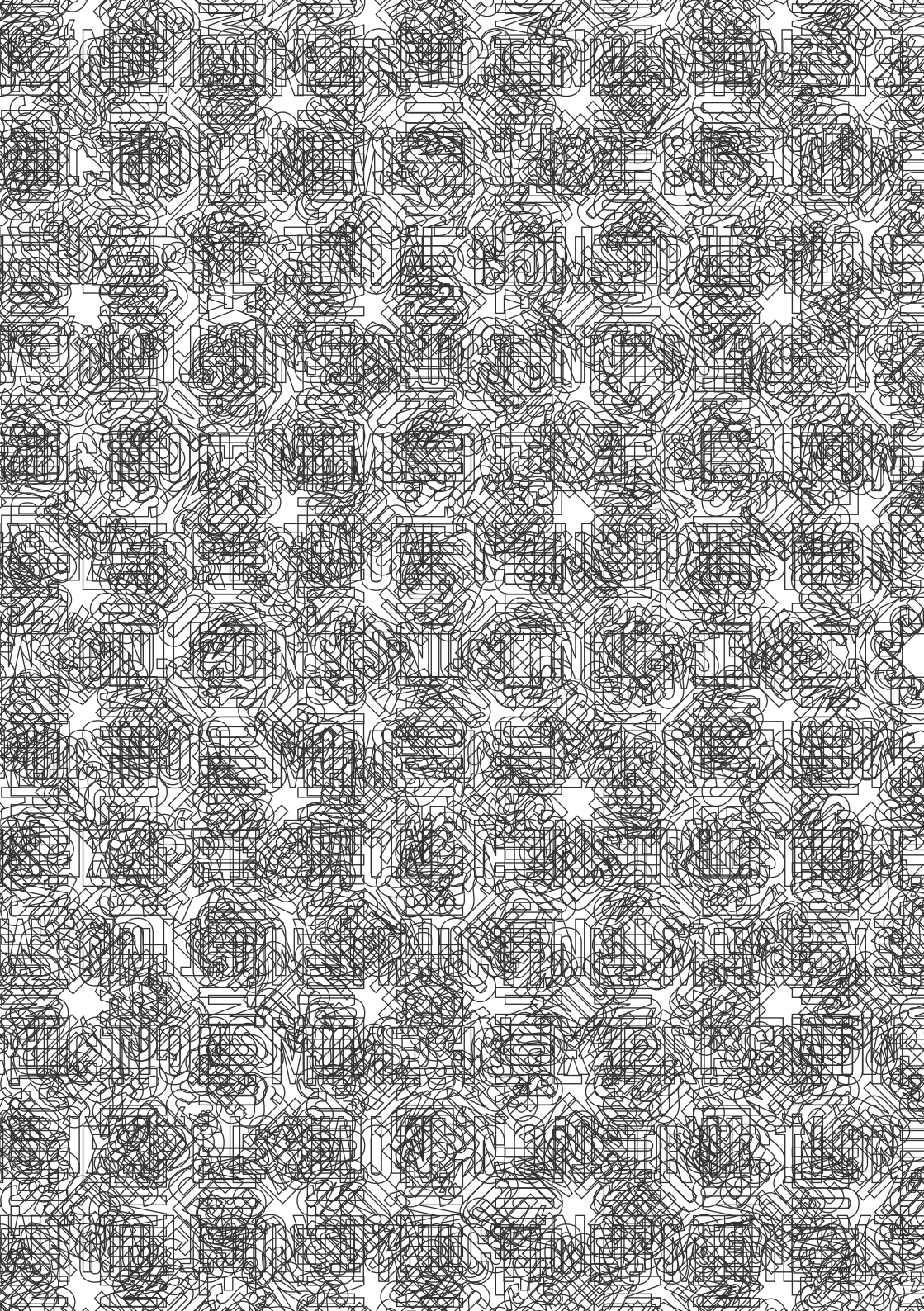
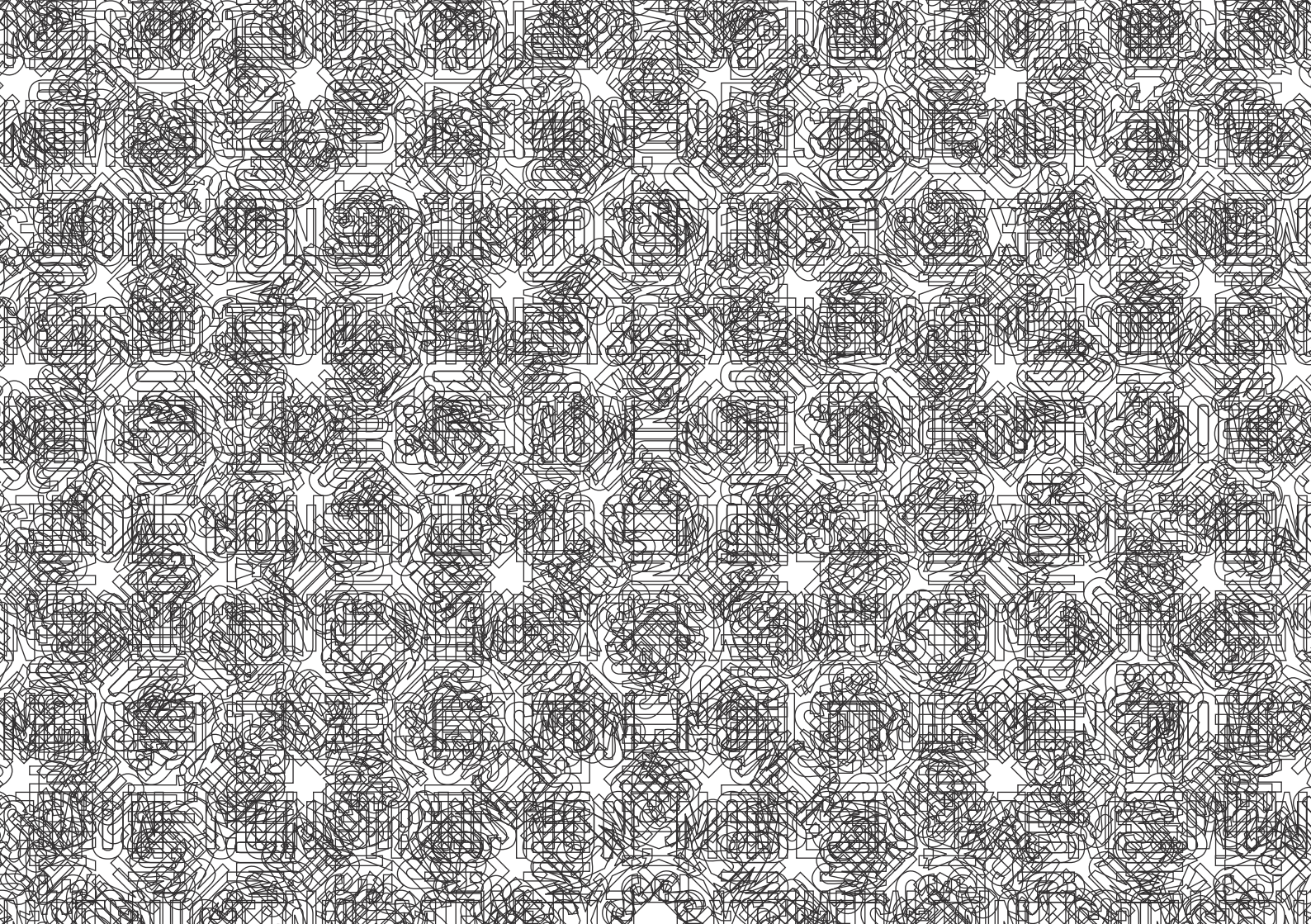
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,





MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION

From the earliest times in history artists and thinkers have strived to identify the essential motives behind humans' urge to make art. One such motivating force is **mimesis**. Long before it became a central category of the modern discipline of aesthetics, the category of mimesis was widely used for understanding musical, verbal or visual representation. Aristotle famously declared in the first pages of the *Poetics* that it is the need to imitate, mimic, copy, or depict "men in action" that constitutes the major impetus for composing songs, prose, and poetry, or for staging drama. With the rise of modern subjectivity, the notion of **expression** grew in popularity, and was used to explain the modern individual's unique and private inner world, which had not only to be externalized and made objective, but communicated to others. This modern individual, pressed by the need to form or "create," believed himself totally self-contained and fully autonomous, a demigod forging his heroic destiny. Accordingly works of art were regarded as objectified spirit, as feelings and emotions, repressed animalic instincts turned into artifacts by means of earthly materials such as paint, canvas, language, and the human body. The concept of aesthetic **construction** rose to the fore when the self-sufficiency of the modern subject was put into question. Construction has been considered a category of late or "mature" art, at a time when visionary philosophers and artists saw the "end of art," or when art's self-evidence seemed undermined. Construction conveys the modern artist's refusal to imitate a reality now perceived as alienated, or to express a Self that is itself a constructed product of a ruling class ideology. The paradigmatic twentieth century modernist artist, then, ceases to mimic or express, and devotes him or herself instead (as Karl Marx suggests is the task of the modern philosopher) to acting upon the unjust world, by continually striving to "make it new," hoping to break free of the vicious circle of modernist alienation. Often armed with materialist convictions about history, the artist assembled splinters and fragments of the world into collages, decoupages, bricolages, assemblages, cinematic and photographic montages— that is, into absolute totalities impregnated with the promise of a better future.

This exhibition uses the aesthetic categories of mimesis, expression and construction for both expository and didactic reasons. We invite our audience to explore artworks – traditional paintings of different genres and styles, modernist compositions, objects and constructions, as well as works of contemporary art – through these aesthetic categories. For example, the mimetic aspect most clearly prevails in the works of early Arab painters. Khalil Saleeby's series of portraits of late nineteenth and early twentieth-century Beirutis (from ordinary people to local luminaries) are a perfect example of depicting "men in action," just as Aristotle believed was the task and essence of *poesis*. But already in Saleeby's last painting (the 1928 *Self-Portrait*) we see a more individualized and expressive brushstroke, as if the painter were seeking a more personal pictorial language, a unique signature of that presumably autonomous individual dreamed of by the champions of the Arab *nahda*. Artworks dominated by expressionistic tendencies reveal the rise of a modern subjectivity appearing in the aftermath of World War II in the works of Saliba Douaihy, Vera Eramian, Shafic Abboud, Yvette Achkar, or the early Helen Khal. It is around the same time that constructivist aesthetic impulses are made manifest in the cubist paintings of Georges Cyr, in Saloua Raouda Choucair's modules, in the mimetic constructivism of Hussein Madi, or in the Bauhaus-inspired work of John Carswell and the more recent geometrical structures of Gebran Tarazi. We must emphasize that we do not encourage using these aesthetic categories in discrete isolation. The case of Saliba Douaihy (as with that of many other Arab artists) is illustrative and instructive for our project, as mimetic, expressive and constructive representational impulses tend to establish their supremacy at various stages of his artistic career: from the mimetic representations of the Levantine landscapes painted in his youth, to the expressionistic rendering of the same landscapes, and finally to the complete renouncement of any recognizable empirical reality in favor of a vocabulary constructed of lines and planes.

Even though artworks have been selected in accordance with the predominant aesthetic category at work, we encourage the viewer to look at artworks dialectically. A dialectical aesthetic theory resists the temptation of applying these categories selectively or in separation from each other. Instead, we seek to inspire viewers to pursue the interplay of various (mimetic, expressive, or constructive) impetuses within *one and the same* artwork, determining

the principle of representation that establishes its authority within the work of art. In order to do so we must think historically, in terms of the mode of production, or the sociopolitical context, in which the particular artwork was made. In other words, rather than suggest that each artwork in this exhibition is a singular instance of mimetic, expressive or constructive representation, we encourage an interpretation that aims at discovering within the same work mimetic expressions, expressive constructions, constructive mimesis, and so on.

The mimetic-expressive-constructive triad remains useful in discussing works of fine art. However, we also take a further step, asking ourselves: what about contemporary art? Works of contemporary art in this exhibition do not only stand apart from the traditional fine arts in their distinct post-media theatricality, but also in that they pose the urgent question of what categories of representation we could or should use to discuss them. Can we still analyze the contemporary artworks of Joe Namy, Lawrence Abu Hamdan, Daniele Genadry, Rania Stephan, Hiba Kalache or Miha Vipotnik by referring to the traditional categories of mimesis, expression or construction? If so, how? If not, then what other category, or categories – aesthetic or otherwise – are most suitable for interpreting these works? Or should we leave the categories of mimesis, expression or construction to the art historians of classical, modern and modernist art? Critics have suggested that a "pure" aesthetics of contemporary art – in the modern or modernist sense of the word – is not possible anymore, due mainly but not only to nominalist tendencies and the disappearance of universals (art genres, styles, categories). Contemporary art ostensibly does not operate within an aesthetic universe laid out in accordance with distinct and easily recognizable categories of representation. Instead, each contemporary work puts forward its own *singular* aesthetic theory. In this respect a work of contemporary art is a singularity, and to speak of an aesthetics of contemporary art is to speak of a multitude of aesthetic singularities.

We decided to include works of contemporary art in this exhibition not merely as instances of aesthetic singularities (or to intimidate older canvases brought to the light of day from various storage facilities) but as a way to help us better understand where we stand today. Should we, in other words, ultimately renounce the established modes of interpretation that reach to us from the past, or give them another chance? These are some of the main questions raised in this exhibition, accompanied by a series of screenings and debates. Moreover, *Mimesis, Expression, Construction* is intended as a dialogue, a dialogue between artists of different epochs working across multiple media, a dialogue between the "contemporaries" and the "pre-contemporaries." In this encounter between the art of the past and present – Arab art of the past and present to be more precise – the art of the past asks contemporary art what its aesthetic rationale might be, as contemporary art gazes forgetfully toward the future.

