

ل **JULTUR**

Manaf Halbouni

LEVEL 3

5 December 2020 – 6 February 2021
Zilberman | Berlin

Contents | Inhalt

06	Manaf Halbouni Level 3 Introduction by Lotte Laub
08	Manaf Halbouni Level 3 Einleitung von Lotte Laub
16	<i>...then I gave the signal to fire:</i> Manaf Halbouni as subversive cartographer Marta Smolińska
21	<i>...dann ließ ich Feuer geben:</i> Manaf Halbouni als subversiver Kartograph Marta Smolińska
46	Displaced Places Manaf Halbouni and the Art of Playing with Ideas Conversation with Charlotte Bank
50	Versetzte Orte Manaf Halbouni und die Kunst der Gedankenspiele Gespräch mit Charlotte Bank
62	Biographies of the authors Biographien der Autorinnen
64	CV Manaf Halbouni



General Hadid, 2020
Plastic / Plastik
20 x 7 x 7 cm

Manaf Halbouni

Level 3

Introduction by Lotte Laub

Ultur (2020) is the sly title of a wall sculpture, a signal-red neon sign, by Manaf Halbouni. The artist has replaced the first letter with the Arabic letter 'K': كULTUR, in doing so addressing the commonalities of different language regions and traditions while at the same time being deliberately provocative. The artist may have been inspired by the xenophobic demand "Go back to your country" (ارجعوا الى وطنكم), which can be read in his work *Go Home* (2019). The statement was initially sprayed using a template near a refugee centre in Dresden, and Syrian refugees later turned into "Don't go back to your country" (لا ارجعوا الى وطنكم) by adding a handwritten "no" (لا).

In his widely acclaimed public-space installation *Monument*, in which three upended buses were presented firstly in front of the Frauenkirche (Church of our Lady) in Dresden (2017) and then in front of the Brandenburg Gate in Berlin, Manaf Halbouni took a socio-critical look at the war in Syria, global conflicts, flight and migration. Other key themes include colonialism and military violence, borders and rootlessness. Manaf Halbouni's works are often biographically motivated, as is the case with the exhibition title *Level 3*: after Damascus and Dresden, Berlin is now leading the artist to the third level, as it were.

Level 3 can also be understood as fiction, a space of opportunity in which the artist operates with his long-term, cross-media project *What If*, the exhibition's main focus. What if the Industrial Revolution had taken place in the Ottoman Empire and the Arabic world instead of in Europe, and the former had overcome Europe in the first half of the 20th century? In *What If*, Manaf Halbouni turns the course of history on its head in a mix of fiction, historical facts and present-day conflicts. In her essay for this catalogue, Marta Smolińska describes the artist Manaf Halbouni as a 'subversive cartographer', and in addition to a video interview with his alter ego General Youssef Hadid, Halbouni is also presenting reworked cartographic material. *What If* also includes collages of photographs of public squares in capital cities in the Western world. In these works, Ottoman mosques have been 'built into' the squares, which now bear names from the Arabic region: Pariser Platz (Paris Square) in Berlin has been renamed Damascus Square, for example, and Neustädter Markt (New Town Market) in Dresden, with its rider statue of August the Strong, has become Salah ad-Din Square. The different colours of the epoxy surface afford the cityscapes a sense of historical distance.

In his works, Halbouni addresses global developments in politics as well as shifts in power relations. A mosaic shaped like a QR code shows fragments of the faces of some of the world's most powerful politicians today. How the shape of the world can change is also discussed in one of the exhibition's main works, namely the radio installation *Echoes* (2020) in which Halbouni has gathered together the national anthems of 21 former states that existed between 1900 and 2000, e.g. the Hatay Republic, 1938–1939; the Katanga Republic, 1960–63; and also the Soviet Union, 1922–1991.

Concrete sculptures form a further series of works that were initially inspired by the sight of wartime destruction in Syria. The hard contrast of devotional objects framed in raw construction material causes pain, and conveys to the viewer the sensitivities of people affected by war.

Halbouni's works are memorable without being blatant: it is due to their subtlety and depth that they have a lasting effect.

Translated from the German by Nickolas Woods

Manaf Halbouni

Level 3

Einleitung von Lotte Laub

Ultur (2020), so lautet der Titel einer Wandskulptur von Manaf Halbouni augenzwinkernd – eine Leuchtschrift in roter Signalfarbe. Den Anfangsbuchstaben hat der Künstler durch das arabische K ersetzt: كULTUR, womit er auf der einen Seite die Gemeinsamkeiten verschiedener Sprachräume und Traditionen adressiert, und zugleich auch provozieren will. Hierzu hat ihn vielleicht ein anderer Schriftzug (*Go Home*, 2019) in der Nähe eines Flüchtlingsheims in Dresden inspiriert, dem von syrischen Flüchtlingen etwas hinzugefügt worden war: der fremdenfeindlichen Aufforderung, per Schablone gesprüht: „Kehrt in Eure Nation zurück“ (ارجعوا الى وطنكم), war ein per Hand nachträglich vorangesetztes „nein“ (لا) hinzugefügt worden: „Kehrt nicht in Euer Heimatland zurück“ (لا ارجعوا الى وطنكم).

Mit seiner viel beachteten Installation im öffentlichen Raum, *Monument*, drei hochkant aufgestellten Bussen, die 2017 vor der Frauenkirche in Dresden, dann vor dem Brandenburger Tor in Berlin präsentiert wurde, hat sich Manaf Halbouni gesellschaftskritisch mit dem Krieg in Syrien, mit globalen Konflikten, Flucht und Migration beschäftigt. Weitere zentrale Themen sind Kolonialismus und militärische Gewalt, Grenzen und Entwurzelung. Manaf Halbounis Werke sind häufig biographisch motiviert, so auch der Ausstellungstitel *Level 3*: nach Damaskus und Dresden führt Berlin den Künstler gewissermaßen zur dritten Ebene.

Level 3 kann aber auch als Fiktion verstanden werden, wie ein Möglichkeitsraum, in dem sich der Künstler mit seinem medienübergreifenden Langzeitprojekt *What If* (seit 2015) bewegt, welches im Mittelpunkt der Ausstellung steht. Was wäre, wenn die industrielle Revolution nicht in Europa, sondern im Osmanischen Reich und der arabischen Welt stattgefunden hätte und wenn letztere Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besiegt hätten? In *What If* kehrt Manaf Halbouni Geschichtsverläufe um in einer Mischung aus Fiktion, historischen Fakten und gegenwärtigen Konflikten. Als „subversiven Kartographen“ bezeichnet Marta Smolińska in ihrem Essay für diesen Katalog den Künstler Manaf Halbouni, der neben einem Videointerview mit seinem alter ego, General Youssef Hadid, bearbeitetes Kartenmaterial zeigt. Zu *What If* zählen außerdem Fotografien von öffentlichen Plätzen westlicher Hauptstädte, in die osmanische Moscheebauten hinein collagiert sind. Dabei werden die Plätze umbenannt, aus dem Pariser Platz in Berlin wird zum Beispiel der Damaskus-Platz oder aus dem Neustädter Markt in Dresden mit der Reiterstatue von August dem Starken wird der Salah ad-Din Platz. Die Farbigkeit der Epoxidoberfläche verleiht den Stadtansichten historische Ferne.

Halbouni beschäftigt sich mit globalen Entwicklungen in der Politik und Verschiebungen von Machtverhältnissen. Das Mosaik *Peace* (2020), wie ein QR Code gestaltet, zeigt Fragmente aus Gesichtern von Politikern, die in den Medien derzeit eine Hauptrolle spielen, und ein Bild von sich selbst als General.

Wie sich Weltkonstellationen verändern, thematisiert auch eines der Hauptwerke der Ausstellung, die Radioinstallation *Echoes*, für die Halbouni die Nationalhymnen von 21 ehemaligen Staaten gesammelt hat, die zwischen 1900 und 2000 bestanden, z.B. Hatay 1938–1939, Katanga 1960–63, auch die Sowjetunion 1922–1991.

Skulpturen aus Beton bilden eine weitere Werkreihe, die ursprünglich inspiriert war vom Anblick der Kriegszerstörungen in Syrien. Der harte Gegensatz von überlieferten Kunst- und Andachtsobjekten, umgeben von rohem Baumaterial, schmerzt und vermittelt dem Betrachter die Befindlichkeit von Kriegsgeschädigten.

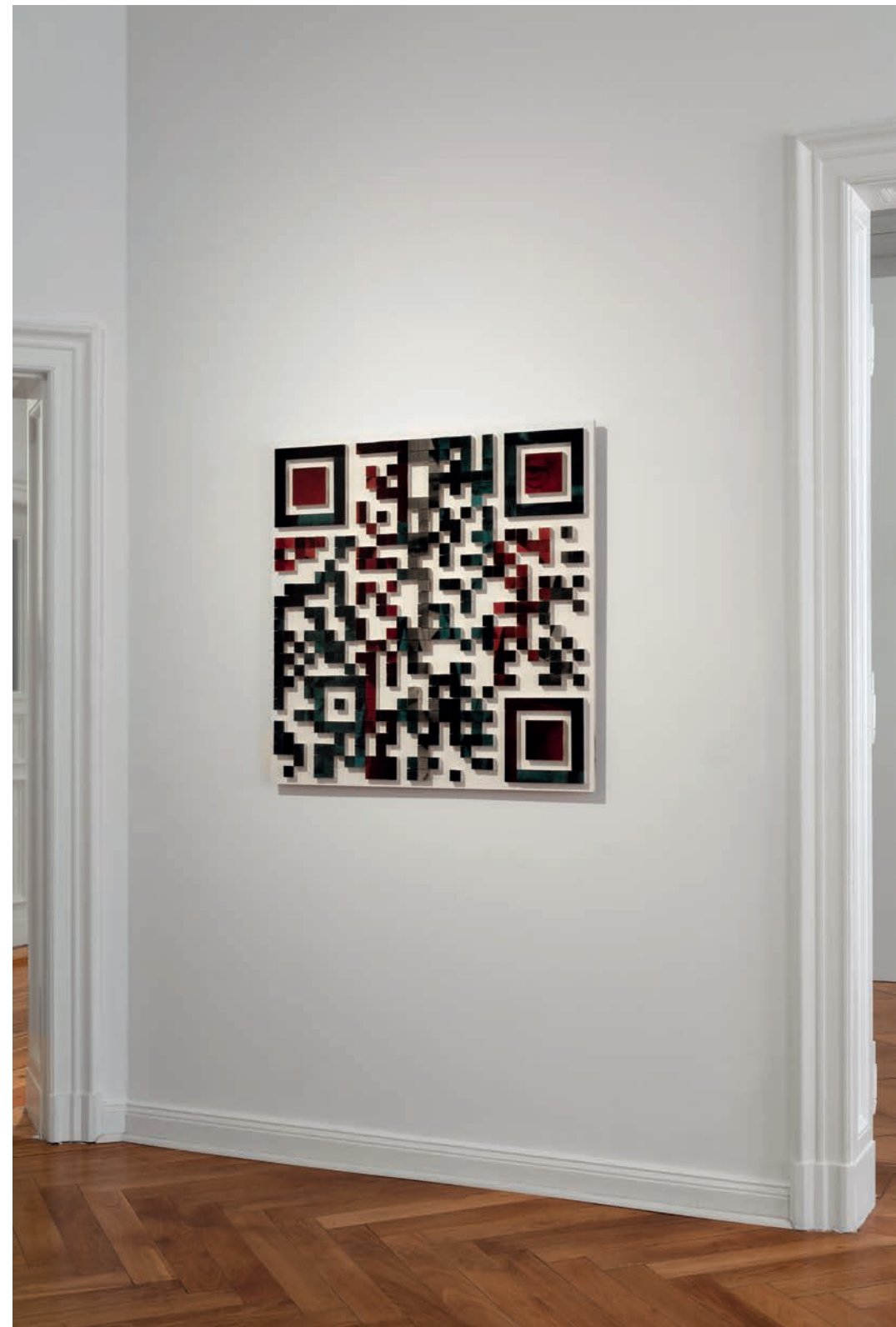
Halbounis Arbeiten sind einprägsam, ohne plakativ zu sein und wirken nach in ihrer Hintergründigkeit.

كULTUR



Ultur, 2020
Perspex, sheet metal / Plexiglas, Blech
60 x 250 cm

Peace, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
94 x 91 cm





Echoes, 2020
21 radios, mixed media sound installation / 21 Radios, multimediale Klanginstallation
Various dimensions / unterschiedliche Größen

...then I gave the signal to fire¹: Manaf Halbouni as subversive cartographer

Marta Smolińska

Manaf Halbouni's art is highly politically engaged. The Syrian-German artist deals consistently with the drawing and changing of borders, migrations, national identities, politics, geopolitics and prejudices against 'others'. The title of Halbouni's solo exhibition *Level 3* at the Zilberman Gallery in Berlin is a reference to his biography as well as to three cities that are particularly important to him: Damascus, where he was born and grew up; Dresden, where he lived from 2008 to 2020; and Berlin, the city that has recently become his home. These three 'levels' seem, therefore, to construct a personal artistic mythology of Halbouni as a nomad that is closely and harmoniously orchestrated with the politically engaged content of his works. In the video statement *White Flag*, the artist can only identify himself with a flag that starts off white before continuously changing colour. As the artist himself explains, he is speaking the language of art.

