

SUHA SHOMAN

Suha Shoman

Artworks: © Suha Shoman
Texts: Adila Laïdi-Hanieh, Sama Alshaibi, Ica Wahbeh,
Pierre Cabanne, Noel Favreliere, Jabra Ibrahim Jabra
Translation: Ica Wahbeh
Editing: Noura Al Khasawneh, Haya Saleh
Design: Ala' Younis
Supervision over printing: Mohammad Shaqdih

Published in 2009
© Darat al Funun - The Khalid Shoman Foundation

Contents

Suha Shoman: Screens of Time
by Adila Laïdi-Hanieh | 4

Video Art: Stop for God's Sake
by Sama Alshaibi | 18

Video Art: I am everywhere
by Ica Wahbeh | 24

Of Time and Sand
by Pierre Cabanne | 28

Of Time and Sand
by Noel Favreliere | 32

Legend of Petra II
by Jabra Ibrahim Jabra | 38

Returning to Egypt
Artist Talk at the Alexandria Biennial | 44

Biography | 70

Suha Shoman: Screens of Time

Adila Laïdi-Hanieh

Adila Laïdi-Hanieh
Writer and Cultural Critic living between
Algeria, Palestine and the United States
Her book *Palestine: Rien ne nous Manque ici*
appeared in 2008 in Paris and Brussels.

Notions of time are well known to be linked to video art practices. Suha Shoman's works ambitiously explore the manifestations and measure of time passing, through the filter of stark personal, collective and philosophical experiences. Her strongly visual and spiritual first two videos and her following two political works push back the boundaries of the genre in a bold practice that seems at first glance to be the work of two different artists, of two different non-artists who happen to use video, or of a categorically new emerging artist. A closer inspection does show a linkage inside the video body of work itself as well as with Shoman's paintings; thematically but also in its visceral unmediated effect on viewers- but one still wonders if a new career is not emerging.

Shoman's video works seems thus to be a break with her generation of modern Arab artists, that gained preeminence in the 1980s. Their practice could be broadly divided into three genres: the nationalist/culturalist/socially committed figurative or symbolic, abstraction indicating a search for a purely visual late modern abstract expressionism, with a hint of a spiritual quest; and the isolation, revival and reappropriation of folkloric or cultural visual codes. Shoman's practice belonged loosely to the second genre even if her abstraction was not absolute and was often rooted in the concrete, such as the landscape and history of the ancient Nabatean city of Petra in southern Jordan, and its unique dark rose hued monumental rocky landscape. The elements of time and light always present.

When the 1990s Arab conceptual and electronic media art wave appeared, it was -obviously- at the hands of a new generation of artists, who worked with installation, photography, video and performance, eschewing painting and generating new local institutional support structures and attracting rapid regional and international recognition. The goal was not anymore the fashioning of an Arab visual modern vernacular or the quest for pure abstraction, but often interrogation and negotiation of the realities of Arab postmodernism: exile, war, memory, amnesia, occupation, sexuality, urban anomie, humor; mediated by the subjectivity or body of the artist.

Shoman had by the early 1990s a long and distinguished career -begun in 1976- as one of the Arab world's most prominent painters. Her paintings characterized by heavy impasto and bold coloring which she gradually stripped to a minimalist concentration on the imitation and recording of the colors, light and shadows of the remains and surroundings of Petra. In the late 1980s she produced a series of large scale (200cm x 150cm) triptychs devoted to Petra façades, each painting a variation on one local color (blue, brown, ochre). She also produced a series of medium scale (100cm x 90cm) mono or bichromatic oil paintings as well as a series of small scale mixed media (sand, pastel) works on paper, exhibited in rows filling entire gallery walls.

Shoman's first video, 2005's *Of Time and Light* seemed also like a caesura in her career. However, it had come after Shoman's first formal break out of the one dimensional framed canvas and paper in 1993, 1996 and 1995 with a number of installations: rows of black volcanic stone, assemblages

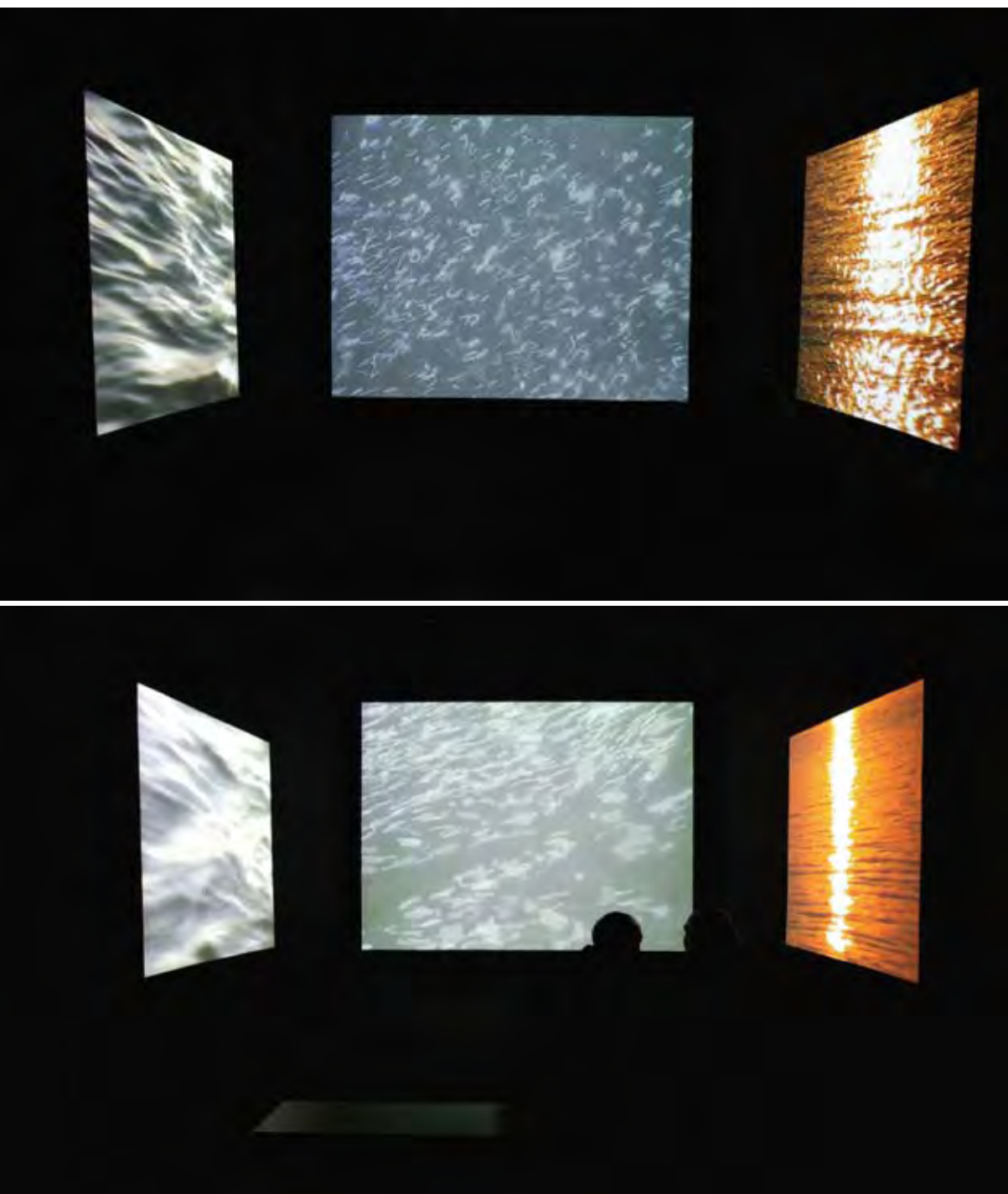
of stone, or volcanic rocks installed in front of a large scale Petra painting. In fact, both *Of Time and Light* and 2006's *I am Everywhere* were a return to painting, to her large scale "portraits" of Petra stones and passageways. The resemblance extended from the visual aspect to the apparent thematic (earthly elements, rocks as measure of cyclical time, Petra landscape) and also the effect on the viewers, with –like abstract expressionists'– creation of a virtual environment that overwhelms the viewer's senses and immerses her/him in an almost spiritual experience. But even to non connoisseurs of her paintings, the two works relate more to still painting than to moving images of cinema and television, with their ultra-slow motion and bold coloring.



حجارة سوداء، ١٩٩٥، تجهيز
Black Rocks and Wood, 1995, assemblage

يمين: أسطورة البتراء ٢ (جزء من ثلاثية)، ١٩٨٩، زيت على قماش، ٢٠٠ × ١٥٠ سم
Right: Legend of Petra II (part of a typtich), 1989, oil on canvas, 200 x 150 cm





These two works ambitiously deal with the basic, universal, central themes of human consciousness and experience - birth, toil, meaning, death, redemption, and resurrection, enveloped in a sort of transcendental humanist spirituality. Indeed, the extraordinarily lush images and ambitious content proceeds from a modern-like démarche, an a-conceptual approach that eschews much of current postmodern video art tropes such as performance, documentation, décalage, pastiche, quotation, etc. the result however is not kitsch, but an impressive coda to a decades long painting career.

The coda was first an ingenious technical accomplishment involving sound and video in a three room installation of seven different video loops, projected simultaneously on nine walls; not counting the outside entrance video loop of a Petra pink/yellow façade. Each room captures the essence of a different phase of human life: milestones from pre-birth to the mortality of loved ones and promise of resurrection. *Of Time and Light* evokes Viola-esque cycles representing the progress of a soul. However, Shoman eschews the use of actors or special effects to exploit the basic medium of video to the fullest: time, delving visually into the essence of these abstract and timeless questions.

The first dark silent square room with blackened walls has three video loop projections on three walls, showing the surface of the sea at different times of day, mostly during the reds of sunset and sunrise. This is placental pre-birth, a representation of the Quranic "we created from water every living thing".

The second room's elongated and narrow shape recalls the span of a human life and allegorizes its experience: two video loops are projected on the four walls. Projected onto the opposing narrow walls at each end is a video of a human figure (Shoman) seen from the back, hiking endlessly on a rocky mountainous trail in the Petra region. The march is filmed at different seasons of the year, underscoring shades of Camus' Sisyphus. Heightening the sense of toil is the labored breathing filling the room, charted in the projected dark image of a medical graph tracking the breathing's intensity on the two opposing long walls.

The last room is the room of release and closure: an installation of rocks and two complementary video loops projected on two walls. The first one fills the wider wall and shows the summit of a mountain range in Petra. The slightly dynamic element in this otherwise still image is the slow movement of the clouds on the multicolored rocks, ending with the sun's rays piercing through and lighting the mountains. The sense of release and redemption is echoed by the flock of birds filmed flying in ever widening circles at dusk against a red sky on the side wall. In this last room is also a physical reminder of Shoman's previous work: neat rows of small dark rocks lined like worshippers in a mosque, or like tombstones; and facing both the viewer and the mountain projection.



Birth, toil, redemption, resurrection. Universal, a-historical themes captured through a tracking of their physical manifestations in water, clouds, and rocks. Going through this installation with its immersive meditative pull is more of a spiritual experience than a visit to an art event. Shoman here starts from her paintings' thematic and introduces the physical manifestations of passing time.

The following related work is the much less ambitious in scale if not in effect, 8 min.36 *I am Everywhere*. The scale here is more intimate, the quasi sublime giving way to an intimate, dark, single-channel installation where in a dark well? Chamber? A thick diagonal white ray of light plays on the surface of the water. The ray changes intensity and direction, dancing, moving, to a muffled mysterious rhythmic sound. Life here seems to transpierce even the profoundest recesses of time and place. There is the tension of an expectation of closure; but if Of Time and Light's last two screens allegorized a redeeming leap of faith, the diaphanous ray which perseveres and conquers darkness of *I am Everywhere* is Sisyphus' realization of his potential for happiness in the here and now.

2008 ushers in a further break, extending to form and content. Shoman's early paintings such as two paintings -in 1979 and 1992- titled *Procession* towards Jerusalem and a 1982 work on *Sabra and Shatila*, did evince a concern in her practice with the national. Still, the 2008 rupture in style and medium was striking: On the 60th anniversary of the ethnic cleansing of Palestine -the Nakba (catastrophe) - Suha Shoman produced *Stop for God's Sake*, a stark 13 min. documentary-like work first shown at the Singapore Biennial. It features her own footage mixed with news images showing the progression of the "palestinian-israeli conflict", the exploitation of religion to





further and validate it, set to the soundtrack of Mozart's Requiem. The news footage of the civilian horrors of the conflict, images of holy places, interspersed with title cards quoting the Bible and the Quran enjoining peace and peacemaking. This is further mixed with images of various religious figures and Shoman's own footage of worshippers in a Singapore mosque. *Stop for God's Sake* is exhibited in an installation, next to a second smaller video playing in a continual loop a number counter, marking the years passing from 1948 to 2008.

2009 ushers in the 8 min.9' *Bayyaratina* (Our Grove), a single channel video, another foray into political art, but this time into the intimate side of the headlines. First shown in Paris' Institut du Monde Arabe, this simple work unfolds rhythmically by Shoman's unique voice, a mixture of girlishness and maturity, telling the history of an orange grove bought by her grandfather in the southern Mediterranean, his planting of the trees, their type and number, the continuation of the planting by her father and by his children. She matter of factly narrates the history of the family and the grove, rhythmically by the leitmotif of: "my grandfather planted orange trees... my father planted orange trees". Images of an earthly paradise, an expanse of closely planted orange trees, as far as the eye can see, the horizon unbounded by natural barriers, the sea guessed at beyond. The alleys of the grove lined with spectacularly tall palm trees, adding to the paradisiacal impression. Interspersed with the groves' images are images of Shoman's family and Shoman as a child. However, in 2002 the serpent intrudes in paradise. With the start of the second Intifada –young men demonstrating and getting killed at Israeli checkpoints- Israel began a succession of expeditions into Gaza. On each one, Israeli tanks uprooted entire groves and orchards from northern Gaza, including Shoman's in the Bait Hanoun area. Gradually from 2002, 2004, 2007, 2008 and 2009 all of the trees are uprooted, each incursion's aftermath in the grove is documented and shown in the video. Bizarrely, all of the trees having been uprooted by 2008, during the last 2009 war on Gaza the Israeli army 'only' found a house and water wells intact which in turn it bulldozed. The video ends as it started, with an image of the grandfather who bought and planted the grove and the leitmotif stated one more time, this time in the plural first person: "we will continue planting orange trees".

The signifier of Bayyara (grove) evokes for a Palestinian a radically different signified than to other Arabic speakers. Bayyara, Bayyaraat (groves), Bayyaraatna (our groves) punctuate narratives of the Nakba, as well as figuring strongly in early Palestinian visual arts and literature. The signified here is the lost paradise of lush citrus groves cultivated on the Mediterranean coast, especially around the Jaffa area. The Bayyara is obviously also a metonymy of the paradise from whence Palestinians were expelled through no sin of their own. However, Shoman's Bayyara disrupts this usual pairing by being a Gazan Bayyara. The tragic irony evoked is that such a Bayyara would have been theoretically immune from Israeli appropriation, and would have remained safely in the Palestinian hands of its owners and workers after 1948. However, this smaller version of the Palestinian paradise also came within reach of destruction and obliteration. The official reason for uprooting orchards and groves in Gaza is to provide a clear panoptic line of vision to the



Israeli army into the rest of the Gaza strip for surveillance and bombing, and to deprive potential Palestinian gunmen from cover. The obvious political reason being in fact an unequivocally crushing demonstration of domination, and humiliating obliteration of a means of livelihood.

The shock to the viewer from these two videos comes from their directness. If political themes are often evoked in contemporary art through various mediations or allegory; these two videos do so directly, as if a result of lassitude after six decades of exile, occupation, humiliation and fragmentation of the land. This gesture proceeds from a different logic than one expected from political art, that it should not over determine viewers' reactions but rather disrupt their regime of perceptions, provoke a new gaze on one's condition. Nor does it seek to fulfill a clichéd goal of mobilization and propaganda. Rather, the gesture proceeds from a self generated logic of testimony, recovery and recognition of narrative and memory.

To a non Palestinian audience, the intrusion and eruption of these urgent images into an art space disarms expectations and breaks the circle of alienation whereby an oppressive situation runs the paradoxical risk of naturalization by its ritualistic humoristic, elliptical denunciations in international art circuit happenings. This is a 'pure' case of détournement, whereby spectacular images are used to disrupt the flow of the 'spectacle' (24/7 newscasts).

The celebrated land of Petra paintings, *Of Time and Light* and *Bayyaratina* has different signifiers: from a marker of the passage of time, bearer of light, paradise lost. To a western urbanized audience the urgency and importance of land to a Palestinian –from villagers resisting the Wall and settlers' olive trees burning and uprooting, to urban refugees remembering their Bayyaraat– the land has been an extension of the self, a material representation of dignity and a link in time through generations. The land of Petra is thus the land of the Bayyaraat, the subterranean chamber of I am Everywhere, marking and measuring time.

From past, present and future, Suha Shoman's career has manifested continuities and evolutions: Her paintings were still and viewers moved among them, her images now move and their viewers must be still. A new artist moves through these screens.

Video Art: Stop for God's Sake Sama Alshaibi

Sama Alshaibi
Assistant professor at the University of Arizona
2008

In this year of 2008, on this anniversary of the 1948 Al Nakba, many Palestinian artists, whose artworks may or may not usually engage the Israeli Palestinian conflict directly, are in a state of reflection. Where are we? Where are we going? And what should one say, after 60 years? What else could an artist possibly say about the 60 years of a complex, polarizing and already massively documented case of the Palestinian's quest for independence?

Daunting questions are best approached by direct means.

With honesty, courage and deceptively simple tactics, artist Suha Shoman takes only thirteen minutes to build that case in her video, *Stop for God's Sake*. A hybrid of experimental documentary and remixed stock footage for broadcast news, the content is at times earth shattering and surprising and at others as familiar as the national anthem; it just depends on what you already know about the conflict. But it is how the documentary footage is delivered, and (mapped/ spaced) in time that grips the viewer. Set to Mozart's Requiem in D, "Stop for God's Sake" evokes the bitter irony of using religion to justify violence, and Shoman's video is an appeal aimed particularly at people of faith.

Shoman uses stock footage not only because she is unable to return to Palestine to shoot her own video and images (most Palestinians in the Diaspora are not permitted to enter Palestine since Israel controls its borders), but also because it represents a media that we are largely familiar with. Moreover, documentary footage, including stock, are accurate moments not easily dismissed. The footage then represents everything we have ever already seen about the conflict in our daily news broadcasts, not just what is presented to us in those thirteen minutes. We recall the countless broadcasts, but in a different way.

The footage is delivered in extended play, slowing down and even pausing for contemplative effect. Presenting religious verses in the form of title cards, Shoman intermingles passages from holy books of all three monolithic faiths, reminding us that no one can use faith as justification for the past 60 years of violence and land-theft.

The slow use of time promotes thoughtfulness, especially evidenced in the full prayer of the Quran's Al Fateha Surratt with translation in English provided. For a non-Arabic speaking audience, it reveals the beautiful and peace promoting words of the Islamic faith. In stereotypical Western media depictions, the takbir of Allah Akbar (God is great) is normally followed by violence and protest, not prayer as it usually does in the Muslim world. Shoman provides much needed access to the Islamic faith, and even for an already Muslim or Arabic speaking audience, watching the prayer in extended play gives pause. Gazing upon the men bowing in devotion, in intimate display of observance, can overwhelm a sympathetic viewer. The men's back to the camera, their complete concentration in devotion to God, subjects them and their faith to our gaze. They appear utterly vulnerable, incognizant of what surrounds them, especially the harsh scrutiny of a camera. The

camera has historically deceived and betrayed such men, used as an instrument of exploitation and serves the agendas of those who wish to portray them as terrorists and agents of a religion of a false deity. Shoman directs the observers' attention onto these men through her camera but offers her audience a different relationship to them.

Her prayer scene presents a stark, yet comforting, contrast to what is expected of a large gathering of men under the umbrella of the Israeli-Palestinian conflict. Not in combat, not in chaos, not in a death "strike" march. It is simply men as non-combatants, organized side by side in devotional prayer, and prayer is not easily argued towards a propagandist end.

It should be noted the men praying are not Palestinian men, nor is this stock footage. Shoman captured the video visiting a mosque in Singapore. The placement of this component of the overall video is important because Shoman decidedly opens up the argument beyond the Israeli-Palestinian conflict in the section preceding the men's prayer. A global discussion takes shape, targeting faith, politics, war, resistance and activism in an international perspective. It situates the first six minutes of the video, which is decidedly building a case for the injustice of the Palestinian people, within a larger context.

Sixty years of injustice are honestly if not completely described in the first six painful minutes: a series of historical Palestinian maps present massive land losses, aerial vantage points of the ever expanding Separation Wall illustrates the segregated and violated landscape, brutal and violent clashes shows the disparity between an unarmed Palestinian civilian people and the mightily equipped Israeli Defense Forces, massacres are evidenced at the morgues, burial of Palestinian martyrs are protested by massive crowds grief stricken and enraged and finally, a still image taken from inside a church on Mount of Olives, Jerusalem.

