I Know the Emptiness of this House

Ali Kaaf

The Khalid Shoman Foundation
darat al funun
مؤسسة خالد شومان
دارة الفنون

Artworks: © Ali Kaaf
Texts: Rana Beiruti, Ali Kaaf
Translation: Thaera Akrabawi
Editing: Ahmad Ameen, Sara El-Jazara
Design: Rasha Tabbalat

Published in 2023.
© Darat al Funun – The Khalid Shoman Collection

Ali Kaaf is an Algerian-born Syrian visual artist based in Berlin. He graduated from the Institut des Beaux-Arts in Beirut, Lebanon, and studied under Marwan Kassab Bashi, first as a student of Darat al Funun's inaugural Summer Academy in 1999. He then continued his studies at Universität der Künste (UdK) in Berlin under the supervision of Professors Marwan and Rebecca Horn. He previously showed his work in numerous exhibitions including a solo exhibition at Darat al Funun in Amman in 2004, as well as in Damascus, Beirut, Berlin, Rome, San Francisco and lately, at the Pergamon Museum in Berlin (2021), and at Documenta 15 in Kassel (2022).

Ali Kaaf:
I Know the Emptiness of this House

Exhibition at Darat al Funun - The Khalid Shoman Foundation
March - September 2023

The abstract art of Ali Kaaf is the result of his interests and dealings with script, architecture, and history. Kaaf's abstractions are inspired by important cities in his life—Damascus, Beirut, and Berlin—and concepts such as Sufi mysticism and Islamic philosophy. His works explore the fragility and the melancholy of loss, as seen in works such as the *Rift* (2011-2023) series; large-format works using paper, ink, and fire, characterized by dramatic burnt edges that create skins, or layers, where the spaces are defined by emptiness. The dramatic interruption in the expanse of the canvas creates a play of oppositions; solid and void, presence and absence, action and silence, movement, and stillness; where a sculptural volume is created through a process of meditative destruction.

In his series *Byzantine Corner* (2018-2023), these ruptures occur in the form of knife-to-paper cuts that sever photo-collages of a Byzantine corner taken at the Hagia Sophia in Istanbul; an architectural moment reminiscent of the artist's own first experiences with historical buildings in Syria. Contrasting this are two video works *Box of Pain* (2016) and *Scherben Mantra* (2014) that reveal the emotions with which the artist contends with Syria today. Using a similar visual language but new techniques, the video works investigate the spatial and visual relationship between home and exile.

At the center of this exhibition, Kaaf presents a new commission titled *I Know the Emptiness of this House* (2023), a spatial installation reflecting on Qusair Amra, the historical building built during the Umayyad era (between 723 and 743 AD) by Walid Ibn Yazid in the eastern deserts of Jordan. Built to be a hammam (bathhouse), observatory, and hunting lodge, the small structure was constructed almost as an instrument for the purpose of leisure, pleasure, and connection to the divine. The installation relies on numerology and geometric abstraction of the form and scale of this unique historical site.

The installation and exhibition, *I Know the Emptiness of this House*, is a verse from a poem written by Walid Ibn Yazid, a fluent poet and lover of art. It follows a previous commission by the Pergamon Museum in Berlin, titled *I Am a Stranger. Twofold a Stranger* (2021), in which Kaaf attempts to deconstruct and reconstruct the displacement of the Mshatta facade.

Ali Kaaf in conversation with Rana Beiruti

R: Your work connects history and archaeology with a profound sense of personal identity. How did you, as a Syrian artist living in Berlin, come to make the work *I am a stranger. Twofold a stranger* which was done reflecting on Qasr Mshatta, an early Umayyad castle, displaced from Jordan and taken to the Pergamon Museum in Berlin?

A: As a museum, the Pergamon was built at a time when the first era of colonialism was coming to an end, and there was an idea to make a monumental museum, not only to contain small objects, but also to include monumental slices of architecture. In a way, the facade of Qasr Mshatta is encased as a space within another space.

When I start working on any project that has a historical or archaeological dimension, I conduct research, but avoid getting lost in too many details. I remain subjective and look at it through a personal lens. After all, I'm not a research artist or a historian or archaeologist. My interest in history stems from it being a reflection of my personal journey.

I have a strong affinity to the landscape where I grew up, in Damascus and in the south of Syria, where I often visited with my family, and where there is a wealth of Roman and Byzantine archaeological sites and ruins. Often, in villages, these sites are not strictly protected, and are therefore openly accessible. For a child growing up in that environment, these ruins were part of nature, and became part of my daily lived experience.

The way the facade of Qasr Mshatta is locked in becomes symbolic of the questions that trouble me regarding notions of modernity, and the control of historical narratives.

When I was researching Qasr Mshatta, I was in Berlin, far away from Jordan, the place of origin from which the Qasr was taken. Because of this distance, I had to rely on memories of my relationship with this region having grown up not too far away, in Damascus. There seemed to be an intertwined destiny; being emotionally tied to the region while being physically present in Berlin. This duality, and the idea of "a space within a space", and the idea of being "twofold a stranger" was the core of the artwork.

The installation was inspired by the common typology of the *mashrabia* of the Arab world, which allows you to look at the outside world from an inner space. It is composed of aluminum panels framed by a wooden edge in the shape of a triangle. The panels create fragmented openings, allowing viewers to look at the facade of Mshatta at the Pergamon Museum through cutouts. From the front of the work, you see fragments of familiar photographs, but on the other side, the surface is free of motifs and thus also of narrative. Nevertheless, the numerous fragments form openings that offer a completely free and new way of looking and interpreting this installation. In a way, the work has an "official" facade, and an "unofficial" facade, a feeling of being outside and of being inside. It's meant to be viewed from all angles.

أسود، 2002-03، صبغة مع فحم على ورق، مجموعة خالد شومان.
Aswad, 2002-03, pigment and charcoal on paper, The Khalid Shoman Collection.

شَقّ 8، 2018، حبر وحرق على ورق مصنوع يدويًا.
Rift 8, 2018, ink and burning on handmade paper.

R: When we talk about the concept of the 'stranger', we talk about a disconnect with the idea of 'home'. When it came to the new installation commissioned by Darat al Funun reflecting on Qusayr Amra, you called it *I Know the Emptiness of this House*. What is the connection between the two installations and why did you choose this name?

A: The names I use are the result of research and often have very direct meanings, but I like to leave that up to interpretation.

I am always searching for moments of melancholy in classical Arabic and Islamic cultures, and I find it particularly present in poetry. The idea of ruins, the feeling of awe in abandoned spaces — these are common themes in classical Arabic poetry that carry a lot of melancholy and play on notions of memory. Normally, I wouldn't be interested in the figures and rulers who lived in or built these structures. In my opinion, it's not my task to shed light on patriarchy or authority, I usually like to subvert it. But, while doing research on Qusayr Amra, I found the character of Al Walid bin Yazid to be peculiar and mysterious. When I read the poetry he wrote, I saw him as a sensitive figure. His poetry carries a lot of subjectivity – he was an artist, not the typical figure of authority. So the phrase "I know the emptiness of this house" was taken from his poetry.

