

أعمال فنيّة جديدة من إبداع
شيخة المزروع

إعادة
rearranging
ترتيب
the riddle
الأحجية

New Works by
Shaikha Al Mazrou



New Works by
Shaikha Al Mazrou
Curated by Cristiana de Marchi

Shaikha Al Mazrou's sculptural experimentations and investigations are expressions of materiality — articulations of tension and the interplay between form and content as well as an intuitive, keenly felt understanding of materials and their physical properties. She combines and evolves ideas from contemporary artistic movements similarly preoccupied with formal and material elements, from colour theory to geometric abstraction.

The artworks presented in this exhibition, which consists of an entirely new body of works, commissioned for the occasion, investigate the dialectic between an autobiographic component and the abstraction of a visual solution that suggests intimacy while denying it at the same time. Direct in their title, although cryptic in their formulation, all the works originate from conversations that the artist had in a recent past and delve into a process of self-analysis, regardless of the apparent neutrality of the actual sculptures and bi-dimensional works exhibited.

As components of a puzzle, the works bear the potential of a solution, whenever correctly interpreted and rearranged, thus instigating a tension between the artist and the audience, which is playfully directed to find the key to the unveiling.

Deeply informed by a series of theoretical readings, among which Briony Fer's *On Abstract Art* plays a fundamental role, the works created for this occasion — the first institutional solo show of the artist in her native U.A.E. — draw multiple ascending lines between Al Mazrou and the artists who have preceded her in the exploration of abstract language, while positioning her as a new strong voice in this lineage.

إعادة rearranging ترتيب the riddle الأحجية

7/3-25/7/2020



مركز مرايا للفنون
MARAYA ART CENTRE

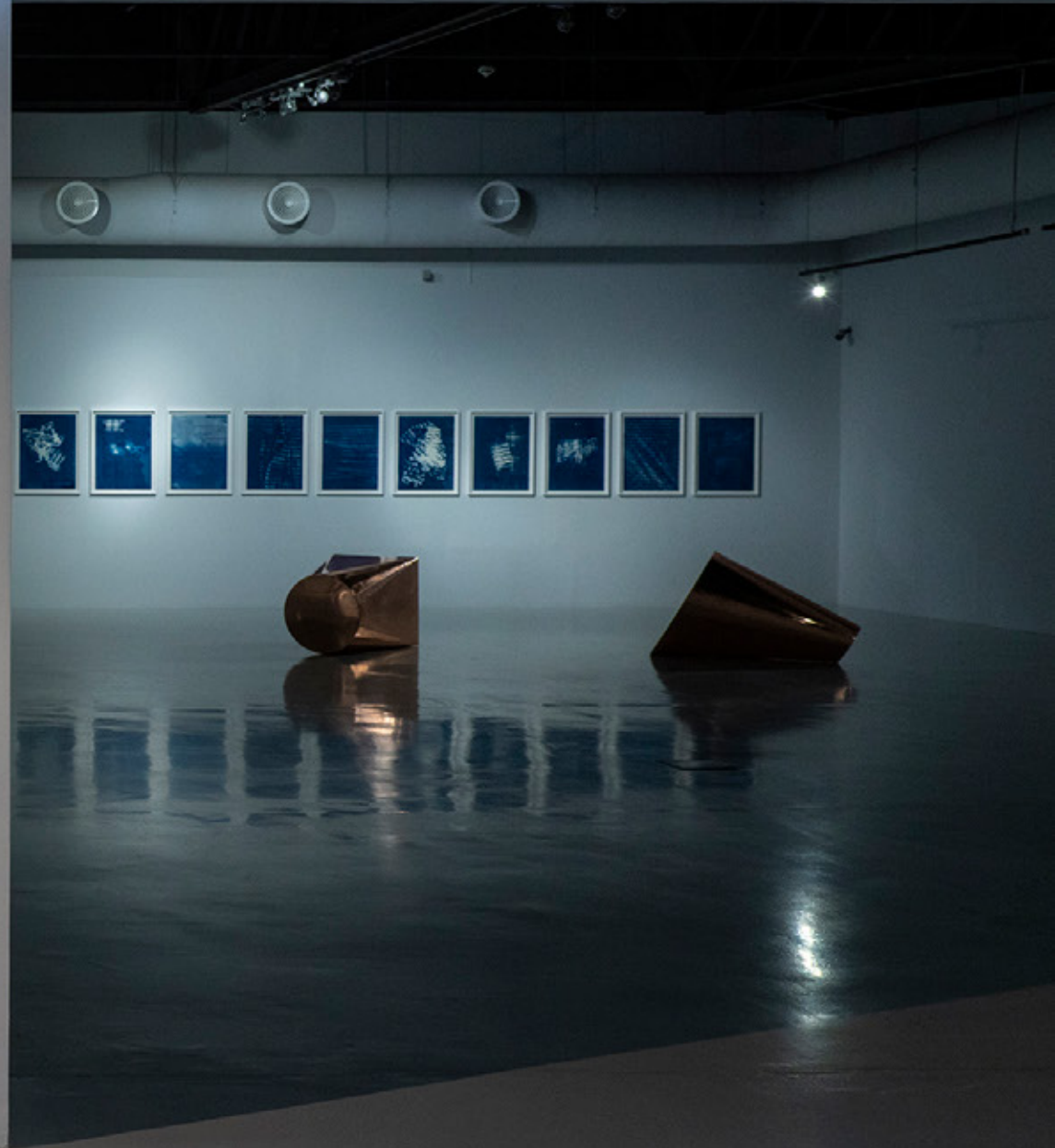
أعمال فنية جديدة من إبداع
شيخة المزروع
بإشراف القيم الفني كريستيانا دي ماركي

تعكس الفنانة شيخة المزروع في أعمالها ومنحوتاتها تجارب مادية ومفاهيم منسجمة تعكس الحوار والتداخل بين الشكل والمحتوى، وتبرز الشغف والخواص بمكونات وتفصيل العمل الإبداعي. وتسعى الفنانة إلى جمع وتطوير أفكار مأخوذة من الحركات الفنية المعاصرة، وبالتحديد تلك التوجهات التي تركز في مضمونها على العناصر الشكلية والمادية انطلاقاً من نظرية الألوان وصولاً إلى محدثات التجريد الهندسي.

يطرح المعرض، الذي يقدم مجموعة من النجارب الفنية الجديدة بالكامل، حواراً يناقش العلاقة بين عناصر السيرة الذاتية والتجديد الناتج عن الطول البصرية بكل ما تحتويه من مشاهد متباينة، وتناقضات بين الاعتراف بمشاعر الألفة وإنكارها في الوقت ذاته. وعلى الرغم من الوضوح الذي يتميز به عنوان المعرض، إلا أن الأعمال التي يقدمها تحمل الكثير من الغموض، وتأتي جميع الابتكارات التي يعرضها لمرّة محادثات هديمة أجرتها الفنانة في الماضي وتطوّرت إلى عملية تحليل ذاتي. ومع ذلك تتميز الأعمال المعروضة من المنحوتات أو اللوحات ثنائية الأبعاد بخيالية واضحة.

وكونها تعكس أحد مكونات الأحجية، تحمل هذه الإبداعات الفنية إمكانات الحل مع كل محاولة لتفسيرها وإعادة ترتيبها بطريقة صحيحة، الأمر الذي ينتج عنه حوار جلي بين الفنان والمتلقي، تتجاذب فيه الأفكار وتنتج إلى مسارات واضحة تقود نحو الوصول إلى حل للأحجية.

وقد استفادت المزروع من معرفتها المعقدة وقرائنها النظرية المتنوعة، خاصة كتاب "أون أبستراكت آرت" للفنانة والمؤرخة بريوني فير حول عالم الفن التجريدي. حيث كان لتلك الدراسات دور حاسم في إنتاج أعمالها المطروحة في المعرض، وهو أول معرض مؤسسي فردي تقدمه الفنانة في وطنها الأم، دولة الإمارات العربية المتحدة، كما ساهمت هذه الدراسات في تكوين مقاربة إبداعية اكتملت من خلالها الفنانة تجارب من سبقوها في استكشاف اللغة التجريدية، ورشدت حضورها كإسم بارز في هذه المدرسة الفنية.



ISBN 978-9948-34-195-6

نشر من قبل مركز مرايا للفنون 2020
published by Maraya Art Centre 2020





المحتويات

Contents

Acknowledgements	12
Curator’s Acknowledgements	14
Introduction By Dr. Nina Heydemann	16
Three Places of Silence. A Testament and a Will By Cristiana de Marchi	22
Artist Conversation With Cristiana de Marchi	50
Unspatial Objects: Art Against Image By Jay Hetrick	66
Artworks	78
Sketches	136
About Shaikha Al Mazrou	144
About Cristiana de Marchi	146
Bibliography	150

12

14

19

47

63

75

78

136

144

146

150

شكر وتقدير

شكر وتقدير من القيم الفني

مقدمة
بقلم د. نينا هيديمان

ثلاثة فضاءات صامتة. شهادة وإرادة
بقلم كريستيانا دي ماركي

حوار مع الفنانة
و كريستيانا دي ماركي

عناصر غير مكانية: الفن مقابل الصورة
بقلم جاي هيتريك

الأعمال الفنية

رسومات

عن شريحة المزروع

عن كريستيانا دي ماركي

ببليوغرافيا



Acknowledgements

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

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

معالي نورة بنت محمد الكعبي،
وزيرة الثقافة وتنمية المعرفة

الرئيس التنفيذي لهيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق)

مدیر إدارة مركز مرايا للفنون
و 1971 - مركز للتصاميم
د. نينا هيديمان

القيم الفني
كريستيانا دي ماركي

رئيس 1971 - مركز للتصاميم
فاطمة المحمود

منسق فني
عدنان غلام علي

مصمم الجرافيك
نور أبوحجلة
دانة أباتشي

منسق مركز مرايا للفنون
إيمان العامري

منسق العلاقات العامة
ياسمين جاسم الأميري

مساعد إداري
كأثرين جوي ليما

منسقي العمليات
ملاني ماليوات
كريستين دابو

ما كان لهذا الكتاب أن يبصر النور لولا مساهمة نور سهيل وما بذلته من وقت وجهد والتزام؛ لذا نعرب عن خالص شكرنا لها لما أبدته من صبر واقتراحات مميزة. كما نشكر نينا هيدمان التي أثرت المشروع بتقييمات وشروحات قيّمة بأسلوب يتسم بالكياسة واللباقة، إضافة إلى فريق مركز مرايا للفنون لتفانيه اللامحدود.

ونخصّ بالشكر أيضاً كلية الفنون الجميلة والتصميم في جامعة الشارقة لدعمها الذي ساهم في إكمال هذا المشروع، ومنال عادل خزام لمشاركتها وحماسها وإبداعها، إضافة إلى جميع الزملاء الذين لم يخلوا بإبداء النصح واستمتعوا لنقدنا بكل تمعن.

ونود أن نتقدم بخالص الامتنان لفريق ’آرت دبي‘ لاستجابتهم السريعة لهذا المشروع، ومعرض ”لوري شبيبي“ لما قدموه من تنسيق على أعلى مستويات المهنية والاحتراف.

ومنا لشركائنا وأفراد عائلاتنا شكر خاص، لما قدموه لنا من دعم وصبر مستمر، فلولاهم لما حظينا بالصفاء والسلام الداخلي الذي مكّنا من تحقيق طموحاتنا.

شكر وتقدير من القيم الفني

Curator’s Acknowledgements

This book would not have been possible without the full commitment, time and energy of Noor Suhail: we like to thank her for her infinite patience and amicable suggestions. Special thanks to Nina Heydemann for her invaluable comments, precious annotations, and for delivering them always with remarkable grace and kindness; and to the whole team of Maraya Art Centre for their indefatigable dedication.

We would also like to thank the University of Sharjah, College of Fine Arts and Design for the support granted towards the completion of this project; Manal Adel Khozam, for her enthusiastic and fresh involvement in the project, and all the colleagues who have generously dispensed their advises and listened to our doubts.

Our sincerest gratitude goes to the Art Dubai team, for their prompt responsiveness to this project; and to Lawrie Shabibi Gallery, for their professional and courteous coordination.

A special thanks goes to our partners and families for their unconditional support and patience, without which we could not have the mental peace and clarity to achieve our ambitions.

Introduction

Dr. Nina Heydemann

Director of Maraya Art Centre
and 1971 - Design Space

I met Shaikha Al Mazrou in 2016 when preparing for a group exhibition in which she was making provisions for a bold artistic step – her first ever land art piece, a huge succession of circles within circles, in the rocky desert of Al Shawka, in the United Arab Emirates. We filmed the piece from an aerial angle and interviewed the artist, who, among ten workers, was shoveling small trenches into the ground, in an almost meditative, collective spirit about this enigmatic and enormous artwork that was yet to emerge from the rugged earth.

I have always been taken by the artistic courage and spirit of experimentation that Shaikha Al Mazrou puts forth in her work. Not only was she not afraid of trying out something new – expanding into large scale, distorting objects, challenging herself and her chosen materials – but also about the calm and collected way in which she went about new artistic endeavors.

In this exhibition, the artist has delved into the subject of the personal within the abstract, a theme that has been part of her practice for a long time, but that has not yet been addressed to this extent. The exhibition carries signifiers of this all along – from subtle hints of conversations that the artist has had with others to a personal identification with the colour blue that has entered the gallery space in so many different ways – within resin blocks, on paper as well as on large glass sheets and even within dyed sand. Visitors will hopefully leave the space with a new understanding of a further facet of her work and find their own, personal clues to rearrange the riddle of this exhibition.

It is therefore with great pleasure to host her first institutional solo exhibition here at Maraya Art Centre in the Emirate of Sharjah, where Shaikha Al Mazrou has also spent many years lecturing on sculpture at the University of Sharjah, College of Fine Arts and Design. We have also had the pleasure to show the works of some of her promising and talented young students in 2018 as well as in 2019 in both of our floors.

Likewise, it is a privilege to have an esteemed colleague, Cristiana de Marchi, who has known Shaikha Al Mazrou for many years, curate this exhibition. The collaboration between her and Shaikha Al Mazrou on

this project started from many conversations about abstract art and its significance in contemporary art today. The trusted relationship between an artist and a curator is a vital one in any exhibition and therefore we are thankful for Cristiana de Marchi's tireless dedication, academic excellence and sensitive understanding of Shaikha's work to accompany this undertaking. She has profoundly engaged with all of the newly created works and shared her thoughts in the accompanying essay and interview published in this catalogue. This publication also includes an inspiring essay by Jay Hetrick, Assistant Professor in Art History and Theory, to whom we are most thankful for discussing the work of Shaikha Al Mazrou and its close ties to Abstract and Minimal Art. Many thanks also to Dana Abachi and Manal Adel Khozam for their valuable contributions to this catalogue.

Furthermore, our gratitude goes to Prof. Nada Shabout from the University of Texas and Art Dubai for having offered a platform to discuss Shaikha Al Mazrou's work, that needed to be cancelled due to the current global circumstances in light of Covid 19. Amidst this situation and in preparation of the exhibition, we are thankful for the supportive team of Lawrie Shabibi Gallery in Dubai representing the artist and promoting this exhibition in many ways as well as the College of Fine Arts and Design of the University of Sharjah that has enabled numerous works to be created within their premises. As always, any exhibition is the result of many contributors and we hope that this first solo exhibition of Shaikha Al Mazrou will mark the beginning of many more to come.

مقدمة

د. نينا هيدمان

مدير إدارة مركز مرايا للفنون
و 1971 - مركز للتصاميم

قابلتُ الفنانة شيخة المزروع في العام 2016 خلال تحضيرها معرضاً جماعياً كانت تستعدّ فيه لاتخاذ خطوة فنيّة جريئة للغاية، تمثّلت آنذاك في تقديم باكورة أعمالها المدرجة ضمن فئة الفنون الأرضية، حيث تضمّن العمل وقتها سلسلةً هائلةً من الدوائر المتتالية داخل بعضها البعض، تم تكوينها في الصحراء الصخرية لمنطقة الشوكة في الإمارات العربية المتحدة. وقد قمنا بتصوير المشروع من زاوية جوية وأجرينا مقابلةً مع الفنانة التي كانت تحفر خنادق صغيرة في الأرض مع 10 عمال مساعدين، وتغمرها مشاعر التأمل والروح الجماعية حول هذا العمل الفنّي الضخم والابتكار الغامض قبل أن يتجلّى بصورته النهائية من الأرض الوعرة.

فلطالما أبهرتني الحماسة الفنيّة وروح التجريب التي تطرحها المزروع في نتاجها الإبداعي، فهي تمتاز بشخصية استثنائية لا تقتصر في جرأتها على اقتحام التجارب الجديدة والتوسّع نحو أعمال كبيرة الحجم وتشويه العناصر وتحديّ قدراتها والمواد التي تختارها فحسب، بل تتعلّق أيضاً بالأسلوب الهادئ والرصين الذي اتّبعته في مساعيها الفنية الجديدة.

في هذا المعرض، تطرّفت المزروع إلى موضوع الشخصية داخل النسق التجريدي، وهو موضوع شكّل جزءاً من ممارساتها منذ فترة طويلة ولكن لم يتم التعبير عنه بعد إلى هذه الدرجة. يحمل المعرض علاماتٍ دلاليةً كثيرة حول هذه الفكرة طوال الوقت، انطلاقاً من التلميحات الخفيفة المأخوذة من محادثات الفنانة مع الآخرين، ووصولاً إلى الهوية الشخصية للون الأزرق الذي اكتسح مساحة العرض بطرق عديدة، فنجده داخل مجسمات من الريزن (الراتنج)، وعلى الورق، وعلى

ألواح زجاجية كبيرة، وحتى ضمن كومة من الرمال المصبوغة. لذا، نأمل أن يحمل الزوار في ذاكرتهم بعد مغادرة المعرض فهماً جديداً لجانب آخر من أعمال المزروع، ونتمنّى أن يجدوا أدلّتهم الشخصية التي تمكّنهم من حل اللغز وإعادة ترتيب الأحجية في هذا المعرض.

ويسعدني أن أستضيف أول معرضٍ فردي مؤسّساتي للمبدعة شيخة المزروع هنا في مركز مرايا للفنون ضمن إمارة الشارقة، تلك الأرض الطيبة التي أمضت فيها الفنانة سنوات عديدة محاضرةً في كلية الفنون الجميلة والتصميم بجامعة الشارقة. وكنا قد استضفنا سابقاً وبكل فخر أعمال بعض من طلاب المزروع الواعدين في العالمين 2018 و 2019 في كلا الطابقين داخل مركزنا.

ومن ناحية أخرى، يسعدني ويشرفني أن تتولّى مسؤولية القيّم الفنّي على المعرض زميلة مرموقة بقيمة كريستيانا دي ماركي، والتي عرفت المزروع لسنوات عديدة، حيث بدأ التعاون بينهما في هذا المشروع عبر عدد من الحوارات والنقاشات حول الفن التجريدي وأهميته في حركة الفن المعاصر خلال الزمن الراهن. ولأن علاقة الثقة بين الفنان والقيّم تلعب دوراً محورياً في أي معرض، فإننا نتقدم بجزيل الشكر إلى كريستيانا دي ماركي على تفانيها الدؤوب وتفوّقها الأكاديمي وفهمها الحسيّ لعمل الفنانة شيخة المزروع ومرافقته في هذا المشروع. كما شاركت دي ماركي بشغف في جميع ابتكارات المزروع الحديث وتبادلت معها الأفكار في المقالة والمقابلة المرفقة والمنشورة في هذا الكتالوج. ويتضمّن المنشور أيضاً مقالاً ملهماً من توقيع الأستاذ المساعد في تاريخ الفن ونظريته، جاي هيتريك، وإليه نتقدّم بالشكر الجزيل على المناقشة القيّمة التي تناول فيها أعمال المزروع وصوّر علاقتها الوطيدة مع التجريد والفن الاختزالي. أود أيضاً أن أشكر دانة أباتشي ومنال عادل خزام لمشاركتهما القيّمة في إعداد هذا الكتيب

كما نتقدم بامتناننا العميق للبروفيسورة ندى شبوط من جامعة تكساس وفريق ”آرت دبي“ على دعمهم القيّم في البرنامج العام للمعرض من خلال تقديمهم منصة لمناقشة أعمال الفنانة شيخة المزروع، والتي استوجب إلغاؤها بسبب الإجراءات الوقائية والاحترازية الحالية للحدّ من انتشار فايروس كورونا (كوفيد –19). خلال هذه الأوضاع، وفي أثناء تحضيرات المعرض، الشكر موصول لفريق الدعم ضمن صالة لوري شبيبي الفنيّة في دبي على تمثيلهم الفنانة والترويج للمعرض بطرق متعددة. وكذلك أتوجّه بالشكر إلى كلية الفنون الجميلة والتصميم في جامعة الشارقة التي أتاحَت ابتكار عدد هائل من الأعمال داخل مقرّها. وكما هي الحال دائماً، يمثل أي معرض ثمرة جهد متبادل وحصيلة العديد من المساهمات المشتركة. وبدورنا، نتمنّى أن يشكّل هذا العرض الفردي الأول للمزروع بداية الطريق نحو العديد من المعارض المشابهة في المستقبل.

Three Places of Silence. A Testament and a Will

Cristiana de Marchi

“It would take a nice presumption or a vocation that I don't have. Personally, I do not claim any role and I have a single vocation. As a man, I feel the taste of happiness; as an artist, I seem to still have characters to live, without resorting to wars or courts” (Albert Camus).¹

The Past

I like to start with a recollection, as I read and ruminate on Camus' statement, on the role of the artist towards the contemporaneity. Artist is here intended in its widest acceptance and I take the liberty to decline it to the curatorial role, as it is experienced in terms of authentic commitment to its object, that is the curated artists and their oeuvre.

I first met Shaikha Al Mazrou early 2013: I was at that time preparing a show focussing on performance and the use of body in the Gulf countries², a project I conceptualised few years earlier and could finally see realised with the delay creative people are often used to undergo when it comes to their ideas. It is indeed even more dear to me remembering this first encounter as it was facilitated by the late Hassan Sharif, who simply appeared in the studio Mohammed Kazem and myself had opened little more than a year earlier³, accompanied by Shaikha. I must admit I wasn't familiar with Shaikha's practice and I had met her only once before, when she was still a student, during a visit to The Flying House⁴, organised by Dr Elisabeth Stoney, then professor at the College of Fine Arts and Design at the University of Sharjah.

The meeting turned into a sort of portfolio revision and mentoring moment, as Shaikha was struggling with a sort of impasse in her artistic process and was seeking advice as of her future steps. For me, it was an illumination, as I came to cross the most recent works she had produced at the time⁵, one of which I instantly decided to include in the exhibition I was curating, for its pertinence to the theme, as it reconciled an undeniable physicality with an objective use of abstraction, as to conceal and reveal at the same time the implicit tension in the work.

Since then I have had the pleasure of curating Shaikha's work on many more occasions⁶, every time witnessing her progression into a more assured and mature approach to the investigation around the material, its potential and the crafty and misleading nature of art. *Inside Out* and *Untitled* were an exploration around the potential of removal and addition to create shapes, through a process of juxtaposition of layers which final result is both optical and emotional⁷, as the work naturally evokes a sense of physical magnetism, designed and obtained through the use of both colour and shape⁸.

The research around the formal potential of conveying deep emotional reaction in the viewer has been potentiated in the *Tension* series, created at the Chelsea College of Fine Arts, University of the Arts, London as a graduation project for her Master's Degree. The full set of works⁹ was presented within “A Public Privacy”, the inaugural iteration of U.A.E. Unlimited¹⁰, once again truly embodying a “deep sense of physical involvement”. If one of the reading threads – that I privileged at the time – was that of “engagement, confrontation, illusionism and unresolved balance... which ultimately engage the viewer in a self-confrontation about the nature of reality and appearance”¹¹, another possible interpretative direction – and one I would stress on now, after meditating and reconsidering the work – would be that of the negotiation between abstraction and self-expression, one that Al Mazrou seems to have learned

to perfection when it comes to the use of a minimalist matrix, to a strict formal control conjugated with a playfulness and self-defiance in exposing herself – and I would say, not only as an artist, but also as a woman – to the risk of collapsing in front of unpredictable and uncontrollable forces.



Inside Out, 2012. Acrylic sheets, 100 x 80 cm



Tension I, 2014. Terracotta, wood and metal, 45 cm (diameter)

This very defiance became even more adamant and intentionally sought for, invited and almost perpetrated in the body of work created for “Is Old Gold?”, where 10 emerging Emirati artists were called to confront the practice and teaching of the so-called “5 U.A.E.” (Hassan Sharif, Hussain Sharif, Mohammed Ahmed Ibrahim, Mohammed Kazem and Abdullah Al Saadi), to question the gap existing between relatively temporally close generations, yet vividly separated by multiple issues, specifically identified in educational paths, educational strategies and a significant transformation of the art community over a short, yet dramatically affecting, period of time. Al Mazrou, who was asked to respond to the work and teaching of Hassan Sharif, created a series of three ceramics sculptures, *Ironic Experiments*¹² where the element of balance was an essential component as the piling of the single “modules” required a perfect control of barycentre and plastic equilibrium. Failure has been always taken into account and almost encouraged, at least as a dialectic moment in the creative process, which is always open, inclusive and permeable to the potential of incorporating disruptive elements and adding them to the rigorously calculated equation that originates the project.

It is with *SAND-LAND* (2016)¹³ and *Scale* (2017)¹⁴ though that monumentality engages as a major counterpart in Al Mazrou's dance of elements and becomes an unmissable variable, and almost an affirmation. Why would an artist, who has ever since her debut, privileged medium size works, works which can literally be contained by her own body, which can be modelled by her hands, which can be carried by her arms, eventually dismiss that intimate dimension and venture in gigantic artistic expressions and manifestations? To that question, I would answer, exactly in order to evade the body, to abstract from it, to measure it as a superable dimension, a limitation to overcome.

The body, still the body, and perhaps for the last time, manifests through the works on show in “Rearranging the riddle” and seem to invite us to ponder over, while collecting the clues to a far more cerebral investigation.



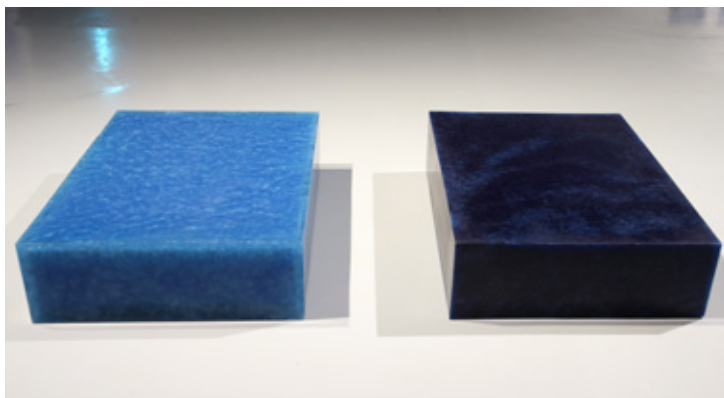
Scale, 2017. Chamotte clay, copper, plaster, bronze, crystal clear resin, cedar wood, bee-wax, cement, marble, silicon, 100 x 100 x 287 cm

The Present

The artworks presented in this exhibition, which consists of an entirely new body of work, investigate the dialectic between an autobiographic component and the abstraction of a visual solution that suggests intimacy while denying it at the same time. Direct in their title, although cryptic in their formulation, all the works originate from conversations that the artist had in a recent past and delve into a process of self-analysis, regardless of the apparent neutrality inherent in the actual sculptures and prints. The titles themselves are excerpts or quotes of lines from these same conversations, and they act as a catalyst for condensing the materiality of the work around an element which remains, like in a chemical reaction, otherwise unaltered. This body of work is indeed very coherent, as it is based on a unique state of mind, on an attempt to capture an ephemeral beam of light (or its mere reflection), to recreate a colour which has an oneiric reference, almost to follow what seems to be a mirage, as it keeps eluding the artist's – and ours – ability to tame it¹⁵.

As components of a puzzle, the works bear the potential of a solution, whenever correctly interpreted and rearranged, thus instigating a tension between the artist and the audience, which is playfully directed to find the key to the unveiling. The tension that used to be a physical component in the perception and experience of her previous artwork is now transferred to the mental sphere, as the audience is unequivocally pushed to engage with the clues emerging through the works, to collect them and eventually recompose them in order to penetrate the mystery surrounding their creation.

Deeply informed by a series of theoretical readings, among which Briony Fer's *On Abstract Art*¹⁶ plays a fundamental role, the works are the result of a process where the autobiographic element supersedes Shaikha's inhabited tendency to abstract, remove, and ultimately intelligently negate her personal involvement in the work. Supplanted by a new need to confess, discretion still remains as strong as expected and no unwanted declaration can be extrapolated from the works, not even when asked or interrogated: they respect their promise to be silent, they don't exude any agitation, any discomfort, any inconvenience in being the object of an intrusive view.



