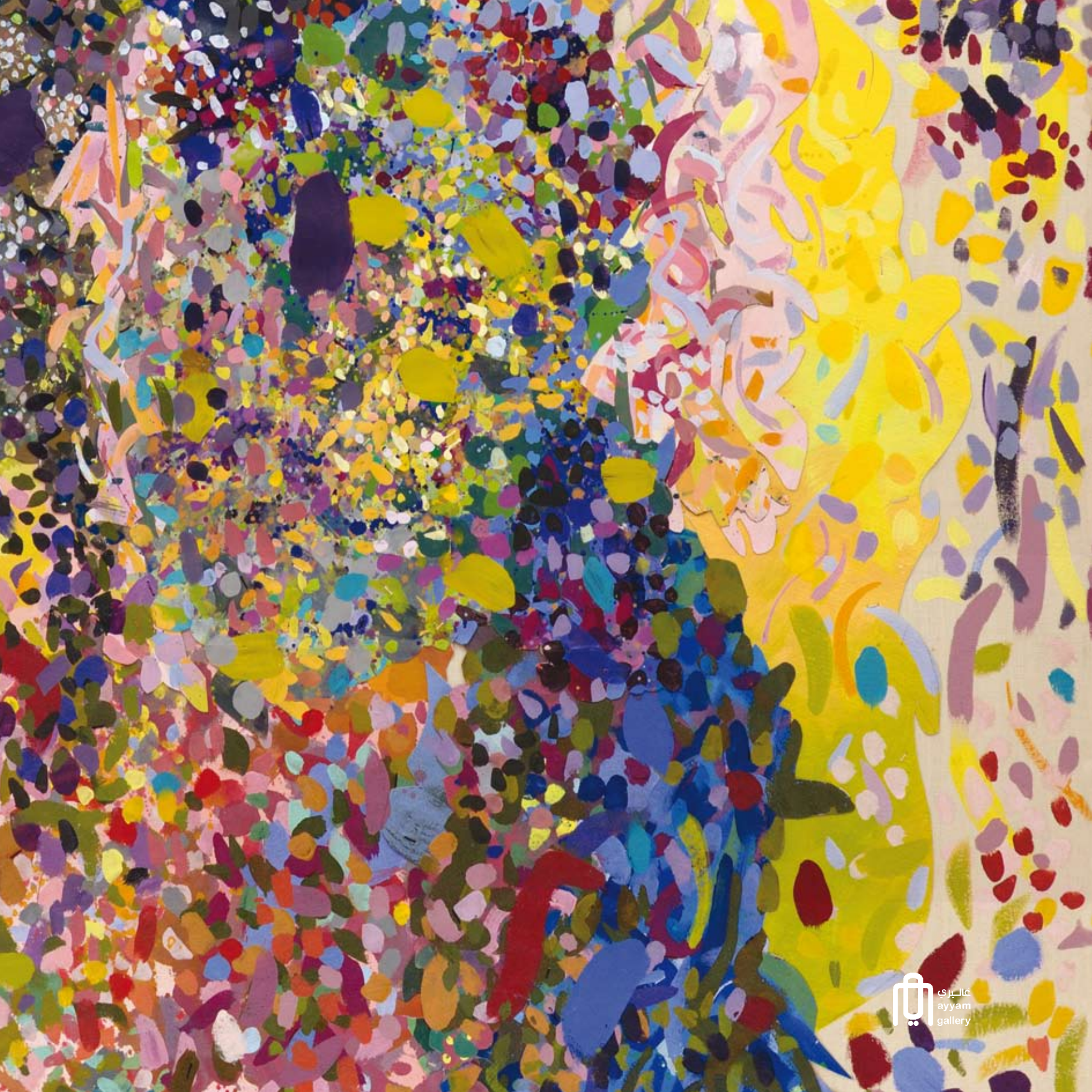

عليزي
ayyam
gallery

Samia Halaby

Blue Window, 1966. Oil on canvas, 55 x 46 inches, 138 x 117 cm. النافذة الزرقاء

Crossing the Submarine: A Life in Colors and Strokes
In Conversation with Samia Halaby

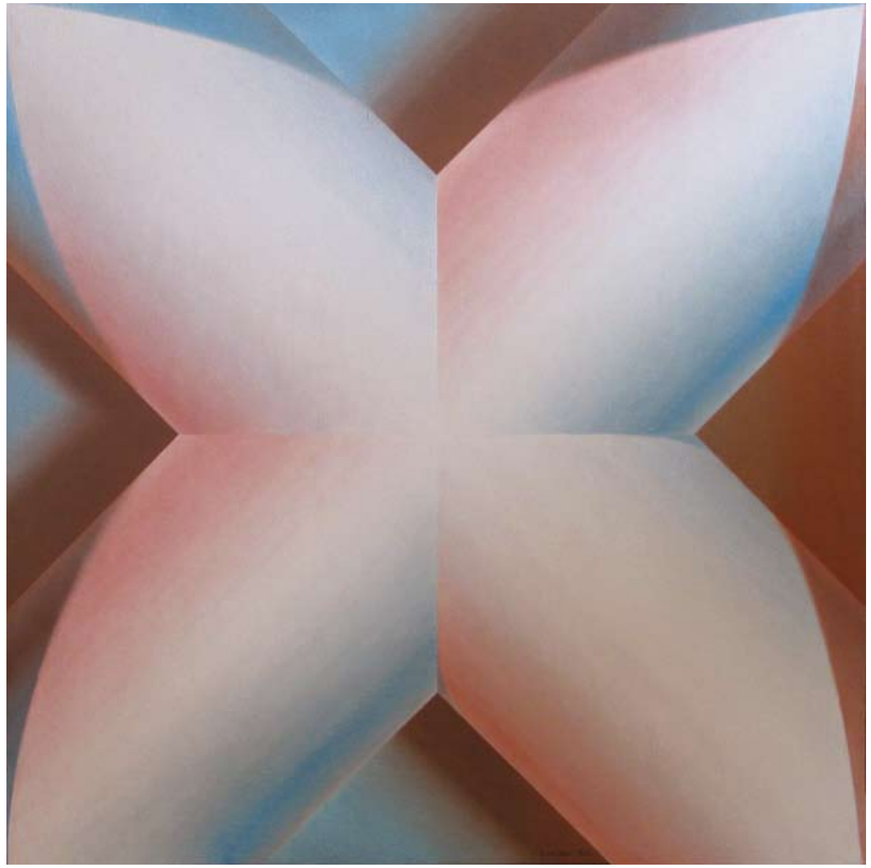
by Nathalie Handal

It is a bitter cold January day, January 18, 2008 to be precise. The grayness of the New York City sky could be one of Samia Halaby's paintings or maybe not. Her universe is one of colors. I enter the front door of her warehouse-like building in Tribeca, and as I go up the slanted stairs leading to her loft, remember the very first time I came to see her, some ten years ago. What had changed? Nothing it seemed for she was still the daring, tireless, and inspiring woman I have always known. But when she greeted me to the door, I left behind the crowds in my mind, the freeze, the bustling beats of Canal Street, the whistling of the wind, and realized all had changed, from the lights of her canvas to the reverberation in her eyes. Halaby is about metamorphosis. Entering her world is like having a conversation in a submarine. You are underground. In a place so unfamiliar it becomes strangely familiar. In a place so unusual it becomes inexhaustible; in a place as majestic, maze-like and wondrous as the world found in the pages of *Alice in Wonderland*.

As I watch her put on the hot water for tea, I wish I could be inside her mind for an hour to navigate her thoughts, know who she really is? Not the facts but the waves and rhythms of her soul-beats. But I also know I will find her song only while traveling through her life and artistic journey.

Samia Halaby was born in Jerusalem on December 12, 1936, where both her parents are from. In 1939, her family moved to the port city of Jaffa, and like many Palestinians became exiles in 1948. She remembers Palestine so vividly, as she was elleven when she was displaced from her homeland. Her father lost everything and navigated between Jordan and Lebanon for work, while the family stayed in Beirut. She was enrolled in the British Syrian Training College in 1949, and those years profoundly impacted her as she was caught in the disturbing emotional space of her parents. Dislocation as she came to understand was a place where echoes hung like forgotten birds, a place were the spirit incessantly struggled to find a window with a view of home. Three years later, in 1951, her family moved to the United States. It was a huge shift she tells me for it was a completely different cultural sphere and far away from Palestine.

They moved to Cincinnati, in the Midwest of the United States, a bigger city but not as graceful and international as the three Arab cities she knew intimately up until then—Jerusalem, Jaffa, Beirut. Upon graduation, she was uncertain what to study. She was good in mathematics but in her dry and witty, surprisingly humorous-tone, tells me that after each exam she has a headache so decided not to study math after all. Until today, Halaby half-jokingly says that she wished she had studied mathematics, a subject she still loves. Her brother decided to take her to the chemistry building but she thought it was too smelly, and bursts into laughter recollecting her youthful conclusions. Undecided, her mother suggested she study art but Halaby was uncertain if she could make a living as an artist. When her mother responded, 'but that's what you like,' it seemed to resonate inside of her. She studied design which was her idea, at the time, of being an artist while also being able to support herself.



مصلّب قطري *Diagonal Cross*, 1969. Oil on canvas, 35 x 35 inches, 89 x 89 cm.

مكعّب أبيض داخل مكعّب بنيّ *White Cube in Brown cube*, 1969. oil on canvas, 48 x 48 inches, 122 x 122 cm.

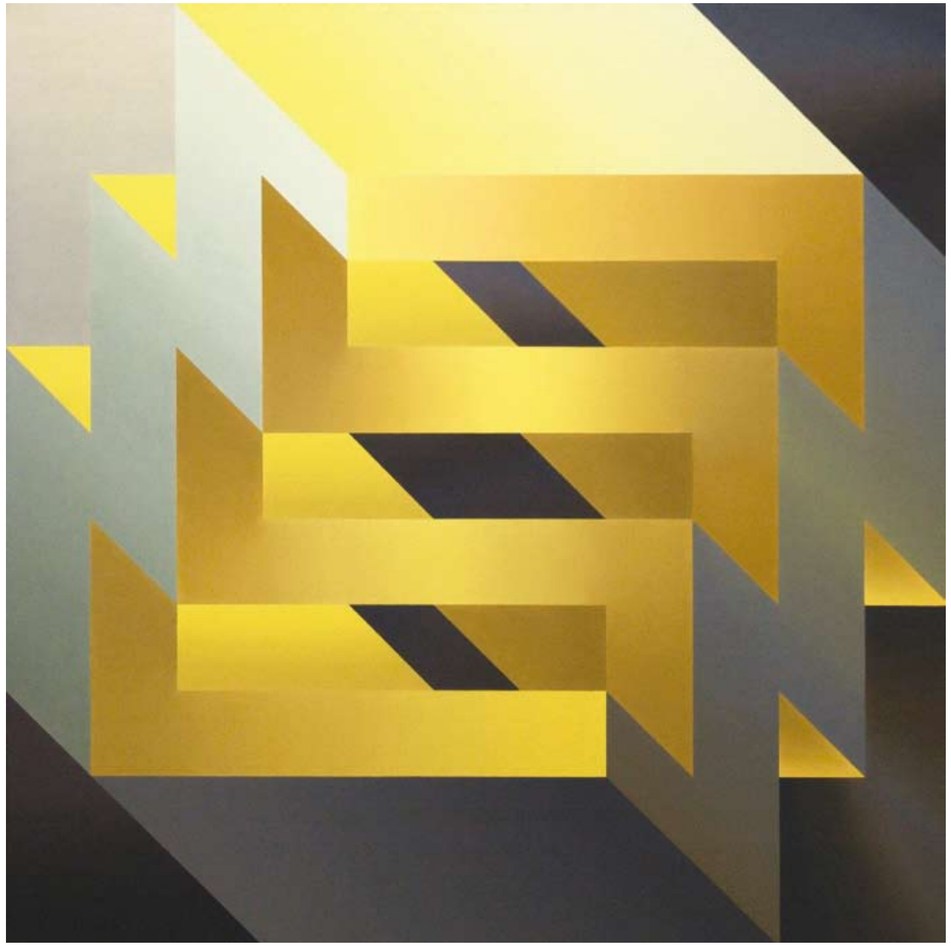
Halaby went to the University of Cincinnati, a five-year coop-system which essentially was a work-study program, affording her the possibility to study and pay her way through college. She received her Bachelor of Science in Design in 1959, worked for one year and went to Michigan State University, where she finished her Master of Art in Painting in 1960. After Michigan she decided she would rather teach than get design jobs. She went to Indiana University, received her Master of Fine Arts in Painting in 1963, spent her first summer visiting European art museums and started looking for full-time teaching positions.

Her first teaching position was as Adjunct Professor at the University of Hawaii in 1963. A year later, she became Assistant Professor of Art at Kansas City Art Institute in Missouri where she stayed until 1967. She received a faculty development grant from Kansas City Art Institute in 1966 to travel to Egypt, Syria and Turkey to study Arabic architecture and geometric abstraction. It was also that year which marked her first visit back to Palestine, right before the 1967 invasion, and from 1995-onwards, Halaby has gone back to Palestine on a regular basis. She taught at the University of Michigan from 1967 to 1969, and at Indiana University, Bloomington from 1969 to 1972. In 1972 she received the Tamarind Lithography Workshop residency grant and spent nine weeks in Albuquerque, New Mexico working on lithographs. That same year she became the first full-time female professor to teach at the Yale School of Art.

In 1976, she boldly changed her position from full-time to part-time in order to live in New York City and commuted to Connecticut twice a week. Ten years later, in 1982, Halaby and the school of art had a fall-out when they fired her and other women from the department. In response to Yale not honoring their commitment of a permanent position, she curated an exhibition entitled, “On Trial: Yale School of Art,” at 22 Wooster Gallery, Soho, New York City. For Halaby, although it was a learning experience to be entangled in the politics of the art world in the East Coast in retrospect she wishes she had gone to live in Spain or somewhere else in Europe, where she feels she would have been more accepted as an artist. Halaby taught for seventeen years in universities in the United States, and since 1982 has taught workshops and/or has been a Visiting Artist at universities nationally and internationally, from Hawaii to Palestine. In 1983 she began programming kinetic paintings on the computer and in 1989 she began attending computer conferences dealing with the arts.

Her first professional exhibition was in 1964 at the Gima Gallery in Honolulu and her first solo show was in 1970 at the Phyllis Kind Gallery in Chicago. What followed was a series of solo exhibitions namely: Solo exhibition of lithographs, Yale School of Art Gallery, New Haven, CT, 1972; Spectrum Gallery, New York Solo exhibition, 1973; Marilyn Pearl Gallery, New York, 1978; Housatonic Museum, Bridgeport, CT, 1982; Galleria Palace de Arte, Granada, spain 1986; Tossan-Tossan Gallery, New York, 1983 and 1988; Darat Al-Funun, Amman, Jordan, 1995; Galerie Atassi, Damascus and Galerie le Pont, Aleppo, 1997; Sakakkini Art Center, Ramallah, Palestine, 2000; Skoto Gallery, New York, 2000; Artim Gallery, Strasbourg, France, 2001; Kahaf Gallery, Bethlehem, Palestine, 2003; Agial Gallery, Beirut, 1999 and 2004; and Ayyam Gallery, Damascus, 2008.

She has participated in numerous group exhibitions including: Recent Acquisitions exhibition, Guggenheim Museum in New York, 1975; Kunstnernes Hus, Oslo, Norway, 1981; “On Trial: Yale School of Art,” 22 Wooster Gallery, Soho, New York City; Asilah Festival in Morocco, 1985; Havana Biennial, 1988, the first artist from North American to be invited; Musée du Chateau Dufresne, Montreal, 2001; Made in Palestine at the Station Museum in Houston, Texas, in 2003, and at The Bridge gallery in New York, in 2006; Three Arab Painters, Bridge Gallery, New York, 2006.



الحلزوني الأصفر *Yellow Spiral*, 1970. Oil on canvas, 66 x 66 inches, 168 x 168 cm.

Her paintings and drwings are part of museum collections throughout the world, to name a few: The Art Institute of Chicago; The British Museum, London; The Guggenheim Museum, New York; Cleveland Museum of Art, Ohio; Institute Du Monde Arabe, Paris; Memphis State University Art Collection; The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.; Palm Springs Desert Museum, California; and Sioux City Art Center, Iowa.

Halaby lectures, gives papers in conferences and festivals as well as writes articles on art. She has curated numerous art shows and raised thousands of dollars to exhibit Arab and Palestinian artists in the United States.

As I learn more about all that she has accomplished, I hope the clock slows down. As I sit in her studio, I look around me at the galaxies of color. There are paintings everywhere on the walls, paper-mâche hanging from the ceilings like bells delivering a message, and I wonder how this fierce, out-spoken, dynamic artist, whose face at times expresses a deep melancholy could have created such grand paintings of jubilation. It is unexpected yet the more I spend time with Samia Halaby, the more I expect surprise. Her work projects a state of equivalence and tension. Her mind as poetic as her work.

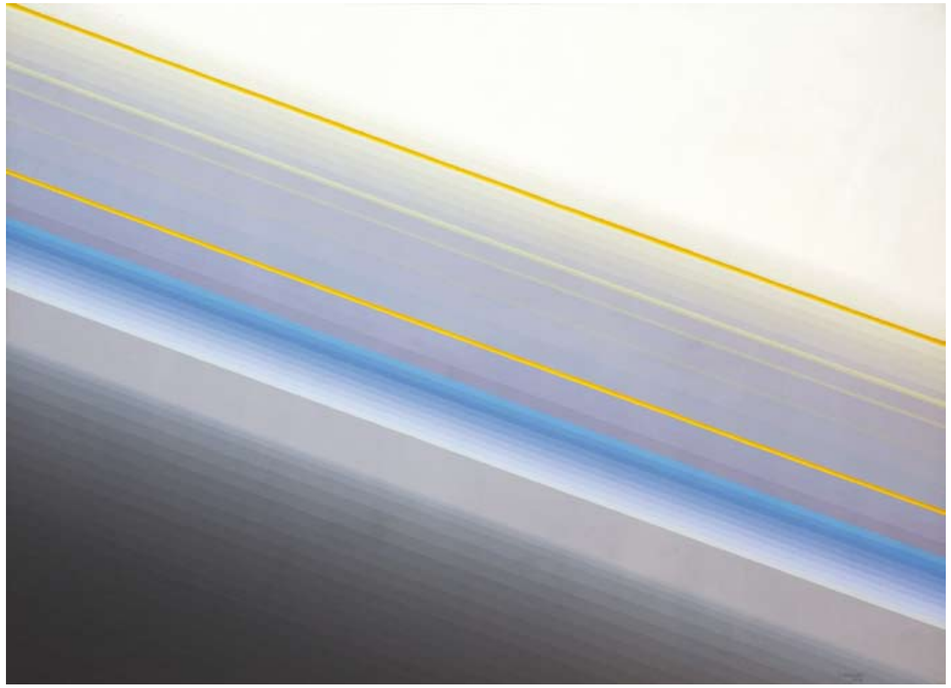
Painting she tells me "is visual ideas." Her colors are her playground—Persian-blue, sea-green, lemon-green, violet, blue-red, gray, pink, yellow, it's all present. But her colors are not as symbolic as much as they are impressionistic. She describes herself as a "picture-maker rather than a painter." She creates with fervor and immeasurable devotion. The more you look at her paintings, the more seductive undertones you find; and like listening to an orchestra playing you find high tunes, low tunes, violent roars and soft cries. Some of her strokes appear to have no reference but in fact are very carefully devised and at times profoundly disturbing for what they merely suggest. For instance, her painting, *Demolish the Wall, Let Life be Fertile*, (p 44) shows a world of such great beauty yet terrible pain and injustice being closer than we pretend. However, the power of the work is that without the title it is not obvious that it's about that wall. Instead, she decides to show that life, that Palestine, is fertile. "The painting is a celebration of fertility, of nature," she tells me. In this painting and others she captures the intimacy of nature.

Many of her new work have white space framing it which leaves you to navigate a white sky if you want to get away from the constellation of colors in the center of the work... it's like flying above chaos and tranquility. She showed me her third black and white painting, which is intensely commanding. Although it deals with the same thematic concerns as her other paintings, it resonates in a whole new way through the black, white and grey palette. She seems to finish a painting when she has reached a serene space both visually and emotionally."

