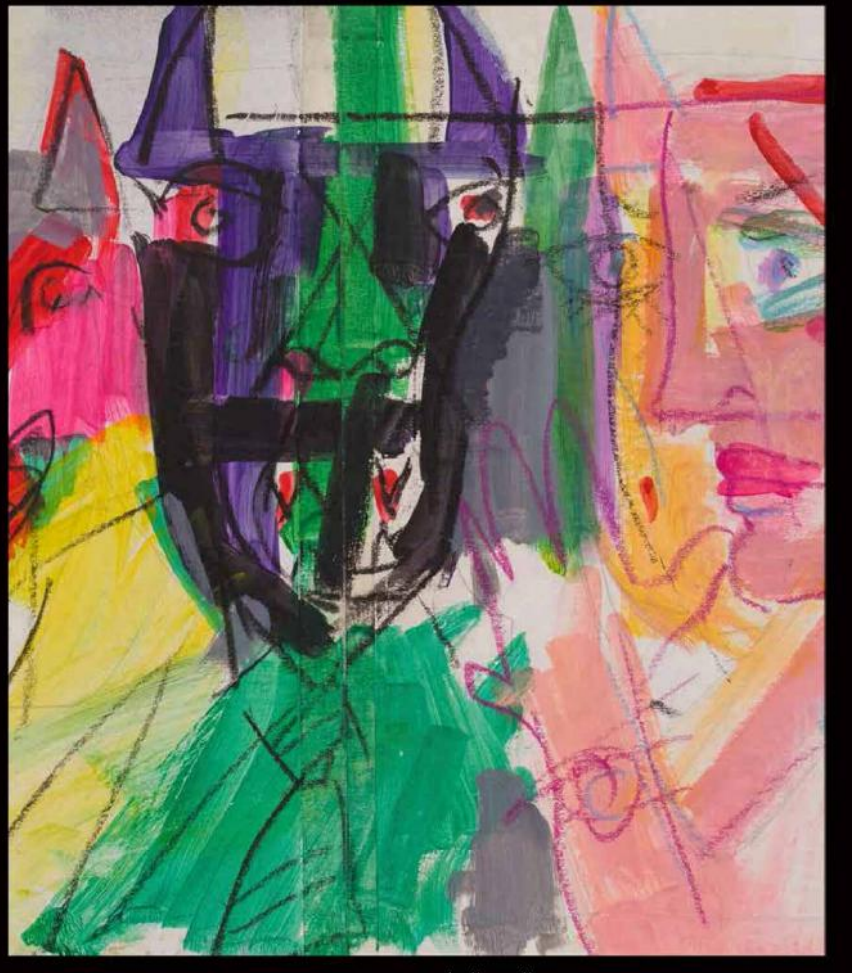
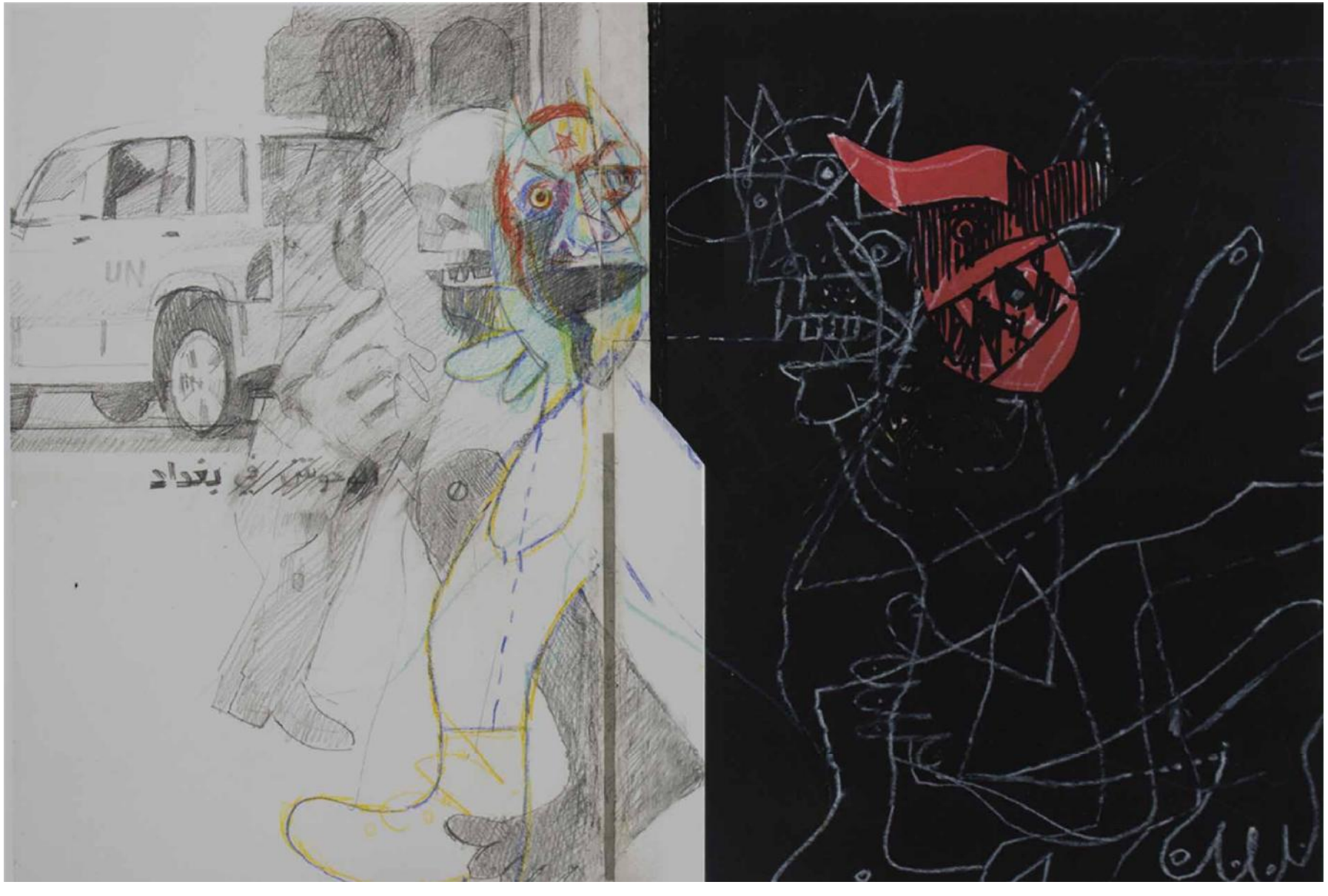
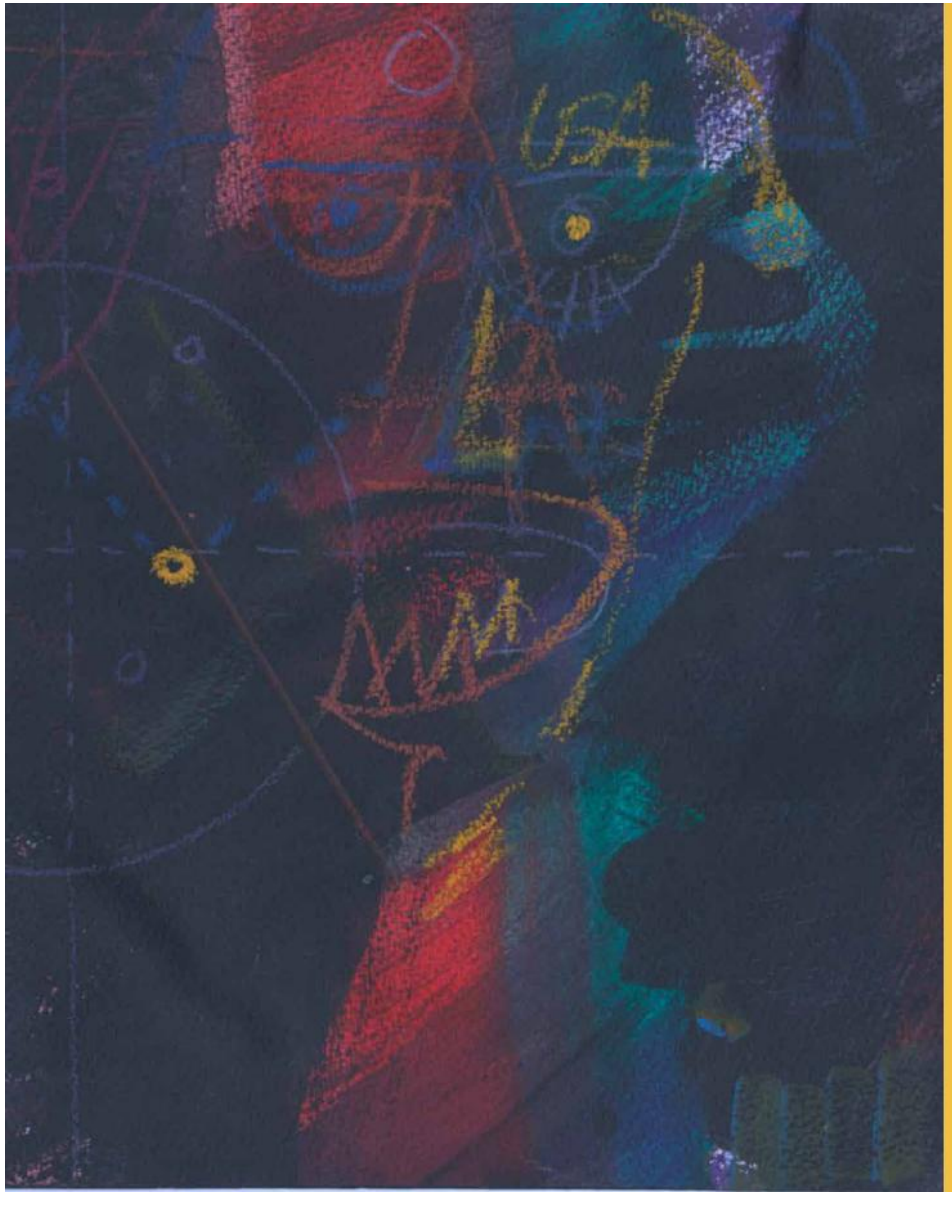
ماكو

MAKOU



العدد الاول ١٥ تموز ٢٠٢٠


UN
بغداد



MAKOU

ثقافة بصرية حرة وموقف ابداعي متضامن، العدد الاول

MAKOU free space for creativity

www.MakouArt.com

info@makouart.com

جميع الصور المنشورة من حق الفنان او جامع الاعمال الفنية

لوحة الغلاف :تفصيل من دفتر لمحمد مهر الدين، ٢٠١١

لوحة الغلاف الاخير عمل نحتي للفنان علاء بشير، طين مفخور ٢٨ في ١٨ سم

سمير علي: محمد مهر الدين، الحاضر مجر شظايا يمكن لملمته.
مي مظفر: السير على نهر من جمر.
صدام الجميلي : دفاتر محمد مهر الدين
عمار داود : مشروع كتاب الفن العراقي بعد حقبة الستينات.
عمار داود : فاضل العكرفي، بداهة ولا بداهة.
تغريد هاشم: فن الاوبجكت. لمحة تاريخية، ومنتخبات من الفن العراقي
وثائق: مجلة الخيال .
خالد الرحال : ملف تخطيطات.

في العدد االاول من مجلة «ماكو» الإلكترونية، محاولة لإلقاء الضوء على تجربة الفنان محمد مهر الدين المتنوعة بين الرسم، الطباعة، التخطيط، وتوجهه في السنوات الأخيرة إلى ما يعرف بدفتر الفنان. والذي لم يحظ بالاهتمام الذي كان يستحقه من النقاد العراقيين. بعض منها يتحمله شخصياً وبعضها الآخر لمواقفه السياسية ذات التوجه اليساري. ساهم في هذا الملف سميرعلي، في مقال لم ينشر سابقا ، مي مظفر، وصدام الجميلي،
وفي نص قصير يقدم الفنان عمار داود خطته لكتابة تاريخ الفن العراقي لعدد محدود من فناني جيله، وهو جيل الثمانينات. مع نموذج منها مقالة عن الفنان فاضل العكرفي الذي يعيش في إيطاليا منذ الثمانينات. وتقدم تغريد هاشم دراسة تاريخية غنية لما يعرف بفن (الأوبجكت) في التجربة العالمية، مع استعراض لبعض ممن تصدى لها من الفنانين العراقيين. إلى جانب ذلك ننشر وثيقة فنية وأدبية نادرة هي الصفحات الكاملة لمجلة مكتوبة باليد من منتصف الثلاثينات لمجموعة من الفنانين العراقيين، مع ملف لتخطيطات الفنان خالد الرحال، احد ابرز فناني الحداثة العراقية.

ضياء العزاوي

محمد مهرالدين الحاضر مجرد شظايا يمكن لملمته

سمير علي

في السابعة عشرة من عمره كان رساماً واقعياً، حيث أشترك مع عدد من الشبان، فأقاموا معرضاً لرسومهم في البصرة. كان ذلك قبل أن يلتحق بمعهد الفنون الجميلة في بغداد العام ١٩٥٦. وفي ذلك المعرض قدّم لوحات واقعية لمناظر طبيعية وميناء البصرة وبورتريهات. كانت ألوانه على العموم هادئة.

وفي معهد الفنون الجميلة (١٩٥٦– ١٩٥٩)، يدرس على يد الفنان الرائد فائق حسن، عميد الرسم الواقعي في العراق، ويتأثر به: يتأثر بتلك العضلات الأكاديمية في التقنية والتلوين والتشخيص الساحر. يتأثر به شكلاً ومضموناً، فنجده يرسم لوحات ذات طابع اجتماعي كلها (عوائل شعبية، فلاحون، عمال) ليس فيها ما يميز محمد مهر الدين بتاتاً، سوى ما يميزه تلميذاً مخلصاً. كان في معهد، في بغداد، حيث مرجل الحداثة الذي يديمه جواد سليم، وهو أستاذ في المعهد نفسه. ولا يلتفت مهر الدين. إنه يحافظ على مكانه تلميذاً لفائق حسن، منغلقاً على فكرة تعلم مبادئ الساحر الأول.

في العام ١٩٦٠ يتحرر من كل واقعية، ويندفع في تجارب سريعة وخاطفة مع ماتيس وموديلياني وجورج براك وبيكاسو. لكن اندفاعه هذا لا يفصح عن شخصية. كانت محاولات لطبخ القوانين الأكاديمية المبجلة بالبهارات الثورية. ولم يعلن عن شيء. كان يلجأ إلى صداقته، وكلما كان عليه أن يظهر. لقد كان أعداداً يجري بمراقبة الانضباط العقلي وبركته. مع ذلك هنالك من رآه واعداً من أفكاره وتطلعاته. وكان الانقسام السياسي حاداً في العراق. وأصحاب التقدم عاينوه شاباً محترماً موهوباً. وها أنه يغادر إلى بولندا، ليدرس في أكاديمية وارسو للفنون على أيدي اثنين من كبار التجريد في بولندا. لكنه يتأثر عميقاً بتابييس. وقبل أن ينهي دراسته في بولندا، يقيم معرضاً شخصياً (غرافيك، بوستر، تخطيط، حفر على الزنك)، وكل أعماله تعالج موضوعة العسف. لكن ثمة هدوء وعتمة في الألوان.

عاد الفنان إلى بغداد بعد حصوله على الماجستير العام ١٩٦٦ من أكاديمية وارسو في الغرافيك والتصميم. كان الجو السياسي منقسماً على نفسه بشكل حاد، وكان مهر الدين قد اختار قبل ذهابه إلى وارسو أن يرتصف إلى جانب القوة السياسية اليسارية. وكانت هذه القوة، رغم المحن التي مرت بها، تهيمن على الساحة الثقافية والصحافية عامة، وتشيع في أوساط الطلبة والعمال. وحيث تعود إلى الوراء، تجد أن فوزه بجائزة في مسابقة للبوسترات أقيمت العام ١٩٥٩، يؤشر إلى بداية رحلته الاتصالية. إذ أن البوستر هو أكثر أشكال الفن قوة في إيصال فكرة محددة، سواء كانت سياسية أم غير ذلك إلى المجتمع. وتوجهه إلى البوستر لا يفسر عناءه في المثابرة الأكاديمية في الرسم، وقوة اللحظة الراهنة التي تعبر عن حدث ما. وإذا كان الحدث سياسياً، إمتلك تسهيلين: المتلقي المعدّ، وأحادية الاتجاه.

والحقيقة أن كلامنا عن البوستر لا يهمنا بقدر ما تهمنا روحية البوستر التي دأب عليها مهر الدين طيلة عقد من السنوات، بدأت قبل ذهابه إلى وارسو وبعدها. وروحية البوستر هي تقنية اتصالية في الفن تتمثل في المباشرة، والاتجاه الذي يستهدف اللحظة الراهنة، وفي جذب الانتباه بجهوريّة التعبير. وقد يكون البوستر واقعياً أو رمزياً أو تعبيرياً أو حتى تجريدياً. لكن عليه أن يتصل منذ الوهلة الأولى أو مع ما يرافقه من حشو (لغوي أو تشكيلي). من هنا نأتي إلى الخصيصة الأهم في البوستر، وهي الاتصالية. فما الذي نعنيه بالاتصالية بالنسبة لرسام يعكف على لوحات حديثة؟

إن البوستر إبن اللوحة. وقد أخذ منها تعبيريتها المباشرة التي تطفو على السطح وتجذب المشاهد بغية التمعن. وللبوستر شروط في الجمالية المؤثرة وحدة التعبير، استمدها من اللوحة. ودخلته اعتبارات التصميم التكويني. وهذه الاعتبارات أكاديمية بحتة: التوازن، التضاد، الانسجام... إلخ.

وما يهمنا من هذا الكلام هو ذلك التفاهم الواعي الذي عقده الفنان مهر الدين مع البوستر، منذ أن بدأ به وأفلح بجائزته. ولكن الأهم من ذلك كله هو: هل اختار الفنان البوستر لدواع سياسية أم ذاتية (كالرغبة في الاستعراض مثلاً)

إننا نحاول أن نصل إلى إجابة واضحة قدر الإمكان عن خيار البوستر، ودون أن ننسى بأننا نتكلم عن فنان مقتدر لم يكن الوحيد في العالم الذي لجأ الى البوستر أو روحيته في عمله. فالأمثلة كثيرة وتشمل كبار الفنانين في العالم. وحتى نتفق على هذا، فأننا نعالج خصيصة في اللوحة لا تدل على تدنٍ في الذائقة والثقافة بقدر ما تدل على هاجس إبداعي ذاتي، مارس حقوقه الإجرائية في استخدام روحية البوستر. وهي تقنية أكثر من كونها فلسفة في الفن. منذ ذلك الحين يقدم الفنان أعمالاً تحاول التسوية بين أمرين: الهمّ السياسي، والتعبير الوجودي. وقد توصل بوعيه الحاد إلى تسوية على حساب التعبير الجمالي: إنه جعل عناصر اللوحة الشكلية ذات سلطة استيلادية على اللون. ولأن موضوعاته بأجمعها مستمدة من

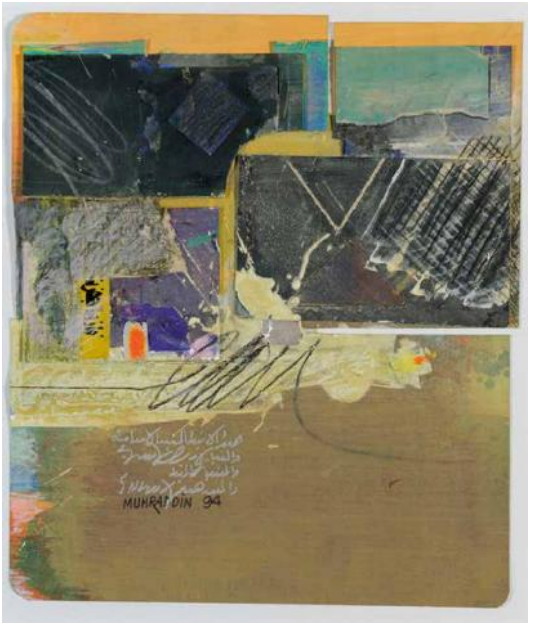
محمد مهر الدين ١٩٩٠
بدون عنوان، اكريلك على القماش
٩٠ × ٩٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

العسف السياسي، فقد جاء اللون كامداً، لا يملك معنى مهماً سوى خدمة الموضوع وتوليف عناصره. وكانت الأعمال تنتظم في سلسلة امتدت سنوات، وبدا أن لا نهاية لها. ومع كل عمل تسمع هتافات الوعي السياسي المتلقي: إن ذلك الوعي الذي تتصل به أعمال مهر الدين لا يملّ من التكرار، بل أن التكرار هو بعض تقنياته الأساسية. كان الفنان بغية تحقيق تلك الاتصالية الظافرة من الآخرين، يحطم ويمزق مواضيعه بهدوء ووعي منضبط.

إن محنة مهر الدين هي محنة الفنان بأزاء الآخرين ذوي الهيمنة السياسية- الثقافية. ولقد إمتلك العوامل العقلانية، أي المعرفة الموضوعية بالحرفة. لكنه لم ينشدها لذاتها، بل كوسيلة قوية تؤمن له اتصالية على قدم المساواة. وهذه العوامل العقلانية كانت تسند كل أعمال مهر الدين، منذ بداياته إلى آخر ما انتهى إليه: إنها المحكّ الذي يجيزه فناناً متمكناً. ومن جانب آخر، كان ذلك الصوت العالي يطغى على كل شيّ، صوت الأيديولوجية التي تتعجل التعبير عن مجريات العالم.

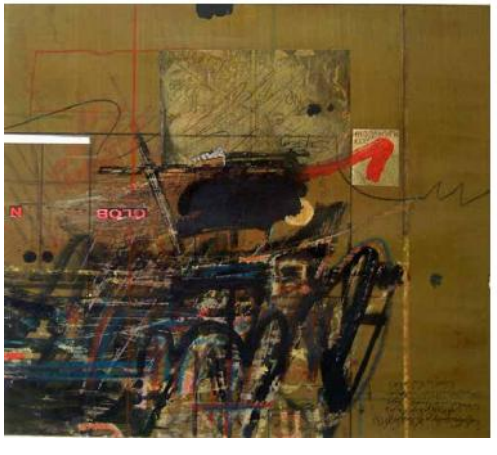
ولم يكن باستطاعة أي فنان أن يصمّ أذنيه: فالنتيجة فادحة، تعني عزلة وخيانة. ومن هنا كان ذلك الخيار الذكي من لدى مهر الدين: إنه يختار مفهوم العسف الذي هو من الهلامية بحيث يكون مطلقاً. وهو قائم بالنسبة للجميع، يساراً أو يميناً، في البيت والمدينة والعالم، في التاريخ والحاضر والمستقبل. كما أنه غني بالرموز، فيمكن الاطمئنان إلى مستقبل لوحة مهر الدين.

وعلى المستوى الذاتي، كان هذا العسف يمس الفنان سيكولوجيا، وهو مظهر ذلك الضغط الذي يمارسه الحاضر بقوة لا ترحم. من



محمد مهر الدين ١٩٥٩
بدون عنوان، أزيت على القماش
٥٦ * ٦٩ سم.
مجموعة حسين حربه، توريتو

محمد مهر الدين ١٩٩٤
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٥٠ * ٤٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن



هنا كان يقدم أعمالاً ترى من أجل الآخرين، ليس من واقع انتماء، بل بغية إحقاق التسوية الضرورية بين الفرد الموهوب والحاضر. ذلك الحاضر المتخبط في عمائه، وفي تنقيح الاستبصار السياسي القائم على معطى أيديولوجي لا تاريخ أو حاضر له. بل ينشد المستقبل، ويدفع بعنف باتجاهه. والحاضر مجرد شظايا يمكن لملمتها في خانتين: الأبيض والأسود. وبهذا كان الفنان مهر الدين يواجه وعياً مصطنعاً، ذا مفاهيم مقطوعة عن تجريبيتها، وليس لها سوى مرجعيات ملفقة لتمويه تلك العقدة المأساوية التي يدعونها بالدونية الثقافية أو الحضارية.

في العام ١٩٦٩ يشترك مع إسماعيل فتاح الترك وصالح الجميلي وضياء العزاوي ورافع الناصري وهاشم سمرجي في تشكيل جماعة (الرؤية الجديدة)، التي قدمت معرضاً للبوسترات في العام ١٩٧٠. كانت الجماعة تنطلق من التأكيد على استيعاب الفن لروح العصر. وما دام الإنسان محكوماً بإغراءات عصره، فإن لغته لا بد وأن تُستمد من الحاضر. وفي الوقت نفسه ينبغي له إدراك إرثه الفني في الماضي، بينما هو ينظر إلى التقدم التقني.