Halbouni the nomad comes up against borders everywhere, which, as I have argued, has contributed to his developing **subversive cartographical thinking**² in his artistic strategy. It is a form of narrative art in which the artist proceeds like a critical geographer mapping the terrain and – as Jacques Rancière would say – redefines aesthetic regimes. In this context, I take 'subversion' to mean the 'takeover' or collection of cartography and its modification to produce imaginary geography and imaginary geopolitics. So I relate subversion to *appropriation* practices, which are closely linked with strategies of critical art. The etymology of the word 'subversion' already suggests criticism: it speaks of an action performed on an object: an "overturning", a "transformation" or even its "destruction".³ Subversion causes injury to existing hierarchies, dismantles schemata and questions the prevailing order. Grzegorz Dziamski states, however, that subversion entails "imitation, almost the becoming identical with the object of criticism, and subsequently a subtle shift in meaning. The moment when the meaning shifts is not always evident to the viewer. It isn't direct criticism but a criticism full of ambiguity."⁴ Eva

Holling in turn notes that subversion is always the activity of the weaker party and has a deconstructivist character.⁵ Subversion always goes hand-in-hand with politics⁶, which is precisely what can be seen in Halbouni's *What If* series.

The political borders on the maps, which the artist buys at flea markets and reworks artistically, act as epistemic focal points⁷ construed by rulers. "All borders have their origin, the period of their effect and validity, and their period of deterioration. Borders are 'made'."⁸ Halbouni as subversive cartographer considers how the world would have looked if the Industrial Revolution had taken place in Arabic countries and Europe had been colonised by them. He takes the maps of Europe and shifts meanings: the fictitious General Yusuf Hadid (b. 1874) created by the artist conquers Europe and needs new maps on which the strategic goals are depicted in Arabic. "'Map time' is whenever one world comes to an end and a new one is initialised. Map times stand for the transition from one spatial order to another."⁹ On the maps in Halbouni's *What If* series, we see Arabic writing being used to represent the new names of the European cities. The optically dynamic arrows indicate the military strategies of the invasion. 'Western culture' has been defeated by General Yusuf Hadid's Arabic army. Halbouni plays the role of one of the General's cartographers and develops his own subversive, critical cartography. It is no coincidence that geographers and cartographers always worked with victors in order to legitimise, on maps, the border changes and the new power relations. The *What If* series thus questions the prevailing historical and geopolitical order. Arabic writing, which illegible to most Europeans, covers the maps like a sign of how history could have taken a different course. According to Markus Bauer and Thomas Rahn: "An incision, i.e.

¹ Manaf Halbouni, *Erinnerungen eines Generals*, 2015, available online as a PDF download: <https://www.manaf-halbouni.com/work/what-if/> [28.10.2020].

² Cf. *Kartographisches Denken*, ed. Christian Reder, Vienna/New York 2012.

³ Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Krakow 2006, p. 9. [Translation by author].

⁴ Grzegorz Dziamski, "Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje" [A value of critical art is that it triggers discussions], in: *Gazeta Malarzy i Poetów* [Journal of Painters and Poets], nos. 2–3, 2010, p. 10. [Translation by author].

⁵ Eva Holling, "Subversion und oder als Vorahmung", in: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität*, 02/2012, 26–33, p. 26 et seq.

⁶ Jens Kastner, Zygmunt Bauman, *Globalisierung, Politik und flüchtige Kritik*, Vienna 2015, p. 42. On the relationship between subversion and politics, see also *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008.

⁷ Stephan Günzel, Lars Nowak, "Das Medium Karte zwischen Bild und Diagramm. Zur Einführung", in: *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, eds. Stephan Günzel and Lars Nowak, Wiesbaden 2012, p. 3.

⁸ Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Munich and Vienna 2003, p. 144. [Translation by author].

⁹ *Ibid.*, p. 87. [Translation by author].

a *subtle operation* that effects something but is not perceptible in itself can be used as a metaphor for borders."¹⁰ Halbouni as subversive cartographer gives the signal to fire in artistic terms by eschewing all *subtle operations*, changing the world completely and playing with fears of the Islamicisation of Europe. In addition, the artist is also referring to the cultural memory of Europeans and Arabs that is inscribed inter alia in maps.¹¹ According to the memory theoretician Aleida Assmann, memory needs media to be depicted and narrated. Assmann names writing, pictures, bodies and places to be such media. I would say that Halbouni plays with all these memory media since the maps are, in and of themselves, pictures that show places and have writing on them. There are also bodies behind the maps: the body of the artist himself (the person who has provocatively transformed the maps) and the body of General Yusuf Hadid.

The fictitious leader of the Arabic invasion can be seen in a video work where he continuously repeats Barack Obama's famous words "Yes, we can" while looking exceedingly pompous, as if he'd been portrayed (against a dark background) by European academy painters in the 18th or 19th century. Halbouni embodies the General through his own body and creates a type of provocative self-portrait. In this context, the subversive adoption of the former US head of state's phrase "Yes, we can" sounds like a threat to Europe and stokes the fears, spread by populists, of the Islamicisation of Europe.

The artist has visualised these fears appositely and mercilessly in the *What If* series in the form of collages. There are minarets of numerous mosques protruding between the buildings of well-known cities in Europe and America where they've been mounted and bearing witness to the fact that the process of Islamicisation has already taken place. The collaged content generates an alienation effect and ruptures the context in which it has been placed. According to Georges Didi-Huberman: "Politics can only be illustrated by showing the conflicts, the paradoxes and the reciprocal clashes that constitute the mesh of all histories. Montage would thus seem to be an excellent method for such illustration."¹² So collage is a further form of expression for the subversive cartographer Halbouni, permitting him to put form and politics together: "Montage would be for forms what politics is for actions."¹³ Accordingly, this medium has a political hue. Furthermore, the artist has embedded the vedute in cast resin, which not only creates a transparent filter through which to perceive them but also absorbs the reflections of the viewers, so that they can observe their own indistinct silhouettes. The result is that we, as recipients, find ourselves in Islamic cities that abide in resin as they do in time. The surfaces of the collage are not perfectly smooth, but uneven and rough in places, which contributes to

the manner of our perception being influenced by an "innocent" stylistic device, such as blurring¹⁴, and transforming it into an investigative challenge. The picture of history being visualised is thus fluid and unstable.

When looking at such profoundly politically engaged art, viewers tend to focus on content; as a consequence, the form, medium and materiality of the works as the bearers of messages remain almost *invisible*. However, these three levels – form, medium and materiality – are very formative, specific and meaningful in Halbouni's creative work. His artistic strategies for rendering the political content visible initiate an exciting, multi-layered interplay of form and content intrinsic in the form. Hans Belting sees media as the carrying media or guest media that pictures need to be visible, in other words as media of the image.¹⁵ Halbouni works with many different media and always considers them to be recursive structures¹⁶ creating visibility, i.e. as both physical image carriers as well as representational conventions. It is a mesh of conventions determining the sphere of dissemination between physical materials and aesthetic qualities. In Halbouni's creative work, essential aspects are conveyed predominantly through the formal and material design of the work. In a collage in the *What If* series, we see one of the artist's hairs, which can be seen as a 'chance signature' embedded in the resin. It is a biological token of the physical presence of the artist himself who, in his subversive cartography, visualises this through the cities being indicated in Arabic writing on the maps.

In this context, the objects in the *Fragments* series are the embodiment of what remains of Western culture. They have been assembled from pieces of stained glass windows and sculptures with motifs from Christian iconography. These very specific *objets trouvés* can be considered the ruins of a past world that can no longer be made out on the maps from the *What If* series. For the pieces of stained glass windows and sculptures, Halbouni has developed expressive concrete frames or pedestals with reinforced steel protruding violently from them, giving rise to the impression that they may be both protecting and threatening these remains. This ambiguity emanating from the materiality and design of the works triggers an exciting and disturbing interplay of form and content. Were the European cities bombarded in the Arabic invasion? Did General Yusuf Hadid give the signal to fire that destroyed Christian churches? According to Georg Simmel, a ruin conveys an expression of peace¹⁷, but this proposition isn't true of Halbouni's *Fragments*, which convey an aura that is more akin to something fragile having been destroyed using violent means and which previously formed part of a harmonious whole. Maybe the mosques were built on such ruins?

¹⁰ Markus Bauer, Thomas Rahn, "Vorwort", in: *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, eds. Markus Bauer und Thomas Rahn, Berlin 1997, p. 7. [Translation by author].

¹¹ See: Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich 1999, pp. 149–339.

¹² Georges Didi-Huberman, "Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, Pathos", in: *Vergleichendes Sehen*, eds. Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf, Munich, Munich 2010, p. 536. [Translation by author].

¹³ *Ibid.*, p. 536. [Translation by author].

¹⁴ Cf. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2009. [Translation by author].

¹⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich 2001, p. 27.

¹⁶ Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, Massachusetts/London 2011, p. 76.

¹⁷ Georg Simmel, "Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch", in: id., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, vol. II, eds. by Alessandro Cavalli and Volkhard Krech (Georg Simmel: *Gesamtausgabe*, ed. by Otthein Rammstedt, vol.8), Frankfurt am Main 1993, pp. 124–130, here p. 125–127 (first published in: *Der Tag*, no. 96, 1907, first part: *Illustrierte Zeitung*, Berlin).

In this new world, the word 'culture' is written with an Arabic letter as the first letter, a merciless symbol for one of Halbouni's works. Then there are works bearing the inscription 'Go Home', which sounds like an order and could be directed at all people – irrespective of nationality and religion. Is it indicative of the resistance expressed by colonised Europeans on a wall in one of the cities conquered by Arabs? Or was it written by General Yusuf Hadid's soldiers to make the inhabitants of the Islamicised cities aware that they shouldn't mount any resistance?

Halbouni thus consistently illustrates the consequences of his own provocative 'What if...?' question that he asks in his works and particularly meaningfully in the *What If* series. The artist makes us aware that the way the world looks can be very fragile and changeable. The installation *Echoes* is composed of 21 radios playing the national anthems of 21 ephemeral states (including the Republics of Hatay and Katanga, 1938–1939 and 1960–1963 respectively, and the Soviet Union, 1922–1991) simultaneously. All these states emerged and disappeared in the 20th century. Their borders were drawn geographically on maps and then later deleted, which correlates with a statement by Karl Schlögel: "The huge and unprecedentedly violent power shifts in the 20th century are seconded and marked by changes in borders."¹⁸ The national anthems are chaotic echoes from 21 countries erased from maps.

The current world order that is so accurately reflected on the latest maps is only a fleeting construct compiled by rulers and it can always be changed or modified. Through his art, Halbouni the subversive cartographer gives the signal to fire for our power of imagination, making us aware that borders are an unstable phenomenon. I would say that Manaf Halbouni's art wrests everything from its usual place, activates the madness of excess and lets "existence spurt up high from the bed of time"¹⁹ – something Walter Benjamin would have liked.

Translated from the German by Nickolas Woods

...dann ließ ich Feuer geben¹: Manaf Halbouni als subversiver Kartograph

Marta Smolińska

Die Kunst von Manaf Halbouni ist stark politisch engagiert. Der syrisch-deutsche Künstler befasst sich konsequent mit Grenzziehungen und -verschiebungen, Migrationen, nationalen Identitäten, Politik, Geopolitik und Vorurteilen gegen die sogenannten Anderen. Der Titel von Halbounis Einzelausstellung in der Zilberman Gallery in Berlin, *Level 3*, bezieht sich auf seine Biographie und auf drei für ihn besonders wichtige Städte: Damaskus, wo er geboren und aufgewachsen ist, Dresden, wo er in den Jahren 2008–2020 lebte, und Berlin, wo er kürzlich hingezogen ist. Diese drei Levels scheinen demnach eine persönliche künstlerische Mythologie von Halbouni als Nomade zu konstruieren, die eng und harmonisch mit den politisch engagierten Inhalten seiner Werke orchestriert ist. Im Video-Statement *White Flag* kann der Künstler sich nur mit einer Flagge identifizieren, die ursprünglich weiß ist und ihre Farben ständig ändert. Dabei erklärt er, er spreche die Sprache der Kunst.

