For Amma

For Amma

For Amma

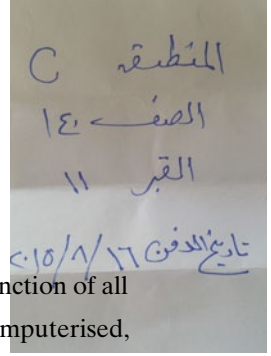
Foreword

Riem Hassan

"*The sun shone, having no alternative, on the nothing new*",

Samuel Beckett's Murphy declares. Not so for the protagonist of this story, who swiftly had to put on her travelling boots to fly to London. An eight-hour long flight became a two-year long journey bearing witness to the recovery, relapse and eventual deterioration of Amma, whose lights of health began to dim in Winter 2015. Amma, in Arabic عَمَّة is the word commonly used for immediate aunts – though universal and collective, here it becomes the loaded vessel carrying a world of personal resonances. It is the name with which I was first introduced to a delicate human being; it is the name that articulates the inspiration and soul of this exhibited body of work.

Tragedies, especially those of man versus nature, are often characterised by an overwhelming sense of helplessness. They amplify our definite mortality and intensify our fragile existence in this world – a thought often preferred left unthought. Conquering nature defines our contemporary world; we live by our efforts to impose order, to industrialise the environment, to create an artificial bubble where man is the creator with the inviolable illusion of a



robust, manageable dominance over the design and function of all things. All operations seem meticulously calculated, computerised, robotised. Achievements in science, technology and engineering have formed a facsimile world where we can suspend our mortal fears and believe we are in control.

In that falsely cossetted realm, to be confronted by the vulnerability of our being is an epiphany that shakes us to the core. Nature, as we are wont to forget, does not only exist outside of ourselves – observing all constituents of the greater external world, our bodies, analogous in every way to the macrocosm, are its manifestation and extension. They construct a little world **(a shell, a container)** where we reside. Our bodies, the beautiful machinery granted to humanity, encapsulate, propel and shape the intangible elements of our being – the spirit, mind and heart. We sit inside our shells, inhabit those temporary residencies for years, barely aware of the mysterious operations that constantly, continually and consistently sustain our existence. When this machine fails, it silently cries for help in the form of physical pain. Language withers in the face of any attempt to express a body in pain. In her essay 'On Being Ill' (1926), Virginia Woolf asks desperately, why it is that

"*Why is it that the mere school- girl when she falls in love has Shakespeare or Keats to speak her mind for her, but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry*" (1926).

Incapable either of articulation or of healing ourselves, we surrender our bodies to those who have superior medical **(that is, technical)** knowledge. Though buoyed by hope and faith, it is mostly a systematically nurtured mentality that compels us to reach out to medical and healthcare institutions to guide us back to life. Of course, these spaces are antiseptic, yet the praxis of medicine sterilises much more than hands or tools. Predicated on functionality, hospitals are designed to practically and mechanically address occasional physical failures, to appease distress in the most efficient, methodical and effective way. In this tidy process, the dimensions of humanity are flattened into paper forms and medical reports. Because healthcare institutions are so focused on mending the shell, they are also apt to marginalise and deflate the dynamic spirit and identity they promise so vehemently to preserve and respect – luring and lulling with effusive, rosy promises of attentive caregiving and committed love.

Disinfected of subjective human qualities, hospital waiting areas are falsely optimistic. Cosy couches awkwardly face one another – allowing patients and attendant family and friends to enter a space of semi-rest only. Achingly inane neutral hues serve to relax **(or anaesthetise?)** the eyes. Walls are populated with unsigned framed prints of flowers hung amid faded charts of human parts – the haunted vessels of a life. In these spaces, we succumb to

a sour cocktail of hope and fear, a bitter brew that compels us to exist perpetually on edge, avoiding eye contact – or else leaves us prey to an unrelenting and engulfing wave of memory and impotency that forces our heavy bodies to sink slowly, defeated, in their seats **(either way, never comfortable)**.

Conveyed into the adjacent, equally cold space of a patient's ward, all elements of place-making suddenly fall away in an interchangeable and constant flux. The walls pulsate; the sharp and dissonant tune of machinery interrupts sporadically, monitoring every physical symptom it progressively syncs into a rhythm so despairingly, oppressively, innocuously present that it is inseparable from the thrum of our heartbeats. Faces steadily change around you; doctors, nurses, janitors, the aging grandmother, the girl with the dark brown hair always in a bun who you fathom could've been a teacher, the husband, the cousin, the mentor; many labels that fix relationships, stories, and an infinite carousel of lives not quite finished. As these lives continue to rotate, caregivers strain to plant roots in desolate domains by bringing objects or sounds from the lands beyond the hospital doors, desperate attempts to invigorate a sense of "*home*". The juxtaposition of the two spaces and the efforts to superimpose one over the other **(home on a hospital, a hospital on a home)** strikes you as clumsily, callously ironic. How can "*home*" – a place of safety, a place where one sleeps restfully at night – be equated to, made in any way the same as, a hospital. A hospital, where the prerequisite is that you, or someone you love dearly, is lying on a foreign bed with tubes protruding from their flesh – where the prerequisite is *anti-secure*?

In the bald face of this expansive, sterile environment, those afflicted with disease and those around them, engage in deeply invested healing rituals that are fiercely willed, through belief, to assist the body regain full functionality. These rituals are held on to tightly – if they do not heal, perhaps they will ease and soothe? With a repeated devotion that, over time, evolves into compulsive obsession, the practices gain therapeutic features. If our efforts against nature wane in exhaustion, we turn to prayer; in this specific scenario, the ritual of prayer becomes a plea for divine intervention that might alleviate or elevate the plight of the inflicted. As faithful as one might be, we are bound to question why such afflictions and horrors are allowed, why they strike those with the purest of hearts.

"Oh the nerves, the nerves; the mysteries of this machine called Man! Oh the little that unhinges it: poor creatures that we are!"

- Charles Dickens, The Chimes.

The experience of trauma is unnerving, uncanny even – especially in this technocratic age. As emotions are weighed against reason, they are denigrated as irrational – betraying a dearth of "*logic*", or, even worse, a weakness or flaw, emotional and mental health are forced into the backseat. Yet, their invisible pain persists under the skin. With no marks or apparent symptoms, it lingers in an intangible place, unattached to any single object we might point to – asked "*where does it hurt*?" we cannot gesture to a head, a chest, a leg. So, those who have not experienced its clutches easily and arrogantly dismiss it, dissolve the veracity of its validity as a genuine and painful form

of suffering. There is, at best, limited awareness of any credible methods to deal with these paralysing emotional ordeals, we are cast irredeemably into a quicksand of grief and agony.

The work presented in '*The Body Keeps the Score*' is, at its core, an attempt to make sense of the disorientating, all-consuming distress caused by the loss of loved ones. The effort is not only to find some way to come to terms with the final act of death and its great aftermath but, more so, an attempt to make sense an integral and active part of the process that precipitates that moment – to bring dignity to the undervalued deed of bearing witness, of caregiving. As per the Kubler-Ross model, the five stages of grief are denial, anger, bargaining, depression and, finally, acceptance; a simplified catalogue of steps, I find, in obstinate opposition to the inherent mechanism of feelings. Emotions are chaotic, tangled and complex – to label and isolate them into categories, let alone to generate from them some tidy procession of progressive stages, is reductive. The overwhelming mess, the absence of any form of structure or guidelines to benchmark one's grief against, was the departure point for this conceptual and formal investigation into the persistent, inescapable cycle initiated by the confrontation of mortality. In parallel, it is also an articulated definitive critique of our medical and health care institutions – establishments that orbit around humans but are extremely removed from humanity in their methods, language and space.

Hadeyeh Badri has instigated a systematic process of manual activity to set up an otherwise lacking methodology. Her highly personal attempt was to come to grips with her own desolation, to sift and reify the remnants of a lost loved one, to contend with the inevitable and disquieting manifestation of a deeply cherished person in a pile of left behind "*stuff*". Castoff, untouched, never to be used again, the paraphernalia generated in and out of hospitals, over the duration of Amma's final journey, was a heavy and burdensome presence that consumed the space so desperately needed for contemplation and adjustment. In each work, the process of creation was infused with memories, reinterpreted and worked out in repetitive exercises of stretching, stitching, extruding, exposing, intruding and imposing elements that replicate a familiar practice that Amma undertook as she moderated and mediated her symptoms. This is a new ritual, exposed to a delicate body that was forced to mend in odd, cold ways. Every specimen, exquisite in form, narrates the human stories of both the artist and her subject of inspiration, as they together faced the forces of nature they were emotionally and physically subjected to.

This exhibition is a spectacular achievement on an extremely personal and humble level. Every stitch is an act of defiance mustered by the artist as she rallied, commanded and harnessed the requisite courage to confront the memory, loss and continued absence of Amma. This exhibition is an attempt to seek closure, a struggle to come to terms with reality.

This is c a t h a r s i s.

The Body Keeps the Score

Hadeyeh Badri

These works did not begin as "work", there was no specific focussed line of inquiry, no setting out to complete a task. Rather, origins exist in the ineffably compulsive space of trauma. Grief cannot be stemmed – its circumstance is not one of occlusion. It is a sharply visceral space shaped by a heady compulsion to remember, process, commemorate – conditions that cannot be willed or learnt. I know my compulsion was to safekeep – I had lost Amma, my aunt, but her belongings became invested with an urgent potential to preserve and remember. In this new circumstance, once incidental, everyday ephemera were transformed into fiercely prized monuments, ceremonial objects that might be used to perform, even if only temporarily, acts against forgetting.

I'd arrived in this circumstance through a protracted tunnel of smothered suffering. Amma's illness had transported me into the muffled, institutionalised space of healthcare. We existed together, Amma and I, living out her final days in a realm of procedures, hierarchies and bureaucracy. Here, communication is circumscribed, language and interiors are anaesthetised and controlled – as if it were possible to eliminate the overriding condition: distress, fear, dis-ease and alienation. The legitimacy of those experiences is jettisoned – but their presence persists malignant and paralysing. As illness progresses, the hermetically sterilised atmosphere of the hospital expands to become an entire world.

'The Body Keeps the Score' is born of both the abundant expanse of trauma and grief and the strictly delineated world of the medical facility. Here the dichotomy, here two terrains, unnavigable in opposing ways: one feverish with uncontrollable

emotion, the other featureless and cold. Impossible to find equilibrium, yet each exists informed and obliterated by the other. Performing remembering, I am resisting institutionalisation and striving to inhabit the realities of that every day – it is the place of suffering and the place of cherished memories.

Though the origins of these works emanate from grief, there is an antecedent, a longer shadow of remembering cast through the work: my capacity to create, everything that exists in this exhibition, is shaped by rituals inherited from Amma. Suffering through Parkinson's disease, I witnessed her pursue repetitive, habitual activities that offered a mechanism she could recognise, predict and control. This mechanism was especially located in knitting and stitching – every day she'd engage in that productive process, forging little lines of persistence, routes of rigour that held her day-to-day together. Sewing and stitching will always evoke her presence, the meditative and hypnotising experience of watching her making stirs in me as I enact the same process – as if I tack over the same lines, making a seam of my life to hers. But here, too, divergence is pinched together as two different domains of memory are overlaid, sutured, permeating each other – it will also, forever onwards, be redolent of the large stitched wound found across her heart, post cardiac surgery.

Ritualised acts became a scaffolding on which my aunt arranged each day. Here, they become a framework within which I map and synthesise the institutional and the personal, the clinical and the domestic, the past and the present.

Resisting Institutions (Resisting Design)

Roderick Grant

The 2016/17 academic year was my first major break in 12 years of pedagogical practice – a sabbatical from OCAD University in Toronto, Canada. Hadeyeh Badri, a former design student from the American University of Sharjah, asked me to serve as her advisor for Tashkeel's Critical Practice Programme (CPP). Our participation in this project has significantly contributed to my period of dedicated critical reflection. The programme has afforded me time to de-institutionalise what I do as a professor, to detach what I think from any programme, degree, or market orientation. This pause has been shaped by critical interrogation of what it is that I do – and what that doing means.

I began teaching in 2003, during my graduate degree and, since 2005, as a full-time professor – first at the American University of Sharjah, then in Canada where I primarily teach design to first-year undergraduate students at OCAD University, Toronto. The greater proportion of my time is spent working with students and colleagues to map where we are in a collective navigation that seeks to answer what we are doing when we say "we're learning about design" and "we are learning to be designers". As part of this process, before "design" is modified by any adjective, I'm interested in scoping out what is actually involved in the doing of design. The longer I teach, the less comfortable I feel resting on the knowledge plateau levelled by an externally recognised degree of expertise. The collaborative atmosphere I choose to work within strives towards

a fundamental guiding principle – to live design education as an ongoing enquiry, rather than as skills training or professional preparation. Here is a field where no single individual retains or claims more authority than any other.

Hadeyeh and I mapped territories of investigation both intellectual and formal – I specifically asked that language be observed not only as a site of enquiry, but as a means of reflection. As an initial site of enquiry language provides a context to describe an observed situation, and to establish one's orientation to that situation. Beyond the role of language, our enquiry into the clinic as the site of Hadeyeh's experiences with her aunt dealt with the outward phenomenal manifestation of the objects, actions and spaces of institutional care as a cumulative voice of authority. At once linguistic and social, our approach allowed for formal gestures to be critiqued alongside the specificity of written reflection on making. Designers are often left without a voice, speaking for others, and often through the restrictions of conventions of typography and photography that enable as much as they inhibit communication. When practice is asked for a more personal and internal voice, we need to learn new roles, new means of production, to account for the responsibilities that come with such freedoms.

What I've chosen to write in concert with Hadeyeh's exhibition, body of work, thought and praxis is less an academic paper than a reflection on learning. This is an exploration of my convictions as an educator and, here, as a mentor, that the erasure of boundaries and edges between so-called visual disciplines and practices are essential prerequisites to arrive at a more equitable and sustainable orientation to everyday life.

Origins

My own educational path centres on the critical interpretation of daily life – the observation of acts necessary for survival in contemporary society. The "necessary" expands beyond the domestic circumstance to include contexts of labour, recreation, education, health, governance and how these aspects of the everyday are translated into institutions. Observations of urban scale social institutions and organisations lead to the study of the built environment – its design and planning – and consideration of how "planning the everyday" takes on spatial implications. In the study of space, one arrives at the study of objects. From here, we are made aware of the relationship between objects and space and, thus, progress to the study of our own relationship to the complex network of seen and unseen signs, symbols and objects that operate within specific spatial frames – the rooms, hallways, offices and studios that house our everyday lives. This critical observation of the quotidian demands that we map the seen and unseen infrastructures that serve as foundations of contemporary society.

After more than a decade as a full-time academic, the formerly distinct realms of scholarship and teaching are increasingly enmeshed in a common intellectual fabric. I feel education should accomplish a critical awareness of one's everyday practices. The central realisation for any student is thus to push through the acceptance of the world as given, to the more

difficult observation of the world as an ongoing and contested construction of social, ethical, political, ecological, technological and economic relations (Fry, 2010). Regardless of whether one wishes to describe this awareness or activity as belonging to any discipline – the imperative is forging the necessary conditions for such observational and critical capacities to take root. The argument seems misplaced if the aim of education is to locate such pedagogy in any one body of knowledge or any one discipline. Pedagogy that is critical should accomplish this awareness of the everyday and beyond – so that students are empowered to initiate change in their own circumstances (Freire, 1970).

Thresholds

If I've had any success in establishing a critical pedagogy in my studio-based programme, it is because I've refused to characterise design activity as necessarily oriented towards economic aims. If my role as an educator is to introduce design as a means to answer specific communication situations in social, ethical, political, ecological and technological relations, then I have to be aware that there are more frames open to interpretation than the economic. So, I'm going to focus on a question that is always central to my thoughts and which has also been robustly traversed, mapped and interrogated throughout my collaboration with Hadeyeh: *how can design be a practice of enquiry?* All manner of argument can be made to distinguish, negate and refute design as having anything to do with enquiry – it being the space of market-driven service relationships and necessary flow of capital between clients and practitioners. As an educator, however, before any mention of the realities of market conditions and of economic efficiency, primacy is given to design as a thing we engage in, a practice, an activity, a point of view, distinct from professionalised concerns. This thinking chimes with several authors who observe that designers have not spent much time trying to describe what the *actual* activity of design is. These writers caution that, consequently, design is both process and product, amateur and professional, but rarely, if ever, is it a human activity with specific qualities and characteristics (Dilnot 1982, Boekraad, 2000).

The involvement of media and communications technology further complicates the territory of design as an activity and drives attempts at more direct discourse – such as seeking to define design as a process of quantifiable steps. If I look at what design is, before it is given any kind of adjective – graphic, industrial, architectural – its most fundamental essence *is an ability to suspend a given situation or circumstance in a perspective that allows for a critical and active stance to be taken by the actor or agent – the designer*. As such, design is not a matter of specific technical skill, method or process, but of developing a capacity to observe, identify and question relationships of space, objects, bodies, language and behaviour in order to reconfigure, create equity, fairness and transparency in those relations. This might sound more like anthropology, and perhaps it is, but before design ever gets to the stage of acting on a problem, let alone identifying a problem, there is a circumstance, a situation. The use of the phrase "*in* a perspective" is intentional – designers are not objective, are not exterior to the situations and contexts in which they act. They are subject to and must account for, the biases and points of view they manifest in the form of aesthetic and material preferences, as well as politically and

socially constructed frames and roles. Before it is anything else, design activity is a lens through which we can observe everyday life.

The ties of contemporary design to commercial marketplace demands are shifting our interpretation of what we see design as fundamentally *for*. This is certainly true of graphic design where significant calls have been made to reorient the capacities of graphic designers to address *more* than the concerns of consumer society, witness the 'First Things First' manifesto of 1964 and 2000:

> *We propose a reversal of priorities in favour of more useful, lasting and democratic forms of communication – a mind-shift away from product marketing and toward the exploration and production of a new kind of meaning. The scope of debate is shrinking; it must expand. Consumerism is running uncontested; it must be challenged by other perspectives expressed, in part, through the visual languages and resources of design.*

I think that design activity is not, by nature, aimed at capitalist ends. The most direct way to establish this is to distinguish between, on the one hand, design as a profession constituted in the marketplace of capital and, conversely, design as a human activity. The latter conception can foster investigations that depart into other realms of communication and expression. As an activity, design is not always a means to an end (in the sense of providing 'a design'), but is a way to situate and critically assess one's relationship to/in/with a given situation or circumstance. The nature of the situations and circumstances that attract the involvement of this characterisation of design activity are those where specific imbalances of power, access, distribution, control or authority have been recognised and identified as problematic for a specific individual, group or population. Such a description of where design activity might locate itself may seem outwardly too broad, but it also fundamentally distinguishes between issues of humanity and issues of needless consumerist luxury.

If design can offer a critical stance *vis à vis* a given situation, then it is a capacity located between several fields. Richard Buchanan and Gunnar Swanson have situated design within the Liberal Arts, alongside disciplines that describe human experience such as language, history, sociology and geography (1992, 1994). I agree with this positioning of design, favouring an interpretation that integrates its activity with other fields of enquiry, rather than distinguishing them for the sake of control or authority over a specific body of knowledge known as "design". To me, as an educator and some-time practitioner, this means that design activity necessitates the integration of an interdisciplinary point of view to account for a given situation or circumstance. Considering graphic design specifically, Jan Van Toorn locates it amongst media studies as a way to get at the complex activities of visual dialogue and representation at play in contemporary communication (Van Toorn, 2004). Regardless of the specific allied field or fields, design activity can be constructed as a way to look at communication within a specific context – a way of deconstructing the *what, how* and *why* of what is said, the visual and symbolic means used, and the purpose of saying.

One last step forward to establish "what we're doing when we're doing design" – as we navigate the experience of doing design, we will feel boundaries between disciplines and bodies of knowledge enforcing

specific expertise. These boundaries very often let us know that our activity is interdisciplinary. If we are to account for the interdisciplinary nature of design activity, then we may, in fact, be treading into the "doing of design" as a practice of *extradisciplinarity*. Brian Holmes sees *"extradisciplinary investigations"* as reaching as far afield as possible from one's initial discipline to conduct an inquiry – to offer an interpretation that otherwise would not be part of the field under investigation. I'm not going to distinguish here between design and art practices, because, as a means to critique a given situation, *extradisciplinarity* is not concerned with the preservation of disciplinary boundaries, it is interested in the manifestation of critique from a specific point of view that affords new thought and discourse for the originating discipline and the discipline or field under investigation (Holmes, 2007). This territory is equally of interest to those who fashion themselves as artists and designers.

How can design be a practice of enquiry? I believe design can serve to observe and critique specific circumstances of everyday life and bring into sharp relief systems of control, authority and domination that design practice would otherwise be responsible for inculcating into our quotidian experience. Perhaps this is un-designing, or de-designing, unravelling what we accept as normal and reflecting on why a certain set of circumstances related to messages, objects or the spaces we inhabit *isn't*, in fact, normal, but normative – responsible for enforcing accepted schemas and modes of behaviour when, in fact, these accepted norms may be arbitrary and in need of reconsideration, recoding. Design should be accountable, responsible and respectful, not just as an activity, but as an outcome – in this sense, we need design activity to continually enquire into the nature of our designed communication, objects and environments in more than merely economic terms, to grasp what it is we do to ourselves as subjects when we focus too narrowly on one frame of our existence over other, equally significant, aspects of our everyday. In experiences where specific imbalances of power, access, distribution, control or authority have been recognised, design may indeed be responsible for such imbalances, but, as an activity, it can also be responsible for their disruption and reconstruction through subversion, appropriation and re-assertion of the whole individual.

Objects Working with Hadeyeh as she investigated the institutional territory of the clinic, objects and frames of medicine became the focus of critical observation and reflection. Throughout the CPP, an authorial engagement has been established; Hadeyeh has marshalled specific practices and activities that have afforded her the capacity to critique a given situation. This process has resulted in the audience being ushered into a place where they see anew. Here, in the space mapped by the artist, they see *into* and *through* a presented situation – arriving at an invigorated, newly nuanced understanding of the conflicts embedded in the objects and symbols of the everyday.

If I have offered anything towards Hadeyeh's investigation and critical practice, it is a reminder to maintain focus on the precise location and the exact objects of a situation – regardless of how charged and imbued with emotion, narrative or personal significance they may become. We

will never have complete intersubjective understanding of any object, word or symbol, and it is the fugitive space between intent and interpretation that we must navigate, seeking to get ever closer to saying and showing *precisely* what we mean in a specific gesture or form. Hadeyeh's arrival at a specificity of form took place over an eight-month struggle channelled through pointed discussion, digression and reflective practice. The goal of this programme has been to establish the means of investigation that will enable a student, author, designer and artist to speak clearly through a body of work.

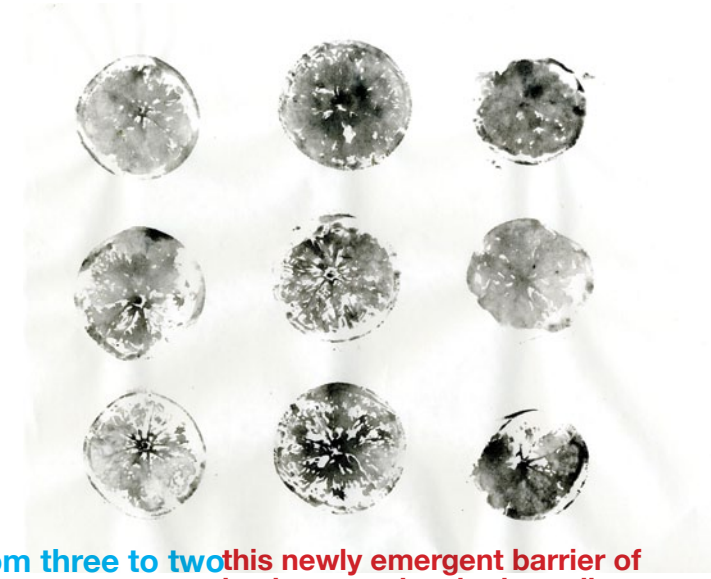
RG

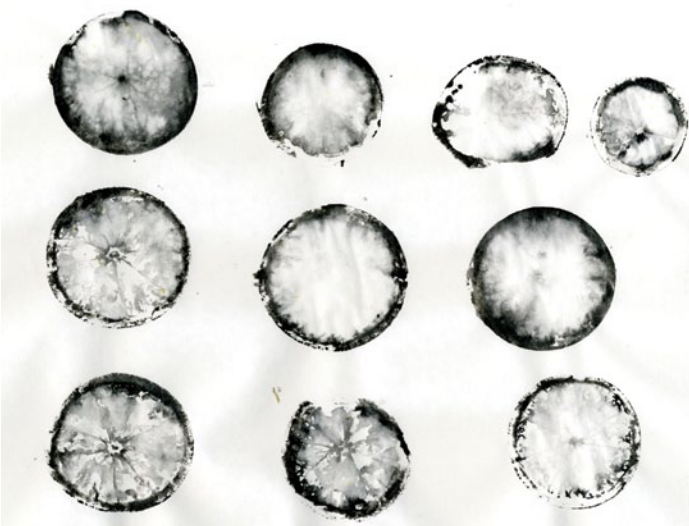
As is clear from the first iterations of making – craft practices are initiated with repetition as central aesthetic and formal elements that are inherent to the process and outcome. The same is true of combinations and hybrids – in this series, a grid methodology is used to re-combine history across different dates, places and moments. The second set of investigations interrogates the nature of medical scanning as a sectioning and dematerialising practice; fruit is transitioned and translated from the whole and intact to the sectioned, imprinted and repeated, its form shifting from three to two dimensions. In hybrid practices, the outcome and formal result are less significant than the act of small beginnings. Specific formal and representative practices and tactics cross formal and, more significantly, ideological thresholds of the clinic and the domestic.)