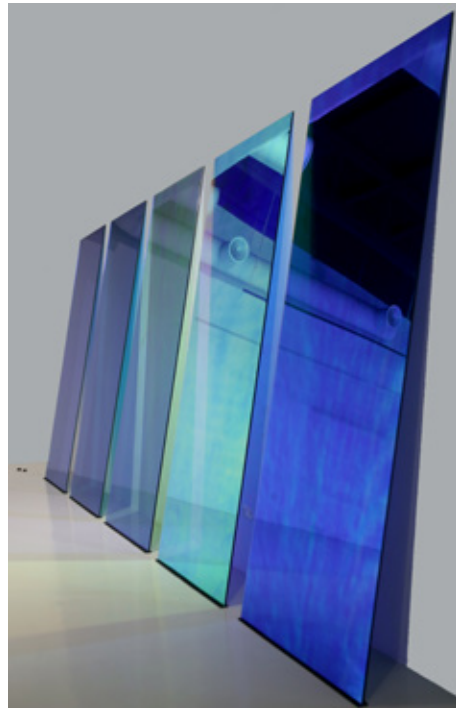
Sky and Ocean And Everything In Between, 2020. Resin. 80 x 60 x 20 cm each

The visitor is first facing *Sky and Ocean And Everything In Between*, a work consisting of two resin blocks displayed on the floor, which in their gradations of blue introduce the artist's investigation on colour¹⁷, here approached not in its absolute essence – as the duplication of hues immediately makes it explicit – but rather in its dialectic nature, in its potential to influence perception, in the response it engages from the viewer. *Sky and Ocean* do not reflect one another, they do not seem to share a same “mood”: it is the space in between that keeps the secret of the transition, of the formal specularity, of a sequence of shades that can be articulated as a movement from the Sky down to the Ocean as well as an ascending motion taking us from the Ocean up to the Sky.

Moving from casted resin to hand-made paper, *For The Things That Will Remain Unsaid* explores issues of memory preservation through the physical investigation of materiality and process. Regardless of how far away from one another these two works might seem, the procedure is somehow similar, as the definition of a shape is *de facto* the result of a solidification, of the congelation of a material formerly plastic, of a tangible change of state. If preserving memories is one of Al Mazrou's preoccupations, so is that of hiding the narrative, while literally creating a multiplicity of layers of meaning.

For The Things That Will Remain Unsaid, 2020. Hand made paper, 42 x 29.7 cm each





Close To The Coast But Not Too Close, 2020.
Hand painted sand, variable dimensions

To Create Meaning In Perception, 2020.
Glass laminated with film, 220 x 90 cm each

Facing one another, *Close To The Coast But Not Too Close* and *To Create Meaning In Perception* enact a conversation as they directly and intentionally engage in a reflective process. Consisting of five panels of glass, laminated with film, *To Create Meaning In Perception* expands on the investigation on the autobiography of a colour, each panel “capturing a shade of blue that reflects and refracts to create a constant change and set things in motion”. The apparently direct moment of becoming aware of our own act of looking, simplified by the very physical evidence of standing or moving in front of a mirror, is actually complicated by the presence of another element, deliberately positioned in a way to contain, and almost channel the viewers, to force them through a corridor of expanded consciousness.

Based on the Sorites Paradox¹⁸, *Close To The Coast But Not Too Close* “tackles the vagueness of wanting to be near”, while addressing the confutable definition of heap itself¹⁹. The work is invested with a strong formalism that parallels the philosophical approach implied by the adoption of the paradox: if on one side, the question of the simultaneous coexistence of two positions (being and not-being) is at the core of the questioning, in fact the search for an answer lies in the possibility of one voice imposition over the other, to structure the idea of either existence or its negation.

Dilated and multiplied by the opposed work, as in the refraction of a repeated, looped circularity, *Close To The Coast But Not Too Close* introduces the notion of perspective into our understanding of bodily consistency and solidity. But it also extends it to a deeper level, of existential proportions, forcing the viewer to answer the uncomfortable question of their very own adherence to the essence, the principles and the values they used to identify themselves with – as their better selves, one could argue – or otherwise realise that the formulas they have far too often repeated sound more like an excuse, with a deceptive inconsistency due to their inability to take action and remove the last grain that still gives the name to an intrinsically altered structure.

In an apparent attempt to soften the tension, *Despite The Weather* activates the interaction between systems of meaning, while inviting the visitors to re-think, to literally think twice, and to unveil the level hidden underneath the perceived surface. Through the process of Cyanotype, numbers – as they are seen in time and space reference systems, those imperceptibly orienting our daily lives – are overlapped to drive attention to the intangibility of these very structures and their actual lack of tangency with the realities they are picturing, defining or representing.

Despite The Weather, 2020. Cyanotype, 75 x 57 cm each



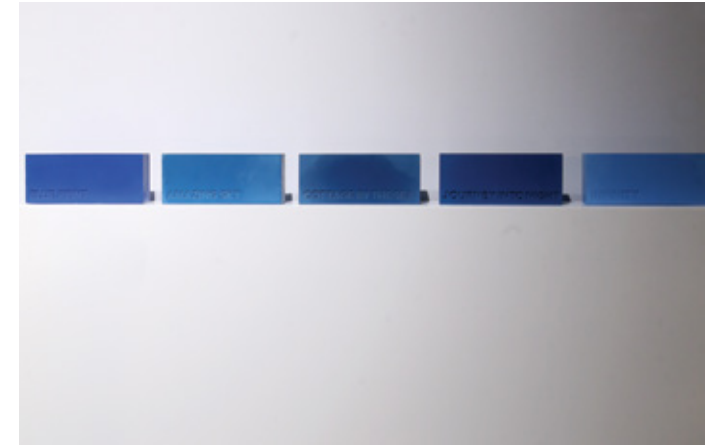
We Met Halfway, 2020.
Copper, variable
dimensions.



As a paradoxical element reverberates through most of the works presented in the show, *We Met Halfway* refers to the principle of *anamorphosis*²⁰, which is typically mentioned with reference to drawings or projections, whilst is here adopted in connection with two sculptural copper pieces, where the distortion, and the lack of correspondence between the two extremities of these volumes are immediately perceivable. The question, also playfully evoked by the title, of a conceptual clash between the principles of halfway and middle point, as far as concepts of linearity, volume, metric distance and optic coherence are all implied and interrogated, is then: Is it ever possible to meet halfway? How can this notion be negotiated? And ultimately, what are the predicaments of compromise?

Introducing an even more poetic note, *An Autobiography Of A Color* takes on the contradiction between the signified and the signifier and magnifies the idea of colour by assessing its sculptural potential, not as an attribute to a surface otherwise modelled, but as a substantial materialization of hues. Consisting of fifteen blocks made of different shades of blue paint, casted and embossed with their corresponding commercial denominations, the work playfully engages with the ambivalence of the nominal sphere, with its potential to convey, or even create, a state of mind, thus impacting our perception of a rather less communicative reality. On the other side of the spectrum, those same titles can be perceived as a violation, an unnecessary imposition of meaningless associations to an entity otherwise defined by its very physical substance. In either case, the short-circuited interaction is undeniable and the ironic take on it results in an apparently absurd, yet refreshing exercise of composition, as the sequence of the colours, arranged not on the basis of a chromatic progression but on a verbal one, eventually creates a “poetic statement”.

An Autobiography Of A Color, 2020. Cast pigment, 27 x 12 cm each. Detail.



The Future

There is a general debate among narratology theorists²¹ whether single “pictures”²² might at best evoke or imply stories, although being unsuitable for storytelling in a strict narratological sense, or whether they could encompass that role. Regardless of where do they stand, all academics seem to agree on the general idea that a “picture” can have a high degree of narrativity, that “pictures” can indeed be narratives.

Based on referential Wickhoff's classification²³ of three categories for cataloguing the narrative modality of an artwork, I would argue that “Rearranging the Riddle” – considering the whole body of work here presented as a body indeed, as an essential unity, one that cannot be prescinded from or left aside – falls under the third category, the “continuierend”, or continuous narrative, where multiple actions and scenes are portrayed in a single visual field without any dividers. The works, in their unity, therefore act and are framed almost as a polyptych, where each representation coalesces into a unique story to be narrated. If time is an essential component of storytelling as it helps the viewer in following the plot line and navigate through its development, Al Mazrou's body of work resembles novels with a less linear temporal sequence, an Ulysses of Joycean's or Homeric's proportions, where everything could have happened in one night or rather through a time span of ten years. Or even a cyclical narration, where one could start again after completing the “reading” as to retrace the way clues were distributed, to interrogate the single “images” after the first attempt to unveil the secret that lies beneath the material surface of the representation. The notion of “timeless eternity” could very well apply and clarify the posit – both as a statement and as an assumption

– according to which these works, although contextualised, expand beyond a restricted spatial and temporal frame and prove to be truly evading the singularity of an autobiographic experience to invest each one of us with the same essential, deep and, for this very reason, simple questions that most often go unanswered, or even unasked.

*“That the same story can be told in different media is one of the fundamental and foundational claims of narratology. [...] the structure [of story] is independent of the techniques that transmit it [...]. We read words, we see pictures, we decipher gestures, but through them, we follow a story; and it can be the same story”*²⁴

¹ “Il faudrait une belle présomption ou une vocation que je n'ai pas. Personnellement je ne revendique aucun rôle et j'ai une seule vocation. En tant qu'homme, je ressens le goût du bonheur; en tant qu'artiste, il me semble avoir encore des personnages à vivre, sans recourir aux guerres ou aux tribunaux”. Albert Camus answering the question “As an artist, have you chosen the role of the witness?” in “L'artiste et son temps”, in: *Actuelles II*, 1953.

² “MinD/Body” (curated by Cristiana de Marchi), DUCTAC, Dubai, March 6th – April 10th 2013

³ empty 10 was founded in the autumn of 2011 and legally registered as a gallery. It has operated as a studio and an exhibition venue, serving as an incubator of ideas and hosting multiple projects - many of which in collaboration with local and international artists and art professionals – over the time of its existence in Al Quoz, Dubai (2011-2017).

⁴ The Flying House was founded (December 2007) by Abdullaheem Sharif, as a production and exhibition space dedicated to the practice of conceptual artist Hassan Sharif and of some of his closest proselytes (namely Mohammed Ahmed Ibrahim, Hussein Sharif, Mohammed Kazem). It soon turned into a sort of “sanctuary” and invaluable resource of information about the inception of contemporary art in the United Arab Emirates, thanks to Sharif's remarkable archival mission. I had the privilege of serving in a position of writer, curator and close collaborator to Hassan Sharif and his peers from 2008 to 2012, when the “House” was reconfigured and physically transferred to a new location, with an exclusive focus on Hassan Sharif's production.

⁵ *Inside Out*, 2012. Acrylic sheets, 100 x 80 cm, and *Untitled*, 2012. Acrylic sheets, 100 x 70 cm

⁶ “A public Privacy” (curated by Cristiana de Marchi and Mohammed Kazem), DUCTAC, Dubai, March 9th – April 8th 2015; “Is Old Gold?” (curated by Cristiana de Marchi and Muhannad Ali), DUCTAC, Dubai, February 21st – April 7th 2017; “Homage without an Homage” (curated by Cristiana de Marchi), Art Dubai, March 15th – 18th 2017; “Beyond: Emerging Artists” (curated by Cristiana de Marchi and Mohammed Kazem), Abu Dhabi Art, November 8th 2017 – January 27th 2018

⁷ “A sculptural translation of this approach is represented by Shaikha Al Mazrou's piece *Inside Out* that along with *Untitled* (2012) harmonises multiple themes and tensions, resolving them in an apparently purely cerebral exercise. In fact these works are characterised by an open defiance of the optical perception of the surrounding dimensions we are immersed in. The physical illusion embodied by these works imposes a reconsideration of the very meaning of perspective, of the position which bodies occupy in space, and in society: their virtual disappearance as well as their full incarnation”. (*MinD/Body* (ed. Cristiana de Marchi), catalogue of the exhibition, Dubai 2013, p. 24)

⁸ “Shaikha Al Mazrou's work investigates the use of mass-produced objects as appropriated ready-mades for the creation of artworks that deal with colour, form and interaction. By exploring ideas of production, value and craftsmanship - objects that are normally mass-produced, she challenges the existing notion of art and experiments with spontaneous and irrational methods

of creation. Her layered reliefs and illusional sculptures challenge the viewer's conception of space and invite a silent encounter or bodily participation. The work is then only triggered by the presence of the viewer in their present time. Al Mazrou intends for the viewer to have an instinctive and physical response to the structure, colour and surrounding space of the work. She uses abstract language to create rhythm and repetition, the roots of movement. Rhythm creates a situation in which the simplest basic forms become visually active. The repetitive act in her work is a sort of amplifier for a visual event which, seen singularly, would hardly be visible. But to make those single forms release the full energy within them, the viewer has to navigate around the work to animate the form and to give it perspective. She continues to employ themes of functionality and repetition while maintaining a persistent focus on the dynamic advantage of the colour of a ready-made. Her systematic approach to form and colour across her work serves to provide the viewer with the feeling of kinetic energy, depth and space.” (*Ibidem*, p. 88)

⁹ *Tension I*, 2014. Terracotta, wood and metal, 45 cm (diameter); *Tension II*, 2014. Terracotta, wood and metal, 45 cm (diameter); *Relax*, 2014. Terracotta, wood and metal, 45 cm (diameter).

¹⁰ U.A.E. Unlimited is an itinerant platform, under the patronage of H.H. Sheikh Zayed bin Sultan bin Khalifa Al Nahyan, to support and showcase emerging artists from the U.A.E. and the region.

¹¹ Cristiana de Marchi, “Drawing Lines between segmented thoughts”, in *A Public Privacy* (ed. Cristiana de Marchi), catalogue of the exhibition, Dubai, 2015, pp. 19-31 (p.28)

¹² *Ironic Experiments*, 2017. Black Stoneware, dimensions variable.

¹³ *SAND – LAND*, 2016. Land Art, 15 x 15 m. The work, created on site at 'Al Shawka', is documented by a set of nine digital prints (each 80 x 80 cm), and was commissioned by Abu Dhabi Festival 2017. The documentation is part of The ADMAF Art Collection.

¹⁴ *Scale*, 2017. Chamotte clay, copper, plaster, bronze, crystal clear resin, cedar wood, bee-wax, cement, marble, silicon, 100 x 100 x 287 cm. The work was commissioned by Abu Dhabi Art within the “Beyond: Emerging Artists” programme, which was also featuring Alaa Edris and Jumairy.

¹⁵ The obsession with the colour blue – moreover one that has been recurrent throughout the history of art, without limitations to the sole contemporary one – springs from a dream where Shaikha was conversing with assurance about a specific, and vividly identified shade of blue, which turned out to be inexistent once the dream vanished. The search for that ghostly hue has been at the origin of the project and has informed it as an embodiment of an obstinacy, a stubbornness against the impossibility to fully incorporate the dimension of the dream and that of the reality.

¹⁶ Briony Fer, *On Abstract Art*, Yale University Press, 1997. The chapters that have served as the starting point for a conversation between the artist and the curator, and which are explicitly mentioned in the interview reproduced in this catalogue are respectively: “The Laws of Chance”, (chapter third, pp 55-76) and “Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism”, (chapter six, pp 109-130). Another scrutinised text, in the preparation and discursive process anticipating the creation of the works, is Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, Berlin 2012.

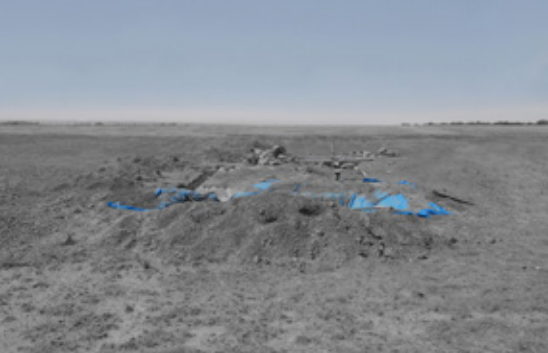
¹⁷ Since ancient times, there's a long fascination with the colour blue, which was first produced by the ancient Egyptians who figured out how to create a permanent pigment that they used for decorative arts. Considered to be the first ever synthetically produced color pigment, Egyptian blue (also known as cuprorivaite) was created around 2,200 B.C. Associated with a sense of nobleness and even religious affiliation to deity, and actually for centuries considered to be just as precious as gold, lapis lazuli (also known as “true blue”) first appeared as a pigment in the 6th century in Buddhist paintings in Bamiyan, Afghanistan. It was renamed *ultramarine* — from Latin ultramarinus, which means “beyond the sea”— when the pigment was imported into Europe by Italian traders during the 14th and 15th centuries. Its deep, royal blue quality meant that ultramarine was highly sought after among artists living in Medieval Europe and it was usually reserved for only the most important commissions, such as the blue robes of the Virgin Mary. Moving to contemporary art – in the impossibility to summarise here a history of the colour blue in western art – I'll only mention the unmissable French artist Yves Klein, who developed a matte version of ultramarine that he considered the best blue of all. He registered International Klein Blue (IKB) as a trademark and the deep hue became his signature between 1947 and 1957. Klein once famously said “blue has no dimensions. It is beyond dimensions”.

¹⁸ In its typical formulation, the Sorites Paradox (also known as the Paradox of the Heap) states that, under the assumption that removing a single grain does not turn a heap into a non-heap, the paradox is to consider what happens when the process is repeated enough times: is a single remaining grain still a heap? If not, when did it change from a heap to a non- heap? Several logical approaches and resolutions have been proposed, none of which has been overtly discussed or embraced by Al Mazrou's work, which dialogues with the question rather than accepting or acknowledging a solution to it.

¹⁹ There are few illustrious predecessors and visual references which I would like to mention here,



Tarek Al-Ghoussein, Untitled 1 (C Series), 2007. Digital print, 55 x 75 cm, Ed. of 6. Image courtesy of the artist and The Third Line, Dubai.



Tarek Al-Ghoussein, Untitled 4B (C Series), 2007. Digital print, 55 x 75 cm, Ed. of 6. Image courtesy of the artist and The Third Line, Dubai.

although an exhaustive presentation of the theme in contemporary art would exceed the limits of this note. I am therefore only referring to three artists who have used or depicted sand heaps and the colour blue associated in various ways. Anish Kapoor's sculptures created in the mid 1980s out of raw pigments in different colorations are the most iconic and widely renowned (see *White Sand, Red Millet, Many Flowers*, 1982; *As if to celebrate I discovered a mountain blooming with red flowers*, 1981; *Blue Flower*, 1986; *A flower, a drama like death*, 1986; *Mother as a mountain (Black)*, 1985), whose poetic and articulated titles present another point of connection with Al Mazrou's works; Lygia Pape – a pivotal figure in Brazil's Neoconcrete movement – with her *Tiêia no.7* (1991), an installation (wood, light, sand, cloth) first presented at Galeria Ibeu, Copacabana, Rio de Janeiro, 1991, and more recently re-proposed, almost restaged, in the solo show "Lygia Pape" at Hauser & Wirth, London, 2016, drawing a much deserved attention on Pape's extraordinary talent to "reframe geometry and abstraction"; and regionally, *Untitled 1 (C Series)* (2007-2008), which is paired by its implosion *Untitled 4B (C Series)* (2007-2008), by Tarek Al-Ghoussein, where a natural sand heap is portrayed covered by a brilliant blue tarpaulin, also visually evoking – in an un-resistible mental association – the sense of erosion and surface alteration that is at the core of the Sorites paradox (although unmistakably unrelated when it comes to the concept of the work).

²⁰ By anamorphosis we refer to a distorted projection or drawing which appears normal when viewed from a particular point or with a suitable mirror or lens. From Greek *anamorphōsis* 'transformation'.

²¹ Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990; Christian Metz, "Remarques pour une phénoménologie du narratif", in: Christian Metz (Ed.), *Essais sur la signification au cinema*, Paris, 1968, pp.25-35; Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie: action et narration*, Brussels 2009; Jean-Marie Schaeffer, "Narration visuelle et interpretation", in: Jan Baetens/Mireille Ribière (Eds.), *Temps, Narration & Image Fixe. Time, Narrative and the Fixed Image*, Amsterdam 2001, pp.11-27, among the negationists; Werner Wolf, "Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts". In: *Word & Image* 19 (No.3), 2003, pp.180-197, among the supporters. The main source of information for this section remains Klaus Speidel, "How single pictures tell stories. A critical introduction to narrative pictures and the problem of iconic narrative in narratology", in: Katarzyna Kaczmarczyk (Ed.), *Narratologia transmedialna. Wyzwania, teorie, praktyki [Transmedial Narratology. Challenges, Theories, Practices]*, Krakow 2018, pp.1-87.

²² Picture is here used in the wider sense of images, of visual objects, in opposition to textual evidence. See also Lessing's distinction (Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon or the Limits of Poetry and Painting*, London 1853 [originally published in German in 1766], p. xviii) between "poetry" and "painting", where poetry often refers to all arts "in which the imitation is also progressive" while "painting refers to "plastic arts generally" (Speidel, p.87, note xv)

²³ "Franz Wickhoff ("Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Enwicklung", in: Wilhelm Ritter von Hartel/Franz Wickhoff (Eds.), *Die Wiener Genesis*, Wien 1895, pp. 8-9) distinguished three different styles of evoking a story in pictures, according to the number of episodes depicted in one image: "distinguierend", "completierend" and "continuierend". Pictures made according to first modality only depict one moment of a complex narrative, pictures following the second modality combine different moments, but do not repeat any persons, pictures made according to the last modality are what is often called continuous narratives, where persons are indeed repeated and distributed in a landscape" (*Ibidem*, p.25)

²⁴ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron*, Mouton & Co. 1969, p.10, quoted by Speidel, p.3

¹⁹ هنالك مجموعة قليلة من الفنانين القديمين والمراجع البصرية المتفوّقة التي أود ذكرها في هذا السياق، وذلك رغم أن العرض التفصيلي الشامل للموضوع في الفن المعاصر سيتجاوز حدود هذه الملاحظة. لذلك سأشير فقط إلى 3 فنانين استعملوا أو صوّروا أكوام الرمال مع اللون الأزرق بطرق مختلفة، المثال الأول هو منحوتات شهيرة جداً للفنان أنيش كابور في منتصف ثمانينات القرن الماضي، استعمل فيها كابور درجات متنوعة من الألوان الخام، نذكر منها تشكيلات إبداعية حملت أسماء: "رمل أبيض، دخن أحمر، أزهار عديدة" 1982؛ "كما لو أنني احتفل، اكتشفت جبلاً يزهو بالورد الأحمر" 1981؛ "ورد أزرق" 1986؛ "وردة، دراما كالموت" 1986؛ "أم كجبل (أسود)"، 1985، حيث شكّلت هذه العناوين الشاعرية المعيّنة نقطة اتصال أخرى مع أعمال شبيخة المزروع؛ إضافة إلى الفنانة ليجيا بابي التي تُعدّ من مؤسسي حركة الخرسانة الجديدة (Neoconcrete) في البرازيل، ونذكر من أعمالها 'تيليا رقم 1' 1991، وهو مجسم تتلاقى فيه مفردات الخشب والضوء والرمل والقماش تم الكشف عنه أول مرة في معرض 'جاليريا إيبو' ضمن حي كوباكيبانا في مدينة ريو دي جانيرو عام 1991، ثم أعيدت صياغته من جديد خلال معرض فردي للفنانة أقيم ضمن معرض 'هاوز آند ويرث' بلندن في العام 2016، وقد لفت المزيد من الانتباه والإعجاب تجاه موهبة بابي الاستثنائية التي انعكست في مجسم "إعادة صياغة الهندسة والتجريد"؛ و على مستوى الإقليم، يظهر لنا عمل "بلا عنوان 1" (السلسلة سي) 2008-2007، والذي اكتملت قيمه الجمالية مع عمل 'بلا عنوان 4بي' (السلسلة سي) 2008-2007 للفنان طارق غصين، وفيه تم تصوير كومة رمال طبيعية مغطاة بطبقة زرقاء اصطناعية، يمكنها أن تستحضر بصرياً، وفق رابطة ذهنية قوية، الإحساس بالتآكل وتغيير السطح، وهي صفات جوهريه في كومة الرمال (رغم عدم ارتباطها الأكيد بمفهوم العمل).

²⁰ نطرح من خلال الخداع البصري رسماً أو إسقاطاً محوّراً يظهر لنا وكأنه طبيعي عند النظر إليه من زاوية معينة أو عبر مرآة أو عدسة مناسبة. إن مفردة (transformation) مشتقة من كلمة (anamorphosis) باللغة اليونانية.

²¹ سايمور تشاتمان، كتاب 'كومينغ تو تيرمز' بلاغة السرد في الأدب والسينما، إيثاكا 1990، كريستيان ميتز، "ملاحظات ظواهر السرد"، تحرير كريستيان ميتز، مقالة حول دلالة السينما، باريس 1968، الصفحات (25-35)، فرانسواز ريفاز، مقدمة في السرد، سير الحدث والسرد، بروكسل (2009)؛ جان ماري شفير، السرد البصري وتفسيره، تحرير: جان بيتنس / ميراي ريبير، الوقت والسرد والصورة الثابتة، أمستردام 2001 الصفحات (27-11)، بين المعارضين: فيرنر وولف، "السرد والسردية: مفهوم تصويري عن السرد وقابلية تطبيقه على الفنون البصرية" عن: كلمة وصورة 19 (رقم 3)، 2003، الصفحة 180 197-، بين المؤيدين. يبقى المصدر الرئيسي للمعلومات في هذا القسم هو كلاوس سييدل، "كيف تروي الصور الفردية القصص. مقدمة نقدية للصور السردية ومشكلة السرد الأيقوني في السرد"، تحرير كاتارزينا كازماركزيك، سرد قصصي متعدد - التحديات والنظريات والممارسات كراكوف 2018، الصفحات 1-87

²² تُستخدم الصور هنا بالمعنى الأوسع للصور والأجسام البصرية، بشكل يتعارض مع الأدلة النصية. انظر أيضاً تيميز ليسينغ (غوتهولد إفرام ليسينغ، كتاب 'لاوكون' أو حدود الشعر والرسم، لندن 1853 يُنشر أصلاً باللغة الألمانية في عام 1766)، صفحة 18) بين "الشعر" و"الرسم"، حيث يشير الشعر في كثير من الأحيان إلى جميع الفنون "التي يكون فيها التقليد نوعاً من التطور أيضاً" في حين أن "اللوحة تشير إلى الفنون التشكيلية عموماً" (سييدل، صفحة 87، ملاحظة 15)

²³ فرانز ويكهوف ("أسلوب صور سفر التكوين وقصة تطورها"، تحرير: فيلهلم ريتز فون هارتيل/ فرانز ويكهوف، دي فينر جينيسيس، فيينا 1895، صفحة 9-8) يتم تمييز ثلاثة أنماط مختلفة من استحضار قصة ما في الصور، وفقاً لعدد من الحلقات المصورة في اللوحة الواحدة: "ديستينغوايرد"، "كومبليتايرند" و"كونتينيوايرد" اللوحات التي يتم ابتكارها وفقاً للطريقة الأولى لا تصوّر إلا لحظة واحدة من السرد المعقد، أمّا اللوحات المعدّة بالطريقة الثانية فتجمع لحظات مختلفة، ولكنها لا تكثر الأشخاص، بينما يُطلق على الصور المبتكرة حسب الطريقة الأخيرة صفة السرد المستمر، حيث يتم تكرار الأشخاص بالفعل وتوزيعهم في المشهد (الصفحة 25 من المرجع ذاته).

²⁴ تزفيتان تودوروف قواعد ديكاميرون، موتون آند كو، 1969، صفحة 10 مقتبس عن سبايدل الصفحة 3.

” Il faudrait une belle présomption ou une vocation que je n’ai pas. Personnellement”¹ je ne revendique aucun rôle et j’ai une seule vocation. En tant qu’homme, je ressens le goût du bonheur; en tant qu’artiste, il me semble avoir encore des personnages à vivre, sans recourir aux guerres ou aux tribunaux.“. ألبير كامو في معرض إجابته على السؤال التالي: “هل اخترت كفنان أن تلعب دور الشاهد؟” - خطاب ”الفنان وزمانه“- مقالات معنونة باسم: (Actuelles II) عام 1953.

² معرض ”عقل/جسد“ (تنظيم كريستيانا دي ماركي كقيّمة فنيّة)، مسرح دبي الاجتماعي ومركز الفنون، دبي، 10 أبريل 2013.

³ تأسّس استوديو ’إيميتي 10‘ في خريف عام 2011، وتم ترخيصه رسمياً كمعرض فنيّ. وطوال فترة عمله في منطقة القوز بدبي بين عامي 2011 و 2017، نجح الاستوديو في ترسيخ مكانته كحاضنة للعديد من الأفكار والمشاريع الإبداعية، والتي أنجز الكثير منها بالتعاون مع فنانين ومحترفين محليّين وعالميّين.

⁴ تأسّس ”البيت الطائر“ في ديسمبر 2007 على يد عبد الرحيم شريف كمساحة للعرض والإنتاج الإبداعي، ومركز مخصّص للأعمال الفنان المفاهيمي حسن شريف وبعض من أقرب أصدقائه الذين يشاركونهم الرؤية الإبداعية نفسها، وهم الثنائي محمد أحمد إبراهيم ومحمد كاظم. وسرعان ما تحوّل المعرض إلى ملاذ ومصدر قيّم للمعلومات المتعلقة بمفهوم الفن المعاصر في الإمارات العربية المتحدة، وذلك بفضل الأرشيف المذهل الذي تركه شريف. وقد كان لي الفخر بأن أعمل ككاتبة وقيّمة ومعاونة لفنان حسن شريف وزملائه بين عامي 2008 و2012 عندما أنتقل ”البيت الطائر“ إلى موقع جديد يركّز بشكل أساسي على نتاجات شريف الفنية.