Halbouni als Nomade stößt überall auf Grenzen, was – so meine These – dazu beitrug, dass er in seiner künstlerischen Strategie ein **subversives, kartographisches Denken**² entwickelt hat. Es handelt sich mithin um eine erzählende Kunst, bei der der Künstler wie ein kritischer Geograph vorgeht, der das Gelände kartiert und – wie Jacques Rancière sagen würde – ästhetische Regime redefiniert. Subversivität verstehe ich in diesem Zusammenhang als 'Übernahme' oder Vereinnahmung der Kartographie und als ihre Modifikation zur Herstellung einer imaginären Geographie und Geopolitik. Subversivität beziehe ich also auf die Praktiken der 'Aneignung' (engl. *Appropriation*), die eng mit den Strategien der kritischen Kunst zusammenhängen. Bereits die Etymologie des Wortes 'Subversivität' weist auf den Kritizismus hin: Sie spricht von einer am Gegenstand vorgenommenen Handlung, dem „Umstürzen“, „Transformieren“ oder gar seiner „Destruktion“.³ Die Subversion verletzt bestehende Hierarchien, demontiert Schemata und stellt die herrschende Ordnung infrage. Grzegorz Dziamski hingegen bemerkt, Subversion beruhe „auf der Nachahmung, beinahe dem Identischwerden mit dem Gegenstand der Kritik, und sodann einer leichten Bedeutungsverschiebung. Dieser Moment der Bedeutungsverschiebung ist nicht immer für den Betrachter wahrnehmbar. Es ist keine direkte, unmittelbare Kritik, sondern eine

¹⁸ Karl Schlögel, op. cit., p. 139f. [Translation by author].

¹⁹ Cited in: Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 537. [Translation by author].

¹ Manaf Halbouni, *Erinnerungen eines Generals*, 2015, als PDF-Download online verfügbar: <https://www.manaf-halbouni.com/work/what-if/> [28.10.2020].

² Vgl. *Kartographisches Denken*, Hg. Christian Reder, Wien/New York 2012.

³ Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* [Subversive Strategien in den medialen Künsten], Krakau 2006, S. 9.

Kritik voller Zweideutigkeiten.⁴ Eva Holling wiederum merkt an, dass Subversivität stets die Aktivität des Schwächeren sei und dekonstruktivistischen Charakter habe.⁵ Subversivität geht immer mit Politik einher⁶, was in der Serie *What If* von Halbouni genau zu sehen ist.

Die politischen Grenzen auf den Karten, die der Künstler auf den Flohmärkten kauft und zeichnerisch bearbeitet, wirken als epistemische Brennpunkte⁷, die von Machthabern konstruiert wurden. „Alle Grenzen haben ihre Genese, die Zeit ihrer Wirkung und Geltung, und ihre Verfallszeit. Grenzen werden ‚gemacht‘.“⁸ Halbouni als subversiver Kartograph überlegt sich, wie die Welt ausgesehen hätte, wenn die industrielle Revolution in den arabischen Ländern stattgefunden hätte und Europa von diesen kolonisiert worden wäre. Er übernimmt die Karten Europas und verschiebt Bedeutungen: Der vom Künstler entwickelte fiktive General Yusuf Hadid (geb. 1874) erobert Europa und braucht neue Karten, auf denen die strategischen Ziele auf Arabisch beschrieben sind. „Immer wenn eine Welt zu Ende geht und eine neue initialisiert wird, ist Kartenzeit. Kartenzeiten stehen für den Übergang von einer Raumordnung zu einer anderen.“⁹ Auf den Karten aus Halbounis Serie *What If* sehen wir arabische Schrift, mit der die neuen Namen der europäischen Städte dargestellt sind. Die optisch dynamischen Pfeile weisen auf die militärischen Strategien der Invasion hin. Die sogenannte abendländische Kultur wurde von der arabischen Armee von General Yusuf Hadid geschlagen. Halbouni spielt die Rolle eines den General begleitenden Kartographen und entwickelt seine eigene subversive, kritische Kartographie. Es ist kein Zufall, dass Geographen und Kartographen immer mit Siegern zusammenarbeiteten, um die Grenzverschiebungen und neuen Machtverhältnisse auf Landkarten zu legitimieren. In der Serie *What If* wird folglich die herrschende historische und geopolitische Ordnung infrage gestellt. Arabische Schrift, die für Mehrheit der Europäer nicht lesbar ist, bedeckt die Karten – wie ein Zeichen dafür, dass die Geschichte anders hätte verlaufen können. Laut Markus Bauer und Thomas Rahn: „Man kann die Grenze als Schnitt metaphorisieren, das heißt als eine *subtile Operation*, die etwas bewirkt, selbst aber nicht wahrnehmbar ist.“¹⁰ Halbouni als subversiver Kartograph läßt künstlerisches Feuer geben, indem er keine *subtilen Operationen* vornimmt, sondern die Welt vollkommen verändert und mit den Ängsten vor der Islamisierung Europas spielt. Darüber hinaus bezieht der Künstler sich dabei auch auf

⁴ Grzegorz Dziamski, „Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje“ [Ein Wert der kritischen Kunst ist, dass sie Diskussionen auslöst], in: *Gazeta Malarzy i Poetów* [Zeitung der Maler und Dichter] Nr. 2–3, 2010, S. 10.

⁵ Eva Holling, „Subversion und oder als Vorahnung“, in: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität*, 02/2012, 26–33, S. 26 f.

⁶ Jens Kastner, Zygmunt Bauman, *Globalisierung, Politik und flüchtige Kritik*, Wien 2015, S. 42. Zum Verhältnis von Subversivität und Politik vgl. auch: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008.

⁷ Stephan Günzel, Lars Nowak, „Das Medium Karte zwischen Bild und Diagramm. Zur Einführung“, in: *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, Hg. Stephan Günzel und Lars Nowak, Wiesbaden 2012, S. 3.

⁸ Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München/Wien 2003, S. 144.

⁹ Ebd., S. 87.

¹⁰ Markus Bauer, Thomas Rahn, „Vorwort“, in: *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Hg. Markus Bauer und Thomas Rahn, Berlin 1997, S. 7.

das kulturelle Gedächtnis der Europäer und Araber, das u. a. den Karten eingeschrieben ist.¹¹ Laut Aleida Assmann braucht Erinnerung Medien, um sich darstellen und erzählen zu lassen. Als solche Medien nennt die Theoretikerin der Erinnerung Schrift, Bild, Körper und Orte. Ich würde sagen, dass Halbouni mit allen diesen Medien des Gedächtnisses spielt, weil die Karte an sich ein Bild ist, das die Orte zeigt und Schrift beinhaltet. Dahinter stehen auch Körper: sowohl der des Künstlers selbst, der die Karten provokant umwandelt, als auch der des Generals Yusuf Hadid.

Der fiktive Anführer der arabischen Invasion ist in einer Videoarbeit zu sehen. Er wiederholt ständig „Yes, we can“ – die berühmten Worte von Barack Obama – und sieht so pompös aus, als ob er von europäischen akademischen Malern im 18. oder 19. Jahrhundert vor dunklem Hintergrund porträtiert wurde. Halbouni verkörpert den General mit seinem eigenen Körper und kreiert eine Art provokantes Selbstporträt. Die von dem amerikanischen Staatspräsidenten subversiv übernommene Phrase „Yes, we can“ klingt in diesem Kontext wie eine Bedrohung für Europa und schürt die von den Populisten verbreiteten Ängste vor der Islamisierung Europas.

Diese Furcht hat der Künstler in der Serie *What If* in der Form von Collagen treffend und gnadenlos visualisiert. Zwischen den Gebäuden in bekannten Städten Europas und Amerikas ragen die dort einmontierten Minarette zahlreicher Moscheen hervor, die davon zeugen, dass der Prozess der Islamisierung schon stattgefunden hat. Das Collagierte erzeugt einen Verfremdungseffekt und unterbricht den Zusammenhang, in den es gestellt ist. Laut Georges Didi-Huberman: „Politik läßt sich nur veranschaulichen, indem man die Konflikte, die Paradoxa und die wechselseitigen Zusammenstöße zeigt, aus denen das Geflecht aller Geschichte besteht. Daher erscheint die Montage als ausgezeichnetes Verfahren solcher Veranschaulichung.“¹² Die Collage ist mithin ein weiteres Ausdrucksmittel des subversiven Kartographen Halbouni, das ihm erlaubt, Form und Politik zusammenzustellen: „Die Montage wäre für die Formen das, was die Politik für die Handlungen ist.“¹³ Das Medium selbst ist demnach politisch geprägt. Darüber hinaus hat der Künstler die Veduten in Gießharz eingebettet, das nicht nur einen transparenten Filter für die Perzeption kreiert, sondern auch die Spiegelungen der Zuschauer*innen absorbiert, so dass sie ihre eigenen verschwommenen Silhouetten betrachten können. Wir als Rezipienten befinden uns also in den islamisierten Städten, die im Harz wie in der Zeit verharren. Die Oberflächen der Collagen sind nicht perfekt glatt, sondern stellenweise unregelmäßig und rau, was dazu beiträgt, dass die Perzeptionsweise von einem „unschuldigen“ Stilmittel wie Unschärfe¹⁴ beeinflusst wird und sich in eine detektivische Herausforderung verwandelt. Das Bild der visualisierten Geschichte ist demnach flüssig und instabil.

¹¹ Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 149–339.

¹² Georges Didi-Huberman, „Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, Pathos“, in: *Vergleichendes Sehen*, Hg. Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf, München 2010, S. 536.

¹³ Ebd., S. 536.

¹⁴ Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2009.

Wenn man solche zutiefst politisch engagierte Kunst betrachtet, konzentriert man sich am meisten auf den Inhalt; infolgedessen bleiben Form, Medium und Materialität der Werke als Träger von Botschaften fast *unsichtbar*. Diese drei Levels – Form, Medium und Materialität – sind aber in Halbounis Kunstschaffen sehr prägend, spezifisch und bedeutungsvoll. Seine künstlerischen Strategien des Politischen-Inhalt-zur-Sichtbarkeit-Bringens initiieren ein spannendes, vielschichtiges Wechselspiel von Form und Inhalt, den die Form immanent beinhaltet. Hans Belting versteht Medien als Trägermedien oder Gastmedien, deren die Bilder bedürfen, um sichtbar zu werden, also als Medien des Bildes.¹⁵ Halbouni arbeitet mit vielen unterschiedlichen Medien, die er immer als rekursive Strukturen¹⁶ betrachtet, die Sichtbarkeit herstellen, d. h. sowohl als physischen Bildträger, als auch Darstellungskonventionen. Es handelt sich um ein Geflecht von Konventionen, die die Sphäre der Vermittlung zwischen physischen Materialien und ästhetischen Qualitäten abstecken. Das Wesentliche vermittelt sich in Halbounis Kunstschaffen vor allem durch die formale und materielle Gestaltung des Werkes. In einer der *What If*-Collagen ist ein Haar des Künstlers zu sehen, das als eine im Harz zufälligerweise eingebettete Signatur gelten kann. Es ist ein biologisches Zeichen der körperlichen Präsenz des Künstlers selbst, der die mit der arabischen Schrift auf den Karten bezeichneten Städte im Rahmen der subversiven Kartographie visualisiert.

In diesem Kontext verkörpern die Objekte aus der Serie *Fragments* die Überreste der abendländischen Kultur. Sie wurden aus Teilen echter Glasmalereien und Skulpturen mit Motiven aus der christlichen Ikonographie zusammengestellt. Diese ganz speziellen *objets trouvés* gelten als Ruinen einer vergangenen Welt, die nicht mehr auf den Karten aus der Serie *What If* zu erkennen ist. Halbouni entwickelte für die Glasmalereien und Skulpturen ausdrucksstarke Betonrahmen oder Betonsockel mit brachial vorspringendem Bewehrungsstahl, die den Eindruck erwecken, als ob sie diese Überreste sowohl schützen als auch bedrohen. Diese Ambiguität, die von der Materialität und Gestaltung ausgestrahlt wird, initiiert ein spannendes und beunruhigendes Wechselspiel von Form und Inhalt. Wurden die europäischen Städte bei der arabischen Invasion bombardiert? Ließ General Yusuf Hadid Feuer geben, das christliche Kirchen zerstörte? Laut Georg Simmel vermittelt eine Ruine den Ausdruck des Friedens.¹⁷ Im Fall von Halbounis *Fragments* stimmt diese These aber nicht. Sie vermitteln eher die Aura von etwas Zerbrechlichem, das mit Gewalt zerstört wurde und vorher zu einer harmonischen Ganzheit gehörte. Vielleicht wurden auf solchen Ruinen die Moscheen erbaut?

Das Wort „Kultur“ schreibt man in dieser neuen Welt mit einem arabischen Buchstaben am Anfang, was eine Arbeit von Halbouni erbarmungslos versinnbildlicht. Dazu kommen

noch Werke mit der Inschrift „Go Home“, was wie ein Befehl klingt und an alle Menschen – unabhängig von Nationalität und Religion – gerichtet sein könnte. Ist dies ein Zeichen des Widerstands, das von kolonisierten Europäern auf einer Mauer in einer von Arabern eroberten Stadt angebracht wurde? Oder wurde es von General Yusuf Hadids Soldaten geschrieben, um den Bewohnern der islamisierten Städte bewusst zu machen, dass sie keinen Widerstand leisten sollten?