The name, "I am a stranger. Twofold a stranger," is a phrase from a poem by the 10th century Sufi philosopher, Abu Hayyan al-Tawhidi. So, "I know the emptiness of this house" responds to that in a way. If we consider the installation at the Pergamon as posing a question, then perhaps this is the answer. They both start with the word "I"; they're both a reflection of myself.

▲ من اليمين الى الشمال:
شَقّ 8، 2019
شَقّ 10، 2019
شَقّ 9، 2019

From right to left:
Rift 8, 2019
Rift 10, 2019
Rift 9, 2019

▶ **شَقّ 10**، 2019، حبر وحرق على ورق مصنوع يدويًا.

Rift 10, 2019, ink and burning on handmade paper.

R: Qusayr Amra is a unique structure, not just as an archaeological site, but even for its time. What elements of Qusayr Amra's unique architectural typology, scale, and form resonated with you and what did you translate into the installation?

A: The most striking elements that stand out in Qusayr Amra are the frescoe-covered walls on the inside of this architectural mass. Frescoes are painted using powder-based pigments, and over the years, time erodes the image. This process of erosion and erasure is one that I often invite into my work, often through the use of fire and burning paper. I am interested in the visual effect of eroded material, and in presence and void. The disappearance of material over time carries a feeling of melancholy and ruin that drives the work.

Each artwork I conceive of is composed of a body that sits within space, and has a surface or skin. To me, it was this eroded skin of Qusayr Amra, with its shades of blue azure that fascinated me. The blue azure is a dye that was quite expensive at the time of building Qusayr Amra and is a reflection of the wealth they were living in. It's an indication of luxury.

Inspired by this, I applied a coated blue powder to the rods of the installation to create a texture that only appears when you come very close to the surface of the work. The rods create a play of oppositions: solid and void, presence and absence, action and silence, movement and stillness. They lead to this feeling of remains and emptiness.

For the body of the work, or the form of the installation, I highlighted the parallel between Qusayr Amra and the Main Building at Darat al Funun which housed the work. The library of the Main Building, designed by Ammar Khammash, has a three-vaulted ceiling like that of Qusayr Amra. So, that was my starting point — to mirror the vision of the architects. I chose to orient the shape of the three vaults with a verticality rather than the original horizontal position to 'liberate' it, in a way.

شَقّ 9، 2018، حبر وحرق على ورق مصنوع يدويًا.
Rift 9, 2018, ink and burning on handmade paper.

R: We spoke about the form, the surface, and the body, but what about the essence of this building? What's the meaning behind the work as it relates to the building's unique function as an informal and private place; a hammam (bathhouse), observatory, and hunting lodge?

A: After visiting Qusayr Amra during my residency at Darat al Funun, I returned to Berlin – where I had time to reflect, research, and develop my thoughts about the place, and what it meant to me personally. Like you said, Qusayr Amra was a place for leisure and pleasure and this is clearly reflected in the frescoes of the building. It was designed as a place tucked away from the public eye, a place for freedom and liberation, located at a distance from Damascus, which was the center of the Umayyad Empire, and disconnected from the common cultural and social norms of urban life. There's an informality to it.

R: It's a challenge to work on a place like Qusayr Amra, which can be easily misread by an uninformed audience through the lens of orientalism and with some contemporary bias. There's a tendency to exoticize early Arabic or Islamic cultures, when in fact history reveals a very natural trajectory for the evolution of cultural norms.

A: Through art, we can try to break the subjectivity of such perceptions, to be able to read a place like this with freedom and without lending to taboos. To many people looking at the work, they may find it hard to relate back to Qusayr Amra. But we have to not be lazy or literal when we work on topics of history and identity. We have to try to create shapes beyond the orientalist view of what Islam, or history, or identity should and should not look like. There is no must. We need to be at liberty to interpret it, to keep it alive, and to not subject it to a museumification or represent it solely as a straightforward archaeological relic.

صمت، 2020، حبر وحرق على ورق مصنوع يدويًا، لوح معدني، خشب ورمل

Silence, 2020, ink and burning on handmade paper, metal plate, wood and sand.

R: To put it more generally, *I Know the Emptiness of this House,* is both a figurative and geometric abstraction of Qusayr Amra. As an artist, your work, whether in drawings of paper and ink to photography, sound, video, and installations, always tends towards abstraction. Is there a commonality in the approach across media?

A: In our time, I'm not sure there is a really clear definition of an "abstract artist" as opposed to a figurative artist. In my process, there's always a sense of urgency; something from within that needs to come out. I approach each topic I work on differently, but I do so with caution and a bit of reservation. I never immerse myself in it or integrate with it fully. I look for provocations or questions and I create connections. This allows me to work on a variety of subjects, as opposed to embracing one subject fully. I start with a thread and take it elsewhere.

The act of making the work is therefore disconnected from the original narrative. When I create an artwork, I am interested in producing a physical and emotional experience in space. I don't want people to simply "read" something in a literal sense. I'm interested in more subtle forms of expression; solid and void, light and dark, the surface and the body. I like to create a physical experience and provocation with the work. For the viewer, or for someone on the receiving end, art opens up to existential levels beyond the original message.

For many years I have observed the connection between fire and paper; how the paper reacts to burning, and how the fire shapes and changes the paper. In the series *Rift*, this process creates a kind of depth to the painting, where the burnt edges reveal layers beyond. As a result, it felt like a natural trajectory to move more towards working with collage, as in the series *Byzantine Corner*. With this kind of layering and depth, an image transforms to become an object-like sculpture.

