piece's effective minimalism is equally deceiving. Our attention is commanded by the consolidating glass of water in the centre of the installation, yet the real field of action, subtly plays itself out at the margins of the piece. The artist has fixed a pin on both maps, designating the water's spring. For Lebanon's Sohat this is in the Falougha Mountains, for Israel's water this is in the settlement of Katzrin in the Golan Heights, illegal under international law. Water, a scarce resource in the region, and a crucial commodity in Israel's politics of occupation, is anything but innocent in this piece.

Palestinian artist Khaled Jarrar, too, conflates notions of innocence and unity with his *Buddy Bear* (2013) sculpture, made from reconstituted concrete from Israel's Separation Wall. The "Buddy Bears[3]" project started originally in Berlin in 2001 as an urban art project with bears – Berlin's coat of arms - of various decorative designs across locations in the German capital. Later the project developed into "United Buddy Bears," an international exhibition promoting peace and harmony representing the 140 countries recognised by the UN. Though Palestine had to wait till October 30th 2014 for a majority of the UN member states to recognise the State of Palestine, a Palestinian Buddy Bear was already exhibited along other national bears in a United Buddy Bears exhibition in 2007 in Jerusalem. The artist makes a wry comment on the hypocrisy of what nationhood means. The symbol of unification of a once divided city, Berlin, is on show in another divided city, Jerusalem. What is important here is that Jarrar leaves his own bear unadorned. Like the other objects that he has fashioned out of reconstituted pieces of the Separation Wall, such as footballs, ping pong rackets and basketballs, the roughness and imperfection of the material lends them a degree of weathered monumentality. Jarrar chips away at the wall in order to collect enough fragments that he then pulverises into a fresh cement mixture for his sculpture moulds. Cement is a contested material in Palestine. Not only is it used by Israel to erect its wall and roadblocks for checkpoints, in Palestine it is needed to reconstruct the destruction wrought by bombing campaigns, even though in Gaza restrictions on building materials are still in place. As such, the repurposing of an embargoed material of conflict for the creation of an artwork is in and by itself a defiant gesture.

Time and territory are of utmost importance when thinking of the strategic creation of cartographies, particularly when establishing "facts on the ground." These are issues that have long concerned many Palestinian artists and it is therefore no coincidence that their work features strongly in this exhibition.

A similar strategy of transforming material can, for example, also be found in Algerian artist Adel Abdessemed's *Sphere I* (2006), a ring made out of metal razor wire. Used as a deterrent, barbed wire secures perimeters and cordons off inside from outside. However, here it is unclear where inside and outside exactly begin and end, and which threat is being fended off. Deceptively perfect in its form and simplicity, Abdessemed's large sphere combines fragility with aggression, and constitutes a poetic work of art out of an unlikely material.

Photograph courtesy of Gallery One

Other material transformations are manifest in the practice of Los Angeles-based artist Walead Beshty's *FedEx* series (2005-ongoing). Monikers of globalisation and mobility, courier services such as FedEx deliver goods across the globe, crossing continents and borders. The trajectory from sender to addressee can be tracked, but usually we pay little attention to the details of this journey, as long as our package arrives on time. In his work, Beshty has materialised the effect of time and travel on an object. He ships shatterproof glass works in the shape and size of generic FedEx packaging, in that packaging, from his studio to the exhibition venue. At the venue both glass and packaging are exhibited side by side. Not only does this work shake up notions of copy and original, but it also poses the question of whether the glass piece is the actual artwork and the packaging is merely a carrier? Or whether the packaging, rendered unique by its stamps, shipping bills and barcodes is the actual original and the singular artwork? Every time Beshty ships the work, something happens during the course of travel: the glass becomes more cracked, the packaging more dented. It accrues the marks of travel over time and both objects continuously change. As such, Besthy has scripted temporality in his objects. Or as he puts it himself, "No box cracks like any other. Before it gets shipped, all you can see is the box's form, but what starts to overwhelm the shape itself is travel, the accumulation of cracks being dependent on whatever pathway it takes through the world.[4]" In other words, FedEx' advertising slogan "The World On Time," wherein geographical space and time collapse, acquires a wholly different interpretive layer here.

Time and territory are of utmost importance when thinking of the strategic creation of cartographies, particularly when establishing "facts on the ground." These are issues that have long concerned many Palestinian artists and it is therefore no coincidence that their work features strongly in this exhibition. Artist Larissa Sansour has become very adept at creating her own "facts on the ground" in her futurist scenarios for a viable Palestinian State. As prospects for a Palestinian State with territorial contiguity are increasingly dim-looking, Sansour puts forward a proposal for a Palestinian state concentrated into a prime, vertical Palestinian real estate location: a colossal high-rise stretching into the clouds, which houses the entire Palestinian population. Each Palestinian city has its own floor, so that annoying and time-consuming checkpoints or clandestine dirt road detours are bypassed. Just use the elevator! *Nation Estate* (2011-2012) is a comprehensive project that consists of a 9-minute sci-fi short film and a photo series. For this exhibition Sansour

Buddy Bear
by Khaled Jarrar

3 Cfr. www.buddy-baer.com, last accessed 15 August 2015]

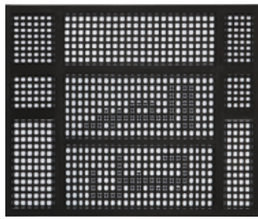
4 Mikkel Carl, "Interview Walead Beshty", www.konsthall.malmo.se/upload/pdf/Walead_Beshty_Interview.pdf [Last accessed 15 August 2015]

shows the print *Nation Estate - Living the High Life* (2012), the Nation Estate lobby poster shown in the film that welcomes visitors and residents to live "the high life." As with other skyscrapers, height is a trait of status, power and wealth. In this case it also alludes covertly to isolation. The work is based on the iconic "Visit Palestine" poster designed by Franz Kraus in 1936, issued by the Tourist Association of Palestine, a Zionist development agency. In the original we see an olive tree framing the city of Jerusalem with the monumental Dome of the Rock and its golden cupola, placed in the centre. In Sansour's version we see that same olive tree, but Jerusalem is substituted for a compound of skyscrapers – the Nation Estate building – surrounded by the Separation Wall. We can assume that the residents of Nation Estate will see the Old City of Jerusalem and the Dome of the Rock when they peer out of their windows from the top floor. The view and the dream of Jerusalem can thus be desired and consumed from a safe distance. It is of course no coincidence that Sansour echoes the utopian lingo of luxury property development, promising its residents a tailored and personalised "living experience" in a gated community. In real life, many Palestinians literally live in gated communities, fenced off and walled-in, minus the luxury amenities. The worlds and futures Sansour has created might not be ideal and do not fulfil the national aspirations of the Palestinian people, far from it, but they do embrace and insist on the value - and agency - of exploration. Fantastical and dystopic (with a trickster twist) as Sansour's narratives may be, they do achieve pulling the perception of Palestine and the discourse on it, out of the stasis of its political *status quo*.

The vantage point of the poster is of someone looking on the Nation Estate tower from afar, though we know from the project's film that Sansour herself actually lives in the tower. Nevertheless, in the closing scene, stroking her pregnant belly, she defiantly peers out of the window, across the wall, onto Jerusalem. This shifting of gazes is telling. It is also what defines the work of Palestinian artists Sliman Mansour and Steve Sabella in this exhibition, as well as Tunisia-born painter Nadia Ayari. Sliman Mansour, one of Palestine's most influential artists of the post-*Nakba* generation[5], is well-known for his distinct use of Palestinian iconography that ties Palestinian identity to its land, such as the city of Jerusalem, village life, orange and olive harvests and other agricultural activities. He was also instrumental in channelling the Palestinian ideological concept of Sumud, steadfastness, into art. In *From Birzeit* (1998), Mansour depicts, what would be otherwise an idyllic landscape scene of rocks, fields and olive groves, from his hometown of Birzeit, near Ramallah. Mansour's composition, however, consists of individual similar-sized oil paintings that have been stuck onto a concrete slab. The spacing between the paintings produces a grid, which results in a fragmentation of the image, akin to prison bars. This is a view in which the land is partitioned and visual access, let alone physical access, is disrupted. It is a common reality for many Palestinians who suffer land confiscation and are barred from entering their own properties. In *From Birzeit* there is an additional rub between the organic softness of the earthy-toned landscape and the harsh coldness of the prime material of the built environment, concrete. In this respect, the work functions as an omen of what is to happen to this vista.

Similar sensibilities, though articulated in a radically different style, can be found in Nadia Ayari's oil painting *The Fence* (2007), in which a giant eyeball stares at the viewer through a fence. Or perhaps it is the other way round, and the eye, which Ayari sees as a symbol for our conscious experiences[6], is ogling an imprisoned viewer. In any case, the dynamics between captivation and captivity of our gaze is fuzzy. This is taken up a notch by Jerusalem-born photographer Steve Sabella's series of photographic collages *Metamorphosis* (2012). The work featured in the exhibition shows segments of the Separation Wall multiplied in a dizzying motif. There is no top or bottom here, no sky or ground, the wall is reduced to pure pattern that confuses our way of looking. The artist describes the project as a "conflict between form and function, between visualisation and perception[7]," in which, if he manages to transform part of the wall into pure form, then he will somehow have defeated what it represents. It becomes "part of [his] building blocks. It will be muted[8]." The frenetic and tumultuous pattern appears to have no beginning and no end and resonates with Sabella's own biography of being uprooted and living in exile. And yet, though the pattern appears hermetic, it is frayed at the edges and hints at a transitional process. History has taught us that if walls can be put up, they can also be knocked down.

Sabella strikes a cautious note of hope in an otherwise bleak reality. Though many of the works in the exhibition *Walls and Margins* are far from optimistic, the possibility of change, no matter how modest, is palpable. Change, seeing things differently, does require a certain degree of patience. German-Egyptian artist Susan Hefuna brings these sentiments together poetically in her work *Al Sabr Gamil* (2007), which translates from Arabic as "Patience is Beautiful." Hefuna's work encapsulates her hyphenated identity - born to an Egyptian father and German mother. This state of in-between-ness, of being both on the inside and the outside is articulated through her use of the *mashrabiya*, a traditional Arab architectural ornament fitted on the windows or other openings of buildings, which filters the sunlight and funnels cool air into the interior of the home. The intricate latticework allows those on the inside of the house to observe the goings-on outside on the street, without being noticed. In other words, the *mashrabiya* facilitates seeing for those on the inside while blocking the view for those on the outside. As such, in its traditional use, it is a perforated screen that makes the boundaries between public and private porous. Hefuna's *mashrabiya*, however, is a hybrid object that on the one hand retains its original reference as an ornamental frame, yet on the other hand becomes an art object expressing a popular adage. There is, nevertheless, still a language barrier. The meaning of the Arabic words "Al Sabr Gamil," written in Arabic script on the *mashrabiya*, is accessible to an Arabic-speaking audience, but inaccessible for a non-Arabic speaking audience. Hefuna's work thus resonates differently depending on where it is shown, thus her *mashrabiya* becomes a mediating frame between cultures. In much of her oeuvre, points of view, what we can or cannot see converge with markers of identity and geolocality. Nevertheless, Hefuna is always careful to point out that these markers are in flux and under the right conditions, open to change or reinterpretation. Perhaps this is the lens through which to view the works in *Walls and Margins*; not only as mere exercises in beauty and patience, but as testaments to perseverance and resistance.



Al Sabr Gamil
by Susan Hefuna

Photograph by Capital D Studio

5 See for a comprehensive discussion on Sliman Mansour: Gannit Ankori."Earth: Sliman Mansour and the Poetics of Sumud". Palestinian Art. London: Reaktion Books, 2006. P.60-92.

6 Cfr. Maymanah Farhat."In Conversation with Artist Nadia Ayari". Jadaliyya, March 10 2014. www.jadaliyya.com/pages/index/16805/in-conversation-with-artist-nadia-ayari [last accessed 15 August 2015]

7 Dorothea Schoene. "Steve Sabella's Ecdysis: The Catharsis of Metamorphosis." Contemporary Practices - Volume XI (2012). P.116-119. P. 118.

8 Ibid 6

ABDULNASSER GHAREM

b. 1973, Khamis Mushait, Saudi Arabia

Abdulnasser Gharem is both, a Lieutenant Colonel in the Saudi Arabian army as well as a conceptual artist. His practice includes photography, video, sculpture, and public interventions, and critically explores daily life and contemporary issues with a particular focus on themes of authority and control.

In *Concrete Block II*, Gharem honours the legacy of the French conceptual artist Marcel DuChamp, who famously selected and exhibited ordinary, readymade objects in museum settings. In this piece, Gharem transports to the gallery space a concrete roadblock, similar to those that can be found outside official Western buildings in the region. By isolating, and re-contextualising these everyday symbols of power, Gharem raises critical questions surrounding political alliances, foreign presence, and ultimately, civic trust.

An internationally recognised artist, Gharem has been exhibiting since 2004. He has since participated in exhibitions and biennales worldwide, including shows at the Victoria and Albert Museum in London (2012-13) and the Mori Art Museum in Tokyo (2012), the Venice Biennale (2011) and a solo exhibition in London (2013). In 2011, Gharem's work set a record-breaking sale at Christie's in Dubai, establishing Gharem as the highest selling living artist in the Gulf.

Gharem attended the King Abdulaziz Academy and the Leader Institute in Riyadh before studying art at Al-Meftaha Arts Village in Abha. He is the co-founder of the nonprofit arts organisation, Edge of Arabia. He lives and works in Riyadh.

BIBLIOGRAPHY:

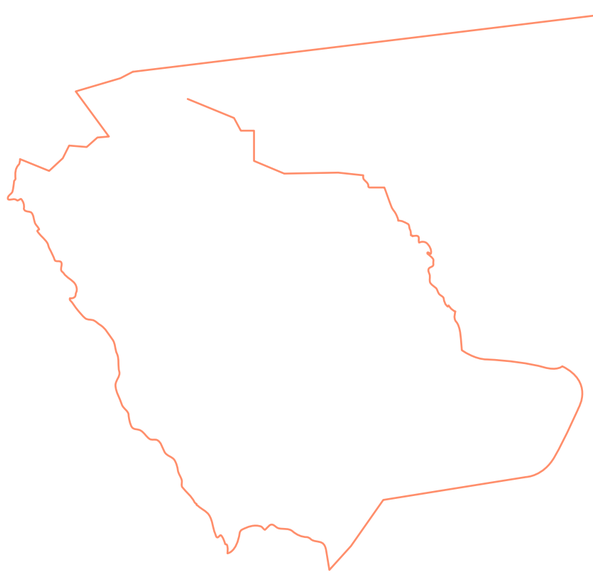
www.abdulnassergharem.com, Np. Web. September 16 2015.

http://edgeofarabia.com/artists/abdulnasser-gharem, Np. Web. September 16 2015.

"Saudi Solider questions authority with art," Interview with Abdulnasser Gharem. www.npr.org/2013/11/08/243492165/saudi-soldier-questions-authority-with-art-and-plastic-wrap, Np. November 8 2012. Web.September 16 2015.

عبدالناصر غارم

مواليد ١٩٧٣، خميس مشيط، المملكة العربية السعودية



صورة مقدمة من قاعة الفن المعاصر Photograph courtesy of Contemporary Art Platform

عبدالناصر غارم مقدّم في الجيش السعودي فضلاً عن كونه فناناً مفاهيمياً. تشمل ممارساته التصوير الفوتوغرافي، الفيديو، النحت، والتدخلات العامة. كما تستكشف أعماله بشكل نقدي الحياة اليومية والقضايا المعاصرة وبتركيز خاص على مواضيع السلطة والسيطرة.

يقدّم عمل «كتلة خرسانية ٢» تحية لذكرى الفنان المفاهيمي الفرنسي مارسيل دوشامب المعروف باختياره لأغراض عادية جاهزة الصنع وعرضها في سياق المتحف. ينقل غارم في هذه القطعة حاجز طريق كونكريتي على غرار الحواجز المتواجدة خارج المباني الرسمية التابعة لجهات غربية في العالم العربي ليعرضه داخل المعرض. من خلال عزل وإعادة تكوين السياق الذي تتواجد فيه هذه الرموز اليومية للسلطة، يثير غارم تساؤلات نقدية حول التحالفات السياسية والوجود الأجنبي والتي تقود في نهاية المطاف إلى تساؤلات حول الثقة المدنية.

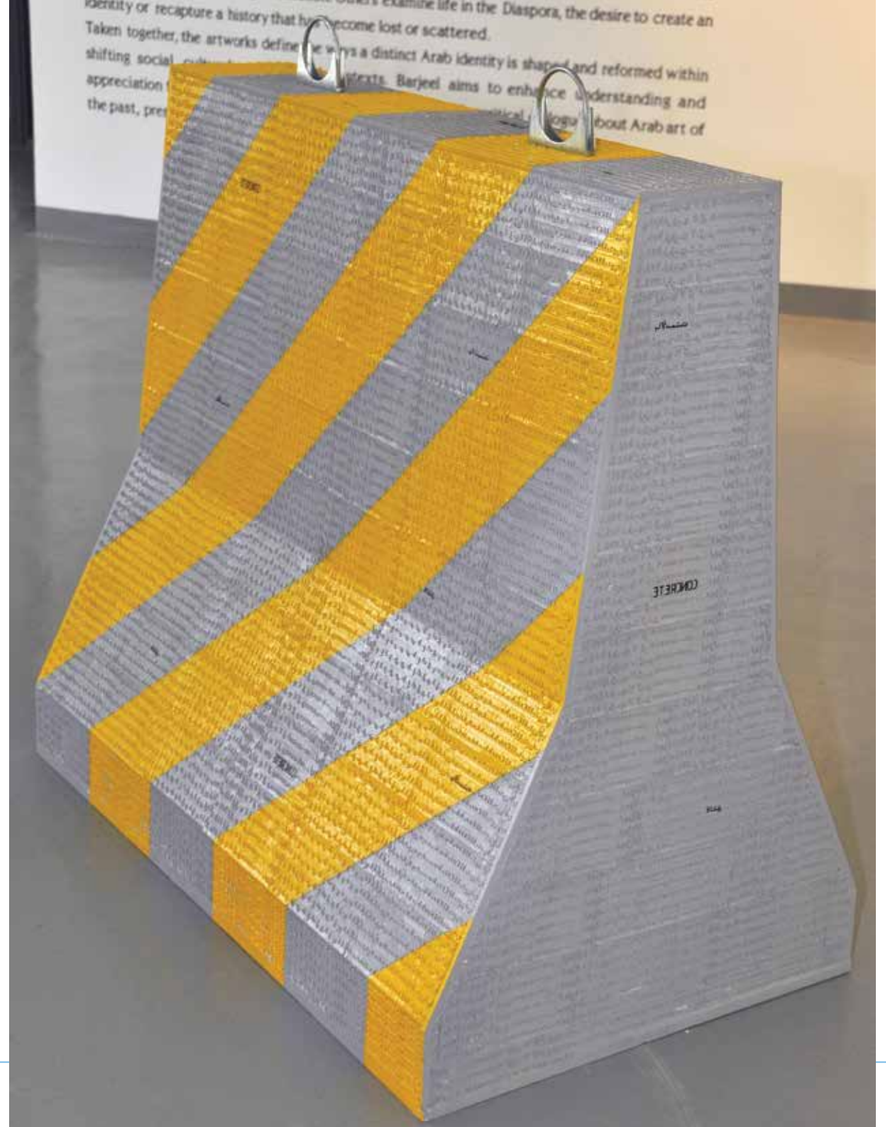
غارم فنان معروف دولياً تم عرض أعماله منذ العام ٢٠٠٤ في معارض وبينالية حول العالم منها متحف فيكتوريا وألبرت في لندن (٢٠١٢-١٣)، ومتحف موري للفنون في طوكيو (٢٠١٢)، وبينالي البندقية (٢٠١١)، فضلاً عن معرض فردي في لندن (٢٠١٣). تم بيع عمل غارم في دار كريستيز في دبي عام ٢٠١١ لقاء مبلغ حطّم الرقم القياسي جاعلاً من أعماله الأكثر مبيعاً لفنان حي في منطقة الخليج.

تلقى غارم تعليمه في أكاديمية الملك عبد العزيز ومعهد القيادة في الرياض قبل أن يدرس الفن في قرية المفتاحة التشكيلية في أبها. الفنان هو المؤسس المشارك لمنظمة «إيدج أوف أرابيا» غير الربحية للفنون. يعيش ويعمل في مدينة الرياض.

عبدالناصر غارم
كتلة خرسانية ٢، ٢٠١٠
ختم مطاطي، خشب
١٠٧ x ١٢٣ x ٦٩ سم

Abdulnasser Gharem
Concrete Block II, 2010
rubber stamps, wood sculpture
107 x 123 x 69 cm

تصوير كابيتال دي ستوديو
Photograph by Capital D Studio



ADEL ABDESSEMED

b. 1971, Constantine, Algeria

Adel Abdessemed is a conceptual artist working in a range of media, including drawing, photography, performance, and installation. He is known for a body of work that transforms everyday materials and images into provocative commentaries on violence and spectatorship. Drawing on an array of historical and philosophical references, the artist creates works with multilayered meanings.

In *Sphere I* Abdessemed uses metal razor wire to construct a seemingly simple sphere. The metal razor wire conventionally used to erect barriers is, in this piece, used to also form an opening. Striking in its elegance, the piece jarringly hints at a lurking menace and the potential for violence. Both delicate and dictatorial, the installation conveys a sheer formal beauty that serves as a biting reflection on authority and commentary on the universality of ongoing struggles for power.

Abdessemed has been exhibiting his work since moving to Paris in 1999. Since 2000, he has participated in various international biennales and triennales, including the 2007 Venice Biennale and the 2012 Paris Triennale, in addition to having had numerous solo shows throughout the U.S., Europe, and the Middle East, including a 2008 exhibition at the Massachusetts Institute of Technology's List Visual Arts Center and a 2012 exhibition at Centre Georges Pompidou.

Abdessemed attended the Beaux-Arts in Algiers from 1987-94. In 1994, political unrest in Algeria brought him to Lyons, France, where he continued his training at Ecole des Beaux-Arts. He completed his studies in Paris in 2000. A year later, he enrolled at the International Studio Program at P.S. 1 Contemporary in New York.

He presently lives and works in Paris.

Photograph courtesy of Grant Delin, Wikimedia Commons

الصورة مقدمة من جرانت دلين، Wikimedia Commons

BIBLIOGRAPHY:

Elisabeth Lebovici, "Adel Abdessemed en coversation avec Elisabeth Lebovici," A L'attaque: Adel Abdessemed (Zurich: JRP/Ringier, 2007).

Adel Abdessemed: Global (Paris: Frac Champagne-Adenne and Galerie Kamel Mennour, 2015).

عادل عبد الصمد

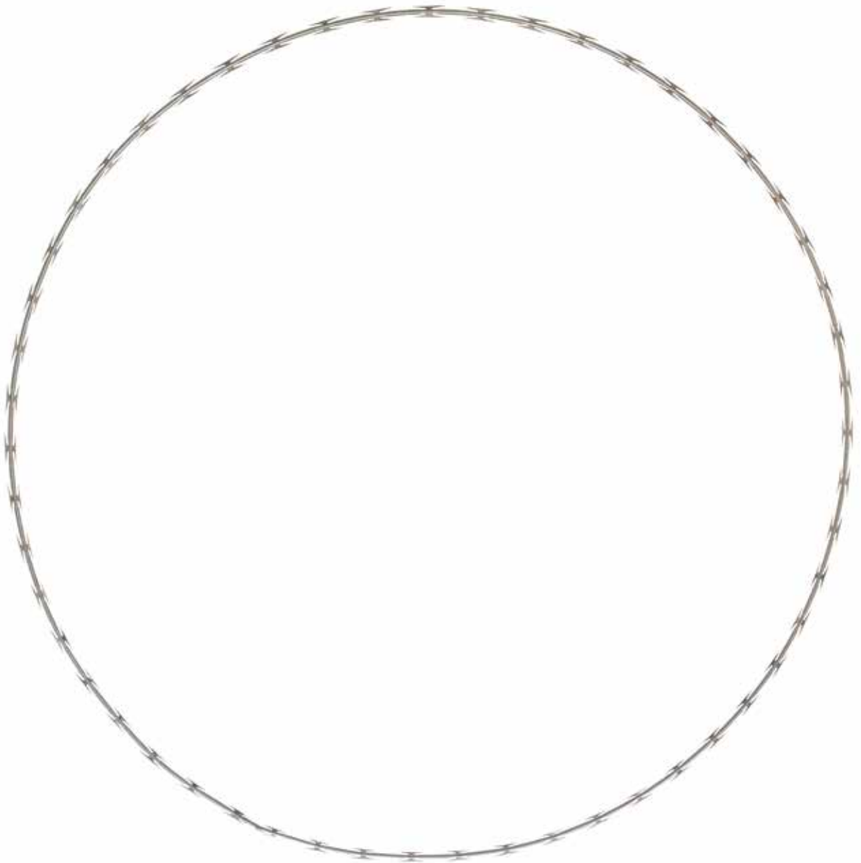
مواليد ١٩٧١، قسنطينة، الجزائر

عادل عبد الصمد فنان مفاهيمي يعمل من خلال وسائط متعددة تشمل الرسم، التصوير، الأداء، والتجهيزات الفنية، وهو معروف بأعماله التي تحوّل المواد والصور اليومية إلى تعليقات مستفزة حول العنف والمشاهدة. يقوم الفنان بتكوين أعمال ذات معانٍ متعددة الطبقات مستوحياً من مجموعة من المراجع التاريخية والفلسفيّة.

قام عبد الصمد في عمله «جسم كروي ١» باستخدام سلك معدني شائك لصنع جسم كروي بسيط في ظاهره، حيث استعمل السلك الذي يتم استخدامه عادة لتشييد الحواجز لصنع فتحة ما. يلمّح العمل الأنيق بشكل صارخ إلى خطر متربّص وإمكانية لحدوث العنف، كما يعكس التجهيز في رقّته واستثنائيته جمالاً رسمياً خالصاً كانعكاس للسلطة وتعقيب حول الصراعات المستمرة حولها في العالم.

منذ انتقاله إلى باريس في العام ١٩٩٩ وعبد الصمد يعرض أعماله، كما قام بالمشاركة منذ العام ٢٠٠٠ في عدة بينياليات وترينياليات بما فيها بينالي البندقية ٢٠٠٧ وترينالي باريس ٢٠١٢، بالإضافة إلى عروض فردية عدة في الولايات المتحدة وأوروبا والشرق الأوسط، منها معرض عام ٢٠٠٨ في مركز «ليست» للفنون البصرية في معهد «ماساتشوستس» للتكنولوجيا وآخر في مركز «جورج بومبيدو» عام ٢٠١٢.

درس عبد الصمد الفنون الجميلة في الجزائر العاصمة خلال السنوات ١٩٨٧-١٩٩٤ ومع اشتداد وتيرة الاضطرابات السياسية انتقل ليكمل تدريبه في مدرسة الفنون الجميلة في ليون، فرنسا. أتم تعليمه عام ٢٠٠٠ والتحق بعدها بعام ببرنامج الاستوديو العالمي في نيويورك. يقيم ويعمل حالياً في باريس.



Photograph by Capital D Studio

تصوير: كابيتال دي ستوديو

عادل عبد الصمد
جسم كروي ١ ٢٠٠٦
سلك معدني شائك
١٩٦.٦ x ١٧٤.٤ سم

Adel Abdessemed
Sphere I, 2006
Metal razor wire
196.6 x 174.4 cm

AKRAM ZATAARI

b. 1966, Saida, Lebanon

Akram Zataari is a filmmaker, photographer, and curator. Zataari is interested in collecting and re-contextualising a range of visual and textual documents that investigate the relationship between history and memory, particularly within the context of postwar Lebanon. *Untitled (Syrian MiG Fighter over Lebanon, 1982)* is suggestive of Zataari's interest in the intersection of visual imagery with technology and methods of surveillance. The image comes from archival material Zataari incorporated into his 2013 video and photographic installation for the Lebanese Pavilion in the 2013 Venice Biennale. The project, *Letter to a Refusing Pilot*, excavates a rumor that circulated in Zataari's hometown regarding an Israeli pilot who, during the 1982 Israeli invasion, refused to hit his assigned target, instead dropping his bomb into the sea. Related, but itself an independent piece, *Untitled (Syrian MiG Fighter over Lebanon, 1982)* highlights the intimate stories often concealed within the historical materiality and measured distance of archival documents and official histories.

Zataari has exhibited in collective and solo shows worldwide and has received numerous residencies and awards, including the 2011 Grand Prize of the 17th International Contemporary Art festival in Sao Paulo. In 1997, he co-founded the Arab Image Foundation, a Beirut-based photography archive.

Zataari received his undergraduate degree in architecture from the American University of Beirut and a Masters of Arts in Media Studies from the New School for Social Research in New York, NY. He lives and works in Beirut.

Photograph courtesy of Sfeir-Semler Gallery

BIBLIOGRAPHY:

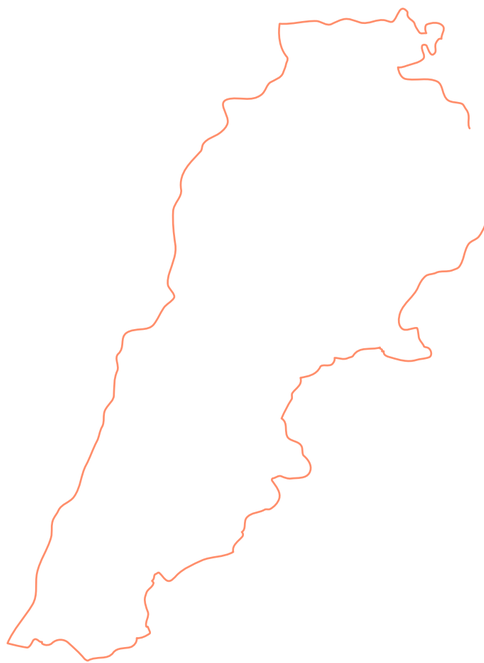
Chad Elias, "The Libidinal Archive: A Conversation with Akram Zataari," Tate Papers, issue 19 (March 12 2013).

Hannah Feldman and Akram Zataari, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed," Art Journal (summer 2007), pp. 48-67.

Mohmoud Hojeij, Mohamad Soueid, and Akram Zataari, "Disciplined Spontaneity: A Conversation on Video Production in Beirut," Parachute (2002), pp. 80-90.

أكرم زعتري

مواليد ١٩٦٦، صيدا، لبنان



أكرم زعتري هو مخرج ومصوّر وقيّم فني مهتم بتجميع وإعادة تشكيل السياقات في مجموعة من الملفات المرئية والنصية التي تحقق في العلاقة بين التاريخ والذاكرة، لا سيما في سياق لبنان ما بعد الحرب.

