Mahmoud Khaled

# A New Commission for an Old State

Mahmoud Khaled

# A New Commission for an Old State

This publication is published on the occasion of the exhibition A New Commission for an Old State by Mahmoud Khaled at Gypsum Gallery from 7 March to 18 April 2018.

A New Commission for an Old State was first shown at Edith-Russ-Haus, Oldenburg and produced by the Grant for Media Art of the Foundation of Lower Saxony in 2016. The conversation between Mahmoud Khaled and Amro Ali was commissioned and published in English by Ibraaz in June 2017.

**Design:** Mahmoud Khaled and Zeina Madwar
**Translation:** Yasmin El Kashef
**Copy editing:** Sara El Adl
**Photographs:** Mahmoud Khaled
**Production:** Gypsum Gallery

Special thanks to Stephanie Bailey, Edit Molnár, Marcel Shwierin, Reema Salha Fadda and Fig Leaf Studios.

©2018 Mahmoud Khaled, Amro Ali, Gypsum Gallery.

Gypsum Gallery
5 Ibrahim Naguib, Apt 2
Garden City,
Cairo, Egypt
11519

info@gypsumgallery.com
www.gypsumgallery.com

GYPSUM

**I have been familiar with Mahmoud Khaled's artistic works for a number of years; Alexandria, the city we both herald from, can often be a political tempest and an urban dystopia that deepens a chronic melancholia within the public realm. This, in turn, foments nostalgia through the citizenry who long to live in a sepia-tinged so-called golden age. What romance is to Paris and ambition is to New York, nostalgia is to Alexandria. Yet perhaps because the city functions in a world of intangibles, one where the mythologized metropolis is drowned in a long glorious history that torments the human imagination; will as a result, ruthlessly press the artist, poet, writer, and thinker against established boundaries; at times breaking them.**

**Political theorist Fredric Jameson noted that nostalgia is an 'alarming and pathological symptom' of a modern world unable or unwilling to engage in any meaningful way with its own historicity. This is where Khaled's work comes in: he seeks to engage this symptom by confronting the Alexandrian spectre of memory. His latest work *A New Commission for an Old State* (2016) propels the progenitor of nostalgia, memory, into a new site-specific exhibition. A form of commemoration**

**that embodies complex narratives in the young artist's new body of work, through three iconic artefacts within the Egyptian context.**

**The first is a gated summer resort in Alexandria called *Maamoura* built by the state, shortly after Gamal Abdel Nasser came to power, to accommodate the new elite of the "rebranded" (post-1952) Egypt. The second is a landmark text titled "*Maamoura's* Victims" written by Judge Hassan Jalal who was a harsh critic of the Egyptian monarchy. The third artefact is a 1961 film by Youssef Chahine titled *A Man in My Life*, which started production in *Maamoura* a few months after it officially opened in 1959. The story revolves around the life of a fictitious architect who is known for his remarkable modernist style and who has built one of *Maamoura's* most memorable buildings, which is used as a backdrop in the opening scene of the film.**

**Amro Ali:** Your recent solo exhibition in Germany last summer is highly fascinating and it certainly overlaps with my work in political sociology. The driving question that intrigues me is: Where does Alexandria, as an autonomous entity, fit in the artistic narrative that you have developed? My understanding of Nasser-era rebranding has more to do with how Alexandria was divorced from its Greco-Roman heritage, and pushed more towards its Arab heritage. I don't see this as a phenomenon that happens immediately after 1952, but rather gains traction in the 1960s when, for example, Alexandria saw the rise of statues of Arab figures in the public space such as Ibn Khaldoun and Sayed Darwish, among others. How does the rebranding in *Maamoura* fit in with this? When you speak of rebranding, is it a matter of the state homogenizing the entire landscape across the country, without any consideration for local factors and idiosyncrasies of a city?

**Mahmoud Khaled:** I also don't see this rebranding as happening immediately after 1952. As you said it did take almost a decade for this process to physically and visually exist in the public sphere and *Maamoura* as a project is evidence of this, as it officially opened in 1959 and was promoted afterwards as one of the

regime's achievements towards the promised social democratic state and assuring the official support to the middle, working class and farmers.

We also know, this rebranding process was not only about erecting buildings with new architectural aesthetics and sculptures of significant Arab and national figures in public spaces, but included the establishment of agrarian reforms and ambitious industrialization programs that led to a period of infrastructure building and modern urbanization. There was a political need to have these social and architectural projects to form a new Egyptian identity that served the new elite of the republican era. These projects included housing complexes, theatres, cultural palaces, parks and summer resorts. Architecturally, aesthetically and functionally, then, all these projects were designed in sharp contrast to the lavish lifestyle of the former royal aristocracy, which added a strong political connotation to the style of these buildings and projects, and more generally to the introduction of 'Modernism' in Egyptian architecture. At least that's how I understand it.

*Maamoura* is located strategically next to the former royal *Montaza* palace and gardens, which I read as an

intentional political statement to show that the new state can also design and build a protected gated space for its own elite. This beach resort is considered to be the prototype for modern bourgeois summer destinations and is one of the first gated community projects in Egypt, functioning as a city within the city with its architecturally unique residential villas, houses, and cabins mostly owned by generals, businessmen, and celebrities that came to form the new upper class. At the same time, more modest buildings were targeted towards the middle-class with public sector companies having access to properties that they rented out to their staff for affordable prices.

**AA:** The problem of political branding is that it tends to destroy pluralism, as the state imposes a narrative from above, rather than allowing an organic story to develop through civil society. How does your understanding of branding, in an architectural sense, equate with oppression and the destruction of civic meaning?

**MK:** Personally, I don't see any contribution from civil society in this whole process at all; everything was done by the state to the people, and mainly most of the projects were executed by the army itself which is something that is happening until now and my generation can definitely relate to it.