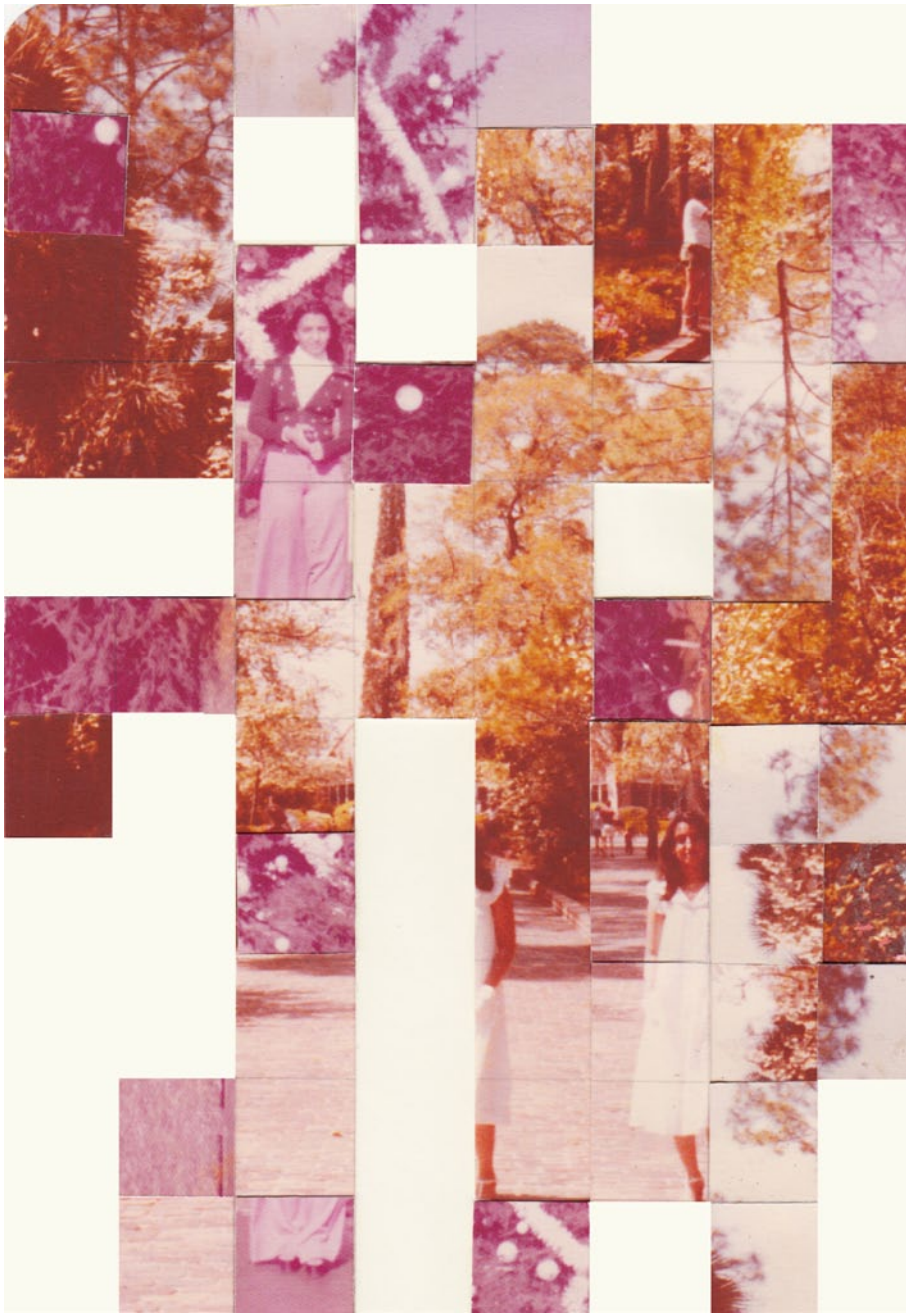
HB

As I observed them, everyday mundane tasks gained new dimensions. In this circumstance, they became invested as accomplishments. I saw Amma's persistence in pursuing rituals that allowed her to manage, moderate and mask her illness. The objects Amma left behind were the result of the ritualisation of humble domestic tasks. The ones I have retained and guarded are all that survive her: they are not the thing of her, they are the embodiment of her.

The beginnings of my process were a hesitant attempt to confront an invisible barrier, an enclosure that overwhelmed me after Amma's passing. The process started with questions – at once simple and impossible, they were also insistent, urgent and essential: How can one create work that expresses visceral feelings of grief and loss? How can I create work that allows me to remember her? How can this newly emergent barrier of hesitance, a barrier impeding my engagement with her belongings, be overcome? The questions, motivations and intentions began here but shifted restlessly and unpredictably throughout the course of the eight months.







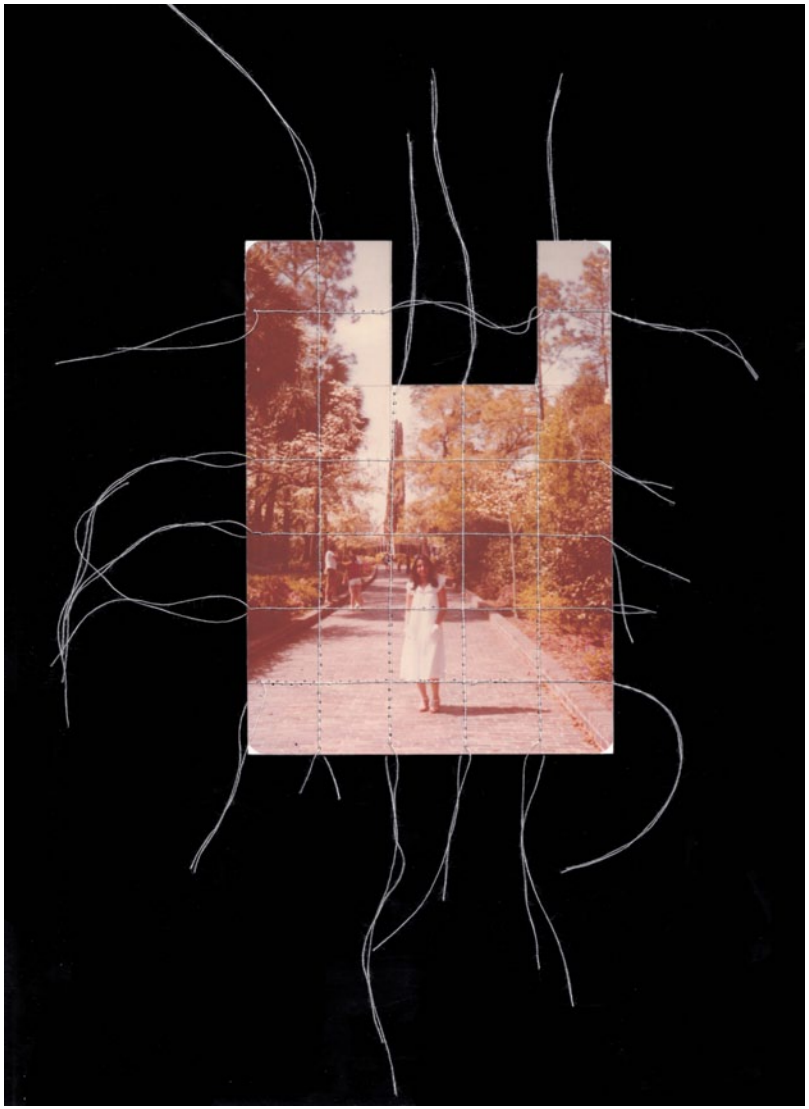
The context of the investigation gained specificity through the slow questioning of institutional objects, practices and environments, vacillating between clarity and ambiguity. Certain techniques – collage, embroidery, knitting – were clear windows back to Hadeyeh's aunt, but also connoted specific practices of the clinic – wounds, sutures, scars. The difficulty of navigating the complex visual messaging in these early studies set the context of her enquiry as one of hybrids. The practices and methods of collage, recombination and appropriation were identified early as potential avenues for exploration – but only after formal iteration. The language of the clinic also served as a territory of investigation, where the clinic obfuscates reality behind medical terminology; so too the language of the marketplace found in healthcare branding and marketing. Surgical gloves and masks, mapped back to the hands and the mouth respectively, spoke directly to the nature of the clinic as a distancing environment. Here, the constant communication of the touch and territory behind the glove and mask are different from the experience in front of the glove and mask. The mass produced and anonymous nature of these objects served as a canvas of exploration and iteration to carry messages and, ultimately, meaning beyond their intended purpose.

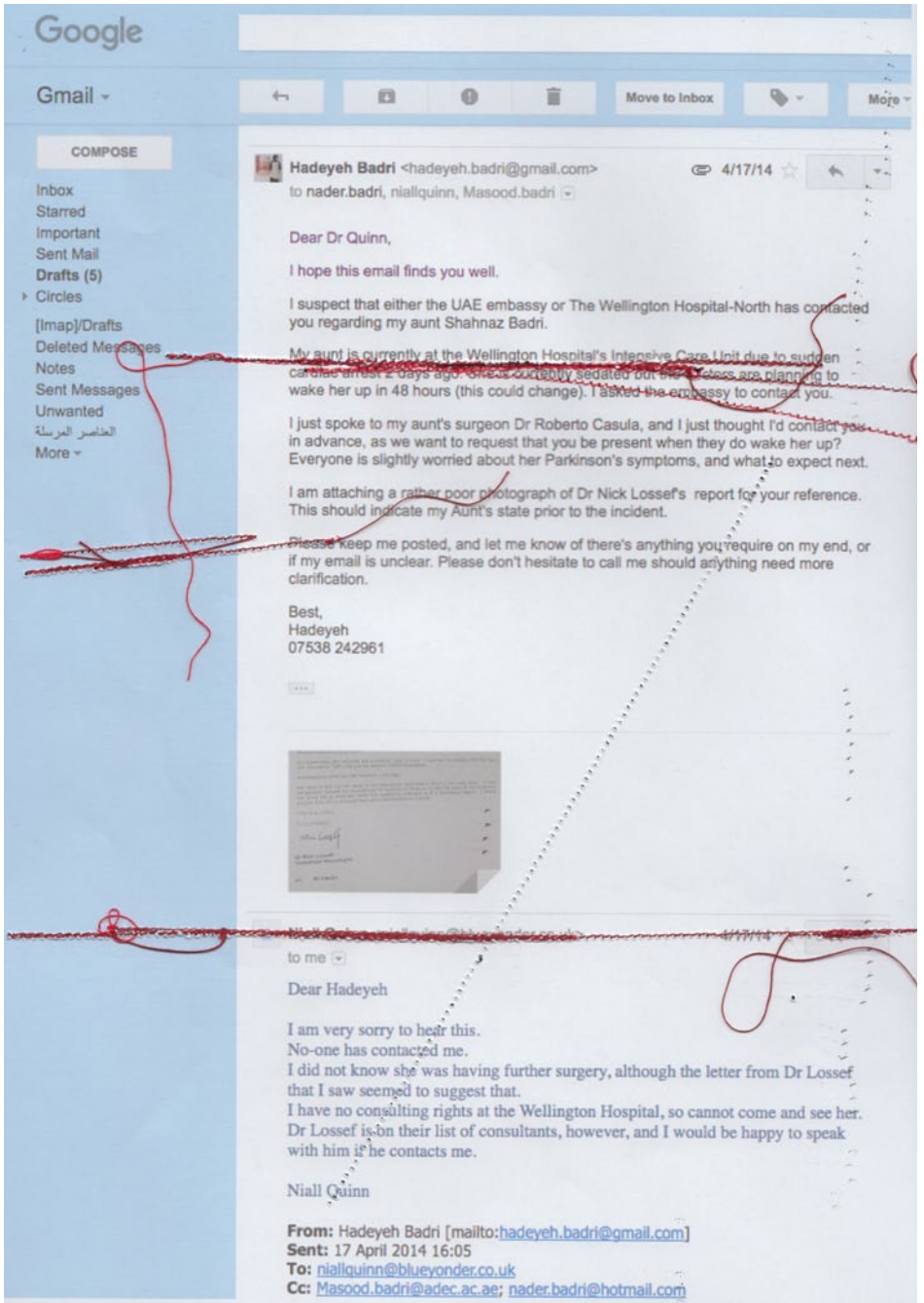
RG

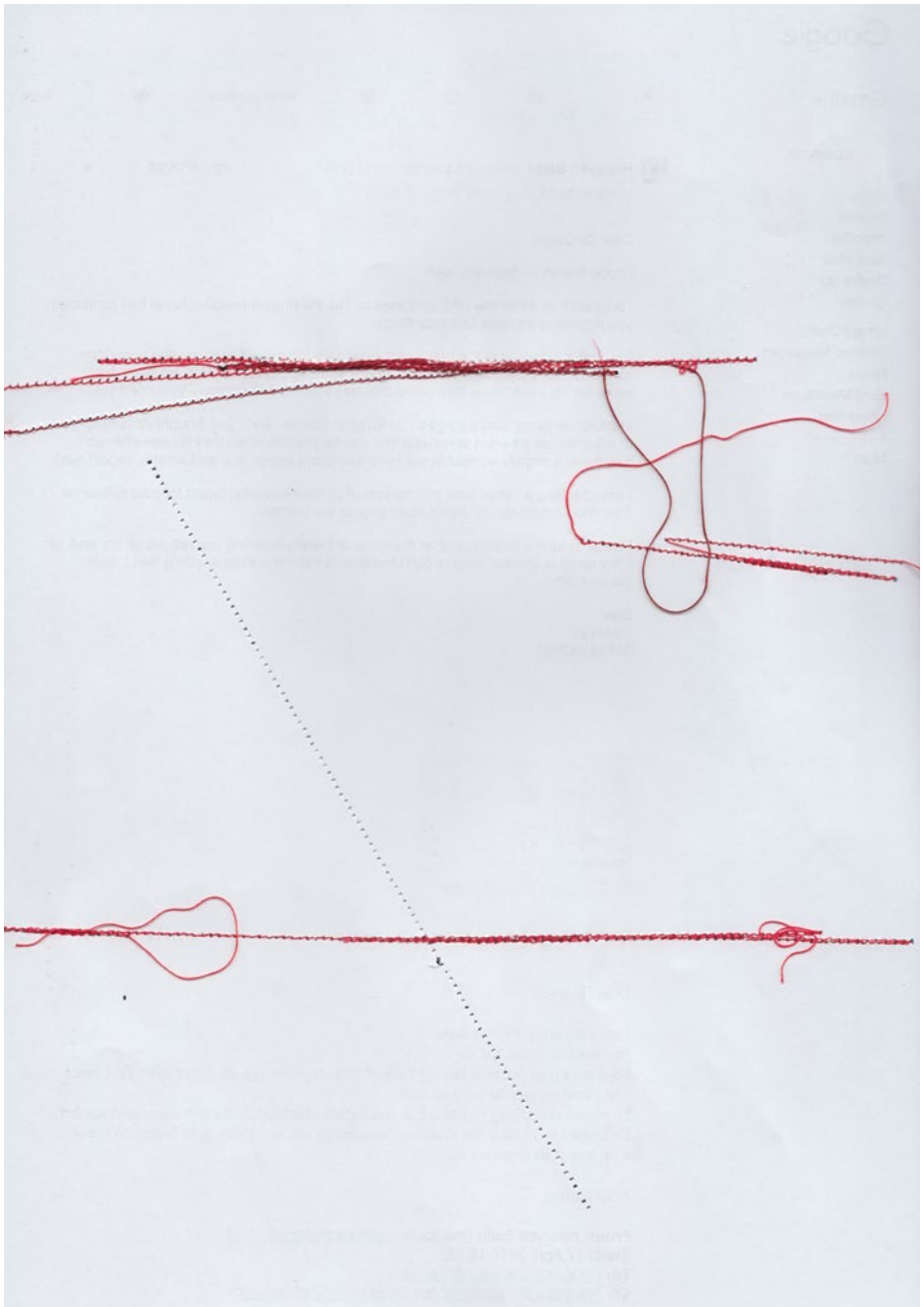
The hybridisation of form continues, gaining sophistication in terms of formal resolution, which in and of itself, only serves to deepen the criticality of the enquiry – what does it mean to reconstruct an image on a grid, out of stitched sections? What does it mean when a leaf is both harmed and transformed by an act of medical procedure? What does it mean to perform these procedures on language? What is the space of language – a letter? an email? an interface? How to intervene on or in a space when it is or is not tangible? These questions surface not in the vacuum of abstraction and ideas but in the formal difficulty of looking at work produced. It is significant here to see that the enquiry attains depth when it is simultaneously constructed in theory, but also in practice, or, rather, in praxis – in the way the work is made in response to theories of manifestation, representation and making.)

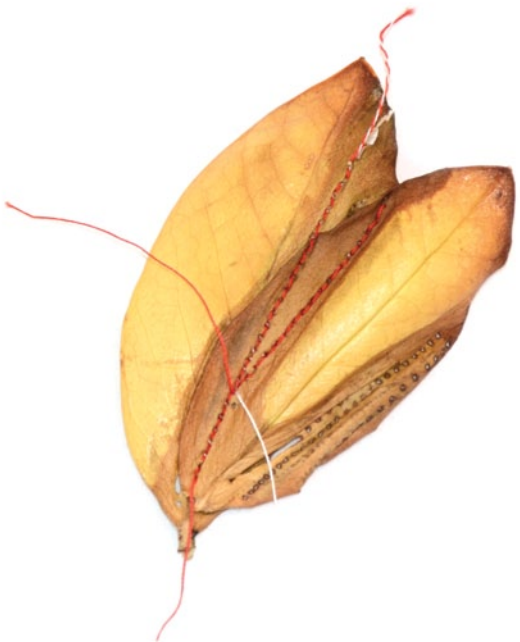
HB

In hindsight, my humble beginning and persistent questioning were a formal consideration. Moving formally, aesthetically and conceptually beyond the barrier helped me to realise that the subject matter is no longer limited to my rather subjective narrative of my Amma's journey. The investigation, at its edges, shifted. From the intensely personal I was prompted and provoked into a connotative dimension to consider how medical experiences are entirely designed and controlled by institutions.
But then – irony shot through the process: many of the rituals patients engage in to distract them from their plight, or to simply, urgently pass the time, are domestic in nature. Often compulsive, these activities allow a moment of control in a scenario where they are stripped of all decision-making capacities in relation to their most intimate possession – their own body. The processes of domestic practices are similar, if not entirely an inspiration for the intricate medical procedures that are designed to put together what is falling apart. The sick body is a violated space. It is always waiting, sometimes willingly and in desperation, to be pricked, sliced open, chopped and adjusted.




Google
Gmail
Move to Inbox
More
COMPOSE
Inbox
Starred
Important
Sent Mail
Drafts (5)
Circles
[Imap]/Drafts
Deleted Messages
Notes
Sent Messages
Unwanted
العناصر المرسلة
More
Hadeyeh Badri <hadeyeh.badri@gmail.com>
4/17/14
to nader.badri, niallquinn, Masood.badri
Dear Dr Quinn,
I hope this email finds you well.
I suspect that either the UAE embassy or The Wellington Hospital-North has contacted you regarding my aunt Shahnaz Badri.
My aunt is currently at the Wellington Hospital's Intensive Care Unit due to sudden cardiac arrest 2 days ago. She is currently sedated but the doctors are planning to wake her up in 48 hours (this could change). I asked the embassy to contact you.
I just spoke to my aunt's surgeon Dr Roberto Casula, and I just thought I'd contact you in advance, as we want to request that you be present when they do wake her up? Everyone is slightly worried about her Parkinson's symptoms, and what to expect next.
I am attaching a rather poor photograph of Dr Nick Lossef's report for your reference. This should indicate my Aunt's state prior to the incident.
Please keep me posted, and let me know of there's anything you require on my end, or if my email is unclear. Please don't hesitate to call me should anything need more clarification.
Best,
Hadeyeh
07538 242961
to me
Dear Hadeyeh
I am very sorry to hear this.
No-one has contacted me.
I did not know she was having further surgery, although the letter from Dr Lossef that I saw seemed to suggest that.
I have no consulting rights at the Wellington Hospital, so cannot come and see her.
Dr Lossef is on their list of consultants, however, and I would be happy to speak with him if he contacts me.
Niall Quinn
From: Hadeyeh Badri [mailto:hadeyeh.badri@gmail.com]
Sent: 17 April 2014 16:05
To: niallquinn@blueyonder.co.uk
Cc: Masood.badri@adec.ac.ae; nader.badri@hotmail.com





The active re-coding of everyday institutional objects allows Hadeyeh to weave additional narratives into the existing norms we outwardly accept as the ever-present, daily reality of these objects. Objects thus become sites of intervention and creation, not merely left to remain part of their original context, their original signification. The significance of manifesting the presence of craft and individual material practice – embroidery, stitching – elicits conflict between the industrialised material production behind the masks and gloves in contrast to the hand-wrought interventions on their surface by a new author. The conflict is also evident in the choice of language; between the individual, idiosyncratic happenstance of embroidery and method and the generic, institutional voice of marketing and branding. These conflicts cannot find expression or communication until the context of the clinic, the context of institutionalised medicine, is deconstructed into its constituent elements.

The act of puncture, as it relates to both surgical masks and gloves, not only inscribes new formal signification into the material of the object but also defeats the intended use/purpose of the object itself. A surgical mask or glove must remain intact in the service of protection against infection but, in order to speak, a new voice of signifying resistance must relinquish that meaning in favour of new, more individual and specific narratives. There is significance in performing

RG

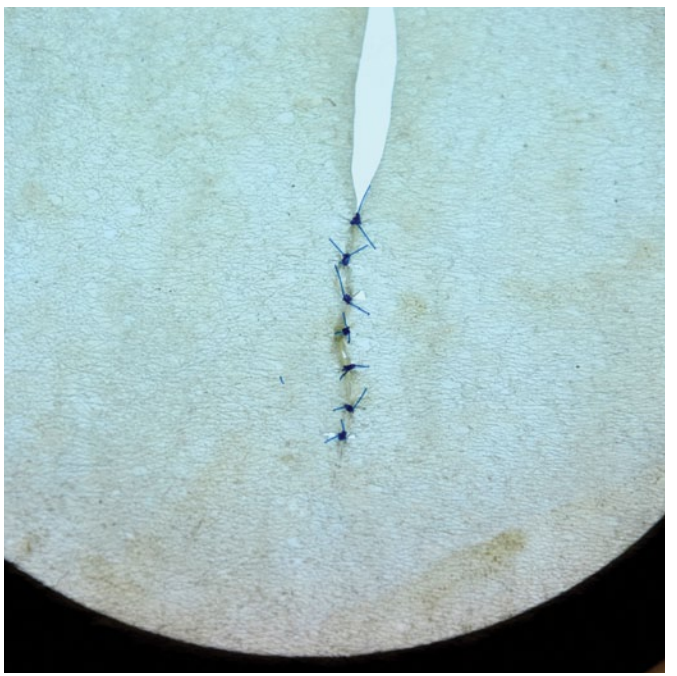
the shift in meaning as a physical act of stitching and, in this way, reflexive meaning is created by the hybrid object that results. The thread and activity the glove enables are turned against it, shifting its meaning towards critical, rather than normative, reception.

The introduction of specific clinical objects takes account of the context of illness. Hadeyeh sets about shifting our interpretation of objects away from the anonymous towards the individual and subjective. The method of manufacture is questioned in a new tactic of making, of individuation, that simultaneously introduces imagery and gesture that speak of resistance to the clinic as a flattening and dehumanising context. The colours, methods and tools of the practices now take on the specificity of their craft origins – embroidery loops stretching and deforming the tools of the clinic. The "casts of skin" complete with skin texture and fingerprint work against the objective obliteration of the individual in the surgical glove; the individual is at once protected from their environment and, simultaneously, is also removed from being a part of it. These back and forth discourses do not descend into easy dichotomies. The purpose here is to open the

HB

While all informed the development of my process, many of my studies have not been specifically realised in the works that comprise the exhibition. As I progressed through the CPP, my challenge was not generating work, but rather channelling the new-found creative proliferation – perhaps a by-product of the rituals I was beginning to adopt and engage in – to ensure the work responds to a clear intent and poses rigorous enough questions regarding progression and development of what lies ahead.

Almost every surface in this exhibition is scored, each has been subjected to an action and left altered via an irreversible mark. During the making, stitching and suturing had to be more than just execution or formal experiment. I physically interrogated the materials as I subjected them to this slow and labour intensive process. A manipulation of the object allowed the process of stitching and suturing to become a critique of the practices of a medical institution. Connection with and interpretation of the work will be guided by the viewer's own perspectives and experiences. Each encounter will be forged within a circumstance or convention, bringing to bear alternative understandings and expectations on how these objects perform.



enquiry to the breadth and complexity of the context; what do these objects internalise, accomplish and mean beyond their initial and often necessary role in the clinic?)

The introduction of the embroidery hoop as part of the process of making, but also its integration into new hybrid objects, embeds the act of inscription fully into the material reality of the created outcome. Critical processes of making are often called to reveal their own practices and activities, to make real their origin, their intent and the relationships that afforded their very creation. Jan van Toorn calls for this degree of specificity within the realm of visual communication, as very often the process is buried beneath layers of concealed media and digital technology (Van Toorn, 2013). The reliance on objects-in-the-round during this investigation – rarely departing into representative and mediating practices such as documentary photography – allows Hadeyeh the opportunity to reveal the origins of her critical objects in their very make-up. The simplicity of these objects establishes the opportunity for the audience to participate in the knowledge of her practices of making. This is an empowering gesture towards the viewer; our observation is made active, we can see into these objects and project ourselves into what they reveal about themselves, their author and our own experiences of related objects and circumstances. This opening-up of the act of interpretation further deconstructs the authority that Hadeyeh wishes to critique in the constitution of the clinic via a specific language, series of objects and set of spatial practices.

RG

The last set of iterations begins a more intensive questioning of the language of care – its marketing, branding, mode of communication as professionalised and largely meaningless ‘copy’;“…we take super care of you” belonging either to DC comics or else, to yet another corporate claim to some sort of ethereal excellence. Language is

HB

Unsympathetic explanations of Amma’s condition surfaced in my many interactions with her doctors. I always listened with complete resignation, feeling delegitimised and disqualified – as if I could not lay claim to this language even though it pertained so intimately to Amma. Medical language became an occluded vernacular that constructed a space where my participation was denied. Episodes listening to demoralising clarifications of my aunt’s state prompted me to enter this excluded realm, recognising how often the language goes unnoticed – as if it is impenetrable,

hybridised and located within specific objects (as opposed to a ‘genus’ of object). In the surgical mask that covers the mouth, the origin of language embeds significance deep into the embroidery with which it is treated; transformed by the craft practice, the object no longer functions as a surgical mask. While these observations come out in conversation, the fact that Hadeyeh’s enquiry arrived at these practices underlines the fact that, as an author, she has deepened the degree to which intervention can point towards new interpretations – these objects do not just represent resistance, they accomplish it – in small but significant ways.)

invisible. Institutional language, however, is not hushed, silent or soft – it is ubiquitous, everywhere, enveloping: on banners and notice boards, marking corridors, brochures, plastic bags and invoices. What would it take for me to explicate this voice that was not my own? I continue to collect pharmacy bags and hospital brochures to archive the language. Immersing myself in this alien linguistic terrain, I came only to know its un-remarkability. I recognised that, to make an audience reassess this language, I first needed to call attention to it in a process of decontextualisation – shedding its anaesthetising quality, making it more stark, so as to demonstrate its true, insidious nature.

