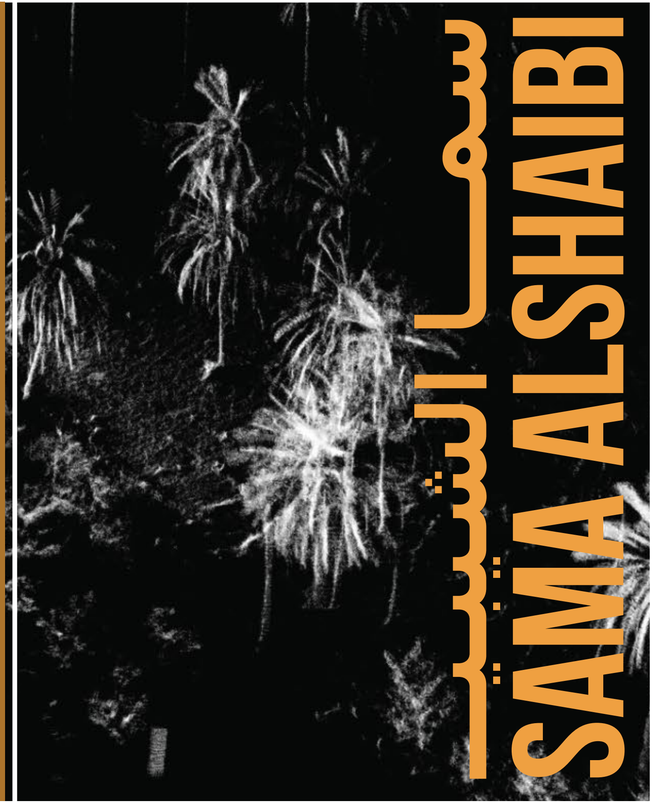
سما الشيبي
SAMA ALSHAIBI

سما الشيبي
SAMA ALSHAIBI

منـــــاجاة النهـــــر
TELL IT TO THE RIVER

التقييم الفني من مورضا و سيما عزام
Co-curated by Mo Reda and Cima Azzam



سما الشيبي
SAMA ALSHAIBI

المــدن ابتلعــت سمــاء الليــل وجرّدتهــا مــن بهجتهــا.

field of view
june 2011
white desert, egypt

i'm outside, which has felt like an eternity. i never contemplated what it would mean to spend each waking and sleeping hour outside. the jeep is the only refuge from the blowing sand, and the beating sun, but it has few comforts besides shade and shield. the nights, however, are magical. i thought i knew what darkness was. dark, it turns out, is light.

our cities stole the night skies.

i won't ever be able to photograph what it feels like to be under the desert sky in the middle of nowhere. it's like looking through a filmy barrier, a type of cellulose acetate that is not so different than badly processed negative film dotted with specks from where the silver salts didn't develop. you wonder what is there, but the light dies before it reaches you. a holey moth-eaten blanket pierced by rays trying to reach my skin. a sky in sets of patterns i don't know how to classify. it is like everything i know about photography, but nothing i can capture with a camera.

ISBN 978-9948-785-22-4

نُشر من قِبل مركز مرايا للفنون
Published by Maraya Art Centre

2023

CONTENTS

11
ACKNOWLEDGEMENTS

13
ARTIST'S ACKNOWLEDGEMENTS

17
FOREWORD
BY DR. NINA HEYDEMANN

19
TELL IT TO THE RIVER
THE DEPARTURE AND THE RETURN
BY MO REDA

23
CIMA AZZAM IN CONVERSATION
WITH SAMA ALSHAIBI

31
BLINDNESS AND *OTHER* TEMPORALITIES
BY DR. HUMA GUPTA

49
ARTWORKS

147
BIOGRAPHIES
SAMA ALSHAIBI, MO REDA, CIMA AZZAM

المحتويات

11
شكر وتقدير

15
شكر وتقدير من الفنانة

17
مقدمة
بقلم د. نينا هيدمان

19
منـــاجـــاة النهـــر
بين الرحيل والعودة
بقلم مو رضا

27
سيما عزام في حوار
مع سما الشيبي

37
العمـــى وفضـــاءات زمنيـــة *أُخـــرى*
بقلم د. هوما غوبتا

51
الأعمال الفنية

149
السيَر الذاتية
سما الشيبي، مو رضا، سيما عزام

ACKNOWLEDGEMENTS

H.H. Sheikh Dr. Sultan bin Muhammad Al Qasimi,
Member of the Supreme Council, Ruler of Sharjah

H.H. Sheikh Sultan bin Mohammed bin Sultan Al Qasimi,
Crown Prince and Deputy Ruler of Sharjah

H.E. Salem bin Khalid Al Qassimi,
Minister of Culture and Youth

Ahmed Obaid Al Qaseer,
Chief Executive Officer of the Sharjah Investment and Development Authority (Shurooq)

Director of Maraya Art Centre and 1971 - Design Space
Dr. Nina Heydemann

Exhibition Co-curators
Mo Reda
Cima Azzam

Art Coordinators
Adnan Ghulam Ally
Jose Jr. Tinao Cuevas

Graphic Designers
Noor Abu Hijleh
Fatma Al Ali

Maraya Art Centre Executive
Eiman Al Amri

PR Coordinator
Yasmin Jasim Alameeri

Administrative Assistant
Catherine Joy Lima

Operations
Melanie Maliwat
Jocelyn P. Inocencio
Mohammed Okasha

Contributing Writers
Dr. Huma Gupta
Sama Alshaibi
Mo Reda
Cima Azzam

Photography and Videography
Bernard Jouaret

شكر وتقدير

صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي،
عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة

سمو الشيخ سلطان بن محمد بن سلطان القاسمي،
ولي العهد ونائب حاكم الشارقة

معالي سالم بن خالد القاسمي،
وزير الثقافة والشباب

أحمد عبيد القصير،
المدير التنفيذي لهيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق)

مدير إدارة مركز مرايا للفنون و 1971 - مركز للتصاميم
د. نينا هيدمان

القيّمان بالشراكة
مو رضا
سيما عزام

المنسقون الفنيون
عدنان غلام علي
خوسيه تيناو جونيور

مصممو الجرافيك
نور أبو حجلة
فاطمة العلي

منسق مركز مرايا للفنون
إيمان العامري

منسق العلاقات العامة
ياسمين جاسم الأميري

مساعد إداري
كاثرين جوي ليما

منسقو العمليات
ملاني ماليوات
جوزلين انوسنشو
محمد عكاشة

المؤلفون المساهمون
د. هوما جوبتا
سما الشيبي
مو رضا
سيما عزام

التصوير الفوتوغرافي والفيديو
برنارد جويريت

ARTIST'S ACKNOWLEDGEMENTS

As I approach my 50th birthday, I am honored for the opportunity to exhibit this mid-career survey with new commissions at the Maraya Art Centre. I have been referring to this exhibition as "bridgework," an operational metaphor to render the experience when moving in between. The artwork, exhibition, and publication are built with the contributions of numerous individuals, more than I can ever list one by one. You know who you are, but also know that I sincerely appreciate you.

I will highlight a few individuals for which this exhibition would not be possible. I begin with Mo Reda, who first approached me in early 2022 about curating a retrospective exhibition that would eventually grow into the show it is today. It was an honor for me that you considered my work for a survey. Throughout this journey, we explored the poetics of migration and movement across our practice and personal lives. Our common experience has been a grounding perspective for the exhibition. I'm proud of what you, Cima, and I accomplished.

I also want to share my deep appreciation for the Chairman of the Sharjah Investment and Development Authority, Ahmed Al Qaseer and the Director of Maraya Art Centre, Dr. Nina Heydemann, as well as Cima Azzam for inviting this exhibition to Maraya Art Centre and providing the support and resources to make it happen, especially with the new commissions. I'm thankful for their trust in the new work before I had any visual examples of what the project would eventually be. Cima, your work on the publication, exhibition, and installation has meant so much to me; you are never without fresh ideas that allow us to see new possibilities. I truly cherish our new friendship. The creative and collaborative conversations between Mo, Cima, and myself, as well as the amazing production team in realizing the installation for *Prelude to the Round City* — Adnan Ghulam Ally, Jose Tinao Cuevas, and Robin Masih and his company, Al Sarooj General Maintenance Contractors. I am deeply grateful to each of you, for all of you have meaningfully contributed to many facets of *Tell it to the River*. I also want to thank the talented Noor Suhail Abu Hijleh for her beautiful design of this publication and other exhibition materials. For the excellent translation of the texts and for helping me find language that can hold my intention, thank you, Yasmin Alameeri. Thank you, Catherine Joy Lima and the many others at Maraya Art Centre, your labour and attention to countless details have made the exhibition possible. Thank you to Bernard Jouaret for the beautiful video and photographic documentation of this exhibition.

Dr. Huma Gupta, I'm humbled by the profound essay you wrote for this publication. I've long admired your scholarship and writing, and grateful for your taking so much time to learn deeply about my practice and motivations to deliver this text that I will always cherish. Our meeting in Baghdad is the start of a lifelong friendship and future collaborations. Thank you.

A special thanks to Maya Samawi, the Samawi family, Fadi Mamlouk, and the staff of Ayyam Gallery for the ten years of partnership. As we approach our decade anniversary, I am grateful for everything we have accomplished together. You are my family.

Devin Bayly, thank you for the countless hours you've dedicated to working through every difficulty with visualizing the LiDAR data and getting us through the many unknowns with such positive energy. I feel we learned a new language together, but the truth is, you unearthed the secrets and shared them with me. Thank you for teaching and leading our team and keeping us in the race when it seemed that the work would never end. Karina Buzzi and Ben Kruse, thank you for your contributions to *Prelude*, especially your willingness to take many creative risks. Working with you three, our team, was deeply rewarding, and I think of each of you as my collaborators. I want to thank John Buchanan for onboarding me with the LiDAR, the consultations and advice, and troubleshooting my technical problems, often from the other side of the ocean. You are a great friend. Thank you to David Baboila; your research and assistance were invaluable. Finally, thank you to Director Colin Blakely and Dean Andy Schultz (University of Arizona) for providing me with many resources, time, and support to present the new work at Maraya Art Centre. It isn't easy to balance the responsibilities of being a professor and artist; I'm lucky to work for people who believe in me.

Shawk Ayman and Abdulrahman Zeyad, your work in Iraq as a fixer, assistant, translator, and so much more make the project what it is. Thank you for sharing Iraq with me in a way to help me understand. Abdulrahman, you found creative solutions to give me access to the impossible, and I thank you for risking with me. I also thank you for your work in the marshes, along with Daniel Hollis and Tim Nesmith. Daniel, there are no words to express my gratitude for your generosity in providing me with beautiful cinematography for *Iihya'*. It was an honour to work with each of you, and I will always feel your presence when I see this work.

I want to thank my brother Wisam Alshaibi, who traveled to Iraq with me in December 2021. I've long benefited from your expertise and research on Iraq, and I deeply value our ongoing conversations about our shared interests over the years. I also want to express my gratitude and love for my husband, Marvin Gladney. Your unwavering support and doing whatever is needed so I can do this work means the world to me. You encouraged me from the day we met, and never let me give up. Finally, I want to thank my sons, Mahmood and Zakiriya Gladney. You answer any call for help or input, solve technical issues, watch, and critique endless cuts of videos, perform in the artwork, assist on shoots, and discuss the projects with me from ideation to installation. There is not a project that I've made that you both haven't been an integral part of. I love you both for eternity. This exhibition and publication are dedicated to you both.

شكر وتقدير من الفنانة

إنه لشرف كبير لي، وأنا على أعتاب الخمسين من العمر، أن أتعاون مع مركز مرايا للفنون لتقديم أعمال جديدة في مسيرتي المهنية. وإذا ما أردتُ وصف هذا المعرض من الناحية العملية، لوجدت فيه محطةً لتصوير تلك المرحلة الانتقالية من ممارساتي الفنية. أودّ في البداية أن أشكر كل من ساهم في تقديم هذا المحتوى الإبداعي على اختلاف أصنافه، وهم كثر لدرجةٍ لا يمكنني الإشارة إليهم فرداً فرداً، ولكن من واجبي أن أعبّر لهم عن خالص الامتنان للدعم الذي أحاطوني به، وهو ليس بغريب عن مواهب استثنائية تدرك جيداً قيمتها وتأثيرها.

وبغض النظر عن صعوبة الإحاطة بجميع المساهمين في إقامة هذا المعرض، أجد أنه من واجبي تسليط الضوء على مجموعة من الأفراد الذين لولاهم لما حظيت أعمالي بشرف التواجد هنا، بدايةً من المبدع محمد رضا، الذي تواصل معي في مطلع العام 2022 وطرح عليّ فكرة تقييم معرض لأعمالي قبل أن تتطوّر تلك الفكرة البسيطة إلى المعرض الحالي في مركز مرايا للفنون. كان شرفاً لي يا صديقي أن تتناول أعمالي بطريقة استقصائية رائعة صوّرت مفهومنا للهجرة والاغتراب وحياتنا الشخصية بعدسة شاعرية مفعمة بالأحاسيس. لقد كوّنت تجربتنا المشتركة المنظور الأساسي للمعرض، وأنا أقدّر حماسك تجاه استكشاف الأعمال الجديدة بدون أي قيود. أشكرك من صميم قلبي على صداقتك وثقتك واهتمامك، ولا يمكنني أن أكون أكثر فخراً بما أنجزناه.

كما أودّ أن أعبّر عن خالص تقديري لكل من المدير التنفيذي لهيئة الشارقة للاستثمار والتطوير، السيد أحمد القصير، ومدير إدارة مركز مرايا للفنون، د. نينا هيدمان، بالإضافة إلى سيما عزام، على دعوتي لإقامة المعرض في مركز مرايا للفنون وتزويدي بكل الدعم والموارد اللازمة لتحقيقه، خاصةً فيما يتعلق بأعمالي الجديدة. وأنا ممتنة لثقتهما المطلقة في قدرتي على تقديم نتاجات جديدة تليق بالمعرض رغم عدم توفر أي تصورات أو نماذج مرئية عما سيكون عليه المشروع في النهاية. لقد تأثّرتُ كثيراً بمساهمات صديقتي سيما عزام في الكتيّب والمعرض والمجسّم التركيبي، فهي لم تبخل للحظة بالأفكار الجديدة الإبداعية التي تتيح لنا رؤية العديد من الإمكانات. وأنا أعتزّ حقاً بصادقتنا الجديدة. ساهمت المحادثات الإبداعية التي جمعتني بمحمد وسيما والجهود الرائعة من قبل فريق الإنتاج في تنفيذ مشروع مقدمة إلى مدينة بغداد المدورة، وأخصّ بالذكر عدنان غُلام علي وخوسيه تينانو كويفاس وروبن مسيح وشركاه، إضافة إلى مؤسسة الصاروج للمقاولات العامة. أنا ممتنة لكل منكم لما قدّمتموه من جهود ومساهمات قيّمة في معرض "مناجاة النهر". وأتوجّه بخالص الشكر إلى المبدعة نور سهيل أبو حجلة على تصميمها الجميل لهذا الكتيّب وغيره من عناصر المعرض. وأشكر أيضاً ياسمين الأميري على مساعدتها بالترجمة للنصوص والعثور على لغة تعبّر عن أفكاري. ولا أنسى أن أذكر كاثرين ليما والعديد من العاملين في مركز مرايا للفنون على جهودهم واهتمامهم بأدق التفاصيل التي ساهمت في إقامة المعرض. ولا بدّ لي أن أشكر برنارد جواريت على توثيق هذا المعرض بأجمل مقاطع الفيديو والصور.

وبالانتقال إلى العزيزة الدكتورة هوما غوبتا؛ تبدو الكلمات عاجزةً عن الوفاء بحقها من الشكر على مقالتها المعمّقة التي نشرتها في هذا الكتيّب. لطالما أعجبتني طروحاتها النقدية ومنحها الدراسية، وأنا ممتنة لكل لحظة بذلتها في سبيل استكشاف ممارساتي الفنية وتحليل دوافعي من أجل تقديم هذا النص الذي سأفخر به دائماً. لقد مهّد اجتماعنا في بغداد لبداية صداقة لا تنتهي ولتعاون مستقبلي يحمل الكثير من الإشراق.

كما أتوجّه بشكر خاص لمايا سماوي وعائلة سماوي وفادي مملوك وطاقم عمل معرض أيام غاليري على هذا التعاون الطويل على مدى عشر سنوات تقريباً. أنا فخورة بكل ما أنجزناه معاً وسعيدة بان أحظى بعائلة رائعة مثلكم.

أشكر أيضاً ديفين بايلي على تكريس ساعات طويلة من العمل لمعالجة كل المشاكل المتعلقة بتصوير البيانات عبر جهاز الليدار ومواجهة العقبات التي مررنا بها بكل إيجابية. وأشعر بأننا تعلمنا معاً لغةً جديدةً، ولكن حقيقة الأمر أنك أنت من اكتشف الأسرار وشاركها معي، وأنا مدينة لك على كل ما بذلته من جهود لتعليم الفريق وإيجاد الحلول للحفاظ على سير العمل مهما كانت المشاكل والصعاب. ولا بدّ لي أن أوجّه عميق الامتنان إلى كارينا بوزي وبين كروس على مساهماتهما في مشروع مقدمة إلى مدينة بغداد المدورة، خاصة استعدادهما لتحمّل العديد من المخاطر الإبداعية. لقد شكّل تعاوننا معاً تجربة مجزية للغاية. وأودّ أن أتقدّم بالشكر إلى الصديق العزيز جون بوكانان على مساعدتي لفهم تقنية المسح بالليدار وعلى تقديمه كل الدعم والمشورة ومعالجة المشاكل الفنية التي واجهتني مهما بعدت المسافة بيننا. وأشكر أيضاً ديفيد بابويلا على توفير كل الأبحاث والمساعدات القيّمة، والشكر موصول إلى رئيس كلية الفنون كولين بلاكلي والعميد آندي شولتز من جامعة أريزونا على تزويدي بالموارد والوقت والدعم اللازم لتقديم مشروعي الجديد في مركز مرايا للفنون. لقد كنت محظوظةً بالتعاون مع أشخاص رائعين منحوني الثقة وساعدوني في الموازنة بين مسؤولياتي كأستاذة جامعية وفنانة في الوقت نفسه.

هناك أشخاص رائعون مثل شوق أيمن وعبد الرحمن زياد لهم الكثير من الفضل في تحقيق هذا المشروع، حيث تواجدا معي في العراق وعملا كمساعدين ومترجمين وداعمين في الكثير من المحطات. وبدون دعمهما لما تمكّنت من فهم المشهد العراقي. ولا يمكنني أن أنسى فضل عبد الرحمن الذي لطالما وجد حلولاً إبداعيةً منحتني القدرة على تحقيق المستحيل، وتحمّل معي كل المخاطر والصعاب. كما أشكركما على تكبّد مشاق العمل في الأهوار مع دانيال هوليس وتيم نيسميث. وأنت يا دانيال، لا توجد كلمات تكفي للتعبير عن امتناني العميق لما قدّمته من محتوى سينمائي رائع لمشروع إحياء. لقد تشرّفت بالعمل مع كل واحد منكم، وسيبقى هذا المشروع دليلاً واقعياً على حضوركم الدائم في قلبي.

أود أن أشكر أخي وسام الشيبي الذي سافر معي إلى العراق في ديسمبر 2021 وأفادني بخبراته وأبحاثه المعمّقة حول العراق، وأنا ممتنة لكل النقاشات التي خضناها وما نزال تجاه اهتماماتنا المشتركة على مر السنين. وأودّ ايضاً أن أعبّر عن امتناني ومحبتي لزوجي مارفن جلادني على دعمه اللامحدود وقيامه بكل ما يلزم لمنحي القدرة على تحقيق هذا المشروع الحلم، وهذا ليس بغريب عن رجل لطالما ساندني ودفعني إلى الأمام مهما كانت الصعاب. وفي النهاية، أشكر ولداي محمود وزكريا جلادني، حيث تواجدا معي على طول الطريق لتقديم كل الدعم والمساعدة في حل المشكلات الفنية، إضافة إلى متابعة أعمالي ونقدها وتحليلها والمساعدة في أداء الأعمال الفنية والتقاط الصور ومناقشة المشاريع لتحويل الأفكار إلى مجسمات ملموسة. ولا يوجد مشروع قمت به إلا وكانا جزءاً أساسياً منه. أحبكما جداً ولكما أهدي معرضي هذا.

مقدمة

بقلم د نينا هيدمان
مدير مركز مرايا للفنون و "1971 - مركز للتصاميم"

تسرّنا استضافة معرض الفنانة المبدعة سما الشيبي بعنوان "مناجاة النهر. مجموعة من أعمال سما الشيبي" في مركز مرايا للفنون بالشارقة.

يقدم هذا المعرض لمحة عن الفنانة عراقية الأصل سما الشيبي في منتصف مسيرتها المهنية، والتي وُلدت في العراق من أم فلسطينية وأب عراقي، وهُجِّرت في سنٍّ صغيرة، وسافرت إلى العديد من الدول العربية قبل استقرارها في الولايات المتحدة. ويعكس المعرض تأثير تجارب النزوح وظروف الحياة القاسية في تشكيل الهوية الفنية ودورها في تطوير الرؤية الإبداعية في بعض الأحيان.

بالنسبة إليّ، تعرفتُ إلى أعمال سما لأول مرة خلال مشاركتها في معرض "نظرة من الداخل" الذي تمحور حول فن التصوير العربي المعاصر، فقد شاهدتُ إحدى لوحاتها الذاتية الشهيرة بعنوان "ذا ڤوت" التي تظهر فيها مرتديةً عباية وتوجه بصمة إصبعها الملونة بالحبر نحو الكاميرا. وبفضل معطياته البصرية الاستثنائية، نجح هذا العمل في التعبير عن القوة الفردية وأهمية التمثيل المرئي.

بعد ذلك بفترة قصيرة، زرتُ المعرض الفردي الذي أقامته سما في أيام غاليري في دبي، وأذهلني جمال وتميّز الصور التي تلتقطها، وأعجبتني الأفكار والرسائل المطروحة من خلال هذه الأعمال؛ ولا سيما الرسائل البيئية الهادفة، حيث كان المعرض بأكمله مزيناً بالعناصر الطبيعية مثل الرمال والصخور، إضافة إلى المسطحات المائية التي شكلت جزءاً أساسياً من المعرض وأضافت بصمة مميزة.

يجسد معرض "مناجاة النهر" (تيل إت تو ذا ريفر) حواراً بين شخصين، أحدهما يستمع بصبر إلى الأحاديث التي يكررها الآخر باستمرار. وتحمل هذه المعارض رسالةً عالمية شاملة بفضل قدرتها على التعبير عن الجمهور ومناجاة أفكارهم بحرية ومحاكاة قصصهم الجوهرية والبسيطة التي يمتلكها كل إنسان ويرغب في مشاركتها مع الآخرين بطرائقَ مختلفة.

لقد شهدت المسيرة المهنية لسما الشيبي تحولاً كبيراً في منتصفها، حيث يختلف اثنان من أعمالها الأيقونية الجديدة في المعرض عن أسلوبها الذي اشتهرت به سابقاً. ويشمل العمل الأول مشروع مقدمة إلى مدينة بغداد المدورة، الذي تطلب جهوداً رقمية هائلة، ويمثل أولى محطات بحثها ضمن زمالتها مع متحف جوجنهايم. بينما تعود الفنانة من خلال عملها الفني إحياء إلى مسقط رأسها في جنوبي العراق بعد أن نزحت عنه منذ 40 عاماً، حيث يصوّر الفنانة في قارب يبحر باتجاه يعاكس التيار في مستنقع أهوار العراق، قرب المكان الذي نشأت فيه.