Octavian Esanu
Curator, AUB Art Galleries

المحاكاة – التعبير – البناء

اهتم الفنانون المفكرون منذ الحقب التاريخية الأولى بتحديد الدوافع الأساسية التي تدفع الإنسان إلى إنتاج الفن، ومن بين هذه القوى الدافعة، **المحاكاة**. أصبحت المحاكاة نوعاً أساسياً من أنواع علم الجمال الحديث، لكنها استُخدمت قبل ذلك بوقت طويل وعلى نطاق واسع من أجل فهم التمثيل الموسيقي أو اللغوي أو المرئي. وقد جاء في الصفحة الأولى من كتاب أرسطو 'فن الشعر' تأكيده الشهير على أن الحاجة إلى تقليد أو محاكاة أو تشبيه أو تصوير "الإنسان وهو في حالة أداء فعل ما" هي التي تشكل القوة المحركة الرئيسية للتأليف الغنائي والنثري والشعري أو في إخراج الدراما المسرحية. ومع صعود المذهب الذاتي المعاصر تنامت شعبية فكرة **التعبير** حيث استُخدمت في توضيح العالم الداخلي الفريد والخاص للفرد المعاصر، وهو عالم لم تكن هناك ضرورة لإخراجه إلى حيز العلن وحسب بل وإطلاع الآخرين عليه. لقد اعتقد هذا الفرد المعاصر – مدفوعاً بالحاجة إلى التشكيل أو "الإبداع" – بأنه مكتفٍ تماماً بذاته ومستقل بالكامل وأنه عبارة عن نصف إله يصنع مصيره البطولي. وبناء على ذلك، كان يُنظر إلى الأعمال الفنية بصفتها روحاً متجسدة موضوعياً، وبصفتها مشاعر وعواطف وغرائز حيوانية مكبوتة حوّلت إلى قطع فنية باستخدام مواد دنيوية كالدهان والقماش واللغة والجسد البشري. أما مفهوم **البناء** الفني، فقد برز إلى الواجهة عندما وُضع الاكتفاء الذاتي للموضوع المعاصر موضع التشكك. وقد اعتُبر البناء كواحد من أشكال الفن المتأخر أو "الناضج"، في وقت رأى فيه الفلاسفة والفنانون المتبصرون "نهاية الفن"، أو عندما بات تحديد ما هو فن لي أمراً بديهياً. يشي البناء برفض الفنان المعاصر لتقليد واقع يُنظر إليه في الوقت الراهن على أنه اغترابي، أو رفضه للتعبير عن ذاتٍ هي بحد ذاتها نتاجٌ من بناء أيديولوجية الطبقة الحاكمة. ومن ثم، فإن الفنان الحداثي ابن النموذج المفاهيمي للقرن العشرين يمتنع عن المحاكاة أو التعبير، بل يكرس نفسه من أجل التأثير (في ما يراه كارل ماركس على أنه مهمة الفيلسوف المعاصر) في عالمه الجائر، وذلك من خلال سعيه المتواصل إلى "جعله جديداً" على أمل أن يتحرر من الحلقة المفرغة لاغتراب الفرد المعاصر. وطفق الفنان، متسلحاً بالقناعات المادية بشأن التاريخ، في تجميع قصاصات وشظايا العالم ليصنع منها لوحات من الفن التلصيقي (كولاجات) وزخرفات (ديكوباجات) ومقتطفات (برايكولاجات) وتشكيلات ومونتاجات سينمائية وفوتوغرافية – أي يجمعها في كليات مطلقة تحمل في ثناياها وعداً بمستقبل أفضل.

يستعمل هذا المعرض أنواع المحاكاة والتعبير والبناء الفنية، وذلك لأسباب تفسيرية وتعليمية على حد سواء. إننا ندعو جمهورنا إلى الإستطلاع على الأعمال الفنية – اللوحات التقليدية من مختلف الأنواع والأساليب، التراكيب الحداثيّة، الأجسام والبناء، بالإضافة إلى أعمال الفن المعاصر – من خلال هذه الفئات الجمالية. على سبيل المثال، من خلال عنصر المحاكاة الذي يسود بأشد درجات الوضوح في أعمال الرسامين العرب الأوائل. تعدُّ مجموعات لوحات خليل صليبي، بيروتيات، التي رسمها في أواخر القرن التاسع العشر وأوائل القرن العشرين (لأناس عاديين وشخصيات بارزة محلية) مثالاً حياً على تصوير "أناس يؤدون فعلاً معيناً" تماماً كما كان يرى أرسطو فيه على أنه مهمة وأساس عملية "الصنع (poesis باليونانية). لكننا مع ذلك، نرى في آخر لوحة رسمها صليبي (صورة ذاتية، ١٩٢٨) حركة فرشاة تتسم بقدر أكبر من التفرد والتعبير وكأن الرسام يبحث عن لغة تصويرية أكثر شخصية، وهو طابع مميز فريد لذاك الشخص المستقل المُفترض الذي حلم به أنصار النهضة العربية. تشي الأعمال الفنية التي هيمنت عليها النزعات التعبيرية بصعود النزعة الذاتية المعاصرة التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية في أعمال صليبا دويهي وفيرا إراميان وشفيق عبود وإيفيت أشقر، أو الأعمال الأولى لهيلين خال. وفي ذات الوقت تقريباً تجلت بوضوح الدوافع الفنية البنائية (constructivist) في اللوحات التكعيبية لجورج سير أو في وحدات سلوى روضة شقير، أو في البناء المحاكي لحسين ماضي، أو في أعمال جون كارسويل المستوحاة من باوهاوس وفي التراكيب الهندسية التي جاءت في وقت لاحق لجبران طرزي. يجب علينا أن نؤكد على أننا لا نشجع على استخدام هذه الأنواع الفنية في انفصال ينقطع فيه النوع الواحد عن البقية. تعد حالة صليبا دوهيمي (كما هي الحال بالنسبة لفناني عرب كثر غيره) حالة توضيحية جيدة ومثرية لمشروعنا، وذلك لأن الدوافع التصويرية المتسمة بنزعة المحاكاة والدوافع التعبيرية والبنائية تميل إلى ترسيخ تفوقها في مراحل مختلفة من مسيرته المهنية كفنان: ابتداءً بالتصويرات المتسمة بالمحاكاة في لوحات المناظر الطبيعية المشرقية التي رسمها في شبابه إلى التحويل التعبيري لنفس المناظر، وانتهاءً بتخليه التام عن أي واقع تركيبي واضح لصالح مفردات مكونة من خطوط ومستويات.

رغم أننا اخترنا الأعمال الفنية بحسب النوع الفني الغالب على العمل، إلا أننا نشجع المشاهد على النظر إلى هذه الأعمال الفنية بشكل جدلي. تقاوم النظرية الفنية الجدلية (الدياليكتية) إغراء الرغبة في تطبيق هذه الأنواع الفنية بصورة انتقائية أو بمعزل عن بعضها البعض. نحن نسعى – بالمقابل – إلى تحفيز المشاهد على مواصلة التفاعل مع مختلف الدوافع المحركة (المحاكاتية والتعبيرية والبنائية) ضمن العمل الفني الواحد، بحيث يحدد مبدأ التصوير الذي

يرسخ مرجعيته ضمن هذا العمل. وكي يتسنى لنا القيام بذلك، يتعين علينا التفكير على نحو تاريخي من حيث التعرف على نسق الإنتاج أو السياق الاجتماعي – السياسي الذي تم فيه تنفيذ العمل الفني المحدد. بعبارة أخرى، إننا نستعيض عن الإيحاء بأن كل عمل فني في هذا المعرض هو حالة تصوير مفردة تتسم بالمحاكاة أو التعبيرية أو البنائية، بالتشجيع على الوصول إلى تفسير يهدف إلى اكتشاف التعبيرات المتسمة بالمحاكاة أو التراكيب التعبيرية أو التصوير التعبيري أو البنائي ضمن العمل الفني نفسه، وهلم جرا.

