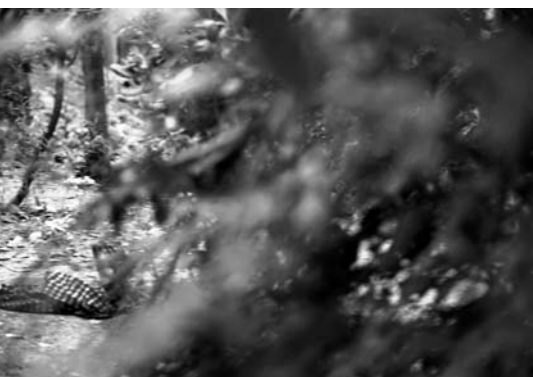


WHEN MEANINGS FACE **GLOSSY SURFACES**

Aleya Hamza & Mahmoud Khaled in conversation



THANKS TO: Baheya Saleh, Fatma Khaled, Nuria Marques, Carme Romero, Aya Tarek, Fransec Ruiz, Radaw El Baroni, Hassan Khan, Manuel Sageda, HANGAR, Bassam El Baroni, Mo Nabil, Pedro Ortuño, Robert Leckie, Rohini Malik, Gasworks, Funen Art Academy, Sanne Kofod Olsen, Jovan Cvetkovski, Perry Moataz, Mohamed Sadek, Sameh Hamam, Ghada El Sherbiny, Goethe institute, Taha Belal, Doaa Ali, Jürg Waidelich, Yazaan El-Zo'bi, Nabil Shawkat, Mahmoud Ashour, Amr Thabet, Mia Jankowicz and all the staff of the Contemporary Image Collective in Cairo

WHEN MEANINGS FACE GLOSSY SURFACES Aleya Hamza & Mahmoud Khaled in conversation

Published by Aleya Hamza & Mahmoud Khaled with a support from The Young Arab Theater fund

Printed in Alexandria, EG
August 2011

When Meanings Face Glossy Surfaces
Exhibition By Mahmoud Khaled

Curated by Aleya Hamza
December 14, 2010 – January 8, 2011

CiC / Contemporary Image Collective, Cairo

This exhibition was made possible with the generous support of the Young Arab Theatre Fund and the Spanish Embassy in Cairo

PREFACE

This publication is the materialization of a focused dialogue carried on between Mahmoud Khaled and myself in the period preceding and following his solo exhibition *When Meanings Face Glossy Surfaces* that opened at the Contemporary Image Collective in Cairo in December 2010. From the very beginning of our collaboration, we were both intent on producing a publication that does not act as a documentation of the show but rather as another manifestation of it

When Meaning Face Glossy Surface pulls together five new and existing works by Khaled produced between 2008 and 2010. The works span a range of media such as video, photography, sculpture, installation and text. On the curatorial level, it was imperative for us to take the actual artworks as a point of departure and use them as a springboard for formulating a curatorial context rather than the usual other way around. Since 2004 Khaled and myself have worked together on more than six projects, several of which had been new commissions for theme-based group projects. These often-intense collaborations and stimulating exchanges have certainly fed into the desire of working together on a solo project that becomes bigger than the sum of its parts

The publication as an object is an important feature. It taps into the artist's practice of repositioning existing forms and their functions to destabilize accepted meanings. In this case, the standard brown A5 envelope in all its severe bureaucratic trappings draws upon Khaled's engagement with fluctuating states of security and fragility, intimacy and secrecy and the areas of intersection between what is personal, official, institutional and public

The transcript itself is a highly edited version of multiple conversations conducted in both Arabic and English over Skype, email and telephone. Because of the very tight budget under which we were working, practically all contributions were pro bono with the exception of the printing, and Khaled completed most of the translation of the text

Aside from the challenging conditions of production, perhaps the more demanding aspect of completing this publication was simply to resume normal activity after being consumed by the 25 January events that have shaken the very foundation on which life as our generation knows it rests. Due to the heavily charged political atmosphere, it seemed practically impossible to gain a critical distance vital for artistic or curatorial practice. Nonetheless, as Khaled aptly puts it, discussing and analyzing works are acts that fit the current moment

*-Aleya Hamza
August 2011*

Aleya Hamza:

Aleya Hamza is a Cairo-based independent curator and a member of the curatorial collective HAMZAMOLNAR. Hamza completed her MA in Visual Culture at Goldsmiths College, London (2001), and her BA in Political Science at the American University in Cairo (1997). She worked as curator at the Contemporary Image Collective – CIC, Cairo (2006-2009) and as associate curator at the Townhouse Gallery, Cairo (2003-2005). She was director of the Falaki Gallery at the American University in Cairo (2003) where she was also adjunct lecturer (2003-2005).

Her recent curatorial projects and collaborations include When Meanings Face Glossy Surface, solo exhibition by Mahmoud Khaled, CIC (2010-2011); Indicated by Signs: Contested Public Space, Gendered Bodies and Hidden Sites of Trauma in Contemporary Art Practices, Book Project (2010) Indicated by Signs, Bonner Kunstverein, Bonn (2009); New Entries_PhotoCairo, Museet for Fotokunst, Odense (2009); PhotoCairo4: The Long Shortcut (2008); Tales around the Pavement, public space / CIC (2008-2007); PhotoCairo3: Image Statement Position, Townhouse Gallery / CIC (2005); Toys, Townhouse Gallery (2004); Interruption, Campus Magazine (2004). She is currently working on an exhibition at the Level 2 Gallery of the Tate Modern and CIC (2012).

Mahmoud Khaled:

In Mahmoud Khaled's work we are subjected to the conceptual effects of an observant gaze that is primarily concerned with the boundaries and in-between zones of public life and its personal counterparts. Subjectivity is made objective and objectivity is subjectified to create an encounter with both the public and private domains at the very same instance.

Born in 1982, Alexandria, Egypt, where he lives and works. In 2004 Khaled has received a B.F.A in painting from Alexandria University. He has shown his works in solo and group exhibitions in different art spaces and centers in Europe and the Middle East including BALTIC Center for Contemporary Art, Gateshead, UK; Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), Netherlands; Bonner Kunstverein, Bonn, Germany; UKS, Oslo, Norway; Townhouse Gallery and Contemporary Image Collective/ CiC, Cairo, Egypt; Makan, Amman, Jordan; Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria; Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Lebanon; AAS/SM, Izmir, Turkey and Art Dubai 2010. Also his projects has been featured in several international biennales such as Manifesta 8: European Biennale for Contemporary Art; Biacs 3, Seville Biennale, Spain and 1st Canary Islands Biennale, Spain.



Aleya Hamza:

I would like to start our conversation with title of your solo exhibition When Meanings Face Glossy Surface at the Contemporary Image Collective in Cairo in 2010/2011 in which five new and existing pieces were shown together for the first time. We had discussed the title repeatedly when we were preparing for the show. From my perspective, this title suggests a set of artistic strategies that you typically employ in your art practice to reflect on certain recurring themes or questions.

Mahmoud Khaled:

Great. I also imagine that this conversation reflects the curatorial exchange behind putting the five pieces together in that show.

For me, the title highlights a mode of questioning surrounding the notion that an artwork generates some of its meaning by its form and representation, but also that there exists a certain expectation from the audience for an artwork to be visual, to have a material form.

Aleya:

This point – that image and form act as an interface for the production of meaning in an artwork is definitely crucial in your work and particularly to this exhibition, but here I was also referring to the title as a means for exploring dualities. In almost all your work, you set up juxtapositions. Formally you do this in a number of ways: duplication, split screens (such as the video in Safety Zoom), images and their alternates (Google Me) displacing the function of objects (Niche, and The Studio as a Work of Art). These strategies produce a certain friction that sparks off a spiral of reflection on the very nature of the material that we are presented with.

Mahmoud:

I see dichotomy and juxtaposition as key tactics in my practice, and this approach has informed the choice for the title of the show. In a way, I practically filter all my ideas through these two concepts, which redefines the work, the elements it is composed of, its internal relationships, meanings, aesthetic qualities and social and political connotations. I also have a stubborn belief that elements cannot survive as they are, that they can only survive in pairs or in relation to other things. Basically like personal

relationships, even if the counterpart is imaginary.

The phrase When Meanings Face Glossy Surfaces sums up this process pretty well, and I think that's why it took us some time to discuss the title at the early stages of the project. Moreover glossy surface is a plane that constantly produces images by its mere presence in space, so this indefinite mechanism of image production is what I am interested in in the title.