Halbouni veranschaulicht mithin sehr konsequent die Folgen seiner eigenen provokanten Frage „Was wäre, wenn...?“, die er in seinen Werken – besonders aussagekräftig in der Serie *What If* – stellt. Der Künstler macht uns bewusst, dass die Gestaltung der Welt sehr zerbrechlich und abänderbar sein kann. Die Installation *Echos* ist aus 21 Radioapparaten zusammengestellt, die die Nationalhymnen von 21 kurzlebigen, ephemeren Ländern (u. a. Republik Hatay 1938–1939; Katanga 1960–1963; Sowjetunion 1922–1991) gleichzeitig abspielen. Alle diese Staaten entstanden und verschwanden im 20. Jahrhundert; ihre Grenzen wurden auf den Karten geographisch gezogen und dann getilgt, was mit einer Aussage von Karl Schlögel korreliert: „Die gewaltigen und beispiellos gewalttätigen Machtverschiebungen im 20. Jahrhundert sind sekundiert und markiert von Grenzverschiebungen.“¹⁸ Die Nationalhymnen sind chaotische Echos von 21 Ländern, die aus den Karten ausradiert wurden.

Die aktuelle Ordnung der Welt, die von den Landkarten in der jeweils gültigen Fassung so präzise wiedergespiegelt wird, ist nur ein flüchtiges Konstrukt, das von Machthabern erstellt wurde und immer verändert werden kann. Halbouni als subversiver Kartograph läßt mit seiner Kunst Feuer für unsere Vorstellungskraft geben, das uns bewusst macht, dass Grenzen keine stabilen Phänomene sind. Ich würde sagen, die Kunst von Manaf Halbouni – wie es sich Walter Benjamin gewünscht hätte – entreißt alles seinem gewohnten Ort, aktiviert die Verrücktheit der Überschreitung und läßt „das Dasein aus dem Bett der Zeit hoch aussprühen“¹⁹.

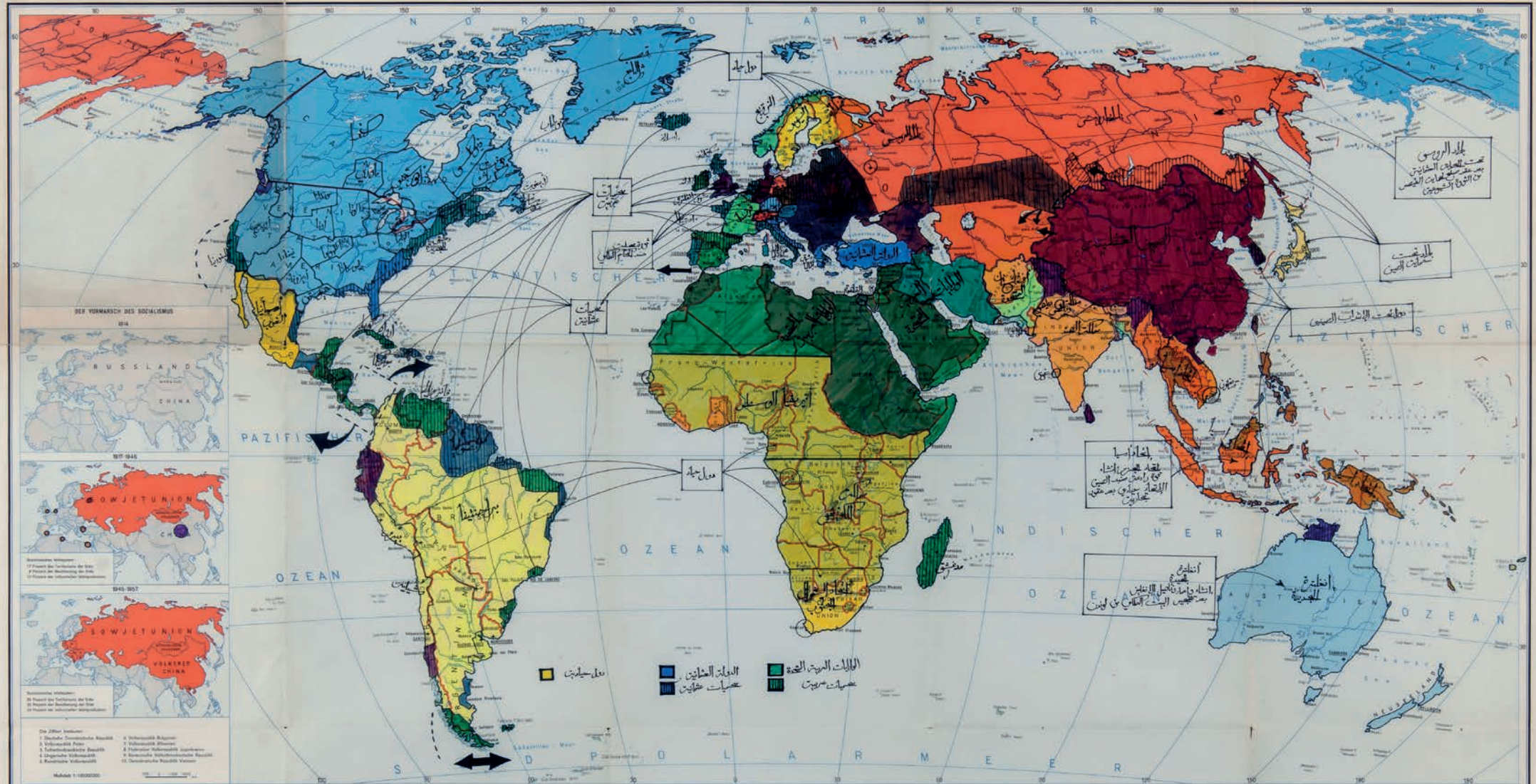
¹⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 27.

¹⁶ Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, Massachusetts/London 2011, S. 76.

¹⁷ Georg Simmel, „Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. II, Hg. Alessandro Cavalli und Volkhard Krech (Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 8), Frankfurt am Main 1993, S. 124–130, hier S. 125–127 (zuerst erschienen in: *Der Tag*, Nr. 96, 1907, erster Teil: *Illustrierte Zeitung*, Berlin).

¹⁸ Karl Schlögel, op. cit., S. 139f.

¹⁹ Zitat nach: Georges Didi-Huberman, op. cit., S. 537.



Zeichenerklärung der Hauptkarte

- Hauptstädte
- Städte anderer Länder
- Hauptstädte
- Städte anderer Länder
- Hauptstädte
- Städte anderer Länder

Legende:

- (Red) Sozialistische Staaten
- (Orange) Antikommunistische Nationalstaaten
- (Yellow) Neue Staaten
- (Blue) Alte Staaten
- (Green) Neue Staaten und England-Fürstentum
- (Purple) Sonstige sozialistische Staaten
- (Light Green) Kolonial- und halbunabhängige Länder
- (Black) Staatsterritorien, die sich ändern
- (Black) Staaten, die sich auflösen
- (Red) Hauptstädte der Sowjetunion

Statistical Tables:

Bevölkerungszahlen

Land	1950	1955	1960
USA	150,000,000	165,000,000	180,000,000
China	600,000,000	650,000,000	700,000,000
Indien	350,000,000	400,000,000	450,000,000
USSR	190,000,000	210,000,000	230,000,000

Flächen und Bevölkerungsdichte

Land	Fläche (km²)	Bevölkerungsdichte (1950)
USA	9,500,000	16
China	9,600,000	62
Indien	3,300,000	106
USSR	17,100,000	11

Wirtschaftliche Indikatoren

Land	Produktionswert (1950)	Produktionswert (1955)	Produktionswert (1960)
USA	300,000,000,000	350,000,000,000	400,000,000,000
China	100,000,000,000	120,000,000,000	140,000,000,000
Indien	50,000,000,000	60,000,000,000	70,000,000,000
USSR	150,000,000,000	180,000,000,000	210,000,000,000

Wirtschaftliche Indikatoren (Fortsetzung)

Land	Produktionswert (1950)	Produktionswert (1955)	Produktionswert (1960)
Japan	100,000,000,000	120,000,000,000	140,000,000,000
BRD	50,000,000,000	60,000,000,000	70,000,000,000
FRG	40,000,000,000	50,000,000,000	60,000,000,000
UK	30,000,000,000	35,000,000,000	40,000,000,000

Wirtschaftliche Indikatoren (Fortsetzung)

Land	Produktionswert (1950)	Produktionswert (1955)	Produktionswert (1960)
BRD	50,000,000,000	60,000,000,000	70,000,000,000
FRG	40,000,000,000	50,000,000,000	60,000,000,000
UK	30,000,000,000	35,000,000,000	40,000,000,000
USA	300,000,000,000	350,000,000,000	400,000,000,000

Wirtschaftliche Indikatoren (Fortsetzung)

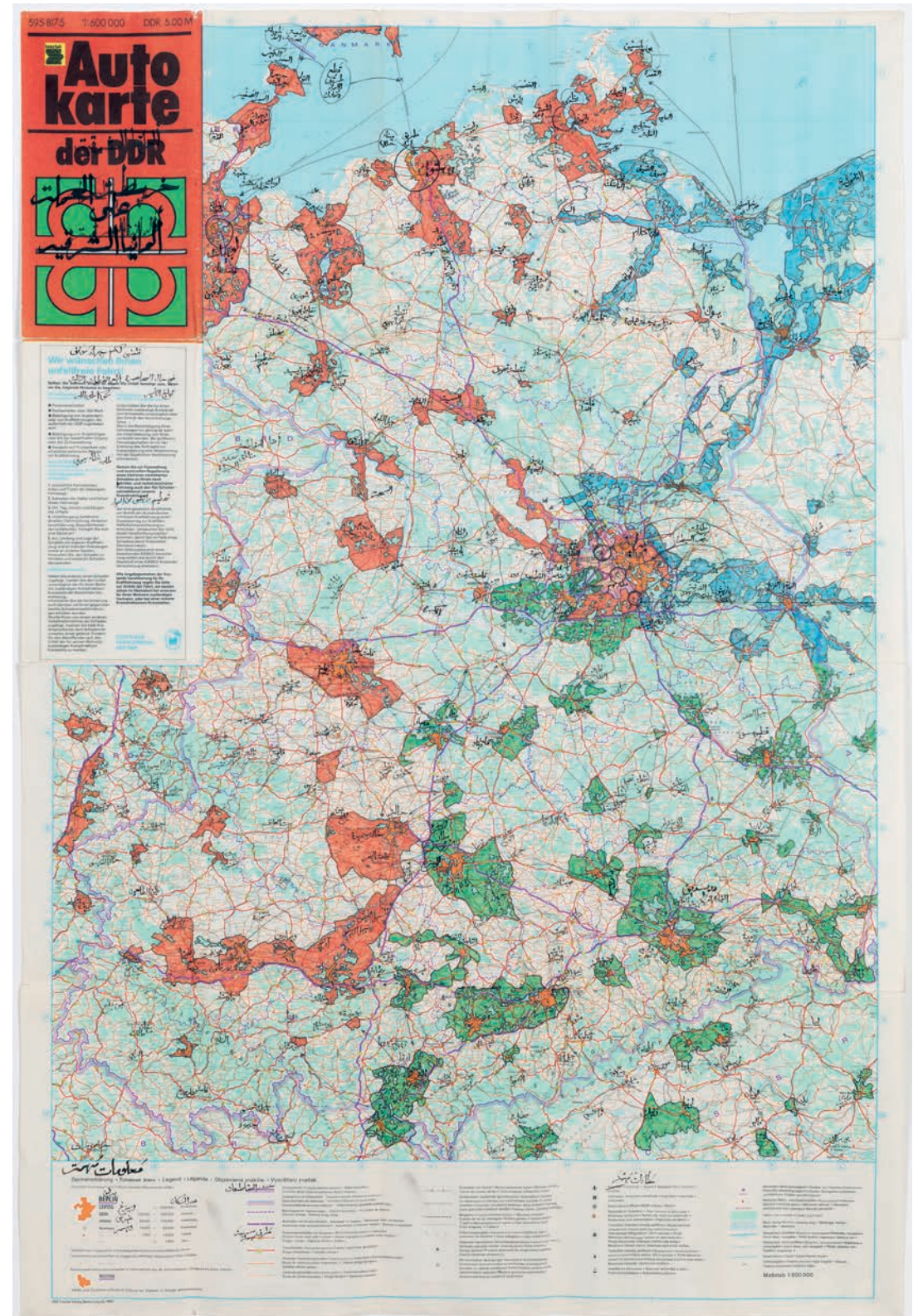
Land	Produktionswert (1950)	Produktionswert (1955)	Produktionswert (1960)
China	100,000,000,000	120,000,000,000	140,000,000,000
Indien	50,000,000,000	60,000,000,000	70,000,000,000
USSR	150,000,000,000	180,000,000,000	210,000,000,000
Japan	100,000,000,000	120,000,000,000	140,000,000,000

Wirtschaftliche Indikatoren (Fortsetzung)

Land	Produktionswert (1950)	Produktionswert (1955)	Produktionswert (1960)
BRD	50,000,000,000	60,000,000,000	70,000,000,000
FRG	40,000,000,000	50,000,000,000	60,000,000,000
UK	30,000,000,000	35,000,000,000	40,000,000,000
USA	300,000,000,000	350,000,000,000	400,000,000,000