يبقى الثالوث المحاكاتي – التعبيري – البنائي مفيداً في مناقشة أعمال الفنون الجميلة. بيد أننا سنخطو كذلك خطوة أخرى إلى الأمام ونسأل أنفسنا: ماذا عن الفن المعاصر؟ إن أعمال الفن المعاصر في هذا المعرض لا تقتصر على أنها تختلف تماماً عن الفنون الجميلة التقليدية من حيث استعراضيتها المميزة في حقبة ما بعد الوسائط، بل إنها تطرح السؤال الملح المتعلق بتحديد أنواع التمثيل التي يمكننا أو يتعين علينا استخدامها لمناقشة هذه الأعمال. ألا زلنا قادرين على تحليل الأعمال الفنية المعاصرة لجو ناني أو لورنس أبو حمدان أو دانيال جنادري أو رانيا ستيفان أو هبة كلاش أو ميها فيبوتنك عن طريق الرجوع إلى الأنواع التقليدية للمحاكاة أو التعبير أو البناء؟ وإن كنا قادرين، فكيف؟ وإن لم نكن، فما هو النوع أو الأنواع الأخرى – الفنية أو غيرها – التي تعتبر الأنسب لشرح هذه الأعمال؟ أم أنه ينبغي علينا أن نترك تصنيف المحاكاة أو التعبير أو البناء لمؤرخي الفنون الكلاسيكية والمعاصرة والحداثية؟ يقول النقاد أن علم الجمال "الخالص" في الفن المعاصر – بالمعنى المعاصر أو الحداثي للكلمة – لم يعد ممكناً وذلك عائد بشكل رئيسي – ولكن ليس حصري – إلى النزعات الاسمية (nominalist) واختفاء المسلَّمات (الأنواع والأساليب والفئات الفنية). في الظاهر، لا يعمل الفن المعاصر ضمن عالم فني منظوم وفقاً لأنواع تصوير مميزة يسهل التعرف عليها. بالمقابل، يصوغ كل عمل فني معاصر نظريته الفنية المتفردة. وفي هذا الصدد، يُعتبر كل عمل فني معاصر تفرداً، كما أن الحديث عن جماليات الفن المعاصر هو حديث عن حشد من حالات التفرد الفنية.

وقد قررنا إدراج أعمال من الفن المعاصر ضمن هذا المعرض ليس كمجرد حالات للتفرد الفني (أو لمقارنتها لوحات أقدم جيء بها من مختلف مرافق التخزين لتخرج إلى حيز النور) ولكن كوسيلة تساعدنا على تكوين فهم أعمق حيث نقف في يومنا هذا. وبعبارة أخرى، هل ينبغي علينا في نهاية المطاف التبرؤ من أنساق التفسير الراسخة التي وصلت إلينا من الزمن الماضي أم نمنحها فرصة أخرى؟ هذه بعض من الأسئلة الرئيسية المطروحة في هذا المعرض، مقرونة بعدد من العروض المرئية والنقاشات. إضافة إلى ذلك، فإن الهدف أن يكون معرض – المحاكاة – التعبير – البناء – حواراً بين الفنانين من مختلف الحقب والعاملين في مختلف أنواع الوسائط؛ حوارٌ بين "المعاصرين" و"ما قبل المعاصرين". ففي هذا اللقاء بين الماضي والحاضر – أو الفن العربي في الماضي والحاضر بعبارة أدق – يسأل فن الماضي الفن المعاصر: ما هي يا ترى المبادئ الفنية الخاصة به فيما يمعن الفن المعاصر النظر بقوة نحو المستقبل على نحو يشوبه النسيان.

أوكتافيان أيسانو
قيّم صالات الفنون بالجامعة الأمريكية في بيروت

It is not a coincidence that portraiture emerged as a popular genre of representation precisely during the period when leading *al-nahda* personalities, such as scholar Butros Bustani, were theorizing the emergence of the individual, modern citizen. Saleeby's portraits of famed Romantic writer Amin Rihani and of Emile Dumit, professor at the Syrian Protestant College, capture in paint the visual language of *al-nahda*. In three-quarter length, wearing western-style suits and expressions of austere contemplation, Dumit and Rihani encapsulate the forward-gazing modern subjects of Ottoman Beirut.

Viewed together, Saleeby's portraits provide a glimpse into the variety of figures characterizing Ottoman Beirut. In turn, the paintings contributed to a growing visual culture that distinguished urban and rural life, a divide that was often called upon in defining the modern subject in late nineteenth-century Beirut.

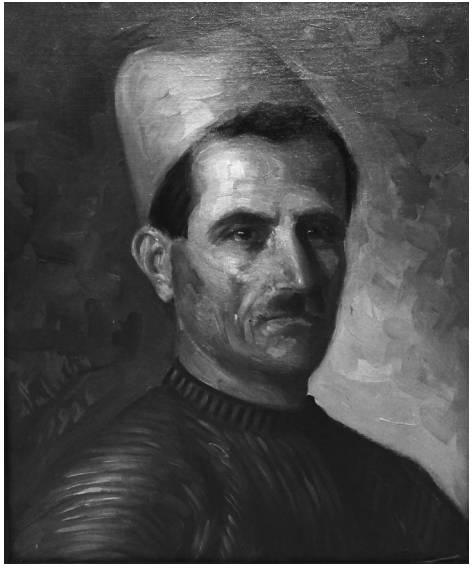
Sarah Rogers, **"Collecting Histories: The Rose and Shaheen Saleeby Collection"** [Excerpt]

1. Khalil Saleeby. *Peasant from Btalloun Wearing Typical Mountain Headdress*, 1926. Oil on canvas board, 46 × 38 cm. (AUB Art Galleries)

2. Saliba Douaihy. *Sheikh Mountain Dignitary*, 1945. Oil on canvas, 61 × 46 cm. (AUB Art Galleries)

3. Khalil Saleeby. *Amin Rihani*, 1925. Oil on canvas, 65 × 55 cm. (AUB Art Galleries)

1.

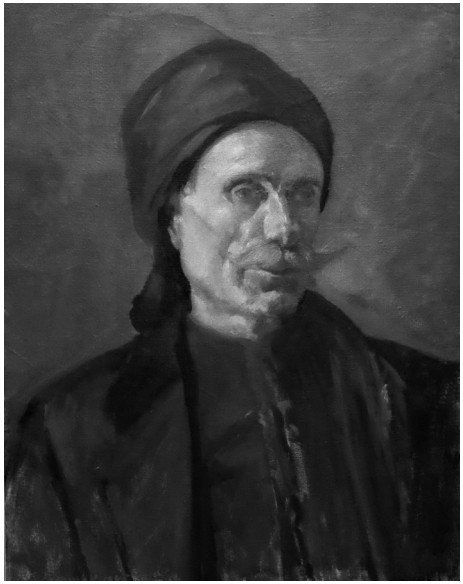


وهكذا ليس من قبيل المصادفة أن يكون فنّ البرتريه قد ظهر كنوع شعبيّ من التمثيل، تحديداً حين كانت شخصيّات النهضة الأماميّة، كمثل المعلّم نطرس البستاني، تنظر لظهور المواطن العصريّ الفرد. إنّ رسم الصليبي للكاتب الرومانسيّ الشهير أمين الريحاني ولإميل ضومط، المعلّم في الكليّة السوريّة الإنجيليّة، ليقبض بالطلاء على اللغة البصريّة للنهضة. ضومط والريحاني– في ثلاثة أرباع القامة، بملابسهما الغربيّة النمط، وتعابيرهما التأملية الصارمة– يكثّفان طموح الرعايا الحديثين في بيروت العثمانيّة.

