

واقِع محرّف

فيصل السمرة

فيصل السمرة

- ١٩٥٦ سعودي الجنسية من مواليد البحرين، يعمل في محترفه الخاص بالبحرين
١٩٨٠ تخرج من "المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة" باريس، بمرتبة الشرف،
١٩٨٧ انتقل إلى باريس وشغل منصب مستشار للفنون الجميلة والجغرافيك في
معهد العالم العربي في فرنسا
١٩٩٣-١٩٩٤ قام ببحث شخصي حول التصميم الإسلامي والحرف اليدوية في فاس
والرباط ومراكش بالمغرب العربي
٢٠٠٢-٢٠٠٣ أقام وعمل في بيروت
٢٠٠٣-٢٠٠٤ قدم مسابقات فنية وورش في الرسم بقسم الفنون البصرية في الجامعة
الأردنية بعمّان
٢٠٠٥ تم اختياره كفنان مقيم في المركز الدولي للفنون في باريس، فرنسا
٢٠٠٥ تم اختياره عضوًا للتحكيم في بينالي الإسكندرية بمصر

معارض فردية

- ٢٠٠٧ "واقع مُحَرَّف" ، مؤسسة خالد شومان - دارة الفنون، عمّان، الأردن
٢٠٠٧ "واقع مُحَرَّف" ، جاليري XVA، دبي، الإمارات العربية المتحدة
٢٠٠٧ "البحث عن الجَمال" ، جاليري سلطان، مدينة الكويت، الكويت
٢٠٠٣ "عمل على ورق" ، جاليري أجيال، بيروت، لبنان
٢٠٠٣ "مواطن العالم الثالث" ، جاليري فينل، بيروت، لبنان
١٩٩٩ "متكرر ومختلف" ، جاليري "إبروف دارتيس" ، بيروت، لبنان
١٩٩٦ "نبطيات" ، مؤسسة خالد شومان - دارة الفنون، عمّان، الأردن
١٩٩٢ "الإحساس التشكيلي" ، جاليري "سلتسر ليجون" ، باريس، فرنسا

- ١٩٩١ "تجاعيد" ، معهد العالم العربي، باريس، فرنسا
١٩٩٠ "معلقات" ، جاليري "روشان" ، لندن، بريطانيا
١٩٨٩ "فصل بدوي" ، جاليري "إتيين دينيه" ، باريس، فرنسا

معارض ومشاريع جماعية

- ٢٠٠٧ مزاد "كريستي" ، دبي، الإمارات العربية المتحدة
٢٠٠٧-٢٠٠٥ "لغات الصحراء: فن عربي معاصر من دول الخليج" ، المركز الثقافي
والمكتبة العامة في أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، وفي معهد
العالم العربي في باريس، فرنسا، ومتحف الفنون في بون، ألمانيا
٢٠٠٦ مزاد "كريستي" ، دبي، الإمارات العربية المتحدة
٢٠٠٦ "كلمة تحولت إلى فن: فنانون الشرق الأوسط الحديث" ، المتحف البريطاني،
لندن، بريطانيا
٢٠٠٤ "متحف العمل" ، هامبورغ، ألمانيا
٢٠٠٤ "مهرجان فرانكفورت للكتاب" (معرض الكتاب الفني)، فرانكفورت، ألمانيا
٢٠٠٤ شارك بمعرض لفن الفيديو، في "معهد أوفر جاردن للفن المعاصر"،
كوبنهاجن، الدنمارك
٢٠٠١ بينالي القاهرة الثامن، القاهرة، مصر
٢٠٠١ الفن العربي المعاصر، "متحف العالم" ، روتردام، هولندا
٢٠٠١ "مشروع إيجيزيو" ، نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية
١٩٩٨ "الحرية ٩٨" ، الأمم المتحدة، نيويورك، الولايات المتحدة
١٩٩٧ معرض "فنانون عرب معاصرون" ، مؤسسة خالد شومان - دارة الفنون،
عمّان، الأردن
١٩٩٧ معرض "يوروب آرت" ، جنيف، سويسرا
١٩٩٥ معرض "حوارات السلام" ، بمناسبة اليوبيل الذهبي للأمم المتحدة، جنيف،

- سويسرا، (أختير خمسون فناناً من العالم)
١٩٩٢ أختير للمشاركة في "محفظة الأمل والتفاؤل" ، كلية ماجدولين، أكسفورد،
بريطانيا

- ١٩٩٠ اللقاء السنوي، سورينس، فرنسا
١٩٨٧ "فن الجغرافيك العربي" ، بيت الثقافة، لاهافر، فرنسا
١٩٨٣ صالون أيار، "إسبيس بيير كاردان" ، باريس، فرنسا
١٩٨٢ "اليونسكو" ، باريس، فرنسا
١٩٧٨ معرض "كبار الرسامين" ، سانت ريمي، فرنسا
١٩٧٧ منزل الفنون الجميلة، باريس، فرنسا
١٩٧٧ محفل دافيد فاليس، باريس، فرنسا
١٩٧٥-١٩٧٩ شارك في معرض الرسم السنوي بالمدرسة الوطنية العليا للفنون
الجميلة، باريس، فرنسا، وحاز على ثلاث جوائز

مقتنيات من أعماله في متاحف ولدى أفراد

- ٢٠٠٦ مجموعة "سايب أيجنر" ، لندن، بريطانيا
٢٠٠٦ مجموعة عبد الرحمن العويس، الإمارات العربية المتحدة
٢٠٠٦ المتحف البريطاني، لندن، بريطانيا
٢٠٠٤ متحف "يوك دروك كنست إف" للكتب الفنية، هامبورغ، ألمانيا
٢٠٠٠ مجموعة كندا، الرياض، السعودية
٢٠٠٠ مؤسسة المنصورية، جدة، السعودية
١٩٩٦ المتحف الوطني للفنون الجميلة، عمّان، الأردن
١٩٩٦ مجموعة خالد شومان الخاصة، عمّان، الأردن
١٩٨٨ المتحف الوطني للفن، مكسيكو، المكسيك
١٩٨٧ معهد العالم العربي، باريس، فرنسا



فيصل السمرة واقع مُحَرِّف

الزائل والباقي، الغائب والحاضر، المستور والظاهر، ثنائيات طالما انطوت عليها أعمال فيصل السمرة على امتداد السنوات الأخيرة من تجربته الفنية الغنية. البحث عن الغياب في الحضور، والبحث عن الحضور في الغياب، يكاد في صميمه يكون المحور الأثير الذي تدور أعماله في فلكها بمعالجات متنوعة تفرضها طبيعة المادة الخام التي يستخدمها في تنفيذ العمل.

في معرضه الشخصي الذي أقيم مؤخراً في عمّان (دائرة الفنون، ٤ أيلول ٢٠٠٧)، بعنوان «واقع مُحَرِّف»، يتصدى السمرة لمسألة الصورة في واقعنا اليومي، وسطوتها على الفرد في فرض ما تريد إيصاله من الحقيقة؛ الحقيقة التي يتلاعب بها الإعلام إلى حد التزييف أحياناً. نحن لا نرى من «الصورة المبهرجة»، كما يسميها فيصل السمرة، إلا ما يريد لنا منتجوها أن نرى. هذا هو جوهر الفكرة التي بنى عليها الفنان معرضه.

باستخدامه ثلاث تقنيات رقمية هي: التصوير الفوتوغرافي، والكومبيوتر، والفيديو، يلج الفنان عالم الصورة بلغة مختزلة مركّزة. فيعالج الفكرة من خلال صورة إنسان كلما أراد أن يكشف عن نفسه يتوارى تحت ثقل الأستار التي تنهال على رأسه. لقد آثر الفنان اتباع هذه التقنيات الحديثة لا لكونها وسيلة تعبير جديدة تغره بالتجريب حسب، وإنما لقدرتها على تحقيق التفاعل ما بين الفنان وجهاز التصوير من خلال تحكّمه بالآلة، وإعادة تنظيم العلاقة ما بين الموضوعي والذاتي على الشاشة لحظةً بلحظة ليصبح العمل فيما بعد تكويناً إبداعياً لصورة تُشاهد على سطح ذي بعدين.

الفنان هنا لا يلتقط المشهد أو الحالة، وإنما يرسمها بجهاز التصوير. وفيصل السمرة، الرسام بتجاربه المتنوعة التي تمرّد فيها على اللوحة التقليدية، يتقن لعبته بمهارة، ويظهر سيطرته لإبداع شكل فني معبّر. فهو ينتقل بالصورة من شكلها الواقعي إلى شكلها المجرد، بإضفاء جوضبابي يزيد من غموض الصورة ويعبّر في الوقت نفسه عن التحريف الذي تتعرض له الحقيقة المراد إيصالها إلى المشاهد. ولعل لعبة الخفاء والظهور هذه لدى فيصل السمرة تتطوي على مغزّيين مترابطين، أولهما طمس الحقيقة أو تشويه معالمها، وثانيهما تورّط الإنسان بهذه الأستار التي ما إن يتحرر منها حتى تلفّه من جديد فتحجب الرؤية. وإذا كانت شخصية الرجل الذي يظهر في الصور على اختلاف تقنياتها غير واضحة، فإن الشخصية تكشف

عن نفسها في بعض اللقطات فنرى وجه الفنان نفسه، مما يجعل العمل ضرباً من التصوير الشخصي بتقنية مغايرة.

السمرة في مجموعة الأعمال هذه معنيّ إذن بمشكلة محض وجودية قائمة على العلاقة الجدلية ما بين الحقيقة وصورتها المحرّفة التي تُفرض على المشاهد. ثمة إصرار لدى الفنان على الإمساك بجوهر هذه الحقيقة وانتزاعها من براثن قوة طاغية تمعن في طمسها. إنه صراع يتمثل في الحركة الدائرية المتواصلة لإنسان كلما حاول الخروج من باطن الأرض يُهال التراب عليه ليظمره ثانية، وكلما حاول الإفلات من الحجب يجدها تحاصره وتخفي معالم وجهه أو تحول دون رؤية الحقيقة.

معظم صور المعرض يطغى عليها اللونان الأسود والأبيض، ربما إمعاناً في إظهار حدة هذه الدراما الإنسانية المعاصرة، مع ذلك ثمة ألوان نجدها منبثّة هنا وهناك. فقد نرى رأس إنسان مغلفاً بقماش مخطط تغليفاً تاماً ليتحول إلى شكل آخر شبيه بأصيص زهور ينهض منه ورد أحمر، أو نبات الصبار، وقد تظهر باقة ورود حمراء على الصدر. غير أن هذه العناصر الجمالية لا تبعث أي راحة في النفس، إذ فيها من العدوانية الهجومية ما يبعث الاضطراب في النفس.

لطالما سعت تجربة فيصل السمرة، على امتداد زمنها، إلى التخلص

من ظواهر الأشياء وتراكماتها للاقتراب من الحقيقة الخالصة. كما أن مسار تجربته شاهد على تمردّه على الأنماط الفنية السائدة بشرط أن يكون التمرد وكسر القوالب ضمن قواعد مفهومه الفني وفي سياق تجربته الشخصية القائمة على التلقائية والحيوية والسرية. فرأيناه يقدّم الأيقونات المصنوعة من الطين، والمعلّقات التي يستخدم فيها قماش الجادر واستحضار ذاكرة الماضي القريب والبعيد قبل أن ينتقل إلى فن الفيديو والإنشاء التركيبي. فهذا الخروج الثائر على الطرق التقليدية، والرفض القاطع للوحة المعلّقة والنحت البارز والمدور، يزج المشاهد بحيرة البحث عن الخيط الذي يفصل بين الفن واللافن. كما يضعه أمام حيرة أكبر تتمثل في مدى القدرة على الاستمتاع بالعمل الفني الجديد. لقد تمادت حدود الفن لتلغي الفوارق بين الاثنين -الفن واللافن-، فانبثقت مفاهيم جديدة لطرق التذوق الفني. وعلى فرض أن المشاهد تعود على رؤية هذه الأعمال وألفها، فإن حيرته تبقى قائمة في التمييز، إذ بقدر ما تبدو التقنية جاهزة وسهلة، فهي على درجة بالغة من الصعوبة في تحقيق تميّزها وقوة تأثيرها، ومن ثم الحكم عليها. ولأن فيصل السمرة رسام مبدع أولاً، فإنه استطاع ترويض الآلة وإخضاعها لشروطه موازياً ببراعة ما بين الإمتاع البصري والتحريض الذهني.

