SAMIA HALABY

Samia Halaby

Five Decades
of Painting and Innovation

ayyam gallery

ISBN 978-9933-9089-0-4

Beirut
Beirut Tower, Ground floor, Zeitoune Street
Across from Beirut Marina, Solidere
Beirut - Lebanon
Phone +961 1 374450/51, Fax +961 1 374449, Mobile: +961 70 535301
beirut@ayyamgallery.com

Damascus
Mezzeh West Villas
30 Chile Street, Samawi Building
Damascus - Syria
Phone +963 11 613 1088 - Fax +963 11 613 1087
info@ayyamgallery.com

Dubai
3rd Interchange, Al Quoz 1, Street 8
P.O.Box 283174 Dubai - UAE
Phone +971 4 323 6242 - Fax +971 4 323 6243
dubai@ayyamgallery.com

General design : Nassouh Zaghlouleh
© All rights reserved 2010

Content

■ The Life of an Artist : From Jerusalem to New York 8
■ Early Canvases: Abstract Color 1963-1965 18
■ Geometric Still-Life : 1966-1970 30
■ Helixes and Cycloids : 1971-1975 62
■ Diagonal Flight : 1974-1979 84
■ Dome of the Rock : 1980-1982 106
■ Autumn Leaves and City Blocks : 1982-1983 130
■ Growing Shapes and Centers of Energy 1984-1992 154
■ Kinetic Painting : 1983-1995 198
■ Painterly Abstraction : 1991-2000 204
■ Olive Trees and Rocky Mountains, Kafr Qasem and the Liberation Art of Palestine 244
■ Free of the Stretcher : 2000-Onward 262
■ Return to the Rectangle : 2007-Onward 286
■ Chronology 356
■ List of art work 358

Sommaire

■ La Vie d'une Artiste : De Jérusalem à New York 8
■ Les premières toiles : Couleur Abstraite 1963-1965 21
■ Natures Mortes Géométriques : 1966-1970 31
■ Hélices et Cycloïdes : 1971-1975 62
■ Fuite Diagonale : 1974-1979 84
■ Dôme du Rocher : 1980-1982 106
■ Feuilles d'Automne et Immeubles de la Ville : 1982-1983 130
■ Formes en Croissance et Centres d'Energie : 1984-1992 154
■ Peinture Cinétique : 1983-1995 198
■ L'Abstraction Texturée : 1991-2000 204
■ Oliviers et Montagnes Rocheuses, Kafr Qasem et l'Art de la Libération en Palestine 244
■ Libérée du Cadre : Après 2000 262
■ Retour au Rectangle : Après 2007 286
■ Chronologie 357
■ Liste des tableaux 358

جزر وبحيرات Islands and Lakes, 2010. Acrylic on canvas, 71 x 71", 180 x 180 cm.

Samia Halaby

Five Decades of Painting and Innovation
Cinquante Années de Peinture et d'Innovation

By Maymanah Farhat

When encountering Samia Halaby's large painting "Islands and Lakes" (2010) it is impossible to stand still. Large brushstrokes slash the picture plane as light seems to shine through openings that possess infinite vastness. There is not one central focal point but many areas upon which to rest the eye, as one's sight is guided along jagged angles, painterly markings and a continual saturation of color. Deep purples, airy blues and soft pinks intercept at various junctions, giving the composition the appearance of a cyclonic force as these layers seem to escape the two-dimensional surface of the canvas. To examine this painting is to move about in front it, leaping from one corner of the composition to another in an attempt to unlock its magic-the secret of what makes it so impacting. For "Islands and Lakes" is no ordinary work, it is the culmination of five decades of painting by one of the most innovative abstract painters working today.

On ne peut demeurer immobile lorsqu'on se trouve face à la grande toile de Samia Halaby "Islands and Lakes [Iles et Lacs]" (2010). De grands coups de pinceau strient le champ du tableau tandis que la lumière semble briller par des ouvertures d'une profondeur infinie. Au lieu d'un point focal central unique, il y a plusieurs endroits où poser les yeux, et le regard glisse le long d'angles en dent de scie, de traces de coups de pinceau et d'un espace entièrement saturé de couleur. Des pans de violets profonds, de bleus aériens et de roses tendres s'entrecoupent à des angles divers, ce qui confère à la composition une force cyclonique car ces niveaux semblent échapper à la surface plane de la toile. Pour examiner cette œuvre il faut se déplacer devant elle, passer d'un coin de la toile à un autre dans l'espoir d'en déchiffrer sa magie–le secret de ce qui la rend si saisissante. C'est que "Islands and Lakes" n'est pas une œuvre ordinaire: il s'agit en effet de la culmination de cinquante années de peinture d'une artiste qui figure parmi les peintres abstraits les plus novateurs d'aujourd'hui.

Samia Halaby, Palestine, 1947.

The Life of an Artist: From Jerusalem to New York

Born in Jerusalem in 1936, Halaby spent her childhood in Jaffa, the ancient port city that has long been revered for its beauty as the "Bride of Palestine." Although living in Jerusalem for the first few years of her life, it was in Jaffa that she began to display signs of a budding artist. Fashioning paintbrushes out of chicken feathers, Halaby, who was not yet a teenager, demonstrated a particular ingenuity and creativity. Witnessing this scene, her aunt excitedly demanded that she be allowed to study art.

In Jaffa, her father Assad owned a successful wholesale import company. In the mid 1940s, while renovating a top-floor apartment that lay directly above his business, he learned that British forces intended to confiscate the two-story building for their colonial offices. Within a matter of hours of hearing this news, he dispatched a number of his employees to move his family and all of their household furnishings from a nearby rental to the unfinished flat-an intuitive act that successfully stopped the seizure of their property.

Located near the port and overlooking the edge of Jaffa's Old City, the apartment had an expansive terrace that the family used as a makeshift garden. At the edge of the veranda a young Halaby would stand and wave to the women who lived in antiquated stone homes that were located just across a narrow alleyway. Unbeknownst to her then, it was in one of these homes that Tamam al Akhal, who would later become an influential painter and colleague, lived with her own family.

In 1948, the Halabys were forced out of their apartment against the backdrop of the *Nakba* (or catastrophe), when Zionist gangs violently expelled hundreds of thousands of Palestinians, including nearly 70,000 from Jaffa, as part of measures for their establishment of the Jewish state. Literally pushed into the Mediterranean Sea at gunpoint, most residents sought refuge in Gaza or Egypt, while some escaped to Lebanon. Leaving behind most of their possessions-furniture, clothes, toys, books and paintings-Halaby and her three siblings left with their parents for the Lebanese mountains, never to inhabit their home again. The artist described the experience in a 2008 interview with Palestinian poet Nathalie Handal by stating,

> I remember the day we left. It was sudden. My father sent word that he was sending us a car to take us to Lidda airport. My mother told us to pack as little as possible. She told us that we were going for just a while to the mountains of Lebanon. We had to leave quickly and I wanted to cooperate, so I did not take anything. We were never able to go back. The Israeli State locked all attempts at return and stole our homes and possessions (*Samia Halaby*, exhibition catalog, Ayyam Gallery 2008).

Returning as an adult, the artist would find that her father's business and their beloved residence-whose garden was once filled with the joyful shrieks of her siblings and extended family-had been turned into a restaurant called "The Israeli Experience." Further demonstrating the perverse reality of the Zionist annexation of Palestine, one that is laden with cruel irony, al Akhal's home, just a stone throw's away from Halaby's, was taken over by an Israeli artist from Russia.

Like millions of her compatriots who remain in exile, the experience of being expelled from Jaffa had a profound effect on Halaby, creating an overwhelming sense of loss that resonates to this day.

In Lebanon, where her father had a branch of his business, she lived primarily in Beirut, attending the British-Syrian Training College. The Lebanese capital provided solace for Halaby, with its unique brand of architecture, its luscious gardens and a coastal environment that reminded her of her beloved Jaffa. She and her sister spent endless days along the city's narrow beaches, lost in the blue-green calmness of the Mediterranean Sea, which they had grown attached to during their time in Palestine.

In Beirut she was exposed to the political fervor of the time through her two older brothers, who actively attended demonstrations. She recalls one particular

La Vie d'une Artiste: De Jérusalem à New York

Née à Jérusalem en 1936, Halaby passe son enfance à Jaffa, l'ancienne ville portuaire connue de longue date sous le nom de 'Fiancée de la Mer" en hommage à sa beauté. Bien qu'ayant résidé à Jérusalem pendant les premières années de sa vie, c'est à Jaffa que commencent à poindre les premiers signes d'une carrière artistique. Se fabriquant des pinceaux à l'aide de plumes de poulet, Halaby, qui est au seuil de l'adolescence, fait déjà preuve d'une ingéniosité et d'une créativité exceptionnelles. Témoin de cette scène, sa tante demande avec insistance qu'on autorise la jeune fille à faire des études d'art.

A Jaffa, son père Assad est propriétaire d'une société d'importation en gros qui marche bien. Au milieu des années 40, tandis qu'il rénove un appartement au dernier étage du bâtiment où se trouve sa société, il apprend que les troupes britanniques ont l'intention de réquisitionner l'immeuble à deux étages pour y installer leurs bureaux coloniaux. Quelques heures seulement après avoir entendu la nouvelle, il envoie quelques uns de ses employés pour aider sa famille à déménager tous leurs meubles d'un endroit qu'ils louaient à proximité jusqu'à l'appartement en cours de construction, et c'est ce geste intuitif qui a pour effet d'arrêter net la confiscation de leur propriété.

Situé près du port et avec une vue des alentours de la Vieille Ville de Jaffa, l'appartement a une terrasse spacieuse que la famille utilise en guise de jardin. La jeune Halaby a coutume de se tenir au bord du parapet et de faire signe aux femmes qui vivent dans d'anciennes maisons de pierre de l'autre côté d'une étroite allée. Elle ne sait pas alors que Tamam al Akhal, qui serait plus tard sa collègue ainsi qu'une peintre de premier plan, réside avec sa famille dans l'une de ces habitations.

En 1948, les Halaby sont chassés de leur appartement sur arrière-fond de *Nakba* (catastrophe), lorsque des bandes sionistes expulsent violemment des centaines de milliers de Palestiniens, dont presque 70 000 de Jaffa, dans des mesures visant à l'établissement d'un état juif. Littéralement poussés dans la Méditerranée à la pointe du fusil, la plupart des habitants se réfugient à Gaza ou en Egypte, tandis que d'autres s'enfuient pour le Liban. Abandonnant la plupart de leurs possessions, meubles, vêtements, jouets, livres et tableaux, Halaby et ses trois frères et sœurs partent avec leurs parents pour les montagnes du Liban; ils ne revivront jamais chez eux. Voici comment l'artiste décrit cette expérience dans un entretien de 2008 avec la poétesse palestinienne Nathalie Handal:

> Je me rappelle du jour où nous sommes partis. Ce fut très soudain. Mon père nous a fait savoir qu'il nous envoyait une voiture pour nous emmener à l'aéroport de Lidda. Ma mère nous a dit de prendre aussi peu de choses que possible. Elle nous a dit que nous allions faire un court séjour dans les montagnes du Liban. Nous devions partir rapidement et je voulais les aider, et je n'ai donc rien pris. Nous n'avons jamais pu retourner. L'Etat israélien a bloqué toutes nos tentatives de retour et nous a volé nos maisons et nos affaires.
> (*Samia Halaby*, Catalogue de l'Exposition, Galerie Ayyam 2008)

Adulte, l'artiste retourne en Palestine pour découvrir que la société de son père et leur maison tant aimée, dont le jardin avait résonné des cris de joie de ses frères et sœurs et de parents éloignés avaient été transformées en un restaurant nommé "L'expérience Israélienne". Ce qui prouve d'autant plus la réalité perverse de l'annexion sioniste de la Palestine, qui ne manque pourtant pas d'ironie cruelle, c'est qu'un artiste israélien originaire de Russie occupe désormais la maison d'al Akhal, à quelques mètres de celle de Halaby.

Comme des millions de ses compatriotes qui demeurent en exil, Halaby est profondément marquée par l'expérience d'avoir été chassée de Jaffa, qui fait naître la conscience aigue d'un manque qui dure encore à ce jour.

Au Liban, où se trouvait une antenne de la société de son père, elle vit principalement à Beyrouth, où elle suit des cours à l'Institut de Formation Syrien-Britannique. La capitale libanaise, avec son style unique d'architecture, ses jardins luxuriants et son bord de mer qui lui rappelle sa Jaffa bien-aimée, apporte du réconfort à Halaby. Avec sa sœur, elle passe des jours entiers le long des plages étroites de la ville, perdue dans le calme bleu-vert de la Méditerranée à laquelle elle est attachée depuis son enfance en Palestine.

A Beyrouth, elle est exposée à la ferveur politique de l'époque grâce à ses deux frères aînés, qui participent activement aux manifestations. Elle se rappelle avec

On the Balcony, Tamam's Home, and Shoshona Occupies Tamam's Home, 1990. Digital drawings.
Sur le Balcon, la Maison de Tamam, et Shoshona Occupe la Maison de Tamam.

Michigan State University graduate exhibition 1960.
L'université de Michigan, L'exposition du Diplômé.

At Indiana University, 1962.
À L'université d'Indiana.

incident fondly, when all of the city seemed to be swept up in the call for social change and a group of college-age men tried to encourage the students of her high school to join a nearby march. Locking them into the grounds of the all-girl school, the staff of the British-Syrian Training College refused to let their students participate. Inspired by the happenings of the populous streets, Halaby and her fellow classmates subsequently responded with great commotion, disrupting the rest of the school day.

Then in 1951, with no prospect of returning to Palestine, Halaby's parents moved their children to the US, where they bought a home in the College Hill section of Cincinnati, Ohio. There she received a Bachelor's of Science in Design degree from the University of Cincinnati in 1959 and continued her education at Indiana University in Bloomington from which she earned a Master of Fine Arts in 1963. In Cincinnati the program she entered had Bauhaus leanings. Founded in 1919, the Bauhaus was a German school that radically changed the course of international modernism through the simplification of forms amidst the overlapping of art, architecture and industrial design. At its height, the institution boasted a staff of some of the most influential abstract painters, including Wassily Kandinsky, Piet Mondrian and Paul Klee, who Halaby admired early on.

While pursuing her graduate degree in Michigan and later in Indiana, Halaby was exposed to a range of influences, specifically faculty members who were well versed in abstraction and a department that placed a heavy emphasis on art history.

It was there that she was first exposed to Cubism and Russian Constructivism, two early twentieth century movements that would perhaps have the greatest impact on her life's work. At first her admiration for these schools was purely aesthetic, as her appreciation for their leftist underpinnings was to develop a decade later at a time when Halaby began to view her own work through a lens of social progression.

Prior to beginning her first academic teaching position at the University of Hawaii in Honolulu later

émotion d'un incident en particulier, lorsque la ville semblait être noyée dans l'appel au renouveau social et qu'un groupe de jeunes hommes d'âge universitaire essayaient d'encourager les étudiantes de son école secondaire à participer à une manifestation dans le quartier. Les enfermant dans l'enceinte de l'école pour filles, le personnel de l'Institut de Formation Syrien-Britannique refuse alors de les laisser participer. Inspirées par les événements qui se produisent dans les rues bondées de monde, Halaby et ses camarades de classe répondent par un vacarme assourdissant, perturbant le reste de la journée d'école.

Puis en 1951, sans espoir de pouvoir retourner en Palestine, les parents de Halaby partent avec leurs enfants pour les Etats-Unis, où ils achètent une maison dans le quartier de College Hill à Cincinnati, dans l'Ohio. C'est là qu'elle obtient une licence en Design de l'Université de Cincinnati en 1959; elle poursuit ensuite son éducation à l'Université d'Indiana à Bloomington où elle obtient une maîtrise de beaux-arts en 1963. A Cincinnati, les cours qu'elle suit sont marqués par la doctrine du Bauhaus. Fondé en 1919, le Bauhaus est une école allemande qui a radicalement changé le cours du modernisme international par la simplification des formes dans un dialogue entre l'art, l'architecture et le design industriel. A son apogée, le personnel de l'institution comprenait certains des peintres abstraits les plus influents, dont Vassili Kandinsky, Piet Mondrian et Paul Klee, pour lesquels Halaby éprouve très tôt de l'admiration.

Lorsqu'elle suit ses cours de licence en Indiana, Halaby est soumise à toutes sortes d'influences, particulièrement l'influence de professeurs ayant de solides connaissances en abstraction et d'une section qui accorde beaucoup d'importance à l'histoire de l'art.

C'est là qu'elle se trouve pour la première fois face au Cubisme et au Constructivisme Russe, deux courants du début du vingtième siècle dont on peut dire qu'ils ont eu une influence déterminante sur son œuvre. Au début, Halaby admire ces écoles pour des raisons d'ordre purement esthétique, car elle ne devait apprécier les idées de gauche sur lesquelles elles se fondent qu'une dizaine d'années plus tard, lorsqu'elle commence à concevoir sa propre œuvre à travers le prisme du progrès social.

Avant d'intégrer son premier poste d'enseignante à l'université de Hawaii à Honolulu plus tard la même année, elle passe l'été à faire le tour des grands musées

that year, she spent the summer visiting prominent European art museums with her sister-in-law, an experience that the artist used to expand the exposure that she had received while in Bloomington.

In Hawaii, she held her first professional exhibition at Gima Gallery in Honolulu in 1964, signaling the birth of a rich and varied career. That same year she transferred to the Kansas City Art Institute in Missouri, where she held the position of Assistant Professor. Two years later she traveled to Turkey, Egypt, Syria and Palestine with a grant from the Kansas City Regional Council for Faculty Development that was matched by the Art Institute. During this time she sought out the great monuments of Islamic art and architecture and absorbed the ingenuity of their design.

As a child in Palestine, she was exposed to the aesthetic on an experiential level through the architecture of public buildings and the inlaid mother of pearl objects that surrounded her. Later as an adult she was drawn to the patterns and symmetry that she examined in books with a painful sense of nostalgia. The 1966 trip expanded her knowledge of the roots of abstraction in Arab art, making an immense impact on her.

> I looked carefully at how Arabic architecture creates a continuum between volume and surface. I see a complex notion of the whole of a work of art that has influenced me. Arriving at a major architectural monument, one experiences a sequence of walls and spaces that shifts slowly, from nature to social architecture. It makes me feel as though I have entered a well-organized intellect of great beauty, which in turn allows me to see the beauty of the wilderness (*Samia Halaby*, exhibition catalog, Ayyam Gallery 2008).

As it marked her first visit to Palestine since leaving in 1948, Halaby reveled in the opportunity to visit Jerusalem. There she was enchanted by the complexity of the Dome of the Rock's architecture. The artist recalls the experience as "an awakening,"

> I studied the Dome of the Rock, its exterior marble inlays of the 16th century. I was struck by them and thought of ways to incorporate them. I returned

européens avec sa belle-sœur, ce qui lui permet d'élargir les perspectives ouvertes lors de ses études à Bloomington.

C'est à Hawaii que se tient sa première exposition professionnelle, en 1964 à la Galerie Gima de Honolulu, marquant le début d'une carrière riche et variée. La même année, elle part pour l'Institut des Beaux-Arts de Kansas City dans le Missouri, où elle occupe un poste de professeur assistant. Deux ans plus tard, elle part pour la Turquie, l'Egypte, la Syrie et la Palestine grâce à une bourse du Conseil Régional de Kansas City pour le Développement Universitaire à laquelle s'ajoute une même somme de la part de l'Institut des Beaux-Arts. Pendant cette période, elle fait le tour des grands monuments de l'art et de l'architecture islamiques et s'imprègne de l'ingéniosité de leur conception.

Lorsqu'elle était enfant en Palestine, elle avait vécu cette esthétique à travers l'architecture des bâtiments publics et des objets incrustés de nacre qui l'entouraient. Une fois devenue adulte, elle se sent attirée par ses motifs et sa symétrie qu'elle examine dans des livres avec un douloureux sentiment de nostalgie. Son voyage de 1966 lui permet donc d'élargir ses connaissances des racines de l'abstraction dans l'art arabe, ce qui a une influence déterminante sur elle:

> J'ai examiné la manière dont l'architecture arabe établit une continuité entre volume et surface. J'y vois une notion complexe du tout dans l'œuvre d'art qui m'a influencée. Lorsqu'on se trouve devant un grand monument architectural, on a le sentiment d'une série de murs et d'espaces qui se déplacent lentement, de la nature jusqu'à l'architecture sociale. J'ai l'impression d'entrer dans un cerveau bien ordonné et d'une grande beauté, ce qui me permet ensuite d'apprécier la beauté de la nature. (*Samia Halaby*, Catalogue de l'Exposition, Galerie Ayyam 2008)

Comme il s'agit de son premier voyage en Palestine depuis son départ en 1948, Halaby se réjouit de l'occasion de visiter Jérusalem. Elle est enchantée par la complexité de l'architecture du Dôme du Rocher. Elle se rappelle de cette expérience comme d'un "éveil",

> J'ai étudié le Dôme du Rocher, son revêtement extérieur de marbre du XVIème siècle. Il m'a frappée et j'ai cherché des façons de l'intégrer. Je suis retournée aux Etats-Unis et il a immédiatement figuré

At Kansas City Art Institute, 1965.
À l'institut D'Art de Kansas City..

to the States and they immediately factored into my work (Interview with the artist, 2009).

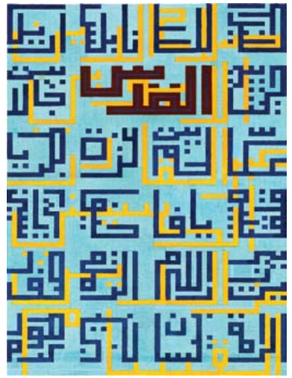
At an exhibition of her friend Judith Nelson, New England, 1974.
À L'exposition de son Amie Judith Nelson, New England.

While in Jerusalem she also visited pioneering artist Sophie Halaby, a distant relative who was one of the first female painters in Palestine. Her return to her birthplace not only deeply affected the artist's own takes on abstraction-it strengthened her ties to the region after a long, painful absence. After settling in the Midwest in the 1950s, her father had not wanted to revisit the trauma of their expulsion and refused to allow his children to visit the Arab world. In 1966, after returning to Indiana University to teach, she met Palestinian and Iraqi academics who encouraged a connection through activism.

> My fascination [with Arab abstraction] first entered in a conscious way into the space of my helical paintings, although I feel that it was also present in the way I selected sections of a larger still life drawing to render into painting (Correspondence with the artist, 2010).

During this brief period she experimented with calligraphy-creating striking compositions that included political works. She then followed with a series of complex geometric abstractions that revealed the influence of Islamic design.

Al-Quds, 1978.
Gouache on paper, 25 ½ x 19 ½", 65 x 50 cm.



Halaby's career in the 1970s was marked by a number of milestones. In 1972 she left Indiana for a position at the Yale School of Art, one of the most prestigious professional art schools in the US. That same year she received the Tamarind Lithography Workshop residency in Albuquerque, New Mexico and spent over two months creating nine lithographic editions.

Beginning as a visiting lecturer at Yale, she was eventually given the position of Associate Professor as the first full-time female faculty member of the department and was promised a permanent position. As she continued her political activism, she fell inline with friends in New Haven that turned her onto Marxist thought. She was particularly attracted to the writings of Friedrich Engels and Vladimir Lenin. Through the latter's philosophy on distinguishing the material from the spiritual she began to apply

dans mes œuvres. (Entretien avec l'artiste, 2009)

A Jérusalem, elle rend visite à l'artiste innovante Sophie Halaby, une parente éloignée qui fut l'une des premières femmes peintres de Palestine. Ce retour à son lieu de naissance n'influence pas seulement profondément son interprétation personnelle de l'abstraction, mais il lui permet également de renouer des liens forts avec cette région après une longue et douloureuse absence. En effet, après s'être installée dans le Midwest dans les années cinquante, son père ne souhaitait pas revivre le traumatisme de leur expulsion et refusait que ses enfants visitent le monde arabe. En 1966, après être retournée à son poste d'enseignante à l'université d'Indiana, elle rencontre un cercle très uni d'intellectuels palestiniens et irakiens qui l'encouragent à établir des liens par l'activisme.

> Ma fascination pour [l'abstraction arabe] s'est frayée un chemin dans l'espace de mes tableaux hélicoïdaux et ce de façon consciente, mais je crois qu'elle était aussi présente dans la façon dont je choisissais des sections d'une grande esquisse de nature morte pour les peindre. (Correspondance avec l'artiste, 2010)

Elle fait brièvement des recherches sur la calligraphie pendant cette période, créant des compositions saisissantes dont certaines sont de nature politique. Ensuite vient une série d'abstractions géométriques complexes qui révèlent l'influence des motifs islamiques.

Un certain nombre de repères importants jalonnent la carrière de Halaby dans les années soixante-dix. En 1972, elle quitte l'Indiana pour un poste à la Yale School of Art, qui est l'une des écoles les plus prestigieuses des beaux-arts des Etats-Unis. La même année elle est invitée à la résidence de l'atelier Tamarind de Lithographie à Albuquerque, au Nouveau Mexique et passe plus de deux mois à créer neuf lithographies.

Ayant débuté comme professeur invitée à Yale, elle obtient finalement un poste de professeur associée et devient ainsi la première femme nommée à un poste de professeur à plein temps dans la section des beaux-arts; elle se voit même promettre une chaire. Toujours impliquée dans l'activisme politique, elle rejoint des amis de New Haven qui l'introduisent à la pensée marxiste. Elle s'intéresse tout particulièrement aux écrits de Friedrich Engels et de Vladimir Lénine. A partir de la philosophie

a political framework to art, theorizing that the twentieth century had witnessed a wave-like curve of visual culture as particular movements either advanced or regressed in parallel to the progression of mankind.

The 1917 October Revolution, which Lenin had led, allowed for the emergence of Russian Constructivism. According to art historian Camilla Gray,

> The Revolution gave a reality to their [the Constructivists] activity and a long sought direction to their energies-for there was no question in their minds of not identifying with their revolutionary discoveries in the artistic field with this economic and political revolution (Gray, *The Russian Experiment in Art*, Thames and Hudson Ltd London, 1986).

Halaby had long been drawn to the formulistic aspects of the Russian Futurists and Suprematists (both of whom preceded the 1917 revolution) and the Constructivists, who came into prominence as early as 1919 while seeking to alter the course of art not only aesthetically and technologically but also through means of social progress with leftist ideals and a radical new vision of society. As she became more politically driven in her views of the world, so did her art. Although that is not to say that her canvases took on political (or "local") subject matter. The artist has maintained her experiments in abstraction as part of a continued contribution to the evolution of art.

> I never think about an engagement with local subject matter or an experience when I paint, I attempt to position myself at the edge of what is going on in international art. Thus, local subject matter and Palestinian subject matter are subverted to this main goal. When I do Palestinian subject matter consciously then it's not in the mainstream of my work, it's in my political work such as the 'Kafr Qasem Massacre' series or paintings of olive trees (Interview with the artist, 2009).

Undoubtedly her experience as a Palestinian living in exile has been a driving force in the fashioning of her political views, as it has instilled a deep-

de ce dernier sur la distinction entre le matériel et le spirituel, elle commence à concevoir l'art selon un cadre politique, échafaudant une théorie selon laquelle la culture visuelle du vingtième siècle aurait suivi une progression en forme de vague au gré de courants avançant ou régressant parallèlement aux progrès de l'humanité.

La révolution d'Octobre de 1917, menée par Lénine, avait permis l'émergence du Constructivisme russe. Selon l'historienne de l'art Camilla Gray,

> La Révolution concrétisait l'activité [des Constructivistes] et un moyen de canaliser leur énergie dont ils avaient longtemps eu besoin – car il était impensable pour eux de ne pas faire un parallèle entre leurs découvertes révolutionnaires dans le domaine artistique et cette révolution économique et politique. (Gray, *The Russian Experiment in Art*, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1986)

Halaby est depuis longtemps attirée par les aspects formels des courants Futuristes et Suprématistes russes (qui précédaient tous deux la révolution de 1917) ainsi que de ceux des Constructivistes, qui obtinrent une certaine notoriété dès 1919 en cherchant à changer le cours de l'art non seulement aux niveaux esthétiques et technologiques, mais également comme moyen de progrès social par des idéaux de gauche et une vision de la société radicalement nouvelle. Parallèlement à sa vision du monde de plus en plus colorée par la politique, son art aussi devient de plus en plus engagé. Ceci ne signifie toutefois pas que ses toiles utilisent des thèmes politiques (ou "locaux"). L'artiste continue de faire des recherches en abstraction dans le cadre de sa contribution continue à l'évolution de l'art.

> Je ne me consacre jamais à un thème local ou une expérience particulière lorsque je peins, j'essaie de me positionner à la pointe de ce qui se produit au niveau de l'art international. Les thèmes locaux et les thèmes palestiniens sont donc soumis à cet objectif principal. Lorsque je fais du thème palestinien consciemment, ça ne fait pas partie de la tendance prédominante de mon œuvre, ça appartient à mon travail politique, comme la série du "Massacre de Kafr Qasem" ou mes tableaux représentant des oliviers. (Entretien avec l'artiste, 2009)

Il est indéniable que son vécu de Palestinienne en exil a joué un rôle prépondérant dans la construction de ses

Political banners and posters.
Banderoles politiques et affiches.

Gethsemane, 1999.
Watercolor, 11 x 15", 28 x 38 cm.
Gethsémani.

Mahmoud and Safa, Kafr Qasem Massacre, 1999.
Conte crayon, 12 ¾ x 19 ½", 32.5 x 50 cm.
Mahmoud et Safa, Massacre de Kafr Qasem.

seated desire for justice and equality, something that she found enunciated in Marxist thought. Halaby's friend and colleague Palestinian writer Inea Bushnaq has also aptly observed that, "The sense of isolation and even alienation experienced as a new-comer to the US could only strengthen Halaby's awareness of who she was and where she came from" (Samia Halaby, Fines Arts Publishing, Beirut 2006). On the other hand, creativity for the artist has been primarily intellectually driven. Abstraction for Halaby is "a visual language that reflects reality," which she further explained in a 1987 essay "Reflecting Reality in Abstract Painting,"

> Intuition plays a role in the development of ideas. Like many others who acknowledge this, I do my best work during rare moments of automatic insight. It is as though the educated consciousness, made conservative by the necessities of daily living, must be repressed to allow the mind to leap to uncharted destinations. This artistic intuition is neither emotional nor subjective; I experience it as an exhilarating intellectual alertness (*Leonardo*, Vol. 20, No.3, 1987).

For Halaby, Constructivism and other abstract movements born amidst revolution provided a "new formal language to reflect its new social content." Abstract painting thus, "deals with the general, which includes illusions of natural principles, physical motions, distribution patterns, light conditions, social organizations. It does not depict particulars." It is of no surprise then that she has been politically active and committed for the majority of her artistic career. Once moving to New York City in 1976, she became heavily involved with like-minded artists and activists, maintaining these two mutually inclusive paths.

In 1979 she traveled to Beirut and met a number of influential Arab artists including Mona Saudi, Ismail Shammout and Tamam al Akhal (who married Shammout in 1959). Many of these first encounters developed into meaningful friendships, as she began exhibiting with a small group of artists that often organized and participated in shows in support of the Palestinian cause. An exhibition in 1981 at the Kunstnernes Hus in Oslo simply titled

With Mohamed Hajras, Oslo, 1981.
Avec Mohamed Hajras, Oslo.

opinions politiques, car il lui a instillé un désir profond de justice et d'égalité qu'elle retrouve exprimé dans la pensée marxiste. L'écrivain palestinienne Inea Bushnaq, une amie et collègue de Halaby, a aussi remarqué très à propos que "le sentiment d'isolation et même d'aliénation qu'elle a vécu en tant que nouvelle venue aux Etats-Unis ne pouvait que renforcer la conscience de Halaby de qui elle était et d'où elle venait" (Samia Halaby, Fine Arts Publishing, Beyrouth 2006). D'autre part, le moteur de la créativité pour Halaby est essentiellement intellectuel. L'abstraction est pour elle "un langage visuel qui reflète la réalité", ce qu'elle explique plus en détail dans un essai de 1987, "Le Reflet de la Réalité dans la Peinture Abstraite",

> L'intuition joue un rôle dans le développement des idées. Comme beaucoup d'autres qui reconnaissent ce phénomène, je produis mes meilleures œuvres lors de rares moments où surgissent des aperçus automatiques. C'est comme si la conscience éduquée, rendue conservatrice par les besoins de la vie quotidienne, devait être réprimée pour permettre à l'esprit de s'élancer vers des destinations inconnues. Cette intuition artistique n'est ni émotionnelle ni subjective; je la perçois comme une vivacité intellectuelle exaltante.' (*Leonardo*, Vol. 20, n° 3, 1987)

Selon Halaby, le Constructivisme et autres courants nés de révolutions contribuèrent à l'établissement d'un "nouveau langage formel qui reflète son nouveau contenu social". Ainsi, la peinture abstraite "s'attache au général, ce qui inclut des illusions de principes naturels, de mouvements physiques, de répartitions différentes, de conditions lumineuses et d'organisations sociales. Elle ne dépeint pas les détails." Il n'est donc pas surprenant que Halaby ait été politiquement active et engagée pour la plus grande partie de sa carrière artistique. Une fois installée à New York en 1976, elle s'implique vraiment avec des artistes et activistes partageant ses idées, maintenant un équilibre entre ces deux voies qui ne sont nullement exclusives.

En 1979, elle se rend à Beyrouth où elle rencontre un certain nombre d'artistes arabes de premier plan dont Mona Saudi, Ismail Shammout et Tamam al Akhal (qui épouse Shammout en 1959). Plusieurs de ces premières rencontres se transforment par la suite en amitiés véritables, tandis qu'elle commence à exposer avec un petit groupe d'artistes qui organisent et participent souvent à des expositions soutenant la cause

"Palestinian Artists," for example, featured Halaby's work alongside that of over a dozen fellow painters, sculptors and print makers. Among them were Sleiman Mansour, Abdul Rahman al Mouzayen, Jumana al Husseini, Moustapha Hallaj and Ibrahim Ghannam-artists she would become acquainted with through such events and would later consider in a seminal publication titled *Liberation Art of Palestine* (2002).

Unfortunately, as she became part of the Arab world's cultural landscape, she faced obstacles in the New York art scene. In 1982, despite being assured tenure at the Yale School of Art, her contract was not renewed. Suspecting that this administrative move was in part due to the lobbying of a certain Zionist professor who disapproved of her outspoken political views and her increasing activity in the Arab world, she responded to the dismissal by arranging for an exhibition called "On Trial: The Yale School" at 22 Wooster gallery, an artist-run space that she had joined a year earlier in lower Manhattan. In addition to the participation of students, staff and alumni, members of Yale University's local union were invited to submit their work as part of a collective demand for "a democratic worker-student-teacher control of education." This type of event, in which art was utilized to inspire political action, bringing together a diverse range of voices, would prove to be one of many that were organized by Halaby in New York.

During the 1980s her oeuvre continued to grow as she began to experiment with other mediums such as computer programming, with which she created kinetic paintings, a practice that was unprecedented at the time. This led to the formation of the Kinetic Painting Group with musicians Hasan Bakr and Kevin Nathaniel Hylton, who joined her in performances at Manhattan's prestigious Lincoln Center and the Brooklyn Museum of Art. She also continued to exhibit her work outside of the US and in 1985 she was invited to participate in the Asilah Festival in Morocco. Three years later, she was the first artist from North America to be invited to the Havana Biennial.

The 1990s for Halaby were shaped by continual visits to the Arab world where she began to show

palestinienne. Une exposition de 1981 au Kunstnernes Hus à Oslo tout simplement intitulée "Artistes Palestiniens", par exemple, inclut des œuvres de Halaby ainsi que de plus d'une dizaine de collègues peintres, sculpteurs et graveurs. Parmi eux se trouvent Sleiman Mansour, Abdul Rahman al Mouzayen, Jumana al Husseini, Moustapha Hallaj et Ibrahim Ghannam, c'est-à-dire des artistes avec lesquels elle fera connaissance grâce à de telles occasions et qu'elle reconnaîtra plus tard dans un ouvrage majeur intitulé Liberation Art of Palestine [L'art de la *Libération en Palestine*] (2002).

Malheureusement, tandis qu'elle commence à figurer dans le paysage culturel arabe, elle rencontre des obstacles sur la scène artistique New Yorkaise. En 1982, bien qu'ayant été assurée d'une chaire permanente à la Yale School of Art, son contrat n'est pas renouvelé. Se doutant que cette décision de l'administration est en partie due à la pression d'un certain professeur sioniste qui n'approuve pas ses vues politiques franches et son implication grandissante dans le monde arabe, elle réagit à son renvoi en organisant une exposition intitulée "On Trial: The Yale School [En Jugement: La Yale School]" à la Galerie 22 Wooster, un espace situé dans Lower Manhattan et tenu par des artistes, auquel elle s'était associée l'année précédente. Non seulement la galerie encourage-t-elle la participation des étudiants, du personnel et des anciens élèves, mais les membres du syndicat local de l'université de Yale sont aussi invités à présenter leurs œuvres dans le cadre d'une demande collective pour "un contrôle démocratique de l'éducation par les travailleurs-étudiants-enseignants". Ce type d'événement, dans lequel l'art sert d'inspiration à l'action politique en rassemblant un éventail de voix différentes, n'est qu'un exemple parmi d'autres de manifestations artistiques organisées par Halaby à New York.

Pendant les années 80, son corpus s'enrichit encore grâce à de nouvelles recherches sur d'autres techniques, telle que la programmation informatique qui lui permet de créer des tableaux cinétiques, une pratique qui ne connaît pas de précédent à l'époque. Ceci culmine dans la formation du Kinetic Painting Group avec les musiciens Hasan Bakr et Kevin Nathaniel Hylton qui l'accompagnent lors de performances au prestigieux Centre Lincoln et au Musée d'art de Brooklyn. Elle continue également d'exposer ses œuvres hors des Etats-Unis et en 1985 elle est invitée à participer au Festival Asilah au Maroc. Trois ans plus tard, elle est la première artiste nord américaine à être invitée à la Biennale de la Havane.

With dealer Marta Santos-Lourdes at Tossan – Tossan Gallery in New York, 1988.
Avec concessionaire Martha Santos-Lourdes à la Gallerie Tossan – Tossan à New York.

Kinetic Painting Group performing at Mona Atassi Gallery, 1997
Groupe Performance de Peinture Kinetic à la Galerie de Mona Atassi.

With Vera Tamari and Birzeit University students, 1997.
Avec Vera Tamari et les étudiants de Birzeit.

Preparing for exhibition at Galerie le Pont, Aleppo, Syria, 1997.
Préparation pour une exposition à Gallerie le Pont, Alep, Syrie.

Nahida, Sami, Samia, and Fouad Halaby, 2007.

With Palestinian Artists Mohammad Rayyan, Ahmad Kanaan and Salam & Zahed Harash, 2007.
Avec les Artistes Palestiniens Mohamed Rayyan, Ahmed Kanaan et Salam et Zahed Harash

in commercial and non-profit art spaces, most notably Le Pont Gallerie in Aleppo, Atassi Gallery in Damascus, Agial Gallery in Beirut, the Sakakini Cultural Center in Ramallah and Darat al Funun in Amman. Making frequent trips to the Levant, sometimes two to three times a year, during which she was actively exhibiting, networking and occasionally teaching, she became a significant member of the region's art scene.

As an artist who openly identifies with the Palestinian cause, being based in New York has been no easy task. With her paintings housed in a number of significant institutions, such as the Guggenheim Museum, the Art Institute of Chicago and the Cleveland Museum of Art, the upper stratum of American art has technically recognized her work- and yet she has been frequently shut out from the mainstream. Refusing to concede to the political tide that dominates the Western art world, she has sought alternative means of exhibiting. Although often resulting in the overlooking of her importance, this has only made Halaby all the more defiant, as she has band together with other marginalized artists, paving the way for many. Whether organizing influential exhibitions of Palestinian art through nonprofits such as Al Jisser Group, which she led for several years, or leading political protests, she has been significant to alternative cultural platforms.

This is perhaps most true of her involvement in the small but important Arab art scene that has existed in the US since the late 1950s. As a friend and mentor to countless artists, she has often hosted gatherings in her Tribeca loft or worked behind the scenes in the planning of events. Virtually every Arab artist, writer or academic who has come to New York has crossed paths with Halaby, as she has often been the go-to figure for those interested in Arab culture.

This is exemplified in her involvement as a featured artist and significant supporter of groundbreaking group exhibitions, notably *Forces of Change: Artists of the Arab World* (1994) at the National Museum of Women in the Arts in Washington D.C., *and Made in Palestine* (2003), which was organized by the Station Museum of Art in Houston, Texas.
After being approached by the Station Museum for suggestions on Palestinian artists, Halaby gladly accepted the task, touring its director and curators across the Arab world for studio visits. This resulted in the inclusion of a range of artists using various mediums, from some of Palestine's biggest names to its emerging talents. After learning that the exhibition had closed in Houston and was turned down by over ninety museums, Halaby spearheaded successful efforts to tour Made in Palestine across the US. In New York, she and Al Jisser Group raised tens of thousands of dollars to host the show in a gallery space in Manhattan's Chelsea art district, where over 1,500 visitors celebrated its opening night.

The artist's experience as an outsider not only inspired her participation in independent initiatives in New York, it pushed her to seek out opportunities in the Arab world. There her work was met with an outpour of support and interest:

> The cultural world in New York has rarely been interested in my work, and this is for obvious political reasons. Isolation there was to some extent self imposed with such a rejection from the New York art scene, I started to turn my attention to the Arab world first in the 1970s. I found an immediate acceptance, everywhere I exhibited- Amman, Beirut, Damascus and Ramallah-the response was overwhelmingly positive. My shows would be written about in the papers the next day. There was an engagement with the work (Interview with the artist, 2009).

With a narrative that speaks volumes of her experience as a Palestinian, Halaby's artistic career has transcended national and cultural borders. A look at her extensive body of work reveals the path of a painter who has sought to contribute to the advancement of society with an aesthetic that reflects reality yet simultaneously presents new ways of understanding our ever-changing world.

Les années 90 sont marquées pour Halaby par des visites régulières au monde arabe où elle commence à exposer dans des espaces à but commercial ainsi que non-lucratif, dont plus particulièrement la galerie Le Pont à Alep, la galerie Atassi à Damas, la galerie Agial à Beirut, le Centre Culturel Sakakini à Ramallah et Darat al Funun à Amman. De par ses nombreux voyages aux pays du Levant – elle en fait parfois deux ou trois par an - elle devient un membre à part entière de la scène artistique locale par sa participation active à des expositions, les contacts qu'elle établit et les cours qu'elle donne parfois.

En tant qu'artiste s'identifiant ouvertement à la cause palestinienne, le fait d'être établie à New York est ardu. Comme ses tableaux font partie des collections de plusieurs institutions de renom, telles que le Musée Guggenheim, l'Art Institute de Chicago et le Musée d'Art de Cleveland, les élites du monde de l'art américain reconnaissent théoriquement son œuvre, et pourtant elle est souvent écartée des courants dominants. Se refusant à céder à la marée politique qui domine le monde de l'art occidental, elle cherche d'autres façons d'exposer. Si cela signifie souvent que l'on néglige son importance, elle en devient d'autant plus déterminée et ceci la pousse à s'allier à d'autres artistes marginalisés, servant d'inspiration à bien d'autres encore. Qu'elle organise des expositions majeures d'art palestinien à travers des organisations à but non lucratif telles que le groupe Jisser, dont elle a longtemps été la figure de proue, ou qu'elle mène des manifestations politiques, elle contribue de façon significative aux plateformes culturelles alternatives.

Ceci est particulièrement vrai quand il s'agit de son activité au sein de la scène arabe - certes limitée mais non-négligeable – qui existe aux Etats-Unis depuis la fin des années 50. En tant qu'amie et mentor de nombreux artistes, elle organise souvent des rencontres dans son loft de Tribeca ou œuvre en coulisses pour contribuer aux préparatifs d'événements culturels. Pratiquement tous les artistes, intellectuels ou écrivains arabes se rendant à New York ont un jour ou l'autre rencontré Halaby, car elle sert souvent d'intermédiaire à ceux qui s'intéressent à la culture arabe.

On le voit dans son soutien assidu à d'importantes expositions collectives et novatrices auxquelles elle participe également en tant qu'artiste, dont plus particulièrement *Forces of Change: Artists of the Arab World* [LesForcesduChangement:LesArtistesduMondeArabe] (1994) au Musée National des Femmes dans les Arts de Washington D.C., and *Made in Palestine* (2003), organisée par le Station Museum of Art de Houston au Texas.

Lorsque le Station Museum la contacte pour qu'elle recommande des artistes palestiniens, Halaby accepte avec joie, emmenant directeur et commissaires en voyage de par le monde arabe afin de visiter des ateliers. Il en résulte l'inclusion d'un éventail d'artistes travaillant des techniques différentes, depuis les plus grands noms de Palestine jusqu'à ses nouveaux talents. Quand elle apprend que l'exposition a fermé à Houston et qu'elle est rejetée par plus de quatre-vingt-dix musées, Halaby fait des efforts couronnés de succès pour que Made in Palestine fasse le tour des Etats-Unis. A New York, avec le groupe al Jisser, elle collecte des dizaines de milliers de dollars pour que l'exposition soit présentée dans une galerie du district artistique de Chelsea à Manhattan, où plus de 1 500 visiteurs fêtent son vernissage.

Le fait d'être marginalisée ne galvanise pas seulement Halaby, la poussant à participer à des initiatives indépendantes à New York, mais l'encourage aussi à chercher des opportunités dans le monde arabe. C'est là que son œuvre suscite un débordement d'intérêt et de soutien public:

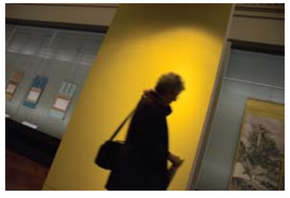
Le milieu culturel New Yorkais s'est rarement intéressé à mon œuvre, et ce pour des raisons politiques évidentes. Je me suis jusqu'à un certain point imposé cette isolation, du fait de ce rejet de la part de la scène artistique new yorkaise; cela m'a poussé à me tourner vers le monde arabe pour la première fois dans les années 70. J'ai tout de suite été acceptée, partout où j'exposais; que ce soit à Amman, Beyrouth, Damas ou Ramallah, les réactions étaient en grande majorité positives. Il y avait des articles dans les journaux les jours suivants. Il y avait un réel intérêt pour les œuvres. (Entretien avec l'artiste, 2009).

La carrière artistique de Halaby est une histoire qui en dit long sur son vécu de Palestinienne et qui transcende les frontières culturelles et nationales. Un regard sur son corpus d'œuvres variées révèle le cheminement d'une peintre qui souhaite contribuer à l'avancée de la société par une esthétique qui reflète la réalité tout en présentant simultanément de nouvelles façons de comprendre un monde en mutation constante.

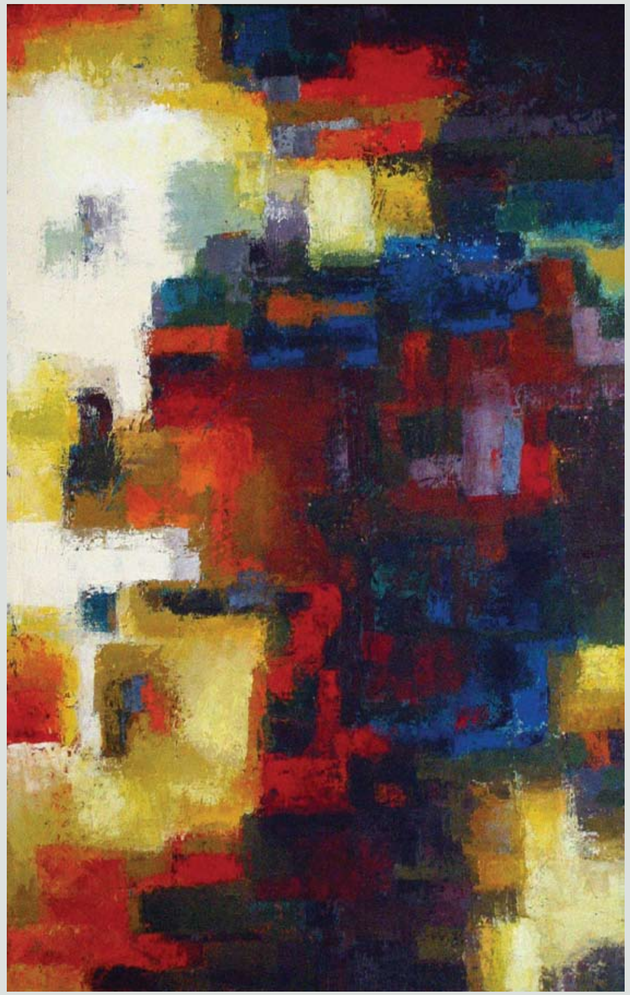
With Khaled Samawi, Damascus 2009.
photo Jean Gordon.
Avec Khaled Samawi, Damas 2009.

With Mona Saudi opening night, Ayyam Gallery, 2009. Photo Nassouh Zaghlouleh.
Avec Mona Saudi la soirée du Vernissage, Ayyam Gallery.

National Museum, Tokyo, 2009.
Photo Ammar Al Beik.
Musée national, Tokyo.



Early Canvases: Abstract Color 1963-1965



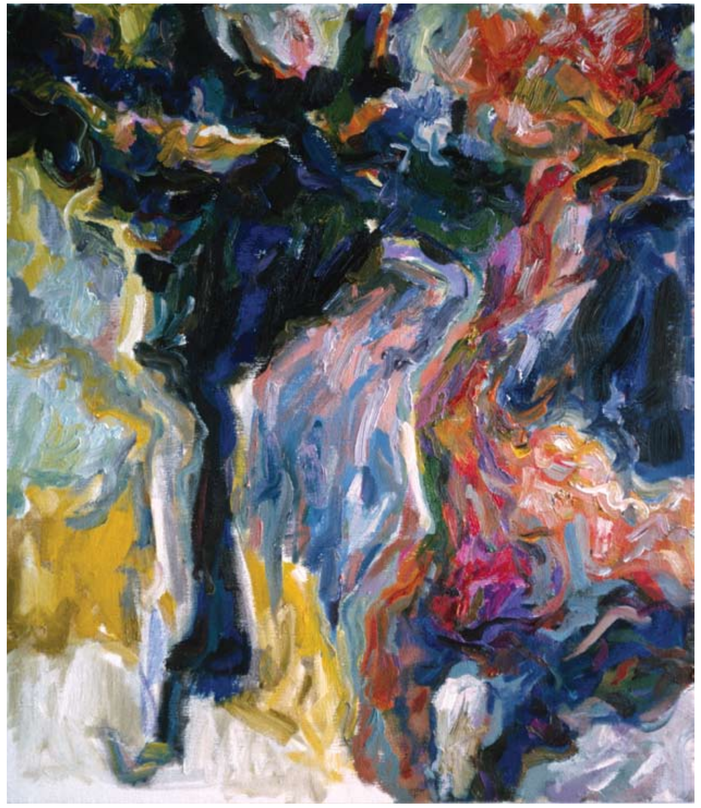
شجرة العصفور
Bird Tree, 1960.
Oil on canvas,
44 x 27 ½", 112 x 70 cm.

By the end of Halaby's academic training in 1963, the experience had left her feeling restless and submerged in the styles of her professors. During her early student days, she had developed an approach to painting that was characterized by "semi-abstracted shape describing experienced reality and [herself]" and was impacted by the works of German Modernist Paul Klee. At the beginning stages of her education, however, her own approach became overpowered by the influence of various instructors. Reflecting on this period nearly fifty years later, Halaby contends,

> As I look back at my student painting, I find that the earliest ones were closest of all to my recent work. The untrammeled delights in making art as an untrained youth was erased by my education and the contradictions of class society. A struggle between accepting and rejecting what I was taught developed my art through many stages and allowed me to return more wisely to that type of delight (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

ليلكة *Lilac Bushes*, 1960. Oil on masonite, 24 x 32", 61 x 81.5 cm.

شجرة متلونة *Many Colored Tree*, 1962. Oil on canvas, 24 x 20", 61 x 51 cm.



Seeking to free her work of these forces, she experimented heavily with new forms. While completing her Master's degree at Indiana University she created a series of canvases employing, "flat bright colors with importance applied to the nature and variation of edges," which she considers to be her first mature work. She was inspired in part by her interest in Cubism, which revolutionized European painting and sculpture by deconstructing, analyzing, then reshaping objects in compositions that also eliminate the spatial depth of a background, allowing for the emphasis to be placed on these new forms.

Halaby's application of these principles is visible in the first painting of the series, "Cubist Garden" (1963, page 21). Dominated by shades of orange, grey and green, the work depicts a nondescript space in which depth is measured by the three-dimensionality of geometric objects that are set against flattened planes. These shapes seem to give life to a gnarled structure that is the focal point of the composition and occupies space at angles that intersect and diverge, creating a sense of movement and volume. The artist is successful in offering such complex space with the strategic application of her palette, which demonstrates an understanding of the relativity of color as explained by German-born American abstract painter Joseph Albers in his seminal 1963 publication *Interaction of Color* (Yale University Press). And yet she maintains a scene that the viewer can identify as existing within an actual realm. The title of the work confirms this, as it implies that a garden has been transformed only in the way that we view it.

Les premières toiles: Couleur Abstraite 1963-1965

A la fin de sa formation académique en 1963, elle se sent impatiente et submergée par le style de ses professeurs. Au début de ses études, elle avait développé une démarche picturale caractérisée par des "formes semi-abstraites décrivant la réalité vécue et [l'artiste elle-même]" qui était influencée par les œuvres du moderniste allemand Paul Klee. Au début de ses études, cependant, sa propre perspective se trouve étouffée sous l'influence de plusieurs enseignants. Se penchant sur cette période après un intervalle de près de cinquante ans, Halaby admet que :

> Quand je regarde les toiles que j'ai produites quand j'étais étudiante, je m'aperçois que c'étaient les premières qui étaient les plus proches de mon travail actuel. Le plaisir sans entraves de faire de l'art en tant que jeune sans formation est ensuite effacé par mes études et les contradictions de la société de classes. Une lutte entre l'acceptation et le rejet de ce qui m'avait été enseigné a fait évoluer mon art, qui traverse alors de nombreuses phases, et m'a permis de revenir avec plus de sagesse à ce type de plaisir.' (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beyrouth, 2006).

Souhaitant libérer son œuvre de ces contraintes, elle fait des recherches approfondies sur de nouvelles formes. Tout en terminant sa maîtrise à l'Université d'Indiana, elle crée une série de toiles en utilisant "des couleurs vives et plates, l'accent étant mis sur la nature des contours et leurs variations", qu'elle considère comme ses premières œuvres de maturité. Elles s'inspirent en partie du Cubisme, auquel elle s'intéresse et qui avait révolutionné la peinture et sculpture européennes en déconstruisant et analysant des objets pour ensuite les reconfigurer dans des compositions qui éliminent la profondeur spatiale de l'arrière-plan, mettant l'accent sur ces nouvelles formes.

Le premier tableau de la série, "Cubist Garden [Jardin Cubiste]" (1963) montre comment Halaby applique ces principes. Des tons d'orange, de gris et de vert dominent dans cette œuvre qui dépeint un espace indéfini dans lequel la profondeur se mesure par la tridimensionnalité d'objets géométriques placés devant des espaces aplanis. Ces formes semblent engendrer une structure noueuse qui sert de point focal à la composition en occupant

حديقة تكعيبية
Cubist Garden, 1963.
Oil on canvas,
10 ¼ x 14 ½", 26 x 37 cm.

دراسة الأحمر وأحمر
Study for Red and Red, 1963.
Oil on Canvas,
10 ½ x 11 ¼", 26.5 x 28.5 cm.

A subsequent work “Pale Sea and Yellow” (1963, page 23), displays the further reduction of traditional perspective through a nonlinear treatment of space that does away with the horizon all together yet is able to create a sense of depth through the use of color and the converging of planes. The result is a composition that gives the impression of looking at nature from overhead, making the picture plane function as an aerial view. This is not unlike the experiments that Malevich undertook in the early 1900s, when he considered how landscapes appeared from above as a new way of seeing, which heavily influenced the establishment of Suprematist principles of abstraction. Halaby focused her attention on somewhat organic forms and fields of color that coalesce with thin, sharp lines and limited brushwork. In place of the fundamental hard-edged geometric shapes that Malevich would have used to imply variations in depth, she employs “flat, bright colors.”

(Continued page 30)

المريول *The Apron*, 1963. Oil on Canvas,
32 ¾ x 42”, 83 x 106.5 cm. Private Collection.

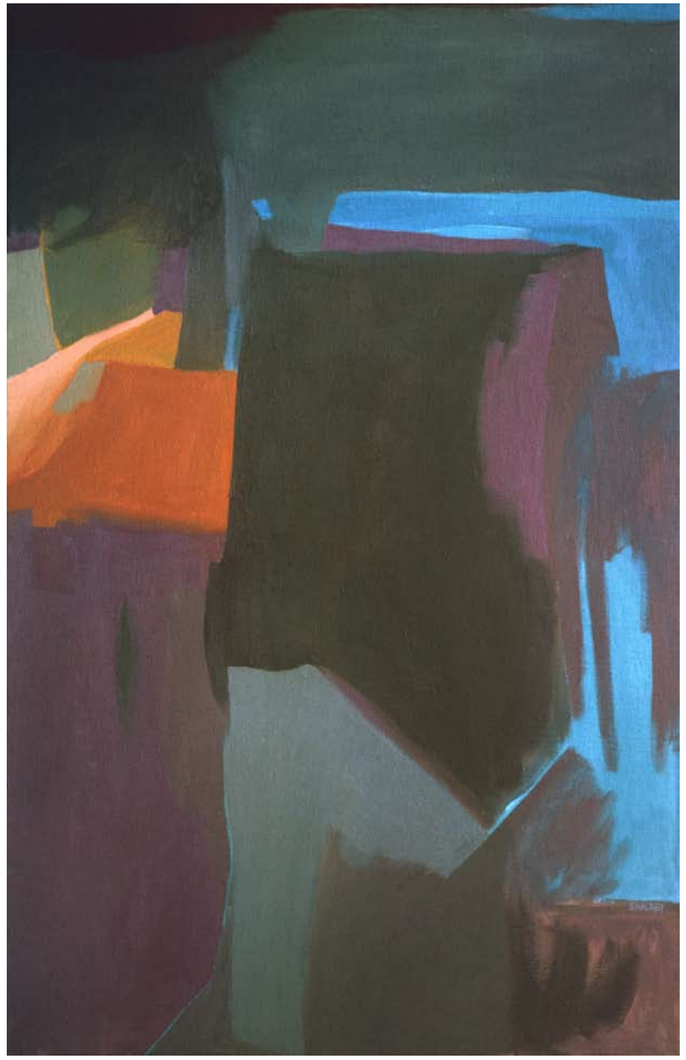
l'espace à des angles qui s'entrecoupent et divergent, ce qui produit une impression de mouvement et de volume. L'artiste parvient à créer un espace d'une telle complexité grâce à l'utilisation stratégique de sa gamme de couleurs, qui témoigne d'une connaissance de la relativité de la couleur telle que l'exprime le peintre abstrait américain d'origine allemande Joseph Albers dans son texte précurseur de 1963 *Interaction of Color* [L'Interaction des Couleurs] (Yale University Press). Et pourtant il y demeure une scène que le public peut identifier comme existant dans le domaine réel. Le titre de l'œuvre le confirme, suggérant qu'un jardin a été transformé simplement par notre façon de le percevoir.

Une œuvre suivante, "Pale Sea, Yellow, Blue [Mer Pâle, Bleue et Jaune]" (1963) témoigne d'une réduction encore plus radicale de la perspective traditionnelle par un traitement non linéaire de l'espace qui se passe complètement de ligne d'horizon mais qui pourtant parvient à créer une impression de profondeur grâce à l'utilisation de la couleur et la convergence des plans. Il en résulte une composition qui donne l'impression que la nature est vue du dessus, de façon à ce que le champ du tableau fonctionne comme une vue aérienne, ce qui ne va pas sans rappeler les recherches de Malévitch. Au début des années 1900, il étudie l'apparence des paysages vus du dessus, et cette nouvelle façon de voir influence considérablement l'établissement des principes Suprématistes de l'abstraction. Halaby s'intéresse à des formes plutôt organiques, des champs de couleur qui se coagulent en de fines lignes précises avec une utilisation limitée de la texture. Au lieu des formes géométriques fondamentales aux contours nets que Malévitch aurait utilisées pour suggérer des variations de profondeur, elle utilise des "couleurs vives et plates".

(Suite page 30)

الأصفر والبحري الفاتح
Pale Sea and Yellow, 1963. Oil on canvas,
42 x 32 ½”, 106.5 x 82.5 cm.
Private collection.

مرسمي في إنديانا يونيفيرسيتي Studio at Indiana University, 1963.



التخرّج *Graduation,* 1963. Oil on canvas,
51 x 22 ½", 129.5 x 57 cm. Coll. Indiana University Museum

مربع أصفر
Yellow Square, 1963.
Oil on canvas,
12 x 13 ½”, 30.5 x 34.5 cm.

مربع أحمر داخل الأخضر
Red Square in Green, 1963.
Oil on canvas,
13 ½ x 12”, 34.5 x 30.5 cm.

الزرقاء المخضرة الكبيرة
Largest Blue Green, 1963.
Oil on canvas,
56 ½ x 43”, 143.5 x 109 cm.

◄ مدينتان *Two Cities,* 1967. Oil on canvas,
45 x 30”, 114.5 x 76 cm. Coll. General Mills.

التوأم الأصفر *Twin Yellows,* 1963.
Collage, 12 ½ x 9”, 30.5 x 23 cm.

أحمر و أخضر *Red and Green,* 1963.
Collage, 12 ½ x 9”, 30.5 x 23 cm.

ألوان مكمّلة *Complimentary Colors,* 1963.
Collage, 13 ¼ x 9 ½”, 33.5 x 24 cm.

ورقة خضراء *Green Leaf,* 1965.
Oil on masonite, 15 x 12”, 38 x 30.5 cm.

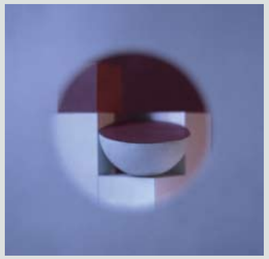
"ورقة من العالم الخارجي، ستارة الطبيعة الصامتة، وحامل لوحة جديد نظيف، حددت مجتمعة اتجاهاً جمالياً بسيطاً قد نما."

"A leaf from the world outside, the still life drape, and a new clean easel, together defined a simple aesthetic direction which grew."

"Une feuille trouvée dehors, un drapé de nature morte, et une nouvelle toile vierge sur le chevalet, ces trois éléments, pris ensemble, définissaient une direction esthétique simple qui s'est développée par la suite."

طبيعة صامتة ١
Still Life I, 1967. Photograph.

طبيعة صامتة ٢
Still Life II, 1967. Photograph.



Geometric Still-Life: 1966-1970

Although working in complete abstraction for the next few years, in 1965 the artist felt the series had completed its cycle and decided to take her aesthetic in a fresh direction. While taking life drawing she painted a realistic still life of a delicate green leaf against a floating white cloth, which was about to lead to a significant discovery,

> I began to feel that I must make a clean, new beginning and erase my teachers and my past out of my thoughts. This is the first dry end in my work. I tried many different things, then found a path, which was inspired by a painting similar to Jan Van Eyck’s 1434 “Arnolfini Wedding” portrait. A series began which I hoped would be a continuous series, a series that would develop for the rest of my life by visual conjugation, that is by changing things from one condition to another, by analysis, by slicing and recombining (Correspondence with the artist, 2010).

The painting that inspired Halaby’s new series was “Virgin and Child in Domestic Interior” (ca. 1460-67) by Flemish master Petrus Christus, a student of Van Eyck’s. The work, which was executed with the painstaking realism that was popular in the early Renaissance in Flanders, was housed at the Nelson-Atkins Gallery of Art in Kansas City. At the time Halaby was teaching at the Kansas City Art Institute and had a quiet studio on the second floor of a small house that was available to faculty members.

Working in near isolation, she was able to focus on a formal question regarding the treatment of edges in art as the basis for her new canvases. Upon discovering Christus’ work, she was drawn to a small orange that rests in a windowsill of the picture-a seemingly inconsequential detail of the allegorically driven composition that is laden with objects and symbols. And yet Halaby’s artistic intuition drew her to the ways in which Christus painted his own still life using the basic properties of light as it shines on a circular object. The Flemish painter had followed the lead of Van Eyck, who painted a similar still life in his “Arnolfini Wedding” portrait. Van Eyck

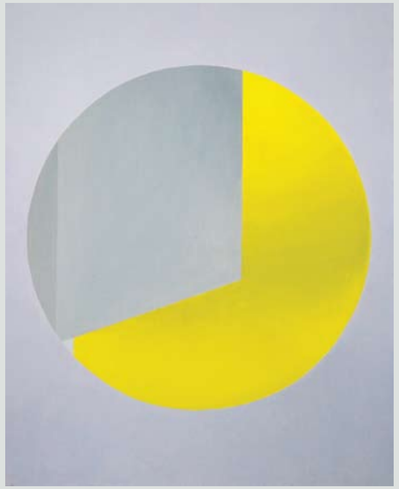
Natures Mortes Géométriques: 1966-1970

Bien que travaillant sur l'abstraction pendant les années suivantes, en 1965 l'artiste sent que la série a achevé un cycle et décide de mener son esthétique dans de nouvelles directions. Tout en étudiant le dessin d'après nature, elle peint une nature morte réaliste d'une délicate feuille verte placée devant un tissu blanc flottant, qui la mènera à une découverte fondamentale:

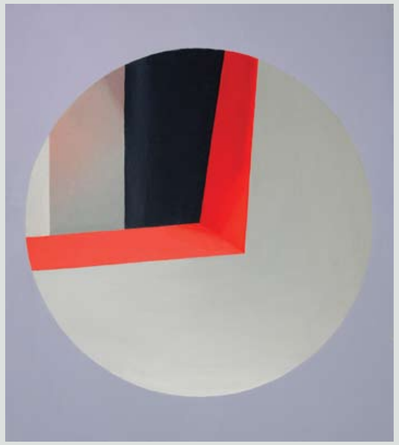
> J'ai commencé à sentir qu'il me fallait reprendre depuis le début et effacer mes professeurs et mon passé de mes pensées. C'est la première impasse dans mon travail. J'essaye alors beaucoup de choses différentes, puis je trouve une voie, qui s'inspire d'une toile similaire au portrait de 1434 "Le Mariage des Arnolfini" de Jan Van Eyck. Une série commence alors dont j'espérais qu'elle serait une série continue, une série qui se développerait jusqu'à la fin de mes jours par conjugaison visuelle, c'est-à-dire en changeant les formes d'un état à un autre en analysant, disséquant et recombinant des éléments. (Correspondance avec l'artiste, 2010)

La toile qui inspire la nouvelle série de Halaby s'intitule "Vierge à l'Enfant en Intérieur Domestique" (env. 1460-67), du maître flamand Petrus Christus, un élève de Van Eyck. L'œuvre, réalisée dans le réalisme minutieux populaire dans les Flandres au début de la Renaissance, se trouve à la Galerie d'art Nelson-Atkins à Kansas City. A cette période, Halaby enseigne à l'institut d'art de Kansas City et jouit d'un atelier calme au deuxième étage d'une petite maison réservée aux membres du personnel enseignant de l'université.

Travaillant dans une isolation presque complète, elle se concentre sur une question formelle vis-à-vis du traitement des contours dans l'art qui sert de base à ses nouvelles toiles. Quand elle découvre l'œuvre de Christus, une petite orange placée sur un rebord de fenêtre dans l'image l'attire, un détail apparemment sans importance dans une composition allégorique où figurent pléthore d'objets et de symboles. Et pourtant l'intuition artistique de Halaby la guide vers l'emploi par Christus dans sa nature morte des propriétés de base de la lumière lorsqu'elle qu'elle luit sur un objet circulaire. Le peintre flamand suivait les traces de Van Eyck, qui avait peint une nature morte similaire dans son portrait "Le Mariage des Arnolfini". Van Eyck maîtrisait la



كرة صفراء
Yellow Sphere, 1966.
Oil on board,
19 ¾ x 15 ¾”, 50 x 40 cm.



خط أحمر
Red Line, 1966.
Oil on board,
18 x 16”, 45.5 x 40.5 cm.

المرسم في "كنساس سيتي"

Kansas City Studio, 1966.
Oil on canvas,
40 x 34 ½", 101.5 x 86.5 cm.

"أوضحت لوحة "المرسم في "كنساس سيتي"" الجمالية التي بدأتها "الورقة الخضراء". الطبيعة الصامتة، الإطار الذي نظرت منه، والكرسي الذي جلست عليه كرسامة أشارت إلى نيتي في أن أقارن نظرية المنظور مع حقيقة الرؤية."

"Painting *The Studio in Kansas City* clarified the aesthetic initiated by *Green Leaf.* The still life, the frame through which I looked, and the chair on which I sat as a painter indicated my intention to compare the theory of perspective with the reality of seeing."

"En peignant *The Studio in Kansas City* [L'Atelier à Kansas City] l'esthétique abordée dans *Green Leaf* [Feuille Verte] est devenue plus évidente. La nature morte, le cadre à travers lequel je regardais, et la chaise sur laquelle j'étais assise en tant qu'artiste soulignaient mon intention de confronter la théorie de la perspective à ce qu'on voit en réalité".

كرة زهرية اللون

Pink Sphere, 1966.
Oil canvas, 37 x 37", 94 x 94 cm.

mastered the technique of creating an illusionistic space in which objects seem to jet out from the picture plane according to scientific properties.

Halaby was interested in the ways in which a three-dimensional object can be portrayed on a two-dimensional surface and how the human eye understands the presence of edges. The edges of objects in the picture plane signal what in reality are surfaces seen from their end. The artist thus felt she could explore the compression of a surface into a line.

In painting there are several dimensions. The first two are the vertical and horizontal divisions (or coordinates) of the picture plane, which optically situate the representation of an object on a flat surface. The third dimension is suggested with the depiction of a space that lies perpendicular to these coordinates so that the illusion of volume and depth is created. As the most essential property of perpendicularity is the meeting of two lines at a 90-degree angle, if this point does not exist, as in the case of a circular object, how is the third dimension portrayed?

> How shapes fit the picture plane was uppermost. Also very important was a wish to satisfy my curiosity about how we really see by examining with great care not only shading but edges as well. I felt hypnotized by the problem of painting edges where a sizable surface is foreshortened into a simple line in a painting. In my education Cezanne was said to be the master of edges…To my dismay, I found that he used a broad dark line around still life objects. (Correspondence with the artist, 2010).

Halaby began to search for the answers to these questions by first building her own geometric objects, three dimensional models that she then situated in a still life in her studio. She was delighted by the process of constructing "a sculptural assemblage as a still life." Examining them under various lights, she was able to see how shadows play an important role in visually distinguishing an object.

> At first the still lifes were very informal. And then I got the picture plane within the still life, and

technique permettant de créer un espace illusoire dans lequel des objets semblent être projetés hors du plan pictural selon des propriétés scientifiques.

Halaby s'intéresse à la façon dont un objet en trois dimensions peut être rendu sur une surface en deux dimensions et comment l'œil humain comprend la présence de contours. Les contours des objets dans le champ pictural indiquent ce qui en réalité sont des surfaces vues depuis leur bout. L'artiste se sent donc en mesure d'explorer la compression d'une surface en une ligne.

En peinture, il y a plusieurs dimensions. Les deux premières sont les divisions (ou coordonnées) horizontales et verticales du plan pictural, qui situent optiquement la représentation d'un objet sur une surface plane. La troisième dimension est suggérée par la création d'un espace qui se tient perpendiculairement à ces coordonnées de façon à créer une illusion de volume et de profondeur. Comme la propriété essentielle de la perpendiculaire est la rencontre de deux lignes à un angle à 90 degrés, si ce point n'existe pas, comme dans le cas d'un objet circulaire, comment alors représenter la troisième dimension?

> Ce qui était de la plus haute importance, c'était comment les formes s'intègrent dans l'espace pictural. Une autre priorité était un désir de satisfaire ma curiosité vis-à-vis de comment on voit réellement, en examinant avec beaucoup de soin non seulement les zones d'ombre mais aussi les contours. J'étais obnubilée par un problème: comment peindre les contours lorsqu'une surface de grande taille est raccourcie en une simple ligne une fois sur toile. Pendant mes études, on m'avait dit que Cézanne était le maître des contours… A ma grande déception, je découvris qu'il utilisait une épaisse ligne noire pour définir les contours des sujets de ses natures mortes. (Correspondance avec l'artiste, 2010)

Halaby commence alors à chercher des réponses à ces questions en construisant tout d'abord ses propres objets géométriques, des modèles en trois dimensions qu'elle installent alors en nature morte dans son atelier. Ce processus, la construction d'un "assemblage sculptural en guise de nature morte", lui procure beaucoup de plaisir. En l'examinant sous plusieurs éclairages, elle comprend que les ombres jouent un rôle

المرسم في «كنساس سيتي» (صورة)
The Studio in Kansas City, 1966.

كرة لامعة

Mirror Sphere, 1968.
Oil on canvas, 26 x 22 ½", 66 x 57 cm.

كرة لامعة خضراء

Green Mirror Sphere, 1968.
Oil on canvas, 11 x 11", 28 x 28 cm.

نصف كرة خضراء ➤

Green Half Sphere, 1967.
Oil on canvas, 37 x 37", 94 x 94 cm.
Private collection.

then came the cube. Why the need to paint it? We are trying to put three-dimension on a two-dimensional surface, it is much more difficult… I rendered some of the paintings into bas-relief, and then I painted images of the bas-relief. I also first used spheres and boxes, then cylinders, then rings, then cubes (Correspondence with the artist, 2010).

One of the earliest works of the series was "Green Sphere" (1966, page 36), in which a limited palette of white, grey and sea green is used alongside strategic shading and foreshortening to create the illusion of a three-dimensional form. Setting her spheres on rectangular or square bases, Halaby was able to use the foreshortened quadrilateral form to suggest depth. This is exactly what the Flemish painters had set out to do. Without these angles anchoring the composition, however, how could a sphere be depicted?

Eliminating them altogether, she began to isolate the sphere, dissecting it from a central point so that it appears sliced open. This occurs in the 1967 painting "Green Half Sphere," (page 35) which shows the sphere from her previous work wedged into a circular opening of a plane that now functions as the picture's surface. Using different colored light sources-a bluish light coming from a nearby window and an incandescent flood light that produced an orange cast so that some of the shadows were blue or brown-two critical things occurred. First a sense of depth in front of the picture plane was created by increasing the number of shadows thus providing a clear contrast between present and absent parts of the sphere while emphasizing its volume. Second, and most importantly, this allowed for the emergence of angles within the inner portion of the sphere itself. For the artist, "An analytical urge arose to enrich this geometric precision. Images became enriched as they took one material form after another" (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

(Continued page 43)

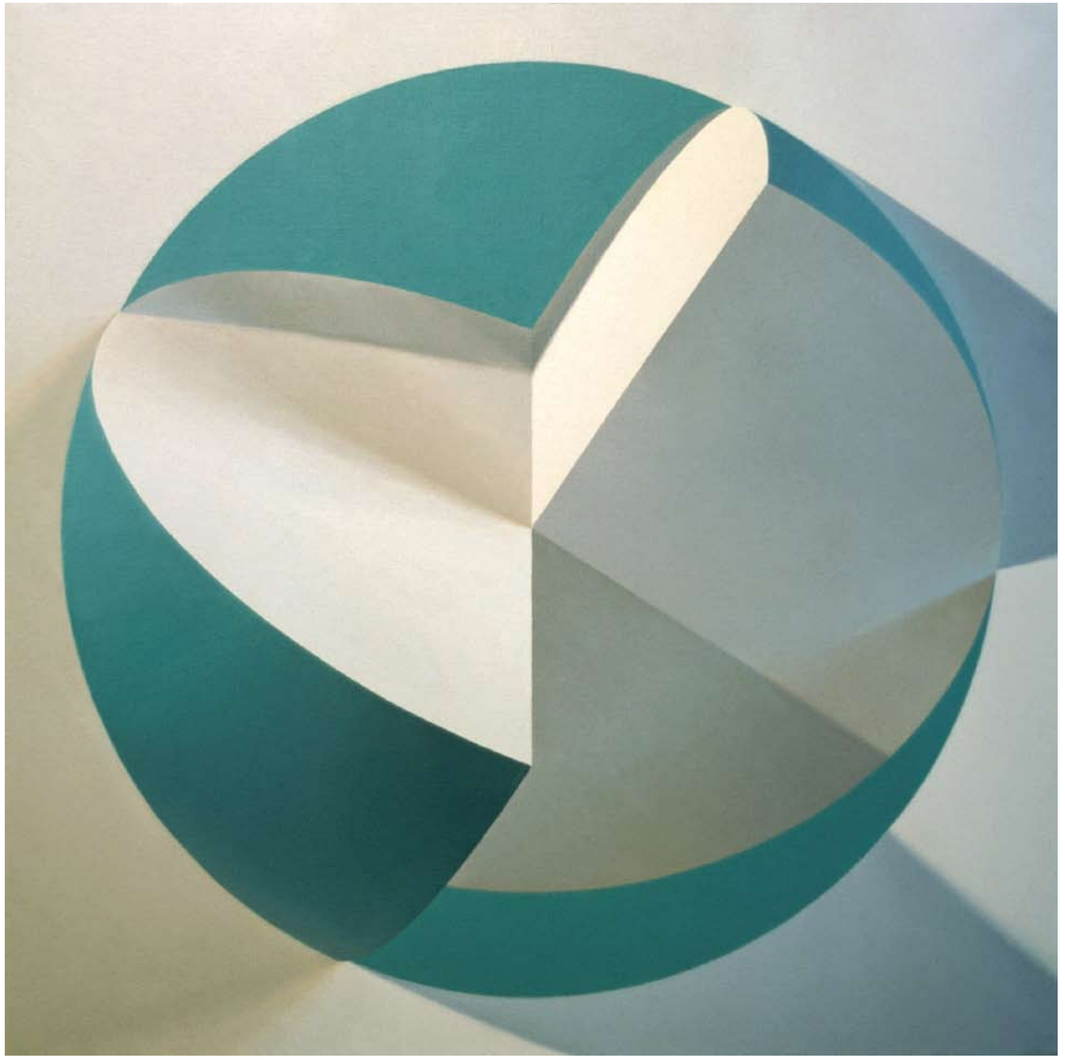
prépondérant dans notre façon de percevoir les objets.

Au début mes natures mortes étaient très informelles. Et puis je mis le plan pictural dans la nature morte, et puis vint le cube. Pourquoi ai-je eu besoin de le peindre? On essaye de mettre trois dimensions sur une surface en deux dimensions, c'est beaucoup plus difficile… J'ai rendu certaines toiles en bas-relief, puis j'ai peint des images du bas-relief. J'ai aussi d'abord utilisé des sphères et des boîtes puis des cylindres, des anneaux et enfin des cubes. (Correspondance avec l'artiste, 2010)

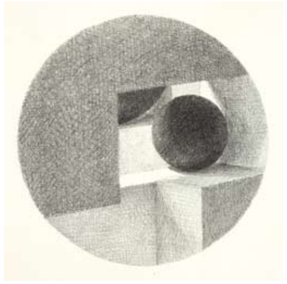
Une des premières toiles de la série s'intitule "Green Spheres [Sphères Vertes]" (1966), dans laquelle elle utilise une gamme restreinte de blanc, gris, et vert d'eau avec des ombres stratégiquement placées et un raccourcissement de la perspective pour créer l'illusion d'une forme en trois dimensions. Plaçant les sphères sur des bases rectangulaires ou carrées, Halaby suggère la profondeur en ayant recours à la forme quadrilatérale raccourcie. C'est exactement ce que les peintres flamands se proposaient de faire. Sans ces angles servant à ancrer la composition, toutefois, comment dépeindre une sphère?