Wirtschaftliche Indikatoren (Fortsetzung)

Land	Produktionswert (1950)	Produktionswert (1955)	Produktionswert (1960)
China	100,000,000,000	120,000,000,000	140,000,000,000
Indien	50,000,000,000	60,000,000,000	70,000,000,000
USSR	150,000,000,000	180,000,000,000	210,000,000,000
Japan	100,000,000,000	120,000,000,000	140,000,000,000



Previous page / vorherige Seite:
New World, 2019
Ink and felt pen on paper / Tusche und Filzstift auf Papier
81 x 115 cm

Right / rechts:
Battle of the West, 2015
Ink and felt pen on paper / Tusche und Filzstift auf Papier
96 x 64,5 cm

Next page / nächste Seite:
The New Arabic Map, 2015
Ink and felt pen on paper / Tusche und Filzstift auf Papier
24,5 x 30 cm

الخريطة السياسية الحديثة من أوروبا

POLITISCHE ÜBERSICHTSKARTE VON EUROPA







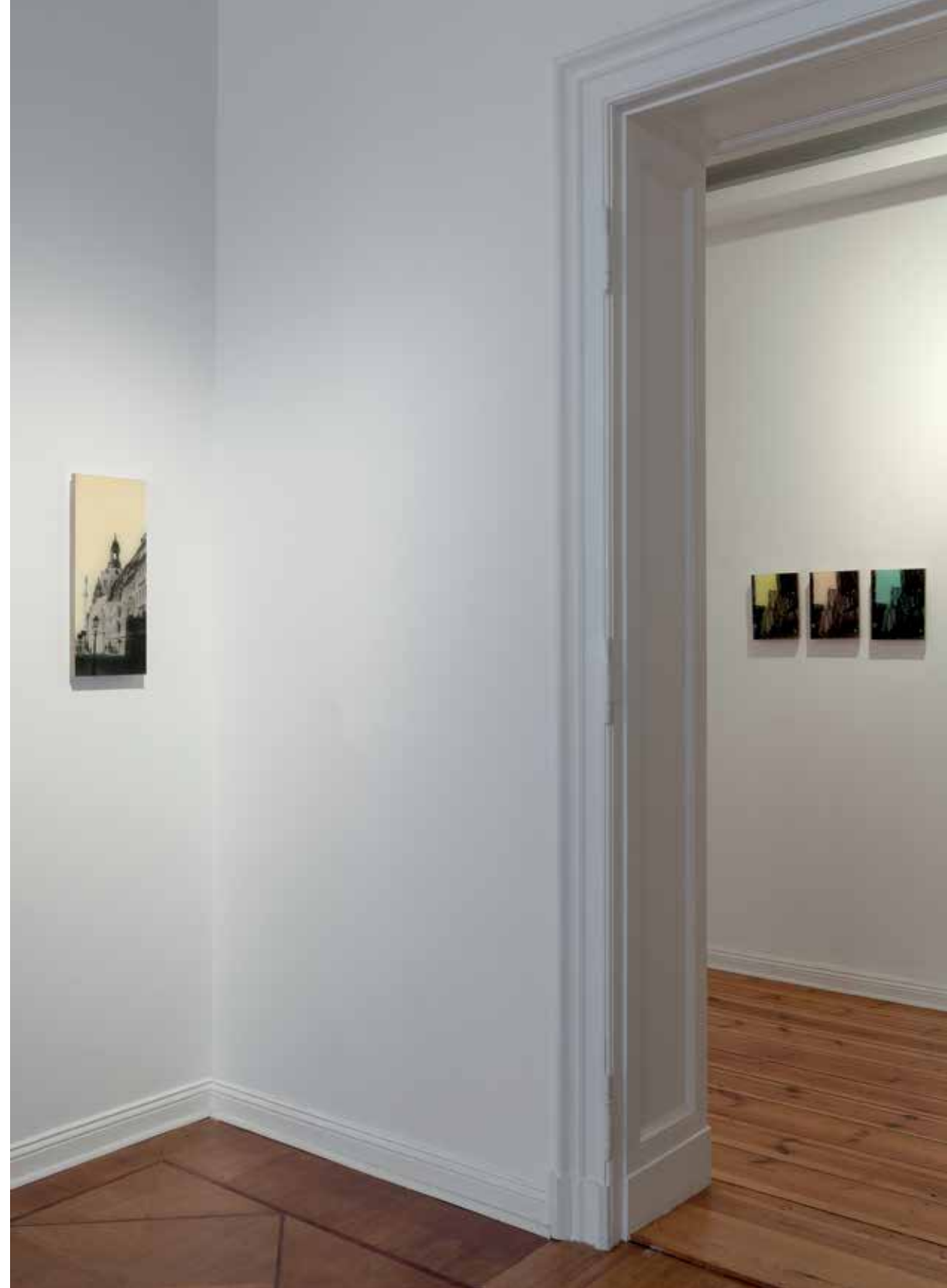
General-Hadid-Platz from the series *What If*, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
37,5 x 40 cm



Damaskus-Platz from the series *What If*, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
47 x 60 cm



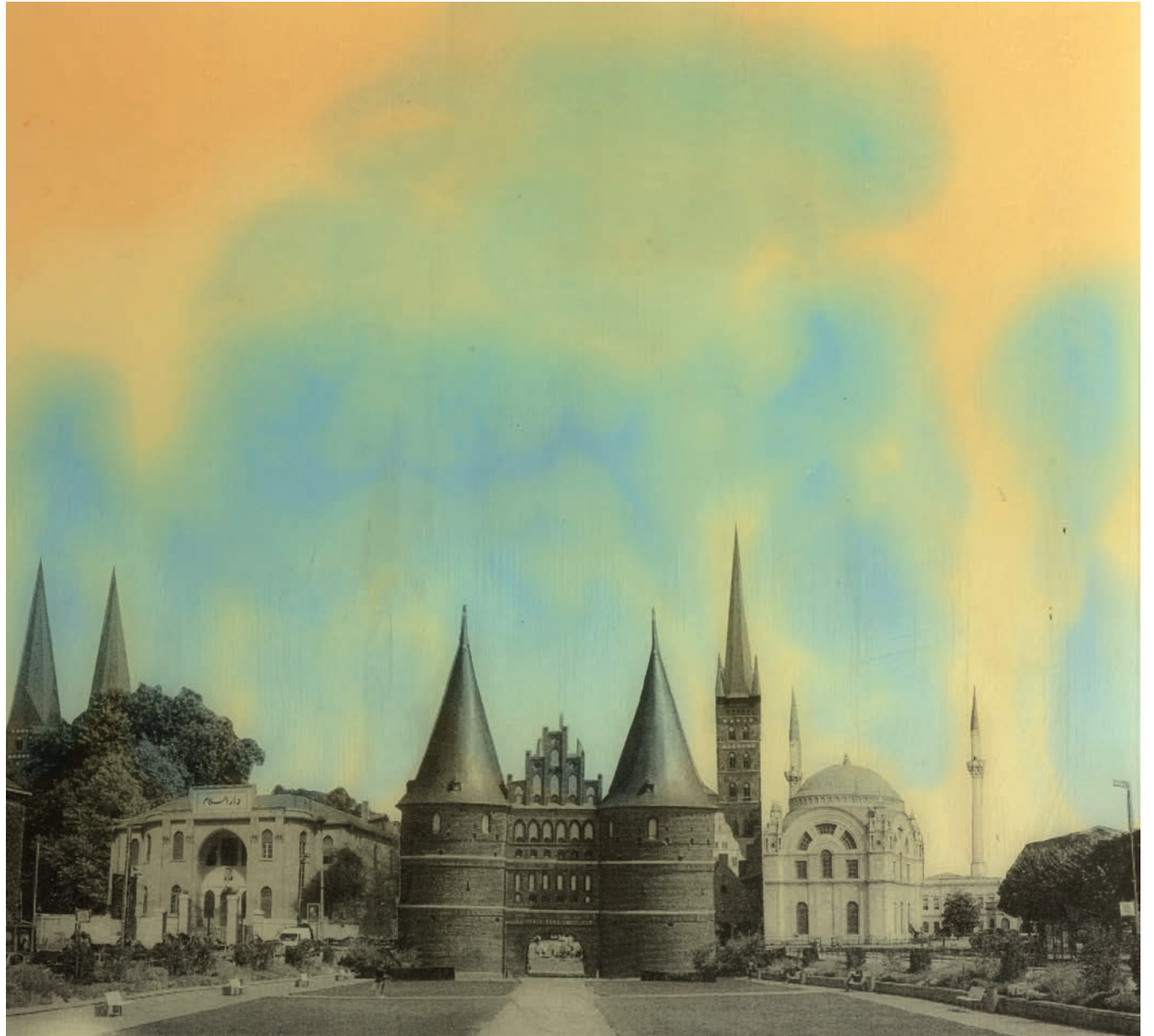
Rampische Straße in Dresden mit Blick auf die Augustus-Moschee, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
52 x 22 cm





Trump Tower from the series What If, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
Each / je 26 x 20 cm

Friedensplatz from the series *What If*, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
55 x 60 cm

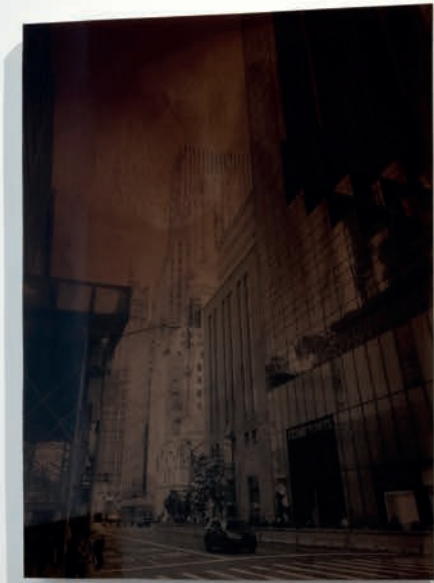




General-Hadid-Platz (1) from the series *What If*, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
55 x 65 cm



Salah-al-Din-Platz from the series *What If*, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
58,5 x 60 cm



Trump Tower from the series *What If*, 2020
Paper on MDF board, epoxy resin / Papier auf MDF Platte, Epoxidharz
79 x 58 cm

Displaced Places

Manaf Halbouni and the Art of Playing with Ideas

Conversation with Charlotte Bank

CB: In many of your works, you look at life in a 'transitional stage', between several homelands and cultural environments. In doing so, you refer to your own experience of losing a homeland, at the same time expressing the feelings and traumas associated with other displaced people, but equally their related hopes. I'm thinking here of the works *Entwurzelt* [Uprooted] (2014), *Nowhere is Home* (2015), and also *Flugzeug* [Aeroplane] (2018). However, these works are also a kind of homage to the resourcefulness of people who are forced to abandon their places of residence. In which context should we see these works? Are they autobiographical or rather an attempt to express entirely different experiences?

MH: My works are always an attempt to combine different things. On the one hand, I want my artistic work to be understood, that viewers can get something from it without everything having to be explained. Everyone should be able to create a story from the work. On the other hand, in these works I'm also processing my own feelings in relation to the topic I'm dealing with and which I find disturbing. With *Entwurzelt*, it was a combination of various experiences, firstly to see how the homeland is broken and dealing with the fact that there's no going back. On top of that came the end of my studies. I had practically no money and the dream of having your own flat where you can live on your own, rather than sharing a flat with other people, became a distant prospect, because now it's almost impossible to find anything affordable in the cities. At the start of a career, and especially a career as an artist, it's a lot more difficult, but somehow you fight your way through. *Nowhere is Home* emerged a year later. The project that preceded it, *Sachse auf der Flucht* [Saxon on the Run] (2015), was important in this context. In this project, I went to PEGIDA demos in cars packed full of my things, and at the end I realized that I don't belong anywhere, that I'm always on the road. The many cars that were exhibited at different places were very inspiring for me; they practically became my life. To some extent, I'd even say that I am this car. Nowadays, five years on, it doesn't take long for me to get restless as soon as I'm in a place for a longer period of time. I want to be on the road again. I can't just be in one place; I need movement.

CB: Being on the road, nomadic, can sometimes be very exciting.

MH: I do need my 'home port' to return to, but after a while I want to be on the road again, in order to 'return to port' again afterwards. I have the best ideas when driving; I always

create from the trips and journeys I make; I develop ideas for my next projects while making long journeys. Sitting in the car is, for me, like time spent in the studio.

CB: Another work, perhaps your most well known work, *Monument* (2017), is about the very tragic and traumatic experiences of people in the Syrian city of Aleppo. Inspired by a press photo that appeared in the media and online in 2015 and which depicted a protective wall of upended buses that city residents had erected, you created an installation of three upended buses on the square in front of the *Frauenkirche* [Church of Our Lady] in Dresden. What was your motivation for this work, which connected the cities of Dresden and Aleppo?

