

PERSONAL REVOLUTIONS

WOMEN ARTISTS FROM SYRIA

CONTENTS

| | |
|---------------------------------------------------------|-----------|
| An Eye on the Past and an Eye on the Present | 8 |
| Mouna Atassi | |
| Art in the Feminine Form | 10 |
| Ziad Dalloul | |
| A Study on Feminism in Syrian Art | 12 |
| Dr Nagham Hodaifa | |
| Art in Daily Life | 42 |
| About Syrian Women Artists | 46 |
| Reem Khatib | |
| Artists | 60 |

An Eye on the Past and an Eye on the Present

Mouna Atassi

I chose the title *Personal Revolutions* for this exhibition. My knowledge of the life, technical and personal conditions of leading Syrian female artists, whether veteran or young, led me to choose that title. I have close links and amicable relations with some of them, and I have followed their works over many years. This closeness has allowed me to witness how they have struggled to prove their presence in the artistic scene, despite all social obstacles, to make art their way of thinking and living; a career and not just a hobby. All these reasons urged me to celebrate them as female fighters whereby each one of them created her own revolution through which she asserted her human and artistic existence.

By revolution here, I mean a comprehensive revolution of social, cultural, artistic, scientific and political magnitudes; a glowing revolution, constructive and cumulative. It carries within it ambitious and touching human values as well as transparent and liberal moral meanings such as passion for art, vitality that motivates research, drive for relentless pursuit, and feminine sensitivity that generates an energy which nourishes souls and inspires

artistic production. These women never gave up these values because they have become a part of the fabric of thought and self for each one of them. This forces us to look at them with an admiring eye and say: "How beautiful the brain is and how lovely life is when it's a place of freedom."

Why 'an eye on the archived past and an eye on the contemporary present?'

Because every age has its revolution and its rebels, and because the course of the artistic movement of Syrian female artists has never been justly addressed or documented. We can also say that this applies to the entire Syrian artistic movement, which, to date, has not received adequate study and research. Here, in our modest research on female artists, represented by the exhibition and the accompanying texts, we do not claim complete coverage. But it is a first mandatory step to explore the realms of Syrian feminine art.

Why 'an eye on the archive'?

Because this is the beginning of a story and because it is a forgotten memory that we must revive so that it can become a basis for constructing a strong vision of the role of women and their status on the Syrian artistic scene. So it can become a starting point through which we examine and perceive the progress made over three or four generations of female artists. It has proved extremely difficult to obtain documents and official papers covering this chapter of the history of Syrian art. This has been due to the neglect and lack of cooperation of official authorities. Thus, we have resorted to the families and friends of these female artists and to old print material and catalogues. We have also collected copies of old magazines and received documented photos from some of the artists. Many thanks to them!

Why 'an eye on female artists exclusively'?

Because unfortunately we realised that Syrian female artists, born in the first half of the 20th century, even the pioneering ones among them, have not had the same support, attention and care that the first generation of male artists enjoyed. This is generally the situation of women across all careers, despite their continuous efforts to ascertain their competence. At first, strengthening the role of women in art was limited to being a model for the artist: the mother, the sister, the wife and the muse. Then it appeared in his topics: the mother, the farmer, the hard worker, the legend, and an image of heritage. Later on, she became a symbol: a national symbol or an icon of liberation.

Why this exhibition now?

Because our female artists have succeeded in accomplishing and affirming their presence by insisting on adopting art as the core of their personal and professional life. It is no longer a 'hobby' like it had been for their predecessors. This persistence expresses a courageous decision and revolt against what was pre-

viously called the 'feminine arts'. It is worth noting that a personal revolution cannot prevail but for the surrounding social and political changes. The historical changes and events imposed a new milieu, which in turn somehow paved the way to success. These changes are not necessarily caused by a social revolutionary act but also by the progress associated with time, such as the globalisation and its effects, modern technological global advancement (not least the birth of the Internet) and innovating social communication media. The latter has been in itself a tangible rebellion against the limited methods of traditional expression. In our present day, these communication methods have an effective role in helping the Syrian female artist attain her goal. They also provide the opportunity for anybody to get to know her and her work.

As for the political inference of the title '*Personal Revolutions*', it is justified through the female artists' participation, with works that involve a free, conscious expression of their stand vis-a-vis the events taking place in a country that is their very own.

And finally, it must be made clear that the choice of focusing on the production of Syrian female artists, under the title *Personal Revolutions* does not aim to address the subject from solely a gender point of view. It is because the woman artist has not received proper study and documentation until late, even in the West. So, what about her situation in our own communities, which are overburdened with many worries? When the art critic Linda Nochlin was asked in 1970 why there weren't any important women artists in the past, her answer was: Because of the way they were treated.

Thus, the objective of this exhibition is to start researching and shedding light on Syrian female artist and attempt to highlight female experiments throughout successive generations, along with their various daring and impactful methods and techniques. In particular, the development that has taken place in the female artistic scene during the past two decades should be demonstrated. Comparison must be made with previous female artists as well as those whose important works cannot be remembered, as they were governed by the circumstances of their time and society. ■

Art in the Feminine Form

Ziad Dalloul

When we look at an artwork in a museum or an art gallery, we admire the work itself regardless of its origin, identity or gender. We stand before it and take in its visual language and aesthetic and emotional charges, bare and independent of its creator, whether male or female.

Artistically and scientifically, it is impossible to identify the difference between artworks produced by men and women. To engage in such a process is to risk missing the essence of evaluation and judgment, and leads us to cling to prejudices and preconceptions. However, we cannot ignore the real and deep-rooted issue that has economic, social and historical dimensions and which has made it extremely rough (and sometimes impossible) for female artists to reach the spotlight and exhibition walls. There has been a painful scarcity of their presence as equals beside male artists over long centuries. Society must admit to this injustice and seek total equality between man and woman. Naturally, this applies to the Arab world too.

We often neglect the artistic role of the female and her aesthetic taste in establishing and arranging the very first nurturing environment. We realize the great importance of childhood in building an artistic sense alongside cognitive perception and emotional growth. What the woman (the mother) accomplishes in childhood is the first alphabet of the philosophy of a later artist, whether they be male or female: the first colour, the first smell, a baby's clothes, the colours of the household, the drawings on curtains and cushions, the carpet and the rug, the hairstyle, nice appearance, a mothers' songs, the music of speech and conversation, an understanding nature...

The artist reverts to their childhood, which is a main topic in all arts, and is actuality a return to the environment of the mother (the woman). A major part of art is this conscious and creative 'switching on' of knowledge acquired during childhood. It is also a constant search for that first wonder in front of the visible and the contemplative worlds.

I bring up this subject to confirm the presence and role of women since time immemorial and throughout all the stages of life in cultivating and making artistic creation, and not to justify her enforced absence from artistic life in the professional sense.

I don't have enough room to write a brief history of female artists. But what I can affirm is that during the last 40 years or more, the female artist, musician, author and architect has proved her presence in the greatest museums worldwide and has reaped the most prestigious literary and artistic awards and built the greatest architectural edifices. In the field of plastic arts in particular, female artists stand at the forefront of contemporary endeavors and administer leading museums and galleries and biennials. Some of them have the final word in critical decisions on cultural policy. We cannot exclude the Arab woman here because she is present, even if less so, in all these areas.

In our assessment and evaluation of a work of art we observe its radiance and ability to grasp the dialectic history of art as well as its potential additions to the artistic creation of a human being. We observe all this prior to reading the name of its creator and discovering its geographical origin or social environment. The deficiency in female presence and representation in the history of art is a glaring problem although it isn't a criterion for creative value in its absolute form for the woman.

If the word 'art' is a masculine noun in Arabic, the Latin languages and many others, we have only to bestow on it a bi-gender formulation to confirm the saying of Ibn Arabi: "Any name that does not have a feminine form cannot be relied on". ■

A Study on Feminism in Syrian Art

Dr. Nagham Hodaifa

If we were to explore the creative spirit of Syrian feminism in art, with the assumption that creativity has gender and nationality, we might follow a methodology of thinking similar to that adopted by novelist Virginia Woolf at the start of the 20th century or that adopted by the art historian Linda Nochlin in the 1970s. The subject of women and creativity is not limited to particular geographies or societies: it touches us all.

Woolf's book, *A Room of One's Own* (1929), is considered a major example of feminist criticism. In it, Woolf concludes that if a female wanted to become a writer, she should have her own place as well as a steady income. This is arguably a simple and obvious conclusion that could apply to any creator, regardless of gender. However, the issue becomes more complicated where the fine arts are concerned. One private room is not enough; there is a need for a place independent of the daily living place. In art, it is mandatory to master the adaptation of materials and to possess a thorough knowledge of their nature and the relevant technical skills. This is why Nochlin's seminal essay 'Why have there been no great women artists?' (1971) is considered the beginning of women's intellectual intervention in the history of art. Posing the question in this manner creates a controversial situation,

for it seems like it is a matter of fact that there haven't been great women artists. Similarly, Woolf ponders over the existence (or lack thereof) of women writers throughout history and imagines that Shakespeare had a wonderfully talented sister called Judith. What could have happened to her? In the same manner, Nochlin questions what would have happened if Picasso were a female. Like many artists who were influenced by their family environment, Picasso's father Ruiz, a painter himself and professor of art, had an important role in the artistic maturity of his son. Nochlin wonders whether Picasso's father would have shown the same interest in little 'Pablita'? [He did indeed have two real sisters, Lola and Conchita]. Would he have encouraged her ambition and driven her towards success? Woolf, on the other hand, argues that if a woman in the time of Shakespeare had possessed his genius, her fate would have been death or madness whereby any woman with a great talent, born in the 16th century, must have gone mad or shot herself to death or ended her life in a lone cottage outside the village, a half-witch feared and mocked by people. If she were destined to escape that fate, then everything she wrote would have been influenced by a worthless and useless alternative resulting in twisted and distorted writing.²

These are arguments put forth by Western feminist writers – but how was the life of a free woman in Baghdad or Damascus? Arab history cites the names of several Arab female poets since the 'Jahiliya' era (the era before the Prophet Mohammad). To quote the philosopher Ibn Rushd from the 12th century: "The state of slavery on which we have brought up our women has spoilt their talents and destroyed their mental capacities. A woman's life goes by just like a plant's life." Moreover, already two centuries before, the great poet Al Mutanabbi said, without distinguishing between masculinity and femininity: "The feminine noun of the sun is not a flaw and the masculine noun of the moon is not an honour". Noticeably, feminisation in the Arabic language includes most adjectives and names and each career has a feminine equivalent, which I do not think is the case in the English and French languages where I would argue the described must always be defined in order to specify his/her gender-career. Often, there is no female equivalent – as in 'woman-artist' for example. There are also still many constraints that hold back women even in our present day. Often it is still required of a woman to give up her career and devote herself to her family, and marriage can remain an obstacle in the way of pursuing a career path. Arguably, women are taught this from childhood, as their biological function is enhanced under the dominance of law and custom.

The question, then, about the scarcity (or absence) of great women artists, according to Nochlin, is not based on the nature of individual genius, its absence or personal evolution, but, rather, on the institutional, social and public requirements that bring success. For individual success, equal opportunities and encouragement from institutes (such as fine art schools), must be given to both sexes alongside funding and other support. Hence the core of this issue is related to the circumstances of production. Moreover, questioning the existence of great women artists in this manner questions the concept of the unappreciated 'genius artist': art history is full of stories that glorify the artist, starting with the writings of Renaissance historian and artist Giorgio Vasari. The 19th century in particular was rich in inventing legends, as was the case with Vincent Van Gogh, rejected by society during his lifetime but regarded as a genius after his death. The same went for Paul Cézanne, who was subjected to parental rejection and contempt from audiences, not to mention his own doubts in his art.³ So we had better leave behind the world of stories and focus on observing societal and institutional foundations, taking into consideration the issue of glorifying the artist and questioning the number of artists who descended from families that practiced art.

Art, like many careers in past centuries, was often passed on from father to son, and from mother to daughter. Women artists who were encouraged by their artist fathers or husbands were scarce, though one example is the Baroque painter Artemisia Gentileschi (1593–1652), considered one of most important painters in Italy up until the 20th century. Importantly, she was also famous during her lifetime. However, her art was neglected by critics and historians until recently. Many other female painters have been forgotten by historians – the art critic Griselda Pollock suggests this is partially because European art historians had tried to write a universal history of art, albeit based on a political and historical viewpoint. This means they were influenced to a great extent by their mental geography, which in the 19th century represented 'the national state'. The history of art, in turn, reflects the patriotic public aspirations in Europe, where major art theories were antagonistic towards women.⁴

However, the period between the end of the 19th century and the beginning of the 20th was a crucial and stimulating one, which led to the invention of methods and concepts that carried liberal dimensions, such as gender studies (pertaining to social gender) or studies on global gender and sexual diversity followed by the emergence of female movements. It should be noted that women in Europe up until the late 19th century were banned from receiving any training in art academies. For example, the Academy of Fine Arts in Paris which, while established in 1648, only opened its doors to women in 1897. Prior to this, women wishing to study art had to take private lessons, which could be three to five times more costly than those offered to male students. Due to moral codes at the time, women were also forbidden from that most fundamental practice in academic drawing: nude models. This was something their male counterparts were, of course, permitted to do.

Many of these issues relate to art training in Syria too, and created hindrances for female artists. If we examine the Syria after the integration of drawing lessons into the academic curriculum at the beginning of the 20th century, we find that females were more active in training in the field of arts.^{4,5} Art teaching progressed in the 1930s in secondary schools and institutes of female teachers, with a preference to what was then called 'the feminine arts' (such as sewing, embroidery and cooking), and the emergence of women's associations such as 'Dohat Al Adab Women's Association'.⁶ It is worth noting that the number of girls enrolled in schools in Damascus, Aleppo and Beirut, especially in public elementary and secondary schools, started rising from 1938.⁷ The number of female students at Syrian universities however, was limited in that same year, for example, to 26 females only. However, the enrolment of females at universities and schools doubled after Syrian independence.⁸



A tapestry produced by women at Al Sanaye' Women School in Aleppo, 1931



Handmade bridal broderie and jewelry

The dominance of the male way of thinking and the social reality of those times played a big role, as it had in the West, starting in the family milieu. We can quote Ne'mat Al Attar, an art teacher at secondary and preparatory schools in Damascus from 1944: "Ever since I finished my secondary school studies, I had a strong desire to finish my higher studies in drawing. But prejudice and lack of encouragement kept me from fulfilling my desire. Hence, I spent most of my time drawing on my own, without guidance from anyone. But I did admire some artists."⁹

To examine the relationship between females and art in Syria, we must go back to the second half of the 17th century, during which time there were many female Armenian artists in Aleppo. These included Hilda Kassis Ajamian, Maral Haira Bidian and Anahid Shahinian.¹⁰ It is also important to go back to the archives of the Ottoman state, as a number of those female artists had studied in Istanbul at the very first school of art for girls (founded in 1864), when the woman left the "Haramlek

for the atelier", according to Charbel Dagher.¹¹ Students also travelled to the academies of fine arts in cities such as Paris and Rome as they sought to focus on artistic practice away from decorative purposes.

Nevertheless, there is an argument for the great importance of decorative artistic practice, particularly the Damascene brocade, which was handmade by women weavers. This is one of most famous handicrafts not just in Damascus, but also in the world, and dates back more than 2000 years. We only have to look closely at the patterns on the fabric worn by the subjects of 13th and 14th century Italian portraits to see how this handicraft clothed important personalities, as seen in the portraits of figures such as Giotto Di Bondone and Gentile Da Fabriano. There might still be in Damascus some rare brocade pieces of art that are as equally important as the masterpiece *The Lady and the Unicorn*, a piece of fabric decorated with pictures dating back to the 16th century in Europe. Therefore, the whole history of art in the Middle East region needs to be researched and reviewed.



Gallery of Modern International Art in Damascus.
Opening of Karesly's first solo exhibition in 1965

Arab Cultural Centre in Damascus.
Opening of Karesly's second solo exhibition in 1966



Thus, going back to beginnings is necessary if we are to form a picture of the artistic production of Syrian female artists, noting that the names mentioned here are only examples, because our purpose is not documentation. We realise what it would take us to go back to the records of the syndicates, fine art school, Adham Ismail Centre, Saryan Academy, Fathy Mohamad Centre and other institutions. However, to narrow it down, one could argue that the two periods that witnessed the most remarkable developments in women's artistic movement were the 1950s and 60s and then, what would appear to be the richest period in Syrian art: the last 10 years.

The First Exhibitions in Damascus

The fine arts exhibition held at the stadium of Damascus University in 1929 marked the beginning of the presence of the Syrian female artist in the mainstream, such as Ramziya Zembarakji, alongside other pioneer artists like Michel Kurcheh and Tawfik Tarek. Decades later, the participation of Katherine Masarra, Mouti'a Shoura and Zembarakji in the first 'Al Tajhiz' exhibition in Jawdat Al Hashimi Secondary School in Damascus (1947) was considered another important event. Notably, the participating women artists had not studied art at any art institute and their productions were mainly traditional, which was in line with the art production of that period. As such, they were amateurs who were trained by other artists. For example, Zembarakji was trained by Tawfik Tarek, together with several other Syrian and Palestinian artists. Before official art schools were established, it was a common practice for artists to open their ateliers to amateurs from both sexes. This complemented the teaching of art at secondary schools.

The art exhibition of 1950 is considered by many the true beginning of the state's promotion of art and a starting point for competition among the artists themselves, as awards were bestowed for the very first time. Since then, the exhibition has been held on a regular annual basis and organised by the Directorate of Antiquities and Museums at the National Museum in Damascus under the name *Autumn Exhibition*. The *Spring Exhibition*, meanwhile, was held in Aleppo until the year 1959.¹² It is worth mentioning that female participation was limited to 19 artists only while male participation exceeded 129. Of the female artists we mention: Munawwar Morelli (1912-2005) who participated in seven exhibitions since



Iqbal Karesly
Mohammad
Oil on canvas, 70 x 50 cm, 1974
Collection of Mohammad Karesly

1951; Eleanora Al Shatti (1913-2006) who participated in four since 1951; Iqbal Karesly (1925-1969) who also participated in four since 1954; Hala Al Kuatly, two exhibitions in 1956 and 1957; Dorrieh Fakhoury Hammad (1930) and Bahiya Nouri Shoura, who both participated in 1958 and 1959. Of all the female artists, only one received an award, with Al Shatti winning second prize in 1954. Al Shatti was an American citizen who studied art in the USA and contributed to the Syrian art movement after she arrived in Damascus with her husband in the 1950s.¹³

During that period, art associations played a significant role, such as the *Association of Art Lovers and the Association of Syrian Arts*. Women marked a presence in the Syrian Association of Artists for Painting and Sculpture.¹⁴ Artistic activity in Syria expanded by the end of 1959 when the Ministry of Culture and National Guidance, art centres and the School of Fine Arts were founded in Damascus. At the beginning of the 1960s, several individual exhibitions were held at the Cultural Centre in Damascus for female artists such as Hala Al Kuatly, Zuhaira Al Roz, Iqbal Karesly, Josephine Tajer, Aline Joferwa, Mona Al Ostwani and Munawwar Morelli. It should be noted that many of these artists had completed their higher art studies at the Academy of Fine Arts in Rome (including Al Ostwani, Al Kuatly and Dorrieh Fakhoury Hammad, who also studied at the Beirut Academy for Fine Arts). The role of foreign female artists, wives of Syrian artists who had studied abroad, should also be noted. Those women pursued the study of art and had an influence on some of their Syrian peers, who then tried to imitate them by practicing art as a hobby. Those ladies came mostly from the upper rich classes and were capable of covering the expenses of that activity and protected financially by their husbands.¹⁵

Damascus also witnessed the inauguration of private independent art galleries in the early 1960s. The first was the Gallery of Modern International Art, which was inaugurated in October 1960 by Mohamad Da'adoush, at May 29 Street in Damascus. It became an important platform for female artists such as Violette Abaji in 1961 upon her return from Paris, where she had studied in the Fine Arts Academy. It also hosted an exhibition of the self-made artist Iqbal Karesly, in 1964.



