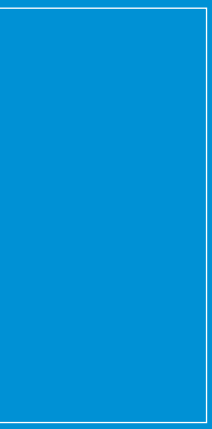
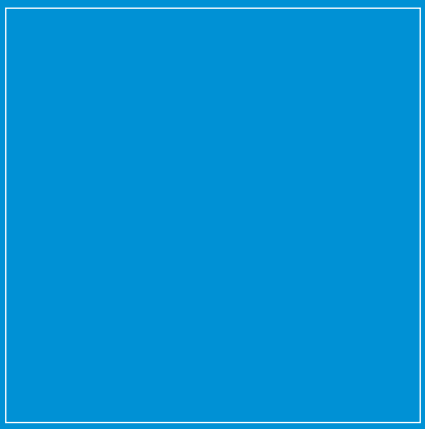
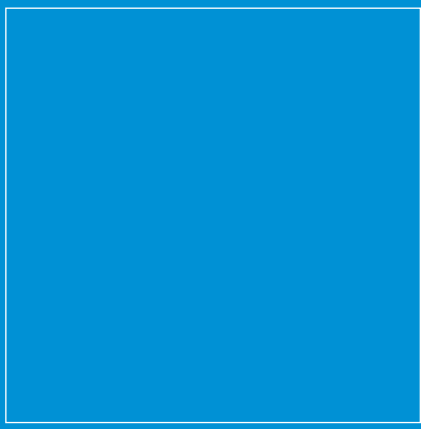
CY TWOMBLY

PHOTOGRAPHS

30 MARCH - 7 MAY 2018

Sursock Museum

وزارة الثقافة
Ministère de la Culture

The Sursock Museum is proud to present, for the first time in Lebanon, an exhibition of photographs by Cy Twombly. The exhibition comprises of thirty photographs of subjects including intimate spaces, landscapes, and natural subjects, taken between 1985 and 2008.

From his days as a student at Black Mountain College during the early 1950s until his death in 2011 at the age of 83, Twombly captured his daily life in photographs. He recorded the verdant landscapes of Virginia and the coasts of Italy; close-up details of ancient buildings and sculptures; studio interiors; and still lifes of objects and flowers.

Beginning in the early 1990s, Twombly used specialized copiers to enlarge his Polaroid images on matte paper, resulting in subtle distortions that approximate the timeless qualities of his paintings and sculptures with their historical and literary allusions.

In association with Fondazione Nicola Del Roscio
In partnership with The Ministry of Culture
Lenders of artworks Fondazione Nicola Del Roscio and Gagosian Gallery

Lighting Joe Nacouzi

Booklet design Mind the gap
Printing Byblos Printing

Preferred wine partner Château Marsyas

AURA DI LIMONI (AURA OF LEMONS)

Mary Jacobus

Aura, *n.*: 1 A gentle breeze, a zephyr ■ 2 A subtle emanation or exhalation from any substance, e.g., the aroma of blood, the odour of flowers, etc ■ Also, a distinctive impression of character or aspect ■ 3 A supposed subtle emanation from and enveloping living persons and things, viewed by mystics as consisting of the essence of the individual …

— Oxford English Dictionary

Cy Twombly's photographs are like emanations. Veiled in light, they dissolve the surfaces of things, or else blur their surfaces as if just about to penetrate them, withholding their secret. The etymology of aura comes from the Latin and Greek for breath or breeze – Ovid tells the story of the huntsman whose invocation of "Aura" as he wooed the breeze after the hunt made his wife think he was in love with a nymph. A tragic wounding stems from this mistake over a name; he spears his wife as she lurks in the undergrowth.[1] The word aura comes laden with myths and velleities – wishes, summons, desire without action – much as the garments of a velificatio identify a sculpted Roman aura, surrounding it like a billowing sail.

Why should these apparently modest photographs come freighted with classical aura, trailing mythical veils? Twombly's photographs seem to probe the intimate places of auratic objects – paintings, tapestries, a sculptured earlobe or curling tress of hair – much as the breathtakingly still vases of *Untitled* (2002; plate 25) seem to gather the folds of cloth around themselves, recalling the skill of classical sculptors in carving marble drapery. For Twombly, such details are never innocent. If a hound in a painted hunting scene springs across the background to one of his own sculptures (*Painting Detail and "By the Ionian Sea" Sculpture*, Bassano in Teverina, 1992; plate 4), his fragile assemblage acquires an aesthetic shimmer from the flash reflected on the canvas.

Twombly is a painter, and we see his brushes and tubes of paint in the cluttered setting of his studio, with the billowing loops of a Bacchus painting in the background to remind us about scale (*Studio with Bacchus Painting*, Gaeta, 2005; plate 19). By contrast, most of these photographic images are miniature paintings in light, like the exquisitely dissolving *Light Flowers* (2008; plates 17 and 18) or *Strawberries*, Gaeta (2008; plates 6 and 7), where the camera seems to hover over a scattering of blossoms or berries, then draw closer until they blur as if with the passage of time. Capturing the lightness and fragility of small things permeated with histories of lyric meaning, Twombly's photographs become little lyrics in themselves – startling images of transient happiness, like the happy thing that "falls" in Rilke's Tenth Duino Elegy; an image precisely observed from what Rilke calls "catkinology" ("… his falling of the catkins").[2] If he knew Rilke's note – as he certainly knew the Duino Elegies – Twombly would surely have approved of Rilke's botanical precision.

Aura di limoni: Twombly's citrus fruits are rare specimens, grown on the slopes above the sea and ripened in the microclimate of the Bay of

1. Ovid, *Metamorphoses*, 7.2.796-862.

2. See *Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*, ed. and trans. Stephen Mitchell (New York: Random House, 1995), pp. 574-75.