إنني أشعر بامتنانٍ كبير للفنانة ولجهدها الكبير طوال العام الفائت في إقامة هذا المعرض الفردي الذي يضم العديد من الأفكار المميزة التي قامت بتنفيذها بطريقة احترافية في هذا المعرض. وأود أن أشكر سيما عزام، القيّمة الفنية المشاركة للمعرض والقيّمة الفنية لمركز مرايا للفنون، لعملها المميز ولطرحها فكرة هذا المعرض الاستثنائي. وأشكر محمد رضا، القيّم المشارك، الذي ساعد في وضع اللمسات الأخيرة للمعرض. كما أتوجه بالشكر إلى الدكتورة هوما غوبتا على مقالها الرائع الذي يتحدث ببلاغة عن أسلوب الفنانة ويتناول أعمالها بشكل كامل، ويشكّل إسهاماً قيّماً في هذا المنشور.

وأودّ كذلك أن أعرب عن خالص امتناني لعائلة سماوي من معرض أيام غاليري، الشريك الداعم للمعرض، لتقديمهم الدعم والمساعدة للفنانة خلال السنوات العشر الفائتة. وأشكر شركة أوستر التي دعمت الفنانة بتقنية ليدار وساعدتها على إنهاء مشروع "مقدمة إلى المدينة المدورة". وأود أن أشكر أيضاً سلطان سعود القاسمي، مؤسس مؤسسة بارجيل للفنون، للإعارة القيمة للعمل الفني "انقطاعات أخرى". كما أشكر فريق الرعاية في هيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق) على دعمه المستمر لمعارضنا. وختاماً، أودّ أن أتوجه بالشكر إلى سعادة أحمد عبيد القصير، المدير التنفيذي لهيئة الشارقة للاستثمار والتطوير (شروق)، لافتتاح هذا المعرض ودعمه المستمر والشامل.

FOREWORD

By Dr Nina Heydemann
Director of Maraya Art Centre and 1971 - Design Space

It is our great privilege to have the exhibition *Tell it to the River* take place at Maraya Art Centre in Sharjah.

This exhibition is a mid-career survey of the artist's remarkable path up until now. Born in Iraq as a child of a Palestinian mother and an Iraqi father, but exiled at a very young age, living in and out of numerous Arab countries until finally settling in the United States, the exhibition reflects how a personal and artistic identity is formed and reformed under severe circumstances.

I first encountered Sama Alshaibi's work as part of the group exhibition *View From Inside* on contemporary Arab photography. In there, the artist had one of her iconic self-portraits on display, herself wrapped in an abaya and showing an inked fingerprint to the camera. The piece was called "The Vote" and showed both — the significance of an individual voice as well as the power of visual representation.

Not soon after, I saw Sama Alshaibi's solo exhibition at Ayyam Gallery in Dubai and was particularly struck by the beauty of her photographs, that had underlying messages for a quest of positioning oneself within them. Specifically, environmental contexts were explored, and, at times, the gallery space would allow natural elements to make an appearance, like sand or stones – not unlike in this exhibition, in which water plays a prominent role and forms part of the exhibition design itself.

Tell it to the River speaks of a two-way conversation between a speaker and a listener, absorbing patiently what is being said but who has actually heard it all already. It is a confessional and liberating setting that the audience becomes privy to, and, in this manner, the exhibition becomes universal in its messaging. All humans on this earth have a story to tell - to somebody, to something, and ultimately, to themselves.

It may come now as a turning point that in this mid-career survey, Sama Alshaibi's two central pieces deviate substantially from the work she is usually known for. On the one hand, the show features a high-tech, digitally immersive work that forms part of her research for the Guggenheim Fellowship called *Prelude to the Round City*. On the other hand, her video-based work *Iihya'* captured in the shape of a boat in which the artist has been filmed while sailing reflectively through the Mesopotamian Marshes of Southern Iraq near where the artist grew up forty years ago.

I am grateful to the artist for having worked very hard on this solo exhibition over the past year. Many thoughts have gone into this exhibition and to see it come all together has been very insightful. I would also like to thank Cima Azzam, co-curator of the exhibition and curator of Maraya Art Centre, for having worked tirelessly on the exhibition; and for the initial idea of the exhibition that was put forward and developed by her co-curator Mohammed Reda. Special thanks goes to Dr. Huma Gupta for having provided an eloquent essay in this publication that focuses on Sama Alshaibi's newly commissioned work.

My gratitude also goes to the Samawi Family from Ayyam Gallery as co-sponsors of this exhibition and for their continuous support of the artist for the past decade. We are similarly grateful to the company Ouster which has provided the artist with access to the LiDAR technology needed for her commissioned artwork *Prelude to the Round City*. I would also like to thank Sultan Sooud Al Qassemi, Founder of the Barjeel Art Foundation, for the generous loan of the artwork 'Contested Land' from 2007, that forms part of the exhibition. Likewise, a special thanks goes to the sponsorship team of the Sharjah Investment and Development Authority (Shurooq) for their continuous support for our exhibitions. In closing, I would like to thank the Chief Executive Officer of Shurooq, Ahmed Al Qaseer, for opening this exhibition with us and supporting it in all aspects.

TELL IT TO THE RIVER
THE DEPARTURE AND THE RETURN

By Mo Reda

The Departure

At the core of this project lays a trust and desire to present an artist's work that holds a very special place to me both as an individual and as a curator.

On the third of March 2020, I landed in Sri Lanka for a short trip while preparing a project for a biennale in Bolivia that was set to open in March of the same year. Soon after, a global lockdown was announced and once again I found myself placed (or perhaps misplaced or displaced) in a country that was not mine. A sense of alienation, displacement, and a thirst to be home were forming an imminent reality. These were somehow known and familiar feelings and at times a recognition of continuity would emerge. This was not new, but rather a constant reality I have personally faced for the past three decades. Yet years of constant voluntarily and involuntary relocation, displacement, and movement have to some extent provided a sense of calibration and navigation while surviving the misfortune.

A departure to arrive nowhere was nothing new. This was a feeling I have grown accustomed to due to multiple movements and relocations caused by complications between the country of my birthplace and the country to which I diplomatically belonged. The same applies to the generation before which had to leave the country they were born in due to unrest and constant instability. The burden of departure becomes an inheritance that is passed from generation to generation until it becomes a cultural marker of certain peoples.

A peculiar metamorphosis occurs: Upon arrival at the place that is meant to function as a 'final homeland', the whole land is emotionally rendered a temporary destination. This, in my mind, is a performance of departure without arrival, and is a very real experience to many. Departure is therefore tangentially instant, while arrival is a long and forking process. It may be logical to assume that the follow-up to a departure is the act of arrival. However, arrival is something that could potentially take years altogether. The very nature of the gap between a departure and the potential arrival - be it in physical, mental, or diplomatic states of being - is what homelessness is about. The homeland is permanently left behind; the new home-community is always yet to be formed. Home as a reality is dynamically changing while home as an ideology remains static. Going back home can never be the same since the external old home has moved on and changed while the inner burden we call home affairs remain one and the same.

Solitude seems to be the only reality while those forced to migrate attempt recalibration, adjustment, and assimilation to their new environments, while attempting to shed the last of the residues carried from their original, past homes. In this now in-flux state of departure, residual feelings, dreams, and desires of what was while living what is yet to provide fertile soil for rearrangement, calibration, reorientation, and rewiring.

A true journey to 'return home' plays out both in the emotional and mental realms. The physical journey home is arranged only when what is lost becomes an unbearable burden to shoulder and the pull towards the homeland can no longer be ignored. The return flows through a multiplicity of emotional, intellectual, mental, and physical landscapes in which one finds themselves overcoming mountains that need to be climbed, rivers that need to be crossed, cities that need to be wandered through, and stories that need to be told.

منـــاجـــاة النهـــر
بين الرحيل والعودة

بقلم مـــو رضـــا

الرحيـــل

لا يمكنني أن أخفي مشاعر الرغبة والثقة التي تملّكتني وأنا أقدّم هذا المشروع المميز للفنانة سما الشيبي، والذي يتناول مساحةً جغرافيةً عزيزةً على قلبي سواء كشخص أو كقيّم فني.

أتذكّر رحلتي القصيرة إلى سريلانكا في 3 مارس 2020، حيث كنت أحضّر لمشروع خاص لأحد المعارض الفنية المنتظر إقامتها في بوليفيا خلال ذات الشهر من العام نفسه. وبعد فترة وجيزة، تم الإعلان عن الحجر العالمي بسبب أزمة كوفيد - 19، لأجد نفسي عالقاً من جديد في بلد بعيد عن وطني. وبدأ يتسلّل إلى جوفي إحساسٌ عميقٌ بالغربة والحنين، إحساسٌ مألوفٌ إلى حدّ ما اكتسحني تماماً وتحوّل في بعض الأوقات إلى حالة شعورية دائمة. لم تشكّل تلك اللحظات العاطفية تجربةً جديدةً بالنسبة إليّ، فلطالما رافقتني شخصياً على مدى العقود الثلاثة الماضية. ولكن سنوات الترحال المستمرة التي أمضيتها، طواعيةً أو لظروف قاهرة، منحتني فرصةً للاستكشاف والبحث والتحليل والسفر خلال مواجهتي لمختلف المحن الحياتية.

لم يكن الرحيل نحو المجهول بأمر جديد عليّ، بل مثّل شعوراً اعتدت عليه بسبب السفر المتواتر والتنقّل الناجم عن اختلاف الظروف بين مسقط رأسي والبلد الذي أحمل جنسيته. وهذا ما اختبره تماماً أبناء الجيل السابق ممن اضطروا إلى مغادرة بلادهم نتيجة للاضطرابات وانعدام الاستقرار الدائم، مما حوّل الهجرة إلى موروث ثقافي أثقل كاهل مجتمعات بعينها.

ولكن، وخلال تلك التجربة، يحدث تحول غريب في المشهد العاطفي، فعند الوصول إلى البلد الذي من المفترض أن يصبح وطناً جديداً، تأخذ المشاعر مساراً اخر لتتعامل مع المكان كوجهة مؤقتة، مما يولّد برأيي رحلات متواصلة من الاغتراب، في تجربة حقيقية اختبرها الكثيرون بالفعل. وبالتالي تتحوّل الهجرة إلى ما يشبه الروتين الفوري، ويصبح طريق الوصول إلى الوجهة النهائية طويلاً ومتشعباً. وقد تبدو مواصلة الترحال وكأنها محطة لبلوغ الوجهة النهائية، رغم أن الاستقرار بحالته النفسية والمكانية ربما يستغرق العديد من السنوات. ومن هنا يمكن استشراف المعنى الحقيقي للاغتراب، والذي ينشأ عن طبيعة الفجوة بين الرحيل والوصول المحتمل، سواء على الصعيد المكاني أو النفسي أو السلوكي، حيث يغيب الوطن الأم في دهاليز الذاكرة وتبقى صورة الوطن الجديد مشوشةً تماماً. فالوطن يتغيّر بشكل ديناميكي من منظور الواقع، في حين يبقى راسخاً كإيديولوجيا. ولا يمكن لتجربة العودة إلى الوطن أن تحافظ على ماهيتها، لأن المشهد القديم لتلك المساحة الجغرافية تغيّر من الخارج، إلّا أن مشاعر الحنين الكامنة في الذات تبقى ثابتةً لتواصل ضغوطها العاطفية.

وتبدو العزلة هي الحقيقة الوحيدة التي يواجهها المرء الذي أُجبر على الهجرة خلال مساعاه للتخلص من أثقال الماضي والتكيف مع البيئة الجديدة واستيعابها. ومع الرحيل المتواتر، تبقى المشاعر والأحلام والرغبات التي يحملها المهاجر في حالة صراع بين الماضي والحاضر، إذ ينبغي عليها إعادة ترتيب نفسها من أجل التكيف والتفاعل مع البيئات الجديدة على جميع الأصعدة.

تنطوي رحلة العودة الحقيقية إلى الوطن على مشاعر ترهق المرء عاطفياً وذهنياً، وتأتي بسبب تراكم الإحساس بالفقدان والشوق الذي يدفع صاحبه نحو أرض الولادة الأولى. وتترافق هذه العودة مع تدفقات هائلة من المشاهد العاطفية والفكرية والجسدية التي تزيل الأعباء عن كاهل صاحبها، لتمنحه الشعور بأنه بلغ مراده واختبر كل التجارب التي عليه مواجهتها.

العـــــودة

يعكس مشروع سما الشيبي حالةً عميقةً من اللاانتماء الذي يتجاوز الأبعاد الحسية والثقافية والسياسية، ويمكن اعتباره كعنوان للهشاشة والغموض. وُلدت الشيبي في مدينة البصرة لأبوين من العراق وفلسطين، وهي تقيم حالياً في الولايات المتحدة، بينما تتنقّل في عملها بين منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا والغرب. أمّا خطابها الإبداعي، فيجسّد الجوهر الحقيقي لمعنى الهجرة. بينما تستعرض نظرتها لممارسة السفر من أجل العودة مسيرة الرحلة خلال سنوات من الانجراف وراء الدوافع التي تشكّلت بعد الرحيل.

وتبدو أعمال الفنانة في بعض الأحيان كهروب من القيم والحدود الاجتماعية-السياسية والجيوسياسية المفروضة. وقد نجحت في ذلك من خلال الاستعانة بذات العناصر التي تولّد تلك القيم والحدود، في محاولة لتقديم حالة من النقاء اللاشعوري. ففي مشروع "سلسلة"، الذي يُعدّ الأكثر غزارة في تاريخ الفنانة وجاء نتاج ثماني سنوات من الممارسة والتطوير، تستكشف الشيبي العلاقات المترابطة بين عدة أماكن في الشرق الاوسط، بينما تتناول بنفس الوتيرة قضايا العيش في الاغتراب وتغير الجغرافيا بين الماء واليابسة، مثل حالات الطوفان والجفاف نتيجة النشاط البشري. ولكن تبقى محاولاتها العميقة للتصالح مع الأوطان المهجورة جزءاً جوهرياً من مشروعها.

وبينما تستعمل الفنانة في مشروع "سلسلة" الواقع الخارجي المفروض كأداة للتفكير الذاتي، تتفاعل نتاجاتها الأخرى في مجموعة "كاري أوفر" مع العناصر الخارجية وتسعى إلى معالجتها، في محاولة لرفض الأحكام المسبقة حول جسد المرأة الشرق أوسطية كما تراها الثقافة الشعبية السائدة. وتأتي هذه الأعمال كردّ على النظرة الاستشراقية القديمة لجسد الأنثى العربية وعدم المساواة في هيكلية القوة بين الغرب والشرق، وهذا ما تم التعبير عنه من خلال التصوير الفوتوغرافي والمنشورات الإعلامية على سبيل المثال.

لا يمكن اختصار مفهوم العودة إلى الوطن بالانتقال الجسدي عبر الجغرافيا فحسب، وإنما يشكّل أيضاً رحلةً عاطفيةً وذهنيةً تتخلّى فيها الذات مجدداً عن مشهد واضح المعالم ولكنه غير مألوف لتتجه إلى آخر مجهول واعتيادي إلى حدّ ما. ولعلّ قدرة العودة ونسبتها تتساوى مع قابلية انفتاح المجتمع لهذه الوجهة. ويمكن قياس مستوى استقرار الفرد عند وصوله إلى المكان المنشود بمدى التقبّل المجتمعي والبيئي له.

ويبدو هذا العرض الاستقصائي، الذي يسلّط الضوء على تجربة الفنانة وهي في منتصف مسيرتها المهنية، كشكل من أشكال العودة إلى الوطن على مختلف المقاييس والأبعاد، فهو يجمع ويعيد جزءاً من أعمال الشيبي المتنوعة إلى وطنها، تلك الأعمال التي تم إنتاج معظمها في بلاد الاغتراب أو أثناء التنقّل بين أوطان مختلفة. كما يمثّل نهاية مشروع "سلسلة" باعتباره شهد عودة الفنانة جسدياً إلى مسقط رأسها البصرة بعد غياب دام نحو أربعة عقود. وجاء كمحاولة لإكمال مسيرة مشروع طموح استغرق ثماني سنوات من العمل.

لقد تشرّفتُ ببدء تدوين هذا العرض الذي يتناول فنانة واجهت ممارساتها الإبداعية العديد من التحديات الاجتماعية-السياسية والجيوسياسية، على غرار العديد من الفنانين ممن اختبروا حياة الاغتراب والمنفى. كما أفخر بالثقة التي منحتني إياها الشيبي لإنتاج هذا المعرض الجديد، وهي ثقة شعرتُ بها على امتداد مسيرة المشروع. ويسعدني أيضاً أن تتاح لي فرصة العمل كقيّم فنّي مع مبدعة وإنسانة نجحت في تخطي كل التحديات وحوّلتها إلى نتاجات تحمل الكثير من القيم السامية.

ولا أنسى أن أتوجه بخالص الشكر والامتنان لمركز مرايا للفنون على ثقته بي كقيّم فنّي مستقل ومشارك في إنتاج المشروع ككل. وأنا أعتقد جازماً بأن مستقبل المنطقة ينطلق من خلال التركيز على المواهب المحلية وتوفير المساحة والموارد للفنانين والقيّمين من المنطقة للعمل وتوسيع ممارساتهم الإبداعية.

The Return

Sama Alshaibi's work is deeply rooted in the state of statelessness, moving beyond the commonly examined gender, ethnic, racial, and political roles and parameters. Her work may be said to be the embracement of the vulnerable and the ambiguous. Born in Basra to an Iraqi and Palestinian family, and based in the United States, Alshaibi works between the Middle East North Africa region and the West. The artist's discourse personifies the very core of what is a true departure. The errantry for a return as an individual functions as a guiding light throughout the years of post-departure drift.

At times the works seem to escape the imposed sociopolitical and geopolitical values and boundaries. This is successfully done using the very elements that create such values and boundaries in an attempt to present the pure and subliminal. In *Silsila*, which is the artist›s largest volume of work to date that has been developed over eight years, Sama explores the interdependence of several places within the Middle East while equally addressing issues of living in exile, displacement of people, the disappearances of land by water, and disappearance of waterbodies through drought caused by the human activity. Yet at the heart of the project, the attempt at reconciliation with left-behind homelands are tangible.

While *Silsila* uses the external, imposed reality to move inwards through to the internal, *Carry Over* responds to the external by tackling the external in an attempt to reject a value judgment placed on the Middle Eastern female body in popular visual culture. The works are a commentary on the early orientalist depiction of the Arab female body and the inequality of the power structure between the West and the East, as articulated for example through photography and pamphlets.

The return is not merely a physical journey through geographical borders, but more importantly, it is an emotional and mental journey in which the self – once again – leaves behind an unfamiliar known to go back to a somehow familiar unknown. The capacity and the proportion of a return/arrival stand in equal proportions with the capacity of receptivity of the community to the destination. The level of one's establishment upon arrival indicates the level of communal and environmental receptivity.

In a way, this major mid-career survey is a form of a return or an arrival in the homelands on many scales and dimensions. This survey brings together and brings back home a segment of the artist's multifaceted and diverse volumes of work which mostly has been produced while in exile or while traveling between a divert of homelands. The show also marks the end of the cyclical project *Silsila* in which the artist physically returns after nearly four decades to Basra, the city in which she was born. All this is an attempt to complete the cycle and the journey of the *Silsila* project which took eight years to complete.

I have had the privilege to initiate and write the mid-career survey for Sama Alshaibi, an artist whose work, discourse, and practice have faced multiple sociopolitical and geopolitical challenges that are in a way representative of a common struggle many artists face while living or working in exile.

I feel honoured to have gained the artist's trust and faith in the production of the newly commissioned works but more importantly the trust throughout the whole process. I am proud to have been able to work as a curator with an artist and above all a human being who has been capable of absorbing the challenging only to turn it into the sublime.

I am also in gratitude for the faith and trust Maraya Art Centre had in my work as an independent curator and co-creator of the project at large. I strongly believe that the future of the region is by going local and by providing space and resources for artists and curators from the region to work and expand practices.

CIMA AZZAM IN CONVERSATION WITH SAMA ALSHAIBI

CM:
The title of this mid-career survey, *Tell it to the River*, speaks of a body of water existing in an ever-changing landscape that has endured change and destruction throughout its existence. Where does the title come from, and what does the 'River' allude to in the context of your practice and career as an artist?

SA:
Rivers are where the source of life starts, and where communities historically have come to settle. But rivers are also more than a physical site or a pathway. A river in a story is usually a symbol or allegory that might chronicle important meanings of that narration. Perhaps the darkness of an internal journey, or the complications of manoeuvering the tribulations of life. The river in my title isn't referring to the literal rivers of Iraq, but professing to a body that has seen much more than we can ever comprehend. It is the omniscient narrator who carries the knowledge of all events that proceeded this moment of peril for all the other characters in the story. "Tell it…" is important to the title as the river. In its phrasing, it can imply exasperation, or, conversely, it can be affirming, or a kind of revelation. For me, the intention is to be deeply confessional. The title needed a complication, a multiplicity in meaning. We make its meaning by how we read it. The paradox is how I experience my personal trajectory and the spaces that I attempt to speak from.

CM:
There is a noticeable shift in your practice, following your career from the beginning and 20 years later, in how you 'capture' imagery and the process of image making. Some artworks are created by experimenting with various photographic techniques, and others through video and moving images. However, you've used neon and LiDAR (Light Detection and Ranging) in this exhibition to showcase *Prelude to the Round City,* which inaugurates your Guggenheim 2021 fellowship. What led to this evolution of your process as an artist?

SA:
I think I have been long experimenting with the image itself, if not the capture technology. Primarily, I didn't want to use photography when I returned to Iraq after a 40-year absence. Like many artists who work in spaces of conflict, I grapple with the problem that the photographic images of violence have lost their potency. Nowhere is this truer than images coming out of Palestine and Iraq. Violence can appear so banal and repetitive and therefore, normal in photographs. The visual language of dispossession and fragmentation or being reduced and stripped down captured my own feeling of alienation when I used the LiDAR.

CM:
How will this new medium transpire in the next iteration of *Prelude to the Round City*, if any, and other works resulting from the Guggenheim Fellowship research?

SA:
This is the beginning of a longer-term project, but it reflects much of my mental space in the past four years. I've been making visual stories out of data. Whether I'm sourcing archives, scanning with a LiDAR, or extracting from a data chart or police report, the reductive and cold quality of these sources are just an illusion. They contain rich material that implicates people's lives. Pieced together, it can read like a literary story. LiDAR also tells us about how the physical space is changing. It requires me to pay attention and make the connection because, unlike the photographic image, it isn't going to deliver meaning with ease.

CM:
Iihya' (*Revival* in Arabic), a powerful, emotionally encompassing video installation in *Tell it to the River*, marks the return to your homeland of Southern Iraq after a 40-year displacement. Was the film pre-meditated in terms of narrative, or has it changed from the initial idea to when you arrived at your birthplace after decades of absence?