Artist Dorrieh Fakhoury Hammad with artists Mahmoud Hammad, Louay Kayyali and Taleb Husni?, Rome 1957



Artists get together 1966. Artists Elias Zayat, Mahmoud Da'doush, Naseer Shoura, Baheya Shoura, Dorrieh Fakhoury Hammad, Mahmoud Hammad and Italian professor Guido La Regina and others



Artist Dorrieh Fakhoury Hammad with colleagues, Rome, 1955



Personal Exhibition in Dubai 1996

المعرض الشخصي - دبي 1996

العربي الاسبوع

حزيران 1965

في احضان الطبيعة تظهر لنا هالة، على حقيقتها... انسانة رومانسية تعبر عن ذاتها ببساطة تخاطب كل القلوب وقد يكون سبب ابداعها في جمال الطبيعة ان الطبيعة التي تقف امامها كنموذج دائم لا يتحرك لا يطلب منها ان تكون اسيرة لها بقدر ما تريد لها الانطلاق على سجيها دون قيد او شرط... ف.ب

جريدة الحياة

حزيران 1965

تعرض حاليا في جاليري اوتيل فينيسيا هالة القوتلي ويتضمن معرضها 76 لوحة تصور مناظر طبيعية ووجوها وهالة القوتلي في لوحاتها بسيطة مبررة لنقل الواقع مزخرفا ايضا الى اللوحة، الوانها الزاهية الداعية الى التناقل... لا تعقيد في الفكرة ولا في الالوان تمكن قصة وجودها بلسمه ريشة داعمة

Newspaper clippings of Hala Kouatly exhibitions Source: Hala Al Kuatly: March in the Vastness of Art, 2016



Dorrieh Fakhoury Hammad
Motherhood
Bronze, 13.5 x 12.5 cm, 1963
Collection of Lubna Hammad



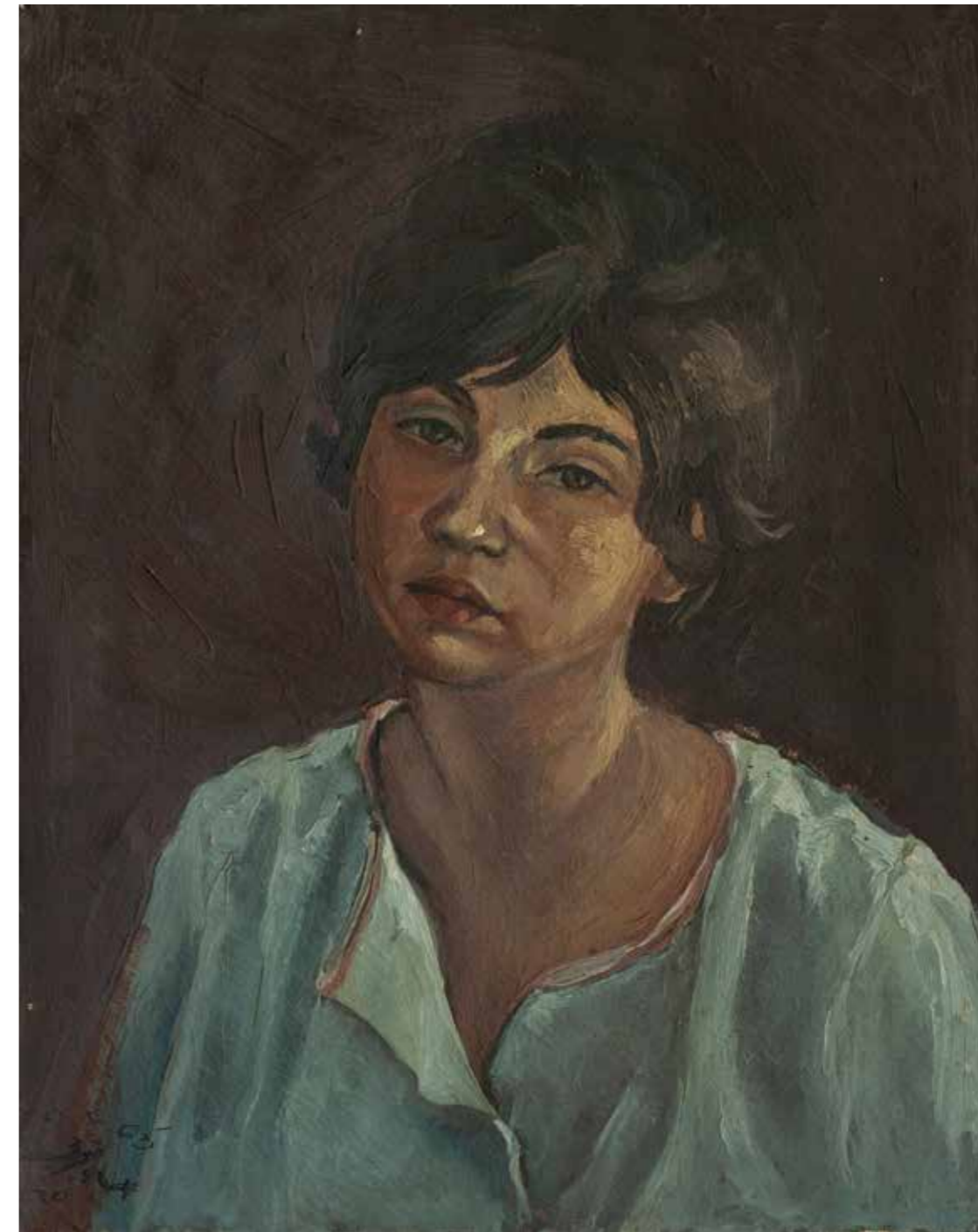
Dorrieh Fakhoury Hammad
Auto Portrait
Oil on panel, 34.2 x 25.2 cm, 1950
Collection of Lubna Hammad

Despite her short life, Karesly's experience is worth relating. She was born in Damascus and studied in Al Zabadani, where her father was a principal at one of the schools. She got married at 15 to a man 30 years her senior and moved with him to Palmyra, where he worked. It is said that her husband was given a house that used to be inhabited by a French officer, and several classical portraits were painted on the walls of the house. Those portraits represented the entrance of Karesly into the world of art. When her husband ordered some of

the walls be painted over as the nude figures in them were indecent, she spent all day and night drawing and painting the Arab dress onto the naked figures, so they would not be painted over.¹⁶ She studied art by correspondence after joining Al Jawahiri Institute in Egypt from 1956-1958 and then had four solo exhibitions between 1964 until 1969, the year she passed away. She also cooperated with Gallery One (founded by Youssef and Helen Khal) when it opened in Beirut in 1963.

In 1966, the Gallery of Modern International Art held an exhibition for Asma Fayoumi (1943) following her graduation from the School of Fine Arts in Damascus. There, her first abstract drawings were shown. She was influenced by Guido La Regina (1909-1995), the Italian professor who taught art at the faculty of Fine Arts in Damascus University and was in charge of the Art department in the years between 1965 and 1967. (He returned to Italy after the June 'Naksa'). During his years as a teacher in Syria, La Regina advocated abstract painting as a fundamental alternative to obtain an advanced form of art, which had an effect on many artists at the time. A group exhibition of abstract drawings by the artists Mahmoud Hammad, Nassir Shoura and Elias Zayyat was held at Al Siwan Gallery and inaugurated by Mona Ostwani in collaboration with Ghiyath Al Akhras between the years 1962-1965 at Church Street in the Abu Rummana neighbourhood.

Asma Fayyumi
Auto Portrait
Oil on canvas, 40 x 50 cm, 1969
Collection of the artist





Women artists in the Faculty of Fine Arts

While female artists did participate in the early exhibitions which were organised either by private or public galleries (or even state-organised exhibitions), their numbers remained limited compared to those of male artists. Anyone researching today the personal history or the artistic production of the female artists whose names are mentioned here will find great difficulty in their search due mainly to the inadequate documentation at that period. It should be noted however, that since the opening of the Faculty of Fine Arts in Damascus, the number of female students comprised one third of the total number. That number increased gradually over time, and we can specify that there were four females out of 12 students in 1966. They did not pursue a career in art, unfortunately, including those who were wives of some artists, despite studying art and participating in exhibitions.



At the Academy of Fine Arts in Damascus

Loujaina Al-Assil and Tarek Al Sharif





Election of Syrian artists inspiration

Contenders in the contest of electing Syrian artists inspiration



On the other hand, the Syrian woman proved to be 'an inspiring to artists' contributing as a 'beautiful model' but 'ineffective' in the making of a portrait. On the evening of 20 July 1961, the Gallery of International Modern Art (AMI) held a contest to elect the Syrian artists' inspiration at Al Charq Restaurant in the city of the International Fair of Damascus. The jury elected Hala Al Midani, Hala Al Nabulsi received second prize, while Chalia Kayali Siba'i received the third prize. The four centres, Tawfik Tarek in Damascus, Fathi Mohamad in Aleppo, Subhi Shuaib in Homs and Suheil Al Ahdab in Hama were designated as places of painting [the most inspiring women elected]. The press in Syria, Egypt and Lebanon dwelled upon the "inspiration": For example, *Sabah el Kheir* magazine, wrote: "Her eyes are the colour of the sea... her hair is like silk thread (...) The Syrian community and its artists were pre-occupied with the beauty of the contestants: who was the most beautiful and inspirational among them."¹⁷ The artists rushed enthusiastically to produce portraits. Then, a committee of critics chose the best works. Fifty-two portraits made by 48 artists were chosen. Only two of these were female: Iqbal Karesly and Hala Al Kuatly. All the chosen portraits were displayed in an exhibition that proved very popular in Damascus and Aleppo (taking place between 3 January 1961 and 14 January 1962).¹⁸

The exhibition *Female artists from the Syrian Arab Republic*, organised on the occasion of International Women's Year by the Ministry of Culture and National Guidance at the Arab Cultural Centre in Damascus in July 1975, was perhaps one of the most important exhibitions for women at the time. It could have also been the first of its kind, although a similar exhibition was held at the same time in Cairo, entitled *Ten Egyptian Female Artists* and was the first women's exhibition to be supported by the Egyptian Government. It was held in the Arab Socialist Gallery in the time of Gamal Abdel Nasser and Anwar Sadat. That same year, the first conference on fine arts in the Arab world was inaugurated in Damascus. Concepts of originality and modernity were discussed as well as the prerequisites for creativity.¹⁹ At the time, it was quite remarkable that the artistic movement started orientating itself towards national problems that the Arab nations had gone through after the 'Naksa'. The artists were committed to the concept of genuineness and the patriotic attitude in art. That commitment was naturally reflected in the works of many women artists such as Fayoumi, Hind Zalfa (1942) and Leila Nseir (1941).



Catalogue cover of Women Artists from the Syrian Arab Republic exhibition at the Arab Cultural Centre in Damascus, 1975



Artists Leila Nseir, Nazir Nabaa, Milad Shayeb and Mahmoud Hammad



Name sign and message notes on Leila Nseir's house door in Latakia. Image courtesy of poet and artist Monzer Masri



Leila Nseir exhibition catalogue at Arab Cultural Centre in Damascus, 1972

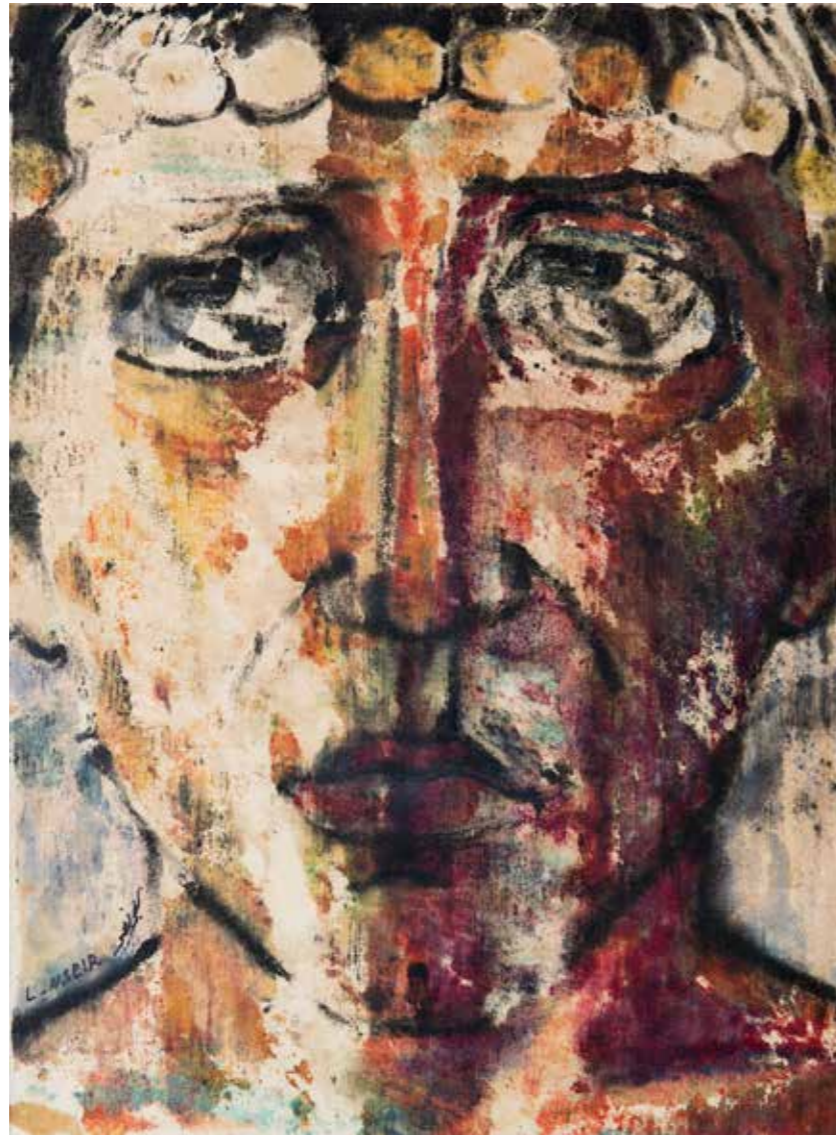
One of the issues that constituted an obstacle to women in continuing their careers in fine arts, particularly in the 1970s, 80s and up to the beginning of the 21st century, is directly linked to work conditions, both financial and spatial. This applied also to male artists. It rarely happened that a Syrian female artist was able to make her career in art the main axis of her life, to research, develop

and gain her living. In addition, with the nonexistence of an atelier, she would at best dedicate a room in her own house. Leila Nseir recounts how hard it was for her as a woman to lead a free life in Damascus and the difficulties she encountered in order to rent her own place for painting. It was for this reason that she eventually left Damascus and went back to her birthplace, Latakia, where this was possible.



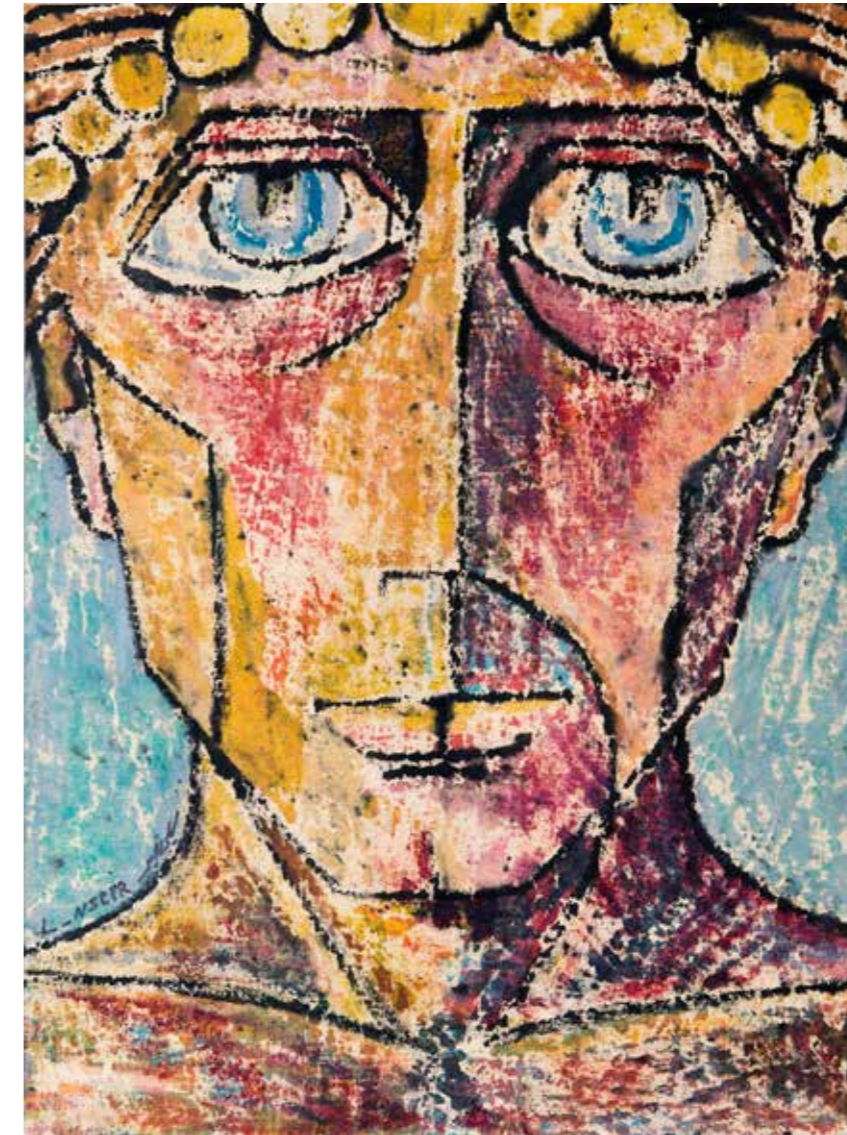
Artist Leila Nseir

Nseir's experience is one of the rare Syrian artistic experiences; art has been her obsession since she graduated from the faculty of Fine Arts in Cairo in 1964 and until this day, she continues with her art production unabated. Her works are centred on the daily life of ordinary people and male and female features converge in her portraits.



Laila Nseir
Untitled
Mixed media, 37 x 27 cm
Collection of Atassi Foundation

She draws shapes with a single clear and confident line through which she defines the picture, with little colour, implying sometimes a fading away of shapes. Her works fluctuate between the entire presence of the body and the details of the face which appears to be alone and very near so that it occupies the whole space of the painting.



Laila Nseir
Untitled
Mixed media, 37 x 27 cm
Collection of Atassi Foundation

Shalabiya Ibrahim (1944) is unique with her innate finesse in drawing. Ever since her solo exhibition in the gallery of the Arabic Cultural Center in Damascus in 1971 she has maintained characteristics and elements that lend her work a clear identity. Myths and popular tales inspire her subjects and she focuses on handling the feminine body as a material for artistic composition, often through a tendency towards simplification by using lines and colour spaces. The source of her inspiration is the worlds and memories of her childhood, particularly the Delta on the shore of the Nile River and the tales and myths told by grandmothers.



Artist Shalabiya Ibrahim



Artist Shalabiya Ibrahim
with husband Nazir Nabaa



Shalabiya Ibrahim
Untitled
Watercolour on carton 48 x 35 cm
Collection of Atassi Foundation



Shalabiya Ibrahim
Untitled
Pastel on carton 77 x 57 cm, 1991
Collection of Atassi Foundation

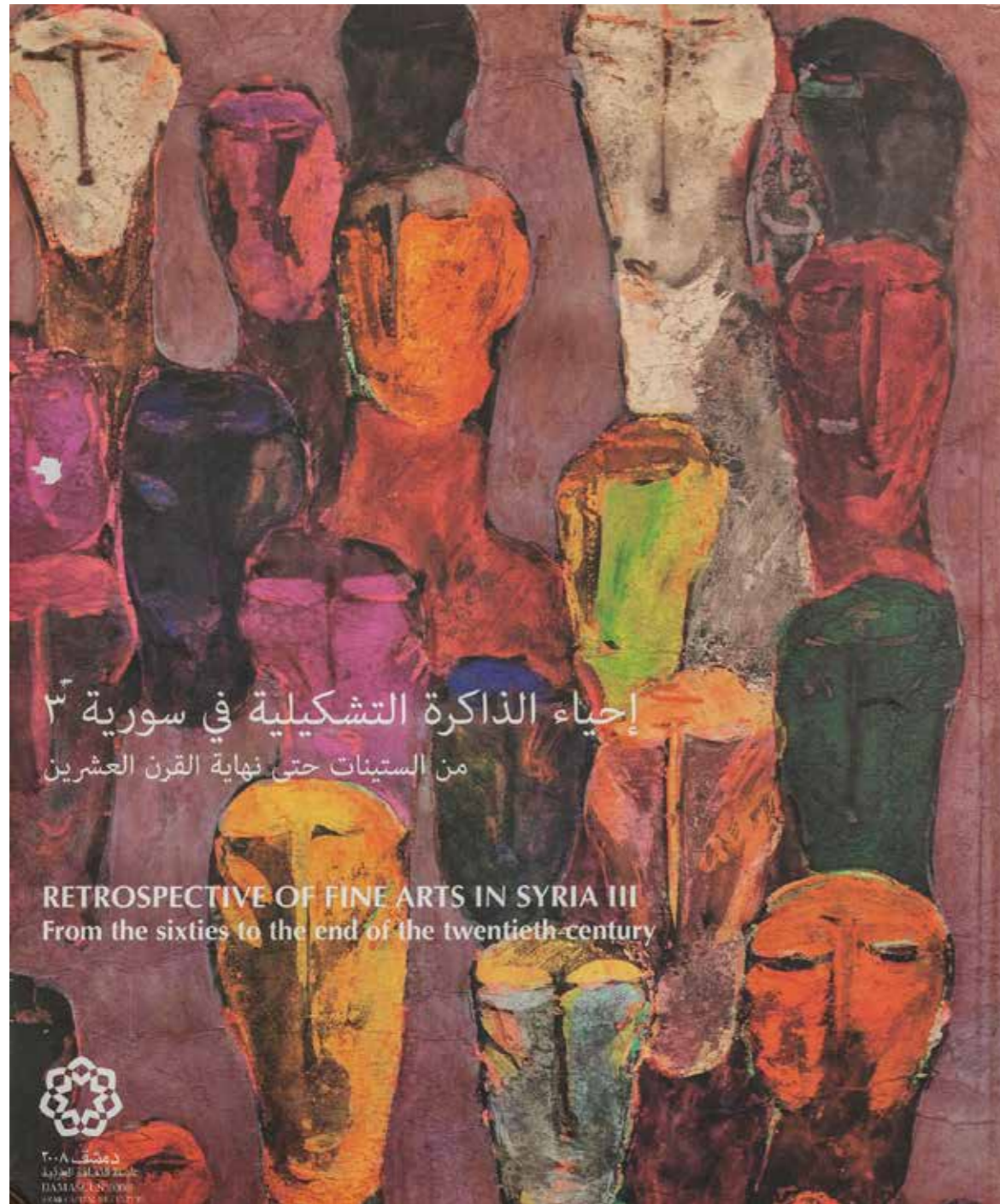
With Laila Muraywid (1956) the artistic production revolves firmly around the woman. Her works take on a social dimension by defying the prevailing norms and social controls that restrict women. Her visual work is characterised by its boldness and dissimilarity with the mainstream in the field of art. If one concentrates on her artistic production, one finds oneself looking at a production that is far from a smooth single surface or even a product of a single technique. Rather, we are presented with a blend of different media, techniques and materials that are transformed by Muraywid's hand into soft dough that is receptive to anything she wishes to add. Her work does not reveal itself except to a viewer who is willing to focus on detail and look closely. It's only then that mysterious and intimate realms, torn between infatuation and the forbidden, particularly through the relation between sculpture and the nude body and light are revealed. There is, in the core composition of Muraywid's work, something similar to a 'mantra' and a secret where valuable things are preserved, as they need time to be absorbed because they are not revealed at first glance. Muraywid's addressing the subject of women is not recent, however, and it has defined her path from the beginning, starting after her first visit to the Tate in London in 1976 where the scarcity of the works of female artists was noticeable in the museum at that time. Questioning her fate as "an artist and a woman" was the reason she published a theoretical research paper in 1981

entitled 'Women Artists Since the Renaissance to Today' in which she discussed several questions related to the reasons that permitted only a small number of women to take up art as a career. She provided examples from the history of art in Europe, Latin America and Asia.²⁰ There, she outlined how the presence of women in art had witnessed a radical change since the 1970s due to liberation movements and the struggle to gain access to basic rights, especially in the United States and Europe. Female identity and the social role of women became essential topics; the field of art included. The works of women artists during that period took on an ideological dimension and shed light on the concepts of differences between the two sexes and equality in rights. Many times, the body was used as a means of expression, as evidenced in the work of practitioners such as Carolee Schneemann, Yoko Ono and Marina Abramović.

The attitude towards creative women has evolved significantly in the past three decades. Their works have been increasingly acquired by museums, more and more exhibitions in the third millennium affirmed the female role such as 'WACK! Art and the Feminist Revolution' in the USA in 2008 and 'Elles' at the Pompidou Center in the French capital in 2009. In recent years, we note a remarkable change, especially in academic and institutional circles, towards the appreciation of women artists and according them the place they deserve in the history of art.²¹



Covers of various issues of Al Hayat Al Tashkilya (the Ministry of Culture's art publication)



Catalogue cover: *Retrospective of Fine Arts in Syria III from the sixties to the end of the twentieth century.*
Damascus Capital of Arab Culture 2008

Damascus and the Contemporary Period

As mentioned earlier, the Syrian Fine Arts scene has observed a remarkable change in the artistic milieu, in particular that of the young generation, during the last 10 years. This rebellious artistic spirit was strengthened with the break out of the bloody events witnessed by Syria since the year 2011. Young female artists have now become an integral part of the history of the contemporary fine arts movement. Many factors have contributed to this change as social and institutional conditions that sponsored and encouraged artistic creativity became available. A new market and an unprecedented interest in young artists freshly graduated from the Faculty of Fine Arts have also emerged.