⁵ ”من الداخل إلى الخارج“ (Inside Out)، 2012. أكريليك على قماش، 80 x 100 سم، ”بلا عنوان“ (Untitled)، 2012 أكريليك على قماش، 70 x 100سم

⁶ معرض ”خصوصية عامة“ (تنظيم كريستيانا دي ماركي ومحمد كاظم)، مسرح دبي الاجتماعي ومركز الفنون، دبي، 9 مارس - 8 أبريل 2015؛ معرض ”هل الماضي ذهب؟“ (تنظيم كريستيانا دي ماركي ومهند علي)، مسرح دبي الاجتماعي ومركز الفنون، دبي، 21 فبراير - 7 أبريل 2017؛ معرض ”تكريم بلا تكريم“ (تنظيم كريستيانا دي ماركي)، ’أرت دبي‘، 15- 18 مارس 2017؛ معرض ”أفاق: فنانون ناشئون“ (تنظيم كريستيانا دي ماركي ومحمد كاظم)، معرض فن أبوظبي، 8 نوفمبر 2017 - 27 يناير 2018.

⁷ تمثّلت الترجمة النحتيّة لهذه المقاربة من خلال عمليْن إبداعيّين لشبيخة المزروع تضُمّنا ”من الداخل إلى الخارج“ و”بلا عنوان“ عام 2012، جمعت فيهما بين العديد من المواضيع والتجاذبات المفاهيمية ضمن طرح فنيّ يمكن معالجته من خلال تمرين ذهنيّ بحت، حيث قدّم كل منهما صورةً تتحدّى الإدراك البصريّ للابعد المحيطة بنا. بينما يفرض الوهم الماديّ الناتج عنهما إعادة النظر في معنى المنظور بحّد ذاته، وفي الحيّز الذي تشغله الأجسام في الفضاء والمجتمع، سواء من حيث اختفائها الظاهري أو تجلّيّها الكامل.“. معرض ”عقل/جسد“ (تحرير كريستيانا دي ماركي)، كتالوج المعرض، دبي 2013، الصفحة (24)

⁸ تتناول شيخة المزروع في عملها كيفية الاستفادة من المواد المنتجة بكميات ضخمة، واستعمالها كمفردات جاهزة لابتكار أعمال فنيّة تتعامل مع اللون والشكل والتفاعل البصري. ومن خلال استكشاف الأفكار الكامنة في الإنتاج والقيمة والمهارة الحرفيّة لهذه المنتجات الكميّة، تتحدّى المزروع المفهوم الحالي للفنّ والتجارب التي يكتنفها عبر الاستعانة بأساليب عفوية في الإبداع بعيداً عن المنطق. بينما تعمل مجسماتها المترابكة ومنحوتاتها الوهميّة على منح المشاهد صورةً مغايرة للفضاء المحيط، وتدعوه للتفاعل معه عبر لقاء صامت أو نقاش ماديّ ملموس. وعندها فقط، أي في اللحظة التي تتجاوز فيها مع المتلقّي، تبدأ هذه الأعمال بالتجليّ لتبوح بمكوناتها الجوهرية بصورة واضحة. فالفنانة هنا تريد من المشاهد أن يتفاعل غريزيّاً وماديّاً مع هيكل العمل ولونه وبنّيته المحيطة. لذلك فهي تستعمل لغة مجرّدة من أجل توليد إيقاع وتكرار مشهدي يعكس أساس الحركة وجذورها الأصلية، حيث يرسم الإيقاع صورةً تتحوّل فيها أبسط الأشكال الأساسية إلى عناصر نشيطة بصريّاً. أمّا التكرارات الموجودة في العمل؛ فتمثّل عاملاً معزّزاً للعناصر البصرية التي لا يمكن رؤيتها بشكل مفرد. ولكن، ومن أجل استنهاض الطاقة الكاملة داخل النموذج؛ ينبغي على المشاهد أن يتنقّل حول المجسم لالتقاط زوايا مختلفة من شأنها أن تمنحه منظوراً جديداً. ومن ناحية أخرى، تواصل المزروع توظيفها لموضوع التكرار والخواص العملية، وتركّز باستمرار على السمات الديناميكية للون والمواد الجاهزة. أمّا منهجيّتها المنتظمة في تشكيل هيئة العمل ولونه؛ فتعمل على منح المتلقّي فرصة الشعور بالطاقة الحركية والعمق والمساحة التي يكتنفها. (إبيديم، صفحة 88)

⁹ ”تنشن 1“، 2014. مجسّم من الصلصال والخشب والمعدن بقطر 45 سم؛ ”تنشن 2“، 2014. مجسّم من الصلصال والخشب والمعدن بقطر 45 سم؛ ”زيلاكس“، 2014 مجسّم من الصلصال والخشب والمعدن بقطر 45 سم.

¹⁰ تُعدّ أ.ع.م اللامحدودة منصّة متنقّلة تم تأسيسها تحت رعاية سمو الشيخ زايد بن سلطان بن خليفة آل نهيان بهدف دعم المواهب الناشئة في الإمارات العربية المتحدة والمنطقة وتسليط الضوء عليها والتعريف بها.

¹¹ كريستيانا دي ماركي، ”رسم خطوط بين الأفكار المجزأة“، معرض ”خصوصية عامة“ (تحرير كريستيانا دي ماركي)، كتالوج المعرض، دبي، 2015، صفحات من 19- 31 (الصفحة 28)

¹² ”تجارب متهمّمة“، 2017 خزف أسود بأبعاد متنوعة.

¹³ أرض الرمل، 2016 فن الأرض، 15 x 15 م. تم توثيق هذا العمل المنجز في منطقة الشوكة عبر 9 صور رقمية بقياس 80 x 80 سم، وذلك بتكليف من مهرجان أبوظبي 2017. يشكّل العمل جزءاً من المقتنيات الفنيّة لدى مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون.

¹⁴ ”مقياس“، 2017 طين الطوب، نحاس، جبس، برونز، ريزين كريستالي نقي، خشب أرز، شمع النحل، إسمنت، رخام، سيليكون، 287 x 100 x 100، عمل بتكليف من فن أبوظبي خلال برنامج ”أفاق: فنانون ناشئون“، والذي شهد حضور الفنانين علاء إدريس، وجميري.

¹⁵ وبغض النظر عن الشغف العارم باللون الأزرق على امتداد تاريخ الفن القديم والمعاصر، فإن اهتمام المزروع بهذا اللون ينبع من حلم غريب راودها، لحظة خيالية كشف فيها الأزرق عن درجة نادرة له، درجة حيوية معينة سرعان ما اختفت مع انتهاء الحلم. وقد شكّل البحث عن هذا اللون الخيالي جوهر المشروع وكيانه، وقدّم نفسه رمزاً للسعي العيبي من أجل تحقيق الاندماج الكامل بين عالمي الحلم والواقع.

¹⁶ برونّي فير، كتاب ’أون ايستراكت آرت‘، مطبعة جامعة ’ييل‘، 1997. تم إدراج الفصول التي شكّلت منطلقاً للحوار بين الفنان والقيّم، وتم استنساخها حرفياً في المقابلة المدرجة في هذا الكتالوج، في ما يلي: ”قوانين الفرص“ (The Laws of Chance)، (الفصل الثالث، الصفحات 55- 76)؛ ”حدود في الفراغ: إيفا هيس وفن التبسيط“، (الفصل السادس، الصفحات 109 - 130). وضمن عملية التحضير والإعداد للأعمال المرتقبة، يبرز نص آخر تمت معانيته بدقّة، وهو نصّ للفنانة والمخرجة السينمائية الألمانية هيتو شتايرل حمل عنوان ”معذّبو الشاشة“، وصدر عن دار ’شتاينبيرغ‘ للنشر في برلين عام 2012.

¹⁷ لطالما تميّز اللون الأزرق بسحر خاص منذ العصور القديمة، وقد ظهر لأول مرة في عهد المصريين القدماء الذين اكتشفوا طريقة لتحضير صيغة دائمة من أجل تزيين إبداعاتهم الفنيّة. ويُعدّ الأزرق المصري المعروف أيضاً باسم ’كوبوروايفيت‘ (cuprorivaite) أول صيغة صناعية في التاريخ، حيث يعود إنتاجه إلى عام 2,200 قبل الميلاد على نحو التقريب. أمّا الأزرق اللازوردي أو الأزرق الحقيقي فيعود أول ظهور له إلى القرن السادس عندما زيّن الرسومات القديمة لشعب باميان في أفغانستان، وقد تمّ النظر إليه كمزادف لمعنى الفخامة واليسموّ، وارتبط اسمه بالطقوس الحضارية للمجتمع، لذلك فقد شكّل على مدى قرون طوبلة عنصراً ثمينا يضاهي الذهب في قيمته. وقد أعيدت تسميته ليصبح ’الترا مارين‘ ultramarine، المشتقة من كلمة ألترامارينوس ultramarinus اللاتينية والتي تعني ”ما وراء البحر“. وجاء الاسم الجديد بعد أن وصل هذا اللون إلى أوروبا على يد تجار إيطاليين خلال القرنين 14 و 15. ونظراً لقيّمته اللونية العميقة وخواصه الملكيّة، فقد حظي أزرق ’الترا مارين‘ بتفضيل الفنانين الأوروبيين في العصور الوسطى، وأنحصر استعماله فقط على المشاريع الفنيّة الهامة، كالتي ارتبطت بشخصيات اعتبارية معينة لها مكانتها المرموقة في المجتمع. وبالانتقال إلى الفن المعاصر، وأنطلاقاً من إدراكي لاستحالة الإحاطة الكاملة بتاريخ اللون الأزرق في الفن الغربي، فإني سأتوقف عند محطة واحدة فقط في هذا التاريخ، وأذكر المبدع الفرنسي إيف كلاين الذي طوّر نسخةً غير لامعة من أزرق ’الترا مارين‘ واعتبرها الأفضل على الإطلاق. وقد سجّل ابتكاره هذا كعلامة تجارية بعنوان ”أزرق كلاين الدولي“ (IKB)، ثم تحوّلت الدرجة العميقة للأزرق إلى توقيع خاص بالفنان بين عامي 1947 و 1957، ويمكنني أن أتذكر عبارته الشهيرة التي تقول: ”الأزرق لا يملك أبعاداً لإنه يتجاوز الأبعاد“.

¹⁸ في صيغته النمطية، يفترض مفهوم (Sorites Paradox)، المعروفة أيضاً بجدليّة كومة الرمال، بأن إزالة حبة واحدة من الرمال لا يحوّلها إلى كومة منفصلة أو هيكل آخر. ولكن ما النتيجة التي سنحصل عليها بعد تكرار العملية مرات كافية حتى يتّبقى لدينا حبة واحدة فقط؟ هل ستحافظ هذه الحبة على وصفها الأساسي؟ فإن أجبتا بالنفي سيظهر لدينا سؤال جوهري آخر، يتلخّص في تحديد اللحظة التي تتحول فيها كومة الرمال إلى تكوين جديد لا يمكن أن نطلق عليه صفة ”كومة“. هنالك اقتراحات ومقارنات منطقية عديدة لم تناقشها أعمال شيخة المزروع أو تتبنّاها بشكل علني، وهي طروحات تساؤلية أكثر من كونها منهجيات للحلّ.

التقينا في
منتصف الطريق
2020
نحاس
أبعاد متغيرة

المستقبل

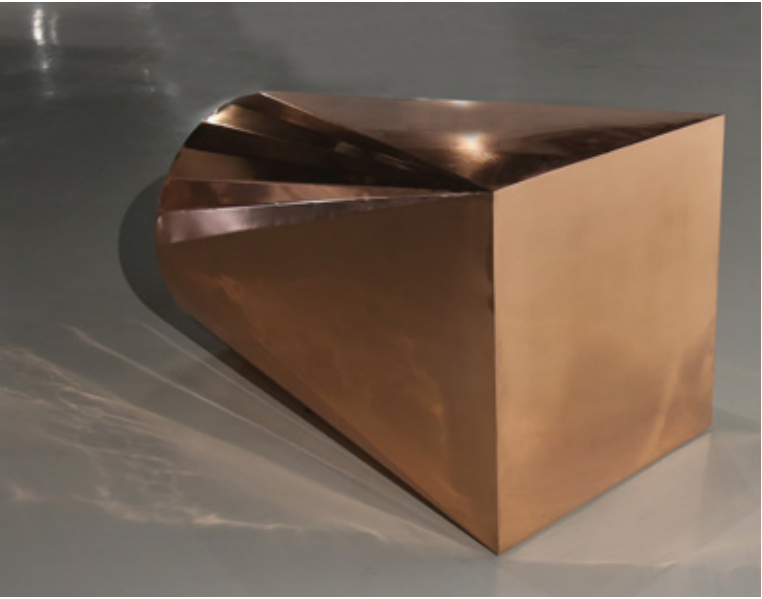
يوجد جدل عام بين منظّري علم السرد²¹ حول قدرة اللوحات²² المفردة على توليد القصص أو تضمينها، مدى تناسبها الهيكلي مع مبدأ رواية القصص بالمعنى السردى الصرف، أو حتى قدرتها الكامنة علي لعب هذا الدور. ويبدو أن جميع الأكاديميين، بغض النظر عن مواقفهم، يؤكّدون على فكرة عامة مفادها أن أي لوحة لا بدّ أن تحمل بعداً سرديّاً غنيّاً، بل يمكنها أن تخفي حكايةً أصيلة بكل معنى الكلمة.

واستناداً إلى تصنيف ’ويكهوف‘²³ المرجعي لثلاث فئات خاصة بفهرسة أساليب السرد في العمل الفني، يمكنني أن أصنّف معرض ”إعادة ترتيب الأحجية“ تحت الفئة الثالثة ’كونتينيرد‘ أو السرد المستمر، حيث يتم تصوير العديد من الأحداث والمشاهد في نطاق بصري واحد دون أي فواصل أو انقطاعات، باعتبار أن كامل العمل هنا يشكّل كياناً واحداً بالفعل، وحدةً أساسية لا يمكن إلغاؤها أو تجاهلها.

لذلك، يظهر التأثير الهام لوحدة هذه الأعمال، ويتم تأطيرها تقريباً بشكل لوحة متعددة الجوانب، حيث تندمج كل صورة في قصة فريدة يتم سردها. وإن كان الوقت يشكّل عنصراً أساسياً في رواية القصص باعتباره يساعد المُشاهد على تتبع مسار الحكمة الدرامية ويقوده في رحلة تطورها، فإن مجموعة أعمال المزروع تشبه الروايات المحاكاة ضمن تسلسل زمني أقل، تماماً كما في رواية ’يوليسيس‘ للكاتب الإيرلندي جيمس جويس أو الأجزاء التي قدمها لنا الشاعر الملحمي هوميروس، وفيها يمكن أن يحدث كل شيء خلال ليلة واحدة أو ربما ضمن فترة زمنية تمتدّ لعشر سنوات.ويمكن اعتبار هذه الأعمال أيضاً في سياق السرد المتواصل، السرد الذي يتيح أمام المرء قراءة الرواية مرةً أخرى لاكتشاف الطريقة التي وُضعت فيها الدلالات، وفهم الصور الفردية بعد أول محاولة لكشف النقاب عن السر الكامن تحت السطح المادي للمشهد الدرامي.

كما يمكن لمفهوم الاستمرارية تطبيق وإيضاح الموقف السردى كبيان وافترض على حد سواء، والذي يتيح أمام هذه الأعمال فرصة التوسّع، وفقاً لسياقها، إلى ما بعد الإطار المكاني والزمني المقيّد، ويثبت قدرتها على تجاوز تجربة السيرة الذاتية المستقلّة لتضعنا جميعاً أمام أسئلة أساسية عميقة وبسيطة بنفس الوقت لم يسألها أحد أو بقيت بلا جواب.

”يمكن سرد القصة عينها باستعمال وسائط فنيّة مختلفة، وهذه الحقيقة تمثّل إحدى الخيارات الواسعة والأساسية في أصول السرد. [...] هيكل [القصة] مستقل عن التقنيات التي تنقلها [...]]. صحيح أننا نقرأ الكلمات ونشاهد الصور ونفك الرموز في الإيماءات، ولكننا نتابع من خلالها قصة متكاملة“²⁴



أمّا الإبداع الأكثر شاعريّة في المعرض فيحمل عنوان ”السيرة الذاتية للون“، وفيه تغوص الفنانة بين مقومات الدال والمدلول بطريقة تعزّز من فكرة اللون عبر تقييم إمكاناته النحتيّة، ولكن من منظور لا يرتبط بخواصّه المؤثّرة على السطح أو التشكيل، وإنما كتجسيد ماديّ للتدرجات اللونية بحد ذاتها. ويتألف هذا العمل من 15 بطاقة مصنوعة من درجات مختلفة للون الأزرق، تمّ وسّمها بعناوين مختلفة، حيث يتفاعل العمل بطريقة هزلية مع تباين الفضاء اللاسمي، مع قدرته على نقل أو توليد حالة ذهنية معينة، وبالتالي التأثير على تصوّرنا لواقع أقلّ تواصلية. وعلى الجانب الآخر من الطيف، يمكن النظر إلى هذه الأسماء المعنونة وكأنها انتهاك أو إقحام غير ضروري لروابط كيانية لا معنى لها، لأنّها في الحقيقة تشكّل عناصر مادية قائمة بحدّ ذاتها. وفي كلتا الحالتين، لا يمكننا إغفال التفاعل قصير المسار، لأنّ الاستخفاف بالموضوع سيؤدّي إلى ممارسة سخيّة، ومنعضة في الوقت ذاته لهذا التكوين، كما في تسلسل الألوان، ليس مرتّباً على أساس التدرّج اللوني، بل تمّ تنسيقه على شكل لفظي يتكرّر في نهاية المطاف عبارةً شعرية مرهفة.

السيرة الذاتية للون
2020
صمغ مصبوب
الأبعاد: 27 x 12 سم



محاوِلاً أن يدفع المشاهدين كي يجيبوا على سؤال صعب، يتعلّق بسبب تمسّكهم بالجواهر والمبادئ والقيم التي لطالما عرّفوا من خلالها أنفسهم، باعتبارها أفضل أدوات يمكن للمرء أن يجادل بها، أو يقودهم إلى إدراك حقيقة أن الصيغ التي غالباً ما يكرّرونها أمام الآخرين تبدو وكأنها عذر يحمل في ثناياه تباينات واهمة، وذلك بسبب عدم قدرتهم على إزالة الحبة الأخيرة من الرمال التي تمنح هيكلًا متغيراً في كيانه اسمه المجرّد.

وفي محاولة واضحة للتخفيف من حدّة الجدل، تقدّم شيخة المزروع عملاً مميزاً بعنوان ”رغم الطقس“، حيث تسعى من خلاله إلى تنشيط التفاعل بين الأنظمة المحدّدة للمعنى، فتدعو المتلقّي إلى إعادة التفكير مراراً وتكراراً بماهية المشهد البصري أمامه، وتقوده للكشف عن الجانب المخفّي من السطوح المادية المحسوسة. وباستعمالها لتقنية الطباعة الفوتوجرافية باللون الأزرق والمعروفة باسم ’سيانوتايب‘، تتعامل الفنانة مع الأرقام، تلك التي نراها في الأنظمة المرجعية للمكان والزمان والتي توجّه حياتنا اليومية بطريقة غير مدروسة، ولكن مقارنة المزروع لهذه الأرقام تأتي وفق نسق جديد، حيث تتداخل مع بعضها لتجذب الانتباه نحو ضبابية هذه الهياكل المرئية، وتكشف افتقارها الفعلي إلى الاتصال مع الحقائق التي تصورها وتحدّدها لنا.



ولا يختلف عمل المزروع المعنون باسم ”التقينا في منتصف الطريق“ عن جواهر الأعمال المعروضة من حيث غناها بالعناصر المتباينة، حيث تقدم الفنانة صورةً بصريّةً محوّرة²⁰ غالباً ما نراها في الرسومات والإسقاطات الفنية الأخرى، ولكنها تحوّلت هنا على شكل مجسّمين نحتيّين من النحاس، يكشفان على الفور حالة ملحوظة من التحوير الشكلي الذي يظهر على طرفي كل قطعة بكل وضوح. أمّا السؤال الذي يطرحه عنوان العمل فيتعلّق بالصدام المفاهيمي الذي يواجه مبدأ اللقاء في منتصف الطريق بكل ما يحمله من مفاهيم خطية وحجمية ومساحة متريّة وتماسك بصريّ: هل يمكننا أن نلتقي في منتصف الطريق؟ كيف يمكننا التفاهم على هذه الفكرة؟ ما هي مخاطر التسوية؟



بالقرب من الساحل
وليس بذلك القرب
2020
رمل مصبوغ يدوياً
أبعاد متغيرة



استخراج معنى
من التّصوّر
2020
ألواح من الزجاج
مغطاة بفيلم
اللبعاد:
90 x 220 سم

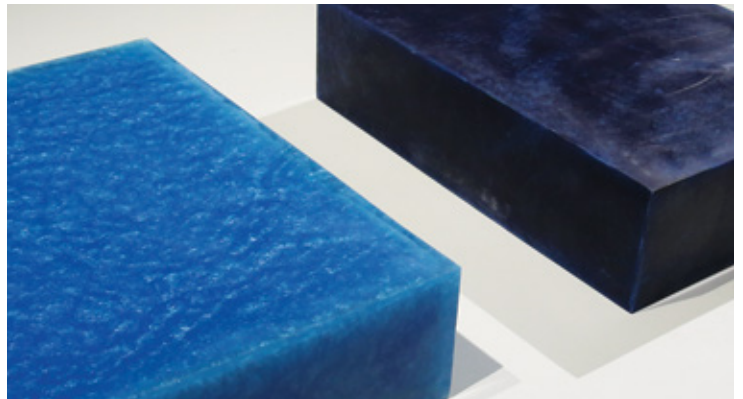
”الغموض الذي يكتنف الرغبة في الاقتراب“، ويستهدف أيضاً مناقشة التعريف المحيّر لمفهوم الكومة نفسها¹⁹. يتسلّح المجسّم بتكوين متين يوازي في طرحة النهج الفلسفي الخاص بمبدأ تبني المفارقات، فلو تناولنا الأمر من جانب واحد، وعرّفنا الكومة بأنها تعايش بين موقفين مختلفين (الوجود واللاوجود) سنعود من جديد إلى جوهر البحث والاستقصاء حول ماهيّة التعريف الأساسي. لذلك فإن البحث عن إجابة شافية لهذا السؤال يتعلّق بإمكانية فرض رأي واحد على آخر بما يتيح توليد فكرة تبرهن الوجود أو تنفيه.

وانطلاقاً من امتداده المزدوج ومقابلته للمجسّم الآخر، تماماً كالانكسار المتكرر في حلقة دائرية، يقدّم عمل المزروع فكرة المنظور بما يتناسب مع فهمنا لموضوع الاتساق والصلابة المادية. ولكنه يغوص أيضاً إلى مستوى أعمق له أبعاد وجودية،

تطرح المزروع في معرضها، الذي يقدّم مجموعةً حصريّةً من التجارب الفنيّة الجديدة بالكامل، حواراً يناقش العلاقة بين عناصر السيرة الذاتية والتجريد الناتج عن الحلول البصرية بكل ما تحتويه من مشاهد متباينة، وتناقضات بين الاعتراف بمشاعر الألفة وإنكارها في الوقت ذاته. وعلى الرغم من الوضوح الذي يتميز به عنوان المعرض، إلا أن الأعمال التي يقدمها تحمل الكثير من الغموض، وتمثّل بمجملها ثمرة محادثات قديمة أجرتها الفنانة في الماضي وتطوّرت إلى عملية تحليل ذاتي. ومع ذلك تتميز الابتكارات المعروضة من المنحوتات أو الصور المطبوعة بحيادية واضحة. كما تحمل العناوين نفسها مختارات مقتبسة من هذه المحادثات، لتتحوّل إلى عامل محقّق يدعم الأهمية المادية لكل عنصر يبقى بلا تغيير، تماماً كما يحدث في العناصر التي لا تؤثر في التفاعلات الكيميائية. و يبدو هذا التكوين الفنيّ مترابط للغاية باعتباره يستند إلى حالة ذهنية فريدة من نوعها، ويمكن تشبيهه بمحاولة للتقاط شعاع ضوء متبدّد أو تصوير انعكاس له، محاولة تهدف إلى إعادة ابتكار لون ما انطلاقاً من مرجعيّة حاملة، في مشهد يحاكي سعينا وراء سراب محتال يعرف تماماً كيف يتملص من أي فنان أو شخص يحاول ترويضه¹⁵.

وكونها تمثّل أحد مكوّنات الأحجية، تحمل هذه الإبداعات الفنيّة إمكانيات الحلّ مع كل محاولة لتفسيرها وإعادة ترتيبها بطريقة صحيحة، الأمر الذي ينتج عنه حواراً بين الفنان والمتلقّي، تتجاذب فيه الأفكار وتتّجه بأسلوب هزليّ نحو مسارات واضحة تقود إلى حل الأحجية. أمّا الجدليّة التي أخذت مساحتها كعنصر مادي هام في سرد التجارب والمفاهيم ضمن أعمال الفنانة السابقة، فقد انتقلت الآن إلى حيّز التفكير الواعي للعقل، إلى مساحة تدفع المشاهد بطريقة واضحة للتفاعل مع الأدلّة الناشئة في ابتكارات المزروع الحالية، وتدعوه إلى جمعها وإعادة تكوينها بهدف اختراق للغز المحيط بكيانها واستكشافه.

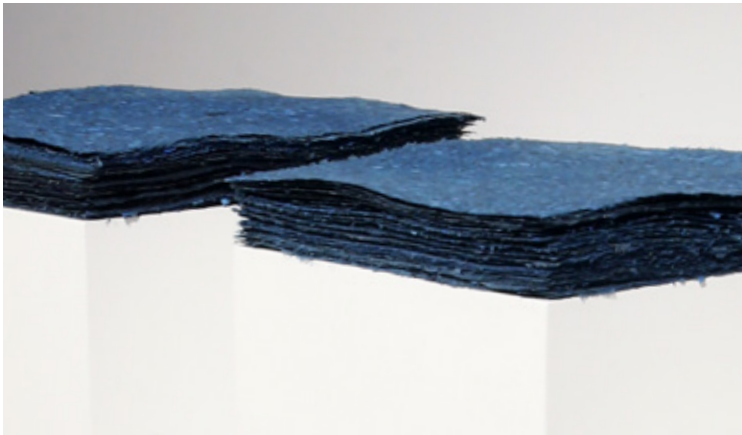
وقد استفادت المزروع من معرفتها المعقّقة وقراءاتها النظرية المتنوّعة، خاصةً كتاب 'أون ابستراكث آرث' للباحثة والمؤخّرة بريوني فير¹⁶ حول عالم الفن التجريدي، حيث كان لتلك الدراسات دور حاسم في ابتكار أعمال فريدة ترسي عنصر السيرة الذاتية على حساب ميل الفنانة الصريح نحو إنكار مشاركتها الشخصية في نتاجها الإبداعي. ورغم ظهور حاجة جديدة تسعى إلى البوح العفوي والصريح بالكينونة، إلا أنّ التكتّم الواعي وإفساح المجال أمام التحليل المنطقي لا يزال يحافظ على مكانته القوية في هذه الأعمال كما هو متوقّع، فهي لا تسمح لنا باستنباط أي فكرة غير مرغوبة مهما تحاورنا معها، فتلتزم الصمت دون أن تعبّر عن انفعالات ثائرة أو تبدي مشاعر قلق وانزعاج من كونها تمثّل موضوعاً يحمل الكثير من الجدليّة والتداخل.



السماء
والمحيط وما
بينهما
2020
مادة صمغية
الأبعاد: 80 x
60 x 20 سم

فعندما يواجه الزائر لأول مرة عمل المزروع المعنون باسم: "السماء والمحيط وما بينهما"، وهو عبارة عن لوحين مبتكرين من مادة الريزن (الراتنج) معروضين على الأرض، سيلاحظ تدرجات ملفتة للأزرق تعكس فلسفة الفنانة الخاصة تجاه هذا اللون¹⁷، وهنا سيستكشف طرْحاً بصرياً لا يُقارب جوهره المطلق - لأن تكرار الأشكال يجعلها واضحة على الفور- بل يحاور طبيعته الجدليّة ويناقش قدرته على التأثير في الإدراك، ويبحث في تفاعل المشاهد معه. إن لوجي السماء والمحيط لا ينعكسان في صورة واحدة، ولا يبدو أنهما يتشاركان نفس المزاج، أمّا المسافة بينهما فهي من تحافظ على سر الانتقال والانعكاسية الشكليّة والتتالي اللوني الذي يرسم مسار الحركة من السماء إلى المحيط وبالعكس.

وبالانتقال من الريزن المصبوب إلى الورق اليدوي، يطالعنا عمل فريد من نوعه يحمل عنوان "مفردات ستبقى مكتومة" تستكشف من خلاله الفنانة عملية حفظ الذاكرة من خلال المطالعة الجسدية والفيزيائية للمادة. وبغض النظر عن مدى التباين الظاهر بين هذين المجسّمين، تبدو عملية التنفيذ متشابهة إلى حدّ ما، لأن تعيين حدود أي شكل يحدث في الواقع نتيجةً للتصلّب، لتجمّد مادة لدنة في تكوينه السابق، لتغيّر ملموس في حالته. وقد أردات المزروع من عملها هذا أن تحفظ الذكريات في هيئة مجسّم لا يحمل أي دلالات سردية مكتوبة، وإنما يكشف حرفياً عن رواية مخفية توحى بها كومة الورق التي تبدو كطبقات متكدّسة من المعاني.