Super
Care
We take Super Care
of you

much more
than medicines

Spreading the
radiance of
GOOD HEALTH
and HAPPINESS

Coda

The act of deconstruction may be rooted in a questioning of signification – what each object in a space might mean – in the context of an enquiry into personal, specific, difficult and painful situations, this investigation into meaning is heightened. Here, a maker, an author intervenes in the space between the intention and interpretation of signs, objects and spaces where a specific imbalance of power and agency was not just identified but experienced first-hand. The emergent revelation of my work with Hadeyeh has been the chance to open up the manner in which specific objects might be re-coded and re-combined. I've witnessed how such a recombination attains momentary agency to speak on behalf of an author's intents. As makers, we rely on our work to speak for us – in language, paint, typography, sculpture – whatever the media, our work will assume the role of interlocutor for us. In Hadeyeh's work, it manifests a resistance against the loss of a loved one, mapping the conflict between the specificity of individual experience and the medical clinic's disciplinary practices. In this sense, an enquiry is a slow process that involves moving past given descriptive and denotative interpretations of a situation, towards the deeper and more nuanced territory of subtext and connotation.

The characteristics of the enquiry speak to recognising significance in the manifestation of meaning in objects, their associated practices, and the role we play as subjects in (re)assigning and (re)interpreting meaning. Again, I do not see significance in identifying the past eight months as belonging to art, or design, but rather see value in Hadeyeh's attempt – striving to sustain enquiry as a means of questioning the nature of our everyday. An attempt made despite the manifestation of her everyday as a monolithic institutional experience. As makers, designers, artists, we are not without recourse, we are not without voice, or our own capacity to re-interpret, re-present and, ultimately, resist what otherwise might leave us bereft of understanding. In this sense, a process of enquiry may commence as a subjective, personal and microcosmic journey, but the issues, contexts and practices that are now on show in Hadeyeh's work speak clearly to aspects of our human condition that demand our close attention – lest we sacrifice our unique subjectivity in the face of institutional authority.

Buchanan, Richard. 'Wicked Problems in Design Thinking'. *Design Issues* 8.2 (1992): 5. *CrossRef.* Web.

Dilnot, Clive. 'Design as a Socially Significant Activity: An Introduction'. *Design Studies 3* 139–146. Print.

"First Things First 2000." Emigre June 1999: 1. Web.

Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed: 30th Anniversary Edition*. 30th Anniversary ed. New York: Bloomsbury Academic, 2000. Print.

Holmes, Brian. "Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions." Eipcp.net. European Institute for Progressive Cultural Policies, 01 Jan. 2007. Web.

Staal, Gert. *Copy Proof: A New Method for Design Education.* Ed. Edith Gruson, and Gert Staal. Uitgeverij 010 Publishers, 2000. Print.

Swanson, Gunnar. 'Graphic Design Education as a Liberal Art: Design and Knowledge in the University and the "Real World"'. *Design Issues* 10.1 (1994): 53. *CrossRef*. Web.

Toorn, Jan van. *Design's Delight: Method and Means of a Dialogic Approach*. Ed. Max Bruinsma, Simon den Hartog, Frank Tiesing, and Jan van Toorn. 010 Publishers, 2003. Print.

If I could save time in a bottle
The first thing I'd like to do
Is to save every day
'Til eternity passes away
Just to spend them with you

Jim Croce *Time in a Bottle* [1]

Time in a Bottle

Dr. Alexandra MacGilp

Give sorrow words; the grief that does not speak knits up the o'er wrought heart and bids it break.

William Shakespeare *Macbeth* [3]

Our bodies are the texts that carry the memories and therefore remembering is no less than reincarnation.

Katie Cannon [2]

Dr. Alexandra MacGilp

For this exhibition, Hadeyeh Badri has borrowed the title of Bessel Van Der Kolk's book '*The Body Keeps the Score*'. In it, Kolk describes how trauma leaves physical traces in the body and proposes ways to overcome post-traumatic stress disorder. Through the exhibition's making process, Hadeyeh has begun to resolve her own trauma – that of losing her beloved aunt to cardiac disease. Making work is a way to create new emotional scenarios, intense and real enough to defuse and counter some of her difficult memories.

The exhibition celebrates the deep love that existed between Hadeyeh and her aunt, who she cared for during the final years of her illness and until her passing on 16 August 2015. Shahnaz Badri's struggle with Parkinson's disease inspired the methodology of her niece's artworks as well as its subject matter. These works stand in for the absent body of the older woman but resist an attempt at representation or portraiture.

A central task of recovery from trauma is to learn to integrate and live with the memories of the past without being overwhelmed by them in the present. The works here are a way for Hadeyeh to share her grief with both friends and strangers. The physical actions involved in making the works were a way to heal her body from without and to unfreeze her emotions safely. She no longer shies away from speaking the trauma she suffered in silence. You cannot process your own trauma when being strong for someone you are caring for, or if you are discouraged from sharing by others. When there is no outlet, the body holds the trauma within.

Shahnaz studied in America and worked as a maths teacher until she was diagnosed with Parkinson's in her mid-30s, after which she worked for the Ministry of Education. She engaged in creative activities to stay occupied and to alleviate the pain and physical humiliation of her condition.

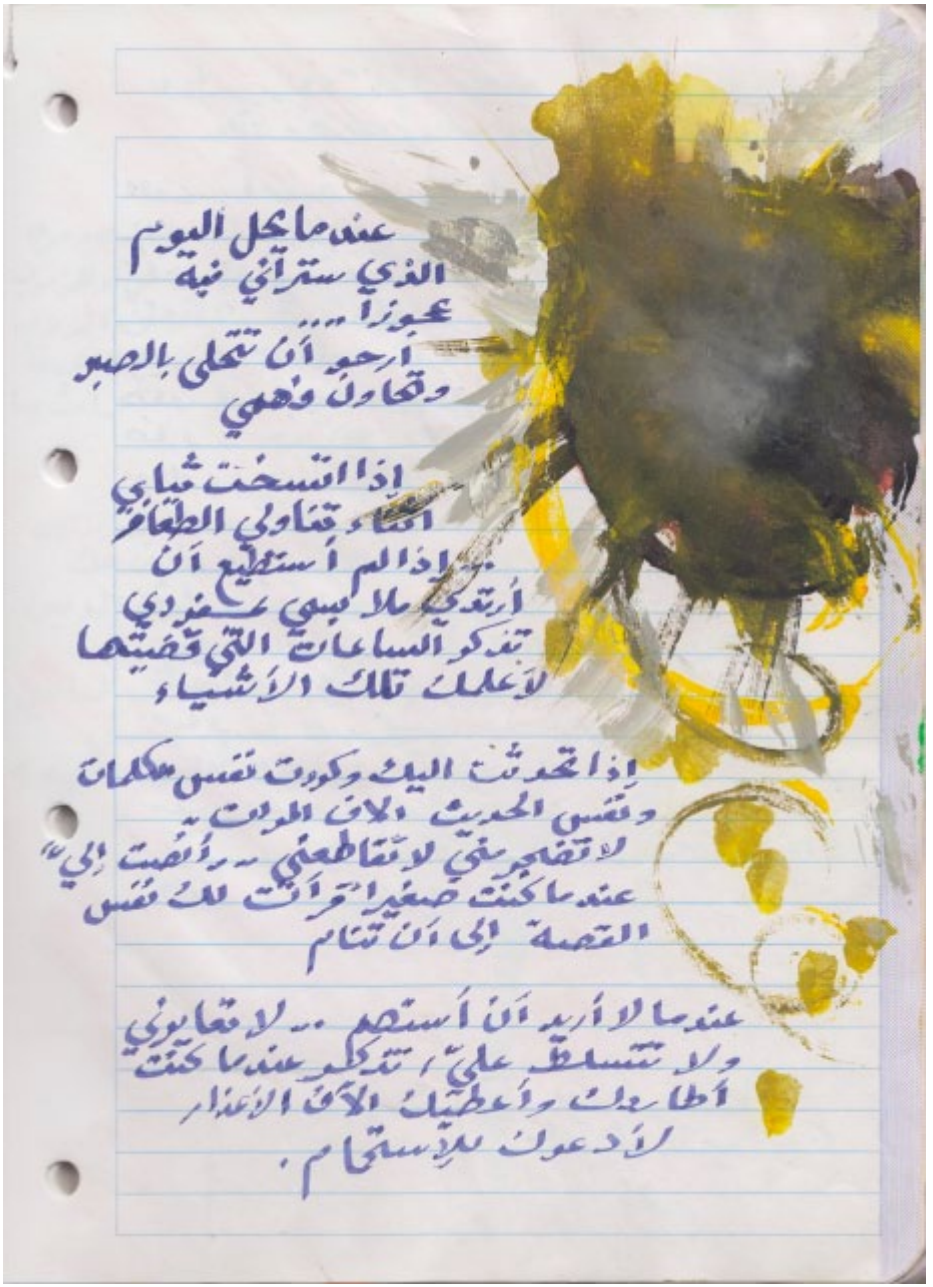
Immediately after Shahnaz's passing, Hadeyeh

collected her aunt's closest possessions – those that bore the imprint of her bodily actions. This was an urgent reaction to loss, an attempt to keep body and soul together. She felt that safekeeping these objects would shield her aunt from being forgotten. The objects that carry the trace of the departed include her prayer beads, headscarf, key chain, favourite coffee cup, wide-toothed combs, diaries, the stress ball that helped with her physical symptoms and her medicine. Other items include passport and personal photographs, the small stuffed animals she crocheted and the paper flowers and laminated bookmarks she made. Hadeyeh catalogued and scanned these objects and the collection formed the foundation of her research process for 'The Body Keeps the Score'.

Dyskinesia, the abnormality or impairment of voluntary movement, is a symptom of Parkinson's, a complex and incurable disease. Shahnaz followed a series of routines in her daily life, set by her illness and the medication required to manage it. She took her medication every three hours followed by a twenty-minute nap, marching on the spot, a creative activity and a snack. She undertook activities that distracted her and managed the tremors in her hands, activities she could recognise, control and predict. She insisted on using her hands despite their tremors, knitting presents for her family (although the knots were not tight enough), writing prayers and keeping a diary, (persisting though her handwriting became

الف : أمنية عزيزة تحقق
باء : بداية جديدة يوم جديد
تاء : آتي بما أحب وأتمنى
ثاء : ثمرة الصبر الحلو
جيم : جمال الدنيا بأن
حاء : حب الناس وحبهم
خاء : خير يعم الجميع
دال : درب طويل
ذال : ذكاء بي هدية
راء : رحلة
زاي : زمان عود الأرزنة
سين : سنوات
شين : شتان بين
صاد : صبر جميل
ضاد : ضياء
طاء : طويل
ظاء : ظرف
عين : عود
غين : غرس
فاء : فرح
قاف : قلب
كاف : كريم عظيم

لك الحمد والشكر
واعذرني مقصرين وتلك
نهضة



عندما يحل اليوم
الذي ستراني فيه
عجوزا ...
ارجو أن تتحلى بالصبر
وتحاول وتهتم

إذا اتسخت ثيابي
أثناء تناولي الطعام
إذا لم أستطيع أن
أرتدي ملابسي بمفردي
تذكر الساعات التي قضيتها
لأعلمك تلك الأشياء

إذا تحدثت اليك وكررت نفس الكلمات
ونفس الحديث ألاف المرات
لا تضجر مني لا تقاطعني ... أنصت إلي
عندما كنت صغيرا تمنيت لك نفس
القصة إلى أن تنام

عندما لا أريد أن أستحم .. لا تعاتبني
ولا تتسلط علي ، تذكر عندما كنت
أطاردك وأعطيك ألاف الأعذار
لأدعوك للاستحمام .

increasingly illegible). These acts of resistance in the face of a debilitating disease were evidence of her courageous commitment to living an active life. She undertook activities with outcomes that could be shared, that took her beyond the entrapment of her own suffering body: gardening, knitting, sewing, crocheting, drawing, writing, baking, making jam. She made toys for her young nieces and nephews that manifested love over perfectionism or craftsmanship, coming out a little lop-sided. Hadeyeh would later adopt many of these rituals in her working processes, her own defiant rituals against grief and loss. Such seemingly small acts should not be underestimated. Luce Giard writes that the act of everyday cooking "*remains a way of unifying matter and memory, life and tenderness, the present moment and the abolished past, invention and necessity, imagination and tradition – tastes, smells, colours, flavours, shapes, consistencies, actions, gestures, movements, people and things, heat, savourings, spices …*" [4]

Sewing has, for centuries, been a way for women to preserve the stories of their lives and cultural traditions, a physical bond-making that sustains a matrilineal connection down the generations, outside of written language. For Hadeyeh the act of sewing resonates with her memory of her aunt, activating recollections of watching Shahnaz sew. The progressive difficulty of this activity was a manifestation of her aunt's disease, charting its cruel progression.

Over her heart, more stitches betray her deterioration – Shahnaz's body carried on it the invasive scars of a surgeon's seam. In her research process, Hadeyeh re-enacted these disturbing stitches on the flesh of fruit and vegetables and, later, on latex casts of the same. She adopts the surgeon's power and translates it into art-making. The fruit bears a queasy resemblance to human flesh and organs and, exposed to air, they progressively decompose. Hadeyeh also cut open rose heads and, using dark thread, sutured them with surgical stitches. The shock of this open-heart surgery on something so delicate is profound. Hadeyeh experimented with keeping them in the freezer to halt their decay – acknowledging the inevitable though suspending it in an act of deferral, an act of dissimulation.

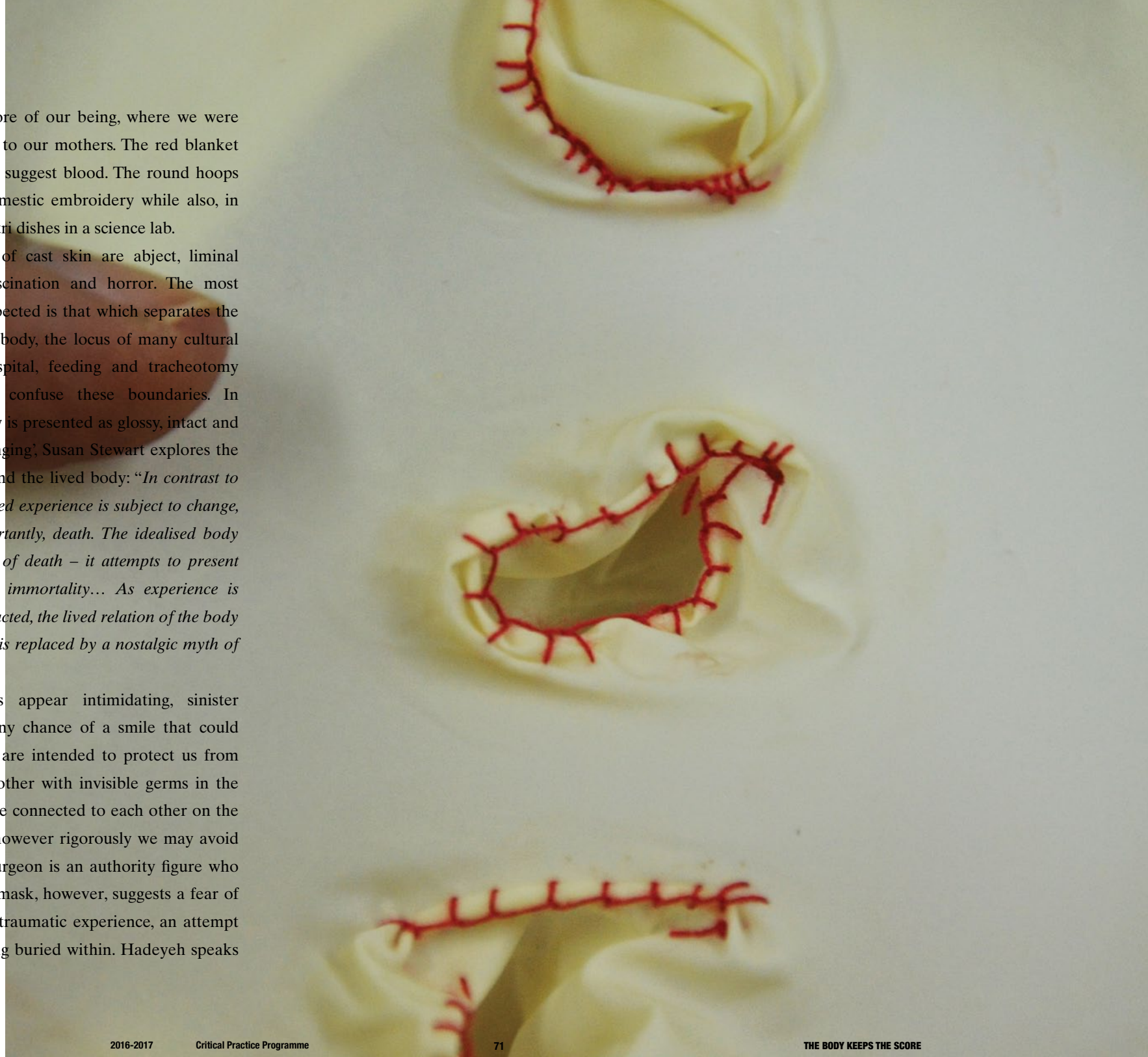
In *Stretched Skin Latex on Light Box* Hadeyeh used latex to cast small areas of the surface of a body. These pieces of latex skin are then stretched on a light box as an x-ray would be. The body is flattened out into a 2D-map to be examined. The areas of cast skin include the belly button and the palm of the hand, site of our life-lines. These fragments of 'skin', stretched and torn, prompt a slight feeling of nausea. This is the abject body, imprints of hair and pores are not disguised, the smooth surface of a photograph is denied. Some tears have been healed with blue surgical sutures. Hadeyeh stitched the skin that replicated her own. She experiences symbolically what it was like for the surgeons to sew up her aunt, but also how her aunt might have felt being stitched up. She enacts at once the process of administering and receiving the stitches. Hadeyeh explores the fragility and permeability of the human body and, yet, also its resilience and reparability. Skin is disturbingly impermanent; it is our barrier from the outside world, our physical composition, keeping us together – yet it is also renewed completely every month. And still, scars persist.

Latex is used to make medical gloves that cover hands that carry germs and shed skin cells. Wearing these gloves feels uncanny, they form a layer to protect others from our imperfect human skin. In Hadeyeh's work *Blanket Stitch on Medical Latex Gloves* the gloves are turned inside out, stretched until translucent. They become body parts, orifices, a finger hole resembles the belly button, the

omphalos, centre of life, the core of our being, where we were once at one with and attached to our mothers. The red blanket stitches are decorative but also suggest blood. The round hoops that frame them gesture at domestic embroidery while also, in terse contradiction, recalling Petri dishes in a science lab.

These pieces of cast skin are abject, liminal objects, provoking anxiety, fascination and horror. The most significant borderline to be respected is that which separates the inside from the outside of the body, the locus of many cultural and social taboos. In the hospital, feeding and tracheotomy tubes and intravenous drips confuse these boundaries. In photography, however, the body is presented as glossy, intact and hermetically sealed. In 'On Longing', Susan Stewart explores the dichotomy between the ideal and the lived body: "*In contrast to this model body, the body of lived experience is subject to change, transformation and, most importantly, death. The idealised body implicitly denies the possibility of death – it attempts to present a realm of transcendence and immortality… As experience is increasingly mediated and abstracted, the lived relation of the body to the phenomenological world is replaced by a nostalgic myth of contact and presence.*"

Masked faces appear intimidating, sinister or untrustworthy, concealing any chance of a smile that could put us at ease. Surgical masks are intended to protect us from unintentionally infecting each other with invisible germs in the moisture we breathe out. We are connected to each other on the level of microbes and viruses, however rigorously we may avoid physical touching. A masked surgeon is an authority figure who controls the facts. A carer in a mask, however, suggests a fear of speaking, reliving or sharing a traumatic experience, an attempt to be 'strong' to keep everything buried within. Hadeyeh speaks



of the difficulty in communicating suffering even with friends and family members. By embroidering surgical masks, she plays with domesticating and humanising the clinical. She sews some of them with banal slogans taken from medical company advertising: "*We take super care of you*" and "*Much more than medicine*", reminding us that health care is a business.

Medical procedures accumulate a paper trail in the patient's file. Email correspondence between Hadeyeh and her aunt's doctors reveal the heavy responsibility she carried. Although the doctors are politely sympathetic and express regret at her aunt's deterioration, the language they employ is cold and clinical. For Hadeyeh to read, in an email, the word "*vegetative*" used in relation to a person she loves was profoundly upsetting and hurtful. In *Unfortunately Letter* she has reproduced and redacted the emails erasing the distressing phrases with red stitches. She has altered the emails with rows of punctures from a sewing machine, or red lines of stitching. The red thread is like blood or the pen of a teacher, editor or censor. Erasing these offensive words is an act of resistance or revenge, a contained expression of rage and helplessness. Hadeyeh conquers the terror these emails struck into her. She subverts their meaning, so they are no longer interchangeable documents for an anonymous patient. The sewing imitates the puncturing effect of the words on her. By gaining control over the language, she can begin to control the experience.

Gmail

Hadeyeh Badri <hadeyeh.badri@gmail.com>

Dear Hadeyeh,

I am sorry to hear that your mother is feeling unwell, I will inform Dr Holdright of her current situation and I would be truly grateful if you could keep us updated.

Best wishes,

Kheyla

Miss Kheyla Anderson

Practice Secretary

Dr Diana R. Holdright, Consultant Cardiologist

The Harley Street Clinic Diagnostic Centre,

13-14 Devonshire Street, London W1G 7AE

Chelsea Outpatient Centre

280 King's Road, London SW3 5AW

Tel: 020 7631 4346 Fax: 020 7224 2204 HCA internal: x66125

www.drholdright.co.uk

If you are unable to keep an appointment, please give 48 hours' notice or an absence will be entered

This communication and the information it contains:

In *Foreign Bodies* Hadeyeh also worked over banana leaves with the sewing machine, puncturing the surface, inserting red thread. The large leaves have veins beneath the skin, as they crack and curl poignantly they become a proxy for the body. Is Hadeyeh's intervention an act of violence or healing? Stewart writes on how souvenirs of nature, such as pressed flowers "*deny the moment of death by imposing the stasis of an eternal death*".[6] Perhaps this is what Hadeyeh is doing here.

The disjoint between the domestic and the clinical, lived experience and institutional categorisation, is at the heart of Hadeyeh's exhibition. She foregrounds the fight to retain one's identity in the face of becoming The Patient – a number, a body without a voice. What does it mean to inhabit a space where privacy and dignity are lacking? As Gaston Bachelard writes in 'The Poetics of Space', "*our house is our corner of the world*"[7]. He describes how "*the house shelters day-dreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace",* without the house "*man would be a dispersed being*".[8] A hospital provides shelter and care but is not a house. In hospital, curtains replace walls, furniture is on wheels, dust does not accumulate and one is under constant observation by uniformed professionals. Signage communicates the rules; routines are enforced, surfaces are all wipe-clean; there are no unhygienic rugs and the smell of detergent is ubiquitous.

Hadeyeh has chosen to include one photograph of Amma in this exhibition. In it, Shahnaz has her eyes closed. She is radiant and happy, dressed up for a wedding party in a vivid green silk jellabiya and veil. She stands in front of a curtain, its bright orange complementary to her attire and emotional state. She is free of physical pain, beautiful, joyful, enigmatic; in a state of apotheosis. The image has been bleached out over time lending it a nostalgic 1970s aura. The photograph triggers thoughts on the unknowability of life. It invites reflection on the

life sentences we must live out alone in our own skins. It also reminds us of the positive power of the relationships we form with each other and the moments of humanity that make life worth enduring. Hadeyeh chose this photograph carefully, out of many she has of her aunt – it was taken before her birth when her aunt was close to her own age; she is fascinated by the impossibility of going back in time to when her aunt was young for a moment of communion and comfort.

In her research, Hadeyeh experimented with projecting photographs of her aunt onto the wall and standing beside her to re-photograph them together – if only our inhabited bodies could be cut and pasted as easily as in this fantasy of time travel! Today our online avatars stand increasingly divorced from our flesh and blood selves. The ideal body in the photograph is perfect, sealed, ageless. It is free of the weakness of living flesh and it cannot experience pain. Hadeyeh questions the ability of a photograph to construct or translate a memory, knowing that they will always fail to capture what remains of a person after they have gone – the memories left inside those who loved them. These remembered moments are not the ones freighted with significance as "the last time" or posed for a special occasion snapshot, but often memories of everyday domestic activities such as baking together.

Stewart wrote eloquently on the function and inadequacies of the family

photograph as a souvenir:

> *The photograph as a souvenir is a logical extension of the pressed flower, the preservation of an instant in time through a reduction of physical dimensions and a corresponding increase in significance supplied by means of narrative. The silence of the photograph, its promise of visual intimacy at the expense of the other senses (the glossy surface reflecting back and refusing us penetration) makes the eruption of that narrative, the telling of its story, all the more poignant. For the narrative of the photograph will itself become an object of nostalgia. Without marking, all ancestors become abstractions, losing their proper names; all family trips become the same trip – the formal garden, the waterfall, the picnic site, and the undifferentiated sea become attributes of every country*. [9]

For 'The Body Keeps the Score', Hadeyeh continued to expand her practice into sculpture. The new works presented here, at her first solo exhibition, are part of a quest to embody a truth to experience beyond the realm of photography, from which this project sprung.