We should mention here the prominent role undertaken by the French Cultural Center in Damascus through exhibitions dedicated to Fine Arts graduates, alongside other individual exhibitions that the centre held for a number of young artists. Moreover, some private galleries such as Ayyam have made individual contracts unparalleled in the Syrian community with young artists and raised the price of paintings considerably. In addition, the independent art group All Art Now provided the space and opportunity for a number of young people wishing to experiment with new ideas in the field of contemporary art. Artistic activities sponsored by the state developed, including those celebrating Damascus as the Capital of Arabic Culture in 2008. These featured a revival of the show *Plastic Art Memory in Syria* as well as several exhibitions (documented in printed catalogues) that represented all the stages that Syrian fine art had gone through since the time of its pioneers to the present time of the young generation. This required

group collaboration by the government, private galleries and individuals. The fittingly titled (and final iteration) *Revival of Plastic Art Memory in Syria*, then, featured the participation of more than 40 artists and delivered a panorama of Syrian contemporary fine arts. However, the number of participating female artists was very small compared to the number of male artists.

Political affairs remain the strongest stimuli for discussions surrounding social and political changes in the region. Since the Arab Spring, institutions that support Syrian artists have seen light and provided sponsorship and funding, whether through interested owners of art galleries and workshops, or by securing work places for artists in several cities like Beirut and Berlin, such as the Art Residency in Aley, Lebanon.

Here, reference should be made to the independent, not-for-profit Atassi Foundation, recently established in the wake of the current events in Syria. This foundation is based on a long history of cooperation with the most reputed Syrian artists starting from the year 1986; when Mouna Atassi founded the Atassi Gallery in Syria. This fact also indicates the role of the female who supports art. Atassi organised a considerable number of art exhibitions in addition to acquiring a sizeable collection of artworks. Anyone researching Syrian art must refer to this valuable and historical collection.

Today, one could argue that we could observe an unmatched self-commitment of female artists to devote themselves to art and pursue its path as an existentialist justification. This is reflection of a genuine desire to follow a certain methodology and a clear artistic course as the female artist's production is not merely an aesthetic and expressive condition but an effort to establish a harmonious project related to both her life and her art. This incentive is free from external factors even though they do play a big role (the difficulties associated with providing an atelier and the economical situation are the greatest obstacles in the way of creativity till our present day). It cannot be denied that artistic success requires a personal struggle and continuity.

If we review the works of contemporary female artists, we notice the diversity of their productions in all possible means of drawing, sculpture, etching, photography, collage, visual photography, photomontage, physical performance, conceptual art, and video, live shows and digital art. It is hard to restrict their work within any particular frame or theme. We also notice boldness in their work and confrontation of what is taboo. The examples in the current Syrian scene are numerous and varied and female artists make up a basic and effective element. Here, we should mention the works of Leila Nseir, Hala Faisal, Laila Muraywid, Buthayna Ali, Sara Shamma, Iman Hasbani, Diana Al Hadid, Reem Yassouf, Nour Asalia, Heba Al Akkad, Itab Hreyb, Bana Safar, Madonna Adib, Alina Amer, Ysameen Fanari, Reem Al Ghazi, Ola Abdallah, Loujaina Al Assil, Randa Maddah, Shada Safadi, Nagham Hodaifa, Azza Abo Rabieh, Sulafa Hijazi, Hiba Al

Ansari, Bissane Al Charif, Khadija Baker, Nisrine Boukhari, Diala Brisly and others that we cannot mention in this text without turning it into a statistical encyclopaedia. We shall look closely at some of their works and examples of their visual vocabulary that stems from the lived sensory, visual, esoteric and mental memory and the amassing of memories; childhood memories. Deriving subjects from memory involves an extraction of an intimate part of the artist's self, which, in turn, is reflected in our collective memory.

In a Syrian household, a mother tells stories during the long nights and stops at a certain moment so as to continue the story the next day. This interruption rouses a thrill in the child to continue the story. It is the yearning to the realm of stories that has accompanied Iman Hasbani since childhood. She embodies it in making an interactive performance, *Tell Me a Story* (2014), where she sits in a chair, blindfolded, with a mirror in front of her. She combs her hair continuously with a wooden comb that belonged to her mother. Beside her, there is an empty chair for whoever wishes to sit near her and tell a story from memory. Hasbani says: "In that comb there is a memory of the stories that my mother used to tell while combing my hair. The dress is an image of my mother's dress." The other person sits down and tells a story. The voice is not the mother's voice but that of the storyteller. The voice is lived by listening only. The story is new and private, it is not retold and it ends with the end of the story telling and the performance. It can only be remembered via memory. The time of vision differs in front of a picture, or a sculpture.

We stop here in front of a cluster of faces, embalmed with transparent resin and hands covered with black see-through fabrics, done by Nour Asalia. According to her, sculpture is associated primarily with the nature of the material used as well as the sense of it. Her emotional background is charged by inner memory. Her works represent the immortalisation of a certain moment; an attempt to preserve an eternal state of the shape as a

resistance against human fragility and the easiness of its passing away. "The emotional motivation of my works is memories from my childhood directly connected to my father's work in mummifying birds and animals," says Asalia. "My father also used resin to embalm small creatures like scorpions and butterflies. However, the material was not totally transparent or pure. I remember how he used to display it to me in the sun so that the body would appear more clearly. Thus, light had a big role in illustrating the shape, as is the case in the series *Memory*".

As is the case of Asalia and Hasbani, the world of memories and personal stories is manifested in the works of several female artists. It suffices to see the work closely

and search for the source of the picture. With the feminine time sequence, the stories are inexhaustible. They are related to a grandmother's blouse as in Nagham Hodaifa's paintings as well as the constant presence of a mother's picture as in Shada Safadi's collection of works. The topic of these works, even though it drowns into the self, intersects with others, it being human testimony. In the collection of works of Azza Abo Rebieh, accompanied by a text originating from lived memory, we observe one of the stories of war, destruction, arrests and a remembrance of the place where the 'female ogre' takes her little ones and flies to another safer space. In another space, drawn by Reem Yassouf, a swallow flies by and we see a kite in the hand of a child where the dream is manifested. The horizon becomes very light, as seen from a window in a demolished house in the village of Ain Fit, one of the occupied villages in the Golan Heights in the South West of Syria. A video by Randa Maddah shows her cleaning the floor of her house in an attempt to create order in the midst of tragedy and destruction. Women are pioneers in video art production and this also applies to the Syrian Fine art scene. Some examples must be noted such as the works of Bissane Al Charif and Nisrine Boukhari, Khadija Baker, Madonna Adib and Alina Amer.

Despite the fact that many works of art in the contemporary Syrian scene deal with the bloodiness of current

Azza Abo Rebieh
Hindmost
Mixed media on carton, 70 x 100 cm, 2014
Collection of Atassi Foundation



events to the extent of direct expression sometimes, the artistic vision however usually stems from the individual memory of each artist and his/her reaction to reality. Art might be a means of protest, an expression of interaction with the current events, and a documentation of the event whose source is the daily tragic scene. Sense and human conscience instinctively condemn the absurdity of war and destruction and this could lead to an ideological commitment to the event and the nature of the situation forcing everyone, in one way or another, to adhere to a moral commitment towards what is happening. The picture then becomes a means of expressing a political stance and art becomes a way of conveying the idea. There are many diverse works of art in the actual Syrian artistic scene, such as the works of Hiba Al Ansari or Sulafa Hijazi's sarcasm of the dominance of physical

masculinity and her military uniforms sewn from the skulls and souls of people. In addition to that, the emergence of feminine movements like 'Estayqazat', which talks about the body, sex and gender. The particularity of handling these topics by female artists lies within a violent emotional expression causing a shocking impact on a male culture society. Men, unlike women, are not negatively affected.

We are in need of a holistic vision through holding objective and retrospective exhibitions that provide us with the opportunity of having a larger and more specialised historical outlook on the presence of female artists and their roles in art. Some common characteristics might exist between artists who were born in the same place with a similar vision of reality. But we believe that it is not possible to confer on art the quality of patriotism because experiences are individual and the history of art is rich with examples that indicate the importance of individuality in creativity. The essence of real creativity is based on fleeing from familiarity and frames. This essence is boundless and sexless. It can neither mix with biology nor distinguish between male and female. It is a symbol of freedom and universality. ■

1. Pablita is the feminine name of Pablo Picasso, a personality imagined by Linda Nochlin. Cf. Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?", *ART news*, 69/9, January 1971, p. 22-39, 67-71.
2. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1931.
3. Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 67 sq.
4. Jacqueline Lichtenstein et Griselda Pollock, "Griselda Pollock: Féminisme et histoire de l'art, débat avec Jacqueline Lichtenstein", *Perspective, La Revue de l'INHA*, 4/2007 (Étude de genre et l'histoire de l'art), p. 568-584.
5. Kirsten Scheid and Octavian Esanu, *The Arab Nude: The artist as awakener*, Beirut, The American University of Beirut, 2016, p. 75.
6. See: "Jamiyat Dohat al-Adāb al-Nisa'iyah", in *al-Thaqafa al-Sūriya journal*, issue 9, Apr. 15, 1934, p. 916-918.
7. Kirsten Scheid, "The Drawing Lesson – Genesis of an Artistic Field", in *Painters, Picture-makers, and Lebanon: Ambiguous Identities in an Unsettled State*, (dissertation), Princeton University, Department of Anthropology, 2005, p. 79-108.
8. To know the quantitative number of students at Syrian schools and universities, see: "Nabtha tarīkhīya (al-jumhūrīya al-Sūriya)", *Hawliya al-thaqafa al-'arabiya*, (Historical Brief-Syrian Republic-Annual of Arabic Culture), issue no. 1, January 1, 1949, p. 76-87.
9. Tarek Al Sharif, "al-Fananāt al-nisa' fi al-quṭr al-'arabi al-sūri" (Women artists in the Syrian Arab Republic), *Majalat al-ḥayat al-tashkiliya* (The Artistic Life), issue no. 5, December 1, 1981, p. 28.
10. We can refer to the artist Jean Carzou (Karnik Zouloumian) (Aleppo 1907 – Perigueux "Dordogne" France 2000). His family worked in photography and his mother was one of the first females who practiced photography and she comes from Harriton Touloumian family. We believe in the importance of conducting a serious research about the Armenians and Aleppo at the beginning of the previous century and that requires mastering the Armenian language as a significant part of what was written was in Armenian. Then a field study should be conducted. The names of Armenian female artists can be found in the text of the article by Maya Al Rahaby, "al-Mar'a fi al-mashhad al-thaqafi al-sūri" (Woman in the Syrian Cultural Scene), on 'Musawa' website, Centre of Women Studies.
11. Charbel Dagher, "al-'Unūtha al-muḥajaba fi al-tashkīl al-'arabi" (Veiled femininity in Arabic art), in *Tashkil al-funūn*, issue 25, January 2003.

12. To view the study of Selim Abdul-Haq, who was the exhibition supervisor and occupied the position of director of antiquities, see: "al-Iḥtīfāl bi-thikra murūr 30 'ama 'ala awal ma'raq dawri" (Celebrating 30th anniversary of the first regular exhibition), *Majalat al-ḥayat al-tashkiliya*, issue no. 1, Dec. 1980.
13. A ministerial decree No. (188) was issued at the official exhibition of fine arts in 1951. It named the members of the exhibition's supervisory committee presided by the minister of Education. The committee was assisted by a number of art experts, including Mrs. Eleanora Al Shatti, to be guided by their artistic opinions. See: Sleem Adel, "The Official Exhibition of Fine Arts in the previous year", in *the Syrian antiquities annuals*, vol. 1, part 2, 1951, p. 254.
14. Afif Bahnasi, *Peinture Syrienne Contemporaine*, Sursoc Museum, Beirut, 17-3-1966, p. 7-10.
15. Tarek Al Sharif, *Exhibition of female artists from the Syrian Arab State*, Damascus, Ministry of Culture and National Guidance, 1975.
16. Samer Ismail, "al-Tashkiliya al-sūriya Iqbal Karesly 'um al-ward al-jūri" (The Syrian female artist Iqbal Karesly, mother or roses), in website *Diffa thalitha*, manbar thaqafi 'arabi, al-Araby al-jadid, 29/9/2017.
17. Issue no. 295, 1962.
18. Abdul Aziz Alloun, *Mun'taf al-sitināt fi tarīkh al-funūn al-jamila al-mu'aşira fi sūriya*, Damascus, al-Dār al-thaqafi li majmū'at Daadoush, 2004, p. 66-71.
19. See issue no. 1 of *Majalat al-Ma'rifa*, July 1, 1975, which addresses the fine arts and raises many ideas through several articles about the issue of art and the country and its involvement with the Arab world.
20. Laila Muraywid, "al-Muḥawirāt al-nisa' minth 'aşir al-nahḍa ila al-yaoun" (*Women artists since the Renaissance to today*), *Majalat al-ḥayat al-tashkiliya*, issue no. 5, Dec. 1, 1981, p. 48-81.
21. See for example: The Academic Staff – Aware (awarewomanartists.com).
22. *Retrospective of Fine Arts in Syria (IV) New Generation of Syrian Artists*, Damascus, Secretariat of "Damascus Arab Capital of Culture 2008", 2009.

Art in Daily Life

The artist and photographer, Odile Demonfaucou, was born in Versailles, France, in 1955. She studied art at the Higher National College of Fine Arts in Paris and later received a Diploma for Higher Studies in Ethno Aesthetic studies from the Sorbonne University under the supervision of Professor 'Louis Boudra'. Her thesis entitled 'Water Urns in Syria' was very informative about the Syrian South and the suburbs of Damascus. She lived in Syria between the years 1978 and 1986 when she returned to France. She never stopped her long term visits to Syria, and she resided there intermittently until 2011.

The artist Demonfaucou says: "During my residence in Syria to prepare my specialization thesis, I wandered all over the country, from the north east to Houran and the Syrian south; I also went to the countryside of Hama and Aleppo and lived with the nomads. I was fascinat-

ed with the women's crafts and the power and beauty of their achievements and that's why I started photographing. The crafts of those women, whether building brick walls and decorating them, painting tattoos, making urns and weaving rugs and fabrics and many more handicrafts, were all very strongly connected and related. Through those creative abilities, they conveyed to us the fragrance of the entire history of the region. We can say that these brave women who welcomed me with all the hospitality, generosity and joy were artists in every sense of the word."

During the year 1979 and while she was in Syria, her brother, the Christophe Demonfaucou, born in 1962, visited her there and photographed many works done by women and male engineers. We find here some of these pictures ■

ولدت الفنانة والمصورة أوديل دومونفوكون عام ١٩٥٥ في فرساي في فرنسا. درست الفن في الكلية الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس ثم حصلت على شهادة الدراسات العليا في الدراسات العرقية الجمالية من جامعة السوربون بإشراف البروفسور «لوي بودرا» وكان عنوان رسالتها: «خوابي الماء في سوريا» متعمقة خصوصاً في الجنوب السوري وضواحي دمشق. عاشت في سوريا بشكل متواصل بين عامي ١٩٧٨ و١٩٨٦ حيث عادت إلى فرنسا، لكنها لم تقطع زيارتها الطويلة إلى سوريا فبقيت تقيم فيها بشكل متقطع حتى عام ٢٠١١.

تقول الفنانة دومونفوكون: «خلال فترة إقامتي في سوريا لتحضير رسالة التخصص، تجوّلت في كل أنحاءها من الشمال الشرقي إلى حوران والجنوب السوري، ذهبت إلى أرياف حماه وحلب وأقيمت عند البدو الرّحل، فتنت بأعمال النساء وقوة وجمالية إنجازاتهن ولذلك بدأت بالتصوير. كان في أعمال هؤلاء النسوة ما بين عملهن في بناء جدران اللبن وتزيينها، ورسم الوشوم وصناعة الخوابي وحاكاة البسط والنسيج والكثير من المهن اليدوية الأخرى علاقات وصلات قوية. ومن خلال هذه الإبداعات نقلت لنا عبق تاريخ المنطقة بأكملها. نستطيع القول أن هؤلاء النسوة الشجاعات اللواتي استقبلنني بكل حفاوة وكرم وبهجة كنّ فنانات بكل ما للكلمة من معنى».

خلال عام ١٩٧٩ وأثناء وجودها في سوريا قام «كريستوف دومونفوكون» شقيق أوديل من مواليد عام ١٩٦٢ بزيارتها هناك، وشاركها بموهبته تصوير العديد من أعمال النساء والمهندسين الرجال أيضاً، نجد هنا بعضاً من هذه الصور. ■





About Syrian Female Artists

Reem Al Khatib

“Roads do not end where they stop; roads are created as we keep walking on them...”

Werner Sprenger,
Alles ist 'Jetzt' ist Alles

The founding female artists of Syria followed the path of art steadily and unwaveringly, despite the many difficulties they faced. This was accomplished by the dedicated refining their talents both through academic studies as well as the passionate and tireless practice of their art – the latter being the key to self-realisation and the creation of a personal artistic identity. It is these pioneering women who have forged the path for today's artists, and have asserted their strong presence on the Syrian art scene.

Towards the end of the 1950s and the beginning of the 1960s, female artists began studying in ateliers and fine

arts centres in Syria. By the beginning of the 1970s, they were able to join the Faculty of Fine Arts. This led to the creation of a generation of academic female artists, who possessed the potential and the skill in painting, and a continuous production of artworks emerged. Special and diverse artistic personalities, each of whom contributed to the growth, structure and subsequent identity of the 'Syrian artistic atelier', materialized.

It should be noted here that the political and social contexts that prevailed during this period cannot be set aside, in so far as they shaped the studies and subsequent artistic characters of this generation of artists. These include the 1967 war, the political changes of 1970, the subsequent 1973 war, the upheavals of the 1980s right through to the more stable period of the 1990s and, of course, the Syrian war today. These social changes have been strongly reflected in their works, especially those practicing in the 1960s and the early 1970s, when their pursuit of audacity and their rebellion against the prevailing values and social taboos became apparent.

Loujaina Al Assil with colleagues from the Academy of Fine Arts



Loujaina Al Assil with colleagues from the Academy of Fine Arts

The topics of this generation's works varied between painting the local environment and nature and personal and private subjects and styles with highly distinctive techniques. Reference must be made to the growing role of the official interest in plastic arts in Syria in general and also to that played by private art galleries, who supported the many experiments of female artists and helped them to set up solo exhibitions. One must also mention the arts critics who followed and wrote about this growing part of the Syrian arts scene and documented the works and exhibitions of the female artists who were at its forefront.

All these aforementioned factors contributed to the emergence of several artists who we now recognise as pioneers, for example but not limited to: Laila Nseir, Hind Zalfa, Durriya Fakhoury, Iqbal Karesly, Hala Al Kwatly, Asma Fayyumi, Khalisa Hilal, Greta Alwani, Duha Kods, Shalabiya Ibrahim, Zuhaira Al Roz, Amal Mraywid, Emily Farah, Shireen Mulla, Laila Mraywid, Hala Mahayni, Lujaina Al Aseel, Itab Hreib, Hala Al Faisal, Sawsan Jalal and Arpina Foskian.

In the following text, I would like to highlight the features of some of their experiments:

Asma Fayyumi

"In the beginning, I drew abstract portraits. I wanted to construct different abstract shapes and try to get close to music through various colour notes. My art used to be abstract, and then the faces of mothers and children started appearing in my works."

The works of Asma Fayyumi are based on a pictorial language with its own vocabulary and configurations. She uses solid vertical lines that intersect with other horizontal or curved ones. They might turn into wild lines forming faces rich with expressions, overflowing with feelings and emotions and hands that twist and sway sweetly. Often, the other parts of the body fade away as they merge into other elements in the portrait.

Fayyumi relies on a particular formulation for her paintings by which she mostly draws with black or dark colours, with some color blocks which at times seem to overlap with each other, broken like rocks. She imbues them with an immensely emotive dimension by the drawing eyes of different sizes and expressions. It is as if she wants us to open our eyes to the inside of her artistic world, built from tangled lines; a world that resembles a city filled with arches and windows and houses, strong structures stretched over the whole canvas.

The faces seem a part of the very fabric of the painting, as if the canvas represents a land teeming with faces, sometimes round and other times elongated. They are the faces of women and children that the artist draws with intimacy and in unity with the earth; as if she had brought them over from ancient Syrian legends. Other elements come into this configuration too, such as birds, fish and other symbolic elements.

Fayyumi works mostly in oil and acrylic on canvas but sometimes resorts to collage with threads and paper that are compatible with the special fabric used in her portraits. She then paints using colour grades, whereby she makes use of the expressive significance of colour in order to enhance a particular emotional state that she wishes to convey. The thickness of the colour and the way it is applied (with a brush or a knife) are harmonious with her emotional bursts, making her artistic portraits seem like poems brimming with sensations and feelings.

Born in Amman in 1943, Fayyumi graduated with the second batch from the Faculty of Fine Arts in Damascus in 1966. Later, she worked as an interior decorator for Syrian Arab Television for 35 years. She has held several solo and group exhibitions in Syria and abroad.



*Artist Asma Fayyumi
at her studio*



Asma Fayoumi
Untitled
Acrylic on Canvas, 122 x 182 cm
Collection of the artist

Shalabiya Ibrahim

"When I start working and entering into the realm of the imagination, the world becomes affectionate and filled with angels. It becomes a world without sins and evils. When I start painting, I become affectionate and transparent. I take from legend, but my imagination liberates me from it and the two of them march together. Imagination does not impose logical or scientific conditions on the shape or movement of the body; imagination is freer, it lies outside the frame of conditions."

The artist Shalabiya Ibrahim uses this 'dreamy woman' as a basic element in most of her paintings. Her body appears free, full of life, soaring smoothly in space, surrounded by placid creatures like birds, swans, fish and horses, amongst plants and flowers. It is as if the artist dwells inside a private paradise, the paradise of the

Collection of
Shalabiya Ibrahim



East, swaying and dancing to some enchanted melody. Ibrahim's work seeks to synthesize the integration between humankind and nature and the characters in her portraits live in a magnificent cosmic dream.

