دانيال جنادري
جنّة

١٢ شباط – ١٨ نيسان ٢٠١٦

متحف سرسق Sursock Museum

يضمُ هذا المعرض، المُقام في الصالتين المتناظرتين، أعمالًا حديثة لدانيال جنادري تعالج فيها العلاقة الملتبسة بين ما هو مرئيّ وبين التنقّل والذاكرة والمكان. جنادري، التي عاشت على مدى سنوات بين روما ونيويورك وبيروت، ارتبطت في الأمكنة بعلاقة قد تبدو مألوفة لمن خَبِر التنقّل المعاصر بين البلدان، حيث تلتبس مشاهد تلقّيناها في مكانٍ وزمانٍ معيّنين، بمشاهد في أمكنة وأزمنة أخرى.

في أعمالها، وهي رسومات من الصور والذاكرة، غالبًا ما تعتمد جنادري الرؤية من موقع شاهق، فترسم وتكرّر رسم المشهد عينه، بتعديلات طفيفة في كلّ مرّة، وكأنّها تُنقّب عن يقينٍ يستحيل بلوغه إلّا عبر مداومة النظر في صورة متكرّرة. غير أنّ تكرار النظر في أمرٍ ما، أو شيء، يُقلّل من اعتياديّته. ومع كلّ صيغة مختلفة تبرز ذاكرة مكان جديدة، إلى أن يغدو المألوف غريبًا، والغريب مألوفًا. وذاك يُحيلُ الخط الفاصل بين الصورة الفوتوغرافيّة واللوحة والذاكرة الفرديّة، خطًّا واهيًا.

الصور هنا تتعدّى كونها مراجع ماديّة. ويمثّل الواقع المنقول عبر الوسائط التكنولوجيّة، كالتصوير الفوتوغرافي والسينما وشاشات الهواتف، موضوعة حاضرة في أعمال جنادري، ويتجسّد ذلك في سيرورة اشتغالها، كما في الأعمال النهائيّة المنتجة بحدّ ذاتها. وتأتي الأحجام ذات الألوان الصاخبة والفجوات المفتعلة في الصور، لتعكس الطبيعة المحرّفة لتدفّق المعلومات وللطريقة التي نتلقّى الأخيرة عبرها ونتعامل معها. وتتولّد الذكريات من ركام عيشنا الواقعي أو من لحظات كنّا فيها مجرّد رائين أو حالمين، أو ممّا يسمّيه البعض «ذكريات اصطناعيّة الأطراف». إنها عمليّة إرجاع للمشهد ذاته من خلال علاماتٍ في وسائط مختلفة، وذلك لبلوغ حالة من اهتزاز الرؤيا وعدم القدرة على الإمساك الكامل بالحقيقة.

في الصور التي التقطتها من منزل جدّتها وعبر نوافذ سيّارات متجوّلة، وخلال تحوّل تلك الصور إلى لوحات، تتراءى علاقة عكسيّة مع الزمن. فالبطء في عمليّة الرسم وتراكم طبقات الزمن، يلازمان تكوّنها، وذاك يأتي متناقضًا مع سرعة التقاط الصور. ويتجسّد الزمنُ، هنا أيضًا، باعتباره تاريخًا، وذلك في شكل مناظر طبيعيّة تشهد للذاكرة الجماعيّة والهويّة وتبقى مؤتمنة عليهما. المنظر الطبيعي هنا، ليس صامتًا على الإطلاق. فمن خلال معاينته الدقيقة نتلقّى إشارات صغيرة تقود إلى مرويّة أكبر. مرويّة مُبهجة وقاسية في آن.

نورا رازيان

رئيسة قسم البرامج والمعارض في متحف سرسق

الحقيقة المفقودة

اسطفان ترنوفسكي

تعثرُ دانيال جنادري على كومة من اللقطات المصوّرة يظهر في معظمها جبلٌ ثابرت في تصويره طوال عقد السنوات الأخير.