Gaeta. Their names alone are evocative: cedri, or limone pane, so called because peasants ate them with bread (*Lemons*, Gaeta, 2005; plate 14); scompiglio di Venere (Venus in disarray?), or brache alemanne, striped like the trousers of the Vatican guards (*Lemon*, Gaeta, 2008; plate 13); Buddha's Hand, or Finger Citron (*Lemon*, Gaeta, 2008; plate 11). These are not common or garden lemons. Twombly's still lifes glow with the essence – the aura – of lemons, made strange by their gnarls, segments, or delicate fingers, while summoning up the habits of daily living. A lemon is a custom, a kind of habitus, at once distant and close; at once auratic and haptic. We feel the bumps, smell the scent of citrus, as if enveloped by tactile or olfactory emanations from the image. They exhale something of the aura of Twombly himself – "A supposed subtle emanation from and enveloping living persons and things."

In "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" (1936), Walter Benjamin famously defined aura as "a strange tissue" of distance and closeness:

A strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance [Einmalige Erscheinung einer Ferne], however near it may be. To follow with the eye – while resting on a summer afternoon – a mountain range on the horizon or a branch that casts its shadow on the beholder is to breathe the aura of those mountains, of that branch.[3]

Eye and breath, subject and object, merge in the act of bodily perception; nature itself becomes apparitional. Benjamin's use of the term aura includes something still more strange – the ability of the object to look back at us, to return our gaze. And beyond that awakening of the gaze in the object lies the idea of an elusive substance or halo surrounding and linking a person to an object, enfolding them and clinging to them as manifestations of their individuality, their expressive thingness: velificatio.

Twombly's photographs open up to view the yielding heart of deliquescent petals or the unfurling of a crumpled cabbage (*Cabbages*, Gaeta, 1998; plate 5). They appear to remove the photographer from the picture altogether, as if propagating the fiction that light and shadow alone created the fleeting images. Yet Twombly is everywhere present in his medium, permeating the image. The aura as medium is refracted via the camera's lens – the gaze that once rested on these lemons, in that time and place, as if they were the stuff of dreams, yet invested with an indelible trace of materiality. Perception has surrendered to the object, surrounds it, and merges with it, affecting us like the breath of poetry – summoned from its hiding place, as Ovid's out-of-breath hunter summons the breeze by its name. The object is veiled in distance or time, hidden behind the world of tangible surfaces; subject to accident or decay; mistakenly named; and finally impenetrable. Like the aura, it vanishes as we glimpse the unique apparition of its thingness, its distance or closeness, its inevitable fading.

Benjamin sees in the optical unconscious the possibility of meeting ourselves, dream fashion. Twombly's photographs could be viewed as mediated self-portraits as well as light-paintings. Although they provide no obvious purchase for accessing the artist's inner life, manifesting no Barthesian wound, or punctum, they summon up an essence that we might (however mistakenly) call the aura of Twombly – the luminous envelope surrounding his images; the sheen or shadow, the dissolve or blur; the radiance that makes the object glow. Viewing his photographs, we fall captive to their framing on the gallery wall,

3. Walter Benjamin, *Selected Writings*, ed. Howard Eland and Michael W. Jennings, vol. 3, 1935-1938 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002), pp. 104-05.

while registering their aesthetic belatedness and their unstated resistance to the photographic medium. Specifically, we are captivated by their halo or velleity, their wishfulness in relation to the mode of representation. We could call this the affective trace of the photographer's own seeing. His longing irradiates and frames the object, as the airborne velificatio frames the ancient sculpture.

Pablo Neruda's "Oda al limón" ("Ode to the Lemon"), from *Elemental Odes*, celebrates an everyday object transformed by scent, sight, taste, into the essence of life and love come down to earth – fragrant yellow fruit, barbaric merchandise, miraculous acidity; light made fruit:

… el licor más profundo
de la naturaleza,
intransferible, vivo,
irreductible,
nació de la frescura
del limón,
de su casa fragrante,
de su ácida, secreta simetría.

… nature's most intense
liqueur,
unchanging, alive,
irreducible,
was born from the coolness
of the lemon,
from its fragrant house,
from its acid and secret symmetry.[4]

Neruda's lemon is sliced open to show its jeweled droplets and secret symmetry – the irreducible freshness of life itself. By contrast, Twombly's camera seems barely to nuzzle the textures of things, holding back from the cut and the mouthwatering miracle within. His photographs leave us entranced yet regretful, as if the lemon had remained forever untasted, the flowers fading, the wrinkled cabbage long consigned to the pot.

In Twombly's photographs, the freshness of things is savored as pastness – their untouched existence at the moment of capture. The photos become unstated elegies to the distance that inhabits things near at hand. The pleasure they yield is the pleasure we take in our relation to everyday objects saturated with meaning and feeling, yet already consigned to reminiscence. Their authentic thingness is paradoxically charged with the aesthetic decay intimated by their (albeit limited-edition) reproducibility. Benjamin would have seen the uniqueness of a Twombly photograph in terms of its embedding in tradition – a tradition as alive and changeable as the one that once held a statue of Venus. Twombly's images are secular, to be sure, emancipated from ritual and religion, reproduced via specialized techniques. Yet for all their "exhibition value" (Benjamin again) – the last refuge of the aesthetic in the age of technological reproduction? – Twombly's photographs retain their aura of apparitional freshness. They offer a tantalizing glimpse of the camera's light-touch velleity: longings veiled in light.

4. *Full Woman, Fleshly Apple, Hot Moon: Selected Poems of Pablo Neruda*, trans. Stephen Mitchell (New York: HarperCollins, 1997), pp. 136-37.

CY TWOMBLY: A KIND OF AURA

Edmund de Waal

I didn't know these photographs. But looking at them spanning a wall of a light-filled gallery and paced through this book, I felt the extraordinary presence of Cy Twombly. He inhabits them. Spending time thinking about why this should be, I kept returning to the way he shapes memory. His paintings and sculptures keep alive very particular moments in their making, the inscribing, scribbling, daubing, and scratching onto paper, canvas, and plaster, the sticking and tearing and collaging. His work is a glorious list of transitive verbs, an iterative inhabitation of the present moment. I'm here, says this art, here and now. And all to bring into this moment a sense of time, stretching from here to Apollo, through his own memory of music and poetry, architecture and painting.