In her portraits, woman appears as the Venus of the East, nude and translucent. We can even see her hand through the other hand. The viewer gets mixed up between reality and the fanciful stories of the Nile and its bride, which the artist's father would often relay to her as a child. Ibrahim re-formulates the myths that she has stored in her memory in a simplified spontaneous style, where man is sometimes present to be with woman in the bliss of her dream paradise. It is the spontaneity that great artists like Matisse and Picasso had always sought. In fact, just as Picasso worked to formulate a spontaneous line, so too Ibrahim seeks to draw with a child's free and impulsive imagination; an imagination unhindered by rules or boundaries.

To quote the artist Nazeer Naba'a (and Ibrahim's husband): "Despite the passage of time, I still remember the movement of her hand over the papers that I offered her as a gift, after seeing her paint on the walls of her country house. Perhaps, she had previously drawn on the sands of the Nile or the dust of the road. The movement of her hand was as free as that play, as genuine as that first smile."

Maybe Ibrahim's works contain this unique and particular quality precisely because she did not study art in an academic way, which provided her with a freedom from the rules and frames that might limit and bind the artist.

Shalabiya Ibrahim was born in Jazi, Egypt in 1944. She left when she got married and spent most of her life in Damascus. While she remained loyal to her place of birth, from Damascus she picked up elements that reminded her of her village, such as the pigeons, plants, the sky and moon. She started drawing in 1961 and went on to become a prominent name in the Arab and Syrian plastic arts field. She became known for her ability to draw the poetry of Nizar Qabbani in her special way. She also illustrated a book by Zakaria Tamer as well as a big collection of books using various techniques to execute her portraits like water colors, acrylic, oil and batik (painting by wax on silk). She started exhibiting in 1970 and she still paints till now.

Shalabiya Ibrahim
Auto portrait
Oil on canvas, 45 x 45 cm, 1983
Collection of the artist



Hala Mahayni

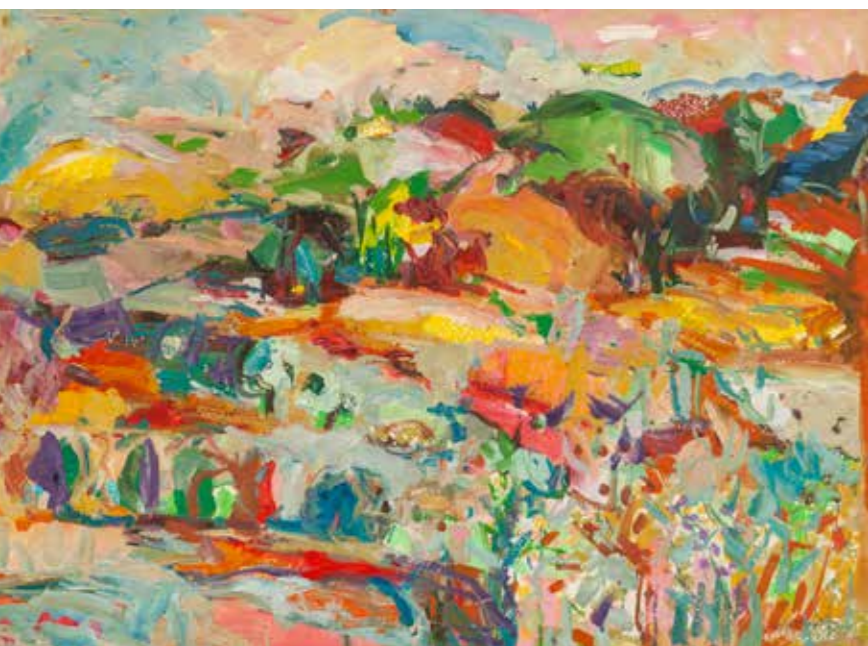
"What I draw is not something definite; it is a new vision of a number of things that I see and always think about. I make them available in the way I want and they represent a special vision. It is not a summary, but rather an internal integration of what is visible. What I draw is not a natural view; it's a wide world filled with colours, a place where the inner self and the soul feel comfortable."

Hala Mahayni draws on her abundant stock of pictures of houses and views of the Damascus countryside, which she had always painted in watercolours alongside her mentor Naseer Shoura, the pioneer of Syrian Impressionism (they also exhibited together in 1978). Mahayni draws, shapes and drafts places based freely on her memory. She loads her paintings with worries and huge sentiments; as if embodying a saying by Al Mutanabbi "Worried as if the wind was below me". It is as if the wind was blowing the colours on the surface of her portrait at

noon, as light has a major presence in her portraits, making reds glow, yellows bright and blues clear as the sky. She rebuilds and reconstitutes her visual stock of forms so that masses and colour spaces appear in equilibrium, flowing over the surface of the canvas in harmony, like an epic musical recital, so much so that we can almost 'hear' the sound of their delightful colours.

We seldom find visible lines or details in Mahayni's portraits. Her works are based on hidden geometry, with a balance between shape, space and void. To draw a two-dimensional portrait she draws things not as she sees them, but as she feels them. It looks as if everything in her world is mobile, diverse, and full of contradiction. The light is inspired by the glowing light coming from the stained glass windows that she had always contemplated in Damascene houses. She evokes the colours of the flowers of those houses and their gardens, full of plants and citrus trees, allowing us to inhale their smell without seeing them. By working in oil, she can evoke the harmony between bright translucency and viscosity. She reconstructs buildings, plants and rocks with configurations adjacent to each other, in order to resemble the alignment of the houses at the foot of Mount Qasion.

By drawing places in the way she does, she deftly conveys to us an image of a world full of sensations. Mahayni was born in Damascus in 1947 and graduated from the faculty of Fine Arts with specialization in interior architecture in 1970. She exhibited inside and outside Syria and she still practices drawing daily.



Hala Mahayni
Untitled
Oil and mixed media on carton,
46 x 60 cm, 2000
Collection of the artist



هالة مهاني
Hala Mahayni
1993

إبه معنى الحياة يكلمه في داخل الإنسان
أما الأشياء الخارجية التي تحيط بالإنسان فهي ما يراه
من خلال عينيه وعنه طريقه حواسه وتجاربه الذاتية
وله ما يريد أنه أرسمه ليس شيئاً محمداً
بل صوراً جديدة لمجموعة من الموجودات
أراها وأفكر بها دائماً . إنها موجودة بالشكل
الذي أريد . وهي تمثل رؤيا خاصة .
أختزل لمجموعة أشياء ، ومجموعة من الرؤى المتدفقة
منه ليست بالتحديد ، لكنها دمج داخلها ما هو مرئي .
إبه ما أرسمه ليس فقط طبيعياً .
إنه عالم منيع مليء بالألوان .
مكاشفة تترشح إليه النفس والروح .
فيه متسع للناس جميعاً .

هالة 1993

Loujaina Al Assil

"My passion is illustrating children's books... For many years, I have felt that I wanted people to love and appreciate the portraits in children's books just like they do 'artistic' ones. I cannot describe the joy and childish passion that overcomes me when I start drawing pictures for a new book. It is exactly like a child eager to browse their new book. I am proud to say out loud: I am an illustrator of children's books."

Lujaina Al Aseel has coloured the lives of several generations of children and contributed in broadening their imaginations through painting and designing many characters and illustrations in children's books. Her work in 'Oussama Magazine' had a great impact on her from the start. She drew and participated in designing the identity of the magazine in 1970. She had approached the magazine by chance, without realizing that her passion lay therein, and that this particular work would

transform the course of her life entirely. When one of its writers, Adel Abu Shanab, asked her to create a two-page illustration for the magazine, she fell in love with the work and went on to become the art supervisor of many Arabic books for children.

Al Aseel bases the design of her characters and their realms on her local environment. She invents and draws characters in a simplified formation, which gives them a nicely impulsive quality. Her paintings come from a place of honesty and innocence, giving her work its particularly effortless appearance, and making the work look easy. But in fact, many artists are not able to do the same. Al Aseel gives her characters Arabic characteristics and features and the colours and tones of her drawings reflect the sun and the colours of a world that is familiar to us. In doing this, she has changed the identity of children's illustration, transforming it from something considered commercial work into a higher art form.



Lujaina Al Aseel
Untitled
Mixed media on carton, 39 x 57
Collection of the artist



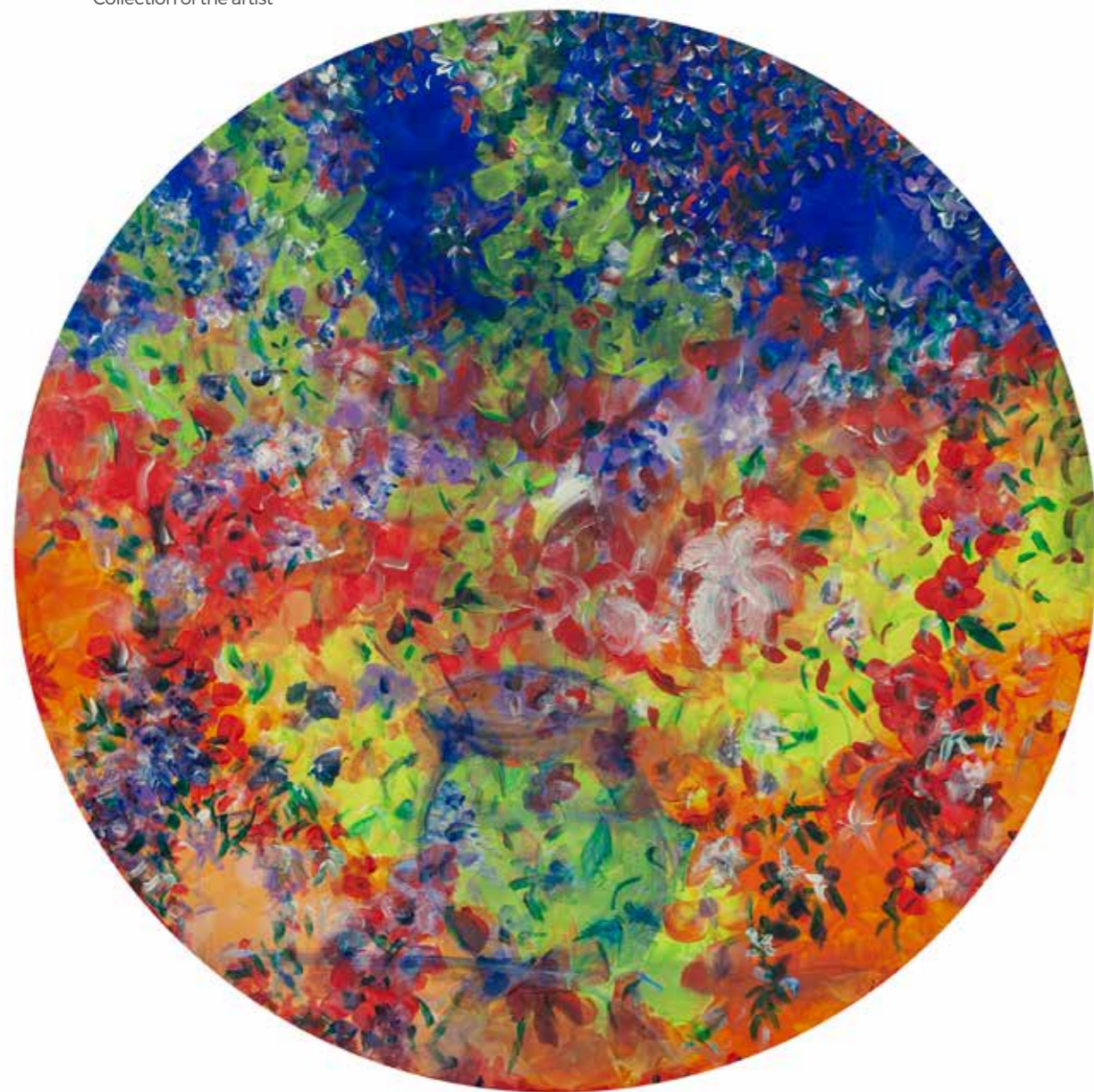
Lujaina Al Aseel
Untitled
Mixed media on carton, 30 x 50
Collection of the artist



*Artist Loujaina Al Assil
at the Bologna Illustrators Exhibition*

Her work is based on her experience in the field of plastic art, for she was mentored by the artist Nazem Al Ja'afari at the Adham Ismail Center for four years. She became skilled in drawing bodies in charcoal and was one of the early graduates from the Faculty of Fine Arts (from where she graduated in 1969 with a specialization in interior architecture). Born in Damascus in 1946, to this day, Al Aseel works on her children's book illustrations across Syria and other Arab states. She has held many exhibitions of her oil paintings and the books she has illustrated inside and outside Syria.

Itab Hrieb
Untitled
Mixed media on canvas, 80 cm
Collection of the artist



Itab Hreib

"I draw with my emotion and when I do, I'm in love, as if it is the first time. I draw every day and at any time and place. I resorted to watercolours because they satisfy that urgent need. While teaching, I used to say to my pupils: Are you afraid of the colour? Be bold! The watercolour needs boldness and freedom."

The richness of Itab Hreib's spatial memory is reflected in the surface of her portraits. Her eyes soaked up the beauty of nature in many Syrian towns and villages because of her father's work, which saw the family move around Syria fairly frequently. As a result, she discovered the sea, the rivers, the mountains, the planes and the desert. This diversity is also apparent in her colour memory; at times, her portraits are saturated with light and heat, at others, with melancholy and fog. In her paintings, colour flows like water on the surface with an audacity and honesty that is due to the singular rhythm of her quick, light brushstrokes, through which she conveys her true feelings and emotions. In her portraits, she draws flowers and oases of anemones that look like fancy Euphrates gowns. She is the 'daughter' of the Euphrates and had often drawn the houses slumbering on its banks and the boats floating on it between the blue of sky and sea.

Hreib lost her son during the war in Syria in 2014. As a result, she was no longer able to paint with watercolours, instead turning to acrylics and collage. Her portraits are now filled with the sad faces of women, though they are still colourful, for she abhors black and remains faithful to life. The artist says: "After losing Mazen – my son – I started drawing women, more because they have endured the greatest burden and they are the ones who have suffered most because of the war. I cannot use watercolours any more because that requires a clear mind and I am not the same as before. The war has affected me tremendously and I now draw the drowned, the injured, the sea and the children."

Born in Al Mayadeen City in 1954, Hreib graduated from the Faculty of Fine Arts in Damascus with a specialization in engraving, in 1978. She has held several exhibitions inside Syria and outside it. She moved to Chicago in 2013 where she now lives and participates in exhibitions and workshops. ■



Artist Itab Hreib with artists Fateh Moudarres and Mahmoud Hammad

ARTISTS

Alina Amer

Hiba Ansari

Khadija Baker

Naghm Hodaifa

Laila Muraywid

Iman Hasbani

Nour Asalia

Sulafa Hijazi

Randa Maddah

Ola Abdallah

Reem Yassouf



Blessing with Infection
Video 2018

Alina Amer

يشكل عمل ألينا عامر الأدائي ردًا على الطقوس العامة للكنيسة الأرثوذكسية الروسية التي تبارك أسلحة الدمار الشامل. تستقصي الفنانة الوضع السياسي في روسيا وتدخلها العسكري في سوريا. يترافق الطقس الكنسي مع كولاج صوتي لسياسيين يستخدمون المصطلحات الصحية والطبية في خطاباتهم التي تتناول الحرب في الشرق الأوسط. في هذا العمل يتم استخدام الجسد كوعاء محايد يمتص ويتخلص من «الماء المقدسة»، لمباركة سلاح الدمار الشامل. طقس يدافع ضد الادعاء بأن بعض الفنانين مثل فناني فريق «بوسي روت» يُدنسون روح الأمة بليبراليتهم الأجنبية.

Alina Amer's performance piece, *Blessing with Infection*, is a meditation on the Russian Orthodox Church's public ritual of blessing weapons of mass destruction. In doing so, it investigates the political situation in Russia and its military involvement in Syria. In the work, this ritual is accompanied with a sound collage of politicians using hygienic and medical jargon in their speeches about war on the Middle East. The body in this ritual is used as a neutral vessel that absorbs and gets rid of Holy Water to bless a weapon of mass destruction, a ritual in a defense of the claim that artists like Pussy Riot are infecting the soul of the nation with their foreign liberalism.



Hiba Ansari

Mathematics Book: To Noura Bazkadi

In the spring of 2014, Hiba Al Ansari returned to Syria after time spent in Germany, travelling to the village of Kfarnabel in the Syrian north, which was not dominated by Assad regime.

While roaming the ruined neighborhoods, she came across a newly-built but demolished and bombed house. The cement was still dark grey and she glimpsed the corpse of a mathematics book under the roof. Al Ansari grabbed the book, "like someone stealing the memory of the place" and took it back with her to Munich. "I felt an immense hatred of mathematics and fear from the book, which was stretched like a dead body in my house. When I turned the pages, I saw the name of the owner of the book (Noura Bazkadi) who was killed when her house was bombed."

Working with the concept of 'systematic destruction' is intentional. Syrians saw their buildings and houses turn into geometric shapes; disembodied rectangles, parallel rectangles, squares, circles and half circles, or sometimes simply ashes in the air and on the ground, following the daily shelling. Similarly, in *Mathematics Book: To Noura Bazkadi*, the artist worked on rearranging geometrical shapes and repeating shapes to mimic the impact of these absurd and irrational explosions. This is comprised of three parts:

- The first part is defined as 'The document', that is, the maths book itself of Noura Bazkadi, sixth grade, 2013-2014 edition. The second is 'The Destruction', the maths book of Hiba Al Ansari, 2016-2017 edition. This is an art book containing photographs of kitchen utensils that serve as symbols to explain a mathematical process that has no relation at all with any real mathematical logic. The book encompasses fabric and paper layouts and damaged pages. The third and final part is titled 'The Construction', and comprises a collection of sculptural formations of cement and sponge that bring to mind the many concrete structures that have been destroyed during the war, including the house of Noura Bazkadi.

كتاب الرياضيات إلى نورا بزكادي

ولدت في ليبيا، وعشت فيها حتى الثانية عشرة من عمري حيث عدت مع عائلتي إلى سوريا. غادرتها إلى ألمانيا في نهاية ٢٠١٢، ورجعت إليها في ربيع ٢٠١٤، إلى قرية «كفرنبل» في الشمال السوري الخارج عن سيطرة نظام الأسد.

أثناء تجوالي بين الأحياء الفارقة بالأنقاض، دخلت إلى أحد المنازل الحديثة البناء والمدمرة بفعل القصف، كان الإسمنت لا يزال رمادياً قاتماً، ومن تحت السقف لمحت جثة كتاب رياضيات، أخذت الكتاب كمن يسرق ذاكرة المكان، وأحضرته مع ثيابي إلى بيتي في ميونخ. شعرت بكرة كبير للرياضيات والخوف من هذا الكتاب الممدد في بيتي كالجثة. لم تكن علاقتي جيدة مع الأرقام من قبل، لكن في تلك اللحظة كان أمامي أرقاماً مقتولة في مرسمي. أثناء تقليب الصفحات قرأت اسم الطفلة صاحبة الكتاب "نورا بزكادي" والتي غادرت الحياة إثر تعرض منزلها للقصف.

يتعمد العمل على مفهوم «التخريب المنظم»: شهد السوريون تحوّل الأبنية والبيوت إلى أشكال هندسية بعد تهدّمها بفعل القصف اليومي، وأحياناً إلى حبات رماد في الهواء وعلى الأرض. مستطيل، متوازي المستطيلات، مربع، دائرة، نصف دائرة. عملت على إعادة صياغة الشكل الهندسي، وتكرار الأشكال تحت تأثيرات ضغط الانفجارات، وإخضاعها لعبثية ولا منطقية الانفجار.

يتكوّن العمل التركيبي «كتاب الرياضيات» من ثلاثة أجزاء:

- الجزء الأول «الوثيقة»: وهو كتاب رياضيات للطالبة نورا بزكادي، الصف السادس طبعة سنة: ٢٠١٣-٢٠١٤.
- الجزء الثاني «التخريب»: كتاب الرياضيات لهبة الأنصاري، طبعة سنة: ٢٠١٦-٢٠١٧. هو دفتر فني فيه صور فوتوغراف لأواني المطبخ كرموز لشرح عملية حسابية ليس لها علاقة بالمنطق الرياضي الصحيح. ويحتوي هذا الكتاب على أفمشة وتخطيطات ورقية وصفحات مخزّبة.
- الجزء الثالث «البناء»: مجموعة تكوينات نحتية من الأسمنت والإسفنج، مبنية على شكل متوازي المستطيلات بطريقة تحاكي ركائز البناء الإسمنتي الواقعي.

Khadija Baker



My Little Voice Can't Lie performance
2012

«صوتي الصغير لا يستطيع أن يكذب» هو عمل أداء مبني على كلمات محكيّة.

أقف بصمت وأترك للناس الإنصات إلى نهي صوتيّ بواسطة سماعات رأس محبوبّة مع ضفائر شعري. بعد أن قمت بجمع قصص نساء نزحنّ بعد تعرّضهن لخسارات، كتبت نصّاً استناداً إلى تلك القصص ومن ضمنها قصتي الشخصية. استخدمت جسدي كجزء من المصدر الصوتي لهذا التجهيز ويشكّل اقتراب الناس أحد الأهداف الأساسية. عليهم الاقتراب ولمس خصلات شعري للإمساك بالسماعات والاستماع إلى المقاطع الصوتية. يقول آخر، استخدمت جسدي كنقطة التقاء وتماس وجعلت الإمساك بشعري مرتبطاً بالاستماع، مع الإشارة إلى أن أرضيتي الثقافية تحول دون السماح للغرباء بلمس شعر النساء. وكل هذا من شأنه توليد حميمية بين الناس في وقت تتم فيه مشاركة القصص معهم.

عندما أتحدّ للمشاركين لمس الشعر والاستماع للقصص، كان ذلك بمثابة تمرير تلك القصص إليهم لتصبح جزءاً من ذاكرتهم، هم أيضاً امتلكوا القصة، أصبحوا شهوداً.

غايّتي في النهاية هي خلق اتصال بيننا، حيث تتفاعل أنا والمشاهدون عبر هذا العمل على مستويات عدة.

My Little Voice Can't Lie is a live spoken word performance during which Khadija Baker stands silently and allows people to listen to spoken text through headphones woven into her braided hair. After collecting the stories of displaced women who have experienced loss, the artist wrote a text based on their stories (including her own). As in much of her work, she uses her body – in this case, as the main source of the sound installation. The main objective is to encourage closeness: in order to hear the soundtrack, viewers must come close to Baker and touch her hair. This evokes an intimacy between people, particularly as, in the artist's cultural background, strangers are normally forbidden from touching a woman's hair. When participants are able to physically touch her hair and listen to the story, Baker allows these stories to become part of their own memory. The viewer now too owns the story; they become witnesses. Her goal is to create a complex connection, where she and the viewers interact through the work on various levels.