This photographic still is an exercise in the visual semiotics of today's struggle; the foreground of the picture plane is the chapel's window adorned with the most iconic symbol of the Christian faith, a large cross. The middle ground reveals the view from that very window, the stunning gold of the Dome of the Rock, Islam's third holiest site. The background is simply depressing. Behind the cross and dome loom two massive cranes towering over the Old City, denoting the ever expanding settler and Israeli presence in East Jerusalem, and triumphantly over the other two religious icons in terms of visual power. It brings to mind the countless settlement cities across the West Bank, with the ever-present cranes arms striking conquering poses.

After the six-minute mark, a written verse from the New Testament asks, "For what profit is it to a man if he gains the whole world and loses his soul?" (Mathew 16:26). The Requiem in D takes a short dramatic pause, and a faceless voice answers, "These are the times that tries men's souls". We watch a fighter jet take off and are privy to his vantage point, a target of a site below, and his bombing of it. A quick series of visuals follow such as a tanker foregrounding a fiery blaze, an

anti-war protest in Washington D.C. in front of the U.S. Capital building and then a living room television featuring the pope on the BBC, performing the politically safe ritual of wishing an end to the injustice in Iraq, Tibet and the non descript "Holy Land." Shoman follows with a still image of Muslims at prayer in front of the Dome of the Rock, and then the long scene of the Singapore mosque at prayer time. The juxtaposition insinuates the confusion between the two worlds.

It should be noted that *Stop for God's Sake* is presented in an installation. While it commands the large screen in the room, a second video, small and discreet, hangs in the corner and plays in a continual loop. It is simply a number counter. Viewers are aware of the presence of time, with the counter displaying the years going by starting with 1948 and ending with 2008 before it runs in its loop again. The two videos are in conversation, driving the profound meaning of 60 years moving by and the situation remaining the same, if not much worse. Violence has produced nothing except more suffering, and Shoman asks her final questions: "Who started it?" and "Who shall end it?"



1002

Video Art: I am everywhere Ica Wahbeh

I, like in life; or like in light prevailing over dark; like in human being humbly (or with the arrogance of power) triumphing over nature; and even like the carefree bird following its set course. In Suha Shoman's latest video art film, it is all together in a powerful, symbol-laden succession of images at the end of which the viewer remembers to breathe. In a dark catacomb, the play of darkness and light and the accompanying shadows evokes life as it must have been at the beginning of creation. A thick, milky white ray of light is intersected by a transparent shaft tremulously meeting it at a point of refraction. Diaphanous at first, the timid ray slowly assumes material dimension, becomes an organic, living, breathing creature. Entrapped in the subterranean chamber, the beam of light moves, pulsates, disintegrates in an infinity of lines to the rhythm of a powerful gong-like staccato sound (maybe even of a vesper bell) that intensifies its being. Like an agonizing body, the writhing patterns become loose and then one again, in an amazing game that defies known laws and tantalizes regimented mind. A lone bird flies around, trying to find its way in the scheme of things. Moments of quiet alternate with dramatic sounds masterly chosen to underline the image, enhance the meaning and keep in awe. Light dances, becomes water, is stagnant, then laps some unknown shores; at all times the beat of a huge heart is sensed or made tangible by the movement of light and the accompanying sound. Life is constantly felt, its physical presence clearly present or subliminally inferred.

Patterns of the most unexpected shapes give as many embodiments of life to light. Matter and form change constantly: light, water, smoke, water. At times the shapes are those of birds in flight, the solitary bird from the beginning becoming many others, all trying to fly away, break free from the darkness. The transformation is performed seamlessly, becoming the game of a creator enjoying himself at playing and making things happen. The grey background initially perceived by trained senses as hard stone gradually assumes softness. Its grainy texture will soon appear like a sponge, living off the water and light washing over it. Or maybe corals, swaying in the water, organic matter brought to life by the quivering timid light that later sweeps over it forcefully, awakening it, making it part of the living universe. The light rays intersect again, separate again, become one wide powerful beam gloriously surging up, above, to freedom, escaping the cavernous darkness that kept it prisoner below. With it, the lonely birds flies too, breaks away from the chain of darkness, asserts itself as the life that is "everywhere".

The film lasts 8:36 minutes. It could be as long as the time of creation. Or as the time it takes the viewer to see and perceive meanings deeply hidden in the metaphoric images. It is, in a temporal sense, a fleeting moment in eternity, but it leaves behind more than an ephemeral impression. It talks about the artist's philosophical approach, her roots to the land of the Nabataeans and all the civilizations that lived in this part of the world, with all their spiritual beliefs and contribution to humanity. It is an awakening of sorts, of life, senses and meanings.

Ica Wahbeh
Editor and Art Critic at the Jordan Times
Amman 2006

الصفحتان السابقتان: إنني في كل مكان، ٢٠٠٦، فيديو ٨ دقائق ٣٦ ثانية
Following pages: I am everywhere, 2006, video 8 minutes 36 seconds



Of Time and Sand Pierre Cabanne

Suha Shoman frees form the mineral night forms that she alone can see, giving life to their mysterious barrenness. Her eyes and hands guide her spirit in this world of stones, tombs, funeral chapels, caves, temples, now in ruin and deserted, that in Greek is names the Nabataean, the ancient Sela, the Rock.

She is its chosen painter whose works have been destined to explore, ever since, in 1988, the legend of Petra, theme of her first exhibitions, inspired her, this impressive heterogeneous mixtures of red sandstone set against the blue marble sky. She does not depict Petra, she carves its forms and forces out of the immemorial time where they had been inscribed, witnesses of a history and, above all, of a symbolism nourished by myths and beliefs, majestic wrecks of a life that vanished centuries ago.

Suha Shoman's work is a successive memory landscape evolving from one cycle to the other, from the naturalism of her first paintings on canvas or paper to the expressive vertically where vibrant, abstract matter is treated in depth, reconciling spirituality and instinct under the sign of lyricism (Petra III).

Suha Shoman overcomes the impasse of simple transcription, she immerses herself in the stratified crumbled rocks, wrinkled, slashed by open wounds, sculpted by water and wind; during her existence, that took her from one part of the world to the other, she carried Petra's profound sense beyond its image. These rocks witnessed the birth, growth and fall of civilizations that have created the modern world. That is why Suha Shoman knows she is connected to them and why she perpetuates them in her paintings. Her creative act makes full use of space; her affective intensity is an expression of her desire to know.

In order to better penetrate the space, she uses sand, piling it, mixing it, draining it and giving it the colour of its origins; her mixed techniques restore the geology of Petra's chaos, the land burnt by the sun and the stone which is at once matte and glowing. At times, in Suha Shoman's installations there is confrontation between the stillness of the rock fragments she picked on site and the movement of her creative act. It is through their extension and the resonance they stir in her that she understands and represents the landscape that set free the painter in her.

Translated from French by Ica Wahbeh



البتراء ٢ (تفصيل)، ١٩٩٢ - ١٩٩٣، رمل ومواد مختلفة على ورق، ٥٨ × ٧٧ سم لكل عمل
Petra II (detail), 1992-1993, sand and mixed media on paper, 77 x 58 cm each

Of Time and Sand Noel Favreliere

Noel Favreliere
Writer and Director of the French Cultural Center
in Amman 1995

The work of Suha Shoman, inspired by Petra, has evolved through three phases, represented in three exhibitions: the *Legend of Petra* (1988); *Petra-2* (1993) and now *Petra 3* (1995).

The first exhibition was essentially pictorial. Freely inspired by the site of Petra, the oil paintings were "traditional." Their vertical composition recalled the radiant walls of the Nabatean city. The upright lines are also brought to mind the pure silhouette of a cathedral spire. In transforming matter into light, the splendid colors mirrored the stained glass windows of the middle ages.

Suha Shoman's approach was reminiscent of Claude Monet's series of the Rouen Cathedral viewed at different times of day. Both remained at a distance from what they saw. Thus, Claude Monet left us tracery of weathered stone in pearlescent morning light, a flowing orange of noon and a blue haze of evening. As to Suha Shoman, she brought face-to-face in suspended expectation with colorful walls formed by the outlines and reflections of an abyss. They differed in a more fundamental way. The impressionist Claude Monet strove to capture the ephemeral in a net of light, while Suha Shoman sought to bear witness to the eternal by rejecting the lyric element. By dismissing reality, she made us pause to define the vestiges of memory that both haunt and reassure us. But to learn to us what we failed to perceive, she needed time. The dimension of time was ever present in the forefront of her paintings. In order to recapture the overwhelming intensity of a fleeting instant, she made us realize that the artist must offer a long period of reflection and something that is very close to love in exchange.

When we turn to the composition of her work, there are no lines to imprison us and to end the depth either. We are in the heart of matter and of time – caught up in a swirl of stars. The colors she preferred ran the whole range of ochre, earth tones shifting from a luminous orange to the tint of burnt bread, sometimes accentuated by the deep blue of a stained glass window.

With *Petra-2*, Suha Shoman led us into a sacred labyrinth. She herself entered Petra as if entering upon a spiritual experience prepared to accept whatever exceeded one's understanding. *Petra-2* was at one and the same time subject/theme and object/instrument. The very sand of Petra was used not merely as the material, but became the work itself behind which the artist achieved the desired revelation.

When Borges picked up a handful of sand and dropped in a different place, he announced with a smile that he had changed the desert. Suha Shoman, however, used sand to arouse our curiosity, to make us more receptive, and to reveal that in something as tiny as a grain of sand was the vision of something infinitely great – the very soul of a mountain.

Sand – and particularly the sand of Petra – was the only element that could evoke so clearly the cycle of a new beginning. The sand, which was once rock, became sandstone and was worked by human hands into tomb or temple. With the passage of time, the actions of wind and water



أسطورة البتراء ١، ١٩٨٧، زيت على قماش، ١٠٠ × ٧٥ سم
Legend of Petra I, 1987, oil on canvas, 100 x 75 cm

broke it down again into sand... until a process of sedimentation renews the cycle. Thus time, that “fleeting image of eternity” is the artist’s inspiration. It is the sand, this rock-like substance that can be kept in an hourglass to mark the passage of time which reveals the existence of an extra dimensional and infinite world of which is a microcosm.

Finally, there is *Petra-3* – an installation rather than a pure exhibition – which gives the impression of a sacred dwelling-place devoted to meditation. On the walls, there are still a few pictures, some created from sand, others not, but they are merely the ornaments to the essential elements: sand and rock.

For Suha Shoman adds to the sand unprocessed rocks, which have been left intact in their original form in order to preserve their direct relationship with the landscape from which they came. Through their massive solidity, their shapes and sometime twisted forms and the possibility the artists give us of gazing at them from every angle, these shapes are as alive as they are strange. These rocks have not been sculpted because their beauty of form is such that they have no need of added artistry. They have simply been selected and arranged by Suha Shoman, and murmur to us like an echo that is smothered in the cavernous depths of Petra.

This arrangement is allied both to Zen in communication the influence of beauty in meditation and to the art of the Egyptians for whom life and death are one, like the earth and the universe. It is an art that is more reassuring than disturbing the purpose of which was to offer to comfort.

For Suha Shoman her creative work must undoubtedly begin with the pleasure of gathering the raw materials from the natural world. Their primitive archaic shapes are the antithesis of artificial constructs that are planned and re-planned. She then places before us the raw material she has selected and invites us to look at them, to listen to them and to meditate on them. Creating for her, resides in a choice, which then becomes creation. In refusing to control everything in order to leave greater opportunities for the influence of chance. She eliminates the division between the artists and the spectator, between art and life. In certain presentations, there is a total absence of support. We realize that we are face-to-face with the ephemeral and the invisible, and the matter itself has become an abstraction.

It is difficult to make a considered appreciation of Suha Shoman’s work without thinking of that guardian who still seems to watch over her. I refer, of course, to the deeply mourned Fahrelnissa Zeid. She could have well had engraved on the façade of her Art School the words: “Do as you wish” like the inscription of the Abbey of Thelene. More important than teaching her students how to paint, she taught then how to be free.

At one time, the princess from a philosopher’s tale may have also played with pebbles – but seriously, in a philosophical spirit. And these pebbles, like those of Tom Thumb, pointed in a



certain direction. Suha Shoman seems to have taken that direction to escape from an artistic milieu that is degenerating into mere refinement and degradation. It appears nowadays that there are only two choices open to an artist who refuses to be swept along by a decadent movement: either irony – a neo-dadaism that is destructive and hence ridiculous – or a return to an archaism that is regenerative and thus life-giving.

Modern art is not developing. It is suspended between the archaic and the modern. What Suha Shoman is endeavoring to achieve is precisely the fusion of the primitive and the conceptual.

Since the time of Plato and Leonardo da Vinci, art has been considered as an intermediary between spirit and matter. It is evident that Suha Shoman, the medium who enables us to communicate with matter, is herself at the leading edge of this philosophy.

البتراء ٢، ١٩٩٢ - ١٩٩٣، رمل ومواد مختلفة على ورق، ٧٧ × ٥٨ سم
Petra II, 1992-1993, sand and mixed media on paper, 77 x 58 cm

Legend of Petra II

Jabra Ibrahim Jabra

Jabra Ibrahim Jabra (1920 - 1994)
Palestinian Writer and Art Critic
Talk at the Jordan National Gallery of Fine Arts
Amman 1993

I believe that when an artist spends years of his life in creating a work of art, he has a claim on his audience to try to understand him thoroughly, not superficially. I have learned from my experience that some artists scrutinize carefully what they see and give us a clear and detailed picture of what they have seen.

Other artists look carefully at what they see, and give us their visual impressions so that they may share with them their opinion of such impressions. This is another aspect. There is also another category of artists who reveal to us their spiritual or emotional reaction to what they see around them. This is a third aspect. But there is a category of artists who transcend all three categories to arrive at a fuller experience that combines visual, spiritual and emotional experiences together.

Thus, all that is seen by the eye, touched by the hand, or perceived by the senses becomes an integral part of the artist's memory and life. All these elements keep moving deep in the heart of the artists, assuming different forms: enhancement, love sadness, anger, joy ... etc. Finally, they erupt into images over which the artist has lost control, even if he pretends otherwise. The advantage of an artist is his submission to this internal energy which is unequalled by any other experience, visual or spiritual. In my opinion, an artist who succeeds in bringing together all his past experiences and merging them within his internal energy is an artist of special talent. I believe that Suha Shoman is of this type. As you can see here, she has painted dozens of paintings which are interrelated and intertwined. There is nothing strange in this for her, but it is, nevertheless astonishing in itself. I have seen so many exhibitions in my life, yet, I was the first one to be astonished when I reviewed her paintings in the exhibition.

It is not surprising that the artist has devoted years of her life to pursuing the temptation of symbols that never stop effervescing in her mind. I shall try to explain where these symbols come from.

I always have a set criteria, in mind, when viewing a painting. It is the pleasure it gives me when I look at it and also the nature of that pleasure. I must say that Suha Shoman, in her exhibition as a whole brings back to us a fundamental experience of time. Time that is intertwined with life's sensations and, as manifested in nature, has been a source of inspiration for the artist's paintings whose central theme is Petra. The sense of symbolism she possesses is a pressing, repeated and recurrent experience. Its inspiration endows the artist with the power to bring back to us the experience of time. We often think of ourselves as children or the present moment, while in reality we are children of the long span of time. Everything that enables us to travel back in time or reminds us of the experience of time and its depths is truly great art.

The experience of the rocks, which is violently, forcefully and pleasantly manifested in these paintings is, ultimately our extreme experience, the most violent and pleasant in our real existence. One must say that the paintings of this legend (the Legend of Petra) are distinct, troubling and exciting because they distill some of what is beautiful and splendid in our worries,

questions and apprehensions. They are a sublime representation of the rocks with which the artist extraordinary identifies. This identification with rocks is not unusual among Arabs in general, and Jordanians in particular.

Every Jordanian, Palestinian or Arab in general tends to say: "I have lived my years on rocks. I was even born from a rock. It is in the rock that I have dug my cave. I made of that cave a house for my dreams which sprang from the rock like the life giving water. When I was forced to leave the rocks and emigrate, I carried the rock like a mountain in my veins. Wherever I go, the rock is my citadel. It is my shelter, my daily bread and the source of my strength."

What also attracted my attention to the rocks in Suha's work was the symbolism. We the Arab Nation, have always spoken of the desert to the extent that it has become the symbol of the Arabs. The Arabs are viewed in association with the desert. We have forgotten that there is another symbol as powerful and significant as the desert: the rock. If the rock has been another symbol of the Arabs, it is, in my opinion, the most important one, because the rock is at the origin of civilizations. The Nabatean Arabs have left us this great symbol of a fundamental experience embedded in the consciousness of successive Arab civilizations: the experience of solidity and of eternity.

In each one of her paintings, our artist investigates another aspect of this symbol and its eternity. I believe that the identification with rocks for Suha Shoman, as for us to a lesser degree of awareness is embedded deep in the heart. Perhaps, we draw inspiration from it for our thought and our will. We see here that someone comes to emphasize this with astonishing detail, as though with a microscope, as if she takes one grain from the rock and magnifies it to remind us of the value and meaning of the rock in our lives.

The rocks, as known by Suha Shoman and as she saw them in Petra it would perhaps be useful to remember that the word "Petra" is Greek in origin and means "rock"; I wish that they called Petra "the Rock" - the rocks suggest to the artist and she, in turn suggests to us through her paintings that we are issued from the womb of the rock. By returning to these rocks, we feel as though we are returning to the womb to recover and renew our life. We see the synchronization of life and death as never seen by anyone other than the Arabs, who built their tombs in their houses. The house and the tomb are thus two identical constructions: an Arab lives in one and dies in the other.

When one reflects on the rocks, he reflects on the synchronization of life and death and on eternal existence. For death is a continuation of life, and life does not end with the death of the individual. There is the absolute existence suggested by the rock. This is what I, myself see every time I pass by these paintings. Actually, when I do that, the word that comes to my mind is "series": These paintings are actually a series of rocks. One rock is followed by another rock, which is followed, in turn, by another rock, and so on. They all follow each other in a continuous sequence which

indicates to us their significance. Each unit in this series has its own meaning, which connects with the meaning of the following rock, and the one that follows it, and so on.

Therefore, we now stand before a series of rocks.

Each painting is independent, yet it is part of an endless sequence. It is not enough to view the rock as something external to us. People from all walks of life: kings, artists, fishermen and others have lived in the rocks. People who lived through and participated in the Hellenic civilization laid solid foundations for the civilization which followed. That is what Suha Shoman has tried to convey to us through her paintings.

Why has she entitled her exhibition "The Legend of Petra"? I did not ask her this question but I understood from what I saw and remembered that the Legend here signifies ancient; it is the deep meaning which we know to underlie each legend that has had an impact on our literature and thought until this day. Petra has become a legend because it has been embellished through literature and its art. Therefore, all that Nabatean thought and art produced remained dormant in the rocks. We must recover the dormant legend as a potential. For the legend remains, in my opinion a source of perpetual strength for all thought and all literature. The Legend of Petra is the intellectual and creative force dormant in the rocks. It has confronted us in all our transfiguration so that we may feel that we are still living the legend and that we must continue to do so. In the end, the legend becomes the reality; it crystallizes man's motives and his eternal existence. Petra remains a great symbol for this legend which crystallizes our motives and confirms that we will always live in a tumultuous sea of intellect, emotions and senses, which pushes us into further participating in this communal creativity. I, therefore, see in the works of Suha Shoman this momentum pushing us from the depth of ancient and important time towards more legendary and creative times.



أسطورة البتراء ٢، ١٩٨٩، زيت على ورق، ٧٥ × ٥٥ سم لكل عمل
Legend of Petra II, 1989, oil on paper, 75 x 55 cm each

Returning to Egypt

Returning to Egypt as a guest of the Alexandria biennale means to me more than you will ever know. I feel that I have come full circle. I grew up in Egypt, went to school in Maadi and Cairo and spent the summer in Ras el Bar and Alexandria. My years here remained in my heart and mind. They made me who and what I am today. My perception of life and art, my awareness of our roots and our identity were sparked here in Egypt. When I was 13, I visited the Valley of the Kings in Luxor; we had to cross the Nile, the giver of life, to reach the world beyond. It was my first encounter with death. It was overwhelming. Later on in life when I visited Petra, the ancient Nabatean city in the south of Jordan, I came face to face with another belief. The living and the dead dwell side by side. There is no crossing beyond. Eternity is engraved in the rocks and life is timeless.

It is said that an artist's lifetime work is one artwork that he tries to perfect or one concept that he tries to communicate. This may be true when I look at my work now. From the very beginning I was searching, seeking to know and to understand. Who are we, where do we come from, where are we going? Our origins and our identity, our exile and our loss, the loss of our land and the loss of loved ones were pressing issues lingering in my consciousness. I am a Palestinian born in Jerusalem before the creation of the state of Israel. I was uprooted from my homeland and had to take refuge in Egypt. The right of return being denied to us, I lived and pursued my studies in Lebanon. Now in the last 35 years, I made a life in Jordan. I am deeply attached to each of these Arab countries but the grief of displacement and the longing for what was left behind, is always present, also the need to tell our story and to preserve the memory of our people. This is what I tried to express in my art and my lifetime work at Darat al Funun.