ومن بين المشاهد المألوفة في منزل جدّتها ببلدة قرطبا، ظهرت صورة لم تتمكّن جنادري من تعيين موقع المشهد فيها. وتتوصّل الفنّانة إلى تحديد الكاميرا القديمة التي رجّحت استخدمتها في التقاط تلك الصور، ما أمكنها من إرجاع تاريخ التصوير إلى ما قبل فترة مُعيّنة.

ولتحديد موقع ذاك المشهد المجهول، تطلب جنادري من والدتها معاينة الصور. وتتوافق الفنّانة ووالدتها في أنّ الصّورة المجهولة مُلتقطة بكاميرتها القديمة، ذات العدسة المشوّشة، وهي كانت قد التقطتها، لا بدّ، خلال رحلة مُحدّدة.

وتؤدّي والدة جنادري والعدسة القديمة التي استخدمتها الفنّانة دورين متوازيين، وغير اعتياديين، إذ يساهم كلاهما في مساعدة دانيال على معاينة المنظر على نحوٍ أكثر قربًا، فيزداد تآلفها معه، فيما تُفصح، كلّما أمعنت النظر وراكمت من أخبار، عن مقدارٍ لا اعتياديّته. فالتكنولوجيا ووالدتها، على حدّ سواء، تبلوران فهمها للمشهد. فهما، وعلى نحو غير متوقّع، يقومان بتحديد منظورًا معيّنًا يصعب فهمه، وتلتبس علاقتها الشخصيّة به.

وتعود جنادري إلى هذه الصور في محاولةٍ لإعادة اكتشاف المشهد الضائع. ويمثّل فعل البحث عن ذلك المنظور، المتكوّن عند نقطة فاصلة بين الزمن والتكنولوجيا، مسعًى مستحيلًا. وكمثل تلك العمائر المبنيّة في الآونة الأخيرة على سفح الجبل، يبني الزمن المتواتر فاصلًا يُعيق قدرة الفنّانة في العثور على المنظور المفقود وإعادة فعل تصويره الأوّل. ففي غياب أيّ ذكرى تتعلّق بواقعة التقاط الصورة، حيث لا يوجد سوى آثار خافتة لذاك المنظور، وتلميحٌ غامض لبعض ما يحيطه من أحوال، تبقى جنادري مع إحساس الغياب، المتعلّق بالمشهد المفقود.

الصفحة التالية
إنغماس (الحقيقة المفقودة)، ٢٠١٥
كولاج، طباعة رقميّة على ورق، ٤٣×٥٦ سم