Aleya:

Yes. Through this tactic, subtexts surface in the works, so even in a piece like This Show is my Business ostensibly a straight forward single channel video portrait of a male oriental dancer, we find ourselves confronted with the protagonist's echo. At a certain point in your interview with Ozgen, he talks about being marginal, or 'under the table'. He is referring to a state in which an individual is a celebrity of sorts in certain niche circles, but completely marginal in their own local environment. This allusion to the figure of the contemporary artist who are far more known in a particular international circuit than in his or her own immediate environment rings very true.

Can you explain what you mean by "expectation of the artwork"? Expectation is usually bound up with certain assumptions, value judgments and prejudices relating to a particular context or situation.

Mahmoud:

Expectation, and the role it plays in shaping thoughts and actions has always been in the back of my mind at the outset of every project. It is a dilemma I am confronted with as an artist and I try to engage with it as a subject in my work. As a student, I studied painting in a classical academic school. We were always driven towards a very formalist, rigid and preconceived understanding of art. But then I realized as I was developing a more conceptually-driven practice that I'm drawn to ideas that have no physical form to speak of. After graduation this force transformed into a professional pressure to present physical objects in a gallery space. So in a way I encounter this dilemma in most of my work. In some works it's less immediate, but it is constantly there.

Most of the pieces in this show have been inspired by encounters I have had in different residencies, pieces like Google Me, This Show Is my Business, Safety Zoom and even Niche. These works are often placed within a framework of the very charged multiculturalists discourse dominating the international art scene. Inevitably, preconceived ideas and expectations about issues such ethnicity, class, religion etc. influence the readings of the works.

Aleya:

The Studio as a Work of Art in particular embodies this weight of expectation, even though its conditions of production of were quite different from the other four because it was a new work.

Mahmoud:

Exactly. This piece was the master key to the logic of the show.

Aleya:

The physical object and the space that you created in The Studio as a Work of Art can be understood as a physical manifestation of the artist's burden. You set up a room that has a clinical, sterile, oppressive atmosphere. And you built in it a monumental block composed of a massive stack of blank canvases - an "artist's block" of sorts. You used a material, a support base made for two-dimensional representation to make a three-dimensional sculptural piece. Again, we are witness to this process of displacement of objects, functions, and materials. Inevitably this collapse between the two practices or modes redefines their roles. Was this at all a concern for you?

Mahmoud:

I was not necessarily concerned with these two mediums as such; rather I was concerned with questions relating to the raw meaning and value of an artwork. I was very interested in the canvas as a surface that is at once very inviting and challenging for an artist to record a certain artistic value at a specific moment in time. This very classical relationship between painter and canvas is something I experienced during my academic education. At the same time, I have always driven by a desire to create a monumental minimal sculpture based on a very logical and conceptual process.

In a way this work is born from a more abstract inquiry into artistic production and the creative process that is generated by the condition of being academically trained as a painter. Painting is a particular mode of artistic production that is emotionally charged and extremely personal, which can explain the stereotypical image of the painter figure.

As a viewer, when you see this amount of canvases stacked on top of each other you automatically think about "expected" number of future art production (and here we're talking about paintings of course) but in reality you are acutely viewing a materialized sculptural work.

Aleya:

At the core of this project, and arguably most of your work, there is a very strong impulse to reconcile conceptual concerns (where the idea is at the forefront, where your own experience in a certain context informs the work, and where there is an internal dialogue with or critique of the art object itself) with very formal and aesthetic ones. You have a complicated relationship to formalism, one that is both critical of it but at the same time fetishizing it.

Mahmoud:

Yes, this is definitely the impact of being trained as a painter.

This piece constitutes a point of culmination for the debate surrounding value, materiality and form in a work of art that was triggered during the working process of the exhibition. In a way it could be seen as a radical departure from my previous work in that the form of the work, its physicality, was prioritized, a rather modernist formalist concern that seems at odds with the conceptual inclinations seen in the other works, and in which subject and content override the emergence of its physical form.

I also play around with stretched canvas and the value associated with its function in the production of a work of art. Canvas is taut surface prepared to receive and contain the charge and labour of the painter figure, which makes it a popular material for image production. However here it is used as raw material to produce a sculptural piece that is built on a

a formal logic connected to its mass and relationship to the physical space that it occupies.

Typically, any raw material acquires an artistic value when it is subject to a process of reformulation. For example, when we consider the value of an unadulterated lump of bronze and another of clay, bronze is valued more than clay because of its materiality. But if these two materials are subject to an artistic intervention, the balance between the values tips.

This is precisely why I used canvases as main raw material in this sculpture, and what interests me here is that this gesture frees the sculpture from the limitations imposed by the values and connotations traditionally associated with aesthetic material. It allows it to derive its actual value from its functional role in the creative process, in addition to the value added from being a component in a sculptural work.

Aleya:

Do you think that Niche works in a similar way to The Studio as a Work of Art? They are both framed as sculptural works and they both displace the function of the objects they are composed of.

Mahmoud:

Yes I do, but there are some differences that I'd like to start with particularly as the impulse for making each of the works came from very different places.

Niche primarily concerns itself with the objet d'art and its display as you wrote in the exhibition text. I don't see process as a main or fundamental layer in the work in which we are faced with a readymade object considered as an artistic piece within a specific social and cultural context. This object (the cabinet) and its aesthetics, functionality and its social and class connotations act against the logic of the white cube and what it contains. Essentially, Niche was born from a certain experience at a certain time in a certain place.

On the other hand The Studio as a Work of Art was not necessarily a process-oriented piece, yet it is very engaged with questioning and high-

lighting the creative process as an intellectual endeavor. Aesthetically it acts in a friendly way with this logic of the white cube.

But both pieces spring from this fascination with the form of formalist sculpture. I see both pieces as sculptures that were inspired by thoughts and questions related to the "identity" of an artist and an artwork from a professional and personal which is a thread that runs throughout the show.

Aleya:

I know that Niche has a connection to the residency at Hangar in Barcelona that you did in 2009 and that the series of small photographs on display inside the ornate vitrine are of Muntjuic park. Did you produce and show the work when you were there?

Mahmoud:

I just worked on the photographs there, but the idea of the piece developed when I came back to my studio in Alexandria.

Aleya:

When you were taking the photographs, did you already have a preconceived idea of how you will show them?

Mahmoud:

No not at all. The whole project was developed in different phases.

Aleya:

Am I correct in understanding that you were less interested in the aesthetic value of the images and more in the significance of the location as a cruising park?

Mahmoud:

There is a very inquisitive and voyeuristic characteristic in all of the fifteen images which fundamentally taps into two important features in the cruising act itself, so you are right in that regard. The series started with an interest in this game but then after a while of shooting in this cruising space and of course you know how annoying the camera could be in a

space where everyone wants to be anonymous, so it was totally clear for me then that I would not show any human bodies. I became interested in concentrating more on the traces of the actions in the location. But then after sometime I got compelled by the aesthetic power of the park and started to focus on that too. I also want to mention here that I highly edited the pictures in terms of color, contrast, value etc. which was also important as I wanted to make them very atmospheric and picturesque, in an attempt at mimicking the type of images and tableaux I'm used to finding in the family houses of relatives and friends - a type of image / artwork presented as antique, as part of the standard set up of the salon and living rooms of these peoples homes.

In a way the aesthetics and the taste of these pictures has been always associated in my mind with the notion of the family as an institution that most people have experienced at some point in their life and that's also why I later decided to present the pictures in this way in an ornate cabinet. The cabinet of course also functions symbolically as a kind of "closet" where you can hide and lock many things but at the same time you cannot prevent the desire of showing stuff. On different levels, voyeurism and investigation as tactics can be traced in earlier works like Safety Zoom and As If You Weren't in Your Own Home.

Aleya:

When we were working on the flow between the pieces in the exhibition space mise-en-scene was constantly at the back of your mind and we've had numerous discussions about this. Why was controlling the relationships between the works, and possibly the viewing process so important?

Mahmoud:

I didn't intend to control the viewing process but in this exhibition it was very important to work on the physical relationship between the viewer and each piece, that's also why the flow between the pieces was designed in dialogue with the CIC space. And as you said each work in the show was presented with a sense of mise-en-scene and a camouflage. I usually prefer to deal with the white cube with this notion in mind because it activates the relationship between the viewer and the work more effectively

instead of allowing the white cube to neutralize this exchange.

In the past, I saw the white cube as a sterile and nondescript place that holds up any kind of artistic material for optimal scrutiny. From this primarily functionalist perspective, I imagined the white cube as negative space, receding in relation to the works shown within it. After working in this type of environment, I quickly discovered that this very aspect, its neutrality, is what gives the white cube authority and presence in relation to audiences and to a work of art. That is what intrigues me about the white cube. I've continuously had the desire to test out the strengths and limits of this authority. The narrative sequence between the works, the mise-en-scene, and the material and conceptual relationships in this exhibition presented an ideal terrain for exploring this claim.

