كمال بُلاّطه

دارة الفنون

كمال بُلاّطه

سُرّة الأرض

متوالية أعمال مؤلفة من اثنتي عشرة لوحة

١٤ تشرين الأول - ١٤ كانون الأول ١٩٩٨

دارة الفنون
مؤسسة عبد الحميد شومان
عمان

ولد **كمال بُلاّطه** في القدس عام ١٩٤٢ بعد تخرّجه من أكاديمية الفنون الجميلية في روما (١٩٦١ - ٦٥) تابع دراساته في كلية متحف الكوركوران في واشنطن (١٩٦٩ - ٧١). أقام في العاصمة الأميركية منذ انتقاله إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٨ . نال منحة تفرغ للدراسات العليا من مؤسسة فولبرايت لعامي ١٩٩٣ و ١٩٩٤قضاهما بدراسة الفن الإسلامي في المغرب . ويعمل حالياً في بلدة مانتون بجنوب فرنسا.

له دراسات متفرقة في الفن وعلاقة التصوير باللغة نشرت في دوريات أميركية وإسبانية وفرنسية وعربية شملت **مسلم وورلد، وثوردتيكست، وموندوس آرتيوم، وبوبل ميديترانيان، وكوادرنوس ديلا الحمرا، وميشغان كوارترلي ريفيو، ومواقف والموسوعة الفلسطينية.** كما ترجم إلى الإنجليزية مختارات من الشعر العربي المعاصر نشرت في الولايات المتحدة. ومن مؤلفاته كتاب **شهادة الأوفياء: أطفال فلسطين يعيدون خلق عالمهم** (١٩٩٠) . وفي عام ١٩٩٩ سيظهر له بحث بعنوان: **استحضار المكان: دراسة في الفن الفلسطيني المعاصر** (١٨٤٧ - ١٩٩٧) ومن كتبه الفنية المصنوعة يدوياً كتاب **الأوائل** (١٩٩٢) **ورباعيات ثلاث** (١٩٩٤) **وعباءة غيوم** (١٩٩٥) **وإثنا عشر قنديلا لغرناطة** (١٩٩٦) **والطوباويات** (١٩٩٨).

توجد أعماله الفنية في مؤسسات عامة من ضمنها المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، عمان؛ معهد العالم العربي، باريس؛ البنك الدولي، واشنطن؛ مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان؛ إي تي أند تي، سانت بول؛ ولاية مينيسوتا؛ لجنة حماية قصر الحمراء وجنة العريف، غرناطة؛ مؤسسة عبد المحسن القطان، لندن؛ بيراميد أتلانتيك، ريفر ديل؛ ولاية ماريلاند؛ منظمة اليونسكو، باريس؛ جمعية البنوك الأردنية، عمان؛ المكتبة العامة، نيويورك؛ والمتحف البريطاني، لندن.

مختارة من المعارض الشخصية :

١٩٩٨ صالة المعارض: قصر الحمراء، غرناطة.
١٩٩٤ دارة الفنون، عمان.
جاليري الاتاسي، دمشق.
١٩٩٣ دار أميركا، الرباط.
١٩٩١ جاليري ألف، واشنطن.
١٩٩٠ جاليري هيوتن هاوس، جنيفا، ولاية نيويورك.
١٩٨٩ جاليري كلاو هانسون، ميمفيس، ولاية تينسي.
١٩٨٧ جاليري هينز ، تشابل هيل، ولاية نورث كارولاينا.
١٩٨٦ جاليري لندبورج، نايميجن، هولندا.
١٩٨٥ جاليري راز، أوترخت، هولندا.
١٩٨٤ المتحف الوطني الاردني للفنون الجميلة، عمان.
جاليري أر تي إت أميسيتيا، أمستردام، هولندا.
١٩٨٣ جاليري توماس إيفانز: متحف السمثسونيان، واشنطن.

مختارة من المعارض الجماعية :

١٩٩٧ فنانون معاصرون فلسطينيون: معهد العالم العربي، باريس.
١٩٩٦ حق الكتابة: جاليري أجنيس سكوت، أطلنطا، ولاية جورجيا.
١٩٩٥ من المنفى إلى القدس: مركز الواسطي، القدس.
١٩٩٤ الذات والأخر: مثلثات: مؤسسة بنك وفا، الدار البيضاء.
١٩٩٣ أدونيس: الكتب الفنية: المركز الثقافي الفرنسي، الرباط.
١٩٩٢ الكتب الفنية: متحف كوركوران، واشنطن.
١٩٩١ سبعة في سبعة: جاليري فاوندري، واشنطن.
الفن العربي الحديث والعقود الأربعة الأخيرة: جاليري ألف، واشنطن.
١٩٨٩ الفن المعاصر من العالم الإسلامي: مركز باربيكان، لندن.
بينالي بغداد للفن الحديث: المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد.
١٩٨٦ فنانون عرب أمريكيون: جاليري ألف، واشنطن.
١٩٨٥ فنانون غرافيكيون عرب: جاليري غرافيتي، لندن.
١٩٨٢ الفن الفلسطيني المعاصر: متحف المتروبوليتان، طوكيو.
١٩٨١ الفن الفلسطيني اليوم:. كونسترنس هوس، أوسلو.
فن المقاومة الفلسطينية: متحف الفن الحديث، طهران.

The Angel's Pool
1997
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

بركة الملاك
١٩٩٧
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

سُرّةالارض ، هو عنوان المتوالية المؤلفة من إثنتي عشرة لوحة بالأكريليك التي تتصدر هذا المعرض. وقد استعير العنوان من التعبير الذي ورد في نصوص من القرون الوسطى للإشارة إلى صخرة الحرم الشريف في مدينة القدس.

في عام ١٩٩٦، تفضلت مؤسسة عبد الحميد شومان بتكلفة الفنان في مهمّة تحقيق المتوالية وقد تمّ إنجازها عامي ١٩٩٧ و ١٩٩٨.

الإخراج الفني: ب.ن.ط. غراف، باريس. الإشراف الطباعي: عطا لله دزاين، عمان.

إن الأعمال التي بلورها كمال بُلاّطه بدأب وصبر رائعين، هي من نتاج فنان ضليع بتضاريس السطوح ونسبها وقياسها. ووراء هذا العشق للهندسة، تكمن علاقته بتقاليد التصوير الأيقوني الذي تمهّن في صغره عليه والذي بدوره صاغ بدايات تكونه التشكيلي. فمن خلال استمرارية هذه التقاليد التعبيرية، صان المشرق الميراث الجليل الذي صهر الحضارتين البيزنطية والعربية الإسلامية. وبالتالي، يتجلى لنا اليوم التواصل مع هذا الميراث المشترك حيث يترك الفنان المعاصر آثار ما تعلمه في الصغر وخفايا ارتحاله في الماضي البعيد.

ولا يكتفي كمال بُلاّطه بسبر هذا الإرث الحضاري المزدوج فحسب بل أنه يقدم على زحزحته، وذلك بصفته مبدع تشكيلي، بالإضافة إلى كونه باحث في الجماليات. ومما يثير الإعجاب بأعماله، هذه المقدرة على ربط ممارسته الإبداعية بفكر ديناميكي يقظ ما رأيته إلا متحفزاً، يبحث على الدوام عما هو سر مذهل. أما هو نفسه فلا يعتبر عطاءه الفني بتحولاته طوال السنين وعبر أماكن انتاجه المختلفة، غير كونه «مختبر متنقّل» يسعفه في أقسى لحظات المنفى.

بهذا المعنى، وضمن تلك الشروط، فإن الإنسان المنفي يستقدم أقاليمه ويبتكر الأرض. وبذلك، يشاركنا في الوعد ويتحاور مع المشاهد المضياف من أي مكان كان. أما هو فيخبرني: «من باب الخليل في القدس دخلت العالم، ومن باب العامود فيها خرجت إلى المنفى».

وهكذا، فعلينا أن نتصور كيف أنه في بعده عن مكانه الرحمي، يستنجد الفنان بلغة المسافات. ومن أفق منفاه، يقوم بابتكار الوعد المتنازع عليه والذي طالما لا يُختزل. ويعمل كمال بُلاّطه اعتماداً على مختارة قليلة من المبادئ وهي: صفاوة الشكل، واستقلالية الطاقات الهندسية والزخرفية، والمتواليات التي يحيها التركيب المنسق بين الرموز والألوان كما بين الحروف والأرقام. أما هذا التركيب المنظوم الذي قد يضلل النظرة الأولى أو الذي قد يغريها بسهولة متناهية، فإنه بمثابة المؤثرات البصرية التي تبث بخفاء ما هواجس روحية يغمر فيضها المشاهد فتدعوه إلى التوقف والإستسلام لنسج تأملاته مع شبكة الأنساغ الحلمية للعمل.