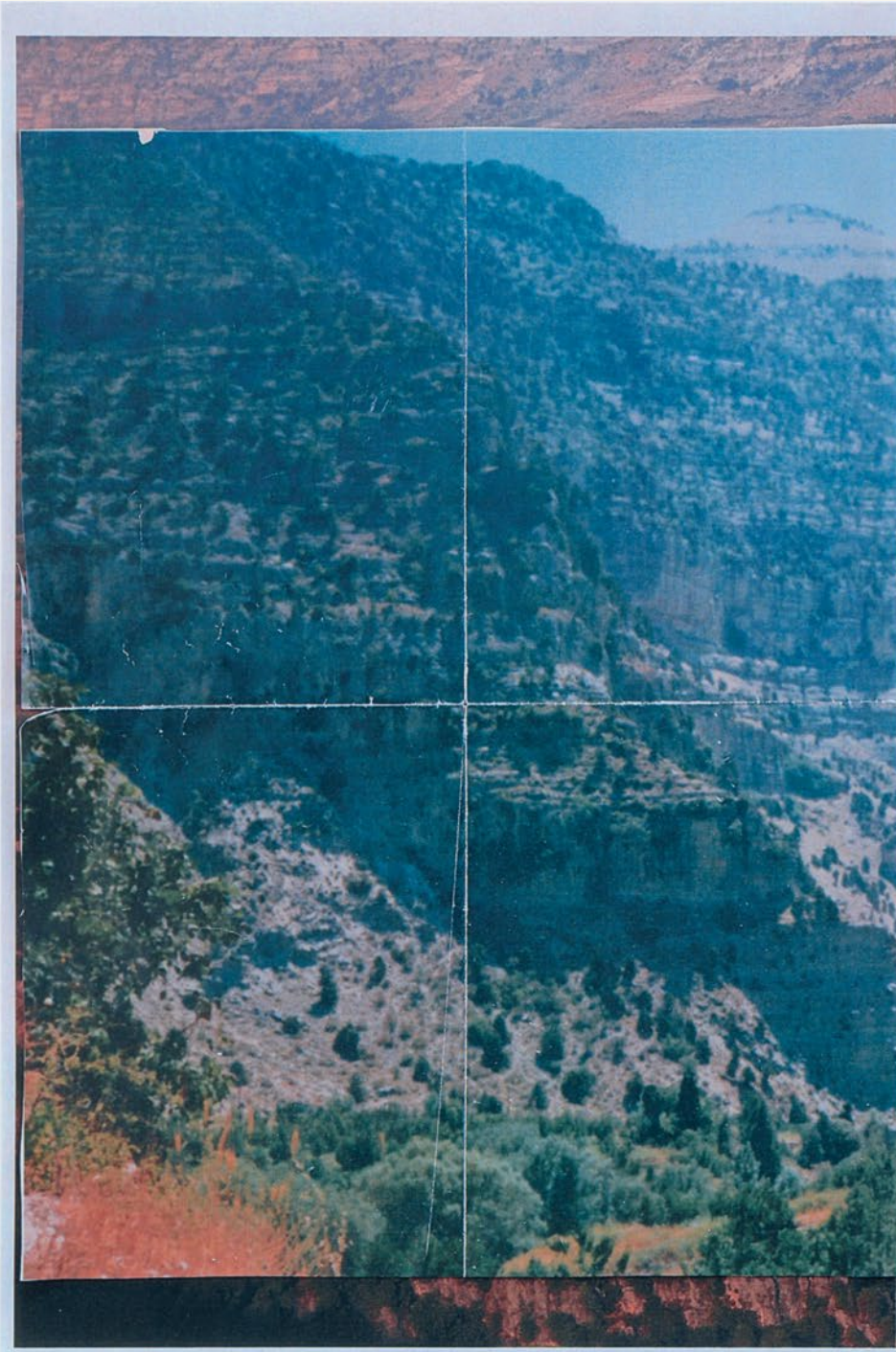
إتيل عدنان، االرسّامة والشاعرة التي ولدت ونشأت في لبنان، لكن ما لبثت أن التحقت بحياة الشتات، كانت قد ثابرت في رسم جبل تامالبايس، المترائي شامخًا من منزلها في كاليفورنيا. وهي فعلت ذلك في أغلب الأحيان اعتمادًا على ذاكرتها، فـ«استُدعي» ذلك الجبل و«أوجِز» على قماشاتها الصغيرة، بحسب توصيف متقن لسيمون فتّال[١]، والأمر استحضر، لا بدّ، الجبال التي غادرتها، وضمّن لوحاتها إيحاءات تذكّر بالشتات.

لكن ثمّة فارق ما بين إيحاءت الشتات في أعمال عدنان وجنادري. ترسم عدنان من ذاكرتها، وبفضل هذا استطاعت إيجاز الجبل، وفي الوقت عينه، استدعاء ما يوحي بمناظر جبليّة أخرى مستمدّة من ماضيها. في المقابل، ترسم جنادري من الصور. ذاكرتها عن المنظر الطبيعي مبعثرة، وتخترقها، على الدوام، تجاربها في التعبير عنها بصور تكوّنت عند نقطة فاصلة بين المجالين الخاص والعام.

مقطع من مقالة نُشرت في *Missing Real* (الحقيقة المفقودة) (٢٠١٥) بالتزامن مع معرض *Missing Real* في غاليري تيمور غرهني، ٢٠١٥.