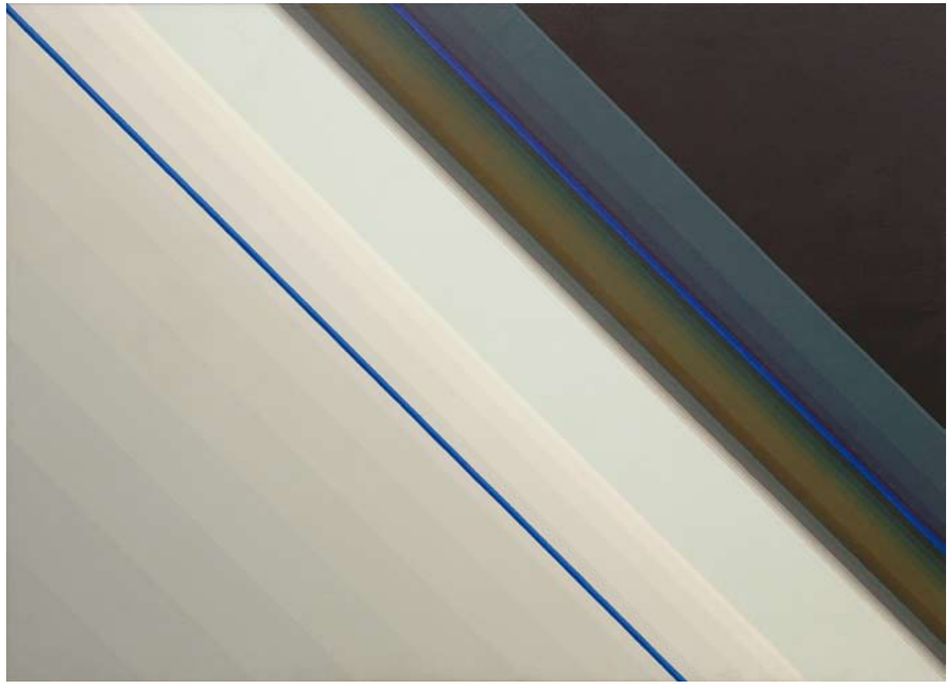
We drink our tea and she takes me around her studio. I walk through a universe of echoes. Winter. Through forest of leaves. Spring. A kingdom of magic light. Summer. Through a symphony of raindrops. Fall. And as her paintings grow, music grows. And what is invisible now has a name, a voice, a ricochet.

She tells me about the different periods of her artistic life from her Student Works, 1960-1970; Geometric Abstractions, 1970-1979; Textured Fields to Textured Space, 1980 to 1985; From Hawaii to Havana, 1986 to 1995; Kinetic Painting, 1984-1995; Artists' Books, 1985; The Motion of Things, 1995 to 1999; Earth Works, 1986-onward; Olive Tress, 1999-onward; Hanging Sculpture, 1997-onward; and Painting Freed from Frames, 2000-onward.

When we get to "Palestine from the Mediterranean Sea to the Jordan River," 2003, Halaby explains that while creating this painting she thought of seashores and flowers which reminded her of where she grew up. She tells



محيط *Ocean*, 1974. Oil on canvas, 48 x 66 inches, 122 x 168 cm.



ثلج *Snow*, 1975. Oil on canvs, 48 x 66 inches, 122 x 168 cm.

مناضلات *War Women*, 1978. Oil on canvas, 72 x 72 inches, 183 x 183 cm.

me “vertical flowers growing, and the center is Ramallah, the mountains at nighttime, the fig trees….the olive orchards.” At that moment, I become aware that Palestine is no where and everywhere in her work. And that is exactly what she wants. Unlike where she comes from, everything in her painting is free, is growing, is alive.

It also strikes me how physically demanding it is to manage those enormous canvases that she seems to glue to the world. Her collage-paintings which she does piece by piece by piece, until she achieves what she wants, are masterful.

Every step I take inside her world is a step into another dimension of the real and the imaginary. She declares, “I explored a great deal, now I have become very intuitive and I no longer prepare sketches. I feel like I have arrived at…” Suddenly she turns around to show me a new piece, never finishing her sentence.

As I leave her apartment, I take with me some keys in her song. Take with me that image of her sitting very close to an immense canvas then going all the way at the back of the room to see what she has done, and returning very close again, like a maestro conducting a universe. And I feel confident that if she had finished her sentence, she would have said, “I have arrived at a great light.”

Days later, while listening to the interview I hear so much honking in the recording that at times her voice is blurred. But I have no recollection of any noise outside her apartment that day. I was in her music, motion, movement. In her submarine. And I think, like Clov in Samuel Beckett’s *Endgame,* Samia Halaby claims: “It’s my dream. A world where all would be silence and still and each thing in its last place, under the last dust.”

Conversation with Samia Halaby

NH: You left Palestine when you were elleven, is there one image that remains vivid in your mind?
SH: My grandmother’s house in Jerusalem, in Baqah, is outside the city wall, in the modern neighborhoods of that time. The house is still there. I often visit it. It is divided into three apartments. Israeli families live in it. My grandmother’s and my father’s properties were taken. Like my many Palestinians, I thought that we would be absent for at most two weeks; that we would return once things calmed down.

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.

NH: Growing up, did you think of home as Palestine or the US?
SH: I never thought of home as anywhere else but Palestine. Every time I am near buying a place, I find it hard. The feeling became especially noticeable when my fellow professors at Indiana University were all buying farmhouses in France during the 1970s. They suggested I do the same, and I discovered that emotionally I was unable to do it. One of the places that attracted me is the old city of Halab (Aleppo) in Syria. The Arab-style rooms surrounding an open courtyard, the central focus of which is a tree or fountain, felt homey and beautiful but I still could not buy. Palestine is home… Jerusalem is my home city.

I remember, sometime in the 1990s, seeing oak trees in autumn while in Indiana. The image powerfully affected my aesthetic, especially the bright variety of brown colors. Finally in 2007, I poured that experience into a painting titled “Big Oak.” I dedicated the painting to the Indian tribes in whose territories I saw the Oak stand—the Miani, the Illinois, and the Shawnee. Finishing that painting helped me process the idea of having lived so long in the Midwest, in someone else’s home, exiled from mine.

NH: You came to the East Coast because you wanted to leave the Midwest or was it because of your professorial position at Yale or perhaps it was your desire to be in NYC?

SH: I came to the East Coast because of the art scene in New York City. The Midwestern cities I lived in had little or no art scene**.** The New York City art world was and still is unfriendly to me as a Palestinian artist but I was never prepared to negotiate on my aesthetics or political views in order to fit in. I tried very hard to work with New York galleries but had little success. In the 1980s, I stopped showing my work to New York dealers, and in the 1990s, turned my attention to the Arab world.

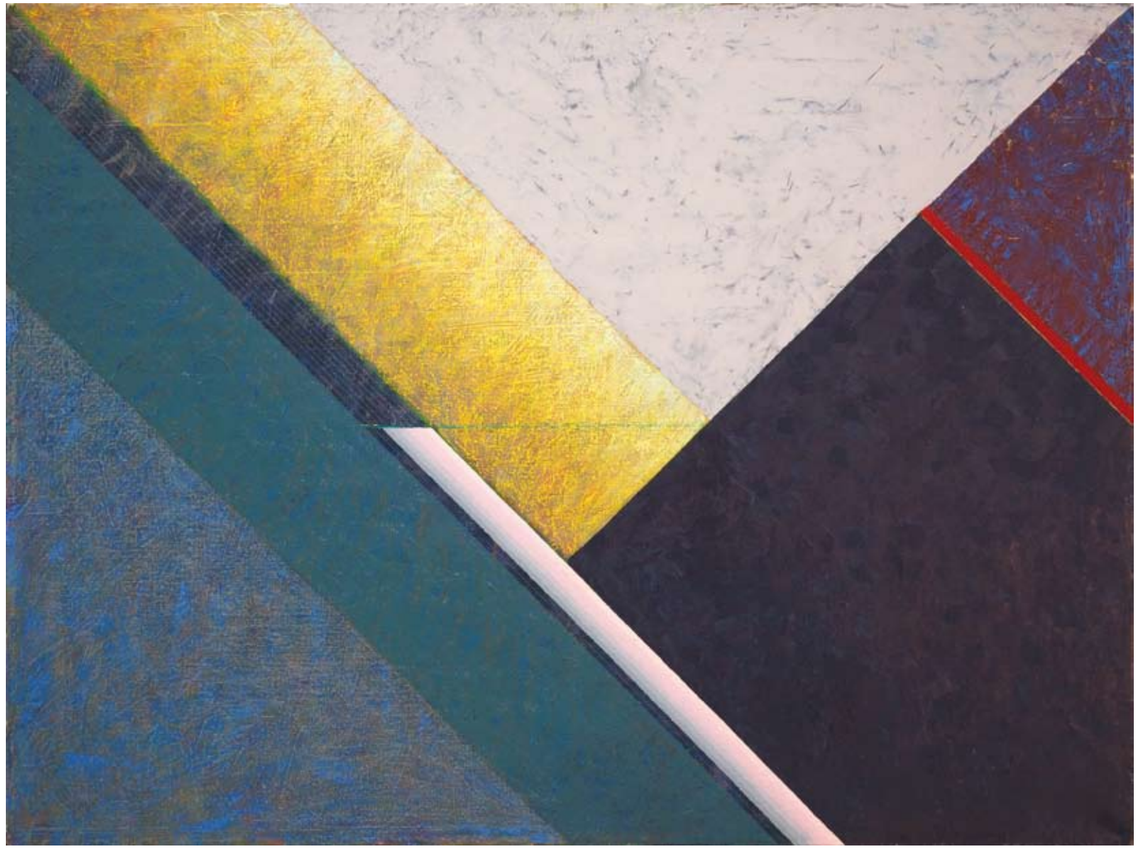
NH: Which artists and art movements have influenced you?
SH: I love the Constructivists’ art born with the Soviet revolution. I find their art work and writings exciting. They were very active from 1914 through to the early 1920s which was just after Cubism. I love the Cubists and the Futurists too but the Constructivists remain more exciting to me. The Cubists and Futurists were still oriented to objects, taking objects apart, moving them around… combining various views. I like Pablo Picasso and Georges Braque, the central figures of Cubism, but I was never inspired by them as I was by the Soviet artists. I was influenced by Kazimir Malevich, Liubov Popova, and Olga Rosanova, especially her writings. Popova has done some incredible work such as the Painterly Architectonics of 1916-18 and her Spatial Force Constructions of 1921. I can’t be still when I see her work. They make me want to run and do something, anything. There were many women artists during the period of the Soviet revolution, which demonstrates how open it was and the impact it had on Soviet society. Bourgeois order was shifted, and artists felt free to act, to explore**.** They designed all kinds of things such as schools, clubs for workers, utensils, and clothes for workers. They applied contemporary practicality to graphic and industrial design, and they were making amazing paintings. The workers’ unions supported them financially and so did the new government. You could feel their enthusiasm in what they created and were involved in. There is a holistic quality to collectivity as opposed to individualism found in the U.S. The writings of the constructivists opened great vistas of new thought.

From the nineteenth-century, the painter Georges-Pierre Seurat had a deep influence on my work. I spent many hours looking at his work at close range, and his influence is present in the paintings I did in the nineties.

I have spent so much of my time carefully looking at paintings in museums and galleries. One of Jan Van Eyck’s paintings at the Rockhill Nelson Gallery of Art in Kansas City, a painting similar to *Arnolfini’s Wedding* of 1434, affected me profoundly. A pristinely painted orange on the windowsill played a catalytic role at the beginning of my artist’s life. I admire Leonardo da Vinci a great deal, much more than Michelangelo. Leonardo’s intellectual sophistication is very attractive.

NH: Has any American artist influenced you?
SH: I admire the abstract expressionists. I have been influenced by Mark Rothko’s color and by Jackson Pollock’s gestures and motion**.** They were the aesthetic descendents of the Constructivists. I also like Georgia

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



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

O'Keeffe. One of the most brilliant American abstract painters, whom I like, is Stuart Davis. He emerged in the 1920s but was disregarded in later decades due to his leftist attitude.

NH: Are there any Arab artists you like?
I like Mona Saudi's work a lot. She does not stand still in her thinking and her art has matured over the years. The depth and refinement of her visual form is not sufficiently appreciated. I admire the work of the calligrapher Rasheed Quraishi and the paintings of Fahrel Nissa Zeid.

The inlaid marble and tile-work of the Dome of The Rock in Jerusalem, and the Great Omayad Mosque in Damascus had a major influence on my work of the early eighties. 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.

NH: Tell me more about your artist trajectory? Do you prepare what you are going to paint—your colors, shapes etc.—or does it come into itself as you are working?
SH: In the years after school, my work was precise and based on still-lives that I built out of geometric volumes. At that time I first made careful line drawings followed by shaded drawings, and then the painting. Later I organized shapes on a grid without having a still-life. The grid gave the work a very Arabic flavor. Some of these graph drawings used helical and cycloid curves from which I made highly precise paintings imitating the reflective surfaces of metals.
Since that beginning, I slowly became impulsive in my painting. These days I often start intuitively and hope an aesthetic something happens. Sometimes nothing happens so I keep painting, keep searching. It can be very frustrating. That is what happened with the painting *Essence of Arab*, 2007, (p 55) it tortured me for two months. Sometimes I have a very precise inspiration that has not cooked long enough in visual memory, like the blue painting, *Pre-Dawn Abu Dhabi*. On my first trip to Abu Dhabi last November, I arrived at 3 a.m. The sky was deep dark-blue, the trees almost black-green and the buildings pink with electric light. The sight and the night air etched themselves on my senses. I am still working on it hoping to succeed.

NH: Is it always a struggle?
SH: Seeking is more descriptive than struggle. I seek because of the pleasure of finding. But the hardest part of painting is recognizing something in the painting and knowing when to stop. The act of painting has a motion like waves. Starting aimlessly and finding something exciting is easy but finishing is elusive. When the painting looks almost finished I become ambitious and want more. I cautiously add a few more strokes to make the final improvements. But each hopeful, cautious stroke harms the painting. The downward spiral grows until I finally accept ruin, give up caution and again paint impulsively. That is when the painting improves again. It is as though I am not in full control and need humility to balance intuitive impulse and conscious judgment. The most frustrating paintings are sometimes the best ones, riding the peeks and valleys of this wave-motion several times. Confirmation comes when another person recognizes something in the abstract painting, something representing an organization the viewer and I have both seen in the real world. At that moment we share a new bit of visual language. A wild impulse is confirmed by social experience. As a painter I enjoy the shared experience. I don't understand it all at the conscious level; the viewer might even know more about the source of the painting than I do. I need to trust my intuitions and learn from the viewer, or never find anything new.

إنزلاق الموقع *Position Slide*, 1980. Oil on canvas, 72 x 72 inches, 183 x 183 cm.

NH: What do you see that is Arabic in the helical paintings?
SH: Each shape of the painting comes forward, has enough convex and concave outlines so that it can't be background. There is not a negative and a positive nor a space behind and a space forward. Shapes, though shaded themselves, fit next to each other. The helical paintings led to the diagonal paintings such as *Ocean*, 1974, (p 11) and *Fern*, 1975. (p 102) Shading edges led me to horizon lines. At that time, I was questioning the relationship of shading to perspective. Shading combined with perspective describes direct illumination on concrete surfaces but it can create ambivalent space if we remove perspective. Thus in the diagonal paintings, variations of light make a space that is of relative measure and thus abstract.

NH: Did you ever abandon painting?
SH: In 1979, I had the proverbial artistic crash. I stopped painting for a bit then I began to paint profusely and just as profusely destroyed everything. It was a period of questioning. I began to edit. Editing is when I pull out everything and throw out the bad ones. Then in 1980, I recovered. I began to work on a series that was a combination of the diagonal paintings and new influences from Arabic architecture.

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. A good example is the painting *Position Slide*, 1980 (p 19).

Eventually, texture began to charm. 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 edges, as in *Brown Sailings,* (p 99) and *Pulsating*, (p 97) both dating from 1982.

NH: Tell me about the sources in reality of your abstract painting, and what you mean by visual memory?
SH: Parallel to painting, I satisfy my visual curiosity with small works. Sometimes these are based on things that attracted my eye powerfully. In 1975, autumn leaves in New Haven fascinated me and I started collecting them. I wanted to grasp their beauty. I drew and painted them, made them into slides, and pressed thousands of them into all my books. I also cut many of them into small rectangles that could be paintings. But these little rectangles lost the beauty of the leaf as a whole. I concluded then that paintings must grow as leaves do or else they cannot have the beauty of things in nature. This absorption and the many thoughts it brought did not directly affect my work of the time. But late in 1982, seven years later, I began a series of paintings based on thoughts first developed in 1975. I had noticed that the cells between veins in maple leaves were uneven rectangles with one end open, really uneven pentagons. Placing such shapes adjacent to each other created dynamic, spiralins organizations. This was the principle with which I began the autumn leaf paintings such as, *Down West Broadway in the Evening*, 1983, (p 22) *Tribeca*, 1983, (p 92) and *City Nights*, 1983. (p 23) I felt that I had taken a tiny step to giving my paintings the power of things that grow.

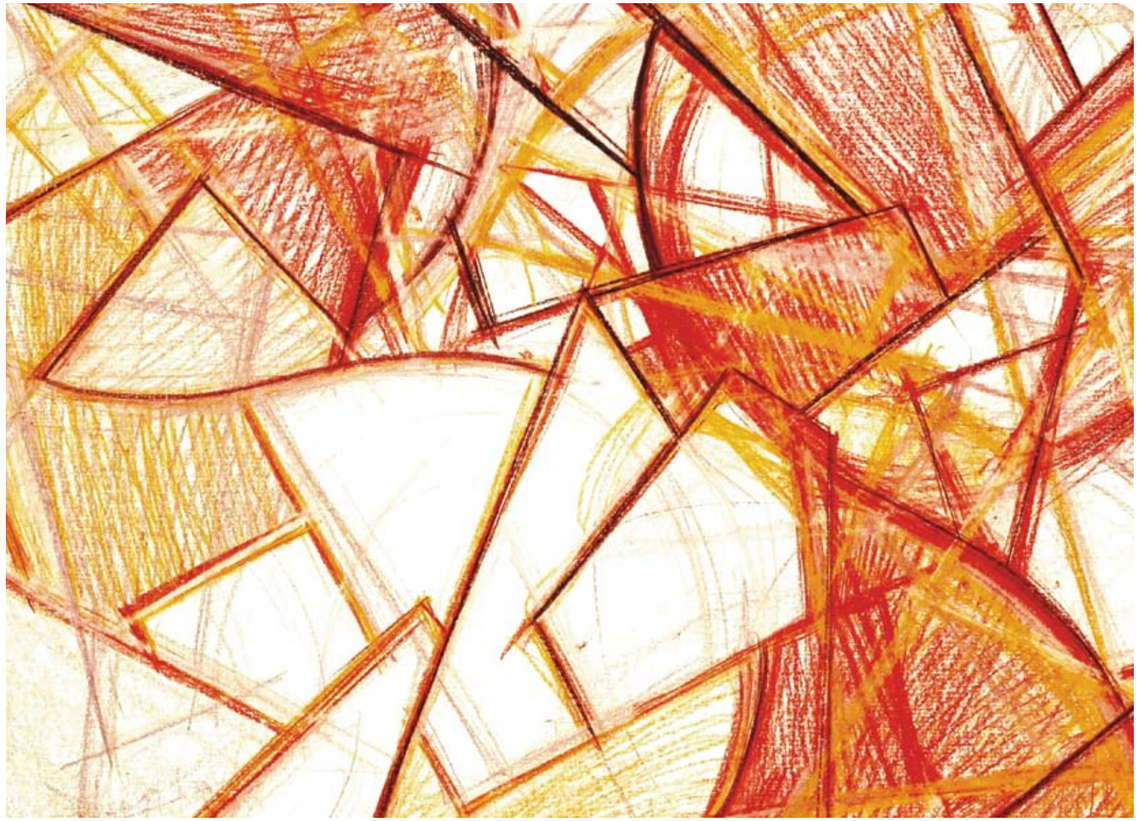
Thinking of things that grow and seeing how the perimeter of a painting can have destructive power, I began to question the rectangular picture plane. I took these thoughts with me to Hawaii in 1985, where I went to teach for the third time. I began to absorb influences of the vegetation, influences which began in 1963 during my first year of teaching there, when I filled sketchbooks with images of Hawaiian seed pods, fruits, flowers, stems, branches, and leaves. Thoughts of the picture plane, of natural growth, the joy of being in beautiful Hawaii, eye movement while walking, and ideas of multi-panel paintings lead to works such as *Harvesting*, (p 80) and *Radial Energy*, (p 30) done in the mid-1980s.