And memory is at the heart of these photographs. They span fifty-five years, from the early photographs of Robert Rauschenberg's Combine material in the Fulton Street studio – cloth, wood, and detritus heaped, piled, and stacked in anticipation – to moments of sky, a cloud touched by pink and gray, taken just a few months before his death. His photographs of bouquets of flowers left on a grave, Polaroid lilies and roses, are particular to a moment of privacy staged in public. The flowers, which stretch from one plot to another, poignant in their extravagance, become a kind of testimony. In the image of a yard sale in Lexington – a jumbled collection of abandoned objects, plastic mementos, a watermelon, a jar of marbles, kitchen implements – objects become as memorialized as Homer's thousand ships.

At the heart of these photographs, just as in his paintings and sculptures, is the act of putting something aside, an act of apprehension and record. This has a good Greek name: *anathemata*. In Twombly's sculptures, plaster, wood, and wire become, through this act of *anathemata*, a pyre or a stele. They become an inscription in space. And like a palimpsest, where one text lies upon another, the vellum having been scraped back but still containing the hours of writing that had been there before, they seem to be a memorializing of time itself. When looking at these images, you are aware of this act. Trays of cakes in the window of a shop in Boston, rows of small baroque confections, have the same significance as the fragment of a classical marble. They seem to go to the heart of memory, its instability, the contingency with which we live. We remember a beach in summer, in Italy, a line of umbrellas between us and the sea, an impossible blue haze as in a painting by Boudin. This photograph takes that moment and gives it a pause. In this way they are as lyrical as the poems of Rilke, which Twombly returned to with such intensity and fierceness of affection. For Rilke, poems were epiphanies, revealing moments of transition or apprehension when the world becomes alive – a dancer's first movement is the flare of a sulfur match. In his poems there is a kind of unsteadiness on the edge of life, like a swan before an "anxious launching of himself/On the floods where he is gently caught." But for Rilke there was also a powerful sense of the shape of poems: they were objects in themselves, *Dinggedichte*, thing-poems. The longer I spent with these wonderful photographs, the closer I felt they were to thing-poems. I look at Twombly's lemons and see lemons for the first time.

And spending time with these images made me wonder about what it is like to photograph a sculpture or a painting: to make one image out

of another. For some of the most haunting of his photographs are of details, part of a figure, an acanthus leaf, an unfinished picture. This is where there is the greatest intimacy. It reminded me of Man Ray's description of his encounter with Constantin Brancusi:

I went to visit Brancusi with the intention of taking his photograph so that I could add it to my collection. He frowned when I broached the subject, saying that he did not like having his photo taken. … Then he showed me a print [Alfred] Stieglitz had sent him during the Brancusi exhibition in New York. It was one of his marble sculptures, and both light and grain were perfect. He told me that although it was a very beautiful photograph it did not embody his work, and that only he, Brancusi, could do that. He then asked me whether I would help him procure the necessary equipment and give him a few lessons. I replied that I would be more than willing to do so and the very next day we set off to buy a camera and tripod. I suggested he take on an assistant to develop the photos in a dark room, but this too he wanted to do himself. And so in a corner of his studio he set up a dark room. … I showed him how to take a photo and in the dark room I showed him how he should develop it. From then on he worked alone and never consulted me again. Soon after, he showed me his prints. They were blurred, over – or under-exposed, scratched, and stained. There you are, he said, that's what my work should look like. Maybe he was right – one of his golden birds had been photographed with the sunlight falling on it, so much so that it emanated a kind of aura which made the work look as though it were exploding.[1]

Twombly's photographs share Brancusi's intensity of vision. They have an aura. Remembering the image, the sound, a footfall, the passage of light across a bowl of roses. I find them incredibly moving.

1. Quoted in Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow* (London: Reaktion Books, 1997).

Cy Twombly

b. 1928, Lexington, VA, US – d. 2011, Rome, Italy

Cy Twombly studied at the School of the Museum of Fine Arts, Boston (1947-49); the Art Students League, New York (1950-51); and Black Mountain College, North Carolina (1951-52). In 1995, the Cy Twombly Gallery opened at The Menil Collection, Houston, exhibiting works by Twombly since 1954. Recent institutional exhibitions include *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, Tate Modern, London (2008); *Cy Twombly: The Natural World, Selected Works 2000-2007*, Art Institute of Chicago (2009); *Sensations of the Moment*, MUMOK, Vienna (2009); *Cy Twombly: Sculpture*, Museum of Modern Art, New York (2011); *Cy Twombly Photographs 1951-2010*, Museum Brandhorst, Munich (2011); *Cy Twombly: Sculptures*, Philadelphia Museum of Art (2013); *Cy Twombly: Paradise*, Museo Jumex, Mexico City (2014); *Cy Twombly: Treatise on the Veil*, The Morgan Library & Museum, New York (2014); *Cy Twombly: Paradise*, Ca' Pesaro, Venice (2015); and *Cy Twombly*, Centre Georges Pompidou, Paris (2017).

From left to right

Cabbages (Gaeta), 1998
Color dry-print, Edition 4/6, 47.1×44 cm
Photo: Prudence Cuming Associates LTD

Dionysus (Rome), 1984
Color dry-print, AP 2/2, 48.5×52.8 cm
Photo: Robert McKeever

Tulips (Rome), 1985
Color dry-print, Edition 4/6, 52.4×37.3 cm
Photo: Prudence Cuming Associates LTD

Miramare: By the Sea (Gaeta), 2005
Color dry-print, Edition 1/6, 43.2×27.9 cm

Untitled, 2002
Color dry-print, Edition 4/6, 47.1×44 cm
Photo: Prudence Cuming Associates LTD

© Fondazione Nicola Del Roscio. Courtesy Gagosian.

