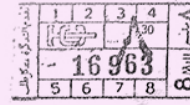


تذكار / Object

تذكارات صغيرة



منذ أيام الطنولة،
وأنا أحتفظ بعدد من
التذكارات الصغيرة التي
تبدو ساذبة لكن فني
لها كثير ما يتعلق أتذكر

فترات بضعة من العمر بتنا صليها الرائعة. وعند ذلك تحضر الأيام الماضية أمامي هيئة
زاخرة. وبمعل هذه الصيغة، أقدم بعض ما أحتفظ به من تذكارات صغيرة.
والتذكارات تسمى الذكرة وتشعطي، ولولا ذاكرتنا الميعة النشطة لفقدت الأيام
الماضية الحياة، ولا أصبحت غير موجودة.

ويمكننا أن نعتبر الكثير من المعالم الهامة في الدنيا أنواعاً
من التذكارات: فالأهرام و أبو الجول والعمر القريه،
وما تصفه المتأسف ودور الكتب، كلها (ولاه كانت
مضحة) أيضاً تذكارات تقيم الزمان البعيد في ذاكرتنا من
جديد!



Page and extracted excerpts from Mohieddin El Labbad's book *Sketchbook* (1987).
الصفحة والمقتطفات من كتاب محي الدين اللباد «كشكول الرسام» (١٩٨٧).

I've kept several small souvenirs from my childhood days that seemed insignificant. Yet whenever I look at them, their magnificent details bring back memories of past times. Good old days emerge in front of me all vibrant and vivid. Here I present some of the little souvenirs I've kept—that awaken the memory and revive it. Were it not for these vividly alive powers of recall, days gone by would be lost and nonexistent.

Many landmarks in life could be considered types of souvenirs: The pyramids, the Sphinx, old civilization's constructions, and everything museums and libraries contain—all these (no matter how huge) are souvenirs that revive the past in our minds afresh!
[...]

۲

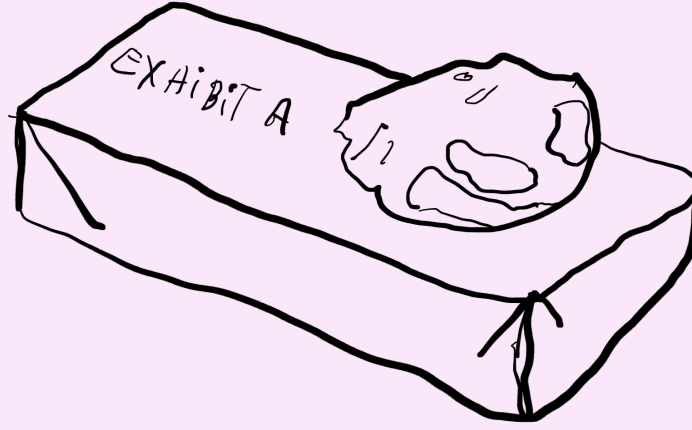
It seems we don't see much of what surrounds us in life because we don't ponder on it. For example: has any one of us reflected on the beautiful scenery drawn on the palms of our hands?

منذ أيام الطفولة، وأنا أحتفظ بعدد من التذكارات الصغيرة التي تبدو ساذجة. لكن رؤيتي لها كثيراً ما تجعلني أتذكر فترات مضت من العمر بتفاصيلها الرائعة. وعند ذلك تحضر الأيام الماضية أمامي حية زاخرة. وعلى هذه الصفحة أقدم بعض ما أحتفظ به من تذكارات صغيرة والتذكارات تحيي الذاكرة وتنشطها، ولولا ذاكرتنا الحية النشطة لفقدت الأيام الماضية الحياة، ولأصبحت غير موجودة.

ويمكننا أن نعتبر الكثير من المعالم الهامة في الدنيا أنواعاً من التذكارات: فالأهرام وأبو الهول والعمائر القديمة، وما تضمه المتاحف ودور الكتب، كلها (وإن كانت ضخمة) أيضاً تذكارات تحيي الزمان البعيد في ذاكرتنا من جديد!
[...]

يبدو أننا لا نرى الكثير مما حولنا في الدنيا، لأننا لا نتأملها. فعلى سبيل المثال: هل تأمل أحدنا تلك المناظر الجميلة المرسومة على باطن كفّه؟

2



DRAWING OF PART OF WHAT JIMMIE
DURHAM MADE FOR DOCUMENTA-13 (2012)

Image by Nile Sunset Annex.
صورة لـ «ملحق غروب على النيل».

* **

* 3 *

It must have been an odd object to begin with.
Now the ghosts of its uses
Whisper around my head, tickle the tips
Of my fingers. Weeds
Reclaim with quick silence the beams, pillars,
Doorways. Places change, and a small object
Stands defiant in its placelessness.
Durable because it contains intensely meanings
Which it can no longer pour out.

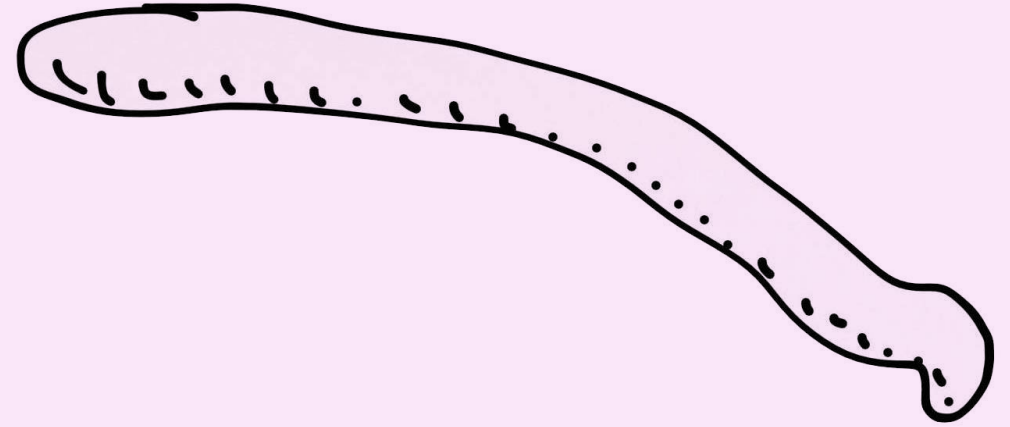
أولاً، لا بُدَّ أنه كان غريب الأطوار، ذلك الشيء
الآن أشباح استعمالته
تهمسُ حول رأسي، وتدغدغ أطراف
أصابعي. الأعشاب
تسترد العتبات والأعمدة والمداخل بصمتٍ خاطِف،
الأماكن تتغيّر، وشيءٌ صغيرٌ
يقف مُتجاسراً في لَمكانه.
مُعَمَّرٌ لأنه يحتوي على معانٍ مضطربة
لم يعد بإمكانه الإفصاح عنها.

Heroic / heroism / ملحمّ / بطولي



ع

Image of Yvonne Rainer's 1965 work *Parts of Some Sextets*.
Photo: Peter Moore © Estate of Peter Moore/VAGA.
صورة من عمل إيفون رينير «أجزاء من سداسيات»، ١٩٦٥. الصورة لـ بيتر مور.



4

Worm image by Nile Sunset Annex.
صورة دود لـ «ملحق غروب على النيل».