**AA:** You touch upon an important aspect regarding Youssef Chahine's films. From my readings, the struggle between Alexandria and the state extended to films: for example, Nasser-era cinema tended to reflect narratives that domesticated Alexandria. This in turn subverted the city into the national narrative. Chahine's films were not an exception, although it was only with his 1978 film *Alexandria, Why?* that he was able to challenge this trend, by breaking with the conventional narrative and realigning it with an emerging novel tradition that represented Alexandria as a place of "utopian desire." The renowned director started to see a relative change in the political culture of 1970s Egypt – if not the Arab world – that enabled his cinema to "recognize and redress marginalized social elements within Arab national identity…[by revisiting and engaging] the cultural and historical elements of distinct groups he thought integral to the appreciation of a collective Arab identity."[1]

In light of this, how much innovation and independence was Chahine allowed in the making of the 1961 film *A Man in my Life*? Was the film geared towards supporting Nasser's project? Or did Chahine situate the idea of justice in a national (or perhaps nationalist) narrative at the expense of local civic factors?

**MK:** I think in this film Chahine tried to abstract the ideologies and the principles behind the "free soldiers" movement by staging a melodramatic love story that contains a lot of guilt, pain, and heroism to highlight the struggle for social justice amongst the working class (here, a group of fishermen in Alexandria) in the year of 1938, when the country was still a royal monarchy. It is very obvious to me how he was very influenced by these ideas, principles, and hopes for the establishment of a modern and socially equal state, like many other artists and intellectuals in Egypt at the time. For example, I still remember many of my painting professors in Alexandria who are associated with or known as the sixties generation of artists, were preoccupied with producing art that was heavily engaged with the ideas of social justice, class struggle and full independence from colonialism. I honestly don't think these artists, including Chahine, were doing this work to compliment the political power, or as a sort of contribution to the propaganda of the new regime. Rather, I think they – or let's say most of them – believed in these ideas and wanted to dedicate their production to contribute to the cause. This is, in fact, the most interesting point for me: how can we now look back at the art production of that period, especially given the radical shifts since 2011, and understand how we

see the regime today? How does viewing the situation as a continuation of the 1952 state reshape our relationship with our home country? In terms of innovation, I am not sure to what extent the film was original, given it was an adaptation of the 1954 American film *Magnificent Obsession* by Douglas Sirk, but I am personally not so crazy about this idea of originality; I find it clever how Chahine kept the structure of the story from Sirk's film but adapted the socio-political content in order to respond and engage with the political and ideological moment in Egypt at the time.

**AA:** Fascinatingly, this recent body of work metaphorically touches upon building materials such as glass and marble, which you argue have been widely utilized in state-sanctioned architectural projects in Egypt over the past thirty years. Here, I specifically want to point to the piece *A Rare Glimpse into the Recent Moments When People Lived in a World Turned Upside Down* (2016) in which you used eight computer-generated images of carrara marble printed on wallpaper and sixteen double glass panels, accompanied by images and texts that occupied almost half of the space of the exhibition. Is there a particular state logic behind utilizing building materials such as glass and marble?

Does this have any relationship to Mubarak's political projects and neoliberal policies?

**MK:** Yes it does. I wanted to do something physical, imaginative and semi-fictional, using material that would speak directly to the content of the installation. I decided to use the format of the memorial as a site from which to stage the content of the project; of course here, marble makes perfect sense, as a permanent noble and monumental material that has been used excessively in most of the governmental projects in Egypt during the past thirty or so years, which is of course, the era of Mubarak.

When I looked back at the use of the material and its existence in state-owned or run buildings, I started to see the sharp contrast between marble and the kind of modest, humble and relatively cheap building materials that were used in the late 50s and 60s by the regime. For me, this shows how the state wanted to manifest itself and assert its power architecturally and in public spaces, whilst pointing to the shift in aesthetics and values from the 60s to the 90s, and so I was keen for the installation to reflect this.

**AA:** The "*Maamoura's* Victims" text by Judge Hassan

Jalal, published in *Al Hilal* magazine in February 1955 just few years after the '52 state' started, presented a report on the atrocities, horrendous conditions and systematic tortures in a prisoner camp on the King's properties, which later became the land on which *Maamoura* was built. It is an insightful artefact from a very romanticized period in the Egyptian and Alexandrian popular imagination. Would you say that your work in this regard is a strong statement against nostalgia?

**MK**: William E. Jones, who is one of my favorite artists said recently in an interview that "Nostalgia is a sympathetic feeling"[2] – and I completely agree with him. Unfortunately, Alexandria has always been romanticized in the popular imagination. I can even sense this when I talk about the city with my friends and colleagues from Cairo. It's something I used to be very sensitive about. Nostalgia became the scary ghost that I tried to kill when I was developing and working on the exhibition, and I hope I managed to do that – though I don't know. I think the problem for us Alexandrians is that we have been over saturated with nostalgic narratives and representations of the city in in books, films, and photographs (and now even on social media) but it's still the city we live and work

in. And so, it is hard to ignore the overarching sentimentality. That is why I tried for a long time to avoid working on anything related to Alexandria and its history – near or far – because you can never escape the language and aesthetics of nostalgia when talking about the city in the field of artistic and cultural production. This idea shifted for me in 2011, when I saw everything in the city becoming highly politicized and very active, instead of being forever decaying and romantic; it was then that I realized that I could talk about the city in a way I was unable to before, mainly because of my own self-censorship towards this fear of being nostalgic.

Jalal's text was also a huge discovery for me – it made everything feel similar and yet different all at once, and that's why I wanted to use it in full length in the installation. First of all, it gives us a glimpse of *Maamoura* when it was just an empty, neglected wasteland, and how even during this time (late 1940s/early 1950s) it was a stage for human rights violations, torture and the exertion of power by the state. Secondly, the fact that it was written by a judge, whose profession revolves around preserving values of social justice and dignity in society, he is also fully supporting the 1952 state (and I believe we are still living through an

extension of that era). I also think my fascination with the text has a lot to do with the fact that I was born around a bunch of structures, monuments, and buildings which are gradually vanishing from the cityscape, yet I still don't know much about the socio-political history of *Maamoura* or how things were before those structures were built. At the same time access to information as an artist or a researcher is restricted by state authorities; you will find a lot of intentional obstacles in your way, so as not to ask or uncover anything that may conflict with the state-sanctioned narrative. Here, the act of knowing becomes a highly politicized endeavour and pushes this persistent nostalgia out of the frame.