Les éliminant complètement, elle commence par isoler la sphère dans la composition, la disséquant d'un point de vue central de façon à ce qu'elle apparaisse comme coupée en deux. Ce phénomène se produit dans la toile de 1967, "Green Half Sphere [Demi sphère Verte]" qui dépeint la sphère d'œuvres précédentes placée dans une ouverture circulaire d'un plan qui fonctionne alors comme une surface. Elle utilise des sources lumineuses de couleurs différentes (une lumière bleutée venant d'une fenêtre à proximité et un éclairage incandescent qui produit une teinte orangée, colorant certaines ombres en bleu ou brun) ce qui produit deux effets cruciaux. Tout d'abord, la multiplication des ombres projetées crée une impression de profondeur au premier plan, ce qui produit un contraste évident entre les parties présentes et manquantes de la sphère. Deuxièmement, et c'est le plus important, ceci permet à des angles de ressortir de l'intérieur de la sphère elle-même. Selon l'artiste, "j'ai ressenti un besoin analytique d'enrichir cette précision géométrique. Les images s'enrichissent lorsqu'elles prennent une succession de formes matérielles" (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing, Beyrouth, 2006).

(Suite page 43)



كرة خضراء *Green Sphere,* 1966.
Oil on canvas, 26 x 22”, 66 x 56 cm.



كرة زرقاء داخل نافذة، دراسة
Drawing for *Blue Window Sphere*, 1966.
Pencil on paper, 9 x 9”, 23 x 23 cm.

صندوق داخل إطار
Box Window, 1966.
Oil on canvas, 40 x 34 ¾”, 101.5 x 88 cm.

"هذه اللوحة عن صندوق فارغ هي تعريف آخر أيضاً للوحة خادعة. إنها غرفة ما، مضاءة من الأمام، ومرسومة وفق منظور ولكنها لا تحوي أية عناصر يمكن أن تعطينا فكرة عن حجم هذه الغرفة."

"This painting of an empty box is yet another definition of illusionist painting. It is a kind of room, illuminated from the front, and drawn in perspective, but contains no objects that might give us an idea of its size."

"Cette toile représentant une boîte vide est une définition de plus de la peinture illusionniste. C'est une sorte de pièce, éclairée par devant, et dessinée en perspective mais qui ne contient aucun objet qui puisse nous donner une idée de sa taille."

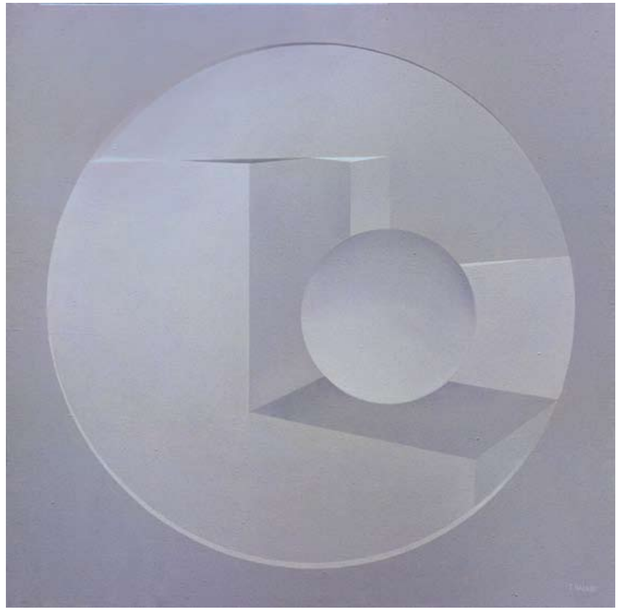
➤ كرة زرقاء داخل نافذة *Blue Window Sphere,* 1966.
Oil on canvas, 37 x 37”, 94 x 94 cm. Private collection.

صندوق برتقالي

Orange Box, 1966. Oil on canvas, 26 x 22 ½”, 66 x 57 cm.
Private collection.

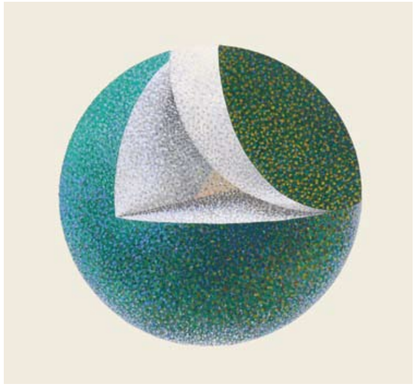
تجويفات بارزة

Aggressive Recessions, 1966. Oil on canvas, 37 x 37”, 94 x 94 cm.
Coll. Commerce Towers Trust, Kansas City.



نافذة زرقاء

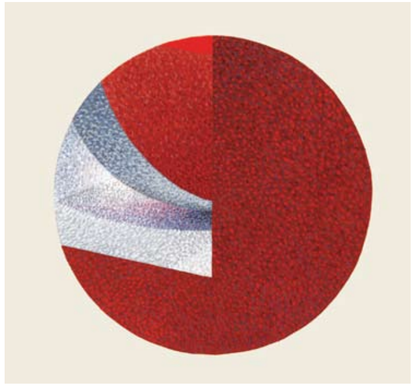
Blue Window, 1966.
Oil on canvas,
55 x 46”, 140 x 117 cm.
Private collection.



مقاطع في كرة خضراء *Green Sphere Divisions,* 1967.
Gouache on paper, 5 ¾ x 5 ¾", 14.5 x 14.5 cm.

كرة من لون البطليخ *Mellon Sphere,* 1967.
Gouache on paper, 6 ½ x 7", 16.5 x 18 cm.

نافذة حمراء *Red Window,* 1967.
Gouache on paper, 5 ¾ x 5 ¾", 14.5 x 14.5 cm.



كرة زرقاء وبيضاء *Blue and White Sphere,* 1967.
Gouache on paper, 5 ¾ x 5 ¾", 14.5 x 14.5 cm.

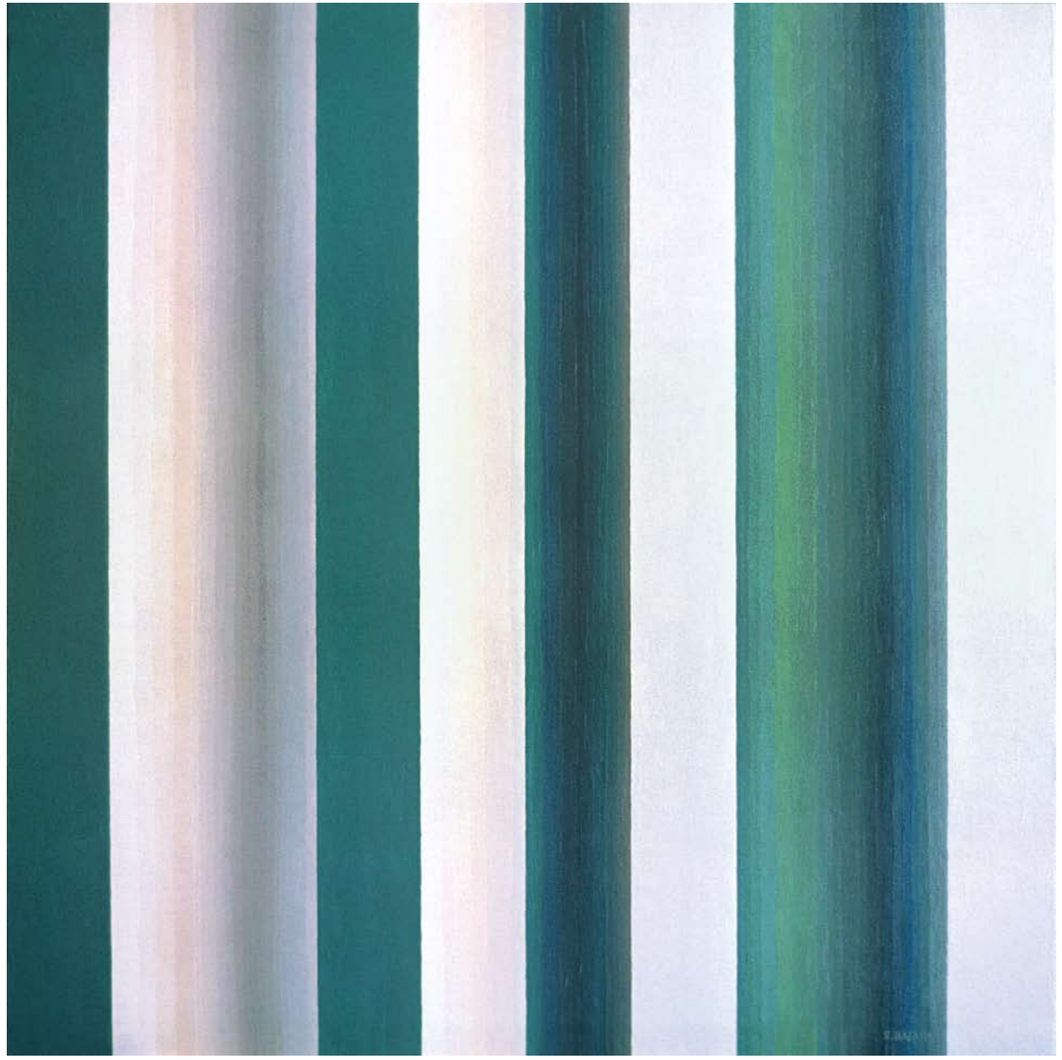
خسوف

Eclipse, 1967.
Oil on canvas,
40 x 34 ½", 101.5 x 86.5 cm.

"عادة يكون سطح اللوحة واضحاً بحيث يمكننا أن نرى عبره مشهداً خلفياً. في لوحة "خسوف"، كان سطح اللوحة المستطيل غير شفاف ولكن فيه فتحة دائرية. هناك نصف كرة رمادية متوضّعة في هذه الفتحة ومضاءة من الخلف، مما خلق وهماً بصرياً يصعب فيه أن نحدد النصف الصلب من النصف الغائب. ومثل نصف الكرة الخضراء، فإن موضوع الطبيعة الصامتة، وأجزاء الكرة، تبدو أمام سطح اللوحة تماماً كما تبدو في خلفه."

"Normally, the surface of the painting is clear so we can see through it to a scene behind. In *Eclipse*, The rectangular surface of the picture is opaque but has a circular opening. A grey half sphere is wedged in this opening and illuminated from behind. An Optical illusion is created whereby it is hard to decide which half is solid and which absent. Like *Green Half Sphere*, the still life object, the sections of the sphere, appear as much in front of as behind the picture's surface."

"Normalement, la surface d'un tableau est limpide de façon à ce qu'on puisse voir la scène qui se déroule derrière à travers. Dans *Eclipse*, la surface rectangulaire de l'image est opaque mais il s'y trouve une ouverture circulaire. Un hémisphère gris logé dans cette ouverture est éclairé par l'arrière. Ceci produit une illusion d'optique qui fait qu'il est difficile de décider quelle moitié est solide et quelle moitié manque. Comme dans *Green Half Sphere* [Demi Sphère Verte], le thème de cette nature morte, en l'occurrence les sections de la sphère, semble apparaître aussi bien devant que derrière la surface de l'image."



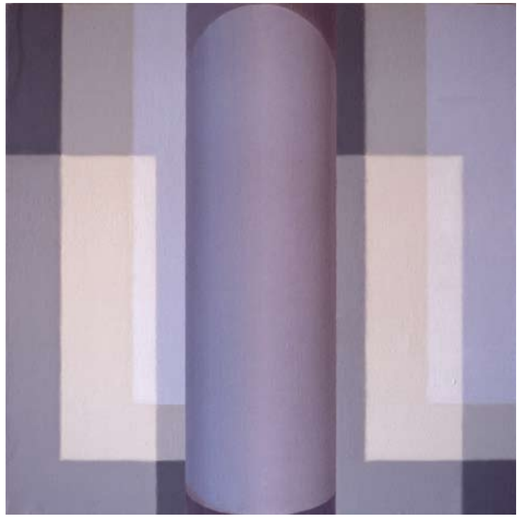
She then began examining how cylinders and local color could affect the illusion of depth. The painting “Three Cylinders”(1968, page 42) demonstrates this with three cylinders, one white, one green and a third that is divided vertically into equal parts of green and white. While the green cylinder, which is set against a white background, appears to possess the same three-dimensionality as the white cylinder, which has a green background, the division of the central cylinder made the creation of depth quite difficult. Through “Three Cylinders,” Halaby discovered that painting what the eye sees will not always create depth and found that the surface color of volume affects the illusion of depth, determining the answer to her initial question. Color-or more specifically the relationships of colors-could also function as a means of creating depth. This was crucial to the depicting of reality through abstraction.

Elle commence alors à examiner les effets des cylindres et de zones de couleur sur l'illusion de profondeur. On le voit dans la toile "Three Cylinders [Trois Cylindres]" (1968) où figurent trois cylindres, un blanc, un vert et un autre divisé verticalement en deux parties égales, l'une verte et l'autre blanche. Si le cylindre vert, qui est placé sur un fond blanc, semble posséder trois dimensions, de même que le cylindre blanc, qui est sur un fond vert, la division du cylindre central rend l'illusion de profondeur plus difficile à reproduire. Grâce à "Three Cylinders", Halaby découvre que l'illusion du volume en trois dimensions est une formule, alors que si l'on peint ce que l'œil voit, on n'obtient pas toujours l'impression de profondeur. De plus, elle découvre que la couleur de surface du volume influence l'illusion de profondeur, déterminant la réponse à sa question initiale. La couleur, ou plus précisément les relations entre différentes couleurs, peut aussi fonctionner comme un moyen de rendre la profondeur, ce qui est crucial pour celui qui souhaite représenter la réalité à travers l'abstraction.

◄ ثلاث أسطوانات *Three Cylinders,* 1968.
Oil on canvas, 24 ½ x 24 ½”, 62 x 62 cm.

شكلين أسطوانيين *Two Vertical Cylinders,* 1968.
Oil on canvas, 21 x 21”, 53.5 x 53.5 cm. Private collection.

قوس أسطواني *Arch Cylinder,* 1968.
Oil on canvas, 18 x 18”, 45.5 x 45.5 cm. Private collection.



تقاطع أبيض *White Cross*, 1969.
Oil on canvas, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm.

الأسود جميل *Black is Beautiful*, 1969. ➤
Oil on canvas, 66 x 66", 167.5 x 167.5 cm.

تقاطع أسود *Black Cross, 1969.*
Oil on canvas, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm.

These cylinders were then fit together in a cross-like shape, emphasizing greater color variation. In paintings such as "Black Cross", (page 44) and "Black is Beautiful," (page 45)which were both executed in 1969, these intersecting shapes were set against backgrounds that also relied on color to suggest depth. In this series, Halaby continued to use classical shading and directional illumination. These works also demonstrate how the central object is not shown in the distance but rather placed just behind the picture plane, which then becomes an essential part of the still life and casts shadows on both the cylinder and the surface behind them.

Halaby utilized shading in her "cross" paintings and applied it with obvious understanding of color variations between direct light and reflected light, a technique she observed while studying the works of Leonardo da Vinci and the portraits of Rembrandt, whose paintings she closely examined while visiting Holland. What is also of interest is that "Black Cross" and "Black is Beautiful" are some of the earliest examples of the artist applying overtly political titles to her abstract works.

> During the 1960s, I was inspired by the Black Liberation movement and made "Black is Beautiful" as homage to people of African origin -- struggling against racism in the US. To inspire confidence and self-assurance in those long oppressed, the movement initiated a Black-is-Beautiful campaign. Mankind and civilization are thereby enriched and I myself am inspired by groups who assert their rights after extensive oppression (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

The last phase of this Geometric abstraction came about in late 1970 when she abandoned still lifes and began to plan paintings on graph paper. This allowed for her explorations of shapes to expand and eventually led to new types of abstractions. It is important to recall that just a few years before, she had returned from the Arab world and Turkey with profound insights into the use of abstraction in Islamic and Arab art.

(Continued page 56)

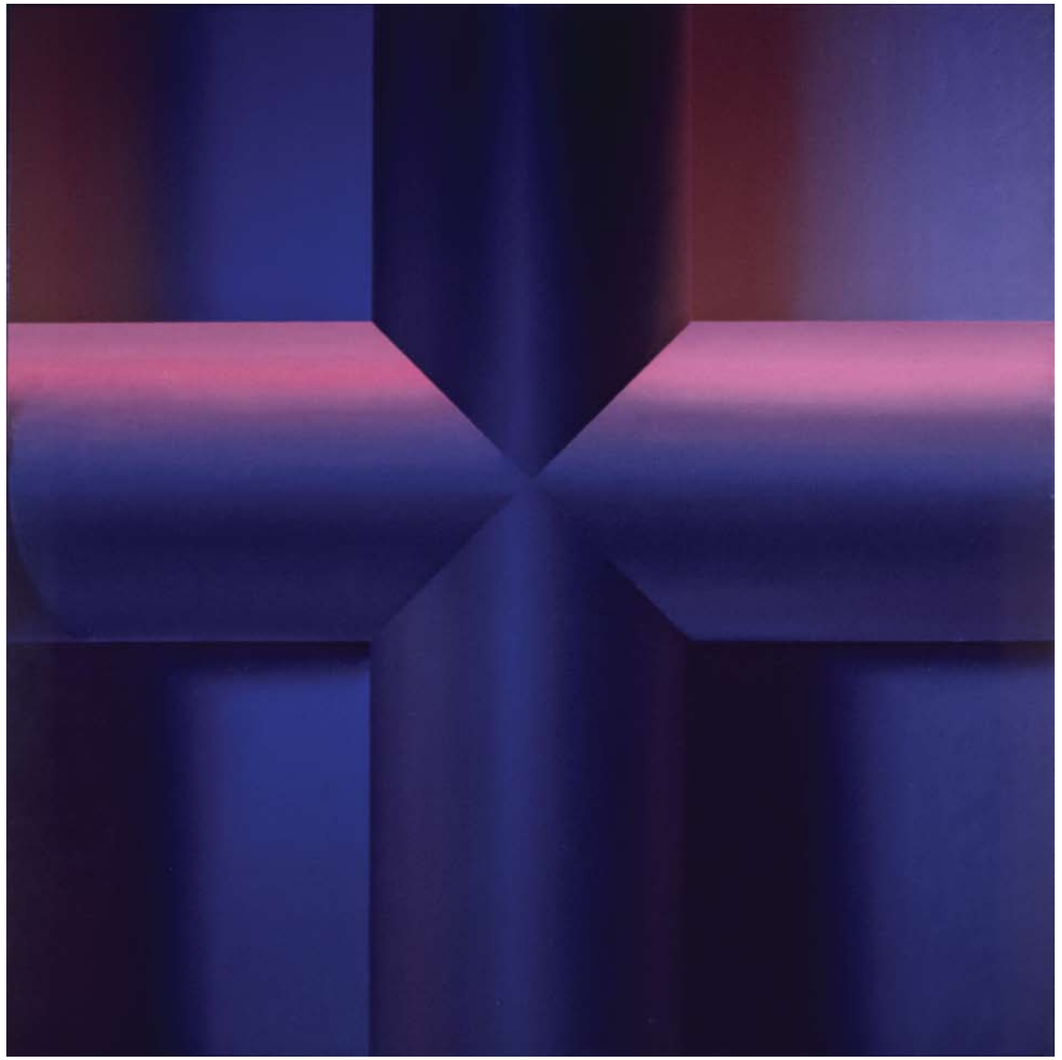
Ces cylindres sont alors imbriqués en croix mettant l'accent sur des variations de couleur plus grandes. Dans des toiles telles que "Black Cross [Croix Noire]" et "Black is Beautiful [Le Noir, c'est Beau]", toutes deux exécutées en 1969, ces formes croisées sont placées sur des fonds qui utilisent aussi la couleur pour suggérer la profondeur. Dans cette série, Halaby continue d'utiliser les ombres classiques et l'éclairage directionnel. Dans ces œuvres, l'objet central n'est pas montré de loin mais plutôt placé légèrement en retrait du premier plan du tableau, qui devient ainsi partie intégrante de la nature morte, projetant des ombres sur le cylindre ainsi que l'arrière plan.

Halaby utilise les ombres sur ses toiles "en croix" avec une maîtrise évidente des variations de couleur entre lumière directe et lumière reflétée, une technique qu'elle avait remarquée en étudiant les œuvres de Léonardo da Vinci et en examinant de près les portraits de Rembrandt lors de son voyage en Hollande. Il faut remarquer en passant que "Black Cross" et "Black is Beautiful" figurent parmi les premiers exemples de choix de titres ouvertement politiques par l'artiste.

> Dans les années 60, je m'inspirais du mouvement de libération noir et je fis "Black is Beautiful" en hommage aux gens d'origine africaine, pour lutter contre le racisme aux Etats-Unis. Pour instiller la confiance et l'assurance à ceux qui avaient longtemps été opprimés, le mouvement débuta une campagne sur le thème Black-is-Beautiful [Le Noir, c'est Beau]. Ce fut un enrichissement pour l'humanité et la civilisation et je m'inspire moi-même des groupes qui affirment leurs droits après avoir été longuement opprimés. (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing, Beyrouth, 2006).

La dernière phase de cette période d'Abstraction Géométrique se produit vers la fin des années 70 quand elle abandonne la nature morte et commence à préparer ses tableaux sur du papier millimétré. Ceci lui permet d'élargir le champ de ses recherches formelles et la mène finalement à de nouveaux types d'abstraction. Il est important de rappeler que seulement quelques années auparavant, elle était revenue du monde arabe et de la Turquie avec des aperçus majeurs sur l'utilisation de l'abstraction dans l'art arabe et islamique.

(Suite page 56)



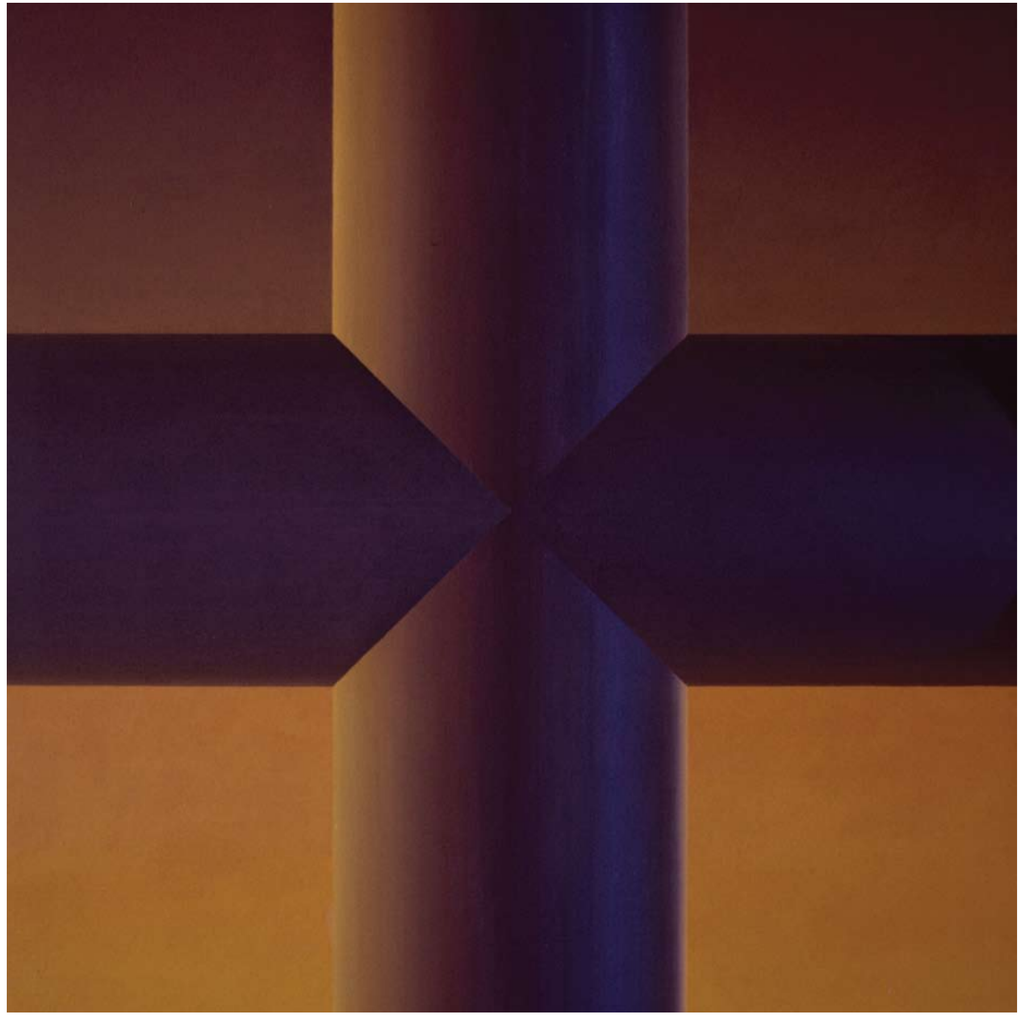
النسبة الذهبية *Golden Section,* 1968.
Oil on canvas, 35 ½ x 35 ½”, 90 x 90 cm. Private collection.

النسبة الفضية *Silver Section,* 1969.
Oil on canvas, 36 x 36”, 91.5 x 91.5 cm. Private collection.

◄ شكلين أسطوانيين مائلين *Two Diagonals,* 1968.
Oil on canvas, 35 x 35”, 89 x 89 cm.

الأسطواني الأبيض الأفقي
Horizontal White Cylinder, 1968.
Gouache on paper, 6 x 6”, 15 x 15 cm.

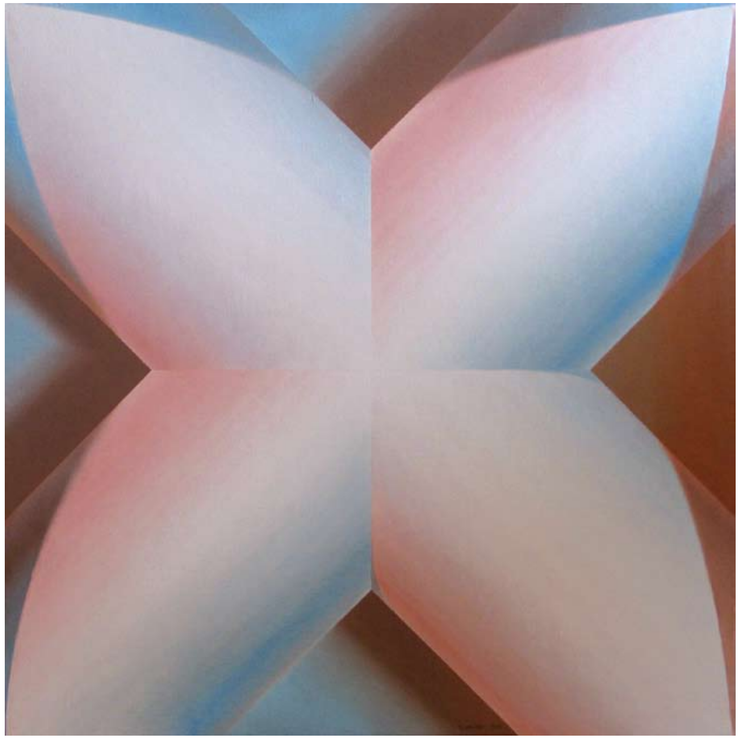
التقاطع الثالث *Third Cross,* 1968.
Gouache on paper, 4 ½ x 4 ½”, 11.5 x 11.5 cm.



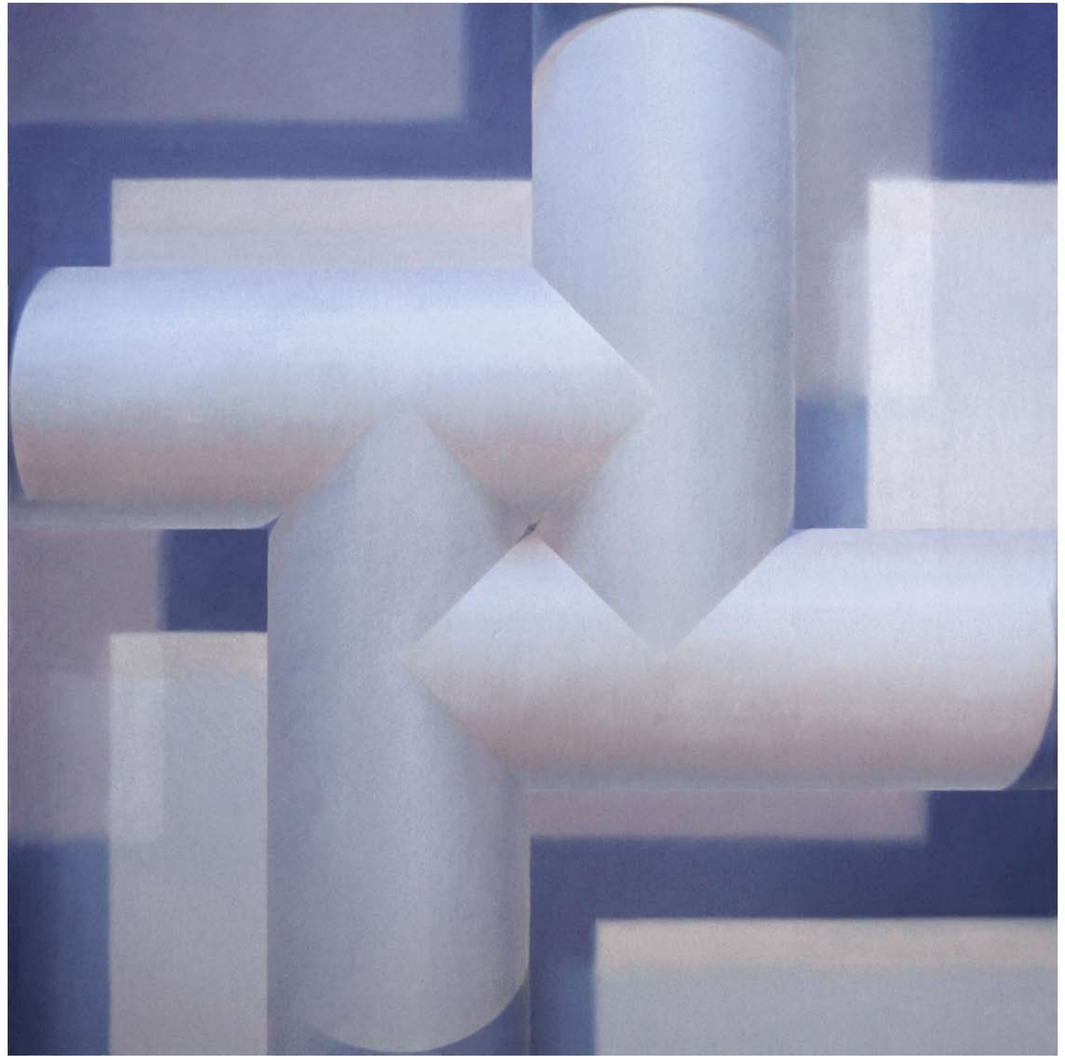
التقاطع السابع Seventh Cross, 1969. Oil on canvas, 48 x 48”, 122 x 122 cm. Corporate collection.

شكل أسطواني أحمر مائل Red Diagonal, 1969. Oil on canvas, 48 x 48”, 122 x 122 cm. Coll. First National Plaza.

تقاطع مائل *Diagonal Cross,* 1969. Oil on canvas, 35 x 35”, 90 x 90 cm.



➤ التقاطع الخامس
Fifth Cross, 1968.
Oil on canvas, 66 x 66”, 167.5 x 167.5 cm.
Coll. Indiana University Museum.



حلقات سوداء وبيضاء *Black and White Rings*, 1969. Oil on canvas, 48 x 48”, 122 x 122 cm. Private collection.

حلقات حمراء وبيضاء *Red and White Rings*, 1969. Oil on canvas, 30 x 30”, 76 x 76 cm.

نصف المكعب الأول *First Half Cube,* 1970.
Oil on canvas, 21 x 21”, 53 x 53 cm.

نصف المكعب الثاني *Second Half Cube,* 1970.
Oil on canvas, 21 x 21”, 53 x 53 cm.

➤ مكعب أبيض داخل مكعب بني

White Cube in Brown Cube, 1968.

Oil on canvas, 48 x 48”, 122 x 122 cm.

"بالانتقال من الكرات إلى الاسطوانات إلى الحلقات، شعرت أنه حان الوقت لاستكشاف المكعب. في هذه اللوحة وضعت مكعباً أبيضاً داخل مكعب بني أكبر منه وجعلت المحيط الخارجي لإحدى وجوه المكعب البني الكبير يتطابق مع الحافة المربعة للّوحة. نحن نرى فقط السطح العلوي للمكعب الأبيض الصغير فيبدو بذلك طافياً كمربع أبيض في المساحة البنية."

"Moving from spheres to cylinders to rings, I felt it was time to explore the cube. In this painting, I placed a smaller white cube inside a larger brown cube and allowed the perimeter of one side of the larger brown cube to coincide with the square edge of the painting. We only see the top surface of the smaller white cube and thus it appears to float as a white square in the brown space."

"En passant des sphères aux cylindres aux anneaux, j'ai senti qu'il était temps d'explorer les possibilités du cube. Dans cette toile, j'ai placé un petit cube blanc dans un cube brun plus grand et j'ai fait en sorte que les contours du grand cube brun coïncident avec la bordure carrée du tableau lui-même. On ne voit que le dessus du petit cube blanc et il semble donc flotter, comme un carré blanc dans un espace brun."

الحلزوني الثالث، دراسة *Third Spiral,* 1970.
Color pencil on paper, 8 x 8", 20.5 x 20.5 cm.

الحلزوني الثالث *Third Spiral,* 1970. ➤
Oil on canvas, 66 x 66", 167.5 x 167.5 cm.

الصندوق الأسود *Black Box,* 1969.
Oil on canvas, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm.
Private collection.

The painting "Third Spiral" (1970, page 57) is an example of this influence, as an eight-sided star, or *octagram*, which would otherwise have a two-dimensional appearance, seems to occupy the picture plane with intense volume. Utilizing the techniques that she had located in earlier canvases of this series—shading, sharp angles and luminous color—she accentuates the star's complex design while maintaining the fundamental properties of Islamic art, which define the picture plane.

Composed of two overlapping squares, with one that is turned at a 45-degree angle, the octagram uses symmetry to reference the cardinal directions, the four seasons and the vastness of the universe. Accordingly, Halaby's spiral has eight points, four belonging to a smaller square in the center and another set belonging to a square that appears to have been taken apart at the seams. Each square possesses four right angles that are equidistant from the center of the composition, which has a black square that is turned on its side.

One of the main facets of Islamic art is that all things found in nature begin from the same point of origin and eventually return to that center, alluding to an infinite cycle of regeneration. Halaby has found this to be most compelling, explaining that, "In [Islamic art] there is a sense of numbers and rhythms, duplicating principles of nature—not its appearance. My paintings are therefore an image of nature. They expose what the mind comprehends" (Indiana Alumni Magazine, 1980).

In "Third Spiral" the Islamic star is painted in spiral form, further suggesting the immensity of the natural world and creating a sense of continuous movement in space and time, what is known as the *fourth dimension*. In subsequent paintings, she would continue to refer to this cycle and constant state of motion.

(Continued page 62)

La toile "Third Spiral [Troisième Spirale]" (1970) est un bon exemple de cette influence, car une étoile à huit branches, ou *octogramme*, qui aurait autrement semblé bidimensionnelle, semble occuper le plan spatial avec un volume intense. En utilisant les techniques identifiées dans les premières toiles de cette série, c'est-à-dire des zones d'ombre, des angles pointus et une couleur lumineuse, elle accentue la structure complexe de l'étoile tout en préservant les propriétés principales de l'art islamique, qui définissent le plan spatial.

Composé de deux carrés superposés, dont l'un est pivoté à un angle de 45 degrés, l'octogramme utilise la symétrie pour faire référence aux points cardinaux, aux quatre saisons et à l'étendue de l'univers. Ainsi, la spirale de Halaby inclut-elle huit pointes, dont quatre appartiennent à un carré plus petit au centre et les autres à un carré dont les bords semblent avoir éclaté. Chaque carré a quatre angles droits équidistants par rapport au centre de la composition où se trouve un carré noir renversé de côté.

L'une des facettes les plus importantes de l'art islamique est que toutes les choses de la nature ont le même point de départ et doivent finalement retourner à ce même point, évoquant un cycle infini de régénération. C'est ce qui attire Halaby par-dessus tout, et elle explique que "[L'art islamique] donne une impression de nombres et de rythmes qui reproduisent les principes de la nature plutôt que son apparence. Mes tableaux sont donc une image de la nature. Ils mettent en évidence ce que l'esprit comprend" (Indiana Alumni Magazine, 1980).

Dans "Third Spiral", l'étoile islamique est peinte sous forme de spirale, ce qui suggère d'autant plus l'immensité du monde naturel et crée un sentiment de mouvement continu dans l'espace et le temps, ce qu'on appelle la *quatrième dimension*. Elle continuera dans ses tableaux suivants de faire allusion à ce cycle de régénération et à un état de mouvement perpétuel.

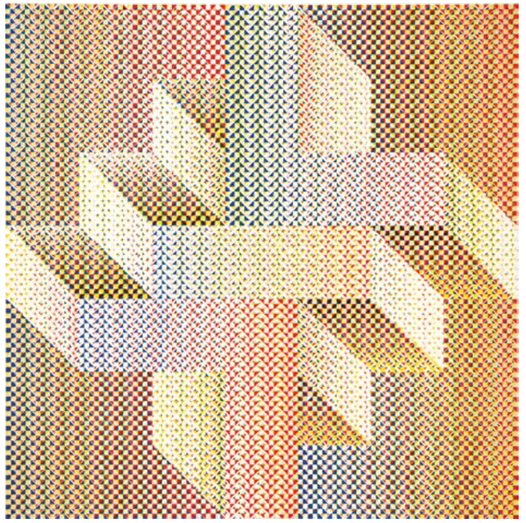
(Suite page 62)

الحلزوني الأصفر ◄
Yellow Spiral, 1970.
Oil on canvas, 66 x 66", 167.5 x 167.5 cm.

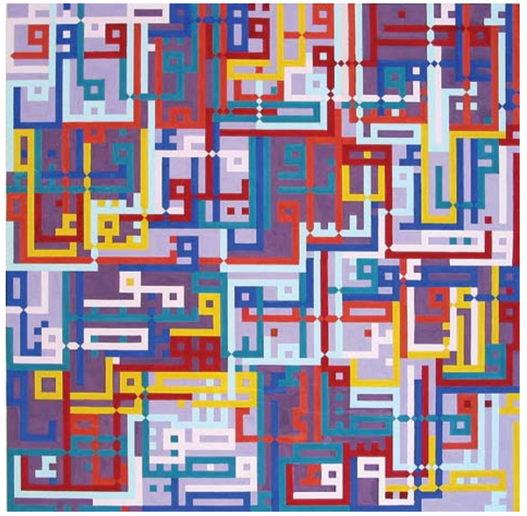
"سمح لي استكشاف الأشكال على أوراق الرسم البياني أن أخلق شكلاً متباينياً بدلاً من استكشاف التباين في الطريقة التي نرى فيها. كما سمح لي ورق الرسم البياني أن أتخيل إلى أي حد يمكنني أن أعبر عن إعجابي العميق بالخط العربي وبالعمارة العربية. فيما بعد، بدأت أرسم لوالب مخروطية، تدعى حلزونات، التي أسست السلسة التالية من اللوحات."

"Exploring forms on graph paper allowed me to create ambivalent form instead of exploring ambivalence in the way we see. Graph paper also allowed me to imagine how I might express my deep admiration of Arabic architecture and calligraphy. Later, I began to plot conical spirals, called helixes, which started the next series of paintings."

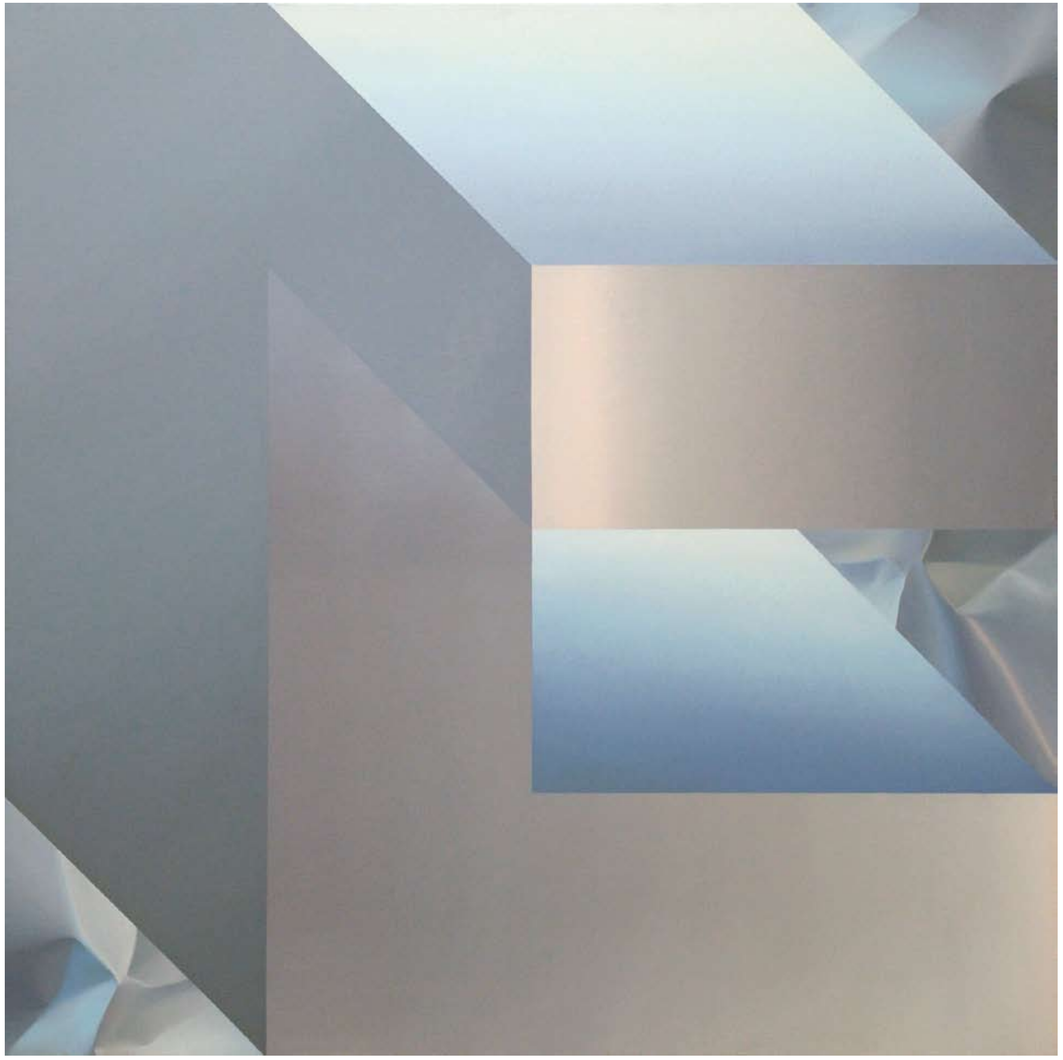
"Le fait de construire des formes sur papier millimétré m'a permis de créer des formes ambiguës, plutôt que de faire des recherches sur l'ambiguïté inhérente à notre façon de voir. Le papier millimétré m'a aussi permis d'imaginer comment je pourrais exprimer mon admiration profonde pour l'architecture et la calligraphie arabes. Plus tard, j'ai commencé à dessiner des spirales coniques, c'est à dire des hélices, qui ont marqué le point de départ d'une nouvelle série d'œuvres."



مثلثات *Triangles,* 1972.
Tamarind Lithograph,
21 x 21", 53.5 x 53.5 cm.

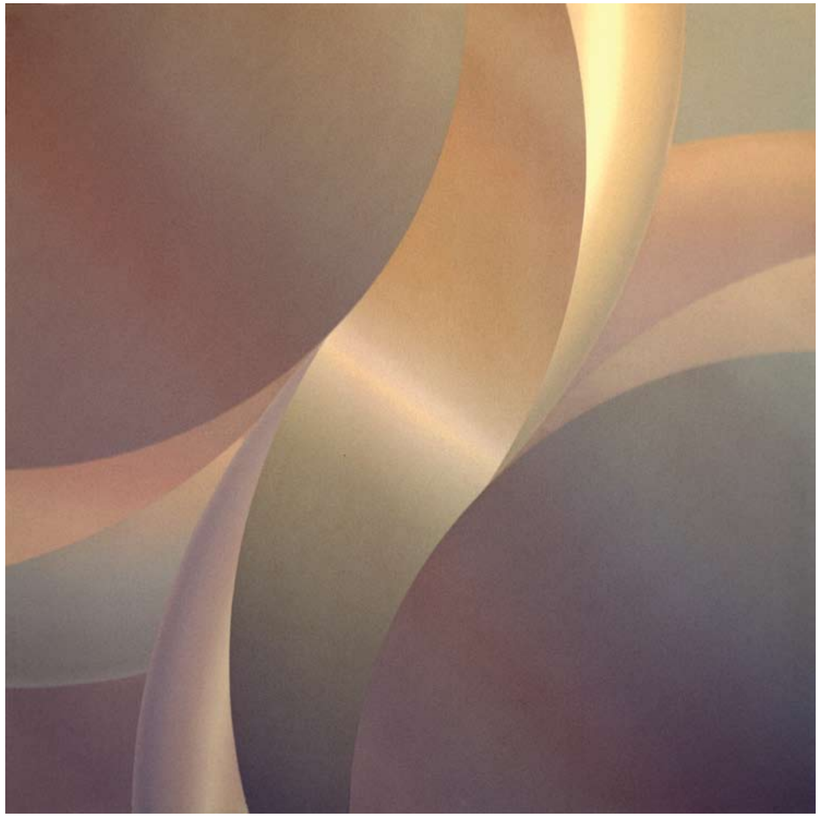


إعْلَم *Know,* 1978.
Gouache on paper,
18 x 18", 45.5 x 45.5 cm.



الحلزوني الأبيض ◄
White Spiral, 1970.
Oil on canvas,
66 x 66”, 167.5 x 167.5 cm.

الحلزوني الخامس *Fifth Spiral,* 1970. Oil on canvas, 48 x 48”, 122 x 122 cm. Private collection.



نبيل *Nabile,* 1970.
Oil on canvas, 30 x 30”, 76 x 76 cm.
Private collection.

Helixes and Cycloids: 1971-1975

At the end of the Geometric Still Life series, once again she found herself at a critical point in her development. After determining that by giving so much attention to “the confines of the rectangle” she was “focusing on the single individual human self and his or her world of thought and understanding” she decided to completely embrace figurative representation. She summoned Nabil-al Nawwab—a close Iraqi friend whom she had met while teaching at Indiana University—to pose for her, incorporating one of her geometric constructions as a still life within the portrait. The process left Halaby with a clear idea of how she would proceed.

> Doing this portrait told me that my next step was to shift my direction from an internal focus on the picture to an external one. Thus the new paintings allowed motion to proceed diagonally outward pointing to the outside of the picture. I focused on beautiful helical and cycloid curves. I spent nearly six months carefully drafting helical curves then treated them as a world from where I would select a rectangular section to become a painting (Correspondence with the artist, 2010).

As a point of reference, the artist purchased several used books on geometry, especially those written for engineers and technicians specializing in the cutting and fitting of heating pipes. The necessity to join forms was a central component of these new works, as each helix and helicoid shape was carefully plotted on a graph.

This is demonstrated in an early work from the series titled “Blue and Orange Helix” (1972, page 64), in which it is impossible to distinguish between the foreground and background of the composition. By first arranging these shapes on graph paper, Halaby created abstraction without being concerned with a formal picture plane. Gone was the need to situate her composition against a two-dimensional surface, which would call for an illusionist approach utilizing background as a means of defining negative and positive space. The arrangement of helixes and helicoids that appears in “Blue and Orange” shows

Hélices et Cycloïdes: 1971-1975

A la fin de la série "Natures Mortes Géométriques", elle se retrouve une fois de plus à une conjoncture critique de son évolution. Après avoir réalisé qu'en attachant autant d'importance à l'"espace délimité par le rectangle "elle" ne se concentrait que sur un seul être humain et sa manière de penser et de comprendre", elle décide d'opter pour la représentation figurative. Elle demande à Nabil al Nawwab - un ami proche irakien qu'elle avait rencontré lorsqu'elle enseignait à l'université d'Indiana – de poser pour elle, incorporant l'une de ses constructions géométriques en guise de nature morte à l'intérieur du portrait. Ce processus donne à Halaby une idée précise de la façon dont elle souhaite procéder:

> Le fait de faire ce portrait m'a appris que l'étape suivante serait de changer de direction, d'une focalisation interne sur le tableau à une focalisation externe. Mes nouvelles toiles permettaient ainsi au mouvement de procéder diagonalement vers l'extérieur, indiquant l'espace hors du tableau. Je me suis concentrée sur de magnifiques courbes hélicoïdales et cycloïdes. J'ai passé six mois à faire des croquis de courbes hélicoïdales et je les ai traitées comme un monde duquel je pourrais extraire une section rectangulaire qui deviendrait un tableau. (Correspondance avec l'artiste, 2010).

L'artiste achète alors plusieurs livres de géométrie d'occasion en guise de référence, particulièrement ceux écrits pour des ingénieurs et techniciens spécialisés dans la coupe et la pose de tuyaux de chauffage. Le besoin de joindre des formes est une composante essentielle de ces nouvelles œuvres, ce qui explique pourquoi elle conçoit minutieusement chaque hélice et forme hélicoïdale sur du papier millimétré.

Une œuvre du début de la série intitulée "Blue and Orange [Bleu et Orange]" (1972) le montre bien: dans cette composition, il est impossible de distinguer le premier plan de l'arrière plan. En concevant tout d'abord ces formes sur du papier millimétré, Halaby privilégie l'abstraction sans se préoccuper d'un espace pictural formel. Il n'est alors plus besoin de situer la composition sur une surface en deux dimensions, ce qui requerrait une démarche illusionniste utilisant le fond comme façon de définir les espaces positifs et négatifs.

الحلزون المخروطي *Conical Helix,* 1971. Oil on canvas, 30 x 30”, 76 x 76 cm. Private collection.

حلزون أزرق و برتقالي *Blue and Orange Helix,* 1972. Oil on canvas, 24 x 24”, 61 x 61 cm. Private Collection.

that instead the artist has shaded each shape so that not one will recede, creating the exact sense of “continuum between volume and surface” that she had identified in Islamic art and architecture in the mid 1960s. She has done so with narrow bands of colors that fade into each other. The effect also gives their forms a metallic appearance as light seems to be cast from certain hues.

Reflecting on these works Halaby explains,

> In a way it was a continuation of my graph paper geometry. As I shaded areas, space became complex and non measurable. I shaded with a formal idea based on medieval Arabic abstraction where both shape and background were treated in ways that pulled them to one surface, to the front. Thus they vied for space in the frontal plane. Since the parts were shaded imitating the unstable surface appearance of shiny metals, the resulting spatial tension created a relativity of parts in spite of shading (Correspondence with the artist, 2010).

As the series progressed, she became interested in the properties of metals, which are the only substances to have colored highlights. This corresponded with the use of color and shading that she had already been using in such paintings as “Blue and Orange” and by studying this effect, she was able to add greater depth to her compositions. It also allowed for the more acute pronunciation of colors in the narrow bands that dominated the surfaces of her helixes and helicoids. Shading thus became secondary as the shapes took on an increased sense of volume and lines began to intersect and define space. “Boston Aquarium,” (page 71) a work completed in 1973 that is dominated by variations of blue, purple, white and browns, demonstrates this effect.

After closely watching the movement of fish one day, Halaby found they resembled the helix shapes that she was incorporating into her work. By combining the patterns and colors of their movement with the “metallic impressions” that she was painting, she was able to locate the “cyclical” force of the helix in the image of the swimming fish. The result was a composition that reflected the dynamic nature

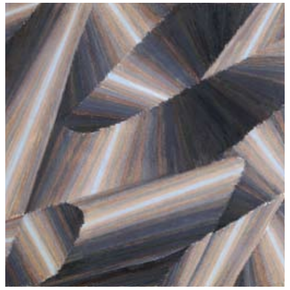
L'agencement des hélices et des formes hélicoïdales qui figure dans "Blue and Orange" montre que l'artiste a au contraire donné des ombres à chaque forme de façon à ce qu'aucune ne fuie, créant l'impression exacte d'une "continuité entre volume et surface" qu'elle avait identifiée dans l'art et l'architecture islamiques au milieu des années 60. Pour cela elle a recours à de fines bandes de couleur qui se fondent l'une dans l'autre. L'effet donne également aux formes un aspect métallisé par la lumière qui semble provenir de certains tons.

Halaby commente ainsi ces œuvres:

> C'était en quelque sorte une continuation de ma géométrie sur papier millimétré. En ombrant certaines zones, l'espace devenait complexe et impossible à mesurer. Ces ombres venaient d'une idée formelle fondée sur l'abstraction arabe médiévale où les formes et le fond étaient tous deux traités de façon à les tirer vers la surface, vers le devant. Ainsi, ils rivalisaient pour le premier plan. Comme certaines ombres imitaient l'apparence instable des surfaces des métaux brillants, la tension spatiale qui en résultait engendrait une relativité des parties malgré les ombres. (Correspondance avec l'artiste, 2010).

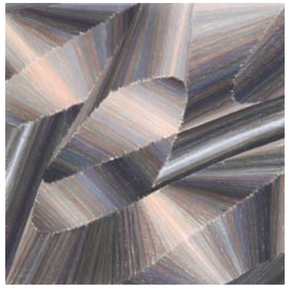
Tandis que la série progresse, elle commence à s'intéresser aux propriétés des métaux, qui sont les seules substances dont les reflets sont colorés. Ceci correspond à l'utilisation de la couleur et des ombres qu'elle avait déjà employées dans des toiles telles que "Blue and Orange" mais ses compositions gagnent en profondeur de l'étude de cet effet. Il lui permet également d'accentuer plus fermement les fines bandes de couleur sur la surface des hélices et formes hélicoïdales. Les ombres deviennent alors secondaires car les formes acquièrent de plus en plus de volume et les lignes commencent à s'entrecroiser et à définir l'espace. "Boston Aquarium [L'Aquarium de Boston]", une œuvre terminée en 1973 dans laquelle dominent des variations de bleu, violet, blanc et brun, témoigne de cet effet.

En observant un jour de près le mouvement des poissons, Halaby trouve qu'il ressemble aux formes hélicoïdales qu'elle incorpore alors dans son œuvre. En combinant les motifs et les couleurs de leurs mouvements avec les "impressions métallisées" qu'elle peignait alors, elle parvient à localiser la force



تداخل سطوح حلزونية *Overlapping Helicoids,* 1972.
Pastel on paper, 24 x 22”, 61 x 56 cm.

ضغط الفراغ *Compression of Space,* 1972.
Pastel on paper, 24 x 22”, 61 x 56 cm.



of marine life through the implied movement of abstraction. Considered by the artist to be her first major work, it is perhaps the best example of the visual experiments that resulted from this series. As Halaby contends, “every part seems to push out towards the space of the viewer by its shading and metallic reflectivity. Color was not localized, nor light single-directional” (*Leonardo*, Vol. 20, No.3, 1987).

“Boston Aquarium” led to transitional works that began to expand the curves of helicoids to greater proportions. The result was the elimination of the axis around which a plane had been twisted in order to create a helicoid’s spiral. What remained was the use of lines and shading to suggest movement and rounded forms. The 1974 painting “Mediterranean,” (page 77) which was inspired by the artist’s recurring dream as a child living in Jaffa, provides hints of her subsequent Diagonal Flight series. In her dream Halaby stands on the edge of the shore at night, watching as an enormous wave comes to her that is suspended in air but full of motion. The body of water is in actuality an old woman who relays important things to the young Halaby.

The connection between the artist’s dream and “Mediterranean” is clear, as the painting is characterized by the curved edges of forms that seem to break or crash onto each other. Resembling the natural motion of waves, the painting suggests the limitless power and transfer of energy that occurs.

(Continued page 84)

◄ ألمنيوم و فولاذ

Aluminum and Steel, 1971.
Oil on canvas,
66 x 66”, 167.5 x 167.5 cm.
Coll. Mead Art Museum, Massachusetts.

"cyclique" de l'hélice dans l'image de poissons en train de nager. La composition qui en résulte reflète la nature dynamique de la vie sous-marine à travers le mouvement allusif de l'abstraction. Considérée par l'artiste comme sa première œuvre majeure, c'est peut-être le meilleur exemple des expériences visuelles qui résultent de cette série. Comme le dit Halaby, "chaque partie semble être projetée vers l'extérieur, vers l'espace du public, par ses ombres et sa réflectivité métallisée. La couleur n'est pas localisée, et la lumière ne provient pas non plus d'une direction unique." (*Leonardo*, Vol. 20, No.3, 1987)

"Boston Aquarium" la mène vers des œuvres de transition où les courbes des formes hélicoïdales commencent à prendre de plus amples proportions. Il en résulte l'élimination de l'axe autour duquel un plan a été enroulé afin de créer la spirale de la forme hélicoïdale. Il ne reste donc que l'utilisation de lignes et d'ombres pour suggérer le mouvement et les formes arrondies. La toile de 1974, "Mediterranean [Méditerranée]", qui s'inspire d'un rêve récurrent de l'artiste lorsqu'elle était enfant à Jaffa, lui donne l'idée de sa série suivante, Diagonal Flight [Fuite Diagonale]. Dans son rêve, Halaby est debout au bord de la mer la nuit, regardant une vague énorme venir vers elle, suspendue en l'air mais pleine de mouvement. L'eau est en fait une vieille femme qui communique des choses importantes à la jeune Halaby.

Il y a un rapport évident entre le rêve de l'artiste et "Mediterranean", car le tableau se caractérise par les contours arrondis de formes qui semblent se casser ou tomber à grand fracas l'une sur l'autre. Ressemblant au mouvement naturel des vagues, le tableau suggère leur pouvoir illimité et transmet leur énergie.

(Suite page 84)

صورة شخصية

Self Portrait, 1972.
Oil on canvas, 66 x 66", 167.5 x 167.5 cm.
Private collection.

"في سلسلة الحلزون ظلّلت الكتل لكي تبدو أنها موجودة على نفس المستوى وحاولت أن أعطي حدود كل شكل من التقعر بقدر ما أعطيه من التحدب. كما كنت مسحورةً بالانعكاسات التي تعطيها السطوح المعدنية. في هذه اللوحة أمسكت شرائط محنية من الألمنيوم والفولاذ ونسخت ألوانها. وعند اكتمال اللوحة، لاحظت أن الشرائط المتوازية البيضاء في اللوحة هي انعكاس لأضواء النيون في السقف والشريط البني ذو الحواف السوداء كان انعكاس وجهي وشعري الذي كان أسود حينها. النظر إلى الشرائط المعدنية صار من دون قصد نوعاً من النظر في مرايا."

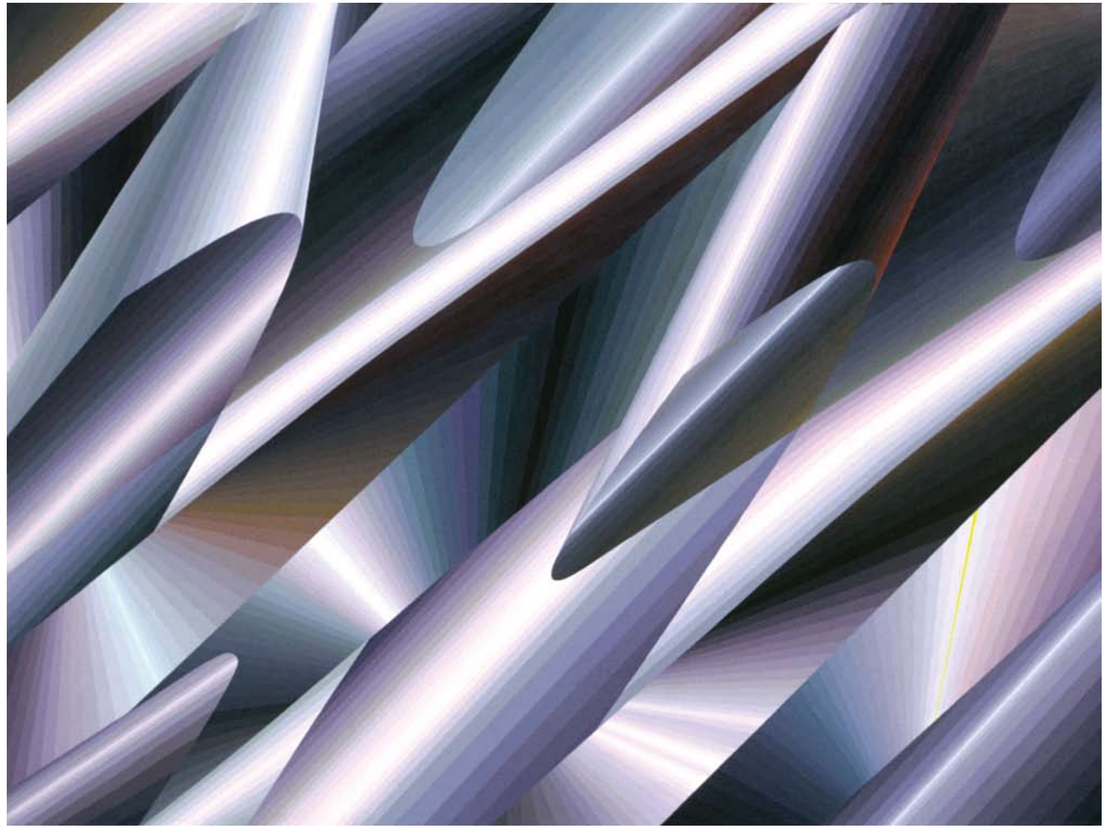
"In the Helix series I shaded volumes to seem to exist on one plane and tried to give the boundary of each shape as much convexity as concavity. I was also fascinated by the reflectivity of metallic surfaces. For this painting I held bent strips of aluminum and of steel and copied their colors. At completion, I noticed that the parallel bands of white in the painting were a reflection of the neon tubes in the ceiling and that the brown band with black on either side was a reflection of my face and my then black hair. Looking at the metallic strips had inadvertently become a looking into mirrors."

"Dans la série Hélices, j'ai ombré les volumes pour qu'ils semblent se trouver sur un seul plan et j'ai essayé de donner au contour de chaque forme autant de convexité que de concavité. Une autre chose qui me fascinait, c'était la réflectivité des surfaces métalliques. Pour faire cette toile, je tenais des bandes d'aluminium et d'acier courbées et j'ai recopié leurs couleurs. Une fois la toile finie, j'ai remarqué que les bandes blanches parallèles du tableau reflétaient les tubes de néon au plafond et que la bande brune bordée de noir de chaque côté était un reflet de mon visage et de mes cheveux, qui étaient noirs à l'époque. Par inadvertance, en regardant des bandes de métal je regardais des miroirs."

تموّجات إلى "جو"
Cycloids for Joe, 1973.
Charcoal on paper,
22 x 29 ¾", 56 x 75.5 cm.
Private collection.

دراسة
Sketch, 1974.
Pastel on paper,
17 ¾ x 19 ¼", 45 x 49 cm.

"بوسطن أكواريوم" *Boston Aquarium,* 1973. Oil on canvas, 72 x 95 ½", 183 x 242.5 cm. Coll. Indiana University Museum.



حلزون صغير *Little Helix,* 1971.
Oil on masonite, 8 x 8”, 20.5 x 20.5 cm.

البنيّة *The Brown One,* 1972.
Lithograph, 22 x 22”, 56 x 56 cm.
Coll. The Cincinnati Art Museum

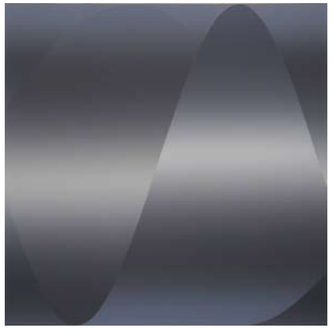
أشكال حلزونية قزحية *Rainbow Spirals,* 1973. ➤
Oil on canvas, 66 x 66”, 167.5 x 167.5 cm.
Private collection.

قلم "كريس"

Chris' Crayon, 1972.
Lithograph, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm.
Coll. Indianapolis Museum of Art.

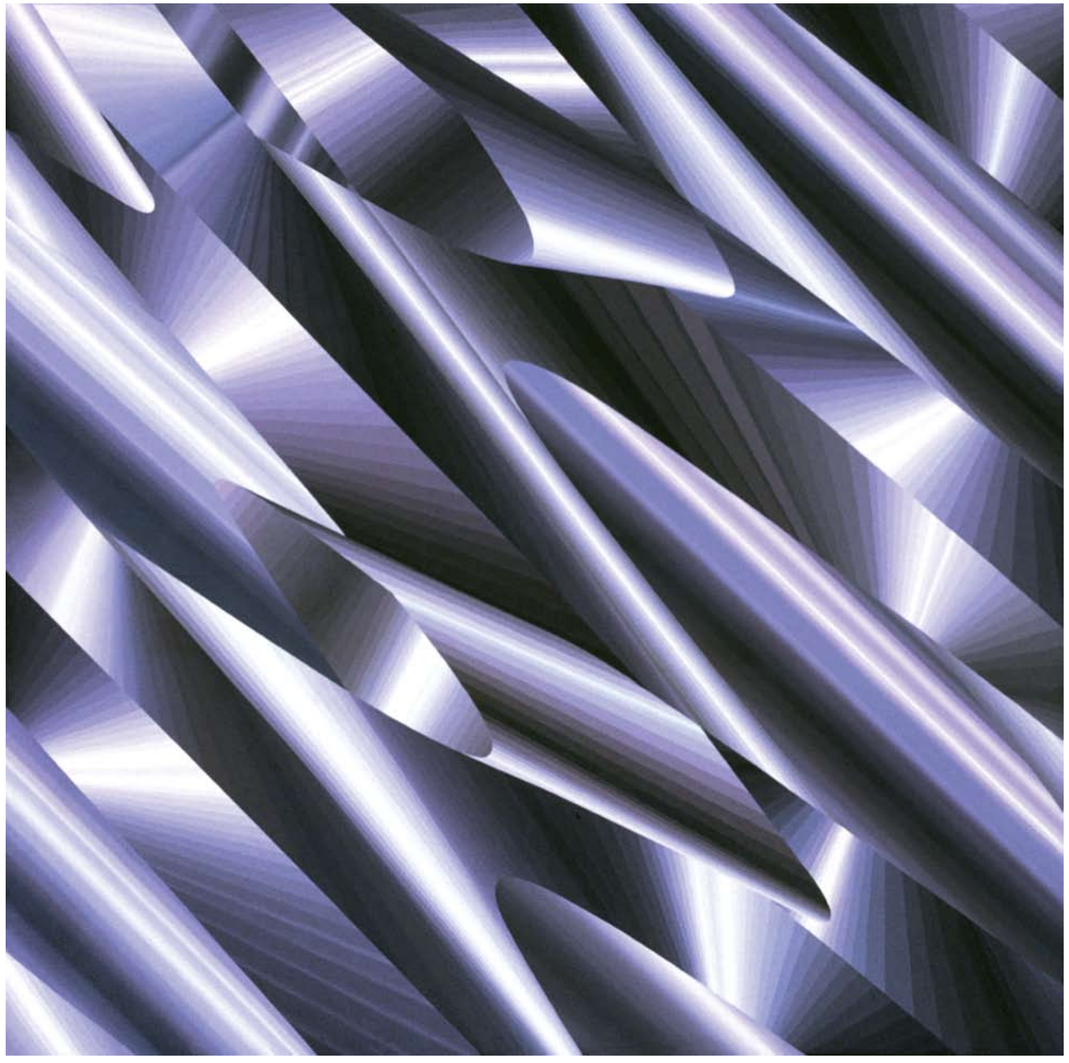
غروب في مدينة "ألبكركي"

Albuquerque Sunset, 1972.
Lithograph, 24 x 24", 61 x 61 cm.
Coll. The Yale Gallery, Connecticut.



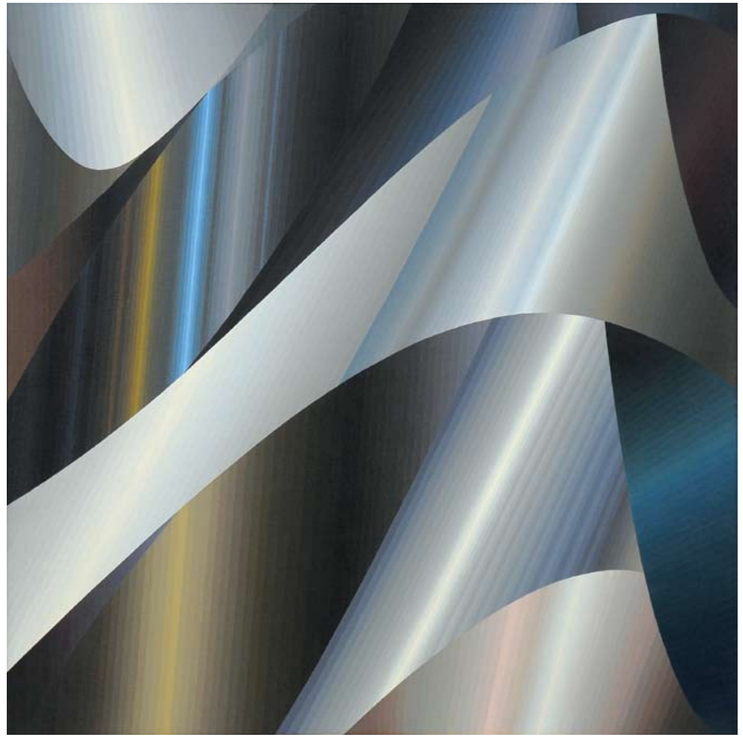
تدرّج رمادي

Grey Blend, 1972.
Lithograph, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm.
Coll. The Detroit Institute of Arts.



➤ فولاذ أحمر أخضر

Red Green Steel, 1972.
Oil on canvas, 66 x 66", 167.5 x 167.5 cm.
Private collection.

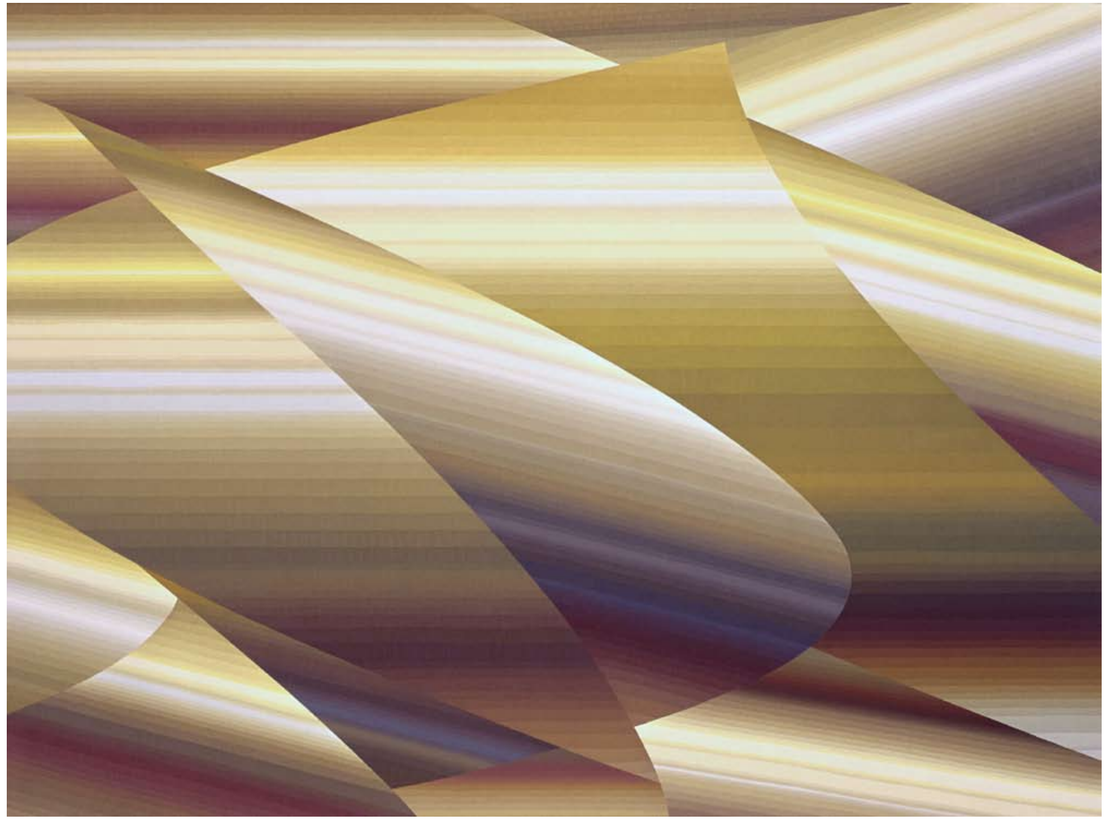


أمواج قاطعة *Slicer Waves,* 1973. Oil on canvas, 48 x 48”, 122 x 122 cm.

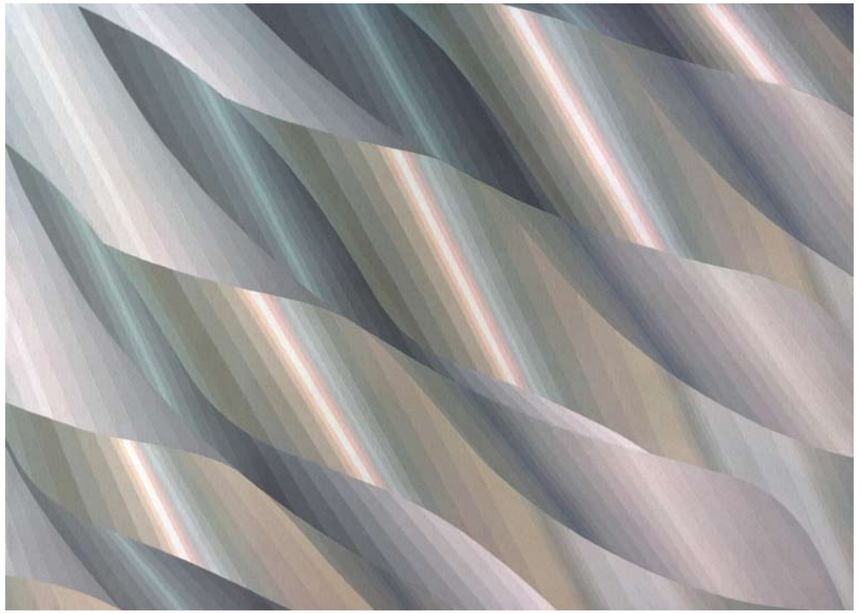
البحر الأبيض المتوسط *Mediterranean,* 1974. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Coll. The Indianapolis Museum of Art, Indiana..

توليب من الألمنيوم لسويسرا *Aluminum Tulips for Switzerland,* 1974. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Coll. The Guggenheim Musem, New York.

وتموت الورود في الذهب *And Roses Die in Gold,* 1974. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Coll. The Indianapolis Museum of Art, Indiana.



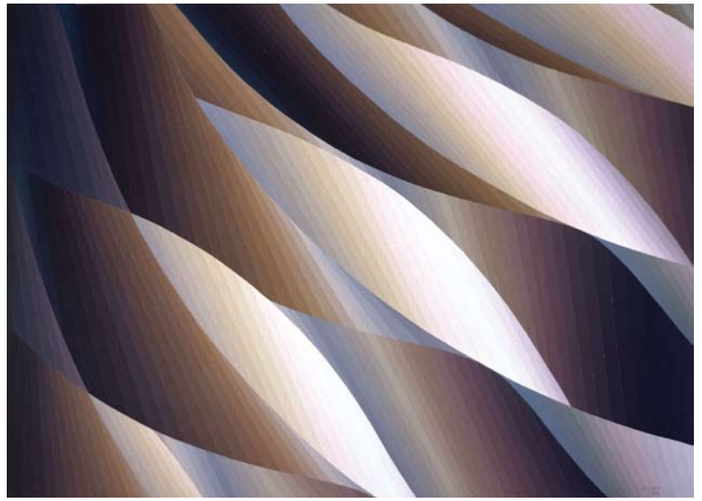
ماء *Water,* 1974. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Corporate collection.



أنهار بيضاء *White Rivers,* 1975. Oil on canvas, 30 x 42”, 76 x 107 cm. Private collection..

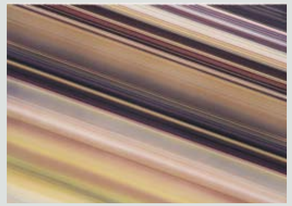
أشجار *Trees,* 1974. Oil on canvas, 42 x 48”, 107 x 122 cm. Coll. National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C

نار *Fire,* 1975.
Oil on canvas, 30 x 42”, 76 x 107 cm. Private collection.



أنهار *Rivers,* 1975.
Oil on canvas, 30 x 42”, 76 x 107 cm.
Coll. Palm Springs Desert Museum, California.

مرسمي في "نيو هافن"
New Haven Studio, 1975.



سرعة *Speed,* 1974.
Gouache on paper, 15 x 19 ¼”, 38 x 49 cm.

أحداث في السرعة *Events in Speed,* 1974.
Mixed media on paper, 18 ½ x 26 ¾”, 47 x 68 cm.

هبوط *Descent,* 1974.
Color pencil on paper, 30 x 22”, 76 x 56 cm.

Diagonal Flight: 1974-1979

From the sequences of parallel lines that comprised the shading of her late helix paintings, she began to consider the use of the diagonal, as the angled direction of the horizontal axis could suggest the process of flight. This concept also reminded Halaby of her early experiences in Jaffa and Beirut along the Mediterranean Sea where she felt an overwhelming sense of liberation while standing at the edge of the shore. There, where the sky met the sea in what seemed to be infinite, wide-open space, she was moved by an understanding that it remained free of ownership and constraints, allowing “heart and mind [to] travel with freedom and pleasure.” When she relocated to the Midwest as a teenager, she felt landlocked. Perhaps moved by these memories Halaby began to ask, “Do we have sufficient knowledge yet to understand what our eyes tell us when we look at the boundary, the invisible line, between a curved surface and the distance behind it?” (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

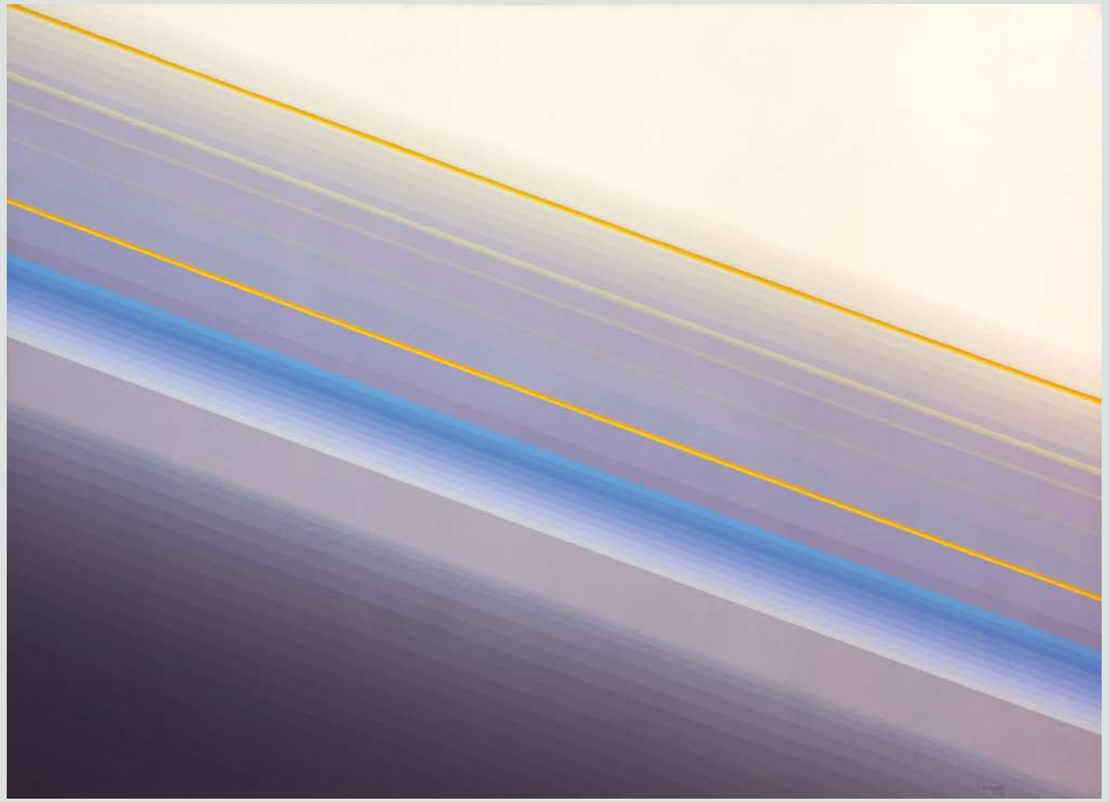
In “Ocean” (1974, page 85) we find the artist seeking the answers to these questions with broad areas of color and slight traces of cylinders, which functioned as the edge of a horizon line. Through gradual variations in color and the use of thin sequenced lines, she sought to create the illusion of distant planes. Halaby used such compositions to examine whether shading “based on directional illumination” would reveal something about the three-dimensional characteristics of cylinders if the elliptical ends of these shapes were left out of the painting. If in her late Geometric Still Life series she sought to create depth without the use of perpendicular planes, in the Diagonal paintings she discovered that an abstract space could result by eliminating the most obvious clues to depth that are standard in perspective.
Halaby is not concerned with the vanishing points

Fuite Diagonale: 1974-1979

A partir des hachures qui formaient les ombres de ses derniers tableaux représentant des hélices, elle commence à s'intéresser à l'utilisation de la diagonale, et à comment la direction unilatérale de l'axe horizontal pourrait suggérer le processus de fuite. Ce concept lui rappelle aussi son enfance à Jaffa et à Beyrouth au bord de la mer Méditerranée où elle ressentait un sentiment intime de libération en se tenant debout au bord de l'eau. Là où le ciel rencontre la mer dans ce qui semble être un espace infini et grand ouvert, elle était troublée par la réalisation qu'il reste libre, n'appartient à personne et ne connait pas de contraintes, permettant au "cœur et à l'esprit [de] voyager en toute liberté, avec plaisir". Quand, adolescente, elle s'installe au Midwest, elle se sent comme enclavée. Peut-être parce qu'elle est émue par ces souvenirs, Halaby commence à se poser la question de savoir si "l'on a déjà assez de connaissances pour comprendre ce que nos yeux nous disent lorsqu'on regarde la frontière, la ligne invisible, entre une surface courbe et le lointain derrière elle."(*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing, Beyrouth, 2006).