Safety Zoom is very much influenced by the aesthetics and strategies of film and theater and how they recreate and stage multiple interior spaces, and here I was specifically interested in this point because film and theater always carry fictional connotations. I wanted the video in this installation to act as a fake documentary. I tried to highlight that too in the editing and the voiceover of the video. It positions itself in an in-between space between fiction and reality, owning an uncertain identity for itself apart from these two categories that we generally use in viewing video works. That is why the mise-en-scène in installation here was very crucial for the identity of the work and its content.

Google me - Duplicate Self Portrait is composed of two photographs presented in two identical glass frames that imitate the glossy flatness of LCD screens that typically show video works or moving images in a gallery space. But the content of the work shows two photographic prints of two paused moments of two different videos on youtube. In Niche, I placed a little white wooden platform under the cabinet. This simple intervention was key because it adds a sculptural value to the cabinet and makes the viewer deal with it as an art object.

The continuum between the works was radically thrown off when you enter the room in which The Studio as a work of Art is presented. A thick red carpet that represents an introverted state of an artist who always pre-

fers to work in the comfort of his own home gives the viewer a totally different experience from walking on the hard floors in the rest of the rooms of the gallery.

Aleya:

Another general impulse behind the exhibition was to reflect on art forms in a certain social and cultural context and the construct of the artist as a professional. The exhibition was also an institutional critique of sorts - of the white cube space (as a classical form of display), of the art object, of the artist persona. Do you have concerns that this type of discourse can be self-referential to the point that it ceases to become of any interest to a general art audience other than the closed circle of contemporary art professionals? Is that an issue for you in the first place?

Mahmoud:

Sure, of course I care about that. I find it always unpleasant to produce works for a specialised audience that is only engaged with a certain type of interest, like art professionals, homosexuals, feminists ... etc. So this is a general concern for me, and I think that on some level every artist has a strong desire for his or her work to reach and communicate with as many people as possible. But in the meantime I am very aware of my own artistic positions: that I have been conditioned in a context (cultural / social / educational) that does not consider contemporary art as a very popular form or as part of a more general, larger cultural field. Art has always been alienated and has a very enigmatic presence in the cultural scene. Plus the idea of the white cube as a physical institution does not also exist in this context. For example do you remember our chat with a German curator at the opening reception of the exhibition when we were talking about the importance of the white cube as an element in this show, and she made a comment that it is very obvious for her that the CIC gallery is a residential apartment with clean white walls? Also if we go back a little bit in time we will find that most of the contemporary art projects in Cairo in the early beginning of the last decade (when I was still a student) were based on the idea of how to make contemporary art more popular and accessible to a larger audience by removing the white cube from the equation completely, and showing the work directly to people in streets, cafes, old

hotel rooms, passages... etc., and by doing so a certain understanding of contemporaneity began to be established in the scene, a sensibility that has nothing to do at all with the white cube, either aesthetically, politically or functionally. I think that's why I find it stimulating to question the white cube space, the art object and the persona of the artist within its framework.

Aleya:

Do you find making work in the framework of a multiculturalist discourse and as a result of residencies problematic?

Mahmoud:

The content and production of an artwork are always my decision and my choice. Sometimes I apply and go on residencies specifically to produce new works or even to look for new inspirations and area of interests. But the main problematic in my opinion is a particular condition in which exchange based programs such as residencies become the primary opportunity in an artist's career, and this situation is true for many artists who live and works in scenes that lack a solid institutional support system such as Cairo and of course Alexandria where I'm based. Then the artwork runs the risk of being instrumentalised to serve the agendas of the institutions in power. The same logic applies to participation in exhibitions charged by the same multiculturalist rhetoric. Avoiding this position has been one of the most demanding challenges for me on the professional front. How can I get out of a reductive (and often racist) understanding of how my culture affects my artistic production? My problem with this discourse or agenda is that it deals with artists and cultural producers reductively as representatives of their land or culture or as explorers of other cultures, often fetishizing the notion of "otherness" in a much more contemporary and sophisticated framework that reproduces the original model of the "ethnological museum". The notion of identity and its formulation is far more complicated than these popular models of multiculturalism.



Safety Zoom (2008-9) uses footage spontaneously and voyeuristically shot by the artist during his London residency. Avoiding easy, documentary-style dichotomies of commentary and condemnation, Khaled opts instead for a productive ambiguity. Profoundly engaging the act of visual presentation, Safety Zoom's politicized liminality, part stage-set, part installation, invests the material with the power to go beyond mere judgment to that of reflection. This meditation on the power of spectacle, race relations and the camera's ability to directly affect its subject is a continuation of the artist's research into forms of presentation as well as the way society orders itself in relation to its members.

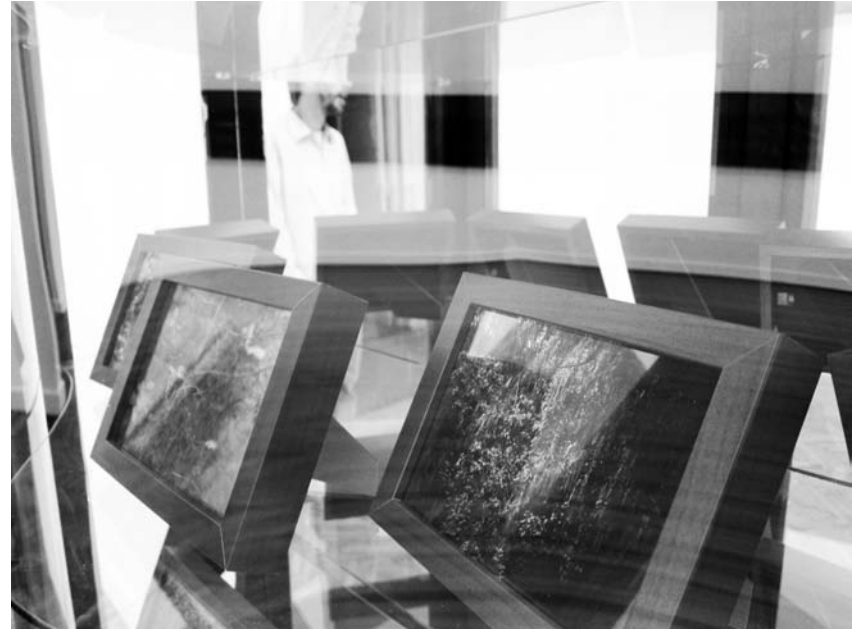


يعتمد الزووم الآمن (٢٠٠٨-٢٠٠٩) على لقطات سرقت في لحظة عفوية بها بعض من التلصص عندما كان محمود خالد فناناً مقيماً في لندن كنقطة انطلاق لخلق عمل شامل يقع ما بين التجهيز والشجب. مفضلاً اللجوء إلى نوع من الغموض البناء. ويقوم عمل الزووم الآمن ببناء علاقة حميمة مع أدوات التمثيل البصري. فيستثمر حالته الانتقالية القائمة على التباس ماهية العمل ما بين التجهيز كما أشرنا سابقاً والديكور المسرحي لتسييس المحتوى وإعطائه بعد آخر يتجنب موضع إطلاق الأحكام المسبقة ويأخذنا إلى حالة من التأمل في لعان المشهد البصري والعلاقات العنصرية وسلطة الكاميرا وقدرتها على التأثير المباشر على المشاهد. يعتبر هذا العمل مرحلة جديدة في الأبحاث التي يجريها الفنان حول أشكال التمثيل وسلطة المجتمع على أفرادهم.

يقدم لنا العمل جوجلني/ بورتريه شخصي مزدوج (٢٠٠٨) صورتين فوتوغرافيتين كأشياء. كل منهما صورة لشاشة سوداء تعرض إطار واحد ملتقط في نفس اللحظة من فيديو لأداء عام. يقسم كل صورة شريط تحكم يتيح لمشاهد الفيديو على الإنترنت أن يعرضه أو يوقفه أو يكبّره أو يخفت صوته. بدأ جوجلني في العام ٢٠٠٨ كاستجابة لتقليد فني مؤسسي متعارف عليه داخل السياق العالمي للفن (حديث الفنان) داخل إطار الإقامة الفنية المعني بتحليل الهوية الاحترافية للفنان وممارسته. وقد تطور منذ ذلك إلى عمل ذو معالجات عدة. يستكشف على أحد مستوياته البحث عن واستحداث ذات فنية ونظائرها في الفضاء العام.

Google Me / Duplicate Self-portrait (2010) presents us with two images as objects. Each image is of a black screen shot displaying a single frame pulled from a video of a public performance at precisely the same moment. A command bar enabling the original viewer of the online video to play, pause, maximize or mute splits each image. Google Me began in 2008 as a response to a pre-determined institutional art form (the artist talk) in an international context (the artist residency) for articulating the professional identity of an artist and his practice. Since then it has evolved into a work in multiple renditions that on one level explores the search for and the enactment of an artistic self and its duplicates in the public domain.