**AA:** The use of the "*Maamoura's* Victims" as a textual document/testimony is described in the exhibition text as an element that is highlighting and activating the "haunting similarities" between the methods of the monarchy and republic, which you argue, puts the document in a completely different light, making it even more relevant when read in the present. Based on this reading, I would like to ask: could not the observer of your work suggest that in attempting to condemn the monarchical period as being just as bad as the republican era, you have indirectly vindicated

the latter? Historians would probably not disagree with your account, but they could argue that oppression and torture increased exponentially and systematically under the Nasser regime, making the King Farouk era pale in comparison.

**MK:** Well, I don't think the work is trying to vindicate or blame one era or another, as both eras are very difficult to understand or judge in their entirety. I also hope the artwork works to complicate and problematize moments in our history, instead of just giving a statement about who was more oppressive than the other, because things are far more complicated than this. This is especially the case for artists; perhaps it is easier for researchers, academics, and historians because they have a clearer methodology for how to draw their conclusions. Yet for most of us – and by us, here I mean the artists whom I am close to and am in dialogue with – we are all producing and speaking from a position in a world that does not make any sense at all, and art seems for some of us, still the only possible long-term attempt to deal with this mess that we are collectively sharing.

The work is imagining a memorial, a space for remembrance, which as an act includes thinking and

reflecting with a strong sense of monumentality and spectacle. Memorials are traditionally built after long civil and grassroots discussions, and to remember key social and political events. Yet my generation only inherited memorials; we never experienced or witnessed the building of those we inherited, and so the aim of my work is to both consider and commiserate the absences in constructing our own history, emotionally and meaningfully.

[1] Malek Khouri, *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema* (Cairo: American University in Cairo Press, 2010). 117.

[2] Quoted in *Mousse Magazine*. Issue 56. December 2016–January 2017.

**Mahmoud Khaled** (b. 1982, Alexandria, Egypt), lives and works between Egypt and Norway. He studied fine art at Alexandria University in Egypt and in the Norwegian University of Science and Technology, Norway. His work traces the boundaries between what is real and what is hidden, disguised or staged. His artistic practice is both process oriented and multidisciplinary. Mixing photography, video and wall painting with sculptural forms, sound, and text, his works can be regarded as formal and philosophical ruminations on art as a form of political activism, as an object of desire and as a space for critical reflection. His artistic vocabulary is composed of appropriated forms that have been displaced from their original context thereby proposing alternative meanings.

Khaled's work has been presented in solo and group exhibitions in different art spaces and centers in Europe and the Middle East, including Whitechapel, London (UK); Edith-Ruth-Haus, Oldenburg, (Germany); BALTIC Center for Contemporary Art, Gateshead, (UK); Galpão- Videobrasil, São Paulo, (Brazil); Gypsum Gallery, Cairo, (Egypt); Centre Pompidou, Malaga, (Spain); Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), (Netherlands); Bonner Kunstverein, (Germany); UKS, Oslo, (Norway); Salzburger

Kunstverein, (Austria); Contemporary Image Collective/CiC, Cairo, (Egypt) and Sultan Gallery, (Kuwait). His projects have been featured in several international biennales such as LIAF Biennale, Lofoten, (Norway), Manifesta 8: European Biennale for Contemporary Art; Biacs 3, Seville Biennale, and 1st Canary Islands Biennale, Spain. In 2012 Khaled was awarded the Videobrasil In Context prize and he was shortlisted for the 2016 Abraaj Art Prize.

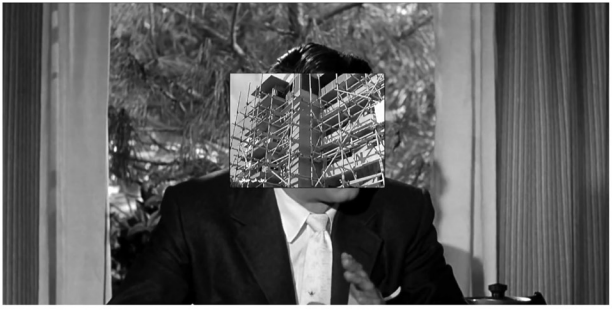
**Amro Ali** is an assistant professor at the American University in Cairo, and a recent doctoral graduate at the University of Sydney, an associate of the Sydney Democracy Network, and former research fellow at the Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (Berlin Social Science Center). His doctoral dissertation examined Egypt's second city of Alexandria as a political laboratory in how civil society and activists attempt to keep the revolutionary trajectory and the promise of politics alive in the face of an authoritarian resurgence. Amro writes for Mada Masr, Open Democracy, Guardian, Atlantic Council, and Tahrir Institute for Middle East Policy. He also blogs at amroali.com and administrates the Facebook group Alexandria Scholars.

Look, look!

but
عزيزي لقد وصلت أخيرا إلى العالم
عبد الرحيم يزدي
٢٣ شارع ساحل بابا، القاهرة

Let's go mom, I have to catch the train

تهون عليك
تذكرت يوم
احمد شاهين



رونق في ضيافتك

I thought maybe when she is at sea,
she might let her guard down and hear me out.

I am. . I am the person who. .

سالزبورغ كونستفيرين ، (النمسا) ؛ مركز الصور المعاصرة ، القاهرة ، (مصر) ؛ سلطان جاليري (الكويت) . وقد عرضت مشاريعه في العديد من المعارض الدولية مثل بينالي اسطنبول و الشارقة ولياف ، لوفوتن ، (النرويج) . ومانيفيستا ٨- البينالي الأوروبي للفن المعاصر ، بينالي إشبيلية ، وبينالي جزر الكناري ١ ، إسبانيا . وفي عام ٢٠١٢ ، حصل خالد على جائزة ڤيديوبرازيل ، وتم اختياره في القائمة القصيرة لجائزة أبراج للفنون لعام ٢٠١٦ .