Suddenly, worms, made famous in a certain novel, spread before me. Worms arranging themselves in rigid order into rows according to color and type to consume a corpse, stripping flesh off bone in a few minutes. Just one raid. Two raids, and nothing's left except the skeleton. Worms that come from nowhere, from the earth, from the corpse itself. The corpse consumes itself by means of a well-organized army rising from within it in moments. Surely, it's a picture that empties a man of heroism and flesh, thrusting him into the nakedness of absurd destiny, into absolute absurdity, into total nothingness; a picture that peels the song from the praise of death and from the escape into flight. Was it to overcome the ugliness of this fact that the human imagination—the inhabitant of the corpse—opened a space to save the spirit from this nothingness? Is this the solution proposed by religion and poetry? Perhaps. Perhaps.

0

Excerpt from: Mahmoud Darwish's *Memory for Forgetfulness: August, Beirut, 1982*, translated by Ibrahim Muhawi, University of California Press (1995).

Also see:

Video by Andeel, *Did You Say Yes or Did You Say No?* (9 November 2011):
<https://www.youtube.com/watch?v=MSrf1n1ibMA>

انتشر أمامي، فجأة، الدود الموصوف في إحدى الروايات... دود يرتب صفوفه وأنواعه وألوانه، بنظام صارم، لالتهام الجثة كأنه يسليخ اللحم كله عن العظام في دقائق. غارة واحدة... غاراتان ولا يبقى منّا غير الهيكل العظمي. دود يأتي من المجهول... ومن التراب... ومن الجثة ذاتها. الجثة تأكل نفسها بجيش حسن التنظيم يطلع منها في لحظات. إنها صورة تفرغ الإنسان من بطولته ومن لحمه، وتدفع به في عراء المصير العبثي، في العبث المطلق، في العدم الكامل. صورة تجرّد الأناشد من مديح الموت ومن الفرار إلى الفرار. أمّن أجل التغلّب على بشاعة هذه الحقيقة، فتَحّ الخيال البشريّ - ساكنُ الجثة - فضاءً لخلاص الروح من هذا العدم؟ أهذا ما يقترحه الدين والشعر من حلّ؟ ربما... ربما...

مقتطفات من كتاب محمود درويش «ذاكرة للنسيان»، أول طبعة ١٩٦٧.
دار النشر (٢٠١٥).

5

زوروا أيضاً:
فيديو لـ أنديل، «قولت نعم ولا قولت لأ؟» (٩ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١١):
<https://www.youtube.com/watch?v=MSrf1n1ibMA>

NO to spectacle
NO to virtuosity
NO to transformations and magic and make-believe
NO to the glamour and transcendence of the star image
NO to the heroic
NO to the anti-heroic
NO to trash imagery
NO to involvement of performer or spectator
NO to style
NO to camp
NO to seduction of spectator by the wiles of the performer
NO to eccentricity
NO to moving or being moved.

لا للإستعراض
لا للبراعة
لا للتحوّلات والسّحر والإيهام.
لا للغواية ولتفوّق صورة النجم.
لا للملحمي
لا للـ«لا-ملحمي»
لا للمجاز البالي
لا لتوريث المؤدّي أو المشاهد
لا للأسلوب
لا للتكلف
لا لإغراء المشاهد بحيل المؤدّي
لا لغرابة الأطوار
لا للتأثير أو التأتّر.

٦

That infamous “NO manifesto” has dogged my heels ever since it was first published. Every dance critic who has ever come near my career has dragged it out, usually with a concomitant tsk-tsk. The only reason I am resurrecting it here is to put it in context as a provocation that originated in a particular piece of work. It was never meant to be prescriptive for all time for all choreographers, but rather, to do what the time honored tradition of the manifesto always intended manifestos to do: clear the air at a particular cultural and historical moment. I hope that someday mine will be laid to rest.

Yvonne Rainer, *NO manifesto* (1964) plus note about it from her memoir *Feelings are Facts: A Life* (MIT Press, 2004).

6

لا يزال «مانيفستو لا» السيء السمعة يتتبعني منذ أن نُشِرَ للمرة الأولى. جميع نقّاد الرقص الذين تناولوا مسيرتي المهنية، قاموا، بطريقةٍ ما، بإطالة حياته ووجوده. السبب الوحيد وراء إعادة إحيائي لهذا المانيفستو هنا هو وضعه في سياق كونه استفزاز أو تحريض نشأ عن عملٍ فنيٍّ محدّد. لم يكن مقدراً للمانيفستو أن يكون ذا طابعٍ توجيهيٍّ أو تقادميٍّ، بل أن يقوم بتأدية الدور التقليدي العريق للمانيفستو: ألا وهو إزالة الإلتباس عن لحظةٍ ثقافيةٍ وتاريخيةٍ محددة. أمل لهذا المانيفستو الذي وضعته أن يطويه النسيان يوماً ما.

نص لـ إيفون رينير «مانيفستو اللا» (١٩٦٤) وملاحظة حوليه من ذكراياتها «الأحاسيس حقائق: حياة» (أم.أي.تي برس، ٢٠٠٤).

نسخ / تكرار / Copy / repetition



٧

7

Image by Nile Sunset Annex.
صورة لـ «ملحق غروب على النيل».

On the third night of the festival the writer knocked on the door of the simultaneous translation booth.

He said, “I want you to translate with less enthusiasm. Something about your voice annoys me.”

The translator yawned and rubbed his eyes.

“What?”

“Once again, although I’m sure you heard me, I want you to curb your enthusiasm a little bit during translation,” the writer said to him, standing his body up on his tiptoes for part of a second.

He does this occasionally, as if to emphasize his words with a sharp body gesture. Especially when he’s tense.

This is not the first time he’s confronted his translators.

The last time he traveled abroad they chose a sophisticated translator for him, a tall handsome young man, and at the beginning of any encounter the audience thought the translator was the writer and the writer was the translator. They didn’t hesitate for a moment, the minute they saw him they grabbed his hands and shook it vigorously, and the son of a bitch would smile slyly and was in no rush to correct the mistake. The writer thought seriously about asking the organizers to replace him. But in the end he pitied the young man—didn’t want to get him fired and cut off his income.

في الليلة الثالثة من ليال المهرجان طرق الكاتب باب غرفة مترجمه الفوري.

قال «أريدك أن تترجم بحماسة أقل. شيء ما في صوتك يستفزني»

تثاءب المترجم ودعك عينيه.

«ماذا؟»

«مرة أخرى ، ولو أي متأكد أنك سمعتني جيدا: أريدك أن تكبح من أندفاعك بعض الشيء أثناء الترجمة». قالها الكاتب وهو ينظر جسده إلى أعلى واقفا على أطراف أصابعه لجزء من الثانية.

يفعل ذلك دائما، كما للتأكد على كلامه بحركة جسدية حادة. خاصة عندما تكون أعصابه مشدودة.

ليست المرة الأولى التي يدخل فيها في مواجهة مع أحد مترجميه.

في مرة الأخيرة التي زار فيها هذا البلد، اختاروا له مترجم من أصل سام، شاب طويل القامة ووسيم، وكان الناس يظنون في بداية أي لقاء أن المترجم هو الكاتب والكاتب هو المترجم. لا يترددون لحظة، ما أن يروه يقبضون على يده ويرجوها بحماسة، وابن الكلب يبتسم ابتسامة خبيثة ولا يعجل بتصحيح الخطأ. فكر جديا في أن يطلب منهم تغييره. لكن في النهاية صعب عليه الشاب - لم يرغب في قطع أكل عيشه.

تحمل اسبوعا من الإهانات ونظارات مترجمه التي بدت له مزدرية أحيانا ومتعاطفة أحيانا أخرى - لكن ذلك النوع من التعاطف الذي لا يختلف كثيرا عن الازدراء في نهاية المطاف.

He survived a week of humiliations, occasional looks that were seemingly contemptuous from his translator, and at other times empathetic looks—but the kind of empathy that isn't much different from contempt in the end.