One of my early paintings, *Procession*, depicts a group of women walking towards an arched gate symbolizing Jerusalem, their shapes fading into contours suggesting a passage leading towards the light. Was it an intuition of the narrow passage of the Siq of Petra that would inspire me years later, marking the passage of man in time, his steps engraved in the rocks for eternity? *Procession* spoke of the dream of return. Another earlier work Nabateans evoked our past and our Arab identity. I had studied art under the Turkish Jordanian artist Fahrelnissa Zeid, who was a prominent artist of the New School of Paris in the 50's of the last century. Till her death in 1991 she was my teacher, my friend and my mentor. My oil paintings were in the style of the lyrical abstraction suggesting indirectly the message. I made 2 works in memory of the massacre of Sabra and Shattila in Lebanon, which I named *Passion in Red* and *Land of Fire*. Other paintings from that period evoking our origins were *Caverns from the Past* and *Enameled Origins*. *Chants Mystiques* was a prelude to the spiritual journey that was awakened in me by my encounter with Petra in 1985.

The infinite world of Petra became my source of inspiration and my sanctuary till this day. The passage of the Siq, witness of immemorial time, the anthropomorphic rocks formations, echoing a past still present, the reflections of the light, symbol of eternal life revealed to me another



reality where beauty prevailed. The Legend of Petra was the first of a series of paintings from that period. They spoke of matter and light, of time and eternity.

In the series Of Time and Sand, after integrating in my paintings forms inspired from the ancient Nabateans and Safaitic rocks drawings, I started using sand as a subject-matter symbolizing man, a grain of sand, a microcosm in harmony with the universe.

One day, I saw scattered on a hill, black volcanic rocks, unique in their kind. Their surface was covered with shapes that looked like drawings coming to us from the depth of time. I didn't know what they were. I understood later that they were called slag, which are stony matter separated from the metal during the process of smelting or refining ore. They were remains from the mining caves of the Nabateans and they have been lying there for over a century. I chose some of them and made an installation of 129 rocks standing upright in 9 successive rows. Years later, I read about an ancient Menhirs installation in Carnac in Brittany in France, 3000 Menhirs standing upright in 10 rows, over 3 kms. The significance of this installation remains a mystery to this day.



حجارة سوداء (تفصيل)، ١٩٩٥، تجهيز
Black Rocks (detail), 1995, assemblage

يسار: الأنباط، ١٩٧٧، زيت على قماش، ٩١ × ١٢٢ سم
Left: Nabateans, 1977 oil on canvas, 91 x 132 cm



مصير باللون الأحمر، ١٩٨٣، زيت على قماش، ٩٧ × ٩٧ سم
Passion in Red, 1983, oil on canvas, 162 x 97 cm



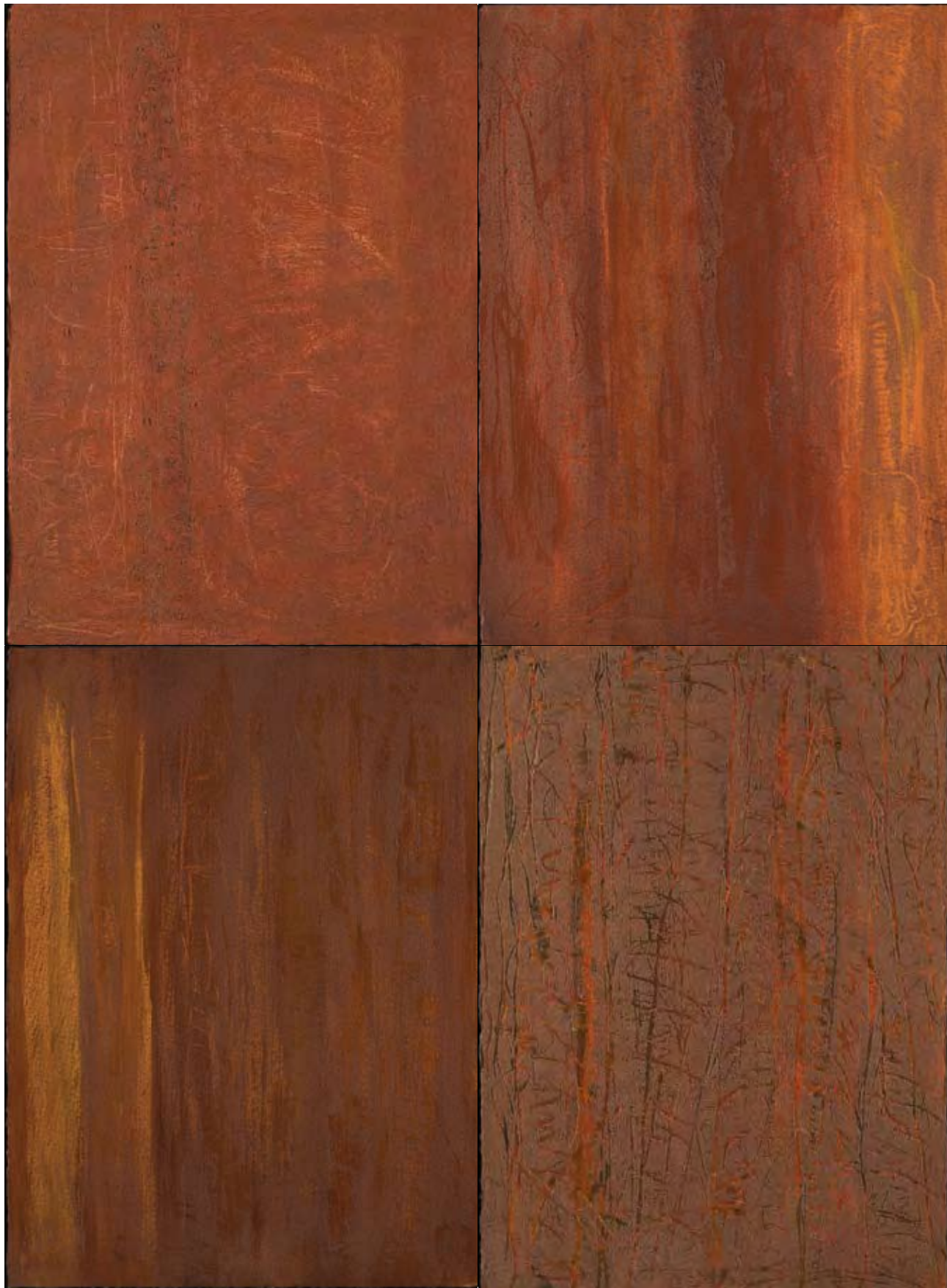
يمين: أرض من نار، ١٩٨٣، زيت على قماش، ١٣٠ × ٨٨ سم
Right: Land of Fire, 1983, oil on canvas, 130 x 88 cm



السيق، ١٩٨٦، رسوم زيت على ورق، ٦٥ × ٥٠ سم لكل عمل
The Siq, 1986, drawings oil on paper, 65 x 50 cm each

يمين: السيق، ١٩٨٩، زيت على قماش، ١٠٠ × ٧٥ سم
Right: The Siq, 1989, oil on canvas, 100 x 75 cm





البتراء ٢ (مجموعة من ٢١)، ١٩٩٢ - ١٩٩٣، رمل ومواد مختلطة على ورق، ٥٨ X ٧٧ سم لكل عمل
Petra II (a series of 21), 1992-1993, sand and mixed media on paper, 77 x 58 cm each



My personal life took a tragic turn. For 5 years I stopped working all together. One winter morning, I saw the light glowing over the Shera Mountains of Petra, appearing magically, unveiling the darkness and disappearing into the night, appearing and disappearing again, moving slowly revealing life. I had seen this wondrous sight twice only in 20 years. I took my video camera and started filming that light which I was trying to capture in my paintings and felt I did not succeed; the flat surface of the canvas is a hindrance, the angles of vision of the camera are limitless. I came to video art out of necessity; I started painting with my camera.

Of Time and Light, a composition of 7 video films and 2 animations, is an ending and a beginning. One faces first a triptych of light reflections on water: dazzling light flashing like atoms at the origin of life, then twinkling light, like stars in their journey beyond and finally the light at the sunset of one's life. Next, man appears, passing in time, absent- present, marching in communion with the universe. The medical diagram of his heartbeat travels on the walls. It recalls the flight of the birds, creatures of God, and the presence of the soul. In the final scene, the light illuminates the mountains covered with mist, floating in an ocean of void slightly luminous, as it must have been at the dawn of creation.





I am Everywhere filmed in Beidha in an ancient Nabatean cistern, although short in duration, 8mn and 9 sec, took me a long time to achieve. I observed the light changing, revealing new visions with the passing of time. The birds recalled the ancient Egyptians belief in eternal life.

I AM EVERYWHERE

Since the beginning of time man believed there was no boundary between the world of the living and the world of the dead. The stone in prehistory became a symbol of eternity.

The Aramaic and Palmyrian name of a funerary stele is Nefesh meaning vital breath. For the ancient Egyptians, the soul of the deceased appears in the form of a bird, the Ba. The bird Bennu represents the return to life, the phoenix that rises from the ashes.

It all begins with the solitary flight of a bird towards new horizons. A still beam of light, a blinding light suggests the start of the journey towards the after life.

It is juxtaposed with the rhythmic flow of a ray of light over the chiseled rocks by the Nabateans, symbol of eternal life.

A punctuated sound echoes in the silence blazoning a new beginning.

A presence is felt when the image of the reflected light floats in harmony with the sound of breathing and the distant voice of a lone bird.

A daunting heartbeat is heard signaling an awakening.

Total silence envelops the atmosphere.

Ancient hand imprints on the rock appear, marking the passage in time of man.

A deafening birds symphony breaks the silence, echoing their last song.

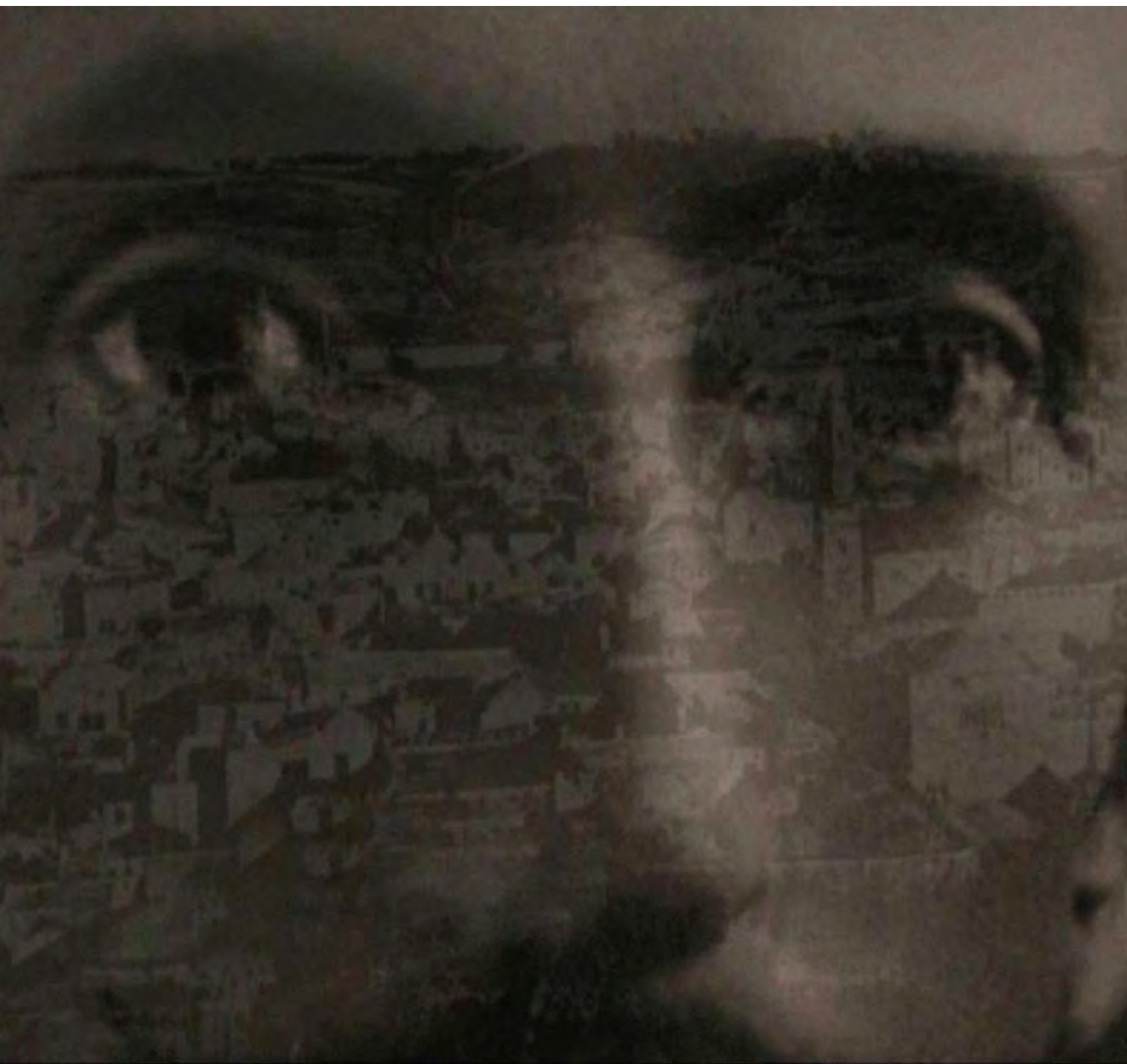
All signs disappear gently.

There only remains the everlasting light of the beginnings.

"The sun of the soul sets not and has no yesterday." Jallaledin el Rumi.

In 2008, I was invited to participate in the Singapore Biennale. It was the 60th commemoration of al Nakbah. I made a video film using news footage, as I cannot travel to Palestine to do my own, and images that I took in Singapore. The film *Stop for God's Sake* tells the story of the tragedy that befell the Palestinian people and questions the exploitation of religion to validate aggressions and occupation. The film conveys our tragic reality and questions the morality of the political world. The background music of the Requiem of Mozart is a requiem for all humanity. For the first time my message was direct. Faced with the oppression unfolding day after day, I had to be loud to be heard by a world that remains silent.





Then the personal tragedy of *Bayyaratina* transpired. I used archival pictures and as I cannot go to Gaza as well, pictures taken by my sister Hala and recent pictures of the devastation taken by the engineer who works in our land.

Bayyaratina tells the story of my grandfather's orange grove in Gaza which he started in 1929. Generation after generation we continued planting oranges in our Bayyara. Starting 2002, the Israeli occupation forces began trespassing in our land and uprooting our trees. It takes years for the orange trees to grow and produce again. By uprooting our trees as they have uprooted us, the Israelis destroyed our life. We have been here long before them and today, ironically, they are converting our blooming land into a desert.

33 years ago, I embarked in this journey, evolving as I moved along. What will come next, I do not know, only life will tell; Life and art are one for me.



BAYYARITNA

My grandfather planted orange trees all his life.
He loved his land.
He was a Palestinian from Jerusalem.

In 1929, he started a Bayyara in Beit Hanoun, Gaza.
He planted orange trees,
Shammuti oranges, Jaffa oranges,
Valencia oranges.
He also planted Calamantina and sweet lemon.
He planted palm trees all along the alleys.

My grandfather loved his land.
Over the years, his Bayyara covered 616 dunums of land equivalent to 616000 square meters or 151 acres of land.
He planted oranges, calamantina and sweet lemon in his Bayyara.
He planted palm trees all along the alleys.

In 1937, when the British mandate authorities exiled him to the Sychelles Islands, his son, my father, watched over his Bayyara.
In 1948, during the first Arab- Israeli war, my grandfather fought to defend Jerusalem and for the freedom of Palestine.

When we were forced into exile to Egypt, his son, my father, continued planting oranges and calamantina and sweet lemon in our Bayyara.
26,892 citrus trees lined up as far as the eye can see
My father loved his land

In 1963, after the passing of my grandfather and my father soon after,
My mother continued planting orange trees.
My mother is a Palestinian from Haifa.
She loved her land.
The sea of Gaza reminds her of the sea of Haifa.

We too continued planting oranges, calamantina and sweet lemon in our Bayyara.

We produced honey from the orange blossoms.
We love our land.

In November 2002, the Israeli occupation forces entered our Bayyara.
They uprooted 3,787 trees.

In June 2004, the Israeli occupation forces entered our Bayyara a second time.
They uprooted 2,836 trees.

In July 2006, the Israeli occupation forces entered our Bayyara a third time.
They uprooted 3,172 trees.

In June and October 2007, the Israeli occupation forces entered time our Bayyara a forth and a fifth time.
They uprooted 8,451 trees.

In February 2008, the Israeli occupation forces entered our Bayyara a sixth time.
They uprooted 8,646 trees.
The irrigation lines were destroyed
The beehives were destroyed.

The Israeli occupation forces uprooted a total of 26,892 orange trees, calamantina, sweet lemon, and palm trees.

My grandfather's Bayyara is today a desert.
616 dunums of desert.
26,892 trees uprooted.

My grandfather planted orange trees all his life.
He loved his land.
He was a Palestinian from Jerusalem.

We will continue planting orange trees.
We love our land
We are Palestinians from Jerusalem
They will not uproot us
We are here to stay.







Suha Shoman

Born in Jerusalem in 1944. Works and lives in Jordan.
Studied Law in Beirut and Paris.
Joined the Fahrelnissa Zeid Royal Institute of Fine Arts in 1976.
Founder of Darat al Funun – The Khalid Shoman Foundation

Solo Exhibitions

- 2004 *Of Time and Light* (video installation), Darat al Funun, Amman
1999 *De Temps et de Sable*, La Teinturerie, Paris
1998 *Of Time and Sand*, Emmagoss Gallery, Beirut
1995 *Petra III* (paintings, sand work, stones installation), French Cultural Centre, Amman
Sable et Pierre, Atelier Art Public, Paris
1993 *The Legend of Petra II* (paintings, sand work, stones installation), Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman
1988 *The Legend of Petra* (paintings), Royal Cultural Centre, Amman
1986 *Formations by the Sea* (paintings), Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman
1984 *Galaxies d'Orient* (paintings), Wally Findlay Gallery, Paris

Collective Exhibitions

- 2009 *Aftermath*, 25th Alexandria Biennial for Mediterranean Countries, Alexandria, Egypt
Massarat, Ramallah Cultural Palace, Ramallah
Palestine la creation dans tous ses etats, Institut du Monde Arabe, Paris, France;
Bahrain National Museum, Manama, Bahrain
Dojima River Biennial, Osaka, Japan
Dance of Visions II, Jordanian exhibition at the Gothenburg Art Association, Roda Sten, Sweden
2008 *Intimate Narratives*, "Masarat Palestine 2008" exhibition, Les Halles, Bruxelles, Belgium
2nd Singapore Biennial, Singapore
60 Years, exhibition at Darat al Funun, Amman, Jordan
Dance of Visions, Jordanian exhibition at the Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman, Jordan
2006 *Nafas*, exhibition at the Ifa Gallery, Berlin and Stuttgart, Germany

- Out of the Desert*, exhibition at Darat al Funun, Amman, Jordan
2005 7th Sharjah Biennial, Sharjah, UAE
2003 *Breaking the Veil*, touring Exhibition in Europe, organized by the Jordan National Gallery of Fine Arts.
The Benaki Museum, Athens, Greece
UNESCO, Paris, France
The Fine Arts Museum, Valencia, Spain
The Foundation of Three Cultures "Expo", Seville, Spain
1997 *Artists from Jordan*, Salle St. Jean, Hôtel de Ville, Paris, France
Contemporary Palestinian Artists, Institute of the Arab World, Paris, France
6th International Cairo Biennial, Cairo, Egypt
1995 8th Biennial d'Art Asiatique, Dhaka, Bangladesh
1994-1995 *Forces of Change: Artists from the Arab World*, touring exhibition in the U.S.A.:
The National Museum of Women in the Arts, Washington D.C.
The Chicago Cultural Center, Chicago, Illinois.
The Wolfson Gallery, Miami Dade Community College, Miami, Florida
The Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, Georgia
The Bedford Gallery, Walnut Creek, California
1994 *Contemporary Art from Jordan, Conglomerations*, Academia d'Egitto a Roma, Rome, Italy
1993 6th Biennale d'Art Asiatique, Dhaka, Bangladesh
1992 *Exhibition of Jordanian Artists*, Spanish Cultural Centre, Amman, Jordan
1991 *Contemporary Art from Jordan*, McIntoch Gallery, Ontario, Canada
South of the world, Galleria Civica for Contemporary Arts, Marsala, Sicily
1989 *Contemporary Art from the Islamic world*, Barbican Centre, London, UK
1981-1987 Salon d'automne, Paris, France
1983 *Exhibition of Jordanian Artists*, Royal Cultural Centre, Amman, Jordan
1981 *Exhibition by Fahrelnissa Zeid and her students*, Palace of Culture, Amman, Jordan

الصفحات التالية: حجارة سوداء، عمل انشائي، صيف، ربيع، شتاء
Previous pages: Black Rocks, installation, winter, spring, summer

الصفحات السابقة: الزمن والضوء، ٢٠٠٤، تجهيز فيديو
Following pages: Of Time and Light, 2004, video installation