رؤية بورتريهات الصليبي معاً توفّر لمحة عن مجموعة متنوعة من الشخصيات المميزة لبيروت العثمانيّة. في المقابل، ساهمت اللوحات في ثقافة بصريّة متنامية ميّزت ما بين الحياة المدنيّة والحياة الريفيّة، وكثيراً ما كان يُستعان بهذا البون لتحديد الحداثة في بيروت أواخر القرن التاسع عشر.

سارة روجيرز، "**مجموعة روز وشاهين الصليبي: تعريق وتاريخ**" (مقتطفات)

3.



2.

1. خليل الصليبي. فلاح من بطلون يلبس غطاء الرأس الجبليّ التقليدي، 1926. زيت على قماش، 46 x 38 سم. (مجموعة الجامعة الأميركية في بيروت)

2. صليبا دويهي. شيخ الجبل الوجيه، 1945. زيت على قماش، 61 x 46 سم. (مجموعة الجامعة الأميركية في بيروت)

3. خليل الصليبي. أمين الريحاني، 1965. زيت على قماش، 65 x 55 سم. (مجموعة الجامعة الأميركية في بيروت)

John Carswell – the British art historian, artist, teacher, explorer, curator and scholar of Near, Middle, and Far Eastern art and culture – produced in the 1960s a series of white and black-and-white artworks. Carswell made many of his monochromes in the heat of a creative fever during one hot summer, in the upper studios of the Nicely Hall building at the American University of Beirut. There are two large series of works: one includes large abstract black-and-white wood board panels, and the second consists of several dozen gleaming white objects of various shapes and sizes, ranging from four meters to twelve centimeters in height. Both the abstract panels and the white objects were painted in marine or yacht enamel paint.

Today former students still remember watching Carswell working on his large monochromes in the fine arts classrooms of Nicely Hall. Due to his refusal to sign or date his artwork, we can only make the kind of approximation that an archaeologist might: the large monochromes were made some time in the summer of 1965. One faces a similar uncertainty when attempting to categorize or pin a label on these works. Over time his white objects have been described in various terms – sometimes as sculptures, sometimes as "minimalist" or "hard edge" objects, and sometimes in rather non-art-historical idioms, as in Carswell's own definitions: "toys-cum-gadgets-cum-machines," or "impossible sculptures," or "impossible four-dimensional objects." They have also been called, especially in the 1960s, "constructions."

Octavian Esanu, **"Monochrome Orientalism"** [Excerpt]

4. Painted *Constructions* by John Carswell. View from the exhibition. *Trans-Oriental Monochrome: John Carswell*, AUB Art Galleries, 2015. Photographs by Octavian Esanu

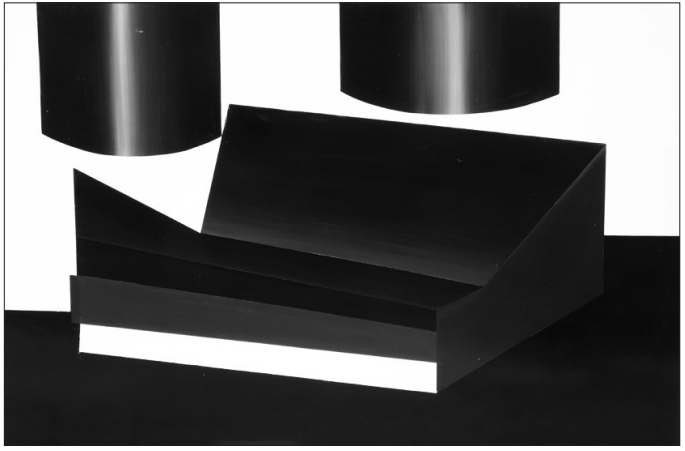
5. John Carswell. *Untitled*, 1966. Yacht enamel on wood, 180 x 120 cm. (AUB Art Galleries)

4.

جون كارسويل – هو بريطاني عمل مؤرخاً للفن، وفناناً، ومعلماً، ومستكشفاً، ومنظماً للمعارض، وأكاديمياً متخصصاً بفنون وثقافة الشرق الأدنى والشرق الأوسط والشرق الأقصى – أنتج في عقد الستينات من القرن العشرين سلسلة من الأعمال الفنية باللون الأبيض وأعمالاً باللونين الأبيض والأسود. أنتج كارسويل العديد من أعماله أحادية اللون في خضم حمى إبداعية في أحد فصول الصيف القائظة، وذلك في الاستوديوهات العليا في بناية نايسلي في الجامعة الأمريكية ببيروت. وثمة سلسلتان كبيرتان من الأعمال الفنية: واحدة تتضمن ألواحاً خشبية تجريدية باللونين الأبيض والأسود، والثانية تتألف من عشرات التشكيلات البيضاء اللامعة من عدة أشكال وأحجام، تتراوح ما بين أربعة أمتار إلى اثني عشر سنتميتر ارتفاعاً. واستخدم الفنان في كلا المجموعتين طلاء أبيض اللون من مادة المينا.

ولا يزال الطلاب السابقون يتذكرون مشاهدتهم لكارسويل أثناء عمله على قطعه الفنية أحادية اللون في مبنى نايسلي. ونظراً لامتناعه عن توقيع أعماله أو وضع تاريخ عليها، فليس بوسعنا إلا اعتماد التقريب الذي يستخدمه المتخصصون بالآثار: فالأعمال الفنية أحادية اللون ذات الحجم الكبير أنجزها الفنان في صيف عام ١٩٦٥. ويواجه المرء قدراً مماثلاً من عدم اليقين عندما يسعى إلى تصنيف هذه الأعمال أو إحالتها إلى أحد الأساليب. وعلى مر الوقت، وُصفت أعماله الفنية البيضاء بأوصاف متنوعة – فوصفت أحيانا بأنها منحوتات، وأحيانا بأنها "اختزالية" (minimalist) أو أشكال "حادة الحواف"، كما وصفت أحيانا بأنها عبارات فنية غير تاريخية، أو على حد التعريف الذي وضعه كارسويل: "ألعاب تحولت لأدوات تحولت لآلات" أو "منحوتات مستحيلة"، أو "أشكال مستحيلة رباعية الأبعاد". كما أطلق عليها، خصوصاً في عقد الستينات من القرن العشرين، "بُنيات".

أوكتافيان إيسانو، "**استشراق أحادي اللون**" (مقتطفات)



4. هياكل بنيوية لجون كارسويل. لقطات من معرض "ترانس–أوريلنتل مونوكروم: جون كارسويل"، المعارض الفنية للجامعة الأميركية في بيروت، 2015. تصوير أوكتافيان إيسانو

5. جون كارسويل. بلا عنوان، 1966. طلاء لليخوت على خشب، 180 x 120 سم. (مجموعة الجامعة الأميركية في بيروت)

Figurative expressionism appeared in Beirut after World War II and often expressed itself through the works that revisited the themes that Lebanese Impressionism used to tackle. Expressionism used vivid colors and distorted form by condensing it, while, at the same time, eliminating perspective and exaggerating chromatic touches and the strength of lines. This figurative style echoed the climate of suffering among the Lebanese, particularly after the Palestinian tragedy of 1948 and the flood of refugees into the suburbs of Beirut. At the beginning, expressionist works revolved around portraits of Bedouins, still lives and traditional village landscapes, however, as a result of the social changes in Beirut, artists started to paint the roads, the souks, the workers at the harbor, meetings at cafes, flower vendors and other aspects of everyday Lebanese life.