إن معرضاً للبوسترات لا يحتاج إلى كل هذه الهتافات الثقافية، مع ذلك فالمهم في هذا المنطلق هو (روح العصر) و(لغة الحاضر). وإذا كان هذان المفهومان يجدان إلفة لدى بقية أعضاء الجماعة، فإنهما يمثلان أقوى وسيلتين في يد مهر الدين. لقد رفض أصلاً، وبعناد أصيل، أي تحول إلى التاريخ، أو إلى طابع المحلية الذي تمثل في تزيينات فولكلورية لدى معظم الفنانين من أبناء جيله. بل كان الحاضر هو الحجر الأساس في كل منطق أعماله. وكان شديد الضغط إلى حدّ الاكتمال المادي، نتيجة لذلك الوعي الوجودي الذي فُطر عليه الفنان. وما كان اختياره العسف إلا لأن الأخير

محمد مهر الدين ١٩٩٤
ابو غريب، حرب قذرة، مواد مختلفة
٤٠ * ٥٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

محمد مهر الدين ١٩٩٠
بدون عنوان، مواد مختلفة على
الورق
٤٠ * ٥٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

محمد مهر الدين ٢٠٠١
بدون عنوان، مواد مختلفة على
الورق
٤٠ * ٦٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

محمد مهر الدين
من دليل معرضه الشخصي الرابع
عام ١٩٨٠

محمد مهر الدين ١٩٩٠
بدون عنوان، مواد مختلفة على
الورق
٤٠ * ٥٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

لا هوية محلية له، بل تدعيه كل المحليات وكل العصور. فكان منطلقاً ثقافياً مصيرياً له، ذا علاقة بوجوده الذاتي، حين حيّد الفنان نفسه عالمياً، وضرب ضربته بتجاوز المحلية والأقاويل التي تعتاش عليها، وفي تمكنه من معايشة ذلك الإحساس بضغط الحاضر كأعتى قوة يواجهها وجوده كإنسان فان. وفي موقفه هذا لم يواجه اعتراضاً من أحد، بل مضت الصحافة في التبريرات.
كان الفنان مهر الدين يحتمي بموهبته ودأبه على الفن. ومن جانب آخر كان الغطاء السياسي يبرر إحساسه الحاد بفداحة الحاضر وضغطه، ويوفر له رموز مقارعة وإدانة شديدة القوة. وهي رموز عاملة انفعالياً وثقافياً. وكان محوّ هوية اللوحة التقنية، بحيث لا تعود رسماً ولا نحتاً ولا بوستراً، بل كل هذه مجتمعة، هو بحد ذاته تمويه للأزمة الفردية، وابتعاد عن الإفصاح الصريح. فإذا كان همه هو دعم الفعل السياسي، لكان يكفيه البوستر. وحتى مجيء مهر الدين باللوحة المختلفة التقنيات والمواد،

كان دون تبعية أصيلة. فهذه اللوحة من حيث فلسفتها ومرجعياتها الأوروبية التي لا علاقة لها إطلاقاً بالضغط العنيف الذي يمارسه الوعي السياسي، لكنها امتلكت مظهراً متحدياً، خشناً، مموهاً بالعتق، يليق بالتعتيم على عجالة البوستر وتعبيريته الصادحة. وكان خياراً ناجحاً في تلك الظروف، حتى عالجه بقدراته الاصطفائية، محققاً اتصالية قوية على المستوى الثقافي- السياسي، وعلى مستوى الحداثة. من دون أن ننسى بأنه كان على الوعي المصطنع، كما يبرر حضاريته، أن يلصق معانيه بقيم أعمال مهر الدين. فقد كانت تتحدى انتماءهم للعصر والتقدم. فكان ذلك الوعي ينظر مرآوياً: فالمرآة تعكس ما نريده دوماً. فهل كان الفنان نفسه أعمق ثقافة منه؟ وما دمنا نتعامل مع فنان، فإن سؤال الثقافة عويص. إن الأمر يفلت من بين أيدينا، ما أن نتذكر حصة الحدس في ثقافة الفنان، هذا الحدس الذي يتركه علم النفس جانباً: إنه أشبه برمية في الظلام، لكنها تصيب، بفعل آليات غامضة.

ثم يقيم معرضاً له بعنوان (غريب هذا العالم) في العام ١٩٧٨، فيجدونه عنواناً أدبياً مريباً فيه الكثير من التباس الذات الفردية، لأنهم أصلاً لا يجدون شيئاً غريباً، لا في هذا العالم ولا في العالم الآخر. إذ أن كل شيّ واضح وخاضع للعملية المنطقية، فما الذي يجده الفنان غريباً؟ لقد وجد ببساطة أن الوعي السياسي اليساري قد تبخر من الساحة بسهولة منقطعة النظير ما تمناها له حتى أعداؤه. ووجد الفنان نفسه وحيداً، من دون شيء سوى ذلك التحدي القديم المتمثل بالحاضر. ووجد بأنه كان على حق: فأن ما يجوز للجميع هو ذلك الانتباه الحاد إلى الحاضر، ذلك الوعي الوجودي الذي يجعل الحياة موقفاً وليست خدراً يتأمل مستقبلاً حريمياً. إنه في هذا المعرض لا يقبل بأقل من ذلك التوازن الأكاديمي العريق في عمله، ولا يقبل بأقل من المعالجة الأستاذية لما يليق من تدرجات الألوان الكامدة القليلة، لكنه لا يتوانى عن استضافة كل ممارسة حديثة. وعلى الفور نتذكر مقولة كاندنسكي الشهيرة (إعاقة المجرد

بالمجد، وتشويه المجد بالمجرد)، لنجد بأنها هي ما كان يعوزنا كغطاء لمعظم أعمال تلك الفترة السابقة وصولاً إلى العام ١٩٨٥.

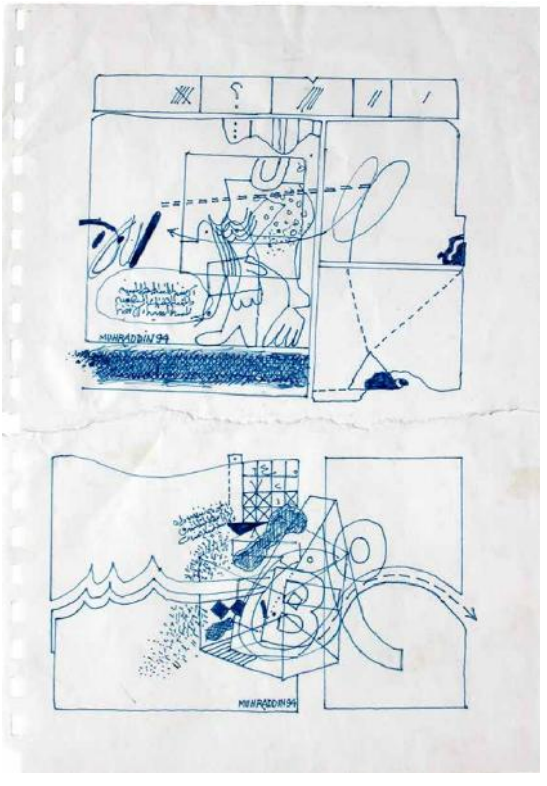
إن محمد مهر الدين في معرض ١٩٧٨ هو ذاته الذي يخضع كل شيء للانتباه إلى مجريات اللحظات الراهنة على لوحة. هو نفسه مهر الدين الذي يرعبه الاستغفال، إلى حد اتخاذ موقف أخلاقي منه. ولكنه في هذا المعرض يبرز السطح، وهذا شيء مهم. فقد عاد الفنان إلى فرشاته وأقلامه ليعمل على سطح مستو، إنما ما تزال المعالجة بروحية النحت والغرافيك والبوستر. غير أنها هنا، هي من أفاعيل الفرشاة والألوان. مع ذلك ما يزال الموضوع طاغياً – صحيح أن الألوان تمتلك بعض النظافة، بعض هويتها الذاتية، لكننا لا نجد نزوعاً إلى تعبيرية جمالية، أو نزوعاً إلى إطلاق سراح الألوان من قمقم الانضباط الصارم: لقد دخلنا ساحة الواقعية النقدية، لكن التخلخل قد حدث، في نفس الفنان أولاً ثم في اللوحة. وقد تجسد هذا التخلخل في معرض ١٩٨٠: هنا يكون الفنان قد أتاح للأنا بأن تعلو، وتعلق علاقته من عناصر اللوحة بين قوسين، تتفحصها بتهكم، بالقدر الذي تتيحه الصرامة، ثم تعبّر عن ذلك بما يشبه حطام

محمد مهر الدين ١٩٩١
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٤١ * ٥٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

محمد مهر الدين ١٩٩٠
بدون عنوان، اكريلك على القماش
٩٠ * ١٠٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

محمد مهر الدين ١٩٩٤
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٤١ * ٥٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

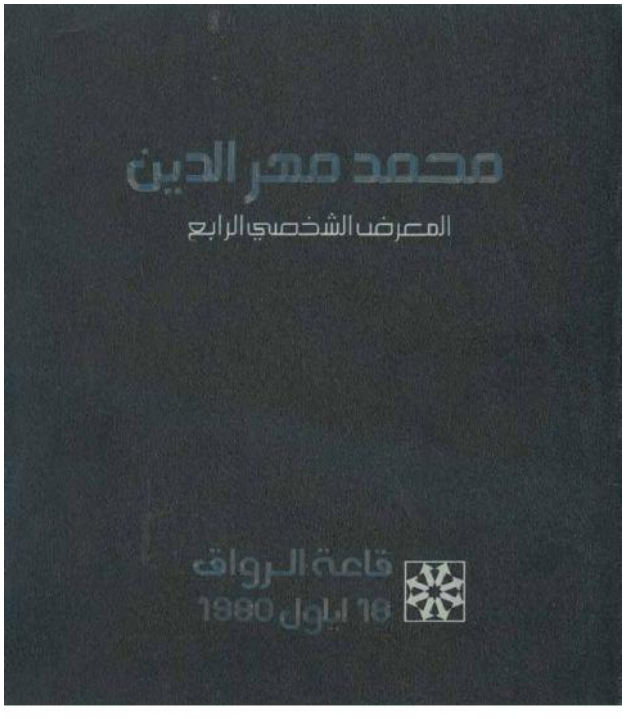
محمد مهر الدين مع غسان غائب،
عمان ٢٠٠٩

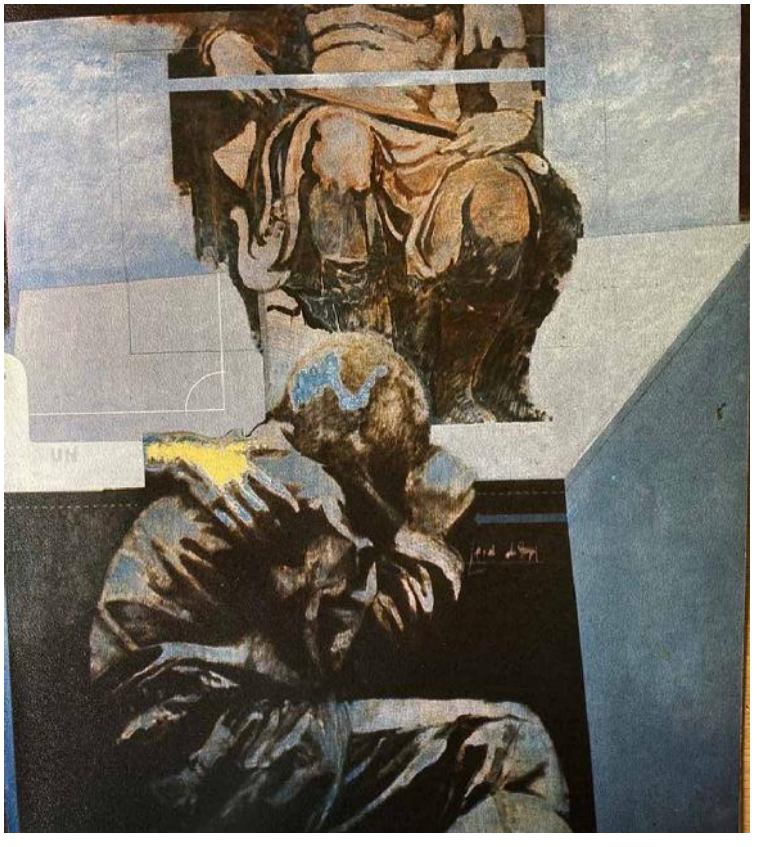


محمد مهرالدين | ١٩٩٤
حبر على الورق، ٣٠ × ٢٠ سم
مجموعة خاصة لندن

سطوح وظلال، ضرائب الموضوعات الرئيسية وقد شوهها المجرد، من الأشكال والإشارات والتشطيبات، وجاءت تقنيات الفوتوغراف والتخطيط لتعليق المجرد.

وابتداء من هذا المعرض، تجد اللون يتحرش بالمواضيع ويغزو بعضها بشيء من الاطمئنان. ونظراً إلى تحول في الظروف الموضوعية، يكون على الفنان أن يشفّ ويتسع، وأن يواصل ما بدأه في هذا المعرض، وهو معالجة العسف الحضاري من دون نوايا سياسية؛ وبعد ذلك ستتوقف روحية البوستر. ونقتبس من كارل غوستاف يونغ: (المفتاح هو هذا: أن نكون قادرين على السماح للأمور بأن تحدث في النفس. ويصبح هذا، بالنسبة لنا، فناً حقيقياً لا يعرف عنه شيئاً سوى القليل من البشر. إن الوعي يتدخل على الدوام، يساعد، يصحح، يبطل، ولا يترك النمو المستقل للعملية النفسية بسلام البتة. وإنه لأمر من السهل تماماً فعله، لولا أن السهولة هي الأمر الأكثر تعقيداً. إنه يمكن فقط في المراقبة الموضوعية لتطور أي جزء من الفنتزة). لنتذكر بأن العسف الحضاري أممي، وهو الثيمة التي جاءت بها الواقعية النقدية. فكانت موحدة في أعمال فنانين في أوروبا الرأسمالية وأوروبا الاشتراكية وأميركا واليابان والدول النامية: كلهم عالجوا مسألة العسف الحضاري برموز متماثلة تقريباً، دون أن يقصدوا نظاماً معيناً أو أيديولوجيا معينة. إن الحضارة قائمة في الشرق كما في الغرب، وتشاكل رموز الفنان ليس عجيباً. وفي الحقيقة إن رموز مهر الدين منذ البداية كانت عالمية لا تدعيها أية محلية، لكن تعبيريتها اقتصرت على الاتصال بالوعي السياسي، وتآلفت بسهولة مع الاسقاطات السياسية. وحين تحولت إلى الواقعية النقدية، شفّت واتسعت والتزمت حدّ الاتصال الثقافي غير الملوث بالضغط السياسي.



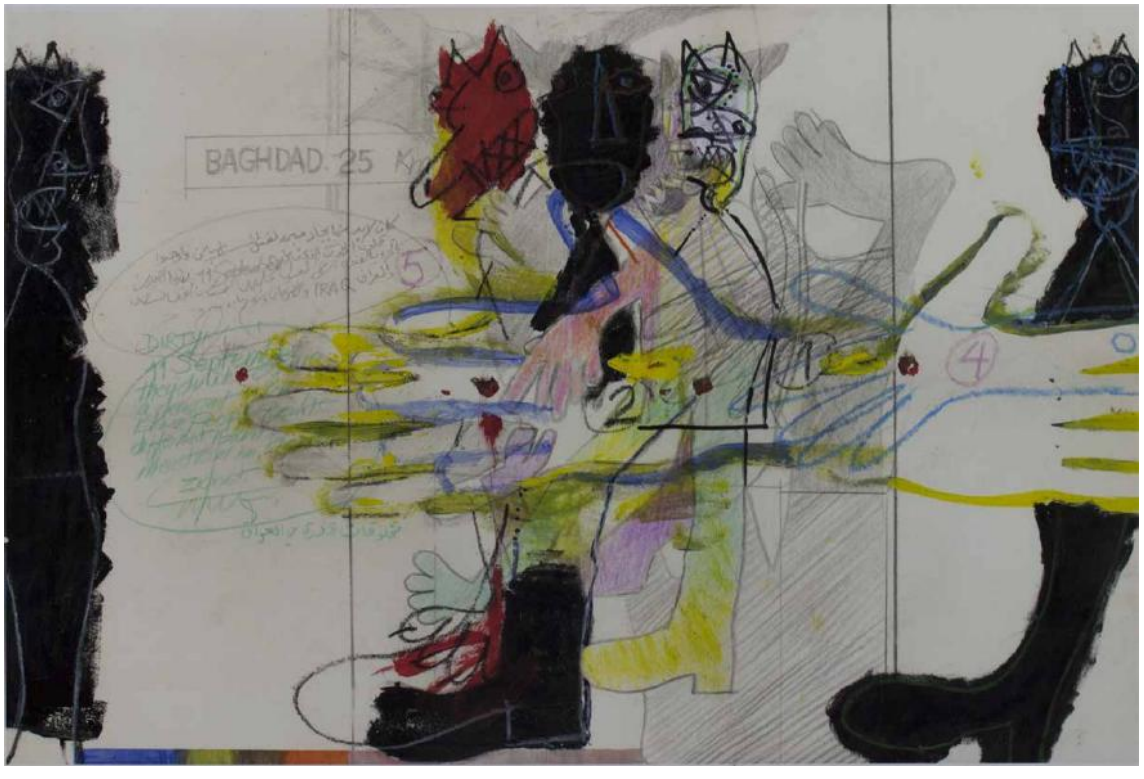


ولن نكون على حقّ حتى نتكلم عن عفوية أو لعب تشكيلي، إنما علينا أن نضع مقولة كاندنسكي التي مرّ ذكرها في اعتبارنا حين ننظر إلى أعمال مهر الدين. وكذلك أن نضع في اعتبارنا أن الفنان ينهمك في تخطيطات مصغرة بالقلم الرصاص، كنماذج أولية ينفذها في لوحات. والفروق التي تظهر شكلياً، وتبدو لنا عفوية، إنما هي فروق حتمتها علاقات جديدة، أما مواضيع اللوحة الرئيسية فقد قرر الفنان فضاءها مسبقاً. ولا ننسى ما تحتمه فاعلية اللون، لكن الشيء الجديد هو أن اللوحة حازت حقوقها بصفتها كلية مفردة، رحبة الصدر لاستضافة بعض معزّات الماضي الفني. لقد بدأت اللوحة بالاعتماد على ابتكارات جمالية حارة، والألوان تشطف نفسها لتزيل عنها عتمة القمقم. وتواصل عملية تنظيف نفسها بدأب إستعداداً لمقام آخر هو مقام الجمالية التعبيرية. وقلنا معزّات الماضي، وذلك لأن الفنان لم يتلقف عناصر فنه بسهولة تأثرية، أو ميوعة عاطفية، أو انفعال بدائي. بل امتلكها بكل ما يملك من انتباه حاد، فأصبحت (لحظاتٍ) بَثّت كبرياءه

محمد مهر الدين
دليل معرضه الشخصي الرابع عام ١٩٨٠

محمد مهر الدين
من دليل معرضه الشخصي الرابع
عام ١٩٨٠

محمد مهر الدين
من دليل معرضه الشخصي الرابع
عام ١٩٨٠



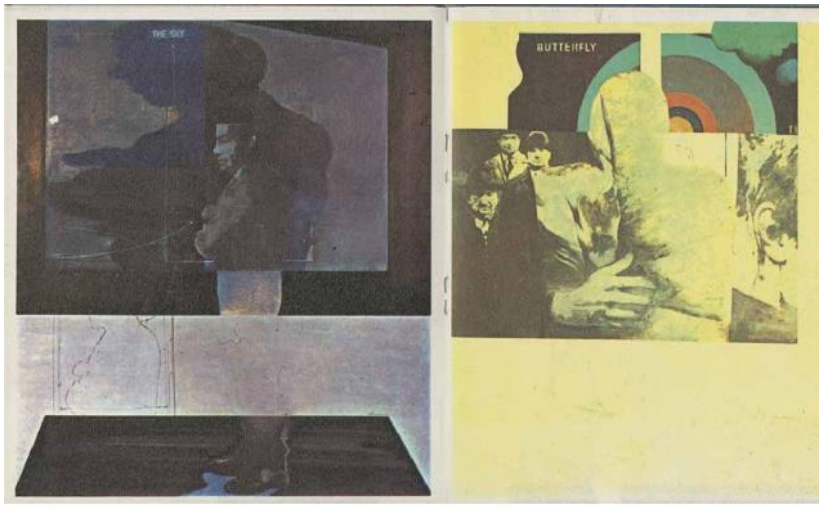
وعزّزت توازنه في الوجود، في أحلك أيامه. وقد لا يعرف إلا القلائل تلك الحقيقة المريرة، وهي أن مهر الدين، منذ عودته من بولندا في أواسط الستينات، وطيلة عقد السبعينات، كان يعيش على الكفاف، مما عصف بحياته العائلية والشخصية. لكنه في تلك الفترة لم يترك مناسبة للتحدي. وبهذه المواظبة امتلك مستقبله الشخصي، من دون تنازلات تذكر.

يتيح لنا المعرض المشترك الذي أقامه مع الدكتور علاء بشير في العام ١٩٨١ أن نرى اللوحة المفردة، الكلية بذاتها، التي تهيئ لما سيأتي بقوة اللوحة وجماليتها. وفي حقيقة الأمر، إن تاريخ مهر الدين الفني يكشف لنا حقيقة أنه يستطيب المعارض المشتركة، ففيها يكون أكثر بروزاً: إن لوحته تجهر بتعبيريتها وتتصل مباشرة بالوعي العام لدى المثقفين. إذ أن هذا الوعي ما زال ليس وعياً بالرسم، بل وعياً بالتعبير. ومن هنا فإن أية مقارنة تقوم، سترشحه أولاً، كما حدث فعلياً حين شارك في معرض ضم أكثر من سبعين لوحة، أقيم في العام ١٩٦٨، بوحي من هزيمة حزيران. فكان عمله (استغاثة) على رأس قائمة الاستفتاء.

لكن نجاح معرض العام ١٩٨٥ استند إلى مهارات الفنان مهر الدين اللونية. كان صاعقاً، وشحبت تخطيطاته أزاء اللوحات الزيتية. وفي هذا المعرض إختزل الرموز من ناحية الكم إلى أقصى حد، ووسّع فضاءها. وانفتحت اللوحة على عالم لم يتآلف معه الفنان كعادته، إلا بعد سنوات كثيرة: لقد مرّت احتفالية الألوان إلى اللوحة، محيلة إيانا إلى (بوب آرت)، وتركت آثارها. مع ذلك ما يزال الفنان حذراً: إنه في فاعلية شديدة الحساسية تخص الاتصالية الظافرة، فما إن أباح للألوان أن تمارس فعلها الذاتي، فأنها رغم صرامة المراقبة، قد احتفت بمستقبل مضمون في اللوحة، بنقلها إلى المستوى الثقافي. وكانت الألوان مبتهجة حقاً بانفتاح الفنان، فتهديه أشياء صغيرة ومعبرة وجميلة تكون تبريراً لإزاحه أوسع لصالح الفاعلية اللونية: تلك الكرة الملونة، تلك التفاحة، تلك العين، ذلك الشكل المعيّني الصغير، تلك النقاط السود الصافية، ذلك الخط الأبيض، تلك الانكسارات الحمر... وكلها حارة الألوان، وليس فيها من يدّعي البراءة، إذ أن على كل شيء في لوحة مهر الدين أن يقدم حسابه للأشياء الأخرى. ولأول مرة يشترك العري الحسي في اللوحة: لقد كان ثمة عري في أعماله السابقة، إنما لم يكن حسياً. وهذا المقطع من جسد امرأة، وهذا المقطع الفوتوغرافي، قد عملت الألوان على تجسيده بحسية شهوانية، لتسخر من تلك البيوريتانية السياسية الفجة.

إبتداء من العام ١٩٨٩، تشحب إعلانية الرموز أمام حكمة التجريب، ولا تعود متعسفة: إنها مجرد ظلال من ماض مكافح، ذلك الكفاح الذي نبش كل مكنونات الفنان. إننا الآن لا نتردد في القول بأنها نوستالجيات لماض شهد تحديات الذات الفردية، وفي أنها الآن، في هذا الوسط الجديد، تزيينات عاطفية وليست قدرية. أما تلك الخربشات والتشطيبات، العفوية ظاهرياً، فأنها تحيلنا إلى ذلك التهكم، تهكم الوعي الذي جعل مهر الدين ينظر به إلى كل شيء. إنها سخرية الفنان من كل ما يعلن عن ديمومة، من كل ما يتطوس على الحاضر الراهن القوي، الذي يهدد بالكشف عن خواء الادعاء بالصلابة، المسندة بهتافات الماضي، أو المطمئنة إلى مستقبل قدري لا شيء يحيل إليه في الحاضر سوى أحابيل الألفاظ. إن الانتقال من مستوى تعبيري إلى مستوى

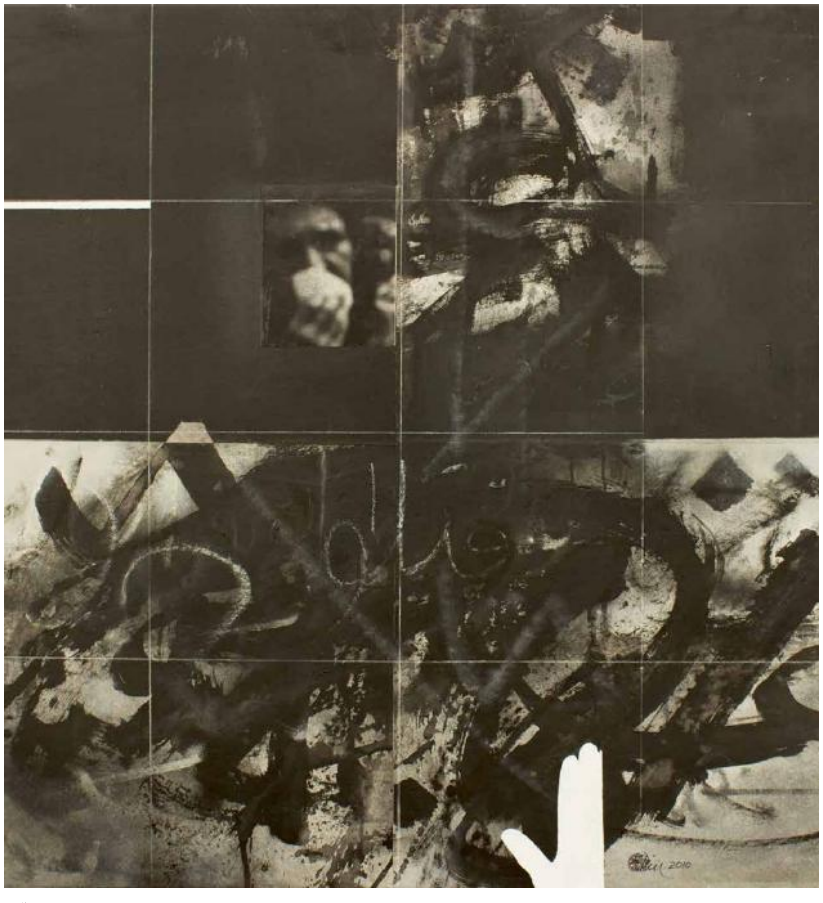
محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق،
٦٠٤٠ سم
مجموعة هيمت محمد علي



أعلى هو عمل تجد صعوبته في مسيرة الفنان مهر الدين. لكن ها إننا نجد كيف أن انتقال لوحته إلى المستوى الثقافي قد منح الجمالية قوة إفصاح مقتدرة، تتطلع إلى بلاغيات التقاليد الأكاديمية وإلى نزوع الحاضر نحو الهشاشة. إنها ليست (تجريدية) أو (تلقائية) أو (هندسية): إنها التعبيرية النقدية وقد ارتفعت إلى مستوى احتفالي يشيد بالثقافة. وانتهى أمر الإحالات السياسية إلى الأبد. فتكون أمام لوحة متعافية ومتطلبة، لأنها جاءت نتيجة مسيرة بطيئة وشاقة ومؤذية. وهي متطلبة لأن وسائلها ليست مما يؤتمن لغير اليد والعين الخبيرتين. وأنها مثقفة لأن أي تواطؤ مع السهولة الزينية سيسقطها في التهريج. وهي متطلبة من المشاهد لأنها تتصل على المستوى الثقافي بالشرط الذي يصنعه الوعي بالرسم، لا بالتعبير فحسب.

