

PROJECT SPACE  
TATE MODERN  
— LONDON

CONTEMPORARY  
IMAGE COLLECTIVE  
— CAIRO

OBJECTS IN MIRROR  
ARE CLOSER THAN THEY APPEAR

Curated by Kasia Redzisz and Aleya Hamza

Graphic design by Tate Design Studio  
Arabic translation by Nabil Shawkat

This exhibition is a collaboration between Tate Modern,  
London and Contemporary Image Collective, Cairo

The curatorial exchange is supported by the DCMS World  
Collections Programme with the collaboration of Gasworks

The Project Space series is made possible with  
the generous support of Catherine Petitgas

**TATE**  
MODERN



OBJECTS IN MIRROR  
ARE CLOSER THAN THEY APPEAR

HERMAN ASSELBERGHS  
MANON DE BOER  
SHERIF EL-AZMA  
PATRICIA ESQUIVIAS  
LARS LAUMANN  
MAHA MAAMOUN  
JÁN MANČUŠKA

PROJECT SPACE TATE MODERN  
— LONDON

9 November 2012 – 17 February 2013

CONTEMPORARY IMAGE COLLECTIVE  
— CAIRO

17 March – 13 April 2013

## OBJECTS IN MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR

Kasia Redzisz and Aleya Hamza

'If you want to see the world, close your eyes,' says one of the characters in Jean-Luc Godard's *The Joy of Learning (Le Gai Savoir)* 1969. Throughout the film two young people meet in a dark, empty television studio for a series of dialogues during which they undertake a rigorous analysis of the relation between reality and film. Occasionally, blackness is interrupted by a conflation of images and sounds: documentary footage of ordinary street scenes and the 1968 Paris Spring protests; stills of politicians interwoven with cartoons and archival photographs. The couple's comments reveal a discrepancy between the political situation and the visual narrative which represents it. Godard's film is a statement of the failure of his medium to embody the real. Commissioned by French state television, it also forms a subversive examination of mass media and its language.

The paradox embedded in the quotation which opened this essay could equally have come from Roland Barthes reflecting on photography in *Camera Lucida* 1982. Barthes' poignantly personal study contends that the process of perception is neither passive nor neutral and that seeing 'the real' is an act of imagination. A photograph, according to Barthes, is burdened with preconditioned knowledge and personal experience. An image may be a token, a symbol, a catalyst for emotions. Similarly, a film strip – as a set of images – develops meaning alongside our memory and anticipation of what we think we are about to see. A mediated image is manipulated by how it is shown. And then again, by how it is seen. And again, and again...

How we absorb sequences of texts, sounds and images has been explored since the birth of cinema. It remains a preoccupation for contemporary artists who have grown up within a firm cinematic tradition and been exposed to an intense flow of still and moving images. Countless TV channels, a global movie industry, the internet and digital technologies generate a stream of visual accounts – simple to record, easy to distribute and always accessible. Their index – their claim to accuracy – is open for exploitation, mismatch and recontextualisation.

Focusing on the tension between image, narrative and perception, the exhibition *Objects in Mirror are Closer than they Appear* exposes a fracture between what we are shown and what we see, a space of shifting interpretations and doubt. It engages with the seductive qualities of fiction which call for the suspension of disbelief, encouraging confused senses. The exhibition lingers in the moment preceding the viewer's intuitive decision of whether or not to trust their eyes.

The show brings together works by international artists who use film or video to engage with the medium's perceptual and representational potential. Borrowing from various cinematic conventions, blurring the boundary between depiction and deception, they test the status of images and question the logic of storytelling. With a variety of approaches, their references oscillate between the black boxes of movie theatres and the 'black mirrors' of our TV screens, computers and smartphones. Does the illusive charm of the medium undermine its authority as a visual record? And what about imagination as means to reflect on the external world? This exhibition is an exercise in pensive seeing, aimed at a conscious immersion in fiction rather than establishing objective facts. Instead of a reflection on what is real, it proposes a focus on what is real in a reflection.

.....

*And what is actual is actual only for one time  
And only for one place*<sup>1</sup>

The main protagonist of Ján Mančuška's short video **Double** 2009 summarises his monologue with a sentence questioning his own credibility: 'I would never have believed that.' His Kafkaesque story revolves around a man struggling to recall an uncanny incident from his recent past when he stumbled home drunk one night to find a stranger occupying his housing estate apartment. The actor stands in front of a projected film showing another man delivering the very same monologue simultaneously. There is a slight discrepancy in their gestures and expressions but we only hear one voice. When author, protagonist and storyteller occupy shifting and interchangeable positions, the integrity of the narrator is undermined. *Double* implicates us in the process of

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot, 'Ash Wednesday' 1930, the continuation of an excerpt used by Chris Marker in the English language version of the film *Sunless (Sans Soleil)* 1983

interpreting a given text by unveiling its preparation for performance. It is clear that we are witnessing a rehearsal but the respective roles of the two performers remain unexplained. The border between the action and its re-enactment becomes confusingly blurred. The mechanism of mediation is exposed, yet this doesn't subvert the story.

Patricia Esquivias's **Folklore II** 2008 is a research-based video, which ostensibly stitches together a quirky lesson in Spanish history spanning the 16th century to the present. Biographical facts about two national icons, King Philippe II and celebrity pop singer Julio Iglesias, are compared. The artist's faltering voiceover links an assortment of found images, simple diagrams, advertisements and tourist postcards to map out the cyclical rise and fall of the Spanish empire through the metaphor of the sun. The comparison that begins with a series of seemingly random coincidences becomes an inquiry into where historical accounts end and myths begin. The video – constructed as a rudimentary lecture with Esquivias's hands visible on screen moving source material around, her laptop in shot and a general cut and paste aesthetic – is at odds with digital age presentation techniques. Visual material serves as fabricated evidence for her seemingly untenable account. Together with the narration it forms a version of history. It is far from official but its consistency is undeniable.