Nightgown
Mixed techniques on canvas,
133 x 81 cm, 2012

Nagham Hodaifa

The Nightgown

Nagham Hudaifa's painting *Chemise de Nuit* (*The Nightgown*) has its roots in the memory of a nightgown gifted to her by her grandmother a few months before she travelled to France. *The Nightgown* becomes a time traveller: through the memory of her grandmother, and the item itself, it becomes a kind of feminine time that travels through past to present.

The first of Hudaifa's paintings to explore this subject goes back to 2012. The dimensions of that painting emulate her own size, the size of the artist's body, but without a head or face. *The Nightgown* came to symbolize dual realities: the evocations of daily, intimate family life, as well as a sort of cosmic material reflecting the human condition and all the big questions that go with it. This nightgown cannot be seen or observed by or shown except to a very close person. It is an intimate moment that could sometimes be glimpsed, as if through a mirror.

A question arises: What do we hide when we are in the dark? The curves of a body and the folds of desire! What can this picture create in the layers of the painting? Something as simple as a nightgown can encompass tangible memories but also symbolize so much more: it can render the invisible, visible.

قميص نوم

ظهر هذا الموضوع في لوحاتي كإدراج لذاكرة قميص نوم كانت جدتي قد أعطتني إياه قبل عدة أشهر من سفري إلى فرنسا، حيث ينتقل الزمن الأنتوي عبر هذه الهدية.

تعود لوحتي الأولى التي عالجت هذا الموضوع إلى عام ٢٠١٢، وتحاكي أبعاد هذه اللوحة حجمي الواقعي، حجم جسدي ولكن دون الرأس أو الوجه. كانت نقطة البداية لحظة مُعاشة في حياة عائلية مرتبطة بحميمية تدعى إمكانية التحوّل إلى مادة كونية شاملة، قادرة من خلال هذا القميص، على تحزّي واستقصاء الحالة الإنسانية بشكل عام، وطرح أسئلة جوهريّة من الممكن أن تكون فلسفية أو دينية أو ذاتية. فهذا الرداء الليلي لا يمكن أن يُرى أو يُعاين أو يُعرض إلا لشخص مقرب جداً. إنه لحظة حميمية قد تُرى أحيانا ولكن من خلال المرأة. وهذه النظرة التي تبدي هنا بعض التحفظ ستختفي بدورها لتحوّل ما هو مخفي إلى مرئي.

وهنا يتبدّى تساؤل: ماذا نخفي بينما نحن في الظلام؟ ثنايا جسد وثنايا رغبة؟! ماذا يمكن أن تخلق هذه الصورة في طبقات اللوحة؟



A poem that doesn't heal
Photo on fine art paper,
110 x 73 2018

Laila Muraywid

يمثل جسد الأنثى حجر الأساس في عملي. حيث تلتقي فيه التناقضات والمفارقات والازدواجية والتزاعاات الثقافية والاجتماعية. هو أيضاً الصورة الخارجية للمشاعر والأحاسيس، والواجهة المرغوبة والمطابقة للصورة النمطية للمرأة: تنازع الوجود المسجل في اللحم. إن كانت المرأة ساحة معركة مشرّعة لكل أنواع العنف، فهي أيضاً قوة حيوية لا تُقدر.

ينطلق عملي من هذه المادة الخام وكأنه ينطلق من فوضى عضوية ليخلق منها عملاً يخالف كل الأفكار السائدة. فهو يمحي كل الحدود ما بين الحياة والموت، الذاكرة والغياب، المقدّس والمدنّس، القبح والجمال.

كيف نبرز شاعرية وجمال الأطلال؟

The female body represents the cornerstone of my work. It is where contradictions, paradoxes, double standards and social and cultural conflicts all come together. It is also the external embodiment of feelings and emotions. It is a symbol, a façade, for the female body is also reflective of society's image of what a woman should be and how she should look like – at once desirable, and at once a taboo. If woman is a battlefield exposed to all sorts of violence, then the female body is also a priceless vital force.

My works have their origin in this most raw of materials – the body – as though I could launch her – woman – from an organic chaos and thereby create a work that contradicts all these prevailing ideas. It effaces the borders between life and death, memory and absence, the sacred and profane, ugliness and beauty.

How do we highlight the poetry and beauty of ruins?



Separation
Photomontage installation
50 x 39 cm, 2017

Iman Hasbani

The Separation

The scene: It is the winter of 1989, at Iman Hasbani's family home in the far south of Syria; a big house with a large garden, there were many olive trees and one big lonely eucalyptus as ancient as Hasbani's family tree.

That winter, she was 10 years old. The snow fell heavily over her village of Amtan, until everything was covered in white and in total unity with the sky. The silence and whiteness "made me feel like standing in the heavily falling snow to look up at the sky and let the snow fall quietly over me like it was falling over everything else," says the artist. However, when she told her mother what she wanted to do, the answer was great caution: "You cannot do that. If you stand in the snow, something bad will happen to you."

For Hasbani, the horror of that moment, when she was pulled firmly inside after standing barefoot outside the house became a galvanizing moment, terrified by the idea that her body had decided to do what it wanted despite her mother's warnings.

In the years that preceded her subsequent travel to Europe between 2014 and 2015, now living in a modern flat in a relatively modern building overlooking the road that leads to Damascus airport, she woke up several times to find her body stretched on the floor, in the corridor between bedrooms, without cover. It was as if Hasbani's body had decided that the house had become a passageway or had shrunk to one space: rectangular, white and cemented but still fragile.

During her time in Berlin, in her dreams she would fly and visit unknown places. Hasbani would return to that garden of her childhood.

She still dreams of that first house. In the artist's dreams, she is again 10 years of age, amongst those trees, with her grandfather. She remains trapped there amidst many specifics that happened at that time. This is the story of Separation.

الانفصال

في شتاء عام ١٩٨٩ في منزل عائلتي في أقصى الجنوب السوري، منزل كبير ذو حديقة واسعة وممتدة لتصل إلى السماء، كان هناك أشجار زيتون كثيرة، وشجرة كينا وحيدة، كبيرة وقديمة قدم نشوء عائلتي.

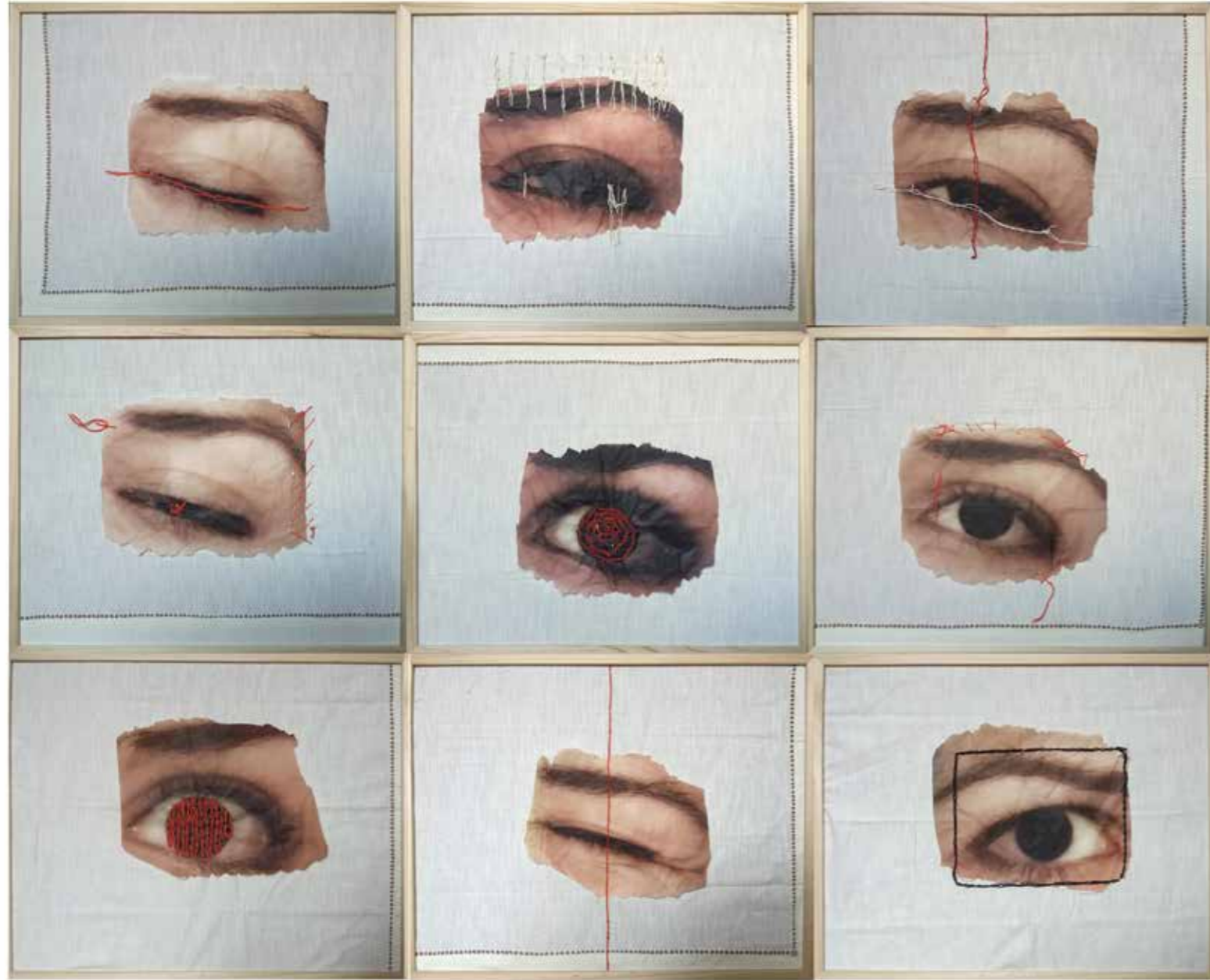
في هذا الشتاء، حيث كنت في العاشرة من العمر، تساقطت الثلوج بكثافة فوق قريتنا «امتان» حتى أصبح كل شيء أبيض وفي توحّد تام مع السماء. الصمت والبياض جعلاني أرغب بالوقوف تحت الثلج المتساقط بكثافة، لأنظر إلى السماء وأترك الثلج يتساقط فوقي بكل هدوء كما يسقط فوق كل شيء. عندما أخبرت أمي برغبتني هذه، قالت لي بكثير من الحذر: «لا يمكن أن تفعل هذا، إذا وقفتي تحت الثلج سيحدث لك مكروها ما!» لم أفهم ماذا عنت "بمكروه ما" ولكنني شعرت بأنه شيء مخيف.

أتذكر رعب تلك اللحظة، عندما سُجِّتُ بقوة من يدي لدى وقوفي خارج البيت حافية القدمين، في وسط الحديقة في ليلة مثلجة، وفي المكان الذي رغبت دائماً بالوقوف فيه لأستشعر الثلج! أرعبتني فكرة أن جسدي قد قرر فعل ما يرغب به رغم كل التحذيرات التي أطلقتها أمي والتي اختصرتها بكلمة «مكروه».

خلال السنوات التي سبقت سفري إلى أوروبا بين عامي ٢٠١٤ و٢٠١٥، في بيتي في عمارة حديثة نوعاً ما، مطلة على الطريق المؤدية إلى مطار دمشق، استيقظت مرات عديدة لأدرك جسدي نائماً في الممر بين الغرف على الأرضية من دون غطاء، كما لو أنه قد قرر بأن البيت قد تحوّل إلى ممر أو تقلص إلى فضاء واحد: مستطيل أبيض إسمنتي، لكنه هش.

خلال الأشهر الأولى في برلين، كنت أطيّر في أحلامي وأزور أماكن كثيرة لا أعرفها! وأعود إلى تلك الحديقة، إلى ذلك المكان الذي قال لي عنه جدي: «بيتك الأول الذي خرجت منه، قد دفن هنا تحت شجرة الكينا». يومها فكّرت: هل هذا يعني بأنني لم أسقط من السماء إلى منزل والدائي وأني كنت في مكان ما هو منزلي أنا وهو مدفون الآن هنا!

اليوم وبعد مرور ثلاث سنوات على إقامتي في برلين، ما زلت أحلم بالبيت الأول، أرى نفسي في سن العاشرة، بين تلك الأشجار في منزلنا الواسع والقديم مع جدي. لازلت عالقة هناك وسط الكثير من التفاصيل التي حدثت في تلك الفترة.



Couture
Mixed Media,
120 x 150 cm, 2019

Nour Asalia

ليقوم بشق عينها، وكنت طوال ساعات الجراحة أفكر بطريقة لو بإمكانني أن أتعرض للغرز بدلاً منها. لا شك أنني حينها تذكّرت قصة الراهبة رفاة التي قررت أن تخضع لجراحة مطوّلة لعينيها رافضة أي تخدير استناداً إلى إيمانها بالأم المسيح.

بعد عام تقريبا، تمكّنت من استخراج هذا الجلد الأمومي للذات، طبعاً صوراً لعيني على ورق الأرزّ الهش، ثم قمت بخياطات عديدة عليها. مع التطبيق مرات عديدة تحوّلت هذه العملية إلى صياغة فنية، وانخفض تعنيف الصورة، صرت أنسج خطوطاً ودوائر على العين وحولها. بالنسبة لي اليوم، هذا الفعل اليدوي المتكرر هو نوع من التخدير النفسي Psychédélifique. أسميت المجموعة Couture، خياطة.

It is attractive to sing the praises of the visual – that is, of the eye – in art. I could evoke the Neolithic statues of 'Tall Barak' (Barak Hill, known as 'Statues of the eyes') and dating back to the fourth millennium B.C. Or we can also stand before the fantastic composition of the eyes of the monks of the Syrian Kingdom of Mary, as well as those famous stylized eyes associated with the statues of the Pharaohs. Then there is the 'Lover's Eye' which appeared in the Victorian age in Britain; the glorious eye designed as a pendant worn mostly by women, inlaid in a frame of precious stones.

My sensitivity to the eye was gradually aggravated after my mother's eyesight started to deteriorate, and she

إزاء عملنا الفني، كم هو فاتن وجذاب التغني بالتراكبات البصرية، واستحضار المفاهيم السابقة المتعلقة بذات العنصر الذي نقوم بتقديمه. كيف لا وهذه الأعمال تخصص بالعين. بإمكانني استحضار تماثيل «تل براك» النذرية، المسماة اصطلاحاً «أصنام العيون» والتي تعود للألف الرابع قبل الميلاد. بالإمكان أيضاً الوقوف أمام التركيب الموائد المذهل لعيون رهبان مملكة ماري السورية وتلك التابعة لتماثيل الحضارة الفرعونية، مثالها تماثيل الكاتب: عيون تم تركيبها على شكل طبقات تطابق تماما الطبقات التشريحية للعين البشرية. ثم هناك «عين المحبوب» التي ظهرت في العصر الفيكتوري في بريطانيا، تلك العين المجيدة التي برزت بصياغتها كقلادة تحملها النساء غالباً، فيها صورة عين المحبوب محاطة بإطار مرصع بالأحجار الكريمة.

لكن كما للكثير من الأعمال الفنية المعاصرة التي تصوّر هشاشة الإنسان، هناك دوافع حسية عاطفية محرّضة. بدأت حساسيتي للعين تتفاقم تدريجياً بعد انحسار بصر والدتي التي اضطرت لتلقي حُقن في منتصف العين، كنت أرافقها للقيام بهذا الإجراء. تبعها خضوع ابنتي لجراحة مطوّلة لعينها. كان خانقاً التفكير بأنني سلمتها بيدي للطبيب

had to endure the pain of injections in the center of the eye. I used to accompany her during those procedures, which were then followed by a lengthy surgery for my own daughter's eye. It was suffocating to think that I had personally delivered her to the surgeon to operate on her eye. During those long hours of surgery, I used to think of a way to endure the piercing instead of her. No doubt, I must have remembered at the time the story of the nun 'Rafqa' who decided to undergo a long eye surgery without any anesthetic, based on her belief in the sufferings of Jesus Christ.

One year later, I was able to extract that motherly self-flogging. I printed pictures of my eye on fragile rice paper and sewed stitches on them. This process allowed the experience to metamorphose into an artistic formulation, and gradually the degree of violence applied to the pictures decreased. I began weaving lines and circles on the eye and around it. For me, today, this repetitive manual work is kind of psychedelic. Thus, I simply named the collection *Couture*, (sewing).



Dress
Print on Fabric,
220 x 130cm, 2019

Sulafa Hijazi

Dress

In this interactive work by Sulafa Hijazi, we are presented with 372 versions of Quick Response (QR) codes. Together, they form a decorative mosaic not dissimilar to those seen in traditional embroidery styles of the Levant – in particular, Palestine.

On one hand, this style of traditional embroidery is loaded with political and historical significance: through its ability to preserve cultural memory and heritage, it has become an act of resistance against occupation. On the other, this particular style of embroidery has become one of the most popular local industries and commercial products; both made and designed by hand or manufactured by digitally-programmed machines.

A digital dress, like a traditional dress, is a variable product. Where physical material can wear out over time, so too digital links might be discontinued due to the disappearance of their pages on the Internet, or a change in their content. Women used to spend months weaving one single dress and embroidering it. During that period of time, they chatted and exchanged stories. With the passing of time, these kinds of gatherings started to vanish because of the accelerating rhythm of life, shortage of time and replacing many handicrafts with technical alternatives.

Within *Dress*, viewers can scan each of the codes with their smart phone. Each code leads to a different link, such as an article, picture, video or artistic experiments and sketches. These feature digital or key words and symbols, or even personal features. Together, these various links create a mental picture that brings together the many different signifiers represented by traditional Levantine embroidery: women's collective narratives and their social and regional connotations, as well as QR codes as a global visual language with different modern interpretations. It is within this space that Hijazi seeks to examine the intersection of individual and collective, local and international identities.

ثوب Dress

هو عمل تفاعلي يحتوي على ٣٧٢ رمزاً من رموز الاستجابة السريعة QR codes. تشكل هذه الرموز فسيفساء زخرفية شبيهة بأحد أنماط التطريز التراثي في منطقة بلاد الشام. من ناحية، كان لهذا النمط من التطريز النصب الأكبر من التوثيق في فلسطين، بوصفه فعل مقاومة للاحتلال من خلال التمسك بالذاكرة والرموز التراثية. ومن ناحية أخرى فإن هذا النمط التراثي أصبح من أكثر الصناعات والمنتجات التجارية المحلية رواجاً، سواءً بأشكاله التقليدية المتعددة أو المصنعة بالآلات مبرمجة رقمياً.

يمكن تصفح كل رمز من رموز العمل من خلال الهاتف الذكي، ليقود كل منها إلى رابط معين كمقال أو صورة أو فيديو أو تجارب ومسودات فنية رقمية أو كلمات مفتاحية ورموز، أو حتى عناصر شخصية. تحمل إذاً هذه الروابط دلالات مختلفة، نشأت من المقارنة البصرية بين التطريز التراثي كشيقة بصرية محلية تحمل سرديات جماعية نسائية ذات مدلولات منطوقية واجتماعية، وبين رموز الاستجابة السريعة QR كشيقة بصرية عالمية ذات مدلولات عصرية مختلفة. إنها المساحة التي نبحت فيها عن مواضع هوياتنا الفردية والجمعية، المحلية والعالمية.

إن الثوب الرقمي كالثوب التقليدي هو نتاج متحول، فكما أن الرداء القماشي هو مادة قابلة للتحويل والاهتراء عبر الزمن، فإن الروابط الرقمية قد تنقطع بسبب اختفاء صفحاتها عبر الانترنت أو قد يتغير محتواها. لقد كانت النساء تقضي شهوراً في حياكة ثوب واحد وتطريزه، ويتبادلن خلال هذه الفترة الأحاديث والقصص. مع مرور الزمن بدأت هذه التجمعات الحرفية بالتلاشي بسبب تسارع إيقاع الحياة وضيق الوقت واستبدال كثير من الحرف اليدوية ببدائل تقنية.



In View
Video, 2017

Randa Maddah

تم تصوير هذا الفيديو من سطح البناء الذي تقطن فيه الفنانة رندا مدّاح في مجدل شمس. من خلال تركيبية معقدة لمرآيا متحركة، يربط الفيديو جاتبي الخط الحدودي الذي اخترق مرتفعات الجولان السورية منذ اندلاع حرب «الستة أيام». تقع مجدل شمس على خط وقف إطلاق النار، شاهدةً على الانفصال المأساوي بين معظم السكان المحليين الذين تم ترحيلهم إلى سوريا وأولئك الذين لم يعد باستطاعتهم العودة إلى منازلهم والاجتماع مع عائلاتهم. تضع مدّاح بواسطة المرآيا المنشآت العسكرية الإسرائيلية والسورية في خط رؤية واحد. وبهذا العمل، نذكرنا بأن السكان على جاتبي الحدود عرضة لنفس الاضطهاد، إذ يتشاركون بإحساس متساو بالهوية المفقودة ومحو الذاكرة. بالنسبة للفنانة، تمثل المرآيا رؤية مجزأة، لذاتها المجزأة من خلال منظر طبيعي جميل تشعر بأنه ملكٌ لها.

Shot from the rooftop of Randa Maddah's house in Majdal Shams, this video connects, through a complex construction of moving mirrors, both sides of the border line which have cut through the Syrian Golan Heights since Six-Day War in 1967. Majdal Shams itself is located on the cease-fire line, and has played witness to tragic separation, with the majority of the local population deported to Syria and unable to return to their homes and reunite with their families. By using mirrors, Maddah puts both Israeli and Syrian military installations in the same view line. In doing so, she reminds us that the population on both sides of the border are subject to the same oppression. They share an equal sense of lost identity and erased memory. For the artist, the mirrors represent a fragmented vision of her fragmented self, in a beautiful landscape that she feels her own.

Ola Abdallah



Peace is Green
Triptych ink and pigment on rice paper, 100 x 70 cm each, 2013

تعتمد أعمال الفنانة علا عبدالله بألوانها الفريدة على تأثرها بصرياً بالضوء الطبيعي في سوريا، حيث يتجسد ذلك في اللوحة من خلال أصداد متناقضة بلطف وتكامل، تكون قائمة في بعض الأحيان، كثيفة ومُشرقة في أحيان أخرى. تستلهم الفنانة رؤيتها هذه من فترة الغسق، فيظهر ذلك في «الألوان الصريحة وتوازن الفضاء في اللوحة». تهدف الألوان المُختارة في اللوحة إلى التركيز على الجوهر التعبيري، فالبنّي والذهبي هما اللونان اللذان تربطهما الفنانة بالشرق الأوسط: رمل الصحراء والماء. «يتوهج ساحل البحر المتوسط في شمال سوريا بحقول القمح والقطن ويبدو في فصل الربيع بلون أخضر مشعّ وتتناقض البيوت بلونها الطيني البني مع البحر والسماء بلونهما الأزرق الغامق». يخلق هذا الأمر عند الفنانة علا عبدالله، شعوراً بالنقاء وتُشيد أعمالها تحت تأثير سحر المواقع الريفية والطبيعية وموضع الجنس البشري في داخلها.