**عمرو علي** أستاذ مساعد في الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، حاصل على درجة دكتوراه من جامعة سيدني ، شريكة في شبكة سيدني للديمقراطية ، أستاذ باحث سابق (مركز العلوم الاجتماعية في برلين) . تناولت رسالته للدكتوراه مدينة الإسكندرية المدينة الثانية في مصر باعتبارها مختبر سياسي ودرس محاولة المجتمع المدني والناشطين للحفاظ على المسار الثوري والوعد بإبقاء الحياة السياسة على قيد الحياة في مواجهةعودة الاستبدادية . يكتب عمرو لمدى مصر ، وأوبن ديموكراسي ، والجارديان ، مجموعة الفيسبوك الخاصة amroali.com والمجلس الأطلسي ، ومعهد التحرير لسياسة الشرق الأوسط . كما يدوّن في ويدير بعلماء الإسكندرية .

**محمود خالد** (ولد عام ١٩٨٢ م في الإسكندرية ، مصر) ، يعيش ويعمل بين مصر والنرويج . ودرس الفنون الجميلة في جامعة الإسكندرية في مصر وفي الجامعة النرويجية للعلوم والتكنولوجيا . عمله يتتبع الحدود بين ما هو حقيقي وما هو مخفي ، وما وراء الأقنعة أو ما هو معروض . وتتميز ممارسته بالتركيز على عملية إنتاج الفنون وبأنها دراسات بينية . فهو يمزج أعمال التصوير الفوتوغرافي والفيديو والرسم على الجدار بأشكال النحت والصوت والنص ، كما يمكن اعتبار أعماله تأملاً رسميًا وفلسفيًا في الفن كشكل من أشكال النشاط السياسي ، والرغبة ، ومساحة للتأمل النقدي . وتتألف مفرداته الفنية من أشكال مخصصة انتُزعت من سياقها الأصلي وبالتالي تقترح معانٍ بديلة . وقد تم عرض أعمال خالد في معارض فردية وجماعية في مختلف الأماكن والمراكز الفنية في أوروبا والشرق الأوسط ، بما في ذلك وايتشابل ، لندن (المملكة المتحدة) ؛ ومعرض إديث–روث– هوس ، في أولدنبورغ ، ألمانيا ؛ مركز البلطيق للفن المعاصر ، غيتسهيد ، المملكة المتحدة ؛ غاوباو – ڤيديوبرازيل ، ساو باولو ، (البرازيل) ؛ جيبسوم جاليري ، القاهرة ، (مصر) ؛ مركز بومبيدو ، مالاجا ، إسبانيا ؛ متحف ستيديليك بوريو أمستردام ، (هولندا) ؛ بونر كونستفيرين ، (ألمانيا) ؛ يو .ك .اس ، أوسلو ، (النرويج) ؛

النصب التذكارية عادة بعد مناقشات مدنية طويلة مع الجمهور لتذكر الأحداث الاجتماعية والسياسية الرئيسية . ولكن جيلي ورث فقط تلك النصب التذكارية . لم نشهد على أو نعش بناء ما ورثناه ، وبالتالي آمل ان يخلق العمل مساحة زمنية ومكانية للنظر فيما غاب عنا في بناء تاريخنا على مستوى العواطف والمعاني .

[1] مالك خوري ، «مشروع القومية العربية في سينما يوسف شاهين ،» قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ٢٠١٠ . ١١٧ .

[2] نقلاً عن مجلة «موس» ، العدد ٥٦ ، ديسمبر ٢٠١٦- يناير ٢٠١٧ .

قد برأت الجمهورية بصورة غير مباشرة؟ ربما لا يختلف المؤرخون مع رؤيتك للأمور ، لكنهم يمكن أن يختلفوا قائلين إن القمع والتعذيب زاد بشكل مطرد ومنهجي في ظل نظام عبد الناصر ، مما جعل التعذيب في عهد الملك فاروق يبدو متضائلا بالمقارنة .

**م خ :** حسنًا ، لا أعتقد أن العمل يحاول أن يدين أو يبرئ عصرًا أو آخر ، إذ إن من الصعب جدًا فهم العصرين أو الحكم عليهما . وآمل أيضا أن يعمل العمل الفني على تعقيد وتناول إشكاليات لحظات في تاريخنا ، بدلاً من مجرد إصدار حكم عن أيهما أكثر قمعية من الآخر ، لأن الأمور أعقد بكثير من هذا . هذا هو الحال خاصة بالنسبة للفنانين . وربما يكون من الأسهل للباحثين والأكاديميين والمؤرخين لأن لديهم منهجية أكثر وضوحا في استخلاص استنتاجاتهم . ومع ذلك بالنسبة لمعظمنا – وهنا أعني الفنانين الذين أنا على مقربة منهم وفي حوار دائم معهم – نحن ننتج ونتحدث انطلاقا من موقف في عالم لا معنى له على الإطلاق ، ويبدو الفن بالنسبة للبعض منا ، المحاولة الوحيدة الممكنة على المدى الطويل للتعامل مع هذه الفوضى التي نتشاركها بشكل جماعي . العمل هو نصب تذكاري متخيل ، مساحة للتذكر ، وهو فعل يتضمن التفكير والتأمل مع شعور قوي بالعظمة واللحظة المسرحية . يتم بناء

بالنص له علاقة كبيرة بحقيقة أنني ولدت حول مجموعة من النصب التذكارية والهياكل والآثار والمباني (من ضمنها «المعمورة») التي بدأت تختفي تدريجيًا من خريطة المدينة ، ولكني ما زلت لا أعرف الكثير عن الوضع الاجتماعي والتاريخي والسياسي للمعمورة أو كيف كانت الأمور قبل بناء هذه الهياكل . وفي الوقت نفسه ، تفرض سلطات الدولة قيودًا على إمكانية وصول الباحثين والفنانين إلى المعلومات ؛ فستعترضهم الكثير من العقبات المتعمدة ، حتى لا يسألوا أو يكشفوا النقاب عما قد يتعارض مع رواية الدولة الرسمية . وهنا ، يصبح فعل المعرفة مسعى مسيس للغاية يدفع هذا الحنين المستمر خارج الإطار .