مي مظفر

أيلول ٢٠٠٧

مقتبسات من حوار مع فيصل السمرة

في معرض حديثه عن أعمالك، يقول إبراهيم العلوي، مدير معهد العالم العربي في باريس (سابقاً): "ليس الفن إلا أداة للتعبير والمعرفة، يختلف كل الاختلاف عن التبصر بالواقع المشروط بأحاسيسنا. والشكل الفني، تحديداً، ما هو إلا وسيلة تلك الرؤية الأخرى التي يتوصل الفنان إلى إدراكها من خلال عمله. والإدراك المتبصر البديل هذا لا يمكن ترجمته والتوصل إليه إلا من خلال الأعمال الفنية". يبدو أن الطريقة الفريدة التي يفهم العالم الخارجي الفن من خلالها ويترجمه ويصفه، مسألة محورية في معرضك "واقع محرّف". ما هي رؤيتك عن الكيفية التي يُختبر فيها الواقع من خلال الفن؟ وكيف تختلف عن الطرق التي تستوعب فيها أحاسيسنا الواقع؟ بأي الطرق جري التعليق على هذه الاختلافات - إن كان هنالك تعليق - في "واقع محرّف"؟ وماذا عن العلاقة بين الفن والواقع؟ كيف ترى هذه العلاقة؟ هل تمت معالجتها بأي حال في عملك؟

- أو من إيماناً راسخاً بأن على الفن أن يتولى الكشف عن الحقيقة العارية، وأن يزيل القناع عن الواقع المتخفي. ما نراه اليوم في العالم المحيط بنا

ليس حقيقياً. الفن يتوغل إلى داخل الغطاء الخارجي المزور للأشياء التي نختبرها بشكل سطحي في حياتنا. وبالقدر، مروراً بالطبقات المترامية للدعاء، يحاول الفن الكشف عن الحقيقة التي تقبع متخفية في الداخل. إن واحدة من أكبر وظائف الفن، كما أرى، أنه يؤدي دور الوثيقة الأولية لزمته الاجتماعي. فمن المؤكد أن الفن شكل من أشكال توثيق ردود أفعال الفنان تجاه العالم الذي يعيش فيه. لذلك فإن من أهم مهام الفن توثيق المشاعر والمدرجات والأفكار التي يحملها الفنانون تجاه ما يحيط بهم. وبهذا المعنى، فالفن، بشروط وظيفته، لا زمن له. ولكن الفن، من جانب آخر، وبمقدار تعلق الأمر بمحتواه، يرتبط فعلياً بزمن محدد. فكل عمل فني يتعامل مع واقع مرحلة معينة من الزمن. إنني في حقيقة الأمر أود أن أذهب إلى أبعد حد لأقول إنه ليس ثمة شيء محض مجرد، أو تجريدي خالص. كل الفن مرتبط بالواقع إلى درجة ما، أو بطريقة ما. والفن التجريدي ينقل مدركاتنا الحسية عن العالم المادي، ولكنه ينقلها بأسلوب معقد أكثر مما كان عليه الفن التشخيصي في المراحل السابقة. إنني أنظر بالتأكيد إلى الفن التجريدي بوصفه صورة أو حالة تجلٍ لطريقتنا الأكثر تطوراً في التفكير والتبصر. وبذلك، فإنني أؤيد بشدة أن على الفن أن يبقى صريحاً وجريئاً تجاه قضايا عصره، وأن عليه أن ينفذ إلى قلب الحقيقة.

تحدثت عن كيفية تلاعب الفنانين بالواقع، غالباً، في أعمالهم بدلاً من تمثل هذا الواقع من أجل تصوير الحقيقي، أو جوانب من الحقيقة على

أقل تقدير. إنك تزعم، كما جاء في شهادتك الشخصية التي كتبتها عن معرضك "واقع محرّف"، أن "منتجو الصورة غير المبهرجة... يُحرفون الواقع لإنتاج صورة تقاوم من أجل إظهار الحقيقة وتعرية الواقع كما هو". وفي صورتك الفوتوغرافية وأفلام الفيديو التي قدمتها، أنشأت تكوينات وأحداث غريبة وسوريالية من أجل أن تعلق على الصورة في المجتمع المعاصر. هل بإمكانك أن تفسر لماذا اخترت، في محاولتك الكشف عن ما هو حقيقي وما هو زائف، أن تحرّف الواقع بدلاً من أن ترسمه بدقة؟ وما الذي تمنحه مثل هذه الطريقة البديلة للتعبير أو للتواصل؟

- في البداية، أعتبر عملي ضرباً من التوثيق، ولكن بمعنى غير مباشر لكلمة التوثيق. إن فني لا يسجل الحالات تسجيلاً مباشراً، أو على نحو أعم، لا يسجل الأوضاع اليومية. بل يوثقها توثيقاً غير مباشر، كما تفعل معظم الفنانون، وهو ما أشرت له سابقاً، عن طريق الإمساك بأحاسيسي نحو العالم الذي أسكن فيه، و ردود فعلي تجاهه، وبصيرتي وأفكاري النابعة منه. ما قدّمته في معرض "واقع محرّف" شبيه إلى حد ما بما قدمه الدادائيون، خاصة في استخدامهم للعناصر الجاهزة. لقد اخترت شيئاً له وجود - الصور المحرّفة في هذه الحالة - بمعزل عن سياقه الوظيفي (الإعلانات، وسائل الإعلام، وغيرها)، ووضعت داخل سياق مختلف كلياً (داخل إطار، داخل قاعة عرض). وبعملي هذا أضفت بعداً آخر إلى الصور، وخلصت إلى إنتاج عمل فني.

في "واقع محرّف" اشتبكت بعمل من نوع (catch 22). فأنشأت واقعاً مخترعاً من أجل أن أقدم صورة تبين أن الواقع الذي نعتقد أنه حقيقي إنما هو في حقيقة الأمر واقع يخضع باستمرار للتحريف والتركيب من قبل صنّاع صور واسع الانتشار. ومن خلال العروض التي نفّذتها، صوّرت ما يُصنع بنا، أو بتعبير أدق، ما نمارسه على أنفسنا من غسل للدماغ؛ نحن أنفسنا نخضع للتغيير وليس الواقع فقط. إنها ثقافة مسمومة، تلك التي تُباع لنا، وطريقة حياة مؤذية تلك التي نشترى فيها بتوق، ثقافة يتشابه فيها الكل: يتشابه الكل في طريقة المشي، والحديث، والملبس، بل حتى الطعام الذي يتناولونه. وهكذا عن طريق هذا النظام من الحياة الذي يعتمد الإلغاء، تخضع هويتنا (وجهنا الفريد)، للسرقة خلسة. في "واقع محرّف" حاكيت، أو قلّدت، تجربة أن أكون منغمراً في واقع مزيف، أو جزءاً منه، خاضعاً لسحر ثقافة مصطنعة ومدبرة.

أنا، في حقيقة الأمر، لم أعبّر عن فكرة معينة بمعرض "واقع محرّف"، وإنما عرّيت السؤال الذي أقلقني. وفوق أي شيء آخر، فإن هذا المشروع الفني السائر قدماً ليس إبداعاً لفكرة أو عقيدة، بل إنه تجسيد لمنظومة استفزازية - هجومية - للدفاع عن النفس موجهة ضد وكالات خدّاعة. باختصار، فإن "واقع محرّف" معرض له وظيفتان. الأولى تحققت من خلال الشكل الفني، ذلك أنها شخّصت طريقتي الخاصة أو ردة فعلي تجاه الحملة المبرمجة الطاغية التي نخضع لها. والثانية تحققت من خلال فكرة

المشروع عامة، فمعرض "واقع محرّف" يدعو كل إنسان آخر إلى تقديم منظومته الشخصية الخاصة المصممة للدفاع عن النفس.

برأيك، ما الذي يقوله عنك هذا التوجه الفردي، أو منظومتك الخاصة للدفاع عن النفس؟

- أعتقد أن الرد على سؤال كهذا يشبه إلى حد ما قيامي بتحليل نفسي لذاتي. أعتقد أن جمالية العمل الذي أبدعته والموقف الذي اتخذته اتجاه موضوعه مليئان بروح الهزل. في "واقع محرّف" سخرية من حالة التنويم المغناطيسي التي نخضع لها، وكيف حولنا منتجو الصور إلى منوّمين بالإيحاء. وفي الوقت نفسه، أعتقد أن التعليق الذي أقدمه من خلال المشروع تعليق حاد ونقدي وساخر. وبهذا الشكل، فإن مشروع "واقع محرّف" يملك نوعاً من الشخصية المزدوجة، فهو ناضج ورصين في رسالته، مع أنه طفلي ومرح في منهجه، له القدرة على تصوير جوانب معينة من شخصيتي وموقفي عموماً.

لقد أردت دائماً لعملي أن يكون خفيف الظل بصرياً بقدر ما يكون كذلك في أسلوبه بتناول الفكرة. حين أنتج فناً، فإن من الأساسي لدي أن أستمتع بالصور التي أبدعتها، وأن أتذوق العوامل البصرية التي أدخلتها في عملي. أعمل على تجميل القطع من الناحية الشكلية، وفي الوقت نفسه فأعمالي

استفزازية أيضاً. إنه لمدخل أساسي عندي أن يكون ثمة عنصر جمالي يجذب إليه المشاهد أولاً. ينبغي أن أمسك بعين المشاهد وبعد ذلك أستطيع أن أقوده نحو الطبقات الأخرى من المعنى. أعتقد أن هذا من شأنه أن يقول شيئاً عني أيضاً، خاصة عن شخصيتي كفنان.

يبدو أن اختيار المادة وقدرتها التشكيلية كان من الأمور التي تعنى بها أعمالك الفنية السابقة. ففي الماضي، وفي "المعلّقات" تحديداً، تجاوزت الطريقة التقليدية في الرسم على القماش وابتعدت عنها، لتمزج الحدود المادية ما بين الأشكال النحتية والتصويرية. لقد تنقلت خلال حياتك الفنية ما بين المواد والوسائل وجمعت بين أشكالها أيضاً. ماذا عن معالجتك لفنون الأداء والتصوير والفيديو؟ كيف أثرت خصائص المواد، أو طبيعة هذه الوسائل، في عملك الذي أنتجته بواسطتها؟

- أرى أن وسيلة التعبير شيء نابع من ضرورة داخلية للعمل الفني. وأقصد بذلك أن وسيلة التعبير تفرض نفسها على المنتج النهائي. عندما أتأمل في قطعة ما، فإنني أختار الوسيلة التي أشعر أنها ستساعدني على إيصال فكري التي أتطلع إلى معالجتها بصورة أشد فصاحة. أحياناً أقدم على العمل بفكرة ما، ومن ثم أستقر على وسيلة عمل أو مادة، وفي مرات أخرى أقرر العمل بالاثنتين معاً في آن واحد، ولكنني لا أفكر أبداً بالمادة أولاً لأبحث من بعد ذلك عن فكرة للعمل.