SA:
Originally, I wanted to go to the Marshes to scan with the LiDAR, but the morning before I left for Iraq, I had a hazy dream when I was waking up. I saw the protagonist, which I perform using my body in my work, sitting at the edge of the boat, and floating down the river. She was giving the reeds back to the water. It was a simple image that I believed would be like *SWEEP* [video, 2009] in that it would essentially repeat a gestural performance. However, it changed by being there and witnessing the devastation of the marshes. Iihyaa' was born out of my physical reaction to being present in that space while hearing my childhood surrounding me.

No matter what I think I'm doing when I make work, I always try a lot of different performative actions. I don't overly script any of my video projects because I think of the editing process as part of the conception of the work. In *Iihya'*, I worked with my cinematographer and assistant with minimal discussion. The performances just came out of me. While the location was initially selected for a LiDAR scan, they were more compelling in their connection to the end of freshwater. I knew it the moment I was there and concentrated my efforts on the video work. Our connection to the earth and each other is at the heart of *Silsila* and why the project made so much sense for this show. The trip yielded a lot of powerful imagery that, along with some contextual shots and experimental editing, told a story about Iraq's climate collapse, and my own return.

CM:
Iihya' also marks the end of the *Silsila* (*Link* in Arabic) series that started in 2007. I often question whether this 'ending' suggests the afterlife, resurrection or rebirth of a new. Is this an official closure of the *Silsila* series or another marker that you might revisit at another point in your career?

SA:
We are too preoccupied with dates and what was first or last. I'd like to know if we give more gravity to projects, exhibitions, and moments by believing that being first or last makes them more meaningful. I faced this issue with the concept of a mid-career survey. Sure, this is a mid-career survey and a significant time to look back and forward. But, on the other hand, it is just a point along a path that I'm drawing meaning to.

Regarding a possible revisit of *Silsila*, my favorite saying is that there are no goodbyes between good friends. We don't know when it's the last time until it truly becomes the last time. If there is a next time, I welcome it.

س.ع.
يرمز اسم المعرض "مناجاة النهر" إلى مسطح مائي بارز في مشهد تعرض لتغيرات مستمرة وعانى من الدمار طوال فترة وجوده. من أين استوحيتِ اسم المعرض؟ وإلامَ يرمز النهر في حياتك ومسيرتك الفنية؟

س.ا.
يمثل النهر على مر التاريخ المكان الأول الذي نشأت منه الحضارات والتجمعات السكانية، ولكن معناه لا يقتصر على كونه مساراً تجري فيه المياه، إنما كان فكرة مجازية أو رمزاً يخدم في السرد القصصي والأعمال الأدبية، حيث يمكن أن يرمز إلى رحلة سوداوية داخل النفس البشرية أو أن يصور تناقضات وتعقيدات تحدث في مجرى الحياة. ولا يدل اسم النهر في معرضي على المعنى الحرفي للأنهار في العراق، بل على الجسد الذي تحمّل أعباء ومعاناة لا يمكن تصورها، والراوي هو وحده الذي يعلم ما مرت به الشخصيات جميعها من أحداث ومخاطر. كما تضيف كلمة "مناجاة" معنىً مهماً للعنوان قد يعكس مشاعر السخط أو أن يكون تأكيداً أو نوعاً من الوحي والتجلي. على الصعيد الشخصي، قصدت أن تحمل هذه الكلمات رسائل عميقة ومعانيَ متعددة وتعقيداً في الأفكار، من أجل أن يفهمها القارئ وفقاً للتجارب التي خاضها في حياته. وهنا تأتي المفارقة في طريقة خوضي لتجاربي الشخصية والمساحات التي أحاول التحدث منها.

س.ع.
هناك تحول ملحوظ في أسلوبك بعد 20 عاماً من بداية مسيرتك الفنية، سواء في طريقة التقاط الصور أو في عملية تركيبها. ويستخدم الكثير من الفنانين تقنيات تصوير متنوعة في تصميم أعمالهم الفنية، بينما يعتمد آخرون على تقنية الفيديو والصور المتحركة، أما في معرضك فقد اعتمدتِ على تقنية النيون والليدار (كاشف ومحدد مدى ضوئي) ضمن مشروع "مقدمة إلى مدينة المدورة"، والذي يمثل المحطة الأولى من زمالتك مع متحف جوجنهايم في العام 2021. ما الذي أدى إلى هذا التطور في مسيرتك كفنانة؟

س.ا.
أعتقد أنني كنت أركز على الصورة نفسها لفترة طويلة مع اختبار تقنية التقاط الصور. ولم أرغب في البداية بممارسة التصوير عند عودتي للعراق بعد غياب دام 40 عاماً، فقد كنت أعاني من مشكلة فقدان فعالية الصورة التي تجسد العنف مثل العديد من الفنانين الذين يعملون في مناطق الصراع. كما أصبحت الصور التي تحاكي العنف مبتذلة ومكررة وبالتالي اعتيادية في فن التصوير، على الرغم من صدق وعفوية الصور النابعة من العراق وفلسطين. واستحوذت اللغة المرئية للتهجير والانقسام عند تجريدها وتصويرها على شعوري بالغربة عندما استخدمت تقنية الليدار.

س.ع.
كيف ستتجسد هذه التقنية الجديدة في مشروع "مقدمة إلى مدينة المدورة" التالي، في حال وجوده، أو أي أعمال أخرى ناتجة عن زمالتك مع متحف جوجنهايم؟

س.ا.
هذا المعرض هو بداية مشروع طويل الأمد يعكس حالتي النفسية وأفكاري خلال السنوات الأربع الأخيرة، حيث كنت أقضي وقتاً طويلاً في تركيب قصص مرئية جمعتها من بيانات متنوعة. واستخدمت مصادر موثوقة مثل الأرشيف أو المسح الضوئي عن طريق تقنية الليدار أو مخطط بيانات أو تقرير شرطة، فإن الصفات الاختزالية لهذه المصادر هي مجرد وهم، حتى أقوم بجمعها مع بعضها لتصبح رواية متماسكة تجسد حياة الناس الواقعية التي استخلصتها من هذه المصادر الغنية بالقصص. كما يصور الليدار التغيرات التي شهدتها المنطقة، وتطلبت مني هذه التقنية تركيزاً وجهداً كبيرين لتركيب الروابط الرمزية وإيصال المعنى المطلوب على العكس من طريقة التصوير السهلة.

س.ع.
يمثل "إحياء"، العمل الفني المصور والمؤثر ضمن معرض "مناجاة النهر"، عودتك إلى مسقط رأسك في جنوبي العراق، بعد أن نزحت عنه مدة 40 عاماً. فهل كانت السردية وليدة تفكير مسبق أم أنها تغيرت عن الفكرة الأولية عند وصولك إلى مسقط رأسك بعد عقود من الغياب؟

س.ا.
أردت في البداية قياس منطقة الأهوار باستخدام تقنية الليدار، ولكنني في صبيحة اليوم الذي سبق مغادرتي العراق رأيت حلماً غريباً يحكي عن البطلة، التي جسدتها لاحقاً في عملي باستخدام جسدي، وهي جالسةٌ على حافة قارب عائم في وسط النهر وترمي قصباً في المياه. ووجدت في هذه الصورة البسيطة فكرة مميزة لتجسيدها في عمل إيمائي مثل "مسح" [فيديو صدر في العام 2009]، لكنني غيرت هذه الفكرة لاحقاً عندما شهدت دمار الأهوار، ما دفعني لبناء فكرة "إحياء" الذي نشأ من ردة فعلي الجسدية تجاه ذكريات طفولتي في ذلك المكان.

وأجرب دائماً أساليب وتراكيب صور متنوعة من دون الاستغراق بالتفكير في أثناء عملي، فأنا لا أكتب نصوص مقاطع الفيديو الخاصة بي بشكل كامل لأن التحرير في رأيي هو جزء من العمل نفسه. وعلى الرغم من تعاوني مع مصور سينمائي ومساعد، إلا أنني أبتكر الأعمال من تلقاء نفسي من دون النقاش بها، إذ تشابهت هذه الأعمال أكثر مع المياه العذبة حتى بعد اختيار الموقع لها عن طريق المسح بتقنية الليدار. وأدركت ذلك منذ وصولي إلى المكان وانصبّت جهودي على مقطع الفيديو ضمن مشروع سلسلة الذي جسد الارتباط بين الأفراد وعلاقتهم مع الطبيعة ومنح معنى واضحاً للمعرض. كما أثمرت الرحلة عن الكثير من الصور القوية واللقطات المتصلة بالسياق والتحرير التجريبي، والتي تناولت جميعها انهيار المناخ في العراق وعودتي إلى مسقط رأسي.

س.ع.
بما أن "إحياء" يمثل القسم الختامي من مجموعة "سلسلة" التي بدأت في العام 2007، غالباً ما تراودني تساؤلات عما إذا كانت هذه النهاية تشير إلى الحياة الآخرة أو القيامة أو الولادة من جديد. كما أود أن أعرف فيما إذا كان مشروع "سلسلة" انتهى رسمياً أم أن هناك أعمالاً أخرى قد تقومين بإعادة تصويرها في مرحلة ما من مسيرتك الفنية؟

س.ا.
دائماً ما ينشغل تفكيرنا بالتواريخ والبدايات والنهايات ولا نعطي أهمية للمشروعات والمعارض واللحظات، التي في الحقيقة لا تمنحها البدايات والنهايات أي قيمة إضافية، حيث واجهت هذه المشكلة مع مفهوم لمحة عن منتصف المسيرة المهنية التي أراها مهمة للوقوف على الماضي واستشراف المستقبل، ولكنها تمثل من جهة أخرى نقطة صغيرة في طريقي الطويل الذي أرسمه.

أما بالنسبة لإعادة تصوير مشروع "سلسلة"، أود القول إن الوداع ليس من سمات الأصدقاء الأوفياء، فلا أحد يعلم متى النهاية حتى يحين موعدها، وعند مجيئها سأرحب بها بكل تأكيد.

scheherazade, kahramana
artpace, san antonio, texas, february 2019

today, i watched the digitized video of a trip to amman. i found the old high 8 tape in a box and brought it to the residency at artpace. for 13 years, this tape has sat in my office at the university because i didn't have a deck to watch it. i faintly remembered it was something my father recorded when i visited him years ago. after baba passed away, i made a mental note that it was time to get it digitized.

the time stamp reads nov 11, 2005.

the video was made after my father picked me up at allenby bridge, on the jordanian side, following my two-week trip to palestine. it was my second time there since first travelling to my mother's homeland in 2004. baba brought his video camera and surprised me with a visit to an old friend from baghdad, the great iraqi artist mohammed ghani hikmat, who was staying with his son in amman. i had been asking baba about his sculptures for a few years, knowing his lifelong friendship with his brother, amu kamil, and amu mohammed. they all come from the same neighborhood in kadhimiya.

the video begins with a short drive around the hotel bomb site that happened two days earlier, and then, my father records me speaking with amu mohammed about his practice. we gather around photographs of his most iconic works, his public bronze sculptures across baghdad. he explains his motivations and details about building scheherazade in his studio. he mentions that when he stood in front of her, her hollowed-out mesopotamian eyes stared back at him. however, when he moved to the right or left, she no longer looked back at him. to make sure she was always looking back at him, he increased the size of her eyes. now, she watched him no matter where he was standing in his studio.

he notes that many artists and illustrators made paintings and illustrations of scheherazade over thousands of years. her depiction is always one of a seductress, often lounging while king shahryar stands over her. he flips this representation in his public work, now found in karrada park on the banks of the tigris river. the king is lounging, and she stands over him. his goal was to depict a clever and intelligent woman who seduces the king not with her body but with her mind, spinning beautiful tales that many western stories are based on, including swan lake. he also mentions how he built her body to have her dress draped as bronze folds that children in the park could use to climb. he watched his young son climb her in his studio and sculpted her body to encourage access for community engagement through physical touch. the decision he relished because, over time, her bronze figure shined with the oils of human to art touch.

as an artist, he understood that public art should be for the public and not tucked away behind barriers and gates. i wonder what amu mohammed would think of public space in baghdad today, where women and girls have largely disappeared from.

[one week later]

today, i noticed the neon sign flickering outside my studio apartment here at artpace. no one walks on this street in san antonio, yet that flickering neon is a sign to signal to enter the store. who is that sign for when no one is ever around?

neon is the semiotic apparatus of commerce, beckoning the public to enter a building and spend. it is the language of texas streets and tucson, but the street is empty. these streets don't encourage walking, or maybe we are now all in a culture of cars bouncing between points we need to go to.

i want to use the neon material to outline the figure of marjanah, amu's kahramana bronze sculpture that stands on a traffic circle in baghdad. that bronze sculpture is still there, but women have disappeared from public baghdad's public spaces. i will forever remember that beautiful traffic circle and her looming body pouring water into those vessels, as i remember all of those one thousand and one nights tales.

ونحن ما نزال هنا، ونستطيع من خلال ذاكرتنا أن نستحضر كينونتنا وأن نواصل التألّق بغض النظر عن غربتنا والمسافة الجغرافية التي تفصلنا عن الوطن

i have the contours of memory, but i don't have access to baghdad and the circle she stands on. baba and amu mohammed are no longer here in this world, but this video of that time still exists. we still exist. our memories are outlines of who we used to be and shine no matter how far we are from home.

BLINDNESS AND *OTHER* TEMPORALITIES

By Huma Gupta
MIT - Aga Khan Programme for Islamic Architecture

"The only thing more terrifying than blindness is being the only one who can see."
-José Saramago, Blindness, 1995

She can't really see, at night. She stumbles through streets steeped in time. Sensing place through light, grasping here, yearning there, trying to capture an image of the city in her electric mind. Sama Alshaibi's 2023 exhibition *Tell it to the River* at the Maraya Art Centre juxtaposes the artist's past and future works through an encounter between haunting diasecs from her *Silsila* series (2009-2023) and her newest work *Prelude to the Round City* (2023). Whether charting a genealogy to the fourteenth-century Moroccan traveler Ibn Battuta or perhaps losing herself in a rising sea like a modern-day Odysseus re-enacting a Homeric lament, Alshaibi's *Silsila* represents ecological collapse through the embodied experiences of extinction, drought, desertification, and displacement. From the disappearing marshlands of Iraq to the drowning islands of the Maldives, Alshaibi traces the materiality of liquescence and the sacred geographies of water through her own subjectivity in order to open a personal window into ecological collapse in the global surround.[1]

Yet, there is a marked departure between the affective approach of *Silsila* in comparison to her interrogative approach in *Prelude*. Alshaibi frequently situates her own body within the frame of her artworks, positioning herself as a double-agent both behind and in front of the camera lens. In *Prelude*, however, she chooses to exclude her physical self as an almost emancipatory gesture that signals to the viewer that her grappling with identity and place have now been supplanted by a desire to re-vision time and space. *Prelude* thus, invites the viewer into a kaleidoscopic reflection of Baghdad, both the parts seen and unseen. She uses an array of representational typologies from neon sculpture to LIDAR (light detection and ranging), which reflect her hereditary Nyctalopia or night blindness. In doing so, Alshaibi destabilizes how Baghdad has been visualized either through a nostalgic desire for a heralded classical past or a catastrophizing lens of a conflict-ridden present. If the 2022 Sama Alshaibi: Generation After Generation exhibition at the Phoenix Art Museum sought to unsettle Orientalist reel imaginaries projected onto the colonial artifices of the Middle East and North Africa, *Prelude* marks a transition to her future artistic practice that moves beyond wonted temporalities and modes of being in order to "world worlds anew."[2]

1. Sugata Ray and Venugopal Maddipati, "Introduction: The Materiality of Liquescence" in Water Histories of South Asia: The Materiality of Liquescence, Routledge, 7-4 ,2020.

Structure

The installation structure is circular, which abstractly references the eighth century round city plan for Baghdad commissioned by the Abbasid Caliph Abu Jafar al-Mansur [r. 754- 775 CE]. On approaching the installation, the viewer encounters a circular enclosure made of scrim, a diaphanous woven material whose panels function as both structure and screen. Videos are projected on the interior surface of the scrim, which are visible as light mirrored reflections to the viewer outside the installation. The woven material appears to play on the century's old practice of reed-mat (hasir) weaving most closely associated with cultures of building in the marshes. The subtle allusion to this culture is reinforced by the fact that the last place Alshaibi lived in Iraq was near the marshes in Basra and memories of those waterscapes permeate her earliest understandings of space and place.

Upon entering the structure, the viewer sees a glowing neon sculpture of the famed storyteller of *A Thousand and One Nights* Scheherazade, who is encased in tubes reminiscent of scaffolding. Building upon the storytelling and worldbuilding tradition of the Nights, Alshaibi's reinterpretation of Mohammed Ghani Hikmat's Scheherazade sculpture situated along the riverscape of Abu Nuwas Park in Baghdad spins a new set of relationships between the material and the semiotic through a process of worlding.[3]

2. Meriam Soltan, "Motivated fictionality: Worldbuilding and The Thousand and One Nights," postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies, 31 October 2022, available: https://link.springer.com/article/10.1057/s-022-41280 9-00249.

3. Helen Palmer and Vicky Hunter, "Worlding," *New Materialism: How Matter comes to Matter,* 2018, https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html.

Scaffolding

The artistic choice to sheathe *Scheherazade* with scaffolding tubes can be interpreted on multiple registers. First, it references the incessant construction projects in the capital city that scar alternating buildings with a wood and steel exoskeleton like a postmodern manifestation of ablaq – the Islamic technique of using alternating bands of contrasting colored masonry — executed on an urban scale. These projects indicate the continuous process of building, unbuilding, and rebuilding that have marked the land upon which Baghdad was first established. Whether due to floods, invasions, migrations, or revolutions, the city is defined through a constant process of adaptation, change, and renewal that have continued in the twenty years since the 2003 military occupation by the U.S. and its allied forces.

Second, whether taken down by explosions or commercial real-estate development, the city is perpetually under construction and municipal authorities are tasked with how to deal with the preservation of its modernist and classical heritage. Alshaibi's employment of neon lights for *Scheherazade*, for example, can be directly connected with the mid-twentieth century explosion of modernist architectural and commercial developments. Baghdad in this period thus, came alive and alight at night with neon advertising signs for goods like oil and automobiles. However, unlike the way that mid-century modernism in Baghdad has shaped twentieth-century histories of the city, Alshaibi contains her modernist neon spectacle within a transient, ephemeral scrim structure, reminiscent of the reed-mat dwellings built by tens of thousands of dispossessed rural migrants in the capital whose labor and lives built the modern state of Iraq and centralized its power in Baghdad.[4]

Third, as in the mid-twentieth century, there is a contemporary reinvigoration of nightlife beyond bars and nightclubs that can be seen on the renowned street of booksellers named after the tenth century poet Abu al-Tayyib al-Mutanabbi [915-965 CE]. The street garnered international attention in March 2007 when a car bomb devastated the historic center and killed dozens of people. While Alshaibi did not directly experience this event, it is an important signpost for Iraqis who still carry the traumatic memory of this moment. A yellow brick arched gateway, which is guarded by soldiers and an armored tank, opens to this famed thousand-year-old street of booksellers, poets, dreamers, and schemers. The gate features interlacing patterns of octahedrons whose tessellated forms are at once unbounded and yet constrained by the framed gateway, which features inlaid turquoise accents on each side. More recently in 2021, Al-Mutanabbi street was renovated by a public-private venture and opened to the public at night through a bright lighting design scheme. The movement of bodies through the street at night along with the breeze mimic the gentle flickering of fluorescent tube lights that are occasionally interrupted by momentary blackouts.

Even after the Abbasid conquest in 750, al-Mansur had to make decisions about how to deal with preexisting Parthian and Sassanian ruins near Baghdad, collectively known as al-Mada'in. Following the Arabic literary theme of meditating on athar or ruins, Abbasid writers such as Abu Jafar al-Tabari (839-923 CE) remarked on the fourth century Taq-i Kisra or the White Palace in the Sassanian capital Ctesiphon, which is situated forty kilometers southeast of Baghdad. Still considered one of the most prized landmarks of architectural heritage in the world, the famed Arch of Ctesiphon is the second largest single-span unreinforced catenary arch built with bricks. On the author's last visit to Taq-i Kisra in March 2022, the arch was still encased in scaffolding for fear of collapse despite the watchful presence of a number of conservation agencies.

While *Silsila* explores the embodied and affective dimensions of ecological collapse, *Prelude* witnesses the chaotic commerce between memory and forgetting through the sites Alshaibi scans using LiDAR. Some of these sites are currently under restoration, like Kahramana square, which was also covered in tarp and scaffolding. These restorations are part of a larger Baghdad Municipality plan to renovate public squares. The plans have drawn both acclaim and controversy, such as the reopening of Tahrir square on October 29, 2022, a date that coincides with the three-year anniversary of the 2019 protest movement Thawra Tishreen. The new design included substantial renovation of Jewad Salim's Freedom monument along with the addition of dancing fountains, green spaces, and lighting to create a family-friendly atmosphere at night. Therefore, Alshaibi's decision to scan sites from Firdos square where Saddam Hussein's now toppled and removed statue used to stand to Mohamed Ghani Hikmat's Magic Carpet – a sculptural tribute to the Night's story of Aladdin – can be seen as a provocation and an evocation of larger, transhistorical debates around restitution, reconstruction, and reimagination in Iraq.

For example, the White Palace too presented a challenge for al-Mansur because the material potential of pre-Islamic monuments whose bricks could be reused as a form of spolia to build his round city had to be calculated against the iconoclastic symbolism of tearing down the structure: "On the one hand, spolia represented destruction of the past through ruin, but at the same time, they indicated a desire for citation of the transformed monument through reconstruction."[5] Ultimately, the White Palace was only partially torn down and some of its bricks were indeed used to construct the round city. In an ironic twist of fate, while al-Mansur's round city no longer stands and is only known through its description in literary sources, the White Palace has withstood environmental and existential foes, alike. In its partial state of ruination and restoration, the White Palace like Alshaibi's Scheherazade covered in scaffolding reveal the unknowability of history without these potent referents – the fragile, decaying structures upheld by selective human intervention – because their semiotic power is the ground upon which Baghdad's speculative futures rest.

4. Huma Gupta, "Migrant *Sarifa* Settlements and State-Building in Iraq," PhD diss., (MIT, 2020); Huma Gupta, "Staging Baghdad as a Problem of Development," International Journal of Islamic Architecture 8, no. 361-337 :2019 ,2.

5. Sarah Cresap Johnson, "'Return to Origin is Non-Existence': Al-Mada'in and Perceptions of Ruins in Abbasid Iraq," International Journal of Islamic Architecture 6, no. 266 ,283-257 ,2017 ,2.

LiDAR

This essay is titled “Blindness and Other Temporalities” because it reassigns Alshaibi’s hereditary Nyctalopia or night blindness from a disability to an artistic methodology that reappropriates LIDAR in the service of worlding Baghdad through and beyond habitual temporalities. Alshaibi’s videos are projected onto the translucent enclosure panels based on LIDAR scans in various locations across Baghdad from empty city squares to religious shrines and permissive nightclubs. In a dramatic reversal from understanding sightedness as an advantage, Alshaibi’s videos force the viewer to question what is in fact revealed through blindness. Since her sight is limited in dimly lit and dark places, the LIDAR receiver also functions as a type of assistive technology, enabling different modes of visualization and non-indexical representation that utilizes time as its conceptual paintbrush.