MH: When I saw the picture, I was in Venice, which is also where the collage for the work emerged. At the beginning, there was a fiction of buses on Dresden's *Neumarkt* [New Market]. Initially, I was mainly impressed by the buses. My second thought was that it was the people who had erected this wall, and that this expressed enormous life energy, a will to live, to carry on, despite the war. Out of this emerged the idea to put such buses on public squares in European cities, as a memorial. When I saw pictures of the destruction in Aleppo, I immediately thought of Dresden in 1945. The scenario was similar, the city has been bombed, people are fleeing and barricades are being erected to slow the advance of particular troops. I wanted to build a bridge in order to show the people of Dresden that what once happened to you is now also happening in other places in the world. And I wanted to say to people in Syria, in Aleppo, that something similar already occurred, but that the places have been rebuilt, even if it took a long time. I wanted to spread hope.

CB: In many cases, the bridge-building worked; discussions arose but also controversies. You were attacked massively, nonetheless you sought dialogue. Does this role of intermediary have a particular meaning for you and your work?

MH: Being an intermediary is something I've already experienced as a consequence of other, earlier works, albeit at a different level. I think it's always important that someone can contact me when I show a work in public space and that discussions emerge. Misunderstandings can only be cleared up via communication. I'm happy to play the role of the intermediary. I enjoy having discussions with people, provided they happen on a level where discussion is possible. And some discussion partners have actually gone away with a new and different impression.

CB: Satire plays an important role in one of your more recent projects, a satire that touches on several phenomena. On the one hand you caricature Arab dictators, on the other hand European colonial history and Western political slogans and catchphrases. To do this, you created a fictional character, General Youssuf Hadid, an Arab general who has an important role to play in occupied Europe. How did this fictional character come about?

MH: They're works that I started in 2015 and have continued since then because I enjoy them. *What If* began with thoughts about the Sykes-Picot Agreement. I ripped a map of Europe out of an old atlas and started drawing lines with the idea that I'd divide everything up again myself. But I realised that this was difficult to understand and that I needed a

story. I then invented this general, because I first thought of Lawrence of Arabia and then of Josef Stalin. I thought of General Hadid as a counterpart to Josef Stalin. His name is actually a direct translation: Youssef is Josef; Hadid is *Stahl* [steel] or Stalin. I divided the General's map of Europe' into regions but then narrowed it again into the 'Protectorate of Saxony'. So Europe isn't occupied, it's a protectorate. The monarchical characters and politicians are used as puppets and the strings are being pulled behind the scenes, by players who don't appear in public but are there as liberators. I've started writing a fictional diary of the General and I'm continuing that work slowly. I've drawn a map with fictitious battles, there's a video work with slogans and now also a film.

CB: And you assume the role of the general yourself.

MH: I didn't want to put anyone else in the role, because then I'd be dependent on that person. If I play this character myself I'm always ready if I come up with an idea, and I can put it into practice right away. I'm not an actor but I'm careful to adopt the right poses. For the exhibition in the gallery, I've had a 3D print done in a shop here. I went to the print shop as the General, had myself scanned and then a print made.

CB: Have you rehearsed rulers' poses or do you improvise?

MH: I improvise, but I've used recordings of dictators' TV appearances for guidance. As my story plays out in 1920, I've looked at a great many photos of the Kaiser and of Ottoman pashas and European aristocrats, so that it looks authentic for that time.

CB: By playing with ideas, you practically rewrite the history of Europe and the Arabic world, and reverse the roles. In his reminiscences, the General speaks about "the dark forests" in Europe, for example, and adopts a similar attitude to that of the European conquerors and "explorers" who speak about strange peoples, cultures and places.

MH: I actually had a model for the writing style. It's based on Karl May and I turned what he wrote around, for example what he wrote about the dirt in the streets, that it stinks everywhere, and about the people, Turks and Arabs who don't wash. I tried to stick to it. I've also read quite a few diaries by English and Scottish soldiers about military campaigns in the Middle East during the First World War. I found the books at flea markets. It was interesting how they wrote about their experiences; in contrast to Karl May, they narrate everything from a military viewpoint. They imagined that the first opponents would flee as soon as they started to shoot. But they were forced to realise that the Ottoman army was heavily armed and that it wasn't so easy to bring it to its knees, and also that it consisted of soldiers like themselves. These descriptions also flow into the mini-diary, which is currently ten pages long. The current phase of the project is developing more in the direction of short stories. Here again, I've started by working with collages of fictitious cityscapes.

CB: Finally, I'd like to turn to the aspect of material. In your works, you use lots of found material. You've also just mentioned flea markets as places where you find the material you work with. And there's a particular material that appears regularly in your work: concrete. In *Fragments*, we see remnants of church windows embedded in concrete with

bent steel supports, the kind we know from demolitions or war ruins. What connects you with this material?

MH: The concrete in *Fragments* is very light. The glass is inside it and it's surrounded by the brutality of the bent and rusted steel. The objects move between lightness and brutality and are very difficult to classify.

CB: You've also worked with concrete in a series of wall reliefs referencing slogans from the Syrian revolution but also to the idiosyncrasies of Syrian life, such as *Al-Qaid* (the leader) or *Mukhabarat*, referring to the omnipresence of the secret service.

MH: I started with the slogans in 2013. The first one was *Takbear*, the battle cry of the Jihadists. There used to be a lot of them, before they became IS. They shouted "takbir"¹ and then blew something up. And then in Damascus there was the slogan "huna Dimashq" (this is Damascus), an old revolutionary slogan from the period of the French Mandate that was resurrected during the demonstrations. But in 2013, Damascus had practically become a prison. My father was still living there at that time and he told me about the checkpoints you had to go through to enter the city. Anyone living in the city was trapped. *Bdken Huria* (Do you want freedom) refers to a YouTube video in which demonstrators were being beaten up and their attackers were shouting this sentence. I chose concrete for the work because at the time I was seeing an unbroken stream of images of destroyed cities and streets in the media. Sometimes they were places that I once knew but didn't know any more now. I wanted to bring the brute force of the destruction onto the wall.

CB: In these and other works you work with different written forms and play with language and writing, particularly with Arabic writing. The fact that the latter was often perceived as a 'threat' was something that repeatedly appeared in the media a few years ago, accompanied by rather absurd stories about students being expelled from airplanes for using vocabulary flashcards, and people experiencing similar fates for wearing T-shirts with Arabic inscriptions on them. Have you also experienced something like this?

MH: I have experienced things like that. In 2014, I exhibited a word relief in the Martin Luther Church in Dresden. I was asked if I wanted to exhibit there and I wanted to present an 'over-religious' theme by showing a word, and I decided on the word 'al-hakim': 'hakim' means 'the wise one' but also 'physician'. It's also one of the 99 names of God. God also has names in Judaism, even more names than in Islam, including one that's similar to 'hakim'. In Christianity, people also speak of the wisdom of God. I found this fascinating and hung the word relief in the church. Three days later, the relief was removed, because the superintendent had complained that the church was being "Islamicised". I then met with him and asked him if he'd ever been to Jerusalem and if he'd taken the Bible in the hand in a church there. I pointed out to him that Arabic is a local language, that it's one of the national languages there, and that if he'd seen a Bible in Jerusalem he would've seen that it was written in Arabic. He then understood and the work was put back up.

¹ "takbir" is the expression of the statement "Allahu akbar" (God is the greatest).

Versetzte Orte

Manaf Halbouni und die Kunst der Gedankenspiele

Gespräch mit Charlotte Bank

CB: In vielen deiner Arbeiten setzt du dich mit dem Leben in einem „Zwischenstadium“ auseinander, zwischen mehreren Heimaten und kulturellen Umgebungen. Du beziehst dich dabei auf deine eigene Erfahrung des Heimatverlustes, drückst dabei auch die Gefühle und Traumata von anderen Vertriebenen aus, aber ebenso deren Hoffnungen. Ich denke dabei an die Arbeiten *Entwurzelt* (2014), *Nowhere is Home* (2015), und auch *Flugzeug* (2018). Diese Arbeiten sind aber auch eine Art Hommage an den Erfindungsreichtum von Menschen, die genötigt sind, ihre Wohnorte zu verlassen. Vor welchem Hintergrund sollen wir diese Arbeiten sehen, sind sie autobiographisch oder versuchst du eher ganz unterschiedliche Erfahrungen auszudrücken?

MH: Ich versuche immer mit den Arbeiten mehrere Dinge zu kombinieren. Ich möchte einerseits, dass meine künstlerische Arbeit wahrgenommen wird, dass das Publikum etwas mit ihr anfangen kann, ohne dass alles erklärt werden muss. Jeder soll sich eine Geschichte zu der Arbeit erschaffen können. Und andererseits verarbeite ich auch in diesen Arbeiten meine eigenen Gefühle in Bezug auf das Thema, was mich beschäftigt, und was mich stört. Bei *Entwurzelt* war es eine Kombination aus diversen Erfahrungen, erstmal zu sehen wie die Heimat kaputt ist und die Auseinandersetzung damit, dass es nicht mehr zurück geht. Dazu kam das Ende des Studiums. Ich hatte so gut wie kein Geld und der Traum von der eigenen Wohnung, in der man alleine wohnen kann statt mit anderen Leuten zusammen in einer WG, ist in so weite Ferne gerückt, weil man sich in den Städten fast gar nichts mehr leisten kann. Am Anfang der Karriere und besonders als Künstler ist es viel schwerer, aber irgendwie kämpft man sich da durch. *Nowhere is Home* ist ein Jahr später entstanden. In diesem Zusammenhang war das Projekt davor wichtig, *Sachse auf der Flucht* (2015), bei dem ich auf die PEGIDA-Demos mit vollgepackten Autos gegangen bin, um am Ende festzustellen, dass ich nirgendwo hingehöre, ich bin immer unterwegs. Die vielen Autos, die an unterschiedlichen Orten ausgestellt waren, waren für mich sehr inspirierend, sie sind praktisch zu meinem Leben geworden. Teilweise würde ich sogar sagen, ich bin dieses Auto. Inzwischen, fünf Jahre später, bin ich, sobald ich längere Zeit an einem Ort bin, schnell unruhig und möchte wieder unterwegs sein. Ich kann nicht nur an einem Ort sein, ich brauche die Bewegung.

CB: Das Unterwegssein, das Nomadische kann mitunter sehr spannend sein.

MH: Ich brauche zwar meinen „Haupthafen“, zu dem ich zurückkehren kann, aber nach einer

Weile möchte ich wieder unterwegs sein, um danach wieder zum „Hafen“ zurückzukehren. Die besten Ideen habe ich beim Fahren, ich schöpfe immer aus den Fahrten und den Reisen, ich entwickle Ideen für meine nächsten Projekte während ich lange Fahrten mache. Im Auto zu sitzen ist für mich wie der Aufenthalt im Atelier.

CB: In einer anderen Arbeit, der vielleicht bekanntesten von dir, *Monument* (2017), geht es um sehr tragische und traumatische Erfahrungen von Menschen in der syrischen Stadt Aleppo. Angelehnt an ein Pressefoto, das 2015 in den Medien und online zirkulierte und eine Schutzmauer aus aufgerichteten Bussen zeigte, die von Bewohnern der Stadt aufgerichtet worden waren, hast du eine Installation aus drei aufgerichteten Bussen auf dem Platz vor der Frauenkirche in Dresden geschaffen. Was waren deine Beweggründe für diese Arbeit, die auf diese Weise die zwei Städte Dresden und Aleppo verband?

MH: Als dich das Bild gesehen habe, war ich in Venedig und dort ist auch die Kollage dazu entstanden. Am Anfang stand eine Fiktion von Bussen auf dem Neumarkt in Dresden. Anfangs war ich hauptsächlich beeindruckt von den Bussen. Mein zweiter Gedanke war, dass sich die Menschen diese Mauer errichtet haben, und dass dies eine enorme Lebensenergie ausdrückt, ein Wille zu leben, zum Weitermachen, trotz des Krieges. Hieraus entstand die Idee, solche Busse als Mahnmal auf offene Plätze in europäischen Städten zu stellen. Als ich die Bilder von dem zerstörten Aleppo gesehen habe, habe ich sofort an Dresden 1945 gedacht. Das Szenario war ähnlich, die Stadt ist bombardiert worden, die Menschen fliehen und man errichtet sich Barrikaden, um den Vormarsch von bestimmten Truppen zu verlangsamen. Ich wollte eine Brücke schlagen, um den Dresdnern zu zeigen, was euch einmal passiert ist, geschieht jetzt auch noch an anderen Orten der Welt. Und ich wollte den Menschen in Syrien, in Aleppo sagen, dass ähnliches schon mal geschehen ist, aber die Orte sind wiederaufgebaut worden, auch wenn es lange gedauert hat. Ich wollte Hoffnung verbreiten.

CB: In vielen Fällen hat der Brückenschlag auch funktioniert, es sind Gespräche entstanden, aber auch Kontroversen. Du bist massiv angegriffen worden, hast aber trotzdem den Dialog gesucht. Hat diese Rolle des Mittlers eine besondere Bedeutung für dich und deine Arbeit?

