

خيطٌ رقيقٌ

Finer:
a thread

...في رهافة
الكلمات الهائلة

... in the swell
of wandering
words

أعمال فنية
من كريستيانا
دي ماركي

Works
by
Cristiana
de Marchi

إلى دانيال وجوناثان،
أرضي الوحيدة

To Daniel and Jonathan,
my only Land

خيطٌ رقيقٌ

Finer: a thread
... في رهافة
الكلمات الهائلة

... in the swell
of wandering
words

أعمال فنية من
كريستيانا دي ماركي

Works by
Cristiana de Marchi

القيّمة الفنية: سيما عزام
Curator: Cima Azzam

7 مارس - 4 أغسطس، 2022
7 March - 4 August, 2022

ISBN 978-9948-8684-2-2

نُشر من قِبل مركز مرايا للفنون
Published by Maraya Art Centre

2022


مركز مرايا للفنون
MARAYA ART CENTRE

10	Acknowledgements	شكر وتقدير	11
12	Artist's Acknowledgements	شكر وتقدير من الفنانة	13
14	Foreword by Ahmed Obaid Al Qaseer, Acting Chief Executive Officer, Sharjah Investment and Development Authority (Shurooq)	كلمة من أحمد عبيد القصير، المدير التنفيذي بالإدارة لهيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق)	15
16	Foreword by H.E. Nicola Lener, Ambassador of the Republic of Italy to the United Arab Emirates	كلمة من سعادة نيكولا لينير، سفير جمهورية إيطاليا في الإمارات العربية المتحدة	19
20	Introduction by Dr. Nina Heydemann, Director of Maraya Art Centre and 1971 - Design Space	مقدمة من د. نينا هيديمان، مدير إدارة مركز مرايا للفنون و 1971 - مركز للتصاميم	25
26	Finer: A thread . . . in the swell of wandering words Works by Cristiana de Marchi by Cima Azzam	خيطة رقيق... في رهاقة الكلمات الهائلة أعمال فنية من إبداع كريستيانا دي ماركي بقلم سيما عزام	29
30	At the edge of all that we do not know: Textile Methods in the Works of Cristiana de Marchi" by Jill Magi	على عتبة المجهول: أساليب النسيج المتبعة في أعمال كريستيانا دي ماركي بقلم جبل ماغي	39
44	Constant Threads: Cristiana de Marchi in conversation with Nadine Khalil on the nuances of language, irreconcilable geographies, and performing through embroidery	خيوط متواصلة: كريستيانا دي ماركي في حوار مع نادين خليل حول رؤيتها بالتباينات الدقيقة في اللغة والجغرافيا وكيفية طرحها لهذا المفهوم عبر التطريز	51
		الأعمال الفنية	56
56	Artworks	كواليس الأعمال الفنية بقلم كريستيانا دي ماركي	150
150	On the Process of Making by Cristiana de Marchi	السيرة الذاتية لكريستيانا دي ماركي	155
154	Cristiana de Marchi's Biography		



Acknowledgements

شكر وتقدير

H.H. Sheikh Dr. Sultan bin Muhammad Al Qasimi,
Member of the Supreme Council, Ruler of Sharjah

صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي،
عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة

H.H. Sheikh Sultan bin Mohammed bin Sultan Al Qasimi,
Crown Prince and Deputy Ruler of Sharjah

سمو الشيخ سلطان بن محمد بن سلطان القاسمي،
ولي العهد ونائب حاكم الشارقة

H.E. Noura bint Mohammed Al Kaabi,
Minister of Culture and Youth

معالي نورة بنت محمد الكعبي،
وزيرة الثقافة والشباب

H.E. Nicola Lener,
Ambassador of the Republic of Italy to the United Arab Emirates

سعادة نيكولا لينير،
سفير جمهورية إيطاليا في الإمارات العربية المتحدة

Ahmed Obaid Al Qaseer,
Acting Chief Executive Officer of the Sharjah Investment and Development Authority
(Shurooq)

أحمد عبيد القصير،
المدير التنفيذي بالإدارة هيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق)

Director of Maraya Art Centre and 1971 - Design Space
Dr. Nina Heydemann

مدير إدارة مركز مرايا للفنون و 1971 - مركز للتصميم
د. نينا هيدمان

Curator
Cima Azzam

القيمة الفنية
سيما عزام

Art Coordinators
Adnan Ghulam Ally
Jose Jr. Tinas Cuevas

المنسقون الفنيون
عدنان غلام علي
خوسيه تيناو جونيور

Graphic Designer
Noor Abu Hijleh

مصمم الجرافيك
نور أبو حجلة

Maraya Art Centre Executive
Eiman Al Amri

منسق مركز مرايا للفنون
إيمان العامري

PR Coordinator
Yasmin Jasim Alameeri

منسق العلاقات العامة
ياسمين جاسم الأميري

Administrative Assistant
Catherine Joy Lima

مساعد إداري
كاثرين جوي ليما

Operations
Melanie Maliwat
Jocelyn P. Inocencio
Mohammed Okasha

منسقا العمليات
ملاني ماليوات
جوزلين انوسنشو
محمد عكاشة

Contributing Writers
Jill Magi
Nadine Khalil
Prof. Dr. Ida Zilio-Grandi (Director of the Italian Cultural Institute, Abu Dhabi)

المؤلفون المساهمون
جيل ماغي
نادين خليل
البروفسور د. أيدا زيليو-جراندي (مدير إدارة المعهد الإيطالي الثقافي، أبوظبي)

Photography and Videography
Altamash Urooj

التصوير الفوتوغرافي والفيديو
أتماش أروج



I would like to express my sincerest gratefulness to Ahmed Obaid Al Qaseer, Acting Chief Executive Officer of the Sharjah Investment and Development Authority (Shurooq), for the opportunity and trust I have been granted to exhibit my work at the Maraya Art Centre; to H.E. Nicola Lener, Ambassador of the Republic of Italy to the United Arab Emirates, for the enthusiastic support and the far too generous inclusion into a lineage of great talents, with whom I share my right of birth; and to Prof. Ida Zilio-Grandi, Director of the Italian Cultural Institute, Abu Dhabi, for her presence and intelligent, rewarding comments in response to my artistic trajectory.

My personal thanks goes to Altamash Urooj, for his generous intellectual contribution in elaborating creative approaches towards the documentation of my works: our collaboration dates back to 2012 and has been a truly enriching experience during all these many years; to Malini Gulrajani, who has believed in my practice as the true expression of my individual artistic path, regardless of any affiliations; and to Cima Azzam, Jill Magi, Nadine Khalil, and Dr. Nina Heydemann (strictly in alphabetic order, as per their first name), for their careful attention to my practice, and acute observations, always delivered with the greatest graciousness.

My most sincere gratitude goes to all those who have supported me over the years: I'd love to mention them one by one but I don't want to embarrass anyone, for either being excluded or included in the list; the only exception is Mohammed Kazem who has, since we met, trusted my research, sustained my quest and corroborated my thoughts—by means of validating as well as of questioning them—thus ultimately contributing to my artistic and human growth.

The exhibition and this accompanying publication would not have been possible without the full commitment, time and energy of Cima Azzam, Noor Suhail Abu Hijleh, and Catherine Joy Lima, who constitute a formidable team under the gentle guidance of Dr. Nina Heydemann. A special thanks goes to all the Maraya team for their inextinguishable patience and professionalism.

This book is in loving memory of my father, from whom I inherited the inability to just accept things as they are.

أود أن أعبر عن خالص شكري وامتناني للسيد أحمد عبيد القصير، المدير التنفيذي بالإدارة في هيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق)، للثقة التي منحتني إياها وللفرصة التي أتاحها لي لعرض أعمالي في مركز مرايا للفنون؛ والشكر موصول لسعادة نيكولا لينر، سفير جمهورية إيطاليا لدى دولة الإمارات العربية المتحدة، لدعمه السخي ومساعدتي على الانضمام إلى مجموعة من أصحاب المواهب العظيمة الذين أنشأوا معهم الشغف ذاته؛ والبروفيسورة إيدا زيليو غراندي، مديرة المعهد الثقافي الإيطالي بأبوظبي، على حضورها المميز في المعرض وتعليقاتها القيّمة وآرائها المفيدة حول أعمالي الفنية ومسيري المهنية.

كما أود أن أشكر المصور ألتاماش أوروچ على جهوده ومساهمته الفكرية الثمينة في تطوير مناهج وأساليب إبداعية لتوثيق أعمالي. بدأ تعاوننا في العام 2012، وشكل تجربة مميزة طوال هذه السنوات. كما أقدم شكري إلى ماليني جولراجاني التي لم تتوان عن دعم أعمالي باعتبارها تعبير حقيقي عن مفهومي الفني الخاص؛ وأيضاً إلى سيما عزام وجيل ماجي ونادين خليل و د. نينا هايديمان (بالترتيب الأبجدي وفقاً للاسم الأول) لاهتمامهم الكبير بأعمالي وآرائهم الثمينة والداعمة.

وأودّ أن أشكر المصور والعرفان إلى جميع الأشخاص ممن قدموا دعمهم الكامل لي طوال السنوات الماضية والقائمة تطول إلا أنني أخص بالذكر منهم محمد كاظم الذي أبدى ثقته الكبيرة بأبحاثي ودعم توجهاتي وأفكاري سواءً عبر التحقق من دقتها أو التشكيك في صوابيتها، ما ساهم في تطوير منظوري الفني والإنساني.

لم يكن هذا الكتاب النور لولا الالتزام الكامل والوقت والجهد الكبير الذي بذلته كل من سيما عزام ونور سهيل أبوحجلة وكاترين جوي ليما، هذا الفريق الرائع بإشراف الدكتورة المميّة نينا هايديمان. الشكر موصول أيضاً إلى جميع أفراد فريق العمل في مركز مرايا للفنون على صبرهم ومهنتهم العالية.

أهدي هذا الكتاب إلى روح والدي، الذي ورثت عنه عدم القدرة على قبول الأشياء كما هي فحسب.

Foreword

by Ahmed Obaid Al Qaseer, Acting Chief Executive Officer
of the Sharjah Investment and Development Authority (Shurooq)

It is our great privilege to host the exhibition “Finer: a thread ... in the swell of wandering words. Works by Cristiana de Marchi” at Maraya Art Centre in Sharjah.

Cristiana de Marchi, known as an art professional, writer, and curator with an impressive track record of exhibitions in the UAE and abroad, unveils here, for the first time, an insight into her own artistic practice. Maraya Art Centre is the right platform for these kinds of discoveries, offering the emerging and established artists the opportunity to exhibit in an institutional context with an extensive bi-lingual artistic monograph to their name.

Cristiana de Marchi has been working with Maraya Art Centre previously as well, having curated a solo exhibition “Rearranging the Riddle” on fellow Emirati artist Shaikha Al Mazrou in 2020. It was also here, in the Emirate of Sharjah, where she published her first poetry compendium “Embodying”, in collaboration with the Sharjah Art Foundation in 2016. This collection of poems was dedicated to the late Emirati pioneering artist Hassan Sharif with whom Cristiana de Marchi worked closely since 2006 at The Flying House. She has been part of the UAE’s artistic development for the last 15 years and is recognized as an important figure within this strong community of artists and cultural practitioners.

At present, she is a contributor and co-editor to the UAE National Pavilion catalogue for the Venice Biennale 2022 and she has also recently been shortlisted for the Richard Mille Prize at the Louvre Abu Dhabi.

It is furthermore our great privilege to display the work “White World” in this exhibition, on loan from the collection of Her Highness Sheikha Salama bint Hamdan Al Nahyan in Abu Dhabi. The Sheikha Salama Bint Hamdan Foundation, with its aim to invest strategically in the areas of Art, Culture and Heritage, has also given the opportunity to Cristiana de Marchi to be a graduate fellow from the SEAF programme, in 2018. The displayed artwork constitutes an important piece in the artist’s practice and, at the same time, stands for her deep engagement with global issues. The piece shows a fragmented, yet interconnected map of the world, with the neutralizing color white, blurring borders, and showing a global message of peaceful coexistence and cooperation.

In this spirit, the work of Cristiana de Marchi stands symbolically for deeper interconnecting issues that relate us all with each other, regardless of national backgrounds and cultures.

Art is a tool that enables communication and understanding between individuals and entire societies and is a vital part of any community.

The Sharjah Investment and Development Authority (Shurooq) promotes social, cultural, economic, and environmental development in Sharjah and supports artists residing in the United Arab Emirates. Our non-profit art space in Al Qasba, Maraya Art Centre, has always contributed to this mission by promoting artists from both the Arab region and the international art scene and giving them the right platform to show their works.

We are grateful for the recognition and support of the Embassy of Italy and H.E. Nicola Lener, Ambassador of the Republic of Italy to the United Arab Emirates, to contribute to this monograph. We are united in our core belief to support artistic and cultural collaborations in the United Arab Emirates and to continue fostering cross-cultural dialogue between our two countries.

كلمة

من السيد أحمد عبيد القصير،
المدير التنفيذي بالإدارة لهيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق)

نحن سعداء للغاية لاستضافتنا معرض “خيوطٌ رفيقٌ.. في رهافة الكلمات الهائلة” في مركز مرايا للفنون بإمارة الشارقة، والذي يتضمن أعمالاً للفنانة كريستيانا دي ماركي، التي تُعرف بأنها خبيرة فنية وكاتبة وقيّمة فنية ذات سجل حافل بالحضور المؤثر في المعارض الفنية داخل دولة الإمارات وخارجها. ولكن في هذا المعرض، وللمرة الأولى، تم تسليط الضوء على ممارستها الفنية الخاصة.

يمثل مركز مرايا للفنون المنصة المثالية لاكتشاف المواهب الإبداعية المتميزة، إذ يوفر للفنانين الناشئين والبارزين فرصة عرض أعمالهم الفنية ضمن سياق مؤسسي، مع تقديم بحث فني ثنائي اللغة بأسمائهم. ويعد المركز منصة فنية وثقافية غير ربحية ويقع مقرها في القصباء بإمارة الشارقة، وأسسته هيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق) ليشكل مبادرة فنية وإبداعية تهدف إلى تعزيز حضور الفنانين الشباب من المنطقة العربية والساحة الفنية العالمية.

وكان للفنانة دي ماركي تعاون سابق مع مركز مرايا للفنون، فقد تولت في العام 2020 دور القيّمة الفنية لمعرض فردي مؤسسي بعنوان “إعادة ترتيب الأحجية” للفنانة الإماراتية شيخة المزروع. كما شهدت إمارة الشارقة إصدار دي ماركي أول ديوان شعري لها بعنوان “تجسيد” (Embodying) بالتعاون مع مؤسسة الشارقة للفنون العام 2016. وقد أهدت دي ماركي هذه المجموعة الشعرية إلى روح الفنان الإماراتي الراحل حسن شريف والذي تعاونت معه بصورة وثيقة منذ العام 2006 في أثناء عملهما بمؤسسة “ذي فلاينغ هاوس” (البيت الطائر).

وقد كان للفنانة إسهام كبير في تطوير المشهد الفني لدولة الإمارات منذ انطلاقتها الأولى وعلى مدى الأعوام الـ 15 الماضية، وهي من الشخصيات البارزة في الأوساط الثقافية والفنية في الدولة. وتعمل دي ماركي حالياً كمساهمة ومحركة مشاركة لكتيب الجناح الوطني لدولة الإمارات في بنبالي البندقية للعام 2022، واختبرت مؤخراً ضمن الفنانين الفائزين بجائزة “رينشارد ميل” للفنون في متحف اللوفر - أبوظبي.

يسرنا كذلك عرض العمل الفني “عالم أبيض” للفنانة دي ماركي في هذا المعرض، والذي تمت استعارته من مجموعة مقتنيات الشيخة سلامة بنت هزاع آل نهيان في أبوظبي. وكانت مؤسسة الشيخة سلامة بنت حمدان آل نهيان، والتي تهدف لتوظيف استثمارات استراتيجية في مجالات الفن والثقافة والتراث، قد منحت دي ماركي فرصة المشاركة والتخرج من برنامجها للزمالة. ويعد العمل الفني “عالم أبيض” من أهم الأعمال الفنية في مسيرة دي ماركي، والتي تجسّد اهتمامها العميق بالقضايا العالمية. ويقدم هذا العمل خارطة للعالم تظهر مدى الترابط بين مختلف أرجائه، رغم تقاسم الدول للمساحات الجغرافية؛ حيث يقوم اللون الأبيض بتحديد الحدود الفاصلة بين الدول، ويقدم رسالة عالمية حول التعاون والتعايش السلمي.

واستناداً إلى هذه الرؤية، تسلط أعمال دي ماركي الضوء بأسلوب رمزي على القضايا المترابطة التي تجمعنا كبشر مع بعضنا بعضاً، بصرف النظر عن هويتنا القومية والثقافية. ويشكل الفن أداة للتواصل والتفاهم بين الأفراد والمجتمعات، وهو أحد المكونات الأساسية التي ترسم السمات الثقافية لمختلف المجتمعات.

تلتزم هيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق) بتعزيز التطور الاجتماعي والثقافي والاستثماري والبيئي في إمارة الشارقة، ويدعم الفنانين المقيمين في دولة الإمارات وزيادة مستويات تقدير الجمهور لإبداعاتهم، وذلك من خلال مركز مرايا للفنون في القصباء لدعم وتسليط الضوء على الفنانين في المنطقة والمشهد الفني العالمي، ومنحهم المنصة المناسبة لعرض أعمالهم.

من هنا، أود أن أعبر عن امتناني البالغ للدعم القوي الذي قدمته السفارة الإيطالية وسعادة نيكولا لينير، سفير جمهورية إيطاليا في دولة الإمارات، والمساهمة في هذا المعرض. ونحن نتطلع من خلال رؤيتنا الواحدة ومساعدتنا المشتركة إلى دعم أنشطة التعاون الفني والثقافي في دولة الإمارات، وتعزيز الحوار الثقافي المثمر بين الدولتين.

كلمة

من سعادة نيكولا لينير، سفير جمهورية إيطاليا في الإمارات العربية المتحدة

لا شك أن عرض أعمال لفنانين إيطاليين في متاحف أو معارض دولة الإمارات العربية المتحدة حدث بالغ الأهمية بالنسبة للسفارة الإيطالية وجميع المقيمين الإيطاليين، وبالنظر إلى السمعة الواسعة للفنانين الإيطاليين على الصعيدين الوطني والعالمي، فإن تسليط الضوء على المبدعات الإيطاليات يبعث في قلوبنا مزيداً من الفخر. إذ احتضن تاريخ الفن الإيطالي مبدعين مثل بوتيتشيلي وليوناردو ومايكل أنجيلو ورافايل وتيتيان، الذين اشتهروا بأعمالهم الاستثنائية ومكاثتهم الرفيعة، بينما كان الاهتمام بالأعمال المعاصرة للأفينا فونتانا أو أرتيميسا جنتلسكي محدوداً للغاية. وينطبق ذلك أيضاً على أعمال الفنانين المعاصرين، حيث لمع نجم فنانين مثل جياكومو بالا أو كارلو كارا أو بيرو مانزوني وفاليريو أدامي أو ميمو بالادينو أو ماوريتسيو كاتيلان من بعدهم على نطاق أوسع بكثيرٍ من نظيراتهم من الفنانات الموهوبات.

إن أعمال كريستيانا دي ماري الفنية نتاج حسّ إبداعي راقٍ ولمسات غنية مستلهمة من نشأتها المتعددة الثقافات بين إيطاليا والشرق الأوسط. كما أن استخدامها للمواد الملموسة في أعمالها الفنية يعكس طابعاً حيوياً، مقارنةً بالنهج البصري الذي تعتمدهُ الفنون بشكل عام.

وتنطلق أعمال كريستيانا دي ماري وتتنوع بين لمسات التطريز والخياطة، وتنتقل لتستكشف رموز بربل في قالب فني يحمل رسالة هادفة، ويشجع المشاهدين على التفاعل معه والتعرف على تفاصيله عن قرب. ويتجاوز عملها وفق هذا الأسلوب التحديات، كما يقرب مفهوم التفاعل البصري والحسي للمشاهدين. وتعكس هذه العناصر ملامح من الحركة المستقبلية الإيطالية، والتي تعدّ توجهاً أوروبياً انطلق في القرن الماضي، ليثبت تفردهُ من ناحية المفهوم والجانب المرئي للعمل الفني فضلاً عن إضافة لمسات واضحة من المرح.

من المرجح أن يبنيدتا كابا، زوجة الشاعر فيليبو توماسو مارينيتي، مؤلف “بيان المستقبلية” (1909) كانت مصدر إلهامه لإبداع “بيان اللباقة” (1921) أو ما يعرف باسم فن اللمس، حيث يكون التفاعل اللمسي محفزاً للأفكار من خلال اليدين على وجه التحديد “وَيتموضع الحس الفريد للرغبة والأفكار على نقاطٍ مختلفةٍ من الجسم وخاصةً على راحة اليد”. ويبرز التواصل غير اللفظي من خلال التفاعل الجسدي والاستخدام الحسي المميز كشكلٍ من أشكال التعبير الذي يعود تاريخياً إلى المهام الأنثوية مثل رعاية الأطفال والحياسة اليدوية.

ابتكر مبدعو الحركة المستقبلية الإيطالية طاولات جغرافية “عن طريق اللمس” توضح طابع كل منطقة ومن ضمنها العمل الفني الشهير “سودان-باريس” (1921). كانت هذه الطاولة تحتوي في الجزء الذي يمثل أفريقيا على قماش إسفنجي، وإسفنجة، وورق صنفرة، وصوف، وفرشاة، وفرشاة حديدية، وكلها عناصر بارزة نستطيع إدراكها باللمس، وتحمل خواص العناصر الحادة، واللادعة، والخشنة، وفي الجزء الذي يمثل البحر استخدموا عناصر بارزة تحمل خواص منزقة، ومعدينة، ومنعشة؛ وفي الجزء الذي يمثل باريس استخدموا الحرير، والمخمل، والريش، والأغطية كلها عناصر بارزة بخواص ناعمة ورقيقة، دافئة وباردة في نفس الوقت.

تستوحي أعمال كريستيانا دي ماري بدءاً من منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وجنوب آسيا البيضاء (2013) و”مدن بيضاء” (2016-2015)، و”بحرنا” (2019) ووصولاً إلى “عوالم محتملة” (2014)، أحدث إبداعاتها الملونة، مفرداتها من هذه الطاولات باعتبارها إبداعات أنيقة وراقية تجمع العناصر المرئية والحسية على نحو متناغم.

كما تستحضر هذه الأعمال إلى جانب مفاهيم الحركة المستقبلية البصمة الفكرية لماريا مونتيسوري (1870-1952)، المعلمة الإيطالية المبدعة والتي اشتهرت بتشجيع تعليم الأطفال باعتماد طرق متعددة الحواس، وهي معروفة على نطاق واسع في أبوظبي. اتبعت يبنيدتا كابا مارينيتي نهج ماريا مونتيسوري من خلال طرح أساليب تعليمية تعتمد على اللمس.

وتحاكي أعمال دي ماري، بمفهومها الأصيل، رؤية برونو موناري (1907-1998)، وهو فنان انتقائيّ تتبع أعماله للحركة المستقبلية، وقد ابتكر العديد من طاولات اللمس إضافةً إلى الكتب التمهيدية للأطفال أو ما يعرف باسم الكتب غير المقروءة التي اعتمدت على المحفزات اللمسية والصوتية والحرارية بدلاً من الكلمات.

يسعدنا وبكل فخر الاحتفال بإطلاق معرض كريستيانا دي ماري التي تضيف بصمتها الأصيلة على فصل مميز من تاريخ الفن الإيطالي العريق.

Foreword

by H.E. Nicola Lener, Ambassador of the Republic of Italy to the United Arab Emirates

Knowing that the work of an Italian artist is showcased by museums or galleries in this country is a momentous occasion for the Italian Embassy and for all local Italian residents. This is even more gratifying in the case of a female artist, given the overwhelming Italian (and universal) recognition attributed to male artists. In the past Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Raphael or Titian reigned supreme, whereas scarce consideration was spent on the contemporary works of Lavinia Fontana or Artemisia Gentileschi. The same happens when reviewing artists of more recent time. One needs only citing further prominent examples of male artists such as Giacomo Balla, Carlo Carrà or Piero Manzoni, and later Valerio Adami, Mimmo Paladino or Maurizio Cattelan, much more widely featured than their equally talented female colleagues.

Cristiana de Marchi’s work is the result of a nuanced sensibility. Her multi-cultural upbringing, between Italy and the Middle East, enriches her voice. Furthermore, her engagement with the tactile is so refreshing, compared to the alternative ubiquitous visual approach to art.

Her beautiful work stems from embroidery and knitwear, to then move beyond, into exploring braille, encouraging the viewer to approach it and finally inviting contact with one’s fingers. In this manner, her work both challenges and refines the visuo-tactile intellect of the observer. These are the elements that recall Italian Futurism, the most interesting European avant-garde movement of the last century, because of its conceptual and visual synthesis and its intrinsic playfulness.

It was most probably a woman, Benedetta Cappa, wife of Filippo Tommaso Marinetti, the noted author of the *Manifesto of Futurism* (1909), who inspired the successive *Manifesto of Tactilism* (1921) or the ‘art of touching’ in which the skin acts as a conductor of thought.

Precisely through the skin, “the confused phenomena of desire and thought are localized on different points of the body and particularly on the palms of the hands.” After all, non-verbal communication exchanged through the body’s physical contact, and more generally a discerning use of tactility as a form of expression, characterize the historically feminine task of infant care, weaving and needlework.

The Futurists devised ‘geo-tactile tables,’ including the famous ‘Sudan-Paris.’ This table contained, for Africa, spongy cloth, sponge, sandpaper, wool, brush, iron brush, all “rough, pungent, burning tactile values”; to represent the Sea they used “slippery, metallic, refreshing values”; for Paris, they used silk, velvet, feathers, down, all “soft, delicate values, warm and cold at the same time”.

One could consider the magnificent geographical works by Cristiana de Marchi, ranging from *White-MENASA* (2013) to *White Cities* (2015-2016), *Nostrum Mare* (2019), and to the most colorful *Possible Worlds* (2014), as being salient, refined and delicate heirs of these tables, which intriguingly appeal to both the visual and tactile orders.

Besides the Futurists, these works evoke the intellectual contribution of another woman, the great Italian pedagogue and promoter of multi-sensory education for children, Maria Montessori (1870-1952), who is acknowledged here in the Emirates, in Abu Dhabi. It is not a coincidence that Benedetta Cappa Marinetti used tactile education in her pedagogy, as taught by Maria Montessori.

Finally, the works of de Marchi, though definitely original, can be also connected to Bruno Munari (1907-1998), an eclectic artist also within the group of Futurists, who created numerous tactile tables in addition to his “pre-books” for children, or “illegible books”, that omitted writing but included tactile, sound, and thermal stimuli.

It is therefore with great joy and admiration that we greet this exhibition of Cristiana de Marchi, who adds her original contribution to a remarkable and original chapter within the wider history of Italian art.



Introduction

by Dr. Nina Heydemann, Director of Maraya Art Centre and 1971 - Design Space

Paul Celan: Speak, you too

Published in Paul Celan's collection of poems "From Threshold to Threshold", 1955

*Speak, you too,
speak as the last one,
have your say.*

*Speak --
But do not separate the no from the yes.
Give your saying also meaning:
give it its shadow.*

*Give it enough shadow,
give it as much
as you know to be parceled out between
midnight and midday and midnight.*

*Look around:
see how alive it gets all around --
At death! Alive!
Speaks true, who speaks shadows.*

*But now the place shrinks, on which you stand
Whereto now, shadow-stripped one, whereto?
Climb. Feel yourself upwards.
Thinner you become, unrecognizable, finer!*

*Finer: a thread
along which it wants to descend, the star:
to swim down below, below
where he sees himself swimming: in the swell
of wandering words.*

I.

Paul Celan's poem "Speak, you too" addresses the inability to speak after a traumatic event, such as, in the case of the Romanian-born German-language poet and translator Celan (1920-1970), experiencing the terror of the Holocaust as a young man, who was coming of age in his poetic work during this time. Is poetry still possible after Auschwitz, or, as the German sociologist and philosopher Theodor Adorno critically remarked in 1949, is it "barbaric"? Is the strength for any expression still there and if so, how can it possibly grasp the unimaginable? Perhaps there is simply silence as the only form of response.

Celan's poem was part of a compendium of poems published in 1955, 13 years after his parents were taken from their home in Romania and sent to an internment camp in Trannistria Governorate, where they were killed. Celan himself, who was not at home on that fateful day and had earlier hoped to convince his parents to leave their home country, was imprisoned from 1942 until 1944 in a labor camp which he barely survived himself.

Celan's literary work is often seen within the context of "survivor guilt", a post traumatic experience of having survived, regardless if there was anything that could have been done or not. But essentially, this particular poem "Speak, you too" marks a call for action, a last hope that expression is still possible, even if it requires an existential belief that recovery can happen only through creation.

The poem makes use of metaphors that juxtapose contrasting pairs: yes and no, midday and midnight, death and life, climbing and falling, appearing and disappearing – 'a swimming star' or 'a thread along which it wants to descend, the star.' Celan's language keeps moving upwards and downwards, somewhat transcending from the actual world to the underworld, from an initial encouragement to speak again to an eventual fall into language, in the "swell of wandering words". Paul Celan's poem is essentially an observation of the human ability to create and regenerate after a traumatic event, with a certain hopefulness that not all is lost yet. In the poem, not once is there a direct reference to historical circumstances made – but all is implied.

II.

I have wondered how Italian-Lebanese artist Cristiana de Marchi may have felt inspired by this poem to choose it as her exhibition title. Apart from the obvious correlation of her manual work with threads as her main material and the tedious task of pulling a thread upwards and downwards from its supporting surface there is also a parallel in the artist's chosen subject matters. Rising and falling, creating and destroying lie as much in the human nature as in any other part of the existence of the universe. Every being on this earth is dealt a certain set of cards when we first come into existence and it is our passage of life that makes us endure this constant struggle, with its most glorious heights as well as its darkest lows.

Maybe Celan's lyrical subtleties and their undeniable clarity of expression connect his poetry with Cristiana de Marchi's practice. As if stitching her verbal thoughts into visual imagery, methodically planned and systematically executed, the artist uses a handicraft that comes across as an initially underestimated but eventually highly convincing, evocative medium. Working with threads, needles and various surfaces, from objects to canvases up to entire stone walls, her stitched practice embodies lows and highs by its very nature. Many things come to the forefront when looking at her works – quite literally, they lay on different levels of elevation, stitching on the canvas and leaving the canvas bear like a negative space, as if her works had been artfully embossed by hand. In both cases, visual information is given, be it through the presence of the stitch or its absence.

Many other levels of elevation refer to the bird's eye view of her topics – from looking into the celestial heights with her works that allude to the stars and the clouds to plunging down onto planet earth with its various maps of countries, cities and bodies of water. All these works play yet again on different levels of perspective. Detailed views on what defines geographical borders, nationhood, time zones, passports, newspapers and down to the most elemental building blocks of communication, individual letters of the alphabet, are addressed in the artist's complex practice.

وتقدم الفنانة أعمالها من منظور متعدد المستويات، لتصوّر العالم بعدسة واسعة من الأعلى، وتستعرض في لقطة مستمرة الأجرام الكونية من خلال الإحياء بالنجوم والسحب قبل أن تهبط إلى الأرض لترسم خرائط الدول والمدن والمسطحات المائية. وتستخدم جميع هذه الأعمال الفنية المنظور من زوايا مختلفة، كما تقدّم رؤى مفصّلة حول العناصر التي تعيّن الحدود الجغرافية وتعرّف مفهوم الأمة والمناطق الزمنية وجوازات السفر والصحف المحلية وصولاً إلى الأسس التي تقوم عليها أنشطة التواصل، قبل أن تعرض الأبجدية كأداة أساسية للتواصل بين البشر.

وتختار الفنانة مواضيعها بنفس الطريقة التي تستخدم فيها تقنياتها الفنية، إذ تتبع دي ماري منهجيّة منظّمة في اختيار المواضيع المستمدة بشكلٍ رئيسي من ملاحظتها الدقيقة لمحيطها. ويخفي كل عمل من أعمالها رسائل عميقة يصعب فك رموزها دون معاينتها عن كُتب ودراستها بدقة. وتوجّه دي ماري نداءً قوياً لتحقيق المساواة والعدالة من خلال أعمالها الفنية التي تلتزم بالمبادئ والأسس الأخلاقية لمعالجة مواضيع تشمل حقوق الإنسان الأساسية، وقوانين الدول المختلفة، والظروف التي أدت إلى منح هذه الحقوق أو منعها. ويظهر استبسالها في الدفاع عن حقوق أفراد المجتمع المهمشين والمستضعفين رهافة حسها وتعاطفها مع الآخرين وتضامنها الصادق معهم. كما تبحث العديد من أعمال الفنانة في بعض حالات سلب الحقوق، إذ لا يمكن إدراك المعنى الحقيقي للحرية إلا عند الحرمان منها، كما حدث مع بول سيلان وغيره الكثيرين. وتبرهن إبداعات الفنانة على هذا التوجه، حيث تقدم من خلال عملها الفني الجديد، على سبيل المثال، قطعةً فنيّةً مجبوكةً تغطي جداراً يرتفع حوالي سبعة أمتار والتي تتباين بشكل واضح مع نظيرتها الأصغر حجماً والبالغة أبعادها 2 × 2 متر بما يحاكي مساحة زنزانة السجن، ليشكل بذلك مثلاً عن فكرة استكشاف الحرية المكانية والحرمان منها في الوقت ذاته.

ولا تركز جميع أعمال دي ماري على المواضيع الجدية والقضايا المصرية، حيث تطرح أعمالها الأخرى بعض المواضيع المرحّة وخفيفة الظل والتي يتخللها حس فكاهي ومرح، خاصةً في أعمالها على الأدوات المنزلية التي تعبر عن اهتمامات يومية وحياتية. كما تتطرق دي ماري، في أعمالها التي تتضمن قطع الدومينو وألعاب الورق وكرات البولينج وأحجار الترد، إلى عوامل الحظ والصدفة والاحتمالات في هوية الفرد وجنسيته وانتمائه الثقافي وغيرها من الأمور المفروضة عليه منذ ولادته، وتؤكد على إمكانية تغييرها فيما بعد.