ولد الفنان محمد مهر الدين في البصرة، العراق، العام ١٩٣٨. تخرّج من معهد الفنون الجميلة ببغداد العام ١٩٥٩، ثم نال شهادة الماجستير في الرسم والغرافيك والتصميم العام ١٩٦٦ من أكاديمية الفنون الجميلة في وارسو. له مساهمات كثيرة في المعارض الجماعية في بغداد والعالم، وقد أقام لحد الآن عشرة معارض شخصية في بغداد والأردن. أعماله

مقتناة في العراق وعمان وبيروت ولندن وفي مدن أخرى. وقد حاز على عدة جوائز وطنية وعالمية. كما أنه صمم أغلفة الكثير من الكتب.



محمد مهر الدين
دليل معرضه الشخصي الرابع عام
١٩٨٠

محمد مهر الدين ١٩٩١
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٤١ * ٥٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن

محمد مهر الدين ٢٠١٠
بدون عنوان، اكريلك على القماش
١٠٠ * ١٠٠ سم
مجموعة هيمت محمد علي

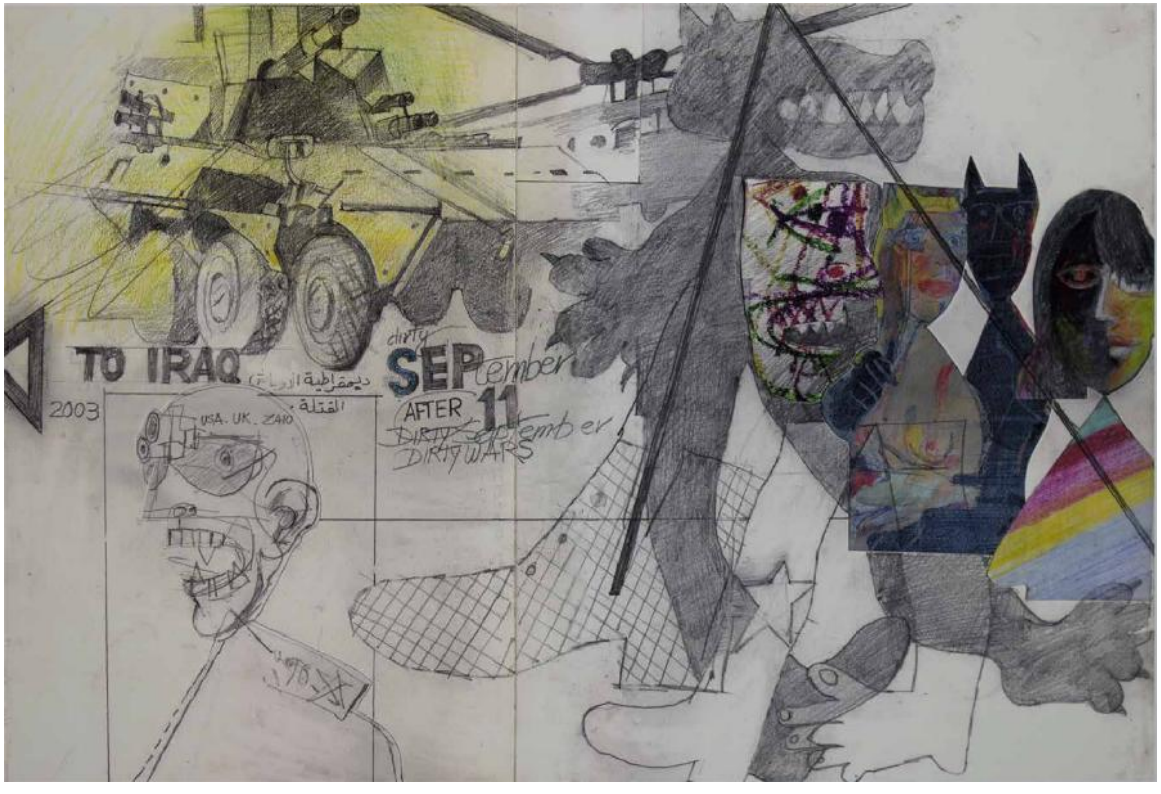
خلال الخمسينات، انشغلت حركتنا التشكيلية بنقل الواقع المنظور، القرية، المقاهي، الأزقة، المناظر الطبيعية، والبورتريهات. بينما اتجه البعض القليل إلى تجريب الفكر في اللوحة، فجاءت بعض الأعمال تتجلى عنها الرغبة في تغيير الواقع الاجتماعي والسياسي، كانعكاس للفاعلية السياسية والثقافية... وعموماً كان الشكل يتفق مع المضمون من ناحية القيمة التشكيلية... ولسنا هنا لنقرر مستوى معطيات الخمسينات، إنما نجد من المناسب أن نذكر بأن حركة الحياة ذات الديناميكية الفاعلة تجعلنا وسط تحولات وتغييرات مستمرة في العلاقات الإنسانية ومستويات الوعي الاجتماعي والثقافي.

تحولات فيها السلب وفيها الإيجاب، ذات أنماط مختلفة من السلوكيات... وأمام ذلك، أفترض أن يكون للمثقف موقف يتوضح عن طريق استيعابه وتمثله للتغييرات والتحولات الحاصلة في طبيعة العملية الحياتية، واللجوء إلى الممارسة الفعلية باتجاه التغيير الإيجابي... ويتبلور هذا الموقف بشكل مضامين جديدة تستمد وجودها من الواقع الجديد، مع خلق أنماط من التعبير الفني تتفق مع الواقع وتطلعاته. العملية إذن هي عملية تجاوز، وهي ظاهرة ثورية لفن عصرنا، تقدم البدائل الجوهرية لكل ما هو متخلف... إنها عملية ليست منطقية فحسب بل ضرورية، وهذا ما يفسر لنا ظهور الاتجاهات الفنية العديدة بشكل دائم عبر التاريخ الإنساني، إبتداء من رسومات الكهوف وانتهاء بالبوب آرت وفن الحدث. إن ذلك يدل بشكل قاطع على أن الفنان يعمل دائماً على خلق أنماط تعبيرية متطورة تبعاً لتطور الواقع.

معرضي هذا يمثل نوعاً من التطور بمضامين قد لا تكون مألوفة. وهو يتواصل باتجاه التطور مع المنهج الذي اعتمدته في معرضي الثالث (غريب هذا العالم) قبل عامين، والذي حققت فيه نوعاً من المزج ما بين تقنيات فنون تشكيلية متعددة مع نبذ ما يعيق القيمة التعبيرية لهذا المزج.

إن المعرض يقترب، كاتجاه فني، من المدرسة الواقعية النقدية والمدرسة البنائية (التي تعتمد على تكرار بعض الأجزاء المرسومة). وعلى هذا الأساس جاءت الأعمال خاضعة لسيطرة ذهنية تنفي أية تلقائية، لتكون الحصيلة التعبير بما يتلاءم وموقف الفنان من التغييرات الحاصلة في الحياة المعاصرة.

محمد مهر الدين
آب ١٩٨٠



محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٤٠ × ٦٠ سم
مجموعة هيمت محمد علي

محمد مهر الدين ، السير على نهر من جمر

مي مظفر

قيل لي إن محمد مهر الدين كان الطالب الأكثر قرباً من أستاذه فائق حسن عندما كان يدرس في معهد الفنون الجميلة (١٩٥٦-١٩٥٩). ولدى حصوله على بعثة دراسية لإكمال تعليمه في أكاديمية وارسو للفنون الجميلة (١٩٦١-١٩٦٦)، انفتحت أمامه الأبواب على عالم جديد من الحداثة والتجديد اللذين لم يكونا مألوفين لديه بذلك القدر من الانفتاح والابتكار والحرية.

وفي بولندا شهد من الإبداع الحر والخروج على القواعد التقليدية لفن الرسم عموماً ما وضعه أمام طرق واختيارات تتناسب مع ميوله الفنية والفكرية ذات الطابع اليساري. فانغمر في تلك الأجواء ويلور من خلالها شخصيته الفنية التي وجدت نموذجها في البداية لدى أساتذته في أكاديمية وارسو، قبل انفتاحه على مؤثرات أخرى، كما ورد في تصريحات أدلى بها في لقاءاته مع "قناة الشرقية" (كانون الأول ٢٠١٢).

إنه واحد من أهم فناني الحداثة العراقيين، وممن واصل بحثه الفني على مدى نصف قرن من دون تراخ، بل تعد تجربته المميزة دعامة أساسية في دفع مسيرة الحركة التشكيلية في العراق إلى ذروة الإبداع.

شملت الدراسة الأكاديمية لمهر الدين فنون الرسم والحفر وفن الملصقات الجدارية Poster. وقد اجتمعت خبراتها لديه ليستخلص منها بموهبته الفذة طرق بناء لوحته وبلورة أسلوبه التجريدي في الجمع المتوازن بين الفكر المتمرد والأداء المبتكر. يؤكد مهر الدين آن المؤثر الأساس في تجربته بعد أساتذته البولنديين، كان الفنان الإسباني تابييس Antonio Tapies الذي شهد لأول مرّة أعماله في وارسو، فسحرته سطوح لوحاته التي لم يكن على معرفة آنذاك بتقنياتها.

أقام مهر الدين معرضه الشخصي الأول في بغداد (قاعة إيا) العام ١٩٦٥، حيث عرض مجموعة أعمال منفذة بتقنيات الحفر والطباعة، تميزت بقوة الأداء إلى جانب الجدة في الطرح والتقنية. كان ذلك العام (١٩٦٥) قد شهد أيضاً مجموعة تجارب بتقنيات جديدة وأساليب حديثة في بغداد لفنانين شباب معظمهم أكمل دراسته الفنية في مختلف دول العالم شرقها وغربها. فكانت هذه الأعمال مثار الإعجاب والاستغراب معاً. إحتضن نتاج هذه الحركة الفنية الحيوية، إلى جانب المتحف الوطني للفن الحديث (كولبنكيان)، قاعتان فنيتان خاصتان إستحدثتا لاستيعاب النشاط المتدفق والمتنوع بتقنياته وأساليبه. وهما (قاعة إيا) للمعماري رفعت الجادرجي و(قاعة

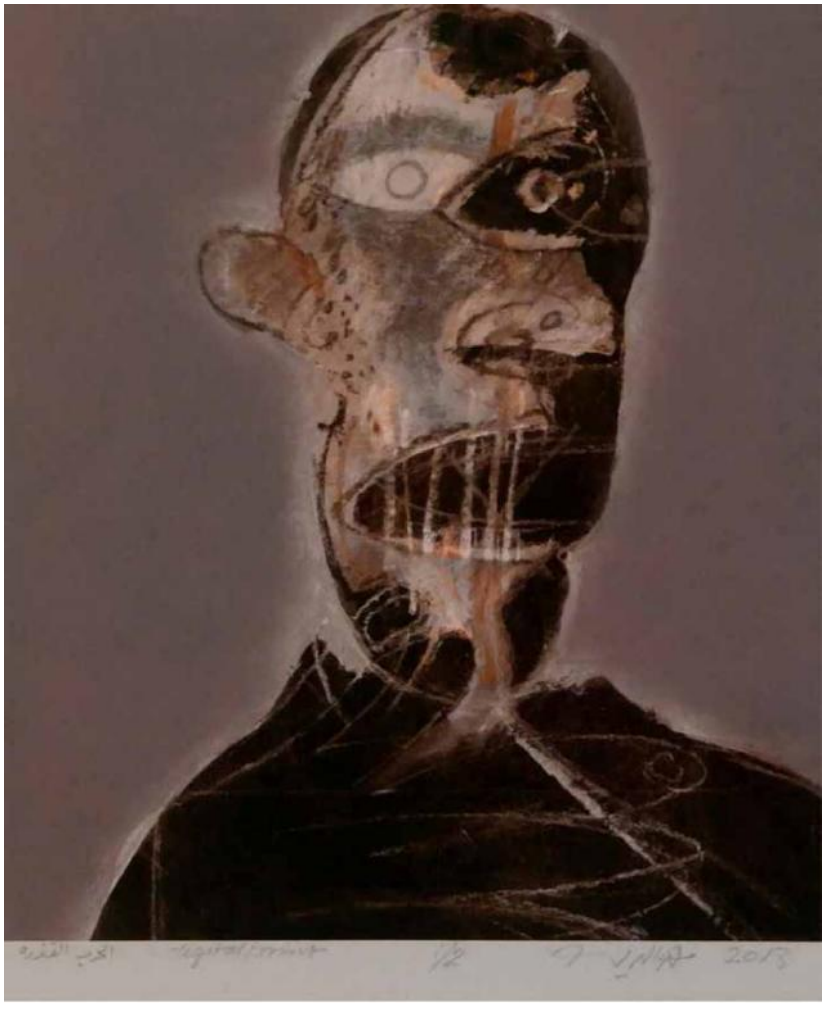
محمد مهر الدين ٢٠٠٩
بدون عنوان، أكريلك على القماش
١٣١ × ١٢١ سم
مجموعة هيمت محمد علي

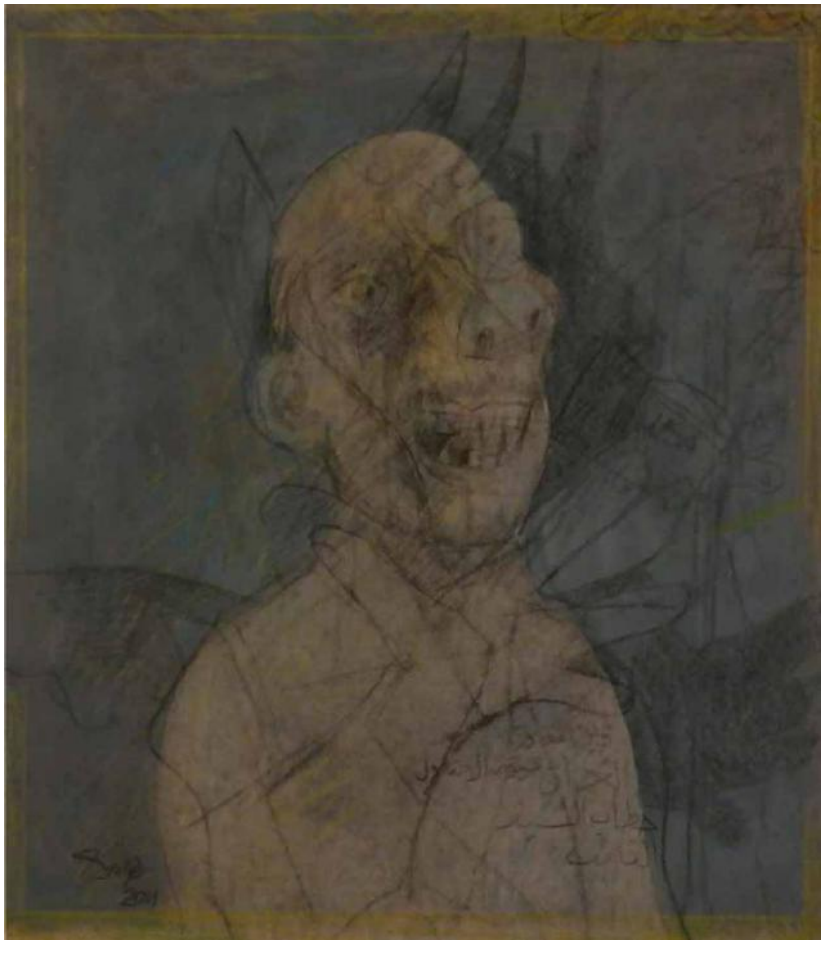
محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٩٥ × ٩٥ سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٩٥ × ٩٥ سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٩٠ * ٩٠ سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، طباعة الكترونية، ١ / ٢
٤٥ * ٤٠ سم
مجموعة الابراهيمي، عمان



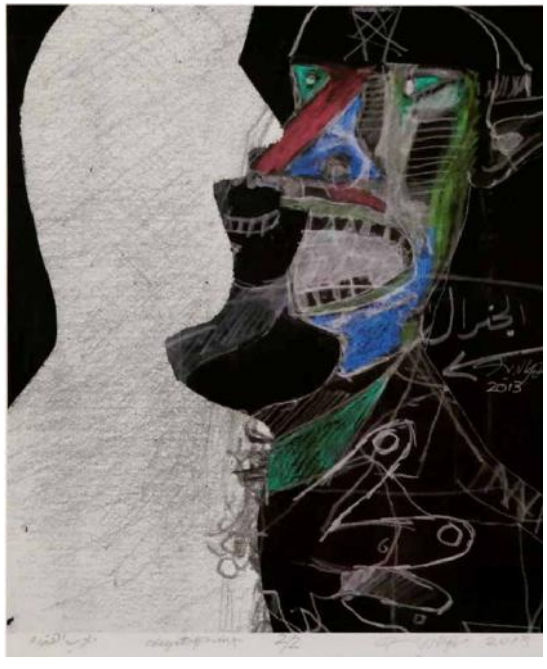


الواسطي) للمعماريين هنري زفوبودا وسعيد علي مظلوم.

لقد شهدت بغداد آنذاك دفقاً من المعارض الحديثة ذات الاتجاهات المستقلة التي ظلت راسخة في ذاكرة الحركة التشكيلية في العراق، لكاظم حيدر وضياء العزاوي ورافع الناصري وإسماعيل فتاح الذي قدم لوحات تجريدية بالغة الجرأة. وكان محمد مهر الدين من ضمن الفنانين الستة الذين وقّعوا على بيان (الرؤية الجديدة) في العام ١٩٦٩، إلا أنه لم يشترك معهم في معرضهم الأول الذي أقيم في العام ١٩٧١. لكنه شارك في بعض معارضهم التي أقيمت في سنوات لاحقة.

تميّزت المراحل الأولى لتجربة مهر الدين بتقديم لوحات فنية منفذّة بمواد غير تقليدية، كالرمل ونشارة الخشب والحرق والتلصيق والإكريليك والجص وغير ذلك، إلى جانب الخربشة التي توحي بالعفوية لبناء سطح تصويري محض تجريدي ذي ملمس بارز Texture. وكان أول فنان يستخدم تقنية المواد المختلفة في العراق، ومن أولى التجارب الفنية لتقديم فن لا شكلي (ولا بد هنا من ذكر التجارب المبتكرة التي ضمها المعرض الأول لجماعة المجددين في ١٩٦٥ أيضاً). فإذا كان ذلك من نتائج تأثير الفنانين تابييس وروشنبرغ عليه، حسب ما يؤكد الفنان في مقابلاته، فإن المزج بين الرمزية والتجريد كان أيضاً من نتاج تلك المؤثرات التي وظفها الفنان ببراعة ليستخلص منها أسلوبه الخاص. في مرحلة لاحقة تطورت تجربة مهر الدين، وكشفت عن مؤثرات أخرى تجمع بين الواقعية والرمزية خاصة ما شاع منها لدى فناني أميركا اللاتينية. فبدأت تظهر في لوحاته الصور الفوتوغرافية والتخطيط بالقلم والرقع الملصقة، يدخلها في تكوينات تجريدية مبتكرة.

أعمال مهر الدين التجريدية ذات الملمس الخشن كانت مرحلة تجاوزها ليبدع سطوحاً تصويرية، برع من خلالها بمزج معرفياته الفكرية والتقنية معاً. ففي مقدمة الدليل لمعرضه الرابع الذي أقامه في قاعة الرواق- بغداد، يقول: "معرضي هذا يمثل نوعاً من التطور بمضامين قد لا تكون مألوفة. وهو يتواصل باتجاه التطور مع المنهج الذي اعتمدته



في معرضي الثالث (غريب هذا العالم)... والذي حققت به نوعاً من المزج ما بين تقنيات فنون تشكيلية متعددة، مع نبذ ما يعيق القيمة التعبيرية لهذا المزج".

في لوحة مهر الدين نزعة إنسانية تمجّد الإنسان وتجسّد قلقه وأزماته، يبثها ضمن خطاب سياسي اجتماعي ذي نبرة حادة ومتمردة. مع ذلك كان الفنان أبداً حريصاً على أن لا يكون خطابه السياسي مباشراً وصريحاً. فكفة الفن لديه هي الأرجح دائماً. وهو منذ استقرار تجربته يستخدم في خطابه الفني لغة

محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، طباعة الكزوبة، ١ / ٢
٤٥ × ٤٠ سم
مجموعة الإبراهيمي، عمان

محمد مهر الدين ٢٠١١
خطاب السيد النائب، مواد مختلفة
على الورق ٤٥ × ٤٠ سم
مجموعة الإبراهيمي، عمان

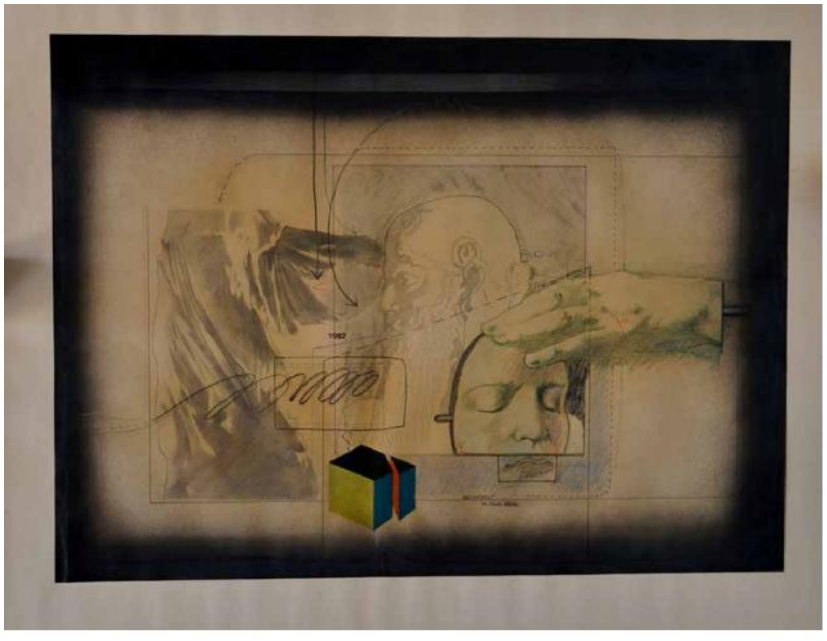
حداثوية تتجاوز حدود الزمان والمكان الجغرافي. فجل همه التعبير عن الوضع البشري عامة، ومقاومته لحالات التعسف والظلم أينما كانت. اتخذ لخطابه المتمرد الرافض بعنف وقوة لغة رمزية تعج بالإشارات والكتابات، المقروءة وغير المقروءة. وآمن في التغريب والتعميم باستخدام اللغة الإنكليزية وحروفها على غرار الحروفيين من فناني الغرب Letterists. فمهر الدين فنان يشعر بانتمائه إلى هذا العالم الكبير الذي يتسم واقعه بالتناقض، وتختلط فيه القيم إلى حد الفوضى، وتتحكم به المصالح السياسية على حساب الإنسان. في مثل هذا العالم غالباً ما يجد الإنسان نفسه محاصراً ومنبوذاً ومستضعفاً. قد يكتشف أن مسألة الوجود فيه غدت معضلة أشد مراساً وغموضاً من معضلة الفناء.

هكذا تبنى مهر الدين أسلوباً واقعياً نقدياً كان قد توصل إليه في سبعينات القرن الماضي، انتقل فيه من التجريد المحض إلى المزج بين التجريد والتشخيص، ومن تصوير السطوح المجسمة إلى السطوح المستوية مع استخدام الخطوط في تحديد ملامح الأشكال واعتماد اللون قيمة مجازية أساسية. في هذه المرحلة عمد الفنان إلى إدخال الفوتوغراف لتحديد شكل الإنسان أو تجسيد أجزاء منه بالرسم المباشر. لقد توصل إلى أن المزج بين التقليد والإبداع وبين الرمزية والتجريدية أسلوباً، هو طريق يوصله إلى تقديم أعمال تستبطن محتوى فكرياً متمرداً بقدر ما تكشف عن مشهد فني جميل.

يستمد مهر الدين صوره وأفكاره من الواقع الذي يكشف عن مرجعيته حتى في أكثر أعماله تجريدية. فمفردات لوحاته عموماً مستوحاة من دقائق يومية معيّشة. ومهما بدت الصورة

مغلقة وغامضة، فبوسع العين المتبصرة أن تستجلي عمق الصلة بينها وبين الواقع. عن هذا المزج بين الواقعي والتجريدي يؤكد الفنان: "كان التجريد (المحض) يقيدني بالجزء، أما الآن فبوسعي أن أقول الكثير". إنها إذن رؤية ذات بعد فكري قائمة على بحث بصري لم يتخل عنه مهر الدين حتى مراحله الأخيرة. كما لم يتخل عن مواقفه الوطنية، بصرف النظر عن التفاوت في مستوى الأعمال الذي كشف عنه معرضه الأخير (عمّان – قاعة الأورفلي حزيران ٢٠١٤) قياساً بذروة تجربته الفنية على مدى نصف قرن.

مجتزأ من مقالة في كتاب "التواصل والتمايز". المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 2015.