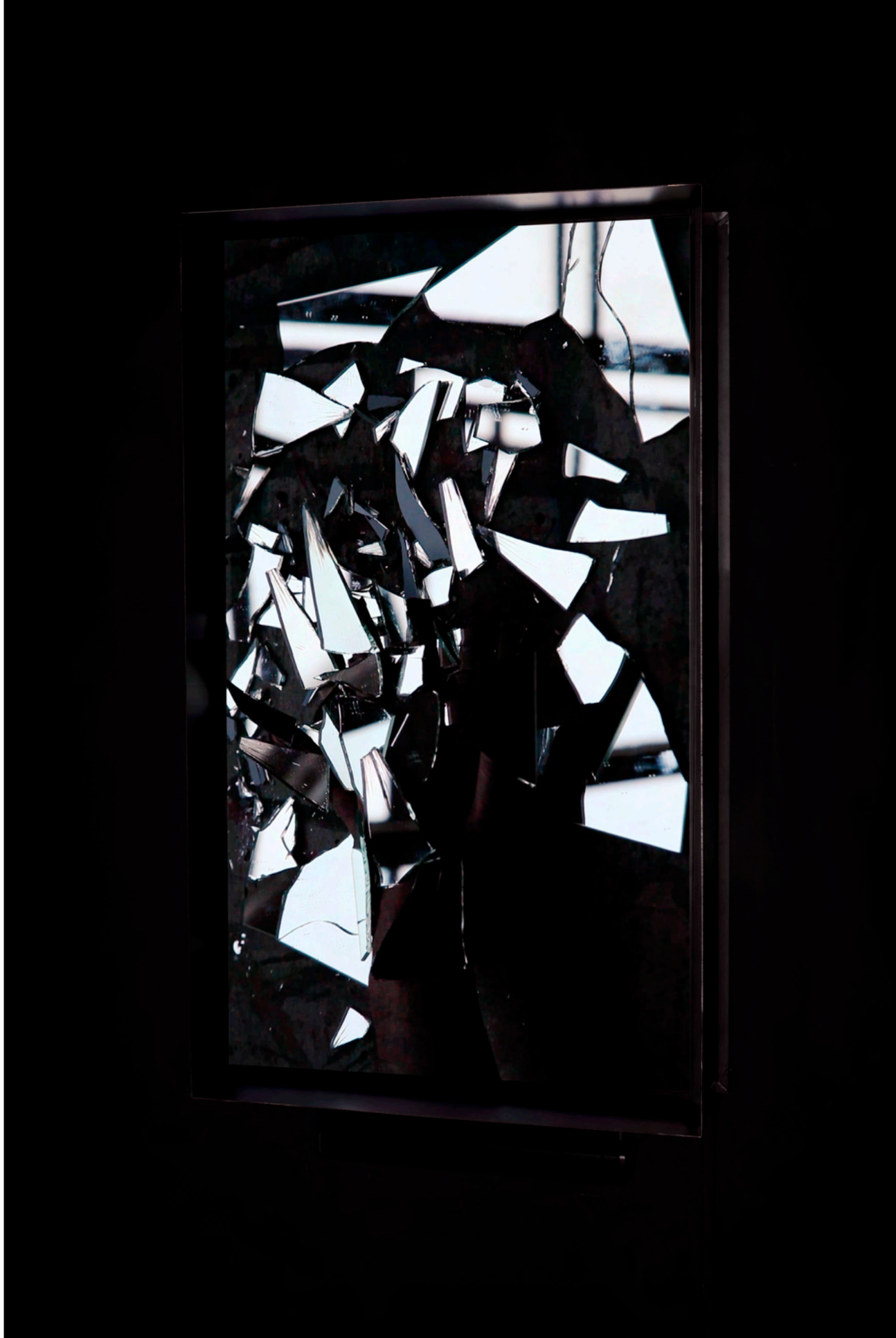
The video installations that are presented in the exhibition represent my emotions regarding what transpired in Syria. In making these works, I used a language of abstraction to speak for the feelings of violence and pain around us. I worked with liquid and reflections, fragmented mirrors and echoes of sound, composed in a complex layering.

◀ **تَسبيح**، 2013، فيديو، 6 دقائق.

Scherben Mantra, 2013, video, 6 minutes.

▲ من اليمين الى الشمال:
تَسبيح، 2013، فيديو، 6 دقائق.
صُندوق الألَم، 2016، انشاء من فيديو وصوت، 6 دقائق.

From right to left:
Scherben Mantra, 2013, video, 6 minutes.
Box of Pain, 2016, video and sound installation, 6 minutes.

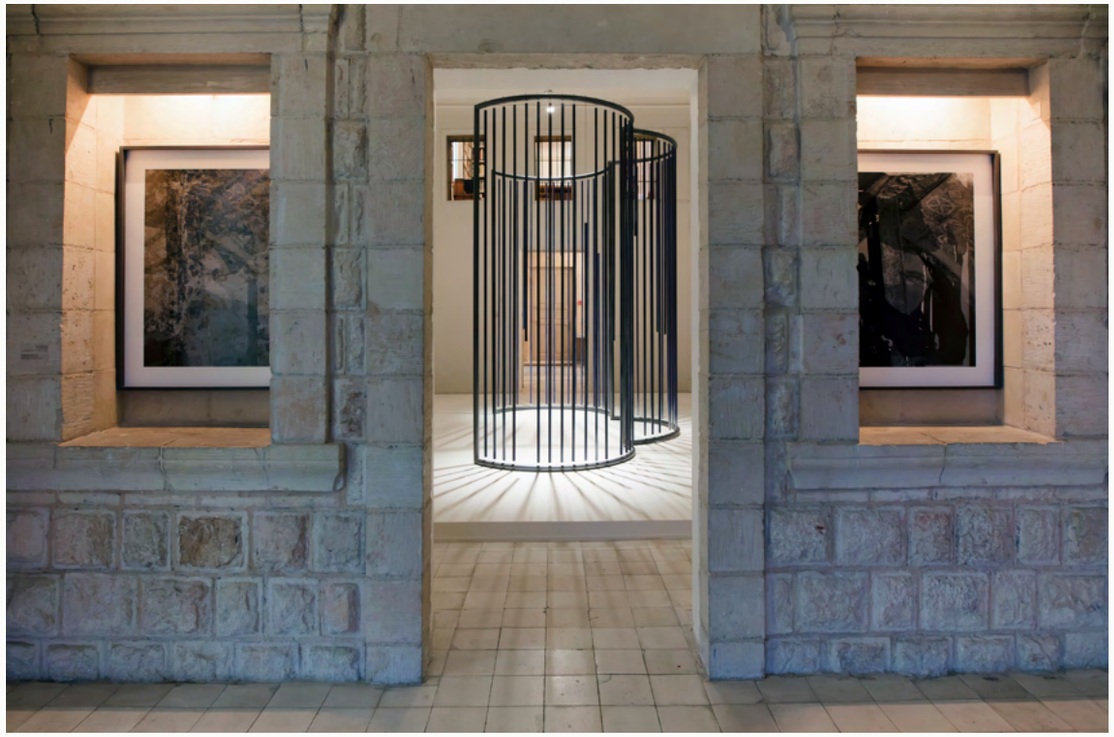


R: In the case of *I Know the Emptiness of this House*, you were also inspired by Sufism and Islamic philosophy. Can you explain how you used numerology in conceiving of this installation?

A: Islamic Sufism is one of many pillars that shape Islamic thought and deals greatly with existentialism. In its philosophy, one can find an abundance of inspiring connections with music, poetry, and architecture.

The numerous long bars in the installation testify to the potency of the number nineteen in Islamic numerology. Multiples of nineteen feature frequently in sacred texts — one example being the phrase *Bismillah Arrahman Arrahim* (In the name of Allah, most gracious, most merciful) which is spelled using nineteen letters. So I built the installation around this number; the number of rods, their circumference, the length of the cuts, and the circumference of the circular form. It's a sacred geometry that drives the poetics of the installation.

There's also the additional layer of sound which I added to the installation. Sound and light strengthen and activate our perception by adding the dimension of time to space. I collaborated with Khaled Kurbeh, a composer, as well as a nai player who produced sounds by blowing into the rods in the installation. The looping sounds, although distant and abstracted, carry a rhythm that is also based on the number nineteen, sharing the same resonance and composition as the installation.



▶ **عَرفتُ المنزِل الخالي**، 2023.
أنابيب معدنية خام ومسحوق طلاء.

I Know the Emptiness of This House, 2023, powder coated and raw metal pipes.

▲ من اليمين الى الشمال:
الزاوية البيزنطية 8، 2018.
عَرفتُ المنزِل الخالي، 2023.
الزاوية البيزنطية 9، 2022.

From right to left:
The Byzantine Corner 8, 2018.
I Know the Emptiness of This House, 2023.
The Byzantine Corner 9, 2022.

R: You first came to Darat al Funun as a student in the Summer Academy in 1999, studying under Marwan, and then again in 2004 to do your first ever solo exhibition. Now, in 2023, you're here presenting an exhibition such as this, and in a building such as the Main Building, which in and of itself is an archaeological and historical site. How has your relationship with Darat al Funun been part of your influences and journey?