وتتميز أعمال دي ماري بالفرادة ورهافة الحس وطابع من التنظيم والدقة والالتزام الصارم، فهي نتاج فكرٍ عميق يعكس ظروف محيطه ومساهمة الأفراد في فرض هذه الظروف. كما تتناول أعمال الفنانة موضوع الجهود البثاءة لتوفير غدٍ أفضل باستخدام الأدوات المتاحة اليوم، سواء كان ذلك على صعيد الدول الكبرى أو فئات المجتمع أو حتى الأسرة.

وأعطت دي ماري لصوتها طابعاً مرثياً للتعبير عن مفهومي الصبر والاحتمال على جميع الأصعدة والمستويات، إذ تشكّل المعاناة أحد الخيوط الأساسية في أعمال الفنانة التي لم تتوان قط عن بذل الجهود والعمل المضني لساعاتٍ طويلة في الحياكة والتطريز. ويمكن اعتبار أعمال كريستيانا دي ماري الفنية دعوةً صامتةً للتحرك من خلال إظهار الحاجة الملحة لتغيير المشهد التقليدي بأسلوب بليغ، بنفس الطريقة التي يعبر فيها سيلان عن الصمت بصفتة لغة التعبير.

وعندما سألتُ كريستيانا عن الخطوة القادمة في مسيرتها الفنية، عبّرت عن اهتمامها بالفن التجريدي؛ ولعل أفضل طريقة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه هي الابتعاد عن الرموز، رغم الاعتماد الضئيل عليها في أعمالها، والتوجه نحو التجريد الذي يستخدم الصمت بدلاً من الكلمات والظلال عوضاً عن الملامح الواضحة.

وتوجب على بول سيلان التعايش مع شعوره بالذنب حيال نجاته بعد وفاة والديه، إذ لم يكن محظوظاً كفاية بتأخر ولادته لما بعد هذه الأحداث، كما أشار المستشار الألماني هلموت كول في العام 1984. وطارد شبح الذنب سيلان طوال حياته، إلا أنه ساهم في نفس الوقت برسم ملامح إبداعه، ليصبح أحد أعظم الشعراء في أوروبا في فترة ما بعد الحرب.

وعلقَ سيلان على "الأثر الذي تركه معسكر أوشفيتز في اللغة"، في كلمته التي ألقاها عند استلام جائزة مدينة بريمن الهانزية الحرة في الأدب لعام 1958، حيث قال:

"اللغة، رغم كل شيء، باقية وغير ضائعة. حتى لو لم تتمكن من صياغة الإجابات ورغم صمتها المطبق المخيف واختبارها ظلمات الخطابات التي تجلب معها الموت في بعض الأحيان، إلا أنها تتجاوز كل ذلك؛ تتجاوز دون الحديث عنه وبالرغم منه، إلا أنها تتغير بعد تجاوزها ذلك لتصبح "أغنى".

Her choice of topics is equal to her technique - incredibly methodical and almost clinically observational. At the same time, unsettling content lies just beneath the surface, only to be revealed after closer inspection. Cristiana de Marchi's works also stem from a truly felt plea for equality and justice. Principled and committed to moral accountability, they address fundamental human rights, laws of different countries and the circumstances under which these are given. Her active engagement in fighting for the rights of marginalized and vulnerable parts of society show a heartfelt solidarity and conscience for others. The artist's works also look at instances when these rights are taken away. Experiencing what freedom means only happens when freedom is denied – very much what Paul Celan and many others had to suffer through. Cristiana de Marchi's works give ample evidence thereof, for example, her newly created, labour intense knitted piece approximating a 6.5 meter high wall, and, as its extreme counterpart, the 2 x 2 m smallest reported size of a prison cell. Just two examples of her exploration of spatial freedom and its denial.

Having said this, not all is heavy and dark in the work on display here. Many of the artist's pieces show a more light hearted, humorous and even playful side, especially when common household objects, sayings and relatable things are being addressed. In her works that incorporate games like the domino pieces, card games, bowling balls or pairs of dice, the factors of chance, coincidence and probability are taken into account. Identity, nationality, ethnicity and other affiliations are already pre-determined by birth, but can change as we progress in life.

The artist's works are unique and sensitive, driven by a high degree of discipline, precision and determination. They stem from an intellectual mindset that is deeply reflective of what surrounds us and how we are responsible for creating these conditions. They also talk about effort in the best sense of the word – efforts to build a better tomorrow with the tools of today. Be this for entire nations, segments of society or the smallest family unit.

Cristiana de Marchi has given her voice a visual expression that speaks of endurance on all levels. Never tired of putting herself under strenuous efforts of physical work and succumbing herself to countless hours of stitching and knitting, the process of suffering forms almost part of every piece. The same way as Celan is describing silence as an active expression, not a passive one, Cristiana de Marchi's artworks are a silent call to action, by elegantly showing the need for change in what is observed.

When I asked Cristiana what her next steps would be in her artistic development, she mentioned an interest towards total abstraction. Departing from her figurative works – though already very minimal in their nature – towards abstraction could possibly become the most adequate way to convey the inexpressible. No words, just silence – no figures, just absence.

Paul Celan had to deal with his survival in light of his parents' death and did not have the "mercy of a late birth" as the German chancellor Helmut Kohl once expressed in 1984. It haunted him all his life, but also made him who he became, one of the arguably greatest European poets of the Post War Era.

In his acceptance speech on the occasion of receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen in 1958, Celan commented on 'The Effect of Auschwitz on Language':

"It, the language, remained, not lost, yes, in spite of everything. But it had to pass through its own answerlessness, pass through frightful muting, pass through the thousand darknesses of deathbringing speech. It passed through and gave back no words for that which happened; yet it passed through this happening. Passed through and could come to light again, 'enriched' by all this."

مقدمة

بقلم د. نينا هيدمان, مدير إدارة مركز مرايا للفنون و 1971 - مركز للتصاميم

بول سيلان: قصيدة “تكلم، أنت أيضاً”

من ديوان بول سيلان الذي أطلقه العام 1955 بعنوان “من عتبة إلى عتبة”

تكلم، أنت أيضاً

تكلم كآخر المتكلمين

انطق بكلماتك.

انطق

ولكن لا تفصل بين الـ(لا) والـ (نعم)

أعطِ للكلماتك المعنى

أعطِها ظلها.

أعطِها ظلًا كافيًا،

أعطِها أكثر

ما تعرف ما هو منتشر حولك –

بين منتصف الليل والظهيرة ومنتصف الليل.

أَلقي نظرةً حوالبك:

أنظُر! كيف يغدو ما يُحيط بك حيًّا –

عند الموت! حيًّا، ينطق صدقًا،

من ينطق ظلًّا.

ولكن الآن يتقلَّص المكان، حيث تقف:

الآن إلى أين، أيها المُعرَى من الظِّل، إلى أين؟

تسلِّق. جَرِّب الصَّعود. تغدُّو أنحلّ،

غير واضح المعالم، أرقِّ!

خيِّط رقيقً..

تريد أن تتحدَّر عليه، النجمةُ:

إلى أسفل، لتسحَّ، أسفل،

حيث ترى ذاتها تلمع: في رهاقة

الكلمات الهائِمة.

ا.

تتناول قصيدة بول سيلان، بعنوان “تكلم، أنت أيضاً”، موضوع فقدان القدرة على التعبير والتحدث بعد المرور بتجربة صادمة، كما حدث مع سيلان (1920-1970)، المترجم والشاعر الألماني المولود في رومانيا، الذي اختبر أهوال الهولوكوست عندما كان شاباً في أول مسيرته المهنية. وتطرح القصيدة تساؤلاتٍ مهمةً فيما إذا كانت كتابة الشعر ممكنةً بعدما حدث في معسكر أوشفيتز أمر أنها أصبحت أمراً “همجياً”، كما عبر عنها الفيلسوف وعالم الاجتماع الألماني تيودور أدورنو، وفيما إذا كان ما يزال التعبير ممكناً، وكيف له، في حال كان كذلك، توثيق هذه الأحداث المروعة، حين يصبح الصمت أبلغ من أي كلمات.

نشر سيلان هذه القصيدة ضمن مجموعته التي أصدرها العام 1955، بعد 13 عاماً من اعتقال والديه في رومانيا وإرسالهم إلى معسكر الاعتقال في مقاطعة ترانسنيستريا، حيث تم قتلهم. وتعرض سيلان، الذي حاول إقناع والديه مراراً بمغادرة وطنهم والذي لم يكن متواجداً في المنزل في ذلك اليوم المشؤوم، للسجن بين عامي 1942 و1944 في معسكر أشغال نجا منه بأعجوبة.

وغالباً ما يتم إدراج أعمال سيلان الأدبية ضمن تصنيف “عقدة النجاة”، التي تصف تجربة النجاة ما بعد صدمة، بغض النظر فيما إذا كانت النجاة محض صدفة أو بفعل فاعل. وتعد قصيدة “تكلم، أنت أيضاً”، على وجه الخصوص، بمثابة دعوة للتعبير والأمل والإيمان الأخير بإمكانية التعافي عبر التعبير بالإبداع الفني.

وتستعين القصيدة إلى حدٍ كبير بالاستعارات والصور المجازية، كما في تعبير “نجمة تسبح” أو “هبوط نجمة من خيط”، وتضع الثنائيات المتناقضة، مثل نعم ولا ومنتصف الليل والظهيرة، والموت والحياة، والتسلق والهبوط، والظهور والاختفاء، جنباً إلى جنب. وتميز لغة سيلان النبرة المتفاوتة التي يتجاوز فيها العالم الواقعي للخوض في عوالم متخيلة، حيث تتميز الأبيات الأولى من القصيدة بنبرة عالية وحماسية تشجع على محاولة التكلّم والتعبير من جديد لينخفض إيقاعها مع نهاية القصيدة ويغرق “في تلاهف الكلمات الهائِمة”. وتعر قصيدة سيلان بشكلٍ رئيسي عن قدرة الإنسان على الإبداع وبدء الحياة من جديد بعد اختبار حدثٍ مأساوي مع الأمل بأنه ما يزال هناك ما يستحق العيش لأجله. وتزخر القصيدة بالتلميحات التي تشير إلى أحداثٍ تاريخية متنوعة، حيث يتجنب الشاعر توثيق هذه الأحداث بإشاراتٍ واضحة ومباشرة.

ا.

ولطالما تساءلت شخصياً عن سبب اختيار الفنانة الإيطالية اللبنانية كريستيانا دي ماري لهذه القصيدة بالتحديد لتكون عنوان معرضها الفني، ولكنني لاحظت فيما بعد أنه بالإضافة للارتباط الواضح بين أعمال دي ماري اليدوية باستخدام الخيوط وحركة الصعود والهبوط التي تتطلبها الحياكة والتطريز والتفاوت الإيقاعي في أعمال سيلان المقروءة، تتشابه أعمال الفنانين أيضاً في المواضيع التي تتناولها. ويمكن القول إن حركة الصعود والهبوط ورغبة التشييد والهدم تكمن في طبيعة الإنسان الأصلية مثله مثل أي كائن آخر، إذ يختبر كل كائن على وجه الأرض حظوظاً متباينةً منذ ولادته وخلال كفاحه المستمر في الحياة، بما فيها المحطات السعيدة وما تحمله من آفاق والمحطات المظلمة وما فيها من معاناة وبؤس.

ولعل أبرز القواسم المشتركة بين قصيدة سيلان وتطريزات دي ماري هو وضوح التعابير والرسائل المباشرة، حيث تستخدم دي ماري الحياكة لصياغة أفكارها ومعتقداتها بشكلٍ مرئي وبطريقة منظمة، بحيث تجعل من حرفة التطريز اليدوية وسيلة مؤثرة للإقناع والتذكير. وتستخدم دي ماري الخيوط والإبر والأسطح المختلفة التي تتراوح بين الأجسام المادية وقطع القماش وصولاً إلى الجدران الحجرية، حيث تجسد فنون التطريز التي تبداعها الطابع الحقيقي لمفاهيم التباين والاختلاف. وتستحضر أعمال الفنانة العديد من الأفكار في ذهن المشاهد من خلال ترتيبها على ارتفاعاتٍ مختلفة واستخدام المساحات الفارغة للتعبير، مما يجعل التطريزات تبدو وكأنها مرسومة باليد؛ لتجسد أفكارها في النهاية بشكلٍ مرئي من خلال تصاميم الغرزات أو غيابها كلياً.

Finer: A thread...in the swell of wandering words

Works by Cristiana de Marchi

by Cima Azzam, Curator at Maraya Art Centre

Hand-made, stitched artworks spread across the gallery space, unveiling clusters of predominantly monochromatic planes. Some recognisable geographical configurations alternate with embroidered representations of fragmented forms, shapes and words. Cristiana de Marchi uses a needle and thread to explore socially relevant themes that have a global message about geographical borders, national identities and human-made confinements.

This exhibition marks Cristiana de Marchi's first institutional solo presentation in the Middle East, showcasing nearly 200 embroidered works on various mediums. The title lends itself to a compilation of verses from German-Romanian poet Paul Celan's poem *Sprich Auch Du* (Speak, You Too), published in 1955. Celan emphasises the power of speech and using one's voice, a call for action despite the bleakness of hope, leaving us to question what is lost when words are wasted? And who profits when words are saved? For this show, de Marchi uses the 'borrowed' verses as an agency of hope for change in a world that is aware of its shortcomings but united in its desire to better current political, societal and individual circumstances.

The exhibition maps the journey of de Marchi's voice, translating her questioning mind into visual entwinements. De Marchi's use of embroidery, a medium in itself categorised as a domestic and feminine craft that requires obedience and discipline to perfect, embodies the very nature of her artworks. The extensive process of long and systematic hours sewing and knitting onto canvas, household objects, personal belongings, and other surfaces to interlace a verbal dialogue as a form of intervention into the physical realm that is not only heard but seen. Through this, de Marchi confronts us with affairs that are collectively global: identity, belonging, borders, language and those negative spaces in between the embroidered forms brought forward, cutting away all that is superfluous, focusing on the finer details—*a thread... in the swell of wandering words*.

As we approach the seemingly delicate artworks in the space, the heaviness of the visual context starts to weigh in. The immensity of the monochromatic embroidered work begins to unfold as we turn every corner. Elevations and scales fluctuate throughout; the use of muted tones and soft surfaces are gentle and quiet at first, drawing the viewer closer to investigate the ever-calculated stitches. Each thread is carefully interlaced with intent before confronting us with their powerful underlying messages echoing in the void.

The gallery space accentuates de Marchi's concepts, emphasising the momentum of the artwork. The room splits from airy, seeping with natural light, to a darker area through a narrow path in the middle of the gallery. In between are two works, yin and yang of two extremes, standing across from each other. The shift addresses the correlation between the two works – confinement of space playing in opposing ways. On the one hand, a 2 x 2 meter white knitted piece is confined inside a frame surrounded by walls, completely segregating it from the rest of the works, symbolising the dimensions of some of the smallest publicly documented prison

cells across the world. On the other hand, facing it, a large scale knitted black plane, measuring more than six meters in length, approximating the height of border walls that mark the line between one territory and the next, is suspended. These two pieces stand for opposite extremes, one addressing an individual's loss of personal space as a form of punishment, whilst the other represents the limitation of territory in geopolitical confinements of entire countries.

These two contrary forces may be complementary, interconnected, and interdependent; both stem from concepts limiting the freedom of movement and what we deem suitable for both punishments and protection. Like many of Cristiana de Marchi's works, the simplicity of the medium, concepts, and execution is void of expendable elements. The artworks themselves lay bare the basics of what it means to be human, straightforwardly using subtle and unassuming materials. Others lure the viewer to look up to moving trails of those who have crossed borders searching for a home in between, a space to redefine attachments far beyond the traced lines that were preassigned.

In the end, the journey leaves the viewer witnessing the fall of a monument, reminding us of the individual's ability to rise, and the possibility of recovery after destruction. Speak, you too.



The Echo of the Void | Lettere dal Carcere. Hand knitted wool stretched on board, 200 x 200 cm. Chromogenic prints on Hahnemuhle paper, 56 x 67.5 cm each, a set of 7

خيْطُ رَقِيْقٌ.. في رهافة الكلمات الهائمة

أعمال فنيّة من إبداع كريستيانا دي ماركي

بقلم سيما عزام ، القيمة الفنية في مركز مرايا للفنون

يضم معرض الفنانة كريستيانا دي ماركي أعمالاً فنية مطرّزة باليد تغطّي عليها الألوان الأحادية بصفةٍ رئيسية. وتصورُ بعض هذه الأعمال تضاريساً جغرافية واضحة ومعروفة، بينما تحمل أخرى تطريزاتٍ لكلماتٍ وأشكالٍ وتصاميم متفرقة. وتستخدم الفنانة في هذه الأعمال تقنيات التطريز بالإبرة والخيط لتسليط الضوء على مجموعة من القضايا الاجتماعية المنتشرة حول العالم، بما فيها الحدود الجغرافية والهوية الوطنية والقيود التي يفرضها البشر على أنفسهم.

ويمثّل هذا المعرض أول معارض الفنانة كريستيانا دي ماركي الفردية ضمن مؤسسة في منطقة الشرق الأوسط، ويضم حوالي 200 عمل تطريزي على أسطح مختلفة. ويستمد عنوان المعرض إلهامه من أبياتٍ شعرية للشاعر الألماني الروماني بول سيلان، تحديداً من قصيدته “ تكلم ، أنت أيضاً” التي نشرها العام 1955 والتي تدور حول القوة الكامنة في الكلمات المنطوقة، وأهمية تعبير الفرد عن رأيه لتغيير الواقع بالرغم من ضعف الأمل، حيث يترك سيلان القارئ في النهاية مع العديد من التساؤلات حول كمية الفرص الضائعة بسبب الكلمات المهدورة والأطراف المستفيدة من قمع هذه الكلمات. وتقتبس دي ماركي في معرضها أبيات سيلان لتكون منارة الأمل، بإمكانية إحداث تغيير في عالمٍ يدرك عيوبه وثغراته وييقى متحدأ بالرغم منها لتحسين ظروف أفراده السياسية والاجتماعية والشخصية.

ويتابع المعرض بشكلٍ خاص رحلة تشكّل اعتقادات دي ماركي وآراءها الشخصية من خلال تجسيد تساؤلاتها وأفكارها باستخدام إبداعاتٍ مرئية، كما يعكس استخداماً لفن التطريز بالتحديد، الفن المصنف كحرفة منزلية مخصصة للمرأة يرتبط إتقانها بالتحلي بصفات الرضوخ والطاعة، الطبيعة الحقيقية لأعمالها الفنية، حيث تهدف العملية الطويلة والمعقّدة من حياكة وتطريز على أقمشة وأدوات منزلية وأغراض شخصية وأسطح متنوعة إلى صياغة حوارٍ يعبر عن اللغة كوسيطٍ مرئي ومسموع يساهم في رسم العالم من حولنا بوضوح. وتواجه دي ماركي المشاهد، من خلال أعمالها، بقضايا عالمية مثل الهوية والانتماء والحدود واللغة، وتستخدم المساحات الفارغة بين التطريزات للإشارة إلى أهمية تجاهل التفاصيل السطحية وغير الضرورية والتركيز على القضايا الأهم، بما يعكس المعنى المباشر لعنوان المعرض: “خيْطُ رَقِيْقٌ .. في رهافة الكلمات الهائمة”.

ويبدو للوهلة الأولى أن أعمال دي ماركي بسيطة وسهلة الفهم ليكتشف المشاهد عند التمعّن فيها بأنها مثقلة بطبقاتٍ من المعاني، حيث يبدأ تأثير اللون الأحادي للقطع الفنية بالتسرب إلى وعي وإدراك المشاهد شيئاً فشيئاً ليعكس رسائل أعمق وأكثر تعقيداً مع كل عمل. وتعتمد دي ماركي استخدام أبعاد وقياسات متباينة في أعمالها، حيث تعتمد على سبيل المثال الألوان الخافتة والأسطح الصغيرة والتطريزات الناعمة لتجذب المشاهد للاقتراب والتمعّن أكثر بتفاصيل القطب والغرزات المدروسة بعناية. ولا تقوم الفنانة بحياكة خيط واحد عن عبث، بل تدرس تداخلات الخيوط وتشابكاتها بعناية تامة لصياغة رسائل صامتة ومؤثرة يتردد صداها على الجدران المحيطة.

ويلعب تصميم صالة العرض دوراً مهماً في تسليط الضوء على مفاهيم دي ماركي وقوة رسائلها الفنية، حيث ينقسم المعرض إلى صالتين يفصل بينهما ممزّ ضيق، تميّز إحداهما بالرحابة والإضاءة الساطعة بينما تبدو الثانية مظلمة نسبياً. ويبرز بين الصالتين عمelan متكاملان معلقان على جدارين متقابلين، تبرز العلاقة الوثيقة بينهما من خلال تناولهما لموضوع مشترك، تقييد المساحة والحرية، من وجهتي نظر مختلفتين. ففي العمل الأول تظهر قطعة بيضاء محاكة بأبعاد 2 × 2 متر محصورة داخل إطار محاط بالجدران، لتبدو معزولة تماماً عن بقية الأعمال، في إشارة إلى الزنزانات المنفردة الموثقة في العالم. بينما يظهر في الجهة المقابلة تصميمٌ بحجمٍ كبير لقطعة فنية محاكة باللون الأسود يبلغ طولها أكثر من ستة أمتار، أي ما يساوي تقريباً ارتفاع الجدران الحدودية، في رمزيةٍ إلى خطوط الحدود التي تفصل كل دولة عن أخرى. وتشير القطعتان إلى مفهومين متناقضين، يرمز أحدهما إلى حرمان الفرد من مساحته الشخصية وسجنه كشكلٍ من أشكال العقاب، بينما يمثل الآخر الرسم الطوعي للحدود بصفته تقييد جيوسياسي لحریات دول بأكملها.

وقد يبدو العملان متناقضان ومنفصلان، إلا أنهما في الحقيقة مترابطين ومتكاملين، إذ يستمدان إلهامهما من نفس المصدر ألا وهو مفاهيم تقييد حرية الحركة والفرق الدقيق بين السجن والملاذ. وتتميز أعمال كريستيانا دي ماركي في المعرض باستخدام المواد والمفاهيم والأنماط البسيطة والابتعاد عن العناصر المبتذلة. وتكشف هذه الأعمال عن المقومات الأساسية للإنسان من خلال الاستخدام الواضح للمواد الرمزية وغير المتكلفة. بينما تدعو أعمال أخرى الضيوف لمشاهدة المسار المتحرك للأشخاص الذين عبروا الحدود بحثاً عن وطن بديل في مساحةٍ غير مألوفة لإعادة تعريف مفاهيم الارتباط والانتماء بطريقة جديدة كلياً.

ويختتم المتفرج رحلته في المعرض مع العمل الذي يصور تداعي صرخ ضمخ،، للتذكير بقدرة الفرد الدائمة على الوقوف من جديد والتعافي بعد النكبات عندما يتحمل هو أيضاً مسؤولية التعبير عن نفسه.



At the edge of all that we do not know: Textile Methods in the Works of Cristiana de Marchi

by Jill Magi

Artist, poet, and Associate Arts Professor, New York University Abu Dhabi

*Which of the forms of survival
spread through my body's transformations
straight to the as yet unknown All that
we do not know That alone determines
the significance of our knowledge.*

-Göran Sonnevi, from his poem "Burge, Oja; 1989"

The Ambiguity of Seeing, of Textile

Approaching Cristiana de Marchi's works from a distance, I wonder "what is there to see?" I adjust my expectations as I come in closer. And, like the excerpt from Göran Sonnevi's poem that begins this essay, these bodily transformations—my squinting, my movement in the space—determine something about the work and what it means.

What is a sign if it is not bold, if it is not easy to read? What are we supposed to know?

Drawing in closer to de Marchi's works, slight differences emerge. As if it is dawn, I begin to see. There are map-like shapes, some text, other codes like braille and possibly designs for flags. Now I am aware that this is not an exhibition in the same lineage as the monochrome or minimalism's quest for purification. Complicating any easy sense of sight, and complicating the idea that removing contrast from the picture plane brings us closer to absolutes, de Marchi treats language, decoding, and symbolism with ambivalence. Ambiguities: heightened. This opacity is magnified in de Marchi's work by another ambiguity: textile.

"Textile is an ambiguous concept. It is material, it is concept, it is language, it is metaphor," writes Catherine Dormor in *A Philosophy of Textile: Between Practice and Theory*. Textile shuttles between so many binaries: Is it two-dimensional or three? Is it text or image? Is it pliable or stiff? Is it a seam or a line? Has it been worked by hand or machine? Is it for use or for decoration? The failure of textile to land easily on one side or the other leads us to question the binaries themselves. Textile, in its restlessness, has this power.

A Focus on Method

Because I think Cristiana's exhibition demands it, I want to go beyond what I consider a well-worn path that aims to recover textiles from outsider or feminized status in the arts. True or not, important point to make or not, this essay moves beyond those claims because de Marchi's chosen medium is inseparable from what the works communicate. The complex commentaries here performed, thematically, are met by the equally complex method of textile also performed: a medium at home being not quite this, not quite that.

First, an anecdote about materials and embodied knowledge:

The contemporary painter Amy Sillman once gave a talk on color. In an argument that was built around the impossibility of making a theory of color, she explained that many painters would know that red paint weighs more than other colors. Indeed, I do think that painting with red can make a work "heavy" in ways that make it impossible to disentangle the figurative from the literal and the physical.

I retell this anecdote because I want to say that when you have held thread, needle, and fabric, and when you have held knitting needles and yarn, you know some important things about de Marchi's works. What if you have never worked with these materials and tools? By

way of answering this question, this essay will zoom in quite closely to the choices de Marchi has made, methods that marry seemingly small stitching gestures with geo-political forces and ideologies.

A Feeling for Information

When I consider tactility, I also think of Edmund de Waal's work with ceramic vessels—and though his installations are not to be touched, he believes that the touch of the hand and the knowledge of the feeling of the pottery does not go away even in the gallery context of actual untouchability.

But textile works can go even further.

Whereas any person might not actually know the feeling of clay if they have never thrown a pot, when we approach a textile work, we in fact do have tremendous sensory knowledge



After the Rain, 2010
20 porcelain vessels in 2 white cabinets
40 × 56 × 10 cm
© Edmund de Waal. Courtesy of the artist and private collector.

literally at our fingertips because textiles are part of our everyday lives. We may even be wearing, at the very moment of our presence in exhibition space, a cloth that resembles what we are looking at. Therefore the feel, what textile practitioners call “the hand” of the cloth on exhibit may be well known to us whether or not we have worked with textile.

By removing color to mark boundary or edge, many of de Marchi’s works heighten tactility. I am reminded of the powerful work by Lala Rukh, “Mirror Image 1, 2, 3” where, at a distance, the work appears to be blackened paper—a monochromatic minimalism. Moving closer, shifting the angle of viewing even slightly, the contours of newspaper fonts and images become visible—slipping in and out of “readable” and yet, in our looking, we have access to that fragile feeling of newspaper. These works were made in response to the destruction of the Babri Masjid in India in 1992, an event whose political violence resounds in the contemporary. Even if this work is the document of an act of personal catharsis, its politics are not subsumed by the personal and in blackening out the spectacle, Rukh invites us to look and feel *more* closely. In a related series to which “Nightscape I: a, b, c, d, e” (2011), pictured here, belongs, Rukh levels out difference even further where like upon like is layered—slight pencil marks are placed upon carbon sheets—so that the difference between mark and context comes through only as the viewer moves and the angle of reflection shifts with the light. In what seems to be a deep withdrawal into blackness or nothing-ness on the part of the artist, Rukh’s lines of are like tiny breaths, sequences of slight breakthrough, murmurs of knowing and of life made all the more potent because they are so slight.

I love thinking about de Waal, Rukh, and de Marchi in conversation—a kind of conference of particular minimalists who reach into political, social, and domestic space. Hardly an art of detachment or art for art’s sake. Rukh and de Marchi’s works in particular communicate extreme doubt in reportage, maps, borders. Together with de Waal they engage the humble and everyday—cup, newspaper, cloth. A monochromatic art where edges are to be felt, experienced. All while sight is radically challenged.

What is embroidery?

We may have a broad lexicon when it comes to the application of paint on surfaces—referring to paint applied with a brush, or we use words like “stain, drip, stencil, stamp, spray.” Not all treatments of paint are alike.

Not all embroidery is the same and especially in de Marchi’s works, this also matters.

Embroidery is an umbrella term for embellishing (usually) cloth surfaces with extra thread that is not woven into the substrate, but added after cloth is woven. The embroiderer moves the needle through the surface and comes back the other side, determining the shape and type of stitch.

In English, the etymology of the word “embroider” is from “em” or “in,” and from “broider,” to braid, knit, plait, or twist together. But follow the Latinate root for the word “embroider,” and not surprisingly we are lead to Arabic and the root word “to trace, write, to mark, to punctuate, to encipher” Both roots tell a story, but it is the Arabic root that is concerned with surface, memory, and the missing. A “trace” indicates the remains of an action—and in this case, what is seen is just one half of the complete stitch.

Needlepoint refers to the kind of embroidered embellishment that is usually based on free-flowing shapes, where the needle goes up and down making a design that might be curved, straight, and the kinds of needlepoint stitches that may be used have a great variety. They may be small knots, they may stretch out across a surface area like “satin stitch,” or somewhat loose threads are “couched” or tacked down to the surface here and there to create a pattern or line from the somewhat loose string. In this kind of embroidery, the work is not necessarily bound by the weave of the substrate; needlepoint practitioners puncture the surface and bring the needle up where they need to in order to make the desired stitch.

Counted cross-stich, on the other hand, is quite different where the stitch length finds its basis in the dimensions of the warp and weft threads themselves—the stitch is bounded by that little open space where two threads of woven cloth meet. Cross-stitch, tied the grid of



Lala Rukh
1. *Nightscape I: a,b,c,d,e*, 2011.
Graphite on carbon paper.
26.67 x 20.32 cm (each)
2. *Nightscape I: a* (detail)
3. *Nightscape I: b* (detail)
4. *Nightscape I: c* (detail)
5. *Nightscape I: d* (detail)
6. *Nightscape I: e* (detail)

Images courtesy of the
Estate of Lala Rukh and
Grey Noise, Dubai.

the substrate where it capitalizes on the substrate's permeability, can appear quite pixelated, geometric. The edges of a cross-stitched line shift incrementally.

This is Cristiana de Marchi's method—and, as I discuss here, her method matters.

Light and the Angle of Looking

Textiles—as pliable and composite surfaces—send back light to viewers. Some textile practices enhance this shimmer: the metallic threads at the borders of the Kanchipuram sari, where the saris themselves are often woven with slightly contrasting silk warp and weft threads to maximize shimmer; traditional shisha or mirror work; the whitework embroidery of wedding gowns in some contexts; the monochrome embroidery on many ecclesiastical textiles; the barong from the Philippines, traditionally made of piña cloth with intricate embroidery down its length. Especially in monochromatic work, the stitch provides information that travels on the light: a third space between the textile as object and the subject-viewer.

Silk and the widely available polyester-cotton blend embroidery floss send light back quite actively to the viewer. In contrast, de Marchi's choice of cotton thread absorbs light and what it reflects is subtle, minimal. Add to this her monochrome compositions and what is then required is to search for the light—to get the angle right. The potential for light to refract is present but at the register of a whisper. Moving in order to see, difference in the works' surfaces emerge, shapes become legible and if we look closely, we find that subtle differences are there only because de Marchi has altered the directionality of the stitch. If one area's stitch heads off to the right, another sequence, nearby, might be angled to the left. I can't think of a more poignant example of viscerally felt relativity: the angle of the information and the viewer determines what is seen.

All the while, light is a conduit that enlivens the space between. This complicates traditional subject-object relations beautifully. Both object and viewer reach for this light, activating the space between not as abyss or gap, but filled with energy available to both. I hesitate to reduce de Marchi's art to such a simple sentiment as hope, but when I meditate on this aspect of the work, I feel a connection to a resource that is available to those of us who are sighted: the constancy of daily light and our inevitable search for it.

What is knitting?

Knitting is the intricate knotting of string so that a surface is formed. It requires at least two needles, and usually the length of the needles determine the width of the knit piece. And so, as Gilles Deleuze and Felix Guattari point out in their essay on textile as model for lived space, "1440: the smooth and the striated," we can say that knitting is "striated." A woven cloth is also striated, bound by intersection of warp and weft, and by the width of the loom, versus a felted work which can continue on in any direction and is not bounded by the tools that make it. Deleuze and Guattari posit that we occupy both smooth and striated space, where striated space is the space of the law, maps, logic. They suggest that smooth space is nomadic, poetic, unbound by limited tools and traditions. What is important, they suggest, is not to choose one space or the other, but to live knowing that we need both spaces and in fact the properties of one space determine the possibility and the need for the other.

Though striated, a knit piece is unlike woven cloth because it is a looser surface; there is air inside each stitch—it is almost "smooth space" inside striation. This is why a knit hat or sweater is warm: it traps our own body heat within the space of its knots. Gottfried Semper, architect and theorist of the 19th century, explained the relationship between textile and architecture, beginning with a discussion of the plaiting and braiding of hair as a first kind of "shelter" of the body. And these practices lead to knitting. Of course, woven and felted walls comprise tents and yurts: homes that are made of textile.

This brings us to de Marchi's "Wall"—a knit work, long and heavy, in black thread, it is full of weight. It has given in to gravity and lost its armature. I find this a profound recognition of the permeability of built structures. Thinking of one of modernity's ultimate disasters, the border wall, de Marchi's piece reminds us that even that - what the state constructs in order to divide or contain - can indeed come down. In fact, of its fall, of its fact of future ruin, we can be sure.

Consider the making of this piece.

In order to achieve this width, de Marchi's knitting needles were connected by a long flexible cord so that the cloth being knit fell between her hands as she knitted. Looking at the work, it is not difficult to imagine the awkward weight and presence of such a large and growing piece. And unlike so many other works of textile where the practitioner may be peripatetic—textiles travel well, after all - "Wall" must have bound de Marchi to her studio, restricting her movements in its enormity.

Is this piece a surface or is it a sculpture? Is it fluid or solid? Is it portable or fixed?

De Marchi's "Wall" communicates something remarkable: every wall asks us to imagine its other: gravity. A wall is always made with its collapse and its impermanence in mind. De Marchi's work here expresses the permeability of built structures even as they ask us to obey its boundaries, its blockade.

What is an edge?

In *Line: A Brief History* Tim Ingold posits, "Once the trace of a continuous gesture, the line has been fragmented—under the sway of modernity—into a succession of points or dots." Ingold's project is to intervene into modernity's representation of place that would make it too solid and eclipse the meander and the fact that its inhabitants have always, to some extent, moved through. He challenges the modern sense that the point of arrival is more important than the wayfaring that brings us to a place and eventually moves us or some of our kin beyond.