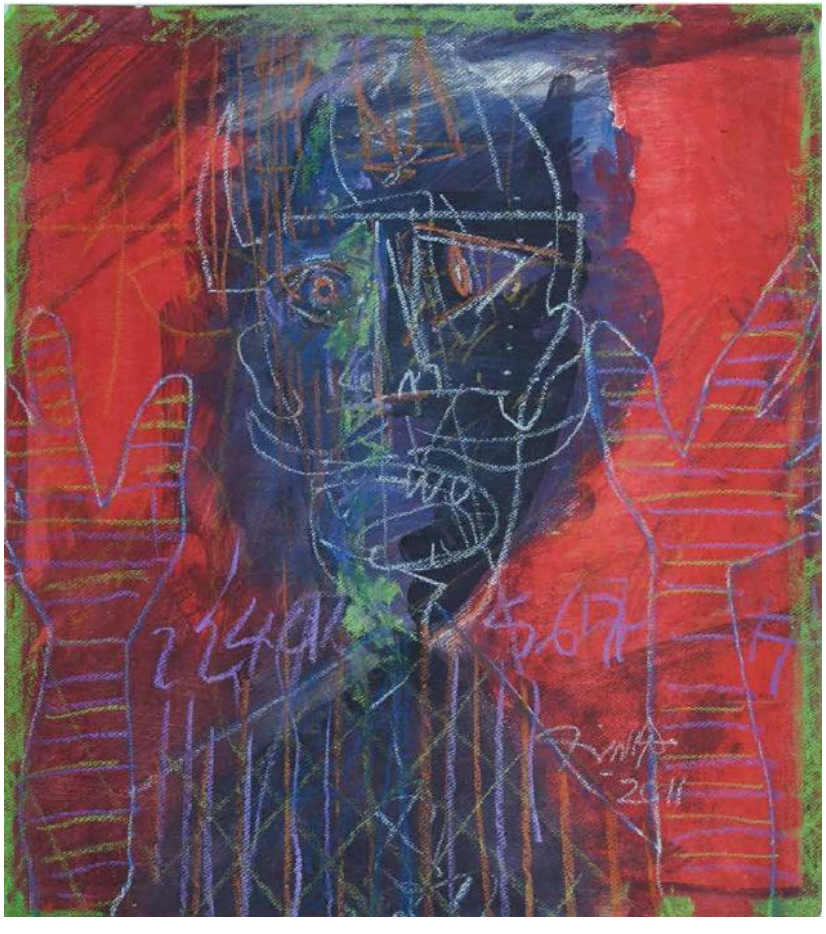
محمد مهر الدين ١٩٥٩
بدون عنوان، زيت على القماش
٥٦ * ٦٩ سم.
مجموعة حسين حربه، توريتو

محمد مهر الدين. ١٩٨٢
بدون عنوان، مواد مختلفة على الكارتون
٥٥ * ٧٤ سم.
مجموعة حسين حربه، توريتو

محمد مهر الدين ٢٠١٣
بدون عنوان، طباعة الكترونية، ١ / ٢
٤٥ * ٤٠ سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

محمد مهر الدين، ٢٠٠٤
بدون عنوان، مواد مختلفة على الكارتون
٦٩ * ٦٩ سم.
مجموعة حسين حربه. تورينو

محمد مهر الدين ٢٠١١
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق
٤٥ * ٤٠ سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

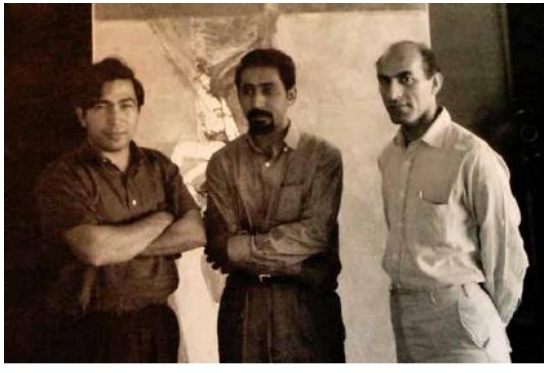


محمد مهر الدين مع وليد القيسي
وغسان غائب، عمان ٢٠١٠

محمد مهر الدين مع ياسين عطية
وغسان غائب، بغداد ١٩٨٩

محمد غني، محمد مهر الدين
واسماعيل فتاح، بداية الستينات.

محمد مهر الدين مع علي طالب،
ضياء العزاوي ورافع الناصري عمان
٢٠١٠



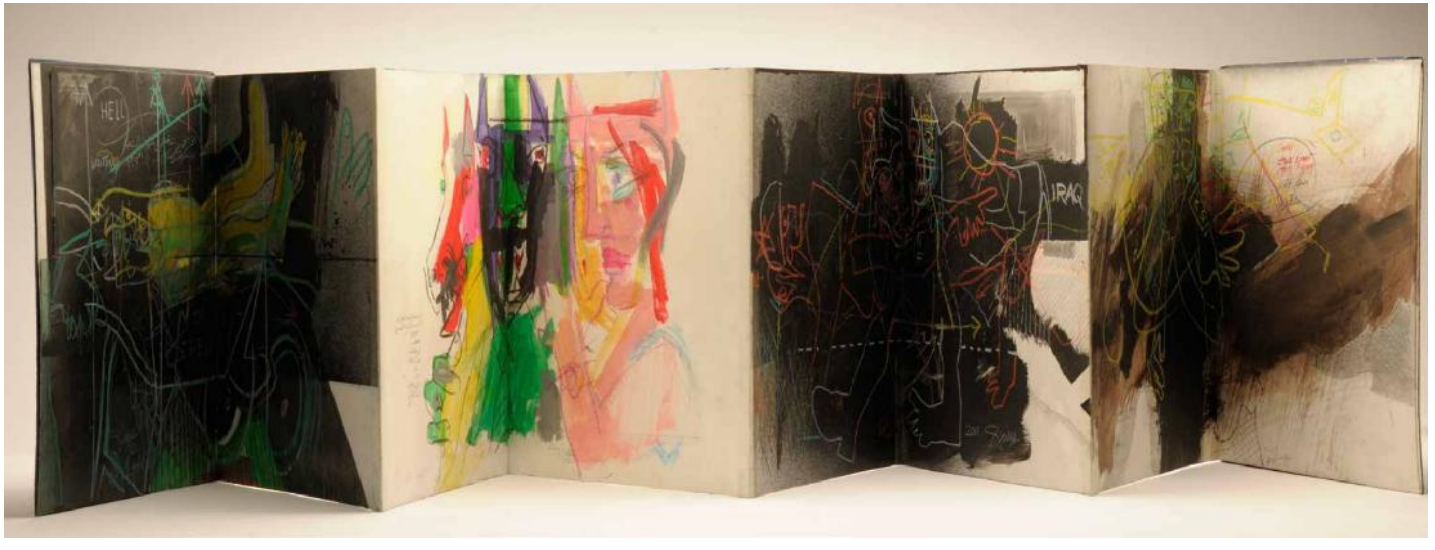
دفاتر محمد مهر الدين

صدام الجميلي

تهيء بنية اعمال الفنان العراقي محمد مهر الدين خصوصيتها لأن تكون ذات صلة بالدفتر الفني.فلا يجد الفنان أية مغامرة جديدة في ارسال و إرساء تلك التجربة بين دفتي كتاب فني.ففي أعماله التي تتسم ببنية تعبيرية حادة مخلوطة بتصميمه صارمة تحيلنا الى شخصيته الاختلافية.فهو الفنان الصلب والصعب في كل ممارساته الحياتية والفنية.إذ تشكل الكلمة الدالة في أعماله بذرة لا يمكن الاستغناء عنها وكأنه لايكتفي بالرسم ليذهب الى تدوين كلماته التي تدور في راسه بعد او أثناء ممارسته لإنتاج عمله الفني،حتى يتخيل لك انه يرسم ويشتم في ان واحد .فالكلمة عنصر مركزي في اشتغالات هذا الفنان وتحديدا ما يتعلق بالبعد السياسي والايديولوجي.ففي طيات وهوامش ومتون عمله تحضر تلك الكلمات وكأنها تشير الى رغبة عارمة بالحديث ضمن سياق الرسم نفسه.كلمات وجمل سياسية وايديولوجية تتعالق مع البنى الحادة والمفتتة لتصوير الإنسان وعذاباته في الحروب والاحتلال والموت. يحضر في اعماله الإنسان والالة الحربية في صراع مرير وشرس .صور اخرى لكائنات ممسوخة كالكلاب والوحوش التي تشير إلى الرذيلة السياسية، تجد من خلالها الكلمات مواطننا تناغمية خصبة .كلمات وجمل مثل:(قتل وتهجير واستيلاء على ثروات، البلدان المحتلة. أمراض ، تجويع. ،بعد/ الحادث المفتعل 11 Semptember 11 ،km 25. Baghdad كان لابد من إيجاد مبرر لقتل المسلمين ووجدوا، 11 Semptember Dirty 11 بعدها أصبحت/ الحروب قذرة.. ....They do it to Give a reason to kill Islam /...و...وسوريا والصومال / العراق، /Iraq People from the different. Zioist lt them feel our heat، الى الجحيم، ، ،مخلوقات قذرة في العراق ،سرقة الآثار، القتلة أدعياء الاوباش. وغيرها .

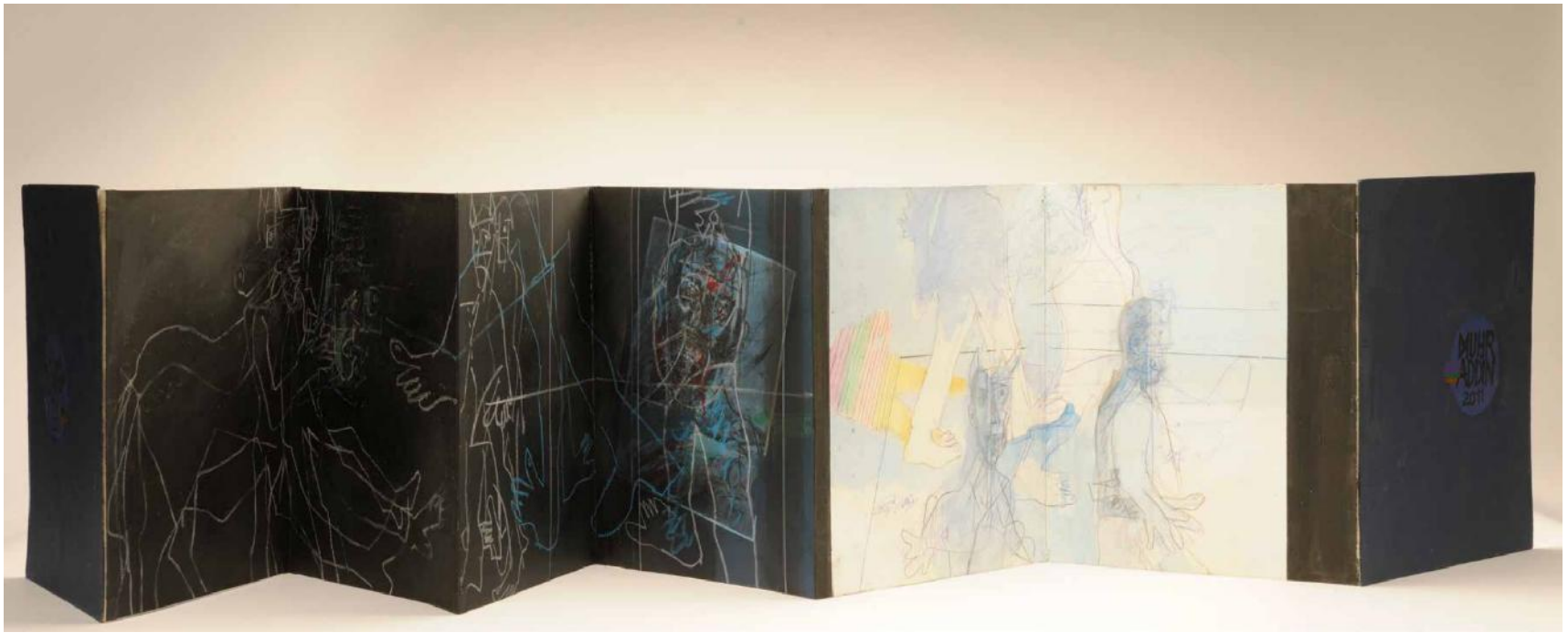
تلك الكلمات بكل اصداءها السياسية والعسكرية والجغرافية تعيد ترديد الاحساس بالالم ،وذكرى الاحتلال،ويوميات الموت، والظلم ،وجدت في دفاتر مهر الدين مكانا طبيعيا لتشكل فهرسا منثورا في صفحاتها لفتات الخطب السياسية والشعارات الايديولوجية والاخبار الحربية ،مذكرة كل من يتصفح الكتاب بتلك المفردات القاموسية للاحتلال والحرب. وبالتالي فإن دفاتر مهر الدين ماهي الا قواميس لتصوير القتلة ،و تذكيرنا بصورهم وأصواتهم.

إن اعتماد مهر الدين في عمله على توظيف المفردة الرنانة والجادة شكل بابا مفتوحا للتوجه نحو إنتاج الدفاتر الفنية.فالدفتر الفني في الغالب يستدعي الحرف والكلمة، لما له علاقة اساسا بالتدوين والمدونة .وبذلك لم يمارس مهر الدين قهرا لتجربته بقدر ما توفرت تجربته على انسيابية تدوينية واضحة أسست لإنتاج ولادة طبيعية لأعمال الدفاتر الفنية. ببعدها التنديدي والإستنكاري ،مشكلة قواميسا لتوصيف القتلة والموت.



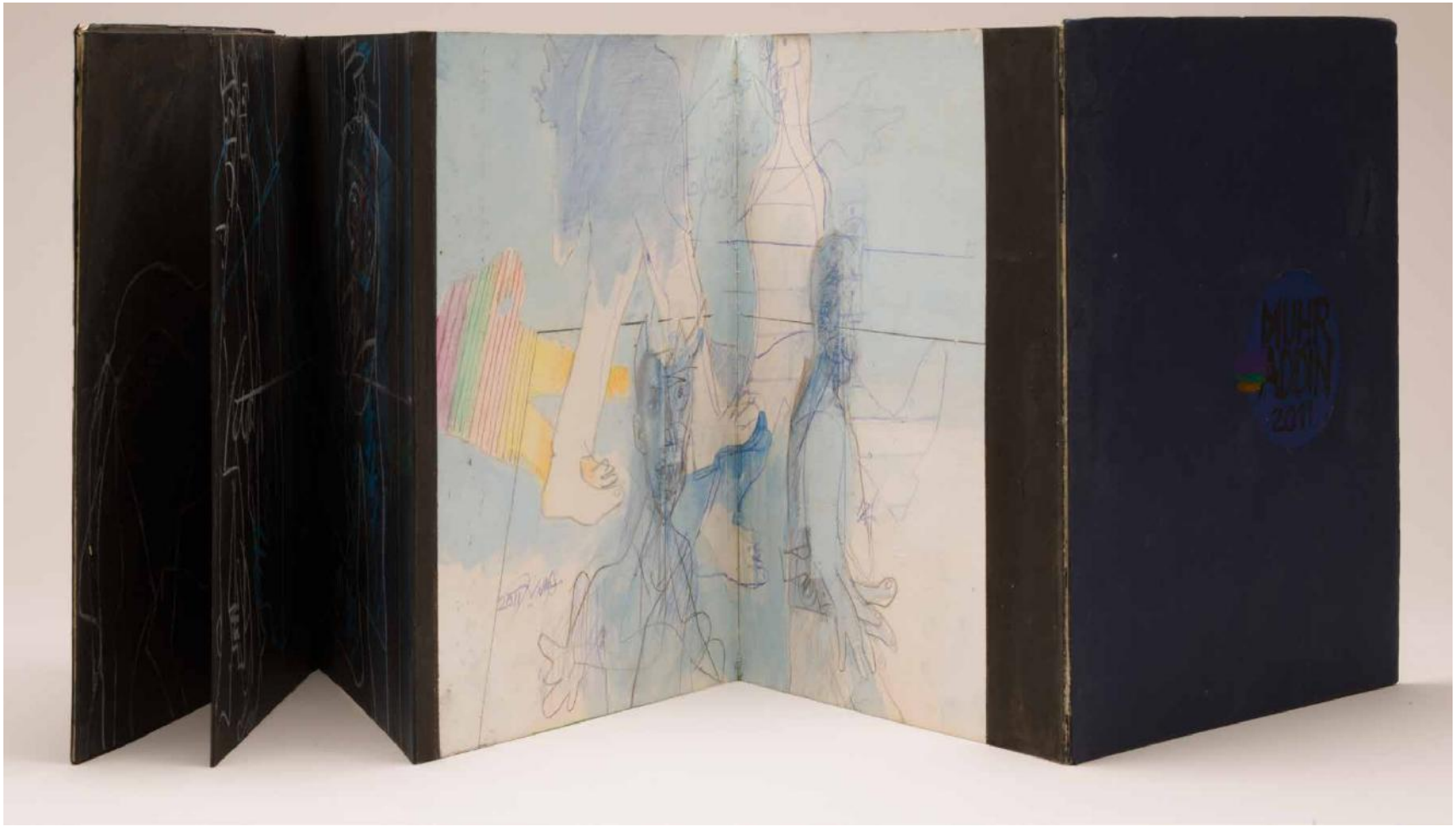
محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد مختلفة على الورق، ٣٥ * ٢٤٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إذ تشكل الكلمة الدالة في أعماله بذرة لا يمكن الاستغناء عنها

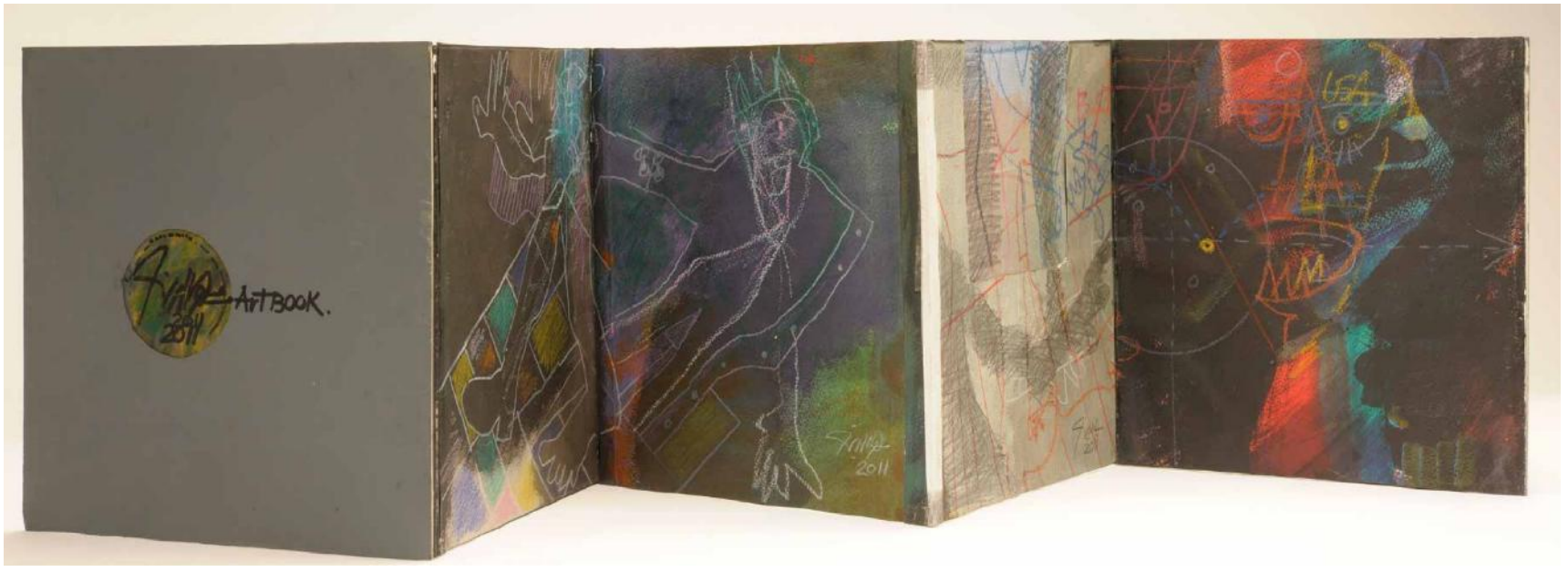


محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق، ٣٥ * ٢٤٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن.

محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد مختلفة على الورق، (تفصيل).
مجموعة خاصة، لندن.

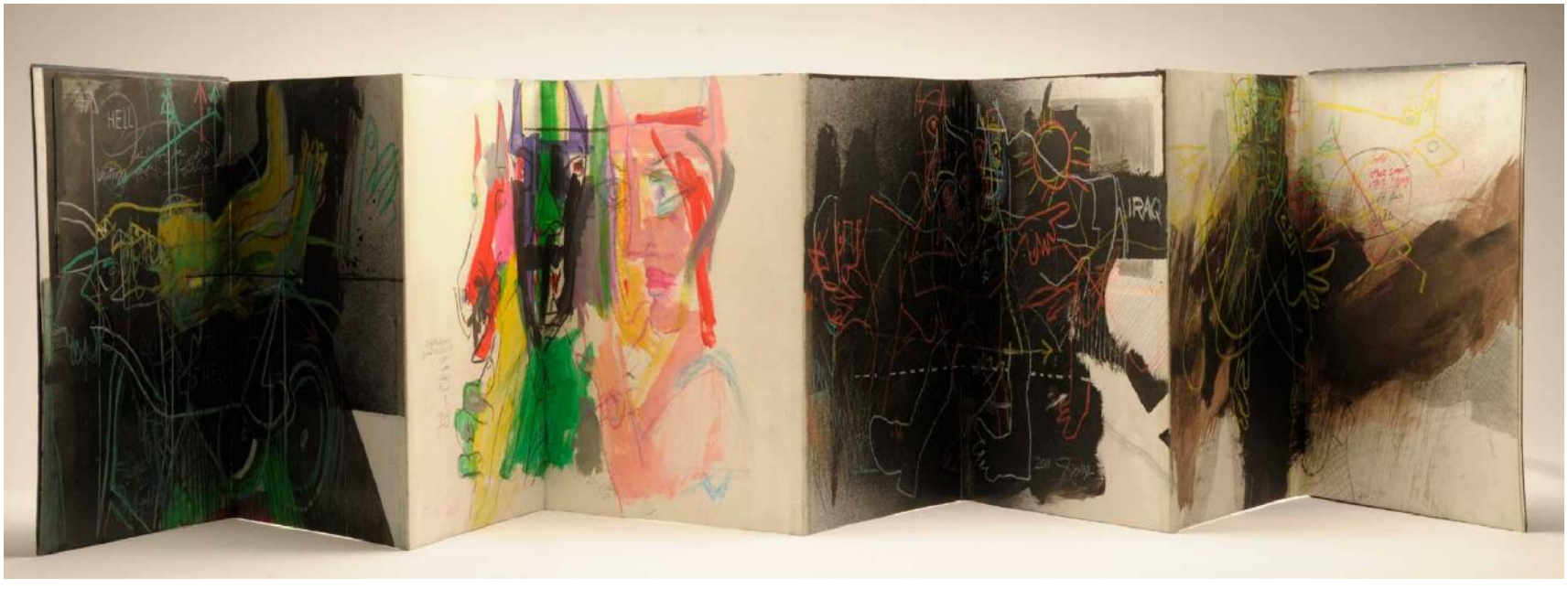


محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق، (تفصيل).
مجموعة خاصة، لندن.



محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق، ٣٥ × ١٢٥ سم.
مجموعة خاصة، لندن.

محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق، ٣٥ * ١٢٥ سم.
مجموعة خاصة، لندن.

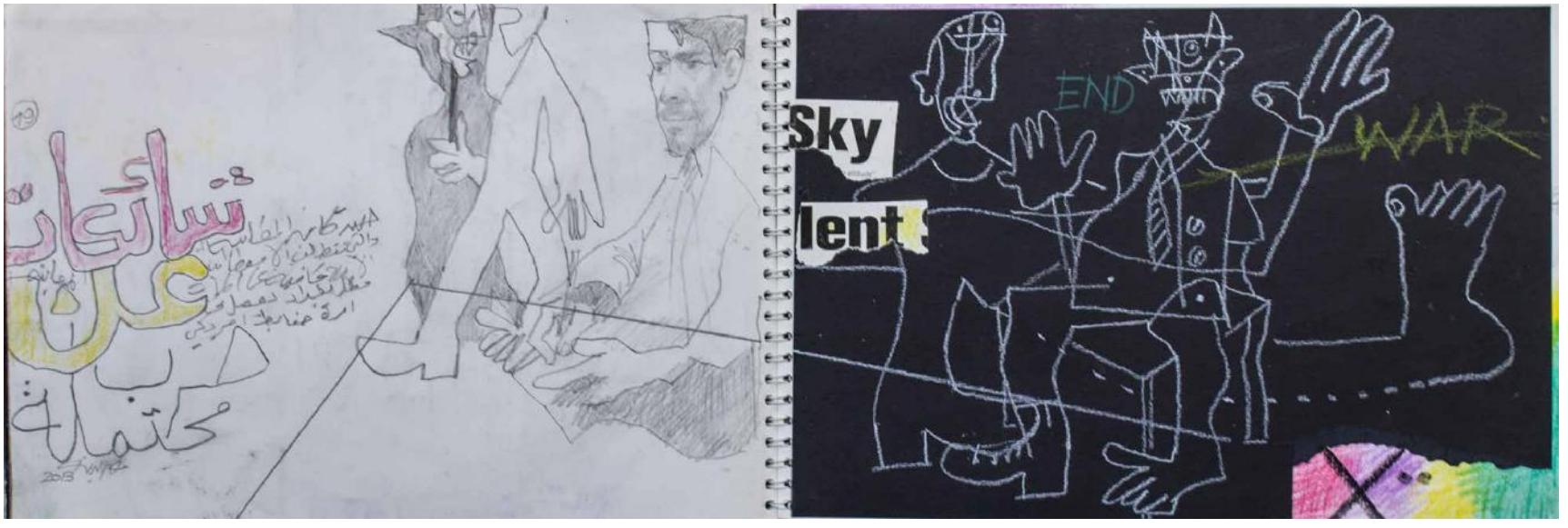


محمد مهر الدين ٢٠١٣
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق، ٤٠ × ٢٤٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن.

محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق، ٢٥ * ١٢٥ سم.
مجموعة خاصة، لندن.

محمد مهر الدين ٢٠١١
دفتر الفنان، بدون عنوان ٠٠
مختلفة على الورق، ٣٥ * ٢٥ سم
مجموعة خاصة، لندن.