أما سلسلة الأعمال التي تؤلف هذا المعرض، فهي تحاور بقدر ما تقارع فن الرقش والزليج. وبذلك فما هي إلا نوعاً من العودة للنهل من جذور الفن البيزنطي والفن العربي الإسلامي. وبخلاف عن عمله السيريغرافي الذي رافق قصيدة أدونيس «إثنا عشر قنديلاً لغرناطة» حيث كان الفنان قد استعاد الصدى المعماري لقصر الحمراء، مناجياً فيه المقرنصات المزخرفة والرقش الملون والأبيات الشعرية المحفورة على الجدران، فإننا أمام هذه السلسلة من اللوحات في حضور مشهد مفرد يتتبع تحولات المضلّعات النجمية في لاتناظرها المستمر.

ولا يتناول الفنان على الإطلاق موضوع المضلّع بشكله النجمي الثابت الذي ألفناه في مختلف الفنون العربية الإسلامية، وإنما يجعله متحركاً ضمن متواليات وتجليات تقنية كما لو أنه يبحث عبر إحالاته هذه عن إنعكاسات مرآة مكسورة في نظرة أسلافنا النائمة.

في سلسلة أعماله السابقة، بقي كمال بُلاّطه وفياً لقرارة اللون واستقامة الخط وحضور الحرف والرقم إذ آثر آنذاك أن يحافظ على تركيز النظرة إلى فضاء تشكيلي غمره الفيض، وطهّره العشق للهندسة حتى أردفه فضاءً مفتوحاً لتأمل متاهات الحرف المصوّر. أما في سلسلة أعماله الأخيرة، فقد تلاشى الحرف وتحول إلى أبجدية لامرئية بحيث تخلى كلية عن مكانته لصالح توازن النسب وضبط العلاقات الهندسية التي احتل نبضها الصارم مكانة الإيقاع.

هذا العالم المثالي والمتأمَّل، وهذه اللوحات الأيقونية الجديدة التي أنجزها فنان حوّل منفاه إلى تقنية حلمية صيغت بواسطتها الرؤى اعتماداً على لعبة إحالات وبدائل، لهو عالم يثير القلق من عدة جوانب. فلربما لن يرى بعضهم هنا سوى خيلاء الزخرفة، وآخرون لن يروا فيه غير إعادة إنتاج مفتعل لنماذج بائدة (من الفن البيزنطي والعربي الإسلامي). إلا أنني أعتقد أن طاقات الزخرفة ما فتأت تسكن الخيال التشكيلي، مكبوتة كانت أم مستبطنة لدى الفنان. وفي هذا المجال، فإن ماتيس خير من أطلعنا على الدرب.

إن «الزخرفي» و«الهندسي» و«التزييني» لهي مدركات تستحق إعادة التفكير الجديّ بأجمعها في سياق المتصوَّر الذي ينسج إدراكنا الحسي لما ندعوه العالم. هذا العالم الذي يشمل ال «هناك». فيه، نحل نحن المشاهدين ضيوفاً لدى الفنان، هنا والآن.

عبد الكبير الخطيبي

Watad al-Sama
1997
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

وتد السماء
١٩٩٧
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Surrat al-Ard
1997
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

سُرّة الأرض
١٩٩٧
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Anastasis
1997
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

أنسطاسيس
١٩٩٧
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

تنفصل

لغة التعبير البصري عن لغة التعبير الشفاهي. وليس للواحدة منهما أن تمنح الصوت للأخرى، أو تنوب عنها. فالتصوير ينطلق من التصوير بقَدْر ما تنطلق الكتابة من القراءة.

بالنسبة لي، تجيء الكلمات دائماً بعد التصوير. والعكس لم يحدث أبداً. ولكن ما دامت الصُوَر تتدفق من التصوُّر، والتصوُّر ينبع من الذاكرة، فإن التصوير والكتابة لديّ كانا، كلاهما، توأما الذاكرة ذاتها. غير أن الصُوَر المحقّقة هي التي تعيد إيقاظ ذاكرتي. وإلا فكيف لا يَرِدُ إلى الذهنعنوان اللوحة، وهو همزة الوصل الوحيدة بين الكلام والشكل البصري، إلا بعد مضي زمن من وضعي اللمسات الأخيرة على اللوحة؟ أما عنوان اللوحة، ففي أفضل الحالات، ما هو غير جسر يدعو المشاهِد للتفاوض حول مدخل ما إلى لغة الصورة المرسومة، كما أن العنوان هذا لا يسعى إلى أكثر من تلخيص أو استدعاء لبعض التداعيات المقترنة بالذاكرة، سواء أكانت فردية أم جَمْعية.

◆

«أعرف يقيناً أن عمل الإنسان ليس أكثر من تلك الرحلة الطويلة في منعطفات الفنّ، لاستعادة اثنتين أو ثلاثٍ من الصور البسيطة والعظيمة التي كانت أولى ما دخل قلبه».
ألبير كامو

◆

حين كنتُ طفلا، كانت الأيقونات البيزنطية هي اتصالي الأول برسم الصُوَر. وكان عددٌ منها موضوعاً في مِشكاة عالية في البيت المقدسي الذي ولدتُ فيه. إحداها، ولعلها تنتمي إلى مدرسة القدس في الرسم الأيقوني، كانت تحمل كتابة عربية. وبعد مرور سنوات، تمكّنت من فكّ أحرف الإسم المكتوب عليها والذي عاد إلى اسم جد من أجداد أبي الذي كان قد أوصى على رسم الأيقونة.

وقد بدا لي أن الأيقونات كانت تزوّد والدَيّ بقوّة لم أفهمها. فبالنسبة إليهما كانت الأيقونة أشبه بنافذة أتاحت لكل منهما سكينة التوصّل إلى عالمه الداخلي. وأما بالنسبة إليّ، فقد قيل لي أن المشكاة هي المكان الذي تودع لي فيه الملائكة هداياها خلال الليلة التي تسبق يوم العيد. وكنت أساهر الليل ما وسعني الأمر، كي أشهد بعيني الملاك. لكنني لم أفلح أن أرى شيئاً في الظلمة غير وميض القنديل واهتزاز الضوء على سطح الألوان المكتومة للأيقونات. وأمّا الصُوَر التي مثّلتها هذه الأيقونات، فقد كانت تصيبني برَوْع غامض من نوع ما، طالما عقد لساني. والآن فقط أدرك قيمة ما قيل لي من أنّ مصوّر الأيقونات لا **يصوّر** الأيقونة. إنه **يكتب** الأيقونة.

◆

من أعلى سطح بيتنا المقبب والكائن داخل أسوار المدينة، كان في وسع المرء أن يشرف على المنظر البديع للقباب، والمآذن، وأبراج الكنائس. وكانت القبّة الأقرب إلى أنظارنا، والأكثر جلالاً في حيّنا ، هي قبّة كنيسة القيامة الملاصقة لقبة كنيسة الأنسطاسيس التي كنّا نسمّيها بالدارجة كنيسة «نصّ الدنيا». أما أقصى ماتستبينه العين في البعيد، فقد كان برج كنيسة الصعود، الآوية على رأس جبل الزيتون. و في المسافة بين الموقعين، سادت ساحة الحرم الشريف قبّة مسجد الصخرة برونقها الساطع.

وقد شيّدت كل من هذه المعالم المقدسية الثلاث بعد العثور على صخرةٍ ما في مواقعها. وقد استهل بناء كنيسة القيامة عام ٣٢٧ إثر اكتشاف صخرة الجُلجلة. وبعد مرور نصف قرن، بنيت كنيسة ثمانية الجوانب حول الصخرة التي آمن المسيحيون أنها الصخرة التي صعد

منها المسيح إلى السماء. أما مسجد قبّة الصخرة الذي شيّد بين عامي ٦٨٨ و٦٩١ فقد شيّد حول الصخرة التي أومن بأنها الصخرة التي كان سيّدنا إبراهيم قد جلب إبنه اسحق إليها للتضحية به، والصخرة التي شهدت موقع إسراء النبيّ محمّد (صلعم). وفي تلك الأيام، لم يكن يخطر لي أبداً أن المعالم المقدسية الثلاثة، والتي توسط كلّ منها صخرة وهي العنصر الجوهري في تكوين الأرض، كانت تشترك في مخطط بناء متماثل ارتكز على استدارة مربّعَيْن داخل دائرة ذات مركز مشترك تقاطع ضمنها المربّعان الدوّاران بزاوية قدرها ٤٥ درجة.