With this mind, de Marchi's lines become more complicated, where the point or dot is much more than it seems. We know that the thread that has made each stitch in de Marchi's works continues underneath the substrate in order to emerge again into the next counted-off space between warp and weft.

So, on the surface, de Marchi's line looks fragmented—like a collection of marks that are not connected, jagged, filled with notches and made of singular points. Yet below, underneath, in the hidden space, that same thread of the point continues. Though it seems to have popped up into territory to make another visible point or dot and then disappeared as if cut off, in fact, the thread is still whole. De Marchi's line *threads through*. Working blind and through feel, and unlike a brush stroke or pen mark that must raise itself from the surface in order to create a dot or point, the embroiderer guides a strand of thread through and under into invisibility only to reemerge.

Turning back to Deleuze and Guattari's textile models, they propose that embroidery's embellishments are too diverse and complex to adhere to categories of smooth or striated. What kind of model for lived space does embroidery provide us with?

Importantly, and as de Marchi shows us, embroidery-as-method insists on the underneath, the hidden, the below. It is messy there; it is necessary. The fact of the back of embroidered work is, I believe, the key to de Marchi's maps. What we are supposed to see constitutes only one half of the whole of a place. Modernity's line, obsessed with fixing a place as a point on a map, is subverted by the insistent line-making of embroidery. In embroidery, the dot or place is a place to pass through on the way to somewhere else. I think Ingold would agree that an embroidered point is a much more accurate idea of location, belonging, of place being fluid *and in fact made by that fluidity* despite discourses of fixity. And maybe Deleuze and Guattari would agree that it is embroidery-as-action that moves us back and forth between smooth and striated spaces.

Archeology and the Profile Gauge

Cristiana de Marchi is a trained archeologist, and as an archeologist she made drawings of pottery. Because most unearthed objects are partial, drawings can convey more than a photo, more than writing according to the discipline's practitioners. Whether or not such drawings convey beauty is incidental. And I believe this corresponds with Cristiana's works, where the pursuit of representation in light of given information is the quest; it's not about imaginative or expressive gestures.

But the archeology in de Marchi's works goes further, I believe. Archeological drawings of objects render their edges, capturing the inside cross-section of the object in the very same drawing that captures the outside view. Such drawings are usually split down the center, with the information on the left indicating the thickness of the vessel's walls, and the information on the right indicating the vessel's exterior marks. To draw the outside of a vessel, a practitioner may use a tool also used by woodworkers: the profile gauge. This amazing tool has a sequence of flexible "teeth," like a comb, and when pressed against a three-dimensional surface, the teeth of the gauge get pushed in to replicate the shape. When the gauge is pulled away, the pattern of the profile remains. This impression in the gauge then becomes the guide for rendering the outline shape of the vessel. This line, made in three-dimensional space and preserved by the gauge until the gauge is reset, is actually pixelated, each bit of surface—from the teeth-like protrusions—needs to be connected in the archeologist's hands order to make a smooth and continuous line.

There are parallels between this and de Marchi's embroideries. To make her work, she meticulously counts out the code to create the edge or line that she will then fill in. Each cross-stitch has a number that correlates to the curve of the edge being rendered—but a smooth curve is impossible because of the nature of the stitch. The stitched line, too, is pixelated.

The line's dubious accuracy is apparent in de Marchi's works—and yet the imprecise profile lines are performed by acts of meticulous counting. This push-pull between approximate and precise, where carefully constructed representations are obviously representations nonetheless, is constant in her work. This overlays, of course, onto her content: the imagined borders of identity, rights, and what we think we know.

Another kind of archeological drawing is present as well: the territory-marking practice of placing a grid upon a space in order to facilitate investigation. This practice is linked to her artwork. To make the sequence "White World," Cristiana draws, by hand, a precise grid atop a map compiled from an atlas book. From this work she turns the visual into code: a sequence of numbers that tell her where the outline stitch should appear.

Similarly, in "Black (Convention Relating to the Status of Refugees)," where she translates the words of the declaration into braille, Cristiana came up with a numbered code to guide her stitching and the work's composition. This makes the abstract nature of the source material even more abstract; and yet, at the same time, more precise. Yet the precision of numbers or a grid does not make the territory more real or the words any more effective.

And so we are reminded how irrationally rational precision—another fact of modernity—does not provide redress and it may do little to recover the unseen. I can think of hardly any better critique of bureaucracy's capacity to squelch true relational ethics than the quiet insistence of these works.

Difficulty and the Body Transformed

The difficulty of this work—its labor—is apparent: there is evidence of slow, repetitive action. There is the weight of the yarn. Everyone who works in textiles knows that the hands can get taxed, sore, strained. The scale of the stitch is small—it is "close" work, so there must be strain on the eyes. And yet the stitching continues. Perhaps de Marchi uses her projects to organize her observations of a world that keeps tipping toward violence.

But it is incorrect to think of violence as negative only; it is a central element in transformation, life-giving, and creativity. This is one of the most beautiful realizations I had in response to de Marchi's work. When she showed me her intensely ornate hand-drawn grids whose squares are just .35 cm apart, she commented "I do this by hand to make it more painful!" and we both laughed; it was a moment of recognition. That so often the arts of textile ask bodies to perform that which seems impossible.

Coming full circle back to the Sonnet excerpt—a poem that features him looking warily out across the sea, toward the Baltics at a time when they are attempting to declare that they are free but sovereignty is never permanent or truly knowable: this impossibility, viscerally felt, is a reminder that knowledge is not neutral. Places are not stable. In looking, we rely on the energy between us and the object of our gaze. There is always an underneath. Yet *making sense* amid and with these complications, entanglements, and opacities, as de Marchi's artworks testify, is a labor of our collective transformation and survival.

Jill Magi works in text, image, and textile. She is an artist, poet, and educator whose books include *Threads* (Futurepoem 2007), *Torchwood* (Shearsman 2008), *SLOT* (Ugly Duckling Presse 2011), *Cadastral Map* (Shearsman 2011), *LABOR* (Nightboat 2014), a monograph on text-image entitled *Pageviews/Innervisions* (Rattapallax/Moving Furniture Press 2015), *SIGN CLIMACTERIC* (Hostile Books 2017), *SPEECH* (Nightboat 2019), as well as numerous handmade books and chapbooks collected by the University at Buffalo, State University of New York library. Recent work has appeared in *Harriet: the blog of the Poetry Foundation*, *Best American Experimental Writing*, *Boston Review*, *The Best of Tupelo Quarterly*, *Pheobe*, and *Rivulet*. Her essays on poetics, art, and culture have appeared in *The Edinburgh University Press Critical Medical Humanities Reader*, *The Force of What's Possible: Accessibility and the Avant-garde*, *The Racial Imaginary: Writers on Race in the Life of the Mind*, and *The Eco-Language Reader*. Jill's most recent body of visual work will be exhibited at Warehouse 421 in Abu Dhabi in May 2022. Other exhibitions of her work include a solo show at Grey Noise, Tashkeel, and with the Project Space Gallery at NYU Abu Dhabi. Jill has been awarded residencies with the Lower Manhattan Cultural Council, the Brooklyn Textile Arts Center, and was the recipient of a Saadiyat Fellowship at NYU. For her community-based publishing work, *Poets & Writers Magazine* named her as among the most inspiring writers in the world in 2010. Jill teaches at NYU Abu Dhabi where she joined the faculty in 2013, and is one of the founding members, along with Sarah Almehairi and Shamma Al Bastaki, of JARA Collective, a UAE-based publishing project.

على عتبة المجهول:

أساليب النسيج المتبعة في في أعمال كريستيانا دي ماركي

بقلم جيل ماغي

فنانة، شاعرة، وأستاذة فنون مشاركة في جامعة نيويورك أبوظبي

أي غريزة بقاء تلك التي

تحتل كياني وتدفعني

نحو عتبة المجهول

لتشرّع لي بذلك نوافذ

المعرفة على مصراعها.

-جوران سوينفي - من قصيدة ”بورج، أوجا 1989“.

التباس الرؤية في الأعمال المنسوجة

عندما شاهدت أعمال كريستيانا دي ماركي عن بعد، احترتُ في فهم الرسالة التي تريد الفنانة إيصالها، وقلّصت توقعاتي كلما أخذت بالاقتراب، حيث تساهم ردّات أفعالنا لحظة رؤية عملي ما في فهم مدلولاته كما يشير مقطع قصيدة جوران سوينفي الذي بدأت به مقالتي. وتساءلت في نفسي ما جدوى رسالة لا يمكنك قراءتها أو فك رموزها؟

وكلما تضاءلت المسافة بيني وبين أعمال دي ماركي، انكشفت لي تفاصيل جديدة ومختلفة، لتزيح الغموض شيئاً فشيئاً. فهنا توجد أشكال كأنها خرائط وهنا بعض النصوص والرموز والأعلام والإشارات. أدركت بعد ذلك أن أعمال دي ماركي لا تشبه غيرها من الأعمال التقليدية التي تعتمد اللون الواحد أو الرسائل البسيطة، فالفنانة الإيطالية تتخذ مبدأ التجريب في استخدام المحتوى والتميز وحتى في فك الرموز، وتضفي بعداً جديداً على حاسة الرؤية من خلال إزالة عنصر التباين من سطح اللوحة ودخول عالم التجريد، مضيفَةً بذلك طبقة أخرى من الغموض الذي يعززه استخدام النسيج.

”النسيج مصطلح معقد يحمل العديد من المدلولات، قد يعبر عن مادة أو مفهوم أو لغة أو مجاز” كما عرّفته كاثرين دورمور في كتاب فلسفة النسيج: بين النظرية والتطبيق. ويفسح مظهر النسيج المجال أمام الكثير من التساؤلات حول نوعه وطبيعته، فيما إذا كان ثنائي أو ثلاثي الأبعاد، يحمل رمزاً أو نصاً، مرن القوام أو قاسياً، حرّاً أو محاكاً؟ وإذا كان محاكاً، فهل تمت حياكته باليد أو باستخدام آلة؟ وهل كان ذلك بغرض الاستخدام أو التزيين؟ فعدم القدرة على تعريف النسيج ضمن أطر محددة وواضحة يزيد من صعوبة تصنيفه، ما يكسبه بعداً من الغموض وقدرة على المراوغة.

التركيز على الأسلوب

أسعى في هذا المقال إلى الابتعاد عن المواضيع المطروقة مثل تحرير الأنسجة والقماش من قوالب التأنيث والتطفل على الفن لأن معرض كريستيانا باعتقادي يفرض ذلك. كما أحاول تحييد الجدل حول تعبير دي ماركي عن رسائل معينة من خلال اختيارها أنواعاً محددة من القماش، حيث يمكن إرجاع تعدد قراءات أعمال دي ماركي إلى تفاوت الأساليب النسيجية المعقدة في أعمالها وعدم خضوعها لأي تصنيف. اسمحوا لي هنا أن أروي لكم قصة قصيرة تشرح العلاقة الوثيقة بين المواد والمعرفة متعددة المستويات.

في إحدى المرات، ألقت الرسامة المعاصرة إيمي سيلمان محاضرة عن الألوان، ناقشت فيها استحالة حصر الألوان في نظرية مجرّدة بسبب جهل العديد من الرسامين بحقائق بسيطة مثل أن اللون الأحمر أثقل من بقية الألوان. ومن جهتي، أعتقد أن استخدام اللون الأحمر في الرسم يزيد فعلاً من ثقل اللوحة على الصعدين الفعلي والفني، ما يزيد من تعقيد العلاقة بين العناصر الفنية المجازية والفعلية الملموسة. اخترت أن أروي هذه القصة هنا لارتباطها الوثيق بما أود قوله بأن مجرّد معرفة الشخص بأساسيات الحياكة واستخدام الإبرة والخيط والقماش تمكّنه من فهم أفكار أساسية في أعمال دي ماركي. أما لمن ليس لديه أدنى فكرة عن هذا الموضوع أو خبرة فيه، فهذا المقال يسلّط الضوء بشكلٍ واضح على أسلوب دي ماركي وخياراتها الفنية التي تهدف من خلالها إلى التعبير عن آراء وأفكارٍ جيوسياسية معقّدة، باستخدام تطريزاتٍ تبدو للوهلة الأولى بسيطة.

المعرفة عن طريق اللمس

عندما أفكر بمفهوم قابلية الأشياء للمس، تتبادر إلى ذهني فوراً أعمال إدموند دي وال من الألوانِ الخزفية، فبالرغم من عدم إمكانية

لمس المعروضات إلا أنه يعتقد بأن ضيوف المعرض يستطيعون الشعور بلمس الخزف تحت أصابعهم بمجرد رؤيته.

كذلك الحال بالنسبة للأقمشة وربما أكثر بقليل، حيث يجهل الكثير من الأشخاص الذين لم يلمسوا الفخار قط ملمسه، بينما يمتلك

الجميع معرفة حسّيّة كبيرة بلمس القماش كونه جزءاً أساسياً في حياتنا. فنحن غالباً نرتدي خلال زيارتنا إلى المعرض نوع من القماش يشبه النوع المعرض، ما يجعل طبيعة اللمس مألوّفة لنا حتى لو لم تكن لدينا خبرة في أنواع الأقمشة.

ما بعد هطول المطر، 2010

20 وعاء من البورسلين في خزانتين بيضاء اللون

إدموند دي وول. ياذن من الفنانة وجامع فنون خاص



وتسعى دي ماركي من خلال تجريد لوحاتها من الألوان إلى إظهار الحدود والحواف بشكلٍ أوضح وبالتالي تعزيز أهميتها على المستوى الحسي، ما يستحضر في ذهني ثلاثية الفنانة لاله روح المميّزة بعنوان ”صورة طبق الأصل 1، 2، 3“، التي تبدو من بعيد وكأنها لوحات بسيطة باللون الأسود، لكن ما أن نغير المنظور ونقترب قليلاً حتى تظهر ظلال وخطوط وصور لعناوين صحفية بعضها مقروءة وواضحة ويتسرب إلى أصابعنا بعد ذلك شعور بلمس الصحيفة كلما أطلنا النظر إلى اللوحات. كانت روح قد رسمت هذه اللوحات بعد هدم مسجد بابري في الهند عام 1992، الحدث السياسي العنيف الذي لا يزال يتردد صداه حتى يومنا هذا، وبالرغم من توثيق العمل لشعورٍ شخصي، إلا أن أصداءه السياسية تتعدى الشعور الشخصي، حيث تدعونا روح من خلال تكتيف اللون الأسود إلى الاقتراب أكثر والانغماس بالتجربة الشعورية.

على الصعيد الشخصي، أعتقد بأن كلاً من دي وال وروح ودي ماركي يستخدم الأسلوب البسيط والسطحي في الظاهر لإيصال رسائل سياسية واجتماعية وشخصية مبطنة، مبتعدين بذلك عن فن التجرّد أو الفن لأجل الفن. وتعبّر أعمال روح ودي ماركي بشكلٍ خاص عن الموقف المشكك من التقارير الصحفية وتقسيمات الخرائط والحدود، ويشترون مع دي وال في توظيف الصور العادية من الحياة اليومية مثل كوب القهوة أو الصحيفة أو قطعة الملابس لإيصال هذه الرسائل. ويبدعون بذلك أعمالاً فنية بلونٍ واحد تعزز من جاذبية اللمس وحدة الشعور، بينما تغير منظور المشاهد إلى الأبد.



لاله روخ

1. نايټسكب / e,d,c,b,a, 2011.

الجرافيت على ورق الكربون.

20.32 x 26.67 سم لكل قطعة

2. نايټسكب /: a (تفصيل)

3. نايټسكب /: b (تفصيل)

4. نايټسكب /: c (تفصيل)

5. نايټسكب /: d (تفصيل)

6. نايټسكب /: e (تفصيل)

الصور مقدمة من لاله روخ و "غراي نويز" في دي.

ما هو التطريز؟

تزخر اللغة بالكلمات التي تصف استخدام الفرشاة لتطبيق الألوان على الأسطح بسبب تعدد الأساليب المتبعة في ذلك بين ”رُش وتنقيط

وصبغ“ وغيرها، بنفس الطريقة التي تختلف بها أساليب التطريز، خاصةً في أعمال دي ماركي.

ولا بد من التنويه أن التطريز هو مفهوم شامل وغني يجمع جميع ممارسات تزيين الأسطح القماشية بخيوطٍ تُصاف بعد نسج القماش

وليس خلال حياكته الأولية، حيث يمرر حرفيو التطريز الإبرة في القماش ويخرجونها من الجهة الأخرى بهدف تشكيل قطبة محددة في كل مرة.

وبالعودة إلى أصل كلمة حرفي التطريز في اللغة الإنكليزية، نرى أن جذور الكلمة تجمع معاني ”الإدخال“ و ”الحياكة“ بحركاتٍ متنوعة. أما

الجذر اللاتيني للكلمة فيقودنا إلى أصل الكلمة في اللغة العربية بمعنى يكتب أو يترك أثرًا وعلامة. ولا يمكن لأحد أن ينكر مدلولات كل جذر لغوي،

لكن الجذر العربي هو الوحيد الذي يجمع بين مفاهيم السطح والذاكرة والفراغ، حيث تشير كلمة أثر إلى وجود بقايا وفي هذه الحالة فإن ما نراه

يشكل فقط نصف العمل.

كما يشير مصطلح التطريز بالإبرة إلى نوع من أنواع التطريزات المعتمدة على التصميم الحر للأشكال من خلال حركة الإبرة المتواترة

ضمن القماش مشكّلةً قطبةً متعرجة أو مستقيمة أو غيرها من القطب المتنوعة التي يمكن تصميمها بهذه الطريقة، بما فيها العقد الصغيرة أو

الدرزات المنبسطة الطويلة أو حبات الكروشيه أو الغرزات المتناوبة على السطح لتشكيل نمطٍ معين باستخدام قطب واسعة. ولا يتحكم النسيج

الأساسي الذي يتم تزيينه بهذا النوع من التطريز فهو يتيح لحرفي التطريز بالإبرة رسم التصميم الذي يرغبون به.

بينما يختلف التطريز بالغرز المتصالبة الذي يعتمد عد الخيوط تمامًا، حيث يتيح هذا الأسلوب تشكيل قطبة طويلة تنحصر في المساحة

الضيقة التي تلتقي بها الخيوط الأساسية للنسيج. ويتم استخدام هذا الأسلوب الذي يعتمد على نفاذية القماش لحياكة تطريزات هندسية كبيرة،

حيث تتم إضافة القطب بشكل تراكمي لرسم التطريزة.

وهذا هو الأسلوب الذي تستخدمه كريستيانا دي ماركي ويحمل مدلولات فنية عميقة.

الضوء وزاوية الرؤية

تعد الأقمشة أسطحاً مركبة ومرنة، تقوم بعكس الضوء باتجاه مشاهدي العمل الفني. ويعزز بعض الفنانين هذه الخاصية كما هي

الحال في صناعة ثوب الساري الكانشيهورام الذي تضاف إلى حوافه خيوط بألوان معدنية، بينما تتم حياكة باقي الأجزاء باستخدام خيوط من الحرير

بقطب متداخلة لتعزيز انعكاس الضوء عنها، وكذلك أيضاً في زينة الشيشة والمرايا التقليدية وتطريزات فساتين الأعراس البيضاء وأثواب رجال

الدين أحادية اللون وقيميص البارونج الفلبيني، الذي تتم حياكته من قماش البينا وتزيينه بتطريزات معقدة. والجدير بالذكر أن تفاصيل القطب

تظهر بشكل أوضح في الأقمشة أحادية اللون وتلفت نظر المشاهد إلى القماش، كما تعكس خيوط الحرير وخيوط القطن والبولستر الضوء بشكل

كبير باتجاه المشاهد. بينما تمتص خيوط القطن التي تستخدمها دي ماركي الضوء، ولا تعكس سوى ضوءٍ خافت، حيث تتعمد الفنانة استخدام

هذه الخيوط بالذات بالإضافة إلى الأقمشة أحادية اللون ليضطر المشاهد إلى البحث عن الضوء والوقوف في الزاوية الصحيحة لمشاهدة العمل.

ولا يعني ذلك أن الضوء لا ينكسر عن خيوط القطن، لكنه أقل قدرة من بقية الأقمشة على عكس الضوء. وتهدف دي ماركي من تغيير

زاوية المشاهد إلى دفعه للحركة ما يغير منظور الأسطح الظاهرة للأعمال، وبالتالي تبدو الأشكال بشكلٍ أوضح عند الاقتراب، بفضل مهارة دي

ماركي في تغيير اتجاه القطب لإبداع اختلافات بسيطة عند تغيير زاوية المشاهدة، حيث يمكن رؤية مجموعة من القطب المحاكة باتجاه اليمين

ومجموعة أخرى باتجاه اليسار في منطقة واحدة من القماش، ما يعطي مثلاً حياً عن اختلاف المشهد بتغير المنظور، وبالتالي تغير المعلومات

باختلاف طريقة نقلها.

ويبقى الضوء هو الخيط الذي يربط بين العمل والمشاهد، ما يغير جميع المفاهيم التقليدية حول العلاقة بين الأشياء وموقعها في

هذه العلاقة، حيث يحيي الضوء طرفي العلاقة ويملاً المساحة بينهما بالطاقة. ولا أعتقد أن أعمال دي ماركي الفنية بهذه البساطة، لكن تروقي

فكرة وجود مصدر ضوء يربط الأشخاص الذين يبحثون عنه ويرونه.

ما المقصود بالحياكة؟

الحياكة هي تشكيل الخيوط لصنع النسيج باستخدام إبرتين على الأقل، حيث تختلف أبعاد النسيج باختلاف طول الإبرة. وإذا كان

المفكران جيل دولوز وفيليكس غوتاري يشيران إلى النسيج كنموذج عن المساحة المشغولة في مقالتهما ”1440: المساحات الملساء والخشنة“،

فإن النسيج من الأقمشة المحاكة هو أيضاً مساحات خشنة مؤلفة من تداخل الخيوط وتقاطعها تختلف أبعادها باختلاف الأداة المستخدمة في

الحياكة، بينما تستمر عملية التلييد بنفس التواتر ويأتي اتجاه بغض النظر عن الأداة المستخدمة. ويفترض دولوز وغوتاري أن المساحة التي نشغلها

هي ملساء وخشنة في نفس الوقت، إذ يقترن كل ما هو مرتبط بالقانون والخرائط والمنطق بمفهوم المساحة الخشنة، على عكس المساحة الملساء

المقتربة بالطبيعة والشاعرية المتحررة من جميع الأدوات والتقاليد. ويؤكد المفكران على أهمية إدراك حاجتنا لكلتا المساحتين وليس اختيار أحدهما

وترك الأخرى، خاصةً أنهما تكملان بعضهما بعضاً.

وبالرغم من أن كلاهما يعد مساحة خشنة، تختلف القطع المحبوكة عن القطع المحاكة لأن سطحها أكثر مرونة ويتيح تسرب الهواء في

كل قطبة، لتشكل مساحة ملساء ضمن أخرى خشنة. وهذا يفسر سبب الدفء الذي توفره السترات والقبعات الصوفية لأنها تختزن حرارة أجسادنا

داخل العقد. ويوضح جوتفريد سمير، المهندس المعماري والمفكر من القرن التاسع عشر، طبيعة العلاقة بين النسيج والفن المعماري، ويعتبر

تجديل الشعر التعبير الأول عن بناء ملاذ للجسد ومنه نشأت فكرة الحياكة. ويدورها تشكّل الجدران القماشية المحاكة خياماً أو بتعبيرٍ آخر بيوتاً

من القماش.

وبأخذنا ذلك إلى عمل دي ماركي بعنوان ”جدار“ المحبوك بخيوط سوداء وأبعادٍ كبيرة، حيث أجد نفاذية الهياكل المبنية فكرة عميقة

ومثيرة للإعجاب في حال أسقطناها على العصر الحديث، إذ يثبت لنا عمل دي ماركي أن جميع التراكيب والبنى آيلة للسقوط مهما مضى على تشييدها

من الزمن.

وإذا أردنا التفكير بعملية صنع هذه القطعة، فقد اضطرت دي ماركي إلى ربط سارات الحياكة بسلكٍ مرن وطويل حتى تنجز هذا العمل

الضخم بوزنه الكبير والمساحة التي شغلها لحين اكتماله. وعلى عكس الكثير من أعمال الحياكة التي تتيح الحركة والتنقل أثناء العمل، فإن دي ماركي

اضطرت إلى العمل في مشغلها بشكلٍ مقَيّد حدّ من حركتها بسبب حجمه الضخم.

فهل يمكننا اعتبار هذا العمل سطحاً أم مجسماً؟ هل هو صلب أم مرن؟ وهل هو ثابت أم قابل للنقل؟

يثير عمل دي ماركي العديد من التساؤلات العميقة والمهمة حول عدوه اللدود: الجاذبية، فكل تشييد يحمل في طبيعته إمكانية السقوط

والنداعي. لذلك، فإن عمل دي ماركي يعبر عن قابلية جميع الهياكل المبنية للسقوط مهما بلغت متانتها.

ما هي الحافة؟

يقول تيم إنجولد في كتابه” الخطوط: تاريخ موجز“، ”تجزأت الخطوط وتحولت إلى نقاط منفصلة ومتتابعة بفعل الحداثة“. ويهدف إنجولد من خلال كتابه إلى إيجاد الثغرات في تمثيل العصر الحديث لصورة المكان والتركيز على إظهار متانته بالرغم من الحركة الدائمة لسكانه. ويسعى إنجولد أيضاً إلى الإضاءة على إيلاء العصر الحديث أهمية أكبر للوجهة مقارنةً بالرحلة، بالرغم من الدور الأكبر والمحوري الذي تؤديه الرحلة في تغيير أحداث حياتنا.

ويكتسب عمل دي ماري مدلولات أكثر تعقيداً في ضوء هذه المعلومات، حيث تمثّل النقطة أكثر من مجرد نقطة. وأصبحتنا ندرك أن كل خيط يساهم في تشكيل قطبة يمر بالنسيج الأساسي ليظهر مرة أخرى من فراغاته.

وبذلك، تبدو خطوط دي ماري للوهلة الأولى مجزأة وكأنها مجموعة من العلامات والنقاط المتصلة الفردية، لكن يكمن خلف هذا المظهر مساحة مخفية يستمر فيها الخيط الذي دخل من هذه النقاط بالرغم من التواتر المتقطع لظهوره واختفائه إلا أنه مستمر وكامل على مستوى أعمق. وكذلك خيوط عمل دي ماري مستمرة معتمدة على الشعور ومبنية على التلامس على عكس فراشي الرسم والأقلام التي تضطر للابتعاد عن السطح لترسم نقطة، فالخيط يختفي فقط ليظهر من جديد مخلفاً عملاً فنياً.

وبالعودة إلى أفكار دولوز وغوتاري حول نماذج النسيج، يوضح المفكران أن تصاميم التطريزات كثيرة ومعقدة، ما يجعلها صعبة التصنيف ضمن فئتين فقط، الملساء أو الخشنة. فما هو النموذج الذي ينتمي إليه فن التطريز؟

يستند التطريز بشكل أساسي على عالمٍ مخفي ومبطن كما يظهر في عمل دي ماري. ويتسم هذا العالم بالفوضى الضرورية لإنجاز العمل، وأعتقد أن هذا العالم المخفي في التطريز هو المفتاح الأساسي لخريطة عمل دي ماري، وهو الدليل على أن ما نراه من عمل فني لا يمثل سوى نصفه فقط. وبذلك، يزعم عمل دي ماري مفهوم الخط الواحد في الحداثة واعتمادها على تثبيت الأماكن على شكل نقاط منفصلة على الخريطة؛ إذ تشكّل النقطة في فن التطريز مكاناً للعبور إلى وجهة أخرى. وأعتقد أن إنجولد يوافقي الرأي بأن النقطة في التطريز تعطي الفكرة الأوضح عن المكان والانتماء وعن طبيعة السطح الذي تشكّل بفعل المرونة بالرغم من اختياره لحظات ثابتة. وقد يوافقاني دولوز وغوتاري الرأي أيضاً بأن فن التطريز هو الذي يحقق التوازن الضروري بين المساحات الملساء والخشنة.

علم الآثار ورسم أسطح الأشكال

كريستيانا دي ماري عالمة آثار بخبرة، وكعالمة آثار، قدمت رسومات لأواني فخارية، وذلك لتمكن الرسومات من إيصال معاني أكثر من الصورة والكتابة، لأن معظم العناصر المكتشفة جزئيةً فقط، تبعاً لمبادئ وأسس ممارسين هذا المجال. ويُعدّ التقاط هذه الرسومات للجمال أو عدمه أمراً غير أساسياً، وأعتقد أنّ هذا المفهوم ينسجم مع أعمال كريستيانا، حيث تسعى إلى تسليط الضوء على المعلومات المتوفرة بعيداً عن التوجهات الخيالية أو التعبيرية.

إلا أنّ الجانب الخاص بعلم الآثار لدى دي ماري يظهر بشكلٍ أكبر حسبما أعتقد، فالرسومات ذات الطابع الأثري تمنح للعناصر بعداً مختلفاً، حيث تلتقط الجانب الداخلي لها في نفس الرسمة التي تبَيّن المظهر الخارجي. وعادةً ما تنقسم هذه الرسومات من المنتصف، حيث تشير المعلومات على اليسار إلى سماكة جدران الوعاء، بينما تشير المعلومات على اليمين إلى العلامات الخارجية للوعاء. ولرسم السطح الخارجي للوعاء، يمكن استخدام أداةٍ يستخدمها أيضاً العاملون في الأخشاب، وهي أداة لرسم سطح الأشكال. وتمتلك هذه الأداة الرائعة مجموعة من المسننات المرنة مثل أسنان المشط، وعند ضغطها على السطح ثلاثي الأبعاد، تبرز من الجانب الآخر لتحاكي الشكل وتحافظ على النمط المتشكّل عند إبعاد الأداة، لتقدّم دليلاً لتصميم الشكل الخارجي للوعاء. ويتم تقسيم هذا الخط الذي تشكّل من مساحةٍ ثلاثية الأبعاد وتمّ الحفاظ عليه باستخدام أداة القياس لحين إعادة ضبطها، ويجب وصل جميع أجزاء السطح التي شكّلتها المسننات بيد عالم الآثار من أجل تشكيل خطٍ متصل وسلس. وتنسجم هذه العملية مع تطريزات دي ماري، حيث تعتمد في تصميم أعمالها على عملية عدّ دقيقة لابتكار الحواف أو الخطوط التي ستملؤها لاحقاً. ولكلّ غرزة رقم يتوافق مع منحني الحرف الذي يتم تصميمه، لكن من غير الممكن تصميم منحني سلسل بسبب طبيعة الغرزات، حيث يتمّ تقسيم الخط المطرّز إلى أقسام أيضاً.

وتظهر عدم دقّة الخط بشكل كامل في أعمال دي ماري، إلا أنّ هذه الخطوط غير الدقيقة يتم تصميمها بطريقة عدّ دقيقة جداً. وبرز هذا التذبذب بين التقريب والدقّة في عملها، لتقدم تمثيلاتٍ متقنة للغاية، وينعكس هذا بالتأكيد على المحتوى الذي تقدّمه، من الحدود المتخيّلة للهوية والحقوق وما نظنّ أننا نعرفه.

ويظهر جانبٌ آخر من الرسومات ذات الطابع الأثري أيضاً: وهو وضع علامات على المنطقة من خلال شبكة خطوط على المساحة لتسهيل البحث. وترتبط هذه الممارسات بعملها أيضاً، حيث قامت كريستيانا من أجل تصميم عملها ”عالم أبيض“ برسم شبكة خطوط يدوياً على خريطة طبيعتها من الإنترنت. ومن خلال هذا العمل، حوّلت العنصر البصري إلى رمزيّ في سلسلة من الأرقام التي تبَيّن لها أين يجب أن يكون مخطط الغرزات.

وبشكل مماثل، تقوم من خلال عملها ”أسودّ (اتفاقية خاصة بوضع اللاجئين)“ بترجمة كلمات الميثاق إلى رموز بريل، حيث استعملت ترميزاً عددياً ليرشدّها خلال التطريز والتصميم. وهذا يجعل الطبيعة المجرّدة للمادة الأصل أكثر تجرداً ودقّةً في الوقت نفسه، لكنّ هذه الدقة في

الأرقام أو شبكة الخطوط لا تجعل من أرضيتها أكثر واقعية، أو تمنح الكلمات فعاليةً أكبر.

وهذا ما يذكرنا بأن الدقّة العقلانية، وهي حقيقةٌ أخرى متعلّقة بالحداثة، لا توفّر تعويضاً عقلائياً وقد لا تكشف إلا القليل من المخفي. ولا يظهر لي أي نقد أفضل لقدرة البيروقراطية على إخماد معايير العلاقات الحقيقية من المثابرة التي تميّز هذه الأعمال.

الصعوبات والتحولات الجسدية

تظهر جلياً صعوبة هذا العمل من الحركة الرتيبة البطيئة التي يتطلبها، وهنالك أيضاً وزن الخيط؛ فكّل من يعمل في مجال المنسوجات يعلم أنّه من الممكن أن تصاب اليدان بتشنّج أو ألم من العمل. كما أنّ مجال الرؤية صغيرٌ جداً، ويتطلب تركيزاً وإجهاداً للعينين؛ ومع ذلك يستمر العمل. وربما تستعمل دي ماري أعمالها لتنظيم رؤيتها للعالم الذي يواصل حركته باتجاه العنف، لكن من غير الصحيح أن نعتقد أنّ العنف يحمل جانباً سلبياً فقط، بل هو عنصرٌ أساسيّ في عملية التحول والإبداع التي تمنح الحياة. وهذا يُعدّ من أجمل ما توصلت إليه خلال تأمل أعمال دي ماري. وعندما أرّتي شبكة الخطوط الدقيقة التي رسمتها يدوياً، والتي لا تبعد مربعاتها عن بعضها سوى 0.35 سم، قالت لي: ”أصمم هذه الشبكة يدوياً لتصبح أكثر ألماً“، وضحكنا كلينا خلال لحظة إدراك. وغالباً ما تتطلب أعمال النسيج جهداً جسدياً لإنجاز مهمات صعبة للغاية. وبالعودة إلى المقطع المقتطف من قصيدة سونيفي، القصيدة التي تصوره يبحث عبر البحر باتجاه البلطيق، في وقتٍ يحاولون فيه أن يثبتوا أنهم أحرار، إلا أنّ السيادة والحرية ليست دائمةً أو يمكن الإلمام بتفاصيلها كاملة؛ فهذا ضرب من المستحيل الذي يذكرنا بأنّ المعرفة ليست حيادية، والأماكن غير مستقرة. وعند النظر، نعتمد على الطاقة بيننا وبين ما ننظر إليه، إذ يوجد دائماً ما هو وراء ما نراه. ويبقى إيجاد معنى منطقي وسط كلّ هذه التعقيدات والتشابكات، كما تبَيّن أعمال دي ماري الفنية، هو جهدٌ جمعيّ لتحولنا وبقاءنا.