٢٠٠٦	"رقص الرؤى"، المعرض الأردني في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، عمّان معرض "نفس"، جاليري إيفا، برلين وشتوتجارت، ألمانيا "إرث الصحراء"، معرض في دارة الفنون، عمّان، الأردن
٢٠٠٥	بينالي الشارقة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة
٢٠٠٣	"كسر الحواجز"، معرض جوال في أوروبا، نظمه: المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة متحف بيناكي، أثينا، اليونان اليونسكو، باريس، فرنسا متحف الفنون الجميلة، فالنسيا، إسبانيا مؤسسة الثقافات الثلاث "إكسبو"، إشبيلية، إسبانيا
١٩٩٧	"فنانون من الأردن"، صالة سان جان، فندق دي فيل، باريس، فرنسا "فنانون فلسطينيون معاصرون"، معهد العالم العربي، باريس، فرنسا بينالي القاهرة، القاهرة، مصر "البيناي الثامن للفن الآسيوي"، دكا، بنغلادش
١٩٩٥ - ١٩٩٤	"قوى التغيير: فنانات من العالم العربي"، معرض جوال في الولايات المتحدة الأمريكية: المتحف الوطني للفنانات، واشنطن المركز الثقافي في شيكاغو، شيكاغو، إلينوي معرض وولفسون، كلية مجتمع ميامي ديد، فلوريدا مركز نكسس للفن المعاصر، أتلانتا، جورجيا جاليري بيدفورد، كاليفورنيا
١٩٩٤	"معرض مزيج الفن الأردني المعاصر"، روما، الأكاديمية المصرية للفنون، إيطاليا
١٩٩٣	"البيناي السادس للفن الآسيوي"، دكا، بنغلادش
١٩٩٢	"معرض الفنانين التشكيليين الأردنيين"، المركز الثقافي الإسباني، عمّان، الأردن
١٩٩١	"فن معاصر من الأردن"، جاليري ماكنتوش، أونتاريو، كندا "جنوب العالم"، جاليري سيفيكا للفن المعاصر، مارسالا، صقلية، إيطاليا
١٩٨٩	"فن معاصر من العالم الإسلامي"، مركز باربيكان، لندن، المملكة المتحدة
١٩٨١ - ١٩٨٧	"معرض صالون الخريف"، باريس، فرنسا
١٩٨٣	"معرض الفنانين التشكيليين الأردنيين"، المركز الثقافي الملكي، عمّان، الأردن
١٩٨١	"معرض فخر النساء زيد وتلميذاتها"، قصر الثقافة، عمّان، الأردن
٢٠٠٩	بينالي الإسكندرية الخامس والعشرون لدول البحر المتوسط، الإسكندرية، مصر "مسارات"، قصر الثقافة، رام الله "فلسطين في جميع أحوالها"، معهد العالم العربي، باريس، فرنسا؛ متحف البحرين الوطني، المنامة، البحرين بينالي نهر الدوجيما، أوساكا، اليابان "رقص الرؤى ٢"، المعرض الأردني في رابطة الفن، غوتنبرغ، رودا ستن، السويد
٢٠٠٨	"الحكايات الحميمة"، معرض "مسارات فلسطين ٢٠٠٨"، ليس هال، بروكسل، بلجيكا بينالي سنغافورة الثاني، سنغافورة "٦٠ عاماً"، معرض في دارة الفنون، عمّان، الأردن



بيارتنا

زرع جدي أشجار البرتقال طوال حياته أحب جدي أرضه. جدي فلسطينيُّ من القدس.

عام ١٩٢٩، اشترى جدي بيارةً في بيت حانون في غزة.

زرع فيها أشجار البرتقال،

البرتقال الشموطي؛ برتقال يافا،

والبرتقال البلنسيا.

وزرع أيضاً أشجار الكلمنتينا والليمون،

وأشجار النخيل على طول الممرات.

أحب جدي أرضه.

مع السنين، أصبحت بيارته تضم ٦١٦ دونماً.

زرع فيها أشجار البرتقال والكلمنتينا والليمون،

وأشجار النخيل على طول الممرات.

عام ١٩٣٧، عندما نفته سلطات الانتداب البريطاني إلى جزر سيشل، حافظ ابنه – أبي – على بيارته.

عام ١٩٤٨، خلال الحرب العربية الإسرائيلية الأولى، دافع جدي عن القدس، ومن أجل تحرير فلسطين.

وعندما أُجبرنا على اللجوء إلى مصر، واصل ابنه – أبي – زراعة البرتقال والكلمنتينا والليمون في بيارتنا. ٢٦٨٩٢ شجرة حمضيات امتدت على مد البصر. أحب أبي أرضه.

عام ١٩٦٣، بعد رحيل جدي، وأبي من بعده،

زرعت أمي أشجار البرتقال.

أمي فلسطينية من حيفا.

أحبت أمي أرضها.

بحرُ غزة يذكرها ببحر مدينتها حيفا.

نحن أيضاً زرعنا أشجار البرتقال والكلمنتينا والليمون في بيارتنا وصنعنا عسلاً من زهر البرتقال نحن نحب أرضنا.

في تشرين الثاني ٢٠٠٢، دخلت قوات الاحتلال الإسرائيلي بيارتَنا، واقتلعت ٣٧٨٧ شجرةً من جذورها.

في حزيران ٢٠٠٤، دخلت قواتُ الاحتلال الإسرائيلي بيارتَنا مرّةً ثانية، واقتلعت ٢٨٣٦ شجرةً من جذورها.

وفي تموز ٢٠٠٦، دخلت قوات الاحتلال الإسرائيلي بيارتَنا مرةً ثالثة، واقتلعت ٣١٧٢ شجرةً من جذورها.

وفي حزيران وتشرين أول ٢٠٠٧، دخلت قوات الاحتلال الإسرائيلي بيارتنا مرة رابعة وخامسة، واقتلعت ٨٤٥١ شجرةً من جذورها.

وفي شباط ٢٠٠٨، دخلت قوات الاحتلال الإسرائيلي بيارتَنا مرة سادسة، واقتلعت ٨٦٤٦ شجرةً من جذورها.

ودمرت أنابيبَ الري كلها.

ودمرت بيوتَ النحل كلها.

اقتلعت قوات الاحتلال الإسرائيلي ما مجموعه ٢٦٨٩٢ شجرة برتقال وكلمنتينا وليمون ونخل.

أصبحت بيارةُ جدي اليوم صحراءَ جرداء.

٦١٦ دونماً من بيارة جدي صحراء جرداء.

٢٦٨٩٢ شجرة اقتلعتها قوات الاحتلال الإسرائيلي.

زرع جدي أشجار البرتقال طوال حياته.

أحب جدي أرضَه.

جدي فلسطينيُّ من القدس.

نحن نزرع أشجار البرتقال.

نحن نحب أرضنا.

نحن فلسطينيون من القدس.

لن يقتلعونا من جذورنا.

نحن هنا لنبقى.

وفي العام ٢٠٠٩، بعدما اقتحمت قوات الاحتلال الإسرائيلي بيارتنا في غزة، عبرت عن مأساتنا الشخصية في فيلم سميت "بيارتنا". استخدمت صوراً قديمة وصوراً التقطتها أختي هالة، أما الصور الحديثة فالتقطها المهندس المسئول عن بيارتنا، لأنني، هنا أيضاً، لا أستطيع الذهاب إلى غزة. يحكي "بيارتنا" قصة بيارة جدي التي بدأ زراعتها العام ١٩٢٩. جيلاً بعد جيل واصلنا زراعة البرتقال في بيارتنا. منذ العام ٢٠٠٢ دخلت قوات الاحتلال الإسرائيلي ست مرات واقتلعت كل الأشجار. عندما تقتلع قوات الاحتلال الأشجار فإنها تدمر الحياة، فأشجار البرتقال تحتاج لسنوات طويلة كي تثمر من جديد. لقد كنا دوماً هنا، واليوم، ومن سخرية القدر، يأتون ويحولون أرضنا الخضراء إلى صحراء.

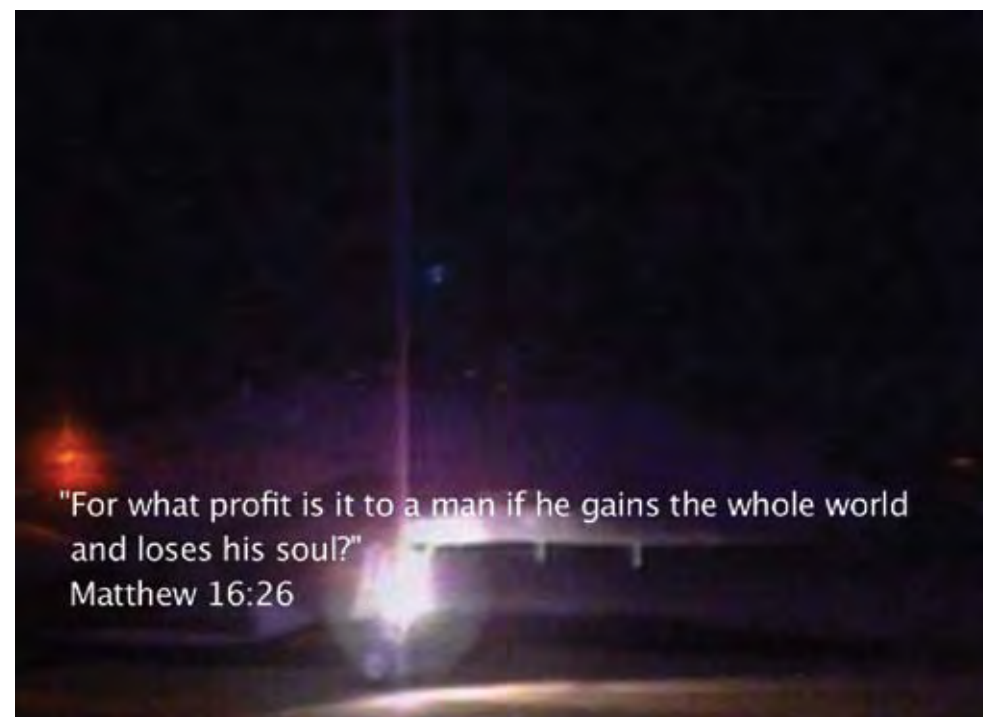
٣٣ عاماً مضوا منذ بداية رحلتي مع الفن. ماذا سيأتي بعد؟ لا أعلم، الحياة وحدها هي التي ستحدد ذلك. إن الحياة والفن متوحدان في مسيرتي.





في العام ٢٠٠٨، دُعيت للمشاركة في بينالي سنغافورة، وكانت الذكرى الستون للنكبة، فأُنجزت فيلم "بيكفي مشان الله"، استعملت فيه أفلاماً وصوراً من الأخبار إذ لا أستطيع الذهاب إلى بلدي للتصوير بنفسي، واستعملت التصوير الذي سجلته في سنغافورة. يروي الفيلم ما آل بالشعب الفلسطيني، واستغلال السياسيين للديانات السماوية لتبرير الاعتداء والاحتلال وتكريسهما.

الفيلم يعبر عن مأساة واقعنا، ويتهم القادة السياسيين ويسائل ضميرهم. إنه رثاء للإنسانية كلها تعبر عنه موسيقى "صلاة الأموات" لموزارت والتي تُسمع خلال الفيلم كله. كان هذا أول عمل لي رسالته مباشرة، لأن القمع الذي يتوالى يوماً بعد يوم جعلني أصرخ عالياً حتى يسمعني عالم ما يزال صامتاً.





فيلم "إنني في كل مكان" صورته في البيضضا، ورغم أن مدته قصيرة، ثمان دقائق وتسع ثوان، إلا أنه تطلب مني وقتاً طويلاً لإنجازه، فقد تأملت تحولات الضوء وانعكاساته، والذي أظهر رؤى جديدة مع مرور الزمن، وكان غناء الطيور يذكر باعتقاد المصريين القدامى بالحياة الأبدية.

إنني في كل مكان

منذ بدء الخليقة، آمن الإنسان أن لا حدود بين عالم الأحياء وعالم الأموات. فغدا الحجر في عصور ما قبل التاريخ رمزا للخلود.

والاسم الآرامي والتدمري لنصب تذكاري حجري هو "نفس" الذي يعني نفس الحياة.

وعند المصريين القدامى، تظهر الروح على شكل طائر يدعى الـ"با".

ويمثل طائر الـ"بينو" العودة إلى الحياة، العنقاء التي تنبعث من الرماد.

في البداية رحلة طائر وحيد نحو آفاق جديدة.

ويوحى شعاع ساكن لضوء، وضوء مُبهر، ببداية رحلة إلى ما بعد الحياة.

يصاحب ذلك شعاع ضوء يتدفق على صخور نقشها الأنباط رمزا للحياة الأبدية.

ويصدح في الصمت صوت متقطع، معلنا بداية جديدة.

ويصبح الحضور ملموساً حين تطوف صورة الضوء المنعكس باتساق مع صوت تنفس وصوت بعيد لطائر وحيد.

ويُسمع خفقان قلب، مومناً ببعث.

ويعمُّ الجوُّ صمت شامل.

وتظهر آثار أيد الأنباط القدامى على الصخر، تستذكر رحلتهم في الزمن.

وتكسر الصمت سمفونية صادحة لطيور، تردد صدى أغنيتها الأخيرة.

وتختفي برفق كل الرموز.

ولا يدوم إلا ضوء البدايات الخالدة.

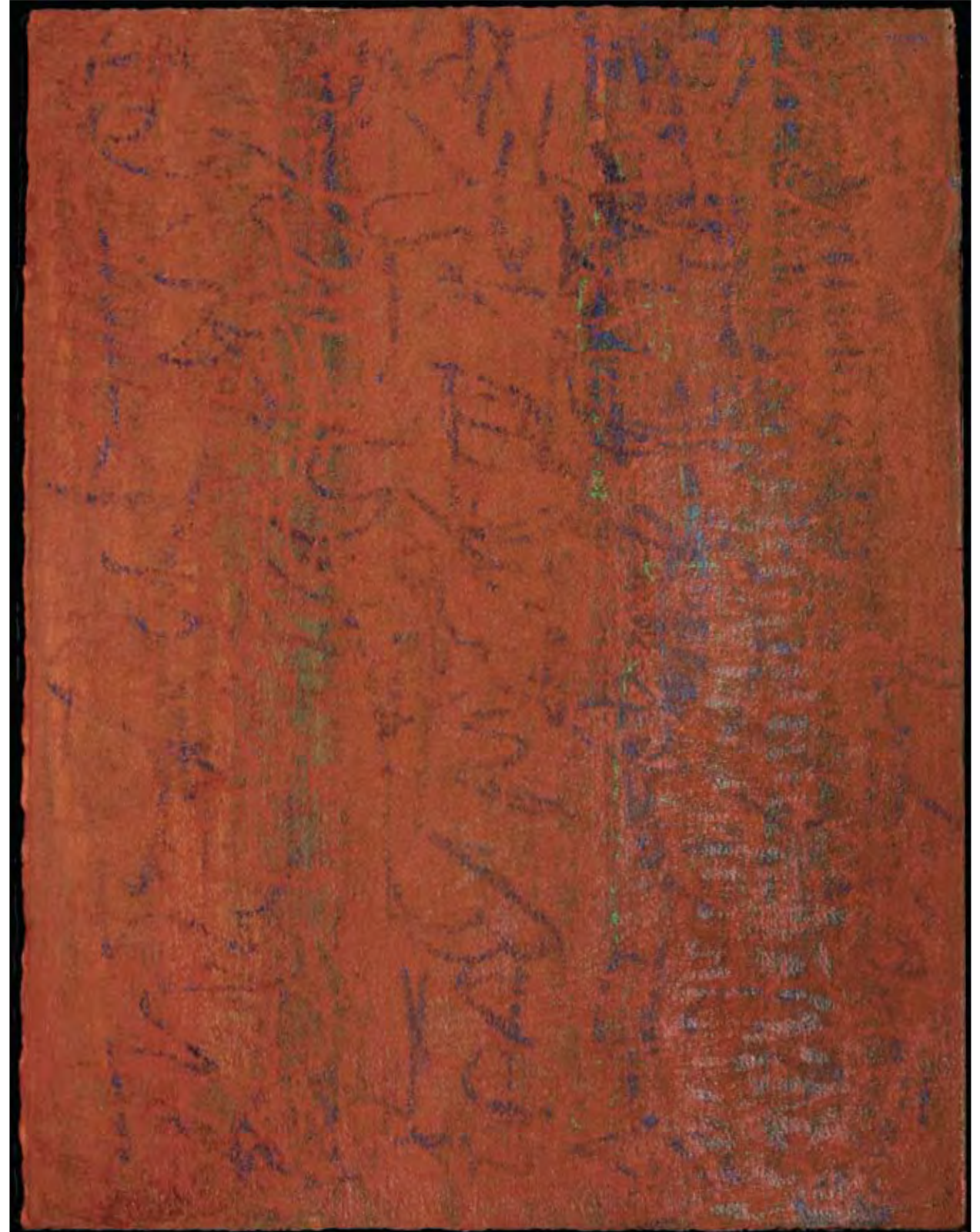
"شمس الروح لا تغرب وليس لها أمس". (جلال الدين الرومي)



وفي أحد الأيام، في الصباح الباكر، رأيت ضوءاً يشع على جبال الشراة، يظهر ثم يختفي، يتحول ويحوم وكأنه روح عابرة جاءت تبشر بالحياة، لم أكن رأيت مثل هذه الظاهرة خلال العشرين سنة الماضية التي أمضيتها في البتراء سوى مرة واحدة قبلها. حملت الكاميرا وبدأت التصوير، فقد رأيت ما كنت أحاول التعبير عنه في رسوماتي. إن إمكانيات الرؤية المتعددة من خلال الكاميرا غير محددة مثل إطار اللوحة، لذا لجأت إلى الكاميرا وبدأت كأنني أرسم من خلالها.

إن مجموعة أفلام الفيديو السبعة "الزمن والضوء" هي خلاصة تجربة العشرين سنة الماضية.





البتراء ٢، ١٩٩٥، رمل ومواد مختلطة على ورق، ١٠٥ × ٧٥ سم لكل عمل
Petra III, 1995, sand and mixed media on paper, 105 x 75 cm each



أسطورة البتراء ٢ (جزء من ثلاثية)، ١٩٨٨، زيت على قماش، ٢٠٠ × ١٥٠ سم
Legend of Petra II (part of a triptych), 1988, oil on canvas, 200 x 150 cm

درست الفن على يد الفنانة التركية - الأردنية فخر النساء زيد، والتي كانت من أعضاء "مدرسة باريس الجديدة" في الخمسينيات من القرن الماضي. وكانت أستاذتي قد أصبحت صديقتي ومرشدتي حتى رحيلها العام ١٩٩١. كان أسلوب أعمالها الزيتية في تلك الفترة ينطبق عليه ما يُسمى بالتجريد الغنائي، والأسلوب الإحيائي غير المباشر. أنجزت في بداية الثمانينيات عمليتين في ذكرى مذبح صبرا وشاتيلا في لبنان أسميتهما "مصير باللون الأحمر" و"أرض من نار". وعملان آخران هما: "مُغر من الماضي"، و"جذور مُصدّقة".

أما «أغاني روحية» فكان أول عمل من مجموعة تشير إلى الرحلة التأملية التي ابتدأت مع اكتشافها مدينة البتراء العام ١٩٨٥. أصبح بعدها عالم البتراء المتناهي مصدر إلهامي وكأنها معبد مقدس يحثني على التأمل.

إن هيبة ممر السيق الشاهق الذي يوحى بالزمن المتناهي، وتكوينته المؤسنة التي يتردد فيها صدى الماضي/الحاضر، ولغة الضوء الذي يرمز للحياة الأبدية، وقصة العرب القدامى المنحوتة في الزمن، جعلاني أتوقف وأتأمل. فأنجزت أعمالاً أسميتها «أسطورة البتراء» تتحدث عن المادة والضوء، وعن الزمن والديمومة.