LIDAR consists of a machine which targets objects and surfaces around it by using a laser and measures the time it takes for the reflected light to return to the receiver. It is used for surveying, archaeology, forestry, and even for autonomous automobiles. However, the technology was first developed for military targeting, because it generates 3D digital terrains and elevation models that somewhat improve battlefield visualization and line-of-sight analysis in urban and non-urban areas at night. In Iraq, U.S. forces have also employed light as weapons in newfangled ways from flash bang grenades to non-lethal laser dazzlers that cause a temporary state of blindness in sighted individuals at security checkpoints.

Napoléon Bonaparte’s 1798 military expedition and invasion of Egypt was similarly accompanied by a scientific expedition that brought 167 savants – engineers, artists, cartographers, botanists and mathematicians. These experts would study and document Egypt in order to indisputably form a picture of the place in the minds of European audiences eager to consume the subsequent journals, artworks, and studies resulting from the expedition. However, unlike these late-eighteenth century studies and paintings that sought to represent a ‘real’ image of the Orient, contemporary military-scientific enterprises of knowledge production only claim to produce imprecise, incomplete and fuzzy images upon which to base their decision-making. These fuzzy images exist within the irreducible gap between the material and the epistemological, or the way in which we understand the world around us. Although archaeologists or soldiers might employ LIDAR as experts asserting an empirical act of birthing territory, which even in its partiality is knowable and interpretable only by them. Alshaibi’s surreal videos try to unveil how agents of war, archaeology, and city planning can also use these fuzzy systems of sight to intentionally circumscribe their liability through strategically claiming blindness when faced with the consequences of their actions.[6]

6. M. Ijlal Muzaffar, “Fuzzy Images: The Problem of Third World Development and the New Ethics of Open-Ended Planning at the MIT-Harvard Joint Center for Urban Studies,” in *A Second Modernism: Architecture and MIT in the Postwar*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2013, 310-341.

Dis-Orienting

Tell it to the River is ultimately an invitation to disorient oneself[7]. In contrast to the chronophobic tendences of 1960s art, Alshaibi neither shies away from, nor evades this “obsessional uneasiness with time and its measure” characteristic of late modernity.[8] Rather, *Prelude* nearly borders on chronophilia, an “erotic absorption with time” which Pamela M. Lee describes as “an almost perverse fascination with its unfolding, as if the brute gravity of that unfolding demanded a respect of equal but opposite weightiness to the anxiety time might produce.”[9] By seeing through Alshaibi’s past and present artistic experiments, one learns to unsee and embrace her chronophilic blindness as a loving act. Entering her conjured states of disorientation grant permission to our subterranean desires for other temporalities to rise to the surface of possibility. Through this desire, one might be able to imagine an Iraq that never was, but might be… or one that always was, and might free both you… and me.

7. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others,* Duke University Press, 2006.

8. Pamela M. Lee, Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s, MIT Press, 2006, xiii.

9. Ibid., xiv.

العمـــى وفضـــاءات زمنيـــة أُخـــرى

بقلم هوما غوبتا
أستاذة مساعدة - معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا - برنامج آغا خان للعمارة الإسلامية

يقول جوزيه ساراماغو في روايته الشهيرة التي أصدرها العام 1995 بعنوان العَمَى:
"ما أصعب أن يكون المرء مبصراً في مجتمع أعمى!"

الظلام يخفي عنها وميض الرؤية، والشوارع العالقة في الزمن تنهض أمامها لتتعثّر مع كل خطوة. تستشعر المكان بالضوء. تحاول تحسس الأشياء من حولها والإمساك بتفاصيل المدينة التي تتوق لتخيل ملامحها. يجمع معرض سما الشيبي بعنوان "مناجاة النهر"، قصة في مركز مرايا للفنون عام 2023 أعمال الفنانة بين الماضي والمستقبل، حيث تتلاقى إبداعاتها المصوّرة ضمن مجموعة "سلسلة" (2009 - 2023) وأحدث نتاجاتها الفنية باسم "مقدمة إلى مدينة المدورة" (2023)، وتصوّر الأعمال في مشروع "سلسلة" رحلات حالمة عبر الأماكن، تتقمّص فيها الفنانة تجارب الرحالة المغربي الشهير ابن بطوطة في القرن الرابع عشر، أو تلقي بنفسها وسط المدّ البحري المرتفع، لتدوّن مشاهد أسطورية معاصرة على خطى هوميروس في ملحمة رثائية تسلط الضوء على انهيار النظام البيئي للكوكب، بكل ما يحمله من دلائل على الانقراض والتصحّر والجفاف والنزوح. وتتعقّب الشيبي أثر الجغرافيا المائية من أهوار العراق المتلاشية إلى جزر المالديف الغارقة، لتصوّر بعدستها تدهور البيئة في العالم.[1]

ولكن اللغة العاطفية التي قدّمتها الفنانة في مشروع "سلسلة" تختلف عن منهجها الاستفساري الذي تناولته أعمالها ضمن العمل الفني "مقدمة إلى مدينة المدورة". وقاربت سما الشيبي اللوحات بطريقة جديدة من دون أن تستعين بجسدها أمام الكاميرا أو خلفها، كما جرت العادة في مختلف نتاجاتها الإبداعية، حيث اختارت أن تستبعد كيانها المادي من المشهد في إشارة تحررية تحوّل صراعها الأزلي مع الهوية والمكان إلى رغبة في تصوير الزمان والمكان وفق رؤيتها الخاصة. وتدعو الفنانة المتلقي من خلال عملها هذا إلى تلمّس انعكاسات مدينة بغداد بأجزائها المرئية والكامنة، مستعينةً بمجموعة من العناصر التمثيلية مثل المنحوتات المضاءة بالنيون والتراكيب المبتكرة وفق تقنية ليدار، وهي تكنولوجيا استشعار لتحديد المدى عن طريق الضوء أو الليزر، والتي تعبّر عن معاناتها الوراثية من ضعف البصر الليلي. وهكذا تستعرض الفنانة ملامح بغداد المتباينة من وراء العدسات، بين الماضي المشرق والحاضر الذي تمزّقه الصراعات والحروب. وإذا ما أردنا تحليل لوحات سما الشيبي في "مقدمة إلى مدينة المدورة" لوجدنا فيها تجسيداً لممارسات فنية مستقبلية تتجاوز السيّاق الزمني والأنماط الوجودية المعتادة لإنشاء عوالم جديدة، في صورة مختلفة عن معرضها بعنوان جيل بعد جيل في متحف فينيكس للفنون العام 2022 الذي حاولت فيه الفنانة تغيير نظرة المستشرقين المضطربة لحضارة الشرق الأوسط وشمالي أفريقيا التي سببتها الملامح الفنية الاستعمارية للمنطقة.[2]

المجسّم

يتميز المجسّم بهيكل دائري ولمسة تجريدية تشير إلى المخطط المستدير لمدينة بغداد في القرن الثامن الذي نُفّذَ بتكليف من الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور خلال حكمه بين العامين 754 و775. ويواجه المشاهد عند الاقتراب من العمل ألواحاً دائرية القوام من نسيج السكريم الشفاف تعمل هيكل وشاشة لعرض مقاطع الفيديو على سطحها الداخلي، فتظهر للمتلقي بهيئة انعكاسات ضوئية من الخارج. ويعيد هذا الإيحاء البصري إلى الأذهان الدور الرئيس الذي أدّتهُ المواد المنسوجة لألياف القصب في ثقافة البناء القديمة ضمن الأهوار. أمّا ذاكرة الشيبي المحمّلة بمشاهد المسطّحات المائية خلال إقامتها بالقرب من الأهوار في البصرة قبل مغادرتها البلاد فمنحت الفنانة فهماً مبكراً لتفاصيل هذه الثقافة على الصعيد المكاني والزماني وعزّزت من دلالاتها المنعكسة في العمل الفني.

بينما يتراءى للمشاهد عند دخوله المجسّم منحوتةً متوهّجةً من النيون تحيط بها أنابيب على شكل سِقالات تمثّل شخصية شهرزاد، الراوية الشهيرة لقصص ألف ليلة وليلة. ويستوحي هذا العمل، الذي يستحضر تقاليد سرد القصص ونسج الحكايا في السهرات، من نصب شهرزاد للفنان العراقي محمد غني حكمت في حديقة أبو نواس ببغداد، كما يتناول مجموعةً جديدةً من العلاقات التي تجمع المادة والسيميولوجيا من خلال عملية تشكيل تمتزج فيها الكينونة المادية والبيئة المحيطة.[3]

السِّقالات

إن اختيار الفنانة لسِقالات العمارة غلافاً للمنحوتة يمكن تفسيره في اتجاهات عدّة، أولها الإشارة إلى مشروعات البناء المستمرة في العاصمة العراقية، والتي تظهر فيها المباني

1. سوغاتا راي وفينوغوبال ماديباتي، كتاب يتناول مادية الإماعة في التاريخ المائي لجنوب آسيا بعنوان *Water Histories of South Asia: The Materiality of Liquescence*، صادر عن دار روتليدج، 2020، 7-4.

2. ميريم سلطان، أطروحة حول تحفيز الخيال لرواية القصص وحكايا ألف ليلة وليلة بعنوان "*Motivated fictionality: Worldbuilding and The Thousand and One Nights*"، عن مجلة postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies, 31 أكتوبر 2022، يمكن تنزيلها عبر الرابط الإلكتروني: https://link.springer.com/article/10.1057/s41280-022-00249-9

3. هيلين بالمر وفيكي هانتر، Worlding, *New Materialism: How Matter comes to Matter*, 2018, https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html.

المتناوبة بهياكل خارجية من الخشب والفولاذ بأسلوب مدنيّ معاصر، ضمن مشهد يمثّل فترة ما بعد الحداثة لفنون حجر الأبلق الهندسية، إحدى تقنيات العمارة الإسلامية التي تعتمد تنسيق الأبنية بتقليمات من الأحجار متباينة الألوان. وتدلّ هذه المشروعات على مواصلة عملية البناء والهدم وإعادة البناء في أرض بغداد، بسبب ما واجهته من فيضانات وغزوات وهجرات وانتفاضات رسمت ملامح متغيرة للمدينة التي واظبت على التكيف والتجديد على مدى العشرين عاماً المنصرمة، أي منذ الاحتلال الأمريكي لها في العام 2003.

أمّا التفسير الثاني، فيدلّ على حالة المدينة غير المستقرة معمارياً بوصفها مساحةً قيد الإنشاء، سواء بفعل التفجيرات أو نتيجة التطوير العقاري للمباني التجارية، ما يضع السلطات البلدية أمام مهمة الحفاظ على التراث العصري والكلاسيكي للعاصمة. ويمكن ربط استعمال الشيبي أضواءَ النيون في المنحوتة بالثورة المعمارية والتجارية الحديثة التي شهدتها البلاد في منتصف القرن العشرين، حيث كانت بغداد تنبض بالحياة، وكانت شوارعها مليئة بإعلانات النفط والسيارات على شاخصات طرقية مضاءة بالنيون. أمّا نسيج السكريم الهش الذي يحيط بأضواء النيون فيوحي بمشهد مناقض تماماً لقسمات الحداثة التي رسمت تاريخ المدينة في أواسط القرن الماضي، ليذكّرنا بمساكن القصب الخاصة بعشرات آلاف المشردين والمهاجرين والريفيين في العاصمة، ممن أسهموا بأعمالهم في بناء دولة العراق الحديثة وحولوا بغداد إلى مركز لسلطتها.[4]

بينما يستحضر التفسير الثالث مشهداً آخر للحياة الليلية خارج حدود الحانات والنوادي الساهرة، ليعود بنا إلى شارع متاجر الكتب الذي حمل منذ منتصف القرن العشرين اسم الشاعر الشهير أبي الطيب المتنبي (915 - 965)، وبات حديث العالم بعد أن شهد عملية تفجير مروّعة أودت بحياة العشرات ودمّرت العديد من المباني التاريخية في مارس 2007. صحيح أن الشيبي لم تشهد تلك الكارثة مباشرةً، إلّا أن تفاصيلها ما تزال حاضرةً في أذهان العراقيين الذين يحتفظون بهذه الذكرى الأليمة. في ذلك المكان ثمة بوابة مقوسة من الطوب الأصفر يحرسها جنود ودبابة مدرعة، تفتح على الشارع الشهير الذي يعود تاريخه إلى ألف عام، ويحفل ببائعي الكتب والشعراء والحالمين والمثقفين. وتتميز تلك البوابة بزخرفة هندسية متداخلة من الخطوط مثمنة الأضلاع، تمتدّ على مساحة الإطار لتتناغم مع التطعيمات الفيروزية على الجانبين. وشهد العام 2021 تجديد شارع المتنبي من خلال مشروع مشترك بين القطاعين العام والخاص، وجرى افتتاحه ليلاً لإظهار تفاصيل الإضاءة الساطعة التي تسيطر على المكان. أمّا حركة المارة في الشارع وسط النسمات المنعشة فتبدو كتواتر مصباح يومض بلطف شديد، وأحياناً ينطفئ مؤقتاً بسبب انقطاع التيار الكهربائي.

كان على المنصور، حتى بعد الفتح العباسي العام 750، اتخاذ قرارات جوهرية لإدارة الآثار الفارسية والساسانية القديمة بالقرب من بغداد، والتي تُعرف مجتمعةً باسم المدائن، حيث شكّلت تلك المنطقة الحضارية مادةً دسمةً لصفحات الأدب العربي حول التأمل والآثار، وذُكرَت في مؤلّفات كتّاب العصر العباسي أمثال أبي جعفر الطبري (839 - 923) الذي تغنّى بإيوان كسرى أو القصر الأبيض؛ أحد أشهر الأبنية العائدة إلى القرن الرابع في العاصمة الساسانية طيسفون، والواقعة على بعد 40 كم جنوب شرق بغداد. ويُعدّ قوس طيفسون من أكثر المعالم قيمةً على مستوى التراث المعماري العالمي، كونه ثاني أكبر قوس متواصل وغير مدعّم بالطوب. وقد وجدت مؤلّفة هذه المادة في آخر زيارة لها إلى المنطقة خلال مارس 2022 أن القوس ما يزال محاطاً بالسّقالات خوفاً من انهياره على الرغم من المتابعة الحثيثة من قبل من المنظمات المتخصصة بحفظ التراث.

وبينما تستكشف أعمال "سلسلة" الأبعاد التجسيدية المؤثّرة للانهيار البيئي؛ يشهد مشروع "مقدمة" المقايضة الفوضوية بين الذاكرة والنسيان من خلال المواقع التي تمسحها الشيبي باستعمال تقنية ليدار. وتخضع بعض من هذه المواقع لعمليات ترميم حالياً، مثل ساحة كهرمانة التي جرت تغطيتها بقماش بلاستيكي وإحاطتها بالسِّقالات كجزء من خطة بلدية بغداد الشاملة لتجديد الساحات العامة. وتعرضّت هذه الخطة لكثير من الجدل بين مؤيّد ومعارض، مثلما حدث عند إعادة افتتاح ميدان التحرير يوم 29 أكتوبر 2022 الذي تزامن مع الذكرى السنوية الثالثة لاندلاع الاحتجاجات الشعبية العام 2019، والمعروفة بإسم ثورة تشرين. وخضع تصميم نصب الحرية الأصلي للفنان جواد سالم لتجديد كبير، كما أضيفت نوافيرُ راقصة ومساحات خضراء وتفاصيل إنارة لتوفير أجواء عائلية دافئة في الليل. وهذا ما يفسّر قرار الشيبي بمسح مواقع متنوعة من ساحة الفردوس التي شهدت إسقاط تمثال الرئيس العراقي السابق صدام حسين، إلى تمثال البساط السحري للفنان محمد غني حكمت والمستوحى من قصة علاء الدين الأسطورية. ويمكن اعتبار هذه الخطوة بمثابة إشارة أرادت منها الفنانة استحضار نقاشات عابرة للتاريخ بمضامين أكثر عمقاً حول مفاهيم الاسترداد وإعادة الإعمار والتخيّل في العراق.

لقد شكّل القصر الأبيض، على سبيل المثال، تحدياً للمنصور؛ إذ كان عليه دراسة تبعات تحطيم هذا الرمز الأثري الذي يعود إلى ما قبل الإسلام إذا ما أراد توظيف حجارته في بناء مدينته المستديرة، ضمن عملية تُعدى "سبوليا" التي تمثّل تدمير الماضي من خلال الآثار وتشير في الوقت نفسه إلى الرغبة في إبراز دور المعالم الحضارية القديمة كأداة لإعادة الإعمار.[5] وفي النهاية، تم هدم القصر الأبيض جزئياً واستُخدمت حجارته لبناء المدينة المستديرة، إلّا أن المفارقة التي حصلت بعدها تمثّلت في صمود ما تبقى من القصر الأبيض أمام كل الهجمات التي هدّدت وجوده من أعداء البيئة والتراث، بينما تحوّلت المدينة المستديرة إلى مجرد ذكرى لم تُعرف تفاصيلها إلّا من خلال مؤلّفات الأدباء. ويكشف القصر الأبيض المغطّى بالسِّقالات في حالته الراهنة التي تجمع الخراب والترميم، تماماً كمنحوتة شهرزاد للشيبي، عن دور هذه المراجع في توثيق التاريخ، ونقصد هنا الهياكل الهشة التي يدعمها التدخّل البشري الانتقائي، لأن قوتها السيميائية تشكّل الأساس الحقيقي لمستقبل بغداد كما هو متوقع.

ليدار

جاءت تسمية هذا المقال بعنوان "العمى وفضاءات زمنية أخرى" لأنه يستعرض كيفية تحويل الشيبي معاناتها الوراثية من ضعف البصر الليلي إلى منهجية فنية تعيد توظيف تقنية الليدار لبناء مشهد تجريدي للعاصمة بغداد، تمتزج فيه المادة والدلالات السيميائية بعيداً عن حدود الأزمنة والوجود. وتعرض الشيبي مقاطع فيديو على ألواح شفافة بناءً على مسح مواقع مختلفة عبر بغداد، من ساحات العاصمة الفارغة إلى الصروح الحضارية والنوادي الليلية، وذلك باستعمال تقنية المسح بالليدار. وتدفع هذه المقاطع المصورة المشاهد إلى التساؤل عمّا تم الكشف عنه من خلال عين لا ترى في الظلام، ضمن منهجية تغيّر بشكل دراماتيكي مفهوم البصر كميزة. وتستعين الفنانة، التي تعاني من محدودية الرؤية في

4. هوما غوبتا، أطروحة دكتوراه حول العلاقة الجدلية بين مهاجري مساكن القصب وبناء الدولة في العراق بعنوان "Migrant *Sarifa*: Settlements and State-Building in Iraq"، (معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 2020)؛ هوما غوبتا، بغداد كمشكلة تنموية "Staging Baghdad as a Problem of Development" المجلة الدولية للعمارة الإسلامية 8، رقم 2، 2019: 361-337.

5. سارة كريساب جونسون، مقالة بعنوان: "Return to Origin is Non-Existence': Al-Mada'in and Perceptions of Ruins in Abbasid Iraq"، من منشورات المجلة الدولية للعمارة الإسلامية 6، رقم 2، 2017، 283-257، 266.

الأماكن ذات الإضاءة المظلمة أو الخافتة، بمستشعرات الليدار كتكنولوجيا مساعدة، ما يتيح لها أوضاعاً مختلفةً من التصور والتمثيل غير القياسي الذي يستخدم الوقت كفرشاة لرسم المفاهيم.

يتكوّن الليدار من آلة تستهدف الأشياء والسطوح المحيطة بها باستخدام الليزر، فهي تقيس الوقت الذي يستغرقه الضوء المنعكس للعودة إلى جهاز الاستقبال. ويستخدم الجهاز في عمليات المسح المكاني وعلم الآثار واستكشاف الغابات وحتى في السيارات ذاتية القيادية. إلّا أن بداية تطوير هذه التقنية تعود لأغراض عسكرية، باعتبارها تولّد نماذج ثلاثية الأبعاد للتضاريس والمرتفعات تتيح تصوراً أفضل عن ساحة المعركة وتحليل خط الرؤية في المناطق المدنيّة وغير المدنية في الليل. وجرى توظيف تقنية الضوء من قبل القوات الأمريكية في العراق لاستعمالها كأسلحة عصرية مثل قنابل فلاش بانغ ومبهرات الليزر غير الفتاكة، والتي تسبب العمى المؤقت لدى الأفراد المبصرين في نقاط التفتيش الأمنية.

ويُعدّ الاستقصاء والمسح المكاني من أهم الممارسات العسكرية على مرّ التاريخ، وهذا ما تؤكّده حمله نابليون بونابرت على مصر العام 1798، إذ ترافقت مع بعثة علمية هائلة ضمّت 167 خبيراً من مهندسين وفنانين ورسامي خرائط وعلماء نبات وعلماء رياضيات، تمثّلت مهمتهم في دراسة مصر وتوثيقها لرسم صورة مكانية واضحة في أذهان المجتمع الأوروبي المتحمّس للاطلاع على المجلات والأعمال الفنية والدراسات الناتجة عن تلك الرحلة الاستكشافية. لكن، وعلى النقيض من هذه الدراسات واللوحات التي تم التقاطها في أواخر القرن الثامن عشر بهدف توثيق مشهد حقيقي للشرق، تدّعي المؤسسات العسكرية - العلمية المعاصرة والمتخصصة في إنتاج المعرفة بأنها تنتج صوراً غير دقيقة ومبهمة يمكن أن تبنى عليها قراراتها فحسب. وتوجد هذه الصور المشوّشة في ثنايا الفجوة الكبيرة التي تفصل المادة والعناصر المعرفية، أو في طريقة إدراكنا للعالم من حولنا. قد يستعمل علماء الآثار والجنود تقنية الليدار كخبراء يدّعون عملاً تجريبياً لإنتاج مشهد جديد على الأرض بناءً على ادعاءات ومفاهيم لا يقبلون الجدال فيها. ولكن مقاطع الفيديو السريالية المصوّرة بعدسة الشيبي تحاول الكشف عن الجانب الآخر لتوظيف الرؤية الضبابية من قبل عملاء الحرب وعلماء الآثار وتخطيط المدن، حيث يستعملونها كشماعة لتبرير أفعالهم والتملّص من مسؤولياتهم من خلال الادعاء الاستراتيجي بالعمى.[6]

التوهان

يمثّل معرض "مناجاة النهر"، قصة دعوةً صريحةً للحيرة والتوهان الذاتي.[7] فعلى النقيض من حالة الرهاب الزمنية التي ميّزت الفنون في ستينيات القرن الماضي، تقارب الشيبي مفهوم الارتباك من الزمن ومقاييسه كعنصر مميز للحداثة الجديدة، ولكن بأسلوب محايد لا يؤكّد ذلك الشعور ولا ينفيه أيضاً. وبدلاً من ذلك، تحاول الفنانة من خلال مشروع "مقدمة" تعزيز شغفها بالمرض الذي تعاني منه، واعتباره نوعاً من مشاعر المحبة المتنامية مع الوقت، في صورة تقارب وصف باميلا إم لي، أستاذة الفنون المعاصرة والمؤرّخة المتخصصة في عالم الفنون، للشعور بالشغف تجاه حالة مقلقة في العادة بأنه "افتتان يتجلّى عند الكشف عن أغوارها، لأن اكتشاف ثناياها التي تبدو قاسيةً للوهلة الأولى يتطلّب تقديراً مقابلاً لحالة القلق التي قد تُنتجها"[8]. ومن خلال رؤية التجارب الإبداعية السابقة والحالية للفنانة، يتعلّم المشاهد كيف يتجاهل معاناتها من العمى ويحتضنه في الوقت ذاته كفعل محبة. ولعلّ الدخول في حالات الارتباك الحالمة التي تختبرها الشيبي يتيح لرغباتنا الكامنة تجاه الفضاءات الزمنية الأخرى أن ترتقي، إذ يمكن للمرء من خلال هذه الرغبة أن يتخيّل عراقاً جديداً نحلم به جميعنا.