[1] William Shakespeare, *Macbeth*, Act 4 scene 3, quoted in Bessel Van Der Kolk *The Body Keeps The Score* (London: Penguin Books, 2015), 230.

[2] Katie Cannon quoted in Van Der Kolk (2015), 184.

[3] Jim Croce, song lyrics to *Time in a bottle* (1972), song loved by Shahnaz Badri.

[4] Luce Giard in Chapter 13, Michel de Certeau, Luce Giard and Pierre Mayol, translated by Timothy J. Tomasik, *The Practice of Everyday Life Volume 2: Living and Cooking* (Minnestota: University of Minnesota Press, 1998), 222.

[5] Susan Stewart *On Longing* (London: Duke University, 1993), 133.

[6] Stewart (1993), 144.

[7] Gaston Bachelard, translated by Maria Jolas, Foreword by John R. Stilgoe The Poetics of Space (Boston: Beacon Press, 1994), 4.

[8] Bachelard (1994), 7.

[9] Stewart (1993), 137-8.

Works Consulted

The New Anchor Step-by-Step Encyclopedia of Needlecraft: Patchwork, Embroidery, Quilting, Sewing, Knitting, Crochet, Applique. Carroll & Brown, 2007. London.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by M. Jolas; foreword by John R. Stilgoe. Beacon Press, 1994.
Balshaw, Maria; Heyse-Moore, Dominique.

'Mary Kelly: Projects, 1973–2010'. Whitworth Art Gallery, The U of Manchester, 2011. Manchester.

Betterton, Rosemary. "Body Horror". *Intimate Distance: Women, Artists, and the Body.* Routledge, 1996.

Certeau, Michel De; Giard, Luce; Mayol, Pierre. *The Practice of Everyday Life, Vol. 2: Living and Cooking*. U of Minnesota, 1998. Minneapolis.

Gioni, Massimiliano; Bell, Natalie. *The Keeper*. New Museum, 2016. New York.

Morgan, Jessica. *John Baldessari: Pure Beauty*. Tate, 2009. London.

Netter, Frank H. *Atlas of Human Anatomy*. Saunders, 2010. Philadelphia.

Scarry, Elaine. *On Beauty: And Being Just*. Duckbacks, 2001. London.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford UP, 2006. New York.

Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke UP, 2007. Durham.

van Der Kolk, Bessel. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Penguin, 2015. New York.

Venezky, Martin. *... It Is Beautiful ..., Then Gone*. Princeton Architectural, 2005. New York.

Weschler, Lawrence. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*. U of California, 1982. Berkeley.

Widholm, Julie Rodrigues. *Doris Salcedo*. Museum of Contemporary Art Chicago, 2015. Chicago.

Index فهرس

Blurry Photo of Amma
year unknown

صورة مبهمة للعمة
السنة غير معروفة

Vegetable MRIs
Fruits and veggies, ink, paper
2016

تصوير الخضار بالرنين المغناطيسي
الفواكه والخضار، حبر، ورق
٢٠١٦

Happy Amma
Scanned photograph
year unknown

العمة السعيدة
صورة ممسوحة ضوئيا
السنة غير معروفة

Stitched Lonely Figure
Archival matte paper
2016

هيئة وحيدة مخيطة
ورق ماتي خاص بالأرشيف
٢٠١٦

Collage
Archival matte paper
2016

الكولاج
ورق ماتي خاص بالأرشيف
٢٠١٦

Stretched Skin Latex on Light Box

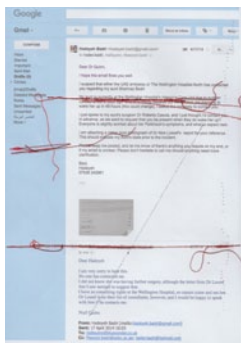
Latex cast on body, Polypropylene USP 5/0 Ep 1 monofilament non-absorbable surgical suture, embroidery hoop

2017

جلد مصنوع من اللاتكس ممدّد على صندوق مُضاء

لاتكس مصبوب على الجسم، درجة البولي بروبيلين ٥/٠ عرض ١ قطبة جراحية بخيط أحادي غير قابل للامتصاص، إطار تطريز

٢٠١٧



رسالة سكتة قلبية

ورق كارتريدج بحجم A٤، خيط أحمر بلون الدم

٢٠١٦

Cardiac Arrest Letter

A4 cartridge paper

2016

أوراق مخيطة

أوراق، خيط أحمر بلون الدم وأبيض

٢٠١٦

Stitched Leaves

Leaves, blood-red and white thread

2016

Skin Latex Forcibly Stitched on Medical Latex Glove

Latex cast on fingers, medical latex gloves, blue thread

2017

جلد مصنوع من اللاتيكس تمت خياطته غصباً على قفازات طبية من اللاتكس

قالب اللاتيكس على الأصابع، قفازات طبية من اللاتيكس، خيط أزرق

٢٠١٧

أقنعة وجه جراحية مطرزة غير قابلة لإعادة الاستعمال مع مشابك أذن

أقنعة وجه غير قابلة لإعادة الاستعمال، خيوط ملونة

٢٠١٧

Embroidered Surgical Disposable Face Masks with Earloops

Disposable face masks, multi-coloured thread

2016

أقنعة وجه جراحية مطرزة بالآلة غير قابلة لإعادة الاستعمال مع مشابك أذن

خيط تطريز، أقنعة وجه جراحية غير قابلة لإعادة الاستعمال

٢٠١٧

Machine Embroidered Surgical Disposable Face Masks with Earloops

Embroidery thread, disposable face masks

2017

قفازات طبية من اللاتيكس ممددة

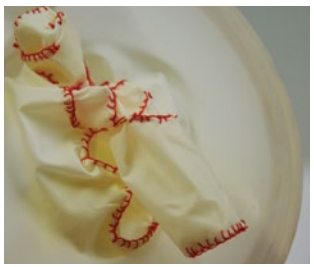
إطار تطريز، قفازات طبية من اللاتكس ممدودة

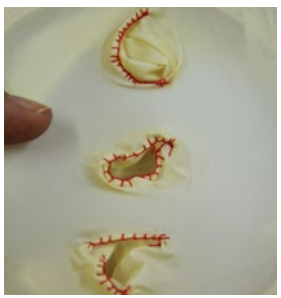
٢٠١٧

Stretched Medical Latex Glove

Embroidery hoop, stretched medical latex glove

2017





غرزة بطانية على قفازات طبية من اللاتكس

إطار تطريز، خيط أحمر بلون الدم، قفازات طبية من اللاتكس ممدودة

٢٠١٧

Blanket Stitch on Medical Latex Gloves

Embroidery hoop, blood-red thread, stretched medical latex gloves

2017

Slice and Seal
Roses, electric-blue thread
2016

التشريح والختم
أزهار، خيط أزرق كهربائي
٢٠١٦

Amma's Floral Diary Pages
Watercolour, diary
year unknown

صفحات العمة اليومية
الألوان المائية، اليوميات
٢٠١٦

Amma's Unfinished Ribbonwork
Ribbons, fabric
year unknown

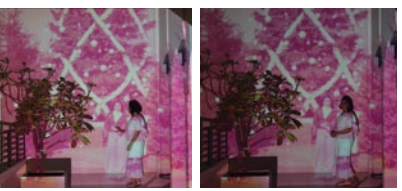
تطريز العمة بالشرائط غير المنجز
الشرائط، قماش
السنة غير معروفة

Amma's Stuffed Dolls
Yarn
year unknown

دمى العمة المحشوة
خيط
السنة غير معروفة

Amma, Eyes Closed
Scanned photograph
year unknown

العمة، العينان مغلقتان
صورة ممسوحة ضوئياً
السنة غير معروفة



Projection Stills: Portraits with Amma
Photograph
2016

عرض صور: صور مع العمة
صورة فوتوغرافية
٢٠١٦

Foreign Bodies
Banana leaves, blood-red thread
2016

أجساد غريبة
أوراق الموز، خيط أحمر بلون الدم
٢٠١٧

مراجع بحثية

سيرتو، ميشال دو.، لوتشي جيارد وبيار مايول. **ممارسة الحياة اليومية. المجلّد ٢: الحياة والطهي**.مينيابوليس، جامعة مينيسوتا، ١٩٩٨. طباعة.

باشلارد، غاستون، م. جولاس وجون ستيلغو ر. **شاعرية الفضاء**. دار نشر: d.n ,.p.n. طباعة.

جيوني ماسيميليانو وناتالي بيل، **الحارس**. نيويورك: المتحف الجديد، ٢٠١٦. طباعة.

ستيوارت، سوزان. **On Longing: روايات عن المصغر، العملاق، الذكرى، المجموعة**.درم: دار نشر جامعة ديوك، ٢٠٠٧. طباعة.

سكاري، إيلاين. الجسد يتألم: خلق العالم وتدميره. نيويورك: دار نشر جامعة أكسفورد، ٢٠٠٦. طباعة.

بيترتون، روزماري. "رعب الجسد." **المسافة الحميمة: النساء، الفنانون والجسد**". دار نشر: روتليدج، ١٩٩٦، رقم الصفحة. طباعة.

لورانس ويرزكلير وروبرت إيروين. **المشاهدة هي نسيان اسم ما تمت مشاهدته: حياة الفنان المعاصر روبرت إيروين**. بركلي: جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٢. طباعة.

أ.، فان در كولك بيسل. **الجسد يبقي الأثر: الدماغ، والذهن والجسد في الشفاء من الصدمة**. نيويورك، نيويورك: بنجوين، ٢٠١٥، طباعة.

سكاري، إيلاين. **حول الجمال: والعدل**. لندن: داكباكس، ٢٠٠١. طباعة.

فينيزي، مارتن. **... إنه جميل ...، والآن رحل**. نيويورك: جامعة برينستون للهندسة المعمارية، ٢٠٠٥. طباعة.

مورغان، جيسيكا. **جون بالديساري: الجمال الصافي**. لندن: تايت، ٢٠٠٩. طباعة.

كيلي، ماري، دومينيك هيس مور وماريا بالشو. **ماري كيلي: المشاريع، ١٩٧٣-٢٠١٠**. مانشستر: معرض ويتورث الفني، جامعة مانشستر، ٢٠١١. طباعة.

ويدولم، جولي رودريغيز. **دوريس سالسيدو**. شيكاغو، إلينوي: متحف الفن المعاصر شيكاغو، ٢٠١٥. طباعة.

موسوعة الحرف الأساسية الجديدة بالإبرة خطوة بخطوة: الكشكول، التطريز، الدرز، الخياطة، الحبك، الكروشيه، آبليكويل. لندن: كارول أند براون، ٢٠٠٧. طباعة.

نيتير، **فرانك أطلس علم التشريح البشري**. فيلادلفيا: ساوندرز، ٢٠١٠. طباعة.

١ وليم شكسبير، مسرحية ماكبث، الفصل الرابع المشهد الثالث، مقتبسة في كتاب **الجسد يُبقي الأثر** للباحث بيسل فان در كولك (لندن: دار بنجوين للنشر، ٢٠١٥)، صفحة ٢٣.

٢ تم اقتباس مقولة كاتي كانون في كتاب فان در كولك (٢٠١٥)، ١٨٤.

٣ جيم كروتش، كلمات أغنية **الوقت في زجاجة** (١٩٧٢)، أغنية كانت شهناز بدري تحبها.

٤ لوتشي جيارد في الفصل ١٣، ميشال دو سيرتو، لوتشي جيارد وبيار مايول، ترجمة تيموثي ج. توماسيك، **ممارسة الحياة اليومية الجزء ٢: العيش والطهي** (مينيسوتا: مطبوعات جامعة مينيسوتا، ١٩٩٨)، ٢٢٢.

٥ ستيوارت (١٩٩٣)، ١٤٤.

٦ غاستون باشلار، ترجمة ماريا جولا، مقدّمة جون ر. ستيلجو **جماليّة المكان** (بوسطن: دار بيكون للنشر، ١٩٩٤)، ٤.

٧ باشلار (١٩٩٤)، ٧.

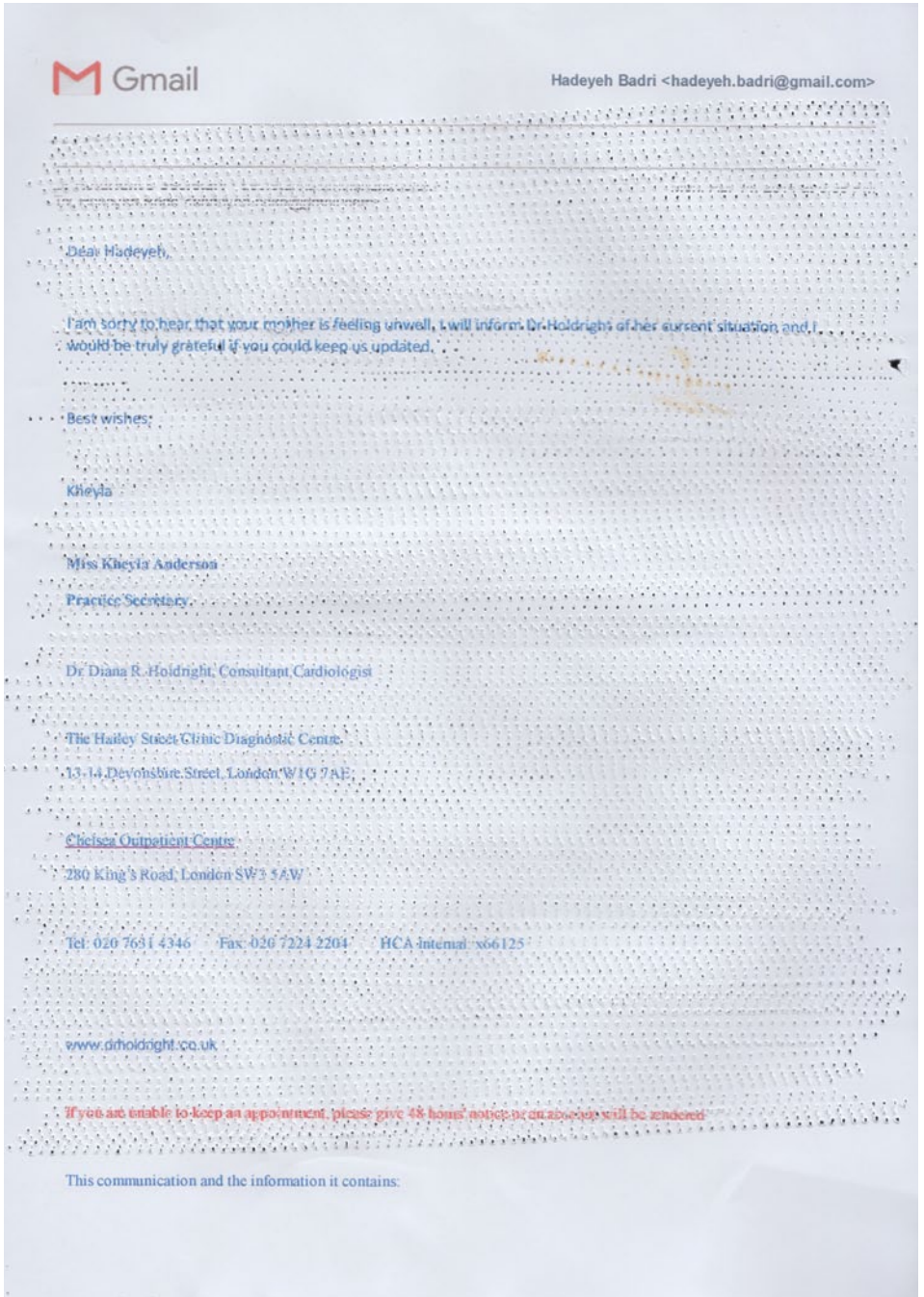
٨ ستيوارت (١٩٩٣)، ١٣٧-٨.

الصورة بمثابة تذكار هي امتداد منطقيّ للزهرة المجفّفة في كتاب، هي حفظ لحظة في الزمن من خلال تقليل أبعادها الماديّة وزيادة معادلة لأهمّيّتها عن طريق السرد. إنّ صمت الصورة، ووعدها بالحميميّة البصريّة على حساب الحواس الأخرى (السطح اللامع الذي يعكس الضوء ويرفض أن نخترقه) يجعل انبثاق الحكايات ورواية قصّتها، أكثر إثارة للحماسة. لأنّ رواية قصّة الصورة ستصبح نفسها موضع حنين إلى الماضي. يصبح كلّ الأجداد من دون إذن، صورًا مجرّدة ويفقدون أسماءهم الصحيحة كما تصبح الرحلات العائليّة كلّها نفس الرحلة. تصبح الحديقة العامّة، والشلّال، ومكان النزهة، والبحر غير المتمايز، سمات كلّ بلد.

في الجسد يُبقي الأثر، استمرّت بدري بتعميق تمرّسها في النحت. تمثّل المنحوتات الجديدة التي تعرضها في أوّل معرض منفرد لها، جزءًا من مهمّة تجسيد حقيقة تتخطّى تجربتها عالم التصوير الذي نبع هذا المشروع منها.

اختارت بدري إدراج صورة واحدة لعمّتها في هذا المعرض. تغمض شهناز بدري عينيها في هذه الصورة وتعلو السعادة والإشراقة محيّاها. وقد تزيّنت بأناقة لحضور حفل زفاف بجلّابيّة وحجاب من الحرير الأخضر النابض بالحياة. تقف أمام ستار برتقاليّ يضفي الجمال على الصورة. وقد تحرّرت من آلامها الجسديّة وتبدو جميلة ومبتهجة وغامضة، وكأنها في حالة من السموّ. أسدل الزمن البياض على الصورة مانحًا إيّاها هالة السبعينيّات. وهي بذلك تحثّ على التفكير في جهلنا للحياة. وتدعو إلى تأمّل أحكام السجن المؤبّد التي يُفرض علينا التعايش معها وحدنا أسيري أجسادنا. كما تذكّرنا أيضًا بالقوّة الإيجابيّة للعلاقات التي نمدّ أواصرها بين بعضنا بعضًا واللحظات الإنسانيّة التي تجعل الحياة تستحقّ ما نعانيه. اختارت بدري هذه الصورة بعناية من بين العديد من صور عمّتها. التُقطت قبل ولادتها عندما كانت عمّتها في مثل سنّها تقريبًا. وقد فُتنت باستحالة العودة في الزمن إلى حقبة شباب عمّتها للتنعّم بلحظة من الوئام والراحة.

قامت بدري في بحثها بتجربة عرض صور عمّتها على الحائط والوقوف بجانبها والتقاط صورة لهما معًا. لو أمكن فقط قصّ أجسادنا المأهولة ولصقها بسهولة كما في حلم السفر عبر الزمن. تقف اليوم صورنا على الإنترنت أكثر انسلاخًا يومًا بعد يوم عنّا كأشخاص من لحم ودمّ. الجسدّ المثالي في الصورة نموذجيّ ومحفوظ ولا يتأثّر بمرور الزمن. تحرّر من ضعف اللحم الحيّ وقوي على الألم. تتساءل بدري عن قدرة الصورة على توليف ذكرى أو ترجمتها. لا يبقى من الإنسان بعد أن يفارقنا سوى الذكريات المحفورة في فؤاد من أحبّه. هذه اللحظات الباقية في الذاكرة ليست تلك المطبوعة بأهمّية «آخر مرّة» أو التُقطت كتذكار لمناسبة مميّزة، وإنّما في كثير من الأحيان، هي تلك العفويّة التي تصوّر أنشطة منزليّة يوميّة مثل الخَبز معًا. جاد ستيوارت ببلاغة في الحديث عن دور العائلة والنقص الذي تعبّر عنه صورة العائلة كهديّة تذكاريّة:



Gmail

Hadeyeh Badri <hadeyeh.badri@gmail.com>

Dear Hadeyeh,

I am sorry to hear that your mother is feeling unwell. I will inform Dr. Holdright of her current situation and I would be truly grateful if you could keep us updated.

Best wishes,

Kheyla

Miss Kheyla Anderson

Practice Secretary.

Dr Diana R. Holdright, Consultant Cardiologist

The Hadley Street Clinic Diagnostic Centre,

13-14 Devonshire Street, London W1G 7AE.

Chelsea Outpatient Centre

280 King's Road, London SW3 5AW

Tel: 020 7631 4346 Fax: 020 7224 2204 HCA internal: x66125

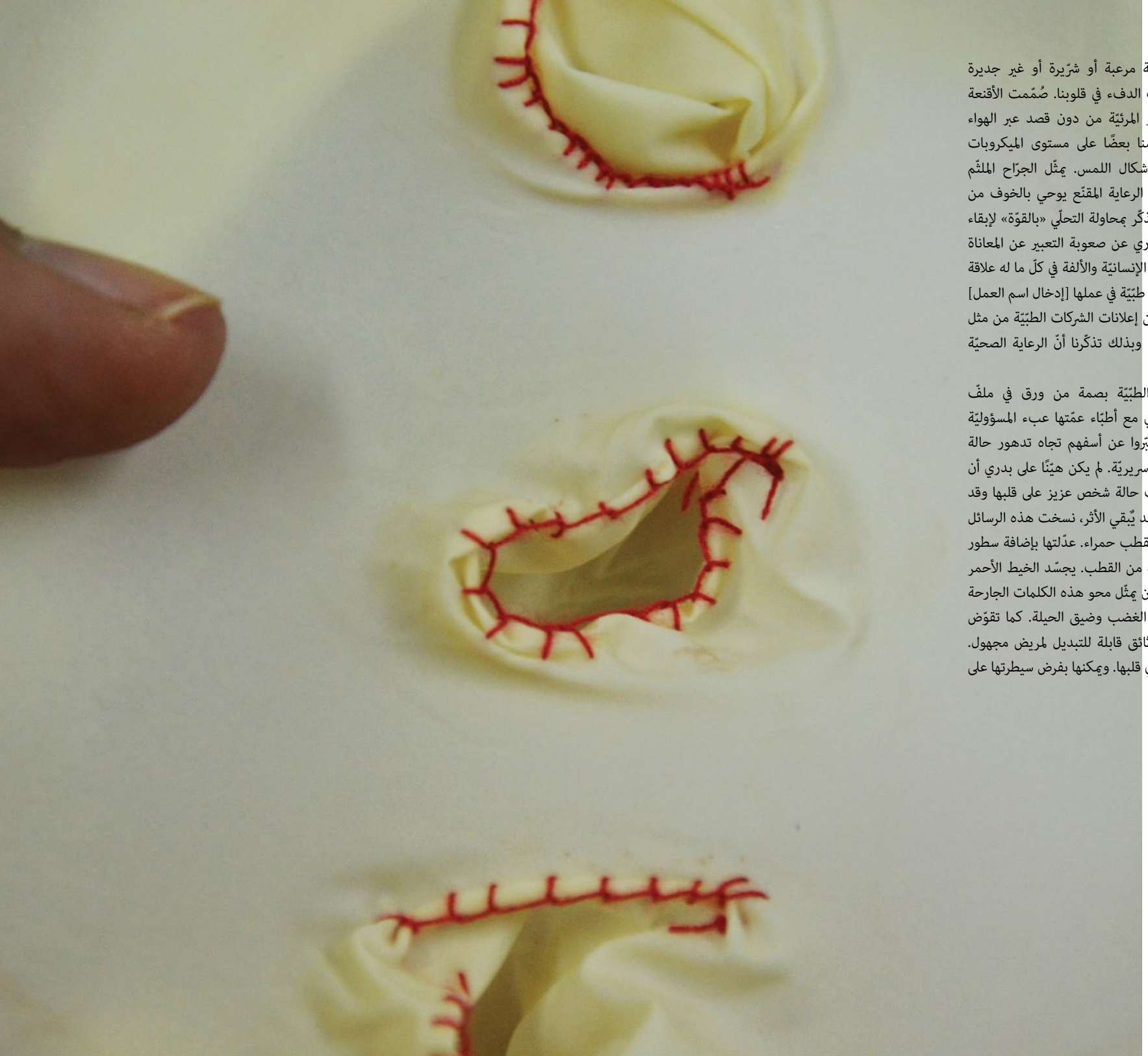
www.drholdright.co.uk

If you are unable to keep an appointment, please give 48 hours' notice or an absence will be entered

This communication and the information it contains:

إلى ذلك، تفنّنت بدري في[إدخال اسم العمل] على أوراق الموز باستعمال ماكينة الخياطة، ثاقبة سطحها أو ممرّرة خيطًا أحمر فيها. تتلوّى عروق في أوراقها الكبيرة كما تتشقّق وتنحني بشكل حادّ محاكية الجسم البشري. فهل تدخّل بدري هذا عنف أم شفاء؟ وصفت ستيوارت كيف أنّ تذكارات الطبيعة كالأزهار المجفّفة في الكتب «تنكر لحظة الموت بفرض ركود الموت الأبدي».ربمّا هذا ما رمت إليه بدري في هذا العمل.

ستجد في صميم معرض بدري، الشرخ بين المنزليّ والسريريّ، والتجربة الحيّة والتصنيف المؤسّسيّ. فهي تطرح كفاح الإنسان من أجل الحفاظ على هويّته في مواجهة اضمحلالها ليصبح مجرّد مريض أو رقم أو جسم أخرس. ما قيمة أن تسكن حيث تنعدم الخصوصيّة والكرامة؟ فكما ذكر باشلار في كتابه جماليّة المكان'بيتنا هو ركننا في العالم'. يصف كيف 'يأوي البيت أحلام اليقظة، ويحمي الحالم، ويسمح للفرد بأن يحلم بسلام'. من دون بيت 'يصبح الإنسان شتاتًا'. تؤمّن المستشفى المأوى والرعاية ولكنّها ليست بيتًا. تحلّ الستائر في المستشفى محلّ الجدران، والأثاث مزوّد بعجلات ولا يتراكم الغبار ويخضع الفرد لمراقبة مستمرة من قبل موّظفين بزيّهم الرسميّ. تحدّد لافتات القواعد، ويتمّ فرض روتين لا يمكن التنصّل منه، كما أنّ الأسطح كلّها ممسوحة ونظيفة ولا يوجد سجّاد غير صحّيّ وتعمّ رائحة المنظّفات المكان.