**ع ع:** إن استخدام «ضحايا المعمورة» كوثيقة/شهادة في نص المعرض يمكن تفسيره بأنه عنصر يسلط الضوء على تفعيل أوجه الشبه المؤرقة بين أساليب النظام الملكي والجمهوري ، وكما تقول ، هذا الطرح يضع الوثيقة بشكل كامل في ضوء مختلف ويجعلها أكثر أهمية عندما تقرأ في الوقت الحاضر . واستنادًا إلى هذه القراءة ، أود أن أسأل : ألا ترى أن المتابع لعملك قد يخلص إلى أنك تقوم بمحاولة لإدانة الفترة الملكية وإظهار أنها على نفس قدر سوء فترة الجمهورية ، وبذلك تكون

أي شيء يتعلق بالإسكندرية وتاريخها – من قريب أو بعيد – لأنك لا يمكن أبدًا أن تهرب من لغة الحنين وجمالياته عندما نتحدث عن تلك المدينة في مجال الإنتاج الفني والثقافي .
اختلفت هذه الفكرة في عام ٢٠١١ ، عندما رأيت حجم التسييس الحاد والحركة النشطة اللذان لحقا بكل ما في المدينة ، بدلاً عن صبغة القدم والرومانسية التي طالما انطلت عليها .
وقد أدركت حينها أنني أستطيع أن أتحدث عن المدينة بطريقة لم أكن قادرا عليها من قبل بسبب الرقابة الذاتية التي فرضتها على نفسي مدفوعًا بخوفي من الحنين .

كان نص جلال أيضًا اكتشافًا كبيرًا بالنسبة لي – فقد بدا لي من بعده كل شيء متشابهًا ومختلفًا في الوقت نفسه ، ولذا استخدمت النص كله في العمل . فأولًا وقبل كل شيء ، النص يقدم لنا لمحة عن «المعمورة» عندما كانت مجرد أرض مهجورة فارغة ومهملة ، وحتى خلال هذه الفترة (أواخر الأربعينات / وأوائل الخمسينات) كانت ساحةً لانتهاكات حقوق الإنسان والتعذيب تمارس الدولة سلطتها فيه . ثانيًا ، النص كتبه قاض ، مهنته هي حماية قيم العدالة الاجتماعية والكرامة في المجتمع ، كما أنه يدعم دولة ١٩٥٢ (التي أعتقد أنها مستمرة وممتدة حتى يومنا هذا) . وأعتقد أيضًا أن إعجابي

والتعذيب المنهجي في معسكر السجناء على أملاك الملك ، والتي أصبحت فيما بعد الأرض التي بنيت عليها «المعمورة» . وهو وثيقة ثاقبة من فترة ينظر إليها الخيال الشعبي والمصري والسكندري نظرة رومانسية . هل ترى أن عملك باعتبار ذلك يعد وقفة قوية ضد الحنين؟

**م خ:** «ويليام إي . جونز» ، وهو أحد الفنانين المفضلين لي ، قال مؤخرًا في مقابلة أن "الشعور بالحنين نوع من مشاعر التعاطف"[٢] – وأنا أتفق تماما معه .للأسف ، كانت النظرة دائما تجاه الإسكندرية نظرة رومانسية في المخيلة الشعبية . حتى إنني كنت أشعر بذلك عندما أتحدث عن المدينة مع أصدقائي وزملائي من القاهرة . وقد كنت أتعامل مع هذه الرؤية بحساسية شديدة ، وأصبح الحنين شبح مخيف أحاول قتله بينما كنت أعمل على هذا المعرض ، وآمل أن أكون قد فعلت ذلك – لكني لست متأكدًا . وأعتقد أن المشكلة بالنسبة لنا ، السكندريين ، هي أننا قد تشبعنا بروايات الحنين والطريقة التي تظهر بها المدينة في الكتب والأفلام والصور (وحتى الآن على وسائل التواصل الاجتماعي) وهي لا تزال المدينة التي نعيش ونعمل فيها ، فمن الصعب تجاهل النظرة العاطفية المهيمنة . وهذا هو السبب وراء محاولاتي لفترة طويلة تجنب العمل على

خيالية ، باستخدام مواد من شأنها أن تشير مباشرة إلى معني العمل وسياقه ، لذا قررت استخدام شكل النصب التذكاري كموقع يمكن من خلاله عرض محتوى الأعمال ؛ وبطبيعة الحال ، كان الرخام خيارًا مثاليًا ، باعتباره مادة فخمة ومهمة استخدمت بشكل مفرط في معظم المشاريع الحكومية في مصر خلال الثلاثين سنة الماضية أو ما يقاربها ، أي في عهد مبارك .

وعندما راجعت استخدام المواد ووجودها في المباني المملوكة للدولة أو التي تديرها ، اتضح لي التباين الحاد بين الرخام ومواد البناء المتواضعة والبسيطة و الرخيصة نسبيا التي كان النظام يستخدمها في أواخر الخمسينات والستينات . وبالنسبة لي ، هذا يفسر الطريقة التي أرادت بها الدولة أن تظهر نفسها لتؤكد أنها قوة معمارية حاضرة في الأماكن العامة ، وفي الوقت نفسه يشير العمل إلى التحول في الجماليات والقيم من الستينات إلى التسعينات ، ولذا كنت حريصًا على أن يستطيع العمل أن يعكس هذا المفهوم .

**ع ع:** يقدم نص «ضحايا المعمورة» بقلم القاضي حسن جلال ، والذي نشر في مجلة الهلال في فبراير ١٩٥٥ بعد سنوات قليلة من بدء «دولة ٥٢» ، تقريرًا عن الفظائع والأوضاع المروعة

من هؤلاء الفنانين الذين يبالون كثيرًا بمدى أصالة العمل الفني ، فأنا أقدر مهارة وذكاء «شاهين» في احتفاظه بالبنية السردية للفيلم كما نسجها «سيرك» مع تطويع المحتوى السياسي والاجتماعي في استجابة وتفاعل منه مع اللحظة السياسية والفكرية التي كانت تعيشها مصر آنذاك .