6. إجلال مظفر، "صور غامضة: مشكلة تطور العالم الثالث والأخلاقيات الجديدة للتخطيط المفتوح في المركز المشترك بين معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا وهارفارد للدراسات المدنيّة"، من كتاب A Second Modernism: Architecture and MIT in the Postwar، كامبريدج، ولاية ماساتشوستس: من منشورات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، 2013، 341-310.

7. سارة أحمد، كتاب Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others، منشورات جامعة ديوك، 2006.

8. المرجع نفسه، 14

lidar
research and reflection notes, tucson, arizona, 2023

my recent practice explores distant registers within the field of photography and image-making technology. between 2016 and 2019, i was learning and later producing 19th-century photographic hand-printed processes for "carry over," a project that dramatizes the fixation of colonial-era photography on the 'exotic' female body. it situates the historical industry of orientalist portraits made by european photographers of middle eastern and north african female subjects while also considering the islamophobic images of muslim women made today. starting in 2020, i began working with emerging technologies, specifically lidar.

lidar is a laser-based technology that, in real time, produces a series of dense point cloud maps of the scenes it scans. the imagery of baghdad and the ancient mesopotamian marshes projected onto the semi-transparent scrim installation in prelude to the round city are essentially millions of data points that the lidar generates, with each point measuring the precise distance and orientation to the surface it scanned. the ouster lidar used in my project "sees" with 3d vision and recording the time of laser return.

تعمل تكنولوجيا ليدار بتقنية الليزر،
فهي تنتج سلسلةً فوريةً من الخرائط السحابية
كثيفة النقاط للمشاهد التي تمسحها ضوئياً.
فصور بغداد والأهوار المجاورة لها،
المعروضة على التركيب نصف الشفاف
في مشروع مقدمة إلى مدينة بغداد المدورة،
جرى تشكيلها أساساً من ملايين النقاط
البيانية التي يولّدها الليدار،
إذ تقيس كل نقطة المسافة الدقيقة
والاتجاه نحو السطح الممسوح ضوئياً.

[i share a scan of baghdad with my son. he looks at the gestural lines tracing bodies moving across the park, the evidence of their meandering pathways on the screen. "humans are so temporary," he says in response.]

seeing in 3d vision is analogous to looking up, down, and around all sides of items the laser reaches in a scene. this includes bodies, objects, geological formations, and architecture. the lidar scans the scene from its perspective–– the scene in a 360-degree field of view. in other words, lidar is always at the center. the level of resolution in capturing the environment with a lidar has no parallel equivalent. when the captured point clouds are aggregated in a scanning session, we create a full model representation of the environment frozen in time. this full model carries the traces of bodies and cars moving in the cityscape, the data mapping simultaneously where they have been and where they are.

lidar records and layers in the full presence of the more temporal gestures of the city spaces with visual trails of the hustle and bustle of movement and acts as a counterpoint to the freezing of action made by a camera shutter curtain. the full model approach suggests the human body is present in physical space yet largely divorced from the overall location.

i was first attracted to lidar because of its ability to protect privacy. while i can track the movement of the scanned bodies in public spaces, the subjects in my work have their anonymity guaranteed. public spaces have become surveilled spaces. though my project concept originates in understanding what has happened to iraq's public space, i do not wish to contribute to the harm derived from image capture — the unintended consequences that are inherent from the act of recording facial information, license plates, and other identification or locative based material. protecting privacy is understanding that vulnerable communities can't truly consent to how their identifying image capture could be abused now or in the future. this is a value i attempt to exercise throughout my life as an image producer. it was why i started using my body in photographs while still in college rather than documenting my surrounding communities. i also know i can't influence representational bias. audiences see what they see; no matter my intention to mitigate harm, i am not in control when images live in the public domain.

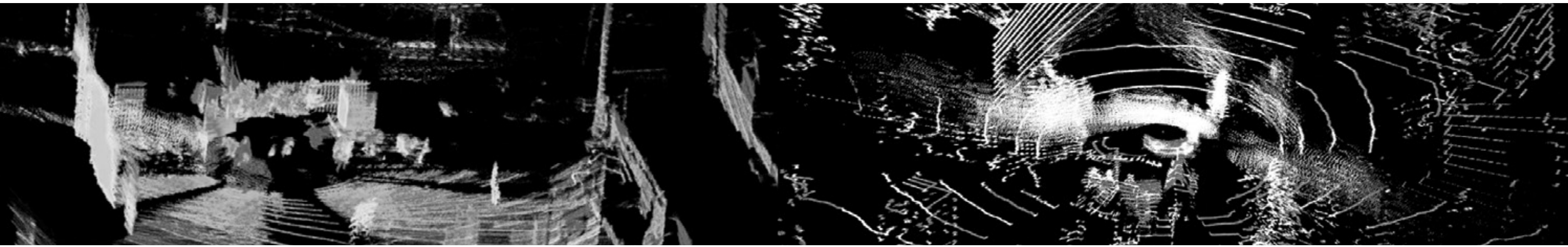
i wasn't sure what the response to the lidar technology would be when working in iraq, but my experience over three separate trips to baghdad has been illuminating. when i shared the preview of lidar scans with iraqis curious about what i was doing in the streets, they were excited to be a part of the project. not having the camera in hand gave me enormous access to the daily conditions of the city and people going about their normal course of activity. on the rare occasions i took out my iphone, or sony camera, people moved away from me, averting their eyes or ducking into stores. there were exceptions, especially in spaces where iraqis take pictures (iconic monuments in areas such as tahrir square, for example, are popular spots for instagram photos, and no one questions a camera in those places). still, a camera in other areas was, at best, an intrusive and unwelcome presence.

with the lidar, which is unassuming in size (no larger than a coffee mug) and attached to a tripod, and me, next to it with my laptop, iraqis mostly stepped around the setup and rarely bothered to engage with what i was doing. i would receive an occasional glance and sometimes a question about the technology, but these were warm conversations focused on how the technology functions. mostly, my fixer and myself were left to work without interruption. the only time i really had to endure a crowd was when ouster, the company that sold me my lidar, decided to join me in iraq on my third production trip in december of 2022.

working with their lidar technology in this manner. as my project ideas developed for the exhibition at maraya, it was clear i needed another trip back to iraq, and i agreed to ouster's joining me on the journey.

traveling with a photographer and cinematographer and their camera equipment pointing in my direction while working with the lidar was the only indicator to the public that something noteworthy might be happening. the lidar as a physical device doesn't hold weight in the consciousness of iraqis. while we did have to answer to security forces here and there (they were only making sure i wasn't live streaming video programming in the streets, a function of the laptop's presence, not the lidar), we were mostly left to work unincumbered.

the iraqis that did approach us were most gracious regarding our activities, offering tips for other meaningful locations and engaging in conversation about preserving the historical record. an imam at al-ḥaḍrat al-qādiriyyah was delighted that we were scanning the complex, which includes a mausoleum, mosque, and shrine, as a devastating car bombing had previously damaged the premises. he said that an accurate physical record of the historical compound was the preservation of history, and part of his responsibility was to steward this component of iraq's historic cultural and religious legacy. he provided



أشارك ابني عمليات المسح التي أقوم بها لمدينة بغداد. ينظرُ إلى الخطوط الإيحائية التي تتعقّب الأجسام المتحركة عبر الحديقة، كدليل على مساراتها المتعرّجة التي تظهر على الشاشة، وقد كشف لي بعد مشاهداته بأن "البشر مؤقتون للغاية".

ouster wanted to film a short documentary on how i used their technology as an artist. they got wind of my project when i uploaded scans to their server from my first and second production trips to baghdad over the past year. the employees at ouster went on their workplace slack account, trying to figure out what these scans were of (the spiraling malwiya minaret of the great mosque of samarra particularly caught their attention) and who was

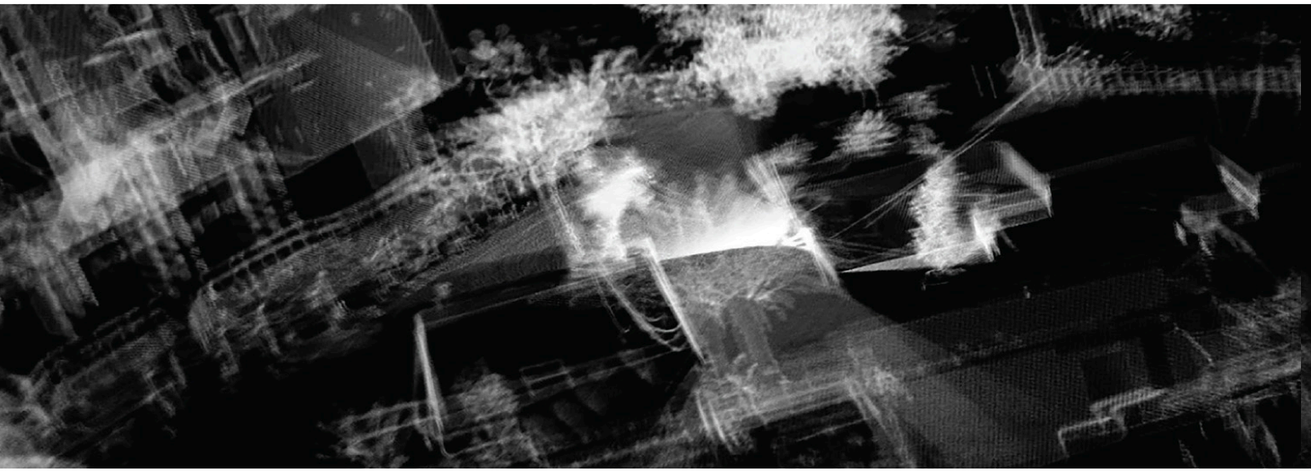
access to sacred spaces and afforded us all the time we needed. after reading more about the car bombing in 2007 that damaged the complex, i'm left to wonder if he, like so many iraqis, is "warehousing evidence for an unknown audience" because in iraq, "war is a constant" presence erasing and rewriting the physical contours of the built environment.[1]

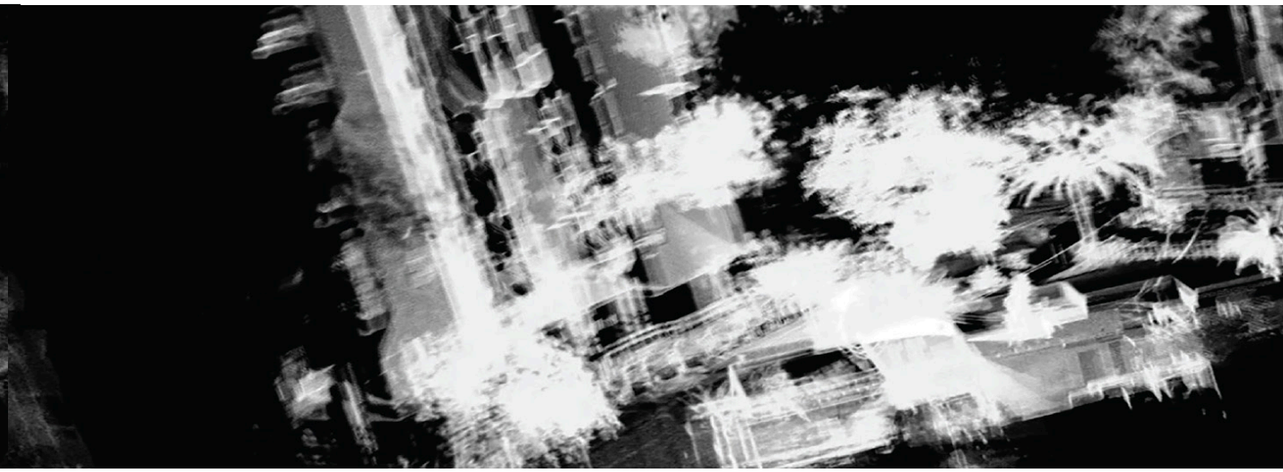
i traveled to the mesopotamian marshes in southern iraq on my most recent trip to iraq. this is the region neighboring my birth city of basra and carries the most significant memories of my childhood. while i originally organized my project around the post-war metropolis, my thinking about what should be included

1 Dr. Kali Rubaiiys panel presentation at MESA 2022 Annual Conference in Denver, Colorado, USA. Paper title: "Anomaly: On Teratogenic Violence in Iraq."

started to shift. the precarious and fragile state of the wetlands and community life are enduring the brunt of climate change, disastrous and ongoing hydro-political conflicts with neighboring states, and iraq's own decades of mismanagement, governmental corruption, and targeted draining of the region's waterways as collective punishment for the marsh arabs' role in the 1991 iraqi uprising against saddam hussein and his government. representations of war and conflict in the physical environment are not simply evidenced in the shrapnel scars of city building surfaces nor in the debris of bombed neighborhoods. the aftermath is registered in wide-ranging manifestations, including the chemical compounds of water sources, soil, and plant and animal life, working its way into food supplies that humans eventually consume. imaging technologies take on a new meaning when detecting and diagnosing pollutants and diseases. although lidar is not this type of diagnostic instrument, including the marshes in the project broadens the reading of 'seeing' conflict and its impact on the iraqi people.

in the end, 'prelude to the round city' is not about the aftermath of war, though plenty of that evidence exists in the scans. my lidar project in iraq began as a proposal for the guggenheim fellowship, which i received in 2021. the early drafts of the project have since grown and further developed as my understanding of lidar, and iraq expands over time and engagement. the larger project's core tenants





remain to explore baghdad's public spaces and iraq's legal instruments, subjecting women and girls to devastating effects. this long-term project is underway, and i deeply appreciate the support from maraya art centre, the john simon guggenheim memorial foundation, ouster lidar, and the university of arizona to realize the first chapter as it builds the foundation for the larger project.

وتأخذ تقنيات التصوير معنىً جديداً عند اكتشاف وتشخيص الملوّثات والأمراض. وعلى الرغم من أن تكنولوجيا ليدار ليست من أدوات التشخيص هذه، ولكن تضمين الأهوار في المشروع من شأنه توسيع العدسة التي تعرض الصراع وتأثيره على الشعب العراقي.

PRELUDE TO THE ROUND CITY

“I want to speak about the inheritance of an intellectual dowry... the inheritance of exile and displacement. When you belong to a people without a home, or a home that you are not allowed to reside in, your home is an idea.”

Sama Alshaibi, “Memory Work” Masters of Fine Art thesis, first published in *A Journal for Woman Studies*, Volume 27, Number 2, University Nebraska Press, 2006.

In December 2021, Sama Alshaibi returned to Iraq after a 40-year absence. Blacklisted after escaping with her family during the Iraq-Iran war, the artist’s practice has long contended with the physical and imagined territory of those ejected from their homeland. In *Prelude to the Round City*, a site-specific installation featuring 3D scanned projections, scaffolding, and neon, the artist data-maps the lived and public spaces of Baghdad’s post-war metropolis and the ancient Mesopotamian Marshes of Southern Iraq near where she was born. Conceived in exile and produced over three trips to Iraq, the work shares a perspective of one’s alienation, a citizen-stranger who can never truly return.

The imagery of the city and marshes, which are disorienting and elusive, is made from millions of data points, each measuring the precise distance and orientation of the scanned surfaces to the LiDAR. Scanning at the speed of light, the technology sees the scene it examines with 3D vision, looking around all sides of material forms that the laser can reach. Mapping and rendering Baghdad beyond what the eyes normally see alludes to the complexities of visualizing a space between exile and return. It also captures a desire to share multiple stamps of time as it is understood in the overlapping layers of memory and how it is carried, reassembled, and re-made in the human psyche.

Standing between the circular projections of the LiDAR scans and further enveloped by scaffolding puncturing the physical structure, a luminous neon outline of a female figure glows. Scheherazade, the heroine orator, and central protagonist of the *One Thousand and One Nights Tales*, has long been rendered as the quintessential seductress by artists in manuscripts and paintings. Alshaibi’s neon, however, refers to an iconic public artwork standing on the banks of the Tigris River. Situated in Karrada Park in Baghdad, Scheherazade, a bronze sculpture made by the revered late Iraqi artist, Mohammed Ghani Hikmat in 1967, depicts a clever woman who doesn’t seduce the murderous King Shahryar with her body but creates an opportunity for survival by employing her intelligence and creativity.

In *Prelude to the Round City*, Alshaibi appropriates the symbols and associations of Baghdad, including the formal outline of Hikmat’s sculpture. The highly sentient material of daily city life saturates the installation through dense spatial records, forming significant and banal assemblages of meanings. On the one hand, the LiDAR scans are simply data measurements — the factual records of the physical environment, including the collapsing and preservation of sacred heritage sites and historic neighbourhoods in rapid transition with the booming commercial development or crumbling in neglect. It captures the pursuit of everyday life with people moving across the urban terrain and the failing infrastructure strained by heavy traffic, making the outer margins of the city, such as the simplicity expressed in the Mesopotamian Marshes and Milwiya Minaret, a utopic periphery.

Yet *Prelude* also draws on the temporal experience of questioning place, and one’s belonging to it. By employing reductive qualities of neon as an outline of the iconic bronze figure or architecture scanned as data and then digitally rendered as gestural lines, the project evokes the process of disappearing from one’s origin and morphing into a stripped-down version of the former self. Like the Mesopotamian Marshes, contemporary Baghdad has endured decades of violent physical destruction, only to face a precarious near waterless future with rapidly rising temperatures. Disappearing and morphing, as well as rebuilding and surviving, is part of its identity. The scans share all its stages evidenced on the surface of the city’s skin. From historical greatness to a post-war struggle, the project captures a city’s physical and social impermanence within a context of resilience of shared identification.

2023
Multi-media installation: 5 channel LiDAR projections, neon, scaffolding, scrim, frame 23 min 40 sec

Credits:
Artist/editor: Sama Alshaibi
Data Visualization Consultant and team lead: Devin Bayly
Data visualization: Sama Alshaibi, Devin Bayly, Karina Buzzi, Ben Kruse
LiDAR consultant: John Buchanan
Fixers and assistants in Iraq: Shawk Ayman and Abdulrahman Zeyad
Researchers and Assistants in USA: Wisam Alshaibi, David Baboila, Karina Buzzi, Mahmood Gladney, Zakiriya Gladney

Commissioned by Maraya Art Centre with additional support from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Ouster Digital Lidar, School of Art and Arizona Arts at the University of Arizona.

مقدمة إلى المدينة المدورة

”أريد أن أتحدث عن وراثة المهر الفكري... ووراثة المنفى والتشرد. عندما تنتمي إلى شعب بدون وطن، أو وطن لا يُسمح لك بالإقامة فيه، فإن وطنك هو فكرة“.

سما الشيبي، أطروحة ماجستير في الفنون الجميلة بعنوان ”ميموري ووِرك“، نُشرت لأول مرة في مجلة دراسات المرأة (A Journal for Woman Studies)، العدد 27، رقم 2، مطبعة جامعة نبراسكا، 2006.

عادت سما الشيبي إلى العراق في ديسمبر 2021 بعد غياب دام 40 عاماً نظراً لإدراجها في القائمة السوداء بعد فرارها مع عائلتها خلال الحرب العراقية الإيرانية، وركزت ممارساتها الفنية على الحالة الجسدية والتخيلية لأولئك الذين طردوا من وطنهم. تعرض الشيبي من خلال عملها الفني ”مقدمة إلى مدينة بغداد المدورة“ خرائط بيانات للأماكن السكنية والعامة في مدينة بغداد بعد الحرب ومستنقعات أهوار العراق القديمة في جنوب العراق بالقرب من المكان الذي ولدت فيه. ويأتي العمل على شكل مجسم خاص بالموقع يضم إسقاطات مسحية ثلاثية الأبعاد وسقالات وأضواء نيون. صُوِّرَ هذا العمل الفني في المنفى، وتطلّب إنتاجه أكثر من ثلاث رحلات إلى العراق، وتشارك الفنانة من خلاله منظور الاغتراب لمواطنٍ يعيش كغريب ولا يمكنه العودة إلى وطنه مطلقاً.

تتألف صور المدينة والمستنقعات من ملايين نقاط البيانات التي يقيس كل منها المسافة الدقيقة واتجاه السطوح الممسوحة ضوئياً بتقنية ليدار. وتغطي تكنولوجيا المسح الضوئي المشهد الذي تفحصه برؤية ثلاثية الأبعاد، لتشمل جميع جوانب المواد التي يمكن أن يصل إليها الليزر. ويرسم العمل خرائط لبغداد بصورة تتجاوز ما تراه العين المجردة ليعكس تعقيدات المساحة بين المنفى والعودة، كما يجسد الرغبة في مشاركة طوابع زمنية متعددة تعيش في الطبقات المتداخلة من الذاكرة، وكيف يتم حملها وإعادة تجميعها وإعادة صنعها في النفس البشرية.

كما يحتوي العمل على مخطط نيون مضيء لشخصية شهرزاد، الراوية الشهيرة لقصص ألف ليلة وليلة، والتي لطالما اعتُبرت رمزاً للأنوثة في المخطوطات واللوحات. ويتوسط هيكل ”شهرزاد“ الإسقاطات الدائرية لمسحات تقنية الليدار ويُحاط بالسقالات التي تثقب الهيكل المادي. ويرمز النيون الذي تستخدمه الشيبي إلى عمل فني إبداعي يقع على ضفاف نهر دجلة، كما يقع تمثال شهرزاد- وهو تمثال برونزي صنعه الفنان العراقي الراحل محمد غني حكمت عام 1967 في حديقة الكرادة في بغداد، حيث يصور امرأة ذكية لم تستطع إغواء الملك القاتل شهريار بجسدها ولكنها تنجح في إيجاد فرصة للبقاء على قيد الحياة من خلال توظيف ذكائها وإبداعها.