تبدو الوجوه الملثّمة مرعبة أو شرّيرة أو غير جديرة بالثقة إذ نعجز عن رؤية ابتسامة قد تبعث الدفء في قلوبنا. صُمّمت الأقنعة الطبّيّة لتحول دون أن نتناقل الجراثيم غير المرئيّة من دون قصد عبر الهواء الرطب الذي ننفثه. فنحن مرتبطون ببعضنا بعضًا على مستوى الميكروبات والفيروسات مهما حاولنا أن نتفادى كلّ أشكال اللمس. يمثّل الجرّاح الملثّم السلطة وهو يتحكّم بالوقائع. إلّا أنّ مقدّم الرعاية المقنّع يوحي بالخوف من الكلام وعيش تجربة مجددة أو مشاركتها، يذكّر بمحاولة التحلّي «بالقوّة» لإبقاء المدفون في أنفسنا تحت التراب. تتحدّث بدري عن صعوبة التعبير عن المعاناة حتّى للأصدقاء والأهل. وهي تغرز بعضًا من الإنسانيّة والألفة في كلّ ما له علاقة بالمستشفيات والعلاج من خلال تطريز أقنعة طبّيّة في عملها [إدخال اسم العمل] . وتحمّل بعضها شعارات تافهة مستوحاة من إعلانات الشركات الطبّيّة من مثل نحن نعتني بك جيداً وأكثر من مجرّد دواء وبذلك تذكّرنا أنّ الرعاية الصحيّة مجرد قطاع أعمال.

تخلّف الإجراءات الطبّيّة بصمة من ورق في ملفّ المريض. تكشف الرسائل التي تبادلتها بدري مع أطبّاء عمّتها عبء المسؤوليّة التي أثقلت كاهلها. أبدوا تعاطفًا كيّسًا وعبّروا عن أسفهم تجاه تدهور حالة عمّتها، إلّا أنّ اللغة التي استعملوها باردة وسريريّة. لم يكن هيّنًا على بدري أن تقرأ في بريد إلكتروني كلمة «إنباتيّة» لوصف حالة شخص عزيز على قلبها وقد أصابها ذلك في الصميم. لذلك في عملها الجسد يُبقي الأثر، نسخت هذه الرسائل وأعادت كتابتها مع شطب العبارات المؤلمة بقطب حمراء. عدّلتها بإضافة سطور من ثقوب ماكينة الخياطة أو خطوط حمراء من القطب. يجسّد الخيط الأحمر الدمّ أو قلم معلّم أو محرّر أو مراقب. في حين يمثّل محو هذه الكلمات الجارحة عملًا مقاومًا أو انتقاميًا، تعبيرًا مخنوقًا عن الغضب وضيق الحيلة. كما تقوّض بفعلتها معنى هذه الرسائل فهي لم تعد وثائق قابلة للتبديل لمريض مجهول. تعبّر الخياطة عن تأثير الكلمات التي تنغرز في قلبها. ويمكنها بفرض سيطرتها على اللغة أن تبدأ بالسيطرة على التجربة.

في الجسد يُبقي الأثر استخدمت بدري اللاتكس لصنع أشكال صغيرة مشابهة لجلد الإنسان. ثم قامت بفرد قطع الجلد المصنّعة من اللاتكس هذه على صندوقٍ مُضاء بحيث يشبه صورة الأشعة السينية. ويُبسط الجسم على خريطة ثنائية الأبعاد ليتم فحصه. تتضمن قوالب البشرة منطقة السرة وراحة اليد التي تُظهر خطوط حياتنا. وتُصيب تفسخات «البشرة» المشدودة والممزقة هذه المرء بقليل من الغثيان. هذه هي صورة الجسم القبيحة، إذ لم يتم إخفاء آثار الشعر والمسامات، ومُنع استخدام الصور المصقولة. وقد ساهم استخدام هذه الغرز الطبية الزرقاء في تخفيف وجع الفنانة، فهي بعملها هذا كانت وكأنّها تقطّب بشرتها الخاصة. وهي تختبر بشكلٍ رمزي كيفية قيام الطبيب بتقطيب بشرة عمتها، والشعور الذي اختبرته عمتها عندما تم تقطيبها. تستعرض الفنانة في عملها هذا شعور الطبيب الذي يقوم بالطبيب وشعور المريض كونه يتم تقطيب بشرته. هذا وهي تستكشف أيضاً هشاشة جسم الإنسان ونفاذته، ولكن في الوقت ذاته قدرته على الصمود وشفاء ذاته. أما البشرة فهي فانية للأسف، وهي تمثل حاجزنا أمام العالم الخارجي، وتحافظ على أعضائنا متماسكةً، في الوقت الذي تجدد نفسها بشكلٍ كامل كلّ شهرٍ.

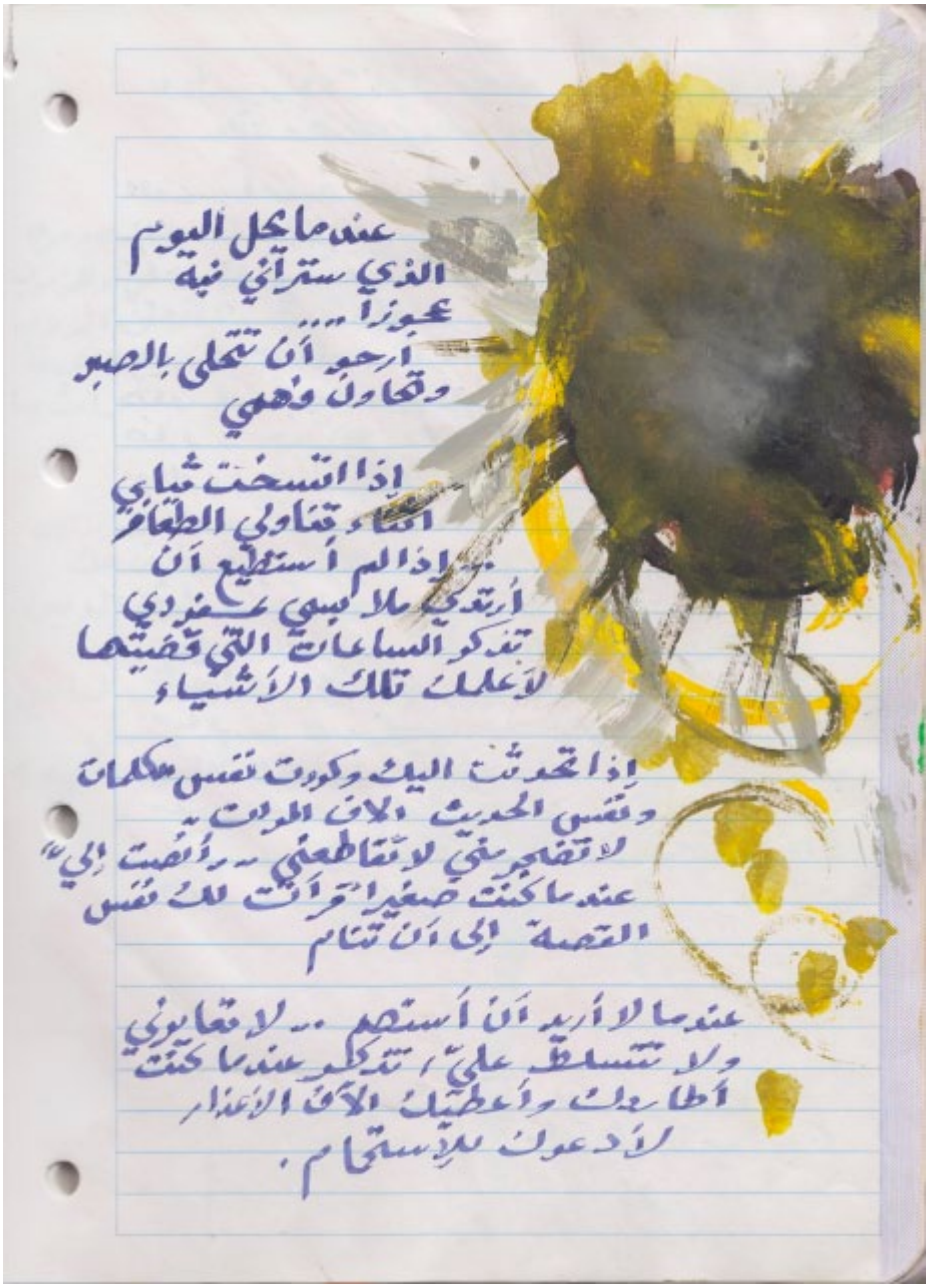
يُستخدم اللاتكس لصنع القفازات الطبية من أجل تغطية اليدين اللتين تحتويان على الجراثيم وخلايا البشرة الميتة. يُشعرك ارتداء القفازين بإحساسٍ غريبٍ، فهو طبقة رقيقة تحمي الآخرين من بشرة الإنسان التي تحمل في طياتها العديد من العيوب. قلبت بدري في عملها غرزة بطانية على قفازات طبية من اللاتكس القفازات، وشدّتها حتى أصبحت شبه شفافة. واستخدمتها بمثابة أعضاء، وفتحات، وثقبٍ في الأصبع يشبه السرة. السرة هي محور الحياة، وأساس وجودك، وصلة الوصل في ما مضى بينك وبين رحم أمك الذي منه أبصرت النور. أما الغرز الحمراء فهي للزينة، إنما توحي أيضاً بالدم. والأطواق المستديرة التي تشكّل إطاراً للدم فهي توحي بفن التطريز المنزلي، وتذكرنا بطبق بتري المُستخدم في المختبرات الطبية.

تصوّر هذه القطع من البشرة القباحة بكل معنى الكلمة حتى تصيب المرء بالاضطراب، والصدمة والخوف في آنٍ. أما أهم حدٍّ فاصلٍ ينبغي مراعاته فهو الذي يفصل ما بين داخل الجسم وخارجه حيث العديد من المحرمات الثقافية والاجتماعية. في المستشفى، يؤدي استخدام أنابيب التغذية والرغامي والتقطير داخل الشرايين إلى تخطي هذه الحدود. إلا أنّ الجسم في الصور يظهر بأبهى حلّة، سليماً لا تشوبه شائبة. تسبر سوزان ستيوارت في رواياتها بعنوان *On Longing* أغوار الانقسام بين الجسم البكر ذلك الذي اختبر الحياة: «خلافاً لهذا الجسم النموذجي، يكون الجسم الذي اختبر الحياة عرضة للتغير، والتحول، والأهم من ذلك الموت. أما الجسم البكر فهو ينفي ضمناً احتمالية الموت في محاولة لاستعراض عالم يسوده التسامي والخلود... ومع تجسّد التجارب شيئاً فشيئاً على أرض الواقع وتجلّيها بصورة متجرّدة، يُستعاض عن العلاقة بين الجسم الذي اختبر هذه التجارب وبين العالم الفينومينولوجي، برمزية التلامس والوجودية.»

يُعدّ خلل الحركة أي الشذوذ أو ضعف الحركة الطوعي أحد عوارض مرض الباركنسون، هذا المرض المعقد وغير القابل للشفاء. اتّبعت شهناز بدري سلسلة من المهمات الروتينية يومياً فرضها عليها المرض والأدوية اللازمة للتحكم به. واعتادت أن تأخذ دواءها كلّ ثلاث ساعاتٍ تليها قيلولة لمدة عشرين دقيقة، ورياضة المشي في نفس المكان، ونشاط ابداعي وتناول وجبة خفيفة. كما قامت بنشاطات لإلهاء نفسها والتحكم بالارتعاش في يديها، وهي نشاطات كانت تستطيع التعرف عليها والتحكم بها وتوقعها. كما أصرت أن تستخدم يديها على الرغم من ارتعاشهما، فكانت تحيك الهدايا لعائلتها حتى ولو كانت العقد غير مشدودة، وتكتب الصلوات ومذكرتها الخاصة، حتى أصبحت كتابتها غير مقروءة. ولا شكّ في أنّ مقاومتها للمرض الموهن للعزيمة من خلال تأدية هذه النشاطات كانت دليلاً على التزامها الشجاع في عيش حياةٍ مليئة بالحركة والنشاط. فقد قامت بنشاطات يمكن مشاركة نتائجها مع الآخرين، وساعدتها في التحرر من سجن معاناتها الجسدية، على مثال البستنة، والحياكة، والخياطة، والحياكة بالكروشيه، والرسم، والكتابة، والخَبز وصنع المربى. هذا وصنعت ألعاباً لبنات وأبناء أخواتها أظهرت فيها مدى حبّها لهم رغم أنها الألعاب لم تكن متقنة بالكامل. وفيما بعد، أخذت بدري تتبع هذه الطقوس في مراحل عملها. ولا ينبغي التقليل من شأن هذه الأعمال الصغيرة. إذ جاء في كتاب لوتشي جيارد أن فعل الطهي يومياً «يبقى طريقة توحّد ما بين المادة الموجودة بين يدينا وما نذكره عنها، بين الحياة والحنان، بين الوقت الحاضر والماضي البعيد، بين الاختراع والحاجة، بين الخيال والتقليد - الأذواق، والروائح، والألوان، والنكهات، والأشكال، ودرجات الاتساق، والأفعال، والمبادرات، والحركات، والأشخاص والأشياء، والحرارة، والمذاقات، والتوابل ...».

شكّلت الحياكة لعقودٍ عدة وسيلةً تحافظ فيها المرأة على قصص من حياتها وتقاليدها الثقافية، وتبقي على الرابط الأمومي بينها وبين الأجيال القادمة، وذلك بعيداً عن اللغة المكتوبة. وبالنسبة إلى بدري، تذّكرها الحياكة بصورة عمتها وهي تحيك، فقد كان هذا النشاط يصعب شيئاً فشيئاً مع تدهور حالة عمّتها الصحية.

كما حمل جسم شهناز بدري ندباتٍ منتشرة حول قلبها جراء الغرز من عمليةٍ جراحية. في عملية بحثها، أعادت الفنانة تمثيل هذه الغرز على قشرة الفاكهة والخضار، ولاحقاً على قوالب عن هذه الأخيرة مصنوعة من اللاتكس. وقد استلهمت القوة من الطبيب الجراح وجسّدتها في أعمالها الفنية. إذ تشبه الفاكهة إلى حدٍّ ما جلد الإنسان وأعضائه، فهي تتحلّل مع مرور الوقت عند تعرّضها للهواء. كما قطعت بدري رؤوس الورود ثم قامت بتقطيبها مجدداً بخيوطٍ داكنة. تريد بدري من هذا العمل الفني أن تصف عمق الصدمة على أعضاء المرء الضعيفة عندما يخضع لجراحة قلبٍ مفتوح. واختبرت بدري هذه التجربة من خلال حفظ الفاكهة والورد في الثلاجة لتحول دون انحلالها.


عندما يحل اليوم
الذي ستراني فيه
عجوزا ...
ارجو أن تتحلى بالصبر
وتحاول وتفهمي
إذا انسحت ثيابي
أثناء تناولي الطعام
إذا لم أستطيع أن
أرتدي ملابسي بمفردي
تذكري الساعات التي قضيتها
لأعلمك تلك الأشياء
إذا تحدثت اليك وكررت نفس الكلمات
ونفس الحديث ألاف المرات
لا تضجري مني لا تقاطعني ... وأنصتي إلي
عندما كنت صغيرا تمرات لك نفس
القصة إلى أن تنام
عندما لا أريد أن أستحم .. لا تعايروني
ولا تتسلطي علي ، تذكري عندما كنت
أطاردك وأعطيك ألاف الأعذار
لأدعوك للاستحمام .

استعارت بدري لهذا المعرض عنوان كتاب بيسل فان در كولك الجسد يُبقي الأثر. يصف كولك في كتابه هذا كيف تترك الصدمة التي يعيشها الإنسان أثراً مادياً في الجسم، ويقترح وسائل لتخطي اضطراب الإجهاد التالي للرضح. خلال عملية التحضير لهذا المعرض، بدأت بدري في معالجة آثار الصدمة الشخصية التي عانت منها على أثر فقدان عمتها الحبيبة جراء مرضٍ في القلب. وقد شكّل تنفيذ هذا العمل وسيلة لابتكار سيناريوهات عاطفية جديدة، تحمل ما يكفي من القوّة والواقعية لكسر حدّة بعض ذكرياتها الأليمة وعكسها.

يحتفي المعرض بالحب العميق الذي ربط بين بدري وعمتها، هي التي اهتمت بالعمة خلال سنين مرضها قبل أن توافيها المنيّة يوم ١٦ أغسطس ٢٠١٥. فاستمدت الفنانة إلهامها من معاناة عمتها من مرض الباركنسن وجسّدته في منهجية تطبيق أعمالها الفنية، كما جعلت منه الموضوع الأساسي في معرضها. وتملأ هذه الأعمال الفراغ الذي خلّفه جسد العمة ولكنها تحول دون تقديم صورة أو لوحة فعلية لها.

شكّل تعلّم بدري لكيفية تقبّل ذكريات الماضي والتعايش معها من دون السماح لها بأن تطغى على حاضرها الخطوة الرئيسية لتخطي الصدمة. وقد شكّلت هذه الأعمال الوسيلة التي شاركت الفنانة بدري من خلالها حزنها مع الأصدقاء والغرباء. كما ساهمت الحركات الجسدية التي قامت بها عند تحضير أعمالها في شفاء جسمها وفي تحرير المشاعر التي كانت عالقة داخلها بطريقة آمنة. وهي اليوم لم تعد تتهرب من التكلّم عن الرضح التي عانت منه بصمت. فالإنسان لا يمكنه التعامل مع معاناته الشخصية في الوقت الذي يحاول فيه أن تكون سنداً قوياً للشخص الذي يهتم به، أو إذا أثبط الآخرون عزيمته في مشاركة هذه المعاناة معهم. عندها يقوم الجسد باحتجاز الرضح داخله حيث لا مهرب.

تابعت شهناز بدري دراستها الجامعية في أميريكا وعملت مدرسة رياضيات. وبعد أن تم تشخيصها بمرض الباركنسون في منتصف الثلاثينات من عمرها، عملت لدى وزارة التربية فاشتركت في نشاطاتٍ ابداعية لتشغل نفسها وتخفف من آلامها ومن الإزعاج الجسدي الذي كانت تسببه حالتها.

وعقب وفاة شهناز بدري مباشرة، جمعت هدية بدري ممتلكات العمة الخاصة، تلك التي تحمل بصمة أعمالها الجسدية. فكان ردّ فعلها على الخسارة هذه محاولةً منها في أن تبقي الجسد والروح معاً. إذ شعرت أن احتفاظها بهذه الأغراض سيحافظ على ذكرى عمتها طوال العمر. والأغراض التي تحمل بصمة الحبيبة الراحلة تتضمن مسبحة صلاتها، وحجابها، وسلسلة مفاتيحها، وفنجان القهوة المفضّل لديها، وفرشاة شعرها متباعدة الأسنان ودفتر مذكراتها وطابتها ضد التوتر التي ساعدتها في محاربة عوارض مرضها الجسدية وأدويتها. وهناك أغراض أخرى أيضاً على مثال جواز سفرها وصورها الخاصة، والحيوانات المحشوة التي خاطتها بنفسها والأوراق على شكل الزهور ومؤشرات الكتب اللامعة التي صنعتها بنفسها. وقد قامت بدري بفهرسة هذه الأغراض وصنع نسخة ممسوحة عنها. فشكّلت هذه التشكيلة الأساس الذي بنت عليه بدري بحثها عن الجسد يُبقي الأثر.

عبّر في حرية عن أشجانك؛ فالأحزان
التي لا يعبّر اللسان عنها تخاطب القلب
الكليم فينفطر لها.

مسرحية ماكبث[٣] لوليم شكسبير

جسمنا هو عبارة عن كتابٍ يحمل ذكرياتنا في
طيّاته، وبالتالي فإن العودة بالذاكرة ما هي إلا
عملية تقمّص.

كاتي كانون[٣]

لو أمكنني حفظ الوقت في زجاجة
لكان أول ما أردت فعله
هو حفظ كلّ يومٍ عشته
إلى ما لانهاية وأكثر
حتى أتمكّن من قضاء كل لحظة منها معك

جيم كروتش الوقت في زجاجة

الوقت في زجاجة

الدكتورة الكسندرا ماكجيلب

بوكانان، ريتشارد. 'مشكلات لعينة في التفكير التصميمي'. مجلّة **قضايا التصميم** العدد ٨,٢ (١٩٩٢): ص. ٥. المصدر كروسرف. الموقع الإلكتروني.

ديلنوت, كلايف. 'التصميم كنشاط ذو تأثير: مدخل'. مجلّة **دراسات التصميم** العدد ٣ ص. ١٣٩-١٤٦. نسخة مطبوعة.

«الأولويّات أوّلًا . . . ٢.» اميجري يونيو ١٩٩٩: ١. الموقع الإلكتروني.

فرير، باولو. **طرق تعليم المقهورين: نسخة ذكرى نشر الكتاب الثلاثين**. نسخة ذكرى النشر الثلاثين نيويورك: بلومزبيري أكاديميك، . . . ٢. نسخة مطبوعة.

هولمز، براين. «دراسات خارجة عن الاختصاصات. باتجاه قواعد نقد جديدة.» موقع net.Eipcp. المعهد الأوروبي للسياسات الثقافيّة التقدّميّة، ١. يناير. ٢٠٠٧. الموقع الإلكتروني.

ستال، جرت. **نسخة غير قابلة للنسخ: أسلوب جديد لتعليم التصميم**. تحرير أديث جروسون وجرت ستال. دار ١. ناشرون، . . . ٢. نسخة مطبوعة.

سوانسون، جونار. 'تعليم التصميم الجرافيكي كفنّ حرّ: التصميم والمعرفة في الجامعة و'العالم الحقيقي'. مجلّة **قضايا التصميم** العدد ١,١٠ (١٩٩٤): ص. ٥٣. المصدر كروسرف. الموقع الإلكتروني.

تورن، يان فان. **متعة التصميم: منهج المقاربة التحاوريّة ووسائلها**. تحرير ماكس بروينسما، سيمون دين هارتوج، فرانك تيسنج ويان فان تورن. دار ١. ناشرون، ٢٠٠٣، نسخة مطبوعة.

الخاتمة

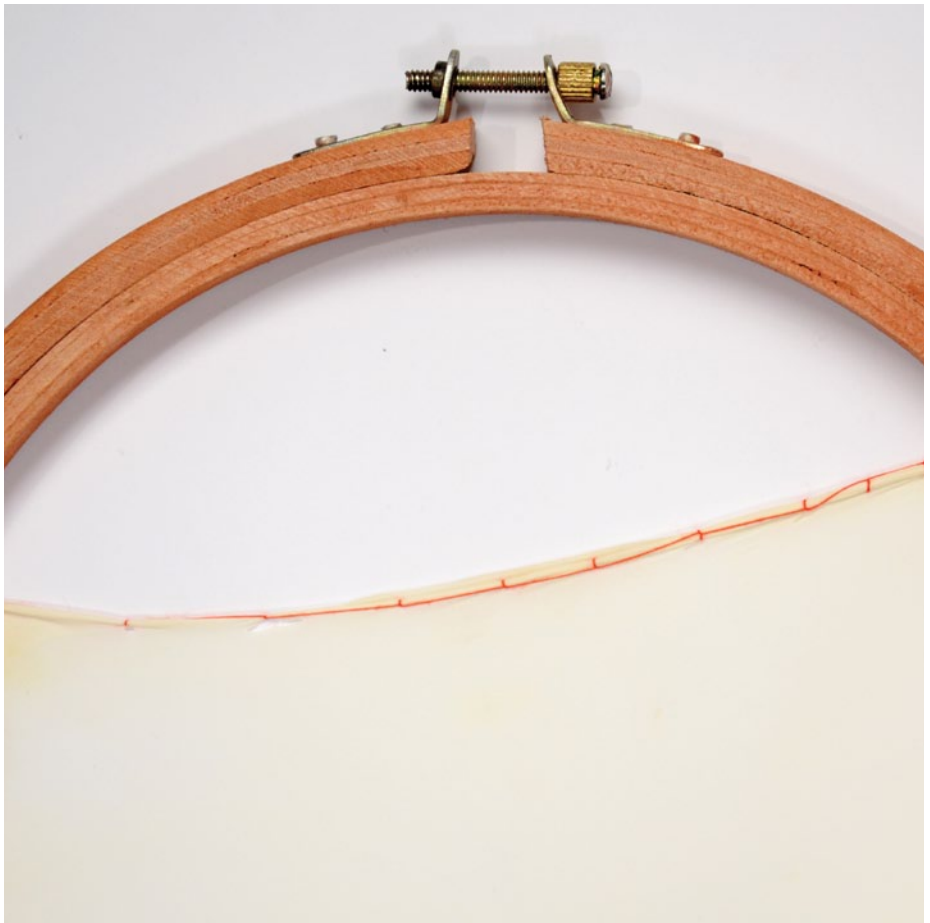
قد يكون التفكّك متجذّرًا في التساؤل حول دلالة كلّ جسم في الفضاء ويصحّ ذلك أكثر في سياق استكشاف الظروف الشخصيّة والمحدّدة والصعبة والمؤلمة. ما يسمح للصانع والمؤلّف بالتدخّل في المساحة التي تفصل النيّة عن تفسير العلامات والأشياء والمساحات حيث تمّ رصد اختلال معيّن للسلطة والفردية ومعايشته بشكل مباشر. تمثّلت خلاصة برنامج الممارسة النقديّة بالنسبة إليّ بفرصة لفتح الطريقة التي يمكن إعادة ترميز أشياء محدّدة وإعادة تجميعها وفقها كما تمثّلت باستحقاق تفويض مؤقّت بفضل إعادة التركيب، للتحدّث نيابة عن الفنّان. نعتمد كصنّاع، على عملنا ليعبرعنّا سواء بالكلمة أو اللون أوالطباعة أوالنحت أو مهما كانت الوسيلة. يمثّل عمل هديه مقاومة في وجه فقدان شخص عزيز وتعبير عن الصراع بين خصوصيّة تجربة الإنسان في وجه ممارسات مجال الرعاية الطبّيّة الصارمة. يجسّد الاستكشاف في هذا الإطار عمليّة بطيئة تنطوي على تخطّي التفسيرات الوصفيّة والدلاليّة للحالة، باتجاه النصّ الفرعيّ والدلالة الأعمق والأكثر غموضًا.

