

of the gallery respond to a somewhat different logic. Unlike other interpreters, Hannah Arendt did not read Penelope's myth as a strategy for postponing the completion of the tapestry and, with it, the decision of who should replace Odysseus. For Arendt, Penelope stands for thinking itself. What is woven during the day must be undone at night. Thinking, in this sense, cannot always aspire to produce a final form. At certain moments in history, thought itself must remain open; it must establish a continuous movement capable of saying and unsaying itself, of making and unmaking its own propositions, rather than settling into a fixed form, a truth, a discourse, or a final condition. In the exhibition, Noor Abed follows a similar logic. The fragments presented upstairs—photographs, drawings, notes, images—do not constitute the preparatory stages of something waiting to become complete. Nor are they evidence leading towards a definitive interpretation. Fragmentation is itself a mode of research: a way of exploring the necessity of making connections despite their apparent impossibility. For me, this room brings back those nights when pain makes sleep impossible and one can do little more than write a fragment here and there: an observation, a piece of conversation, a memory, while past and future lives seem to enter the room together. The fragment stays close to a moment, to a feeling, to a memory of a loved one... it preserves the singular way in which one person receives and transmits the world. These fragments do not attempt to make experience whole, but near: they keep the joy close, they keep the panic close, within reach, allowing what is personal, unfinished, to become a form of thought in its own right. They embody something profoundly political and radically important: the refusal to transform Palestinian experience into abstraction.

– Chus Martínez

Noor Abed est une artiste palestinienne dont le travail se situe à la croisée de la performance et du film. Ses recherches portent sur le rôle du mouvement rythmique collectif et sur ce que des émotions partagées peuvent produire dans la création et le maintien d'une communauté. Noor Abed s'intéresse à la manière dont d'autres formes de représentation peuvent perturber les discours établis et ouvrir la voie à de nouveaux imaginaires collectifs. Elle a suivi le Whitney Independent Study Program à New York en 2015-2016, puis le Home Workspace Program (HWP) d'Ashkal Alwan à Beyrouth en 2016-2017. En 2019, elle a été en résidence à la Raw Material Company à Dakar. En 2020, elle a cofondé la School of Intrusions, une plateforme éducative indépendante à Ramallah, en Palestine. Elle a été commissaire assistante de la documenta fifteen à Kassel en 2021-2022, puis artiste en résidence à la Rijksakademie d'Amsterdam de 2022 à 2024. Elle a reçu en 2022 la bourse de production cinématographique de la Han Nefkens Foundation et du Museu Tàpies, et son film *A Night We Held Between* a été lauréat du premier prix du e-flux Film Award 2024. Noor Abed est lauréate du Grand Prix de la 36e Biennale des arts graphiques de Ljubljana. Son livre *Stars at Midday* a été publié par Occasional Papers en octobre 2024.

Noor Abed (Palestine) is an artist working at the intersection of performance and film. Her research focuses on the role of collective rhythmic movement and the potential impact shared feelings can evoke in creating and sustaining a community. Abed considers how alternative forms of representation can disrupt established discourses and open up possibilities for new collective imaginaries. She attended the Whitney Independent Study Program in New York in 2015-16, and the Home Workspace Program (HWP) at Ashkal Alwan, Beirut, in 2016-17. She was a fellow at the Raw Material Company in Dakar in 2019. In 2020, she co-founded the School of Intrusions, an independent educational platform in Ramallah, Palestine. Abed was an assistant curator for documenta fifteen, Kassel 2021-22, an artist in residence at the Rijksakademie in Amsterdam 2022-24. She was awarded the Han Nefkens Foundation / Museu Tàpies Film Production Grant in 2022, and her film *A Night We Held Between* was selected as a first-prize winner of the e-flux Film Award 2024. Abed is the Grand prize recipient of the 36th Ljubljana Biennale of Graphic Arts. Her book *Stars at Midday* was published by Occasional Papers in October 2024.