Dans "Ocean (Océan)" (1974), on voit l'artiste cherchant les réponses à ces questions avec de larges aplats de couleur et des traces de cylindres, qui fonctionnent comme le contour d'une ligne d'horizon. Par des variations graduelles de couleur et l'utilisation de fines hachures, elle cherche à créer l'illusion de plans lointains. Halaby utilise de telles compositions pour comprendre si les ombres "se fondant sur l'éclairage directionnel" révèleraient quelque chose vis-à-vis des caractéristiques tridimensionnelles des cylindres si les bouts elliptiques de ces formes restaient hors du champ du tableau. Si vers la fin de sa série de "Natures Mortes Géométriques" elle cherchait à reproduire la profondeur sans l'utilisation de plans perpendiculaires, dans ses tableaux de la série "Diagonales", elle découvre que l'élimination des indices les plus évidents de la profondeur courants en perspective peut aboutir à un espace abstrait.

المحيط *Ocean,* 1974. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm.



that form a traditional horizontal line and create a sense of distance, in figurative representations or landscapes and usually end in the background of a composition. Since there is no visible background in her compositions, and no diminishing size to create vanishing points, a sense of infinite space is created.

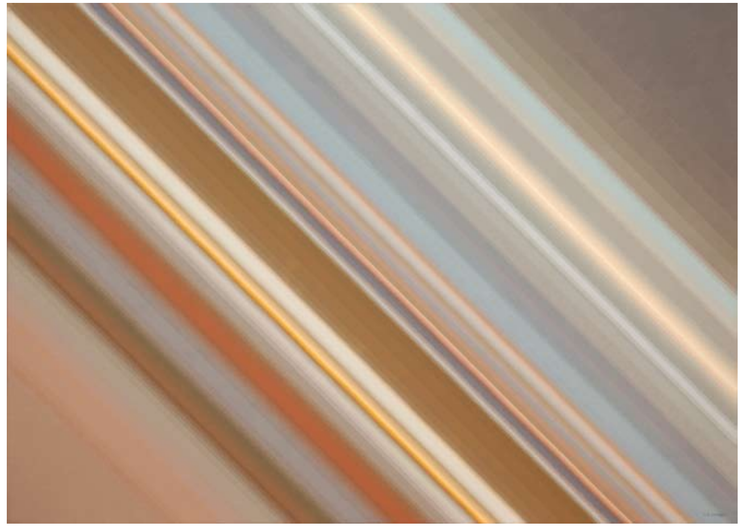
As such, the artist continued her rejection of perspective, investigating how abstraction could be used to delineate space while imitating the phenomena found in nature. In “Fern” (1976, page 87) she used actual measurements of a large leaf to reveal this process, as the “gradually decreasing distances in the painting and the natural unevenness of the graduation” were taken directly from the spaces that occur between each side of its stem. Confirming her experiments in “Ocean,” while these distances grew smaller as they approached the tip of the leaf, they did not act as a clue to depth.

(Continued page 106)

Halaby ne s'intéresse pas aux points de fuite qui forment traditionnellement une ligne horizontale et créent l'illusion de la distance dans les représentations figuratives de paysages et qui finissent généralement dans l'arrière plan de la composition. Comme il n'y a pas d'arrière plan visible dans ses toiles, et pas de taille décroissante pour créer des points de fuite, une impression d'espace infini s'en dégage, très proche de l'immensité qui semble apparaître de l'autre côté de la mer.

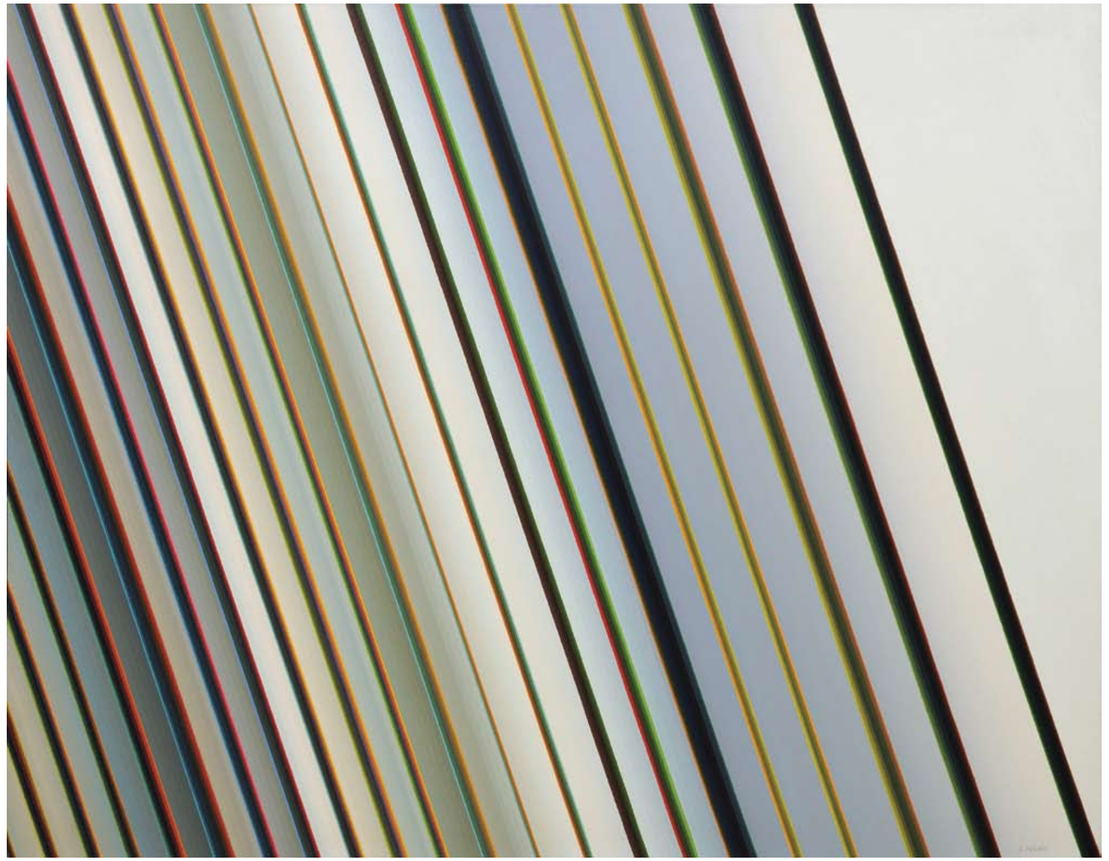
Ainsi l'artiste continue-t-elle de rejeter la perspective, étudiant comment employer l'abstraction pour délimiter l'espace dans le tableau tout en imitant les phénomènes que l'on trouve dans la nature. Dans "Fern [Fougère]" (1976), elle utilise les mesures véritables d'une feuille de grande taille pour révéler ce processus, tandis que les "distances qui s'amenuisent graduellement dans la toile et la nature irrégulière de la graduation" sont directement issues des espaces existant entre chaque nervure. Comme le confirment ses recherches dans "Ocean", les distances décroissent en arrivant en haut de la feuille.

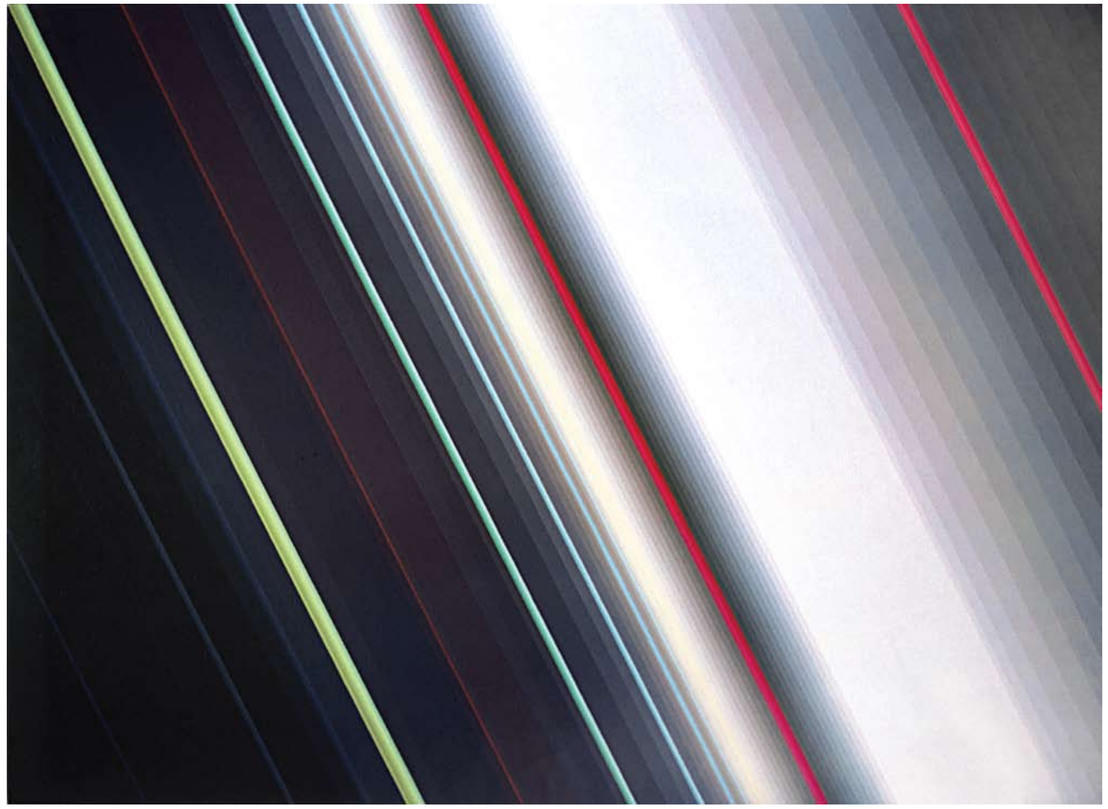
(Suite page 106)



نحاس أحمر *Copper,* 1976.
Oil on canvas, 30 x 42”, 76 x 107 cm. Private collection..

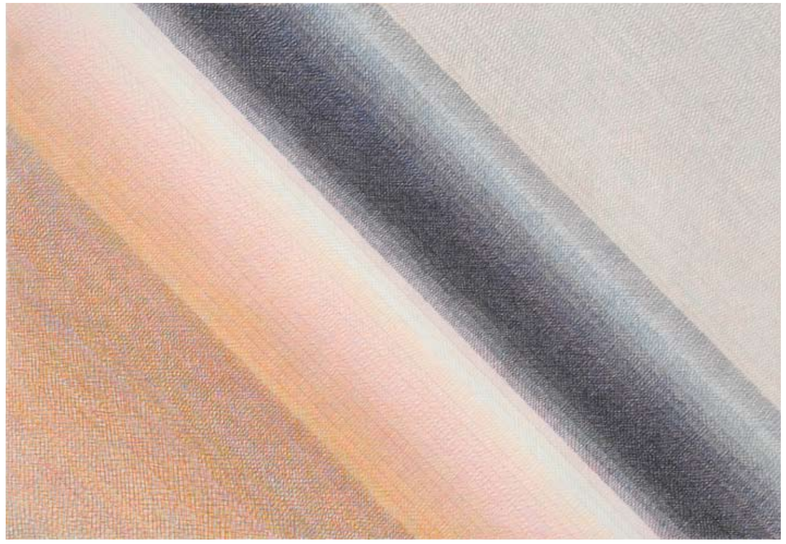
سرخس *Fern,* 1975. Oil on canvas, 66 x 84”, 167.5 x 213.5 cm. Private collection.





واحد ونصف أحمر *One and a Half Red,* 1974. Oil on canvas, 66 x 90”, 167.5 x 228.5 cm. Coll. The Art Museum of the University of Memphis, Tennessee.

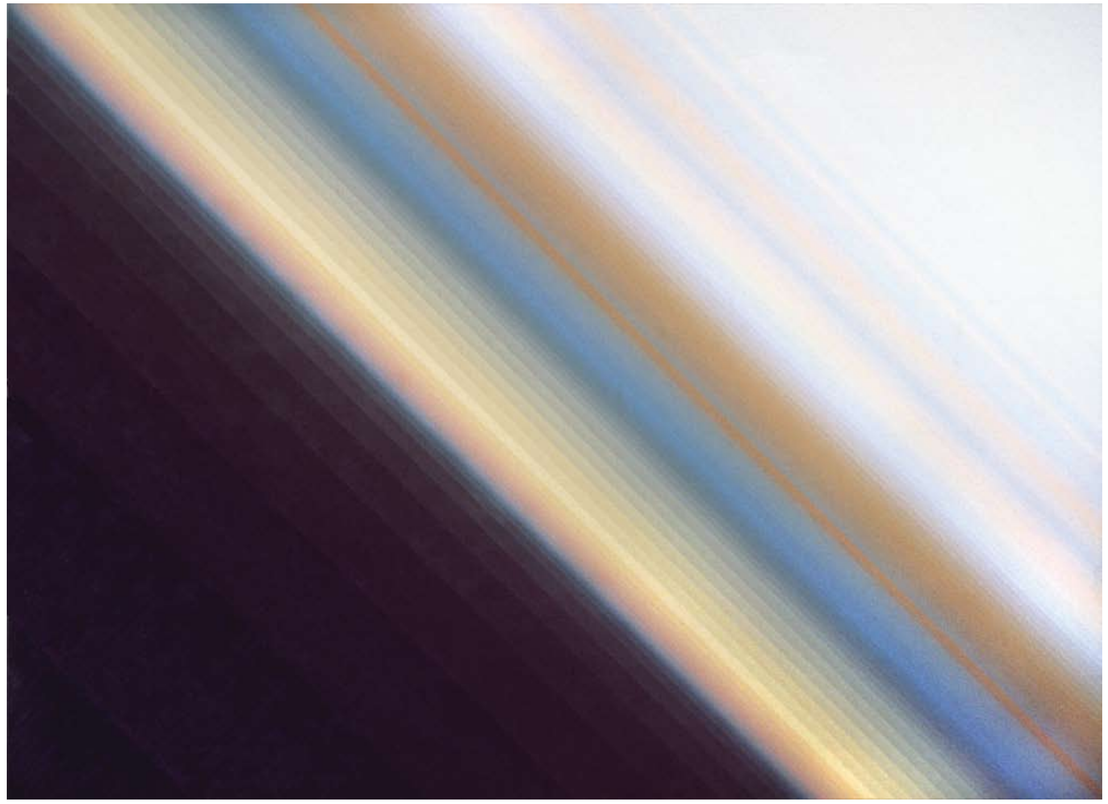
زهري ورمادي *Pink and Grey,* 1976. Crayon on paper, 29 ½ x 41”, 75 x 104 cm.



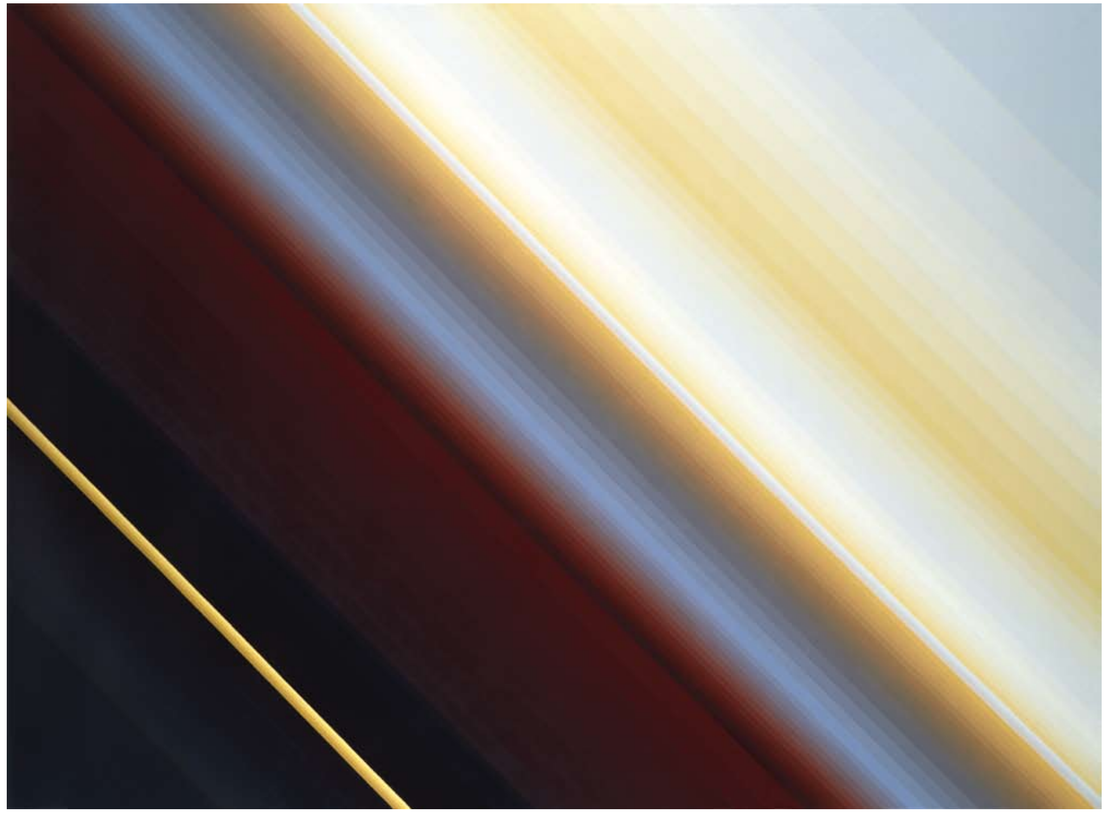
"بعد كل التظليل الذي عملته، بدأت أتساءل ما الذي يتجم إذا ملأت اللوحة بتدرجات من اللون والضوء. ستكون اللوحات في الخلاصة شبيهة بسطوح أسطوانية لا حجم لها. يمكن للمرء أن يتخيل منحنى الأرض أو منحنى أنبوب ضيق."

"After all the shading that I had done, I began to wonder what would result if I filled the painting with graduations of color and light. The paintings would in essence be like cylindrical surfaces without measure. One could imagine the curve of the earth or the curve of a narrow pipe."

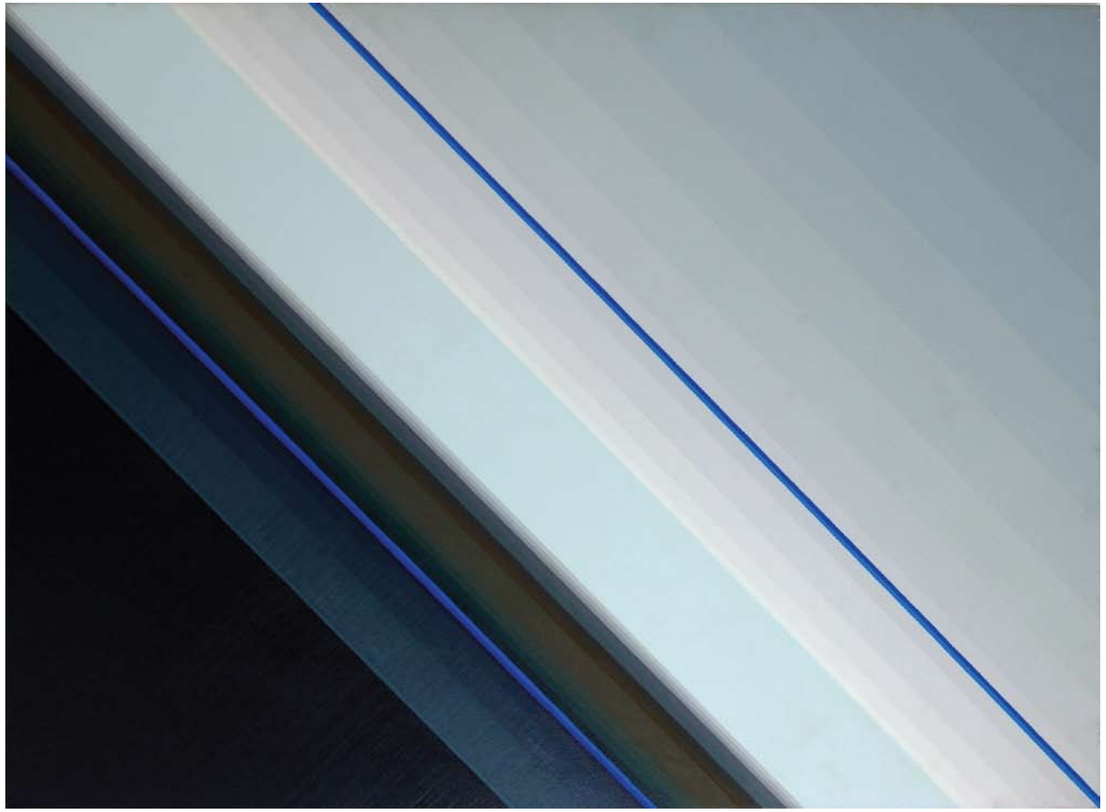
"Après tout le travail sur les ombres que j'avais fait, j'ai commencé à me demander ce qui se passerait si je remplissais le tableau de dégradés de couleur et de lumière. Les toiles deviendraient alors en essence comme des surfaces cylindriques sans mesure précise. On pourrait alors imaginer la courbure de la terre ou la courbe d'un tuyau étroit."



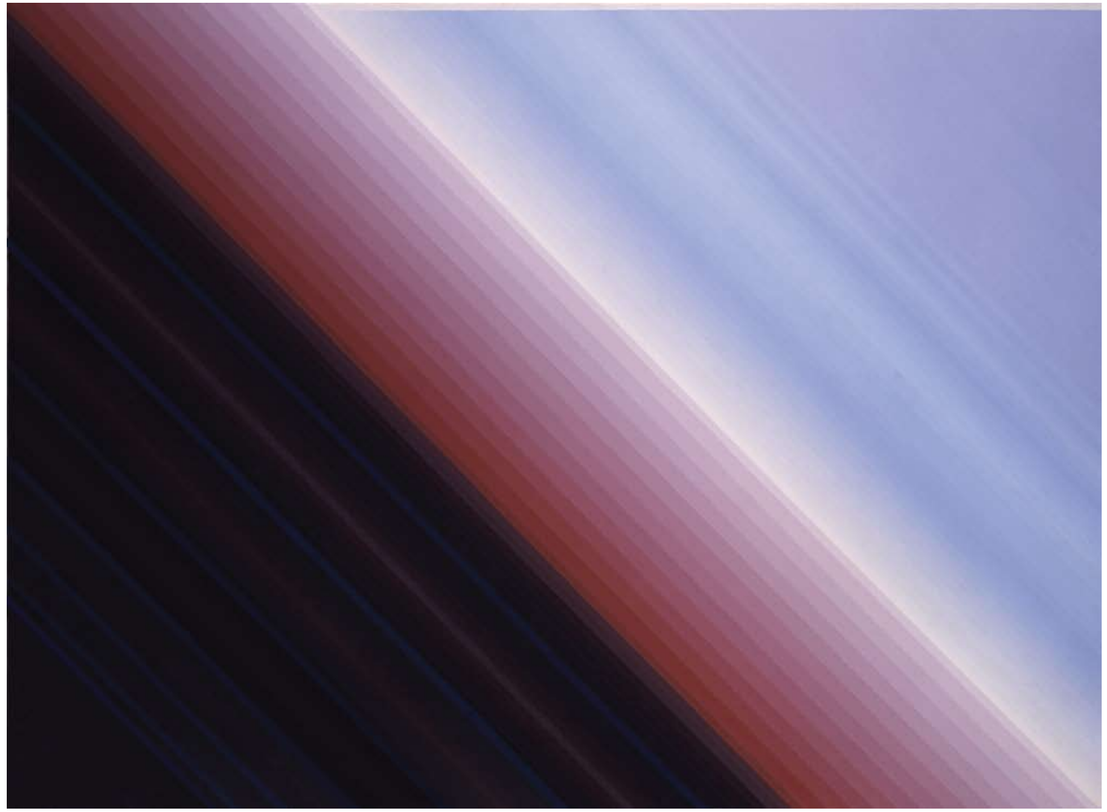
طيران الصباح *Mornings Flying,* 1976. Oil on canvas, 66 x 90”, 167.5 x 228.5 cm. Coll. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



زحل *Saturn,* 1977. Oil on canvas, 66 x 90”, 167.5 x 228.5 cm. Private collection.



ثلج *Snow,* 1975. Oil canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm.



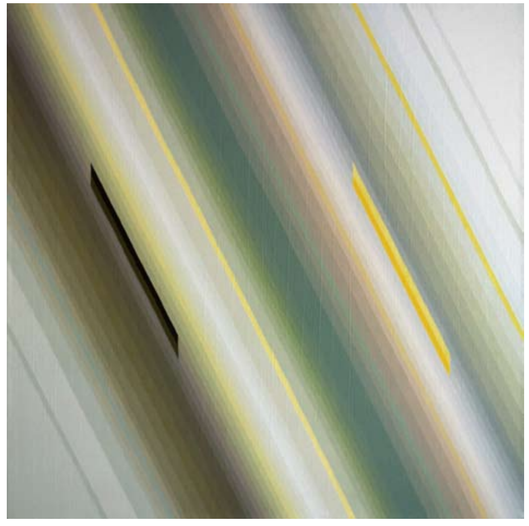
المريخ *Mars,* 1977. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Coll. Fort Wayne Museum of Art, Indiana.

"قادتني لوحات الطيران القُطري إلى تخيل الفضاء الخارجي والعلاقة بين الزمان والمسافة والحركة. وغالباً ما استخدمت المتتاليات الرقمية بما في ذلك متتالية "فيبوناتشي" لدى تحديدي لعرض الشرائط."

"The Diagonal Flight paintings led me to imagine outer space and the relationship of time, distance, and movement. I often used numeric series including the Fibonacci series when deciding the width of the strips."

"Les tableaux de la série Vol Diagonal m'ont conduite à vouloir rendre l'univers et les relations entre temps, distance et mouvement en images. J'ai souvent utilisé des suites numériques dont la suite de Fibonacci pour décider de la largeur des bandes."

أيدي *Hands,* 1978. Oil on canvas, 24 x 24”, 61 x 61 cm..

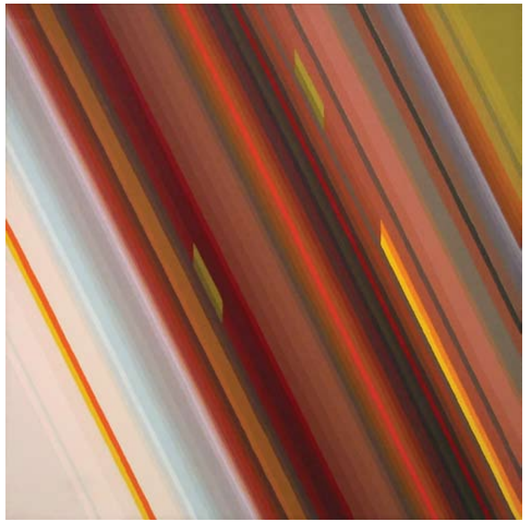


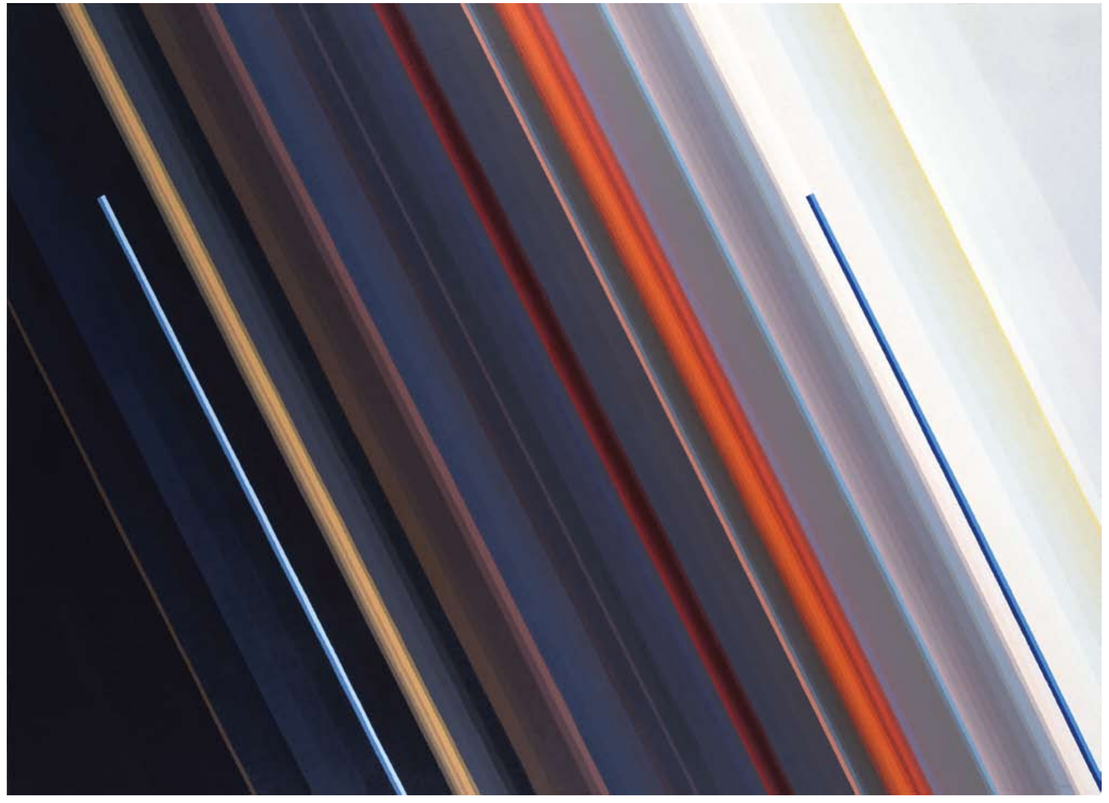
"أردت أن أساعد المشاهد على الدخول في فضاء اللوحة. لوحة "أيدي" تقدم أساساً مقبضين ليساعدا على انتقال الخيال للفضاء. الخطوط القصيرة تشبه أيضاً عناصر تمر بنا ونحن مسرعين في سيارة أو قطار، أحداث وجيزة في سرعة الفضاء القُطري."

"I wanted to help the viewer enter the space of the painting. *Hands* essentially provides two handles to help swing the imagination into space. The short lines are also like objects that pass by us while speeding in a car or train, brief events in the speed of diagonal space."

"Je souhaitais inciter le public à entrer dans l'espace du tableau. Dans *Hands* [Mains], deux simples poignées permettent de propulser l'imagination dans l'espace. Les lignes courtes sont aussi comme des objets qui défilent devant nos yeux quand nous sommes lancés à pleine vitesse dans une voiture ou un train, c'est-à-dire comme des événements brefs dans la vitesse de l'espace diagonal."

رحلة في القطار إلى نيويورك
A Train Ride to New York City, 1978. Oil on canvas, 24 x 24”, 61 x 61 cm.





فخ أزرق في محطة القطار *Blue Trap in a Railroad Station,* 1977. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Private collection.

"هذه اللوحة تعكس تجربتي في السرعة من خلال ركوبي القطار يومياً بين نيويورك ونيوهافن لأدرّس في كلية يال للفنون. أسطوانتان زرقاوتان رفيعتان، مثل قضبان من فولاذ، لا تمتدان إلى نهاية حافة اللوحة على خلاف كل الشرائط الأخرى. لذلك نستطيع رؤيتهما يتمايلان إلى الأمام أو الخلف، مثل باب مصيدة، ومع ذلك تبقيان موازيتان لبقية الفضاء القُطري."

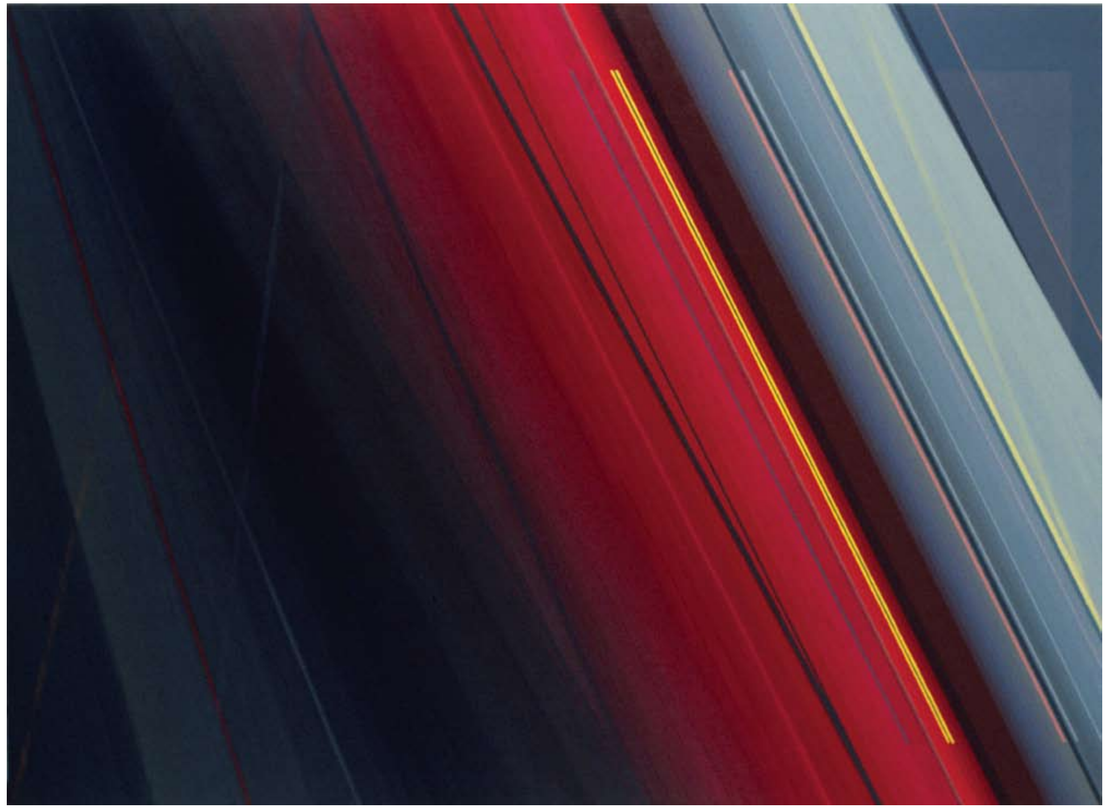
"This painting reflects my experience of speed while riding the train regularly between New York and New Haven to teach at the Yale School of Art. Two thin blue cylinders, like steel rods, do not extend to the top edge of the painting as all the other strips do. Thus we are able to see them as leaning forward or backward, like a trap door, even though they remain parallel to the rest of the diagonal space."

"Cette toile reflète la façon dont je ressentais la vitesse lorsque je prenais le train régulièrement entre New York et New Haven pour enseigner à la Yale School of Art. On y voit deux cylindres, comme des barres d'acier, qui ne montent pas jusqu'au bord supérieur de la toile comme le font les autres bandes. Ainsi nous les percevons comme penchés vers l'avant ou l'arrière, comme une trappe, même si en fait ils restent parallèles au reste de l'espace diagonal."

وقت مؤجل *Time Delay,* 1977.
Oil on canvas, 9 ½ x 10”, 24 x 25.5 cm.
Private collection.

"إنغي" *Inge,* 1975.
Oil on masonite,
19 x 19”, 48 x 48 cm.

➤ نساء الحرب، إلى دلال المغربي
War Women, for Dalal Mughrabi. 1978.
Oil on canvas, 72 x 72”, 183 x 183 cm.
Private collection.

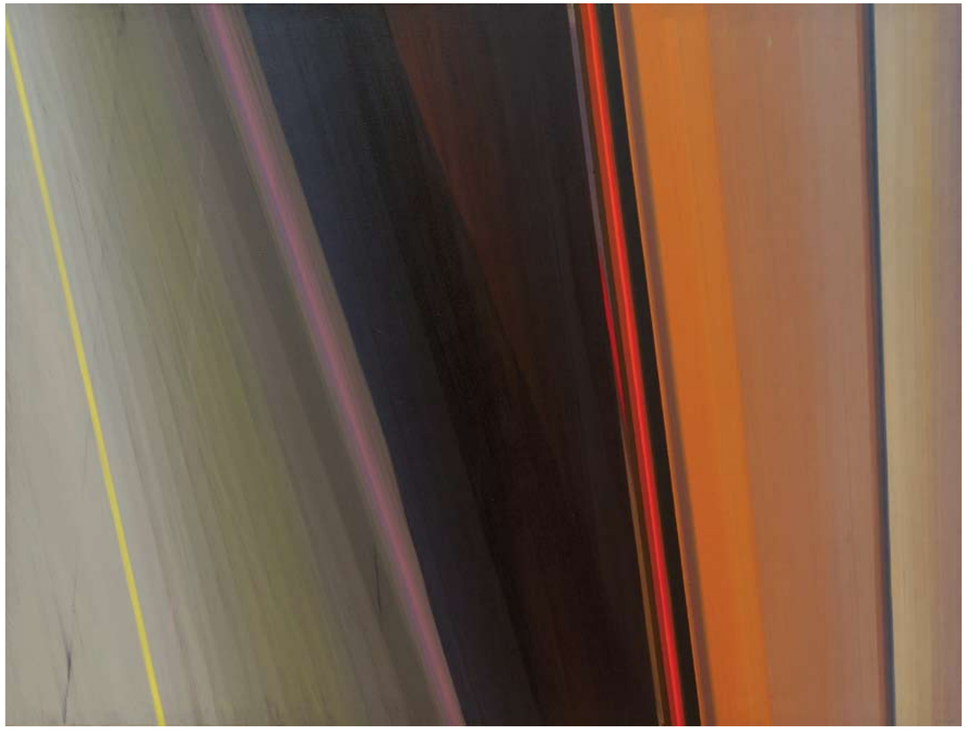


عين النمر أواخر الشتاء *Tiger's Eye in Late Winter,* 1978. Oil on canvas, 66 x 90", 167.5 x 228.5 cm. Private collection.

"خط أسود رفيع حاد يحيط به خطان رفيعان أصفران حادان. عين النمر سوداء على أصفر. في أواخر الشتاء لا شيء أخضر، والفرائس نادرة. النمر جائع وعيناه صيادان يقظان."

"A sharp thin black line is bracketed by two sharp thin lines of yellow. The tiger's eye is black on yellow. In late winter, nothing is green, and prey is scarce. The tiger is hungry and his eyes are sharp hunters."

"Une ligne noire, fine et nette est bordée de deux lignes jaunes fines et nettes. L'œil du tigre est noir sur jaune. Vers la fin de l'hiver, il n'y a plus de verdure, et les proies sont rares. Le tigre a faim et ses yeux sont de féroces chasseurs."

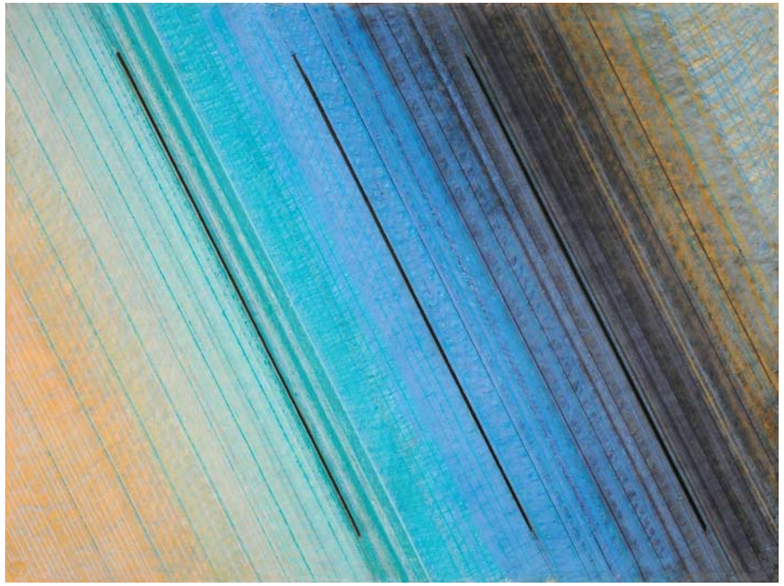


اليوم الماضي *Yesterday,* 1978. Oil on canvas, 46 x 66 inches, 117 x 167.5 cm. Private collection.

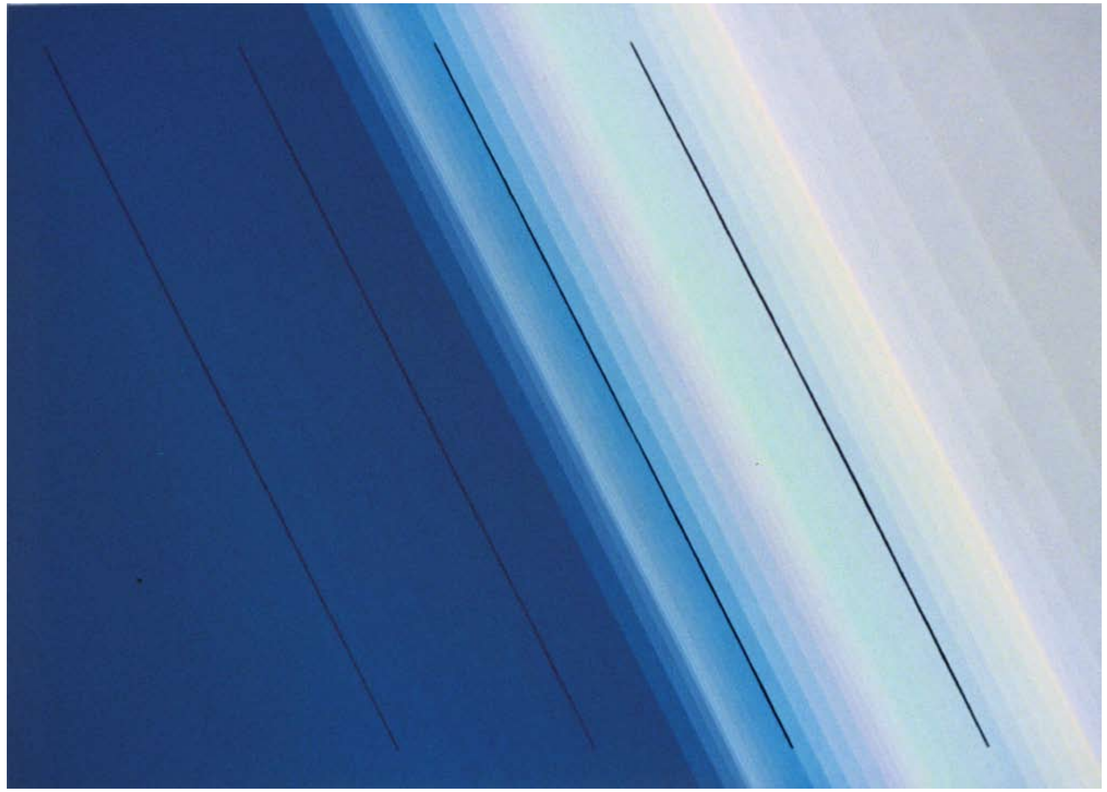
"لوحة "اليوم الماضي" هي لوحة انتقالية، فبدلاً من رسم شرائط اللون بضربات فرشاة عمودية على الشريط، استخدمت ممسحة صغيرة لنشر اللون الزيتي باتجاه الشريط. وقد قدمت هذه الطريقة إمكانات تلوين الرطب على الرطب وبالتالي تنويعات جديدة في تشكيل المكان."

"*Yesterday* is a transitional painting where instead of painting the color stripes with brush marks that are perpendicular to the stripe, I used a little squeegee to spread the oil paint in the direction of the stripe. This method introduced possibilities of painting wet into wet and thus new variations in the rendering of space."

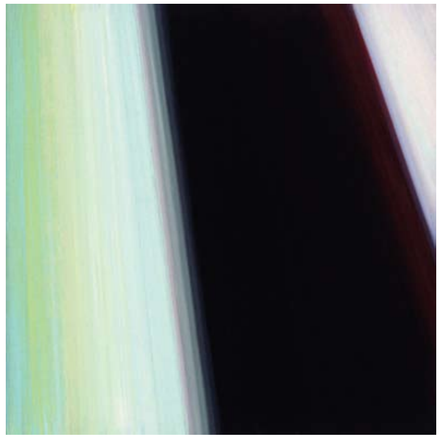
"*Yesterday* [Hier] est une œuvre de transition où au lieu de peindre des bandes de couleur avec des traits de pinceau perpendiculaires aux bandes, j'utilisais une petite raclette de caoutchouc pour étaler la peinture à l'huile en suivant la direction de la bande. Cette méthode a introduit la possibilité de fondre les pigments l'un dans l'autre ce qui m'a ouvert de nouvelles perspectives dans ma manière de représenter l'espace."



ثلاث خطوط في فراغ أخضر *Three Line Green,* 1978. Pastel on paper, 30 x 40”, 76 x 101.5 cm.



أربع خطوط في فراغ أخضر *Four Line Green,* 1978. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Private collection.

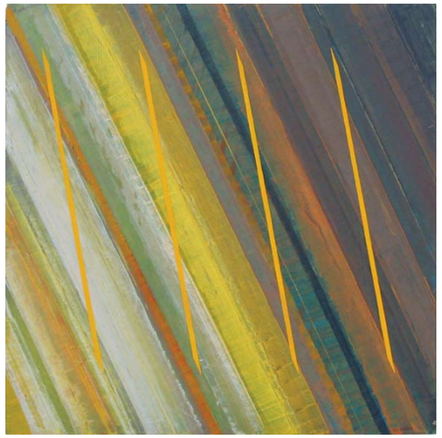


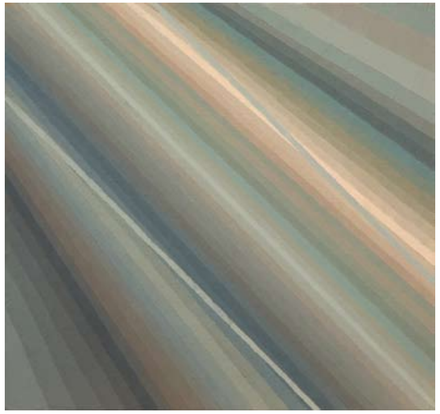
غاردينيا *Gardenia,* 1978. Oil on canvas, 24 x 24”, 61 x 61 cm. Private collection.

يافا *Yafa,* 1978. Oil on canvas, 24 x 24”, 61 x 61 cm.

أحمر *Red,* 1978.Oil on masonite, 24 x 24”, 61 x 61 cm. Private collection.

ينزلق *Slides,* 1977. Oil on masonite, 19 x 19”, 48.5 x 48.5 cm.





"نيويورك" *New York,* 1978. Oil on canvas, 24 x 24”, 61 x 61 cm.

أربع خطوط صفراء *Four Line Yellow,* 1978. Oil on masonite, 24 x 24”, 61 x 61 cm.

الداكنة *Dark One,* 1978. Oil on canvas, 24 x 24”, 61 x 61 cm. Private collection.

التواء *Warp,* 1977. Oil on masonite, 9 ½ x 10”, 24 x 25.5 cm.

نور من النافذة *Window Light,* 1977.
Crayon on paper, 30 x 40”, 76 x 101.5 cm.

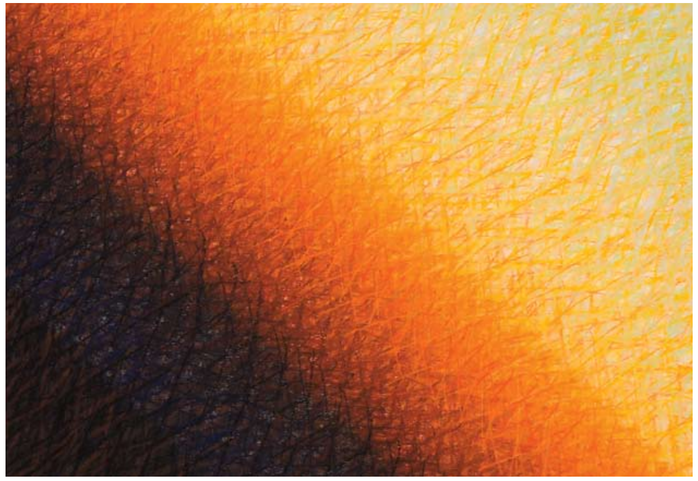
برتقالي *Orange,* 1977.
Pastel on paper, 29 ½ x 41”, 75 x 104 cm.

ملمس ضوئي ◄ *Light Texture,* 1979. Oil on canvas, 48 x 48”, 122 x 122 cm. Private collection.

"أحياناً تكون اللوحة الأخيرة في السلسلة هي تعبير عن ضجري المتزايد إضافة إلى وعد بأشياء لم أفهمها بعد. أحياناً أندم على إتلاف هذه اللوحات الانتقالية. أخي أنقذ هذه اللوحة."

"Sometimes the last painting in a series is an expression of my increasing boredom as well as the promise of things not yet understood. Sometimes I regret destroying these transitional paintings. My brother rescued this one."

"Parfois le dernier tableau d'une série exprime ma lassitude montante ainsi que la promesse de choses qui ne sont pas encore comprises. Parfois je regrette d'avoir détruit ces œuvres de transition. C'est mon frère qui a sauvé celle-ci."



Dome of the Rock: 1980-1982

As with a handful of previous bodies of work, Halaby completed the Diagonal Flight series in 1979 feeling as though it marked the end of a particular direction. Yet this time, instead of taking up new experiments, she stopped painting entirely. Eventually she reemerged and entered a prolific period of production that was met with an equal dose of elimination, as she destroyed everything she created. Then in 1980 when the artist began to gain confidence that she was embarking on the proper course, she revisited the discoveries that she had made when first seeing the Dome of the Rock in Jerusalem in 1966.

> Influenced by the geometric abstractions that I saw in the Dome of the Rock in Al-Quds, I allowed the rectangle of the painting to create shapes, which I then filled with shaded cylinders from the diagonal paintings or with texture imitating inlaid Arabic art (*Samia Halaby*, exhibition catalog, Ayyam Gallery 2008).

Halaby also picked up where her Diagonal Flight series had left off, as she incorporated a central cylindrical axis that ran from the upper left-hand corner of the canvas to the lower right-hand corner, placing it over other geometric forms. In “Cashmere Desert” (1980, page 107), a cylinder of parallel lines appears as though it has been taken right out of one of her Diagonal paintings. Yet in place of gradual shading, the artist has added a thick black line that distinguishes space between another horizontal that is divided into rust and blue sections. These sections are subtly textured with color and markings, an element that is radically different from her previous works that utilized flush areas that are composed of virtually invisible brushstrokes. Running in the opposite direction of the diagonals are larger squares that end beyond the picture plane and are painted with different degrees of texture. In some instances scattered lines are used while in others layers of paint seem to be finished with scumbled color.

In the beginning this use of textures fell within the boundaries of shapes as though following the precision of inlaid tiles. In due course, however, Halaby found something quite attractive about the possibilities of this new facet of her painting style, which brought additional elements of energy and movement to the canvas. “Eventually, texture began to charm,” explains the artist. “I began to think that the edges of things should betray what they are made of. So I began to allow textural marks to scatter over the entire painting in disregard of edge” (*Samia Halaby*, exhibition catalog, Ayyam Gallery 2008). This would prove to be an immense breakthrough for the artist, one that would alter her art forever.

The series would also evolve with a vastly different application of color than before. Gone was the gradual shading of her compositions, in which sharp lines were crucial and color variation seemed to occur as though visible wavelengths of light. Large geometric forms would still appear, but would soon be overcome by explosions of color and texture.

(Continued page 128)

Dôme du Rocher: 1980-1982

Comme c'était le cas pour plusieurs de ses séries précédentes, Halaby termine la série "Fuite Diagonale" en 1979 avec le sentiment qu'elle marque la fin d'une direction particulière. Pourtant cette fois-ci, au lieu de faire de nouvelles expériences, elle s'arrête complètement de peindre. Finalement, elle ré-émerge et entre dans une période de production prolifique qu'égale une dose équivalente de destruction car elle élimine tout ce qu'elle a créé. Puis en 1980, quand elle se sent sûre de s'être embarquée dans la bonne direction, elle reprend les découvertes qu'elle avait faites lorsqu'elle avait visité pour la première fois le Dôme du Rocher à Jérusalem en 1966.

Influencée par les abstractions géométriques que j'avais vues dans le Dôme du Rocher à Al-Qouds, j'ai permis au rectangle du tableau de créer des formes, que j'ai ensuite emplies des cylindres ombrés de mes tableaux diagonaux ou d'une texture imitant l'art arabe de l'incrustation. (*Samia Halaby*, Catalogue de l'Exposition, Galerie Ayyam, 2008).

Halaby reprend là où s'était arrêtée sa série "Fuite Diagonale", en incorporant un axe central cylindrique qui allait du coin supérieur gauche de la toile jusqu'au coin inférieur droit, le plaçant par-dessus d'autres formes géométriques. Dans "Cashmere Desert [Désert du Cachemire]" (1980), un cylindre fait de hachures semble directement issu de l'une des ses toiles "Diagonales". Pourtant, au lieu de hachures progressives, l'artiste emploie une épaisse ligne noire qui marque l'espace entre une autre zone horizontale divisée en sections rouille et bleues. Ces sections sont subtilement texturées avec de la couleur et des traits de pinceau, un élément qui diffère radicalement de ses œuvres précédentes qui utilisaient des zones franches de couleur et des coups de pinceau pratiquement invisibles. Allant dans la direction opposée des diagonales se trouvent des carrés plus volumineux qui finissent au-delà de l'espace du tableau et sont peints en utilisant plusieurs degrés de texture. Dans certains cas, des lignes éparses sont utilisées alors que dans d'autres des couches de peinture semblent être polies d'un glacis coloré.

Au début, cette utilisation de la texture fait partie intégrante des formes, comme si elle suivait la précision de panneaux incrustés. Plus tard, cependant, Halaby trouve quelque chose de plutôt attirant dans les possibilités de cette nouvelle facette de son style pictural, qui amène un élément supplémentaire d'énergie et de mouvement à la toile. "En fin de compte, la texture commença à me charmer", explique l'artiste. "Je commençais à croire que les contours des choses devraient trahir de quoi elles sont faites. Donc je commençais à accepter d'utiliser des marques texturées à disperser sur tout le tableau en ne m'occupant pas des contours" (*Samia Halaby*, Catalogue de l'Exposition, Galerie Ayyam 2008). C'est une découverte capitale pour l'artiste, une découverte qui changera sa démarche artistique pour toujours.

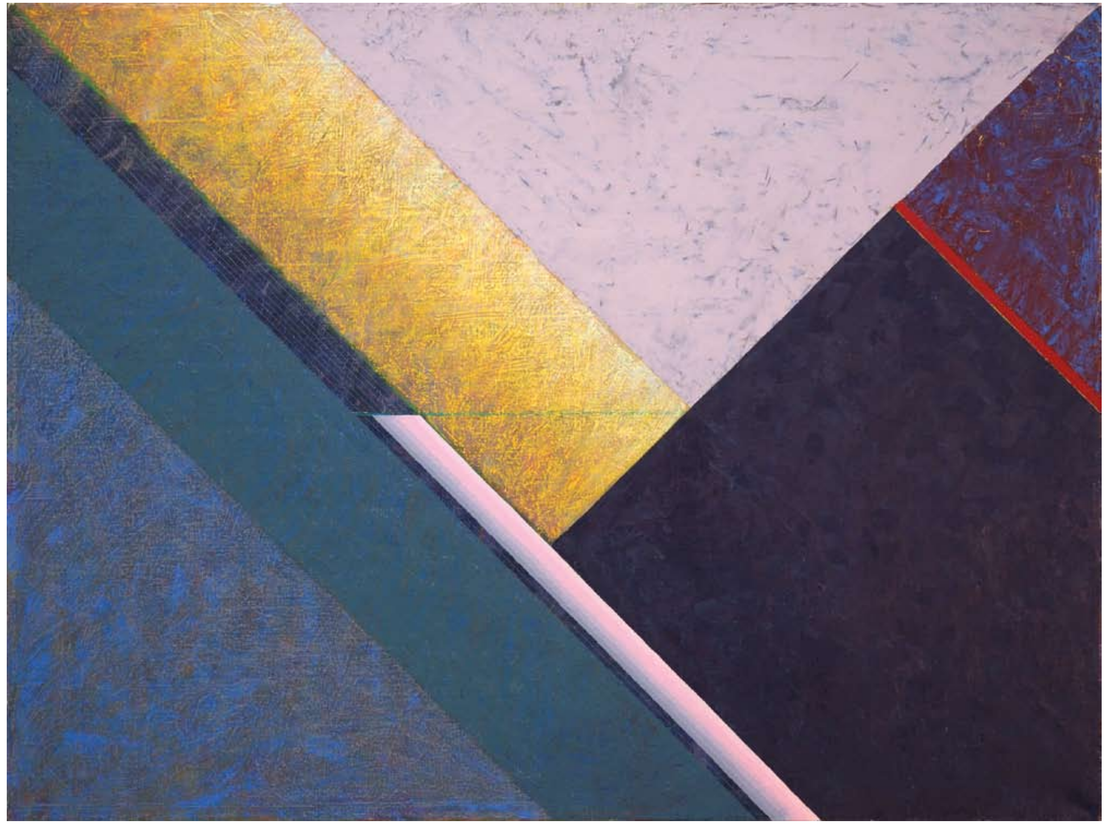
Cette série évolue aussi parce qu'elle y applique la couleur de façon totalement différente de ce qu'elle faisait auparavant. On n'y trouve plus les ombres graduelles de ses toiles dans lesquelles les hachures précises étaient cruciales et les variations de couleur semblaient comme filtrées à travers des ondes de lumière visibles. De grandes formes géométriques apparaissent encore, mais elles sont bientôt submergées par des explosions de couleur et de texture.

(Suite page 128)

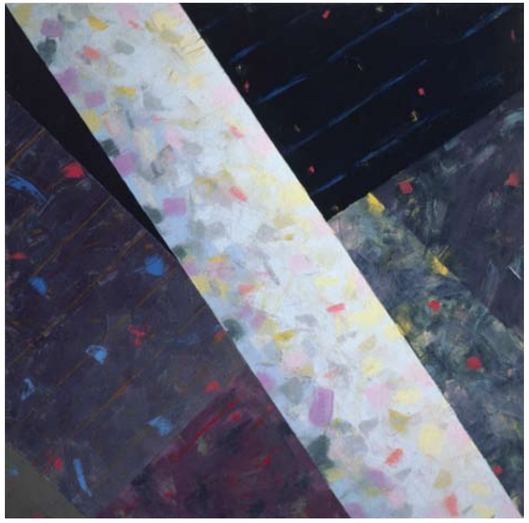
صحراء كشميرية

Cashmere Desert, 1980. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm.

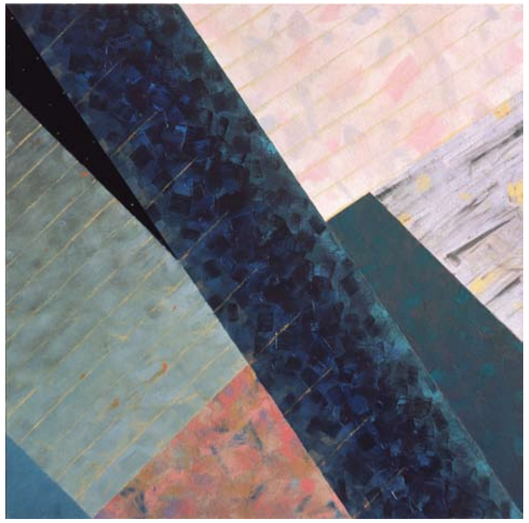
طوبة زرقاء *Blue Brick,* 1980. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm.



رخام *Marble,* 1980. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm.



وضع مؤجل : قاتم *Position Delay: Dark,* 1980.
Oil on canvas, 36 x 36”, 91.5 x 91.5 cm. Private collection.



وضع مؤجل : أخضر *Position Delay: Green,* 1980.
Oil on canvas, 36 x 36”, 91.5 x 91.5 cm. Private collection.

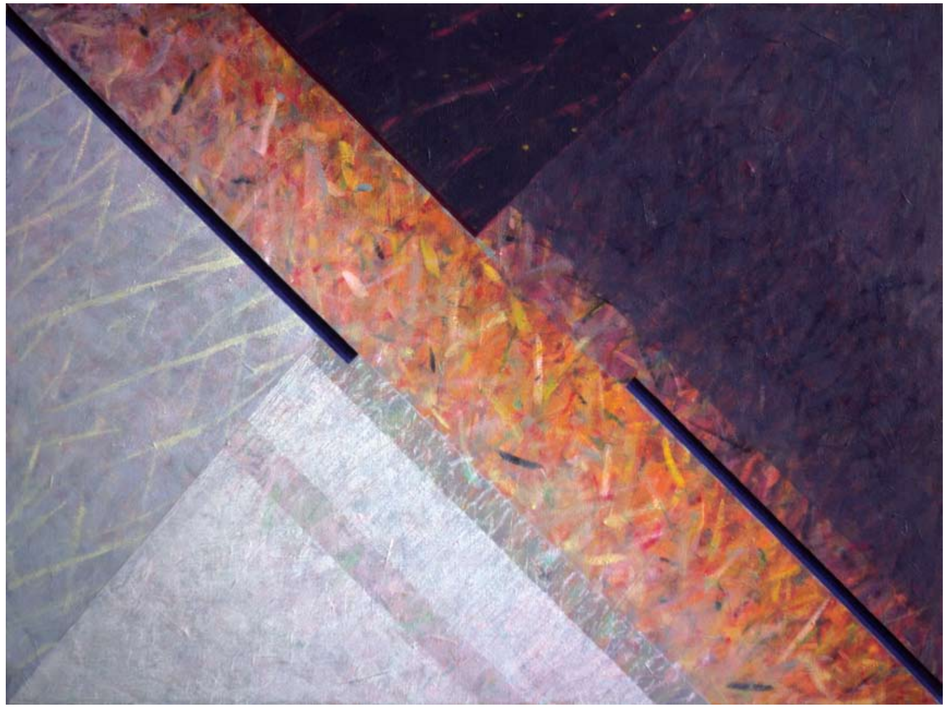
واحدة أو اثنتان، زهريات *One or Two Pink,* 1980. Oil on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm.

"قمت بزيارة قبة الصخرة والجامع الأموي في دمشق عدة مرات. إن تأثير الرخام المرصع الذي أثار إعجابي دخل في أعمالي خلال المأزق الإبداعي في ١٩٧٩. بدأت أقسم اللوحة إلى أجزاء مشتقة من شكلها المستطيل. استخدمت قطر الدرجة ٤٥ ومربعين كعناصر أساسية ولونت الأشكال لأميزها عن بعضها البعض مقلدة بذلك الترصيع في الرخام. وتكشف لوحة "فخ الوقت" هذا الانتقال في تشابهها مع لوحة "ملمس ضوئي"."

"I had visited the Dome of the Rock as well as the Umayyad Mosque of Damascus several times. The influence of the inlaid marble that I admired so much entered my work during the creative impasse of 1979. I began to divide the painting into sections derived from its rectangular shape. I used a 45 degree diagonal and two squares as basic elements and I textured the shapes to distinguish them from each other in imitation of the marble inlays. *Time Trap* reveals the transition in its resemblance to the painting *Light Texture*."

"J'avais visité le Dôme du Rocher ainsi que la Grande Mosquée des Omeyyades de Damas plusieurs fois. L'influence des revêtements de marbre que j'admirais tant a fait son chemin dans mon œuvre pendant l'impasse créatrice de 1979. J'ai commencé à diviser le tableau en sections dérivées de sa forme rectangulaire. J'ai utilisé une diagonale à 45° et deux carrés comme éléments de base et j'ai donné de la texture aux formes pour les distinguer les unes des autres, en imitation des incrustations de marbre. *Time Trap* [Piège à Temps] révèle cette phase de transition de par sa ressemblance à la toile *Light Texture* [Texture de la Lumière]."

فخ الوقت *Time Trap,* 1980. Oil on canvas, 36 x 48", 91.5 x 122 cm.

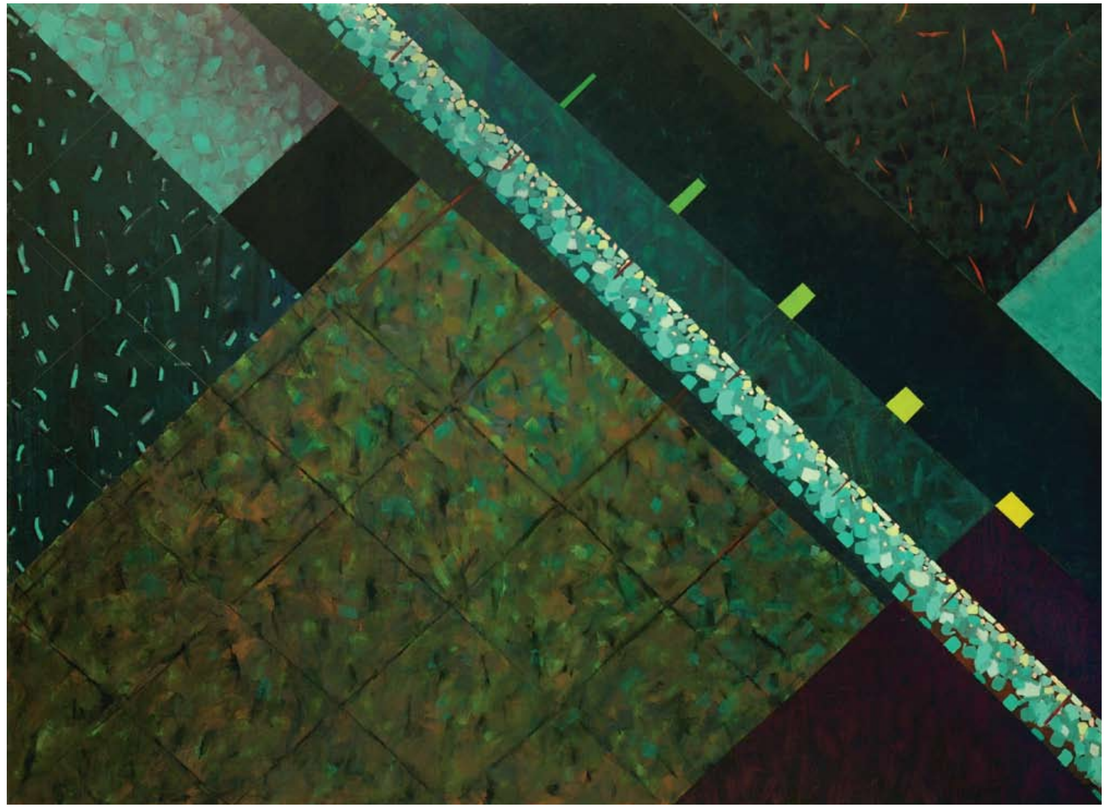


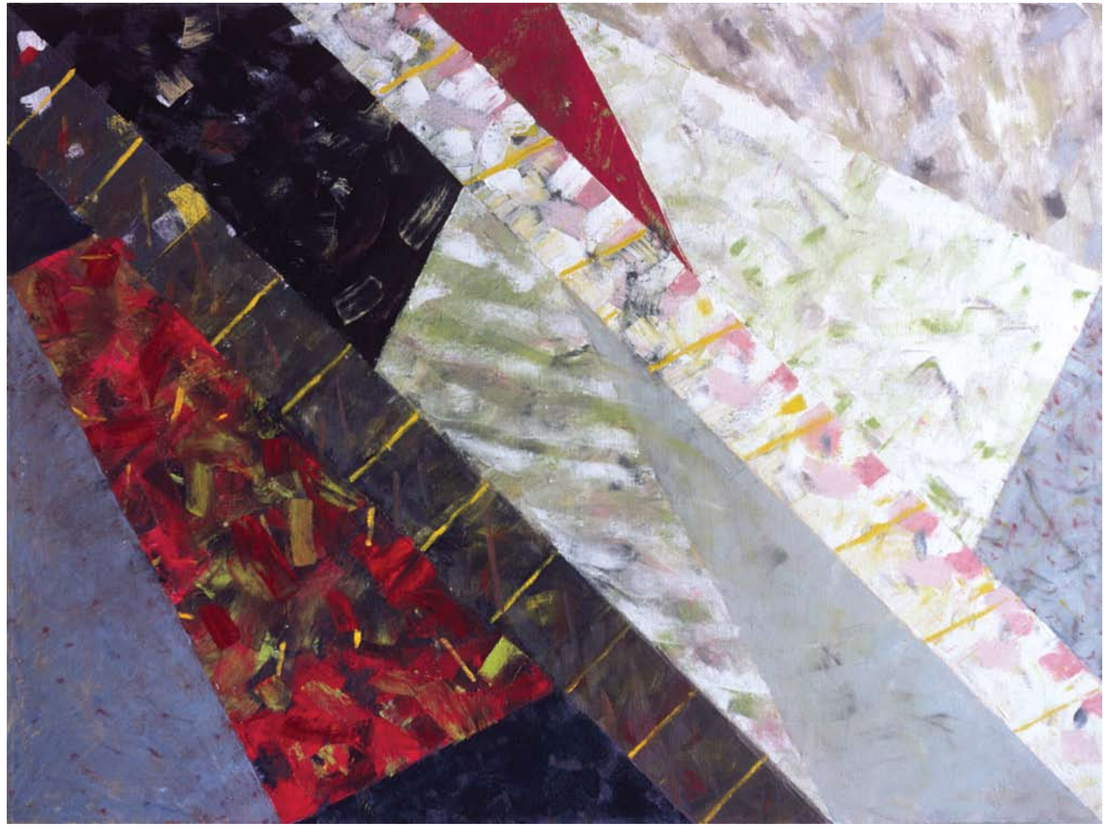
"هنا استخدمت الألوان التي تعكس كيف نرى في الإضاءة الخافتة. الأخضر يبدو دائماً أقوى في ضوء المساء الذي يشبه ضوء أشجار وشوارع المدينة في الليل."

"Here I used colors that reflect how we see at low levels of light. Green always seems stronger in evening light which resembles the light of city trees and streets at night."

"Ici, j'ai utilisé des couleurs qui reproduisent la façon dont on voit dans des conditions de basse luminosité. Le vert semble toujours plus intense dans la lumière du soir qui ressemble à la lumière des arbres de la ville et des rues la nuit."

نظر ليلي *Night Seeing,* 1980. Oil on canvas, 66 x 90", 168 x 229 cm.

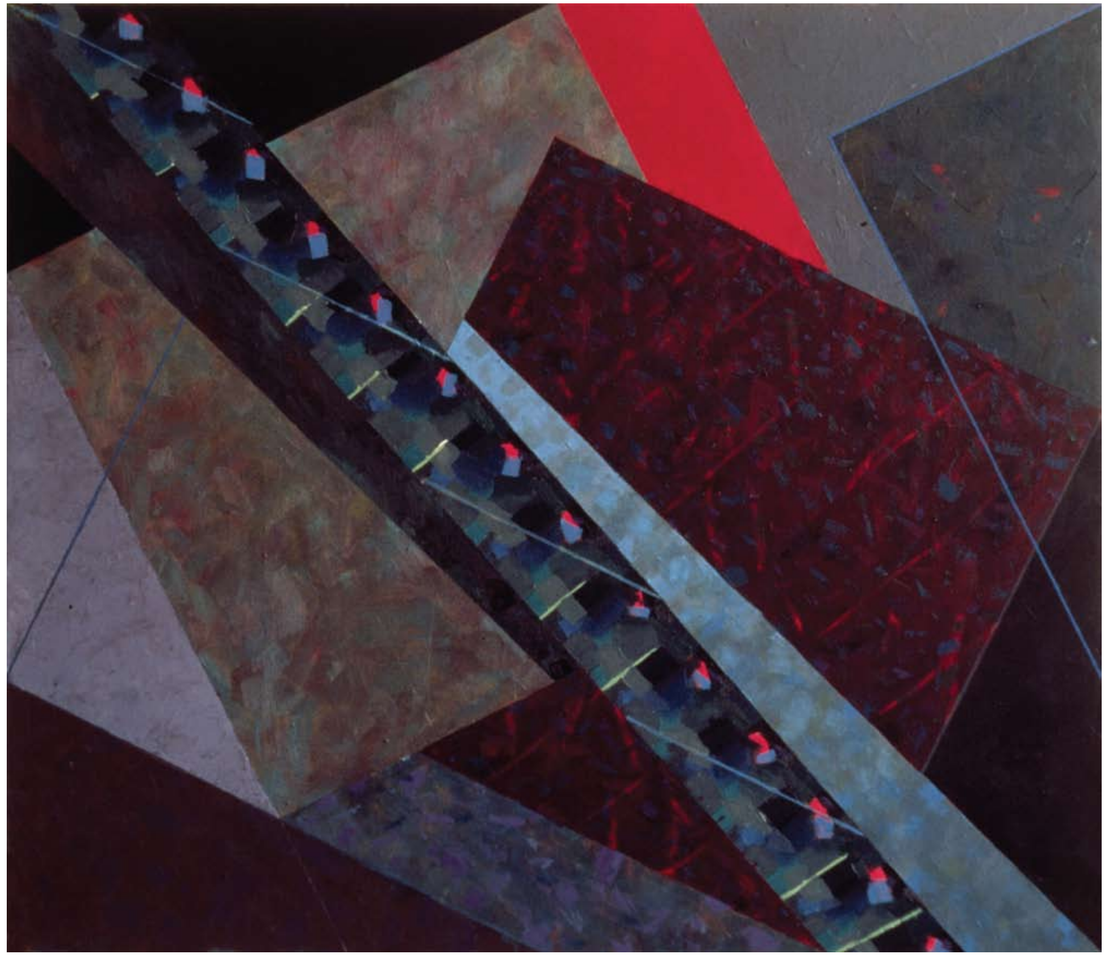




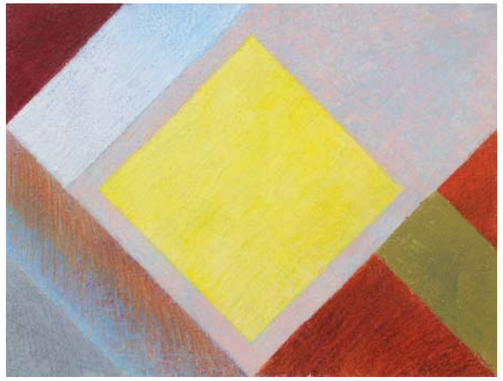
وضع متلاعب : ليل *Position Interplay: Night,* 1980. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm. Coll. Jordan National Gallery of Fine Arts.

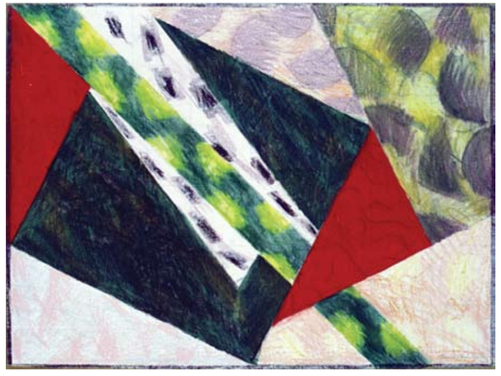
وضع متلاعب : نور *Position Interplay: Light,* 1980. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm. Private collection.

وضع متبادل : "أرابيسك" *Position Exchange: Arabesque,* 1981. Oil on canvas, 48 x 48", 122 x 122 cm. Coll. The Arab Bank, New York.



أحمر في العتمة *Red in Darkness,* 1982. Oil on canvas, 48 x 48", 122 x 122 cm. Coll. The Arab Bank, New York.



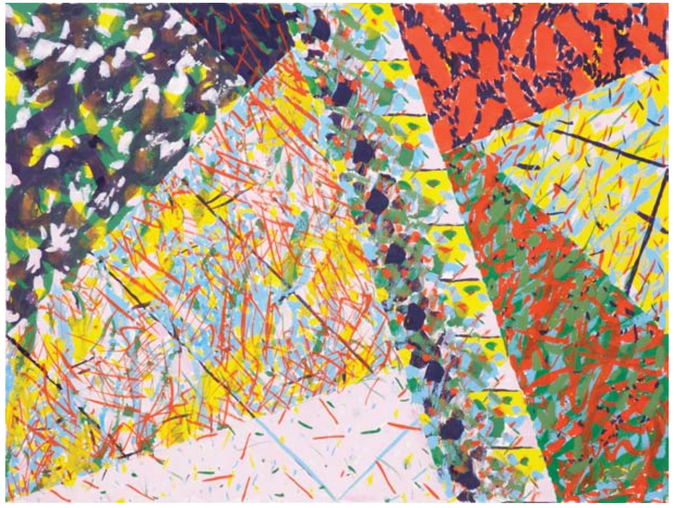


طرف مربع *Square End,* 1980. Wax on paper, 22 x 30 ½", 56 x 77.5 cm.

أخضر و أصفر *Green and Yellow,* 1981. Wax on paper, 22 x 28 ½", 56 x 72.5 cm.

أصفر أخضر *Yellow Green,* 1980. Wax on paper, 22 x 30", 56 x 76 cm.

سحلية *Lizard,* 1981. Wax on paper, 22 ¼ x 30", 56.5 x 76 cm.

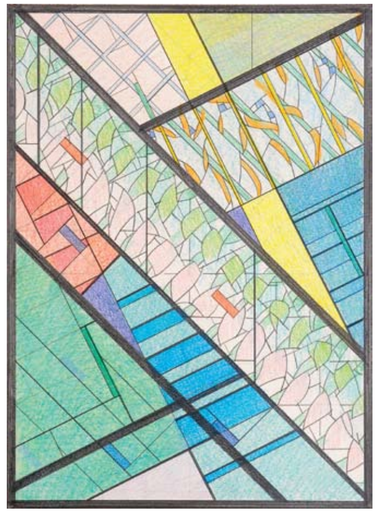


الفراغ المُقاس *Measured Space,* 1981.
Gouache on paper, 22 x 30", 56 x 76 cm.