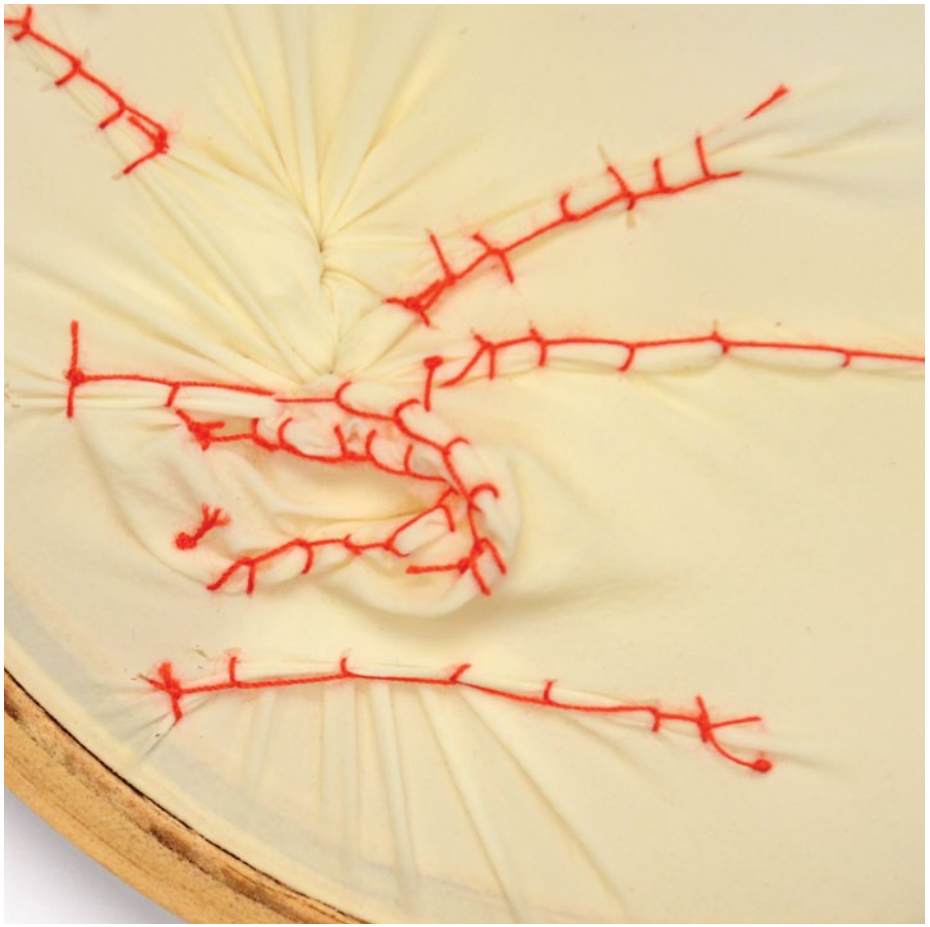
تعبّر خصائص الدراسة عن الإقرار بأهمّيّة إظهار معنى الأشياء، والممارسات المرتبطة بها، والدور الذي نؤدّيه كأفراد في (إعادة) تعيين و(إعادة) تفسير المعنى. أكرّر عدم شعوري بأهمّيّة نسب الأشهر الثمانية الماضية إلى الفنّ، أو التصميم، ولكني أدرك قيمة محاولة الحفاظ على الاستكشاف كوسيلة للتشكيك في طبيعة حياتنا اليوميّة، وخصوصًا عندما يتجلّى كل يوم كتجربة مؤسّسية متجانسة. بصفتنا صانعين ومصمّمين وفنانين، لم تتقطّع السبل بنا، ولم نفقد القدرة على التعبير عن انفسنا ولسنا بكماً كما لا تعوزنا القدرة على إعادة تفسير ما نعجز عن فهمه، وإعادة تقديمه، ومقاومته. قد تبدأ الدراسة في هذا السياق كرحلة ذاتيّة وشخصيّة ومصغّرة، ولكن القضايا والسياقات والممارسات التي تظهر الآن في عمل هديه تعبّر بوضوح عن جوانب من حالتنا الإنسانية تتطلّب اهتمامًا عن كثب خشية أن نضحّي بذاتيّتنا الفريدة في وجه سلطة المؤسّسات.

much more
than medicines

Spreading the
radiance of
GOOD HEALTH
and HAPPINESS

Super
Care
We take Super Care
of you





يُعدّ إدخال حلقة التطريز كجزء من عمليّة الصنع، ودمجها في أشياء هجينة جديدة، تضمينًا تامًّا لفعل النقش في الواقع الماديّ للجسم الناتج. وغالبًا ما تُستدعى عمليّات الصنع الحيويّة للكشف عن ممارساتها وأنشطتها، لإظهار حقيقتها وغايتها والعلاقات التي ضمنت نشوءها. يطالب يان فان تورن بهذه الدرجة من الخصوصية في مجال التواصل المرئي، فكثيراً ما يتمّ دفن العملية تحت طبقات الوسائط المخبأة والتكنولوجيا الرقمية (٢٠١٣). إنّ الاعتماد على الأشياء الفعليّة في هذه الدراسة، واللجوء نادرًا إلى ممارسات تمثيليّة أو وسيطة مثل التصوير الوثائقيّ، يسمح لهديه فرصة الكشف عن أصل الأشياء التي هي موضوع نقدها. كما تهيّئ بساطة هذه الأشياء للجمهور فرصة المشاركة في معرفة ممارسات صنعها، وهذه لفتة تمكينيّة تجاه المشاهد لأنّ الملاحظة باتت نشطة، وبالتالي يمكننا أن نرى جوهر هذه الأشياء ونصوّر أنفسنا في ما تكشفه عن نفسها وعن صانعها وعن تجاربنا الشخصيّة مع أشياء وظروف ذات صلة. يمعن انفتاح عمليّة التفسير هذا في تفكيك السلطة التي تريد هديه نقدها في إطار مؤسّسة العيادة وذلك باستعمال لغة معيّنة، وسلسلة أشياء، ومجموعة من الممارسات المكانيّة.

ر غ

(المجموعة الرابعة من الأرقام عملية ٢٢ فبراير: تبدأ المجموعة الأخيرة من التكرارات تشكيكاً أكثر حدّة في اللغة المعتمدة في مجال الرعاية الصحّيّة والتسويق لها، وشعاراتها، وطريقة تواصلها بـ'نسخة' مهنيّة ولا معنى لها إلى حدّ كبير. تعود مثلاً '... نقدّم لك رعاية خارقة' إلى دار نشر دي سي كومس للكتب المصوّرة أو لشركة أخرى تدّعي أنّها تقدّم نوعًا خياليًّا من الخدمة الممتازة. موقع الكلمات وأكّ

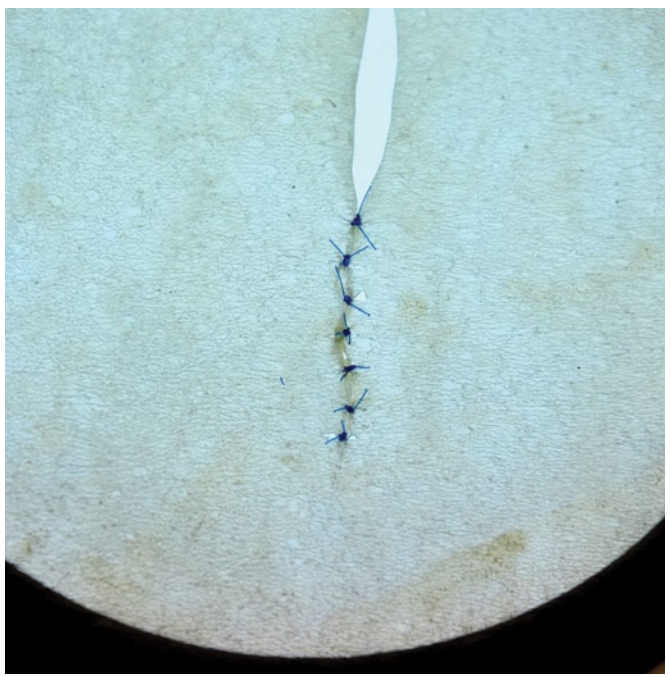
هـ ب

أثناء تفاعلي مع الأطباء، تلقيت الكثير من الشرح الذي يفتقر إلى التعاطف لحالة عمتي. وكنت دائماً استمع بتسليم مطلق وشعرت أنني غير مؤهلة لطرح أي تساؤلات وكأنني لا أستطيع أن استدعي هذه اللغه بأي شكل على الرغم من تعلقها الوثيق بحالة عمتي. وأصبحت اللغة الطبية بمثابة مساحة مشيدة لم أرحّب فيها. ودفعني استماعي المستمر

تهجين الأدوات باللغة، وطبيعة الأدا
أي القناع الجراحي الذي يغطّي الفم
وأصل اللغة، تضمّن معنى أكثر عمقًا
في الممارسة الحرفيّة أي التطريز
وفي الأداة ككلّ. فهذه الأداة وبس
طبيعتها المطرّزة الآن، لم تعد بمثابة
قناع جراحيّ. يسلّط وصول استكش
هديه إلى هذه الممارسات مع أنّ
ملاحظاتها جزء من الحوار الذي يخلقه
معرضها ،إلا أنّها كفنّانة قد عمّقت
الدرجة التي عندها قد يوجّه التدخّل
في حالة ما انتاج التفكير نحو تفسيرات
جديدة. فلا تكتفي هذه الأدوات بتمثيل
المقاومةفقط، بل تحقّقها بخطوات
قصيرة ولكنّها ثابتة.)

ال

ك الايضاحات المحبطة
حول حالة عمتي إلى
اكتراك ذلك المجال
المهمل وجعلني أدرك
كيف يتم تجاهل اللغة
وكأنها غير مرئية ولا
يمكن اختراقها. أما اللغة
المؤسسية فهي على
العكس ليست صامتة أو
هادئة أو ناعمة إنما جلية
في كل مكان معروضة
من خلال اللافتات
ولوحات الإعلانات وفي
الممرات والكتيبات
والأكياس البلاستيكية
والفواتير. ماذا يمكنني
أن أفعل لتفسير ذلك
الصوت وتلك اللغة
التي لا تخصني؟ هل
أجمع المزيد من أكياس
الصيدلية ونشرات
المستشفى لعلي أخلق
أرشيفاً لهذه اللغة؟ ولكن
مع انغماسي في هذا
الحقل اللغوي، أدركت
حقّاً حقيقتها وانعدام
تميزها. وأنني إذا أردت
تحفيز المشاهد على
إعادة تقييمها، كان لا بد
لي أن استدعي انتباهه
خارج السياق ، وذلك من
خلال تسليط الضوء على
طبيعتها المخدرة وكشف
حقيقتها الماكرة.



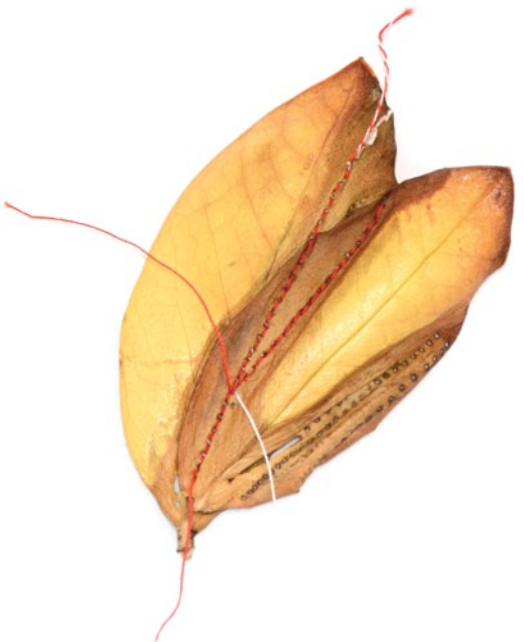
ر غ

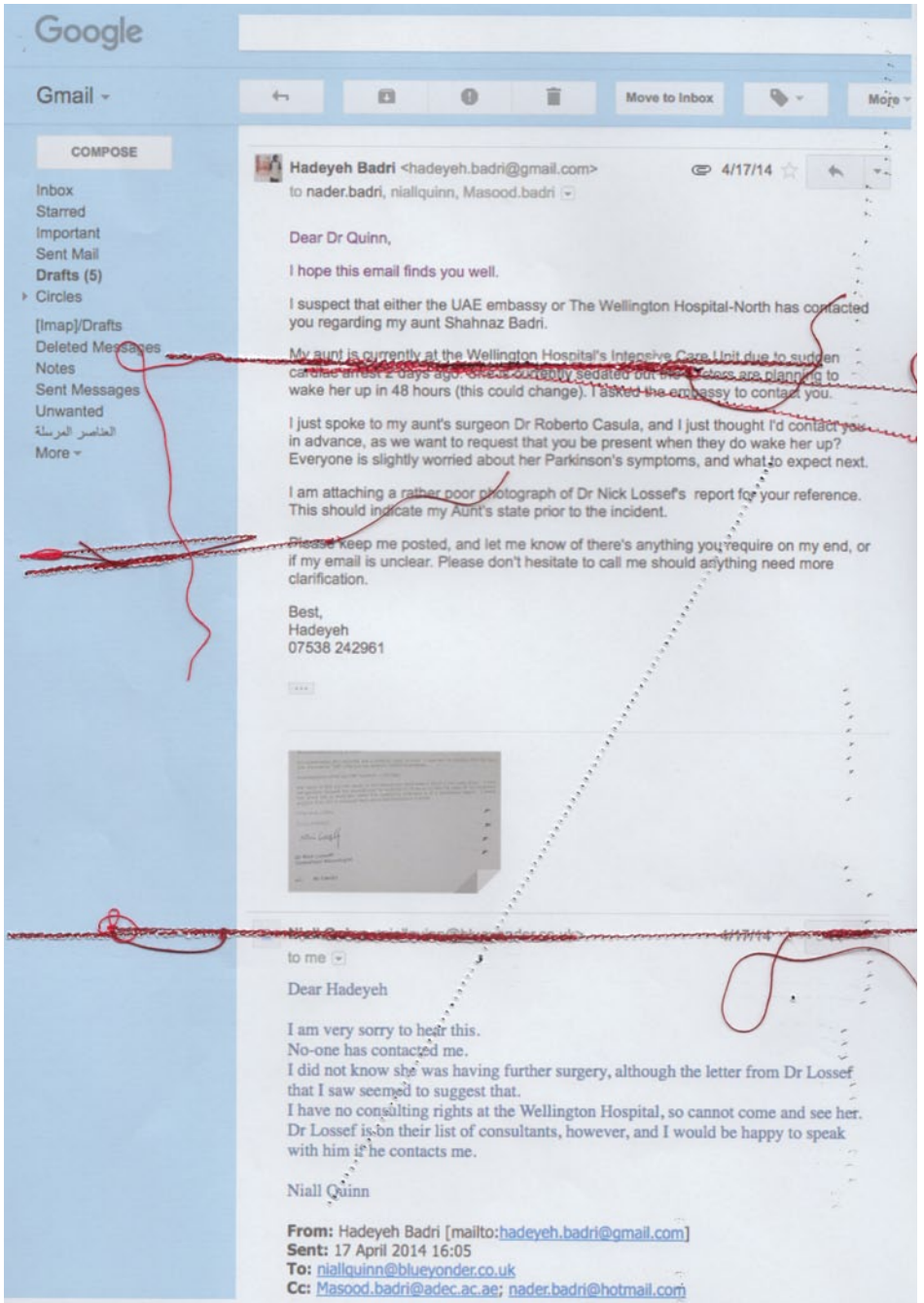
(المجموعة الثالثة من الأرقام عملية ٣٦ يناير: يأخذ إدخال أدوات طبّيّة محدّدة سياق المرض في الاعتبار وقد عزمت هديه على تحويل تفسيرنا لهذه الأدوات من طابعها عديم الهويّة إلى طابع فرديّ وذاتيّ أكثر. يتمّ التشكيك في طريقة التصنيع بتكتيك جديد لتنفيذ العمل الفنّي، لإضفاء الفرادة عليه بحيث يُدخل التصوير والإيماء المعبّر عن مقاومة العيادة باعتبارها إطار للتجريد من العمق ومحو الإنسانيّة تستوحي الألوان والأساليب والأدوات التي اعتمدتها الممارسات، من خصوصيّة أصولها الحرفيّة أي حلقات التطريز التي تمتدّ حرفيًّا وتشوّه الأدوات الطبّيّة. تتحدّى «قصاصات الجلد» التي تتميّز بقوام الجلد الحقيقيّ وببصمات الأصابع، الطمس الموضوعيّ للفرد المرتدي القفّازات الجراحيّة فهو في الوقت نفسه محميّ من بيئته ومعزولًا عنها. لا ينحدر هذا الأحد والردّ ليتفرّع إلى ثنائيّات سهلة. الهدف هنا هو فتح مجال الاستكشاف ليشمل اتساع السياق وتعقيده. ماذا تتضمّن هذه الأدوات وماذا تحقّق وتعني بعيدًا عن دورها الأساسيّ والضروري، غالبًا في العيادة؟)

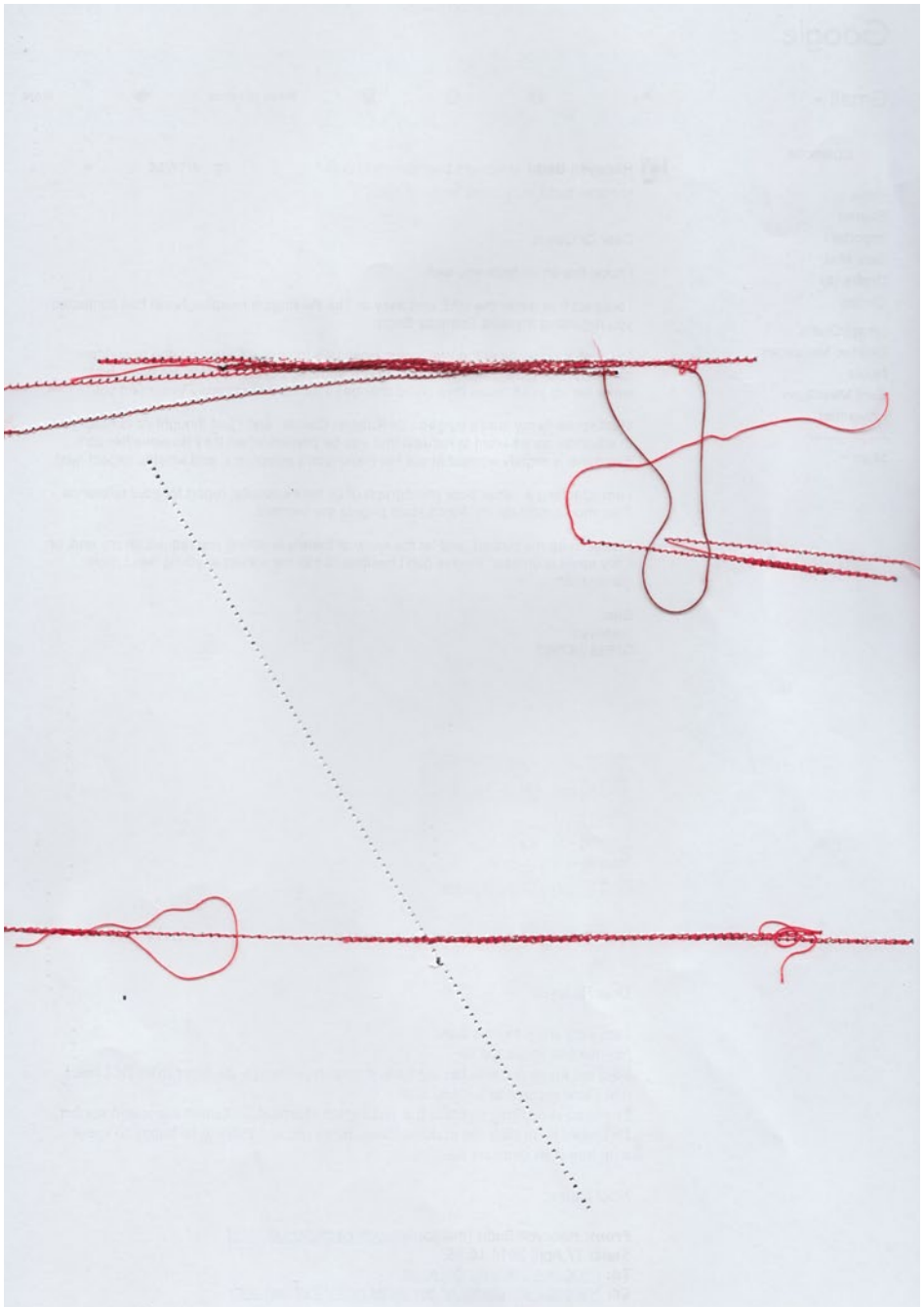
هـ ب

وبالرغم من أن كل خطوات العمل ودراساتي كان لها دوراً في تشكيل الوعي المفاهيمي للعمل، إلا أن الكثير منها لم ينعكس بشكل مباشر في الأعمال التي شكلت المعرض. وبينما كُنت أتقدم في العمل، أصبح التحدي الذي يواجهنا لا يختص بإنتاج العمل نفسه بل بتوجيه ذلك الإزدهار الإبداعي الجديد الذي ربما جاء مصاحباً لممارستي لتلك الطقوس وذلك لضمان أن العمل في النهاية يعكس قصداً واضحاً ويطرح أسئلة قوية بما يكفي حول التقدم والتطور المنشود. تم خدش كل الأسطح في هذا المعرض تقريباً حيث تم العمل عليها وإحداث علامات دائمة فيها. وأثناء العمل، كان لا بد لعمليات التقطيب والخياطة أن تتعدى كونها تجربة تنفيذية فعملت على التفاعل مادياً مع المواد بنفسي وأنا أعرّضها لتلك العملية البطيئة والتي تطلبت الكثير من العمالة. وذلك التلاعب بالمادة جعل من عملية التقطيب والخياطة نوعاً من النقد لممارسات المؤسسة الطبية. وفي النهاية سيكون التفاعل مع العمل وتفسيره خاضعاً لرؤية وخبرات المشاهد. وكل مواجهة ستطرح مفاهيم وتوقعات بديلة حول أداء هذه المواد.

إنّ إعادة صياغة الأشياء المؤسّسيّة اليومية تسمح لهديه بأن تنسج حكايات إضافيّة في القواعد القائمة التي نقبلها ظاهريًّا كحقيقة يوميّة لهذه الأشياء. وهكذا تصبح هذه الأشياء مواقع للتدخّل والابتكار، ولا تُترك كجزء من سياقها الأصليّ ودلالاتها الأصليّة. تتجلى أهمّيّة إظهار وجود الممارسات الحرفية والفرديّة كالتطريز، والخياطة، في نشوب صراع بين الإنتاج الصناعيّ خلف الأقنعة والقفّازات، واللمسات التي يضفيها فنّان جديد يدويًّا على سطحها. يتجلى الصراع أيضًا في اختيار اللغة؛ بين تفرّد التطريز والطريقة الفريدة والصوت العموميّ المؤسّسي للتسويق والشعارات التجارية. لا يمكن أن تجد هذه الصراعات وسيلة التعبير أو التواصل حتّى يتمّ تفكيك العناصر المكوّنة لسياق العيادة والطبّ المؤسّساتيّ. تمّ ثقب الأقنعة الجراحيّة والقفّازات على حدّ سواء وهو ولا يقتصر فقط على إضفاء طابع رسميّ جديد على مادّة هذه الأشياء، ولكنّه يتحدّى أيضًا وجه استعمالها/الغرض منها. يجب أن يبقى القناع الجراحي أو القفّاز سليمًا للحماية من العدوى، ولكن كي يروي قصّة جديدة تنمّ عن مقاومة ذات مدلول، يجب أن يتخلّى عن غرضه طمعًا بروايات جديدة أكثر فرادة وتحديدًا. نتيجة لذلك هناك دلالة لتنفيذ التحوّل في المعنى، كفعل الخياطة الماديّ، وبالتالي، للمعنى الانعكاسيّ للشيء الهجين الذي ينتج. تمّ قلب الخيط والنشاط الذي يهدف القفّاز إلى تفعيله، من أجل توجيه معناه نحو الاستقبال النقديّ بدلًا من الاستقبال المعياريّ.