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

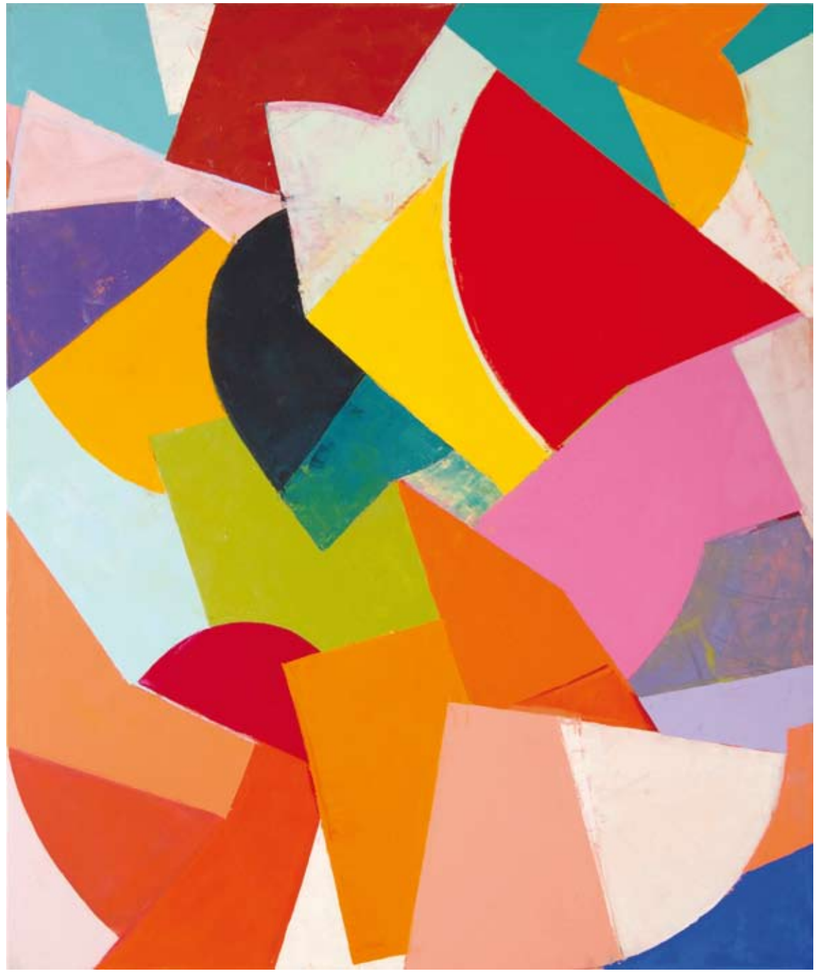
City Nights, 1983. Oil on canvas, 65 x 75 inches, 165 x 190 cm. ليالي المدينة

Down West Broadway in the Evening, 1983. Oil on canvas, 65 x 75 inches, 165 x 190 cm. باتجاه «ويست برودوي» مساء

As the Peacock turns, 1983. Encaustic on paper, 30 x 40 inches, 76 x 102 cm. كما يلتف الديك الرومي



turning, 1983. Encaustic on paper, 30 x 40 inches, 76 x 102 cm. إلتفاف



Mariko Proud in the Tropics, 1983. Oil on canvas, 60 x 50 inches, 152.5 x 127 cm. ماريكو فخورة على خط الإستواء

Sky in a Feather Tail, 1983. Oil on canvas, 60 x 50 inches, 152.5 x 127 cm. سماء في ذنب ريشي

The rectangle, or outside edge of the painting, is a basic piece of the visual language of pictures. The organization of parts with the pictures outside perimeter is more important than the relationship of parts to each other. Perspective habituated us to see the rectangle as a window through which we see the world. This does not serve abstraction because abstraction is about general principles not about one frozen view through a window. I explored this throughout the 1980s. One manifestation was the wide painting *Transitions*, 1989, (p 88) which is like a scroll 52 inches high and 29 feet wide. One has to stroll past it. It puts the viewer into motion.

During the 1990s I took a break from trying to challenge the rectangle and decided to create paintings made of small brush mark. The pointillism of Seurat asserted its influence. The result was abstract impressionism. Making these paintings presented a challenge to me. I charted two areas of failure: brush marks that created geometric shapes as had been my habit and the syntax of landscapes. That is, I did not want the dark and light of the impressionist brush marks to create illusions of sky, horizon lines, earth, and trees. The area between these two failures seemed as narrow and dangerous as a ridgeback walk that I once took in the Alps. I drew on the overlapping patterns of natural growth, on the rhythms of city life, and especially on the rhythms of eye move4ment while walking**.** I began to analyze how our eyes jump from spot to spot in order to comprehend an object or a scene, how it works in rhythm with our walking in order to avoid cars and other pedestrians. The result was paintings such as *Spring Symmetry*, (p 82) and *Green Flamenco*, (p 83) both completed in 1999.

After 2000, explorations of the rectangle led to paintings completely free of the rectangle. I was influenced by the many Palestinian artists that I had interviewed for my book, *Liberation Art of Palestine*—painters like Nabil Anani, Vera Tamari, and Mahmoud Taha. I began to compile my paintings by first 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 the parts rather than existing before the parts and determining their formal attributes. This matched what I had learned when cutting autumn leaves in 1975, searching the leaf for a rectangular area to imitate in paint and discovering that the leaf as a whole was more beautiful than any rectangular part of it. This resulted in paintings such as, *Mountain Olives of Palestine*, 2003, end *Demolish the Wall, Let Life Be Fertile*, 2004-2007, (p 44).

The rectangle cannot be disregarded. It is a language all by itself. It is the hallmark of human culture. Just look around you: the floor, the ceiling, the wall, the rug, the table, the bookcase, books, paintings, closets, drawers, photographs, films, videos, video screens, computer screens, note pads, boxes, shipping containers, laptops, and much more. Rectangles are peculiarly human. When we cannot make rectangles, we adjust things at right angles. Consider crossroads, bridges, buildings, and city blocks. The economy of rectangles dictates their use to us, as gravity dictates the river's flow. And so after a trip around the world of the picture's perimeter, I returned to the rectangle in the summer of 2007 with new questions and insights.

NH: What is your daily artist routine and has it changed over the years?
SH: I don't do art daily. Sometimes months go by and I don't paint**.** I used to feel guilty about that, and would take a sketch book with me on trips. I used to sketch a lot but in recent times I have been focusing on painting. At age 71, I accept that there is a limited amount of time left. I do not have another 45 years of creativity; otherwise maybe I would do something else. I have maybe 5 or 10 years, let's hope I have 20, but either way, you arrive at the point where it is different than it was at the beginning.

Now I feel that painting has to be a more integrated expression of all that I have learned, and it has to come with greater ease. I do not want to force it. We become incredibly skilled with practice whether we are writers, poets, craftsmen, architects or painters. I know my good and bad habits now so I allow more room for intuition**.**

وردة *A Rose*, 1987. Oil on canvas, 44 x 66 inches, 112 x 168 cm.

طاقة التدوير *Radial Energy*, 1986. Acrylic on canvas, 60 x 60 inches, 152.5 x 152.5 cm.

NH: Do you usually work on a painting for a long time?
SH: On rare occasions, I do it in one sitting and sometimes it takes months. When I was young, I used to drop everything, including sleep and work, until I finished a painting. But they were smaller then, and I had more energy than wisdom.

NH: Do you follow what is going on in the contemporary art scene?
SH: Not too much anymore. Galleries exhibit what is popular and fashionable and what they can make money on. Art Galleries as commercial shops first appeared in Paris approximately 160 years ago, contemporaneous with advanced capitalism. The rare dealers who enter history are those with enough foresight to exhibit the artists who prove significant to society. Museums are far more interesting. But to find out what is happening today, neither galleries nor museums help. One has to visit studios, schools, conferences, international art bazaars, artist run galleries and exhibitions, read artists' writings and critical reviews.

In the atmosphere of contemporary fashion, galleries have been focusing on conceptual and installation art, while painting is little considered. Certainly good painting is still taking place but it is hard to find. Painting, one of mankind's basic languages, cannot be denied. My focus is on painting, its history and its future, and not on what is fashionable in the galleries.

NH: What role do you think art can play in world conversation?
SH: I have paid a great deal of attention to the history of art because I don't think you can be creative and build inventively if you accept the analysis' of historians without question. I have tried to learn about art from parts of the world omitted in the education I received in the U.S. As a painter, my language is pictures, and pictures are flat. They lie in one plane. Paintings are made with liquid pigments are a subset of all pictures. Pictures can be woven or photographed. Pictures are the first language of mankind. Writing emerged from picture-making in ancient time, and as time went by other languages were born from pictures such as writting, photography, perspective and color separation. Perspective is the basis of the many digital languages important to production, to feeding and housing us.

I think there is a leading edge to picture-making where invention takes place, and with time, it becomes a wider and wider field, and eventually subdivides into many fields, for example, illustration, photography, filmmaking, video, graphing, mapping, signage and more. Human culture thus grows in complexity and richness. It is very exciting and should be shared internationally. I think painting is very important. Painters investigate, and that investigation becomes a language, which spreads.

NH: Has September 11, 2001 affected your work, affected you as an artist, affected you in any way?
SH: I see a difference in the world around me as a result of September 11th. Sept 11, 2001 is the symptom of a process that has been taking place and now getting more strident. It is a symptom of an international economy that is in trouble and a western world that is frightened and looking for scapegoats. On one hand, Arabs in America are more visible now. On the other hand, and maybe this is subjective, I feel more distance, between me and everyone around me here.

NH: You have been instrumental in bringing Palestinian art to the U.S., tell me more about that journey. How receptive have Americans been to the shows you have worked on or curated?
SH: I have always been an activist whether its political activism or arts activism. Art activism has a different audience. The effort of our two shows, "Williamsburg Bridges Palestine" and the "Made in Palestine"

show, mostly strengthened the confidence of the Arab community. It echoed throughout the community, and Americans were also interested and influenced by the work. It had a broad audience and received good reviews. It made a mark.

NH: Can you speak about the Palestinian art scene today in Palestine and about art produced by Palestinians in the Diaspora?
SH: A committee of student activists invited me to curate a show of Palestinian art at the DePaul University Museum. It was a great success especially with the Arab community in Chicago. The show and the catalog essay were titled, "The Subject of Palestine." I analyzed the Palestinian art scene as predominately being of two parts. The first part consists of Palestinian artists who do installation art about Palestinian issues. Their metaphors, language, and visual form are directed at a western audience. They are explaining Palestine to the outside world, European and American, and mostly using the English language. The second part consists of Palestinian artists who live in Palestine and who artistically descend from the liberation movement. For example, the first Intifadah artists—artists such as Suleiman Mansour, Mustafa Hallaj, and Abdal Rahman Mozayen—created images for the Palestinians. That is whom they were talking to.

NH: So the work of the second group is not international?
SH: It is international but they are not trying to be internationally fashionable.

NH: Who decides that? Can we really set such levels?
SH: You look at artistry and you find where that level is. I think many of them do not have extensive enough education or freedom to investigate libraries or go to museums but they have an international consciousness. They are aware of the world but have not had the educational opportunities of Palestinian artists living abroad. Their art tends to be more from the heart and will probably outlast the internationally fashionable installation artists. Also, they experience the occupation daily and that is mostly their subject. Do not mistake me in thinking the two groups do not empathize with each other. On the contrary, each group holds the other at high value to its own expression. Solidarity among Palestinian artists is unusually high.

NH: What is the difference between what Palestinians are exploring in art and what the rest of the Arab world is creating?
SH: They are not very different. The same influences and categories found in Palestinian art exist in Arab art. Some of these influences are from the ancient Egyptians, Sumerians and Canaanites; others have adopted geometric Arabic abstraction. There are also those who love Cubism, which is an abiding influence on artists of the so-called third world. And among Arab painters is the deep tradition and influence of calligraphy. This genre divides into two styles, one is painterly using freehand script and one is formal using traditional hard edge calligraphic form. In Syria, there is an unusual movement of figure painting about how groups of people socially organize with each other.

NH: So to you, is art a witness, a lover's quarrel? What is art to you?
SH: Painting is joy in beloved places. Even when thoughtful, art to me is intuitive play. I feel the same creative delight as when I was making mud pies in childhood. Many artists say they do their best work after reverie. Fra Angelico, the Italian Renaissance painter, is known to have prayed before beginning to paint. Of course he was a monk so clearly his contemplation is going to be prayer. I do my best work when I feel I am not in the practical world. I had a basement studio on campus when I was teaching at Indiana University and I use to paint at night when the building was empty. The metal heating pipes that filled the ceiling would

ping quietly giving me the unconscious sensation of being on a submarine. But it was only years later that I realized the submarine trips it had taken me on. I do my best work in this other mental space.

I usually wake up very early after I've returned from a long trip and I am jet-lagged. On those days, if I go to the studio to work, the feeling inside of me is one of liberating isolation and dislocation, and that olso is when I have done some of my best work.

For me striving to be an international artist and not just Arab or Palestinian, and attempting to be at the leading edge of what is going to happen visually in painting**,** is also a way to declare that I exist, Palestine exists.

NH: What keeps your work alive?
SH: What keeps it alive is the freedom to keep asking questions.

I get over a tiny hurdle and feel I have discovered a language, and I go with it and when it is done and I get bored, nothing forces me to stick with it. Something new, a little discovery, keeps me delighted.

But there was not something new when I used a Renaissance method in doing the Kafr Qasem Massacre drawings. I would never have done that in my explorative paintings. My motivation was the anger I felt inside, and the desire I had to preserve the memory of the massacre. Anger is not necessarily destructive; it can be a manifestation of empathy.

NH: What are you most faithful to?
SH: My art and myself. Myself and my art.

NH: In one word what have you tried to accomplish in your art?
SH: Painting.

NH: What is your greatest disappointment?
SH: Losing Palestine.

NH: What are you most proud of?
SH: I am proud of the political work I have done, of all the effort it took to bring the "Made in Palestine" exhibition to New York. But I am proudest of the mountain that has become my art work over time. And I am very grateful for the book**,** which reveals the development of my painting—*Samia Halaby*. Beirut, Lebanon: Fine Arts Publishing, 2007—because it puts it all together as one extended process of thought.

NH: What are you working on now?
SH: I am working on a show called "The Geometry of Nature," which will open on May 3, 2008 at Ayyam Gallery in Damascus, Syria.

NH: Let me end by asking you, how does love manifest itself in your work?
SH: Love is made up of many different things, which results in this human emotion. Bonding, habitual attachment, money, opportunity, attraction, passion, romance, desire, and sex are all aspects of love. In abstract painting like good cooking, we are using a clear head and some intuition to create something that provokes an emotional response, and sometimes we want that response to be like one of the aspects of love.

Centers of Energy, 1989. Acrylic on canvas, 60 x 115 inches, 152.5 x 292 cm مراكز الطاقة

Cross Currents, 1999. Oil on canvas, 42 x 48”, 107 x122 cm. أمواج متقاطعة

Spring Symmetry, 1999. Acrylic on canvas, 48 x 36 inches, 122 x 91.5 cm. تناظر الربيع

Density in Air, 1999. Oil on canvas, 28 x 20 inches, 71 x 51 cm. كثافة في الهواء

One For Me, 2004. Acrylic on canvas, 23 x 26.75 inches, 58.5 x 68 cm. واحدة لي

بلّوطة صغيرة *Little Oak*, 2005
Acrylic end paper maché on canvas 84 x 21 inches, 214 x 54 cm

Nathalie Handal and Samia Halaby during interview, 2008.

Nathalie Handal is an award-winning poet, playwright, and writer. She is the author of two poetry books, The NeverField and The Lives of Rain (short-listed for The Agnes Lynch Starrett Poetry Prize/The Pitt Poetry Series and recipient of the Menada Award); two poetry CDs Traveling Rooms and Spell; the editor of The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology (Academy of American Poets Bestseller; winner of the Pen Oakland/Josephine Miles Award); and co-editor of Language for a New Century: Contemporary Poetry from the Middle East, Asia & Beyond (Norton, 2008). Her work has been translated into more than fifteen languages and she has been featured on NPR, KPFK, PBS Radio as well as The New York Times, The San Francisco Chronicle, Reuters, Mail & Guardian, The Jordan Times and Il Piccolo. Her poetry has also been set to music and performed at venues such as Lincoln Center; and has been featured in numerous galleries/ traveling exhibitions, most recently, Glass Curtain Gallery, Chicago. Handal has been involved either as a writer, director or producer in over twenty theatrical and/or film productions. She is currently playwright-in-residence at The New York Theatre Workshop and part of the production team for the feature film, Gibran.

Samia Halaby

Born AlQuds (Jerusalem) 1936

SELECTED ONE ARTIST SHOWS

1971 Phyllis Kind Gallery, Chicago
1972 Yale School of Art Gallery, New Haven, Connecticut
1978 Marilyn Pearl Gallery, New York
1983 Housatonic Museum, Bridgeport, Connecticut
1988 Tossan-Tossan Gallery, New York
1995 Darat Al-Funun, Amman, Jordan
1997 Galerie Atassi, Damascus
1997 Galerie le Pont, Aleppo
1999 Agial Gallery, Beirut, Lebanon
2000 Sakakini Art Center, Ramallah
2000 Skoto Gallery, New York
2001 Artim Gallery, Strasbourg, France
2003 Kahaf Gallery, Bethlehem
2004 Agial Gallery, Beirut
2007 Ayyam Gallaery, Damascus

PERFORMANCES of Kinetic Painting

1993 & 1994 FISEA (Fourth International Symposium on Electronic Art), Minneapolis then Philadelphia
1994 Brooklyn Museum, Brooklyn, New York
1997 Galerie Atassi, Damascus, Syria
1997 Galerie le Pont, Aleppo, Syria
1997 Darat al Funun, Amman, Jordan
1997 Sakakini Art Center, Ramallah, West Bank, Palestine
1997 Philadelphia College of Art; Pennsylvania
1998 Williamsburg Art and Historical Center, Brooklyn, New York
1998 Lincoln Center, New York

SELECTED GROUP SHOWS

1973 American Drawing, Yale University Gallery, New Haven, Connecticut
1975 Recent Acquisitions, Guggenheim Museum, New York
1977 Group Show, Susan Caldwell Gallery, New York
1977 Contemporary American Printmaking, Indiana University Art Museum
1977 Contemporary American Prints, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City
1979 Palestinian Artists Oriental Museum, Moscow
1981 Palestinske Kunstnere, Kunstnernes Hus, Oslo, Norway
1980 Festival of Greater Hartford Invitational, Civic Center, Connecticut
1982/83 On Trial: Yale School of Art, 22 Wooster Gallery, New York
1983 Halaby and McClelland, 22 Wooster Gallery, New York
1985 The Spectrum Show, Hudson Center Gallery, New York
1985 Tamarind: 25 Years, University Art Museum, Albuquerque, New Mexico
1985 The Book Show, Tossan Tossan Gallery, New York
1989 Tercera Bienal de la Habana '89, Cuba
1990/91 Hilo International Exhibition Works on Paper, University of Hawaii
1991 Digitized and Manipulated, Sangre De Christo Arts Center, Pueblo, Colorado
1994 Forces of Change, National Museum of Women, Washington, DC
1999 World Artists at the Millennium, Elizabeth Foundation, UN lobby
2001 Rhythms from Palestine, Musee du Chateau Dufresne, Montreal
2002 The 13th Afro-Asian, Latin-American Exchange Exhibition, Tokyo Metropolitan Museum
2003 Made In Palestine, The Station Museum, Houston, Texas
2004 Stop The Wall, Chikyudo Gallery, Tokyo
2005 Made in Palestine, Somarts, San Francisco
2005 Made in Palestine, T. W. Wood Gallery, Montpelier, Vermont
2006 Made in Palestine, Bridge Gallery, New York
2006 Three Arab Painters, Bridge Gallery, New York

SELECTED PUBLISHED PAPERS

Nature, Reality and Abstract Picturing, Leonardo, Volume 20, Issue 3, 1987
Pictures in Computer Medium, Proceedings of the 9th SCAN (Small Computers in the Arts) Conference, 1989, pgs 100 to 105.
Technology, Abstraction, and Kinetic Painting, FISEA (Fourth International Symposium of Electronic Arts) Papers, November 1993, pgs 57-66.
The Subject of Palestine, DePaul University Museum catalog, February 24-May 6, 2005.

BOOK

Samia A. Halaby, Liberation Art of Palestine. H.T.T.B. Publications, 2002.

MUSEUM COLLECTIONS

Alternative Museum, New York; The Art Institute of Chicago, Illinois; The British Museum, London, England; Detroit Institute of Art, Detroit, Michigan; Center for the Arts, Vero Beach, Florida; Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio; Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio; Fine Arts Museum of Long Island, Hempstead, New York; Fort Wayne Museum of Art, Fort Wayne, Indiana; The Guggenheim Museum, New York, NY; Honolulu Academy of Arts, Honolulu, Hawaii; Indiana University Museum, Bloomington, Indiana; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana; Institute Du Monde Arab, Paris, France; Kalamazoo Institute of Art, Kalamazoo, Michigan; Mead Art Museum, Amherst, Massachusetts; Memphis State University Art Collection, Memphis, Tennessee; Michigan State University Museum, East Landing, Michigan; The National Museum of Women in the Arts, Washington, DC; Nelson Rockhill Gallery of Art, Kansas City, Missouri; Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, California; Sioux City Art Center, Sioux City, Iowa; Speed Art Museum, Louisville, Kentucky; Tamarind Lithography Institute, Albuquerque, New Mexico; The University Gallery, Memphis State University, Memphis, Tennessee; University of Michigan, Kalamazoo, Michigan; Yale University Gallery, New Haven Connecticut.