Imane Farès représente (represents) Sinzo Aanza, Basma al-Sharif, Sammy Baloji, Minia Biabiany, Ali Cherri, Tessa Mars, Emeka Ogboh, James Webb.

Imane Farès



Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13
contact@imanefares.com
www.imanefares.com

7 novembre 2026 — 10 février 2027

Noor Abed to those who see in the dark

Noor Abed to those who see in the dark

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13
contact@imanefares.com
www.imanefares.com

L'exposition de Noor Abed à la galerie Imane Farès, *to those who see in the dark*, suit la structure même du territoire qui apparaît avec tant d'insistance dans l'ensemble de son œuvre, et plus particulièrement dans ses films. Dans une salle située au sous-sol, quatre de ses films sont réunis, de *Penelope* (2014) à *we walk in our sleep* (2026). Cette salle en contrebas peut être perçue comme un puits, ou comme une grotte creusée profondément dans la terre, une chambre souterraine d'où émane, littéralement, tout le reste de son œuvre. Au-dessus, au plus près de la surface de la terre, nous découvrons ses photographies, ses dessins et ses notes.

Dans les films de Noor Abed, le territoire, la danse et le deuil sont indissociables. Ils n'apparaissent pas comme des sujets que les films s'attachent à représenter, mais plutôt comme des forces qui se transforment continuellement les unes les autres. Le territoire n'est jamais simplement paysage ; la danse n'est jamais simple chorégraphie ; le deuil n'est jamais réduit au chagrin. Ensemble, ils forment un langage à travers lequel Noor Abed s'interroge sur la manière dont les corps habitent une terre saturée de mémoire, de violence, de disparitions et de formes de vie qui persistent malgré tout. Le territoire est une affaire de corps. On le traverse, on le touche, on le creuse, on s'en souvient, on y danse, on s'y cache. La terre possède une profondeur. Elle renferme d'autres époques. Elle contient des histoires, des corps, des voix, des mythes et des gestes qui peuvent disparaître sans jamais cesser d'exister.

La danse offre un moyen d'entrer dans cette archive vivante. Noor Abed s'intéresse au geste en tant que forme de savoir. Un corps sait des choses qui n'ont peut-être jamais été formulées par des mots. Il charrie des mouvements appris d'autres corps, des fêtes, du travail, des rituels, de la famille, du folklore et de la vie collective. Ses chorégraphies commencent souvent par des gestes reconnaissables, pour ensuite les détacher légèrement de leur fonction d'origine. Répéter, se synchroniser, se faire miroir, tourner en rond, tomber, porter, toucher ou simplement marcher peuvent soudainement acquérir une intensité inattendue.

Dans les films de Noor Abed, la chorégraphie est politique. L'occupation tente de déterminer comment les corps peuvent se déplacer dans l'espace : où l'on peut aller, où l'on doit s'arrêter, quels territoires sont accessibles et lesquels ne le sont pas, ce qui est à portée de main et ce qui a été rompu. Face à cette régulation du mouvement, Noor Abed propose une autre lecture : la danse n'abolit pas la réalité matérielle des frontières ou de la violence, mais elle produit des relations qui les dépassent. Le corps se souvient de chemins qui ont été interrompus ; il répète des gestes dont les origines peuvent être plus anciennes que les structures politiques qui contrôlent le présent ; il établit des continuités entre les corps, les générations et les lieux. La chorégraphie devient une forme d'imagination territoriale.

Dans *Penelope* (2014), une femme, assise parmi des poissons morts, les coud patiemment les uns aux autres. Le geste est répétitif, et comme impossible, au point d'en devenir tendre. Le travail de Pénélope relie des corps déjà morts, produisant un tissu étrange. Le deuil devient alors travail de liaison : la tentative de maintenir des relations avec ce qui a été perdu, tué.