عمل «دون عنوان (مقاتل MiG سوري فوق لبنان، ١٩٨٢)» هو مؤشر على اهتمام زعتري بتقاطع الصور المرئية مع التكنولوجيا وأساليب المراقبة. يأتي مصدر الصورة من مواد أرشيفية قام الفنان بإدراجها في تجهيزه الفني الذي يستخدم الفيديو والصور الفوتوغرافية في الجناح اللبناني في بينالي البندقية عام ٢٠١٣. كما يقوم مشروع «رسالة إلى طيار رافض» بالتنقيب في شائعة انتشرت في مسقط رأس الفنان أثناء الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢ مفادها رفض طيار إسرائيلي ضرب الهدف المعيّن له مُسقطاً قنبلته في البحر. وفي الصلة ذاتها، ولكن كعمل مستقل في حد ذاته، فإن «دون عنوان (مقاتل MiG سوري فوق لبنان، ١٩٨٢)» يسلّط الضوء على قصص حميمة مخفية في كثير من الأحيان داخل المادية التاريخية والمسافة المحسوبة ما بين الوثائق الأرشيفية وتاريخها الرسمي.

قام زعتري بعرض أعماله في معارض منفردة وجماعية حول العالم، كما حصل على جوائز وإقامات فنية عدة منها الجائزة الكبرى لمهرجان الفن المعاصر العالمي السابع عشر في ساو باولو عام ٢٠١١. كما أنه أحد مؤسسي المؤسسة العربية للصورة وهو أرشيف للصور مقره بيروت.

تلقى زعتري شهادة البكالوريوس في الهندسة المعمارية من الجامعة الأمريكية في بيروت وشهادة الماجستير في الدراسات الإعلامية من المدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية في نيويورك. يعيش ويعمل في بيروت.

الصورة مقدمة من غالري صفير- زملر و الفنان Photograph courtesy of Sfeir-Semler Gallery and the artist

أكرم زعتري
دون عنوان (مقاتل MiG سوري فوق لبنان، ١٩٨٢)
٢٠١٤، طباعة نافثة للحبر على ورق "هانيموليه"
١٠٠ x ١٤٥ سم

Akram Zaatari
Untitled (Syrian MiG Fighter over Lebanon, 1982)
2014, Inkjet print on Hahnemühle paper
100 x 145cm

ASIM ABU SHAQRA

1961 - 1990, Umm al-Fahm

Born into a family of artists, Abu Shaqra left his hometown in 1981 to study at the Kalisher Art Academy in Tel Aviv, graduating in 1986 and later teaching at his alma mater.

A painter, Abu Shaqra's central motif was the *sabra*, or cactus. The artist often depicted this iconic symbol of Palestinian steadfastness as uprooted and planted in a flowerpot. Critics have often read Abu Shaqra's domesticated sabras as self-portraits, reflective of the artist's own displaced status as a Palestinian living and working in Israel.

Representative of Abu Shaqra's larger body of work, *Cactus with City in Background* depicts a potted sabra on a windowsill that opens onto a nighttime urban-scape. The tall, vertical thrust of the buildings with their rhythmic windows, stand in contrast to the rounded, organic form of the cactus and highlight the plant's unnatural interior confinement. A second painting, *Beast*, also centralises its main subject, isolating and alienating the animal form outside of his natural environment and depicts the subject with Abu Shaqra's characteristically broad, sweeping brushstrokes and simple, yet bold outlines.

In 1988, Abu Shaqra held solo exhibitions at the Umm el-Fahm Gallery and Tel Aviv's Rap Gallery. He continued to exhibit until his death in 1990. In honour of his prolific career, retrospectives of his work have been organised at the Israel Museum in Jerusalem (1991), the Helena Rubsenstein Pavilion for Contemporary Art at the Tel Aviv Museum (1994) and the Golconda Fine Art Gallery in Tel Aviv (2008). In 2013, a monograph on Abu Shaqra was published by Nira Itzaki with an accompanying exhibition at Tel Aviv's Chelouche Gallery.

Photograph courtesy of Younis Alkara الصورة مقدمة من يونس القرا

BIBLIOGRAPHY:

"Asim Abu Shaqra (1961-1990): The Artist's Eye and the Cactus Tree," Palestinian Art: From 1850-the Present (London: Saqi, 2009), pp. 183-203.

Asim Abu Shakra. Edited by Nira Itzaki (Tel Aviv: Chelouche Gallery, 2013).

Tally Tamir, "The Shadow of Foreignness: On the Paintings of Asim Abu Shakra," in Palestine-Israel: Journal of Politics, Economics, and Culture v6 n1 1999. www.pij.org/details.php?id=962

عاصم أبو شقرة

١٩٦١-١٩٩٠، أم الفحم

ولد عاصم أبو شقرة لعائلة من الفنانين، وترك مسقط رأسه عام ١٩٨١ ليدرس في أكاديمية «كاليشير» في تل أبيب ويتخرج عام ١٩٨٦ ليصبح أستاذاً في الأكاديمية نفسها.

كرسّام، كان الشكل المركزي في لوحات أبو شقرة هو الصَبرة أو الصبّار. غالباً ما صوّر الفنان هذا الرمز الأيقوني للصمود الفلسطيني كما لو تم اقتلاعه وزرعه في أصيص. يرى النقاد في كثير من الأحيان صبّار أبو شقرة تصويراً ذاتياً يعكس حالة الفنان كفلسطيني تم اجتثاثه من جذوره ليعيش ويعمل في إسرائيل.

تمثل لوحة «صبّار ومدينة في الخلفية» غالبية أعمال أبو شقرة العظمى، مصوّرة وعاء على حافة نافذة تفتح على ليل لمنظر من منطقة حضرية. يقف الانتصاب العمودي للمباني العالية وواجهاتها الإيقاعية على النقيض من الشكل العضوي للصبّار ذي الإنحناءات، مسلّطاً الضوء على حالة الاحتجاز الداخلي غير الطبيعية للنبات. كما يضع الفنان الموضوع الرئيسي للوحته الثانية «وحش» في المركز، عازلاً شكل الحيوان وجاعلاً منه غريباً خارج بيئته الطبيعية، مصوّراً موضوع اللوحة بضربات ريشته الواسعة والعريضة المميّزة، وخطوطه البسيطة والجريئة في آن معاً.

أقام أبو شقرة معارض فنية منفردة في معرض أم الفحم وصالة «راب» الفنية في تل أبيب واستمر في عرض أعماله حتى وفاته عام ١٩٩٠. تم تنظيم معارض تستريح أعماله لتحتفي بسيرته المهنية المعطاة في «متحف إسرائيل» في تل أبيب (١٩٩١)، بافيليون «هيلينا روبينستاين» للفن المعاصر في متحف تل أبيب (١٩٩٤)، وصالة «غولكوندا» للفنون الجميلة في تل أبيب (٢٠٠٨). تم نشر مونوغراف عنه من كتابة نيرا إتزاكي بالتزامن مع معرض في صالة «شيلوش» في تل أبيب عام ٢٠١٣.

عاصم أبو شقرة
وحش، ١٩٨٦
ألوان زيتية مخففة وباستيل على ورق
٧٠ x ١٠٠ سم

[في اليمين]
صبّار ومدينة في الخلفية ١٩٨٨
ألوان زيتية على قماش
١٤٠ x ١٠٥ سم

Asim Abu Shaqra
Beast, 1986
Diluted oil and pastel on paper
70 x 100 cm

(right page)
Cactus with City in the Background
1988, Oil on paper
140 x 105 cm

Photographs by Capital D Studio
تصوير: كابيتال دي ستوديو

CHARBEL-JOSEPH H. BOUTROS

b. 1981, Lebanon

Charbel-joseph H. Boutros is known for his multi-disciplinary work. Inspired by the legacy of conceptual art, Boutros often takes a minimalist approach to his installations that are poetic in their visual simplicity, yet intricate in their investigation of conceptual ideas.
The Sun is My Only Ally is part of a series of works that activates the sun in the artistic process. The title, written with a stencil system, is made visible on the paper in pale yellow after being exposed to UV rays. Referencing the history of photography (the Greek word that means 'to write with light'), Boutros illuminates the role of science and nature as integral to the artistic process. The juxtaposition of the work's stark literalness and poetic beauty emanates from the piece, *Mixed Water, Lebanon, Israel*. A framed map of Lebanon and one of Israel are mounted on either side of a small wooden shelf that holds a small glass filled with equal amounts of mineral water from Lebanon (Sohat) and Israel (Eden). Visually distilling the complexity of the issue, Boutros creates a sense of estrangement in the viewer that is paradoxically more powerful than the standard media representation of an often violent conflict.
Boutros' work has been exhibited in biennials, galleries, and museums worldwide, including solo shows at Grey Noise in Dubai (2014) and Palais de Tokyo in Paris (2015). He has been awarded residencies in Maastrict, Sao Paulo, Paris, and Tokyo. His work has been collected by Bonnefanten Museum in Hedge, House Collection in Netherlands, and the Dutch Ministry of Culture.
He lives between Beirut, Paris, and Maastricht.

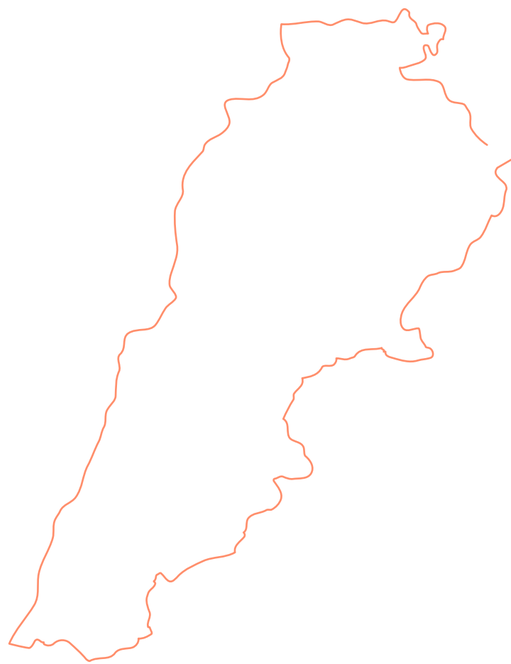
Photograph by Vijai Patchineelam

تصوير: فيجاي باتشينيلام

BIBLIOGRAPHY
www.charbeljosephageboutros.com, N.p., 2015. Web. June 1, 2015.
"Le romantisme conceptual de Charbel-Joseph H. Boutros," Lunettes Rouges (July 16 2014).
www.lunettesrouges.blog.lemonde.fr
www.youtube.com/watch?v=uvH5KtoglWw, N.p., 2015. Web. June 1 2015.

شربل-جوزيف ح. بطرس

مواليد ١٩٨١، لبنان



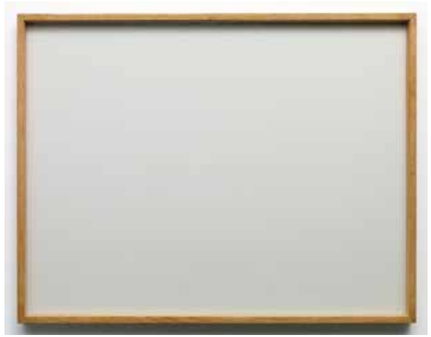
شربل جوزيف ح. بطرس معروف بأعماله متعددة التخصصات، المستوحاة من إرث الفن المفاهيمي الذي ينتهج الحد الأدنى في تجهيزاته الشعرية من خلال بساطتها البصرية وتعقيد تحقيقاتها في مجال الأفكار والمفاهيم النظرية.
عمل «الشمس حليفي الوحيد» جزء من سلسلة من الأعمال التي تفعّل دور الشمس في العملية الفنية، حيث ليس بالإمكان رؤية العنوان المكتوب بنظام الاستنسل على ورقة صفراء شاحبة إلا عند تعرض الورقة للأشعة فوق البنفسجية. هنا، يقوم بطرس بإلقاء الضوء على دورالعلم والطبيعة كجزء لا يتجزأ من العملية الفنية من خلال الرجوع إلى تاريخ التصوير الفوتوغرافي («فوتوغراف» هي كلمة يونانية تعني «الكتابة بالضوء»). كما تنبعث لتجاور حَرفية العمل الصارخة والجمال الشعري في عمله «مياه مختلطة، لبنان، إسرائيل»، حيث علّق الفنان خريطتين مؤطرتين للبنان وإسرائيل على جانبي رف خشبي صغير يحمل كأساً صغيرة مليئة بكميات متساوية من المياه المعدنية من لبنان (صحة) وإسرائيل (عدن). يخلق بطرس شعوراً بالغربة في المُشاهد من خلال استخلاص تعقيد القضية بطريقة بصرية تطرح مفارقة أكثر قوة من تمثيل وسائل الاعلام السائد للصراع والذي يتّسم بالعنف في كثير من الأحيان.
تم عرض أعمال بطرس في بينالية ومعارض ومتاحف عالمية منها معرض فردي في «غراي نويز» في دبي (٢٠١٤) و«قصر طوكيو» في باريس (٢٠١٥). كما حصل على إقامات فنية في ماستريخت، ساو باولو، باريس، وطوكيو. وتم اقتناء عمله من قبل متحف «بونيفانتن» في «هيدج»، ضمن مجموعة دار الاقتناء في هولندا، ووزارة الثقافة الهولندية. يعيش حالياً بين بيروت وباريس وماستريخت.

شربل-جوزيف ح. بطرس
مياه مختلطة لبنان، إسرائيل ٢٠١٣
قدح لشرب المياه – مزيج متساو من المياه المعدنية اللبنانية (صحة)، والمياه المعدنية الإسرائيلية (عدن)، رف خشبي، طباعة حبرية على ورق أرشيف، مسامير مصبوغة
٤٠ x ٧٠ x ٢١ سم

[في الاسفل]
الشمس حليفي الوحيد، ٢٠١٢
إطار خشبي، صحيفة مطبوعة، شمس بيروت
٥٥ x ٧٥ سم

Charbel-joseph H. Boutros
Mixed Water, Lebanon, Israel, 2013
Drinking glass, water - an equal mix of Lebanese mineral water (Sohat), and Israeli mineral water (Eden), wooden shelf, inkjet print on archival paper, painted nails
40 x 70 x 21 cm

(bottom)
The Sun is My Only Ally, 2012
Wooden frame, newspaper print
sun of Beirut, 55 x 75 cm



الصور مقدمة من غراي نويز غاليري Photographs courtesy of Grey Noise Gallery

DJAMEL TATAH

b. 1959, France

Djamel Tatah is a painter of Algerian heritage, working using a technique of wax painting and photography, in addition to digital technology. The artist is best known for his distinctive canvases that depict anonymous, life-sized figures set against monochromatic coloured canvases, suggestive of geometric abstractions. Using minimal narrative detail, Tatah creates works that are visually striking in their simplicity.

In *Untitled*, Tatah portrays two young men, one seated and another standing. The figures' physical proximity is juxtaposed with their emotional disengagement from one another, highlighted by a background that is starkly divided into blue and black. Tatah's choice of bold colours offers a sharp contrast to the silence between the two young men that permeates the composition. Although both the figures and their location are anonymous, their posture and facial expressions suggest an emotional narrative that conveys a sense of boredom and estrangement among disenfranchised youth.

He studied at Beaux-Arts School of Saint-Etienne from 1981-86. Tatah has participated extensively in collective exhibitions throughout Europe, as well as in China, Russia, Palestine, and Algeria. In 1989, he held his first solo exhibit when he moved to Marseille. Since then, he has held solo shows at galleries and museums throughout France and Europe, including a 2013-14 retrospective at the Marguerite and Aime Maeght Foundation accompanied by a monograph on the artist, in collaboration with the Museum of Modern and Contemporary Art of Algiers.

The artist lives and works in Bourgogne.

Photograph by Thierry Crombet

تصوير تيري كرومبي

BIBLIOGRAPHY:

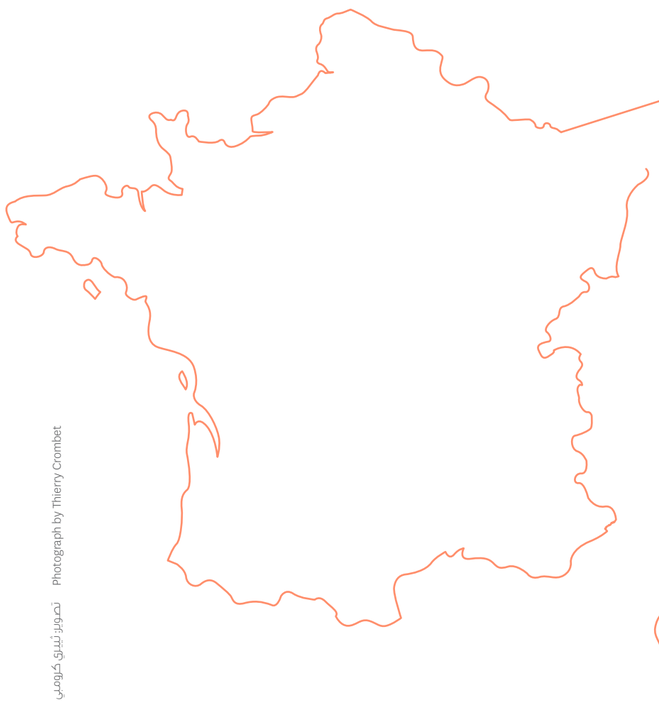
www.djameltatah.com, N.p. Web. May 16 2015.

Djamel Tatah, Musuem of Modern Art Algiers and Marguerite and Aime Maeght Foundation (2013)

Djamel Tatah, Museum of Modern Art Saint-Etienne (May 2014)

جمال طاطاح

مواليد ١٩٥٩، فرنسا



جمال طاطاح رسام ذو أصول جزائرية يعمل باستخدام تقنيات الرسم الشمعي والتصوير بالإضافة إلى التكنولوجيا الرقمية. اشتهرت لوحاته المميزة بتصوير شخصيات مجهولة بالحجم الطبيعي ضد خلفية من اللوحات أحادية اللون الموحية بالتجريدات الهندسية. وباستخدام الحد الأدنى من سرد التفاصيل، يخلق طاطاح أعمالاً لافتة بصرياً في بساطتها.

في «دون عنوان»، يصور طاطاح شابين أحدهما جالس بينما يقف الآخر. يعكس تقارب الشخصين الجسدي تباعدهما العاطفي عن بعضهما البعض، الأمر الذي تساهم خلفية اللوحة المقسومة بشكل صارخ إلى الأزرق والأسود في إبرازه. جاء اختيار طاطاح لهذه الألوان الجريئة ليطرح تناقضاً حاداً أمام الصمت السائد بين الشابين والذي يتخلل التكوين. وعلى الرغم من أن كلا الشخصين وموقعهما مجهول للناظر، إلا أن وضعيتهم وتعابير الوجوه توحي بوجود سرد عاطفي ينقل شعور الملل والقطيعة بين الشابين العاجزين.

تلقى طاطاح تعليمه في مدرسة سانت اتيان للفنون الجميلة خلال الأعوام ١٩٨٦-١٩٨١ وشارك على نطاق واسع في معارض جماعية في جميع أنحاء أوروبا وكذلك الصين وروسيا وفلسطين والجزائر. أقام أول معرض فردي له عام ١٩٨٩ عند انتقاله إلى مرسيليا. منذ ذلك الحين، قام بعروض فردية في صالات عرض ومتاحف في جميع أنحاء فرنسا وأوروبا، بما في ذلك معرض استعادي ترافقه دراسة عن الفنان في عامي بين العامين ٢٠١٣ – ٢٠١٤ في مؤسسة مارغريت وايميه ميبت وبالتعاون مع متحف الفن الحديث والمعاصر في الجزائر العاصمة.

يعيش الفنان ويعمل في بورغون.

جمال طاطاح
دون عنوان، ٢٠١٢
ألوان زيتية وشمع على قماش
٣٠٠ x ٢٠٠ سم

Djamel Tatah
Untitled, 2012
Oil and wax on canvas
300 x 200 cm

تصوير كابيتال دي ستوديو

Photograph by Capital D Studio

DRISS OUADAHI

b. 1959, Casablanca, Morocco

Driss Ouadahi is an artist of Algerian heritage who moved to Kabiliya at the age of four and lived there for nine years, then moving to Algiers. An architect and artist, Ouadahi is most recognised for his large-scale oil paintings that collage the architectural language of modernity—high rise buildings, parking lots, fences, and metro passageways—into anonymous urbanscapes. Once symbols of modernisation and technological achievement, Ouadahi's abstracted modernist forms now convey a sense of urban dislocation and alienation.

Vue d'ensemble and *Zinnober* represent a body of work that Ouadahi began by painting public housing in Algiers. Modeled on France's housing at fixed prices for immigrants from the former colonies, the public housing in Algiers housed displaced and formerly rural populations. Ouadahi's cityscapes of steel, glass, and concrete—the materials of modernism—are often geographically non-descript, yet, speak to the politics of class and ethnicity associated with failed promises of modernity.

Ouadahi has exhibited in solo shows throughout the U.S. and Europe, in addition to numerous group exhibitions. Recent exhibitions include 11th Biennale de L'Art Africain Contemporain in Dakar, 25 Ans de Creativite Arabe at Institute du Monde Arabe, and in the Future of a Promise at the 54th Venice Biennale. He studied architecture in Algiers (1979-82) and art at Ecole Superieure des Beaux-Arts d'Algiers (1984-87) before continuing his training and graduating from the Kunstakadamie Dusseldorf (1988-94).

He lives and works in Dusseldorf, Germany.

Photograph courtesy of Lawrie Shabibi الصورة مقدمة من لوري شبيبي

BIBLIOGRAPHY

"If Walls Could Talk..." An Interview with Driss Ouadahi by Rachida Triki. Ibraaz (May 24 2012). www.ibraaz.org/interviews/27

Christopher Lord, "Driss Ouadahi Sees Modern Life Filtered through a Mesh," The National. www.thenational.ae/arts-culture/art/driss-ouadahi-show-sees-modern-life-filtered-through-a-mesh, N.p., Feb 26 2012. Web. May 26 2015.

"Driss Ouadahi," in New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century. Edited by Hossein Amirsadeghi, Salwa Mikdadi, and Nada Shabout. London: Transglobe Publishing, 2009. Pgs. 236-238.

إدريس وضاحي

مواليد ١٩٥٩، الدار البيْضاء

إدريس وضاحي فنان ذو أصول جزائرية عاش في منطقة بلاد القبائل لتسع سنوات منذ الرابعة من العمر ليستقر بعدها في الجزائر العاصمة. كمعماري وفنان، يشتهر وضاحي بلوحاته الزيتية ذات القياسات الكبيرة والتي تجمع لغة العمارة في الحداثة – من مبان شاهقة الارتفاع، مواقف سيارات، أسوار وممرات شبكة الميترو- لتكوّن منظوّرات حضرية مجهولة الهوية. حيث تنقل أشكال وضاحي الحضارية التجريدية شعور التفكك الحضري والاغتراب بعد أن كانت من قبل رمزاً للحداثة والإنجاز التكنولوجي.

تمثّل لوحاته «نظرة عامة» و«زئبق أحمر» مجموعة من الأعمال التي بدأها الفنان من خلال رسمه على جدران البيوت الشعبية في الجزائر العاصمة، حيث تم تصميم هذه المنازل على غرار المشروعات السكنية ذات السعر الثابت في فرنسا والمخصصة لمهاجري المستعمرات الفرنسية السابقة لتؤوي النازحين وسكان الريف القادمين إلى المدينة. هذا ومن الصعب في كثير من الأحيان وصف جغرافية مناظر مدينة وضاحي ومواد إنشائها الحديثة من صلب وزجاج وخرسانة، إلا أنها تتناول مواضيع السياسة الطبقية والعرقية المرتبطة بوعود فشلت الحداثة في إيفائها.

عرض وضاحي أعماله منفرداً في معارض جابت الولايات المتحدة وأوروبا بالإضافة إلى مشاركته في معارض جماعية عدة. تشمل آخر معارضه بينالي الفن الأفريقي المعاصر II في داكار « ٢٥ عاماً من إبداع اللغة العربية» في معهد العالم العربي، و«مستقبل وعد» في بينالي البندقية ٥٤. درس وضاحي الهندسة المعمارية في الجزائر العاصمة (١٩٧٩-١٩٨٢) والفن في الكلية العليا للفنون الجميلة في الجزائر (١٩٨٧-١٩٨٤) قبيل استمراره في التدريب وتخرجه من أكاديمية الفنون في دوسلدورف (١٩٨٨-١٩٩٤). يعيش ويعمل في دوسلدورف، ألمانيا.

Driss Ouadahi
Zinnober, 2014
Oil on canvas
190 x 240 cm

(right page)
Vue d'ensemble, 2013
Oil on canvas
160 x 240 cm

إدريس وضاحي
زئبق أحمر، ٢٠١٤
ألوان زيتية على قماش
١٩٠ x ٢٤٠ سم

[في اليمين]
نظرة عامة، ٢٠١٣
ألوان زيتية على قماش
١٦٠ x ٢٤٠ سم

Photographs by Capital D Studio
تصوير: كابيتال دي ستوديو

FADI AL-HAMWI

b. 1986, Damascus, Syria

Fadi Al-Hamwi is known for his work primarily as a painter, although he also works in installation and video. He is most recognised for his eerie portraits of animals isolated against a background of swirling dark, gray colours that offer poignant commentaries on the reality of life experienced under the current violence in Syria.
The painting *Clean Teeth* and mixed media work *Checkpoints* both exhibit Al-Hamwi's characteristic depiction of his subjects, as if viewed through an X-ray machine. In the former work, the cow's disembodied teeth and missing front legs offer a sad, surreal-ist image suggestive of the absurd reality of life under the war in Syria. Through its choice of title, *Checkpoints* offers a more direct reference to the continuing violence in Al-Hamwi's homeland. In this work, the X-ray reveals the inside of a suitcase: a small body cramped in a fetal position against a grid of blue glitter blocks, indicative of smuggled blocks of gold or money. Here, the X-ray technique reveals the hidden realities of political strife in the form of contraband, a glittering promise that attempts to conceal the tragic human cost of war.
He graduated in 2010 from the department of painting and drawing in the Faculty of Fine Arts at the University of Damascus Since 2007, Al-Hamwi has been exhibiting throughout Syria, Lebanon, and the U.K., including a solo show in 2012 at Art House Gallery in Damascus. The artist currently lives and works in Beirut, Lebanon.

Photograph courtesy of the artist الصور مقدمة من الفنان

BIBLIOGRAPHY:
"Fadi al-Hamwi and his Captivating Art from Syria," Revolution Art Now. http://revolutionartnow.altervista.org/fadi-al-hamwi-captivanting-art-syria, N.p., Feb 12 2015. Web. May 26 2015.

فادي الحموي

مواليد ١٩٨٦، دمشق، سوريا

فادي الحموي معروف من خلال أعماله كرسام في المقام الأول رغم عمله في التجهيزات الفنية والفيديو أيضاً. تتميز لوحاته بتصويرها غير التقليدي لحيوانات معزولة على خلفية من الألوان الرمادية الداكنة التي تطرح تعليقات مؤثرة حول واقع الحياة تحت وطأة العنف الحالي في سوريا.
يعكس كل من لوحته «الأسنان النظيفة» وعمله ذي الوسائل الفنية المختلطة «نقاط التفتيش» تصوير الحموي المميز لشخصياته كما لو كان ينظر إليها من خلال جهاز الأشعة السينية. حيث تطرح في العمل الأول أسنان البقرة الموجودة خارج جسدها والأرجل الأمامية المفقودة صورة سريالية تدل على واقع الحياة العبثي في ظل الحرب في سوريا. ومن خلال اختياره لعنوان «نقاط التفتيش»، يقدم الحموي مرجعاً أكثر مباشرة للعنف المستمر في الوطن. في هذا العمل، تكشف الأشعة السينية عن محتويات حقيبة: جسد صغير عاكف في وضع جنيني أمام شبكة من القطع الزرقاء اللامعة التي تشير إلى قطع مُهرَبة من الذهب أو المال. هنا، تكشف تقنية الأشعة السينية الحقائق المخفية للصراع السياسي على شكل مواد مُهرَبة، أو وعد لامع يحاول إخفاء الكلفة البشرية المأسوية للحرب.
تخرّج الحموي من قسم الرسم في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق عام ٢٠١٠. وعرض أعماله منذ العام ٢٠٠٧ في سوريا ولبنان والمملكة المتحدة، بما في ذلك معرض منفرد في صالة «آرت هاوس» الفنية في دمشق عام ٢٠١٢. يعيش الفنان ويعمل في بيروت، لبنان.

Fadi Al-Hamwi
(top)
The Transparent Patient, 2013
Mixed media on canvas
100 x 100 cm

(bottom)
Checkpoints, 2013
Mixed media on canvas
100 x 100 cm

(right page)
Clean Teeth, 2014
Acrylic on canvas
150 x 150 cm

فادي الحموي
[في الاعلى]
المريض الشفاف، ٢٠١٣
مواد مختلفة على قماش
١٠٠ x ١٠٠ سم

[في الاسفل]
نقاط تفتيش، ٢٠١٣
مواد مختلفة على قماش
١٠٠ x ١٠٠ سم

[في اليمين]
أسنان نظيفة ٢٠١٤
أكريليك على قماش
١٥٠ x ١٥٠ سم

Photographs by Capital D Studio
تصوير كابيتال دي ستوديو

FARAH AL QASIMI

b. 1991, Abu Dhabi, UAE

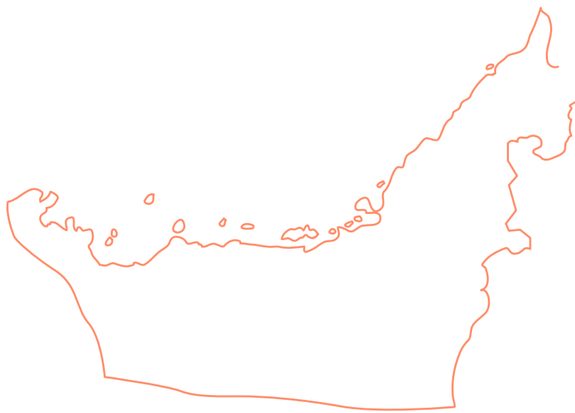
Farah Al Qasimi is a photographer whose practice is distinctive due to her ability to capture the seemingly trivial details of everyday life through colour photographs that are embedded with an underlying sense of humor, strangeness, and deep nostalgia. A lifelong student of composition and music, she is greatly influenced by music and film, likening her photographs to film stills and sets.
Old McDonald's belongs to the series *The World is Sinking*, which captures the neglected and overlooked areas of Dubai. In this photograph, Al Qasimi focuses her camera on the faded trace of a McDonald's logo on the side of a building. The vibrant red and yellow colours of the famous, omnipresent 'M' logo are, in Al Qasimi's photograph, depleted and withdrawn, a tired and neglected relic of globalism. With a title that references the children's song "Old McDonald had a Farm," the photograph offers a poignant commentary on the rapid transition of rural life under capitalism and a striking contrast to popular media images of Dubai.
Raised between the United States and the United Arab Emirates, Al Qasimi graduated in 2008 from Yale University with a degree in Fine Arts and a concentration in analog and digital photography. Her work has been featured in exhibitions since 2011, including shows at the Meridian Art Center in New York, New York University's School of Visual Arts, and Third Line Gallery in Dubai. She was awarded the Salama bint Hamdan Emerging Artist Fellowship and was the recipient of a 2011 summer residency at Burren Collge of Art in Ireland.
Al Qasimi also taught photography at Higher Colleges of Technology in the UAE.
She lives between Dubai and New York.