*If the images of the present don't change, then change the images of the past.*<sup>2</sup>

Similar logic constitutes Lars Laumann's visual essay **Morrissey Foretelling the Death of Diana** 2006. The work is based on an obscure online conspiracy theory claiming that Morrissey – in his songs with The Smiths – predicted Princess Diana's fatal accident in 1997. The film's narrator delves into a frenetic decoding of the 1986 album *The Queen is Dead* alongside a montage of film clips and pop culture references. Track by track, a dense report is woven from a web of encrypted messages, with what is either a prophetic or preposterous conclusion. We are torn between the seductive narrative logic and our own rationality. Familiar images combined with the narrator's confident tone are convincing even when the content sounds like a paranoid product of an obsessive mind. Disbelief is suspended. The film footage is used to re-imagine history instead of representing it and a conventional, linear narrative is replaced by an associative one.

---

<sup>2</sup> Chris Marker *Sunless (Sans Soleil)* 1983

*This is the story of a man marked by an image from his childhood.*<sup>3</sup>

Associative narration also defines the structure for Sherif El-Azma's video installation **Powerchord Skateboard** 2006. In the two-channel projection, multiple trajectories unfold from one image loaded with a powerful personal memory for the artist – a drawing of a wounded Spartan warrior made for a history class. It is followed by a sequence of images compartmentalised in journal-like entries that jump back and forth through the 1980s. Each visual entry triggers the next one. Only personal associations dictate the connections between them. The fragmented plot reflects the condition of male adolescence – testosterone, adrenalin, rock music, restlessness, drugs and pornography all appear in the TV and video aesthetics emblematic of the era. The parallel sub-narratives on adjacent screens are not synchronised. The rupture between them creates a space for alternative associations. The final sequence in *Powerchord Skateboard* documents a graffiti artist spray painting and then effacing a portrait of President Anwar el Sadat. Earlier in the video, El-Azma inserts a clip of the televised assassination of the Egyptian president during a victory parade in 1981. The live broadcast has become an emblem, a videogram of an event firmly imprinted in the collective memory.

Maha Maamoun's **Night Visitor: the Night of Counting the Years** 2011 is a collage of YouTube footage showing the break-in at the headquarters of State Security in the aftermath of the Egyptian revolution. The title refers to the practice of secretly arresting political activists in the dead of night. The spontaneously shot material documents an action of great historical significance. It also shows what was hidden for decades: elegant offices of dignitaries, rough prison cells, state documents, inscriptions scratched on the walls. The camerawork is shaky, the footage barely edited, the images blurred. Without any filmic quality or sophisticated documentary style, the visceral recordings embody the event – the physical presence of its participants, their excitement, movement and chaos. Margins of official history become exposed on low resolution visual accounts. Posted online to join thousands of other poor quality images, these non-films represent unadulterated and instant testimonies.

Another work by Maamoun, **2026** 2010, consists of a series of still portraits of a man lying in a hammock with his eyes covered by a pair

---

<sup>3</sup> Chris Marker *The Jetty (La Jetée)* 1962

of futuristic goggles. This image refers to Chris Marker's iconic film *The Jetty (La Jetée)* 1962 whose main protagonist is a survivor of a nuclear war imprisoned by scientists experimenting with time travel to prevent a cataclysm. Marker's film is a montage of evocative photographs with a persistent motif of a woman on an airport platform. The image links past and future and establishes a beginning and an end for the story which develops along an erratic timeline. In a haggard voice Maamoun's time traveller quotes a chapter of a book by contemporary Egyptian novelist Mahmoud Uthman, *The Revolution of 2053* 2007. The narrative incorporates two simultaneous trajectories: the protagonist's arduous journey into the future and his forage into the recesses of his memory to recount his tale. His initially positive impression of the future gradually turns out to be a mirage generated by a 'gigantic screen screening a virtual image of the extension of the pyramids plateau onto the horizon' which disguises society's true state of decay. Somewhere along the line, the real has become irrelevant and the projection of a fantasy has replaced it. In Maamoun's film, image and text do not illustrate each other. It is only by an imaginative leap that the viewer can bring back the missing component of the account. An apocalyptic atmosphere is tangible even though it is not visible. The absence of an image enforces the story.

*If they don't see the happiness in the picture, at least they'll see the black.*<sup>4</sup>

A similar approach lies behind Ján Mančuška's text-based video **A Middle Aged Woman** 2009. It shows a sequence of interrupted words spreading across a blank screen. Fragments of sentences gradually appear on the white background, forming a partially legible narrative. The viewer instinctively tries to predict how the action develops. The tension between expectation and unfolding narration builds up as the ambiguous text is translated into the viewer's mental image, and sustained in the subtle modifications in the story. And yet the story as such is superfluous. It serves as a pretext for exploring the grammar of narrating past, present and future, the possibility for controlling the pace of narration in a text-based medium. The manipulation mediates the exchange between author and audience. The suspense is rooted in our constant intuitive attempts to fill in the gaps and project missing parts of the story onto the existing, incomplete material.

---

<sup>4</sup> Chris Marker *Sunless (Sans Soleil)* 1983

Manon de Boer's *Dissonant* 2010 starts with an image of a woman listening to music by Eugène Ysaÿe. As soon as the violin sonata ends she throws herself into rhythmical dance, recalling the melody from memory. The camera follows the repetitive choreography. A three-minute interval corresponding to the duration of a single 16mm film roll limits the continuity of the visual recording. While the film roll is being changed, the sound is still registered. For a minute the screen is black yet the dancer's bodily presence – her movement and breathing – remains audible. Just as the dancer performs to the music she remembers, the viewer projects the absent image of the dance onto an empty screen. The senses supplement each other. Imagination supersedes perception and competes with representation. The rhythm of the 16mm roll being changed reminds the viewer of the materiality of the medium. The black gaps on a film mark the editing process – the selection of images, the decision on how the story is going to be shown. These elongated moments of blackness expose the biggest cinematic paradox: 'Out of the two hours you spend in a movie theatre, you spend one of them in the dark. It is this nocturnal portion that stays with us, that fixes our memory of a film.'<sup>5</sup>

A black screen seems to begin Herman Asselberghs's *Speech Act* 2011. Gradually a man's face emerges from the darkness. He is watching a film. Its sound is intense but the images he can see are beyond the frame. Then curtains are drawn and black turns to white. An epic, accusatory monologue on the mediation of reality begins, taking the form of a dense but lyrical lecture in film studies. With 2009 Hollywood blockbuster *Avatar* as his focal point, the speaker charts the crimes and offences of mainstream cinema and homogenised pop culture in relation to the avant-garde film tradition. He intellectually dissects the structural, visual and commercial layers of *Avatar*, exposing the formula for its success: the expensive manipulation of familiar oppositions. His agenda reaches beyond cinematic concerns to consider the politics of representation. He questions the possibility of seeing the world through the lens of mass media and condemns strategies of visual exclusion. Metaphorical references to black permeate *Speech Act*: as a punctuation mark, as an uncertain space for generating meaning, as an illusive membrane on which we project our memories, losses, prejudices, fantasies and desires: 'Shut your eyes and you see black. Black isn't nothing... Black is what was, is no longer and can possibly be.'