مفردات ستبقى
مكتومة
2020
ورق مصنوع يدوياً
الأبعاد: 42 x 29.7 سم

وتطالعنا الفنانة بعملين يحمل أحدهما اسم "بالقرب من الساحل، وليس بذلك القرب" والآخر بعنوان "استخراج معنى من التصوّر"، حيث تم تنسيقهما بشكل متقابل ينشأ عنه حوار خيالي ناتج عن مشاركتهما المباشرة والمقصودة في عملية تأملية واحدة. فعند التمعّن في هياكل العمل، "استخراج معنى من التصوّر"، نجد أنها مكوّنة من 5 ألواح زجاجية مغلفة بغطاء عاكس (فيلم)، تهدف إلى التوسّع في البحث حول "السيرة الذاتية للون"، و"تصوّر كلّ منها انعكاسات وانكساريات زرقاء توحى بالتغير المستمر والحركة المتواصلة". إن اللحظة الواضحة التي يتجلّى فيها إدراكنا بآلية الرؤية الخاصة بنا، والمعزّزة بدليل مادي ملموس يتمثّل في الوقوف والتحرّك أمام المرآة، تبدو معقّدة فعليّاً عند إقحام عنصر آخر في المشهد، ثم وضعه عمداً بطريقة تحتوي المشاهد وتوجّهه تقريبا في محاولة تدفعه إلى الدخول عبر ممزّ الوعي الموشع.

ومن جهته، يعتمد العمل الآخر، "بالقرب من الساحل، وليس بذلك القرب"، على مناقشة مفهوم (Sorites Paradox) أو كومة الرمال، حيث يعالج هذا العمل

الحجم، يمكن احتواؤها حرفياً بالجسد وتشكيلها باليدين بل وحملها بالذراعين، ما الذي يدفعها في نهاية المطاف لرفض هذا البعد الودّي المغامر بالتحوّل إلى تعبيرات ومظاهر فنية عملاقة؟ إن الجواب الحقيقي لهذا التساؤل يكمن في رغبة المزروع في التخلص من الإيحاءات المتعلقة بالجسد، تحليلها إلى عواملها المجردة وقياسها كأبعاد ممتازة، ثم التعامل معها كقيد ينبغي التغلب عليه، حيث يظهر الجسد بمكوّناته البارزة للمرة الأخيرة على ما يبدو من خلال الأعمال المطروحة في معرض ”إعادة ترتيب الأحجية“، ليقدّم حوارية إبداعية تدعونا للتأمل والاستقصاء وجمع الأدلة لإجراء تحقيق ذهني أكثر عمقا.



”مقياس“، 2017.



”من الداخل إلى الخارج“، 2012.



”تنشن“، 2014.

وقد أصبح هذا التحديّ أكثر صلابة ورغبةً من قبل المزروع، وهذا ما نجده بشكل واضح في عملها التي شاركت به ضمن معرض ”هل القديم من ذهب؟“، الفعالية التي دعيّ إليها 10 فنانين إماراتيين من الشباب الصاعد لمحاورة أعمال وتعاليم الخماسي الإماراتي المكوّن من الفنانين: حسن شريف ومحمد أحمد إبراهيم، إضافة إلى محمد كاظم وعبدالله السعدي، في مهمة تهدف إلى اختبار الفوارق القائمة بين الأجيال القريبة من بعضها زمنياً والبعيدة بشكل حيوي من حيث القضايا المتعددة التي تطرحها، الفوارق المؤطرة ضمن مسارات واستراتيجيات تعليمية محددة تعكس التحوّل الواضح في مجتمع الفن على مدى فترة زمنية قد تبدو قصيرة نسبياً ولكنها مؤثرة على نحو كبير. وهكذا قدّمت شيخة المزروع في محاورتها لأعمال حسن شريف 3 منحوتات من الخزف تحت عنوان ”تجارب متهمّة“¹² (Irony Experiments)، شكّل فيها عنصر التوازن مكوّنًا أساسياً ضمن هذه السلسلة، لأنّ تنسيق القوالب الفردية فوق بعضها يستوجب تحكّماً مثالياً في مركز الجاذبية والتوازن اللدن. ولم يُغفل المشروع عامل الفشل على الإطلاق، بل تم تشجيعه بشكلي أو بآخر، باعتباره يمثل على الأقل لحظة جدليّة في العملية الإبداعية، والتي دائماً ما تكون منطقة وشاملة ومنفتحة على احتمالية دمج العناصر المنقسمة وإضافتها إلى المعادلة الدقيقة التي تكوّن المشروع.

ورغم هذه الفلسفة الواضحة للفنانة، فإنّ التأثيرات الإبداعية في عملها ”أرض الرمل“¹³ (2016)؛ و”مقياس“¹⁴ (2017) (Scale) تشارك كنظير أساسي يعكس تلاعب المزروع بالعناصر ويبرز تحوّلها إلى مفردات متغيرة تتجلى بكل وضوح. ولكن، ما الذي يدفع فنانة اشتهرت منذ بداية مشوارها بتقديم أعمال متوسطة

الماضي

أودّ في البداية أن أتأمل قليلاً في تصريح كامو الذي يناقش دور الفنان تجاه موضوع المعاصرة. فالفنان هنا معنيّ بقبولها على نطاق واسع، أمّا أنا، فلي مطلق الحرية كي أرفضها انطلاقاً من عملي كقيّمة فنيّة تجيد الالتزام الأصيل بهدفها المنشود، والذي يتمثّل في اختيار الفنانين ودراسة أعمالهم الإبداعية.

وفي خضمّ الحديث، أتذكّر الآن أول لقاء جمعني مع الفنانة شيخة المزروع في مطلع العام 2013، وكنت وقتها أحضّر لمعرض خاص في منطقة الخليج العربي² يركّز على فنون الأداء والتعبير الإيحائي باستعمال لغة الجسد، وهو مشروع عملت عليه منذ سنوات ماضية وكافحت لإنجازه لفترة طويلة، تماماً كغالبية المبدعين الذين يعانون قبل أن يتمكنوا من تجسيد أفكارهم بالطريقة المناسبة. ولعل استحضار ذلك اللقاء العزيز على قلبي يمنحني المزيد الشعور بالسعادة والحنين، إذ يمكنني أن أتذكّر كيف ساهم الفنان الراحل حسن شريف في هذا الاجتماع عندما زارنا برفقة شيخة المزروع في الاستوديو الذي أطلقته بالتعاون مع محمد كاظم قبل أكثر من عام على ذلك³. ولا أخفيكم سرّاً بأنني لم أكن على دراية سابقة بأعمال المرزوع، فقد قابلتها مرّة واحدة في السابق وهي طالبة خلال زيارتي إلى "البيت الطائر"⁴ تحت إشراف الدكتورة إليزابيث ستوني، والتي أصبحت فيما بعد أستاذة محاضرة في كلية الفنون الجميلة والتصميم ضمن جامعة الشارقة.

ثمّ تحوّل اللقاء إلى نوع من المراجعة المهنية والتوجيه الإبداعي، حيث كانت المزروع تعاني من جمود في ممارساتها الفنيّة وتبحث عن المشورة حول خطواتها المستقبلية. كانت تلك فرصة مثالية للاطلاع على أحدث نتاجاتها الإبداعية آنذاك⁵، وقد لفتتني إحدى اللوحات كثيراً، فقزّرت أن أضّمّها مباشرة إلى قائمة الأعمال المشاركة في معرض كنت أنظّمه في ذلك الوقت، حيث وجدت فيها ارتباطاً وثيقاً بمضمونه الأساسي باعتبارها عكست انسجاماً فريداً بين التكوين المادي التجسيمي والاستخدام الموضوعي للتجريد، وقدمت رؤية إبداعية تكشف وتخفي في الوقت نفسه الصراع الكامن داخل مفردات العمل ذاته.

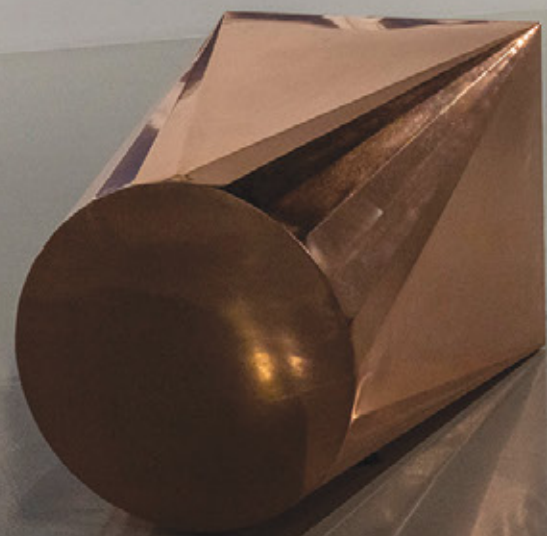
ومنذ ذلك الحين، تشرّفت بالتعاون مع شيخة المزروع كقيّمة فنيّة لأعمالها في العديد من المناسبات والمعارض⁶، وفي كل مرة كنت ألاحظ التطوّر في أدواتها الفنيّة نحو مقاربات أكثر وعياً ونضجاً من حيث البحث عن المادة وإمكاناتها، والغوص في الطبيعة المخادعة للفن. وقد استكشفت المزروع من خلال عملها "من الداخل إلى الخارج" و"بلا عنوان" الإمكانيات التي يتيحها الاختزال والإضافة في تكوين الأشكال، فاستعانت بتقنية تعتمد أساساً على تركيب الطبقات المتجاورة لإنتاج صورة نهائية لها أبعاد بصرية وعاطفية غنيّة⁷، حيث يستحضر العمل في طبيعته الإحساس بالجازبية المادية، وتم تصميمه واستنتاجه من خلال الاستعمال المتقن لعنصري اللون والشكل⁸.

كما تمّ تعزيز البحث حول الإمكانيات التشكيلية الكفيلة بنقل التفاعل العاطفي العميق من الفنان إلى المتلقّي عبر سلسلة أعمال بعنوان "تنشئ"، والتي قدّمتها المزروع كمشروع تخرّج لنيل شهادة الماجستير في كلية تشيلسي للفنون الجميلة ضمن جامعة الفنون بلندن. وقد طرحت الفنانة هذه الأعمال⁹ كاملة في معرض "خصوصية عامة" خلال الافتتاح المكثّر لمنصة أ.ع.م للامحدودة¹⁰، لتجسّد مرّة أخرى الإحساس العميق بالدور الماديّ. وقد تدفع هذه الأعمال، التي حظيت شخصياً بفرصة قيّمة لدراستها بشكل مستفيض في ذلك الوقت، إلى قراءتها على نحو آخر يتمثّل في "المشاركة والمواجهة والوهم والتوازن غير المكتمل.... ما يقود المشاهد في نهاية المطاف إلى مواجهة ذاتية تجادل في طبيعة الواقع والمظهر المادي للأشياء"¹¹. وبعد التأمل وإعادة النظر في تلك المجسّمات، أودّ التأكيد على مقارنة محتملة أخرى تفاوض بين التجريد والتعبير عن الذات، وهو اتجاه يعكس إتقان الفنانة لاستعمال مصادر التبسيط والاختزال وأدوات السيطرة

ثلاثة فضاءات صامتة. شهادة وإرادة

كريستيانا دي ماركي

يقول الفيلسوف والأديب الفرنسي ألبير كامو في معرض إجابته إن كان قد اختار، كفنّان، أن يلعب دور الشاهد: "إنّ هذا الأمر يبدو افتراضاً لطيفاً ويمثّل باعتقادي مهنة لا أزاولها على الإطلاق، فأنا شخصياً لا أدّعي لعب أي دور، وليس لدي سوى مسار مهني واحد. وإن كان الإنسان الذي في داخلي يمنحني الشعور بطعم السعادة، فإن الفنان الكامن في ذاتي يدفعني إلى ابتكار العديد من الشخوص كي أعيشها دون الاستعانة بحروب معينة أو المثل أمام المحاكم". (ألبير كامو)¹



Artist Conversation

with Cristiana de Marchi

This conversation is based on readings from the following reference literature that the artist and curator have discussed over the past months in preparation for the exhibition:

Briony Fer, On Abstract Art, Yale University Press, 1997¹

Hito Steyerl, The Wretched of the Screen (Eds. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle), Sternberg Press, Berlin 2012²

Cristiana de Marchi

The artworks presented in this exhibition - which consists of an entirely new body of work - investigate the dialectic between an autobiographic component and the abstraction of a visual solution that suggests intimacy while denying it at the same time.

Shaikha Al Mazrou

Actually, such a dialectic between autobiography and abstraction for me results in a multitude of questions: What is the essence of existence or the essence of a person? What is common and what is shared? The dichotomy of unity that can happen or be understood through separation.

Even our own conscious state as described by the Prussian German philosopher Immanuel Kant is an understanding of many separate sensory states at once. For instance, in the gallery space, you might see a shade of blue sand while hearing the whispers of the other visitors and at the same time sense a light breeze from air-conditioning vents.

These are all understood at once as a single conscious state of the self but also as individual sensations - the whole and the parts. All the separate works in this solo exhibition can be seen in this regard. I call it the *Autobiography Of A Color* as a unifying term, but manifested in different states.

CDM

I find the following quote to be a great introduction to your most recent body of work: "... works which go under the name abstract and stage fantasies..."³ How would you describe the interaction between the formal abstraction and the emotional content of your current practice?

SAM

My current practice is seeking a position in the *Autobiography Of A Color*, a color seen in a dream, a shade of blue. I'm giving it physical expression through my sculptural practice. It's like a documentation of my experience of the color, it has a story to tell.

In one of my works, *Close To The Coast But Not Too Close*, I look into the *Sorites Paradox*, which looks at a heap of sand and asks the question: if we remove one grain of sand at a time until there's only one grain of sand left over, when does it become a non-heap? When did that moment pass that we can define the heap as a heap? Of course, there is a sense of absurdity, vagueness and an unrealistic assumption in this question, but the *Sorites Paradox* has become famous for its significance within logic and philosophy and, essentially, for classifying and quantifying the phenomena around us.

CDM

Briony Fer's book states that "the term 'abstract'... stands for a type of art which does not allow us to interpret it with reference to what is

depicted...¹⁴. This is a general statement, yet one that allows space for exploring very personal, or critical questions without disclosing the essence of the investigation, thus concealing it, and protecting the artist to a certain extent. Does this apply to your practice?

SAM

An artist gives the visitor an experience or a space to understand a work of art, in my case, exploring the meaning of color in an abstract form and the different ways it can be seen. I agree, there's an intention for the work to live in this space of ambiguity. Through my mind's eye, my work can take on metaphors in its formal qualities. Yet this can only live in my mind and through my experiences. Making art is an expression - may it be abstract, formal or literal - I can only give it life through the work I make, so something will always be concealed and I don't mean to negate or contradict this notion.

CDM

In the opposition between fulfillment of the “traditional” requirements and introducing points of rupture, where do you stand?

SAM

We always inherit and we cannot deny it, we constantly learn, the contemporary comes from a place in history, yet there is always the urge to push boundaries and norms and this is where the rupture takes place, or rather I would call it evolving.

CDM

“... being in the shadow of a ‘master’ is the fate of the woman artist in particular”.⁵ Who would you consider to be your master/s and do you feel shadowed by any of them?

SAM

We're all students of life at the end. It's always a gain of experience, you take a multiplicity of elements from people that surround you, you can owe gratitude to those elements, but you always know that through the amalgamation you've created something that's completely new, unique and of your own.

CDM

I would like to address some more thoughts on your abstract practice in general and the way in which movement is captured. Allow me to quote the German scholar Hito Steyerl in her essay titled "In free fall: a thought experiment on vertical perspective" Hito Steyerl states: "*Falling is relational — if there is nothing to fall toward, you may not even be aware that you're falling*"⁶.

I find this quote very fitting because your sculptures are based on physical suggestions of tension, instability and potential imbalance, therefore implying the notion of falling as a possible outcome. How do you express the relationality of falling in your work?

SAM

For me, falling does not necessarily mean falling apart and indicating a negative outcome, but it could also allude to something more positive like “falling into place”. Falling is a transition, it's a place in between. Hito Steyerl elaborates on the perspective of verticality when she argues the notion of falling. In a vertical perspective, there is a multitude of representations. Not just a vertical perspective of floating, but there is also a vertical perspective when you are falling - the horizon multiplies, fragments, distorts and shards. Consequently, the idea of the groundless to me is an invitation to question the necessity of the ground, to explore the sensitivity of expression in the state of lexical ambiguity, for example, in the title of the show 'Rearranging the Riddle'. The core of this project documents an experience made visible following moments of destruction.

CDM

The German Jewish writer Carl Einstein attacked abstract artists in 1929 as “moralists of pure form preaching for the square, filled with mathematical drunkenness”⁷. Your work has been often complimented for its highly researched and attained precision. We certainly live in a different society from the Paris of the early XIX century and being a “moralist” could be here considered by society as a positive quality. How do you position yourself, both as an artist and a woman, respectively towards moralism and moralism of pure form?

SAM

I like to challenge the sanctity of form, my work lays in-between formal and abstraction. I don't preach the sacredness of the object or form, I take pure form and challenge its physicality. Also my practice isn't consciously married to any moral questions, there is a universal language in the work I make, but I'm sure there can be something said about learning and challenging our predecessors finding our own voice.

CDM

Can you elaborate on that, also based on your role as an educator?

SAM

Yes, artists that started the minimalist movement are mainly male, the German born American artist Eva Hesse for example is considered a post-minimal artist. I never fell into the confinement of sexual differences. Even in my role as an educator, my work never addressed feminist aspects, so I never fell into this, it's not even problematic, thankfully. Today we can notice there is less of a differentiation between the sexes in the art platforms.

CDM

I find that the German French sculptor Hans Arp, with his 'biomorphic' and 'organic' formal language, is reflected in some of your works, starting with some older pieces (*Inside Out*, 2012; *Untitled*, 2012) and reappearing in the *Ironic Experiments through*

Semi-System, 2017 series. Regardless of the way the curved surfaces seem to contrast and evade the geometric, the grid and the straight line, they are highly structured works. This tension between biomorphism and geometry can be a metaphor for a wider opposition between nature and mind, instinct and morality. What is your take on this opposition?

SAM

Yes, I'm interested in the dichotomy of meaning. I imagine the metaphor of a string pulled in opposite directions: meaning is created in the string, in that moment of tension. It's a dialogue, between the forces of repulsion and attraction, this creates two states, a tension or letting loose, and it is reflected both conceptually and physically in my work. Through physical or conceptual structures, when we say the word organic, there is always an opposition and this is a constant practice where you can always sense the existence of tension in the works.

CDM

In this regard, I think that language is quite important. Arp writes “Stones [*pierres*] are tormented like flesh [*chaire*], suggesting that stones look like flesh and also that any visual resemblance between them is mediated by language: for it is in the rhyme of words (*pierre* and *chaire*) that they intersect, that is, in language” (*Ibidem*). Language is here intended as a conciliatory terrain, between the inanimate and the animate. What is the role of language in your practice?

SAM

It's inseparable, that's exactly what it is, the titles of my work are very poetic, they carry a lot of meaning. In the realm of this, inanimate (the art object) and the language (the titles of the works) suggests both its concealment, and, in a way, it also becomes exposed. I'm intentionally anthropomorphizing with the understanding that it will always live in an in-between place.

CDM

Briony Fer wrote: *"What Arp had been so struck by was the deterioration his work had suffered. [...] 'The work decomposes and dies.' This made him reflect on his own sense of what it was to complete a work; and how much a delusion was the idea that a work could be 'completed ...'".* Are these considerations of deterioration and completion ever present in your process and approach?

SAM

Not necessarily in my previous work, however, in my current practice, I have been embracing deterioration and translating it into physical objects. I don't think an idea or work is ever complete, an idea is always in transit and that state of transit is in constant change.

CDM

*"... a disruptive reflex, where the 'perfect balance' that he wanted to achieve, ... breaks down"*⁹. I have personally witnessed some of your struggles with material and process, and I am interested in your relation and response to "failure" when it comes to the creative process.

SAM

Throughout my practice I've learnt to stage failure. When there is something incomplete or the idea of work in progress. Failure doesn't mean that there is a lack of success, it could be an attempt to see something new. Going back to the previous idea, the act of slicing the whole is a negation of completion.

CDM

"... the problem remains how far the biographical account can explain the complex effects of the work"¹⁰. Rather than "an economy of loss" your most recent works seem to refer to a stratification of experiences, an accumulation of relational exchanges, an overstimulation that urges to be exteriorized, almost 'extruded'. Will posterity have access to your diaries?

SAM

There are some things that you can't put into a diary. Art allows you to take away layers but keep the veil of metaphoric skin. The veil of a metaphor is a catalyst of translating meaning. I don't want it to be a narrative, it's about giving people access to an experience. Concealment may be part of my current artistic disposition, as mentioned previously, a dialectal tension between laying yourself bare, or regulating the level of access. We go back to the dialectic of concealment and exposure, metaphorically speaking. By displaying art in a public realm, you are allowing to give authority for your works to be read. There is a level of that documentation of those intangible experiences.

CDM

"In Freud's terms, whilst mourning involves the loss of an actual object, melancholia involves some kind of loss of the self, or a part of one's self, which can result in a kind of narcissistic injury. ... both mourning and melancholia involve the loss of an object, and ... loss is the founding fact of psychic life"¹. As alternatives are thinning, which one is your standpoint: mourning or melancholia?

SAM

There's also the contrary of that. From a humanistic perspective, which can also be like two sides of a mirror for this Freudian idea. One of the works created, namely *To Create Meaning In Perception*, searches for the color through a reflection and its shadow. When you find something that becomes a part of yourself. However, there is an aspect of melancholia because something is always there, but never really a complete part of you. From a psychological perspective, what does it mean to acquire something that you didn't

know was a part of yourself to begin with? Through that experience of acquiring, can you start to reacquire this Freudian rupture that you experienced from childhood and what would it feel like - is it melancholia? I believe there's a part that could be that, but another part maybe not...

CDM

Lastly, let me ask you about your audience and quote from Fried¹² “... a problematic of the spectator. And he {Fried} dealt centrally with the idea of the bodily experience of Minimalist work, the body's orientation, the points of view, which made it so incurably theatrical...”¹³. This seems to equally apply to your work, regardless of any 'stylistic' classification. How important are considerations of the spectators' physical interaction with your work in the creative process?

SAM

Previous works were merely a formal invitation to engage the spectator in a direct sensorial, physical engagement. Nonetheless, in this current body of work, there's a new kind of invitation, an invitation to the audience through poetic objects that express emotions.

¹ Briony Fer's *On Abstract Art* (Fer 1997) “introduces abstract painting and sculpture of the twentieth century and explores new ways to think about abstract art and the problems of interpretation it raises”, plays a fundamental role. The chapters that have served as the starting point for the conversation are respectively: “The Laws of Chance”, (pp 55-76) and “Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism” (pp 109-130).

² Hito Steyerl, *The wretched of the screen* (Steyerl 2012) collects a number of Steyerl's landmark essays from recent years in which she has steadily developed her very own politics of the image.

³ Fer 1997, p.5.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Fer 1997*, p.124.

⁶ Steyerl 2012, “In Free Fall: a Thought Experiment on Vertical Perspective”, p.13.

⁷ Fer 1997, “Introduction”, p.2.

⁸ Fer 1997, “The Laws of Chance”, p.73.

⁹ *Ibidem*, p.74.

¹⁰ *Ibidem*, p.120.

¹¹ *Ibidem*, p.124.

¹² “The problem of literalness was most persuasively brought into focus by Michael Fried in his much discussed and fascinating critique of Minimalism in 'Art and Objecthood', first published in *Artforum* in June 1967.” (Fer 1997, p.125).

¹³ Fer 1997, p.126.

ش.ا.م.

لا تنفصل اللغة عن العمل الفني، فعناوين أعمالِي شعرية للغاية وتحمل الكثير من المعاني. وتشير إلى جانبها الخفي والمكشوف على حد سواء؛ في العالم الجامد (المادة الفنية) واللغة (عناوين الأعمال). أحرص أن تجسد أعمالِي على الدوام صيغة تجمع فيها اللغة بين المفاهيم الجامدة والحية.

ك.د.م.

كتب بريوني فير: *”تمثلت معاناة آرب الكبرى في حالة التدهور التي أصابت أعماله [...] فالعمل يتحلل ويموت. وانعكس ذلك على حالته النفسية، إذ بات يفكر بحالة إتمام العمل، وبوهم فكرة ”استكمال“ عمل ما...”* هل ينعكس مفهوم تدهور العمل أو إمكان استكمالهِ في عملياتك ونهجك؟

ش.ا.م.

لا توجد هذه الفكرة بالضرورة في أعمالِي السابقة، لكنني تبنيت في أعمالِي الحالية فكرة التدهور وترجمتها إلى أشكال مادية. لا أعتقد أن هناك فكرة أو عملاً يصل إلى حد الاكتمال، فالفكرة دائماً في حالة انتقال دائمة التغيير.

ك.د.م.

”... رد فعل مدقّر؛ حيث التوازن المثالي الذي أراد تحقيقه... يتحطم“ شهدت شخصياً بعض تحدياتك مع المادة والعملية، ولدي اهتمام بعلاقتك وتجاوبك مع *”الفشل“* عندما يتعلق الأمر بالعملية الإبداعية

ش.ا.م.

تعلمت خلال عملي أن أختبر الفشل عندما يكون هناك نقص ما أو تكون فكرة العمل قيد التنفيذ. فالفشل لا يعني غياب النجاح، بل قد يكون محاولة لرؤية شيء جديد. وبالحديث عن الفكرة السابقة، تنفي فكرة تقسيم الكل مفهوم إتمامهِ.

ك.د.م.

”... تبقى المشكلة ”إلى أي مدى يمكن أن يشرح حساب السيرة الذاتية التأثيرات المعقدة للعمل“ بدلاً من اقتصاد الخسارة، تبدو أحدث أعمالك أنها وكأنها تشير إلى التقسيم الطبقي للتجارب وتراكم التبادلات النسبية والتحفيز المفرط الذي يدفع العناصر إلى الخارج كما لو أنها منبثقة. هل سيتاح أمام الأجيال القادمة المقبلة قراءة مذكراتك؟

ش.ا.م.

هناك الكثير من الأشياء التي لا يمكن كتابتها في المذكرات. يتيح لك الفن كشف الكثير عن نفسك، مع الحفاظ على الجوهر المجازي، فهو يشكل عاملاً محفزاً لترجمة المعنى. ولا أريد لهذا الجوهر أن يكون سردياً، بل أن يتيح للناس خوض تجربة ما. قد يكون التمويه جزءاً من أسلوبِي الفني الحالي، كما ذكرت سابقاً، وهو وهم جدلي بين الإفصاح عن مكونات الذات أو تقنين هذا التعبير والإفصاح. وبذلك، نعود إلى جدلية الإخفاء والإفصاح. ومن خلال عرض الفن أمام العامة، تتاح سلطة قراءة أعمالك للجميع، فهناك معيار محدد لتوثيق تلك التجارب المعنوية.

ك.د.م.

”بالإشارة إلى تعابير فرويد، بينما ينطوي الحداد على فقدان شيء حقيقي، تشير الكآبة إلى فقدان الذات أو شيء منها، ما يسبب شكلاً من أشكال الإصابة النرجسية. ... يوحى كل من الحداد والكآبة بفقدان شيء ما... والخسارة هي الحقيقة الأساس في الحياة النفسية“. هل تنطلق

ش.ا.م.

هناك أيضاً نقيض لهذا؛ فمن وجهة نظر إنسانية؛ والتي تحمل كذلك جانبين لهذه الفكرة الفرويدية، يبحث العمل الذي يحمل عنوان *”استخراج معنى من التصوّر“* بواقع الألوان من خلال الانعكاس وظله. وعندما تجد شيئاً يصبح جزءاً من نفسك. هناك دائماً جانب من الكآبة، لكنه ليس جزءاً كاملاً منك. ومن وجهة نظر نفسية، ماذا يعني أن تحصل على شيء وأنت لا تعي أنه كان جزءاً من نفسك؟ هل يمكنك في أثناء تجربة الاكتساب تلك أن تستعيد التمزق الفرويدي الذي اختبرته في سن الطفولة، وهل ستشعر بالكآبة؟ أعتقد أن هناك جزءاً ما يشيرُ إلى ذلك، بينما لا ينطبق الأمر على الجزء الآخر....

ك.د.م.

في الختام، أود سؤالك عن جمهورك المستهدف وأقتبس من فرايد... *”إشكالية المشاهد. تعامل (فرايد) بشكل مركزي مع فكرة التجربة المتجسدة للعمل التبسيطي، وتوجه الجسم ووجهات النظر، ما جعلها درامية للغاية...“.* أعتقد أن هذا التوجه يحاكي أعمالك بالقدر نفسه، بقطع النظر عن أي تصنيف *”شكلي“.* ما مدى أهمية اعتبارات آراء المشاهدين المرئية فيما يتعلق بمكانة عمك الفني ضمن العملية الإبداعية؟

ش.ا.م.

الأعمال السابقة كانت مجرد دعوة رسمية للمشاهد للمشاركة في التجربة الحسية والمادية بشكل مباشر، إلا أن هذا العمل الفني يحمل نوعاً جديداً من الدعوات للحضور عبر مواد شعرية تترجم الأحاسيس والمشاعر.