A: When I first came to Amman in 1999, it was after I finished studying in Beirut. When I was part of the first Summer Academy under the guidance of Marwan, I was relatively young, merely 22 years old.

This was a really important stage in my life because at that point, Darat al Funun was like an oasis and we were thirsty. Back then, the geographical distances between Beirut, Damascus and Amman made it hard to connect with other artists. It's not like it is today with the internet. It was harder to be aware of what was going on in each city.

My first experience in Darat al Funun left a strong impression on me. There are things that stuck with me and that I carry with me until today. At Darat al Funun, I saw artworks by Iraqi and Palestinian artists for the first time — works by Shaker Hassan Al Said and Kamal Boullata. These were really fundamental moments for me. If it weren't for the Summer Academy, I would've never met fellow young Arab artists from different cities: from Gaza, from 1948 Palestine, and from Amman.

Through art and culture, we have the privilege and ability to generate and engage in important conversations. This kind of knowledge exchange is a major motivation for me to continue as an artist, despite all of the financial and emotional challenges of this profession.

For me, Darat al Funun, as a space, as a site, and as a vision, carries a similar motivation. Despite working against obstacles, it embodies strong values and a belief that yes, we can make a difference. For me, exhibiting in such a space has great meaning and value – much more so than exhibiting in institutions around the world.

I Know the Emptiness of This House, 2023.
Powder coated and raw metal pipes.

عرفتُ المنزِل الخالي، 2023.
أنابيب معدنية خام ومسحوق طلاء.

عَرفتُ المنزِل الخالي، 2023،
أنابيب معدنية خام ومسحوق طلاء.

I Know the Emptiness of This House, 2023, powder coated and raw metal pipes.

رنا: لقد جئت لأول مرة إلى دارة الفنون كطالب في الأكاديمية الصيفية في العام 1999، حيث كنت تدرس تحت إشراف مروان قصاب باشي، ثم مرة أخرى في العام 2004 للقيام بأول معرض فردي لك على الإطلاق. والآن، في العام 2023، أنت هنا تقدم معرضًا مثل هذا، وفي مبنى مثل المبنى الرئيسي، والذي يعد في حد ذاته موقعًا أثريًا وتاريخيًا. كيف كانت علاقتك بدارة الفنون جزءاً من التجارب المؤثرة فيك ومن رحلتك؟

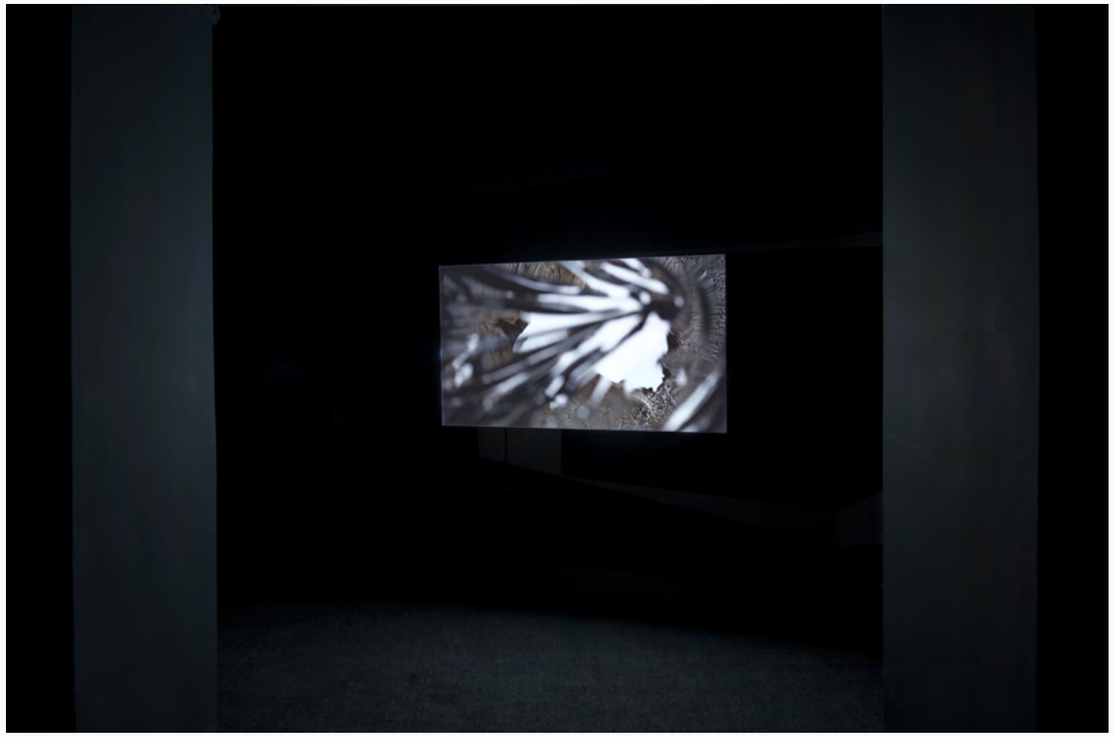
علي: عندما أتيت إلى عمان لأول مرة في العام 1999، كان ذلك بعد أن أنهيت دراستي في بيروت. حين كنت جزءًا من الأكاديمية الصيفية الأولى تحت إشراف مروان، كنت صغيرًا نسبيًا، وكان عمري 22 عامًا فقط.

في ذلك الوقت، كانت لتلك المرحلة أهمية كبيرة في حياتي، وكانت دارة الفنون كالواحة في عالم الفن العربي المعاصر. في ذلك الوقت، كانت المسافات الجغرافية بين بيروت ودمشق وعمان تجعل التواصل مع فنانين آخرين صعبًا. ليس كما هو الحال اليوم مع وجود الإنترنت. كان من الصعب معرفة ما يجري في كل مدينة.

تجربتي الأولى في دارة الفنون تركت انطباعًا قويًا عندي. هناك أشياء عالقة في ذهني وأحملها معي حتى اليوم. في دارة الفنون، رأيت لأول مرة أعمالاً فنية لفنانين عراقيين وفلسطينيين – أعمال شاكر حسن آل سعيد وكمال بلاطة. كانت هذه لحظات حاسمة حقًا بالنسبة لي. لولا الأكاديمية الصيفية، لما التقيت أبدًا بزملائي الفنانين العرب الشباب من مدن مختلفة: من غزة، ومن فلسطين 1948، ومن عمّان.