Fayçal Sultan, **"Expressionism: Living the Drama"** [Excerpt from *Abstract Art and Modern Tendencies, 1950-1975,* from *Art from Lebanon: Modern and Contemporary Artists, 1880-1975, Volume I*], p. 120

6. Yvette Achkar. *Untitled*, 2003. Oil on canvas, 129 x 94cm. (Agial/Saleh Barakat Gallery)

7. Chafic Abboud. *Untitled*, 1960. Oil on Masonite, 100 x 41cm. Agial/ Saleh Barakat Gallery

6.

ظهرت التعبيرية الرمزية في بيروت بعد الحرب العالمية الثانية، وغالباً ما أظهرت نفسها من خلال أعمال أعادت معالجة موضوعات تناولها الانطباعيون اللبنانيون سابقاً. استخدمت التعبيرية ألواناً ساطعة، وشوّهت الشكل من خلال تكثيفه، وفي الوقت نفسه، ألغت استخدام المنظور وبالغت في اللمسات اللونية وطول الخطوط. وعكس هذا الأسلوب الرمزي مناخ المعاناة بين اللبنانيين، لا سيما بعد المأساة الفلسطينية في عام ١٩٤٨ وتدفق اللاجئين على ضواحي بيروت. وفي البداية، تمحورت الأعمال التعبيرية حول رسم صور لوجوه البدو، ولوحات حياة ساكنة، ومشاهد تقليدية للقرى. ومع ذلك، ونتيجة للتغييرات الاجتماعية في بيروت، شرع الفنانون في رسم الطرق، والأسواق، والعمال في المرفأ، واللقاءات في المقاهي، وبائعي الزهور، وجوانب أخرى من الحياة اليومية للبنانيين.

فيصل سلطان، **التعبيرية: عيش الدراما** (مقتطفات من – الفن التجريدي والنزعات الحديثة، ١٩٧٥ – ١٩٥٠ – من كتاب – فنون من لبنان: فنانون حديثون ومعاصرون، ١٩٧٥ – ١٨٨٠ – الجزء الأول)، ص. ١٢٠

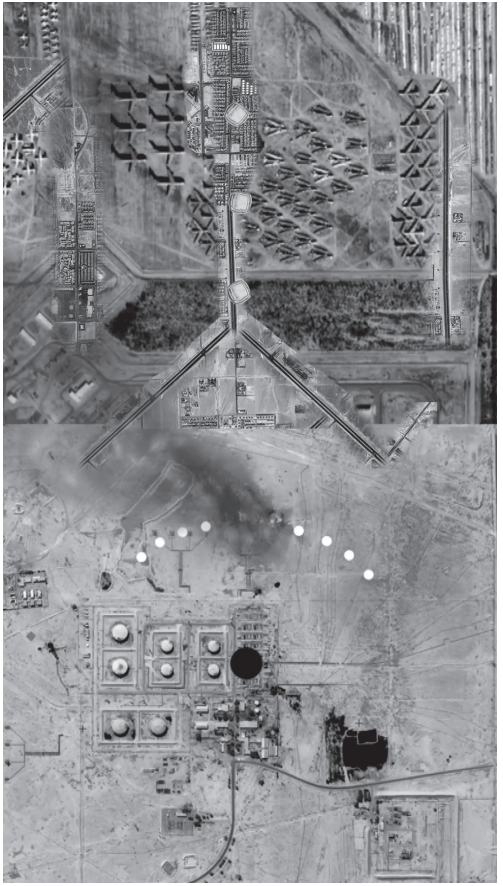
6. إيفيت أشقر. لا عنوان، 2003. زيت على قماش، 129 x 94 سم. غاليري أجيال/ صالح بركات

7. شفيق عبود. لا عنوان، 1960. زيت على مازونيت، 100 x 41 سم. غاليري أجيال/ صالح بركات

7.

8.

9.



8. Daniele Genadry. *Afterglow (drift)*, 2013-16. Acrylic and oil on wood panel, 110 x 140 cm

9. Miha Vipotnik. *S.M.I.L.E.Y: Politics of Verticality*, 2015. Video 5 min., loop

10. Saliba Douaihy. *In Search of Truth*, 1965. Oil on canvas, 34 x 26 cm. (AUB Art Galleries)

11. Hussein Madi. *Untitled*, 1968. Painted wood construction, 65 x 65 cm

10.

11.

8. دانييل جنادري. الشغق (الدفاع) 2013 – 2016.
أكريليك وزيت على لوح خشب، 140 x 110 سم

9. ميها فبتونيك. مبتسم: سياسة العمودية، 2015.
فيديو 15 دقيقة

10. صليبا دويهي. في البحث عن الحقيقة، 1965.
زيت على قماش، 34 x 26 سم. مجموعة
الجامعة الأمريكية في بيروت

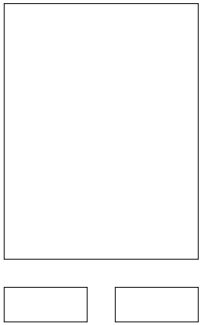
11. حسين ماضي. لا عنوان، 1968. بناء خشبيّ،
65 x 65 سم.

For the *Mimesis, Expression, Construction* exhibition, I will continue my exploration of the subject of color, by setting up a direct dialogue with Khalil Saleeby's life-sized piece, *Carrie*. I will examine the selected work, which will inspire a palette of specific colors from which to create a chart of small, colored, enumerated squares. The placement of colors on this chart is based on a system of chance encounters.

The proposed piece is a site-specific work that requires the participation of the audience. At the opening ceremony, and after the exhibition is up, the visitor is invited to pick his or her selection of seven colors, directly from my chart (in reference to Newton's division of the rainbow's visible spectrum into seven colors). A larger duplication of the graph, but without colors this time, only with the enumerations, will hang on the wall, where the viewer will come and place a pin on every color-number he has chosen. I might intervene and connect with a thread the chosen pins of each participant.

The resulting collective interaction will generate the construction of a life-size abstract work, with a specific pattern/ partition of pin distribution, reflecting a direct conversation between artist, audience, site and space.

Hiba Kalache, **Proposal for *Mimesis, Expression, Construction*** [Excerpt]



12. Hiba Kalache. *Untitled / Or the Possibility of Making a Work of Art*, 2016. Color, pins, thread, interaction, dimensions variable

13. Khalil Saleeby. *Carrie (life-size)*, 1922. Oil on canvas, 200 × 100cm. (AUB Art Galleries)

12.

سأواصل من خلال معرض 'المحاكاة، التعبير، البناء' استكشافي لموضوع 'اللون'، من خلال إحداث حوار مباشر مع لوحة خليل الصليبي 'كاري' (Carrie) المرسومة بالحجم الطبيعي. سوف أتفحص العمل المختار، وسأضع على لوحة الألوان ألواناً محددة استلهاماً من العمل المختار، وسأضع مخططاً باستخدام هذه الألوان مؤلفاً من مربعات صغيرة ملونة ومرقّمة. وسيستند وضع الألوان على هذا المخطط إلى نظام من اللقاءات التصادفية.