اسطفان ترنوفسكي كاتب وباحث. طالب دكتوراه في قسم الأنتروبولوجيا في جامعة كولومبيا، تولّى سابقاً منصب مساعد مدير مركز بيروت للفن، وشارك في برنامج «أشغال داخلية» (٢٠١٢–٢٠١٣) من إعداد جمعية أشكال ألوان.

١ Simone Fattal, "On Perception: Etel Adnan's Visual Art" in *Etel Adnan: Critical Essays on the Arab-America Writer and Artist* ed. Lisa Suhair Majaj and Amal Amireh (North Carolina: Macfarland & Co, 2002), p.90.



جبال مألوفة (قرطبا)، ٢٠١٥
أكريليك وزيت على لوح خشبي، ٤٥×٦١ سم

جبال مألوفة (الغروب)، ٢٠١٥
أكريليك على لوح خشبي، ٤٥×٦١ سم

ملاحظات في آلام الرسم الشمسي

وليد صادق

في ١٩ آذار ١٩٥٢، عندما قدّم هيلموت وأليسون غرنشايم مقالة لمجلّة «ذا فوتوغرافيك جورنال»[١] تتناول أوّل صورة في العالم، كان أكثرنا قد فاته رؤيتها، وذاك فواتٌ دام لوقت طويلٍ تلا. والصورة المنشورة في الصفحة ١١٨، بالمجلّة المذكورة، اعتُبرت نسخة فوتوغرافيّة موثوقة للمشهد الذي التقطه نيسيفور نيبس وثبّته بواسطة الهليوغراف في ١٨٢٧[٢]، وهي صورة عرفت منذ أن أعاد الشريكان غرنشايم اكتشافها بـ «منظر النافذة في لو غراس»[٣]. وقد ضمّن الشريكان غرنشايم مقالتيهما، في ١٩٥٢، ملاحظة تشير إلى الصعوبة المفترضة في تحقيق نسخة فوتوغرافيّة مُرضية لهليوغراف نيبس، وذلك نظرًا إلى السطح شبيه المرآة لصفيحة المشهد المذكور: «... بعد محاولات عديدة أمكن (السيد ب. ب. وات من مختبر كوداك للأبحاث)، وبنجاح، تجاوز مسألة الصعوبة في تحقيق نسخة عن الصورة»[٤]. والنسخة المُحقّقة تلك نُشرت في كتابيهما المرجعي والواسع الانتشار «أصل الصورة الفوتوغرافيّة»[٥]، كما في عدد كبير من كتب أخرى نشرت قبله وبعده[٦].

بعدها، في العام ١٩٧٧، وفي مقالة بعنوان «١٥٠ عامًا من التصوير»[٧]، نشر هيلموت غرنشايم النسخة عينها إلى جانب نسخ مشابهة، لكن ملطّخة بعض الشيء وأكثر قتامة، من عمل نيبس الأوّل، الذي يمثّل، على ما يُفيد غرنشايم القرّاء متأخّرًا، النسخة التي توصّل إليها السيد وات من مختبر كوداك للأبحاث[٨]. والأخيرة، على ما لم يُفصح عنه الكاتب من قبل، كانت «صيغةً من الأصل بالغة التشويه» حيث كان يلزم روتشتها بالألوان المائيّة لتقريبها من أصلها قدر الإمكان: «... حبيبات الغبار وعدم استواء صفيحة القصدير، وهذا ما لا تلاحظه العين، غدت سمات مضخّمة تحت الضوء الجانبيّ. لقد خاب أملي من نسخةٍ (كوداك) لا صلة لها أبدًا في الأصل. قضيت زهاء يومين محاولًا محو مئات نقاط الضوء والبقع، ونتج عن عملي بلا شكّ صورة أكثر اتّساقًا ووضوحًا. ومع ذلك، لم تكن نسختي أكثر من محاولة اقتراب من النسخة الأصليّة. إيحاؤها التنقيطيّ بدا غريبًا تمامًا عن طبيعة الواسطة التي تنتمي إليها، إذ يتّسم سطح رماد الفضّة في صورة نيبس بنعومة تحاكي نعومة مرآة»[٩].وبدل محاولة تحقيق نسخة أصليّة من صورة نيبس، ورفدها بمعلومات وافية تتعلّق بها، أو المضيّ قدمًا ومصارحة القرّاء في أمر نسخته