ينشغل نيش (٢٠٠٩-٢٠١٠) بشكل "العمل الفني" وطريقة عرضه حيث يحتوي على واجهة عرض زجاجية مزخرفة وميزة لبيوت الطبقة المتوسطة تضم مجموعة من الصور الفوتوغرافية الصغيرة والمؤطرة لمناظر طبيعية خلابة. التقطها محمود خالد الصور أثناء إقامة فنية وهي حديقة مونت جويك المعروفة كمكان للتسكع في مدينة برشلونة وفرصة للحميمية مع الأغراب في مكان عام. يعيد ذلك التوتر ما بين الغموض والألفة في التجهيز الفوتوغرافي صياغة علاقتنا بالعمل الفني. والقيمة المعينة له. والسياق الذي يحدد معناه.

Niche (2009-10) concerns itself with the objet d'art and its display. An ornate vitrine characteristic of bourgeois households showcases a set of small-scale framed photographs, abstracted crops of wild but lush landscapes. Taken by Khaled during an artist residency, the images are depictions of Montjuic Park, a cruising spot in Barcelona and a site for stranger intimacy in public space. This tension between ambiguity and familiarity in the photo-installation redefines our relationship to an artwork, the value assigned to it and the context that informs its meaning.



هذا العرض هو عملي (٢٠٠٨) هو عمل فيديو أحادي القناة مستوحى من فن البورتريه التقليدي حيث يقدم البطل في وضع مواجهه جسدياً. بالإضافة إلى شكل حوارات المشاهير في الإعلام المعاصر. يشكل العمل - بواسطة لقاء حوارى مع شخص غريب - استكشافاً صريحاً لمسائل النوع والاحترافية والإثنية ورغبة الفنان في تمثيل فنان آخر. يهتم خالد بمؤدى الرقص الشرقي كفنانين يواجهون مسائل تتعلق بالهوية النوعية والإثنية الثقافية في حقل موضوع خارج الأطر المزعومة عادة للفن المعاصر. انطلق المشروع من اكتشاف محمود خالد خالد محمود- وهو راقص مشهور ولد بالقاهرة ويقيم في لندن - بالمصادفة أثناء محاولة بحث الفنان عن اسمه في جوجل.

This Show is my Business (2008) is a single channel video that borrows from the classical genre of portraiture in its frontal figurative presentation of a heroic protagonist, and from the contemporary form of the media interview of a celebrity. In a public projection of an intimate encounter with a stranger, it forms a candid yet guarded exploration of gender, profession and ethnic questions, and an artist's quest for portraying another artist. Khaled takes an interest in belly-dance performers as artists confronting issues related to gender identity and notions of cultural 'authenticity' in a field located outside the boundaries typically claimed by contemporary art. The project takes as its point of departure Khaled's accidental discovery of Khaled Mahmoud, a popular London-based belly dancer born in Cairo, who the artist found after trying to 'google' his own name.

يتكون الإستديو كعمل فني (٢٠١٠) من عمل نحتي مبسط مركّز على سجادة حمراء. وتنشكّل المنحوتة ذاتها من ٢٠٠ "نوال" حاوي مكّسبة فوق بعضها البعض دون استقرار حيث يعتمد العمل على استبدال الدور الوظيفي لخامة فنية تقليدية وما يتضمنه ذلك من تأمل شعري مراوغ لعملية بناء عمل فني.

The Studio as a Work of Art (2010) is composed of a modular minimalist sculpture that sits on a red carpet. The monumental sculpture itself is formed of 200 blank canvases precariously stacked over each other. In this act of reconfiguration and replacement of the formal function of a classical artistic material lies a poetic and elusive rumination on the process of building an artwork.

المكان الذي أعيش وأعمل فيه على إنتاجي الفني؟ فمشكلتي مع هذا الخطاب أو التوجه هو أنه يتعامل مع الفنانين ومنتجي الثقافة عامة بشكل إحتزالي مما يحصر دورهم في إطار تمثيل أماكنهم وثقافتهم أو إستكشاف ثقافات أخرى وهو ما يؤدي في أغلب الأحيان الى خلق علاقة فتشية مع فكرة الآخوية مستعيداً النموذج الأصلي للمتحف الاثنولوجي في إطار أكثر تطوراً وعصرية. فببساطة أعتقد أن مفهوم الهوية وصياغته هو أكثر تعقيداً بكثير من هذه الأهماط المشهورة والمتداولة حالياً لفكرة التعددية الثقافية.

الصورة المعاصرة هي في الواقع شقة سكنية ذات حوائط بيضاء نظيفة. أيضاً إذا رجعنا قليلاً الى الوراء فسوف نجد أن معظم مشاريع الفن المعاصر في القاهرة في وقت مبكر من بداية هذا العقد الماضي (عندما كنت طالباً) كانت مبنية على فكرة كيفية جعل الفن المعاصر أكثر شعبية بالاضافة إلى الوصول والتفاعل مع أكبر قدر من الجمهور من خلال إزالة المكعب الأبيض من هذه المعادلة وتقديم الأعمال الفنية مباشرة للناس في الشوارع والمقاهي والغرف الفندقية القديمة والممرات وغيرها من الاماكن العامة التي استخدمت كأماكن للعرض. ومن خلال ذلك فقد تم ترسيخ فهم فني معين لفكرة المعاصرة داخل المشهد الفني. ذلك الفهم الغير مرتبط على الاطلاق بالمكعب الابيض من الناحية الجمالية. السياسية أو حتى الوظيفية. أعتقد أن هذا هو ما جعلني أشعر باهمية التساؤل حول مساحة المكعب الأبيض. والعمل الفني وشخصانية الفنان داخل تلك المساحة.

علية :

هل تجد العمل والانتاج الفني كنتيجة للاقامات الفنية الدولية الحملة ب خطاب التعددية الثقافية اشكاليا نوعاً ما؟

محمود :

محتوى العمل الفني وكيفية إنتاجه دائماً مايرجع إلى قراراتتي واختياراتتي الشديدة الذاتية. أحياناً اتقدم بنفسي للحصول على اقامات فنية فقط لاستطيع أن أنتج أعمالاً جديدة أو حتى للبحث عن إهتمامات ومثيرات جديدة لاعمالي. إلا أن ما أراه اشكالياً بالفعل هو أن تصبح تلك البرامج المبنية على التبادل الثقافي كالاقامات الفنية هي الفرصة الكبرى في حياة الفنان المهنية. وينطبق هذا على الكثير من الفنانين الذين يعيشون ويعملون في أماكن تفتقر الى نظام قوي متمثل في الدعم الفني المؤسسي كالعاهرة وبالطبع الاسكندرية حيث أعيش وأعمل. فمن المحتمل أن يأتي العمل الناتج عن تلك الاقامات حاملا في طياته خطر التواطؤ في خدمة أجندة المؤسسات التي في موقع السلطة. نفس المنطق ينطبق أيضاً على المشاركة في المعارض الحملة بتلك الخطاب المرتبط بفكرة التعددية الثقافية. فتجنب هذا الموقف كان واحداً من أهم التحديات الملحة بالنسبة لي على الصعيد المهني. كيف يمكنني الخروج من هذا الفهم الاختزالي (والعنصري في أغلب الأحيان) لكيفية تأثير ثقافة

لنلك العلاقة التبادلية وتطبيعها حيث كانت نظرتي للمكعب الأبيض لفترة طويلة كمكان شديد النظافة والحيادية مما يجعله جاهزاً لقبول وعرض أي شيء بداخله والاحتفال به كمادة للمشاهدة والتحديق. فمن خلال تلك الفكرة المهنية الأولية المرتبطة بوظيفة هذا المكعب تخيلت دائماً أن حضوره على المستوى المادي يجب أن يكون سلبياً مما يعطي الأولوية والحضور الأقوى للعمل الفني المقدم بداخله إلا أنني سريعاً ما اكتشفت خلال العمل أن تلك الحيادية والسلبية في طبيعته هي ما يعطيه السلطة والحضور في علاقته بالمشاهد والعمل الفني، وهو ما أجده مثيراً للاهتمام في هذا المكعب.

أردت دائماً أن اختبر تلك القوة والعلاقة في العديد من اعمالي إلا أنني في هذا المعرض قد اتحت لي الفرصة لتجسيد هذا الاختبار بشكل ملموس من ناحية الترتيب السردي للأعمال بداخل تلك المكعب وحساب علاقتها المادية والمفاهيمية به من خلال طريقة تقديمها.