Photograph courtesy of the artist الصور مقدمة من الفنانة

BIBLIOGRAPHY:
www.farahalqasimi.com, N.p., Web. May 28 2015.
Anna Seaman, "Photographer Farah Al Qasimi Presents her Perspective on Dubai through a Series of Pictures," The National (October 6 2014).
"Middle East Interview: Farah Al Qasimi," Buro 24/7 (January 6 2014)

فرح القاسمي

مواليد ١٩٩١، أبو ظبي



فرح القاسمي هي مصوّرة تمتاز بقدرتها على التقاط التفاصيل الزهيدة ظاهرياً للحياة اليومية في صور فوتوغرافية ملونة تتضمن معاني كامنة من الطرافة، الغرابة والحنين العميق. تتلمذت القاسمي منذ نعومة أظفارها في التلحين والموسيقى لتتأثر إلى حد كبير بالموسيقى والأفلام، مشبّهة صورها بلقطات سينمائية أو مواقع لتصوير الأفلام.
ينتمي عمل «مكدونالدز قديم» إلى سلسلة «العالم يغرق» والتي تصوّر المناطق المتروكة والمهملة في دبي. في هذه الصورة، تركز القاسمي عدستها على أثر شعار ماكدونالدز المتلاشي على جانب مبنى، حيث تبدو في صورة الفنانة ألوان الشعار الشهير من الأحمر والأصفر النابضة بالحياة ناضية ومنطوية كرمزية لأثر متعب ومهمل للعولمة. تقدّم الصورة من خلال عنوانها المستوحى من أغنية الأطفال «مزرعة مكدونالد العجوز» تعليقاً مؤثراً حول التحوّل السريع الطارىء على الحياة الريفية في ظل الرأسمالية من خلال التناقض الصارخ في الصور التي تبثها وسائل الإعلام المعروفة في دبي.
ترعرعت القاسمي بين الولايات المتحدة ودولة الإمارات العربية المتحدة. وتخرجت عام ٢٠٠٨ من جامعة «ييل» بشهادة في الفنون الجميلة وتخصص في التصوير التناظري والرقمي. تم عرض أعمالها منذ عام ٢٠١١ في معارض منها مركز «ميريديان» للفنون في نيويورك، كلية الفنون البصرية في جامعة نيويورك، وصالة «الخط الثالث» الفنية في دبي. تم منحها جائزة سلامة بنت حمدان آل نهيان للفنانين الناشئين، كما تلقّت إقامة فنية في صيف عام ٢٠١١ في جامعة «بورين» للفنون في ايرلندا، وقامت أيضاً بتدريس التصوير في كليات التقنية العليا في دولة الإمارات العربية المتحدة. تعيش بين دبي ونيويورك.

الصورة مقدمة من الخط الثالث Photograph courtesy of The Third Line

فرح القاسمي
«ماكدونالدز» قديم ٢٠١٤
طباعة أرشيفية نافثة للحبر
٦٩ x ٨٦ سم

Farah Al Qasimi
Old McDonald's, 2014
Archival inkjet print
69 x 86 cm

HANI ZUROB

b. 1976, Gaza, Palestine

Hani Zurob is a painter who has been practising since the late 1990s. His work addresses the contemporary Palestinian experience, which is rooted in an examination of exile and displacement.
Standby #18 is part of *The Standby* Series (2007-08), marking the 60th anniversary of the Israeli Occupation of Palestine. Zurob challenges conventional readings of the term 'stand by' as a transitory state by underscoring that this temporary situation has become permanent for Palestinians living under continuous occupation since 1948. In this piece, Zurob uses tar, henna, and acrylic on canvas to create a textual and visceral abstraction suggestive of the psychological turmoil of life under the occupation.
Zurob has exhibited internationally in both group and solo shows, including at prestigious venues such as Institut du Monde Arabe in Paris, the National Museum of Bahrain, and the Henry Moore Institute in the U.K. In 2002, he was a finalist for the A.M. Qattan Foundation's Young Artist Award and in 2009 he received la Bourse Renoir. In 2012, renowned artist and scholar Kamal Boullata authored a monograph on Zurob.
Born in Rafah refugee camp in Gaza, Zurob later moved to Nablus, graduating with a B.A. in Fine Arts from the University of Najah in 1999. He lived in Ramallah until 2006 when he was awarded a grant for the Cite Internationale des Arts. He now lives and works in Paris.

Photograph courtesy of the artist

الصورة مقدمة من الفنان

BIBLIOGRAPHY:
www.hanizurob.com, N.p. Web. August 2 2015.
Kamal Boullata, Between Exits: Paintings by Hani Zurob (London: Blackdog Publishing, 2013).

هاني زُعرُب

مواليد ١٩٧٦، غزة، فلسطين

هاني زُعرُب فنان متمرس منذ نهاية التسعينيات. يتناول عمله التجربة الفلسطينية المعاصرة المتأصلة في دراسة المنفى والنزوح. يعدّ عمله «الاستعداد #١٨» جزءاً من «سلسلة الاستعداد» (٢٠٠٧-٢٠٠٨) بمناسبة الذكرى الستين للاحتلال الإسرائيلي لفلسطين. يتحدى زُعرُب القراءات التقليدية لمصطلح «الاستعداد» للدولة الانتقالية من خلال التأكيد على أن هذا الوضع الذي تم اعتباره مؤقتاً قد أصبح دائماً للفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال المستمر منذ عام ١٩٤٨. في هذه القطعة، يستخدم زُعرُب القطران والحناء والأكريليك على القماش لخلق نص ذي حشو تجريدي يوحي بالاضطراب النفسي للحياة في ظل الاحتلال.
قام زُعرُب بعرض أعماله دولياً في معارض جماعية ومنفردة في مساحات مرموقة منها معهد العالم العربي في باريس، ومتحف البحرين الوطني، ومعهد هنري مور في المملكة المتحدة. تنافس عام ٢٠٠٢ في المرحلة النهائية لجائزة مؤسسة عبد المحسن القطان للفنان الشاب، كما تم منحه جائزة رينوار عام ٢٠٠٩. نُشرت دراسة حول أعماله من قبل الفنان والباحث المعروف كمال بلّاطة.
ولد الفنان في مخيم رفح للاجئين في غزة، ثم انتقل في وقت لاحق إلى نابلس ليحصل على درجة البكالوريوس في الفنون الجميلة من جامعة النجاح الوطنية في عام ١٩٩٩. عاش في رام الله حتى العام ٢٠٠٦ لحين حصوله على منحة Cite الدولية للفنون. يعيش ويعمل حالياً في باريس.

هاني زُعرُب
الاستعداد #١٨، ٢٠٠٨
قطران، حنّاء، واكريليك على قماش
١٢٠ x ١٠٠ سم

Hani Zurob
Standby #18, 2008
Tar, henna and acrylic on canvas
120 x 100 cm

الصورة مقدمة من الفنان Photograph courtesy of the artist

HAYV KAHRAMAN

b. 1981, Baghdad, Iraq

Hayv Kahraman is an artist who works in a variety of mediums, including: drawing, painting, mixed-media, and sculpture. Her practice draws inspiration from a variety of art historical traditions, such as: Japanese calligraphy, Islamic manuscripts, and abstraction, which she uses to comment on the impact of war, with a specific interest in the female body.

Corporeal Mappings is expressive of Kahraman's rumination on the social and cultural expectations of the female body. Taking shape via a sliding puzzle, the piece presents a never-ending game of alteration to the female form as each group of figures performs modifications to their peers' face and body. With each female figure visually mirroring the next, Kahraman presents a disturbing commentary on the near-endless search for physical perfection through control and self-manipulation.

Kahraman is an internationally recognised artist whose work has been exhibited throughout the Middle East, Europe, and the U.S.A., including participation at the 9th Sharjah Biennial and solo shows in Sweden and Turkey. In 2011, the artist was shortlisted for the prestigious Jameel Prize at the Victoria and Albert Museum.

Born in Baghdad, Kahraman moved to Sweden at the age of 11 and began drawing at 12. She is a graduate of the Academy of Art and Design in Florence. She lives and works in San Francisco.

Photograph courtesy of the artist

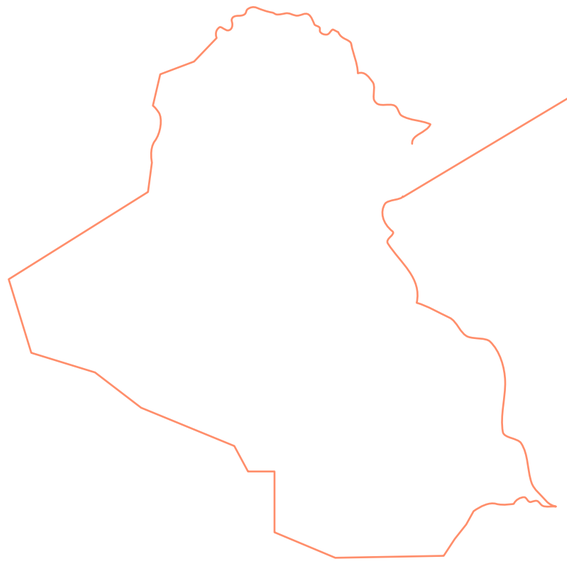
BIBLIOGRAPHY:

www.hayvkahraman.com, N.p. Web. August 2 2015.

"Hayv Kahraman," Contemporary Practices, N.p. January 2011. Web. August 23 2015.

هيف كهرمان

مواليد ١٩٨١، بغداد، العراق



الصورة مقدمة من الفنانة

هيف كهرمان فنانة تعمل من خلال مجموعة متنوعة من الوسائل الفنية منها الرسم والتلوين، وسائل الإعلام المختلطة، والنحت. تستلهم ممارساتها على ضوء اهتمام خاص بالجسد الأنثوي ومن خلال مجموعة متنوعة من التقاليد الفنية التاريخية مثل الخط الياباني والمخطوطات الإسلامية والتجريد، حيث تستخدم هذه التقاليد للتعليق على أثر الحرب.

يعبّر عمل "تعيينات جسدية" عن تأمّلات كهرمان حول الجانب الاجتماعي وتوقعات العادات والتقاليد من جسد الأنثى. يتكوّن العمل من أحجية انزلاقية تقدّم تعديلات لا تنتهي للشكل الأنثوي، حيث تقوم كل مجموعة من الشخصيات بتنفيذ التعديلات على وجوه وأجساد أقرانهن. ومن خلال الاستنساخ المتطابق بصرياً لكل أنثى والتي تقابلها، تقدّم كهرمان تعليقاً مقلقاً حول البحث اللا متناهي عن الكمال الجسدي من خلال السيطرة والتلاعب بالنفس.

كهرمان فنانة معروفة دولياً تم عرض أعمالها في الشرق الأوسط وأوروبا والولايات المتحدة، فضلاً عن مشاركتها في بينالي الشارقة التاسع وإقامتها معارض فردية في السويد وتركيا. تم اختيارها العام ٢٠١١ من ضمن المرشحين النهائيين لجائزة جميل المرموقة من متحف فيكتوريا وألبرت.

ولدت كهرمان في بغداد ثم انتقلت إلى السويد في سن الحادية عشرة وبدأت الرسم في سن الثانية عشرة. تخرجت من أكاديمية الفنون والتصميم في فلورنسا، تعيش وتعمل في سان فرانسيسكو.

Photograph courtesy of The Third Line الصور مقدمة من الخط الثالث

هيف كهرمان
تعيينات جسدية ٢٠١١
ألوان زيتية على ألواح متحركة
١٩٨ x ١٩٨ x ١١٫٥ سم

Hayv Kahraman
Corporeal Mapping, 2011
Oil on mobile panels
198 x 198 x 11.5 cm

IBI IBRAHIM

b. 1987, Sana'a, Yemen

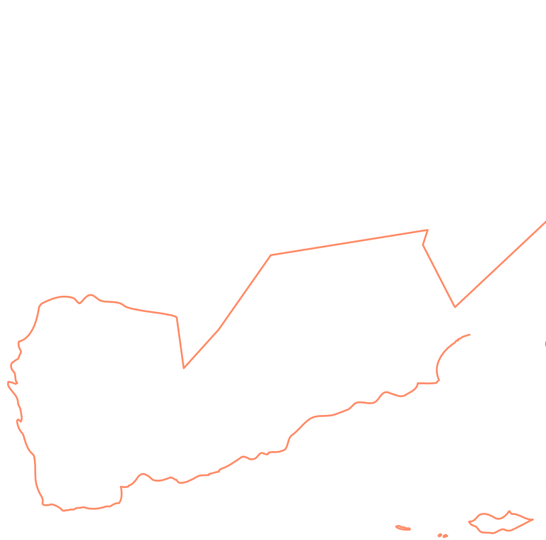
Ibi Ibrahim is a visual artist and filmmaker whose practice examines social and cultural experiences with a particular focus on gender equality.
The 2012 photograph, *Rashida*, belongs to the series *Black Tears*, which narrates the story of slavery after the birth of Islam. Through his signature black and white photography, Ibrahim transforms the anonymous figure of the female slave into a model of humble piety and aesthetic beauty.
Ibrahim grew up in Yemen before moving to the U.S.A. Although not a formally trained visual artist, he began experimenting with art after returning to the U.S.A. in 2009, following an extended trip in Yemen. This trip was impactful on Ibrahim as it led him to be interested in expressing and experimenting with his feelings through his burgeoning artistic inclinations.
Ibrahim has been exhibiting since 2009 when he held an exhibition of photography at the German House in Sana'a. His work has since received recognition in the U.S.A., Europe, and the Middle East. He lives and works in New York City.

Photograph courtesy of the artist الصورة مقدمة من الفنان

BIBLIOGRAPHY:
Joobin Bekhrad, "The Forgotten Queen of Yemen: Interview with Ibi Ibrahim," ReOrient, N.p. September 26 2012. Web. August 19 2015.
Amal Abdul Aziz, "Yemeni-American Artist Ibi Ibrahim: 10 Questions," Levantine Cultural Center online, N.p., July 9 2012. Web. August 19 2015.

إيبي إبراهيم

مواليد ١٩٨٧، صنعاء، اليمن



إيبي إبراهيم فنان تشكيلي وصانع أفلام تناقش ممارساته التجارب الاجتماعية والثقافية مع التركيز بشكل خاص على المساواة بين الجنسين.
تنتمي صورة «رشيدة» (٢٠١٢) إلى سلسلة أعمال «الدموع السوداء» والتي تروي قصة العبودية في فترة ما بعد الإسلام. من خلال تصويره المميّز بالأبيض والأسود ، يحوّل إبراهيم جسد الجارية المجهول إلى نموذج من التقوى المتواضعة والجمال الفني.
نشأ إبراهيم في اليمن قبل أن ينتقل للعيش في الولايات المتحدة الأمريكية. على الرغم من عدم تلقيه تعليماً رسمياً في الفنون البصرية، فإن الفنان قام بتجريب العمل الفني بعد عودته من اليمن إلى الولايات المتحدة الأمريكية في العام ٢٠٠٩. كانت هذه الرحلة ذات تأثير كبير على إبراهيم حيث قادته إلى الاهتمام في التعبير عن مشاعره وتجريبها من خلال اهتماماته الفنية المزدهرة.
تُعرض أعمال إبراهيم منذ العام ٢٠٠٩ حيث أُقيم أول معرض فوتوغرافي له في البيت الألماني في صنعاء. نال العمل وقتها استحساناً كبيراً في الولايات المتحدة وأوروبا والشرق الأوسط. يعيش ابراهيم ويعمل حالياً في مدينة نيويورك.

Photograph courtesy of the artist الصورة مقدمة من الفنان

Ibi Ibrahim
Rashida, 2012
Digital pigment on Hahnemühle
photo rag fine art paper, 60 x 40 cm

إيبي إبراهيم
رشيدة ٢٠١٢
صبغ رقمي على ورق «هانيموليه»
٦٠ x ٤٠ سم

KHALED JARRAR

b. 1976, Jenin, Palestine

Buddy Bear, a concrete sculpture, comes from a series of objects that Jarrar created out of re-purposed material that he chiselled away in secret from the separating, apartheid wall in the West Bank. The sculpture, a replica of the internationally recognised Buddy Bear, a symbol for peace, 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.

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. The artist currently lives and works in Ramallah.

Photograph courtesy of Ayyam Gallery, London

الصورة مقدمة من أيام غاليري لندن

This text was written by Isabella Ellaheh Hughes

تمت كتابة النص من قبل إزابيلا هيوز

خالد جرار

مواليد ١٩٧٦، جنين، فلسطين

تنتمي منحوتة «الدب الصديق» 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. يكوّن العمل نسخة مطابقة تماماً عن مجسّم «الدب الصديق» (Buddy Bear) الشهير عالمياً كرمز للسلام، ليثير تساؤلات عميقة حول ديناميات القوة السياسية وعمق تأثيرها في النسيج الثقافي للمجتمعات.

ومن المعلوم 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 ٦٩.٩%.

تتمحور أعمال جرار حول تسخير فنون النحت والتصوير الفوتوغرافي والفيديو والأداء في توثيق مشاهداته 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 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» في لندن و«مهرجان الفيديو السريع» المقام في مدينة مارسيليا الفرنسية. يعيش جرار و يعمل حالياً في مدينة رام الله.

خالد جرّار
الدب الصديق، ٢٠١٣
إسمنت معاد تشكيله من جدار الفصل العنصري
١٠ x ٢٢ x ٧ سم، الوزن: ٤ كغ

Khaled Jarrar
Buddy Bear, 2013
Reconstituted concrete from Apartheid wall
22 x 10 x 7 cm, weight: 4 kg

الصورة مقدمة من غالري وان Photograph courtesy of Gallery One

LAILA SHAWA

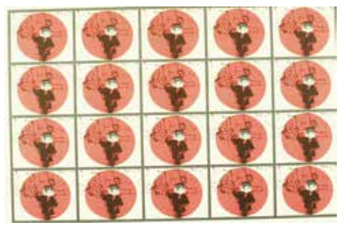
b. 1940, Gaza, Palestine

Laila Shawa is a painter and mixed-media artist whose diverse body of work explores a variety of themes and subthemes, ranging from early oil paintings of imagined cities and folkloric scenes, to her more recent works, which are heavily focused on the political realities of contemporary Palestinian life.

The 1994 series, *Walls of Gaza*, is one of Shawa's most internationally recognised bodies of work. Previously working in oil painting on canvas, Shawa moved into photography during the First Intifada, a Palestinian uprising against the Israeli occupation of the West Bank and Gaza that lasted from 1987-1993. This series documents the graffiti-filled walls of Gaza that were central tools of resistance during the uprising, with the graffiti serving as both a form of communication and an act of opposition to censorship by the Israeli Authorities. Here Shawa introduced a printmaking technique to overlay the black and white photographic images with bold, primary colours, thereby mobilising aesthetic beauty to highlight the hopes, tragedies, and political urgency of resistance.

Shawa is an international artist whose work has been exhibited in Italy, Germany, Austria, the United Kingdom, Russia, and throughout the U.S.A., Asia, and the Arab world. Her art is held in private collections and museums worldwide, including the National Gallery in Jordan and the British Museum in London.

Born in Gaza, Shawa trained at the Leonardo da Vinci School in Cairo (1957-58), later graduating from the Accademia di Belle Arte (1958-64) and receiving a diploma in plastic arts from the Accademia St. Giaccomo (1960-64). After returning to Gaza in 1965, she worked as the supervisor for arts and crafts education in UNRWA schools (1965-67). Between 1967 and 1975, she lived in Beirut and worked as a painter and illustrator of children's books. She now lives and works in London.



Photograph courtesy of Meem Gallery

الصورة مقدمة من ميم غاليري

BIBLIOGRAPHY

Wijdan Ali, "Shawa, Leila," in Modern Islamic Art: Development and Continuity. Gainesville, Florida: University of Florida Press, 1997. Pgs. 208-209.

Tina Sherwell, "Laila Shawa, les murs de Gaza," Artistes palestiniens contemporains. Paris: Institut du monde arabe, 1997. Pgs. 78-83.

ليلى شوّا

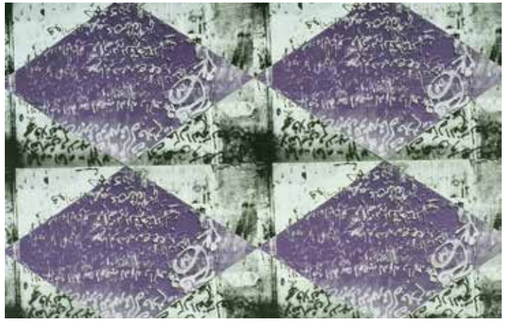
مواليد ١٩٤٠، غزة، فلسطين

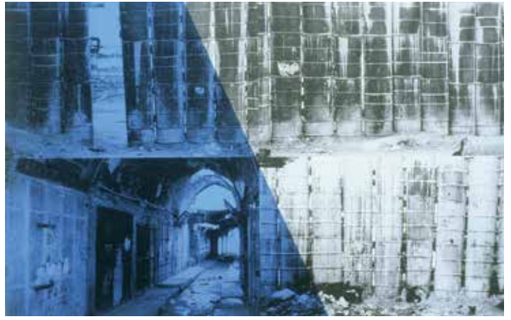
رسامة وفنانة متعددة الوسائل الفنية يستهدف عملها المتنوع مجموعة من المواضيع الرئيسية والفرعية بدءاً من لوحاتها الزيتية المبكرة لمدن مُتصوَّرة ومشاهد فلكلورية، ووصولاً إلى أعمالها الأخيرة والتي تركز بشكل كبير على الواقع السياسي للحياة الفلسطينية المعاصرة.

تُعتبَر سلسلة عام ١٩٩٤ «جدران من غزة» أحد أعمالها المعروفة عالمياً. إنتقلت شوّا في عملها من الألوان الزيتية على القماش إلى التصوير الفوتوغرافي خلال أحداث الانتفاضة الأولى ضد الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزة والتي استمرت خلال الفترة بين عامَيْ ١٩٨٧ و ١٩٩٣. توثّق هذه السلسلة الجدران المزدحمة بالكتابات في غزة والتي كانت أحد أهم أدوات المقاومة المستخدَمة خلال الانتفاضة، حيث مثّل فن الغرافيتي شكلاً من أشكال التواصل بالإضافة إلى كونه نوعاً من أنواع المعارضة ضد الرقابة المفروضة من قبل السلطات الإسرائيلية. قدّمت شوّا في عملها تقنية طباعة تقوم بتركيب الصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود على ألوان أساسية جريئة، مستخدمة الجمال الفني لتسليط الضوء على الآمال، والمآسي، والإلحاح السياسي الذي أركى شرعية المقاومة كقضية.

شوّا فنانة دولية تم عرض أعمالها في إيطاليا وألمانيا والنمسا والمملكة المتحدة وروسيا والولايات المتحدة وآسيا والعالم العربي. تم اقتناء أعمالها في مجموعات خاصة ومتاحف عالمية منها المتحف الوطني الأردني والمتحف البريطاني في لندن.

ولدت الفنانة في غزة وتلقّت تعليمها في مدرسة ليوناردو دافينشي في القاهرة (١٩٥٧-١٩٥٨). تخرجت لاحقاً من أكاديمية الفنون الجميلة (١٩٥٨-١٩٦٤) ثم نالت درجة البكالوريوس في الفنون التشكيلية من أكاديمية سانت جياكومو (١٩٦٠-١٩٦٤). بعد عودتها إلى غزة في العام ١٩٦٥، عملت شوّا كمشرفة لبرنامج تعليم الفنون والحرف في مدارس الأونروا (١٩٦٥-١٩٦٧). عاشت شوّا في بيروت ما بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٧٥ لتعمل كرسامة ومصوّرة لكتب الأطفال، وهي الآن تعيش وتعمل في لندن.





ليلى شوّا
جدران غزّة ١٩٩٤
طباعة حجرية على ورق
٤٤ x ٧٠ سم لكل قطعة

Laila Shawa
Walls of Gaza, 1994
Lithographs on paper
44 x 60 cm each

الصور مقدمة من ميم جاليري Photographs courtesy of Meem Gallery

LARISSA SANSOUR

b. 1973, Jerusalem, Palestine

Larissa Sansour works across the mediums of photography, video, and installation, reflecting on contemporary history and the political situation of Palestine. Drawing on popular culture, Sansour often works through the imaginative genre of science fiction.
Nation Estate is a project comprised of a short film and photographic series in which the artist imagines a Palestinian state housed in a futuristic skyscraper. Playing the protagonist, Sansour uses computer-generated imagery to visualise the different floors of this colossal high-rise. With humour as a strategy for political critique, the artist reflects on geopolitical and ideological barriers that continue to define the Palestinian conflict and offers a possible future that is paradoxically both idealistic and alienated.
She studied fine art in Copenhagen, London, New York, and Baltimore. She received a B.F.A. from the Maryland Institute College of Art (1995) and M.A. from the Institute of Fine Arts at New York University (2000).
Her work has been featured at biennials and exhibitions worldwide, including shows at The Tate Modern, Centre Pompidou, the Brooklyn Museum, and the Berlin House of Cultures. She has held numerous solo shows, including recently those at Lawrie Shabibi in Dubai, Anne de Villepoix in Paris, and DEPO in Istanbul. In 2008, her film, *Space Exodus*, was nominated for an award at the Dubai International Film Festival.
She lives between London and Copenhagen.

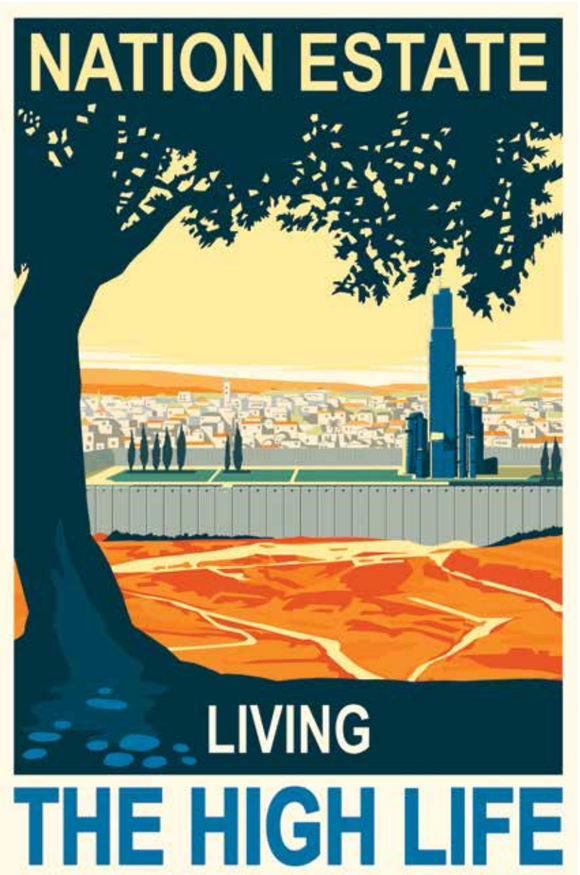
Photograph courtesy of the artist الصورة مقدمة من الفنانة

BIBLIOGRAPHY:
www.larissasansour.com, N.p., Web. May 5 2015.
"A Re-imagined Palestine, Haniya Rae Interviews Larissa Sansour," Guernica: A Magazine of Art and Politics (September 16 2013).
"Larissa Sansour," in New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century. Edited by Hossein Amirsadeghi, Salwa Mikdadi, and Nada Shabout (London: Transglobe Publishing, Ltd., 2009), pp. 256-57.

لاريسا صنصور

مواليد ١٩٧٣، القدس، فلسطين

تعمل لاريسا صنصور عبر وسائل التصوير والفيديو والتجهيزات الفنية لتستكشف قضايا التاريخ المعاصر والوضع السياسي في فلسطين. وغالباً ما تعمل صنصور من خلال الاستيحاء من الثقافة الشعبية ومن خلال الخيال العلمي.
«مبنى الدولة» مشروع يتكون من فيلم قصير وسلسلة صورتتخيل من خلالها الفنانة دولة فلسطينية مقرها ناطحة سحاب مستقبلية. تلعب صنصور دور الشخصية الرئيسية وتستخدم التصوير المعدّل عن طريق الحاسوب لتصوير الطوابق المختلفة لهذه البناية الضخمة الشاهقة الارتفاع. تعكس الفنانة من خلال استخدام الفكاهة كاستراتيجية للنقد السياسي الحواجز الجيوسياسية والأيديولوجية التي تستمر في تعريف الصراع الفلسطيني لتقدم مستقبلاً ممكناً من مفارقاته أنه يمثّل كلاً من المثالية والغربة في الوقت ذاته.
درست الفنون الجميلة في كوبنهاجن ولندن ونيويورك وبالتيمور. تلقت شهادة البكلوريوس في الفنون الجميلة من كلية معهد ماريلاند للفنون (١٩٩٧) كما حصلت على شهادة الماجستير من معهد الفنون الجميلة في جامعة نيويورك (٢٠٠٠).
تم عرض أعمالها في بينالية ومعارض في جميع أنحاء العالم تتضمن تيت مودرن، مركز بومبيدو، متحف بروكلين، ودار برلين للثقافات. كما قامت بإقامة العديد في المعارض الفردية منها معرضها الأخير في «لوري شبيبي» في دبي، «آن دي فيلبوا» في باريس، و«ديبو» في اسطنبول. تم ترشيح فيلمها « Space Exodus» عام ٢٠٠٨ للحصول على جائزة في مهرجان دبي السينمائي الدولي. تعيش بين لندن وكوبنهاغن.



Photograph courtesy of Lawrie Shabibi الصور مقدمة من لورى شبيبى

لاريسا صنصور
مبنى الدولة- معيشة الحياة الترفة
٢٠١٢، طباعة رقمية على ورق
١٥٠ x ١٠٠ سم

Larissa Sansour
Nation Estate - Living the High Life
2012, Digital print on paper
150 x 100 cm

LAYAN SHAWABKEH

1986-2009, Jerusalem, Palestine

Layan Shawabkeh was a painter whose distinctive compositions are expressive of the violence, vulnerability, and victimisation that characterises Palestinian life under the Israeli Occupation. Her works focus on the female form, which often symbolises the homeland. The women in Shawabkeh's canvases are depicted in tormented physical and psychological states, suggestive of the State of Palestine.