من اليمين إلى اليسار

بدون عنوان، ٢٠٠٢
طباعة جافّة بالألوان، نسخة ٦/٤، ٤٧.١ × ٤٤ سم
الصورة: Prudence Cuming Associates LTD

ميرامار: بالقرب من البحر (جيتا)، ٢٠٠٥
طباعة جافّة بالألوان، نسخة ٦/١، ٤٣.٢ × ٢٧.٩ سم

توليب، ١٩٨٥
طباعة جافّة بالألوان، نسخة ٦/٤، ٥٢.٤ × ٣٧.٣ سم
الصورة: Prudence Cuming Associates LTD

ديونيسوس (روما)، ١٩٨٤
طباعة جافّة بالألوان، نسخة الفنان ٢/٢، ٤٨.٥ × ٥٢.٨ سن
الصورة: روبرت مكيفر

كرنب (جيتا)، ١٩٩٨
طباعة جافّة بالألوان، نسخة ٦/٤، ٤٧.١ × ٤٤ سم
الصورة: Prudence Cuming Associates LTD

الحقوق لـ Fondazione Nicola Del Roscio. بإذن من غاغوسيان.

«ذهبت لزيارة برانكوسي وفي نيّتي التقاط صورة فوتوغرافية له كي أتمكّن من إضافتها إلى مجموعتي. تجهّم وجهه عندما فاتحته بالموضوع، قائلًا بأنه لا يحب أن تُلتقَط له صورة. ... ثم أراني صورة فوتوغرافية أرسلها إليه [ألفريد] ستيغليتز، وكان قد التقطها في معرض لبرانكوسي في نيويورك. كانت صورة لإحدى منحوتاته الرخامية، وكان الضوء والطباعة ممتازَين. قال لي إنه على الرغم من أنها صورة فوتوغرافية جميلة جدًا، لكنها لا تجسّد عمله، وأنه هو، أي برانكوسي، الوحيد القادر على التقاط صور تجسّد فعلًا أعماله. ثم سألني إذا كنت أقبل بمساعدته للحصول على المعدات اللازمة وبإعطائه بعض الدروس. فأجبته بأنني على أتم الاستعداد للقيام بذلك، وفي اليوم التالي، انطلقنا لشراء كاميرا ومسند ثلاثي القوائم. اقترحت عليه الاستعانة بشخصٍ لتظهير الصور في غرفة مظلمة، لكنه أراد أيضًا أن يفعل ذلك بنفسه. وهكذا جهّز غرفة مظلمة في زاوية من محترفه. ... علّمته كيف يلتقط صورة فوتوغرافية، وفي الغرفة المظلمة، علّمته كيف يقوم بتظهيرها. ومنذ ذلك الوقت، باشر العمل بمفرده، ولم يستشرني من جديد. بعد وقت قصير، أراني الصور التي التقطها. كانت مشوَّشة، معرَّضة لكمية فائضة أو غير كافية من الضوء، مجرَّحة وملطّخة. قال لي، انظر، هكذا يجب أن تبدو أعمالي. ربما كان محقًّا – ظهر أحد طيوره الذهبية في الصورة الفوتوغرافية مع ضوء الشمس هابطًا عليه بقوّة إلى درجة أنه انبثق منه نوعٌ من الهالة فبدا العمل وكأنه ينفجر»[1].

تتشارك صور تومبلي حدّة الرؤية لدى برانكوسي. إنها تمتلك هالة. أتذكّر الصورة، الصوت، وقع الأقدام، مرور الضوء عبر وعاء من الورد. أجدها مؤثّرة ومحرِّكة للمشاعر بطريقة تفوق الوصف.

١. مقتبس من:
Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow* (London: Reaktion Books, 1997).

ساي تومبلي

ولد في ١٩٢٨، لكسينغتون، فرجينيا، الولايات المتحدة – توفّي في ٢٠١١، روما، إيطاليا

تلقّى ساي تومبلي تحصيله العلمي في كلية متحف الفنون الجميلة، بوسطن (١٩٤٧-١٩٤٩)؛ وآرت ستيودنتس ليغ، نيويورك (١٩٥٠-١٩٥١)؛ وبلاك ماونتن كولدج، كارولينا الشمالية (١٩٥١-١٩٥٢). عام ١٩٩٥، فتحت غاليري ساي تومبلي أبوابها في «ذي مينيل كوليكشن»، هيوستن، وتعرض أعمالًا من توقيع تومبلي تعود إلى عام ١٩٥٤. عُرِضَت أعماله مؤخرًا في العديد من المعارض المؤسسية منها: «ساي تومبلي: دورات وفصول»، تايت مودرن، لندن (٢٠٠٨)؛ «ساي تومبلي: العالم الطبيعي، أعمال مختارة ٢٠٠٠-٢٠٠٧»، معهد شيكاغو للفنون (٢٠٠٩)؛ «أحاسيس اللحظة»، MUMOK، فيينا (٢٠٠٩)؛ «ساي تومبلي: منحوتات»، متحف الفن الحديث، نيويورك (٢٠١١)؛ «ساي تومبلي: صور فوتوغرافية ١٩٥١-٢٠١٠»، متحف براندهورست، ميونخ (٢٠١١)؛ «ساي تومبلي: منحوتات»، متحف فيلادلفيا للفنون (٢٠١٣)؛ «ساي تومبلي: الجنّة»، Museo Jumex، مدينة مكسيكو (٢٠١٤)؛ «ساي تومبلي: أطروحة عن الحجاب»، مكتبة ومتحف مورغان، نيويورك (٢٠١٤)؛ «ساي تومبلي: الجنّة»، Ca′ Pesaro، البندقية (٢٠١٥)؛ و«ساي تومبلي»، مركز جورج بومبيدو، باريس (٢٠١٧).

