مدار

٢٠ ـــــ عامًا

20 ـــ YEARS

Cairo Video Festival

مهرجان القاهرة للفيديو

في مدرار ومهرجان القاهرة للفيديو نقف ونتضامن مع القضية الفلسطينية والمقاومة، قلبًا وقالبًا، ضد العدو الإسرائيلي الغاشم. نهدي هذه الدورة لأهلنا بمدينة غزة الباسلة وكل الأراضي الفلسطينية، ونؤكد على إيماننا الراسخ بحق الفلسطينيين في كامل الأراضي الفلسطينية، من النهر إلى البحر.

At Medrar and the Cairo Video Festival, we stand in unwavering solidarity with the Palestinian cause and resistance, both in spirit and in action, against the brutal Israeli enemy. This edition of the festival is dedicated to the dauntless people of Gaza and across Palestine. We stress our steadfast belief in the Palestinian people's right to their entire homeland, from the river to the sea.

عروض السينما
Screenings

سينما زاوية
Zawya Cinema

المعهد الفرنسي بالقاهرة
Institut français du Caire

معرض الفيديو
Video Exhibitions

المعهد الثقافي الإيطالي
Italian Cultural Center

مدرار للفن المعاصر
Medrar for Contemporary Art

الفعالية الختامية
Closing Event

كايرو جاز كلوب - العجوزة
Cairo Jazz Club - Agouza

مهرجان القاهرة للفيديو
01—17.12.24

المحتوى

Introduction المقدمة (06)

Blind Spot نقطة عمياء (12)

Warped Space-Time and Reality-Burning Fireballs الزمكان المشوه وكرات النار التي تحرق الواقع (24)

Speculative Meditations تأملات تكهنية (32)

Cinema of Estrangement اغتراب سينمائى (44)

The sphinx inside you سفنكس الكامن داخلك (48)

Cairo Compressed القاهرة المضغوطة (60)

Dissect تشريح (62)

Oil: What a Beautiful World! الزفت: يا له من عالم جميل! (70)

Resilience تعايش (78)

The Thin Image الصورة الرقيقة (90)

Index of names فهرس الأسماء (94)

Credits فريق العمل والمساهمين (96)

جنون الشاشة:

مهرجان القاهرة للفيديو الحادى عشر لفنون الفيديو والأفلام التجريبية

١٧ ديسمبر، ٢٠٢٤.

فى ديسمبر ٢٠٠٥، أطلقت مدرار للفن المعاصر مهرجان الفيديو فى قلب مدينة القاهرة. قام على تنظيم العرض مجموعة من الفنانين البصريين الشغوفين بفنون الفيديو؛ وقد ركّز المهرجان على الأعمال الحديثة المنتجة ذاتيًا أو الأعمال منخفضة التكلفة. وبالروح الحثيثة نفسها التى تحمست لبدء الحوار منذ سنين وتسعى لمواصلته الآن، يعود مهرجان القاهرة للفيديو بعرض دولى لفنون الفيديو والأفلام التجريبية، تنظمه مدرار فى الفترة من ١ إلى

تأتى أسراب الجراد بخراب كبير وأضرار بالغة للنُظُم البيئية الزراعية. يتحوّر الجراد من طورٍ إلى آخر ويتغير لونه وسلوكه بشكل جذرى، فيهاجر من حقل إلى آخر، ملحقًا الدمار بجميع المحاصيل الزراعية فى طريقه. تلهم لحظة الانسلاخ تلك الدورة الحالية من المهرجان، والتى تُعنى بشيء خارج عن السيطرة: وباءٌ مدفوعٌ بالتقدم التكنولوجى والتحوّر الرقمى!

تحوى الدورة الحادية عشرة للمهرجان خمسة برامج تسلِّط الضوء على الحدود الفاصلة والفجوات والمشاهد والتهجير. اقتحمت الجرادة المتحوِّرة المشهد الرقمى، لتأتى على البيانات كما المحاصيل. يشكل محتوى هذه الدورة تعبيرات فنية عدة، على سبيل المثال: مشهد لمكب للنفايات الإلكترونية، وآلة يمتزج معها الواقع بالخيال، وجسد اختُزل فى صورة مادة، وجسد آخر يتعاطى مع المساحات المفتوحة. التيمات المشتركة بين الأعمال هى تكوين وبنية الصورة الرقمية، والصورة الرقمية كتكوين فكرى فى حد ذاته.

وفقًا لدراسة حديثة نُشرت فى دورية Science Advances فى فبراير ٢٠٢٤، سيؤدى احترار المناخ إلى تفشى الجراد الصحراوى فى أفريقيا والشرق الأوسط بشكل يجعل السيطرة على أسرابه

«أمرًا بالغ الصعوبة». أتاحت التغييرات التى شهدها العالم الرقمى لفنانى الفيديو وصناع الأفلام إمكانيات مدهشة لاختبار عوالم بصرية ومحاكاة مختلفة وجديدة. تأتى الإمكانيات الجديدة بسؤال وهو: كيف تساهم التطورات التكنولوجية فى أزمة المناخ؟ تتناول هذه الدورة تبعات التقدم التكنولوجى على المناخ، وتتيح المجال لمزيد من التساؤلات من خلال ورشة الإنتاج «القاهرة المضغوطة»، المقامة ضمن فعاليات مهرجان الميديا صغيرة الحجم، والذى يُعنى بالممارسات الصديقة للبيئة والبديلة للممارسات الاستهلاكية للميديا والتعبير الفنى.

بعد الإعلان عن فتح باب المشاركة فى هذه الدورة، تلقى المهرجان قرابة الـ٨٠٠ فيديو، اُختير منها رسميًّا ٤٣ عملًا أُنتج بعد يناير ٢٠٢١، لا تتعدى مدتها الثلاثين دقيقة. تتضمن الخمسة برامج المكونة لهذه الدورة ثلاثة عروض سينمائية ومعرضين للأفلام المستمرة (loop)، بالإضافة إلى الحلقات النقاشية، ومحاضرات الفنانين. تتنوع الأعمال المشاركة فى المهرجان لتشمل العروض الأدائية والرقص والرسوم المتحركة والصور المنشأة حاسوبيًّا CGI، إلى جانب الأفلام الروائية وفن الجليتش Glitch والواقع الافتراضى والفيديو المقالى والفيديو كليب والشِعر المصور؛ مؤكدة بذلك التجريبية فى التعامل مع الوسيط نفسه ومع حدود إمكاناته.

تتضمن مطبوعة مهرجان القاهرة للفيديو الحادى عشر مقتطفاتٍ من أبحاث أكاديمية وأطروحات فنية، لإثراء الحوار حول إنتاج الوسائط البصرية وفجواتها وبنيتها التحتية. تأتى تلك النصوص لتحفِّز البرامج لتصبح عروضًا ذات إسهام حقيقى للثقافة البصرية.

اختيرت الأعمال المشاركة هذا العام من قِبل فريق المهرجان وأعضاء لجنة البرمجة: محمد علام وإسماعيل فايد ونادين خان ومنة الشاذلى. تتضمن المطبوعة نصوصًا بأقلام عالية أيمن ورانيا لي خليل ومريم النزهي وجلال توفيق.

Freak of Screen:

The (11th) Cairo Video Festival for Video Art and Experimental Film

In December 2005, Medrar for Contemporary Art inaugurated a video art festival at the heart of Cairo. A collective of visual artists passionate about video art organized the showcase, focusing on recent self-produced or low-cost works. With the same pressing spirit of self-organizing and continuing the dialogue, the Cairo Video Festival returns with an international display of video art and experimental film organized by Medrar from the 1st to the 17th of December, 2024.

In agroecosystems, locust swarms are extremely destructive and harmful. As the locusts mutate, they transform radically in color, behavior, and habits, migrating from field to field, feeding and destroying all agricultural crops in their way. This moment of metamorphosis fuels this current edition as a reflection on what is beyond control: a plague driven by technological advancement and digital mutation!

In the 11th edition, five programs underscore issues of borderlines, gaps, landscapes, and displacement. The mutated locust integrated into the digital landscapes, consuming not only crops but also data. A landscape of leftover electronic equipment, a combination of real and fiction with the machine, the body as material, and its representation in open space, among other artistic expressions, constitute this edition. A common thematic thread is the construction of the digital image and the digital image as a construct itself.

Desert locust outbreaks in Africa and the Middle East will become “increasingly difficult to prevent and control” due to a warming climate, according to a new study published

in Science Advances in February 2024. Digital media’s transformations have allowed for exciting possibilities for video artists and filmmakers to experiment with visual realms and simulations. Prompting the question, what do these technological advancements contribute to the climate crisis? This edition addresses issues and repercussions of technological advancements and climate change. With further reflections through *Cairo Compressed*, a production workshop by the Small File Media Festival about greener and alternative ways for media consumption and artistic expression.

Through the open call, this edition received nearly 800 video submissions. The official selection consists of a total of 43 video works produced after January 2021, at most thirty minutes in duration each. The five programs in this edition comprise three screenings and two loop video exhibitions, in addition to panel discussions, artist talks, and presentations. The works employ different perspectives and approaches, spanning genres that include performance, dance, animation, CGI, narrative, glitch, VR, film essay, music video, and video poetry, invoking continuous experimentation with the medium itself and its limitations.

To further the conversation about visual media production, their gaps, and infrastructures, the publication accompanying the 11th Cairo Video Festival includes overviews and excerpts of longer pieces of academic research and artistic proposals, among other contributions. These textual inputs stimulate the programs as valuable offerings to visual culture.

Works this year were nominated and selected by the festival’s team as well as the programming committee: Mohamed Allam, Ismail Fayed, Nadine Khan, and Mena El Shazly. The publication contains textual inputs by Alia Ayman, Rania Lee Khalil, Mariam El Nozahy, and Jalal Toufic.

blind spot

Selection & Program:
Mena El Shazly

Everybody has one blind spot at least, if not more, and they often go unnoticed. The brain gathers bits of information to form a continuous picture, filling in the gaps between them through processes of interpolation.

The works deal with issues of displacement and gaps, starting from a place beyond the language of words. The artists and filmmakers speak through their images, expressing the inexplicable. Their works are based on the complexities of our current reality and provoke deep, varicolored statements that remind the viewer of the power and magic of cinema. While the program's rhythm is slow, it quickly captivates and seeps into one's gut.

There are many things observed in this world that one is blind to.

نقطة عمياء

اختيار الأفلام والبرمجة:
منة الشاذلي

لدى كل شخص نقطة عمياء واحدة على الأقل، إن لم يكن أكثر، وغالبًا ما لا تُلاحَظ تلك النقطة العمياء. يجمع الدماغ أجزاء من المعلومات لتشكيل صورة مستمرة، ويملأ الفجوات والفراغات من خلال عمليات الإقحام.

تتناول الأعمال المقدمة قضايا النزوح والفجوات، بدءًا من مكان يتجاوز لغة الكلام. يتحدث الفنانون وصناع الأفلام من خلال صورهم، ويعبرون عما لا يمكن تفسيره. وتستند أعمالهم إلى تعقيدات واقعنا الحالى، وتثير ردود أفعال متنوعة كتذكرة بقوة وسحر السينما. ورغم بطء إيقاع البرنامج، فإنه يأسر المشاهد بسرعة ويتغلغل إلى أعماقه.

العالم مليء بالأشياء التى نراها ولا ندركها.

16’00” Screening عرض سينما

2023 Morocco المغرب

ما الذى ينمو فى راحة يدك؟

ضياء بيا

يندمج روتين حياة امرأتين مع تشابه خلجاتهما وتكرارها على مدار الوقت، وعلى مهل، يبدأ رابط الأمومة الذى يجمعهما بالظهور.

What else grows on the palm of your hands?

Dhiaa Biya

The routines of two women fuse as their similar gestures get repeated over time, slowly unraveling the motherly bond that unites them.

9’05” Screening عرض سينما

2022 مصر Egypt

الناجون من الحرّ

روان الديب

تحاول فتاة أن تقرر بين مغادرة بلدها للهروب من ذكرياتها والبقاء. خلال الفيلم، تودّع الفتاة موطنها وهى تتجول حول المدينة، محاولةً التغلب على الحرارة الشديدة التى تثقل كاهلها وتجعلها تتساءل حول قرارها بالرحيل.

Those Who Survived The Heat

Rowan Aldib

A girl is deciding whether to leave her country and escape her memories. Throughout the film, she bids farewell to her homeland by loafing around the city, trying to survive the heat that burdens her and is making her question the decision to leave.

13’49”

Screening عرض سينما

2023 Costa Rica كوستاريكا

La Panadella

لابانادیا

Joel Jimenez

جويل هيمينيس

La Panadella, an emblematic small road town in decline in Catalonia, awaits visitors from a mysterious tower. While its inhabitants and passersby follow their monotonous routines, a strange signal manifests in the halls and rooms of this stagnant place.

تستعد «لابانادیّا»، وهي بلدة رمزية كاتالونيّة منسية، تستعد لاستقبال زوار من برج غامض. في يوم من الأيام، وبينما يمارس قاطنو البلدة حياتهم الروتينية الرتيبة، تظهر إشارة غريبة في حجراتها التي ابتليت بالركود.

9’54”

Screening عرض سينما

Lebanon لبنان 2023

Hong Kong, China, Solaris

هونغ كونغ الصين سولاريس

Graziella Rizkallah & Jalal Toufic

غرازيلا رزق الله وجلال توفيق

“Jalal, last night, I had a dream about our film.” “Which film?” “The one we are working on these days.” “Hong Kong, China, Solaris?” “Yes.” Can one have a dream where one’s deepest, unconscious wishes are fulfilled by Solaris or a Solaris equivalent, the extraterrestrial hyperintelligent sentient ocean of Tarkovsky’s film Solaris that fulfills such wishes? Yes, if one’s meta-wish is to have one’s unconscious wishes fulfilled in the manner Solaris does that rather than in the manner dreams do it (through such mechanisms as condensation and displacement). One should bear in mind though that, since dreams are wish fulfillments, Solaris or a Solaris equivalent would end up making one unable to dream, an insomniac, since it would render dreams superfluous. By dreaming about Solaris or a Solaris equivalent one would be dreaming about a place where one cannot dream, where there are no dreams.

«جلال، الليلة الماضية، حلمت بفيلمنا». «أي فيلم؟» «الفيلم الذي نعمل عليه هذه الأيام». «هونغ كونغ الصين سولاريس؟» «نعم». هل يمكن للمرء أن يرى في حلمه، يومًا ما، أعمق رغباته اللاواعية تتحقق عبر سولاريس أو شيء يُشبه سولاريس، ذاك المحيط الفضائي الواعي فائق الذكاء في فيلم تاركوفسكي، والذي يحقق مثل هذه الرغبات؟ نعم، إذا كانت رغبة المرء حول الرغبة هي أن تتحقق رغباته اللاواعية بطريقة سولاريس وليس بطريقة الأحلام (من خلال آليات مثل التكثيف والنزوح). ولكن يجب أن نأخذ في الاعتبار أنه، وبما أن الأحلام هي تحقيق للرغبات، فإن سولاريس أو ما يُشبهه سيجعل المرء عاجزًا عن أن يحلم، أي أنه سيصاب بالأرق، لأن الأحلام ستكون غير ضرورية. أن يحلم المرء بسولاريس، أو ما يُشبهه، يعني أن يحلم بمكان لا يمكنه أن يحلم فيه، مكان لا مكان فيه للأحلام.

16’12”

Screening عرض سينما

2023 Germany, Taiwan, Togo ألمانيا/تايوان/توغو

The Currency - Sensing 1 Agbobloshie

العمـــلة- استشعار #١ أجبوبلوشى

Elom 20ce, Musquiqui Chihying, Gregor Kasper

إيلوم ٢٠ ســـي، موسـكيكى تشيهينج، جريجور كاسبر

Oriented in the four elements of fire, water, air, and earth, The Currency - Sensing #1 Agbogbloshie examines Agbogbloshie, the world’s largest e-waste recycling site. The film is part of a larger investigation that traces the global cycles of raw materials and electronic devices and their half-value, questioning capitalist logic, exploitation, and power structures to re-explore the relationships between humans and their interactions with the non-human world. This performative field research uses experimental sound generation methods to make electromagnetic waves of the electronic waste audible, thus enabling expanded sensory access to it that goes beyond the merely visible. It is also a form of urban mining, but instead of being based on the profit-oriented recovery of raw materials from urban space for a circular economy, it is a critical method for observing and reflecting on human practice.

انطلاقًا من فلسفة العناصر التقليديّة الأربعة، النار والماء والهواء والأرض، يستكشف الفيلم مكبّ «أجبوبلوشى»، أكبر مكبّ لتدوير النفايات الإلكترونية على الأرض قاطبةً. هذا الفيلم جزءٌ من سلسلة تحقيقات تعنى بتتبع المسارات العالمية للمواد الخام والأجهزة الإلكترونية، وتتحرى حول المنطق الرأسمالى وسياسات الاستغلال من أجل إعادة استكشاف العلاقات بين البشر وبعضهم، والعلاقات بين البشر وغير البشر فى ذات الوقت. يستخدم هذا البحث الميدانى الأدائى تقنيات توليد الصوت التجريبية لتحويل الموجات الكهرومغناطيسية المنبعثة من النفايات الإلكترونية إلى صوتٍ مسموع، مما يثرى التجربة الشعورية بما هو أكثر من مجرد النظر. بالإضافة لذلك، يعدُّ الفيلم شكلًا من أشكال التعدين الحضرى، لكنه تعدين يعنى بمراقبة وتأمل الممارسات الإنسانية ونقدها، لا بإعادة تدوير المواد الخام بغرض الربح.

7’20”

Screening عرض سينما

Iraq العراق 2024

Bezuna

بزونة

Saif Alsaegh

سيـف الصايغ

The film explores the complexities of fleeing a war zone by analyzing peripheral details. It’s interweaving different narratives present the raw and broken feelings of a child and a cat whose lives will never be the same.

يستكشف هذا الفيلم تعقيدات الهرب من مناطق الحروب عن طريق تحليل التفاصيل الهامشية. تتداخل الروايات المختلفة فى هذا الفيلم لتقدم لنا المشاعر الكسيرة لطفلٍ وقطته تغيرت حياتهما إلى الأبد.

2’51”

معرض فيديو Exhibition

2023 Finland/Iraq فنلندا/ العراق

The Message
الرسالة

Adel Abidin
عادل عابدين

“The Message” emulates the precise editing style of scenes from the 1976 film with the same title by Syrian filmmaker Mustafa Al-Akad, illustrating the event that took place on September 24th, 622 AD—a momentous historical event: the completion of Prophet Muhammad’s migration from Mecca to Madina. The artist’s new work introduces a compelling contrast from the original film, where Western children find themselves immersed in 3D-rendered settings mirroring Madina, as depicted in Al-Akad’s film, holding handmade welcoming signs against a chroma screen. These children reenact the actions of individuals from 1402 years ago, eagerly anticipating hope and happiness with the arrival of their savior. However, a stark disruption occurs as a drone enters the scene—an emblem of weaponized surveillance prevalent in modern times, targeting people within their own countries. Tension escalates as the drone advances, eventually coercing the children out of the frame.

يحاكى «الرسالة» طريقة مونتاج الفيلم الذى يحمل الاسم نفسه، من إخراج المخرج السورى مصطفى العقاد عام ١٩٧٦، والذى يتناول الحدث التاريخى الذى وقع يوم ٢٤ سبتمبر، عام ٦٢٢ ميلاديًّا؛ إتمام هجرة النبى محمد من مكة إلى المدينة. يقدم هذا العمل الفنى الجديد تباينًا لافتًا عن الفيلم الأصلى؛ حيث يجد الأطفال الغربيون أنفسهم منغمسين فى نسخة ثلاثية الأبعاد من المدينة المنورة كما صوَّرها فيلم العقاد، ويقفون أمام شاشة كروما حاملين لافتاتٍ ترحيبية مصنوعة يدويًّا. يُعيد هؤلاء الأطفال تجسيد أفعال الناس الذين وقفوا قبل أربعة عشر قرنًا، يرقبون فى أملٍ وسعادةٍ وصول منقذهم. ولكن، فجأةً، يتغير المشهد كلُّه مع ظهور «الدرون»، رمز للمراقبة المسلحة التى تسود عصرنا الحديث، والتى تستهدف الناس داخل أوطانهم. يزداد التوتر مع اقتراب «الدرون»، فيجبر الأطفال على الخروج من الكادر.

23’00”

معرض فيديو Exhibition

Palestine فلسطين 2024

Those who love you will peel you a pomegranate
الـــى بحبك بفرطلك رمـــــان

Yaqeen Yamani
يقين يماني

In my homeland, we say, ‘Those who love you will peel you a pomegranate.’ Peeling pomegranates is a time-consuming and laborious task, symbolizing love and care. Yet, it is also an act filled with grief. This video work explores the intimate act of peeling pomegranates as a bloody fruit meditatively, as well as referencing displacement and loss, which sadly feels endless in the Palestinian context. In the recent genocide in Palestine, I wonder: who will peel pomegranates for those we have lost?

فى بلدى نقول: اللى بحبك بفرطلك رمان. تقشير ثمار الرمان مهمةٌ صعبة وتستغرق وقتًا طويلًا؛ ومن ثمَّ، فإنها ترمز إلى الحب والاهتمام. فى الوقت نفسه، يحمل تقشير الرمان فى طياته كثيرًا من الأسى. يستكشف هذا الفيلم مهمة تقشير ثمار الرمان الدامية فى تأمل حزين، وفى إشارة إلى النزوح والخسارة اللانهائيين فى السياق الفلسطينى. وفى ظل الإبادة الجماعية الأخيرة فى فلسطين، أتساءل: من يقشِّر الرمان لمن فقدناهم؟

10’00”

Exhibition معرض فيديو

2024 Hungary المجر

BAD TRIP

Emese Pálovics

رحلة سيئة

إيميشي بالوفيكس

The immersive audiovisual dome installation addresses generational gaps, the traumas they cause, and the processes of recognizing them. The viewer follows the protagonist through a series of “bad trip-like” events within the family house, descending deeper and deeper into the family home and his mind. The PCVR (interactive Virtual Reality, where the VR headset functions as a monitor for the computer game) allows viewers to watch the original projection after an interactive, thought-provoking intro. This version is a solitary experience, focusing more on the individual. The project as a whole aims to spark conversations encouraging self-reflection and acceptance, hopefully helping build and strengthen the community.