◆

«الهندسة بالنسبة للفنون التشكيلية هي كالنّحو بالنسبة لفنّ الكتابة». غيوم أبولينير

◆

في مطلع التسعينات غادرتُ الولايات المتحدة، التي كنت أقيم فيها منذ خمس وعشرين سنة، قاصداً المغرب وإسبانيا، حيث أردتُ متابعة بحثٍ في الفنّ الإسلامي. فبعد أعوام طوال قضيتها في سبر المربع، أسرني الشكل الثماني الزوايا الناجم عن مربّعين متقاطعين بزاوية ٤٥ درجة. وسرعان ما اكتشفت أن النجمة المثمّنة هذه لم تتوسط مركز كلّ قطعة رقش أو زليج تفحصتها فحسب، بل ان تخطيطها واعتماد تقسيمها النسبي وتكرار وحدتها، كانت تشكّل في الواقع الشبكة الأمّ لسلسلة طائلة من الأنساق التي لا نهاية لها. فمن أدقّ التفاصيل الزخرفية التي قد تزيّن حلية شخصية ما، إلى أضخم التركيبات وأشدها تعقيداً في المعمار الإسلامي، كانت الكوكبة المثمّنة حاضرة بمشتقاتها وبدورانها الثنائي أو الثلاثي داخل الدائرة، كما كانت تشكل الشبكة التحتية لمعظم أنساق الرقش المعقدة. ترى، ما هو المبدأ السرّي لهذه الشبكة الأمّ؟ وكيف بمقدورها توليد كل هذه التركيبات المفعمة بالألغاز المشعشعة بالتجريد المحض والتي مازالت تدغدغ أبصارنا وأذهاننا بملذّات لاتوصف؟

◆

«يبدأ التصوير من استنطاق المظاهر الخارجية ومن رسم العلامات... وإذا اعتبر المرء المظاهر هذه بمثابة الحدود، فإن في وسعه عندها أن يقول إن المصورين يبحثون عن الإشارات التي تخترق الحدود: تلك الإشارات القادمة مما هو وراء المرئي. فليس السبب في ذلك أن جميع الفنانين أفلاطونيون، بل لأنهم يحدّقون التحديق الملي». جون بيرغر

◆

لم يَطُل الوقت حتى تعلّمت أن المربع والدائرة كانا، منذ أقدم العصور، مشحونَيْن بالدلالات الرمزية والفلسفية. في أغلب الأحيان، كان شكل المربع، بمحاوره الأربعة التي أشارت إلى الجهات الأربع للمكان، هو الذي يرمز إلى دنيا الأرض، فيما كان شكل الدائرة يمثّل الكرة السماوية. وكثيراً ما وصف دوران المربّع داخل الدائرة بكونه تربيع الدائرة. وفي ذلك يكون محيط المربّع متساوياً عملياً مع محيط الدائرة. ومن خلال الرسم الهندسي الذي إلتقى فيه المربع بالدائرة، بدا محيط الشكل النهائي قادر على التعبير عن أبعاد اللانهائي. وهكذا، بات بحثي في الفنّ الإسلامي، هو الذي مكّنني أخيراً من اقتفاء أثر أولّ اتصال لي بصناعة الصورة. فعن طريق «التحديق الملي» في الشكل المثمن الناجم عن تقاطع المربّعَين داخل الدائرة، تذكّرت الأيقونات البيزنطية، التي مثّل موضوعها، صورة اللقاء بين الأرضي والسماوي. وقد تحدد الرمز هذا في شكل الهالة التي أحاط إشعاعها صورة المسيح في أيقونة التجلّي، وأيقونة الضابط الكل، وأيقونة ملك السماوات. في كلّ هذه الموضوعات كانت الهالة تتخذ شكل مربعين متراكبين داخل الشكل البيضاوي.

وحالما رأيتُ الصلة بين موضوع مركزي هام في أيقونات طفولتي وبين النجمة المثمّنة التي أشعّت، من وسط ما سحرني في الرقش العربي الذي بلوره الفنّ الإسلامي، أدركتُ السبب،

في إن المعالم الثلاثة التي كنت أطل عليها من سطح بيتنا في القدس، تشترك بمخطط بناء واحد. فعن طريق تحويط تقاطع المربّعين داخل الدائرة كان المخطط الأرضي لكلّ من كنيسة القيامة وكنيسة الصعود ومسجد قبّة الصخرة، يسعى إلى رسم الخطّ الفاصل بين السماء والأرض.

غير أنّ التعبير المعماري عن التقارب بين العالمَيْن الفيزيقي والميتافيزيقي، كان، في مثال مسجد قبّة الصخرة وحدها، بمثابة انعكاس بذاته لذلك اللقاء التاريخي الذي جعل أخيراً من القدس مدينة مفتوحة لكافة مواطنيها، وللعالم بأسره. أما هذا اللقاء، الذي حدثنا عنه مختلف المؤرّخين، فقد جرى بين الخليفة العدل عمر بن الخطاب وبطريرك القدس البيزنطي سوفرونيوس. وكان سوفرونيوس العربي هو الذي طلب حضور الخليفة شخصياً إلى القدس، لتوقيع المعاهدة التي بموجبها سُلّمت المدينة إلى المسلمين العرب. كما قيل إنه هو الذي اصطحب الخليفة في جولة عبر المدينة. وتذهب الرواية إلى أنه شارك الخليفة على إزالة الأنقاض عن صخرة الحرم الشريف التي شُيّدت فوقها ما اعتُبر، خلال ألف وثلاثمئة سنة الأخيرة، أنه جوهرة القدس. أهي مصادفة إذاً، بالتالي، أن يكون أول مَعْلَم إسلامي هو ذاك الذي عكس التعبير البصري لكمال الزواج المعماري بين بيزنطة والإسلام؟

وإذْ أعيدُ النظر في ذلك اللقاء التاريخي بين الخليفة والبطريرك الذي لا يبدو أن عالم اليوم يتذكّره، فإنني لا أستطيع إلا التفكير في أن سوفرونيوس كان حقّاً أوّل مواطن مقدسيّ أدرك أن الطريق إلى القدس كامنٌ في القلب، وأن قدرة المرء على التخلي عمّا يحبّه أشدّ الحب هي أمله الأكبر في إعادة خلق ما تخلّى عنه.

◆

«الخلق الفنّي هو، في حقيقته الجوهرية، فِعْلُ سخاء». بردجيت رايلي

◆

يروى، فيما كان المسيح حاملاً صليبه في طريقه إلى الجلجلة، خرجت من الحشود امرأة تدعى ڤيرونيكا، كانت قد خلعت نقابها كي تجفف بها العرق المتصبب من وجه الجليلي. وقد ساد الإيمان بأن صورة قسماته انطبعت، بإعجوبة ما ، على قطعة القماش التي عرفت فيما بعد باسم «الورنيقة». ومن الجدير بالذكر، أنه لا يوجد في أيّ من الأناجيل الأربع ذِكْر لهذه الحادثة، أو للمرأة التي تظهر في اللوحات الأوروبية مرتدية العمامة، في تلميح إلى أصلها الشرقي. وفي نهاية القرن التاسع عشر نظرت روما في أمر بناء مدرسة تبشيرية في القدس تختص بتعليم أبناء المدينة فنون الرسم الأوروبي، لكنّ القرار استُبدل فيما بعد بقرار آخر لبناء كنيسة. أما هذه الكنيسة، التي بُنيت على «درب الآلام»، فقد كُرّست لڤيرونيكا التي يُشتقّ اسمها من كلمتي «ڤيرا» و «إيكون» اللتان تعنيان باللاتينية «الأيقونة الحقة». فلو بُنيت تلك المدرسة آنذاك مكان الكنيسة المعروفة اليوم، فإنها كانت ستصبح أوّل معهد يدرّس تراث الرسم الأوروبي لعرب القدس. ولكن في هذه الحالة، هل كان ليرسلني أبي إليها كتلميذ، بدل إرسالي إلى محترف خليل حلبي، آخر مقدسي **كتب** الأيقونات في البلدة القديمة؟

◆

«التمثيل شيء، وما يمثله شيء آخر». القديس يوحنّا الدمشقي

◆

«الفنّ لا يحاكي المرئي: إنه بالأحرى يصنع المرئي». بول كلي

◆

حول نهاية العقد الأول من إقامتي في الولايات المتحدة أضحت الهندسة مركزية في عملي.