تناسب الملمس *Relativity of Texture,* 1981.
Gouache on paper, 22 x 30", 56 x 76 cm.

زجاج معشق ١

Stained Glass Window I, 1980.
Crayon on paper, 26 ¾ x 18 ½”, 68 x 47 cm.



زجاج معشق ٢

Stained Glass Window II, 1980.
Crayon on paper, 30 x 22 ¼”, 76 x 56.5 cm.

➤ إبحار

Sailing, 1981. Oil on canvas,
48 x 42”, 122 x 107 cm. Private collection.

"إن مسحة الأصفر أعطتني شعوراً بالمرح مثل شراع هبت عليه رياح مواتية."

"The sweep of the yellow gave me a sense of joy like a sail filled with a good wind."

"Le mouvement ample du jaune m'emplissait de joie, comme une voile gonflée par un vent favorable."

زنبقة الصيف تتراقص *Lillie of the Summer Dancing,* 1981. Oil on canvas, 35 x 49”, 89 x 124.5 cm.

من الطرقات السريعة إلى مربعات المدينة *Clover Leaves to City Blocks,* 1981. Oil on canvas, 35 x 49”, 89 x 124.5 cm.

صدف *Mother of Pearl,* 1981. Oil on canvas, 66 x 90”, 167.5 x 228.5 cm.

ينبض *Pulsating*, 1982. Oil on canvas, 66 x 90”, 167.5 x 228.5 cm.

سبّاح *Swimmer,* 1982. Oil on canvas, 66 x 90”, 167.5 x 228.5 cm. Private collection.

"برودواي" جنوب "تشامبارز" *Broadway Below Chambers,* 1982. Oil on canvas, 42 x 48”, 107 x 122 cm.

"بدأت أفكر أن الملمس في اللوحة يجب أن يحدد الشكل بدلاً من أن يتبعه. في الطبيعة، الأشياء الكبيرة مؤلفة من مجموعات من أشياء أصغر في حلقات متتالية. الجزيئات، المؤلفة هي نفسها من ذرات، تشكل الألياف التي تتألف منها الأشجار، الخ. أردت أن يقوم الملمس في اللوحة ببناء الأشكال، التي هي بحد ذاتها محددة بعملية البناء تلك. فبدأت أترك علامات البنية تهدد حدود الشكل. وهذا قاد إلى السلسلة التالية حيث أصبحت بنية الأشكال بحد ذاتها موضوع اللوحة."

"I began to think that texture should determine shape rather than follow it. In nature, larger things are made up of groups of smaller things in successive cycles. Molecules, which themselves are made up of atoms, make up fibers which make up trees, etc. I wanted the textural parts to build the shapes as they themselves are determined by this building process. I began by allowing textural marks to threaten the integrity of shape. This led to the next series where the structure of texture became itself the subject of the painting."

"J'ai commencé à penser que la texture devrait déterminer la forme plutôt que la suivre. Dans la nature, les objets les plus gros sont faits de groupes de choses plus petites en cycles successifs. Les molécules sont elles-mêmes faites d'atomes, et font elles-mêmes des fibres qui font des arbres etc. je voulais que les parties texturées engendrent des formes tandis qu'elles seraient elles-mêmes déterminées par ce processus de construction. J'ai commencé à faire en sorte que les marques texturées menacent l'intégrité de la forme. Ceci m'a conduit à ma série suivante où la structure de la texture est elle-même devenue le thème du tableau."

رقصة المروحة *Fan Dance,* 1981. Casein on paper, 20 x 38", 51 x 71 cm.

زهور في الثلج *Flowers in the Snow,* 1982. Gouache on paper, 20 x 38", 51 x 71 cm.

طيارة ورقية *Kite,* 1981. Casein on paper, 22 ¼ x 30", 56.5 x 76 cm.

نمر يحترق *Tiger on Fire,* 1982. Casein on paper, 22 ¼ x 30", 56.5 x 76 cm.

ثلاثة طرق : الثامن

Three Way: Eight, 1982.
Casein on paper,
22 ¼ x 30 ¼", 56.5 x 77 cm.

ثلاثة طرق : التاسع

Three Way: Nine, 1982.
Casein on paper,
22 ¼ x 30 ¼", 56.5 x 77 cm.

دراسات لأوراق الشجر
Leaf Studies, 1975. Gouache on paper, 7 x 6”, 18 x 15 cm.

Autumn Leaves and City Blocks: 1982-1983

Feuilles d'Automne et Immeubles de la Ville: 1982-1983

Like the Dome of the Rock series, the experiments that would be part of Autumn Leaves and City Blocks would take place over a short period, yet would be based on investigations that the artist had made nearly a decade before. In 1975 Halaby lived in New Haven, Connecticut where she taught at the Yale School of Art. Known for its dramatic seasons, which are often reflected in its landscape, she was taken by the orange, yellow and red leaves that would appear on New England trees with the onset of fall. Igniting another examination, she also began to notice that as bridges crossed rivers at right angles, they continued to run perpendicularly as roads.

> The right angle, because of its simplicity, its structural economy, dominates the branching of secondary and tertiary pathways, thus forming a grid. Because grids are rectangular while rivers meander, differently oriented grids, both in cities and farmland, create truncated rectangles and uneven pentagons where they meet. Flying over the country or examining maps, one sees the complicating effects of the land on man’s simple geometry (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

Gathering fallen leaves, she would dissect them into rectangles as though creating small compositions. With the outcome of these “tiny paintings” not reflecting the complexity or beauty of the original leaf, she determined that her paintings would have to “imitate their growth and decay rather than their appearance.” In essence, she sought to capture their natural life cycle through abstraction. These observations would be made while the artist was amidst her Diagonal Flight series, yet she would internalize the breakthroughs she would make in her investigations, applying them in 1982 when she

Comme la série du "Dôme du Rocher", les recherches qui aboutiront à "Feuilles d'Automne et Immeubles de la Ville" auront lieu durant une courte période, et pourtant elles seront fondées sur des recherches que l'artiste avait faites presqu'une décennie auparavant. En 1975, Halaby vivait à New Haven, Connecticut, où elle enseignait à la Yale School of Art. C'est un état renommé pour ses saisons spectaculaires qui se reflètent souvent dans les paysages, et elle apprécie les feuilles oranges, jaunes et rouges qui ornent les arbres de la Nouvelle Angleterre au début de l'automne. Débutant une autre série de recherches, elle commence à remarquer que même si les ponts traversent les rivières à angle droit, ils continuent à s'aligner perpendiculairement en tant que routes.

> L'angle droit, de par sa simplicité, son économie structurelle, domine l'embranchement des chemins secondaires et tertiaires, formant ainsi une grille. Parce que les grilles sont rectangulaires alors que les rivières font des tours et des détours, des grilles orientées différemment, aussi bien dans la ville qu'à la campagne, créent des rectangles tronqués et des pentagones irréguliers où elles se rencontrent. En survolant le pays ou en examinant des cartes, on voit comment le terrain complique la géométrie simple de l'homme. (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beyrouth, 2006)

Ayant ramassé des feuilles tombées, elle les découpe en rectangles comme si elle créait de petites compositions. Comme le résultat de ces "minuscules tableaux" ne reflète ni la complexité ni la beauté de la feuille originale, elle décide que ses tableaux devraient "imiter leur croissance et décomposition plutôt que leur apparence". Bref, elle cherche à saisir leur cycle de vie naturel par l'abstraction. Ces observations se font certainement pendant que l'artiste est en pleine série "Fuite Diagonale", internalisant ces avancées dans ses recherches, pour les appliquer en 1982 quand

الذيل المروحي *Fan Tail,* 1982. Oil on canvas, 60 x 60”, 152.5 x 152.5 cm.

began her Autumn Leaves and City Blocks collection of paintings. This series would also continue the free use of texture that she had developed in her Dome of the Rock compositions in a slightly different form. For the first time, Halaby abandoned the brush and utilized a palette knife to apply paint, allowing its manipulation to affect the thickness of paint and the nature of edges. And yet what differentiated these works from previous canvases was the fact that they were based on the process of growth that she had observed in nature, one that spoke of “motion in reality.”

“Tribeca” (1982, page 142) shows Halaby’s increasing interest in the evolution of shapes amidst an organic state. Using geometric forms to represent the sights of her Manhattan neighborhood, the artist seems to suggest the sensations of light and movement of figures that she encountered near her home. These uneven rectangles and pentagons seem to expand, defining one another while giving the appearance of sporadic motion as several forces are at work. Halaby views this intricate process of considering formations in nature not as an occasion for imitation, but rather for the drafting of an equivalent system. This system has a number of basic components.

(Continued page 154)

elle commence sa collection "Feuilles d'Automne et Immeubles de la Ville". Cette série poursuit également l'utilisation libre de la texture développée dans ses compositions de la série du "Dôme du Rocher" sous une forme un peu différente. Pour la première fois de sa vie de peintre, Halaby abandonne le pinceau et utilise une spatule pour appliquer la peinture, la manipulant de façon à influencer l'épaisseur de la pâte et la nature des contours. Mais ce qui différencie surtout ces œuvres de ses toiles précédentes, c'est le fait qu'elles s'appuient sur le processus de croissance qu'elle avait observé dans la nature, un processus qui évoquait le "mouvement en réalité".

"Tribeca" (1982) témoigne de l'intérêt croissant de Halaby pour l'évolution des formes dans un état organique. Utilisant des formes géométriques pour représenter les vues de son quartier de Manhattan, l'artiste semble suggérer les sensations de lumière et de mouvement des personnages qu'elle rencontre près de chez elle. Ces rectangles et pentagones irréguliers paraissent en expansion, se définissant l'un l'autre tout en donnant l'impression de mouvement sporadique car plusieurs forces sont en marche. Halaby considère ce processus complexe, c'est-à-dire l'étude des formations dans la nature, non pas comme une occasion d'imiter, mais plutôt de fabriquer un système équivalent. Ce système comprend un nombre de composantes de base.

(Suite page 154)

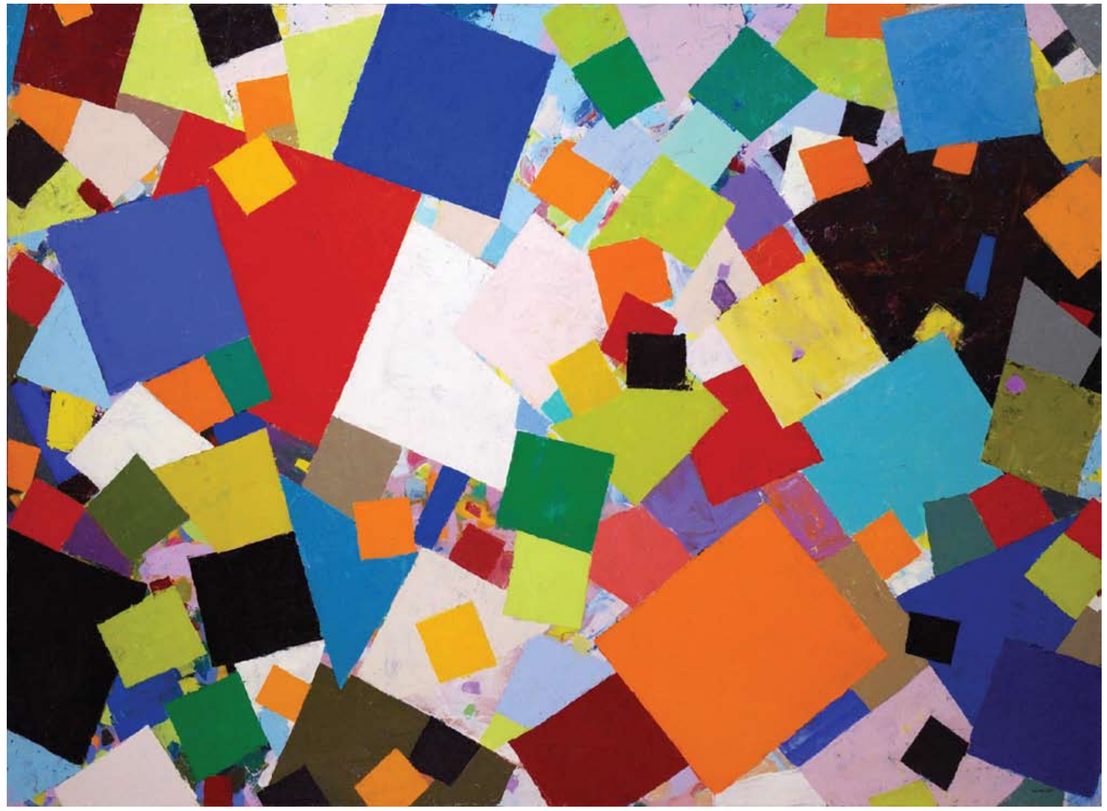
➤ ما بعد مصنع الألواح

*One Yard Past the Shingle Factory,*1982.
Oil on canvas, 60 x 90”, 152.5 x 228.5 cm.

"أسست لوحتا "الذيل المروحي" و"ما بعد مصنع الألواح" للسلسلة التالية. فقد طورت فيهما القضايا الشكلية لسلسلة أوراق الخريف ومربعات المدينة. في أوائل القرن العشرين، صُدم أحد النقاد بلوحة مارسيل دوشامب "عارية تهبط السلم" في معرض آرموري عام ١٩١٣ فوصفها بأنها تشبه "انفجار في مصنع ألواح". وجراء شعوري بأن التجريد هو خطوة بعد دوشامب وتكريماً لدوشامب في الوقت نفسه، سميت هذه اللوحة "ما بعد مصنع الألواح"."

"The two paintings *Fan Tail* and *One Yard Past the Shingle Factory* initiated the next series. In them I worked out the formal issues of the Autumn Leaf and City Blocks series. Early in the 20th Century at the Armory Show of 1913, an art critic shocked by Marcel Duchamp’s painting, *Nude Descending the Staircase*, described it as being like "an explosion in a shingle factory". Feeling that abstraction was a step past Duchamp and to simultaneously honor Duchamp, I titled this painting *One Yard Past the Shingle Factory*."

"Les deux toiles *Dove Tail* [Queue de Colombe] et *One Yard Past the Shingle Factory* [Un Mètre Après la Fabrique de Tuiles], ont marqué le début de la série suivante. Elles m'ont permis de formuler les questions formelles de la série Feuilles d'Automne et Immeubles de la Ville. Au début du 20ième siècle, un critique d'art choqué par l'œuvre de Marcel Duchamp, *Nu Descendant un Escalier* lors de l'exposition à l'Armory Show de 1913 l'a décrite comme "une explosion dans une fabrique de tuiles". Parce qu'il me semble que l'abstraction va un peu plus loin que Duchamp et aussi pour rendre hommage à Duchamp, j'ai intitulé cette toile *One Yard Past the Shingle Factory*."



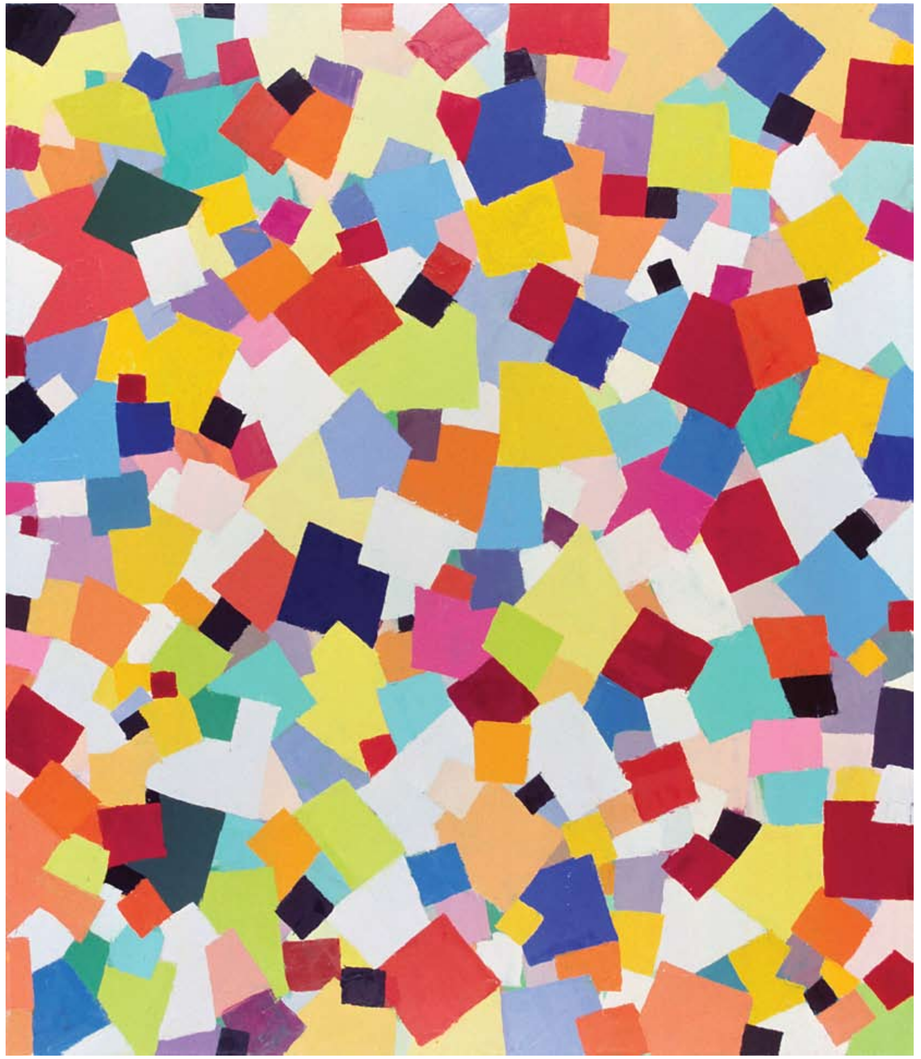
حوض الباذنجان في جرش
My Eggplant Patch in Gerash, 1982.
Oil on canvas, 42 x 48”, 107 x 122 cm.

الرياح و الشمس في أوائل الشتاء
Wind in the Sun on Earth in Early Winter, 1982.
Oil on canvas, 42 x 48”, 107 x 122 cm.

الزهري يسّير الأخضر *Pink Walking Green,* 1983. Oil on canvas, 50 x 60”, 127 x 152.5 cm.

ساميا حلبي في غالبري "22 ووستر ستريت"
At 22 Wooster Street Gallery, 1983.

رياح في المدينة
Wind in the City, 1982.
Oil on canvas,
42 x 48", 107 x 122 cm.

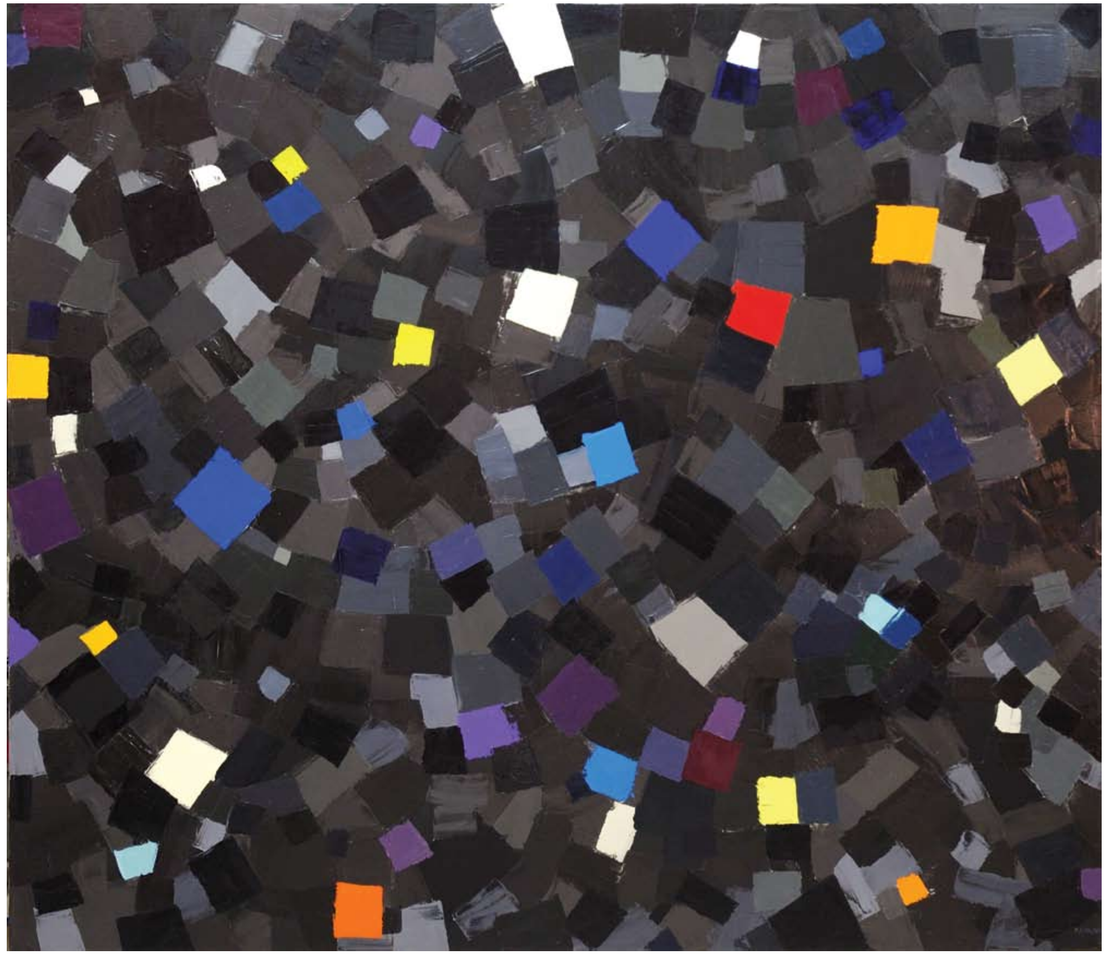


نحن هنا الآن
We Are Here Now, 1982.
Oil on canvas,
65 x 75", 165 x 190.5 cm.
Private collection.

تُقاطِع *Intersecting,* 1983. Oil on canvas, 65 x 75”, 165 x 190.5 cm. Private collection.

طائرة فضائية *Space Kite,* 1982. Oil on canvas, 65 x 75”, 165 x 190.5 cm.

باتجاه "ويست برودواي" مساءً *Down West Broadway in the Evening,* 1983. Oil on canvas, 65 x 75”, 165 x 190.5 cm. Private collection.



ليالي المدينة *City Nights,* 1983. Oil on canvas, 65 x 75”, 165 x 190.5 cm. Private collection.

➤ "تريبيكا"

Tribeca, 1982. Oil on canvas, 75 x 65", 190.5 x 165 cm.

"خلال سنة ١٩٧٥، بينما كنت أرسم لوحاتي القُطرية، وقعت في غرام أوراق الخريف. جمعت الآلاف منها وضغطها بين صفحات كتبي حتى امتلأت كلها. أجريت دراسات بشتى الوسائل. وقطعت المئات منها إلى مستطيلات باحثةً عن لوحة كاملة. في النهاية، تبين لي أن القطعة المستطيلة ليست بجمال الورقة نفسها لأن الورقة هي مرحلة في عملية النمو، في حين أن القطعة المستطيلة هي جزء ميت لا يستطيع أن يبين كيف جاء إلى الوجود. ولكي أتمكن من التقاط جمال الورقة، توجب علي أن أقلد نموها وليس مظهرها. أردت أن أجعل اللوحة تنمو كما تنمو الورقة.

ولكي أفهم أسرار أوراق الشجر، قمت بدراسات دقيقة لجزيئات الورقة بين العروق. ولاحظت أن الأشكال المستطيلة بين العروق في بعض الأوراق لها زاوية مفتوحة وكانت في الحقيقة مخمسات غير كاملة. شعرت أن غرض الزاوية المفتوحة هو إتاحة المجال للنمو. هناك مرحلة من مراحل النمو مأسورة في المخمسات غير المتساوية.

أكثر من ذلك، شابهت هذه الأشكال، المستطيلات المبتورة في مربعات المدينة وأشكال الأراضي بين الشوارع والطرق السريعة التي تكشف بحد ذاتها ظاهرة النمو. وهذا النمو هو تطور الجنس البشري بقدر ما هو تطور للنباتات. إن المستطيلات المفتوحة الزاوية والتي تصبح بعد ذلك مخمسات غير كاملة صارت المبدأ الشكلي لسلسلة أوراق الخريف ومربعات المدينة."

"During 1975, while I was making my diagonal paintings, I fell in love with autumn leaves. I collected thousands and pressed them between pages until all my books were full. I made studies in various media. I also cut rectangles out of hundreds of them searching for a perfect painting. Eventually, it dawned on me that a rectangular fragment is not as beautiful as the leaf itself because the leaf is one stage in a process of growth, while a rectangular fragment is a dead extraction unable to reveal how it came to be. In order to capture the beauty of the leaf, I had to imitate its growth not its appearance. I wanted to grow a painting just as a leaf grew.

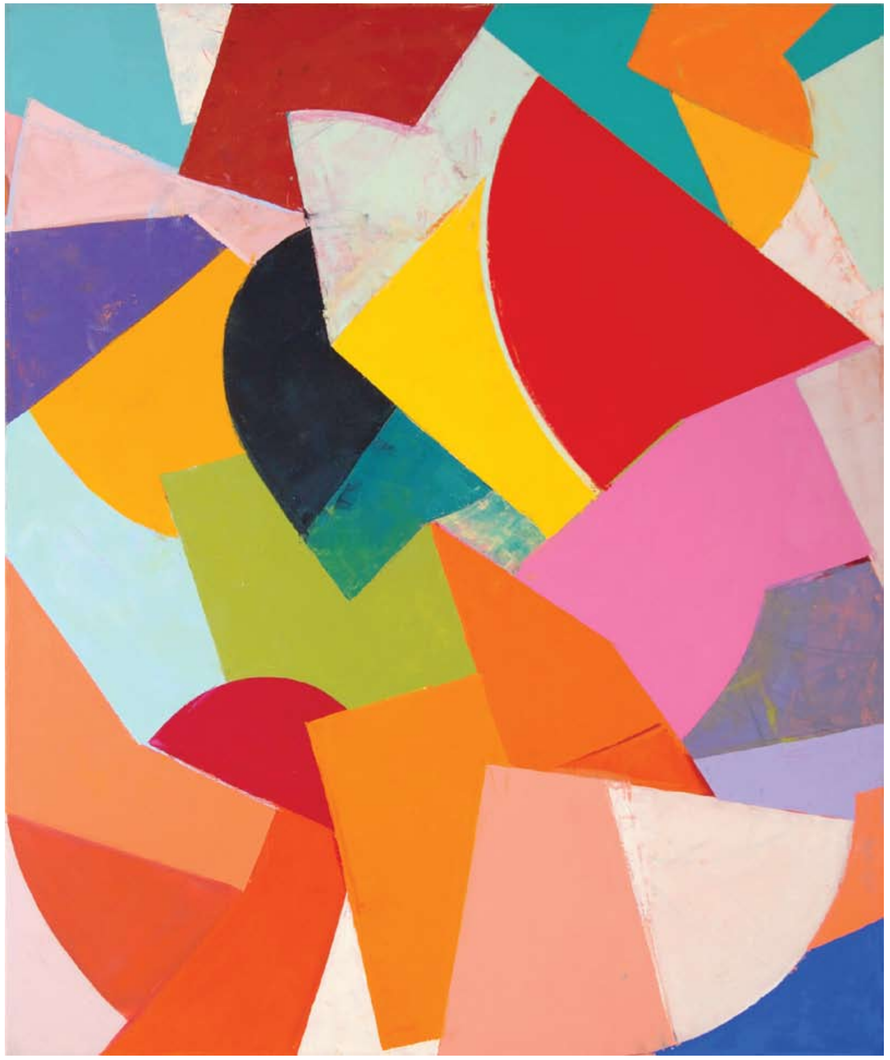
To understand the secrets of the leaves, I made minute studies of the facets between veins. I noticed that the rectangular shapes between veins in some leaves had an open corner and were in fact imperfect pentagons. I felt that they were making room for growth by opening up at one corner. Captured in the uneven pentagons was a stage in the process of growing.

Moreover, these shapes resembled the truncated rectangles in city blocks and the pentagonal land shapes between roads and highways which themselves reveal growth. That growth is the development of mankind as much as it is the development of plants. Rectangles opening at a corner to become imperfect pentagons became the formal principle of the Autumn Leaves and City Blocks series."

"Pendant l'année 1975, tandis que je faisais mes toiles diagonales, je me suis prise d'amour pour les feuilles d'automne. J'en ai ramassé des milliers et je les ai pressées entre des pages jusqu'à ce que mes livres en soient remplis. J'ai fait des croquis en techniques différentes. J'ai aussi découpé des rectangles dans des centaines de feuilles à la recherche du tableau parfait. Finalement, j'ai fini par comprendre qu'un fragment rectangulaire n'est pas aussi beau que la feuille elle-même parce que la feuille est un stade dans un processus de croissance, tandis qu'un fragment rectangulaire est un extrait sans vie, incapable de révéler comment il en est venu là. Pour pouvoir saisir la beauté de la feuille, il fallait que j'imite sa croissance et non son apparence. Je voulais faire pousser un tableau tout à fait comme une feuille pousse.

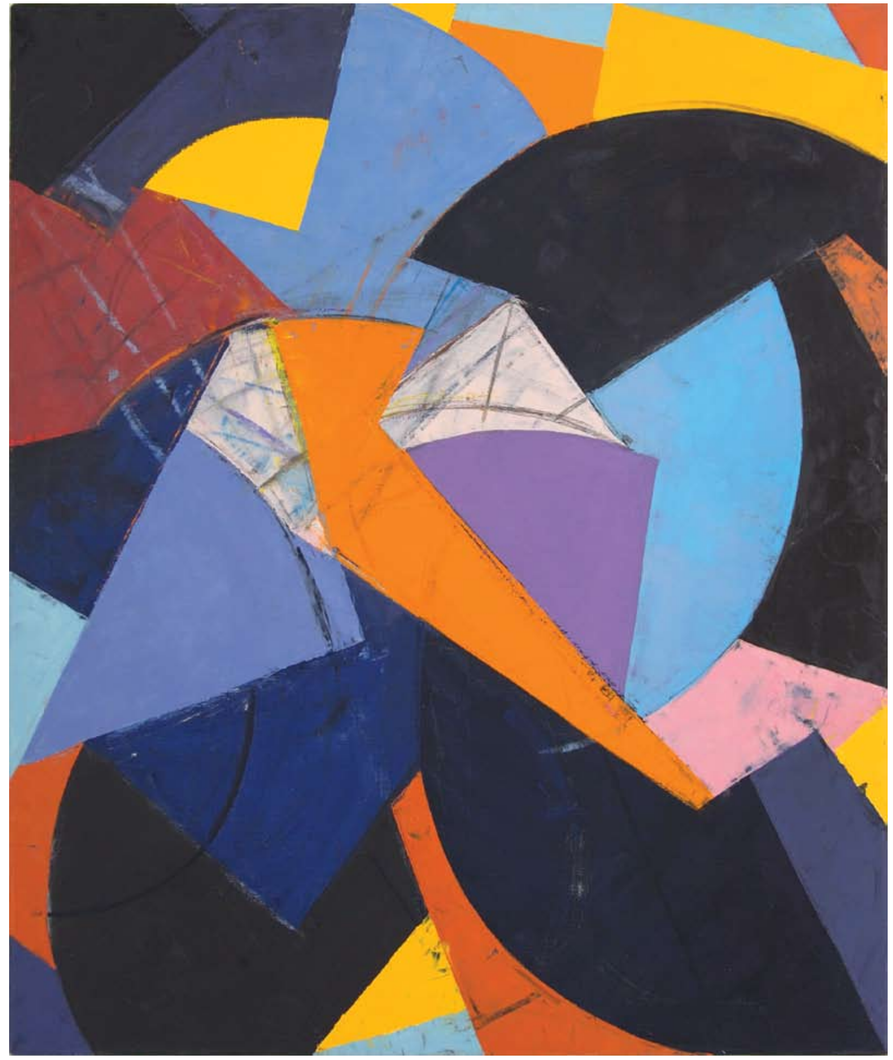
Pour comprendre les secrets des feuilles, j'ai minutieusement étudié les facettes entre les nervures. J'ai remarqué que les espaces rectangulaires entre les nervures de certaines feuilles avaient un angle ouvert et étaient en fait des pentagones imparfaits. J'ai senti qu'un coin ouvert laissait de la place à la croissance. Les pentagones irréguliers contenaient un stade du processus de croissance.

De plus, ces formes ressemblaient aux rectangles tronqués des immeubles urbains et les espaces pentagonaux entre les routes et les autoroutes qui sont aussi un signe de croissance. Cette croissance, c'est le développement de l'humanité aussi bien que celui des plantes. Ainsi, des rectangles ouverts à un coin qui se muent ainsi en pentagones imparfaits sont devenus le principe formel de la série Feuilles d'Automne et Immeubles de la Ville."



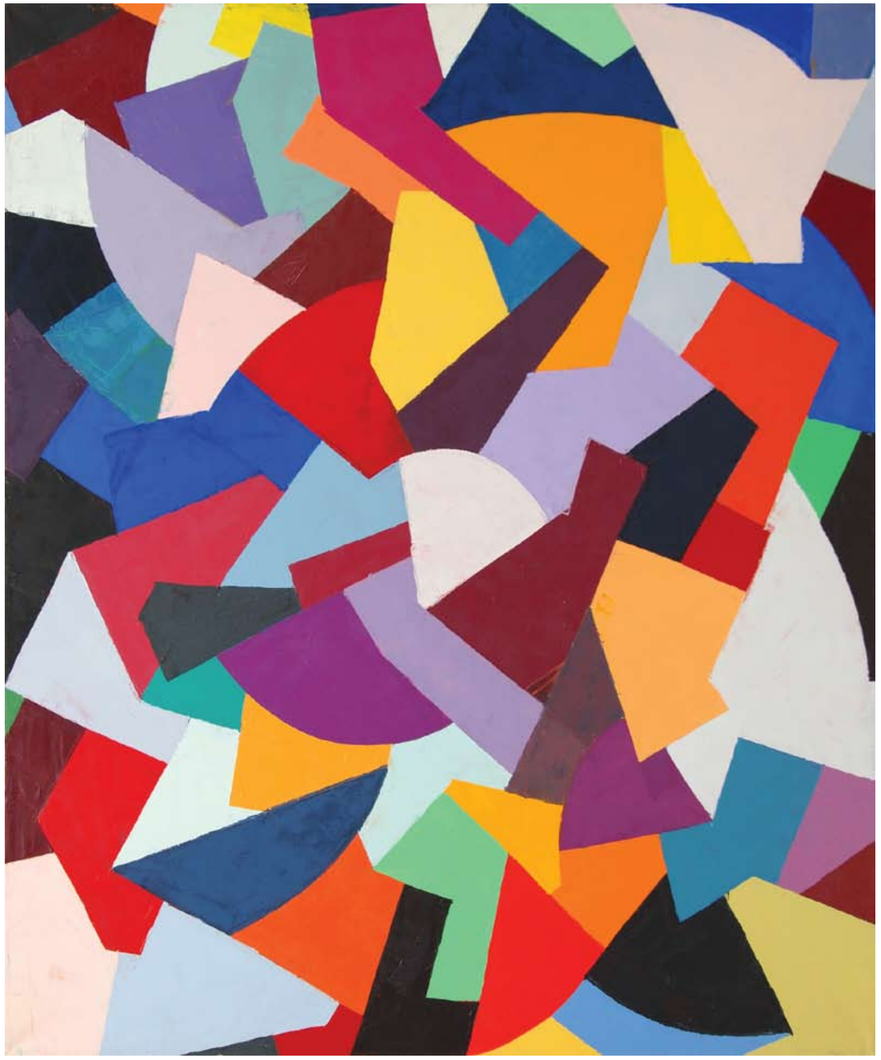
ماريكو فخورة بنيكاراغوا

Mariko Proud in the Tropics, 1983.
Oil on canvas,
60 x 50”, 152.5 x 127 cm.

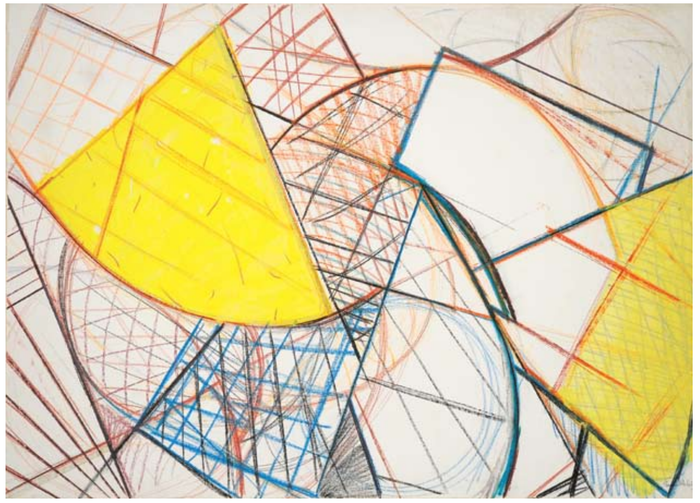


السماء في ذيل من الريش

Sky in a Feather Tail, 1983.
Oil on canvas,
60 x 50”, 152.5 x 127 cm.



تجدّل وتفهَم
She Braids and Understands, 1983.
Oil on canvas,
60 x 50”, 152.5 x 127 cm.



هنا هو الآن *Here is Now,* 1983.
Wax on paper, 30 ¼ x 42”, 77 x 107 cm.

المارة في حركة السير *Pedestrians in Traffic,* 1983.
Wax on paper, 22 ¼ x 32”, 56.5 x 81.5 cm.

منافسات على الأمكنة

Competing for Space, 1985. Wax on paper, 22 x 30”, 56 x 76 cm.

حديقة

Garden, 1982. Wax on paper, 31 x 42 ¼”, 79 x 107.5 cm.

"كانت هناك مجموعة منا معتادة على تنظيم معارضنا الخاصة. في أحد هذه المعارض في مسرح مدرسة ثانوية، أوكل لي إعداد خشبة المسرح. ابتكرت لوحة كبيرة بطول ٢٤ قدماً (٧٣١سم) من خلال تجميع كل الملصقات الباقية من أحد معارضي. ورسمت فوقها خطوطاً مستقيمةً ودائرية مثل الطرق السريعة التي تعبر الأراضي الزراعية. وأدخلت في ثلاثة أماكن ثلاثة أعمال على الورق، مثّل كل منها تقسيمات فرعية أصغر تتملع المدينة إلى كتل معمارية. والنتيجة هي لوحة تجريدية من خبراتي في النظر من نافذة الطائرة."

"A group of us had the habit of organizing our own shows. At one of those exhibitions at a high school theatre, I was given the stage. I created a large 24 foot (731 cm.) work by assembling all the leftover posters from one of my exhibitions. Over them I drew large circular and rectilinear lines like highways intersecting plots of farmland. In three places I inserted works on paper. Each represented the smaller subdivisions of the city into blocks. The result is an abstraction from my experiences looking out the window of airplanes."

"Avec un groupe d'artistes, j'avais l'habitude d'organiser nos propres expositions. A l'une de ces expositions dans le théâtre d'un lycée, on m'a attribué la scène. J'ai créé une œuvre de grande taille (731cm) en assemblant tous les posters qui restaient d'une de mes expositions. Par-dessus, j'ai dessiné de grandes lignes circulaires et rectilignes comme des autoroutes entrecoupant des parcelles de terrain agricole. A trois endroits, j'ai inséré des œuvres sur papier. Chacune représentait les plus petites subdivisions de la ville en pâtés de maisons. Il en ressortait une abstraction issue de ce que j'avais remarqué en regardant depuis des hublots d'avion." ➤

من مربعات المدينة إلى أراضي الريف، إدراج ٢

City Blocks to Country Plots, Insert II, 1983. Casein on paper, 30 x 42”, 76 x 106.5 cm.

من مربعات المدينة إلى أراضي الريف، إدراج ١و٣

City Blocks to Country Plots, Inserts I and III, 1983.
Acrylic on Paper, 22 x 30”, 56 x 76 cm.

من مربعات المدينة إلى أراضي الريف *City Blocks to Country Plots,* 1983. Casein on paper, 72 x 288”, 183 x 579 cm.

مربعات المدينة ٤ *City Blocks IV,* 1984. Casein on paper, 27 ½ x 39 ¼”, 70 x 99.5 cm.

أقسام *Divisions,* 1984. Casein on paper, 27 ½ x 39 ¼”, 70 x 99.5 cm.

رقص

Dance, 1983.
Charcoal on paper,
29 x 42”, 73.5 x 107 cm.
Private collection.

حركات

Movements, 1983.
Charcoal on paper,
29 x 42”, 73.5 x 107 cm.

رقصة الخط العربي *Calligraphic Dance,* 1984. Charcoal on paper, 40 x 104”, 101.5 x 264 cm.

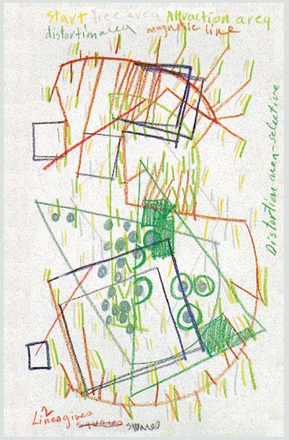
"كانت الرسومات بقلم الفحم بمثابة فاصل قبل البدء بمجموعة جديدة. بدأت أفكر بأن الخط هو مسار مثل القلم في يدي وأنا أكتب رسالة، أو مثل حركة الراقص. الخط يمثل مساراً للحركة."

"The black-line charcoal drawings were an interlude just before a new set. I began to think that line is a path like a pen in my hand drawing a letter, or like a dancer moving. Line represents a path of motion."

"Ces dessins au fusain noir étaient un interlude qui précédait une nouvelle série. J'ai commencé à ressentir la ligne comme un chemin, comme un stylo dans ma main traçant une lettre, ou un danseur en mouvement. La ligne représente une trajectoire."

أشجار في الثلج *Trees in Snow,* 1984. Photograph.

أغصان *Branches,* 1984. Photograph.



Growing Shapes and Centers of Energy 1984-1992

Formes en Croissance et Centres d'Energie 1984-1992

As she developed her understanding of how to emulate nature's processes, a new set of works emerged in which shapes grew over the course of painting in lieu of direct imitation.

> [A] line can be a path for moving things-a path of motion-such as an artery or a nerve or a roadway or a river. A shape can be a field. An edge surrounds a shape which is an area containing material. The material and its changes affect the edge. It may expand or contract, or it may balloon or wrinkle (Halaby, *Growing Shapes*, H.T.T.B.F.T. Press New York, 1996).

These classifications would be crucial to allowing a composition to develop intuitively, granting the artist a greater sense of freedom. At this point she would also decide that shading does not exist in pure abstraction. To include shading is to imply directional illumination, whereas a focus on brush marks and edges became "dynamic and alive, and had the power to cut, intersect, reshape and bring to being new sets of shapes." This allows for shapes to grow without interference, encouraging variation and development just as it did in nature, and is similar to Malevich's notions of abstraction. This is also inline with the views of Vladimir Tatlin, the founder of Constructivism, who "built on the principle of life, organic forms" and stated, "Through the observation of these forms I came to the conclusion that the most aesthetic forms are the most economical." (Gray, *The Russian Experiment in Art*, Thames and Hudson Ltd London, 1986).

Tatlin, who launched the movement in 1919, had been a sailor in the Mediterranean as a young man, spending time in Egypt, Syria and the Levant while intermittingly returning to Russia to study art in the early 1900s. That he was most likely exposed to the same Islamic architectural monuments as Halaby during his emergence as an artist is a fascinating historical link, further connecting the roots of abstraction in Western art to Islamic and Arab art. In fact, Tatlin's seminal work, "Monument to the IIIrd

Tandis qu'elle approfondit ses connaissances sur l'imitation des processus naturels, une nouvelle série d'œuvres émerge dans laquelle des formes grandissent pendant l'acte de peinture plutôt que par imitation directe.

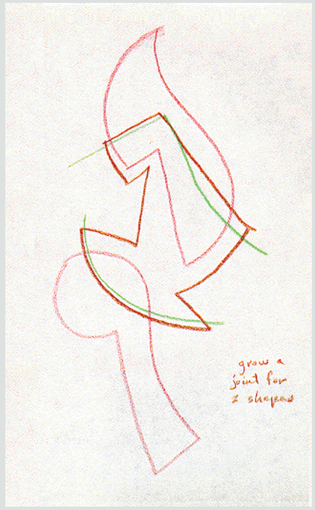
> [Une] ligne peut servir de canal pour des objets en mouvement – un canal de mouvement – comme une artère, un nerf, une route ou une rivière. Une forme peut être un champ. Un contour entoure une forme qui est une zone contenant de la matière. Cette matière et ses changements ont un effet sur le contour. Il peut s'étendre ou se contracter, ou bien se gonfler ou se rider. (Halaby, *Growing Shapes*, H.T.T.B.F.T. Press New York, 1996)

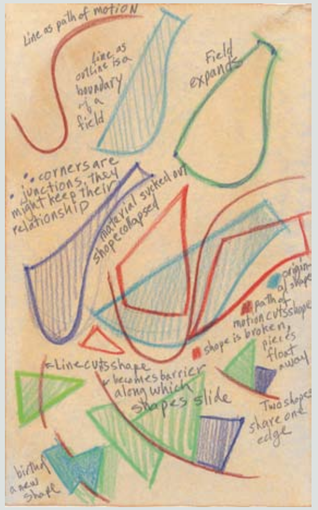
Ces classifications seront cruciales pour le développement intuitif d'une toile, permettant à l'artiste un plus grand sentiment de liberté. Elle est alors en mesure de décider que les ombres n'existent pas dans l'abstraction pure. Le fait d'incorporer des ombres implique l'éclairage directionnel, tandis qu'une focalisation sur les traits de pinceau et les contours devient "dynamique et vivante, et possède le pouvoir de couper, d'entrecouper, de reformer et d'engendrer de nouvelles combinaisons de formes." Ceci permet aux formes de grandir sans intervention, encourageant des variations et développements exactement semblables à ceux ayant lieu dans la nature, c'est à dire une conception de l'abstraction qui rappelle celle de Malévich. Elle correspond également aux idées de Vladimir Tatlin, le fondateur du Constructivisme, qui "construit des formes organiques à partir du principe de la vie " et dit que "par l'observation de ces formes, j'en suis venu à la conclusion que les formes les plus esthétiques sont les plus économiques." (Gray, *The Russian Experiment in Art*, Thames and Hudson Ltd London, 1986).

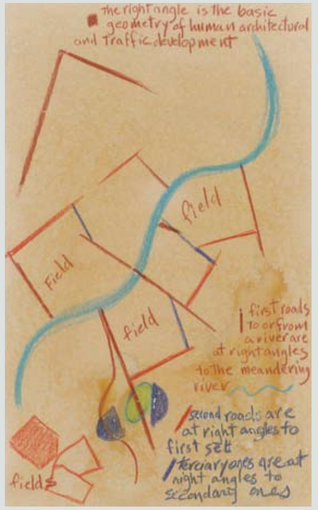
Tatlin, qui lance le mouvement en 1919, avait dans sa jeunesse travaillé comme marin dans la Méditerranée, et avait vécu en Egypte, en Syrie et dans le Levant tout en revenant par intervalles en Russie pour faire des études d'art au début des années 1900. Il y a certainement un lien historique fascinant dans le fait qu'il fut très certainement exposé aux mêmes monuments architecturaux islamiques que Halaby pendant sa

دراسات من مجموعة الأشكال المتنامية

Sketchbook pages from the series Growing Shapes, 1984-89.







تغيرات خط ➤

Line and Variation, 1984. Casein on paper, 22 x 30”, 56 x 76 cm.

اهتزازات ➤

Vibrations, 1984. Casein on paper, 22 x 30”, 56 x 76 cm.

مَرسم

Studio view, New York, 1984.

International” (1919-1920), which became an icon of the revolutionary movement, uses the same spiral form that can be found in the minaret of the Ibn Tulun mosque in Cairo that was built in the ninth century under the Abbasid Caliphate.

Brush marks and “the general principles of motion governing reality” began to be central to her approach. In 1985 the artist started to view the traditional rectangular frame as inapt for abstraction, as “time is expressed in abstract painting that is flat, static and makes an illusion of multidimensional reality.” Shape and line quickly moved in all directions, surpassing the borders of the canvas. This led to large paintings as installations on walls, in addition to several artist’s books that pursued very un-book-like directions.

She began with a series of paintings that were placed directly on the walls of her studio, placing them over scattered rectangles of stapled canvas that were hung at various angles. As multiple planes were layered with abstractions that leap out beyond their rectangular forms, a sense of unrestricted movement was created. Halaby’s lines and geometric forms were then teeming with energy and could not be contained.

In Malevich’s Suprematist paintings, shapes and lines interact freely without the restriction of a descript background that would inherently freeze them in a specific moment of time, and are thus given the appearance of moving about the picture plane. Halaby views this background space as one that “for the first time in history… possessed relative measure, a fourth dimension.” In “For Niihau from Palestine” (1985, page 159) this fourth dimension is created, as not one brushstroke or line remains stagnant.

The expansive painting installation demonstrates this new approach. This would be her freest work to date, in which she challenged traditional concepts of painting as existing within a singular (and confined) rectangle. As a result the viewer’s gaze is prompted to follow the sporadic motion of forms, one that is continuous and has neither a beginning nor end, an aspect that signals space and time. She created the installation as part of a faculty show while teaching in Honolulu for the second time. Halaby began the

formation artistique, liant un peu plus les racines de l'abstraction dans l'art occidental à l'art islamique et arabe. En fait, l'œuvre influente "Monument à la IIIème internationale" (1919-1920), qui devint par la suite une icône du mouvement révolutionnaire, utilise la même forme en spirale que celle du minaret de la mosquée Ibn Touloun au Caire, construite au neuvième siècle sous le califat abbasside.

Les traces de pinceau et "les principes généraux du mouvement gouvernant la réalité" commencent à devenir centraux dans la démarche de Halaby. En 1985, l'artiste s'aperçoit que l'espace rectangulaire traditionnel est inadapté à l'abstraction, car "le temps s'exprime dans la peinture abstraite qui est plate, statique et crée une illusion de réalité multidimensionnelle". Formes et lignes se meuvent rapidement dans toutes les directions, dépassant des bordures du tableau. Ceci mène à de grandes toiles qui fonctionnent comme des installations sur les murs, en plus de plusieurs livres de l'artiste qui suivent des directions tout à fait non-livresques.

Elle commence par une série de tableaux placés directement sur les murs de son atelier, les attachant à des rectangles de toile agrafés ça et là et accrochés à des angles divers. Ces plans multiples couverts d'abstractions s'élancent hors de leurs champs rectangulaires, produisant une impression de mouvement sans contraintes, comme si les lignes et les formes géométriques de Halaby débordaient d'énergie et ne pouvaient être contenues.

Dans les toiles suprématistes de Malevich, formes et lignes se répondent librement sans la contrainte d'un fond descriptif qui les paralyserait de façon inhérente dans un instant spécifique; c'est ce qui leur donne l'apparence de se mouvoir dans le champ de l'image. Halaby conçoit cet espace en arrière plan comme un espace qui "pour la première fois dans l'histoire… possèdait une mesure relative, une quatrième dimension." Elle crée cette quatrième dimension dans "For Niihau from Palestine [Pour Niihau de Palestine]", où pas un seul trait ou coup de pinceau ne reste stagnant.

La grande installation de peinture "For Niihau from Palestine" (1985) témoigne de cette nouvelle démarche. Il s'agit de son œuvre la plus libre à ce jour, qui lance un défi aux conceptions traditionnelles de la peinture comme existant dans un rectangle unique (et limité). L'œil du visiteur est guidé le long du mouvement

work prior to the exhibition's opening and continued it throughout the show's duration with the intention of allowing viewers to witness its progression.

"For Niihau from Palestine" was dedicated to the "liberation of the original Hawaiians." As the artist explains, "Abstract painting is based on the ability to understand general principles in nature and reality. These same principles allow me to see the similarity between the oppression of the Palestinians and Hawaiians" (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

This observation reflects the connection between the movement and energy that is found in her works from the early 1980s until the present with similar occurrences that are found not only in the natural world but also in the actions of mankind, namely in revolution or the progression of ideas. She first identified this in the Russian avant-garde and has since factored it into her own work.

> I remember seeing an exhibition by [Lyubov] Popova, I could hardly stay in my shoes. I wanted to run out and do something. I've experienced revolution from afar [the Palestinian revolution]. If you are around workers who are the heart of revolution, you too will pick up the energy of the movement. (Interview with the artist 2009).

The artist would continue to be inspired by the regeneration that results from such events, signaling this momentum in her compositions. A prime example of this is the mural-sized work "Centers of Attraction" (1989, page 185). While viewing a protest from atop a bridge near Manhattan's Grand Central Station she was taken by a large group of demonstrators. Moving as a uniformed body, the crowd appeared as a mass of varying shapes, color and energy. Inspired by this sight she created a painting about "groups of people whence creative ideas originate and expand" (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

(Continued page 198)

sporadique des formes, un mouvement continu qui n'a ni début ni fin, signalant ainsi l'espace et le temps. L'installation fait partie d'une exposition du personnel de la faculté des beaux-arts lorsqu'elle enseigne à Honolulu pour la deuxième fois. Halaby commence l'œuvre avant l'ouverture de l'exposition et la continue après sa clôture dans l'intention de permettre au public d'être témoin de son évolution au cours de l'exposition.

"For Niihau from Palestine" était dédicacée à la libération des Hawaiiens d'origine". Comme l'explique l'artiste, "la peinture abstraite se fonde sur la capacité de comprendre des principes généraux de la nature et de la réalité. Ces mêmes principes me permettent de voir la similarité entre l'oppression des Palestiniens et celle des Hawaiiens" (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beyrouth, 2006).

Cette observation reflète le rapport entre d'une part le mouvement et l'énergie que l'on trouve dans son œuvre depuis le début des années 80 jusqu'au présent et d'autre part des occurrences similaires ayant lieu non seulement au sein du monde naturel, mais aussi dans les agissements des êtres humains, c'est-à-dire dans la révolution ou le progrès des idées. Elle identifie ce processus dans l'avant-garde russe et l'inclut depuis dans sa propre œuvre.

> Je me rappelle avoir vu une exposition de [Lyubov] Popova, j'arrivais à peine à rester en place. Je voulais courir et faire quelque chose. J'ai fait l'expérience de la révolution de loin, [la révolution palestinienne]. Si vous êtes proche des ouvriers qui sont au cœur de la révolution, vous aussi absorberez l'énergie du mouvement. (Entretien avec l'artiste 2009)

L'artiste continue d'être inspirée par la régénération découlant de tels événements, signalant cet élan dans ses compositions. Prenons par exemple l'œuvre de taille monumentale "Centers of Attraction [Centres d'Attraction]" (1989). Alors qu'elle observe une manifestation du haut d'un pont près de la gare centrale de Manhattan, une grande vague de manifestants lui attire l'œil. Se mouvant uniformément comme un seul corps, la foule apparait comme une masse de volumes, de couleurs et d'énergie diverses. Inspirée par ce spectacle, elle crée une toile sur "des groupes de gens desquels les idées créatives émergent et se développent." (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

(Suite page 198)

إلى "نِيْهاو" من فلسطين *For Niihau from Palestine,* 1985. Acrylic and canvas on wall, 120 x 240", 305 x 609.5 cm.

توسع الشكل *Expanding Shape,* Vancouver Island, 2007. Photograph of sand drawing.

أماكن وفراغات *Places and Spaces,* Hawaii, 1986. Photograph of sand drawing.

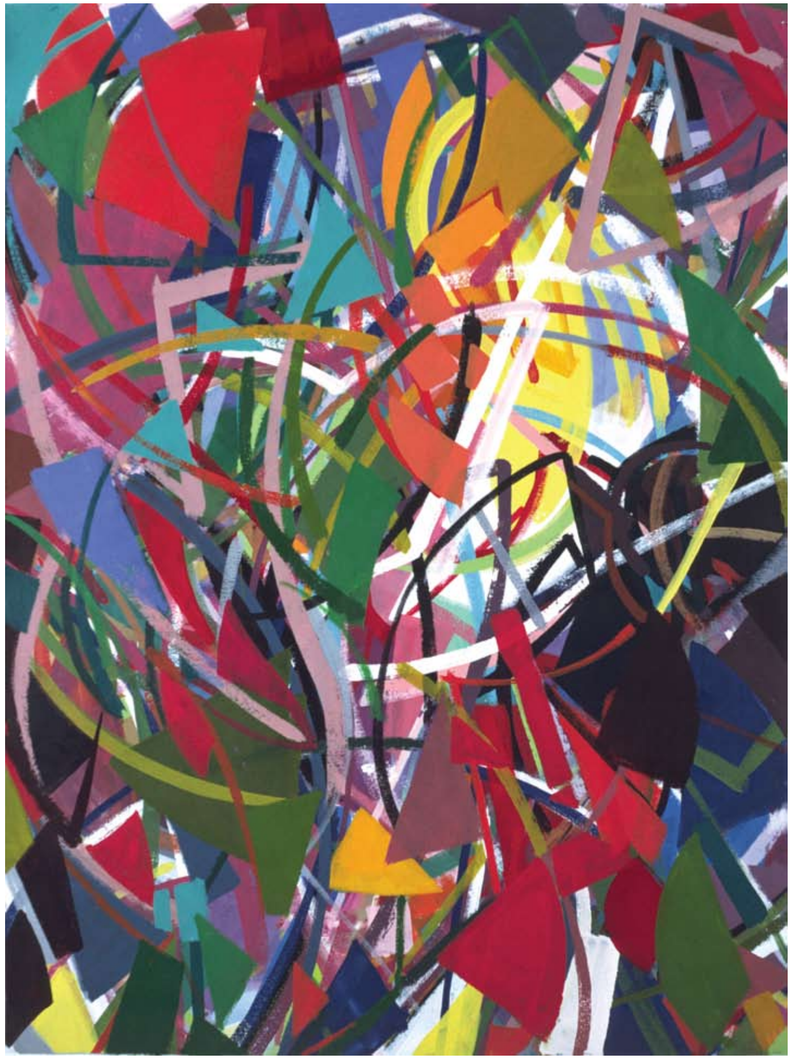
أنا أدور *I Compass,* 1993. Photograph of drawing in mud and water.

حجارة في "كولورادو" *Stones in Colorado,* 1993. Photograph of arranged stones.

حصاد *Harvesting* , 1986. Acrylic on canvas, 117 x 109 ½", 297 x 278 cm.

أوركيدات للذين يبقون
Orchids for Those who Stay, 1986. Acrylic on canvas, 36 x 86”, 91.5 x 218.5 cm.

"روفس"
Rufus, 1986.
Acrylic on canvas, 36 x 38”, 91.5 x 96.5 cm.



إلى "مارك"
For Mark, 1987.
Acrylic on canvas, 56 x 42”, 142 x 106.5 cm.
Private collection.

إلى "نِئهاو" من فلسطين – الكتاب

For Niihau from Palestine, The book, 1986. Acrylic and canvas on paper, size when closed 18 x 16", 45.5 x 40.5 cm.

"كانت مديرة الصالة التي كنت أتعامل معها في ذلك الوقت امرأة باسكية، مارتا سانتوز–لاوردز. كانت قد فتحت صالةً صغيرةً في مانهاتن. وبينما كنت في هاواي، كتبت لي إنها تريدني أن أعد شيئاً ما من أجل عرض لكتب الفنانين. أعددت الكتاب أعلاه بحيث ما أن تفتحه حتى تخرج صفحاته عن حدود دفتي الغلاف. ومع قلب كل صفحة تتشكل لوحة جديدة من اجتماع الأجزاء التي تم كشفها بقلب الصفحة مع الأجزاء التي ما تزال مرئية من الورقة السابقة. كان العنوان تكريماً للسكان الأصليين لجزيرة "نِئهاو" الذين جرى احتلالهم دون رحمة. فهم يعملون لصالح المالك الأمريكي للجزيرة ويتقاضون أجورهم بأوراق لا يمكن صرفها إلا من مخزن المالك. لا يوجد وسيلة نقل عامة من وإلى الجزيرة، ولا كهرباء لدى سكان الجزيرة. وإذا تزوج أحد منهم أحداً من خارج الجزيرة فلا يحق له العودة إليها. حقوقهم الديمقراطية مدمرة بالكامل."

"My dealer at the time was a Basque woman, Marta Santos-Lourdes, who had opened a small gallery in upper Manhattan. While I was in Hawaii, she wrote that she wanted me to make something for a show of artists' books. I made the book above so that once open its pages would lie outside the perimeter of the covers. As each page is turned a new painting is created by a combination of the newly revealed parts in mixture with the still visible parts of the previous pages. The title honors the true inhabitants of the island of Niihau who are mercilessly occupied. They work for the island's American owner and are paid in script, a kind of money that can only be spent at the owner's store. Public transportation in and out of the island does not exist and the islanders have no electricity and if they marry outside they are not allowed to return. Their democratic rights are entirely subverted."

"Ma galeriste à cette époque était une Basque, Marta Santos-Lourdes, qui avait ouvert une petite galerie dans Upper Manhattan. Quand j'étais à Hawaii, elle m'avait écrit qu'elle voulait que je fasse quelque chose pour une exposition de livres d'artistes. J'ai fait le livre ci-dessus de façon à ce qu'une fois ouvert, ses pages dépassent du périmètre de la couverture. A chaque fois qu'on tourne une page, on crée un nouveau tableau en combinant les parties qui viennent d'être révélées et les parties encore visibles des pages précédentes. Le titre est en hommage aux habitants de l'île de Niihau qui sont occupés sans merci. Ils travaillent pour le propriétaire américain de l'île et sont payés en coupons, une sorte de monnaie qui ne peut être dépensée que dans les magasins du propriétaire de l'île. Il n'y a pas de transport public pour entrer ou sortir de l'île et les habitants locaux n'ont pas d'électricité. S'ils se marient hors de l'île, ils ne sont pas autorisés à revenir. Leurs droits démocratiques sont complètement bafoués."

استمرار خط أسود

Black Line Continuation, 1986.
Acrylic on paper,
29 ¾ x 41 ¾", 75.5 x 106 cm.

جمهور

Crowd, 1986.
Acrylic on paper,
29 x 42", 73.5 x 106.5 cm.

لـ "توملين" و"بولوك"

One for Tomlin and Pollock, 1985. Acrylic on canvas, 36 x 67", 91.5 x 170 cm.

"برادلي والتر توملين وجاكسون بولوك هما رساميان تعبيريان تجريديان أقدرهما كثيراً. بولوك كان أكثر أهمية برأيي وترك تأثيراً كبيراً على أعمالي."

"Bradley Walter Tomlin and Jackson Pollock are two Abstract Expressionist painters that I admire. Pollock was more important in my view and had a deeper influence on my work."

"Bradley Walter Tomlin et Jackson Pollock sont deux peintres expressionnistes abstraits que j'admire. De mon point de vue, c'est Pollock qui était plus important et il a eu une influence plus profonde sur mon œuvre."

"فلورنس" تتكلم

Florence Speaking, 1986.
Acrylic on paper, 22 x 30", 56 x 76 cm.

أساس برتقالي

Orange Ground, 1986.
Acrylic on paper, 22 ¼ x 30", 56.5 x 76 cm.

لغرناطة

For Granada, 1986. Acrylic on canvas and wall, 108 x 180", 274.5 x 457 cm.

"شغلت لوحة التركيب هذه جداراً كاملاً في معرضي في غاليريا بالاس دي آرت في غرناطة، إسبانيا، في ١٩٨٦. قضيت أسبوعاً كاملاً قبل الافتتاح أعمل على اللوحة استناداً على مبادئ النمو التي كنت أطورها خلال السنوات الماضية. أحضرت قطعاً مدهونة جزئياً من القماش وبعثرتها على الحائط. وتركتها تقود أجيالاً جديدة من الأشكال والخطوط على كامل الجدار. في نهاية العرض استعدت أجزاء القماش، لكن الصالة بعد ذلك رسمت على الأجزاء المتبقية استعداداً لمعرضهم القادم."

"This installation painting occupied an entire wall at my exhibition at Galleria Palace de Arte in Granada, Spain, in 1986. I spent a week before the opening executing the painting based on the principles of growth that I had been developing over the previous years. I had brought partly painted pieces of canvas which I scattered over the wall. I allowed them to guide new generations of shapes and lines throughout the wall. At the end of the show, I retrieved the canvas parts, and the gallery painted over the remaining parts in preparation for their next show."

"Cette installation peinte occupait un mur entier de mon exposition à la galerie Palace de Arte à Grenade en Espagne en 1986. J'ai passé une semaine entière avant l'ouverture à exécuter le tableau en me fondant sur les principes de croissance que j'avais développés au cours des années précédentes. J'avais apporté des morceaux de toile en partie peints et je les ai disséminés sur le mur. Je les ai laissé me suggérer et engendrer de nouvelles formes et lignes le long du mur. A la fin de l'exposition, j'ai récupéré les morceaux de toile, et la galerie a passé une couche de peinture sur les parties qui restaient en vue de leur exposition suivante."

"إنهي" تكبر

Inhee Growing , 1986. Acrylic on canvas, 37 x 72", 94 x 183 cm.

"كانت إنهي طالبة كورية عندي في هاواي وكانت رسامة متألقة. تعلمت الكثير من طلابي خلال السنوات التي علمت فيها. ولكن منهاج الرسم الذي علّمته في هاواي في ١٩٨٥ كان ساحراً لأنني كنت بالنسبة للطلاب فنانةً زائرةً من نيويورك أقدم فكرة تحررية عن الربط بين التجريد والطبيعة. بالنسبة لي، إخلاص وقابلية الطلاب، الذين كان معظمهم آسيويون، كان بمثابة استنشاق الهواء العذب."

"Inhee was one of my Korean students in Hawaii and she was a brilliant painter. I learned much from my students during the years of my teaching. One painting course however, which I presented in Hawaii in 1985 was magical for me. This was because I was, to the students, the visiting artist from New York presenting liberating ideas on the connection of abstraction to nature, and for me, the sincerity and receptivity of the mostly Asian students was a breath of fresh air."

"Inhee était l'une des mes étudiantes coréennes à Hawaii, et c'était une peintre exceptionnelle. J'ai beaucoup appris de mes élèves lors des mes années passées à enseigner. Mais il y a eu un moment magique, un cours de peinture que j'ai donné quand j'étais à Hawaii en 1985, dont je me rappelle parce que du point de vue des étudiants, j'étais l'artiste invitée de New York qui présentait des idées libératrices sur le rapport entre abstraction et nature. Pour moi, la sincérité et la réceptivité des étudiants en majorité asiatiques était comme un bol d'air frais."

شاحنة ومعالم المدينة *Semi and City Signs,* 1986. Acrylic on canvas, 50 ½ x 88 ½", 128 x 225 cm.

رمادية لإنيا

Little Grey One for Inea, 1986.
Oil on canvas, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm. Private collection.

بَعْد إسبانيا *After Spain,* 1986. Acrylic on canvas, 36 x 56”, 91.5 x 142 cm.

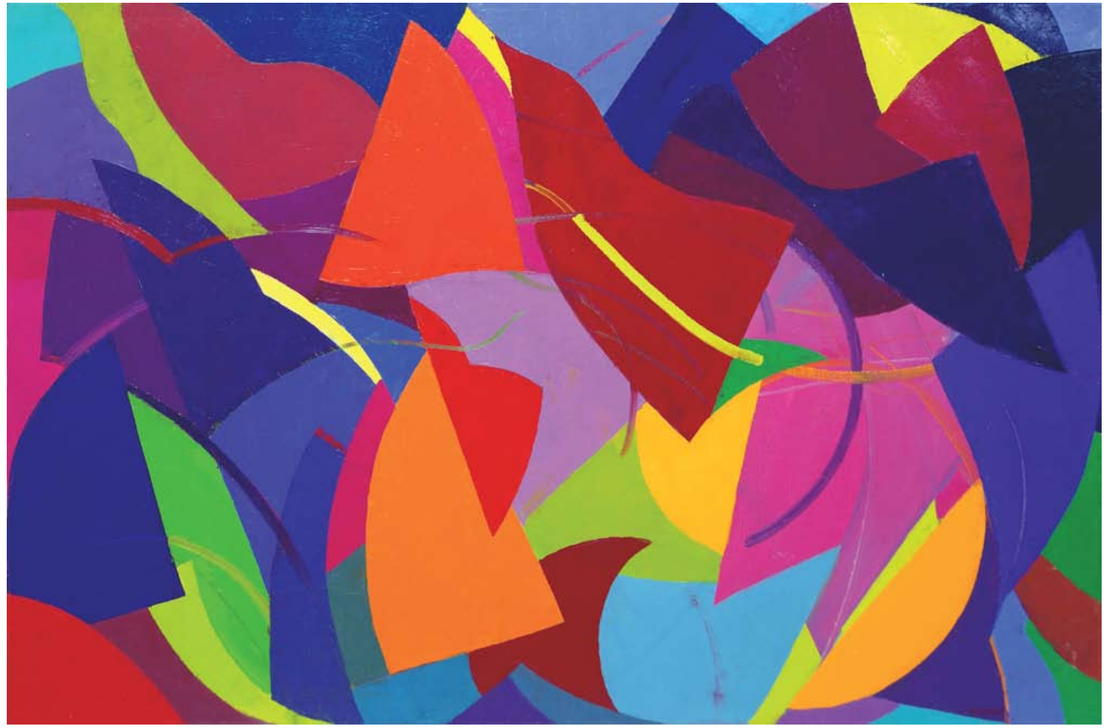
نور وألوان لناهدة

Light and Color for Nahida, 1986.
Acrylic on canvas, 74 x 54”, 188 x 137 cm.
Private collection.

ملْعَب *Play Ground,* 1986. Acrylic on canvas, 42 x 54”, 107 x 137 cm.

طاقة دورانية ➤ *Radial Energy,* 1986. Acrylic on canvas, 60 x 60”, 152.5 x 152.5 cm.

استدر واكبر *Turn and Grow,* 1986. Oil on canvas, 44 x 66”, 112 x 167.5 cm. Private collection.



وردة

A Rose, 1986. Oil on canvas, 44 x 66”, 112 x 167.5 cm. Private collection.

"عندما تنظر إلى شجيرة ورد فإن عقلك يتفحصها بفعالية. تلاحظ النواقص ويبحث عقلك عن التوازن. إذا كان أحد الجوانب كبيراً بشكل زائد أو كثيفاً بشكل زائد فإنك تلاحظ في الحال عدم التوازن. وإذا كانت بديعة فإن عقلك يرتاح وتشعر بالحاجة إلى أن تقول لأصحابك تعليقاً ما. وإذا سرّك المشهد كثيراً فإنك ترغب في امتلاكه وامتلاك الأفكار التي يولدها. لا نستطيع أن نشعر بأهمية اللوحات من خلال معرفة الأشياء، وتسميتها، ثم سرد حكاية عنها. إننا لسنا بحاجة إلى ترجمة اللوحات إلى لغة مكتوبة. إننا بالأحرى نستطيع أن نرى لب اللوحات من خلال النظر إليها كما ننظر إلى شجيرة الورد. لغة الرسم هي لغة بصرية لا تحتاج إلى ترجمة كي تُفهم."

"When you look at a rose bush your mind is actively examining it. You note the imperfections and your mind searches for balance. If one side is too big or too heavy you immediately notice the imbalance. If it is excellent your mind finds rest and you feel the urge to make a comment to your companions. If it delights you excessively you will want to possess it and the ideas that it produces. We cannot feel the significance of paintings by recognizing objects, naming them, then telling a story. We do not need to translate them into a written language. Instead we can find their heart by looking at them as we look at a rose bush. The language of painting is a visual language which needs no translation to be understood."

"Quand on regarde un buisson de roses, notre esprit l'examine activement. On remarque les imperfections, et l'esprit recherche l'équilibre. Si un côté est trop gros ou trop lourd on remarque immédiatement le déséquilibre. S'il est excellent, votre esprit trouve le repos et vous sentez le besoin de le faire remarquer à vos compagnons. S'il vous réjouit excessivement, vous voudrez le posséder avec les idées qu'il engendre. On ne peut ressentir la signification d'un tableau en reconnaissant les objets, en les nommant, puis en racontant une histoire. On n'a pas besoin de le traduire en une langue écrite. Au contraire, on peut en trouver le cœur en le regardant comme on regarde un buisson de roses. La langue de la peinture est une langue visuelle qui n'a pas besoin de traduction pour être comprise."

تمرْجُح *Swing,* 1986. Oil on canvas, 38 x 42”, 96.5 x 106.5 cm.

خضر مروجنا *Green Our Fields,* 1986.
Oil on canvas, 34 x 36”, 86.5 x 91.5 cm.
Private collection.

عسل وصباح *Honey and Morning,* 1986.
Oil on canvas, 34 x 36”, 86.5 x 91.5 cm.
Private collection.

استمرار *Ongoing*, 1988. Oil on canvas, 16 x 72", 40.5 x 183 cm.

مراكز الطاقة

Centers of Energy, 1989.
Acrylic on canvas,
60 x 115”, 152.5 x 292 cm.

مراكز الجذب *Centers of Attraction,* 1989. Acrylic on canvas, 84 x 180", 213.5 x 457 cm. Coll. The Arab Bank, New York.

تَحَوُّلات *Transitions,* 1987. Acrylic on canvas, 52“ x 351”, 132 x 891.5 cm.

"كانت "تحولات" امتحاناً آخر لسطح اللوحة. أنا قررت أن اللوحة الطويلة التي تتطلب من المشاهد أن يمشي على طول امتدادها هي طريقة جيدة لإلغاء قوة الإطار للتقليل من التجريد إلى المشهد. وملء هذه اللوحة، قررت أن أرسم مختلف مراحل تطوري الأخير بالتحول من اليسار إلى اليمين. وقد دُمر الإطار التصويري بالفعل غير أن عرض اللوحة كان غير عملي."

"*Transitions* was yet another examination of the picture plane. I determined that a long painting which demands that the viewer walk along its extension is a good way to eliminate the power of the frame to reduce abstraction to a scene. To fill it, I decided that I would paint the various stages of my recent development in transition from left to right. The pictorial frame was indeed destroyed but the width of the painting is impractical."

"*Transitions* était une fois de plus une recherche sur l'espace du tableau. J'avais établi qu'une longue toile qui demandait du public qu'il se déplace en suivant sa longueur était une bonne façon d'éliminer le pouvoir du cadre de réduire l'abstraction à une scène. Pour la remplir, j'ai décidé de peindre les diverses étapes de mon développement récent, se déroulant de gauche à droite. Le cadre du tableau était en effet détruit mais la largeur du tableau n'est pas pratique."

مرور خلال
Cycling Through, 1992.
Watercolor, 4 x 5 ½”, 10 x 14 cm.

موكب
Parade, 1992.
Watercolor, 4 x 5 ½”, 10 x 14 cm.

انجذاب، توسع
Expansion, Attraction, 1992.
Watercolor, 4 x 5.5”, 10 x 14 cm.

إلى حنّا *For John,* 1990. Acrylic on canvas, 37 x 72”, 92 x 183 cm. Private collection.

إنتفاضة عالمية

Four views of the three dimensional book
World Wide Intifadah, 1989.
Acrylic on paper and canvas,
59 x 33 x 26", 150 x 84 x 66 cm.

اللذين ولدوا من رشقات من الطاقة
Born from Bursts of Energy, 1991.
Gouche on paper, 9 x 12”, 23 x 30.5 cm.

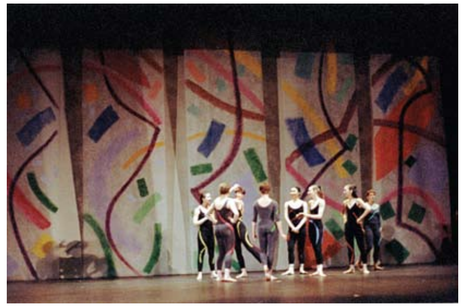
من مراكز الجذب
From Centers of Attraction, 1988.
Encaustic on paper, 22 x 30”, 56 x 76 cm.

طرقات وخطوط زلزالية *Highways and Fault Lines,* 1991. Acrylic on canvas, 48 x 75”, 122 x 190.5 cm.

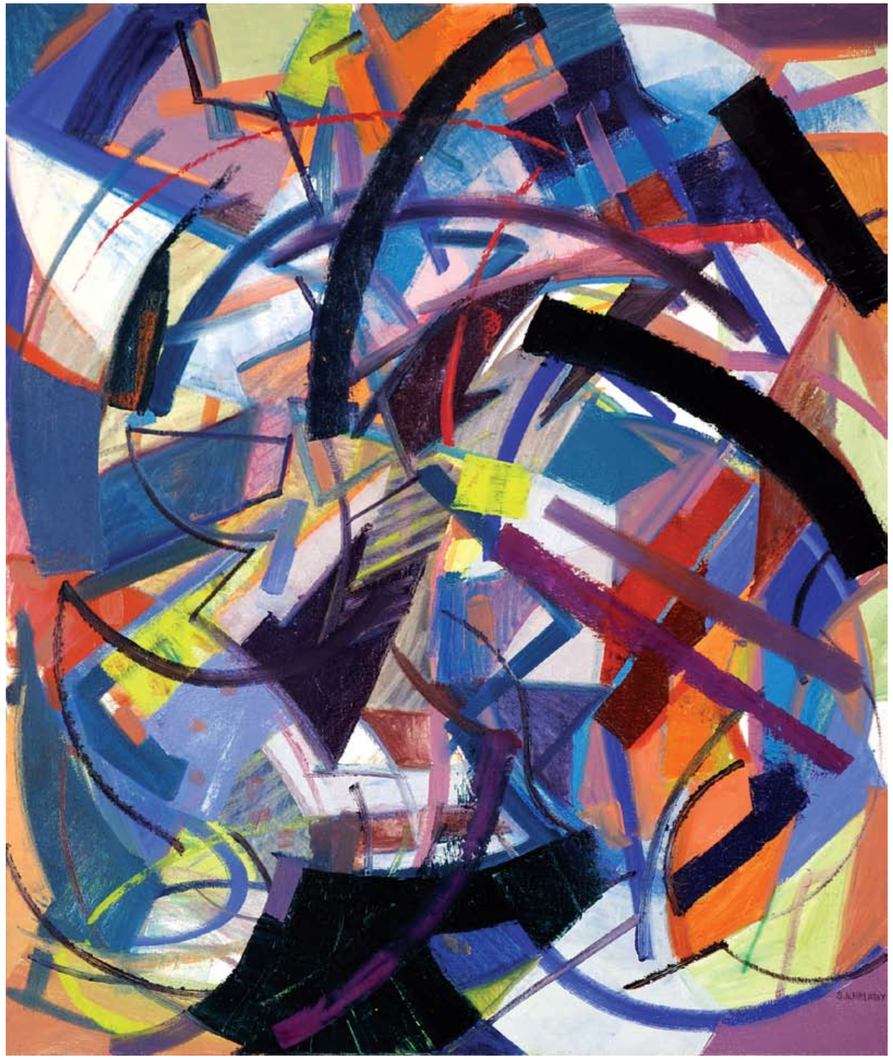
ميناء *Harbor,* 1992. Seriscreen, 20 x 30”, 51 x 76 cm.

أسامة *Osama,* 1993.
Oil on canvas,
26 x 48”, 66 x 122 cm.
Private collection.

نافذة جديدة *A New Window,* 1991. Oil on canvas, 32 ¼ x 39”, 82 x 99 cm.



"جابروالكي"
Jabberwalkie, 1994. Back drop and costumes.



تكعيبية
A Cubist One, 1991.
Oil on canvas, 50 x 30", 127 x 76 cm.