محمد مهر الدين ٢٠١٢ -٢٠١٧
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق،
مجموعة هيمت محمد علي



محمد مهر الدين ٢٠١٣ -٢٠١٢
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق،
مجموعة هيمت محمد علي

محمد مهر الدين ٢٠١٢ –٢٠١٢
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق،
مجموعة هيمت محمد علي

محمد مهر الدين ٢٠١٢ -٢٠١٧
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق،
مجموعة هيمت محمد علي

محمد مهر الدين ٢٠١٢
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق،
مجموعة هيمت محمد علي

محمد مهر الدين ٢٠١٢
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق،
مجموعة هيمت محمد علي

محمد مهر الدين ٢٠١٢
دفتر الفنان، بدون عنوان ، مواد
مختلفة على الورق،
مجموعة هيمت محمد علي

يبدا هذا الكتاب من حيث ما انتهى اليه كتاب سابق هو)فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق(لشاكر حسن ال سعيد، فقد اوجز في صفحته الاخيرة ذكر بعض من المساهمات لأفراد ينتمون الى ما بعد حقبة الستينات فكتب: «في نهاية هذا الفصل من كتابنا الثاني لابد ان نشير الى تلك القابليات الشابة التي لم تستقر بعد في اساليبها وان استقرت ابدا في)مواقفها(... ان مستقبل الفن العراقي يظل رهين النزعة الانسانية الواقعية والشعبية الرصينة مهما تشعبت وتعمقت خلال الاتجاهات والأساليب الحديثة المتنوعة... من هنا فإن هذه الفصول المتتابعة من تاريخ الفن العراقي التشكيلي حتى لحظة اتمام مؤلفنا، تظل حافلة بهالة من الوعي مما يؤهلها دوما لأن تكون فصولا ممهدة لإتمامها... انها من هذا المنطلق تنتظر متمماتها التي لن تقف على ارض رخوة ... فمسيرة الفن العراقي بكل مجدها الحضاري والإنساني لا حد لها... واملنا كبير في هذه الناحية بشباب الفنانين

ابدا». اسعى في هذا الكتاب الى تسليط الضوء على النماذج الفنية وصانعيها، ومحاولة دراستها من منظور)ظاهراتي(وكما هي متجلية في سياقها التاريخي والأسلوبي بصيغة رسم ونحت وفلم وفوتوغراف وتركيب وايضا ما ينعت بالصيغ الإبداعية المتعددة الوسائط. وستعتمد مباحثه على فحص ووصف نوعية ظهور تلك النماذج داخل ثلاثة محاور: المتلقي، الناقد، الفنان، وسيتناول تأثر هذه المحاور بالمحيط وهو يتفاعل داخل فضاءاته الاجتماعية بما تتضمنه من سياسات وعلاقات انسانية وبيئات ثقافية. لا يعني هذا الكتاب بتسجيل سير حيوات الفنانين الشخصية بالصيغة التقليدية، وهي صيغة افراد نص لكل فنان، الا بقدر ما تلعبه تواريخهم الشخصية من ادوار مؤثرة في نوعية البث الموجود في اعمالهم، ستكون هناك عناوين رئيسية عامة تتدرج في المتون التي تحتها مباحث حول مختلف الفنانين، وبالقدر الذي يحدد نوعية مساهمتهم ونصيبها من الفعالية داخل معاني العناوين الرئيسة، اذن، ستكون للكتاب فصول ذات عناوين عامة تستمد محمولاتها من المناخات الثقافية والاجتماعية والسياسية بصياغاتها الثقافية والحضارية. يجهد الكتاب ايضا في معرفة العمل الفني من خلال بنيته، باعتبار ان ظاهر البنية ينطوي على معنى كاشف لجوهرها او ماهيتها، وسيحاول ان يشير الى مدى تأثير الحوادث التاريخية والتحولات التي طرات على المجتمع العراقي وادت الى ما ادت اليه اليوم من معاناة كبيرة وتنوع في الطرح الفني بسبب هجرة الفنانين والتحولات السياسية والحروب والأزمات الاقتصادية وتحطيم البنى التحتية للمجتمع العراقي، وخضوعه السابق لنظام الحزب الواحد وسلطة القائد الأوحد، وتسليمه فيما بعد الى نظام حكم متخلف بعد الغزو العسكري للعراق. انه نص كتاب يؤرخ للفن العراقي من منظور اجتماعي ووجداني للفنان، ويبحث في كيفيات الطرح الفني وملابساته في مواجهة بنية السلطة وتأثيراتها، ويعني ايضا بمظهرين للتعبير الفني لطالما تجليا ردحا من الزمان في الفن العراقي: احدهما هو ايهام المتلقي بأن الوضع الإنساني يبدو طبيعيا وثانيهما هو الكاشف عن المظاهر الزائفة والتعسفية في حياة المجتمع ومن يحكمه، هو اذن بحث في المصنوع الإبداعي وتعبيره الفني ضمن سياق زمانه وكونه نتيج لنوعية رعاته ومتبنيه ووجدان وهواجس من صنعه، وايضا تقص لشيئيته من جهة كونها في النهاية مجموعة مفردات بنيوية: خط، ومساحة، ونقطة، ولون وملمس وحركة... الخ ضمن فضاء ابعادي مكاني وزماني، وستعتمد مادته على ما انجزه المؤلف من حوارات مباشرة مع الفنانين وكتاباتهم والوثائق المتعددة الوسائط، وبالطبع، على النماذج الإبداعية العينية. من هنا، جاء هذا الكتاب بصيغ سرد حوادث، واشارات الى تحولات جديدة، ووصف لتجارب هامة، ثم محاولة التعريف بنوعية وعي الفنانين واعمالهم وطرق تواصلهم مع المتلقي، من منظور ثقافتهم وتجاربهم الحياتية. موجز لبعض من ملامح تجربة فناني ما بعد حقبة الستينات

ان من اهم سمات مرحلة ما بعد الستينات هي هجرة عدد كبير من الفنانين الى البلدان العربية والأوروبية، مما جعلهم يتحركون في فضاءات تعبيرية جديدة لها سماتها المعرفية والتقنية في التجربة العالمية والمحلية. الأمر الذي هيأ للصلة بالفن وطرائقه التقنية والمعرفية ان تتخذ اشكالا جديدة وتعالج ايضا اشكاليات اخرى لم تكن تقض مضاجع الفنانين الرواد الأوائل. ان استمرار دراسة البعض للفن في الخارج واقامتهم شبه الدائمة او الدائمة هناك جعلتهم ضمن صلة قريبة ومستمرة مع التجربة العالمية، وهذه الهجرة عمقت وعي هؤلاء الفنانين، خاصة وهم يقيمون ومنذ سنوات في بلدان ذات تقاليد وتاريخ فني متطور ومختلف.

ترسيخ اساليب وتقنيات جديدة في البث وانجاز الأعمال الفنية، حيث لم يكن ليخطر ببال احد في الخمسينيات ان تتحول الصورة الفوتوغرافية مثلا الى عمل فني قائم بذاته)الفوتو ارت(، او ان يصل فن الكرافيك الى مستوى عالمي وليس فقط محلي، ثم علو شأن التقليلية في الفن، وظهور فن الفيديو، ولدينا ايضا تجارب في فن الأداء، وفن الأرض وغيرها. لقد طور بعض الفنانين الجدد فن الرسم بشقيه التجريدي والتشخيصي، فلدينا اليوم تجارب في ادخال المفردات النحتية ضمن العمل الفني ذي البعدين وادخال عنصر الحركة، وتجارب لتطوير الفن التجريدي، ثم الثراء التجويري، وهناك ايضا تحويل الفن الى نشاط داخل الحياة، نجد اثاره اليوم في تجارب بعض الفنانين الشباب داخل العراق ايضا وليس فقط خارجه، وهناك نشاطات في ابداع الأعمال التركيبية والتنصيبيات وفن الاوبجكت ارت والدفاتر الفنية، حيث تم نقل الدفتر من هويته كسجل يجمع دراسات الفنان التحضيرية الى عمل فني قائم بذاته. لست هنا طبعا بمعرض حصر كل التجارب الجديدة التي جاءت بعد مرحلة الستينات، بقدر ماهي محاولة مقتضبة للإشارة الى التراكمات النوعية الجديدة التي تؤسس لظهور فن عراقي ذي اهمية عالية.

سيحتوي الكتاب على صور عالية الجودة للأعمال الفنية والصور الفوتوغرافية التاريخية، مما يتطلب توفير اعلى جودة طباعية واخراجية له. وسيتعمد في نصه وانتقائيته على اقصى ما في وسع الكاتب من التزام بالجانب الموضوعي، وسيحاول ان يلقي حجرا في الماء الراكد، بسبب شحة النصوص المؤرخة لنتاج ما بعد حقبة الستينيات وطبيعتها الصحفية البحتة. لن يستطع هذا الكتاب الاحاطة بكل تجارب الفنانين، فهو بالنهاية جامع لمنتخبات.

يطمح المؤلف الى ان يكون نص الكتاب باللغتين العربية والانكليزية.

ان زمن الانجاز مرهون بالجانب اللوجستي وظروف جمع الوثائق وازمنة التواصل مع المعنيين بالمشروع من فنانين وممولين واصحاب المجموعات الفنية والمؤسسات الثقافية. ان تسهيل او اسراع عملية الانجاز مرهونان بالتعاون من قبل الجهات التي ترغب بتبنيه ورعايته.

سيعتمد الكاتب في اجزاء من محتويات الكتاب الصورية الى الاستفادة من الأرشيفات الصورية للمجموعات الفنية التي تمتلكها المؤسسات الثقافية وجامعي الأعمال الفنية الداعمين لهذا المشروع مع تسجيل مساهمتهم في الكتاب كراعين له.

عمار داود

فاضل العكري في : بداهة ولا بداهة

عمار داود

من حوار معه عن منفاه.

البيغاوات

بعد تخرجه من معهد الفنون الجميلة ببغداد، صار فاضلا واحدا من عدد كبير من الخريجين الحالمين بالخروج من العراق، يومها، تأخر تحقيق حلمه، بسبب شحة المال، لكنه في وقت لاحق، دبر ما يسد مصاريف سفره الى ايطاليا التي وصلها يوم 20 من شهر اغسطس عام 1977، نزل فاضل في فندق بالقرب من محطة روما، وفي اليوم التالي، خرج للتجوال والتعرف على المدينة، لم يكن قد تعلم من الإيطالية سوى بضع كلمات، كان مبهورا بالعمائر والكنائس العظيمة، ذلك اليوم، وقف فاضل - دون ان ينتبه - في مكان انتظار سيارات الاجرة، وسرعان ما اوقف سائق سيارته بقربه، واشار له ان يصعد، فامتنع فاضل، اخرج السائق راسه من الشباك قائلا: ولكنك واقف في مكان سيارات الأجرة؟ ثم اردف قائلا:

ماذا تفعل في روما؟ فأجاب فاضل: انني هنا لدراسة الفن. - تريد اذن ان تكون فنانا؟ ثم اعقب: هل تعلم انني قابلت راكبا ذي شخصية غريبة، يُدعى بانه فنان، كان بمعيته ببغاء حي، يحمله على يده، وطلب مني ان اوصله الى متحف الفن في روما. ثم عاد السائق ليسأل فاضل ان كان راغبا في ان يوصله الى المتحف الذي اوصل اليه ذلك الفنان، رفض فاضل اول الأمر، بسبب عدم امكانه دفع الأجرة، لكن السائق بادره بالقول، انه سيوصله الى هناك مجانا. وصل فاضل الى المتحف الذي لم يكن بعيدا، فدخل وعرف بعد حين، ان المتحف يقيم معرضا عن الفن المعاصر، سأل المنظمين عن الفنان صاحب الببغاء؟ فظهر انه الفنان اليوناني/ الايطالي(يانيس كونيليس) المولود في اليونان عام 1936 والمتوفي عام 2016، الذي مر في البدء، بفترة عرض رسم فقط، الا انه تحول الى مزاوجة الرسم والنحت والأداء، ومنذ عام 1963، قدم الحيوانات الحية والنار والأرض واكياس الخيش ومادة الذهب. راى فاضل في المتحف عمل كونيليس، وكان عبارة عن ببغاء حي، جاورته قنينة غاز يخرج منها الدخان الأسود وسخامه. في تلك الفترة، كان الفن المعاصر ينتهي بالنسبة لفاضل مع الفنان الانكليزي فرانسيس بيكون، لم يكن لديه اطلاع معرفي اكثر سعة من ذلك، الا ان هذا العمل الذي صدمه ورسخ في ذاكرته بشدة . كما يصف فاضل ذلك . افضى به الى تأسيس بوادر معرفته الاولى بالفن المعاصر. ويؤكد لي فاضل ان: "كل حيوانات كونيليس التي استخدمها كانت حية"، فقلت له: ان استعمال ببغاء حي يعني انه لم يفعل كما فعل الأمريكي راوشنبرك، بجلب حيوانات محنطة، بل وضعه كما هو، هي اذن حيوات ماثلة امامنا بلا ايهام، وليست مرسومة او ممثلة بشيء اخر من غير طبيعتها العينية الحقة، فهي هي ذاتها، بحرارتها وهوائها الذي تتنفسه. صمت فاضل قليلا، ثم بادر بالضحك، لقد تذكر احداث فيلم وثائقي له صلة بسياق حديثنا: "عرض الفيلم تفاصيل حادث واقعي، وهو زيارة رجل بمعية زوجته الى بينالي فينيسيا في عام 1978، دخل الزوجان في صالة كبيرة وفارغة، ثم بعد برهة من تسريح الزوج نظره في ارجاء الصالة، قال لزوجته: انظري نحن الايطاليون نتقاعس ولا نكمل اعمالنا، لاحظي في نهاية هذه القاعة، لازال الجدار مهدما ولم يتم ترميمه، لكنه، لم ينتبه الى قطعة الكرتون الأبيض المعلقة على جدار الصالة بقرب الثغرة الحادثة فيه، والتي كُتب عليها اسم الفنان كلارك ماتا (Clark Matta)، والمعروف عنه ولعه بالهدم، فقد احدث ثغرة في الجدار لكي نطل من خلالها على مشهد منظر طبيعي لبحيرة في مدينة البندقية.

قوة الفن

لم يعد العمل الفني بالنسبة لفاضل، مشروطا بأن يكون رسما، كما كان الحال في ماضيه، بل الخطاب ذي الفاعلية النافذة، هو هدفه، ولم يعد ايضا يقتصر على مسرب بعينه، الا بمقدار قوة البث فيه، وليس لكينونة الشخصية الفردية من حظوة في اعماله، الا في حال اتصالها العضوي والمفاهيمي بالزمان الذي تعيشه. الخطاب هو الأهم، قبل ان يأخذ شكله، وهاهو يظهر في صورة فوتوغرافية يلتقطها او يقتطعها من صحيفة، في حجارة الشارع، او شريحة فيلمية، او لقية، اواي شيء اخر يوقد في مخيلته جذوة العمل، فالجمال لوحده ليس بهدف للفن، انه قوة الفن ذاتها، وهي في اشد ضراوتها التعبيرية، انه "جُماع قلقه ووساوسه القهرية، اله وهو يرى العالم من حوله يمشي مترنحا بسبب ما اعترى روحه من جروح. لقد اختار فنانو الحداثة الأولى ان ينشغلوا بتحوير شكل العالم، لكن يبدو منذ زمن غير بعيد، ان هناك نزعات تحاول ان ترجعه الينا بلا تحوير، ارجاع العالم ووجه الإنسان كما هو، ارجاع كينونة الإنسان وهي تصنع ذاتها بحرية، وكينونة العالم وهو مائل امامنا بحشرجته وارتعاشات قلبه النابض. لا مناص له من مواجهة مواضعات من دم ولحم جديدين، فمنذ حركة دادا لم يعد الفن كما كان، اذ توسعت مساحة مرفوضاته، حتى انه لم يعد يقبل بأي محاولة لتثبيت جوهر محدد له... ولكن، ما الغرابة في الأمر؟ اليس الفن تمردا دائما على ما هو قائم؟ تمردا على التقاليد و الأعراف الثابتة؟.

تقنية المحو

كان فاضلا يتلذذ بطمس بعض ملامح اعماله، لعله بذلك، كان يطمح الى ان يحاور الروح الدارسة وهي تتلبس الاشياء، افليس الإندراس جنين العدم الذي يحيطنا من كل صوب وحدب؟ ربما سيجلب له هذا الطمس بتغضناته واخاديده وتمزقاته، رسوما تشي له بما يحيله الى لجلجة ستنطوي على سر حجبته طبقات الواقع المعيش، هل كان فاضلا يا ترى، منخرطا في محاولة لتهيئة مناخ لتفعيل الهلوسة البصرية؟ ام كان ذلك انغماسا في فعالية من نوع باريدوليا Paredolia: ظاهرة تحفيز الصور للمخ لقراءتها بوجوه اخرى؟ فما زال يتذكر اشجار العنب التي وجدها على سطح احد الجبال الايطالية، وصيرها جزءا من صوره الفوتوغرافية التي التقطها لذلك المكان، كانت تنوء بوطء عدمها الخريفي، فاذكى فاضل هذا العدم بامعانه في طمس معالم صورتها. قال لي: "اشجار العنب هذه، تم قطف عناقيدها فبدت بعد ذلك عارية تماما... انتبهت الى شكل توزيعها وهي راسخة في الأرض، لقد بدت اشبه بالطوابير البشرية، المصطفة، معصوبة العيون تنتظر تنفيذ حكم بالموت". هو اذن مشهد اراد له ان يكون دراميا، مشهد كما لو كانت تفاصيله جميعها تنبيء بحدث جلل... لكن، لو اكتفينا بالقليل من المخيلة المتشائمة، سنستطيع القول وبلا وجل: هي في حال ترقب قلق لنهاية الاعتدال المناخي، حيث نشعر، كما لو ان الليل سيفترس بقايا النهار دون ان يلفظها، بل سيبتلعها ابتلاعا. نائت هذه الأشجار بثقل اغصانها، فمالت ذات اليمين وذات اليسار، في حين وشي لحائها لون الاحتراق الأصفر الممزوج بسواد الدخان. هل هي باترى سيمياء قيامة متخيلة؟ وهذه السيقان الموزعة على الارض، اهي اشباه لأجساد

قامت للتو من مقابرها؟ لكن مهلا... سيعود الفلاحون في الفصل القادم للاصلاح من شأنها، والاهتمام بها. ستعود هذه السيقان والأغصان النائمة الى الحياة فوق هذا الجبل، الا يكون هذا الجبل يا ترى، صنو لجبل الموعظة؟ موعظة الموت والحياة؟ فقد تعلمنا، ان الصعود الى الجبل له طابعه الروحي، انه اقتراب من الأعالي... دائما كانت هناك جبال فارعة، تتمثل فيها رفعة النفس الإنسانية: جبل الطور بسيناء، المكان الذي سوف يبدا الله منه بإقامة الموتى فى نهاية الأيام، وجبل التجلي الذي كلم االله فيه موسى، ثم جبل النور الذي دخل في كهفه النبي العربي يتلقى فيه رسالة االله من الملاك

جبريل، وفوق جبل الزيتون)طور زيتا(كان المسيح يصلي ويبكي الى االله. يعود فاضل ليذكرني: "كانت اشجار العنب تنتصب يابسة مع اغصانها وكان لا حياة فيها". ثم يدعني/ يدعنا نستمع، ونحن ننظر الى تلك الأشجار، لاغنية

(اتمنى لو كنت هنا (لبينك فلويد)

Pink Floyd: Wish You Were Here

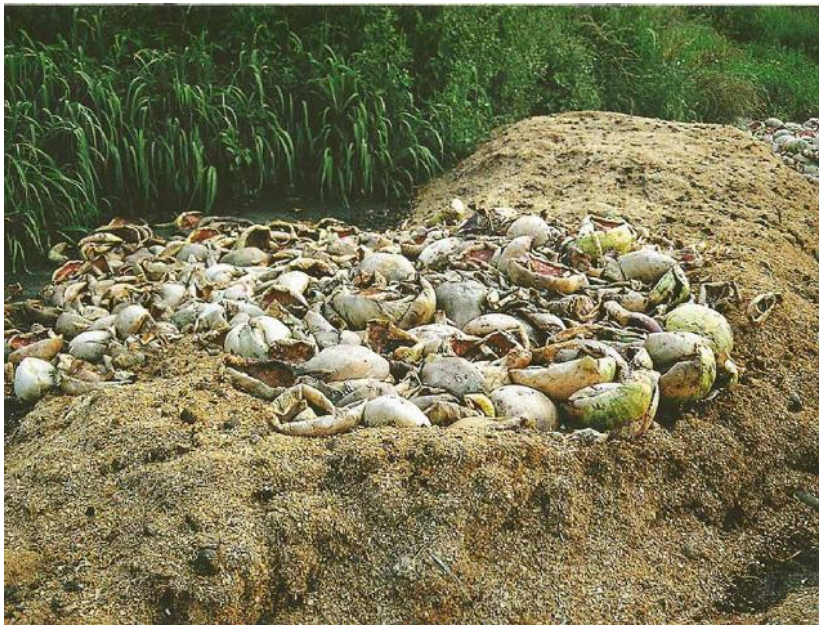
So, so you think you can tell Heaven from hell

Blue skies from pain Can you tell a green field From a cold steel rail

A smile from a veil Do you think you can tell Did they get you to trade Your heroes for ghosts Hot ashes for trees Hot air for a cool breeze Cold comfort for change Did you exchange

A walk on part in the war For a lead role in a cage ...How I

واستغرق فاضل في سرد تفاصيل عمله مع اشجار العنب: "ذهبت واصدقاء لي الى احدى المرتفعات الجبلية، الوقت كان خريفا، وكنت اصور بكاميرتي ما اختاره من مشاهد، باستخدام سلايدات باللونين الأسود والأبيض، بدات اراقب احدى تلك المشاهد بعناية: كانت هناك اشجار عنب، تم قطف عناقيدها لصناعة الخمر، فبدت عارية تماما، انتبهت الى توزيعها المنتظم على الأرض، كانت تبدو مهملة بسبب حلول فصل الخريف، اوراقها تساقطت وبقت اغصانها وسيقانها ماثلة. انتبهت الى بضعة سيقان، كانت مسندة بدعائم خشبية مع وجود اسلاك للتثبيت، ركزت عليها بالذات، وعملت لها صورا فوتوغرافية، كنت في ذلك الوقت اتردد على صالة الحفر على المعدن وهو نوع من التقنيات



الكرافيكية، يومها انغمست في تجريب نتائج عمليات تخريب صفحة المعدن بطرق شتى، حتياننيعّرضتها لدهسعجلاتالسيارات،وضمنسياقهذهالتجاربجربت ان اضع قطرات من حمض التيزاب على الشرائح الفيلمية للصور التي اخذتها، وقد قمت بتخفيفه بالماء كي لا يحدث خروقا في الشرائح، بل فقط تذويب بسيط لسطوحها، وفيما بعد استخدمت قلم حبر لوضع بعض الخطوط عليها، كان بحوزتي انذاك جهاز تسجيل كبير الحجم وعارضة للشرائح الفيلمية، وحتى ارى نتيجة ما فعلت، قمت بعرض الشرائح بواسطتها، فانتبهت الى ان شيئا طرا فجاة على فعالية تلك العارضة، اذ انها لم تعد قادرة على تحديد الوضوح اللازم للصور، مما ادى الى حدوث تردد مستمر اثناء العرض ما بين وضوح وتشوش، ثم انني ارفقت مع هذه الطريقة في العرض اغنية (بينك فلويد Pink Floyd) المعروفة: (اتمنى لو كنت هنا Wish You Were Here) لتُسمع معها بشكل متواز. كانت هذه من اولى التجارب التي اثرت كثيرا على حياة فاضل الفنية، وبدا بعدها يعمل ضمن تجارب لأفلام الفيديو والصور الفوتوغرافية.

شخصية الفنان

قال لي: "هناك تقليد اخرق، يطالب الفنان ان لا يصرح او يكتب، تصور ان هانس اولرش اوبرست (Hans Ulrich Obrist) وهو احد المنظمين للمعارض والنقاد السويسريين، كان يعمل كقيّم للمعارض في متحف الفن الحديث في باريس، وحصل على تصنيف من مجلة Art Review باعتباره الشخص الأكثر نفوذاً في عالم الفن. وهو مؤسس مشروع (المقابلة)، ذلك المشروع المستمر الواسع، ومقابلته مع المعمارية زها حديد كانت واحدة من اهم مقابلاته . اقول: كان يعاب عليه ممارسة العمل الفني لأنه درس في حقول خارج الدراسة الفنية التقليدية

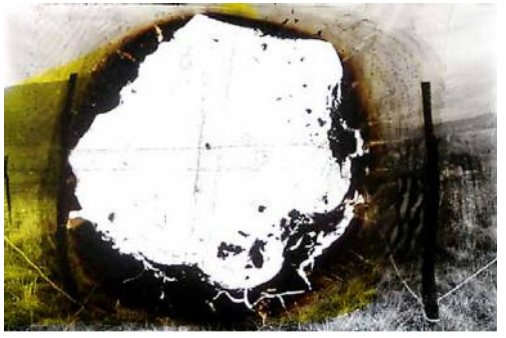
المعروفة، لكن، ومنذ ان خرج جوزيف بويز الفنان الألماني المعروف لينظف الشارع بنفسه كاي انسان عادي ويزرع اشجار البلوط، لا بل، منذ زمن مارسيل دوشامب، تغيرت الأمور بصدد دور الفنان ونوعية وشكل هذا الدور، انت يا عمار واحد من القليلين الذي انتبه الى هذا الامر، لا اجاملك الآن". قلت لفاضل: علينا ان نفهم الشخصية الانسانية للفنان بكل الطرق، اذ ان اي شيء يفعله في حياته يمكن ان يقودنا الى علاقة بعمله الفني. كان الفنان الفرنسي (كريستيان بولتانسكي) يصنع من الطين كرات صغيرة يكورها بين يديه وصل عددها الى 3000 كرة، الرجل جرب ان يتقمص حالة المجنون، انه مثال اخر على خروج الفنان من جلده، فهو، كما ارى، قام باسقاط حالة الجنون والهوس على الفنان وعمله، اذن، هو خطاب خارج الآليات التقليدية، فالفنان في الماضي، كان محجوبا بحاجز اسمه: التعبير، لكن في حالة بولتانسكي لدينا حالة تقمص وليس فقط تعبير، انه يعترف ايضا بمعاناته من مشاكل نفسية، وان ما شفع له هو كونه فنان، فلا مناص اذن من ان نبحث في الجانب الشخصي وتأثيره على عمل الفنان. فأجابني: "نعم، انها التجربة الوجودية للفنان يا عمار، كل شيء مهم، ومن لحظة نزول الفنان الى العالم، وتداعيات حياته كلها، بعد هذا النزول. تذكرت نص لسارتر، وانا استمع لما قاله فاضل لي عن شخصية الفنان: "ان الإنسان كلية، لا مجموعة: وانه نتيجة لذلك، يعبر عن نفسه بكاملها، باتفه سيرة من سيره وبأكثرها سطحية، وبتعبير اخر، ما من ذوق او رنة او فعل انسانيين لا يكون ينم عن شيء".