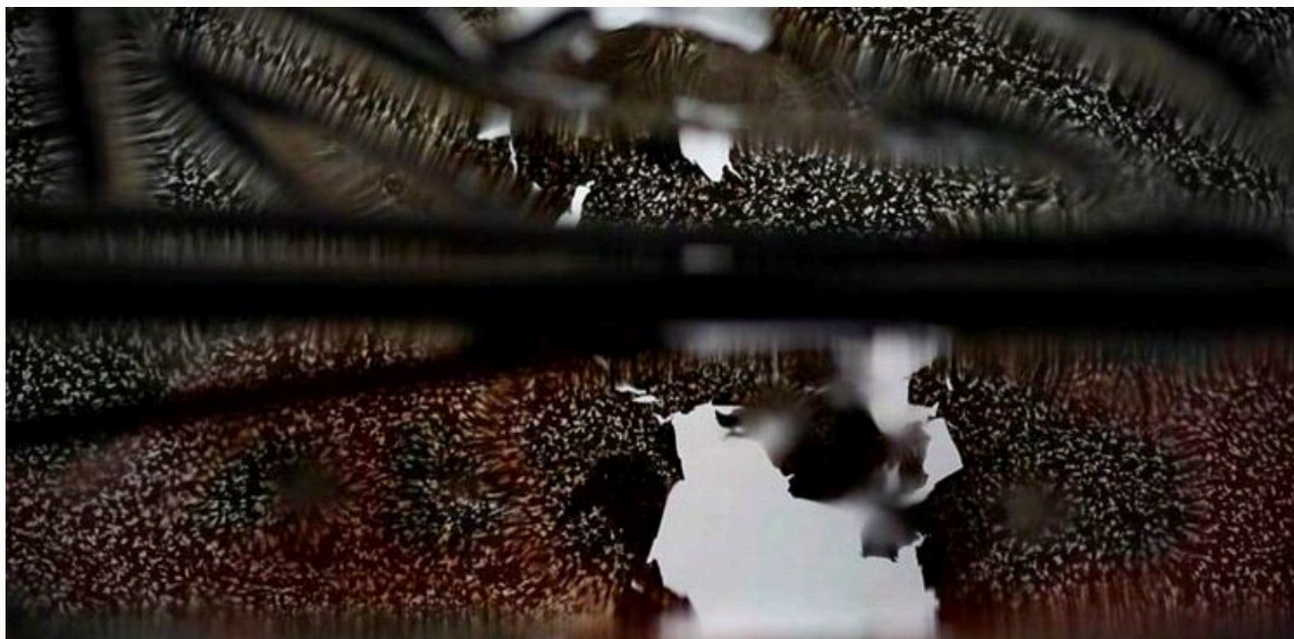
من خلال الفن والثقافة، يكون لدينا الامتياز والقدرة على إجراء حوارات مهمة والمشاركة فيها. وهذا النوع من تبادل المعرفة يعد دافعًا كبيرًا بالنسبة لي للاستمرار كفنان، على الرغم من كل التحديات المادية والعاطفية التي تفرضها هذه المهنة.

بالنسبة لي، فإن دارة الفنون، كفضاء، وكموقع، وكرؤية، تحمل دافعًا مشابهًا. وعلى الرغم من عملها في ظل ما تواجهه من عقبات، إلا أنها تجسد قيمًا قوية وإيمانًا بأنه، نعم، يمكننا أن نُحدث فرقًا. بالنسبة لي، فإن عرض أعمالي في مثل هذا الفضاء له معنى وقيمة عظيمة.



صُندوق الألم، 2016، انشاء من فيديو وصوت، 6 دقائق.

Box of Pain, 2016, video and sound installation, 6 minutes.

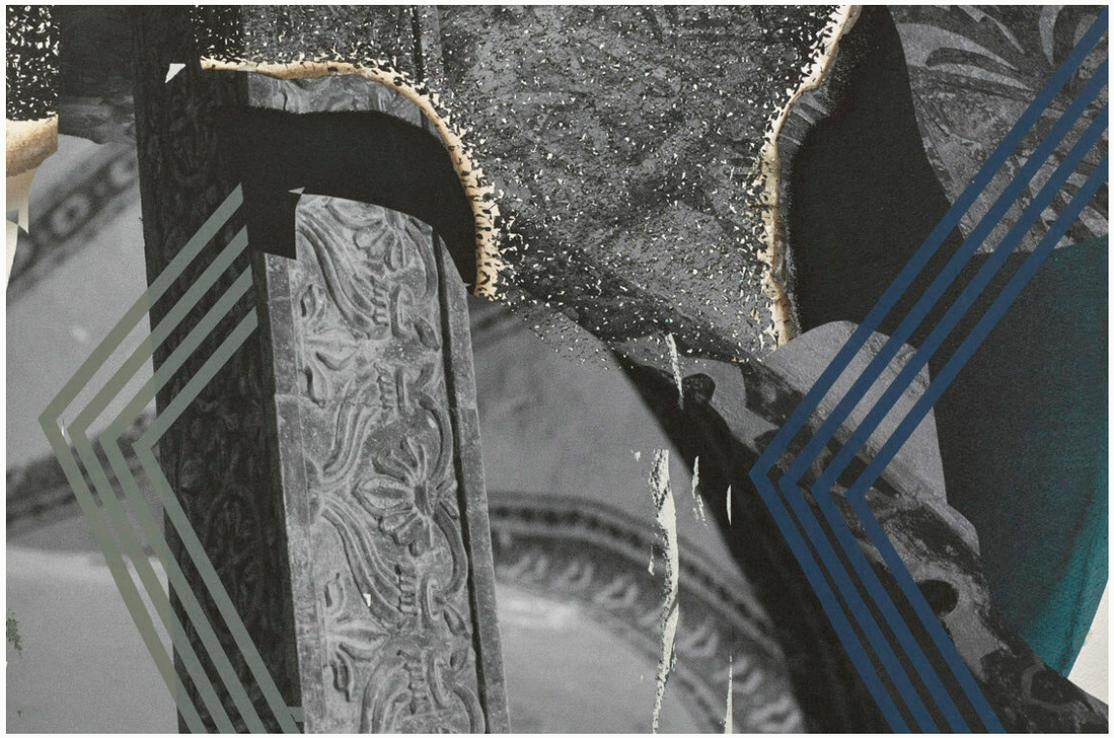


رنا: في العمل الذي يحمل عنوان «عرفت المنزل الخالي»، استلهمت أيضًا من تراث التصوف الإسلامي والفلسفة الإسلامية. هل يمكنك شرح كيفية استخدامك لعلم الأعداد في تصور هذا العمل التركيبي؟

علي: التصوف الإسلامي هو أحد الركائز العديدة التي تُشكل الفكر الإسلامي، حيث يتعامل بشكل كبير مع مواضيع إنسانية وجودية، ويمكن للمرء أن يجد وفرة من التقاطعات الملهمة بين التصوف من جهة، والموسيقى والشعر والهندسة المعمارية من جهة أخرى.

القضبان الطويلة العديدة الموجودة في العمل تمثل تعبيرًا عن قوة الرقم تسعة عشر في علم الأعداد الإسلامي. وتُعدّ مضاعفات الرقم تسعة عشر سِمة متكررة في الآيات القرآنية - أحد الأمثلة على ذلك هو عبارة «بسم الله الرحمن الرحيم» التي تُكتب باستخدام تسعة عشر حرفًا، وأمثلة أخرى كثيرة لتجليات هذا الرقم الموصوف بالرقم المقدس. لذلك، قمت بتنفيذ العمل بناءً على هذا الرقم: عدد القضبان ومحيطها، وطول القطع، ومحيط الشكل الدائري.

وهناك أيضًا مستوى الصوت الذي أضفته إلى العمل التركيبي. الصوت والضوء يقوّيان وينشطان إدراكنا من خلال إضافة البعد الزمني إلى المكان. لقد تعاونت مع المؤلف الموسيقي خالد قُربة، حيث سُجّلت الأصوات عن طريق النفخ في القضبان الموجودة في العمل التركيبي. أما الأصوات المتكررة في الخلفية، فعلى الرغم من كونها بعيدة ومجردة، إلا أنها تحمل إيقاعًا يعتمد أيضًا على الرقم تسعة عشر، وتشترك مع العمل في الرنين والتركيب نفسه.