فمن خلال لغة الهندسة، هذه الكلمة التي تعني أصلاً «قياس الأرض» (جيوميتريا) إرتكز عملي على شكل المربع. وكان المربّع هو الوحدة التحتية في شبكة تخطيطية رسمت بموجبها متاهات خَطّية وتضافرات متداخلة ذات زوايا قائمة تجلت بكلمات عربية استخرجتها من عبارات من التراث المسيحي والإسلامي. وعبر هذه الأعمال، كنتُ أطرح للمشاهد قراءة حسّية يتبادل المرء عبرها اللون بالمعنى. وسرعان ما أخذ تصوير هذه الأعمال التي تعتمد على شبكة المربعات إلى إيقاظ ذاكرتي بأولى الرسوم التي حقّقتها في صباي، حين علّمني خليل حلبي كيف يمكنني تشفيف جميع الأشكال المرئية حولي بناءً على البُنية الصلبة لشبكة المرباعات. ويبدو أن ذاكرة ملء مربّع إثر مربّع بمختلف التدرّجات اللونية للأقلام، ظلّت تلاحقني وتغريني فيما كنت أقف على مسافة موحشة من البلد الذي رأيت فيه النور. وفي غضون عقد من الزمن، تبيّن لي أنّ الإيقاعات الخطّية للكلمات الهندسية أخذت تتحداني وتطرح علي أسئلة في موضوع التسأوق. أما الكلمات المرتكزة على المربّع، فقد أخذت تتلاشى نهائياً من عملي. ولم يصبح المربّع ذاته موضوعاً مركزياً في عملي فحسب، بل باتَ أيضاً وسيلتي للبدء في استكشاف الإيهام بالتساوق. وقد أخذت الأشكال التي سبرتها تتجسد عبر التقطيع القطري للمربّع، أو بوسيلة السيرورة التدرّجية لتوالده أو تَجزُّءه. وقد ولّد النظام البسيط الذي اتبعته تساوقات وفواصل نِسَبيّة من التكسرات التي طالما عكست العلاقات الفضائية والهندسية وفقاً مع ما سماه أسلافنا بالقاعدة الذهبية، هذه القاعدة التي تجعل من علاقات النسبة الهندسية ، القوام المعتمد للتآلف بين أقصى الأقطاب. وفي كافة هذه السلسلة من الأعمال، لم يحدث في أي مرة أن تداخلت المربعات أو تراكبت. كيف يمكن للمربعات أن تتلاقى دون أن تكون تكراراً للنجمة الثمانية التي توسطت فضاء أسلافنا؟ فإذا كانت المربعات المتداخلة بدرجة ٤٥ داخل محيط الدائرة تمثّل عندهم لقاء السماء بالأرض، فهل يمكن اليوم لمربّعَيْن أن يلتقيا حقّاً، حين تكون السماء بعيدة عن الأرض بُعد المنفيّ عن أرض وطنه؟

◆

«إن معظم الناس، بشكل مبدئي، على وعي بثقافة واحدة، وبمحيط واحد، وبوطن واحد. أما المنفيّون فهم على وعي باثنين على الأقل. وإن هذه التعددية في الرؤية، هي التي تولّد وعياً بالبُعد المتزامن، بوعي [قد نسميه] **طباقي**، وهنا نستعير مفردة من الموسيقى [التي تعبر عن فن مزج الألحان على سبيل المصاحبة وتداخل الأصوات]. فبالنسبة إلى المنفي، تجري عادات الحياة والتعبير أو النشاط في البيئة الجديدة، على نحو مصاحب ومتداخل لا محالة مع هذه الأمور في بيئة أخرى. وهكذا فإنّ البيئتيْن الجديدة والقديمة تظلاّن في الآن ذاته ناشطتيْن، فعليّتيْن، وجاريتيْن طباقياً». إدوارد سعيد

◆

في تمام الوعي بالأخطار التي اكتنفت دربي، شرعتُ في خوض دنيا المربّعات المتداخلة. وخلال سنة واحدة، كنت أثناءها أنجز مشروعاً مستوحى من عمارة قصر الحمراء في غرناطة، ملأتُ العشرات من دفاتر الرسم التي كنت أحملها في جيبي حيثما ذهبت. وأحياناً لم يتجاوز شكل بعض الرسومات حجم ظفر إبهامي. وخلال السنتين التاليتين، حين انتقلت من بيتي في الرباط إلى محترف في باريس ومنه إلى بيت في مانتون، واصلتُ استكشاف التحوّل في أكثر الأشكال الهندسية استقراراً، والذي كان ذات يوم يمثّل ثقل الأرض وتوازنها. فأخذت خطوط المربّعات تتداخل في الفضاء، توالد بعضها في شكل مربعين. وبدت مربّعات أخرى وكأنها انزاحت عن بعضها البعض، فيما بدا مربع آخر وكأنه يميل بدرجات دقيقة بحركة شبه دائرية. وإن كان كلّ كَسْر صغير من الدوّران يحاول وصف محيط الدائرة، إلا أن شكل الدائرة ذاتها لم ينجلِ أثراً له في أيّ من التكوينات. وبدل ذلك، انبثق خط أفُقي من خلفيات التشكلات. وكان الأفق يمتدّ عبر النصف العلوي من العمل تارة، أو عبر النصف السفلي منه. وتبادلت بضعة المربعات المنفلتة مواقعها فوق الخطّ الأفقي وتحته، تاركة عليه آثار ظلال ما. وأكمل مربّع مجاور نصف مَيْلة مربّع آخر، فتحوّل موضع النصف المكسور إلى الإتجاه المعاكس. وبدا هناك مربّع في لحظة سقوطه من حافّة الصورة، وآخر تلكأ ببطء، وثالث تعلّق على أرضية لا قرار لها. وطفت كافة المربعات في الفضاء وكأنها في طوافها كانت تتحدى جاذبية الأرض.

أما متوالية الإثنتي عشرة لوحة التي تحمل عنوان «سُرّة الأرض»، فقد كانت ثمرة دراسات أجريتها خلال عام ١٩٩٦، فيما أُنجزت اللوحات جميعها في الأماكن المختلفة التي أقمتُ فيها خلال السنتين التاليتين. وقد استمدّت ستّة لوحات عناوينها من أسماء مقترنة بموقع محدد في بيت المقدس، فيما استقت عناوين اللوحات الستّة الأخرى، من أسماء اقترنت بالوجود في موقع وسيط بين حالتين متعارضتين أو مكانين متقابلين اقترنت تداعياتهما بمدينة القدس.

◆

«دون الضوء واللون ، لا يُدرَك منظور بواسطة البصر وحده».
الحسن بن الهيثم

◆

«الماء من لون الإناء». الجُنيد

◆

بالقَدْر الذي يكون الشكل الهندسي البسيط نتيجة الفكر المنطقي، فإن اللون نتاج الإنفعال الحدسي. وإن كان تصور الشكل المعيّن نتيجة انعكاس جسم مرئي أو مُتخيّل، فإن اللون هو روح ذلك الشكل وجسده الطبيعي. وبالتالي، فإنّ سيرورة التحوّل من رسومات تخطيطية إلى تكوين لوني، تبدو وكأنها السيرورة التي يتطوّر عبرها الهيكل العظمي إلى كيان حيّ من الضوء. وهكذا، بمقدور المشاهِد أن يقيس مقدار الانصهار بين الشكل واللون بقدر ما تتحول فيه بُنية الهيكل العظمي إلى جسد من الضوء الصافي.