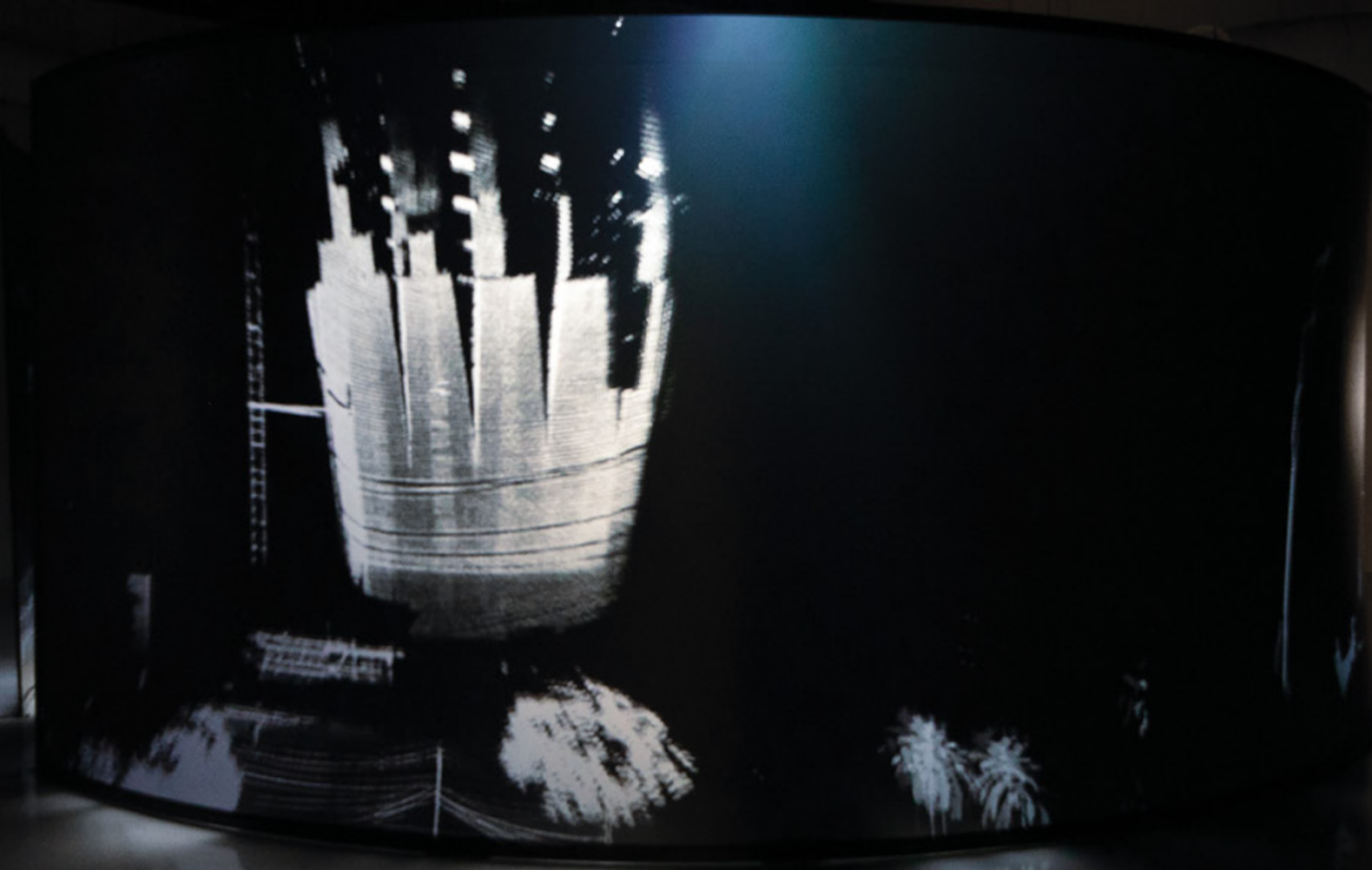
تعكس الشيبي من خلال عملها الفني رموز بغداد وروابطها، متضمنةً المخطط الرسمي لتمثال شهرزاد الذي أبدعه حكمت، إلى جانب التفاصيل الرمزية للحياة اليومية للمدينة، لتشبع المجسم الضوئي من خلال السجلات المكانية الكثيفة التي تشكل مجموعات كبيرة وواسعة من المعاني. وتمثّل مسحات الليدار قياسات بيانية وسجلّات واقعية للبيئة المادية، بما في ذلك انهيار وصيانة مواقع التراث المهمة والأحياء التاريخية التي تمر بمرحلة انتقالية سريعة مع ازدهار التنمية التجارية، ومساعي الحياة اليومية المليئة بالناس الذين ينتقلون عبر التضاريس الحضرية المغلفة بالإهمال، والضغط الذي تسببه حركة المرور الكثيفة على البنية التحتية غير الجاهزة، فضلاً عن جعل الهوامش الخارجية للمدينة، مثل البساطة التي جسدتها مستنقعات أهوار العراق والمئذنة الملوية، عبارة عن محيط طوباوي.

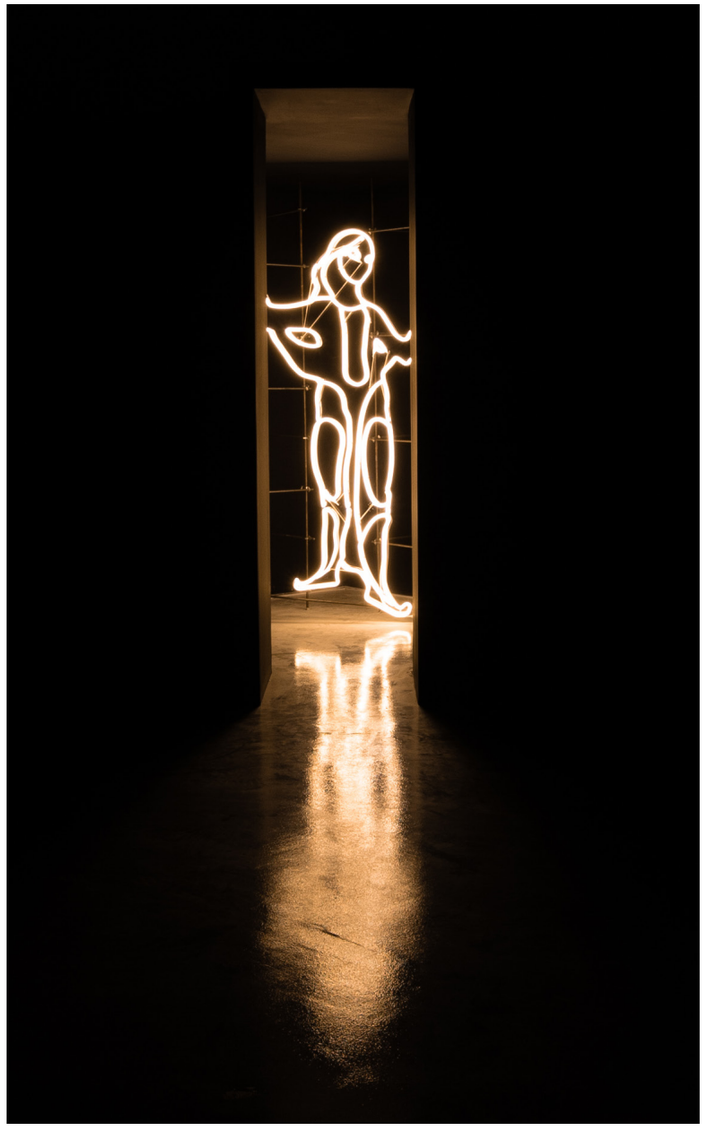
كما يعتمد العمل الفني على التجربة الزمنية للمكان المُختار وانتماء الفرد إليه، فضلاً عن تجسيد عملية تلاشي الأصل والتحول إلى نسخة مجردة من الذات السابقة، وذلك من خلال استخدام الصفات الاختزالية للنيون كمخطط للشكل البرونزي الرمزي أو الهندسة المعمارية التي تم مسحها ضوئياً كبيانات وتقديمها رقمياً كخطوط إيمائية. وعانت بغداد المعاصرة، مثل أهوار العراق، عقوداً من الدمار المادي العنيف، فقط لمواجهة مستقبل غير مستقر من قلة المياه والارتفاع السريع في درجات الحرارة، ليطغى على هويتها التلاشي والتحول وإعادة البناء والبقاء، وتوضح المسحات الضوئية جميع هذه المراحل البارزة على وجه. ويجسد المشروع انعدام الثبات المادي والاجتماعي للمدينة في سياق مرن من التحديد المشترك، انطلاقاً من العظمة التاريخية للمدينة وحتى صراعات ما بعد الحرب.

2023
مجسم متعدد الوسائط: خمس قنوات لإسقاطات تقنية ليدار، نيون، سقالات، سكريم، إطار 23 دقيقة و40 ثانية

فريق العمل:
الفنان/ المحرر: سما الشيبي
مستشار ورئيس فريق الرسوم البيانية: ديفن بايلي
الرسوم البيانية: سما الشيبي، ديفن بايلي، كارينا بوزي، بين كروز
مستشار ليدار: جون بيوكانان
المساعدون في العراق: شوق أيمن وعبدالرحمن زياد
الباحثون والمساعدون في الولايات المتحدة الأمريكية: وسام الشيبي، دافيد بابويلا، كارينا بوزي، محمود جلادتي، زكريا جلادني

بتكليف من مركز مرايا للفنون مع دعم إضافي من مؤسسة جون سيمون جوجنهايم التذكارية، أوستر ديجيتال ليدار، كلية الفنون في جامعة أريزونا





الحـرب كثقافـة تتناقلها الأجيـال فـي العـراق

تتسم العناصر المادية لمدينة بغداد بالضياع، فالأماكن والخطط فقدت مسارها، وتبدو كأنها مؤقتةً كهذه السِقالات التي تطوّق مواقع ذكرياتنا وتحيط بما تبقّى من تراث مشترك بيننا وتسرق ملامح الأفق. فكيف لمكان قديم كهذا أن يتحول إلى مساحة غير مألوفة؟ هل لأن الألواح والقضبان القابلة للتشكيل تضفي عليه طابعاً سخيفاً؟

scaffolding
december 2021, baghdad, iraq

the city is filled with heritage and, with them, the stories we tell. i walk across the streets, seeing baghdad 40 years ago, but i can't see it today. i am unsure if i'm seeing the now because every look compares then and now. i'm comforted by the scaffolding protecting the heritage sites. their embrace of the minarets and shannasheel feeds the illusion that someone is here to guard them or someone is coming to restore. we all need a little hope.

the scaffolding also litters buildings, parks, and streets. i'm troubled by their presence too. they signal the rapid development of a city standing on pause for too long. seeing scaffolding is witnessing the loss of the city's architectural identity to make room for commerce, convenience, and the state.

the generational continuity in iraq is war.

deteriorating sites passed from generation to generation reflect the conditions of social transmission. wishing the sites reflect otherwise is going on a fool's errand.

i'm self-conscious of what i don't know when i walk around the streets after a forty-year absence, but it seems everyone that lives here is trying to make sense of the public space too. no one takes me to places, but to a site to provide meaning, whether it is to share an anniversary marking, a place of personal trauma, or context to understand the next site. when i list places, they share alternatives to what might be more crucial to make me understand. we speak about conditions of the buildings, neighborhoods, and monuments in terms of which decade, and with great care to assume nothing about its presence in the future. every place in the world has a past, present, and future, but in baghdad, those temporalities are bonded tight.

the physical city of baghdad is a living contingency. places are not places, and plans are not plans. they are as temporary as the scaffolding encircling the sites of our memories, wrapping itself around what is left of a 'shared' heritage, robbing the contours of the skyline. how can a place so old be so unfamiliar? the shapeable planks and rods heighten a form for dreaming out.

EFFLORESCENCE: JAWLAN IN PARENTHESIS (2015-2018)

In chemistry, efflorescence (“to flower out” in French) is the migration of salt from an internally held state to the surface of a porous material, where it becomes visible.

Efflorescence: Jawlan in Parenthesis is a series of photographs created in Jawlan, a territory with a unique political, cultural and geographical formation, containing villages and Syrian communities under an unusual protracted occupation.

The series addresses the bounty and beauty of Jawlan by visualising the tainted physical scars of the control over land and resources: unit drills, border walls, razor wire and mines. Jawlan, a lush and fertile Eden of springs, fruit orchards, and historical agricultural practices, shares the Jawlani people’s *sumud* (“steadfastness” in Arabic) through land cultivation, wind farms, and water harvesting. Stateless yet paradoxically rooted representations of Jawlani land render the people’s struggle visible. The occupier is out of place, a stranger; its systems of control appear alien to the valleys and groves, a surfaced disturbance to the gardens of paradise.

إفلورسنس: الجولان بين قوسين

تعني كلمة ”إفلورسنس“ الإزهار بالفرنسية، وتعنّي في علم الكيمياء حركة الأملاح من حالتها المنحلة لتصبح مرئية على سطح مادة مسامية. يضمّ ”إفلورسنس: الجولان بين قوسين“ سلسلة من الصور الفوتوغرافية التي صُوّرت في منطقة الجولان ذات الطبيعة السياسية والثقافية والجغرافية الفريدة، والتي ترزح فيها القرى والمجتمعات السورية تحت نيرِ احتلال غريب ومطوّل.

تتناول السلسلة جمال الجولان من خلال تصوير الندوب التي خلّفها النزاع على الأراضي والموارد من حفارات وجدران حدودية وأسلاك شائكة وحقول ألغام. تشارك أرض الجولان المعروفة بينابيعها وكرومها وزراعاتها التاريخية صمود الشعب الجولاني من خلال الزراعة واستخدام طاقة الرياح وجمع المياه، وتُبرز معاناة أرض الجولان حجم المعاناة العميقة لشعبها المجرّد من الانتماء، حيث يظهر المحتلّ غريباً عن المكان، وتظهر أساليبه للسيطرة غريبةً عن البيئة والوديان والأخاديد والطبيعة الخلابة.

Neighbors Imagined for Majdal Shams
2018,
Digital Archival Print,
85 x 85 cm

جيران متخيلون لمجدل شمس
2018
طباعة أرشيفية رقمية
85 × 85 سم

Jawlan
2016
Digital Archival Print,
65 x 95 cm

جولان
2016
طباعة أرشيفية رقمية
65 × 95 سم

Blossom & Siege
2016
Digital Archival Print,
65 x 95 cm

الإزهار والحصار
2016
طباعة أرشيفية رقمية،
65 × 95 سم

CARRY OVER

Sama Alshaibi often questions the societal impact of power relations between the Middle East and the West and how the domination is articulated in photographs. By using a historical printing method, practised in the late 19th century, in *Carry Over*, Alshaibi evokes a near-century in which the West controlled Middle Eastern and North African (MENA) territories.

Photography studios at the time were primarily run by Western “Orientalist” photographers, who famously fashioned a fantasy of the unknown ‘oriental’ woman. Women were framed as exotic other or primitive, pious unknown hiding behind a veil. *Carry Over* recalls these historical portraits that featured women from the MENA region carrying vessels of water on their heads while lounging, surrounded by other ‘oriental’ props.

Here, Alshaibi amplifies the physical burden and the skewed representation by enlarging and exaggerating the objects carried over the woman’s head. The sculptures in the photographs are physically more prominent than the woman’s body or placed in a stacking manner to form a whole. A ceramic water jug is depicted in one of the photographs, shaped as a wasp’s nest or grenade and hoisted above the subject’s head. Dressed in all white, the figure depicts the Herculean task of surviving conflict. The implication is that the subject is not only the bearer of the absurd and irrational but, conversely, that in her total isolation, she is transformed from an object of passivity into an active body that sustains and supplies oneself. She is inscribing through her own body a mechanism of survival.

Carry Over was supported in part by the Arab Fund for Arts and Culture (Beirut), Arizona Commission of the Arts (Phoenix), the Project Development 1st Prize Award from The Center (Santa Fe), and Artpace International Artist Residency (San Antonio).

تحمل أكثر

كثيراً ما تناقش سما الشيبي في أعمالها أثر الهيمنة الغربية على منطقة الشرق الأوسط وكيفية تصوير هذه العلاقة في الصور الفوتوغرافية. وتستخدم في عملها ”كاري أوفر“ طريقة طباعة تاريخية استُخدمت في نهاية القرن التاسع عشر لتستذكر ما يقارب قرناً من الهيمنة الغربية على مناطق الشرق الأوسط وشمالي أفريقيا.

أُديرَ معظم استوديوهات التصوير خلال تلك الحقبة من قبل مصوّرين ”مستشرقين“ غربيين اشتهروا بخيالاتهم حول المرأة الشرقية المجهولة بالنسبة لهم، فقد صوّروا المرأة الشرقية كمخلوق غريب أو كائن بدائي تقيّ مختبئ خلف ستار قماشي. يستحضر العمل(كاري أوفر) هذه الصور التاريخية التي تظهر نساءً من المنطقة حاملات قدوراً من الماء فوق رؤوسهن، ومحاطات بديكورات شرقية أخرى.

تُبرزُ الفنانة في هذا العمل الحملَ الجسدي الذي تتحمله المرأة، وتبيّن مقداره من خلال المبالغة في حجم الأشياء التي تضعها فوق رأسها، حيث تظهر هذه الأشياء أكبر من جسد المرأة أو تتكدّس لتشكّل مع الجسد وحدة كاملة. ويظهر وعاء سيراميكي في إحدى الصور على هيئة عشّ للدبابير أو قنبلة يدوية مرفوعة فوق رأس المرأة التي ترتدي زياً أبيضَ بالكامل، لتظهر هول الحمل الذي تتطلبه النجاة في النزاعات. ويتلخّص المغزى بأن المرأة في الصورة تحمل عبئاً غير عقلاني، وتتحول في عزلتها التامة من كائن سلبي إلى جسد فاعل قادر على القيام بنفسه، لتجسّد بنفسها وسيلة للبقاء.

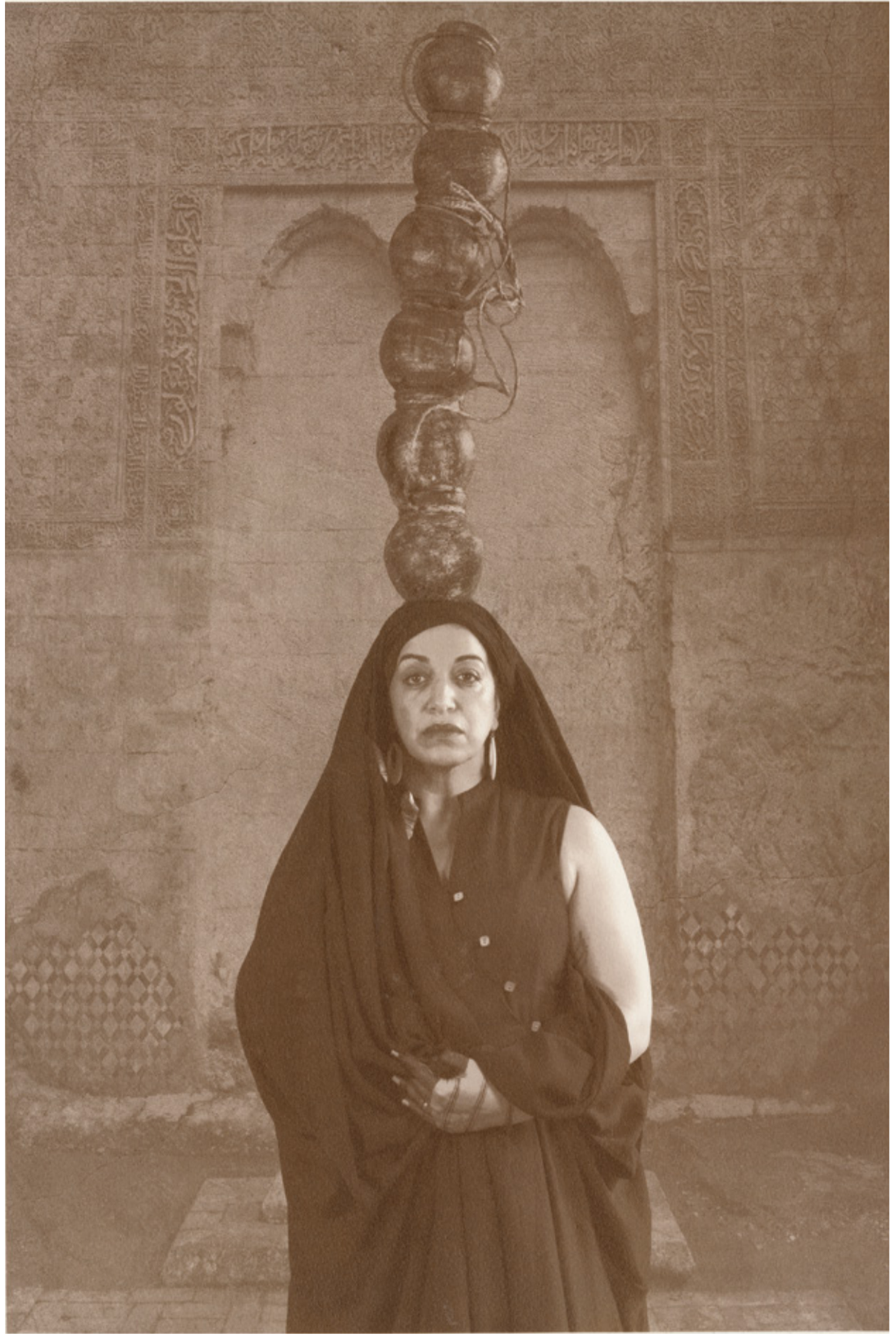
تلقّى عمل ”كاري أوفر“ الدعم من الصندوق العربي للثقافة والفنون في بيروت، وهيئة أريزونا للفنون في فينيكس، كما حصدَ الجائزة الأولى لتطوير المشاريع من منظمة ذا سنتر في سانتا في، وبرنامج الإقامة الفنية العالمية من آرت بيس في سان أنطونيو.

Standing River II
Rain Catcher
Eternal Love Song II
Nostalgic For The Light
Milk Maid
Hornet’s Nest II

2019
Albumen print Somerset Satin White Rag
53.34 x 35.56 cm, unique

”ستاندينغ ريفر“ II
ماسك المطر
أغنية الحب الأبدي II
الحنين للنور
”ميلك ميد“
عش الدبابير II

2019
طباعة ألبومين على ورق سومرست ساتين المصنوع من القطن بالكامل
53.34 × 35.56 سم، فريدة



AND OTHER INTERRUPTIONS

And Other Interruptions reflects the divided and guarded landscapes in Palestine as well as along the Mexico-US. Border, by separation walls. Nationalist security projects aimed at protecting homogeneity are caught in a vortex, as they fail to erase or eradicate the undesired from the Land.

This paradox is explored in *Contested Land*, a diptych of a panoramic view from the Mount of Olives, East Jerusalem. The right side is further divided by the separation walls, which appear almost as a severed wound in the landscape. This wound is embedded in the social fabric of the Land, a split dividing those with and without power.

Artwork courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah

وانقطاعات أخرى

يعكس "وانقطاعات أخرى" البيئات المفصولة ومشددة الحراسة في فلسطين والحدود المكسيكية الأمريكية، واستخدام جدران الفصل لفرض هذه الحدود. ويصوّر الدوامة التي تقع فيها المشاريع الأمنية القومية التي تفضي إلى الفصل العنصري، لتجد نفسها عاجزة عن محو السكان غير المرغوبين بهم من الأرض.

يُرسم هذا التناقض في لوحة ثنائية بعنوان أرض متنازع عليها، وهي عبارة عن صورة بانورامية مأخوذة من جبل الزيتون في القدس الشرقية، إذ يظهر الجانب الأيمن مقسّماً بجدار الفصل الذي يبدو كجرح مبتور في المنظر العام. ويزداد هذا الجرح انغراساً في النسيج الاجتماعي للأرض، ليفصل بين من يمتلكون السلطة ومن هم مسلوبو القوة.

العمل الفني من مقتنيات مؤسسة بارجيل للفنون، الشارقة.