ساي تومبلي: نوعٌ من الهالة

إدموند دو فال

لم أكن مطّلعًا على هذه الصور الفوتوغرافية. لكن عند رؤيتها موزَّعةً على مساحة جدار في صالة عرض غارقة في الضوء، ولدى تصفّحي هذا الكتاب، أحسستُ بحضور ساي تومبلي الاستثنائي. هو يسكن الصور. وفيما انصرفت للتفكير في أسباب هذا الحضور، رحت أعود باستمرار إلى الطريقة التي يطبع فيها الذاكرة. تُخلِّد رسومه ومنحوتاته لحظات محدّدة جدًا وتُبقيها حيةً، من خلال صناعتها، ونقشها، وخربشتها، وطليها، والرسم على الورق والقماش والجص، ومن خلال اللصق والقَصّ والكولاج. أعماله هي قائمة مُجلّية من الأفعال المتعدّية، سكَنٌ تكراري في اللحظة الراهنة. أنا هنا، في هذا المكان وهذه اللحظة، هذا ما يقوله فنّه. وكل هذا من أجل إضفاء طابع زمني على اللحظة الراهنة، يمتدّ من هنا حتى أبولو، من خلال ذاكرته عن الموسيقى والشِّعر، وفن العمارة والرسم.

والذاكرة تقع في صلب هذه الصور الفوتوغرافية. تمتدّ على فترة خمسة وخمسين عامًا، من الصور الفوتوغرافية الأولى في أعمال روبرت روشنبرغ المدمَجة (Combine) في محترف فولتون ستريت – قماش وخشب وركام مجمَّعة في أكوام، ومتكدّسة، ومحزومة استباقيًا – إلى صور السماء، صور غيمةٍ مع لمسة من الزهري والرمادي، التُقِطت قبل أشهر قليلة من وفاته. صوره الفوتوغرافية عن باقات الزهور المتروكة على إحدى المقابر – صور بولاروید لزنابق وورود – تعبّر عن لحظة من الخصوصية قُدِّمت إلى العلن. تصبح الأزهار، التي تمتدّ من بقعة أرض إلى أخرى، مع زهوها الشديد، نوعًا من الشهادة. في صورة عن فناء تُباع فيه أغراض مستعمَلة في لكسينغتون – خليط من أغراض مهجورة، تذكارات بلاستيكية، بطيخ، جرّة من الكرات الزجاجية (الكِلل)، أدوات مطبخية – تصبح الأغراض خالدة في الذاكرة تمامًا مثل السفن الألف في إلياذة هوميروس.

في صلب هذه الصور الفوتوغرافية، كما في رسومه ومنحوتاته، ممارسةٌ تقوم على وضع شيء ما جانبًا، فعل توجّسٍ وتوثيق. لهذه الممارسة مصطلحٌ مناسب في اللغة اليونانية: anathemata (الحُرم). في منحوتات تومبلي، يصبح الجِص والخشب والأسلاك، من خلال فعل الحُرم هذا، ركامًا من المواد القابلة للاشتعال أو بلاطة عليها نقش تذكاري. تصبح نقشًا في المكان. ومثل الرق الممسوح، حيث تتراكب النصوص بعضها فوق بعض، وحيث كُشِط الورق الرقّي، لكنه لا يزال يحتوي في حناياه على ساعات من الكتابة التي كانت موجودة على الورق، تبدو هذه الصور وكأنها تُخلِّد الزمن بذاته. عند النظر إلى هذه الصور، تدرك هذا الأمر. تحمل صواني قوالب الحلوى في واجهة متجر في بوسطن، وصفوف الحلويات المزخرفة الصغيرة، الدلالة نفسها، مثل جزء من كرة زجاجية (كِلّة) كلاسيكية. تبدو وكأنها تتوغّل نحو أعماق الذاكرة، وعدم استقرارها، والمصادفات التي نعيش معها. نتذكّر شاطئًا في الصيف، في إيطاليا، صفًّا من المظلات بيننا وبين البحر، سديمًا أزرق مستحيلًا كما في لوحةٍ لبودان. تستحوذ هذه الصورة الفوتوغرافية على تلك اللحظة، وتُجمِّدها في الزمن. من هذه الناحية، الصور الفوتوغرافية شِعرية غنائية بقدر قصائد ريلكه، التي كان تومبلي يعود إليها مع دفقٍ حاد وجيّاش من المشاعر مدفوعًا بتأثّره الشديد بها. بالنِّسبة إلى ريلكه، كانت القصائد بمثابة معمودية، تكشف عن لحظات انتقال أو توجُّس عندما يصبح العالم نابضًا بالحياة – حركة الراقص الأولى هي الشعلة التي تنبثق من عود كبريت. في قصائده نوعٌ من التقلقل وعدم الثبات عند حافة الحياة، مثل إوزّة أمام «القلق المصاحِب لانطلاقها/في الفيضانات حيث علقت». لكن بالنسبة إلى ريلكه، كان هناك أيضًا إحساسٌ قوي بشكل القصائد: كانت أغراضًا بحد ذاتها، Dinggedichte، قصائد-أشياء. كلما أمضيتُ وقتًا أطول في التمعّن في هذه الصور الرائعة، لمست أكثر فأكثر قربَها من القصائد-الأشياء. أنظر إلى ليمون تومبلي، فأرى ليمونًا للمرة الأولى.

تمضية وقت في التمعّن في هذه الصور جعلتني أتساءل عن معنى أن يلتقط المرء صورة فوتوغرافية لمنحوتة أو لوحة، أي عن صناعة صورة من صورة أخرى. فبعض الصور الأشد وقعًا التي لا تبارح التفكير هي لتفصيل، جزء من شكل ما، ورقة أقنثوس، صورة غير منجَزة. هنا تكمن الحميمية الأكبر. ذكّرني ذلك بالمقطع الذي كتبه مان راي في وصف لقائه مع كونستانتين برانكوسي:

… el licor más profundo
de la naturaleza,
intransferible, vivo,
irreductible,
nació de la frescura
del limón,
de su casa fragrante,
de su ácida, secreta simetría.