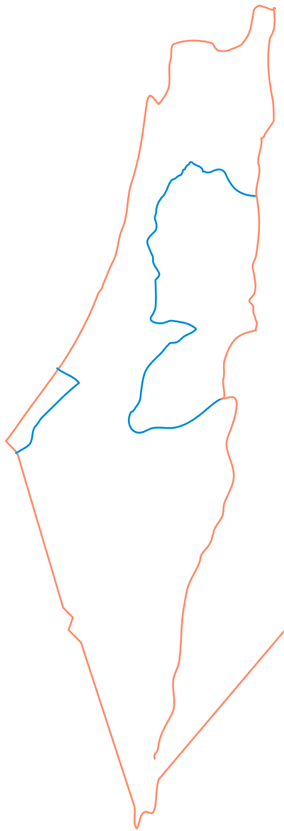
Barzakh belongs to the series *Ladies of Gaza*, inspired by Picasso's famous painting, *Les Demoiselles d'Avignon*, as well as media images of distraught Palestinian mothers confronting the loss of a child due to violent assault. Depicting the female body through angular, distorted lines, *Barzakh* utilises the physical body to convey a psychological state of extreme pain and suffering—a body that stretches beyond the canvas, bending over to protect her swollen belly. The artist's choice of luminescent greens and yellows set against a dark background furthers the sense of alienation that characterises the continual losses suffered by Palestinians.

Shawabkeh was an internationally operating emerging artist whose work was recognised in 2008 when she received the AM Qattan Young Artist of the Year award. She studied at the International Academy of Art, Palestine. In 2009, Shawabkeh tragically lost her life to cancer.

BIBLIOGRAPHY:
Tina Sherwell, "Layan Shawabkeh," Contemporary Practices. Pp. 42-43. 2008. Web. August 19 2015.

Photograph courtesy of Layan Shawabke's family

الصورة مقدمة من عائلة ليان شوابكه



ليان شوابكه

١٩٨٦- ٢٠٠٩، القدس، فلسطين

إهتمّت تراكيب الفنانة الراحلة ليان شوابكه بالتعبير عن العنف والضعف والإيذاء المرتبط بالحياة الفلسطينية تحت ظلال الاحتلال الإسرائيلي. تركّز أعمالها على الجسد الأنثوي والذي غالباً ما يرمز إلى الوطن. تصوّر الفنانة النساء في لوحاتها في حالات تعذيب جسدي ونفسي في دلالة رمزية إلى الدولة الفلسطينية.

ينتمي عمل «برزخ» إلى سلسلة «سيدات غزة» المستوحاة من لوحة بيكاسو الشهيرة «آنسات أفينيون» والصور التي تنقلها وسائل الاعلام للأمهات الفلسطينيات الذاهلات أمام فقدان فلذات أكبادهن بسبب الاعتداء العنيف، من خلال تصوير الجسد الأنثوي بزوايا وخطوط مشوّهة. يستخدم عمل «برزخ» الجسد المادي لنقل حالة الألم النفسي الشديد وهيئة المعاناة الممتدة إلى ما وراء حدود لوحة الرسم. فتجد الجسد منحنياً لحماية البطن المنتفخة. كما يعزز اختيار الفنانة للونين الأخضر والأصفر البرّاقين أمام خلفية داكنة الشعور بالاغتراب والذي يميّز الخسائر المستمرة التي يعانيها الفلسطينيون.

كانت شوابكه فنانة ناشئة عاملة علي نطاق دولي تم تكريمها في العام ٢٠٠٨ من خلال حصولها على جائزة عبد المحسن القطان للفنان الشاب. درست في الأكاديمية الدولية للفنون في فلسطين وتوفيت في العام ٢٠٠٩ بعد صراع مع مرض السرطان.

ليان شوابكه
برزخ ٢٠٠٨
أكريليك على قماش
١٤٥٫٥ x ١٩٠ سم

Layan Shawabkeh
Barzakh (Purgatory), 2008
Acrylic on canvas
145.5 x 190 cm

Photograph by Capital D Studio
تصوير: كابيتال دي ستوديو

MANAL AL DOWAYAN

b. 1973, Ash-Sharqiyah, Saudi Arabia

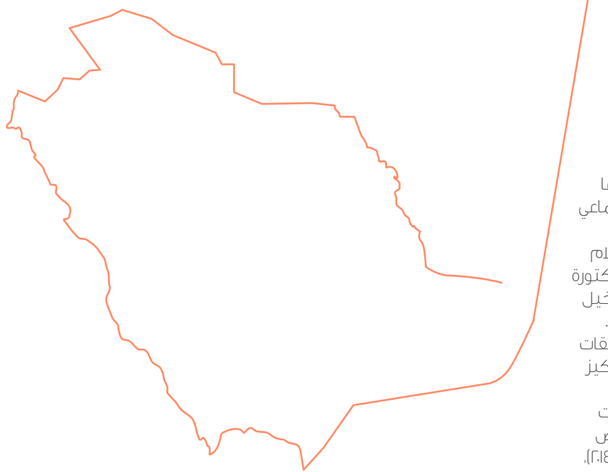
Manal Al Dowayan is a mixed-media artist whose photographic and installation-based practice is reflective of the contemporary social and cultural role of women in Saudi Arabia.
Strictly Families Only is part of a series entitled *And We Had No Shared Dreams*. Influenced by the writings of Palestinian novelist Dr. Sahar Al Khalifa and Saudi poet and politician Dr. Ghazi Al-Gosaibi, this photographic series imagines a conversation between a city and its inhabitants. Through black and white urbanscapes, which have an overlay of words and images that are superimposed with lights, buff-proof spray, and ink, the artist brings into focus life within the margins of the city.
Al Dowayan has been exhibiting internationally in shows and biennales since 2003, including in the 2011 Venice Biennale. She has received worldwide recognition for her work, including residences at the Mathaf: Arab Museum of Modern Art (2014), NYU-Abu Dhabi (2014), and the Robert Rauschenberg Foundation (2015).
Born in Ash-Sharqiyah, the Eastern province of Saudi Arabia, Al Dowayan received a Master's degree in System Analysis and Design. She worked for ten years as the creative director of an oil company before dedicating herself to her art practice. She studied photography in Saudi Arabia, Dubai, Bahrain, and London. Al Dowayan lives between the United Arab Emirates and Saudi Arabia.

Photograph courtesy of the artist

BIBLIOGRAPHY:
www.manalaldowayan.com, N.p. Web. August 15 2015.
"Interview with Manal Al Dowayan," by Pat Binder and Gerhard Haupt, Nafas Art Magazine, Np. October 2011. Web. August 14 2015.

منال الضويّان

مواليد ١٩٧٣، الشرقية، المملكة العربية السعودية



الصورة مقدمة من الفنانة

منال الضويّان فنانة تستخدم وسائل فنية مختلط تعكس ممارساتها الفنية القائمة على التصوير الفوتوغرافي والتجهيزات الفنية للدور الاجتماعي والثقافي المعاصر للمرأة في المملكة العربية السعودية.
عمل «للعائلات فقط» هو جزء من سلسلة بعنوان «وما كانت بيننا أحلام مشتركة» يظهر جلياً في تأثر الضويّان بكتابات الروائية الفلسطينية الدكتورة سحر آل خليفة والشاعر السعودي والسياسي الدكتور غازي القصيبي، تتخيل الفنانة سلسلة الصور الفوتوغرافية كمحادثة ما بين المدينة وسكانها.
فمن خلال منظر المدينة الذي تم تصويره بالأبيض والأسود وتركيب طبقات من الكلمات والصور عليها باستخدام الأضواء والرذاذ، تقوم الفنانة بالتركيز على مظاهر الحياة على هامش المدينة.
قامت الضويّان منذ العام ٢٠٠٣ بعرض أعمالها دولياً في معارض وبينالليات منها بينالي البندقية ٢٠١١، كما حصلت على اعترافات دولية بإقامة معارض فنية في المتحف العربي للفن الحديث (٢٠١٤)، جامعة نيويورك- أبوظبي (٢٠١٤)، ومؤسسة روبرت روزنبرج (٢٠١٥).
ولدت الضويّان في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية وحصلت على درجة الماجستير في تحليل النظم والتصميم. عملت الضويّان لمدة عشر سنوات كمدير إبداعي في شركة بترول قبل تكريس نفسها لممارساتها الفنية. درست التصوير في كلٍ من المملكة العربية السعودية ودبي والبحرين ولندن. تعيش الضويّان بين دولة الإمارات العربية المتحدة والمملكة العربية السعودية.

Photograph by Capital D Studio
تصوير: كابيتال دي ستوديو

منال الضويّان
للعائلات فقط ٢٠٠٦
جيكلي أرشيفي معلّق على ديبوند، دهان رذاذي
١٠١ x ١٥٢ سم

Manal Al Dowayan
Strictly Families Only, 2006
Archival giclée prints mounted on dibond, spray paint
101 x 152 cm

MOHSIN HARRAKI

b. 1981, Asilah, Morocco

Mohsin Harraki is a multi-disciplinary artist whose practice consists of drawings, videos, installations, photography, and performance. His work engages cultural, political, and historical themes, particularly as related to the repercussions of colonialism in his native Morocco.

In *Pierre dans la mare*, Harraki explores the concept of collective memory by creating a series of sculptural books in concrete. As the imaginative freedom and movement conventionally associated with the book is transformed into immovable objects frozen in concrete, these sculptural installations eerily oscillate between an image of cultural monuments and that of tombstones. In turn, the transmission of knowledge associated with books can be read as a deadly ideology.

Harraki is an internationally recognised artist who has participated in group and solo exhibitions worldwide, including those at Darat al Funun in Amman, Jordan, the Museum of Modern Art in Kuwait, the Gwangju Museum of Art, and a 2014 solo exhibition at L'appartement 22 in Morocco.

Harraki studied the fine arts in Morocco and France. He graduated in 2007 from Tetouan's Institut des Beaux Arts. In 2014, he returned to Morocco after seven years in France, where he earned degrees from Ecole Superieure d'Art of Toulon and Dijon. He lives and works between Paris, France and Asilah, Morocco.

Photograph courtesy of Galerie Imane Farès

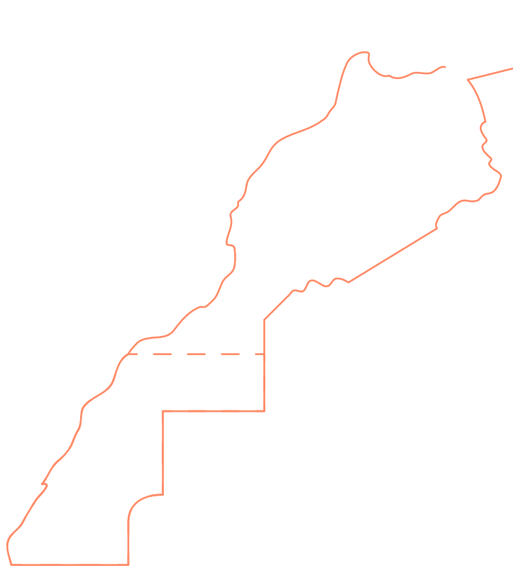
الصورة مقدمة من غاليري إيمان فارس

BIBLIOGRAPHY:

www.mohssinharraki.com, N.p. Web. August 16, 2015.

محسن حرّاقي

مواليد ١٩٨١، أصيْلة، المغرب



محسن حرّاقي فنان متعدد التخصصات تتضمن ممارساته الفنية الرسم، الفيديو، التجهيزات الفنية، التصوير الفوتوغرافي، والأداء. يهتم عمله بالموضوعات الثقافية والسياسية والتاريخية، وبخاصة ما يتعلق منها بتداعيات الاستعمار في بلده المغرب.

في عمله «حجر في بركة» يستكشف حرّاقي مفهوم الذاكرة الجماعية من خلال صنع سلسلة من الكتب المنحوتة في الكونكريت. وكما تتحوّل حرية الخيال والحركة المرتبطة تقليدياً بالكتاب إلى مفاهيم جامدة في الكونكريت، يتذبذب انعكاس هذه الأعمال النحتية ما بين صورة الثقافة كمعلم أثري وصورتها كتمثيل لشواهد القبور. في المقابل، فإنه بالإمكان قراءة عملية نقل المعرفة المرتبطة بالكتب على اعتبار أنها تحمل نفحات أيديولوجية قاتلة.

حرّاقي فنان معروف دولياً من خلال مشاركاته في معارض منفردة وجماعية في أنحاء مختلفة العالم منها دارة الفنون في عمّان، الأردن، ومتحف الفن الحديث في الكويت، ومتحف غوانغجو الفني، بالإضافة إلى معرض فردي في صالة «شقة ٢٢» الفنية في المغرب.

درس حرّاقي الفنون الجميلة في المغرب و فرنسا وتخرج في العام ٢٠٠٧ من معهد الفنون الجميلة في تطوان. عاد إلى المغرب في العام ٢٠١٤ بعد سبع سنوات من التحصيل العلمي في فرنسا، حصل خلالها على شهادات من المدرسة العليا للفنون في طولون وديجون. يعيش ويعمل ما بين باريس وأصيلة في المغرب.

الصورة مقدمة من غاليري إيمان فارس Photograph courtesy of Galerie Imane Farès

محسن حراقي
حجر في بركة ٢٠١٠
٤٠ كتاباً كونكريتياً
أبعاد مختلفة

Mohssin Harraki
Pierre dans la Mare, 2010
40 books in concrete
Dimensions variable

NADIA AYARI

b. 1981, Tunis, Tunisia

Nadia Ayari is best known for her distinctive paintings that are characterised by striking balance between abstraction and narration. Often working in a series, Ayari focuses on a select number of protagonists to relate a story. Her protagonists often take the form of a disembodiment (an eye, tongue, or finger) or isolated form (a fig leaf). Setting her characters against densely painted, semi-abstracted landscapes, Ayari creates compositions that are rich in both their formalism and political commentary.

In *Fence*, a disembodied eye stares blankly from behind a barbed wire chain fence. With its calm blue sky and bare, isolated landscape, the composition conveys a stillness that stands in stark contrast to subject of imprisonment. Creating an image that is at once cartoonish and threatening, Ayari uses the cultural icon of the eye to comment on contemporary issues of identity and surveillance.

Ayari moved to the U.S. in 2000 and received a B.A. in art history form Boston University, a M.F.A. in painting from the Rhode Island School of Design, and a certificate of fine arts from Brandeis University. She began exhibiting her work in 2008, and has participated in numerous international shows and biennales, including the 12th Cairo International Biennale, U.S. pavilion and the 3rd Thessaloniki Biennale. She has participated in residencies at Skowlegan School of Painting and Design, Fine Arts Work Center and AiR Dubai. Ayari also co-directs S2A, a New York-based project space and collective.

Ayari currently lives and works in Brooklyn, New York.

Photograph courtesy of the artist

الصورة مقدمة من الفنانة

BIBLIOGRAPHY:

Carrie Moyer, "Nadia Ayari," Art in America (summer 2011).

"The Activity of Painting and Other Actions: Nadia Ayari in conversation with Haig Aivzian," Ibraaz (May 30 2013).

"In Conversation with Nadia Ayari," Interview with Maymanah Farhat, Jadaliyya online (March 2014) www.jadaliyya.com/pages/index/16805/in-conversation-with-artist-nadia-ayari

نادية عياري

مواليد ١٩٨١، تونس

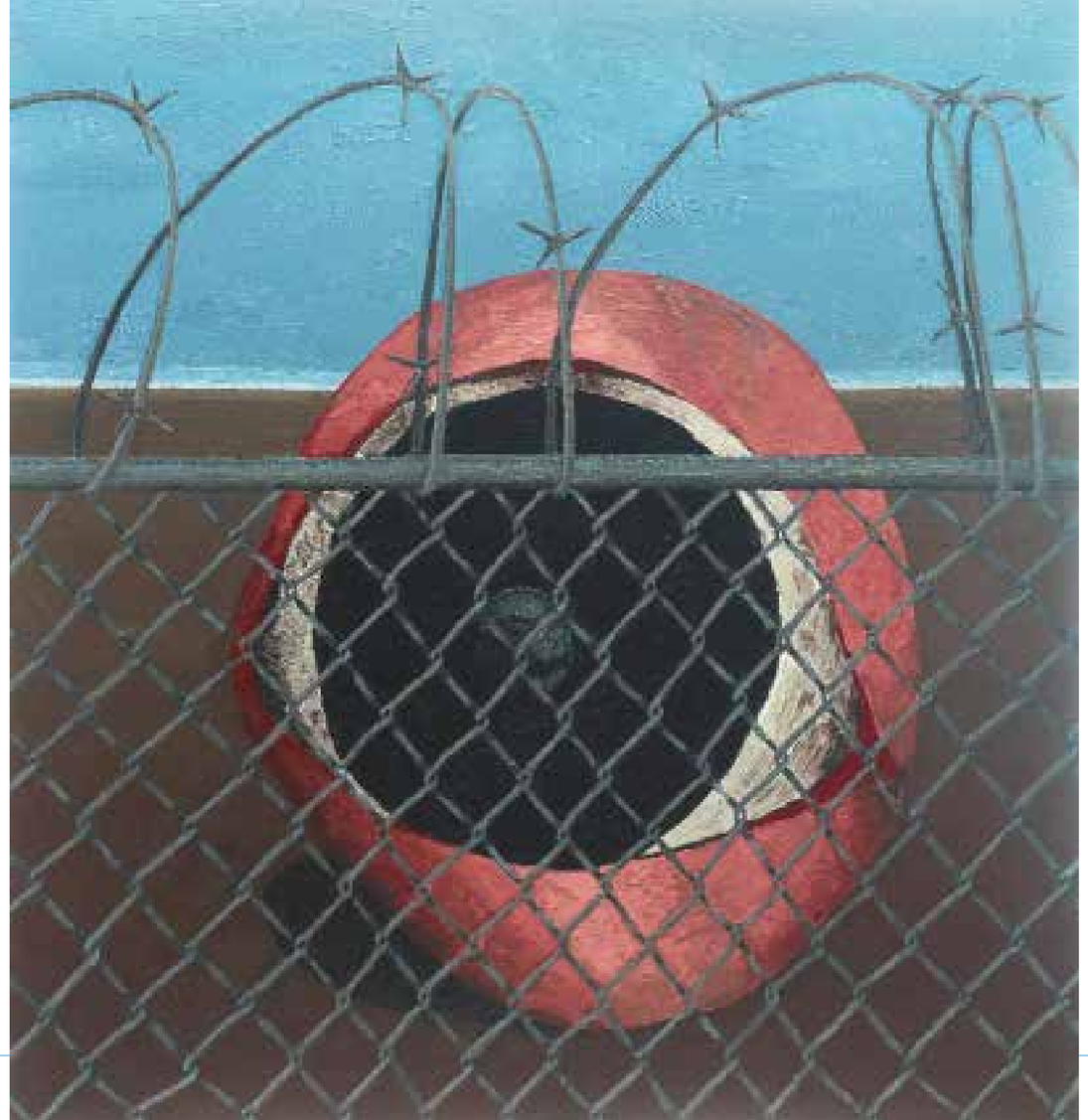
تشتهر نادية عياري بلوحاتها الفريدة التي تتميز بالتوازن اللافت ما بين التجريد والسرد. تأتي أعمالها غالباً في سلسلة تركّز على عدد مختار من الشخصيات الرئيسية لربط قصة معينة. غالباً ما تأخذ شخصياتها هيئات منفصلة عن الجسد (مثل عين أو لسان أو إصبع) أو جسم معزول (مثل ورقة التين). تقوم عياري بتكوين تراكيب غنية في الشكل والتعليق السياسي من خلال وضع شخصياتها أمام مناظر طبيعية مرسومة بكثافة وشبه تدريجية.

في عملها «السياج»، تحدّق عين بلا جسد دون تعبير من وراء سياج من الاسلاك الشائكة. تنقل خلفية السماء الزرقاء الهادئة والصافية انعزالية المشهد والسكون الذي يقف في تناقض صارخ مع موضوع السجن. مكونة صورة كرتونية محمّلة بالتهديد في الوقت ذاته. تستخدم عياري هنا الرمز الثقافي للعين للتعليق على القضايا المعاصرة للهوية والمراقبة.

انتقلت عياري إلى الولايات المتحدة عام ٢٠٠٠ وحصلت على درجة البكالوريوس في تاريخ الفن من جامعة بوسطن، ودرجة الماجستير في الرسم من كلية رود آيلاند للتصميم، وشهادة في الفنون الجميلة من جامعة براندايز. بدأت بعرض أعمالها في عام ٢٠٠٨ وشاركت في العديد من العروض والبينياليات الدولية منها بيناليّ القاهرة الدولي ١٢ في جناح دولة الولايات المتحدة وبيناليّ تسالونيكي ٣. كما شاركت في إقامات فنية في مدرسة سكاوليجان للرسم والتصميم، ومركز أعمال الفنون الجميلة، وبرنامج الفنان المقيم في دبي. عياري هي أيضاً المدير المشارك في توجيه S2A، وهي منظمة ومساحة مشاريع مقرها نيويورك، تعيش وتعمل حالياً في بروكلين، نيويورك.

نادية عياري
السياج ٢٠٠٧
ألوان زيتية على قماش
١٥٢٫٥ x ١٤٢٫٣ سم

Nadia Ayari
The Fence, 2007
Oil on canvas
152.5 x 142.3 cm



الصورة مقدمة من الفنانة Photograph courtesy of the artist

STEVE SABELLA

b. 1975, Jerusalem, Palestine

Steve Sabella works in large-scale photography and photographic installations, often created in a series and explores the experience of exile, notions of fragmentation, displacement, and metamorphosis, thereby challenging the perception of fixed identities.
In *Metamorphosis*, Sabella gives visual form to the dislocation of exile. An immediate reference to the Wall built by the Israeli government in the West Bank along the 1949 Green Line, Sabella's image transforms the barrier into a captivating and dizzying labyrinth. Through a technique of layered repetition, the artist spatially flattens the image. Closing off any possibility of spatial escape, the image uses visual abstraction to offer a powerful political critique of Palestinian life under the occupation.
He received a degree in photography from Musara School of Photography in Jerusalem in 1997. He continued his studies at Empire State College of State University of New York, where he received a B.A. in visual studies in 2007. In 2008, he was awarded a M.A. in photographic studies at University of Westminster and in 2009 a M.A. in art business from Sotheby's Institute of Art.
Sabella has been featured in exhibitions and biennales worldwide, including 11 solo shows in Palestine. He has received numerous awards and fellowships, including the 2002 A.M. Qattan Foundation's Young Artist of the Year Award and the 2008 Ellen Auerbach Award from Akademie der Kunste, Berlin. He is also a writer and regular contributor to the journal, *Contemporary Practices*.
Sabella lives and works in Berlin, Germany.

BIBLIOGRAPHY:
www.stevesabella.com, N.p. Web. May 6 2016.
Steve Sabella-Photography, 1997-2014. By Hatje Cantz with Akademie der Kunste (Berlin, 2014).
"Dare to Question My Identity or Where I Come from," Steve Sabella lecture, www.youtube.com/watch?v=26430T-Kyko, N.p., 2012. Web. May 25 2015.

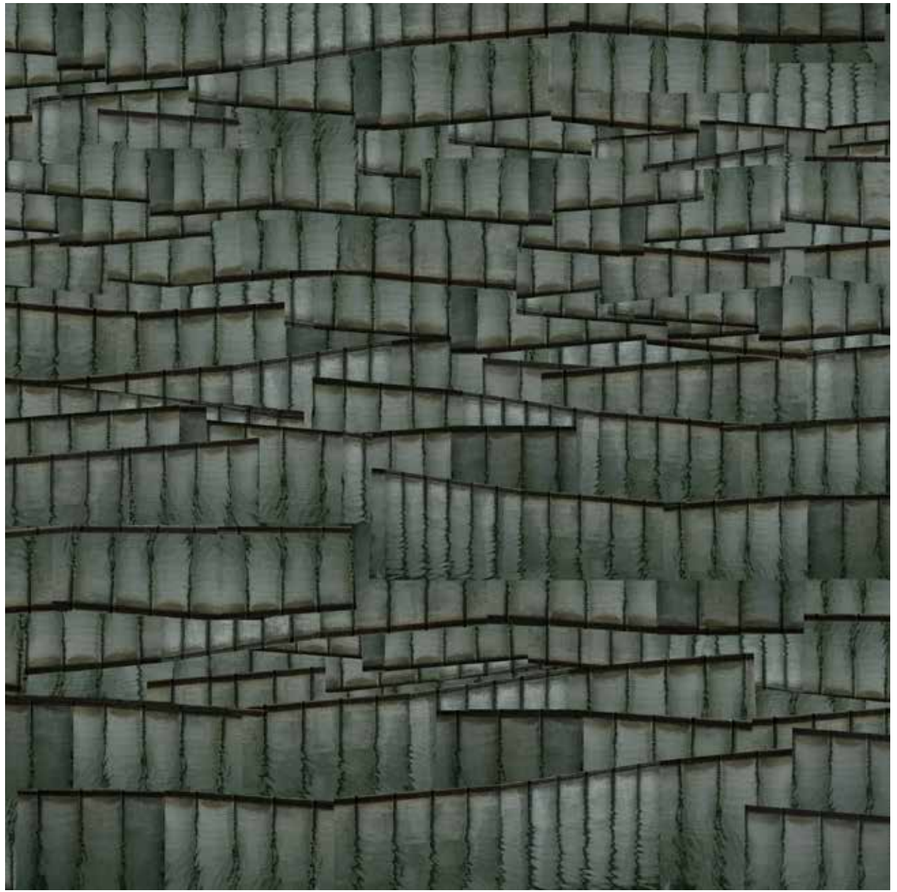
Photograph courtesy of the artist

الصورة مقدمة من الفنان

ستيف سابيلا

مواليد ١٩٧٥، القدس، فلسطين

يحترف ستيف سابيلا التصوير الفوتوغرافي كبير الحجم والتجهيزات الفوتوغرافية، غالباً ما تنشأ أعماله في سلسلة تستكشف تجربة المنفى، ومفاهيم التجزئة، والنزوح، والتحول، لتقدم بالتالي تحدياً للنظرة الثابتة للهويات.
في «تحوُل»، يقدم سابيلا صورة بصرية للاقتلاع الناتج عن المنفى. وفي إشارة مباشرة إلى الحائط الذي تم بناؤه من قبل الحكومة الإسرائيلية في الضفة الغربية على طول الخط الأخضر لعام ١٩٤٩، يحوّل عمل سابيلا الحاجز إلى متاهة آسرة ومذهلة، من خلال تقنية تكرار الطبقات، يسطح الفنان الصورة مكانياً، كما يستخدم صورة التجريد البصري من خلال إلغاء أي احتمال للهرب المكاني في تقديم نقد سياسي قوي للحياة الفلسطينية في ظل الاحتلال.
حصل سابيلا على شهادة في التصوير الفوتوغرافي من كلية مصرارا للتصوير الفوتوغرافي في القدس في عام ١٩٩٧ ثم تابع دراسته في كلية إمباير ستيت في جامعة ولاية نيويورك، حيث حصل على درجة البكالوريوس في الدراسات البصرية عام ٢٠٠٧ وعلى درجة الماجستير في دراسات التصوير الفوتوغرافي عام ٢٠٠٨ من جامعة وستمنستر، وعلى درجة الماجستير في الأعمال الفنية من معهد سوثبي للفنون عام ٢٠٠٩.
برزت أعمال سابيلا في معارض وبينياليات في جميع أنحاء العالم، بما في ذلك ١١ عرضاً فردياً في فلسطين. كما حصد العديد من الجوائز والزمالات منها جائزة مؤسسة عبد المحسن القطّان للفنان الشاب وجائزة ألين أورباخ لعام ٢٠٠٨ من أكاديمية الفنون في برلين. وهو أيضاً كاتب ومساهم منتظم في مجلة الممارسات المعاصرة. يعيش ويعمل سابيلا في برلين، ألمانيا.



Photograph courtesy of the artist

الصورة مقدمة من الفنان

Steve Sabella
Metamorphosis, 2012
Light jet print on diasec
3.5 cm aluminium box edge
180 x 180 cm

ستيف سابيلا
تحوّل، ٢٠١٢
طباعة حبرية على دياسيك
٣.٥ سم حافة صندوق من الألومنيوم
١٨٠ x ١٨٠ سم

SULEIMAN MANSOUR

b. 1947, Birzeit, Palestine

Suleiman Mansour is a mixed media artist who is best recognised for his development of iconography on the Palestinian struggle, which he has been working on since the 1970s. Uniting Mansour's body of work is the depiction of the orange tree (considered to symbolise the 1948 Nakba), the olive tree (considered to symbolise the 1967 war), traditional Palestinian embroidery, village life, and the figure of the Palestinian woman as giving birth and protecting the Palestinian people.

From Birzeit portrays the landscape from behind a concrete grid barrier. Unlike the conventional genre of landscape painting in which the land is on display for the viewer's gaze, Mansour's piece situates the viewer in the position of the Palestinian – barred from visual and physical access to the land. Offering direct political critique of geopolitical borders, Mansour visualises both the beauty of the land and the Palestinian struggle in all its hardships and aspirations.

Mansour studied fine arts at Bezalel Art Academy in Jerusalem and has exhibited in group and solo exhibitions throughout the Arab world, United States, Europe, and Asia. Notably, he participated in the 1997 French Palestinian spring exhibition at the Institut du Monde Arabe in Paris. He is the recipient of numerous awards, including the 'Nile Award,' at the 1998 Cairo Biennial. He was the head of the League of Palestinian Artists (1986 to 1990) and co-founded al-Wasiti Art Center in East Jerusalem (est.1994). He is a member of the Founding Board of Directors of the International Academy of Art Palestine.

Photograph courtesy of the artist

BIBLIOGRAPHY:

Shammout, Ismail. Art in Palestine. Trans. Abdul-Qader Daher. Kuwait: Al-Qabas Printing Press, 1989.

Sherwell, Tina. "Imaging the Homeland: Gender and Palestinian National Discourses." Thamyris 10 (2003): 123-145.

"AlHoash interview with Suleiman Mansour," www.youtube.com/watch?v=tOBoHRnuXqA, N.p., 2012. Web. May 11 2015.

سليمان منصور

مواليد ١٩٤٧، بير زيت، فلسطين

سليمان منصور يستخدم وسائل فنية مختلطة، وهو معروف من خلال تطويره للرمزية المتعلقة بالنضال الفلسطيني والتي استمر بالعمل من خلالها منذ السبعينيات. تتجسد أعمال منصور من خلال تصويره لشجرة البرتقال (التي تعتبر رمزاً لنكبة عام ١٩٤٨)، وشجرة الزيتون (التي تعتبر رمزاً لحرب عام ١٩٦٧)، والتطريز الفلسطيني التقليدي، وحياة القرية، وهيئة المرأة الفلسطينية في مخاضها، وحماية الشعب الفلسطيني.