---

١ Helmut and Alison Gernsheim, "Re-Discovery of the World's First Photograph" in *The photographic Journal*, Vol. XCIIa, 1952, pp. 118-120 and 129

٢ بحسب الشريكين غرنشايم، فإنّ النسخة نشرت لأوّل مرّة في مجلّة The Times, عدد ١٥ نيسان ١٩٥٢. راجع المقالة المشار إليها آنفًا، صفحة ١١٨.

٣ Nicephore Niépce, View from the window at Le Gras, original positive only heliograph on polished pewter plate, Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin

٤ "Re-Discovery of the World's First Photograph" p. 118

٥ Helmut and Alison Gernsheim, *The Origins of Photography*, London: Thames and Hudson, 1982, p. 102

٦ للاطّلاع على لائحة بالكتب، أنظر:
Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, MIT Press 246 .p ,47 note ,1997

٧ Helmut Gernsheim, "The 150th Anniversary of Photography" in History of Photography, 1:1, 1977, pp. 3-8

٨ المصدر السابق، ص. ٥

٩ المصدر السابق، ص. ٨

التي لم تقلّ تحريفًا عن غيرها، فقد بدا غرنشايم مهتمًّا أكثر وحريصًا في إظهار سخطه تجاه ما أحاط نسخة كوداك ونسخته المُروتشة من أقاويل. «أمّا ولئن بات معلومًا بأنّني قمت بروتشة نسخة كوداك، فإنّ بعض الناس لجهله بحال الصفيحة الأصليّة، أساء فهم مقاصدي، وظنّ بأنني حاولت تحسين عمل نيبس، فيما لم أقم في الحقيقة إلّا بمحاولة تحسين نسخة كوداك، بغية ترميم عمل نيبس»[١٠]. وغرنشايم، بتقديمه هذه المعلومات الإضافيّة، لكن الاستطراديّة، لا يحاول دفع اللوم عن فعل نابعٍ من شغفه، بل أيضًا، وهذا الأكثر أهمّيّة، فإنّه يطرح نسخته الأمينة والمصحّحة يدويًّا، في مقابل نسخة كوداك الهزيلة. وبناء عليه فقد تثالثت صفيحة القصدير التي حقّقها نيبس وأنبتت غصنين بيّنين، وآخر كامن: الأوّل حرّفته أساليب كوداك «غير الطبيعيّة»، الثاني حقيقيّ صنعه بحرصٍ باحثٌ نزيه، والثالث، الذي أكمل إنشاء الثالوث، فقد تمثّل بسحب الصفيحة الأصليّة من التداول لتمكث كامنة في حفظ الأرشيف وصونه[١١]. ويقتفي جيوفري باتشين في «بيرنينغ ويذ ديزاير» تفاصيل تلك القصّة المُحيّرة لضياع عمل نيبس الأصلي وظهوره، ثمّ احتجابه، وتحوّله إلى طبيعة ثالوثيّة، فيقترح باتشين أنّ المرء لن يعثر في أصل التصوير على لحظة تحنّط تأسيسيّة، بل سيكون أمام مراوغة الرغبة، شاهدًا على «حرصٍ غريب في الإرجاء، وعلى أصل مسبوق دائمًا بآخر أكثر أصالة منه، حيث لا وجود على الإطلاق لمثال فوتوغرافي حاضر ومطمئنّ»[١٢].