التجهيز في (الزوم الآمن) متأثر بشدة بأساليب وجماليات المسرح والسينما وقدرتهم على إخراج واعادة إنشاء أماكن متعددة كجزء من (ديكور) المشهد أو الصورة وهنا تحديداً هي نقطة الاهتمام حيث عادة ما تحمل السينما ومسرح دلالات وطبيعة روائية تخيلية في محتوَاهم وأنا أردت أن يظهر شريط الفيديو في هذا العمل بمثابة شريط شبه وثائقي أو استطيع أن أقول وثائقي متخيل وهو ما حاولت التركيز عليه في المونتاج بالإضافة الى شريط الصوت المصاحب للفيديو إذ يقع في منطقة ما بين الروائي والوثائقي حيث يمتلك هوية غير محددة لنفسه وبعيدة عن هذين التصنيفين الذين عادة ما نعتمد عليهم في مشاهدة أعمال الفيديو. لذا كانت فكرة المشهدية / المسرحية ذات أهمية خاصة في هويته هذا العمل ومحتواه.

(جوجلني / بورتية شخصي مزدوج) يتكون من صورتين فوتوغرافيتين معروضتين داخل اطارين متطابقين من الزجاج بشكل يحاكي شاشات ال LCD المسطحة والتي عادة ما تعرض أعمال فيديو أو صوراً متحركة داخل قاعات العرض إلا أن العمل هنا يحتوي على صورتين مطبوعتين لمشهدين من فيديوهين على ال youtube. وفي(نيش) حيث جُذ تلك القاعدة القاعدة الخشبية البيضاء تحت الفاترنة مما قد تكون تدخلاً بسيطاً إلا أنها كانت محورية في إضافة قيمة نحتية وفنية على تلك الفاترنة وتشجيع المشاهد على التعاطي معها كعمل فني.

ويستطيع المرء أن يشعر أن هذا الاتصال المستمر بين الأعمال وبعضها (من خلال

طريقة عرضها وانشائها داخل المعرض) قد تعطل جذرياً عند دخول الحجرة التي تحوي (الاستوديو كعمل فني) حيث تلك السجادة الحمراء السميكة والتي قد تشير إلى الحالة الانطوائية للفنان الذي يفضل دائماً العمل داخل رفاهية وعزلة المنزل. إذ تمنح تلك السجادة المشاهد إحساساً مختلفاً تماماً عن المشي على باقي الأرضيات الصلبة في بقية غرف المعرض.

علية:

أيضاً بشكل عام هناك حافظ أو محرك آخر لهذا المعرض وهو التساؤل حول الأنماط الفنية داخل سياقات إجتماعية وثقافية معينة بالإضافة إلى هيكلية الفنان المهنية إذ يحتوي المعرض على نوعاً من النقد المؤسسي لفكرة المكعب الأبيض (كشكل كلاسيكي للعرض) والعمل الفني بالإضافة إلى شخصية الفنان. هل ساورتك بعض الخواف من أن يكون هذا النوع من التساؤلات ذو مرجعية ذاتية شديدة لدرجة أنه قد يفشل في التفاعل مع إهتمامات جمهور الفن بشكل عام ويظل مقتصرًا فقط على الدائرة الصغيرة للمتخصصين في الفن المعاصر هل شكل لك ذلك نوعاً من القلق أو التساؤل في المقام الأول؟

محمود:

بالطبع يشكل هذا نوعاً من القلق بالنسبة لي. فمن المؤسف أن ننتج فناً موجهاً لجمهور مخصصاً بعينه. يجمعه اهتمام جمالي، ثقافي وسياسي. مشترك كمتخصصي الفن المعاصر. النسويات والمثليون...على سبيل المثال. إذ أحاول جاهداً ألا أقع في هذا المنحدر. وأعتقد أن كل الفنانين بشكل عام لديهم تلك الرغبة الداخلية القوية في أن تتفاعل أعمالهم مع أكبر قدر ممكن من الجمهور. إلا أنني في نفس الوقت مدرك تماماً مدي محدودية تحقيق تلك الرغبة من خلال موقعي كفنان داخل السياق الثقافي، السياسي والتعليمي المكون لي شخصياً. إذ من الصعب التعامل مع الفن المعاصر كنوع شعبي من الفنون أو كجزء مؤثر بفاعلية في الحقل الثقافي العام. إذ عادة ما تلتصق صفات كالعنصرية والغموض بحضور الفن المعاصر في المشهد الثقافي الأكبر بالإضافة إلى أن الفكرة المؤسسية للمكعب الأبيض مادياً لا وجود لها في مثل هذا السياق المحلي. فمثلاً هل تتذكرين الحوار الذي دار بيننا وبين منسقة فنية من ألمانيا أثناء الافتتاح عندما كنا نتحدث عن أهمية فكرة المكعب الأبيض كعنصر أساسي في هذا المعرض حيث علفت هي أنه واضح تماماً بالنسبة لها أن قاعة العرض في مركز

علية :

أعرف أن ”نيش“ مرتبط باقامتك الفنية في برشلونة في عام ٢٠٠٩ وأن مجموعة الصور الفوتوغرافية الصغيرة المعروضة داخل الفاترينة المزخرفة هي لحديقة موجويك الشهيرة في مدينة برشلونة. هل عرضت وأنتجت هذا العمل أثناء اقامتك هناك؟

محمود:

في الواقع قد إلتقط فقط مجموعة الصور الفوتوغرافية هناك ثم تطورت فكرة العمل بعد عودتي إلى الاسكندرية ببضع شهور.

علية :

أثناء التقاطك الصور هل كان لديك فكرة مسبقة عن الكيفية والطريقة التي سوف تعرضهم بها؟

محمود:

لا، على الإطلاق حيث أنني قمت بتطوير المشروع على مراحل متعددة ومختلفة.

علية :

أعتقد أنك كنت مهتماً ومدفوعاً للغاية بأهمية المكان كحديقة للتسكع أكثر من اهتمامك بالقيمة الجمالية للصور. هل هذا صحيح أم أنني أخطأت الفهم؟

محمود:

هناك حالة استكشافية وفضولية عامة موجودة في تلك الصور والفضول والاستكشاف هما عناصر أساسية في فعل التسكع نفسه، فأنت بالفعل على حق في هذا النقطة، إذ بدأت سلسلة الصور بأهتمام خاص بهذا الفعل ولكن بعد فترة من التصوير في هذه الحديقة (وبالطبع أنت تعلمين كم من الممكن أن يكون وجود الكاميرا مزعجاً في مثل هذا المكان حيث يحرص الجميع على أن تكون هوياتهم موهة) أدركت عدم رغبتني في أن تكون الصور مبنية على الحضور الانساني وأوليت إهتماما وتركيزاً أكبر على أثار الأحداث التي تدور في هذا الموقع ولكن بعد فترة أخرى من الوقت وجدت نفسي مدفوعاً بالسطوة الجمالية للحديقة وبدأت التركيز أيضاً على هذا البعد في الصور. وهنا أريد أن أوضح

أنني قد قمت بعمل العديد من التعديلات على تلك المجموعة من الصور. حيث الأتوان والظلال ... إلخ إلخ. وكان لذلك أهمية خاصة بالنسبة لي حيث أردت أن أقدم تلك الصور بشكل ذو طبيعة تصويرية / بوسترية يحاكي نوع التابلوهات التي أعتدت أن أراها في بيوت العائلة والأقارب والاصدقاء وهو نوع من من الصور/ الأعمال الفنية التي عادة ما تعتبر تحفاً فنية داخل النسق التجهيزي لغرفة المعيشة أو الصالون في تلك البيوت.

بشكل ما أرى أن الذوق والجماليات الموجودة في هذه الصور دائماً ما ترتبط في ذهني بفكرة الأسرة كمؤسسة وكأحد المكونات التي يتفاعل معها الأفراد في تكوين شكل حياتهم وشخصياتهم في مراحل متعددة من عمرهم. وهذا هو سبب إختياري لتقديم الصور داخل هذه الفاترينة المزخرفة، أيضاً لما ترمز له وظيفيا لفكرة ”الخزانة“ حيث تستطيع أن تخفي وتخزن أشياء بداخلها إلا أنها في نفس الوقت لا تستطيع أن تتجاهل الرغبة والقدرة على إظهار الأشياء التي بداخلها فهي أداة عرض في المقام الأول. ونستطيع أيضاً أن نجد تكتيكات الاستكشاف والتلصص موجودة في عدد من اعمالنا السابقة ك ”الزوم الآمن“ و-“كما لو لم تكن في بيتك“.