تبرع جيل ماغي في مجالات الكتابة، والصورة، والنسيج. هي فنانة وشاعرة

ومُدّسة تشمل مؤلفاتها "ثريدس" (دار فيوتشر بويم، 2007) و"تورنثوود"

(دار تشيرزمان، 2008) و"سلوت" (دار أجلي دالكينج للنشر، 2011)

و"كاداستريل ماب" (دار تشيرزمان، 2011) و"ليبر" (دار نايت بووت، 2014)

ومقالة عن فن الرسم بالكلمات بعنوان بايج فيوز/إينرفيجنز" (دار راتابالاكس/

موفينج فورنيتشر للنشر، 2015) و"ساين كليماكتريك" (دار هوستايل بوكس،

2017) و"سبيتش" (دار نايت بووت 2019)، بالإضافة إلى العديد من الكتب

المصنوعة يدوياً والكتب القصصية الصغيرة التي تم تجميعها من قبل

مكتبة جامعة بوفالو، مكتبة جامعة ولاية نيويورك. ونشرت الفنانة مؤخراً

العديد من الأعمال في "هاربيت: مدوّنة مؤسسة الشعر" وموقع "أبرز أعمال

الأدب التجريبي الأمريكي" ومجلة "بوسطن ريفيو" ومجلة "توبيلو" الفصلية

ومجلة "فيب"ي الأدبية ومجلة "ريفوليه"، بالإضافة إلى العديد من المقالات

في مواضيع النظريات الشعرية والفن والثقافة في كتاب العلوم الإنسانية

الصحية لدار نشر جامعة أذنبره، "ذا فورس أوف واتس بوسيل: أكسيبييلتي

أند ذي أفان جارد"، "ذا ريشيل إيماجينيري: رايترز أون رايس إن ذا لايف

أوف ذا مايند"، وكتاب "ذي إيكو-لانجويدج". ومن المقرر عرض آخر إبداعات

ماجي في الفنون البصرية في مايو 2022 في معرض 421 في أبوظبي. وأقامت

ماغي معارض أخرى في "جري نوير" ومركز تشكيل وصالة مساحة المشروع في

جامعة نيويورك أبوظبي، وحازت على إقامات فنية في مركز مانهاتن السفلي

الثقافي ومركز بروكلين لفنون النسيج وزمالة أبحاث العلوم الإنسانية في جامعة

نيويورك أبوظبي. وفي العام 2010، صنفتها مجلة "بويتس أند رايترز" من بين

أكثر الأدباء إلهاماً في العالم. وتدرّس ماجي حالياً في جامعة نيويورك أبوظبي،

حيث انضمت إلى أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعة في العام 2013، كما

أسست بالتعاون مع سارة المهيري وشفا البستي دار النشر المجتمعية باسم

"جارة"، والتي تتخذ من الإمارات مقراً لها.

Constant Threads

Cristiana de Marchi in conversation with Nadine Khalil on the nuances of language, irreconcilable geographies, and performing through embroidery

During a recent studio visit with Cristiana de Marchi, she explained to me about her research on maritime borders. Her work *Nostrum Mare* (2019, p.110) features the Mediterranean's territorial waters, in which the land becomes negative space and the water positive - the title of the work also represents a reversal of meaning with political ramifications. These white embroideries on white canvas shimmer with the light - the sea extruded, appearing solid and the land empty like fluid. For her newest work at Maraya Art Centre, she has made 138,586 knots for *Monument to the Fallen Wall* (2021-2022, p. 146), a structure that references solidity while it takes a malleable form, akin to a black river of textile. Within its collapse, its anti-monumental horizontality, there is the profound sense of motion, duration and density, which are constant threads in de Marchi's work. In her attempts to unstraighten borders and break down walls, there is an interrogation of rigidity, demarcations and constraint. Here we talk about how she traces a certain unfixity in maps, letters, and the spaces in between.

Nadine Khalil: The title of your exhibition, *Finer: a thread...in the swell of wandering words*, excerpted from the poem *Speak, you too* by Paul Celan, is very revealing of your practice in embroidery, language and movement, all of which drive your artistic practice. Did you begin with the poem or did you build the body of work before settling on a title?

Cristiana de Marchi: I began working first and then when we were thinking of a title, I resorted to my readings. The title came as a closing or as a way of conveying what my research is about in relation to justice at large. For me it happens often that I incorporate both poetry and art in parallel, even if it doesn't always manifest so explicitly.

You are also a poet. How do you position both elements of your practice: writing and art-making?

There is only one work in which I tried to merge my artistic and poetic practice: *Museum of Innocence*, (2018, p. 114). It takes the form of a fake correspondence in a series of postcards addressed to both fictitious and real characters. Most of the messages are my own writing, so it's a very intimate work, but in general there's no intention to find a connection between my poetry and art. They run in parallel though I've realized over time that similar themes I'm exploring in artistic practice are also appearing in my writing. There are involuntary points of connection, I would say.

Does poetry infuse your practice without necessarily being 'in' or 'on' your artwork?

When I looked through many of my old notebooks during the lockdown last year, it was striking to see how many of the poems are tangential to my art practice, which is something that isn't on a conscious level. Inevitably, what I write is inside me and it manifests in ways that I cannot entirely control. Where I see a difference is that the poetry is more autobiographical and in my artistic practice, I try to refrain from that - it's much more filtered and universal in certain ways. There are certain works that come from a place of personal experience but I try to take it to a level where it's not about me.

Speaking of keeping things separate, I'm interested in your focus on mapping and national borders. What are some of the ideas behind these clearly defined spatial geographies?

I think in the case of *Possible Worlds* (2014, p. 56), which is a repeated reproduction of the world map in seven different colors, accompanied by *The Seven Seas* (2014, p. 56), where the same map is replicated in the same colors, but as a negative space, the concept is fundamentally about utopias and dystopias. While reproducing a familiar shape as a negative space, I'm also implying the possibility of its negation which is indeed the very meaning of a utopia - as something that cannot be realized.

***White World* (2013-2014) also replicates the world map but in a less legible format since it's both modular in form and white-on-white.**

In *White World* my interest was more in appropriating the right of redefining the divisions of the world into regions. So for example, Asia is partitioned in atypical ways. It's about questioning forms of representation and uniformity. This is something I've been working on for a long time, the act of dividing and putting segments back together in ways that don't allow for the harmonious representation of the whole but rather tackle discontinuities and disconnections.



White World, 2013 - 2014
Hand embroidery on canvas
Dimensions variable
Polyptych

عالم أبيض، 2013 - 2014
تطريز يدوي على قماش الرسم
متغيرة الأبعاد
لوحة مقسمة إلى أجزاء

Which seems to be contrary to the impulse of embroidery, of stitching things together to form a cohesive totality.

Yes there are many contradictions. There is the imprecision of the technique when it comes to drawing something in neat and rigorous ways because embroidery is not supposed to do that. There are physical limitations in simply tracing a straight line. In its approximation, embroidery adds another dimension to the concept of the work in its materiality. Approximation is prominent both in my thinking and in the outcome of the work.

With *Arabesques* (2020-22, p. 140), you are drawing from the outlines of the GCC countries but in a more abstract manner than an actual map.

I work on the connection between aesthetics and politics and the arabesque motifs allowed me to investigate that in a regionally specific way. I first studied the ways arabesques are formed and I started tracing the silhouettes of the GCC countries, rotating them to compose patterns, which can both be read immediately as a decorative motif if you aren't familiar with the geography of the Gulf, or as shapes of the countries, which are replicated to play with the concept of orientation. By reorienting the shapes, it's a provocative approach that can also be interpreted as a beautification of nationhood.

In general, are you saying borders are arbitrary?

We know how they have been imposed in areas of the world according to logics that don't make sense for local populations. The arbitrariness of borders emerges in a 2015 work *Bordering Time* (*Time is a Land of Separation*) (p. 116) at my recent solo exhibition at 1 x 1 gallery, *The Echo of the Void* (p. 118) (January 12-February 28). The 27 embroideries recreate all the time zones, assessing time as a physical space that is also subject to division. The arbitrariness is contested in ways as simple as using a monochrome thread and unifying



تخطيط الثغرات، تورينو، 2006
Mapping Gaps, Torino, 2006

what has been divided, without negating the existence of the borders. Artistic acts cannot erase them.

Where did you learn to embroider?

I learned as a child. In my family, it was mandatory to learn these embroidery techniques, just like you would learn how to swim or ski. I really didn't particularly enjoy it then. But I created a work in 2006, called *Mapping Gaps, Torino*, which is about the progressively fading memory of my hometown in Italy, after living abroad for many years. I was thinking of what medium to use when I chose embroidery since it connects to my childhood experience. When I realized how versatile it is as a medium, I kept using it.

You also started to write at a young age. How do you decide what language to use in your poetry?

I've been writing since I was 15. When I started, it was primarily Italian or the translation of foreign poets into Italian. Over time, it has moved into different directions to the point that the language becomes irrelevant - it must happen to you as well - where I don't remember if I read or heard something in English, French or Italian. All the languages have become sedimented to a point that it's difficult to identify which is which. When I write now, it's interchangeable between English and Italian and some French. There are thoughts that come in a specific language to me. But I never had the nerve to sit down and understand which one is the undercurrent that makes me think certain things in a certain language more than another.

Are national signifiers such as maps, flags and passports a form of language to you?

In the sense that language is governed by a set of rules that immediately convey a certain message. But I try and subvert these systems in my work.

It's interesting because the language you use in your work ranges from the extremely legible to the opaque or abstract, as in *Black (Convention relating to the Status of Refugees)*, (2018, p. 90) produced in braille.

All the works from the *Black* series are based on international jurisprudence and legal texts. Although the text is there, literally, it is translated in a way that you cannot access. That's how it becomes a minimalist piece that is heavily related to issues of social justice and human rights.

Sometimes the abstraction or illegibility is in the form. For example, there's a modularity to the work *Home* (2019, p. 80), which is presented on a sliding, adjustable window screen, and separates to form something less coherent.

It started with the intention of reflecting on how words are built and drew from my process of splitting the horizontal and vertical stitches in the compositions of words, which I started doing in 2010. What is also significant is that the notion of home and belonging is not a given and I was thinking about how to translate this by writing the word 'home.' The work emerged from the complexity of feeling at home and its impossibility at the same time. By separating the word in this way, the structure of *Home* enables both disconnection and recomposition, the latter within the constraint of overlapping the separate elements, eventually creating this sense of belonging. The work shows how the concept can be incomprehensible if you don't have all the elements coming together at once.

This begs the question of how important it is for the viewer to recognize the language, or the borders you delineate.

It isn't that important. I don't feel the need to give all the information and often my titles provide clues for investigation. In *White Cities* (2015-6, p. 53), the reproduction of 22 capitals of the Arab world, I chose different stitches to symbolize the public and private

spaces but I don't provide the code so that these different elements can be identified. The important thing for me is to invoke a subject rather than go into a specific explanation.

Beyond the monochrome, abstract compositions on canvas, you also use wooden dominoes, cards, passport covers and balloons for your works. Are these 'lighter' works?

They are very playful but in appearance only, or in the materials that I choose. For example, with my one-minute videos *Red, White and Blue* (2013-4, p. 124), three balloons in the colours of the French flag are inflated until they explode, which prompts a questioning of value systems and how far we can embody certain values.

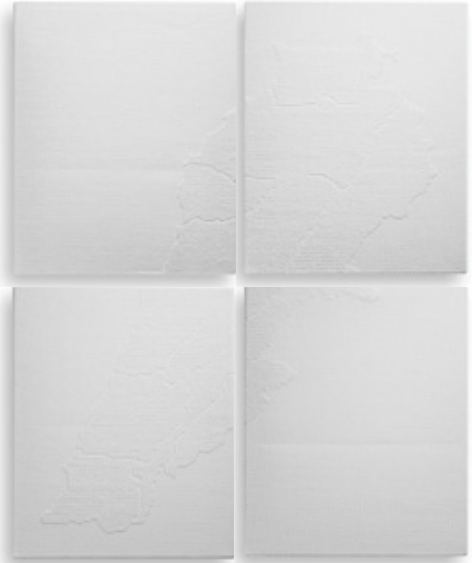
With embodiment comes the notion of containment, weight and even the sense of collapse, perhaps best expressed in the nearly seven-meter *Monument to the Fallen Wall* (2021-2). I cannot look at the work without imagining what you went through in your body.

The body is always present in the making of all these works because I make them by hand - sometimes to the point of exhaustion. It's an important part of the process, but not necessarily relevant for the audience. For *Monument to the Fallen Wall*, we have an accompanying video filming the making-of, that documents the progressive growth of the 'wall' in comparison with my body. What is important here is the relationship between the two entities, the potential for the human body to overcome the structures - both physical-architectural and political - of containment. This necessarily implies moments of struggle and pain, which are occasionally incorporated in the documentation.

Where does the impulse to distill these complexities come from?

I think it comes from this fascination to see how far one can go with the medium

in relation to the subject matter. How can you push it to be communicative without being representational? For example in *Disappearing waters* (2017), I was working on the rivers of Lebanon using just one stitch, and constantly thinking of how I can go deeper into abstraction. That reflection and study eventually led to a further stage of reducing the medium - I created my own canvas, a surface that is at once the support and the medium. This is why I moved to knitting in the last year and a half because it allows me to do so with uniformity and pure abstraction.



Disappearing Waters, 2018
Hand embroidery on canvas
72 x 56 cm overall
Polyptych

المياه المتبددة، 2018
تطريز يدوي على قماش الرسم
56 x 72 سم بالمجمل
لوحة مقشمة إلى أجزاء

What came before embroidery?

I worked with paper primarily, in connection with writing. I don't relate to those works anymore; they almost feel like a preparation for everything that has come after.

Your works have such a precise finishing that I'm wondering what your thoughts are on completion. When is the work complete for you and what are the residual traces that are left behind?

I'm definitely more open to incompleteness but I understand that the works look very pristine and they might be misleading in that sense. I approach the lack completion in different ways depending on whether it is a textile as a physical object or a video that bridges embroidery and performance. For the physical embroideries, the way I identify and finalize the image, make the drawings and the grid are very conscious decisions that I control. I think the incompleteness is in the composition: my maps are not comprehensive as I intentionally create many gaps which are spaces of insertion and by doing so, I address the impossibility of a conclusive realization. Also, the back of the canvas, intentionally negated for the viewer, but as present as the front, suggests a certain sense of incompleteness. The videos, especially the *Doing & Undoing. Borders* series (2012-ongoing, p. 132), where the embroidery is placed and then removed on an endless loop, create a frustration about the impossibility of ever closing the circle.

Is there a sense of silencing when language falls short in your work?

I think it comes through my interest in gaps, which can also be generative. It's a pause, a moment of suspension, where there's a possibility for something new to happen. I believe in the idea of the fracture, which I introduce in most of the works on one side. If you look at the *Black* works, they are addressing the failure of language - when language is not implemented in action - language that remains as wording solely.

And yet despite the sense of density and stagnation in the dark works like

Weight of the World (2015, p. 134), you embed a sense of movement, whether it's through the way light falls on monochrome or the massive soft sculpture, *Monument to the Fallen Wall*, which flows through space. How do you balance between your need for repetition and precision with fluidity, change and movement?

I will answer by quoting Paul Celan, and the poem which gives the show its title:

Speak --

But do not separate the no from the yes.

Give your saying also meaning:

give it its shadow.

Give it enough shadow,

give it as much

as you know to be parceled out between

midnight and midday and midnight.

Nadine Khalil is an independent arts writer, researcher, curator and content specialist. After a decade-long stint in art publishing, she is currently advising art institutions such as the Ishara Art Foundation, Goethe-Institut and the NYUAD Arts Center on editorial strategy and content development. She is former editor of Dubai-based contemporary art magazine, Canvas (2017-2020) and Beirut-based magazines A mag and Bespoke (2010-2016). Her writing can be found in Art Agenda, Art Forum, The Art Newspaper, Art Review Asia, Artsy, Broadcast, Brooklyn Rail, FT Arts, Ocula and the Women's Review of Books.



خيوط متواصلة

كريستيانا دي ماري في حوار مع نادين خليل، حول رؤيتها بالتباينات الدقيقة في اللغة والجغرافيا وكيفية طرحها لهذا المفهوم عبر التطريز

تحدثت كريستيانا دي ماري خلال زيارتنا الماضية إلى الاستوديو حول بحثها الذي يتناول مفهوم الحدود البحرية. وهذا ما حاول التعبير عنه من خلال عملها المميز بعنوان “بحرنا” أو باللغة اللاتينية (Nostrum Mare) من العام ٢٠١٩ (ص. ١١0)، وفيه تتجلى المياه الإقليمية للبحر المتوسط بصورة رمزية، حيث تتحوّل اليابسة إلى مساحة مهملة مقابل المياه التي تلعب دور الرئيسي. وإذا ما أردنا الغوص أكثر في العنوان لوجدنا فيه انعكاساً عميقاً لهذا المعنى بكل دلالاته السياسية. وأبدعت دي ماري في تجسيد صورة البحر من خلال انعكاس الضوء على التطريزات البيضاء فوق القماش الأبيض، فيظهر تكوينه كما لو كان صلباً ومنفصلاً، أمّا اليابسة فتبدو فارغةً تماماً كالسوائل. وعبرت الفنانة في أحدث أعمالها “النصب التذكاري للجدار المنهاوي” في مركز مرايا للفنون (٢٠٢١ - ٢٠٢٢، ص. ١٤٦)، عن رؤيتها هذه باستعمال ١٣٨,٥٨٦ عقدة، لتقدّم هيكلًا رمزيًا يوحي بالصلابة رغم شكله المرن، حيث يبدو أقرب إلى نهر أسود من النسيج. ويشير هذا النصب من خلال تكوينه الأفقي يعتبر معارضاً “للضخامة في النحت” إلى فكرة انهيار الحدود، حيث يكشف عن إحساس عميق بالحركة والامتداد والكثافة، وهي خيوط ثابتة في عمل دي ماري. كما تظهر من خلال محاولاتها لإزالة الحدود وتحطيم الجدران تساؤلات حول سبب وجود العوائق الصلبة والقيود والحدود المرشّمة بين الدول. وتحدثنا إليها في هذا اللقاء عن كيفية التقاطها لهذه الحدود في الخرائط والحروف والمسافات التي تفصل بينها.

نادين خليل: يحمل معرضك الأخير عنوان “خيوط رقيق”..

في رهافة الكلمات الهائمة”، وهو مستوحى من قصيدة “تكلم،

أنت أيضاً” للشاعر بول سيلان، حيث يكشف هذا المعرض عن

تجاربك في التطريز واللغة والحركة باعتبارها الدافع الأساسي

لممارساتك الفنية. فهل شكّلت القصيدة نقطة انطلاق للأعمال

المقدمة في المعرض أو أنك بدأت بالأعمال الفنية قبل أن تحدّدي

عنواناً للمعرض؟

كريستيانا دي ماري: بدأت العمل أولاً وبعدها، وخلال

التفكير بعنوان مناسب للمعرض، لجأت إلى المؤلفات التي قرأتها.

وهكذا جاء العنوان كخاتمة أو وسيلة للتعبير عن بحثي الخاص حول

مفهوم العدالة بشكل عام. ولكي غالباً ما أجمع بين الشعر والفن حتى

ولو كان بطريقة رمزية غير واضحة.

لا تقتصر موهبتك على الفن بل تتجاوزها إلى الشعر

أيضاً، فكيف تجمعين الكتابة والفن في أعمالك؟

هناك عمل واحد فقط جمعت فيه بين ممارساتي الفنية

والشعرية، وهو متحف البراءة الذي قدمته في العام ٢٠١٨، حيث

تضمن مراسلات وهمية على شكل سلسلة بطاقات بريدية تحمل توقيع أشخاص حقيقيين ومن عالم الخيال. وأعتبر هذا العمل من الإبداعات

المقربة لي لأن معظم الرسائل كانت من تأليفي. ولكي، وبشكل عام،

لا أنوي إيجاد صلة واضحة بين كتاباتي الشعرية وتجاربي الفنية، فهي

تعمل بالتوازي رغم أنني اكتشفت مع مرور الوقت بأن المواضيع التي

أخوضها في ممارساتي الفنية تظهر أيضاً في كتاباتي، أي أنها تتصل مع

بعضها بصورة لا إرادية.

هل يشكّل الشّعر عنصراً جوهرياً في أعمالك الفنية حتى

ولو كان بصورة غير ملموسة؟

عند مطالعتي لمجموعةً من ملاحظاتِي القديمة خلال فترة

الإغلاق العام الماضي تفاجأت بوجود تطابق غير مقصود بين عدد

من القصائد وأعمالِي الفنية. فما أكتبه ينبع من ذاتي ويتجلى بطريقة

عفوية لا يمكنني السيطرة عليها بالكامل. ولكن الاختلاف الذي اكتشفته

يتمثّل في أنّ أشعاري تسرد سيرة حياتي بشكل غير مباشر، وهذا ما

أحاول الابتعاد عنه في ممارساتي الفنية، حيث أجد في القالب الفني

لمسّة عالميّة لا ينبغي حصرها في إطار شخصي. لذلك، أسعى إلى

تحويل مسار أعمالي التي تعبّر عن تجريتي الشخصية نحو مستوى آخر

لا يتعلّق بي.

بالحديث عن فصل الأمور، يلفتني اهتمامك برسم

الخرائط والحدود الوطنية. فما هي الأفكار الكامنة وراء تلك

التقسيمات الجغرافية المكانية الواضحة؟

لنتحدّث مثلاً عن العمل الذي قدمته العام ٢٠١٤ بعنوان

”عوالم محتملة“ (ص. ٥٦)، وفيه ثمر تجسيد خريطة العالم بسبعة

ألوان مختلفة، مقابل عملي الآخر بعنوان “البحار السبعة“ (ص. ٥٦)،

الذي قدمته في العام ٢٠١٤ أيضاً، والذي كرّرت من خلاله نفس

الخريطة بذات الألوان، ولكن على شكل مساحات سلبية. ويتمحور

المفهوم الأساسي للعمل حول فكرة العالم المثالي والعالم الذي

تسوده الغوضي، أو ما يُعرف باليوتوبيا والديستوبيا. وجاءت محاولتي

لتحويل شكل مألوف، كالخريطة، إلى مساحة سلبية للتأكيد على إمكانية

زوالها، وهذا ما يجسّد معنى اليوتوبيا كهدف لا يمكن إدراكه.

ماذا عن عملك الذي حمل عنوان “عالم أبيض“ (٢٠١٣

- ٢٠١٤، ص. ١٠٦)، حيث قمت بتكرار خريطة العالم ولكن بشكل

أقل وضوحاً نظراً لتنفيذه بتدرجات الأبيض؟

حاولت من خلال هذا العمل إعادة تعريف التقسيمات

التي توزع العالم إلى مناطق. فالقارة الآسيوية على سبيل المثال تبدو

مقسّمة بطريقة غير نمطية، أي أنّ الأمر يتعلّق في البحث في أشكال

التمثيل والتطابق. وهذا ما كنت أعمل عليه لفترة طويلة، وأقصد هنا

تقسيم الأجزاء وإعادة تجميعها معاً بأسلوب لا يتيح التمثيل المتناغم

للمشهد الكامل، بل يعالج مفهوم الانفصال.

يبدو ذلك مناقضاً لأسلوب التطريز وخياطة العناصر معاً

لتشكيل وحدة متماسكة عند إنتاج عمل فني؟

لا شك أن هنالك الكثير من التناقضات، مثل عدم الدقّة في

التقنية عند محاولة رسم مفردة ما بأسلوب أنيق ومتقن، لأن التطريز

لا يحقّق هذه الغاية. كما توجد قيود عملية فيما يتعلّق بتطريز خط

مستقيم. ولكن المحاكاة التقريبية التي يقدّمها التطريز تضفي بعداً

آخر لمفهوم العمل في ماديته، كما أنها تشكّل عنصراً بارزاً في أفكارِي

وأعمالي الفنية.

حمل تشكيل “أرابيسك“ (٢٠٢٠-٢٢، ص. ١٤٠) صورةً

لحدود دول منطقة الخليج العربي ولكن بطريقة تجريدية أكثر من

الخريطة الفعلية. أخبرينا عن هذه التجربة.

أسعى لإيجاد الرابط بين السياسة والجمال، وأتاح لي فن

الأرابيسك اختبار هذه الفكرة بطريقة إقليمية محددة، حيث درست في

البداية أساليب تشكيل الأرابيسك وبدأت بمحاكاة خرائط دول منطقة

الخليج العربي، ثم قمت بتدويرها لتكوين أنماط محددة تبدو للوهلة

الأولى كعناصر زخرفية مجردة بالنسبة لمن لا يعرف جغرافية المنطقة

أو تكوينات الدول الخليجية، والتي تتكرر بصورة مدروسة لتتلاعب

بمفهوم الاتجاهات. كما أردت من خلال إعادة توجيه الأشكال تقديم

نهج يحفز الفكر ويمكن تفسيره أيضاً كمحاولة لتجميل خرائط الأمة.

أعمال الأرابيسك، ٢٠٢١ - ٢٠٢٢. صناديق ألومنيوم مقطّع بالليزر، أضواء LED. قياس كل صندوق ٧٠ x ٧٠ x ٧ سم. مجموعة من ٦ صناديق

هل تبدو لك الحدود مفهوماً تعسفياً؟

جميعنا يعلم بأنه ثمر فرض الحدود في مناطق من العالم

بشكل لا يبدو منطقياً لسكان تلك المناطق. ويظهر المفهوم التعسفي

للحدود في عملي الذي أطلقت عليه اسم: “رسم حدود الزمن (الزمن

أرض الفراق)“ (ص. ١١٦)، في العام ٢٠١٥، وفيه رسمت الحدود

الجغرافية بخطوط زمانية وليست مكانية، وطرحته في آخر معرض

لي في صالة ١x١ جاليري تحت عنوان “صدى العدم“ (ص. ١١٨)(١٢

يناير - ٢٨ فبراير) حيث يعيد ٢٧ عمل تطريز تشكيل المناطق الزمنية

والتعامل مع الزمن كمساحة فيزيائية تخضع بدورها للتقسيم. بينما تم

التعبير عن رفض المفهوم التعسفي للحدود باستعمال خيط أحادي

اللون لتوحيد ما تم تقسيمه ولكن بدون نفي وجود الحدود، لأنّ

الأعمال الفنية لا تستطيع إزالتها.

أين تعلّمت فن التطريز؟

تعلّمت التطريز منذ الطفولة، ففي عائلتي ينبغي على

الفتيات الصغيرات تعلّم هذا الفن كمهارة ضرورية تضاهي تعلّم

السباحة والتزلج. ولكني لم أكن أستمع به وقتها. ثم، وفي العام

٢٠٠٦، أنهيت عملاً فنياً بعنوان “تخطيط الثغرات، تورينو“ (ص.

٤٥)، تناولت خلاله ذكرياتي التي بدأت تتلاشى تدريجياً عن مدينتي

الإيطالية، تورينو، بعد أن عشت في الخارج لسنوات طويلة. وكنت

أفكر في المادة المثالية لتنفيذ هذا العمل، فاخترت التطريز لأنّه يرتبط

بطفولتي. وعندما اكتشفت مدى تنوع هذه الطريقة كأداة فنية واصلت

استعمالها.

بدأت الكتابة أيضاً في سن صغير، فكيف تقررين اللغة

التي تكتبين بها؟

أكتب منذ كنت في الخامسة عشرة من عمري. وكانت بداية

كتاباتي أساساً باللغة الإيطالية أو من خلال ترجمة نصوص شعرية

لكتاب أجانب إلى الإيطالية. ومع مرور الوقت، توسّعت خياراتي لدرجة

أصبحت معها اللغة غير ذات أهمية، حتى أنني أحياناً لا أتذكر لغة

النص الذي قرأته أو العبارة التي سمعتها. فقد أصبحت جميع اللغات

مترسبة لدرجة بات يصعب الفصل بينها. وفي الوقت الحالي، أكتب

نصوصي الشعرية بالإنجليزية أو الإيطالية وربما بالفرنسية. فهناك أفكار

تخطر لي بلغة معينة، ولكن لم يسبق لي أن حاولت تفسير السبب

الخفي وراء ارتباط أفكار محددة بلغة دون غيرها.

Arabesques, 20٢١ - 202٢. Laser cut aluminium boxes, LED lighting. ٧٠ x ٧٠ x ٧ cm each. Set of ٦ lightboxes

هل تعتبرين الدلالات الوطنية كالخرائط والأعلام

وجوازات السفر شكلاً من أشكال اللغة؟

نعم في حال كانت هذه اللغة تحكمها مجموعة من القواعد

لنقل رسالة معينة بشكل فوري. ولكني أحاول تقويض هذه المفاهيم

في عملي.

تتراوح اللغة التي تستعملينها في أعمالك بين المقروءة

والغامضة وحتى المجردة، كما في مجموعة “أسود (الاتفاقية

الخاصة بوضع اللاجئين)“ (٢٠١٨، ص. ٩٠) والتي جاءت بلغة بريل.

حدثينا عن هذه التجربة.

تستند جميع أعمالي في مجموعة “أسود“ إلى النظام القانوني

الدولي والنصوص القانونية. ورغم وجود النص حرفياً، فقد تمت

ترجمته بطريقة لا يمكن الوصول إليها. وهكذا تتحول إلى قطعة بسيطة

ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقضايا العدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان.

أحياناً يتحول عندك التجريد أو الغموض إلى شكل

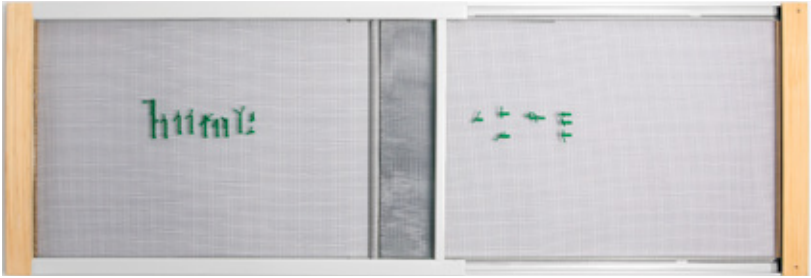
ملموس. فمثلاً هناك نمطية في عملك الذي حمل عنوان “الوطن“

(٢٠١٩، ص. ٨٠)، والذي تم تقديمه على لوح منزلق قابل للتعديل،

بينما ينفصل لإنشاء تشكيل أقل تماسكاً. كيف تفسرين ذلك؟

الوطن، 2019
تطريز يدوي على شاشة قابلة للتحريك
متغير الأبعاد

Home, 2019
Hand embroidery on an
adjustable window screen
Dimensions variable



فضلاً عن الأشكال التجريدية أحادية اللون التي ترسمينها على القماش، تستخدمين أيضاً قطع دومينو خشبية وغلّاف جوازات السفر والبلونات في أعمالك. هل هذه هي الأعمال 'الأخف' لديك؟
تقدم هذه الأعمال انطباعاً مرحّاً للغاية من حيث مظهرها أو المواد التي اخترتها للتنفيذ فقط. مثلاً، تظهر مجموعة الفيديوهاt التي أنتجتها في عامي 2013 و2014 بعنوان "أحمر، أبيض، وأزرق" (ص. 124)، ثلاثة بالونات بألوان العلم الفرنسي يتم نفخها إلى أن تنفجر، مما يدفعنا للتأمل في منظومة القيم بالكامل والدرجة التي يمكننا أن نجسّد قيماً معيّنة.

يترافق التجسد مع مفاهيم الاحتواء والوزن وحتى الانهيار، الأمر الذي لربّما كان أفضل تعبير عنه في عمل "النصب التذكاري للجدار المتهاول" (2021-2022) الذي يبلغ طوله ستة أمتار ونصف. لا يمكنني النظر إلى هذا العمل دون تخيّل انعكاسه على حالتك الجسدية.

يحضر الجسد دوماً عند تحضير جميع هذه الأعمال لأنها مشغولة باليد، حيث يصل هذا العمل أحياناً لدرجة الإرهاق، وهو جزء مهم من العملية الفنية حتى ولو لم يكن الجمهور معنياً به. يترافق عمل "النصب التذكاري للجدار المتهاول" مع فيديو يوثّق صناعة العمل والنمو التدريجي في حجم 'الجدار' مقارنة مع جسدي. يكمن الجزء الهام من هذا العمل في العلاقة ما بين هذين المكوّنين، وقدرة الجسد البشري على تخطّي هياكل الاحتواء الملموسة منها والسياسية، ويتضمّن ذلك حكماً لحظاتيّ من المعاناة والألم، والتي كثيراً ما تظهر في الفيديو التوثيقي.

من أين تتبع الحاجة لتصيف هذه الأمور المعقدة؟
أظن أنها تأتي من الشعور بالدهشة من مدى إمكانية العمل مع الوسيط فيما يخص الموضوع الذي نعر عنه، كم بإمكاننا أن نمضّي في سعينا للتعبير عن هذا الموضوع بدون وصفه بشكل حرفي؟ مثلاً، عندما كنت أعمل على "المياه المتبددة" (2017، ص. 45)، حاولت التعبير عن أنهار لبنان باستخدام خيطٍ واحد، وكنت أفكر دائماً بالمدى الذي يمكنني أن أصل إليه في تعمقي بهذه الفكرة المجردة. أدّت هذه التأمّلات والدراسات في نهاية المطاف إلى مرحلة جديدة من الاختزال في الوسيط، حيث قمت بصناعة قماشتي الخاصة، والتي لعبت دور الأساس والوسيط في آن واحد، ولذلك انتقلت خلال العام والنصف الماضيين إلى الحياكة، حيث سمحت لي بالعمل بتجرّد وبأسلوب موحّد.