تختلط اليوم على شبكة الإنترنت، وعلى نحو متواصل، صور الهواة لنسخة نيبس الهليوغرافيّة المعروضة[١٣]، بنماذج الطبيعتين الثانيتين لهذا العمل. لكن ما يجده المرء في سطح صفيحة القصدير اللامع والباهت اللون، للنسخة الأصليّة، لا يمثّل اللحظة التأسيسيّة التي واظب غرنشايم على تضخيمها وخلخلتها. كما لا يجد المرء ما يناسب مضمون ذاك النصب الحجري الثقيل والمفارق لزمنه، المثبّت عند مدخل بلدة نيبس، سان لو دو ڤارين، قرب شالون سور سسون في منطقة بورغوندي، والذي حفر عليه على نحو بارز ومغلوط: «في هذه البلدة اخترع نيسيفور نيبس التصوير الفوتوغرافي في العام ١٨٢٢».

بل أنّ الهليوغراف الصغير هذا يبدو كمثل هروب كلّيّ. وهذا اللّوح التأسيسي المفترض، النابض بين الظهور والتلاشي، والذي لا يُفصح عن نفسه إلّا مواربة، لا يقدّم استنتاجًا بل اقتراح. عمل نيبس الأوّل، الذي يصعب اعتباره قاعدة علميّة أو فاصل في تاريخ الفنّ، يلامس الانفعال الناتج عن سرعة الزوال، مُحاكيًا ما يحصل أمام ظاهرة في الطبيعة «كمثل زهرة أو نديف ثلج لا ينفصل أصلهما النباتي، أو الأرضيّ، عن جمالهما»[١٤].إنّها حقيقة بصريّة وليست برهانًا، وهي مصادفة كيميائيّة، حيث العدسة والضوء المادّي، الذي يُظهر كلّ شيء هناك، كان ينبغي رؤيتهما تحت تأثير مروحة الظروف المحيطة بالجهاز، والتي هي أيضًا مصادفة لا تشملها

---

١٠ المصدر السابق، ص. ١٠

١١ مركز هاري رانسون للإنسانيّات الذي يحتفظ بعمل نيبس الهليوغرافي الأوّل «يرتبط باتفاقيّة مع غرنشايم، لذا فالمركز يرفض إنتاج أيّ نسخة من هذا العمل الهليوغرافي سوى نسخ الألوان المائيّة التي حقّقها المُتفق معهم». من:
Burning with Desire: The Conception of Photography, note.246

١٢ *Burning with Desire: The Conception of Photography*, p.127

١٣ أنظر مثلًا:
first_photograph_home_trans.png or http:////06/2013/http://agonistica.com/wpcontent/uploads
unblinkingeye.com/Photographs/Misc/Niepce/FirstPhoto2T.jpg or <http://www.wc-news.com/wc-
<news-content/first-photography-ever/high/oldest-photography.jpg

١٤ André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image" in *What is Cinema?* (1945), University of
.California Press, 1967, p. 13

حماية ذاك الجهاز إيّاه. والهليوغراف، الذي يحميه غرنشايم بغيرة كبيرة، هو في الحقيقة غير قادر على الذود عن أنطولوجيّته نفسها، وهو بذلك، لسوء حظّه، عرضة لمناورات لا تنتهي. والهليوغراف في كونه حقيقة بصريّة، هو لا شيء سوى وعدٌ في التجديد، قوس قزح لعالم يحيا لا يمكن حمايته، بل أن هشاشته تداوم في فتح احتمالات المواجهة. هكذا هي آلام الهليوغراف.

وهذا هو بالتحديد ما جرى استئصاله من قبل مدوّني تاريخ الفنّ ومن قبل الرسّامين الذين يوظّفون الصور الفوتوغرافيّة كتجسيد لخطاب، كأغراض لا وجود لها خارج سجالات الجماليّات، ووسائط التواصل، ودلالات السميولوجيا، والتبادل الرمزي ومكائد الأيديولوجيا. سجلّ أمثال هؤلاء الرسّامين طويل جدًا لإدراجه هنا. لكن، وبمقدار ما تفصح عنه أعمالهم من مواقف نقديّة تجاه ما يطغى من مظاهر تبادل الصور الفوتوغرافيّة باعتبارها سلع، فهم مع ذلك يفوّتون الحقيقة الواهية والبصريّة التائهة للصورة «الفوتو – هليو – غرافيّة» وينبذونها. بهذا المعنى، إنّه من المفاجئ على الدوام مشاهدة عمل رسّامين ينظرون إلى الصور «الفوتو – هليو – غرافيّة» من أجل المظهر البصريّ فيها، الذي هو حقيقيّ لأنّه واهن. فما يلمحه المرء في أعمال هؤلاء هو أمر لا يقلّ عن آلام الرسم – الشمسيّ.