الوجه والقفا

سيعود فاضل الى اكاديمية الفنون في فلورنسا التي درس فيها ليروي لي تتابع بعض الاحداث وتأثيرها على تجربته الفنية: "كنت اجرب ان ارسم بالوان الزيت المخففة جدا، وحينها لم ازل مهتما بفرانسيس بيكون، اعتدت ان اجلب للمشغل اوراقا بحجم 180 سنتمتر وهو القياس الأقصى المتاح لورق الرسم، ولاني كنت ألون بالزيت المخفف، كان استاذي يصف تقنيتي بأنها قريبة من الألوان المائية، فحين تمتص الورقة مادة الزيت المخففة تتحول الى سطح شفاف ويظهر الرسم على وجهها الخلفي، عمدت حينها الى تعليق الورقة في الفضاء لإظهار الوجهين". قلت لفاضل: في اي سنة كان هذا قد حدث؟ فأجاب: في سنة 1978. فقلت: لقد استخدم شاكر حسن ال سعيد هذه التقنية في فترة لاحقة، اعتقد في الثمانينات. عرض فاضل في الفضاء اعمالا بطريقة مشابهة، عمل)السجادة(المطرزة من جهتين مثلا. وسيقدم لنا فاضل بهذه الطريقة مادة يتجلى فيها نوع من الذرائعية في عملية العرض، ليضعنا امام السؤال: هل للعمل الفني المنفذ على سطح ذي بعدين وجه واحد ام وجهين؟ اتذكر هنا دوشامب وعمله المعنون ب)الزجاجة الكبيرة(، التي نراها من جهتين، هذه وسائل انجاز للعمل الفني تتعلق بفلسفة الفن، الوجه الظاهر للعيان ليس هو كل الحقيقة، حتى النص اللغوي هو ليس فقط ما يطفو عليه من معاني، بل بصفته (لعب) بالكلمات، او التعايش معها ليس بصفتها دوال، بل) اشياء(هناك اذن قفا ووجه للظواهر. كان فرانسيس بيكون يرسم على خلفية القماشة... يقول فاضل: بالنسبة لي لايوجد وجه او خلف، كلاهما سواء بالنسبة لي لأن كل جهة تعطي قراءة مختلفة لحقيقة العمل وحياته.

المفهوم الجاهز

قلت له: رايت، في اكثر من مناسبة، انك اشتغلت مع الصور الفوتوغرافية، ماذا يمكن ان تحدثنا حول هذا الموضوع؟ فاضل: "نعم، لقد ذكرتني بعمل فوتوغرافي انجزته في الماضي، وهو يحتوي على مشهد لأكوام من البطيخ، وهو "(الرقي) كما درج العراقيون على تسميته، كانت اعداد كبيرة منه مكدسة في مزرعة، ولكنني، وقبل ان ابدا بوصف هذه التجربة احببت ان اشير الى اني اصور بهدف انتقاء مشهد جمالي بحت، وهذا هو الامر الاكثر بساطة، لكن ماهو اكثر عمقا هو استعمالي للصورة كخطاب مرئي". فقلت لفاضل: إذن، هو نوع من البحث عن المفهوم المسبق الصنع (A pre-made concept) فقال: "فعلا... ان (الرقي) الذي وجدته متعفنا في المزرعة، لم يكن خيارا مرهونا باكتشافي له من غير قصدية، بل كان هذا، بسبب انخراط تلك المفردة في سياق اخر اكتشفته وانا انزه في المساء، حيث راقبت لمرات عدة، قدوم بعض الشاحنات التي تلقي بحمولتها من فواكه وخضروات في المزرعة، سألت سواق تلك الشاحنات عن حكاية التخلص من تلك المحاصيل فهي مازالت طازجة، فعرفت من جوابهم ان هذا هو جزء من مشكلة المجتمعات الاستهلاكية، فلأجل الحفاظ على عدم انخفاض السعر، يتم التخلص من البضائع الزائدة، لن ينفع طبعا ان تخبرهم بوجود شعوب جائعة، فهذا الكلام لا يعمل، عملت فيما بعد على ايجاد عنوان لهذا العمل، فانتبهت يومها الى مصمم للموضة وهو فنان ياباني قام بعنونة احدى صوره بجملة: "احيانا يقلد الانسان الطبيعة"، سألت الشركة التي يعمل بها عن امكانية استعمال هذه المقولة مع التصرف بها، فأجابوا بالإيجاب، فقمت بتغيير العبارة الى: "احيانا الطبيعة تقلد الإنسان". عرض فاضل هذا العمل في (كونست كاستل) في جنوب المانيا، وقد ايقن يومها، بأن الجمهور الذي سيراه لابد وانه سيفكر بالحروب والتدمير، وكأن (الرقي) عبارة عن رووس



مقطوعة، ومع ذلك كان الخطاب بالنسبة له قد وصل، رغم ايماءة العنف التي فيه، مع توافره على عنصر جمالي في ان.

الارض

"كنت رجلا، كنت صخرة كنت صخرة في الإنسان، وانساناً في الصخرة كنت طائراً في الفضاء، وفضاءً في الطائر كنت زهرة في البرد، ونهراً في الشمس" من قصيدة لبول ايلوار

"في الحديقة العامة، اخترت حفرة في الأرض كانت تؤدي الى سلم من حجر تصل مدرجاته الى عشرين درجة،قلتللحاضرين:سأعود الىجذوري،فيالأرض، وهي جذورنا جميعا، كانت الحفرة مغطاة بأوراق الشجر المبللة بماء المطر والتي تراالعضويةالقديم، ينشر في الهواء رائحة نفاثة، شممتها وغطيت بتلك الأوراق وجهي لثواني معدودات. ثم دعوت الجمهور للاقتراب منها وشمها، قلت لهم: هذه هي حياتكم... هنا. اسميت هذا العمل بالالمانية:
(Von der Erde) اي (من الأرض)". كان ذلك عملا ادائيا قام به فاضل في حديقة عامة.

الغزو

"كانت امريكا تتهيأ للحرب ضد العراق، في شهر فبراير عام 2003، كان العالم يترقب الحرب بقلق، نزلت الملايين من الناس الى الشوارع، احتجاجا على الحرب التي ستنشب، في تلك الأيام، اتصلت بفاضل الكنيسة البروتستانتية السويسرية، قالوا له: نحن نعمل على اقامة مؤتمر عالمي في مدينة لوغانو (Lugano) من اجل تنبيه الناس للحرب التي ستنشب ضد العراق، ونحن متفقين بذلك ايضا مع الكنيسة الكاثوليكية، وسندعو مجموعات دينية من كل العالم للمشاركة بممثلين او وفود، وسيجتمعوا لمدة ثلاثة ايام في قصر الكونغرس في لوكانو، ونحتاج الى

فنان ليعمل رمز للمؤتمر، "فكرت بالأمر، وقبلت الدعوة بكل رحابة، نظرت الى المواد الفنية التي كانت بحوزتي، كانت ثمة قطعة قماش موجودة في مرسمي، وقلت في نفسي ناظرا اليها: جاء وقتها لصناعة عمل فني، وهي قطعة منسوجة من الكتان، "رَسمت عليها خريطة العالم، مستعملا مساحيق الألوان مع القهوة، وتلك الاخيرة استعملتها مرارا في الرسم، غطيت المساحات الجغرافية بورق ذهبي، وقبل ان تعرض في صالة المؤتمرات كانت هناك مسيرة كبيرة شارك فيها عدد كبير من البشر، الخط الأول منها سيمشي حاملا صورة العالم التي رسمتها، خلال الثلاثة ايام من استمرار الفعالية" تعرف فاضل على اغلب الموجودين ومنهم بوذيين واناس من جامعة تل ابيب وفلسطينيين من رام االله، وجماعات من اديان جنوب امريكا، ومن روسيا وصربيا، وعموما من مختلف البلدان.
"فكرت: ان عملي هذا بعد انتهاء تلك الفعالية، سوف يلملم، ثم يرجع لي ويحفض ويبقى على رف الاستوديو، في اليوم الثالث وانا منشغل بعمل دراسات تحضيرية له، خطرت لي فكرة، قلت: لم لا اقطعه الى اجزاء صغيرة، واحصيت عدد وفود المؤتمر وكان اثنا عشر شخصا، ومن ضمنهم وفد الجهة المسيحية التي استضافت المؤتمر، قلت لاقطعه الى 12 قطعة متساوية واوزعها عليهم، واطلب من كل وفد ان يأخذ قطعة ويطلب من مواطنيه ان يكتبوا عليها كلمة جميلة بلغتهم الأصلية، ثم يرجعوها لي. حضت الفكرة بالموافقة، وفي اليوم الثالث التقينا، وبدات بقص الاجزاء، حددت طبعا مساحات الاجزاء بقلم الرصاص، كل فرد حصل على قطعة فيها جزء من خارطة العالم مع مكان ابيض فارغ، وزعت العنوان الذي سيبعثوا اليه تلك القطع" كان فاضل متوجسا من عدم رجوع القطع، واعتقد انه قد غامر بعمله، فلربما لن ترجع الاجزاء المقتطعة، ولكنه عزا نفسه بأن لا اهمية للأمر ان لم ترجع، وبعد اربعة شهور،

جاءت اول قطعة من روسيا ومكتوب عليها كلمة) мир(بالروسي وتعني سلام، وجاءت بعد شهر القطعة الثانية من البوذيين وكتبوا كلمات تعني حب وسلام، بعد نهاية تلك السنة وصلت جميع القطع، حتى من الأرض المحتلة والاسرائيليون الذين كتبوا ايضا عبارة بالعبرية ورسموا رمزا لتكاتف يدين مع بعضهما، تدعو الى السلام بين الشعوب. فيما بعد، قامت سيدة من ميلانو بخياطة القطع مع

كنت اتكلم العربية لمدة ساعة او ساعتين في السنة الواحدة تقريباً

بعضها، حيث انجزت العمل من غير اجر، لأن الهدف من العمل هو السلام، وعادت القطعة كاملة مع ما طرا عليها من كتابات، فلم تكن هذه المرة مجرد خارطة للعالم فحسب، بل مع اثنا عشر كلمة مضافة لها، حدث هذا سنة 2004، بعدها تم عرض هذا العمل، من سنة 2005 والى سنة 2019 في مشاريع فنية ومؤسسات تربوية في عدد من الأماكن في العالم.

الرسم وبقاياه

في لقاء ثان قلت له: انت رسام ايضا يافاضل، لا زلت ترسم، اليس كذلك؟ فرد بنعم،ثم اردف:"ان جزءا من هذه اللوحات عُرضته للتدمير،انامن الناس الذين يدمرون امسهم، نادرا ما احتفظ بعمل يستمر سنة او سنتين، اذا لم يتم بيعه، اغيره، واذا غيرته يعني ذلك انني سارسم فوقه، واذا لم اقتنع بما غيرته فيه، ادمره، ثم الجأ في النهاية الى تقطيعه الى اجزاء اصنع منها دفاترا، افضل في الرسم الأعمال ذات المناخ التجريدي".

احلامي قوضت حياتي"

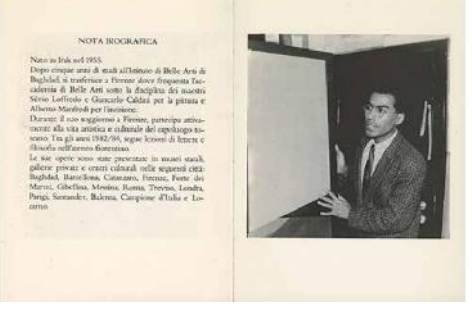
صنع فاضل عملا فنيا بواسطتين في البث: الاولى هي جملة تقول: "احلامي قوضت حياتي"، وهي مقتطعة من سياق رسالة شقيق الفنان (احمد)، الذي توفي عام 2006 اثناء الحروب بسبب الصراعات الطائفية في العراق، جملة اخيه هذه، صنعها فاضل من انابيب النيون، ووضعها بجوار فيلم فيديو)الواسطة الثانية(، يستعرض الفنان من خلال هذا العمل، التغييرات الكارثية التي حدثت في العراق، ويوضح فيه، كيف تؤثر الأنظمة الحاكمة على حياة الناس، وكيف تقوم بتدمير او اعاقة تحقيق احلامهم

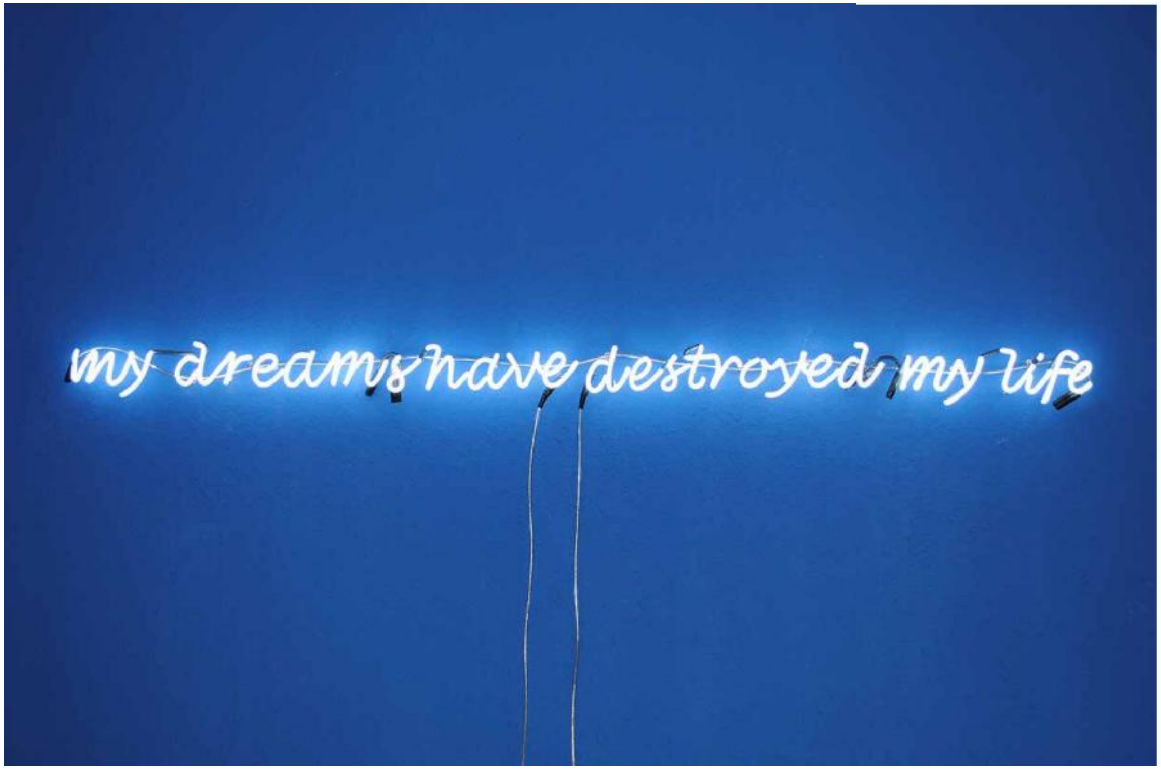
انا من الناس اللذي يدمرون امسهم، نادرا ما احتفظ بعمل يستمر لسنه او سنتين.

وطموحاتهم الإنسانية. يروي فاضل علاقته باخيه بمرارة: "احمد، كان اخر اخوتي، التقيته عام 1993، كان ذلك اللقاء في اخر سفرة لي الى العراق، بعدها، بدء يتواصل معي عن طريق كتابة الرسائل، طلب مني ان اشتري له كمبيوتر، فاشتريته له من عمان، كان سعيدا جدا به، فقد راى فيه وسيلة عظيمة لتحقيق احلامه، ثم كتب لي بواسطته رسالة بالانكليزية، شارحا كيف اثر فيه بشدة، للحد الذي جعله يكتب: "ان احلامي قوضت حياتي" وحدث انه في يوم اقترابه من هدفه بفتح محل كمبيوترات، سقطت عليه شظية قنبلة فأنهت حياته. اقمت فيما بعد معرضا في برلين عن هذا الموضوع في سنة 2011 واتفقت مع الصالة على عمل جملة "احلامي قوضت حياتي" التي وردت في رسالته، من انابيب النيون، واصبحت ايضا عنوانا للمعرض.

••••

ولد (فاضل) في العراق في نوفمبر 1954، ولكن تم تسجيل تاريخ ميلاده رسمًيا في الأول من كانون الثاني (يناير) 1955. التحق بمعهد الفنون في بغداد، الذي تخرج منه عام 1977. بعد اكمال دراسته في اكاديمية الفنون الجميلة في فلورنسا، بدا ممارسة عمله كفنان في بداية الثمانينات، ومنذ بداية التسعينات، انصرف الى الاهتمام بالإشكاليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والبيئية، معتمدا على الصيغ المفتوحة للحوار، في مسعى تقديم شهادات بصرية ونصية تعمل على تفعيلا لمتلقي باتجاه جعله مشارًك ايًضا بسترشد الفنان بمرجعيات مرتبطة بتجاربه الشخصية او محيطه العائلي والعالمي، اضافة الى المشكلات المتعلقة بوطنه الأصلي العراق، يتميز عمله باستخدام وسائط تواصل متنوعة، متنقلا بحرية ما بين الصور الفوتوغرافية، قراءة النصوص او النصوص بحد ذاتها، الفيديو والأداء. .




my dreams have destroyed my life

SLIDE
PANACOR

جدي في غابة، المقبرة الملكية، اور
٢٦٠٠-٢٤٠٠ ق.م
المتحف البريطاني، لندن

فن (الأوبجكت): لمحة تأريخية ومنتخبات من الفن العراقي

تغريد هاشم

(الأوبجكت) هو مجسم ثلاثي الأبعاد، يتم تلقيه بالاعتماد على الزمن، أي بمعنى الحركة التي يقوم بها المتلقي حوله لإدراكه. لكنه ليس نحتاً بالمعنى التقليدي، وهو الأمر الذي خلق مجموعة التباسات في فهمه. فقد تم من خلاله إعادة صياغة وعرض الأشياء المهملة (الخردة) والمنتهية الصلاحية في المنازل أو المعروضة في المتاجر بأسعار بخسة الثمن، مما أثار حفيظة الجمهور وردود أفعاله التي اختلفت وتباينت ما بين مشكك وغاضب، بل وحتى الشعور بالخديعة والإحباط لدى البعض. كل هذا يستدعي منا أن نتناوله بنبذة تاريخية مقتضبة وتعريفية.

إن فن النحت التقليدي – الذي يشترك مع (الأوبجكت) بكونه مجسماً أيضاً – إلتزم بعملية تشكيل المواد الصلبة مثل المعادن والحجر والنسيج والزجاج والشمع والطين والجص والمطاط... إلخ عن طريق نحتها لتجسيد أجسام نحتية سواء بالصب أو التشكيل المباشر، وهو الحال المعتاد للمنحوتات. لكن هناك حلولاً تقنية قامت بالخروج عن أطر هذا المسار التقليدي. وتعد منحوتة (الجدي السومري) من ضمن الأعمال الأولى التي تبنت تقنية النحت المطعم بمواد مختلفة. وربما كانت هذه التحفة النحتية النادرة، التي يعود تاريخها إلى ٢٤٠٠ – ٢٦٠٠ قبل الميلاد، والتي صنعت من مواد مختلفة: أوراق الذهب والنحاس والصدف واللازورد، والفسيفساء من الصدف والحجر الجيري الأحمر واللازورد، أقول: ربما كانت من الشواهد الأولى في تاريخ البشرية التي اعتمد فيها النحات على استخدام مواد مختلفة لتشكيل منحوتاته.

ومن الواضح أن الفنان منذ العصور التاريخية الأولى لم يكن مقيداً بنمطية التقنيات التقليدية السائدة، وإنما ظل تواقاً إلى بث الروح في أعماله الجامدة واستفزاز العقل المفكر. وفي ألمانيا خلال القرن السادس عشر، تم عرض مجموعة من الأشياء تنتمي إلى التاريخ الطبيعي، كمثل بقايا الأعراق البشرية، وآثار دينية وتاريخية، وأعمال فنية من الحجر، أطلق عليها اسم "خزائن العجائب" أو "غرف العجائب". وانتقلت تلك المعروضات من ألمانيا إلى المملكة المتحدة ثم إلى أميركا، إذ استمرت تعرض حتى مطلع القرن العشرين. وكما يبدو فإن هذه العروض ومثيلاتها ألهمت فنان بداية القرن الماضي إلى فكرة إعادة صياغة الأشياء التي يتم جمعها من داخل المنزل، أو من محلات بيع الأشياء المستعملة، ووضعها في سياقات جديدة ثم عرضها كعمل فني.

لقد استخدمت عبارة "اللُقَى المكتشفة" آنذاك، ولأول مرّة، تعبيراً عن الأشياء التي تمت إعادة استخدامها، لكن بعد حذف وظائفها النفعية وعرضها في سياق آخر ينتمي إلى عالم الفن. ثمة عمل نحتي للفنان الفرنسي إدغار ديغا صنعه بتجميع مواد مختلفة، يمثل راقصة باليه صغيرة أطلق عليه تسمية: (ذات الأربعة عشر ربيعاً)، حيث استخدم في إنجازه شمع العسل الملون لبناء الجسم والرأس، ثم أضاف الطين وحديد التسليح المعدني والحبال والطلاء، وكذلك خصلات من الشعر البشري الفاتح اللون على الضفائر الشمعية الداكنة اللون. ثم استخدم الحرير، وشريط الكتان، والقطن لتكملة باقي التفاصيل، وألبسها ثوب الحرير الخاص براقصات الباليه والحذاء المصنوع من الكتان، ليثبتها في النهاية على قاعدة خشبية. وبتجميع هذه المواد المختلفة، بدا العمل ممتلكاً لخصائص قريبة في إيحاءاتها من التحنيط.

ورغم الحساسية العالية والواقعية اللتين تمتعت بهما أجزاء النحت هذا، إلا أن بعض الخبراء في الفن صنّف هذا العمل كـ (ماكيت) أو دراسة لعمل مستقبلي لم يكتمل.

ومن ديغا إلى التكعيبيين، وهم رواد فن (الأوبجكت) بلا منازع، حيث أضافت أعمالهم إلى حركة الفن العالمية شيئاً جديداً. إذ عمدوا إلى تحليل مفرداتهم هندسياً وتفكيكها، ثم إنتاجها بواسطة مواد مختلفة، ناهيك عن تمثيلهم للموضوعات من عدة زوايا نظر في آن. وهكذا كان الحال مع أعمال جورج براك المعتمدة على تقنية الإلصاق (الكولاج)، والتي سعى نظيره بيكاسو من خلالها إلى خلق توليفات جديدة ما بين اللوحة المرسومة

وقصاصات الصحف وأوراق اللصق على الجدران والحبال وغيرها من المواد.

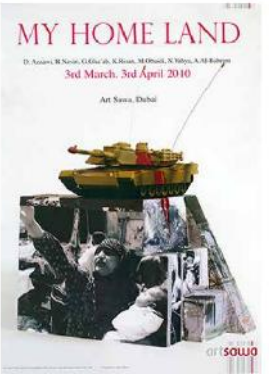
برزت في هذه المرحلة ثلاث تقنيات مختلفة هي النحت والرسم والكولاج، مما أدى إلى الاقتراب أكثر من فكرة (الأوبجكت) متمثلة بمنحوتات التكعيبية القائمة على مبدأ التجميع باستخدام مفردات تعود إلى مصادر مختلفة. ولعل إضافة براك وبيكاسو لورق الجرائد (الحروف والكلمات)، واستعمال عجينة الرمل مع الصمغ ووضعها على السطوح الثنائية الأبعاد، كانت بمثابة فتح جديد في عالم اللوحة من جهة نقلها إلى سياقات تقنية جديدة. وكذلك كان الحال مع أعمال لبيكاسو مثل الغيتارات، الرؤوس الإنسانية، الطبيعة الصامتة وغيرها، المصنوعة من الخشب والصفائح المعدنية والورق المقوى والصمغ والأسلاك المعدنية والحبال والدبابيس، إذ أدت إلى ثورة تقنية واسعة في مجال النحت وتغيير مسلماته.

ومن الجدير بالذكر أن مجسمات نحتية لبيكاسو مثل: (غرييو الأفريقي) وكذلك (الحياة الجامدة) العام ١٩١٢، والمحفوظة حالياً في متحف "التيت الحديث" في لندن، تعتبر أول أعمال (الأوبجكت) الحديثة. فقد صنع (الحياة الجامدة) من الخشب المطلي وهامش المفروشات (الدانتيل)، إضافة إلى اثنتي عشرة قطعة من خشب الصنوبر والحور، ثبتت جميعها وألصقت معاً، لتصنع طاولة أو خزانة جانبية صغيرة وضع الفنان عليها سكيناً وقطعتين من الخبز مع شريحتين من النقانق وكأس للشراب، ثم غطيت الطاولة بالمفروشات. لقد عرضت أربعة من أعمال بيكاسو هذه في مطبوع منشورات الطليعة (أمسيات باريس في ١٥ نوفمبر من العام ١٩١٣، العدد ١٨) ضمن صفحة تجمع الفنان والشاعر والناقد الفني الفرنسي فيلهيلم كوستروفيسكي المقرب من بيكاسو، مما أحدث ضجة واحتجاجات واسعة حول تصنيف وجودة العمل الفني، وحقيقة ما إذا كان المعروض من أعمال فنية هو حقيقي أم مجرد خدعة! وعند سؤال بيكاسو عن هذا الحدث، ردّ قائلاً: "إننا نسعى بدورنا لخلق فن الرسم والنحت من جديد، خالٍ من طغيان العادات القديمة". (من منشورات "التيت، ٢٠٠٩).