Dans *our songs were ready for all wars to come* (2021), le folklore, le paysage, le mouvement et la mort s'entrelacent. Les puits, les grottes, la disparition, le chant, le rituel et les corps chorégraphiés créent un monde dans lequel le mythe n'est pas opposé au réel, mais devient une autre manière de le percevoir. Le paysage est peuplé d'histoires et d'absents. Les contes populaires palestiniens ne sont pas traités comme les vestiges d'une culture ancienne qu'il faudrait préserver, avec une approche ethnographique ; ils sont activés dans le présent.

Dans *A Night We Held Between* (2024), le paysage géologique — grottes, souterrains, rochers, vallées — apparaît à nouveau comme un corps à part entière. Avec ce film, nous descendons dans la terre tandis qu'une voix de femme issue d'archives fait resurgir un autre moment historique jusque dans le présent. Le passé et le présent se confondent. Les morts, les disparus, les combattants, les chanteurs et ceux qui marchent à travers le paysage habitent des temporalités qui se superposent.

Dans *we walk in our sleep* (2026), cette idée semble atteindre une nouvelle intensité. Le titre arabe, *al-mutajāwizūn* (ceux qui traversent, vont au-delà, dépassent) offre une clé de lecture à ce mouvement. La traversée n'est pas seulement géographique. Les corps traversent les époques et les manières d'être. La parole circule d'une personne à l'autre. Les gestes traversent les générations. Les morts restent ainsi capables d'agir sur la manière dont les vivants parlent, se rassemblent, se souviennent et imaginent. Tourné en Super 8 dans les villages au nord-ouest de Jérusalem et à Bethléem, avec la famille de Noor Abed, ses amis et ses voisins, le film se déploie à travers une succession de scènes dans lesquelles la vie quotidienne palestinienne ne cesse de glisser vers la chorégraphie. Deux voix de femmes accompagnent ces images dans des monologues parallèles, tantôt se rapprochant, tantôt s'éloignant l'une de l'autre.

Au-dessus du puits.
Si ces films proposent une pratique artistique capable de maintenir le lien entre différents espaces, temporalités et personnes d'autres époques (permettant à ce qui semble avoir disparu de maintenir une présence active dans le présent), les images, dessins et notes exposés au rez-de-chaussée de la galerie répondent à une logique quelque peu différente. À l'inverse d'autres commentateurs, Hannah Arendt n'a pas lu le mythe de Pénélope comme une stratégie visant à repousser l'achèvement de la tapisserie et, par là même, le choix de celui qui remplacerait Ulysse. Pour Arendt, Pénélope incarne la pensée elle-même. Ce qui est tissé pendant la journée doit être défait la nuit. La pensée, en ce sens, ne peut pas toujours aspirer à produire une forme définitive. À certains moments de l'histoire, la pensée elle-même doit rester ouverte ; elle doit établir un mouvement continu capable de se dire et de se dédire, de formuler et de défaire ses propres propositions plutôt que de se figer dans une forme fixe, une vérité, un discours ou un état définitif. Dans cette exposition, Noor Abed suit une logique similaire.
Les fragments présentés au rez-de-chaussée (photographies, dessins, notes, images) ne constituent pas les étapes préparatoires de quelque chose en attente d'achèvement.
Ce ne sont pas non plus des indices menant à une interprétation définitive. La fragmentation est un mode de recherche en soi : une manière d'explorer la nécessité d'établir des liens malgré leur apparente impossibilité. Personnellement, cette salle me renvoie à ces nuits où la douleur rend le sommeil impossible et où l'on ne peut guère faire plus qu'écrire un fragment, ici et là : une observation, un bout de conversation, un souvenir… tandis que les vies passées et futures semblent entrer dans la pièce. Le fragment reste proche d'un instant, d'un sentiment, du souvenir d'un être aimé… il préserve la manière singulière dont une personne reçoit et transmet le monde. Ces fragments ne cherchent pas à rendre l'expérience entière, mais proche : ils gardent la joie près de soi, ils gardent la panique près de soi, à portée de main, permettant à ce qui est personnel, inachevé, de devenir une forme de pensée à part entière. Ils incarnent quelque chose de profondément politique et d'une importance radicale : le refus de transformer l'expérience palestinienne en abstraction.