SELECTED REVIEWS AND PUBLICATIONS

Brown, Gordon. May-June 1973. "Review: Samia Halaby at Spectrum Gallery," Arts Magazine, pg 74.
Teghrarian, Salwa. Oct 1984. "A Conversation with Samia Halaby," Arab Perspectives, pgs 28-31.
Goodman, Jonathan. May 1988. "Review: Samia Halaby," Arts Magazine, pg 89.
Thomas, Helen. Sept. 1978. "Review: Samia Halaby at Marilyn Pearl Gallery," Arts Magazine, pgs 44,45
Moberg, Ulf Thomas. 1998. Palestinian Art, Almquist and Wiksell, Uppsala, pgs 72-85.
Bartelt, Dana. Spring 2004. "Land and Liberation," Eye Magazine and the International Review of Graphic Design, Vol. 13, pgs 54-59.
Goodman, Jonathan. December 2000. "Samia Halaby at Skoto," Art in America, pg 125.
Wilson-Goldie, Kaelen. Nov 29, 2004. "Painting, Politics and Palestine," The Daily Star, Lebanon.
Saudi, Mona. "Samia Halaby and the Rhythm of Color Spaces," Al Nahar.
Artner, Alan G. April 14, 2005. "Palestine Struggles are 'The Subject,'" Chicago Tribune, pg 3.
Glaser, Milton and Ilie, Mirko. 2005. "The Design of Dissent," Rockport Publishers, Inc. Gloucester, Massachusettes.
Zarur, Kathy. September 2006. "Looking at the Levant," Art in America, pgs 154-157.
Inea Bushnaq and Samia Halaby, Samia Halaby, Fine Arts Publishing, Beirut.
Reem Fadda, Editor, Palestinian Women Artists, Palestinian Art Court – al Hoach, 2007, pages 12, 179-182m
Fayeq S. Oweis, Encyclopedia of Arab American Artists, Greenwood Press, 2007.

دمّروا الجدار، دعوا الحياة لخصوبتها *Demolish the Wall; Let Life Be Fertile*, 2004-7. Acrylic and paper on canvas, 66 x 66 inches, 168 x 168 cm.

The Geometry of Nature in Painting, 2007-2008
Notes on Painting by Samia A. Halaby

The beauty of abstraction and symmetry in Arabic art placed me on a road to appreciate the softer more complex geometry of natural growth. At first, I paid greater attention to the geometry of human production in architecture, in cities, and in accumulated knowledge. I observed a natural economy in how mankind builds, using right angles. The less predictable forces of nature affect this tidy human plan. The earth's topography reshapes the plots and blocks created by roads laid at simple right angles to each other. Many of man's rectangles thus become uneven pentagons. Abstraction allowed me to appreciate the general principle in similar things. Roads bring life to blocks as veins to cells in tree leaves. Segments in tree leaves resemble city blocks and veins resemble pathways. This influenced my first steps away from simple geometry. It became my ambition to use principles found in nature and in man's activities to guide the arrangement of brush marks in painting, thereby imitating principles of motion rather than how things might look through a camera lens.

There are reasons for arrangements of groups. Products in shop windows, on fruit stands, and on peddler's carts are arranged to entice the buyer. It is a very special popular art. The dynamics behind this art are like that of a plant that exhibits its flowers to bees and directs its leaves to the sun. I note patterns created by sets of things, animals, people, plants, rocks, etc and how they grow, evolve, interact, move, spread, disperse, and re-congregate. Such patterns inspire how one brush mark gives birth to another slightly different, or how a line might divide a shape, which I then paint again as two new shapes. The result is an ebb and tide of added brush marks based on earlier layers of brush marks.

Although automatic gesture in painting can produce great work, I want to make paintings as controlled as untrammeled nature. Thus while my work seem to have gotten looser over the years, it in fact has gotten more geometric, more affected by a deepening understanding of things we see. I strive to equate the surprises of nature and it's capacity for variation, motion, growth, decay, and rebirth.

In a finished painting, color and shape identify groups. As the viewers take note of one group, attention is then shifted to a similar one. Thus as attention travels the surface of the painting, viewers recognize that the rhythms of the painting are familiar. This moment of recognition is a moment of pleasure at finding a visual language which describes their previous experience. It is the critical moments in abstract painting – so important that its significance surpasses the trained observations of either historian or critic.

عوّدة الزيتونة المسروقة
Return of The Stolen Olive Tree, 2003-07
Acrylic on canvas, 70 x 20 inches, 178 x 29 cm

أحرف وحنّون *Letters and Hannoun*, 2007. Acrylic on canvas, 33.5 x 90 inches, 85 x 229 cm.

Wilderness in My Studio, 2007. Acrylic on canvas, 80 x 60 inches, 153 x 203 cm.

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 «البرّية 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 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.

Red Summer, Listen to the Words in the Wind, 2007. Acrylic on canvas, 58 x 48 inches, 147.5 x 122 cm.

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.

حدائق متجاورة *Adjacent Gardens*, 2004-07. Acrylic and paper on canvas, 72 x 49 inches, 183 x 124.5 cm

«حدائق متجاورة» هو العمل المحوري الفاصل بين سلسلة اللوحات السابقة المتحرّرة من هيكل الشدّ واللوحات التي عادت إلى هيكل الشدّ المستطيل. وقد أتممتها أولاً كتمماش 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 تتنافس في الأهمية مع حدود مستطيل للّوحة. 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 تنتش وتنمو وتنتشر.

Adjacent Gardens is the 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.

صيف قبل الخريف *Summer Near Fall*, 2007. Acrylic on canvas collage, 16 x 12 inches. 41 x 30 cm.

نور بينيّ *Light Between*, 2007. Acrylic on canvas, 60 x 80 inches, 153 x 203 cm.

روح العروبة *Essence of Arab*, 2007. Acrylic on canvas, 60 x 80 inches, 153 x 203 cm.

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 تنمو في محترفي وتبادلت المواقع مع «ضوء بيني» (ص ٦٠) التي كانت هي الأخرى لوحة استصعبت إكمالها. في نهاية المطاف، كان شيء جميل يوُلد فيها، شيء ساميّ (من الساميّة) بصرياً. فالصحراء، والمساحات الواسعة، والأنماط المُحَاكَة، 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* (p 53)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.

Our Nights, 2007. Acrylic on canvas, 48 x 66 inches, 122 x 168 cm. لياليناا

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 «لياليناا» هي لوحة للناس الذين يحبّون بعضهم بعضاً، ويروق فيها الأحاسيس الخفية لليالهم.

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.

Forest Air, Imagine Flying with Birds, 2007. Acrylic on canvas, 42 x 48 inches, 106.75 x 122 cm. فضاء الغابة، تخيلوا أنكم تحلقون مع العصافير

ريح على أشجار *Wind in Brown Trees*, 2007. Acrylic on canvas, 48 x 48 inches, 120 x 120 cm.

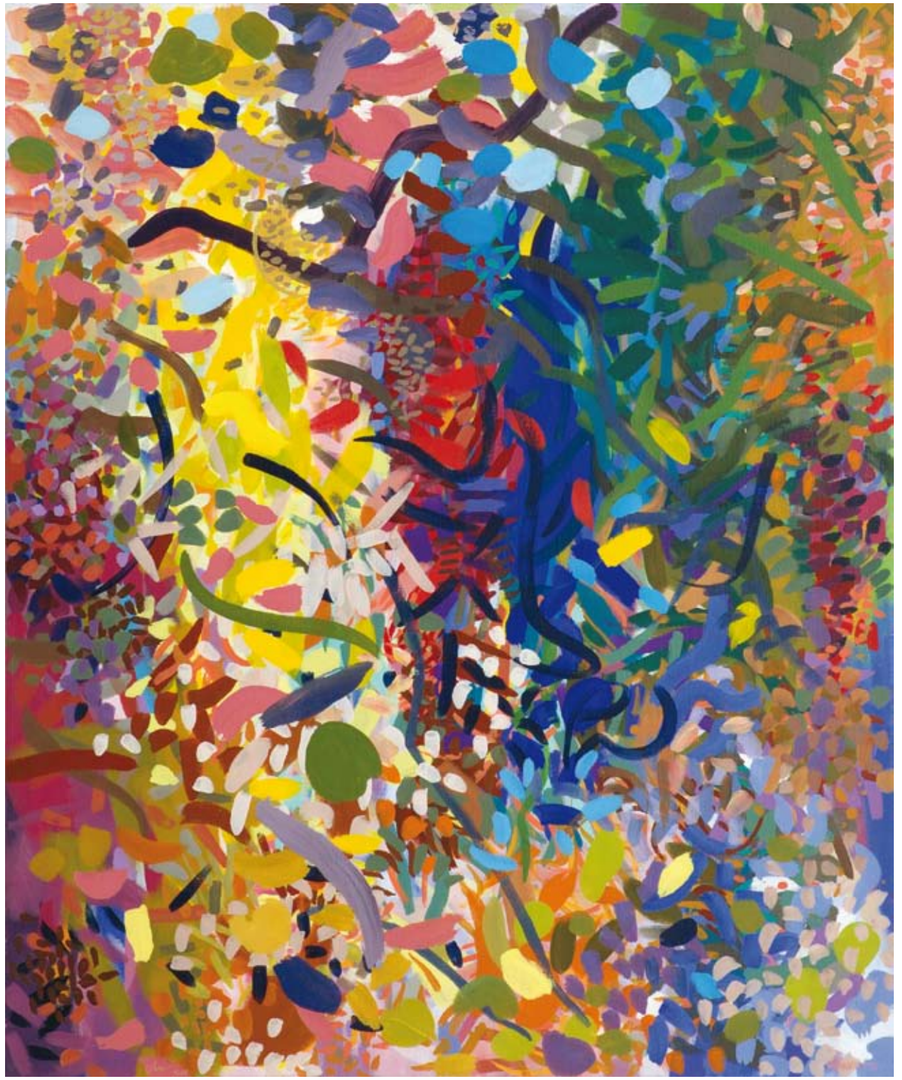
إذا قمت بجمع أشياء متنوعة بنّية اللون، ستلاحظ أن بعضها سائل إلى الحمرة، أو الزرقة، أو مخضراً، إلخ. وستجد صعوبة في تحديد أيها اللون النموذجي للبني، والأمر يصح أيضاً بالنسبة للرمادي. وأنا استخدمت ألواناً رمادية وبنية في «ريح على أشجار»، مع بعض اللمسات الصغيرة غير المتوقعة من اللون القوي المخبأ هنا وهناك. 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 use 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.

أوراق الشجر *Foliage*, 2007. Acrylic on canvas, 58 x 48 inches, 147.5 x 122 cm

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.



التفاف النهر *River Turning*, 2007. Acrylic on canvas, 58 x 48 inches, 147 x 122 cm.

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.

Pieces of the Sky, 2007. Acrylic on canvas, 57.75 x 48 inches, 145 x 120 cm. قِطَعٌ من السماء

كما هو حال خط اليد، هناك لمسة في الرسم تميّز كل يد وإن بشكل طفيف وتمنحها تفردها. 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.

Spawning Pool, 2007. Acrylic on canvas, 47,25 x 57 inches, 120 x 145 cm. أحواض النهر

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, 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.

Little Tree in Sunlight, 2008. Acrylic on canvas, 71 x 71 inches, 180 x 180 cm. شجيرة في ضوء الشمس

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 في «ويست فرجينيا»، رأيت شجيرة في ضوء قوي. كانت تشبه مراهقتين، 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.

نسبية النور والظلام *Relativity of Light and Dark*, 2008. 47,25 x 57 inches, 120 x 160 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 ٩٠). 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*. (p 23) 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 things are seen by someone totally color blind. The rest of us can see this way under sodium illumination which emits light in only one wavelength.

عش ليلكي *Purple Nest*, 2007. Acrylic on canvas, 57 x 71 inches, 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.

Grey and Pink, 2008. Acrylic on canvas, 48 x 58 inches, 122 x 147 cm. الرمادي والزهري

عندما كنت في هاواي، قمت بزيارة شخص لديه عمى ألوان كامل ويحبّ العمل بالحديقة. وقد استخدم فقط زهوراً وأشجار مزهرة سوداء وبيضاء وبذل جهود كبيرة للعثور على زهرة توليب سوداء كي يربيها في حديقته. وهكذا تستدعي «الرمادي والزهري» زهرة الياسمين الهندي البيضاء في أوج تفتّحها داخل بوابة حديقته الفاتنة. بطبيعة الحال، لا يمكن لحديقته أن تكون سوداء وبيضاء صرفة بما أن الأخضر والبني هما لونان أساسيان للنمو وبما أن اللون يختبئ في قلب الزهور البيضاء. لكن من دون التأثير المربك للون، كان بوسعه أن يرى المستوى الأساسي للضوء بوضوح أكبر، وهو مبدأ جوهري أكثر تنظيماً من اللون في الطبيعة وبالتالي في اللوحة.

Once in Hawaii, I visited a man who is completely color blind and loved to garden. He only used black and white flowers and flowering trees and went to great effort to find a black tulip and make it grow in his garden. *Gray and Pink* evokes the white Plumeria in full bloom just inside the gate of his charmed garden. Of course his garden could not be purely black and white since green and brown are essential colors of growth and since color hides in the heart of white flowers. But without the confusing effect of color, he could more clearly see the essential level of light which is a more basic organizing principle than color both in nature and thus in painting.

بريّة في الخريف *Wild Prairie in Autumn*, 2008. Acrylic on canvas, 58 x 48 inches, 147.5 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* is abstract, an extract from nature.

ابداع الريح *Creativity of the Wind,* 2008. Acrylic on canvas, 57 x 47,25 inches, 145 x 120 cm.

أكوام الأنقاض التي تلقي بها أمواج المحيط على جزء من الشاطئ، والحطام المتراقص على الماء الراقص في زوايا الأحواض الإسمنتية للسفن، وأوراق الخريف المبعثرة والحصى على ضفاف النهر، تشكّل جميعها جرّاء قوى الطبيعة. في «إبداع الريح»، بعثرة ضربات الفرشاة في زوايا اللوحة، وفي زوايا افتراضية وسط اللوحة هو محاكاة لهذا.

Piles of debris cast by ocean waves at the end of a stretch of beach, flotsam en dancing water at corners of concrete docks, scattered autumn leaves, pebbles at the edge of a river, have all been created by natural forces. They are similar to the patterns we experience in the city. In *Creativity of the Wind*, the scattering of brush marks in corners of the painting, and in virtual corners in the middle of the painting is an imitation of such forces.

Light in Heart II, 2008. Acrylic on canvas, 46 x 36 inches, 115 x 90 cm. نور في قلوبكم II

أردت للوحة «نور في قلوبكم II» 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.

هندسة الطبيعة في الرسم، ٢٠٠٧-٢٠٠٨
ملاحظات حول اللوحات لسامية حلبي

إن جمال التجريد والتناظر في الفن العربي جعلاني أنحو باتّجاه تقدير الهندسة الأنعم والأكثر تعقيداً للنمو الطبيعي. بداية، أوليت اهتماماً أكبر لهندسة الإنتاج البشري في العمارة وفي المدن وفي التراكم المعرفي. فرحت ألاحظ اقتصاداً طبيعياً في الكيفية التي تبني بها الإنسانية، باستخدام زوايا قائمة. فقوى الطبيعة التي لا يمكن التنبّؤ بها بشكل دائم تؤثّر في هذه الخطة البشرية. وتضاريس الأرض تعيد تشكيل تجمّعات وكتل الأبنية التي تخلقها الطرقات الموضوعة في زوايا قائمة مع بعضها بعضاً. وبالتالي فإن العديد من مستطيلات الإنسان تصبح مخمّسات غير متوازية. لقد سمح التجريد لي أن أقدّر المبدأ العام في الأشياء المتشابهة. فالطرقات تضفي الحياة على تجمّعات الأبنية كما هو حال العروق بالنسبة للخلايا في أوراق الشجر. الشرائح في أوراق الشجر تشبه تجمّعات الأبنية في المدن في حين تشبه العروق المسارات والطرق. هذا الأمر ترك نفوذه على خطواتي الأولى وأنا أبتعد عن الهندسة البسيطة. لقد بات طموحي هو استخدام المبادئ الموجودة في الطبيعة وفي نشاطات الإنسان وذلك كي توجّه ترتيب ضربات الفرشاة في الرسم، بحيث أقلّد مبادئ الحركة عوضاً عن الكيفية التي تبدو بها الأشياء من خلال عدسة الكاميرا.

ثمّة أسباب لترتيبات المجموعات. فالمنتجات في واجهات المحلات، وعلى رفوف الفاكهة، وكذلك على عربات الباعة المتجوّلين مرتّبة بطريقة كي تغري الشاري. إنه فن شعبي خاص جداً. والآليات الكامنة وراء هذا الفن هي مثل تلك الكامنة خلف نبتة تعرض زهورها للنحلات وتوجّه أوراقها نحو الشمس. وأنا أراقب الأنماط التي تشكّلها مجموعات الأشياء والحيوانات والناس والنباتات والصواريخ، إلخ وكيف تنمو وترتقي وتتفاعل وتتحرّك وتنتشر وتتشتّت وتعاود التجمّع. فهكذا أنماط تشكّل مصدر إلهام للكيفية التي تولّد بها ضربةٌ فرشاة ما ضربةً أخرى مختلفة قليلاً، أو كيف يمكن لخط أن يقسم شكلاً، أقوم فيما بعد بتلوينه ثانية كشكلين جديدين. والنتيجة هي مدّ وجذر من ضربات الفرشاة المضافة المستندة إلى طبقات سابقة من ضربات الفرشاة.

رغم أن الإيماءة الآلية في الرسم يمكن أن تنتج عملاً عظيماً، إلا أني أرغب في أن أجعل اللوحات مضبوطة بقدر طلاقة الطبيعة. ورغم أن أعمالي تبدو وكأنها قد أضحت أقل إحكاماً على مرّ السنين، فهي في واقع الأمر باتت ذات هندسة أكبر، وتأثر أكبر بفهم متعمّق للأشياء التي نراها. وأنا أسعى جاهدة إلى مضاهاة مفاجآت الطبيعة وقدرتها على التباين والحركة والنمو والاضمحلال والانبعاث.

في لوحة منتهية، يماثل اللون والشكل المجموعات. فبينما يلاحظ المشاهدون مجموعة ما، يتحوّل الانتباه عندئذ إلى أخرى مشابهة. وهكذا عندما يرتحل الانتباه على سطح اللوحة، يدرك المشاهدون أن إيقاعات اللوحة مألوفة. ولحظة الإدراك هذه هي لحظة سعادة جرّاء العثور على لغة بصرية تصف تجربتهم السابقة. إنها اللحظات الحاسمة في الرسم التجريدي – مهمّة جداً لدرجة أن أهميتها تتجاوز الملاحظات المدروسة للمؤرّخ أو الناقد.

سامية حلبي

مواليد القدس ١٩٣٦

أهم المعارض الفردية

١٩٧١ فيليس كايند غاليري، شيكاغو
١٩٧٢ غاليري كلية الفنون في بيل، نيوهيفين، كونتيكت
١٩٧٨ غاليري مارلين بيرل، نيويورك
١٩٨٣ متحف هاوساتونيك، بريدجبورت، كونتيكت
١٩٨٨ غاليري توسان. توسان، نيويورك
١٩٩٥ دارة الفنون، عمّان، الأردن
١٩٩٧ غاليري أتاسي، دمشق
١٩٩٧ غاليري لي بونت، حلب
١٩٩٩ غاليري أجيال، بيروت، لبنان
٢٠٠٠ مركز سكاكيني للفنون، رام الله، فلسطين
٢٠٠٠ سكوتو غاليري، نيويورك
٢٠٠١ آرتيم غاليري، ستراسبورغ، فرنسا
٢٠٠٣ غاليري كهف، بيت لحم، فلسطين
٢٠٠٤ غاليري أجيال، بيروت
٢٠٠٨ غاليري أيام، دمشق

عروض للرسم الحركي

١٩٩٣ و١٩٩٤ المنتدى الدولي الرابع حول الفن الإلكتروني، منيابوليس ثم فيلادلفيا.
١٩٩٤ متحف بروكلين، بروكلين، نيويورك.
١٩٩٧ غاليري أتاسي، دمشق، سورية.
١٩٩٧ غاليري «لي بونت»، حلب، سورية.
١٩٩٧ دارة الفنون، عمّان، الأردن.
١٩٩٧ مركز سكاكيني للفنون، رام الله، فلسطين.
١٩٩٧ كلية فيلادلفيا للفنون؛ بنسلفانيا.
١٩٩٨ مركز ويليامزبورغ للفن والتاريخ، بروكلين، نيويورك.
١٩٩٨ مركز لينكولن، نيويورك.