MH: Die Erfahrung, dass ich ein Vermittler bin, habe ich schon aus anderen, früheren Arbeiten gemacht, wenn auch auf einem kleineren Niveau. Ich finde es immer wichtig, dass man mich kontaktieren kann, wenn ich eine Arbeit im öffentlichen Raum zeige, und dass Gespräche entstehen. Missverständnisse können nur durch Kommunikation aus der Welt geschafft werden. Ich bin gerne in der Rolle des Vermittlers, ich diskutiere gerne mit Menschen, solange es auf einem Niveau passiert, wo man diskutieren kann. Und manche Diskutanten sind tatsächlich mit einem anderen, neuen Eindruck weggegangen.

CB: In einem deiner neueren Projekte spielt Satire eine große Rolle und zwar eine Satire, die sich auf mehrere Phänomene bezieht. Einerseits werden arabische Diktatoren karikiert und ebenso europäische Kolonialgeschichte und westliche politische Slogans und Parolen. Du hast hierfür eine Kunstfigur geschaffen, General Youssuf Hadid, ein arabischer General, der im besetzten Europa eine wichtige Rolle spielt. Was ist die Entstehungsgeschichte dieser Kunstfigur?

MH: Es sind Arbeiten, die ich 2015 angefangen habe und die seitdem weitergehen, weil es mir Spaß macht. *What If* hat mit dem Gedanken an dem Sykes-Picot-Abkommen angefangen. Ich habe aus einem alten Atlas eine Europa-Karte herausgerissen und habe angefangen, darauf Linien zu zeichnen mit der Überlegung, ich würde alles selbst neu aufteilen. Ich habe aber festgestellt, dass es kaum nachvollziehbar war und dass ich eine Geschichte brauche. Da habe ich diesen General erfunden, weil ich zum einen an Lawrence von Arabien gedacht habe und zum anderen an Josef Stalin. Ich habe General Hadid als Pendant zu Josef Stalin gedacht, sein Name ist eigentlich die direkte Übersetzung, Youssef ist Josef, Hadid ist Stahl, bzw. Stalin. Ich habe die „Generalkarte“ von Europa in Regionen aufgeteilt, es aber dann wieder eingegrenzt zum „Protektorat Sachsen“. Europa ist also nicht besetzt, sondern es ist ein Protektorat. Die königlichen Figuren und Politiker sind instrumentalisiert, und die Fäden werden im Hintergrund gezogen. Man tritt nicht in die Öffentlichkeit, sondern ist als Befreier da. Ich habe angefangen, ein fiktives Tagebuch des Generals zu schreiben, da arbeite ich mich langsam voran. Ich habe eine Karte mit fiktiven Schlachten gezeichnet, es gibt eine Videoarbeit mit Slogans und ein Film ist dazu gekommen.

CB: Und du nimmst selbst die Rolle des Generals an.

MH: Ich wollte keine andere Person in die Rolle setzen, weil ich dann abhängig von dieser Person wäre. Wenn ich selber diesen Charakter spiele, bin ich immer parat, wenn mir eine Idee einfällt, und ich kann es sofort umsetzen. Ich bin kein Schauspieler, aber ich achte darauf, die passenden Posen anzunehmen. Für die Ausstellung in der Galerie habe ich auch einen 3D-Druck in einem Laden hier anfertigen lassen. Ich bin als General hingegangen und ließ mich scannen und einen Druck machen.

CB: Hast du die Posen von Machthabern bewusst einstudiert oder improvisierst du?

MH: Ich improvisiere, aber ich habe mich auch an Aufnahmen von Diktatoren, wenn sie im Fernsehen auftreten, orientiert. Da meine Geschichte 1920 spielt, habe ich sehr viele Fotos vom Kaiser, von osmanischen Paschas und europäischen Adligen angeschaut, damit es zeitgemäß wirkt.

CB: In diesem Gedankenspiel schreibst du praktisch die Geschichte Europas und der arabischen Welt neu und drehst die Rollen um. Der General spricht in seinen Erinnerungen z.B. über „die dunklen Wälder“ in Europa und nimmt dabei eine ähnliche Haltung an wie europäische Eroberer und „Entdecker“, die über fremde Völker, Kulturen und Orte sprechen.

MH: Beim Schreibstil hatte ich tatsächlich ein Vorbild. Ich habe mich an Karl May orientiert und habe das umgedreht, was er schreibt. Z.B. über den Schmutz in den Straßen, dass es überall stinkt, über die Menschen, Türken und Araber, die sich nicht waschen. Ich habe versucht, mich daran zu halten. Ich habe auch recht viele Tagebücher von englischen und schottischen Militärs über Militärkampagnen im Nahen Osten während des Ersten Weltkrieges gelesen, die ich auf Flohmärkten gefunden habe. Ich fand es interessant, wie sie ihre Erlebnisse beschreiben; anders als Karl May erzählen sie alles aus einer militärischen Sicht. Sie dachten, dass die ersten Gegner fliehen würden, sobald sie anfangen zu schießen. Sie mussten aber feststellen, dass die osmanische Armee hoch ausgerüstet war, und

dass es nicht so einfach war, diese Armee in die Knie zu zwingen. Dass es eben Soldaten waren, wie sie selbst. Diese Beschreibungen fließen auch in das Minitagebuch ein, das momentan zehn Seiten umfasst. In der jetzigen Phase entwickelt sich das Projekt eher in Richtung Kurzgeschichten, wo ich ebenfalls angefangen habe, mit Collagen von fiktiven Stadtansichten zu arbeiten.

CB: Ich möchte zum Schluss gerne auf den Aspekt des Materials kommen. Du verwendest in deinen Arbeiten viel gefundenes Material, du hast auch gerade Flohmärkte als Orte erwähnt, wo du dein Arbeitsmaterial entdeckst. Und es gibt ein bestimmtes Material, das immer wieder in deinen Arbeiten auftaucht: Beton. In *Fragments* sieht man Reste von Kirchenfenstern eingebettet in Beton mit verbogenen Stahlträgern, wie man es von Abriss- oder Kriegsrüinen kennt. Was verbindet dich mit diesem Material?

MH: Der Beton wirkt in *Fragments* sehr leicht. Es steckt das fragile Glas drin, umgeben von der Brutalität des verbogenen und verrosteten Stahls. Die Objekte bewegen sich zwischen Leichtigkeit und Brutalität und lassen sich schwer einordnen.

CB: Du hast auch mit Beton in einer Reihe von Wandreliefs gearbeitet, die sich auf Slogans der syrischen Revolution beziehen, aber auch Besonderheiten des Lebens in Syrien, wie *Al-Qaid* (der Leader) oder *Mukhabarat*, das sich auf die Omnipräsenz des Geheimdienstes bezieht.

MH: Mit den Slogans habe ich 2013 angefangen. Das erste war *Takbear*, der Kampfruf der Jihadisten. Davon gab es eine ganze Menge, bevor sie zum IS geworden sind. Sie haben „takbir“¹ gerufen und haben dann etwas in die Luft gesprengt. Dann gab es in Damaskus den Slogan „huna Dimashq“ (hier ist Damaskus), ein alter Revolutionslogan aus der französischen Mandatszeit, der in den Demonstrationen wiederbelebt wurde. Aber 2013 war Damaskus praktisch zu einem Gefängnis geworden. Mein Vater hat zu der Zeit noch dort gelebt und hat von den Checkpoints erzählt, durch die man musste, um in die Stadt zu kommen. Wer in der Stadt gewohnt hat, war eingesperrt. *Bdken Huria* (Wollt Ihr Freiheit) bezieht sich auf ein YouTube-Video, in dem Demonstranten verprügelt wurden, und in dem die Schläger diesen Satz gerufen haben. Für Beton habe ich mich hier entschieden, weil ich zu der Zeit in den Medien ununterbrochen Bilder von zerstörten Städten und Straßenzügen gesehen habe. Teilweise waren es Orte, die ich kannte, aber jetzt nicht mehr kannte. Ich wollte die Brachialität der Zerstörung an die Wand bringen.

CB: In diesen Arbeiten, und auch in anderen arbeitest du mit verschiedenen Schriftformen und spielst mit Sprache und Schrift, besonders mit der arabischen Schrift. Dass diese öfters als „Bedrohung“ wahrgenommen wurde, wurde vor einigen Jahren immer wieder in den Medien thematisiert, mit recht absurden Meldungen über Studenten, die im Flugzeug Vokabelkarten benutzt hatten und deswegen vom Flugzeug gewiesen wurden und Menschen, die T-Shirts mit arabischer Aufschrift trugen und ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Hast du ebenfalls Ähnliches erlebt?

¹ „takbir“ ist das Aussprechen der Aussage „Allahu akbar“ (Gott ist am größten).

MH: Ich habe selbst solche Erfahrungen gemacht. 2014 habe ich in der Martin Luther Kirche in Dresden ein Wortrelief ausgestellt. Ich wurde gefragt, ob ich dort ausstellen will und ich wollte ein über-religiöses Thema präsentieren, indem ich ein Wort zeige und habe mich für das Wort „al-hakim“ entschieden. „Hakim“ bedeutet der Weise, aber auch der Arzt wird „hakim“ genannt. Darüber hinaus ist es eines der 99 Namen Gottes. Im Judentum hat Gott auch Namen, sogar mehr als im Islam, darunter auch einen ähnlichen wie „hakim“, und im Christentum spricht man ebenfalls von der Weisheit Gottes. Ich fand dies faszinierend und habe dieses Wortrelief in die Kirche gehängt. Drei Tage später wurde das Relief wieder entfernt, weil der Superintendent sich beschwert hätte, die Kirche würde „islamisiert“. Ich habe mich daraufhin mit ihm getroffen und ihn gefragt, ob er mal Jerusalem besucht und ob er dort in einer Kirche eine Bibel in die Hand genommen habe. Ich wies ihn darauf hin, dass Arabisch eine lokale Sprache sei und dort eine der Landessprachen, und wenn er in Jerusalem eine Bibel gesehen hätte, hätte er gesehen, dass sie auf Arabisch geschrieben ist. Dies leuchtete ihm dann ein, und die Arbeit wurde wieder aufgehängt.

NOVA...
TBCGANG!

RO

@TO-WANNEI!
BOMER →

2008
CREL

لا ارجعوا الى وطنكم





Fragments Nr.10, 2020
Concrete, steel, glass / Beton, Stahl, Glas
140 x 45 x 30 cm



Helige Corona, 2020
Concrete, steel wire, ceramics / Beton, Stahldraht, Keramik
116 x 26,5 x 27,5 cm

Charlotte Bank is an independent art historian and curator. She holds a PhD in Arabic from the University of Geneva and has held academic positions and fellowships at the Universities of Bamberg and Geneva, the Orient-Institut Beirut and the International Scholarship Program at Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Museum of Islamic Art. As a curator specialized in the modern and contemporary art of the Middle East, she has worked with numerous institutions in Europe and the Middle East and since 2012 she is the co-director of the artistic project space Art-Lab Berlin. Her first monograph, titled *The Contemporary Art Scene in Syria: Social Critique and an Artistic Movement* has recently been published at Routledge.

Charlotte Bank ist freie Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie promovierte in Arabistik an der Universität Genf und hat akademische Positionen und Fellowships an den Universitäten Genf und Bamberg, am Orient-Institut Beirut sowie des Internationalen Stipendienprogramms der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz innegehabt. In ihrer kuratorischen Arbeit beschäftigt sich Charlotte Bank mit der unabhängigen zeitgenössischen Kunstszene im Nahen und Mittleren Osten in ihrem globalen Kontext und ist seit 2012 Ko-Direktorin des künstlerischen Projektraumes Art-Lab Berlin. Ihre Monografie *The Contemporary Art Scene in Syria: Social Critique and an Artistic Movement* ist 2020 bei Routledge erschienen.

.....

Lotte Laub is a Berlin-based curator and arts writer. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Freie Universität Berlin with her dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* [Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glance at Beirut in Film, Video and Poetry], published by Reichert Verlag in 2016. In 2010, she was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient-Institut Beirut and in 2015, after completing her PhD, an Honours Postdoc Fellowship from the Dahlem Research School at the FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin and had lectureships at the FU Berlin. Since 2016, she has been working for the Istanbul and Berlin-based Zilberman Gallery. As curator and editor, she is responsible for the gallery's Berlin programme.

Lotte Laub lebt als Kuratorin und Autorin in Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. 2010 war sie Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor war sie für den Gropius Bau in Berlin tätig und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Seit 2016 ist sie für die in Berlin und Istanbul ansässige Galerie Zilberman tätig und betreut kuratorisch und redaktionell das Programm der Galerie in Berlin.