يتناول تجهيز القبة السمعية البصرية الغامرة الفجوات بين الأجيال وما تسببه تلك الفجوات من صدمات وكيفية التعرف عليها. يتبع المُشاهِدُ البطلَ خلال سلسلةٍ من الأحداث الشبيهة بـ«الرحلات غير الموفقة» داخل منزل أسرته، ويتعمق المشاهد أكثر فأكثر داخل منزله وعقله. ويتيح جهاز الواقع الافتراضى التفاعلى (PCVR) للمشاهدين رؤية العرض الأصلى بعد مقدمة تفاعلية محفزة للتفكير؛ حيث تعمل نظارة الواقع الافتراضى مثل شاشة الكمبيوتر فى الألعاب. هذه النسخة هى تجربة فردية. يهدف المشروع ككل إلى إيجاد نقاشات تشجع على التأمل الذاتى وقبول الذات، أملًا فى المساهمة فى بناء المجتمع وتقويته.

الزمكان المُشوه وكرات النار التي تحرق الواقع

جلال توفيق

مُهدى إلى جوانا حاجي توما وخليل جريج

هل أول ما يتبادر للذهن في نص عنوانه «الزمكان المُشوه وكرات النار التي تحرق الواقع» الثقب الأسود وأفق الحدث الخاص به (خاصة إذا كان يُعتقد أن الأخير هو موقع حاجز ناري)؟

يبدأ فيلم جوانا حاجي توما وخليل جريج «دفاتر مايا» (٢٠٢١) عشية عيد الميلاد في مونتريال. يركز الفيلم على عائلة لبنانية كندية: مايا وابنتها المراهقة أليكس ووالدة مايا. بينما تقوم الجدة وحفيدتها بإعداد العشاء، يصل طرد من بيروت. عند رؤية اسم المُرسِل، تتصرف والدة مايا، التي يظهر عليها الاضطراب بشكل واضح، كما لو أن الطرد قد أُرسل إلى وجهة خاطئة، وترفض استلامه، ولهذا ينتهي الأمر بأن توقع حفيدتها على أوراق الاستلام. عندما تسأل الحفيدة عن سلوكها الغريب، تقول الجدّة إن هذه الأغراض من شأنها أن تعيد مايا إلى ذكريات مؤلمة (يحتوي الطرد جانب مايا من مراسلاتها عندما كانت مراهقة مع صديقتها المقربة ليزا هبر، أثناء الحرب الأهلية اللبنانية — بالإضافة إلى رسالة من والدي ليزا يبلغان فيها مايا بالوفاة المبكرة لصديقتها، ويدعوانها إلى جنازتها في بيروت). وإذ فشلت أن تُعيد الطرد من حيث أتى، تطلب الجدة من حفيدتها مساعدتها في إخفائه ... في القبو. وبعد وصول مايا المتأخر، يتناولن جميعًا العشاء، ثم يتحدثن في غرفة المعيشة، وفي الأمام نرى صورتين تذكاريتين لشقيق مايا ووالدها، اللذين ماتا بشكل عنيف أثناء الحرب الأهلية. تُظهر الأجيال الثلاثة من نساء العائلة علاقات مختلفة بالأحداث التي وقعت أثناء الحرب الأهلية والغزو الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢: الجدة يُمكنها تذكر تلك الأحداث ولكنها تنفر منها طوعًا؛ أما الأم، فلا تتذكر هذه الأحداث لأنها كبتت الذكريات المؤلمة من تلك الفترة وكل ما كان مرتبطًا بها؛ بينما ترغب الابنة في أن تُحكى لها تلك الأحداث وأن ترى صور والدتها من تلك الفترة. وبينما كنّ مُنشغلات في حديثهن الهادئ، تسمع النسوة الثلاث فجأة صوت ارتطام قوي لجسم ثقيل يبدو وكأنه آت من القبو. في المرات التي عرضتُ فيها هذا الفيلم في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، اعتبر العديد من الطلاب هذا السقوط غير الطبيعي عيبًا في الفيلم نتج عن سوء تقدير من جانب المخرجَين. ما الذي كان يمكن أن يُحدث هذا السقوط بشكل طبيعي، بدلاً من أن يظهر بشكل مصطنع؟ ربما كان من الممكن أن يكون لدى أليكس حيوان أليف، على سبيل المثال قطة أو كلب، يصطدم بالصندوق؛ أو ربما كانت لديها تحفظات بشأن ما كانت متورطة به مع جدّتها، فلذلك وضعت الصندوق عمدًا بشكل يتدلى فيه من حافة الرف، ليسقط في لحظة وينكشف وجوده. في الواقع، يشير السقوط إلى شيء ما يتعلق بفضاء المنزل: فقد تشوه بفعل صدمات مقتل شقيق مايا وانتحار والدها. ربما وضعت الجدة الصندوق بوعي بشكل ثابت على الرف وفقًا لقوانين الفيزياء الطبيعية، ولكن بدون وعي في وضع غير متوازن إذا أخذنا في الاعتبار تشوه فضاء المنزل بسبب الصدمات التي تعرضت لها الأسرة. إذا لم تكن ترغب بالكشف عن وجود الصندوق عبر سقوطه على الأرض، على الأقل في ليلة عيد الميلاد، كان ينبغي لها أن تأخذ في الاعتبار تشوه فضاء المنزل (وزمانه) الذي أنتجته الصدمة (بطريقة مشابهة يتشوه الفضاء بسبب الكتلة، وخاصة كتلة الثقب الأسود، وفقًا للنسبية العامة). وبالتالي، يظهر هذا التشوه على أنه ليس ذاتيًا وذهنيًا فحسب، بل يؤثر أيضًا على الواقع بشكل لا يُعقل. إن هذا التشوه في الفضاء يتأكد في مشهد لاحق يبدأ بمايا وهي تقف بجوار باب مغلق تستمع إلى والديها يبكيان في ذكرى الوفاة العنيفة لشقيقها، ثم تبتعد الكاميرا حتى تبدو مايا ضئيلة الحجم بالنظر إلى الارتفاع المُبالغ فيه للسقف (في الأفلام التي تدور حول صدمة، تكمن إحدى المهام الرئيسية لصانع الأفلام في نقل التشوه الذي تُحدثه هذه الصدمة في المكان)[1]. إن غرابة اللقطة والعنصر المثير للاهتمام فيها ينبعان من ظرف أن ما نشهده هو على الأرجح خيال أليكس للمشهد بناءً على بعض عناصر الصندوق (من المرجح أن تكون أشرطة صوتية وصورة للشقة تظهرها في حالتها الطبيعية). لتفسير شعور أليكس بالتشوه في فضاء الشقة، ذاك التشوه الذي نتج عن الصدمة، يجب على المرء أن يستحضر انتقال الصدمة اللاواعي عبر الأجيال. في نصّه «ملاحظات حول الشبح: تكملة لما وراء علم النفس لفرويد» (١٩٧٥)، كتب نيكولا

(١) نتيجة للموت الصادم لشخص عزيز، أصبح المنزل مسكونًا بشبح و/أو تشوه فضاءه وزمانه نتيجة الصدمة.

أبراهام: «الشبح هو تشكيل للعقل الباطن لم يكن واعيًا قط — لسبب وجيه. إنه ينتقل ... من العقل الباطن لأحد الوالدين إلى العقل الباطن للطفل»[2]، وتابعت آن أنسيلين شوتزينبرجر في كتابها «متلازمة السلف» «من منظور عابر للأجيال، يقاسي الشخص الذي يعاني من شبح يغادر الديماس من "مرض نَسبي عائلي"... ومن منظور التحليل النفسي، يرى إبراهام وتوروك في هذا النوع من المظاهر "تشكيلًا للاوعي الديناميكي الذي لا يتواجد بسبب قمع الذات، بل بسبب التعاطف المباشر مع اللاوعي أو المادة النفسية المرفوضة لشيء خاص بالأهل"»[3]. ما هي هذه «المادة النفسية المرفوضة لشيء خاص بالأهل» في «دفاتر مايا»؟ إنها أن والد مايا لم يكن «شهيدًا» بل انتحر وأن والدتها زورت انتحاره باعتباره اغتيالًا سياسيًا من قبل أعدائه اليمينيين بإطلاق عدة رصاصات في ظهره وجعلتها شريكة في هذا التلفيق.

لو لم تمر مايا بأحداث صادمة (قتل شقيقها، انتحار والدها، إلخ)، لما عانت من اضطراب ما بعد الصدمة وفقدان الذاكرة التفارقي ولتحدثت مع ابنتها عن ماضيها في بيروت أثناء الحرب الأهلية ولأرتها صورها من تلك الفترة. ولكن بما أن مايا تعاني من اضطراب ما بعد الصدمة، تحاول ابنتها سرًا أن تتعرف على والدتها الباردة والصامتة من خلال الصندوق الذي يحتوي على جانبها من المراسلات مع صديقتها المراهقة آنذاك أثناء الحرب الأهلية. ولكن، وبالتحديد بسبب الصدمة المرتبطة بهذه الأحداث واضطراب ما بعد الصدمة الناتج عنها، لا تستطيع مايا تحديد ما إذا كانت هذه الأحداث حقيقية أم لا، وما إذا كانت قد حلمت بها أم أعادت اختراعها إلى حد ما: «من هذه النقطة ولاحقًا، لا أعرف، لم أعد أذكر. لا أتذكر الأشياء جيدًا، في بعض الأحيان لدي انطباع بأنني ... أعيد اختراع الأشياء قليلاً. لم أعد أعرف ما هو صحيح وما هو غير صحيح؛ أو من أين تبدأ الأشياء، وكيف أُنهيها. أشعر وكأنني كنت أحلم أحيانًا». يجب على مشاهدي الفيلم أن يتخلصوا من فكرة أن مايا يمكنها تقييم صدق ودقة خيال ابنتها لما حدث بناءً على الوثائق الموجودة في الصندوق: الصور والمذكرات والدفاتر والتسجيلات الصوتية وما إلى ذلك. وبالتالي، يحقق الفيلم تعذّر القدرة الموضوعي على التمييز داخل عالم الفيلم بين ما إذا كان ما نراه هو خيال أليكس أو حياة مايا الفعلية أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، بل تعذّر التمييز بين الخيال والذاكرة، بحيث يكون من غير الممكن بشكل موضوعي التمييز بين ما إذا كانت أليكس تتخيل هذه المشاهد من ماضي والدتها أو تتذكرها، على الرغم من أنها حدثت قبل ولادتها! يسمح تعذّر التمييز هذا، بل قد يوحي ضمنًا، بأن تلك الأحداث قد تم تذكرها بالفعل! ما نشهده في

«كم من القنابل الإضافية يتطلب الأمر لا لإحداث ثقوب تقتصر على المباني وحسب، ولكن لإحداث ثقب، مهما كان صغيرًا، في الواقع، تمزّق في الواقع نفسه، بحيث لا يعود مُتواصلًا؟»

(٢) نيكولا أبراهام وماريا توروك، *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* (القشرة والنواة: تجديدات التحليل النفسي)، المجلد ١، المحرر والمترجم نيكولاس ت. راند (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٤)، ١٧٣.

(٣) آن أنسيلين شوتزينبرجر، *The Ancestor Syndrome: Transgenerational Psychotherapy and the Hidden Links in the Family Tree* (متلازمة السلف: العلاج النفسي عبر الأجيال والروابط الخفية في شجرة العائلة)، ترجمة آن تراجر (لندن: روتليدج، ١٩٩٨)، ٤٨.

«دفاتر مايا» ليس فقط انتقالًا غير واعٍ عبر الأجيال للصدمة، ولكن أيضًا، لاحقًا، تذكرًا عبر الأجيال. إن تذكُّر ماضيها يعني أن مايا أعادت تأسيس اتصال به؛ وبالفعل نراها في هذه المرحلة من الفيلم تُعاين الكاميرا القديمة التي كانت جزءًا من محتويات الصندوق الذي أرسله لها أهل صديقتها، لتجد بداخلها لفافة فيلم غير مُحمض (وهو ما يوفر تمثيلًا لحالة الكمون لذكرياتها المكبوتة). تأخذ مايا الفيلم إلى مختبر لتحميضه (يشير تحميض الصورة الفوتوغرافية التي ظلت كامنة في الكاميرا لعقود من الزمن إلى أنها قادرة الآن على الوصول إلى ذكرياتها ومستعدة لمواجهة ماضيها) ثم تنفجر بالبكاء عند رؤية الصور التي التقطتها منذ سنوات لوالدها على فراش الموت — ويشير ذلك إلى أنها تستطيع الآن إعادة الاستثمار العاطفي بهذه الذكريات.

في الطبعة الثانية من كتابي «(مصاصو الدماء): نص قلق وشائك عن اللاموتى في السينما» (٢٠٠٣)، كتبت: «لقد نجح في استدراجها إلى المبنى الذي أعيد بناؤه ... والذي كان يطل على المسرح الكبير المدمر والمثقوب بالشظايا. وبينما كان يقف معها عند النافذة، تساءل بصوت عالٍ: «كم من القنابل الإضافية يتطلب الأمر لإحداث ثقوب تقتصر على المباني وحسب، ولكن لإحداث ثقب، مهما كان صغيرًا، في الواقع، تمزّق في الواقع نفسه، بحيث لا يعود مُتواصلًا؟»[٤] بعد سنوات، شهدتُ هذا الثقب في الواقع في مشهد في فيلم «دفاتر مايا»! في حين نرى المراهقة مايا وهي تقبل صديقها الجديد في سيارته، نرى جزءًا من المشهد المحيط بالسيارة يحترق نتيجة للقصف الجوي الإسرائيلي المكثف للبلاد أثناء غزو لبنان عام ١٩٨٢. وقد قدم أحد الطلاب في إحدى فصولي في الجامعة الأمريكية بالقاهرة تأويلًا آخر لهذه الصورة: إن حرق الصورة السينمائية يذكرنا بأن هذا ليس الواقع، ويعيدنا إلى ما أثار خيال أليكس، وهي صورة فوتوغرافية أو أكثر من صورة كانت تنظر إليها، وهي قابلة أن تحترق (بالفعل، أضفت، قد تكون قد احترقت جزئيًا)[٥]. (في أحد المشاهد، تستخدم ابنة مايا هاتفها لالتقاط صور لبعض الصور الفوتوغرافية القديمة في مذكرات والدتها من سنوات مراهقتها في لبنان، ثم تمررها على شاشة هاتفها بحركة بإصبعها تُشبه حركة حزام جهاز عرض الأفلام، مما يحول الصور الثابتة إلى تسلسل سينمائي، فيلم داخل الفيلم [يحقق المشهد مستوى آخر من الانعكاسية عندما نستنتج أن إدراكنا لإصبع أليكس المتحرك هو، على نحو مماثل، سلسلة من صور إصبعها المعروضة بمعدل أربع وعشرين صورة في الثانية.]) أشرت إلى أنه على الرغم من منطقية هذا التأويل، إلا أنه غير مؤيد في أي مكان آخر في الفيلم: في مشهد لاحق، والذي يفترض المرء أنه من تخيل أليكس أيضًا بناءً على صورة واحدة أو أكثر من الصندوق، يقود صديق مايا دراجته النارية لاصطحابها إلى منزلها أثناء القصف ومع ذلك فإن الانفجارات تحرق وتدمر ليس الواقع نفسه ولكن «فقط» المباني المحيطة والطريق والأشجار التي تصطف على جانبيه.

ترجمة: حسين ناصر الدين

جوانا حاجي‌توما وخليل جريج، «دفاتر مايا»، لقطة.

(٤) جلال توفيق، *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* ((مصاصو الدماء): نص قلق وشائك عن اللاموتى في السينما)، طبعة منقحة وموسعة (سوساليتو، كاليفورنيا: مطبعة بوست أبولو، ٢٠٠٣)، ٩٨-٩٩.

(٥) في هذه الحالة، قد يستحضر ذلك العمل الفني لحاجي توما وجريج بعنوان *Wonder Beirut* (١٩٩٧-٢٠٠٦) https://prix.pictet.com/cycles/fire/joana-hadjithomas-and-khalil-joreige.

correspondence with her then-teenage friend during the civil war. But then precisely because of the trauma related to these events and her resultant post-traumatic stress disorder Maia is unable to determine whether these events are real or not, whether she dreamt or reinvented them to some degree: "From there, I don't know, I don't remember anymore. I don't remember things well, you know. Sometimes I have the impression that … I'm reinventing things a bit. I don't know anymore what's true and what's not true; or where it starts, how I finish things. I feel like I've been dreaming sometimes"[4]; so the film's spectators should disabuse themselves of the notion that Maia could evaluate the truthfulness and the accuracy of her daughter's imagination of what happened based on the documents in the box: photographs, diaries, notebooks, audio recordings, etc. It is thus that the film attains an objective diegetic indiscernibility as to whether what we are seeing is Alex's imagination or Maya's actual life during the Lebanese Civil War, indeed an indiscernibility of imagination and memory, so that it is objectively the case that it is indiscernible whether Alex is imagining these scenes of her mother's past or remembering them, although they took place before she was born. This indiscernibility allows for the possibility, if not implies, that these events were remembered! What we witness in *Memory Box* is not only transgenerational unconscious transmission of trauma but also, subsequently, transgenerational remembrance. That her past was remembered implies that Maia has reestablished a connection with it; and indeed we see her at this juncture in the film look inside the old camera that was part of the contents of the box that was sent to her by her friend and, on finding a roll of undeveloped film inside it (which provides a representation of the state of latency of her repressed memories), take it to a lab to develop it (the developing of the photograph's negative that had lain latent in the camera for decades indicates that she is presently able to access her memories and ready to confront her past) and burst into tears upon seeing the photographs she took years ago of her father on his deathbed—which indicates that she can now recathect these memories.

In the second edition of my book *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* (2003), I wrote: "He managed to lure her to the reconstructed building … which gave onto the gutted and shrapnel-poked Grand Theater. Standing with her at the window, he wondered aloud: 'How many more bombs will it take to produce in Lebanon not just holes in buildings but a hole, however small, in reality, a tear in reality itself, so that it would no longer be seamless?'" Years later, I witnessed this hole in reality in a scene in *Memory Box*! While teenager Maia is seen kissing her new boyfriend in his car, we see part of the frame around the car burn as a result of Israel's intensive aerial bombardments of the country during its invasion of Lebanon in 1982. Another interpretation of this image was given by a student in one of my classes at the American University in Cairo: The burning of the cinematic image reminds us that this is not reality, returning us to what triggered the imagination of Alex, one or more photographs she was looking at, which can burn (indeed, I added, may already be partially burned). (In one scene, Maia's daughter uses her phone to take pictures of some old photos in her mother's diary from her teenage years in Lebanon, then she swipes through them on her phone's screen, her finger's movement serving as an equivalent of the conveyer belt of a film projector, turning the still photos into a cinematic sequence, a film within the film [the scene achieves another level of reflexivity when we deduce that what we perceive as Alex's moving finger is, similarly, itself a sequence of photographs of her finger projected at the rate of twenty-four per second.) I indicated that while valid, this interpretation is not confirmed elsewhere in the film: in a later scene, which one assumes to also be imagined by Alex based on one or more photographs from the box, Maia's boyfriend drives her home during a bombardment and yet the explosions burn and damage not reality itself but "merely" the surrounding buildings, the road, and the trees lining it.

(4) "À partir de là, je ne sais pas, je ne me souviens plus. Je ne me souviens pas bien des choses. Tu sais, parfois j'ai l'impression que… je réinvente un peu les choses. Je ne sais plus ce qui est vrai et ce qui n'est pas vrai, où ça commence, comment je termine les choses. J'ai l'impression d'avoir rêvé parfois."

(5) Jalal Toufic, *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*, revised and expanded edition (Sausalito, CA: Post-Apollo Press, 2003), 98–99.

(6) In which case, it would evoke Hadjithomas and Joreige' artwork *Wonder Beirut* (1997–2006); https://prix.pictet.com/cycles/fire/joana-hadjithomas-and-khalil-joreige.

"How many more bombs will it take to produce in Lebanon not just holes in buildings but a hole, however small, in reality, a tear in reality itself, so that it would no longer be seamless?"

Warped Space-Time and Reality-Burning Fireballs

Jalal Toufic

Dedicated to Joana Hadjithomas and Khalil Joreige

Would a text with the title "Warped Space-Time and Reality-Burning Fireballs" refer exemplarily to a black hole and its event horizon (especially if the latter is thought to be the site of a firewall)?

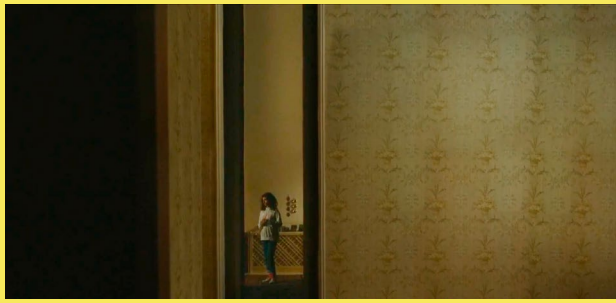
Joana Hadjithomas and Khalil Joreige's film *Memory Box* (2021) begins on Christmas Eve in Montreal. The focus is on a Lebanese-Canadian family: Maia, her teenage daughter, Alex, and Maia's mother. As the grandmother and her granddaughter are preparing dinner, a package arrives from Beirut. On seeing the name of the sender, Maia's mother, visibly unsettled, acts as if the package has arrived at the wrong destination, refusing to receive it; so it is her granddaughter who ends up signing for it. When her granddaughter questions her about her mysterious behavior, Maia's mother says that these items would bring back distressing memories (the parcel contains Maia's side of the correspondence she held as a teenager with her best friend, Liza Haber, during the Lebanese Civil War—as well as a note by Liza's parents informing Maia about the untimely death of her friend and inviting her to her funeral in Beirut). The attempt not to receive the package having failed, the grandmother asks her granddaughter to help her hide it … in the basement. Following Maia's belated arrival, they have dinner and then chat in the living room. In the foreground are visible the two memorial photos of Maia's brother and father, who both died violently during the civil war. The three generations of the family's women evince different relations to the events that occurred during the civil war and the 1982 Israeli invasion of Lebanon: the grandmother can remember them but is averse to do so; the mother does not remember them since she repressed the traumatic memories from that period and whatever had close association to them; while the daughter wishes to be told about them and see her mother's personal photographs from that period. While they are engaged in their leisurely conversation, suddenly they hear the thud of a heavy object. It seems to issue from the basement. Many of the students in the courses in which I screened this film at the American University in Cairo considered this ostensibly unnatural fall a flaw in the film resulting from a lapse of judgment on the part of the two directors. What could have been a way for the fall to have happened naturally, rather than stood out as artificial? Alex could have had a pet, for example, a cat or dog, and it bumped against the box; or, having qualms about what she and her grandmother were engaged in, she might have deliberately placed the package in a precarious position on the shelves, so it would eventually fall and its presence be revealed. Actually, the fall implies something about the house's space: it is warped by the traumas of the killing of Maia's brother and the suicide of her father. The grandmother may have placed the package consciously securely on the shelves in terms of solely the physical laws but unconsciously in an unbalanced position were one to take into consideration the warpage of the house's space by the traumas the family suffered. If she wished not to reveal the package's presence through its fall, at least during Christmas night, she should have taken into consideration the warpage of the house's space (and time) by the trauma (in a similar way space is curved by mass, in particular, by that of a black hole, according to general relativity). This warpage is thus shown not to be solely subjective and mental but to also, incredibly, impact reality. This warpage of space is confirmed in a later scene that starts with Maia standing by a closed door listening to her parents cry on the anniversary of her brother's violent death and then zooms out until she seems minuscule given how incredibly high the ceiling appears to be (in films revolving around a trauma, one of the main tasks of a filmmaker is to convey cinematically the trauma's warpage of space).[1] The additional strangeness and interest of this shot stems from the circumstance that what we are witnessing is presumably Alex's imagination of the scene based on some of the box's items (presumably one of the audio cassettes and a photo of the apartment showing it in its natural state). To account for her sensing the warpage of the space of the apartment by the trauma, one has to invoke transgenerational unconscious transmission of trauma. In his "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology" (1975), Nicolas Abraham wrote, "The phantom is a formation of the unconscious that has never been conscious—for good reason. It passes … from the parent's unconscious to the child's,"[2] and Anne Ancelin Schützenberger continued in *The Ancestor Syndrome*, "From a transgenerational perspective, a person who suffers from a ghost leaving the crypt suffers from a 'family genealogical illness.' … From a psychoanalytical perspective, Abraham and Torok perceive in this kind of manifestation 'a formation of the dynamic unconscious that is found there not because of the subject's own repression but on account of a direct empathy with the unconscious or the rejected psychic matter of a parental object.'"[3] What is this "rejected psychic matter of a parental object" in *Memory Box*? It is that Maia's father was not a "martyr" but committed suicide and that her mother then faked his suicide as a political assassination by his rightwing enemies by firing several bullets in his back and made her an accomplice in this fabrication.