وليد صادق أستاذ في كلّيّة الفنون الجميلة وتاريخ الفن بالجامعة الأميركيّة في بيروت. عُرضت أعماله في: «كيف يبدو الأمل بعد الأمل (في الاستلاب البنّاء)» ضمن أشغال داخليّة ٧، بيروت (٢٠١٥)، وفي «هذا هو الزمن. هذا هو سجلّ الزمن»، صالة المعارض في الجامعة الأميركيّة في بيروت (٢٠١٥). معرضه الفردي في مركز بيروت للفن حمل عنوان «مكانًا أخيراً» (٢٠١٠).

تخطيط لـ«لو كان بوسعي أن أطير»، ٢٠١٥
أكريليك على ورق ٢٣×٣٣ سم

دانيال جنادري

ولدت في ١٩٨٠ في بالتيمور، الولايات المتحدة
تعيش وتعمل بين نيويورك،الولايات المتحدة، وبيروت، لبنان

تخرّجت دانيال جنادري بشهادة الرياضيّات و«استديو آرت» في دارتموث كوليدج عام ٢٠١٢، وحازت على ماستر في الفنون الجميلة من «سلايد سكول أوف فاين آرت» في لندن، ٢٠٠٨. في العام ٢٠١٥، حازت على جائزة باسل هـ القزّي للرسم.

شاركت جنادري في إقامات فنيّة في متحف برونكس، مركز «أندرسون رانش» للفنون (الولايات المتّحدة الأميركيّة)، «فونداسيوني راتي» (إيطاليا)، «فرانس ماسيريل سنتروم» (بلجيكا)، كما حازت على منحة «آبي سكولار» في الـ«بريتيش سكول» بروما ٢٠١٣ – ٢٠١٤.

معارضها الأخيرة تتضمّن:
Missing Real (2015), Taymour Grahne Gallery, NYC; *Roman Remains* (2015), Transition Gallery, London; *This is the Time. This is the Record of the Time* (2015), SMBA, Amsterdam and AUB Galleries, Beirut; *Hard Copy* (2015), Fondazione Pastificio Cerere, Rome; *There is No Place Like Home* (2014), Aurelia Antica 425, Rome; *After Hours* (2013), Kunsthalle Galapagos, NYC; and *The Second AIM Biennal* (2013), The Bronx Museum, NYC.

الأعمال المعروضة

الصالة المتناظرة ١

لو كان بوسعي أن أطير (جنّة)، ٢٠١٥
أكريليك وزيت على ٢٥ لوحاً خشبيًّا، ٢٢٨,٦ × ٣٠٤,٨ سم

جنّة، ٢٠١٦
طباعة رقميّة وكولاج على ورق، ٢٨ × ٤٣ سم

الصالة المتناظرة ٢

الهبوط (أفقا)، ٢٠١٥
أكريليك وزيت على قماش، ٢٢١ × ٣٤٥,٤ سم

المشهد الضائع، ٢٠١٥
أكريليك على مايلار، سلك، وضوء، ٢٣٨,٨ × ٢٤٣,٨ × ٨٣,٨ سم

٧,١٤، ٢٠١٦
طباعة رقميّة على ورق، ٢٨ × ٤٣ سم

مع الشكر لغاليري تيمور غرهني

صايند ذي غاب

«دانيال جنادري: جنّة» هو جزء من سلسلة معارض مستمرّة تقام في الصالتين المتناظرتين، تقدّم آخر الأعمال لفنّانين جدد.

متحف نقولا إبراهيم سرسق
شارع مطرانيّة الروم الأورثوذوكس
الأشرفيّة، بيروت، لبنان
www.sursock.museum