---

<sup>5</sup> Chris Marker, quoted in Janet Harbord *Chris Marker: La Jetée*, 2009, Cambridge, Mass./London: Afterall Books, p.41.

**HERMAN ASSELBERGHS** (b. 1962, Mechelen, Belgium) lives and works in Brussels. His work focuses on the border areas between sound and image, world and media, poetry and politics. His installations and videos have been shown at Centre Pompidou, Documenta X, Deitch Projects (NY), Hartware, Witte de With, M HKA, Van Abbemuseum, International Film Festival Rotterdam, Internationale Filmfestspiele Berlin, FID Marseille, EMAF, Medien und Architektur Biennale Graz, among others. In 2007 he won the Transmediale Award. Herman Asselberghs, who has published extensively on film and visual culture, teaches at the film department of Hogeschool Sint-Lukas Brussel.

**MANON DE BOER** (b. 1966, Kodaicanal, India) lives and works in Brussels. She completed her artistic education at the Akademie Van Beeldende Kunsten, Rotterdam, and at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Her work has been exhibited internationally at Documenta (13) (2012), 29th Sao Paulo Biennial (2010), 5th Berlin Biennial (2008), 52nd Venice Biennial (2007) and has been included in film festivals in Hong Kong, Marseille, Rotterdam and Vienna. Her work has been the subject of monographic exhibitions at Index, Stockholm (2011), South London Gallery (2010), Witte de With, Rotterdam (2008), Frankfurter Kunstverein (2008), among others.

**SHERIF EL-AZMA** (b. 1975, Manchester, UK) lives and works in Cairo. He studied at the Surrey Institute in London and teaches experimental film at the American University in Cairo. In addition to more than ten single-channel videos, Azma has created performance lectures, sound installations and live visuals for the 100Live electronic music festival in Cairo. His films have been screened at numerous international venues, and featured in Manifesta, Home Works Forum, the Sharjah and Venice Biennials. His works range from the highly experimental to documentaries to riffs on the cinematic, often exploring trajectories of psychogeography and sexuality in relation to the city.

**PATRICIA ESQUIVIAS** (b. 1979, Caracas, Venezuela) lives and works between Guadalajara, New York, and Madrid. She received her BA from Central Saint Martins College of Art and Design, London and her MFA from California College of Arts, San Francisco. Solo exhibitions (selection): Patricia Esquivias: Reads like the paper, Midway Contemporary Art, Minneapolis; White Columns, New York; Murray Guy, New York (2008). Group exhibitions (selection): Pensée Sauvage – über die Freiheit des Menschen, Kunstverein Frankfurt; 5th Berlin Biennial (2008).

**LARS LAUMANN** (b. 1975, Brønnøysund, Norway) lives and works in Brussels. He studied at the North Norwegian Art and Film School, Kabelvåg and at the Norwegian State Academy, Oslo. Solo exhibitions (selection): Gallery West, The Hague (2011); Bunkier Sztuki, Krakow (2010); Kunsthalle Winterthur (2010); Maureen Paley, London (2010); Fort Worth Contemporary Arts, Texas (2009). Group exhibitions (selection): The Anti-Social Majority, Kunsthall Oslo, (2011); Free, New Museum, New York (2010); False Friends, Jeu de Paume, Paris (2010); Touched, Liverpool Biennial (2010); As Long As It Lasts, Marian Goodman Gallery, New York (2009); Report on Probability, Kunsthalle Basel (2009), The Reach of Realism, Museum of Contemporary Art, North Miami, Florida (2009), 5th Berlin Biennial (2008).

**MAHA MAAMOUN** (b. 1972, California, United States) lives and works in Cairo. As an artist she works primarily with photography and video. Her recent exhibitions include: Second World, Steirischer Herbst (2011); Outres Mesures, La Galerie – Contemporary Art Centre, Noisy-le-Sec (2011); The End of Money, Witte de With, Rotterdam (2011); Mapping Subjectivity, MoMA, New York (2010); Live Cinema, Philadelphia Museum of Art (2010). Her curatorial projects include: The Middle Ear book (Sharjah Biennial, 2010), co-curator of PhotoCairo3 (2005), and assistant curator for Meeting Points 5 (2007). Maamoun is a founding board member of the Contemporary Image Collective (CiC) – a space for Arts and Culture in Cairo.

**JÁN MANČUŠKA** (b. 1972, Bratislava, Slovakia – d. 2011, Prague, Czech Republic) completed his education at the Academy of Fine Arts in Prague. Solo exhibitions (selection): Kunstverein Braunschweig, Germany (2010); Meyer Riegger, Berlin (2010); Georg Kargl Box, Vienna (2010); Karin Guenther Gallery, Hamburg (2009); Andrew Kreps, New York (2008); tranzitdisplay, Prague (2008); Kunsthalle Basel (2008). Group exhibitions (selection): For You, Muzeum Sztuki Lodz (2012); Kunstverein Salzburg (2012); Life Stories, MOCAD, Detroit (2010); At Home/Not at Home, CCS Bard, Bard College, New York (2010); Photo I, Photo You, Calvert 22, London (2010); Je est un autre, Meyer Riegger, Berlin (2009); Collection, MoMA, New York (2009).