الزاوية البيزنطية 10، 2023، غواش، شقوق وحرق، طباعة إنك جيت (نافثة للحبر) على ورق فني.
The Byzantine Corner 10, 2023, gouache, incisions with burning, inkjet print on art paper.

الزاوية البيزنطية 7، 2018، فوتومونتاج، طباعة حريرية، طباعة إنك جيت (نافثة للحبر) على ورق فني، صورة عن قرب.
The Byzantine Corner N 7, 2018, photomontage, silkscreen, inkjet print on Hahnemühle Digital FineArt Photo Rag, *detail*.

رنا: بعبارة أكثر عمومية، فإن العمل التركيبي «عرفت المنزل الخالي» هو تجريد تصويري وهندسي لقصير عمرة. وباعتبارك فنان بصري، فإن عملك، سواء في الرسومات الورقية والحبر أو التصوير الفوتوغرافي والصوت والفيديو والتركيبات، يميل دائمًا نحو التجريد. هل هناك قواسم مشتركة فيما تتبعه من نهج عبر تلك الوسائط؟

علي: في عصرنا هذا، لست متأكدًا من وجود تعريف واضح حقًا لـ «الفنان التجريدي» مقابل الفنان التصويري. في عملي، هناك دائمًا إلحاح؛ وارتباط مع عالمي الداخلي. أتعامل بشكل مختلف مع كل موضوع أعمل عليه، ولا انغمس فيه كليًا أو أندمج معه بشكل كامل. أبحث عما يستفزني أو يثير التساؤلات، وأنشئ روابط. وهذا يسمح لي بالعمل على مجموعة متنوعة من المواضيع، بدلاً من تناول موضوع واحد بالكامل، أبدأ من نقطة وأتجه إلى الأبعد الممكن.

لذلك، فإن عملية صنع العمل التركيبي تكون منفصلة عن السرد الأصلي. عندما أقوم بإنشاء عمل فني، فأنا مهتم بإنتاج تجربة مادية وعاطفية في حيز مكاني. لا أريد أن «يقرأ» الناس عملي الفني بمعناه الحرفي. أنا مهتم بالإيحاء لأشكال تعبير مثل: المُصمَت والمُجوّف، النور والظلام، السطح والجسم. أتوق لأن أصنع تجربة مادية واستفزازًا من خلال العمل الفني، ليتفتح على مستويات أخرى تتجاوز الرسالة الأصلية.

لقد لاحظت - على مدى سنوات عديدة - العلاقة بين النار والورق؛ كيف تتفاعل مادة الورق مع فعل الاحتراق، وكيف تساهم النار في تشكيل وتغيير مادة الورق. في المجموعة التي تحمل عنوان «شق»، تخلق هذه العملية نوعًا من العمق المقابل للسطح في اللوحة، حيث تكشف الحواف المحترقة عن طبقات خلفها. ونتيجة لذلك، بدا الأمر وكأنه مسار طبيعي للتحرك أكثر نحو العمل مع الكولاج، كما هو الحال في مجموعة «الزاوية البيزنطية». مع هذا النوع من الطبقات والعمق، تتحول الصورة لتصبح قريبة من العمل النحتي.

تُمثل أعمال الفيديو التركيبية التي قدمتها في المعرض مشاعري تجاه ما حدث في سورية. في عملية صنع هذه الأعمال، استخدمت لغة تجريدية للتحدث عن مشاعر العنف والألم المحيطة بنا. استعملت المواد السائلة والانعكاسات: مرايا مجزأة وأصداء صوتية، مكونة من طبقات عديدة.

أنا غريبٌ الغُربتين، 2021، طباعة على ألواح من الألمنيوم المصقول، ألواح خشبية مرشوشة، معدن.
I Am a Stranger. Twofold a Stranger, 2021, printed and milled aluminium composite panels, sprayed wood panels, metal.

رنا: تحدثنا عن الشكل والسطح والجسم، ولكن ماذا عن جوهر هذا المبنى؟ ما هو المعنى الكامن وراء العمل من حيث صلته بالوظيفة الفريدة للمبنى باعتباره مكانًا غير رسمي وخاص تم تشييده ليكون حمامًا ومرصدًا، وثُرَيَّا للصيد؟

علي: بعد زيارة قصير عمرة أثناء إقامتي في دارة الفنون، عدت إلى برلين - حيث أتيح لي الوقت للتفكير والبحث وتطوير أفكاري حول المكان وما يعنيه بالنسبة لي شخصيًا. كما قلت، كان قصير عمرة مكاناً للترفيه والمتعة، وهذا ينعكس بوضوح في اللوحات الجدارية للمبنى. لقد تم تصميمه ليكون مكانًا بعيدًا عن أعين الناس، مكاناً للحرية والانطلاق، يقع على مسافة من دمشق، التي كانت مركز الإمبراطورية الأموية، ومنفصلاً عن المعايير الثقافية والاجتماعية السائدة للحياة الحضرية. هناك طابع غير رسمي لذلك المكان.

رنا: إنه لتحدٍ أن تعمل على مكان مثل قصير عمرة، الذي يمكن – بسهولة - أن يخطئ جمهور غير مطلع في قراءته من خلال عدسة الاستشراق، وببعض التحيز المعاصر. هناك ميل إلى إضفاء طابع الغرابة على الثقافات العربية والإسلامية المبكرة، في حين أن التاريخ يكشف - في الواقع - عن مسار طبيعي للغاية لتطور المعايير الثقافية.

علي: ربما يتيح لنا العمل من خلال الفن إمكانية كسر ذاتية مثل هذه التصورات، لنكون قادرين على قراءة مكان مثل هذا بحرية. قد يجد البعض صعوبة في ربط العمل بقصير عمرة. لكن علينا ألا نكون كسالى وألا نتناول الأمور بمعناها الحرفي عندما نعمل على مواضيع تتعلق بالتاريخ والهوية. أعتقد بأنه يتوجب علينا أن نحاول خلق أشكال تتجاوز الرؤية الاستشراقية لما ينبغي أو لا ينبغي أن يبدو عليه العمل الفني في الثقافة الإسلامية، أو المواضيع المتعلقة بالتاريخ أو بالهوية، فنحن بحاجة إلى أن نكون أحرارًا في تفسيرها، وإبقائها حية، وعدم إخضاعها لحالة أشبه بالمُتْحَفِيَّة أو تمثيلها كمجرد قطعة أثرية مباشرة.

Exhibition view.

جانب من المعرض.

واحد، 2020، صورة فوتوغرافية، ألوان مائية، بخّاخ، طباعة إنك جيت (نافثة للحبر) مع شقوق، لوح معدني، خشب ورمل.

One, 2020, photograph, gouache, spray, inkjet print with incisions, metal plate, wood and sand.

من اليمين الى الشمال:
واحد، 2020، صورة فوتوغرافية، ألوان مائية، بخّاخ، طباعة إنك جيت (نافثة للحبر) مع شقوق، لوح معدني، خشب ورمل.
صمت، 2020، حبر وحرق على ورق مصنوع يدويًا، لوح معدني، خشب ورمل
From right to left:
One, 2020, photograph, gouache, spray, inkjet print with incisions, metal plate, wood and sand.
Silence, 2020, ink and burning on handmade paper, metal plate, wood and sand.