في محاولة لترجمة التحركات البسيطة بين المربّعات المتراكبة، تحدد مجال التنوع اللوني في كلّ عمل. وبعد وضع اللمسة، فوق اللمسة الشفافة من اللون، بحيث تظلّ العين قادرة على رصد الطلاء التحتي، تأخذ الألوان في التوهّج بحذا بعضها البعض وذلك نتيجة التلاعب الغامض بين الكامد والشفاف من ألوان المضلعات المتداخلة. ولا تعد الموازنة بين الألوان مقتصرة على موقع لون معيّن بالعلاقة مع سواه بحذاه، بل أيضاً نسبة مع العمق الشفّافي الذي يحتفظ به أو يتخلى عنه كلّ لون على حدا. وتملئ صدري بهجة متصاعدة حين تأخذ الخاصيات التشكيلية الهندسية الملونة بالتقدم والتراجع وكأنها المد والجزر في حركة موسيقية تبلورت في جسد بصري. وفي هذه اللحظة، يكاد الصوت المكتوم لضربات الفرشاة فوق القماش المشدود أن يشبه إيقاع طبل أخمده الصدى الذي فيه يتجسد الفضاء الهندسي.وهكذا، لايعد للمرء أن يتساءل كيف قيل ذات يوم إن باخ كتب مقطوعته الموسيقية «آلام المسيح حسب القديس متّى» بمعونة مسطرة وبيكار.

فور جفاف الألوان، لا بد أن تنقل صفاوتها إليّ الإحساس بأنها عذبة كمياه النبع ونيّرة كالزجاج. وحين أبدأ في تحسّس ذلك على سطح اللوحة وأكاد أن أشعر بالغوص في بركة، أو أن أدخل سطح المرآة، فعندها أدرك أن العمل قد تم. وبعد أيام أو أسابيع، حين أتطلع بكامل الدهشة إلى ما أُنجز أمام عينيّ، فإنني لا أستطيع إلا أن أساءل ذلك السطح عما يعكسه من صُوَر ذاكرتي.

تحت سطح بيتنا مباشرة، وسط البيوت المجاورة في البلدة القديمة، كنّا نطل على مكان مستطيل محاط بالجدران لا بدّ أنه استُخدم كخزّان مياه ذات يوم. وقد كنا نسميه «بركة الخان». ولستُ أدري ما السبب الذي جعلني أظن على الدوام أن هذا الفضاء المفتوح كان الموقع ذاته الذي أشير إليه في إنجيل يوحنّا باسم «بركة بيت حِسّدا». والرواية تقول إن لمياه هذه البركة كانت قدرات عجائبية في شفاء المرضى والمقعدين. وكان الناس يؤمنون أن ملاكاً كان يهبط أحياناً ليحرّك المياه. وقد برئ مَن نزل أولاً بعد اهتزاز سطح الماء. وكان هناك رجل مشلول عجز طيلة عقود في أن يكون أوّل من ينزل البركة لأن أحداً لم يساعده. وحين رآه المسيح مقعداً هناك، أمره ببساطة أن يقف ويحمل سريره ويمشي. وقد جلبت هذه المعجزة على الناصري سخط يهود المدينة وإدانتهم له لأنه أمر الكسيح بحمل سريره في يوم سبت.

والمكان الذي كنت أظنّ أنه بركة العجائب هذه، لم يكن أكثر من حوض حجري جافّ في معظم أشهر السنة. وسرعان ما أدركت أن زماننا هذا ليس زمن المعجزات. وكان ذلك يوم شهدت بين ليلة وضحاها كيف عجّت البيوت المحيطة بالموقع بأُسَر اللاجئين من حرب ١٩٤٨. أما اليوم، فيبدو لي أن ذلك الحوض الحجري قد امتدّ ما وراء حدود فلسطين حيثما يواصل المحرومون من أهل البلد معيشتهم. وفي كل جهة يرى المرء الجموع التي شوّهتها الحروب. فمَن هو الذي يستطيع أن يقول، ولمن، ألا ينتظر المعجزات بعد اليوم؟

◆

هنا، على شواطىء المتوسط، في هذه البلدة الصغيرة في جنوب فرنسا، حيث يستطيع المرء بلوغ إيطاليا سيراً على الأقدام، أجد نفسي بعيداً عن كلّ ما عرفته خلال السنوات القليلة الماضية، وقريباً من مكان يذكّرني ببيتي الأوّل. أجراس كنيسة سان ميشيل، التي تقرع، مشيرة إلى محطات النهار، قد لا تشبه في رنتها أيّاً من أجراس القدس. لكن التصوير يواصل المجيء من التصوير، واللوحة من اللوحة. وهنا، حيث أتشرّب الأحاسيس البصرية من حولي، أدرك تآلف علاقات معيّنة في ألواني مع ضوء هذا المكان وهوائه. وخارج نافذتنا أرى الخُضرة الفضيّة لشجرة زيتون خلف اللون الأرجواني لعريشة البوغانفيلية. ومن جهة جارنا نُعمَر، أنا وللي، بشجيرة غار مزهرة وبأريج ياسمينة تنمو بجوار صبّارة وشجرة ليمون. وتحت نافذة محترفي، نرى بيوت المدينة القديمة وهي تتماوج بألوان المنازل التي صوّرها جيوتو. وتنحدر أسطح المنازل بين أشجار النخيل والصنوبر والسرو ذات الخضرة السوداء باتجاه جلالة البحر بازرقاقاته المتبدلة أبداً. وهاأنذا، من أعالي هذه التلة في مانتون أشرف على الدنيا.

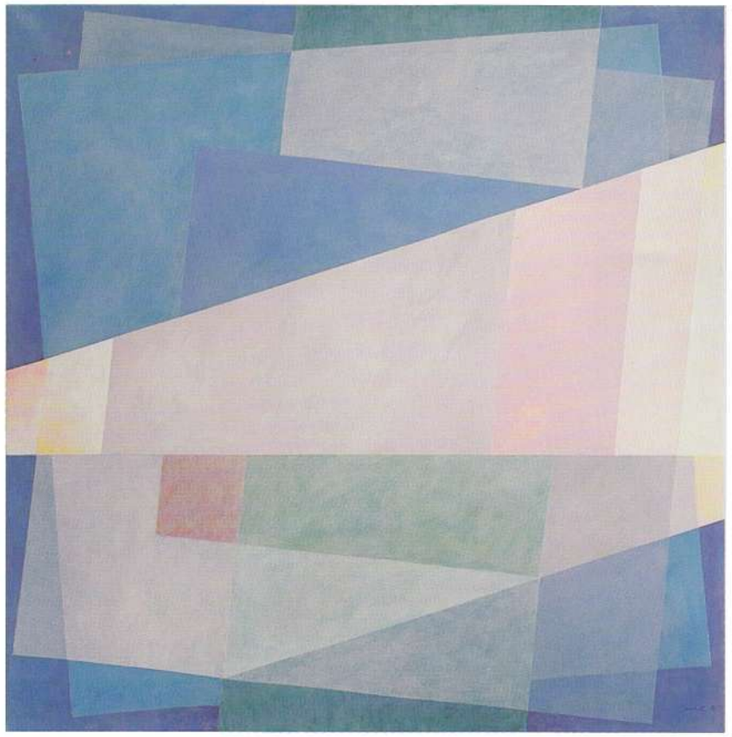
اثنان من الفنانين الفرنسيين الذين نجوا من أسوأ الحروب التي شهدها عصرنا في هذا البلد، وجدا السلوان في هذه المنطقة بالذات. وإنني أدرك الآن، ولربما مثلما فعلا آنذاك، أنّ لا شيء باق بعد الحروب سوى حُبّ المرء للجمال. غير أن ماتيس وبونار، كانا في وطنهما في هذا المكان. أمّا أنا، بكلمات سان جون بيرس، فإنني هنا «سأَسْكنُ إسمي».

كمال بُلاَّطه

ترجمة: صبحي حديدي

صخرة
١٩٩٨
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Sakhra
1998
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.



Isra'
1997
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

إسراء
١٩٩٧
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Ascent
1997
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

صعود
١٩٩٧
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

surface as in a pool or a mirror, I realize that the work is finished. Days or weeks later, when I look back with surprise at what had actually been accomplished before my eyes, I cannot help but wonder what images that particular surface reflects from my memory.

◆

Just below our roof, amidst our neighbors' houses in the Old City, we could also see a walled rectangular place that must have once served as a water reservoir. We used to call it *Birket il-Khan* (The Pool of the Inn). I do not know why, I always thought that open space must have been the site referred to in the Gospel of St. John as Bethesda Pool. According to legend, the waters of Bethesda Pool had miraculous healing powers. People believed that an angel occasionally came down to stir its waters. The first person to dip in it afterwards was healed. For decades, a paralytic man had never succeeded in being first because he had no one to assist him. When Christ saw him lying there, he simply ordered him to stand up, carry his bed, and walk. The miracle believed to have taken place led to the man's condemnation by the city's Jews for having ordered the lame to take up his bed on a Sabbath.