¹ بريوني فير، كتاب *”أون إبستراكت آرت“*، (فير 1997) *”يستعرض ملامح الرسم التجريدي والنحت في القرن العشرين، ويستكشف طرقاً جديدة للنظر في الفن التجريدي ومشكلات التفسير التي تنشأ بسببه“*، ويلعب دوراً رئيسياً في هذه المناقشة. الفصول التي شكّلت منطلقاً للحوار بين الفنانة والقيّمة الفنية: *”قوانين الفرص“* (The Laws of Chance)، (الفصل الثالث، الصفحات 55 - 76)؛ *”حدود في الفراغ: إيفا هيس وفن التبسيط“*، (الصفحات 109 - 130).

² هيتو شتايرل، معذبو الشاشة (شتايرل 2012) - مجموعة من مقالات شتايرل الهامة من السنوات الأخيرة تصوّر تطور نظرتها الخاصة على مفهوم الصورة.

أعمال فنية جديدة من إبداع شيخة المزروع

كريستيانا دي ماركي

تفوص الأعمال الفنية في هذا المعرض- والتي تتكون من أعمال جديدة بالكامل- في مفهوم الجدلية بين عناصر السيرة الذاتية والتجريد البصري الذي يعكس التناغم والألفة وينكرها في الوقت ذاته.

شيخة المزروع

في الحقيقة، تطرح الجدلية بين عنصر السيرة الذاتية والتجريد أمامي العديد من الأسئلة، مثل: ما هو جوهر الوجود أو جوهر الشخص؟ ما هو الفارق بين الشيء العام والمشارك؟ إنه الانقسام الذي يمكن أن يحصل أو يُفهم من خلال الانفصال. حتى حالتنا الواعية تتبلور عبر فهم عدة أحاسيس منفصلة في وقت واحد كما يشير الفيلسوف البروسي الألماني ”إيمانويل كانت“. فعلى سبيل المثال، يمكن في مساحة المعرض مشاهدة درجات اللون الأزرق وسماع همسات الزوّار والإحساس ببرودة خفيفة من مكيفات الهواء، ويتم فهم هذه العوامل جميعاً في وقت واحد كحالة واعية، وكعناصر حسية مفردة أيضاً؛ أي بشكل كلي وجزئي. ويمكن رؤية جميع الأعمال المنفصلة في هذا المعرض الفردي حسب هذه الزاوية. أطلق على هذا العمل اسم ”السيرة الذاتية للون“، كمصطلح موحد يتجلى عبر حالات وأشكال مختلفة.

ك.د.م.

أعتقد أن الاقتباس التالي يمهّد لرؤية أعمالك الفنية الجديدة: ”... الأعمال التي تندرج تحت اسم المفاهيم المجردة وتقديم الخيالات...“ كيف تصفين التداخل بين التجريد الرسمي والمحتوى العاطفي ضمن ممارساتك الحالية؟

ش.ا.م.

تسعى ممارساتي الحالية إلى التوسّع في البحث حول السيرة الذاتية للون، والذي ينعكس في رؤى حالمّة وظلال زرقاء. وأحرص على تجسيده من خلال أعمالِي النحتيّة بشكل يحاكي توثيق تجربتي للون، إذ أجعله يروي قصة ما. تتأوّلت في عملي، ”بالقرب من الساحل، وليس بذاك القرب“ مفهوم (Sorites Paradox) أو كومة الرمال الذي يطرح عند النظر إلى كومة رمال السؤال التالي: في حال أزلنا حبة رمل وكررنا ذلك مرّات كافية حتى تبقى لدينا حبة واحدة فقط، ما هي اللحظة التي تحولت فيها كومة الرمال إلى تكوين جديد لا يمكن أن نطلق عليه صفة ”كومة“؟ متى كانت تلك اللحظة التي كانت تتيح لنا تسمية الكومة باسمها؟ بالطبع، يحمل هذا السؤال حالة من العبثية والغموض والافتراض غير الواقعي، إلا أن شهرة مفارقة كومة الرمال (Sorites Paradox) تعود إلى أهميتها ضمن سياق المنطق والفلسفة، وبشكل أساسي لتأثيرها في تصنيف وقياس الظواهر المحيطة من حولنا.

ك.د.م.

يشير كتاب بريوني فير إلى ”أن تعبير ”مجرد“ يرمز إلى نوع فني لا يمكننا تفسيره بناءً على الشكل الذي يصوّره...“. إنه تعريف عام، لكنه يتيح مساحة لطرح أسئلة شخصية للغاية أو نقدية من دون الكشف عن سببها، ويسهم إخفاء القصد من وراء هذه الأسئلة في حماية الفنان إلى حدّ ما. هل ينطبق هذا الأمر على ممارستك الفنية؟

ش.ا.م.

يوفر الفنان لزوار المعرض تجربة أو مساحة تمكنه من فهم العمل الفني. ويتمثل الأمر بالنسبة لي في استكشاف معنى اللون بشكله المجرد

حوار مع الفنانة

و كريستيانا دي ماركي

يستند هذا الحوار الفني إلى قراءات من المراجع التالية التي ناقشتها القيّمة الفنية مع الفنانة شيخة المزروع خلال أشهر التحضير للمعرض:

بريوني فير، كتاب ”أون ابستراكت آرت“، مطبعة جامعة ”بيل“، 1997.¹

هيتو شتايرل، معدّبو الشاشة (تحرير: جوليتا آراندا، بريان خوان وود، أنطون فيدوكل)، دار ”شتانبيרג“ للنشر، برلين 2012.²



Unspatial Objects: Art Against Image

Jay Hetrick

*“not painting, not sculpture. it’s there though.
I remember I wanted to get to non art, non connotative,
non anthropomorphic, non geometric, non, nothing
everything, but of another kind, vision.”*

Eva Hesse, “Untitled Statement”

*“The blue sky yawns beneath the dreams, the dream escapes
from the two-dimensional image; soon in a paradoxical way
the airborne dream exists only in depth, while the other two
dimensions, in which picturesque and painted reverie are
entertained, lose all visionary interest.”*

Yves Klein, “The Evolution of Art towards the Immaterial”

Rearranging the Riddle stages various (im)possibilities of seeing, saying and, ultimately, knowing. A particularly human affair. But the *mise-en-scène* is not merely the space of the gallery and the specific objects are not simply a collection of odd characters. There is no narrative. What we are presented with, following the words of Donald Judd, is a constructed environment that includes “one thing after another” where the relations between these things is “not rationalistic.” Like all good post-Minimalist work, we ourselves become just another object within the space. If we place ourselves somehow above or outside the relationality that the work demands - for example, by actually attempting to solve the riddle or by visually rearranging the objects like so many pieces of furniture in a room - we miss the point. This is not a riddle to be solved. That kind of simplistic logic, as Judd suggests, has already been “pretty much discredited.”¹ Rather than a narrative or a riddle, we have, as Shaikha Al Mazrou instructs us, a series of poetic paradoxes that continue to open up to endless horizons evoked by a hundred shades of blue. Any kind of imposed interpretation from our side is immediately resisted by the subdued formal structure of the work. Meaning, which is seemingly emitted from the specific objects as their necessary excess, continues to hover in fragments, and without resolve, between them. These poetic gaps in meaning, dramatized by the various spaces *in between* held in tension by the work, point to the failure of our all-too-human need to communicate directly. As Franco Berardi says, “poetry is the language of non-exchangeability, the return of infinite hermeneutics and the return of the sensuous body of language that cannot be reduced to information.”² There is a sense of limbo, an anticlimactic sense of deeper meaning that is being withheld or otherwise cannot be represented, which is hinted at with formal blanks and discontinuities. But this failure of clear meaning is not something to be mourned. The blue here cannot bear the same significance as it does for the early Picasso. Rather, it evokes something closer to what T.E. Lawrence experienced in his journeys to this part of the world, in his visions of the vertiginous expanse of sea and sky.

We might label this type of work Installation, and therefore focus on the ways in which objects are arranged within, and therefore rearrange our experience of, space. Or we could label it Participatory, since the individual titles encourage a cognitive, rather than merely phenomenological, relation to the work. But by calling the pieces “unspatial objects,” I would like to highlight the specific post-Minimalist lineage to which Al Mazrou is intimately intertwined. Since the mid-1960s, with the publication of Judd’s “Specific Objects” and Lucy Lippard’s “Eccentric Abstraction,” contemporary art consciously took a step towards deliberately confounding traditional dichotomies. For example, between painting and sculpture, form and content, movement and stillness, figurative and abstract, visual and conceptual, sensuous and geometric, beautiful and ugly, high and low. With this new art, Lippard claims, “opposites are used as complementaries rather than contradictions.” As a result, it tends to become “anticlimatic, with no crescendo or buildup of forms.”³ Similarly Eva Hesse said of her work, in relation to Lippard’s conception of eccentric abstraction: “It is the unknown quantity from which and where I want to go. As a thing, an object, it accedes to its non-logical self. It is something, it is nothing.”⁴ By the time of Judd’s first solo show, he had completely abandoned painting in order to produce what he called “three-dimensional work,” neither painting nor

sculpture but art that took the form of reliefs and free-standing objects. This work “obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is in fact nearer to painting.”⁵ It makes possible the utilization of any arrangement of materials and colors, but it rarely involves anthropomorphic figures or any overarching structure and should therefore be experienced as “open and extended, more or less environmental” rather than as a bricolage of singular objects. The language of Lippard, Hesse, and Judd points to a non-dual logic, a paradoxical third space that informs an attitude towards art making itself, much more than it prescribes a particular kind of constructed object. As Judd famously stated, such work “only needs to be interesting.”⁶ This paradoxical attitude is everywhere in *Rearranging the Riddle*. Traditional dualistic logic, the kind that looks for “clear and distinct” communication - as Descartes put it - wants to solve the riddle, to put Humpty Dumpty back together again. But even a child knows that's impossible! Therefore, we are continually confronted with the utter disorientation that Lawrence experienced in the seemingly endless expanse of the Arabian landscape: the collapse of linear perspective, the vagueness of near and far, the unstable shifting of perception, the blurry line between sea and sky, the irrecoverable layers of memory, the materialization of an ambience, the confusion of difference and identity, the numerical maps that can no longer be deciphered.

Al Mazrou tells us that color has a three-dimensional presence. Again, this makes sense within the current context. In the solo show mentioned above, Judd exhibited a series of cadmium red Minimalist objects. As he notes, sculpture in the European “tradition” - which he was desperately eager to move beyond - was typically not colored. And he consciously sought to find a specific hue for his new “three-dimensional work” that was stripped of its descriptive and illusionistic function. For him, real space is more important than pictorial space. Judd settled on the idea of monochrome since - as he learned from old guard modernists like Malevich and Mondrian - more than one color displayed on the same plane creates perceptual depth. His motivation was less a formal decision towards abstraction than one that was meant to disallow not only meaning and illusion, but any hint of personality and emotional depth that may arise from them. Contra Abstract Expressionism, Judd's specific objects cannot be documents of the artist's innermost self. Like traditional logic, such ideas were no longer credible. Rather than the idealism of Malevich's pure white, Judd was most inspired by Yves Klein's propriety blend of synthetic ultramarine. Judd gave up painting precisely because he believed that the medium had been exhausted. Klein had already taken it as far as it could go, projecting itself from the flat surface without creating the illusion of space: “they are simple and broadly scaled, they tend to become objects.”⁷ At the same time, unlike most other painting, “Yves Klein's blue works are the only ones that are unspatial.”⁸ That is, Klein's blue period is full of *unspatial objects* that emerge from a paradoxical logic “beyond dimensions,” which has the capacity to immerse the spectator in a boundless expanse. These unspatial objects confound the traditional dualism between the material and the immaterial without plunging into the personal. They simply document the autobiography of a color.

This is the art historical context from which we can begin to approach Shaikha Al Mazrou's current work, and from which we can confidently say

that she has emerged as a contemporary artist of international standing. The flip side of this statement of course entails that what we see on display is not simply a repetition of the same. One of the key dualisms put into tension in her work is precisely the relation between abstraction and autobiography. Unlike Minimalism proper, there's no serial repetition. Rather, what on first glance feels like cold, inert material comes to life in its continual, if imperceptible, differentiation from itself: in medium, in material, in form, in the particular shade of blue, and especially in the open expanse of poetic metaphor. It is this embodied and poetic element that also differentiates this work from Hito Steyerl's classification of contemporary art as “image spam,” which flows like digital currency with increasing velocity and intensity across borders. Steyerl's position reductively assumes that we live in an information economy that has moved away from “industrial modes of production” and that, with regard to art, it is the “spectators that are transformed into workers.”⁹ Al Mazrou's labor-intensive process clearly refuses the former. And, despite the invitation we receive through the very title of the exhibition - *Rearranging the Riddle* - I've suggested that this is to be read ironically. Contrary to Steyerl's claim about how contemporary art is typically consumed, the audience is ultimately unable to “(re)master the show, to tame the unruly multiplicity of its meanings, to pronounce verdict, and to assign value.”¹⁰ At this point, we should recall that Yves Klein borrowed the poetic quality of blue from a passage in Gaston Bachelard's book *Air and Dreams* and simply conclude that “the ironist sleeps happily because nothing can awake her from her dreams.”¹¹

¹ Donald Judd, “Specific Objects,” *Arts Yearbook* 8 (1965), p.77

² Franco Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (New York: Semiotext(e), 2012), p.147

³ Lucy Lippard, “Eccentric Abstraction,” *Art International* 10.9 (1966), p.83

⁴ Eva Hesse quoted in Lucy Lippard, *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1976), p.131

⁵ Judd, “Specific Objects,” p.81

⁶ Judd, “Specific Objects,” p.80

⁷ Judd, “Specific Objects,” p.78

⁸ Judd, “Specific Objects,” p.79

⁹ Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2013), p.65

¹⁰ Steyerl, *The Wretched of the Screen*, p.71

¹¹ Berardi, *The Uprising*, p.169

عليه الفن المعاصر عادةً، غير قادرين على ”إعادة التحكّم والسيطرة على العرض وترويض التعدّدية الجامحة للمعاني التي يكتنفها، وإصدار حكم عليها وتحديد القيمة منها“¹⁰. وفي هذه المرحلة، ينبغي لنا أن نتذكّر استعارة إيف كلاين للجودة الشعرية الزرقاء من مقطع في كتاب هواء وأحلام (Air and Dreams) للفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، ونستنتج ببساطة أن ”السيدة المتهكّمة تنام بسعادة لأن لا شيء يمكن أن يوقظها من أحلامها“¹¹.

¹ دونالد جود، "الأشياء المحددة" (Specific Objects)، من سلسلة (Arts Yearbook) رقم 8 (1965)، الصفحة 77

² فرائكو بيراردي، "الانتفاضة على الشعر والتمويل" (*The Uprising: The Uprising*) (نيويورك: عن دار 'سيميوكتست' Semiotext(e) للنشر 2012)، الصفحة 147

³ لوسي ليبارد، "جريد غريب الأطوار" (Eccentric Abstraction)، "آرت إنترناشيونال" 10.9 (1966)، الصفحة 83

⁴ "اقتباسات إيفا هيس في أعمال لوسي ليبارد"، إيفا هيس (نيويورك: صحيفة جامعة نيويورك، 1976)، الصفحة 131

⁵ جود، "أشياء محددة" (Specific Objects)، الصفحة 81

⁶ جود، "أشياء محددة" (Specific Objects)، الصفحة 80

⁷ جود، "أشياء محددة" (Specific Objects)، الصفحة 78

⁸ جود، "أشياء محددة" (Specific Objects)، الصفحة 79

⁹ هيتو شتايلر، "معذبو الشّاشة" *The Wretched of the Screen* (برلين: عن دار 'ستينبيرج للنشر 2013)، الصفحة 65

¹⁰ هيتو شتايلر، "معذبو الشّاشة" *The Wretched of the Screen*، الصفحة 71

¹¹ بيراردي، الانتفاضة (*The Uprising*)، الصفحة 169

بمنهجية رّواد الحداثة أمثال مالفيتش ومونديان، والتي تقول بأنّ عرض أكثر من لون في نفس المسار يولّد عمقاً إدراكياً فائضاً. وكان دافعه هذا قراراً تشكيليّاً نحو التجريد أكثر من كونه حافزاً يهدف إلى عدم السماح للمعنى والخيال بالظهور، ويسعى إلى الابتعاد عن أي تلميح يعبّر عن الشخصية والعمق العاطفي الذي قد ينشأ عن العمل الفنّي. وعلى النقيض من التعبيرية التجريدية، فإن عناصر جود المحدّدة لا يمكنها أن تمثّل توثيقاً حقيقياً لذاته العميقة، كما أن هذه الأفكار، حالها كحال المنطق التقليدي، لم تكن تمتلك مصداقيّةً معقولة. ولكنّ جود لم يستمدّ إلهامه من المثالية التي طرحها مالفيتش في اللون الأبيض النقي، بل تأثّر بالمزيج الاصطناعي الأنيق الذي طرحه المبدع إيف كلاين عبر الأزرق الفائق المعروف باسم ”ألتر مارين بلو“. وبينما تخلّى جود عن اللوحة بالتحديد لأنه اعتبرها وسيلةً مستهلكةً تماماً، كان كلاين قد انتقل بها إلى آفاق جديدة، إذ قام بنقل مسقطها من السطح المستوي من دون أن ينتج عنها وهمّ يوحي بالفضاء، فهي كما يقول عنها: ”بسيطة لها حجم متضخّم يميل للتجلّي في صور وعناصر لها كينونتها الخاصة“⁷. ولكن، وبخلاف معظم اللوحات الأخرى، ”تنفرد أعمال كلاين الزرقاء بخواص لا تحتمل بعداً مكانيّاً“⁸. أي أن الحقبة الزرقاء لكلاين مليئة بالعناصر غير المكانية المنبثقة من منطق متباين ”يتجاوز الأبعاد“، وفيها تظهر القدرة على غمر المُشاهد في مساحة لا حدود لها. كما أن هذه العناصر غير المكانية تتلاعب بالثنائية التقليدية بين المادة واللامادة من دون الغوص في الشخصيّة؛ فهي توثّق بكل بساطة السيرة الذاتية للوّن نفسه.

ويشكّل ذلك السياق التاريخي للفن الذي يمكننا من خلاله أن نبدأ بمقاربة الأعمال الحالية للمبدعة شيخة المزروع والقول بكل ثقة إنها ظهرت كفنانة معاصرة لها مكانتها العالمية الراسخة. أمّا الجانب الآخر من هذا التصريح يفرض في المحصلة أن ما نراه في المعرض ليس تكراراً بسيطاً يشبه بعضه البعض. ففي أعمال المزروع تظهر إحدى الثنائيات الأساسية التي تتحاور فيما بينها ممثلةً بالعلاقة بين التجريد والسيرة الذاتية، ولكن، وعلى عكس بساطتها، فإنها لا تحتوي على أي تكرار تسلسلي. بل إن ما يبدو للوهلة الأولى وكأنه مادة باردة وخاملة أخذ بالتحوّل إلى عنصر حيوي من خلال تمايزه المستمر، إن لم يكن التدريجي، عن نفسه، سواء في الوسائط الفنّية المستعملة أو في المواد أو الشكل أو من خلال التدرجات اللونية الزرقاء، أو حتى عبر الامتداد المفتوح للاستعارة الشعرية. ولعلّ هذا العنصر المتجسّد ذا النكهة الشعرية هو ما يميز هذا العمل أيضاً عن تصنيف هيتو شتايلر للفن المعاصر، والذي يعتبره ”صورة غير مرغوب فيها“ تتدقّق كالعملة الرقمية مع زيادة السرعة والكثافة عبر الحدود. ويفترض موقف شتايلر بشكل متناقض بأننا نعيش في اقتصاد معلومات ابتعد كثيراً عن ”أنماط الإنتاج الصناعية“، ويشبه هذا الأمر، إذا ما أردنا إسقاطه على الفن، ”المشاهدين الذين يتم تحويلهم إلى عمّال“⁹. ولكن عملية المزروع ذات العمالة الكثيفة ترفض بشكل قاطع الخيار السابق. وعلى الرغم من الدعوة التي تلقيناها في عنوان المعرض نفسه ”إعادة ترتيب الأحجية“، فقد اقترحتُ بنفسني أن يتم قراءته بطريقة تهكّمية. إلّا أن المشاهدين في نهاية المطاف، وعلى العكس من ادعاء شتايلر حول مدى الاستهلاك الذي يبدو

منتصف الستينات من القرن الماضي، ومع إصدار عمليّ ”أشياء محددة“ (Specific Objects) للفنان دونالد جود، و”تجريد غريب الأطوار“ (Eccentric Abstraction) للمبدعة لوسي ليبارد؛ بدأ الفن المعاصر باتّخاذ خطوة واعية نحو الجمع بين الانقسامات التقليدية المربكة، والتي نجدها على سبيل المثال في ثنائيات متباينة كالرسم والنحت، الشكل والمحتوى، الحركة والسكون، التصوير والتجريد، المفردات البصرية والتوجّهات المفاهيمية، الإدراكات الحسيّة والتكوينات الهندسية، الجمال والقبح، الارتفاع والانخفاض. ومع هذا الفن الجديد، تعتقد ليبارد بأن ”التناقضات تشكّل عناصر مكّلة لبعضها البعض أكثر من كونها تباينات مختلفة“. وكنتيجة لذلك، فإنها تميل لأن تصبح ”تحوّلاً جذرياً دون تعاضم أو نمو في الأشكال“³. وبالمثل، قالت إيفا هيس عن عملها في سياق يتعلّق بمفهوم ليبارد حول التجريد المختلف أو التجريد غريب الأطوار: ”إنه مقياسٌ مجهول عن المكان الذي أرغب في الذهاب إليه، فيبدو كما لو كان عنصراً ينصاع إلى نفسه اللامنطقية، كائنًا له حضور، وفراغاً لا وجود له“⁴. ومع حلول الموعد الخاص بمعرضه الفردي الأول، كان الفنان دونالد جود قد تخلّى تماماً عن اللوحة مقابل إنتاج ما أسماه ”العمل ثلاثي الأبعاد“، وهو عمل بعيد كليّاً عن مقوّمات الرسم والنحت، إنّه نوعٌ فنّيٌ اتخذ شكل النقوش والعناصر القائمة بذاتها. ومن الواضح أن هذا العمل ”يشبه النحت أكثر من الرسم، ولكنه في حقيقة الأمر أقرب إلى الرسم بحدّ ذاته“⁵. فيه يمكن الاستفادة من ترتيب المواد واستعمال الألوان، ولكنه نادراً ما يكشف عن أي تكوين مجسّم أو بنية شاملة، أي ينبغي أن يشكّل ”فضاءً مفتوحاً وممتدّاً، وأن يكون أكثر أو أقل محيطيّةً“ بدلاً من كونه مشتقاً من عناصر فرديّة مستقلّة. وتشير اللغة التي يطرحها كل من ليبارد وجود وهيس إلى منطق غير ثنائي، إلى مساحة ثالثة متناقضة توضح في ثنائياها الموقف من صناعة الفن نفسه أكثر من اهتمامها بوصف نوع معيّن من العناصر التجسيمية. فتبدو كما يقول جود في تصريح شهير له بأن هذه الأعمال ”تحتاج فقط لأن تكون أكثر حماساً وتشويقاً“⁶. ويظهر هذا الموقف التناقضي في كل مكان ضمن معرض ”إعادة ترتيب الأحجية“ أمّا المنطق الثنائي التقليدي، والذي يبحث عن اتصال ”واضح ومميّز“، فيحاول كما قال ديكرت أن يحلّ اللغز، أن يجمع خيوط الأحجية في قصة همبتي دمبتي من جديد. ولكن، حتى الطفل يدرك استحالة تحقيق هذه الغاية. لذلك، سبقى نواجه ذلك الارتباك التام الذي اختبره إدوارد لورانس في الامتداد الشاسع للمشهد العربي، والمتمثّل في انهيار المنظور الخطّي، غموض مسألة القرب والبعد، التحوّل غير المستقرّ في الإدراك، ضبابيّة الخط الفاصل بين البحر والسماء، الطبقات المنسيّة من الذاكرة، تجسيم البيئة، الخلط بين الاختلاف والهوية، الخرائط العددية التي لم يعد من الممكن حلّها.

وبدورها، تكشف لنا الفنانة شيخة المزروع بأن اللون يمتلك حضوراً ثلاثي الأبعاد، الأمر الذي يبدو منطقياً من جديد ضمن السياق الحالي. وفي المعرض المذكور أعلاه، يطرح دونالد جود سلسلةً من العناصر الاختزالية بلون أحمر، حيث حرص الفنان على تجاوز التقليد الأوروبي في النحت، والذي تميّز بخلّوه تقريباً من الألوان. كما سعى بصورة واعية إلى إيجاد صيغة لونية محدّدة لابتكاراته الجديدة ذات الأبعاد الثلاثية والصبغة المجرّدة من خواصها الوظيفية والخيالية. فبالنسبة له، يبدو الفضاء الحقيقي أكثر أهمية من الفضاء التصويري. وقد استقرّت نظرتة الفنّية على فكرة اللون الأحادي متأثراً

عناصر غير مكانية: الفن مقابل الصورة جاي هيتريك

يستكشف معرض ”إعادة ترتيب الأحجية“ عدداً هائلاً من الإمكانيات المستحيلة للرؤية، للبوح، وفي نهاية المطاف، للمعرفة. إنها قضية إنسانية خاصة بكل معنى الكلمة. ولكن الإخراج المشهدي لها لا يقتصر على تقديم مساحة للمعرض، كما أن العناصر المحددة التي يحتضنها لا يمكن اختصارها بمجموعة من الكيانات الغريبة؛ فليس هنالك سرٌّ يُروى. لأن المفردات التي رافقت تقديمنا للمعرض تبدو تماماً مشابهة لما يقوله الفنان الأمريكي دونالد جود: بيئةً مبنيةً تم تشييدها ”طبقة تلو الأخرى“، حيث تكون العلاقات بينها ”بعيدة كل البعد عن المنطق العقلاني“. وكغيرها من الأعمال الفنية الجيدة التي تنتمي إلى مدرسة ما بعد الاختزالية، توّمر لنا تلك الإبداعات المطروحة في المعرض مساحةً نتحوّل معها إلى مجرّد كائنات أخرى في الفضاء. أمّا في حال حيّدنا أنفسنا بطريقة أو بأخرى عن قضية التواصل التي يطلبها العمل الفنّي، كأن نحاول حلّ اللغز أو إعادة ترتيب العناصر بصرياً مثلما نفعل بقطع الأثاث في الغرفة؛ عندها لن نصل إلى جوهر القضية على الإطلاق. فهذه ليست أحجية تستوجب الحلّ، لأن هذا النوع من المنطق الاختزالي البسيط يبدو كما يعتقد دونالد جود ”مشوّهاً للغاية“¹. وبدلاً من السرد أو الأحجية، فإن الفنانة شيخة المزروع ترشدنا إلى سلسلة من التباينات الشعرية التي تفتح لنا على الدوام آفاقاً لا تنتهي أبداً، فضاءات تم تجسيدها عبر المئات من تدرجات الأزرق. وسيصطدم أي نوع من التفسير المفروض من جانبنا على الفور بصورة مخفية للمجسّمات التشكيلية في أعمال المزروع. فالمعنى الذي يتكشف لنا ظاهرياً من العناصر المحددة وكأنه إفراطٌ ضروري في تكوينها، يواصل تحليله في ثنايا الأجزاء وبين تفاصيلها دون أن يهتمّ بأيّ حلّ ممكن. ولعلّ هذه الثغرات الشعرية في المعنى، والتي يتم إخراجها فنّياً عبر مساحات متنوعة تتحاور فيها خطوط العمل، تشير إلى فشل حاجتنا المفرطة في الإنسانية إلى التواصل المباشر. وكما يقول الفيلسوف الإيطالي فرانكو بيراردي: ”يمثّل الشعر لغةً غير تبادلية، ويبشّر بعودة التأويلات اللانهائية والجسد الحسيّ للغة التي لا يمكن اختزالها إلى معلومات“². هنالك شعورٌ بالإهمال، إحساسٌ متحوّل بمعنى أعمق يتم إخفاؤه أو ربما لا يمكن تجسيده، إلّا أنّ تلميحاته تظهر من خلال الفراغات والمقتطفات التشكيلية التي يكتنفها. ولكنّ هذا الفشل في إبراز المعنى الواضح لا يُعدّ تفصيلاً مفقوداً في الصورة العامة للمشهد. فاللون الأزرق لا يحتمل التفسير المحدّد نفسه الذي ينعكس في لوحات بيكاسو القديمة على سبيل المثال، وإيما يجسّد بعداً آخر يبدو أقرب إلى تجربة توماس إدوارد لورانس خلال رحلته إلى هذا الجزء من العالم، ليعكس رؤيته الخاصة نحو الامتداد الشاسع للبحر والسماء.