علية :

عندما كنا نعمل على السرد الانشائي للأعمال داخل قاعة العرض كانت دائما فكرة المشهدية وجماليات بناء المشهد المرتبطة بالمسرح والسينما مسيطرة إلى حداً ما على رؤيتك للتصميم الانشائي لهذا المعرض. وهنا أود أن أسأل، لماذا كان التحكم في العلاقات بين الأعمال وبعضها البعض، وربما أيضاً التحكم في عملية المشاهدة نفسها شيئاً هاماً بالنسبة لك؟

محمود:

لم أكن أقصد التحكم والسيطرة على عملية المشاهدة ولكن كان من المهم جدا العمل على حساب التفاعل النفسي و الجسدي بين المشاهد وكل قطعة في هذا المعرض لذلك تم تصميم السرد الانشائي للأعمال بعلاقة مع مساحة العرض في مركز الصورة المعاصرة وهويته المعمارية الداخلية، وكما قلت كل قطعة في هذا المعرض تم عرضها وتقديمها بشيء من المشهدية والتمويه أيضاً. فأنا عادة ما أفضل أن اتعامل مع المكعب الأبيض بهذه الطريقة حيث أنها تنشط العلاقة بين المشاهد والعمل الفني على نحو أكثر فاعلية بدلال من تخييد المكعب الأبيض

علية :

تلك المنحوتة فما يثير اهتمامي فيها أنها تقع في منطقة بعيدة تماما عن تلك الحسابات والموازين المرتبطة بالقيمة المادية والفنية للخامة حيث أنها تستمد قيمتها الفعلية من دورها الوظيفي في العملية الابداعية للصورة. بالاضافة إلى قيمتها المكتسبة هنا كمكون مادي لمنحوتة تشكيلية.

علية :

هل تعتقد أن (نيش) له وقع مائل ل (الإستديو كعمل فني)؟ فكلاهما مقدمان كمنحوتتين. وكلاهما أيضا يعتمد بشكلا ما على تمويه الوظيفة الخاصة بالاشياء والعناصر المكونة لهما.

محمود :

نعم أعتقد ذلك ولكن هناك العديد من الاختلافات بين العاملين وهو ما أود الحديث عنه في البداية خاصة أن هذه الأعمال قد استوحيت من خلال أماكن وسياقات مختلفة تماما.

في البداية ينشغل ”نيش“ بشكل العمل الفني وطريقة عرضة كما كتبت أنت في النص المصاحب للمعرض إلا أنني لا أرى فكرة العملية (سواء أن كان المقصود بها عملية التفكير أو الإنتاج) هنا كعنصر أساسي أو جوهري في هذا العمل الذي هو عبارة عن شئ سابق التجهيز (بغض النظر عن الأداء الحرفي المرتبط بإنتاجه) عادة ما يعامل كقطعة فنية في سياقات إجتماعية وثقافية معينة. فهذه الفاترينة بجماليتها ووظيفتها ودلالاتها الاجتماعية والطبقية. تظهر بشكل قد يكون مضادا للمنطق والذوق المعروف للمكعب الأبيض ومايتوقع أن يحتويه. حيث استوحى هذا العمل من خلال خبرة وتجربة معينة في مكان ووقت محدد. من ناحية أخرى لم يكن ”الإستديو كعمل فني“ موجها أو منتجا من خلال عملية ما محددة بعينها (process oriented work) إلا أنه منشغل جدا بتسليط الضوء والتساؤل حول العملية الابداعية وما تحويه من مجهود فكري بالاضافة إلى أنه على المستوى الجمالي يتعامل بشكل ودي مع المنطق المرتبط بفكرة المكعب البيض.

هذان العملان نابعان من نفس الرغبة الداخلية في إنتاج عمل نحتي تشكيلي. إذ أرى كلا منهما كمنحوتة مستوحاة من أفكار مرتبطة بأفكار وتساؤلات متعلقة بهوية الفنان والعمل الفني من منطلق شخصي ومهني وهو ما اعتبره الخيط الذي يربط هذه الأعمال جميعا مع بعضها البعض في هذا المعرض.

في هذا المشروع أو في معظم أعمالك بشكل عام يمكن القول أن هناك دافع قوي للتوفيق بين الاهتمامات المفاهيمية (حيث فكرة العمل في الصدارة - وحيث تشكل تجاربك وخبراتك في سياقات معينة نقطة الانطلاق للأعمال. بالاضافة إلى الحوار النقدي الداخلي مع كينونة العمل أو الشئ الفني في حد ذاته) واهتمامات أخرى جمالية وتشكيلية جدا. أعتقد أنك لديك علاقة مركبة مع الشكلائية حيث أنها علاقة نقدية وفتشية في نفس ذات الوقت.

محمود :

نعم، بالتأكيد، وأعتقد أن هذا من تأثير دراستي الأكاديمية / التشكيلية للفن. أعتقد أن هذا العمل هو بمثابة نقطة النهاية للمنطق المرتبط بالتساؤلات والأفكار التي أثرت أثناء فترة العمل علي هذا المعرض تلك التساؤلات التي تتمحور حول عناصر القيمة. الخامة، والشكل في العمل الفني بطريقة قد تكون مختلفة تماما عن اعمال السابفة حيث كنت مدفوعا برغبة داخلية لإنتاج منحوتة تشكيلية حيث شكل العمل ووجوده المادي في المكان هو الأولوية الأولى هنا وهو نوع من الاهتمام ذو طبيعة حداثية تشكيلية تتناقض تماما مع ممارساتي المفاهيمية في الأعمال الأخرى حيث لعني العمل وموضوعه المرتبة الأولى أما وجوده المادي فهو عادة مايرتبط بالنشوء الطارئ لفكرة شكل ما. أيضا إستخدام لوحات الرسم المشدودة (الكانفس) في هذا العمل ومالها من قيمة نابعة من وظيفتها في إنتاج العمل الفني. فهي السطح المصمت والمعد جيدا لاستقبال شحنات وإبداعات الفنان مما يجعلها الخامة الأولية لإنتاج الصورة. إلا أنها هنا مستخدمة كخامة لإنتاج عمل نحتي مبني على منطق تشكيلي مرتبط بكميتها وعلاقتها بالمكان التي تشغله ماديا. وهنا أود أن اشرح قليلا فهمي لفكرة القيمة والخامة في العمل النحتي التشكيلي. فعادة ما تكتسب الخامة قيمة فنية حينما تخضع لعملية تشكيل. فمثلا إذا نظرنا إلى قطعة من البرونز وقطعة أخرى من الطين كمواد خام لم يتم تشكيلهم بعد. فسرعان ما نجد أن ادراكنا لقيمة كلا منهما هو مرتبط بماديتهم حيث للبرونز قيمة مادية أعلى من الطين. أما إذا خضعت هاتان القطعتان لعملية تشكيل فني فقد تختلف تماما موازين القيمة وقد يصبح العمل المصنوع من الطين ذا قيمة أعلى من الآخر المصنوع من البرونز. وهذا بالتحديد هو سبب استخدامي للوحات الرسم المصمتة (الكانفس) كخامة في

محمود:

التوقعية كفكرة والدور الذي تلعبه في صياغة الأفكار والمواقف دائماً ما تقبع في ذهني أثناء العمل علي أي مشروع فهي حقا معضلة عادة ما تواجهني كفنان. وأحاول جاهداً أن اهتم بها واتعامل معها كمادة مكونة لأعمالي. فعندما كنت طالبا ادرس التصوير/ الرسم أكاديمياً في مدرسة كلاسيكية للفنون. كنت دائماً مدفوعاً نحو تصور وفهم تشكيلي صارم ومسبق عن الفن إلا أنني أدركت أثناء تطور ممارستي المفاهيمية أنني عادة ما أجد نفسي ألتصق بالأفكار التي ليس لها شكلا يمثلها أو يتحدث عنها. وسرعان ما تحول هذا الدافع إلى ضغط مهني بعد التخرج من الجامعة. ذلك الضغط المرتبط بمسؤولية تقديم أشياء مادية داخل مساحة العرض. فبشكل أو بآخر أواجه هذه المعضلة في الكثير من أعمالي وقد جُدها أقل إلحاحاً في بعض الأعمال إلا انها موجودة باستمرار. أيضاً معظم الأعمال المقدمة في هذا المعرض قد استوحيت من خلال مواقف وخبرات متعددة قد تعرضت لها أثناء إقامات فنية مختلفة. فأعمال مثل (جوجلني - هذا العرض هو عملي - الزوم الآمن - نيش) قد أنتجت في أطر محملة بخطاب ”التعددية الثقافية“ المهيمن الآن علي الساحة الفنية الدولية. وهنا حتماً ما نجد دوراً هاماً لفكرة التوقعية وحجم الأفكار المسبقة حول العرقية والطبقة الاجتماعية والدين والجنسانية وما إلى ذلك من تأثير كبير على قراءة وفهم تلك الأعمال في مثل هذه السياقات.