بدأ "واقع محرّف" بمشروع "ارتجال". راودتني الفكرة عندما أدركت إلى أي حد أخذت الصور المزيفة والأكاذيب تغزو حياتنا. كنت أتطلع من خارج نافذة سيارتي في يوم ما، فصعقت على حين غفلة حين وجدت أنه ليس هناك متر واحد من فضاء النظر يخلو من الصور والإعلانات والمعلومات. حتى الراديو الذي كنت أصغي إليه كان غالباً ما يقطع برامجه لبيث الإعلانات التجارية والإخبارية. حينذاك صحت فجأة، وفهمت أنني، من بين غيري من الناس، أخضع لعملية تخدير على المستوى السمعي والبصري من خلال جرعة فائضة من الأوهام، أوهام واقع متغيّر. فشعرت للتو أنني بحاجة إلى الهرب. حين توقفت وتأمّلت ما يدور حولي، وحين ركزت النظر على ما كنت أقلب البصر فيه، بدأت أرى الأمور بوضوح أكبر. سألت نفسي: "ما الذي أحتاج إلى عمله؟" فكان أول ما تبادر إلى ذهني: "إنني بحاجة إلى القيام بارتجال، ومن ثم فكرت: "ما هي الأدوات التي تستخدم لتحريف الواقع؟" وتوصلت إلى الرد في نهاية المطاف: "الصور، والأهم من ذلك الأداء". وهكذا قررت أن أقوم بأداء مبني على الارتجال. في الفصل التالي، في العروض التي أديتها، استخدمت القماش نفسه الذي استخدمته في الرسم، ولكنني في هذه المرة غلّفت نفسي به. كان عملاً ارتجالياً تماماً - بادرة عفوية. لقد طورت هذا الأداء لمدة من الزمن حتى توقفت في نهاية الأمر عند هذا الحد. ثم فكرت مرة أخرى بالخطوة التالية: "إلى أين سأذهب من هناك؟". فقررت أن أنطلق من العروض التي أديتها، وبدأت ألتقط صوراً فوتوغرافية لعروض مختلفة قمت بها. بعد ذلك، شرعت في

عام ٢٠٠٦ بالعمل على فيلم فيديو آخر لاستكمال الفكرة مضيفاً المزيد على الصور الفوتوغرافية التي كنت كدّستها من قبل.

لماذا سمّيت هذا العمل "ارتجال" في حين أن بناء الكلي خاضع للتصميم، وأنت عرضت نسخاً مماثلة منه مرات عدة؟

- كل عمل فني يبدأ بارتجال. عندما تبدأ العملية الفكرية المحيطة بالعمل بالتحرك، يبدأ الارتجال، حتى قبل الشروع بأي جهد جسدي. ويتواصل فعل الارتجال لحين انتهاء العمل الفني، بغض النظر عن الشكل النهائي الذي يظهر به. في هذه القطعة، ارتجلت أمام الكاميرا. وكنت أفكر، في الوقت الذي كنت أؤدي فيه أية حركة، أفكر بما ستكون عليه الحركة التالية. وعلى أي حال، فاللحظة التي كانت تنجز فيها كل حركة من هذه الحركات (أي كانت تتحول من شيء ذهني إلى شيء حركي)، هي اللحظة نفسها التي كانت تنتهي فيها الحركة، فلذلك لكل فعل بداية (ولادة)، ونهاية (موت). وهكذا، فإن كل حركة كنت أؤديها كانت تموت -تنتهي- على الفور. هذه هي الطبيعة الغربية للإبداع. فالإبداع في جوهره دورة متكاملة من البناء والتهديم. لذلك، فبالإمكان النظر إلى أي فعل تهديمي على أنه بناء، والعكس بالعكس. من جانب آخر، كلما أعيد النظر إلى هذا العمل أو تم تكرار مشاهدته، تعاد الحياة إلى الحركات المؤلفة في داخلة، بل تعاد الحياة إلى العمل نفسه.

يُفهم من كلامك إذن، أن الحركة في العمل تعاد إليها الحياة لدى النظر إليه أو مشاهدته؟

- إنني أوّمن بأن المشاهد جزء مكمل لأي عمل فني. إنني في حقيقة الأمر، أرى أن العمل الفني برمته بالإضافة إلى المشاهد والفرنان، يعملون معاً ولهم أدوار متداخلة في الإبداع الفني. إن إنجاز أي عمل فني يكاد يقوم على شكل ثلاثي الأضلاع، إذ إن على كل جهد فني أن يسلك طريقه من بين هذه الأطراف الثلاثة ويتحاور معها؛ فأية مبادرة إبداعية يقام بها لا يمكن أن تكون، على هذا الأساس، كاملة أو منتهية حقاً. لذلك، حين ينجز أي عمل فني فإنه يحمل بالتأكيد في داخلة شيئاً من المبدع (الفرنان)، ومما لا شك فيه أيضاً أنه يمتلك وجوده المستقل عنه.

غالباً ما أتطلع إلى عمل سابق لي فتتسأ لدي أفكار عنه أو عن معناه تختلف عما كنت أقصده حين أنجزته. بل إنني لا أدرك نفسي أحياناً من موقع الفرنان الذي أنجز هذا العمل، كما لو أنني أتطلع إلى صورة فوتوغرافية قديمة لي فلا أرى نفسي فيها. هذه التجربة، تجربة عدم التعرف إلى الذات، تكوّن بذرة فكرة محورية للفيديو "النظر في الحفرة" الذي يتقصى استحالة العثور اليوم على الذات الحقيقية لدى التطلع في المرآة. في هذا العمل ثمة لعب رمزي من الاستخفاء والبحث تؤديه الذات الحقيقية أو الداخلية.

قلت قبل قليل إنك أطلقت اسم "ارتجال" على عملك، نظراً للكيفية التي بدأ العمل بها وتطور، ولكنك زعمت أيضاً أن كل الأعمال الفنية تبدأ بالارتجال وتتطور من خلاله. فلماذا أطلقت التسمية على هذا العمل بالتحديد؟ ولماذا لم تطلقها على أي عمل آخر؟

أعتقد، كما ذكرت سابقاً، أن المبادرة لإبداع أي عمل فني تبدأ بالارتجال. ولكنني اخترت أن أطلق اسم "ارتجال" على هذا العمل بالذات لأنني أردت أن أسلط الضوء عن طريقه، على أحد جوانب العمل الفني (الجانب الارتجالي) وعلى طريقة إبداع الصور.

يتكون عملك الفيديو "ارتجال" من سلسلة متعددة: "ارتجال ١"، "ارتجال ٢"، "ارتجال ٣". في كل واحد منها تبدو كما لو أنك تتشربق داخل قماش الرسم. كل جزء من أجزاء السلسلة يبدأ بك وأنت تسير قدماً مغطى بقماش وتتحرك بانفعال لينتهي بك خارجاً منه، ولكنك ما تزال مغطى وما تزال تتحرك بانفعال. لماذا اخترت أن لا تدخل أي ذروة أو حدث كبير داخل كل جزء من الأجزاء؟ إضافة إلى ذلك، فإن كل الأجزاء متشابهة إلى حد بعيد باستثناء الفارق الصارخ في المنظومة اللونية. لماذا التنوع في اللون؟

- في "ارتجال" تحركت داخل قماش الكانفاس من أجل أن أوجد أشكالاً فانتازية وتشخيصات متخيلة. وخلال مدة العرض كلها كنت أفكر باستمرار

بما كان يمكن أن يتكون من أشكال وشخوص نتيجة أي حركة. كنت في كل حركة أؤديها، أضيف إلى أو أغير ما قد أنشأته من خلال فعل سابق. كنت أركب شيئاً جديداً مستمداً من شيء موجود فعلاً. لقد كنت أولف حركاتي وأستمر بأدائها، في كل جزء من أجزاء "ارتجال"، وبشكل أعمى، لأنه لم يكن من الممكن أن أشاهد التكوينات التي كنت أعملها خلال تشكيلها. كان من المهم لدي، قدر الإمكان، أن أجرب تقديم أنواع من الأشكال المشخّصة لأغراض جمالية. ومن أجل هذه الأسباب أيضاً ركزت، في كل جزء وضمنه أحياناً، على استخدام مكوّنات بصرية مختلفة ومتنوعة (إضاءة، منظومة ألوان، مناظير، ومشاعر ضمنية). في الأساس، جرى استقصاء الفكرة نفسها في "ارتجال" بطريقة مشابهة ولكن بملامح متغيّرة. أما عن استفسارك حول افتقار العمل إلى ذروة أو حدث كبير في كل الأجزاء، فإن كل جزء (كل ارتجال) هو عبارة عن أداء واحد. في كل أداء أضغط على زر التسجيل وأرتجل أمام الكاميرا. ثم أمضي، وأوقف التسجيل بمجرد أن أنتهي. ويخضع الشريط الناتج عن التسجيل بطبيعة الحال إلى التحرير والقطع (الاختصار). والسبب الذي جعلني أختار قيادة العرض وتنظيمه بهذه الطريقة له علاقة بطبيعة الأداء/ الحركة، وهو ما تحدثت عنه بالتفصيل، كشيء ينتهي في اللحظة التي يبدأ فيها.

إنك الموضوع والمُنتج معاً لكل أعمال معرض "واقع محرّف". لماذا اخترت أن تضع نفسك في الموقعين؟

- الدافع وراء هذا الاختيار له وجهان: أولاً، أردت أن أقيم حالة توتر مباشر ما بين الكاميرا (الوسيط) ونفسي (الموضوع)؛ ثانياً، لا أعتقد أنه كان بإمكانني أن أصل إلى هذا الحد القريب من تحقيق التأثيرات التي تمنيتها لو كنت استعنت بممثل آخر، خاصة بسبب ما في العروض المنفذة من طبيعة ارتجالية عالية.

يبدو أن مصادر الصور التي استخدمتها في أعمالك الفنية إجمالاً، لا نهاية لها؛ فهي محلية حيناً وعالمية حيناً آخر، وهي معاصرة مرة وتاريخية مرة أخرى. ماذا عن الصور التي استخدمتها في "واقع محرّف"؟ ما هي أنماط الصور التي استخدمتها في هذا العمل؟ ولماذا اخترت هذه الصور بالتحديد؟ من أين استُمدت، وما الذي أوحى لك بها؟

- إن الألبسة والأشياء الظاهرة في الصور الفوتوغرافية وأفلام الفيديو التي تكوّن منها معرض "واقع محرّف" أدوات استخدمتها في الأدوار التي أديتها. فلدي، مثل أي ممثل على خشبة المسرح، أقتعة كثيرة وألبسة وغيرها من المواد التي أستعين بها. واختياري لاستخدام أي منها قائم على ما يمكن أن تؤشر عليه كل مادة من هذه المواد. مثال على ذلك، إنني قمت في واحد من المشاهد بمحاكاة الشكل النمطي للمحاربين مثل دونكيشوت. فاستخدمت في هذا الفصل ضوء الفلوريسنت كما لو كان سيفاً أو ذراعاً. ومما له أهمية خاصة، أن معالجاتي للمواد التي استخدمتها في عروض الأداء

منحت الصور الفوتوغرافية الثابتة إحساساً حيويًا بالحركة.

كيف يختلف عرض "واقع محرّف" في دارّة الفنّون عن عرضه في قاعة XVA في دبي في آذار ٢٠٠٧؟

- في دبي جرى العرض الأول لهذا المشروع. أعتقد أنه بوسعك أن تقول إنّه كان معرض "واقع محرّف رقم ١". لقد قمت، منذ ذلك الحين، بإضافة أعمال أخرى إلى المشروع من ضمنها عملان إنشائيان بالفيديو ("تراب إلى تراب"، و"النظر في الحفرة")، إضافة إلى الأعمال الثلاثة الكبيرة للصور الفوتوغرافية.

كيف تطور مشروع "واقع محرّف" بعد "واقع محرّف رقم ١"؟ ماذا يخبئ المستقبل؟

- بوسعي القول إن الأعمال التي نفذتها منذ "واقع محرّف رقم ١" امتداد لما أنجزته في المشروع. وأنا أعمل حالياً على إكمال مشروع "واقع محرّف" لأضيف إليه أعمالاً أخرى. ولكن، متى سينتهي هذا المشروع، أنا أيضاً لا أعرف.