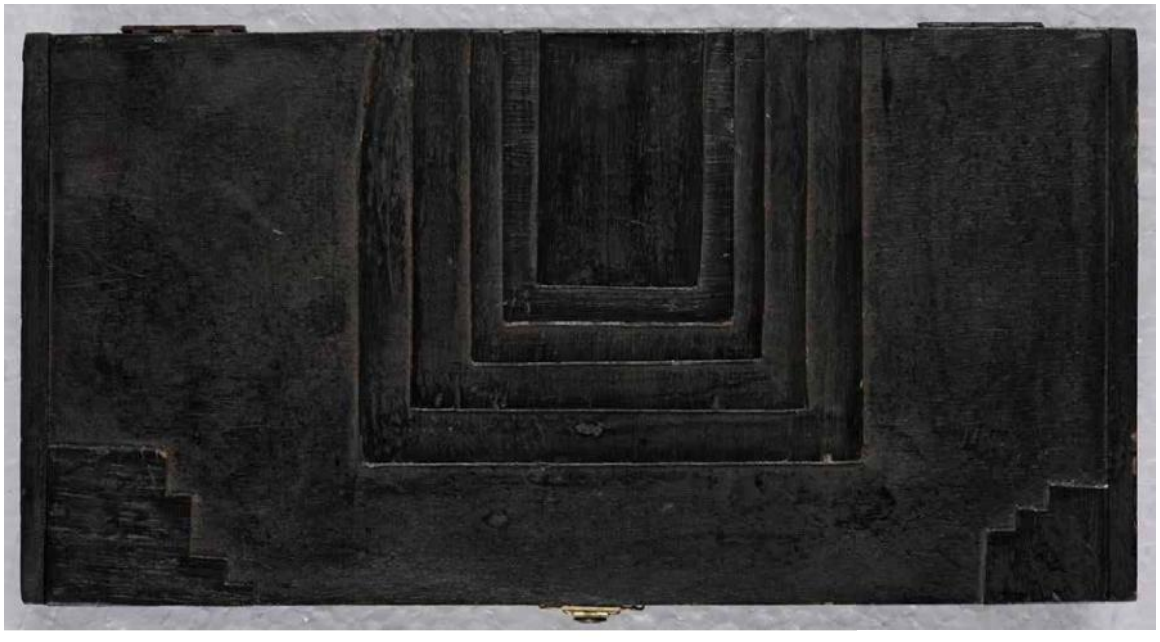
أما الفنان الفرنسي الأميركي مارسيل دوشامب، فقد قدّم في العام ١٩١٣ المزيد من الأعمال الفنية (جاهزة الصنع)، والتي جلبها من غير إحداث أي تغيير فيها، مبقياً فقط على وضعها ضمن سياق آخر (عرضها باعتبارها نماذج فنية)، إذ لم يكن في خياره هذا غير الحيادية، فلا مهارات ولا آليات إبداع وخلق. إنضم دوشامب إلى الحركة الدادائية، وفي العام ١٩١٧ اشترك في المعرض السنوي الأول لجمعية الفنانين المستقلين في نيويورك، حيث تم عرض أحد أعماله الشهيرة بعنوان (النافورة) وتحت اسم مزور. فقد تعمّد الفنان إخفاء هويته، ربما لعدم يقينه بالنتائج النهائية المرجو تحقيقها. وكان العمل عبارة عن مبولة مقلوبة ٩٠ درجة، أعاد فيه صياغة الوظيفة والسياق، ليتحول فيما بعد إلى واحد من أهم الأعمال التي لاقت ضجة كبيرة وأثارت الجمهور آنذاك. لم يكن دوشامب حيادياً هنا، وإنما انتقل إلى مرحلة تغيير السياق واستفزاز المتلقي. فبهذا العمل والتداعيات التي جاءت بسببه، والمناخ الثقافي العام الذي أحاطه، وبسبب تغيير عنوان العمل، تم طرح معنى جديد وتأسيس مفاهيم جديدة مستمدة من معنى استخدام الخامات الجاهزة وآفاق هذا الاستخدام فيما بعد.

استهوت فكرة إعادة صياغة الأعمال الجاهزة الفنان الأميركي مان راي لاحقاً. وفي يوم افتتاح معرضه الشخصي الأول العام ١٩٢١ في باريس، جلس في مقهى مع صديقه الملحن إريك ساتي لاحتساء قدح من القهوة قبل الذهاب إلى المعرض. وفي طريقهما، قرر مان راي الدخول إلى متجر لأدوات البناء، وبمساعدة الصديق الناطق بالفرنسية استطاع مان راي الذي كان لا يجيد الفرنسية شراء غراء ومكواة ومسامير لصنع هدية لصاحب الكاليري. وكنوع من الدعابة، صنع مان راي العمل الذي أسماه (الهدية) في ذات المكان الذي عرض فيه. لقد عطل مان راي، بعمله هذا، الوظيفة الأساسية للمكواة وذلك عن طريق إضافة أربعة عشر مسماراً ألصقت في منتصف سطح المكواة بشكل عمودي من الأعلى إلى الأسفل. فبدلاً من تعديل القماش عن طريق ضغط المكواة، تقوم المسامير الآن بمهمة التخريب والتمزيق. وبهذا، حوّل الفنان واحدة من الأدوات المهمة للاستعمال اليومي إلى شيء غريب مخرب ومدمر. كان لمجسم (الهدية) صدى أوسع من باقي أعماله التي كانت عبارة عن لوحات وتخطيطات وكولاج. إلا أن العمل اختفى أو سُرق بعد نهاية المعرض، وأعاد مان راي صناعة العمل في ١١ نسخة ما بين ستينات وسبعينات القرن العشرين.

لـلعمل هذا دلالات إيروتيكية أيضاً. ففي إحدى المرات قال مان راي: "بإمكاننا أن نقطع أي فستان إلى شرائط، وإنه ذات مرة كان قد فعلها وطلب من فتاة ملونة في الثامنة عشرة أن ترتديه أثناء الرقص، وظهر جسدها وكأنه قطعة متحركة من البرونز. لقد كانت حقاً جميلة". أما الشاعر السريالي الفرنسي آندريه بريتون فقد نسب هذا العمل إلى النظرية الفرويدية، كما فعل أيضاً مع مجسم (فنجان مغطى بالصوف) للفنانة ميريت أوبنهايم. وهي فكرة فرويد التي أكدت على وجود غريزتين ينطوي فيهما كل ما يصدر عن الإنسان من سلوك، وهما غريزة الحياة وغريزة الموت. حيث تكون غريزة الحياة منشغلة بحفظ الذات، في الوقت الذي تعمل غريزة الموت على الهدم والعدوان متوجهة أساساً إلى الذات قبل أن تنتقل إلى مواجهة الآخرين.



لعل من المهم هنا أن نفهم كيف يتوصل الفنان إلى اختراع أعماله الفنية من خلال شرح تفاصيل ما كان يقف خلف إنجاز عمل (فنجان مغطى بالصوف). ففي العام ١٩٣٦ جلست النحاتة السويسرية السريالية ميريت أوبنهايم، ذات الثلاثة والعشرين ربيعاً، تحتسي القهوة مع الصديقين المقربين بيكاسو والفوتوغرافية السريالية دورا مار في أحد مقاهي باريس، مرتدية سواراً نحاسياً مغلفاً بالفراء، الأمر الذي أثار إعجاب بيكاسو ودورا مار. ثم انتبهت أوبنهايم إلى أن فنجان القهوة قد برد، فطلبت مازحة من النادل أن يجلب لها مزيداً من الفراء لتدفئته. وقبل تركها المكان، قالت مازحة: "كل شئ قابل للتغليف بالفراء". ثم توجهت بعدها إلى متجر واشترت فنجاناً وصحناً وملعقة وفراء غزال لتصنع منه مجسمها (فنجان مغطى بالصوف)، وهو العمل الذي أطلق عليه الشاعر



سامر اسامه ٢٠١٢
مجموعة خاصة، لندن

ملصق معرض (وطني)
اول معرض عراقي
لفن الاوبجكت. ٢٠١٠

رافع الناصري ٢٠٠٢
مواد مختلفة، ٣٠ * ٤٠ * ٦ سم
مجموعة خاصة، لندن

علي جبار ٢٠١٢
مواد مختلفة، ٣٠ * ١٥ * ٦ سم
مجموعة خاصة، لندن

والأب الروحي للحركة السريالية أندريه بريتون (الإفطار في الفراء). وعلى الرغم مما صرّحت به الفنانة مراراً وتكراراً بأن هذا العمل كان مجرد دعابة، إلا أن بريتون أصر على اعتباره أحد الأعمال السريالية المهمة المليئة بالإيحاءات الجنسية المنسوبة إلى النظرية الفرويدية، والتي أشار إليها في ثلاثة من بحوثه عن النظرية في الجنس، وأن قطعة الفراء هذه تشير إلى العضو الأنثوي للأم، والعالق في ذاكرة الطفل الذكر. لقد كان بريتون يجيد توظيف اللعب والمرح والاستفزاز في أعمال الفنانين السرياليين لإعادة كتابة تاريخ الفن الحديث، الأمر الذي فتح باب التأويل للجمهور الذي بدوره اعتبره كأحد الاقتباسات المازوخية التي تشير إلى الرواية الإيروتيكية الشهيرة (فينوس في الفراء) للكاتب النمساوي ليوبولد ساشير ماسوخ (العام ١٨٧٠) والتي تتحدث عن العلاقات الغريبة المتشعبة بين الذكر والأنثى.

أما (ملاك الفوضى) للفنانة السريالية إيلين أغار التي تنتمي إلى جيل الحرب العالمية الثانية، فكان عبارة عن رأس من الجبس مغطى بالمواد والأشياء التي تم العثور عليها مثل قماش الحرير المطرز والريش وقشور البحر والخرز الأفريقي وأحجار الماس. بعض هذه العناصر يشير إلى ملامح الوجه، وبعضها الآخر كان مجرد ملحقات زخرفية أو مجوهرات. ويمكن أن يكون الريش عبارة عن خصلات من الشعر أو جزء من غطاء الرأس. ويعمل النسيج المنقوش بمثابة جلد للوجه المعصوب العينين، والذي يمثل . على حد قولها . عدم اليقين من المستقبل. بينما اعتبره النقاد إحدى إشارات الإغواء والخضوع. ويبدو جلياً أن أغلب أعمال الفنانات السرياليات قد تمت نسبتها إلى الإيحاءات الجنسية على الرغم من معارضة بعضهن لذلك. وربما كان هذا بسبب مكانة المرأة في المجتمع آنذاك.

وقد أكد الناقد الفني البريطاني هربرت ريد أن جميع الأعمال السريالية كانت تمثل فكرة. بينما ذهب الفنان سلفادور دالي إلى أن للبعض منها وظيفة رمزية. ومهما كان الرأي، فإن (الأوبجكت) كعمل فني، ما هو إلا محاولة للخوض في غمار البحث عن شيء ما مدفون في دواخل الفنان. وخير مثال على ذلك (تلفون السلطعون أو جراد البحر) الذي صنعه دالي العام ١٩٣٨، حيث اقتران عنصرين غير متماثلين ولا يرتبطان ببعضهما البعض في شكل جامع لهما، أطلق عليه في البداية اسم (الهاتف المثير للشهوة الجنسية) ثم نسب إلى نظريات فرويد عن الأحلام بعد ما عرف عن خوف دالي وهوسه وقلقه من حيوان السلطعون. وعلى كل حال، كان دالي شخصاً مرحاً، ولا شك في أن عمله هذا لم يخل من مزاج المرح المعتاد عنده.

أخيراً، وفي هذه اللمحة التاريخية التي حاولت أن أتتبع من خلالها التطور الذي حصل على معنى النحت، وتحول بعض أشكاله إلى ما يدعى اليوم (الأوبجكت)، أريد أن أشير إلى عمل (الرأس الميكانيكي) للألماني هاوسمان حيث صياغة فكرة استعباد الأجهزة الميكانيكية للإنسان وقيود المادية في ذلك العصر. وكذلك الفنان الأميركي روشنبرغ (المنوغرام) الذي أعاد به صياغة المنجز الدادائي بصورة معاصرة وأكثر حرية إبداعياً من ناحية الحلول التقنية، عندما مزج عنصر الصباغة (الرسم أو التلوين) على سطح ثنائي الأبعاد، معززاً بأشكال ناتئة مع شكل مجسم هو إطار السيارة، وآخر هو جسم محنط لعنز. ربما أن فكرة الاستفزاز أو السخرية أو الإشارة إلى الغرائز هي الغاية من هذه الأعمال الفنية، إلا أن روح عصر إنتاج هذه الأعمال وسيكولوجية الفنان هما الفيصل في النهاية.

إن الحربين العالميتين الأولى والثانية اللتين قتل بسببهما العديد من جيل

فناني الحدائة، وأصيب جماعة منهم بالإعاقة، بينما فر آخرون خارج البلاد التي تحولت إلى كوابيس مليئة بمناظر الجثث في الشوارع والبنايات المهدمة والمدن التي أصبحت بؤراً للبؤس والأوبئة، فصارت أرواحهم يائسة وعدمية وكئيبة تنتظر مستقبلاً مجهولاً. ثم ضاعت أحلامهم، وراحت رائحة الموت وأشباح رفاقهم الموتى وظلال الحروب الثقيلة تلاحقهم. وما أشبه الماضي بالحاضر... فما الفرق بين ما ذكرته عن معاناة الفنان الأوروبي بسبب الحربين العالميتين، وما سأكتبه عن معاناة الفنان العراقي؟ وأي قدر أعمى عاد ليبسط بظلاله الثقيلة على أرواح الفنانين العراقيين؟ فالظروف هي ذاتها مهما كانت أشكالها.

والحرب هي الحرب على رغم تباين الرقع الجغرافية وترامي الأزمان. فقد خيّمت ظلال الحربين على أعمال الفنان الأوروبي، إلا أنها استفزت فيه كل الطاقات الذهنية والنفسية الكامنة، وفجّرت القدرات المطمورة واستنهضت الطاقات الخاملة للعمل في مشروع مشترك كبير كانت الغاية منه إعادة تأهيل ثقافة المجتمع الأوروبي والنهوض به من جديد.

إن تقنية (التجميع) في عمل (الأوبجكت) ربما كانت نتيجة صور مخزونة في الذاكرة عن أكوام الأجساد البشرية، وركام المباني المتشظية، وتناثر الأشياء المختلفة، حيث الجميع مستهدف بشكل عبثي. وربما كان خيار رفض العالم الواقعي وإعادة صياغته ضمن أحياز خيالية، حلاً فتح أمام الفنان آفاق الحرية، فراح ينتج أعمالاً ذات صور مركبة وأشياء مهملة وعناصر مختلفة تتخللها روح المرح الطفولي والدعابة السوداء والعبث.

كان الفنانون الشباب يعكسون خيبة آمالهم بإنتاج أعمال غير هادفة ولا غاية لها سوى التجميع. إلا أن عدم وجود هدف هو بحد ذاته كان الهدف. لقد تباين شكل التعبير: فمن الروح الباردة الميكانيكية، إلى أحلام يقظة، ثم كوابيس وإيحاءات جنسية، ودعابة وتركيبات غريبة... إلخ.

لنعد الآن إلى فن (الأوبجكت) العراقي.

فالمناخ المشحون بالخسارات والتيه هو ذاته بعد حرب تلت أخرى ثم أخرى، فضلاً عن مسرح النزاعات المافيوية الدولية، وما أفرزته من تداعيات مدمرة للإنسان العراقي. لم يختلف كثيراً فنانو الشتات عن فناني الوطن المنكوب. كلاهما يشعر بالخذلان واليأس، حاملين لآلام الماضي وقلق الحاضر ورهاب المستقبل. مئة عام تفصل ما بين زمن رواد (الأوبجكت) الأوروبيين وزمن الفنانين العراقيين. والفارق كبير ما بين الظروف والإمكانات التي أتيحت للطرف الأول وحرم منها الآخر. لم تحتضن مدينة في العالم العربي أو الغربي الفنان العراقي كما احتضنت مدينة الفن والثقافة باريس الفنان الأوروبي، ومن بعدها جاءت نيويورك.

ولا أظن أن الفنان العراقي المعاصر اليوم يحظى بمتعة الجلوس في مقاهي ثقافية تشبه تلك الباريسية أو غيرها. ولم تواته الفرص لحضور اللقاءات المهمة مع أهم وألمع الشخصيات في الأدب والفن والفلسفة كما كان يفعل الفنان الأوروبي. لم تدعم أي دولة من دول العالم الفن العراقي الجديد، وأغلب النشاطات كان بمبادرات من أفراد وليس من مؤسسات. وكذلك غياب مشهود للعنصر النسوي، واستتار لدورها المكمل الذي كان لها أن تلعبه في مسيرة التطور الفني وتلاقح الأفكار. هذا بالإضافة إلى القيود الدينية والعادات الاجتماعية والأعراف والتقاليد المفروضة، والتي تحول دون الإفصاح عن الكوامن الداخلية التي يمكن لها

عمار داود، مواد مختلفة على ٢٠١١
مواد مختافة ٦٦ * ٤٣ * ١٦ سم
مجموعة خاصة، لندن

نزار يحيى، رحى ٢٠٠٩
مواد مختلفة، ٣٣ * ٥٠ * ٥٠ سم.
مجموعة متحف الفن العربي، الدوحة

أن تثير حفيظة المجتمع. ورغم كل هذا وذاك يظهر الفنان العراقي كواحد من أهم فناني (الأوبجكت) في المنطقة العربية، فقد استطاع تطوير قدراته وأعماله رغم المعوقات.

الاوبجكت العراقي: منتخبات

صورة ١

الفنان سامر أسامة حاتم الذي غادر الوطن متوجها الى عمان ومن ثم الى ارض اغترابه الحالية نيوزيلندا. درس فن الطباعة في معهد للفنون الجميلة ثم أكمل دراسته في الماجستير في جامعة اوكلاند. عمله الفني والذي أطلق عليه اسم (عمق غامض) يتكون من صندوق خشبي مطلي بلون واحد، وهو لون رمادي غامق مصنوع من مادة الجرافيت، مع تثبيت لعناصر العمل بمادة الغراء. ينسب الفنان حاتم موضوع هذا العمل الى مدرجات المعابد السومرية والاشكال الهرمية لهذه البنايات الدينية، الشكل المركزي للعمل متماثل وهو عبارة عن أشكال مستطيلة متداخلة ومتكررة، تتصاغر شيئا فشيئا الى ان تصل الى نهاية العمل التي يخيل لي أنها قطعت من المركز. ما نراه أمامنا هو الجزء الغامض كما اسماه حاتم أما الجزء الآخر فهو ما يحل باقي الاحجية. كنت اتابع العمل كلعبة (اللابيرنث) أو المتاهة المبنية على الأساطير القديمة، مثل البابلية والاغريقية. يبدو لي العمل كما لو كان الجزء المقتطع لخريطة مفترضة لا هدف لها سوى التيه والشتات. لدينا اربع او خمس مسارات أو متاهات او بوابات. بماذا يبشر حاتم ؟ اهي سنوات التيه إذن؟ فمن غير الممكن أن نعود من التيه بعد خمس سنوات، وقد مرت العشرات ولازلنا هناك في البلاد البعيدة. الرقم خمسون

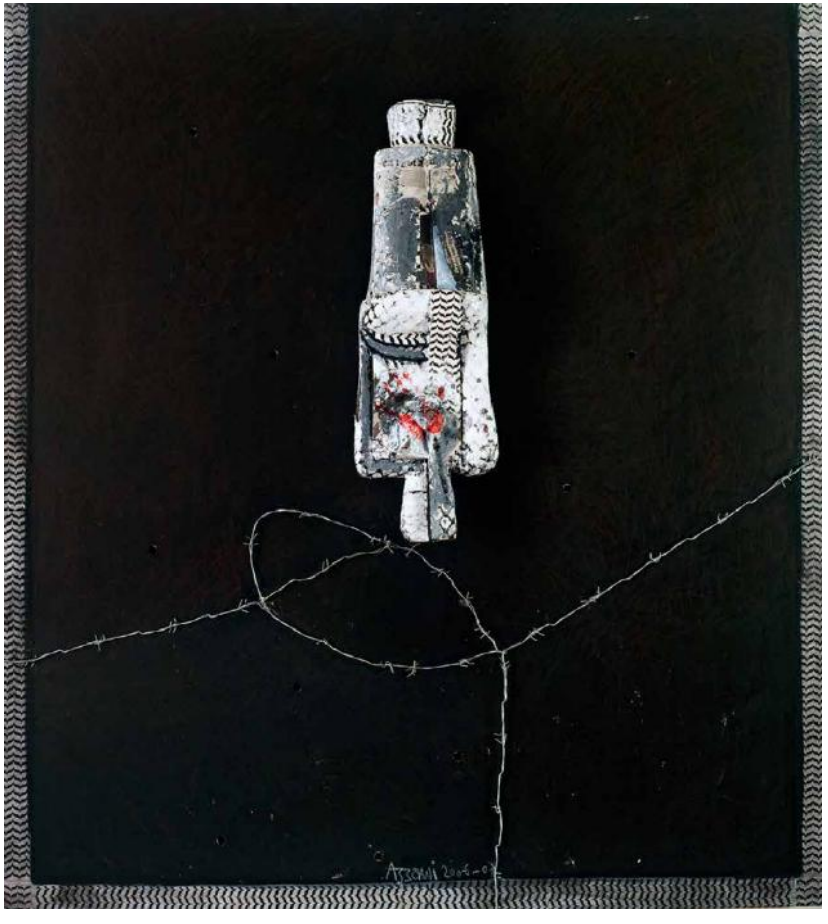
هو الرقم الأقرب الى المنطق، كل منا يعد سنينه، وحاتم يبشرنا بخمسين عام.

صورة ٢

عمل الراحل الفنان الكبير رافع الناصري، هو أحد أعمال سلسلة كُرّست لبغداد بعد احتلال عام ٢٠٠٣، بعنوان (تكوين تجريدي)، استخدم فيه الفنان مواد مختلفة على خشب. وهو كغالبية أعماله التي تطغى عليها احتفالية من الألوان وحروف واشارات. ويتشح هذا العمل باللون الاحمر المطعم باللون الذهبي على خلفية بنية داكنة، تنتظم في تكوين محكم يتوافر على أجواء تتسم بغنائية آخاذة تزيدها الحروف العربية سحرا مليئا بالذكريات العتيقة. يستعيد الناصري كلمات (يتيمة) ابن زريق البغدادي ،(أستودع الله في بغداد لي قمرا، بالكرخ من فلك الأزرار مطلعه. ودعته وبودي لو يودعني، صفو الحياة واني لا اودعه). ثمة مايشبه جدران متاكلة لازقة قادمة من الزمن البعيد، أسائل نفسي: هل هي احدى البوابات التي بنيت على اسوار المدينة؟ لتحمي ربما قمر الناصري الذي استودعه في بغداد؟ خليط من مواد مجتمعة في تكوين يستدعي القلق ويثير الانتباه ويؤجج الحنين ثم يجلب الدفئ القادم مع سحابة من حزن نامت على بوابة الوطن، آنه عمل يلوذ بتاريخ مدينة نهبت واغتيلت الف مرة ومرة، ويروي أسراره للأجيال التي ستفك طلاسمه، أرى آن ثمة قلب نازف تقاسم مع قلب ابن زريق عشق الحبيبة، واطلال حائط كتبت له حياة بعد الطوفان. واسمع عمل الناصري وهو يهمس ان لاتطرقوا الابواب ... ولا تحاولوا فتحها خلسة، فالبوابات أغلقت من غير رجعة.

صورة ٣

صندوق للفنان علي جبار وهو تكملة لسلسلة أعمال مقترحة في مكان افتراضي بدأ بها في الدنمارك 1998، استخدم في هذا العمل مادة الخشب والورق والكارتون، يستعرض مشهد منزل بسيط مختزل بارتفاعات مختلفة. وسلم ثم كتل بيضاء يشير بها الى براعم تنمو تحت طبقة الجليد. العمل يستمد سحنته من



غسان غائب
مواد مختلفة
مجموعة خاصة، لندن

ضياء العزاوي، بلاد السواد، رقم ٥
مواد مختلفة على القماش ٢٠٠٦-٠٧
مجموعة عبد المجيد بريش، ليبيا

البيئة الاسكندنافية، ولا يلتزم بصفات المنظر المديني الواقعي فتبدو البيوت متخذه لأنفسها مواضع منتسبة إلى مناخ الصورة الشعرية، فلم يلزمها الفنان بالوقوف على قواعدها المعتادة على الارض، بل جعلها تحلق في عدة جهات من الحيز الفضائي للعمل، ضمن فنطازيا خيالية، وربما آراد الفنان احالتنا الى اللاستقرار او اللاثبات. يتميز العمل باعتماد الأشكال الهندسية الملونة، اختار لها الفنان تضادا لونيا حادا معتمدا بالدرجة الأولى على قوة سطوع الألوان .. يجمع العمل مابين الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية معززة باستخدام الزوايا الحادة، حيث تساهم في منح العمل بنية هندسية مقابل بنية عضوية نتحسسها في الأشكال اللينة المنحنية للصخور البيضاء الموزعة في المجال أو الحيز الخاص بالصندوق، للعمل ملامس سطوح متباينة، أنجز بصيغة النحت الناتئ وبتقنية الكولاج.

صورة ٤

صنع الفنان عمار داود صندوقا خشبيا، مع مواد مثل: الجبس، عجينة الورق، أسلاك مغطاة بقماش، الوان مائية، واكريلك ابيض. وهو عبارة عن ثلاثة مفردات متوزعة داخل صندوق، تقف اشكالها مابين حدي الشكل العضوي (اشلاء جسد انساني، شكل بيضة حشرية او شرنقة) ومابين الشكل التجريدي الصرف، موصولة ببعضها بواسطة سلك، بطريقة تذكرنا بالتوصيلات في الاجهزة الكهربائية القديمة، العمل يستمد تعبيريته من الايحاء وحده، دون الاشارة المباشرة الى مضمون واضح المعالم، فهو عمل ـ كعادة داود – لا يقدم سردا أدبيا ولا طرحا مباشرا، ان عمله هذا، اشبه بموضوعات الخيمياء والسحر، فالاشياء هنا تعمل ضمن مبدأ وحدة وجود الموجودات، من حيث توافرها على ذات المواد الاولية التي صنعت منها، وكأنها بذلك تجليات مختلفة لتلك المواد ذاتها. لكن العمل هنا يقدم ايضا التباسا في الهويات، فالأشياء فيه توحي – رغم اشتراكها بعناصر بنائية موحدة – بأنها تنتسب الى مصادر متباينة ليست سهلة التحديد. والعمل بهذه الصيغة في

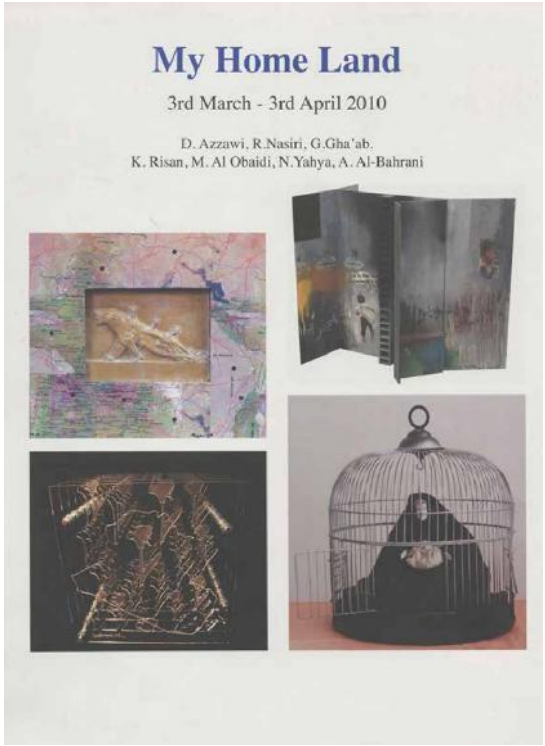
البث، يفتح باب التأويل بسبب غموض الصيغة العلائقية بين مفرداته.