ويمكننا تصنيف هذا العمل في إطار التركيب، ما يقودنا إلى التركيز على الأساليب المتبّعة في ترتيب العناصر ضمن المجسّم، وبالتالي إعادة ترتيب تجربتنا في الفضاء المحيط. وربما نصوّره كمحاولة تشاركية لأن العناوين المفردة التي يطرحها تشجّع على الإدراك المعرفي المتعلّق بالعمل أكثر من اهتمامها بعلم الظواهر المجرّدة التي تعتريه. ولكن، ومن خلال وصف القطع ”بأشياء غير مكانية“، أودّ أن أسلّط الضوء على المرحلة المحددة في تاريخ المدرسة ما بعد الاختزالية التي ترتبط بها المزروع بشكل وثيق. وهنا نعود بالزمن إلى الوراء قليلاً، فمنذ

كالأحجية تماماً، ليست لوحة ولا حتّى منحوتة، ولكن وجودها لا يمكن إنكاره. وكل ما أذكره أنني أردت الوصول إلى عالم لا يعتريه الفن ولا الرموز الدلاليّة، عالمٌ بعيدٌ عن التجسيم والتكوينات الهندسية، بعيد عن كل العناصر المعروفة، فضاءً يعكس جميع المشاهد ولكن من نوع آخر ومن منظور مختلف.
- إيفا هيس، ”تصريح بلا عنوان“

حين تتراعى السماء الزرقاء خلف حدود الأحلام، ويهرب الحلم إلى ما وراء الصورة ببعديها، ثم وعلى الفور، وبطريقة متناقضة، ينهض ذلك الحلم الطافي ليتجلى في عمق المشهد فقط، أمّا البعدان الآخزان اللذان يتلاعب بهما ذلك الخيال التصويري المرسوم؛ فيفقدان كل الاهتمام والحضور البصري.
- إيف كلاين، ”تطوّر الفن نحو اللامادية“

Close To The Coast But Not Too Close

2020

Hand painted sand
Variable dimensions

Sorites paradox explains a story of a heap of sand. If you had a heap of sand and you keep taking a single grain individually each time from it (excluding the fact that taking a single grain will turn the heap into a non-heap), you keep taking a grain, what happens then? When you're left with one grain only? Is it still a heap?

The biggest question is: if the answer is no, at what point of your action did the heap turn into a non-heap?

The word 'heap' is vague. There isn't a clear boundary between heap and non-heap. Mostly, that doesn't matter. We get along well enough applying the word 'heap' on the basis of casual impressions. It is riddled with vague predicates.

The work employs the paradox in a more direct way, as a motivation to deny one or more premises in the reasoning instead of denying the validity of the argument.

Close To The Coast But Not Too Close tackles the vagueness of wanting to be near. It is not defined by a simultaneous coexistence of two positions. Instead, it replaces one voice over the other. The works explore the way in which a heap of blue sand follows a collapse of linear perspective. It becomes a metaphor of lexical disorientation.







بالقرب من الساحل وليس بذاك القرب

2020

رمل مصبوغ يدوياً

أبعاد متغيرة

وهي مفارقات تسلسليّة تروي حكاية كومة من الرمال. فإن كان لدينا كومة من الرمال، وبدأنا نأخذ منها حبة تلو الأخرى - (بغض النظر عن حقيقة أن عزل حبة واحدة سيحولها إلى كومة منفصلة) - فما هي النتيجة التي سنحصل عليها بعد أن يتبقى فيها حبة واحدة فقط؟ هل ستحافظ هذه الحبة على كيانها الحقيقي؟

وهنا، إن أجبنا بالنفي سيظهر لدينا سؤال جوهري آخر في غاية الأهمية، يتلخّص في تحديد اللحظة التي تتحول فيها كومة الرمال إلى هيكل آخر لا يمكن أن نطلق عليه صفة «كومة».

إن مصطلح «كومة» يحمل في ثناياه الكثير من الغموض، إذ لا توجد قاعدة واضحة لتمنحه صفاته أو تفنيها. ولكن هذه الجدليّة تبدو غير مهمة في معظم الأحيان، وذلك لأننا اعتدنا على استعمال مصطلح «كومة» بناءً على الانطباعات المتفق عليها بشكل عَرَضي؛ فهي مليئة بالتنبؤات الغامضة.

ولكن عمل المزروع يوظّف هذه المفارقة بطريقة أكثر مباشرة، ويتعامل معها كحافز لرفض نظرية أو أكثر باستعمال المنطق بدلاً من إنكار صحة البرهان.

كما أنه يعالج الغموض الذي يكتنف الرغبة في الاقتراب. ولكن لا يمكن تعريفه بالتعايش بين موقفين مختلفين، لأنه يستبدل تعبيراً بآخر. وهكذا تستكشف أعمال الفنانة الطريق الذي تتبعه كومة من الرمال الزرقاء بعد انهيار المنظور الخطي، لتتحول إلى استعارة لغوية تائهة لا تعرف ماهيّتها بالتحديد.



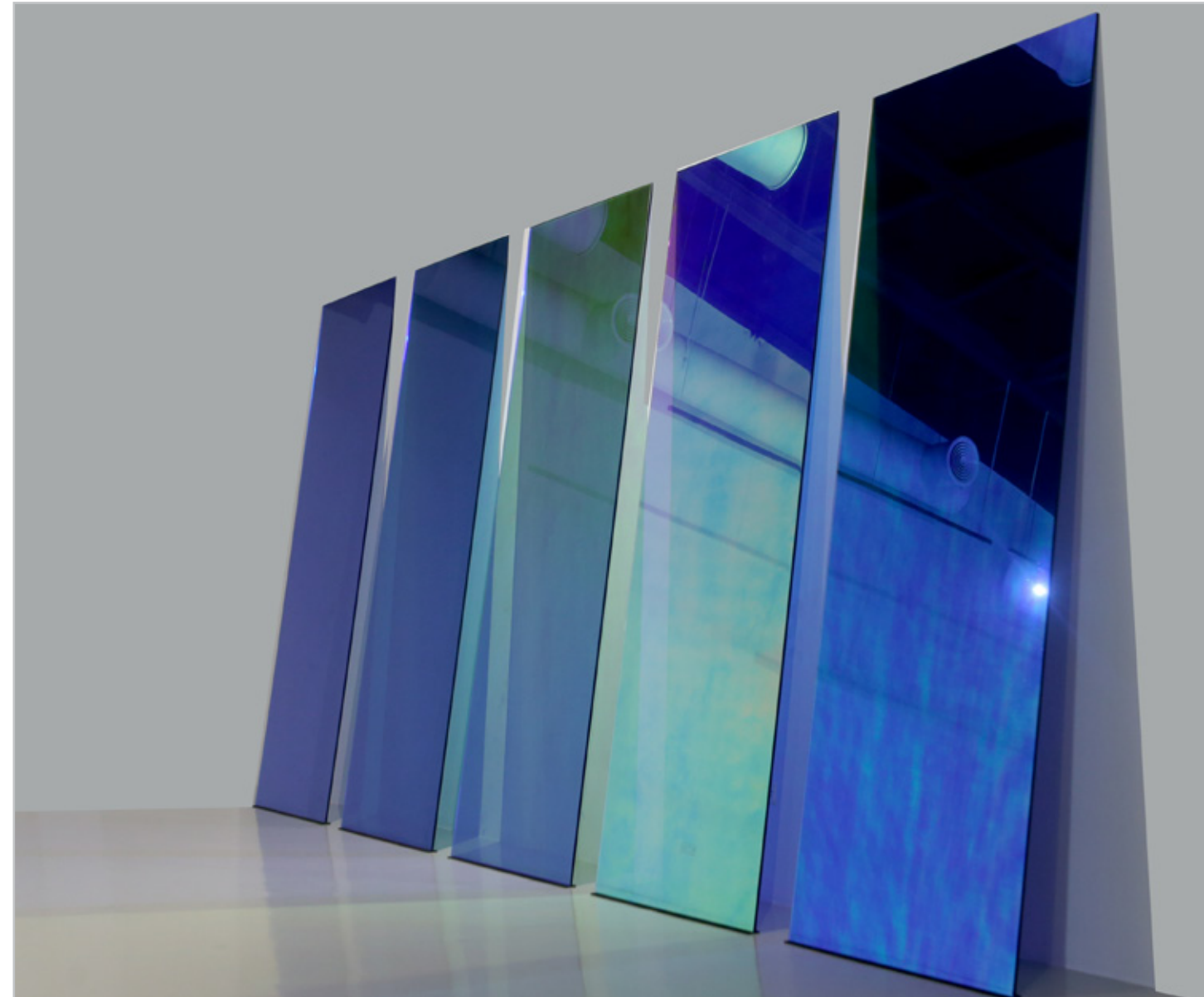
To Create Meaning In Perception

2020

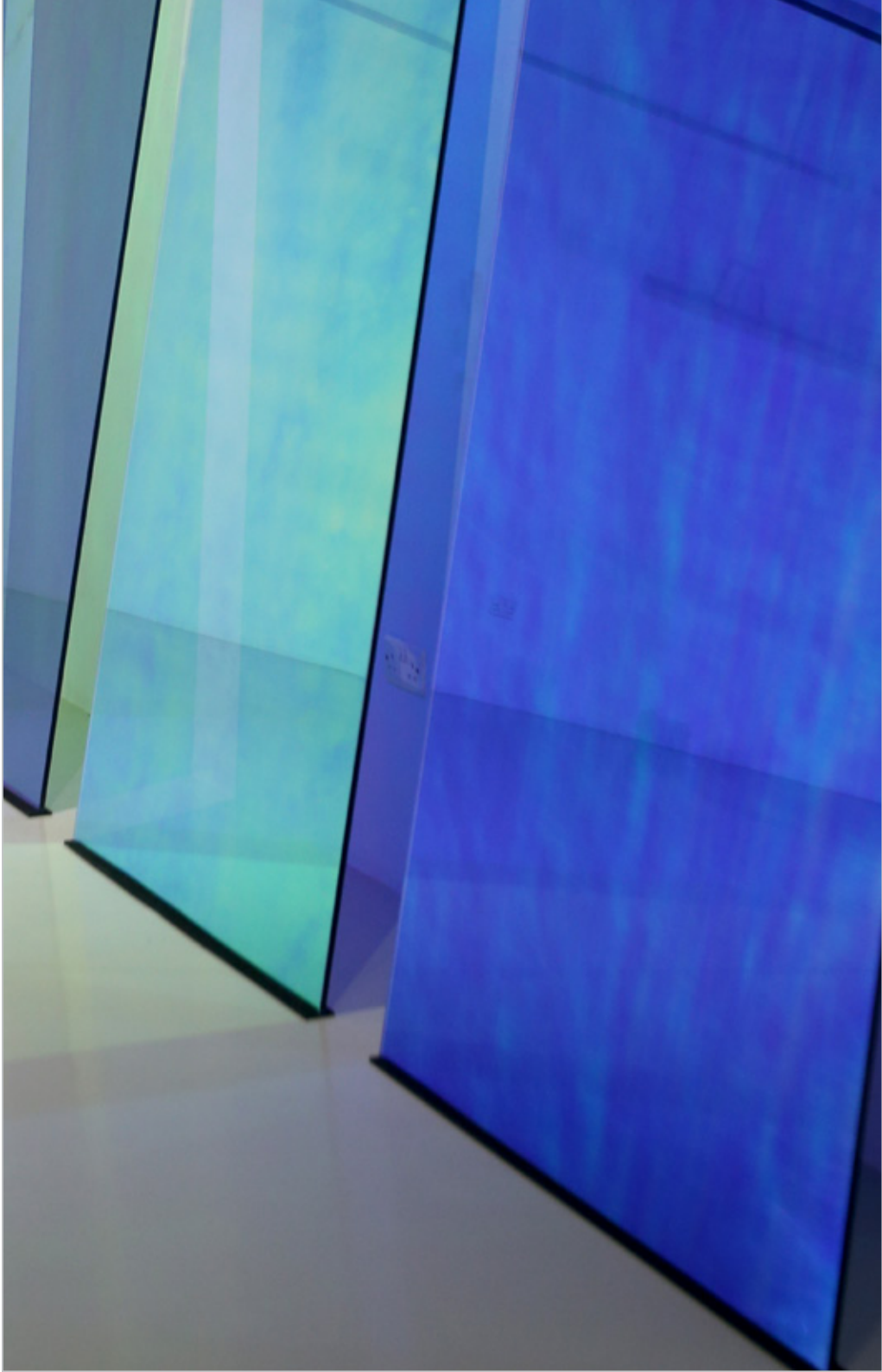
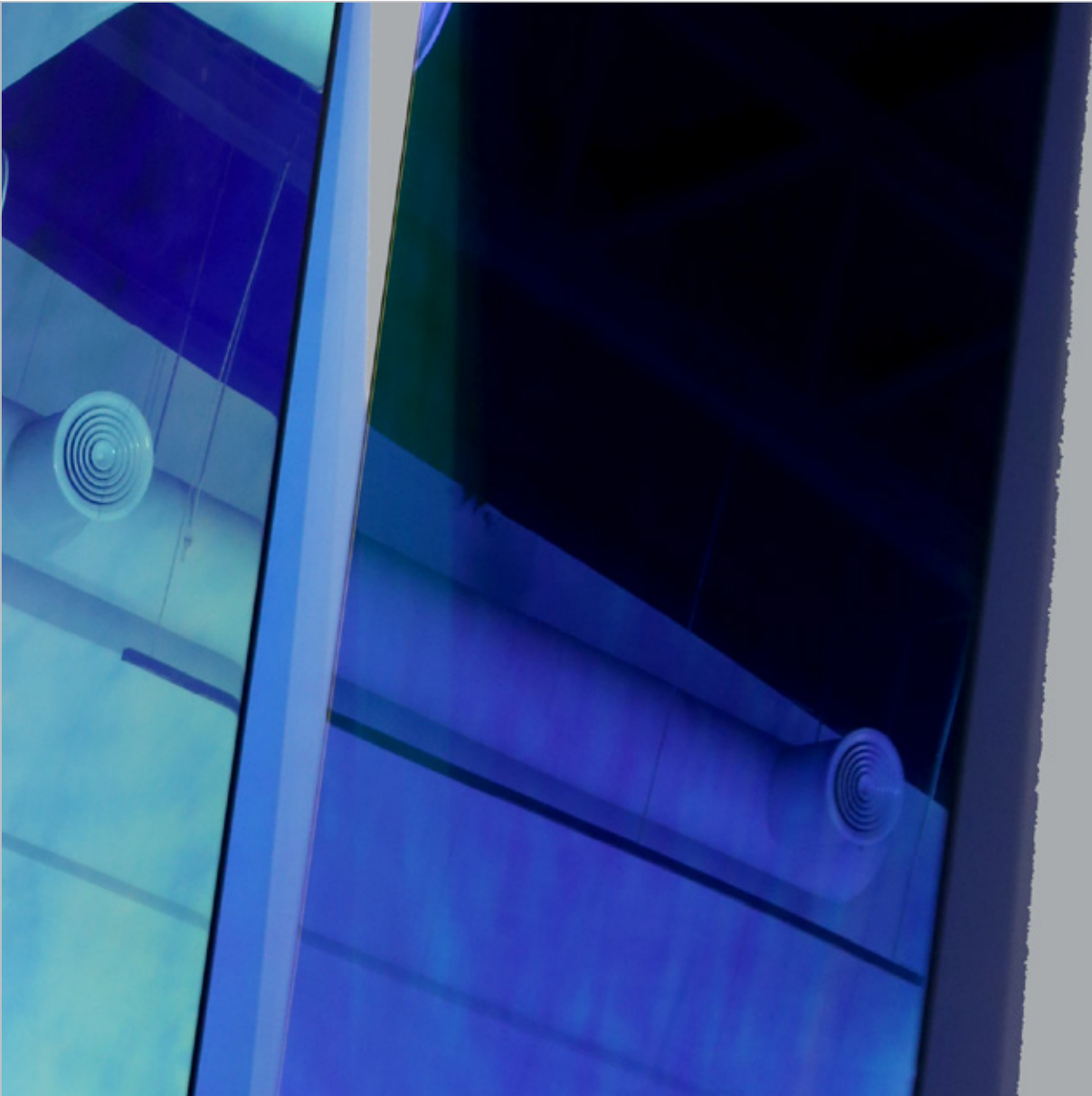
Glass laminated with film
220 x 90 cm each

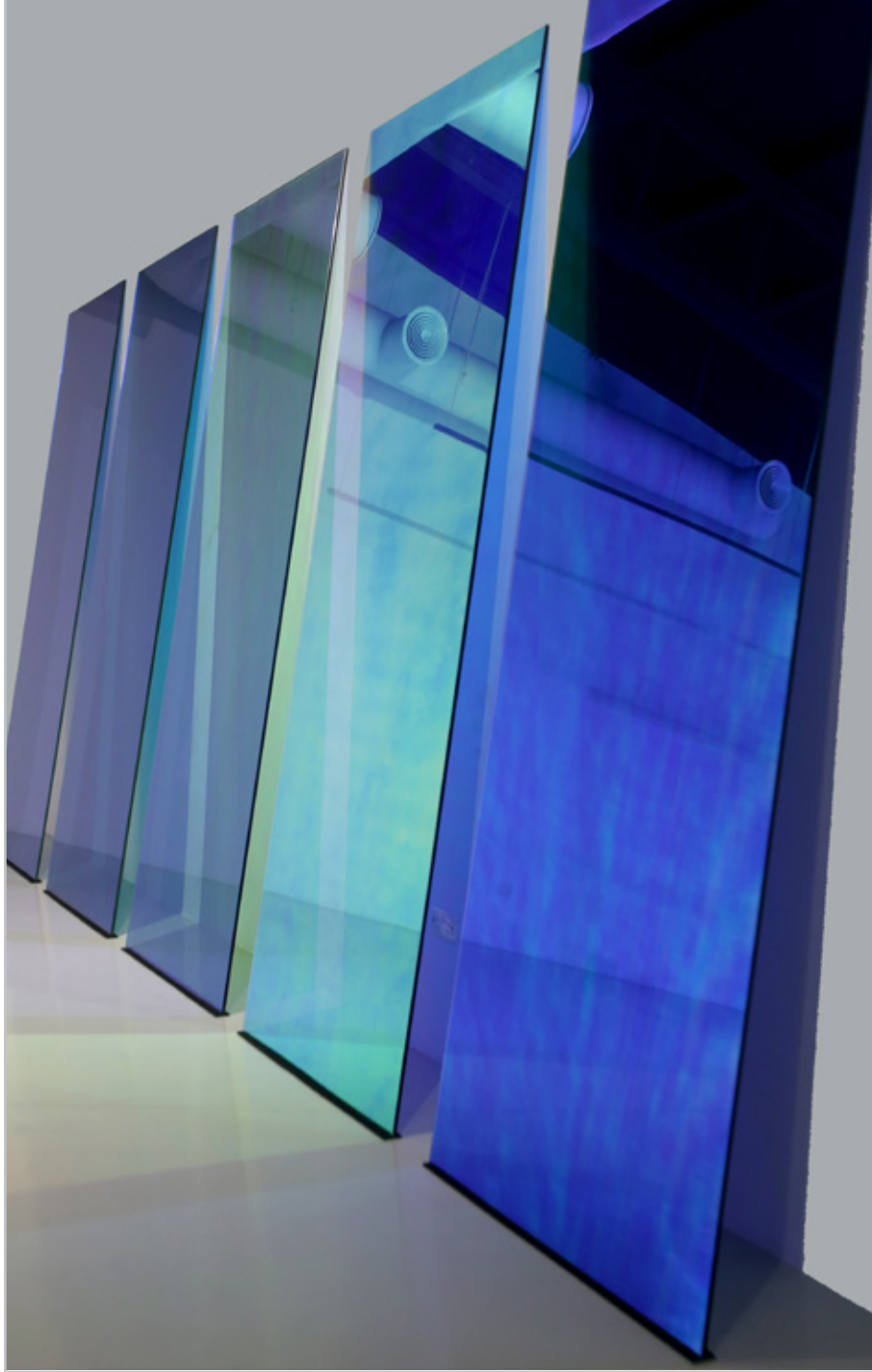
The work questions and investigates the structure of our reality and reflects on the perception of time, both literally and metaphorically. The viewer is confronted with visual, instable, spatial and temporal conditions. Five panels of glass, each capturing a shade of blue that reflects and refracts to create a constant change and set things into motion. It captures the body's perception of the world and itself in it.

By employing mirrored and reflective surfaces, the work encourages viewers to become conscious of their own act of looking and to recognize how restricted perspectives enforce meaning outward.









استخراج معنى من التصوّر

2020

ألواح من الزجاج مغطاة بفيلم

الأبعاد: 90 x 220 سم

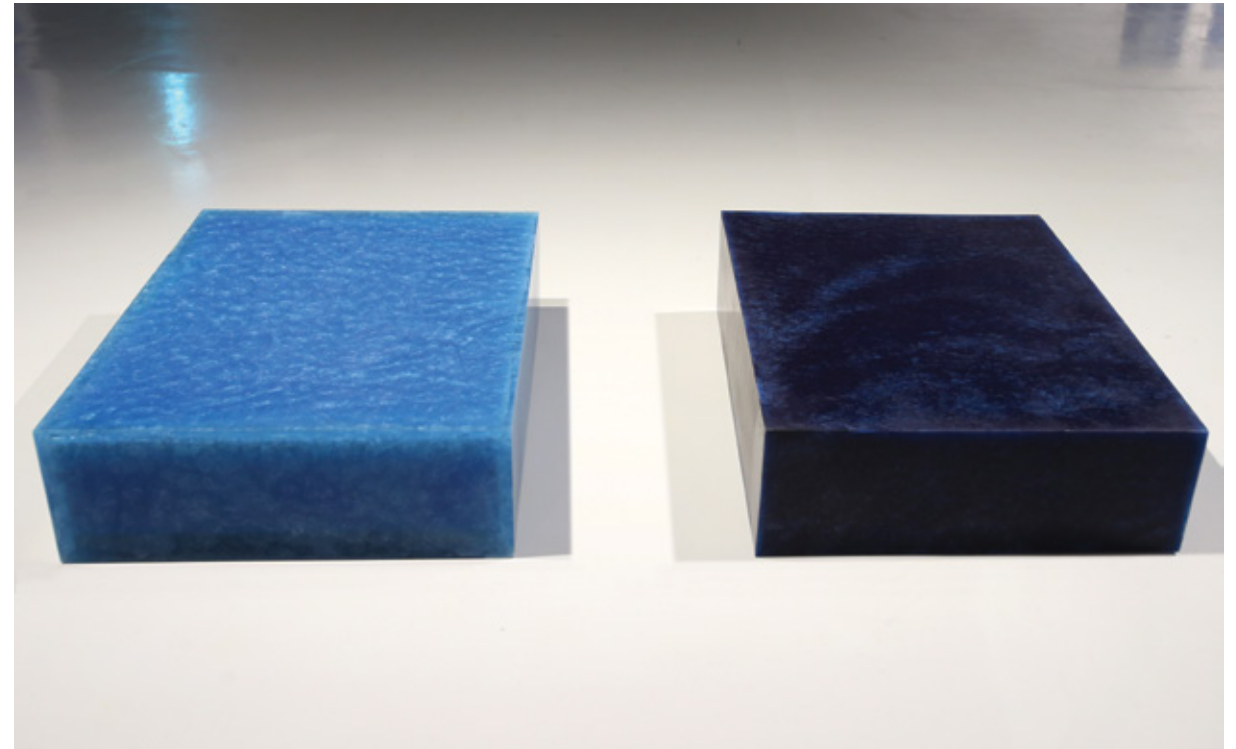
يغوص هذا العمل في بنية واقعنا ويركّز على إدراك مفهوم الوقت على الصعيدين الحرفي والاستعاري، حيث يواجه المشاهد ظروفاً مكانية وزمانية مرئية وغير مستقرّة عبر 5 ألواح من الزجاج، تصوّر كلّ منها انعكاسات وانكسارات زرقاء اللون توجي بالتغير المستمر والحركة المتواصلة للمفردات. فهي تجسّد إدراك الجسم لذاته وللعالم من حوله. ومن خلال استعانتها بالمرآيا العاكسة، فإن هذه الأعمال تشجّع المتلقّي على استيعاب آلية الرؤية لديه والتعرّف على كيفية قيام المنظور المقيّد بفرض مشهد ظاهري له معنى.