ناديا العيسى، باحثة ومحركة في دارّة الفنّون. أيلول ٢٠٠٧

الأعمال الفنية

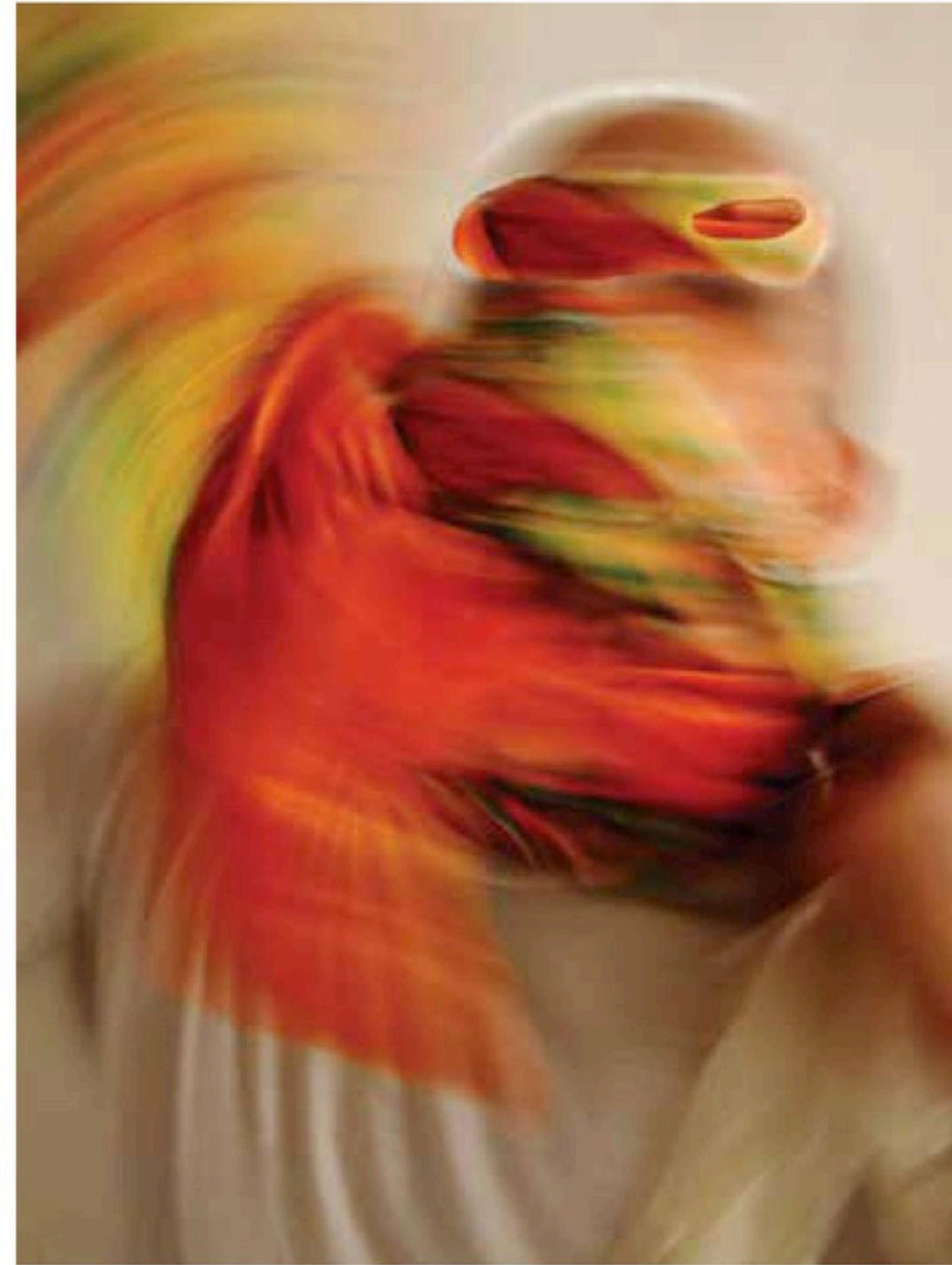
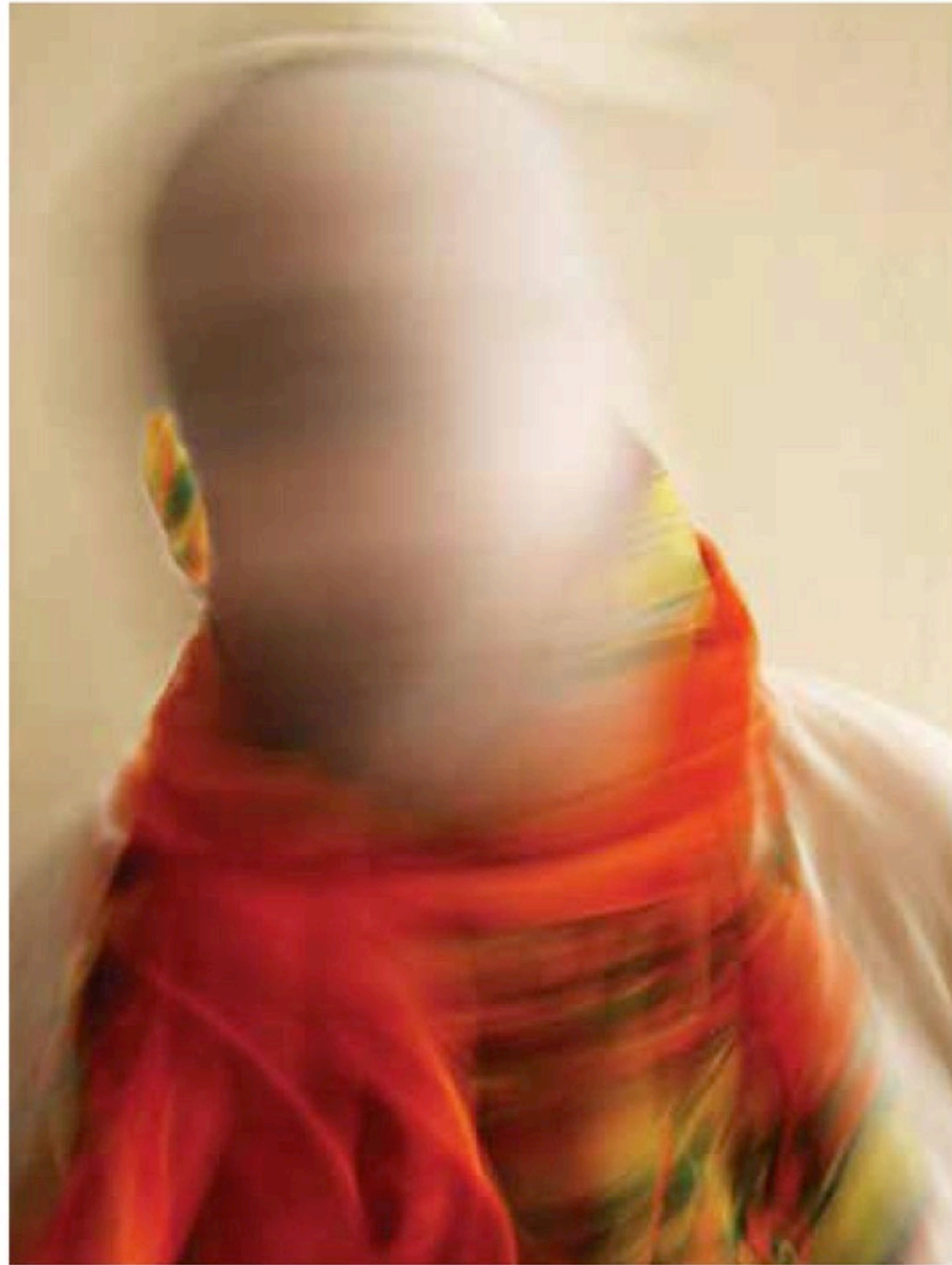
وليس العكس، وذلك بزيادة منتجات العرض وتنويع تدخّلها في وضع حلول في حياتنا العملية اليومية، لتحويلنا، مع الوقت والتعوّد، إلى مدمنين على استعمالها، وهكذا؛ كلما زاد المنتج المعروض زاد طلبنا وبالتالي زاد استهلاكنا، وليس كما يقال في نظرية السوق الاقتصادية التقليدية: كلما زاد العرض قلّ الطلب، وذلك لاستكمال دورة الدائرة الاقتصادية الجهنمية (المعاصرة).

ارتجال، هو العمل الأول الذي أنتجته في سلسلة "واقع مُحَرَّف" سنة ٢٠٠٥. وينطلق مفهومه من أن الأداء والكاميرا والحاسب الإلكتروني، هي أدوات لإنتاج الصورة المُحَرَّفَة للواقع الافتراضي المعاصر -بهدف الدعاية والإعلان والأداء التمثيلي لرجال السياسة والإعلام..- والموازية لحياتنا الواقعية والمتحكممة بها بطرق متعددة (من خلال سياسة السوق "الحرّة" المعروفة، والعرض والطلب، ولكن بأن يتحكم العرض في الطلب



> ارتجال

فيديو | ٢٠٠٥ | ٥٨"٩



كان سؤال: كيف لي أن أستخدم الأدوات نفسها: الأداء والكاميرا والحاسب الإلكتروني، في إنتاج واقع افتراضي آخر يتصدى للأول من دون الوقوع في الخطاب الانفعالي المباشر، كالذي حدث مع الواقعية الاشتراكية في الفن لمحاربة الرأسمالية بالترويج المباشر (الدعاية)، والمبالغ فيه للاشتراكية الشيوعية في ظل الاتحاد السوفياتي السابق.

بمعنى آخر، إنتاج عمل فني يحتوي على نظام دفاعي شخصي من خلال الطرح، وعلى نظام آخر جماعي من خلال المفهوم؛ أي تحريض كل فرد في العالم -إذا استطاع- أن ينتج نظامه الدفاعي الخاص به للتصدي لحمولات الغسيل البصري والذهني والنفسي التي نتعرض لها يومياً بعلم ومن دون علم.

واقع مُحَرَّف <

تصوير فوتوغرافي | ٢٠٠٥-٢٠٠٧

وعليه، بدأتُ العمل بوضع كاميرا الفيديو في نقطة ثابتة، وأخذت بارتجال الأداء أمامها باستخدام القماش الخام -الذي كنت أستخدمه للرسم- في بناء أو تشكيل شخصيات، ربما، درامية مسرحية، وهدمها في لحظة ولادتها لبناء أخرى من حطام الأولى.

كل أداء له بداية مفتوحة على ما قبلها، ونهاية مفتوحة على ما بعدها، وفعل الأداء هو حركة طي القماش حول رأسي ووجهي لتشكيل عمامة ولثام لتتراكم العمائم والألثمة وينتج عنها أفئعة، يُولد كلٌّ منها من رحم الآخر.

هكذا أصبح لدي شريط طويل من الارتجالات لأنتخب ثلاثة فقط لتقديم هذا العمل (بمكونات لونية بصرية مختلفة).

ملاحظة:

أعتقد أن دلائل العلاقة بين العمامة واللثام والقناع (التكميم)، وبين سطوة تأثير صورة الواقع الافتراضي المحيط بنا علينا واضحة.



> واقع مُحَرَّف

تصوير فوتوغرافي | ٢٠٠٥-٢٠٠٧

أين ينتهي فن الفيديو وتبدأ السينما؟

يناقش جيلز ديلوز في كتابه "سينما ١، لحركة الصورة" مقولة أردت أن أسوقها في هذا المقام كمرجع لوجهة نظري تجاه توظيف الصورة المتحركة في الفن التشكيلي عن طريق استخدام كاميرا الفيديو أو الكاميرا السينمائية.

يقول ديلوز إن السينما في بدايتها كانت نقطة التقاط الصورة الثابتة، وبالتالي فإن اتجاه الكاميرا يتوحد مع جهاز عرض الفيلم، أي من نقطة ثابتة أيضاً، وبالتالي هو زمن مشترك ومتوحد، ولكنه مجرد في الوقت نفسه.

هنا أتدخل لأقول إن هذه المرحلة البكر من بداية التعامل مع الصورة المتحركة (أو صورة الحركة) هي التي تستهويني في اعتمادها لتنفيذ الفيديو الفني؛ أي من كاميرا ثابتة دائماً (بمعنى أن الفيديو الفني ينتهي هنا). ويضيف ديلوز إن تطور السينما فيما بعد أتى من الكاميرا المتحركة وتحرير نقطة التقاط الصورة من نقطة العرض (وهنا تبدأ السينما).