عليه:

لا سيما يجسد (الإستديو كعمل فني) هذا العبء المرتبط بالتوقعية على الرغم من إختلاف ظروف إنتاج هذا العمل عن الأربعة أعمال الأخرى حيث أنه انتج خصيصاً لهذا المعرض.

محمود:

بالتأكيد.. وأعتقد أن هذه القطعة هي نقطة رئيسية في المنطق الذي بني عليه المعرض.

عليه:

يمكن فهم المكان والشكل النحتي الذي قمت بأنشأته في هذا العمل كتعبير مادي عن العبء المثقل على كاهل الفنان حيث أعددت غرفة شبه طبية. نظيفة

ومصمتة تماماً وتكاد تحوي جواً مرهقاً بصرياً و نفسياً. بنيت بداخلها كتلة صرحية ضخمة مكونة من كومة هائلة من لوحات الرسم المشدود (الكانفس) وهو مايشير نوعاً ما إلى حالة التعثر الابداعي لدي الفنان. ولقد استخدمت أيضاً في هذا العمل مادة أولية أو أساسية في إنتاج أعمال فنية ثنائية الأبعاد (تصوير أو رسم) لإنتاج عمل نحتي ثلاثي الأبعاد وهنا نلاحظ محاولة أخرى لتمويه الأشكال والوظائف والخامات. بلا شك يعيد هذا الانهيار المتعمد للحدود الفاصلة بين ممارسة التصوير والنحت إعادة النظر في دور كل منهما كوسائط فنية. هل كان ذلك على الإطلاق يمثل إهتماماً خاصاً بالنسبة لك؟

محمود:

في الواقع هنا في هذا العمل لم أكن مهتماً بهذين الوسيطتين تحديداً بشكل خاص بل كنت مهتماً بمسائل أخرى متعلقة بالمعنى والقيمة الأولية للعمل الفني. وقد كنت حريصاً جداً على إستخدام الكانفس كسطح له طبيعة جذابة وحميمية في علاقته مع الفنان إلا أنه أيضاً يمثل نوعاً من التحدي لدى هذا الفنان لتسجيل قيمة فنية ما في لحظة زمنية معينة على هذا السطح. تلك العلاقة الكلاسيكية بين الفنان وقماش الرسم والتي كانت جزءاً من خبرتي أثناء دراستي الأكاديمية كرسام. أيضاً كنت في نفس الوقت مدفوعاً بالرغبة الشديدة لإنتاج عمل نحتي ذو طابع صرحي بجماليات بسيطة. إلى أنه يتبع عملية مفاهيمية محددة ومنطق فني محكم. فاستطيع أن أقول أن هذه القطعة تستمد وجودها بطريقة أو بأخرى من خلال التساؤل حول الانتاج الفني والعملية الابداعية بشكل أكثر تجريداً. استعدت من خلاله تجربتي في الدراسة الأكاديمية كرسام وما تخمله عملية الرسم وإنتاج اللوحات من حالة إبداعية شديدة الخصوصية تحوي علي مخزون عاطفي نابع من شخصية الفنان وحياته وهذا عادة ما يشكل الصورة النمطية المعروفة عن الابداع الفني الخاص ب الفنان ”التشكيلي“ تحديداً. وعندما يرى المشاهد هذا الكم من اللوحات المجهزة للرسم. يفكر أوتوماتيكياً في كم ما ”متوقع“ من الانتاج الفني الذي سوف ينتج (وبالطبع نتحدث هنا عن اللوحات الفنية) إلى أن هذا المشاهد في حقيقة الأمر يشاهد عملاً نحتياً ذو وجود مادي بالفعل.

علية حمزة :

ما أقوم بتصفية كل مألدي من أفكار عبر هذين المفهومين مما يعيد تعريف وصياغة العمل والعناصر المكونة له وعلاقاته الداخلية ومعانيه وصفاته الجمالية بالاضافة إلى دلالاته السياسية والاجتماعية. أيضاً لدي إعتقاد ثابت بأن الأشياء والعناصر لا يمكن لها البقاء على قيد الحياة بشكل منفرد كما هي. بل يجب عليها أن تتعايش كازواج أو أن تكون مرتبطة بعلاقة ما بأشياء أخرى. تماماً كالعلاقات الشخصية والعاطفية حتى لو كان النظير أو الشريك الآخر متصوراً أو خيالياً.

وتلخص عبارة ” عندما تواجه المعاني الأسطح اللامعة ” تلك العملية بشكل جيد. وأعتقد أنه لهذا السبب قد استغرقنا وقتاً طويلاً في مناقشة هذا العنوان أثناء المراحل الأولى من العمل علي المعرض. فالسطح اللامع هو سطح مصمت يعكس/ينتج صوراً بشكل مستمر. فقط من خلال وجوده المادي في المكان. تلك الآلية الاتوماتيكية واللانهائية لانتاج الصورة هي بالتحديد ما أثار اهتمامي في هذا العنوان.

علية :

نعم - فمن خلال هذين التكتيكين عادة ما تظهر أفكار ومسارات فرعية في الأعمال. وقد نرى ذلك مثلاً في قطعة مثل (هذا العرض هو عملي) إذ تبتعد شكلياً تلك القطعة عن التعقيد فهي مكونة من تجهيز فيديو أحادي القناة يقدم حوار مع راقص شرقي إلا أننا نجد أنفسنا أمام محاولة ما لمحاكاة بطل العمل. أثناء حوارك مع ”اوزجان“ في هذا الفيديو قد تحدث عن فكرة أن تكون مهمشاً أو ”تحت الطاولة“ وهو التعبير الذي استخدمه في حديثه إذ يشير إلي الحالات التي يصبح فيها الفرد مشهوراً نوعاً ما داخل أوساط تخصصية معينة لكنه مهمشاً تماماً داخل محيطه المحلي وهذه إشارة إلى وضع الفنان المعاصر حيث الشهرة الواسعة داخل دائرة عالمية محددة والتي عادة ماتكون أكبر من شهرته في محيط دائرته المحلية.

هل يمكن أن توضح لنا ما تعنيه ب-“ توقعية العمل الفني ” حيث عادة ما يرتبط التوقع بفكرة التقييم وافتراضات معينة والأحكام المسبقة التي تتعلق بحالة محددة أو بسياق ما؟

أود أن أبدأ حوارنا بالحديث عن عنوان معرضك المنفرد الذي أقيم بمركز الصورة المعاصرة ”عندما تواجه المعاني الأسطح اللامعة“ والذي ضم خمسة أعمال أنتجت خلال الأعوام الثلاثة الماضية عرضت معاً للمرة الأولى في القاهرة في ديسمبر ٢٠١٠. فقد ناقشنا هذا العنوان مراراً وتكراراً عندما كنا نحضر ونعمل على هذا المعرض. حيث أن هذا العنوان يشير من وجهة نظري إلى مجموعة من الاستراتيجيات التي تستخدمها عادة في ممارساتك الفنية المرتبطة بالتفكير في موضوعات معينة أو تساؤلات متكررة.

محمود خالد :

عظيم. أتصور أيضاً أن يعكس هذا الحوار حجم دور الإنتقاء الفني المتمثل في وضع تلك الأعمال الخمسة مع بعضها. بالنسبة لي يسلط هذا العنوان الضوء على نسق من التساؤلات المحيطة بكنه العمل الفني وقدرته على أن يولد بعضاً من معانيه من خلال شكله وتمثيله المادي بالاضافة إلى توقعية الجمهور المستمرة للعمل الفني بأن يكون مرئياً وذا شكل مادي.

علية :

فكرة أن الصورة / الشكل يقوم بدور الواجهة أو الوسيط لانتاج المعني داخل العمل الفني هي بالتأكيد فكرة أساسية في أعمالك وتحديداً في هذا المعرض. لكنني كنت أشير هنا إلى العنوان كوسيلة لاختبار وإستكشاف الثنائيات. حيث نجد في معظم أعمالك تقريباً أنك دائماً ما تقوم بخلق نوع من التجاور بطرق متعددة. فعل المستوى الشكلي نجد مثلاً الاهتمام بفكرة الثنائية و الشاشة المنقسمة إلى شاشتين (مثل فيديو الزوم الآمن). الصور الشخصية وما تمثله من هويات (جوجلني). تمويه وظيفية الأشياء (نيش - الإستديو كعمل فني). تلك الاستراتيجيات التي تنتج نوعاً من الاحتكاك الذي يوقف دوامة التفكير المستمر في طبيعة المواد التي نشاهدها.