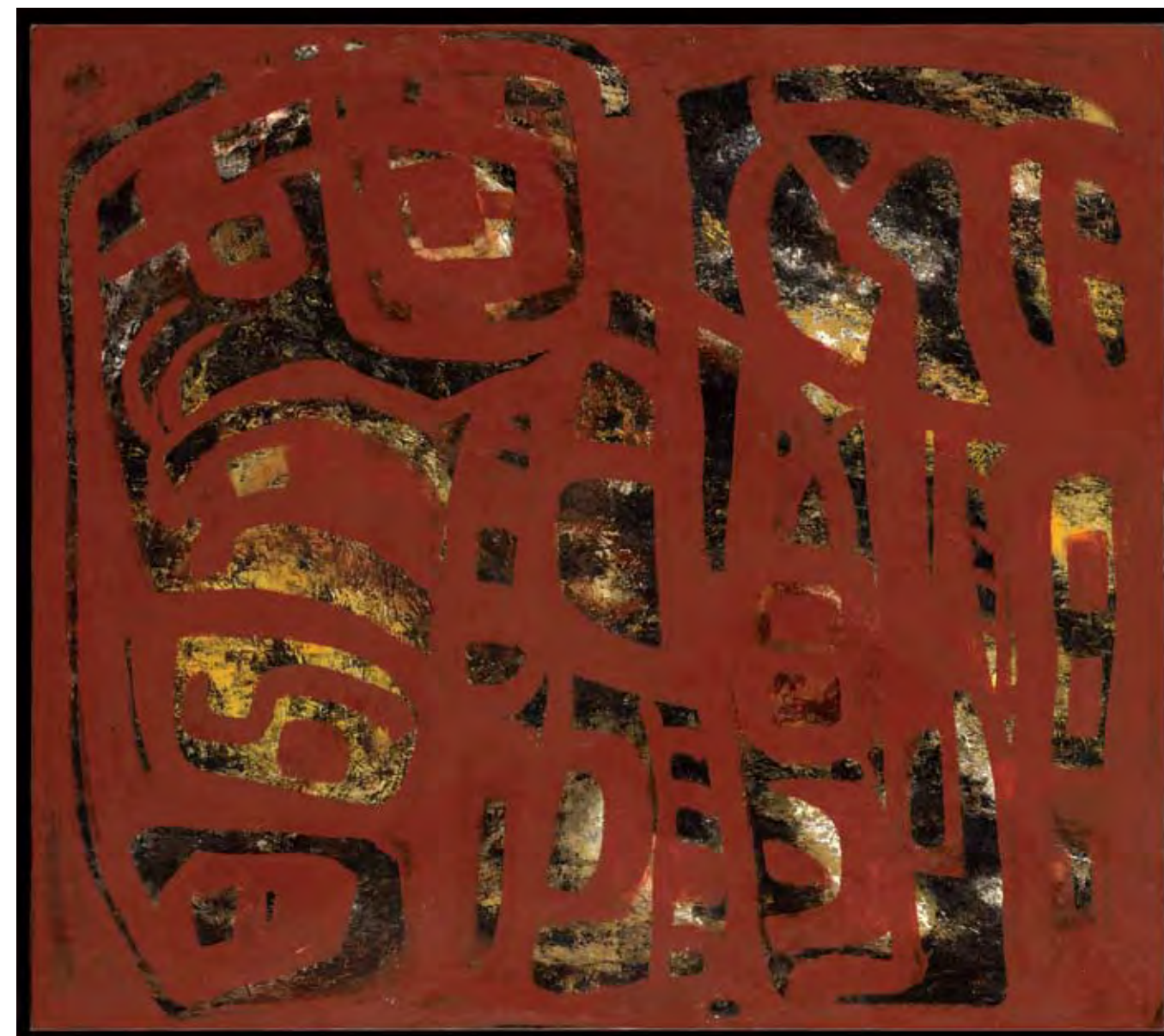
أما في مجموعة «الزمن والرمل» فقد أضفت إلى لوحاتي أشكالاً مستوحاة من الكتابات النبطية المنحوتة في الصخور، واستعملت الرمل كموضوع وليس كمادة فقط، ليرمز إلى وجود الإنسان وما هو إلا ذرة رمل، إنما جزء لا يتجزأ من هذا الكون اللامتناهي.

في أحد الأيام رأيت أحجاراً سوداء بدت كأنها حجارة بركانية، تغطيها أشكال غامضة وكأنها قادمة من عمق الزمن. علمت لاحقاً أنها أحجار مما تبقى من مناجم النحاس النبطية، وكان استعمل بعضها وترك الآخر راقداً على هضبة لأكثر من قرن مضى، فاخترت بعضها وأنشأت منها عملاً تركيبياً مكون من ١٢٩ صخرة تصطف في تسعة صفوف متتالية. بعد بضع سنين قرأت عن آثار إنشاء قديم في منطقة الكرنك في بريتانى بفرنسا، مكون من ٣٠٠٠ حجر مصطف في ١٠ صفوف على مسافة ٣ كم، معنهم ما يزال حتى اليوم سراً غامضاً.

ومن ثم، فإذا بالحياة تفرض علي مصيراً مؤلماً فتوقفت عن العمل خمس سنوات.



تركيب، ١٩٩٥، حجر وصفيح
Assemblage, 1995, rock and tin



أسطورة البتراء ٢، ١٩٨٦ - ١٩٩٠، زيت على قماش، ١٠٠ × ٨٨ سم
Legend of Petra II, 1986 - 1990, oil on canvas, 100 x 88 cm

يسار: تركيب، ١٩٩٥، حجر وصفيح، ٣١ × ١٠ سم
Left: Assemblage, 1995, rock and tin, 31 x 10 cm



المسيرة، ١٩٧٩، زيت على قماش، ١٠٠ × ٨٥ سم
Procession, 1979, oil on canvas, 100 x 85 cm



يسار: كهوف من الماضي، ١٩٨٠، زيت على قماش، ٩١ × ١٦٤ سم
Left: Caverns from the Past, 1980, oil on canvas, 91 x 164 cm

عودتي إلى مصر

عودتي إلى مصر ضيفة شرف على بينالي الإسكندرية، تعني لي أكثر بكثير من الممكن أن تتصوروه. أشعر كأن حلقات حياتي قد اكتملت، فقد عشت في مصر سنين طويلة، وذهبت إلى المدرسة في المعادي والقاهرة، وكنا نُصَيِّف في رأس البر، وهنا في الإسكندرية. تلك الأيام رافقتني طوال حياتي، حية في قلبي وعقلي، وجعلتني ما هو أنا عليه اليوم. مفهومي للحياة والفن ووعي بجذورنا وهويتنا تبلور هنا في مصر.

زرت، وأنا في الثالثة عشرة من عمري، وادي الملوك في الأقصر. عبرنا النيل، منبع الحياة، للوصول إلى عالم الآخرة. كانت تلك أول مواجهة لي مع الموت. هيبة المكان وأثره في نفسي ما يزالان يلاحقانني.

مع مرور الزمن، عندما زرت البتراء، المدينة النبطية في جنوب الأردن، واجهت ما لم أكن أتوقعه؛ أن الأحياء يعيشون إلى جانب الأموات، أن الحياة والموت لا يتفرقان، أن الإنسان لا يعبر إلى عالم آخر، أن الديمومة هنا محفورة في الصخور ولا حدود للزمن.

يُقال إن الفنان يمضي طوال حياته يعمل على عمل واحد يحاول أن ينجزه، أو فكرة أو مفهوم يحاول أن يبرزهما.

منذ البداية كنت أبحث، أود أن أعرف وأفهم وأتساءل: من نحن؟ من أين أتينا؟ إلى أين نحن ناهيون؟ جذورنا وهويتنا، منفانا وخساراتنا، ضياع أرضنا وغياب أحبائنا، كانت كل هذه الأمور هاجساً يرافقني دوماً.

أنا فلسطينية مولودة في القدس قبل إنشاء دولة إسرائيل، وأجد نفسي محرومة من حق العودة. لقد هُجرت من وطني فلسطين، ولجأت إلى مصر، ثم عشت في لبنان حيث أكملت دراستي، وأنا الآن ومنذ ٣٥ سنة صنعت حياتي في الأردن. حقاً هذه البلاد العربية مقربة إلى نفسي، إلا أن ألم الشتات والحنين لما فقدناه، والشعور بالمسؤولية للحفاظ على ذاكرتنا يرافقني دوماً. هذا ما حاولت التعبير عنه في فني، ومن خلال إنشاء دارة الفنون.

في "المسيرة" أحد أوائل أعمالتي، ترى مجموعة من النساء يسرن تجاه بوابة ترمز إلى القدس، ثم تتلاشى معالمهن لتتحول إلى مجرد تشكيل يوحي بممر ضيق يُبشّر بالضوء في نهاية المطاف. هل كان هذا العمل حدساً بممر السيق في البتراء التي أصبحت لاحقاً مصدر وحيي وإلهامي؟

"المسيرة" تعبّر عن حلم العودة. أما عمل «الأنباط» فيذكّر بهويتنا العربية وجذورنا الراسخة في التاريخ.

لقاء في بينالي الإسكندرية الخامس والعشرون لدول البحر المتوسط، الإسكندرية، مصر



أسطورة البتراء ٢، ١٩٨٩، زيت على قماش، ٧٥ × ١٢٠ سم لكل عمل
Petra Legend II, 1989, oil on canvas, 75 x 120 cm each

لنا نحن تجربة الزمن، فنحن مهما تصورنا أنفسنا بأننا أبناء اللحظة الراهنة، فإننا في الواقع أبناء الزمن الطويل جداً، وكل ما يعيدنا ويذكرنا بتجربة الزمن وأعماقها هو في الواقع فن جميل.

إن تجربة الصخر التي تتماثل بعنف وقوة ولذة في هذه اللوحات هي في النهاية تجربتنا الأقصى، وأعنف وألذ ما في كينونتنا الحقيقية، ولا بد من القول إن لوحات هذه الأسطورة (أسطورة البتراء) متميزة ومقلقة ومثيرة لأنها تضيف لنا بعضاً مما هو جميل ورائع في قلقنا وتساؤلاتنا وهواجسنا، وفي الوقت نفسه هي تمثيل شامخ للصخر، الصخر الذي تتوحد فيه الفنانة بقدرة عجيبة، وهذا التوحد مع الصخر ليس غريباً على العرب بعامه، وعلى الأردنيين بخاصة.

يقول الأردني والفلسطيني والعربي عموماً: ”على الصخرة عشت أعوامي، فأنا من الصخرة أصلاً ولدت، وفي الصخرة حفرت كهفي، ومن الكف مددت بيتي لأحلامي التي من الصخر ابتدأت ماء لحياتي، ولئن تركت الصخرة مقهوراً ذات يوم لهجرتي، فإنني قد حملتها جبلاً في شرايين دمي، وأينما حلت كانت هي قلعتي.. فيناً وقوتاً ليومي ومصدراً لقوتي، وحين انتفضت كانت الصخرة طائرتي عبر القذائف وقبلتي“.

والسبب الآخر الذي لفت نظري للصخر في أعمال الفنانة سهى شومان هو الرمز، فنحن كأمة عربية تحدثنا كثيراً عن البادية بحيث صارت رمز العرب، وفي المقابل صار ينظر إلى العربي مقروناً بالصحراء، ونسينا أن ثمة رمزاً آخر لا يقل قوة ودلالة عن البادية، ولعل الصخرة إذا كانت رمزاً آخر للعربي، أن تكون الرمز الأهم في نظري لأن الصخر أبو الحضارات، والعرب الأنباط تركوا لنا هذا الرمز العظيم بتجربة أساسية في وعي الحضارات العربية المتلاحقة: تجربة الصلابة والديمومة.

والفنانة تستقصي في كل لوحة من لوحاتها ناحية أخرى من نواحي هذا الرمز وديمومته، والتوحد في الصخر بنظري عند الفنانة سهى شومان وعندنا نحن وإن بشكل أقل ووعياً هو شيء كان في أعماقنا، ولعلنا نستلهمه في كثير من تفكيرنا وإرادتنا. وهنا نرى من جاء وأكد عليه بتفصيل مذهل يكاد يكون مجهرياً وكأنه يأخذ ذرة واحدة من الصخر فيكبرها ليذكرنا بقيمة الصخر ومعناه في حياتنا.

والصخر كما عرفته الفنانة كما يخيل إلي وكما رأته في البتراء. ويجب أن نتذكر أن البتراء مشتقة من كلمة لاتينية تعني الصخرة، وكنت أتمنى لو أطلق اسم الصخرة على البتراء، يوحى للفنانة والتي بدورها توحى إلينا عبر لوحاتها بأننا جننا من رحم الصخر، وأننا بعودتنا إلى هذه الشواخص الصخرية كأننا نعود إلى الرحم لاستعادة حياتنا وتجديدها. ونرى في هذه العودة تزامن الحياة والموت، كما لم يره إنسان آخر سوى العربي عندما جعل ضريحه في داخل بيته، وعندما نحت البيت والضريح بشكلين متشابهين، عاش في أحدهما ومات في الآخر، وتزامن مع كليهما.

والتأمل في الصخر هو التأمل في تزامن الحياة والموت.. هو التأمل في البقاء أبداً. بمعنى أن الموت هو استمرار للحياة، وأن الحياة لا تنتهي بهذا الموت الفردي فهناك البقاء المطلق الذي يوحى به الصخر، وهو ما رأيته أنا كلما مررت على هذه اللوحات، وواقع الأمر عندما أفعل ذلك تخطر ببالي كلمة (متوالية)، فهذه اللوحات هي في الواقع (متوالية الصخر).. فهي عبارة عن صخرة تلو صخرة تلو صخرة. وهكذا. وكلها تتوالى في سياق متواصل يعطينا معناه. غير أن كل جزء من هذه المتوالية له معناه المستقل، وهذا المعنى يتصل بالمعنى اللاحق فاللاحق وهكذا.

نحن إذن أمام (متوالية الصخر) فكل لوحة مستقلة، وكل لوحة جزء من سياق لا ينتهي، ولا يكفينا أن نرى الصخر كشيء خارج عنا. فقد عاش فيه وعليه ومن خلاله بشر من مختلف الأصناف: ملوك وفنانون وصيادون وحيوانات كثيرة، بمعنى أن الذين عاصروا الحضارة الهلنستية وشاركوا فيها وهياًوا قاعدة صلبة لما تلاهم من حضارات، وهذا ما حاولت أن توحى به السيدة شومان في لوحاتها.

إذن لماذا سمت السيدة سهى شومان معرضها ”أسطورة البتراء“؟ أنا لم أسألها هذا السؤال لكنني فهمت مما رأيت ومما تذكرت أن الأسطورة هنا هي القدم، هي المعنى الكامن العميق الذي نعرفه في كل أسطورة لها فعلها في أدبنا وفكرنا حتى اليوم. فالبتراء أصبحت أسطورة لأنها جملت، ولأن آدابها وفنونها جملت، وبالتالي ظل كل ما حواه الفكر والفن النبطي كامناً في الصخر، وصار يتعين علينا استعادة تلك الأسطورة الكامنة كإمكانية لأن الأسطورة برأيي تظل مصدر قوة دائمة في كل فكر وأدب. وأسطورة البتراء هي القوة الفكرية والإبداعية الكامنة في الصخر، ولا تفتأ تجابها في كل تجلياتها كي نشعر أننا ما نزال نحيا الأسطورة، وبأن علينا الاستمرار بها، فالأسطورة في النهاية تغدو هي الحقيقة والأسطورة تجوهر دوافع الإنسان وتجوهر بقاءه الأبدي، والبتراء تظل رمزاً كبيراً لهذه الأسطورة التي تجوهر لنا دوافعنا وتؤكد بقاءنا دائماً في خضم ذهني عاطفي حماسي يدفعنا إلى المزيد من المشاركة في هذا الخلق المجتمعي، وعليه فأنا أرى في أعمال سهى شومان هذا الدافع بنا من أعماق الزمن العتيق المهم نحو المزيد من الزمن الأسطوري الخلاق.

وبعد، قد يتساءل البعض لماذا رسمت الفنانة سهى شومان البتراء ولم ترسم القدس التي هي مسقط رأسها، شخصياً أعتقد أنها في تمجيدها لصخرة البتراء قد مجدت صخرة القدس التي تعتبر من أروع وأجمل ما أنتجه العقل العربي، فتمجيدها للصخر إذن هو تمجيد للقدس وفلسطين برمتها.

أسطورة البتراء ٣ جبرا إبراهيم جبرا

أعتقد أن الفنان حينما يقضي سنوات من عمره في عمل شيء يقدمه للجمهور فله الحق على جمهوره أن يحاول فهمه بطريقة معرفية وليس بطريقة عابرة.

ولقد وجدت من تجربتي أن ثمة من الفنانين من يدقق النظر فيما تحط عينه عليه ويعطينا صورة واضحة أو تفصيلية لهذا الذي وقعت عينه عليه، هذه ناحية، وهناك من الفنانين من يدقق النظر فيما يرى ويعطينا انطباعه البصري عنه لنشاركه الرأي حول انطباعاته، وهذه ناحية أخرى، وهناك فئة من الفنانين تعطينا ردة فعلها الذهنية أو العاطفية لما ترى حولها، وهذه ناحية ثالثة، لكن هناك من الفنانين من يتخطى تلك الفئات الثلاث إلى تجربة أكثر شمولاً فيجمع بين تجاربه البصرية والذهنية والعاطفية معاً.

كل ما رأته العين ولمسته اليد وعرفته الحواس جميعاً، وأصبح جزءاً من الذاكرة الملحة على الفنان، وأصبح نابضاً في تجارب حياته اللاحقة، كل هذا يتحرك في أعماق الفنان بأشكال ملحة ومختلفة: قلقاً، عشقاً، حزناً، غضباً، فرحاً.. الخ. وأخيراً قد يتفجر صوراً فقد الفنان سيطرته عليها مهما ادعى عكس ذلك.

وميزة الفنان هو استسلامه لهذا التفجر الداخلي الذي لا توازيه عنفاً أية تجربة أخرى بصرية كانت أم ذهنية، وبرأيي أن هذا الفنان الذي يستطيع أن يمزج كل تلك التجارب السابقة مع تفجراته الداخلية هو نمط من الفنانين ذوي الموهبة الخاصة، وأعتقد أن فنانتنا سهى شومان هي من هذا النمط، ولذا فإنها كما ترون رسمت عشرات اللوحات المتصلة والمتواشجة، وهذا ليس غريباً بالنسبة لها، ولكنه يبقى بحد ذاته أمراً مذهلاً، وأنا بقدر ما رأيت من معارض في حياتي لكنني كنت أول من ذهل حين استعرضت لوحات هذا المعرض لأن شظايا التفجرات الداخلية تتقاذف في كل اتجاه مهما تكن دوافعها الذهنية، وما كل لوحة من هذه اللوحات إلا شظية أخرى: شظية من تلك الأمم المتواترة التي تطلقها التفجرات الداخلية كي تأتينا في النهاية حارة مفعمة برموز مصدرها، وهو مصدر قد يرجع مؤقتاً، ولكنه لا يخمد.

لا عجب أن تقضي الفنانة سنوات وهي تلاحق إغراءات الرموز التي لا تكف عن الحركة في ذهنها. وسأحاول أن أوضح من أين تأتي تلك الرموز.

لدي دوماً مقياس في رؤيتي للوحة الفنية، وهو مقياس النشوة التي تمنحني إياها اللوحة عندما أنظر إليها، وكذلك نوع النشوة، ويتعين علي أن أقول بأن السيدة سهى شومان في معرضها ككل تعيدنا إلى تجربة أساسية في نشوتنا للفن. إنها تجربة الزمن.. الزمن وقد تداخل مع أحاسيس الحياة في صعودها وهبوطها عبر الظواهر الطبيعية التي كانت المنطلق للوحات الفنانة وموضوعها بالطبع هو البتراء، غير أن حس الرمز كان لديها تجربة ملحة ومتكررة ومتواترة، وتمنح في إحياءاتها للفنانة قوة لتعيد

جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤)

كاتب وناقد فلسطيني

رؤية نقدية لمعرض أسطورة البتراء ٣ في

المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، ١٩٩٣



أسطورة البتراء ٢، ١٩٨٩، زيت على ورق، ٧٥ × ٥٥ سم لكل عمل
Legend of Petra II, 1989, oil on paper, 75 x 55 cm each

فعالم البتراء هو عالم البيئة التي سيختلط من خلالها التاريخ بالجغرافية، والواقع بالأسطورة، والمكان بالزمان.. إنها (البرزخ) السحري المؤدي إلى جوهر الوجود الإنساني الرحيب، إنسانية (برومثيوس): "ذلك البطل الذي أحب الناس لدرجة أنه منحهم النار والحرية في وقت معاً، أسلوب العمل والفن، بينما لا تحتاج الإنسانية في أيامنا هذه، بل ولا يشغل ذهنها إلا التفكير في العمل". كما يصفه ألبير كامو.

والآن، فإن أعمالها الفنية من الناحية التقنية والأسلوبية، ستنبؤنا بكل ما يجيش في نفسها ويتأجج من طموحات في تحقيق هويتها مستخدمة الوسائل التشكيلية. لقد كانت بدايتها حافلة بفيض من (التلوين المتناغم)، وبتداخل (المساحات الواسعة)، بواسطة تدرجات لونية توناليتية (Tonality) وباهتمام تعبيري بالتقنية إلى حد إغناء الملمس اللوني بكثافة عارمة من الدهان. كما كانت تقنياتها تفترض مسبقاً (إحالة) الفوضى في الألوان و(بعثرتها) إلى نظام من تجاور البقع واسعة المساحات، مرسومة وفق المسقط العامودي أو (الخرائطي)، ثم استبدلت ذلك بنظام أفقي المسقط، حيث تبدو لوحاتها ذات خطوط عامودية كأنها الشموع المضاءة. إنها أيضاً شقوق ضوئية كانت ستؤلف (الانطباع التجريدي) العام لـ(خلاصة) معالجاتها لأسطورة البتراء. كانت إذن ترسم لنا بحثاً عن شخصيتها (المتبلورة) في الوجود الخليقي البيئي بالذات. وكأنها تريد أن تحسم وتكمل معاً ما بدأته الفنانة الراحلة فخر النساء زيد بوسائلها الخاصة. فبمقدار ما انتهت فخر النساء إلى (سحر الطبيعة) والوجود الإنساني المكثف في العيون خاصة، قراءة جديدة للمرئي، أثرت سهى التوغل في (ثراء الطبيعة) وإنسانية الإنسان محاولة اكتشاف معنى الوجود بصدق. والفارق الواضح بين (القراءة) من جهة، و(الاكتشاف) من جهة أخرى، فالقراءة خطاب ذو بنية ظاهرية، أما الاكتشاف فـ(انثاق) من بنية داخلية، فهو تأويل للخطاب كمرجع. (من هنا أصبحت البتراء في أعمال سهى الأخيرة "وجوداً" بعدما كانت "أسطورة" فحسب)، فهي، أي الفنانة، ستؤنسها عندما تكتشف (أنساقها) التدوينية (استخدام الكتابات غير المقروءة) مخترقة السطوح المستوية للوحاتها، مثلما تكتشف "ذرة" الرمل التي توازي بالطبع معنى (الحجيرة البشرية) من خلال المادة الإنشائية التي تغطي بها تلك السطوح.