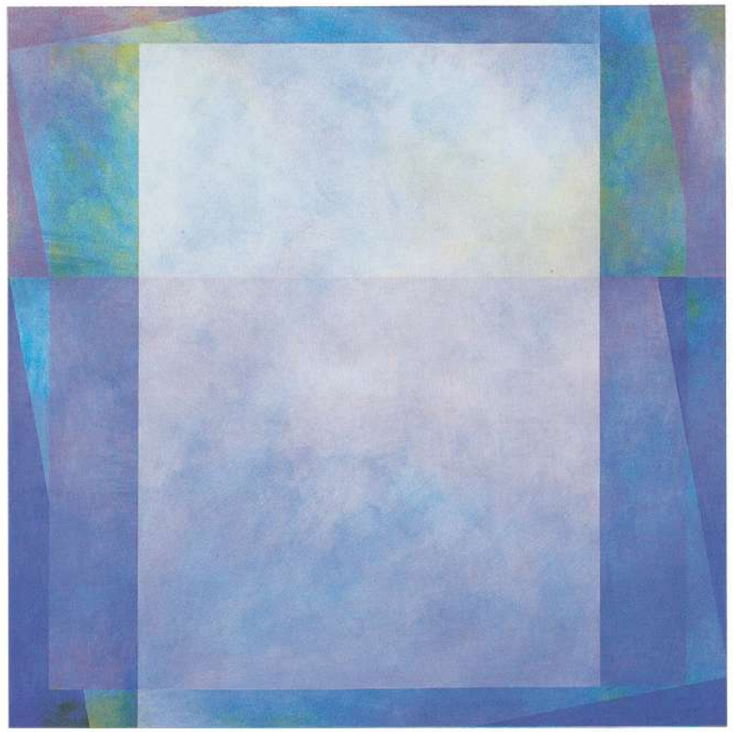
The place I used to believe was Bethesda Pool, was no more than a dry basin for most of the year. Our time, I was soon to realize, was not one of miracles. Refugee families from the 1948 war had swamped the houses surrounding the site. Today, it seems that the pool's basin has expanded beyond Palestine's borders to reach wherever the country's disinherited continue to live. All around, one sees the multitudes who have been maimed by the wars. Who can tell whom not to wait for a miracle anymore?

◆

Here, on the shores of the Mediterranean, in this little town in Southern France where one can practically walk to Italy, I am away from all that I have come to know in recent years and close to a place that reminds me of my earliest home. The bells of St. Michel's Chapel marking the day's passage do not sound like any of Jerusalem's bells but painting continues to come from painting. Here, as I absorb the visual sensations around me, I recognize particular relationships with my colors that are familiar in the light and air of the place. Outside one window, I see the silver green of an olive tree against the lavender of a bougainvillea. On our neighbor's side, Lily and I are inundated by a flowering laurel and a jasmine next to a cactus and a lemon tree, and below the window of my studio we can see the old city's houses assuming the colors of Giotto's dwellings as their rooftops descend among palm trees, black pines, and cypresses toward the ever-changing blues of the ancient sea. On top of this hill in Menton, I am on the roof of the world.

Two particular French painters who escaped the worst wars this country had seen in our time found their solace in this region. I realize now, perhaps as they may have done then, that nothing remains after the wars except one's love for beauty. Matisse and Bonnard however were at home in this place. As for me, in the words of St. John Perse, here: "I shall dwell in my name."

Kamal Boullata



Ellipsis
1998
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

إليبسيس
١٩٩٨
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Representation is one thing and what it represents is another.
St. John the Damascene.

◆

Art does not render the visible; rather it makes visible. Paul Klee.

◆

By the end of my first decade in the US, geometry, originally meaning 'measurement of land', became central to my work. The square was the underlying unit in a grid upon which I constructed linear mazes and right-angled interlaces of Arabic words extracted from Christian and Muslim mystical expressions. Through these images I sought to propose an exercise of reading that is interchangeable with the sensorial experience of color. Creating images based on the grid soon reawakened the memory of some of the earliest drawings I had done as a boy, when Khalil Halabi first taught me how to trace all visible forms through the rigid structure of the grid. Apparently, the memory of filling up square after square with different hues of soft-colored pencils continued to seduce me while I stood at a terrible distance from the country of my birth. Within a decade, the linear rhythms of geometric words ultimately began to challenge me with questions of symmetry. Words based on the square totally disappeared, and the square itself became not only the subject of my work but also the vehicle by which I began to explore the illusions of symmetry. My explorations were chiefly carried out through the diagonal dissection of the square and or by the process of its gradational doubling or partitioning. This simple system generated symmetries and proportional intervals of refractions that often reflected spatial and geometric relations in accordance with the Golden Mean, the ancient system of proportion devised to create harmony between two extremes. Nowhere did squares overlap in any composition. How could they meet without being a repetition of our ancestors' eight-pointed star? Overlapping squares at 45 degrees within the circumference of a circle represented to them the convergence of heaven and earth; today, could two squares really meet when heaven and earth seem to be as distant from each other as the exile is from his native land?

◆

Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimension, an awareness that -to borrow a phrase from music -is contrapuntal. *For an exile, habits of life, expression or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environment are vivid, actual, occurring together contrapuntally.* Edward Said.

◆

With full awareness of the risks looming along my way, I started delving into the realm of overlapping squares. In one year, while I was finishing a project inspired by the architecture of the Alhambra Palace in Granada, I filled up dozens of sketch books that I carried in my pocket everywhere I went. Some drawings may have been no larger than my thumb nail. Within the following two years, as I moved from my home in Rabat to one in Paris and from there to the present one in Menton, I continued to explore the metamorphosis of the most stable of all geometric forms and the one that once represented the equilibrium of the earth. Squares overlapped in the void. Some multiplied to two. Others seemed displaced against one another. In minute degrees the square rotated. Every little fraction of its rotation attempted to describe the circumference of a circle. But nowhere in any of the configurations was there a trace of a circular form. Instead, a horizon kept emerging behind them. At times, it stretched across the upper half of the work, at other times across the bottom half. A few decentered squares interchanged their positions above and below the horizontal line leaving traces of a shadow on it. A half square completing another's tilt transposed itself in the opposite direction. One square appeared falling off the picture's edge, another drifted slightly, still another was suspended over an evershifting ground. All seemed to float in a perpetual challenge to gravity.

The series of twelve paintings entitled 'Surrat al-Ard' were the fruit of studies done in 1996. All were realized in the three different places where I have resided over the last two years. Six paintings take their titles from names associated with a specific site in Jerusalem. The titles of the other six have been borrowed from names associated with being in-between two opposite states or places corresponding to Jerusalem.

◆

Nothing visible is understood by the sense of sight alone, save light and color.
Al-Hassan ibn al-Haitham.

◆

Water is the color of its container. Al-Junaid.

◆

As much as a simple geometric form may be a product of discursive thought, color is from intuitive feeling. While the conceptualization of a certain form may be a reflection of a seen or imagined body, its color is its flesh and soul. Consequently, the process by which a line drawing is transformed into a color composition is one that develops, as it were, from a skeleton into a living entity of light. A viewer may measure the effectiveness of the fusion between form and color by the degree to which the structure of the skeleton had been turned into a body of light.

In an attempt to translate the minimal shifts of superimposed squares, the range of colors in each work is minimized. Applied in layer over thin layer through which the eye may continue to trace the preceding underpainting, colors begin to glow with the ambiguous interplay between opaque and transparent polygons. Balancing colors is no longer confined to the position of a certain color in relation to another but also in proportion to the transparent depth each color retains. An inner joy mounts when advancing and receding properties of geometric color shapes begin to act like the ebb and flow of a musical piece taking visual body. The sound of the brush thumping on the stretched canvas like a muffled drum echoes the shaping of geometric space. One understands how someone could have once said that Bach's *Passion According to St. Matthew* was composed with ruler and compass.

As soon as they dry, colors should feel as fresh as spring water and as clear as glass. Once I begin to sense that I could almost plunge through the painting's

to have been the one from which Christ ascended into heaven became the center around which an octagonal ambulatory was constructed. Between 688 and 691 the Dome of the Rock was elevated around the rock believed to have been the one upon which Abraham brought Isaac to be sacrificed and the site of the Prophet Muhammad's night journey into heaven. At the time, it never occured to me that each of these three Jerusalem monuments sheltering a rock, the most elemental matter intrinsic to earth, had an identical building plan: one that was based on the rotation of two squares circumscribed within a circle and intersecting each other at an angle of 45 degrees.