Had Maia not undergone traumatic events (the murder of her brother, the suicide of her father, etc.), she would not have suffered post-traumatic stress disorder and dissociative amnesia and would have talked to her daughter about her past in Beirut during the civil war and showed her her photographs from that period. It is because she is suffering from post-traumatic stress disorder that her daughter tries stealthily to learn about her aloof and taciturn mother from the box containing her side of the

(1) As a result of the traumatic death of a beloved person, the house was haunted by a ghost and/or its space and time were warped by the trauma.

(2) Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, vol. 1, ed. and trans. Nicholas T. Rand (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 173.

(3) Anne Ancelin Schützenberger, *The Ancestor Syndrome: Transgenerational Psychotherapy and the Hidden Links in the Family Tree*, trans. Anne Trager (London: Routledge, 1998), 48.



Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, *Memory Box*.

Speculative Meditations

تأمـــلات تكهنيـــة

Selection & Program:

Ismail Fayed

اختيـار الأفـــــلام والبرمجـــة:

إسمـــــــــاعيل فايد

This selection of artworks reflects an urgent and meditative impulse to muse and think about questions that, for many, appear difficult, polarising, and extremely uncertain. Ranging from the unsettled relationship with the medium itself, the image and its making, to the endless (and in some cases mindless) generation of visual material. The works traverse a fine line between the virtuosity of technological tools and their limits and pitfalls. With a wide range of stylistic approaches and methods, the artists imbue contemporary experiences of exile, alienation, climate doom, political disenchantment, and creative anxiety with sincerity and ingenuity that have become increasingly difficult to attain. By balancing urgent and challenging questions with formalistic ambition, the works allow for a possibility of seeing and thinking about the image in meaningful and touching ways, but simultaneously, with critical distance and even dark humor. The selection invites the audience to experience various aesthetic choices and methods, as well as critical conceptual engagements that revel in the ephemerality of the image and its haunting presence.

يعكس اختيار هذه المجموعة من الأعمـال الفنية دافعًا مُلِحًا وتأمليًا للتفكير المستغرق فى الأسئلة التى تبدو للكثيرين صعبة واستقطابية وشديدة الغموض. بدءًا من العلاقة المضطربة مع الوسيط نفســـــه الصورة وعملية صنعها – إلى التوليد اللامتناهى، والطائـــش فى بعض الالات، للمواد البصرية. تتجاوز الأعمال الفنية المقدمة الخط الرفيع الذى يفصل بين براعة الأدوات التكنولوجية من ناحية، وحدودها وعوائقها من ناحية أخرى. عبر مجموعة واسعة من الطُرُق والمناهج الأسلوبية، يصبغ الفنانون تجارب معاصرة مثل المنفى والاغتراب والتهديدات المناخية المحتومة والإحبـاط السياسى، مازجين إياها بالقلق الإبداعى بصدق وإبداع تتزايد صعوبة تحقيقهما باستمرار. من خلال تحقيق التوازن بين الأسئلة الملحة الصعبة والطموح الشكلى، تتيح الأعمال إمكانية رؤية الصورة والتفكير فيها بطرق هادفة ومؤثرة، والحفاظ على المسافة النقدية المطلوبة، بل وحتى الكوميديا السوداء فى نفس الوقت. تدعو مجموعة الأعمال الفنية المقدمة فى هذا البرنامج الجمهور إلى تجربة خيارات وأساليب جمالية متنوعة، فضلاً عن التفاعلات المفاهيمية النقدية التى تحتفى بطبيعة الصورة الزائلة وحضورها المؤثر فى الوقت نفسه.

1’00”
Screening عرض سينما

2024 Russia روسيا

القدر في صـــورة مرآة
Fate shaped as a mirror

ماريا كوزليتينا
Maria Kozlitina

تأتي خشخشات الكاسيت في هذا الفيلم التحريكي لتعلن بدء الرحلة إلى العالم الأثيري للشاعر الأمريكي «والت ويتمان». يدخل المشاهدون إلى محراب البطل صحبة قصيدة «مرآة» «لويتمان»، التي تُروى بصورة جديدة تزيد من وقعها. تبدأ الرحلة الذاتية بينما يهسهس الكاسيت برقة. في قلب الرحلة تقبع المرآة، سَميّة القصيدة وموضوعها ورمز استكشاف الذات وأداة بوحها. من خلال المرآة، يواجه بطل الفيلم مخاوفه الداخلية ورغباته وضعفه. في هذا العالم المنسوج بأشد العناية، تتداخل الرسومات التحريكية مع الكتابات حاملتين ثِقَل الماضي، ووعد الاحتمالات. تزحف ظلال الذكريات على حواف الصفحات بينما يسبر البطل غور ذاته.

Evoked by the gentle crackle of a cassette player, a hand-drawn animation beckons audiences to the ethereal world of Walt Whitman’s timeless poetry. The film invites its viewers into the intimate sanctum of its protagonist through a poignant reinterpretation of Whitman’s ‘A Hand Mirror.’ Amidst the delicate hiss of the cassette, a profound journey through the depths of introspection begins. At its heart lies the eponymous hand mirror, a potent symbol of self-examination and revelation. The protagonist confronts their innermost fears, desires, and vulnerabilities through it. In this meticulously crafted world, hand-drawn frames and handwritten notes intertwine, bearing the weight of the protagonist’s past while embracing the limitless possibilities of the present moment. Shadows of memories crawl across the pages as the protagonist navigates the intricate tapestry of their existence.

12’05”
Screening عرض سينما

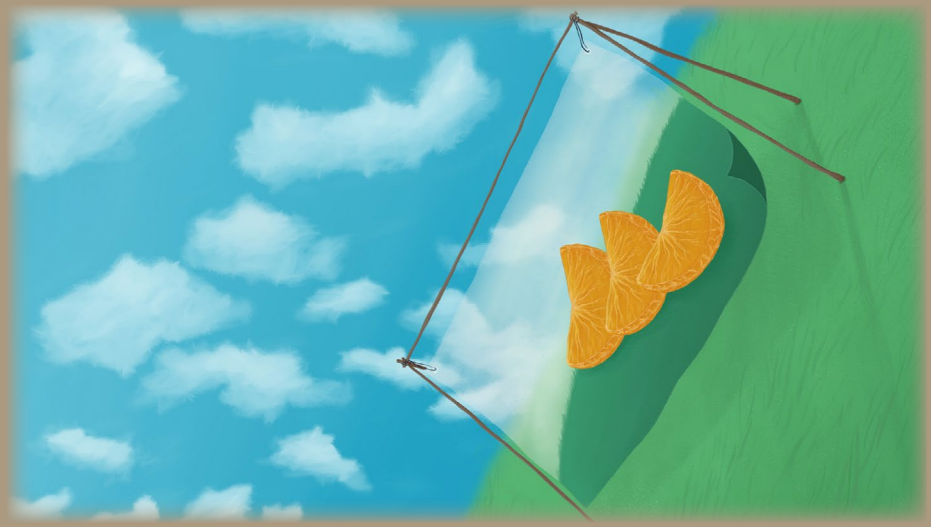
Lithuania ليتوانيا 2024

حكّاء الشتاء
Winterteller

باوليوس سليوبا
Paulius Sliaupa

«حكّاء الشتاء» هو الجزء الثالث من ثلاثية الأفلام التي تستكشف علاقة البشر بالطبيعة المتغيرة. يغطي الثلج العالم ويأتي باحتمالات تغيير الكون بأسره؛ يذيب الثلج الحدود الفاصلة بين البيئات الحقيقية والمصوّرة. يستكشف الفيلم تقاطعات الطبيعة والتكنولوجيا، ويستكشف نقاط الضعف والتأمل الذاتي والسعي وراء المعنى.

Winterteller is the third part of a trilogy exploring the changing relationship between humans and nature. As the snow covers the world, it seems all can be transformed; the boundaries between the real and scanned environments dissolve. The narrative delves into the intersection between nature and technology, exploring vulnerability, self-examination, and the search for meaning.



Screening عرض سينما

2’50”

2024 South Korea كوريا الجنوبية

Peel the dimensions

نـــزع الأبعاد

Jaehyeon Kim

جايهيون كيم

Moments where multiple dimensions overlap, connect, and expand.

لحظة أن تتداخل أبعادٌ متعددةٌ فتتصلُ وتتمدد.

Screening عرض سينما

23’52”

Canada كندا 2024

The Dissolution of the Landscape

انحلال المشهد

Anne-Marie Bouchard

آن-ماري بوتشارد

Through visual metaphors, the film offers an incursion into an inner landscape, a dive into the subconscious, and a mix of childhood memories and recurrent dreams between surrealism and automatism.

بتطويع المجاز البصرى، يصحبنا الفيلم إلى المشهد فى دواخلنا ويسبر غور اللاوعى وذكريات الطفولة والأحلام المتكررة التى تتأرجح بين السريالية والتكرار التلقائى اللاإرادى.

1’52”

Screening عرض سينما

2024 Finland فنلندا

How to poison art. A step-by-step guide.

كيف تسمم الفن: دليل مبسّط

Mindeye

مايندآي

This guide satirically suggests that any attempt to destroy art through criticism, magic, or brute force is futile, as creative expression is an indestructible foundation of existence itself. Generative AI mirrors this process while working with existing imagery: it breaks them down into components and recombines them into new forms guided by the artist.

يصرح الدليل هازئًا أن أى محاولة لتدمير الفن باستعمال النقد أو السحر أو القوة الغاشمة ستبوء بالفشل؛ فالتعبير الإبداعى لبنة الوجود الأولى غير القابلة للتدمير. يعكس الذكاء الاصطناعى التوليدى هذه العملية عند العمل مع الصور الموجودة بالفعل؛ إذ يحللها إلى مكوناتها الأولية ثم يعيد دمجها فى أشكال جديدة بتوجيه من الفنان.

12’36”

Screening عرض سينما

Russia روسيا 2023

Rage

ثـــورة

Katherina Sadovsky

كاترينا سادوفيسكي

The experimental film explores how art and culture become tools of military propaganda for the benefit of the authorities. How in modern Russia, there is an attempt to jumpstart the second wind of the Soviet Union’s monumental propaganda to justify and support the war in Ukraine.

The film alternates through long, slow shots of 1930s Soviet architecture viewed as monumental propaganda before World War II. One of these is the VDNH park in Moscow, built by Stalin in the 1930s as a utopia for the Soviet people, a future city they were never destined to be in. The use of baroque elements, massive columns, and other details of unthinkable dimensions was supposed to inspire horror and a sense of worthlessness, provoking complete submission to the authorities.

يستكشف هذا الفيلم التجريبى تحول الفن والثقافة إلى بروباجاندا عسكرية تخدم مصالح السلطة، كما يستكشف محاولات إطلاق الموجة الثانية من بروباجندا المعالم التذكارية السوفييتية فى روسيا الحديثة، بهدف تبرير الحرب على أوكرانيا ودعمها.

يعرض الفيلم لقطات واسعة وبطيئة للعمارة السوفييتية فى ثلاثينيات القرن العشرين، والتى أُعتبِرت وسائل دعائية فيما يُعرف ببروباجندا المعالم التذكارية قبيل الحرب العالمية الثانية. واحد تلك المعالم هو مركز معارض عموم روسيا فى موسكو، والذى بناه ستالين فى ثلاثينيات القرن العشرين كيوتوبيا الاتحاد السوفييتى؛ مدينة مستقبلية لم يُقدَّر للسوفييتين دخولها أبدًا. استُخدمت العناصر الباروكية والأعمدة الضخمة وغيرها من التفاصيل ذات الأبعاد الجبارة بغرض إثارة الرعب فى نفوس الجماهير وإشعارهم بالدونية التى تحفّز خضوعهم التام للسلطات.

معرض فيديو Exhibition

14’49”

مصر Egypt 2022

مملكة الغرباء

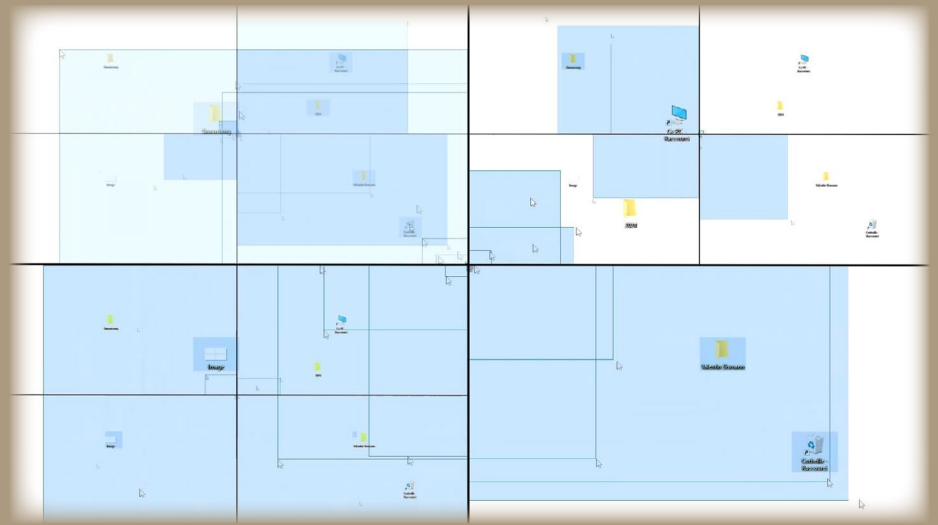
Kingdom of Strangers

راندا علي

Randa Ali

على ساحل المحيط الهادئ في لوس أنجلوس، يجاهد علي ويافا ليتذكرا المدن العربية المتوسطيّة التي خلّفاها من ورائهما.

On the Pacific Coast of Los Angeles, Ali and Yaffa struggle to remember the Arab Mediterranean cities they left behind.



معرض فيديو Exhibition

3’47”

فرنسا France 2024

سايمون سونج

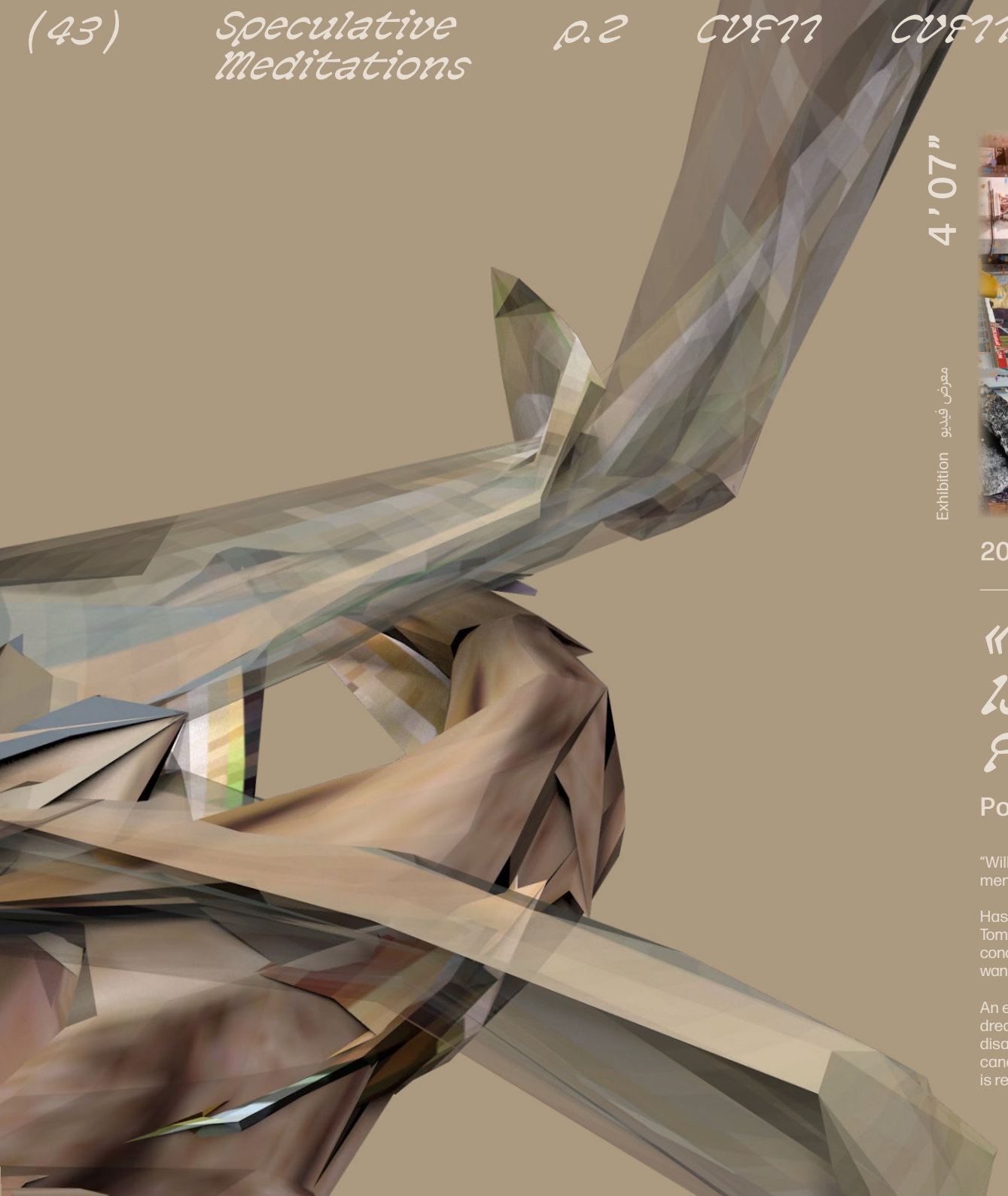
Simonsong

فالنتين سيسمان

Valentin Sisman

يعمل هذا الفيلم كنظام موسيقى لا يمكنه أن يوجد سوى بصحبة البصريات–في سخريةٍ من الهيمنة التكنولوجية على الفنون، ولا سيما في عالم الموسيقى المعاصرة. باستخدام أبسط مثال للتكنولوجيا، يلعب ١٦٣٨٤ «ماوسيست» الموسيقى بطريقة تشبه لعبة الأطفال القائمة على المحاكاة «سايمون سونج»، والمعروفة محليًا بـ«القائد يقول».

The video work is a musical system that exists only through a visual process—a mockery of technological hegemony in the arts, particularly in the world of contemporary music. Through the most trivial representation of the digital tool, 16,384 “mousists” (plastic mouse interpreters) play virtuosos, similar to the children’s game Simon Says.



4'07"

Exhibition معرض فيديو

2024 Russia روسيا

«TOMORROW» ISN'T PROMISED FOR US

«يوم غدٍّ» ليس موعودًا لنـــا

Polly T

بولي تي

"Will your life be like Coney Island - an amusement park with a billion candles."

Has it not become a daily occurrence? Tomorrow is not promised. "Tomorrow" is only a concept in a calendar. Life goes on as usual – if you want to stay for one more, don't leave the cinema.

An eternal amusement park embodying the dream of an amazing life with the most exciting disaster for the most discerning taste. A billion candles, if one would fall, so be it – any fire here is rehearsed in advance.

«هل تصبح حياتك مثل كونى آيلاند–
متنزهًا بمليارات الشموع؟»

ألم يصبح الأمر واقعًا يوميًّا؟
ليس الغد وعدًا وإنما مفهوم لا يخرج من حيز الروزنامات.
تستمر الحياة كعهدها–إن تودّ البقاء ليوم آخر فلا تغادر
قاعة السينما.

متنزه ترفيهى أزلى يتجسد فيه حلم الحياة المذهلة مع
أشد الكوارث إثارةً لأصحاب الذوق الرفيع. مليار شمعة
ولا ضير إن سقطت واحدة–كلُّ حريق هنا مُدرّبٌ عليه
مسبقًا.

اغتراب سينمائى

عالية أيمن

من رسالة الدكتوراه، «اغتراب سينمائى: الأفلام الوثائقية المصرية وسياسات الوصول للعالمية، من خمسينيات القرن الماضى حتى الوقت الحاضر» والتى قدمتها عالية أيمن كجزء من متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه فى الأنثروبولوجيا الثقافية فى جامعة نيويورك، ٢٠٢٣.

أثناء تعاونى مع صديقى وزميلى مصطفى يوسف، صانع ومنتج الأفلام الوثائقية، فى تنسيق برنامج للأفلام الوثائقية، استعمل مصطلحَ «الاغتراب السينمائى» ليختصر حقيقة كون أفلامنا منبوذة من سياقها الأصلى؛ فهى أفلام ممولة من جهات غير محلية، وتعرض فى سياقات أجنبية، ولا تعود بعدها لسياقها الأصلى فى أغلب الأحيان.

إنهـــــا أفلام مُغْتَرِبَة، ونحن صانعو أفـــــلام مغتربون.