Ján Mančuška Double 2009 © Ján Mančuška Family  
 باب مايشوشكا «فرين» ٢٠٠٩ © عائلة باب مايشوشكا



Maha Maamoun Night Visitor: the Night of Counting the Years 2011 © courtesy of the artist  
 مها مامون «زائر الليل: نوم أن تحصى السنين» ٢٠١١ © بادن من الفنانة





Herman Asselberghs *Speech Act* 2011 © Herman Asselberghs  
هیرمان آسبلبرج: «القاء خطاب» ٢٠١١ © هیرمان آسبلبرج



Lars Laumann *Morrissey Foretelling the Death of Diana* 2006  
© The artist, courtesy Maureen Paley, London  
لارس لومان «موريسسي يتنبأ بموت ديانا» ٢٠٠٦ © الفنان، بإذن مورين بالي في لندن

Patricia Esquivias *Folklore II* 2008 © Patricia Esquivias  
پاتريشيا إسكويبياس «فولكلور ٢» ٢٠٠٨ © پاتريشيا إسكويبياس



Manon de Boer *Dissonant* 2010 © Manon de Boer  
مانون دي بور «نشاز» ٢٠٠٨ © مانون دي بور





Maha Maamoun 2026 2010 © courtesy of the artist

مها مأمون «٢٠٢٦» ٢٠١٠ © يادون من الفنانة



Sherif El-Azma Powerchord Skateboard 2006, courtesy of Sherif El-Azma and Artist Pension Trust Dubai

شريف العظيمة «سلك كهولاء لوج تراج» ٢٠٠٦ يادون من شريف العظيمة  
وارتيسنت بنشن تريست في دبي

**مها مأمون** (ولدت ١٩٧٢ فى كاليفورنيا بالولايات المتحدة) تعيش وتعمل فى القاهرة، مصر. وهى تركز فى أعمالها الفنية على الفوتوغرافيا والفيديو. من عروضها الأخيرة: «العالم الثانى» فى ستايرشر هربست (٢٠١١)؛ «إجراءات أخرى» فى لا جاليرى بمركز الفن المعاصر فى نوازي لوسيك (٢٠١١)؛ «نهاية النقود» فى ويت ديوز فى روتردام (٢٠١١)؛ «خريطة شخصية» فى متحف الفن الحديث فى نيويورك (٢٠١٠)؛ «سينما حية» فى متحف فيلادلفيا للفن (٢٠١٠). ومن مشاريعها للانتقاء الفنى: كتاب «الأذن الوسطى» فى بينالى الشارقة (٢٠١٠)، كما كانت خبير انتقاء مشاركا فى «فوتوكايرو٢» (٢٠٠٥)، ومساعد للانتقاء فى «نقاط التقاء ٥» (٢٠٠٧). مأمون هى عضو مجلس إدارة مؤسس فى مركز الصورة المعاصرة وهو مساحة للفنون والثقافة فى القاهرة.

**هيرمان أسيلبرج** (ولد ١٩٦٢ فى ميشيلين) هو فنان بلجيكي يركز فى عمله على المساحات الفاصلة بين الصوت والصورة، العالم والاعلام، الشعر والسياسية. عرضت أعماله بالتجهيزات والفيديو فى مركز بومبيدو ودوكومينتا إكس ومشاريع دايتش فى نيويورك وهارتوير ويت ديوز وإمهيكا ومتحف فان أب ومهرجان الفيلم العالمى فى روتردام ومهرجان الفيلم الدولى فى برلين ومهرجان الفيلم الدولى فى مارسيليا والمهرجان الأوروبى لفنون الإعلام وبينالى الإعلام والمعمار فى جراز. نال جائزة الأعلام المتعدد فى ٢٠٠٧. نشر هيرمان أسيلبرج الكثير من الكتابات حول السينما والثقافة البصرية ويقوم بالتدريس فى قسم السينما فى جامعة سانت لوكاس فى بروكسل. وهو يعيش ويعمل فى بروكسل.

**يان مانشوشكا** (ولد ١٩٧٢ فى براتيسلافا فى سلوفاكيا - توفى ٢٠١١ فى براغ فى جمهورية التشيك) درس فى أكاديمية الفنون الجميلة فى براغ. من معارضه الفردية: نادى فنون براونشوايخ فى ألمانيا (٢٠١٠)؛ ماير ريجر فى برلين (٢٠١٠)؛ جورج كارجل بوكس فى فيينا (٢٠١٠)؛ جاليرى كارين جوينتر فى هامبورج (٢٠٠٩)؛ أندرو كريبس فى نيويورك (٢٠٠٨)؛ ترانزيت ديسبلاى فى براغ (٢٠٠٨)؛ صالة فنون بازل (٢٠٠٨). ومن معارضه الجماعية: «من أجلك» فى متحف ستوكى لودز (٢٠١٢)؛ ونادى فنون سالزبورج (٢٠١٢)؛ و«حكايات من الحياة» فى متحف الفنون المعاصرة فى ديترويت (٢٠١٠)؛ و«فى المنزل/لست فى المنزل» فى كلية بارد فى نيويورك (٢٠١٠)؛ و«صورتى، صورتك» فى كاليفيرت ٢٢ فى لندن؛ و«أنا الآخر» فى ماير رايجر فى برلين (٢٠٠٩)؛ و«مجموعة» فى متحف الفن الحديث فى نيويورك (٢٠٠٩).

أيضا. تلك الأحاسيس تكمل بعضها البعض على نحو يتفوق فيه الخيال على الإدراك. يذكرنا الإيقاع بأفلام الـ ١٦ مم والتي تحتاج شرائطها إلى التغيير، ومن ثم بالتواجد المادى لذلك الوسيط الفنى. تشير الثغرات السوداء فى الفيلم إلى عملية المونتاج وانتقاء الصور وكل القرارات التى تتخذ بشأن طريقة تقديم القصة. للحظات التى نرى فيها شاشة سوداء أمامنا تطرح من جديد ذلك اللغز السينمائى الأكبر: «من الساعتين اللتين تقضيهما فى صالة عرض السينما، هناك ساعة بأكمها تقضيها فى الظلام. والفترة التى نقضيها فى الظلام هى التى تبقى معنا وتدعم قدرتنا على تذكر الفيلم»<sup>٥</sup>.