◆

Geometry is to the plastic arts what grammar is to the art of the writer. Guillaume Apollinaire.

◆

During the early 1990s, I left the US, where I had been residing for the previous twenty-five years, to go to Morocco and Spain where I wanted to pursue research in Islamic art. After years of working on the exploration of the square, the eight-pointed star generated by two squares intersecting at 45 degrees intrigued me. The octagonal star not only seemed to be at the center of every arabesque I examined, but its configuration, depending on the proportional subdivision of its module, indeed formed the master grid of endless patterns. From the tiniest ornamental detail adorning a personal object to the most complex structures found in a monument, it was the same octagonal constellation, its derivatives, or its double or triple rotation within the circle that formed the underlying grid of the most complex arabesques. What was the secret principle of this master grid? How is it capable of generating all these enigmatic complexities of pure abstraction that continue to create unspeakable pleasure for the eyes and mind?

◆

Image-making begins with interrogating appearances and making marks.... If one thinks of appearances as a frontier, one might say that painters search for messages which cross the frontier: messages which come from the back of the visible. And this, not because all painters are Platonists, but because they look so hard. John Berger.

◆

I was soon to learn that since antiquity, the square and the circle had been fraught with symbolical and philosophical connotations. The earth was often symbolized by the square for its four axes of spatial orientation whereas the form of the circle represented the heavenly sphere. The rotation of the square within the circle was often referred to as the squaring of the circle. In it, the perimeter of the square is virtually equal to the circle's circumference. The geometric exercise sought to imply that the dimensions of the finite are able to express those of the infinite. It was through my research in Islamic art that I was finally able to retrace my earliest contact with image-making. By "looking hard" at the octagonal star made up of the intersection of two squares within the circle, I remembered Byzantine icons, whose motif embodied the meeting between earthly and heavenly bodies. This meeting was represented in the geometric shape of the mandorla surrounding the figure of Christ in the icons depicting the Transfiguration, or Christ Pantocrator or Christ on the Celestial Throne. In each one of those themes the mandorla had unfailingly taken the shape of two superposed quadrangles within a circular form.

Once I saw the link between the central motif in the icons of my childhood and the octagonal star that radiated with those mesmerizing arabesques evolved in Islamic art, I realized why all three monuments I could see from our roof in Jerusalem shared a common building plan. By circumscribing the intersection of two squares within a circle, the ground plan of the Basilica of the Resurrection, the Church of the Ascension, and the Dome of the Rock sought to mark the divide between heaven and earth.

Only in the Dome of the Rock, however, the architectural expression of the convergence between the physical and the metaphysical realms was in itself a reflection of a historical meeting that made Jerusalem a city open for all its citizens and the rest of the world. This meeting, documented by different chroniclers, took place between Caliph 'Umar Ibn al-Khattab and Sophronius, the Byzantine Patriarch of Jerusalem. It was Sophronius who demanded that the caliph come to Jerusalem in person for the signing of the treaty that handed over the city to the Muslim Arabs. We are told, that he was the one who led the caliph through the city and who, legends claim, helped him unearth the debris from the sanctified rock under what has been considered for the last thirteen hundred years as Jerusalem's central jewel. Is it any coincidence then that Islam's foremost monument continues to mirror the visual expression of a perfect architectural marriage between Byzantium and Islam?

Looking back at that meeting which the world of today no longer seems to remember, I cannot help but think that Sophronius may have been the first native of the city of my birth to realize that the road to Jerusalem is in the heart and that only after one is capable of renouncing what one loves most can one best hope to recreate it.

◆

Artistic creation is in fact fundamentally an act of generosity. Bridget Riley.

◆

According to legend, as Christ was bearing his cross to Calvary, a woman called Veronica came forward from the crowds, and took off her veil to wipe the sweat from the face of the man from Galilee. It is believed that the image of his features was miraculously imprinted on the material later referred to as the *sudarium*. In none of the gospels was there any mention of such an incident or of the woman who, often appears in European paintings wearing a turban, in allusion to her Eastern origin. And yet, by the end of the nineteenth century, when Rome considered building a missionary school in Jerusalem to teach the city's natives the fine art of European painting, the decision later reverted to building a church instead. The church built on the Via Dolorosa was dedicated to Veronica, whose name means true image *-vera icon*. Had that school been built, it would have been the first institution ever to teach the European painting tradition to the Arabs of Jerusalem. But then, would my father have sent me there instead of sending me as an apprentice to the workshop of Khalil Halabi, one of the last icon painters in the Old City?

◆

Haram
1998
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

حرم
١٩٩٨
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Visual expression is a language that is separate from that of verbal expression. One cannot give voice to the other nor can one be a substitute for the other. Painting proceeds from painting just as much as writing proceeds from reading.

For me, words have always come *after* painting. It is never the reverse. But since images flow from one's imagination, the unfolding of which is bound to memory, both painting and writing have, in my case, been twin products of the same memory. It is the completed images, however, which reawaken my memory. Otherwise, why would a painting's title, the only liaison between words and visual form, come to mind long after I put the finishing touches to a painting? At best, the title is a bridge that allows the viewer to negotiate an entry into the language of a painted image; it attempts no more than to sum up or evoke certain associations with memory, be they personal or collective.

◆

I know with certainty that a man's work is nothing but the long journey to recover through the detours of art, the two or three simple and great images which first gained access to his heart. Albert Camus.

◆

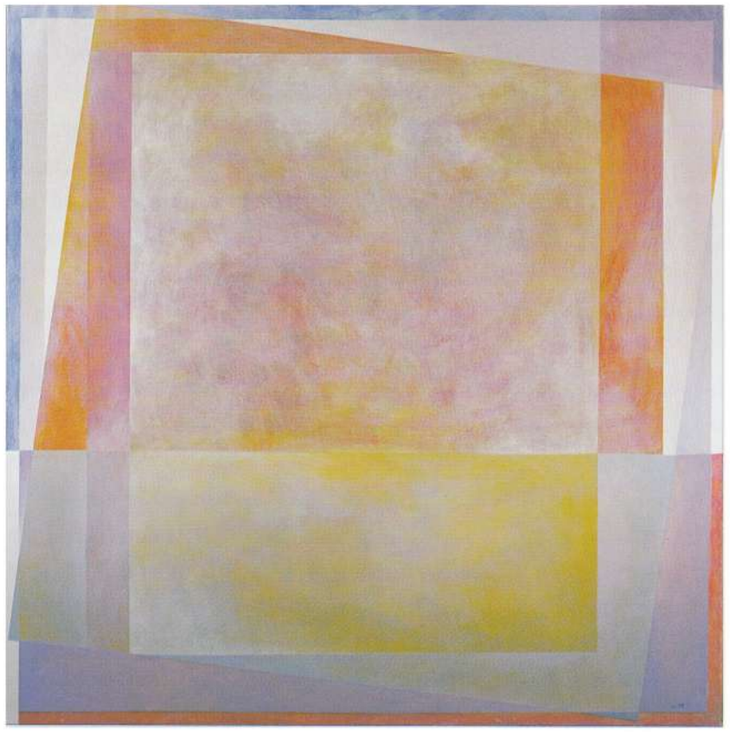
As a child, the first contact I ever had with painted images came through Byzantine icons. A number of them were placed high up in a niche in the Jerusalem home in which I was born. One of them, probably belonging to the Jerusalem School of icon painting, had an Arabic inscription on it. Years later, I was able to decipher the name of a paternal ancestor as the man who had commissioned the icon.

Icons seemed to provide my parents with a strength I did not understand. For them, an icon seemed to be like a window through which each one of them could gain entry into their own interior world. As for me, I was told that the icon 's niche was the place where the angels left their gifts during the night preceding a church feast-day. As long as I could last, I would wait through the night to see the angel. All I could make out in the dark, was the light of the lantern flickering before the reticent colors of the icons. As for the images the icons represented, they always struck me with a certain mysterious awe that always left me speechless. Only now, I realize why I was told an iconographer does not *paint* an icon. He *writes* it.