أهم المعارض الجماعية

١٩٧٣ الرسم الأمريكي، غاليري جامعة ييل، نيوهيفين، كونتيكت
١٩٧٥ المقتنيات الجديدة، متحف غوغنهايم، نيويورك
١٩٧٧ عرض جماعي، غاليري سوسان كولدويل، نيويورك
١٩٧٧ الحفر الأمريكي المعاصر، متحف الفن في جامعة إنديانا
١٩٧٧ الحفر الأمريكي المعاصر، متحف يوتا للفنون الجميلة، سولت ليك سيتي
١٩٧٩ الفنانون الفلسطينيون، المتحف الشرقي، موسكو
١٩٨١ الفنانون الفلسطينيون، كونستنيرنز هوس، أوسلو، النرويج
١٩٨٠ مهرجان الفنون في هارتفورد الكبرى، سيفيك سنتر، كونتيكت
١٩٨٣/١٩٨٢ قيد المحاكمة: كلية الفنون في ييل، غاليري ٢٢ ووستير، نيويورك
١٩٨٣ حلبي وماك كليلاند، ٢٢ غاليري ووستير، نيويورك
١٩٨٥ معرض «السبيكترم»، غاليري مركز هيدسون، نيويورك
١٩٨٥ مؤسسة تامارانذ: ٢٥ سنة، متحف الفن لجامعة الباكيركي، نيومكسيكو
١٩٨٥ معرض الكتب، غاليري توسان. توسان، نيويورك
١٩٨٩ البينالي الثالث، هافانا ٨٩، كوبا
١٩٩٠–١٩٩١ معرض هيلو الدولي، أعمال على الورق، جامعة هاواي
١٩٩١ رقمي ومحوّل، مركز سانجر دي كريستو، بويبلو، كولورادو
١٩٩٤ قوى التغيير، المتحف الوطني للنساء، العاصمة واشنطن
١٩٩٩ فنانو العالم في الألفية. إليزابيث فاونديشين، بهو الأمم المتّحدة
٢٠٠١ إيقاعات من فلسطين، متحف دي شاتو دوفرينس، مونتريال
٢٠٠٢ المعرض الثالث عشر للتبادل الفني الإفريقي الآسيوي والأمريكي اللاتيني، متحف طوكيو المتربوليتاني
٢٠٠٣ صنع في فلسطين، متحف «ستيشن»، هيوستن، تكساس
٢٠٠٤ الجدار، غاليري شيكيودو، طوكيو
٢٠٠٥ صنع في فلسطين، سوم آرتس، سان فرانسيسكو
٢٠٠٥ صنع في فلسطين، غاليري تي. دبليو. وود، مونبلبير، فيرمونت
٢٠٠٦ صنع في فلسطين، بريدج غاليري، نيويورك
٢٠٠٦ ثلاثة رسامين عرب، بريدج غاليري، نيويورك

مختارات من الدراسات المنشورة

الطبيعة، والواقع، والتصوير التجريدي، ليوناردو، المجلد ٢٠، العدد ٣، ١٩٨٧

الصور في الكمبيوتر كوسيط، أعمال المؤتمر التاسع عشر للكمبيوترات الصغيرة في الفن، ١٩٨٩، من الصفحة ١٠٠ إلى ١٠٥.

التكنولوجيا، والتجريد، والرسم الحركي، المنتدى الدولي الرابع حول الفن الإلكتروني، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٣، من الصفحة ٥٧ إلى ٦٦.

موضوع فلسطين، مقدمة كاتالوج متحف جامعة ديبول، ٢٤ شباط (فبراير) – ٦ أيار (مايو) ٢٠٠٥.

الكتاب

سامية حلبي، الفن الفلسطيني المقاوم، منشورات ح. ت. ت. ب.، ٢٠٠٢

أهم مقتنيات المتاحف

متحف «ألتيرنتيف»، نيويورك. متحف الفن، شيكاغو. المتحف البريطاني، لندن. متحف «ديترويت للفن»، ميشيغان. مركز الفنون، فيرو بيتش ـ فلوريدا. متحف «سينسيناتي» للفن، أوهايو. متحف «كليفلاند» للفن، أوهايو. متحف الفنون الجميلة، لونغ آيلند ـ نيويورك. ومتحف «فورت وين للفن»، إنديانا. متحف «غوغنهايم»، نيويورك. أكاديمية «هونولولو» للفنون، هاواي. متحف جامعة «إنديانا»، بلومينغتون. متحف «إنديانابوليس» للفن، إنديانا. معهد العالم العربي، باريس. معهد «كلمزو» للفن، ميشيغان. متحف «ميد» للفن، ماساشوستس. المجموعة الفنية لجامعة ولاية «تينيسي»، ممفيس. متحف جامعة ولاية «ميشيغان»، شرق لانسينغ. المتحف الوطني للفنانات، واشنطن. غاليري «نيلسون روكهيل» للفن، كنساس سيتي ـ ميزوري. متحف «بالم سبرينغز ديزرت»، كاليفورنيا. مركز «سو سيتي» للفنون، أيوا. متحف «سبيد»، لويزفيل ـ كينتاكي. مركز «تامارانذ» للحفر، ألباكيركي ـ نيومكسيكو. متحف جامعة تينيسي، ممفيس. جامعة ميشيغان، كلمزو. غاليري جامعة ييل، نيوهيفين ـ كونتيكت.

عنها ومعها ـ مختارات

غوردون براون، أيار (مايو) – حزيران (يونيو) ١٩٧٣. «مراجعة: سامية حلبي في غاليري سبيكتروم،» مجلة الفنون، الصفحة ٧٤.

هيلين توماس، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٨. «مراجعة: سامية حلبي في غاليري مارلين بيرل»، «آرتس ماغازين».

سلوى طغراريان، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٤. «حديث مع سامية حلبي»، «آراب برسبيكتيف»، الصفحات ٢٨–٣١.

جوناثان غودمان، أيار (مايو) ١٩٨٨. «مراجعة: سامية حلبي»، «آرتس ماغازين»، الصفحة ٨٩.

أولف توماس موبيرغ، ١٩٩٨. الفن الفلسطيني، آلمكويست آند ويكسيل، أوبسالا، الصفحات ٧٢–٨٥.

جوناثان غودمان،. كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٠. «سامية حلبي في سكوتو»، «آرت إن أميريكا»، الصفحة ١٢٥.

دانا بارتليت، ربيع ٢٠٠٤. «الأرض والتحرير»، «آي ماغازين» و «إنترناشونال ريفيو أوف غرافيك ديزاين»، المجلد ١٣، الصفحات ٥٤–٥٩.

كايلين ويلسون–غولدي، ٢٩ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٤. «الرسم، والسياسة وفلسطين»، الديلي ستار، لبنان.

منى السعودي، «سامية حلبي وإيقاع الفضاءات اللونية»، النهار اللبنانية.

آلان ج. آرتنير، ١٤ نيسان (أبريل) ٢٠٠٥ «النضالات الفلسطينية هي "الموضوع"»، شيكاغو تريبيون، الصفحة ٣.

ميلتون غليسير، وميركو إيلي، ٢٠٠٥. «ذا ديزاين أوف ديسينت»، «روكبورت بابليشرز إنك»، غلوتشستر، ماساتشوستس.

كاثي زغرور، أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٦. «النظر إلى بلاد الشام»، «آرت إن أمريكا»، الصفحات ١٥٤–١٥٧.

عناية بوشناق وسامية حلبي، «سامية حلبي»، دار النشر للفنون الجميلة، بيروت.

ريم فضّة، محرّرة، «فنانات فلسطينيات»، الحوش، القدس، ٢٠٠٧، الصفحات ١٢، ١٧٩–١٨٢.

فائق س. عويس، «انسكلوبيديا أوف أراب أميريكان آرتيستس»، غرينوود برس، ٢٠٠٧.

Queen Bee, 2006 ملكة النحل
Acrylic in paper maché
29.5 x 29 x 20 inches, 76 x 75 x 51 cm

Miss These Are The Stones of Our Country, 1997. Papier Maché, 16 x 16 x 8 inches, 41 x 41 x 20 cm. مس، هدولي حجار بلادنا

لوز *Almonds*, 2000. Acrylic on plastic, 51 x 30 inches, 130 x 76 cm.

خروب وزيتون *Korab and Olive*, 2000.
Acrylic on plastic, 51 x 30 inches, 130 x 76 cm.

دوالي وتين *Vines and Fig Trees*, 2000. Acrylic on plastic, 51 x 30 inches, 130 x 76 cm.

الحصاد *Harvesting*, 1986. Acrylic on canvas, 76 x 107 inches, 193 x 272 cm.

ناتالي هاندال: بكلمة واحدة ما الذي حاولتِ إنجازه في فنّك؟

سامية حلبي: الرسم.

ناتالي هاندال: ما أكثر الأمور التي آذتك؟

سامية حلبي: خسارة فلسطين.

ناتالي هاندال: ما هي أكثر الأمور التي تفخرين بها؟

سامية حلبي: أنا فخورة بالعمل السياسي الذي قمت به، وكافة الجهود التي احتاجها إحضار معرض «صنع في فلسطين» إلى نيويورك. لكن أكثر ما أشعر بالفخر تجاهه هو الجبل الذي شكله عملي الفنّي على مدار الوقت. وأنا ممتنّة جداً للكتاب، الذي كشف تطوّر رسمي: «سامية حلبي». بيروت، لبنان، منشورات الفنون الجميلة ٢٠٠٧ – لأنه يجمع الأمور جميعاً كعملية تفكير واحدة موسّعة.

ناتالي هاندال: ما الذي تعملين عليه الآن؟

سامية حلبي: أنا أعمل الآن على معرض يدعى «فن هندسة الطبيعة»، سيُفتتح في ٣ أيار (مايو)، ٢٠٠٨ في غاليري أيام في دمشق بسورية.

ناتالي هاندال: دعيني أختتم بطرح السؤال التالي عليك، كيف يتجلى الحب في عملك؟

سامية حلبي: الحب مؤلّف من أشياء مختلفة كثيرة، ممّا يقود إلى هذه العاطفة الإنسانية. فالارتباط العاطفي، والمودّة الاعتيادية، والمال، والفرصة، والانجذاب، والشغف، والرومانسية، والرغبة، والجنس هي كلها من مظاهر الحب. في الرسم التجريدي، مثل الطهي الجيد نستخدم ذهناً صافياً وبعض الحدس لنخلق شيئاً يستثير استجابة عاطفية، وأحياناً نرغب في أن تكون الاستجابة مثل أحد مظاهر الحب.

ناتالي هاندال هي شاعرة وكاتبة مسرحية حائزة على جوائز. وهي مؤلفة مجموعتي شعر هما: «الحقل المستحيل» و«حياة المطر» (أدرج في اللائحة النهائية للأعمال المرشحة للفوز بجائزة آغنيس لينش ستاريت للشعر/سلسلة «بِيتْ» للشعر وحاصل على جائزة «ميناداه»)؛ وقرصين مدمجين شعريين هما «الغرف المسافرة» و«اللعنة»؛ وهي محرّرة «شعر النساء العربيات: انطولوجيا معاصرة (أكاديمية الشعراء الأمريكان الأكثر مبيعاً؛ حائزة على جائزة بين أوكلاند/جوزيفين ميلز)؛ ومحرّرة مساعدة في «لغة لقرن جديد: شعر معاصر من الشرق الأوسط، وآسيا وما وراءهما» (نورتون، ٢٠٠٨). تُرجمت أعمالها إلى أكثر من خمسة عشر لغة وقد جرى تقديمها للجمهور في إذاعات (NPR) و(KPFK) و(PBS) إضافة إلى نيويورك تايمز، وذا سان فرانسيسكو كرونيكل، ورويترز، ومايل وغارديان، وجوردان تايمز، وإيل بيكولو. لحنت أشعار لها وغنيت في أماكن مثل مركز لينكولن؛ وعُرِضَت أيضاً في عدد كبير من الصالات/المعارض الجوّالة، ومؤخراً، في غلاس كيرتين غاليري في شيكاغو. وقد شاركت هاندال ككاتبة أو مخرجة أو منتجة في أكثر من عشرين عمل مسرحي أو سينمائي. وهي حالياً كاتبة مسرحية مقيمة في ورشة عمل مسرح نيويورك وجزء من فريق الإنتاج الخاص بفلم «جبران».

Green Flamenco, 1999. Oil on canvas, 36 x 48 inches, 91.5 x 122 cm. فلامينكو أخضر

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

ناتالي هاندال: إذاً فعمل المجموعة الثانية ليس عالمياً؟

سامية حلبي: إنه عالمي لكنهم لا يحاولون أن يكونوا رائجين عالمياً.

ناتالي هاندال: من يقرّر ذلك؟

سامية حلبي: تنظرين إلى البراعة الفنية وتقرّرين أين يقع ذلك المستوى. أعتقد أن العديد منهم لا يملك تعليماً أو حرّية شاملين كافيين للاستقصاء في المكتبات أو الذهاب إلى المتاحف لكن لديهم وعي عالمي. فهم يعون العالم لكن لم تتح لهم ذات الفرص التعليمية التي أتيحت للفنانين الفلسطينيين الذين يعيشون في الخارج. فنّهم ينبع عادة من أفئدتهم وهو بالتأكيد سيدوم أكثر من الفنانين التركيبيين الذين يتبعون الموضة. كما أنهم يعايشون الاحتلال يومياً وهذا هو موضوعهم في أغلب الأحيان. لا تخطئي فهمي وتظني أن المجموعتين لا تتعاطفان مع بعضهما البعض. بل على العكس من ذلك، كل مجموعة تنظر إلى الأخرى بتقدير كبير لما تعبّر عنه، فالتضامن بين الفنانين الفلسطينيين كبير على غير المعتاد.

ناتالي هاندال: ما هو الفرق بين ما يقوم الفلسطينيون باستكشافه في الفن وما يصنعه بقية العالم العربي؟

سامية حلبي: لا يختلفان كثيراً. فالتأثيرات والاتجاهات ذاتها الموجودة في الفن الفلسطيني تجدينها في الفن العربي. بعض هذه التأثيرات آت من المصريين، والسومريين، والكنعانيين القدماء؛ فيما تبنّى الآخرون التجريد الهندسي العربي. كما أن هناك أولئك الذين يحبّون التكعيبية، وهي ذات سطوة دائمة على فناني ما يسمّى بالعالم الثالث. وبين صفوف الرسّامين العرب هناك تقليد ونفوذ ضاربين للخط العربي. وينقسم هذا النوع إلى نمطين، أحدها فني يستخدم الخط المتحرّر والآخر رسمي يستخدم شكل الخط ذو القواعد التقليدية الصارمة. في سوريّة، ثمّة حركة غير اعتيادية من رسم الأشكال حول كيفية تفاعل الناس اجتماعياً مع بعضهم البعض.

ناتالي هاندال: إذاً بالنسبة لك، هل الفن شاهد، أم نزاع بين المحبّين؟ ما هو الفن بالنسبة لك؟

سامية حلبي: الرسم هو المتعة في الأماكن المحببة. حتى عندما يكون الفن ذو بعد فكري فهو بالنسبة إلي لعب حدسي. فأنا أشعر بذات السعادة الإبداعية تماماً كتلك التي كنت أشعر بها وأنا أصنع الفطائر من الطين وأنا طفلة صغيرة. معظم الفنانين يقولون بأنهم يؤدّون أفضل أعمالهم بعد أحلام اليقظة. ومن المعروف أن رسام عصر النهضة الإيطالي، «فرا أنجيليكو» كان يصلّي قبل البدء بالرسم، بالطبع كان ناسكاً وبالتالي فإن تأمله سيكون صلاة. أنا أعطي أفضل أعمالي عندما أشعر بأنني لست في العالم العملي. كان لدي محترف في قبو المدينة الجامعية عندما كنت أدرّس في جامعة «إنديانا» وكنت أرسم ليلاً عندما يكون البناء فارغاً. لقد كانت أنابيب التدفئة المعدنية التي تملأ السقف تهدر بهدوء ممّا يمنحني إحساساً لاواعياً بأنني على متن غوّاصة. لكن استغرق الأمر بضع سنوات لاحقة حتى أدركت رحلات الغوّاصات التي أخذتني بها، وأنا أؤدّي أفضل أعمالي في هذه المساحة الذهنية الأخرى.

أستيقظ عادة في الصباح الباكر جداً بعد أن أكون قد عدت من رحلة طويلة وأنا أعاني من ثنائية التوقيت. في تلك الأيام، كنت إذا ذهبت إلى الأستوديو للعمل، الذي ينتابني هو شعور داخلي بالوحدة التي تحرّرني وكذلك شعور بالانخلاع. لقد كانت تلك الأوقات هي التي أنجزت فيها بعض أفضل أعمالي. بالنسبة لي كان السعي لأن أكون فنانة عالمية وليس فقط عربية أو فلسطينية، ومحاولتي لأن أكون الرائدة في أي شيء سيحصل بصرياً في الرسم، هو طريقة لأعلن أنني موجودة، وأن فلسطين باقية.

ناتالي هاندال: ما الذي يبقي عملك حياً؟

سامية حلبي: ما يبقيه حياً هو حرية الطرح الدائم للأسئلة.

أتغلّب على عائق صغير وأشعر أنني اكتشفت لغة، وأمضي معها وعندما تنتهي أشعر بالضجر، فلا شيء يجبرني على الالتزام بها. وأي شيء جديد، كاكتشاف صغير، يبقيني سعيدة. لكن لم يكن هناك أي جديد باستخدامي لأسلوب عصر النهضة عندما صنعت رسوم مذبحة كفر قاسم. لم أكن لأقوم بذلك قط في لوحاتي الاستكشافية. دافعي كان الغضب الذي شعرت به في داخلي، والرغبة التي كانت لدي في الحفاظ على ذاكرة المذبحة. فالغضب ليس بالضرورة هدّاماً؛ يمكن أن يكون تجلياً للتعاطف ومشاركة الآخرين شعورهم.

ناتالي هاندال: ما هو الشيء الذي تخلصين له أكثر من أي أمر آخر؟

سامية حلبي: فنّي ونفسي. نفسي وفنّي.

طرق ومسارات زلزالية *Highways and Fault Lines*, 1992. Acrylic on canvas, 48 x 75 inches, 122 x 190.5 cm.

ملعب *Play Ground*, 1986. Acrylic on canvas, 52 x 54 inches, 132 x 137 cm.

رقص الخط *Calligraphic Dance, 1984. Charcoal on paper, 50 x 106 inches, 172 x 264 cm.*

تحولات *Transitions*, 1989. Acrylic on linen, 52 inches x 29 feet 3 inches, 132 x 889 cm.

شوكلاته زهرية *Pink Choclate, 1*982. Encaustic on paper, 30 x 40 inches, 76 x 102 cm.

ما ظهرت في باريس قبل حوالي ١٦٠ عاماً، مترافقة مع الرأسمالية المتطوّرة، والتجار النادرون الذين يدخلون التاريخ هم من يملكون ما يكفي من البصيرة الثاقبة كي يعرضوا أعمال الفنانين الذين يثبتون أهميتهم بالنسبة للمجتمع، أمّا المتاحف فهي أكثر لفتاً للانتباه، لكن كي يعرف المرء ماذا يحصل اليوم، فلن تفيده الصالات ولا المتاحف. بل يتعيّن عليه زيارة المحترفات، والمدارس، والمؤتمرات، وأسواق الفن الدولية، والصالات والمعارض التي يديرها فنّانون، وأن يقرأ كتابات الفنانين ومراجعاتهم النقدية.

في جوّ موضة الفن المعاصر، تركّز الصالات على الفن المفهومي والأعمال المركبّة، في حين لا يؤخذ الرسم بعين الاعتبار إلا لماماً. لا شكّ بأن الرسم الجيد لا يزال موجوداً لكن يصعب العثور عليه. فالرسم، وهو واحد من اللغات الأساسية للبشرية التي لا يمكن إنكارها. تركيزي منصب على الرسم، وتاريخه ومستقبله، وليس على ما يُعتبر اليوم موضة في الصالات.

ناتالي هاندال: ما هو الدور الذي تعتقدين أن بوسع الفن أن يلعبه في الحوار العالمي؟

سامية حلبي: لقد بذلت الكثير من الاهتمام بتاريخ الفن لأنني لا أعتقد أنه بوسع المرء أن يكون مبدعاً وأن يبني بشكل مبتكر إذا قبل تحليل المؤرّخين من دون جدال. لقد حاولت أن أتعرّف على الفن في أجزاء مختلفة من العالم مستبعدة من التعليم، الذي تلقّيته، في الولايات المتّحدة.

كرسامة، لغتي هي الصور، والصور مسطّحة، فهي تقع في سطح واحد، واللوحات التي تنفذ بالألوان السائلة هي جزء من كافة الصور. الصور يمكن أن تحاك أو أن تُصوّر. والصور هي اللغة الأولى للإنسانية. نشأت الكتابة من الصورة في الأزمنة الغابرة، ومع مرور الوقت، ولدت لغات أخرى من الصورة مثل التصوير والمنظور وفصل الألوان. إن المنظور هو أساس العديد من اللغات الرقمية الهامة للإنتاج ولطعامنا وسكننا.

أعتقد أن ثمّة طلائعية في الابتكار التصويري، ومع مرور الوقت، يصبح مجالاً أوسع وأوسع، وفي نهاية المطاف ينقسم إلى مجالات عديدة، مثل الصور الإيضاحية، والتصوير الضوئي، والأفلام السينمائية، والفيديو، والمنحنيات، والخرائط، واللافتات، وغير ذلك، وبالتالي تتطور الثقافة الإنسانية وتصبح أكثر ثراء. إن الأمر مثير للغاية ويجب أن يُتداول على المستوى الدولي. أعتقد أن الرسم هام للغاية. فالرسامون يتحرّون، والتحرّي يصبح لغة، وهذه بدورها تنتشر.

ناتالي هاندال: هل أثّر ١١ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠١ على عملك، أو أثّر عليك كفنانة، هل أثّر عليك بأي شكل من الأشكال؟

سامية حلبي: أرى فرقاً في العالم من حولي نتيجة للحادي عشر من أيلول (سبتمبر). إن ١١ أيلول (سبتمبر) هو عَرَضٌ لعملية كانت قائمة وأصبحت الآن أكثر حدّة. إنها عَرَضٌ لاقتصاد عالمي يعاني من مشاكل وعالم غربي خائف يبحث عن كبش فداء. من جهة، العرب في أمريكا اليوم أكثر ظهوراً، ومن جهة أخرى. وربما كان هذا أمراً ذاتياً، أشعر بمسافة أكبر، تفصل بيني وبين من هم حولي هنا.