يصوّر عمل «من بير زيت» الطبيعة من وراء حاجز اسمنتي. على عكس النوع التقليدي من رسم المناظر الطبيعية حيث تكون الأرض معروضة لأنظار المشاهد، فإن عمل منصور يضع المشاهد في موقف الفلسطيني الذي يُمنَع من التمتع بالأرض بصرياً وجسدياً في الوقت ذاته. من خلال تقديمه نقداً سياسياً مباشراً للحدود الجيوسياسية، يتصوّر منصور كلا من جمال الأرض والنضال الفلسطيني في كافة صور المصاعب والتطلعات.

درس منصور الفنون الجميلة في أكاديمية بتسلئيل الفنون في القدس وعرضت أعماله في معارض جماعية ومنفردة في جميع أنحاء العالم العربي، الولايات المتحدة، أوروبا، وآسيا. والجدير بالذكر أنه شارك في المعرض الفرنسي الفلسطيني الربيعي عام ١٩٩٧ في معهد العالم العربي في باريس. وهو حاصل على العديد من الجوائز منها جائزة النيل في بينالي القاهرة عام ١٩٩٨. كما شغل منصب رئيس رابطة الفنانين الفلسطينيين (١٩٨٦-١٩٩٠). وشارك في تأسيس مركز الواسطي للفنون في القدس الشرقية (تأسس عام ١٩٩٤). وهو عضو في المجلس التأسيسي لإدارة الأكاديمية الدولية للفنون – فلسطين.

العمرة مقدمة من الفنان

سليمان منصور
من بيرزيت، ١٩٩٨
ألوان زيتية وكونكريت على خشب
١٠٠ x ١٤٧ سم

Suleiman Mansour
From Birzeit, 1998
Oil and concrete on wood
100 x 147 cm

Photograph by Capital D Studio
تصوير: كابيتال دي ستوديو

SUSAN HEFUNA

b. 1962, Cairo, Egypt

Susan Hefuna is a German-Egyptian artist whose practice incorporates a diversity of mediums, including drawing, photography, sculpture, installation, video, performance, and textile-based works. She is most recognised for her body of work that examines visual and cultural signifiers of identity, with a particular interest in architecture from the Arab world and public space.

Al Sabr Gamil (*Patience is Beautiful*) documents Hefuna's long-term interest in the mashrabiya, a traditional window screen of carved wood lattice found in Islamic and Arab architecture. Highlighting the abstract patterning that both reveals and obscures, Hefuna plays with notions of seeing and being observed. In these works, she often inscribes English and Arabic words and aphorisms within the holistic piece. Her focus on the detailed patterns of the lattice situates her work within two seemingly distinct histories: that of traditional architecture in the region and European modernism's interest in abstraction.

Hefuna has extensively exhibited both in group and solo exhibitions worldwide, including a major solo show organised by the Sharjah Art Foundation (2014). She has received a number of prestigious awards, including the International Award at the Cairo Biennial (1998) and the Contemporary Drawing Prize by the Daniel and Florence Guerlain Foundation in Paris (2013).

Born in Cairo, Hefuna moved to Graz, Austria at the age of eight. She received a post-graduate degree from the Institute for New Media at the Stadelschule in Frankfurt, Germany (1992). She now lives and works between Egypt and Germany.

Photograph by Kristine Larsen

تصوير: كريستين لارسين

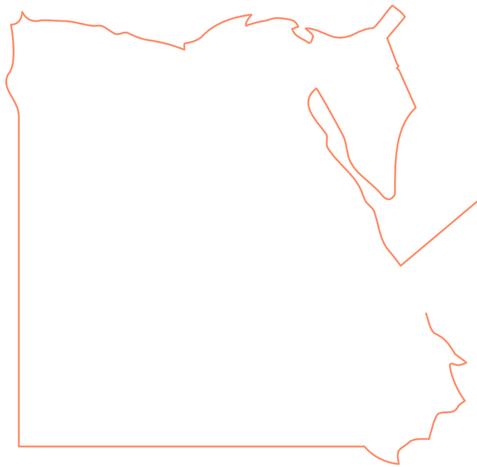
BIBLIOGRAPHY:

www.susanhefuna.com, N.p. Web. August 26 2015.

Juliet Cestar, "Susan Hefuna: Patience is Beautiful," N.p., December 2008. Web. August 26 2015.

سوزان حفونه

مواليد ١٩٦٢، القاهرة، مصر

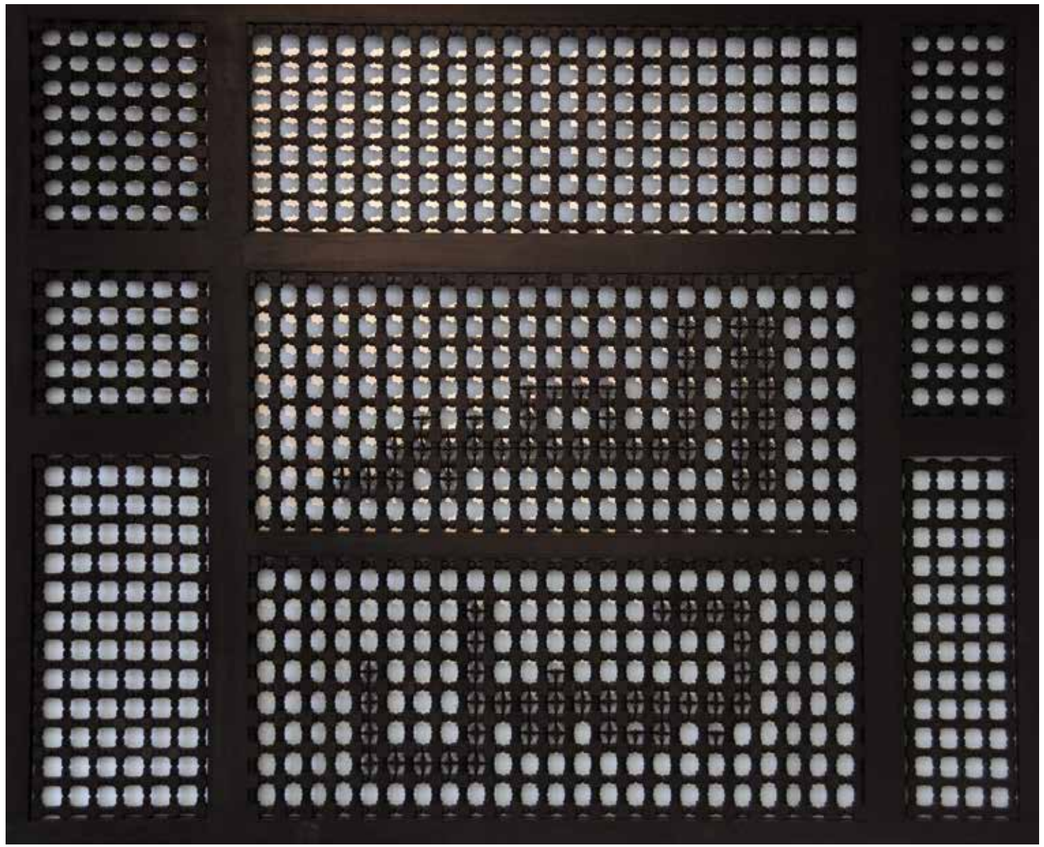


سوزان حفونه فنانة ألمانية ـ مصرية تشتمل ممارساتها على مجموعة متنوعة من الوسائل الفنية منها الرسم، التصوير، النحت، التجهيز الفني، الفيديو، الأداء، والأعمال المبنية على القماش. تشتهر أعمال حفونه بقدرتها على استنباط الدلالات البصرية والثقافية للهوية، واهتمامها الخاص بالهندسة المعمارية من العالم العربي وهندسة الأماكن العامة.

"الصبر جميل" يوثق اهتمام حفونه طويل الأمد بالمشربيات، وهي نوافذ تقليدية مشبّكة منحوتة من الخشب تنتمي إلى العمارة الإسلامية والعربية. ويقوم العمل بتسليط الضوء على الزخرفة المجردة بالكشف والحجب في الوقت ذاته، حيث تختبر حفونه مفاهيم الرؤية والمراقبة. في هذه الأعمال، تقوم الفنانة في كثير من الأحيان بكتابة كلمات وأمثال إنجليزية وعربية ضمن العمل الكلّي. يقع تركيز حفونه على أنماط الزخرفة المفصّلة لشبكة النافذة في هذا العمل ضمن تاريخين متميزين، أحدهما هو العمارة التقليدية في المنطقة والآخر هو اهتمام الحداثة الأوروبية بالتجريد.

قامت حفونه بعرض أعمالها على نطاق واسع عالمياً في معارض فردية وجماعية منها عرض منفرد من تنظيم مؤسسة الشارقة للفنون (٢٠١٤). كما حصدت عدداً من الجوائز المرموقة منها جائزة بينالي القاهرة الدولي (١٩٩٨) وجائزة الرسم المعاصر من قبل مؤسسة دانيال وفلورنس غيرلان في باريس (٢٠١٣).

ولدت حفونه في القاهرة ومن ثم انتقلت في سن الثامنة إلى غراتس في النمسا. حصلت في العام ١٩٩٢ على شهادة عليا من معهد الإعلام الجديد في شتاديلشوله في فرانكفورت، ألمانيا. تعيش وتعمل اليوم بين مصر وألمانيا.



Photograph by Capital D Studio

تصوير: كابيتال دي ستوديو

سوزان حفونه
الصبر جميل، ٢٠٠٧
حبر على خشب
١٤٠ x ١٧٠ سم

Susan Hefuna
Al Sabr Gamil (Patience is Beautiful)
2007, Ink stained on wood
140 x 170 cm

TAYSIR BATNIJI

b. 1966, Gaza, Palestine

Taysir Batniji is a multi-media artist. Working in painting, installation, performance, video, and photography, he is interested in exploring themes of displacement, mobility, and loss as related to the Palestinian experience of life under occupation.
Pixels is a striking commentary on surveillance, representation, and power. Using pencil on paper to mimic digital imaging, Batniji presents five, close-up images of a young man blindfolded. In each image, the position of the youth's head shifts slightly, as if attempting to dodge the viewer's isolating gaze and registering the youth's discomfort and vulnerability. This reflective work is a 21st century portrait of Palestine and modern technology's ability to distance, alienate, and control individuals and social realities.
He graduated with a B.A. in fine arts from An-Najan National University in Nablus before continuing his training in Italy and France. In 1996, he held his first solo exhibition at the French Cultural Center and Gaza and since then has exhibited to international acclaim worldwide. Since 2001, he has held residencies in Germany, Senegal, France, and Switzerland. Batniji has received numerous awards, including the 2012 Abraaji Capital Art Prize. His work has been collected by the Centre Pompidou in Paris, the Imperial Art Museum in London, and the Zayed National Museum in Abu Dhabi.
Batniji lives between France and Palestine.

Photograph courtesy of the artist

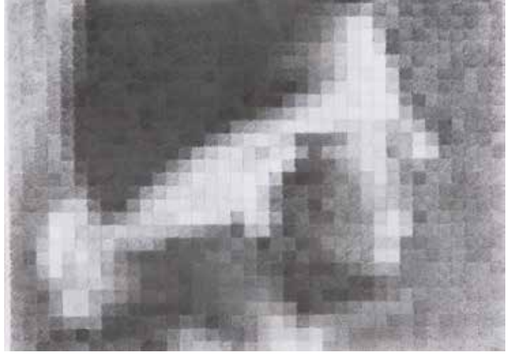
BIBLIOGRAPHY:
www.taysirbatniji.com, N.p. Web. May 7 2015.
"A Conversation with Taysir Batniji," www.mei.edu/events/conversation-taysir-batniji-acclaimed-gaza-born-artist, N.p., June 30 2014. Web. May 27 2015.
"Taysir Batniji," in New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century. Edited by Hossein Amirsadeghi, Salwa Mikdadi, and Nada Shabout. London: Transglobe Publishing, 2009. Pgs. 102-104.

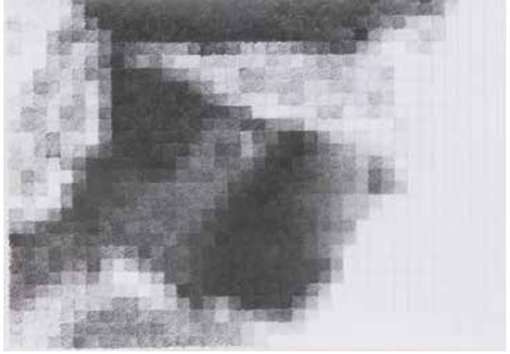
تيسير بطنيجي

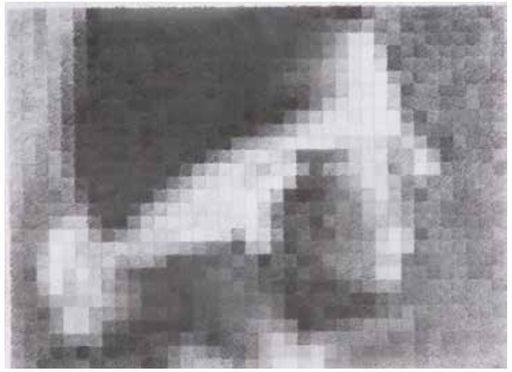
مواليد ١٩٦٦، غزة، فلسطين

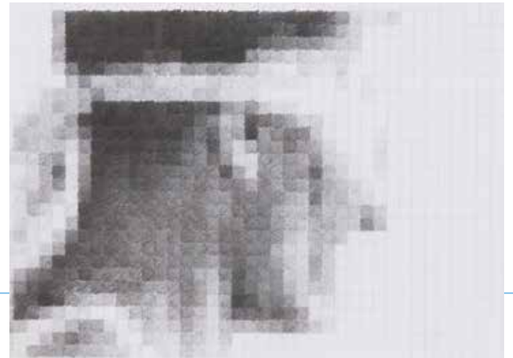
تيسير بطنيجي هو فنان متعدد الوسائط يعمل من خلال الرسم، والتجهيزات، والأداء، والفيديو، والتصوير الفوتوغرافي. تنصب اهتماماته في استكشاف موضوعات النزوح، والتنقل، والفقدان في ما يتعلق منها بتجربة حياة الفلسطينيين الرازحين تحت نير الاحتلال.
«بكسلز» هو تعليق صارخ حول المراقبة والتمثيل والسلطة. باستخدام قلم رصاص على ورق لمحاكاة التصوير الرقمي، يقدّم بطنيجي خمس صور عن قرب لشاب معصوب العينين. وفي كل صورة تتغير وضعية رأس الشاب قليلاً، كما لو كان ذلك في محاولة لتلافي نظرة المشاهد الفاحصة، لتسجّل هذه الحركة الطفيفة انزعاج الشاب وضعف موقفه. يعكس هذا العمل صورة فلسطين في القرن ٢١ ومقدرة التكنولوجيا الحديثة على السيطرة على الأفراد والواقع الاجتماعي. حصل الفنان على درجة البكلوريوس في الفنون الجميلة من جامعة النجاح الوطنية في نابلس قبل مواصلة تدريبه في إيطاليا و فرنسا.
أقام معرضه الفردي الأول عام ١٩٩٦ في المركز الثقافي الفرنسي وغزة لتحصد عروضه بعدها شهرة عالمية، حصل على إقامات فنية منذ العام ٢٠٠١ في ألمانيا، السنغال، فرنسا، وسويسرا، كما حصد بطنيجي جوائز عديدة من ضمنها جائزة مجموعة أبراج للفنون ٢٠١٢. وتم اقتناء أعماله من قبل مركز بومبيدو في باريس، متحف الفن الملكي في لندن، ومتحف زايد الوطني في أبوظبي. يعيش بطنيجي بين فرنسا وفلسطين.

العنوة مقدمة في الفنان



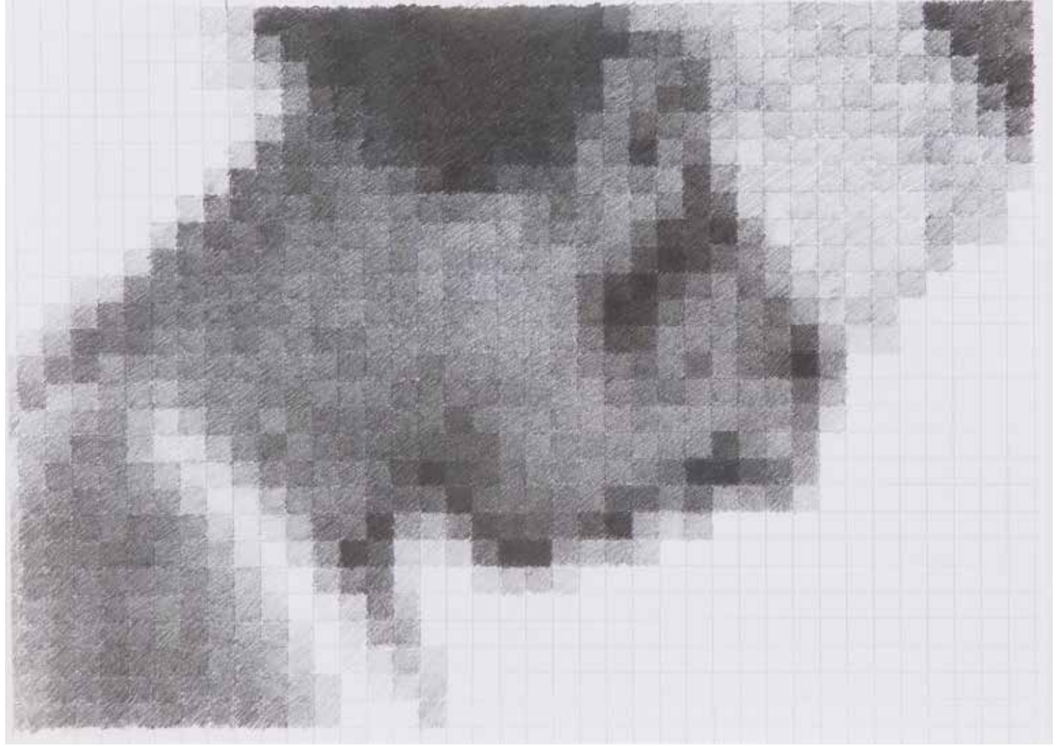






Taysir Batniji
Pixels, 2011
Pencil on paper
14.5 x 19.5 cm each

تيسير بطنيجي
«بكسلز» ٢٠١١
قلم رصاص على ورق
١٤٫٥ x ١٩٫٥ سم لكل قطعة



Photographs by Capital D Studio
تصوير كابيتال دي ستوديو

WALEAD BESHTY

b. 1976, London, United Kingdom

Walead Beshtyis a multi-disciplinary artist who works with experimental photography, video, painting, sculpture, and installation. Deeply invested in the materiality of medium, Beshty explores the processes by which objects accrue aesthetic, social, and political meanings.
In the series *Fed Ex*, Beshty creates laminated glass pieces that mimic precisely the shape of the Fed Ex shipping package. The artist then ships the fabricated works from his studio to the gallery or museum space and exhibits the object and its packaging side by side. Shattered while being shipped, the glass pieces are transformed by their distant journey: the cracks stand as poetic witnesses of transit and the circuits of global capital.
He graduated in 1999 with a B.A. from Bard College and received his M.F.A. in 2002 from the School of Art at Yale University.
Beshty's work has been exhibited worldwide at institutions such as the Los Angeles County Museum of Art, the Guggenheim, the Museum of Modern Art, and the Tate Britain. He was included in the 2008 Whitney Biennial and the 2009 iteration of MoMA's New Photography exhibition series. He has also exhibited extensively in solo shows at venues such as the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing, the Hirshhorn Museum, the Hammer Museum of Art in Los Angeles, and MoMA PS1. Beshty is also a curator, writer, and associate professor in the Graduate Art Department at the Art Center College of Design in Pasadena.
He lives and works in Los Angeles, California.

Photograph courtesy of the artist

الصورة مقدمة من الفنان

BIBLIOGRAPHY:
Walead Beshty: Ethics (Cambridge, MA: MIT Press, 2015).
Walead Beshty: Natural Histories (Zurich: JRP-Ringier, 2011).
Walead Beshty: Selected Correspondences, 2001-2009 (Bologna, Italy: Damiani Editore, 2009).

وليد بشتي

مواليد ١٩٧٦، لندن

وليد بشتي هو فنان متعدد التخصصات يعمل من خلال التصوير التجريبي والفيديو والرسم والنحت والتجهيزات. يعرف عن بشتي اهتمامه الشديد بمادّية الوسائل والعمليات التي تتراكم من خلالها المعاني الجمالية والاجتماعية والسياسية للأجسام.
يصنع بشتي في سلسلة أعماله «فيديكس» قطع زجاج مغلفّة تحاكي بالضبط شكل حزمة شحن شركة «فيديكس» لنقل البضائع. يقوم الفنان بعدها بشحن الأعمال المصنوعة في الاستوديو الخاص به إلى صالة فنية أو مساحة متحفية لعرض الجسم والتغليف الخاص به جنباً إلى جنب. تتحول قطع الزجاج مع تهشمها خلال عملية الشحن بسبب هذه الرحلة البعيدة، وتقف التفطرات كشواهد شعرية للعبور ولدوائر الرأسمالية العالمية.
حصل الفنان على درجة البكالوريوس في عام ١٩٩٩ من كلية بارد وتلقى شهادة الماجستير في عام ٢٠٠٢ من كلية الفنون في جامعة ييل.
عُرضت أعمال بشتي في جميع أنحاء العالم في مؤسسات مثل متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون، متحف غوغنهايم، متحف الفن الحديث، ومتحف تيت في بريطانيا. كما تم ضم أعماله إلى بينالي ويتني ٢٠٠٨ ونسخة عام ٢٠٠٩ من سلسلة عرض التصوير الجديد في معرض متحف الفن الحديث. وقد عرض بالإضافة إلى ذلك على نطاق واسع في معارض فردية في مساحات فنية مثل مركز أوليتز للفن المعاصر في بكين، متحف هيرشهورن، متحف هامر للفنون في لوس أنجلوس، متحف الفن الحديث PS1. بشتي هو أيضاً قيّم فنّي، وكاتب، وأستاذ مشارك في قسم الدراسات العليا للفنون في كلية مركز فن التصميم في باسادينا. يعيش ويعمل في لوس أنجلوس، كاليفورنيا.

Photograph courtesy of Phillips

الصورة مقدمة من فيليبس

Walead Beshty
FedEx Tube, 2005
Laminated glass, FedEx shipping box, metal, silicon tape
96.5 x 15.9 x 14 cm

وليد بشتي
أنبوب فيديكس، ٢٠٠٥
زجاج مغلّف، صندوق شحن فيديكس، معدن، شريط سيليكون
٩٦.٥ x ١٥.٩ x ١٤ سم

YTO BARRADA

b. 1971, Paris, France

Yto Barrada is best known for her socially and politically engaged practice that examines physical, national, and conceptual boundaries, with a particular emphasis on those between Morocco and Spain. Since the late 1990s, her hometown of Tangier has been her primary focus, examined through photo and video installations, sculptures, and site-responsive interventions.

Northern Provinces, Tangier continues Barrada's exploration of the Strait of Gibralter, the narrow strip of sea separating Africa from Europe, the Mediterranean from the Atlantic, and where Tangier is located at the western entrance. This geopolitical position serves to both connect and separate Morocco and Spain. In 1991, the European Union's Schengen Agreement created a unified European zone to protect the circulation of goods and people inside it, thereby partitioning bodies into the legal categories of "inside" and "outside." In this piece, the harsh realities of the border city of Tangier are abstracted into a map—the ultimate representation of distanced control and surveillance—and thus suggestive of an additional boundary between legal discourse and its consequential lived reality.

Barrada has exhibited worldwide, including shows at the Witte de With, Fundacio Tapies, Jeu de Paume, MoMA in San Francisco and New York, Centre Pompideu and the Venice Biennale. She has received numerous awards, including the first Ellen Auerbach Award in Berlin (2006), Deutsche Artist of the Year (2011), and the Abraaj Prize (2015). She is the co-founder of Cinematheque de Tangier.

Barrada grew up in Tangier, Morocco and received a degree in history and political science at the Sorbonne before studying photography at the International Center of Photography in New York.

She divides her time between Tangier and New York City.

Photograph courtesy of Galerie Sfeir-Semler

BIBLIOGRAPHY:

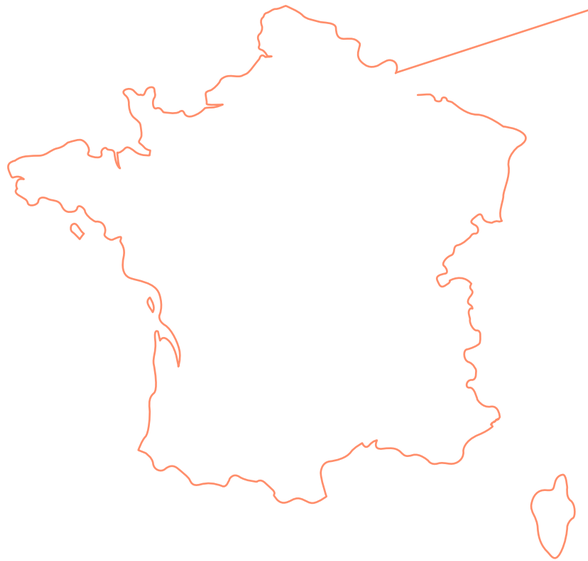
Yto Barrada (Zurich: JRP-Ringier, 2013)

TJ Demos, "A Life Full of Holes," Grey Room n24 (2006), pp. 72-88.

Anthony Downey, "Yto Barrada: Life Full of Holes: The Strait Project," Third Text v20 n5 (2006), pp. 617-26

إيطو برّادة

مواليد ١٩٧١، باريس، فرنسا



الصورة مقدمة من غالري صفير-زملر

تشتهر إيطو برّادة بممارساتها الملتزمة اجتماعياً وسياسياً والتي تدرس الحدود المادية والوطنية والمفاهيمية بتركيز خاص على الحدود ما بين المغرب وإسبانيا. كما شكّل مسقط رأسها طنجة محور تركيزها الأساسي لها منذ أواخر التسعينيات من خلال تفحّص الصور وتركيبات الفيديو والمنحوتات، بالإضافة إلى التدخلات المستجيبة للموقع.

في «المقاطعات الشمالية. طنجة» تواصل برّادة استكشاف مضيق جبل طارق، المعبر البحري الضيق الذي يفصل أفريقيا عن أوروبا والبحر الأبيض المتوسط عن المحيط الأطلسي، حيث تقع طنجة على المدخل الغربي لهذا المضيق في موقع جيوسياسي يعمل على ربط وفصل المغرب وإسبانيا في الوقت ذاته. في عام ١٩٩١، تم عقد اتفاقية «شنغن» لإنشاء منطقة أوروبية موحدة لحماية تداول البضائع وتنقّل الأشخاص داخل الاتحاد الأوروبي، مقسّمة بالتالي الأجسام إلى فئات قانونية تتكون من «الداخل» و «الخارج». في هذا العمل، تم استخلاص الحقائق القاسية لمدينة طنجة الحدودية في خريطة تعكس أقصى صور تمثيل السيطرة والمراقبة عن بعد، موحية بالتالي بحواجز إضافية بين الخطاب القانوني وواقع المعيشة المترتب على ذلك.

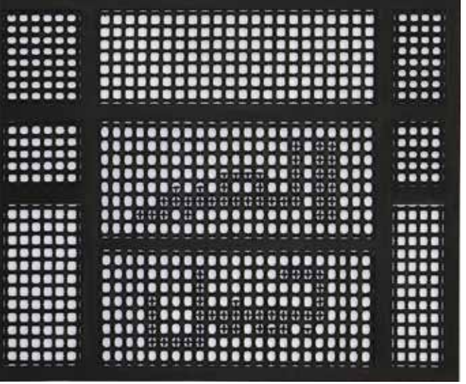
تم عرض أعمال برّادة في معارض عالمية منها «ويت دو فيث"، مؤسسة «تابيس»، «جو دو بوم»، متحف الفن الحديث في سان فرانسيسكو ونيويورك، مركز «بوميدو»، وبينالي البندقية. كما حصدت العديد من الجوائز من بينها أول جائزة لمؤسسة «ألين أورباخ» في برلين (٢٠٠٦)، جائزة «دويتشه» لفنان العام (٢٠١١)، وجائزة مجموعة أبراج للفنون (٢٠١٥). وهي أيضاً المؤسس المشارك «لسينماتيك طنجة».

ترعرعت برّادة في مدينة طنجة في المغرب وحصلت على درجة البكالوريوس في التاريخ والعلوم السياسية من جامعة السوربون قبل أن تدرس التصوير الفوتوغرافي في المركز الدولي للتصوير في نيويورك. تقضي الفنانة وقتها ما بين مدينتي طنجة ونيويورك.

إيطو برّادة
المقاطعات الشمالية طنجة ٢٠٠٩
طباعة ملونة
٨٠ x ٨٠ سم

Yto Barrada
Northern Provinces, Tangier, 2009
C print
80 x 80 cm

تصوير كابيتال دي ستوديو Photograph by Capital D Studio



الصبر جميل سوزان حفونه

«مبنى الدولة -معيشة الحياة الترفة» (٢٠١٢)، وهو ملصق ردهة «مبنى الدولة» كما هو مبين في الفيلم والذي يرحب بالزوار والمقيمين لعيش «الحياة الترفة»، وكما هو الحال مع ناطحات السحاب الأخرى، فإن الارتفاع يعتبر سمة من سمات السلطة والثروة، ولكنها تلمّح سراً في هذه الحالة إلى العزلة أيضاً. يستند العمل إلى ملصق «زوروا فلسطين» الشهير الذي صمّمه فرانز كراوس في عام ١٩٣٦ و الصادر عن الجمعية السياحية الفلسطينية، وهي وكالة تنمية صهيونية. نرى في الملصق الأصلي شجرة الزيتون مؤطّرة لمدينة القدس وقبة الصخرة الذهبية في مركز الصورة. ونرى في نسخة صنصور شجرة الزيتون نفسها، ولكنها تستبدل القدس بمجمع لناطحات السحاب - وهو مبنى الدولة- يحيط به جدار الفصل العنصري. بإمكاننا افتراض تمكّن سكان مبنى الدولة من رؤية مدينة القدس القديمة وقبة الصخرة من نوافذ الطابق العلوي. وبالتالي، فسيكون في الإمكان اشتهاء واستهلاك حلم القدس من مسافة آمنة. وبالطبع فإن محاكاة صنصور للّغة اليوتوبية المستخدمة من قبل مطوري العقارات الفاخرة ليست من قبيل المصادفة فقط، واعدين السكّان بـ«تجربة معيشة» مصممة خصيصاً ذات طابع شخصي في مجتمع مسوّر. في حين يعيش كثير من الفلسطينيين في الواقع في مجتمعات مغلقة فعلياً محاطة بأسيجة وأسوار دون وسائل الراحة الفاخرة. قد لا يكون العالم والمستقبل الذي أنشأته صنصور مثالياً أو وافياً للتطلعات الوطنية للشعب الفلسطيني بل على العكس من ذلك، ولكنه يحتضن ويصر على قيمة - وقوة - الاستكشاف، وعلى الرغم من كون سيناريو صنصور خيالياً ومريراً (وذا عقدة خادعة)، إلا أنه يحرّك تصوّر فلسطين والخطاب حولها خارج إطار الركود السياسي.