… خمرة الطبيعة الأكثر حدّة،
لا تتغيّر، نابضة بالحياة،
لا يمكن اختزالها،
وُلِدت من نضارة الليمون،
من منزله الفوّاح عطرا،
من حموضته واتّساقه السرّي[٤].

تُشَقّ ليمونة نيرودا لإظهار قطراتها الشبيهة بأحجار المجوهرات، واتّساقها السرّي – نضارة الحياة التي يتعذّر اختزالها. على النقيض، تبدو عدسة تومبلي وكأنها بالكاد تحتكّ بملمس الأشياء، فتُحجِم عن شق الليمونة نصفَين، وعن تصوير المعجزة التي تتكشّف عنها الليمونة من الداخل والتي يسيل لها اللعاب. تتركنا صوره مفتونين إنما مع شعور بالندم، وكأن الليمونة لم يتذوّقها أحدٌ منذ الأزل، وكأن الأزهار تذوي، والكرنب المتغضّن أسير الوعاء.

في صور تومبلي، نستشفّ في نضارة الأشياء مذاق الماضي – وجودها الذي لم يُمَسّ في لحظة التقاط الصورة. تصبح الصور قصائد تأمّلية غير معلَنة في المسافة التي تسكن الأشياء التي هي في متناولنا. المتعة التي تمنحنا إياها هذه الأشياء هي المتعة التي نستمدّها من علاقتنا مع الأغراض اليومية المشبَعة بالمعنى والمشاعر، لكنها باتت أسيرة الذكريات. شيئيّتها الأصيلة مشحونة، ويا لها من مفارقة، بالانحلال الاستيطيقي الذي توحي به قابليتها لإعادة الإنتاج (ولو بإصدار محدود). كان بنجامين ليرى فرادة صور تومبلي لناحية تجذّرها في التقاليد – وهي تقاليد حيّة وقابلة للتغيير بقدر التقاليد التي تجسّدت سابقًا في نصبٍ لفينوس. مما لا شك فيه أن صور تومبلي علمانية، متحرّرة من الشعائر والأديان، وتُستخدَم فيها تقنيات متخصّصة. لكن على الرغم من قيمتها الكبيرة كمعروضات (بنجامين مجددًا) – الملاذ الأخير للاستيطيقية في عصر الاستنساخ التكنولوجي؟ – تحتفظ صور تومبلي بهالة النضارة الشبحية. إنها تقدّم لمحة مغوية عن أمنية الكاميرا المجرّدة مع لمسة الضوء: الأشواق مغلَّفة في الضوء.

٤. نقلًا عن الترجمة الإنكليزية للقصيدة الواردة في:
Full Woman, Fleshly Apple, Hot Moon: Selected Poems of Pablo Neruda, trans. Stephen Mitchell
(New York: HarperCollins, 1997), pp. 136–37.

وتُسمّى هكذا لأن الفلاّحين كانوا يتناولونها مع الخبز («ليمون»، جيتا، ٢٠٠٥؛ لوح ١٤)؛ scompiglio di Venere (فينوس في حالة ضياع؟)، أو brache alemanne، وهي مقلّمة مثل سراويل الحرّاس في الفاتيكان («ليمون» جيتا، ٢٠٠٨؛ لوح ١٣)؛ «يد بوذا»، أو «حامض إصبعي» («ليمون»، جيتا، ٢٠٠٨؛ لوح ١١). هذا ليس ليمونًا عاديًا أو حدائقيًا. تتوهّج لوحات الطبيعة الصامتة بريشة تومبلي بأريج – هالة – الليمون، وتكتسب طابعًا غريبًا من خلال العِقَديات أو التقطيعات أو الأصابع الرقيقة، فيما تختصر عادات الحياة اليومية. الليمون عرفٌ، نوع من العادة، البعيدة والقريبة في آنٍ واحد؛ الهالية واللمسية في الوقت نفسه. نتحسّس النتوءات، نشمّ رائحة الحمضيات، وكأننا محاطون بانبثاقات لمسية أو عطرية تنبعث من الصورة. إنها تستنشق شيئًا ما من هالة تومبلي نفسه – «انبثاق مرهَف مفترَض ينبعث من أشخاص أحياء وأشياء حيّة ويغلّفهم أيضًا من مختلف الجوانب».

وضعَ والتر بنجامين، في كتابه «العمل الفنّي في عصر قابليته التكنولوجية لإعادة الإنتاج» (١٩٣٦)، تعريفًا شهيرًا للهالة أشار فيه إلى أنها «نسيجٌ غريب» من البُعد والقرب:

نسيج غريب من المكان والزمان: الظهور الفريد لمسافة ما (Einmalige Erscheinung einer Ferne)، ولو بدت قريبة جدًا. أن تُسرِّح نظرك – فيما تستريح في عصر يوم صيفي – في سلسلة جبالٍ في الأفق، أو في غصنٍ يُلقي بظلاله على الناظر هو أن تتنفّس هالة تلك الجبال، أو ذلك الغصن[٣].

تمتزج العين والنفَس، الفاعل والمفعول به، في فعل الإدراك الجسدي؛ وتصبح الطبيعة بحد ذاتها في هيئة شبح. يتضمن استخدام بنجامين لكلمة «هالة» أمرًا أشدّ غرابةً بعد – إنها قدرة المفعول به على النظر إلينا بدوره، على أن يردّ إلينا نظرتنا المحدِّقة. وأبعد من صحوة النظرة المحدِّقة لدى المفعول به، تكمن فكرة جوهرٍ أو هالة صعبة المنال تحيط بالشخص وتربطه بغرضٍ ما، فتغلّفه وتتمسّك به كتجلٍّ عن فردانيته، وشيئيته المعبِّرة: velificatio.