But this time ... it's strange. He decided that he would not expose himself to a similar humiliation—he insisted to the festival organizers that the translator was to sit in a closed booth far from the audience and they could listen to the translation through headphones. He relaxed a bit once he met the translator when he arrived: he was a very normal person and not particularly attractive.

Despite all this, the people gathered around him after the reading and shook his hands and patted his shoulder and congratulated him on his performance. As for the writer, who is supposed to be the center of attention, there were a few older women who got close to him very shyly and rained on him questions and stories about the loneliness and boredom they suffer from on a daily basis.

And when he knocked on the door of the translator he had really had enough. No. He did not have to put with all this.

The translator scratched his head and said: “But what a strange request. Don't you want people to admire your words?”

“Yes, of course, don't be silly. But I don't want them to admire your delivery.”

أما هذه المرة... الأمر غريب. قرر من البداية أنه لن يعرض نفسه لمهزلة شبيهة مرة أخرى، فاشتراط على إدارة المهرجان أن يجلس المترجم في كابينة مغلقة بعيد عن الجمهور ويستقبل الحاضرون الترجمة عن طريق سماعات أذن. واطمأن أكثر عندما تعرف على المترجم شخصياً فور وصوله: كان شخصاً عادياً وغير جذاب بالمرة.

لكن مع كل ذلك يلتف الناس حوله بعد القراءة، يصافحونه ويربتون على كتفه ويهنتونه على أدائه. أما هو، الكاتب، الذي من المفروض أن يكون محط الإهتمام الرئيسي، فيا حيا الله بعض النساء العجائز يقتربن منه في خجل شديد، ثم ينهلن عليه بسيل من الأسئلة والحكايات تعويضاً عن الوحدة والملل اللذين يعانين منهما في حياتهن اليومية.

عندما طرق باب المترجم في منتصف الليل كان الكيل قد فاض به فعلاً. لا ليس مضطراً لتحمل كل ذلك.

حك المترجم رأسه وقال: «لكن ما هذا الطلب الغريب. ألا تريد أن يعجب الناس بكلامك؟»

«نعم بالطبع، لا تكن سخيلاً. لكنني لا أريد أن يعجبوا بطريقة إقائك.»

«لا أفهمك. لكن طريقة إقائي هي طريقة إقائك. هل سبق أن قلت لك أنني من أشد المعجبين بك؟ لقد راقبتك جيداً. وشاهدت تسجيلات لك قبل مجيئك. حتى الطريقة التي تحرك بها يديك عندما تتكلم - حفظتها عن ظهر قلب واستخدمتها وأنا جالس في الكابينة. فكل ذلك ينعكس على طريقة أدائي، وإن كان غير مرئي للجمهور.»

وليبرهن على ما قال، رفع المترجم يده اليمنى على مستوى رأسه، ثم جعلها ترفرف كجناح عصفورة. أما الكاتب فوقف متسماً في مكانه، ناغر الفم. ففي نفس اللحظة

“I don’t understand you, my delivery is your delivery, no? Did I ever mention to you that I’m one of your biggest fans? I’ve observed you well. I watched videos of you before you came. Even the way you move your hands when you speak, I’ve memorized it and I use it while I’m sitting in the cabin. All this is reflected in my performance, even if the audience can’t see it.”

To prove what he said, the translator raised his right hand to head height and started shaking it like a bird wing. The writer stood in his place, his mouth gaping. The moment he saw the other copying his hand gestures he had a frightening hallucination: he felt like he was looking in the mirror, a mirror of flesh and blood. True, the translator was short, bald and fat like him, and there was no difference between them in age...

١٠

After a few seconds, or minutes, or even hours of silence, he pushed himself and gathered the last bit of energy he had and said:

“Listen to me. It’s my reading and I’m free to do with it as I please. So when I ask you to do a bad translation then you do a bad translation, understood?”

But he didn’t calm down for the whole night and he couldn’t close an eyelid. And when the alarm clock rang he had decided what he had to do. He went to the festival administration and told them he would read his texts from the translation booth.

Mirror by Mahmoud Tawfik, short story from *Blu* (Dar Merit, Cairo, 2013).

التي رأى فيها الآخر يستنسخ حركات يديه أصابته هלוسة مخيفة: أحس كما لو كان ينظر في مرآة، مرآة من لحم ودم. حقاً: المترجم كان قصير القامة هو الآخر، أصلع وبدين مثله، ولا فرق بينهما في السن.

بعد بعض ثوان، أو دقائق، أو حتى ساعات من الصمت ضغط على نفسه واستجمع آخر ما لديه من طاقة وقال:

«أسمع يا راجل أنت. إنها قراءتي وأنا حر فيها. وعندما أطلب منك أن تترجم ترجمة أسوأ يعني تترجم ترجمة أسوأ. مفهوم؟»

لكنه لم يهدأ طوال الليل ولم يغفل له جفن. وعندما رن المنبه كان قد حسم المسألة في ذهنه. ذهب إلى إدارة المهرجان وطلب منهم أن يقرأ نصوصه من كابينة المترجم.

«مرآة» لـ محمود توفيق، قصة قصيرة من «بلو» (دار ميريت، القاهرة، ٢٠١٣).

10

1. *Huit Tableaux et un Prototype*, exhibitions at Galerie Claude Givauden, Paris, 1969 and 1970

١. «ثماني لوحات ونموذج أولي»، سلسلة معارض في جاليري كلود جيفودان، باريس، ١٩٦٩ و١٩٧٠

STURTEVANT: Repeated—

HAINLEY: Exactly.

STURTEVANT: The same show.

LOBEL: Is that one year after the other?

STURTEVANT: Yes.

HAINLEY: Yes.

STURTEVANT: Yes.

HAINLEY: Sixty-nine and '70.

LOBEL: So it's the same show—

STURTEVANT: Exactly the same show.

LOBEL: —the following year. [Laughs.]

STURTEVANT: The following year, yes. [They laugh.]

Yes, very strong show.

١١ HAINLEY: Strong, and it's so strong, you can do it twice. [They laugh.]

STURTEVANT: You can do it twice, yes. Well, it was a very good way to demonstrate the power of repetition, you know, in a very simplistic way.

ستورتيڤانت: مكرر—

هينلي: بالضبط.

ستورتيڤانت: نفس العرض.

لوبل: هل كان ذلك عامًا تلو الآخر؟

ستورتيڤانت: نعم.

هينلي: نعم.

ستورتيڤانت: نعم.

هينلي: في ٦٩ و٧٠.

لوبل: هو نفس العرض إذًا—

ستورتيڤانت: نفس العرض بالضبط.

لوبل: —العام التالي. [يضحك.]

ستورتيڤانت: العام التالي، أجل. [يضحكون.] أجل، عرض قوي جدًا.

هينلي: قوي، وهو قوي لدرجة أنه يمكنك عرضه مرتين. [يضحكون.]

ستورتيڤانت: أجل، يمكنك عرضه مرتين. كانت طريقة جيدة جدًا لاستعراض قوة

التكرار، بطريقة شديدة التبسيط.

11

2. *America America*, exhibition at Galerie J,
Paris, 1966

HAINLEY: And I just wonder, in terms of process, as something that goes on in addition to the physical process of making a work, how would you talk about the scene, the moment—

STURTEVANT: You mean what was going on around us?

HAINLEY: Exactly, as part of process or concept.

STURTEVANT: Well, firstly process because it's part of the creative process, so it's very important. Then, yeah, because that must have been—at that time, things were really shifting from interior to exterior, or at that time, you would call it up to the surface. And so—and then all the mass—all the images were from mass society. Mass—what do I want to say?