يبدو الملصق من منظور شخص ينظر إلى برج مبنى الدولة من بعيد على الرغم من معرفتنا من خلال الفيلم أن صنصور نفسها تعيش في ذلك البرج. ومع ذلك، وفي المشهد الختامي، تنظر صنصور بتحد من نافذتها ماسحة على بطنها الحبلى إلى ما بعد الجدار إلى القدس. يأتي تحول النظرات هذا ليعني الكثير، وهو أيضاً ما يعرّف أعمال الفنانين الفلسطينيين سليمان منصور وستيف سابيلا في هذا المعرض، وكذلك الرسامة التونسية نادية عياري. سليمان منصور، وهو أحد أبرز الفنانين الفلسطينيين من جيل ما بعد النكبة[٥]، معروف جيداً لاستخدامه المميز للرموز التي تربط الهوية الفلسطينية والأرض مثل مدينة القدس، حياة القرية، البرتقال، محاصيل الزيتون، والأنشطة الزراعية الأخرى. كما لعب الفنان دوراً محورياً في إيصال المفهوم الأيديولوجي الفلسطيني للصمود من خلال الفن. في «من بيرزيت» (١٩٩٨)، يصور منصور منظراً من المفترض له أن يكون طبيعياً رائعاً لصخور وحقول وبساتين الزيتون في مسقط رأسه بيرزيت قرب رام الله. إلا أن تركيب منصور يتكوّن من لوحات زيتية منفردة ومتماثلة في الحجم تم لصقها على قطعة كونكريتية. يؤدي التباعد بين اللوحات إلى تكوين شبكة تؤدي بدورها إلى تفكيك الصورة لتصبح أقرب منها إلى قضبان السجن. هذا منظر يعكس تقسيم الأراضي وتعطيل الوصول البصري، ناهيك عن الوصول المادي أيضاً. ومن الواقع المشترك لكثير من الفلسطينيين الذين يعانون مصادرة أراضيهم ومنعهم من دخول ممتلكاتهم الخاصة. هنالك احتكاك إضافي في «من بيرزيت» ما بين الليونة العضوية للمنظر الطبيعي الترابي والبرودة القاسية للمواد الأولية في البيئة المبنية من الكونكريت. في هذا الصدد، يأتي العمل نذيراً بمستقبل متوقع لهذا المنظر الطبيعي.

بالإمكان العثور على مشاعر مماثلة وعلى الرغم من الاختلاف النمطي الجذري في لوحة نادية عياري الزيتية «السياج» (٢٠٠٧)،حيث تحدّق مقلة عين عملاقة في المشاهد من خلال سياج. أو ربما كان الأمر هو العكس، لترى العين التي تستخدمها عياري رمزاً لتجاربنا الواعية[٦] ممعنة النظر في المشاهد المسجون. وفي أية حال، فإن الديناميكيات ما بين السبي والأسر غامضة لأنظارنا. يأخذ هذا المنظور المصوّر المقدسي المولد ستيف سابيلا إلى أبعد من ذلك من خلال سلسلته الفوتوغرافية «تحوُّل» (٢٠١٢)،يظهر العمل المقدَّم في المعرض أجزاء متضاعفة من جدار الفصل في تصميم مذهل. فلا وجود هنا لأعلى أو لأسفل، ولا لسماء ولا لأرض. فينحسر الجدار إلى أن يصبح مجرد نمط مربك لأنظارنا. يصف الفنان المشروع بأنه «صراع ما بين الشكل والوظيفة، بين التصور والإدراك»[٧]، والذي إذا كان قد نجح في تحويل جزء من الجدار إلى مجرد نمط، فسيكون قادراً بطريقة ما على هزم ما يمثله هذا الجدار.

نصير كينيل دي سنزومو

فيصبح «جزءاً من لَبَنَاته. سوف يتم إسكاته»[٨]. ولا تبدو للنمط المحموم والصاخب بداية ولا نهاية، الأمر الذي يعكس سيرة سابيلا الخاصة بعد اقتلاعه من جذوره وعيشه في المنفى. وحتى الآن، وعلى الرغم مما يبدو على أنه نمط محكم، وهو متآكل الحواف في تلميح إلى عملية انتقالية. لقد علمنا التاريخ أنه إذا كان بالإمكان بناء الجدران، فإنه بالإمكان هدمها أيضاً.

يعزف سابيلا لحناً حذراً من الأمل في واقع كئيب خلاف ذلك. وعلى الرغم من أن العديد من أعمال معرض «جدران وهوامش» بعيدة عن التفاؤل، إلا إمكانية التغيير، مهما كانت متواضعة، غير واضحة في أفضل حالاتها. والتغيير، والقدرة على رؤية الأشياء بشكل مختلف، تتطلب درجة معينة من الصبر. تجمع الفنانة المصرية الألمانية سوزان حفونه ما بين هذه المشاعر بشكل شِعري في عملها «الصبر جميل» (٢٠٠٧). يمثل عمل حفونه هويتها المختلطة وهي المولودة لأب مصري وأم ألمانية. توضح الفنانة هذه الحالة من التواجد في المنتصف، من كون المرء في الداخل والخارج في الوقت ذاته من خلال استخدام المشربية، وهي زخرفة معمارية عربية تقليدية يتم تركيبها على النوافذ أو فتحات المباني الأخرى لتحجب أشعة الشمس وتدخل الهواء البارد إلى داخل المنزل. يسمح التشبيك الدقيق للمتواجدين داخل المنزل من مراقبة ما يجري خارجاً في الشارع دون أن يلحظ أحد ذلك. وبعبارة أخرى، فإن المشربية تسهل رؤية من في الداخل في حين تحجب في الوقت ذاته الرؤية عن أولئك الذين في الخارج. وعلى هذا النحو ومن خلال استخدامها التقليدي، فالمشربية هي شاشة مثقبة تسهّل اختراق حدود ما بين العام والخاص. على الرغم من ذلك، فإن مشربية حفونه هي كأس هجين يحتفظ من جهة بمرجعيته الأصلية كإطار للزينة، ولكنه من ناحية أخرى قطعة فنية تعبرعن القول المأثور الشعبي. ومع ذلك،فلا يزال حاجز اللغة قائماً. معنى كلمتي «الصبر جميل» المكتوبة بالخط العربي على المشربية مفهوم فقط للجمهور الناطق بالعربية دون غيرهم. وبالتالي يتواصل عمل حفونه تبعاً للمكان الذي يتم عرضه فيه، محولاً للمشربية بالتالي إلى إطار للوساطة بين الثقافات. في كثير من أعمالها، تتلاقى وجهات النظر وما يمكن أو لا يمكن رؤيته مع سمات الهوية والجغرافية المحلية. وعلى الرغم من ذلك، نجد حفونه حذرة دائماً من خلال التصريح بأن هذه العلامات هي في حالة تغير مستمر، وهي قابلة للتغيير أو إعادة التفسير تحت الظروف المناسبة. ولعل هذه هي العدسة التي يمكن النظر من خلالها إلى أعمال معرض «جدران وهوامش». فهي ليست مجرد تمارين في الجمال والصبر وحسب، ولكنها أيضاً شواهد على المثابرة والمقاومة.

٥ لمناقشة شاملة عن سليمان منصور انظر Gannit Ankori."Earth: Sliman Mansour and the Poetics of Sumud". Palestinian Art. London: Reaktion Books, ٢٠٠٦. P. ٩٢-١٠٦.

٦ ميمنه فرحات "حديث مع الفنانة نادية عياري" جدلية. ١ مارس ٢٠١٤. www.jadaliyya.com/pages/index/16805/in-conversation-with-artist-nadia-ayari [تاريخ الحصول على المعلومات ١٥ أغسطس ٢٠١٥]

٧ Dorothea Schoene. "Steve Sabella's Ecdysis: The Catharsis of Metamorphosis." Contemporary Practices - Volume XI (2012). P.116-119. P. 118.

٨ انظر المرجع ٦

في القدح، فهو مجرد ماء محكوم عليه بالتبخر في نهاية المطاف.
يستمر الفنان بوضع البلدين على قدم المساواة من خلال عرضه التبسيطي، حيث قام بوضع الصورتين بدقة على مسافة متساوية من القدح، فلا يوجد أثر للهرمية بصرياً ولكن المشروع يأخذ بُعداً آخر بأكمله عند العلم أن الحاج بطرس، وهو مواطن لبناني، لا يستطيع السفر إلى إسرائيل، فتصبح مسألة الحدود شائكة مرة أخرى، في حين تخدعنا ببساطة القطعة على حد سواء. يقود القدح الجامع ما بين المياه والموضوع في منتصف التجهيز الفني اهتمامنا، في حين يتم تمثيل الموضوع الفعلي نفسه من خلال هوامش العمل الفني. قام الفنان بوضع دبّوس في كلتا الخريطتين مشيراً إلى موقع نبع المياه. بالنسبة لمياه «صحة» اللبنانية فإن هذا الموقع هو جبال فالوغا، أما مصدر مياه «عدن» فهو مستوطنة Katzrin في هضبة الجولان، وهي مستوطنة غير قانونية بموجب القانون الدولي. أما الماء، والذي يعد مورداً نادراً في المنطقة وسلعة مهمة في السياسة «الإسرائيلية» الاحتلالية، فهو من دون شك عامل غير بريء في هذا العمل الفني.

كما يصهر الفنان الفلسطيني خالد جرار مفهومي البراءة والوحدة من خلال منحوتته «الدب الصديق» (٢٠١٣) والمصنوعة من خرسانة أعيد تشكيلها من جدار الفصل العازل الإسرائيلي. إبتدأ الفنان مشروع «الدببة الأصدقاء»[٣] في برلين في العام ٢٠١١ كمشروع فني حضري يمثل عدة دببة-وهو الحيوان الذي يظهر على شعار المدينة- في تصميمات زخرفية مختلفة موزعة على مناطق من العاصمة الألمانية. ساهم المشروع لاحقاً في ولادة المعرض الدولي «الدببة الأصدقاء المتحدون» الرامي إلى تعزيز مفاهيم السلام والوئام بتمثيل من ١٤٠ دولة معترف بها من قبل هيئة الأمم المتحدة. وعلى الرغم من اضطرار فلسطين للانتظار حتى ٣٠ أكتوبر ٢٠١٤ للاعتراف بها كدولة من خلال تصويت غالبية الدول الأعضاء في هيئة الأمم المتحدة، إلا أنه تم في العام ٢٠٠٧ عرض دب صديق فلسطيني إلى جانب دببة الدول الآخرين في المعرض في القدس. يقدّم الفنان تعليقاً ساخراً حول نفاق ما تعنيه الدولة، حيث يتم عرض رمز وحدة مدينة كانت مقسّمة في الماضي كبرلين في مدينة أخرى مقسّمة حالياً وهي القدس، والأمر الذي يستدعي الاهتمام هنا هو ترك جرّار لدبّه من دون أي تزيين. ففي حركة شبيهة بما كرّره في أعمال سابقة مصنوعة من خرسانة أعيد تشكيلها من جدار الفصل العازل مثل كرات القدم ومضارب تنس الطاولة، كرات السلّة، فإن خشونة وشوائب المادة المستخدمة تضفي على الأعمال نوعاً من التغلّب على الأثرية. يحفر جرّار الجدار رويداً من أجل جمع ما يكفي من الركام لطحنه لتكوين مزيج اسمنتي جديد لوضعه في قوالب النحت الخاصة بالعمل. هذا ويعتبر الإسمنت أحد المواد المثيرة للجدل في فلسطين، ففي حين تقوم إسرائيل باستخدامه لتشييد جدران العزل ونقاط التفتيش، تستدعي الحاجة إلى الإسمنت في فلسطين لإعادة إعمار الدمار الناجم عن غارات القصف على الرغم من خضوع مناطق فلسطينية مثل قطاع غزة لقيود تتعلق بالحصول على مواد البناء. وعلى هذا النحو، فإن تطويع مادة محظورة ومتنازع عليها من أجل تكوين عمل فنّي هو بادرة تحدٍ في حد ذاته.

الوقت والأرض ذوا أهمية قصوى عند التفكير في الإنشاء الاستراتيجي لرسم الخرائط ولا سيما في خلق «الحقائق على أرض الواقع». هذه هي القضايا التي اهتم بها العديد من الفنانين الفلسطينيين منذ فترة طويلة، وبالتالي فإنه ليس من قبيل المصادفة أن تتميز أعمالهم بقوة في هذا المعرض.

الصورة مقدمة من غاليري وان

وعلى سبيل المثال، فبالإمكان استشفاف استراتيجية مماثلة لتحويل المواد في عمل الفنان الجزائري عادل عبد الصمد «جسم كروي ١» (٢٠٠٦)، والذي يتمثل في حلقة مصنوعة من الأسلاك المعدنية الشائكة المستخدمة كرادع لتأمين وتطويق المناطق الداخلية عن الخارجية. ومع ذلك، يتضح هنا غموض حدود بداية وانتهاء مفهومي الداخل والخارج، وماهيّة الخطر الذي يتم صدّه. هنا، يجمع الجسم الكروي الكبير في عمل عبدالصمد والخادع في كماله في الشكل والبساطة ما بين الرهافة والعدائية، ليشكل عملاً شاعرياً من خلال مادة غير اعتيادية.

كما تظهر التحوّلات جليّة في «فيديكس» (٢٠٠٥) ويستمر العرض حتى اليوم)، وهي سلسلة أعمال الفنان وليد بشتي المقيم في لوس أنجلوس. تُعتبر خدمات البريد السريع مثل «فيديكس» نموذجاً للعولمة والتنقّل من خلال تسليم البضائع في جميع أنحاء العالم وعبور القارات والحدود. وبالإمكان تتبّع مسار الطرد من المرسل إلى المرسل إليه، ولكننا عادة ما نولي تفاصيل هذه الرحلة اهتماما قليلاً طالما يصلنا الطرد في الوقت المحدد. يقوم بشتي من خلال عمله ببلورة تأثير الزمن والسفر على الجسم، فيصنع في سلسلة أعماله «فيديكس» قطع زجاج مغلفة غير قابلة للتحطّم تحاكي بالضبط شكل حزمة شحن شركة «فيديكس» لنقل البضائع. فيقوم الفنان بشحن الأعمال المصنوعة من الزجاج والتي تحاكي تماماً شكل غلاف الشحن المستخدم من قبل «فيديكس» من محترفه الخاص إلى صالة العرض لعرض الجسم والتغليف الخاص به جنباً إلى جنب. لا يقتصر هذا العمل على زعزعة مفهوم النسخة والأصل، ولكنه أيضاً يطرح التساؤل عما إذا كانت قطعة الزجاج هي العمل الفني الفعلي في حين أن التغليف هو مجرد وسيلة للنقل. أو ما إذا كانت التعبئة والتغليف والتي أصبحت فريدة من نوعها بفعل الطوابع وفواتير الشحن والباركود هي العمل الأصلي والفريد فعلياً. في كل مرة يشحن فيها بشتي عملاً ما، يحدث أمر خلال فترة الشحن: يستمر الزجاج بالتصدّع، وينثني التغليف أكثر وأكثر. تتراكم علامات السفر على مرور الزمن ويتغير كلا الجسمين بشكل مستمر. وعلى هذا النحو، فقد طبع بشتي أعماله بسمة الوقتية، أو كما يصفها بنفسه من خلال قوله «لا يتصدع أي طرد مثل الآخر. قبل شحنه، كل ما يمكنك رؤيته هو شكل الطرد، ولكن ما يبدأ في التأثير على الشكل نفسه هو السفر. وتتراكم الصدوع بغض النظر عن المسار الذي يأخذه الطرد عبر العالم.[٤]» وبكلمات أخرى، يتخذ شعار «فيديكس» الإعلاني «العالم في الموعد» عند انهيار الزمن والمساحة الجغرافية منزلة تفسيرية مختلفة كلياً هنا.

الوقت والأرض ذوا أهمية قصوى عند التفكير في الإنشاء الاستراتيجي لرسم الخرائط ولا سيما في خلق «الحقائق على أرض الواقع». هذه هي القضايا التي اهتم بها العديد من الفنانين الفلسطينيين منذ فترة طويلة، وبالتالي فإنه ليس من قبيل المصادفة أن تتميز أعمالهم بقوة في هذا المعرض. فأصبحت فنانة مثل لاريسا صنصور بارعة جداً في تكوين «الحقائق على أرض الواقع» في سيناريوهاتها المستقبلية لدولة فلسطينية قابلة للعيش فيها مع ازدياد اضمحلال الآمال بإنشاء دولة فلسطينية. تقدم صنصور اقتراحاً لإنشاء دولة فلسطينية متمركزة في موقع عقاري رئيسي: ناطحة سحاب شاهقة ترتفع إلى الغيوم وتحتضن الشعب الفلسطيني برمته. لكل مدينة فلسطينية طابق خاص بها يتجاوز تحويلات الطرق الترابية أو نقاط التفتيش المزعجة والتي تستغرق وقتاً طويلاً. ما عليك إلا استخدام المصعد! «مبنى الدولة» (٢٠١١-٢٠١٢) مشروع شامل يتكون من فيلم خيال علمي قصير مدته تسع دقائق وسلسلة من الصور. تقدم صنصور ملصق

الدب الصديق
خالد جرّار

[٣] www.buddy-baer.com
(استخرجت المعلومات بتاريخ ٢٠١٥.٨.١٥)

[٤] ميخيل كارل، "مقابلة مع وليد بشتي" http://www.konsthall.malmo.se/upload/pdf/Walead_Beshty_Interview.pdf
(استخرجت المعلومات بتاريخ ٢٠١٥.٨.١٥)

رؤى مشوّشة

نات مولَر

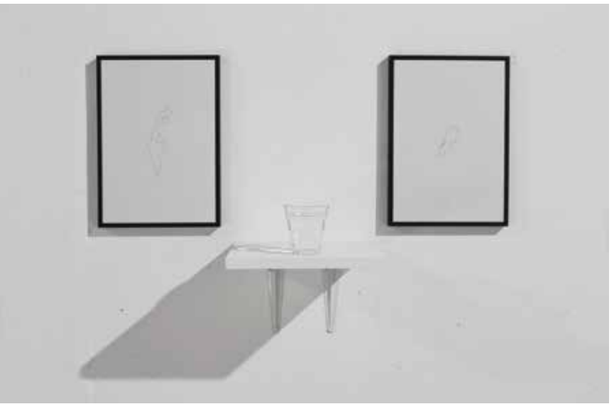
هاأنا أكتب في صيف عام ٢٠١٥. تهيمن على الأخبار أنباء الداخلين أو الخارجين، «غريكست» أو «بريكست»[1]. خطابات مضطربَة يلقيها السياسِيون الأوروبيون يعربون من خلالها عن قلقهم إزاء ضعف حدودهم أمام قدوم المهاجرين واللاجئين اليائسين الذين وإن كانوا محظوظين، فسوف يحطون الرحال على شواطئ «لامبيدوسا» و«كوس»، أو يحاولون العبور من «كاليه» إلى «بريطانيا». لقد قامت المكاسب الإقليمية في الشرق الأوسط لما يسمى بـ«تنظيم الدولة الإسلامية» بإعادة تكوين الخارطة السياسية للعراق وسوريا، الأمر الذي تسبب في نزوح داخلي واسع النطاق، في حين تواجه دول مثل لبنان وتركيا والأردن صعوبات في التعامل مع تدفق اللاجئين الفارين من الحروب إلى أراضيها.

الحدود، والفواصل، والجدران، سواء كانت طبيعية أو من صنع الإنسان، مادية أو إيديولوجية (أو كلاهما في كثير من الأحيان) تحدد دائماً مفهوم الداخل من مفهوم الخارج. هذه الحدود هي أكثر بكثير من مجرد حدود إقليمية وجغرافية، فهي في أكثر الأحيان انعكاس للخوف من «الآخر»، حيث تهدف إلى إبقاء الخارج من التغلغل إلى الداخل، أو إبقاء الخارج من الدخول في حالة الأحياء الفقيرة. تتمحور الحالة المبدئية في وقت الأزمات حول البدائية والبقاء من خلال تحصين النفس في الداخل. إن الآثار المترتبة على هذه الاستراتيجية، كما هو الحال عند مواجهة أزمات أخرى وكما أظهر لنا الانكماش الاقتصادي العالمي، قد أدّت إلى استقطاب اجتماعي وزادت من حدة التفاوت في الثروة والحرمان. نتيجة لانعدام الفرص على نحو متزايد، وانهيار الخدمات الاجتماعية، والضياع في متاهة لا نهاية لها من عدم الاستقرار والديون، فإن آفاق الـ٩٩٪[2] لا تبدو مبشّرة على أية حال في زمن القبول بأي شيء وفرط الرأسمالية. وفي هذا الصدد، فقد أكدت الأزمة المصرفية أنه حتى عند وصول النظام الاقتصادي حده وانهياره، فإن حدود ما هو أخلاقي، ناهيك عما هو لائق، تصبح مرنة للغاية.

ربما بالإمكان لنا الابتسام بسخرية عند استدعائنا لذكريات الماضي الساذجة، و لكن أمل الكثيرون حول العالم مع انهيار حائط برلين عام ١٩٨٩ و سماع هتافات الألمانيين الشرقيين والغربيين المطالبة بهدم الجدار أن تكون هذه بداية لعالم دون جدران فاصلة، فقد سقط الستار الحديدي وانتهت الحرب الباردة (١٩٤٥-١٩٩١) وانتهى معها مبدأ تقسيم العالم إلى كتلة شرقية وأخرى غربية. لوهلة وجيزة جداً، بدا وجود عالم تسوده حرية التنقل للأفراد والأفكار ممكناً. ولكن التاريخ الحديث قد عمل على سحق هذه الآمال وبقوة. فيكفي النظر إلى العقدين المنصرمين حيث سيادة ثقافة سياسية تقوم على أيديولوجية الإدراج والاستبعاد. يتجلّى جدار الفصل الإسرائيلي مثل ندبة في المشهد الفلسطيني، في حين يمتد السياج الحدودي ما بين الولايات المتحدة والمكسيك على مسافة تتخطى الألفي ميل. وتقوم المجر ببناء جدار بمحاذاة حدودها مع صربيا بهدف إبقاء المهاجرين القادمين من سوريا وأفغانستان والعراق خارج أراضيها، كما بدأت تركيا مؤخراً بتشييد جدار فاصل على طول الحدود السورية.

إن الجدران لا تحجب المنظر وحسب، بل تحجب الرؤية بشكل رمزي أيضاً. يركّز الفنانون في معرض «جدران وهوامش» على مسامية الحدود والحواجز، حيث يأتي معظمهم من بلدان عانت صراعات وحروباً واحتلالات. وبشكل أكثر تحديداً، فإن هؤلاء الفنانين لا يقومون فقط بتحليل كيفية تكيّف طرق رؤيتنا وبالتالي محدوديتها، ولكنهم يقومون أيضاً بخلط تصوّرنا وأنظارنا. فتجدهم في بعض الأحيان واقفين على الهوامش متطلعين نحو الداخل، ولكنهم غالباً ما يمعنون النظر من بين الصدوع والشقوق في الجدران، من خلال الأركان والزوايا المظلمة، متخذين وجهات نظر متعددة ومترجمين إياها مفاهيمياً وكذلك بشكل ملموس من خلال أعمالهم.

أما بالنسبة لوجهات النظر، فإن كونك شخصاً يرى القدح نصف ممتلئ أو نصف فارغ يعتمد بوضوح على وجهة نظرك، أو كما يعني ضمناً الفنان اللبناني



مياه مختلطة، لبنان، إسرائيل
شريل-جوزيف ج. بطرس

شريل-جوزيف حاج بطرس في تركيبه الفني «مياه مختلطة، لبنان، إسرائيل» (٢٠١٣)، فإن وجهة نظرك قد تعتمد على موقفك الجيوسياسي. كوب من الماء يحمل كمية متساوية من المياه المعدنية اللبنانية (صحة) والمياه المعدنية الإسرائيلية (عدن) موضوع على رف خشبي صغير. صورة صغيرة مؤطرة على شكل خارطة لبنان معلّقة على الجدار، وعلى الجانب الآخر صورة مطابقة ولكن على شكل خارطة إسرائيل. من خلال وضع الصور على خلفية بيضاء، تتمثل معالم حدود البلدين فقط وتبدو هذه الدول المجاورة المعادية لبعضها كما لو أنها تعوم في فراغ، حيث لا يوحي شيء بأن هاتين الدولتين تتشاركان في واقع الأمر حدوداً إقليمية. أما القدح فيتخذ دوراً متناقضاً هنا، فهو يعمل من جهة كخط فاصل وحدود ملموسة تفصل ما بين البلدين، ومن ناحية أخرى، يمثل الماء في القدح تخفيفاً للحدود. فليس بإمكاننا التمييز بين المياه اللبنانية والإسرائيلية

١ تشير كلمة «غريكست» إلى مخرج يوناني من منطقة الاتحاد الأوروبي https://en.wikipedia.org/wiki/Greek_withdrawal_from_the_eurozone (استخرجت المعلومات بتاريخ ٦.٩.٢.١٥). وتشير كلمة «بريكست» إلى مخرج بريطاني من منطقة الاتحاد الأوروبي. www.macmillandictionary.com/dictionary/british/brexit (استخرجت المعلومات بتاريخ ٦.٩.٢.١٥).

٢ استخدم مصطلح الـ٩٩٪ كشعار سياسي خلال حركة «احتلوا وول ستريت» (٢٠١١) في اشارة الى الفجوات الكبيرة بين دخل الأغنياء المشكّلين لنسبة ١٪ في الولايات المتحدة والباقي من الـ٩٩٪ من الشعب.

الصور مقدمة من غراي نوير غاليري

"شرارة للحوار" وأن يكون عنصراً في حوار إنهاء حرب الخليج الثانية. لذلك قمت برسم ما كنت أعتقد أنه سوف يشعل ذلك النقاش من خلال السرد

فوز كبرا: هذا جواب رائع. أتساءل دائماً عن اتخاذ قرار فصل السياسة والعمل وعن النقطة التي يستوفي فيها هذا القرار وجوب إعادة ضبط معاني

"بإمكاني القول أن اللوحات تعمل عند وضعها في سياقات محددة بمثابة سرد مفاهيمي. بإمكاني القول أن كلاً من الوقت، والمتعة، والألم يعمل كشخصية غير مرئية في عملية السرد."

العربي، والصور الرمزية للصراع، وتمثيلات السلام. إشتعلت النيران في وقت لاحق لكن دون تأثير من لوحاتي. انتخب أوباما رئيساً، سقط نظام بن علي في تونس، وهلم جرا. كان من شأن تلك الأحداث أن تطلق أعمالي مما علّقت عليها من مسؤوليات. اكتشفت خلال أول الاحتجاجات في نيويورك وفي حين كان العديد من أعضاء مجتمعي يسيرون على جسر بروكلين، أدركت أنه عليّ الفصل التام بين دوافعي السياسية وأعمالي الفنية. فتري في لوحات مثل "وحيداً" و"حظر التجول" تفريغاً للمعنى من خلال التكرار.

بعد ذلك، أصبحت مقلة العين ثمرة التين، كما تحوّلت شخصيات أخرى كذلك، وقمت بمواصلة الصور تباعاً. كنت قد بنيت بالفعل الهياكل التي سمحت بالقيام بذلك. كان لي محترف ودوام جزئي، وكنت قد أتقنت أسلوب الرسم الرطب[1] حيث كنت أعرف مكاناً في المدينة يمكنني فيه الحصول على مواد الرسم الجداري، إلى آخره. كنت قد فهمت أخيراً الإيماءات السياسية التي يتطلبها العيش كفنان.

تعمل عند وضعها في سياقات محددة بمثابة سرد مفاهيمي. بإمكاني القول أن كلاً من الوقت، والمتعة، والألم يعمل كشخصية غير مرئية في عملية السرد.

فوز كبرا: هل لك أن تحدثينا عن معنى السياسة، والتمثيل، وحتى التجريد بالنسبة إليك عند تكوينك لفكرة لوحة ما والسرد المتعلق بها؟

نادية عياري: أرى هذه الأيام العناصر المختلفة تندمج بطبيعية في ممارساتي. السبب الجزئي لهذا بطبيعة الحال يأتي من تحديات تقتضيها الشخصيات الرئيسية، والألواح اللونية، والمقياس. لقد قمت بخلق حالة لا أقلق من خلالها حول هذه الأمور، حيث تجتمع الأسئلة المتعلقة بالروايات السياسية، والتمثيل، والتجريد في أسئلة مثل: هل الورقة أمام أو خلف ثمرة التين؟ ما هو عدد كل منها؟ وأيهما أكبر؟

فوز كبرا: كيف يمكنك تطبيق السياسة في اللوحة؟ وكيف تتعاملين مع ما هو شخصي وما هو سياسي، سواء معاً أو بشكل منفصل؟

نادية عياري: حتى وقت قريب، كنت أقوم بمناقشة العناصر التركيبية للعمل كممثل للهياكل السياسية التي تحيط بنا – التسلسلات الهرمية، تنظيم الحكومات، القمع، التحرر، إلى آخره. أما في هذه الأيام، فإن المشروع الرئيسي المصاحب لصنع لوحات ومنحوتات هو جمع قاموس جديد للحديث من خلاله عن أعمال العام ٢٠١٥. لذلك، فأنا أقوم بقراءة الكثير من ملفات "كوليت بينيوه" و"أودري لورد". وأجد نفسي على تواصل وثيق مع تركيزهما على السريالية وقوة الشهوانية. كفنانة على دراية بالقيود المفروضة علي، فإنني أستوحي من جميع الأماكن لصنع أعمالي، ولا أعتبر النطاق الشخصي محظوراً.

وتطلعات عملك. أود أن أعود إلى ما كنت قد ذكرت بإيجاز عن التفكير في صنع أعمال ثلاثية الأبعاد. هل حاولت استلهام ذلك من الصفات النحتية للوحاتك؟

نادية عياري: أعتقد أن آخر أعمالي الجدارية تأخذ هذا الاتجاه. فلقد قمت بعمل التصوير الجصّي في الهواء الطلق والذي أقوم ببنائه على جدران الطوب الخارجية. النتيجة مفاجئة ولكنها متماسكة، وتعتبر من التوليفات الأكثر صعوبة.