محمود :

استطيع أن أقول أن مفهوم الانقسام والتجاور هما من العناصر الأساسية في ممارستي الفنية. وبالفعل قد استوحي عنوان المعرض من هذا النهج. فعادة

علية حمزة :

منسقة فنية مستقلة تعيش في القاهرة وهي عضو في فريق التنسيق الفني HAMZAMOLNAR. حصلت على الماجستير في الثقافة البصرية من كلية جولدسميث في لندن عام ٢٠٠١، وبكالوريوس في العلوم السياسية من الجامعة الأمريكية عام ١٩٩٧. عملت منسقة فنية في مركز الصورة المعاصرة بالقاهرة في الفترة من ٢٠٠٦ إلى ٢٠٠٩، وكمساعدة في التنسيق الفني بجاليري التاون هاوس في الفترة ما بين ٢٠٠٣ إلى ٢٠٠٥، شغلت منصب مدير جاليري الفلكي بالجامعة الأمريكية في القاهرة عام ٢٠٠٣ حيث كانت أيضا تعمل استاذة مساعدة في نفس الجامعة من ٢٠٠٣ إلى ٢٠٠٥. مشاريعها الأخيرة تتضمن: عندما تواجه المعاني الأسطح اللامعة. معرض فردي لمحمود خالد. ٢٠١٠-٢٠١١: معين بالاشارات - مساحات عامة متنازعة واجساد مجنسة ومواقع خفية للصدمات في ممارسات الفن البصري المعاصر. مشروع كتاب ٢٠١٠: معين بالاشارات. بونر كونستفاراين. بون ٢٠٠٩: ادخالات جديدة - فوتوكايرو. ميوسيت فور فوتوكونست. أودنسة. ٢٠٠٩: فوتوكايرو4 - المختصر الطويل ٢٠٠٨: عالرصيف. أماكن عامة / cic. ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨: فوتوكايرو3. تاون هاوس / cic. ٢٠٠٥: ألعاب. تاون هاوس. ٢٠٠٤: إنقطاع. مجلة كامبوس. ٢٠٠٤. وهي تعد حالياً لمعرض في التيت مودرن بلندن ومركز الصورة المعاصرة بالقاهرة.

محمود خالد :

تتناول أعمال محمود خالد الأثر المفاهيمي للنظرة اليقظة والمعنية في المقام الأول بحدود ومناطق الما- بين في الحياة العامة والشخصية. حيث تتبادل الذاتية والموضوعية الأدوار لخلق لقاء للفضائين العام والخاص في ذات اللحظة. ولد محمود خالد في العام ١٩٨٢ في الإسكندرية حيث يعيش ويعمل. حصل على بكالوريوس في الرسم عام ٢٠٠٤ من جامعة الاسكندرية. وقد عرضت اعماله في معارض فردية وجماعية في العديد من متاحف ومراكز الفنون بأوروبا والشرق الأوسط منها مركز البلطيق للفن المعاصر بجاتسهيدي في المملكة المتحدة - ومتحف ستيدليك للفن المعاصر (SMB) بأمرستردام في هولندا - وبونر كونستفاراين. بون في ألمانيا - وUKS. بأسلو في النرويج - وجاليري تاون هاوس ومركز الصورة المعاصرة بالقاهرة في مصر - ومكان. بعمان في الأردن - وفي كونستفيراين سالزبورج في النمسا - وجاليري سفير زملر. بيروت في لبنان - وAAS/SM بأزمير في تركيا - وأرت دبي ٢٠١٠. أيضا قدمت مشاريعه في عدد من البيناليات الدولية مثل مانيفستا ٨ - البينالي الأوروبي للفن المعاصر. وبياكس 3 - بينالي أشبيلية. والنسخة الأولى من بينالي جزر الكناري بأسبانيا.

هذه المطبوعة هي نتاج حوار متعمق دار بينى وبين محمود خالد فى الفترة التى سبقت وتلت مباشرة المعرض المنفرد الذى قدمه تحت عنوان ” عندما تواجه المعانى الأسطح اللامعة“ فى مركز الصورة المعاصرة فى القاهرة فى ٢٠١٠. والحقيقة أننا منذ بداية تعاوننا كنا نفكر فى انتاج مطبوعة لا تمثل توثيقا للمعرض بقدر ما تمثل إضافة اليه.

فى معرض ” عندما تواجه المعانى الأسطح اللامعة“ قدم خالد خمسة اعمال أنتجها بين عامى ٢٠٠٨ و ٢٠١٠. وهى أعمال تغطى نطاقا واسعا من الوسائط منها الفيديو والتصوير الضوئى والنحت والتجهيزات والنص. على مستوى الإنتقاء الفنى. رأينا أنه من الأفضل أن نأخذ الأعمال القائمة كنقطة بدء وأن نستخدمها كأساس لتكوين نسق للإنتقاء الفنى بدلا من الطريقة العكسية وهى الأكثر شيوعا. كنت قد عملت مع خالد منذ ٢٠٠٤ فى أكثر من ست مشروعات تشمل تنظيم عروض فنية جماعية حول موضوع بذاته. وقد دعنا تلك المشروعات التى كانت مثيرة فى مضمونها ومفعمة بالحوار المثمر إلى التفكير فى العمل سويا لإنتاج مشروع منفرد يحمل من المغزى ما يفوق مضمونه المباشر.

أهمية هذه المطبوعة تكمن فى أنها تستمد مادتها من التعمق فى ممارسة الفنان والطريقة التى يقوم من خلالها بتعديل أشكال ووظائف الصورة بهدف زعزعة استقرار المفاهيم الشائعة. ولنضرب مثلا فذلك المظروف العادى البنى من حجم A5 والذى يحمل دلالة رسمية وبيروقراطية متأصلة أيضا يحمل رؤية خالد لأوضاع القلب والهشاشة الانسانية ومسائل الخصوصية والسرية وأيضاً التداخل بين الشخصى والرسمى وبين المؤسسى والعام.

فالنص هنا مستمد من المناقشات المتعددة التى تمت بيننا بالعربية والانجليزية عبر ”سكايب“ والبريد الالكترونى والتليفون. وذلك بعد اعادة صياغتها بشكل كبير. ونظرا لضيق الميزانية التى كنا نعمل من خلالها فإن كل من ساهم فى هذا العمل قام بذلك على نحو تطوعى. وذلك باستثناء الطباعة. وقد قام خالد بترجمة معظم النص.

بالإضافة إلى صعوبة ظروف الانتاج. ربما كان أكبر تحد واجهنا فى استكمال هذه المطبوعة هو محاولة استعادة جو العمل العادى بعد الظروف المنهكة التى صاحبت أحداث 25 يناير والتى غيرت من كل معالم الحياة التى كان جيلنا قد تعود عليها. وقد جعلت ظروف التوتر السياسى من شبه المستحيل تحقيق التباعد الخلاق بين الفنان والحدث والذى يعد أساسيا فى ممارسة الفن أو الانتقاء الفنى. ولكن. كما يقول خالد. فإن مناقشة وتحليل الأعمال الفنية قد تكون هي الأفعال المناسبة تماما للحظات التى نمر بها الآن.

- عليّة حمزة
- أغسطس ٢٠١١

عندما تواجه المعاني الأسطح اللامعة

حوار بين عليّة حمزة ومحمود خالد

شكر خاص لكل من بهية صالح وفاطمة خالد ونوريا ماركوس وكرمي روميرو وآية طارق وفرانسييسك رويز ورضوى الباروني وحسن خان ومانويل زاجيدا وهنجر وبسام الباروني ومو نبيل وبيدرو أورتونيو وروبرت ليكي وروهيني مالك وجاسووركس وأكاديمية فيونن للفنون وسانه كوفود أولسن ويوفان تشتكوفيتش وبيري معتز ومحمد صادق وسامح همام وغادة الشربيني ومعهد جوتة وطه بلال ودعاء علي ويورج ويدليش ويزن الزغبى ونبيل شوكت ومحمود عاشور وعمرو ثابت وميا نيكوفيتش وجميع العاملين بمركز الصورة المعاصرة بالقاهرة

الناشرون: عليّة حمزة ومحمود خالد بدعم من صندوق شباب المسرح العربي

طبع في الاسكندرية، مصر.

أغسطس ٢٠١١

عندما تواجه المعاني الأسطح اللامعة
معرض لمحمود خالد

تنسيق: عليّة حمزة
من ١٤ ديسمبر ٢٠١٠ إلى ٨ يناير ٢٠١١

مركز الصورة المعاصرة، القاهرة

قدم هذا المعرض بدعم كريم من صندوق شباب المسرح العربي والسفارة الأسبانية في القاهرة



عندما تواجه المعانى الأسطح الالامعة

حوار بين علية حمزة ومحمود خالد