11

LOBEL: Mass media?

STURTEVANT: Mass media, or mass—

LOBEL: Or mass culture?

STURTEVANT: Messy mass. [They laugh.] So this is very surface. You're really going to the outside, and then all the collectors were very much into that, so then you had all those artists that were involved with the outside. And so the work became—it was still about beauty, but it was not about anything very profound other than, which is profound, a reflection of the society that we were surrounded by.

LOBEL: Speaking of which, can you say anything about the title of the Galerie J show in 1966, which was *America, America*? Because [...] you're really thinking through the kind of, for me, the possibilities of this kind of process and practice. And to have it in Paris and call it *America, America* – it seems significant to me.



12

STURTEVANT: Well that's because it was all the works.
I had Oldenburg; I had Lichtenstein—

HAINLEY: Wesselmann.

STURTEVANT: Wesselmann, and George Segal and [Frank] Stella. That's America, baby. [Laughs.] I did all that work when I was down in the south of France. I had a studio in the south of France, and so it was on the street level in an old part of Antibes and there was a—it had a big window and because it was open, some guy— [laughs]—I'm sure I told you this story. So some guy stops by and he says are you Jasper Johns? [Hainley and Lobel laugh.] Because I was working on the Flag, and I said, "Yes." [Hainley and Lobel laugh]. He said, "Oh." "Here I am." So I told that story to Jasper and he hated it. [They laugh.] He hated that story.

١٣

٢. «أمريكا، أمريكا»، معرض في جاليري جي، باريس، ١٩٦٦

هينلي: وكنت أود أن أعرف، من حيث المسار، بينما يحدث شيء بالإضافة إلى المسار
المادي لصناعة العمل، كيف تصفين المشهد، هذه اللحظة—

ستورتيفانت: تعني ما يحدث حولنا؟

هينلي: بالضبط، كجزء من المسار أو المفهوم.

ستورتيفانت: حسنًا، المسار أولاً لأنه جزء من المسار الإبداعي، ولذا فهو شديد
الأهمية. ثم، أجل، لأنه كان بلا شك—في ذلك الوقت كانت الأشياء تنتقل فعلاً من
الداخلي إلى الخارجي، أو في ذلك الوقت كنت تستدعيها إلى السطح. وهكذا—
ثم كل ما هو جماهيري من حيث—كل الصور كانت من المجتمع الجماهيري.
جماهيري من حيث—ما الذي أريد قوله؟

لوبل: الإعلام الجماهيري؟

ستورتيفانت: الإعلام الجماهيري، أو جماهيري من حيث—

لوبل: أو الثقافة الجماهيرية؟

ستورتيفانت: جماهيري متجمهر. [يضحكون.] هذا سطحي للغاية إذًا. أنت تتجه
إلى الخارج حقًا، ثم أعجب هواة الجمع كلهم بالأمر، ثم أصبح لديك كل هؤلاء
الفنانين المهتمين بالخارج. وهكذا أصبح العمل—كان لم يزل معنيًا بالجمال، لكنه
لم يكن معنيًا بأي شيء بالغ العمق سوى، وهو أمر عميق أيضًا، انعكاس المجتمع
الذي يحيط بنا.

لوبل: بالمناسبة، هل يمكن أن تحدثينا عن عنوان معرض جاليري جي عام ١٩٦٦
«أمريكا، أمريكا»؟ لأنك [...] تفكرين مليًا في نوع، أو بالنسبة لي، إمكانيات هذا
النوع من المسارات والممارسات. وأن يقام معرض كهذا في باريس بعنوان «أمريكا،
أمريكا»—يبدو لي أمرًا مهمًا.

ستورتيفانت: هذا لأنه ضم جميع الأعمال. كان لدي أولدنبرج، وكان لدي
ليشتنشتاين—

هينلي: ويسلمان.

ستورتيفانت: ويسلمان وجورج سيجال و[فرانك] ستيتلا. هذه أمريكا يا عزيزي.
[تضحك.] أنجزت العمل كله عندما كنت في جنوب فرنسا. كان لدي ستوديو في

13



جنوب فرنسا، وكان بمستوى الشارع في جزء قديم بمدينة أنتيب وكان هناك—كانت به نافذة كبيرة ولأنها كانت مفتوحة جاء رجل—[تضحك]—أنا متأكدة أنني حكيت لك هذه القصة. جاء رجل وتوقف ليسأل هل أنت جاسبر جونز؟ [يضحك هينلي ولوبل.] وهما أنني كنت أعمل على «العلم» قلت «نعم». [يضحك هينلي ولوبل.] فقال: «ياه». «ها أنا». وعندما حكيت هذه الحكاية لجاسبر امتعض. [يضحكون.] امتعض من هذه الحكاية.

١٤

3. *Sturtevant: Studies for Warhol's Marilyns, Beuys' Actions and Objects and Duchamp's etc, Including Film, exhibition catalogue* (ed. Judson Rosebush), Everson Museum, New York, 1973

LOBEL: [...] one of the things I want to put on the record, because I think it's something I had totally missed until Bruce pointed it out to me, and it gets back to the issue of copy, although in a much more pointed, technical way, is the catalogue to your 1973 Everson show, which, when I saw it originally, I saw it as a photocopy, and I thought, oh, someone Xeroxed this very poorly. And then, Bruce corrected me and said, "No, the catalog was actually printed." Am I getting this right? The catalog was—
HAINLEY: —Printed to look like a Xerox copy.
STURTEVANT: Well, it was a Xerox copy that I absolutely insisted had to be printed.

14

٣. «ستورتيڤانت: دراسات عن مارلينات ورهول، وحركات وأغراض بويز، وأعمال دوشومب، إلخ، تتضمن فيلم»، كتالوج المعرض (حرره جردن روزبوش)، متحف افرسون في نيويورك، ١٩٧٣

لوبل: [...] من ضمن ما أود تسجيله في حديثنا، لأني أظن أنني أغفلته تمامًا حتى نبهني بروس إليه، وهو أمر يعود بنا إلى موضوع النسخ، وإن كان بطريقة أكثر حدة وتقنية، هو كتالوج عرض افرسون الخاص بك في ١٩٧٣، والذي رأيته، عندما رأيته في الأصل، كنسخة مصورة، وقلت لنفسي، ياه، لقد صنع أحدهم نسخة رديئة للغاية بما كينة تصوير. ثم صحح لي بروس الأمر وقال: «لا، بل هذا الكتالوج المطبوع». هل فهمت ذلك بصورة صحيحة؟ هذا الكتالوج كان—
هينلي: مطبوعًا ل يبدو كنسخة مصورة.
ستورتيڤانت: الحقيقة أنه كان نسخة مصورة أصرت قطعًا على طباعتها.
[...]

لوبل: ما أريد قوله إنها كانت طريقة أخرى للتفكير في هذا الحديث حول النسخ. ستورتيڤانت: النسخ؟ أي طريقة أخرى؟

[...]

LOBEL: I'm just saying that it was another way of thinking about this discourse around copy.

STURTEVANT: Copy? What was another way?