Kinetic Painting: 1983-1995

While developing her Growing Shapes series, Halaby became interested in the potential of using a computer as a means of painting. In 1986 she purchased an Amiga and began teaching herself computer programming so as to independently discover the nature of the new technology. As an artist, she has long felt that her intentions were to “expand the language of pictures,” which follows “the principle of the avant-garde and modern abstraction in the twentieth century.” Essential to this is experimentation with available media. The breakthroughs made in the Russian movements she admires, for example, were developed not only amidst political revolution but during breakthroughs in science, namely in the immediate period of discovery that proceeded Einstein’s theories of special relativity (1905) and general relativity (1907-1915), which together are otherwise known as his “theory of relativity.” Halaby contends that technology has transformed our “sense of space” and our “strategies of looking.”

> We begin by learning its technical basis so that we can discover what forms are possible based on these techniques and what new content these forms might convey. If we succeed, then our discoveries permeate all pictorial uses and become beneficial to our practical needs in production. Therefore, the artistic use of form suitable to a new technique is a progressive choice. Techniques and media emanate out of our historical, social and economic development (Halaby, Technology, Abstraction and Kinetic Painting, 1993).

Using computer programming, the artist produced kinetic paintings that allowed her to paint “the way things sound in addition to the way they move.” To create a kinetic work she would begin from intuition, using a few program elements while testing their appearance on the screen, much like beginning with a few brushstrokes on a canvas. She would then continue the process of programming to the sounds of an audio component, as with the accompaniment of live musicians. This allowed shapes to grow while movement is seen as process occurs. Often

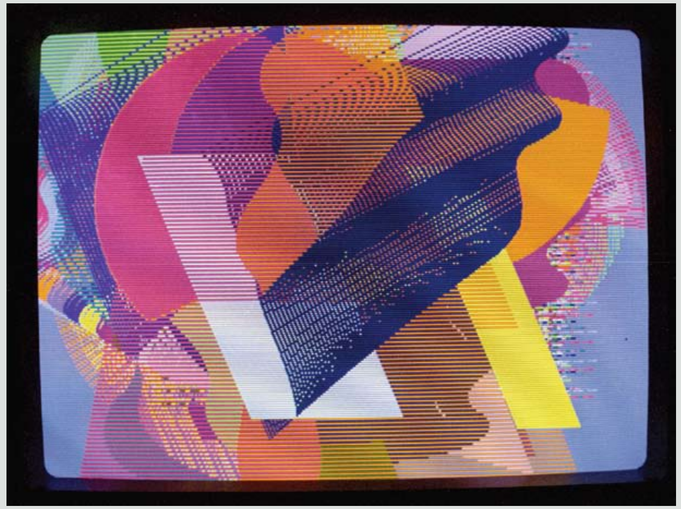
سامية و"مارتا سانتوس لوردز" صاحبة غاليري "توسان-توسان" في نيويورك
With dealer Marta Santos-Lourdes at Tossan-Tossan Gallery in New York, 1988.

Peinture Cinétique: 1983-1995

Tout en développant sa série de "Formes en Croissance", Halaby s'intéresse au potentiel de l'ordinateur comme outil de peinture. En 1986 elle achète un Amiga et commence à apprendre la programmation informatique en autodidacte de façon à découvrir indépendamment la nature de cette nouvelle technologie. En tant qu'artiste, elle sent depuis longtemps que ses intentions sont de "développer le langage pictural", ce qui suit "le principe de l'avant-garde et de l'abstraction moderne au vingtième siècle". La recherche utilisant les techniques actuelles est essentielle pour réaliser cet objectif. Les découvertes faites par les mouvements russes qu'elle admire, par exemple, furent développées non seulement au sein d'une révolution politique, mais aussi parallèlement à des découvertes scientifiques, plus particulièrement au cours de la période de découvertes suivant immédiatement les théories d'Einstein sur la relativité spéciale (1905) et la relativité générale (1907-1915), que l'on connaît souvent ensemble sous le nom de "théorie de la relativité". Halaby pense que la technologie a transformé notre "sens de l'espace" et nos "stratégies d'observation".

> On commence par apprendre ses bases techniques afin de découvrir quelles formes sont possibles fondées sur ces techniques et quel nouveau contenu ces formes vont pouvoir communiquer. Si nous réussissons, alors nos découvertes s'infiltrent dans toutes les utilisations picturales et deviennent bénéfiques à nos besoins pratiques en production. Donc, l'utilisation artistique de la forme appropriée à une nouvelle technique est un choix progressif. Les techniques et les médias émanent de notre développement historique, social et économique. (Halaby, Technology, Abstraction and Kinetic Painting, 1993)

Grâce à l'utilisation de la programmation informatique, l'artiste produit des tableaux cinétiques qui lui permettent de peindre "la façon dont les choses sonnent ainsi que la façon dont elles bougent." Pour créer une œuvre cinétique, elle commence par une intuition, en utilisant quelques éléments de programme tout en testant leur apparence sur l'écran, tout à fait comme les premiers coups de pinceau sur une toile. Elle continue alors le processus de programmation au son d'une composante



"نيثهاو" *Niihau,* 1986.
Computer program.

منظار *Kaleidoscope,* 1986.
Computer program.

produced before an audience, her kinetic works show the evolution of shapes as they “fluctuate, stretch, compress, disappear, reappear, fade and make sounds,” resulting in a painting that is captured in real time and recreates specific sensations or “centers of attraction.”

This is visible in “Brass Women,” (page 201) which is dedicated to Black and Latino women who “speak with assertiveness against oppression.” The kinetic painting is performed with percussionists and is inspired by “The people’s streets of New York, Canal street with its rhythms, 14th street with its working class shoppers, and paths of political demonstrations [which] all come together to create the motion of the piece” (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

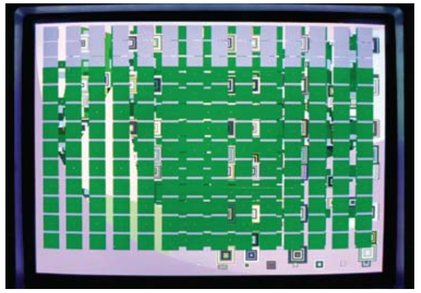
(Continued page 204)

audio, ainsi que de l'accompagnement de musiciens live. Ceci permet aux formes de croître; le mouvement est alors vu comme un processus en cours. Souvent produites en public, ses œuvres cinétiques montrent l'évolution des formes qui "fluctuent, s'étendent, se compriment, disparaissent, réapparaissent, s'estompent, et produisent des sons," ce qui crée un tableau saisi en temps réel et recrée des sensations spécifiques ou "centres d'attraction".

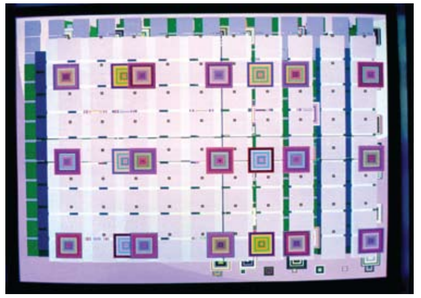
On le voit dans "Brass Women [Femmes de Cuivre]", une œuvre dédicacée aux femmes latinos et noires qui "s'expriment avec assurance contre l'oppression". Le tableau cinétique est accompagné de percussionnistes et s'inspire des "rues populaires de New York, Canal Street et ses rythmes, la 14ème rue et ses gens des classes ouvrières qui font leurs courses, et les chemins suivis par les manifestations politiques [qui] convergent tous pour créer le mouvement de l'œuvre". (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

(Suite page 204)

عرض مجموعة الرسم الحركي في غاليري منى أتاسي
Halaby performing with the Kinetic Painting Group at Mona Atassi Gallery in Damascus, 1997.



إيقاعات ١ *Rhythms I,* 1992. Computer program.



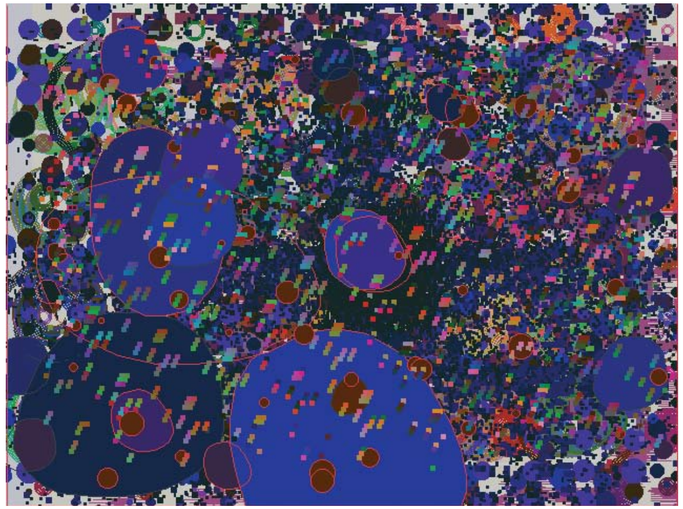
إيقاعات ٢ *Rhythms II,* 1992. Computer program.

دوائر *Circles,* 1993. Computer program.

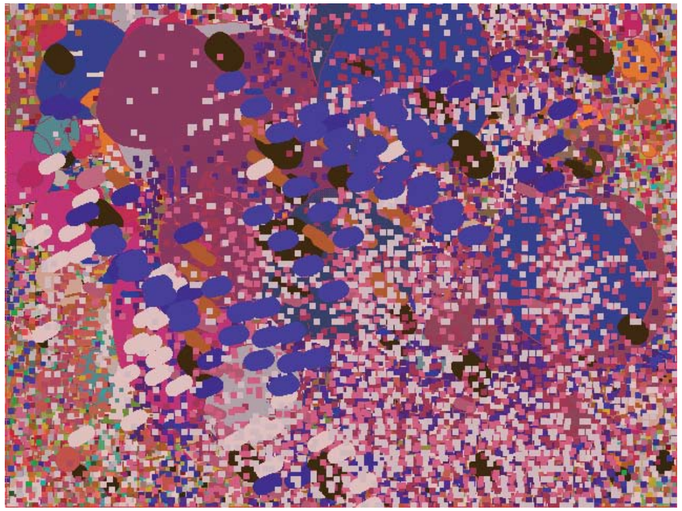
يافا *Yafa,* 1993. Computer program.

نساء نحاسيات ١ *Brass Women I,* 1989. Computer program.

نساء نحاسيات ٢ *Brass Women II,* 1989. Computer program.

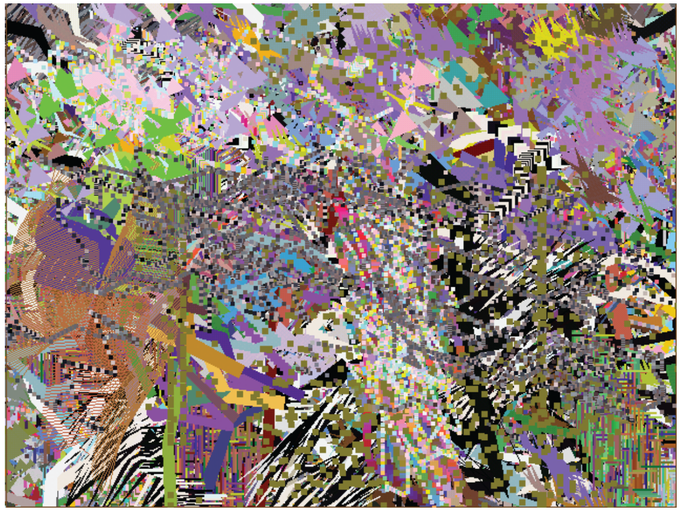


مطر الليل *Night Rain,* 1991.
Computer program.



مطر *Rain,* 1991.
Computer program.

خريف ياباني *Japan Autumn,* 1994.
Computer program.



تَفرُّع *Branching,* 1995.
Computer program.

Painterly Abstraction
1991-2000

In the early 1990s, Halaby slowly moved away from the use of obvious geometric forms such as squares and triangles or “growing shapes.” Feeling as though she had no direction, she began to depart from shape in addition to abandoning gravity, shading and perspective. This was no easy task. The first part of the decade was spent amidst a number of trials, many of which she felt failed in two ways: the application of brush marks, in which she was still making shapes, and in the creation of light and dark areas, which gave the paintings a “simplified impressionist” appearance.

Setting aside her focus of subverting the rectangle, she set out to create paintings made with small brushwork. By the late 1990s she was submerged in “painterly abstraction” in which the influence of Seurat and Monet is slightly visible but the principles of modern abstraction are in place. Her canvases thus became driven by the spontaneous placement of brushstrokes and color.

> If things are complex or are intermittent in rhythm, we tend to think of them as disorganized. We become frustrated if we can’t find the mental tools, the visual language, with which to understand what we are looking at. However, if things possess simple geometry, we comprehend them easily and thus think of them as ordered. There is symmetry in what sometimes seems disorganized. The motion of things, their coming and going, their temporary partnerships and separations, their inhalations and exhalations, and their complex organization is what I intuitively seek in these paintings. (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

Halaby would continue to take inspiration from the sights and sounds of New York, more specifically of the commercial district of Chinatown near her home. This period of her work began with the series “Dance on Canal,” (page 212) which had its basis in photomontages of images that she had taken while on Chinatown’s main artery. The merchants and

L'Abstraction Texturée
1991-2000

Au début des années 90, Halaby s'éloigne peu à peu de l'utilisation de formes géométriques évidentes telles que le carré, le triangle ou les "formes en croissance". Sans direction, elle commence à abandonner la forme en plus de la gravité, des ombres et de la perspective. Ce n'est pas une tâche aisée. Elle passe la première partie de la décennie à faire un certain nombre d'essais, dont beaucoup lui semblent échouer dans deux sens: l'application de traits de pinceau, avec laquelle elle construit toujours des formes, et la création de zones lumineuses et sombres, qui donnent aux tableaux un "aspect impressionniste" simplifié.

Mise à part sa focalisation sur la subversion du rectangle, elle commence à créer des toiles composées de petites touches de pinceau. A la fin des années 90, elle se trouve submergée dans "l'abstraction texturée" dans laquelle l'influence de Seurat et Monet est tout juste visible mais les principes de l'abstraction moderne sont en place. Ses toiles sont désormais guidées par des touches spontanées de pinceau et de couleur.

> Si les choses sont complexes ou d'un rythme intermittent, on a tendance à penser qu'elles sont désorganisées. On devient frustré si l'on ne peut trouver les outils mentaux, le langage visuel avec lesquels comprendre ce que l'on regarde. En même temps, si les choses possèdent une géométrie simple, on les comprend facilement et on pense donc qu'elles sont ordonnées. Mais il peut y avoir de la symétrie dans ce que l'on perçoit comme désorganisé. Le mouvement des choses, leurs allers et retours, leurs associations et séparations temporaires, leurs inhalations et exhalations, et leur organisation complexe, voilà ce que je recherche intuitivement dans ces toiles. (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006)

Halaby continue alors de s'inspirer des vues et des sons de New York, et plus particulièrement du district commercial de Chinatown près de là où elle réside. Cette période de son œuvre commence avec la série "Dance on Canal [Danse sur le Canal]" qui trouve son origine dans des photomontages d'images prises dans l'artère principale de Chinatown. Les marchands et vendeurs avec leurs étalages élaborés de produits

أحب "بولوك" *I Like Pollock*, 1991.
Gouache on paper, 26 x 36” 66 x 91.5 cm.

عودة الربيع لـ"بيتي" *Spring Time for Betty,* 1991. Acrylic on canvas, 37 x 70 ½”, 94 x 71 cm. Private Collection.

vendors with their intricate displays of goods mix brilliantly with passing shoppers and tourists. The crowded street, with its variable range of colors and steady stream of commotion, delighted the artist and made its way into her compositions. “Dance on Canal” is distinguished by paintings that are dominated by layered and vivacious brushwork and an effervescent palette.

For the artist, the works that resulted from these experiments visually interpret “the rhythm of soft things in nature. These are organizations composed of large numbers of smaller elements such as crowds of people, foliage, wave motion in water or plants, herds, flocks, and other such things” (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006). The presence of these grouped components is located in the patterns of brushstrokes that are detected through the eye then organized by the mind as recognizable shapes. It is here that Halaby finds wonder in the “complex geometry” of such markings, which spark associations with elements that can be found in our surroundings.

(Continued page 244)

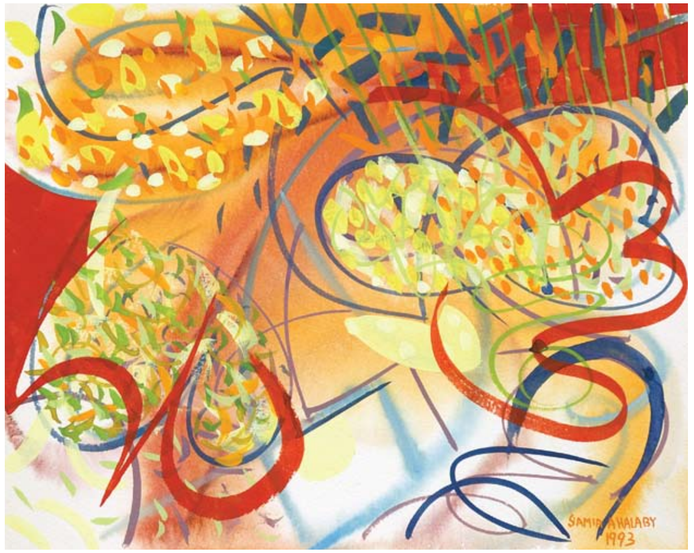
se mélangent spectaculairement avec des gens venus faire leurs courses et des touristes. La rue encombrée, avec son éventail varié de couleurs, son flot constant de gens et son agitation réjouit l'artiste et se fraye un chemin dans ses toiles. "Dance on Canal" se distingue par des tableaux où dominent des couches de coups de pinceau vigoureux et une gamme de couleurs en effervescence.

Selon l'artiste, les œuvres qui résultent de ces recherches interprètent visuellement "le rythme des choses douces que l'on trouve dans la nature". Ce sont des agencements composés de grands nombres d'éléments plus petits tels que des foules, du feuillage, le mouvement des vagues dans l'eau ou des plantes, des troupeaux, et d'autres choses similaires." (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006). La présence de ces groupes d'éléments surgit des motifs de coups de pinceau que les yeux détectent mais que l'esprit organise en formes reconnaissables. Halaby s'émerveille de la "géométrie complexe" de certaines traces, qui éveillent certaines associations avec des éléments de notre environnement.

(Suite page 244)

فَوَرَان *Effervescence,* 1992.
Gouache on paper, 22 x 30”, 56 x 76 cm.

حركة مُتقلّبة *Variable Motion,* 1993. Oil on canvas, 36 x 46”, 91.5 x 117 cm. Private collection.



البرتقالي لـ "سوزان"
Oranges for Susanne, 1993.
Gouache on paper, 11 x 9", 28 x 23 cm.

آثار المطر
Rain Graffiti, 1993.
Gouache on paper, 7 ½ x 11", 19 x 28 cm.

عسل الصباح *Morning Honey,* 1992. Oil on canvas 36 x 46", 91.5 x 117 cm. Private collection.

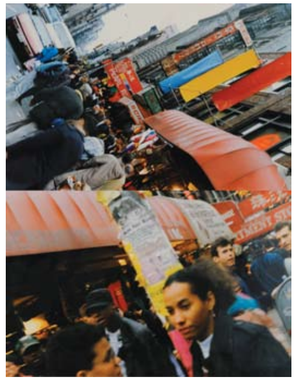
تفاحة لناجي *Apple for Naji,* 1993.
Oil on canvas, 12 x 12”, 30.5 x 30.5 cm.

بقع *Spots,* 1993.
Oil on canvas, 9 x 11”, 23 x 28 cm.

أصفر صغير على أزرق لَيْلِي
Small Yellow on Night Blue, 1993.
Oil on masonite, 11 ½ x 11 ½”, 29 x 29 cm.

أسود وأبيض *Black and White,* 1994. Oil on canvas, 48 x 58”, 122 x 147.5 cm.

رقصة شارع "كَنَال"، الثالثة
Dance on Canal Three, 1993. Photomontage.



رقصة شارع "كَنَال"، المظلة الزهرية
Dance on Canal: Pink Awning, 1993. Photomontage.

رقصة شارع "كَنَال"، الأولى
First Dance on Canal, 1993.
Encaustic collage, 25 x 39", 63.5 x 99 cm.

رقصة شارع "كَنَال"
Dance on Canal, 1995.
Oil on canvas, 75 x 65",
190.5 x 165 cm.
Private collection.

تلقيح *Fertilization,* 1994. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm. Private collection.

ورود في السماء لهالا *Flowers in the Sky for Hala,* 1995. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm. Private collection.

رسائل تذكارية لسلطاني *Letters in Memory of Sultanie,* 1995. Oil on canvas, 48 x 58", 122 x 147.5 cm. Coll. The Khalid Shoman Foundation.

شتاء وكتابة *Winter and Writing,* 1995. Oil on canvas, 48 x 58", 122 x 147.5 cm. Coll. The Khalid Shoman Foundation.

طبيعة *Nature,* 1994. Encaustic on paper, 22 x 30”, 56 x 76 cm.

مرج عميق *Deep Prairie,* 1995. ➤
Oil on canvas, 22 ½ x 26”, 57 x 66 cm.
Coll. The Khalid Shoman Foundation.

الحي الصيني في شارع "كنال" *Chinatown on Canal,* 1996. Acrylic on paper, 30 x 22", 76 x 56 cm.

"In all my paintings during the early 90s there is a thin line that I travel between two possible directions of failure. There is always the danger in a brushy, painterly work that landscape syntax will take over. Horizontal movements or a bit of light above or dark below will turn the whole into a landscape where any group of marks can become a field or a tree. Another direction of failure is more particular to me. I easily form geometric shapes with my brush marks and that takes me to old organizational habits. In the middle there is a narrow path which I seek to widen. In it I find the rhythms of soft things in nature. These are organizations composed of large numbers of smaller elements such as huge crowds of people, foliage, wave motion in water or fields of grass, herds, flocks, and other such things. Their complex geometry is dazzling.

I want to extract something from this geometry of quantities of things in motion. This is where my painterly abstraction resides. I have also long thought about how we focus our eyes from one location to another so that we might comprehend our surrounding. These signals are transformed into more or less visible marks across the surface of the painting guiding the viewer's eye with intentional strategies."

هواء *Air,* 1996. Acrylic on paper, 30 x 22", 76 x 56 cm. Private collection.

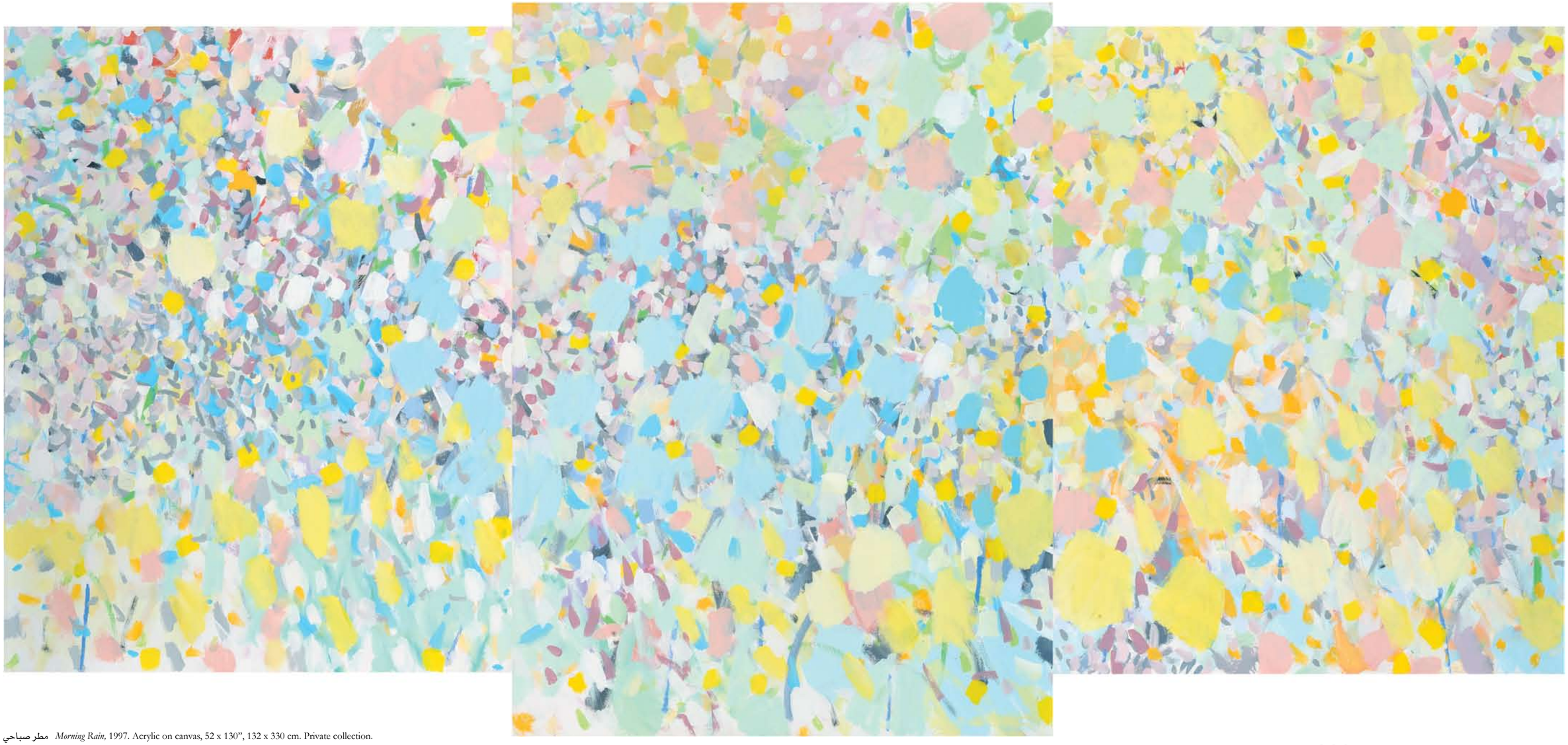
"Dans toutes mes toiles au début des années 90 je suis un chemin étroit entre deux directions d'échec possibles. D'un côté on court toujours le danger dans une œuvre au pinceau très texturée que la syntaxe du paysage prenne le dessus. Des mouvements horizontaux ou un peu de clair vers le haut ou de sombre vers le bas risquent de transformer le tout en un paysage où n'importe quel ensemble de traits peut alors devenir un champ ou un arbre. Une autre direction d'échec m'est plus personnelle. Je construis facilement des formes géométriques avec mes traits de pinceau et ceci me renvoie à de vieilles habitudes d'organisation. Entre les deux se trouve un chemin étroit que je souhaite élargir. J'y trouve le rythme des choses douces de la nature. Ce sont des agencements composés de grands nombres d'éléments plus petits tels que des foules, du feuillage, le mouvement des vagues dans l'eau ou des champs d'herbe, des troupeaux et autres choses similaires. Leur géométrie complexe est éblouissante. Je voudrais extraire quelque chose de cette géométrie des groupes de choses en mouvement. C'est ce en quoi consiste mon abstraction texturée. J'ai aussi longtemps pensé à comment nos yeux se fixent sur un lieu puis un autre pour nous permettre de comprendre ce qui nous entoure. Ces signaux sont alors transformés en marques plus ou moins visibles sur la surface de la toile qui guident l'œil du public par des stratégies délibérées."

لون الرّمادي *The Color of Gray,* 1996. Acrylic on paper, 30 x 22", 76 x 56 cm.

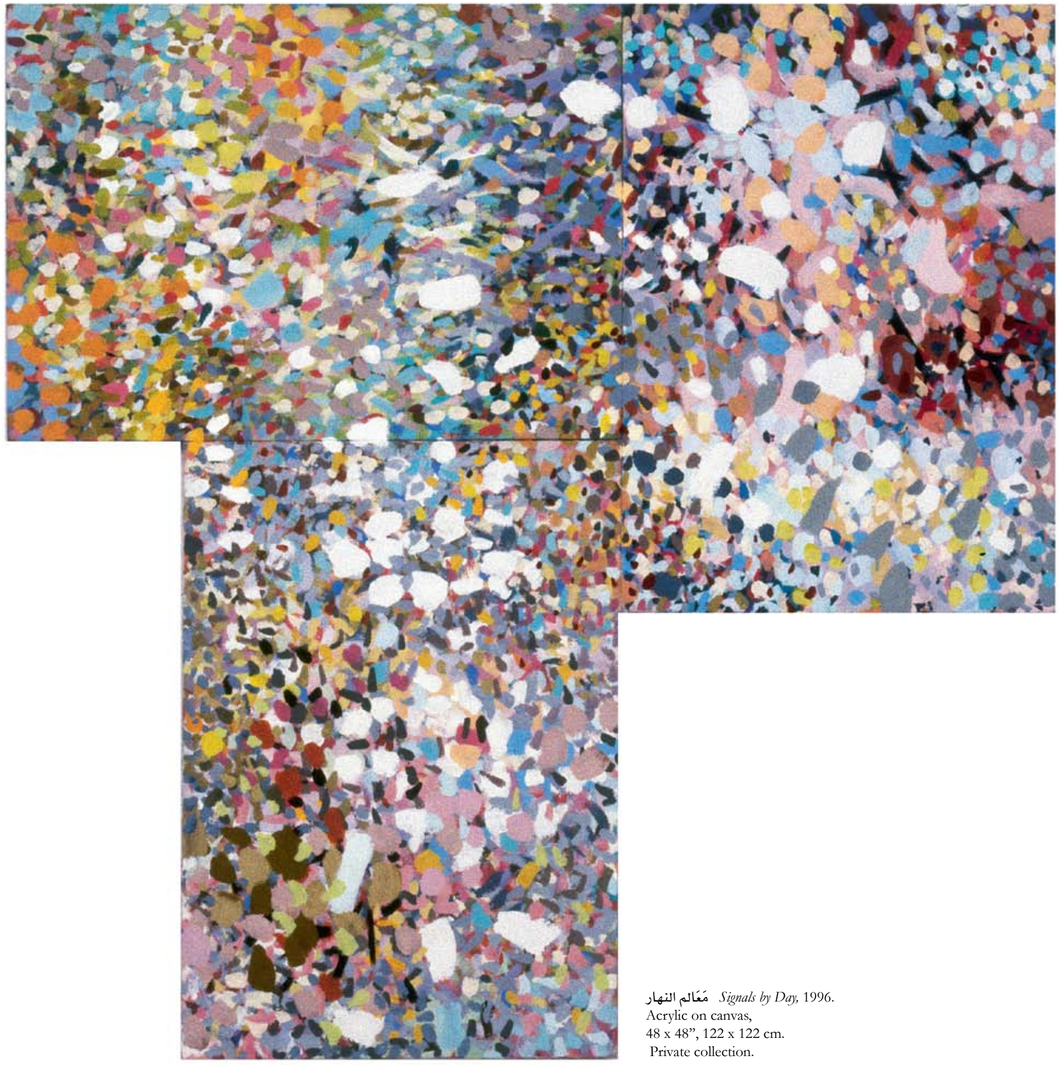
أحراش هاواي *Hawaiian Bush,* 1996. Acrylic on paper, 30 x 22", 76 x 56 cm. Private collection.

"في كل لوحاتي خلال أوائل التسعينات هناك خيط رفيع أتنقل عليه بين اتجاهين ممكنين للفشل. فمن جهة هناك خطر دائم في الرسم المكتظ بكثافة ضربات الريشة من أن تسيطر لغة المشهد الطبيعي على اللوحة. إن الحركات الأفقية أو القليل من الضوء من فوق أو السواد من تحت سوف تحيل كامل اللوحة إلى مشهد يمكن أن تصبح فيه أية مجموعة من البقع حقلاً أو شجرة. اتجاه آخر للفشل أكثر خصوصية بالنسبة لي. أنا أصنع بسهولة أشكالاً هندسية بريشتي وهذا يعود بي إلى عادات تنظيمية قديمة. هناك ممر ضيق أسعى إلى توسيعه. وفيه أرى إيقاعات الأشياء الناعمة في الطبيعة. هذه منظومات مؤلفة من أعداد كبيرة من العناصر الصغيرة مثل حشود كبيرة من الناس، أو أوراق الشجر، أو حركة الأمواج في الماء أو حقول العشب والقطعان والأسراب وما شابه. إن هندستها المعقدة مثيرة للدهشة. أريد أن أستخرج شيئاً من هذه الهندسة، هندسة كميات الأشياء وهي في حالة الحركة. هنا يكمن تجريدي الفني.

كما أنني فكرت مطولاً كيف أننا نقوم بتركيز أعيننا من موقع إلى آخر بحيث يمكننا أن نفهم ما يحيط بنا. أنا أرغم نفسي على أن أكون متيقظةً وأنا أسير في الشوارع وأستجيب للإشارات مثل إشارات المرور، أو أبواق السيارات، أو النزول من الرصيف إلى ممر السيارات، أو المشاة الذين يمرون بي، أو دنو المشاكل المحتملة. تتحول هذه الإشارات إلى علامات مرئية قليلاً أو كثيراً على سطح اللوحة مرشدة عين الناظر باستراتيجيات مقصودة."



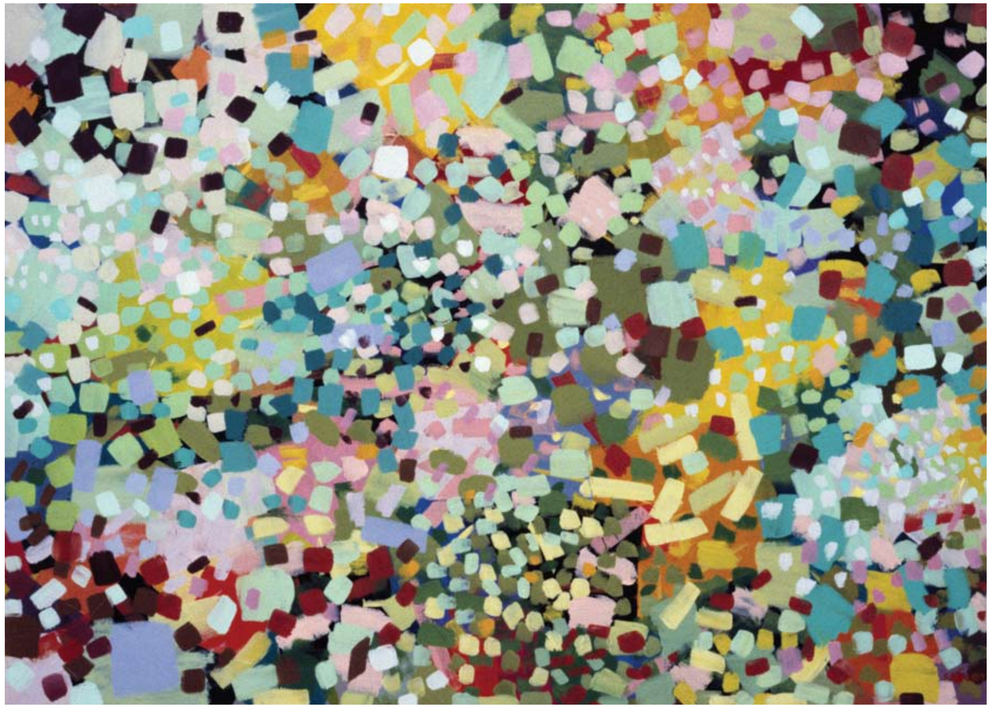
مطر صباحي *Morning Rain,* 1997. Acrylic on canvas, 52 x 130", 132 x 330 cm. Private collection.

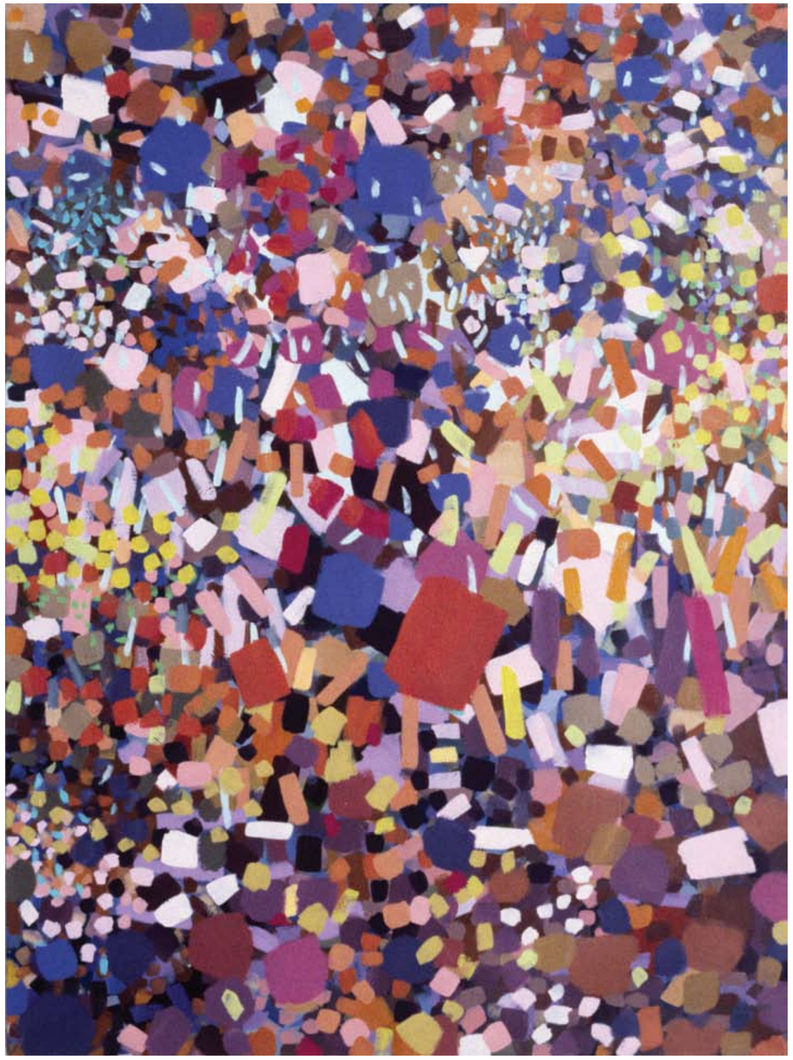


مَعالم النهار *Signals by Day,* 1996.
Acrylic on canvas,
48 x 48", 122 x 122 cm.
Private collection.

حدائق معلقة *Hanging Gardens,* 1999. Acrylic on canvas, 32 x 38", 81.5 x 96.50 cm. Private collection.

حصاد المدينة *City Harvest,* 1996. Oil on canvas, 37 x 50”, 94 x 127 cm. Private collection.





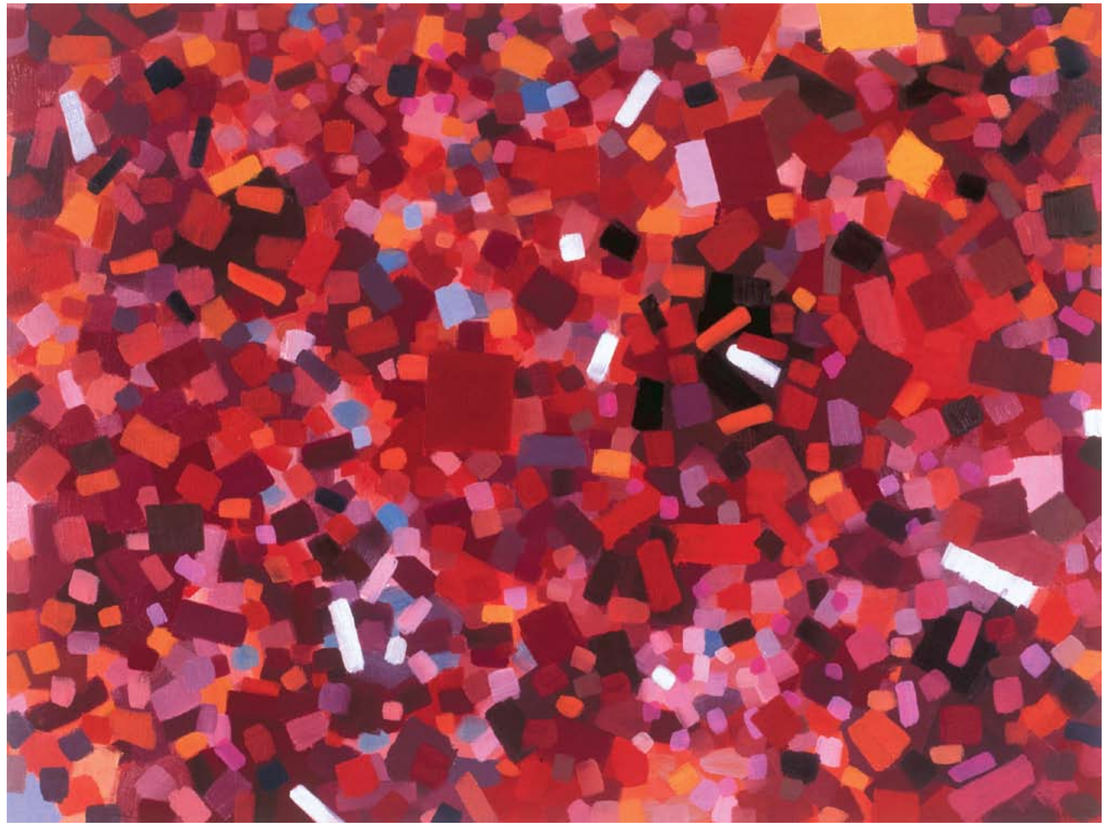
صدأ وباذنجان
Rust and Eggplant, 1997.
Oil on canvas, 40 x 54”, 101.5 x 137 cm.
Private collection.

لؤلؤي *Pearly,* 1998. Gouache on paper, 15 x 11”, 38 x 28 cm.

شجرة زيتون رندة *Randa's Olive Tree,* 1998. Gouache on paper, 15 x 11”, 38 x 28 cm.

كثافة في الهواء
Density in Air, 1999.
Oil on canvas, 30 x 28”, 86 x 71 cm.

لؤلؤي حليبي *Milky Pearly,* 1999. Oil on canvas, 42 x 48”, 107 x 122 cm.



الحمراء *The Red One,* 1999. Oil on canvas, 36 x 48", 91.5 x 122 cm. Coll. The Museum of Modern Arab Art in Doha, Qatar

تداخل المراجع *Cross References,* 1999. Oil on canvas, 18 x 18”, 45.5 x 45.5 cm. Private collection.

تِبن أخضر *Green Hay,* 1999. Oil on canvas, 18 x 18”, 45.5 x 45.5 cm. Private collection.

الغابة الخضراء *The Green Forest,* 1999. Oil on canvas, 40 x 54”, 101.5 x 137 cm. Private collection.

فلامينكو خضراء *Green Flamenco,* 1999. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm.

تقلّبات ربيعية
Spring Symmetry, 1999.
Acrylic on canvas, 48 x 36", 122 x 91.5 cm.

برتقال وأخضر إيرلندي
Irish Green and Orange, 1999. Acrylic on canvas, 25 ½ x 18”, 65 x 45.5 cm.

النور في عيوني
Light in My Eyes, 1999. Acrylic on canvas, 38 x 24 ¾”, 96.5 x 63 cm.
Private collection.

تَقَاطُع تيّارات *Cross Currents,* 2000. Oil on canvas, 42 x 48”, 106.5 x 122 cm.

رُقَاقَات بنفسجية *Purple Icicles,* 2000. Oil on canvas, 46 x 36”, 117 x 91.5 cm.

الغابة في ألوان الصباح *Forest Canopy in Morning Colors,* 1999. Oil on canvas, 42 x 48”, 106 x 122 cm. Private collection.

نار هادئة في سماء زرقاء *Quiet Fire in Blue Sky,* 1999. Oil on canvas, 36 x 48”, 91.5 x 122 cm.

➤ مَرْج *Prairie,* 2000.
Acrylic on polyethylene,
51 x 47”, 129.5 x 119.5 cm.

مناطق مدارية *Tropics,* 1999. Gouache on paper, 22 x 16”, 56 x 40.5 cm.

سماء المدينة *City Sky,* 1999. Gouache on paper, 24 x 18”, 61 x 45.5 cm.

➤ تبدلات غابوية

Transitional Forest, 2001. Oil on canvas, 32 x 38”, 81.5 x 96.5 cm.

"ربما تبقى هذه آخر لوحة زيتية أرسمها. إنها نهاية لسلسلة الرسم التجريدي (الرسم المؤسس من ضربات الريشة)، الوقت الذي بدأت أحن فيه لتمييز المواقع في اللوحة. فعندما أصبحت مساحات الملامس المختلفة في اللوحة مسيطرة، عادت مشاهد الطبيعة للظهور."

"Perhaps this will remain the last oil painting that I will make. It is the end of the Painterly series, a time when I began to yearn to distinguish locations in the painting. Once the differing textural locations became dominant, the impression of a landscape returned."

"C'est peut-être la dernière huile que je ferai. C'est la fin de la série Peinture Texturée, une période pendant laquelle j'essayais de créer des lieux distincts dans le tableau. Mais une fois que les lieux de textures différenciées dominaient, l'impression d'un paysage revenait."

Olive Trees and Rocky Mountains, Kafr Qasem and the Liberation Art of Palestine

Oliviers et Montagnes Rocheuses, Kafr Qasem et l'Art de la Libération en Palestine

In 1995, just a year after her visits to the Arab world increased, she was asked to teach at Bir Zeit University in the West Bank. Vera Tamari, a faculty member of the university's art department and prominent member of the Palestinian art scene, invited Halaby to conduct a series of workshops for students. The experience made a remarkable impression on her, as she had felt deprived of her homeland and the process of creating in it for years. She was inspired to carry her painting materials from the US the next time she returned and began painting during her many visits there. The commanding landscape of Palestine and its ancient olive groves motivated the artist to paint in a representational style with the intent of documenting the abuse of the trees, which Palestinians heavily identify as declarations of longevity and sources of sustenance. Halaby also considered them as testaments to the suffering and ruin that is experienced under the occupation (as thousands of olive trees have been killed or uprooted by Israeli forces).

Employing illusionist methods, she painted and drew while sitting in the middle of olive groves, in the courtyard of churches or in the gardens of homes. Her friends and fellow artists, such as Palestinian painter Zahed Harash, would join her on occasion—otherwise she would work alone in dialogue with the stoic trees.

> The olive trees of Palestine mirror the Palestinian people. They are planted everywhere, in every little space of Palestine. They intimately share our lives…The olive trees seem to have our personalities. At times they seemed to me to be like children or youths. Sometimes they were twins or friends snuggled together. I painted old, gnarled, and leaning ones shaped by time and weather like tough, old Palestinians. (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

En 1995, un an seulement après que ses visites au monde arabe ne soient devenues plus fréquentes, on lui demande d'enseigner à l'université Bir Zeit de la Rive Occidentale. Vera Tamari, un membre du personnel enseignant de la section des beaux-arts de l'université et une figure importante de la scène artistique palestinienne, invite Halaby à diriger une série d'ateliers pour les étudiants. Cette expérience lui laisse une impression indélébile, d'autant plus qu'elle se sentait depuis des années privée de sa patrie et du processus d'y créer quelque chose. C'est ce qui la pousse à apporter son matériel de peinture des Etats-Unis lors de sa visite suivante, et elle commence alors à peindre pendant ses nombreuses visites. Les paysages magnifiques de Palestine et ses anciennes oliveraies incitent l'artiste à peindre dans un style représentationnel dans l'intention de documenter le traumatisme des arbres, qui sont pour les Palestiniens associés de près à des déclarations de longévité et à des sources de subsistance. Halaby les considère aussi comme des témoins de la souffrance et destruction vécues sous l'occupation (des milliers d'oliviers ont été tués ou arrachés par les troupes israéliennes).

Employant des méthodes illusionnistes, elle peint et dessine assise au milieu d'oliveraies, sur le parvis des églises, ou dans les jardins des maisons. Ses amis et collègues artistes, comme le peintre palestinien Zahed Harash la rejoignent parfois; sinon elle travaille seule, dialoguant avec les arbres stoïques.

> Les oliviers de Palestine reflètent le peuple palestinien. Ils sont plantés partout, dans chaque recoin de Palestine. Ils partagent intimement notre vie…les oliviers semblent partager notre personnalité. Parfois, ils me paraissent comme des enfants ou des jeunes. Parfois, ils sont des jumeaux ou des amis blottis ensemble. J'ai peint des vieux arbres tout tordus et noueux modelés par le temps comme de vieux palestiniens robustes. (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006)

سامية مع الفنانة فيرا تماري وتلاميذ جامعة بيرزيت
Samia with artist Vera Tamari and students at Bir Zeit University, 1995.

ترسم في حقل زيتون قرب راما في فلسطين
Painting at an olive Grove near Ramah in Palestine, 2004.

One particular painting “Gethsemane for Sophia” (1999, page 247) holds significant meaning for the artist. Gaining access to the centuries-old trees that shade the famous pilgrimage site-Gethsemane is said to have been where Jesus and his disciples prayed the night before his crucifixion-Halaby painted while the priests who had let her in stepped out. Upon returning, several of them approached her to see what she was painting and asked her name. Before leaving they showed her a watercolor by painter Sophie Halaby, the distant relative and artist whom she had met in the mid 1960s, and whose composition was painted from nearly the exact location. The discovery sent a wave of excitement through the artist, who later exclaimed, “I felt wonderful. I live in forced exile from the land of my birth; yet here, Sophia’s painting confirmed that this land is where I am not a stranger” (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

The visions of the olive trees-with their delicate leaves, stout trunks and elaborate roots-stayed with the artist long after she returned to New York. She painted these trees for over a decade and in several instances she recreated their quiet power from afar in her studio in Tribeca. Often their influence would emerge in paintings such as “Korab and Olive Trees” (2000, page 254), from the Textures of Palestine series, which recreated the physicality of Palestine’s natural environment. “These textures permeated my being with ease as they had resided in my visual memory since childhood,” explains the artist (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

Une toile en particulier, "Gethsemane for Sophia [Gethsémani pour Sophia]" (1999) a un sens précis pour l'artiste. Ayant eu accès aux arbres plusieurs fois centenaires qui font de l'ombre dans le lieu de pèlerinage (Gethsémani est censé être l'endroit où Jésus et ses disciples ont prié la nuit précédant sa crucifixion) Halaby peint tandis que les prêtres qui lui ont ouvert la porte s'en vont. Lorsqu'ils reviennent, plusieurs d'entre eux s'approchent pour voir ce qu'elle peint et lui demandent son nom. Avant son départ, ils lui montrent une aquarelle de la peintre Sophie Halaby, sa cousine lointaine qu'elle avait rencontrée dans les années 60 et dont la composition était peinte pratiquement au même endroit. Cette découverte enthousiasme l'artiste, qui s'exclame plus tard "Je me sentais bien. Je vis en exil forcé loin du pays de ma naissance. Et pourtant, ici, le tableau de Sophia confirme que je ne suis pas étrangère en cette terre." (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

La vue des oliviers, avec leurs feuilles délicates, leurs troncs solides et leurs racines tortueuses, accompagne l'artiste longtemps après son retour à New York. Elle peint ces arbres pendant plus de dix ans et plusieurs fois, elle recrée leur puissance tranquille de loin, dans son atelier de Tribeca. Souvent, leur influence ressort dans des toiles telles que "Kharroub and Olives [Kharroub et Oliviers]" (2000), de la série "Textures de Palestine", qui recrée la réalité physique de l'environnement naturel de la Palestine. "Ces textures m'envahissaient sans peine car elles résidaient dans ma mémoire visuelle depuis mon enfance" explique l'artiste (*Samia Halaby*, Fine Arts Publishing Beirut, 2006).

Gethsemane for Sophia, 1999. Pencil on paper, 11 x 15”, 28 x 38 cm. الجسمانية لـ "صوفيا"

ترسم في عين صرفند في لبنان
Painting at Ein Sarfad in Lebanon, 2004.

This is perhaps most evident in one of the artist's few self-portraits titled "I Found Myself Growing Inside an Old Olive Tree" (2005, page 249). Lying in the center of the monochromatic work is a painterly rendering of Halaby's face, which peers out from beneath a crown of black and white leaves that are painted with small brushstrokes. Below her image are thick, coiled roots that seem to swim towards the ground. Halaby thus becomes submerged in the physical and metaphorical details of the olive tree, suggesting an intimate connection to her homeland.

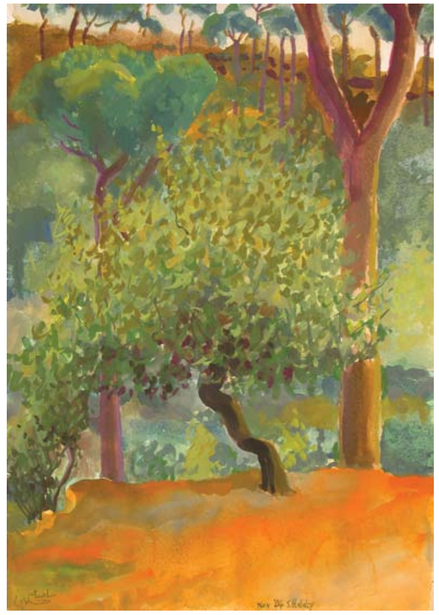
> It seems to tell people just what I experienced there with the ancient olive trees about which I began to feel very sisterly, as though they were accepting me into some ancient collective of those who have seen tragedy and joy (*Three Arab Painters in New York*, exhibition catalog, 2006).

(Continued page 260)

Ce phénomène est peut-être d'autant plus en évidence dans l'un des rares autoportraits de l'artiste intitulé "I Found Myself Growing Inside an Old Olive Tree [Je me suis Sentie Grandir dans un Vieil Olivier]" (2005). Placé au centre d'une œuvre monochrome est une représentation texturée du visage de Halaby qui nous regarde de sous une couronne de feuilles noires et blanches qui sont peintes à petits traits de pinceau. Sous son portrait se trouvent d'épaisses racines enroulées qui semblent nager vers le sol. Halaby semble ainsi submergée dans les détails physiques et métaphoriques de l'olivier, évoquant un rapport intime avec son pays natal.

> Cette toile semble dire aux gens exactement ce que j'ai ressenti là-bas auprès des anciens oliviers envers lesquels j'ai commencé à me sentir comme une sœur, comme s'ils m'acceptaient dans la communauté ancienne de ceux qui ont connu la tragédie et la joie. (*Three Arab Painters in New York*, catalogue de l'exposition, 2006).

(Suite page 260)

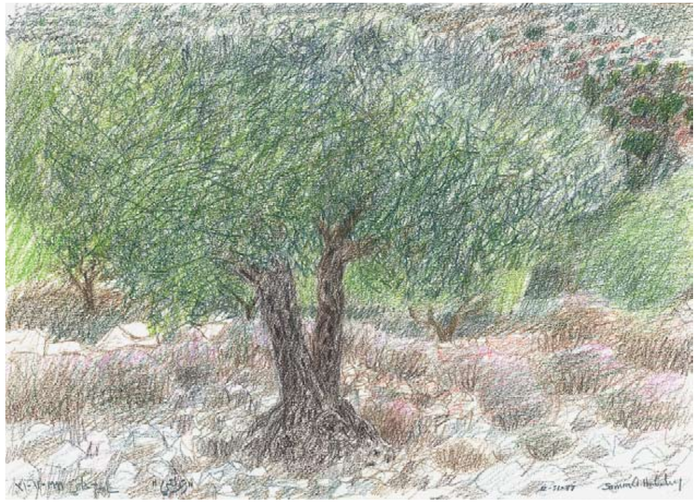


بلوطة عين صرفند *Balloutet Ein Sarfad,* 2004.
Gouache on paper, 9 x 12", 23 x 30.5 cm.

وجدت نفسي أنمو داخل شجرة زيتون معمّرة
I Found Myself Growing inside an Old Olive Tree, 2007.
Acrylic on polyethylene, 36 x 30", 95.5 x 76 cm.

شجرة زيتون قديمة في راما
Old Olive Tree at Ramah, 2005.
Gouache on paper, 11 ½ x 11 ½", 29 x 29 cm.

شجرة زيتون مقطوعة في التيرة
Beheaded Olive Tree of Al Tireh, 2001.
Acrylic on paper, 19.5 x 13 ½", 49 x 34.5 cm.



شخرة الألفية
Millenium Olive, 1999.
Color pencil on paper, 11 ½ x 16 ½", 29 x 42 cm.

البدوي
Al Badawi, 2005.
Gouache on paper, 12 x 17 ¾", 30.5 x 40 cm.

شجرة ليمون
Lemon Tree, 2000. Acrylic and soil on paper, 23 ½ x 21”, 59.5 x 53 cm.

شجرة زيتون في راما
Rama Olive Tree, 2007. Acrylic and soil on paper, 19 ¾ x 13 ½”, 50 x 34.5 cm.

الرُّمَانَة مرة أخرى
The Pomegranate Again, 2000.
Acrylic and soil on paper, 26 ½ x 18”, 67.5 x 45.5 cm.

شجرة زيتون في الظهيرة *Afternoon Olive Tree,* 2007. Gouache on paper, 19 ¾ x 27 ½”, 50 x 70 cm.

الخرّوب وأشجار الزيتون
Korab and Olive Trees, 2000.
Acrylic on polyethylene, 51 x 30", 129.5 x 76 cm..

السّامي يَحيك الريح *Semite Weaving the Wind, Four,* 2003. Seriscreen monotype, 22 x 30", 56 x 76 cm.

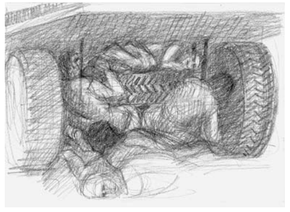
خَرْبَشة حمراء *Red Doodle,* 2001. Acrylic on paper, 24 x 19”, 61 x 48.5 cm.

أماكن في بستان *Places in a Garden,* 2001. Acrylic on paper, 24 x 19”, 61 x 48.5 cm.

ملامس رام الله *Textures of Ramallah,* 2000. ➤
Acrylic on polyethylene, 52 x 45”, 132 x 114.5 cm.

جبال فلسطين *Mountains of Palestine,* 2000. Acrylic on polyethylene, 72 x 172”, 183 x 437 cm. Private collection.

مَرْسَم، نيويورك
Studio, New York, 2000.



محمود وصفا، عناق وقت الموت، عبد الرحيم وجمال، أبو أيوب. دراسات من مجموعة مجزرة كفر قاسم، ١٩٩٩.

Mahmoud and Safa, Embrace in Death, Abdalraheem and Jamal, and Abu Ayyoub, from the Kafr Qasem Massacre series, 1999.
Pencil sketches.

In 1999 a friend from the Palestinian village of Kafr Qasem successfully persuaded the artist to make a series of works based on the subject of a massacre that had occurred there in 1956. Committed by the Israeli border patrol, the event saw the deaths of 49 villagers, most of whom were impoverished workers. Through interviews, printed material and other documents made by the Palestinian Communist Party, the artist recreated a number of scenes in which some of the victims are shown just moments before their deaths. Rendered in a figurative approach in conte crayon on paper, the works document the horrific accounts of several witnesses. The images utilize a style that is reminiscent of Renaissance drawing, juxtaposing the vulnerability of humanity against cataclysmic violence.

Halaby's olive tree paintings and drawings and her Kafr Qasem series are just two of the many instances in which the artist has lent her creativity to activism. In the 1960s when she first began to participate in political organizing, she drafted a number of posters that utilized the art of Arabic calligraphy in support of particular causes and painted several others in the style of the Mexican muralists, whom she admires.

This relationship between art and activism culminated in her research of Palestinian art around this time. Through several research trips in the late 1999s and early 2000s, she conducted interviews with nearly fifty artists who were based in Gaza, the West Bank, Palestine 48 and neighboring Arab countries. Having published essays on art in the past (including studies on Palestinian and Arab visual culture) Halaby had built a significant portfolio of writing. Her self-published text *Liberation Art of Palestine* (2002) was the first book to identify a particular undercurrent of Palestinian art, one that was closely linked to efforts of achieving political self-determination. Considered essential to scholarship on contemporary Palestinian art, the book includes a look at some of the more notable figures of the movement alongside equally important but often overlooked artists, providing an in-depth look at the development of this crucial facet of Palestinian culture.

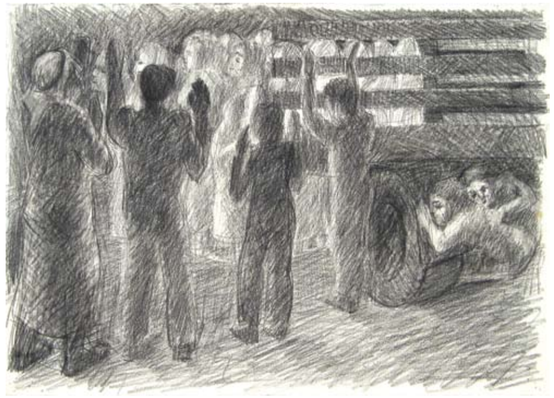
En 1999, un ami du village palestinien de Kafr Qasem parvient à convaincre l'artiste de faire une série d'œuvres au sujet d'un massacre qui y avait eu lieu en 1956.Commis par des patrouilles frontalières israéliennes, l'événement vit la mort de 49 villageois, dont la plupart étaient des travailleurs appauvris. A partir d'entretiens, de documents écrits et d'autres sources du Parti Communiste Palestinien, l'artiste recrée un certain nombre de scènes où certaines des victimes sont dépeintes quelques instants avant leur mort. Peintes dans un style figuratif au crayon Conté sur papier, les œuvres documentent les récits horrifiants de plusieurs témoins. Le style des images rappelle le dessin de la Renaissance en juxtaposant la vulnérabilité de l'humanité et la violence cataclysmique.

Les oliviers de Halaby, ses dessins et sa série Kafr Qasem ne sont que des exemples de l'utilisation par l'artiste de sa créativité pour soutenir l'activisme. Dans les années 60, quand elle commence à participer à l'action politique, elle dessine un certain nombre d'affiches utilisant l'art de la calligraphie arabe pour soutenir certaines causes et en peint plusieurs autres dans le style des muralistes mexicains, qu'elle admire.

Ce rapport entre art et activisme culmine dans ses recherches sur l'art palestinien à peu près au même moment. Grâce à plusieurs voyages d'études fin 1999 et début 2000, elle s'entretient avec près de cinquante artistes installés à Gaza, la Rive Occidentale, Palestine 48 et les pays arabes voisins. Ayant auparavant publié des essais sur l'art (dont des études sur la culture visuelle palestinienne et arabe), Halaby a amassé un important portfolio d'écrits. Son texte auto publié, Liberation Art of Palestine [L'art de la *Libération en Palestine*] (2002) est le premier livre à identifier un courant particulier de l'art palestinien, lié à des efforts pour obtenir l'autodétermination politique. Considéré comme essentiel aux études sur l'art contemporain palestinien, l'ouvrage se penche sur les personnalités les plus remarquables du mouvement ainsi que sur d'autres artistes aussi importants mais souvent négligés, proposant un regard en profondeur sur le développement de cet aspect crucial de la culture palestinienne.

معرض للذكرى الخمسين لمجزرة كفر قاسم في نيويورك

Exhibition Commemorating the fiftieth anniversary of the Kafr Qasem massacre at The Bridge gallery in New York, 2006.



رجلان وصبيان، مجزرة كفر قاسم

Two Men and Two Boys, Kafr Qasem Massacre, 1999. Conte crayon, 9.5 x 13", 24 x 33 cm.

طلال وعبد الله عيسى، مجزرة كفر قاسم

Talal and Abdallah Isa, Kafr Qasem Massacre, 2006.
Acrylic on Polyester, 46 x 84", 117 x 213.5 cm. Private collection.

Free of the Stretcher: 2000-Onward

By 2000 Halaby was again examining the function of the picture plane. This time, however, she would reach a stage in which its function would become obsolete, setting it aside, instead of challenging its boundaries from within. Part of this departure was inspired by her Olive Tree series, in which her painterly abstraction had matured and brushstrokes took on greater prominence. One particular work “Olive Grove in My Studio” (2000, page 263) shows the incorporation of smaller areas of colorful brush marks suggesting a parasite among several trees. These isolated components not only guide the viewer’s eye throughout the mural-sized work, they add striking contrast to larger, fuller strokes. These “parasites” are similar to those that the artist would create as freestanding works over the next decade.

Halaby also acknowledges the influence of several artists of the Palestinian Liberation art movement, namely Vera Tamari, Nabil al Anani and Mahmoud Taha, who all use assemblage in their work. She quickly developed a system of cutting and stitching pieces of canvas that she would then designate to certain parts of her borderless composition.

> I began to compile my paintings first by making the parts then fitting them to each other, and allowing that process to determine a perimeter. Thus the perimeter is often irregularly born of the inner workings of parts rather than existing before the parts and determining their formal attributes. This matched what I learned when cutting autumn leaves in 1975 (*Samia Halaby*, exhibition catalog, Ayyam Gallery 2008).

Libérée du Cadre: Après 2000

En 2000, Halaby retourne une fois de plus à la fonction de l'espace du tableau. Cette fois-ci toutefois, elle atteint le stade où il devient obsolète, et elle s'en défait, au lieu de défier son cadre de l'intérieur. Cette nouvelle direction s'inspire en partie de sa série "Oliviers", dans laquelle l'abstraction texturée a mûri et les touches de pinceau occupent une place plus importante. Une œuvre en particulier, "Olive Grove in My Studio [Oliveraie dans mon Atelier]" (2000) incorpore de petites zones de touches de pinceau et de couleur suggérant un parasite parmi plusieurs arbres. Ces composantes isolées guident l'œil du public le long de cette œuvre monumentale, mais elles constituent aussi un contraste frappant avec de plus grandes et de plus pleines touches de pinceau. Ces "parasites" sont similaires à ceux que l'artiste créera sur des œuvres individuelles les dix années suivantes.

Halaby reconnaît aussi l'influence de plusieurs artistes du Mouvement de l’Art de la Libération en Palestine, dont Vera Tamari, Nabil al Anani et Mahmoud Taha, qui utilisent tous l'assemblage dans leurs œuvres. Elle développe rapidement un système de découpe et de couture de morceaux de toile qu'elle pose ensuite sur certaines parties de ses compositions sans bordures.

> J'ai commencé à faire mes tableaux en fabriquant tout d'abord les parties et en les raccordant les unes aux autres, et en permettant à ce procédé de déterminer un périmètre. Donc le périmètre naît souvent irrégulièrement du fonctionnement interne des parties, plutôt qu'en préexistant et déterminant les attributs formels des parties. Ceci rejoint ce que j'avais appris en coupant des feuilles d'automne en 1975. (*Samia Halaby*, Catalogue de l'Exposition, Galerie Ayyam 2008)

قطع قماش على طاولات المَرْسَم
Studio Tables with Cut Canvas, 2003.

بستان زيتون في مَرْسَمِي *Olive Grove in My Studio,* detail.

بستان زيتون في مَرْسَمِي *Olive Grove in My Studio,* 2000. Acrylic on Polyester, 72 x 175”, 180 x 445 cm. Private collection.

In “Red Africa” (2001, page 265) the artist has layered several assemblages, placing certain pieces as a background, others as a central focal point, and smaller parts as a foreground. Using components that possess a similar palette of red, black, blue and pink, she creates depth without the aide of referencing the picture plane. The sides of each piece are cut with different angles and curves, giving the appearance of organisms that are amidst formation or brush strokes that are escaping the central axis. Yet for Halaby such works “by becoming objects, removed the illusion that is crucial to painting…that very special, very important attribute of painting, to create an illusion in thin air, was lost” (Correspondence with the artist, 2010).

Although not entirely satisfied with the Free From the Stretcher works, the artist found a particular freedom in them that sparked a surprising course. She began to develop a series of hanging sculptures using paper mache. These were partially inspired by the workshops that she conducted at Bir Zeit University in 1995, during which she taught students how to use the medium. Fashioning these “three dimensional” paintings involved a similar idea as the Free From the Stretcher works but with parts that occupied several different spatial planes and were released from the confines of the two-dimensionality of a wall. The result was a form that seemed as if it was floating in midair, as brush marks “took flight… and related to each other in a three-dimensional world.” (Correspondence with the artist, 2010).

(Continued page 286)

Dans "Red Africa [Afrique Rouge]" (2001), l'artiste met plusieurs assemblages en couches, plaçant certains morceaux en guise de fond, d'autres en point focal central, et de plus petits morceaux au premier plan. Utilisant des éléments qui possèdent une gamme similaire de couleurs, des rouges, des noirs, des bleus et des roses, elle suggère la profondeur de champ sans avoir besoin de faire référence au plan pictural. Les côtés de chaque morceau sont coupés à différents angles suivant des lignes courbes, lui conférant l'apparence d'organismes en formation, ou de coups de pinceau qui échappent à l'axe central. Pourtant selon Halaby, de telles œuvres, "en devenant des objets, détruisent l'illusion qui est cruciale à la peinture… cet attribut très spécial, très important de la peinture, de créer une illusion à partir de rien, est perdu" (Correspondance avec l'artiste, 2010).

Bien qu'elle ne soit pas entièrement satisfaite de ses œuvres de la série "Libérée du Cadre", l'artiste leur trouve une liberté particulière qui la mène dans une direction surprenante. Elle commence à développer une série de sculptures en papier mâché qu'elle accroche. Celles-ci s'inspirent en partie des ateliers qu'elle avait menés à l'université de Bir Zeit en 1995, pendant lesquels elle avait appris aux étudiants à employer cette technique. La fabrication de ces peintures "en trois dimensions" incorpore une idée similaire à celle des œuvres de "Libérée du Cadre" mais avec des parties qui occupent différents plans spatiaux et qui sont libérées des confins des deux dimensions d'un mur. Il en ressort une forme qui semble flotter en plein air, tandis que des traits de pinceau "s'envolent… et sont reliés l'un à l'autre dans un monde en trois dimensions". (Correspondance avec l'artiste, 2010).

(Suite page 286)

مَلامِس فلسطين في المَرْسَم
Studio view with *Textures of Palestine,* 2000.

مَلامِس فلسطين
Textures of Palestine, 2000.
Acrylic on folded paper,
16 ½ x 11 ½ x 30”, 42 x 29 x 75 cm.

أفريقيا الحمراء
Red Africa, 2001.
Acrylic on paper,
25 x 16”, 63.5 x 40.5 cm.

عُشٌ لشجرة بلّوط *Nest for an Oak Tree,* 2007.
Acrylic on canvas collage, 19 x 6”, 48 x 15 cm.

المائلة الصغيرة *Little Diagonal,* 2007.
Acrylic on canvas collage, 27 ½ x 8 ¼”, 70 x 21 cm.

ينقلب *Overturn,* 2007.
Acrylic on canvas collage, 25 ½ x 11 ½”, 65 x 29 cm.

➤ زيتونات فلسطين الجبلية *Mountain Olives of Palestine,* 2003.
Acrylic on paper and canvas collage,
97 x 95”, 247 x 242 cm.
Private collection.

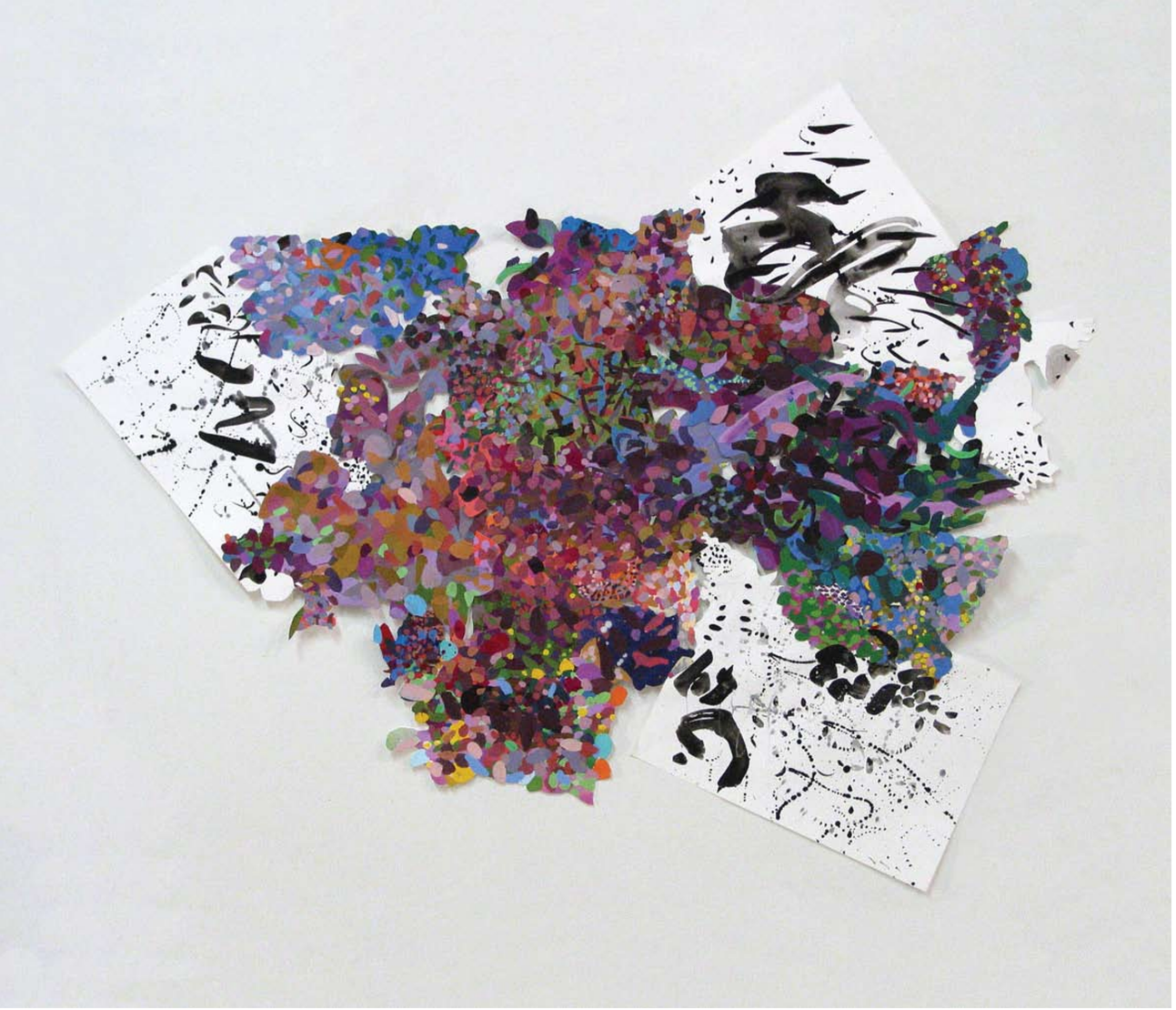
فلسطين من نهر الأردن إلى البحر الأبيض المتوسط *Palestine from the Jordan River to the Mediterranean Sea,* 2003.
Acrylic and paper on canvas collage, 108 x 180", 275 x 457 cm. Private collection.

فلسطين الصغيرة *Little Palestine,* 2003. Acrylic on canvas collage, 46 x 27", 117 x 68.5 cm.

أزرقان يقفان *Standing Blue Pair,* 2003.
Acrylic on paper and canvas collage, 26 x 13 ½", 86 x 34.5 cm.

عَريشة *Arbor,* 2003.
Acrylic on paper and canvas collage, 25 ¾ x 29", 65.5 x 73.5 cm.

راقصة قَرَويّة *Village Dance Woman,* 2003.
Acrylic on paper and canvas collage, 33 x 19", 84.5 x 48 cm.
Private collection.



حديقة في بيروت *Garden in Beirut,* 2003. Acrylic on paper and canvas collage, 41 x 53”, 104 x 134.5 cm.

من بيروت إلى نيويورك

From Beirut to New York, 2003.
Acrylic on paper and canvas collage,
40 ¼ x 25 ¼”, 105 x 64 cm.

لوحة لبيت لحم *Big One for Bethlehem,* 2003. Acrylic on polyester, 69 x 147", 175.5 x 373.5 cm. Private collection.

امرأة في حديقتها الربيعية، سلسلة نساء فلسطين

Woman in Her Spring Garden, Women of Palestine series, 2005.
Acrylic on canvas, 59 x 30", 150 x 76 cm.
Coll. Jordan National Gallery of Fine Arts.

فراشة بلاستيكية

The Plastic Butterfly, 2004.
Acrylic on paper and vinyl, 29 x 30 ¾", 73.5 x 78 cm.
Coll. The Williamsburg Art and Historical Center, Brooklyn, NY.

زاوية صغيرة للألوان الثمينة المخبأة في حديقة

Little Corner of Precious Colors Hidden in a Garden, 2004.
Acrylic on canvas, 14 ½ x 13", 37 x 33 cm.
Private collection.

نور في قلبك

Light in Your Heart, 2004.
Acrylic on canvas collage, 18 x 25", 45 x 63.5 cm.
Private collection.

رياضي أخضر

Green Athlete, 2003.
Acrylic on canvas collage, 10 ½ x 5 ½", 26.5 x 14 cm.
Private collection.

➤ *Her Garden in Al-Quds,* 2005. حديقتها في القدس
Acrylic on canvas collage,
51 ½ x 31 ½", 131 x 80 cm.
Private collection.

السَّرْو في حديقة جدتي
Cypress in my Grandmother's Garden, 2004.
Acrylic on canvas collage, 70 x 28 ½", 178 x 72.5 cm. Private collection.

خَضَار مُتْرَف

Sumptious Greens, 2004.
Acrylic on canvas collage, 32 x 42", 81.5 x 107 cm.

عناق أخضر

Green Embrace, 2004. Acrylic on canvas collage,
21 x 46", 53.5 x 117 cm. Private collection.

البلوطة الصغيرة

Little Oak, 2003. Acrylic on paper and canvas collage, 84 x 21", 213.5 x 53.5 cm.

""البلوطة الصغيرة" هي جزء من استكشافاتي تحضيراً لطموح مخيف. ذلك الطموح لرسم لوحة تعكس إعجابي بتنويعات اللون البني التي تقدمها أشجار السنديان في الغرب الأوسط."

"*Little Oak* is part of my explorations preparing for a scary ambition. That ambition being to make a painting reflecting my admiration of the variations in browns offered by the oaks of the Midwest."

"*Little Oak* [Petit Chêne] fait partie de mes recherches en vue d'accomplir une ambition effrayante, cette ambition étant de faire un tableau reflétant mon admiration pour les variations de brun visibles parmi les chênes du Midwest."

جبال رام الله *Mountains of Ramallah*, 1997. Papier maché, 24.5 x 21 x 3.5", 62.5 x 53 x 9 cm.

➤ مسّ، هدولي حجار بلادنا
Miss, These are the Stones of Our Country, 1997.
Papier maché, 16 x 16 x 8", 40.5 x 40.5 x 20.5 cm.

بلاطة، رؤية أمامية *Balata,* front view, 2000.
Papier maché, 11 x 17 x 6”, 28 x 43 x 15 cm.

بلاطة، رؤية خلفية *Balata,* back view, 2000.
Papier maché.

تكريم إلى شيلا *Too Long, In Memory of Sheila,* 2010. Papier maché, 24 x 28 x 16”, 61 x 71 x 40.5 cm.

Return to the Rectangle: 2007-Onward

In 2007 while visiting Damascus with a Lebanese collector, Halaby approached Ayyam Gallery with a book devoted to her work that had been published a year before. Since the commercial art space was mostly focusing on Syrian art at the time, the artist did not expect anything to result from this initial introduction. Soon thereafter, however, she was asked to be a part of the gallery's lineup of artists, who work mostly on large canvases. That same year, prior to meeting Khaled Samawai, Ayyam's founder, Halaby had painted a series of gouaches on paper as she was spending time in Lebanon, Syria, Jordan and the West Bank. These works, along with her subsequent joining of Ayyam, prompted her return to the quadrilateral picture plane without reservation. She did so with new questions and insights in mind.

Halaby's relationship with Ayyam has ignited a flurry of creativity from the artist. Although prolific throughout her career, having an outlet through which she has been able to sustain a consistent demand for new paintings has motivated her to creation without limitation. "Finally, I could paint and paint and did not have to stack the paintings. They were finding good homes. I could let creativity pour out without check" (Correspondence with the artist, 2010). The result has been a body of work that traverses the many experiments and findings that she has made over the past fifty years.