ما هو الوسيط الذي استخدمته قبل فن التطريز؟

بدأ الأمر عندما فكرت في كيفية بناء الكلمات واستخلاصها من خلال تقسيم الدرّزات الأفقية والعمودية في تركيب الكلمات، وهو ما بدأت بتنفيذه منذ العام 2010. كما أن مفهوم الوطن والانتماء لا يشكّل بالنسبة لي أمراً بديهياً، لذلك فكّرت في كيفية التعبير عن رؤيّي من خلال كتابة كلمة وطن (home). وهكذا جاء العمل نتيجة للإحساس المتضارب بالوطن والغربة في الوقت نفسه. وأعتقد بأن فصل الكلمة بهذه الطريقة يتيح لهيكل العمل الانفصال وإعادة تشكيل ذاته في إطار تداخل العناصر المنفصلة. مما يعزّز في نهاية المطاف الشعور بالانتماء. كما يوضّح العمل بأن أي مفهوم سيتحول إلى لغز معقّد ما لم يتم توظيف جميع العناصر مع بعضها بطريقة منسجمة.

يستدعي هذا سؤالنا عن مدى أهمية معرفة المشاهد لمعنى التفاصيل التي تصورينها.
ليس لذلك أهمية كبيرة، فأنا لا أشعر بالحاجة لإعطاء المعلومات الكاملة وغالباً ما تقدّم عناوين أعمالي أدلة تستدعي مزيداً من البحث عن معناها. يظهر ذلك في عملي "مدن بيضاء" (2015 - 2016)، والذي قمت فيه بإعادة تصوير 22 عاصمة عربية، حيث اخترت حركات مختلفة لتمثيل كل من المساحات العامة والخاصة، ولكن لم أعطِ الدليل لتمييز هذه العناصر عن بعضها، فالأمر المهم بالنسبة لي هو فتح باب النقاش حول هذه المواضيع بدلاً من تقديم تفسيرٍ جاهز محدد.



مدن بيضاء، 2015-2016
تطريز يدوي على قماش الرسم
35 x 41 cm each
مجموعة من 22 قطعة

عملت بشكل أساسي مع الورق والكتابة، إلا أنني لم أعد أشعر بصلة مع هذه الأعمال، فقد أصبحت بالنسبة لي مرحلة تحضيرية لكل الأعمال اللاحقة.

تحمل جميع أعمالك لمسةً متقنة، مما يدفعني للسؤال عن آرائك حول اكتمال العمل. متى تعتبرين العمل مكتملاً وما هي الآثار التي تتركينها خلفك فيه؟

من المؤكّد أنني أصبحت أكثر انفتاحاً تجاه عدم اكتمال الأعمال، إلا أنني أعي تماماً أن أعمالي تبدو مصقولةً للغاية، مما قد يبدو مضلّلاً. صرت أتعامل مع عدم الاكتمال بطرق مختلفة اعتماداً على ما إذا كان العمل ملموساً كالقماش أو غير ملموس مثل الفيديوهاt التي تشكّل صلة وصل ما بين فن التطريز وفن الأداء. فالطريقة التي أتخيّل فيها الصورة وأنتجها بشكل نهائي في فنّ التطريز تحدد الرسوم وشبكة التطريز بشكلٍ محدّد أتحدّكم به بما يناسبني. كما أرى أن عدم الاكتمال يكمن في التكوين الفني، حيث أن خرائط العمل لديّ غير شاملة، كما أنني أترك العديد من الفراغات عمداً لتكون مساحاتٍ لإبداء الإضافات، مما يمكّني من معالجة استحالة الوصول إلى نتائج قطعية. كما أنني أترك ظهر القماش فارغاً عن عمد بالنسبة للمشاهد، ولكنّه يوحي بعدم الاكتمال شأنه شأن الوجه الأمامي. كما أن الفيديوهاt، وخصوصاً سلسلة "الفعل وإلغاء الفعل" (2012 - حتى الآن، ص. 132)، والتي تصوّر التطريز ثمّ نزعها في حلقة مستمرة، تولّد الشعور بالإحباط من عدم اكتمال الدائرة التي تحاول رسمها.

هل يولّد قصور اللغة عن التعبير في أعمالك شعوراً بعدم القدرة على التعبير؟

أظن أن هذا الشعور يأتي من اهتمامي بالثغرات، مما يحفز على صنع أعمال جديدة. فالسكوت هو وقفة معلّقة تحمل إمكانية حدوث شيء جديد كلياً. كما أوّمن بفكرة الانفصال هذه، والتي تسمح لي بتقديم أغلب الأعمال على جهة واحدة. ولكن لو نظرنا إلى أعمالي بعنوان "أسود"، لوجدنا أنها تعبر عن قصور اللغة. إذا تصبح الكلمات التي لا ترتبط بالفعل محض كلام.

على الرغم من الشعور بالكثافة والركود في أعمالك السوداوية مثل "وزن العالم" (2015، ص. 134)، فإنك تزرعين الشعور بالحركة، سواء كان ذلك عن طريق الإسقاط الضوئي على اللون الواحد، أو عن طريق منحوتك الطرية الهائلة "النصب التذكاري للجدار المتهاول" والتي تنتشر في مساحة العرض. كيف تستطيعين التوفيق ما بين حاجتك للتكرار والدقة بهذه الدرجة من الانسيابية والتغيير والحركة؟

سأجيب باقتباس من قصيدة لبول سيلان والتي سمّي هذا المعرض تيمناً بها:

انطبق
ولكن لا تفصل بين ال (لا) وال (نعم)
أعط كلماتك المعنى
أعطها الظلّ.

أعطها ظلّاً كافياً،
أعطها أكثر

ما تعرف ما هو منتشر حولك -
بين منتصف الليل والظهيّة ومنتصف الليل.

نادين خليل كاتبة وباحثة وقيّمة فنية وأخصائية محتوى مستقلة في مجال الفنون. عملت لعشر سنوات في مجال النشر الفني، وتعمل حالياً استشارية لدى مؤسسة إشارة للفنون ومعهد جوته ومركز الفنون لدى جامعة نيويورك في أبوظبي في قسم استراتيجيات التحرير وتطوير المحتوى. كما عملت سابقاً كمحررة لمجلة الفن المعاصر كائناتس والتي تتخذ من دبي مقراً لها (2010 - 2016) وفي مجلات إيه ماج وبيسبوك في بيروت (2010 - 2016). يمكن الاطلاع على كتاباتها في آرت أجندا، آرت فوروم، ذا آرت نيوزبيير، آرت ريفيو آسيا، آرسي، بروكلين ريل، إف تي آرتس، أوكيولا، ووميترز ريفيو أوف بوكس.



Possible Worlds, 2014

Hand embroidery on canvas (top)
25.5 x 39 cm each
Set of 7

And

Seven Seas, 2014

Hand embroidery on canvas (bottom)
23 x 37 cm each
Set of 7

Possible Worlds reflects imagined Utopias: each of the seven colours represents a possible utopian world, starting with the Golden and Silver Ages, referring to a perfectly balanced world. A sense of degradation characterises each utopia depicted here from a higher and ideal form into a less perfect one, ending with a dystopia. The transition from an idealised projection to an imperfect reality is visualised by pairing each of the seven worlds with its corresponding negative. De Marchi reproduces the space occupied by the sea, in the lower set of utopias, where the earth becomes a negative stance, a presence depicted in absence.

The title *Seven Seas* refers to the symbolism of the number seven. In many cultures and religions, the number seven represents a perfect circle - a complete cycle; there are seven days in the week, seven distinct notes in the musical scale. Some ancient civilisations believed there were seven paths to heaven throughout a human's life. Here, the symbology of the number applies to the element of water; it defines the totality of spaces and the infinite possibilities of their exploration.

عواالم محتملة، 2014

تطريز يدوي على قماش الرسم (الأعلى)
39 x 25.5 سم لكل قطعة
مجموعة من 7 قطع

و

البحار السبعة، 2014

تطريز يدوي على قماش الرسم (الأسفل)
37 x 23 سم لكل قطعة
مجموعة من 7 قطع

يتمحور المفهوم الأساسي للعمل الفني "عواالم محتملة" حول فكرة العالم المثالي، أو ما يُعرف باليوتوبيا، والذي تم تجسيده من خلال سبعة ألوان، حيث يستكشف العمل احتمالية وجود هذا العالم من بوابة العصرين الذهبي والفضي كبداية تشير إلى عالم متوازن بشكل مثالي. بينما يشعر المشاهد بتشوّه صورة كل منطقة مثالية لتتحدّر من مكانتها السامية إلى مستويات أقل شأنًا حتى تصل في النهاية إلى مجتمع الفوضى، أو ما يُعرف باسم ديستوبيا. ونجحت الفنانة في الانتقال من المشهد المثالي إلى الواقع المناقض له من خلال إرفاق كل عالم من العواالم السبعة بمساحة ضبابية خالية من التفاصيل. وتعيد دي ماركي تصوير المساحة البحرية بعدسة تصور أدنى درجات اليوتوبيا، إذ يتحوّل البحر عندها إلى فضاء منسيّ يغطيه الضباب.

يوجي عنوان "البحار السبعة" بالمعنى الرمزي الذي يحمله الرقم 7. والذي يشير بالنسبة للعديد من الثقافات إلى الدائرة المثالية، أو الدورة الكاملة، كما في الأيام السبعة في الأسبوع والنغمات السبع في السلم الموسيقي. حتى أن بعض الحضارات تعتقد بوجود سبعة مسارات في الحياة البشرية نحو السماء. كما يرتبط ترميز هذا الرقم بعنصر الماء، والذي يحدّد شمولية الفضاء والإمكانات اللانهائية لاستكشافه.





Shine, 2011

Hand embroidery on golden beaded fabric
46.5 x 155 cm

Cristiana de Marchi often works with muted tones: the work is gentle and quiet with powerful underlying messages, luring the viewer closer to inspect the stitched shapes and forms. Here, the viewer is confronted with a bold, voluble surface. The word 'shine', embroidered into a glistening golden fabric, is a literal reference to the value of the material itself, Gold. A lustrous, precious metal overlaid with a social 'shine' that blinds many.

بريق (شايين)، 2011

تطريز يدوي على قماش مزين بالخرز الذهبي
155 x 46.5 سم

تطغى على أعمال كريستيانا دي ماركي الألوان الداكنة، وتُسم غالباً بطابع من الرقة والهدوء والرسائل الرمزية المعبرة، بحيث تجذب المشاهد للتمعن أكثر بالتصاميم والأشكال المُطرزة على القماش المرن. ويشير المعنى الحرفي لكلمة shine، المُطرزة على القماش الذهبي اللامع، إلى صفات السطوع والإشراق التي تميز مظهر الذهب، المعدن الثمين واللامع، والذي تُعطي قيمته الاجتماعية عيون الكثيرين.



Ius Soli, 2018

Hand embroidery on flyswatters
42.5 x 9.8 cm each
Polyptych

Cristiana de Marchi uses the common flyswatter to explore various global matters in this ongoing series of embroidered domestic objects.

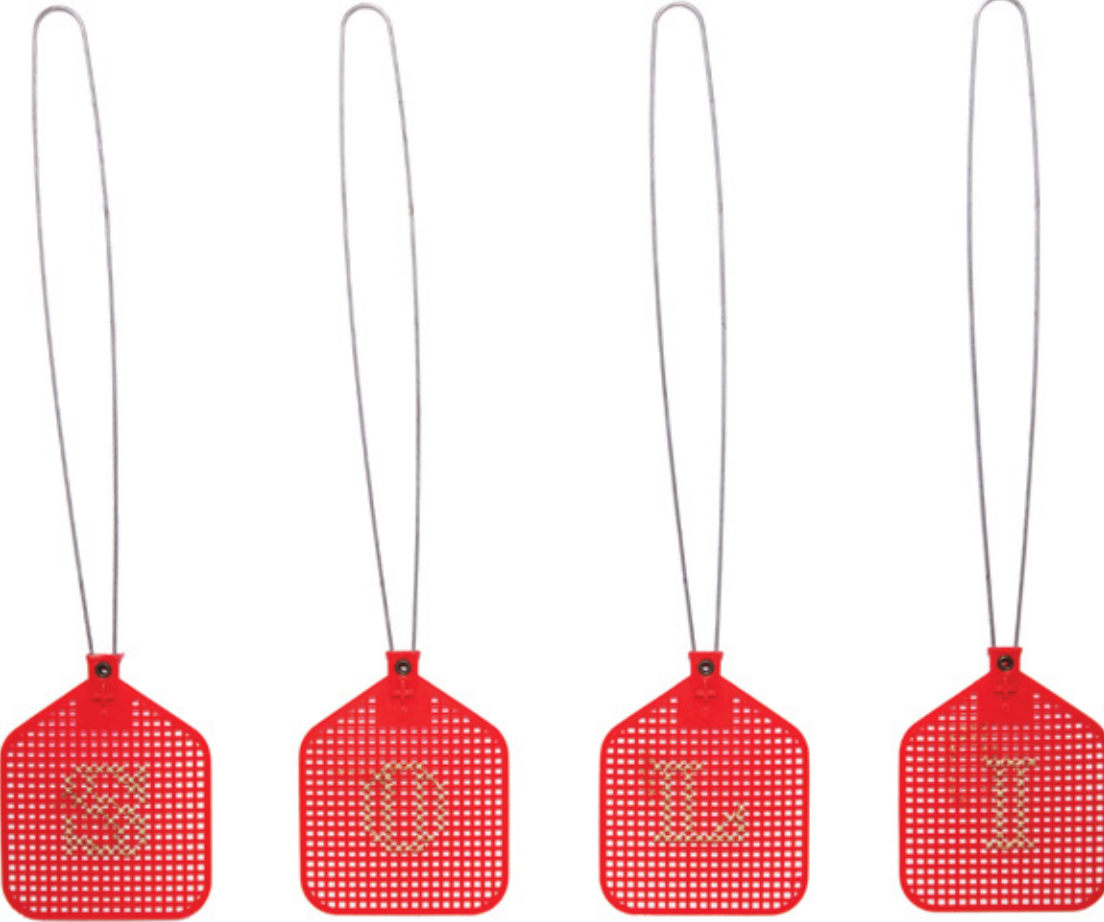
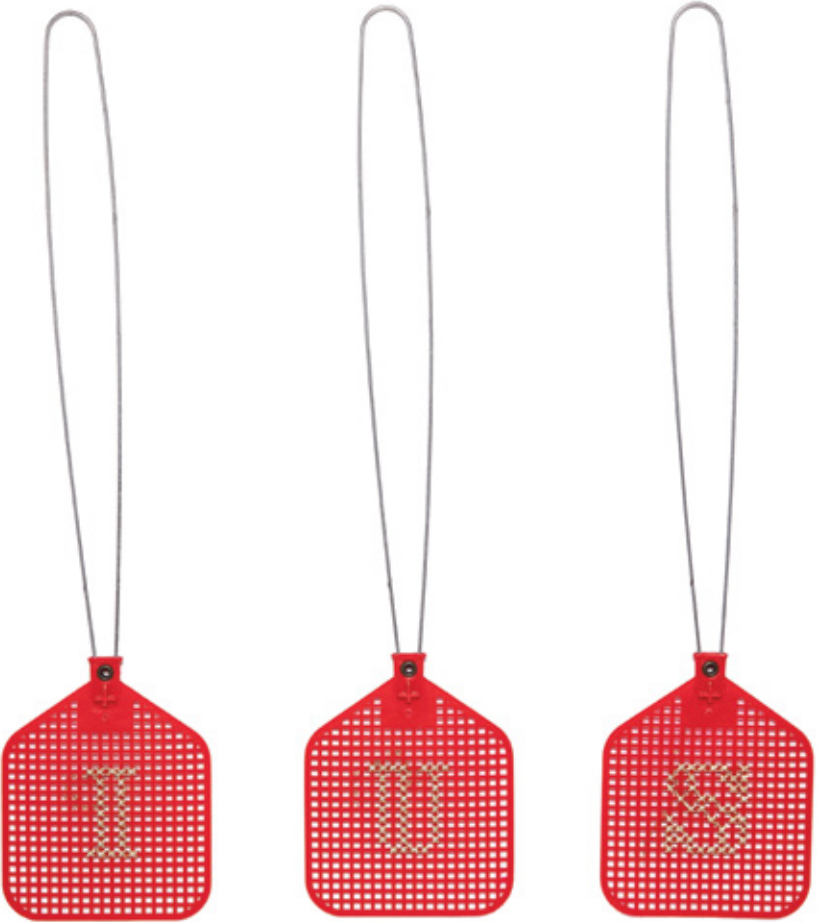
Ius Soli (literally translated from Latin as "right of soil"), meaning birth-right citizenship, addresses the right of anyone born in the territory of a state to nationality or citizenship. The term becomes all the more poignant by reducing it to a household object to bat away unwanted intruders.

حقّ الأرض، 2018

تطريز يدوي على مضارب ذباب
9.8 x 42.5 سم لكل قطعة
لوحة مقسّمة إلى أجزاء

تستخدم كريستيانا دي ماركي مضرب الذباب المنزلي لاستكشاف المواضيع الشائعة عالمياً في سلسلتها من المواد المطرزة يدوياً.

ويمثّل حقّ الأرض حقّ اكتساب المواطنة بالولادة، ويمنح الجنسية أو المواطنة لأيّ شخص يولد على أراضي دولة ما. وتختزل دي ماركي هذا المعنى باستخدام غرض منزلي يُستعمل عادةً لطرد الحشرات غير المرغوبة.



Hand embroidery on passport covers
Dimensions variable, circa 14 x 19 cm each
Polyptych

Identity consists of eight passport covers that Cristiana de Marchi embroidered with golden hand-sewn letters that spell out the word 'identity'. This work explores the multitude of interpretations of the word - the literal meaning as an indicator of national identity acquired by birth, marriage, or as a result of having lived in a specific country versus the sense of individually and personally felt identity inherent to every person. The passport covers sequence starts with the United Kingdom, followed by the Kingdom of Saudi Arabia, India, China, Turkey, Pakistan, Ukraine and Oman.

There is a profound discrepancy between the perceived meaning of the word and the intimate sense of identity each individual feels and embodies. Nevertheless, the nationalistic idea of identity is often the prevailing one, and citizens from certain countries are often targeted because of the passport they carry.

تطريز يدوي على أغلفة جوازات السفر
أبعاد مختلفة، 14 x 19 سم تقريباً لكل قطعة
لوحة مقسّمة إلى أجزاء

يضمّر العمل 8 أغلفة جوازات سفر طرّزتها دي ماركي يدوياً بأحرف ذهبية، لتشكّل مع بعضها كلمة (Identity) والتي تعني الهوية. ويضمّر هذا المشروع تفسيرات متعددة لمفهوم الهوية، سواء معناها الحرفي كمؤشّر للهوية الوطنية المكتسبة بالولادة أو الزواج أو الإقامة، أو معناها الناتج عن الإحساس الفردي بالهوية المتأصلة داخل الفرد. ويبدأ تسلسل أغلفة جوازات السفر في عمل دي ماركي من المملكة المتحدة، تليها المملكة العربية السعودية ثم الهند والصين وتركيا وباكستان وأوكرانيا وسلطنة عُمان.

ومن ناحية أخرى، يعكس هذا العمل الفني التباين العميق بين المعنى الواعي لكلمة هوية وإحساس كل فرد تجاهها، ولكن غالباً ما ترتبط هذه المفردة اللغوية بفكرة القومية، حيث لطالما تم استهداف مواطنين من دول معنية بسبب جوازات السفر التي يحملونها.





House of Cards, 2017

Single channel video
21 min 48 sec

This installation is an extension of de Marchi's playful approach to soften political and social matters that she often addresses in her work. *House of Cards* is a fragile multi-layered structure exploring the struggle to build a balanced global foundation with the impending possibility of its collapse.

منزل من أوراق اللعب، 2017

قناة مخصصة لمقطع فيديو واحد
21 دقيقة و48 ثانية

يعكس هذا التركيب أسلوب دي ماركي المرح في معالجة القضايا السياسية والاجتماعية التي تقدّمها في أعمالها. وتسعى الفنانة من خلال عملها الذي يتميز بهيكلة الهش وأبعاده متعددة الطبقات إلى تصوير الكفاح من أجل بناء أساس عالمي متوازن، مع الأخذ في الحسبان احتمالية انهياره الوشيك.



**Commemorative Stamps.
Environmental Justice, 2019**

Fabricated letters and stamps
Circa 11.5 x 16 cm each
Set of 50

This towering stack of shelves holds 50 fabricated letters, each addressed to world leaders and environmental agencies. The letters are stacked in a way that reflects mail that never reaches its recipient, shelved and eventually forgotten or ignored. The contents of the letters are hidden, unlike their message. De Marchi addresses the discontinuous communication line between an individual's voice and a nation. Those letters are intended to express environmental concerns, particularly about the decisions made by those in power that affect the environment.

This work was commissioned by the Saudi Art Council for the 7th edition (2020) of "21, 39 Jeddah Arts" (Jeddah, KSA).

طوابع تذكارية عن العدالة البيئية، 2019

رسائل وطوابع وهمية
16 x 11.5 سم تقريباً لكل قطعة
مجموعة من 50 قطعة

تحمل الرفوف المميزة بارتفاعها الشاهق 50 رسالة وهمية وموجهة للقادة والمؤسسات البيئية في العالم. وتم ترتيب الرسائل بحيث تعكس فكرة البريد الذي لا يصل أبداً لوجهته بحيث يتم فرزها على الرفوف ونسيانها أو تجاهلها تماماً مع الزمن. وتم إخفاء محتويات الظروف عمداً، على عكس فحوى الرسائل المكشوفة، حيث تشير دي ماركي إلى انقطاع خطوط التواصل بين الفرد والأمة. وتهدف هذه الرسائل للتعبير عن المخاوف المتعلقة بمصير البيئة، تحديداً بما يخص القرارات التي يصدرها الأشخاص في موقع السلطة والتي تؤثر سلباً على سلامة البيئة.

هذا العمل تم بتكليف من المجلس الفني السعودي من ضمن النسخة السابعة (2020) من "21، 39 فن جدة" (جدة، المملكة العربية السعودية).





The Domino Effect, 2011-2013

Single channel video
13 seconds

Stickers on wooden dominos
4 x 2 x 0.75 cm each
Set of 84

Cristiana de Marchi often integrates found objects into her artwork to address the gravity of the subjects she explores in a seemingly playful yet subversive way.

The Domino Effect is a chain reaction triggered from either end; the drop of one domino will topple the others. The dominos are individually marked with national flags and arranged at random. This playful work resembles the extent of a ripple effect on a global scale as an outcome of one decision, regardless of the starting point.

تأثير الدومينو، 2011-2013

قناة مخصصة لمقطع فيديو واحد
13 ثانية

لصاقات على دومينو خشبية
0.75 x 2 x 4 سم لكل قطعة
مجموعة من 84 قطعة

لطالما استعانت دي ماركي بالمواد المعاد تدويرها في أعمالها الفنية، حيث تستخدم هذه التقنية لاستعراض خطورة الموضوعات التي تستكشفها بطريقة مرحة وتهديمية بنفس الوقت.

وتعرض الفنانة من خلال عملها "تأثير الدومينو"، تفاعلاً متسلسلاً يمكن أن يبدأ من أي طرف، إذ يكفي سقوط حجر دومينو واحد حتى يطيح بالبقية. ويشير الترتيب العشوائي لهذه الأحجار الموسومة بأعلام وطنية إلى مدى التأثيرات العالمية التي يمكن أن يحدثها قرار واحد بغض النظر عن هويته، أو مكان تموضعه في حالة الدومينو هنا.



Hand embroidery on canvas
34 x 44 cm each
Polyptych

This set of 22 canvases refers to the Aarhus Convention established in 1998 in the Danish city of Aarhus. This particular Convention established several rights allowing the public involvement in EU acts that affect the environment. One of them stated the right of the public to participate in environmental decision-making and the right to review those procedures and measures.

De Marchi translated those amendments into braille, a tactile writing system for visually impaired people. The paragraphs on the rights of the public were transformed, using black thread onto black-coloured canvases, into a sea of invisible language impossible to understand without allowing physical contact. This form of exclusion by way of communication alludes to a selective decision-making process and a repercussion on whom it is addressed to, in the form of social blindness.

By stripping away the linguistic impact of the articles, a kind of mute blackout is enacted, and the neutralised, non-confrontational minimalism lulls the viewer. The transformation process questions the concept of universality– can such principles be understood and shared by all? Existing and inscribed, yet not adhered to, have these declarations been consigned to a collective blind spot?

This work was commissioned by the Saudi Art Council for the 7th edition (2020) of “21, 39 Jeddah Arts” (Jeddah, KSA).

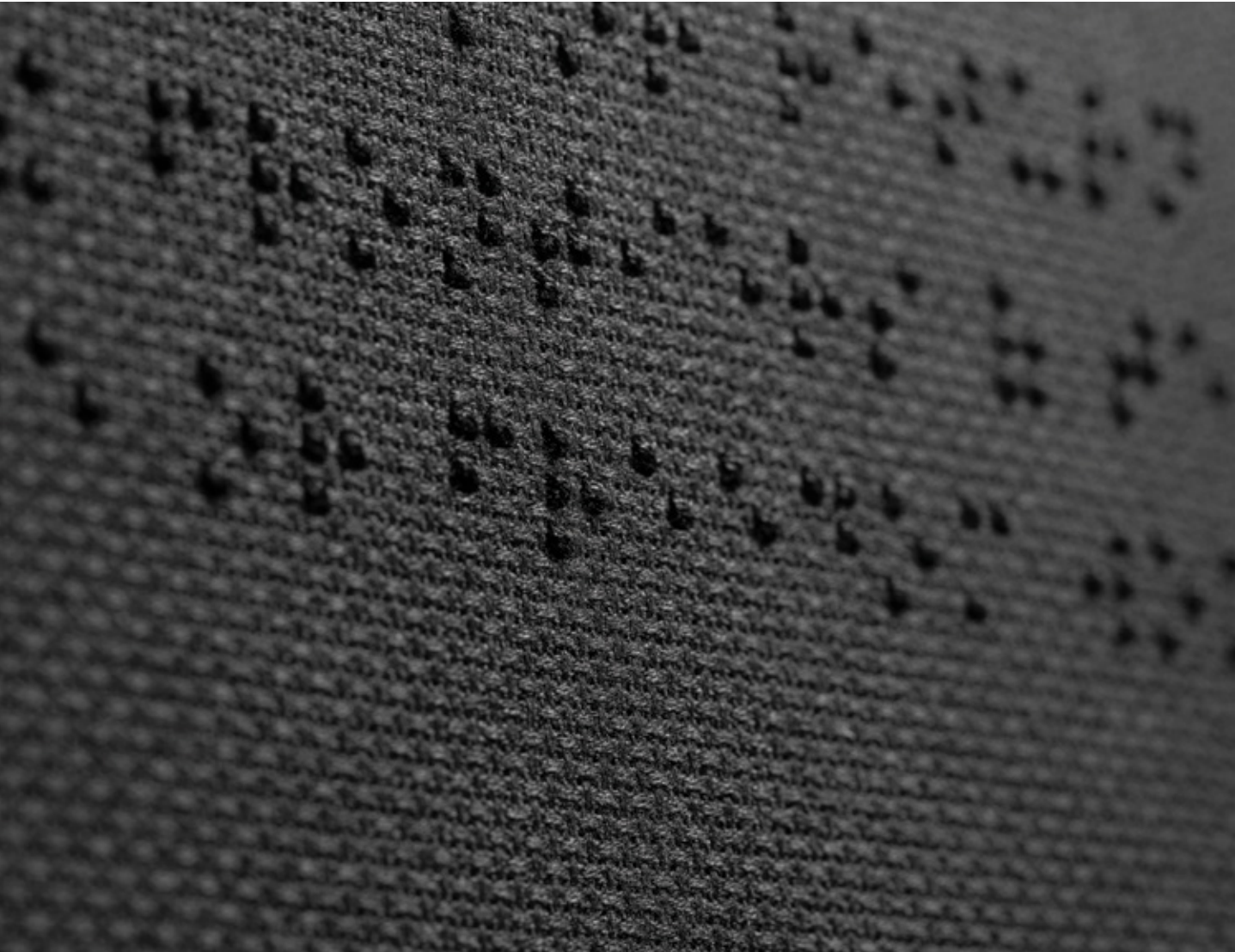
تطريز يدوي على قماش الرسم
44 x 34 سم لكل قطعة
لوحة مقسّمة إلى أجزاء

تشير هذه المجموعة التي تضمّ 22 لوحة قماشية إلى اتفاقية آرهُوس التي انعقدت العام 1998 في مدينة آرهُوس الدنماركية. ونتج عن الاتفاقية العديد من الحقوق التي تتيح المشاركة العامة في أعمال الاتحاد الأوروبي الخاصة بالبيئة، إضافة إلى حقّ العامّة بالمشاركة في صنع القرار البيئي والحقّ في مراجعة تلك الإجراءات والمعايير.

وترجمت دي ماركي هذه النصوص الإصلاحية إلى لغة بريل، نظام الكتابة الخاص بالمكفوفين والذي يعمل بتقنية اللمس. كما قامت بتنفيذ الفقرات المتعلقة بحقوق الطبقة العامة باستعمال الخيط الأسود على قماش أسود اللون، لتحوّلها إلى بحر من اللغة المخفية التي لا يمكن فهمها بدون التواصل المادي مع رموزها. ويوحى هذا النوع من استبعاد التواصل بعملية اتخاذ قرارات انتقائية وتصوير انعكاساتها على الفئة الموجهة إليها لتبدو وكأنها مساحة مصابة بالعمى الاجتماعي.

كما تعمل هذه المجموعة من اللوحات الفنية على تجريد المقالات والنصوص التي تترجمها من تأثيراتها اللغوية لتحويلها إلى فضاء صامت. بينما تضيف مفردات البساطة المحايدة للعمل شعوراً بالهدوء في نفس المتلقّي. أمّا عملية التحويل التي يقدّمها هذا المشروع فتناقش مفهوم العالمية، حيث تتساءل عن إمكانية إدراك المبادئ التي تطرحها ومشاركتها من قبل الجميع، وإن كانت تلك النصوص القائمة، ولكن غير المتّبعة، تتواجد أساساً في نقطة عمياء جماعية.

هذا العمل تم بتكليف من المجلس الفني السعودي من ضمن النسخة السابعة (2020) من “21، 39 فن جدة” (جدة، المملكة العربية السعودية).





Home, 2019

Hand embroidery on
an adjustable window screen
Dimensions variable

Home interconnects the themes that
Cristiana de Marchi often explores,
addressing the politics of space and mobility
at an intimate scale.

The word “home” is stitched on an
embroidered mosquito net that can be pulled
apart and rendered illegible; however, it
forms a readable word when put together. It
represents the frailty of the notion of home,
quickly becoming disrupted within a second.

De Marchi created this work during an artist
residency in Cincinnati, Ohio, USA, in 2019.

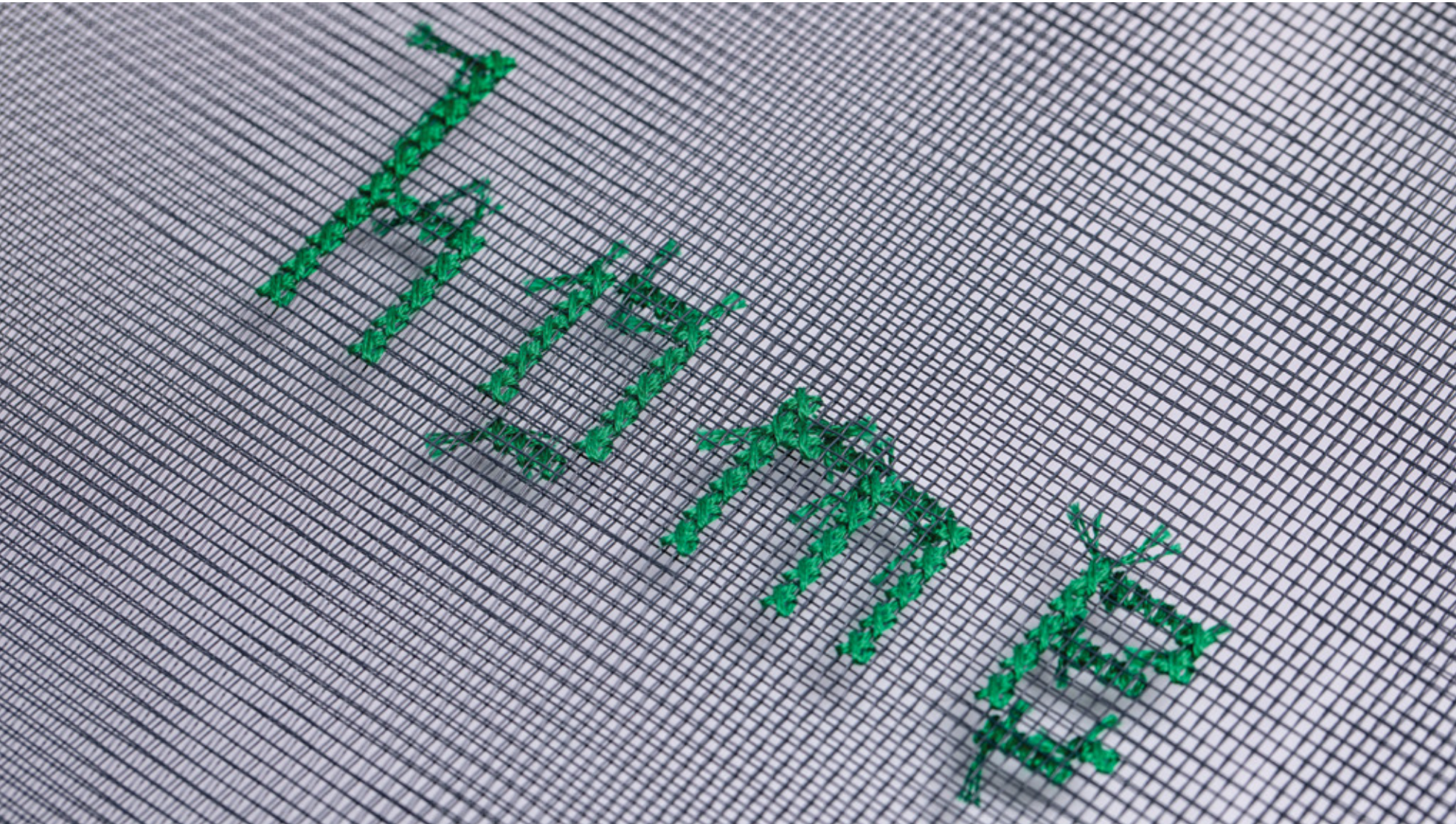
الوطن، 2019

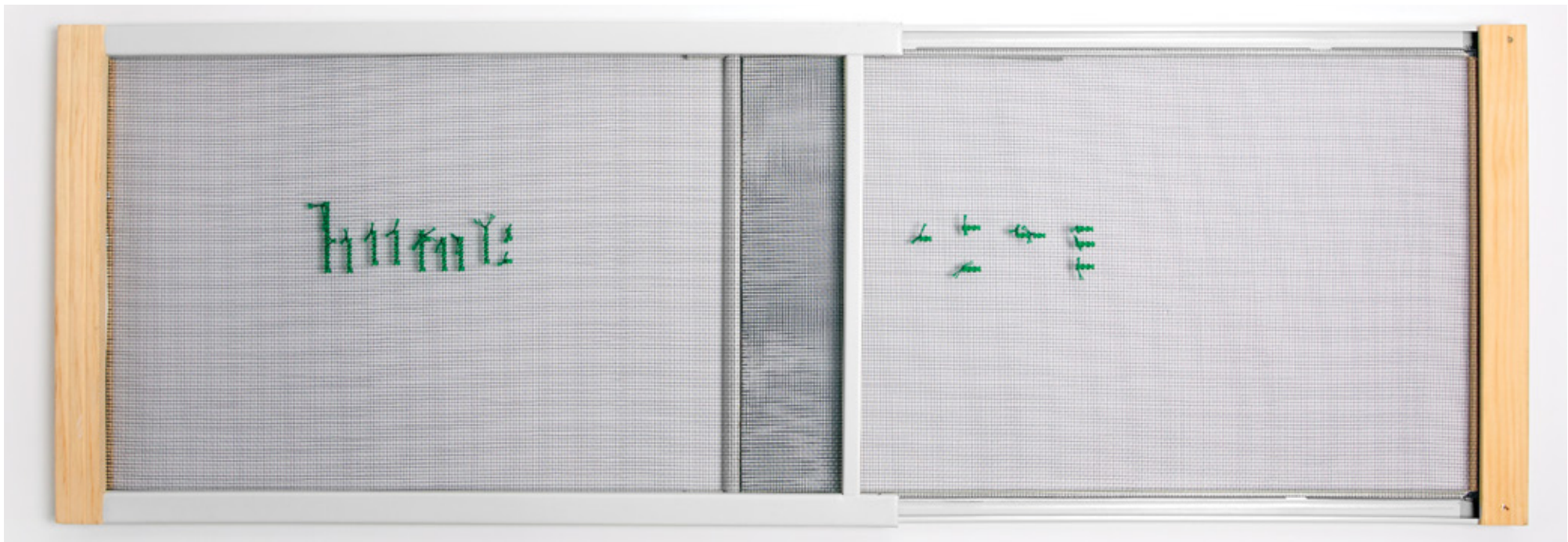
تطريز يدوي على
شاشة قابلة للحريك
متغير الأبعاد

يعكس عمل “الوطن” نفس المواضيع التي عادةً ما تظهر في أعمال
دي ماري، بما فيها سياسة المكان والتنقل ضمن المساحة الشخصية.