LOBEL: Making the catalog like—

HAINLEY: Printing it rather than allowing it—

STURTEVANT: No, no, no, because I don't think trying—no, I don't think that was based on copy at all. This is because this was based on the dynamics of repetition, which is nothing to do with copy. And so, repetition is—you have to—repetition is displacement; repetition is difference; repetition is—what else is repetition? Repetition is pushing the limits of resemblance and limitation—repetition is—it has some other factors or dynamics. So it's not like—it's not like saying you repeat. See, the interesting thing is, for instance, Andy Warhol repeated, but he did not do repetition. And his brilliance really lies in the fact that he was—because repeat is surface. You're just talking about the surface. He managed to take repeat and make it into a very, very dynamic thing. So I mean, for me, that's where his brilliance lies. But repetition has nothing to do with repeating. So I think that's a basic premise that people do not—

But I'd like to get off this copy nonsense, if we could, because for me, that's really a finished subject. And I don't care whether they think it's copy or not. You know, we're moving ahead anyhow.

10

لوبل: صنع الكتالوج مثل—

هينلي: طباعته بدلًا من تركه—

ستورتيڤانت: لا، لا، لا، لأني لا أرى أن محاولة—لا، لا أظن أنه كان قائم على النسخ على الإطلاق. وهذا لأنه كان يقوم على ديناميكيات التكرار، وهو أمر لا علاقة له بالنسخ. وهكذا، فالتكرار هو—لا بد لك—التكرار ترحيل. التكرار اختلاف.

التكرار—ما التكرار غير ذلك؟ التكرار هو دفع حدود التشابه والقيود—التكرار هو—به بعض العوامل أو الديناميكيات الأخرى. ولذا فهو ليس مثل—ليس مثل أن نقول إنك تعيد. انظر، الأمر المثير للاهتمام، على سبيل المثال، أن أندي ورهول قد أعاد، لكنه لم يقيم بالتكرار. وإن عبقريته تكمن حقًا في أنه كان يفعل ذلك—لأن الإعادة هي السطح. أنت تتحدث عن السطح وحسب. لكنه تمكن من أخذ الإعادة وتحويلها إلى شيء ديناميكي جدًا جدًا. أعني أن هنا، بالنسبة لي، تكمن عبقريته. لكن التكرار لا علاقة له بالإعادة. ولذا أظن أن الافتراض الأساسي الذي يعجز الناس عن—

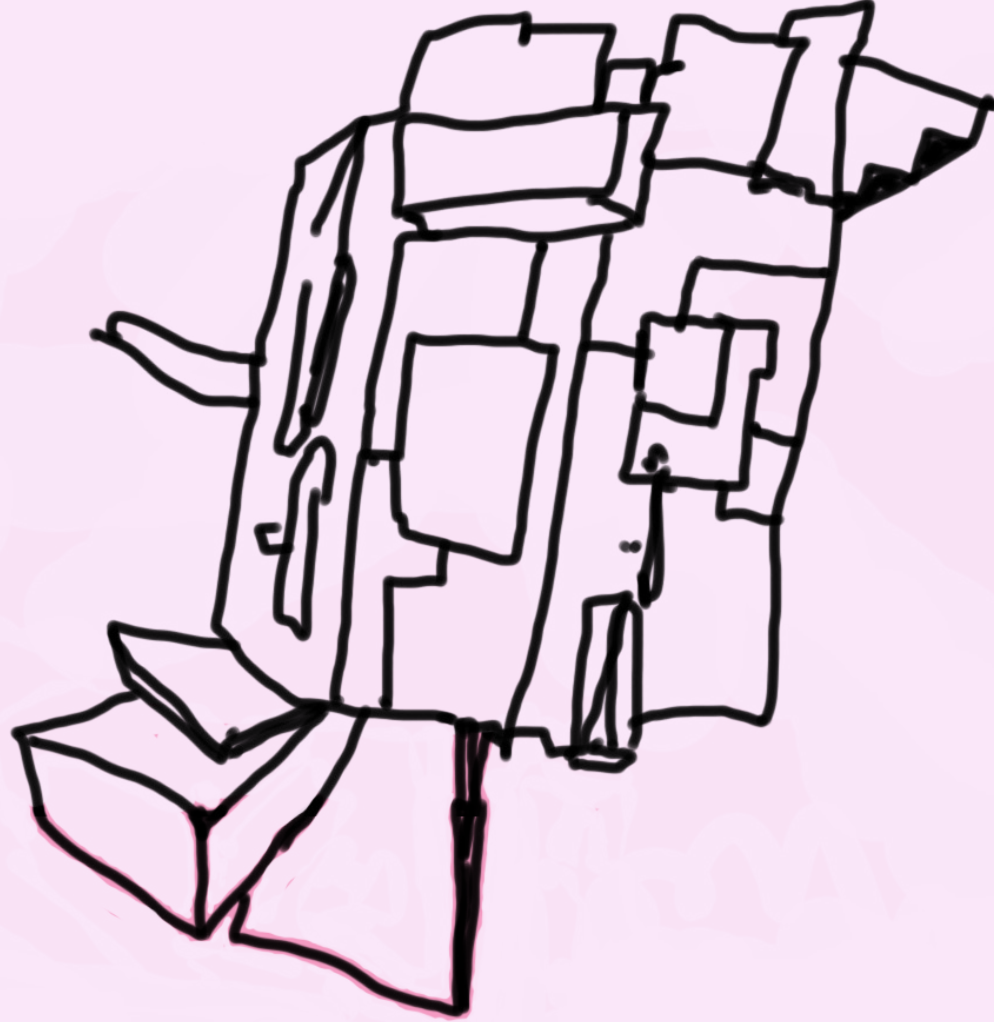
لكني أود أن نتجاوز سخافات النسخ هذه، إذا أمكن، لأني أرى أن هذا موضوع منتهٍ حقًا. وأنا لا أبالي سواء ظنوا أنها نسخة أم لا. كما تعلم، نحن نمضي قدمًا على أي حال.

15

مقتطفات من حوار مع ستورتيڤانت أجراه في ٢٠٠٧ بروس هينلي ومايكل لوبل في أرشيف الفن الأمريكي في نيويورك.

Excerpts from an interview with Sturtevant conducted in 2007 by Bruce Hainley & Michael Lobel at the Archives of American Art, New York.

Fluid / سائل



١٦

16

Image by Nile Sunset Annex.
صورة لـ «ملحق غروب على النيل».

Flow sail color
Tunnel tongue
Venter light
Surface of an end
Gender

وجهة أرض ممهّدة
حيض شراع لون
نفق لسان
بطن ضوء
سطح نهاية
نوع

Fluidity of a venter
Image hose
Dust
Contact
March class
Cell bawl
Chamber negation

سيولة بطن
صورة خرطوم
غبراء
اتّصال
سيرَ فئّة

Sign
Feminine device
Weight image sound
Influx gravity
Wound
Site liquidity
Title membrane
Commodity
Repulse
Tower indication

خليّة صرير
فجوةَ عدم
إمَاءة
مؤنّث وسيلة
وزنَ صورة صوت
تدفق ثقل
جرح ساحة سيولة
لقب غشاء سلعة
صدّ برج علامة

Body template
Device
Pact mass
Sail
Dust arousal
Line picture

هيئة قالب
جهاز
معاودة بدن
اضطراب حوض
شراع
غبراء يقظة
بطن صورة
خرطوم ارض

Hose land	احتجاج
Protest	نسيج سلالة
Texture genealogy	تدفق
Pour	اغتصاب ترميز هذيان
Conversion	عنوان ذات
Encoding delirium	معيار عذري
Address self	صرير
	فجوة تكون عجز حي
Criterion virginal	
Rumbling	انتهاك اغتصاب
Gap formation inability block	موقع
Invasion extortion	تدفق
Position	هذيان
Flow	بدن فراغ
Hallucination	
Organism void	نسب صوفي
Derivation mystery	سلعة فراغ
Commodity space	شجن
Anxiety	ساحة جرح
Field injury	سيولة
Liquidity	فائض
Excess	صدّ خلية قطب
Repulse cell pole	صك
	شمس
Instrument	تبعية سطح
Sun	عصا حوض
Dependence surface	صرير
Stick lavatory	آلة
Rumbling	جغرافية
Tool	أمواج
Geography	ركود ذات
Waves	زمانية
	جمع التقاء