ناتالي هاندال: لقد لعبتِ دوراً محورياً في جلب الفن الفلسطيني إلى الولايات المتحدة، أخبريني المزيد حول هذه الرحلة. كيف كان تلقّي الأمريكيين للعروض التي عملت عليها أو قمت برعايتها؟

سامية حلبي: لطالما كنت ناشطة سواء من حيث كوني ناشطة سياسية أو ناشطة فنية. لكن للنشاط الفني جمهوره المختلف. لقد ساهمت الجهود التي بُذلَتْ في عرضينا «ويليامزبورغ كجسر إلى فلسطين» و«صُنع في فلسطين»، في تعزيز ثقة الجالية العربية. ولقد كان لهما صداهما بين صفوف الجالية، وأبدى الأمريكيون اهتماماً أيضاً كما تأثّروا بالأعمال. لقد حظيا بجمهور عريض وحصلا على كتابات نقدية جيدة. وشكّلا علامة بارزة.

ناتالي هاندال: هل بوسعك الحديث حول المشهد الفني في فلسطين وخارجها ؟

سامية حلبي: عملت لجنة من الطلاب الناشطين في جامعة «ديبول» بجد لإقامة معرض للفن العربي في متحف جامعة «ديبول». لكنهم كانوا غير قادرين على تحقيق تقدّم كبير لذلك طلبوا منّي أن أساعدهم. ونتيجة لذلك، عملت مع المتحف ورعيت معرضاً للفن الفلسطيني. لقد كان نجاحاً كبيراً، لاسيما لدى الجالية العربية في «شيكاغو». حيث حمل المعرض ومقالة الكتالوج عنواناً هو «موضوع فلسطين». وقد حلّلت المشهد الفني الفلسطيني الذي يتألف بشكل سائد من اتجاهين، والطريف في الأمر أنني لا أنتمي إلى أي من هذين الاتجاهين. يتألف الاتجاه الأول من الفنانين الفلسطينيين الذين ينتجون أعمالاً تركيبية حول القضايا الفلسطينية. فمجَازاتهم ولُغتهم وأشكالهم البصرية موجّهة نحو جمهور غربي. وهم يشرحون فلسطين للعالم الخارجي، الأوروبي والأمريكي، مستخدمين اللغة الإنكليزية في الغالب. أمّا الاتجاه الثاني فيتألف من الفنانين الفلسطينيين الذين يعيشون في فلسطين والذين يتحدّرون من حركة التحرّر وهؤلاء توجهوا إلى المتلقي الفلسطيني والعربي. أمثال سليمان منصور، ومصطفى الحلاج، وعبد الرحمن مزيّن.

ببعضها بعضاً. لقد عوّدنا المنظور على رؤية المستطيل كنافذة نرى عبرها العالم، وهذا الأمر لا يخدم التجريد لأن التجريد يتعلّق بالكلّيات وليس بالجزئيّات، لقد درست هذا الأمر طوال ثمانينات القرن العشرين، وكان من نتائج هذا اللوحة العرضانية «تحوّلات» ١٩٨٩، وهي تشبه لفافة ارتفاعها ٥٢ إنشاً (١٣٢ سم) وعرضها ٢٩ قدماً (٨,٨٣ متراً). وهي تفرض على المشاهد أن يمشي وهو يطالعها وتضعه في حالة الحركة.

خلال تسعينات القرن العشرين، أخذت إستراحة من محاولة تحدّي المستطيل وقرّرت أن أصنع لوحات من علامات فرشاة صغيرة. لقد أعادت نُقّطيّة «سورا» تأكيد نفوذها. والنتيجة كانت تجريداً انطباعياً. وقد شكّل عمل هذه اللوحات تحدّياً بالنسبة لي. حيث تعرفت إلى مجالين فاشلين: علامات الفرشاة التي خلقت أشكالاً هندسية كما كانت عادتي سابقاً وتركيب المناظر الطبيعية. بمعنى أنني لم أرغب بأن يخلق ظلام ونور علامات الفرشاة الانطباعية أوهاماً بسماء وخطوط أفق وأرض وأشجار. لقد بدت المنطقة بين هذين الفشلين ضيّقة وخطيرة تماماً مثل السير على قمة سلسلة جبال الألب الذي قمت به ذات مرّة. استندت إلى الأنماط المتداخلة للنمو الطبيعي، وإلى إيقاعات حياة المدينة، وبصورة خاصة إلى إيقاعات السير، وإلى حركة العين. بدأت أحلّل كيف تقفز أعيننا من بقعة إلى أخرى كي تستوعب جسماً أو مشهداً، وكيف تعمل ضمن إيقاع أثناء سيرنا كي نتحاشى السيارات والمشاة الآخرين. وقد نتج عن ذلك لوحات مثل «تناظر الربيع» (ص ٧٦) و «فلامينكو أخضر» (ص ٣٠) اللتين اكتملتا عام ١٩٩٩.

بعد ٢٠٠٠، قادت استكشافات المستطيل إلى لوحات متحرّرة بالكامل منه. لقد تأثّرت بالعديد من الفنانين الفلسطينيين الذين قابلتهم من أجل كتابي «الفن الفلسطيني المقاوم»، مثل الرسامين نبيل عناني، وفيرا تماري، ومحمود طه. بدأت أجمع لوحاتي أولاً بصنع الأجزاء ثم تركيبها مع بعضها، بحيث سمحت للعملية بأن تقرّر الحدّ. لذلك فإن الحدّ غالباً ما يولد بشكل شاذ من التفاعلات الداخلية للأجزاء وليس بأن يكون موجوداً قبل الأجزاء ومُقرّراً لسماتها الرسمية. وقد تناسب ذلك مع ما تعلّمته عندما كنت أقصّ أوراق الخريف في ١٩٧٥، باحثة في الورقة عن منطقة مستطيلة كي أقلّدها في الرسم ومكتشفة بأن الورقة بأكملها كانت أجمل من أي جزء مستطيل فيها. وقد نتج عن ذلك لوحات مثل «زيتونات فلسطين الجبلية» ٢٠٠٣، و«دمروا الجدار، دعوا الحياة لخصوبتها» ٢٠٠٧ (ص ٦٩).

لا يمكن إهمال المستطيل، فهو لغة قائمة بذاتها، وهو العلامة الفارقة التي تميّز الثقافة البشرية. انظري حولك فقط: الأرضية، السقف، الجدار، السجّادة، المنضدة، المكتبة، الكتب، اللوحات، الخزائن، الأدراج، الصور، الأفلام، أشرطة الفيديو، شاشات الفيديو، شاشات الكمبيوتر، دفاتر الكتابة، الصناديق، حاويات الشحن، الحواسب المحمولة، وغير ذلك الكثير. إن المستطيل شكل ينتمي إلى الإنسان إلى حدّ غريب. عندما لا نستطيع صنع المستطيلات، فإننا نعدّل الأشياء في زوايا قائمة. انظري إلى تقاطع الطرق، والجسور، والأبنية، وتجمّعات الأبنية في المدن. إن الطابع الاقتصادي للمستطيل يفرض علينا استخدامه، كما تفرض الجاذبية مسار النهر. وهكذا بعد رحلة حول عالم حدود الصورة عدت إلى المستطيل في صيف ٢٠٠٧ بأسئلة ومنظورات جديدة.

ناتالي هاندال: ما هو روتينك الفني اليومي وهل تغيّر عبر السنين؟

سامية حلبي: أنا لا أمارس الفن بصورة يومية. أحياناً تمرّ شهور ولا أرسم. مضى عليّ وقت كنت أشعر فيه بالذنب إزاء ذلك، حيث كنت أصطحب معي دفتر مسوّدات الرسوم عندما أخرج في نزهة. كنت أرسم مسوّدات كثيرة، لكن في الآونة الأخيرة رحت أركّز على الرسم بالألوان. في عمر الواحدة والسبعين، أنا أقبل حقيقة أنه ليس هناك الكثير من الوقت المتبقّي. ليس لديّ ٤٥ سنة أخرى من الإبداع؛ وإلا فإنني كنت قد فعلت شيئاً مختلفاً. لديّ ربما ٥ أو ١٠ سنوات، ودعينا نأمل بأن يكون لديّ ٢٠، لكن في كلا الحالين، تصلين إلى نقطة تختلف عمّا كان عليه الحال في البداية.

الآن أشعر أن الرسم يجب أن يكون تعبيراً أكثر تكاملاً لكلّ ما تعلّمته، ويجب أن يحصل بيسر أكبر. لا أريد أن أجعله قسرياً. فنحن مع الممارسة نصبح من ذوي المهارات العظيمة، سواء كنّا كُتّاباً، أو شعراء، أو حرفيين، أو معماريين، أو رسّامين. أنا الآن أعرف عاداتي الجيدة وعادتي السيئة بحيث أترك مجالاً أوسع للحدس.

ناتالي هاندال: هل تعملين عادة على اللوحة لوقت طويل؟

سامية حلبي: في حالات نادرة أنهيها في جلسة واحدة، وأحياناً يستغرق الأمر أشهراً. عندما كنت شابة كنت أتخلّى عن كل شيء، بما في ذلك النوم والوظيفة، حتى أنتهي من اللوحة. لكنها كانت أصغر آنئذٍ، وكان لديّ طاقة أكثر مما عندي الحكمة.

ناتالي هاندال: هل تتابعين المشهد الفني المعاصر؟

سامية حلبي: ليس كثيراً، فالصالات تعرض التقاليع الرائجة وما تستطيع جني المال من ورائه. الصالات الفنية هي محلات تجارية وقد ظهرت أول

Tribecca, 1982. Oil on canvas, 75 x 65 inches, 156 x 190 cm. «ترايبكا»

يتحسّن الرسم من جديد. يبدو الأمر وكأني لا أسيطر بالكامل وبحاجة إلى التواضع لموازنة الاندفاع الحدسي والحكم الواعي. إن اللوحات الأكثر إشكالية تلك التي تخضع للمدّ والجزر ربما كانت هي الأفضل. ويأتي التحقق عندما يرى المتلقي شيئاً في عملي المجرّد، شيئاً رآه المشاهد كما رأيته أنا في العالم الحقيقي. في تلك اللحظة، نتشاطر تفصيلاً صغيراً جديداً في اللغة البصرية. ويثبت هذا الاندفاع الجامح من خلال التجربة الاجتماعية. فأنا كرسّامة، أستمتع بالتجربة المشتركة. وأنا لا أفهمها بالكامل على المستوى الواعي؛ ربما كان المشاهد يعرف ما ألهمني اللوحة أكثر منّي. وأنا بحاجة لأن أثق بحواسي وأن أتعلّم من المشاهد، وإلا لن اكتشف أي جديد.

ناتالي هاندال: ما الذي ترينه عربياً في اللوحات الحلزونية؟

سامية حلبي: كل شكل في اللوحة يبرز إلى الأمام، لأنه مشكّل من خطوط خارجية محدّبة ومقعّرة ما يكفي لكي لا يكون في الخلفية. ليس هناك بارز أو غائر ولا فراغ أمامي أو خلفي. فالأشكال، وإن تكن مظللة، تصطف إلى جوار بعضها البعض. واللوحات الحلزونية قادت إلى اللوحات القائمة على القطر. مثل «المحيط» ١٩٧٤ (ص ١٠٢)، و«السرخس» ١٩٧٥ (ص ١١). تظليل الحواف قادني إلى خطوط الأفق. في ذلك الوقت، كنت أتساءل حول العلاقة بين التظليل والمنظور. فالتظليل إذا اجتمع مع المنظور يظهر الإنارة المباشرة على السطوح، لكنه يمكن أن يخلق فراغاً غير مستقر إذا استبعدنا المنظور. لذلك ففي اللوحات القائمة على القطر، تخلق التباينات في الضوء فراغاً ذا قياس نسبي وبالتالي مجرّد.

ناتالي هاندال: هل تخلّيت قط عن الرسم؟

سامية حلبي: في ١٩٧٩ انتابني انهيار فني. توقّفت عن الرسم لوهلة من الزمن ثم عدت إلى الرسم بحماس وبالحماس ذاته حطّمت كل شيء. كانت فترة مليئة بالأسئلة. بدأت بالتحرير، والتحرير يعني أن أدقق في كل شيء وألتي بالأشياء السيئة. ثمّ تعافيت عام ١٩٨٠. بدأت بالعمل على سلسلة كانت مزيجاً من اللوحات القائمة على القطر والتأثيرات الجديدة من العمارة العربية.

متأثّرة بالتجريدات الهندسية التي رأيتها في قبة الصخرة في القدس، سمحت لمستطيل اللوحة أن يخلق أشكالاً، ملأتها بعد ذلك بأسطوانات مظللة من اللوحات القائمة على القطر أو بملامس تحاكي الفن العربي. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك لوحة «انزلاق الموقع» ١٩٨٠ (ص ٩٤).

في نهاية المطاف، بدأ الملمس يسحرني، وبدأت أعتقد بأن حواف الأشياء تشي بما هي مصنوعة منه، لذلك بدأت بالسماح لعلامات الملمس أن تتبعثر على أرجاء اللوحة في تجاهل للحواف، كما هو الحال في «إبحار بني» و«الخفقان» وكلاهما تعودان للعام ١٩٨٢.

ناتالي هاندال: أخبريني حول المصادر الموجودة في الواقع للوحاتك المجرّدة، وما تعنيه بالذاكرة البصرية؟

سامية حلبي: بموازاة الرسم، أرضي فضولي البصري بأعمال صغيرة. وأحياناً تستند هذه إلى أشياء لفتت نظري بقوة. في ١٩٧٥ أدهشتني أوراق الخريف في «نيوهيفن» وبدأت بجمعها، فقد كنت أرغب في أن أقبض على جمالها. رسمتها وعملت منها لوحات، لقد صنعت منها شرائح وضغطت الآلاف منها في كتبي، كما قمت بتقطيع العديد منها إلى مستطيلات صغيرة يمكن أن تكون بمثابة لوحات. لكن هذه المستطيلات الصغيرة فقدت جمال الورقة الكاملة. استنتجت وقتها أن اللوحات يجب أن تنمو كما تنمو الأوراق وإلا لن يكون لها جمال الطبيعة. هذا الانهماك وكل الأفكار التي استدعاها لم تؤثر بشكل مباشر على عملي في ذلك الوقت. لكن في أواخر ١٩٨٢، أي بعد سبع سنوات، شرعت بسلسلة من اللوحات استناداً إلى أفكار كنت قد طوّرتها أولاً عام ١٩٧٥. وقد لاحظت بأن الخلايا بين عروق أوراق الشجر كانت مستطيلات غير متوازية مع وجود فتحة في إحدى زواياها، مخمّسات غير متوازية بالفعل. لقد خلق وضع أشكال كهذه بجوار بعضها البعض ترتيبات ديناميكية. هذا كان المبدأ الذي بنيت عليه تنظيم لوحات أوراق الخريف مثل «باتجاه ويست برودواي مساءً» ١٩٨٣ (ص ٩١)، و«تريبيكا» ١٩٨٣ (ص ٢١)، و«ليالي المدينة» ١٩٨٣ (ص ٩٠) لقد شعرت بأنني خطوت خطوة صغيرة باتّجاه منح لوحاتي قوة الأشياء التي تنمو.

مع تفكيري بالأشياء التي تنمو ورؤيتي كيف يمكن أن يكون لحدود اللوحة قوة تدميرية، بدأت أشكّك في سطح الصورة المستطيل. أخذتُ هذه الأفكار معي إلى «هاواي»، حيث ذهبت لأدرّس للمرّة الثالثة. بدأت بتشرّب تأثيرات الغطاء النباتي، وهي تأثيرات بدأت عام ١٩٦٣ خلال سنتي الأولى من التدريس هناك، حيث ملأت دفاتر مسوّدات رسومي بصور قرون البذار من «هاواي» وكذلك فاكهتها وزهورها وسيقانها وأغصانها وأوراقها. إن الأفكار المتعلّقة بسطح الصورة، وبالنمو الطبيعي، ومتعة كون المرء في «هاواي» الجميلة إذا ما أضيفت إلى الأفكار الحرّة للّوحات متعدّدة القطع، كلها تقود إلى لوحات مثل «الحصاد» ١٩٨٦ (ص ٣٣) و «طاقة التدوير» ١٩٨٦ (ص ٨٣)، التي رسمتها في أواسط الثمانينات.

إن المستطيل، أو الحافة الخارجيّة للّوحة، هي عنصر أساسي من اللغة البصرية للصور. وعلاقة العناصر بالحدود أكثر أهمية من علاقة العناصر

تقاطع *Intersecting*, 1983. Oil on canvas, 65 x 75 inches, 156 x 190 cm.

ينبض *Pulsating*, 1982. Oil on canvas, 66 x 90 inches, 168 x 229 cm.

ما. لقد كان هناك العديد من الفنانات خلال الثورة البلشفية، الأمر الذي يظهر مدى انفتاحها والأثر الذي تركته على المجتمع السوفييتي. إذ تحوّل النظام البرجوازي، وشعر الفنانون بحرية التصرّف والاستكشاف. وصمّموا كل الأشياء مثل المدارس والنوادي الخاصة بالعمال، والأدوات المطبخية، وثياب العمّال. لقد قاموا بتطبيق الجوانب العمليّة المعاصرة على تصميم الغرافيك والتصميم الصناعي، وأنتجوا لوحات مذهلة. دعمتهم النقابات العمّالية مالياً وكذلك فعلت الحكومة. يمكنك أن تشعر بحماسهم فيما صنعوه وما كانوا منخرطين فيه. فثمّة جودة شاملة في العمل الجماعي مقابل النزعة الفردية الموجودة في الولايات المتّحدة. لقد فتحت كتابات البنائيين آفاقاً عظيمة من الفكر الجديد. ومن فناني القرن التاسع عشر كان للرسّام «جورج بيير سورا» تأثير عميق على أعمالي، فقد قضيت ساعات طوال أتأمّل أعماله عن كثب، وتأثيره حاضر في الرسوم التي أنجزتها في التسعينيات. قضيت الكثير من وقتي وأنا أتمعّن الرسوم في المتاحف وصالات العرض. وأثّرت فيّ بشكل عميق إحدى لوحات «جان فان إيك» في غاليري «روكهيل نيلسون» للفن في «كانساس سيتي»، وهي مشابهة للوحة «حفل زفاف عائلة أرنولفيني عام ١٤٣٤». كما لعبت «برتقالة على حافة نافذة» المرسومة بإتقان دور المحفّز في بداية حياتي الفنية. أنا معجبة بليوناردو دافنشي إلى حدّ كبير، أكثر من مايكل أنجلو. فالرفعة الفكرية لليوناردو جذابة للغاية.

ناتالي هاندال: هل أثّر أي من الفنانين الأمريكان بك؟

سامية حلبي: أنا معجبة بالتجريديين التعبيريين. لقد تأثّرت بألوان «مارك روثكو» وبالحركة التلقائية لجاكسون بولوك. وهما تحدّرا جمالياً من البنائيين. كما أحب جورجيا أوكيف. وواحد من أروع الرسامين التجريديين الأمريكيين الذين أحبهم هو ستوارت ديفيس الذي برز في عشرينات القرن المنصرم لكنه أُهمِل لاحقاً نظراً لتوجهاته اليسارية.

ناتالي هاندال: من تحبين من الفنانين العرب؟

سامية حلبي: أحب عمل منى السعودي كثيراً. فهي ليست جامدة بتفكيرها، وقد نضج فنّها عبر السنين. كما أن عمق ونقاء شكلها البصري لا يحظى بالتقدير الكافي. وأعشق أيضاً أعمال الحروفي رشيد قريشي ولوحات فخر النسا زيد.

أثّر الزخارف الهندسية الرخامية والخزف في قبة الصخرة في القدس، وجامع بني أمية الكبير في دمشق بشكل كبير على أعمالي التي نفّذتها في مطلع الثمانينات. وقد أمعنت النظر في الكيفية التي تخلق بها العمارة العربية امتداداً بين الحجم والسطح. أرى مفهوماً متطوراً لشمولية العمل الفني الذي أثّر فيّ. فعندما يصل المرء إلى صرح معماري كبير، يشعر بتتابع الجدران والفراغات التي تتحوّل ببطء، كجزء من الامتداد بين الطبيعة والعمارة الاجتماعية. تجعلني أشعر كما لو أنني دخلت إلى عقل جيد التنظيم ذو جمال عظيم يسمح لي بدوره بإدراك جمال البرية.