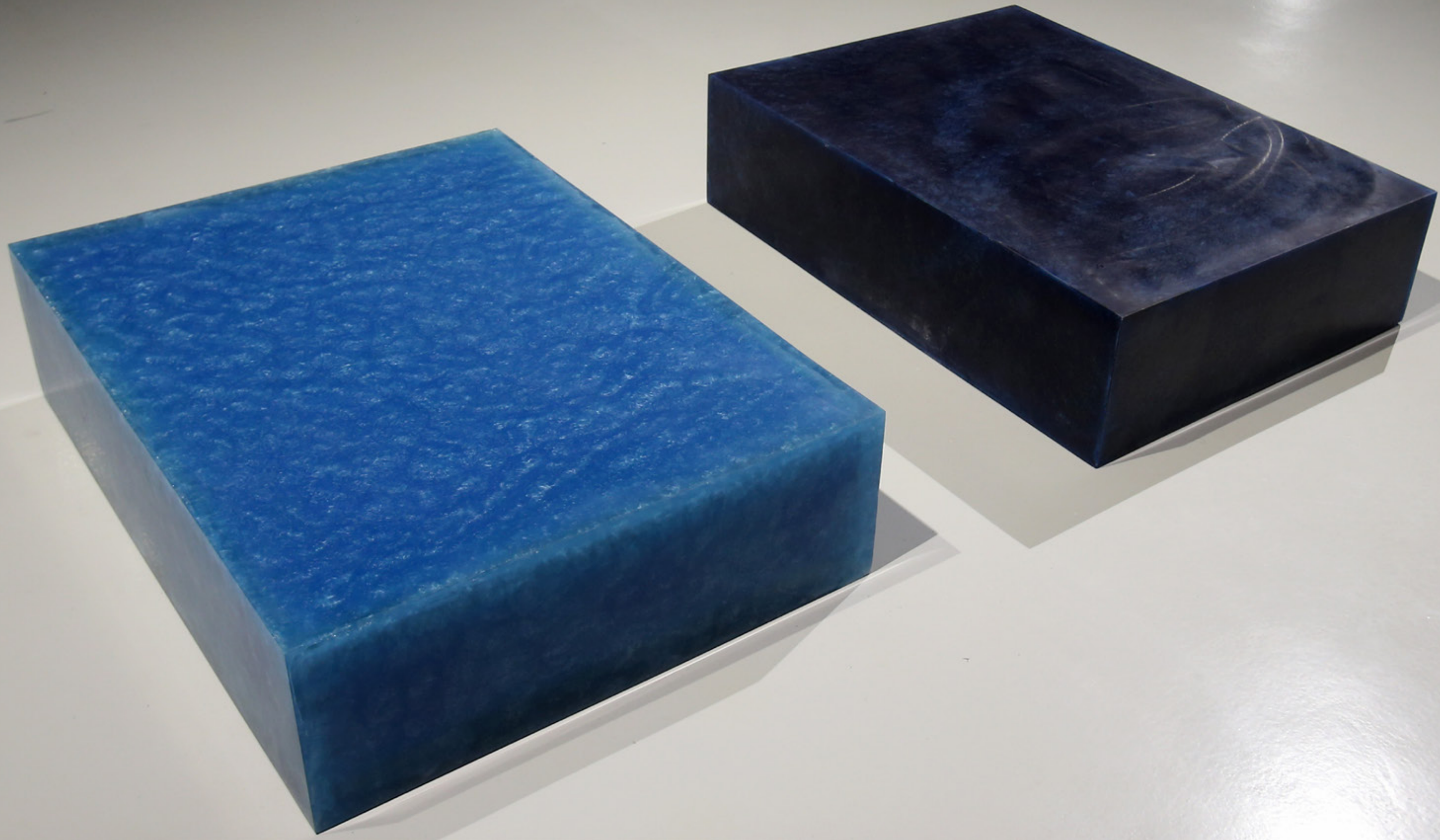
Sky And Ocean And Everything In Between

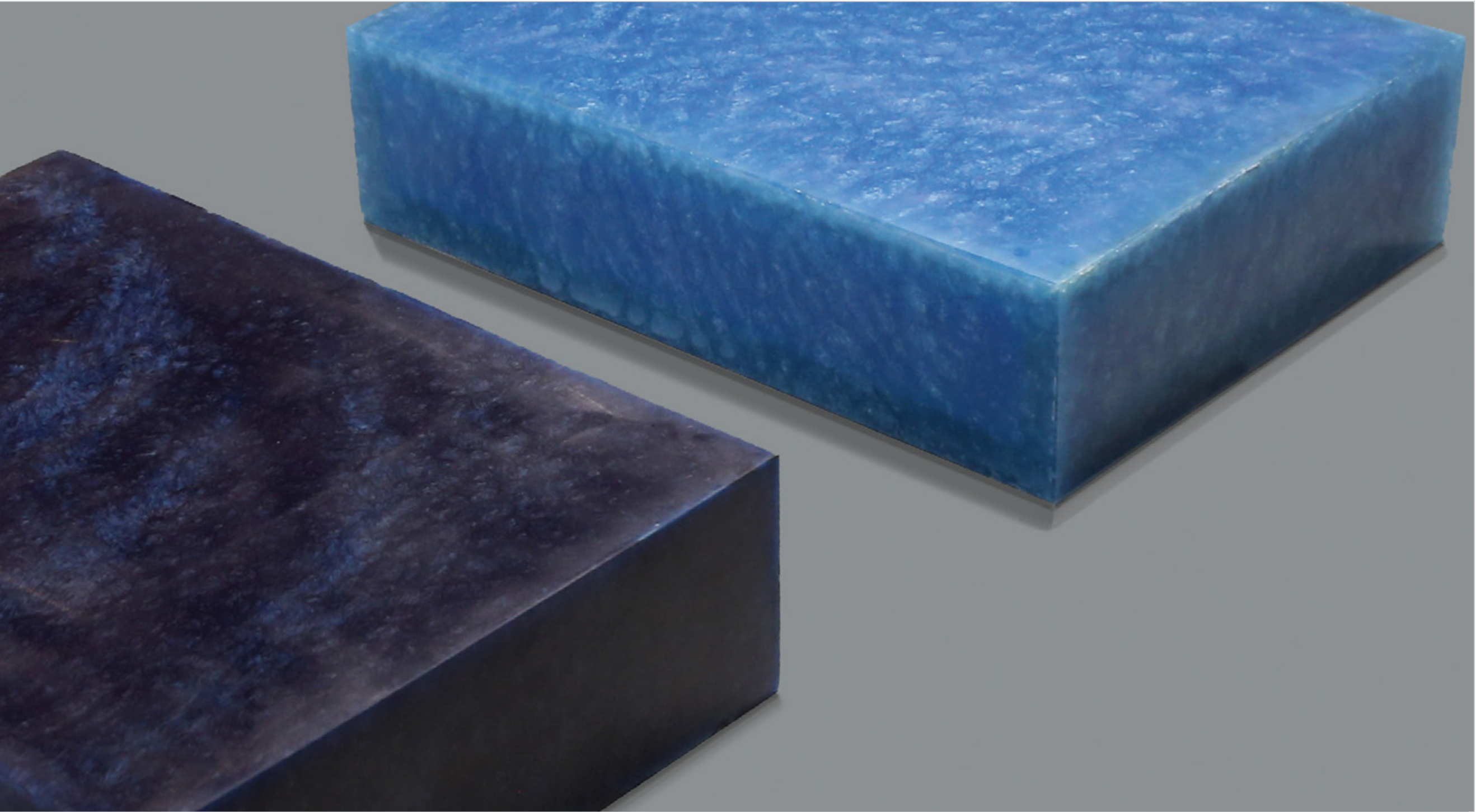
2020
Resin
80 x 60 x 20 cm each

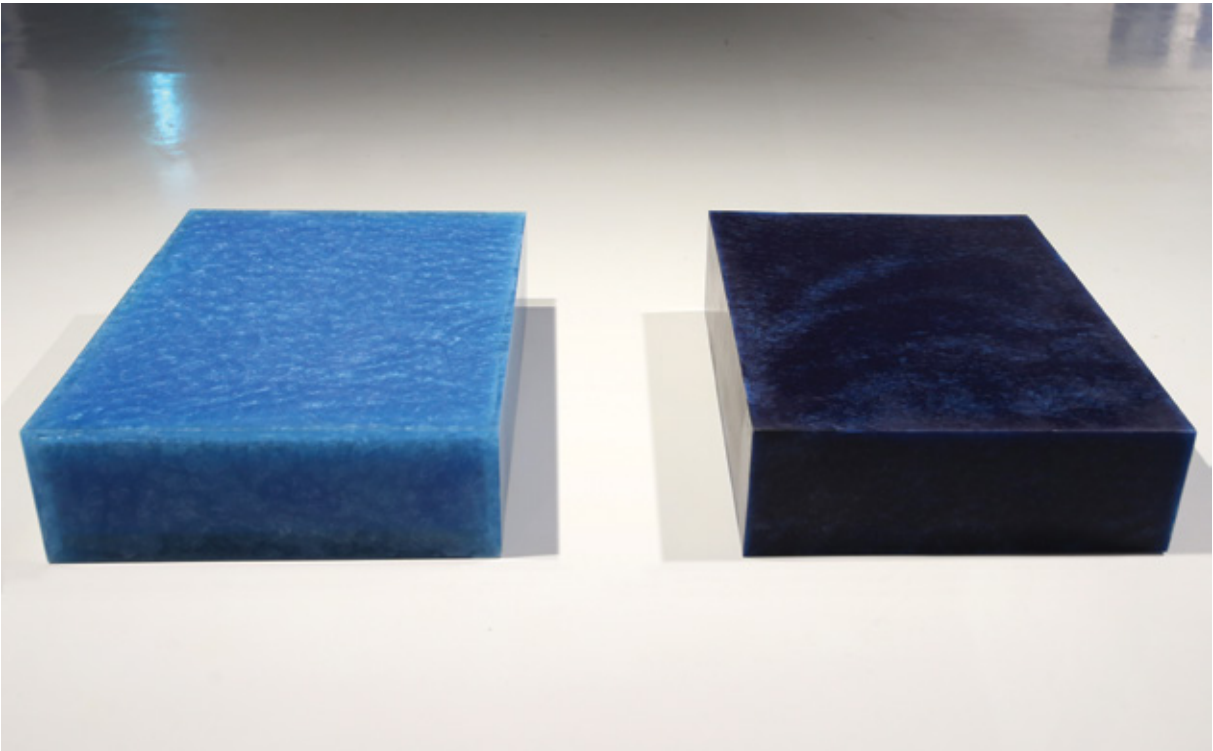
I'm interested in the effect of color, how do we feel about a color, how do we respond to a color, what influences us on a color that makes us behave in a certain way? How do we favor a color, if we do?

I'm often stuck in a spider web between meaning and art, maybe not art itself but more of a spontaneous expression that comes from categories such as artworks. The amalgamation of both encourages me immensely. Two resin blocks displayed on the floor, minimal in their aesthetics, poetic in their meaning, that attempt to give form, both a thought and a sensation.









السماء والمحيط وما بينهما

2020
مادة صمغية
الأبعاد: 20 x 60 x 80 سم

لطالما تشكّل لديّ اهتمام بتأثير اللون وبالكيفيّة التي نشعر فيها تجاهه ونتفاعل معه، وبالدوافع التي يحركها في داخلنا لنتصرّف بطريقة معينة، وبالأسباب التي تجعلنا نفصّل لوناً على آخر.

وغالباً ما أعلق في شبكة عنكبوتية تحصرني بين المعنى والفن، ولا أقصد هنا الفن القائم بحدّ ذاته؛ بل التعبير الأكثر عفوية الذي يأتي من فئات إبداعية تشبه العمل الفنّي. وهذا الاندماج بين كلا العنصرين هو ما يمنحني الحافز بطريقة مذهلة. لذا قمت بتجسيد هذه الفلسفة من خلال لوحين مبتكرين من مادة الريزن (الراتنج) معروضين على الأرض، مجسّمين يحملان البساطة الجمالية والمعنى الشعري ضمن رؤية تحاول أن تستخرج ملامح تشكيلية من الفكر والإحساس.

For The Things That Will Remain Unsaid

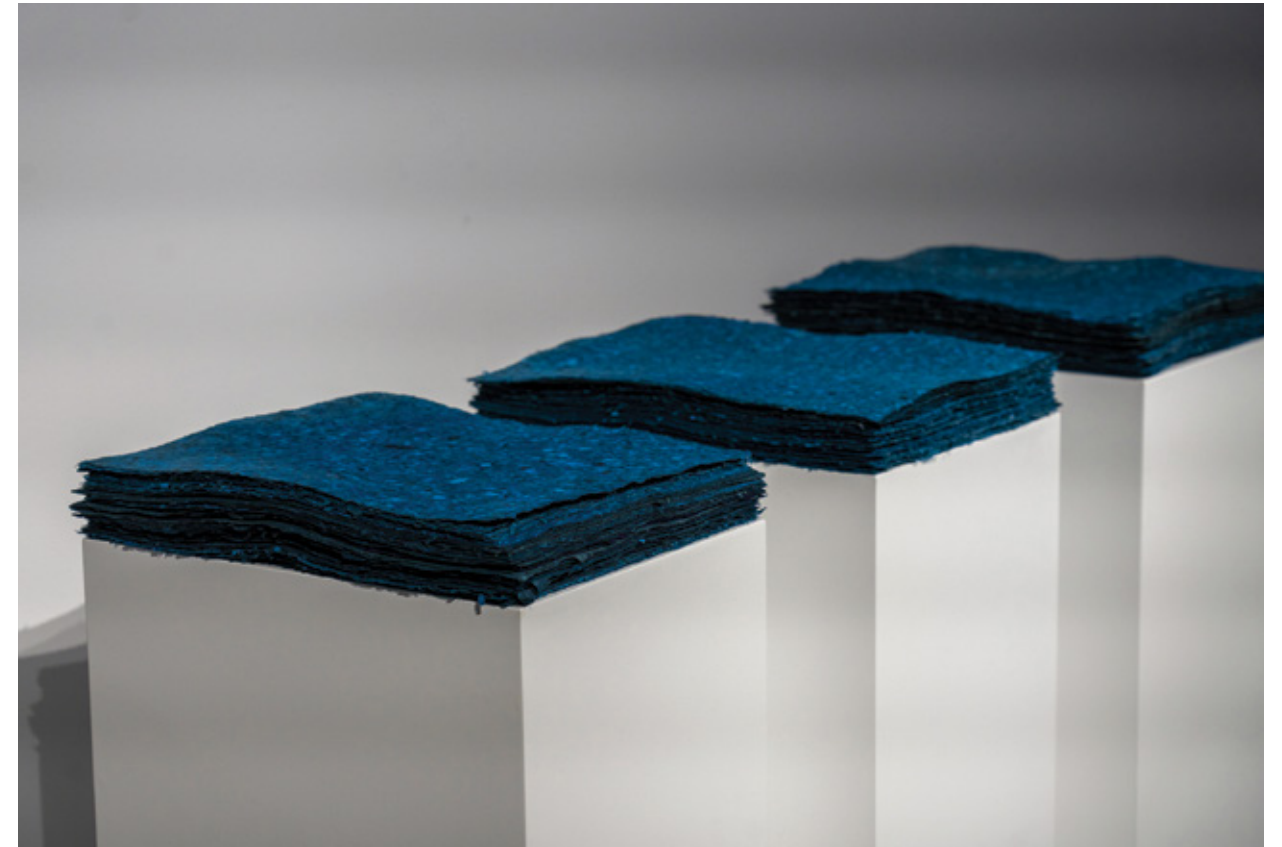
2020

Hand made paper

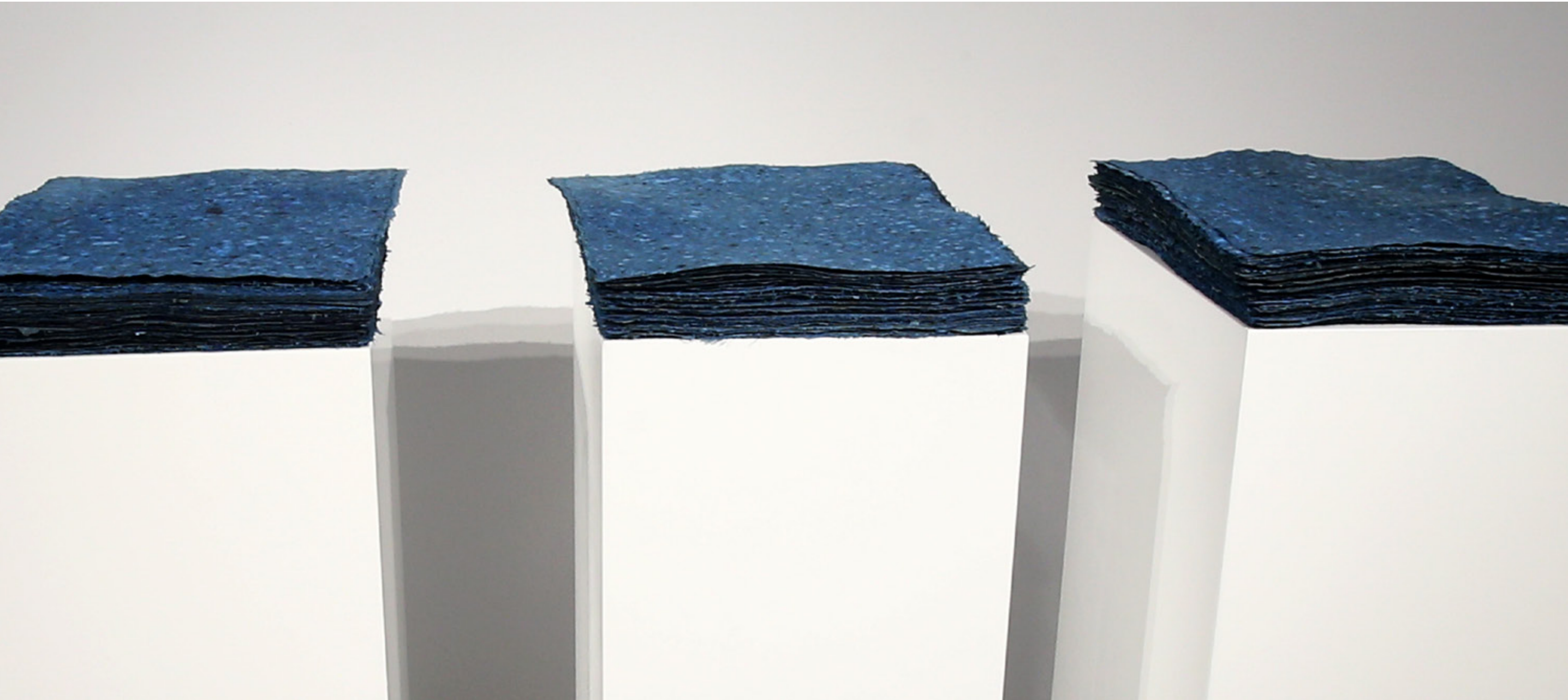
42 x 29.7 cm each

Making paper by hand is a form of an artistic expression on its own. Through formal reduction and abstraction, I intend to preserve memories into sculptural form. The absence of the text is a signifier to uncover hidden narratives. The stack of the paper acts as layers of meaning.

The process of making the paper from pulp to a defined shape becomes the enactment of an experience. Remembering, breathing, sleeping, calling, waiting, counting, going, coming, warming, sweating, emptying, filling, working, traveling. Art is experienced fleetingly, an artifact of a memory as a form of doing. All of this begs the question of what remains.









مفردات ستبقى مكتومة

2020

ورق مصنوع يدوياً

الأبعاد: 29.7 x 42 سم

يُعدّ التشكيل اليدوي بالورق أحد أشكال التعبير الفنّي القائم بذاته. وقد أردت من خلال الاختزال والتجريد التكويني أن أحفظ الذكريات في هيئة مجسّم نحتي. أما غياب النص المكتوب عن العمل فيمثّل دلالة تكشف عن الرواية المخفيّة. بينما توحى كومة الورق بأنها طبقات متكدّسة من المعاني. فعمليّة تصنيع الورق من اللب وتحويله إلى شكل محدّد تمثّل التجربة واختبار تفاصيل متنوعة: كالذدّ والتنفّس والنوم، الدعوة والانتظار، العدّ والمغادرة، الدفء والتعزّق، التفرّغ والملء، العمل والسفر. وهكذا يتم اختبار الفن بطريقة عابرة، كما لو كان ذاكرة اصطناعية تظهر كشكل من أشكال العمل. إنّ كل ما سبق يطرح أسئلة جوهريّة تناقش ما تبقى من تفاصيل.

An Autobiography Of A Color

2020

Cast Pigment

27 x 12 cm each

Color has a three-dimensional space, an attribute. Hue, saturation and values are visual experiences that purely depend on light. If light was absent, so is the color. I used the medium of paint as the subject itself. Going through market labels, I carefully chose different shades of blue that captured an environment through their labels. Those labels materialize an ambiance, an intensified ambiance. An evocative condensed title that transforms color into a physical experience, almost an imaginary space created from within.

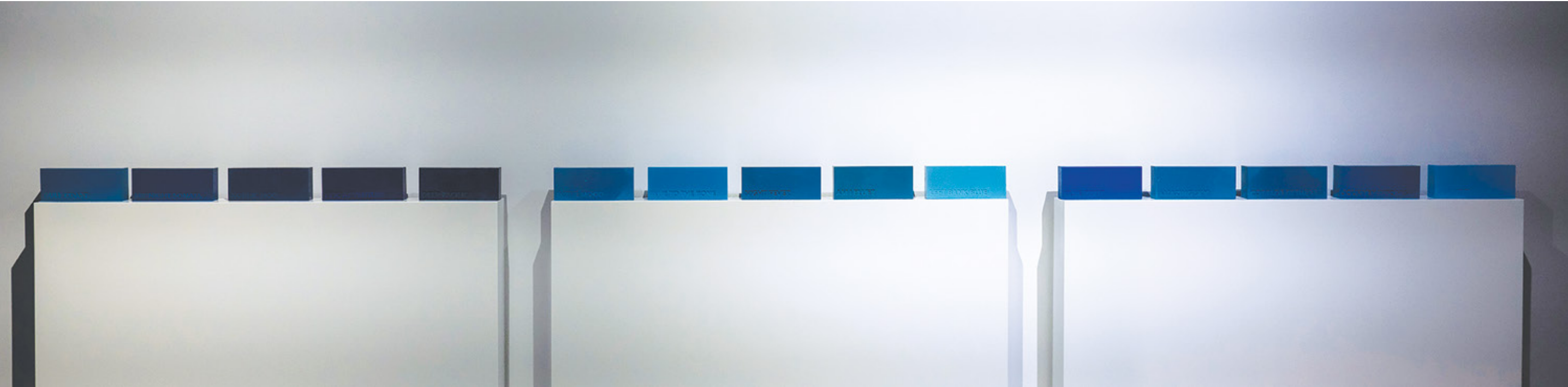
Distance, time and temperature are physical measurements; however, color notation is a visual experience that depends on an individual observation, just like the perception of smell, touch and sound.

From a marketing perspective, color labels create an emotional impact without changing the actual color. For example, a color sample titled 'Blue to the bone' refers to a melancholic state or emotion. Such a perceptual supplement is significant in creating that impact.

Fifteen blocks of blue shade colors, an appropriation of the color samples found in a shelf market, are casted with an embossing carrying their titles. Arranged carefully, the titles display a poetic statement taking the viewer on a journey.

"A color has many faces, and one color can be made to appear as two different colors" – Joseph Albers







New works by Shaikha Al Mazrou

السيرة الذاتية للون

2020

صمغ مصبوب

الأبعاد: 12 x 27 سم

يحتوي اللون على فضاء ثلاثي الأبعاد ويحمل سماته الخاصة، فالدرجة اللونية ومقدار تشبعها وقيمتها تمثل تجربة بصرية تعتمد بالمطلق على الضوء، فهي تتغير تبعاً لوجود الضوء وانعدامه. وأنا أتعامل مع الوسيط اللوني كموضوع مستقل بحدّ ذاته. لذا، ومن خلال البحث ضمن التسميات اللونية الموجودة في السوق، قمت باختيار درجات متنوعة من الأزرق التي ترسم عبر ملصقاتها التعريفية بيئة خاصة. واكتشفت بأن هذه الملصقات تجسّد أجواءً متفرّدة، أجواءً مكثّفة، عنواناً مكثّفاً يحركّ الذكريات ويحوّل اللون إلى تجربة فيزيائية، وإلى مساحة خيالية تم ابتكارها من الداخل.

ومع أنّ المسافة والوقت ودرجة الحرارة تشكّل قياسات مادية صرفة، إلّا أنّ التدوين اللوني يمثل تجربة بصرية تعتمد على الملاحظة الفردية تماماً كالحالة الإدراكية لحاسة الشمّ واللمس والصوت.

وإذا أردنا أن نقارب هذه الرؤية من منظور تسويقي، فإن لصاقات تعريف الألوان تولّد تأثيرات عاطفية دون أن تغيّر من طبيعة اللون نفسه. فمثلاً، عندما نصادف عيّنة لأحد الألوان تحمل اسم ”أزرق حتى النخاع“ سنشعر بدلالاتها العاطفية أو تجسيدها لمشاعر حزينة. وهنا تبرز قيمة هذه الملصقات الحسية وأهميّتها في توليد تأثيرات مشابهة.

وتقدم الفنانة 15 بطاقةً من درجات اللون الأزرق بالاعتماد على نماذج الألوان الموجودة في السوق، والموسومة بعناوين ناعمة، حيث تم ترتيبها بعناية فائقة تبعاً لعناوينها التي تعرض إحياءات شاعريّة من شأنها أن تأخذ المشاهد في رحلة غامرة.

يقول جوزيف أليبرز: ”لكلّ لون أوجه متعدّدة، ويمكن ابتكار لون واحد بطريقة يظهر معها وكأنه لوانان مختلفان“.



We Met Halfway

2020
Copper
Variable dimensions

The word anamorphic comes from the Greek *Ana* (again) and *morphos* (form). It refers to a distorted image. In this work, I'm interested in the distortion of the different forms.

When do they collide? Where does the transition take place?
If we slice the whole, where is the halfway? How middle is the halfway? Is it somewhere in between? When do they become one, connected?

Two non-identical forms, a moment where the difference is collapsed. If identity depends on differences and this very 'difference' collapses, the identity collapses too. The work shifts in its perception. It suggests and signifies other things beyond themselves. The size of the form and distance are interrelated. Perceptions are relative, as the size shrinks, the distance increases.

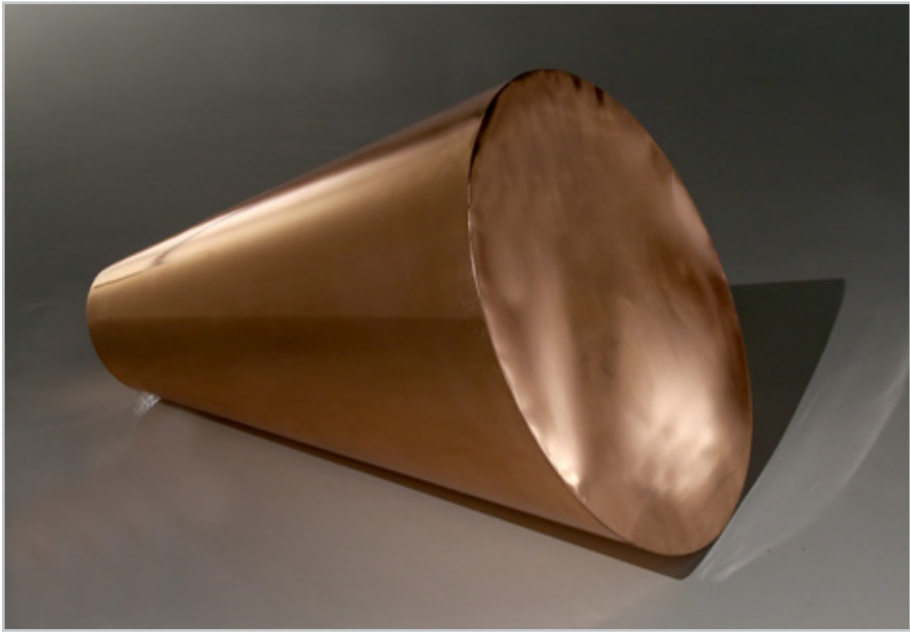






التقينا في منتصف الطريق

2020
نحاس
أبعاد متغيرة



إذا ما أردنا الغوص في أصل كلمة «anamorphic» أو الصورة المحوّرة في اللغة العربية سنجد بأنها مشتقة من مرادف يوناني يجمع بين كلمتي Ana (وتعني من جديد) morphos (وتعني الشكل). وبالمحصّلة يمكن ترجمتها حرفيّاً بالصورة المحوّرة أو المشوّهة. وهذا العمل الذي أقدمه في المعرض يعكس اهتمامي بتحويل الأشكال المختلفة.

متى تتصادم؟ في أي مكان ستنتقل؟
وإذا قمنا بقطعها أين سيكون المنتصف؟ وهل يقع هذا المنتصف في الوسط تماماً؟ أم أنه في مكان ما بين القطعتين؟ ومتى تصبح هاتان القطعتان كتلةً واحدة متّصلة؟

تتكشّف لنا هذه المطروحات والاستفسارات مع مجسّمين قامت الفنانة بابتكارهما وفق هيكل غير متطابق أو متناظر، وبطريقة تخفي الفروقات وتمحوها. فإن كانت الهوية تعتمد على الاختلاف، وهذا الاختلاف تلاشي تماماً، عندها ستنهار الهوية وتلاشي بدورها. وهذا العمل الفنيّ متغيّر في إدراكه الحسيّ، إذ يقترح مشهداً ويدلّ في الوقت نفسه على تفاصيل أخرى. أما حجم المجسّم وأبعاده فتتناغم بشكل مترابط، تصوّرات متّصلة يمكننا أن نلاحظها مع تقلّص الحجم وازدياد المسافة.

Despite The Weather

2020
Cyanotype
75 x 57 cm each

The paradox within this work forces viewers to rethink or 'rearrange' the meaning behind what they see. Numerical figures are seen in maps, coordinates, postal codes, sequences, dates, durations, identifications and above all, time. Those figures create somehow a system, a structure, however, those are all an intangible substance.

By using Cyanotypes, I intend to overlap numbers through the use of light.







New works by Shaikha Al Mazrou

رغم الطقس

2020

الطباعة الزرقاء

الأبعاد: 57 x 75 سم



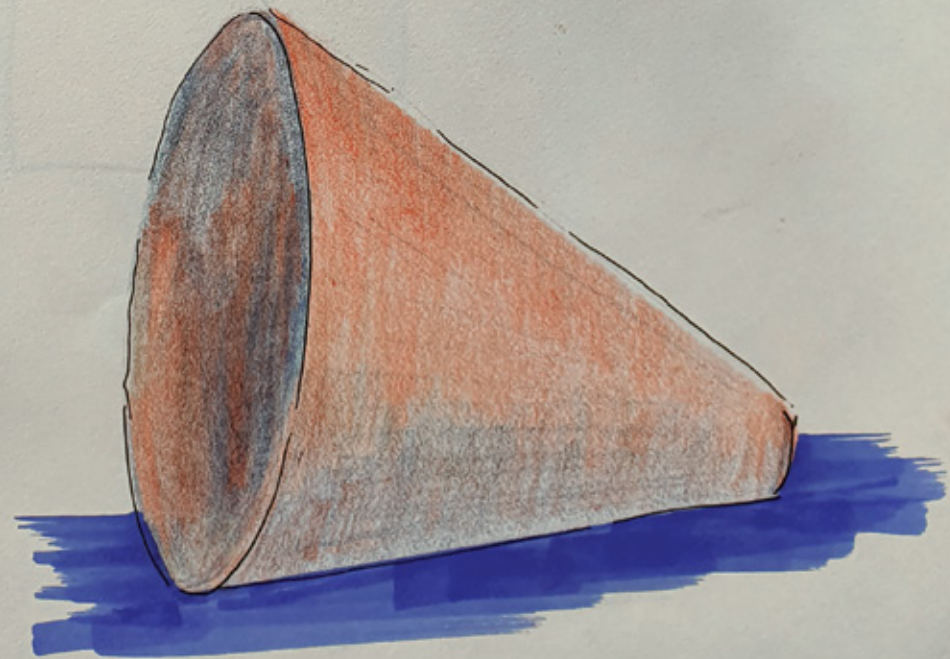
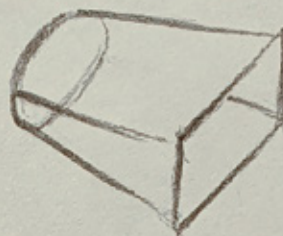
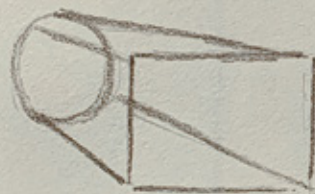
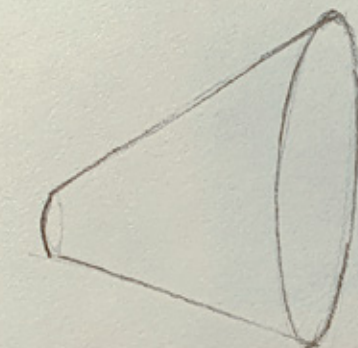
تدفع المفارقة الموجودة في هذا العمل الإبداعي المشاهد إلى إعادة التفكير أو إعادة ترتيب المعنى الكامن وراء ما يراه. وقد اعتدنا على مشاهدة التكوينات الرقمية في الخرائط والإحداثيات والرموز البريدية، وفي الأرقام المتسلسلة والتواريخ والمدة الزمنية والهويات والوقت أيضاً. وهذه الأرقام تشكّل بطريقة أو بأخرى نظاماً محدّداً، كياناً هيكليّاً، ومع ذلك فهي تمثّل في واقع الأمر موادّ غير ملموسة.