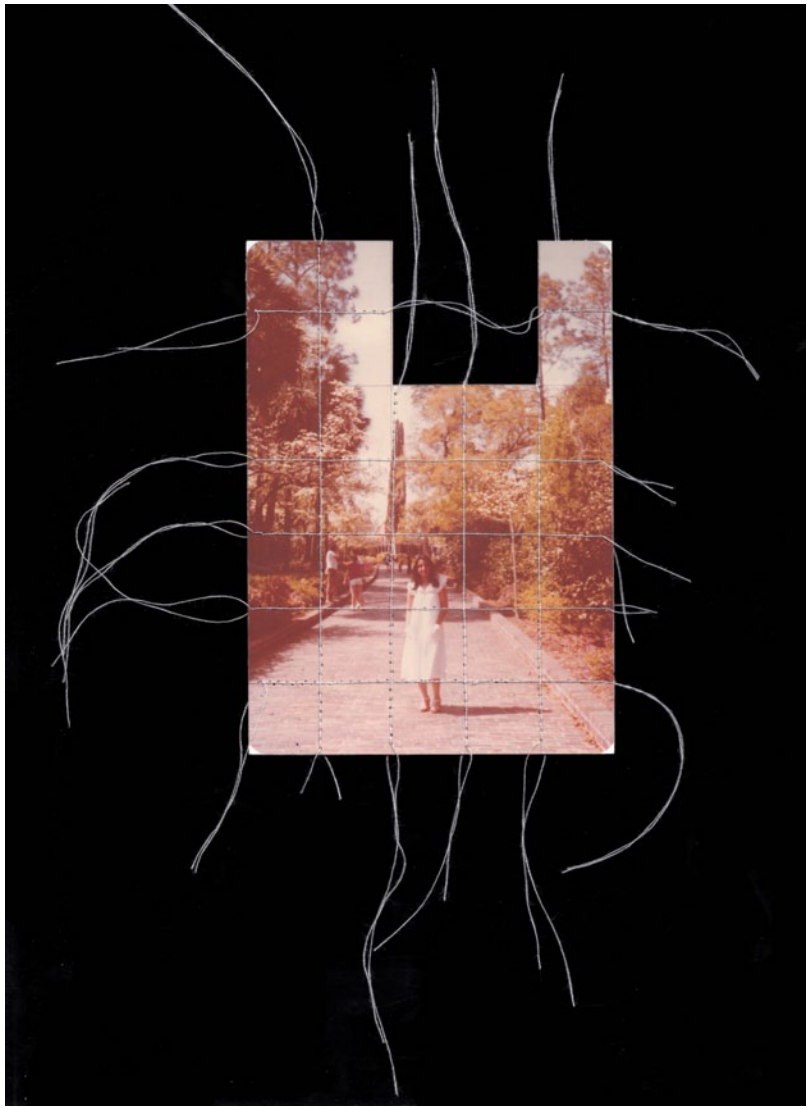



Google
Gmail
Move to Inbox
More
COMPOSE
Inbox
Starred
Important
Sent Mail
Drafts (5)
Circles
[Imap]/Drafts
Deleted Messages
Notes
Sent Messages
Unwanted
العناصر المرسلة
More
Hadeyeh Badri <hadeyeh.badri@gmail.com>
4/17/14
to nader.badri, niallquinn, Masood.badri
Dear Dr Quinn,
I hope this email finds you well.
I suspect that either the UAE embassy or The Wellington Hospital-North has contacted you regarding my aunt Shahnaz Badri.
My aunt is currently at the Wellington Hospital's Intensive Care Unit due to sudden cardiac arrest 2 days ago. She is currently sedated but the doctors are planning to wake her up in 48 hours (this could change). I asked the embassy to contact you.
I just spoke to my aunt's surgeon Dr Roberto Casula, and I just thought I'd contact you in advance, as we want to request that you be present when they do wake her up? Everyone is slightly worried about her Parkinson's symptoms, and what to expect next.
I am attaching a rather poor photograph of Dr Nick Lossef's report for your reference. This should indicate my Aunt's state prior to the incident.
Please keep me posted, and let me know of there's anything you require on my end, or if my email is unclear. Please don't hesitate to call me should anything need more clarification.
Best,
Hadeyeh
07538 242961
to me
Dear Hadeyeh
I am very sorry to hear this.
No-one has contacted me.
I did not know she was having further surgery, although the letter from Dr Lossef that I saw seemed to suggest that.
I have no consulting rights at the Wellington Hospital, so cannot come and see her.
Dr Lossef is on their list of consultants, however, and I would be happy to speak with him if he contacts me.
Niall Quinn
From: Hadeyeh Badri [mailto:hadeyeh.badri@gmail.com]
Sent: 17 April 2014 16:05
To: niallquinn@blueyonder.co.uk
Cc: Masood.badri@adec.ac.ae; nader.badri@hotmail.com



مقاومة القواعد (مقاومة التصميم)

رودريك غرانت



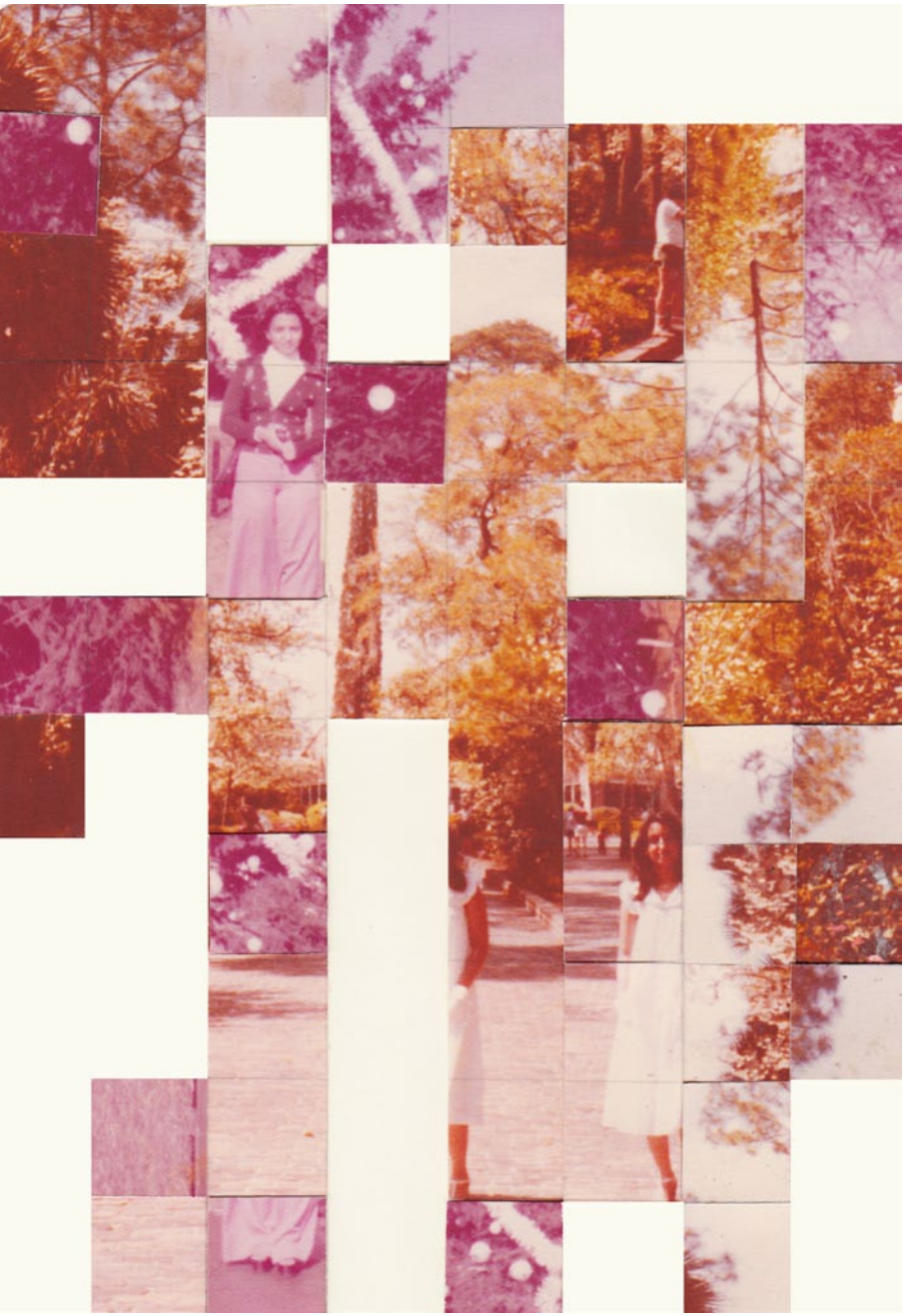
وقد اكتسب سياق الدراسة خصوصية من خلال التمعّن البطيء في أشياء المؤسّسة وممارساتها وبيئاتها، المتأرجحة بين الوضوح والغموض. كانت الممارسات المحدّدة كالفنّ التلصيقي والتطريز والحياكة، بمثابة نوافذ واضحة تعرّفنا على عمّة هديه وإنّما أيضًا إشارة ضمنيّة إلى ممارسات علاجيّة محدّدة كالجروح والقطب والندوب. دفعت صعوبة نقل الرسائل البصرية المعقّدة في هذه الدراسات المبكرة إلى تمهيد الطريق لتحويلها إلى استكشاف هجين. وقد تمّ في مرحلة مبكرة، اختيار ممارسات وأساليب الفنّ التلصيقيّ وإعادة التركيب والمواءمة كسبل محتملة للاستكشاف، ولكن فقط بعد التكرار الرسميّ. مثلّت اللغة الطبّيّة أيضًا مجالًا للاستكشاف فهي تعتّم الحقائق وتخفيها في طيّات المصطلحات الطبّيّة، على غرار لغة تسويق الرعاية الصحية وشعاراتها. أمّا الأشياء الأخرى كالقفّازات والأقنعة الجراحيّة التي تعيدنا بالذاكرة على التوالي إلى اليدين والفمّ فهي مرتبطة مباشرة في أذهاننا بطبيعة العيادة كبيئة نائية، وتذكير مستمرّ بأنّ اللمس والمساحة خلف القفّازات والقناع مختلفة عن التجربة أمام القفّازات والقناع. ومثلّت طبيعة إنتاج هذه الأشياء بالجملة وعدم تفرّدها، لوحة للاستكشاف والتكرار لنقل الرسائل ومن ثمّ مغزاها في نهاية المطاف، ذاك الذي يتخطّى غرض صنعها.

ر غـ

(المجموعة الثانية من الأرقام عمليّة . ١ نوفمبر: يستمر تهجين النموذج، ويكتسب تعقيدًا من حيث القرار الرسميّ، الذي بحدّ ذاته لا يعمل سوى على تعميق أهمّيّة الاستكشاف. ماذا تعني إعادة بناء صورة من الأقسام المخيطة معًا على شبكة؟ ماذا يعني تضرّر ورقة وتحوّلها في آن معًا بفعل إجراء طبّيّ؟ ماذا يعني تنفيذ هذه الإجراءات على اللغة؟ ما هي مساحة اللغة، أهي رسالة؟ بريد إلكتروني؟ سطح؟ كيف يمكن القيام بإجراء طبّيّ على فضاء ما عندما يكون ملموسًا أو غير ملموس؟ لا تظهر هذه الأسئلة في فراغ التجريد والأفكار، وإنّما في الصعوبة الشكليّة للنظر إلى العمل المنتج. من المهمّ هنا إدراك أن الاستكشاف يتعمّق عندما يتم بناؤه بتزامن من الناحية النظريّة والعمليّة أو بالأحرى التطبيق العمليّ أي طريقة تنفيذ العمل بناءً على نظريّات التعبير والتمثيل والصنع.)

هـ ب

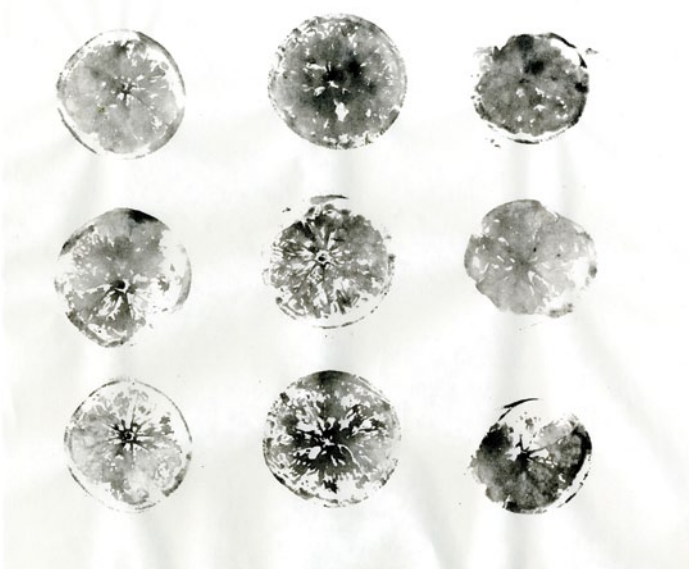
بعد فوات الأوان، أدركت أن بدايتي المتواضعة و تساؤلاتي الدؤوبة كان لها إعتباراً رسمياً. ومع المضي قدماً بشكل رسمي، وجمالي ومفاهيمي، ساعدني تخطي ذلك الحاجز على إدراك أن الموضوع لم يعد يقتصر على سردي الشخصي لرحلة عمتي. ومن ثم تحول السرد إلى تحقيق متعدد الجوانب بدافع شخصي وجهني إلى بُعداً آخر لاستكشف كيفية تشكلي وكيف يتم تشكيل التجارب الطبية والسيطرة عليها كُلياً من قِبل المؤسسات.
وهنا كانت المفارقة التي واجهت العمل عندما اكتشفت أن أغلب الطقوس التي ينخرط فيها المرضى- إما لنسيان محنتهم أو لتمضية الوقت- تتمتع بطبيعة منزلية أيضاً. وتمنح هذه النشاطات للمرضى وقتاً محدوداً يشعرون فيه بشئ من السيطرة على أكثر مقتنياتهم حميمية ألا وهي أجسادهم على عكس وضعهم العام من عدم السيطرة على أبسط القرارات الجسدية. وغالباً ما تتشابه الممارسات المنزلية، إن لم تكن في مجملها تشكّل إلهاماً لإجراءات الطبية المعقدة التي تعمل على إصلاح ما ينهار. ذلك الجسد المريض يكون بمثابة مساحة منتهكة فهو دائماً في وضع الانتظار إما عن طبيب خاطر وما عن يأس ليتم وخزه وتشريحه وتعديله.



هـ ب

حاجز غير مرئي قد أحاطني كسياج بعد رحيل عمتي. وبدأت العمل وأنا محملة بأسئلة عديدة – التي كانت بسيطة ومستحيلة في حين وكانت أيضاً مُلحة وعاجلة وأساسية: كيف يمكن للمرء أن يبتكر عملاً فنياً يعبر عن مشاعر دفينة بالحزن والفقدان؟ كيف ابتكر عملاً يمكّنني من تخليد ذكراها؟ كيف يمكن تخطي التردد الناتج عن ذلك الحاجز النفسي الجديد الذي يمنعني من التفاعل مع مقتنياتها؟ بدأت التساؤلات، والدوافع، والنوايا من هنا وسرعان ما تحولت بشكل غير متوقع و لايمكن التنبؤ به على مدار الثمانية أشهر.

ومزيلة للطبيعة الماديّة. تحوّلت فيها الفاكهة من شيء كامل وسليم إلى أشكال مقطّعة ومطبوعة ومكرّرة، غيّرت شكلها من ثلاثيّ إلى ثنائيّ الأبعاد وبالتالي فإنّ النتيجة أقلّ أهميّة من فعل البدايات الصغيرة في الممارسات الهجينة التي تتخطّى ممارسات وتكتيكات رسميّة وتمثيليّة محدّدة وصولاً إلى العتبات التي تفصل العيادة عن المنزل، تلك الرسميّة والإيدولوجيّة، وهي الأهمّ.)



ر غـ

من خلال مراقبتي لتلك المهام اليومية البسيطة كنت ألاحظ كيف تكتسب أبعاداً جديدة وتصبح إنجازات في حد ذاتها. ولقد شاهدت بنفسي إصرار "العمة" على مواصلة تلك الطقوس التي كانت تُمكّنها من إدارة مرضها والتخفيف من حدته وإخفائه. كانت الأشياء التي تركتها "العمه" هي بمثابة نتاج لتلك الطقوس المرتبطة بالمهام المنزلية البسيطة. وما قررت الاحتفاظ به من بين تلك الأشياء كان سر تخليدها بالنسبة لي: فهي ليست فقط أشياء تخصّها بل هي تجسيد حي لكيانها. كانت بدايةً عملي هذا عبارة عن محاولة مترددة لمواجهة

(المجموعة الأولى من الأرقام عمليّة ٨ سبتمبر: تبدأ الممارسات الحرفية بتكرار يُعدّ جزءاً أساسيًّا من طبيعة الممارسة، إلى جانب التركيبات والهُجُن. كما يتضح من التجارب الأولى لتحضير هذه السلسلة، استُعملت منهجية الشبكة لإعادة تركيب القصّة بنسب من التواريخ والأماكن واللحظات المختلفة. تُشكّك المجموعة الثانية من الدراسات في طبيعة المسح الطبّي كممارسة مجزّئة

كيف يمكن أن يكون التصميم ممارسة استكشافيّة؟ أعتقد أنّ التصميم يمكن أن يؤدّي دور وسيلة لمراقبة ونقد ظروف محدّدة من الحياة اليوميّة، وتسليط الضوء على أنظمة السيطرة والسلطة، والهيمنة التي بخلاف ذلك، ستتحمّل ممارسة التصميم مسؤوليّة غرسها في تجربتنا اليومية. ولعلّ هذا هو عدم التصميم أو إزالة تصميم ما نعتبره طبيعيًّا، والتأمّل في سبب وجود مجموعة ظروف معيّنة متعلّقة بالرسائل أو الأشياء أو المساحات التي نسكنها وليست طبيعيّة في الواقع وإنّما معيارية ومسؤولة عن فرض المخطّطات وأنماط السلوك المقبولة في حين أنّ هذه القواعد المقبولة قد تكون تعسّفية، وتحتاج إلى إعادة النظر، وإعادة فكّ شيفرتها.

ينبغي أن يكون التصميم خاضعاً للمساءلة ومسؤولًا ومحترمًا وليس مجرّد نشاط وإنّما نتيجة. نحتاج في هذا السياق، إلى أن يستمرّ نشاط التصميم في استكشاف طبيعة مصمّماتنا من وسائل اتصال وأشياء وبيئات من منظور يتخطّى المصطلحات الاقتصادية لفهم ما نقوم به لأنفسنا كأفراد عندما نركّز على إطار ضيّق من وجودنا دون النواحي الأخرى من حياتنا اليوميّة ذات الأهميّة المماثلة. في التجارب التي أقِرّ فيها بوجود اختلالات محدّدة في القوّة أو إمكانيّة الوصول أو التوزيع أو السيطرة أو السلطة، قد يكون التصميم مسؤولًا فعلًا عن مثل هذه الاختلالات. ولكن يمكنه كنشاط أن يكون مسؤولًا أيضًا عن تعطيل الاختلالات وإعادة بنائها من خلال قلب الفرد ككلّ والسيطرة عليه وإعادة تحديد ثوابته.

الأهداف

في سياق برنامج تشكيل للممارسة النقديّة، والعمل مع هديه بدري، فيما تخترق حدود قواعد مراكز الرعاية الصحّية، تصبح المعدّات والأطر الطبية محور الملاحظة والتفكير النقدي. أعتزم أن أثبّت هذا الاختراق بممارسات وأنشطة محدّدة في إطار قدرة الفنّان على نقد حالة معينة. وبذلك أمنح جمهور هديه فرصة أن يرى حالة معروضة من منظور جديد، وينفذ إلى جوهرها ويتعمّق فيها ليصبح لديه فهم واضح للصراعات التي هي جزء لا يتجزّأ من أشياء ورموز كلّ يوم.

إذا كنت قد ساهمت بأيّ شيء في الاستكشاف الذي قامت به هديه وفي ممارستها النقديّة فهو بتذكيرها بالحفاظ على تركيزها على الموقع الدقيق والأشياء الدقيقة التي تمثّل الحالة، بغضّ النظر عن العواطف التي تشبّعت بها واختزنتها وبغضّ النظر عن قصّتها أو أهمّيّتها الشخصيّة. يستحيل أن نكوّن فهمًا كاملًا بينيًّا لأيّ شيء أو كلمة أو رمز. علينا في الفسحة العابرة بين النيّة والتفسير، أن نقترب قدر الإمكان من قول ما نقصده والتعبير عنه من خلال لفتات وأشكال محدّدة. وقد تمّ التوصّل إلى الشكل المحدّد في أعمال هديه على مدى صراع دام ٨ أشهر من النقاش، والاستطراد والممارسة التأمّليّة. هدف هذا البرنامج إلى تحديد وسائل الاستكشاف التي تمكّن الطالب، والمؤلّف، والمصمّم، والفنان من أن يتكلّم بوضوح من خلال مجسّم عمل.

فهم مسؤولون عن انحيازاتهم ووجهات النظر التي يعبّرون عنها على شكل تفضيلات جماليّة ومادية، وأطر وأدوار سياسيّة واجتماعية. نشاط التصميم قبل كلّ شيء، هو عدسة من خلالها يمكننا أن نتأمّل الحياة اليوميّة.

حوّل ربط التصميم المعاصر بمتطلّبات السوق التجارية، تفسيرنا لـ 'غاية' التصميم الأساسيّة. ينطبق ذلك بالتأكيد على التصميم الجرافيكي، وقد تم إطلاق بيانات عدة لإعادة توجيه قدرات مصمّمي الجرافيك بحيث يتخطّى دورهم معالجة المجتمع المستهلك، ألقوا نظرة على بيان «الأولويّات أوّلًا» الذي يرقى تاريخه إلى العامين ١٩٦٤ و ٢٠٠٠:

نقترح عكس الأولويّات لصالح أشكال تواصل أكثر فائدة واستمراريّة وديمقراطية. نقترح عدم صبّ تركيزنا على تسويق المنتجات والتوجّه نحو استكشاف وإنتاج نوع جديد من المغزى. نشهد على اضمحلال نطاق النقاش في حين يجب أن يتوسّع. كما تسود الاستهلاكيّة بلا منازع في حين يجب أن تقابلها وجهات نظر أخرى يُعبَّر عنها، جزئيًّا، من خلال لغات التصميم البصريّة ومواردها.

أعتقد أن نشاط التصميم لا يتمتّع بطبيعته بغايات رأسمالية. ولعلّ الطريقة الأكثر مباشرة لتأكيد ذلك هي التمييز بين التصميم كمهنة فرض وجودها سوق رأس المال، والتصميم كنشاط بشريّ. يمكن القول إنّ المفهوم الأخير، بمقدوره أن يشجّع اتجاه التصميم نحو مجالات أخرى من التواصل والتعبير. كما أنّ التصميم باعتباره نشاطًا، ليس دائما وسيلة لتحقيق غاية، أي تقديم 'تصميم'، بل هو وسيلة لتحديد وتقييم علاقة المرء بوضع أو ظرف معيّن. علاوة على ذلك، طبيعة الحالات والظروف التي تتطلّب هذا النوع من نشاط التصميم هي تلك التي تقرّ بوجود اختلالات محدّدة في القوّة أو إمكانيّة الوصول أو التوزيع أو المراقبة أو السلطة، وهي مسائل تُعدّ مشكلة بالنسبة إلى فرد أو مجموعة أو شريحة معيّنة. قد يبدو وصف المكانة التي يتخذها التصميم لنفسه فضفاضًا جدًّا، ولكنّه يميّز بشكل أساسي بين قضايا الإنسانية، وقضايا الرفاهيّة الاستهلاكيّة التي لا داعي لها.

إذا كان باستطاعة التصميم أن يقدّم موقفًا نقديًّا إزاء حالة معينة، فهذه قدرة تجمع عدّة مجالات. وقد نسب ريتشارد بوكانان وجونار سوانسون التصميم إلى فئة الفنون الحرّة، وجعلاه بذلك مهارة يتمّ اكتسابها جنبًا إلى جنب مع اللغة والتاريخ وعلم الاجتماع والجغرافيا وغيرها من الاختصاصات التي تصف تجربة الإنسان (١٩٩٢، ١٩٩٤). وأنا أتفق مع هذا التصنيف للتصميم مشجّعًا التفسير الذي يدمج نشاطه بمجالات استكشاف

أخرى، بدلًا من تمييزه عنها من أجل السيطرة أو السلطة على جزء معيّن من المعرفة يحمل اسم 'التصميم'. يعني ذلك بالنسبة إليّ بصفتي معلم وممارس للتصميم في باقي وقتي، أنّ نشاط التصميم يستلزم تداخل وجهات نظر اختصاصات متعدّدة للتعبير عن حالة أو ظرف معين. يُشار إلى أنّ يان فان تورن يصنّف التصميم الجرافيكي بين الدراسات الإعلامية كوسيلة للتعبير عن الأنشطة المعقّدة التي تجمع الحوار البصريّ والتمثيل في وسائل التواصل المعاصرة (فان تورن، ٢٠٠٤). بغضّ النظر عن المجال أو تجمّع المجالات الذي يُنسب نشاط التصميم إليها، يمكن اعتباره وسيلة للتمعّن في التواصل ضمن سياق محدّد، طريقة تفكيك المغزى للإجابة عن أسئلة ماذا وكيف ومن خلال أيّ وسائل بصرية ورمزية وما الغرض؟

خطوة أخيرة لتحديد ما نقوم به عند التصميم، نشعر فيما نخوض هذه التجربة بالحدود بين الاختصاصات/ أنواع المعرفة التي تفرض توافر خبرة محدّدة. تجعلنا هذه الحدود في كثير من الأحيان، ندرك أنّ نشاطنا متعدّد الاختصاصات. وإذا أردنا أن نأخذ في الحسبان الطبيعة المتعدّدة الاختصاصات لنشاط التصميم، قد نكون في الواقع نتناول القيام بالتصميم كممارسة خارجة عن كلّ الاختصاصات. يعتبر بريان هولمز العمل خارج نطاق الاختصاص محاولة للابتعاد إلى أبعد حدّ ممكن عن اختصاص المرء الأساسي بهدف الاستكشاف، بهدف تقديم تفسير لا يمكن أن يكون جزءًا من الميدان قيد الدرس. لن أميّز هنا بين التصميم وممارسة الفنون، لأنّ العمل خارج نطاق الاختصاص كوسيلة لنقد حالة ما، لا يهتمّ بالحفاظ على حدود الاختصاصات وإنّما في التعبير عن النقد من وجهة نظر محدّدة. تفسح وجهة النظر هذه المجال أمام أفكار وسياقات جديدة تنبع من الاختصاص الأساسي والاختصاص أو الميدان قيد الدرس (هولمز، ٢٠٠٧). يهمّ هذا المجال أولئك الذين يعتبرون أنفسهم فنّانين أو مصمّمين على حدّ سواء.