Contested Land Series - Mount of Olives, East Jerusalem
2007
Digital Archival Print
58.4 x 58.4 cm each

Image Courtesy of Barjeel Art Foundation

سلسلة الأراضي المتنازع عليها - جبل الزيتون، القدس الشرقية
2007
طباعة أرشيفية رقمية
58.4 × 58.4 سم لكل منهما

الصورة مقدمة من مؤسسة بارجيل للفنون، الشارقة

NEGATIVE’S CAPABLE HANDS

John Keats (31 October 1795 – 23 February 1821), an English poet, believed that people have the ability to accept that not everything can be resolved. Keat’s theory of ‘negative capability’ was expressed in a letter addressed to his brothers George and Thomas Keats dated Sunday, 28 December 1817. John Keats stated, “…*Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts without any irritable reaching after fact & reason.*”

Negative’s Capable Hands focuses on concerns with the modern human experience tied to the destruction of the earth’s bounty and body. The photographs depict imaginary green lines reflecting real-world safety and annihilation zones. Those lines play off the metaphoric symbols of the earth’s scarce resources competed for by the body politic.

Hands are presented anonymously and without context through abstracted gestures, contested resources, and concrete definitions of bullets, flags, and territorial lines. These elements are captured intimately and directly but only betray fixed understandings of who is right and wrong. Extracted from under the noise, the symbols and staging emphasise the unreliability of the image as truth, affirming the photograph’s role as a question.

أيادي سلبية وقادرة

يقول الشاعر الإنجليزي جون كيتس، الذي عاش ما بين 31 أكتوبر 1795 و23 فبراير 1821، إن الناس قادرون على تقبّل عدم إمكان إيجاد حلّ لكل شيء. وتعود نظريته حول "القدرة السلبية" إلى رسالة وجّهها لأخويه جورج وتوماس كيتس بتاريخ الأحد 28 ديسمبر 1817، والتي عرّف فيها القدرة السلبية بأنها "...عندما يكون الإنسان قادراً على أن يوجد في حالات من عدم اليقين والألغاز والشكوك من دون أن يصل به هذا الإحساس إلى تعكر لعدم معرفة الحقيقة والسبب".

يركّز العمل على الهموم التي تعاني منها التجربة البشرية الحديثة والناتجة عن الدمار الذي يحلّ بجمال كوكب الأرض. وتظهر الصور الفوتوغرافية خطوطاً تخيلية خضراء تعكس المناطق الآمنة والمدمّرة في الحياة الواقعية، إذ تمثّل الخطوط رمزاً مجازياً للموارد المحدودة في كوكب الأرض والمتنازع عليها من قبل القوى السياسية.

ويتكوّن العمل من مجموعة من الأيدي التي تظهر مجهولة الهوية ومن دون سياق، لتعبّر بحركات تجريدية عن النزاع على الموارد، محاطةً بالرصاص والأعلام والخطوط الحدودية. ويتم التعبير عن هذه العناصر بصورةٍ حميمية ومباشرة تتحدّى المفاهيم الجامدة للحقّ والباطل، إذ تسلّط الرموز الضوء على ضعف إمكان الصور كمصدر للحقيقة، وتؤكّد على دورها في تحريض التساؤل.

Sketch 14
Sketch 17

2010
Digital Archival Print
50.8 x 73.66 cm

رسم 14
رسم 17

2010
طباعة أرشيفية رقمية
50.8 × 73.66 سم

SWEEP

SWEEP depicts the female protagonist sweeping her own footsteps in a barren desert. While no other subject is physically present to suppress her movement, the woman frantically works to remove her presence from the landscape.

The performance suggests social control is internalized, and even when alone, paranoia and fear dictate the actions of the individual who has been systematically trained to erase their identity and being.

مسح

يصور فيلم "مسح" امرأة وهي تتجاوز التحديات بمفردها، وتمسح آثار خطواتها في الصحراء، بدون أي عرقلة لحركتها، وتحاول الاختفاء عن أنظار المجتمع حتى في ظل غياب ما يمكن أن يعيق تطورها.

يطرح العرض فكرة السيطرة الاجتماعية، حيث يسيطر الخوف والارتياب على افعال الفرد كونه اعتاد على طمس هويته وكيانه حتى عندما يكون بمفرده.

2010
Video art
3 minutes, 50 seconds

2010
فيديو فني
3 دقائق، 50 ثانية

ABU AMMAR: FOUR YEARS LATER

أبو عمار: بعد أربع سنوات

A child stands in a deciduous forest as he releases four balloons into the sky on the fourth anniversary of Yasser Arafat's passing, also known as Abu Ammar.

The colours of the Palestinian flag float away, carrying wishes for the future.

يقف طفل وسط غابة خريفية ويطلق أربع بالونات في الجو بمناسبة الذكرى الرابعة لوفاة ياسر عرفات، المعروف باسم "أبو عمار".

تطفو ألوان العلم الفلسطيني في السماء حاملةً معها الأماني للمستقبل.

2008
Digital Archival Print
50.8 x 73.66 cm

2008
طباعة أرشيفية رقمية
50.8 × 73.66 سم

CATALOGUE

Catalogue addresses the period in which motion-picture newsreel cinema was popular in the West, and film crews came to the Middle East from Britain to document the subjects of their empire.

Appropriating the British Pathé (a producer of newsreels and documentaries from 1910 to 1970 in the United Kingdom) news rushes made between 1935 and 1965, *Catalogue* features historic footage interwoven with a female protagonist performance as a live, human water feature that magnifies the objectification of Arab women in Western representations.

The second half of the video presents the parallel strategy in the late 1960s by parties and movements who publicised MENA women fighters as the symbolic countermeasure in representing the liberation struggles of the Arab revolution.

كتالوج

يعالج "كتالوج" الفترة التي انتشرت فيها الأفلام التصويرية كوسيط للأخبار في الغرب، إذ توافدت طواقم التصوير من بريطانيا لتوثيق رعايا الإمبراطورية في الشرق الأوسط.

مستخدماً أفلاماً قديمة صُوّرت بين العامين 1935 و1965 من قبل شركة باثي البريطانية (شركة منتجة للأفلام الإخبارية والوثائقية استمرّت من العام 1910 حتى 1970)، يقاطع "كتالوج" ما بين هذه الأفلام التاريخية وشخصيته الرئيسة المُتشكّلة من الماء على هيئة بشرية أنثوية، وذلك لإيضاح النظرة المادية التي ألقاها الغرب على المرأة العربية.

ويعرض النصف الثاني من الفيديو استراتيجية موازية اتبعتها الأحزاب والحركات في ستينيات القرن الماضي، والتي عمدت إلى تصوير المرأة المقاتلة في المنطقة كرمز للنضال التحرري العربي.

2019
Video art
6 min 4 seconds

2019
فيديو فني
6 دقائق و4 ثانية

AFFICHÉ

Affiché, a series of collaged images that reflect on political posters, leaflets and newsprints from the 1960s and 1970s, the time of the Arab Revolution, capitalising on the West's preoccupation with the oppression of women. During this time, screen-prints and posters were wheat-pasted on the walls of public spaces, representing a shift towards affordable and easy-to-produce technologies.

The large collage-based artworks conjure public spaces, propaganda and self-representation through political posters. Here, *Affiché* further complicates the staging of Middle Eastern women by presenting the female farmer and revolutionary fighters as equal, despite gender, in the people's struggles for sovereignty from the colonial occupiers. The photographic counterpoint in *Affiché* displaces the orientalist gaze and representations of the empire's subjects.

أفيش

مجموعة صورية تجمع ملصقات ومنشورات وجرائد من ستينيات وسبعينيات القرن الماضي وتعبر عن انشغال الغرب بقضية حرية المرأة، وهي فترةٌ شهدت انتشار المطبوعات والملصقات التي كانت تُثبَّتُ بالغراء على جدران المساحات العامة، مشيرةً إلى تقنيات إنتاج جديدة صارت بالمتناول من حيث السهولة والتكلفة.

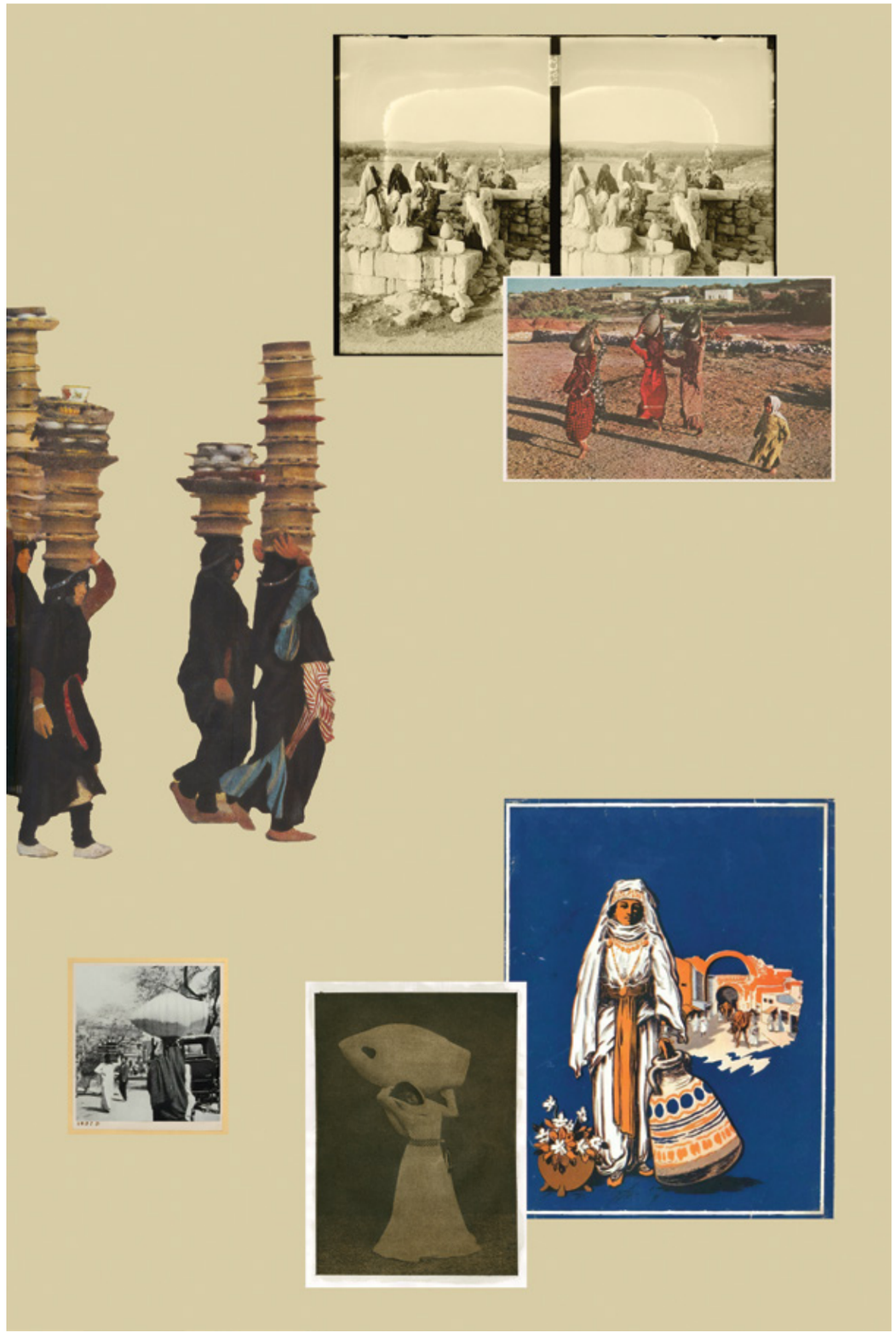
تستحضر المجموعة الصورية مشاهدَ من المساحات العامة والدعاية وتمثيل الذات عبر الملصقات السياسية. وتنتقد مجموعة "أفيش" تصوير المرأة في الشرق الأوسط من خلال المساواة ما بين المرأة الفلاحة والمقاتلين الثوريين، على الرغم من اختلافهما في الجنس، في نضال الشعب للتحرر من المستعمر، حيث تجتمع السمات الصورية على دحض النظرة المستشرقة والأساليب التي صورت بها رعايا الإمبراطورية.

You Who Are Body, Vessel
Call it Girl Brand

2019
Digital Archival Print
152.4 x 101.6 cm

أنت الجسد، المركب
"كول إت غيرل براند"

2019
طباعة أرشيفية رقمية
101.6 × 152.4 سم



في تلك التجربة تصرفت كالأرشيف تماماً، ونجحت في إثبات مهاراتي الخارقة في تجاهل الوسط المحيط وتوثيق المشاهدات بدون أن أعبأ بأحد.

archive
iraq national archive and records, baghdad, iraq, december 2021

they say archives omit and conceal as much as they reveal.
they say, "archives speak back," and i'm left to wonder who are they speaking for?

state archives echo. they can be violent. they codify and reinscribe records of traumatic histories as documented truth. the institution reinforces the state record, its gatekeepers constrain its access, and we are left to fight its authoritative version again.

the archivist hovers over me, watching my every page turn and ready to take away the documents on the grounds of suspicious activity. something about me unnerves him. the archivist tells me the time of day again and that they will close in an hour. the archivist invited me to come back another day. i pretend i don't understand him, responding back in my american accent, he looks bewildered, and i go back to the records as if he wasn't there.

i flip the pages, study the margins, and look for the markings of those who inspected the records before me. i take my phone and snap pictures. the archivist won't photocopy anything for me, but i don't care. my phone can convert the photograph into documents anyway. it even looks like it just passed through a xerox machine!

(there is criminality contained in these archives, but my illicit photo-to-text-copying isn't one of them) the archivist tries again. he returns, stating in arabic that someone can help me next week. i shrug and smile. he points to the clock, his watch, his phone. i continue with my charade of not understanding what is going on. of course i know what it means when you point to a clock, watch, and phone. but there are many others in the records office, pouring over documents and books. why is he bothering me? is it because i asked to see the legal documents on iraq's personal status laws that govern women's rights? is it because i came in with wisam [1] and his neck tattoo, or is the problem that shawk [2] insisted the archivist brings the records to us?

there is no reasoning with someone like the archivist. the employee of the state. so i go back to my book, ignoring his standing body next to mine.

shawk took wisam to another part of the building to help with his research. she knows i can handle the archivist, and her departure is a gift. without her next to me, the archivist is impotent. he thinks the language barrier is insurmountable. i am polite but dismissive. he doesn't know what to do with his lack of authority. i am not challenging it because, technically, i can't understand him. he doesn't know how to respond to a non-arabic speaker in an arabic language archive.

(don't conform to the nation-state. don't fit into their tiny profiles of security risk)

exasperated, he retreats to his office. rationally, it doesn't make sense to behave like i don't understand arabic while reading official arabic government records in front of the archivist, but my experience with agents of bureaucracy is usually the same. don't give too much information, act like nothing is out of the ordinary, and the more irrational or dangerous your needs are, the more 'normal' you've got to behave.

hiding in plain sight is my superpower. recording while hiding in plain sight is my extra superpower. i behave like the archive.

[1] wisam alshaibi, my youngest brother, is a sociology ph.d. candidate at the university of california los angeles.
[2] shawk ayman, an iraqi living in baghdad whom i employed as a fixer for my trip in december of 2021.

SILSILA

Sama Alshaibi, a Palestinian-Iraqi exiled from two homelands, spent most of her formative years moving from country to country as a political refugee. These displacements prompted the language of exile, transnational migration, and border-erasing in Alshaibi's work.

Silsila (Arabic for 'chain' or 'link') is a multi-media work depicting Sama Alshaibi's eight-year cyclic journey (2009 - 2017). Jewel-like colours, geometric patterning and symmetry reference the formal qualities of customary Islamic art. Alshaibi retraces history in the present to speak about encroaching mass human migrations due to increasing water scarcity and rising tides in an era of catastrophic climate change.

Silsila narrates the story of water and deserts, both real and imagined, inspired by the great 14th century Moroccan traveller Ibn Battuta. Ibn Battuta was identified as the most remarkable Islamic traveller, having covered more ground than Marco Polo in his journeys from Morocco to as far as China. In this series, Alshaibi loosely follows Ibn Battuta's ancient paths through the present-day Middle East, North Africa, and beyond. However, while Ibn Battuta had a choice to move and wander freely, refugees do not. Here, Alshaibi seeks to unearth a story of continuity within the context of a threatened future.

سلسلة

أمضت سما الشيبي، الفنانة الفلسطينية العراقية المنفية من وطنيها، معظم سنوات شبابها متنقلة من دولة لأخرى لاجئةً سياسية، وهو ما كان له الأثر في طبع أعمالها بطوابع المنفى والهجرة ومحو الحدود.

يعدّ "سلسلة" عملاً متعدد الوسائط يتناول رحلة سما الشيبي على امتداد ثماني سنوات بين العامين 2009 و2017. وتشير ألوان الجواهر والأنماط الهندسية والتناظر إلى سمات الفن الإسلامي التقليدي، في حين تتقفى الشيبي أثر التاريخ في الحاضر وتتحدث عن الهجرات الجماعية الكثيفة للبشر التي أدت إلى زيادة الشحّ في المياه وارتفاع المدّ البحري في ظلّ أزمة التغير المناخي.

ويروي "سلسلة" حكاية الماء والصحارى، سواء الحقيقية منها أو التخيلية؛ حكايا مستوحاة من قصص الرحالة المغربي الشهير ابن بطوطة الذي عاش في القرن الرابع عشر. عُرف ابن بطوطة بكونه الرحالة الإسلامي الأبرز، قاطعاً مسافات ممتدة من المغرب إلى الصين، ومتجاوزاً تلك التي قطعها ماركو بولو. وتلاحق الشيبي في هذه السلسلة رحلات ابن بطوطة التاريخية مارةً من المناطق التي تعرف اليوم باسم الشرق الأوسط وشمالي أفريقيا وما بعدها. إلا أن ابن بطوطة كان له حرية الحركة، في حين ليس للّاجئين هذه الحرية. كما تسعى الشيبي في هذا العمل إلى مناقشة الاستمرارية في ظلّ التهديد المحدق بالمستقبل.

Ma Ijtama'at Aydina 'ala Qabdih Kan Mu'attal (What Our Hands Joined Was Broken), 2014
Chromogenic print mounted on Diasec
120 cm in diameter

Wahat Siwa (The Siwa Oasis), 2013
Inkjet pigment print
70 x 100 cm

Birket Siwa (Siwa Lake), 2014
Inkjet pigment print
70 x 100 cm

Al-Sahra al Bayda' (The White Desert), 2011
Chromogenic print mounted on Diasec
166 x 250 cm

Sabkhat al-Milh (Salt Flats), 2014
Chromogenic print mounted on Diasec
120 cm in diameter

Ta'shir (Marking), 2010
Chromogenic print mounted on Diasec
166 x 250 cm

Jarasun Yaqra li-l-Mawt (Death knell), 2010
Inkjet pigment print
70 x 100 cm

Silsila (Link), 2014
Chromogenic print mounted on Diasec
166 x 250 cm

Ma Lam Tabki (Unless Weeping), 2014
Chromogenic print mounted on Diasec
166 x 250 cm

Courtesy of the artist
and Ayyam Gallery

ما اجتمعت أيدينا على قبضه كان معطلاً، 2014
طباعة كروموجينية مثبتة باستخدام تقنية ديازيك
بقطر 120 سم

واحية سيوة، 2013
بطابعة نافثة للحبر
70 × 100 سم

بركة سيوة، 2014
بطابعة نافثة للحبر
70 × 100 سم

الصحراء البيضاء،2011
طباعة كروموجينية مثبتة باستخدام تقنية ديازيك
166 × 250 سم

سبخات الملح، 2014
طباعة كروموجينية مثبتة باستخدام تقنية ديازيك
بقطر 120 سم

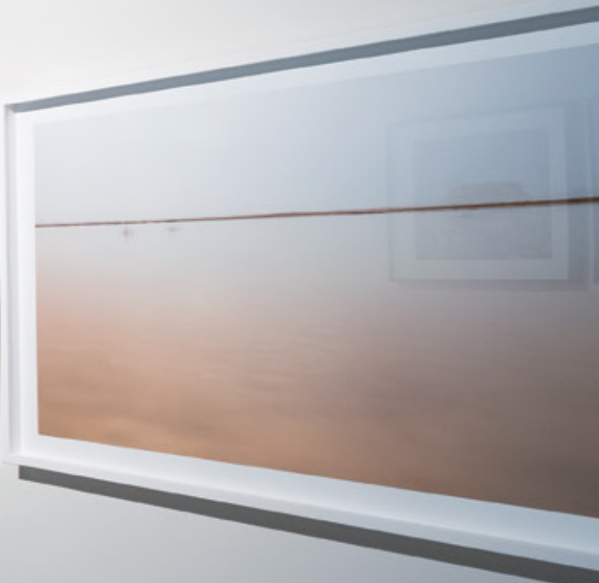
تأشير، 2010
طباعة كروموجينية مثبتة باستخدام تقنية ديازيك
166 × 250 سم

جرس يقرع للموت، 2010
بطابعة نافثة للحبر
70 × 100 سم

سلسلة، 2014
بطابعة كروموجينية مثبتة باستخدام تقنية ديازيك
166 × 250 سم

ما لم تبكي، 2014
بطابعة كروموجينية مثبتة باستخدام تقنية ديازيك
166 × 250 سم

مقدمة من الفنانة وأيام غاليري



Dhikr (Remembrance), 2013
Plexi box, media player
Video art
Run time: 5 minutes, 54 seconds
60 x 36 x 36 cm

Muraqaba (Meditation), 2013
Plexi box, media player
Video art
Run time: 5 minutes, 1 second
60 x 36 x 36 cm

Baraka (Transmission of Grace), 2013
Plexi box, media player
Video art
Run time: 5 minutes, 30 seconds
60 x 36 x 36 cm

Courtesy of the artist
and Ayyam Gallery

ذكر، 2013
صندوق من البليكسي، مشغل وسائط
فيديو فني
مدة العرض: 5 دقائق و54 ثانية
60 × 36 × 36 سم

مراقبة، 2013
صندوق من البليكسي، مشغل وسائط
فيديو فني
مدة العرض: 5 دقائق و1 ثانية
60 × 36 × 36 سم

بركة، 2013
صندوق من البليكسي، مشغل وسائط
فيديو فني
مدة العرض: 5 دقائق و30 ثانية
60 × 36 × 36 سم

مقدمة من الفنانة وأيام غاليري

ولكن انقطاع الكهرباء الذي تشهده العراق الآن لم يعد يرتبط بذلك التفصيل، وإنما تحول إلى نمط حياة، فهو يحدث في كل وقت، صباحاً ومساءً، إلّا أن حياة العراقيين تتواصل بشكل اعتيادي رغم فقدان الطاقة الكهربائية، خاصةً مع ظهور المولّدات الصغيرة التي انتشرت في المطاعم والفنادق وحتى في منزل ابن عمي. وهذا ما دفع الناس إلى متابعة حياتهم بعيون مفتوحة لا تأبه للعتمة، أو ربما اعتادتها كتفصيل أساسي في لحظاتهم اليومية. ومع انقطاع الكهرباء ومجيئها المتكرر، يتحوّل الضوء إلى عنصر مهمَل لا قيمة له كنتيجة لاعتياد فقدانه.

blackout
baghdad, iraq
december 2023

in baghdad, we work in the early morning, day, and late at night. with a lidar, light is inconsequential. a battery generates its power, and so as long as it is charged up, the scans behave the same. it turns out light can be meaningless.

electricity and iraq are seared synonymous. four decades later, the blackout frequency is like my childhood during the war. except they are no longer just relegated to the night when iraq cuts off the lights so iranian weapons can't target our homes and cities. the blackouts and night raids are my strongest memories of childhood. the blackouts wiped away the dinner, homework, and play, followed by sirens, and we would run to our bathroom basement shelter and wait.

but being in iraq now means breathing at that moment when the lights cut out. it happens day and night. the electricity disappears, but everyone keeps talking and going about their life. the generators kick in at restaurants, hotels, and my cousin's house. no one stops their conversation. no one blinks. there is no pause, no utterances of surprise. it goes. it comes. it goes again. like an ellipse, the omitted light disappears, and no meaning is changed. this, too, is an aftermath — normalizing the loss of light.