The unique colour palette of Ola Abdalla work is influenced by the quality of Syrian light, in which she finds sweetly contrasting and complimentary opposites: at times sombre, and at others, intense and bright. For the artist, it is all about "the right colour and balance of space", and she finds the most inspiration at dusk. Within her chosen palette is a focus on ochre, brown and gold - colours she associates with the Middle East, and desert sand or water. "The Mediterranean coast in northern Syria is flamboyant with fields of wheat and cotton. It is a fluorescent green in spring, with houses of terracotta brown contrasted against the deep blue of the sky and sea." For Abdalla, this creates a sense of purity, and her works pay homage to the grandeur of pastoral and natural settings and humankind's place within them.

Place of Memory
Mixed media on canvas,
100 x 200 cm, 2018



Reem Yassouf

مكان الذاكرة

أماكن ومساحات صامتة نعبرها من خلال طبقات الذاكرة بين ما هي وحاضر، حتى تهب عاصفة تنتزع صمتها وتخلط أوراق رسائلنا قبل أن نضع لها عنوان جغرافي ثابت، فتصبح بقايا ذاكرة جمعية، نقوم بسردها كشاهدين على كل قصة كانت، ونلتجئ للحاضر محاولين حماية انتمائنا للماضي، كخييط رفيع هش نصونه برقة لإثبات وجودنا.

Place of Memory

We traverse silent places and spaces through the layers of memory between the past and the present. Then a storm blows and tears off their silence, shuffling the papers of our letters before we affix a permanent geographic address on them. Hence they become remains of a collective memory that we recount as witnesses on each past story. We take refuge in the present in an effort to protect our belonging to the past like a thin fragile thread that we tenderly safeguard to assert our existence.

Reem Yassouf's *Place of Memory* represents a scene that has become imprinted in the artist's memory. She has spread it over two spaces, using collage and transparent or opaque papers to indicate the various layers of memory inscribed on a single surface. A monochrome palette represents a cityscape – however, this city, with its regular geometric shapes, delicate windows and transparent walls has aborted its inhabitants and birds and turned them into shadows, leaving only traces etched on a white piece of paper to preserve their soulless beauty.

For the artist, this encapsulates how we traverse the silent places and spaces that are the layers of memory that float between past and present. Imagine, she says, that these layers are represented by sheaves of papers: a storm blows and tears away the silence, shuffling the pages before we are able to affix a permanent geographic address to them. Disordered, they become the remains of a collective memory; they become witnesses of the past. We take refuge in the present in an effort to protect our belonging to the past, like a thin fragile thread that we tenderly safeguard to assert our existence.

يمثل هذا العمل مشهداً بصرياً مطبوعاً في ذاكرتي منذ سنوات طويلة. مشهد واحد على مساحتين، استخدم فيه الكولاج بواسطة أوراق تتنوع بين شفافة وكتيمة، للدلالة على طبقات الذاكرة المتعددة المدونة على سطح واحد. اللونين الأبيض والأسود الغالبان في هذه اللوحة جمعتهما مدينة ولكن هذه المدينة بأشكالها الهندسية المنتظمة ونوافذها الدقيقة وشفافية جدرانها، أجهضت سكانها وطيورها بعد عبورهم، وحولتهم إلى ظلال، تاركة منهم مجرد آثار مطبوعة على ورقة بيضاء، لتحتفظ بجمالها دونما روح.

Rami Al Ali

Born in Deir ez-Zor, Syria, Rami Al Ali's love of refined aesthetics began at an early age. Being the only boy of five children, Al Ali took an early interest in style and fashion, with his curiosity of the arts eventually leading him to Syria's capital city, Damascus, where In 1991, Al Ali joined the College of Fine Arts to study Visual Communications. Inspired by the institute's freedom of expression, Al Ali's decision to design and produce a fashion show for his final graduation project astounded his professors, who were impressed at his portrayal of fine arts through fashion. Today, Al Ali is a renowned fashion designer.

One may wonder why Al Ali's creation is part of a show on Syrian women artists. Women have always been a source of inspiration for Rami and his eponymous label seeks to empower women through fashion. It felt fitting that he present this unique design piece as an ode to the women artists of his homeland.



ولدت شلبية عام ١٩٤٤م في قرية جزى في مصر، وغادرتها حين تزوجت وقضت أغلب حياتها في مدينه دمشق. إلا أنها لم تتأثر بها بل ظلت وقيّة لمكان نشأتها الاولى وانتخبت من دمشق بعض العناصر التي تذكّرها بقريتها كالحمام والنباتات والسماء والقمر. بدأت شلبية الرسم عام ١٩٦١ لتصبح اسماً بارزاً في التشكيل السوري والعربي. رسمت شعر نزار قباني بطريقتها الخاصة ورسمت لكتاب زكريا تامر ولمجموعة كبيرة من الكتب مستخدمة تقنيات عدّة لإنجاز لوحاتها مثل الألوان المائية والأكريليك والزيت والباثيك "الرسم على الحرير باستخدام الشمع".
ابتدأت بإقامة المعارض منذ عام ١٩٧٠م ومازالت ترسم وتعرض حتى الآن.

هاله المهائني

«إن ما أرسمه ليس شيئاً محدداً، بل هو رؤية جديدة لمجموعة من الموجودات أراها وأفكر بها دائماً، أجعلها موجودة بالشكل الذي أريده، وهي تمثّل رؤية خاصة. إنها ليست تلخيصاً بل هي دمج داخلي لما هو مرئي. ما أرسمه ليس منظرأً طبيعياً، إنه عالم فسيح مليء بالألوان، مكان ترتاح اليه النفس والروح.»

تعتمد الفنانة هالة المهائني على مخزونها المتدفق من صور البيوت والمناظر الطبيعية لريف مدينه دمشق الذي طالما رسمته بالألوان المائية برفقة المعلم نصير شورى رائد الانطباعية السورية، وقد أقامت معرضاً معه عام ١٩٧٨م.
تقوم المهائني برسم وتشكيل وصياغة الأمكنة بالاعتماد على ذاكرتها بحريّة، لتحمّلها شحنات قلق وعواطف كبيرة وكأننا أمام تجسيد لقول المتنبي «على قلق كأن الريح تحتي» فكان الريح تعصف بالألوان على سطح لوحتها في وقت الظهيرة حيث للضوء الحضور الأكبر في لوحاتها، جاعلاً الأحمر متوهجاً والأصفر نضراً والأزرق صافياً كالسماء.إنها تعيد بناء وتكوين مخزونها البصري من الأشكال بالاعتماد على توازنات تستخدم في بنائها قوة في تشكيل وتوزيع الكتل والمساحات اللونية المتدفّقة على سطح اللوحة بانسجام وتناغم كمعزوفة موسيقية ملحمية نسمع صوت ألوانها المبهجة.

قلّما نجد في لوحتها خطوطاً مرئية أو تفاصيلاً، فأعمالها تعتمد على هندسة خفية، فيها توازن بين الكتل والمساحات والفراغ لترسم لوحة ثنائية الأبعاد ترسم فيها الأشياء لا كما تراها بل كما تحشها. وكأن كل شيء في عالمها متحرك متنوع مليء بتضاد الظلال والنور الذي يصنع الفراغ. تسلتهم الضوء من النور المتوهج القادم من نوافذ الزجاج المعشّق الذي طالما تأملته في البيوت الدمشقية، وتستحضر ألوان زهور هذه البيوت ونباتاتها وأشجار حمضياتها، تجعلنا نستنشق رائحتها دون أن نراها. باستخدام تقنية الألوان الزيتية وبتناغم بين الشفافية النضرة والسماكة اللونية تعيد تشكيل الأبنية والنباتات والصخور بتكوينات متجاورة إلى جانب بعضها البعض تشبه تراصف البيوت على سفح جبل قاسيون.

برسمها للإماكن تنقل لنا صورة عن عالمها الصاخب المليء بالمشاعر، تلك المشاعر التي تضح بها لوحاتها على شكل إيقاعات لوثيّة، وخطوط تخطّها ريشتها الجريئة خصوصاً عندما تستخدم الأحبار.

ولدت هالة في دمشق عام ١٩٤٧م، وتخرجت من كلية الفنون الجميلة باختصاص العمارة الداخلية عام ١٩٧٠م. أقامت العديد من المعارض داخل وخارج سورية وما زالت تمارس الرسم بشكل يومي.

لجينة الأصيل

«إنني شغوفة برسم كتب الأطفال ومشروعي الفني هو اللوحة في كتاب الطفل. منذ سنوات شعرت أنني أريد أن أجعل الناس يحبون ويقدّرون لوحات كتب الأطفال كما اللوحات الفنية، لا أستطيع وصف الفرح والشغف الطفولي الذي يتنابني عند البدء برسم كتاب جديد، تماماً كطفل متشوّق لتصفح كتابه الجديد. أنا أفتخر وأقولها بالصوت العالي: أنا رسامة كتب أطفال.»

لَوّنت لجينة الأصيل حياة أجيال عديدة من الأطفال وساهمت بتوسيع مخيلتهم من خلال رسم وتصميم شخصيات ولوحات العديد من كتب الأطفال. كان لعملها في «مجلة أسامة» منذ بدايتها الأثر الكبير عليها، حيث رسمت وساهمت بتصميم شخصية المجلة وأخرجتها منذ عام ١٩٧٠م. لقد طرقت باب «أسامة» بالصدفة ولم تكن تعلم أن شغفها يكمن فيها، وأن عملها هذا سيحوّل مسيرة حياتها بالكامل. عندما كلّفها الأديب «عادل أبو شنب» برسم سيناريو للمجلة على صفحتين، وقعت في حب هذا العمل، لتصبح فيما بعد المشرفة الفنية للعديد من مجلات الأطفال العربية.

اعتمدت لجينة الأصيل في تصميم رسوم شخصياتها وعوالمهم على البيئة والملامح المحلية، حيث رسمت وابتكرت شخصها بصياغة مبسّطة وجعلتها لطيفة وعفوية، استمدّتها من صدق وبراءة رسوم الأطفال لتبدو سهلة، ولكن في الواقع يعجز الكثيرون عن رسمها.
حمّلت شخصياتها سمات وملامح عربية وعالجت ألوان وأجواء رسومها بأضواء وظلال تعكس شمس وألوان عالم يشبهنا فكانت بذلك تنقل هذا الفن من التقليد، السائد سابقاً، إلى تكوين هوية رسوم أطفال محلية عربية ذات قيمة فنية عالية، فأخرجتها من مفهوم العمل التجاري وأعطتها قيمة العمل الفني. ولقد استندت في عملها هذا على خبرتها في مجال الفن التشكيلي، فهي قد تتلمذت على يد الفنان ناظم الجعفري في مركز أدهم اسماعيل لمدة أربع سنوات، واتفقت رسم الأجساد بالفحم، وكانت من أوائل خريجي كلية الفنون الجميلة، وعاصرت الفنانين الإ جانب مثل: سوركوفسكي Sorkowfski وكوجنسكي Kogenski والفنان البلغاري تودوروف Todorov والايطالي لاريجينا Larijena.

ولدت لجينة في دمشق عام ١٩٤٦م ودرست في كلية الفنون الجميلة في دمشق في قسم العمارة الداخلية حتى عام ١٩٦٩م. تعمل حتى اليوم في رسوم الأطفال والإشراف الفني وتضع سيناريوهات كتب ومجلات الأطفال في سورية وعدة دول عربية. أقامت عدة معارض داخل سورية وخارجها للتصوير الزيتي وكتب الأطفال.

عتاب حريب

«أرسم بعاطفتي وأكون في حالة من الحب عندما أرسم، كأنّها المرة الأولى. أنا أرسم كل يوم وفي أي زمان ومكان وقد لجأتُ إلى الألوان المائية لأنها تلبّي تلك الحاجة السريعة أثناء التدريس، كنت أقول لطلابي وطالباتي: أتخافون من اللون؟ كونوا جريئين. اللون المائي يحتاج إلى جرأة وحرية.»

ينعكس غنى ذاكرة عتاب حريب المكانية على سطح لوحاتها، فلقد تشرّبت عينيها من جمال الطبيعة في مدن وقرى سورية عديدة، وذلك بسبب عمل والدها، إذ تنقلت مع عائلتها كثيراً في طفولتها، فاكْتُشفت البحر والنهر والجبل والسهل والصحراء. يظهر أثر هذا التنوع أيضاً على ذاكرتها اللونية، فلوحاتها مشبعة بالضوء والحرارة في بعض الأحيان وبالشجن والضباب في أحيانٍ أخرى. ينساب في لوحتها اللون مع الماء على سطح الورق بجرأة وصراحة، عبر إيقاع ضربات سريعة ورشيقة تنقل من خلالها انفعالاتها وأحاسيسها الصادقة، كما الأطفال الذين تعلّمت منهم نقل مشاعرهم دون مواربة، خصوصاً أنها قد قضت في العمل معهم أوقات طويلة. ترسم في لوحاتها وروداً وواحات من شقائق النعمان، كأنها أبواب فراتية مزركشة، فهي ابنة الفرات ولطالما رسمته مع البيوت الغافية على كتفه والقوارب الطافية فيه بين زرقتي الماء والسماء.

فقدت عتاب ابنها خلال الحرب في سورية عام ٢٠١٤، فلم تعد تستطيع الرسم بالألوان المائية بل أصبحت تستخدم الأكلريلك والكولاج، وباتت لوحاتها مليئةً بوجوه النساء الحزينة، لكنها مازالت غنيّةً بالألوان، فهي تكره السواد ومخلصة للحياة. تقول الفنانة: «بعد فقدي لمازن -ابنها- أصبحت أرسم النساء أكثر، لقد تحمّلن العبء الأكبر وهن أكثر من تضررنَ جرّاء هذه الحرب. لم أعد أستطيع استخدام الألوان المائية، فاستخدامها يحتاج إلى ذهن صافٍ وأنا لم أعد كما السابق. لقد أثرت الحرب فيّ كثيراً، أصبحتُ أرسم الغرقى والجرحى والبحر والأطفال.»

ولدت عتاب في مدينة الميادين عام ١٩٥٤م وتخرجت من كلية الفنون الجميلة في دمشق من قسم الحفر في عام ١٩٧٨م.أقامت العديد من المعارض داخل وخارج سورية. انتقلت لمدينة شيكاغو عام ٢٠١٣ حيث تعيش الآن وتقيم المعارض والورشات. ■

عن الفنانات السوريات

رِيم الخطيب

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

ريم الخطيب، ٢٠١٤، ١٠٠×١٠٠، زيت على قماش

الحالية والحرب السورية اليوم. ولكن هذه الأحداث السياسية لم تنعكس بشكل واضح ومباشر على نتاج الفنانات السوريات، في حين انعكست المتغيرات الاجتماعية بقوة في أعمالهن، خصوصاً في سنوات الستينات ومطلع السبعينيات حيث برز سعيهنّ نحو الجرأة والثورة على القيم والمحرمات الاجتماعية وتجلّى ذلك في التشخيص والرسم العاري مستمراً حتى مطلع الثمانينات حيث بدأ الانفلاق الاجتماعي يطغى في سورية.

كانت مواضيع أعمالهنّ تتنوع بين رسم البيئة المحلية والطبيعة بأساليب وصيغ شخصية خاصة وتقنيات عالية ومتميزة. ولابد هنا من الإشارة إلى تنامي الدور الذي لعبه الاهتمام الرسمي بالفنون التشكيلية بشكل عام، وإلى الدور الذي لعبته صالات العرض الخاصة من خلال تبنيها العديد من تجارب الفنانات وإقامة المعارض الفردية، وإلى الحركة النقدية التي واكبت هذا النشاط المتنامي المتعلّق بدور المرأة في الحركة التشكيلية السورية المعاصرة.

هذه العناصر التي ذكرناها أسهمت في إبراز أسماء العديد من الفنانات، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: ليلي نصير، هند زلفى، درّية فاحوري، إقبال قارصلي، هالة قوتلي، أسماء فيّومي، خالصة هلال، غريتا علواني، ضحى قدسي، شلبيّة إبراهيم، زهيرة الرز، أمل مريويد، املي فرح، شيرين ملا، ليلي مريود، هالة المهايبي، لجينة الأصيل، عتاب حريب، هالة الفيصل، سوسن جلال، أريينة فوسكيان.

وفيما يلي نوّد إلقاء الضوء على سمات بعض هذه التجارب:

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

أسماء فيومي

شلبية ابراهيم

«عندما أبدأ العمل وأدخل في الخيال يصبح العالم جميلاً محبباً مليئاً بالملائكة. يغدو عالماً لا يخطئُ ليس فيه شرور. عندما أبدأ بالرسم أُغدو محبة وشفافة. أخذت من الأسطورة لكن خيالي يحررني منها ويمشي الاثنان معاً. لا يضع الخيال شروطاً علمية أو منطقية للجسم بحركته وشكله، فالخيال أكثر حرية، إنه خارج إطار الشروط.»

تعتمد الفنانة شلبية ابراهيم على المرأة الحاملة كعنصر أساسي في معظم لوحاتها، حيث يبدو جسدها حراً مفعماً بالحياة ومحلقاً في فضاء اللوحة بانسيابية، يتلوّى محاطاً بالكائنات الوديعه كالطيور والبعج والأسماك والخيول والنباتات والأزهار، كأن الفنانة تعيش في جنتها الخاصة، جنة الشرق، تتمايل وترقص على لحن الناي. إنها تجسّد التكامل بين الإنسان والطبيعة، تعيش شخصيات لوحاتها في حلم كونيٍ بديع.

في لوحاتها تبدو المرأة كأنها فينوس الشرق، عارية وشفافة، حتى أننا نستطيع رؤيةً يدها من خلال اليد الأخرى ونستطيع أن نرى الوجه بشكل كامل حتى ولو كانت اليد أمامه، فيختلط على المشاهد الواقع بخيال القصص وحكايات النيل وعروسته التي طالما سمعتها من والدها. إن شلبية ابراهيم تعيد صياغة مخزون ذاكرتها من الحكايات الأسطورية بأسلوب عفوي ومبسّط، يحضر الرجل فيها أحياناً ليرافق المرأة سعادة جنة أحلامها. هذه العفوية التي طالما بحث عنها كبار الفنانين ك ماتيس Matisse وبيكاسو Picasso، وترسم وجه المرأة بتلقائية فتذكرنا كيف اجتهد بيكاسو لصياغة حَظّ عفويّ لمرات عديدة، بينما استطاعت هي أن تصوغ خطوطها وتخط نساءها وكائناتها بخيال الأطفال الحر العفوي، خيال لا يتوقف عند قواعد أو حدود.

يقول الفنان نذير نبعة زوج الفنانة شلبية إبراهيم عنها: «ما زلت أذكر رغم مرور الزمن حركة يدها فوق الأوراق التي قدمتها لها كهدية بعد أن شاهدها ترسم على جدران بيتها الريفى، وربما رسمت قبل ذلك على رمال شاطئ النيل أو تراب الطريق. كانت حركة يديها فوق الأوراق حرة حرية ذلك اللعب، صادقة صدق تلك الابتسامة البكر.»

و لربما كان لأعمال شلبية هذا التميّز وهذه الخصوصية بسبب عدم تعلمها الفن بطريقة أكاديمية، مما جعلها حرة من القواعد والأطر التي قد تحدّ وتأسر الفنان.

و لا بد من الإشارة الى مؤسسة أناسي المستقلة غير الربحية والمتخصصة بدعم الحركة التشكيلية السورية، تأسست حديثاً عقب الاحداث الجارية في البلاد، مرتكزة على ماضي عريق من التعاون مع أبرز الفنانين السوريين ابتداءً منذ عام ١٩٨٦م وهو تاريخ تأسيس غاليري أناسي في سورية على يد منى أناسي التي تعد من أهم الفاعلين بالشأن الثقافي السوري، وهذا يشير أيضاً إلى دور المرأة الداعمة للفن، حيث نظّمت أناسي عدداً كبيراً من المعارض الفنية إلى جانب اقتناء مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية، لا بد لأي باحث في الفن السوري من الرجوع إلى هذه المجموعة لما لها من قيمة فنية وتاريخية.

نشهد اليوم التزاماً ذاتياً غير مسبوق عند المصوِّرات للتفرغ للفن واتخاذ طريقه كمبرر وجودي، ويعبّر ذلك عن رغبة حقيقية باتباع منهج خاص وخط فني واضح إذ أن منتجها الفني ليس مجرد حالة تعبيرية أو جمالية وإنما سعي لبناء مشروع متجانس يرتبط بفتحها وحياتها على حد سواء. إن هذا المحرض مستقل عن المقومات الخارجية ولو انها تلعب دور كبير “فالصعوبات المتعلقة بتوفير المحترف والحالة الاقتصادية مازالت اليوم من أبرز معوقات الإبداع” ما لا يمكن دحضه في أن النجاح الفني وما سواه، يتطلب كفاحاً شخصياً واستمرارية.

إذا ما استعرضنا أعمال تشكيليّات سوريات معاصرات لنحظ توزع نتاجهنّ في كافة الوسائط الممكنة من رسم وتصوير ونحت وحفر وكولاج وتصوير ضوئي وفتومونتاج وفن الأداء الجسدي وفيديو وتجهيز الفراغ وبيرفورمانس واستعراضات حية وديجيتال آرت بما يتضمنه من تركيب فني رقمي. من الصعب حصر إنتاجهن ضمن إطار موضوع معين أو حتى ادراج فنهن تحت إطار تقنية واحدة، لنحظ ايضا الجرأة في الطرح ومواجهة ”التابو“ الممنوع، ان الأمثلة عديدة ومتنوعة في المشهد الفني السوري المعاصر والفنانات يشكلن فيه عنصرا فاعلا واساسيا. وهنا لا بد من ذكر أعمال فنانات من أجيال مختلفة كمثال: ليلى نصير، هالة الفيصل، ليلى مريود، بثينة علي، سارة شما، ايمان الحاصباني، ديانا الحديد، ريم يسوف، نور عسليّة، هبا العقاد، عتاب حريب، بانه سفر، مادونا أديب، الينا عامر، ياسمين فنري، ريم الغزي، علا العبدلله، لجينة أصيل، رندا مداح، شذى الصفدي، نغم حديفة، عرّة أبو ربيعة، سلافة حجازي، هبة الأنصاري، بيسان الشريف، خديجة بكر، نسرين بخاري، ديالا برصلي وأخزيّات من الصعب ذكرهنّ في نص دون ان يتحول الى موسوعة إحصائية، لكل منهنّ اسلوبها المتفرد والخاص. سننظر عن كتب لبعض من اعمالهنّ ولأمثلة من مفرداتهن البصرية التي تتبع من الذاكرة المعاشة الحسية والبصرية والباطنية والذهنية ومن تراكم الذكريات، ذكريات الطفولة. إن استقاء الموضوعات من الذاكرة فيه استخراج جزء حميمي من ذات الفنان الذي ينعكس بدوره على الذاكرة الجماعية.