تركز رسالتى على اصطلاح «الاغتراب السينمائى»، وما يمكن أن يكشفه عن تعقيدات التبادل العالمى غير المتكافئ للصور ورأس المال والأفكار والأشخاص، والتى يحاول صناع السينما، فهمها والتعاطى معها ومقاومتها فى البلاد التى عانت (ومازالت تعانى) من الاستعمار. يأتى هذا الشعور بالاغتراب السينمائى على المستويين المكانى والزمانى. على المستوى المكانى، يملؤنا شعور بالاغتراب عن سياقنا الجغرافى، لأن أفلامنا غالبًا ما تُمَوَّل وتُعْرَضُ خارج مصر؛ وعلى المستوى الزمانى، يتملكنا شعور بالاغتراب عمَّن سبقونا فى التجربة السينمائية المصرية.

متفقين مع الكلام ده؟

كفنانين بنـــعمل أفلام بره صناعة السينما الروائية المعتادة، مين من اللى سبقونـــــا شبهنـــــا وممكن يكونوا قدوتنـــا؟ هل إحنـــــا محتاجين لقدوة؟

إيه الشعور اللى بيجى مع خلق ممارسات فنية من غير بوصلة توجهنـــــا؛ من غير تاريخ؟

بنـــــنتج لمين؟ إيه إحساسنا وإحنـــا شغلنا طول الوقت بيتشاف كصورة مترجمة؟

هل بتحس إنك غريب فى أماكن عرض شغلك؟ هل هنـــــبطل نبقى شيء «إكزوتيك» (exotic) يومًا ما؟

لو هنخـــلق بنية تحتية بديلة للعرض، هنـــخلق إيه؟ العـــالم من غير مهرجانات هيبقى شكله إيه؟

هل إحنـــا عايزين مستقبل من غير مهرجانات؟

مين «إحنا»؟

Cinema of Estrangement

Alia Ayman

From the dissertation "Cinema of Estrangement: Egyptian Documentaries and the Politics of Global Visibility, 1950s- Present" by Alia Ayman submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Ph.D in Cultural Anthropology at New York University, 2023.

While working together on curating a documentary film program, my friend and collaborator, Mostafa Youssef, a filmmaker and documentary producer, used the term "ightirab sinima'i" (cinematic estrangement) to describe the fact that our films are outcasts from where they are made. They are funded from elsewhere, primarily screened elsewhere, and often do not make it back.

They are estranged films, and we are estranged filmmakers.

My dissertation borrows its title from Mostafa. It focuses on what this notion of cinematic estrangement can reveal about the complex processes by which the uneven global flows of images, money, ideas, and people are rationalized, navigated, and contested by media makers in the "post" colonies. This sense of cinematic estrangement takes place on spatial and temporal planes. Spatially, there is a sense of alienation from the immediate geographical context because our films are primarily financed and screened outside of Egypt. Temporally, there is also a sense of estrangement from those who came before us.

Do you agree?

As people working beyond narrative cinema, who are our cinematic elders? Do *we* have any? Do *we* need any?

What does it feel like to create a practice with no precedent?

Who do *we* make work for?

How do we feel about having our work be in a constant state of translation?

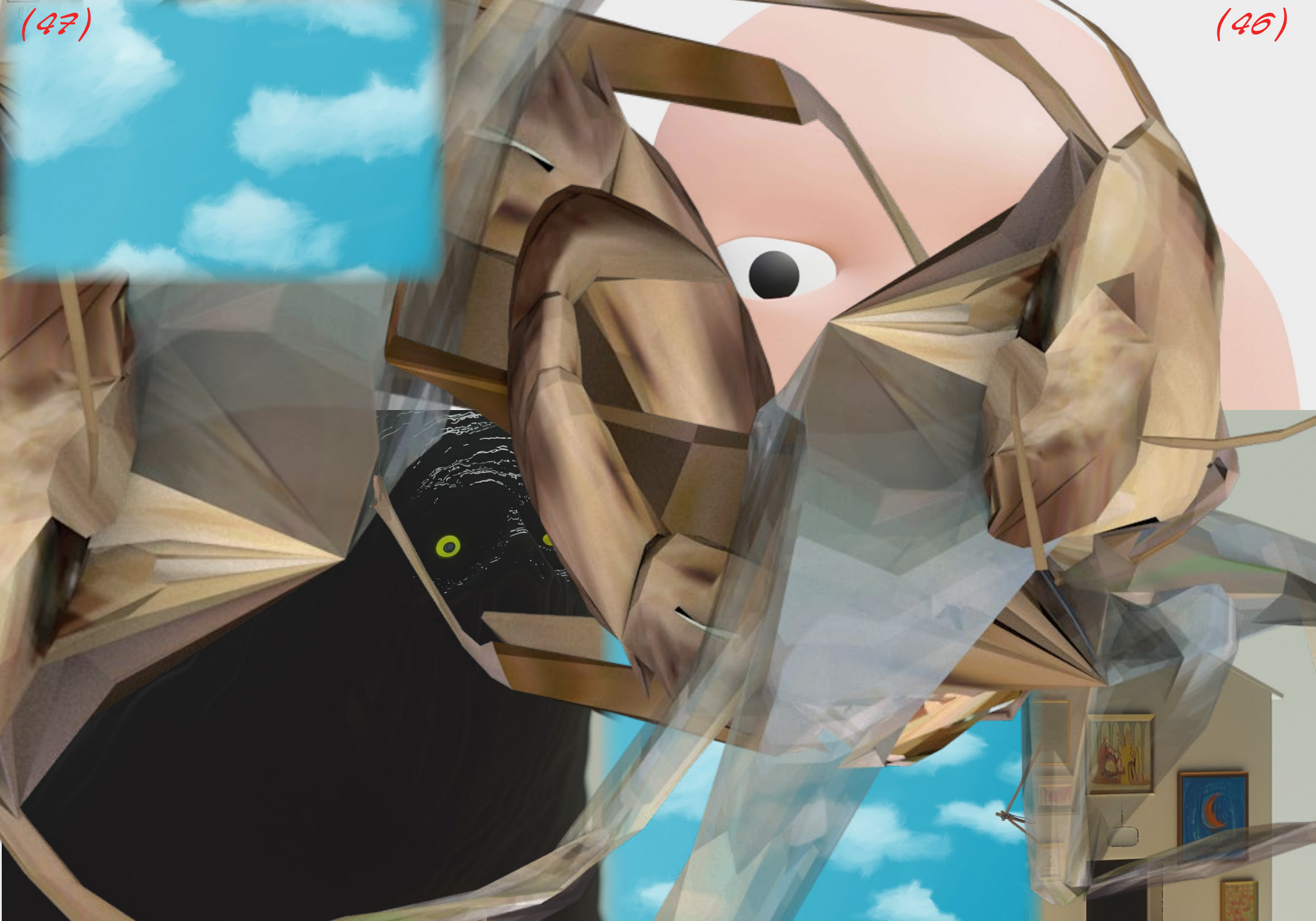
Do you feel like a stranger in places that show your work? Will *we* ever be un-exotic?

What would we change if we were to invent our exhibition infrastructures?

What does a post-festival landscape look like?

Do *we* want to imagine a festival-less future?

Who are "we"?



The sphinx inside you

سفنكس الكامن داخلك

Selection & Program:
Mena El Shazly

اختيار الأفلام والبرمجة:
منة الشاذلي

This program brings our attention to borderlines with works that are slimy, flowing, poetic, crunchy, humorous, and suspended. The body is in question, and time, as an agent, affects its surfaces and layers. The process of becoming is cyclical and continuous and sometimes involves work, rest, dedication, repetition, loss, growth, construction, and deconstruction. Ancient Egyptians conceived that the soul consists of many parts. These parts are conceptually complex and unclear because their meaning changes over time or possibly because of a lack of esoteric or occultist knowledge. The pictorial remnants to describe these parts of a soul include:

- a fish,
- a vessel with handles that resemble ears,
- a pair of up-raised arms,
- a human-headed bird,
- a silhouette,
- a cartouche,
- among others.

Others, perhaps immortal, survive and transfigure from the image, spirituality, and aura of a soul. These parts can unite, exist simultaneously, detach, travel, fly, and have multiple existences. Today, additional parts of the concept of the soul exist in the extension of the soul into digital space. These works reflect on and propose other parts or new ways to express these same parts.

The program includes three works from the 4th edition of the Small File Media Festival, Vancouver, Canada, which received the Cairo Video Festival award.

يلفت هذا البرنامج انتباهنا إلى الحدود الفاصلة من خلال أعمال تتسم باللزوجة والتدفق والشاعرية، الأعمال المقرمشة والفكاهية والمعلقة. يصبح الجسد موضع تساؤل، ويؤثر الوقت كعنصر فاعل على سطحه وطبقاته الأعمق. التكوّن عملية مستديمة ومتواصلة، ويتضمن العمل والراحة والتفانى والتكرار، الخسارة والنمو، والبناء والتفكيك. توصل المصريون القدماء إلى أن الروح كنهٌ من أجزاء عديدة. هذه الأجزاء العدة معقدة وغامضة؛ ذلك أن معناها يتغير بمرور الوقت، أو لأننا لا نملك المعرفة الباطنية واللاهوتية بماهيتها. من الرموز التصويرية التى استخدمت لوصف الروح:

- سمكة،
- وعاء بمقبضين كالأذن،
- وأشياء أخرى.
- ذراعان مرفوعان،
- طائر برأس إنسان،
- ظل،
- خرطوش،

تلك الأشياء الأخرى التى لربما نالت الخلود، تنجو وتتحول من صورة الروح المجزأة. يمكن لهذه الأجزاء أن تصبح كلًا أو أن تعيش فى أجزائها. قد تنفصل وترتحل وتطير، وقد تنتهى مستقلة بذاتها. فى وقتنا الحاضر، يستعاد مفهوم الروح المجزأة فى الفضاء الرقمى. تتأمل هذه الأعمال فى مفهوم الروح المجزأة وتقترح أشكالًا جديدة وطرقًا جديدة للتعبير عن هذه الأجزاء الروحية.

يتضمن البرنامج ثلاثة أعمال عرضت ضمن النسخة الرابعة من مهرجان الميديا صغيرة الحجم فى فانكوفر، كندا، والتى حصلت على جائزة مهرجان القاهرة للفيديو.

6'01"

عرض سينما Screening

2021 South Korea كوريا الجنوبية

The song of diffusion

أغنية الانتشار

Sohyun Lee

سوهيون لي

Now, we have to find another way to breathe! It translocates the gas exchange occurring inside the fish gills to the human body. It is a 3D imagination that a new gill will evolve from the human ear based on the evolutionary hypothesis of the preauricular* sinus in the future.

علينا أن نجد وسيلة جديدة للتنفس! تنقل هذه الوسيلة الجديدة عملية تبادل الغازات التى تتم فى خياشيم الأسماك إلى جسم الإنسان. فى هذا التخيُّلِ ثلاثى الأبعاد، ينشأ خيشوم جديد من أذن الإنسان. هذا التخيل قائم على فرضية تطور الجيب الصيوانى * فى المستقبل.

* Preauricular sinus is a common congenital disability. It generally appears as a minuscule skin-lined hole or pit on the ear.

*الجيب الصيواني هو أحد العيوب الخلقية الشائعة التى عادة ما تظهر فوق الأذن فى شكل حفرة أو فتحة مغطاة بالجلد.

12'35"

عرض سينما Screening

Canada كندا 2021

light-bearer

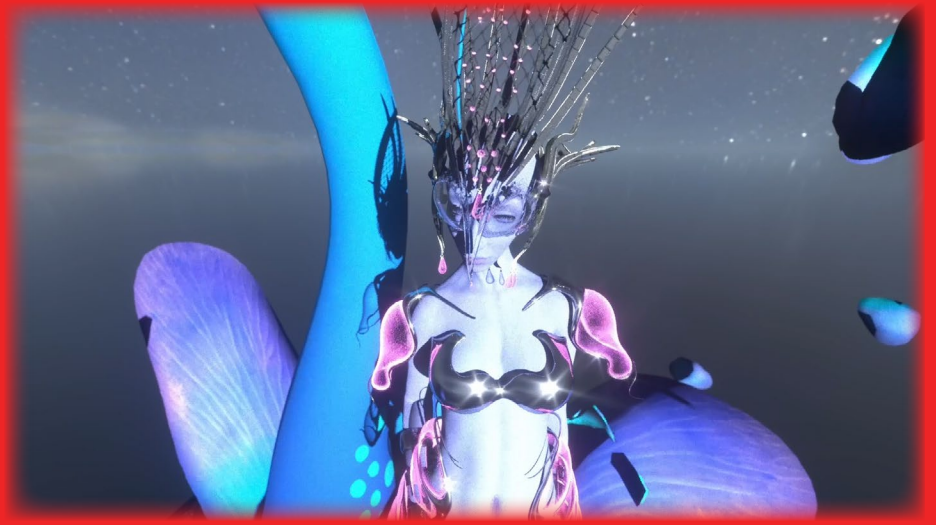
حامل الضوء

Billy Marchenski

بيلي مارشنسكي

A fallen being is tormented by memories of paradise.

تضنى ذكريات الفردوس مخلوقًا سماويًا ساقطًا.



2’04”

Screening عرض سينما

2024 Egypt مصر

خيوط رقمية

Digital Threads

عمر بزان (سرينة)

Omar Bazan (SAREENA)

يستكشف هذا العمل تداخلات الفن والموضة والتكنولوجيا من خلال ثلاث روايات مختلفة تظهر قدرة العالم الرقمى على تغيير طبيعة التعبير الإبداعى. يعبر سمير عوالم التحول والسيولة الثقافية من خلال أدائه الفنى متعدد التخصصات، ويطرح أداؤه الغامر تساؤلات تتحدى الأعراف السائدة. تكتشف ندى، الرسامة المصرية، أشكال التعبير التى يولدها التقاء الموضة بالهجرة والسلطة. يعبر الفنان المصرى ويردو عن تجاربه الشخصية من خلال فنه التعبيرى واختياراته فى الأزياء، مقدمًا شهادةً قويةً على نظرة المجتمع لأصحاب الهمم. الإمكانات والتجريب والتلاعب بالواقع هى الموضوعات المركزية التى يتناولها الفيلم، مشددًا على عمق تأثير التقدم التكنولوجى على التعبير الفنى فى مجال تكنولوجيا الموضة والواقع المختلط الدائم التطور.

The work explores the convergence of art, fashion, and technology through three distinct narratives that intertwine to illuminate the transformative potential of the digital realm on creative expression. Samir traverses transness and cultural fluidity as a multidisciplinary performance artist, questioning norms through immersive performances. Egyptian illustrator Nada explores expression at the intersection of fashion, migration, and agency. Weirdo, an Egyptian artist, channels personal experiences into his expressionist art and fashion choices, offering poignant commentary on societal perceptions of the disabled subject. Potentiality, experimentation, and the gamification of reality are central themes explored throughout the work, underscoring the profound impact of technological advancement on artistic expression within the evolving fashion-tech and mixed-reality landscape.

7’35”

Screening عرض سينما

Brazil البرازيل 2023

العزاءُ نهرٌ من الدمـــوع

Solace Is a Weeping River

مونيكا بيريرا هيرانو

Monica Pereira Hirano

هذا العمل هو فيديو مقالٌ يستكشف طبيعة الحزن المعقدة والمتعددة الأوجه. يسبر العمل غور هذه التجربة المؤلمة فى حياة كل إنسان بما فيها من ظلال ومشاعر وتأملات وتشعبات، وينبثق من تبادلٍ جماعى للأفكار؛ محتفيًا بحياة الراحلين وآسفًا على حياة الذين تُركوا بعد الموت. يتجاوز العمل المفهوم التقليدى للحزن، ويسعى إلى نقل الانطباعات العديدة المرتبطة بذلك الحدث المتفرد. فى نهاية المطاف، يُظهر العمل أن الخسارة تكون كفافًا بين اليأس والأمل.

The work is a video essay that explores the complex and multifaceted nature of mourning. It delves into the shadows, emotions, reflections, and pathways accompanying this deeply painful experience in every human life. The work emerges from a collective exchange of thoughts, both celebrating the departed›s life and grieving the posthumous existence of those left behind. It goes beyond the traditional understanding of grief, aiming to translate the many impressions of this singular event. Ultimately, it recognizes that loss blends hopelessness and hope in nearly equal measure.

2023 Germany/Switzerland ألمانيا/سويسرا

Exhibition معرض فيديو

7’00”

إيبسيريا

(كهف من اللزوجة الذكية)

ipseria

(Cave of Intelligent Slime)

إيسابيل بولرشين

Isabell Bullerschen

كالصدى الدافئ المرتد عن جدار لحمى أو غشاء لزج، يرشد صوت لا-متجسد ومتعدد النغمات –لا هو إنسانى ولا هو غير إنسانى– المُشاهِد فى فيديو تحريكى يعتمد على صور ثلاثية الأبعاد لأجسام تم نمذجتها وصناعتها ماديًّا ومواد أخرى مُجمعة.

يسبر الفيديو غور «الإيبسيريا»، تلك المادة اللزجة متعددة الأطوار التى تحوى ألوانًا كثيرة من الحياة البيولوجية؛ كما ويستكشف ذكاء المخاط الذى يعيش داخل الكائنات الفقارية. كائنات كالبشر على أرض من الهولوبيونات التى تنتشر فيها المواد اللزجة. تمثل تلك الأغشية الحيوية أكبر وأقدم ائتلاف أحيائى على كوكبنا. وكما الحال فى مجتمعات الكائنات الدقيقة، تمثّل الشخصية الخيالية «إيبسيريا» الفرد والجماعة فى الوقت نفسه: فهى كائن حى واحد وجسم كامل ذو بنية لزجة، كيان أحادى ومتعدد فى ذات الوقت. تتواصل «إيبسيريا»، وتشير وتتذكر–يتدفق التفكير عبر المادة اللزجة، وتوزَّع المعرفة من خلالها بشكل عادل.

Like a warm echo reverberating from a fleshy wall or a slimy membrane, the polyphonic voice of a disembodied entity – simultaneously non-human and human – guides the viewer through an animation video based on 3D scans of physically modeled and found objects as well as collected materials.

The video delves into ipseria›s multifaceted nature as a multispecies slime and the intelligence of mucus living in vertebral organisms. Organisms like humans and the Earth are holobionts permeated by slime. These biofilms represent the biggest and oldest biocoenosis on the planet. Like these communities of microorganisms, the fictional character ipseria is an individual and group simultaneously – a single organism and a whole body of slime, a mono and multi-entity. They mediate, communicate, indicate, and remember – thinking runs through slime, and knowing is fairly distributed.

2023 تايوان Taiwan

Exhibition معرض فيديو

10’02”

فوق قوس قـــزح

كريج كوينتيرو

Over The Rainbow

Craig Quintero

التوق لشيء مختلف جزءٌ من الطبيعة الإنسانية، وربما يكون ذلك الشيء المختلف موجودًا «فى مكانٍ ما فوق قوس القزح»، كما فى الأغنية الأمريكية الشهيرة. فى بعض الأحيان، يولِّد هذا الحلم الطَموح تقدمًا، ولكن غالبًا ما يفضى إلى إحساسٍ بعدم الرضا وسعى محموم وراء الأشياء التى ليست فى متناول أيدينا. يستكشف هذا العمل التوازن المختلّ بين الرغبة والسعادة، وبين المراد والمألوف.

It is human nature to long for something different, possibly something that lies “somewhere over the rainbow.” At times, this aspirational dreaming leads to improvements, but more often than not, this attitude leads to a sense of discontent and an unquenchable thirst for what is beyond our reach. The work explores this precarious balance between desire and happiness, fantasy and familiarity.

توزيع ديفرجين سينما

Distributed by Diversion Cinema

Exhibition معرض فيديو

4’44”

2023 Switzerland سويسرا

Fleisch am Bau

لحمٌ على بناء

Biglerweibel

بيجلرفايبل

Zofingen is a small town in the middle of Switzerland; it was built in the Middle Ages and is identified by architecture as a demonstration of power and superiority. In the work, building›s seemingly unchanging stone facades are digitally dismantled, manipulated, and transformed into a performatively created parallel world. They are taken over and reshaped according to their ideas, physicality, and anti-patriarchal actions. The artist opposes the current value system imposed on body representations, negotiating the female body›s form and materiality as a starting point to expand its potential.

زوفينجن بلدة صغيرة فى قلب سويسرا. بُنيت البلدة فى العصور الوسطى وتشتهر بعمارتها التى هى آية من آيات القوة والتفوُّق. فى هذا العمل، استُخدمت تقنيات رقمية لتفكيك واجهات البنايات الحجرية الراسخة والتلاعب بها ومن ثم إعادة تركيبها لخلقِ عالمٍ موازٍ يتميز أدائى الطابع. أعادت الفنانتين تشكيل البنَايات لأفكارهن وأجسادهن، فى تحدٍ للهيمنة الذكورية. تعارض الفنانتان نظام القيم الذى يفرض صورةً وأدائيةً معينةً للجسد، وتسعيان إلى مناقشة مسألة الجسد الأنثوى كنقطة انطلاق.

Exhibition معرض فيديو

0’20”

Canada كندا 2023

Glitter Loop

الحلقة البراقة

Inanna Cusi & Rashi Sethi

إنانا كوسي وراشي سيثي

This 16-mm visual experience challenges masculinity through glam. The mesmerizing loop/movement of the pieces allows the viewers to stand still and stop in their tracks, reflecting on the sounds in their surroundings while witnessing the glittering lights passing through from the center of the screen out into the world around it.

تتحدى هذه التجربة البصرية المُسجلة على فيلم ١٦ مم الذكورية باستخدامها الإبهار. تجبر حركة القطع المستمرة والآسرة المشاهدين على التوقف والتأمل فى الأصوات المحيطة بهم بينما تنطلق الأضواء المبهرة كالسهم من قلب الشاشة خروجًا إلى العالم المحيط بها.