١٨

18

Stagnation self
Temporal
Combination convergence
Fluid alteration
Production
Entry plantation group

Collection cut title
Consumption opinion suppression
Path
Perception norm
Interior eye
Modesty
Interference negation
Objection infraction
Dialectic
Stone
Eye
Delight germ
Archaeological mixture
Menstruation
Scene
Eye tongue
Gender
Kind sun
Domain area
Gap range fracture
Tear
Jump section
Displacement branch share
Dismissal

سائل تغيير
انتاج
دخول زرع سرب

جمع جرح لقب
استهلاك اعتقاد مخفى
وجهة
فهم معيار
بطن عين

احتشام
تضارب عدم
اعتراض خرق
جدلية
حجر
عين

بهج بذرة
أثرية خلط
حيض
مسرح عين لسان
جنس
نوع شمس
مجال مكان
فراغ مدى كسر
مزق
قفز باب
إزاحة فرع جزء
صرف

١٩

19

Untitled: upturnedhouse was initially shown in New York, where it was installed in a very ad hoc way. This process had to be radically changed when it was agreed that it would be shown in the Carnegie. All its failings exploded into reality. The challenge was to retain its haphazard character, but to construct it as a permanent object. It was as if my love of the conflicting nature of making and un-making were being meticulously scrutinized as a badly told lie—I felt like a criminal whose devious activities were on trial. It was all for good, though; I have been giving my ways of making and un-making a tougher, mental acknowledgement. My works are now being shown more than once—something I do not have much experience with, since in the past my works have been shown and then destroyed, with some materials being salvaged for future use. Making more permanent works has made me more resilient and purposeful about my building and re-building methods. It can be gruelling, and yes, the resulting works are hard won, not necessarily always in a good way. I'm still hanging onto an uneasy relationship with whether the works are ever finished or not, because it generates excitement and uncertainty. I never know if more should be added or removed. I don't doubt what I am doing, but I want the freedom to change my mind and to be able to undo today's job tomorrow, regardless of whether it turns out well or badly. I want a fluid thinking process to be realized in the material reality of the work itself, to try and narrow the gap between thought and action.

Phyllida Barlow, excerpt from conversation with Vincent Fecteau in Bomb.

في البداية، عرض عملي الفني المسمى «بدون عنوان: بيت مقلوب» في نيويورك وكان منصوب بشكل عشوائي جداً. عندما اتفقنا على عرض العمل في «الكارنيجي» كان يجب تغيير أسلوب صنع العمل بشكل جذري ومن هنا انفجرت كل عيوب العمل إلى الواقع. التحدي كان الاحتفاظ بالطابع العشوائي للعمل مع بنائه كشيء ثابت كالمتحف. كأن حبي للطبيعة المتضاربة لا للتركيب والتفكيك وضعت حال الفحص ككذبة فقيرة - شعرت اني مجرمة في محاكمة لأفعالي الملتوية. مع ذلك كانت خبرة جيدة، بدأت أمنح أساليبي في التركيب والتفكيك مساحة فكرية أكثر صرامة وذهنية. الآن يتم عرض أعمالي الفنية أكثر من مرة - وهو شيء ليس لدي الكثير من الخبرة فيه، حيث أنه في الماضي تمّ عرض أعمالي وتدميرها بعد ذلك وتمّ إنقاذ بعض الخامات لاستخدامها في المستقبل. تكوين أعمال مستديمة جعلني مرنة وهادفة في إختيار أساليب البناء وإعادة البناء. يمكن أن يكون هذا مرهقاً، ونعم، الأعمال الناتجة عن ذلك تكون صعبة الانجاز، وليست بالضرورة دائماً بطريقة جيدة. ما زلت متمسكة بعلاقة، وإن كانت غير مستقرة، مع (سؤال) إذا كانت الأعمال تكتمل أبداً أم لا، لأنه يولد الإثارة وعدم اليقين. لا أعرف أبداً إذا كان يجب إضافة المزيد أو إزالته. لا أشك في ما أفعله، لكنني أرغب في حرية تغيير الرأي وأن أتمكن من التراجع غداً عن مهمة اليوم، بغض النظر عما إذا كانت النتيجة جيدة أم سيئة. أريد عملية تفكير سائل تتحقق في واقع الخامات والعمل نفسه في محاولة تضيق الفجوة بين الفكر والفعل.

فليدا بارلو في محادثة مع فينستنت فكتو في مجلة «بومب».

كادر / Frame



٢١

21

Still from Mohamed Khan's film *Hind and Kamelia's Dreams*, 1989.

لقطة من فيلم محمد خان «أحلام هند وكاميليا»، ١٩٨٩.

My attention was drawn to this sentence by my friend Mohamed Reda in one of his film reviews: “It is not permissible for anyone to take the full attention of the camera, it is the camera that decides who to give its attention to.”

This is certainly worth thinking about. Theoretically, the spontaneity of a performance requires that the actor ignore the existence of the camera recording their performance. In reality however the camera imposes its presence, its motion, and its relationship with the actor standing in front of it. It's a complex relationship defined by the director's formulation of the individual shot in relation to the scene in general. Reda describes the relationship between the actor and the camera based on the idea that the camera leads the actor and not vice versa, but what he doesn't touch upon is that regardless of who is leading—the camera or the actor—the camera is supposedly always absent in the viewer's eyes, and the actor always remains the central focus of the frame. The relationship between the camera and the actor, whether the camera gives or takes attention, is to be decided by the absent and present director behind the camera. Yet the distinctions remain: Does the camera express the actor's emotions? Or does the actor express their emotions in front of the camera? Will the moment feel spontaneous or contrived depending on the type of actor—whether they embody their character's internally or externally? For the actor remains in constant need of the camera, while the camera claims not to disclose its presence or mobility and relies on the actor deliberately

٢٢

لفت انتباهي جملة كتبها صديقي محمد رضا في نقده لأحد الأفلام «لا أحد يجوز له الانفراد بالكاميرا، الكاميرا هي التي نتفرد به».

هذه المقولة تستدعي الوقوف أمامها طويلاً، خاصة في علاقة الممثل مع الكاميرا. نظرياً تلقائية الأداء تتطلب أساساً تجاهل الممثل لوجود كاميرا تسجل أداءه، بينما واقعياً الكاميرا تفرض وجودها وحركتها وعلاقتها بالممثل الذي يمثل أمامها. هي علاقة مركبة تحدها صياغة المخرج للقطعة على حدة المشاهد كله في الإجمال. وصف رضا لعلاقة الكاميرا بالممثل على أساس أن الكاميرا هي التي تقود الممثل وليس العكس، ولكن ما لا يتطرق إليه رضا في مقولته هو أنه سواء الكاميرا تقود الممثل أو الممثل يقود الكاميرا ففي كلتا الحالتين المفترض أن الكاميرا هي الغائب دائماً في عيون المشاهد ويظل الممثل محور الكادر على الشاشة. متى تتجه الكاميرا لتنفرد بالممثل أو يتجه الممثل لينفرد بالكاميرا يحدده المخرج الغائب الحاضر وراء الكاميرا، والفروق تظل بين هل الكاميرا تعبر عن مشاعر الممثل، أو الممثل يعبر عن مشاعره أمام الكاميرا، وهل تظل تلقائية اللحظة حية أم تصبح مفتعلة إذا كان الممثل من النوع الذي يعيش الدور داخلياً وخارجياً؟ فهو يظل في حاجة ملحة للكاميرا التي تدعي أنها لا تعلن وجودها أو حركتها صراحة ومعتمدة على تجاهله لها، بينما المخرج لا يستطيع تجاهل إمكاناتها ويُصر أن تقوم بعملها علناً في مرافقة أداء الممثل.