تراب إلى تراب <

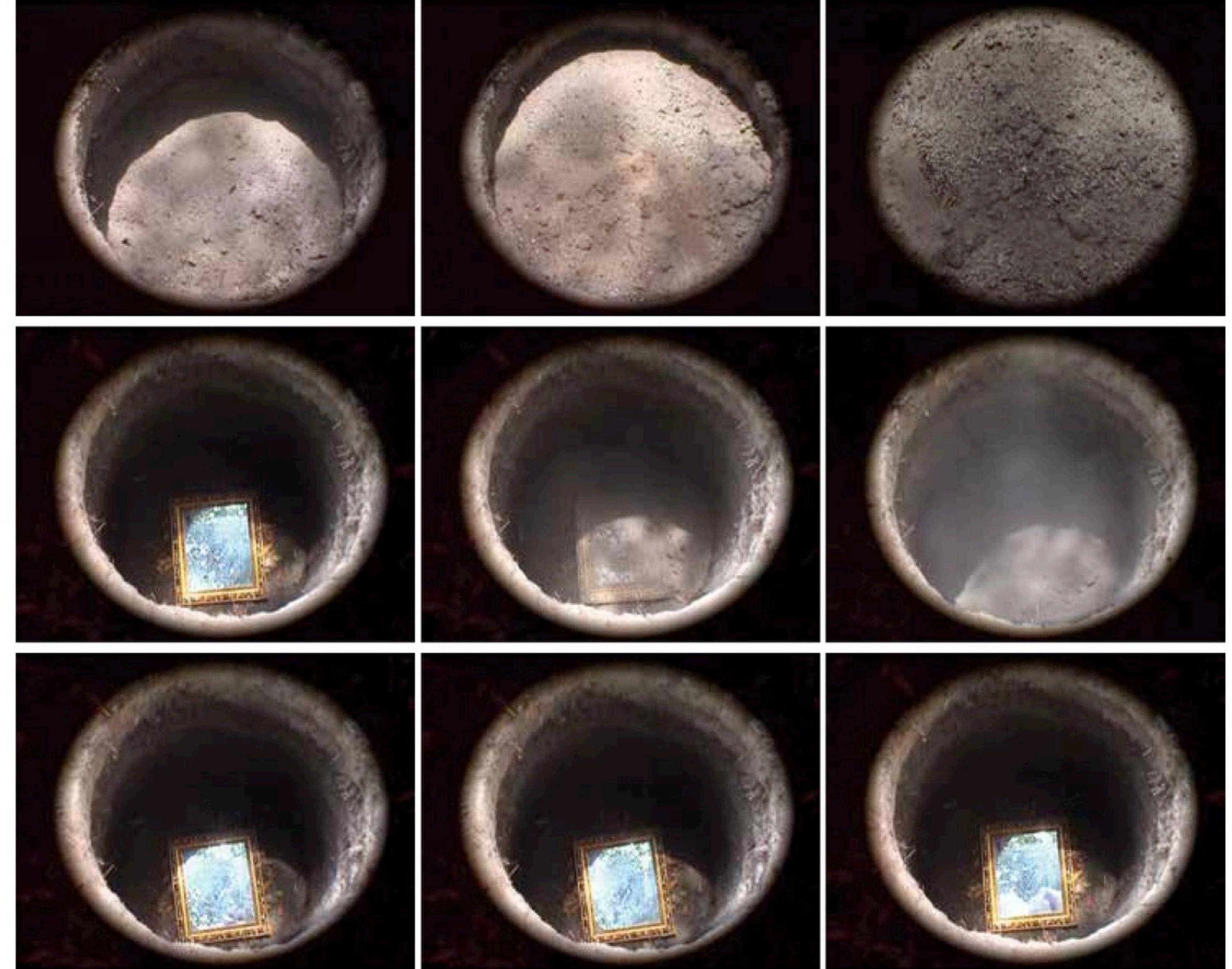
تجهيز فيديو | ٢٠٠٧ | ٣"٢٢

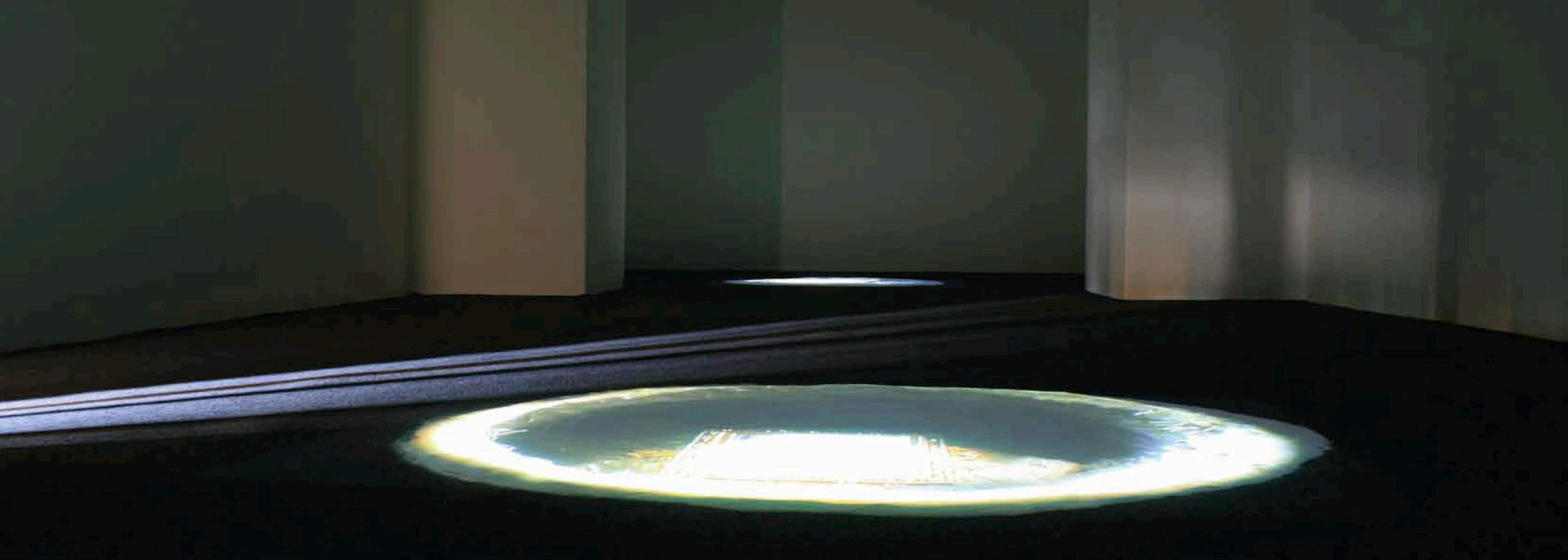
ما أريد أن أصل إليه هو أن استخدام الصورة المتحركة في العمل الفني التشكيلي أو ما اصطلح على تسميته "فن الفيديو"، يجب أن يأتي للتكثيف والاختزال في توثيق حس الفنان وفكره من وراء ذلك العمل، وليس من أجل السرد، وربما التسلية كما هو الحال في السينما، وأشبه ذلك بالفرق بين الشعر والرواية.

على هذا الأساس، فإن اتجاه كاميرا الفيديو في عملي هو دائماً اتجاه جهاز العرض، ولذلك جاء عرض "تراب إلى تراب" و"النظر في الحفرة" على الأرض وليس الجدار لأنه كان اتجاه الكاميرا.

> النظر في الحفرة

تجهيز فيديو | ٢٠٠٧ | ٤١"٨'





The circumstances surrounding the making of **Earth to earth** and **Looking in the hole**:

-In the beginning, there was *Earth to earth*. The preliminary plans for its production go back to 2006. Changes and revisions continued to be made until mid-2007 when its execution began. I needed a hole as deep as the length of a man so that I could carry out the scene in which a head emerges from the earth (as required by the scenario). For a few days after the hole was created, I stared into it and I mentally questioned the possibilities for the scene, doing exactly as I do when I look at a blank piece of paper or stretch of canvas. It was at this point that the idea for my next video *Looking in the hole* was born. As the title suggests, that is precisely what happened when I initiated work on the piece immediately after having finished *Earth to earth*: I looked in the hole...

Because of their linked production, I think of *Earth to earth* and *Looking in the hole* as twins that make up one installation and that are to be displayed within a single installation space.

- *Earth to earth* is a reminder of the cycle of the actual reality of humans in juxtaposition with the hypothetical (illusory) reality we live in and identify with.
- *Looking in the hole* signals that a gap has developed in our mental and visual memory so large that we now no longer see our true selves when we look into the mirror; we see our masks instead.

Faisal Samra
2007

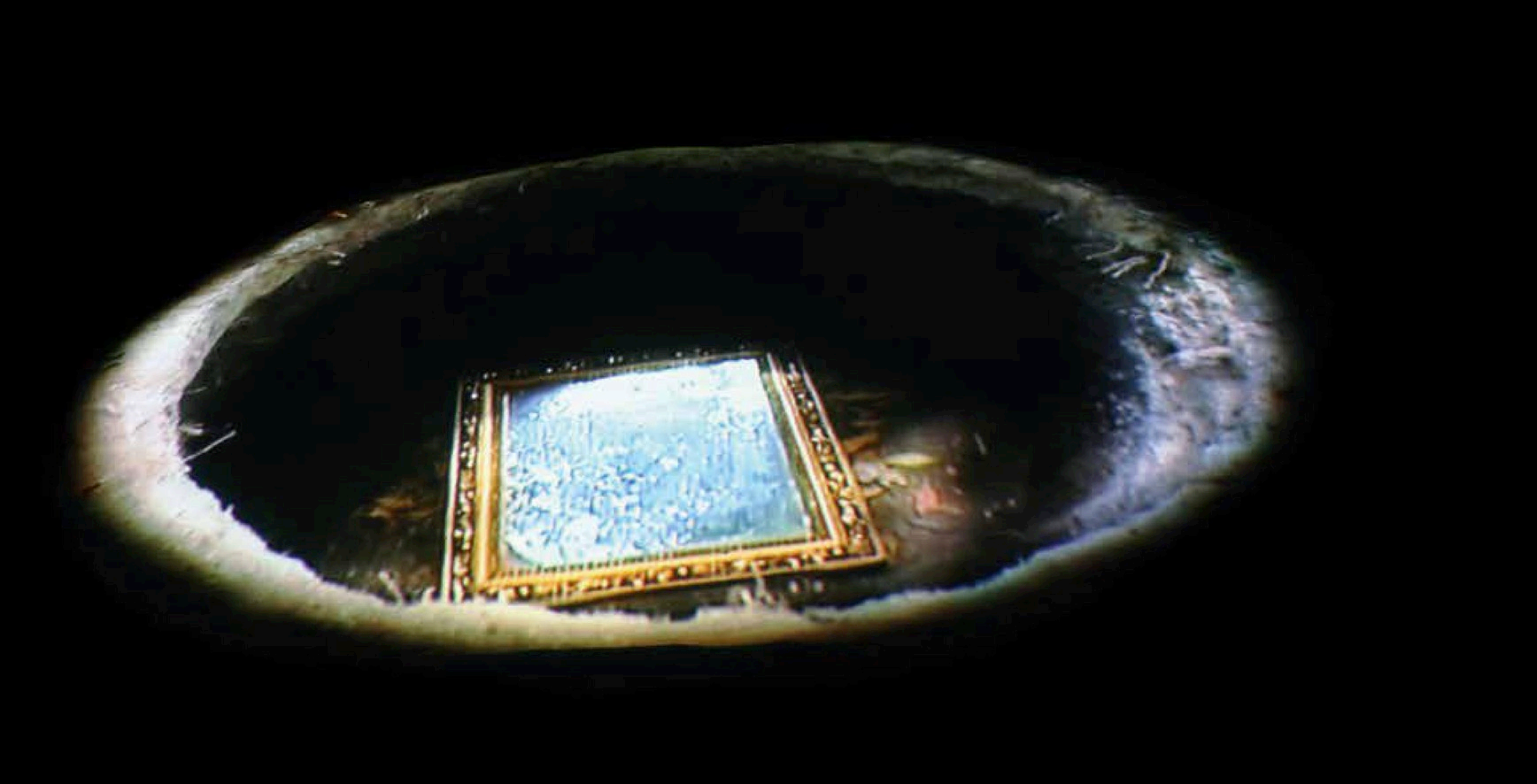
لذلك هما عملان توأم، ويعرضان في تجهيز واحد مشترك في الفضاء نفسه.

- "تراب إلى تراب" هو تذكير بدورة الواقع الحقيقي للإنسان في مقابل تماهينا مع وهم الواقع الافتراضي الذي نعيش فيه.
- "النظر في الحفرة" هو إشارة إلى أنه أصبح هناك هوة في ذاكرتنا الذهنية والبصرية إلى درجة أننا لا نرى أنفسنا الحقيقية عند النظر في المرآة، وإنما أقتنعنا.