الشاشة السوداء هى نقطة البداية فى فيلم «هيرمان أسيلبرج» بعنوان «إلقاء خطاب» (٢٠١١). يرى المشاهد وجه رجل يخرج تدريجيا من الظلام. هذا الرجل يشاهد فيلما يظهر من صوته أنه ملء بالإثارة ولكننا لا نرى صورة الفيلم على الشاشة. وعندما ترتفع الستائر ويتحول السواد إلى بياض، يبدأ الرجل فى إلقاء مونولوج طويل مفعم بالإتهامات حول الحقيقة وطريقة تقديمها، وكأنه يلقي محاضرة بليغة حول دراسات السينما. يعلق الرجل على فيلم «أفاتار» (٢٠٠٩) الشهير باعتباره النقطة المحورية، ويقوم بتعداد خطايا السينما التقليدية وثقافة البوب السابقة الإعداد وعلاقتها بأفلام الطبيعة وتقاليدها. ويبدأ فى انتقاد الجوانب التجارية والبصرية والهيكلية لفيلم «أفاتار»، كاشفا عن الصيغة التى تضمن نجاحه: وهى التلاعب بالمتناقضات المألوفة وبإستخدام ميزانية هائلة. الأجنحة التى تتكشف فى كلام الرجل تتخطى الجوانب السينمائية وطريقة تعاملها مع سياسات عملية التقديم. فهو يشكك فى امكانية رؤية العالم من خلال عدسات الإعلام وينتقد استراتيجيات العزل البصرى. هناك لحظات يتحدث فيها عن السواد بشكل استعاري خلال إلقاءه للخطاب، وكأن تلك اللحظات بمثابة الفواصل والنقاط التى توضع فى المساحة المبهمة بهدف توليد المعنى، وكأنها زوائد متخيلة تعكس عليها ذكرياتنا وخساراتنا وتحاملنا وخيالاتنا ورغباتنا: «إغلق عينيك وسوف ترى السواد. السواد ليس عدما... السواد هو كل ما يوجد وكل ما وجد وكل ما يمكن أن يوجد».

**باتريشيا إسكوبياس** (ولدت ١٩٧٩ فى كاراكاس، فنزويلا) تعيش وتعمل ما بين جوادالاجارا ونيويورك ومدريد. حصلت على بكالوريوس الفنون من كلية وسط سانت مارتينز للفن والتصميم، لندن، وعلى ماجستير الفنون من كلية كاليفورنيا للفنون فى سان فرانسيسكو. من معارضها الفردية: «طرق كالكورق» فى ميدواى للفن الحديث فى مينيابوليس؛ وهوايت كولامنز فى نيويورك وموراى جاي فى نيويورك (٢٠٠٨). من معارضها الجماعية: «أفكار متوحشة – عن حرية الرجل» فى نادى فرانكفوتر للفنون وفى بينالى برلين الخامس (٢٠٠٨).

**شريف العظمة** (ولد ١٩٧٥ فى مانشستر، المملكة المتحدة) يعيش ويعمل فى القاهرة. درس فى معهد سارى فى لندن ويقوم بتدريس الأفلام التجريبية فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة. صمم وأنتج أكثر من عشرة أفلام فيديو وله أيضا العديد من المحاضرات الإذائية كما أعد تجهيزات صوتية وصورا حية لمهرجان الموسيقى الالكترونية (وان هانريد لايف) فى القاهرة. عرضت أفلامه فى مختلف أنحاء العالم بما فى ذلك مهرجانات فنية مثل مانيفستا ومنتدى هوم وركس وبينالى الشارقة وبينالى فينيسا. تتراوح أعماله بين اقصى التجريبية والتوثيقية مع تقديمه لتنوعات على الفن السينمائى ودراسته للأبعاد المحتملة للجغرافيا النفسية والأحاسيس الجنسية وصلتها بالمدينة.

**لارس لومان** (ولد ١٩٧٥ فى برونويساند، النرويج) درس فى كلية الفن والسينما فى شمال النرويج، كابلجاف، وفى أكاديمية الدولة بالنرويج، أوسلو. من معارضه الفردية: جاليرى وست، لاهاي (٢٠١١)؛ بونكيار ستوكى، كراكاو (٢٠١٠)؛ صالة فنون وينترثور (٢٠١٠)؛ مورين بالى، لندن (٢٠١٠)؛ فورت وورث للفنون الحديثة، تكساس (٢٠٠٩). ومن معارضه الجماعية: «الأغلبية العدوانية» صالة فنون أوسلو (٢٠١١)؛ «حرية» فى المتحف الجديد فى نيويورك (٢٠١٠)؛ «أصدقاء مخادعون» ملعب التنس فى باريس (٢٠١٠)؛ «لمسات» بينالى ليفربول (٢٠١٠)؛ «طالما أستمرت الأمور»، جاليرى ماريان جودمان، نيويورك (٢٠٠٩)؛ «تقرير عن الاحتمالات» صالة فنون بارل (٢٠٠٩)؛ «نطاق الحقيقة» متحف الفن المعاصر لشمال ميامى فى فلوريدا (٢٠٠٩) وبينالى برلين الخامس (٢٠٠٨).

**مانون دى بور** (ولدت ١٩٦٦ فى كودايكانال فى الهند) درست فى أكاديمية الفنون الجميلة فى روتردام وأكاديمية الدولة للفنون الجميلة فى امستردام. عرضت أعمالها على نطاق دولى فى دوكومينتا ١٣ (٢٠١٢) وبينالى ساو باولو التاسع والعشرين (٢٠١٠) وبينالى برلين الخامس (٢٠٠٨) وبينالى فينيسا الثانى والخمسين (٢٠٠٧) وأيضا فى مهرجانات السينما فى هونج كونج ومارسيليا وروتردام وفيينا. كما عرضت فى معارض فردية فى إندكس فى استوكهولم (٢٠١١) وساوث لندن جاليرى (٢٠١٠) وويت ديويز فى روتردام (٢٠٠٨) ونادى فراكفورتر للفنون (٢٠٠٨) وغيرها، وهي تعيش وتعمل فى بروكسل.

<sup>٥</sup> «كريس ماركر»، كلمة مقتبسة فى كتاب «جانيت هاربود» بعنوان «رصف المطار» ٢٠٠٩، كامبريدج، ماساتشوستس ولندن، افترول بوكس، ص ٤١.