وتطرز الفنانة كلمة “home” على شبكة شاشة قابلة للحريك
تُستخدم عادةً لقتل البعوض، حيث يمكن فكها لتصبح الكلمة غير
مقروءة وجمعها لتصبح قابلة للقراءة من جديد. ويعكس العمل
هشاشة مفهوم الوطن وإمكانية زعزحته خلال ثوانٍ.

وابتكرت دي ماري هذا العمل العام 2019 خلال فترة إقامتها الفنية
في مدينة سينسيناتي في ولاية أوهايو الأمريكية.





**Separating Destinies with
a Perfect Blade Cut, 2020**

Hand embroidery on canvas
White: 41 x 59 cm
Black: 35.5 x 54 cm

Separating Destinies with a Perfect Blade Cut is about contested spaces; it originates from the visualisation of contested territorial waters claimed by two different countries.

In this particular context, it revisits the theme of the self-portrait: therefore, a self-portrait as contested waters (respectively in white and in black).

The work is a metaphor for conflicting spaces that are at the same time also merging into a new resulting space where a new identity takes shape. Similarly to the work *HOME*, where creating the feeling of belonging is portrayed as the result of a process and not a given thing. The idea of a progressive and negotiated creation of new declinations of identity, in this work, is not negating the components that it originates from but rather recomposes them into a space of encounter.

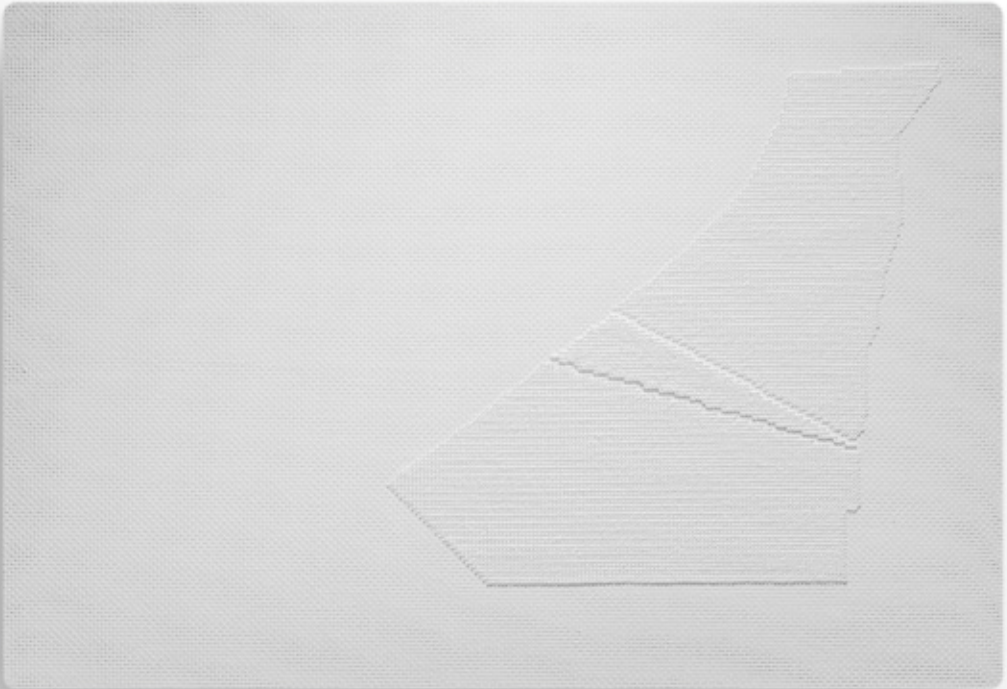
أقذار منفصلة بشفرة حادة، 2020

تطريز يدوي على قماش الرسم
الأبيض: 41 x 59 سم
الأسود: 35.5 x 54 سم

يتحدث هذا العمل الفني عن الحدود والمناطق المتنازع عليها، من خلال تصوّر مشهد لمياه إقليمية تطالب بها دولتان مختلفتان.

ويستعين العمل لإيصال رسالته بمفهوم الصور الذاتية، والتي تظهر كمياه متنازع عليها باللونين الأبيض والأسود على التوالي.

كما يقدم هذا العمل صوراً مجازية عن مناطق الصراع الجغرافي، والتي تندمج مع بعضها في نفس الوقت لتكوّن مساحةً أخرى وهوية جديدة. ويتجلى في هذا العمل، على غرار لوحة "وطن"، والذي يظهر الشعور بالانتماء كنتيجة لعملية معينة وليس من شيء مكتسب. ولكن فكرة الولادة التدريجية للتصورات الجديدة في هذه الهوية لا تلغي المكونات التي نشأت منها، وإنما تعيد تجميعها في مساحة مقابلة.



Hand embroidery on rubber doilies
Circa 20 x 20 cm each
Set of 4

تطريز يدوي على مناديل مطاطية
20 x 20 سم تقريباً لكل قطعة
مجموعة من أربع قطع

The doilies fall under the series of Cristiana de Marchi's embroidered domestic objects. The golden colour of the thread used in the doilies emits a layer of richness and wealth that contradicts the value of this decorative domestic object. Here, de Marchi embroiders Arabic terms such as 'thank you' and 'hello'; typical of conversations while hosting guests, implying well intended courtesy terms in the language that bear the possibility of eventually losing their true meaning.

تتبع أعمال كريستيانا دي ماركي على المناديل إلى سلسلتها الفنية من قطع الزينة المنزلية المطرزة. ويعكس اللون الذهبي للخيوط المستخدمة في تطريز المناديل معاني الغنى والثراء التي تتعارض مع القيمة المادية المنخفضة لهذه القطع التزيينية. وتطرّز دي ماركي في هذه الأعمال عبارات عربية بمعنى "شكراً" و "مرحباً" والتي تمثل حوارات تقليدية عند استقبال الضيوف، في إشارة إلى اللباقة والحفاوة في اللغة المهددة بفقدان المعاني العميقة لهذه العبارات.





Black (Convention Relating
to the Status of Refugees), 2018

Hand embroidery on canvas
29.5 x 43 cm each
Polyptych

أسود (اتفاقية خاصة بوضع اللاجئين)، 2018

تطريز يدوي على قماش الرسم
43 x 29.5 سم لكل قطعة
لوحة مقسمة إلى أجزاء

The convention treaty relating to the status of refugees defines who a refugee is and sets out the rights of individuals and the responsibilities of nations that grant asylum. Cristiana de Marchi translated the treaty to braille by embroidering it onto 20 black canvases using black thread.

The rendering is almost invisible; the opaque marks seem subtly embossed and identifiable only when approached and observed closely, masking the legally-established rights even further.

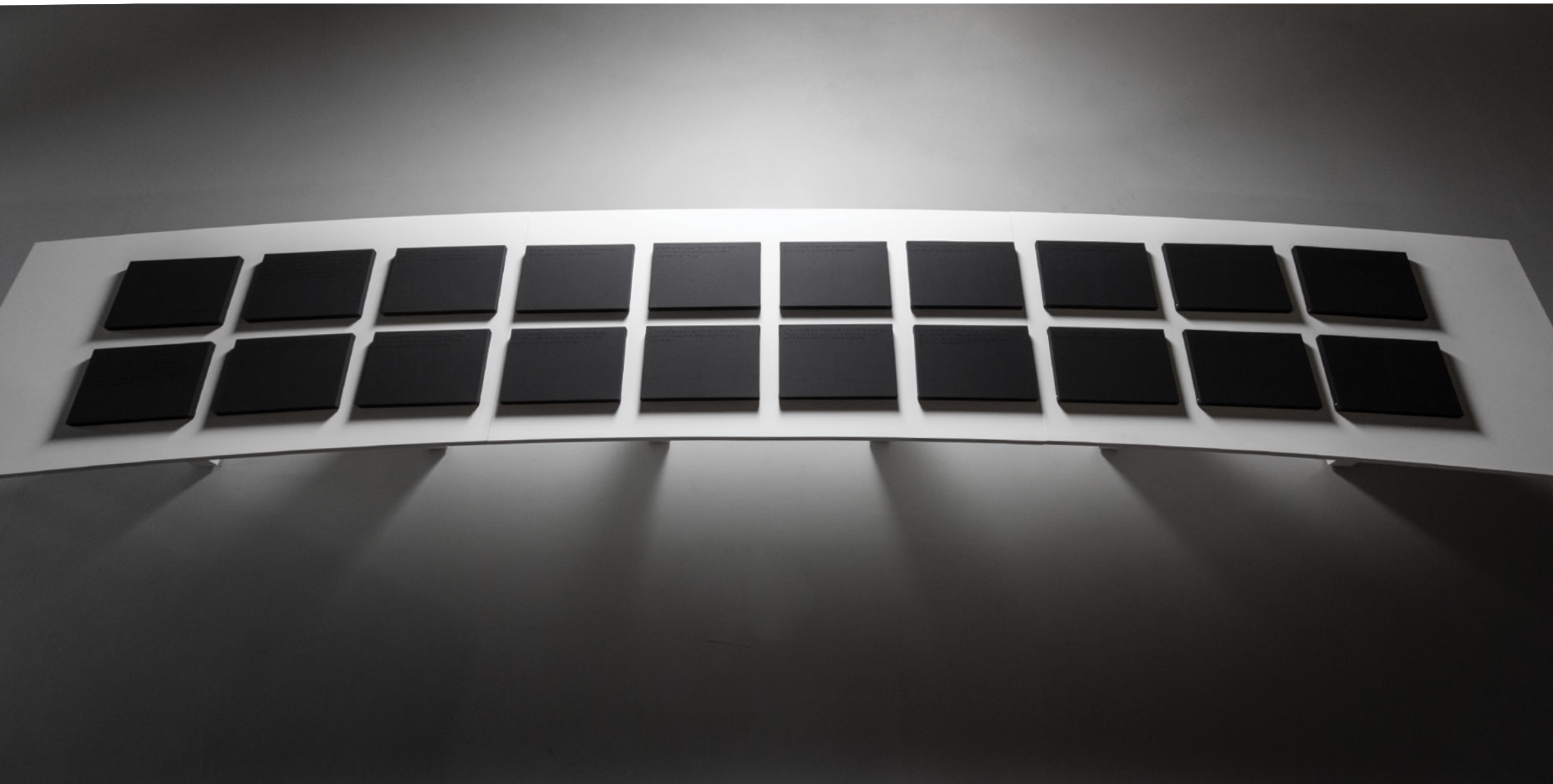
The artist refers to selective social blindness; a so-called ‘comfort zone’ occasionally used to see certain parts and ignore others. By removing the linguistic impact of this agreement, the viewer is lulled by the neutralised and non-confrontational minimalism, failing to see past the content and expose its intent and purpose.

تحدد الاتفاقية الخاصة بوضع اللاجئين وتوضّح حقوقهم ومسؤوليات الدول التي تمنح اللجوء لهم. وترجمت كريستيانا دي ماركي هذه الاتفاقية إلى لغة برايل من خلال تطريزها على 20 قطعة قماش أسود اللون باستعمال خيط أسود.

ويكاد تصميم التطريزات لا يظهر، وبذلك لا يمكن التعرف على العلامات الدقيقة إلاّ عند معاينتها عن قرب، وهو ما يعكس إخفاء حقوق اللاجئين القانونية بشكل أكبر.

وتشير الفنانة إلى العمى الاجتماعي الانتقائي، ما يُعرف عادةً بمنطقة الراحة التي تُستخدم لرؤية أجزاء معينة وتجاهل أجزاء أخرى. ومن خلال إزالة الأثر اللغوي لهذه الاتفاقية، يبعث العمل الحيادي بطابعه البسيط البعيد عن المواجهة الهدوء في نفس المشاهد، إذ لا تتيح له رؤية ما يخفيه المضمون وأهدافه ومقاصده الدفينة.





An Atlas of Clouds. Identity Clouds,
2016 - 2017

Hand embroidery on canvas
39.5 x 35.5 cm each
Set of 14

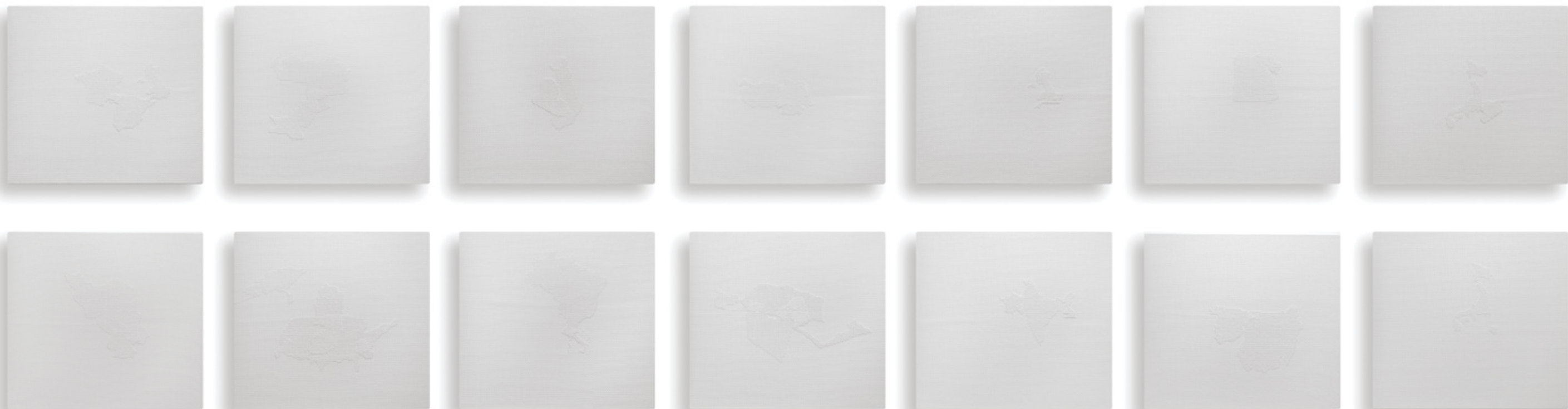
An Atlas of Clouds. Identity Clouds is a set of 14 embroidered canvases. This work speaks of the ever-changing volatility of clouds and those individuals that migrate; they mark a 'space' for a brief amount of time. The clouds' density, consistency and shape are altered as they float, just like those who migrate, constantly moving from one space to the other, where nothing of the past impression survives.

أطلس السحب: سحب الهوية،
2017 - 2016

تطريز يدوي على قماش الرسم
35.5 x 39.5 سم لكل قطعة
مجموعة من 14 قطعة

"أطلس السحب: سحب الهوية" هي مجموعة من 14 قطعة مطرزة على قماش الرسم. يتحدث هذا العمل عن التقلبات الدائمة للسحب والأفراد الذين يهاجرون؛ فهم يتركون أثراً في مساحة ما لفترة وجيزة من الزمن. وتتغير كثافة السحب واتساقها وشكلها بينما تطفو، في صورة مشابهة لمن يهاجرون ويتحركون باستمرار من مساحةٍ إلى أخرى، حيث لا يبقى أيّ من الآثار الماضية.





Constellations, 2015

Hand embroidery on canvas
30 x 40 cm each
Set of 12

Constellations is a series of abstracted astronomical formations that originates from migration maps. Cristiana de Marchi abstracted those paths into starry elements using gold thread, creating a new cosmology, particularly that of migration paths predetermined for individuals who are forced to leave their countries and face the uncertainty of an unknown future that lies ahead.

كوكبات النجوم ، 2015

تطريز يدوي على قماش الرسم
40 x 30 سم لكل قطعة
مجموعة من 12 قطعة

يتألف العمل الفني كوكبات النجوم من سلسلة من الأشكال الفضائية المجردة التي تعود إلى الخرائط المستخدمة للتنقل. وقامت كريستيانا دي ماركي بتجريد هذه الطرق إلى عناصر مضيئة كالنجوم باستخدام خيط ذهبي، لتبدع تشكيلاً كونياً جديداً، وعلى وجه التحديد طرق الهجرة التي اتبعتها الأفراد المجهرون على مغادرة أوطانهم ومواجهة مستقبلٍ غير واضح.





Engraving on acrylic
2 x 2 x 2 cm each
Set of 7

Single channel video
11 min 35 secs

The Die is Cast is an interactive piece that explores identity from actualisation and potential perspectives. De Marchi engraved seven white dice with 42 categories that characterise identity according to current international standards including gender, age, religion, nationality, as well as social and political status. The work explores the idea of probability and the chance of a particular outcome once 'the dice are cast'.

The game renegotiates the possibility of an individual redefining the parameters of their own identity, however, only on a hypothetical level. Here, identity is not set in stone, but is playfully imagined at the roll of a dice.

The openness of the dice's outcome is contradicted by the artist's chosen title, "*The Die is Cast*", alluding to the finality of certain identity forming circumstances by birth. The expression "The Die is Cast" was popularised by the Roman historian Suetonius when Julius Caesar crossed the Rubicon to begin a civil war in the Roman Republic in 49 BC. In violation of law, this move indicated an irreversible act, a point of no return. Commonly, this term is used when a situation is sure to develop in a particular way because decisions have been taken that cannot be changed.

نقش على الأكريليك
2 x 2 x 2 سم لكل قطعة
مجموعة من 7 قطع

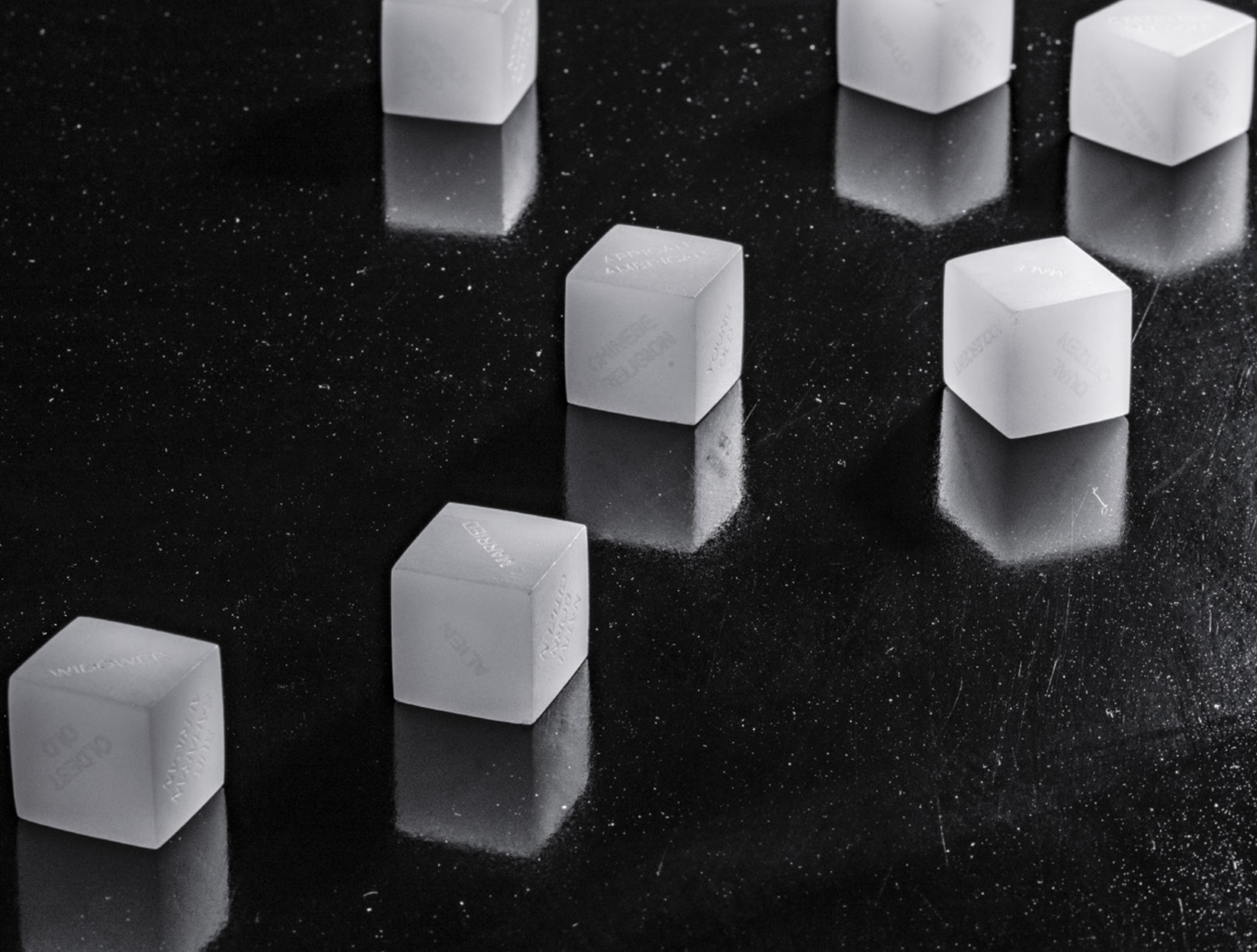
قناة مخصصة لمقطع فيديو واحد
11 دقيقة و35 ثانية

يستكشف العمل التفاعلي بعنوان "سَبَقُ السَّيْفِ الْعَدَلِ" مفهوم الهوية بين تحقيق الذات والإفاق المحتملة. وتستخدم دي ماري 42 نقشاً على سبعة أحجار نرد باللون الأبيض، تمثل أنواع الهويات والتصنيفات وفق المعايير العالمية الحالية، بما في ذلك الجنس والعمر والدين والجنسية، بالإضافة إلى انتماءات الأفراد الاجتماعية والسياسية. ويبحث العمل في الفرص والإمكانات المحتملة بعد رمي "أحجار النرد وحال استقرارها".

كما يستكشف العمل قدرة الفرد على إعادة تعريف هويته الشخصية وتغيير حدودها بشكلٍ مفترض، حيث يتجاوز مفهوم الهوية هنا أبعاده الثابتة من خلال افتراض تغييره مع كل رمية نرد.

وتتناقض الاحتمالات المفتوحة لنتائج رمي النرد مع العنوان الذي اختارته الفنانة للعمل والذي يشير إلى تحديد هوية ثابتة للفرد بحسب البيئة والظروف التي ولد فيها. ويعود استخدام عبارة "سَبَقُ السيف العذل" لأول مرة إلى المؤرخ الروماني سويتونيوس الذي وجهها ليوليوس قيصر عند اتخاذ قرار عبور نهر روبيكون والذي تسبب باندلاع الحرب الأهلية في الجمهورية الرومانية العام 49 قبل الميلاد. وأشارت هذه الخطوة، المخالفة للقوانين، إلى الوصول إلى نقطة اللاعودة أو إلى كل فعلٍ لا يمكن عكس مساره. واشتهرت هذه الجملة منذ ذلك الحين للتعبير عن المواقف التي تحتمل الاستمرار في طريقٍ معين لأن القرار باختيار هذا الطريق لا رجعة فيه.





Hand embroidery on canvas
Dimensions variable
Polyptych

White World is a series of maps threaded onto 14 different panels loosely resembling the map of the world, despite the missing interconnection of the single pieces.

The work addresses common geographic representations and projections whilst claiming agency to retrace the transition between territories. The use of one colour, white, neutralises the borders that separate each country.

By disentangling the planisphere into fragments, Cristiana de Marchi questions the solidity of a boundary, regional definitions and cultural differences. Whilst introducing an element of destabilisation, a familiar visualisation of the world still holds the ensemble together.

White World is on loan from the collection of Her Highness Sheikha Salama bint Hamdan Al Nahyan, Abu Dhabi, UAE.

تطريز يدوي على قماش الرسم
متغيرة الأبعاد
لوحة مقسمة إلى أجزاء

يضمّ عمل "عالم أبيض" مجموعةً من الخرائط المطرزة تم تقسيمها إلى 14 جزءاً مختلف الأبعاد، تمثّل مع بعضها خريطة العالم رغم انعدام الترابط بين القطع الفرديّة المختلفة.

ويتناول العمل المفاهيم الجغرافية المتعارفة والتي تم تعميمها، مع المطالبة بتتبع هذا التحول والانتقال بين المناطق والحدود. وتستكشف الفنانة مدى صلابة الحدود الإقليمية والاختلافات الثقافية من خلال تقسيم الكرة الأرضية إلى أجزاء.

ورغم إدخال دي ماري عنصر الفوضى إلى العمل، تحافظ الصورة المألوفة للعالم على تماسكها.

تم استعارة العمل الفني "عالم أبيض" من مجموعة الشيخة سلامة بنت حمدان آل نهيان، أبوظبي، دولة الإمارات العربية المتحدة.





Nostrum Mare, 2019

Hand embroidery on canvas
Circa 100 x 150 cm overall
Polyptych

Nostrum Mare focuses on the space occupied by the Mediterranean Sea. Here, Cristiana de Marchi abstracts this body of water into a dense landscape of white embroidery, transforming the Mediterranean Sea from a negative space between countries into a tangible form that reflects on its nature as both a border and bridge.

The title “*Nostrum Mare*” is reversed by de Marchi from the actual term “Mare Nostrum”, which was originally the Roman name for the Mediterranean Sea. Later on, after the unification of Italy in 1861, the term “Mare Nostrum” was used by Italian nationalists to express their way of seeing Italy as the successor state to the Roman Empire, in an attempt to revive the term.

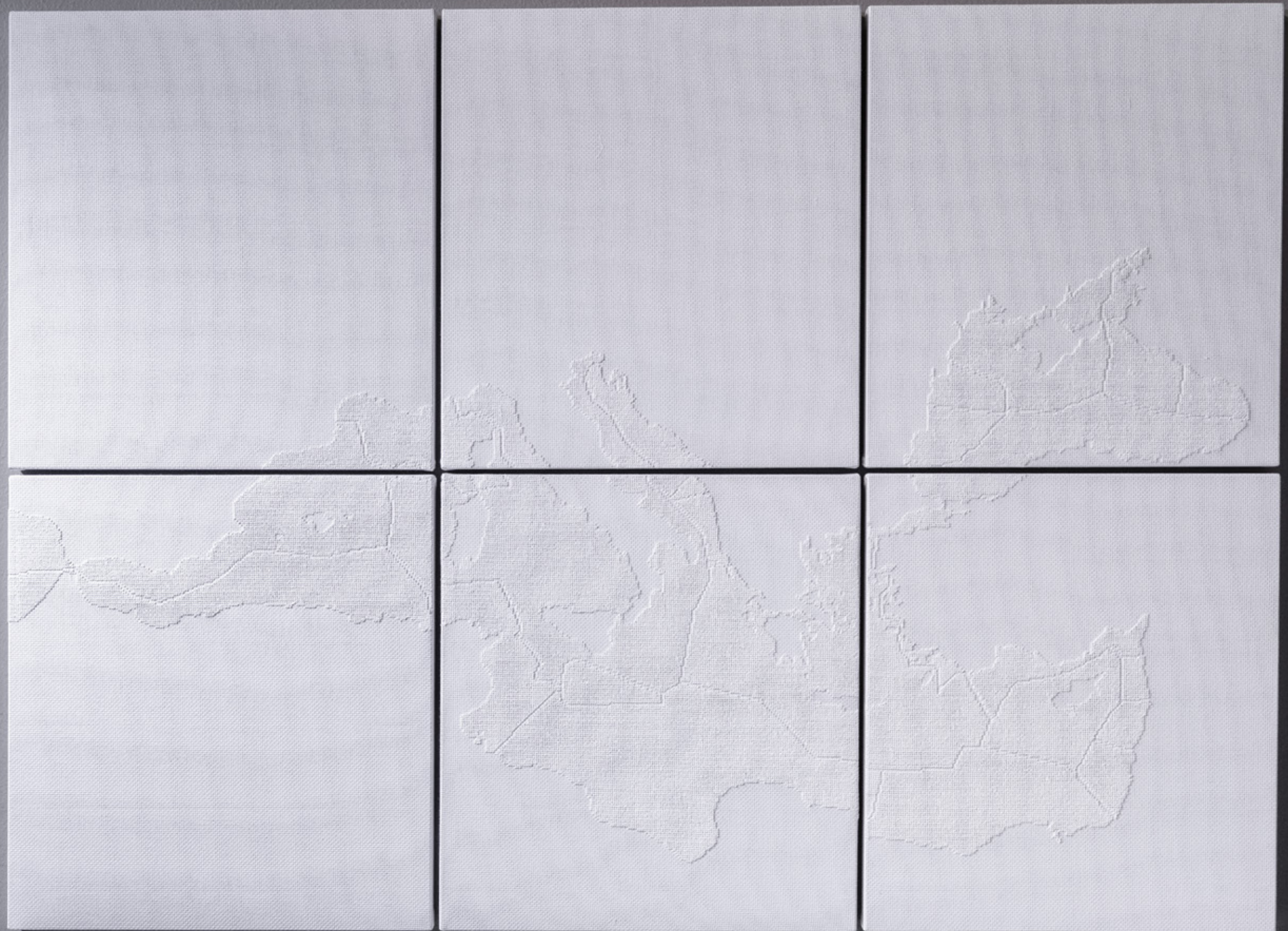
بحرنا، 2019

تطريز يدوي على قماش الرسم
150 x 100 سم تقريباً بالمجمل
لوحة مقسّمة إلى أجزاء

تركّز مجموعة “بحرنا” على الحَيَز المكاني الذي يغطيه البحر الأبيض المتوسط، حيث تقدّم دي ماركي هذا المسطّح المائي في مشهد تجريدي غني بالتطريز الأبيض، لتحوّله من مساحة مهمة بين الدول إلى تكوين ماديّ يعبّر عن طبيعته الحقيقية، سواء كطوق يحدّد الفواصل الجغرافية أو كجسر عبور يجمع الثقافات المختلفة.

ونستوحي الفنانة اسم عملها من كلمة (Mare Nostrum) اللاتينية، والتي تعني البحر الأبيض المتوسط، وتسعى من خلال استعمال هذا المصطلح إلى تسليط الضوء على الفترة الزمنية بعد توحيد إيطاليا العام 1861، والتي اعتاد فيها الإيطاليون القدماء استخدام عبارة (Mare Nostrum) للتعبير عن طريقتهم في رؤية البلاد كدولة حليفة للإمبراطورية الرومانية.





Vintage tin box, fabricated letters
and stamps
Dimensions variable

صندوق معدني قديم، رسائل وطوابع وهمية
متغير الأبعاد

Museum of Innocence is a borrowed title based on the novel published by renowned Turkish novelist Orhan Pamuk in 2008. The story dwells on moments of happiness, an exploration of the nature of romantic attachment, as well as the allure of collecting non-valuable objects that eventually turn into sentiment.

Similarly, de Marchi creates a collection of fabricated letters written by fictional characters addressed to their loved ones. All that is left is an innocent child's tin box with a once cherished treasury of letters that have remained stagnant and eventually turned into hopeful moments of unattainable desires.

يستمد "متحف البراءة" اسمه من رواية للكاتب التركي الشهير، أورهان باموك، صدرت العام 2008. وتدور القصة حول لحظات السعادة واستكشاف طبيعة الارتباط الرومانسي، فضلاً عن جاذبية جمع الأغراض عديمة القيمة التي تكتسب في النهاية قيمة عاطفية.

وبالمقابل تبتكر دي ماركي مجموعة من الرسائل الوهمية التي كتبها شخصيات من عالم الخيال إلى أحبائهم؛ وتَمَّ الاحتفاظ بها في علبة معدنية من علب الأطفال المفعمة بالبراءة، لتتحول في النهاية إلى لحظات من الأمل برغبات لم تتحقق.



Bordering Time
(Time is a Land of Separation), 2015

Hand embroidery on canvas
30 x 21 cm each
Set of 27

If each time zone were 1 hour apart, there would be 24 in the world. But several time zones have only 30 and 45 minutes offsets, making the total number worldwide much higher. In this piece, *Bordering Time*, the artist stitched a visual recreation of the time zones. Each zone is represented with a vertical visualisation of time in a physical sense, using various stitches.