◆

From the vaulted roof of our home within the walled city, one had a splendid view of domes and cupolas, belfries and minarets. The closest and most majestic dome in our neighborhood was that of the Basilica of the Holy Sepulcher with its adjacent rotunda of the Anastasis Chapel, which we used to call in Arabic "Nus iddiniya" meaning 'the nave of the world'. The farthest in the distance was the tower of the Ascension Church nestled on the Mount of Olives. In between the two sites, stood the exquisite Dome of the Rock.

All three sanctuaries were built on a site where a certain rock had been unearthed. Building on the Basilica of the Holy Sepulcher began in 327, soon after the rock of Golgotha was identified. Half a century later, the rock believed



Sudarium
1998
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

منديل ڤيرونيكا
١٩٩٨
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Hijab al-Anwar
1998
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

حجاب الأنوار
١٩٩٨
أكريليك على القماش، ١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Elaborated with remarkable continuity and patience, Boullata's work is that of a surveyor, an artist of proportion and measurement. Behind this passion for geometry lies the tradition of icon-painting, which forged the beginnings of his artistic training, a tradition that has maintained a venerable continuity between Byzantium and the Arabo-Islamic civilization of the Middle East. Indeed, a correspondence necessarily manifests itself through this common heritage, where the contemporary artist leaves a trace of the secret of his initiation, of his voyage in the distant past.

But Boullata does not content himself with exploring this double tradition; he displaces it, as artist and as aesthetician. What I admire in his work is this ability to link his practice to a dynamic way of thinking that is always on the alert, in search of some unbelievable secret. He himself considers his work, its evolution in time and space, as a "portable laboratory", so useful in the most difficult moments of exile.

In this sense, and these circumstances, the exile invents the arrival of his territory, his land; he participates in the promise, the sharing with any hospitable viewer, wherever he or she may come from. I can hear Boullata telling me, "I was born in Jerusalem: from the Jaffa Gate I entered the world, and from the Damascus Gate I went into exile."

You have to imagine that far from this land, the painter in exile practices an art of distance, inventing this disputed yet implacable promise. Boullata works with a few carefully selected principles: purity of form, autonomy of geometrical and ornamental powers, series generated by the combination of signs, colors, letters, and numbers. A systematic combination that at first glance disturbs, or easily seduces, but these are optical effects that are somehow mystical, inviting the viewer's contemplation to pause and let the oniric underpinnings of the work fall into place.

The series presented here dialogues and struggles with the art of the mosaic, which marks a kind of return to the roots of Byzantine and Arabo-Islamic art. Unlike the silkscreens Boullata made to accompany Adonis's poem *Twelve Lanterns for Granada*, where he draws on architecture corresponding to the ornamental niches of the Alhambra, the mosaics, the verses carved into the palace walls, here we are confronted with the singular mise-en-scène of a star-like polygon in perpetual asymmetry.

He never reproduces this motif as such, in the traditional form that is so familiar to the different Arabo-Islamic arts. Rather, he places it in motion, in series, in technical metamorphosis, as if he were searching in these permutations for the reflections of a broken mirror in the Ancestor's sleeping gaze.

In his earlier series, he remained faithful to the linear stability of color, letters, and numbers; he maintained his visual control over a formal space that was indeed saturated, but refined by his passion for geometry, which lends itself to a very pensive contemplation in the face of a labyrinthine calligraphy. In the new series, the letter is no longer there; it has turned into an invisible alphabet, given way to an equilibrium of proportions, the precision of relationships, a precision that vibrates in place of rhythm.

This ideal, contemplative world, these new *mandalas* created by an artist who has transformed his exile into an oniric technique producing reverie out of a game of permutations and substitutions, is disturbing in many respects. Some will see it only as empty decoration, others, the artificial reproduction of antiquated models (of Byzantine and Arabo-Islamic art). But I believe that the powers of ornament still inhabit the visual imagination. These powers are either repressed or, as Matisse has shown us, internalized by the artist.

The "ornamental", the "geometric", the "decorative" are all notions that should be rethought in the context of the *imaginal*, which weaves our sensory perception of what is called the world. A world that is also the Elsewhere, where the viewers (ourselves) are the guests of the artist, here and now.

Abdelkebir Khatibi

Surrat al-Ard, which literally means "the navel of the earth", is the Arabic title given to the series of twelve acrylic paintings in the present exhibition. The title is borrowed from the term used by medieval sources, which referred to the Rock of the Noble Sanctuary in Jerusalem as the omphalos of the earth.

Commissioned by the Abdul Hameed Shoman Foundation in 1996, the series was realized in 1997 and 1998.

Design & Layout : BNT Graphe, Paris. Production : Atalla Design, Amman.

Homage to Sophronius
1997
Acrylic on canvas, 131 x 131 cm.

تحية إلى سوفرونيوس
١٩٩٧
أكريليك على القماش،١٣١ × ١٣١ سنتمتر

Kamal Boullata was born in Jerusalem in 1942. He studied at the Fine Arts Academy in Rome (1961-65) and at Washington's Corcoran Gallery School of Art (1969-71). He lived in Washington, DC from 1968 to 1992. In 1993 and 1994, he was the recipient of a Fulbright Senior Scholar Fellowship to conduct research on Islamic art in Morocco. At present, he lives and works in Menton in Southern France.

Boullata's writings on art have appeared in numerous periodicals and other publications including *Muslim World, Third Text, Mundus Artium, Peuples Méditerranéens, Cuadernos de la Alhambra, Michigan Quarterly Review, Mawaqif,* and in *al-Mawsu'a al-Filastiniyya.* He is also the author of *Faithful Witnesses: Palestinian Children Recreate their World* (1990) and *Recovery of Distance: A Study of Palestinian Art; 1847-1997* (to appear in1999).

Artist's books by Boullata include, *Beginnings* (1992), *Three Quartets* (1994), *A Cloak of Clouds* (1995), *Twelve Lanterns for Granada* (1996), and *The Beautitudes* (1998).

Among the public collections containing Boullata's work are the Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman; Institute of the Arab World, Paris; World Bank, Washington; Abdul Hameed Shoman Foundation, Amman; AT&T St. Paul, MN; Patronato de la Alhambra, Granada; A.M. Qattan Foundation, London; Pyramid Atlantic, Riverdale, MD; UNESCO, Paris; Banking Association of Jordan, Amman; New York Public Library, New York and the British Museum, London.

Selected Solo Exhibitions:

1998 Patronato de la Alhambra, Granada.
1994 Darat al Funun, Amman.
Atassi Gallery, Damascus.
1993 Dar America, Rabat.
1991 Alif Gallery, Washington, DC.
1990 Houghton House Gallery, Geneva, NY.
1989 Clough Hanson Gallery, Memphis, TN.
1987 Hanes Art Gallery, Chapel Hill, NC.
1986 Lindenberg Gallery, Nijmegen.
1985 Ras Gallery, Utrecht.
1984 Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman.
Arti et Amicitae Gallery, Amsterdam.
1983 Thomas Evans Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC.
Alif Gallery, Washington, DC.

Selected Group Exhibitions:

1997 *Contemporary Palestinian Artists:* Institute of the Arab World, Paris.
1996 *The Right to Write:* Agnes Scott Gallery, Atlanta, GA.
1995 *From Exile to Jerusalem:* Al-Wasiti Galllery, Jerusalem.
1994 *Self and Other: Triangles:* Wafabank Foundation, Casablanca.
1993 *Adonis: The Artists' Books:* French Cultural Center Rabat.
1992 *Artists' Books:* Corcoran Gallery of Art, Washington, DC.
1991 *Seven by Seven:* Foundry Gallery, Washington, DC.
Arab Art: The Last Four Decades: Alif Gallery, Washington, DC.
1989 *Contemporary Art from the Islamic World:* Barbican Centre, London.
Baghdad Biennal of Contemporary Art: National Museum of Modern Art, Baghdad.
1986 *Arab American Artists:* Alif Gallery, Washington, DC.
1985 *Arab Graphic Artists:* Graffitti Gallery, London.
1982 *Contemporary Palestinian Art:* Metropolitan Museum, Tokyo.
1981 *Palestinian Art Today:* Kunstnernes Hus, Oslo.
Art of the Palestinian Resistance: National Museum of Modern Art, Teheran.

Kamal Boullata

Surrat al-Ard
A series of twelve paintings

October 14 - November 14, 1998

Darat al Funun
Abdul Hameed Shoman Foundation
Amman

KAMAL BOULLATA

DARAT AL FUNUN