Marta Smolińska (Prof. Dr. phil.) teaches as Chair of Art Theory at the University of the Arts Poznań (Poland). She is the director of the Chair of Art history and Philosophy at the same university and also works as a curator and art critic. She received her PhD in Poznań in 2003 (*Młody Mehoffer* [Young Mehoffer]). In 2005–2006 and 2009, she received scholarships from the Foundation for Polish Science, and in 2012 received a scholarship from the German Academic Exchange Service (DAAD) at the Humboldt University of Berlin. She wrote her post-doctoral thesis in 2013 (*Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym drugiej połowy XX wieku* [Opening the painting. De(con)struction of universal seeing mechanisms in non-representational easel painting from the second half of the 20th century]). In 2014, she was a fellow at the Graduate School for East and Southeast European Studies at the Ludwig Maximilian University of Munich (LMU), and in 2015 a fellow at the Hans Arp Foundation in Berlin. In 2018, she held a DAAD scholarship at the LMU and at the Central Institute of Art History in Munich. She has conducted research into non-representation easel painting from the second half of the 20th century, Border Art, transmediality and haptics. Her publications include *Re-Orientierung. Kontexte zeitgenössischer Kunst in der Türkei und unterwegs* [Re-orientation. Contexts of contemporary art in Turkey and Abroad], edited by Burcu Dogramaci and Marta Smolińska, Kadmos, Berlin 2017; *A-geometry. Hans Arp and Poland*, edited by Marta Smolińska and Maike Steinkamp, Poznań 2017; *Julian Stańczak: Op art and the dynamics of perception*, Warsaw 2014; *Otwieranie obrazu*, Toruń 2012; *Puls sztuki*, Poznań 2010; and *Młody Mehoffer*, Krakow 2004.

Marta Smolińska, Prof. Dr. phil. lehrt als Ordinaria für Kunsttheorie an der Universität der Künste Poznań (Polen). Sie ist Leiterin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte und Philosophie an derselben Universität und ist zudem als Kuratorin und Kunstkritikerin tätig. 2003 wurde sie in Poznań promoviert (*Młody Mehoffer* [Der junge Mehoffer]). 2005–2006 und 2009 war sie Stipendiatin der Stiftung für Polnische Wissenschaft und 2012 des DAAD an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2013 folgte ihre Habilitation (*Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym drugiej połowy XX wieku* [Das Öffnen des Bildes. Die De(kon)struktion der universellen Mechanismen des Sehens in der ungegenständlichen Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts]). 2014 war sie Fellow an der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der LMU. Sie war 2015 Stipendiatin der Stiftung Arp in Berlin und 2018 des DAAD an der Ludwig-Maximilians-Universität München und im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Sie forscht zu ungegenständlicher Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Border Art, Transmedialität und Haptik. Zu ihren Publikationen zählen *Re-Orientierung. Kontexte zeitgenössischer Kunst in der Türkei und unterwegs*, hrsg. von Burcu Dogramaci und Marta Smolińska, Kadmos, Berlin 2017; *A-geometry. Hans Arp and Poland*, hrsg. von Marta Smolińska und Maike Steinkamp, Posen 2017; *Julian Stańczak: Op art and the dynamics of perception*, Warschau 2014; *Otwieranie obrazu*, Toruń 2012; *Puls sztuki*, Poznań 2010; *Młody Mehoffer*, Krakau 2004.

MANAF HALBOUNI

b. 1984, Damascus, Syria
lives and works everywhere

EDUCATION

2014–2016 MFA, Dresden Academy of Fine Arts (HfBK), Dresden, Germany
2009–2014 BA, Dresden Academy of Fine Arts (HfBK), Dresden, Germany
2005–2008 BA, Damascus University, Faculty of Fine Arts, Damascus, Syria

SOLO EXHIBITIONS

2020–2021 Level 3, Zilberman Berlin, Germany
2020 Ostwind, Kunsthalle St. Annen Lübeck, Germany
ULTUR, Deutscher Künstlerbund Berlin, Germany
Home Game, Tomtom Gardens, Istanbul, Turkey
2019 Rubble Theatre, public art installation, Refugees Festival Glasgow, Scotland
2017 What If?, Edinburgh Art Festival, Edinburgh, Scotland
Monument, public art installation, Neumarkt, Dresden, Germany /
Brandenburger Tor, Berlin, Germany
2016 Al Hayat, Royal Court Theater, London, UK
Wollt ihr Freiheit, Museum der Friedensgemeinde, Erlauf, Austria
Nowhere is Home, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Germany
Heilbouni, Mein Reich komme, mein Wille geschehe, Katharina Maria Raab, Berlin, Germany
2015 Friday Late, Victoria & Albert Museum, London, UK
Der Weise al-Hakim, Martin-Luther-Kirche, Dresden, Germany

GROUP EXHIBITIONS

2020–2021 Bon Voyage! Das Reisen in der Kunst der Gegenwart, Ludwig Forum Aachen, Germany
2019 How the light gets in, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell

University, Ithaca, New York, USA
Forgotten Enlightenments, Halle 14, Zentrum für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Germany
Havana Biennial, Havana, Cuba
2018 Sie werden es nicht ertragen, sich hinter Mauern und Zäunen zu verstecken, Graz, Austria
Parallel Vienna, Vienna, Austria
Neuer Norden Zürich, Switzerland
Dal-Baħar Madwarha/The Island Is What The Sea Surrounds, European Capital of Culture, Valletta, Malta
2017 Arab Cartoon Festival, Cultuurhuis de Warande, Turnhout, Belgium
Your Story! Geschichten von Flucht und Migration, Kunsthalle Emden, Germany
The Restless Earth, La Triennale di Milano, Milan, Italy
UNIVERSITAS, Trii Art Hub, Athens, Greece
I know, you know, Städtische Galerie Dresden, Germany
2016 Marion Ermer Preisträger Ausstellung, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Germany
Dazwischen /in/ between, GRASSI Museum, Leipzig, Germany
Asylum, Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, Germany
Sans papiers – Das Leben ist eine Reise Projektraum Kurt-Kurt, Berlin, Germany
Migration, Verkehrsmuseum Dresden, Dresden, Germany
2015 2. Berliner Herbstsalon, Maxim Gorki Theater, Berlin, Germany
Overshadowed – Überschattet, Galerie Holger John, Dresden, Germany
dis/placed, Shoreditch town Hall, London, UK
Dispossession, a collateral event of the 56th Venice Biennale, Venice, Italy

- 2014 Weltoffenes Dresden, Kulturfestival, Dresden, Germany
 MKK Städtische Galerie Iserlohn, Germany
 BLOOOM ART.FAIR, Cologne, Germany
 Diplomausstellung der Hochschule für Bildende Künste Dresden,
 Germany
 ARTikulieren, Societaetstheater, Dresden, Germany
 SYRIE CRIS-ACTION: Artistes en creation, Institut du monde arabe,
 Paris, France
- 2013 Anderswo – ganz nah, Bildhauerische Positionen zu Zeit und
 Entfernung, Völkerkunde Museum, Japanisches Palais, Dresden,
 Germany

AWARDS AND RESIDENCIES

- 2020 HAP-Grieshaber-Preis der VG Bild-Kunst
- 2019 Residenzpflicht, Berlin, Germany
- 2018 Stipendiat, Kulturakademie Tarabya, Istanbul, Turkey
 FFO Artist in Residence Programme, Federal Foreign Office, Berlin,
 Germany
 Wilhelm Morgner-Stipendium des Kulturparlaments Soest e.V., Soest,
 Germany
- 2017 Thinker in Residence, Deveron Projects, Huntly, Scotland
- 2016 Marion-Ermer-Preis, Marion-Ermer-Stiftung, Leipzig, Germany
- 2015 Deutschlandstipendium, Germany
- 2014 DAAD Prize for outstanding achievements of foreign students
 studying at German universities, Germany

COLLECTIONS

- Institut du monde arabe, Paris, France
 Ostsächsische Sparkasse, Dresden, Germany
 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Dresden, Germany
 Museum der bildenden Künste, Leipzig, Germany
 Verkehrsmuseum, Dresden, Germany
 Städtische Galerie, Dresden, Germany

Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibition / Dieser Katalog erscheint begleitend zur Ausstellung:

Manaf Halbouni: Level 3
Zilberman | Berlin
05.12.2020 – 06.02.2021

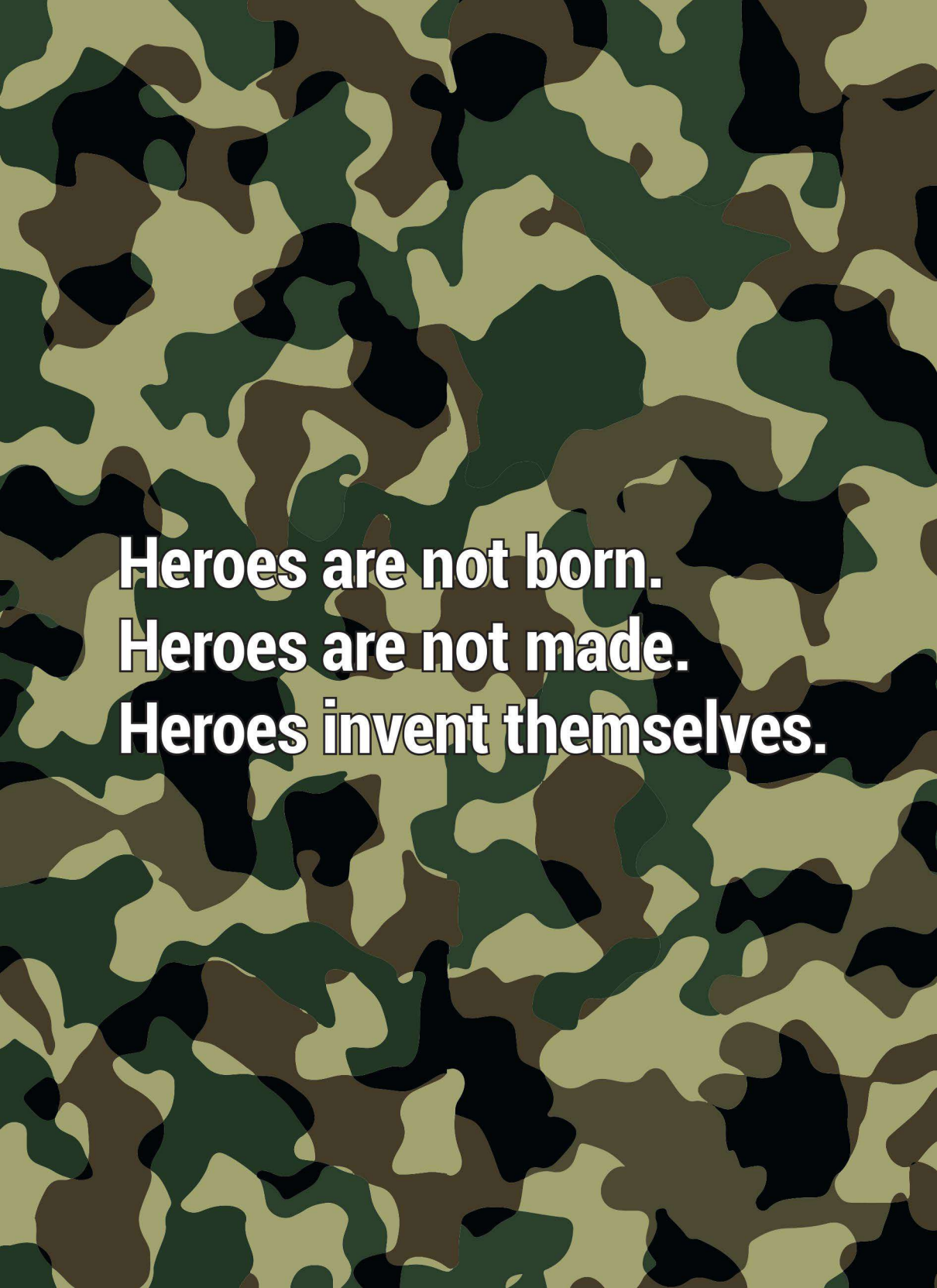
Texts / Texte: Charlotte Bank, Lotte Laub, Marta Smolińska
Translation / Übersetzung: Nickolas Woods
Proofreading / Korrektorat: Marie-Luise Artelt, Evfrosiniya Bumazhnova, Lotte Laub, Nadja Straszewsky
Photos / Fotos: Chroma, Kayhan Kaygusuz (pp. 26–27, 56–57)
Design: Bülent Bingöl
Coordination with the Printing House / Koordination mit der Druckerei: Gürem Özcan
Printing House / Druckerei: A4 Ofset

This exhibition catalogue is published by Zilberman. All rights reserved.
Dieser Ausstellungskatalog wird von Zilberman herausgegeben. Alle Rechte vorbehalten.

© 2021, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronically, mechanically, by photocopy or recording, or otherwise, without the prior permission of Zilberman.

Kein Teil dieser Veröffentlichung darf ohne die vorherige Genehmigung von Zilberman reproduziert, übersetzt, in einem Datenabfragesystem gespeichert oder in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln elektronisch, mechanisch, durch Fotokopieren oder Aufzeichnen, oder auf andere Weise übertragen werden.



**Heroes are not born.
Heroes are not made.
Heroes invent themselves.**