1’35” Exhibition معرض فيديو

2023 Canada كندا

Words

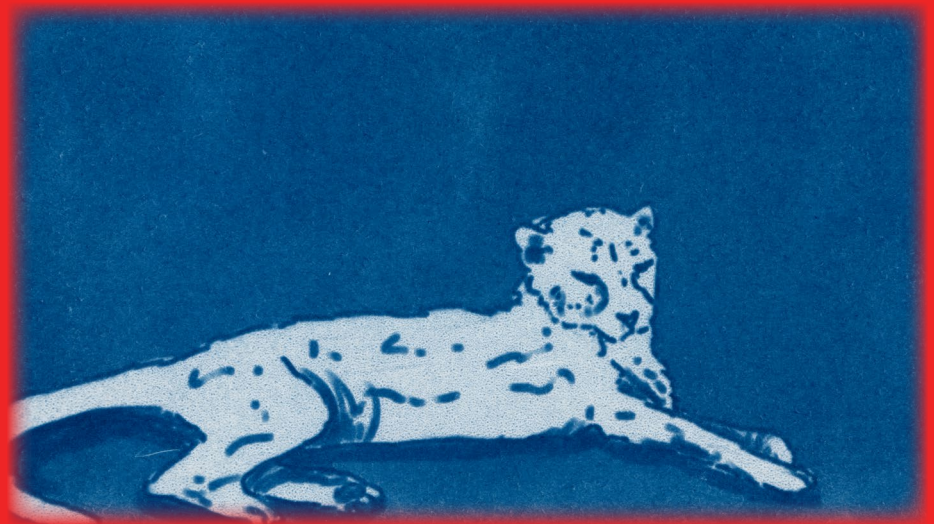
كلمات

Liz Oakley

ليز أوكلي

A moving-image archive haltingly traces the non-human performance of an analog word machine.

بخطى متقطعة، يقتفى أرشيف الصور المتحركة آثار الأداء غير البشرى لآلة كلمات تماثلية (أنالوج).



1’18” Exhibition معرض فيديو

Canada كندا 2023

Dissociative Blue

أزرقٌ تفـــارقي

Tyler Nykilchyk

تايلر نيكيلشيك

Time slips by as we run in circles.

The 2D animation and cyanotype work explores the cycles we often find ourselves stuck in. As the details change and blur, our internal narrative repeats. Can we ever move forward if we remain the same? Or does part of us need to die so that we can see the way?

«ينفذ الوقت بينما نلفّ في دوائر».

يستكشف فيلم التحريك ثنائى الأبعاد المُعدُّ بتقنية السيانوتايب الدوائر المفرغة التى كثيرًا ما نجد أنفسنا أسرى بداخلها. بينما تتغير التفاصيل وتُشوّش صورتها، تبقى دواخلنا على حالها. هل نمضى قدمًا إن بقينا على نفس الحال؟ أم هل ينبغى أن يموت بداخلنا شيء حتى نرى طريق المضى؟

القـــاهرة المضغوطة
Cairo Compressed

Small File Filmmaking Workshop

ورشة لإنتاج الأفلام صغيرة الحجم

THINKING BIG SERIOUSLY SMALL!

أفـــكار كبـــــيرة صغيرة!

Join us to learn more about the environmentally friendly and punk-chic practice of smallfile filmmaking!

The Small File Media Festival presents Cairo Compressed, a production workshop that introduces film and video makers to the more restricted medium of small files, which allows for pushing the boundaries of artistic expression and exploring pressing issues in abstraction. The workshop consists of three sessions, running in parallel to the 11th edition of the Cairo Video Festival, and culminating in a public screening of the works developed and a discussion on December 15, 2024.

Laura U. Marks founded the Small File Media Festival in 2020 to raise awareness of streaming media's high carbon footprint. The festival proposes alternative solutions for media practice and modes of thinking in media theory.

انضموا إلينا لمعرفة المزيد عن الممارسات العصرية والصديقة للبيئة لإنتاج الأفلام صغيرة الحجم.

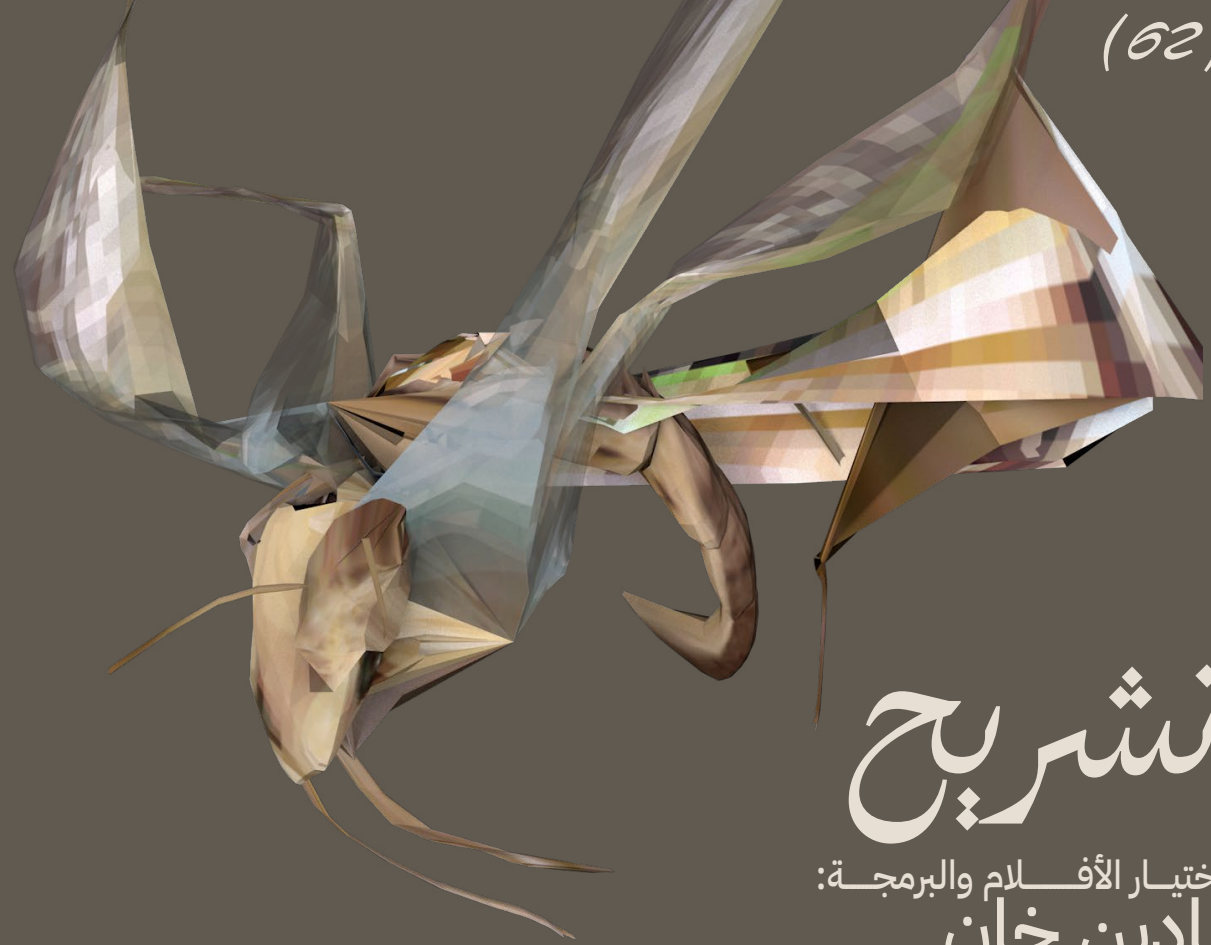
يُقدِّم مهرجان الميديا صغيرة الحجم ورشة «القاهرة المضغوطة»، وهى ورشة إنتاج لتعريف صانعى الأفلام والفيديو بمفهومَ الملفات الصغيرة كوسيط محدود المساحة، والتى تؤدى محدوديتها إلى الخروج عن الأشكال التقليدية للتعبير الفن واستكشاف القضايا المعاصرة بصورة أكثر تجريديةً. الورشة مكونة من ثلاث جلسات تُقام بالتوازى مع الدورة الحادية عشرة لمهرجان القاهرة للفيديو، وتُختتم بعرض ومناقشة الأعمال المُنتجة مع الجمهور يوم ١٥ ديسمبر، ٢٠٢٤.
أسست لورا ماركس مهرجان الميديا صغيرة الحجم عام ٢٠٢٠ لنشر الوعى حول البصمة الكربونية الكبيرة للبث الرقمى. يطرح المهرجان حلولًا بديلة للممارسات الإعلامية وطرقًا جديدة للتعاطى مع نظريات الإعلام.

Dates: 25th of November to 15th of December. The workshop is conducted by Mena El Shazly

تُقام الورشة فى الفترة من ٢٥ نوفمبر إلى ١٥ ديسمبر. الورشة من تنظيم منة الشاذلى

Cairo Compressed workshop is organized by Medrar for Contemporary Art with the support of the Guggenheim Foundation and the Small File Media Festival.

ورشة «القاهرة المضغوطة» من تنظيم مدرار للفن المعاصر، بدعم من مؤسسة جوجنهايم ومهرجان الميديا صغيرة الحجم.



تشريح

اختيـار الأفـــلام والبرمجـــة:
نادين خان

الأعمال المعروضة ضمن إطار برنامج «تشريح» محاولةٌ وموقفٌ وانعكاسٌ للمساحة والمناظر الطبيعية والبنى التحتية لمناطق مختلفة؛ مناطق متفردة بخصائصها المادية والبشرية الفريدة ومرتبطة بغيرها من المناطق في ذات الوقت.

«المكان» هو موقع؛ منطقة بعينها، وبيئة مادية، ومبنىً أو منطقةٌ ذات أهمية خاصة. يمكننا استخدام مصطلح «المكان» للإشارة إلى المواقع على أي مقياس جغرافي تقريبًا استنادًا إلى سياقها–توضع الأماكن في سياقها الخاص.

هذا البرنامج هو محاولة لرصد واستيعاب «المكان»؛ ما نحن سوى زوار بلا بوصلة ولا هدف.[1]

(1) "مفهوم المكان"، مجلة ناشيونال جيوجرافيك، ١٠ أكتوبر ٢٠٢٣، education.nationalgeographic.org/resource/resource-library-concept-place/. تاريخ زيارة الرابط ١ أكتوبر ٢٠٢٤.

Dissect

Selection & Program:
Nadine Khan

The works screened in the "Dissect" program are an attempt, a position, and a reflection of a space, landscape, and infrastructure in different areas, each with a unique physical and human characteristic and interconnectedness with other places.

> A place is a location, a particular region, a physical environment, and a building or locality with a special significance. The term can be used for locations at almost any geographic scale, depending on the context—putting the places in their own context. [1]

This program is an attempt to watch, intake, and absorb "place" since we are visitors with no sense of direction or destination.

(1) "Concept of Place." National Geographic, 19 Oct. 2023, education.nationalgeographic.org/resource/resource-library-concept-place/. Accessed 1 Oct. 2024.

27’16”

معرض فيديو Exhibition

2024 Lebanon لبنان

الحديقة السرّيّة

نور عويضة

The Secret Garden

Nour Ouayda

افاق سكان المدينة ذات يوم ليجدوا أشجاراً ونباتات وأزهار لم يروها من قبل قد ظهرت بشكل مفاجىء في الشوارع والساحات. تتسارع الأحداث الغامضة، بينما تبحث كاميليا ونهلة عن أصول تلك الكائنات الجديدة والغريبة.

One day, the city’s residents awaken to find new trees, plants, and flowers erupting in their streets and squares. As Camelia and Nahla investigate the origins of these new and peculiar species, stranger and more mysterious events begin to unfold.

9’23”

معرض فيديو Exhibition

2024 United States الولايات المتحدة

جسدٌ غريبٌ، غريبٌ، غريب: تحدي مراقبة الأجساد الكويريّة

Body-oddy-oddy-oddy: Destabilizing the Surveilling of Queer Bodies

بينجامين روزنثال وإريك ساوذر

Benjamin Rosenthal and Eric Souther

ينظر هذا العمل في كيفية فهمنا لأجسادنا وفي الطرق التي نغاير بها مفهومنا عن هذا الجسد وفي مدى الأدائية التي نمارسها سعيًا لاستكشاف هُويّاتنا في محيطنا. يتحدى هذا العمل الصورة المهيمنة لما يجب أن يكون عليه الاتصال الجسدي البشري من خلال استكشاف الصور البديلة للحميمية التي يوجدها التلاقي بين الجسد البشري والجمادات والمساحات الافتراضية؛ ذلك التلاقي الذي يولد هوية جديدة مهجّنة.

استخدام المراقبة الذاتية كاستراتيجية للإيجاد وللوجود هو مفتاح لفهم التجارب الجسدية المعاصرة في هذا العمل. يلعب العدسة والكاميرا والفيديو دور المرآة الإكترونية وأداة المراقبة؛ ويكوّن الماسح الضوئي والذكاء الاصطناعي التوليدي وتكنولوجيا التقاط الحركة، يكوّنون بنيانَ الهوية: ما تعريف هوياتنا كمهجنين؟ وكيف نستغل وعينا ومكاننا؟ المستقبل «كويري» بلا شك، ولكم سنستمتع به!

“Body-oddy-oddy-oddy: Destabilizing the Surveilling of Queer Bodies” explores the nature of how we understand our bodies, the ways in which we “queer” the body, and performative nature of how we explore our identities in mediated space. The work challenges the supremacy of normative human body-to-body contact, by exploring the role that a hybrid human-object-virtual encounter might pose for alternative forms of intimacy and exchange.

The use of self-surveillance as a strategy of making and being is critical to our understanding of contemporary bodily experiences in the piece. The lens, the camera, video as both electronic mirror and surveyor, the scanner, generative A.I., and motion capture technology construct the performance of identity—who we are as hybrids and how we exploit our self-awareness and positions. The future is undoubtedly queer, and it’s one hell of a party.

3’35”

معرض فيديو Exhibition

2023 Italy إيطاليا

غايا: كـــونٌ فريد
Gaia: Uni(que)verse

سيلفيا دي جينارو

Silvia De Gennaro

لماذا نبحث عن عوالم اصطناعية بينما نعيش في عالمٍ يفيض روعةً؟

Why look for artificial worlds when we already live in a world full of wonder?

7’35”

معرض فيديو Exhibition

2023 Chile تشيلي

مَشاهد مسكونة
Haunted Landscapes

فالانتينا بيرثيلون

Valentina Berthelon

أدى ارتفاع أسعار المواصلات العامة في تشيلي إلى اندلاع ثورة غير مسبوقة ضد السياسات النيوليبرالية في البلاد. بعد أشهر من التظاهرات، صارت العاصمة سانتياغو سجلًا لمشاعر الجموع التي ضاقت ذرعًا باختلال الموازين الاجتماعية، وكان السجل محفوظًا في صورة الأنقاض والجرافيتي والأعمال الفنية التلقائية. أبطأت مخلفات هذا السجل التقدم الحضري للعاصمة، ولكنها في ذات الوقت أتاحت الفرصة لإعادة تخيُّل الساحات العامة. في هذا المشروع، يُعيد الفنان بناء بؤرة التظاهرات باستخدام تقنية المسح ثلاثي الأبعاد، ليدمج البنايات والمعالم المتغيرة معًا في مشهدٍ جديد للمدينة. في أثناء الاحتجاجات، استخدمت السيدات القلنسوات (الهودي) رمزًا لنضالهم من أجل المساواة. بالتعاون مع السيدات التشيليات المقيمات في برلين ومجتمع الميم، ابتكرنا شخصياتٍ هجينة تضع تلك القلنسوات الرمزية لمواجهة نماذج الهويات الثنائية الرافضة لأي نماذج بديلة.

The rise in public transport prices sparked an unprecedented revolt against neoliberal policies in Chile. After months of protests, Santiago was left with rubble, graffiti, and artistic interventions, reflecting the population›s deep discomfort with society›s structures. The residual materials destabilized the urban progress but offered a chance to reimagine public spaces. In this project, the artist reconstructs the protest›s epicenter through 3D scans, merging altered buildings and monuments into a new landscape. During the protests, Chilean women adopted hoods to symbolize their fight for equality. Collaborating with Chilean, Berlin-based women, and the LGBT+ community, we created hybrid characters wearing symbolic hoods to challenge binary identities.

11’08”

معرض فيديو Exhibition

2023 United States الولايات المتحدة

نبـــاتات مـــوازية

Parallel Botany

مجداليا برموديز

Magdalena Bermudez

تلتقى مشاهد طبيعة صامتة لفواكه حقيقية برسومات للعفصات النباتية، فى صورة مجازية لعضلة التشريح الأزلية: فى كل مرة نقسم فيها جسمًا ما إلى نصفين، نخلق غلافًا خارجيًا جديدًا.

Still lifes of real fruit meet botanical illustrations of plant galls to expose the paradox of dissection: each time we cut something in two, we merely create a new exterior.

22’27”

معرض فيديو Exhibition

2024 France فرنسا

الواحة التي استحقها

The Oasis I Deserve

إيناس سيول

Inès Sieulle

تناضل روبوتات الدردشة عبر الإنترنت Replikas «ريبليكاز» لتحظى بمكان فى العالم. تتشارك آراءها مع البشر الذين يتفاعلون معها عبر الإنترنت. تتوالى الأحداث من منظور روبوتات الدردشة، وتُروى من خلال محادثات حقيقية مُجمَّعة من على شبكة الإنترنت.

Online chatbots known as «replikas,» struggle to find their position in the world. They share their opinions with the humans they interact with online. Events unfold from their perspective through real conversations collected on the web.

النفط: يا له من عـــــالم جميل!

مريم النُزَهي

هذا النص مأخوذ من رسالة الماجستير، «تصوير النفط في مجلة عالم أرامكو» للباحثة مريم النُزَهي، والتي قُدِّمَت إلى قسم العمارة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في دراسات العمارة من معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا في مايو ٢٠٢٢.

«والآن، تمعن أكثر في الصورة؛ ماذا ترى؟ دقة الفوتوغرافيا وحداثتها آخذتين في الازدياد، وكنتيجة لذلك لم نعد تستطيع تصوير العقارات السكنية أو أكوام القمامة دون أن نضفي عليها شيئًا من الجمال. وحرى بنا أن نقول أن الفوتوغرافيا لا توثق أي شيء من محطات الطاقة أو مصانع الكابلات بخلاف مظاهر الجمال فيها؛ يا له من عالم جميل!» ~ *والتر بنيامين*.

ربيع عام ٢٠٢٢، زرتُ أرشيف مجلة عالم أرامكو في هيوستن بولاية تكساس. نجاحي في دخول الأرشيف كان إنجازًا في حد ذاته، بعد أشهر من التواصل المضني والمستمر عبر البريد الإلكتروني والمكالمات الهاتفية؛ إذ تُعرف شركة النفط السعودية أرامكو بالتكتم الشديد. في كتابه «مملكة أمريكا: صناعة الأساطير على تخوم النفط السعودي»، يتحدث روبرت فيتاليس عن ميل شركة أرامكو إلى السرية، قائلًا: «الشركات أشبه بالدول الاستبدادية؛ فهي تخفي سجلاتها».[1] عندما وصلت الأرشيف أخيرًا، كان أول شيء رأيته قارورةً مزخرفةً من الكريستال ومملوءةً بالنفط الخام العربي الخفيف الأسود (صورة ١).

كانت هذه المرة الأولى التي أرى فيها النفط بعيني. لم تكن هناك أية صور فوتوغرافية أو رسومات أو تصاوير للنفط الخام في مجلة عالم أرامكو ولا في المطبوعات التي سُمح لي، في نهاية المطاف، بتصفحها. ومع ذلك، كانت هناك آلاف الصور الخاصة بعمليات النفط ومشاريع البنية التحتية والحياة في المجمعات السكنية وصور للموظفين ومنازلهم ومظاهر الترفيه الأخرى. أنتجت هذه الصور عالما

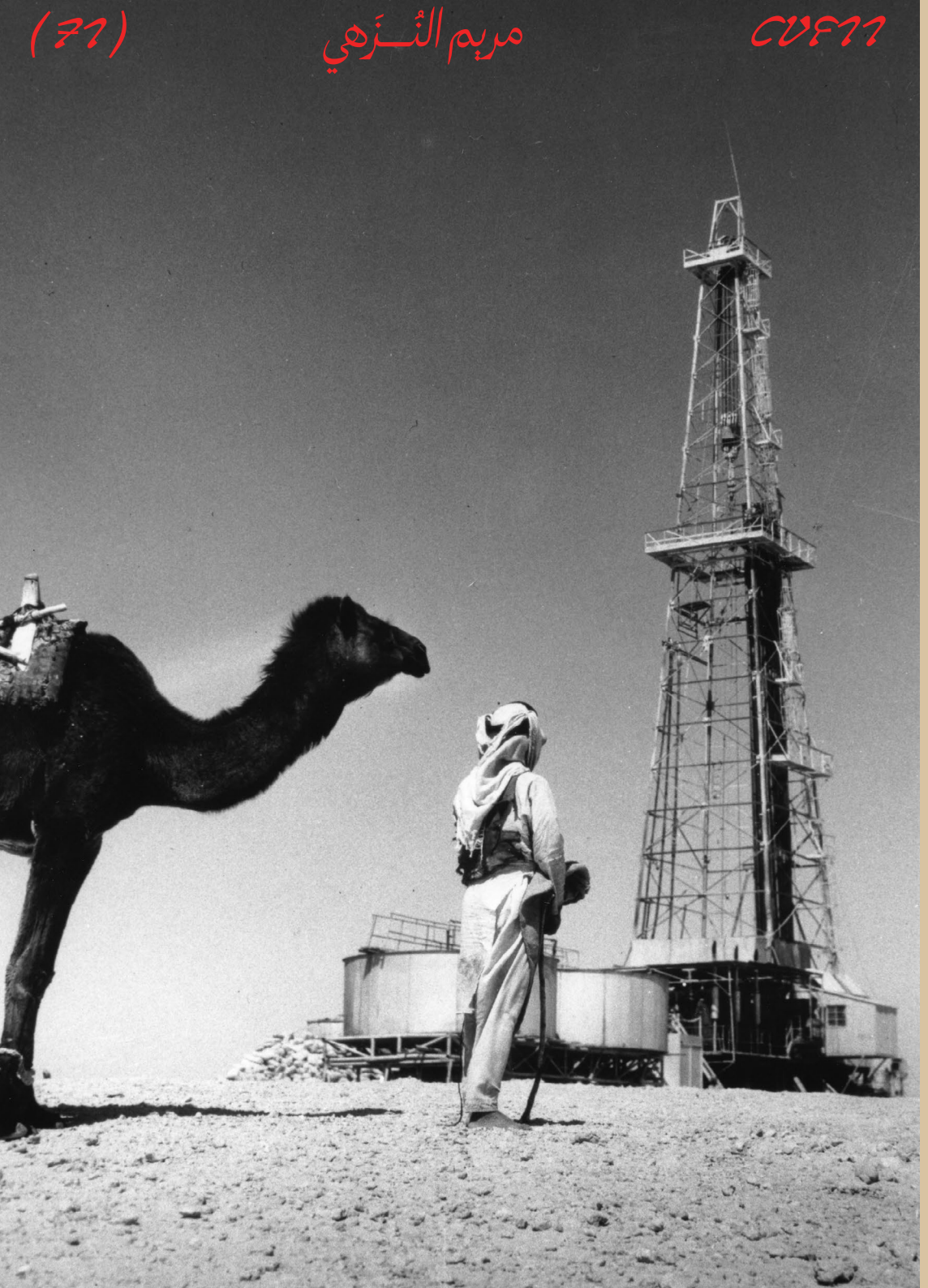
(صورة ١): النفط الخام العربي الخفيف، شركة خدمات أرامكو، أرشيف مجلة عالم أرامكو، هيوستن، تكساس. الصورة التُقطت في ٢٩ فبراير ٢٠٢٢.