**ع ع:** من المثير للدهشة أن هذه المجموعة الحديثة من اعمالك تتناول بصورة مجازية مواد البناء مثل الزجاج والرخام ، والتي ترى أنها استُخدمت على نطاق واسع في المشاريع المعمارية التي رعتها الدولة في مصر على مدى الثلاثين عامًا الماضية . وأنا هنا أريد أن أشير تحديدًا إلى العمل الذي يحمل عنوان «لمحة نادرة عن اللحظات الأخيرة حين عاش الناس في عالم مقلوب رأسا على عقب» (٢٠١٦) الذي استخدمت فيه ثمانية تكوينات مصورة على تصميم رخام كارارا مطبوعة على ورق حائط وستة عشر لوح زجاج مزدوج ، مع صور ونصوص شغلت ما يقرب من نصف مساحة المعرض . هل هناك سبب بعينه وراء استخدام مواد البناء مثل الزجاج والرخام؟ وهل لها علاقة بمشاريع مبارك السياسية وسياسات النيوليبرالية؟

**م خ:** نعم بالطبع . أردت أن أقدم شيئا ملموسًا ، في صورة شبه

مهتمين بإنتاج أعمال فنية تتمحور رسالتها حول أفكار العدالة الاجتماعية وصراع الطبقات والاستقلال التام من قبضة الاحتلال . في الحقيقة ، لا أظن أن كل هؤلاء الفنانين ، ومنهم شاهين ، أنتجوا تلك الأعمال بهدف مجاملة السلطة السياسية أو إسهامًا منهم في دعم البروباجاندا التي روجت للنظام الجديد . بل أرى على الأرجح أنهم ، أو الفئة الأكبر من بينهم على الأقل ، كانوا يؤمنون بتلك الأفكار ومن هنا كانت رغبتهم في أن يهبوا إنتاجهم الفني لخدمة القضية .

وهذا ما يثير اهتمامي في الأمر ؛ إذ كيف يمكن لنا اليوم أن نقيم بأثر رجعي الأعمال الفنية التي ظهرت في تلك الفترة ، لاسيما في ضوء التغيرات الجذرية التي أعقبت (٢٠١١) وشكلت موقفنا الحالي من النظام السياسي؟ إلى أي مدى قد تساهم ترجمتنا للموقف السياسي القائم على أنه امتداد لدولة (١٩٥٢) في إعادة تشكيل علاقتنا بالوطن؟

أما من الناحية الإبداعية ، فأنا لا أعرف إلى أي مدى يمكننا وصف الفيلم بأنه عمل أصيل ، خاصة أنه مقتبس عن الفيلم الأمريكي «Magnificent Obsession» وهو من إنتاج عام (١٩٤٥) وإخراج دوجلاس سيرك . ولكن بما إنني لست واحدًا

في فيلم «رجل في حياتي» (١٩٦١)؟ وهل ترى أن الفيلم كان مسخرًا لتأييد المشروع الناصري؟ أم أن يوسف شاهين قد أعطى الأولوية لطرح فكرة العدالة في مفهومها كما ساقه هو من السردية الوطنية (أو القومية) على حساب العوامل المحلية والمدنية؟

**م خ:** أعتقد أن الفيلم كان محاولة من يوسف شاهين لتجريد الأيديولوجيات والمبادئ التي مثلتها حركة «الضباط الأحرار» وذلك عن طريق تقديم تلك الأفكار في إطار قصة حب ميلودرامية تتخللها تيمات الذنب والألم والبطولة بهدف إبراز صراع الطبقة العاملة (وتمثلها هنا مجموعة من الصيادين في الإسكندرية) من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية في عام (١٩٣٨) ، أي في الوقت الذي كانت فيه مصر لا تزال تحت السيطرة النظام الملكي . ليس لدي شك في أن يوسف شاهين – شأنه في ذلك شأن كثير من الفنانين والمفكرين المصريين آنذاك – كان متأثرًا بتلك الأفكار والمبادئ والآمال التي كانت تصبو لإقامة دولة حديثة ترسي مبادئ العدالة الاجتماعية . فلا زلت أتذكر ، على سبيل المثال ، أن كثير من أساتذتي الجامعيين الذين درسوا لي فن الرسم في الإسكندرية ، ممن شاع عنهم أنهم يمثلون جيل الستينات من الفنانين ، كانوا

والدولة قد امتد إلى السينما . فعلى سبيل المثال ، كانت السردية السينمائية الشائعة خلال الحقبة الناصرية تروج لتعريب الإسكندرية ، مما نتج عنه إخضاع الإسكندرية للسردية الوطنية . وجاءت أفلام يوسف شاهين في تلك الفترة مماشية لذلك النمط السردي وظلت كذلك إلى أن استطاع يوسف شاهين في عام (١٩٧٨) أن يسبح عكس التيار في فيلم «إسكندرية ، ليه؟» الذي نبذ فيه السردية السائدة وأعاد ترتيب السردية الخاصة به بالتناص مع الحركة الروائية الوليدة آنذاك والتي استلهمت الإسكندرية كمعادل مكاني لـتطلع الإنسان نحو "المدينة كيوتوبيا" . وكان المخرج العالمي قد لمح بادرة تغيير في الثقافة السياسية في مصر –وربما في العالم العربي أيضًا– في فترة السبعينات ، وقد مكن هذا التغيير سينما «شاهين» من "رؤية ومعالجة العناصر الاجتماعية المهمشة في الهوية الوطنية العربية وذلك عن طريق... [مراجعة وإدراج] الخصائص الثقافية والتاريخية لفصائل اجتماعية بعينها كان «شاهين» يرى أن وجودها ضروري من أجل الوصول إلى تقييم كامل للهوية العربية الجمعية ."[١]

في ظل الظروف السالف ذكرها ، إلى أي مدى تعتقد كانت لدى يوسف شاهين الحرية في تقديم رؤية إبداعية مستقلة

الذين شكلوا الطبقة الراقية الجديدة . وفي الوقت نفسه ، كانت هناك مبان أقل تميزاً مخصصة للطبقة الوسطى عن طريق شركات القطاع العام التي كانت تؤجر تلك المباني لموظفيها مقابل أسعار معقولة .