فيصل السمرة
٢٠٠٧

ملابس إنتاج "تراب إلى تراب" و"النظر في الحفرة":

في البدء كان هناك "تراب إلى تراب"، أول تخطيطات للعمل كانت في عام ٢٠٠٦، واستمر التغيير والتنقيح إلى منتصف ٢٠٠٧ عندما بدأت في التنفيذ، كنت أحتاج إلى حفرة بعمق قامة رجل، حتى أتمكن من تصوير مشهد خروج الرأس من تحت التراب - كما هو مطلوب في السيناريو - وبعد تنفيذ الحفرة مرت أيام عدة وأنا أهدق فيها، وأفكر في كيفية التنفيذ واحتمالاتها ذهنياً، تماماً كما أفعل أمام الورقة البيضاء والقماش الخام، وخلال هذه المرحلة ولدت فكرة العمل وهي: "النظر في الحفرة" وهذا فعلاً ما حدث، حيث بادرت في تنفيذ هذا العمل بعد انتهاء العمل الأول مباشرة.



On this basis, the direction in which any of my video art pieces is projected is always the same as that in which the video camera was pointed during its filming. It is for this reason that the videos *Earth to earth* and *Looking in the hole* are projected onto the floor and not the wall. This was, after all, the way in which they were shot, with the video camera pointed towards scenes unfolding in/on the ground.

The idea I wish to emphasize most, however, is that the choice to use moving pictures in a visual art piece or in what has been labeled as "video art" should derive from an artist's urge to document his senses or express his idea more intensely and not from a desire to narrate or maybe even entertain as is the case with cinema. I envision the difference between video art and cinema to be similar to that between poetry and the novel.

< Looking in the hole

Video installation | 2007 | 8'41"

Where does video art end and cinema begin?

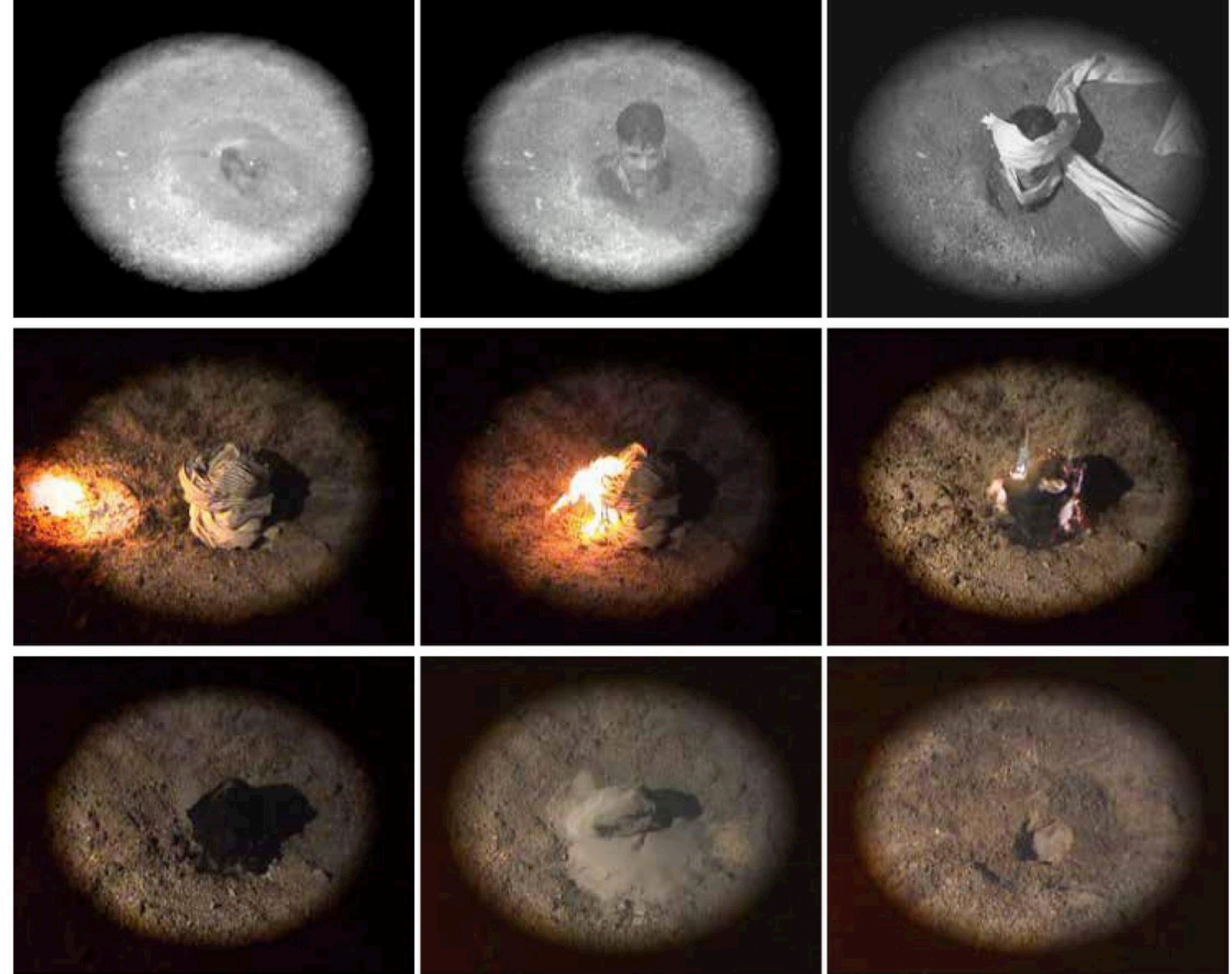
Gilles Deleuze discusses in his book *Cinema 1: The Movement-Image* a statement that I wished to cite in this commentary as a source for my views on the incorporation of the moving picture into the visual arts by means of the latter's adoption of the video or cinematic camera.

Deleuze says that in the beginning, in cinema, images were recorded/captured from a fixed point and, as such, the direction of the video camera during shooting was one with that of the film projector during screening for the projector was placed at a fixed point as well.

I interject here to say that this early period in the beginning of dealing with the moving picture (or picture of movement) is what appeals to me most in that what transpired then was appropriated by video art. In other words, video art is always filmed from a fixed camera. Indeed, video art ends here, with this development. Deleuze adds that further progression of cinema came with the introduction of the moving video camera and, consequently, the separation of the once-fixed point from which a video was shot from the point from which it was projected. This is where cinema really begins...

Earth to earth >

Video installation | 2007 | 3'22"





Based on this, I began by placing a video camera at a fixed point, and I took to improvising performances in front of it using a sheet of canvas, the same canvas as the one I normally paint on, to construct theatrical characters. I destroyed the characters I made instantaneously - the moment they were born - in order to build new ones from their ruins.

Every performed act, every gesture, has an open beginning (open onto that which has preceded it) and an open ending (open onto that which ensues). The performed act, in this instance, was the folding of the canvas around my head and face to fashion a turban and veil. The collection of turbans and veils that I created became like masks, each of which was born from the womb of another.

I ended up with a long video of improvised acts from which I selected three to present in this work. Each of the three acts exhibits different aesthetic, specifically color, qualities.

Note: I believe that the symbolic link between turbans, veils, masks, as well as the act of masking and the effect of being engulfed by an encroaching hypothetical (illusory) reality is obvious.

< Distorted Reality

Photography | 2005 - 2007

Initially, the question was: How can I use these same tools (the performed act, the camera, and the computer) to create an alternative hypothetical reality, one which rejects the reality we are immersed in without immediately reducing itself to a set of clichés that are an almost certain product of direct and impassioned rhetoric? This is, after all, what happened with the social realist art that emerged in the Soviet Union, the art of a movement which aimed to fight against the capitalist system but did so in an overly direct, self-promoting manner, a manner ridden with excessive and exaggerated communist propaganda.

The answer to this question was the production of an artwork that simultaneously contained within it a personalized self-defense system - insinuated at through the distinct approach taken towards the subject of the work - as well as a statement emphasizing the necessity of collective resistance - expressed through the overarching concept of the piece; In other words, the answer was to create a work of art that would instigate every individual, if possible, to produce his own self defense system, a shield against the visual, mental, and psychological campaigns being waged against us day after day, whether we are aware of them or not.

Distorted Reality >

Photography | 2005 - 2007





Improvisation, a video made in 2005, is the first work that I produced in the ongoing series *Distorted Reality*. Its underlying concept evolved from an understanding of the performed act (the gesture), the camera, and the computer as tools which are employed to create the warped images that make up the hypothetical (illusory) reality that we live in, a reality that has been twisted and contorted. These tools are continuously (ab)used in commercials and advertisements as well as by politicians and the mass-media. The distorted reality that results from their misuse or manipulation is parallel to that of our actual lives but is also, in several ways, in control of it. This skewed reality takes over our lives through its agents' artful handling of the universally known "free" market – through their orchestrated treatment of supply

and demand. The catch in their conduction of the market is that supply, in fact, determines demand and not the other way around; supply dictates demand through the constant increase in the variety of available products as well as in the multitude of ways in which these products are presented as offering solutions to the problems that riddle our daily lives. The never-ending and unremitting proliferation of goods turns us eventually, over time and with developed habit, into addicted users. And so, in truth, it is that with the current surge in supplied products, there is a reactionary surge in demand and not, as the traditional market theory states, that as supply increases, demand decreases naturally. Alas, the hellish cycle of contemporary economic chaos has already been set into frantic motion.

< Improvisation

Video | 2005 | 9'58"

Artworks

A: The motive behind this choice is actually twofold. First of all, I wanted to establish a direct tension between the camera (the medium) and myself (the subject). Secondly, I don't think that I would have come as close as I did to achieving the effects I desired had I directed another performer, specifically because of the highly improvisational nature of the performances that were carried out.

Q: It seems that the sources of the imagery that you have used in your artistic oeuvre are never-ending: at times local and at times global, in an instance contemporary and in another historical. What about the imagery that you have employed in *Distorted Reality*? What types of images have you utilized in this work? Why have you chosen these particular ones? Where were they derived from and what have they been inspired by?

A: The outfits and objects that appear in the photographs and videos that make up *Distorted Reality* are tools that I have employed in my performances. Like an actor in the theatre, I have many masks, costumes, and props. The choice of which of these to use is made based on what could be hinted at through them. For example, in one performance, I parodied the stereotypical portrayal of warriors like Don Quixote. In this act, I employed a fluorescent light as though it were an arm or a sword. Of special significance is the fact that it was my treatment

of such materials in my performances that produced the sense of motion that is so vividly present in my still photographs.

Q: How is the *Distorted Reality* exhibition held at Darat al Funun different from the one held at XVA Gallery in Dubai in March of 2007?

A: The exhibition in Dubai was the first showing of the work. I guess you could think of it as *Distorted Reality I*. Since then, I have added more pieces to the project including two video installations (*Earth to earth* and *Looking in the hole*) as well as the triptychs of the large photographs.

Q: How has *Distorted Reality* developed since *Distorted Reality I*? What lies ahead?

A: I would say that the works that I have made since *Distorted Reality I* are an extension of what has already been done in the project. I am currently working on continuing *Distorted Reality* and adding other pieces to it. When this project will end, however, even I do not know.

Nadia al Issa,
Researcher and editor at Darat al Funun
September 2007



Q: Why has this work been called *Improvisation* when its overall structure has been staged and when similar versions of it have been performed numerous times?

A: All artwork begins with improvisation. When the thinking process surrounding a work starts, even before any physical labor is made, improvisation starts. *Improvisation* continues until the work is finished, regardless of the final form that it takes. In this piece, I improvised in front of a camera. While each gesture was being played out, I was thinking, thinking about what my following gesture would be. However, the minute that any one of these gestures was executed, was translated from thought into action, was born, was also the minute in which it died. Every action, after all, has a beginning (a birth) and an ending (a death). As such, every gesture that I performed ended – died – instantly. This is the peculiar nature of creation. Creation is, in essence, a continuous cycle of construction and destruction. Thus, any act of destruction could be viewed as an act of construction and vice versa. On the other hand, the minute a work is looked at or played, the gestures made within it, and even the work itself, are resuscitated, are brought back to life.