القطعة الفنية المقترحة هي عمل مرتبط بالمكان الذي سيجري فيه ويتطلب مشاركة الجمهور. ففي حفل الافتتاح، وأثناء ارتياد الزوار للمعرض، سيُطلب من الزائر اختيار مجموعة من سبعة ألوان وذلك من المخطط الذي وضعته (والذي يعتمد على تقسيم نيوتن لألوان قوس القزح المرئية لسبعة ألوان). وسيتم تعليق نسخة مكبرة عن المخطط على الجدار، ولكن من دون ألوان بل سنضع أرقام المربعات الملونة في مساحات المخطط، ثم سيقوم المشاهد بوضع قلم على كل رقم اختاره من أرقام الألوان. ومن المحتمل أن أتدخل بجمع الأقلام التي يختارها كل مشارك وربطها في حزمة باستخدام خيط.

التفاعل الجماعي الناتج سيخلق بنية من عمل فني تجريدي بالحجم الطبيعي، وسيتضمن نمطاً / تقسيماً محدداً لتوزيع الأقلام، متأملاً في الحوار المباشر بين الفنان والجمهور والمكان والفراغ.

هبا كلاش، **مقترح لمعرض 'المحاكاة، التعبير، البناء'** (مقتطفات)

12. هبة كلش، لا عنوان/ أو إمكانية صنع عمل فنيّ، 2016. ألوان، دبابيس، خيوط، تفاعل. أحجام متغايرة

13. خليل الصليبي، كاري (بالحجم الطبيعي)، 1966. زيت على قماش، 200 x 100 سم. (مجموعة الجامعة الأميركية في بيروت)

13.

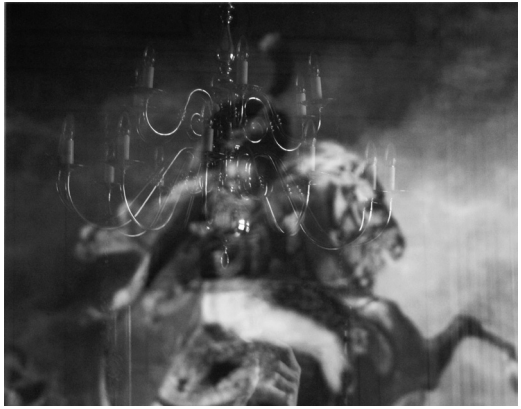
Double-Take: Officer/Leader of the Chasseurs/Syrian Revolution Commanding a Charge (2014) is an installation that uses video, sound and paintings to tell the story of a contemporary version of Théodore Géricault's painting *Officer of the Chasseurs Commanding a Charge* (1812, the Louvre) in which the artist replaces the French imperial officer with Sultan Basha Al-Atrash (1891-1982), the leader of the Syrian uprising against the French in 1925-1927. The painting was commissioned by a wealthy businessman from Syria for his British country house, and Anglophilia is the unusual reason behind this paradoxical anti-colonial image that uses the aesthetics of the colonizer. The sound appropriates a traditional method of storytelling set to music in which Sultan Basha Al-Atrash often features, and together with the photographs the work provokes a mediation on the way colonial violence is represented, celebrated, embodied and appropriated. Abu Hamdan uses the doubleness of the story told by the paintings (the beginning and end of French imperialism) to understand the ways in which people build complex and contradictory relationships to their colonial past. The two hundred years separating Géricault's painting from its perversion are condensed in one moment of double-take, in which a whole history of the colonial project can be read.

Lawrence Abu Hamdan ***Double-Take: Officer/Leader of the Chasseurs/Syrian Revolution Commanding a Charge*** **(2014)**

14. Lawrence Abu Hamdan. *Double-Take: Officer/Leader of the Chasseurs/Syrian Revolution Commanding a Charge*, 2014. Video still

15. Lawrence Abu Hamdan. *Anglophilia 1&2*, 2016. Print, 55 x 40 cm

14.



سأواصل من خلال معرض 'المحاكاة، التعبير، البناء' استكشافي لموضوع 'اللون'، من خلال إحداث حوار مباشر مع لوحة خليل الصليبي 'كاري' (Carrie) المرسومة بالحجم الطبيعي. سوف أتفحص العمل المختار، وسأضع على لوحة الألوان ألواناً محددة استلهاماً من العمل المختار، وسأضع مخططاً باستخدام هذه الألوان مؤلفاً من مربعات صغيرة ملونة ومرقّمة. وسيستند وضع الألوان على هذا المخطط إلى نظام من اللقاءات التصادفية.

القطعة الفنية المقترحة هي عمل مرتبط بالمكان الذي سيجري فيه ويتطلب مشاركة الجمهور. ففي حفل الافتتاح، وأثناء ارتياد الزوار للمعرض، سيُطلب من الزائر اختيار مجموعة من سبعة ألوان وذلك من المخطط الذي وضعته (والذي يعتمد على تقسيم نيوتن لألوان قوس القزح المرئية لسبعة ألوان). وسيتم تعليق نسخة مكبرة عن المخطط على الجدار، ولكن من دون ألوان بل سنضع أرقام المربعات الملونة في مساحات المخطط، ثم سيقوم المشاهد بوضع قلم على كل رقم اختاره من أرقام الألوان. ومن المحتمل أن أتدخل بجمع الأقلام التي يختارها كل مشارك وربطها في حزمة باستخدام خيط.

التفاعل الجماعي الناتج سيخلق بنية من عمل فني تجريدي بالحجم الطبيعي، وسيتضمن نمطاً / تقسيماً محدداً لتوزيع الأقلام، متأملاً في الحوار المباشر بين الفنان والجمهور والمكان والفراغ.

هبا كلاش، **مقترح لمعرض 'المحاكاة، التعبير، البناء'** (مقتطفات)

14. لورانس أبو حمدان. دور مزدوج: ضابط /قائد فصيل / الثورة السورية يعطي أمر، 2014. صورة ثابتة من فيديو

15. لورانس أبو حمدان. أنجلوفيليا 1 و2، 2016. طباعة. 55 x 40 سم

15.

AUB ART GALLERIES AND COLLECTIONS

Director AUB Art Galleries and Collections
Rico Franses

AUB Art Galleries and Collections
Art Steering Committee 2015-1016
Reza Abedini
Ahmad El Gharbie
Octavian Esanu
Rico Franses
Walid Sadek
Kirsten Scheid

MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION
Exhibition Production

Curator
Octavian Esanu

Exhibition Coordinator
Nada Zanhour

Graphic Design
Lynn El-Hout

Translation
Aiman Haddad

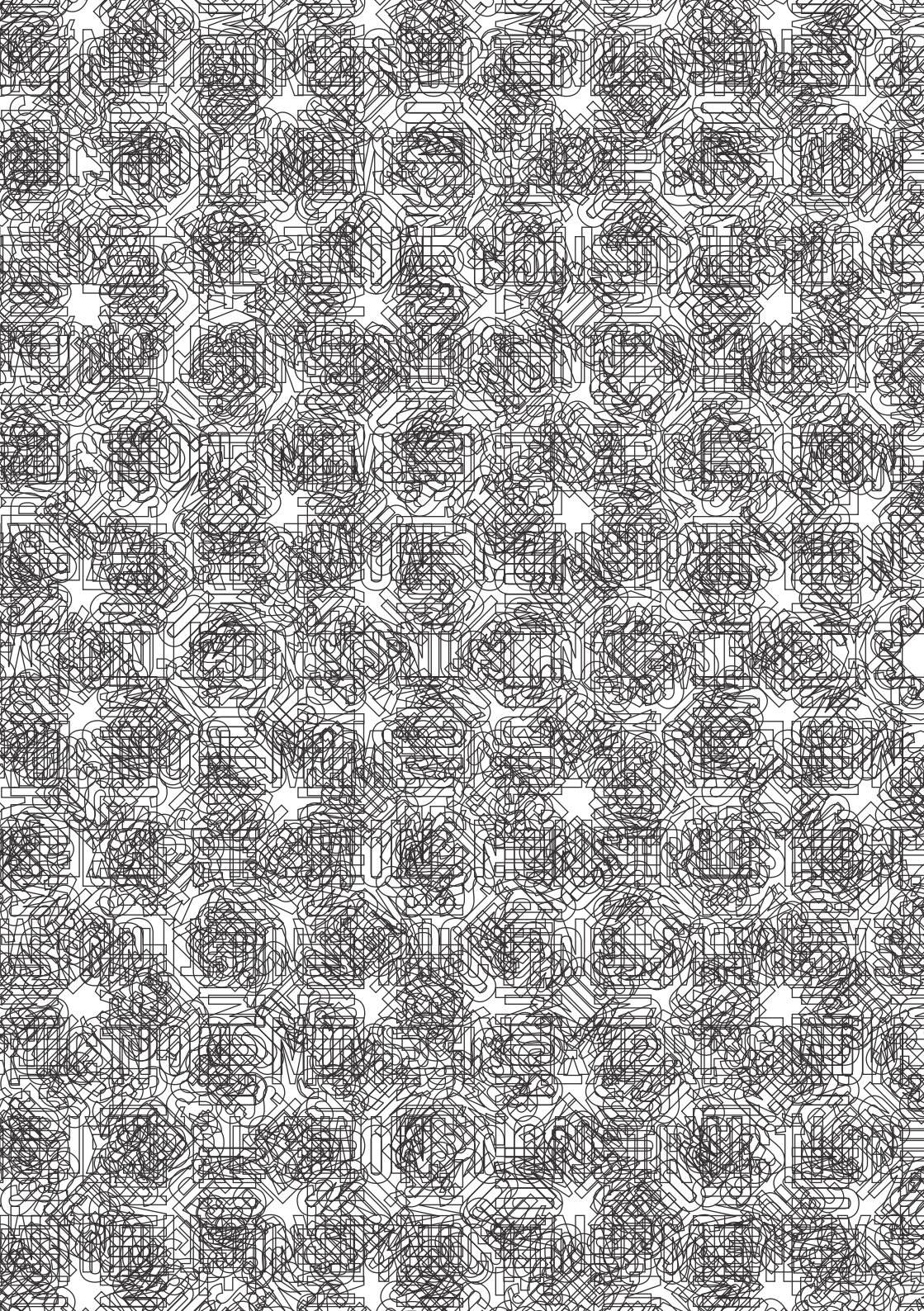
English Editing and Copyediting
Catherine Hansen

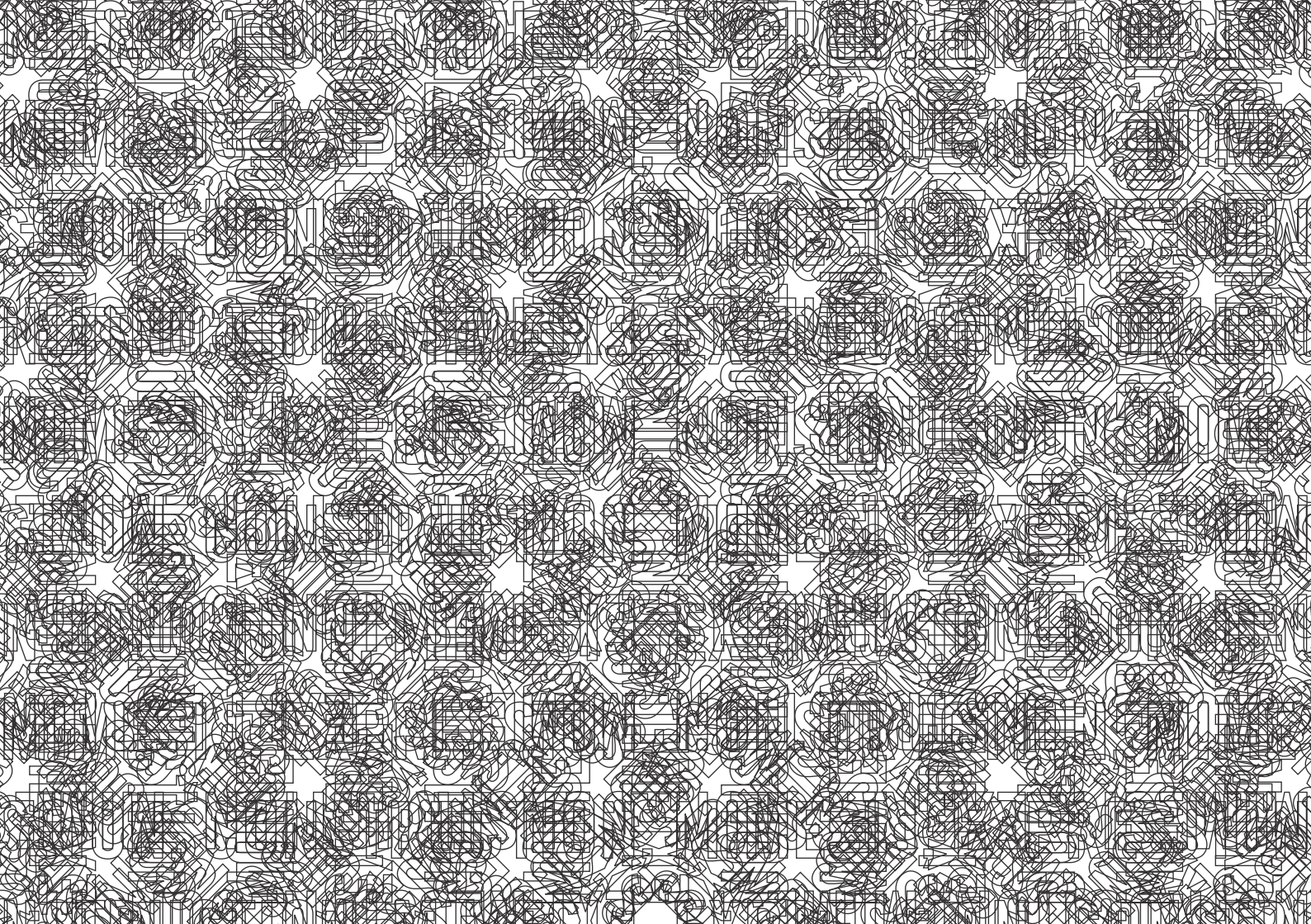
Technical Support
Yamen Rajeh
George Issa
Wissam Merhi

Exhibition Assistant
Kate Gordon

Acknowledgments
Special thanks to Agial/Saleh Barakat Gallery, Hussein Madi and Hala Chouchair for lending us artworks for this exhibition.

AUB 150 WE MAKE HISTORY | 1866-2016
1866 AUB American University of Beirut الجامعة الأميركية في بيروت
AROPE INSURANCE
Insurance provider and partner for AUB Art Collections and Exhibitions
The AUB Philippe Jabre Exhibition Fund





MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,
CONSTRUCTION, MIMESIS, EXPRESSION,
MIMESIS, EXPRESSION, CONSTRUCTION,
EXPRESSION, CONSTRUCTION, MIMESIS,