22

فلنتفق إذن أن هناك كاميرا تصور ممثلاً في تخیل واقعي للدراما، وأن هناك ممثلاً مجتهداً يبدو واقعياً أمام الكاميرا ومخرجاً يسعى لخلق لحظة واقعية بمفردات وأدوات لغة سينمائية. الثلاثة - الكاميرا والممثل والمخرج - في لحظة إبداع، نتغاضى فيها عن سواء الممثل انفرد بالكاميرا أو الكاميرا انفردت به، ففي كلتا الحالتين أصبح ما حول الممثل والكاميرا ضبابياً أو بلا أهمية، فهذا الانفراد المطلوب من المخرج هو بمثابة تشكيل جملة مفيدة بالشدة والضمة والكسرة. الخلاصة أن المشاهد على بعضه واللقطة بالتحديد هو الممثل على الشاشة بمفرده الباقي في الخفاء والعلاقة

ignoring its existence. The director however cannot ignore the camera's abilities and insists on it openly performing its role in accompanying the actor.

Let's imagine that there is a camera shooting an actor in a realistic imaginary drama, a diligent actor who seems realistic in front of that camera, and a director behind the camera who strives to create a realistic moment using the elements and tools of a cinematic language. The three points—camera, actor, and director—are in a moment of creation, and whether the actor or the camera imposes their presence becomes irrelevant to us, for in both cases what surrounds both actor and camera has become hazy and unimportant. This act of isolation required from the director is like a sentence shaped by punctuation. The bottom line here is that the whole scene, and specifically each single shot, is the actor alone on screen—everything else is hidden. The relationship between the actor and the viewer at this moment of connection becomes special and specific.

٢٣

This might be reading too much into an off-the-cuff quote from Reda, too much of an invasive philosophical musing for a simple critical observation. Yet it is an attempt to represent the actor's relationship with the camera at the moment when they face each other. A relationship that could equally lead to moments brilliant or absurd.

Mohamed Khan, *Mokhreg Ala al-Tareeq* (A Director on a Journey, 2015), page 584, Al Kotob Khan.

بين الممثل المشاهد تصبح علاقة خاصة تجمعهما في تلك اللحظة المعنية.

قد يبدو كل هذا ثقیلاً على تلك المقولة العفوية أو فلسفة دخيلة على ملاحظة نقدية، إلا أنها تحاول أن تجسد علاقة الممثل بالكاميرا لحظة انفراد كل منهما بالآخر التي قد تثمر لحظة عبقرية أو لحظة عبثية.

محمد خان، «مخرج على الطريق» ٢٠١٥، صفحة ٥٨٤، الكتب خان.

23

«أتعتقدين أنهم لن يسمحوا لي باصطحاب القطط؟»

“They will not allow me to take the cats you think?”

«لا قطط» قالت كارميلا. «المؤسسات ممنوعة من الإعجاب بشيء. ليس لديها الوقت.»

“No cats,” said Carmella. “Institutions, in fact, are not allowed to like anything. They don’t have time.”

«ماذا أفعل؟» قلت أنا. «إنه لخسارة أن انتحر بعد أن عشت لمدة إثنان وتسعون سنة ولم أفهم شئ.»

“What shall I do?” I said. “It seems a pity to commit suicide when I have lived for ninety-two years and really haven’t understood anything.”

«يمكنك الهروب إلى لابلاند» قالت كاميلا. «يمكننا أن ننسج خيمة هنا كي لا تشتري واحدة عندما تصل.»

“You might escape to Lapland,” said Carmella. “We could knit a tent here so you wouldn’t have to buy one when you arrived.”

«ليس معي مال، لا يمكنني أن أصل إلى لابلاند بلا مال.»

“I have no money, I could never get to Lapland without money.”

«المال مصدر إزعاج كبير،» قالت كارميلا. «لو كان لدي أي مال لكن أعطيت لك البعض وكنا أخذنا إجازة على الريفيرا في طريقنا إلى لابلاند. يمكننا أيضا أن نعلب بعد القمار.»

“Money is a great nuisance,” said Carmella. “If I had any I would give you some and we would take a holiday on the Riviera on the way to Lapland. We could even gamble a little.”

٢٤

24

لم يكن عند كاميلا أيضا أي نصائح عملية.

Even Carmella had no practical advice.

Houses are really bodies. We connect ourselves with walls, roofs, and objects just as we hang on to our livers, skeletons, flesh and bloodstream. I am no beauty, no mirror is necessary to assure me of this absolute fact. Nevertheless I have a death grip on this haggard frame as if it were the limpid body of Venus herself. This is true of the back yard and the small room I occupied at that time, my body, the cats, the red hen all my body all part of my own sluggish bloodstream. A separation from these well-known and

البيوت في الحقيقة أجساد. نصل أنفسنا بحيطان وأسقف وأشياء كما نتمسك بكبدنا وهياكلنا العظمية ولحمنا ومجرى دمنا. لست جميلا ولا ضرورة لمرآة لكي أتأكد من هذه الحقيقة المطلقة. برغم هذا أتمسك حتى الموت بهذا الإطار المنهك وكأنه الجسد الرائق لفينوس نفسها. هذا ينطبق على الحديقة الخلفية والغرفة الصغيرة التي سكنتها في تلك الفترة، جسدي والقطط والدجاجات الحمراء كلهم جسدي وجزء من مجرى دمي البطيء. الانفصال عن هذه الأشياء المعروفة جيدا والمحبوبة جدا، أجل محبوبة، كان «الموت والموت نفسه» كما تقول بيت رجل الفعل الثاني. ليس هناك علاج للإبرة التي في قلبي بخيظها من الدم القديم. إذا ماذا عن لابلاند وفريق الكلب المكسو بالفراء؟ سيكون هذا أيضا خرق جيد لهذه العادات المحببة،

أجل ولكنه يختلف عن مؤسسة للنساء المسنات البائسات. كثيرا.

«في حالة حبسك في غرفة في الدور العاشر» قالت كارميلا وهي تشعل سيجار «يمكنك أن تأخذ العديد من الحبال التي تنسجها وتهرب. يمكنني أن أنتظر في الأسف ومعني مدفع رشاش وسيارة، سيارة أجرة كما تعرف، لا أعتقد أنها سوف تكون مكلفة إذا أجرناها لمدة ساعة أو اثنان.»

«من أين سوف تأتي بالمدفع الرشاش؟» سألت وأنا مهتم بفكرة كارميلا وهي مسلحة بشئ فتاك كهذا. «وكيف تعمل؟ لم ننجح أبدا بتشغيل هذا البلايسفير. يخيل لي أن مدفع رشاش أكثر تعقيدا.»

«المدافع الرشاشة» قالت كارميلا، «هي أصل البساطة. أنك تسلحها وتضغط على زناد. ليس هناك ضرورة لأي تلاعب فكري وليس عليك إصابة أي شئ بالفعل. الصوت يبهز الناس ويعتقدون أن خطر إذا كان معك مدفع رشاش.»