In preparation for a solo show with Ayyam in 2010, her latest series of paintings has emerged over a short period of time, yet it is her most mature work to date. Together these large, vivid canvases read like a visual essay on her career, hinting at previous breakthroughs and life-long influences. There are traces of Natalia Goncharova, a Russian avant-garde painter whom she has long-regarded, in "Light in Darkness" (2009, page 329), "Growing Wild" (2010, page 343) and "Night Cactus" (2010, page 346). In "Blue in Frames" (page 341) an octagram lies in the center of the canvas amidst a spiral of robust lines. Malevich's dynamic shapes appear in areas of "Angels and Butterflies" (2010, page 355) and

Retour au Rectangle: après 2007

En 2007, en visitant Damas avec un collectionneur libanais, Halaby contacte la Galerie Ayyam avec un ouvrage sur son œuvre qui avait été publié l'année précédente. Comme la galerie d'art commerciale privilégiait principalement l'art syrien à l'époque, l'artiste ne s'attendait pas à ce que cette première rencontre aboutisse à quoi que ce soit. Peu de temps après, cependant, elle fut invitée à faire partie de la liste d'artistes de la galerie, qui travaillent principalement sur des toiles de grand format. La même année, avant de rencontrer Khaled Samawi, le fondateur d'Ayyam, Halaby avait peint une série de gouaches sur papier pendant qu'elle se trouvait au Liban, en Syrie, en Jordanie et sur la Rive Occidentale. Ces œuvres, ainsi que la décision de rejoindre Ayyam, l'amènent à revenir sans réserve au plan pictural quadrilatéral. Elle le fait avec de nouvelles questions et aperçus en tête.

Les relations de Halaby et d'Ayyam génèrent un bouillonnement de créativité de la part de l'artiste. Bien que prolifique tout au long de sa carrière, le fait d'avoir une débouchée par laquelle elle peut répondre à la demande constante pour de nouvelles œuvres la motive à créer sans limites. "Enfin je pouvais peindre et peindre et je n'avais pas besoin d'entreposer les tableaux. On leur trouvait de bonnes maisons. Je pouvais laisser la créativité se débrider sans limites." (Correspondance avec l'artiste, 2010). Il en résulte un corpus d'œuvres qui reprend les nombreuses recherches et trouvailles qu'elle a faites au cours des cinquante dernières années.

Pour se préparer à son exposition en solo chez Ayyam en 2010, elle crée sa dernière série de tableaux en un court laps de temps, et pourtant il s'agit de son œuvre la plus mature à ce jour. Prises ensemble, ces grandes toiles éclatantes se lisent comme un essai visuel sur sa carrière, faisant allusion à des découvertes antérieures et aux influences amassées au cours d'une vie. Il y a des traces de Natalia Goncharova, une peintre de l'avant-garde russe qu'elle admire depuis longtemps, dans "Light to Darkness [De la Lumière vers le Noir]" (2009), "Growing Wild [Devenir Sauvage]" (2010) et "Night Cactus [Cactus de Nuit]" (2010). Dans "Blue in Frames [Bleu Encadré]" se trouve un octogramme placé au centre de la toile au milieu d'une

أغصان وفروع
Twigs and Branches, 2007.
Gouache on paper, 17 ½ x 12", 44 x 30.5 cm.

في أعلى الشجرة
Up in a Tree, 2007.
Gouache on paper, 19 ½ x 14", 49 x 35.5 cm.

في داخل الشجرة
Inside a Tree, 2007.
Gouache on paper, 19 ½ x 14", 49 x 35.5 cm.

عنب غريب *Strange Grapes,* 2007.
Acrylic on canvas, 15 x 15", 38 x 38 cm. Private collection.

in “Thunder Measuring Space” (2010, page 354), in resolutions that ground both compositions. And yet in paintings like “Thunder Measuring Space” we find remnants of Halaby’s helixes, the shading of her “diagonal flights,” and the freedom of her paper mache sculptures. In “Bamboo” (2010, page 353) we see the layered brushwork of graceful olive tree branches extended into slender lines as they take on new appearances. And in “Color Light Saturation” (page 339) we see the “city blocks” of New York or the “autumn leaves” of Connecticut given a brighter palette and sharper edges but still in motion with the same vigor.

Years of experimentation, of conducting various trials and delving into intensive states of investigation have allowed Halaby to consistently challenge conventions while seizing new directions and always remaining international. Driven by a highly analytical mind, a unique sense of perception and a revolutionary understanding of art and society, she has fashioned an aesthetic that has never been stagnant, one that has continuously resided at the cutting-edge of painting and has engaged a wide spectrum of art.

❑

spirale de lignes robustes. Les formes dynamiques de Malévich apparaissent dans des parties d' "Angeles and Butterflies [Angeles et Papillons]" (2010) et dans "Thunder [Orage]" (2010), dans des agencements qui ancrent les deux compositions. Toutefois, dans des tableaux comme "Thunder", on trouve aussi des restes des hélices de Halaby, les ombres de ses "Fuites Diagonales," et la liberté de ses sculptures en papier mâché. Dans "Bamboo [Bambou]" (2010) on reconnaît les couches successives de coups de pinceau des branches d'olivier gracieuses s'étendant en lignes minces tandis qu'elles prennent de nouvelles formes. Et dans "Color [Couleur]" on voit les "immeubles de la ville" de New York ainsi que les “feuilles d'automne” du Connecticut parés d'une gamme de couleurs plus vives et de contours plus nets mais toujours animés de la même vigueur.

Des années de questionnement, des expériences diverses et l'immersion dans les états intensifs de la recherche ont permis à Halaby de continuer de défier les conventions tout en s'engageant dans de nouvelles directions dans un esprit toujours international. Menée par un intellect très analytique, un sens unique de la perception et une interprétation révolutionnaire de l'art et de la société, elle s'est façonnée une esthétique qui ne reste jamais stagnante, une esthétique qui réside toujours à l'avant-garde de la peinture et qui fait appel à une grande variété de styles artistiques.

❑

واحدة لي

One For Me, 2007.
Acrylic on canvas collage,
28 x 32”, 71 x 81.5 cm.
Private collection.

طفلة، سلسلة نساء فلسطين

Child, Women of Palestine series, 2007.
Acrylic on canvas collage, 36 ½ x 12 ½”, 107 x 32 cm.
Private collection.

تجريد حرّ

Free Abstraction, 2007.
Acrylic on canvas collage, 54 x 22”, 137 x 56 cm.
Private collection.

عودة شجرة الزيتون المسروقة *Return of The Stolen Olive Tree,* 2007.
Acrylic on canvas collage, 60 x 17 ½”, 152.5 x 44.5 cm. Private collection.

أحرف وحَنّون *Letters and Hannoun,* 2007. Acrylic on canvas, 35 ½ x 90”, 85 x 228.5 cm. Private collection.

"إن المتعة الفنية الغالبة، والتقاليد والتراجيديا الموجودة في لوحة "أحرف وحَنّون"، هي بمثابة سير لطيف في حديقة غنية بالنباتات والأزهار العادية والغريبة. وهكذا يندمج الجمال مع لمسة خفيفة من الحزن في اللوحة. أقبل هذا المزيج وأعتقد أنه نموذجي للعرب في منطقتنا؛ إنهم يشبهون كثيراً زهرة حَنّون، جامحون قليلاً، وناعمون كالمخمل، وعنيدون إلى أبعد حد."

"Overlaying artistic delight, tradition, and tragedy that are contained in *Letters and Hannoun* is the sense of a gentle walk in a garden that is richly planted with both humble and exotic flowers. Thus, beauty and a small touch of sadness mix in the painting. I accept this combination and think that it is typical of Arabs of our region; they too are like Hannoun, a bit wild, velvety soft, and tenacious beyond reason."

"Juxtaposé au plaisir artistique, à la tradition et à la tragédie qui sont présentes dans *Letters and Hannoun* [Lettres et Hannoun] se trouve le sentiment qu'on éprouve lors d'une promenade agréable dans un jardin luxuriant où poussent des fleurs humbles aussi bien qu'exotiques. Ainsi beauté et petites touches de tristesse se mélangent-elles dans la toile. J'accepte ce mélange et je pense qu'il est typique des Arabes de notre région; eux aussi sont comme Hannoun, un peu sauvages, doux comme du velours et tenaces jusqu'à en être déraisonnables."

صيف أحمر *Red Summer,* 2007. Acrylic on canvas, 48 x 58”, 122 x 147.5 cm. Private collection.

"يمكن لهذه اللوحة أن تسمّى بكل بساطة الخماسين. إنها مثل العاصفة لكن بلا إزعاجها. وعنوانها الثاني يعكس أفكاري أثناء رسمها. فالذين يصغون إلى الريح يبحثون عن الكلمات التي قد تحملها. وتصبح قوّتها كياناً من الطاقة، وشخصية من المادة، ونموذجاً من الفوران، يغمر جمالها المتلقي."

"This painting might easily be called Sirocco. It is like a windstorm but without the discomfort. Its second title reflects my thoughts while painting it. Listeners to the wind seek words that may be carried by it. Its force becomes an entity of energy, a personality of material, a pattern of churning, organized and overwhelming, powerfully beautiful."

"Ce tableau pourrait aisément s'intituler Sirocco. Il est comme une tempête mais sans l'inconfort. Son deuxième titre reflète ce que je pensais pendant que je le peignais. Ceux qui écoutent le vent cherchent des mots qu'il puisse porter. Sa force devient une entité faite d'énergie, une personnalité faite de matériau, un motif fait de bouillonnement, structuré et irrésistible, puissamment beau."

أوراق الشجر

Foliage, 2007. Acrylic on canvas, 58 x 48", 147.5 x 122 cm. Private collection.

"تحتوي هندسة الطبيعة على شيء من عدم الانتظام الناتج عن تأثير الطقس وقوى أخرى. في "أوراق الشجر"، نمط التوزّع الكلي هو مثل الهندسة الدقيقة للمدينة لكن عدم الانتظام فيها يحاكي هندسة الطبيعة. كما لو أنها شيء نظمّه الإنسان فأزهر وأخذ يرفرف في الرياح."

"Nature's geometry contains an unevenness affected by weather and other forces. In *Foliage*, the all over distribution pattern is like the precise geometry of the city but its unevenness is like the geometry of nature. It is as though a man-made organization had gone to flower and is fluttering in the wind."

"La géométrie de la nature comprend des irrégularités apportées par le climat et d'autres forces. Dans *Foliage* [Feuillage], le motif de dissémination est comme la géométrie précise d'une ville mais son irrégularité est comme la géométrie de la nature. C'est comme si une structure faite de main d'homme avait fleuri et se balançait dans le vent."

البريّة في محترفي *Wilderness in My Studio,* 2007. Acrylic on canvas, 60 x 80", 152.5 x 203 cm. Private Collection.

"قضيت خمسة أيام مكثّفة وأنا أرسم أشجار زيتون معمّرة في فلسطين. كانت تشعّ حكمة حزينة وهي تفتح لي ذراعيها. لقد كانت تلك هي الحالة الذهنية التي سُكِبت في "البريّة في محترفي". كما أن ملمس جبال فلسطين وغطائها النباتي ينبعثان من قلبها. فالأشياء التي تعيش في بيئات جرداء تتمتّع بجمال مختلف عن تلك التي تعيش في البيئات الخصبة."

"I spent five intense days painting ancient olive trees. They seemed to impart sad wisdom and take me into their circle. It was this state of mind that was poured into *Wilderness in My Studio.* Textures of Palestine's mountains and vegetation emanate from its core. Things that live in hostile environments have a beauty different from that of lush vegetation."

"J'ai passé cinq jours intenses à peindre d'anciens oliviers. Ils semblaient vouloir partager une triste sagesse et m'inviter dans leur cercle. C'est cet état d'esprit qui s'est déversé dans *Wilderness in My Studio* [Nature Sauvage dans Mon Atelier]. Des textures des montagnes et de la végétation de Palestine émanent de son cœur. Les choses qui vivent dans un environnement hostile ont une beauté différente de celle de la végétation verdoyante."

هواء الغابة، تخيّلوا أنّكم تُحلّقون مع العصافير

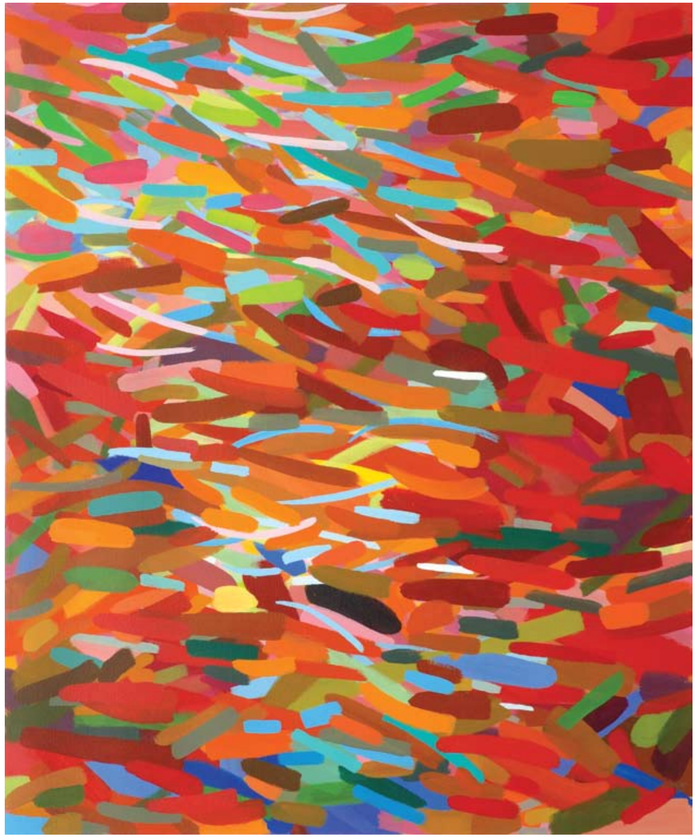
Forest Air, Imagine Flying with Birds, 2007. Acrylic on canvas, 42 x 48”, 106.5 x 122 cm. Private collection.

لياليـنا *Our Nights,* 2007. Acrylic on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm. Private Collection.

"كان الوقت قد حان لرسم لوحة داكنة بدرجات من الأزرق وعندما رسمتها، تحوّلت إلى ليل وأشجار. فالأشجار المنارة بضوء اصطناعي في ليالي المدن لها خصوصية طالما خاطبني جمالها. وأنا أحبّ الأشجار خصوصاً في ليل تشاينا تاون في نيويورك. إن "لياليـنا" هي لوحة للناس الذين يحبّون بعضهم بعضاً، ويستطيعون القول أن ذلك مثل الحنان الخفي في لياليهم."

"It was time to do a dark blue on blue painting and as I did it, it turned to night and trees. Trees illuminated by artificial light in cities have colors whose beauty has always spoken to me. I especially love trees at night in New York's Chinatown. *Our Nights* is a painting for people who love each other and can say this is like the unseen tenderness of their nights."

"Le moment était venu de faire un tableau bleu foncé sur bleu, et quand je l'ai fait, il s'est mué en nuit et arbres. Les arbres illuminés par l'éclairage artificiel des villes ont des couleurs dont la beauté m'a toujours parlé. J'aime particulièrement les arbres la nuit dans Chinatown à New York. *Our Nights* [Nos Nuits] est un tableau pour les gens qui s'aiment et qui peuvent dire que cette toile est pareille à la tendresse cachée de leurs nuits."



قِطَع من السماء

Pieces of the Sky, 2007. Acrylic on canvas,
57 ¾ x 48", 146.5 x 122 cm. Private collection.

"كما هو حال خط اليد، هناك لمسة في الرسم تميّز كل يد وإن بشكل طفيف وتمنحها تفرّدها. إن تلك اللمسة يمكن أن تحدّ من الطاقة التعبيرية لضربات الفرشاة للتعبير عن فكرة بصرية أكثر غنى. في "قِطَعٌ من السماء"، ما يسعدني هو كون لمساتي غير مرئية. فالألوان الزرقاء فوق الألوان الحمراء الصريحة تحاكي انعكاسات السماء في يوم مشمس."

"Like handwriting, there is in painting a touch that is unique in small ways to each different hand. This painterly handwriting can become a deadening force that blocks the expressive potential of brush marks to describe more complex visual thought. In *Pieces of the Sky*, it is the invisibility of my painterly handwriting that pleases me. The sky blues and blue-greens over the saturated reds simulate reflections of the sky on a sunny day, like pieces of blue highlights over redness. It is a play between sunlight turned cool blue by being reflected from the atmosphere that we call sky, and warm sunlight coming directly through it."

"Comme en écriture, il y a en peinture une touche individuelle, qui est unique et dont les détails diffèrent d'une main à l'autre. Cette écriture à coups de pinceau texturés peut devenir une force abrutissante qui bloque le potentiel expressif des traits de pinceau, les empêchant de décrire une pensée visuelle plus complexe. Dans *Pieces of the Sky* [Morceaux de Ciel], c'est l'invisibilité de mon écriture texturée qui me plaît. Les bleus ciel et les bleu-verts sur fond de rouges saturés reproduisent les reflets du ciel par une journée ensoleillée, comme des éclats de bleu sur du rouge. C'est un jeu entre la lumière du soleil qui se mue en bleu clair lorsqu'elle se reflète dans l'atmosphère, ce que nous appelons le ciel, et la lumière chaude du soleil qui passe directement à travers."

التفاف النهر

River Turning, 2007. Acrylic on canvas,
57 ¾ x 48", 146.5 x 122 cm. Private collection.

"في المراحل المبكرة من التجريد خلال القرن العشرين، كانت اللوحة موّحدة الأجواء. وقد تنوّعت الاستكشافات بين الفراغ الهندسي بحدوده الصارمة، والفضاء المرن المليء بضربات الفرشاة الإيمائية. وأثناء بحثي عما يرشدني إلى الخطوة التالية، لاحظت كيف تتداخل الفراغات المرنة للأشجار مع الفراغ القاسي للعمارة في المدن. وقد جرت تلبية هذا الطموح بصورة جزئية من خلال مجموعة لوحات الكولاج المتحرّرة من إطار الشدّ. لكن الفكرة أكثر تحققاً وبشكل كامل في "التفاف النهر". لقد جعلت الفراغ يضمّ أحداثاً مختلفة متجاورة."

"In the early stages of abstraction, during the 20th century, paintings were of single formal ambiances. Exploration varied between hard-edged, geometric space and painterly space full of gestural brushing. In searching for a guide that would lead to a next step, I noted how the softer space of trees combined with the hard space of architecture in cities. This ambition was partly met by the collaged group of paintings free of the stretcher. But the idea is more fully realized in *River Turning*. I pushed the space to contain different adjacent events."

"Aux débuts de l'abstraction au 20ème siècle, les tableaux étaient d'ambiance formelle unique. Les recherches variaient entre des espaces géométriques "hard-edge" et de l'espace texturé plein de grands gestes et coups de pinceau. En cherchant un guide qui m'amènerait à l'étape suivante, j'ai remarqué la façon dont les espaces plus doux des arbres se mêlaient à l'espace plus brutal de l'architecture dans les villes. L'ambition de rendre ceci a partiellement été réalisée dans le groupe de tableaux en collage non étirés sur un châssis. Mais l'idée est plus aboutie dans *River Turning* [Coude de la Rivière]. J'ai repoussé les limites de l'espace pour lui permettre de contenir des événements adjacents différents."

أحواض النهر *Spawning Pool,* 2007. Acrylic on canvas, 47 ½ x 57", 120 x 145 cm. Private collection.

"في تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٧ قمت بزيارة جزيرة فانكوفر الواقعة قبالة الساحل الغربي لكندا ومررت بمحاذاة النهر الذي يبيض فيه سمك السلمون. كان هناك العديد من الأحواض الرائعة على طريق النهر تجلّى فيها جمال كل ما على قاع النهر بوضوح ساطع، وبدا أنه بعيد المنال مثل شيء ثمين ومحمي. "أحواض النهر" هي في ثنائية غامضة، يضمّ كل منهما جزء من ثنائية أخرى، بحيث تشكل بمجموعها انعكاسات غير كاملة لبعضها البعض. وبعض ضربات الفرشاة تحدّ نفسها في مناطق معيّنة في حين تمتد ضربات أخرى على الكل كما لو أنها تطفو وسط مياه الحوض. في حين يوحي سطوع الألوان ووضوح اللوحة بأحواض بيض السمك التي رأيتها لتوّي، وهي كناية عن ولادة الأفكار والإنجاب الطبيعي."

"In October of 2007 I visited Vancouver Island off the western coast of Canada and drove past rivers where salmon spawn. There were many wonderful calm pools off the main river where the beauty of all that lay at the riverbed was visible in shinning clarity, unreachable like something precious and protected. *Spawning Pool* is in two vague sections each with two more, and all like imperfect reflections of each other. Some groups of marks limit themselves to specific areas while other groups travel over the whole as though floating midway through the water of a pool. The brightness of the colors and the clarity of the painting alluded to the spawning pools I had just seen, a metaphor for the birth of ideas and natural procreation."

"En octobre 2007 j'ai visité l'Ile de Vancouver au large de la côte ouest du Canada et je suis passée en voiture le long de rivières où fraient les saumons. Il y avait beaucoup de bassins calmes près du bras principal de la rivière où l'on pouvait voir la beauté de tout ce qui se trouvait dans le lit de la rivière dans une clarté brillante, inaccessible comme quelque chose de précieux et de protégé. *Spawning Pool* [Bassin de Ponte] est divisée en deux sections grossières qui contiennent chacune deux sections de plus, toutes comme des reflets imparfaits l'une de l'autre. Certains groupes de marques se limitent à des zones spécifiques tandis que d'autres groupes traversent l'ensemble comme s'ils flottaient à mi-hauteur dans l'eau d'un bassin. L'éclat des couleurs et la clarté du tableau font allusion aux bassins de ponte que j'avais juste vu, comme une métaphore de la naissance des idées et de la procréation naturelle."

➤ روح العروبة

Essence of Arab, 2007.
Acrylic on canvas, 60 x 80", 152.5 x 203 cm.
Private collection.

"إحدى متع الرسم هي استقبال الناس في المحترف والإصغاء إلى تعليقاتهم. وعلى رغم أن كثيراً من الناس يشعرون بالتوتر عندما يجدون أنفسهم في وضع كهذا، لكن بعضهم لحسن الحظ يتحدث بحرية. لقد كانت "روح العروبة" لوحة صعبة لم تعجب في البداية كل من جاء لرؤيتها. حيث ظلّت تتمو في محترفي وتبادلت المواقع مع "ضوء بيني" (ص ٣٠١) التي كانت هي الأخرى لوحة استصعبت إكمالها. في نهاية المطاف، كان شيء جميل يولد فيها، شيء ساميّ (من الساميّة) بصرياً. فالصحراء، والمساحات الواسعة، والأنماط المُحَاكة، وألوان الليل بدت جميعاً وكأنها تجتمع سوياً كي تجعل ذلك جوهراً لشيء عربي. لذلك لم أرفض الإحساس وأسميت اللوحة كذلك."

"One of the pleasures of painting is receiving people in the studio and listening to their comments. Although many are made nervous finding themselves in such a situation, fortunately some speak freely. *Essence of Arab* was a difficult painting and at first all who came to see it disliked it. It gestated for two months in my studio exchanging location with *Light Between* (page 301) which was also a difficult painting to complete. Eventually something beautiful was being born in it, something visually Semitic. The desert, wide spaces, woven patterns, colors of night all seemed to join to make this an essence of something Arab. I did not reject the sensation and thus titled the painting."

"Un des plaisirs de la peinture est de recevoir des gens dans l'atelier et d'écouter leurs réactions. Bien que beaucoup trouvent cette situation intimidante, heureusement certains parlent librement. *Essence of Arab* [L'Essence de l'Arabe] était une toile difficile et au début aucun de ceux qui sont venus la voir ne l'aimaient. Elle est restée en gestation pendant deux mois dans mon atelier, changeant de place avec *Light Between* [Lumière dans l'Intervalle] (page 301) qui était aussi une toile difficile à terminer. Finalement, quelque chose de beau en est sorti, quelque chose de visuellement sémite. Le désert, de grands espaces, des motifs tissés, les couleurs de la nuit, tout semblait se mêler pour en faire l'essence de quelque chose d'arabe. Je n'ai pas rejeté cette sensation et j'ai donc ainsi intitulé le tableau."

ريح في أشجار بنية

Wind in Brown Trees, 2008. Acrylic on canvas, 48 x 48", 122 x 122 cm. Private collection.

"إذا قمت بجمع أشياء متنوعة بنّية اللون، ستلاحظ أن بعضها مائل إلى الحمرة، أو الزرقة، أو مخضراً، إلخ. وستجد صعوبة في تحديد أيها اللون النموذجي للبني، والأمر يصح أيضاً بالنسبة للرمادي. وأنا استخدمت ألواناً رمادية وبنية في "ريح في أشجار بنية". مع بعض اللمسات الصغيرة غير المتوقعة من اللون القوي المخبأ هنا وهناك. فوجود حقل تتخلله أشياء شاذة هو مبدأ نراه في الطبيعة في كل مكان. والفاكهة والزهور هي حوادث ممتعة لا نراها دوماً. وفن التطريز الفلسطيني يحتوي على هذه الخصوصية. الأحمر هو لون الحقل المنظم وتتوزع عليه أجزاء من ألوان مشرقة غير منتظمة تسمّى التكحيل."

"If you collect disparate fragments of brown material and bring them together, you will note some to be reddish, some bluish, some greenish etc. You will have a hard time selecting the perfect brown and the same is true of gray. I used grays and browns in *Wind in Brown Trees* with small surprising touches of strong color hidden here and there. The principle of a field with small surprises is available in nature everywhere. Fruits and flowers are delightful semi-rare occurrences of this type. Palestinian embroidery also embodies this quality. Red is the field color while bits of other bright colors are scattered in unpredictable ways over a predictable geometric pattern of the red."

"Si vous amassez des fragments épars de matériau brun et que vous les mettez ensemble, vous remarquerez que certains sont rougeâtres, d'autres tirent sur le bleu, ou le vert etc. Il vous sera très difficile de choisir le brun parfait, et la même chose vaut pour le gris. J'utilise les gris et bruns dans *Wind in Brown Trees* [Vent dans les Arbres Bruns] avec de petites touches surprenantes de couleurs vives cachées ça et là. On retrouve ce même principe d'un champ avec des petites surprises partout dans la nature. Les fruits et les fleurs sont des exemples merveilleux plus ou moins rares de ce phénomène. La broderie palestinienne incarne aussi cette qualité. Le rouge est la couleur du champ tandis que des touches d'autres couleurs sont éparpillées de façon imprévisible sur un motif géométrique prévisible de rouge."

نور بيْنيّ *Light Between,* 2007. Acrylic on canvas, 60 x 80", 152.5 x 203 cm.

نسبية النور والظلام *Relativity of Light,* 2008. Acrylic on canvas, 47 ¼ x 57”, 120 x 145 cm.

"إن "نسبية النور والظلام" هي ثالث لوحة رسمتها بالأبيض والأسود والأكثر حساسية بينها. في المرة الأولى التي حاولت فيها رسم لوحة بالأبيض والأسود، لم أستطع مقاومة إضافة الألوان برقع مبعثرة على الخلفية السوداء والبيضاء. كان ذاك عام ١٩٨٣ وأسميتها "ليالي المدينة" (صفحة ١٤١). إن قصر اللوحة على الأسود والأبيض مع تحقيق النجاح هو اختبار صارم لشخص يحبّ الألوان ؛ لكن للأمر جماليته أيضاً. فذلك يشبه كيفية رؤية شخص لديه عمى ألوان كامل للأشياء. بقيتنا يستطيعون الرؤية بهذه الطريقة تحت إنارة الصوديوم التي تبثّ الضوء بطول موجي واحد فقط."

"*Relativity of Light and Dark* is the third and most delicate black and white painting that I have made. The first time I tried a black and white painting, I could not resist adding color in scattered patches all over the black and white background. It was in 1983 and I called it *City Nights* (page 141). To limit painting to black and white and succeed is a rigorous test to someone who loves color; but it also has its own beauty. It is how someone who is totally color blind sees things. The rest of us can see this way under sodium illumination which emits light in only one wavelength."

"*Relativity of Light and Dark* [La Relativité de la Lumière et de l'Ombre] est le troisième tableau en noir et blanc que j'ai fait, et le plus délicat. La première fois que j'ai essayé un tableau en noir et blanc, je n'ai pu m'empêcher d'ajouter de la couleur en touches disséminées sur tout le fond noir et blanc. C'était en 1983 et je l'ai nommé *City Nights* [Nuits de la Ville] (page 141). C'est un examen rigoureux pour quiconque aime la couleur que de limiter le tableau au noir et blanc et de réussir; mais cela a aussi sa propre beauté. C'est la façon de voir les choses de quelqu'un qui est totalement daltonien. Nous autres pouvons voir de cette façon sous l'éclairage au sodium qui n'émet de lumière que sur une seule onde."

➤ شجيرة في ضوء الشّمس

Little Tree in Sunlight, 2008.
Acrylic on canvas, 71 x 71”, 180 x 180 cm.
Private collection.

"لقد كانت "شجيرة في ضوء الشمس" أيضاً محاولة أخرى لرسم لوحة ليلكية اللون. كان ثمّة حاجة لشيء من الشجاعة لتحدّي رتابته، ربّما بالأصفر القوي. وقد ساعدني تذكري لشجرة فتية رسمتها يوماً وقادت إلى جعل الأصفر القوي ينتمي إلى الليلكي الغامق. فذات صيف وبينما كنت أقضي العطلة فيويست فرجينيا، رأيت شجيرة في ضوء قوي. كانت تشبه مراهقين، خضراء يانعة. كانت واقفة وحدها على خضار البستان، ووراءها بدت خلفية من الأشجار الغامقة دائمة الخضرة الغامقة."

"*Little Tree in Sunlight* started as yet another attempt to paint the color purple. Something brave was needed to challenge its dullness, maybe a strong yellow. Memory of a young tree I had once painted guided making the shocking yellow organically belong to the dark purple. One summer while vacationing in West Virginia, I saw a young maple tree in strong light. It was like a gangly teenager, bright with yellow-green freshness. It stood alone on a manicured lawn, against a tall background of dark evergreens."

"*Little Tree in Sunlight* [Petit Arbre sous le Soleil] a commencé comme une nouvelle tentative de peindre la couleur violette. Il me fallait du courage pour défier son manque d'éclat, peut-être un jaune vif. Le souvenir d'un jeune arbre que j'avais autrefois peint m'a amenée à faire en sorte que le jaune éclatant fasse un tout organique avec le violet foncé. Un été lorsque je passais des vacances en West Virginia, j'ai vu un jeune érable fortement éclairé. Il était comme un adolescent dégingandé, éclatant de fraîcheur jaune-verte. Il était seul sur une pelouse impeccable, sur un fond de hauts conifères sombres."

رمادي وزهري *Grey and Pink,* 2008. Oil on canvas, 48 x 58", 122 x 147.5 cm. Private collection.

➤ عش لَيْلَكي

Purple Nest, 2007. Acrylic on canvas, 57 x 71", 145 x 180 cm.

"ساعدني التفكير في المنحنيات المتشابكة لأغصان الأشجار والخط العربي على تحاشي الحركة الدائرية الذاتية ليدي. فقد وجّها طموحي في "عش ليلكي" كي أستخدم خطوط طويلة تتراقص عكس حركات بعضها البعض. والنتيجة كانت شرنقة من ضربات الفرشاة مع لمحات من السماء الزرقاء أو بحيرات زرقاوات في الزوايا، كما لو أن باندا قد بنت عشاً في غابة خيزران ليلكي."

"Thinking of the complex curves of tree branches and Arabic calligraphy helped me to avoid the automatic circular motion of my arm. They guided my ambition in *Purple Nest* to use lines dancing counter to each other's movements. The result was a cocoon of brush marks with hints of blue sky or blue lakes at the corners, as though a panda had created a nest in a purple bamboo forest."

"Le fait de penser aux courbes complexes des branches d'arbre et à la calligraphie arabe m'a aidé à éviter les mouvements circulaires automatiques de mon bras. Elles sont à l'origine de mon désir d'utiliser dans *Purple Nest* [Nid Violet] des lignes qui dansent selon des mouvements en contrepoint. Il en résulte un cocon de traits de pinceau avec des traces de ciel bleu ou de lacs bleus dans les coins, comme un panda qui aurait fait son nid dans une forêt de bambou violet."

حدائق مُتَجاوِرَة

Adjacent Gardens, 2007.
Acrylic on canvas collage,
72 x 49", 183 x 124.5 cm.
Private collection.

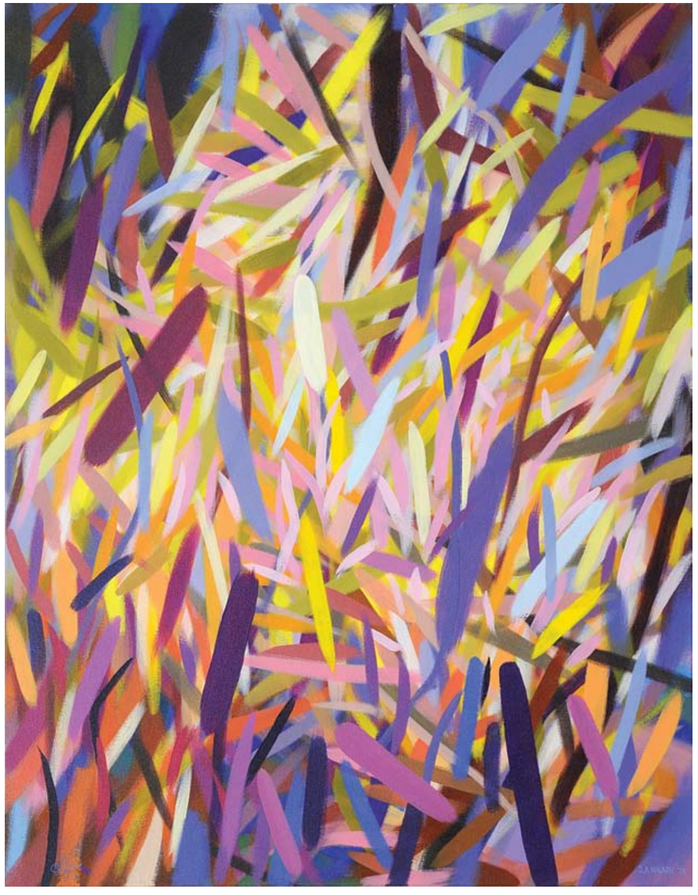
""حدائق متجاورة" هو العمل المحوري الفاصل بين سلسلة اللوحات السابقة المتحرّرة من هيكل الشدّ واللوحات التي عادت إلى هيكل الشدّ المستطيل. وقد أتممتها أولاً كقماش وكولاج ورق وبحدود حرّة. وفي إحدى نزواتي، وضعتها على قطعة مشدودة من الكتان المُبيّض وقد بدت رائعة. وهكذا ألصقتها على القماش وبدأت العمل من جديد. وسمحت لحدود اللوحة المنتهية ذات الشكل الحرّ بأن تتناضى في الأهمية مع حدود مستطيل اللّوحة. وما كان داخل حدود المرحلة الأولى ولّد كافة الإضافات خارج الحدود. وقد نبّهني هذا إلى إمكانية السماح لأجزاء مضافة بأن تنشر نفوذها في محيطها، مثل البذور التي تنبت وتنمو وتنتشر."

"*Adjacent Gardens* is a pivotal work between the previous series of paintings free of stretchers and paintings back on the rectangular stretcher. It was first completed as canvas and paper collage with an irregular perimeter. On a whim, I placed it on a stretched piece of bleached linen and it looked good. I glued it on to the canvas and began work again. I allowed the boundary of the finished free-shape painting to compete in importance with the rectangular frame of the painting. What was inside the perimeter of the first stage gave birth to all the additions outside the perimeter. This alerted me to possibilities of allowing collaged parts to radiate influences to their surroundings, like seeds that germinate, grow, and spread."

"*Adjacent Gardens* [Jardins Adjacents] est l'œuvre charnière qui fait la transition entre la série précédente de toiles non étirées sur un châssis et les nouvelles toiles qui réutilisent le châssis rectangulaire. Elle a tout d'abord été conçue comme un collage papier-toile aux bords irréguliers. Sur un coup de tête, je l'ai placée sur une toile de lin blanchie étirée, et ça rendait bien. Je l'ai collée sur la toile et j'ai recommencé à travailler dessus. J'ai laissé les contours du tableau terminés de forme libre rivaliser d'importance avec le cadre rectangulaire du tableau. Ce qui était à l'intérieur du périmètre du premier stade de l'œuvre est à l'origine de toutes les additions hors de ce périmètre. C'est ce qui m'a rendue consciente des possibilités engendrées par le fait de laisser les parties en collage influencer ce qui se trouve autour d'elles, comme des graines qui germent, croissent et se disséminent."

دمّروا الجدار، دَعُوا الحياة لخصوبتها ◄

Demolish the Wall, Let Life Be Fertile, 2007.
Acrylic on canvas collage, 56 x 59", 142.5 x 150 cm.
Private collection.



➤ برّية في الخريف

Wild Prairie in Autumn, 2008. Acrylic on canvas,
57 x 47 ¼”, 145 x 120 cm.

"بدأتُ اللوحة بخطوط تحرّكت من إحدى حواف المستطيل إلى الحافة المقابلة، من الأعلى إلى الأسفل. وقد نوّعتُ في حركة الفرشاة من حيث السرعة والانحناء كي أقلّد تفرّع الأغصان والرقص. وقد أجبرت مجموعة منوّعة من الضربات على أن تولد على معظم الخطوط. وهي تشبه سهلاً برياً، تقريباً مثل نوع تصويري وهمي، لأنها قلّدت سمة صغيرة للنمو. غير أن "برية في الخريف" تجريدية، وهي مستوحاة من الطبيعة."

"This painting started with lines that moved from one edge of the rectangle to the opposite one, from top to bottom. I varied the motions of the brush in speed and curve to imitate branching and dancing. I forced a variety of marks to be born on most of the lines. It looks like a wild prairie, almost like a photographic type of illusion, because it successfully imitated a small attribute of growth. But *Wild Prairie in Autumn* however, is abstract, an extract from nature."

"Cette toile a commencé par des lignes qui se mouvaient d'un bord à l'autre du rectangle, de haut en bas. J'ai varié les mouvements du pinceau, leur vitesse et leurs courbes pour imiter des embranchements et la danse. J'ai forcé toutes sortes de traces à surgir de la plupart des lignes. La toile ressemblait à une prairie sauvage, presque comme une illusion de type photographique, parce qu'elle réussissait à imiter un petit attribut de la croissance. Mais *Wild Prairie in Autumn* [Prairie Sauvage en Automne]est une toile abstraite, un extrait de la nature."

نور في قلوبكم ٢

Light in Your Heart II, 2008. Acrylic on canvas,
46 x 36”, 117 x 91.5 cm. Private collection.

"أردت للوحة "نور في قلوبكم 2" أن تكون مثل شجرة متفتحة في غابة مظلمة عميقة. وظلت الشجرة البيضاء المتفتحة تراوغني، في حين ظلّ ضوء دافئ كألوان المساء الناعمة الدافئة ينبثق. وقد استحضرت فضاءً داخلياً وليس خارجياً، فضاء تخيّلته مثل هدية من العاطفة."

"I wanted *Light in Your Heart II* to be like a blossoming dogwood in a deep dark forest. The blossoming white tree kept eluding me while a warm light resembling the soft, warm colors of evening kept emerging. It evoked an interior space rather than an outdoors one, a space that I imagined was like a gift of affection."

"Je voulais que *I wanted Light in Your Heart II* [Lumière dans Ton Cœur II] soit comme du cornouiller en fleur dans une forêt sombre. L'arbre aux fleurs blanches ne cessait de se dérober tandis qu'une lumière tiède qui ressemblait aux couleurs douces, tièdes du soir émergeait doucement. Elle évoquait un espace intérieur plutôt qu'extérieur, un espace dont j'imaginais qu'il était offert en gage d'affection."

مرور إلى النّور *Through to Light*, 2008. Acrylic on canvas, 60 x 80”, 152.5 x 203 cm.

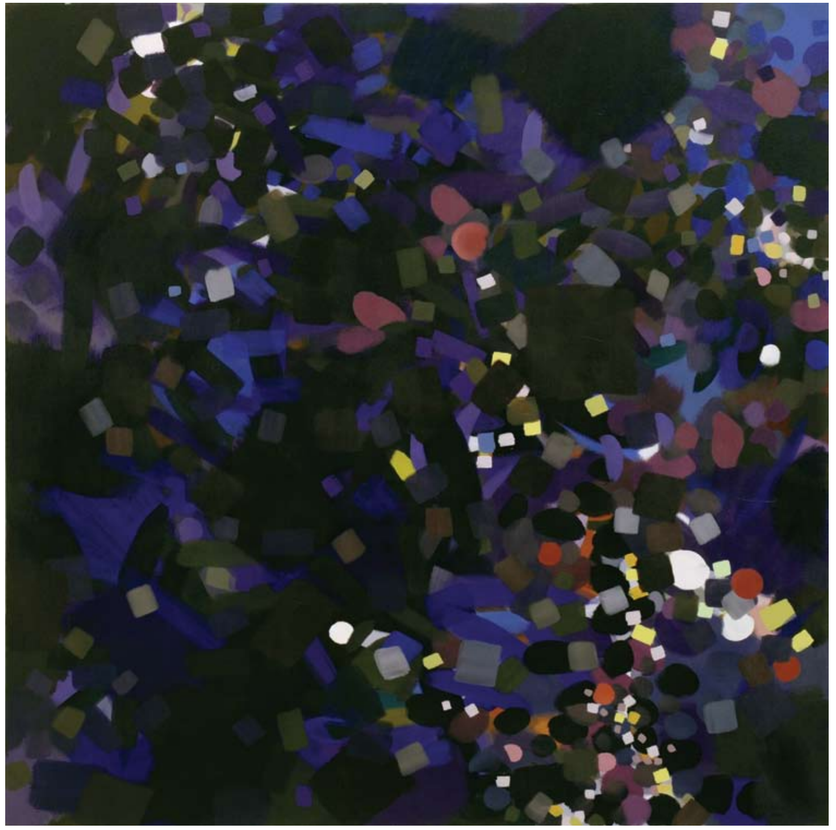
الهبوط ليلاً

Night Landing, 2008. Acrylic on canvas,
66 x 66”, 167.5 x 167.5 cm.
Private collection.

"كانت تلفت نظري دائماً ألوان الإضاءة الاصطناعية في أحياء المدينة وواجهات المتاجر. ومثل كازيمير ماليفيتش، كنت دائماً مفتونة بأشكال الأراضي الزراعية عند رؤيتها من نافذة طائرة في الجو. والسحر البصري لهذان العاملان أدّى بي إلى أن أسأل للحصول على مقعد قرب النافذة عندما يكون موعد هبوط الطائرة في الليل. بالنسبة لي الهبوط في الليل هو محاولة لإلتقاط الجمال الذي أراه قبل أن تلمس الطائرة الأرض، وهو ما أردته في لوحة "هبوط ليلاً"."

"The colors of artificial lighting in city neighborhoods and shop windows has always caught my eyes. And like Kasimir Malevich, I have always been fascinated by the shapes of man-made plots as seen from the air. The two visual fascinations lead me to ask for a window seat when ever I expect my flight to land at night. *Night Landing* attempts to capture the beauty I see at those moments before we touch the ground."

"Les couleurs de l'éclairage artificiel dans les quartiers de la ville et les vitrines de magasins m'ont toujours attirée. Et comme Casimir Malevitch, j'ai toujours été fascinée par les formes des terrains faits de main d'homme vus du haut. Ces deux fascinations visuelles combinées me poussent à demander un siège côté hublot à chaque fois que mon vol doit se poser de nuit. *Night Landing* [Atterrissage de Nuit]cherche à saisir la beauté que je vois en ces moments juste avant qu'on ne se pose."



➤ تلميذ التكوينية

Constructivist Student, 2008. Acrylic on canvas, 60 x 80”, 152.5 x 203 cm.

"يشير العنوان إلى إعجابي بالرسام جاكسون بولوك، بل وأكثر بالتلميذة الشابة ماريا إندر التي رسمت لوحات قليلة جداً ولكنها مدهشة بالنسبة إلي والتي كانت دائماً مصدر إلهام لي، وذلك في بداية الاتحاد السوفيتي سنة ١٩٢٥. كان نموذج تركيب لوحاتها يعتمد على ضربات مكثفة بالريشة ولكنها وبنفس الوقت تجريد بحت. كان هذا التجريد شيئاً لم يصنع من قبل، وكأن مستقبلنا الثقافي قد برز من وقت قصير جداً من خلال مفهومها كتلميذة."

"The title alludes to my admiration of Jackson Pollock and even more to the young student of Constructivism in the Soviet Union of 1923, Maria Ender, who made a few amazing paintings that have always been an inspiration. They were painterly yet purely abstract. This was something never done before. It is as though through her student understanding, our cultural future had manifested itself for a tiny bit of time."

"Le titre fait allusion à mon admiration pour Jackson Pollock et encore plus pour la jeune étudiante du constructivisme de l'Union Soviétique de 1925, Maria Ender, qui fit quelques toiles spectaculaires qui ont toujours été pour moi une source d'inspiration. Elles étaient texturées et pourtant purement abstraites. Il y avait là quelque chose qui n'avait jamais encore été fait. C'est comme si par son interprétation estudiantine, notre avenir culturel s'était manifesté pendant un court instant."

الفجر في أبو ظبي *Pre-Dawn Abu Dhabi,* 2007. Arylic on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm.

زهري يطير فوق زهري *Pink Flying Over Pink,* 2008.
Acrylic on canvas, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm.

قبلات الخوخ *Plum Kisses,* 2008.
Acrylic on canvas, 18 x 18", 45.5 x 45.5 cm. Private collection.

➤ الأخضر يَتَفتّح

From Green to Flower, 2008. Acrylic on canvas,
71 x 71", 180 x 180 cm. Private collection.

"في البداية كانت هذه اللوحة مُركبة من تَنوُّعات اللون الأخضر. واقتربت كثيراً للنجاح لمرات عديدة. بعد أيام وساعات طويلة من الفشل وبعد الكثير من تخريب أفضل الأجزاء، قمت بتنظيف الريَش وغادرت يائسة. في صباح اليوم التالي رأيت أن شيئاً جيداً وغير معروف قد حصل خلال الإحباط وعدم الانتباه."

"This one started as a painting of many greens. It came very close to success several times. After many days and hours, I began to react in frustration covering some of the best parts. I cleaned my brushes and left in despair. On the next morning I saw that through blind frustration, something good and unknown had happened."

"Celui-ci commence comme un tableau de plusieurs verts. Il a été près d'être réussi plusieurs fois. Après de nombreux jours et heures de frustration, j'ai commencé à réagir, couvrant certaines des meilleures parties. J'ai nettoyé mes pinceaux et je suis partie désespérée. Le lendemain matin, j'ai vu que par frustration aveugle, quelque chose de bon et d'inconnu s'était produit."

نور الصباح إلى ليلى *Morning Light for Laila,* 2008. Acrylic on canvas, 38 x 32”, 96.5 x 81.5 cm. Private collection.

إزْدِهَار *Efflorescence,* 2008. Acrylic on canvas, 57 x 71”, 145 x 180 cm.

منير *Munir,* 2008. Acrylic on canvas, 48 x 58”, 122 x 147.5 cm.

نباتات برية مُضيئة *Bright Wild Weeds,* 2008. Acrylic on canvas, 47 ¼ x 57”, 120 x 145 cm.

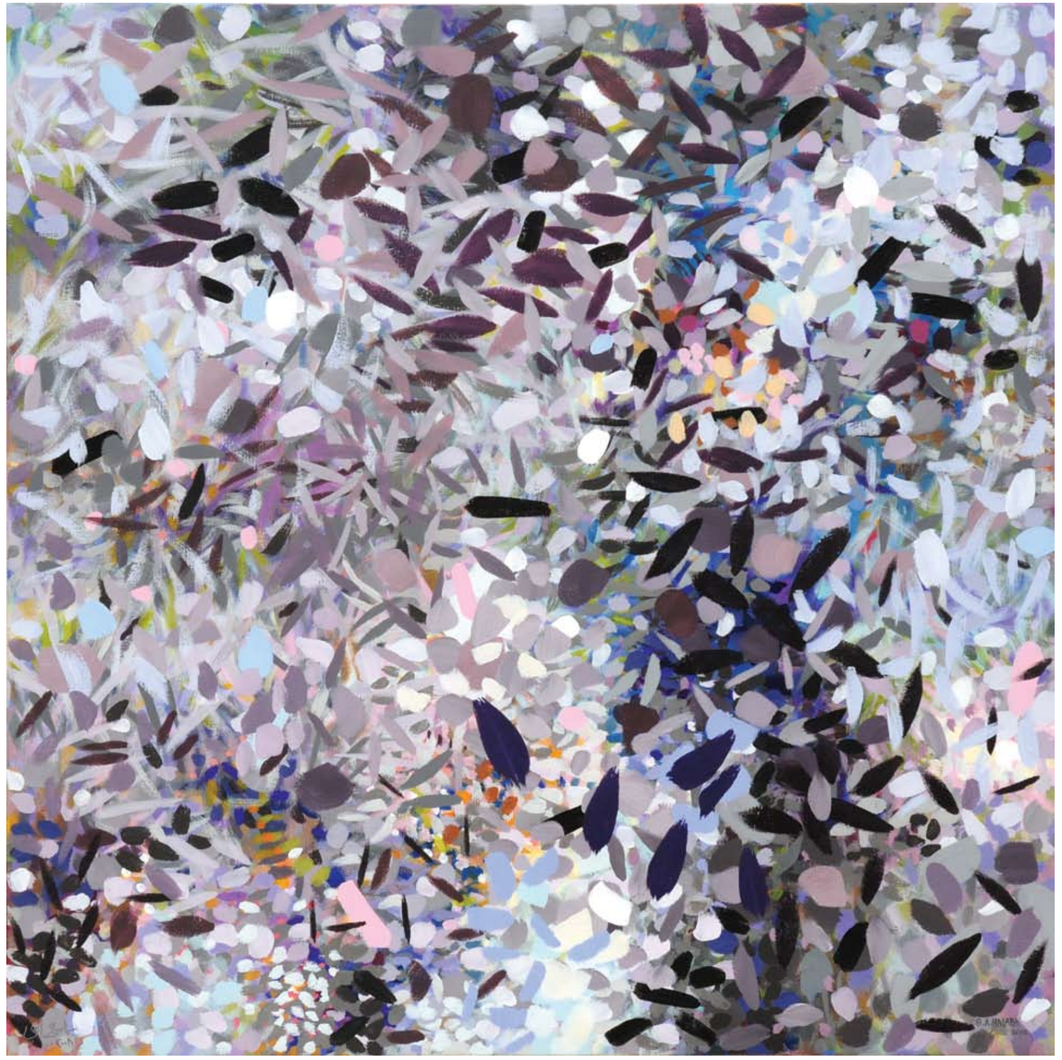
باص ودُكّانة
Bus and Shop, Damascus series, 2008. Photomontage.

سلطة
Salad, Damascus series, 2008. Photomontage.

"سلسلة دمشق من مونتاج الصور تشبه دراسات ألتقط فيها اغتباطي بعالم البصر. إنها مثل التركيز على صورة بغرض استعادتها لاحقاً لرسمها."

"The Damascus series of photomontage are like sketches in which I capture my delight in the world of sight. It is like focusing on an image in order to retrieve it later for a painting."

" La série de photomontages Damas est comme un ensemble de croquis dans lesquels j'exprime le plaisir que me donne l'univers de la vision. C'est comme se concentrer sur une image pour la récupérer plus tard dans une toile."



➤ جزيرة فانكوفر *Vancouver Island,* 2008.
Acrylic on canvas,
42 x 42", 106.5 x 106.5 cm.
Private collection.

➤ ثلاثة أمّهات وثلاثة عصافير تحت شجرة زيتون، سلسلة نساء فلسطين

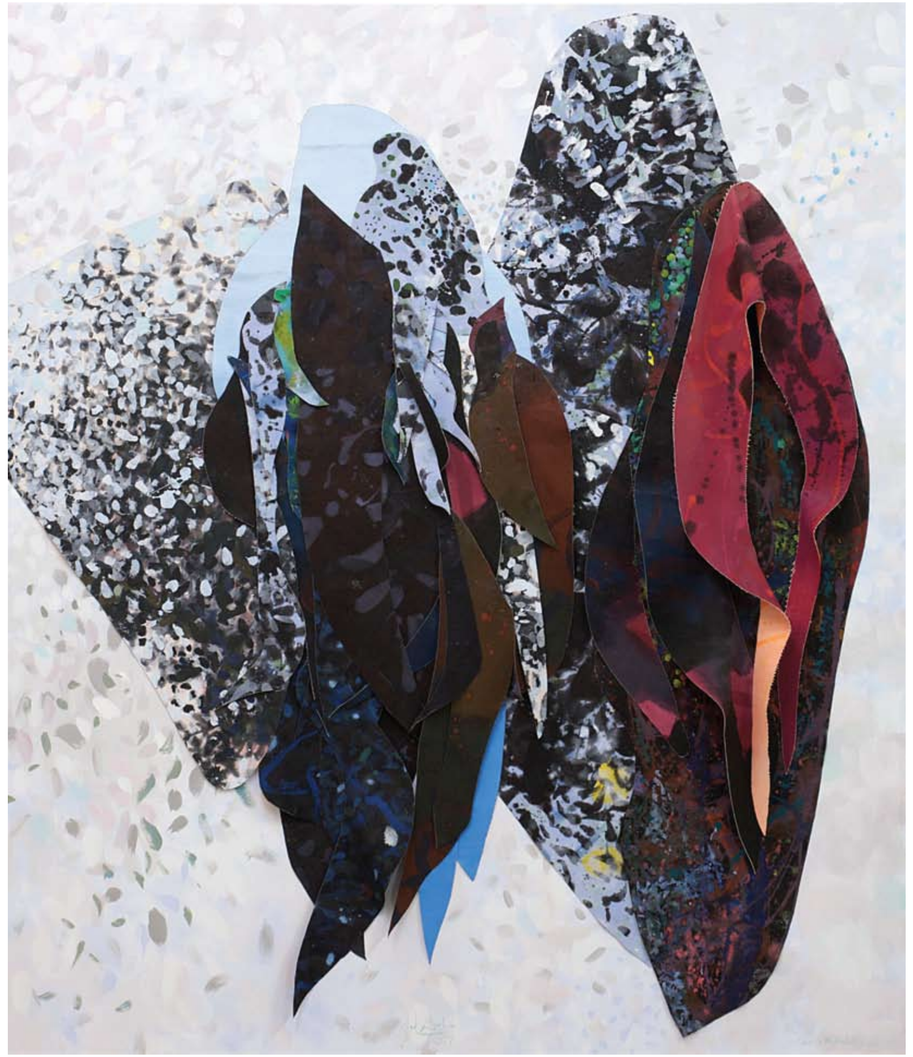
Three Mothers and Three Exotic Birds under an Olive Tree, Women of Palestine series, 2009.
Acrylic on canvas collage, 85 x 72", 216 x 183 cm.

"مشيت مع امرأة في حديقتها المجاورة لمخيم بلاطة في بيت لحم. كانت جنّةً صغيرةً مصنوعة بمحبة وتظللها الأشجار، كوخ مغمور، وطيور غريبة في أقفاص. قالت لي إنها تحقق متعة خاصة في العناية بها خلال الأيام الطويلة من حظر التجول الذي يفرضه الإسرائيليون غالبا. قابلت ابنتها ذات الثقافة العالية. وغادرت وأنا أشعر بالفخر لمهارة النساء الفلسطينيات ومقاومتهن العنيدة في ظل الاحتلال، وتكريماً لهن رسمت سلسلة نساء فلسطين."

"I sauntered with a woman in her garden adjacent to Balata refugee camp in Bethlehem. It was a small paradise lovingly made with overhanging trees, a sunken bower, and exotic birds in cages. She told me that she took special pleasure in manicuring it during the long days of curfew imposed often by the Israelis. I left feeling such pride in the resourcefulness and stubborn persistence of Palestinian women under occupation and make the Women of Palestine series in their honor."

"Je me suis promenée avec une femme dans son jardin près du camp de réfugiés de Balata à Bethléem. C'était un petit paradis entretenu avec amour, à l'ombre des arbres, avec une charmille en contrebas et des oiseaux exotiques dans des cages. Elle m'a dit qu'elle prenait un plaisir particulier à le soigner pendant les longues journées de couvre-feu souvent imposées par les Israéliens. Je suis partie en ressentant une vraie fierté envers les ressources et la ténacité persistante des palestiniennes sous l'occupation et j'ai fait la série Femmes de Palestine en leur honneur."

فتاة في حديقة أمّها، سلسلة نساء فلسطين *Daughter in Her Mother's Garden,* Women of Palestine series, 2007.
Acrylic on canvas collage, 38 x 47", 96.5 x 119.5 cm. Private collection.



"جميعنا اجتاحنا الغضب جراء القصف الوحشي على غزة من قبل الاسرائيليين عام ٢٠٠٨. جميعنا، معناه أكثرية العرب وكذلك المجموعة اليسارية في كافة أنحاء العالم، بما معناه، معظم الأشخاص الواعيين. عندما طلب خالد سماوي من فناني أيام بالرد على هذا الحدث عبر لوحة، كنت أخطط لسفري إلى دبي بعد أربعة أيام لحضور افتتاح معرضي الفردي هناك. لحسن الحظ كان لدي قطعة كبيرة من القماش القطني جاهزة لأرسم عليها. بدأت بالرسم في جميع الاتجاهات واتصلت بالأصدقاء لأستطلع منهم عن ما لدى أهل غزة الشجعان ليقولوه. بعد مرور ثلاثة أيام، انتهيت من اللوحة. وضعتها في حقيبة سفري وأخذتها معي، ولدى وصولي فوجئت، لأن السماوي أرسلها مباشرة لشدّها على الخشب، وتم عرض اللوحة في افتتاح معرضي الفردي في شهر كانون الثاني ٢٠٠٩."

"We were all angry about the brutal bombing of Gaza by the Israelis in 2008. We being most Arabs and the left community worldwide – that is most conscious people. When Khaled Samawi asked Ayyam artists to respond via a painting, it was only 4 days before my planned travel to Dubai to attend the opening of my show there. Fortunately a good piece of cotton canvas was in the studio. I sketched in all directions and called friends to find out what the brave people of Gaza were saying. At the end of three days, I had done the drawing. I folded it into my suitcase and to my great surprise on arrival, Samawi had it stretched immediately and it was part of the exhibition opening January 10, 2009."

"Nous étions tous en colère à cause du bombardement brutal de Gaza par les israéliens en 2008. Nous, c'est-à-dire la majorité des arabes et la communauté de gauche dans le monde, autrement dit la plupart des gens normaux. Quand Khaled Samawi demanda aux artistes d'Ayyam de répondre par des peintures, c'était seulement 4 jours avant mon départ à Dubaï pour assister au vernissage de mon exposition là-bas. Heureusement, j'avais une bonne pièce de toile en coton au studio. J'ai fait des croquis dans tous les sens et j'ai appelé des amis pour savoir ce que disaient les braves gens de Gaza. Au bout de trois jours, j'avais fini ma peinture. Je l'ai plié dans ma valise et à ma grande surprise, à mon arrivée, Samawi l'a immédiatement encadrée, et elle a fait partie du vernissage de l'exposition, le 10 janvier 2009."

دراسات للوحة غزة
Sketches in preparation for Gaza. Wash on paper.

غزة *Gaza,* 2009. Acrylic and ink on cotton, 73 x 105", 186 x 266 cm. Private collection.

بَشُّورة *Moth,* 2007.
Acrylic on canvas collage, 25 x 18”, 63.5 x 45.5 cm.

➤ بذور العروس تَبْتَلِع السماء أيضاً

Bride Seed Swallows the Sky, 2008. Acrylic on canvas collage, 80 x 80”, 203 x 203 cm. Private collection.

"في بداية عملي على هذه اللوحة كانت ملصقاً بلا إطار وكان عنوانها "عروس". مع الوقت قررت أن ألصقها إلى قماش مشدود على إطار. وتركت حافة اللوحة المنتهية الحرة الشكل تتنافس في الأهمية مع الإطار المستطيل للقماش المشدود حديثاً. ما كان داخل محيط المرحلة الأولى ولّد كل الإضافات التي تمت خارجه. إن وجود محيط داخلي يتنافس مع الحافة المستطيلة للقماش كان تجربة جديدة هامة في استكشافاتي لمعاني سطح اللوحة في التجريد."

"When I first worked on this painting it was a collage free of the stretcher and it was titled *Bride*. In time I decided to adhere it to a stretched canvas. I allowed the boundary of the finished free-shape painting to compete in importance with the rectangular frame of the newly stretched canvas. What was inside the perimeter of the first stage gave birth to all the additions outside the perimeter. Having an internal perimeter compete with the rectangular edge of the canvas was a significant new experience in my explorations of the picture's plane."

"Quand j'ai travaillé sur ce tableau la première fois, c'était un collage sans châssis et il s'intitulait *Bride* [Mariée]. Avec le temps, j'ai décidé de le coller sur une toile tendue. J'ai laissé les contours de l'œuvre de forme libre que j'avais terminée rivaliser d'importance avec le cadre rectangulaire de la toile que je venais de tendre. Ce qui était à l'intérieur du périmètre de l'œuvre sur toile libre a inspiré toutes les additions en dehors de ce périmètre. Ce périmètre intérieur rivalisant avec le bord rectangulaire de la toile était une expérience nouvelle et une étape significative dans mes recherches sur l'espace d'un tableau."

نور في العتمة *Light in Darkness,* 2009. Acrylic on canvas, 48 x 47 ¼”, 122 x 120 cm.

◄ استكشاف *Exploration,* 2009.
Acrylic on canvas, 58 x 57”, 147 x 145 cm.

سماء فوق بحيرة ◄ *Sky Over Lake,* 2009. Acrylic on canvas, 57 x 57", 145 x 145 cm.

ينمو في الضوء *Growing in Light,* 2009. Acrylic on canvas, 48 x 58", 122 x 147 cm.

الأخضر لفلسطين *Green for Palestine,* 2009. Acrylic on canvas, 47 ¼ x 57”, 120 x 145 cm.

ممرات مائية *Waterways,* 2009. Acrylic on canvas, 48 x 58”, 122 x 147 cm.

صباح في قلبك *Morning in Your Heart,* 2009. Acrylic on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm.

أحمر وأجزاء من السماء *Red and Pieces of the Sky,* 2009. Acrylic on canvas, 48 x 66”, 122 x 167.5 cm.

التزلج على الماء *Surfing,* 2009. Acrylic on canvas, 57 x 71”, 145 x 180 cm. Private collection.

"لكي أترك الحدس يسيطر، قلت لنفسي إن كل ما أقوم به هو أنني أضع ألواناً ممتعة إلى جانب بعضها البعض. كانت لوحة "التزلج على الماء" أولى هذه اللوحات وقد أخذت اللوحة عنوانها من متعة التزلج الذهني مع أجزاء اللوحة."

"To allow intuition to dominate, I told myself that I was merely placing pleasing colors next to each other. *Surfing* was the first of these paintings and the pleasure of gliding mentally with the parts of the painting gave the painting its title."

"Afin de laisser l'intuition dominer, je me suis dit que je ne ferais que mettre des couleurs agréables les unes à côté des autres. *Surfing* était la première de ces toiles, et le plaisir de glisser mentalement avec les parties du tableau lui donnèrent son titre."

رياح خريفية مبللة *Wet Windy Autumn,* 2009. ➤
Acrylic on canvas, 71 x 71”, 180 x 180 cm.

مروج *Field Foliage,* 2009.
Acrylic on canvas,
18 x 18”, 45.5 x 45.5 cm.

منظر طبيعي *Landscape,* 2009.
Acrylic on canvas,
18 x 18”, 45.5 x 45.5 cm.

زنبقة رفيعة سوداء *Black Needle Lily,* 2009.
Acrylic on canvas,
18 x 18”, 45.5 x 45.5 cm.

➤ ضوء تشبع نور

Color Light Saturation, 2009.
Acrylic on canvas, 66 x 90”, 167.5 x 228.5 cm.

"استخدمت هنا كل الألوان التي يمكنني استعمالها.غيرت في مدى إشباعها وفي مستوى إضاءتها راغبةً في أن أنسق لوحة بأكبر عدد ممكن من الألوان. إنه احتفال بقدرتنا على التمييز بين ملايين الألوان."

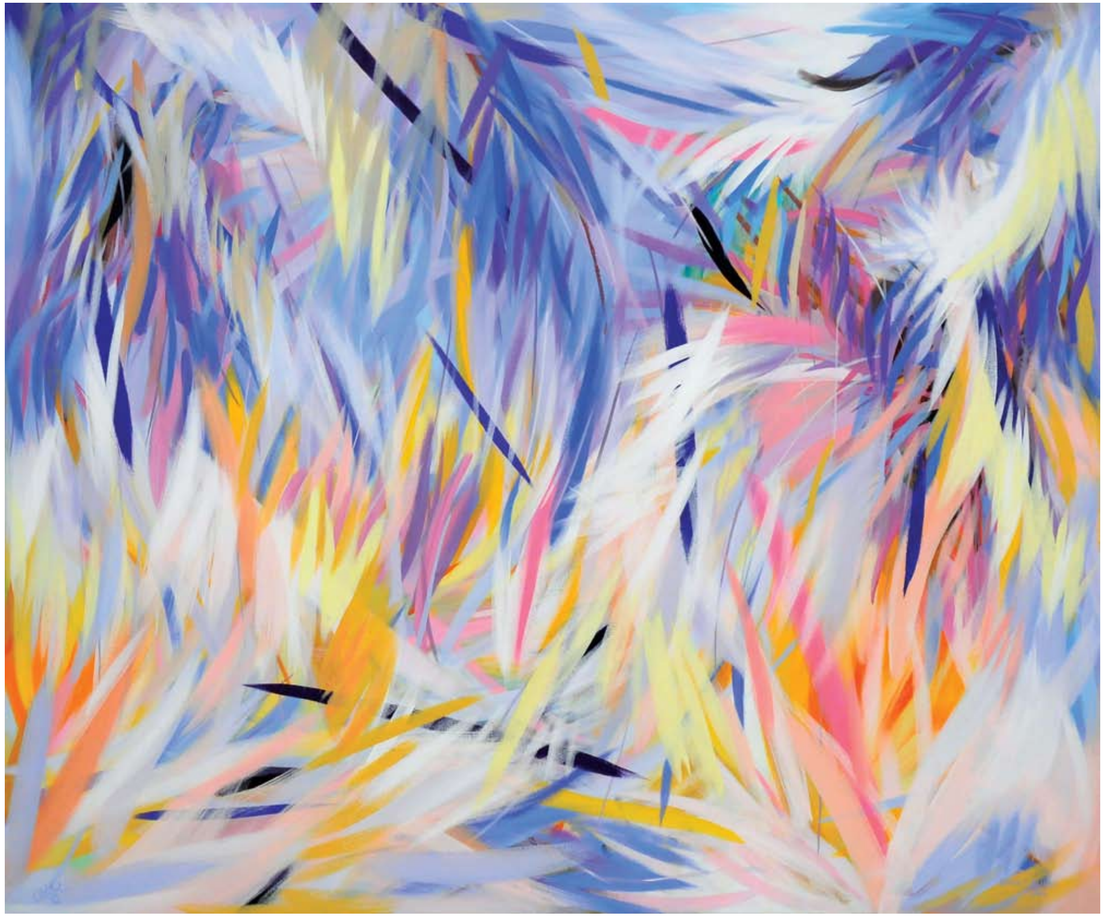
"I used all the colors here that I could manage. I varied their saturation and the level of their lightness wanting to coordinate a painting of as many colors as I could. It is a celebration of our ability to distinguish between millions of colors."

"Ici, j'ai utilisé autant de couleurs que possible. J'ai varié leur saturation et leur niveau de luminosité dans le but d'assembler un tableau avec autant de couleurs que je pouvais. C'est une célébration de notre capacité à distinguer des millions de couleurs."

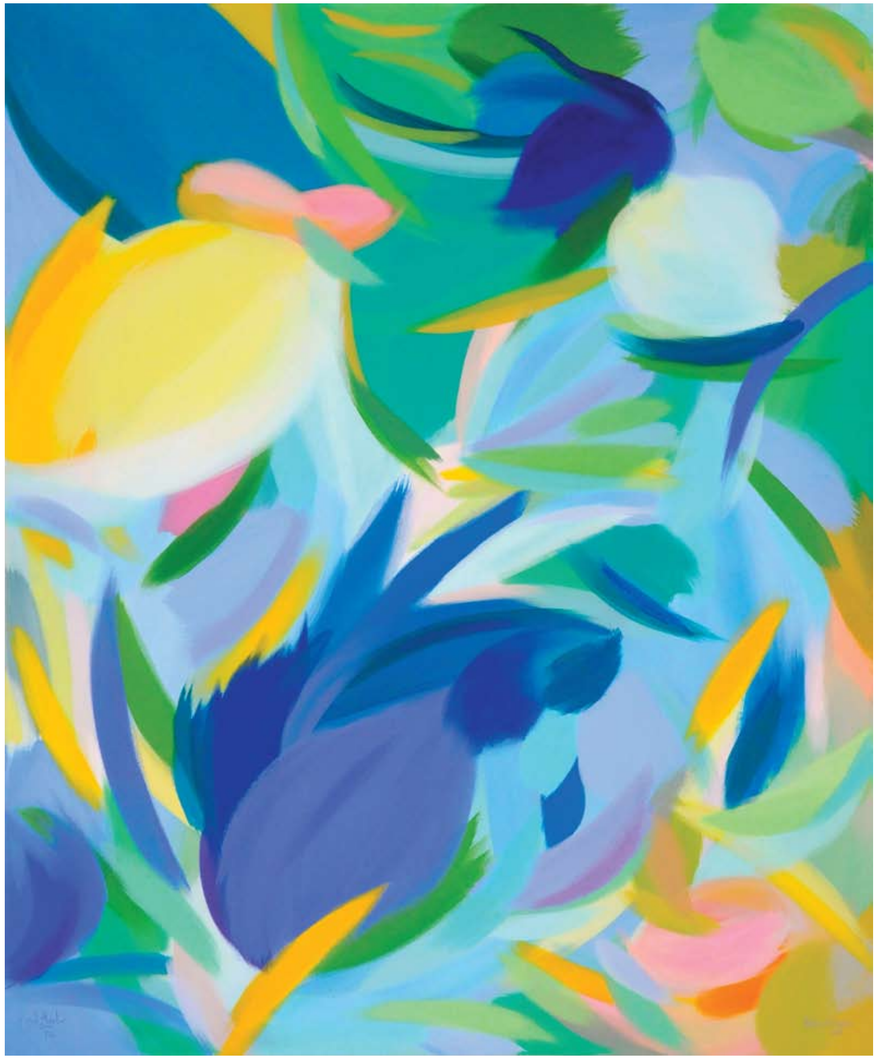
هجرة إلى الشمال *Northern Migration,* 2010. Acrylic on canvas, 71 ¾ x 60 ¼”, 153 x 182 cm.

أزرق في الإطارات *Blue in Frames,* 2010. Acrylic on canvas, 60 x 80”, 152.5 x 203 cm.

White Moss, 2010. Acrylic on canvas, 71 ¾ x 60 ¼”, 153 x 182 cm. عُليق أبيض

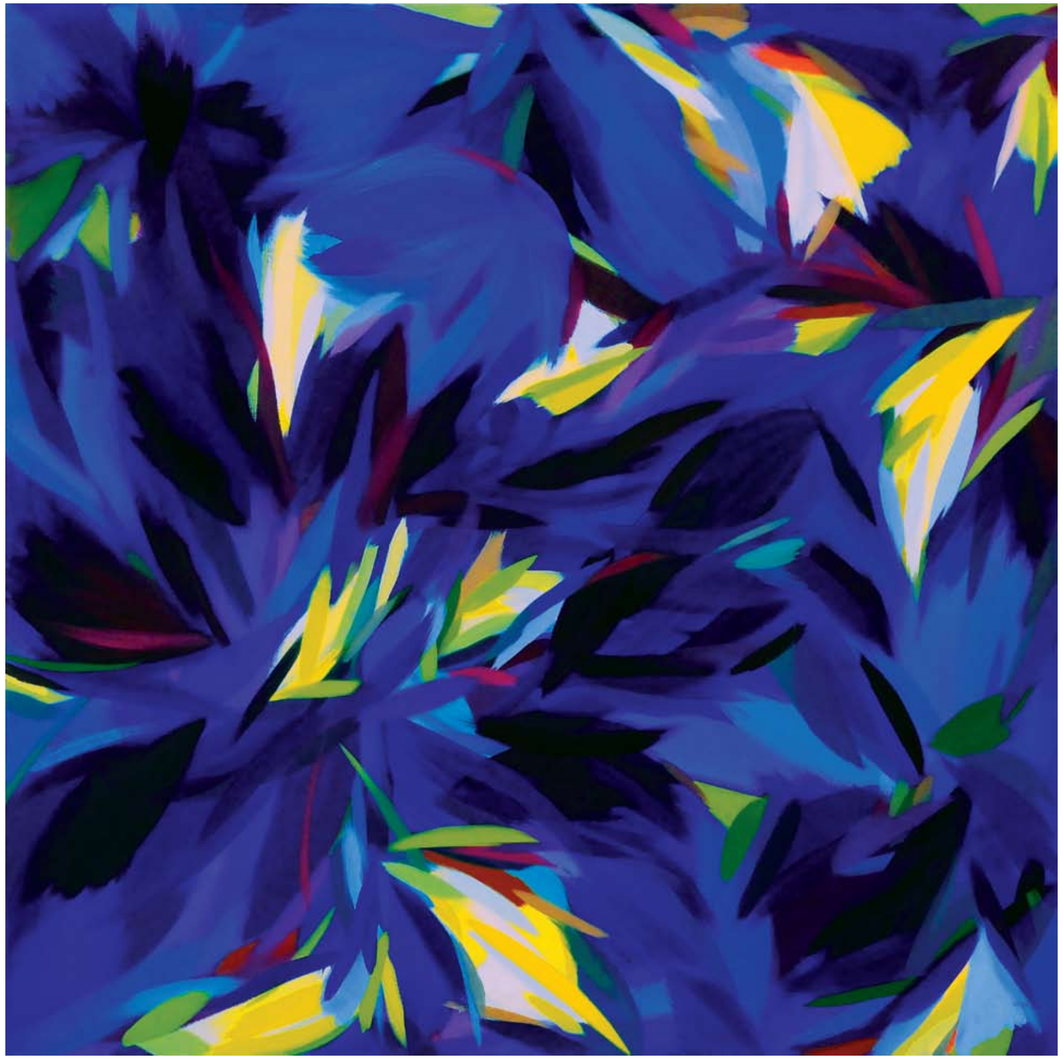


Growing Wild, 2010. Acrylic on canvas, 71 ¾ x 60 ¼”, 153 x 182 cm. ينمو بجموح



توليب أزرق
Blue Tulips, 2010.
Acrylic on canvas,
57 x 47 ½”, 145 x 120 cm.

توليب أحمر *Red Tulips,* 2010. Acrylic on canvas, 48 x 58”, 122 x 147.5 cm.



صبار الليل ◄ *Night Cactus,* 2010. Acrylic on canvas, 71 x 71”, 180 x 180 cm.

دمشق *Damascus,* 2010. Acrylic on canvas, 36 x 67 ½”, 91 x 171 cm.

ثلاثة راقصات تطير بين الأشجار مثل العواصف في الربيع

Three Dancers Flying Through Trees Like Storms in Spring, 2009. Acrylic on canvas collage, 57 x 80”, 145 x 203 cm.

""خصوبة الربيع" و "توسُّع أخضر" ولدتا كملصقة من قماش مخيط دون إطار. وضعتهما على خلفية قماشية وفشلت كل محاولاتي في جعلهما تتسقان مع الخلفية الجديدة ما قادني إلى المزيد من العمل حتى تغيرا بالكامل. فصارت لوحة "خصوبة الربيع" "ثلاثة راقصات تطير بين الأشجار مثل العواصف في الربيع"، أما لوحة "توسُّع أخضر" فصارت "جزيرة"."

"*Spring Fertility* and *Green Expanse* began life as stitched canvas collage without the use of a stretcher. I applied them to canvas grounds and all attempts at coordinating them with their new canvas background failed and only led to more and more work until they completely changed. *Spring Fertility* became *Three Dancers Flying Through Trees Like Storms in Spring* and *Green Expanse* became *Island* (opposite page)."

"*Spring Fertility* [Fertilité de Printemps] et *Green Expanse* [Etendue Verte] ont vu le jour comme des collages de toile cousue sans châssis pour la tendre. Je les ai appliqués sur des bases de toile mais toutes mes tentatives pour les assortir à leur nouveau fond ont échoué et n'ont abouti qu'à du travail supplémentaire jusqu'à ce qu'ils soient devenus complètement différents. *Spring Fertility* est devenu *Three Dancers Flying Through Trees Like Storms in Spring* [Trois Danseurs Volant Parmi les Arbres Comme des Tempêtes de Printemps] et *Green Expanse* est devenu *Island* [Ile]."

جزيرة *Island,* 2010. Acrylic and papier maché on canvas, 49 x 98”, 124.5 x 249 cm.

➤ البلوطات الكبيرة، تكريم لقبيلة "الشاوني" *Big Oak, Homage to the Shawnee, 2006-2009. Acrylic on canvas collage, 108 x 60", 274.5 x 152.5 cm.*

"ربما كان قبل ٢٠ سنة من رسمي للوحة "البلوطات الكبيرة، تكريم لقبيلة "الشاوني"" أن شاهدت مجموعة من أشجار السنديان الطويلة في إنديانا الشمالية مع مجموعة من أشجار أخرى صغيرة بينها. كان ذلك في الخريف وكان مزيج ألوان البني مع ألوان السماء الزرقاء الزاهية مذهلاً. ركنت سيارتي وجلست أحدق، وأخزن في ذاكرتي، وأتمنى لو أني فقط أستطيع أن أرسم مثل هذه الألوان. قبل خمس سنوات بدأت أتعامل مع الموضوع في أعمال صغيرة. وعلى غرار الأعمال الصغيرة، فإن فكرة "البلوطات الكبيرة، تكريم لقبيلة "الشاوني"" استلزمت في الأصل كولاجاً من قماش مخيط يعلق على الحائط بأجزاء متعددة. بدأت بهذه الطريقة ولكن سياق العمل أعادني إلى القماش المشدود الذي تعلق عليه القطع المخيطة.

كنت أزور والديّ عندما رأيت أشجار السنديان. فيما بعد عندما باعت العائلة منزل والدي، أعطاني الوكيل العقاري وثيقة تظهر تاريخ قطعة الأرض في الريف حيث بني البيت. تأثرت عميقاً بهذا التاريخ الذي يعود إلى زمن سرقة الأرض من قبائل الهنود الحمر وتقسيمها إلى أجزاء، مساحة كل منها ميل مربع. ومنذ بضع سنوات، أدرك فجأة صديق لي، متأثراً بتجربته الفلسطينية، أنه هو نفسه كان مستوطناً على أراضي الهنود الحمر. فذهب إلى أقرب تجمع للهنود الحمر واعتذر منهم، فتبنوه كأخ لهم. دفعتني هاتان التجربتان، قصة صديقي وسجل الأرض، إلى دراسة خارطة الأراضي الهندية السابقة لتأسيس الولايات المتحدة. فعرفت أن مجموعة أشجار السنديان الطويلة كانت على أراضي قبيلة شاوني وأنا كنت مستوطنةً معجبةً بهم. وهكذا فإني أعبر عن تقديري لقبيلة شاوني كشكل من الاعتذار – طريقة لتعديل سنواتي في الغرب الأوسط.