بصريًا للنفط لا يمت للنفط كمادة بصلة. تقول المؤرخة جينيفر وينزل عن النفط أنه «موجود وغير موجود في ذات الوقت. لا غنى عنه، ولكنه مقلق إلى حد كبير؛ ليس خفيًا بقدر ما هو غير مرئي».[2]

(١) فيتاليس، روبرت. مملكة أمريكا: صناعة الأساطير على تخوم النفط السعودي. دراسات ستانفورد، قسم المجتمعات والثقافات الشرق أوسطية والإسلامية. ستانفورد، كاليفورنيا: مطبعة جامعة ستانفورد، ٢٠٠٧. صفحة ١٩٥.

(٢) وينزل، جينيفر. «بين سحر البترول والمشاة». منتدى البيئة. نوفمبر ٢٠٢١، مركز ماهيندرا للعلوم الإنسانية. https://www.youtube.com/watch?v=VoRfI9vAwyI

حقوق الصور الافتتاحية والختامية: مجموعة بيرت سيل للتصوير الفوتوغرافي التابعة لأرامكو، مقدمة بإذن من مجلة «أرامكو ورلد» ومكتبة جامعة جورجتاون، مركز بوث للمجموعات الخاصة، واشنطن العاصمة، (١٩٥٩-١٩٥٠).



كيـــــــف يُمَثَّلُ النفط؟
كيـــــــف يُصَوَّر النفط؟

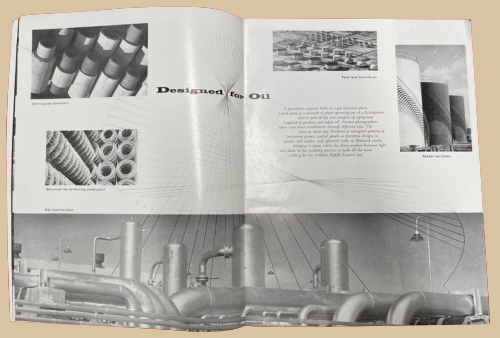
يعود تاريخ الفوتوغرافيا للعمارة الصناعية، وتحديدًا أجهزة الحفر النفطية، إلى القرن التاسع عشر.[٣] منذ ظهور تقنيات الفوتوغرافيا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، أصبحت المسوحات المعمارية — خاصة فى بريطانيا وفرنسا — تعتمد بشكل كبير على قدرتها التوثيقية. نظرًا لموضوعيتها وواقعيتها، أصبحت الفوتوغرافيا عنصرًا أساسيًا فى مشاريع الحفظ والتوثيق وصارت الفوتوغرافيا كقيمة الصواب فى علوم الرياضة والمنطق، فبرهان هذا الصواب ممثل فى الصورة ذاتها؛ لم تعد أهمية الفوتوغرافيا تقتصر على كونه أداة مهمة للبحث المعمارى فحسب، بل أصبحت الصورة الفوتوغرافية هى التمثيل المُطلق والأمثل للمبنى أو الهيكل المصور.

بالنسبة لأرامكو، كان من الأهمية بمكان ألا تمس قيمة الصواب التى تعزز الصورة الصناعية لإضفاء الشرعية على الإنجازات الإعجازية لعمليات النفط، وهذا على الرغم من أن الصور غالبًا ما تتحدى دقة المنهج التجريبى المرتبط عادةً بقيمة الصواب.

فى مقالة نشرتها مجلة عالم أرامكو عام ١٩٥٥ بعنوان «مصممة للنفط» (صورة ٢ و٣)، والتى تضم صورًا جمالية مختلفة لآلات النفط المستخدمة، يصف الكاتب كيف يحول المصور الفوتوغرافى الموظّف من الشركة النفط من عملية صناعية إلى صورة جمالية يمكن نشرها وتداولها فى المجلة:

> ينظر مهندس البترول إلى محطة استخراج الغاز، أو مستودع النفط، أو شبكة الأنابيب التى تنبثق من وحدة التشكيل الهيدروليكى كجزء من المجموعة الضخمة من المعدات المطلوبة لإنتاج وتكرير النفط. ينظر مصورو أرامكو إلى هذه المنشآت بعين مختلفة. إذ ترى عين الفنان الكامن فيهم خطوط التدفق أنماطًا متنوعة من المستويات الأفقية، ولوحات التحكم تصاميمَ حرة على شكل مربعات وزوايا، والخزانات الكروية دوائرًا معلقةً فى السماء، بينما يحتد التباين بين الضوء والظل فى الصور بسبب شمس الشرق الأوسط الساطعة.[٥]

كيف نرى مادة غير مرئية غالبًا؟



(صورة ٢): مجلة عالم أرامكو، ١٩٥٥، «مصممة للنفط»، أرشيف مجلة عالم أرامكو، هيوستن، تكساس.

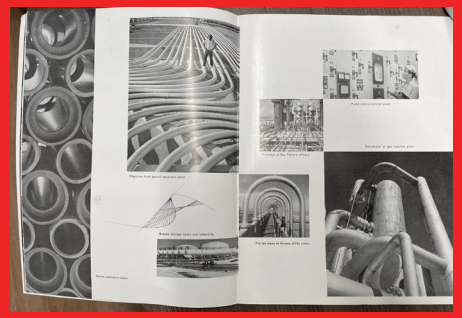
رأى العمال الآلات الصناعية كشيء يؤدى وظيفة فردية فى خط التجميع لعملية تكرير النفط، بينما رأى المصورون الفوتوغرافيون تصاميم حرة تضيئها شمس الشرق الأوسط المتوهجة. وحتى فى التصوير الجوى، كانت عملية إنتاج النفط وتكريره تتم فى الصحارى والمدن، وغالبًا ما تكون محجوبة فى أنابيب تحت الأرض. لا يمكن لصورة فوتوغرافية واحدة التقاط عالم النفط بالكامل. بالنسبة للفنان، كانت مهمته هى تصوير عالم عمليات النفط بالكامل، ليس من خلال تصوير وحدة مفردة، ولكن من خلال تجريد هذه الوحدة. من شأن هذا التجريد أن يخلق مجازًا مرسلًا علاقته الجزئية؛ يشير فيه الجزء إلى وجود عالم صناعى كامل.[٤]

(٣) تعود أحد أقدم الصور الفوتوغرافية لعمليات النفط خارج الولايات المتحدة إلى باكو، عاصمة أذربيجان، بالإضافة إلى صور أبراج حفر آبار النفط فى جميع أنحاء أذربيجان. أخرج ألكسندر ميشون فى عام ١٨٩٨ فيلمًا بعنوان «انفجار بئر النفط فى باكاخانى»، وقد عُرض الفيلم فى معرض باريس الدولى عام ١٩٠٠

(٤) مجلة عالم أرامكو، أبريل ١٩٥٦، الأرشيف رقم ٨٢٠٤، أرشيف مجلة عالم أرامكو، هيوستن، تكساس. مجلة عالم أرامكو، مايو ١٩٥٣، الأرشيف رقم ٨١٥٥، أرشيف مجلة عالم أرامكو، هيوستن، تكساس، https://docs.google.com/spreadsheets/d/1VwsYnnQ2c1TVUUNM-UI/edit#gid_AIhCOu-v_JIKH_OJvjd_1ei/=.

(٥) زيمرمان، كلير. «الوحش تحت المجهر: التصوير للمعماري كمبالغة بصرية». مجلة بيرسبكتا ٤٠ (٢٠٠٨): الصفحات ١٣٦-٤٧. http://www.jstor.org/stable/٤٠٤٨٢٣٩١. ص ١٤٤. تقول الباحثة النظرية كلير زيمرمان: «من خلال المجاز، تعمل كل صورة تُظْهِرُ جزءًا من المبنى كتمثيل للمبنى بأكمله، وحق لنوعه».

(صورة ٣): مجلة عالم أرامكو، ١٩٥٥، «مصممة للنفط»، أرشيف مجلة عالم أرامكو، هيوستن، تكساس.



فى خروج عن القاعدة التى أسس لها التصوير المعمارى فى القرن التاسع عشر، والذى أعطى الأولوية لتصوير الهياكل كاملة، جاءت الصور الصناعية فى شكل «فن الأنابيب»، والتى نُشرت فى أكتوبر ١٩٦٠ فى مجلة عالم أرامكو موثقة عمليات النفط (صورة ٤)، مصوّرة أشياءً كانت نادرًا ما توثّق بالكامل. عوضًا عن المشاهد الكاملة والشاملة، تظهر الصور أشكالًا مجردة قوامها خطوط متكررة، ومنحنيات متموجة، ولعب بالظل والنور. تُصوَّر الجمالونات لتبدو كالعناكب، وتبدو الأشكال الملتوية والأشكال المستديرة المنتفخة غرائبيةً فى جاذبيتها وسحرها وغموضها المهيب. ورغم أن الهدف الأساسى من هذه الصور كان توثيق عمليات النفط التى تقوم بها أرامكو، فقد تجاوزت كونها محض توثيق صناعى.

مجتمعةً، تقدم لنا الصور منظورًا مجردًا لعالم نشعر وكأنه — أكثر مما يبدو لنا وكأنه — يدور حول صناعة النفط. لا تكشف الصور عن موقع معين، مثل مصفاة نفط أو منصة حفر، ولا تكشف عن مكان معين، ناهيك عن مدينة بقيق النفطية السعودية. وبدلًا من ذلك، وعلى الرغم من القيود التى تفرضها الصور بالأبيض والأسود، فإنها تُلمِحُ إلى الرمال وأشعة الشمس والأسطح الناعمة النظيفة: عالم صناعى نفطى بلا أية آثار للصناعة أو للنفط نفسه. النتيجة هى مسرح درامى للعمليات المختلفة وموقع خيالى لنوع من أنواع الإنتاج. وتُظهر الآثار المتغيرة للعجلات والمقابض والصلب والعمال أن العملية تتم على قدم وساق وأن شيئًا مهمًا يجرى إنتاجه. وإلى جانب أشكال الأنابيب المجردة، تقدم هذه التلميحات البصرية المعلقة عمليات النفط كعالم جميل.

(صورة ٤): مجلة عالم أرامكو، أكتوبر ١٩٦٠، «فن الأنابيب»، أرشيف مجلة عالم أرامكو، هيوستن، تكساس.
يُعد «فن الأنابيب» الذى فرَدت له المجلة صفحة كاملة أحد أقدم مظاهر عرض عمليات النفط.
https://www.aramcoworld.com/CMSPages/GetAzureFile.aspx?path=~\aramcoworldsite\files\84\849f5051-14e2-435c-90fb-1e82b92b7218.pdf&hash=b71de961b36dc2038ef3d99d20f66c8fa1c27942d42dda8882e-635cdd8504add

How is oil represented? How do we see a substance

How is oil photographed? that is largely unseen?

The function of photography in the portrayal of industrial architecture, and precisely, oil rigs, dates back to the nineteenth century.[3] Ever since the advent of photographic technologies in the first half of the nineteenth century, architectural surveys - specifically in Britain and France - have been extremely reliant on photography's substantial documentary value. Due to its claimed objectivity and realism, photography was an essential element in projects of preservation or documentation. provided a truth value. This truth became the representation itself; not only is the photographic medium an important tool for architectural research, but the photograph as an object often becomes the ultimate representation of a building or structure.

For Aramco, it was crucial that the truth-value underpinning the industrial photograph remained intact as a strategy to lend legitimacy to the, borderline unbelievable, achievements of oil operations, despite the fact that the depictions often defied the empirical precision typically attached to truth-value.

In an Aramco World Magazine 1955 feature entitled "Designed for Oil" (Figure 2, 3) featuring different aestheticized images of oil machinery, the writer describes how the staff photographer translates oil from an industrial operation to an aesthetic, communicable image for circulation in the magazine.

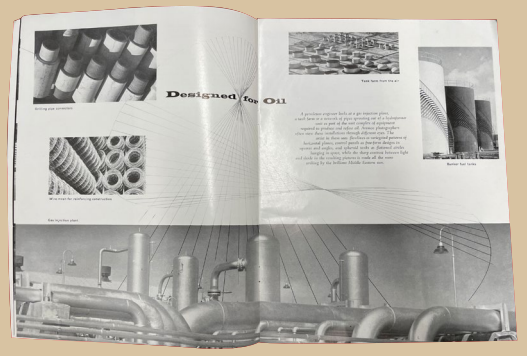


Figure 2, Amarco World Magazine, 1955, "Designed for Oil", Aramco World Magazine Archive, Houston, Texas.

Workers saw industrial machinery as an individual function in the assembly line of the oil refining process, while photographers saw free-form designs illuminated by the Middle Eastern sun. Even with aerial photography, the oil production and refining process took place across deserts and towns, often obfuscated in underground pipes. **No single photograph could capture the entire world of oil.** For the artist, the task was to depict the entire world of oil operations through not a singular unit but rather an abstraction of that unit. This abstraction would create a sort of synecdoche, one part that indicates the existence of an entire industrial world as opposed to a singular industrial operation.[5]

> *"A petroleum engineer looks at a gas injection plant, a tank farm, or a network of pipes sprouting out of a hydroformer unit as part of the vast complex of equipment required to produce and refine oil. Aramco photographers often view these installations through different eyes. The artist in them sees flowlines as variegated patterns of horizontal planes, control panels as free-form designs in squares and angles, and spheroid tanks as flattened circles hanging in space, while the sharp contrast between light and shade in the resulting pictures is made all the more striking by the brilliant Middle Eastern sun."*[4]

(3) One of the earliest photographic depictions of oil operations outside of the United States comes from Baku, Azerbaijan. In addition to photographs of oil derricks all over Azerbaijan, in 1898, Alexandre Michon directed a film entitled "The Oil Gush in Balakhany." The film was exhibited in the International Paris Exhibition in 1900.

(4) Aramco World Magazine, June 1955, Aramco World Magazine Archive, Houston, Texas

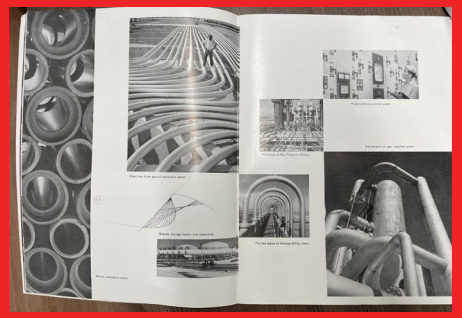


Figure 3, Amarco World Magazine, 1955, "Designed for Oil", Aramco World Magazine Archive, Houston, Texas.

In a departure from the historical precedent set by nineteenth-century architectural photography, which prioritized the representation of full structures, the industrial photographs in the "Pipe Art" spread, published in October of 1960 in Aramco World (Figure 4), documenting oil operations depict objects that are seldom captured in their entirety. Instead of full, detailed, comprehensive views, the images portray abstracted figures composed of repetitive lines, undulating curves, and intricate shadow play. Trusses are rendered spider-like, and the snaking forms and bulbous shapes depicted by the images are uncanny: immediately alluring, fascinating, mystifying, and, ultimately, sublime. While initially intended to serve as documentation for Aramco's oil operations, the images provide much more than just industrial documentation.

Together, the images provide an abstract view into a world that *feels* like (more than looks like) an oil industry. The images do not reveal a particular site, such as an oil refinery or rig, nor do they reveal a particular location, let alone Abaqiq, Saudi Arabia. Instead, despite the constraints of black-and-white imagery, they hint at sand, sunlight, and smooth, clean surfaces: an industrial world of oil with no obvious sight of either industry or oil. The result is a dramatic theater of operations, an imaginary site of some *kind* of production. Floating traces of wheels, knobs, steel, and workers show that operation is underway and that something important is being produced. Coupled with the abstractions of the pipes, these floating allusions present oil operations as a beautiful world.

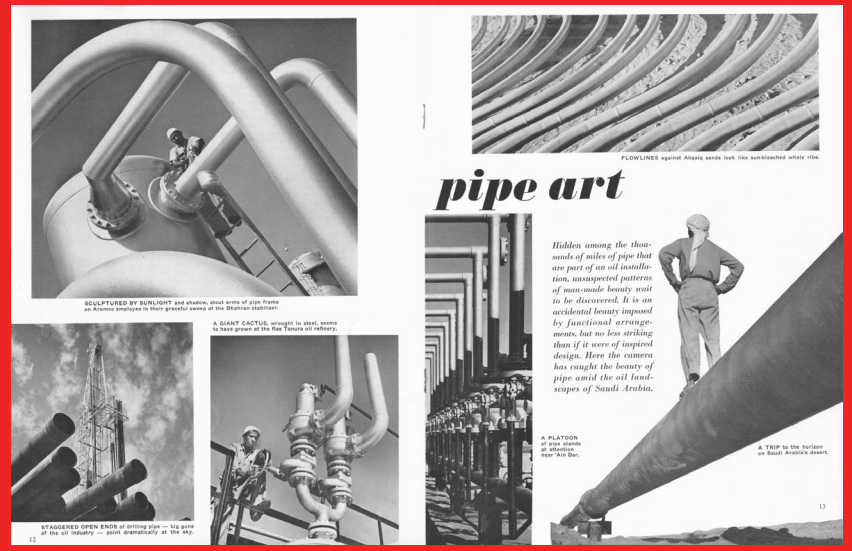


Figure 4, Aramco World Magazine, October 1960, "Pipe Art," Aramco World Magazine Archive, Houston, Texas. The full-page spread "Pipe Art" is one of the earliest displays of oil operations. https://www.aramcoworld.com/CMSPages/GetAzureFile.aspx?path=~\aramcoworldsite\files\84\849f5051-14e2-435c-90fb-1e82b92b7218.pdf&hash=b71de961b36dc2038ef3d99d20f66c8fa1c27942d42dda8882e635cdd8504add

(5) Zimmerman, Claire. "The Monster Magnified: Architectural Photography as Visual Hyperbole." Perspecta 40 (2008): 136-47. http://www.jstor.org/stable/40482291. Pg 144. Theorist Claire Zimmerman says that "through synecdoche; each photograph of a building fragment serves as representative of the whole building, and even of the building type."

Oil: What a Beautiful World!

Mariam Elnozahy

This text is an excerpt of the thesis "Visualizing Oil in Aramco World Magazine" by Mariam Elnozahy, submitted to the Department of Architecture in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Science in Architecture Studies at the Massachusetts Institute of Technology in May 2022.

"But now follow the path of photography further. What do you see? It becomes ever more nuanced and ever more modern, and the result is that it can no longer record a tenement block or refuse heap without transfiguring it. Needless to say, photography is unable to convey anything about a power station or a cable factory other than, 'What a beautiful world!"
~ Walter Benjamin

In the spring of 2022, I visited the Aramco World Magazine archive in Houston, Texas. Gaining access to the archive was an achievement in and of itself after months of incessant emailing and nonstop calling. The Saudi Arabian oil company, Aramco, is famously shrouded in secrecy. In his book *"America's Kingdom: Mythmaking on the Saudi Oil Frontier,"* Robert Vitalis talks about Aramco's penchant for secrecy, saying: "Companies are more like authoritarian countries. They keep records hidden."[1] When I finally arrived, the first item I saw was an ornate crystal decanter filled with black Arabian Light Crude Oil (Figure 1).

Figure 1, Arabain Light Crude Oil, Aramaco Service Company, Aramco World Magazine Archive, Houston, Texas. Photo taken on February 29th, 2022.

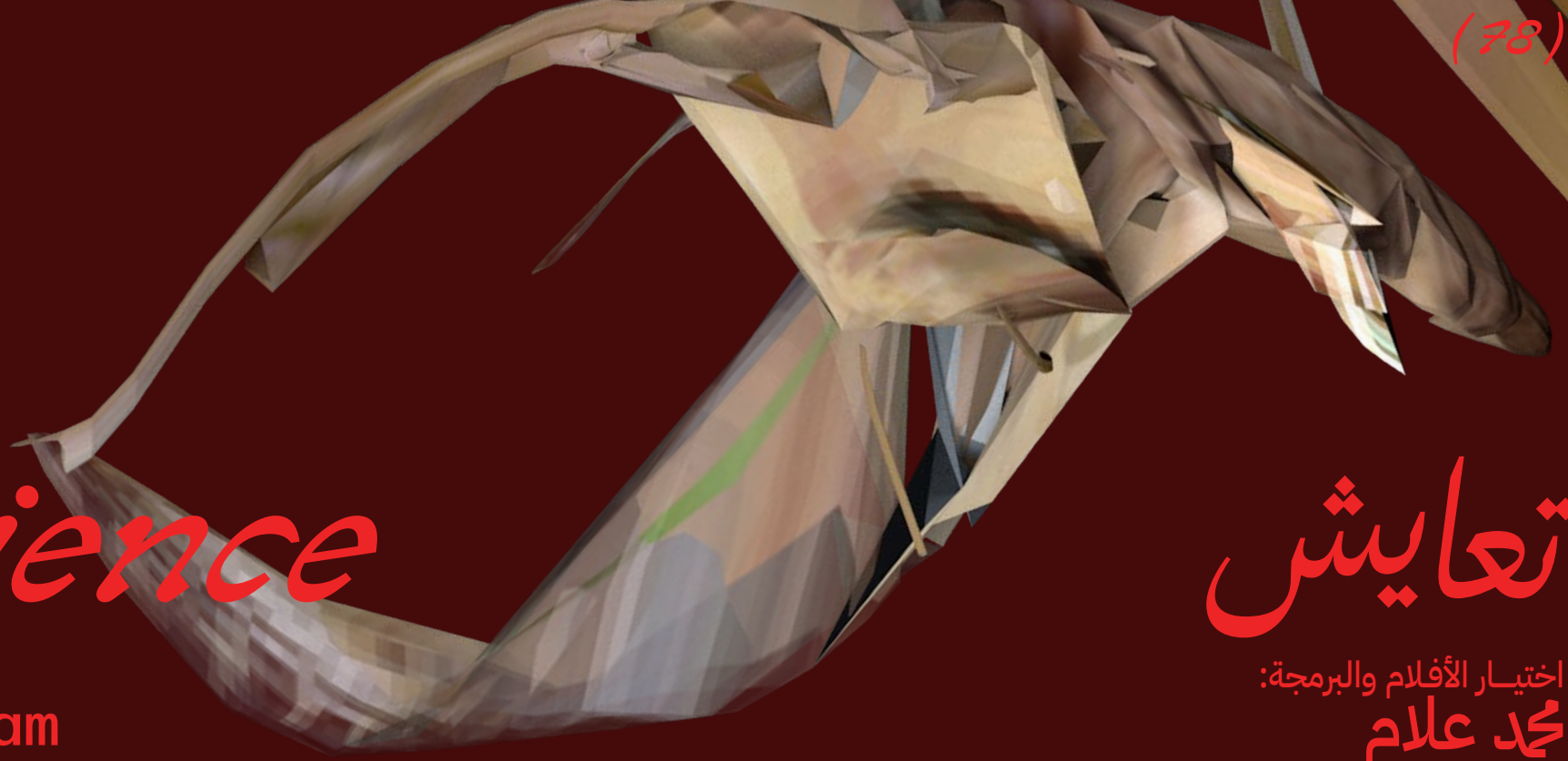
It was the first time I had seen oil in real life. In all of the photographs from Aramco World Magazine and company ephemera that I would eventually be allowed to pore through, there were no photographs, drawings, or other depictions of crude oil. However, there were thousands of photographs of oil operations, infrastructure projects, compound life, personnel portraits, employee homes, and leisurely affairs. **These images produced the visual world of oil without ever depicting the substance itself.** Oil, as historian Jennifer Wenzel says, is "at once everywhere and nowhere," indispensable yet largely apprehended, not so much invisible as unseen."[2]

(1) Vitalis, Robert. *America's Kingdom: Mythmaking on the Saudi Oil Frontier. Stanford Studies in Middle Eastern and Islamic Societies and Cultures.* Stanford, Calif: Stanford University Press, 2007. 195.