— Chus Martínez



Noor Abed's exhibition at Imane Farès, *to those who see in the dark*, can be said to follow the very structure of the territory that appears so insistently throughout her work, especially her films. In a room below, four of her films are gathered, from *Penelope* (2014) to *we walk in our sleep* (2026). This lower room might be understood as a well, or as a cave excavated deep into the earth, a subterranean chamber from which the rest of her work quite literally emanates. Above, closer to the surface of the earth, we encounter the photographs, the drawings, and the notes.

In Noor Abed's films, territory, dance, and mourning are inseparable. They do not appear as subjects that the films set out to represent, but rather as forces that continually transform one another. Territory is never simply landscape; dance is never merely choreography; mourning is never confined to grief. Together they form a language through which Abed asks how bodies inhabit a land saturated with memory, violence, disappearance, and forms of life that nevertheless persist. Territory is something bodily. It is crossed, touched, excavated, remembered, danced upon, hidden within. The land possesses depth. It contains other times. It holds stories, bodies, voices, myths, and gestures that may disappear but never cease to exist.

Dance provides a means of entering this living archive. Noor Abed is interested in gesture as a form of knowledge. A body knows things that may never have been formulated in words. It carries movements learned from other bodies, from celebrations, work, ritual, family, folklore, and collective life. Her choreographies often begin with recognizable gestures only to detach them slightly from their original function. Repetition, synchronization, mirroring, circling, falling, carrying, touching, or simply walking can suddenly acquire an incredible intensity.

Choreography in Abed's films is political. Occupation attempts to determine how bodies can move through space: where one may go, where one must stop, which territories can be reached and which cannot, what is accessible and what has been severed. Against this regulation of movement, Abed proposes another understanding: dance does not abolish the material reality of borders or violence, but it produces relations that exceed them. The body remembers routes that have been interrupted; it repeats gestures whose origins may be older than the political structures controlling the present; it establishes continuities between bodies, generations, and places. Choreography becomes a form of territorial imagination.

In *Penelope* (2014) a woman sits surrounded by dead fish and patiently sews them together. The gesture is repetitive, and somehow impossible so that it becomes tender. Penelope's labor connects bodies that are already dead, producing a strange fabric. Mourning here is the activity of joining: the attempt to maintain relations with that which has been lost, killed.

In *our songs were ready for all wars to come* (2021), folklore, landscape, movement, and death become intertwined. Wells, caves, disappearance, song, ritual, and choreographed bodies produce a world in which myth is not opposed to reality but becomes another way of perceiving it. The landscape is populated by stories and by the absent. Palestinian folktales are not treated as remnants of an older culture to be preserved ethnographically; they are activated in the present.

In *A Night We Held Between* (2024) the geological landscape—caves, underground spaces, rocks, valleys—appears again as a body itself. With the film we descend into the land while an archival female voice brings another historical moment into the present. Past and present merge. The dead, the disappeared, the fighters, the singers, and those walking through the landscape inhabit overlapping temporalities.

In *we walk in our sleep* (2026), this idea seems to reach a new intensity. The Arabic title, *al-mutajāwizūn*—those who cross, pass beyond, exceed—offers a key to this movement. Crossing is not only geographical. Bodies cross between times and states of being. Speech crosses between one person and another. Gestures cross generations. The dead therefore remain capable of affecting how the living speak, gather, remember, and imagine. Shot on Super 8 in the villages of north-west Jerusalem and Bethlehem, with Abed's family, friends, and neighbours, the film unfolds through a succession of scenes in which ordinary Palestinian life repeatedly slips into choreography. Two women's voices accompany these images in parallel monologues, sometimes approaching one another and sometimes drifting apart.

Above the well.
If the films propose an artistic practice capable of keeping different spaces, temporalities, and people from other times connected—allowing what seems to have disappeared to retain an active presence in the present—the images, drawings, and notes displayed in the upper part