«تلك هى قصة رجل تسيطر عليه صورة من طفولته»<sup>٢</sup>

نجد مثالا آخر للسرد من خلال تداعى الأفكار فى تجهيز فيديو لـ «شريف العظمة» بعنوان «**سلك كهرباء لوح تزلج**» (٢٠٠٦). من خلال عرض على قناتين، نرى العديد من الخيوط القصصية وهى تخرج من نسيج صورة واحدة بتذكرها الفنان من درس فى مادة التاريخ – وهى صورة لرسم يظهر مقاتلا اسبارطيا جريحا، بعدها نرى سلسلة من الصور التى يتم تقسيمها فى شكل مذكرات يومية من ثمانينات القرن الماضى تفقر للتسلسل الزمنى. كل رواية بصرية تؤدى إلى تلك التى تليها. ولكن الماضى الشخصى للفنان هو الذى يحدد العلاقات بين تلك الروايات. تعكس تلك القصة المفككة نفسية سنوات المراهقة بين الذكور – إفرزات التيستستيرون والأدرينالين وموسيقى الروك والقلق والمخدرات والبورنو تظهر فى اختيارات الفنان من جماليات الفيديو لتلك الفترة. فى اللقطات الأخيرة من «سلك كهرباء لوح تزلج» نرى فنان جرافيتى يرش طلاء على صورة للرئيس «أنور السادات». قبلها فى الفيديو، نرى لقطة لاغتيال الرئيس المصرى فى عرض عسكري فى ١٩٨١. وهى لقطة توضح كيف يتحول البث الحى إلى وثيقة بصرية ذات أثر على الذاكرة الجمعية.

تقدم «مها مأمون» فى «**زائر الليل: يوم أن تحصى السنين**» (٢٠١١) كولاجا من لقطات على اليوتيوب توضح اقتحام مقر أمن الدولة فى مصر بعد الثورة. العنوان يشير إلى عادة السلطات إرسال مخبريها للقبض على الناشطين السياسيين سرا فى خلال الليل. المادة المصورة تتميز بتلقائية واضحة برغم كونها توثق عملا له أهمية تاريخية بالغة. ويرى المشاهد أشياء ظلت خفية لعقود طويلة: مكاتب أنيقة لكبار الموظفين، زنازين سجن خشنة، وثائق الدولة، كلمات نقشت على الجوائب. نلاحظ فى الفيديو أن حركة الكاميرا غير مستقرة والمادة لم تخضع لأى مونتاج ملحوظ والصور مهزوزة وليست هناك أى مهارة سينمائية أو أسلوب راق للتوثيق. تقدم التسجيلات بشكلها الأصلى لتوضح طبيعة الحدث – وهو الوجود المادى للمشاركين وهياج مشاعرهم وجو الحركة والفوضى. ما لدينا هنا هو قطعة من التاريخ غيرالرسمى يتم كشفها من خلال تقارير بصرية بكاميرات قليلة الوضوح. تلك اللقطات تم تحميلها على الانترنت حيث ارتبطت بغيرها من آلاف الصور ذات النوعية المنخفضة لتقدم تمثل شهادات حية، كما هى وبدون تعديل.

عمل آخر لـ «مأمون» بعنوان «**٢٠٢٦**» (٢٠١٠) يتكون من سلسلة من الصور لرجل يرقد فى سرير قماشى معلق وهو يرتدى نظارة لها طابع مستقبلى. تلك الصور تحوى إشارة إلى الفيلم الشهير لـ «كريس ماركر» بعنوان «رصيف المطار» (١٩٦٢) وفيه البطل الرئيسى هو رجل ينجو من حرب نووية ولكنه يتعرض للإحتجاز من قبل علماء يقومون بتجارب للسفر عبر الأزمنة بهدف تجنب كارثة كونية. هناك مونتاج لصور قوية التأثير يتخللها موتيف لسيدة تقف على رصيف مطار. صورة المرأة تلك

ترمز لكل من الماضى والمستقبل وتحدد مسار القصة التى تتطور على شكل سرد غير متسلسل. نستمتع إلى الصوت المتعب للبطل، أو ذلك المسافر عبر الزمان، وهو يروى فصلا من كتاب «ثورة ٢٠٥٣: البداية» (٢٠٠٧) للرواى المصرى المعاصر «محمود عثمان». يشمل السرد خطين متوازيين: رحلة البطل الشاقة إلى المستقبل وأيضا محاولته الترحال فى زوايا ذاكرته لكى يقص الرواية. فى البداية يبدو انطباعه عن المستقبل إيجابيا ولكننا نكتشف الخداع فى ذلك الانطباع عندما نكتشف ان «شاشة عملاقة تعرض صورة متخيلة لامتداد هضبة الأهرام إلى الأفق» وكأن الشاشة قد صممت لتخفى حالة الإنهيار الفعلى فى المجتمع. فى نقطة ما من تلك الرواية، يتساعد عنصر الوهم حتى تختفى فى طياته خيوط الحقيقة. فى فيلم مأمون، لا يتم استخدام الصورة والنص لتوضيح بعضهما البعض. وإنما يحتاج المرء إلى قفزة ذهنية لكى يستعيد القطعة المفقودة من الرواية. هناك مناخ كارثى تحس به حتى عندما لا يكون ظاهرا على الشاشة. وغياب الصورة يزيد من قوة الرواية.

«إذا كانوا لا يرون السعادة فى الصورة، على الأقل سوف يرون اللون الأسود»<sup>٤</sup>

هناك معالجة مشابهة فى عمل «يان مانوشوكا» بالفيديو والنص، بعنوان «**إمرأة فى منتصف العمر**» (٢٠٠٩). يبدأ الفيديو بسلسلة من الكلمات المفككة التى تظهر على شاشة بيضاء، حيث ترى بعض الجمل المجتزأة تظهر بالترديد على الخلفية البيضاء لتصبح قصة شبه مفهومة. يجد المشاهد نفسه مدفوعا بشكل غريزى لكى يتنبأ بالمسار الذى يتخذه العمل. وبتزايد التوتر بين عنصر التوقع ومسار الرواية مع تشابك معنى النص الغامض والصور الذهنية التى يمكن المشاهد من تكوينها برغم التعديلات التى تحدث فى القصة. تظل القصة ذاتها غير ذات أهمية. فهى تستخدم كذريعة لاستكشاف عناصر السرد فى الماضى والحاضر والمستقبل ومعرفة إمكانية التحكم فى إيقاع السرد من خلال وسيط فنى يستند على النص. هناك نوع من التلاعب يسيطر على التبادل ذهنى بين الكاتب والمشاهد. يتركز الاحساس بالترقب فى محاولتنا الذهنية التلقائية لسد الثغرات وملء الأقسام الناقصة من الرواية واستكمال المادة المجتزأة التى تواجهنا.