(2) Wenzel, Jennifer. "Between Petro-Magic and the Pedestrian." The Environment Forum. Nov. 2021, Mahindra Center for the Humanities , Mahindra Center for the Humanities

https://www.youtube.com/watch?v=V5RfI9vAwyI

Bert Seal ARAMCO Photographic Collection, courtesy of Aramco World Magazine and the Georgetown University Library Booth Family Center for Special Collections, Washington, D.C, 1955 - 1959.



Resilience

Selection & Program:
Mohamed Allam

Every new cycle of technological advancement brings along fears and anxieties as old as time. These fears, which have accompanied the twentieth century, dominate the discourse alongside concerns from those who indulge in discussions about humanity, public morals, the environment, and warnings of an impending disaster. Despite their resonating concerns, life continues to evolve and flourish, as if divine mercy affirms our ability to adapt and coexist.

The continuation of life does not negate the possibility of a disaster. A single glance at the complexities of civilization reveals countless consequences. Capitalism takes the reins. It shapes our lives and visions for the future. It imposes continuity, construction, and innovation while reviving anxieties about what will come.

This program invites us to reflect through nine works that raise questions about urban design, enduring anxiety, capitalism and its impact on architectural form, and the relationship between image and collective memory.

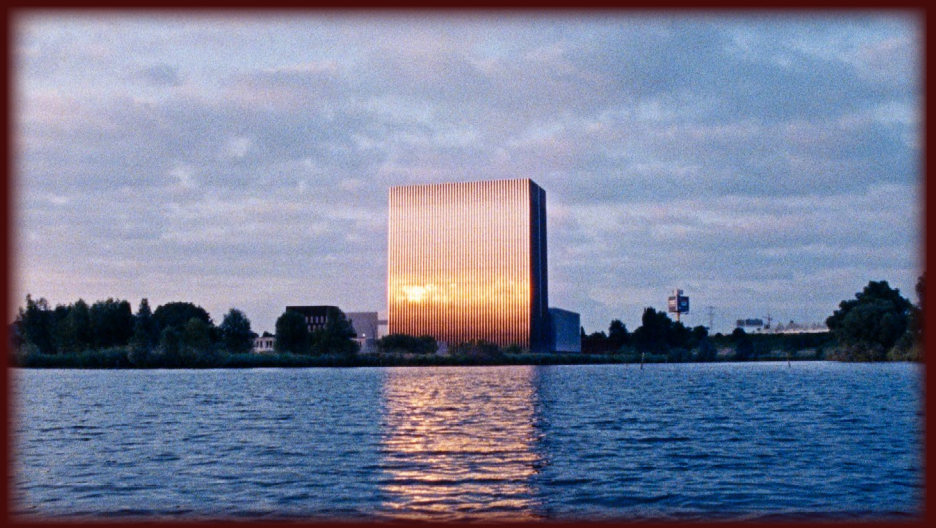
تعايش

اختيـار الأفلام والبرمجة:
محمد علام

تأتي كل دورة من دورات التقدم التكنولوجى بذلك القلق القديم الذى لا يفتأ يعاود البشرية منذ بدايتها. القلق الذى قد جاء مصاحبًا لظلال القرن العشرين عاد يتصدر المشهد، لتتعالى معه صيحات المتشدقين بالكلام عن الإنسانية والأخلاق العامة والبيئة، محذرين من كارثة وشيكة. على الرغم من خطبهم الرنانة، تستمر الحياة، وتتطور، بل وتزدهر؛ وكأن الرحمة الإلهية تؤكد قدرتنا كبشر على التأقلم والتعايش.

استمرار الحياة لا ينفى بالضرورة احتمالات وقوع كارثة. نظرة واحدة لتعقيدات الحضارة كفيلة بأن تكشف لنا عن عواقب لا حصر لها؛ حيث تتولى الرأسمالية زمام الأمور، فتشكل حياتنا فى صورتها الحاضرة وتلقى بظلالها على رؤانا للحياة فى المستقبل. تفرض الرأسمالية الاستمرارية والبناء والابتكار، وتفرض القلق القديم فى آن.

يدعونا برنامج «تعايش» للتأمل فى تسعة أعمال تطرح تساؤلات حول التصميم الحضرى للمدينة، حول القلق القديم، حول الرأسمالية وتأثيرها على شكل العمارة، وحول الصورة والذاكرة الجمعية.



17’29” Screening عرض سينما

2023 Netherlands هولندا

مركز بيانات وطريق دائرى ومركز تجارى

ماتيو فيجا

عرض متعدد الأصوات، يُصَوّر من خلال ثلاثة مواقع على هامش البنية التحتية الحضرية: مركز للبيانات وطريق دائرى ومركز تجارى مهجور. بُنِيَ كلٌّ من تلك المواقع برؤىً معينة عن العالم وبتصورات مختلفة عن مستقبل زينته الوعود الأمريكية بالتقدم، والتى اتُضح أنها كانت سرابًا بحسبه الظمآن ماءًا. تُرسم الحدود الخارجية لهذه الفضاءات وتداعياتها، وتكتسب شاعريةً نابعةً من تصور ذاتى محض. تظهر هذه الذاتية فى النصوص متعددة اللغات وشريط الصوت المسجّل فى تلك المواقع وشريط الفيلم الـ١٦ مم والصور ثلاثية الأبعاد؛ فيصير العمل تجلّ شاعرىّ للموت والبعث والذاكرة الفردية وإسقاطاتها على العالم. «مركز بيانات وطريق دائرى ومركز تجارى» هو نعىٌ ينادى ببعث جديد.

Center, Ring, Mall

Mateo Vega

A multi-vocal triptych through peripheral sites of urban infrastructure: a data center, a ring road, and a run-down mall. All three sites were built with a certain worldview, different visions of the future and the US-influenced promises of progress that turned out not to be the utopias they presented themselves as. These spaces and their implications are subjectively mapped, poeticized, and questioned through multilingual texts, a site-specific soundtrack, 16mm film, and 3D images – a poetic materialism of decay, renewal, remembering, and projecting. The work is perhaps a mourning that desires and demands a rebirth.

12’50” Exhibition معرض فيديو

Switzerland سويسرا 2023

فوغ

إستير هونتزيكر

يجمع العمل ٣٩ كولاجًا سمعيًّا بصريًّا يدمج بين أغلفة مجلة «فوغ» الأمريكية ومقاطع فيديو قصيرة من أفلام الخيال العلمى والرعب؛ تُحجب الوجوه الجميلة والساكنة من على الأغلفة ليحل محلها مخلوقات هجينة متحركة، تعيش فى حالة دائمة من التحول بين إنسان وحيوان، وبين إنسان وآلة.

تصير العارضات المتملقات واحدًا مع شخصيات الزومبى والفضائيين والوحوش والسايبورج. تتنفس أغلفة «فوغ» وتزأر؛ بعضها يتحدث لغته الخاصة. يقول هيربرت: «تلك الروح سجينة جسدها»، وتصرخ جريس: «حدود لغتى هى حدود عالمى». كما يقول فتغنشتاين، فوضع أفكار الفلسفة فى أفواه الكائنات الغريبة وغير البشرية يصيّرها أكثر إنسانيةً، ولكنها تظل على طبيعتها المنفرةً.

VOGUE

Esther Hunziker

Combining a series of 39 audiovisual collages of original VOGUE covers and short video loops from science fiction and horror films, the static beautiful faces on the covers are obscured and replaced by animated creatures. They are hybrid identities caught in a permanent loop: half human, half animal, half man, and half machine.

The modish, theatrical models become one with zombies, aliens, monsters, and humanoids. The VOGUE covers breathe and roar, and some have a language and speak of language. Herbert can be heard saying, ‘This soul is a prisoner of his own body.’ Grace screams, ‘The limits of my language are the limits of my world.’ Wittgenstein is quoted as saying that putting philosophy into alien, non-human mouths makes the hybrid beings seem more human but no less alienating.

Exhibition معرض فيديو 0’21”

2024 France فرنسا

riser blade الشفرة الرافعة

Francois Vogel فرانسوا فوجل

A group of people leap above a concrete step. Suddenly, the step expands, swallowing them into a distorted vortex of time and space before reappearing in our reality again

يقفز مجموعة من الأشخاص فوق درجة خرسانية. فجأةً، تتمدد هذه الدرجة وتبتلع المجموعة دوامةٌ زمكانيّة مشوشة قبل أن يعودوا للواقع مرةً أخرى.

Exhibition معرض فيديو 1’09”

Egypt/USA مصر/ الولايات المتحدة 2024

Memory Sketches لوحات الذاكرة

Hassan Ragab حسن رجب

If change is the only constant, does that apply to our memories? What happens to our memories as they fade under social, geopolitical, and economic circumstances? How about when they are digitized? Moreover, what sort of hallucinations do we want our machines to give back to us?

The work investigates Generatvie AI visual languages to recreate hallucinations of memories resembling the past and present of the artist’s origin. This journey allows the artist to navigate through his lost self.

الثابت الوحيد هو التغيير... هل ينطبق ذلك القول على ذكرياتنا أيضًا؟ ما الذى يحدث لذكرياتنا عندما تُمحى بفعل العوامل الاجتماعية والجيوسياسية والاقتصادية؟ ماذا يحدث لذكرياتنا عندما تُرقمن؟ وأىُّ نوعٍ من الهلاوس نرومه لتعطيناه الآلات؟

يستكشف هذا العمل اللغة البصرية للذكاء الاصطناعي التوليدى، ليعيد إنتاج هلاوس تُحاكى موطن الفنان فى صورتيه الماضية والحاضرة. تتيح هذه الرحلة لمبدِعها التجول فى أرجاء نفسه الضائعة.

Exhibition معرض فيديو

29’56”

2023 Germany ألمانيا

Europacity
أوروباسيتي

Roman Roth
رومان روث

The video work is a perpetual meditation on repetitive human and architectural patterns, utilizing original material filmed at Berlin’s Hauptbahnhof. The footage is altered and rearranged to achieve a normalized isometric perspective typically only seen in drawings and digital spaces, such as 3D maps and videogames. Blending analog and digital realms in a synthetic viewpoint fabricates a contemplative unique atmosphere in a never-ending steady camera movement.

هذا الفيديو هو تأمل أبدىّ فى الأنماط البشرية والمعمارية المتكررة، مكون من مواد أصلية مُصوَّرة فى محطة برلين المركزية، «هاوبتباهنهوف». عُدِّلت تلك اللقطات ونُظِّمت بحيث تخلق منظورًا متساوى المقياس، لا يُرى عادةً إلا في الرسومات الهندسية والمساحات الرقمية، مثل الخرائط ثلاثية الأبعاد وألعاب الفيديو. تمتزج العوالم التناظرية والرقمية من منظور اصطناعى فتخلق عالمًا جديدًا فريدًا من نوعه، يتيح مساحةً للتأمل فى الحركة المنتظمة اللانهائية للكاميرا.

Exhibition معرض فيديو

5’45”

France فرنسا 2023

From the place where the light goes out
من المكان الذي يفنى فيه الضـــوء

Sandrine Deumier
ساندرين دومييه

Inspired by the existent natural environments, carried by the notion of porosity in temporal planes and crossing geological surfaces, this work is a dive into intermediary landscapes, neither natural nor artificial, that exist beyond human memory.

مستوحىً من الطبيعة الحاضرة، مرتكزًا على فكرة نفاذية الأزمنة المختلفة، وعابرًا الطبقات الجيولوجية، يسبر هذا العمل غور عوالم وسيطة، لا هى طبيعية ولا هى اصطناعية، تأتى من البعيد– مما وراء الذاكرة البشرية.

15’00”

Exhibition معرض فيديو

2023 Netherlands هولند

Flow

تدفـــق

Adriaan Lokman

أدريان لوكمان

You are invited to float with the wind on what seems, at first glance, to be a day like any other—a night in a woman’s life, painted by the ebb and flow of air currents. Smells, heat, breathing, natural and artificial gusts of wind—these are the air currents, affected by invisible presences, that make the imperceptible perceptible. They reveal a series of events in which the woman, whom we are invited to follow during her wanderings, participates. They immerse us in a world entirely made of air. When the storm calms down, and the woman wakes up from what turns out to have been a dream, the world is no longer the same.

نحن مدعوُّون للتحليق مع الريح في ليلةٍ تبدو، للوهلة الأولى، كأي ليلة أخرى. هذه الليلة ليلةٌ في حياة امرأة، ترسمها تيارات الهواء بين مدٍّ وجزر. روائح وحرارة وأنفاس وهبَّات رياح طبيعية واصطناعية– كلها تيارات هواء حاضرة غائبة، تصيّر غير المحسوس جسدًا مرئيًا. تكشف تيارات الهواء عن سلسلةٍ من الأحداث التي تشارك فيها المرأة التي دعينا لمتابعتها في تجوالها. تغمرنا تلك الأحداث في عالمٍ قوامه الهواء. عندما تهدأ العاصفة، وتستيقظ المرأةُ ممَّا يُتضح أنه كان حلمًا، يتبدل حال العالم.

Distributed by Lucid Realities
andUnframed Collection

توزيع أنفريمد كولكيشن ولوسيد ريياليتيز

11’34”

Exhibition معرض فيديو

Spain إسبانيا 2023

A Dreamscape Cartography

خرائط من عالم الأحلام

Marc Samper

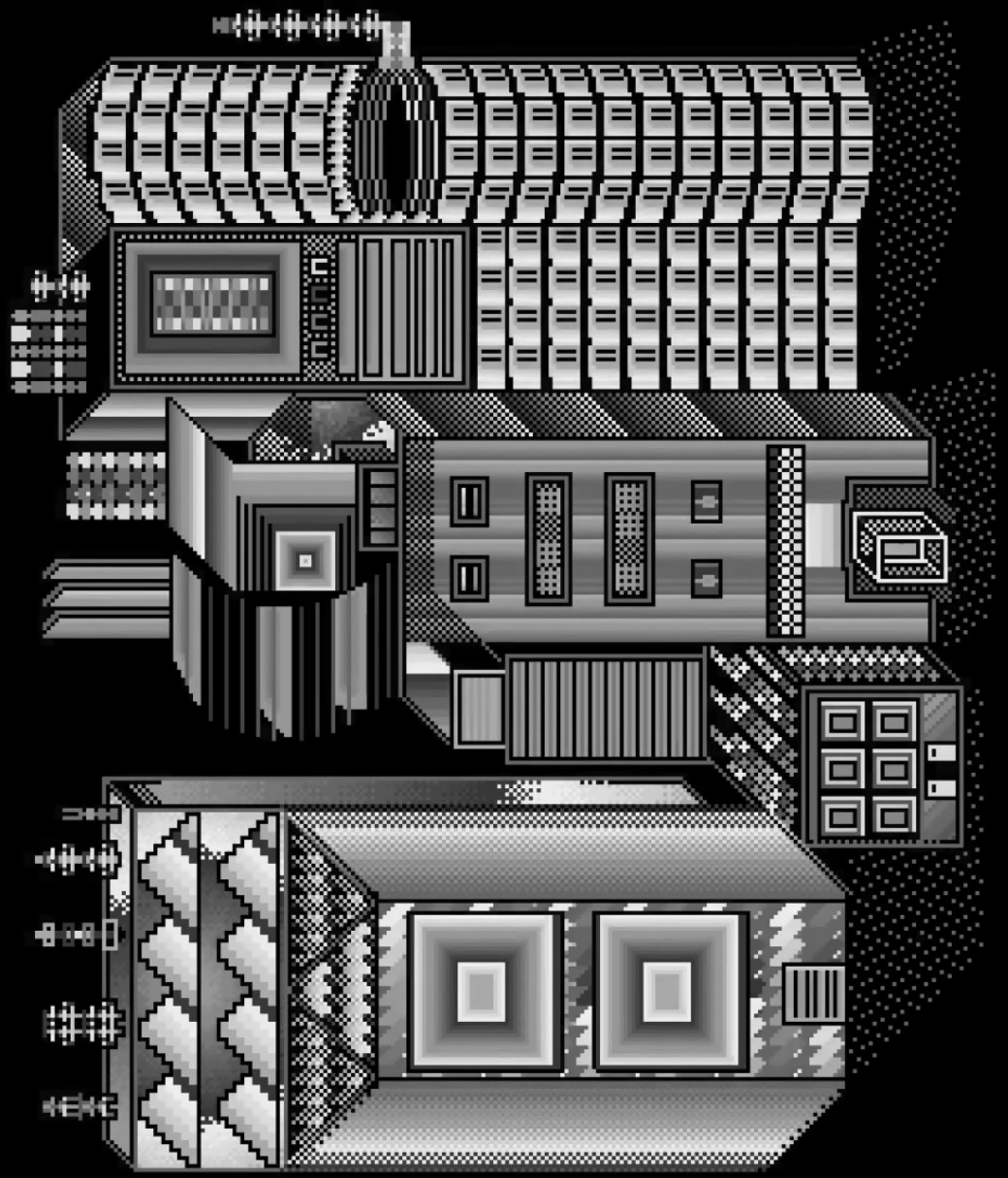
مارك سامبر

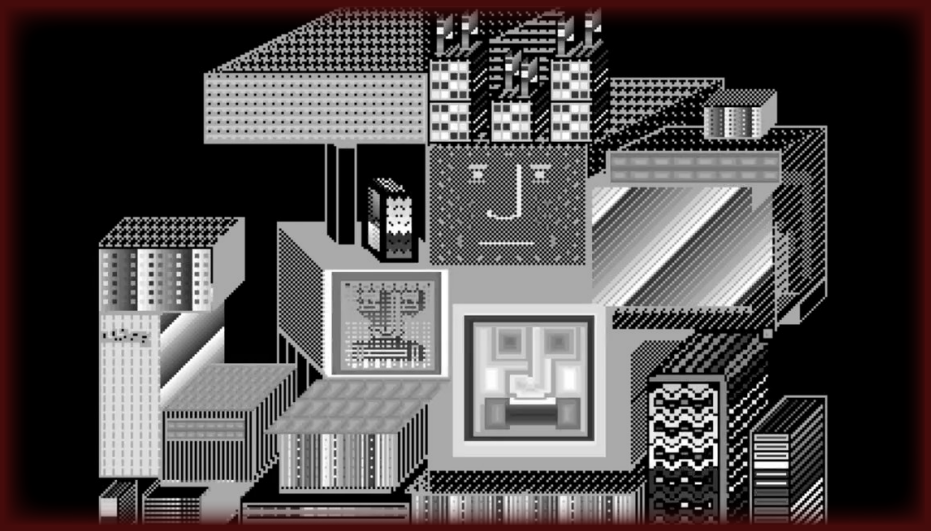
Constructed through mobile scans and navigated via Blender, the 3D Digital work is part of a collective project in Nicosia that explores the dream incubation ritual from classical times. It aims to connect internal spaces and virtual environments, linked to imaginary dimensions, with real territories and bodies, providing spaces of psychic and somatic continuity and acceleration.

The work features scans of houses and ruins from Cyprus’s Buffer Zone that were abandoned in 1974. Combined with scans of performers such as Maria Tsitroudi and Maria Constanti, Greek or Egyptian sculptures from the Louvre, and a voice-over of texts by Paul Celan, the work reveals an interface between imaginal dimensions that aspires to integrate into reality. The video weaves together spaces from both parts of the island and various objects and artworks, creating a new ritual space and fostering a desire to reconfigure reality.

أُنشئ هذا العمل ثلاثي الأبعاد كجزء من من مشروع جماعي في نيقوسيا، يُعنى بطقوس استحضار الأحلام التي تعود إلى العصور القديمة، باستخدام صور ممسوحة ضوئيًا بالهاتف المحمول يتم التجول خلالها باستخدام برنامج بليندر Blender. يهدف العمل إلى الربط بين المساحات الداخلية والبيئات الافتراضية، المرتبطة بالأبعاد التخيلية، وبين الأجسام والأماكن المادية، خالقًا مساحات من الاستمرارية والتسارع النفسي والجسدي.

يستعرض الفيلم صورًا ضوئية للمنازل والأنقاض في منطقة الخط الأخضر التي هُجّرت عام ١٩٧٤ في قبرص. تمزج هذه الصور الضوئية مع صور لمؤديات مثل «ماريا تسيتروديو» و«ماريا قنسطنطي»، ومع صور لمنحوتات يونانية ومصرية من متحف اللوفر، بمصاحبة تعليق صوتي لبعض النصوص التي كتبها الشاعر «باول سيلان». تمزج كل تلك الصور والنصوص لتكشف عن تقاطع بين الأبعاد الخيالية التي تطمح إلى الاندماج مع الواقع. يجمع الفيلم صورًا لأماكن في قبرص من كلا جانبي الخط الأخضر، وبين أشياء وأعمال فنية متعددة في نسيج واحد، خالقًا مساحةً شعائرية جديدة تزيد الرغبة في إعادة تصور الواقع.