Q: So you're suggesting that any gesture made in a work is revived each time that work is viewed or watched?

A: I believe the viewer or audience to be an integral part of

every artwork. In fact, in my view, all of the artwork, the viewer, and the artist are active, interdependent players in any act of artistic creation; the feat of producing a work of art is somewhat triangular in form as every artistic undertaking has to move and negotiate its way between these three participants. Any creative initiative that is made is, thus, never really final or complete. So, while it is undeniable that each artwork contains within it something of its creator (the artist), it also undoubtedly has an existence independent of him.

Often times, I look at a previous work of mine and I have different ideas about the work or what it means than the ones that I had at the time of its making. Sometimes, I don't even recognize myself as that work's artist just like when I look at an old photograph of me and I do not see myself in it. This experience, the experience of not being familiar with one's self, factors as a central idea in the video *Looking in the hole*. The video explores the almost impossibility, at present, of finding one's true self when looking in the mirror. In *Looking in the hole*, a kind of symbolic hide and seek is being played out or performed by the inner or true self.

Q: You have just talked about having named your work *Improvisation* because, as you stated, that is how it began and how it unfolded, yet you have also claimed that all artwork begins with and develops through improvisation. Why is it then that this particular piece is titled as such? Why isn't it that any

other or maybe even every other one is called so?

A: As I have mentioned before, I believe that the initiative behind the creation of any work of art starts with improvisation. I chose to call this particular work *Improvisation*, however, because I wanted to illuminate, by way of it, this specific facet of artwork and image creation.

Q: The video *Improvisation* consists of several takes: "Improvisation 1," "Improvisation 2" and "Improvisation 3." In each take, you are seen as though cocooning yourself in canvas. Every sequence begins with you walking on, already heavily draped in cloth and stirring, and ends with you walking off, still draped and still stirring. Why have you chosen to include no climactic point or major development within the takes? Furthermore, all of the takes are quite similar to one another with the exception of the stark difference in their color scheme. Why the variation in color?

A: In *Improvisation*, I moved about underneath sheets of canvas so as to create fantastical forms and imaginative personages. For the entire duration of this performance, I was continually thinking about the possibilities of shapes and figures that any one movement could make. With each action I carried out, I was consciously building on or changing a form that a previous action had constructed; I was formulating something new out of

something that already existed. In every single one of the takes of *Improvisation*, I composed my act as I went along, blindly, for I could not see the formations that I was making as they were being made. It was important for me, however, to try, as much as I could, to produce a variety of characters for aesthetic purposes. It is for these same reasons as well that I focused on having different visual components – diverse lighting, color schemes, perspectives, and overall feels – in and sometimes within each take. Basically, in *Improvisation*, the same concept is explored throughout in a similar manner but with a changing physiognomy.

As for the question regarding the lack of a climactic point or a major change in all of the takes, each take – each improvisation – shows footage from one filmed session. For every session, I pressed record and then improvised in front of the camera. When I was finished, I simply walked off and pressed stop. The resulting footage was, of course, edited and cut down. The reason why I chose to conduct and arrange the performances in this way is, I suppose, related to the nature of the performed act, which I have already talked about in detail, as something that ends the moment it begins.

Q: You are both the subject and the producer of most of the works in *Distorted Reality*. Why have you chosen to position yourself as the two?

Q: What do you think your individual approach or self-defense system tells about you?

A: I suppose that answering a question like that would be somewhat similar to psycho-analyzing myself. I think that the aesthetic of the work that I have created and the slant that I have taken towards its subject are playful. In *Distorted Reality*, I poke fun at the hypnosis that we are undergoing and at how hypnotized by image producers we have become. At the same time, I think that the commentary that I make through the project is sharp, critical, and satirical. *Distorted Reality* has a sort of double personality then, mature and solemn in its message yet childish and good-humored in its method, potentially reflecting certain aspects of my character and of my attitude on the whole.

I always want for my work to be lighthearted both visually as well as in its conceptual take. When I produce art, it is vital that I enjoy the images that I have made, that I savor the visual factors that I have incorporated into my work. My pieces are generally highly formally thought out and developed and yet conceptually provocative at the same time. It is key to me that there be something aesthetic which attracts the viewer first. I have to catch the viewer's eye and then I can take him to other layers of meaning. I think that this also tells something about me, particularly about me as an artist.



Q: It seems that materiality/plasticity has been a constant concern in your previous artworks. In the past, specifically in the *Mu'allaqat*, you have broken down the traditional canvas and moved away from it, blurring the physical boundaries existent between sculptural forms and paintings. Throughout your artistic career, you have traversed between materials and media as well as combined them. What of your treatment of performance, photography, and video? How have the material qualities or natures of these media factored into the work that you have produced with them?

A: I think of the medium as something that is an internal necessity of the artwork. What I mean by this is that the medium makes demands and imposes itself on the final product. When I am considering a piece, I invariably choose the medium which I feel helps me most eloquently convey the concept I wish to deal with. Sometimes I come up with a concept and then I settle on a working medium or media and other times I decide on the two simultaneously but I never think of a medium first and then search for a working concept.

Distorted Reality began with *Improvisation*. The idea came to me when I realized the extent to which our lives have been invaded by fake images and lies. I was looking outside of my car window one day and it suddenly struck me that there was not a single meter in my entire field of vision that was not

covered with images, advertisements, or information. Even the radio that I was listening to was frequently being interrupted by commercials and announcements. I woke up abruptly then and I understood that I, among others, was being drugged, on both an aural and a visual level, with an overdose of illusion, an illusion of an altered reality. I immediately felt a desperate need to escape. When I stopped and thought about what was all around me, when I really focused on what it was that I was observing, I began to see things more clearly. I asked myself, "What do I need to do?" and the first thing that came to me was "I need to improvise." Then I thought, "What are the tools that are used to distort reality?" Ultimately, I arrived at the answer: "Images, and above all, performance." So I decided to perform improvisations.

In the act that followed, in the performances that I put on, I employed the same canvas as the one that I employ in painting, but, this time, I wrapped myself up in it. It was a complete improvisation – a spontaneous gesture. I developed this performance for a while until, eventually, I stopped. At that point, I thought, once again, about what to do next, about where to go from there. I decided to take off from the performed act that I had carried out and I began to take photographs of various performances. Afterwards, in 2006, I started to develop another video to complement and add to the photographs that I had amassed.

Notes from a Conversation with Faisal Samra

Q: In a statement on your work, Brahim Alaoui, previously the director of the Institut du Monde Arabe in Paris, writes: "Art is nothing but an instrument of expression and knowledge, which is far different from the ordinary perception of reality that is provided by our senses. Art form is precisely the medium of that other vision which the artist gets to realize through his work. This alternative perception can only be translated and conveyed by works of art." The unique way in which art understands, interprets, and depicts the outer world appears central to *Distorted Reality*. What is your view on how reality is experienced through art? How does it differ from the ways in which reality is absorbed through our senses? In what ways are these differences commented on, if in fact they are, in *Distorted Reality*? What about the relationship between art and the real world? How do you see this relation? Has it been handled at all in your work?

A: I firmly believe that the role of art is to expose the naked truth, to unmask the disguised reality. Today, what we see in the world around us is not real. Art goes beyond the fake exterior or covering of things as we superficially experience them. Digging past layers of pretense, it attempts to reveal the truth that

lies concealed within. In my view, one of the major functions of art is to act as a raw documentary of its social time. Art is, indeed, a form of record of artists' reactions to the world that they live in. Among its main roles then is the documentation of the feelings, perceptions, and thoughts artists have regarding their surroundings. In such a sense, in terms of its function, art is timeless. But in another way, with respect to its content, art is actually time-specific. Any artwork, after all, deals with the reality of a very particular period of time. In fact, I would go as far as to say that there is no such thing as purely abstract art or utter abstraction. All art is linked to reality at some level or in a certain way. Abstract art conveys our sensational perception of the physical world but does so in a much more nuanced manner than its figurative precedent. Indeed, I see abstraction as a reflection or a manifestation of our more developed way of thinking and perceiving. Thus, I resolutely uphold that art should remain frank and bold about its time and that it should penetrate into the heart of the truth.

Q: You have talked about how artists often manipulate rather than represent reality in their work in order to portray the real or at least aspects of the truth. You claim, in a personal statement written on *Distorted Reality*, that the artist is a "'non made-up image producer,' who distorts reality in a way to produce an image that unveils the hidden truth... and that vehemently opposes and fights against existing dolled-up

images." In your photographs and videos, you have constructed strange and sometimes surreal compositions and happenings so as to comment on the image in contemporary society. Can you explain why you have opted to distort instead of directly delineate reality in your attempt to expose what is true and what is false? What does such an alternative approach to expression or communication offer?

A: To begin with, I consider my work to be documentary but only in the indirect meaning of the word. My art does not directly log situations or, more generally, chronicle conditions. Rather, it indirectly documents them, as most art does, by, as I stated previously, capturing my sensations toward, responses to, discernments of, and ideas about the world that I inhabit. What I did in *Distorted Reality* is somewhat similar to what the Dadaists did, particularly in their ready-mades. I took something existent - in this instance distorted imagery - out of its functional context (advertisements, mass media, and so on) and put it in a wholly different one (in a frame, in a gallery). By doing so, I added another dimension to the imagery and what resulted was an artwork.

In *Distorted Reality*, I engaged in a kind of catch 22. I constructed a warped reality in order to illustrate that the reality that we believe to be true is actually continuously being twisted and made-up by wide-spread image producers. Through the

performances that I carried out, I depicted what is being done to us or, more accurately, what we are being brainwashed into doing to ourselves. I suggest that it is not only what surrounds us that is being altered in the process; we ourselves are being changed as well. It is a venomous culture, that which is being sold to us, a detrimental way of life that we are eagerly buying into, one in which everyone is the same: everyone walks alike, talks alike, dresses alike, and even eats similar food. And so, by means of this obliterating lifestyle, our identity - our unique face - is stealthily being robbed. In *Distorted Reality*, I have imitated or better yet simulated the experience of being immersed in, even a part of, a fake reality, of being under the charm of a manufactured and managed culture.

With *Distorted Reality*, I have actually undressed a question that has troubled me rather than expressed an idea. Above anything else, this ongoing art project is not an articulation of a notion or conviction but a materialization of an aggressive - an offensive - self defense system against deceiving agents. In short, *Distorted Reality* has two roles. The first, which is realized through the form of the work, is that it embodies my individual approach or reaction to the overwhelming programming campaign that we are being subjected to. The second, which is achieved through the project's general concept, is that *Distorted Reality* invites everyone else to produce their own personally tailored self-defense system.

physical exertion) and embroidery (deemed quintessentially feminine, painstaking, time-consuming, fragile and precise). In her paintings she also creates an unlikely union between rough, stretched, taut canvas and messy, meandering, unruly thread, maybe spun from silk or cotton but rather more likely a synthetic imitation or a combination of the two.

Jananne al-Ani explores constructions of otherness, orientalist fantasies of full exposure and the constantly shifting symbolism of the veil; Ghazel's videos and performance pieces toy with the social uses and political implications of dress, whether a white wedding gown or a black chador; Shadafarin Ghadirian, in her series of photographs titled "Like Everyday," includes a wry portrait of a veil draped over a broomstick.

These artists delve directly and indirectly into the relationship between fabric and sexual identity, and at the same time problematize assumptions that Middle Eastern textiles are necessarily spicy and exotic or nostalgic and folkloric. Like the photographs of Tarek al-Ghoussein, who prints images of construction sites in Sharjah (reminiscent of the barrier wall in Palestine) on delicate Japanese rice paper to evoke contradiction, these works are all somehow informed by the era of globalization and the flow of free trade, where goods travel more easily than bodies. And like Hoda Barakat's novel *The Tiller of Waters*, in which the central protagonist uses the bolts of fabric in his father's derelict shop in downtown Beirut to recount stories from

his childhood like a modern-day male version of Sheherazade, they illustrate the capacity of fabrics, textiles and cloths to hold histories over time and carry immense metaphorical weight in contemporary cultural production.