**ع ع:** تكمن مشكلة عمليات التأطير السياسي في أنها غالبًا ما تهدد بالقضاء على التعددية ؛ حيث تفرض الدولة سردية موحدة من الأعلى بدلًا من أن تسمح بتشكل سردية طبيعية عن طريق المجتمع المدني . في مفهومك عن عملية إعادة التأطير ، من منظور معماري ، كيف تساوي تلك العملية بقمع المفهوم المدني والقضاء عليه؟

**م خ:** في منظوري الشخصي ، لا أرى أن المجتمع المدني قد قدم أي إسهام يذكر في تلك العملية برمتها ؛ ففي كل خطوة ، كانت الدولة دائمًا هي الفاعل والشعب هو المفعول به ، وقد نفذ الجيش معظم تلك المشروعات بنفسه ، وهو تقليد لم ينقطع إلى يومنا هذا ويفهمه أبناء جيلي جيدًا .

**ع ع:** يمس عملك جانبًا هامًا من سينما يوسف شاهين ، وكنت قد اكتشفت من وحي قراءاتي أن الصراع بين الإسكندرية

والمعمارية في سبيل تشكيل هوية مصرية جديدة تخدم مصالح النخبة الجديدة التي تمخضت عنها الجمهورية الأولى . وعليه ، فقد تضمنت تلك المشروعات الجديدة إقامة مجمعات سكنية ومسارح وقصور ثقافة وحدائق عامة ومصايف . وقد جاء تصميم هذه المباني من الناحية المعمارية والجمالية والعملية مناقضًا كل التناقض لحياة البذخ التي عاشتها الطبقة الأرستقراطية والملكية في العهد البائد ، الأمر الذي جعل الطراز المعماري لتلك المباني والمشروعات (وتاريخ ظهور الطراز المعماري الحداثي في مصر بشكل عام) مقترنًا بإيحاءات سياسية قوية ، أو على الأقل ، هذا هو تفسيري للأمور . فمنطقة «المعمورة» تحتل موقعًا استراتيجيًا ملاصقًا للقصر الملكي سابقًا «المنتزه» وحدائقه ، الأمر الذي يعد في تفسيري الشخصي بمثابة رسالة سياسية مقصودة مفادها أن الدولة الجديدة قادرة على تصميم منطقة محصنة ومسيجة وتشييدها لحماية النخبة التي اكتسبتها . ومن هنا كان مصيف «المعمورة» هو النموذج المثالي للمصيف البرجوازي الحديث ، كما أنه يعد في الأغلب أول مشروع مجمع سكني مسور في مصر ؛ حيث كان ذلك المصيف بمثابة مدينة داخل المدينة بما حواه من فيلات وبيوت وشاليهات سكنية تتميز بطراز معماري فريد يملك معظمها كبار ضباط الجيش ورجال الأعمال والمشاهير

**محمود خالد:** اتفق معك في أن مشروع إعادة التأطير لم يظهر فورًا في أعقاب عام (١٩٥٢) . فكما سبق وذكرت أنت ، فإن العملية قد استغرقت حوالي عقد كامل كي تبدأ في فرض معالمها الحسية والبصرية بوضوح على المجال العام ، ويعد مشروع «المعمورة» خير دليل على ذلك ؛ فقد افتتح المشروع رسميًا في عام (١٩٥٩) وتم الترويج له بعد ذلك التاريخ بصفته واحدًا من الإنجازات التي حققها النظام في طريقه نحو خلق الدولة الديمقراطية الاجتماعية الموعودة وتأكيدًا رسميًا من الدولة على دعمها للطبقات المتوسطة والعاملة والفلاحين .

كما نعلم أيضًا أن عملية إعادة التأطير لم تقتصر فحسب في مشروعها على إنشاء مبانٍ ذات طراز معماري وجمالي جديد وتشييد تماثيل تخلد شخصيات عربية أو وطنية بارزة في الميادين العامة ، بل تضمنت أيضًا إرساء إصلاحات زراعية جديدة ووضع برامج صناعية طموحة ساهمت بدورها في إنتاج حقبة تاريخية كان من بين أبرز معالمها الاهتمام بتشييد البنية جديدة ووضع برامج صناعية طموحة ساهمت بدورها في إنتاج حقبة تاريخية كان من بين أبرز معالمها الاهتمام بتشييد البنية التحتية والتوسع في أعمال التعمير الحديثة . وقد كانت هناك حاجة سياسية إلى تسخير هذه المشروعات الاجتماعية

**عمرو علي:** أقمت مؤخرًا معرضًا فرديًا بألمانيا خلال الصيف الماضي ، وبالطبع لاحظت وجود قواسم مشتركة تربط بين الأعمال في ذلك المعرض وبين عملي في مجال علم الاجتماع السياسي . ولكن هناك سؤال يؤرقني ، ألا وهو : كيف تري الموقع الذي تحتله الإسكندرية –وهي وحدة مستقلة بذاتها– في نسيج سرديتك الفنية الخاصة؟ ففي منظوري الشخصي ، مثلاً ، ترتبط ظاهرة إعادة التأطير في الحقبة الناصرية باتجاه سياسي ينزع الإسكندرية من تراثها اليوناني والروماني ويدفعها نحو احتضان تراثها العربي بديلاً عنه . إلا إنني لا أرى إعادة التأطير كمشروع دخل حيز التنفيذ بصورة فورية في أعقاب عام (١٩٥٢) ، بل أراها حركةً بدأت في ذلك التاريخ ثم اكتسبت زخمًا في الستينات عندما شهدت الإسكندرية تصاعدًا في عدد التماثيل المشيدة في ميادينها العامة لتخليد شخصيات عربية كان من بينها «ابن خلدون» و «سيد درويش» . في وجهة نظرك ، كيف يمكننا تفسير إعادة تأطير «المعمورة» في ذلك السياق؟ وكيف ترى مفهوم إعادة التأطير؟ هل المقصود منه هو اتجاه الدولة لتوحيد المظهر المعماري العام على مستوى البلاد دون مراعاة منها للعوامل المحلية والخصوصية التي تتميز بها كل مدينة؟