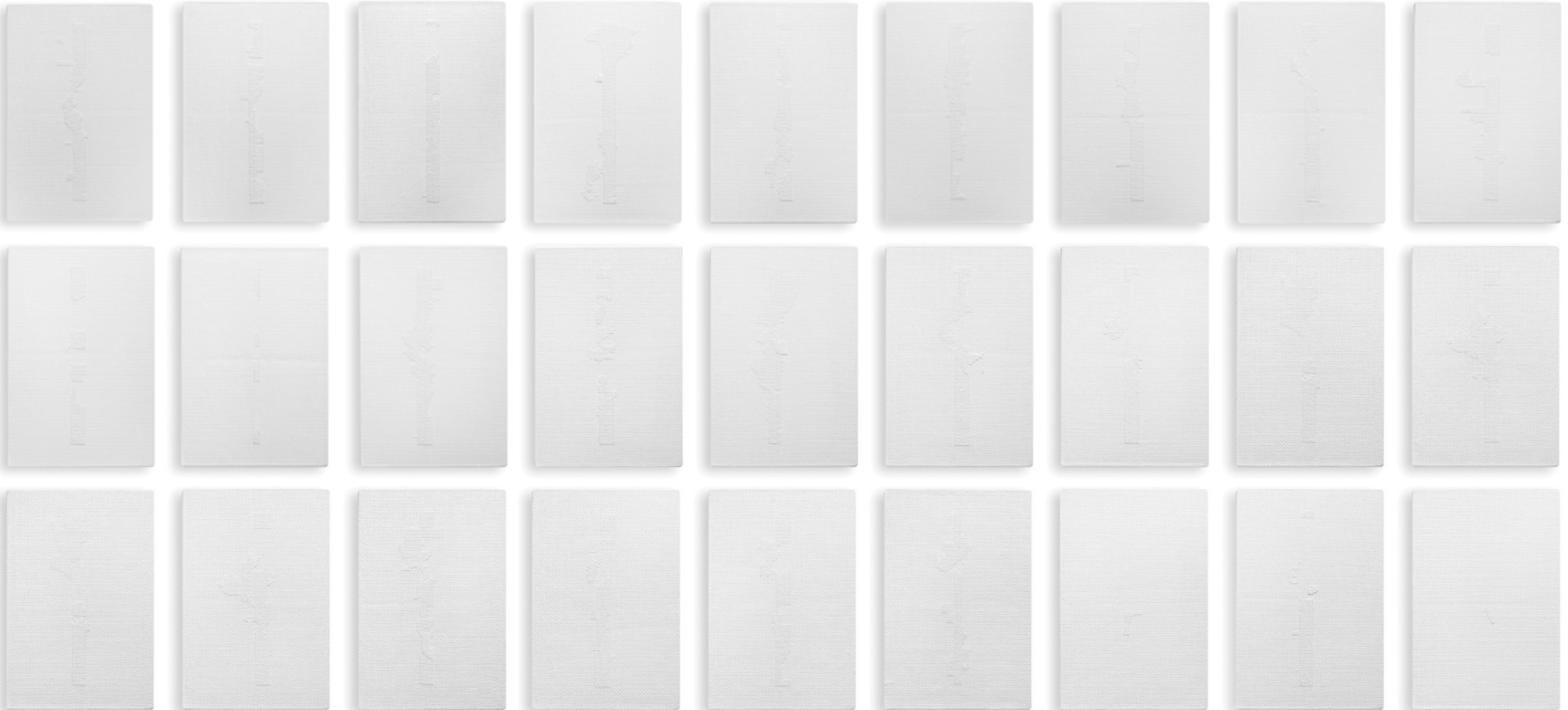
Whilst the notion of borders typically refers to space, here, de Marchi invites the audience to reflect on time as a physical entity, one that is equally subjugated to the logic of division and fragmentation.

وبينما يشير مفهوم الحدود التقليدي إلى المكان، تدعو دي ماري المشاهد في هذا العمل إلى تصور الزمن على أنه كيان مادي خاضع بدوره لمنطق التقسيم والتجزئة.

لو كانت المسافة بين المناطق الزمنية هي ساعة واحدة فقط، لكان هناك ما مجموعه 24 منطقة زمنية في العالم، ولكن اختلافات الوقت بين هذه المناطق لا تتجاوز 30 إلى 45 دقيقة، مما يجعل عددها الإجمالي أكبر بكثير. وتهدف الفنانة في هذا العمل إلى إعادة تعيين المناطق الزمنية باستخدام فن التطريز، وبحيث تمثل كل منطقة منها بخطوط عمودية تخيلية تجسد الزمن بمفهومه المادي باستخدام قطب وغرز متنوعة.

الحدود الزمنية (الوقت كعنصر تجزئة)، 2015

تطريز يدوي على قماش الرسم
21 x 30 سم لكل قطعة
مجموعة من 27 قطعة



The Echo of the Void | Lettere dal Carcere

Hand knitted wool stretched on board
200 x 200 cm

Chromogenic prints on Hahnemuhle paper
56 x 67.5 cm each
A set of 7

Single channel video
2 hrs 34 mins 12 sec

The title of this work, *The Echo of the Void* | Lettere dal Carcere (translated from Italian to 'Letters from Prison'), associates the collection of letters from Antonio Gramsci (1891–1937), one of the most original political thinkers in Western Marxism and an exceptional intellectual, with this work.

The piece embodies the size of the smallest documented prison cell. Gramsci was arrested and imprisoned by the Italian Fascist regime in 1926. However, his writings express his efforts to reconstruct his life while being separated from it, struggling to recapture the primary relationships that once defined his identity.

In Cristiana de Marchi’s work, the scale takes centre stage, along with the soft medium. On the one hand, this body of work is seemingly welcoming and gives the notion of care and comfort. On the other, the overall dimensions allude to the confinement of space and liberty.

De Marchi uses white-coloured wool to counterbalance the grey concrete that is typically associated with a prison cell. A space that can be paradoxically both protective from the negativity surrounding it and an environment that can house those same concerns. Here, Cristiana de Marchi explores the difficulty of evading those spaces or circumstances and the hardships that come along.

The Echo of the Void is dedicated to the memory of Cristiana de Marchi’s late father.

صدى العدم | رسائل من السجن

قطن محاك يدوياً على اللوح
200 x 200 سم

طباعة ملونة على ورق الهانيمولي
67.5 x 56 سم لكل صورة
مجموعة من 7 صور

قناة مخصصة لمقطع فيديو واحد
ساعتان و34 دقيقة و12 ثانية

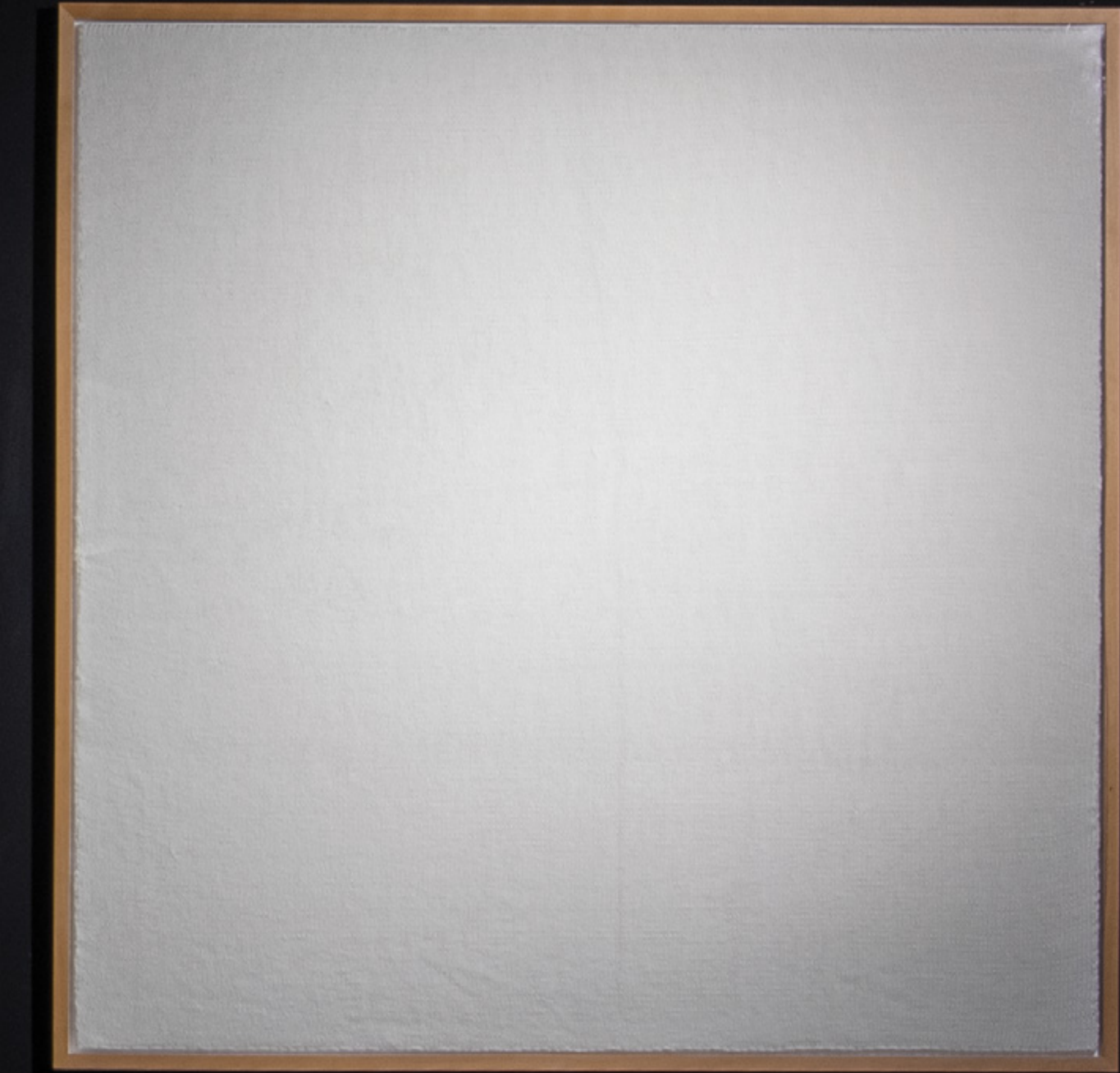
يستمد عنوان هذا العمل “صدى العدم | رسائل من السجن” إلهامه من مجموعة الرسائل الشهيرة التي كتبها المفكر السياسي أنطونيو غرامشي (1891–1937) خلال فترة اعتقاله.

وتجسّد اللوحة حجم أصغر زنزانة موثقة في العالم ، والتي احتضنت هذا المفكر الماركسي البارز بعد تعرّضه للاعتقال على يد النظام الإيطالي آنذاك العام 1926. وقد عبّر غرامشي من خلال كتاباته عن مساعيه لإعادة بناء حياته في فترة انفصاله عنها، والنضال من أجل استعادة علاقاته الأساسية التي حدّدت هويته ذات يوم.

يشكّل المقياس والأدوات المستعملة في هذا العمل أبرز العناصر المكوّنة له، حيث تعكس تفاصيله مفهوم الاهتمام والراحة، بينما تشير أبعاده الإجمالية إلى تقييد المساحة والحرية.

وتستخدم الفنانة صوفاً أبيض اللون لموازنة لون الخرسانة الرمادي التي لطالما ارتبطت صورتها بمشهد الزنزانة. لتصور مساحةً معزولةً عن الفضاء السلبي المحيط بها وعن البيئة التي تشبهها في نفس الوقت. وتستكشف دي ماري هنا صعوبة التهريب من تلك المساحات أو الظروف أو العقبات الطارئة.

أبدعت كريستيانا دي ماري لوحة “صدى العدم” تكريماً لذكرى والدها.





انصباع الظلال للشمس
(الولايات المتحدة والاتحاد الروسي)، 2017

قناة مخصصة لمقطعين فيديو
40 ثانية و41 ثانية على التوالي

يستمد عنوان هذا العمل إلهامه من أشعار محمد المزروعي.

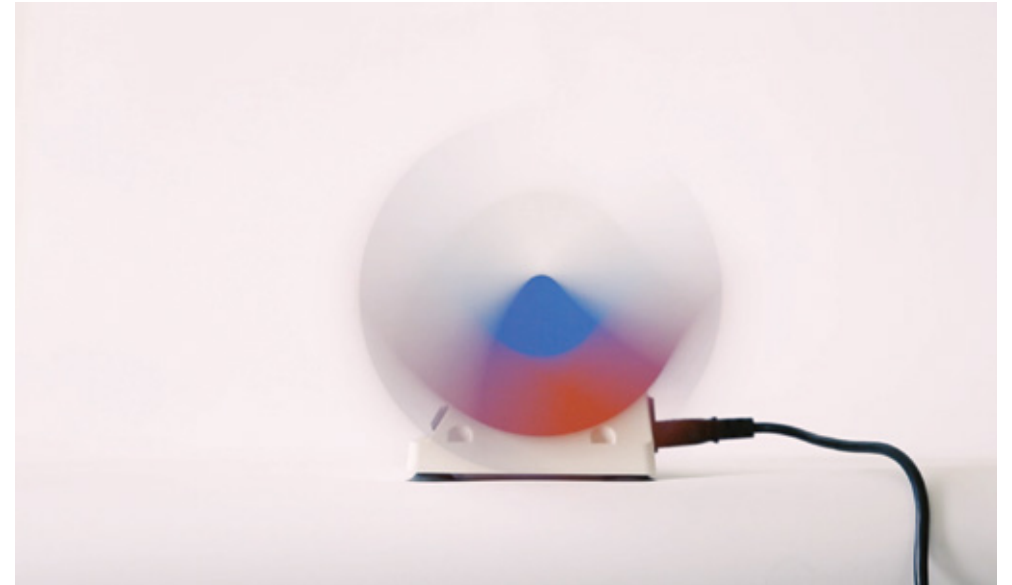
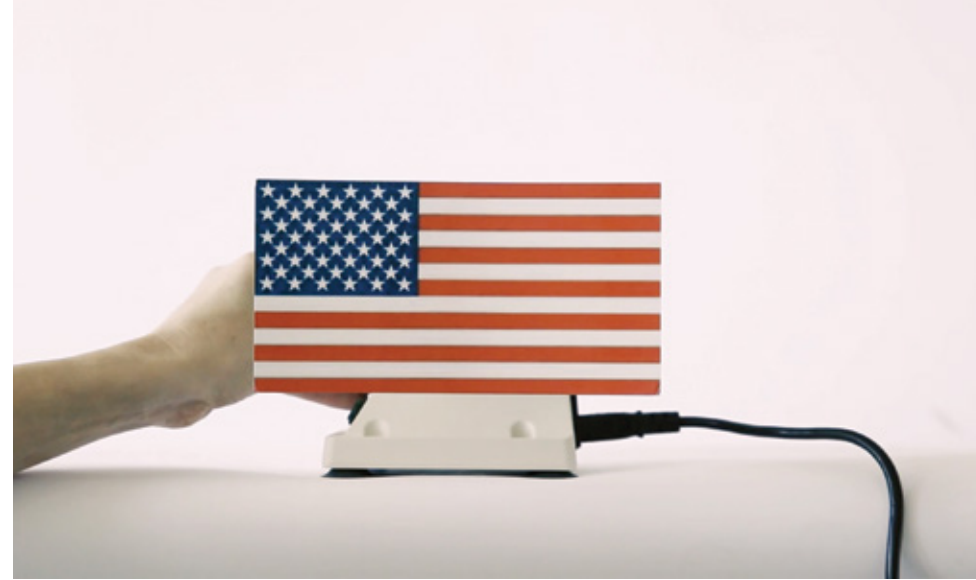
يُظهر الفيديو علماً يُرفرف باستمرار ليخرج في النهاية عن السيطرة، حيث يكشف عن هويته منذ البداية من خلال شكله الدقيق وألوانه الواضحة، ولكن، عندما يبدأ في الدوران تتحول العناصر والألوان من حوله إلى مساحة فارغة من البياض. بينما تتم إزالة جميع أوجه التشابه مع شكل العلم الأصلي، في خطوة تستكشف مدى ثبات الإيديولوجيات وراء مفهوم العلم والأمة.

Shadows' Obedience to the Sun
(USA and the Russian Federation), 2017

Two channel video
40 seconds and 41 seconds consecutively

The title of this video, *Shadow's Obedience to the Sun*, is borrowed from Mohammed Al Mazroui's poems.

The video shows a flag constantly spinning and eventually spiralling out of control. The flag's identity is recognisable at first, through its precise form and colours; however, as the flag begins to rotate, the shapes and colours morph into a blank plain of continuous white. In turn, all aspects of resemblance to the original flag form are eliminated- questioning the ideologies behind a flag and nation.



أحمر، أبيض، أزرق، 2013-2014

ثلاث مقاطع فيديو مع صوت
1 دقيقة و23 ثانية، 1 دقيقة و17 ثانية، 1 دقيقة
و16 ثانية على التوالي

يُكبر هيكل البالون في هذه الفيديوهات بطريقة يتجاوز فيها إمكاناته الطبيعية، بحيث يتم دفعه إلى أقصى حدٍّ ممكن نحو نهايته المحتومة. وترمز العملية الفيزيائية لنفخ البالون وتوسيع حجمه إلى المشاركة في النمو والفسل في القيم القومية. بينما تشير النقطة الأخيرة، مع بداية انفجار البالون، إلى مستوى انعدام الأمن والإحباطات الناتجة عن استحالة بلوغ القيم العليا في المجتمع.

Red, White, Blue, 2013-2014

Three channel video with sound
1 min 23 sec, 1 min 17 sec, 1 min 16 sec
consecutively

In these videos, the balloon's body grows beyond its limits; it is pushed to its extremes and inevitably explodes. At the same time, the physical action of exhaling into and expanding the balloon represents a partaking in the growth and failure of nationalistic ideals. As the balloon starts to erupt, the final point alludes to the levels of insecurity and frustrations resulting from the inability to maintain those ideals in society.



Liberté, Égalité, Fraternité, 2018

Painted bowling ball
Circa 21 cm diameter

The tripartite formula Liberty, Equality, Fraternity is the national motto of France, first expressed by the French lawmaker and statesman Maximilien Robespierre in 1790.

The bowling ball painted in the colours of the French flag is fractured, heavily affecting the original function of this object. The work addresses the foundations of democracies and the potential of losing those very values over time.

حرية، مساواة، أخوة، 2018

لوحة على كرة بولينج
قطر 21 سم تقريباً

تشكّل عبارة "حرية، مساواة، أخوة" الشعار الوطني لفرنسا. وقد تم إطلاق هذا المصطلح الثلاثي أول مرة من قبل المحامي ورجل الدولة الفرنسي ماكسيميليان روبسبيرير العام 1790.

ونستلهم دي ماري من هذا الشعار لتقدّم عملاً فنياً يتكوّن من كرة بولينج مزينة بألوان العلم الفرنسي، ولكن القوام المكسور للكرة يطرح تساؤلاً حول الوظيفة الأصلية لها. كما يناقش العمل أسس الديمقراطية وإمكانية فقدان قيمها الجوهرية بمرور الوقت.



An Atlas of Clouds. Colonial Clouds, 2018

Hand embroidery on canvas
Dimensions variable
Set of 18

An Atlas of Clouds. Colonial Clouds is a set of 18 embroideries on canvas, which combine geographical forms of colonised countries and their respective colonisers throughout history.

De Marchi uses two different stitching styles, making one shape more visible than its counterpart. The neutrality of the surface and intimate scale draws the viewer closer, revealing the unrecognisable bodies of those colonised countries seen in an everyday atlas.

Through this, the embroidered shapes transform geographies into portraits of clouds that once marked a space, and yet are subject to impermanence. By overlapping and fixing the contours of countries which have undergone a dramatic historical conflict, de Marchi also alludes to the inevitable consequences of the colonial phenomenon. How it has shaped –and still does– the future of those countries and the impossibility of its erasure.

أطلس السحب: سحب استعمارية، 2018

تطريز يدوي على قماش الرسم
متغير الأبعاد
مجموعة من 18 قطعة

“أطلس السحب: سحب استعمارية” هو مجموعة من 18 قطعة مطرزة يدوياً على قماش الرسم، وتضم أشكالاً جغرافية متنوعة من الدول المستعمرة ومستعمراتهم خلال التاريخ.

وتستخدم دي ماركي نمطين مختلفين من التطريزات، ليكون أحدهما ظاهراً أكثر من الآخر؛ كما تحافظ على حيادية الخلفية مع مساحة شخصية بما يتيح للمشاهد الاقتراب من التفاصيل التي تشمل مساحات جغرافية للدول المستعمرة لا يُظهرها الأطلس الاعتيادي.

وبذلك تعمل التطريزات على تحويل المساحات الجغرافية إلى رسومات لسحب تمثل المساحة دون أن تتقيد بشكلٍ محدد. ومن خلال تداخل وتحديد معالم الدول التي مرت بصراع تاريخي دراماتيكي، تُشير دي ماركي أيضاً إلى العواقب الحتمية للاستعمار؛ والتي كانت وما تزال عاملاً أساسياً في تشكيل مستقبل تلك الدول، مع عدم إمكانية محو أثرها.





Doing & Undoing. Borders, 2013

Single channel video
3 min 51 secs

الفاعل وإلغاء الفعل. حدود، 2013

قناة مخصصة لمقطع فيديو واحد
3 دقائق و 51 ثانية

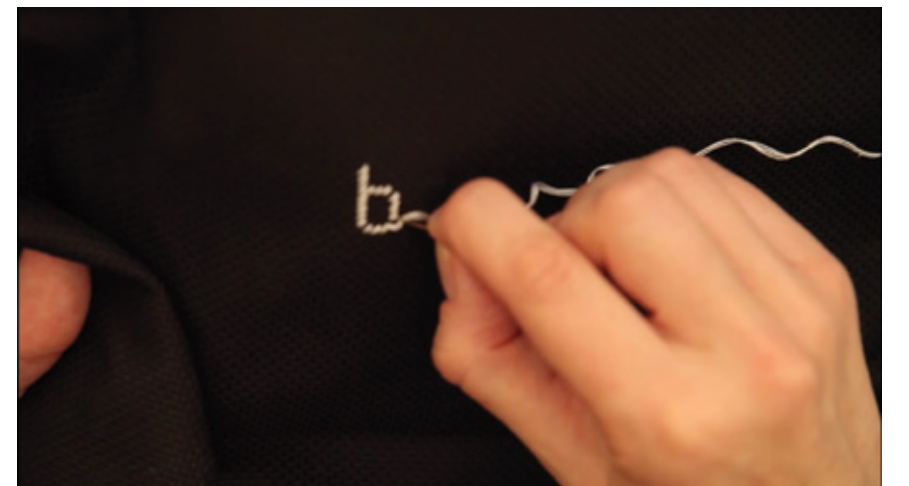
Doing and Undoing. Borders explores the volatility of borders, their possible disappearance and continuous renegotiation. Borders are physically marked on maps, however invisible in reality.

In this video, de Marchi embroiders the word 'borders' onto fabric and then appears to undo the stitches without being able to fully remove the trace of the embroidered word. The action of doing and undoing alludes to both the impossibility of embracing and erasing physical borders that are historically defined and separate lands apart in an endlessly continuing pattern.

يستعرض "الفاعل وإلغاء الفعل" تقلبات الحدود، وإمكانية اختفائها

وإعادة تشكيلها بشكل دائم. فالحدود التي تظهر بشكل ملموس على الخرائط، تبقى غير مرئية في الواقع.

ويُظهر هذا الفيديو دي ماركي تُطرز كلمة "حدود" على قماش ومن ثمّ تنزع دون أن تكون قادرةً على إزالة أثر الكلمة المطرزة. ويمنح الفاعل وإلغاء الفعل أثراً مهدتاً بفضل إمكانية اعتماد وإلغاء الحدود الفعلية التي تمّ تحديدها تاريخياً لتفصل بين الأراضي.



The Weight of the World, 2015

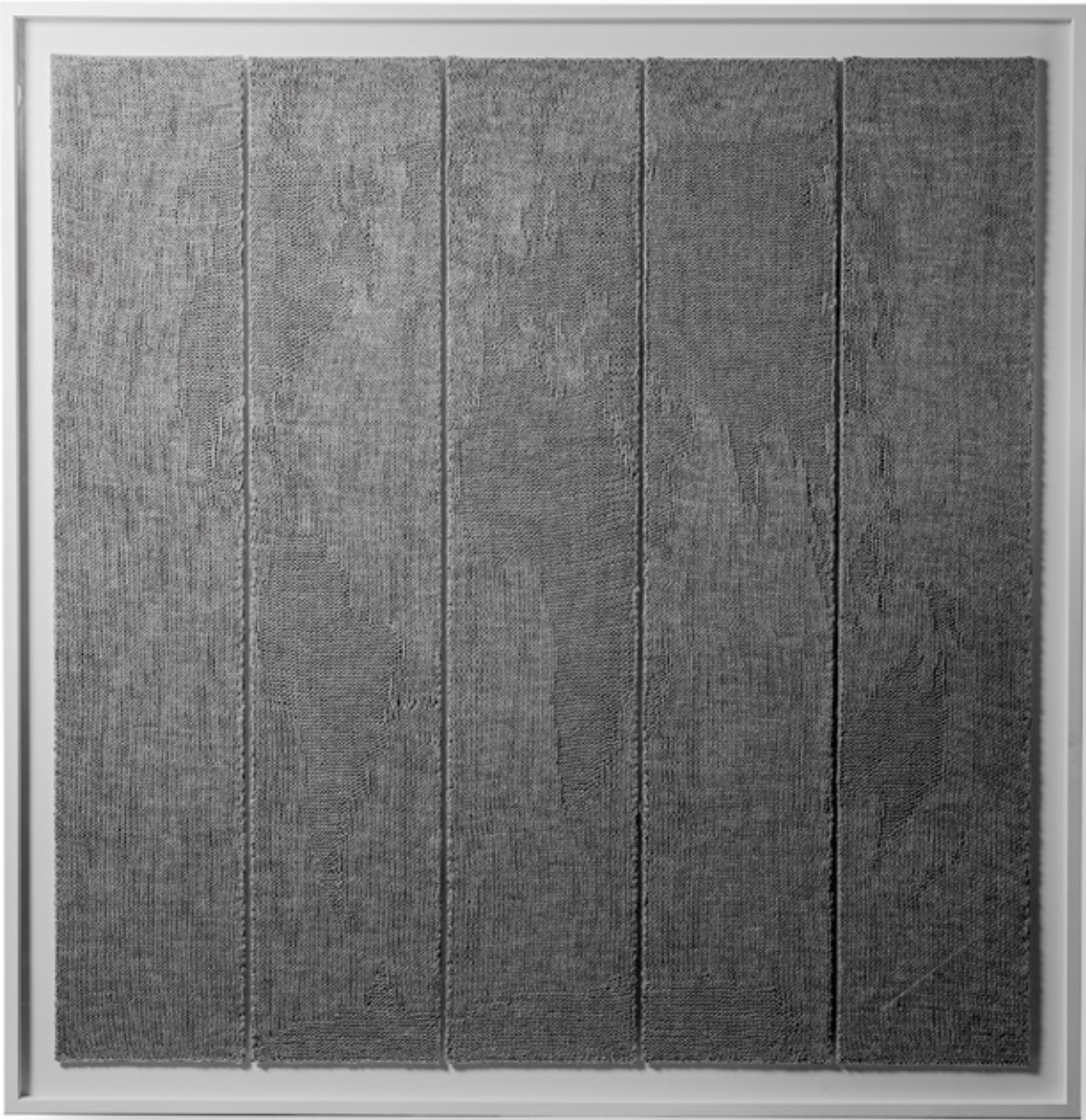
Hand knitted wool stretched on board
Circa 100 x 100 cm

Cristiana de Marchi's works often address the politics of space and mobility at an intimate scale. With an emphasis on the physicality and its earth mass, de Marchi used grey wool as her medium of choice to create this distorted, even exhausted shape of the world. The time-consuming knitting process and the stretching of heavy materiality onto a rigid surface shows a complex layering of *The Weight of the World*.

وزن العالم، 2015

قطن محاك يدوياً على اللوح
100 x 100 سم تقريباً

غالباً ما توازن دي ماركي في أعمالها في الإشارة إلى استراتيجيات المساحة والتنقل. ويعكس هذا المشروع تركيز الفنانة على التكوين المادي والكتلة الأرضية للمساحة، حيث اختارت الصوف رمادي اللون كمادة من أجل التعبير عن الحالة المشوشة وحتى المنهكة للعالم. أما عملية الحياكة التي استغرق تنفيذها وقتاً طويلاً مع امتداد المادة الثقيلة فتُظهر طبقة معقدة مما يمكن تسميته "وزن العالم".



Laser-cut felt
Dimensions variable

Sustainability is constructed from the geographical shapes of the various states that compose the USA.

This sculpture is stacked in a way that represents national interconnections and contiguity, highlighting the importance of sustaining balance that extends beyond the boundaries of a single state and the extent of a territorial impact on the stability of this towering structure. It is a visual reminder of the possibility of a summative effort to create a broader impact.

The title refers to a song by American composer Jay Lockamy, Freeman Shall Stand, featuring the American Salute.

أشكال بقطع ليزري
متغير الأبعاد

يضم عمل "الاستدامة" التشكيل الجغرافي لمختلف الولايات في الولايات المتحدة الأمريكية.

وتم ترتيب قطع التصميم فوق بعضها بشكل يمثل الترابط والتواصل الوطني، ويسلط الضوء على أهمية استدامة التوازن الذي يتجاوز حدود الولاية الواحدة، ومدى التأثير الإقليمي على استدامة هذا الهيكل المؤلف من طبقات. كما أنه تذكير بصري لإمكانية إحداث أثر أكبر من خلال الجهد التراكمي.

يشير عنوان العمل الفني إلى أغنية المؤلف الموسيقي الأمريكي جاي لوكامي، (Freeman Shall Stand)، التي تضم التحية الأمريكية.



Victory Comes in the End, 2018

Booklet with fabricated stamps
20.5 x 20.5 cm

This booklet is composed of fabricated stamps that Cristiana de Marchi fictionally collected to commemorate the victories of land 'ownership'. Those small stamps reveal the names of major cities and capitals worldwide, however, not in their usually allocated geographical spaces.

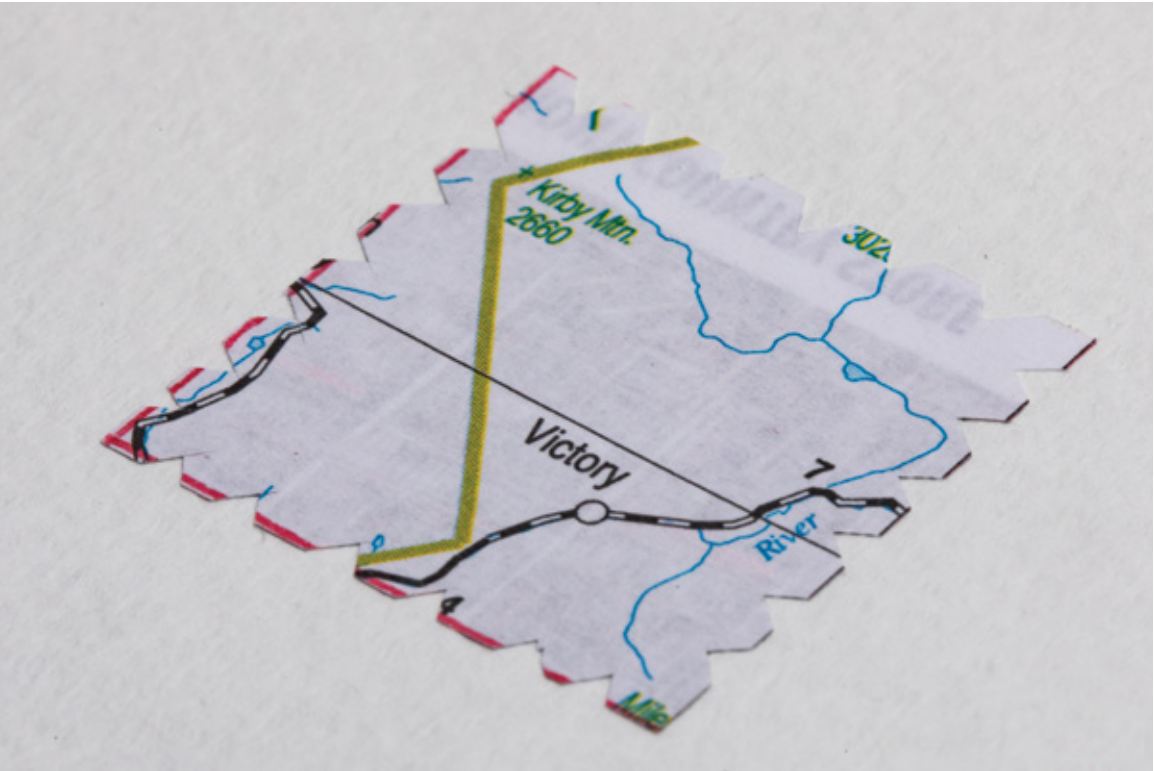
The USA has named several towns and roads after major global cities; individuals can now visit Jerusalem in Arkansas, Lebanon in Pennsylvania and Paris in Texas. De Marchi investigates the idea of appropriation, as all those international cities are housed under one roof, one country.

النصر يأتي في النهاية، 2018

كُتِبَ يزخر بالطوابع الوهمية
20.5 x 20.5 سم

يتألف الكُتِيب من طوابع وهمية قامت كريستيانا دي ماركي بجمعهم من عالم الخيال للاحتفاء بانتصارات "ملكية الأرض". وتُظهر هذه الطوابع الصغيرة أسماء مُدُنٍ كبرى وعواصم عالمية، لكن في غير مواقعها الجغرافية الاعتيادية.

وعملت الولايات المتحدة الأمريكية على تسمية عدّة مدن وطرق باسم مدُنٍ عالمية كبرى، وبذلك يمكن زيارة القدس في أركنساس، ولبنان في بنسلفانيا، وباريس في تكساس. وتقوم دي ماركي بالبحث حول فكرة الاستملاك، حيث تمّ ضمّ جميع تلك المدن العالمية تحت سقفٍ واحد، في دولةٍ واحدة.