In Samra's *Distorted Reality (Improvisation)*, the artist repeatedly wraps rough canvas around his head and body, contorting his posture, twisting his limbs and covering himself in folds of fabric to the point of near suffocation. Though totally improvised as the title dictates, the video possesses the stirring beauty of a carefully choreographed contemporary dance. The canvas stands in as both the artist's skin – and by extension the construction of the self – and the reality of the world that has been twisted and distorted by false advertising and images that tell lies rather than truths.

It is striking that Samra, in critiquing a media landscape like a retread of Guy Debord, does not – as so many more shallow contemporary arts works would do – replicate the glut of images he is condemning for the psychic damage they cause. He does not resort to their powers to seduce. Instead, he invents a performance that emulates a process – not an outcome or a static condition – using a material that has always shaped the spine of his work.

In the photographic series that supports this particular video, one finds the artist in freeze frames of a similar performance.

Movement is indicated in the body and the blur of canvas as it is twisted and spun. The hand of the artist is no longer present, as it would have been in the brushstrokes of a painting. But the artist retains his presence, his agency and command over the creative act, through his depiction of the body.

Then, in the digital manipulation of each image, his body is obscured, even addled, with things such as a parrot, a Venetian mask or a bouquet of roses. These additions are, in a sense, both the floating signifiers from which one is alienated in contemporary life overrun with empty ads, and tokens of easy aesthetic pleasure. Again, Samra is questioning what it means to create images in a world already supersaturated with them and too heavily mediatized to ensure any productive meaning may be conveyed or allowed to cut through the rest of the ruffraff.

There was a point in Samra's career in which he said he had accumulated so much visual and sensational baggage that he had to "burn the luggage," to strip down and renew. The materials he collected to stoke both personal and collective memories had to be cleared, in a process not unlike that undertaken in Rabih Mroue's performance piece "Make Me Stop Smoking," in which the power of an archive, like history, is dismantled and defused. "Distorted Reality" embarks on a similar process of wiping the slate clean.

The lingering sadness, even loneliness of the exhibition stems

from an understanding that the material in question – advertising and the stuff of mass media – is useless. It doesn't recall childhood or homeland. It is part of a relentless, global data stream, white noise without the echo or even the romance of a ghost in the machine. To do this with material that is itself data rather than paint or pen or clay is a defiant stand, as if Samra is taking a challenge and responding with proof that he will master this media like any other. Whatever becomes the tool of his times, he will bend to his practice.

This is a reassertion of the artist's role in society, and probably somewhere in the mix, a restaging of masculinity as well – the body active, the canvas coarse, the movements as decisive as those captured in iconic films of Jackson Pollock striding around paintings laid out on the floor. Samra once said that he never wanted to be a slave to materials, that he chose materials for their spirit and character and that he employed them only in so far as they suited what he wanted to say. Such an approach lends Samra's work, over so many stages of development, its consistency. As the curator Frans J. Sterk once remarked, Samra's artworks function as "message carriers, accumulations of lives, experiences, impressions, sensations and the memory of it all." It is curious that critics have time and again called Samra a postmodernist. He is more accurately a humanist to the core.

Kaelen Wilson-Goldie, November 2007
Art critic and editor at The Daily Star, Lebanon

The art of Faisal Samra from paint, pen and clay to the digital image and data file

Kaelen Wilson-Goldie

The shift in Faisal Samra's artistic practice from drawings, paintings and sculptures to accumulative installations, digital photographs and performative videos would seem, to the casual observer, to be dramatic, signifying a sharp break from one mode of art-making toward a quick and total embrace of another. Yet closer consideration of Samra's oeuvre over more than three decades of creative output reveals both a seamless progression and a steady commitment to art as a visceral expression of lived experience. Samra's medium of choice may change, but his desire to find forms with the capacity to make manifest all the forces that act upon one's being – such as the formation of identity, the impression of memory, the struggle to build up a sense of self or strip down everything extraneous to a spiritual or emotional core – this is constant across his art.

The exhibition "Distorted Reality" at Darat al-Funun hinges on trilogies. There are three videos – *Distorted Reality (Improvisation)*, *Distorted Reality (Looking in the Hole)* and *Distorted Reality (Earth to Earth)* – and several photographic

series that are similarly grouped by three. The number is significant in so far as it suggests a process – with a beginning, middle and end – and a practice – in what now seems like that old fashioned notion of try, try and try again. These trilogies speak of efforts, attempts and endeavors, and of challenges, pursuits and possible narratives.

Distorted Reality (Improvisation) is itself divided into three acts. As the artist explains in a previous interview: "Every action ... has a beginning (a birth) and an ending (a death). As such, every gesture that I performed ended – died – instantly. This is the peculiar nature of creation. Creation is, in essence, a continuous cycle of construction and destruction."

The architecture of Samra's latest body of work – on both the micro and macro levels – builds into its very structure a consideration of the creative act, and what it means to conceive, execute and share a work of art. That "Distorted Reality" does this while also skewering a contemporary landscape that is littered with empty, meaningless images and cluttered with signifiers floating for so long without their referents as to become junk amounts to a serious and sustained meditation on what it means to be an artist in the here and now.

A Saudi national who was born and raised in Bahrain, Samra studied fine art in Paris and worked for a time with the Institut du Monde Arabe. He traveled to Morocco in the 1990s to research

handcrafted design objects and Islamic aesthetics in Fez, Marrakech and Rabat. In the early part of this decade, he lived and worked in Beirut and Amman. He maintains a studio in Bahrain to this day. He has shown steadily in the Middle East and Europe since the mid 1970s. His solo exhibition at Darat al-Funun is the second he has staged under the same title. One imagines a third is surely in the works.

Samra became widely known for the paintings he liberated from frames – he painted, layered and otherwise piled up material on large-scale canvases and then hung them from bamboo. His series "Bent" featured canvases that were painted, folded, sewn and suspended. These works broke the boundary between pictorial and sculptural space. Samra wasn't the first to do this, but it was a rebellion nonetheless. "I would like to apologize to the viewer who is looking in my work for ornamental beauty," he once wrote in an exhibition catalogue. "I am a lover of the beauty of the soul, which I strive to achieve through unadorned material."

In an interview with Susan Eisner Eley, he said: "I am part of a long tradition of abstract painters who choose not to imitate reality but to explore how it makes us feel and behave." That last verb is key. The subject in Samra's work seems to be both artist and viewer at once and neither is static. Both are dynamic players in a dense matrix of actions and reactions. As such, one can detect empathy and a generosity of spirit in his art. His pieces don't speak for you, through you or at you but rather of you and with you. He

renders visual the experiences you share from the root of your humanity.

As Samra moves into photographs and videos, into digital images and data files that seem so at odds with his earlier and entirely tactile studio practice, the evocation of touch and texture remains paramount. To run through the list of materials Samra has employed over the years, one finds the following: glass, terra cotta, wire mesh, tie-dyed cloth, toy animals, dismembered dolls, henna, galvanized steel, india ink, modeling clay, transparent plastic, wood, leather, sand, iron, mud, feathers, yarn, newspaper clippings, pages torn from elementary school textbooks, faded posters of Indian film stars from the 1950s, reproductions of Islamic miniatures, old photographs of Lebanese and Egyptian singers and fabrics, always fabrics, and specifically canvas.

The use of textiles, broadly speaking, constitutes a complex sub-genre of cultural production throughout the Arab world, starting with historical accounts of – and perpetuated in apparent nostalgia for – the Silk Road. Contemporary artists with roots across the Middle East have, in the past decade, appropriated fabrics in their works to stage sensuality, sexuality and more often than not a radical feminist critique of society and its calibrations toward gender equity.

Ghada Amer, for example, juxtaposes abstract expressionism (masculine, muscular, produced by the body and the force of

Faisal Samra

- 1956 Born in Bahrain, of Saudi-Arabian nationality; currently works as an independent artist with a studio based in Bahrain
- 1980 Graduated with an honors degree from the École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, France
- 1987 Moved to Paris and worked as a fine arts & graphics consultant at the Institut du Monde Arabe, Paris, France
- 1993- 94 Conducted personal research on Islamic design and handicraft work in Fez, Marrakech, and Rabat, Morocco
- 2002 -03 Lived and worked in Beirut
- 2003- 04 Gave courses and workshops in drawing and painting at the Department of Visual Arts, The University of Jordan, Amman
- 2005 Resident artist at the Cite International des Arts, Paris, France
- 2005 Jury member at the Alexandria Biennial, Egypt

Solo Exhibitions

- 2007 *Distorted Reality*, The Khalid Shoman Foundation - Darat al Funun, Amman, Jordan
- 2007 *Distorted Reality*, XVA Gallery, Dubai, UAE
- 2007 *Searching for Beauty*, Sultan Gallery, Kuwait City, Kuwait
- 2003 *Work on Paper*, Agial Gallery, Beirut, Lebanon
- 2003 *Third World Citizen*, Fennel Gallery, Beirut, Lebanon
- 1999 *Repeated and Different*, Galerie Epreuve d'Artiste, Beirut, Lebanon

- 1996 *Nabatiyat*, The Khalid Shoman Foundation-Darat al Funun, Amman, Jordan
- 1992 *Sensation Plastique*, Galerie Seltzer Lejeune, Paris, France
- 1991 *Le Pli*, Institut du Monde Arabe, Paris, France
- 1990 *Suspensions (Mu'allaqat)*, Rochan Gallery, London, UK
- 1989 *Acte Nomade*, Galerie Etienne Dinet, Paris, France

Collective Exhibitions and Projects

- 2007 Christie's Auction, Dubai, UAE
- 2007- 05 *Languages of the Desert: Contemporary Arab Art from the Gulf States*, Public Library and Cultural Center, Abu Dhabi, UAE; Institut du Monde Arabe, Paris, France; Kunstmuseum, Bonn, Germany
- 2006 Christie's Auction, Dubai, UAE
- 2006 *Word into Art: Artists of the Modern Middle East*, British Museum, London, UK
- 2004 Museum der Arbeit, Hamburg, Germany
- 2004 Frankfurt Book Fair (Book Art Expo), Frankfurt, Germany
- 2004 Overgaden Institute of Contemporary Art, Copenhagen, Denmark (Exhibition of video art)
- 2001 8th International Cairo Biennial, Cairo, Egypt
- 2001 *Contemporary Arab Art*, Wereldmuseum, Rotterdam, the Netherlands
- 2001 Egizio's Project, New York, New York, USA
- 1998 *Liberty 98*, United Nations, New York, New York, USA
- 1997 *Contemporary Arab Artists Exhibition*, The Khalid Shoman Foundation-Darat al Funun, Amman, Jordan

- 1997 Europ'Art, Geneva Palexpo, Geneva, Switzerland
- 1995 Participated in the exhibition held on the occasion of the 50th anniversary of the United Nations *Dialogues of Peace*, Geneva, Switzerland (50 artists selected worldwide)
- 1992 Participated in *The Hope and Optimism Portfolio*, Magdalene College, Oxford, UK
- 1990 Annual Concourse, Suresnes, France (Theme: Roots)
- 1987 *Arabic Graphic Arts*, Maison de la Culture, Le Havre, France
- 1983 Salon de Mai, Espace Pierre Cardin, Paris, France
- 1982 UNESCO, Paris, France
- 1977 Concours David Vailles, Paris, France
- 1978 *Drawing Masters*, Saint-Remy-Les-Chevreuse, France
- 1977 Maison des Beaux-Arts, Paris, France
- 1975- 79 Annual Drawing Exhibition, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, France (Received three awards)

Museum and Private Collection Acquisitions

- 2006 Saeb Eigner Collection, London, UK
- 2006 Abdul Rahman Al Owais Collection, UAE
- 2006 British Museum, London, UK
- 2004 Buch Druck Kunst e.V. (Book Art Museum), Hamburg, Germany
- 2000 Kinda Collection, Riyadh, Saudi Arabia
- 2000 Al Mansouria Foundation, Jeddah, Saudi Arabia
- 1996 Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman, Jordan
- 1996 The Khalid Shoman Private Collection, Amman, Jordan
- 1988 National Museum of Art, Mexico City, Mexico
- 1987 Institut du Monde Arabe, Paris, France



DistortedReality

Faisal Samra