في أحد البيوت السورية، تسرد الأم خلال الليالي الطويلة القصص وتتوقف عن السرد في لحظة معينة لتكمل القصة في اليوم التالي. يحزّص هذا التوقف تشويقاً لاستكمال القصة في مخيلة الطفلة، انه الشوق إلى عالم الحكايات الذي رافق ايمان الحاصباني منذ الصغر تجسده في عمل بيرفورمنس تفاعلي ”احكي لي قصة من ذاكرتك“ ٢٠١٤” حيث تجلس على كرسي وأمامها مرآة دائرية وهي معصوبة العينين وتقوم بتمشيط شعرها بشكل مستمر في مشط من الخشب يعود لوالدتها احتفظت به الفنانة كتذكّار وجزء من العلاقة معها، وبجانها كرسي فارغ مخصص لكل شخص يرغب في الجلوس إلى جانبها وسرد قصة من ذاكرته إذا أراد. تقول الحاصباني: ”في هذا المشط ذاكرة للقصص التي كانت تسردها أُمي وهي تقوم بتمشيط شعري. الفستان استعارة من فستان أُمي العالق في ذاكرتي إلى الآن“. يقوم المتلقي بالجلوس ويسرد قصة، الصوت هنا ليس صوت الأم وإنما صوت المتلقي-الحكواتي، يُعاش الصوت من خلال السمع وحده، القصة جديدة وخاصة ولا تتكرر وتنتهي بمجرد نهاية السرد وانتهاء البيرفورمنس. لا يمكننا استعادة القصة إلا عبر الذاكرة. يختلف زمن الرؤية امام صورة، امام منحوتة. تتوقف هنا أمام مجموعة من الوجوه المحنّطة بالريزين الشفاف والأيدي المغلفة بالنسيج الأسود الشفاف لنور عسليّة، حيث النحت بالنسبة لها يتعلق بالدرجة الأولى بطبيعة المادة المستخدمة والإحساس بها، مرجعيتها العاطفية مشحونة من الذاكرة الباطنية. تمثّل أعمالها تخليداً للحظة، محاولة حفظ حالة أبدية للشكل كمقاومة ضد هشاشة الانسان وسهولة فنائه. تقول عسليّة: ”إن الدافع أو المحرض

العاطفي لعملي هو ذكريات من الطفولة متعلقة بشكل مباشر بعمل والدي في تحنيط الطيور والحيوانات. كان أبي يستخدم مادة الريزين أيضاً لتحنيط الكائنات الصغيرة مثل العقارب والفراشات، لكن المادة لم تكن شفافة وصافية تماما، أتذكر كيف كان يعرضها لي أمام الشمس ليظهر الجسم بشكل أوضح وهكذا كان للضوء دوراً كبيراً في إبراز الشكل، كما هو الحال في مجموعة «ذاكرة».

مثل ما هو الحال عند عسليّة والحاصباني، يتجلى عالم الذكريات والقصص الشخصية في أعمال العديد من المصوِّرات، يكفي الاقتراب ورؤية العمل والبحث عن مصدر الصورة، فالحكايات لا تنضب مع التسلسل الزمني المؤنث المرتبط بقميص الجدّة في لوحة نغم حديفة، وكذلك إلحاح صورة الأم في مجموعة أعمال شذى الصفدي، إن موضوع هذه الأعمال رغم إغراقه في الذاتية يتقاطع مع الآخر بوصفه شهادة إنسانية. وفي مجموعة أعمال عرّة أبو ربيعة المرفقة بنص منيعه الذاكرة المعاشة، نشهد قصة من قصص الحرب والدمار والاعتقال وذاكرة المكان حيث «تأتي الغولة» وتأخذ معها الصغار وتطير الى فضاء أكثر اماناً. وفي فضاء آخر، ترسمه ريم يسوف، يمر طائر السنونو ونرى طائرة ورقية بيد طفل يتجلى معه الحلم. ويصبح الأفق خفيفاً من خلال نافذة منزل مدمر في قرية عين فيت، إحدى القرى المحتلة في هضبة الجولان جنوب غرب سورية، في فيديو لرندا مداح تقوم فيه بشطف البيت وتحاول خلق الألفة في وسط المأساة والدمار. إن النساء رائدات في إنتاج الفيديو آرت وهذا ينطبق أيضاً على المشهد التشكيلي السوري فلا بد من ذكر أمثلة كأعمال بيسان الشريف ونسرين بخاري وخديجة بكر ومادونا أديب والينا عامر.

ورغم أن العديد من الأعمال في المشهد السوري المعاصر تتطرق إلى دموية الحدث الراهن لدرجة التعبير المباشر في بعض الأحيان، إلا أن الرؤية الفنية تتبع غالباً من الذاكرة الفردية لكل فنان وردّة فعله على الواقع. قد يكون الفن وسيلة للاحتجاج وتعبيراً عن التفاعل مع الأحداث الجارية وتوثيقاً للحدث مصدره المشهد اليومي المفجع، حيث يدين الحس والضمير الإنساني بفطرته عنية الحرب والدمار، وقد يقضي ذلك للالتزام أيديولوجياً بالحدث وطبيعة المرحلة ليجعل الكل بشكل أو بآخر مطالبين بالترزام أخلاقي تجاه ما يحدث، فتصبح الصورة وسيلة للتعبير عن موقف سياسي، ويصبح الفن كوسيلة لإيصال الفكرة. إن الأمثلة متعددة ومتنوعة في المشهد السوري الفني الحالي كأقنعة هبة الأنصاري أو كسخرية سلافة حجازي من تسلط الذكورة الجسدية ومن الزي العسكري الذي يحاك من جمام الناس وأرواحهم، أو ظهور حركات نسوية كمثال «استيقظت» التي تتكلم عن الجسد والجنس والجنسانية، إن خصوصية طرح مثل هذه المواضيع من قبل الفنانات تكمن في عنف تعبيري عاطفي وتكون بالتالي ذات وقع صادم ضمن مجتمع ثقافته ذكورية، فالرجال ليسوا تحت التأثير السلبي كما النساء.

لا يسعنا التوسع وتناول نتاج كل الفنانات المساهمات في الحركة التشكيلية السورية المعاصرة أو حتى الغوص في كل تجربة بشكل معمّق فهذا يتطلب مزيدا من البحث. غير أنه من المؤكّد أننا اليوم بحاجة الى رؤية شمولية من خلال معارض موضوعية واستعدادية تتيح لنا رؤية تاريخية أوسع وأكثر تخصصاً عن حضور النساء ودورهنّ في الفن. قد يكون هناك سمات مشتركة بين فنانات ولدن في نفس المكان مع رؤية مشابهة للواقع، لكننا نعتقد بأنه من غير الممكن إطلاق صفة الوطنية على الفن، فالتجارب هي فردية وتاريخ الفن غني بالأمثلة التي تشير إلى أهمية التفرد في الإبداع، بل إن جوهر الإبداع الحقيقي يرتكز على الهروب من المألوف والأطر، وهذا الجوهر لا حدود له ولا جنس له، انه لا يُخلط مع البيولوجيا ولا يميز بين ذكر وأنثى، فهو رمز للحرية والكونية. ■

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

النقاد الأعمال الأفضل فبلغ عدد اللوحات ٥٢ لوحة لثمانية وأربعين مصوِّراً منهم مصوِّرتين فقط: اقبال قارصلي وهالة قوتلي. جُمعت تلك اللوحات في معرض لاقى اقبالاً كبيراً في دمشق وحلب في الفترة الواقعة بين ١٩٦١/١٣ و١٩٦٢/١/١٤م.

لعلّ معرض ”فنانات من القطر العربي السوري“ الذي نُظّم احتفاءً بمناسبة عام المرأة الدولي من قبل وزارة الثقافة والإرشاد القومي الذي أقيم في المركز الثقافي العربي في دمشق في تموز عام ١٩٧٥م هو أحد أهم المعارض النسائية في تلك الفترة، وربما كان الأول من نوعه إلى جانب معرض مشابه أقيم في الفترة نفسها في القاهرة تحت عنوان ”عشر فنانات مصريات“ وهو أول معرض نسائي مدعوم من قبل الحكومة المصرية ونُظّم في غاليري السوسباليست العربي في زمن جمال عبد الناصر وأور السادات. وفي العام نفسه، افتُتح أول مؤتمر للفنون التشكيلية في الوطن العربي في دمشق، نوقشت فيه مفاهيم الأصالة والمعاصرة وتم الشروط الأساسية للإبداع. ومن اللافت في هذه الفترة أن الحركة الفنية أخذت تتجه نحو المواضيع القوميّة التي مرّت بها الأمة العربية بعد النكسة، فالتزم الفنانون بمفهوم الأصالة والموقف القومي في الفن وانعكس هذا الالتزام بطبيعة الحال على الإنتاج الفني عند العديد من المصوِّرات كالفيومي وهند زلفة ”١٩٤٢“ وليلى نصير ”١٩٤١“.

إن أحد الأسباب التي شكلت عائقاً أمام النساء لاستمرار في امتهان الفن التشكيلي خاصة في فترة السبعينات والثمانينات وحتى بداية الألفية الثالثة ترتبط بشكل مباشر بشروط العمل من ظروف ماديّة ومكانيّة وهذا الشيء ينطبق على الفنانين من الرجال على حد سواء. وكان من النادر أن تتوصل تشكيليّة سوريّة لأن يكون نشاطها الفني محور حياتها الرئيسي في البحث والتطوير والكسب إضافة لغياب محترف للعمل الذي كان في أحسن الظروف غرفة في المنزل. تذكّر ليلي نصير صعوبة تواجدها كامرأة حرّة في دمشق والصعوبات التي عانتها لاستئجار مكان للرسم، السبب الذي دعاها للعودة إلى مسقط رأسها في اللاذقية حيث من الممكن توفير مكان لممارسة العمل الفني. تعتبر تجربة نصير من التجارب الفنية السورية الفريدة، فالفن هاجسها منذ تخرجها من كلية الفنون الجميلة في القاهرة عام ١٩٦٤م وحتى اليوم، ولقد واصلت إنتاجها الفني بدون انقطاع. تتمحور أعمالها حول حياة الناس العاديين، وتستمد الشخوص والوجوه بشكل أساسي من معايشة ليوميات الإنسان وبالأخص المرأة التي تبدو الهاجس الأبرز في عملها مع أن معالم الذكورة والأنوثة تتقارب في لوحاتها. ترسم ليلي نصير الأشكال بخط واحد واثق وواضح، تحدد من خلاله الصورة مع اقتصاد في اللون، مما يوحي في بعض الأحيان بتلاشي الشكل. تتأرجح أعمالها بين الحضور الكلي للجسد، وبين التفصيل في تناول الوجه ليظهر بشكل قريب جداً ومنفرد، ليحتل فضاء اللوحة بكليتها.

تفرد شلبية إبراهيم ”١٩٤٤“ برهافتها الفطرية في الرسم، فمنذ معرضها الفردي في صالة المركز الثقافي العربي في دمشق عام ١٩٧١م وحتى اليوم حافظت على خصائص ومقومات جعلت لعملها هوية واضحة، مستلهمة موضوعاتها من الأسطورة والحكاية الشعبية. تركز شلبية إبراهيم على معالجة الجسد الأنثوي كمادة للتشكيل الفني ويظهر لديها الميل إلى التبسيط بالخطوط والمساحات اللونية. برسومها تقترب من عالم الحلم عند مارك شاغل. مصدر إلهامها هو عوالم وذكريات الطفولة، خصوصاً الدلتا الواقعة على شاطئ نهر النيل فهي مصدر الحكايات والأساطير التي تُحكى من قبل الجدّات.

لدى ليلي مريود ”١٩٥٦“ يتمحور النتاج التشكيلي حول المرأة، ويأخذ هذا الطرح بعداً اجتماعياً من خلال تحدي الأعراف السائدة والضوابط الاجتماعية التي تقيد المرأة. يتسم طرحها البصري بالجرأة واختلافه منذ بداياتها عن السائد في الساحة التشكيلية. فالمتمعن بنتائجها الفني يجد نفسه أمام عمل ابعد ما يكون عن سطح احادي وأملس أو مشغول بتقنية وحيدة، وإنما أمام مزيج من مختلف الوسائط والتقنيات والمواد التي تتحول تحت يد مريود إلى عجيبة لينة تستقبل كل ما ترغب في أضافته. إن عملها لا يكشف نفسه إلا إلى المتلقي المتأمل في ”التفصيل“ والنظر عن كُتب، عند ذلك فقط سيتجلى أمامه عوالم سرية وحميمية متأخّدة بين الافتتان والمحظور خاصة من خلال علاقة النحت بالجسد العاري والضوء، فهناك في صلب تكوين عمل مريود ما يشبه ”التغويدة“ والسر فيه تحُفظ الأشياء الثمينة والتي بحاجة للوقت لاستيعابها فهي لا تُكشَف للوهلة الأولى.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

لوحة لفرانسوا بيسون، ١٩٤٤م، تصور الفنانين السوريين في دمشق وهم يمشون في شارعهم في دمشق، ١٩٤٤م.

ان تناول مريود لموضوع المرأة ليس حديثاً وإنما يرسم طريقها منذ البدايات، وهو طرح بديهي بدأ منذ أول زيارة لها إلى متحف التيت مودرن في لندن عام ١٩٧٦م حيث كان من الملفت ندرة أعمال الفنانات في المتحف في ذلك الزمن، وتساؤلُها عن مصيرها هي ”كفنانة وامرأة“ السبب الذي دعاها لنشر بحث نظري عام ١٩٨١م عنوانه ”المصوِّرات النساء منذ عصر النهضة إلى اليوم“ ناقشت فيه أسئلة عديدة تتعلق بالأسباب التي لم تسمح إلا لعدد قليل فقط من النساء باتخاذ الفن كمهنة وأعطت أمثلة من تاريخ الفن في أوروبا وأمريكا اللاتينية وآسيا. لقد شهد حضور المرأة في الفن تغييراً جذرياً منذ السبعينيات من خلال حركات التحرر والنضال للحصول على الحقوق الأساسية خاصة في الولايات المتحدة وأوروبا، وأصبحت الهوية النسائية والدور الاجتماعي للمرأة موضوعات جوهرية، بما في ذلك في مجال الفن، وأخذت أعمال الفنانات في تلك الفترة بعداً أيديولوجيا سلطت الضوء فيه على مفاهيم الاختلافات بين الجنسين والمساواة في الحقوق. كما استخدمن في مرات عديدة الجسد كوسيلة للتعبير مثلما فعلت كل من كارولي شنايمان ويوكو اونو ومارينا ابراموفيتش.

لقد تطورت النظرة للنساء المبدعات بشكل واضح في العقود الثلاثة الماضية، أفتنبت أعمالهن بشكل متزايد في المتاحف، وتعددت المعارض في الألفية الثالثة التي أكدت على الدور النسائي كمثال معرض ”استيقظ! الفن والثورة النسوية“ في الولايات المتحدة عام ٢٠٠٨م، او ”هنّ“ في سنتر بوميبدو في العاصمة الفرنسية عام ٢٠٠٩م. ونلحظ في السنوات الأخيرة تغيّراً ملحوظا وبالأخص في الوسط الأكاديمي والمؤسساتي فيما يتعلق بإعادة الاعتبار للفنانات النساء إلى المكان الذي تستحقهن في تاريخ الفن.

دمشق والمشهد الفني الحالي

شهدت الساحة التشكيلية السورية تغيّراً ملحوظاً في الوسط الفني

خصوصاً لدى جيل الشباب خلال السنوات العشر الأخيرة، وقد تعززت

هذه الروح الفنية المتمردة مع اندلاع الأحداث الدامية التي تشهدها

سورية منذ عام ٢٠١١م. إن الفنانات التشكيلات الشابات أصبحن اليوم

جزءاً فاعلاً متكاملأ ومندمجاً من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة.

ساهمت عوامل عديدة في هذا التغيير حيث توافرت الظروف

الاجتماعية والمؤسسانية التي ترعى وتشجع الإبداع الفني، وظهر سوق

جديدة واهتمام غير مسبوق من نوعه بالفنانين الشباب الذين تخرجوا

للتو من كلية الفنون الجميلة. وهنا لا بد من ذكر الدور البارز للمركز

الثقافي الفرنسي في دمشق من خلال معارضه المخصصة لخريجي

الفنون الجميلة، إلى جانب المعارض الفردية التي أقامها لعدد من

الفنانين الشباب، وكذلك دور بعض الغاليريات الخاصة كغاليري آيام التي

عقدت عقود فردية غير مسبوقة في الوسط السوري مع فنانين شباب

ورفعت أسعار اللوحة بشكل كبير. بالإضافة إلى مجموعة الفن المستقلة

”الفن الآن“ التي وفرت المكان وأتاحت الفرصة لمجموعة من الشباب

الراغبين في خوض تجارب جديدة في حقل الفن المعاصر. كما تطورت

النشاطات الفنية التي ترعاها الدولة مثل فعاليات احتفالية دمشق

عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٨م لإحياء الذاكرة التشكيلية السورية

عبر عدة معارض ”موثقة من خلال عدة كتابولوجات مطبوعة“ تمثل كافة

المراحل التي مر فيها الفن التشكيلي السوري منذ مرحلة الرواد حتى

جيل الشباب، واستلزمت هذه الفعالية العمل بشكل جماعي من قبل

الدولة والصالات الخاصة والأفراد، جاء معرض الفنانين الشباب كآخر

سلسلة معارض ”إحياء الذاكرة التشكيلية السورية“ والذي ضم أربعين

فنان كبانوراما للفن التشكيلي السوري المعاصر، لكن عدد الفنانات

المشاركات بقى ضئيلاً جدا مقارنة مع الفنانين الذكور، لقد تم اختيار

فقط أربعة تشكيليات.

توجه اهتمام منظمي الفن مع بداية الربيع العربي تجاه المناطق العربية والسورية بشكل خاص. وما يزال الحدث السياسي أكبر محرك للنقاش حول المتغيّرات الاجتماعية والسياسية في المنطقة، وبرزت مؤسسات تدعم الفنانين السوريين، وفرت دعماً وتمويلاً يتمثل باهتمام أصحاب الصالات وإقامة ورشات العمل التي تتيح الفرصة للفنانين لتقديم أنفسهم، أو تأمين مكان للعمل في عدة مدن كبيروت أو برلين، مثل دار الإقامة الفنية في عاليه في لبنان التي أتاحت فرصاً لإقامات فنية.

كان لسيطرة الفكر الذكوري وللواقع الاجتماعي السائد آنذاك دوراً كبيراً، وذلك بدءاً من المنشأ والوسط العائلي، ونستطيع الاستشهاد بما قالته نعمت العطار التي درّست الفن منذ عام ١٩٤٤م في المدارس الثانوية والاعدادية في دمشق: "منذ إتمام دراستي الثانوية وانا في رغبة جامعة لإتمام تحصيلي العالي في الرسم، ولكن التعصب وعدم التشجيع حالا دون اشباع رغبتني، وهكذا قضيت معظم اوقاتي بالرسم الشخصي دون توجيه من أحد ولكنني أعجبت ببعض الفنانين".

لإعطاء نظرة علمية وموضوعية عن علاقة النساء بالفن في سورية الحالية التي كانت جزءاً من بلاد الشام لا بد من الرجوع إلى الأرشيف، ثم رصد الحركة الفنية خصوصاً في حلب التي عرفت التصوير الكتسي منذ النصف الثاني من القرن السابع عشر وشهدت حضور فني ملفت للأرمن، فلقد عرفت مدينة حلب العديد من المصوّرات من أمثال هيلدا قسيس أجميان ومارال هايرا بيديان واناheid شاهينيان اللاتي ساهمن في الحركة الفنية منذ عشرينات القرن الماضي. يتوجب أيضاً الرجوع لأرشيف الدولة العثمانية فإن عدداً منهم قد درسن في إسطنبول في أول مدرسة فنية للبنات التي تأسست عام ١٨٦٤م، حيث خرجت المرأة من "الحرملك إلى الأتوليبه" على حد تعبير شربل داغر. وكذلك العودة إلى أرشيف الطلاب المقبولين في كليات الفنون الجميلة خاصة في باريس وروما إذا أردنا تناول الموضوع من خلال اللوحة بمفهومها التشكيلي بعيداً عن التوظيف والغايات التزيينية، غير أننا نعتقد بأن هناك أهمية كبيرة تتعلق بدراسة البروكار الدمشقي الذي كان يصنع على أيدي النساء النساجات وهي من أكثر الصنعات شهرة في دمشق وفي العالم حيث يعود تاريخها الى أكثر من ألفي عام، وليس علينا حينها إلا التمعن في رسومات الأقمشة في لوحات من القرن الثالث والرابع عشر في إيطاليا لاستقراء أهمية صناعة البروكار الذي تدثّرت به الشخصيات المركزية، كما نراها في لوحات جيوتو دي بودوني أو جنتيلي دا فايربانو، وقد يكون هناك في دمشق من قطع البروكار الفنية النادرة ما يوازي أهمية تحفة "السيدة مع الحصان أحادي القرن" قطعة من نسج مزدان بالرسوم والصور يعود الى القرن السادس عشر في أوروبا، وهكذا فإن تاريخ الفن بعمومه في منطقة الشرق الأوسط يحتاج للبحث والتنقيب وإعادة النظر.

إذاً إن العودة إلى البدايات ضرورية لتشكيل رؤية حول النتاج الفني عند الفنانات السوريات، مع الإشارة إلى أن الأسماء التي نتطرق إليها هنا ستكون على سبيل المثال وليس الحصر، فغايتنا ليست توثيقية، نحن ندرك ما تتطلبه من عودة الى سجلات النقابات وكلية الفنون الجميلة ومركز أدهم إسماعيل وأكاديمية أصاربان ومركز فتحي محمد وغيرها من المؤسسات. ونعتقد أن هناك فترتين شهدتا تطورات ملحوظة في الحركة الفنية لدى النساء، الأولى هي فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي والثانية تمثل أكثر الفترات خصوبة بالنسبة للفن السوري بصورة عامة والتي تمتد على مدار الأعوام العشرة الماضية.