فوز كبرا: يبدو أن عملياتك تستغرق وقتاً طويلاً جداً وأن لوحاتك تتبع روايات خاصة بها لها أبطالها المختلفون مثل التين، وورقة الشجر، والدم، ولها شخصيات كرؤوس الآلآت ومقل العيون. هل لك أن تخبريني عن هدفك من وراء هذه اللوحات؟

نادية عياري: أنت تستهدف قلب الأمور وأنا سعيدة بذلك! لست متأكدة إن كان بإمكاني التحديد بالضبط. بإمكاني القول أن اللوحات

1. أسلوب الرسم الرطب هو تقنية يتم من خلالها إضافة طبقات من الطلاء الجديد إلى الطبقات السابقة التي لا تزال رطبة. يجب رسم اللوحة بسرعة قبل جفاف الطبقة السابقة.

فوز كبرا: أخبريني عن مشروعك "بلا جدران" (٢٠١٢) حيث وضعت لوحات التصوير الجصّي في الهواء الطلق، مائلة على جدران المساجد المختلفة في نيويورك. لم تستثمري جهودك في هذا المشروع من خلال الرسم وحسب، ولكن أيضاً من خلال ترك الاستوديو والدخول في فضاء آخر لا يمكن السيطرة عليه أو التنقل فيه بسهولة تامة. يجب أن تكون لهذا دلالة على معنى العمل وماهيته كذلك.

نادية عياري: "بلا جدران" هو في الواقع مشروع لا يزال مستمراً. قمت بإنتاج النسخة الأولى منه لبينالي ثيسالونيكي في عام ٢٠١١، حيث قمت بتصوير ثلاث جداريات أمام مساجد قديمة. يتم الآن استخدام الصروح لأغراض أخرى ولكن ترددت أصداء أشكال اللوحات الجدارية مع قباب المباني العثمانية ومنافذها. أما التجهيز الذي تعنيه فهو النسخة الثانية، حيث كنت أبحث في طلات الأماكن العامة في المناطق الحضرية، ووجدت اللقاءات الغير ملائمة للوحاتي المحمولة على أساس من الجص مع الواجهات التعريفية لمساحات نيويورك الخالصة مثيرة للاهتمام للغاية.

لقد كنت مدفوعة بالتأكيد بالتغيير الذي ذكرت حول كيفية أن ترك الاستوديو يغير في الواقع اللوحة نفسها. في حالة "بلا جدران"، يتمثل هذا التغيير في تصدّع اللوحات الجدارية. في أحدث نسخة أنتجت عام ٢٠١٣ حزمت اللوحات الجدارية في أمتعتي وسافرت إلى تونس حيث قمت بتصوير هذه اللوحات في متحف باردو. فأصبحت الشقوق رمزاً للتجوال عبر الأطلسي. أحب كيف أن اللوحات الجدارية نفسها تتغير بوضوح.

فوز كبرا: أود أن أعود بك إلى ثمرة التين والشجرة والدماء. هذه المجموعة من الأشكال الرئيسية تم ظهورها وتطورها في لوحاتك على

Instagram still, #nadiaayari, 2015

مدى السنوات القليلة الماضية بصورة تبدو جميلة وخصبة وغنية جداً، مغمورة في ظلال عميقة من البنفسجي والأخضر والأحمر. هل لك أن تخبريني عن كيفية ظهورها. وكيف كان هذا التحول؟ وكيف لهذه العملية أن تكون مشابهة و/أو مختلفة عن العمل مع العيون والهيئات البشرية ذات الرؤوس الميكانيكية كما في لوحة "حُب" (٢٠٠٩)؟

نادية عياري: إن ثمرة التين والشجرة والدماء هي أحدث مجموعة من الرموز الرئيسية التي لا أزال أعمل من خلالها رغم أنني أرمز إليها حالياً بثمرة التين، وفرع الشجرة، والأوراق. أعتقد أن هذه طبيعة العمل. حيث يتم التركيز على بعض الرموز الرئيسية أكثر من سواها في بعض الأحيان، لينتهي المطاف بها لتأخذ أدواراً أكثر أهمية.

كنت أفكر مؤخراً أن ثمرة التين هي مقلة العين الجديدة، وأن فرع الشجرة هو الإصبع الجديدة، والورقة هي الفم الجديد (حيث كنت أرسم الأصابع والأفواه خلال الفترة المبكرة المتزامنة مع رسم مقلة العين). إذاً وفي جوهر الأمور، فأنا أشعر أنني أصنع لوحات متّصلة ببعضها بخواص متماثلة. أما عملي الجديد فيطغى عليه بالتأكيد الطابع الرسمي أكثر بكثير، حيث تجد السرد أكثر تجريداً، وفي بعض الحالات أكثر خفية وتوتراً. أعتقد أن هذه هي الاختلافات الرئيسية بين استخدام الشخصيات ذات الأجساد كما هي الحال في "حُب" ووغيرها. أما بالنسبة لي، فيتطلب السابق استناداً على مساحة تصويرية: على عالم ذا خطوط أفق ومساحات داخلية. ولكن في السنوات القليلة الماضية، فقد كنت في حاجة لهذه المساحة البلاستيكية لتكون حقلاً مجرداً، ومساحة لا يمكن للمرء فيها أن يرى أمامه من شدّة ظلمتها.

تجلّى هذا الانتقال نفسه في قطعة عنوانها "شرفة" (٢٠١١)، والتي كانت لوحة كبيرة الحجم لشجرتي تين جذوعها متشابكة في سماء زرقاء، حيث تركت الأزرق وقمت بإبراز شجرة التين، ولم أقم بعمل سوى القليل من لوحات مقل العيون بعد ذلك.

ولكنني أبني سطح اللوحة رويداً وطبقة بعد طبقة. أسمح لنفسي بالانغماسفي نموذج أوّلي لأعبّرعن اعتمادي على الغريزة التي تقودني حتماً إلى المواد التي أقوم باستخدامها لكل قطعة فنية. وبطبيعة الحال، وفي بعض الأحيان، فإن ظروف كل مشروع تلعب دوراً في تشكيل هذه الغريزة: حيث قد تتمثّل هذه الظروف في سياق المساحة العامة أو ضيق وقت الإقامة الفنّية. وفي أحيان أخرى وعندما لا تتوافر أية معايير فورية، أجد نفسي منتقلة إلى عملية الإنتاج دون تفكير وفي محاولة لحفظ التساؤلات إلى وقت لاحق. علىّ أن أعترف أن السيناريو الأخير يميل إلى أن يكون أكثر نجاحاً، وأجد نفسي أحاول التركيز عليه في الآونة الأخيرة كشكل منحرف من التجريد الفكري والتجريد من المهارات.

فوز كبرا: ماذا عن عملك المعنون بـ "السياج" (٢٠٠٧)؟ لقد أنجزت هذا العمل في وقت سابق واستمرت لوحاتك منذ ذلك الحين بالنمو في كلا المجالين السردي والمادي. لدي فضول لمعرفة المزيد عن هذا السرد بالتحديد وعن طريقة تفكيرك فيما يتعلق بالرسم في ذلك الوقت. كما أود أيضاً سماع المزيد عن مقل العيون والتي استمرت في الظهور في لوحاتك اللاحقة بشكل أكثر عدوانية. كما لو أن هذه العيون اكتسبت قوة تخطت سطح اللوحة. فأصبح يؤبؤ العين أكثر حدّة ليتحوّل لاحقاً إلى تجريد يأتينا من خلال تكرار وجود هذه العيون.

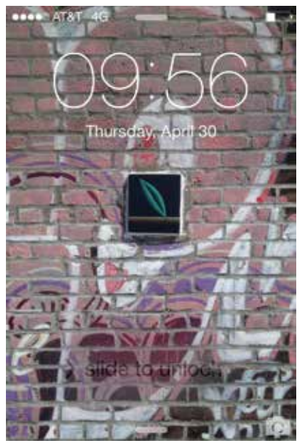
نادية عياري: "السياج" عمل يحمل مكانة خاصة بالنسبة لي لعدة أسباب، فهو يتربّع على قمّة مجموعة سابقة من الأعمال. أذكر أنني استمعت إلى العديد من معزوفات شوبان عند صنعي لهذا العمل، وهو شيء لا أفعله عادة. فأنا أستمع إلى "كانيبه" أكثر بكثير من الأعمال الكلاسيكية. وعندما أتذكر أستطيع الآن أن أرى الحافز لذلك. لقد دفعتني عملية تكوين "السياج" إلى إبطاء الكيفية التي أرسم بها بشكل كبير. وأعتقد أن إتمام اللوحة تطلّب مني حوالي شهر كامل، وهي مدة بدت لي طويلة بسخافة وقتها. تتكون اللوحة من سياج مصنوع من حلقات مترابطة يقف أمام هيئة لمقلة عين سوداء في مركز اللوحة على خط أفق حاد، مما أجبرني على إبقاء الصورة متحركة بنفس الوتيرة والعمل من العام إلى الخاص بطريقة منظمة. كنت قد رسمت في السنوات السابقة بطريقة أكثر AB-EX. حيث كنت أفسح للوحة المجال لتكشف لي عن نفسها عند تحميلي للوحة الرسم. كنت أتنقل ببطء نحو هذه العملية الأكثر تخطيطاً في الرسم على أية حال وجاء عمل "السياج" في نهاية المطاف ليعكس ذلك. أذكر العمل على ظل مقلة العين لفترة طويلة من خلال رسمه وإعادة رسمه على أساس الاتجاه الخيالي للشمس. لذلك، أجل، لقد جاء هذا العمل ليقدّم طفرة نوعية بالنسبة لي.

كانت مقلة العين هي العنصر الرئيسي في السرد الذي كنت أحاول إيصاله في ذلك الوقت، وقد قمت بالإشارة إليها بعد ذلك كرمز لـ"الوقوف على خبراتنا المعرفية." وبعد سنوات واصلت العمل من خلال هذا العنصر في التراكيب الأكثر تجريدية. فقد اتخذ العنصر دلالات أوسع. بدأت أفكر في تشابه لفظ كلمة "العين" وكلمة "أنا" بالإنكليزية، وأصبحت أكثر تقديراً للمدى الواسع من الدلالات (سواء كانت فولكلورية أو فرويدية). إن النظر إلى شبكات من مقل العيون يعكس أشياء كثيرة في وقت واحد: صواريخ، قباب، حلمات، إلى آخره.

فوز كبرا: تحتوي الأعمال التي قمت بإنتاجها في وقت زمني قريب من "السياج" على ضربات فرشاة وألواح ألوان عكرة، جميعها أعمال مجازية تروي سيناريوهات مختلفة تركّز على روايات من الشرق الأوسط مثل "الحلم السوري" (٢٠٠٨)، "حق العودة" (٢٠٠٨)، و"خليّة النحل" (٢٠٠٨)، ويبدو أن هذا الأخير قد تكرر مرة أخرى في وقت لاحق في لوحاتك – وأنا أعني أعمالا مثل "حظر التجوّل" (٢٠١١) على وجه الخصوص. أما الأعمال اللاحقة مثل "حظر التجول، وحيداً" (٢٠١١)، و"الزهور البرية" (٢٠٠٩) فهي تتخذ لوحة لونية مختلفة ومادّيّة بشكل لافت للنظر. هنا، تبدو ضربات الفرشاة أكثر تصميماً، والألوان أكثر سمكاً وإشراقاً بوضوح يتآلف أساساً من درجات الأزرق والوردي، لتأتي ختاماً أمواج التين الأرجواني، وأحمر الدم الفاقع، وزمرّد الأوراق الخضراء لتغمر سطح لوحاتك. هل لك أن تحدّثيني عن العملية وراء هذه اللوحات من الناحية النظرية والعملية على حد سواء؟ كيف تعاملت كفنانة مع هذه الأفكار المحمّلة بوضوح بالتاريخ الاجتماعي والسياسي والفني؟ ما الذي يمكن لهذه الألوان والأشكال أن تخبرنا عنه؟

نادية عياري: يمس سؤالك نقطة عالقة في ذهني كثيراً في الآونة الأخيرة: كيف للعملية أن تتوافق مع الموضوع/العمل؟ من الواضح عدم وجود إجابة واحدة، ولكنني ما أزال مهتمة بالتوتر الحاصل بين هذه الأجزاء. كيف يمكن لهذا التوتر أن يصبح قوة توليدية؟ أشعر هذه الأيام بالتوتّر في الاستوديو، الأمر الذي يجعلني أتفحّص إلصقات النحتية لعملي عن كثب. كما أشعر أنني أدفع لإنتاج المزيد من الأعمال ثلاثية الأبعاد. ولكن ليس هذا موضوعنا – فاسمح لي أن أعود إلى سؤالك.

هنالك توتّرات مختلفة في هيئات العمل الثلاث التي ذكرتها على الرغم من التداخل الأكيد الحاصل بين الاهتمامات في الفترات الزمنية. لقد رغبت في إنقاذ العالم في الأعمال السابقة. ومن المضحك قول ذلك اليوم ولكنني كنت يافعة ومؤمنة بالمثاليات. أردت حقاً لعملي أن يولّد



مع عقارب الساعة ابتداءً من الصورة أعلى اليسار
Instagram still, #nadiaayari, 2015
Instragram still, #nadiaayari, 2014
Instagram still, @asapyari, 2014
Instagram still, #nadiaayari, 2015
Phone still, Untitled (Escape BFTS), 2015

الصور مقدمة من الفنانة

أقرب إلى «كانييه» منه إلى الكلاسيكي:

نادية عياري تتحدث عن صناعة اللوحات

في حوار مع فوز كبرا

الصورة مقدمة من الفنانة

فوز كبرا: أنت رسّامة وقيِّمة فنيّة في بعض الأحيان، بالإضافة إلى نشاطك في مجال التعاون الفنّي. هل هنالك علاقة بين هذه الأشكال الإنتاجية المختلفة؟

نادية عياري: أجد نفسي متعاملة مع جميع هذه الأدوار من خلال شخصيتي كفنانة، فأرى نفسي كفنانة تقوم بالتقييم الفنّي، أو فنانة تقوم بالكتابة، وهلم جرا. لا أرى نفسي متقمصة دور الاحتراف في تلك الأجزاء من ممارساتي الفنّية. بل على العكس من ذلك، فأنا أرى موقعي هذا بمثابة خط تماس أعتبره ميزة عند قيامي بأي من هذه المشاريع المتوازية مع بعضها البعض.

أما فيما يتعلّق بالمحتوى، فأنا أميل إلى تأطير الموضوع و/أو العمل في سياق الخطاب السياسي – وهو نهج تجده مكرراً في أعمالي بالتأكيد. وبالنسبة لتعاوناتي الفنّية، فستجدني أحياناً مهتمّة بشكل مفرط بالأبعاد التاريخية للمشروع، وهو أمر يحض من يتعاون معي فنياً على التعليق عليه.

كما قد لاحظت أيضاً بعض السمات الشكلية المتكررة التي تتصل بلوحاتي بعمق: فهي قليلة، مفصَّلة، وحميمية. أصبح هذا الأمر جلياً الصيف الماضي في معرض "لم أشعل النار" والذي قمت بتقييمه فنياً في صالة "تيمور غرانيه" في نيويورك، حيث كانت أعمال الفنانين الأربعة مختصرة، منضبطة وتصويرية خالصة.

فوز كبرا: ماذا عن الجانب الاجتماعي والخاص لهذه الأشكال من الإنتاج؟ كفنانة، هل تشعرين بمسؤولية معينة تجاه التمسك بسياساتك عن طريق هذه الأدوار المختلفة؟ أو بالأحرى، هل تقومين بالعمل من خلال طريقة أخرى إن لم تجدي أن الرسم هو الطريقة المثلى لإيصال العمل؟

نادية عياري: أجل، فالدافع لمعالجة حاويات العمل المختلفة يتعلق بالتأكيد بالحدود المفروضة على ممارسات المحترف الخاص بي، وهو في الوقت نفسه وسيلة لحماية لوحاتي من تأثيرات البحوث المتعلّقة بها. فالعمل بشكل محيطي حول فكرة بدلاً من مواجهتها يمنع التفريغ الفوضوي للمحتوى من التأثير على اللوحات بشكل مباشر. لقد تعلمت أنه من الأفضل لي أن أضع فرشاة الرسم جانباً وأعمل على الحاسوب عندما أتطلع إلى اللوحات لتحقيق شيء معيّن.

ولكي أجيب على سؤالك فيما يتعلّق بالمرونة الاجتماعية لكل شكل من أشكال الإنتاج، فلا بد لي من الاعتراف بأن العمل كقيّم ومتعاون فنّي هو أمر مرهق لي شخصياً في بعض الأحيان. ولكن ولوقوع هذه الأدوار خارج طبيعتي الاعتيادية، فإن حضور عرض فنّي أو أداء أو حديث هو أمر في غاية الإثارة بالنسبة لي، مما يأتي ليؤكد من جديد حقيقة الهياكل الاجتماعية التي يتطلبها الإنتاج الفني – فالفن لا يحدث ضمن بيئة مفرغة.

فوز كبرا: هل لك أن تحدثينا عن استخدامك للمواد الأولية؟ فأصول أعمالك ومواردها تتغير في بعض الأحيان. لقد قمت بأعمال تستخدم التصوير الجداري والأصباغ الزيتية الكثيفة، وذلك من خلال توظيف الفرش العريضة أوسكّينة الألوان على سطح الرسم. كما قمت بعرض لوحاتك في الهواء الطلق وتصويرها في الشوارع والمتاحف، بالإضافة إلى استخدامك لكل من الأسطح الكبيرة والصغيرة حجماً. ما الذي يجذبك تجاه تغيير أساليبك وما الذي تجدينه مثيراً في ذلك؟

نادية عياري: أنا في الواقع لا أستخدم سكّينة الألوان رغم استيعابي لإمكانية استنتاج ذلك عند النظر إلى لوحاتي. فجميعها تتمتّع بالكثافة،

فوز كبرا: كنت قد ركّبت شاشة صغيرة على كومة الأنقاض. هل يمكن أن توضح لنا وظيفتها؟

فادي الحموي: لا تصبح شاشة التلفاز مرئيّة حتى دخولك الغرفة ومشيك على الطوب المُكسَّر. بإمكانك بعدها رؤية الشاشة واكتشاف انعكاس ظلك بالنظر من خلال تلك الشاشة. تمكّن هذه الوسيلة الشخص من شهود واختبار الوقوف في محيط مأساتهم الخاصة. فكرت أنه ربما إذا أصبحت المأساة خاصة بك، فإنك ستكون قادراً أيضاً على الشعور بما هو الأمر عليه، لأننا لا يمكن أن نشعر حقاً بمايحسه الأشخاص في سوريا الآن.

فوز كبرا: أتخيل أيضاً أن للتلفاز أن يستحضر صوراً تظهر في وسائل الإعلام لضحايا مجهولين. لا يسعني إلا أن أفكر في صور لا تحصى لأطفال يمشون في أحيائهم المدمرة، أو رجل مسن أو أمّ تقف في أنقاض ما كان منزلهم يوماً ما.

فادي الحموي: بالضبط. يوفّر التلفاز هذه الصورة. لذلك أردت أن أصنع هذا الرابط. فبدلاً من وجود شخص مجهول يمثل الضحية، فبإمكان المشاهد الذي يدخل المساحة أن يرى نفسه أو نفسها في صورة الضحية. سوف يتم تركيز الأضواء تجاههم مما من شأنه أن يحوّل المساحة إلى مساحة خاصة بهم. قمت بكتابة وصف باللغة العربية في مدخل التجهيز مفاده الآتي:

إلى من يهمه الأمر:
روحٌ تنظرُ اليكَ مراقبة
وجسدٌ تائهٌ في الفراغ، يبحثُ متعثراً عن مكانٍ ثابتٍ لوضعِ قدميه
حطامُ بيت تعشقت في ذكريات و أصوات و رائحة أهله
تقفُ نائياً بنفسك, حتى تصبح فاجعتك

فوز كبرا: هل يمكن أن تخبرني عن العمل من خلال اللوحة والتجهيز الفني؟ أنت تعمل على سطح واحد في اللوحة مع إيلاء الاهتمام لعناصر الرسم بحذافيرها، في حين تحاول تجهيزاتك الفنية خلق تجربة غامرة تنقل المشاهد إلى بيئة جديدة تماماً. كيف يمكنك العمل من خلال هاتين الطريقتين للإنتاج؟

فادي الحموي: عملي سواء في التجهيزات أو اللوحات، يتفاعل مع مفاهيم وقضايا مماثلة من الصراع والعلاقات الإنسانية. وأنا أحاول خلق بعض المشاعر مثل الخوف والحب والأمان والكراهية والتي تدور في الظروف اليومية للإنسان، بالإضافة إلى التفاعلات الملموسة وغير الملموسة على حد سواء. يستغرق عمل التجهيزات وقتاً أطول سواء من الناحية المفاهيمية أو الجسدية. وأنا أستمتع بالعمل في حيز ثلاثي الأبعاد مع مواد مختلفة تأتي من محيطي المباشر مثل لعب الأطفال، والمواد الآتية من الطبيعة، أو مواد البناء – مثل التجهيز الذي قمت بعمله باستخدام كتل الإسمنت. إن العمل بهذه الطريقة يخلق علاقة خاصة مع المشاهد، حيث يمكنه عكس تجربته الشخصية مع هذه المواد أو الترابط معها بطريقة فريدة من نوعها، بالإضافة إلى التفاعل الجسدي مع المساحة. فبإمكان التجهيز الفني إيقاظ الحواس: السمع، اللمس، الشم، وهلم جرا. وهنالك أيضاً شيء مثير للاهتمام بشكل خاص إزاء آخرة التجهيز الفني عندما يتم تفكيكه، ليكون جلّ ما يتبقى هو صورة موثقة عن العمل.

أجد اللوحة أكثر بصرية ودماغية. فالرسم بالنسبة لي هو نشاط يومي أكتشف من خلاله أشياء جديدة. وعندما يترك العمل الاستوديو للإقامة في معرض، أتفاجأ تماماً بكيفية وسبب صنعي لشيء من هذا القبيل. (يبتسم)!

فوز كبرا: ما أحدث أعمالك حالياً؟

فادي الحموي: أعمل الآن على السلسلة النهائية لعلاقة الحيوان والإنسان جنباً إلى جنب مع تجهيز فني يتعلّق بالأسنان. سوف يكون عنوان هذه السلسلة من اللوحات "آداب الافتراس" أو "ذاكرة الاسنان" – حيث تتعلق جميعها بالأفكار التي تدور داخلي. وأنا أعمل أيضا على استكمال فيديو كنت قد قمت بتصويره في العام ٢٠١٢ في دمشق ولكن لم تتح لي الفرصة لإنهائه.

فوز كبرا: في هذا المشروع الجديد، هل هنالك رابط ما بين هذه الأسنان وتلك التي نراها في لوحة «أسنان نظيفة»؟ أعلم أن العمل لا يزال قيد التطوير وأن هناك المزيد من العناصر التي تقوم بالعمل عليها، ولكنني أشعر بالفضول حول هذه العلاقة على الرغم من ذلك.

فادي الحموي: بالتأكيد. فكلاهما يحملان مفهوم استخدام الأسنان الاصطناعية نفسه بالإضافة إلى مواد أخرى مثل الشعر الطبيعي والأسمنت.

فوز كبرا: أتطلع قدماً لرؤية عملك الجديد. كان الحديث معك رائعاً بحق. شكراً لك!

فادي الحموي: شكراً لك فوز.

الصورة مقدمة من الفنان

إلى من يهمه الأمر، معرض "سوريا" للفنون ٢٠١٣، بيروت، لبنان

"أما الخروف بالنسبة لي فهو رمز للتضحية ولكن للتمرد أيضاً، وأقوم من خلال لوحاتي برفع مكانته إلى فرد منفصل عن القطيع."

لم أستمر بذلك لرغبتي بالعمل على شيء أكثر واقعية وأحيط به علماً بشكل أكبر، فترى في لوحاتي الأخيرة البقر والأغنام.

فوز كبرا: وما هي دلالة البقر والأغنام بالنسبة لك؟ أتوقع أنها ترمز إلى القطيع، ولكنني أشعر أن هنالك المزيد هنا.

فادي الحموي: تعتبر البقرة مقدسة في كثير من ثقافات وأديان العالم القديمة والحالية مثل الهندوسية والزرادشتية والفرعونية فهي تعتبر رمزاً للعطاء الوفير يستوجب الحماية. قال غاندي إن البقرة هي أم الملايين من الهنود، وحمايتها تعني حماية جميع الكائنات الحية. الخروف مقدس في بعض الثقافات وهو رمز للتضحية والفداء، لذلك فهناك معتقدات مختلفة عبر الثقافات عما تمثله هذه الحيوانات، وأنا أستخدم البقرة من خلال عملي كرمز للعطاء والحرمان في الوقت ذاته. فالأخذ والعطاء علاقة تكاملية تكمن في داخلها قيمة هذه العلاقة.
أما الخروف بالنسبة لي فهو رمز للتضحية ولكن للتمرد أيضاً، وأقوم من خلال لوحاتي برفع مكانته إلى فرد منفصل عن القطيع.

فوز كبرا: تقف بقرة ذات جلد شفاف تتراءى تحته عظامها في عملك «أسنان تظيفة» (٢٠١٤) وأرجلها الأمامية عالقة في ما يشبه كتلة خرسانية يظهر داخلها زوج من أطقم الأسنان. هل يمكن أن تحدّثني عن ذلك؟

فادي الحموي: طقم الأسنان هو عنصر اصطناعي يمثل ادّعاء المجتمع المتحضر أستخدمه كرمز للكشف عن غريزة الإنسان والرغبة في الحفاظ على الشباب والقوة. كما كتب الفيلسوف والكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكيس: «لقد سادت الإنسانية هذا العالم من خلال الحب، والعمل، والقتل».

قمت في «أسنان تظيفة» بقطع الأرجل الأمامية للبقرة لأمثّل عدم القدرة على الاستمرار بالعطاء. تقف البقرة بدعم من كتلة وضع داخلها أسنان اصطناعية كعينة من المجتمع الذي يُفترَض أن يكون متقدماً ومتحضراً، وهي ترمز إلى القسوة والعنف الذي تمارسه البشرية. فأنا أسعى للعمل على الطرق التي يمكنني من خلالها الكشف عن الجانب المظلم للإنسانية وأعمال العنف الخفية.

جميع الكائنات الحية – الطبيعة والحيوانات والبشر – تتشارك دورة الحياة. ومع ذلك فإن البشر، وهم المتربعون على رأس هذا الهرم، قد تلاعبوا سلباً بطبيعة هذه الدورة . لذلك تجدني هنا محاولاً أن أعالج أعمال العنف الغير ملموسة بشكل مباشر والتي لا تزال مرتبطة باستهلاك سوء المعاملة والعنف الذي أصبح شاملاً للجميع في العالم الحديث.

فوز كبرا: ضربات فرشاتك دقيقة ومعبرة جداً. هل لك أن تحدثنا عن أساليبك؟

فادي الحموي: عملت في البداية مع الأسود والأبيض والألوان الأحادية كما ترى في صور الأشعة السينية. ومن ثم جاءت الألوان الأكثر واقعية بتدرجات مختلفة، حيث ترتبط الألوان الوردية باللحم والبيضاء بالعظام. ومن ثم بدأت العمل مع الشفافية لأتجاوز مستوى الجلد لما هو أعمق من ذلك. كنت أريد للناظر أن يشعر كما لو أنه يرى ما هو أبعد من موضوع اللوحة. إن ضربات الفرشاة والشفافية هي وسيلة لاختراق الطبقات إلى ما داخل وما تحت الجسد بطريقة تمكّنك من استنباط دواخل هذه الأفكار. أحاول أن أضفي على الأشياء عناصرها الكامنة وأن أعكس علاقتي بها عن طريق اللمس واللون والعاطفة. فأقوم بتصوير الجماد من خلال الحد الأدنى من الخطوط الهندسية وأن أقترب من الأشكال العضوية من خلال محاولة تصوير جوهرها وروحها. وفي نهاية المطاف، فإن الأمر يتعلّق بوقوفي وحيداً أمام لوحة الرسم للعمل عقلياً وجسدياً على حد سواء والسماح للفرصة بلعب دور مهم في صنع العمل.

فوز كبرا: كيف تبدأ في تكوين صورك؟ وما هي عملية التفكير الخاصة بك؟ وهل هناك أية تحضيرات تتخذها؟

فادي الحموي: أنا لا أقوم حقاً بعمل رسوم تخطيطية قبل أن أبدأ برسم أي لوحة. أجد أن الرسم التخطيطي هو عمل في حد ذاته، وأنه من المستحيل إعاده تكوينه بالروحية نفسهاعلى سطح أكبر. وأعتقد أيضاً أن العمل من رسم تخطيطي يمكن أن يحد من اللوحة ويقيّدني من فرصة الاستكشاف.

أقوم بالتخطيط فقط عند محاولتي العمل من خلال موضوع يتطلب رسماً تخطيطياً. إن الوقت الذي أستغرقه لإتمام عمل ما يتراوح حسب طبيعة العمل. أنتهي أحيانا من اللوحة في يوم واحد في موجة من الأفكار والعواطف؛ تتطلب العملية في أحيان أخرى وقتاً طويلاً للبناء والتحليل.

فوز كبرا: كنت قد قدمت أيضاً بعض التجهيزات الفنية بالإضافة إلى الرسم. تحمل هذه الأعمال لهجة مختلفة تماماً عن تلك التي في لوحاتك. هل لك أن تحدثني عن هذه الأعمال؟

فادي الحموي: لا أعتقد أن تجهيزاتي تختلف عن لوحاتي كثيراً. فهي تتناول القضايا العامة نفسها ولكنها تشمل اتباع نهج مختلف من خلال مواد مختلفة. إثنان من التجهيزات التي قدمتها في السنوات الأخيرة تشمل «إلى من يهمه الأمر» (٢٠١٣) و«الرابعة صباحاً» (٢٠١٢).

فوز كبرا: يبدو أن كثيراً من الأمور تحدث معك في الرابعة صباحاً!

فادي الحموي: أجل. فأنا شخص ليليّ، وعادة ما أعمل ما بين الحادية عشر مساء والسابعة صباحاً. لقد كانت لهذه القطعة علاقة بشعور بالأمل التي وجدته حيّاً في نفوس الناس في سوريا على الرغم من فظاعة الوضع. قمت باستخدام غرفة مساحتها خمسة أمتار في خمسة أمتار. وقمت بإحضار هيكل سرير إلى المحترف الخاص بي ومجموعة من الطوب الأسمنتي المستخدم في بناء جدران المنازل وكذا. قمت بوضع الطوب على السرير بدلا من فراش. ومن ثم وضعت وسادة فوقه. وتمّت تغطية الأرضية بعشب حقيقي ليحيط بهذا السرير ذي الإطار الخشبي مثل شجرة تنمو من قلب الأرض المُعشبة. كنت أريد لمن يدخل المساحة أن يشعر أن بإمكانه الجلوس على العشب والاستمتاع به للحظة كما من شأنه أن يفعل عند وجوده خارجاً في الطبيعة، أو ربما الاستلقاء على السرير الصلب المصنوع من الطوب. أردت أن أظهر التباين والاختلافات البارزة التي تتكون منها هذه الحياة. وخلال الشهر الذي تم عرض هذه القطعة فيه، نما العشب طويلاً ثم اصفرّ ومن ثم بدأ في الذبول.