تذكرت خلال تأمل الإنجاز الصامت لهذا التجريد عن أشجار السنديان، قصص العصافير التي تجمع أشياء لامعة لتبطن عشها، وهكذا فإن المناطق الصغيرة العالية النشاط في اللوحة تمثل هذه الأعشاش في الأشجار. ولكن التجريد يتألف من المبادئ العامة التي نستخلصها من الطبيعة والواقع. وغالباً ما تحكم هذه المبادئ أكثر من مجموعة واحدة من الخصائص. وهكذا من غير المهم أن يعرف الناظر تفاصيل ما الذي أدى إلى رسم هذه اللوحة، ولا أن هذه اللوحة تدور حول الأشجار والأعشاش. المهم أنني مكنت الناظر أن يدرك تركيب الأشياء التي سبق أن رآها بنفسه وأحبها."

"Maybe twenty years before I made *Big Oak, Homage to the Shawnee,* that I saw a stand of tall oak trees in Northern Indiana with a variety of smaller other trees among them. It was autumn and the combination of browns with the crisp blues of the sky was spectacular. I parked my car and sat staring, memorizing, thinking if only I could paint such colors. Five years ago, I began dealing with the subject in smaller works. Like the smaller versions, the idea of a Big Oak originally entailed stitched collaged canvas that would hang on the wall in several parts. I began in just that way but the process of work led me back to a stretched canvas on which the collaged pieces would hang.

I had been visiting my parents when I saw the oaks. Later when the family sold my parents home, the real-estate agent gave me a document showing the history of the plot of land in the countryside on which it was built. I was deeply affected by this history as it went back to when the land was stolen from Native American tribes and divided into one-mile square sections. A few years ago, a friend, sensitized by his Palestinian experience, suddenly realized that he himself was a settler on Indian lands. He went to the nearest Indian reservation and apologized to them. They adopted him as a brother. These two experiences, my friend and the land register, led me to examine a map of Indian territories predating the establishment of the United States. I realized that the stand of tall oaks was on Shawnee lands and I was a settler admiring them. Thus, I pay homage to the Shawnee as a form of apology – a way to process my years in the U.S. Mid-West.

In the reveries of silently making this abstraction of the oaks, I remembered stories of birds that gather shiny object to line their nest; and so the areas of smaller higher activity in the painting came to represent such nests in trees. But abstraction is composed of the general principles we extract from nature and reality. These principles often govern more than one set of specifics. Thus, it is not important that viewers know the details of what brought this painting about, nor that it is about trees and nests. What is important is that I make it possible for them to recognize the structure of things they themselves have seen and loved."

"Il a fallu une vingtaine d'années après avoir vu un bosquet de hauts chênes en Indiana du Nord mêlé avec des arbres plus petits d'espèces différentes, pour que je fasse *Big Oak, Homage to the Shawnee* [Grand Chêne, Hommage aux Shawnees]. C'était l'automne et le mélange des bruns avec les bleus clairs du ciel était spectaculaire. J'ai garé ma voiture et je suis restée assise à regarder, mémoriser, penser -si seulement je pouvais peindre de telles couleurs-. Il y a cinq ans, j'ai commencé à m'intéresser à ce thème dans des œuvres de plus petite envergure. Comme dans ces plus petites versions, l'idée d'un grand chêne demandait à l'origine de la toile cousue et collée qui pendrait du mur en plusieurs parties. J'ai commencé exactement comme cela, mais le processus du travail m'a ramenée à une toile étirée sur un châssis duquel les collages pendraient.

J'avais rendu visite à mes parents quand j'ai vu les chênes. Plus tard, quand la famille vendit la maison de mes parents, l'agent immobilier me donna un document rappelant l'histoire du terrain de campagne sur lequel elle était construite. Je fus très touchée par cette histoire parce qu'elle remontait au temps où la terre avait été volée aux tribus indiennes et divisée en sections d'un kilomètre carré et demi. Il y a quelques années, un ami, sensibilisé par son expérience palestinienne, réalisa soudainement que lui aussi était un colon sur des terres indiennes. Il alla à la réserve indienne la plus proche et s'excusa auprès d'eux. Ils l'adoptèrent comme un frère. Ces deux expériences, celle de mon ami et celle du document du cadastre, m'ont poussée à examiner une carte des territoires indiens préexistants à l'établissement des Etats-Unis. J'ai réalisé que le bosquet de hauts chênes était sur des terres Shawnee et que j'étais un colon en train de les admirer. Ainsi, je rends hommage aux Shawnees en guise d'excuse – une façon de comprendre mes années dans le Mid-West.

Dans mes rêveries silencieuses de réaliser cette abstraction des Chênes, je me suis rappelée des histoires d'oiseaux qui récupèrent des objets brillants pour tapisser leurs nids. Ainsi, les plus petites zones d'intense activité de l'œuvre en sont venues à représenter de semblables nids perchés dans les arbres. Mais en fait, l'abstraction est composée des principes généraux que l'on extrait de la nature et de la réalité. Ces principes gouvernent souvent plus qu'un seul groupe de traits spécifiques. Donc, le fait que le public connaisse ou non les détails de ce qui a engendré ce tableau – le fait qu'il soit à propos d'arbres et de nids - n'a aucune importance. Ce qui est important, c'est que je leur permets de reconnaître la structure des choses qu'ils ont eux-mêmes vues et aimées."

براعم ميمنة *Blossoms for Maymanah,* 2010.
Acrylic on canvas,
18 x 18", 45.5 x 445.5 cm.
Private collection.

منظر طبيعي لي *Landscape for Me,* 2010.
Acrylic on canvas,
19 ¾ x 20 ¼", 50 x 56.5 cm.

خيزران *Bamboo*, 2010. ➤
Acrylic and canvas,
78 ¾ x 78 ¾", 200 x 200 cm.

الرعد يقيس الفضاء

Thunder Measuring Space, 2010. Acrylic on canvas, 60 x 80”, 152.5 x 203 cm.

"بعد انتهائي من لوحة "ملائكة وفراشات". رسمت اللوحة التي أسميتها "الرعد يقيس الفضاء". أحب أن تتحول الأشياء من الارتعاش إلى القوة. ويبدو كل هذا جزءاً من تنويعات الطبيعة."

"After finishing *Angels and Butterflies* (opposite page), I created the painting that I titled *Thunder Measuring Space*. I like that things go from fluttery to powerful. It all seems part of the variations of nature."

"Après avoir fini *Angels and Butterflies* [Anges et Papillons], j'ai créé le tableau que j'ai intitulé *Thunder Measuring Space* [Orage Mesure l'Espace]. J'aime que les choses aillent du plus léger au plus puissant. Tout cela semble faire partie des variations de la nature."

➤ ملائكة وفراشات *Angels and Butterflies,* 2010.
Acrylic on canvas,
78 3/4 x 78 ¾”, 200 x 200 cm.

Samia A. Halaby
A Chronology of Major Events

1936 Born in Al Quds (Jerusalem), Palestine to Foutounie Abdelnour Atalla and Assad Saba Halaby.
1939 Family moves to the coast of Palestine to the port city of Yafa (Jaffa).
1948 Family is forced into exile and takes refuge in the mountains of Lebanon.
1949 Family moves to Beirut where Halaby enters the British Syrian Training college.
1951 Family moves to the United States and settles in Cincinnati, Ohio where Halaby continues her education earning a Bachelor of Science in Design degree from the University of Cincinnati in 1959.
1963 Graduates from Indiana University with a Master of Fine Arts degree in Painting and spends the summer visiting European art museums.
1963 First academic teaching position at the University of Hawaii in Honolulu.
1964 First professional exhibition at Gima Gallery in Honolulu.
1964 Begins teaching at the Kansas City Art Intitute in Missouri as an Assistant Professor.
1966 Receives a Faculty Development grant and uses it to travel to Egypt, Syria, and Turkey to study Arabic architecture and geometric abstraction.
1967 Begins teaching at the University of Michigan, Ann Arbor as an Assistant Professor.
1969 Begins teaching at Indiana University, Bloomington, Indiana as an Associate Professor.
1970 First solo exhibition at the Phyllis Kind Gallery, Chicago.
1972 Receives the Tamarind Lithography Workshop residency in Albuquerque executing nine lithographic editions.
1972 Begins teaching at Yale University's School of Art in New Haven, Connecticut as a Visiting Lecturer, then as an Associate Professor. Has solo exhibition of lithographs at the Yale School of Art Gallery, New Haven, Connecticut.
1973 Joins the Spectrum gallery, which is run by artists, and holds her first non-commercial New York solo exhibition.
1975 Is part of the exhibition of Recent Acquisitions at the Guggenheim Museum in New York City.
1976 Moves to New York and is forced to reduce her teaching status at Yale to Associate Professor Adjunct.
1978 Second solo exhibition in New York at Marilyn Pearl Gallery.
1981 Joins the artist-run gallery 22 Wooster Street.
1981 Travels to Oslo to participate in an exhibition of Palestinian art at the Kunstnernes Hus and meets many lifetime friends, first among whom is the organizer of the exhibition, sculptor Mona Saudi.
1982 Although promised a permanent position, Halaby is dismissed from her teaching position at Yale. After going through the one-sided grievance procedure, she decides to place the Yale School of Art on trial via an exhibition in New York that receives substantial press attention.
1983 Begins programming kinetic paintings on the computer and participating in several festivals both as creator of the Kinetic Painting program and as writer on the subject.
1985 Is invited to the Asilah Festival in Morocco.
1985 Returns to Honolulu for a semester of teaching as a visiting artist.
1986 Exhibits her work at the Galleria Palace de Arte in Granada, Spain.
1988 Is the first artist from North America to be invited to the Havana Biennial.
1991 to 1995 Helps to lead the Arab Women Artists Committee in New York, specializing in Arab arts.
1993 Forms the Kinetic Painting Group with musicians Hasan Bakr and Kevin Nathaniel Hylton.
1994 First performance of Kinetic Painting Group at the Brooklyn Museum, New York.
1994 Designs the set and costumes for a dance performance titled Jabberwalkie that is choreographed by Leslie Bryan and presented at the Pace University theatre in New York by the dance company Perspectives in Motion.
1994 Begins annual visits to the Arab world including Palestine, Jordan, Syria, and Lebanon.
1995 First solo exhibition in Jordan at Darat Al-Funun in Amman.
1997 First solo exhibition in Syria at Gallery Atassi in Damascus.
1997 Tours Syria, Jordan, and Palestine with Kinetic Painting Group performing at seven different venues.
1998 Kinetic Painting Group performs as part of a program at the Lincoln Center in New York.
1999 First solo exhibition in Lebanon at Agial Gallery in Beirut.
2000 First solo exhibition in Palestine at the Sakakini Art Center in Ramallah.
2001 Solo exhibition at Artim Gallery, Strasbourg, France
2002 Publishes her book on the "Liberation Art of Palestine."
2002 Co-curates the exhibition "Williamsburg Bridges Palestine" presented by Al Jisser at the Williamsburg Art and Historical Center, featuring 50 Palestinian artists.
2002-2006 Halaby works as consultant on the exhibition "Made in Palestine" and reorganizes Al Jisser into Al Jisser Group. She is also an exhibiting artist in the traveling exhibition, which is organized by the Station Museum in Houston. With Al Jisser Group, Halaby curates several exhibition of Palestinian art including "Palestine: The Art of Resistance" at Tribes Gallery in New York, and "The Subject of Palestine" at DePaul University.
2006 With Halaby as its director, Al Jisser Group brings the exhibition "Made in Palestine" to New York City by developing the Bridge gallery, a non-profit art space opened in Chelsea specifically for the occasion.
2004 Solo exhibition at Agial Gallery in Beirut
2006 Participates in the exhibition "Three Arab Painters in New York" at the Bridge gallery.
2008 Is invited to participate in the Abu Dhabi Collectors conference at the Guest of Collectors Forum that is held at Art Paris Abu Dhabi.
2007-2010 Participates in international fairs, and group and solo exhibitions that are organized by Ayyam Gallery. The gallery publishes two catalogs on her work, one that is an extensive monograph.
2009 Participates in the major museum exhibition "Palestine, la création contemporaine dans tous ses états," Institute Du Monde Arabe, Paris.
2010 Is invited by the Guggenheim Museum to participate in a panel discussion on abstraction as part of the series 'The Making of A Museum' in Abu Dhabi.

Chronologie des étapes principales de la vie de Samia A. Halaby

1936 Naissance à Al Qouds (Jérusalem), en Palestine, de Foutounie Abdelnour Atalla et Assad Saba Halaby.
1939 La famille s'installe dans la ville portuaire de Yafa (Jaffa) sur la côte de Palestine.
1948 Forcée de partir en exil, la famille se réfugie dans les montagnes du Liban.
1949 La famille s'installe à Beyrouth; Halaby suit des cours à l'Institut de Formation Syrien-Britannique.
1951 Départ pour les Etats-Unis; la famille s'installe à Cincinnati, Ohio, où Halaby poursuit ses études; elle obtient une licence en Design de l'Université de Cincinnati en 1959.
1963 Elle obtient une maîtrise de beaux-arts en peinture de l'Université d'Indiana et passe l'été à faire le tour des musées d'art européens.
1963 Premier poste d'enseignante universitaire à l'Université de Hawaii à Honolulu.
1964 Première exposition professionnelle à la Galerie Gima d'Honolulu.
1964 Elle commence à enseigner à l'Institut des Beaux-Arts de Kansas City au Missouri où elle occupe un poste de professeur assistant.
1966 Elle obtient une bourse pour le Développement Universitaire qu'elle utilise pour partir en Egypte, en Syrie et en Turquie afin d'étudier l'architecture arabe et l'abstraction géométrique.
1967 Elle obtient un poste de professeur assistant à l'Université du Michigan à Ann Arbor.
1969 Elle occupe un poste de professeur associé à l'Université d'Indiana à Bloomington.
1970 Première exposition en solo à la Galerie Phyllis Kind, Chicago.
1972 Elle est invitée à la résidence de l'atelier Tamarind de Lithographie et passe neuf semaines à faire des lithographies à Albuquerque.
1972 Elle obtient un poste de professeur invité, puis de professeur associé à l'institut des beaux-arts de l'Université Yale à New Haven dans le Connecticut, la Yale School of Art.
1972 Exposition en solo de lithographies à la galerie de la Yale School of Art, à New Haven dans le Connecticut.
1973 Elle rejoint la Galerie Spectrum, qui est gérée par des artistes et présente sa première exposition en solo à but non lucratif à New York.
1975 Elle figure dans l'exposition des Acquisitions Récentes du Musée Guggenheim à New York City.
1976 Elle s'installe à New York; elle est contrainte d'abaisser son statut d'enseignante à Yale et devient alors professeur associée adjointe.
1978 Première exposition en solo à New York à la Galerie Marilyn Pearl.
1981 Elle rejoint la galerie 22 Wooster Street, qui est gérée par des artistes.
1981 Elle part pour Oslo afin de participer à une exposition d'art arabe à la Kunstnernes Hus où elle rencontre plusieurs personnes qui deviendront des amis véritables, dont plus particulièrement l'organisatrice de l'exposition, la sculptrice Mona Saudi.
1982 Bien qu'on lui ait promis un poste permanent, Halaby est renvoyée de son poste d'enseignante à Yale. Après avoir déposé une plainte de son côté, elle décide de mettre la Yale School of Art en jugement à travers une exposition à New York qui reçoit une couverture médiatique importante.
1983 Elle organise l'exposition "En Jugement: La Yale School of Art" à la Galerie 22 Wooster Street à Soho.
1983 Elle commence à programmer des tableaux cinétiques sur ordinateur.
1985 Invitation au Festival Asilah au Maroc où elle produit de nombreuses œuvres sur papier, dont elle laisse la moitié aux organisateurs du festival.
1985 Retour à Honolulu où elle enseigne pendant un semestre en tant qu'artiste invitée.
1986 Première exposition en solo en Europe à la galerie Palace de Arte à Grenade, en Espagne.
1988 Elle devient la première artiste nord américaine à être invitée à la Biennale de la Havane.
1989 Elle participe pour la première fois à des conférences sur l'informatique et les arts.
1991-1995 Elle participe à la gestion du Comité des Femmes Artistes Arabes à New York qui se spécialise dans les arts arabes.
1993 Elle forme le Kinetic Painting Group (Groupe de Peinture Cinétique) avec les musiciens Hasan Bakr et Kevin Nathaniel Hylton.
1994 Première performance du Kinetic Painting Group (Groupe de Peinture Cinétique) au Musée de Brooklyn, à New York.
1994 Elle crée les décors et les costumes d'un spectacle de danse intitulé Jabberwalkie chorégraphié par Leslie Bryan et présenté au théâtre de l'Université Pace à New York par la compagnie de danse Perspectives in Motion.
1994 Début d'une série de visites annuelles au monde arabe, en particulier en Palestine, en Jordanie, en Syrie et au Liban.
1995 Première exposition en solo en Jordanie à Darat Al-Funun à Amman.
1997 Première exposition en solo en Syrie à la Galerie Atassi à Damas.
1997 Elle entame une tournée en Syrie, en Jordanie et en Palestine avec le Kinetic Painting Group (Groupe de Peinture Cinétique) où le spectacle sera présenté à sept reprises dans des lieux différents.
1998 La performance du Kinetic Painting Group (Groupe de Peinture Cinétique) est au programme du Centre Lincoln de New York.
1999 Première exposition en solo au Liban à la Galerie Agial de Beyrouth.
2000 Première exposition en solo en Palestine au Centre Culturel Sakakini à Ramallah.
2001 Exposition en solo à la Galerie Artim, Strasbourg, France.
2002 Publication de son ouvrage intitulé "L'Art de la Libération en Palestine [Liberation Art of Palestine]".
2002 Co-organise l'exposition "Williamsburg Bridges Palestine" présentée par Al Jisser au Centre d'Art et d'Histoire de Williamsburg, qui inclut 50 artistes palestiniens.
2002-2006 Halaby travaille comme conseillère pour l'exposition "Made in Palestine" et restructure Al Jisser qui devient Al Jisser Group. Elle figure aussi dans l'exposition itinérante, qui est organisée par le Station Museum de Houston. Avec Al Jisser Group, Halaby organise plusieurs expositions d'art palestinien dont "Palestine: l'Art de la Résistance [Palestine: The Art of Resistance]" à la Galerie Tribes de New York, et "Le Sujet de la Palestine [The Subject of Palestine]" à l'Université DePaul.
2006 Halaby dirige Al Jisser Group qui fait venir l'exposition "Made in Palestine" à New York en établissant la Bridge Gallery, un espace d'art à but non-lucratif ouvert à Chelsea spécialement à cette occasion.
2004 Exposition en solo à la Galerie Agial de Beyrouth.
2006 Participation à l'exposition "Trois Peintres Arabes à New York [Three Arab Painters in New York]" à la Bridge Gallery.
2008 Participation en tant qu'artiste invitée à la Conférence des Collectionneurs d'Abu Dhabi qui se tient à Art Paris à Abu Dhabi.
2007-2010 Participation à des foires internationales, et à des expositions collectives et en solo organisées par la Galerie Ayyam. La galerie publie un catalogue de son œuvre, et une monographie complète.
2009 Participation au Festival International du Film Documentaire de Yamagata avec le film "Samia" du cinéaste Ammar Al Beik qui contient des séquences filmées par Halaby ainsi que certaines de ses toiles récentes.
2009 Participation à l'exposition majeure "Palestine, la Création Contemporaine dans tous ses Etats", à l'Institut du Monde Arabe à Paris.
2010 Invitation par le Musée Guggenheim à participer à un débat sur l'abstraction dans la série "La Naissance d'un Musée" à Abu Dhabi.

LIST
Of art work

PAINTINGS ON CANVAS AND BOARD

A Cubist One, 1991. o.c., No.440, pa 197
A New Window, 1991. o.c., No.443, pa 195
A Rose, 1986. o.c., No.422, pa 177
A Train Ride to New York City, 1978. o.c., No.302, pa 94
Adjacent Gardens, 2007. a.c.collage, No.619, pa 307
After Spain, 1986. a.c., No.411, pa 172
Aggressive Recessions, 1966. o.c., No.116, pa 38
Aluminum and Steel, 1971. o.c., No.257, pa 66
Aluminum Tulips for Switzerland, 1974. o.c., No.275, pa 78
And Roses Die in Gold, 1974. o.c., No.274, pa 79
Angels and Butterflies, 2010. a.c., No.700, pa 355
Apple for Naji, 1993. o.c., No.472.1, pa 210
Arbor, 2003. a.c.collage, No.572, pa 271
Arch Cylinder, 1968. o.c., No.210, pa 43
Balata, 2000. Papier maché., No.537, pa 284
Bamboo, 2010. a.c., No.699, pa 353
Big Oak, Homage to the Shawnee, 2009. a.c., No.615, pa 351
Bird Tree, 1960. o.c., No.24, pa 18
Black and White Rings, 1969. o.c., No.231, pa 52
Black and White, 1994. o.c., No.483, pa 211
Black Box, 1969. o.c., No.226, pa 56
Black Cross, 1969. o.c., No.230, pa 44
Black is Beautiful, 1969. o.c., No.236, pa 45
Black Needle Lily, 2009. a.c., No.683, pa 338
Blossoms for Maymanah, 2010. a.c., No.701, pa 352
Blue and Orange Helix, 1972. o.c., No.265, pa 64
Blue and White Sphere, 1967. Gouache, No.181, pa 40
Blue Brick, 1980. o.c., No.325, pa 108
Blue in Frames, 2101. a.c., No.689, pa 341
Blue Trap in a Railroad Station, 1977. o.c., No.301, pa 95
Blue Tulips, 2010. a.c. , No.695, pa 344
Blue Window Sphere, 1966. o.c., No.108, pa 37
Blue Window, 1966. o.c., No.121, pa 39
Boston Aquarium, 1973. o.c., No.271, pa 71
Box Window, 1966. o.c., No.160, pa 36
Bride Seed Swallows the Sky, 2008. a.c.collage, No.553, pa 327
Bright Wild Weeds, 2008. a.c. , No.666, pa 319
Broadway Below Chambers, 1982. o.c. , No.362, pa 127
Cashmere Desert, 1980. o.c., No.329, pa 107
Centers of Attraction, 1989. a.c., No.432, pa 184
Centers of Energy, 1989. a.c., No.429, pa 182
Child, Women of Palestine, 2007. a.c.collage, No.636, pa 289
City Harvest, 1996. o.c., No.386, pa 226
City Nights, 1983. o.c., No.394, pa 141
Clover Leaves to City blocks, 1981. o.c., No.359, pa 123
Color Light Saturation, 2009. a.c., No.687, pa 339
Conical Helix, 1971. o.c., No.256, pa 63
Constructivist Student, 2008. a.c., No.660, pa 313
Copper, 1976. o.c., No.290, pa 86
Cross Currents, 2000. o.c., No.529, pa 237
Cross References, 1999. o.c., No.533, pa 232
Cubist Garden, 1963. o.c., No.149, pa 21
Cypress in my Grandmother's Garden, 2004. a.c.collage, No.581, pa 27
Damascus, 2010. a.c., No.696, pa 347
Dance on Canal, 1995. o.c., No.365, pa 213
Dark One, 1978. o.c., No.322.5, pa 103
Daughter in Her Mother's Garden, Women of Palestine series, 2007. a.c.collage, No.626, pa 322
Deep Prairie, 1995. o.c., No.465, pa 219
Demolish the Wall..., 2008. a.c.collage, No.577, pa 306
Density in Air, 1999. o.c., No.525, pa 229
Diagonal Cross, 1969. o.c., No.225, pa 50
Down West Broadway in the Evening, 1983. o.c., No.390, pa 140
Eclipse, 1967. o.c., No.190, pa 41
Efflorescence, 2008. a.c., No.659, pa 317
Essence of Arab, 2007. a.c., No.645, pa 299
Exploration, 2009. a.c., No.677, pa 328
Fan Tail , 1982. o.c., No.379, pa 131
Fern, 1975. o.c., No.285, pa 87
Fertilization, 1994. o.c., No.448, pa 214
Field Foliage, 2009. a.c., No.671, pa 338
Fifth Cross, 1968. o.c., No.215, pa 51
Fifth Spiral, 1970. o.c., No.254, pa 61
Fire, 1975. o.c., No.283, pa 83
First Half Cube, 1970. o.c., No.246, pa 54
Flowers in the Sky for Hala, 1995. o.c., No.462, pa 215
Foliage, 2007. a.c., No.620, pa 292
For Granada, 1986. a.c., No.410.5, pa 169
For John, 1990. a.c., No.437, pa 189
For Mark, 1987. a.c., No.415, pa 163
For Niihau from Palestine, 1985. a.c., No.401.5, pa 159
Forest Air, Imagine Flying with Birds, 2007. a.c., No.624, pa 294
Forest Canopy in Morning Colors, 1999. o.c., No.528, pa 239
Four Line Green, 1978. o.c., No.305, pa 101
Four Line Yellow, 1978. o.board, No.321, pa 103
Free Abstraction, 2007. a.c.collage, No.639, pa 289
From Green to Flower, 2008. a.c., No.658, pa 315
Gardenia, 1978. o.c., No.318, pa 102
Golden Section, 1968. o.c., No.214, pa 47
Graduation, 1963. o.c., No.153, pa 25
Green Athlete, 2003. a.c.collage, No.650.5, pa 277
Green Embrace, 2004. a.c., No.599, pa 280
Green Flamenco, 1999. o.c., No.524, pa 234
Green for Palestine, 2009. a.c., No.678, pa 332
Green Half Sphere, 1967. o.c., No.191, pa 35
Green Hay, 1999. o.c., No.532, pa 232
Green Leaf, 1965. o.board, No.132, pa 30
Green Mirror Sphere, 1968. o.c., No.206, pa 34
Green Our Fields, 1986. o.c., No.424, pa 179
Green Sphere Divisions, 1967. Gouache, No.D182a, pa 40
Green Sphere, 1966. o.c., No.111, pa 36
Grey and Pink, 2008. a.c., No.652, pa 304
Growing in Light, 2009. a.c., No.676, pa 331
Growing Wild, 2010. a.c., No.693, pa 343
Hands, 1978. o.c., No.304, pa 94
Hanging Gardens, 1999. a.c., No.502, pa 225
Harvesting , 1986. a.c., No.403, pa 161
Her Garden in Al-Quds, 2005. a.c.collage, No.582, pa 279
Highways and Fault Lines, 1991. a.c., No.445, pa 193
Honey and Morning, 1987. o.c., No.423, pa 179
Horizontal White Cylinder, 1968. Gouache, No.213, pa 47
Inge, 1975. o.board, No.294, pa 96
Inhee Growing, 1986. a.c., No.408, pa 170
Intersecting, 1983. o.c., No.393, pa 138
Irish Green and Orange, 1999. a.c., No.518, pa 236
Islands and Lakes, 2010. a.c., No.698, pa 6
Island, 2010. a.c., No.606, pa 349
Kansas City Studio, 1966. o.c., No.107, pa 33
Landscape for Me, 2010. a.c., No.702, pa 352
Landscape, 2009. a.c., No.688, pa 338
Largest Blue Green, 1963. o.c., No.12, pa 27
Letters and Hannoun, 2007. a.c., No.616, pa 290
Letters in Memory of Sultanie, 1995. o.c., No.471, pa 216
Light and Color for Nahida, 1986. a.c., No.413, pa 173
Light Between, 2007. a.c., No.646, pa 301
Light in Darkness, 2009. a.c., No.670, pa 329
Light in My Eyes, 1999. a.c., No.513, pa 236
Light in Your Heart II, 2008. a.c., No.653, pa 308
Light in Your Heart, 2004. a.c.collage, No.594, pa 277
Light Texture, 1979. o.c., No.340, pa 104
Lilac Bushes, 1960. o.board, No.60, pa 19
Lillie of the Summer Dancing, 1981. o.c., No.357, pa 122
Little Corner of Precious Colors..., 2004. a.c., No.595, pa 277
Little Diagonal, 2007. a.c.collage, No.631, pa 266
Little Grey One for Inea, 1986. o.c., No.416, pa 171
Little Helix, 1971. o.board, No.258, pa 72
Little Oak, 2003. a.c.collage, No.609, pa 281
Little Palestine, 2003. a.c.collage, No.576, pa 270
Little Tree in Sunlight, 2008. a.c., No.648, pa 303
Many Colored Tree, 1962. o.c., No.25, pa 20
Marble, 1980. o.c., No.326, pa 109
Mariko Proud in the Tropics, 1983. o.c., No.397, pa 144
Mars, 1977. o.c., No.299, pa 93
Mediterranean, 1974. o.c., No.279, pa 77
Milky Pearly, 1999. o.c., No.527, pa 230
Mirror Sphere, 1968. o.c., No.207, pa 34
Miss These are the Stones of Our Country, 1997. Papier maché, No.531, pa 283
Morning Honey, 1992. o.c., No.446, pa 209
Morning in Your Heart, 2009. a.c., No.679, pa 334
Morning Light for Laila, 2008. a.c., No.662, pa 316
Morning Rain, 1997. a.c., No.485, pa 222
Mornings Flying, 1976. o.c., No.288, pa 90
Moth, 2007. a.c.collage, No.633, pa 326
Mother of Pearl, 1981. o.c., No.363, pa 124
Mountain Olives of Palestine, 2003. a.c.collage, No.551, pa 267
Mountains of Palestine, 2000. a.c., No.542, pa 258
Mountains of Ramallah, 1997. Papier maché, No.539.2, pa 282
Munir, 2008. a.c., No.665, pa 318
My Eggplant Patch in Gerash, 1982. o.c. , No.376, pa 134
Nabile, 1970. o.c., No.267.5, pa 62
Nest for an Oak Tree, 2007. a.c.collage, No.630, pa 266
New York, 1978. o.c., No.307, pa 103
Night Cactus, 2010. a.c. , No.697, pa 346
Night Landing, 2008. a.c., No.656, pa 311
Night Seeing, 1980. o.c., No.331, pa 113
Northern Migration, 2010. a.c., No.691, pa 340
Ocean, 1974. o.c., No.278, pa 85
Olive Grove in My Studio, 2000. a.c., No.534, pa 263
One and a Half Red, 1974. o.c., No.277, pa 88
One For Me, 2007. a.c.collage, No.584, pa 288
One for Tomlin and Pollock, 1985. a.c., No.405, pa 167
One or Two Pink, 1980. o.c., No.333, pa 111
One Yard Past the Shingle Factory, 1982. o.c., No.380, pa 133
Ongoing, 1988. a.c., No.427, pa 180
Orange Box, 1966. o.c., No.110, pa 38
Orchids for Those who Stay, 1986. a.c., No.406, pa 162
Osama, 1993. o.c., No.338, pa 194
Our Nights, 2007. a.c., No.623, pa 295
Overturn, 2007. a.c., No.621, pa 266
Pale Sea and Yellow, 1963. o.c., No.21, pa 23
Palestine from the Jordan River to the Mediterranean Sea, 2003. a.c., No.552, pa 268
Pieces of the Sky, 2007. a.c., No.644, pa 296
Pink Flying Over Pink, 2008. a.c., No.663, pa 314
Pink Sphere, 1966. o.c., No.112, pa 32
Pink Walking Green, 1983. o.c., No.387, pa 135
Play Ground, 1986. a.c., No.414, pa 175
Plum Kisses, 2008. a.c., No.664, pa 314
Position Delay: Dark, 1980. o.c., No.343, pa 110
Position Delay: Green, 1980. o.c., No.344, pa 110
Position Exchange: Arabesque, 1981. o.c., No.346, pa 116
Position Interplay: Light, 1980. o.c., No.342, pa 115
Position Interplay: Night, 1980. o.c., No.335, pa 114
Pre-Dawn Abu Dhabi, 2007. a.c., No.650, pa 312
Pulsating, 1982. o.c., No.364, pa 125
Purple Icicles, 2000. o.c., No.535, pa 238
Purple Nest, 2008. a.c., No.649, pa 305
Quiet Fire in Blue Sky, 1999. o.c., No.526, pa 240
Radial Energy, 1986. a.c., No.413.2, pa 174
Rainbow Spirals, 1973. o.c., No.270, pa 73
Red and Pieces of the Sky, 2009. a.c., No.681, pa 335
Red and White Rings, 1969. o.c., No.234, pa 53
Red Diagonal, 1969. o.c., No.223, pa 49
Red Green Steel, 1972. o.c., No.268, pa 75
Red in Darkness, 1982. o.c., No.345, pa 117
Red Line, 1966. o.c., No.123, pa 31
Red Square in Green, 1963. o.c., No.46, pa 26
Red Summer, 2007. a.c., No.618, pa 291
Red Tulips, 2010. a.c., No.694, pa 345
Red Window, 1967. Gouache, No.D178, pa 40
Red, 1978. o.board, No.306, pa 102
Relativity of Light, 2008. a.c., No.651, pa 302
Return of The Stolen Olive Tree, 2007. a.c.collage, No.567, pa 289
River turning, 2007. a.c., No.642, pa 297
Rivers, 1975. o.c., No.282, pa 83
Rufus, 1986. a.c., No.409, pa 162
Rust and Eggplant, 1997. o.c., No.489, pa 227
Sailing, 1981. o.c., No.360, pa 121
Saturn, 1977. o.c., No.298, pa 91
Second Half Cube, 1970. o.c., No.247, pa 54
Self Portrait, 1972. o.c., No.267, pa 69
Semi and City Signs,1986. a.c., No.407, pa 171
Seventh Cross, 1969. o.c., No.229, pa 48
She Braids and Understands, 1983. o.c., No.396, pa 146
Signals by Day, 1996. a.c., No.484, pa 224
Silver Section, 1969. o.c., No.241, pa 47
Sky in a Feather Tail, 1983. o.c., No.398, pa 145
Sky Over Lake, 2009. a.c., No.675, pa 330
Slicer Waves, 1973. o.c., No.272, pa 76
Slides, 1977. o.board, No.309, pa 102
Small Yellow on Night Blue, 1993. o.board, No.472, pa 210
Snow, 1975. o.c., No.287, pa 92
Space Kite, 1982. o.c., No.384, pa 139
Spawning Pool, 2007. a.c., No.643, pa 298
Spots, 1993. o.c., No.473, pa 210
Spring Symmetry, 1999. a.c., No.497, pa 235
Spring Time for Betty, 1991. a.c., No.441, pa 205
Standing Blue Pair, 2003. a.c.collage, No.562, pa 270
Strange Grapes, 2007. a.c., No.622, pa 287
Study for Red and Red, 1963. o.c., No.161, pa 21
Sumptious Greens, 2004. a.c.collage, No.583, pa 280
Surfing, 2009. a.c., No.685, pa 336
Swimmer, 1982. o.c., No.366, pa 126
Swing, 1986. o.c., No.421, pa 178
The Apron, 1963. o.c., No.155, pa 22
The Green Forest, 1999. o.c., No.503, pa 233
The Red One, 1999. o.c., No.495, pa 231
Third Spiral, 1970. o.c., No.252, pa 57
Three Cylinders, 1968. o.c., No.192, pa 42
Three Dancers Flying Through Trees Like Storms in Spring, 2009. a.c.collage, No.555, pa 348
Three Mothers and Three Exotic Birds, Women of Palestine series, 2009. a.c.collage, No.608, pa 323
Through to Light, 2008. a.c., No.657, pa 310
Thunder Measuring Space, 2010. a.c., No.703, pa 354
Tiger's Eye in Late Winter, 1978. o.c., No.315, pa 98
Time Delay, 1977. o.c., No.295, pa 96
Time Trap, 1980. o.c., No.328, pa 112
Too Long, In Memory of Sheila, 2010. Papier maché, No.550, pa 285
Transitional Forest, 2001. o.c., No.543.5, pa 243
Transitions, 1987. a.c., No.435, pa 186
Trees, 1974. o.c., No.280, pa 82
Tribeca, 1982. o.c., No.383, pa 143
Turn and Grow, 1986. o.c., No.426, pa 176
Two Cities, 1967. o.c., No.127, pa 28
Two Diagonals, 1968. o.c., No.209, pa 46
Two Vertical Cylinders, 1968. o.c., No.221, pa 43
Vancouver Island, 2008. a.c., No.667, pa 321
Variable Motion, 1993. o.c., No.449, pa 207
Village Dance Woman, 2003. a.c.collage, No.565, pa 271
War Women, for Dalal Mughrabi. 1978. o.c., No.316, pa 97
Warp, 1977. o.board, No.296, pa 103
Water, 1974. o.c., No.273, pa 80
Waterways, 2009. a.c., No.680, pa 333
We Are Here Now, 1982. o.c., No.385, pa 137
White Cross, 1969. o.c., No.208, pa 44
White Cube in Brown Cube, 968. o.c., No.244, pa 55
White Moss, 2010. a.c., No.692, pa 342
White Rivers, 1975. o.c., No.284, pa 81
White Spiral, 1970. o.c., No.251, pa 60
Wild Prairie in Autumn, 2008. a.c., No.655, pa 309
Wild Windy Autumn, 2009. a.c., No.686, pa 337
Wilderness in My Studio, 2007. a.c., No.617, pa 293
Wind in Brown Trees, 2008. a.c., No.647, pa 300
Wind in the City, 1982. o.c., No.378, pa 136
Wind in the Sun on Earth in Early Winter, 1982. o.c., No.377, pa 134
Winter and Writing, 1995. o.c., No.470, pa 217
Woman in Her Spring Garden, Women of Palestine series, 2005. a.c., No.604, pa 276
Yafa, 1978. o.c., No.337, pa 102
Yellow Sphere, 1966. o.c., No.172, pa 31
Yellow Spiral, 1970. o.c., No.250, pa 58
Yellow Square, 1963. o.c., No.45, pa 26
Yesterday, 1978. o.c., No.312, pa 99

LITHOGRAPHS

Chris' Crayon, 1972. Lithograph, No.72-191, pa 74
Grey Blend, 1972. Lithograph, No.72-201, pa 74
The Brown One, 1972. Lithograph, No.72-211c, pa 72
Triangles, 1972. Lithograph, No.72-228, pa 59
Albuquerque Sunset, 1972. Lithograph, No.72-229, pa 74

WORK ON PAPER

Abu Ayyoub, Kafr Qasem msscr., 1999. Pencil, No.D2042, pa 260
Afternoon Olive Tree, 2007. Gouache, No.D2051, pa 253
Air, 1996. Acrylic, No.D1397, pa 220
Al Badawi, 2005. Gouache, No.D1877, pa 251
Al-Quds, 1978. Gouache., pa 12
Balloutet Ein Sarfad, 2004. Gouache, No.D1882, pa 248
Beheaded Olive Tree of Al Tireh, 2001. Acrylic, No.D1782, pa 250
Black Line Continuation, 1986. Acrylic, No.D830, pa 166
Blue Window Sphere, drawing for, 1966. Pencil, No.108d, pa 36
Born from Bursts of Energy, 1991. Gouche, No.D1023, pa 192
Calligraphic Dance, 1984. Charcoal, No.D648, pa 153
Chinatown on Canal, 1996. Acrylic, No.D1392, pa 220
City Blocks IV, 1984. Casein, No.D620, pa 150
City Blocks to Country PLots, 1983. Casein, No.D631, pa 149
City Blocks to Country Plots, Insert II, I & III, 1983. Acrylic, No.D632,3,4, pa 149
City Sky, 1999. Gouche, No.D1646, pa 242
Competing for Space, 1985. Wax, No.D520, pa 148
Complimentary Colors, 1963. Collage, No.D91.23, pa 29
Compression of Space, 1972. Pastel, No.D213, pa 65
Crowd, 1986. Acrylic, No.D835, pa 166
Cycling Through, 1992. Watercolor, No.D962.36, pa 188
Cycloids for Joe, 1973. Charcoal, No.D222, pa 70
Dance, 1983. Charcoal, No.D686, pa 152
Descent, 1974. Color pencil, No.D257, pa 84
Divisions, 1984. Casein, No.D630, pa 151
Effervescence, 1992. Gouache., No.D1014.2, pa 206
Embrace in Death, Kafr Qasem massacre, 1999. Pencil, No.D2029, pa 260
Events in Speed, 1974. m.m., No.D267, pa 84
Expansion, Attraction, 1992. Watercolor, No.D962.38, pa 188
Fan Dance, 1981. Casein, No.D457, pa 128
First Dance on Canal, 1993. Encaustic, No.D1550.5, pa 212
Florence Speaking, 1986. Acrylic, No.D758, pa 168
Flowers in the Snow, 1982. Gouache, No.D467, pa 128
For Niihau from Palestine, the book, 1986. m.m., No.D733, pa 164
From Beirut to New York, 2003. a.c.collage, No.D1858, pa 273
From Centers of Attraction, 1988. Encaustic, No.D911, pa 192
Garden in Beirut, 2003. a.c.collage, No.D1859, pa 272
Garden, 1982. Wax, No.D579, pa 148
Gaza, and sketches, 2009. a.c., No.D2073, pa 324-325
Gethsemane for Sophia, 1999. Pencil, No.D1664, pa 247
Gethsemane,1999. Watercolor., No.D1665, pa 13
Green and Yellow, 1981. Wax, No.D424, pa 118
Growing Shape sketches, 1984-89, No.D1776, pa 155
Harbor, 1992. Seriscreen, No.S7, pa 194
Hawaiian Bush, 1996. Acrylic, No.D1390, pa 221
Here is Now, 1983. Wax, No.D578, pa 147
I Found Myself Growing inside an Old Olive Tree, 2007. m.m., No.D1896, pa 249
I Like Pollock, 1991. Gouache., No.D1005, pa 205
Inside a Tree, 2007. Gouache, No.D2087, pa 287
Jamal and Abdalraheem, Kafr Qasem massacrer, 1999. Ball point pen, No.D2006, pa 260
Kafr Qasem drawings and sketches, 1999-2006, pa 260-261
Kite, 1981. Casein, No.D479, pa 128
Know, 1978. Gouache, pa 59
Leaf Study Five, 1975. Gouache, No.D89.5, middle pa 130
Leaf Study Seven, 1975. Gouache, No.D89.7, top pa 130
Leaf Study Three, 1975. Gouache, No.D89.3, bottom pa 130
Lemon Tree, 2000. Acrylic and soil, No.D1705, pa 252
Line and Variation, 1984. Casein, No.D666, pa 157
Lizard, 1981. Wax, No.D427, pa 118
Mahmoud and Safa, Kafr Qasem massacre, 1999. Crayon, No.D2040, pa 260
Measured Space, 1981. Gouache, No.D317, pa 119
Mellon Sphere, 1967. Gouache, No.D185, pa 40
Millenium Olive, 1999. Color pencil, No.D1667, pa 251
Movements, 1983. Charcoal, No.D670, pa 152
Nature, 1994. Encaustic, No.D1115, pa 218
Old Olive Tree at Ramah, 2005. Gouache, No.D1887, pa 250
Orange Ground, 1986. Acrylic, No.D860, pa 168
Orange, 1977. Pastel, No.D270, pa 105
Oranges for Suzanne, 1993. Gouache, No.D1015, pa 208
Overlapping Helicoids, 1972. Pastel, No.D214, pa 65
Parade, 1992. Watercolor, No.D962.37, pa 188
Pearly, 1998. Gouache., No.D1546, pa 228
Pedestrians in Traffic, 1983. Wax, No.D569, pa 147
Pink and Grey, 1976. Crayon, No.D325, pa 89
Places in a Garden, 2001. Acrylic, No.D1772, pa 256
Rain Graffiti, 1993. Gouache, No.D1021, pa 208
Rama Olive Tree, 2007. Acrylic and soil, No.D2063, pa 252
Randa's Olive Tree, 1998. Gouache, No.D1554, pa 228
Red Africa, 2001. Acrylic, No.D1804, pa 265
Red and Green, 1963. Collage, No.D91.21, pa 29
Red Doodle, 2001. Acrylic, No.D1770, pa 256
Relativity of Texture, 1981. Gouache, No.D331, pa 119
Semite Weaving the Wind, Four, 2003. Monotype, No.D1857, pa 255
Sketch, 1974. Pastel, No.D222, pa 70
Speed, 1974. Gouache, No.D255, pa 84
Square End, 1980. Wax, No.D307, pa 118
Stained Glas Window I, 1980. Crayon, No.D434, pa 120
Stained Glass Window II, 1980. Crayon, No.D433, pa 120
Textures of Palestine, 2000. Acrylic, No.D1689, pa 264
The Color of Grey, 1996. Acrylic, No.D1389, pa 221
The Pomegranate Again, 2000. Acrylic, No.D1709, pa 252
Third Cross, 1968. Gouache, No.211d, pa 47
Third Spiral, 1970. Color pencil, No.252a, pa 56
Three Line Green, 1978. Pastel, No.D330, pa 100
Three Way: Eight, 1982. Casein, No.D527, pa 129
Three Way: Nine, 1982. Casein, No.D532, pa 129
Tiger on Fire, 1982. Casein, No.D491, pa 128
Tropics, 1999. Gouache, No.D1644, pa 242
Twigs and Branches, 2007. Gouache, No.D2083, pa 287
Twin Yellows, 1963. Collage, No.D91.17, pa 29
Two Men and Two Boys, Kafr Qasem massacre, 1999. Crayon, No.D2036, pa 261
Up in a Tree, 2007. Gouache, No.D2084, pa 287
Vibrations, 1984. Casein, No.D646, pa 157
Window Light, 1977. Crayon, No.D328, pa 105
World Wide Intifadah, 1989. m.m., No.D938, pa 190
Yellow Green, 1980. Wax, No.D309, pa 118

WORK ON PLASTICS

Big One for Bethlehem, 2003. a.polyethylene, No.D1860, pa 274
Korab and Olive Trees, 2000. a.polyethylene, No.D1681, pa 254
Prairie, 2000. Acrylic on polyethylene, No.566, pa 241
Talal and Abdallah Isa, Kafr Qasem massacre, 2006. a.polyethylene, No.D2043, pa 261
Textures of Ramallah, 2000. a.polyethylene, No.D1690, pa 257
The Plastic Butterfly, 2004. m.m., No.590, pa 277

PHOTOGRAPHS AND PHOTOMONTAGE

Branches, 1984. Photo, pa 153
Bus and Shop, Damascus series, 2008. Photomontage, pa 320
Dance on Canal Three, 1993. Photomontage, pa 212
Dance on Canal: Pink Awning, 1993. Photomontage, pa 212
Salad, Damascus series, 2008. Photomontage, pa 320
Still Life I, 1967. Photo, pa 30
Still Life II, 1967. Photo, pa 30
Trees in Snow, 1984. Photo, pa 153

DIGITAL WORK

Work created via computer program, pa 198-203
Digital drawings, pa 9

من خلاله مجاراة الطلب المستمر على لوحات جديدة، دفع الفنانة إلى العمل من دون أي قيود. "أخيراً، يمكنني أن أرسم وأرسم من دون تكديس اللوحات. كانت تجد المنازل الملائمة لها. ويمكن للإبداع أن يتدفق بدون أي قيود" (مراسلات مع الفنانة، ٢٠١٠). وكانت النتيجة مجموعة من الأعمال التي تتجاوز العديد من التجارب والنتائج التي توصلت إليها على مدى السنوات الخمسين الماضية.

استعداداً لمعرض فردي مع أيام غاليري في العام ٢٠١٠، برزت سلسلة لوحاتها الأخيرة خلال فترة زمنية قصيرة، وعلى الرغم من ذلك، كانت تلك أكثر أعمالها نضوجاً حتى الآن. وتعدّ هذه اللوحات الكبيرة والحية مقالاً بصرياً عن سيرتها الفنية وتشير إلى الإنجازات والتأثيرات السابقة التي عرفتها في حياتها. نرى إشارات إلى ناتاليا غونشاروفا، الرسامة الطليعية الروسية التي أعجبت بها منذ فترة طويلة، في لوحة "نور في العتمة" (٢٠٠٩)، "ينمو بجموح" (٢٠١٠) و "صبار الليل" (٢٠١٠). في "أزرق في الإطارات"، تظهر النجمة ذات الجوانب الثمانية في وسط اللوحة داخل دوامة من الخطوط القوية. وتظهر أشكال ماليفيتش الحيوية في بعض المساحات في لوحة "ملائكة وفراشات" (٢٠١٠) وفي لوحة "الرعد يقيس الفضاء" (٢٠١٠). وحتى الآن نجد في بعض اللوحات على غرار لوحة "الرعد يقيس الفضاء" بقايا حلزونات حلبي، والتظليل الذي استخدمته في "الطيران القُطري" والحرية التي اختبرتها لدى صنع تماثيلها من معجون الورق. وفي لوحة "خيزران" (٢٠١٠)، نرى طبقات من ضربات الفرشاة التي استعانت بها لرسم أغصان شجرة الزيتون الرشيقة والممتدة على شكل خطوط رفيعة في حين تتخذ مظهراً جديداً. وفي لوحة "لون نور تشبّع"، نرى "مربعات المدينة" في مدينة نيويورك أو "أوراق الخريف" في كونيتيكت التي تزيّنت بالألوان المشرقة والحواف الحادة ولكنها تمتعت أيضاً بالحيوية ذاتها.

وقد سمحت سنوات من الاختبارات والتجارب والغوص في حالات من التحقيق المكثف، لحلبي بتحدي المألوف على الدوام وبالسعي في اتجاهات جديدة في حين حافظت على مكانتها العالمية. وقد دفعها عقلها التحليلي وحسها الإدراكي الفريد وفهمها الثوري للفن والمجتمع إلى ابتكار نمط جمالي لم يعرف الركود يوماً، وظل محافظاً على حداثته وارتبط بأطياف فنية واسعة.

نور في العتمة ٢٠٠٩

خيزران ٢٠١٠

الرعد يقيس الفضاء ٢٠١٠

سامية حلبي
التسلسل الزمني للأحداث المهمة

١٩٣٦ ولدت في القدس، في فلسطين. والدتها فوتوني عبد النور عطاالله ووالدها أسعد سابا حلبي.
١٩٣٩ انتقلت العائلة إلى الساحل الفلسطيني، إلى مدينة يافا.
١٩٤٨ أبعدت العائلة إلى المنفى فالتجأوا إلى جبال لبنان.
١٩٤٩ انتقلت العائلة إلى بيروت حيث التحقت حلبي بالكلية البريطانية السورية للتدريب.
١٩٥١ انتقلت العائلة إلى الولايات المتحدة واستقرت في سينسيناتي، في ولاية أوهايو حيث تابعت حلبي تحصيلها العلمي وحصلت على بكالوريوس في العلوم في التصميم من جامعة سينسيناتي عام ١٩٥٩.
١٩٦٣ تخرجت من جامعة إنديانا بشهادة الماجستير في الفنون الجميلة في الرسم وأمضت الصيف بزيارة متاحف الفن الأوروبي.
١٩٦٣ أول وظيفة في التدريس الأكاديمي في جامعة هاواي في هونولولو.
١٩٦٤ أول معرض رسمي في غاليري "جيما" في هونولولو.
١٩٦٤ بدأت بالتدريس في معهد الفنون في مدينة كنساس سيتي في ولاية ميسوري بصفة أستاذة مُسَاعِدَة.
١٩٦٦ تلقت منحة تنمية الكلية واستخدمتها للسفر الى مصر وسوريا وتركيا لدراسة الهندسة المعمارية العربية والتجريد الهندسي.
١٩٦٧ بدأت بالتدريس في جامعة ميشيغان، آن أربور بصفة أستاذة مُسَاعِدَة.
١٩٦٩ بدأت بالتدريس في جامعة إنديانا، بلومينغتون في إنديانا بصفة أستاذة مُسَاعِدَة.
١٩٧٠ أول معرض فردي في "فيليس كايند غاليري" في شيكاغو.
١٩٧٢ حصلت على إقامة لوَرْشة عمل "تمارايند" للطباعة الحجرية وأمضت تسعة أسابيع في ألبكركي تنجز طبعات حجرية.
١٩٧٢ بدأت تدرس في كلية الفنون في جامعة ييل في نيو هايفن في ولاية كونيكتيكت، كمحاضرة زائرة، ثم كأستاذة مُشاركة.
١٩٧٢ معرض فردي للطباعة الحجرية في غاليري مدرسة ييل للفنون في نيو هافن بولاية كونيكتيكت.
١٩٧٣ انضمت إلى "غاليري سبيكتروم" الذي يُدَار من قبل فنانين، وأقامت أول معرض فردي غيرتجاري لها في نيويورك.
١٩٧٥ شاركت في معرض "ريسنت أكويزيشنز" في متحف غوغنهايم في مدينة نيويورك.
١٩٧٦ انتقلت إلى نيويورك واضطرت للحدّ من التدريس في جامعة ييل لتصبح أستاذة مُسَاعِدَة مُشَارِكة.
١٩٧٨ المعرض الفردي الأول في غاليري "مارلين بيرل" في نيويورك.
١٩٨١ انضمت إلى غاليري "٢٢ ووستر ستريت" التي يديرها فنانون.
١٩٨١ سافرت إلى أوسلو للمشاركة في معرض الفن العربي في "كانستترنس هاس" والتقت العديد من أصدقاء العمر، وأوّلهم منظمة المعرض، النحاتة منى السعودي.
١٩٨٢ على الرغم من وعدها بوظيفة دائمة، أعفيت حلبي من التدريس في جامعة ييل. وبعد خوض إجراءات الشكوى مع لجنة الإجراءات التحقيقية التي ضمنت حق الجامعة، فقررت سامية محاكمة كلية ييل للفنون عن طريق إقامة معرض في نيويورك لاقى اهتماماً كبيراً من الصحافة.
١٩٨٣ نظمت معرض "المحاكمة: كلية ييل للفنون" في غاليري "٢٢ ووستر ستريت" في سوهو.
١٩٨٣ بدأت ببرمجة اللوحات الحركية على الحاسوب.
١٩٨٥ دعيت إلى مهرجان أصيلة في المغرب حيث أنجزت العديد من الأعمال الورقية تاركة نصفها مع منظمي المهرجان.
١٩٨٥ عادت إلى هونولولو للتعليم لمدة فصل دراسي كفنانة زائرة.
١٩٨٦ أول معرض فردي في أوروبا في "غاليريا بالاس دي آرتي" في غرناطة، إسبانيا.
١٩٨٨ كانت أول فنانة من أمريكا الشمالية تدعى لحضور بينالي هافانا.
١٩٨٩ بدأت تحضر مؤتمرات الحاسوب المتعلقة بالفنون.
١٩٩١-١٩٩٥ ساعدت على إدارة لجنة الفنانات العربيات في نيويورك، والمتخصصة في الفنون العربية.
١٩٩٣ شكلت مجموعة الرسم الحركي مع الموسيقيين حسن بكر وكيفن ناثانيال هيلتون.
١٩٩٤ أول أداء لمجموعة الرسم الحركي في متحف بروكلين، نيويورك.
١٩٩٤ صممت ديكور وأزياء رقصة بعنوان "جابرواكي" صممتها ليزلي بريان وعرضت على مسرح جامعة بيس في نيويورك من قبل شركة الرقص "بريسبيكتيفز إن موشن".
١٩٩٤ بدأت زيارات سنوية للعالم العربي بما في ذلك فلسطين والأردن وسوريا ولبنان.
١٩٩٥ المعرض الفردي الأول في الأردن في دارة الفنون في عمان.
١٩٩٧ أول معرض فردي في سورية في غاليري أتاسي في دمشق.
١٩٩٧ قامت بجولات في سوريا، والأردن، وفلسطين مع مجموعة الرسم الحركي، مقيمين معارض في سبعة أماكن مختلفة.
١٩٩٨ مجموعة الرسم الحركي تقدم عرضاً كجزء من برنامج في مركز لينكولن في نيويورك.
١٩٩٩ المعرض الفردي الأول في لبنان في غاليري أجيال في بيروت.
٢٠٠٠ المعرض الفردي الأول في فلسطين في مركز السكاكيني للفنون في رام الله.
٢٠٠١ المعرض الفردي الأول في "غاليري أرتيم" في ستراسبورغ، فرنسا.
٢٠٠٢ نشرت كتابها بعنوان "فن التحرير الفلسطيني".
٢٠٠٢ ساهمت في معرض "وليامزبرغ بريدجز بالستاين" الذي قدمه "الجسر" في مركز "وليامزبرغ آرت أند هيستوريكال سنتر"، والذي ضمّ ٥٠ فناناً فلسطينياً.
٢٠٠٢-٢٠٠٦ شاركت حلبي كمستشارة في معرض "صنع في فلسطين"، وأعادت تنظيم "الجسر" ليصبح "مجموعة الجسر". كما شاركت بلوحاتها في المعرض المتنقل، الذي نظمته لجنة متحف "ستيشن" في هيوستن. كذلك ساهمت مع مجموعة الجسر في العديد من المعارض للفن الفلسطيني بما في ذلك "فلسطين: فن المقاومة" في "غاليري ترايبز" في نيويورك، و"موضوع فلسطين" في جامعة دي بول.
٢٠٠٦ بعد أن أصبحت بإدارة حلبي، أحضرت مجموعة الجسر معرض "صنع في فلسطين" إلى مدينة نيويورك من خلال تطوير غاليري الجسر، وهي صالة فنية غير ربحية افتتحت في تشيلسي خصيصاً لهذه المناسبة.
٢٠٠٤ معرض فردي في غاليري أجيال في بيروت.
٢٠٠٦ شاركت في معرض "ثلاثة رساميين عرب في نيويورك" في غاليري الجسر.
٢٠٠٨ دعيت للمشاركة كفنانة ضيفة في مؤتمر أبو ظبي لهواة جمع الفن الذي عقد في "آرت باريس، أبو ظبي".
٢٠٠٧-٢٠١٠ شاركت في معارض دولية، ومجموعة معارض جماعية وفردية نظمتها أيام غاليري. قدمت الغاليري كُتَيِّب عن عملها، وكتاب واسعة النطاق.

٢٠٠٩ شاركت في مهرجان ياماغاتا الدولي للأفلام الوثائقية، بفيلم "سامية" من إخراج عمار البيك حيث شمل أيضاً لقطات من حلبي ولوحاتها الأخيرة.
٢٠٠٩ شاركت في المعرض البارز "فلسطين، الخلق المعاصر" في كل حالته" الذي أقيم في معهد العالم العربي في باريس.
٢٠١٠ دعيت من قبل متحف غوغنهايم للمشاركة في حلقة نقاش حول التجريد كجزء من سلسلة صنع المتحف في أبو ظبي.

الجسمانية لصوفيا ١٩٩٩

يسوع وتلاميذه أتوا إلى حديقة الجسمانية للصلاة في الليلة التي سبقت صلبه – رسمت حلبي هذه اللوحة بعد خروج الكهنة الذين أدخلوها الحديقة. عند عودتهم، اقترب منها العديد منهم لمعرفة ما كانت ترسم، وسألوها عن اسمها. وقبل المغادرة أروها لوحة مائية رسمتها الفنانة صوفي، حلبي، إحدى قريباتها التي التقتها في منتصف الستينيات، والتي رسمت لوحتها في المكان ذاته تقريباً. بعث هذا الاكتشاف موجة من الإثارة في نفس الفنانة التي قالت في وقت لاحق، "أحسست بشعور رائع. كنت أعيش في منفى قسري بعيداً عن موطني. ومع ذلك، أكدت لي لوحة صوفيا أنني لست غريبة في هذه الأرض". (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

لازمت ذكرى أشجار الزيتون – بأوراقها الحساسة وجذوعها الشجاعة وجذورها المعقدة – الفنانة لفترة طويلة بعد عودتها إلى نيويورك. رسمت هذه الأشجار لأكثر من عشر سنوات، وفي الكثير من الحالات أعادت خلق قوتها الهادئة من بعيد في محترفها في تريبيكا. وغالباً ما ظهرت آثارها في لوحات مثل "الخروب وأشجار الزيتون" (٢٠٠٠)، ومن سلسلة ملامس فلسطين التي أعادت خلق ملامس البيئة الطبيعية في فلسطين. وفسّرت الفنانة قائلة، "تغلغلت هذه الملامس في كياني بكل سهولة إذ لازمت ذاكرتي البصرية منذ الطفولة". (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

الخرّوب وأشجار الزيتون ٢٠٠٠

لعل ذلك يظهر بوضوح في واحدة من البورتريهات النادرة التي رسمتها الفنانة لنفسها بعنوان "وجدت نفسي أنمو داخل شجرة زيتون مُعمِّرة" (٢٠٠٥). في وسط هذا العمل الأحادي اللون نرى وجه حلبي المرسوم بتأثير الفرشاة الواضح الذي يطل من تحت تاج من الأوراق السوداء والبيضاء التي رسمتها بضربات فرشاة صغيرة. وتحت صورتها، تظهر الجذور السميكة والملفوفة التي تبدو وكأنها تسبح نحو الأرض. وأصبحت حلبي بالتالي غارقة في تفاصيل شجرة الزيتون المادية والمجازية، مشيرةً إلى وجود صلة وثيقة بينها وبين وطنها.

يبدو وكأنها تخبر الناس بما عشته هناك مع أشجار الزيتون القديمة التي استحالت إلى شقيقة لي، كما لو قبلت بي في جماعة قديمة شهدت على المآسي والأفراح. (ثلاثة رسامين عرب في نيويورك، كتالوج المعرض، ٢٠٠٦).

عام ١٩٩٩، نجحت صديقة للفنانة من قرية كفر قاسم الفلسطينية في إقناعها بالشروع في سلسلة تستند إلى موضوع المذبحة التي وقعت هناك عام ١٩٥٦. وأودت هذه الحادثة التي ارتكبتها دوريات الحدود الإسرائيلية بحياة ٤٩ قروياً ومعظمهم من العمال الفقراء. ومن خلال المقابلات والمواد المطبوعة وغيرها من الوثائق التي جمعها الحزب الشيوعي الفلسطيني، أعادت الفنانة خلق عدد من المشاهد التي يظهر فيها بعض الضحايا قبل لحظات من وفاتهم. رسمت شخوصاً مستخدمة قلم الرصاص على الورق. فوثقت هذه الأعمال الشهادات المروعة التي أدلى بها عدد من الشهود. كما استخدمت في الصور أسلوباً يذكر بالرسم في عصر النهضة، واضعة ضعف الإنسانية في مواجهة العنف الكارثي.

إن لوحات ورسومات أشجار الزيتون وسلسلة كفر قاسم التي نفذتها حلبي ليست سوى اثنتين من المراحل الكثيرة التي حولت فيها الفنانة إبداعها إلى تحرّك. وعندما بدأت تشارك في التنظيم السياسي في الستينيات، رسمت عدداً من الملصقات التي استخدمت فيها الخط العربي لدعم قضايا معينة ورسمت عدداً كبيراً غيرها بأسلوب الجداريين المكسيكيين الذين تقدرهم جداً.

توجت هذه العلاقة بين الفن والنشاط أبحاثها في الفن الفلسطيني في ذلك الوقت. وخلال الرحلات البحثية التي قامت بها في أواخر عام ١٩٩٩ وأوائل عام ٢٠٠٠، أجرت مقابلات مع حوالى خمسين فناناً كانوا متمركزين في غزة والضفة الغربية وفلسطين ٤٨ والدول العربية المجاورة. وبعد أن أقدمت على نشر مقالات عن الفن في الماضي (من ضمنها دراسات عن الثقافة البصرية الفلسطينية والعربية) أصبحت حلبي تمتلك ملفاً هاماً من الكتابات. وكان كتاب "فن التحرير الفلسطيني" (٢٠٠٢) الذي نشرته بنفسها، الكتاب الأول الذي يحدّد اتجاهاً معيناً للفن الفلسطيني والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجهود تحقيق تقرير المصير السياسي. وكان هذا الكتاب أساسياً لدراسة الفن الفلسطيني المعاصر وتضمّن نظرة إلى البعض من أكثر الشخصيات البارزة في الحركة، إلى جانب فنانين على نفس القدر من الأهمية ولكن كثيراً ما كانت تُغفل أسماؤهم، وقدّم نظرة معمقة إلى تطور هذا الجانب الحاسم من الثقافة الفلسطينية.

الحرية من إطار اللوحة: عام ٢٠٠٠ وصولاً إلى هذه الفترة.

بحلول العام ٢٠٠٠، كانت حلبي تدرس مجدداً وظيفة مسطح الصورة. ولكن هذه المرة، وصلت إلى مرحلة استغنت فيها عن هذه الوظيفة، ووضعتها جانباً، بدلاً من تحدي حدود مسطح الصورة من الداخل. ويمكن القول إنها استمدت الوحي لتحقيق هذا التحول من سلسلة أشجار الزيتون التي نضج خلالها رسمها التجريدي وباتت ضربات الفرشاة تحظى بأهمية كبرى. في عمل محدد بعنوان "بستان زيتون في مرسمي" (٢٠٠٠)، يظهر إدماج المساحات الصغرى لعلامات الفرشاة الملونة، ما يشير إلى وجود الطفيلي بين الأشجار العديدة. ولا توجّه هذه المكونات المعزولة عين المشاهد إلى جميع أنحاء العمل الجداري فحسب، بل تضيف أيضاً تبايناً باهراً لضربات كبرى وشاملة. وتعدّ هذه "الطفيليات" شبيهة بتلك التي سترسمها الفنانة على مدى العقد المقبل.

كما تعترف حلبي بتأثير فنانين عدة من حركة فن التحرير الفلسطيني، وتحديداً فيرا تماري ونبيل عناني ومحمود طه الذين يعتمدون التجميع في أعمالهم. وسرعان ما طوّرت نظاماً لقطع وخياطة أجزاء القماش التي أضافتها لاحقاً إلى أجزاء معينة من لوحتها اللامحدودة.

> أولاً، بدأت أجمع لوحاتي عن طريق صنع الأجزاء ثم ملاءمتها مع بعضها البعض، سامحة لهذه العملية بتحديد الحدود الخارجية. وهكذا، غالباً ما تظهر الحدود الخارجية بصورة غير منتظمة من تشكيل الأجزاء الداخلة بدلاً من الظهور قبل هذه الأجزاء وتحديد صفاتها التشكيلية. ويتناسب ذلك مع ما تعلمته عندما كنت أقطّع أوراق الخريف عام ١٩٧٥. (سامية حلبي، كتالوج المعرض، أيام غاليري ٢٠٠٨).

في لوحة "أفريقيا الحمراء" (٢٠٠١)، وضعت الفنانة طبقات عدّة من التركيبات ووضعت قطعاً معينة في الخلفية في حين وضعت البعض الآخر في نقطة التنسيق المركزية والأجزاء الصغرى في المقدمة. مستخدمةً المكونات التي تتمتع بألوان حمراء وسوداء وزرقاء وزهرية مماثلة، خلقت العمق من دون الحاجة إلى مساعدة مسطح الصورة. كما قطعت جانب كل قطعة مستخدمة الزوايا والمنحنيات المختلفة ليبدو وكأن هذه الأشكال في طور التكوين أو في وسط ضربات الفرشاة الخارجة عن المحور المركزي. وبالنسبة إلى حلبي، إن هذه الأعمال "متى استحالت إلى أشياء، فإنها تزيل الوهم الذي يعدّ أساسياً بالنسبة إلى اللوحة... وبالتالي فإن هذه السمة المهمة والخاصة بالرسم التي تساهم في خلق الوهم في الفراغ أصبحت مفقودة". (مراسلات مع الفنانة، ٢٠١٠).

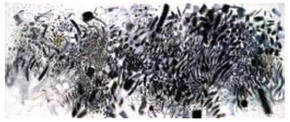
على الرغم من عدم رضاها الكلي بسلسلة الحرية من إطار اللوحة، عرفت بفضلها الفنانة شيئاً من الحرية الذي ساعدها في الانطلاق في مسار مفاجئ. وبدأت تطوّر سلسلة من المنحوتات المعلقة باستخدام معجون الورق. وكانت مستوحاة جزئياً من ورش العمل التي أدارتها في جامعة بيرزيت في العام ١٩٩٥ والتي علّمت خلالها الطلاب على استخدام هذه المادة. وتضمّن ابتكار هذه الأعمال "الثلاثية الأبعاد" فكرة مماثلة لسلسلة الحرية من إطار اللوحة ولكنها استخدمت الأجزاء التي احتلت المسطحات المساحية المختلفة والتي تحرّرت من حدود الجدار الثنائية الأبعاد. وكانت النتيجة نموذجاً يبدو وكأنه يطفو في الجو، فكأن علامات الفرشاة "حلقت علامات الفرشاة... واتصلت ببعضها البعض في عالم ثلاثي الأبعاد". (مراسلات مع الفنانة، ٢٠١٠).

العودة إلى المستطيل: من ٢٠٠٧ – فصاعداً

عام ٢٠٠٧ وأثناء زيارتها لدمشق مع أحد هواة الجمع اللبنانيين، حضرت حلبي إلى أيام غاليري لعرض كتاب عن أعمالها كانت قد نشرته في العام السابق. وبما أن تركيز الساحة الفنية التجارية كان مصبوباً في معظمه على الفن السوري في ذلك الوقت، لم تتوقع الفنانة أن ينتج أي شيء من هذا التعارف الأولي. ولكن سرعان ما طُلب منها الانضمام إلى مجموعة فناني الغاليري الذين يرسمون في أغلب الأحيان اللوحات الكبيرة. وفي تلك السنة، وقبل لقائها خالد سماوي، مؤسّس أيام غاليري، كانت قد رسمت سلسلة من اللوحات المائية على الورق بينما كانت تمضي وقتها متنقلة بين لبنان وسوريا والأردن والضفة الغربية. ودفعتها هذه الأعمال، إلى جانب انضمامها اللاحق إلى أيام غاليري، إلى العودة إلى مسطحات الصور الرباعية من دون أي تحفظ. فعلت ذلك وفي بالها أسئلة وأفكار جديدة.

وقد أشعلت علاقة حلبي بـ"أيام" غاليري موجة من الإبداع في نفس الفنانة. على الرغم من أنها أنتجت الأعمال الكثيرة طوال سيرتها الفنية، إلا أن حصولها على منفذ كانت قادرة

وجدت نفسي أنمو داخل شجرة زيتون معمّرة ٢٠٠٧



بستان زيتون في مَرْسَمِي ٢٠٠٠

أفريقيا الحمراء ٢٠٠١

المكان ومباشرة عمل ما. لقد شهدت الثورة عن بعد (الثورة الفلسطينية). ولكنك إذا كنت محاطاً بالعمال الذين هم قلب الثورة، ستلتقط أيضاً الطاقة الناجمة عن الحركة. (مقابلة مع الفنانة ٢٠٠٩).

ظلت الفنانة تستلهم من التجدّد الذي ينجم عن الأحداث المماثلة، وانعكس هذا الزخم في أعمالها. ويعدّ العمل الجداري الحجم بعنوان "مراكز الجذب" (١٩٨٩)، خير مثال على ذلك. فأثناء مشاهدة احتجاج على جسر بالقرب من محطة غراند سنترال في مانهاتن، أدهشتها المجموعة الكبيرة من المتظاهرين. كان الحشد يتحرّك كجسد واحد وبدا ككتلة من مختلف الأشكال والألوان والطاقة. استمدت حلبي الوحي من هذا المنظر ورسمت لوحة عن "مجموعات من الناس الذين تنشأ منهم الأفكار المبدعة وتتوسع". (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

الرسم الحركي: ١٩٨٣-١٩٩٥

أثناء تطويرها لسلسلة الأشكال المتنامية، أصبحت حلبي مهتمة باحتمال استخدام الحاسوب كوسيلة للرسم. وفي العام ١٩٨٦ اشترت حاسوباً من طراز أميغا، وبدأت تتعلّم برمجة الحاسوب بمفردها، وذلك لتكتشف بشكل مستقل طبيعة هذه التكنولوجيا الجديدة. بصفتها فنانة، لطالما شعرت بأنها تنوي "توسيع لغة الصور"، الذي يتبع "مبدأ الطليعية والتجريد الحديث في القرن العشرين". وتعدّ التجربة بالوسائط المتاحة أساسية في هذه المرحلة. ولم يتم تطوير الاكتشافات الحاصلة في الحركات الروسية التي أعجبت بها على سبيل المثال، وسط الثورة السياسية وحسب ولكن خلال الاكتشافات العلمية أيضاً، وبالتحديد في فترة الاكتشاف المباشرة التي سبقت نظريات النسبية الخاصة (١٩٠٥) والنسبية العامة (١٩٠٧-١٩١٥) التي توصل إليها العالم أينشتاين والتي تعرف مجتمعة باسم "نظرية النسبية". وتقول حلبي إن التكنولوجيا حوّلت "إحساسنا بالمكان" و"أسلوبنا في النظر".

نبدأ بتعلم الأسس التقنية لكي نتمكن من اكتشاف ماهية الأشكال الممكنة استناداً إلى هذه التقنيات وما المحتوى الجديد الذي قد تحمله هذه الأشكال. وإذا نجحنا، فإن اكتشافاتنا ستنتشر في كافة الاستخدامات التصويرية وتصبح مفيدة لاحتياجات الإنتاج العملية. ولذلك، فإن الاستخدام الفني للشكل المناسب للتقنية الجديدة سيكون خياراً تقدمياً. وتتبع التقنيات والوسائط المختلفة من تطورنا التاريخي، والاجتماعي والاقتصادي (حلبي، التكنولوجيا والتجريد والرسم الحركي، ١٩٩٣).

مستخدمة برمجة الحاسوب، قدمت الفنانة لوحات حركية سمحت لها برسم "الصوت الصادر عن الأشياء بالإضافة إلى كيفية تحرّكها". من أجل خلق عمل حركي، تستند حلبي إلى حدسها وتستخدم بعض العناصر من البرنامج فيما تختبر مظهرها على الشاشة، كما لو كانت تبدأ ببعض ضربات الفرشاة على القماش. ثم تواصل عملية برمجة الأصوات لعنصر صوتي محدد، كما لو أن مجموعة من الموسيقيين ترافقها في أداء حي. وسمح ذلك للأشكال بالنمو في حين تظهر الحركة خلال سير العملية. وغالباً ما تقدّم أعمالها الحركية أمام جمهور وهي تظهر تطور الأشكال في حين "تتقلب وتمتد وتتقلّص وتختفي وتظهر من جديد وتتلاشى وتحدث الأصوات"، وتنتج بالتالي لوحة تم التقاطها في وقت حقيقي وتعيد خلق أحاسيس معينة أو "مراكز الجذب".

يتجلى هذا في لوحة "نساء نحاسيات"، وهي مهداة للنساء السوداوات واللاتينيات اللواتي "يتحدثن بشكل حاسم ضد القمع". وتمّ تنفيذ اللوحة الحركية مع عازفة الإيقاع وهي مستوحاة من "شوارع الشعب في نيويورك وشارع الكنال مع إيقاعاته والشارع الـ١٤ الذي يعجّ بالمتسوقين من الطبقة العاملة ومسارات المظاهرات السياسية وقد اجتمعت كلها لخلق حركة هذه اللوحة". (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

الرسم التجريدي ١٩٩١-٢٠٠٠

في أوائل التسعينيات، ابتعدت حلبي تدريجياً عن استخدام الأشكال الهندسية الواضحة مثل المربعات والمثلثات أو "الأشكال المتنامية". وشعرت بأنها فقدت وجهتها، فبدأت تبتعد عن الأشكال وتتخلى عن الجاذبية والتظليل والمنظور .ولم تكن هذه المهمة سهلة. وأمضت الجزء الأول من العقد في وسط عدد من التجارب وشعرت بأن عدداً منها فشل لسببين: أولهما تطبيق علامات الفرشاة التي استخدمتها لرسم الأشكال، وثانيهما ابتكار مناطق الضوء والظلام التي أعطت اللوحات مظهراً "انطباعياً مبسطاً".

نساء نحاسية ٢، ١٩٨٩

مراكز الطاقة ١٩٨٩

وضعت تركيزها على تغيير المستطيل جانباً، وعقدت العزم على خلق لوحات بواسطة ضربات فرشاة صغيرة. وبحلول أواخر التسعينيات، كانت غارقة في "الرسم التجريدي" حيث يظهر تأثير طفيف للرسامين "سورات" و"مونيه"، ولكن تمّ أيضاً تطبيق مبادئ التجريد الحديث. وهكذا أصبحت لوحاتها وليدة التطبيق العفوي لضربات الفرشاة واللون.

إذا كانت الأمور معقدة أو متقطعة الإيقاع، نميل إلى الاعتقاد بأنها غير منظمة. ونصاب بالإحباط إن لم نجد الأدوات الفكرية واللغة البصرية التي يمكننا من خلالها فهم ما ننظر إليه. مع ذلك، إذا تمتعت الأشياء بشكل هندسي بسيط، نتمكن من فهمها بسهولة ونعتبرها بالتالي منظمة. وثمة تناظر في الأمور التي تبدو أحياناً غير منظمة. في هذه اللوحات، أسعى لتحقيق حركة الأشياء وذهابها وإيابها وشراكتها المؤقتة وافتراقها وشهيقها وزفيرها وتنظيمها المعقد. (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

بقيت حلبي تستلهم من المشاهد والأصوات في نيويورك، وتحديداً من المقاطعة التجارية في الحي الصيني بالقرب من منزلها. وبدأت هذه المرحلة مع سلسلة "رقصة شارع كنال" التي استندت إلى المونتاج التصويري للصور التي التقطتها في الشارع الرئيسي في الحي الصيني. ويختلط مشهد التجار والباعة وسلعهم المعروضة بمشهد المتسوقين والسياح بشكل رائع. وأفرح هذا الشارع المزدحم الفنانة بمجموعة ألوانه المتغيرة وتدفق الضجة المستمر وشق طريقه إلى لوحاتها. وتتميز سلسلة رقصة شارع "كنال" بلوحات تسيطر عليها طبقات من ضربات الفرشاة المرحة والألوان الفوارة.

بالنسبة إلى الفنانة، تفسّر الأعمال التي نتجت من هذه التجارب "إيقاع الأشياء الناعمة في الطبيعة". تتألف هذه التنظيمات من عدد كبير من العناصر الصغيرة مثل حشود من الناس وأوراق الشجر والحركة الموجية في الماء أو النباتات والقطعان والأسراب وأشياء أخرى من هذا القبيل" (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦). ونجد هذه العناصر المجتمعة في أنماط ضربات الفرشاة التي تلاحظها العين ثم ينظمها العقل كأشكال معروفة. وهذا ما يعجب حلبي في "الهندسة المعقدة" لهذه العلامات التي تدفعنا إلى ربطها بالعناصر التي يمكن العثور عليها في محيطنا.

أشجار الزيتون والجبال الصخرية وكفر قاسم وفن التحرير الفلسطيني

عام ١٩٩٥، وبعد مرور عام واحد فقط على تزايد زياراتها إلى العالم العربي، طُلب منها التدريس في جامعة بيرزيت في الضفة الغربية. دعت فيرا تماري، التي كانت عضواً في هيئة التدريس في قسم الفنون في الجامعة وعضواً بارزاً في المشهد الفني الفلسطيني، حلبي لإدارة سلسلة ورش عمل للطلاب. تركت التجربة انطباعاً هاماً في نفسها، إذ كانت تشعر بأنها محرومة من وطنها ومن الإبداع فيه لسنوات عدة. وقررت إحضار مواد الرسم الخاصة بها من الولايات المتحدة في المرة التالية وبدأت ترسم خلال الزيارات العديدة التي قامت بها إلى هناك. ودفعت المشاهد الطبيعية الفلسطينية الآسرة وبساتين الزيتون العريقة، الفنانة إلى الرسم بأسلوب تمثيلي بقصد توثيق الانتهاكات ضد الأشجار التي يعتبرها الفلسطينيون إشارة إلى طول العمر ومصدر رزق. واعتبرتها حلبي أيضاً بمثابة شاهد على المعاناة والخراب الحاصلين في ظل الاحتلال (بما أن الآلاف من أشجار الزيتون قُتلت أو اقتلعت على يد القوات الإسرائيلية).

مستخدمة الأساليب المخادعة، رسمت ولونت وهي تجلس في وسط بساتين الزيتون أو في باحات الكنائس أو في حدائق المنازل. وكان ينضم إليها أحياناً أصدقاؤها وزملاؤها الفنانون مثل الرسام الفلسطيني زاهد الحرش – أو كانت تعمل لوحدها محاورة الأشجار الرواقية.