إن تقنيات سهى وأسلوبها (ما بعد - التجريدي) يمثل إذن بحثها الدؤوب عن (إنسانيتها في لحظة التقائها بالطبيعة). وتلك مزية جديدة في تاريخ تطورها الفني، أو في ما تتركه من أثر فينا نحن. ومن هنا أيضاً تطلع على ما قدمته من أعمال (هي بسيطة ومركبة) في الوقت نفسه.. غريبة ومألوفة. ذلك لأنها تبدو وكأنها (أحجية) علينا أن نحل لغز الطبيعة فيها: (في الألوان والإضاءة والتجذر التدويني) ويكل ما تستبطنه من مفاجآت ماضوية: (ثورات البراكين وانهايارات زلزالية)، كما علينا أن نقرأ فيها البنية التحتانية لوجودها كسطوح لونية تحتوي كتابات غير مقروءة لسبب بسيط وهو أنها تمثل لنا (شرائح) من الصخور المتجذرة حتى الذرة. على أن مثل هذا السجل الباطني للطبيعة كان ولا ريب يمثل باعتباره ذاكرة إنسانية، كل تقاطع للثقافي والطبيعة الفطرية معاً. فنحن نعلم أن مجرد قطعة صخرية (كشظية حقيقة في البتراء) تمثل كل الحضارات السابقة التي تأسست فيها، فالصخر والضوء

هما ما يتعايش وإياهما الإنسان، أما في أعمال سهى فالذي يتعايش وإياها، ومن ثم مع المشاهد، هو هذا التجذر الثقافي للوجود الإنساني - الطبيعي في أعمالها.. هذا (العشق) الصممي لاكتشاف الإنسانية في الوجود.

من هذا كله نستطيع أن نقيم أعمالها أخيراً تقييماً موضوعياً فنقدمها في معرضها الأخير وهي تقطع مرحلة جديدة من مراحل تطورها، مرحلة حافلة بتطورها الرويوي والتقني والأسلوبي معاً، ومن أجل اكتشاف جماليات الذات الإنسانية المتواجدة بـ"موضوعية" المحيط الجغرافي والآثاري معاً.. إن سهى شومان تعيش فيها في رؤيتها، ورؤيتها في خطابها من خلال أثرها الفني.

سهى شومان المعرض الشخصي شاكر حسن آل سعيد

تظل تجربة الفنانة التشكيلية سهى شومان تجربة غنية بقيمتها الجمالية والإبداعية، وذلك من حيث وضوح الرؤية الفنية، وبالتالي مدى الإفصاح عنها تقنياً وأسلوبياً.

فإنها بعد مسيرة استغرقت أكثر من عشر سنوات من المساهمة في المعارض الفنية سواء الشخصية منها أو الجماعية، أو على الأقل من خلال معرضين هامين أحدهما العام ١٩٨٤ (في باريس)، وهو الحافل بشهادتين عنها لكل من الفنانة الرحلة فخر النساء زيد، والناقد الفرنسي أندريه بارينو، وأما الآخر وهو معرض العام ١٩٨٨ (في عمان) فقد تضمن بحثها الفني في (أسطورة) البتراء، تطل علينا الآن بمعرض جديد ستمثل فيه خلاصة ما تتمخض عنه رؤيتها الراهنة، عبر خطابها، في اكتشاف (مدى التقاطع) بين العلاقات (التدوينية) و(التأملية)، نحو معطيات هي أعمق إيغالاً وتوحداً بالعالم نفسه.

لقد آل بها الأمر أن تصبح أكثر اختزالاً في الرؤية من ذي قبل، وإلى توظيف كل من (الفكر) الحروفي، و(المزج) الاختزالي، توظيفاً سيؤكد جدوى (حيوية) التعبير عن معنى (التقاء) الذات الإنسانية بالمحيط، وبما يختزل اهتمامها بهذا الالتقاء، حتى مستوى التأكيد على (النقطة) (= ذرة الرمل) إنه بمعنى الوصول إلى أصغر (وحدة) محيطية ستختزل المساحة الصخرية للطبيعة الجبلية إلى هباءة رملية. وستقدم لنا عند هذا الحد أعمالاً يمتزج فيها الشعور بالذات الإنسانية وهي في حالة تقاطعها بـ(موضوعية) الوجود المحيطي، إنها في كل هذا تحقق، كما يبدو لي، نزعتها الصوفية كـ(حالة من إحالة التأمل) إلى (وجود تأملي).

تلك في الواقع خلاصة الرؤية التي تنطلق منها سهى في معرضها. لكن التعرف على الجانب التطبيقي في ذلك يعتمد على مدى إمامنا بأسباب تطورها الذهني أو الثقافي هي بالذات. وهذا ما يعرفنا عليه إمامنا بشيء من حياتها اليومية.

لقد كنت أراقب عن كثب رحلاتها المكوكية بين عمان والبتراء، وفي البتراء كانت تستقر في الواحة بعد رحلة طويلة في الصحراء. وهناك حيث المنبع أثر بتجلياتها ومهبط دواعي ممارساتها الفنية، كانت كمن يطوي سفوح المدينة صعوداً نحو قمة الجبل. فأنها كانت تعتمد انتزاع نفسها انتزاعاً من الأجواء الصاخبة في (عمان) لكي تعتزل في البتراء، خالدة إلى نوع من التفرد والانقطاع في مرسومها عند سفح الجبل.. هناك حيث التبتل والتأمل التام، وحيث البحث الدؤوب عن معنى الوجود الإنساني واكتشاف (سر) كيانه الذي نوه به الكاتب الفرنسي أنطوان سان اكسوبري يوماً بقوله: "وليس هناك إلا الروح لو هبت على الصلصال لاستطاعت أن تخلق الإنسان".

كانت سهى إذن تستل نفسها استلاماً من ركام إنسانيتها (الحميمة) برتابة حياتها اليومية لكي تطلقها من إسارها في (واحة) من الإبداع نائية في جوهر الوجود المحيطي.

شاكر حسن آل سعيد (١٩٢٩ - ٢٠٠٤)

فنان تشكيلي عراقي، مؤسس جماعة "البعد الواحد" ١٩٧١

تحليل نقدي لمعرض أسطورة البتراء ٣

١٩٩٣

ولا شك أن هذا الفن عند سهى شومان يبدأ بالسرور، سرورها وهي تختار من الطبيعة المواد الخام البدائية القديمة التي تعتبر ذات تكوينات وأشكال مختلفة تماماً عن التكوينات غير الطبيعية الناتجة عن الرغبة في التكوين، وفي إعادة التكوين، ثم بعد أن تختار سهى شومان تلك المواد الطبيعية تقدمها لنا وتدعونا لمشاهدتها ولتأملها للنسب معها إلى الأحلام.

إن إنتاجها ينبع من الاختيار قبل أن يصبح إبداعاً، وهي لا تضع في فنها أي نوع من أنواع الرقابة بل تترك المجال مفتوحاً للمصادفات، فتلغي جميع الحواجز بين الفنان والمتفرج، والحواجز بين الفن والحياة.

بل وفي بعض الأعمال تلغي تماماً جميع الركائز، فنجد أنفسنا أمام ما هو زائل، أمام ما هو غير مرئي، بل إن المادة نفسها تصبح تجريدية.

بالرغم من كل ذلك فليس من السهل أن ننظر إلى أعمال سهى شومان نظرة نقدية دون التفكير في ذلك الظل الحارس الذي يربها، إلى فقيده الفن فخر النساء زيد التي كان يوسعها أن تنقش على واجهة مدرسة الفن التي أنشأتها كما نقش على واجهة "دير تلان" أفعل ما تشاء. لأنها كانت تهتم بتعليم تلاميذها الحرية أكثر من تعليمهم فن الرسم.

هذه الأميرة بطلة الروايات الفلسفية، كانت هي أيضاً في زمنها تلاعب الصخور، ولكن بأسلوب فلسفي، لأن تلك الحجارة كانت مثل حجارة "عقلة الإصبع" علامات إرشادية ومنهجاً، ويبدو أن سهى شومان نهجت هذا النهج لتهرب من المحيط الفني الذي أهلك نفسه في الإفراط في التهذيب وفي التدهور. فاليوم يبدو أنه ليس هناك سوى خيارين أمام كل فنان يرفض أن تتقاذفه التيارات المتدهورة. الخيار الأول هو السخرية أو "الدادية" الجديدة للتخلص من القيود التقليدية، وهذا المذهب مدمر وهزئي. أما الخيار الثاني فهو العودة إلى العتيق؛ أي إلى إعادة البناء، وهذا أساسي.

والفن الحديث لا يتطور وإنما يتأرجح بين العتيق والحديث، وما تود سهى شومان أن تحققه من خلال فنها هو إدماج البدائي والتجريدي.

وأخيراً، وبما أن الفن منذ أفلاطون ومروراً بليوناردو ديفنشي، خاصة فن الرسم والإنتاج الفكري، كان يعتبر وسيطاً بين المادة والعقل. فيمكننا أن نخلص إلى القول إن سهى شومان تعتبر وسيطاً يجعلنا نتواصل مع المادة. وهي لذلك في الطبيعة المتقدمة لهذه الفلسفة.



أسطورة البتراء ٢، ١٩٨٩، زيت على ورق، ٧٥ × ٥٥ سم
Legend of Petra II, 1989, oil on paper, 75 x 55 cm

نفسها البتراء مثلما يدخل الإنسان في تجربة روحية فينسى نفسه تماماً أمام كل ما يفوقه.

معرض البتراء ٢ كان في نفس الوقت فاعل / موضوع ومفعول / أداة لأن رمال البتراء نفسها استخدمت. ليست كمادة عادية فقط، ولكن كمادة أساسية تمحي الفنانة نفسها أمامها لتبرزها أكثر.

وعلى عكس بورجاس الذي أخذ حفنة من الرمال في يده ثم ألقاها بعيداً وأعلن مبتسماً أنه قد غير الصحراء، فإن سهى شومان تستخدم الرمال ليس بنية تغيير الصحراء ولكن بنية تغييرنا نحن لتجعلنا أكثر فضولاً وأكثر إحساساً بالفن.. فتكشف لنا سراً يبدأ من الكائنات الصغيرة جداً ليصل إلى الكائنات الكبيرة جداً.. إلى قلب الجبل نفسه.

فليس هناك أفضل من الرمال، وخاصة رمال البتراء للتدليل الواضح على تجدد الأشياء. هنا كانت الرمال فيما مضى صحراً، ثم عادت وأصبحت صلصلاً فصنعت منه يد الإنسان معبداً أو قبراً، ثم حوله الزمن بفعل المياه والرياح رمالاً مرة أخرى، ثم يأتي الترسيب من جديد وهكذا دواليك.

الزمن أذن هو الذي يكوّن هذه الصورة المتحركة للأبدية الجامدة، بينما الرمال تلك الصخور التي يمكن تعبئتها في قارورة واستخدامها لحفظ الزمن. هذه الرمال تكشف لنا عن وجود كون لا نهائي، وما الرمال إلا صيغة مصغرة منه.

ثم جاء معرض البتراء ٣ الذي لم يكن أبداً مجرد معرض للوحات، بل كان صرحاً يجعل المرء يشعر وكأنه في معبد مقدس يحث على التأمل: اللوحات فوق الجدران، ولكنها مثل المحارة التي تحتوي اللؤلؤ، فهي تحتوي رمالاً وصخوراً.

لقد أضافت سهى شومان إلى الرمال بعض الصخور الطبيعية التي احتفظت بتكويناتها الأصلية وأشكالها البدائية دون أي تعديل لتتناسق مباشرة مع المناظر الطبيعية الأصلية التي اشتقت منها. وتلك الصخور بتكويناتها وأحجامها الضخمة بالإضافة إلى الإمكانية المتاحة لنا لمشاهدتها من جميع الزوايا أصبحت كائنات حية ولكنها غريبة.

تلك الصخور غير المنحوتة، التي لا تحتاج للنحت لتصبح معبرة، ولا تحتاج لإضافة جمال خارجي على جمالها الطبيعي. قد اختارتها سهى شومان وعرفت كيف تبرزها فتجعل صدى الصوت يدوي من خلالها وكأنه أت من مغارات البتراء.

وهذا الفن يقترب من فن الزن عند البوذيين الذين يشيدون بتأثير الجمال على التأمل وكذلك من الفن الفرعوني عند قدماء المصريين الذين كانوا يعتبرون الحياة والموت وحدة واحدة مثل الأرض والكون، وهذا الفن يبعث السكينة في النفس وليس الاضطراب. هذا الفن نوع من العزاء.



أسطورة البتراء ٢، ١٩٨٩، زيت على ورق، ٧٥ × ٥٥ سم
Legend of Petra II, 1989, oil on paper, 75 x 55 cm

تطور الإنتاج الفني لسهى شومان المستلهم من البتراء في مراحل ثلاث تمثلت في ثلاثة معارض:
أسطورة البتراء (١٩٨٨)، البتراء ٢ (١٩٩٣) والبتراء ٣ (١٩٩٥).

المعرض الأول "أسطورة البتراء" اشتمل على لوحات فنية جميعها مستوحاة من البتراء، وتعتبر لوحات كلاسيكية، عبارة عن لوحات رسم بالزيت، أشكالها ومكوناتها عامودية تجعلنا نتذكر الجدران الملونة في المدينة النبطية القديمة.

وهذه الخطوط العامودية في الرسم تجعلنا نتذكر شموخ سهم الكاتدرائية بينما مادة الرسم، التي أصبحت أنواراً، تجعلنا نستعيد روعة ألوان الزخارف الزجاجية التي تزين كنائس العصور الوسطى.

وأسلوب سهى شومان في الرسم يقترب من أسلوب الرسام الفرنسي المشهور كلود مونيه في رسوماته المتعددة لمناظر الكاتدرائية في مدينة روان في ساعات مختلفة من النهار.

ولكن كل منهما استطاع أن يحتفظ بالبعد النظري الذي يفصله عما يرسم، لذا فإن كلود مونيه خلف لنا لوحات تمثل صخوراً مفتتة في ضوء صباحي لؤلؤي، ولون برتقالي وهاج في الظهيرة، وزرقة سماوية في المساء. أما سهى شومان فقد جعلتنا نتوقف أمام جدران ملونة كأنها هياكل من الآثار والتموجات آتية من زمن لا نهائي تتعلق به وكأننا ننتظر دوماً شيئاً ما.

وهناك اختلاف أساسي بين كلود مونيه وسهى شومان. كلود مونيه الرسام الانطباعي كان يود أن يجعل الزائل ثابتاً ولو من خلال شعاع من نور، بينما سهى شومان تود أن تشهد على ما هو أبدي من خلال شاعرية عكسية: أي معاكسة للواقع، مما يجعلنا نتردد في تحديد رواسب الذاكرة التي تسبب لنا الحيرة وتجلب لنا الطمأنينة في آن واحد.

ولكي نستعيد ما غاب عنا، أو بالأحرى لكي نلم به، كانت الفنانة بحاجة إلى بعض الوقت، وهو ما زال عائماً أمام لوحاتها، فاسترجاع لحظة واحدة من الزمن بكل ما اشتملت عليه من أحاسيس تخلب اللب لن يتم إلا بعد أحلام طويلة ومشاعر تقترب من العشق.

أما إذا طاب لنا الآن الحديث عن طريق صنع لوحاتها، فإننا نلاحظ أن الخطوط لديها لا تعرف حدوداً ولا أعماقاً. إنما نجد أنفسنا في داخل المواد المكونة للوحة وداخل الزمن، مسجونين في دوامة كوكبية، أما الألوان لديها فهي تتكون أساساً من جميع درجات لون الصلصال، والتراب والصخر ابتداء من البرتقالي المضيء إلى ظلال ألوان الخبز المحروق ومروراً بالأزرق القاني المستخدم في الزخارف الزجاجية.

ابتداء من معرض البتراء ٢ فإننا ندخل مع سهى شومان في معبد مقدس. ألم يسبق لها أن دخلت هي



البتراء ٢ (تفصيل)، ١٩٩٢ - ١٩٩٣، رمل ومواد مختلفة على ورق، ٥٨ × ٧٧ سم لكل عمل
Petra II (detail), 1992-1993, sand and mixed media on paper, 77 x 58 cm each

تستخرج سهى شومان من الليل المعدني أشكالاً هي الوحيدة القادرة على رؤيتها وتخليصها من فلزها السحري، عينها ويدها تقودان روحها في عالم من حجارة ومقابر ومزارات ومغائر ومعابد وأطلال وصحارى. عالم سماه الإغريق البتراء النبطية (سلا) القديمة الصخرة.

سهى شومان مصورة البتراء كرسّت عملها لسبر هذا المكان منذ ١٩٨٨ حينما استوحيت أسطورة البتراء موضوعاً لمعارضها الأولى في تركيب مثير من الرمال الحمراء على سماء من الرخام الأزرق. إنها لا تصف البتراء ولكنها تنتزع أشكالها من قوى الأزمنة الغابرة، حيث كُتبت شهادات تاريخ وأساطير ومعتقدات غنية الرموز، آثار عظيمة لحياة اندثرت منذ قرون.

يتفكك عمل سهى شومان من مرحلة إلى أخرى في توالي مناظر من الذاكرة، من الطبيعة في لوحات القماش والورق الأولى، إلى تأليفات عامودية تعبيرية، إلى معالجات في عمق مادة اهتزازية مجردة تصالح الروحانية والغريزة في برج الغنائية المطلقة (البتراء ٣).

تتجاوز سهى شومان الممر المغلق للنقل السهل لتذهب بعيداً في قلب صخور مفتتة، ذات طبقات تراكمية، محفورة بتجاعيد، محزوزة بجروح نديّة، منحوتة بالماء والريح، حاملة خلال حياتها التي قادت من أرض إلى أرض، ما يتجاوز الصورة: عمق المعنى. إن هذه الصخور شهدت ولادة ونشأة واندثار حضارة بنت عالمنا الحديث، سبب جعل سهى شومان ترتبط بها وتخلدها في لوحاتها؛ الفعل الإبداعي يعرّف بنفسه باستثماره للفضاء وقوة كثافته الشعورية تعبير عن رغبته في المعرفة.

ولكي تسبر هذا المكان بأفضل صورة، استخدمت سهى شومان الرمل فخلطته وعجنته وصفته ثم أعطته لون أصوله. إن تقنياتها المختلطة تستعيد بناءً جيولوجياً لآثار البتراء، للأرض التي حرقتها الشمس، وللحجر بتناوب دكونه ولمعانه. وأحياناً، تجابه في إنشاءاتها أجزاء من صخور التقطتها في البتراء مع لوحاتها، لتعارض بينها وبين الفعل التصويري الذي هو حركة، سكون المادة. وفي امتدادات هذه الصخور ووقعها في نفسها عرفت سهى شومان وأنجزت المنظر الذي جعلها تولد مصورة.