«مانون دي بور» تبدأ عملها «**نشاز**» (٢٠١٠) بصورة لإمرأة تستمع إلى موسيقى «يوجين إيساي». بمجرد أن تنتهى فقرة الكمان تبدأ المرأة فى الرقص الإيقاعى على النغمات من الذاكرة وتتابعها الكاميرا خلال رقصها المتكرر الطابع. تتوقف الصورة لمدة ثلاثة دقائق، وهى الفترة التى تحتاجها لتغيير شريط فيلم ١٦ مم. و لكن فى تلك الفترة من تغيير الشريط المفترض، يستمر الصوت بلا انقطاع. تظل الشاشة سوداء ولكننا نحس بالتواجد البدنى للراقصة – حيث أن حركاتها وأنفاسها ما زالت مسموعة. تلك المرأة ترقص من الذاكرة على شاشة نراها فى مخيلتنا، من الذاكرة

٤ «كريس ماركر»، «رصيف المطار» ١٩٨٢

٢ «كريس ماركر»، «رصيف المطار» ١٩٦٢

هناك توتر واضح بين عناصر الصورة والسرد والإدراك، وهو ما يركز عليه معرض «الأشياء فى المرأة أقرب مما تبدو» والذي يظهر الفجوة بين ما يعرض علينا وما نراه ويلقى الضوء على تلك المنطقة الرمادية من التفسيرات المتغيرة والشكوك. يتعامل المعرض مع السمات الجذابة لأسلوب السرد والتي تدعونا إلى تعطيل الشك وتؤدى إلى تضارب مشاعرنا. ويركز المعرض على تلك اللحظة الحاسمة التى تسبق قرار المشاهد، بناء على مشاعره الدفينة، ما إذا كان يجب أن يصدق عينيه.

يجمع المعرض بين أعمال فنانين دوليين يستخدمون الفيلم أو الفيديو فى التعامل مع قدرات الوسيط البصرى فى الإدراك والتصوير. وبينما يستخدمون تقاليد سينمائية متباينة، على نحو يصعب معه أحيانا معرفة الحد الفاصل بين التصوير والخداع، فإن هؤلاء الفنانين يختبرون قدرات الصور ويتسائلون عن منطق السرد. وهم يستخدمون مداخل متعددة، حيث تتراوح نقطة انطلاقهم بين الصناديق السوداء لصالات السينما و«المرايا السوداء» لشاشات التليفزيون والكمبيوتر والتليفونات الذكية. هل يمكن لجاذبية ذلك الوسيط البصرى أن تضعف من مكانته كسجل بصرى؟ وماذا عن التخييل كوسيلة لتأمل العالم الخارجى؟ هذا المعرض هو تدريب فى الرؤية التأملية، حيث أن الهدف منه هو مساعدة المشاهد على مراقبة عملية السرد بشكل واع. وليس الخروج بحقائق لا تقبل النقد. وبدلا من أن نفكر فيما هو حقيقى، فإن هذا المعرض يساعدنا على أن نتأمل ما هو حقيقى فى الفكر.

.....

«وكل ما هو حقيقى ليس حقيقيا سوى فى زمن واحد ومكان واحد»<sup>١</sup>

فى الفيديو القصير لـ «يان ماننشوشكا» بعنوان «قرين» (٢٠٠٩)، الشخصية الرئيسية هو رجل يلقي مونولوجا يخلص منه إلى عبارة واحدة تعبر عن شكه العميق: «لم أكن لأصدق هذا». قصته تقارب فى منحها أعمال «كافكا»، وهى تدور حول رجل يكافح من أجل تذكر واقعة غريبة من ماضيه القريب، عندما عاد إلى منزله سكرانا فى ليلة ما لكى يكتشف أن هناك رجلا غريبا قد احتل شقته السكنية. نرى الممثل واقفا أمام شاشة عرض عليها فيلم يظهر رجلا آخر يقوم بإداء نفس المونولوج فى ذات الوقت. هناك اختلاف بسيط فى حركات وتعبيرات الرجلين ولكننا نسمع نفس الصوت. عندما يقوم الكاتب والبطل وراوى القصة باحتلال مواقع متغيرة ومتبادلة، فإن تماسك السرد ينهار. وفى فيديو «قرين» نجد أنفسنا متورطين فى تفسير نص أصلى من خلال ملاحظة طريقة اعداده للإداء. من الواضح أننا نشاهد بروفة، ولكن الأدائين المتوازيين يفتقران إلى الشرح على نحو يجعل الحدود بين العمل وإعادة التمثيل مبهمة ومربكة. وبينما يتم الكشف عن طريقة التأمل، فإنها لا تؤدى إلى هدم القصة.

فى «فولكلور ٢» (٢٠٠٨)، تقدم «باتريشيا إسكوبياس» فيديو يشمل بحثا يقوم بشكل ظاهرى على درس غريب فى التاريخ الاسبانى من القرن السادس عشر حتى الآن. العمل يضم مقارنة بين التاريخ الشخصى لشخصيتين لهما مكانتهما على المستوى القومى، هما الملك «فيليب الثانى» ومغنى البوب الشهير «خوليو إغليسياس». تقدم الفنانة بصوت متردد تعليقا صوتيا على مجموعة من الصور والرسومات التوضيحية والإعلانات والكروت السياحية ترسم فى مجملها خريطة لفترات الصعود والهبوط للإمبراطورية الاسبانية باستخدام استعارات لفظية عن الشمس. وتبدأ سلسلة من المقارنات فى شكل مصادفات عشوائية تتحول إلى دراسة للخط الفاصل بين التقرير التاريخى والأسطورة. يظهر الفيديو على شكل محاضرة مبسطة - حيث نرى يدي «إسكوبياس» أمام الشاشة وهى تحرك مواد البحث من مكان إلى آخر، ونرى اللابتوب وهى تقوم فيه بعملية مونتاج خشنة تتناقض مع تقنيات العرض المألوفة فى العصر الرقمى. المواد البصرية التى تستخدم كأدلة مدسوسة تحاول أن تدعم سردها الذى يبدو مقنعا ومثيرا للشكوك فى آن واحد. ومع السرد تأتينا نسخة ما من التاريخ. إنها ليست النسخة الرسمية، ولكن لا يستطيع أحد أن ينكر أنها متسقة مع ذاتها.