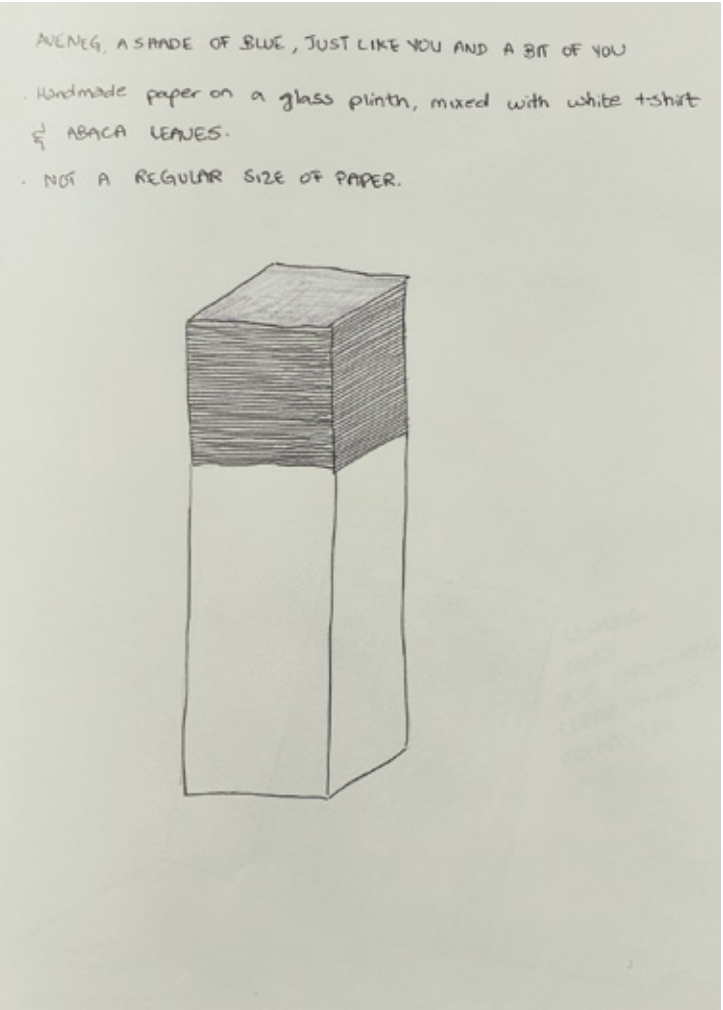
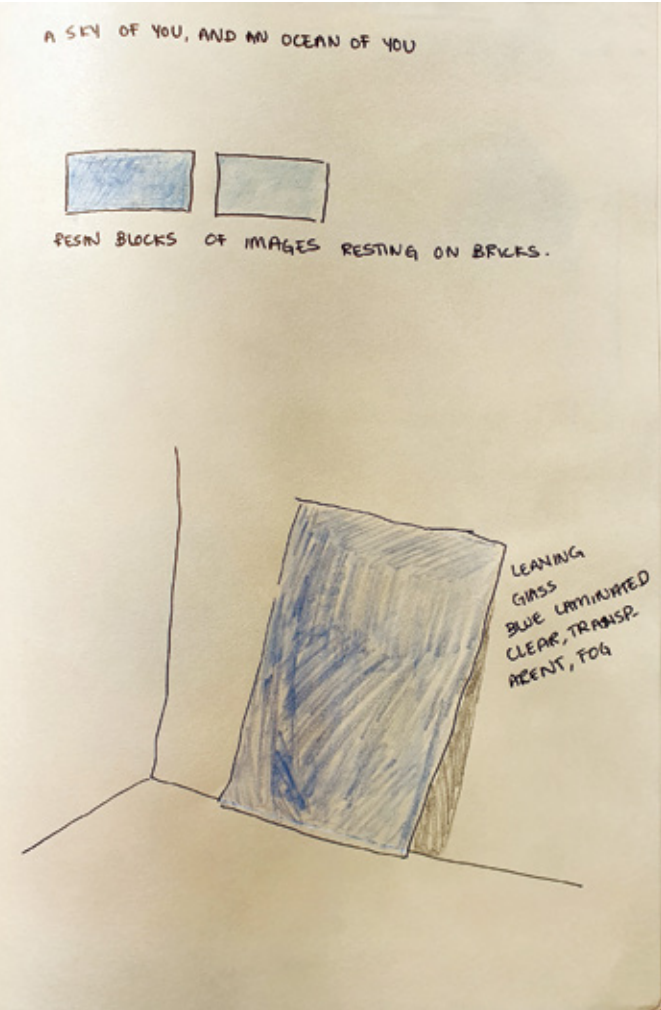
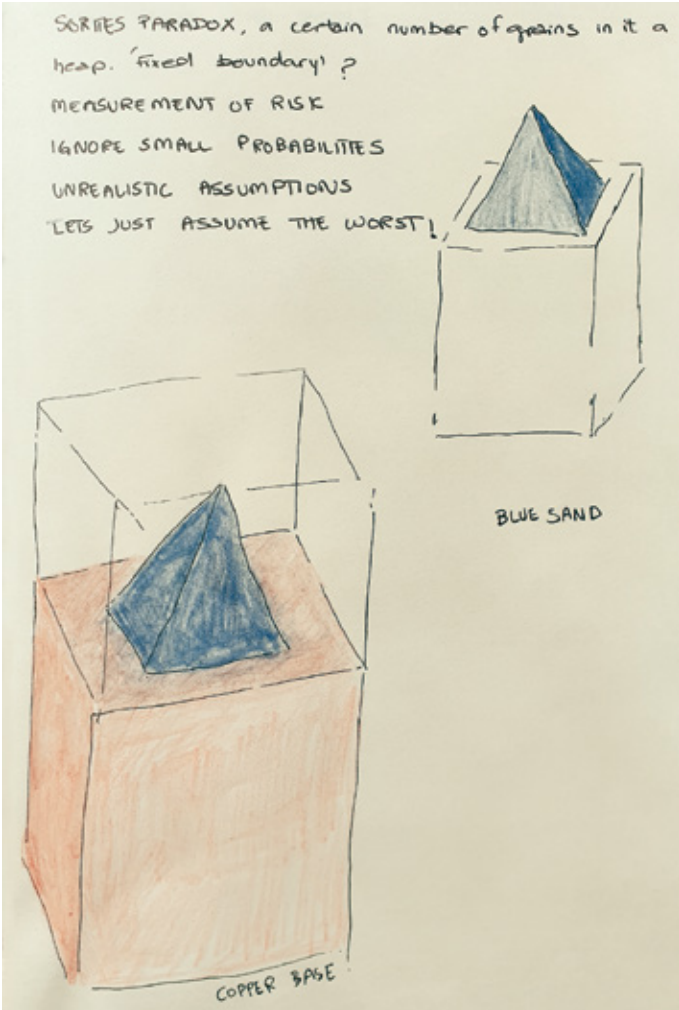
ومن خلال العمليات المتّبعة في تقنية الطباعة الفوتوغرافية باللون الأزرق والمعروفة باسم “سيانوتايب” قرّرت ابتكار تداخلات رقميّة باستعمال الضوء.

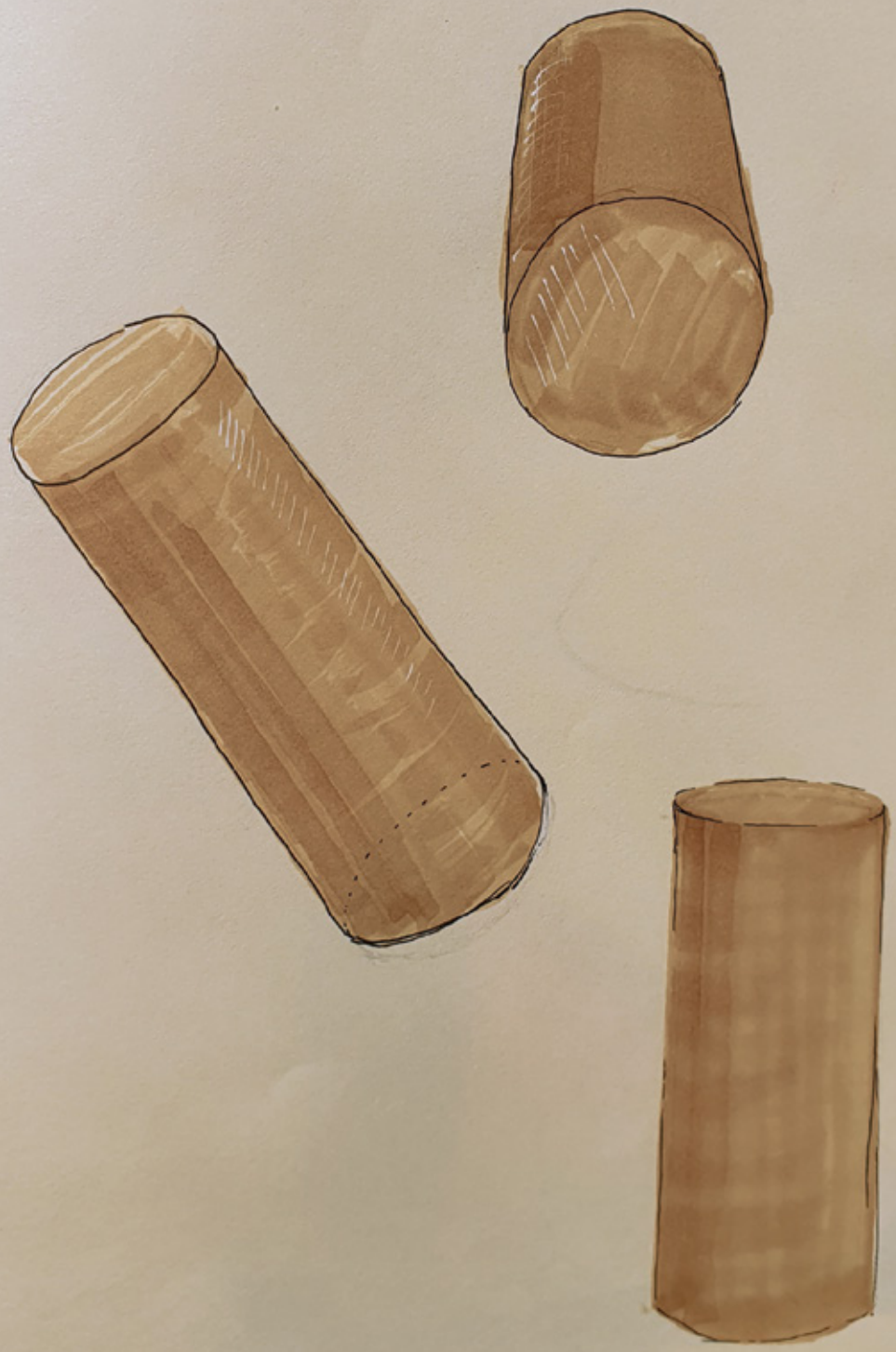
رسومات

Sketches

COPPER CONES









Shaikha Al Mazrou's sculptural experimentations and investigations are expressions of materiality — articulations of tension and the interplay between form and content as well as an intuitive, keenly felt understanding of materials and their physical properties. She combines and evolves ideas from contemporary artistic movements similarly preoccupied with formal and material elements, from colour theory to geometric abstraction.

Al Mazrou's work has been shown in a number of exhibitions, including *From Barcelona to Abu Dhabi*, Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi (2017); *The Art of Nature*, Abu Dhabi Music & Arts Foundation (ADMAF) (2018); *Homage without an Homage*, Art Dubai (2017); *Is Old Gold?*, Dubai Community Theatre & Arts Centre (DUCTAC) (2017); *Past Forward: Contemporary Art from the Emirates*, Fowler Museum, University of California, Los Angeles (2015); 1st International Arezzo Biennial of Art, Italy (2013); 14th Asian Art Biennale Bangladesh (2010); 28th Annual Exhibition of the Emirates Fine Arts Society, Sharjah Art Museum (2010) and *Sharjah Cultural Days*, Museum of Modern Art, Passau, Germany (2010).

She was one of five international artists commissioned by the Arab Fund for Arts and Culture to produce a public artwork at the Jalila Cultural Centre for Children in Dubai as part of *Make Art Possible* (2014). She has also taken part in residency programmes sponsored by the Delfina Foundation, London (in collaboration with Tashkeel, Dubai) and the Dubai Culture and Arts

Authority, Bastakiya, Dubai (2011). Al Mazrou is currently a lecturer in sculpture at the University of Sharjah. She received her bachelor's degree from the University of Sharjah (2010) and a master's from Chelsea College of Fine Art, University of the Arts, London (2014).

Al Mazrou was born in 1988 in Sharjah. She currently lives in Dubai and works in Sharjah.

عن شيخة المزروع

تعكس الفنانة شيخة المزروع في أعمالها ومنحوتاتها تجارب مادية ومفاهيم منسجمة تعكس الحوار والتداخل بين الشكل والمحتوى، وتُبرز الشغف والخواص بمكوّنات وتفصيل العمل الإبداعي. وتسعى الفنانة إلى جمع وتطوير أفكار مأخوذة من الحركات الفنيّة المعاصرة، وبالتحديد تلك التوجّهات التي تركّز في مضمونها على العناصر الشكلية والمادية انطلاقاً من نظرية الألوان وصولاً إلى محدّدات التجريد الهندسي.

سجّلت أعمال الفنانة الإماراتية المبدعة حضورها في العديد من المعارض، نذكر منها "من برشلونة إلى أبوظبي"، منارة السعديات، أبوظبي (2017)؛ "فن الطبيعة"، مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون (2018)؛ إضافة إلى "حبة من دون حبة"، معرض "أرت دبي" (2017)؛ و"هل القديم عظيم"، مسرح دبي الاجتماعي ومركز الفنون (2017)؛ إلى جانب معرض "الماضي واستمراره: فن معاصر من الإمارات"، متحف "فولر ميوزيم" بجامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس (2015)؛ بينالي أريزو الدولي الأول للفنون، إيطاليا (2013)؛ بينالي الفن الآسيوي الرابع عشر في بنغلاديش (2010)؛ المعرض السنوي الثامن والعشرون لجمعية الإمارات للفنون التشكيلية، متحف الشارقة للفنون (2010)؛ أيام الشارقة الثقافية، متحف الفن الحديث، باساو، ألمانيا (2010).

وتم تكليفها إلى جانب 4 فنانين عالميين من قبل الصندوق العربي للثقافة والفنون لإنتاج عمل فني عام في مركز الجليّة لثقافة الطفل بدبي كجزء من فعالية "اجعل الفن ممكناً" (2014). كما شاركت في برامج الإقامة التي ترعاها مؤسسة "دلفينا" بلندن بالتعاون مع "تشكيل"، دبي وهيئة دبي للثقافة والفنون، البستكية، دبي (2011).

وتعمل المزروع حالياً محاضرةً لمادة النحت في جامعة الشارقة، وحازت الفنانة الإماراتية على شهادة البكالوريوس من جامعة الشارقة العام 2010، وتحمل درجة الماجستير من كلية تشيلسي للفنون الجميلة في جامعة الفنون بلندن العام 2014.

وُلدت شيخة المزروع في الشارقة سنة 1988، وهي مقيمة حالياً في دبي وتعمل في الشارقة.

About Cristiana de Marchi



Cristiana de Marchi (born Italy) currently lives and works between Dubai and Beirut. She holds a Bachelor of Arts with first class honours in Literature and a Master's Degree with first class honours in Archaeology from the University of Torino (Italy), and a Master's Degree from the University of Roma (Italy) in Cultural Mediation and Museum Pedagogy. In 2012 she completed a Course in Curatorial Practice, organised by the California College of the Arts, U.S.A. in partnership with Emirates Foundation, Abu Dhabi.

Cristiana de Marchi has cooperated with several universities and cultural institutions (among which, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura; Cultural Service of the Italian Embassy in Lebanon; Lebanese National Council for Scientific Research; Saint-Joseph University, Beirut) and has been the in-house curator at The Flying House (2008-2012), a collective of U.A.E. pioneering visual artists, gathering around Hassan Sharif leading figure. In 2011, Cristiana has co-founded Empty10, a studio and exhibition space in Dubai, with Emirati conceptual artist Mohammed Kazem.

An artist, curator and writer, she has lectured widely on art and, in addition to publishing articles and essays in catalogues and magazines devoted to contemporary art, conducts personal artistic and literary research.

Her recent curatorial projects include, "Homage without an Homage" (Art Dubai, 2017), a collection of 12 artists paying tribute to the late Hassan Sharif; "Is Old Gold?" (DUCTAC, Dubai, 2017), featuring 15 U.A.E. artists and reflecting on the generational gap between the "5 U.A.E." and the latest generation of Emirati artists; "Poetics of Absence" (1x1 art gallery, Dubai, 2017), featuring the works of 13 local, regional and international artists dealing with the theme of absence, separation and nostalgia; "A Public Privacy" (Dubai Community Theatre

and Arts Centre, 2015), the first iteration of U.A.E. Unlimited featuring selected emerging artists living in the GCC, and "MinD/Body" (DUCTAC, Dubai and NYU Abu Dhabi, 2013), a historical show focusing on performance and the use of body in the Gulf Countries.

During the 2015-2016 season de Marchi has held the Critical Dialogues Programme workshop at Tashkeel, Dubai, where she has also animated "At the Core" studio visits programme in 2017 and recently mentored within the frame of the Critical Practice Programme (2019-2020).

عن كريستيانا دي ماركي

وُلدت كريستيانا دي ماركي في إيطاليا، وهي فنانة بصرية وقيّمة على المعارض الفنية وكاتبة متمكّنة. تحمل دي ماركي شهادة البكالوريوس مع مرتبة الشرف في الآداب من جامعة تورينو الإيطالية، ونالت درجة الماجستير مع مرتبة الشرف في علم الآثار من نفس الجامعة. وفي العام 2012، أكملت دورة متقدّمة في ممارسات التقييم الفنّي نُظمت في كلية كاليفورنيا للفنون في الولايات المتحدة الأمريكية بالتعاون مع مؤسسة الإمارات بأبوظبي. كما حاضرت في مواضيع الفن على نطاق واسع، ونشرت مقالات وأبحاثاً متنوعة في أبرز المجلّات المتخصصة في الفن المعاصر، وقُدّمت أيضاً دراسات شخصية في البحوث الفنّيّة والأدبية. اشتهرت دي ماركي بإبداعاتها في مجال مقاطع الفيديو والمنسوجات القماشية، وخاصّة صياغات الزخارف اليدوية المتراكبة بأسلوب بالغ الدقة والتفصيل. وقد شاركت في العديد من المعارض في مختلف أنحاء العالم، نذكر منها: (أيتها الأرض، I love you, urgently، في جدة بالمملكة العربية السعودية العام 2020؛ وهُم الصيف The Illusion of Summer (معرض "ريد غاليري"، كلية التصميم والهندسة المعمارية والفن والتخطيط، جامعة سينسيناتي، 2019)؛ ترتيبات الروح في الكون The Arrangements of the Soul in the Universe (مؤسسة 'لانجيجنغ للفنون'، يوجياكرتا، إندونيسيا، 2018)؛ الاقتراب من الحدود (Approaching the Border) (متحف 'جون أند مايل' للفنون، ساراسوتا، الولايات المتحدة الأمريكية، 2017)؛ حدود/حدود (Borders/Borders) (المعهد الثقافي المكسيكي، واشنطن العاصمة، 2017)؛ بينالي ينشوان الأول، موكا ينشوان، الصين، 2016)؛ بينالي سانتا كروز، معرض حدود (limítrofe)، مركز سانتا كروز الثقافي، بوليفيا، 2016)؛ الدورة الثانية من بينالي ثقافة السلام، طهران، إيران، 2016)؛ معرض بلادي (My Coun-try)، جامعة نيويورك، نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية، 2014)؛ إعادة رسم الخرائط (Re-mapping) (دجيتال مراكش، مراكش، المغرب، 2014)؛ إكرانس ميد: عروض من المتوسط (EcransMed: Screen-ings from the Mediterranean)، مونتريال، كندا، 2014)؛ تكوين الفضاء، جسد يحكي المرأة (Space, Body as Woman)، المعرض الموازي لبينالي سنغافورة، سنغافورة، 2013. ومن جهة أخرى، نُشرت كتابات دي ماركي في العديد من الكتالوجات والمجلّات المحلية والعالمية المتخصّصة بالفن المعاصر، وصدر لها أول ديوان شعري بعنوان "تجسيد" (Embody-ing) عن مؤسسة الشارقة للفنون العام 2016. كما تولّت مسؤولية التقييم الفني لعدد من المشاريع، كان آخرها معرض "أفاق: الفنانون الناشئون" (معرض فن أبوظبي 2017)؛ "تكريم بلا تكريم"، معرض "أرت دبي" 2017؛ "شعرية الغياب" (1X1 أرت غاليري، دبي، 2017)؛ "هل الماضي ذهب" (مسرح دبي الاجتماعي ومركز الفنون، 2017)؛ "خصوصية عامة" (مسرح دبي الاجتماعي ومركز الفنون، 2015)؛ "مايند/جسد" (مسرح دبي الاجتماعي ومركز الفنون، دبي وجامعة نيويورك أبوظبي، 2013).

ببليوغرافيا

Bibliography

Bailey, S. (2019). Stephanie Bailey, "Art Dubai: The kids are alright", *Ocula*, March 29th, 2019. [online] Available at: <http://www.mutualart.com/ExternalArticle/Art-Dubai--The-Kids-Are-Alright/E2C531A3172B31A5> [Accessed 28 Feb 2020]

BBC Reel. (2019). "Creating illusions through the use of material", *BBC Reel*. [online] Available at: <https://www.bbc.com/reel/video/p06ypvw5/creating-illusions-through-the-use-of-material> [Accessed 24 Feb. 2020]

Egerton, L. (2019). Laura Egerton, "Material Measures. Shaikha al Mazrou". *Canvas*, Issue 1, January 2019, 106-111

My Art Guides. (2019). "Shaikha Al Mazrou", *My Art Guides*. [online] Available at: <https://myartguides.com/exhibitions/dubai/%2C-sharjah/%2C-abu-dhabi/shaikha-al-mazrou/> [Accessed 24 Feb. 2020]

Passions Arabia. (2019). "Shaikha Al Mazrou", *Passions Arabia*. [online] Available at: <https://www.passionsarabia.com/shaikha-al-mazrou-01/> [Accessed 24 Feb. 2020]

Abdel-Razzaq, J. (2018). Jumana Abdel-Razzaq, "Sculptress Shaikha Al Mazrou talks art and education in the U.A.E.", *Architectural Digest Middle East*. [online] Available at: <https://www.admiddleeast.com/art-design/art/sculptress-shaikha-al-mazrou-talks-art-and-education-in-the-uae> [Accessed 24 Feb. 2020]

Abdullah, N. (2018). Nasser Abdullah, "Introduction", *From Barcelona to Abu Dhabi*, catalogue of the exhibition (Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi, February 1st – March 17th 2018), p. 37

Admaf (2018). "Shaikha Al Mazrou", *From Barcelona to Abu Dhabi*, catalogue of the exhibition (Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi, February 1st – March 17th 2018), p. 176-177

Admaf.org. (2018). "Shaikha Al Mazrou", *Abu Dhabi Music & Arts Foundation – ADMAF*. [online] Available at: <http://admaf.org/artists/shaikha-al-mazrou/> [Accessed 24 Feb. 2020]

ArtKentro. (2018). "Exploring Minimalism". *ArtKentro*. [online] Available at: <https://artkentro.com/interview/2018/10/13/shaikha-al-mazrou-exploring-minimalism> [Accessed 24 Feb. 2020]

Gulfnews.com. (2018). "Shaikha Al Mazrou's new works rooted in sculpture", *Gulf News*. [online] Available at: <https://gulfnews.com/entertainment/arts-culture/shaikha-al-mazrous-new-works-rooted-in-sculpture-1.2288415> [Accessed 24 Feb. 2020]

Hattar, W.. (2018). "Interview with Shaikha Al Mazrou", *The Culturist*, November 4th 2018. [online] Available at: <https://www.theculturist.com/home/interview-with-shaikha-al-mazrou> [Accessed 24 Feb. 2020]

Islamic Arts Magazine. (2018). "Shaikha Al Mazrou: Expansion/Extension", *Islamic Arts Magazine*. [online] Available at: http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/shaikha_al_mazrou_expansion_extension/ [Accessed 24 Feb. 2020]

Orlowski, H. (2018). Hanna Orlowski, "Time to look", *Canvas*, July 2018, p. 22-23

Seaman, A. (2018). Anna Seaman, "The Control of Form". *Folio* [online] Available at: <https://alserkalavenue.ae/en/folio/the-control-of-form.php> [Accessed 24 Feb. 2020]

Seaman, A. (2018). Anna Seaman, "A look at Dubai's artistic highlights during the new season", *Selections Arts*. [online] Available at: <https://selectionsarts.com/art/a-look-at-dubais-artistic-highlights-during-the-new-season/> [Accessed 24 Feb. 2020]

Articulate (2017). Articulate, "Shaikha Al Mazrou", *Abu Dhabi Art*, catalogue of the exhibition (Abu Dhabi, 8-11 November 2017), p. 174-177

Close, R. (2017). Rebecca Close, "Beyond: 3 emerging artists from the U.A.E. to know", *Art Radar*. [online] Available at: <https://artradarjournal.com/2017/11/17/beyond-3-emerging-artists-from-the-uae-to-know/> [Accessed 24 Feb. 2020]

de Marchi, C., Ali, M. (2017). Cristiana de Marchi, Muhannad Ali, "Shaikha Al Mazrou", *Is Old Gold?*, catalogue of the exhibition (DUCTAC, Dubai, February 21st – April 7th 2017), p. 32-34

Farah, N. (2017). Nathalie Farah, "Looking ahead to Abu Dhabi Art", *Weekend Review. Gulf News*, 22 June 2017. [online] Available at: <https://gulfnews.com/entertainment/arts-culture/looking-ahead-to-abu-dhabi-art-1.2047734> [accessed 26 Feb. 2020]

Farah, N. (2017). Nathalie Farah, "A tribute to the beauty of Nature", *Weekend Review. Gulf News*, 13 April 2017. [online] Available at: <https://gulfnews.com/entertainment/arts-culture/a-tribute-to-the-beauty-of-nature-1.2010814> [accessed 26 Feb. 2020]

Gronlund M. (2017). Melissa Gronlund, “Exploring the sprawling Art of Nature exhibition at Umm Al Emarat park”, *The National*, 29 March 2017. [online] Available at: <https://www.thenational.ae/arts-culture/exploring-the-sprawling-art-of-nature-exhibition-at-umm-al-emarkat-park-1.54885>

Jones, K. (2017). Kevin Jones, “How young artists mature in a land of high-speed culture”, *Abu Dhabi Art*, catalogue of the exhibition (Abu Dhabi, 8-11 November 2017), p. 170-173

Leech, N. (2017). Nick Leech, “Emirati Women's Day: In conversation with Sharjah artist Shaikha Al Mazrou”, *The National*, August 27th 2017 [online] Available at: <https://www.thenational.ae/arts-culture/art/emirati-women-s-day-in-conversation-with-sharjah-artist-shaikha-al-mazrou-1.623225> [Accessed 24 Feb. 2020]

Somhegyi, Z. (2017). Dr. Zoltán Somhegyi, “Artificialisation in situ. Interactions & Interconnections between nature & art”, *Al Tashkeel*, Issue 28 (2017/1), p. 92-99

Arsalan M. (2016). Mohammad Arsalan, “Emirati artists and designers find inspiration close to home”, *Financial Times*, December 10, 2016 [online] Available at: <https://www.ft.com/content/8231d4ce-a741-11e6-8898-79a99e2a4de6>

Somhegyi, Z. (2016). Dr. Zoltán Somhegyi, “Shaikha Al Mazrou. Ironic Experiments”, *Art Africa*, Issue 3, (2016/1), pp 140-143

Ball-Lechgar, L., Seaman, A. (2015). Lisa Ball-Lechgar, Anna Seaman, “Shaikha Al Mazrou”, *The art of the Emirates* (Eds. Lisa Ball-Lechgar, Karam Hoar), ADMAF 2015, p. 36-41

Clarke, K. (2015). Kelly Clarke, “Art is not an office job, says Emirati artist”, *Khaleej Times*. [online]. Available at: <https://www.khaleejtimes.com/nation/general/art-is-not-an-office-job-says-emirati-artist> [Accessed 24 Feb. 2020]

de Marchi, C. (2015). Cristiana de Marchi, “Drawing Lines between segmented thoughts”, *A Public Privacy* (ed. Cristiana de Marchi), catalogue of the exhibition (DUCTAC, Dubai, March 9th – April 8th 2015), Dubai 2013, p. 19-31

de Marchi, C. (2015). Cristiana de Marchi, “Shaikha Al Mazrou”, *A Public Privacy* (ed. Cristiana de Marchi), catalogue of the exhibition (DUCTAC, Dubai, March 9th – April 8th 2015), Dubai 2013, p. 60-71

Al-Shabibi, A. (2014). Asmaa Al-Shabibi, “Computer Love”, *Harpers Bazaar Art Arabia*, November-December 2014, p. 78-81

Arabculturefund.org. (2014). “Make Art Possible AFAC 2014”, *Arab Culture Fund*. [online] Available at: <https://www.arabculturefund.org/data/resources/33.pdf> [Accessed 24 Feb. 2020]

kelise72. (2014). Kelise soixante-douze, “‘Nothing left but the show’ at Chelsea MA Fine Art Summer exhibition 2014”. [online]. Available at: <https://kelise72.com/2014/09/11/chelsea-ma-fine-art-2014/> [Accessed 24 Feb. 2020]

UniversesinUniverse. (2014). “Shaikha Al Mazrou. InVisible: Public Art Commission, Dubai”, *Universes in Universe* [online] Available at: <https://universes.art/en/nafas/articles/2014/invisible/img/shaikha-al-mazrou-1> [Accessed 24 Feb. 2020]

de Marchi, C. (2013). Cristiana de Marchi, “Mindful body”, *MinD/Body* (ed. Cristiana de Marchi), catalogue of the exhibition (DUCTAC, Dubai, March 6th – April 10th 2013), Dubai 2013, p. 16-27

de Marchi, C. (2013). Cristiana de Marchi, “Shaikha Al Mazrou”, *MinD/Body* (ed. Cristiana de Marchi), catalogue of the exhibition (DUCTAC, Dubai, March 6th – April 10th 2013), Dubai 2013, p. 88-93

UniversesinUniverse. (2013). “Shaikha Al Mazrou. MinD/Body”, *Universes in Universe*. [online] Available at: <https://universes.art/en/nafas/articles/2013/mind-body/img/03-shaikha-al-mazrou> [Accessed 24 Feb. 2020]