ترجمه عن الفرنسية: زياد دلول، فنان سوري



فن فيديو: إنني في كل مكان مي مظفر

تتحدى سهى شومان المشاهد، منذ اللقطة الأولى من عملها (فن الفيديو)، حين تواجهه بجملة أسئلة محيرة عما يرى ويسمع. ثمة ثنائيات تتلامس بشفافية عالية من خلال انعكاسات الضوء والظل على سطح حجر من أثر الأنباط في "البيضا" (منطقة تابعة للبتراء جنوب عمان، جرت فيها مؤخراً اكتشافات أثرية بالغة الأهمية). فالثابت والمتغير، الحضور والغياب، الوجود والعدم هي محور الدقائق الثماني التي عبرت عن تصور الفنانة لموضوعها. وانطلاقاً من فكرة التلاقي ما بين التقنية الرقمية بالغة الحداثة المتبعة في تحقيق العمل، والأثر الحجري الممتد إلى آلاف السنين، تهيئ سهى مشاهدتها للاشتباك مع فكرة الزمن المتغير وديمومة الحجر. بعد صمت عميق يدخلنا إلى قلب مغارة جبلية، ينطلق طائر نحو فضاء غير محدد متزامنا مع ضربة ناقوس ليعلن عن بدء مسيرة يوم آخر. تلك هي اللحظات الأولى التي تأخذ العين بخفتها وسرعتها، ولتلقني على المشاهد أسئلة محيرة: ما الذي نرى: حجر أبيض أم فضاء مفتوح؟ ماء أم نور، نقش من عمل الإنسان أم فعل الطبيعة؟ نحن أمام شريطين من ضوء وظل، الداكن منهما ثابت والآخر يتغير في تشكيلات إيقاعية محض بصرية تتحرك وتتابع مثل موج نهر صاف؛ بل هو ضوء مائي ينعكس على سطح حجر صلد، رمز الخلود لدى الأنباط، يحمل أثر الزمن وأثر الإنسان. ثم يظهر حجران ضخمان، أحدهما مظلل والآخر مضاء، يتجاوران باقتراب شديد كما لو كانا جسدين متعاقبين. إنه تلاحم الحياة والموت، الأبيض والأسود، إن لم يكن انبعاث أحدهما من الآخر. يترافق مع الصور الشبحية المتحركة هدير قوي، يخيل للسامع أنها ريح تعصف في المدى الخارجي، ثم يتضح أنها ترددات أنفاس، ودقات قلب ترتفع وتنخفض بإيقاع ينسجم مع إيقاع الحركة المتغيرة تبعاً لزاوية رصدها وانعكاسها الشفاف على الحجر. ولا يخفت هذا الصوت إلا حين تملو سقسقة طيور تتجمهر عند مدخل المغارة محدثة ضجيجاً عالياً، سرعان ما يخمد ليحل محله رفرقة أجنحتها. ومع زوال جميع الإشارات والأصوات من الصورة، يبقى النور وحده للدلالة على البداية. لعل ذلك ما يفسر مغزى بيت الشعر لجلال الدين الرومي الذي تصدر كلمة سهى شومان حول عملها الفني هذا: "شمس الروح لا تغرب، ولا أمس لها". "إنني في كل مكان" عمل يزخر بالرموز. رموز متغلغلة في صلب الحضارة الموروثة، تتمحور حول فكرة الحياة والموت، تتجلى في الطائر والحجر والماء والضوء، كما تتجلى في أثر الإنسان: أنفاسه المتلاحقة وما تركت يدها على الحجر. في هذه التجربة تواصل سهى بحثها الفني والمفهومي لا لتجربتها السابقة "الزمن والضوء" (فن فيديو) فقط، بل يذهب إلى ما تجلى من إرهاباته الأولى في سلسلة أعمالها المنجزة على مدى ربع قرن. إن اقتراب سهى الحاد والموجع من فكرة التلاحم بين الموت والحياة، جعلها تصل إلى بر ما، وإلى حالة تصالح مع الفكرة، وقادتها أخيراً إلى الإيمان بالتآلف والانسجام القائم بين الوجود والعدم، وتكاملهما. إنها تجربة محض وجودية يتجلى فيها الوعي بالذات بإدراك عميق لفكرة طالما زعزعت طمأنينة الفنانة، حسبما تقول، وظلت مخزونة في لا وعيها مطمورة تحت ركام أحداث وتجارب طالت سنوات العمر حتى انبعثت مجدداً. إنه اقتراب شعري من معضلة إنسانية إشكالية استطاعت الفنانة بعد التعمق في مضامينها وتاريخها أن تطرحها بهذه الصورة البليغة في اختزالها وبيانها، المفعمة بجمالياتها، متوسلة بأحدث التقنيات الرقمية لترينا ما لا يُرى.

مي مظفر

شاعرة وناقدة عراقية

عمان ٢٠٠٦

الصفحتان التاليتان: إنني في كل مكان، ٢٠٠٦، فيديو ٨ دقائق ٣٦ ثانية

Previous pages: I am everywhere, 2006, video 8 minutes 36 seconds



2008

كما هو عليه الحال في العالم الإسلامي. في عمل شومان مدخل إلى الدين الإسلامي تزداد الحاجة إليه، كما أن متابعة الصلاة من خلال عرض مطوّل يدفع المشاهد إلى وقفة متأمله، حتى بالنسبة لمشاهد يعتنق الدين الإسلامي أو يتحدث العربية. فإلقاء نظرة محدّقة في مصلّين يسجدون بخشوع، ويؤدون شعائرهم بحميمة، من شأنه أن يغمر المشاهد المتعاطف. فحين أدار الرجال ظهورهم للكاميرا، واستغرقوا في عبادة الله استغراقاً تاماً، أصبحوا وإيمانهم خاضعين لنظراتنا. إنهم يبدوون غير محصّنين على الإطلاق، وغير مدركين بما يحيط بهم، خاصة الكاميرا التي تمعن النظر فيهم. لطالما كان هؤلاء الرجال عرضة لخديعة الكاميرا وخيانتها في التاريخ، وذلك من خلال استخدامها أداة موظفة لصالح أجندة أولئك الذين يرغبون في إظهارهم إرهابيين وعملاء لعقيدة تؤمن بإله مزيف. لكن شومان توجه، من خلال كاميرتها، اهتمام المتفرج نحو هؤلاء الناس لتقييم بينهم وبين مشاهديها صلة مختلفة. يحمل مشهد الصلاة في عمل سهى شومان دلالة قوية، ومطمئنة أيضاً، على نقبض ما هو متوقع من تجمع كبير لرجال يقيمون تحت مظلة الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. فهم ليسوا في حالة صراع ولا فوضى، ولا في مسيرة احتجاجية تدعو للموت. حسبهم رجال غير محاربين، يصطف كل واحد منهم إلى جانب الآخر في صلاة خاشعة، وليس من السهل إثبات أن للصلاة غاية إعلامية. من الجدير بالملاحظة هنا، أن المصلين ليسوا رجالاً فلسطينيين، وليس هذا الجزء من الفيلم مادة مخزونة. فقد أمسكت شومان بالكاميرا عندما كانت تزور مسجداً في سنغافورة. ولعل موقع هذا الجزء في مكونات عمل الفيديو برمته مهم، لأن شومان، في الجزء الذي يسبق مشهد الصلاة، تتعمّد جرّ الخلاف إلى ما هو أبعد من الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. ثمة نقاش عالمي يتبلور بمنظور دولي هدفه الدين والسياسات والمقاومة والحركات الناشطة. فهو يأتي في الدقائق الست الأولى من الفيديو، والتي تنشئ بلا ريب قضية غير عادلة للشعب الفلسطيني لتأخذ موقعها ضمن سياق أوسع.

ستون عاماً من الظلم وُصفت بأمانة، إن لم يكن وصفا كاملاً، في الدقائق الست الأولى المؤلمة من عمل الفيديو: سلسلة من الخرائط التاريخية لفلسطين بدءاً من العام ١٩٤٦، يتجلى فيها ما فقد من الأراضي، وتصوير جوي للجدار العازل الممتد بلا نهاية، من أجل توضيح المنظر الطبيعي المغتصب والعازل، كما تظهر المواجهات القاسية والعنيفة التباين بين الفلسطينيين العزل من المدنيين وجيش الدفاع الإسرائيلي المجهز بقوة هائلة، والمجازر التي تشهد عليها معارض الجثث، أما دفن الشهداء الفلسطينيين فيواجهه باحتجاجات الحشود الكبيرة من المنكوبين والغاضبين، وأخيراً، يظهر الفيلم صورة ساكنة التقطت من داخل كنيسة على جبل الزيتون في القدس.

إن هذا الاستخدام للصور الفوتوغرافية الساكنة ممارسة في السيميائيات البصرية للصراع الدائر حالياً؛ تظهر مساحة الجزء الأمامي من الصورة نافذة المصلّي مزيناً بأكثر الإقونات رمزية للديانة المسيحية، و صليب كبير. كما تكشف الأرضية الوسطى، ومن خلال تلك النافذة بالتحديد، إطلالة على قبة الصخرة بطلائها الذهبي الساحر، وهي ثالث الأماكن المقدسة في الدين الإسلامي. أما الخلفية

فهي مجرد مشهد كئيب. وراء القبة والصليب تدور رافعتان ضخمتان تعلوان فوق القدس القديمة، إشارة إلى التوسع الاستيطاني الدائم والوجود الإسرائيلي في شرق القدس، وهما، بنفوذهما البصري، يطغيان على الإيقونتين الأخيرين. ذلك ما يعيد إلى الأذهان المستعمرات الممتدة على الضفة الغربية بما لا حصر له، مع الحضور الدائم لأذرع الرافعات وهي تضرب في المواقع التي تستولي عليها.

بعد الدقائق الست من الفيلم وما تحمله من دلالة، يظهر نص من الإنجيل متسائلاً: "أي نفع يجنيه الإنسان إذا ما ربح الدنيا برمتها وخسر نفسه؟" (متى ١٦: ٢٦). تتوقف موسيقى قدّاس الموتى بمقام D وقفة قصيرة درامية، ليأت بالرد صوت بلا وجه: "هذا زمن تخضع فيه نفوس الناس للإمتحان". إننا نشاهد طائرة مقاتلة نفاثة تقلع إلى غاية غير معلنة، إلى هدف في موقع في الأسفل، وقصفه. تتوالى هنا مجموعة مشاهد سريعة مثل: دبابة تتقدم أمام لهيب نار، مظاهرة مناهضة للحرب في العاصمة واشنطن أمام مبنى الكابيتول الأمريكي، ثم غرفة استقبال فيها جهاز تلفزيون حيث يظهر على الشاشة، من قناة بي بي سي، البابا وهو يؤدي الشعار السياسية الآمنة التي يعبرّ فيها عن أمنيته بإنهاء الظلم في العراق، التبت و"الأرض المقدسة" من دون تسميتها. ثم تتبع شومان هذا المشهد بصورة ساكنة لمسلمين يؤدون الصلاة أمام قبة الصخرة، وبعدها يأتي المشهد الطويل في جامع سنغافورة في موعد الصلاة. يشير هذا التقابل إلى الارتباك الواقع بين العالمين.

من الجدير بالتنويه أن "بيكفي مشان الله" عمل إنشائي. وهو إذ يهيمن على شاشة العرض الكبيرة داخل القاعة، فثمة فيديو آخر صغير معلّق في الزاوية، يعمل بدورة متواصلة. إنه مجرد عدّاد للأرقام. يظل المشاهدون على وعي بحضور الزمن، فالعدّاد يظهر السنوات المنقضية بدءاً من عام ١٩٤٨ وانتهاء بعام ٢٠٠٨، قبل أن يعيد الدورة ثانية. كل من العملين يحاور الآخر، يحركان المعنى العميق لستين عاماً وهي تمضي بينما لا يزال الحال على ما هو عليه، هذا إن لم يزدد سوءاً. فالعنف لم يولد سوى المزيد من المعاناة، وهنا تطرح شومان سؤالها الأخير: "من الذي بدأ؟" و "من الذي سينهي؟"

ترجمه عن الإنجليزية: مي مظفر

فن فيديو: بيكفي مشان الله سما الشيببي

في عامنا هذا، ٢٠٠٨، وفي هذه الذكرى لنكبة ١٩٤٨، يقف الكثير من الفنانين الفلسطينيين، أولئك الذين تتصدى أعمالهم عادة على نحو مباشر، أو لا تتصدى، لقضية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وقفة متأملة. أين نحن؟ إلى أين نمضي؟ وما الذي ينبغي لنا أن نقول بعد مرور ستين عاماً؟ ما بوسع الفنان أن يقول غير ما قيل عن ستين عاماً من مطالبة الفلسطينيين بالاستقلال، تلك القضية المعقدة المستقطبة والموثقة توثيقاً هائلاً؟

قد يكون الخطاب المباشر أفضل وسيلة للاقترب من القضايا المرّوعة.

بأمانة وبجرأة وبساطة خادعة، أقدمت سهى شومان على صياغة هذه القضية من خلال شريط فيديو لا يستغرق عرضه أكثر من ثلاث عشرة دقيقة بعنوان "بيكفي مشان الله". فهو مزيج هجين من عمل وثائقي تجريبي ومخزون أخبار مسجلة أعيد مزجها، في محتوى مدمر ومفاجئ تارة، وتارة أخرى حميم مثل نشيد وطني؛ المسألة رهن بما سبق معرفته عن الصراع. إنما هي الكيفية التي قُدم بها هذا الفيلم الوثائقي، وكيف وُزّع وحُدد مكانه في زمن يمسك بالمشاهد. فيلم "بيكفي مشان الله"، الذي أعد على موسيقى قُدّاس الموتى لموزارت بالمقام الرابع Requiem in D، يثير تلك المفارقة المبررة في استخدام الدين لتبرير العنف، ولعل عمل شومان هذا دعوة موجهة خصيصاً إلى المؤمنين من الناس.

تستخدم شومان مخزون الأفلام المسجلة لكونها غير قادرة على العودة إلى فلسطين لالتقاط صورها وعمل شريط الفيديو الخاص بها (معظم الفلسطينيين في الشتات لا يُسمح لهم بالدخول إلى فلسطين منذ قيام إسرائيل بالسيطرة على حدودها)، وأيضا لكون هذه الأفلام تمثل الإعلام الذي أُلغاه كثيراً. فضلاً عن ذلك، فالأفلام الوثائقية، بما فيها المخزون من الأخبار، توثق لحظات دقيقة لا يمكن تجاهلها بسهولة. هذه الأفلام إنْما تمثل كل ما سبق أن شاهدناه إطلافاً في نشرات الأخبار اليومية عن هذا الصراع، ولا تقتصر على ما يُعرض علينا في تلك الدقائق الثلاث عشرة. وهي بهذا تعيد إلى ذاكرتنا، وإن بطريقة أخرى، النشرات التي لا حصر لها.

قُدم الفيلم بعرض مطوّل، يتباطأ، بل قد يتوقف وهلة، ليدفع المشاهد إلى التأمل. وبتقديمها الآيات والنصوص الدينية في شكل بطاقات معنونة، تمازج سهى شومان فقرات منتقاة من الكتب المقدسة للأديان الموحدة الثلاثة، فتذكرنا بأنه ليس بوسع أحد أن يستخدم الدين من أجل أن يبرر العنف ونهب الأرض على مدى السنوات الستين الماضية.

في الاستخدام البطيء للزمن دعوة إلى التفكير العميق، خاصة بما تشهد عليه تلاوة آيات سورة الفاتحة من القرآن الكريم كاملة، مع ترجمة إلى الإنجليزية. فهي تكشف للمشاهدين غير الناطقين بالعربية الكلمات الجميلة الداعية للسلام في الدين الإسلامي. إن التكبير، قول الله أكبر، كما يظهر عادة في الصورة النمطية للإعلام الغربي، يسبق أعمال العنف والاحتجاج، بدلاً من الدعوة إلى الصلاة

سما الشيببي
فنانة وأستاذ مساعد في جامعة أريزونا
٢٠٠٨



للجيش الإسرائيلي يطل منه على سائر أرجاء قطاع غزة، بهدف تسهيل عمليات المسح والقصف، وحرمان المقاتلين الفلسطينيين المحتملين من أيّ غطاء. والسبب السياسي الواضح هو في الواقع وبلا جدال دليلٌ دامغ على التسلط والتخريب المذلّ لوسيلة من وسائل العيش للإنسان الفلسطيني.

إن صدمة المشاهد جرّاء هذين الفيلمين تأتي من المباشرة. فإذا كانت القضايا السياسية في الفن المعاصر تثار من خلال الوسائط المتنوعة أو المجاز؛ فإن هذين الفيلمين يقومان بذلك على نحو مباشر، كما لو كان ذلك ناجماً عن الإرهاق بعد ستة عقود من المنفى، والاحتلال، والإذلال وتجزئة الأرض. هذه الإشارة تأتي من منطق مغاير للمنطق المتوقع من الفن السياسي، بحيث لا ينبغي أن تُحدّد ردود فعل المشاهد – بل تَهزّ نظام الإدراك لديه وتستثير نظرة جديدة لحالته هو. وهي لا تسعى وراء تحقيق هدف مبتذل مثل التعبئة والدعاية. بل إن الإشارة تنطلق من منطق ذاتي التكوين، وهو الشهادة والتعافي والاعتراف بالحكاية والذاكرة.

وبالنسبة لجمهور غير فلسطيني، فإن إقحام هذه الصورة العاجلة وتفجّرها ضمن مساحة فنية، ينزع سلاح التوقعات، ويكسر دائرة الاغتراب التي تشكل حالة الظلم من خلالها خطرَ مفارقة الإحساس بالعود عبر الإدانات الاحتفالية الفكهة والمراوغة ضمن نشاطات الأوساط الفنية الدولية. هذه حالة من الالتفاف المحض، حيث تُستخدم الصور المبهرة لتعطيل انسياب ما سماه الفيلسوف غي ديبور "المشهد المبهّر" (نشرات الأخبار المتصلة على مدار الساعة).

إن الأرض المحتفى بها في لوحات البتراء، عن "الزمن والضوء"، و"بيارتنا"، لها دلالات مختلفة: فهي علامة على مرور الزمن، وهي حاملة الضوء، والجنة المفقودة. إن كان الجمهور الغربي أو الجمهور المتمدّن يستوعب ضرورة الأرض وأهميتها لدى الفلسطيني – من القروي الذي يقاوم الجدارَ وقيامَ المستوطنين باقتلاع أشجار الزيتون وحرقتها، إلى اللاجئين المدنيين وهم يتذكرون بياراتهم – فإن الأرض هي امتداد للذات، فهي تمثيل مادي للكرامة ورابط في الزمن يصل بين الأجيال. وهكذا فإن أرض البتراء هي أرض البيارات، وهي الغرفة الخفية تحت الأرض في "إنني في كل مكان"، وهي علامة ومقياس للزمن.

من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، أظهرت السيرة الفنية لسهي شومان تواصلًا وتطورًا، فكانت لوحاتها ثابتة، والمشاهدون يتحركون في ما بينها، وصورها الآن متحركة، وعلى المشاهدين أن يكونوا ثابتين في أماكنهم. هذه فنانة جديدة تتحرك بين هذه الشاشات جميعاً.

ترجمه عن الإنجليزية: عبد المجيد البرغوثي، شاعر وكاتب فلسطيني

بيارتنا، ٢٠٠٩، فيديو ٨ دقائق ١٠ ثوان
Bayyaratina, 2009, video 8 minutes 10 seconds



يستقبل العام ٢٠٠٩، فيلم "بيارتنا" ومدته ٨ دقائق و٩ ثوانٍ، وهو فيديو ذو قناة واحدة، ويمثل اندفاعاً أخرى للفن السياسي، لكنه، في هذه المرة، يتجه نحو الجانب الحميم من عناوين الأخبار. وهذا العمل البسيط الذي عُرض للمرة الأولى في معهد العالم العربي بباريس، يتكشف على إيقاع صوت سهى شومان الفريد، وهو مزيج من الصبا والنضوج، إذ تحكي تاريخ بيارة برتقال اشتراها جدُّها جنوبي البحر الأبيض المتوسط، وقيامه بزراعة الأشجار، وأنواعها وعددها، واستمرار زراعة الأشجار على يد أبيها وأبنائه. وهي في الواقع تروي تاريخ العائلة والبيارة، على إيقاع لازمة تتكرر: "زرع جدِّي أشجار البرتقال .. زرع أبي أشجار البرتقال". وتظهر صور تمثل جنة على الأرض: مساحة شاسعة من أشجار البرتقال المزروعة قرب بعضها بعضاً على مد البصر، والأفق غير محدد بأي موانع طبيعية، والبحر، تخميناً، يقبع وراء ذلك. ممرات البيارة محددة بصفوف من أشجار النخيل بطولها البهي، مما يضيف إلى الانطباع المتعلق بالجنة. وتتداخل مع صورة البيارة صور عائلة شومان. وما إن حل العام ٢٠٠٢، حتى تسلَّت الأفعى إلى الجنة.

مع بدء الانتفاضة الثانية - نرى صور الشباب وهم يتظاهرون ويُقتلون على الحواجز الإسرائيلية - بدأت إسرائيل سلسلة من الحملات داخل قطاع غزة. وفي كل حملة كانت الدبابات الإسرائيلية تقتلع بيارات وبساتين برمتها من شمال غزة، بما في ذلك بيارة عائلة شومان في منطقة بيت حانون. وبالتدريج، من العام ٢٠٠٢ إلى الأعوام ٢٠٠٤، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، و ٢٠٠٩، كانت الأشجار جميعها قد اقتلعت، وقد تم توثيق نتائج كل هجمة على البيارة وعُرضت في الفيديو، ومن المفارقة أن كل الأشجار اقتلعت في العام ٢٠٠٨، وخلال الحرب الأخيرة على غزة في العام ٢٠٠٩، وجد الجيش الإسرائيلي بيتاً واحداً وأبار ريّ سليمة فجرفها ودمرها. وينتهي الفيديو كما بدأ، بصور جدِّها الذي اشترى وزرع البيارة، واللازمة تقول مرة أخرى - بصيغة الجمع، في هذه المرّة: "نحن نزرع أشجار البرتقال".