جلال الذي طالما كان ناقدًا حادًا للنظام الملكي في مصر . أما العنصر الثالث فهو فيلم من إخراج يوسف شاهين بعنوان «رجل في حياتي» من إنتاج عام (١٩٦١) . وكان الفيلم قد بدأ أولى مراحل تصويره في مصيف «المعمورة» بعد شهور قليلة من افتتاحه بشكل رسمي في عام (١٩٥٩) ، وتدور قصة الفيلم حول حياة شخصية من نسج خيال المؤلف وهي شخصية المهندس المعماري المعروف بنزعته الحداثية في التصميم . وكان المهندس قد شارك في تصميم واحد من أبرز مباني «المعمورة» ، وهو المبنى الذي يظهر في خلفية المشهد الافتتاحي للفيلم .

الحياة في عالم غزته الحداثة إلى أن بات عاجزًا عن التعاطي مع تاريخه بصورة عقلانية أو فقد رغبته في ذلك . وهنا تتجلى قيمة العمل الفني الذي يقدمه محمود خالد ؛ إذ يسعى خالد من خلال عمله أن يشتبك فنيًا مع تلك الظاهرة عن طريق مواجهة شبح الذكريات السكندري . ففي آخر أعماله ، تحت عنوان «تكليف جديد لدولة قديمة» (٢٠١٦) ، يطلق خالد العنان لمشاعر الحنين إلى الماضي مجتراً الذكرى من منبعها في معرض جديد يركز على استكشاف مفهوم المكان من منظور فني . ويعد المعرض شكلًا من أشكال إحياء الذكرى ؛ حيث يوثق المعرض تلك السرديات المعقدة التي شكلت هوية أعمال هذا الفنان الشاب وذلك في ضوء ثلاثة عناصر مختلفة تحتل مكانة أيقونية في السياق السياسي المصري .

يأتي مصيف «المعمورة» في مقدمة هذه العناصر ، وهو مجمع سكني مسور كانت الدولة قد أنشأته بعد فترة قصيرة من تولي جمال عبد الناصر مقاليد الحكم ، وذلك بهدف توفير مقر إقامة يليق بالمصطافين من أفراد النخبة الوليدة في مصر ذات الثوب الجديد (ما بعد ١٩٥٢) . ويلي هذا عنصر ثان وهو نص بعنوان «ضحايا المعمورة» من تأليف القاضي حسن

بدأت معرفتي بأعمال محمود خالد الفنية منذ بضع سنوات . وكلانا من مواليد الإسكندرية ، وهي مدينة غالبًا ما تكون ساحة للاضطرابات السياسية ومليئة بالديستوبيا الحضرية . مما يمعن في تأكيد مشاعر المالنخوليا المزمنة المخيمة على المجال العام في المدينة . هذه الحالة تثير بدورها مشاعر الحنين إلى الماضي لدى أبناء الإسكندرية ممن يودون لو عاد بهم الزمن إلى ذلك العصر الذهبي الذي انطلت صورته في أذهانهم بألوان الصور القديمة الباهتة . فكما ارتبطت الرومانسية بباريس والطموح بنيويورك ، ارتبط أيضًا الحنين إلى الماضي بالإسكندرية . ولأن الإسكندرية هي مدينة تسبح في عالم من الخيال و الأفكار المجردة ، عالم قامت فيه المدينة الحالية على أنقاض عاصمة أسطورية غارقة في تاريخ طويل و حافل بالأمجاد يخيم على المخيلة الإنسانية ، كان من الوارد أن مدينة كتلك سوف تدفع فنانيها وشعرائها وكتابها ومفكريها إلى الدخول في صراع مع القيود التي رسخها المجتمع ليفضي ذلك الصراع في بعض الأحيان إلى تحطم تلك القيود .

يرى المُنَظِّر السياسي «فريدريك جايمسون» أن الحنين إلى الماضي هو «أحد الظواهر المرضية المفزعة» التي تصاحب

صدور هذا المنشور يأتي بالتوازي مع معرض محمود خالد «تكليف جديد لدولة قديمة» المقام في جيبسوم جاليري بدءًا من ٧ مارس ل-١٨ إبريل ، ٢٠١٨ .

عرض «تكليف جديد لدولة قديمة» لأول مرة بإديث-روس-هاوس بأولدنبورغ من إنتاج منحة الميديا أرت بمؤسسة ولاية ساكسونيا السفلى في ٢٠١٦ . الحوار المنشور بين عمرو علي ومحمود خالد من تكليف «إبراز» و ظهر على موقع «إبراز» في يونيو ٢٠١٦ باللغة الإنجليزية .

**تصميم :** زينة مدور ومحمود خالد
**ترجمة :** ياسمين الكاشف
**تصحيح لغوي :** سارة العدل
**صور :** محمود خالد
**إنتاج :** جيبسوم جاليري

شكر خاص لستيفاني بيلي ، اديت مولنار ، مارسيل شويرين ، ريمة صالحة فضة ، فيج ليف ستوديو .

©حقوق النشر تحفظ لمحمود خالد ، عمرو علي وجيبسوم جاليري ، ٢٠١٨ .

جيبسوم جاليري
٥ ش ابراهيم نجيب
جاردن سيتي
القاهرة ، مصر
١١٥١٩

info@gypsumgallery.com
www.gypsumgallery.com

GYPSUM

# تكليف جديد لدولة قديمة

محمود خالد

# تكليف جديد لدولة قديمة

محمود خالد