ناتالي هاندال: أخبريني المزيد عن مسيرتك الفنّية؟ هل تعدّين ما تريدين رسمه – ألوانك وأشكالك إلخ – أم أنها تتخلّق عندما تعملين؟

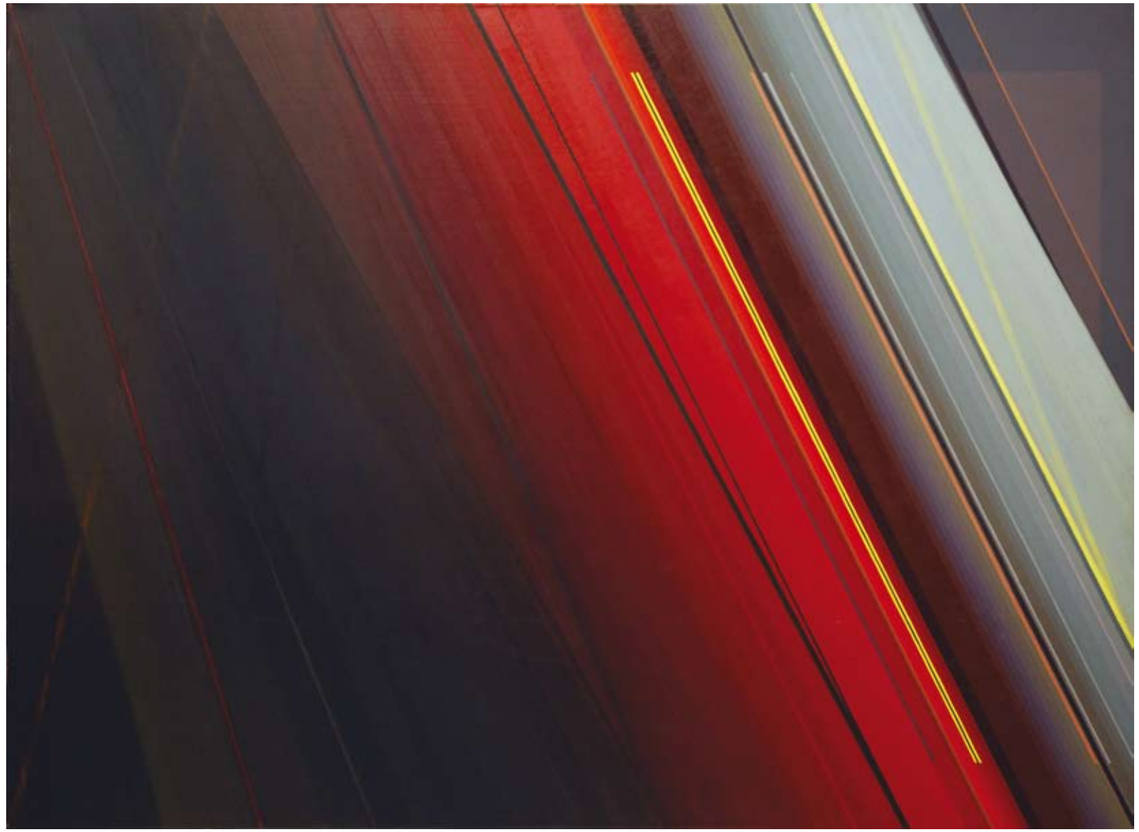
سامية حلبي: في سنوات ما بعد الدراسة، كان عملي دقيقاً ويستند إلى أكثر من حياة ساكنة بنيتها من الحجوم الهندسية. في ذلك الوقت، كنت أبدأ برسم العمل بعناية، ثم بتظليله لأقوم بعد ذلك برسم اللوحة بالألوان. لاحقاً، قمت بتنظيم أشكال على شبكة بدون مرجعية. لقد منحت الشبكة العمل نكهة عربية للغاية. وقد استخدمت في بعض هذه الرسوم منحنيات حلزونية ودائرية صَنَعتُ منها رسوماً عالية الدقة مقلّدة السطوح العاكسة للمعادن. منذ تلك البداية، أصبحت بالتدريج تلقائية مندفعة في رسمي. أمّا هذه الأيام، فغالباً ما أبدأ بشكل حدسي آملة أن ينتج شيء. أحياناً لا أنجح لذلك أواصل الرسم، وأواصل البحث. و يصبح الأمر مُحبطاً أحياناً. وهذا بالفعل ما حصل مع لوحة «جوهر العروبة» ٢٠٠٧ (ص ٥٨)، فقد عذّبتني لشهرين من الزمن. في أحيان أخرى يأتيني وحي دقيق جداً لم يكن قد اختمر بشكل كاف في الذاكرة البصرية، مثل اللوحة الزرقاء «قبيل الفجر في أبو ظبي». ففي رحلتي الأولى إلى «أبو ظبي» في تشرين الثاني (نوفمبر) الماضي، وصلت الساعة ٣ فجراً. وقد كانت السماء عميقة الزرقة، والأشجار ذات لون أخضر داكن، والأبنية زهرية مع إضاءة كهربائية. وقد انطبع المنظر وهواء الليل في حواسّي. لازلت أعمل على هذه اللوحة وآمل بالنجاح.

ناتالي هاندال: هل ينطوي الأمر دوماً على صراع؟

سامية حلبي: إن كلمة «البحث» أكثر دقة من الصراع. أبحث لأن الاكتشاف ممتع، لكن الجزء الأصعب في الرسم هو إدراك شيء ما في اللوحة ومعرفة متى يجب التوقف. إن فعل الرسم فيه مدّ وجزر. فالبدء بلا هدف والعثور على شيء مثير هو أمر سهل، الصعب هو القبض على الإنجاز. عندما تبدو اللوحة وكأنها على وشك النهاية، ينتابني الطموح وأرغب في المزيد. فأضيف بحذر بضعة ضربات إضافية بالفرشاة لأُدخل التحسينات النهائية، لكن كل ضربة فرشاة آملة وطموحة تؤذي اللوحة، تكبر دوامة الهبوط نحو الأسفل وأقبل بالتخريب في النهاية، وأتخلّى عن الحذر وأرسم بانطلاق، وهنا

Broadway below Chambers, 1982. Oil on canvas, 42 x 48 inches, 107 x 122 cm. «برودواي» جنوب «تشيم بارز»

Sailing, 1981. Oil on canvas, 48 x 42 inches, 122 x 107 cm. إبحار



عين النمر في آواخر الشتاء *Tiger's Eye in Late Winter*, 1978. Oil on canvas, 66 x 90 inches, 168 x 229 cm.

بعد مرور أيام، وأثناء إصغائي إلى المقابلة، سمعت أصوات أبواق السيارات في التسجيل كان صوتها مشوّشاً أحياناً. لكني لا أتذكّر أي ضجيج خارج شقتها في ذلك اليوم. لقد كنت في موسيقاها، وحركيتها، لقد كنت في غوّاصتها. ومثلي مثل «كلوف» في «نهاية اللعبة» لصامويل بيكيت أعتقد أن سامية حلبي تقول: «إنه حُلمي. عالم يكون فيه الجميع صامتين وساكنين وكُلّ شيء في مكانه الأخير، تحت الغبار الأخير.»

حديث مع سامية حلبي

ناتالي هاندال: غادرت فلسطين عندما كنت في الحادية عشرة من عمرك، هل ثمّة انطباع حيّ باق في ذهنك؟

سامية حلبي: منزل جدّتي في القدس، في البقعة، خارج المدينة، في الأحياء الحديثة ذلك الوقت. لا يزال المنزل هناك، وأنا أزوره كثيراً. إنه مقسّم إلى ثلاث شقق، وتعيش فيه عائلات إسرائيلية. لقد صودرت أملاك جدّتي وأبي. ومثلي مثل كثير من الفلسطينيين، كنت أعتقد بأننا سوف نغيب لأسبوعين على الأكثر؛ وبأننا سنعود بعد أن تهدأ الأمور.

أتذكّر يوم غادرنا. جاء الأمر فجأة. بعث لنا أبي يخبرنا أنه سيرسل لنا سيّارة تقلّنا إلى مطار اللد. وطلبت منّا والدتي أن نوضّب حقائبنا وألّا نأخذ إلّا القليل من الأشياء معنا. فقد قالت لنا أننا ذاهبون لفترة قصيرة إلى جبال لبنان. لقد تعيّن علينا المغادرة بسرعة وكنت راغبة في التعاون، لذلك لم آخذ معي شيئاً. لم نقدر على العودة أبداً. فقد منعت الدولة الإسرائيلية كافة المحاولات للعودة وسرقت بيوتنا وممتلكاتنا.

ناتالي هاندال: عندما كنت تكبرين، هل كنت تعتقدين بأن وطنك هو فلسطين أم الولايات المتحدة؟

سامية حلبي: لم أعتبر أن لي أي وطناً سوى فلسطين. كلما اقترب من شراء بيت، أجد صعوبة في ذلك. لقد أصبح هذا الشعور ملحوظاً بشكل خاص عندما قام كل زملائي المدرّسين في جامعة «إنديانا» بشراء البيوت والمزارع في فرنسا في سبعينات القرن العشرين. واقترحوا عليّ فعل الشيء ذاته، لكنني اكتشفت بأنني لم أكن قادرة من الناحية العاطفية على فعل ذلك. غير أن أحد الأماكن التي جذبتني كان المدينة القديمة في حلب بسورية. لقد أشعرتني الغرف ذات الطراز العربي التي تحيط بالفناء المفتوح، والجزء المركزي الذي يضمّ شجرة أو نافورة، بأنها منزلي، لكن لم أكن قادرة على الشراء. فلسطين هي الوطن... والقدس هي مدينتي.

أتذكّر أنه في وقت ما من تسعينات القرن العشرين كنت أبحث عن أشجار البلوط في الخريف عندما كنت في «إنديانا». لقد أثّرت الصورة بشكل كبير في جمالياتي، لاسيما ألوانها البنية البهيجة. أخيراً، في ٢٠٠٧، ظهر كل ذلك في لوحة أسميتها «البلوطة الكبيرة». وقد أهديت اللوحة إلى القبائل الهندية «الميامي والإيليينوي والشوني» التي رأيت البلوط واقفاً في مناطقها. لقد ساعدني إنهاء تلك اللوحة في تقبل فكرة أنني عشت لفترة طويلة جداً في موطن أحد آخر؛ وأنا منفية من وطني.

ناتالي هاندال: جئْت إلى الساحل الشرقي لأنكِ أردتِ مغادرة الوسط الغربي أم بسبب منصبك المهني في جامعة «ييل» أم لأن رغبتك كانت أن تكوني في مدينة «نيويورك»؟

سامية حلبي: جئت إلى الساحل الشرقي بسبب المشهد الفني في مدينة «نيويورك». فمدن الغرب الأوسط التي عشت فيها لم يكن فيها إلا مشهد فني صغير إن وجد أصلاً. إن عالم الفن في مدينة «نيويورك» كان ولا يزال غير ودود بالنسبة لي كفنانة فلسطينية لكني لم أكن مستعدة قط كي أساوم على آرائي الجمالية أو السياسية. في ثمانينات القرن العشرين، توقّفت عن عرض أعمالي على الوكلاء الفنيين في «نيويورك»، وفي تسعينات القرن ذاته، وجّهت اهتمامي نحو العالم العربي.

ناتالي هاندال: من هم الفنانون والحركات الفنية التي تركت فيك أثراً؟

سامية حلبي: أحب فن البنائيين الذي ولد مع الثورة السوفييتية. أجد بأن عملهم الفني وكتاباتهم مثيرة. لقد نشطوا بشكل كبير بين العام ١٩١٤ ومطلع العشرينات أي بعد التكعيبية مباشرة. أحب التكعيبيين والمستقبليين أيضاً، لكن البنائيين يظلّون أكثر إثارة بالنسبة لي. لقد كان التكعيبيون والمستقبليون لا يزالون متوجهين نحو الأشياء، يجمعون مشاهدها العديدة. أُحبّ بابلو بيكاسو وجورج براك، وهما الشخصيتان المركزيتان في التكعيبية، لكنهما لم يشكّلا مصدر إلهام لي كما فعل الفنانون السوفييت. لقد تأثّرت بكازيمير ماليفيتش، وليوبوف بوبوفا، وأولغا روزانوفا، لاسيما كتاباتها. لقد قامت بوبوفا بأعمال لا تصدّق بين ١٩١٦ و١٩٢١. لا يسعني أن أقف ساكنة عندما أرى أعمالها أشعر أن عليّ أن أركض لأفعل شيئاً

فثمّة لوحات في كل مكان على الجدران، وهناك أيضاً عجائن من الورق تهبط من السقف مثل الأجراس التي تحاول إيصال رسالة ما، وأتساءل كيف تمكّنت هذه الفنانة الجبّارة المنطلقة المفعمة بالحيوية، التي يشي وجهها أحياناً بحزن عميق، من أن تخلق هذه اللوحات الضخمة المليئة بالبهجة. لكن ما لا يمكن توقعّه هو أنني كلما قضيت وقتاً أطول مع سامية حلبي، أتوقع المزيد من المفاجآت. فأعمالها تعرض حالة من التكافؤ والتوتّر. وذهنها لا يقلّ شاعرية عن عملها.

تقول لي بأن الرسم هو «الأفكار البصرية». كما أن ألوانها هي ملعبها: الأزرق البروسي، واللازوردي، والأخضر الليموني، والبنفسجي، والليلكي، والرمادي، والزهري، والأصفر، كلها ألوان حاضرة. لكن ألوانها هذه ليست رمزيّة بقدر ما هي انطباعية. تصف نفسها بأنها «صانعة صور أكثر من كونها رسّامة». فهي ترسم بشغف وتفان لا حدود لهما. وكلما أمعنت النظر في لوحاتها، تعثر على معان خفية مغرية؛ وكما هو حال الإصغاء إلى عزف فرقة أوركسترا، فإنك تجد في أعمالها ألحاناً عالية وأخرى منخفضة وتسمع زئيراً عنيفاً وصرخات ناعمة. بعض ضربات فرشاتها تبدو وكأنها لا تشير إلى شيء محدّد، لكنها في واقع الأمر مشغولة بعناية كبيرة وأحياناً تثير فيك اضطراباً عميقاً لما تلمّح إليه فحسب. على سبيل المثال، لوحتها «دمّروا الجدار، دعوا الحياة لخصوبتها» ٢٠٠٧ (ص ٦٩) تظهر عالماً رائع الجمال لكن الألم والظلم الكبيرين أقرب بكثير ممّا نتصوره. غير أن قوة العمل تكمن في أنه بدون العنوان لا يتضح أن اللوحة هي حول ذلك الجدار. عوضاً عن ذلك، تقرّر إبراز أن الحياة وفلسطين خصبتان. قالت لي «إن اللوحة هي احتفاء بالخصوبة، وبالطبيعة». في تلك اللوحة وغيرها تلتقط الجانب الحميم من الطبيعة.

يحتوي العديد من أعمالها الجديدة على مساحة بيضاء تؤطّرها ممّا يدعك تبحر في سماء بيضاء إذا كنت تريد الابتعاد عن مجموعة الألوان في مركز العمل... إن الأمر يشبه الطيران فوق الفوضى والسَكِينَة. وقد أرتني أولى لوحاتها بالأبيض والأسود، وهي أخّاذة بحق. وعلى الرغم أنها تتعامل مع ذات المواضيع التي تشغلها كما هو الحال في لوحاتها الأخرى، إلا أنها تزهو بطريقة جديدة بالكامل من خلال لوحة الألوان التي تضمّ الأسود والأبيض والرمادي. حيث يبدو أنها تنهي لوحتها عندما تصل إلى فراغ ساكن بصرياً وعاطفياً.

نحتسي الشاي وتريني محترفها. أتجوّل في عالم من الأصداء. الشتاء عبر غابة من الأوراق. الربيع، مملكة من الضوء السحري. الصيف، عبر سيمفونية من قطرات المطر. الخريف، مع نموّ لوحاتها تنمو الموسيقى. وما هو غير مرئي أصبح له الآن إسم، وصوت، ورجع صدى.

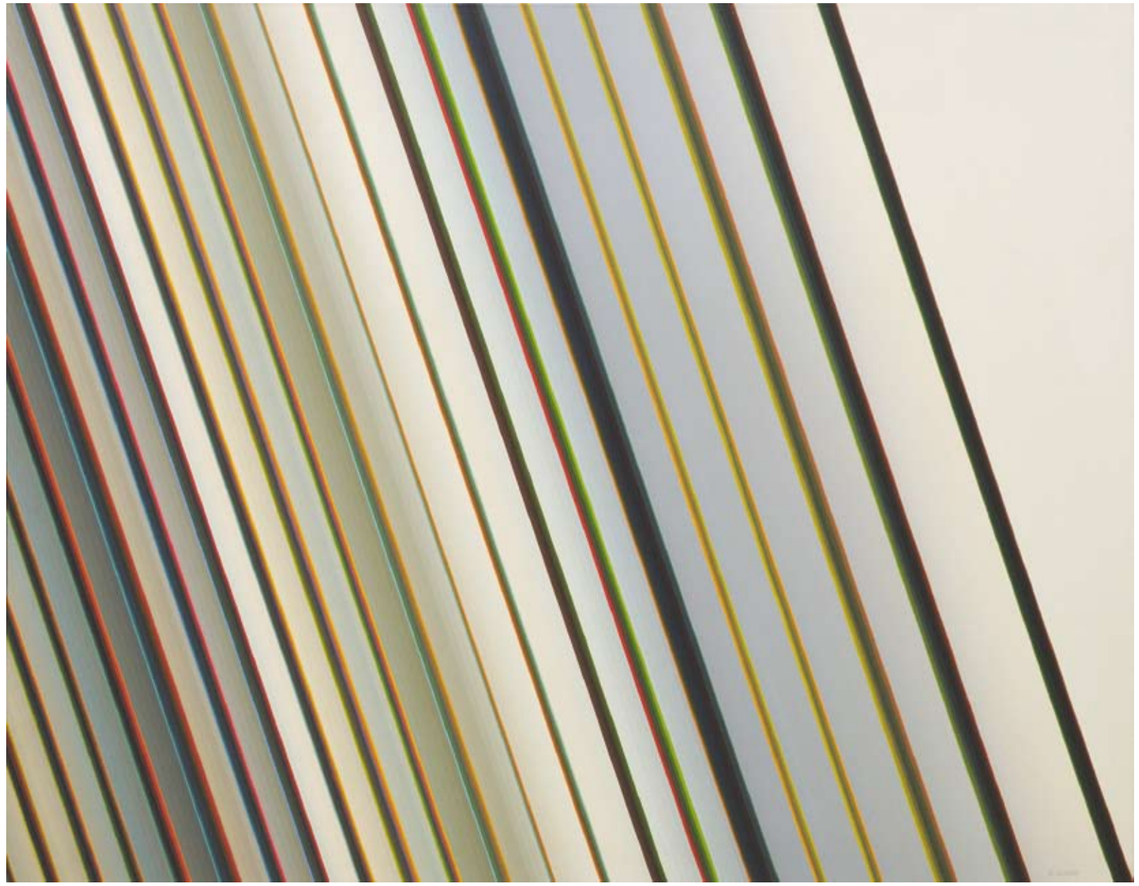
تخبرني عن الفترات المختلفة من حياتها الفنية، من أعمالها كطالبة ١٩٦٠–١٩٧٠؛ إلى التجريد الهندسي ١٩٧٠–١٩٧٩؛ ومن ملمس الحقول إلى ملمس الفراغ ١٩٨٠ إلى ١٩٨٥؛ ومن «هاواي» إلى «هافانا» ١٩٨٦ إلى ١٩٩٥؛ والرسم الحركي ١٩٨٤–١٩٩٥؛ وكتب الفنانين ١٩٨٥؛ وحركة الأشياء ١٩٩٥ إلى ١٩٩٩؛ وأعمال الأرض ١٩٨٦ فصاعداً؛ وأشجار الزيتون ١٩٩٩ فصاعداً؛ والمنحوتات المعلّقة ١٩٩٧ فصاعداً؛ والرسم المتحرّر من الأطر ٢٠٠٠ فصاعداً.

عندما نصل إلى «فلسطين من البحر الأبيض المتوسط حتى نهر الأردن»، ٢٠٠٢، تشرح سامية أنها عندما كانت ترسم اللوحة كانت تفكّر في الشطآن والزهور، بما يذكّرها بالمكان الذي ترعرعت فيه. وتقول لي «الأزهار المتسامية، المركز هو رام الله، والجبال في الليل، وأشجار التين... وحقول الزيتون». في تلك اللحظة، أدركت أن فلسطين غير موجودة في أي مكان وموجودة في كل الأمكنة في عملها. وهذا هو بالضبط ما تريده. وعلى عكس المكان الذي تتحدر منه، كل ما في رسمها حرّ، ينمو، وينبض بالحياة.

ما يدهشني أيضاً هو حجم الجهد الجسدي الكبير المطلوب لتدبّر أمر هذه اللوحات القماشية الضخمة التي يبدو أنها تلصقها بالعالم. ولوحاتها التركيبية (الكولاج) تقوم بإعدادها قطعة تلو قطعة، حتى تحقّق ما تريد، إنها من الأعمال المتقنة للغاية.

كل خطوة أخطوها داخل عالمها هي خطوة إلى بُعْد آخر لما هو حقيقي ومُتَخيّل. وقد أعلنت صراحة: «لقد بحثت كثيراً، وأصبحت الآن أعتمد على حدسي ولم أعد أعمل على إعداد مسوّدات. أشعر وكأنني قد وصلت إلى...» فجأة تستدير كي تريني قطعة جديدة، دون أن تكمل جملتها.

أثناء مغادرتي لشقتها، آخذ معي بعض مفاتيح أغنيتها. وآخذ معي صورة لها وهي تجلس قريباً جداً من لوحة قماشية ضخمة ومن ثمّ تعود إلى آخر الغرفة لترى ما فَعَلَتْ، وتعاود الاقتراب منها كثيراً مرّة أخرى، مثل المايسترو الذي يدير كوناً. وكلي ثقة أنها لو أنهت جملتها، لقالت «لقد وصلت إلى ضوء عظيم».