تتفتّح صور تومبلي لرؤية القلب المذعِن للبتلات المائعة أو تفتُّق كرنب متغضّن («كرنب»، جيتا، ١٩٩٨؛ لوح ٥). تبدو وكأنها تشطب المصوّر من الصورة برمتها، وكأنها تروّج للوهم الخيالي بأن الضوء والظل وحدهما صنعا المشاهد العابرة. لكن تومبلي حاضرٌ في كل مكان في عمله، متغلغلًا في الصورة. تنعكس الهالة كأداة عبر عدسة الكاميرا – النظرة المحدِّقة التي كانت تحطّ رحالها سابقًا عند هذه الليمونات، في ذلك الزمان والمكان، وكأنها صنيعة الأحلام، ومع ذلك تنطبع بمسحةٍ مادّية لا تُمحى. استسلم الإدراك للمفعول به، يُحيط به، ويمتزج معه، ويؤثّر فينا مثل نفَس الشِّعر – عند استدعائه من مخبئه، كما يستدعي الصيّاد اللاهث في رواية أوفيد النسيم مناديًا إياه باسمه. المفعول به محجوب في المكان أو الزمان، يختبئ خلف عالم السطوح الملموسة؛ وهو عرضةٌ لحادث أو انحلال؛ وتُطلَق عليه تسمية خاطئة؛ وفي النهاية يتعذّر اختراقه. كما الهالة، يختفي فيما نلمح الظهور الفريد لشيئيته، بُعده أو قربه، اضمحلاله المحتوم.

يرى بنجامين في اللاوعي البصري إمكانية حدوث لقاء مع أنفسنا، على طريقة الحلم. يمكن النظر إلى صور تومبلي بأنها بورتريهات ذاتية غير مباشرة، وكذلك لوحات ضوئية. على الرغم من أنها لا تُقدِّم أي مرتكزٍ واضح للولوج إلى حياة الفنان الباطنية، ولا تعبّر عن أي جرح على طريقة رولان بارت، أو بقعة محدّدة، إلا أنها تستحضر جوهرًا يمكن أن نسمّيه (ولو على نحو خاطئ) هالة تومبلي – المغلَّف المضيء المحيط بصوره؛ اللمعان أو الظل، تبهيت الصورة أو تشويشها؛ الإشعاع الذي يجعل الغرض يتوهّج. لدى مشاهدة الصور الفوتوغرافية التي التقطها بعدسته، يأسرنا إطارها على جدار صالة العرض، فيما نتوقّف عند تأخّرها الاستيطيقي ومقاومتها غير المعلَنة للوسيلة الفوتوغرافية. ونقع في شكل خاص تحت سحر هالتها أو أمنيتها المجرّدة، تحت سحر توقها في ما يتعلق بنمط التجسيد. يمكن أن نسمّيه الأثر العاطفي لما يراه المصوّر نفسه. يشعّ توقه عبر الغرض ويؤطّره، مثلما يؤطّر الـvelificatio المتفلّت في الجو المنحوتة القديمة.

تحتفي «قصيدة إلى الليمون» (Oda al limón) بقلم بابلو نيرودا، من كتابه Odas elementales، بغرض يومي يُحوِّله الأريج والنظر والمذاق إلى جوهر الحياة والحب متجسِّدًا على الأرض – ثمرة صفراء فوّاحة، بضاعة بربرية، حموضة عجائبية؛ ضوء يتحوّل إلى ثمرة:

٣. Walter Benjamin, *Selected Writings*, ed. Howard Eland and Michael W. Jennings, vol. 3, 1935–1938 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002), pp. 104–05.

AURA DI LIMONI (هالة الليمون)

مارى جايكوبوس

Aura (هالة): ١ نسيم عليل ■ **٢** انبثاق أو انبعاث خفيف من أي مادّة، مثلًا رائحة الدم، أريج الزهور، إلخ ■ أيضًا، انطباع متميّز عن شخصية أو طابع ما ■ **٣** انبثاق مرهف مفترَض ينبعث من أشخاص أحياء ومن أشياء حيّة ويغلّفهم، ويعتبر المتصوّفون أنه يتكوّن من جوهر الفرد.

— تعريف كلمة Aura (هالة) في قاموس «أكسفورد» للغة الإنكليزية

الصور الفوتوغرافية بعدسة ساي تومبلي أشبه بانبثاقات. إنها مغلّفة بالضوء، وتُذيب سطوح الأشياء، أو تُشوِّشها وكأنها على وشك اختراقها، حابِسةً سرّها. أصل كلمة aura (ومعناها الهالة) مفردة لاتينية ويونانية معناها النفَس أو النسيم – يروي أوفيد حكاية الصيّاد الذي كان يناجي «الهالة» ملتمِسًا النسيم بعد الصيد، فخُيِّل إلى زوجته أنه مغرَم بحورية. والنتيجة جرحٌ مأسوي بسبب هذا اللغط حول الاسم؛ طعنَ زوجته بحربة فيما كانت تختبئ متربّصةً بين الشجيرات[١]. تأتي كلمة «هالة» محمَّلة بالأساطير والأمنيات المجرّدة – أي تمنّيات ورغبات من دون خطوات عملية لتحقيقها – مثلما يَطبع ما يُسمّى بالـvelificatio الهالة الرومانية المنحوتة، ويحيط بها كشراع منتفخ.

لماذا تأتي هذه الصور الفوتوغرافية، التي تبدو متواضعة، محمَّلة بالهالة الكلاسيكية، فتجرّ وراءها أوشحة أسطورية؟ تبدو صور تومبلي وكأنها تسبر أغوار الأماكن الحميمة في الأجسام الهالية – رسوم، تابستري، شحمة أذن منحوتة، أو خصلة شعر متجعّدة – مثلما تبدو المزهريات الخاطفة للأنفاس في «بدون عنوان» (٢٠٠٢؛ لوح ٢٥) وكأنها تجمع ثنايا القماش حولها، بما يذكّر بمهارات النحّاتين الكلاسيكيين في نقش الطيّات الرخامية. بالنسبة إلى تومبلي، ليست هذه التفاصيل بريئة على الإطلاق. عندما يخرج كلبٌ في لوحةٍ عن مشهد صيد من الخلفية باتجاه إحدى منحوتات الفنان (تفصيل من لوحة؛ ومنحوتة «بالقرب من البحر الأيوني»، باسانو إن تيفيرينا، ١٩٩٢؛ لوح ٤)، يكتسب التجهيز الهش وميضًا استيطيقيًا من ضوء الفلاش المنعكس على اللوحة القماشية.