أعمال الأرابيسك، 2021 - 2022

صناديق ألومنيوم مقطّع بالليزر
أضواء LED
قياس كل صندوق 70 x 70 x 7 سم
مجموعة من 6 صناديق مضيئة

“أعمال الأرابيسك” هي مجموعة من ستة صناديق مضيئة تصوّر دول الخليج العربي السبع، وهي البحرين والكويت وعمّان وقطر والسعودية والإمارات واليمن.

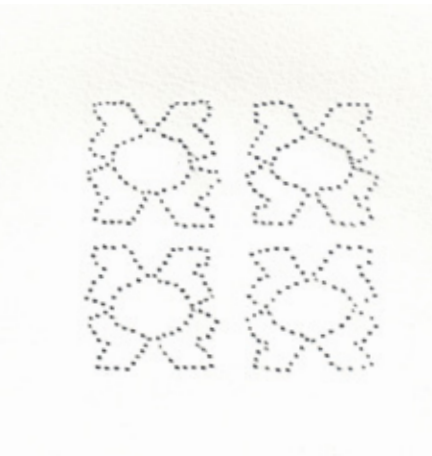
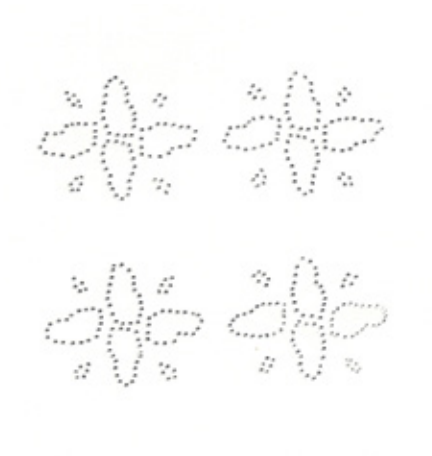
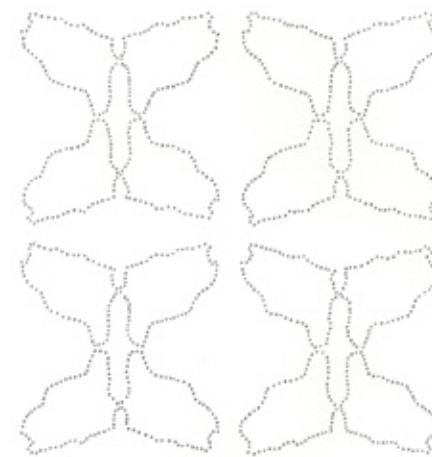
وتستمد دي ماركي في هذا العمل إلهامها من تضاريس كل دولة، حيث تصوّرها تجريدياً باستخدام قطع الأرابيسك الفنية من خلال تغيير درجة ميلها، مما ينتج عنه مجموعة من لوحات الأرابيسك الفنية، أحد أشكال فن التزيين الإسلامي الذي يعتمد على تكرار تصميم واحد بعدد لا نهائي من المرات وتشكيل لوحة مترابطة بنمط هندسي متناسق. ويستكشف هذا العمل مفاهيم المواطنة وإضافة لمسات تجميلية، مع التركيز على فكرة التنوير في هذه الدول والتي تظهر بوضوح عند إضاءة خلفية اللوحات.

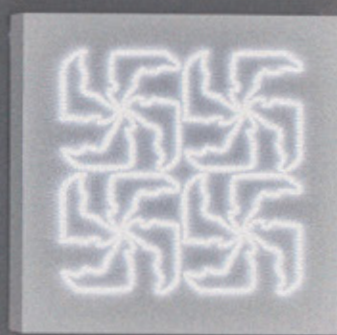
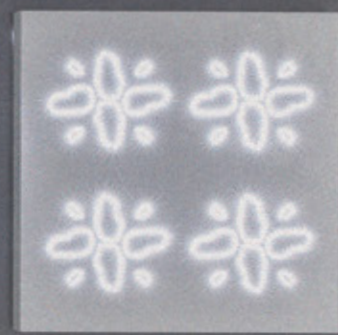
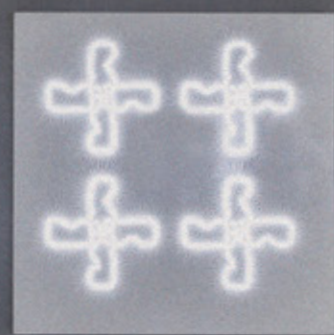
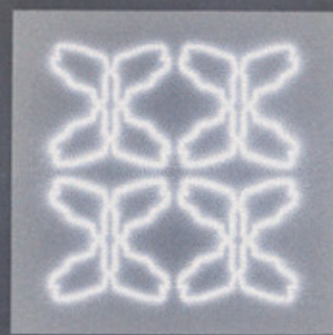
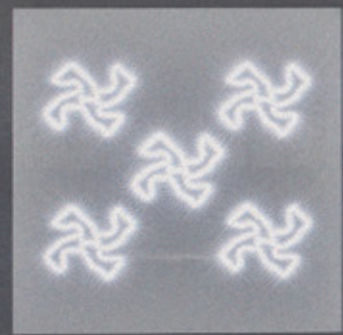
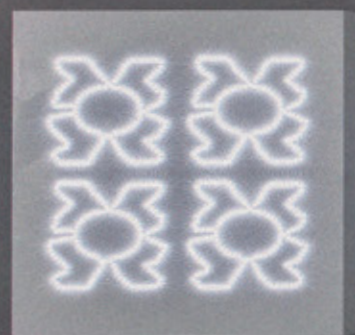
Arabesques, 2021 - 2022

Laser cut aluminium boxes
LED lighting
70 x 70 x 7 cm each
Set of 6 lightboxes

Arabesques are a set of six light boxes depicting the seven Gulf Countries – Bahrain, Kuwait, Oman, Qatar, Saudi Arabia, United Arab Emirates and Yemen.

In this work, de Marchi uses the territorial shape of each country and abstracts it into a beautiful arabesque composition by tilting it around its axis. The result is a set of decorative Arabesques, a form of Islamic artistic decoration using a single design that is seamlessly repeated to create an endless, interlacing pattern. The work explores the idea of nationhood, beautification, and, with the illuminated background, the countries' enlightenment.





Hand embroidery on
canvas mounted on board
Dimensions variable
8 out of a set of 17

تطريز يدوي على قماش مثبت فوق لوح
أبعاد متغيرة
8 أجزاء من مجموعة مكونة من 17 قطعة

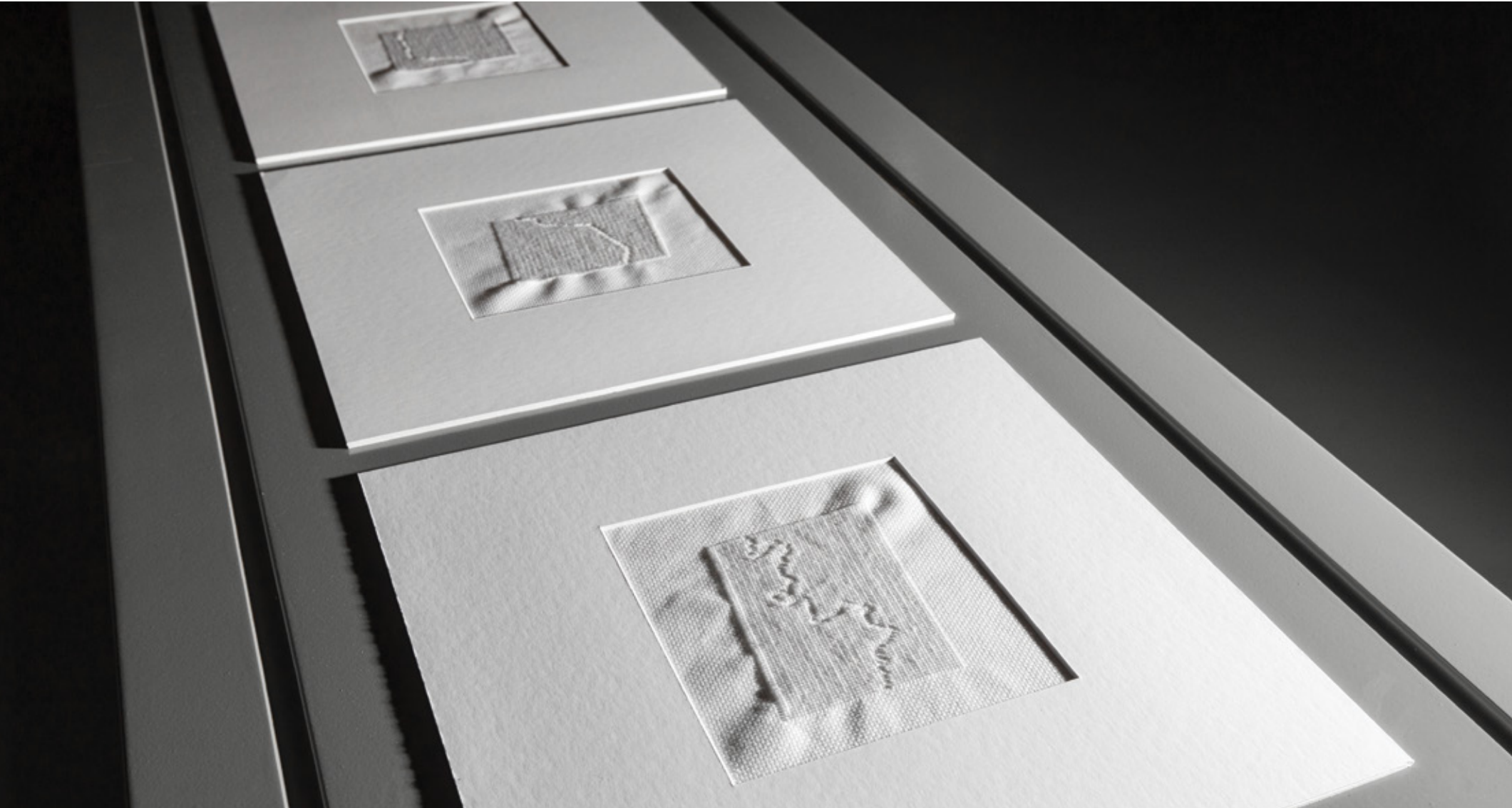
Caesura is a set of 17 pages from a hypothetical book of walls. Each page reproduces a separating wall from different traditions, cultures, geographies and historical periods.

The eight pages displayed here clearly refer to the larger wall installation, a majestic representation of a dividing wall in its monumental fall.

In this work, the walls are represented as a cut, a wound, almost as a scar on the surface of the territory, which is not identified as an urbanised landscape, but as an integer area. The wall element represents the interruption, the violation of a continuity that should naturally be preserved.

يستعرض العمل الفني المعنون باسم *Caesura* أو "شرح" 17 صفحة من كتاب افتراضي للجدران، تصوّر فيه كل صفحة جداراً فاصلاً ينتمي إلى تقاليد وثقافات وجغرافيا وفترات تاريخية مختلفة. تشكل الصفحات الثمانية الأولى المعروضة هنا بوضوح الجدار الأكبر، والذي يمثل جداراً فاصلاً في حالة انهيار مهيب.

تظهر الجدران في هذا العمل كشقوق أو جروح أو ندوب على سطح المنطقة، والتي لا يتم تصويرها كمنظر مدني وإنما مساحات مقسمة، حيث يمثل عنصر الجدار انقطاعاً للاستمرارية الطبيعية التي ينبغي الحفاظ عليها.



Monument to the Fallen Wall, 2021 - 2022

Hand-knitted wool
631 x 125 cm

Single channel video
3 hours

Monument to the Fallen Wall speaks of a multi-layered global message on human-made geographical borders.

De Marchi hand-knitted this wool-made 'wall' over the course of five months, carefully calculating the number of rows needed to complete per day to reach more than six meters in length. The intensity of the process and time spent creating this 'structure', completing a total of 138,586 knots, reflects the denouement of walls on people through history, limiting an individual's movement and reinforcing barriers. The verticality of the growing 'structure', which measures nearly 650 cm in length and 125 cm in width, engages the idea of the imposingness of the wall. However, by reverting it, as the architectural replica is conceived in terms of anti-monumentality, de Marchi introduces the act of empowerment. This leaning structure, although towering above, has lost its colossal sense, and instead, we witness the fall and collapse of the monument. The attempt to overgrow the architecture of confinement becomes an acknowledgement of an individual's potential to face political powers and lifts the individual, in its relentless determination, to the centre of the investigation.

As the viewer approaches this site, distorted sounds of a compilation of every nation's national anthem play, echoing in the void, emphasising the hope for moral accountability and fundamental human rights.

نصب الجدار المتهالوي، 2021 - 2022

قطعة من الصوف المحاك يدوياً
125 x 631 سم

قناة مخصصة لمقطع فيديو واحد
3 ساعات

يعبّر عمل "نصب الجدار المتهالوي" عن رسالة عالمية متعددة المعاني تتناول الحدود الجغرافية التي صنعها الإنسان.

استغرقت دي ماركي في صنع هذا "الجدار" المحاك من الصوف خمسة أشهر تقريباً، حيث أولت اهتماماً خاصاً لحساب عدد الصفوف التي عليها إنجازها في اليوم الواحد لصنع قطعة القماش التي يتجاوز طولها ستة أمتار. ويعكس الجهد المكثف والزمن الطويل الذي استغرقه إنجاز هذا "الجدار"، المؤلف من 138,586 غرزة، سياسة رسم الحدود خلال التاريخ ودورها في تقييد حركة الأشخاص. ويعبّر الشكل العمودي القائم للعمل، الذي يبلغ طوله 650 سم تقريباً وعرضه 125 سم، عن فرض الجدران والحواجز، لكن دي ماركي تحارب هذه الفكرة من خلال التشجيع على دعم الأشخاص لهدم هذه الحواجز، حيث يظهر ذلك بوضوح من خلال تشييد التصور الفني المعماري بطريقة متهاكة تفضح هشاشته. فبالرغم من الارتفاع الشاهق لهذا الهيكل الضخم، إلا أن بنيته الأيلة للسقوط تنذر بإمكانية انهياره وتداعيه في أي لحظة. وتقترن المحاولات الحثيثة لتغيير الأشكال المعمارية المقيدة برغبة الفرد وعزمته على مواجهة القوى السياسية. وتعزيز موقعه بصفته صاحب القرار.

ومع اقتراب المشاهد من موقع العمل ترافقه أصوات مشوشة يتضح أنها أنغام لمجموعة من الأناشيد الوطنية التي يتردد صداها في الفراغ، للتأكيد على وجود الأمل بسيطرة المسؤولية الأخلاقية والتقييد بحقوق الإنسان الأساسية.





Performance video of *Monument to the
Fallen Wall*

On the Process of Making

Cristiana de Marchi

Textile and mathematics seem to be at odds. Yet there is a strict connection between the creation of textile works and systems of calculation.

In realising my artworks, I adopt different rationalised methods, which allow the transfer of an image, or a text, onto the canvas. In that procedure, problems that might appear during the realisation of the piece are anticipated, and ideally solved. Almost as a rehearsal, the calculation, which always takes place on paper, creates the premises for the public orchestrated execution.

The question about the need to rationalise seems to be the most pertinent, as symmetry and perfection are equally, intentionally disregarded in my process of making and in its outcome, as an outpost of classical heritage or an unattainable ambition. The geometric systems that constitute the base of the works, and allow them to translate from paper to canvas, are in fact a stage in the conceptualisation process: the works mostly origin from research that then translates into a visual manifestation. In doing so, the geometric patterns or the mathematical calculations involved become the procedure that allows ideas to take shape. And then disappear, or hide. A substratum underlying the surface of the work, present yet undetectable.

The first method I adopt is the grid, a rigorous tool par excellence. This is the method used for translating the figurative works, primarily consisting in the mapping compositions.

In this case, I identify or create an image that synthesises the concept I intend to investigate, I then proceed with drawing and finally move to overlapping a thick grid, corresponding to the texture of the canvas. The next step results in the transfer of the gridded drawing on the cloth: this happens once again by means of calculation, in a way that intentionally embraces the possibility of imprecision. Both due to the textile medium and cross-stitch technique—which is unfit to reproduce straight lines—and to the transfer method from paper to canvas, notions of approximation, of imperfection, or irreducibility are implicitly addressed.

كواليس الأعمال الفنيّة

كريستيانا دي ماركي

قد يبدو عالم المنسوجات وعالم الرياضيات مختلفين تماماً، ولكن هناك رابطاً قوي يجمع بين صنع الأعمال المنسوجة وأنظمة الحساب.

وهذا ما اكتشفته خلال ممارساتي الفنية، فأنا أعتد أساليب المنطق إذا ما أردت تحويل صورة ما أو نص معين إلى عمل إبداعي على قماش الرسم. وأثناء هذه العملية أتوقّع مواجهة عقبات متنوعة عليّ حلّها بطريقة مثالية. أي أنها تخضع لتجارب تحاكي التدريبات التي تقوم بها الفرق الموسيقية قبل العرض. والحسابات الرياضية تبدو كذلك بدورها، حيث ينبغي حلّها على الورق، والذي يمثّل هنا خشبة المسرح التي تحتضن التدريبات وتقدّم العرض النهائي للجمهور.

ولكن هنا تحديداً لا بد من مناقشة التبرير المنطقي لهذا المسار، لأن الفنان لا يبحث عن التناسق والمثالية ونتائج إبداعه خلال مراحل العمل والتصميم، حيث يتعامل معها كمشهد غامض لموقع تراثي تقليدي أو كطموح لا يمكن إدراكه. فالأنظمة الهندسية التي تشكّل أساس الأعمال وتسمح بتحويلها من الورق إلى قماش الرسم تمثّل إحدى محطات وضع المفاهيم، حيث يعود أصل الأعمال في الغالب إلى عملية البحث التي تتم ترجمتها بعد ذلك إلى مشهد بصري. وهكذا تتحول الأنماط الهندسية أو الحسابات الرياضية المتعلقة بالعمل إلى بوابة للأفكار، ومن ثم تختفي تحت سطح اللوحة، لتشكل طبقة لا يمكن الكشف عنها.

والطريقة الأولى التي أعتدّها هي "الشبكة"، وتعدّ من الأساليب الفعّالة لتنفيذ الأعمال التصويرية، خاصّة تلك الموجودة في تراكيب الخرائط.

وفي هذه الحالة، أقوم بتحديد أو إنشاء صورة للمفهوم الذي أريد التطرق إليه، ثم أتابع الرسم قبل أن أنتقل في النهاية إلى تكوين شبكيّ كثيف ومتداخل يتوافق مع نسيج اللوحة. وبعدها أعمل على نقل الرسم الشبكي إلى القماش من خلال الحسابات اعتماداً على طريقة لا تتوخّى الدقة المطلقة، وإنما تعتمد ضمناً على مفاهيم التقريب أو الإيحاء أو عدم الاختزال، بسبب طبيعة المادة القماشية وتقنية الدرّزات المتقاطعة، والتي لا يمكنها إنتاج خطوط مستقيمة مثالية، إضافة إلى طريقة تحويل العمل من الورق إلى القماش.



The second method, adopted in the series of my 'Black' works, is a process of counting that translates letters into ciphers. This series consists in the translation of international legal texts and protocols (Declaration of Human Rights, Convention on the Status of Refugees, United Nations Framework Convention on Climate Change, International Criminal Court, etc.) into braille. The language in itself, in its limited possession, and the tactility that is required to decode it—clearly negated to the audience within the set rules of art exhibitions—create the circumstances for approaching the problem, that is of rights which are virtually protected and yet largely inaccessible. In this case, the process consists in translating the letters into the braille symbols, where both the dots and the empty spaces are accounted to reproduce the text on the canvas.

تستند التقنية الثانية التي استعنت بها لتنفيذ مجموعة "أسود" على عملية العدّ، وهي طريقة مثالية لترجمة الحروف إلى شيفرات. وتحمل هذه المجموعة ترجمهً للنصوص والبروتوكولات القانونية الدولية إلى لغة بريل، (وتشمل الميثاق العالمي لحقوق الإنسان والاتفاقية الخاصة بوضع اللاجئين، إضافة إلى اتفاقية الأمم المتحدة الإطارية بشأن تغيير المناخ والمحكمة الجنائية الدولية وغيرها). فاللغة هنا، ومن خلال محدوديّة انتشارها وتقنية اللمس اللازمة لفك تفسيرها، والتي يتم حظرها على زوار المعارض الفنية بسبب قوانين العرض، تولّد ظروفّاً توحى بالمشكلة، فهي تبعث برسالة مفادها أن حقوق الإنسان محمية فعلياً ولا يمكن الوصول إليها. وخلال هذه العملية تتم ترجمة الأحرف إلى رموز بريل، إذ يتم احتساب النقاط والمساحات الفارغة لإعادة إنتاج النص على قماش الرسم.

يشكلّ العنصر الزمني أحد مكونات العمل الأساسية،
كونه يشير إلى التفاني والتعب والشغف وراء العمل الفني المكتمل.

لذلك فهو يُعَدُّ من المكونات الجوهرية في ممارستي الفنية، ويمكن اعتباره تجربة شاملة وأداء متواصل. لأن إصراري على تنفيذ أي مشروع بتقنية يدوية رغم توفر تكنولوجيا أكثر سرعة وكفاءة ينطلق من رغبتي في دمج العنصر الزمني ضمن عناصر العمل واعتباره امتداداً للذاتي.

ورغم أن هذه الممارسة لا تخص إقليمياً محدداً وغير مدرجة جغرافياً في عملية التنفيذ، ولكنها تبدو مؤقتة، ومتجذرة بالكامل في التسلسل الزمني لمراحل التصنيع. فمفهوم الإقليمية هنا يتمثل في الجسد الذي يشكل حاضنة الانتماء الوحيدة والمقبول لدى الجميع. بينما يقتصر مفهوم عدم الإقليمية بنظام جغرافي محدد يستجيب إلى القوانين الدولية، ولكن يتم تجاهله على نطاق واسع باعتباره غير فعال في التعبير عن حالات الانتماء.

Time becomes a component of the work, it is incorporated in it, it substantiates the dedication, the fatigue, the obsession that all lie behind the completed artwork.

Time is an essential category in my practice, which could be regarded -as an overall experience- as a durational performance. The insistence on producing all my works by hand, while other faster, more efficient techniques are easily available, responds to the intention of incorporating a temporal component in the work, as well as considering the work as an extension of my own body.

Although the practice is deterritorialised, intentionally unanchored geographically in its making, it is nevertheless “temporalised”, fully rooted in the chronology of making. The territoriality returns, in fact, under the premises of the body, regarded as the only admissible place of belonging. The deterritorialization is therefore only referred to a set geographic value system that responds to international codes but is widely disregarded as ineffective in reflecting instances of belonging.

تُعَدُّ التقنية الثالثة التي استعين بها أكثر بساطة من غيرها لأنها تعتمد على عدّ وتسجيل الالتفاتات التي تصنع من خلال الحركة المتناوبة عملاً محاكاً وتقوم العملية في أساسها على مبدأ التكرار المزدوج، وكلما تطلّبت الحاجة تنفيذ نمط معين على النسيج اقتضى تعزيزه بمخطط مطابق من جهتي القماش، والذي يشكل القطعة النهائية. وقد دفعني الملل الناتج عن تكرار العملية إلى البدء بتسجيل الوقت تدريجياً، في خطوة باتت تشكّل جزءاً من أدوات العمل نفسها.

The last method is apparently simpler, as it counts and records the number of rounds that, by alternated movements, create a knitted work. Doubling here is key to the process, and whenever the textile includes patterns, a mirrored scheme must be respected in the back and forth that constitutes the final piece. The tediousness of the process, in its repetitiveness, also gradually pushed me to start recording time, now a dimension that I consider as part of the medium itself.

كريستيانا دي ماركي هي فنانة بصرية وكاتبة إيطالية-لبنانية تعيش وتعمل في دبي. حصلت دي ماركي على شهادة البكالوريوس في الآداب مع مرتبة الشرف في جامعة تورينو الإيطالية، ثم نالت درجة الماجستير في علم الآثار مع مرتبة الشرف في الجامعة نفسها، وتستكمل دراستها حالياً لنيل درجة الدكتوراه في برنامج البحث الفني في جامعة الفنون التطبيقية ببفيينا. تعمل دي ماركي على إنتاج أعمال فنية تستخدم فيها مقاطع الفيديو والأقمشة التي تعتبرها أفضل وسيلة لاستكشاف القضايا المتعلقة بالهوية والنزوح والانتماء والحدود التي تفصل بين مختلف المناطق مع الحفاظ على خط تماس فيما بينها.

شاركت كريستيانا في العديد المعارض الفردية أو الثنائية، ومنها “صدى العدم” 1×1 آرت جاليري في دبي، 2022)، “الخيط المزدوج” (Double Thread) (فيلا برينتانو، بوستو جارفو، ميلان، 2019)؛ “وهْمُ الصيف” (The Illusion of Summer) (معرض ريد جاليري، كلية التصميم والهندسة المعمارية والفن والتخطيط، جامعة سينسيناتي، 2019)؛ “مُصادفة” (Coincidenze) (فيلا برينتانو، بوستو جارفو، ميلان، 2018)؛ “متلازمة بينيلوي” (La Sindrome di Penelope) (معرض فيوجن، تورينو، 2017)؛ “غرف العجائب الزائلة” (Wunderkammern Effimere) (سيركويتي ديناميك، ميلان، 2017)؛ ذوبان السماء (x11) Melting the Sky آرت جاليري، دبي، 2016)؛ “التشابه والتباين” (Contrappunti/Counterpoints) (فيلا أموراتي، تورينو، 2014)؛ “معرض بلادي” (My Country)، (جامعة نيويورك، نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية، 2014)، “تخطيط الثغرات” (x11) Weaving Gaps آرت جاليري، دبي، الإمارات، 2013).

كما شاركت في معارض جماعية منها: “فن الحين 2021: في الذاكرة والزمان والمكان”، متحف اللوفر أبوظبي؛ (أيتها الأرض، I love you urgently) (مبادرة 21، 39 فن جدة) برعاية مجلس الفنون السعودي في جدة بالمملكة العربية السعودية العام 2020؛ ترتيبات الروح في الكون (The Arrangements of the Soul in the Universe) (مؤسسة لانجيجنج للفنون، يوجياكرتا، إندونيسيا، 2018)؛ الاقتراب من الحدود (Approaching the Border) (متحف جون أند مايل للفنون، ساراسوتا، الولايات المتحدة الامريكية، 2017)؛ لكننا لا نراهم: تقصي حركة فنية في الإمارات، 1998-2008 (But We Cannot See Them: Tracing a UAE Art Community 1998-2008) (جامعة نيويورك أبوظبي، الإمارات، 2017)؛ حدود/حدود (Bordes / Borders) (المعهد الثقافي المكسيكي، واشنطن العاصمة، 2017)؛ بينالي ينشوان الأول (First Yinchuan Biennale) (موكا ينشوان، الصين، 2016)؛ بينالي سانتا كروز (Santa Cruz Biennale) معرض حدود (Limetrofe) (مركز سانتا كروز الثقافي، بوليفيا، 2016)؛ الدورة الثانية من بينالي ثقافة السلام (Second Culture of Peace Biennial) (طهران، إيران، 2016)؛ مجموعة الجواله: تتبع الحياة الاجتماعية للأعمال من خلال التصوير الفوتوغرافي (Groupe Mobile: retracer la vie sociale des oeuvres par la photographie) (فيلا فاسيليف، باريس، فرنسا 2016)؛ مكعب أبيض... حرفياً (غاليري إيزابيل فان دين إيندي، دبي، الإمارات، 2016)؛ إعادة رسم الخرائط (Re-mapping) (دجيتال مراكش، مراكش، المغرب، 2014)؛ إكرانس ميد: عروض من المتوسط (EcransMed: Screenings from the Mediterranean) (مونتريال، كندا، 2014)؛ تكوين الفضاء، جسد يحاكي المرأة (Making Space, Body as Woman) (المعرض الموازي لبينالي سنغافورة، سنغافورة، 2013)؛ مايند/جسد (Mind/Body) (جامعة نيويورك أبوظبي، 2013)؛ حالات جديدة (New Positions) (معرض إي بي، لوزيرن، سويسرا 2013)؛ معرض سكة الفني (SIKKA Art Fair) (دبي، الإمارات، من 2013 حتى 2016)؛ نحن الشعب (We the people) (معرض ما بعد الإقامة، جامعة الفنون - فيلادلفيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 2012)؛ موطني (Mawtini) (معرض تشكيل، دبي، الإمارات العربية المتحدة 2012)؛ المعرض السنوي التاسع والعشرون لجمعية الإمارات للفنون التشكيلية (th29 EFAS Annual Exhibition) (الشارقة، لإمارات العربية المتحدة 2011).

ولاقت أعمالها صدًى كبيراً في الصحافة العربية في الإمارات، ونُشرت في الكثير من المجلات، من بينها مجلة آسيا والمحيط الهادئ للفن (Art Asia Pacific) ومجلة منتدى الفن (Art Forum) ومجلة فن الممارسات المعاصرة (Contemporary Practices) وصحيفة أترتيبون الإيطالية (Artribune) ومجلة كانفاس (Canvas) وجريدة الفنون (The Arts Newspaper) ومجلة هاربر بازار العربية للفنون (Harper’s Bazaar Art Arabia) وصحيفة ذا ناشيونال (The National) وصحيفة أخبار الخليج (Gulf News) وصحيفة الخليج اليوم (Gulf Today) ومجلة الفنون الإسلامية (Islamic Arts Magazine) ومجلة أجندة ثقافية (L’Agenda Culturel). من جهة أخرى، نُشرت كتابات دي ماركي في العديد من الكتالوجات والمجلات المحلية والعالمية المتخصصة بالفن المعاصر.

صدر لها أول ديوان شعري بعنوان “تجسيد” (Embodying) عن مؤسسة الشارقة للفنون العام 2016، كما عملت فنانةً مقيمةً في جامعة سينسيناتي (2018 - 2019)، ومركز استوديو فيرمونت العام 2018، وقرية الفنانين في ينشوان في الصين العام 2019، وريكساكاديمي، أمستردام، معهد هولندا وسانتا في للفنون في الولايات المتحدة الأمريكية العام 2014، وجامعة الفنون في فيلادلفيا في الولايات المتحدة الأمريكية العام 2012. وحصدت جائزة أورا الإيطالية (Premio ORA) في العام 2015، وجائزة أفضل 15 فناناً (Best 15 Award) في العام 2017، وجائزة أفضل فنان مستقل (Best Independent Artist Award) في باراتسيما، تورين، إيطاليا، وتخرجت من منحة سلامة بنت حمدان آل نهيان للفنانين الناشئين.

Cristiana de Marchi

Biography

Cristiana de Marchi (b. Italy) is an Italian-Lebanese visual artist and writer who lives and works in Dubai. She received her MFA with honours in Archaeology from The University of Turin, Italy and previously completed her Bachelors with honours in Humanities from the same university. She is currently a PhD candidate in the Artistic Research Programme at the University of applied Arts, Vienna. Cristiana works with video and textiles as her privileged medium to explore issues related to identity, displacement, belonging and the porous borders that separate regions, while allowing contact.

Her solo and two-persons shows include “Double Thread” (Villa Brentano, Busto Garolfo, Milan, 2019); “The Illusion of Summer” (Reed Gallery, DAAP, University of Cincinnati, 2019); “Coincidenze” (Villa Brentano, Busto Garolfo, Milan, 2018); “La Sindrome di Penelope” (Fusion Art Gallery, Turin, 2017); “Wunderkammern Effimere” (Circuiti Dinamici, Milan, 2017); “Melting the Sky” (1x1 art gallery, Dubai, 2016); “Contrappunti/Counterpoints” (Villa Amoretti, Turin, 2014); “My Country” (New York University, New York, USA, 2014); “Weaving Gaps” (1x1 art gallery, Dubai, UAE, 2013).

Group shows include: “Art Here 2021: Memory, Time, Territory” (Louvre Abu Dhabi); “I love you, urgently” (21, 39 Jeddah Arts), Saudi Art Council, Jeddah, Kingdom of Saudi Arabia (2020); “The Arrangements of the Soul in the Universe”, Langgeng Art Foundation, Yogyakarta, Indonesia (2018); “Approaching the Border”, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, USA (2017); “But We Cannot See Them: Tracing a UAE Art Community 1998-2008”, NYU Abu Dhabi, UAE (2017); “Bordes/Borders”, Mexican Cultural Institute, Washington, DC (2017); First Yinchuan Biennale”, MoCa Yinchuan, China (2016); Santa Cruz Biennale, “Limetrofe”, Centro Cultural de Santa Cruz, Bolivia (2016); Second Culture of Peace Biennial, Tehran, Iran (2016); “Groupe Mobile: retracer la vie sociale des oeuvres par la photographie”, Villa Vassilieff, Paris, France (2016); “White Cube... Literally”, IVDE gallery, Dubai, UAE (2016); “Re-mapping”, Digital Marrakesh, Marrakesh, Morocco (2014); “EcransMed: Screenings from the Mediterranean”, Montreal, Canada (2014); “Making Space, Body as Woman”, Parallel event of the Singapore Biennial, Singapore (2013); “MinD/Body”, NYU, Abu Dhabi, UAE (2013); “New Positions”, AB Gallery, Luzern, Switzerland (2013); SIKKA Art Fair, Dubai, UAE (2013, 2016); “We the people”, post residency exhibition, University of the Arts Philadelphia, USA (2012); “Mawtini”, Tashkeel, Dubai, UAE (2012); 29th EFAS Annual Exhibition, Sharjah, UAE (2011).

Her work has been featured in Art Asia Pacific, Art Forum, Contemporary Practices, Artribune, Canvas, The Arts Newspaper, Harper’s Bazaar Art Arabia, The National, Gulf News, Gulf Today, Islamic Arts Magazine, L’Agenda Culturel among others, besides extensive mentions in the UAE Arabic press. Her writing has appeared in local and international catalogues and magazines devoted to contemporary art. Her first poetry book Embodying has been published by Sharjah Art Foundation in 2016.

Cristiana has been a resident artist at the University of Cincinnati (2018-19); Vermont Studio Centre (2018); Artists’ Village, Yinchuan, China (2016); Rijksakademie, Amsterdam, The Netherlands and Santa Fe Art Institute, USA (2014); The University of the Arts, Philadelphia, USA (2012). In 2015, de Marchi was awarded the Italian “Premio ORA” and in 2017 her work received the “Best 15 Award” and the “Best Independent Artist Award” at Paratissima, Turin, Italy.

She is a graduate of the Salama bint Hamdan Emerging Artists Fellowship.





Cristiana de Marchi at Al Badayer Retreat, Sharjah.