معارض دمشق الأولى

يسجّل المعرض التشكيلي الذي أقيم في مدرج جامعة دمشق عام ١٩٢٩م، بدايات حضور المصوّرة السورية من أمثال رمزية زمبركجي إلى جانب الفنانين الرّواد كميثيل كرشة وتوفيق طارق. بعد ذلك التاريخ بعشرات السنوات، أُعتبرت مشاركة المصوّرات كاترين مسرة ومطبعة شورى والزمبركجي في معرض التجهيز الأولى في ثانوية جودت الهاشمي بدمشق "١٥ آب ١٩٤٧م" حدثاً اجتماعياً هاماً. إن الفئات اللواتي شاركن لم يكنّ قد اتبعن أي دراسة فنية في معهد فني، وكان يغلب على نتاجهنّ الطابع التقليدي وهذا يتفق مع الإنتاج التشكيلي في تلك المرحلة، كُنّ إذاً هاويات تدربن عند بعض الفنانين، مثل الزمبركجي التي تتلمذت على يد توفيق طارق مع العديد من الفنانين السوريين والفلسطينيين. لقد كان شائعاً قبل تأسيس كلية الفنون والمراكز التشكيلية فتح مراسم الفنانين لاستقبال الهواة من قبل الجنسين، وكان هذا بمثابة عملي متمم لتدريس الفن في المدارس الثانوية.

يعتبر المعرض الفني المقام عام ١٩٥٠م بداية تشجيع الدولة للفن ونقطة انطلاق للمنافسة بين الفنانين إذ تمّ للمرة الأولى توزيع جوائز على الفنانين، ثم أصبح المعرض دورياً سنوياً منتظماً من قبل مديرية الآثار والمتاحف المقامة في المتحف الوطني بدمشق وسميّ بمعرض الخريف، كما اقيم معرض الربيع في مدينة حلب حتى عام ١٩٥٩م. والجدير بالذكر أن المشاركة النسائية اقتصرت على تسع عشرة مصوِّرة فقط في حين تجاوز عدد الرجال المائة وتسع وعشرين مصوِّراً. نذكر من الفنانات: منوّر مורה لي "١٩١٣-٢٠٠٥م" شاركت في سبعة معارض منذ عام ١٩٥١م، اليانورا الشطي "١٩١٣-٢٠٠٦م" في أربعة معارض منذ ١٩٥١م، إقبال قارصلي "١٩٢٥-١٩٦٩م" أيضاً في أربعة معارض منذ عام ١٩٥٤م، هالة قوتلي في معرضين عام ١٩٥٦ و١٩٥٧م، درية فاخوري حمّاد "١٩٣٠" وبهية نوري شورى شاركتنا عامي ١٩٥٨ و١٩٥٩م. لم تنل الفنانات من جوائز تلك المعارض إلا مرّة واحدة، وكان ذلك عام ١٩٥٤م حيث حظيت اليانورا الشطي على الجائزة الثانية، وهي مواطنة أميركية درست الفن في الولايات المتحدة وأسهمت في الحركة الفنية السورية منذ مجيئها إلى دمشق في الخمسينات بصحة زوجها.

في هذه الفترة كان لجمعيات الفنون دوراً هاماً مثل جمعية محبي الفنون وجمعية الفنون السورية، وكان للسيدات حضوراً في رابطة الفنانين السورية للرسم والنحت. توسع النشاط الفني في سورية مع نهاية ١٩٥٩م، حيث تأسست وزارة الثقافة والإرشاد القومي ومراكز الفنون وكلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق. كما أقيمت العديد من المعارض الفردية للمصوّرات في المركز الثقافي في دمشق في بداية الستينات، مثل: هالة القوتلي، زهيرة الرز، إقبال القارصلي، جوزفين تاجر، الين جوفروا، منى الاسطواني، منوّر مורה لي. ومن الجدير بالذكر أن العديد من هؤلاء المصوّرات ذهبن لتحصيل دراستهن الفنية العالية في أكاديمية روما للفنون الجميلة كمثال الأسطواني والقوتلي ودرية فاخوري حمّاد التي درست أيضاً في أكاديمية بيروت للفنون الجميلة. وتجدد الإشارة إلى الدور الذي لعبته فنانات أجنبيات من زوجات الفنانين الذين درسوا في الخارج واللواتي تابعن ممارسة الفن، فلقد اُثّرَنَ على فئة من النساء اللواتي سعين لتقليدهن وممارسة الفن كهواية، وهاويات الفن كُنّ غالباً من بنات طبقة غنية تمتلك القدرة على تغطية تكاليف هذا النشاط أو محميات اقتصاديا من قبل أزواجهن.

شهدت دمشق افتتاح صالات العرض الفني الخاصة المستقلة في بداية الستينات، كان أولها صالة الفن الحديث العالمي التي افتُتحت في تشرين الأول عام ١٩٦٠م من قبل محمد ومحمود دعدوش، في شارع ٢٩ أيار في دمشق. وشهدت هذه الصالة بدورها حركة فنية مهمة من ضمنها إقامة عدة معارض فردية لمصوّرات مثل معرض الفنانة فيوليت عبيج في شهر حزيران عام ١٩٦١م وذلك بعد عودتها من دراستها في أكاديمية الفنون الجميلة في باريس. ومعرض الفنانة إقبال القارصلي عام ١٩٦٤م، تجربتها تستحق التوقف رغم حياتها القصيرة، ولدت في دمشق ودرست في الزبداني، حيث كان والدها مديراً لإحدى المدارس، وتزوجت في الخامسة عشرة من العمر من رجل يكبرها بحدود ثلاثين عاماً، رحلت معه لتعيش في تدمر حيث كان مقرّ عمله. يحكى بأنه قد أعطي للزوج منزلاً كان يسكنه ضابط فرنسي، رُسم على جدرانه العديد من اللوحات الكلاسيكية التي كانت بالنسبة للقارصلي بداية اللوج لعالم الرسم، ويُقال أن زوجها أمر بلاء بعض الجدران، وأنه يومذاك لم تنم وهي

ترسم لتلبس النساء العاريات الزي العربي حتى لا تتم إزالتهن. درست الفن بالمراسلة بعد انتسابها إلى معهد الجواهري في مصر ١٩٥٦-١٩٥٨م. اقامت أربع معارض فردية منذ ١٩٦٤ حتى ١٩٦٩م سنة وفاتها، وكانت قد تعاونت مع غاليري ون منذ افتتاحها في بيروت عام ١٩٦٣م من قبل يوسف وهليلن الخال.

وفي عام ١٩٦٦م، أقامت صالة الفن الحديث العالمي معرضاً لأسماء الفيومي "١٩٤٣" بعد تخرجها من كلية الفنون الجميلة في دمشق، حيث تبذت تجاربها التجريدية الأولى والمتأثرة بغييدو لارجينيا "١٩٠٩-١٩٩٥م" البروفيسور الإيطالي الذي كان قد عُيِّن أستاذاً في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق وكان مسؤولاً عن قسم التصوير في الأعوام ١٩٦٥ و١٩٦٧م "عاد إلى إيطاليا على أثر نكسة حزيران" لقد دافع لارجينيا أثناء تدريسه في سورية عن الرسم التجريدي كخيار أساسي للحصول على شكل متقدم في الفن وكان لذلك المنهج أثر على عدة فنانين في تلك الفترة، مثالها المعرض الجماعي لمحمود حمّاد ونصير شورى وإلياس الزّيات الذين عرضوا تجاربهم التجريدية عام ١٩٦٥م في صالة الصيوان التي افتتحت من قبل منى أسطواني بالتعاون مع غيات الأخرس بين الأعوام ١٩٦٢-١٩٦٥م في شارع الكنيسة في حي أبي رمانة.

على الرغم إذاً من هذه المشاركات النسائية في المعارض الأولى في الغاليريات الخاصة أو العامة أو في المعارض المنظمة من قبل الدولة، بقي عدد الفنانات محدوداً بالمقارنة مع الرجال. إن الباحث اليوم عن التاريخ الشخصي أو النتاج الفني للفنانات اللاتي تم ذكرهن سيجد صعوبة كبيرة في سعيه وذلك بسبب ضعف توثيق تلك المرحلة بالدرجة الأولى. ولكن من الجدير بالذكر أنه منذ افتتاح كلية الفنون الجميلة في دمشق كان ثلث عدد الطلاب من النساء وقد ازداد هذا العدد بالتدريج مع مرور السنين، نستطيع مثلا حصر أربع نساء في سنة ١٩٦٦م من اثنا عشر طالباً، لكنهن لم يتابعن الطريق الفني بما فيهنّ زوجات بعض الفنانين فرغم دراستهنّ للفن والمشاركة في المعارض لم يتفرغن للفن بل تحولن نحو نشاطات أخرى خاصة العائلة ومستلزماتِها. وعلى جانب آخر، إن المرأة السورية كانت بداية "ملهمة للفنانين" ساهمت بوصفها "نموذجاً جميلاً" و"غير فاعل" في إنجاز اللوحة الفنية "إن تصوير جسد المرأة يمثّل بطريقة أو بأخرى رمزاً للفن وذلك منذ تماثيل الآلهة الأم في العصر الحجري القديم وحتى اليوم" في مساء العشرين من تموز ١٩٦١م، دعت صالة الفن الحديث العالمي إلى مسابقة لانتخاب ملهمة للفنانين السوريين في مطعم الشرق في مدينة معرض دمشق الدولي

حيث استقر التحكيم على اختيار هالة الميداني، وتم اختيار هالة النابلسي كفائزة بالدرجة الثانية وغالية كبال السباعي كفائزة بالدرجة الثالثة، وحُدّد كل من مركز توفيق طارق بدمشق وفتحي محمد في حلب وصبحي شعيب في حمص وسهيل أحذب في حماه كأماكن للتصوير. وقد أُطنبت الصحافة في سورية ومصر ولبنان في الحديث عن الملهمة، نقرأ مثلا في "مجلة صباح الخير، عدد ٢٩٥، ١٩٦٢ م" "عيناها في لون البحر" شعرها كخيوط الحرير "... انشغل المجتمع السوري وفنائه بأخبار أي المتسابقات كانت الأجمال والأكثر الهاما" لقد تهاقت الفنانون للعمل بحماسة على إنتاج البورتريهات كل على طريقته، ثم اختارت لجنة من

فن بصيغة المؤنث

زياد دلول

أمام العمل الفني معروضاً ومُكرّساً في متحفٍ أو معرض، يستوقفنا العمل بذاته مجرداً من تشبيه وهويته وجنسيه. نقف أمامه لإستشفاف لغته البصرية وشحناته الجمالية والإنفعالية عارية ومستقلة عن صاحبه/صاحبه.

لا نعرف، علمياً أو فنيّاً، ما يفرق بين أعمال فنية أنجزها رجلٌ وأخرى أنجزتها امرأةٌ والدخول في منهج كهذا هو ضرب من مجازفة تبعدنا عن جوهر التقويم والحكم، وتقودنا خصوصاً إلى التمسك بأحكام وآراءٍ مسبقة. ولكن لا يمكننا تجاهل مشكلة حقيقية وعميقة ذات بعد اجتماعي وتاريخي واقتصادي جعلت وصول الفنانات النساء إلى دائرة الضوء وجدران العرض يسلك طرقاً وعرة وأحياناً مستحيلة، وهو ما يبرر تلك الندرة المؤلمة لحضورهن متساويات بجانب الفنانين الرجال خلال قرون طويلة. وعلى المجتمع أن يعترف بهذا الظلم وأن يسعى إلى مساواة كاملة بين الرجل والمرأة. ذلك ينطبق بطبيعة الحال على العالم العربي للأسباب ذاتها بصورة أكبر وأوضح.

نُغفلُ غالباً دورَ المرأةِ الفنيِ وذائقتها الجمالية في بناء وترتيب البيئة الحاضنة الأولى، ونحن نعرف مدى أهمية الطفولة في بناء الحس الفني والإدراك المعرفي والنمو العاطفي. ما تصنعه المرأة (الأم) في محيط الطفولة هو الأجدية الأولى لفلسفة فنانة أو فنان فيما بعد : اللون الأول، الرائحة الأولى، ملابس الطفل، ألوان البيت، أشكال النسيج، رسوم الستائر والأرائك، السجادة والبساط، تصفيف الشعر، جمال المظهر، أغنيات الأمهات، موسيقى الكلام والمخاطبة، فهم الطبيعة...

إن عودة الفنان إلى طفولته، وهو موضوع أساسي في الفنون جميعها، هو عودة لبيئة ساهمت الأم (المرأة) ببناء القسم الأعظم منها. فالفن في جانب كبير منه هو تدويرٌ وإع وخلاق لمكتسبات الطفولة في المعرفة. هو أيضاً بحثٌ دائمٌ عن تلك الدهشة الأولى أمام العالم المرئي والعالم التأملي.

إن طرحي لهذا الجانب هو تأكيدٌ على حضور ودور المرأة منذ الأزل وفي مراحل الحياة كلها في تربية وصناعة الخلق الفني، وليس تبريراً لغيابها القهري عن الحياة الفنية بمعناها المهني.

ليس لي هنا متسع لكتابة موجز عن تاريخ الفنانات، ولكن ما أستطيع تأكيده أنه خلال الأربعين سنة الأخيرة، أو أكثر، استطاعت الفنانة

والموسيقية والكاتبة والمعمارية أن تعرض في أكبر متاحف العالم وأن تحصد أعلى الجوائز الفنية والأدبية وأن تبني أعظم الإنشاءات المعمارية. وفي مجال الفنون التشكيلية تحديداً تقف الفنانات في طليعة التجارب المعاصرة وتدير أكبر المتاحف وصلات العرض والبيئاليات، ولبعضهن كلمة الفصل في النقد وفي قرارات السياسة الثقافية. ولا يمكننا أن نستثني من ذلك المرأة العربية فهي حاضرة، ولو بشكل أقل، في هذه المجالات كلها.

في تقويمنا وتقديرنا للعمل الفني ننظر إلى مدى تألقه وإلى قدرته على فهم ديالكتية التاريخ الفني وإلى إضافاته المحتملة للصبيرة الفنية لدى الإنسان. ننظر إلى ذلك كله قبل أن نتقدم لقراءة إسم صانعه أو صانعه وقبل أن نعرف منشأه الجغرافي أو بيئته الإجتماعية. خُللُ الحضور ونسبة التمثيل النسائي في تاريخ الفن إشكالية ساطعة ولكنها ليست مقياساً للقيمة الإبداعية بصيغتها المطلقة لدى المرأة.

إذا كانت كلمة (فن) مدكّرة في العربية وفي اللغات اللاتينية وفي معظم اللغات، فما علينا إلا أن نسيغ عليها صياغة ثنائية الجنس تأكيداً لمقولة ابن عربي : كلُّ ما لا يُؤنث لا يُعَوَّل عليه. ■

عينٌ على الماضي وعينٌ على الحاضر منى أتاسي

اخترتُ لهذا العرض عنوان «ثورات شخصية». قادتني إلى هذه التسمية معرفتي بالظروف الحياتية والعلمية والشخصية للفنانات السوريات الرائدات، سواء المخضرمات منهجٌ أم الشابات، وذلك من خلال صلاتي الوثيقة وعلاقات الصداقة التي جمعتني مع بعضهن، ومتابعة أعمال معظمهنّ على مدار سنوات طويلة. هذا القرب جعلني على قناعة بأنهنّ قد ناضلن في سبيل تحقيق وجودهنّ على الساحة الفنية رغم كل العوائق الاجتماعية متّخذات من الفن طريقة للتفكير والعيش، ومهنة لهنّ ليس فقط هواية يمارسنها. كل هذه الأسباب دفعتني لاحتفاء بهنّ كنساء مناضلات، صنعَتْ كلّ منهنّ على حدى ثورة شخصية أثبتت من خلالها وجودها الإنساني والفني.

والثورة التي أقصدها هنا هي الثورة الكاملة بأبعادها الاجتماعية والثقافية والفنية والعلمية والسياسية، ثورة متوهجة، بناءة وتراكمية، لأنها تحمل قيم إنسانية طموحة ومؤثرة، ومعانٍ أخلاقية شفافة وحرّة، كالشغف بالفعل الفني والحيوية المحرّضة للبحث وديناميكية السعي الدؤوب والحساسية الأنثوية التي تولّد طاقة تعديّ أرواحهنّ، وتلهم تناجهنّ الفني. قيم لا يتنازلن عنها لأنها عدت جزءاً من نسيج الذات والفكر لدى كلّ منهنّ، الأمر الذي يجعلنا ننظر إليهن بعين الإعجاب ونقول: «كم هو جميلٌ العقل، وما أجمل الحياة وهي ساحة حرية».

لماذا «عينٌ على الماضي المؤرشف وعينٌ على الحاضر المعاصر»!؟

لأن لكل عصر ثورته وثوّاره، ولأنه لم يسبق تناول مسار الحركة التشكيلية لدى الفنانات السوريات وتوثيقه بشكلي منصف، بل بالإمكان القول أن هذا الأمر ينطبق على الحركة الفنية السورية بأكملها، فهي لم تحظ بعد بالدراسة والبحث اللازمين. ونحن هنا في بحثنا المتواضع هذا عن الفنانات النساء، بحثنا المتمثّل بالعرض والتصوص المرافقة، لا ندّعي تغطيةً كاملة، وإنما هي خطوة أولى لا بد منها لاستكشاف عوالم الفن التشكيلي السوري المؤنث.

لمَ «عين على الأرشيف»؟

لأنه بداية الحكاية، ولأنه الذاكرة المنسية التي يتوجب علينا إحياءها كي تكون مرتكزاً لإنشاء رؤية وثيقة عن دور النساء ومكانهنّ في المشهد الفني السوري، ونقطة انطلاق ندرس وندرك من خلالها التطور الذي طرأ على ثلاثة أو أربعة أجيال من الفنانات.لقد كان من الصعوبة بمكان الحصول على مستندات ووثائق تغطي هذا الفصل من تاريخ الفن السوري، وذلك بسبب إهمال المؤسسات الرسمية وعدم تعاونها. لذا قد لجأنا إلى عائلات وأصدقاء الفنانات، وعدنا إلى الكتيبات القديمة وقمنا بجمع نسخ من مجلات سابقة، كما تلقينا صوراً توثيقية حصلنا عليها من بعض الفنانات، فشكراً لهن جزيل الشكر.

لَمَ «عين على الفنانات النساء حصراً»؟

لأننا نرى وبكل أسفٍ أن الفنانة السورية المولودة في النصف الأول من القرن العشرين، حتى الرائدات منهنّ، لم تحظّ بالاهتمام والرعاية والدعم الذي حصل عليه الجيل الأول من الفنانين الرجال، وهي حال المرأة عموماً في كل المهن الأخرى رغم سعيها الدائم لإثبات جدارتها. فلقد اقتصر تعزيز دور المرأة في الفن بدايةً كنموذج "موديل" للفنان: الأم، الأخت، الزوجة، الملهمة. ثم ظهرت في موضوعاته: الأم، الفلاحة، الكادحة، الأسطورة، وصورة من التراث. وبعدها أضحت رمزاً قومياً، وطنياً، أوزمراً للتحرر.

لماذا هذا العرض الآن؟

لأن فناناتنا توصّلن إلى تحقيق ذواتهنّ وإثبات وجودهنّ من خلال الإصرار على اتخاذ الفن جوهرًا لحياتهن الشخصية والمهنية، فلم يعد مقتصرًا على كونه هواية كما هي الحال لدى اللواتي سبقن. هذا الإصرار يعبّر عن قرار بمنتهى الشجاعة وعن ثورة على ما كان يطلق عليه مسمى «الفنون النسوية»، دون أن نفقل عن أن الثورة الشخصية لا يمكن أن تنتصر لولا التبدلات الاجتماعية والسياسية المحيطة. فالتغيرات والأحداث التاريخية فرضت بيئة جديدة مهّدت بدورها لسبل النجاح بشكل ما. وقد لا تكون تلك التبدلات بفعل ثوري اجتماعي وإنما بفعل التطور المرتبط بالسيرورة الزمنية، مثل نزعات العولمة والتطور التكنولوجي العالمي الحديث "الانترنت" وابتكار وسائل التواصل الاجتماعي التي كانت ثورة ملموسة على وسائل التعبير التقليدية المحصورة النطاق، هذه الطرق في التواصل لها اليوم دوراً فاعلاً في وصول المرأة الفنانة السورية إلى ما تصبو إليه، وإتاحة الفرصة للبيعد أن يتعرف ويطلع على عملها.

أما عن المعنى السياسي لعنوان العرض «ثورات شخصية» فهو محقق من خلال مشاركة الفنانات بأعمال تنحو نحو التعبير الحر الواعي عن مواقفهن تجاه ما يحدث لبلد هو منهجٌ ولهنّ.

وأخيراً لا بد من التوضيح أن خيار التركيز على نتاج الفنانات السوريات وبعبنوان «ثورات شخصية» لا يعني أبداً التوجّه إلى ما يسمى بالفن النسوي أو تناول الموضوع من وجهة نظر جندرية، بل لأن المرأة الفنانة لم تحظ بالدراسة والتوثيق إلا في وقت متأخر حتى في المجتمعات الغربية، فما بلنا عن وضعها في مجتمعاتنا المثقلة بهموم عديدة؟! عندما سُئلت الناقدة الفنية ليندا نوكلين عام ١٩٧٠م لماذا لم يكن هناك في الماضي نساء فنانات مهمات؟ كان جوابها: بسبب الطريقة التي عوملنّ بها.

إن الهدف إذًا من هذا المعرض هو ابتداء البحث وتسليط الضوء على الفنانة السورية، ومحاولة لإضاءة على التجارب النسائية بأجيالها المتعاقبة، وبأساليبها وتقنياتها المتنوعة والجريئة الملفتة، وخصوصاً لتبيان التطور الذي حصل في المشهد الفني التشكيلي النسائي في العقدين الأخيرين، بالمقارنة مع الفنانات السابقات واللواتي لا ننكر أهمية تجاربهنّ المحكومة بمعطيات زمانهن ومجتمعهن.■

CREDITS

Curator: **Mouna Atassi**

Project Manager: **Shireen Atassi**

Translation: **Chadia Bekhazi**

Editing: **Nour Asalia**
Nemat Atassi
Anna Wallace-Thompson

Design: **Ezzat Habra**

Photography: **Nairy Shahinian and Jaber Azmeh**

Special thanks to all following individuals for loaning us artworks, archives and documents: **Lubna Hammad, Mohammad Karesly, Asma Fayoumi, Itab Hreib, Hala Mahayni, Loujaina Al Assil, Shalabiya Ibrahim, Laila Muraywid, Alina Amer, Randa Maddah, Nour Asalia, Hiba Ansari, Sulafa Hijazi, Iman Hasbani, and Odile Demonfaucou.**

Special thanks to: **Georges and Tamy Makhoul** for their unequivocal support.

We also thank Al Serkal Avenue for always providing us with a home at the Avenue.

This catalogue is published in the occasion of the exhibition:

**Personal Revolutions:
Women artists from Syria**

9 March – 8 April 2019
Alserkal Avenue, Dubai, UAE

www.atassifoundation.com

All rights reserved.

ثورات شخصية

فنانات من سورية