«لو عجزت عن تغيير صورة الحاضر، عليك أن تغير صورة الماضى.»<sup>٢</sup>

هناك منطق مماثل يكمن خلف المقالة البصرية للفنان «لارس لومان» بعنوان «موريسى يتنبأ بموت ديانا» (٢٠٠٦). يقوم العمل على شكل غير ذائع من نظرية التأمير مأخوذ من الانترنت وخلصته أن «موريسى» - فى اغنياته مع فرقة «ذا سميثس» - تنبأ بالحدث الذى قتلت فيه الأميرة «ديانا» فى ١٩٩٧. ينهك راوى الفيلم فى كسر شفرة الألبوم الغنائى «الملكة ماتت» لسنة ١٩٨٦، ويصاحب هذا مونتاج للقطات سينمائية وإشارات لثقافة البوب. مع كل أغنية، يقوم الراوى بشرح المعانى الخفية لكلمات الأغنية بحيث يخرج بنبوءة قابلة للتصديق أو استنتاج غير معقول بالمرّة. ونجد أنفسنا فى موقف لا نعرف فيه إن كان يجب علينا قبول السرد الجذاب للرواية أو الثقة فى قدرتنا الشخصية على التفكير المنطقى. وبرغم الصور المألوفة والصوت الواثق للراوى فإن الشكوك ما زالت تراودنا فى نظرية المؤامرة. ويتم تعطيل ملكة الشك بينما تستخدم لقطات الفيلم فى إعادة تخيل التاريخ بدلا من تقديمه بشكل تقليدى، حيث يتم استبدال السرد التسلسلى بتداعى الأفكار.

٢ «كريس ماركر»، «بلا شمس» ١٩٨٢

١ «ت.اس. البيوت» «أربعاء الرماد» ١٩٢٠، اقتباس مستكمل استخدمه «كريس ماركر» فى النسخة الانجليزية من فيلم «بلا شمس» ١٩٨٢.

## الأشياء فى المرأة أقرب مما تبدو

كاشيا ريدجيتش وعليه حمزة

«لو أردت أن ترى العالم فلنغمض عينيك»، جاءت تلك العبارة على لسان إحدى الشخصيات فى فيلم لـ «جان لوك جودار» بعنوان «متعة المعرفة» (١٩٦٩). خلال الفيلم يلتقى شخصان فى استوديو تليفزيونى مظلم وخاو وتدور بينهما سلسلة من الحوارات يقومان خلالها بتحليل متعمق للعلاقة بين الحقيقة والسينما. من وقت لآخر، تتخلل الظلمة تداخلات من الصور والأصوات: صور تسجيلية لمشاهد عادية من الشارع ومظاهرات باريس فى ربيع ١٩٦٨ وصور فوتوغرافية لسياسيين تعرض على التبادل مع رسوم كاريكاتير وصور ارشيفية. تظهر التعليقات المتبادلة بين الشخصيين مدى التباين بين الواقع السياسى والسرد البصرى الذى يهدف لتقديمه. يوضح فيلم «جودار» مدى فشل الوسيط الذى يستخدمه فى تقديم الحقيقة على نحو مقبول. الفيلم الذى أنتجه التلفزيون الرسمى الفرنسى يعد بمثابة دراسة نقدية للإعلام ولغته.

التناقض الذى يكمن فى العبارة المقتبسة فى أول الفقرة السابقة يوجد أيضا فى تأملات «رولان بارت» بشأن التصوير الضوئى فى «كاميرا لوسيدا» (١٩٨٠). فى دراسة ذاتية إلى أقصى حد، يوضح «بارت» أن عملية الإدراك ليست سلبية ولا حيادية، وأن رؤية «الحقيقة» تتم من خلال الخيال. الصورة، كما يقول «بارت»، تحمل كل أعباء المعرفة المسبقة والخبرة الشخصية. الصورة يمكنها أيضا أن تكون رمزا أو حافظا للعواطف.

وبالمثل فإن أى لقطة فى فيلم – وهى ليست أكثر من مجموعة من الصور – تأتي بمعان تبنى على ذكرياتنا وتوقعاتنا لما نعتقد أننا سوف نراه. الصورة التى تراها تتأثر بطريقة التقديم. وأيضا بالطريقة التى تشاهد بها ، وهلم جرا...

الطريقة التى نستوعب فيها سلسلة من النصوص والأصوات والصور قد شغلت الباحثين منذ مولد السينما. وهى ما زالت تشغل الفنانين المعاصرين الذين تلقوا تدريبهم من خلال تقاليد سينمائية راسخة والذين تعرضوا لتيار مكثف من الصور الثابتة والمتحركة. كل تلك القنوات التليفزيونية وصناعة السينما العالمية وتقنيات الإنترنت والتقنيات الرقمية تولد تيارا متدفقا من التقارير البصرية – وكلها سهلة فى التسجيل وسلسلة فى التوزيع ومتاحة دوما للجميع. هناك فهرس لتلك التقارير – وهو أساس ادعائها الدقة – فى وسع الجميع أن يستغلوه ويستخدموه بشكل متنافر أو خارج السياق.

## الأشياء فى المرأة أقرب مما تبدو

باتريشيا إسكويبياس  
شريف العظمة  
لارس لومان  
مانون دى بور  
مها مأمون  
هيرمان أسيلبرج  
يان مانشوشكا

بروچكت سبايس تايت مودرن

– لندن

٩ نوفمبر ٢٠١٢ - ١٧ يناير ٢٠١٣

مركز الصورة المعاصرة

– القاهرة

١٧ مارس - ١٣ أبريل ٢٠١٣

الانتقاء الفني كاشيا ريدجيتش وعلية حمزة

تصميم استوديو تايت للتصميم

ترجمة الي العربية نبيل شوكت

هذا المعرض هو نتاج تعاون بين تايت مودرن في لندن  
ومركز الصورة المعاصرة بالقاهرة

يلقي هذا التبادل للإنتقاء الفني دعم من برنامج المجموعات العالمية  
بالتعاون مع جاس وركس

تحققت سلسلة معارض بروچكت سبايس بفضل الدعم السخي  
الذي قدمته كاترين بتيغا

TATE  
MODERN

مركز الصورة المعاصرة  
Contemporary Image Collective

مركز الصورة  
المعاصرة  
— القاهرة

بروجكت سبايس  
تايت مودرن  
— لندن

# الأشياء فى المرأة أقرب مما تبدو