وتثير البيارة لدى الفلسطيني دلالات تختلف جذرياً عما تثيره لدى غيره من الناطقين بالعربية. فكلمات: "بيارة" و"بيارات" و"بيارتنا" تتخلل سرديات النكبة، كما تتجسد بقوة في الأدب وفي الفنون الفلسطينية البصرية المبكرة. فالمدلول عليه هنا هو الجنة المفقودة الغنية ببيارات الحمضيات المزروعة على ساحل المتوسط، خصوصاً حول منطقة يافا. والبيارة أيضاً كناية عن فلسطين، الفردوس الذي طرد منه الفلسطينيون دون ذنب اقترفوه. على أية حال، تُعطل بيارة شومان هذا التناظر، لأنها بيارة في غزة. والسخرية المأساوية التي تثيرها هي أنه كان من المحتمل أن تكون مثل تلك البيارة مُحصنة نظرياً من الهجوم الإسرائيلي، وأن تبقى آمنة في أيدي الفلسطينيين أصحابها وعمّالها الأصليين بعد العام ١٩٤٨، توفر لهم مصدراً للرزق وبيتاً لقضاء العطلات. وعلى أية حال، أصبحت هذه النسخة المصغرة من الجنة الفلسطينية في متناول يد الدمار والخراب. إن السبب الرسمي لاقتلاع أشجار البساتين والبيارات في غزة هو توفير خط واضح وشامل من الرؤية

كلوحتها - في العامين ١٩٧٩ و١٩٩٢ بعنوان "المسيرة"، وعملها في العام ١٩٨٢ حول صبرا وشاتيلا، تُظهر اهتماماً بالشأن الوطني. وحتى في العام ٢٠٠٨، كان الانشقاق في الأسلوب والوسيلة أمراً باهراً: ففي الذكرى الستين للتطهير العرقي في فلسطين - والمتمثل في النكبة - أنتجت سهى شومان "بيكفي مشان الله"، وهو فيلم شبة وثائقي مدته ١٣ دقيقة، عُرض للمرة الأولى في بينالي سنغافورة، وهو يعرض ما صوّرتة سهى شومان ممزوجة بالصور الإخبارية التي تُظهر تفاقم الصراع "الفلسطيني-الإسرائيلي"، موظفة الدين لتعميقه وتثبيتته، على خلفية مقام موسيقي (صلاة الأموات) لموزارت. وشريط الأخبار الذي يُعبّر عن ويلات المدنيين في الصراع، وصور الأماكن المقدسة، وتتخلل ذلك بطاقات تحمل عناوين اقتباسات من التوراة والقرآن تدعو إلى السلام وصنع السلام. ومزج هذا على نحو أبعد بصور لشخصيات دينية ولقطات لمصلين في مسجد بسنغافورة صوّرتها شومان بنفسها. عُرض فيلم "بيكفي مشان الله" ضمن تركيب خاص، وإلى جانبه فيلم فيديو أصغر يعرض لقطة فيديو متكررة لعدّاد، يُسجّل مرور السنين من العام ١٩٤٨ إلى العام ٢٠٠٨.



يمين وفوق: بيكفي مشان الله (تفاصيل)، ٢٠٠٨، تجهيز فيديو ١٣ دقيقة ٧ ثوان

Right and top: Stop for God's Sake (stills), 2008, video installation 13 minutes 7 seconds



بإصرار، وبلا توقف، ممرًا صخريا جبلياً في منطقة البتراء. وقد تم تصوير هذه المسيرة على مدى فصول السنة المختلفة، حيث تبرز ظلال أسطورة "سيزفوس" كما يراها ألبير كامو. ومما يبرز الإحساس بالكّد صوتُ التنفس المُجهد الذي يملأ الغرفة، وقد تم تخطيطه من خلال صورة معتمة تمثل مخططاً طبياً يتابع كثافة التنفس، معروضة على الجدارين الطويلين في الجهة المقابلة.

أما الغرفة الأخيرة، فهي غرفة الانعتاق والختام: وهي إنشاءات فنية من الصخور، مع لقطتي فيديو تُعرضان على جدارين. تملأ اللقطة الأولى الجدارَ الأعرض وتُظهر قمة سلسلة جبال في البتراء. والعنصر المتحرك قليلاً في هذه الصورة هو الغيوم بحركتها البطيئة فوق الصخور مُتعددة الألوان، ولولا تلك الحركة لكانت اللقطة بالكاد صورة صامتة.

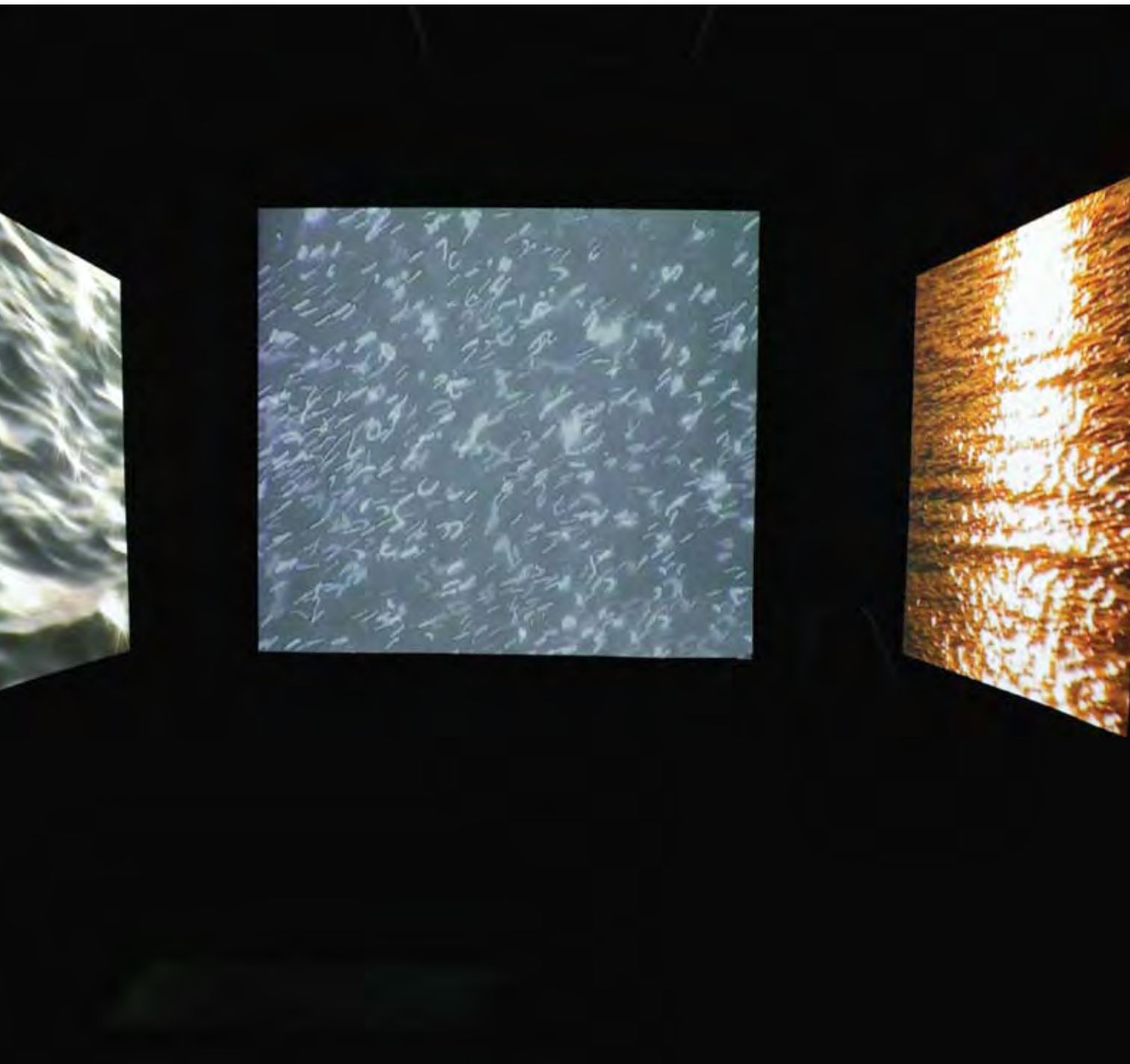
تنتهي لقطة الفيديو عندما يخترق شعاع الشمس المساحة ويضيء الجبال. وما يحاكي الإحساس بالراحة والخلاص والبعث، وحتى التجلي، سربُ العصافير التي تم تصويرها وهي تطير على هيئة دوائر تتسع باستمرار وقت الغسق على خلفية سماء حمراء اللون، وعُرِضت اللقطة على الجدار الجانبي. في هذه الغرفة الأخيرة، وهناك رابط أيضاً بعمل شومان السابق: صفوف منتظمة من الصخور الداكنة الصغيرة مصفوفة على هيئة مُصلّين في مسجد، أو على هيئة شواهد القبور، تواجه المُشاهد والجبل معاً.

الولادة، والمعاناة الإنسانية، والخلاص، والبعث، كلها أفكار كونية عابرة للتاريخ تمّ الإمساك بها من خلال ملاحقة تجلياتها في الماء، والغيم، والصخور. إن تجربة المرور عبر هذه الإنشاءات الفنية تمثل تجربة إنسانية روحانية أكثر من كونها مجرد زيارة لحضور حدث فني له جاذبيته التأملية الغامرة. تنطلق شومان هنا من أفكار لوحاتها وتقدم التجليات المادية لمرور الزمن.

والعمل التالي ذو العلاقة، جاء أقلّ طموحاً من حيث المدى إن لم يكن من حيث التأثير، وهو فيلم فيديو بعنوان: "إنني في كل مكان"، ومدته ٨ دقائق و٣٦ ثانية. المدى هنا أكثر حميمية، فما هو متسام يُفضي إلى إنشاء فني حميم مُعتم ذي مسار واحد، حيث تبدو بئر مظلمة؟ غرفة؟ بها شعاع من ضوء أبيض كثيف مائل، يلعب على سطح الماء. ويُغيّر الشعاع من كثافته واتجاهه، يرقص، يتحرك مُتحولاً إلى صوت غامض مكتوم ذي إيقاع. تبدو الحياة هنا وكأنها تخترق أعماق خلوات الزمان والمكان. وهناك توتر يتعلق بتوقع الختام؛ ولكن إذا كانت الشاشتان الأخيرتان من فيلم "الزمن والضوء" تمثلان قفزة إيمانية تخلّص الحياة، فالشعاع الشفاف الذي يلاحق العتمة وينتصر عليها في فيلم "إنني في كل مكان" هو إدراك سيزفوس لقدراته الكامنة على تحقيق السعادة هنا والآن.

يستقبل العام ٢٠٠٨ انشقاقاً آخر، يمتد ليشمل الشكل والمضمون. ف لوحات شومان المبكرة،





في الواقع، فإن العملين كليهما: "الزمن والضوء" و"إنني في كل مكان" (٢٠٠٦)، يمثلان عودة إلى الرسم بالزيت، عودة إلى لوحاتها "البورتريه" لصخور البتراء وممراتها. امتدَّ وجه الشبه من الجانب البصري إلى الفكرة الظاهرة للعيان (العناصر الترابية الأرضية والصخور كمقياس للزمن دائم الدوران، المنظر الطبيعي للبتراء)، وإلى التأثير الذي تتركه على المشاهدين، مع خلق بيئة افتراضية -كما لدى التعبيريين التجريديين- تستحوذ على حواس المشاهد وتجعله يغوص في تجربة تكاد تكون روحانية تماماً. وحتى بالنسبة لغير المطلعين على أعمالها الفنية، فإن العملين ينتميان إلى الرسم الصامت أكثر منه إلى الصور المتحركة في السينما والتلفاز، ذلك لأن الحركة فيهما تتسم بالبطء الشديد والألوان الجريئة.

بطموح، يتعامل هذان العملان مع الأفكار الأساسية، الكونية، المركزية، وهي الوعي الإنساني والتجربة - الولادة والكّد، والمعاناة، والموت، والخلّاص، والبعث، مُغلّفة بروحانية إنسانية تخترق الحجب. وبالفعل، فإن الصور الثرية والمحتوى الطمّوح على نحو استثنائي، يتواصل من سلوك شبه معاصر، ومقاربة غير نظرية تتجنب الكثير من التعبيرات المجازية السائدة في مرحلة ما بعد الحداثة لفن الفيديو مثل: الأداء، والتوثيق، واختلاف الزمن، والمحاكاة والاقْتباس.. إلخ. والنتيجة مع ذلك، ليست هباءً، بل كانت خاتمة مشهودة لعقود من الرسم.

جاءت الخاتمة أولاً، إنجازاً تقنياً أصيلاً يتضمن الصوت والفيديو لسبعة أفلام فيديو تُعرض في وقت واحد على تسعة جدران ضمن إنشاءات فنية مكونة من ثلاث غرف، دون احتساب فيلم فيديو عن واجهة البتراء الوردية / الصفراء، يُعرض عند المدخل. تستحوذ كل غرفة على جوهر مرحلة من مراحل الحياة الإنسانية: علامات بارزة لمرحلة ما قبل الولادة حتى وفاة الأحبة، والوعد بالبعث. يثير عرض فيلم "الزمن والضوء" ما يوحي بأعمال الفنان بيل فيولا (Bill Viola) التي تمثل تطور أحوال الروح. غير أن سهى شومان تتجنب استخدام الممثلين أو المثيرات الخاصة لصالح توظيف إمكانيات الفيديو كوسيط أساسي إلى أقصى مدى: فالزمن يدلف بصرياً إلى جوهر هذه الأسئلة المجردة واللانهائية.

في الغرفة المظلمة الساكنة المربّعة الأولى، بجدرانها المطلية باللون الأسود، تُعرض ثلاث لقطات فيديو متكررة على ثلاثة جدران، تُظهر سطح البحر في أوقات مختلفة من النهار، ومعظمها أثناء غروب الشمس وشروقها، حيث تتعدد درجات صفاء اللون الأحمر. وهذه مرحلة "الخلّاص" ما قبل الولادة، تمثلاً بالآية القرآنية: "وجعلنا من الماء كل شيء حي". (سورة الأنبياء- الآية ٣٠).

يستدعي الشكل الممتد والضيّق للغرفة الثانية مدى الحياة الإنسانية، ويحول تجربتها إلى مجاز: هناك لقطتا فيديو متكررتان تُعرضان على الجدران الأربعة. وتُعرض على أطراف الجدران الضيقة في الجهة المقابلة لقطه فيديو لشكل إنسان من الخلف (شومان نفسها)، وهي تصعد ببطء ولكن

اللوحات الثلاثية الكبيرة (٢٠٠×١٥٠سم) المُكرّسة لواجهات مدينة البتراء، وتمثل كل لوحة تنوعاً ضمن اللون الواحد (الأزرق، البني، الأصفر الترابي). كما أنتجت سلسلة من اللوحات الزيتية متوسطة الحجم (١٠٠×٩٠سم) مع استخدام درجات لون واحد أو لونين، وكذلك سلسلة من الأعمال الصغيرة مختلطة الوسائط (الرمل والباستيل) على الورق، وعُرضت في صفوف تملأ جدران معارض بأكملها.

بدأ أول فيلم فيديو لسهي شومان ("الزمن والضوء" - ٢٠٠٥) - وهو أول انشقاق في استعمال الوسائط من نوعه يقوم به فنان عربي من جيلها - وكأنه توقف جذري رسمي في مسيرتها العملية. على أية حال، جاء الفيلم بعد توقفها عملياً عن رسم لوحات القماش المؤطرة ذات البعد الواحد والورق في الأعوام: ١٩٩٣، ١٩٩٥ و ١٩٩٦، وذلك من خلال عدد من الإنشاءات الفنية: صفوف من الحجارة البركانية السوداء، مجاميع من الحجارة أو الصخور البركانية رُكبت أمام لوحة كبيرة الحجم لمدينة البتراء.



حجارة سوداء (تفصيل)، ١٩٩٥، تجهيز
Black Rocks (detail), 1995, assemblage

يمين: أسطورة البتراء ٢ (جزء من ثلاثية)، ١٩٨٩، زيت على قماش، ١٥٠ × ٢٠٠ سم
Right: Legend of Petra II (part of a typtich), 1989, oil on canvas, 200 x 150 cm



سهى شومان: فنانة جديدة عبّرَ شاشات الزمن عادلة العايدى – هنية

من المعروف أن الأفكار المتعلقة بالزمن ترتبط بممارسة فن الفيديو، والأعمال الفنية لسهى شومان تستكشف على نحو يتسم بالطموح، تجليات مرور الزمن وقياس مقداره، وذلك من خلال فلترة التجارب الشخصية والجماعية والفلسفية الحادّة.

إن فيلميها الأولين المتميزين بالقوة من الناحية الروحانية والبصرية، والعملين السياسيين اللاحقين لهما، كلها تفتح حدود هذا النوع الفني بممارسة جريئة تبدو للوهلة الأولى وكأنها من عمل فنانين مختلفين، أو شخصين غير فنانين تصادفَ أنهما يستخدمان الفيديو، أو فنان صاعد وجديد نوعياً. إن معاينة أكثر قرباً تُظهر وجود صلة داخل متن الفيديو نفسه، وكذلك في لوحات سهى شومان، من حيث فكرة الموضوع، والتأثير العميق غير المباشر على المشاهدين – ولكن المرء يتساءل في ما إذا لم تكن مهنة جديدة في طور النشوء.

هكذا تبدو أعمال الفيديو الفنية لسهى شومان؛ كأنها سلسلة من الانشقاقات. كان الانشقاق أولاً عن جيلها من الفنانين العرب المعاصرين الذين اكتسبوا مكانة مرموقة خلال عقد الثمانينيات. ويمكن تقسيم ممارستهم للفن بشكل عام إلى ثلاثة أنواع فنية: الوطني / الثقافي / التجريد المجازي أو الرمزي الملتمزم اجتماعياً، والذي يشير إلى البحث عن تعبيرية مجردة، حديثة العهد، وبصرية مَحضة، مع تلميح إلى وجود بحث روحاني؛ ثم العزلة، وتجديد الرموز البصرية الفولكلورية أو الثقافية، وإعادة إحيائها ومواءمتها. ينتمي المنهج العملي لسهى شومان إلى النوع الثاني عموماً، حتى وإن لم يكن التجريد مطلقاً في أعمالها، وغالباً ما يكون معتمداً على المُجسّد، مثل المشهد الطبيعي، وتاريخ مدينة الأنباط القديمة "البتراء" الواقعة جنوبي الأردن، وطبيعة مناظرها الصخرية الأثرية ذات اللون الوردى الداكن. وفي أعمالها، هناك حضور دائم لعنصرَي الزمن والضوء.

عندما ظهرت موجةً لفن المفاهيم والوسائط الإلكترونية في العالم العربي في عقد التسعينيات، كان من الواضح أنها قامت على يد جيل جديد من الفنانين الذين عملوا في مجالات الإنشاءات الفنية والتصوير والفيديو والأداء، مبتعدين عن الرسم، ومنتجين لهياكل مؤسسية محلية جديدة داعمة، مُجتذبين بذلك اعترافاً إقليمياً ودولياً سريعاً. ولم يعد الهدف بعد ذلك تشكيل لغة بصرية عربية جديدة أو البحث عن التجريد المحض، بل غالباً ما كان الهدف استنطاق ومحاوره حقائق ما بعد الحداثة العربية: المنفى، والحرب، والذاكرة، والنسيان، والاحتلال، والجنس، والانحلال الحضري، والفكاهة، من خلال ذاتية الفنان أو جسده.

وبطول عقد التسعينيات، كان لدى سهى شومان سيرة عملية طويلة ومتميزة – بدأت في عام ١٩٧٦ – كواحدة من أهم الفنانين التشكيليين في العالم العربي. تميّزت لوحاتها بكثافة اللون، والتلوين الجريء الذي جردته تدريجياً إلى أدنى حدّ من التركيز على المحاكاة، وتسجيل الألوان، والضوء، وظلال آثار مدينة البتراء ومحيطها. وفي أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، أنتجت سلسلة من

عادلة العايدى – هنية

كاتبة وناقدة ثقافية تعيش بين الجزائر وفلسطين

والولايات المتحدة. نُشر كتابها

Palestine: Rien ne nous Manque ici

سنة ٢٠٠٨ في باريس وبروكسل

المحتويات

سهى شومان:

فنانة جديدة عبّرَ شاشات الزمن

عادلة العائدي- هنية | ٤

فن فيديو: بيكفي مشان الله

سما الشيبى | ٢٠

فن فيديو: إنني في كل مكان

مي مظفر | ٢٦

الزمن والرمل

بيير كابان | ٣٠

الزمن والرمل

نويل فافرليير | ٣٤

سهى شومان المعرض الشخصي

شاكر حسن آل سعيد | ٤٢

أسطورة البتراء ٣

جبرا إبراهيم جبرا | ٤٨

عودتي إلى مصر

لقاء في بينالي الإسكندرية | ٥٢

السيرة الذاتية | ٧٤

أعمال: © سهى شومان

نصوص: عادلة العائدي هنية، سما الشيبى، مي مظفر، بيير

كابان، نويل فافلير، شاكر حسن آل سعيد، جبرا إبراهيم جبرا

ترجمة: عبدالمجيد البرغوثي، مي مظفر، ينال جانبك، زياد دلول

تحرير: هيا صالح، نوره الخصاونة

تصميم: آلاء يونس

إشراف طباعة: محمد شقديح

نشر في العام ٢٠٠٩

© دارة الفنون – مؤسسة خالد شومان

سهی شومان

سهی شوومان