رنا: يعد قصير عمرة بناءً فريدًا من نوعه، ليس لكونه موقعًا أثريًا فحسب، بل حتى لفترته الزمنية. ما هي عناصر البناء المعماري الفريد لقصير عمرة، من حيث النمط والمستوى والشكل، التي أثرت فيك، وما الذي قمت بترجمته إلى العمل التركيبي؟

علي: أكثر العناصر التي تبرز في قصير عمرة هي الجدران المغطاة باللوحات الجدارية في داخل هذا المبنى المعماري. يتم طلاء اللوحات الجدارية باستخدام أصباغ تعتمد على المساحيق، وعلى مر السنين، تتآكل الصورة بفعل الزمن. هذه العملية من التآكل والاهتراء أستعين بها في أعمالي، وغالبا ما يتم ذلك من خلال معالجتها باستخدام النار وتقنية حرق الورق. أنا مهتم بالتأثير البصري للمواد المتآكلة، وبفكرة الحضور والغياب وطريقة التعبير عن هذه الثنائية بالفن، حيث يستحضر هذا العمل شعورًا بالشجن والخراب عبر اختفاء المواد مع مرور الزمن.

كل عمل أقوم بتصميمه يتألف من جسم يتموضع في حيز مكاني، وله سطح أو جلد. بالنسبة لي، كان هذا الجلد المتآكل لقصير عمرة هو ما أثار اهتمامي. كانت الصبغة الزرقاء (اللازوردية) باهظة الثمن في الزمن الذي شُيّد فيه قصير عمرة، وهي تعكس الثراء الذي كانوا يعيشون فيه. إنها تعد إشارة إلى الرفاهية.

استوحيت من ذلك ما جعلني أعالج سطح الأعمدة باشتقاقات وتدرجات اللون الأزرق اللازوردي؛ عندما يقترب الزائر من العمل، يلاحظ ويفهم خشونة السطح التي تعكس ملمس الجدران المرسومة في قصير عمرة. توحي الأعمدة المعلقة في حضورها وحركتها المتأرجحة الخفيفة إلى عدة ثنائيات: المصمت والمجوف، الفعل والتوقف، والحركة والسكون، كما تُحاكي شعورًا بالفناء والخواء.

بالنسبة لجسم العمل التركيبي، أو شكله، فقد أبرزتُ أوجه التشابه بين قصير عمرة والمبنى الرئيسي في دارة الفنون والذي استضاف العمل. مكتبة المبنى الرئيسي، التي صممها المعماري المبدع عمار خماش، لها سقف ذو ثلاثة أَقْبِيَة مشابهة لتلك الموجودة في قصير عمرة. لذلك، كانت هذه نقطة انطلاقي - لتكون نقطة تلاقي بين نوعين من الفنون. وقد اخترت توجيه شكل الأَقْبِيَة الثلاث بشكل عمودي بدلاً من الوضع الأفقي الأصلي «لتحريرها».

شَقّ 7، 2018، حبر وحرق على ورق مصنوع يدويًا.
Rift 7, 2018, ink and burning on handmade paper.

رنا: عندما نتحدث عن مفهوم «الغريب»، فإننا نتحدث عن انقطاع عن فكرة «المنزل». وعندما تعلق الأمر بعملك التركيبي الجديد الذي افتتحته دارة الفنون ليعكس تأملات في قصير عمرة، أطلقت عليه عنوان «عرفت المنزل الخالي». ما هي الصلة بين العملين، ولماذا اخترت هذا العنوان؟

علي: العناوين التي أستخدمها غالبًا ما تحمل معانٍ واضحة، ولكن مع إمكانية تأويلها وفهمها بطرق متعددة.

أحاول البحث عن لحظات من الشجن في الثقافة العربية والإسلامية. فكرة الأطلال في الشعر العربي الكلاسيكي، والتي تحمل الكثير من الشجن، وتلعب على مفاهيم الذاكرة.

عادةً، لا أوجه تركيزي أثناء البحث على الحكّام الذين عاشوا في هذه المباني أو شيدوها. شخصياً، لستُ مهتمًا بتمجيد الجانب السلطوي على صالح الإنساني والمُعاش. ولكن، أثناء قيامي بالبحث حول قصير عمرة، وجدت شخصية الوليد بن يزيد غريبة وغامضة. وعندما قرأت شِعره، رأيتُ فيه شخصية حساسة، وشِعره يحمل الكثير من الذاتية. لذا، اقتبست منه عبارة «عرفت المنزل الخالي».

أما عنوان «أنا غريب الغربتين»، فهو عبارة مستمدة من قصيدة للفيلسوف والمتصوف أبو حيان التوحيدي الذي عاش في القرن العاشر. لذلك، فإن عبارة «عرفت المنزل الخالي» ترد على ذلك بطريقة ما. إذا اعتبرنا أن العمل الموجود في متحف بيرغامون في برلين يطرح سؤالًا، فربما يكون الجواب رمزيًا هنا، في دارة الفنون في عمان. العنوانان يشتملان على ضمير المتكلم، وكلاهما انعكاس لذاتي.

شقّ 6، 2017، حبر وحرق على ورق مصنوع يدويًا.
Rift 6, 2017, ink and burning on handmade paper.

علي ق في حوار مع رنا بيروتي

رنا: يربط عملك التاريخ والآثار مع إحساس عميق بالهوية الشخصية. باعتبارك فنان تشكيلي من سورية يعيش في برلين، كيف قمت بتنفيذ العمل الذي يحمل عنوان «أنا غريبُ العُربتين» مرتكزًا على تأملاتك لقصر المشتى، أحد قصور الخلافة الأموية، والذي تم نقله من الأردن إلى متحف بيرغامون في برلين؟

علي: لقد شُيّد متحف بيرغامون في وقت كانت فيه الحقبة الاستعمارية تقترب من نهايتها، وكانت هناك فكرة في ألمانيا القيصرية لعمل متحف ضخم ببرلين ليس فقط لاحتواء قطع أثرية مجلوبة من المستعمرات البعيدة بل أيضًا ليضم شرائح معمارية وواجهات لأبنية ومعابد ضخمة. وبطريقة ما، تم حبس واجهة قصر المشتى فيه لتصير بالنسبة لي فضاءً موجوداً داخل فضاء آخر.
عندما أبدأ في العمل على مشروع له بعده التاريخي أو الأثري، فإنني أجري بحثاً مُعمقًا لأصل نشأة الصرح المعني، ولكنني أتجنب الانغماس في تفاصيل كثيرة. أحاول الحفاظ على وجهة نظري الذاتية، ففي النهاية أنا لستُ مؤرخًا، أو عالِم آثار. واهتمامي بالتاريخ ينبع من كونه انعكاسًا لرحلتي الشخصية.