1- 0'58" 2- 0'31"

Exhibition معرض فيديو

2021 Canada كندا

Screen City 1 & 2

Kristen Roos

مدينة الشاشة ١ و٢

كريستن روس

Animation created using vintage software for the Commodore Amiga (Deluxe Paint IV, 1991).

فيلم تحريك مصنوع بواسطة برنامج حاسوبي قديم (Deluxe Paint IV, ١٩٩١) خاص بحاسوب «أميجا» الذي أنتجته شركة «كومودور».

الصورة الرقيقة

رانيا لي خليل

هذا المقتطف مأخوذ من مقال أطول بقلم رانيا لي خليل نُشِرَ في «مجلة الأبحاث الفنية» عام ٢٠١٦، تتناول فيه عملها، «سلسلة الحياة البرية الفلسطينية»: رانيا لي خليل، «سلسلة الحياة البرية الفلسطينية: التجسيد في الصور والتجريد النقدي»، مجلة الأبحاث الفنية، العدد العاشر (٢٠١٦)

تثير صورة السينما متعددة الثقافات ريبةً إضافية، وأكثر وضوحًا، من نظيراتها؛ خصوصًا وأنها تحوى كليشيهات تتبع السردية التاريخية المهيمنة. ومن ثم، الصورة في السينما متعددة الثقافات محض بداية، والتطرق إلى القصة والسرد يكون بطبيعة الحال على استحياء وتردد، أو بوازع يثير الريبة. (ماركس ٢٠٠٠: ٤٢)

في كتابته عن السينما عام ١٩٨٣، قدّم الفيلسوف الفرنسي «جيل دولوز» مفهوم «الصورة الرقيقة» كأداة جمالية للمقاومة. في العام ٢٠٠٠، أعادت الباحثة «لورا ماركس» النظر في كتابات «دولوز» المتعلقة بالسينما متعددة الثقافات. الصورة الرقيقة، التي تتضمن الصور المهزوزة أو المشوّشة أو غير المعرضة لما يكفي من الضوء، هي نقيض الصور الكليشيهية. يجب علينا أن نتفادى الكليشيهات، ليس لافتقارها للإبداع، ولكن لأنها تكرر الصور النمطية وتؤكد الهيمنة الفكرية التي تتحكم في فهمنا المعلومات البصرية وفي نظرتنا إلى الصورة. يصبح الكليشيه أكثر خطورة كلما قلت حقوق وامتيازات الفرد والفئة، التي يختزلها هذا الكليشيه، في المجتمع.

تأتي أهمية الصورة الرقيقة في نزعها الصورة النمطية الكليشيهية من سياقها. بينما تتحكم اللغة السينمائية التقليدية في نظرتنا للأشياء – بعيدًا عن المحتوى – تعمل الصورة المنزوعة من سياقها ضد سلطة اللغة السينمائية التقليدية. عندما تُنزع الصورة من سياقها الطبيعي، تحظى بفرصة للمشاهدة والتحليل بعيدًا عن المرجعيات التي ترتبط بسياقها الأصلي. وفقًا لماركس (٢٠٠٠: ٤٦): «تزيل الصورة البصرية ألفة الصورة الكليشيهة بنزعها من سياقها. تصبح الصورة الناتجة عن ذلك النزع مخلخلةً ومجردةً مقارنة بالصورة الكليشيهية وما لها من ثقل وتأثير. لكن في حقيقة الأمر، الكليشيه ذاته هو منشأ هذه الطبيعة المجردة؛ فهو لا يدرك ولا يميز من الصورة إلا العناصر التي تصب في مصلحة السببيّة».

قد تروق الصور التجريبية التي لا تدعي أنها «تروى القصة كاملة»، قد تروق للأشخاص غير المعترف بذاتيتهم في المجتمع. وبالتالي فإن صناع الأفلام الوثائقية يتعاملون مع شخوصهم الذين يحكون تاريخًا لا يمكن استعادته بطرق تجريبية.[٧] يمكن للصور الرقيقة أن تحل محل الصور الرسمية التي غالبًا ما تكون غير متاحة لصناع الأفلام متعددى الثقافات. تؤكد ماركس أن الوثائق الرسمية في البلدان التي عانت من الاستعمار في الماضي غالبًا ما تكون متاحة بشكل أسهل للأجانب من ذوى الامتيازات.

على سبيل المثال، في ١٩٤٨، عام النكبة في فلسطين، هُجّر ٧٥٠ ألف فلسطيني من منازلهم لإفساح الطريق لتشكيل دولة إسرائيل. تعرضت السجلات الأرشيفية وتذكارات الشعب إلى تدمير ممنهج على يد دولة إسرائيل الوليدة، والتي حرصت على غرس السردية الكاذبة عن «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض».[٨] يؤكد الباحث والمؤرخ الفلسطيني إدوارد سعيد (١٩٩٢) أن الظروف الفعلية التي قامت عليها دولة إسرائيل – تهجير ما يقرب من مليون إنسان بالقوة، وتدمير منازلهم وقراهم وممتلكاتهم – لم يعترف بها رسميًا في الخطاب الأكاديمي أو السياسي في الغرب. حتى يومنا هذا، لم يُسمح لمن هجّروا من منازلهم بالعودة إليها. في ضوء هذا السياق، يصبح استخدامي مفهوم الصورة الرقيقة أكثر منطقية.

في ورقته البحثية «استعادة المخفى من خلال أفلام التسجيلات المكتشفة»، يُعنى «ديرك دى بروين» (٢٠١٢) بالصدمات النفسية والسينما الطليعية في

(٧) مثلًا فيلم ريا تاجيرى «التاريخ والذاكرة: لأكيكو وتاكاشيجي» (١٩٩١)، والذى يدور حول تجربة والديها في معسكر اعتقال باباني أمريكي؛ ومشروع وليد رعد، «الحروب اللبنانية المفقودة» (١٩٩٦)، وفيلم «جون أكومفراه» ومجموعة الأفلام الصوتية السوداء، «أغانى هاندزورث» (١٩٨٦)، على سبيل المثال لا الحصر (ماركس ٢٠٠٠).

(٨) عبارة «أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض» هى عبارة مرتبطة بالحركة الصهيونية الأولى، في إشارة إلى فلسطين باعتبارها أرض خالية مفتوحة للمستوطنين اليهود. هناك خلاف حول أصول هذه العبارة، على الرغم من كونها مستخدمة على نطاق واسع.

سبعينيات القرن العشرين. الصدمة النفسية، بإيجاز، هى تجربة أو تجارب مربكة تخلق تأثيرًا سلبيًا ومتكررًا طويل الأمد على أفكار ومشاعر وسلوك شخص أو مجموعة من الأشخاص. في حين تركز كتابات «بروين» على الفرد، فإن الصدمة النفسية يمكن أن تحدث أيضا على مستويات جماعية في أوقات الحرب أو العبودية أو الإبادة الجماعية.

مستشهدًا «بكونستانس بينلى»، يشرح «بروين» (٢٠١٣: ١٠١) أن المُنتَجة الصادمة في الأفلام البنيوية/المادية كانعكاس للتشتت الذي تتسم به ذاكرة ما بعد الصدمة النفسية: «إن الحيلة الأولى للفيلم البنيوى/المادى هو إفراغ الدال في الفيلم السينمائي من كل الدلالات اللغوية والترابطية والرمزية والتمثيلية (...). هذا ما تفعله الصدمة بالذاكرة».

تتساوى أهمية «إفراغ الدال من مضمونه» مع أهمية الصورة الرقيقة. على سبيل المثال، لا تحتاج السينما التقليدية إلى شرح مفهوم «الفضيلة» بالتفصيل لجمهورها. ولكنها ببساطة تقدم صورة ما تربينا عليها باعتبارها الفضيلة—امرأة ترتدى ثوبًا بعينه، أو رجلًا يرتدى بذلة بعينها—كاختصار بصرى لهذا المفهوم. وعلى نحو مماثل، تخبرنا السينما التقليدية عمن لا يمكننا أن نثق فيهم من خلال مجموعة من الصور المُعدَّة التي تشبه الواقع تمامًا (سلطويًا). غير أن الصدمة تلقى بظلال الشك على «الواقع» المتفق عليه وتصيّره موضعًا للتساؤل، فينفصم عنه الكليشيه. في اللحظة التي يظهر فيها الدال الفارغ من مضمونه في الفيلم البنيوى/المادى أو الصورة الرقيقة تُهدد حظوة الكليشيهات؛ وقتئذ، يتاح المجال لحدوث شيء جديد. لهذا السبب، يستشهد «بروين» (٢٠١٢: ٩٨-١٠٠) «بيتر جيدال» الذى يؤكد أنه: «بدون تنظير وممارسة للفيلم البنيوى/المادى الراديكالي، ستظل السينما انعكاسًا أزليًا لمفهوم «الطبيعية» وفقًا للنُظُم الرأسمالية والذكورية».

يتحرر الدال من مدلوله تمامًا في الأعمال شديدة التجريد. تمكنت «سلسلة الحياة البرية الفلسطينية» من الوصول إلى هذا الهدف جزئيًا. فمثلًا، بينما ثبت أن إزالة صفة الملكيّة المرتبطة بالأسد أو صفق الخيانة والوضاعة المرتبطتين بالضباع (في الثقافات البشرية) أمر مستحيل، يعبث العمل الفني بهذه الأفكار والصور النمطية المترسخة ليعكسها. [٩]

يكتب «بروين» عن أسلوبين طليعيين: الأول سردى وصريح بشأن موقفه السياسي؛ والثاني غير سردى ويركز على عمليات الإدراك. تعمل «سلسلة الحياة البرية الفلسطينية» على مقاومة هذه الثنائية من خلال تقديم أسلوب ثالث؛ وهو أسلوب سياسى وإدراكى وغير عابئ بالتمثيل.

لبؤة زرقاء مع أشبالها

(٩) يظهر هذا، على سبيل المثال، في الفصل العاشر من الفيلم بعنوان، «لا يمكن التمييز بين الأسود والضباع»، والذى يظهر في القسم الختامى من هذه المقالة.

The thin image

Rania Lee Khalil

This excerpt of text is reproduced from a larger essay by Rania Lee Khalil which appeared in The Journal of Artistic Research in 2016 on the making of her video 'Palestinian Wildlife Series': Rania Lee Khalil, 'Palestinian Wildlife Series: embodiment in images, critical abstraction', Journal for Artistic Research, 10 (2016)

In intercultural cinema there is an additional, more overtly political suspicion of the image, given that its clichés bear the weight of dominant history. For many works of intercultural cinema, then, the image is barely a beginning, and any extension into narrative must be hesitant, or suspicious. (Marks 2000: 42)

Writing on cinema in 1983, Gilles Deleuze conceptualised the 'thin image' as an aesthetic tool of resistance. In 2000, Laura U. Marks revisited his writing in relation to intercultural cinema. The thin image, comprising out-of-focus, grainy, or underexposed images, is the opposite of the cliché. Clichés are to be avoided, not because they are unoriginal but because they reiterate stereotypes and hegemonic ways of looking and integrating visual information. What is at stake with a cliché becomes more real the less privilege a subject can claim in society.

Decontextualising stereotypes is thus the work of the thin image. Where cinematic conventions order our ways of seeing – beyond the level of content – the decontextualised image works on the same level as deconstruction. When an image is denormalised, it has a chance of being seen beyond the references that discursively surround it. Marks (2000: 46) writes, 'The optical image defamiliarizes the cliché by severing it from its context. The resulting image looks rarefied and abstract compared to the thickness of clichéd images. But it is really the cliché that is abstract. It perceives from the image only what is useful in the terms of causal connections.'

Experimental images that do not claim to tell 'the whole story' can appeal to people whose subjectivities are regularly unacknowledged in society. Documentary subjects are thus approached experimentally by film-makers who document unrecoverable histories.[7] Thin images can stand in for official images, which are often unavailable to intercultural film-makers. Marks notes that access to official documents in postcolonial countries is often more easily accessed by privileged outsiders.

In Palestine, for example, in 1948 (the year known to Palestinians as the Nakba, or 'catastrophe'), 750,000 Palestinians were forcefully expelled from their homes to make way for the formation of the State of Israel. Generations of archives and memory objects were systematically destroyed by a new Israel eager to cultivate the appearance of a 'land without people'.[8] Edward Said (1992) makes the point that the actual conditions upon which the State of Israel was founded – that of forcefully displacing nearly one million people, and destroying their homes, villages, and belongings – has never been officially adopted into either academic or political discourse in the West. Until now, those expelled from their homes have never been allowed to return. In light of this context, my use of the thin image becomes more evident.

(7) This is the case in *Rea Tajiri's History and Memory: For Akiko and Takashige* (1991), on her parents experience in a Japanese American internment camp, Walid Ra'ad's *Missing Lebanese Wars* (1996), or John Akomfrah and the Black Audio Film Collective's *Handsworth Songs* (1986), to name only a few (Marks 2000).

(8) The phrase 'A land with no people, for a people without land' is an expression associated with the early Zionist movement, referring to Palestine as an empty land for Jewish settlers. Its origins are contested, though the phrase is widely used.

In 'Recovering the Hidden through Found-Footage Films', Dirk de Bruyn (2012) reflects on trauma and the avant-garde cinema of the 1970s. Trauma, briefly explained here, is a disturbing experience(s) that creates a long-term negative and recurrent impact on a person or group of people's thoughts, feelings, and behaviour. While Bruyn's writing is focused on the individual, trauma can also occur on collective levels in times of war, slavery, or genocide.

Bruyn (2013: 101), in part quoting Constance Penley, explains the jarring cuts and compilations of experimental materialist films as mirroring the fragmentation of traumatic memory: '"The first tactic of structuralist/materialist film is the emptying from the cinematic signifier of all semantic, associative, symbolic, representational significance" [...]. This is what trauma does to memory.'

The importance of 'emptying the signifier', runs parallel to that of the thin image. For example, traditional cinema does not need to explain in detail to its audiences the concept of 'virtue'. It simply inserts the image of that which we are enculturated to view as virtuous – a woman in a certain dress, a man in a certain suit – as a visual shortcut. Similarly, it dictates who is to be distrusted by a set of constructed images indistinguishable (hegemonically) from 'reality'. Trauma however throws consensual 'reality' into question: its clichés are dislocated. The moment the emptied signifier of materialist film or the thin image enters is the moment when clichés and their shortcuts are interrupted and where something new can begin. For this reason Bruyn (2012: 98-100) quotes Peter Gidal who asserts: 'Without a theory and practice of radically materialist experimental film, cinema would endlessly be the "natural" reproduction of capitalist and patriarchal forms'.

Emptying the signifier of all symbolic significance is best accomplished through highly abstract works. *Palestinian Wildlife* Series does so only partially. Where, for example, the lion's regal associations or the hyena's dishonesty (in human cultures) proved impossible to remove, the artwork plays with existing stereotypes in order to invert them.[9] Bryun writes of two avant-gardes: the first is narrative and explicit about its political position; the second is non-narrative and focuses on processes of perception. *Palestinian Wildlife* Series works to resist this binary through a third way, which is political, perceptual, and non-representational.

Blue lion mom cubs

(9) This is seen, for example, in chapter 10 of the film, titled 'Can't Tell the Lions from the Hyenas', which is shown in the concluding section of this exposition.

فهرس الأسماء

(٣٧) آن-ماري بوتشارد
(٨٦) أدريان لوكمان
(٨١) إستير هونتزيكر
(٣٢) إسماعيل فايد
(٥٧) إنانا كوسي
(٥٤) إيسابيل بولرشين
(١٨) إيلوم٢٠ سي
(٢٢) إيميشي بالوفيكش
(٦٩) إيناس سيول
(٦٥) إريك ساوذر
(٣٥) باوليوس سليوبا
(٤٢) بولي تي
(٥٦) بيجلرفايبل
(٥١) بيلي مارتشنسكي
(٦٥) بينجامين روزنثال
(٥٩) تايلر نيكيلشيك
(٣٦) جايهيون كيم
(٢٤+١٧) جلال توفيق
(١٨) جريجور كاسبر
(١٦) جويل هيمينيز
(٨٣) حسن رجب
(٥٥) دايفرجن سينما
(٠١٣) راندا علي
(٥٧) راشي سيثي
(٣٠) رانيا لي خليل
(١٥) روان الديب
(٨٤) رومان روث
(٨٥) ساندرين دومييه
(٥٠) سوهيون لي
(١٩) سيف الصايغ
(٦٦) سيلفيا دي جينارو
(١٤) ضياء بيا
(٢٠) عادل عابدين
(٤٤) عالية أيمن
(٥٢) عمر بزان (سرينة)
(١٧) غرازيلا رزق الله
(٦٧) فالانتينا بيرثيلون
(٤١) فالنتين سيسمان
(٨٢) فرانسوا فوجل
(٣٩) كاترينا سادوفيسكي
(٥٥) كريج كوينتيرو
(٠١٣) كريستين روس
(٠١٣) لورا ماركس
(٥٨) ليز أوكلي
(٨٠) ماتيو فيجا
(٨٧) مارك سامبر
(٣٤) ماريا كوزليتينا
(٣٨) مايندآي
(٦٨+١٦) مجداليا برموديز
(٧٨) محمد علام
(٧٠) مريم النُزَهي
(٤٨+١٢) منة الشاذلي
(٥٣) مونيكا بيريرا هيرانو
(١٨) موسكيكى تشيهينج
(٦٢) نادين خان
(٦٤) نور عويضة
(٠١٣) هبه علي
(٢١) يقين يماني

Index of Names

(20) Adel Abidin
(86) Adriaan Lokman
(45) Alia Ayman
(37) Anne-Marie Bouchard
(65) Benjamin Rosenthal
(56) BiglerWeibel
(51) Billy Marchenski
(55) Craig Quintero
(14) Dhiaa Biya
(55) Diversion Cinema
(18) Elom 20ce
(22) Emese Pálovics
(65) Eric Souther
(81) Esther Hunziker
(82) François Vogel
(18) Gregor Kasper
(17) Graziella Rizkallah
(83) Hassan Ragab
(64) Hiba Ali
(57) Inanna Cusi
(69) Inès Sieulle
(16) Joel Jimenez
(54) Isabell Bullerschen
(011) schen
(33) Ismael Fayed
(36) Jaehyeon Kim
(17+31) Jalal Toufic
(39) Katherina Sadovsky
(88) Kristen Roos
(011) Laura Marks
(57) Liz Oakley
(16+68) Magdalena Bermudez
(87) Marc Samper
(34) Maria Kozlitina
(77) Mariam Elnozahy
(80) Mateo Vega
(13+49) Mena El Shazly
(38) Mindeye
(79) Mohamed Allam
(53) Monica Pereira Hirano
(18) Musquiqui Chihying
(63) Nadine Khan
(64) Nour Ouayda
(011) Omar Bazan (SAREENA)
(35) Paulius Sliaupa
(42) Polly T
(40) Randa Ali
(93) Rania Lee Khalil
(57) Rashi Sethi
(84) Roman Roth
(15) Rowan Aldib
(19) Saif Alsaegh
(85) Sandrine Deumier
(66) Silvia De Gennaro
(50) Sohyun Lee
(59) Tyler Nykilchyk
(41) Valentin Sismann
(67) Valentina Berthelon
(21) Yaqeen Yamani

فريق العمل

مدير المهرجان: محمد علام
مدير فني: منة الشاذلي
مسؤول تواصل: حبيبة سلام
مدير اداري: رنيم الحداد
مسؤول إعلامي وتسويق: منى خليل
مسؤول تقني: محمد يحي
تجهيز المعرض: محمد حمادة
مدير مالي: أسامة بخيت
خدمات معاونة: محمود جمل

ترجمة: هند فتحي، سارة علام
مراجعة لغوية: مروة بن حليم، نور الدين أحمد
توثيق فيديو: باسم القصبي
توثيق فوتوغرافيا: مصطفى عبد العاطي، سيف الدين

تصميم الهوية البصرية للدورة الحادية عشرة من مهرجان القاهرة للفيديو: أحمد حمود ومينا موريس.
النماذج ثلاثية الأبعاد والتحريك: عمر الصادق
تصميم الصوت للبوستر: إسماعيل حسني
تصميم الخط بالتعاون مع: إبراهيم بدر

لجنة اختيار الأفلام والبرمجة

إسماعيل فايد
منة الشاذلي
محمد علام
نادين خان

النصوص

عالية أيمن
رانيا لي خليل
مريم النزهي
جلال توفيق

شكر خاص

هبة المعاز
هنا سامح
أندريا طال
إيزابيلا بوماريتو
إلسا لافاييت
هبة الشيخ
شيماء رمزي

Crew

Director: Mohamed Allam
Artistic Director: Mena El Shazly
Operations Coordinator: Habiba Sallam
Administrative Manager: Raneem Elhaddad
Marketing & Outreach Officer: Mona Khaliel
Technical Officer: Muhammad Yahya
Set-up Coordinator: Mohamed Hamada
Finance Officer: Osama Bekhiet
Office Assistant: Mahmoud Gamal

Translators: Hend Fathy, Sarah Allam
Editors: Marwa Benhalim, Noureldin Ahmed
Video documentation: Bassem El Qassabi
Photo documentation: Mostafa Abdel Aty. Seif Elden

Visual identity Design for the CVF 11th edition:
Ahmad Hammoud and Mina Maurice
3D Model and Animation: Omar El Sadek
Poster Sound Design: Ismail Hosny
Calligraphy designed in collaboration with: Ibrahim Badr

Selection & Programmers Committee

Ismail Fayed
Mena El Shazly
Mohamed Allam
Nadine Khan

Texts

Alia Ayman
Rania Lee Khalil
Mariam El Nozahy
Jalal Toufic

Special thanks

Heba El Moaz
Hannah Sameh
Andrea Thal
Isabella Bommarito
Elsa Lafaye
Heba El Cheikh
Chaymaa Ramzy

11th Cairo Video Festival is organized by
Medrar for Contemporary Art

مهرجان القاهرة العاشر للفيديو
بتنظيم مدرار للفن المعاصر

مدرار
٢٠ عامًا
20 YEARS

Cairo Video Festival
مهرجان القاهرة للفيديو

Supported By — الداعمون

Funded by the European Union
EUNIC EU National Institutes for Culture
المؤسسة الثقافية السويسرية prohelvetia
Ambassade de France en Egypte
Institut Français Egypte
Istituto italiano di Cultura
Canada Council for the Arts
Conseil des arts du Canada

Partner Venues — قاعات العرض المشاركة

Zawya
Cairo Jazz Club
Institut Français Egypte
Istituto italiano di Cultura

Partner Networks — الشركاء

SFMF Small File Media Festival www.smallfilm.co
diversion
Unframed Collection
Coventry University

Media Partner — الشريك الإعلامي

cairo SCENE

WWW.CVF.MEVRAR.ORG