Iihya’ – (RESTORATION)

“*Iihya’*” is the closing chapter of Sama Alshaibi’s project *Silsila* (“Link,” photography and video, 2009-2017). Following a 40-year displacement from the artist’s homeland of southern Iraq, her return coincides with an apocalyptic reckoning with the dying ancient Mesopotamian Marshes. Once seen crisscrossing the historic deserts and water bodies of North Africa and the Middle East throughout *Silsila*, the protagonist returns to the source of creation and civilization.

After decades of water mismanagement, targeted annihilation, and borderless climate change, the historic canals originating from the Tigris and Euphrates rivers are at the brink of extinction, erasing the once bountiful wetlands of Alshaibi’s childhood. Witnessing the violated earth, the protagonist wills an imaginative intervention that reverses time and order in the marshlands. The protagonist’s return is not only one from exile but also a revival and gifting back to the rivers. A restorative ritual of spatial justice and eco-resilience, the video presents the power of harmony and balance through gestures of poetic imagination.

إحياء

يعدّ ”إحياء“ الفصل الختامي من مشروع ”سلسلة“ للفنانة سما الشيبي (تصوير فوتوغرافي وفيديو، 2009-2017). تتزامن عودة الفنانة إلى موطنها في جنوب العراق بعد غياب قسري دام أربعين عاماً مع تغيّرات طبيعية مصيرية ينذر بها تدهور حال أهوار الرافدين، إذ تعود الشخصية الرئيسة إلى مهد الحضارة الأولى بعد رحلة عابرة للصحارى والمجسمات المائية التاريخية في شمالي أفريقيا والشرق الأوسط تستمر عبر فصول مشروع ”سلسلة“.

بعد عقود من سوء إدارة المياه، والإبادة الممنهجة، والتغير المناخي العابر للحدود، أضحت القنوات التاريخية المتفرعة من نهري دجلة والفرات على حافة الفناء، لتمحو معها الطبيعة الجميلة للأهوار التي نشأت فيها الفنانة. تشاهد الشخصية الرئيسة الأذى الذي حل بالأرض، وتتخيل حلاً يعيد الأهوار إلى حالتها المعهودة، لتكون عودتها من المنفى عودةً للخصوبة إلى الأنهار. يظهر الفيديو قوة التناغم والتوازن من خلال إيحاءات المخيلة الشاعرية، ليكون عملاً تجديدياً من العدالة المكانية والصمود البيئي.

2023
Video Art with sound
12 mins 19 sec

Credits:
Director/editor: Sama Alshaibi
Cinematography: Daniel Hollis
Additional camera footage: Abdulrahman Zeyad, Tim Nesmith, Sama Alshaibi
Fixer: Abdulrahman Zeyad
Music composition: Grey Filastine, featuring Brent Arnold (cello) and Abdel Hak (violin)

Commissioned by Maraya Art Centre with additional support from Ouster Digital Lidar

2023
فيديو فني مع صوت،
12 دقيقة و19 ثانية

فريق العمل:
إخراج/مونتاج: سما الشيبي
سينوغرافيا: دانييل هوليس
كاميرا إضافية: سما الشيبي، تيم نيسميث، عبدالرحمن زياد
مساعد: عبدالرحمن زياد
تأليف الموسيقا: جري فيلاستين، بالتعاون مع بريننت أرنولد (تشيلو) وعبدالحق (كمان)

أُنتج المشروع بدعم من مركز مرايا للفنون وأوستر

SAMA ALSHAIBI

BIOGRAPHY

Sama Alshaibi's work explores the notion of aftermath — the fragmentation and dispossession that violates the individual and a community following the destruction of their social, natural, and built environment. In her photographs and videos, Alshaibi often uses her own body as both subject and medium, a staging site for encounters, peripheries, and refuge, even when carrying the markings of war and dislocation. Alshaibi's sculptural installations evoke the body›s disappearance and act as counter-memorials to war and forced exile. Alshaibi's monograph, Sand Rushes In, was published by Aperture, NYC. It features her 8-year Silsila series, which probes the human dimensions of borders, migration, and ecological demise.

In 2021, Alshaibi was named a Guggenheim Fellow and the recipient of the Phoenix Art Museum's Arlene and Morton Scult Artist Award. She has been featured in several biennials, including the Maldives Pavilion at the 55th Venice Biennale (Italy), the 21st International Art Biennial of Santa Cruz de la Sierra (Bolivia, 2020), the 13th Cairo International Biennale (Egypt, 2019), the 2017 Honolulu Biennial (Hawaii), the 2016 Qalandia International Biennial (Haifa), and FotoFest Biennial, Houston (2014). She was also selected as one of 60 artists for the 'State of The Art 2020' (Crystal Bridges Museum of Art/ the Momentary, Arkansas, 2020) and recently held solo exhibitions at Ayyam Gallery (Dubai, 2019) and at Artpace, where she participated as the National Artist in Residence (San Antonio, 2019). Alshaibi received the first-prize Project Development Award from the Center (Santa Fe, 2019), the 2018 Artist Grant from the Arizona Commission on The Arts, and the 2017 Visual Arts Grant from the Arab Fund for Arts and Culture (Beirut). She was awarded the prestigious Fulbright Scholar Fellowship in 2014-2015 as part of a year-long residency at the Palestine Museum in Ramallah, where she developed an education program while conducting independent research.

Alshaibi's solo exhibitions also include the Phoenix Art Museum (2022), Artpace (San Antonio, TX, 2019), Ayyam Gallery (Dubai, 2019, 2015), Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University, NY (2017), Scottsdale Museum of Contemporary Art, AZ (2016); Ayyam Gallery, London (2015); Lawrie Shabibi Gallery, Dubai (2011) and Selma Feriani Gallery, London (2010). Her over 150 group exhibitions include Pen + Brush Gallery (NYC, 2019), American University Museum (Washington D.C., 2018), 2018 Breda Photo Festival (Netherlands), Tucson Museum of Art, AZ (2017), Marta Herford Museum of Art, Germany (2017), CCS Bard Hessel Museum and Galleries, New York (2017), Museum De Wieger, The Netherlands (2017), Palais De La Culture Constantine, Algeria (2015), Pirineos Sur Festival, Spain (2015), Arab American National Museum, Michigan (2015), Venice Art Gallery, Los Angeles (2013), Edge of Arabia, London (2012), Institut Du Monde Arabe, Paris (2012), Maraya Art Centre, Sharjah (2012), and Headlands Center for the Arts, California (2011). She has also exhibited at the Bronx Museum in NYC, and the Museum of Contemporary Art in Denver, CO.

Her over 40 video artworks and films have screened in numerous festivals internationally, including Mapping Subjectivity, MoMA (NYC), 24th Instants Video Festival (Mexico and France), Thessaloniki International Film Festival (Greece) and DOKUFEST (Kosovo). Her art residencies include Artpace International Artist Residency (San Antonio), Darat al Funun (Amman), A.M. Qattan Foundation (Ramallah), and Lightwork (N.Y.). Alshaibi›s works have been collected by public institutions internationally, including the Center for Creative Photography (Tuscon), the Johnson Museum of Art at Cornell (N.Y.), The Houston Museum of Art (Texas), Nadour (Germany), the Barjeel Collection (Sharjah), En Foco (NYC), and the Museum of Modern and Contemporary Art in Tunis (Tunisia). She has been featured in Photo District News, L'Oile de la Photographie, The Washington Post, Lensculture, NY Times, Ibraaz, Bluin Artinfo, Contact Sheet, Contemporary Practices, Harper›s Bazaar, The Guardian, CNN, Huffington Post, and Hysteria.

Born in Basra to an Iraqi father and Palestinian mother, Sama Alshaibi is based in the United States, where she is a Regents Professor of Photography, Video, and Imaging at the University of Arizona, Tucson. She holds a B.A. in Photography from Columbia College Chicago and an MFA in Photography, Video, and Media Arts from the University of Colorado at Boulder.

سما الشيبي

السيرة الذاتية

تسعى الشيبي من خلال أعمالها الفنية للإضاءة على فكرة تداعيات الحروب والصراعات، بما في ذلك الشتات والتهجير، الذي سلب حقوق الأفراد ومجتمعاتهم بعد تدمير بيئتهم الاجتماعية والطبيعية والمبنية. وتستخدم الشيبي جسدها في معظم أعمالها من أجل إيصال أفكارها، حيث يمثل الجسد مادة ووسيطاً في الوقت نفسه، ومساحة لالتقاء الأضداد والهوامش والملجأ، حتى وإن كان يحمل آثاراً باقية لويلات الحرب والتهجير. وتوظف الشيبي أعمالها التركيبية الفنية في الإضاءة على معاناة الإنسان، حيث تعمل تلك الأعمال كنصب تذكاري يصور مآسي الحروب وموجات الإبعاد القسري. ونشرت مؤسسة أبيرتشر دراستها البحثية بعنوان *سما الشيبي: رمال مندفعة*، والذي يضم مشروع "سلسلة" الذي عملت عليه الفنانة لمدة 8 سنوات، ويقدم أعمالاً تغوص في الأبعاد الإنسانية لقضايا الحدود والهجرة والانهيار البيئي.

وفي عام 2021، حصلت الشيبي على زمالة من متحف جوجنهايم في مجال التصوير الفوتوغرافي. كما حصلت العام نفسه على جائزة أرلين ومورتون سكولت التي يقدمها متحف فينيكس للفنون. وتم عرض أعمال الشيبي في العديد من فعاليات البينالي، بما في ذلك الدورة 55 لبينالي البندقية (إيطاليا) ضمن جناح المالديف؛ والدورة 21 بينالي سانتا كروز دي لا سييرا (بوليفيا 2020)؛ والدورة 13 لبينالي القاهرة الدولي (مصر)؛ وبينالي هونولولو 2017 (هاواي)؛ وبينالي قلنديا الدولي 2016 (حيفا)؛ وبينالي فوتوفيست 2014 (هيوستون). وتم اختيارها من بين أفضل 60 فناناً ضمن حفل توزيع جوائز ستيت أوف آرت 2020 التي يقدمها متحف كريستال بريدجز للفنون في ميمونتاري، أركناس. كما أقامت الشيبي مؤخراً عدة معارض فردية، مثل أيام جاليري، 2019 (دبي)؛ ومعرض غاليري آرت سبيس، حيث شاركت كفنانة وطنية مقيمة (سان أنطونيو). وتتضمن مسيرة الشيبي الفنية الفوز بالعديد من الجوائز والتكريمات، بما في ذلك جائزة تطوير المشاريع لعام 2019 التي تقدمها منظمة سينتر في سانتا في؛ ومنحة الفنانين لعام 2018 التي تقدمها لجنة الفنون بولاية اريزونا؛ ومنحة آفاق للفنون البصرية عام 2017 التي يقدمها الصندوق العربي للفنون والثقافة (بيروت). كما حصلت على زمالة فولبرايت سكولار المرموقة في 2014-2015، التي أتاحت لها التخصص لمدة عام في المتحف الفلسطيني في رام الله، حيث عملت على تطوير برنامج تعليمي أثناء قيامها ببحث مستقل.

وأقامت الشيبي العديد من المعارض في متحف فونيكس للفنون (2022)، وآرت سبيس (سان أنطونيو، تكساس، 2019)؛ وأيام جاليري (دبي 2015-2019)؛ ومتحف هربرت إف جونسون للفنون في جامعة كورنيل (نيويورك، 2017)، ومتحف سكوتسديل للفن المعاصر (أريزونا، 2016)؛ أيام جاليري (لندن، 2016)؛ وجاليري لاوري شبيبي (دبي، 2011)؛ وجاليري سلمى فرياني (لندن، 2010). وشاركت الشيبي في أكثر من 150 معرضاً مشتركاً، والتي أقيمت في جاليري بين آند براش (نيويورك، 2019)؛ ومتحف الجامعة الأمريكية (واشنطن، 2018)؛ ومهرجان بريدا للصور (هولندا، 2018)؛ ومتحف توسسون للفنون (أريزونا، 2017)؛ ومتحف مارتا هيرفورد للفنون (ألمانيا، 2017)؛ ومتحف ومعارض بارد هيسل (نيويورك، 2017)؛ ومتحف دي ويجر (هولندا، 2017)؛ ودار الثقافة لولاية قسنطينة (الجزائر، 2015)؛ ومهرجان بيرينيوس سور (إسبانيا، 2015)؛ والمتحف العربي الأمريكي القومي (ميشيغان، 2015)؛ وجاليري فينيسيا (لوس أنجلوس، 2013)؛ وحافة الجزيرة العربية (لندن، 2012)؛ ومعهد العالم العربي (باريس، 2012)؛ ومركز مرايا للفنون (الشارقة، 2012)؛ ومركز هيدلاندز للفنون (كاليفورنيا، 2011). كما عُرضت أعمالها في متحف برونكس في نيويورك، ومتحف الفن المعاصر في دنفر، كولورادو. وتم عرض أكثر من 40 فيلماً من انتاجها في العديد من المهرجانات الدولية، مثل تظاهرة خرائط الذات: التجريب في السينما العربية من الستينات إلى الآن (متحف الفن الحديث، نيويورك)؛ والدورة 24 من مهرجان إنستانت فيديو (المكسيك وفرنسا)؛ ومهرجان ثيسالونيكي السينمائي الدولي (اليونان)؛ ومهرجان دوكوفست (كوسوفو). شاركت الشيبي أيضاً في الكثير من برامج الفنانين المقيمين، بما في ذلك برنامج إقامة جاليري آرت سبيس الدولية للفنانين (سان أنطونيو)؛ وبرنامج إقامة دارة الفنون (عمّان)؛ وبرنامج إقامة مؤسسة عبد المحسن القطان (رام الله)؛ وبرنامج إقامة مركز لايت وورك (نيويورك). واقتنت العديد من المؤسسات العامة الدولية أعمال الشيبي الفنية، بما في ذلك مركز التصوير الإبداعي (توسون)؛ ومتحف جونسون للفنون في كورنيل (نيويورك)؛ ومتحف هيوستن للفنون (تكساس)؛ ومؤسسة ناظور (ألمانيا)؛ ومؤسسة بارجيل للفنون (الشارقة)؛ ومؤسسة إن فوكو (نيويورك)؛ والمتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر تونس (تونس). كما أجرت الشيبي مقابلات مع مجموعة واسعة من المجلات والصحف الفنية، مثل فوتو ديستريكت نيوز؛ وليل دي لا فوتوغرافي؛ وواشنطن بوست؛ ونيوز كلتشر؛ ونيويورك تايمز؛ وإبراز؛ وبلوإن أرتينفو؛ وكونتاكت شيت؛ وكونتيمبوراري براكتسس؛ وهاربز بازار؛ والغارديان؛ وشبكة سي إن إن؛ وهافينغتون بوست؛ وهيستيريا.

ولدت سما الشيبي في مدينة البصرة لأب عراقي وأم فلسطينية، وتقيم في الولايات المتحدة، حيث تعمل كأستاذة مرموقة لمادة التصوير الفوتوغرافي والفيديو والتصوير الرقمي في جامعة أريزونا، توسون. وهي حاصلة على درجة البكالوريوس في التصوير الفوتوغرافي من جامعة كولومبيا في شيكاغو، ودرجة الماجستير في التصوير الفوتوغرافي والفيديو وفنون الإعلام من جامعة كولورادو في بولدر.

MO REDA
BIOGRAPHY

Mohamed Reda is a Kuwait-born artist and curator of Iraqi, Kurdish and Persian origin. Reda graduated in 2006 from HKU academy in The Netherlands with a degree in Visual Arts specializing in monumentalism, performance art, and drawings.

He returned to the Gulf in 2011 to collaborate with the Al-Riwaq Art Space (Bahrain) to curate and produce an open air public festival. In 2012-13, Reda collaborated with Albareh Gallery and produced a needs-based artist leadership program and several highly focused solo and group exhibitions with local artists.

Reda also worked with Makan Art Space (Amman, Jordan) and CAP (Kuwait) to produce several projects based on performance art.

Reda has curated the first Middle-East focused contemporary art exhibition at the Santa Cruz De La Sierra Biennale in Bolivia while also working on several artist residencies commissioned by the Kochi Biennale Foundation in India and Maraya Art Center in Sharjah that resulted in a curated exhibition for the Kochi Biennale 2016 -17.

In 2020, he once again co-curated The Santa Cruz Biennale in Bolivia presenting a Middle East centered group exhibition and a curated installation for Shirin Neshat.

مو رضا
السيرة الذاتية

محمد رضا هو فنان وقيّم فني وُلد في الكويت من أصول عراقية وكردية وفارسية. تخرج رضا من أكاديمية أوتريخت للفنون في هولندا في العام 2006، وحصل على درجة البكالوريوس في الفنون البصرية باختصاص المجسمات الضخمة وفنون الأداء والرسم.

وعاد رضا إلى منطقة الخليج في العام 2011 ليتعاون مع مساحة الرواق للفنون في البحرين في إنتاج وتقديم التقييم الفني لمهرجان عام في الهواء الطلق. كما تعاون رضا بين عامي 2012 و2013 مع دار البارح للفنون التشكيلية وأقام برنامج القيادة الفنية حسب الطلب والعديد من المعارض والمجموعات الفنية المتخصصة بالتعاون مع الفنانين المحليين.

وعمل محمد رضا أيضاً مع مساحة مكان للفنون في العاصمة الأردنية عمّان، ومنصة الفن المعاصر (كاب) في الكويت لإقامة العديد من المشروعات في مجال فنون الأداء.

وأشرف رضا على أول معرض للفن المعاصر يركز على الشرق الأوسط في بينالي سانتا كروز دي لا سييرا في بوليفيا، إضافةً إلى عمله على العديد من الإقامات الفنية بتكليف من مؤسسة بينالي كوتشي في الهند ومركز مرايا للفنون في الشارقة، ما أثمر عن إقامة معرض لبينالي كوتشي بين عامي 2016 و2017.

وشارك رضا في العام 2020 في الإشراف على بينالي سانتا كروز في بوليفيا، حيث عرض مجموعة فنية من الشرق الأوسط ومجسم فني للمخرجة الإيرانية شيرين نشأت.

CIMA AZZAM
BIOGRAPHY

Cima Azzam is the curator of Maraya Art Centre in Sharjah, United Arab Emirates.

Azzam previously served as the Design Director for Meem Gallery and worked as an Exhibition Designer for Cuadro Gallery in Dubai. She has over a decade of expertise in exhibition planning, gallery design and local and international curatorial projects and collaborations.

In particular, Azzam's projects included the third edition of *Arab Print* at Meem Gallery in 2017, *Marwan: Editions* at Meem Gallery in 2020, co-curation of the group show *I Was Here Tomorrow* at Krinzinger Projekt in Vienna with its affiliated show at Veinti 4/Siete Galeria in Costa Rica. More recently, she curated the exhibitions *Hazem Harb, Temporary Museum. for Palestine.* in 2021, Cristiana de Marchi's solo show, *Finer... A Thread in the Swell of Wandering Words* in 2022, and Zara Mahmood's *Towards Time* solo exhibition in 2022.

Cima Azzam holds a Bachelor of Fine Arts from the American University in Dubai.

سيما عزام
السيرة الذاتية

تشغل سيما عزّام منصب القَيّمة الفنية في مركز مرايا للفنون في الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة.

قبل ذلك، عملت مديرةً إبداعيةً لمعرض ميم جاليري ومصممة معارض في معرض كوادرو للفنون الجميلة في دبي، وتتمتع بسنوات من الخبرة في تخطيط وتصميم المعارض ومشروعات التنسيق والتعاون العالمية.

وعلى وجه الخصوص، شملت مشروعاتها المشاركة في تقييم النسخة الثالثة من معرض "آراب برينت" في ميم جاليري في العام 2017، إضافة إلى حصولها على برنامج إقامة للمشاركة في تقييم المعرض الجماعي "آي واز هير تومورو" ضمن معرض "كرينزينجر بروجيكت" بفيينا في العام 2016، كما شاركت في تقييم معرض "مروان: إديشنز" في "ميم جاليري" في العام 2020. وفي الآونة الأخيرة، قامت سيما عزام بدور القيمة الفنية لكل من المعارض التالية: "حازم حرب. متحف مؤقت لفلسطين"،2021، و"خيطٌ رقيقٌ..في رهافة الكلمات الهائمة. أعمال فنية من كريستيانا دي ماركي"، 2022، ومعرض "نحو الزمن" للفنانة زارا محمود، 2022.

تحمل سيما عزّام شهادة البكالوريوس في الفنون الجميلة؛ تخصص التواصل البصري، من الجامعة الأمريكية في دبي، العام 2010.

سما الشعيبي

SAMA ALSHAIBI

تلّ ما بالنهر

TELL IT TO THE RIVER

Co-curated by Mo Ilteda and Cima Azzam

27.2 - 30.6.2023

يسافر المنفيّون عبر الزمن في حالات متعددة من الوعي، يعيشون في ذكريات الماضي ويختبرون الغربة في تفاصيل الحاضر، يحاولون على الدوام بناء أوطانها وهوياتها. قد لا يبدو الاستبعاد حدثاً ثابتاً ومعروفاً في الماضي، ولكنه يبقى عمليةً متواصلةً من النزيف والتكرار والعودة والنجاة. وفي ضوء اللامستقبل، يواصل المنفيّ سعيه إلى الأمام لأن الاحتمالات كلها تقف ضدّه.

time
anderson
art ranch,
snowmass,
colorado
march 2022

a photographic image made by a camera is captured in a fraction of a second. while time-based, video is also just a series of images across multiple fractions of seconds. i point the camera where light travels, and the sensor or film records. time is frozen. the photographic image roughly corresponds to our normal view of the world. accuracy is subjective, but we don't perceive the photographic image that way. the image explains what we already know and believe. to interrupt that paradox, the scene must be recorded accurately and objectively, and see beyond what i can see and understand. time, or recording time, can go beyond recording a series of images. i don't want to point the camera in a direction. i want the recording technology to behave like light and time when the body imprints itself in the moment.

i was ejected out of my city, out of my citizenship, out of a trajectory of normal context. yet, my life has been orbiting the circumstances of that ejection since its onset. it is more than a domino effect or a linear collapsing of structures forming a new directional path towards a new city, citizenship, and identity. the ejected body is time-traveling in multiple states of consciousness. living in the memory of the past, alien in the present, and repeatedly constructing a home and identity. the ejection isn't a fixed, knowable event in the past, but a continuous process of shedding, repeating, returning, and reliving. futureless but fixated on a future because the odds are not on your side.

سمـــا الشيبـــي
SAMA ALSHAIBI

منـــــــاجـاة النهـــــــر
TELL IT TO THE RIVER

التقييم الفني من مو رضا و سيما عزام
Co-curated by Mo Reda and Cima Azzam