لديّ انجذاب قوي للمناطق الطبيعية، حيث كانت نشأتي في دمشق وجنوب سوريا التي كثيرًا ما زرتها مع عائلتي، وفيها توجد ثروة من المواقع والآثار التاريخية. في كثير من الأحيان، لا تتمتع هذه المواقع بإجراءات حماية صارمة في القرى، وبالتالي يمكن الوصول إليها بسهولة. بالنسبة للطفل الذي نشأ في تلك البيئة، كانت هذه الآثار جزءًا من الطبيعة، وأصبحت جزءًا من تجربتي اليومية. طريقة وصول واجهة قصر المشتى إلى المتحف في برلين، وإبقائها فيه كل هذا الوقت، فيها من الرمزية ما يُثير الأسئلة التي تؤرقني فيما يتعلق بمفاهيم الحداثة والسيطرة على السرد التاريخي.

عندما كنت أجري بحثي حول قصر المشتى، كنت في برلين، بعيدًا عن الأردن، المكان الذي تم نقل قصر المشتى منه أصلًا. وبسبب هذا البعد، كنت مضطرًا للتعويض عن ذلك بالاعتماد على ذكريات علاقتي بهذه المنطقة، بما أنني نشأت في دمشق، وهي مكان ليس بالبعيد عن الأردن. بدا أن هناك مصيرًا متشابكًا؛ إذ إنني مرتبط عاطفيًا بالمنطقة، بينما أنا متواجد فعليًا في برلين. هذه الثنائية، وفكرة وجود «فضاء داخل فضاء» وفكرة أن تكون « غريب الغربتين» كانت نواة العمل.

أسْتَوحِي سطح العمل التركيبي من النمط الشائع للمشربية في العالم العربي، والتي تتيح لك النظر إلى العالم الخارجي من فضاء داخلي. والعمل مكون من ألواح من الألمنيوم في إطار خشبي على شكل مثلث. تخلق هذه الألواح فتحات متفرقة، مما يتيح للمشاهدين النظر إلى واجهة قصر المشتى في متحف بيرغامون من خلال القطع المُفرّغة. من الجهة الأمامية للعمل، ترى أجزاءً من صور مألوفة، ولكن من الجهة الأخرى، يكون السطح خاليًا من الزخارف وبالتالي هو أيضًا خالٍ من السرد. ومع ذلك، تصنع العديد من الأجزاء فتحات تتيح طريقة حرة وجديدة تمامًا لرؤية هذا العمل وتفسيره. بطريقة ما، يحتوي العمل على واجهة «رسمية» وواجهة «غير رسمية»، حيث من المفترض أن يتمكن الناس من النظر إليه من الجهتين.

علي ق: عَرَفتُ المَنزِلَ الخالي

معرض في دارة الفنون - مؤسسة خالد شومان
آذار - أيلول 2023

تتضمن أعمال علي ق فنّا تجريديًا يرتبط باهتمامه بالعمارة والتاريخ والمدينة والمخطوطات التاريخية، والتقاطعات بينها؛ فتحضر المدن التي عاش فيها الفنان في أعماله لتترك أثرها واضحًا: دمشق وبيروت وبرلين. كما يظهر جليًّا تأثره بتراث المتصوّفة والتراث الفلسفي والفكري العربي والإسلامي.

تحفر أعمال علي في مشاهد الهشاشة والميلانخوليا والفقدان من حوله، وذلك في مجموعة أعماله بعنوان «شق» (2011-2023). يستخدم فيها موادًا كالورق والحبر، ومن خلال معالجتهم بالنار، يُعيد علي إنتاج المساحات البصرية ويحددها. فالحرق كتقنية فنية تعمل على خلق الشقوق بشكل تجريدي. يتأمل علي من خلالها الثنائيات المختلفة، مثل الحركة والسكون، الشكل والمحيط. وعلى أطراف هذه الشقوق، تتخلّقُ مساحات الفراغ بين حدّين، حيث يُنتج الحرق انقطاعات درامية للسطوح والحدود والطبقات، ما يدفع النص البصري إلى حالة تأمل من خلال التدمير.

في مجموعته المعنونة «الزاوية البيزنطية» (2018-2023)، تحدث تلك الصدوع على شكل قطع حاد في كولاج فوتوغرافي يعكس إحدى زوايا آيا صوفيا في إسطنبول، وهنا يأتي التناص مع تجارب الفنان الأولى مع العمارة التاريخية في سورية. على النقيض من هذا، نرى «صندوق الألم» (2016) و«تسبيح»(2014)، وهما عملان فنيان بصريان (فيديو) يُعبّر من خلالهما الفنان عن مشاعره تجاه ما تمر به بلاده سورية، وعلاقته بالإنتاج البصري والمكاني بين المنفى والوطن، من خلال لغة بصرية مكمّلة لمقولاته السابقة، ولكن بتقنيات مختلفة.

يتضمن المعرض أيضًا أحدث أعمال علي «عَرَفتُ المنزِلَ الخالي» (2023)، والذي يعد استمرارًا لأعماله السابقة بلغة فنية معاصرة، وهو عبارة عن تركيب مكاني/ حيّزي، يتتبّع علي من خلاله موضوعة الأطلال والاهتراء، فيقوم بتجريد العناصر المعمارية والبصرية لمبنى قصير عمرة التاريخي الذي بناه الوليد بن يزيد في القرن الثامن الميلادي في الصحراء الشرقية للأردن، والذي سُمّي «قُصير» تصغيرًا لقصر، باعتباره قد بُني بالأساس ليكون حمّامًا ومرصدًا ونُزُلًا للصيد الموسمي، لغايات المتعة والتأمل الروحاني. وقد اعتمد علي في عمله هذا على العلاقة بين علم الأعداد والتجريد الهندسي المكاني لهذا الموقع التاريخي الفريد.

عنوان المعرض والتركيب الفني «عَرَفْتُ المنزِلَ الخالي» من قصيدة للوليد بن يزيد من وحي أدبيات الوقوف على الأطلال في الشعر العربي القديم. يتبع التركيب عملًا سابقًا لعلي يحمل عنوان «أنا غريب الغُربتين»، وقد عُرض في متحف بيرغامون (برلين)، حيث يُحاول الفنان تفكيك الهجرات التي تعرضت لها واجهة قصر الْمشتّى الأموي، حتى وصلت إلى متحف البيرغامون.

أعمال: © علي ق
نصوص: رنا بيروتي، علي ق
ترجمة: ثائرة عقرباوي
تحرير: أحمد أمين، سارة الجزرة
تصميم: رشا طبلت

نشر في العام 2023
© دارة الفنون – مؤسسة خالد شومان

علي ق فنان تشكيلي سوري، وُلد في الجزائر ويقيم في برلين. تخرّج في معهد الفنون الجميلة في بيروت. تتلمذ على يد مروان قصّاب باشي خلال الدورة الافتتاحية لأكاديمية دارة الفنون الصيفية عام 1999، وأكمل مسيرته الأكاديمية في جامعة برلين للفنون تحت إشراف مروان وربيبكا هورن. عُرضت أعمال علي ضمن معارض مختلفة عربياً وعالمياً، منها معرض فردي في دارة الفنون في عمّان عام 2004، وفي دمشق وبيروت وبرلين وروما وسان فرانسيسكو ومؤخراً في متحف بيرغامون (2021) ودوكيومنتا 15 (2022).

عَرَفتُ المَنزِلَ الخالي

علي ق

The Khalid Shoman Foundation
darat al funun
مؤسسة خالد شومان
دارة الفنون