فوز كبرا: يبدو أن تجهيزاتك الفنية تتوخى نقلنا إلى عالم أو واقع آخر. هل لك أن تحدثني عن «إلى من يهمه الأمر» (٢٠١٣)؟

فادي الحموي: قمت بعمل هذا التجهيز في بيروت في معرض للفن القادم من سوريا. أعطيت لي غرفة لاستخدامها لعرض أعمالي. لم يكن لدي في البداية اقتراح لملء المساحة لأنني لم أكن متأكداً ما إذا كنت أود أن أنقله حول سوريا. قررت طلاء الجدران باللون الرمادي، وخلق إضاءة درامية للغاية شبيهة بتلك التي يتم تسليطها على تحفة ما. ثم قمت بعد ذلك بملء الغرفة بالطوب الأسمنتي. كنت أفكر في كيفية تصميم الحرب وهيكلة الدمار. قمت بإحضار ٢٠٠ طوبة في حالة جيدة ومن ثم قمت بتكسيرها بالمطرقة واحدة تلو الأخرى بدلاً من بناء المساحة أو المنحوتة. فقد بدا فعل تدمير الطوب أقرب منه إلى كوني أقوم بنحت الدمار، بطريقة ما. نحن نقوم بتصميم الحرب ومن ثم نقوم بتصميم الدمار الذي يليها. وهذا ما تقوم به السياسة على ما أعتقد.

مرآة الحمام، ١٥٠ x ١٥٠ سم، أكريليك على قماش، بيروت، ٢٠١٤

الصورة مقدمة من الفنان

الرابعة صباحاً All Art Now space دمشق، سوريا، ٢٠١٢

فادي الحموي: لم أفقد روح الدعابة في عملي حتى الآن. أجد أن استخدام هذا النوع من الفكاهة يسمح للمشاهد في المجتمع السوري المحافظ بقبول الانتقادات الموجودة في العمل. لذلك، وبدلاً من تقديم الواقع القاسي بوضوح والمخاطرة بنهج دفاعي تجاه عملي، تصبح انتقاداتي الاجتماعية هكذا أكثر تشويقاً وقبولاً، موفرة مساحة للحوار بدلاً من اتخاذ موقف دفاعي تجاه العمل. تشكّل الحيوانات في هذه اللوحات دلالة على كيفية ارتباط المجتمع بها واستخدامها كأداة للنقد. على سبيل المثال، يعتبر الحمار حيواناً «غبياً»، لذلك فإن دعوة الشخص بالحمار تعتبر إهانة.

فوز كبرا: متى بدأت بالعمل من خلال صور الحيوانات؟

فادي الحموي: لقد قمت بذلك منذ بداياتي. جاءت الديناصورات أولاً، ولكنني

فوز كبرا: هل لك أن تخبرني المزيد عن ذلك الشعور بالمغادرة أثناء البقاء في المكان ذاته؟ ربما لا تجد الكلمات لوصف ذلك.

فادي الحموي: إذا كانت هناك كلمات لكل شيء فلن أكون رسّاماً! أنا لا أشعر بالتعلّق بأي مكان معين. في هذه اللحظة، أنا في بيروت، لكنني أشعر بمقدرتي على الرحيل إلى أي مكان في أي وقت كان. لا ينطبق هذا الشعور على المكان فحسب، فهو تشابك للذكريات، والأماكن، والأشخاص، واللحظات، وليس مجرد قطعة من الأرض. هذا الشعور أكثر إنسانية ويمكن له أن يكون في أي مكان.

فوز كبرا: لا بد أن تصاعد العنف والرحيل عن دمشق، والشعور بالضياع بين البقاء والرحيل قد أثر في عملك بشكل كبير.

فادي الحموي: لقد تركت الحرب والأوقات الصعبة التي مر الناس بها منذ البداية وحتى اليوم انطباعها على عملي بالتأكيد، حيث اتخذ عملي في النقد الكوميدي الاجتماعي منحى نفسياً. بدأت العمل من خلال الأشعة السينية للتفكير في ما يتغير أو يتطور في الأشخاص من الداخل عندما تنشأ أحداث وحالات العنف. هنالك عدوانية داخلية متأصلة في البشر لا يمكن لنا أن نشهدها إلا عند المواقف التي تضع الحياة في خطر: الحرب، الأسلحة، خيار حمل السلاح. لذلك بدأت التفكير في هذه الأمور وكيفية تأثيرها في حياتي الشخصية، بما أنني كنت دائماً أقوم بالعمل من خلال رسم الحيوانات كالحمير والتماسيح والديناصورات والأغنام. فقد قررت أن أصل هذه الحيوانات بالمشاكل الاجتماعية والسياسية الراهنة.

فوز كبرا: هل تم إلغاء الفكاهة تماماً مع تصاعد العنف وتنقلك القسري إلى مواقع متعددة؟

فادي الحموي: لا تزال الفكاهة موجودة نوعاً ما ولكن بصورة أكثر سوداوية. أفترض أن العمل مع النفسية قد سبب بعض اللغط في فكرة الفكاهة نفسها، حيث قلّ وجودها وأصبحت أكثر سوداوية بالتأكيد لتصبح كوميديا تراجيدية على الأغلب.

فوز كبرا: هل لك أن تشرح كيف للحيوانات في لوحاتك أن تمثّل السيكولوجية البشرية؟

"بدأت العمل من خلال الأشعة السينية للتفكير في ما يتغير أو يتطور في الأشخاص من الداخل عندما تنشأ أحداث وحالات العنف."

فادي الحموي: أردت التفكير بالعادات والمعتقدات والخرافات التي تنشأ في المجتمع، تلك التركيبات الاجتماعية التي تشكّل كيفية مشاركتنا في المجتمع المحلّي أو العام. أستخدم السخرية كأداة لإشراك المشاهد والسماح له أو لها بالتفكير بشكل نقدي حول هذه الحقائق من خلال وسيلة مأسوية وكوميدية. كان هدفي هو تجنيب الجمهور مشاهدة عملي من موقف دفاعي، لذلك فقد سمحت الفكاهة لي أن أجذبهم.

فوز كبرا: هل هذه السلسلة نفسها التي تستخدم فيها الحيوانات لتمثيل المناسبات والأدوار البشرية مثل إلباسك بدلة للحمار أو إقامة حفل زفاف للديناصورات؟

فادي الحموي: أجل، هذا كل شيء. كنت في تلك المرحلة أعمل من خلال الفكاهة والكوميديا كما ذكرت سابقاً. أقيم هذا العرض في «آرت هاوس» بعد عام من تصاعد أعمال العنف في سوريا، وكانت دمشق بخير في ذلك الوقت رغم تدهور الحالة على حدود المدينة. كان هذا العمل قد بدأ كتجربة بدأتها قبل التخرج ومن ثم استمريت في العمل عليها فيما بعد. لم أكن متأكداً ما إذا كان الوقت مناسباً لعرض أعمالي في ذلك الوقت لعلمي بأن العنف سوف يدفعني إلى مغادرة البلاد خلال وقت قريب، لكنني رغبت في عرض أعمالي في دمشق، كان ذلك مهماً جداً بالنسبة لي.

فوز كبرا: كنت قد قدّمت لوحة فنية لشخص تمتد ذراعاه أمامه، معلّقاً داخل بنية تشبه المكعب وتطير طائرة بعيدة عنه في المدى. تم تعريف الفضاء في اللوحة عن طريق الخطوط العامة لهذا المكعب، والتي ربما تعني نوعاً من الداخل/الخارج؟

فادي الحموي: كنت في المحترف الخاص بي في دمشق متخيلاً كيف يمكن للشخص أن يغادر. إذا لاحظت، فأنا أحلّق في مساحة مغلقة. عنوان العمل هو «غرفتي في الرابعة صباحاً» (٢٠١١)، حيث تعكس اللوحة شعوراً بالمغادرة دون الذهاب إلى أي مكان في الوقت ذاته.

مزرعة حيوانات
فادي الحموي

في حوار مع فوز كبرا

فوز كبرا: مرحباً فادي، وشكراً لاستقبالك هذه المكالمة عن طريق «السكايب»

فادي الحموي: مرحباً فوز. عذراً، فأنا مضطر لأخذ المكالمة في مقهى، إذ انقطع التيار الكهربائي عن منزلي فور الآن.

فوز كبرا: هذا من بديهيات الحياة في بيروت كما أعتقد. هل انتقلت للعيش هناك من دمشق؟

فادي الحموي: أجل، لقد رحلت قبل عامين ولا يزال والديّ هناك

فوز كبرا: وما الذي قمت بعمله منذ ذلك الحين؟

فادي الحموي: قمت بزيارة الإمارات العربية المتحدة بعد عام من تخرجي من سوريا، حيث تسنّى لي حضور العديد من الافتتاحيات في صالات العرض الفنية، ومن بينها مؤسسة بارجيل للفنون التي لم أكن على دراية بها بعد. فكّرت في الإقامة في دولة الإمارات ولكنني أحسست برغبتي في البقاء في دمشق. ثم تسلّمت دعوة بعدها بوقت قصير لعرض أعمالي للمرة الأولى في دمشق! لذلك، قررت ترك دولة الإمارات والعودة إلى دمشق. تم العرض عام ٢٠١٢ في صالة «آرت هاوس» الفنية وكانت أعمالي المعروضة تعالج التركيبات الاجتماعية مثل الزواج والطلاق وغيرها من الأمور التي تحيط بمجتمعنا كالمعتقدات والدين والتقاليد. أطلقت على سلسلة الأعمال هذه عنوان «المجتمع ناقص ١٨٠ درجة».

فوز كبرا: هلّا حدثتنا أكثر عن هذه السلسلة؟

تصوير: اخلاص عنتابي، الصور مقدمة من الفنان

زعزعة

الجدران و الهوامش

المقدمة بقلم سارة رازا

بإمكان المرء الجدال في كون حرية تنقّل الأشخاص حقاً أساسياً من حقوق الإنسان التي تسبق أي نقاش دائر حول حرية التعبير. فالحوار العام الملموس والتفاعل مع المساحات هو أمر بالغ الأهمية يستحق أن يتجاوز قيود الحدود التي لا تخدم هدفاً سوى العرقلة وانشاء ما يصفه بجدارة المؤرخ الفنّي وصاحب النظريات الثقافية، البروفيسور «إريت روغوف»، بأنه "السطر الأخير من المقاومة بين الـ'نحن' الوهمية والـ'هم' الوهمية على حد سواء"[1]. تقوم الحدود المنتشرة، الحقيقية منها والمتخيَّلة، بالتقسيم والاجتياح والاحتواء، مكوّنة نظام فصل عنصرياً لا مجال لتسويته في كثير من الأحيان. وربما كان أفضل مثال على ذلك هو ما ينعكس في إطار موجة جديدة من الهجرة الحالية للأفراد والأفكار من الشرق الأوسط والذي يقف بدوره حالياً على مفترق طرق. موضوع الحدود والأسوار والجدران هو قضية تستوجب الاهتمام أكثر من أي وقت مضى في المنطقة وعلى الصعيد العالمي عموماً، ولا سيما في القارة الأوروبية المجاورة، حيث استدعت الهجرة القسرية الجماعية والناجمة عن الاضطرابات الأهليّة والقمع والعزل إلى ضرورة إعادة تقييم الوسائل التي يتم من خلالها استطلاع الجغرافيا البشرية والسيطرة عليها. ومن المهم التأكيد أن هذه حالة عالمية تقوم بالتأثير في الإنسانية بشكل مباشر يتجاوز الأصول والحدود، حيث يتوافد اللاجئون من دولة ما أو محل إقامة إلى شواطئ مختلف الدول الفاعلة، والتي تلعب سياساتها الخارجية دوراً كبيراً في النتائج السياسية في الشرق الأوسط.

يبقى السؤال عالقاً: لمن تتبع هذه الحواجز التي نتحدث عنها هنا؟ يقوم معرض مؤسسة بارجيل للفنون «جدران وهوامش» بتأمّل مجموعة مختارة من الأعمال والمواقف الفنية التابعة للمجموعة الدائمة للمؤسسة في محاولة للإجابة على هذا السؤال. تم اختيار الأعمال من قبل مؤسس بارجيل للفنون المتمرّس سياسياً سلطان سعود القاسمي، وتعتبر المؤسسة من أكثر المعاهد والمؤسسات الفنية الخاصة ريادة في منطقة الخليج والعالم العربي على نطاق أوسع. هذا وقد عملت بارجيل للفنون بشكل مستمر على محو الحدود التي من شأنها أن تعيق أو تحد من النمو الفني من خلال توفير الفنانين المحليين والإقليميين بالمواد والقدرات المتزامنة مع عملية إقتناء وتقييم معارض من الطراز الرفيع في إمارة الشارقة محلياً وفي أماكن أخرى دولياً. يعمل معرض «جدران وهوامش» على تخطيط حدود التساؤلات في استجواب حول ماهيّة احتواء الأفكار والأشخاص والأماكن في حدود معيّنة. هذا ويقوم المعرض بالإشارة إلى الجدل الدائر حول دول الخليج المعروفة بثرائها، وحول الانتقادات التي وردت بسبب قرار هذه الدول توفير الدعم المالي للاجئين بدلاً من استقبالهم داخل حدودها. من خلال الاستجواب المبهم لهذه المعضلة في المعرض وتوقيته المناسب، يقدّم المعرض بالتالي نقاشاً ينبعث من مجموعة مختارة من أعمال المعرض المؤثرة.

يبحث الفنان والمعماري إدريس وضّاحي، مستنداً إلى مراجع معمارية رسمية وغير رسمية، في موضوع المراجع الأيديولوجية للعمارة والحداثة. فتجده في عمله «نظرة عامة» (٢٠١٣) مستكشفاً البيئة الخرسانية لناطحات السحاب والتي تجمع ما بين جو المناطق الحضرية ومزيج من التجريد الهندسي. يميل الفنان غالباً إلى تصوير أحياء السكن العام في ضواحي فرنسا والجزائر في دراسة لثنائية ملكية الأرض والهجرة؛ ومحنة الأحلام الاستعمارية والتي تتمثّل في عملية الاتحاد إما لهدف مشترك أو لمنفعة المتباطة.

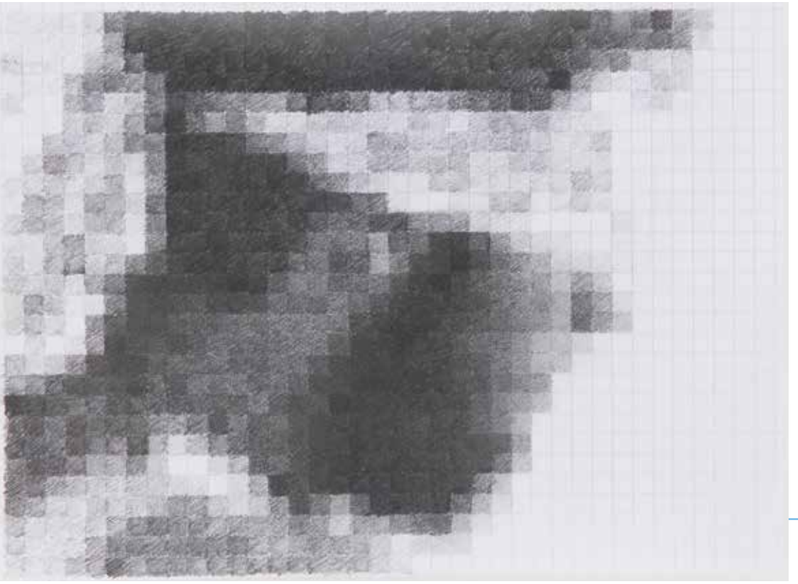
وعلى غرار ذلك، يقوم الفنان الفلسطيني تيسير بطنيجي في «بكسل» (٢٠١١) من خلال الرسم بالقلم الرصاص بالإشارة إلى صور شبه مبهمة ومجهولة الهوية لما يبدو أنه ذكر معصوب العينين. تمثّل هذه الصور الأسرى ممن تم فرض عائق عليهم يحظر رؤيتهم وقدرتهم على فهم ما يجري حولهم في وضوح لعلاقة القوة غير المتكافئة بين الظالم، والمحروم، والشخصية المهمّشة الصامتة. ومع ذلك، فإن تعدد الخيالات التي قام بطنيجي برسمها يشير إلى أنه على الرغم من إسكات وتعصيب هؤلاء الرجال، فإن سكوتهم يأتي من خلال سياق الغالبية، عاكساً لتهميشهم المفتَرَض، محوّلاً إياهم بالتالي من خلال هذه السلسلة إلى نمط لغوي من "الغالبية الصامتة".

يقوم فنان آخر هو الفلسطيني خالد جرّار بتحقيق أعمق في مفهوم الهندسة المعمارية والمفاهيم التذكارية في منحوتته «الدب الصديق» (٢٠١٣) والتي تمثّل دباً قوياً مصبوباً من خرسانة أعيد تكوينها. تحمل هذه اللعبة اللّينة عادة والمعروفة كرمز لأمان الأطفال هويات مزدوجة، فهي استجواب مباشر في هذا السياق لمكوّنات "الأحلام الملموسة". يحل التناقض الصارخ في المادة والوزن الملموس للخرسانة على جمود الحركة لجسم يرمز عادة للأمان وإلى الأغراض سهلة الحمل والتنقّل. مُثقَلاً وثقيلاً على حد سواء، يحمل العمل الفنّي كناية أوسع عن فقدان الأساس الآمن في واقع جرّار اليومي في حياته وعمله في فلسطين المحتلة، فضلاً عن تقديمه بياناً ساخراً حول السفر بأمتعة قليلة.

وعلى النقيض من ذلك، تطرح الفنانة المغربية إيطو برّادة التي تستخدم وسائل فنية متعددة نقاشاً أكثر صراحة في عملها «المقاطعات الشمالية، طنجة» (٢٠٠٩) يتمحور حول موضوع الجغرافيا البشرية واهتمامات الفنانة المستمرة في الهجرة والتجارة في مدن شمال أفريقيا. تستشهد هذه القطعة الفنية، والتي تم عملها على نوع «سي» من الطباعة، باستكشافات برّادة حول مضيق جبل طارق، تلك المساحة البحريّة الضئيلة الفاصلة ما بين أفريقيا وأوروبا، حيث تتلخّص وظيفة المضيق في وصل وفصل المغرب عن إسبانيا في الوقت ذاته. تم في عام ١٩٩١ خلع التجارة الداخلية والهجرة المغربية في محاولة لحماية حدود الاتحاد الأوروبي. بالتالي، تستكشف بحوث برّادة مدينة طنجة من خلال رسمها لحدود المدينة في دعوة للتفكير في قضايا مسح ومراقبة الحدود. كما تقوم الفنانة التونسية ناجية عيّاري بالرجوع إلى مفاهيم المراقبة أيضاً في عملها «السياج» من خلال استكشاف تراكيب اللوحة وقصّة العين التي تتواجد خلف سياج معدني فعلي. توحي العين المفتوحة الكبيرة برؤية ومراقبة كل شيء. تقدّم هذه العين تعليقاً حول حقوق الإنسان، وتفتح النقاش إلى حد ما حول المتعة البصرية وحق الحصول عليها كنوع من السلطة.

وفي نهاية المطاف، فإن القضية المعقدة للهجرة تقع في صميم الأزمة الإنسانية الحالية التي تواجهها أوروبا أمام الآلاف من الرجال والنساء والأطفال ممن يحاولون دخول المدن الأوروبية من بلاد الشام في سبيل الوُجود بملجأ في منطقة «شنغن» والتي لا تتواجد أي حدود داخلها. يواجه العديد منهم أسوار وجدران مراكز اللاجئين التي تراقب تحركاتهم، مما يؤدي إلى حتمية الكوارث الإنسانية بسبب أوضاع العيش الغير صالحة بشرياً، في حين يلجأ المهاجرون إلى تدابير يائسة لاختراق هذه الجدران. ومع ذلك، فبالإمكان اكتساب بعض أحاسيس الراحة من خلال مجموعة الأصوات الفنية الواردة في هذا المعرض، والتي توفر طيفاً واسعاً من مفاهيم الاحتجاز التي يمكن أن تمتد لتكشف عن الخبرات والتأملات المتعلقة باختراق الأشكال المتعددة من الحدود.

"بكسلز" تيسير بطنيجي



تصوير: كابتال دي سنوهو

[1] Irit Rogoff Terra Infirma: Geography's Visual Culture, Routledge, 2000, pg 112

جدران و هوامش

سهيلة طقش, قيّمة فنّية،
مؤسسة بارجيل للفنون

يلقي هذا المعرض الضوء على الأعمال الفنية التي تعالج الآثار والنتائج المترتبة على تشييد الحواجز والعوائق المادية والايديولوجية

تم العمل على تطوير فكرة السياج الواقي بعد فترة وجيزة من اعتياد الأفراد على عيش حياة مستقرة وبنائهم مساكن دائمة وتجمّعات سكنية. جاء هذا الابتكار ليمثّل إجراء أمنياً فاصلاً بين ما هو موجود في الداخل والخارج، وما يمكن الوصول إليه مقابل ما هو خارج نطاق الوصول إليه. تم إنشاء السور كحاجز مادي ملموس قام بتقديم وإثارة الخلافات الأيديولوجية بين السكان والغرباء، وبين أعضاء المجتمع وغير الأعضاء. تتجلى هذه الاختلافات في أشكال منها اختلاف اللغات، أو تفاوت النظم العقائدية، والهياكل الاجتماعية، والأجندات السياسية، والتي غالباً ما تتناقض ما بين الفرق. تطوّرت الأسوار الواقية تدريجياً لتشمل مفهوم الحدود الجغرافية، فأضحت بمثابة تعيين رسمي وصريح للهويات الوطنية – بمعنى تكوين نظام رسمي للأعضاء من الأفراد وغير الأعضاء.

لا تزال العديد من الحواجز في الوقت الحاضر ماديّة وملموسة في تكوينها، يمكن ملاحظتها على شكل جدران، مسطحات مائية أو حدود وطنية يتم السهر على حمايتها، حيث تمنع أو تسيطر على الحركة الجسدية للأفراد في تلك المنطقة. وقد برزت خلال العقدين الماضيين أنظمة تقسيم لعبت دوراً رئيساً في تكوين المشهد السياسي العالمي، تشمل على سبيل المثال لا الحصر الاستمرار في بناء جدار الفصل العنصري في فلسطين، والرقابة الممارسة على حركة مواطني طنجة عبر مضيق جبل طارق، والحواجز التي تم نصبها مؤخراً في مختلف أنحاء أوروبا والشرق الأوسط بهدف السيطرة على التدفق الكبير للاجئي الحرب.

أما المفهوم الآخر للحدود فهو غير مادي ويتجلّى واضحاً من خلال الاختلافات في وجهات النظر الدينية، والانتماءات اللغوية، والقناعات الفردية للأشخاص حول مواضيع مثل السياسة. غالباً ما تقود مثل هذه العقبات المادية والأيديولوجية على حد سواء إلى استبعاد المجتمع التقليدي للأفراد المنتمين إلى ثقافات فرعية مختلفة، والأقليات، والجماعات الخارجة على المألوف كما هي الحال مع العديد من المهاجرين والمنفيين والأقلّيات المهمّشة بوضوح تبعاً للهوية الدينية أو المعتقدات المتعلقة بدور الرجل والمرأة في المجتمع.

يلقي هذا المعرض الضوء على الأعمال الفنية التي تعالج الآثار والنتائج المترتبة على تشييد الحواجز والعوائق المادية والايديولوجية، كما يهدف إلى تسليط الضوء على حقيقة تكوّن بعض هذه الأنظمة بشكل طبيعي في بعض الأحيان، في حين يتم إنشاء العديد منها بشكل متعمّد من خلال اختلاق الأفكار حول ماهيّة "نحن" و"هم"، و"الداخل" و"الخارج". وفي خضم اختبار تجربة الإحساس بالعزلة بشكل فردي نابع عن العيش داخل جدران معيّنة أو خارجها، تسرد العديد من الأعمال الفنّية في هذا المعرض قصصاً شخصية تقدّم وجهات نظر فردية حول قضايا كبرى.

المساهمون

التقيم الفني:
سهيلة طقش
محررة اللغة الإنجليزية:
إيزابيلا هيوز
محررة اللغة العربية:
مريم جانجلو
الترجمة العربية/الإنجليزية:
بان قطان
مقدمة:
سارة رازا
مقابلات مع الفنانين:
فوز كبرا
مقال 'رؤى مشوّشة':
نات مولر
نصوص الفنانين:
د. سارة روجرز
تصميم الكتاب:
كلنت ماكلين/
وي آر ثوت فوكس
الخدمات اللوجستية:
سارة أدمسون

النصوص

١٥٢ جدران وهوامش
بقلم سهيلة طقش
١٥٠ زعزعة الجدران و الهوامش
بقلم سارة رازا
١٤٨ مزرعة حيوانات فادي الحموي
بقلم فوز كبرا
١٤٠ أقرب إلى «كانتيبه» منه إلى الكلاسيكي
بقلم فوز كبرا
١٣٤ رؤى مشوّشة
بقلم نات مولر

الفنانين

٠٣١ عبدالناصر غارم
٠٣٥ عادل عبد الصمد
٠٣٩ أكرم زعتري
٠٤٣ عاصم أبو شقرة
٠٤٧ شريل-جوزيف
٠٥١ جمال طاطاح
٠٥٥ إدريس وضاحي
٠٥٩ فادي الحموي
٠٦٣ فرح القاسمي
٠٦٧ هاني زُعرُب
٠٧١ هيف كهرمان
٠٧٥ إيبي إبراهيم
٠٧٩ خالد جرار
٠٨٣ ليلى شبّوا
٠٨٧ لاريسا صنصور
٠٩١ ليان شوابكه
٠٩٥ منال الضويّان
٠٩٩ محسن حرّاقي
١٠٣ نادية عباري
١٠٧ ستيف سابيلا
١١١ سليمان منصور
١١٥ سوزان حفونه
١١٩ تيسير بطنيجي
١٢٣ وليد بشتي
١٢٧ إيطو برّادة

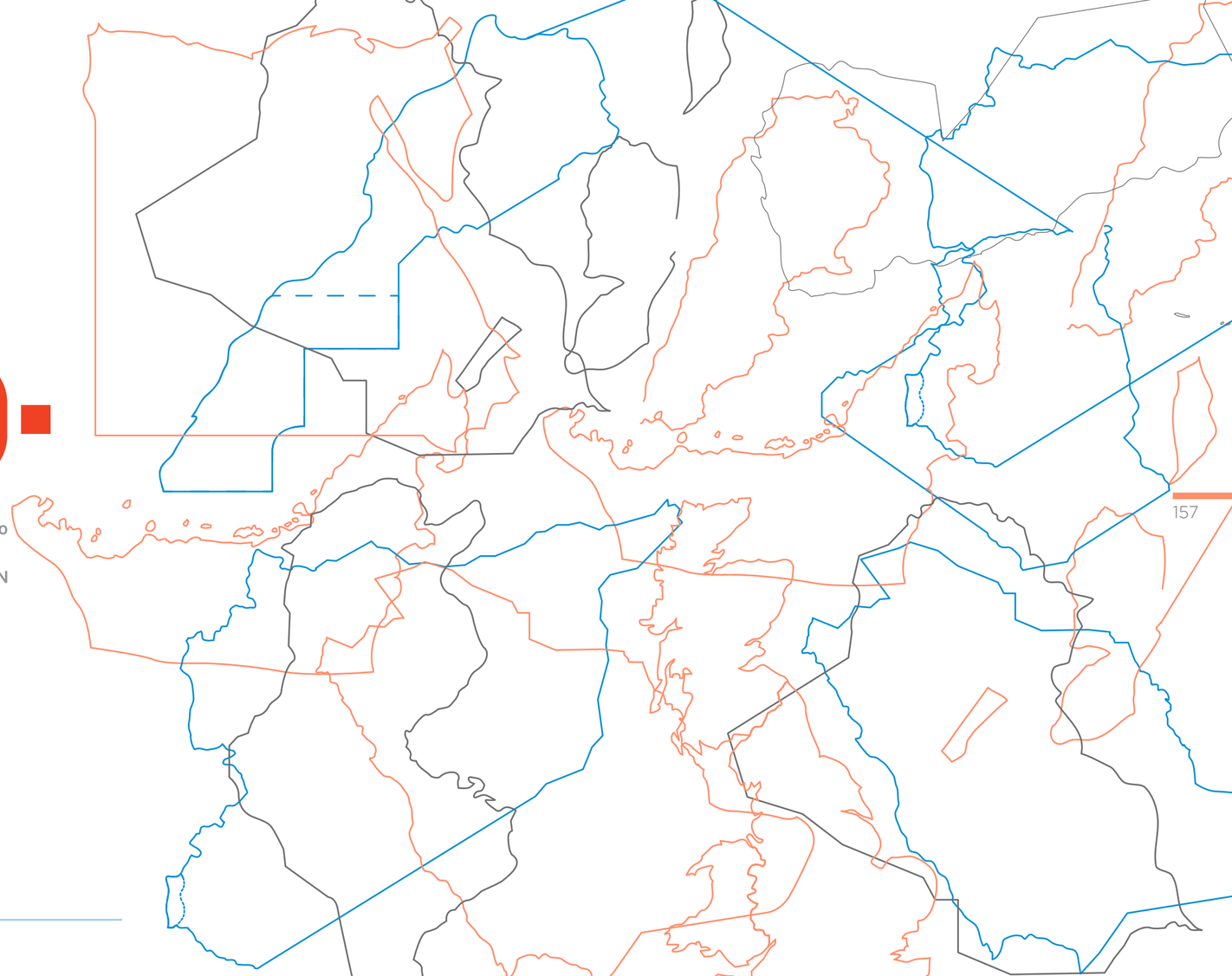
ISBN 978-1-907051-49-4

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 الحولية، وإصدار المطبوعات الورقية والمنشورات الإلكترونية، وابتكار البرامج التفاعلية لعامة الجمهور.

بارجيل
مؤسسة للفنون
BARJEEL
ART FOUNDATION



BarjeelArtFoundation.org

جدران و هوامش

٢١ أكتوبر ٢٠١٥ – ١ فبراير ٢٠١٦