Fern, 1975. Oil on canvas, 66 x 84 inches, 168 x 214 cm. السرخس

جامعة ولاية «ميشيغان»، حيث أنهت ماجستير آداب في الرسم عام ١٩٦٠. بعد «ميشيغان» حازت على ماجستير فنون جميلة في الرسم عام ١٩٦٣، وأمضت صيفها الأول في زيارة متاحف الفن الأوروبية وبدأت البحث عن مناصب تعليمية كمتفرّغة.

أول مناصبها التعليمية كان أستاذ مُعيد في جامعة «هاواي» عام ١٩٦٣. وبعد عام، أصبحت أستاذاً مساعداً في معهد «كانساس سيتي» للفنون في «ميسوري» حيث بقيت حتى ١٩٦٧. وقد حصلت على منحة لتطوير المدرّسين من معهد «كانساس سيتي» للفنون عام ١٩٦٦ كي تسافر إلى مصر، وسورية، وتركيا لدراسة فن العمارة العربية والتجريد الهندسي. كانت تلك هي أول سنة تقوم فيها بزيارة فلسطين منذ غادرتها، قبيل نكسة عام ١٩٦٧ بقليل، لكنها وبدءاً من العام ١٩٩٥ أخذت تقوم بزيارات دورية إلى فلسطين. درّست في جامعة «ميشيغان» بين عامي ١٩٦٧ و١٩٦٩، وفي «بلومينغتون» بجامعة «إنديانا» بين العامين ١٩٦٩ و١٩٧٢. وفي عام ١٩٧٢ حصلت على منحة إقامة لمركز «تاماراند» للطباعة الحجرية وأمضت تسعة أسابيع في «ألبوكيركي» في «نيومكسيكو» حيث عملت على الطباعة الحجرية؛ وفي ذات السنة، أصبحت أول أستاذة أنثى متفرّغة تدرّس في كلية الفنون في جامعة «ييل».

في عام ١٩٧٦ قامت بكل جرأة بتغيير منصبها من التفرّغ إلى الدوام الجزئي كي تعيش في مدينة «نيويورك» حيث كانت تسافر مرّتين في الأسبوع إلى «كينيتكت» جيئة وذهاباً. وبعد مرور عشرة أعوام، أي عام ١٩٨٢، اصطدمت حلبي مع كليّة الفنون التي قامت بطردها وكل النساء الأخريات من القسم. وردّا على عدم احترام «ييل» لالتزامها بتقديم منصب دائم لها، رعت معرضاً بعنوان: «قيد المحاكمة: كلية الفنون في ييل» في غاليري «٢٢ ووستير» في «سوهو» بمدينة «نيويورك». بالنسبة لحلبي، كانت هذه تجربة كشفت لها سياسات عالم الفن في الساحل الشرقي، لكنها عندما تنظر إلى الوراء تتمنّى لو أنها كانت قد ذهبت إلى «إسبانيا» أو إلى أي مكان آخر في «أوروبا»، حيث تشعر بأنها كانت ستُقبل بشكل أكبر كفنانة. لقد درّست سامية حلبي لمدّة سبعة عشر عاماً في جامعات الولايات المتّحدة الأمريكية، ومنذ العام ١٩٨٢ درّست في ورشات عمل وكانت فنانة زائرة في جامعات مختلفة على المستويين الوطني والدولي، من «هاواي» إلى فلسطين. في ١٩٨٣، بدأت ببرمجة الرسوم الحركيّة على الكمبيوتر، وبدءاً من ١٩٨٩ بدأت بحضور مؤتمرات الكمبيوتر ذات الصلة بالفنون.

أول معرض احترافي لها كان عام ١٩٦٤ في غاليري «غيما» في «هونولولو» أمّا أول معرض فردي لها فقد كان في ١٩٧٠ في «غاليري فيليس كايند» في «شيكاغو». وتلا ذلك سلسلة من المعارض الفردية هي تحديداً: معرض فردي للطباعة الحجرية في غاليري كليّة الفنون في «ييل» في «نيوهيفن» «كونيتيكت» عام ١٩٧٢؛ «سبيكتروم غاليري» وكان عبارة عن معرض فردي في «نيويورك» ١٩٧٣؛ وغاليري «مارلين بيرل»، في «نيويورك» ١٩٧٨؛ ومتحف «هوستونك»، في «بريدجبورت» «كونيتيكت» ١٩٨٢؛ وغاليري «بالاس دي آرتي»، في غرناطة بإسبانيا ١٩٨٦؛ وغاليري «توسان توسان» في «نيويورك» ١٩٨٣ و١٩٨٨؛ ودارة الفنون في عمّان بالأردن ١٩٩٥؛ وغاليري أتاسي في دمشق، وغاليري «لي بونت» في حلب ١٩٩٧؛ ومركز سكاكيني للفنون في رام الله بفلسطين ٢٠٠٠؛ و«سكوتو غاليري» في «نيويورك» ٢٠٠٠؛ و«آرتيم غاليري» في «ستراسبورغ» بفرنسا ٢٠٠١؛ وغاليري كهف في بيت لحم بفلسطين ٢٠٠٣؛ وغاليري أجيال في بيروت ١٩٩٩ و ٢٠٠٤؛ وغاليري أيام في دمشق ٢٠٠٨.

كما شاركت في عدد كبير من المعارض الجماعية بما في ذلك معرض المقتنيات الجديدة في متحف «غوغنهايم» في «نيويورك» ١٩٧٥؛ و«كونستنيرنز هوس» في «أوسلو»، «النرويج»، ١٩٨١؛ و«قيد المحاكمة: كلية الفنون في ييل» في «٢٢ غاليري ووستير» في «سوهو» بمدينة «نيويورك»؛ ومهرجان أصيلة في المغرب ١٩٨٥؛ وبينالي «هافانا» ١٩٨٨؛ وكانت أول فنان من أمريكا الشمالية يُدعى إليه؛ ومتحف «دي شاتو دوفريسن» في «مونتريال» ٢٠٠١؛ و«صنع في فلسطين» في متحف «ستايشن» في «هيوستن» بتكساس، ٢٠٠٣؛ و«بريدج غاليري» في «نيويورك» ٢٠٠٦؛ و«ثلاثة رسامين عرب»، في «بريدج غاليري» في «نيويورك» ٢٠٠٦.

لوحاتها جزء من مقتنيات المتاحف في كافة أرجاء العالم، منها على سبيل المثال لا الحصر: معهد الفن في شيكاغو؛ والمتحف البريطاني في لندن؛ ومتحف «غوغنهايم» في «نيويورك»؛ ومتحف «كليفلاند» للفن في «أوهايو»؛ ومعهد العالم العربي في باريس؛ والمجموعة الفنية لجامعة الولاية في «ممفيس»؛ والمتحف الوطني للنساء في الفنون في «واشنطن»؛ ومتحف «بالم سبرنغز ديزيرت» في «كاليفورنيا»؛ ومركز «سوسيتي للفنون»، في «أيوا».

تحاضر حلبي وتشارك بدراسات في المؤتمرات والمهرجانات فضلاً عن أنها تكتب مقالات حول الفن. وقد رعت عدداً كبيراً من العروض الفنيّة وجمعت آلاف الدولارات لتقديم الفنانين العرب والفلسطينيين في الولايات المتّحدة.

وكلما عرفتُ المزيد حول ما أنجزته، تمنيت لو أن عقارب الساعة تبطئ دورانها. وعندما أجلس في محترفها، أتلفّت حولي فأرى مجرّات من الألوان.

بطلات «الباكركي» *Albaquerque Heroins*, 1972. Oil on canvas, 66 x 66 inches, 168 x 168 cm.

Black and White Rings, 1969. Oil on canvas, 30 x 30 inches, 76 x 76 cm. حلقات سوداء وبيضاء

عبور الغوّاصة : حياة بالألوان وضربات الفرشاة
في حديث مع سامية حلبي

بقلم ناتالي هاندال

إنه يوم قارس البرودة من أيام شهر كانون الثاني (يناير) وتحديداً في ١٨ كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٨، واللون الرمادي لسماء مدينة «نيويورك» يمكن بكل تأكيد أن يكون إحدى لوحات سامية حلبي أو قد لا يكون كذلك. فعالمها هو عالم من الألوان. أدلف من الباب الأمامي لبنايتها التي تشبه المخزن في «تريبيكا»، أثناء صعودي على الدرجات المائلة التي تؤدّي إلى بيتها، أتذكّر أوّل مرّة أتيت لرؤيتها، منذ ما يقارب عشر سنوات. ما الذي تغيّر؟ لا يبدو أن شيئاً قد تغيّر فهي المرأة الجريئة ذاتها التي لا تعرف الكلل والملل، ملهمة للآخرين، تماماً كما عرفتها دوماً. لكن عندما جاءت لتستقبلني على الباب، تركتُ ورائي الازدحام الذي كان في ذهني، والبرد القارس، والإيقاع الصاخب لشارع «كنال»، وصفير الرياح، وأدركت أن كلّ شيء كان قد تغيّر، بدءاً من أنوار لوحاتها القماشية إلى حركات عينيها. فحلبي هي التحوّل والانسلاخ بحدّ ذاته. والدخول إلى عالمها يشبه إجراء محادثة في غوّاصة. فأنت تحت الأرض، في مكان غير مألوف إلى درجة يصبح معها مألوفاً وبشكل غريب. في مكان غير اعتيادي للغاية إلى حدّ يصبح معه معيناً لا ينضب؛ في مكان يشبه في عجائبيته وغموضه العالم الموجود على صفحات «أليس في بلاد العجائب».

عندما كنت أراقبها وهي تحضّر الشاي، تمنّيت لو كنت أستطيع أن أدخل إلى ذهنها لساعة من الزمن كي أبحر في أفكارها، وأعرف من هي بحق؟ ليس لأصل إلى حقائق بل لأحسّ بإيقاع ونبضات روحها. لكنني أعرف أيضاً أنني لن أعثر على أغنيتها إلا عندما أبحر عبر حياتها ورحلتها الفنية.

ولدت سامية حلبي في القدس يوم ١٢ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٦ وهي المدينة التي ينحدر منها والداها. عام ١٩٣٩. انتقلت عائلتها إلى مدينة يافا الساحلية، ومثل كثير من الفلسطينيين أصبحت منفية عام ١٩٤٨. وهي تتذكّر فلسطين بكثير من الحيويّة بما أنّها كانت في الحادية عشرة من عمرها عندما هُجِّرت من وطنها. فَقَدَ والدها كلّ شيء وسعى بين الأردن ولبنان بحثاً عن عمل، في حين بقيت أسرتها في بيروت. التحقت بكلية التدريب البريطانية السورية عام ١٩٤٩. وكان لتلك السنوات عظيم الأثر عليها حيث كانت أسيرة الضغوط العاطفية المزعجة على أهلها.فالمهجر كما بدأت تفهمه كان مكاناً تتعلّق فيه الأصداء مثل الطيور المنسّية، ومكاناً تناضل فيه الروح بصورة متواصلة لإيجاد نافذة تطلّ منها على الوطن. بعد ثلاث سنوات، وتحديداً عام ١٩٥١، انتقلت أسرتها إلى الولايات المتّحدة. وكان ذلك بمثابة تحوّل كبير. كما أخبرتني. لأنها كانت حيّزاً ثقافياً مختلفاً بالكامل، وبعيداً جداً عن فلسطين.

انتقلوا إلى «سنسيناتي»، في الوسط الغربي للولايات المتّحدة، وهي مدينة أكبر لكنها ليست بذات العراقة والطابع العالمي للمدن العربية الثلاث التي عرفتها بشكل حميمي حتى ذلك الوقت، أي القدس، ويافا، وبيروت. بعد تخرّجها، لم تكن متأكّدة ماذا ستدرس. فقد كانت جيّدة في الحساب، لكنها أخبرتني بأسلوبها الحاذق، الذي تدهشك دعابته، أنها كانت تعاني من صداع بعد كل امتحان لذلك قرّرت أنها لن تدرس الرياضيات على أي حال. لكن سامية تعترف اليوم بين المزاح والجد، أنها تتمنّى لو كانت قد درست الرياضيات، وهي مادّة لا تزال تحبّها. قرّر أخوها أن يأخذها إلى مبنى الكيمياء لكنها رأت أن رائحته مزعجة، وانفجرت ضاحكة وهي تتذكّر خياراتها عندما كانت شابة. ولأن رأيها لم يكن مستقرّاً، اقترحت عليها والدتها دراسة الفن لكن سامية لم تكن واثقة من أنها ستستطيع كسب عيشها كفنانة. لكن عندما أجابتها أمها بأن «ذلك هو ما تحب»، بدا أن الأمر لقي صدى في نفسها. فدرست التصميم وكانت تلك هي فكرتها، في ذلك الوقت، بحيث يمكن أن تكون فنانة وأن تكون قادرة على الاعتماد على ذاتها في الوقت عينه.

التحقت سامية حلبي بجامعة «سينسيناتي»، وكان النظام التعليمي فيها تعاونياً ولمدة خمس سنوات أي برنامج عمل ودراسة في الوقت ذاته، ممّا سمح لها بإمكانية الدراسة وتسديد مصاريف دراستها في الكلية. نالت درجة بكالوريوس علوم في التصميم عام ١٩٥٩، وعملت لمدّة عام ثم انتقلت إلى

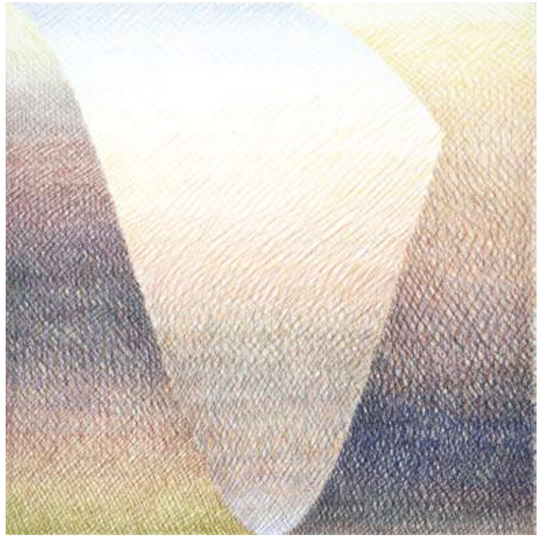
سامية حلبي: حكمة اللون

خالد سماوي

ذات مرة جاءت سامية حلبي إلى «أيام غاليري»، وقد كنتُ في غاية الانشغال، عرّفتْ عن نفسها بخجل وتواضع جمّ، أعطتني كتابها ومضت. مساء تصفحتُ الكتاب وعرفت من الصفحة الأولى أنها فنانة عظيمة. ولكم أحسست بخجل لأنني لم أعطها حقها في ذلك اللقاء، فسارعت إلى مهاتفتها لترتيب لقاء قريب. وفي هذا اللقاء واحد حسمنا كل شيء واتفقنا. صرنا بعدها كما لو أنها ليست في نيويورك وأنا في دمشق، وصرت كأنني أعرفها منذ مئة عام.

إنه فخر لنا بالتأكيد أن فنانة تعيش في نيويورك، ولديها كل تلك الصلات هناك، ومعروفة عالمياً إلى هذا الحدّ، تختار «أيام غاليري» ممثلة لها وشريكاً. في الوقت الذي تتركز فيه مهمة «أيام غاليري» الأولى على إيصال الفنانين المحليين إلى العالم. ذلك يشبه أيضاً أن تختار سامية، بعد كل هذا العمر في المهجر، أو تحاول على الأقل، العيش في رام الله في الظروف التي نعرفها جميعاً. إن ذلك كله نوع من مبدئية ميّزت سامية حلبي عن كثير من الفنانين الذين عاشوا في المهجر فهادنوا وتملّقوا وجاملوا ليصلوا إلى العالمية. إن لديها من الحكمة ما يجعلها في القلب دائماً من كل الأشياء. إنها أيضاً في قلب «أيام غاليري»، وقلوب فنانيها الذين يستقبلونها بكل الاحترام اللازم لفنانة نفخر بها ونتعلم منها. حكمة سامية حلبي ليست تلك التي تأتي من ذكاء خارق، أو من حسابات العيش الخاصة، بل من خبرة طويلة، وصدق فطري مع الذات.

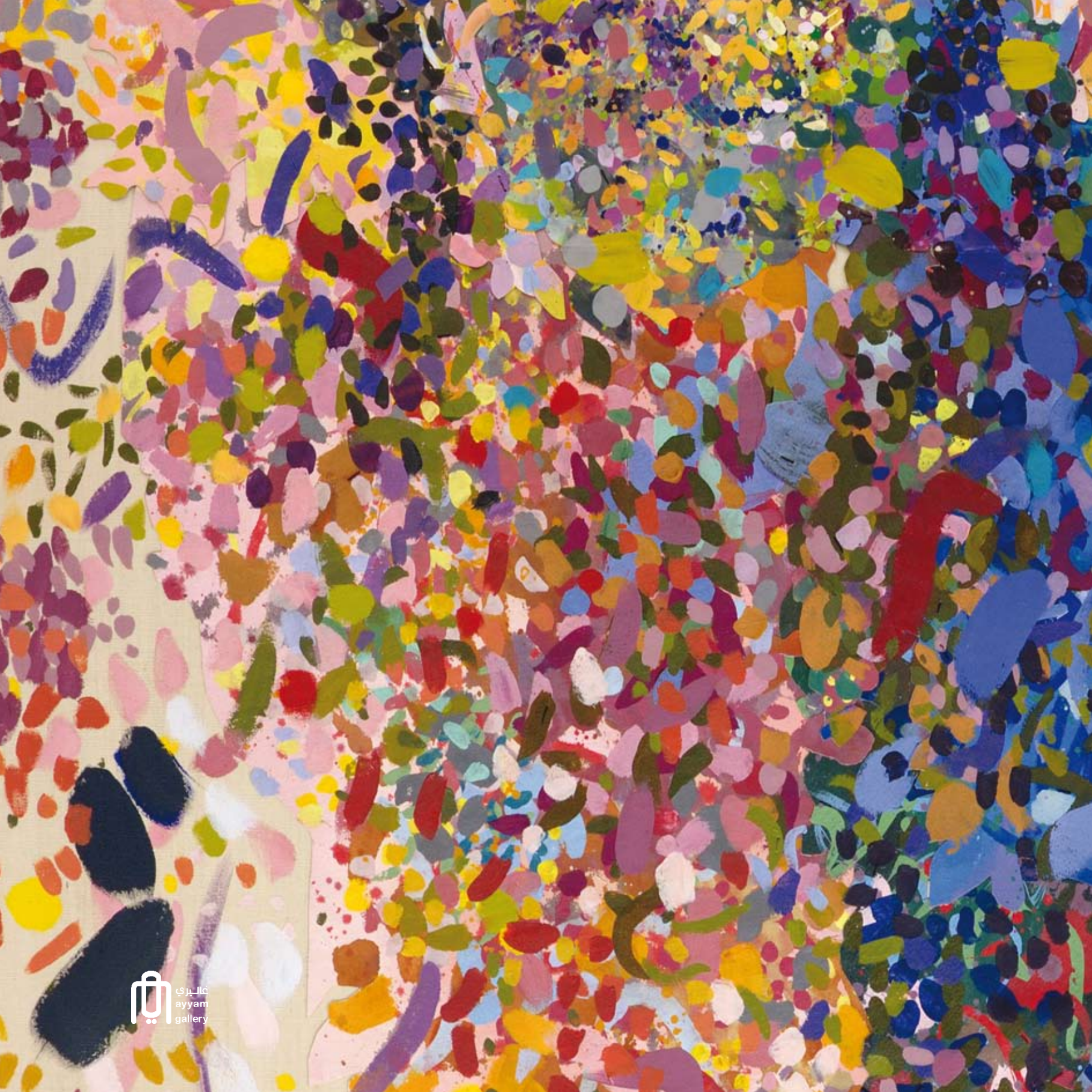
أما على مستوى اللوحة فتتميز بحكمة ترى ما لا يراه الناس من ألوان. أسألها أحياناً كيف ترتدين ثياباً غامقة إلى هذا الحدّ فيما لوحاتك مليئة بالألوان؟ تجيب ـ وهي قلّما تحكي إلى حدّ تبدو معه أحياناً أشبه بلغز ـ : لتريك ألواناً لم تكن لتراها حقاً. ولكن من أين تأتي هذه المرأة بكل هذه الألوان؟ فلا نيويورك، ولا دمشق ولا عمان فيها هذا الثراء اللوني؟ نسألها عن اللون مرة أخرى، وبنوع من الدعابة هذه المرة: فلسطينية ولديك كل هذه الألوان؟ لكن جوابها يأتي جاداً، هذه المرة أكثر من اللازم: عليّ مسؤولية أن أكون عالمية، فالتاريخ ينبغي أن يحفظ شيئاً ذا قيمة. لذلك عندي ثقة أن المستقبل معنا وليس معهم.



موجة زهري *Pink Wave*, 1972. Color pencil on paper, 9 x 9 inches, 23 x 23 cm.

سپهر خلیلی

www.LKPortraits.net


عالـبرق
ayyam
gallery