تعدّ أشجار الزيتون في فلسطين مرآة للشعب الفلسطيني. إنها مزروعة في كل مكان وفي كل مساحة صغيرة في فلسطين. تشاركنا حياتنا عن كثب... وشعرت بأن أشجار الزيتون تشاركنا الشخصية ذاتها. تارة، حسبتها تشبه الأطفال أو الشباب. وتارة أخرى، كانت تشبه التوائم أو الأصدقاء المتعانقين. وقد رسمتُ الأشجار القديمة، الكثيرة العقد والمنحنية، المتشكلة عبر الزمن والطقس على غرار الفلسطينيين القدماء والأقوياء. (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

تحمل لوحة واحدة محددة بعنوان "الجسمانية لصوفيا" (١٩٩٩) معنى كبيراً بالنسبة إلى الفنانة. وبعد نجاحها بالوصول إلى أشجار عمرها قرون تظلل موقع الحج الشهير – وقد قيل إن

رقصة شارع "كَنَال"، المطلة الزهرية ١٩٩٣

رقصة شارع "كَنَال" ١٩٩٥

"تريبيكا" ١٩٨٢

شيئاً مغرياً جداً في إمكانيات هذا الجانب الجديد من أسلوب الرسم الذي تعتمده، والذي جاء بعنصر إضافي من الطاقة والحركة إلى اللوحة. وفسّرت الفنانة قائلة، "في نهاية المطاف، بدأ الملمس يسحرني. وبدأت أعتقد أن حواف الأشياء يجب أن تشير إلى مكوّناتها. لذلك، بدأت أسمح لعلامات الملمس بالتبعثر على اللوحة بأكملها وبغض النظر عن الحافة". (سامية حلبي، كتالوج المعرض، أيام غاليري ٢٠٠٨). وتبيّن أن هذا الأمر شكّل اكتشافاً هاماً بالنسبة إلى الفنانة، وقد غير فنّها إلى الأبد.

كما تطورت السلسلة مع تطبيق كبير للون اختلف عمّا كان عليه في السابق. واختفى التظليل التدريجي من لوحاتها حيث كانت الخطوط الحادة أساسية وظهر التباين اللوني كما لو كان موجات ضوء مرئية. وما زالت الأشكال الهندسية الكبيرة ظاهرة ولكن سرعان ما طغت عليها انفجارات اللون والملمس.

أوراق الخريف ومربعات المدينة: ١٩٨٢-١٩٨٣

ما بعد مصنع الألواح ١٩٨٢

مثل سلسلة قبة الصخرة، التجارب التي شكّلت جزءاً من أوراق الخريف ومربعات المدينة تمّت خلال فترة قصيرة، ولكنها كانت مبنية على تحقيقات قامت بها الفنانة منذ عقد تقريباً. عام ١٩٧٥، عاشت حلبي في مدينة نيو هافن في ولاية كونيكتيكت حيث علّمت في كلية ييل للفنون. كانت هذه المدينة معروفة بفصولها الدراماتيكية التي تنعكس في كثير من الأحيان في المشاهد الطبيعية، فسحرتها الأوراق البرتقالية والصفراء والحمراء التي تظهر على أشجار إقليم نيو إنغلاند مع بداية الخريف. انطلقت في اختبار آخر ولاحظت أن الجسور تعبر الأنهار بزاوية مستقيمة في حين تكمل مسارها بشكل عمودي مثل الطرق.

الزهري يسّير الأخضر ١٩٨٣

تسيطر الزاوية المستقيمة، وبسبب بساطتها وبساطة شكلها، على الممرات المتفرعة الثانوية والفرعية، مشكلةً بالتالي شبكة. وبما أن الشبكات مستطيلة في حين أن الأنهار مائلة، فإن الشبكات المختلفة التوجه، سواء في المدن أو في الأراضي الزراعية، تخلق مستطيلات متقطعة وخماسيات متفاوتة حيث تجتمع. وأثناء التحليق فوق المدينة أو دراسة الخرائط، يرى المرء آثار الأرض المعقدة في هندسة الإنسان البسيطة. (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

كانت تجمع الأوراق المتساقطة وتقطّعها إلى مستطيلات كما لو كانت تخلق التركيبات الصغيرة. وبما أن نتائج هذه "اللوحات الصغيرة" لم تعكس تعقيد الورقة الأصلية أو جمالها، اعتبرت أن لوحاتها يجب أن "تقلّد نموها واضمحلالها عوضاً عن مظهرها". في الأساس، سعت لالتقاط دورة حياتها الطبيعية من خلال التجريد. وتمت هذه الملاحظات بينما كانت الفنانة في خضم سلسلة الطيران القُطري، ومع ذلك أدرجت ما توصلت إليه في تحقيقاتها وعملت على تطبيقه عام ١٩٨٢ عندما باشرت بمجموعتها الجديدة المعنونة أوراق الخريف ومربعات المدينة. وتابعت في هذه السلسلة الاستخدام الحر للملمس الذي اعتمدته في لوحات "قبة الصخرة"، ولكن بشكل مختلف قليلاً. وللمرة الأولى، تخلت حلبي عن الفرشاة واستخدمت السكين لوضع الطلاء، ما يسمح لحركتها بالتحكم بسماكة الطلاء وطبيعة الحواف. إلا أن هذه الأعمال تميّزت عن اللوحات السابقة لأنها كانت مبنية على عملية النمو التي راقبتها في الطبيعة والتي تتحدث عن "الحركة في الواقع".

تظهر لوحة "تريبيكا" (١٩٨٢) اهتمام حلبي المتزايد بتطور الأشكال وسط الحالة العضوية. ومن خلال استخدام الأشكال الهندسية لتمثيل مشاهد من حيّها في مانهاتن، يبدو وكأن الفنانة كانت تشير إلى الإحساس بالضوء والحركة المرتبط بالشخصيات التي صادفتها بالقرب من منزلها. وتظهر هذه المستطيلات والخماسيات غير المتكافئة وكأنها تتوسّع ليحدد بعضها البعض، مانحة شعوراً بالحركة المتفرقة في حين تؤدي القوى المتعددة دورها في هذه اللوحة. ولا تنظر حلبي إلى عملية مراقبة التشكلات في الطبيعة المعقدة تلك كفرصة للتقليد بل لخلق نظام مشابه لها. ولهذا النظام عدة عناصر أساسية.

الأشكال المتنامية ومراكز الطاقة ١٩٨٤-١٩٩٢

بينما طوّرت فهمها لكيفية محاكاة عمليات الطبيعة، انبثقت مجموعة جديدة من الأعمال التي نمت فيها الأشكال خلال عملية الرسم بدلاً من التقليد المباشر.

يمكن للخط أن يكون مساراً للعناصر المتحركة –مسار الحركة– مثله مثل الشريان أو العصب أو الطريق أو النهر. ويمكن للشكل أن يكون حقلاً. حافة تحيط بالشكل الذي يمثل منطقة تحتوي على المادة. وتؤثر المادة وتغيراتها في الحافة. قد تتوسّع أو تتقلّص، وقد تنتفخ أو تتجعّد (حلبي، الأشكال المتنامية H.T.T.B.F.T. نيويورك برس، ١٩٩٦).

تكون هذه التصنيفات أساسية من أجل السماح للوحة بالتطور الحدسي ومنح الفنانة شعوراً أكبر بالحرية. وفي هذه المرحلة قررت حلبي أيضاً أن التظليل غير موجود في التجريد المحض. إدراج التظليل يعني توجيه الإضاءة، في حين أن التركيز على علامات الفرشاة والحواف يصبح "حياً وديناميكياً، ومن شأنه أن يقطع ويتقاطع ويعيد التشكيل ويقدم مجموعات جديدة من الأشكال". وهذا ما يسمح للأشكال بالنمو من دون أي تدخل، ما يشجع على التنوع والتطوير على غرار ما يحصل في الطبيعة، وذلك يشبه مفاهيم التجريد الخاصة بماليفيتش. ويتوافق ذلك أيضاً مع وجهات نظر فلاديمير تاتلين، مؤسس البنائية، الذي "استند إلى مبدأ الحياة والأشكال العضوية"، وقال، "من خلال مراقبة هذه الأشكال، توصلت إلى استنتاج مفاده أن أكثر الأشكال جمالية هي الأكثر اقتصاداً". (غراي، التجربة الروسية في الفن، ثايمز وهدسون المحدودة، لندن، ١٩٨٦).

وكان تاتلين، الذي أطلق الحركة عام ١٩١٩، بحاراً في البحر الأبيض المتوسط في زهرة شبابه وقضى بعض الوقت في مصر وسوريا وبلاد الشام، في حين عاد بين الحين والآخر إلى روسيا لدراسة الفن في بدايات القرن العشرين. ويعدّ اكتشافه للمعالم المعمارية الإسلامية ذاتها التي تعرفت إليها حلبي خلال نشأتها كفنانة، رابطاً تاريخياً ساحراً عزز الصلة بين جذور التجريد في الفن الغربي والفن الإسلامي والعربي. في الواقع، يستخدم عمل تاتلين المبدع "النصب التذكاري لذكرى المؤتمر الاشتراكي العالمي الثالث" (١٩١٩-١٩٢٠)، الذي أصبح رمزاً للحركة الثورية، الأشكال الحلزونية نفسها التي يمكن العثورعليها في مئذنة مسجد ابن طولون في القاهرة التي بُنِيَت في القرن التاسع في ظل الخلافة العباسية.

بدأت علامات الفرشاة و"المبادئ العامة التي تحكم واقع الحركة" تصبح مركزية في مقاربتها. وفي العام ١٩٨٥، بدأت الفنانة تعتبر الإطار المستطيل التقليدي غير ملائم للتجريد، إذ "تتم الإشارة إلى الزمن في الرسم التجريدي الذي يبدو مسطحاً وثابتاً ويجعل من الوهم حقيقة متعددة الأبعاد." ويتحرك الشكل والخط بسرعة في كل الاتجاهات، متجاوزين حدود اللوحة. وأدى ذلك إلى رسم لوحات كبيرة كأعمال تركيبية على الجدران، بالإضافة إلى عدة كتب فنية للفنانة سارت على نهج خرق قواعد الكتب الفنية. بدأت برسم سلسلة من اللوحات التي عُلقت مباشرة على جدران محترفها، ووضعتها على مستطيلات متفرقة من القماش المكبّس الذي كان معلقاً في زوايا مختلفة. وفيما تعددت طبقات المسطحات واستُخدِم التجريد الخارج من الشكل المستطيل، تم خلق شعور بحركة غير مقيدة، كما لو كانت خطوط حلبي وأشكالها الهندسية تعج بالطاقة ولا يمكن احتواؤها.

في لوحات ماليفيتش التفوقية، تتفاعل الأشكال والخطوط بحرية وتخلو من قيود الخلفية المحصورة التي تجمدها في لحظة محددة من الزمن، وبالتالي تبدو وكأنها تتحرك داخل مسطح الصورة. وترى حلبي هذه المساحة الخلفية بأنها "للمرة الأولى في التاريخ... تمتلك قياساً نسبياً، وبعداً رابعاً." وتم ابتكار هذا البعد الرابع في "إلى نِنْهاو من فلسطين"، إذ لم تبقَ ضربة فرشاة واحدة أو خط واحد ساكناً.

حديقة ١٩٨٢

يوضّح تكوين لوحة "إلى نِنْهاو من فلسطين" (١٩٨٥) التوسعي هذا النهج الجديد. ويعدّ هذا العمل أكثر أعمالها تحرراً حتى الآن، ففيه تحدّت مفاهيم الرسم التقليدية بصفتها موجودة (ومحصورة) في مسطح الصورة الواحد. نتيجة ذلك، تلحق عين المشاهد بحركة الأشكال المتفرقة، أي الحركة المستمرة التي لا بداية أو نهاية لها، وهذا هو الجانب الذي يشير إلى المكان والزمان. وقد صنعت هذا العمل التركيبي لإدراجه في معرض الكلية عندما كانت تدرس في هونولولو للمرة الثانية. وبدأت حلبي برسم هذا العمل قبل افتتاح المعرض واستمرت فيه حتى انتهائه، وذلك للسماح للمشاهدين برؤية مراحل تقدّم هذا العمل المختلفة.

إلى "نِنْهاو" من فلسطين ١٩٨٥

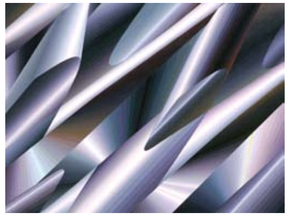
وقامت بإهداء لوحة "إلى نِنْهاو من فلسطين" إلى حركة "تحرير سكان هاواي الأصليين". وكما تشرح الفنانة، "يستند الرسم التجريدي إلى القدرة على فهم المبادئ العامة في الطبيعة والواقع. وتتيح لي هذه المبادئ نفسها رؤية التشابه بين قمع الفلسطينيين وسكان هاواي". (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

وتعكس هذه الملاحظة الصلة بين الحركة والطاقة التي نجدها في أعمالها منذ أوائل الثمانينيات وحتى وقتنا الحاضر، بالإضافة إلى الحوادث المماثلة التي لا تقع وحسب في عالم الطبيعة بل نجدها أيضاً في تصرفات البشر، وبالتحديد في الثورة أو تطور الأفكار. وتمكّنت من تحديد ذلك في الحركة الطليعية الروسية وأدرجتها منذ ذلك الحين في عملها.

مراكز الجذب ١٩٨٩

أذكر أنني رأيت معرضاً للفنانة ليوبوف بوبوفا، وبالكاد تمكّنت من احتواء حماستي. أردت الخروج سريعاً من

أزرق و برتقالي ١٩٧٢



"بوسطن أكواريوم" ١٩٧٣

البحر الأبيض المتوسط ١٩٧٤

في قطع أنابيب التدفئة وتركيبها. وكانت الحاجة إلى جمع الأشكال عنصراً رئيسياً في هذه الأعمال الجديدة، إذ تم وضع كل مجسم حلزوني وشكل دائري بعناية فائقة على الرسم البياني.

ويتجلى هذا في عمل من أوائل أعمال السلسلة بعنوان "حلزون أزرق وبرتقالي" (١٩٧٢)، حيث يستحيل التمييز بين الجهة الأمامية والجهة الخلفية للوحة. ومن خلال تنظيم هذه الأشكال أولاً على ورقة الرسم البياني، خلقت حلبي التجريد من دون أن تعنى بمسطح اللوحة الشكلي. وزالت الحاجة إلى وضع لوحتها على سطح ثنائي الأبعاد، ما يتطلب اتباع نهج وهمي يقضي باستخدام الخلفية كوسيلة لتحديد المساحات الإيجابية والسلبية. ويشير ترتيب الحلزون والخطوط المنحنية الذي يظهر في لوحة "حلزون أزرق وبرتقالي" إلى أن الفنانة ظللت كل شكل بحيث لا ينحسر أيّ واحد منها، خالقة شعور "التواصل بين الحجم والسطحية" الذي حددته في الفن والعمارة الإسلامية في منتصف الستينيات. وفعلت ذلك بواسطة شرائط الألوان الضيّقة التي تتلاشى في بعضها البعض. وتعطي التأثيرات أيضاً مظهراً معدنياً للأشكال، إذ يبدو أن الضوء يشعّ من بعض درجات الألوان.

متأملة في هذه الأعمال، توضح حلبي التالي :

> إلى حد ما، كان ذلك بمثابة استمرار للهندسة على ورقة الرسم البياني. وبينما ظللت بعض المناطق، أصبح الفراغ معقداً وغير قابل للقياس. وظَلّلت وفقاً لفكرة رسمية مبنية على أساس التجريد العربي في القرون الوسطى حيث تم علاج كل من الشكل والخلفية بطرق سحبتها إلى سطح واحد، أي إلى الأمام. وهكذا تنافسوا على المساحة في الواجهة الأمامية. وبما أن الأجزاء كانت مظللة بهدف تقليد ظهور المعادن اللامعة المتقلّب على السطح، خلق التوتر الفراغي الناجم نسبية بين الأجزاء على الرغم من التظليل. (مراسلات مع الفنانة، ٢٠١٠).

في حين أحرزت تقدّماً في هذه السلسلة، باتت مهتمة بخصائص المعادن التي تعدّ المواد الوحيدة ذات اللمعان الملون. يتطابق ذلك مع استخدام الألوان والتظليل الذي اعتمدته سابقاً في لوحات مثل "حلزون أزرق وبرتقالي" ومن خلال دراسة هذا التأثير، تمكنت من إضافة المزيد من العمق إلى لوحاتها. كما سمح ذلك ببروز أكثر حدة للألوان في النطاقات الضيقة التي طفت على أسطح الحلزون والخطوط المنحنية. وهكذا أصبح التظليل ثانوياً في حين أخذت الأشكال إحساساً متزايداً بالحجم، وبدأت الخطوط تتقاطع وتحدد الفراغ. يشير عمل بعنوان "بوسطن أكواريوم"، أنجز عام ١٩٧٣ وطفت عليه درجات مختلفة من الأزرق والأرجواني والأبيض والبني، إلى ذلك التأثير.

بعد مراقبة حركة الأسماك عن كثب في أحد الأيام، وجدت حلبي أنها تشبه الأشكال الحلزونية التي كانت تدرجها في أعمالها. وعبر الجمع بين أنماط وألوان حركتهم و"الانطباع المعدني" الذي كانت ترسمه، تمكّنت من تحديد موقع قوة الحلزون "الدورية" في صورة السمكة التي تسبح. وكانت النتيجة لوحة تعكس الطبيعة الديناميكية للحياة البحرية من خلال حركة التجريد الضمنية. واعتبرت الفنانة هذا العمل بمثابة أول عمل رئيسي لها، وربما يعدّ أفضل مثال على التجارب البصرية التي نجمت عن هذه السلسلة. وكما توضح حلبي، "يبدو أن كل جزء ينطلق نحو فضاء المشاهد من خلال التظليل وانعكاسه المعدني. لم يكن الضوء متموضعاً ولا صادراً عن جهة واحدة". (ليوناردو، المجلد ٢٠، العدد ٣، ١٩٨٧).

أدت لوحة "بوسطن أكواريوم" إلى أعمال انتقالية بدأت تُوسّع أسطح الحلزون في نسب متزايدة. وكانت النتيجة الفضاء على المحور الذي كان المسطح يلتوي حوله بهدف خلق المجسم الحلزوني. وتبقّى بعد ذلك استخدام الخطوط والتظليل لإضفاء الحركة والأشكال المدورة. وتقدّم لوحة "البحر الأبيض المتوسط"، المستوحاة من حلم رأته الفنانة مراراً حول طفولتها في يافا، تلميحات عن سلسلة الطيران القطري اللاحقة. في هذا الحلم، كانت حلبي تقف عند حافة الشاطئ ليلاً، وكانت تنظر إلى الأمام بينما تأتي باتجاهها موجة هائلة معلّقة في الهواء ولكنها مليئة بالحركة. في الواقع إن الموجة امرأة عجوز تنقل أموراً هامة إلى حلبي الصغيرة.

إن العلاقة بين حلم الفنانة و"البحر الأبيض المتوسط" واضحة، إذ تتسم اللوحة بحواف الأشكال المنحنية التي تبدو وكأنها تتكسر أو تتحطم على بعضها البعض. مشابهة لحركة الأمواج الطبيعية، تشير اللوحة إلى السلطة اللامحدودة وحصول انتقال الطاقة.

الطيران القُطري (١٩٧٤-١٩٧٩)

انطلاقاً من سلسلة الخطوط المتوازية التي يتألف منها التظليل في آخر لوحاتها الحلزونية، بدأت تفكر في استخدام الخطوط القطرية، في حين يشير الاتجاه المائل للمحور الأفقي إلى عملية الطيران. كما ذكّر هذا المفهوم حلبي بتجاربها السابقة في يافا وبيروت على طول البحر الأبيض المتوسط حيث أحسّت بشعور غامر من التحرر عندما وقفت عند حافة الشاطئ. هناك، حيث التقت السماء بالبحر ليشكلا فضاء فسيحاً ولامتناهياً، فهمت أن هذا الفضاء بقي خالياً من التملّك والقيود، فأتاح "للقلب والعقل بالسفر بحرية وسرور". وعندما انتقلت إلى الجزء الغربي من الإقليم الأوسط في الولايات المتحدة في سن المراهقة، شعرت بأنها محاصرة بالأراضي. وربما بسبب هذه الذكريات بدأت حلبي تتساءل، "هل نملك المعرفة الكافية لفهم ما تخبرنا به أعيننا عندما ننظر إلى الحدود أي إلى الخط غير المرئي بين سطح منحن والمسافة وراءه؟" (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

في "المحيط" (١٩٧٤)، نجد الفنانة ساعية للإجابة عن هذه الأسئلة بواسطة مساحات واسعة من الألوان وآثار طفيفة من الأسطوانات التي شكّلت حافة خط الأفق. وسعت إلى خلق وهم المسطحات البعيدة من خلال تغييرات تدريجية في اللون واستخدام الخطوط الرقيقة المتتالية. كما استخدمت حلبي هذا التكوين لدراسة ما إذا كان التظليل "المبني على الإنارة الموجهة" سيكشف شيئاً عن خصائص الأسطوانات الثلاثية الأبعاد في حال تُركت النهايات الإهليجية لهذه الأشكال خارج اللوحة. وإذا كانت قد سعت في سلسلة الطبيعة الصامتة الهندسية لخلق العمق من دون استخدام المسطحات العمودية، اكتشفت في اللوحات القطرية إمكانية الحصول على المساحة التجريدية عن طريق القضاء على قرائن العمق الأكثر وضوحاً لدى النظر إليها.

لا تهتم حلبي بالنقاط المتلاشية التي تشكّل الخط الأفقي التقليدي وتخلق إحساساً بالبعد في التمثيل الواقعي أو المشاهد الطبيعية والتي تنتهي عادة في خلفية اللوحة. في غياب خلفية واضحة في لوحاتها ولا حجم متقلص لخلق نقاط متلاشية، يبرز إحساس بمساحة لامتناهية تشبه كثيراً الاتساع الذي يتراءى وراء حافة البحر.

على هذا النحو، واصلت الفنانة التحقيق في المنظور وكيف يمكن استخدام التجريد لرسم الفراغ في مسطح الصورة وتقليد الظواهر الموجودة في الطبيعة في الوقت ذاته. في "سرخس" (١٩٧٦) استخدمت القياسات الفعلية لورقة سرخس كبيرة للكشف عن هذه العملية، حيث أخذت "المسافات المتضائلة تدريجياً في اللوحة والتفاوت الطبيعي للتدرج" مباشرة من المسافات التي تظهر بين كل جانب من جذعها. وتأكيداً على تجاربها في "المحيط"، وفي حين تقلصت هذه المسافات بينما كانت تقترب من طرف الورقة، لم تشكّل دليلاً على العمق.

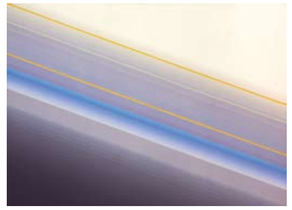
قبة الصخرة، ١٩٨٠-١٩٨٢

كما هو الحال مع العدد السابق من أعمالها، استكملت حلبي سلسلة الطيران القُطري عام ١٩٧٩ وشعرت وكأنها تمثل نهاية اتجاه معين. ولكن في هذه المرة، بدلاً من تناول التجارب الجديدة، توقفت عن الرسم تماماً. وعادت في نهاية المطاف وباشرت الإنتاج المتواصل إلا أنها دمرت أيضاً كل شيء صنعته. ثم في العام ١٩٨٠، عندما بدأت الفنانة تكسب الثقة بأنها ماضية في المسار الصحيح، عادت لزيارة الاكتشافات التي حققتها عند رؤية قبة الصخرة في القدس للمرة الأولى عام ١٩٦٦.

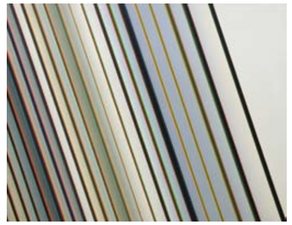
> متأثرة بالتجريد الهندسي الذي رأيته في قبة الصخرة في القدس، سمحت لمستطيل اللوحة بخلق الأشكال وملأتها بعد ذلك بأسطوانات مظللة من اللوحات القطرية أو بواسطة مقلّدة الفن العربي. (سامية حلبي، كتالوج المعرض، أيام غاليري، عام ٢٠٠٨).

بدأت حلبي من حيث انتهت سلسلة الطيران القطري، فاعتمدت محوراً أسطوانياً مركزياً شغل القماش من الزاوية اليسرى العليا حتى الزاوية السفلية اليمنى، واضعة إياه على أشكال هندسية أخرى. في "صحراء كشميرية" (١٩٨٠)، تظهر أسطوانة مؤلفة من خطوط متوازية كما لو تمّ أخذها مباشرة من إحدى لوحاتها القطرية. ولكن في مكان التظليل التدريجي، أضافت الفنانة خطاً سميكاً أسود يفصل المساحة عن جزء أفقي آخر ينقسم إلى أجزاء بنّية وزرقاء. وزخرفت هذه الأقسام بمهارة بالألوان والعلامات، وهذا هو العنصر الذي يختلف جذرياً عن أعمالها السابقة التي استخدمت فيها تدفقات اللون وضربات فرشاة غير مرئية تقريباً. وفي الاتجاه المعاكس للأقطار، نجد مربعات كبرى تنتهي وراء مسطح الصورة وتم رسمها بواسطة درجات الملامس المختلفة. واستخدمت في بعض الحالات خطوطاً متفرقة، في حين أحدثت في الحالات الأخرى طبقات الطلاء بواسطة اللون الكامد.

في البداية، اندرج هذا الاستخدام للملامس ضمن حدود الأشكال كما لو كان يتّبع دقة البلاط المطعّم. إلا أن حلبي وجدت

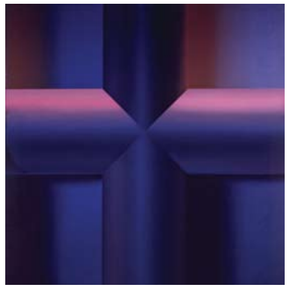


المحيط ١٩٧٤

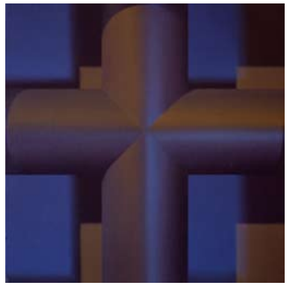


سرخس ١٩٧٥

صحراء كشميرية ١٩٨٠

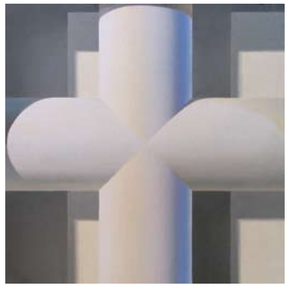


الأسود جميل ١٩٦٩



تقاطع أسود ١٩٦٩

تقاطع أبيض ١٩٦٩



غالباً ما كان تطبيق الأشكال على سطح اللوحة من أولوياتي. كذلك كان من المهم جداً أن أرضي فضولي حول كيف نرى فعلاً من خلال تفحص الحواف بعناية فائقة وليس التظليل وحسب. لقد سحرتني مشكلة حواف اللوحة، حيث يتم تقصير أسطح كبيرة بخط بسيط في اللوحة. أثناء دراستي، اكتشفت أن سيزان عُرف بلقب سيّد الحواف... ثم شعرت بالاستياء الشديد عندما اكتشفت أنه يستخدم خطاً مظلماً حولها. (مراسلات مع الفنانة، ٢٠١٠).

بدأت حلبي بالبحث عن إجابات عن هذه الأسئلة، أولاً عبر بناء الأشكال الهندسية الخاصة بها، نماذج ثلاثية الأبعاد مثلتها لاحقاً في طبيعة صامتة في محترفها. كانت في منتهى السعادة أثناء عملية بناء "الجمع النحتي للطبيعة الصامتة". وبعد تفحصها تحت أضواء مختلفة، تمكنت من رؤية كيف تؤدي الظلال دوراً هاماً في تمييز شكل محدد بصرياً .

في البداية كانت نماذج الطبيعة الصامتة لا تزال عشوائية جداً. وبعد ذلك تداخل سطح اللوحة مع الطبيعة الصامتة، ثم جاء المكعب. لمَ الحاجة إلى رسمه؟ نحن نحاول إضافة أشكال ثلاثية الأبعاد إلى سطح ثنائي الأبعاد، وهذا أصعب بكثير... مَثّلت بعض اللوحات بالنحت الغائر، وبعد ذلك رسمت صوراً للنحت الغائر. كما استخدمت في بادئ الأمر الكرات والمربعات، ثم الأسطوانات، فالحلقات والمكعبات. (مراسلات مع الفنانة ، ٢٠١٠).

كانت "كرة خضراء" (١٩٦٦)، أولى أعمال المجموعة، واستخدمت فيها عدداً محدوداً من الألوان وهي الأبيض والرمادي والأخضر البحري إلى جانب استراتيجية التظليل والتقصير لخلق وهم شكل ثلاثي الأبعاد. واضعة كراتها على قواعد مستطيلة أو مربعة، تمكنت حلبي من استخدام النموذج الرباعي المختصر للإشارة إلى العمق. وهذا ما قام به الرسامون الفلمنكيون بالتحديد. ولكن كيف يمكن تصوير الكرة بدون هذه الزوايا التي ترسّخ اللوحة؟

لقد استغنت عن الزوايا تماماً، وبدأت بعزل الكرة في اللوحة وتشريحها انطلاقاً من نقطة مركزية لتبدو وكأنها مقطّعة. وظهر ذلك في لوحة "نصف كرة خضراء" (١٩٦٧) التي تصور الكرة من عملها السابق مثبتة في فتحة دائرية على سطح بات الآن يلعب دور سطح اللوحة. وباستخدام مصادر الضوء بألوان مختلفة – ضوء مزرق قادم من نافذة قريبة، وأضواء ساطعة صنعت درجات من البرتقالي حتى أن بعض الظلال كانت زرقاء أو بنية – حدث أمران أساسيان. أولاً ظهر لأول مرة شعور بالعمق أمام سطح اللوحة من خلال زيادة عدد الظلال، ما يوفر تبايناً واضحاً بين أجزاء الكرة الفاتحة والغامقة وبالوقت نفسه يبرز حجم الكرة. ثانياً، والأهم أن هذا سمح بظهور الزوايا في الجزء الداخلي من الكرة نفسها. بالنسبة إلى الفنانة، "نشأت رغبة تحليلية ملحة لإثراء هذه الدقة الهندسية. وأصبحت الصور أكثر ثراء بأخذها شكلاً مادياً تلو الآخر". (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

ثم بدأت بدراسة قدرة الأسطوانات واللون الموضعي على التأثير في وهم العمق. وتوضّح لوحة "ثلاث أسطوانات" (١٩٦٨) هذا الأمر مع ثلاث أسطوانات، واحدة بيضاء وأخرى خضراء وثالثة منقسمة عمودياً إلى جزئين متساويين من الأخضر والأبيض. في حين أن الأسطوانة الخضراء التي تم وضعها على خلفية بيضاء تبدو وكأن لها نفس الأبعاد الثلاثة التي تمتلكها الأسطوانة البيضاء، الموضوعة على خلفية خضراء، تقسيم الأسطوانة المركزية جعل عملية خلق العمق صعبة للغاية. من خلال "ثلاث أسطوانات" اكتشفت حلبي أن وهم الأبعاد الثلاثة هو معادلة، إلا أن رسم ما تراه العين لن يخلق دائماً العمق. وعلاوة على ذلك، وجدت أن لون سطح الحجم يؤثر في وهم العمق، محدداً الإجابة عن سؤالها الأساسي. يمكن للّون، أو بالتحديد، العلاقات بين الألوان أن تعمل كوسيلة لخلق العمق. كان ذلك حاسماً في تصوير الواقع من خلال التجريد.

وضعت بعدها الأسطوانات بشكل متقاطع، مع التركيز على تنوع أكبر للّون. في لوحات مثل "تقاطع أسود" و"الأسود جميل"، التي تم تنفيذها عام ١٩٦٩، وضعت هذه الأشكال المتداخلة على خلفيات تعتمد أيضاً على اللون للإشارة إلى العمق. في هذه السلسلة، واصلت حلبي استخدام التظليل الكلاسيكي والإضاءة الموجهة. وتبرهن هذه الأعمال أيضاً كيف لا يظهر العنصر المركزي في امتداد المسافة بل في مقدمة مسطح اللوحة، الذي يصبح بعد ذلك جزءاً أساسياً من الطبيعة الصامتة، ويلقي بالظلال على كل من الأسطوانة والسطح وراءها.

وظّفت حلبي التظليل وطبّقته في لوحات "التقاطع"، مظهرة فهماً واضحاً لاختلافات اللون بين الضوء المباشر والضوء المنعكس؛ وهي تقنية لاحظتها أثناء دراسة أعمال ليوناردو دافنشي، وتفحّص لوحات رامبرانت عن كثب خلال زيارتها لهولندا. وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن "تقاطع أسود" و"الأسود جميل" هما من أول الأمثلة التي أقدمت من خلالها الفنانة على استخدام العناوين السياسية علناً في أعمالها التجريدية.

خلال الستينيات، استمديت الوحي من حركة تحرير السود ورسمت "الأسود الجميل" تقديراً للأشخاص من الأصول الأفريقية- الذين كانوا يكافحون ضد العنصرية في الولايات المتحدة. أطلقت الحركة حملة الأسود جميل لبعث الجرأة والثقة بالنفس في قلوب هؤلاء المظلومين منذ زمن طويل. بالتالي، تم إثراء الجنس البشري والحضارة واستمديت بنفسي الوحي من المجموعات المدافعة عن حقوقها بعد قمع دام طويلاً. (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

جاءت المرحلة الأخيرة من هذا التجريد الهندسي في أواخر السبعينيات عندما تخلّت حلبي عن الطبيعة الصامتة وبدأت تخطط للرسم على أوراق الرسم البياني. سمح هذا بتوسيع استكشافاتها للأشكال، وأدى في النهاية إلى إيجاد أنواع جديدة من التجريد. ومن المهم أن نتذكر أنها عادت قبل بضع سنوات من العالم العربي وتركيا مع رؤى عميقة عن استخدام التجريد في الفن الإسلامي والعربي.

وتعدّ لوحة "الحلزوني الثالث" (١٩٧٠) خير مثال على هذا التأثير، بصفتها نجمة ذات ثمانية جوانب كانت ستبدو عادة ثنائية الأبعاد، إلا أنها تشغل في هذه اللوحة سطح الصورة بحجم هائل. مستفيدة من التقنيات التي استخدمتها في لوحات سابقة في هذه السلسلة – التظليل والزوايا الحادة والألوان المضيئة – سلّطت الضوء على تصميم النجمة المعقد في حين حافظت على الخصائص الأساسية للفن الإسلامي، ما يحدد مسطح الصورة.

تتألف النجمة ذات الجوانب الثمانية من مربّعين متداخلين، واحدهما مائل بزاوية ٤٥ درجة، وتستخدم التناظر كمرجع للاتجاهات الأساسية والفصول الأربعة واتساع الكون. وفقاً لذلك، لنجمة حلبي الحلزونية ثماني نقاط، أربع منها تعود إلى المربع الأصغر في الوسط وأربع أخرى تنتمي إلى مربع آخر يبدو وكأنه قد تفكك بالكامل. لكل مربع أربع زوايا متساوية البعد من وسط اللوحة حيث نجد مربعاً أسود موضوعاً إلى جانبه.

يشير جانب من جوانب الفن الإسلامي الأساسية إلى أن جميع الأشياء التي نجدها في الطبيعة تبدأ من نقطة الانطلاق ذاتها وتعود في نهاية المطاف إلى تلك النقطة، لافتاً إلى دورة لامتناهية من التجدد. وقد رأت حلبي أن هذه الميزة هي الأمثل، موضحة الأمر على النحو التالي، "في (الفن الإسلامي)، ثمة قيمة للأرقام والإيقاعات التي تقلّد مبادئ الطبيعة، لا شكلها. ولذلك، إن لوحاتي صورة للطبيعة وتعرض ما يفهمه العقل." (مجلة خرّيجي جامعة إنديانا، ١٩٨٠).

في "الحلزوني الثالث"، رسمت النجمة الإسلامية بشكل حلزوني، ما يشير أيضاً إلى ضخامة الطبيعة ويخلق شعوراً بالحركة المستمرة في المكان والزمان، أي ما يعرف بالبعد الرابع. وفي لوحات لاحقة، استمرت في الإشارة إلى هذه الدورة من التجدد وحالة الحركة الدائمة.

الحلزونات والخطوط المنحنية: (١٩٧١-١٩٧٥)

في نهاية سلسلة الطبيعة الصامتة الهندسية، وجدت نفسها مجدداً أمام نقطة جوهرية في عملية تطورها. بعد أن حددت أنه من خلال تخصيص الكثير من الاهتمام لـ"حدود المستطيل"، كانت "تركز على ذات الإنسان الفردية وعالم الأفكار والمفاهيم الخاص به أو بها"، قررت اعتماد التمثيل الواقعي بشكل كامل. واستدعت نبيل النواب – وهو صديق عراقي مقرب التقت به أثناء التدريس في جامعة إنديانا – ليجلس أمامها لترسمه وأضافت إلى الصورة واحدة من أشكالها الهندسية لتشكّل طبيعة صامتة ضمن اللوحة. أعطت العملية حلبي فكرة واضحة حول كيفية المضي قدماً.

أدركت من خلال تنفيذ هذه الصورة أن خطوتي التالية تقضي بتحويل اتجاهي من التركيز الداخلي على مسطح الصورة إلى تركيز خارجي. وهكذا أتاحت اللوحات الجديدة للحركة بالمضي بشكل قطري، مشيرة إلى خارج مسطح الصورة. وركّزت على المنحنيات الحلزونية والدائرية الجميلة. وقضيت قرابة ٦ أشهر وأنا أصنع المنحنيات الحلزونية بعناية ثم تعاملت معها كعالم يمكنني أن أنتقي منه مقطعاً مستطيلاً لأحوّله إلى لوحة. (مراسلات مع الفنانة، ٢٠١٠).

وكنقطة مرجعية، اشترت الفنانة عدة كتب مستعملة عن الهندسة، وبخاصة تلك المخصصة للمهندسين والخبراء الفنيين

الحلزوني الثالث ١٩٧٠

تريبيكا أو عملت وراء الكواليس في تنظيم العديد من الأحداث. والتقى مسار كل فنان أو كاتب أو أكاديمي عربي تقريباً جاء إلى نيويورك بمسار حلبي، حيث أنها كانت غالباً الشخصية التي يقصدها المهتمون في الثقافة العربية.

ويتمثل هذا في مشاركتها كفنانة بارزة وداعمة أساسية لعدد من المعارض الجماعية الرائدة، ولا سيما "قوى التغيير: فنانون من العالم العربي" (١٩٩٤) في المتحف الوطني للنساء في الفنون في واشنطن العاصمة، و"صنع في فلسطين" (٢٠٠٣)، الذي نظّمه متحف ستايشن للفنون في مدينة هيوستن في ولاية تكساس.

نزولاً عند طلب متحف ستايشن للتعرف أكثر بالفنانين الفلسطينيين، صَحِبَت حلبي المدير ومنظمي المعارض في جولة لزيارة استوديوهات الفنانين في أرجاء العالم العربي. أدى ذلك إلى إشراك مجموعة من الفنانين الذين يستخدمون الوسائط المختلفة في فنهم، من أكبر الأسماء في فلسطين وصولاً إلى بعض المواهب الناشئة فيها. وبعد أن عرفت حلبي بإيقاف المعرض في هيوستن الذي تمّ رفضه من قبل أكثر من تسعين متحفاً، بذلت جهوداً كبيرة لإنجاح جولة "صنع في فلسطين" في جميع أنحاء الولايات المتحدة. في نيويورك، جمعت، بمساعدة مجموعة الجسر، عشرات الآلاف من الدولارات لاستضافة المعرض في صالة عرض في الحي الفني في تشيلسي في مانهاتن، حيث احتفل بليلة الافتتاح أكثر من ١٥٠٠ زائر.

إن تجربة الفنانة كدخيلة في نيويورك لم تحثها على المشاركة في المبادرات المستقلة فحسب، بل دفعتها أيضاً إلى البحث عن فرص في العالم العربي. فهناك لاقى عملها موجة من الدعم والاهتمام:

> نادراً ما اهتم العالم الثقافي في نيويورك بعملي، وهذا لأسباب سياسية واضحة. كانت عزلتي طوعية إلى حد ما مع هذا الرفض من الساحة الفنية في نيويورك، وبدأ انتباهي يتحول إلى العالم العربي في السبعينيات. وقد وجدت قبولاً فورياً، في كل مكان عرضت فيه – في عمان وبيروت ودمشق ورام الله – كانت الأصداء هناك إيجابية للغاية. وفي اليوم التالي للافتتاح كانت الصحف تأتي على ذكر معارضي. كان هناك ارتباط مع أعمالي. (مقابلة مع الفنانة، ٢٠٠٩).

ومع قصة تروي مجلدات عن خبرتها كفلسطينية، تجاوزت سيرة حلبي الفنية الحدود الوطنية والثقافية. ومن خلال النظر إلى مجموعة أعمالها الواسعة، نكتشف مسيرة رسامة سعت للإسهام في تقدم المجتمع بواسطة جمالية تعكس الواقع وتعرض في الوقت نفسه الوسائل الجديدة لفهم عالمنا المتغير باستمرار.

حديقة تكعيبية ١٩٦٣

الأصفر والبحري الفاتح ١٩٦٣

أولى اللوحات: اللون التجريدي ١٩٦٣-١٩٦٥

مع نهاية تدريب حلبي الأكاديمي عام ١٩٦٣، تركتها التجربة هائمة بشعور بالقلق وغارقة في أنماط أساتذتها. خلال أيامها الأولى كطالبة، طورت مقاربة للرسم تميزت بأنها "أشكال شبه تجريدية تصف تجربتها مع الواقع و(نفسها)" وتأثرت بأعمال الحداثة للألماني بول كلي. وفي المراحل الأولى من تعليمها، غلب على نهجها تأثير العديد من المدربين. متأملة في هذه الفترة بعد مرور ما يقارب خمسين سنة عليها، تقول حلبي :

> فيما أنظر إلى ما رسمت من لوحات وأنا طالبة، أجد أنها الأقرب إلى أعمالي الأخيرة. تعرضت المتعة المتحررة في صنع الفن بصفتي شابة غير مدربة للمحو من قبل دراستي وتناقضات المجتمع الطبقي. الصراع بين قبول ورفض ما تعلمته قد طور فني من خلال عدة مراحل وسمح لي بالعودة بحكمة أكبر إلى ذلك النوع من المتعة. (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦).

وسعياً لتحرير عملها من هذه المؤثرات، جربت كثيراً مع أشكال جديدة. خلال إتمامها لدرجة الماجستير في جامعة إنديانا، رسمت سلسلة من اللوحات استخدمت فيها "ألواناً مسطحة وزاهية مسلّطة الضوء على طبيعة الحواف وتنوعها"، وهذا ما اعتبرته أول عمل ناضج لها. وكان مستوحى جزئياً من اهتمامها بالتكعيبية التي أحدثت ثورة في الرسم والنحت الأوروبيين عن طريق تفكيك وتحليل وإعادة تشكيل عناصر اللوحة التي تقضي أيضاً على العمق المساحي في الخلفية، ما يسمح بالتشديد على هذه الأشكال الجديدة.

وكان تطبيق حلبي لهذه المبادئ واضحاً في اللوحة الأولى من المجموعة، "حديقة تكعيبية" (١٩٦٣). تطغى عليها درجات من اللون البرتقالي والرمادي والأخضر، ويصور العمل فضاءً لا يوصف، يقاس عمقه من خلال أشكال هندسية ثلاثية الأبعاد تم توزيعها على خلفية مسطحة. يبدو أن هذه الأشكال تعطي حياة إلى الهيكل الكثير العقد الذي يشكل النقطة المحورية للوحة، ويحتل مساحة في الزوايا التي تتقاطع وتتباعد، خالقة إحساساً بالحركة والمساحة. ونجحت الفنانة في تقديم مساحات معقدة من هذا النوع مع تطبيقها الاستراتيجي للألوان، ما يدل على فهمها لنسبية اللون التي تحدث عنها الرسام التجريدي الأميركي من أصول ألمانية، جوزف ألبرز، في كتابه المبدع (١٩٦٣) "تفاعل اللون" (مطبعة جامعة ييل). ومع ذلك فإنها تحافظ على المشهد الذي يمكن للمشاهد تمييزه ضمن النطاق الفعلي. ويؤكد عنوان العمل هذا، لأنه يقدم حديقة لا تتحول إلا بالطريقة التي ننظر بها إليها.

يعرض عمل لاحق "الأصفر و البحري الفاتح" (١٩٦٣) التقليل الإضافي للمنظور التقليدي من خلال المعاملة غير الخطية للفراغ التي تلفي الأفق تماماً وتخلق مع ذلك شعوراً بالعمق عن طريق استخدام اللون وتقارب المسطحات. وينتج من ذلك لوحة تعطي انطباعاً بالنظر إلى الطبيعة من فوق، ويجعل سطح اللوحة كمنظر من الجو. هذا يشبه التجارب التي قام بها مالفيتش في بدايات القرن العشرين، عندما أظهر المشاهد الطبيعية من الأعلى كأسلوب جديد للرؤية، ما أثر بشكل كبير في ترسيخ مبادئ التفوقية في التجريد. وركزت حلبي اهتمامها على الأشكال العضوية إلى حد ما ومجالات اللون التي تلتحم مع خطوط رقيقة وحادة وضربات فرشاة محدودة. وفي مكان الأشكال الهندسية الأساسية ذات الحواف الحادة التي استخدمها مالفيتش لإضافة اختلافات في العمق، استخدمت "ألوانا زاهية ومسطحة".

الطبيعة الصامتة الهندسية: ١٩٦٦-١٩٧٠

على الرغم من أن الفنانة عملت في التجريد لبضع سنوات لاحقة، رأت عام ١٩٦٥ أن سلسلتها قد اكتملت، وقررت أن تأخذ جماليتها في اتجاه جديد. وبدءاً بالرسم المباشر، رسمت صورة طبيعة صامتة واقعية لورقة نبات خضراء على قطعة قماش بيضاء عائمة، والتي كادت أن تؤدي إلى اكتشاف هام :

> بدأت أشعر بضرورة الانطلاق في بداية جديدة ونقيّة ومحو أساتذتي والماضي من أفكاري. وهذه كانت أول نهاية جافة في عملي. حاولت عدة طرق مختلفة، وجدت بعد ذلك المسار، المستوحى من لوحة مشابهة للوحة "عرس آرنولفيني" (١٤٣٤) للرسام جان فان أيك. وبدأت سلسلة كنت آمل أن تكون مستمرة، وأن تتطور لبقية حياتي بالاقتران البصري، عن طريق تغيير الأمور من حال إلى أخرى، والتحليل، والتشريح وإعادة التوحيد (مراسلات مع الفنانة ، ٢٠١٠).

إن اللوحة التي ألهمت سلسلة حلبي الجديدة كانت "العذراء والطفل في وسط محلي" (بين ١٤٦٠-١٤٦٧) من قبل الخبير الفلمنكي، بيتروس كريستوس، وهو من تلامذة فان إيك. كان هذا العمل الذي تم تنفيذه بالواقعية المضنية التي كانت رائجة في عصر النهضة المبكر في الفلاندرز، موجوداً في غاليري نيلسون – أتكينس للفنون في مدينة "كنساس سيتي". وفي ذلك الوقت، كانت حلبي تدرّس في معهد مدينة "كنساس سيتي" للفنون، وكان لها محترف هادئ في الطابق الثاني من منزل صغير كان متاحاً لأعضاء هيئة التدريس.

من خلال عملها في شبه عزلة، تمكنت حلبي من التركيز على مسألة رسمية بشأن معاملة الحواف في الفن التي كانت بمثابة أساس للوحاتها الجديدة. وأثناء اكتشاف عمل كريستوس، جذبتها برتقالة صغيرة وضعت عند حافة النافذة في الصورة، وهو على ما يبدو تفصيل غير هام في اللوحة ذات الطابع الاستعاري والمحملة بالأغراض والرموز. وقد قادها حدسها الفني إلى الطرق التي رسم كريستوس من خلالها الطبيعة الصامتة مستخدماً خصائص الضوء الأساسية للإضاءة على عنصر دائري. مشى الرسام الفلمنكي على خطى فان إيك الذي رسم الحياة الساكنة بطريقة مشابهة في لوحته "عرس آرنولفيني". أتقن فان إيك أسلوب تهيئة فضاء وهمي تبدو فيه العناصر وكأنها خارجة من الصورة وفقاً للخصائص العلمية.

كانت حلبي مهتمة بالطرق التي يمكن من خلالها تصوير شكل ثلاثي الأبعاد على سطح ثنائي الأبعاد وبكيفية فهم العين البشرية لوجود الحواف. تشير حواف الأشكال في اللوحة في الواقع إلى الأسطح التي يتم النظر إليها من أطرافها. وشعرت الفنانة بالتالي بأنها قادرة على استكشاف كيفية ضغط السطح داخل خط واحد.

هناك عدة أبعاد في الرسم. ويكمن البعدان الأوّلان في الانقسامات الأفقية والعمودية (أو الإحداثيات) على مسطح الصورة اللذين يضعان بصرياً شكل عنصر معين على سطح مستو. ويقضي البعد الثالث بتصوير المساحة التي تمتد عمودياً من هذه الإحداثيات بحيث يتم خلق وهم الحجم والعمق. وبما أن الخاصية الأساسية لهذا الامتداد العمودي هي اجتماع خطين عند زاوية ٩٠ درجة، كيف نصور البعد الثالث، إن لم تكن هذه النقطة موجودة كما هي الحال مع عنصر دائري؟

كرة خضراء ١٩٦٦

نصف كرة خضراء ١٩٦٧

ثلاث أسطوانات ١٩٦٨

الجسمانية ١٩٩٩

محمود وصفا، مجزرة كفر قاسم ١٩٩٩

مع فيرا تماري وطلاب جامعة بير زيت ١٩٩٧

فؤاد، سامية، سامي، وناهدة حلبي ٢٠٠٧

حاضراً أيضاً في الطريقة التي اخترت بها أقساماً صغيرة من رسمة طبيعة صامتة لاستخدامها في لوحة زيتية (مراسلات مع الفنانة، ٢٠١٠).

خلال هذه الفترة القصيرة خاضت تجارب في فن الخطّ مقدّمة عدداً من اللوحات المذهلة التي شملت أعمالاً سياسية. تابعت بعد ذلك مع سلسلة من الأعمال الهندسية التجريدية المعقدة التي تجلى من خلالها تأثير التصميم الإسلامي. تميزت سيرة حلبي الفنية في السبعينيات بعدد من المحطات. عام ١٩٧٢، غادرت إنديانا لشغل وظيفة في جامعة ييل للفنون، واحدة من المدارس الفنية الاحترافية المرموقة في الولايات المتحدة. في العام نفسه، حصلت على منحة إقامة من ورشة عمل "تامارِيند" للطباعة الحجرية في مدينة ألبكركي في نيو مكسيكو، وقضت أكثر من شهرين في إنشاء تسع طبعات حجرية.

بدأت كأستاذة محاضرة زائرة في جامعة ييل، ولكنها حصلت في نهاية المطاف على منصب أستاذة مشاركة لتصبح أول امرأة في هيئة التدريس في هذا القسم تعمل بدوام كامل، ووُعِدَت بوظيفة دائمة. وفيما واصلت نشاطها السياسي، انسجمت مع أصدقاء في نيو هافن حوّلوها إلى الفكر الماركسي. وقد جذبتها كتابات فريدريك إنجلز وفلاديمير لينين على وجه التحديد. ومن خلال فلسفة هذا الأخير في ما يتعلق بالتمييز بين المادي والروحاني، فإن حلبي أضفت طابعاً سياسياً على فنّها، منطلقة من نظرية أن القرن العشرين قد شهد منحنى متموّجاً من الثقافة البصرية من خلال حركات معينة قد تقدمت أو تراجعت بالتوازي مع تطور الجنس البشري.

سمحت ثورة أكتوبر ١٩١٧ التي قادها لينين بانبثاق البنائية الروسية. ووِفْقاً للمؤرخة الفنية كاميلا غراي، أعطت الثورة واقعية لحركة (البنائيين) ووجهة لطالما انتظروها لطاقاتهم – لهذا لم يترددوا بالارتباط بهذه الثورة الاقتصادية والسياسية من خلال اكتشافاتهم الثورية في المجال الفني. (غراي ، التجربة الروسية في الفن، ثايمز وهدسون المحدودة، لندن، ١٩٨٦).

لطالما أعجبت حلبي بالجوانب التشكيلية عند المستقبليين والتفوقيين الروس (الذين سبقوا ثورة ١٩١٧) والبنائيين الذين برزوا منذ عام ١٩١٩ والذين سعوا لتغيير مسار الفن، ليس فقط من الناحية الجمالية والتقنية ولكن أيضاً من خلال وسائل التقدم الاجتماعي مع المثل العليا اليسارية ورؤية راديكالية جديدة للمجتمع. وبينما انجرفت أكثر فأكثر سياسياً في وجهات نظرها عن العالم، فعلت الأمر ذاته في فنّها. غير أن هذا لا يعني أن لوحاتها اتخذت موضوعاً سياسياً (أو "محلياً"). استمرت الفنانة في تجاربها في الفن التجريدي كجزء من مساهمتها المستمرة في تطور الفن.

أنا لا أفكر في الارتباط بأي موضوع محلي وأي تجربة عندما أرسم، بل أحاول أن أضع نفسي على حافة ما يجري في الفن العالمي. وهكذا، تتلاشى المواضيع المحلية والموضوع الفلسطيني لصالح هذا الهدف الأساسي. ولكن عندما أتعمد معالجة الموضوع الفلسطيني، لا يأتي ذلك في سياق عملي، بل يعد جزءاً من عملي السياسي مثل سلسلة مذبحة كفر قاسم على سبيل المثال، أو لوحات أشجار الزيتون (مقابلة مع الفنانة، ٢٠٠٩).

لا شك في أن تجربتها بصفتها فلسطينية تعيش في المنفى شكلت قوة دافعة في تشكيل وجهات نظرها السياسية، لأنها غرست فيها رغبة عميقة للعدالة والمساواة، وهو الأمر الذي وجدته في صلب الفكر الماركسي. وكانت صديقة حلبي وزميلتها، الكاتبة الفلسطينية إينيا بوشناق، محقة في القول إن "من شأن الشعور بالعزلة والاغتراب الذي يختبره الوافد الجديد إلى الولايات المتحدة أن يعزّز إدراك حلبي لما كانت عليه ومن أين جاءت". (سامية حلبي، فاين آرت بابليشينغ، بيروت، ٢٠٠٦). ومن ناحية أخرى، كان الدافع لإبداع الفنانة فكرياً في المقام الأول. ويشكّل التجريد بالنسبة إلى حلبي "اللغة البصرية التي تعكس الواقع" وقد أوضحت ذلك بشكل مفصّل في مقال نشرته عام ١٩٨٧ تحت عنوان "انعكاس الواقع في الرسم التجريدي".

يؤدي الحدس دوراً في تطوير الأفكار. وأنا على غرار العديد من الأشخاص الذين يعترفون بذلك، أقدم أفضل ما عندي خلال لحظات نادرة من الرؤية التلقائية. كما لو كان من المهم قمع الوعي المتعلّم الذي بات محافظاً بفعل ضروريات الحياة اليومية، من أجل السماح للعقل بالقفز باتجاه المجهول. وهذا الحدس الفني ليس عاطفياً ولا ذاتياً. بالنسبة إلي، إنها تجربة يقظة فكرية مبهجة. (ليوناردو، المجلد ٢٠، العدد ٣، ١٩٨٧).

قدّمت الحركة البنائية والحركات التجريدية الأخرى التي ظهرت خلال الثورة، إلى حلبي "لغة رسمية جديدة تعكس مضمونها الاجتماعي الجديد". بالتالي، إن الرسم التجريدي، "يتناول العموميات، ومن ضمنها أوهام المبادئ الطبيعية، والحركات المادية، وأنماط التوزيع، وظروف الإضاءة والترتيبات الاجتماعية. ولا يمثّل الخصوصيات". ومن هنا ليس من المستغرب أن حلبي كانت ناشطة سياسياً وملتزمة في غالبية سيرتها الفنية. وعندما انتقلت إلى مدينة نيويورك عام ١٩٧٦، أصبحت أقرب بكثير من الفنانين والناشطين الذين شاركوها الميول والأفكار ذاتها، محافظة بذلك على هذين المسارين المتداخلين.

عام ١٩٧٩، سافرت إلى بيروت والتقت عدداً من الفنانين العرب المهمين، ومنهم منى سعودي واسماعيل شموط وتمام الأكحل (التي تزوجت شموط عام ١٩٥٩). تطوّر كثيرٌ من هذه اللقاءات الأولى إلى صداقات متينة، إذ بدأت تعرض مع مجموعة صغيرة من الفنانين الذين كانوا في كثير من الأحيان ينظمون المعارض ويشاركون فيها لدعم القضية الفلسطينية. فعلى سبيل المثال، ظهرت أعمال حلبي في معرض أقيم عام ١٩٨١ في "كنستنرنس هَس" في أوسلو بعنوان "الفنانون الفلسطينيون" إلى جانب ما يزيد عن اثني عشر زميلاً من الرسامين والنحاتين وصانعي الطباعة. وكان من بينهم سليمان منصور، وعبد الرحمن المزين و جمانة الحسيني ومصطفى حلاج وابراهيم غنام. وتعرّفت بهؤلاء الفنانين في مثل هذه الأحداث وأخذتهم لاحقاً بعين الاعتبار في منشور هام بعنوان "فن التحرير الفلسطيني" (٢٠٠٢).

للأسف، في حين أصبحت جزءاً من المشهد الثقافي في العالم العربي، بدأت تواجه عوائق على الساحة الفنية في نيويورك. عام ١٩٨٢، وعلى الرغم من الوعد بالحصول على منصب دائم في جامعة ييل للفنون، لم يتم تجديد عقدها. مشتبهة في أن هذا التحرك الإداري يعود جزئياً إلى الضغوط التي مارسها بروفيسور صهيوني رفض آراءها السياسية المعلنة وزيادة نشاطها في العالم العربي، ردت على هذه الخطوة عبر تنظيم معرض بعنوان "محاكمة جامعة ييل" في غاليري "٢٢ ووستر"، وهي صالة كانت تحت إدارة فنانين انضمت إليها حلبي منذ سنة في القسم السفلي من منهاتن. بالإضافة إلى مشاركة الطلاب والموظفين والخريجين، دُعِي أعضاء نقابة العمال في جامعة ييل المحلي لعرض أعمالهم كجزء من المطالبة الجماعية "للتحكم الديمقراطي للعامل والطالب والمعلم بالتعليم." وكان هذا الحدث الذي وظّف الفن لإلهام العمل السياسي، جامعاً بين مختلف الأطياف، واحداً من الأحداث العديدة التي نظمتها حلبي في نيويورك.

في الثمانينيات، ظلت أعمالها تتزايد حيث بدأت تختبر الوسائط الجديدة مثل برمجة الحاسوب، التي ابتكرت بواسطتها اللوحات الحركية التي لم يسبق لها مثيل في ذلك الوقت. وأدى هذا إلى تشكيل مجموعة الرسم الحركي مع الموسيقيين حسن بكر وكيفن ناثانييل هيلتون اللذين انضما إليها في العروض التي قدّمتها في مركز لينكولن المرموق في مانهاتن ومتحف بروكلين للفنون. وتابعت أيضاً عرض أعمالها خارج الولايات المتحدة، وفي العام ١٩٨٥، دعيت للمشاركة في مهرجان أصيلة في المغرب. وبعد ثلاث سنوات، كانت أول فنانة من أمريكا الشمالية تدعى للمشاركة في معرض بينالي هافانا.

مع الفنانين الفلسطينيين محمد ريان، أحمد كنعان وسلام وزاهد حرش ٢٠٠٧

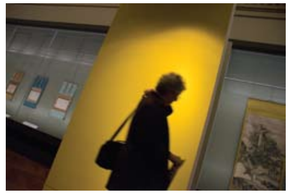
بالنسبة إلى حلبي، طفت على التسعينيات زيارات متكرّرة إلى العالم العربي حيث بدأت تظهر في معارض فنية تجارية وأخرى لا تبغى الربح، وبالأخص في غاليري لوبون في حلب وغاليري أتاسي في دمشق وغاليري أجيال في بيروت، ومركز السكاكيني الثقافي في رام الله، ودارة الفنون في عمان. ترددت مراراً على بلاد الشام، أحياناً مرتين إلى ثلاث مرات في السنة، وعرضت خلالها تحفها الفنية وتواصلت مع الغير ودرّست في بعض الأحيان، حتى أصبحت عضواً بارزاً على الساحة الفنية في المنطقة.

مع خالد سماوي ليلة الإفتتاح، أيام غاليري ٢٠٠٩

بصفتها فنانة تناصر علناً القضية الفلسطينية، لم تكن إقامتها في نيويورك مهمة سهلة. وبما أن أعمالها عُرِضت في عدد من المؤسسات الهامة مثل متحف غوغنهايم ومعهد الفن في شيكاغو ومتحف كليفلاند للفنون، فإنه عملياً قد عرّفت الطبقة العليا من الفن الأميركي على فنها، ولكن على الرغم من ذلك، تم إبعادها عن الواجهة مراراً. رافضة الانصياع للتيار السياسي الذي يهيمن على عالم الفن الغربي، سعت لإيجاد وسائل بديلة لعرض أعمالها. وعلى الرغم من أن هذا أدى في كثير من الأحيان إلى التقليل من أهمية أعمالها، إلا أنه زاد حلبي تحدياً، وصمدت جنباً إلى جنب مع عدد من الفنانين المهمشين، ما مهد الطريق أمام الكثيرين. وسواء أكانت تنظم المعارض المتعلقة بالفن الفلسطيني من خلال المنظمات غير الربحية مثل مجموعة الجسر التي ترأستها لعدة سنوات، أو تقود احتجاجات سياسية، فقد برزت حلبي على المنصات الثقافية البديلة.

ويظهر ذلك في مشاركتها على الساحة الفنية العربية الضيقة ولكن المهمة التي تواجدت في الولايات المتحدة منذ أواخر الخمسينيات. وكصديقة ومستشارة لعدد لا يحصى من الفنانين، استضافت الكثير من اللقاءات في شقتها في الدور العلوي في حيّ

المتحف الوطني، طوكيو ٢٠٠٩



حياة فنانة : من القدس إلى نيويورك

ولدت حلبي في القدس عام ١٩٣٦، وقضت طفولتها في يافا، مدينة الميناء القديمة التي اشتهرت بجمالها منذ القدم وأطلق عليها اسم "عروس فلسطين". وعلى الرغم من أنها أمضت في القدس السنوات الأولى من حياتها، إلا أن الدلائل على موهبتها بدأت تتراءى في يافا. أظهرت حلبي إبداعاً وبراعة خاصة، فابتكرت فرشاة للتلوين من ريش الدجاج، في حين لم تصبح مراهقة بعد. شهدت خالتها الحادثة، فطالبت بحماسة أن يتم السماح لها بدراسة الفن.

في يافا، كان لوالدها أسعد شركة ناجحة للاستيراد بالجملة. وفي منتصف الأربعينيات وأثناء ترميمه لشقتهم في الطابق الذي يعلو شركته مباشرة، علم أن القوات البريطانية تعتزم مصادرة المبنى المؤلف من طابقين لمكاتبها الاستعمارية. في غضون ساعات من سماع هذا الخبر، أرسل عدداً من العاملين لديه لمساعدة عائلته في الانتقال ونقل جميع تجهيزاتهم المنزلية من شقة مستأجرة قريبة كانوا يقيمون فيها إلى الشقة التي لم يكتمل ترميمها بعد، وهكذا نجح بإيقاف عملية الاستيلاء عليها.

كان للشقة الواقعة قرب الميناء والمطلة على مشارف بلدة يافا القديمة، شرفة واسعة استخدمتها الأسرة كحديقة مؤقتة. على حافة الشرفة كانت تقف حلبي اليافعة ملوحة للنساء اللواتي كنّ يسكنّ بيوت الحجر العتيقة في الجهة الأخرى من الزقاق الضيق. وبدون علم لها بذلك في حينها، كانت تعيش مع أسرتها في واحد من تلك المنازل تمام الأكحل، التي أصبحت لاحقاً رسامة ملهمة وزميلة لها.

عام ١٩٤٨، أجبر آل حلبي على إخلاء شقتهم عقب النكبة، عندما طردت العصابات الصهيونية بعنف مئات الآلاف من الفلسطينيين، ومن ضمنهم ما يقارب سبعين ألفاً من يافا، كجزء من تدابيرهم لإنشاء الدولة اليهودية .مدفوعين إلى البحر الأبيض المتوسط تحت تهديد السلاح، سعى معظم السكان للجوء إلى قطاع غزة أو مصر. في حين هرب البعض إلى لبنان. مخلّفين وراءهم معظم ممتلكاتهم – الأثاث والملابس ولعب الأطفال والكتب واللوحات – رحلت حلبي وأشقاؤها الثلاثة مع والديهم إلى جبال لبنان، وعجزوا عن الرجوع إلى منزلهم مرة أخرى. وقد وصفت الفنانة هذه التجربة في مقابلة عام ٢٠٠٨ مع الشاعرة الفلسطينية ناتالي حنظل بالقول:

أذكر يوم رحيلنا. كان مفاجئاً. أرسل والدي خبراً مفاده أنه سيرسل إلينا سيارة لتقلنا إلى مطار اللّد. وطلبت منا والدتي أن نحزم أقل قدر ممكن. وقالت لنا إننا ذاهبون لبعض الوقت إلى جبال لبنان. كان علينا أن نغادر بسرعة وكنت أود أن أكون متعاونة، لذلك لم آخذ أي شيء. لم نتمكن من العودة أبداً .وقد منعت إسرائيل كل محاولات العودة وسرقوا بيوتنا وممتلكاتنا. (سامية حلبي، كتيب المعرض، أيام غاليري ٢٠٠٨.)

عادت في كبرها، لتجد أن شركة والدها ومحل إقامتهم المحبوب، حيث كانت الحديقة تضج بأصوات إخوتها وأسرتها الكبيرة، قد تحولت إلى مطعم يدعى "التجربة الإسرائيلية". وتأكيداً على الواقع الملتوي للاحتلال الصهيوني لفلسطين، تأتي هذه المفارقة القاسية إذ استولت على منزل الأكحل – الذي يقع على مرمى حجر من منزل حلبي – فنانة إسرائيلية من روسيا.

ومثل الملايين من أبناء وطنها الذين لا يزالون في المنفى، كان لتجربة طردها من يافا أثر عميق في حلبي، فقد ولّدت شعوراً ساحقاً من الضياع تتردّد أصداؤه حتى هذا اليوم.

في لبنان، حيث كان هناك فرع لشركة والدها، عاشت في المقام الأول في بيروت، والتحقت بالكلية السورية البريطانية للتدريب. قدمت العاصمة اللبنانية العزاء لحلبي، بأسلوبها المعماري الفريد، وحدائقها الفاتنة والبيئة الساحلية التي ذكرتها بمدينتها الحبيبة يافا. وأمضت مع شقيقتها أياماً لا تعدّ ولا تحصى على طول شواطئ المدينة الضيقة، ضائعتين في الهدوء الأخضر المزرق للبحر الأبيض المتوسط الذي شبتا على حبه خلال فترة وجودهما في فلسطين.

تعرّفت في بيروت إلى الحماسة السياسية في ذلك الوقت من خلال أخويها الكبيرين، اللذين شاركا بنشاط في المظاهرات. وتتذكر حلبي حادثة معينة بمودّة، عندما اجتاحت المدينة دعوة إلى التغيير الاجتماعي وحاولت مجموعة من الشبان الجامعيين تشجيع طلاب مدرستها الثانوية على الانضمام إلى مسيرة في مكان قريب. إلا أن موظفي كلية التدريب السورية البريطانية احتجزوا الطالبات في باحة مدرستهن الخاصة بالإناث، ورفضوا السماح لهن بالمشاركة في المسيرة. فما كان من حلبي وزميلاتها إلا أن أقدمن على الردّ بصخب متأثرات بروح الأحداث الصاخبة في الشوارع وعطّلن ما تبقى من اليوم الدراسي.

ساميا حلبي، فلسطين ١٩٤٧

على الشرفة ١٩٩٠. رسم على الحاسوب

جامعة ميتشيغان معرض التخرج ١٩٦٠

عام ١٩٥١، ومع غياب احتمال العودة إلى فلسطين، انتقل آل حلبي وأطفالهم إلى الولايات المتحدة، حيث اشتروا منزلاً في منطقة "كوليج هيل" في سينسيناتي في ولاية أوهايو. هناك، حصلت حلبي على شهادة البكالوريوس في العلوم في درجة التصميم من جامعة سينسيناتي عام ١٩٥٩ وتابعت تعليمها في جامعة إنديانا في بلومينغتون ومنها حصلت على ماجستير في الفنون الجميلة عام ١٩٦٣. كان للبرنامج الذي انضمت اليه في سينسيناتي ميول "بوهاوس". لقد تأسست الـ"بوهاوس" في العام ١٩١٩ وكانت مدرسة ألمانية غيرت مسار الحداثة العالمية جذرياً من خلال تبسيط الأشكال وسط تداخل الفن والهندسة المعمارية والتصميم الصناعي. في أوجها، جمعت المؤسسة كادراً من بعض أبرز الرسامين التجريديين، منهم "فاسيلي كاندينسكي"، "بييت موندريان" و"بول كلي" الذي لطالما أعجبت به حلبي.

أثناء تحصيل شهادتها العليا في إنديانا، تعرّضت حلبي لمجموعة من التأثيرات، وعلى وجه التحديد من أعضاء هيئة التدريس الذين كانوا متمرسين في التجريد، والإدارة التي صبت تركيزها على تاريخ الفن.

وهناك تعرفت لأول مرة إلى الحركة التكعيبية والبنائية الروسية، وهما اثنتان من أوائل حركات القرن العشرين اللتان ربما كان لهما الأثر الأكبر في عمل حياتها. في البداية كان إعجاب حلبي بهاتين المدرستين جمالياً بحتاً، إذ تطوّر تقديرها لقواعدهما اليسارية بعد عقد من الزمن عندما بدأت ترى عملها الخاص من خلال عدسة التقدم الاجتماعي.

أمضت حلبي الصيف الذي سبق أول وظيفة تدريس أكاديمي لها في جامعة هاواي في هونولولو، بزيارة متاحف الفن الأوروبي البارزة برفقة زوجة أخيها. وهي التجربة التي استخدمتها الفنانة لتضيف إلى المعارف التي كسبتها في بلومنغتن.

في هاواي، قدمت معرضها الاحترافي الأول في "غاليري جيما" في هونولولو عام ١٩٦٤، ما بشّر بولادة سيرة فنية غنية ومتنوعة. وفي السنة عينها انتقلت إلى معهد فنون مدينة كنساس في ولاية ميسوري، حيث شغلت منصب أستاذة مساعدة. بعد ذلك بعامين سافرت إلى تركيا ومصر وسوريا وفلسطين بمنحة من المجلس الإقليمي لمدينة كنساس لتطوير الكلية، والذي يمثل معهد الفنون. وخلال هذا الوقت سعت لمشاهدة الآثار العظيمة للفن والعمارة الإسلامية، واستيعاب براعة تصاميمهما.

أثناء طفولتها في فلسطين، اختبرت تلك الجمالية على المستوى التجريبي من خلال الهندسة المعمارية للمباني العامة والأثاث المصدّف الذي أحاط بها. وانجذبت لاحقاً في شبابها إلى النماذج والرسوم المتناظرة التي درستها في الكتب ورافقها شعور مؤلم من الحنين إلى الماضي. وقد وَسّعَت رِحْلَة عام ١٩٦٦ معرفتها بجذور التجريد في الفن العربي، وكان لذلك تأثير هائل عليها.

نظرت بعناية إلى كيفية ابتكار الهندسة المعمارية العربية لسلسلة متصلة بين الحجم والسطح. وأرى مفهوماً معقداً للعمل الفني الذي ألهمني بكامل هيئته. عند الوصول إلى نصب معماري كبير، تواجه المرء سلسلة من الجدران والمساحات التي تتحول ببطء، من طبيعة إلى هندسة معمارية اجتماعية. وأشعر بالتالي بأنني دخلت فكراً منظماً لجمال خارق، وهذا بدوره يتيح لي الفرصة لرؤية جمال البرّية. (سامية حلبي، كتيب المعرض، أيام غاليري، عام ٢٠٠٨).

وبما أنها كانت الزيارة الأولى لحلبي إلى فلسطين منذ أن تركتها عام ١٩٤٨، استغلت الفرصة لزيارة القدس. وهناك سحرت بهندسة قبة الصخرة المعقّدة. وتصف الفنانة هذه التجربة بـ"الصحوة".

قمت بدراسة قبة الصخرة وتطعيم الرخام في الخارج الذي يعود إلى القرن السادس عشر. لقد أدهشني وفكرت في أساليب لإدراجه في أعمالي. عدت إلى الولايات المتحدة، واندمجوا على الفور في أعمالي الفنية (مقابلة مع الفنانة، ٢٠٠٩).

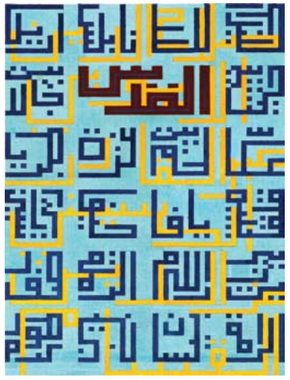
أثناء وجودها في القدس، زارت حلبي الفنانة الرائدة صوفيه حلبي، إحدى قريباتها التي كانت واحدة من أولى الرسامات في فلسطين. ولم تؤثر عودة حلبي إلى مسقط رأسها في نظرتها إلى الفن التجريدي فحسب، بل عزّزت أيضاً علاقتها بالمنطقة بعد غياب طويل ومؤلم. بعد استقرار عائلتها في الجزء الغربي من الإقليم الأوسط في الولايات المتحدة في الخمسينيات، لم يشأ والدها إحياء صدمة الطرد ورفض السماح لأولاده بزيارة العالم العربي. عام ١٩٦٦، وبعد الرجوع للتعليم في جامعة إنديانا، التقت مجموعة متكاتفة من الأكاديميين الفلسطينيين والعراقيين الذين شجّعوا الارتباط من خلال التحرّك.

بدايةً دخل إعجابي بالتجريد العربي بشكل واع إلى فضاء لوحاتي الحلزونية، على الرغم من أنني أشعر بأنه كان

في معهد الفنون في كنساس سيتي ١٩٦٥

في معرض صديقتها جوديث نيلسون، نيو إنغلند ١٩٧٤

القدس ١٩٧٨



سـامية حلبـي

خمسة عقود من الرسم والابتكار
بقلم ميمنة فرحات

عندما تنظر إلى لوحة سامية حلبي الكبيرة "جزر وبحيرات" (٢٠١٠)، يستحيل أن تقف هامداً. تقطع الصورة ضربات فرشاة كبيرة في حين يبدو الضوء مشعاً من خلال فتحات متناهية الوسع. لا تجد نقطة مركزية واحدة بل مساحات عديدة تجذب العين وترشد نظر المرء على طول الزوايا الخشنة وخطوط الرسم وتتابع الألوان المشبعة. بنفسجي عميق وأزرق هوائي وألوان زهرية ناعمة تتلاقى في مختلف التقاطعات، مانحة اللوحة مظهراً أشبه بإعصار قوي، فيما تبدو هذه الطبقات هاربة من سطح اللوحة الثنائي الأبعاد. إن تفحُّص هذه اللوحة يعني التحرك أمامها، والتنقل من زاوية إلى أخرى في محاولة لإطلاق العنان لسحرها – السر الذي يجعلها مؤثرة إلى هذا الحد. وهكذا، ليست "جزر وبحيرات" عملاً عادياً، بل إنها تتويج لخمسة عقود من الرسم لواحدة من أكثر الرسامين التجريديين إبداعاً في يومنا هذا.

جزر وبحيرات Islands and Lakes, 2010. Acrylic on canvas, 71 x 71", 180 x 180 cm.

المحتويـات

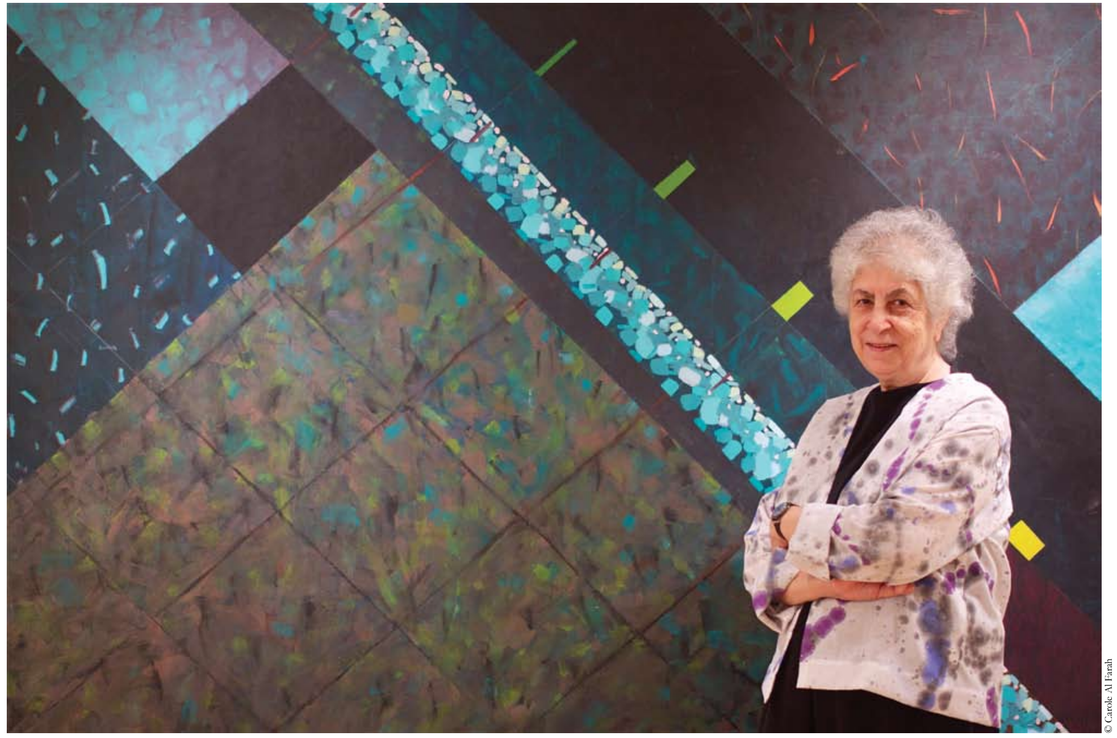
- حياة فنانة : من القدس إلى نيويورك
- أولى اللوحات : اللون التجريدي ١٩٦٣-١٩٦٥
- الطبيعة الصامتة الهندسية : ١٩٦٦-١٩٧٠
- الحلزونات والخطوط المنحنية : (١٩٧١-١٩٧٥)
- الطيران القُطري : (١٩٧٤-١٩٧٩)
- قبة الصخرة : ١٩٨٠-١٩٨٢
- أوراق الخريف ومربعات المدينة : ١٩٨٢-١٩٨٣
- الأشكال المتنامية ومراكز الطاقة : ١٩٨٤-١٩٩٢
- الرسم الحركي : ١٩٨٣-١٩٩٥
- الرسم التجريدي : ١٩٩١-٢٠٠٠
- أشجار الزيتون والجبال الصخرية وكفر قاسم، فن التحرير الفلسطيني
- الحرية من إطار اللوحة : عام ٢٠٠٠ - وصولاً إلى هذه الفترة
- العودة إلى المستطيل : من ٢٠٠٧ فصاعداً
- التسلسل الزمني للأحداث المهمة
- جدول اللوحات

أحمر الخريف *Early Red in Autumn*, 1996. Crayon on paper, 9 x 6", 22 x 15 cm.

زهري وزهري وأخضر *Pink and Pink with Green*, 1996. Crayon on paper, 9 x 6", 22 x 15 cm.

ســامية حلبــي

خمسة عقود من الرسم والابتكار



© Carole Al Farah

ayyam gallery

سامية حلبي