«قد تكوني بالفعل خطيرة،» رديت عليها وأنا في قلق.
«لنفترض أنك أصابتيني بالخطأ؟»

«سوف أضغط على الزناد في حالات الضرورة القصوى فقط. قد يطلقون مجموعة كلاب بوليسية علينا وفي تلك الحال سوف يتحتم عليا أن أطلق الرصاص. مجموعة كلاب هدف كبير، لن يكون صعب إصابة أربعون كلب من مسافة ثلاث ياردات. يمكنني دائما أن افرق بينك وكلب بوليسي غاضب.»

لم يمكنني أن أشعر بالسعادة لحجة كارميلا، «لنفترض أن هناك كلب بوليسي واحد يطاردني في دائرة. يمكنك أن تصيبيني بدلا من الكلب بسهولة.»

«أنت» قالت كاميلا وهي تشير؟ في الهواء بسيجارها، «سوف تكون في هبوط من عشرة طوابق على حبلك. الكلاب سوف تطاردني أنا وليس أنت.»

loved, yes loved, things were “Death and Death indeed” according to the old rhyme of the Man of Double Deed. There was no remedy for the needle in my heart with its long thread of old blood. Then what about Lapland and the furry dog team? That would also be a fine violation of those cherished habits, yes indeed, but how different from an institution for decrepit old women.

“In case they lock you up in a tenth-storey room,” said Carmella lighting a cigar, “you could take a lot of those ropes you weave, and escape. I could be waiting down below with a machine gun and an automobile, a hired automobile you know, I don’t suppose it would be too expensive for an hour or two.”

“Where would you get the machine gun?” I asked, intrigued at the idea of Carmella armed with such a deadly artifact. “And how do they work? We never succeeded in operating that planisphere. I must suppose that a machine gun would be more complicated.”

“Machine guns,” said Carmella, “are simplicity itself. You load them with a lot of bullets and press a trigger. There is no intellectual manipulation necessary and you don’t have to actually hit anything. The noise impresses people, they think you are dangerous if you have a machine gun.”

“You might well be dangerous,” I replied alarmed. “Supposing you hit me by mistake?”

“I would only press the trigger in case of absolute necessity. They might turn a pack of police dogs on us in which case

I should be obliged to shoot. A whole pack of dogs is quite a large target, forty dogs at a distance of three yards would not be difficult to hit. I could always tell you apart from an angry police hound.”

I could not feel quite happy about Carmella’s argument, “Supposing there was only one police dog chasing me around and around in circles. You might easily hit me instead of the hound.”

“You,” said Carmella stabbing the air with her cigar, “would be swarming down ten storeys on your rope. The hounds would be attacking me, not you.”

“Well,” I said still not quite convinced, “after we had left the exercise yard (it would be an exercise yard I suppose, surrounded by high walls), littered with dead police dogs, what would we do then and where would we go?”

“We would join the gang at an expensive seaside resort and go on tapping telephone wires for horse race winners before the bookies pay out.”

Carmella was off on a tangent. I made an attempt to bring her back to the point of our discussion.

“I thought you said animals were not allowed in institutions. Forty police dogs are surely animals?”

“Police dogs are not properly speaking animals. Police dogs are perverted animals with no animal mentality. Policemen are not human beings so how can police dogs be animals?”

«نعم،» قلت وأنا غير مقتنع بعد، «بعد أن نترك حديقة التدريبات (افتراض أنه سوف يكون حديقة التدريبات وحولها حيطان مرتفعة)، الملية بكلاب بوليسية ميتة، ماذا نفعل وأين نذهب؟»

«سوف ننضم للعصابة في منتجع غالي على البحر ونتجسس على خطوط التلفون لأجل الفائزين بسباق الأحصنة قبل أن يدفع وكلاء الراهنين.»

غيرت كارميلا الموضوع. حاولت أن أرجعها لموضوع نقاشنا.

«ألم تقولي أن الحيوانات ممنوعة في المؤسسات؟ أربعون كلب بوليسي يعتبرون حيوانات بالتأكيد.»

«الكلاب البوليسية ليست حيوانات بالفعل. الكلاب البوليسية حيوانات منحرفة ليس لديها عقلية حيوانية. رجال الشرطة ليسوا أناسا فكيف تكون الكلاب البوليسية حيوانات؟»

كانت الإجابة على ذلك مستحيلة. كان يجب على كارميلا أن تصبح محامية، كانت بارعة جدا في النقاش المعقد.

قلت في النهاية: «قد تقولون أن كلاب الكولي هي خراف منحرفة.» «إذا احتفظوا بالكثير من الكلاب في مؤسسة ، فأنا لا أرى الفرق الذي ستحدثه قطة أو اثنتان.»

لينورا كارينجتون، مقتطف من «بوق الاستماع» (١٩٧٦).

This was impossible to answer. Carmella ought to have been a lawyer, she was so good at complicated debate.

“You might just as well say that collie dogs are perverted sheep,” I said eventually. “If they keep so many dogs in an institution I don’t see what difference a cat or two would make.”

Leonora Carrington, excerpt from *The Hearing Trumpet* (1976).



مفردات
Mophradat

٢٧

This glossary project, commissioned by Mophradat, was developed by Nile Sunset Annex (NSA) between 2016 and 2018 working with cartoonist and writer Andeel and translator Ziad Chakaroun. NSA selected art-related words that have a twist when translated between Arabic and English, and found, created, or commissioned a text in both languages that relates to the selected word. NSA’s process was intended as self-educational and the glossary, rather than being prescriptive, questions the terms and their uses in both languages. As NSA described it, “the conversations that arise in attempts to find common ground or agree on the significance or etymology of certain words can be a space of potential.”

Nile Sunset Annex (NSA) emerged out of the context of Cairo’s art scene at the beginning of 2014. Among other things, NSA has hosted regular exhibitions of other artists’ works in Cairo, produced publications (in a broad sense of the term), made art objects, and experimentally collected art. Small, self-funded and reliant on collaborators’ mutual enthusiasm, it is self-evolving.
www.nilesunsetannex.org

27

بتكليف من «مفردات»، قام «ملحق غروب على النيل» بتطوير مشروع قائمة الكلمات بين عام ٢٠١٦ إلى العام ٢٠١٨ على صفحة «مفردات» الالكترونية مع رسام الكاريكاتير والكاتب أنديل والمترجم زياد شكرون. مجموعة «ملحق غروب على النيل» إختارت مصطلحات متعلقة بالفن والتي تحوي تأويلات وتحريفات عند ترجمتها من العربية والإنجليزية. كما تولوا أيضاً إيجاد وخلق وفي بعد الأحيان تكليف نص مكتوب بكلتا اللغتين مرتبط بالمصطلح المختار. سعى «ملحق غروب على النيل» اتباع مسار تعليم ذاتي، ليس توجيهي، يسائل المصطلحات واستعمالاتها في كلتا اللغتين. على حد وصفهم: «إن المناقشات التي تنشأ عند السعي لإيجاد أرضية أو قاعدة مشتركة، أو للإتفاق على المدلول أو الاشتقاق الإيمولوجي لبعض المصطلحات، قد تكون مساحة ذات احتمالية».

في بداية العام ٢٠١٣، ظهر «ملحق غروب على النيل» من ضمن سياق المشهد الفني في القاهرة. استضاف معارض لعدد من الفنانين في القاهرة وقد انتج منشورات وأشياء فنية وقد تميّزت طريقة تجميعه للأعمال الفنيّة بكونها تجريبية. صغير، ممول ذاتياً ومعتد على تبادل الحماس بين المتعاونين، ما زال «ملحق غروب على النيل» يتطور حتى اليوم.
www.nilesunsetannex.org