تلك الاقتصادية. لذلك، سوف أركّز على السؤال التالي: كيف يمكن أن يكون التصميم تمرين استكشاف؟ يمكن استعمال كلّ الحجج لتمييز ونفي ودحض أيّ علاقة قد تربط التصميم بالاستكشاف باعتباره مساحة علاقات الخدمة المرتبطة بالسوق والتدفقات الضرورية لرأس المال بين العملاء وممارسي التصميم. ولكن كمعلّم، قبل أي ذكر لحقائق ظروف السوق، والكفاءة الاقتصاديّة، التصميم هو شيء نشارك فيه، هو ممارسة، نشاط، وجهة نظر، منفصلة عن المخاوف المهنيّة. أتفق مع العديد من المؤلّفين الذين لاحظوا أن المصمّمين لم يقضوا الكثير من الوقت في محاولة لوصف ما هو النشاط الفعلي للتصميم، ونتيجة لذلك، التصميم هو، على حد سواء، العمليّ والمنتج، الهاوي والمحترف، ولكن نادرًا ما يكون نشاطًا إنسانيًا ذا صفات وخصائص محدّدة إن لم يكن أبدًا (ديلنوت ١٩٨٢، بوكراد، ٢٠٠٠). يزيد تدخّل وسائل الإعلام وتكنولوجيا الاتصالات من تعقيد تحديد مجال التصميم كنشاط، وغالبا ما تشجّع محاولات التوجّه مباشرة إلى اعتبارات أخرى مثل تحديد التصميم كسلسلة خطوات قابلة للقياس الكمّي. إذا نظرنا إلى ماهية التصميم، قبل إعطائه أيّ صفة كجرافيكي وصناعي ومعماري، نرى أنّ التصميم في جوهره هو القدرة على تعليق حالة معينة أو ظرف ما في منظور يسمح للممثّل أو المفوّض أو المصمّم، باتخاذ موقف نقديّ ونشط. وبذلك التصميم ليس مسألة مهارة أو طريقة أو عمليّة تقنيّة محدّدة، بل هو تطوير القدرة على مراقبة وتحديد وطرح أسئلة حول العلاقات بين الفضاء والأجسام والهيئات واللغة والسلوك من أجل إعادة تحديد تحقيق الإنصاف والعدل، الشفافية في تلك العلاقات. قد يبدو ذلك أكثر شبهًا بالأنثروبولوجيا، وربّما هو كذلك، ولكن قبل أن يبلغ التصميم مرحلة معالجة مشكلة، ناهيك عن تحديد مشكلة، ثمّة ظرف أو وضع أو مرحلة. استخدمت عبارة 'من منظور' عن قصد فالمصمّمون ليسوا موضوعيّين، وليسوا خارج الحالات والسياقات التي يتصرّفون فيها، أو يتعرّضون لها، وبالتالي

نبذة عنّي يتمحور مساري التعليميّ حول التفسير النقديّ للحياة اليومية، أي مراقبة الأفعال الضروريّة للبقاء على قيد الحياة في المجتمع المعاصر. يتخطّى الضروريّ نطاق ظروف المنزل بحيث تشمل سياقات العمل والترفيه والتعليم والصحّة والحكم وكيفية ترجمة هذه الجوانب اليوميّة ضمن قواعد. تؤدّي مراقبة ودراسة القواعد والأنظمة الاجتماعية على نطاق المدن، إلى دراسة تصميم وتخطيط البيئة المبنية، وكيف يتّخذ التخطيط لكلّ يوم أبعادًا مكانيّة. ويصل المرء في دراسة الفضاء إلى دراسة الأجسام، ودراسة العلاقة بين الأجسام والفضاء، ومن ثمّ إلى دراسة كيفيّة تناسبنا مع شبكة معقّدة من الإشارات والرموز والأشياء المرئية وغير المرئيّة التي تحتويها جميعها إطارات مكانيّة كالغرف والممرّات والمكاتب والاستوديوهات التي تستضيف حياتنا اليوميّة. وما زالت مراقبة الحياة بشكل ناقد، والبنى التحتية المرئيّة وغير المرئيّة التي تُعتبر حجر أساس المجتمع المعاصر، تُعدّ شغلي الشاغل في ممارساتي كباحث ومصوّر ومربٍّ.

بعد أكثر من عقد من الزمان كأكاديمي متفرّغ، يتزايد تداخل عوالم الدراسة والتدريس، المتمايزة سابقًا، كنسيج فكريّ مشترك. يجب أن يهدف التعليم برأيي، إلى تحقيق وعي نقدّي للممارسات اليوميّة. وبالتالي فإن الإنجاز الأساسيّ لأيّ طالب هو دفعه إلى قبول العالم كما هو، ومن ثمّ تأمّله كبناء مستمرّ ومتنازع عليه للعلاقات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والبيئيّة والتكنولوجية والاقتصادية وهذا أصعب (فراي، ٢٠١٠). بغضّ النظر عمّا إذا كان المرء يريد نسب هذا الوعي أو النشاط إلى اختصاص محدّد فالمهمّ هو تهيئة الظروف اللازمة في تجربة تعليميّة من أجل أن تتجذّر هذه القدرات التأمّلية والنقديّة. تبدو الحجّة في غير محلّها إذا كان الهدف من التعليم هو حصر أصول التعليم هذه في أيّ هيئة معرفيّة أو أيّ اختصاص أو أيّ شهادة معيّنة. يجب أن يحقّق التعليم الأساسيّ الوعي في الحياة اليوميّة وما يتخطّاها بحيث يتمّ تمكين الطلّاب لبدء التغيير في ظروفه اليوميّة (فرير، ١٩٧٠).

المراحل المفصليّة إذا كنتُ قد حقّقت أيّ نجاح في تحديد أصول التعليم النقديّ في برنامجي القائم على العمل في الاستديو فذلك عائد إلى رفضي وصف نشاط التصميم على أنّ هدفه اقتصاديّ بالضرورة. إذا كان دوري كمعلم هو تعريف التصميم على أنّه وسيلة تلبّي حالات محدّدة من التواصل في العلاقات الاجتماعيّة والأخلاقية والسياسية والبيئيّة والتكنولوجيّة والاقتصادية، فيجب أن أدرك وجود أطر أخرى قابلة للتفسير أكثر من

مقاومة القواعد
(مقاومة التصميم)

رودريك غرانت

أنا معلّم من خلال الممارسة - أعلّم التصميم، في المقام الأوّل لطلاب السنة الجامعية الأولى في تورونتو، أونتاريو، كندا في جامعة أوكاد. يعني ذلك أنّني أخصّص جزءًا كبيرًا من وقتي للطلّاب والزملاء فيما نحاول جميعًا تحديد مكاننا في العالم وما نقصده بقولنا «نحن نتعلم التصميم/أن نكون مصمّمين». قبل وضع أيّ صفة إلى جانب كلمة تصميم، ما يهمّني كمربٍّ وكممارس للتصميم في باقي وقتي، هو ما يتخلّله القيام بالنشاط المعروف باسم التصميم. كبداية، يعني اعتبار دراسة التصميم رحلة استكشاف وليس تدريبًا على مهارات ما أو تحضير مهني، ألّا شخص لديه سلطة أعلى من الآخرين في الصفّ أو الاستوديو أو يمكننا على أقلّ تقدير اعتبار هذه الحالة مبدأً موجّهًا. وكلّما طالت فترة تعليمي، قلّ شعوري بالراحة تجاه الوقوف عند أيّ حدّ من المعرفة استنادًا إلى تمتّعي بخبرة مُعترف بها.

لقد بدأت التدريس منذ بدء دراساتي العليا في العام ٢٠٠٣ وتفرّغت للتعليم في العام ٢٠٠٥ أوّلًا في الجامعة الأمريكية في الشارقة حتّى عام ٢٠٠٩، والآن، في كندا. وقد مثّل العام الدراسي ١٧/٢٠١٦ أوّل إجازة طويلة أخذتها على مدار ١٢ عامًا من ممارسة التعليم. كان هدفي أن أتوقّف وأفكّر بشكل ناقد في ما أفعله وما يعنيه لي. طلبت منّي تلميذتي السابقة هديه بدري أن أشارك في برنامج الممارسة النقديّة كمستشار. وقد أتاح لي البرنامج وقتًا للتخلّص من الطابع المؤسّساتيّ لدوري كمعلّم، ولفصل أفكاري عن أيّ برنامج أو شهادة أو أيّ توجّه سوقيّ. ما اخترت كتابته بالتنسيق مع معرض هديه، مجسّم العمل، والأفكار والتطبيق العمليّ ليس ورقة أكاديميّة وإنّما تأمّل في التعلّم. تحتاج قناعاتي كمعلّم إلى محو الحدود بين ما يسمى بالضوابط والممارسات البصرية للتوصّل إلى توجه أكثر إنصافاً واستدامة للحياة اليوميّة.

بها رغم معاناتها من مرض الباركنسون. لقد تمثّلت هذه الآلية بالحياكة والخياطة، إذ كانت تمارس يومياً هذه العملية المنتجة مبرهنةً إصرارها، فتشقّ طريقاً يمدّها بالقوة حتى تواجه محنتها يوماً بيوم. ستذكّرني الحياكة والخياطة دائماً بالعمّة، بالتجربة التأملية والمخدّرة لمشاهدتها وهي تحدّق بي وأنا أخيط، فخلقت التماساً بين حياتي وحياتها. وهنا أيضاً، يتقارب التباعد فيما يُمدّد طريقان من الذكريات وتتمّ خياطتهما ليتغلغلا ببعضهما البعض. ومن الآن وصاعداً، سيبقى الجرح المقطّب الذي علّم على قلبها جراء العملية الجراحية راسخاً في ذهني.

أمست الأعمال الطقسية خشبة خلاص اتّكت عليها عمتي لتنظيم يومها.

أمّا هنا، فقد أصبحت أعمالها إطاراً أستخدمه لأرسم وأجمع ما بين الممارسة المؤسسية والشخصية، وبين الممارسة السريرية والمنزلية، وبين الماضي والحاضر.

الجسد يُبقي الأثر

هديه بدري

في البداية، لم أكن أقصد تنفيذ هذه الأعمال لغرض عرضها في معرض،حيث لم أكن أسعى في الأساس إلى إنجاز عمل بكل ما تحمله ا الكلمة من معنى. على العكس، استلهمت هذه الأعمال من حالة مرضية قهرية لا يمكن وصفها بالكلمات النابعة عن الشعور بالصدمة. لا يمكن إيقاف الحزن؛ فهذه الحالة ليست ناتجة عن انسداد. فقد تشكّل هذا المكان الزاخر بالأشياء الحادة بفعل شعور قوي أرغمني على استرجاع ذكرى العمة وإحيائها، وهي عمليّات لا يمكن طلبها أو تعلّمها. أعلم أنّ شعوري القوي دفعني إلى إحياء ذكرى العمة، عمّتي أنا، بعد أن خسرتها لكنّني كنت قد أصبحت مسكونة بشعور ملحّ دفعني إلى الاحتفاظ بممتلكاتها وتذكّرها. وفي هذه الحالة الجديدة، تحوّلت تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة، التي كانت عرضية سلفاً، إلى نصب تذكارية ثمينة للغاية بالنسبة لي، فساعدتني الأغراض المرتبطة بالطقوس اليومية التي كان من الممكن استخدامها في تنفيذ عملي، ولو بشكل مؤقّت، على محاربة النسيان.

في تلك الفترة، كنت قد وصلت إلى هذه الحالة المُتّقدة عبر نفق لا نهاية له من المعاناة الخانقة. إذ أخذني مرض العمة إلى حيّز الرعاية الصحية المؤسساتية الصامت. كنّا معاً، أنا والعمة، وعشنا أيامها الأخيرة وسط عالمٍ من الإجراءات والتسلسل الوظيفي والبيروقراطية. كان التواصل هنا محدود واللغة مخدرة والمساحة معقّمة ومتحكَّم بها وكأنّها تحاول السيطرة علي الحالة التي استحوذت علي: حزن، وخوف، وضيق، وعزلة. باتت هذه التجارب من الماضي، غير أنها لا تزال تعيش في داخلي؛ يشلّني خبثها ويصيبني بالعجز الداخلي. ومع تقدّم مراحل مرضها، تمدّد جو المستشفى المعقّم بشكل صارم ليصبح عالماً بأسره.

وُلد معرض "الجسد يبقي الأثر" من رحم الشعور الكبير بالصدمة والحزن وعالم المرافق الطبية المحدود جداً. وهنا يكمن انقساماً نفسياً ، ثمة طريقان لا يمكن عبورهما في اتجاهين معاكسين: الأول محمومٌ بمشاعر لا يمكن التحكّم بها، والثاني مملٌ وباردٌ. كلٌ منهما متواجدٌ مدركاً للآخر ومنطمساً به بحيث يستحيل تحقيق التوازن. عند استرجاع ذكرياتي معها، أقاوم تذكّر الأوقات التي قضيتها معها في مؤسّسة الرعاية الصحية وأسعى إلى تسكين هذه الوقائع كلّ يوم؛ فهو مكان يذكّرني بالمعاناة والذكريات العزيزة على حدّ سواء.

على الرغم من أنّ هذه الأعمال نابعة من الحزن، ثمّة أيضاً ماضٍ مضني يُلقي ظلّ ذكرياتٍ أطولَ على أعمالي: إذ ساعدتني الطقوس التي اتّبعتها والتي استمدّيتها من عمتي في صياغة قدرتي على ابتكار كلّ ما هو موجود في هذا المعرض. فأنا لطالما شهدتُ العمة وهي تقوم بنشاطاتها الاعتيادية المتكررة والتي وفّرت لها آلية يمكنها تداركها، وتوقعها والتحكم

من أعراضها المتنامية، وطقوساً لازمت جسداً ضعيفاً اضطر إلى الخضوع لعلاجات بطرق غريبة وباردة. يروي كلّ نموذجٍ رائعٍ من حيث الشكل، قصةً بشرية عن كلٍّ من الفنانة والعمة التي هي مصدر وحيها، فيما تواجهان سوياً قوى الطبيعة.

أقل ما يقال عن هذا المعرض هو أنه إنجاز مذهل، على مستوى شخصي ومتواضعٍ بحت، حيث تحدّت كل درزة الفنانة على أن تستجمع شجاعتها لمواجهة ذكرى العمة، وفقدانها وغيابها الدائم. يشكّل هذا المعرض محاولةً للسعي إلى إيجاد خاتمة للقصة، وتقبل الواقع.

هذا ما نسميه بالفعل

التنفيـــــــــــــــــــــــ

ـــــــــــــــس

عن مكنونـات القلب.

المحيطة بك فتتغير باطّراد؛ الأطباء، والممرضات، والمسؤولون عن التنظيف، والجدة العجوز، والفتاة ذات الشعر البني الداكن التي دائماً ما تسرحه على شكل كعكة، فيخال لك أنها معلمة، والزوج، والقريب والمرشد. تتعدد التسميات التي تصف العلاقات والقصص وعددٌ لا يحصى من الحيوات التي لم ينتهي وقتها بعد على هذه الأرض. وفي الوقت ذاته، يعمل مقدمو الرعاية بجهد لإعطاء المكان الكئيب روحاً دافئة فيأتون بأشياء أو أصوات من خارج المستشفى تذكّر بحسّ "المنزل". إن خلق التقارب بين هذين المكانين ومحاولة فرض واحد على الآخر (**المنزل على المستشفى، أو المستشفى على المنزل**) لسخرية حقاً. كيف يمكن "للمنزل"، ملجأ الأمان هذا حيث يمكن للمرء أن ينام ليلاً بكل راحة، أن يتساوى ويتشبّه بالمستشفى الذي يعني أساساً أنك، أنت أو أحد ممن تحبّهم، ممدّد على سريرٍ غريبٍ تخرج من جسمه الأنابيب، والذي يعني أساساً تواجدك في حالة عدم أمان؟

في مواجهة بيئة معقمة إلى أقصى حد، يشارك المصابون بمرضٍ ومن حولهم في طقوس شفائية من المعتقد أنها تساعد على استعادة نشاط وصحة الجسم بالكامل. وإذا لم ينجح الأمر، تُستخدم هذه الطقوس الشفائية لتخفيف الآلام وتهدئتها. غالباً ما تكتسب هذه الممارسات ميزات علاجية مع مرور الوقت، فضلاً عن التفاني المتكرر وأحيانا الهوس القهري. وإذا تضاءلت جهودنا أمام الطبيعة، نلجأ حينها إلى الصلاة، وتصبح هذه الطقوس في جوهرها، وفي هذا السيناريو تحديداً، مناداة لتدخلٍ إلهي من أجل إبعاد هذه المحنة. ومهما كان إيماننا كبيراً، فلا بدّ لنا من التساؤل عن حكمة الخالق في سماحه بحصول مثل هذه المحن على الأرض، ولِمَ تميل إلى أن تصيب ذوي القلوب النقية.

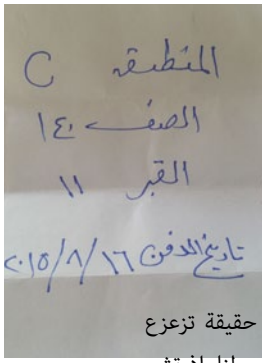
ما أجرأها، ما أجسرها ! أسرار هذه الآلة التي ندعوها الإنسان! ما أصغر الأمور التافهة التي تقلقنا وتشوشنا، يا للإنسان المسكين!
تشارلز ديكنز، دقات الأجراس.

يؤدي التعرض إلى الصدمة إلى الإصابة بالقلق، خصوصاً في هذا الزمن التكنوقراطي حيث غالباً ما تتصارع المشاعر مع المنطق لتُعتبر في جوهرها انعكاساً لنقص المنطق، أو حتى أسوأ من ذلك، معناً مرادفاً للضعف والأخطاء، فتُرغم الإهتمام بالصحة العاطفية والعقلية إلى التراجع. لا تظهر علامات أو أعراض جليّة لهذا النوع المحدد من الألم، أي ذاك الذي لا ينفك يؤلمنا من داخلنا. يطيل هذا الألم غير المرئي مكوثه في أماكن يصعب الوصول إليها ولا يمكن التعبير عنها بسهولة الإشارة مثلاً إلى ألمٍ في الصدر أو الساق أو

الرأس.. ما يؤدي بعديمي الخبرة إلى التغاضي عن هذا الألم بكل سهولة وعجرفة، ناهيك عن إعتباره شكلاً من أشكال المعاناة. قليلةٌ، وحتى شبه غائبة، هي المعرفة بالطرق الموثوقة للتعامل مع المحن العاطفية التي عادةً ما تتركنا في حالة ركود، حيث نغرق ببطءٍ في طيات الحزن والعذاب.

يُعدّ العمل المقدّم في معرض "الجسد يبقي الأثر" في جوهره محاولةً لاستخلاص المعنى من المحن الناجمة عن فقدان الأحباء، ولكن ليس على صعيد تقبّل الموت أو ما يخلفه ذلك فقط، بل أكثر كجزء لا يتجزأ من عملية متابعة المرض وتقديم الرعاية والتي يقلل المرء من أهميتها عادة. وفقاً لنموذج كيوبلر روس، تتألّف مراحل الحزن الخمسة من الرفض، والغضب، والمساومة، ثم الكآبة وأخيراً التقبّل. وتشكّل هذه المراحل تبسيطاً لحقيقة عمق المشاعر والتجربة الإنسانية ، فالمشاعر فوضوية، إنها مُرهقة ومعقدة؛ لذا فإن تسميتها وتقسيمها إلى فئاتٍ، فكيف بالأحرى مراحل، يبدو أمراً ينقص من أهمّيتها. لقد شكلت المشاعر الفوضوية الفائضة، وغياب أي نوع من البنى أو التوجيهات أو المراحل لمقارنة كآبة المرء بها، نقطة الانطلاق لهذا الاتجاه من التحقيق المفهومي والرسمي حول الدورة المستمرة والحتمية لمواجهة واقع أن الإنسان فانٍ. في المقابل، يُعدّ هذا الأمر نقداً حازماً ومفصلاً لمؤسسات الرعاية الطبية والصحية؛ هذه المؤسسات التي تدور حول البشر بشكل أساسي، ولكنها بعيدة كلّ البعد عن الإنسانية بأساليب عملها ولغتها ومساحتها.

استخدمت الفنانة هدية بدري طريقة منهجية يدوية نظّمت الطريقة غير المنظمة التي تمكّنت من خلالها من التعايش مع كآبتها وذكريات شخصٍ فقدته بقيت محفورة في مجموعة من "الأشياء" خلّفها هذا الشخص ورائه. إنها أغراض مهملة، لم تمس، لن يتم استخدامها مجدداً، أمورٌ تولّدت داخل أو خارج المستشفيات، طوال مدة مكوث العمة فيها، أمورٌ ما زالت موجودة في الخلفية ولكن تحمل في طيّاتها وجوداً قوياً. كانت عملية ابتكار كلّ قطعة مصحوبة بالذكريات، وأعيد صياغتها في ممارساتٍ متكررة على مثال التمديد، والتقطيب، والبثق، والكشف، والتطفل وفرض العناصر التي تستنسخ ممارسات مألوفة كانت العمة تقوم بها كشكل من أشكال التخفيف



من هذا المنطلق، عندما نواجه مواقف تكشف عن ضعفنا كبشرٍ، نواجه حقيقة تزعزع صميمنا. فرغم أننا نميل إلى نسيان ذلك، إلا أن الطبيعة لا تتواجد فقط من حولنا، إذ تشير مراقبة كافة مقومات العالم الخارجي العظيم، أن أجسامنا المشابهة للكون من مختلف الجوانب، هي صورة للطبيعة وجزءاً منها. وهي تشكّل عالماً صغيراً وكأنّه قوقعة صغيرة تحيطها وتعيش فيه. تغلّف أجسامنا، هذه الآلية الرائعة الممنوحة للبشرية، نفسنا: الروح والعقل والقلب. فنحن نسكن في هذه القوقعات، نستقرّ في هذه المقرات الزمنية لسنين، من دون أن ندرك العمليات السحرية التي تحصل فيها باستمرار وعلى الدوام لإبقائنا على قيد الحياة. وعندما تتعطّل هذه الآلة، تظهر الآلام الجسدية لتعبّر عن طلبها المساعدة بشكل غير مباشر. وتفشل الكلمات في تبرير ألم الجسم. وقد تساءلت فرجينيا وولف بحزن في مقالتها

"لماذا، تستخدم تلميذة مدرسة عادية عندما تقع في الغرام لغة شيكسبير أو كيتس للتعبير عن رأيها، ولكن إن طلبت من شخص مريض أن يصف ألماً في رأسه لطبيبٍ تخونه الكلمات؟" (١٩٦٢)

حول الإصابة بالمرض وبسبب عدم قدرتنا على الإفصاح عما يخالجنا أو شفاء أنفسنا، نسلّم أمر أجسامنا إلى أولئك الذين يتمتعون بمعرفة طبية متفوّقة، إذ يحدونا شيء من الأمل والإيمان، بفهمٍ لطالما تم تغذيته بوجوب قصد مؤسسات الرعاية الطبية والصحية الكفيلة بإعادتنا إلى صحتنا الطبيعية. ولكافة النوايا والأهداف، تكون هذه المؤسسات المخصصة معقّمة. غير أنّ الممارسة الطبية تميل إلى تعقيم أكثر من مجرّد اليدين والأدوات، فقد صُمّمت المستشفيات التي تم بناؤها على أسسٍ فعالة، بهدف معالجة بعض حالات الفشل الجسدي عملياً وميكانيكياً عبر أكثر الوسائل فعالية ونظاماً وتأثيراً. ومن خلال ذلك، تُمسي أبعاد الإنسانية نماذج استمارات وتقارير طبية. ولأنها تركّز أساساً على إصلاح القوقعة فقط، قد تُقدِم مؤسسات الرعاية الصحية على تهميش وتبديد نفسنا التي وعدتنا بأنها ستحافظ عليها وتحترمها، من خلال استمالتنا بالوعود الحالمة في تقديم العناية الدقيقة والحب المخلص. بعيداً عن العناصر التي توحي بالإنسانية، تزخر قاعات الاستقبال في المستشفيات بمقاعد شبه مريحة تقابلها أخرى مماثلة (**تسنح للمرء بأن يرتاح بعض الشيء**)، وجدرانٍ بألوان محايدة (**لتريح نظر المرء**) مزينة بلوحات من الزهور مجهولة الرسام، تم تعليقها بمحاذاة رسمٍ بيانيٍ يُظهر أعضاء جسم الإنسان. وتصبح هذه القاعات مسكونةً، ينصاع المرء فيها للأمل والخوف في آنٍ، ما، فنجد أنفسنا جالسين على طرف المقاعد محاولين تجنّب التواصل البصري مع أي شخص آخر أو نبقى أسرى موجة غامرة من الذكريات والعجز تُرغم أجسادنا المُثقلة بالهم إلى الغرق ببطء في مقاعدها (**غير المريحة بكلتا الحالتين**).

عند الانتقال إلى جناح المرضى، أي الغرفة المجاورة الباردة، تصبح جميع عناصر المكان فجأةً قابلة للتغير، وفي انسيابٍ مستمر. فالجدران تنبض إذ تصدر إيقاعات حادة من الآلات التي ترصد كلّ عارض جسدي، مع انقطاعات متفرقة في إيقاع تعتاد على سماع صوته، إلى أن يصبح متزامناً مع دقات قلبك. أما الوجوه

«لم تشرق الشمس على أي جديد لأن
لا خيار آخر لها».

جاء عن صمويل بيكيت أنّ "لم تشرق الشمس على أي جديد لأن لا خيار آخر لها". غير أنّ هذه المقولة لا تنطبق على بطلة هذه القصة التي اضطرت في اللحظة الأخيرة إلى ركوب الطائرة المتجهة إلى لندن في رحلة طيران استمرت لمدة ثماني ساعات وتحولت حينها إلى رحلةٍ طويلة امتدت سنتين شهدت خلالهما مراحل استعادة العمة لصحتها، وانتكاستها وتدهور صحتّها في نهاية المطاف، حتى أمسى نور شعلتهافي شتاء العام ٢٠١٥، باهتاً لا يقوى على السطوع. **(والعمّة هو لقب عربي يُستخدم لمناداة النساء الواتي على صلة القرابة المباشرة بالشخص. إنه اللقب الذي تعرّفت فيه لأول مرّة على إنسانةٍ رقيقة، وهو اللقب الذي يحمل في طياته إلهام الأعمال المعروضة وروحها الحيّة.)**

غالباً ما تتّسم المآسي بإحساسٍ من العجز يستحوذ علينا، وتحديداً تلك الناتجة عن المواجهة الحتمية بين الإنسان والطبيعة. كما تضاعف هذه المآسي حقيقة زوالنا ، وتسلّط الضوء على ضعف وقلّة حيلة الإنسان في هذا العالم، وهو واقعٌ مرير غالباً ما نتجنّب التفكير فيه. يتّصف عالم الإنسان المعاصر اليوم بغزوه للطبيعة وفرضه التصنيع الدائم على البيئة، ليخلق بذلك قوقعة زائفة يضع الإنسان نفسه فيها في مصاف الخالق ويتمتع بسلطةٍ لا حدود لها في تصميم الأشياء والعمل بها. إنّه عالمٌ تطغى فيه العمليات المحسوبة بدقة لا متناهية، والإلكترونية و الروبوتية. أما إنجازاتنا في العلوم والتكنولوجيا والهندسة فقد صنعت عالماً وهمياً أعمى نظرنا، فبتنا نصدّق أننا نحن، البشر، من نتحكّم بالعالم.

مقدمة

ريم حسن

الى عمّة

الى عمّة