تومبلي رسّامٌ، نرى الفراشي وأنابيب الطلاء في محترفه حيث تعمّ الفوضى وتتناثر الأغراض هنا وهناك، وفي الخلفية إحدى لوحات «باخوس» مع حلقاتها الدائرية المتداخلة، في مشهدية تذكّرنا بحجم الأشياء «استديو مع لوحة لباخوس»، جيتا، (٢٠٠٥؛ لوح ١٩). على النقيض، معظم هذه الصور الفوتوغرافية عبارة عن رسوم مصغَّرة بالألوان الفاتحة، مثل «زهور الضوء» المتلاشية بطريقة رائعة (٢٠٠٨؛ اللوحان ١٧ و١٨)، أو «فراولة»، جيتا (٢٠٠٨؛ اللوحان ٦ و٧)، حيث تبدو الكاميرا وكأنها تحوم فوق مجموعة مبعثرة من الزهور أو الفراولة، ثم تقترب أكثر حتى تتشوّش الصورة، وكأنه تعبيرٌ عن الوقت الذي يمر. تلتقط صور تومبلي خفّة الأشياء الصغيرة وهشاشتها، والتي تخترقها حكايات ذات معنى شاعري معبِّر عن المشاعر، فتتحوّل الصور الفوتوغرافية بحد ذاتها إلى قصائد غنائية تعبّر عن الأحاسيس – صور مدهشة عن سعادة عابرة، مثل الشيء الميمون الذي «يسقط» في القصيدة العاشرة من سلسلة «مراثي دوينو» (Duino Elegies) بقلم ريلكه؛ في مشهديةٍ نستشفّها تمامًا في ما يسمّيه ريلكه catkinology («... سقوط زهر الصفصاف»)[٢]. لو كان تومبلي على دراية بملاحظة ريلكه – لأنه كان يعرف بالطبع «مراثي دوينو» – كان ليوافق بلا شك على التوضيح النباتي الذي استخدمه ريلكه.

«هالة الليمون» (Aura di limoni): ثمار الحمضيات في أعمال تومبلي عيّنات نادرة، تنبت على المنحدرات فوق البحر، وتنضج في المناخ المحلي في خليج جيتا. أسماء الثمار معبّرة في ذاتها: cedri، أو «ليمون بانيه» (limone pane)،

١. Ovid, *Metamorphoses*, 7.2.796–862.

٢. انظر:
Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke, ed. and trans. Stephen Mitchell (New York: Random House, 1995), pp. 574–75.

يتشرّف متحف سرسق بأن يُقدّم، لأول مرة في لبنان، معرض صور بعدسة ساي تومبلي. يتألف المعرض من ثلاثين صورة فوتوغرافية لمواضيع متعدّدة منها فضاءات حميمة، ومناظر طبيعية، ومواضيع طبيعية، التُقِطت بين ١٩٨٥ و٢٠٠٨.

وثّق تومبلي، منذ كان طالبًا في كلية «بلاك ماونتن كولدج» في مطلع خمسينيات القرن العشرين حتى وفاته عام ٢٠١١ عن عمر ٨٣ عامًا، حياته اليومية من خلال الصور الفوتوغرافية. صوّر المناظر الطبيعية الخضراء في فرجينيا وسواحل إيطاليا؛ والمباني والمنحوتات القديمة مع تفاصيلها عن قرب؛ والاستديوهات من الداخل؛ والطبيعة الصامتة للأغراض والزهور.

بدءًا من مطلع التسعينيات، استخدم تومبلي ناسخات تخصّصية لتكبير صور الـ«بولارويد» على ورق كامد، ما أسفر عن تلاعبات جميلة تجمع بين السمات الخالدة للوحاته ومنحوتاته من جهة وإلماعاتها التاريخية والأدبية من جهة ثانية.

بالاشتراك مع Fondazione Nicola Del Roscio
بالتعاون مع وزارة الثقافة
مُعيرو الأعمال الفنيّة Fondazione Nicola Del Roscio وغاغوسيان غاليري

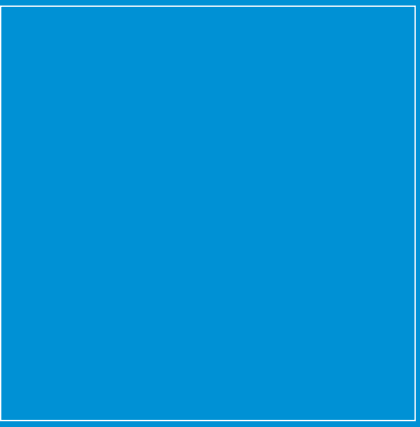
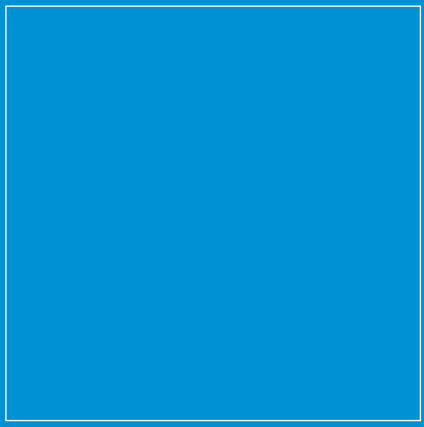
إنارة جو ناكوزي

تصميم المنشورة مايند ذي غاب
طباعة بيبلوس برينتينغ

راعي النبيذ Château Marsyas

MIX
Paper from responsible sources
FSC™ C135074
FSC
www.fsc.org

ساي تومبلي

صور فوتوغرافيّة

٣٠ آذار - ٧ أيّار ٢٠١٨

وزارة الثقافة
Ministère de la Culture

متحف سرسق