صورة ٥

عمل الفنان نزار يحيى عبارة عن رحى صنعت من عجينة الورق الأبيض التي اضاف عليها المسامير ووضعها على قاعدة خشبية. والرحى هذه الاداة التي كانت تستخدم في المنازل لطحن الحبوب، يختار لها يحيى المسامير بدلا من الحبوب؟ نعم، لقد كان الدقيق مليئا بنشارة الخشب والحجر وشوائب أخرى يصعب مضغها. "لا يعلم بهذا إلا من عاش في العراق في فترة الحصار". ويقصد يحيى هنا الحصار الدولي الذي نص على إقرار عقوبات اقتصادية على العراق واستمر لمدة ثلاث عشر عاما ليتوج فيما بعد باحتلال العراق. ذاق الشعب العراقي فيه الامرين وتوفي مليون ونصف طفل بسبب نقص الادوية والحرمان من أبسط مقومات الحياة. كان يقال إن كل المواد الغريبة يمكن أن تجدها في الدقيق، ولهذا استخدم يحيى المسامير مصعدا بهذا العمل صورة المأساة. الا ان المناخ الذي تم انتاج هذا العمل فيه، هو ايام الحرب الاهلية العراقية الطاحنة التي استنزفت أرواح الشعب العراقي، وسحقت امنيات اجياله كما تسحق المجرشة او الرحى الحبوب بين حجارتين مستديرتين تركب احدها الاخرى. أكانت الرحى تمثل، ياترى الطرفين المحليين المتنازعين اثناء الحرب الاهلية الطائفية، ام القطبين الدوليين الذين ساهما بشكل مباشر وغير مباشر بإشعال فتيل هذه الحرب؟

صورة ٦

عمل الفنان غسان غائب، قدم في معرض مشترك مع الفنان نزار يحيى في غاليري البارح عام ٢٠٠٧، وهو بمثابة مقابلة ما بين العمل الشعري متجليا في نص قصيدة محمود درويش التي يستلزم فهمها المرور بعملية تأويلية للنص الشعري، في حين لجأ الفنان غائب الى تعمد استخدام رموز تتميز بالمباشرة والبساطة: آلة الطابعة، أسلاك شائكة، ورقة مع نص قصيدة درويش مكتوبة باليد و ملونة بالأحمر، وهذا الأخير سيمثل بالطبع اشارة واضحة الى لون الدم النازف، وهي تمثلات شائعة وشعبية من السهل التعرف على مغازيها. ولكن ما هو ممتع وجديد في العمل في المحصلة النهائية هو كونه يتوجه الينا بوجهين: أحدهما يستلزم ملكة التأويل ودرجة من حساسية الاستقبال الشعري



صدام الجميلي، غير مؤرخ
مواد مختلفة، ١٧٠ × ١٣٠ سم
مجموعة خاصة، لندن

غلاف دليل معرض (وطني) اول معرض عراقي لفن الاوبجكت. ٢٠١٠

عند المتلقي والوجه الثاني ينطلق من يسر الفهم المباشر وسلاسته.

صورة ٧

عمل الفنان الكبير ضياء العزاوي، (بلاد السواد) الذي أنتجه ما بين الأعوام ٢٠٠٦ -٢٠٠٧ هو عبارة عن مزيج من المواد المختلفة على الكانفاس، مع مجسم مقلوب رأسا على عقب من الفيبرجلاس. وبلاد السواد هذا هو عنوان أرض العراق التي نعتت به لخصوبة أرضها وكثافة أشجارها ونخيلها. الا أن انها بعد زلزال الاحتلال، تحولت من أرض خضراء خصبة إلى

أرض جرداء، تعاني من الجفاف والتصحر، لقد قلبت رأسا على عقب، هي وساكنيها وحولت الى أرض لازرع فيها والى مرتع للصراعات الدولية ولصوص النفط والنزاعات الطائفية. ومازالت الأقطاب المتنازعة تزحف لتدمر كل جميل في المنطقة. لقد زاوج العزاوي فن (الاويجكت) مع اللوحة فحقق بذلك نوعين من البث، أحدهما سطح ذو بعدين مع عمل نحتي بأبعاده الثلاثة، وصعد من قيمة التضاد ما بين المساحة السوداء المظلمة والمجسم النحتي بإضاءته القوية، مما عزز من قوة التعبير، إضافة إلى وجود تنويع في حساسية المفردات، حيث يمثل السلك الشائك خطاً رهيفا يخترق مساحة الخلفية السوداء، وفي عين الوقت لا يتخلى عن صفته كسلك شائك يوحي بالخطر والقسوة، ويأتي الجسد المقلوب للشخص مستمدا من شكل التماثيل السومرية المتسمة بالسكون والوقار، وبقلب هذا الجسد يضاعف الفنان القيمة التعبيرية للعمل الفني من جهة كونها توصيل لمعنى السقوط والموت. يتميز العمل كحال أعمال الفنان الاخرى، بصرامة البناء وجمالية الإنشاء.

صورة ٨

عمل الفنان صدام الجميلي يمثل الخسارة والخطر، حيث نلاحظ العلاقة ما بين الفتى اليافع الساهم والمستغرق فيما يشبه حلم اليقظة جالسا بهدوء قرب جردل مطلي باللون الاحمر، والطلاء الاحمر هنا يمثل دالة رمزية تحيل إلى استخدامه في عمليات الإطفاء، فهو إذن اشارة خطر ودمار وفناء. يستحضر الجميلي من خلال هذا العمل ذكريات الطفولة المشبعة بالخوف والرهاب، هي إذن

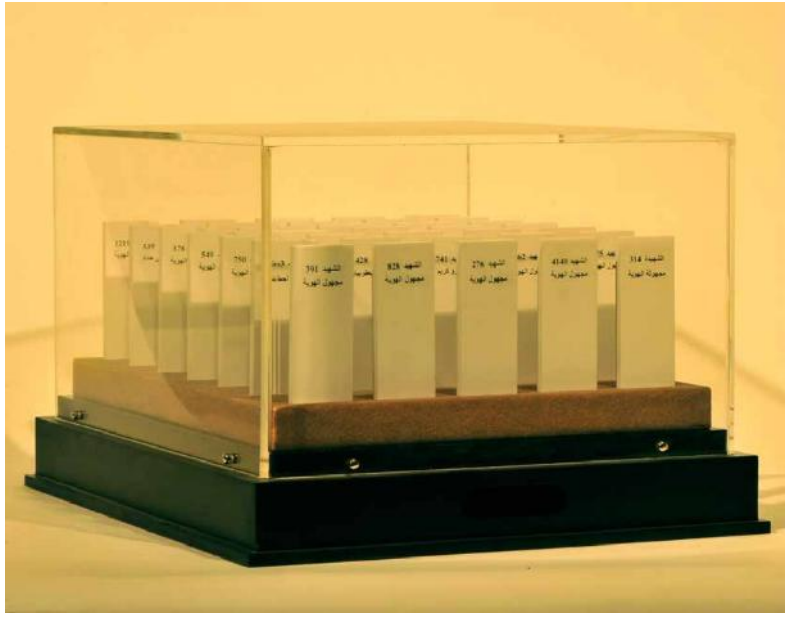
مهمومة وموسوسة، ربما عاشها الفنان ذاته، إلا أنها، ومن غير شك تمثيل لمعاناة شريحة كبيرة من اطفال العراق، يتميز هذا العمل ايضا بانه يشكل محاولة من قبل الفنان لتجاوز الصيغ التعبيرية المكررة أحيانا في النحت العراقي للوصول الى نمط جديد ذي حلول تقنية وتعبيرية جديدة.

صورة ٩

يطرح العبيدي في عمله (النهاية بصفة رقم) ذهب ايضا الى تصعيد المفارقة وقسوتها بوضع المشهد داخل صندوق شفاف وقاعدة انيقة وهو مايشبه الانتيكات الجميلة المحكمة الصنع.

صورة ١٠

عمل الفنان كريم رسن (الديمقراطية الجديدة) والذي أنتجه عام ٢٠٠٩ بقياس: ٣٧ . ٢٢ . ٩ سنتمتر يتكون من صندوق خشبي ذو غطاء متحرك (سلايد)، نجد في داخله أقواه مفتوحة بأشكال مختلفة مصنوعة من مادة الخشب وملونة بمادة الأكريليك، حول رسن الأقواه البشرية إلى (أشياء) تشبه قطع لعب الاطفال، او قطع لعبة الدومينو، وما يعزز ذلك التشبيه هو انها مركونة في صندوق ذو شكل قريب من صناديق لعبة الدومينو، هي أقواه مفتوحة متخذة لشكل



لذي أنتجه عام ٢٠١٠ والمصنوع من مواد مختلفة، مفهوما كابوسيا مرعبا اضافة الى مفارقة تتمثل في اختزال إنسانية الإنسان عن طريق الترقيم، فينتفي الاسم وتنتفي الصورة، وربما حتى الجسد، ليبقى المشهد الكئيب للوح أبيض فارغ إلا من رقم يتيم، وتتعدد في هذا الأعمل الألواح في نسق شبيه بنسق توزيع شواهد القبور الانيق. نواجه هنا صرامة عالية في توزيع الشواهد، في حين تستعرض مخيلتنا في الوقت نفسه، مشهدا اخراً تلعب فيه الفوضى والدمار و الاضطرابات والبلبلة أدوارها المغايرة والمختلفة مقارنة بالمشهد المرتب ترتيبا جيدا كما يقدمه عمل الفنان. ثم الاستغاثة بسبب تحجيمها ومصادرة حرياتها. في حين يفعل الغطاء المتحرك معنى مصادرة تلك الاصوات و تغييبها بعد التغيرات التي انتجها الاحتلال الامريكي للعراق بعد عام ٢٠٠٣.

أن اهتمامات فناني ما بعد الحرب العالمية الأولى كانت ميالة بشكل كبير للموقف العبثي من الحياة والثقافة الأمر الذي أضفى عليها سجنة تهكمية متمردة ضد حركة او نشاط الفكر السليم، فجاءت أعمالهم أقرب الى اللعب و العبث والعدمية وغموض التعبير، مما أدى إلى اتيانهم باعمال تخلت عن الصيغ التعبيرية والرمزية المباشرة في الحقل الشعري الأدبي والبصري، بينما نجد في الاويجكت العراقي المعاصر من آخذ بهذه النتائج الثقافية من الفنانين الغربيين، في حين احتكم البعض الاخر الى الرمزية المباشرة والقراءة الميسرة للمظاهر التعبيرية لأعمالهم الفنية. ومن غير شك، لدينا العديد من الفنانين العراقين الذين لم يتسع الوقت ولا المساحة للكتابة عنهم وعن أعمالهم ومنهم: هاشم تايه، محمد السعدون، هناء مال الله، دلير شاكر، محمد الشمري، وليد القيسي، نديم الكوفي، ومحمد قريش وآخرون.

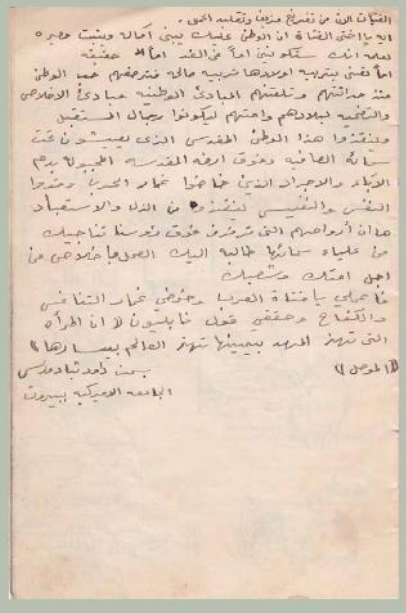
كريم رسن، ديمقراطية حديدة ٢٠٠٩
مواد مختلفة، ٣٧ * ٢٢ * ٩سم.
مجموعة متحف الفن العربي، الدوحة

محمود العبيدي، الانتهاء كرقم ٢٠١٠
مواد مختلفة، ٣٧ * ٢٢ * ٩سم.
مجموعة متحف الفن العربي، الدوحة

مجلة "الخيال"، العدد الثاني

مجلة مكتوبة ومرسومة باليد وبنسخة واحدة من ٩٦ صفحة، تعود إلى منتصف الثلاثينات من القرن الماضي. أصدرتها الرسامة نزيهة سليم، وكانت لمعان أمين زكي رئيسة التحرير مع أنيس عبد المسيح. وساهم في التحرير بسمت داود تيادروس من الموصل، والتي كانت تدرس في الجامعة الأميركية في بيروت، بنص تدعو فيه المرأة العربية إلى (فاعملي يا فتاة العرب وخوضي غمار التنافس والكفاح وحققي قول نابليون: إن المرأة التي تهز المهد بيمينها تهز العالم بيسارها)، مع الفصل الأول من قصة طويلة لبشرى عبد الكريم. إلى جانب ذلك كتبت سائحة أمين زكي مقالة عن الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي الذي كان من أشد المساندين لحقوق المرأة. وزينت المجلة برسوم لكل من جواد سليم وأخيه المعروف في حينها برسومه الكاريكاتورية نزار سليم.
تشكل هذه المجلة وثيقة نادرة لنخبة من المثقفين العراقيين، تعكس تطلعاتهم وحرصهم على التواصل مع مجموعة من الأصدقاء والمعارف ممن حولهم.

مجموعة خاصة، لندن



الفتيات الى تفريح منزلها وتقلبه الحلو .
ايه يا اختي الفتاة ان الوطن علمك يبني آمالا وتبنيت وجوه
لعله انت ستكون امناً في الغد امالا عظيمه
امناً تفني بتربيه اولادها شبيه عالية فيترعرعهم حب الوطن
منذ حداثتهم وتلقنهم المبادئ الوطنيه عبادئ الاخلاص
والتضحيه لبلادهم واهتمام ليكونوا رجال المستقبل
ولتفتدوا هذا الوطن المقدس الذي يعيشون في ظله
سالمة العائلة وفوق ارضه المقدسه الحبيبة يرتع
الابناء والاجداد الذين ضحوا بحياتهم الحرة وضحوا
النفس والنفيس لتفتدوه من الذل والاستعباد
هذا أرواحهم التي ترفرف حولنا وتحرسنا تناجيك
من علياء سمائها طالبة اليك العمل بما جاهدوا من
اجل استقلال مستعبك
فاحيي يا فتاة العربا وحوضي بحار التفاني
والكفاح وحققي حلم نابليون لا ان المرأة
التي تهز المهد بيمينها تهز العالم بيسارها !!

الموصل

بسمة داود نادر مدرس
الجامعة الاميركية ببيروت

للآنسة الفاضلة
بسمة داود نادر مدرس

صاح الحق لقد نظمت قصيدة الصنوبر و فوق ذلك سلفتها على
ساحل البحر المتلاطم امواجه و في بلدة سوريا وجبال لبنان
جلست تحت ظل طابق فيه وضعت جيوه اعمل النفس بالرجال
وقد آنت سلطانة البحر بأن اطلب لنا كل ما
شئنا فشئت ان انظم قصيدة ويلبي مقترحك
كانت وردة الربيع تزين صدر المساء فاهدي تحيتي
هذا العالم بلا رقي لعلمنا ان احد الفتيات يستطيع
اجبت نلاحظ هذا وصفات فلم ارى سوى البر والبحر
من الطيور التي كانت ترفرف في الفضاء ترفرف
سوى نفسي الحزينة الكئيبة ، جلست اتأمل حالتي
وبها ضربا وحالت عليه الفتاة العربية
من السماء والعالم والارض وحاش عليه بعض

يا رب الله الرحمان
الرحيم

فقد عقد الفتى عليه الخيال جميعاً ان اتقدم
بالخيال الى الامام حتى اخطو بها خطوات واسعة
في سبيل التقدم حتى اصل بها الى المستوى الذي
اشتهيه ، والذي يشتهيه القراء فيما تقدم القراء
فيه الصحيح . وها انا اقدم لكم العدد الثاني
فيما يلي وعسى ان يبتسم القراء فيما تقدم
راجين الله ان يوفق الموفقين من مجلة الخيال

الصحافة وتأثيرها على المجتمع

يمكننا ان نقول ان الصحافة من اهم العوامل المساعدة على ترقية البلاد او تحطاطها

اما الصاحبون ذو المبادئ السامية الذين يجعلون اغراضاً مما تاخذ السعي لصالح الشعب والبلاد هم لهم تاثير كبير على رقي مستوى التفكير العقلي وخلوه من ضيقه البيوت الثقيله فمن واجب مجيري صحفنا نشر اراء معقوله تسعى لخير المجتمع وتدقيقه فتقبل الاجتماعات الصحافيه كانشاء حدائق عامه ومحال رياضيه للسيدات والرجال وان تكتب عن الحاله السائده عندنا حوقتاوتها بالمراه الغربيه وتاتي بالادله والبراهين التي تثبت ان تعليم المراه الغربيه متاتي بالادله والبراهين التي تثبت ان لعمل المراة وتثقيفها له اثر كبير على رقي البلاد وان رجوعها بعيد ان العمل سيبيح لها الدخل وتقدمها بخطوات كبيره الى الامام وذلك لقوة ارادة المراة وشاطها ومن واجبهم نشر الاراء السياسيه التي نجدها موافقه لوضع البلاد وتحسين شعارها وهدفها الى الامام ولكن سيتروى في نشر جهودها الاصلاح الشعب باعتناق هذا الدين والميل اليه

الحياة السعيدة

يا لها من ناشئة بشيعة الحركات
قال قيس هذه الكلمات ما دون سبب
فانداد من السرعة الى بلدته وذهب مسرعاً الى فراشه كأنه
احداً عن ذلك بالذهاب فقيس تأثر بتأنيب النوم البرئ
قال في نفسه هذه الكلمات وحاول دخول جيبه ان ينام وبعد
قليل هبط الى سبات الكرى

°

°°

اشرقت الشمس فغدا لأشعتها محمد الاخت وكست الارض
حلة جميلة من نورها البهيج
فدخلت اضوائها من فتحات النافذة ووقعت على وجه
الوديع الوضيء المشوق فانداد جمالاً على جماله وحسناً
على حسنه فبعد قليل شعر قيس بحرارة الشمس وانتشرها
فعاد الى نشاطه السابق وقام مسرعاً فانداد ملابسه
وجيبي ينتظر الفطور وبعد قليل جاءت سلمى حاول البها
سلام . فنظر اليها فرأها عذراء جميلة ذات الطلعة
البهية سناء العين ، في قلوب البشر تخلق الوداد وتثير
الاحقاد فاهم ينهال على جبينها العطر الطرى
فقال لها ان حبك .

ماهذا الجمال يا اختاه وانك حقاً زين الجمال فتبسمت
قائلة : اشكرك يا اخي العزيز على هذا الاطراء
البديع ولم تقل شيئاً اكثر من ابتسامة جميلة خرجت
من ثغرها ثم دخلت وجلست عند الباب وزاحة الوحيدة
ارادت .

وان تبدي اراءً سديده من شأنها الارتقاء والنهوض بجريدتنا
تحمي الشعب على تأسيس مشاريع اجتماعية والسعي بها
للاستفادة الاجتماعية .

اما الصحافة القارية وبلادنا السوداء الجدير عنها مرتع هنيء اهانه
بالغة للامم جميعاً ان انها لا تستطيع رفع الجيش او الحكومة ولا
تفكر بالشعب حتى قشة ادبياً ورفع مستوى تفكيره بل كل ما
يعنى تفكير رجال هذه الصحافة بيع اكبر عدد ممكن للحصول
على المال ولذا فهي تكتب الكلمات العارية معتمداً احمر بخ
سخافات واجتياد بطريقة حاطية واسلوب معيب مما
ليافعة طبقتنا الساحقة من الجهل وعدم التثقيف والميل
هذا تنزل بالشعب الى الدرك الاسفل وتقوده الى الحضيض
و في ان اعمد انا كى الى ما لا يتفق عمله ويهذب اخباره .

جريدتنا اذ تشكر فيه الصحافة ما اسهم فيه القارئ من افكار
بناءة كثيرة جداً كانت قد اعتاد عدد شط طلاب
مستبدين فاختار عدة رجال من الصحيفة واخذوا
يعرضون افكارهم العالية وميولهم عن قريب وحوانيكو
وغيرهم وهكذا ادت هذه الكتابات
الى قيام لجنة خاصة وانتقلوا بحكم وهكذا كانت
كتابات رجال احرار هي السبب في وصلت اليه
من الرقي والتدين .

ظروف ثم ظروف

هذه حقا قصيدة تلك الفتاة

وقفت الى هذه منذ مئات الأعوام حالما ولحن شتى الدنيا

يتبع في العدد الثالث من المجلة

ماذا حل ببشرى ؟ وكيف هو حي لتحمل بداخلها الشقي
اشاء لا أدري ولكني كالمجنونة بدونك فسارعي الى
بدار الله في الحال اخبر اديبه رهمانك بالبنه
حتى رهمانك
ارالك ماذا جئت
قبيل ما اسبوعاً
وان رفي تلبية ما
هذا الرجوع
اطلب الحاج ادهم
البصره وداعاً يا اديبه الى يوم اللقاء

بشرى عبد الكريم

جميل صدقي الزهاوي

شاعر العقل والعاطفة

اذا نظرت صورتي
نقرأ فيها سيرتي
حتى كأني سيرتي
مكتوبة في صورتي

الزهاوي

شخصية الزهاوي

بقلم انيس نسيم

لم يتمرد مواطن كريم وكرس العقيد العربي الاستاذ جميل صدقي الزهاوي حياته للدفاع عن الحرية في الشرق خصوصاً على المرأة العراقية وكان موقفه على الصفحات الدامية التي لا يكون منه الانحناء او التراجع لم يتراجع منذ عشرات السنين في سبيلها الكامنة في صدور اضعف وجود العقل من صدورها وجود المواطنين.

ان موقف الزهاوي في تحرير الفتاة كانت تصدر من صميم قلبه ولذلك كانت تستقبل ايضاً من صميم القلوب الراغبة في الحرية والحياة ولذلك لا تثنيه عن عزائم الجمود والموت عن عزائم الرجعية والجهالة.

لست ادري الان واني اقف بين ايدكن لا اود واحيي كفتاة عراقية في تحيية الشاعر العراقي الذي آثر النشر والعيش الحق في سبيل بناء الثقة في نفسة المرأة من ظلم الرجعية الوحشية عليها. لست اريد ان اعيد على مسامعكم عاقد ذكره قبل من المحدثين والمطلعين لذكر الزهاوي.

.. فقد اصبح ذلك الان من قبيل تحصيل الحاصل .. ولكني اقف لارفع عن نفسي هذا الشعور الجياش الذي يملكني كما يملك سواي من الفتيات الاقلاء عواطفهن نحو ذكر الزهاوي كما يشعر الانسان بعظم منة الاطلاع المتقدمين في التاريخ حسنات النابغ. ولا غرو ان الزهاوي صفحة ناصعة من صفحات العبقرية.

ليس اول من كون الزهاوي من عظماء الشرق من اعوان قادة الفكر الاوربي لم تبلغ في عصرهم مكانة تنهم عنه. وليس اول على ذلك من الزكي الباكر

الى آخر حياته يتألم الشعر اليه وجهه المخطوف وكان آخر يوم من حياته الحزين لم ينقطع عن البكاء والبحث المهم المرض .

ان كل الصفات المدونة عن المرحوم الزهاوي لم تفه حقها العالي وهو يستحق اكثر مما قيل عنه ، شخصية المريض الذي يذاب الطبيب والمرض والشعر الذي كان هو نفسه من محاسن تاريخ هذا البلد بكل تطوراته . ولا غرابة في ذلك فهو الجديد الذي يهاجم ويعترض وبالاخير يرضخ من الفئات العراق نجد الدور ذكره ، ويهمنا ان نرى بالدفاع عن هذه الدفاع الجيد الذي قيل في سيد فقيد مثلنا جاهد . ناضل باسره ، وذاق مرارة الحرب والفقر ، نجد ذكره كفيلسوف وكمفاتل عن حقوق المرأة ، الحقوق التي فسرت بقصائد شعرية من الشخصيات الثورة ، التي كونت تاريخ فكرة وفاده في عالم من اشد عصور التاريخ حركة وتدهوراً .

ان الاشتراك في ذكرى الزهاوي يجب ان يكون واجباً وانياً على واجبات الفئة الواعية وهو واجب اعترافاً شريفاً يقتضي على هذه الفئة ان تقوم به لان هذا الصفر بن يجب ان يكتسب صفة الدوام ، لكي تتبنى الفئة الواعية انها لا تنسى من امنت اليها ، وانها تعترف بهذا الاحسان تجاه ابقاء فاطوار شعرها بطيب الحرية والحياة . . . انتهى ذكره .

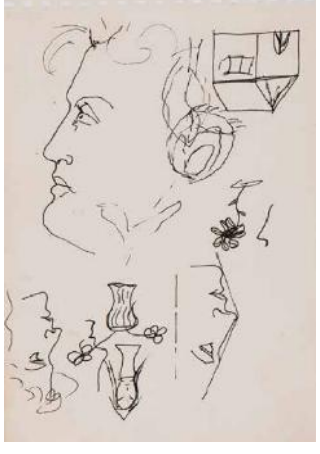
الى قوم هذا الشاعر العباقري نجيد ذكراه بالخلود ان نقام لهذا الفرض مهرجان الشعور من بقية الاصدقاء العديد في الاشتراك في تقديره تقديراً عالياً .

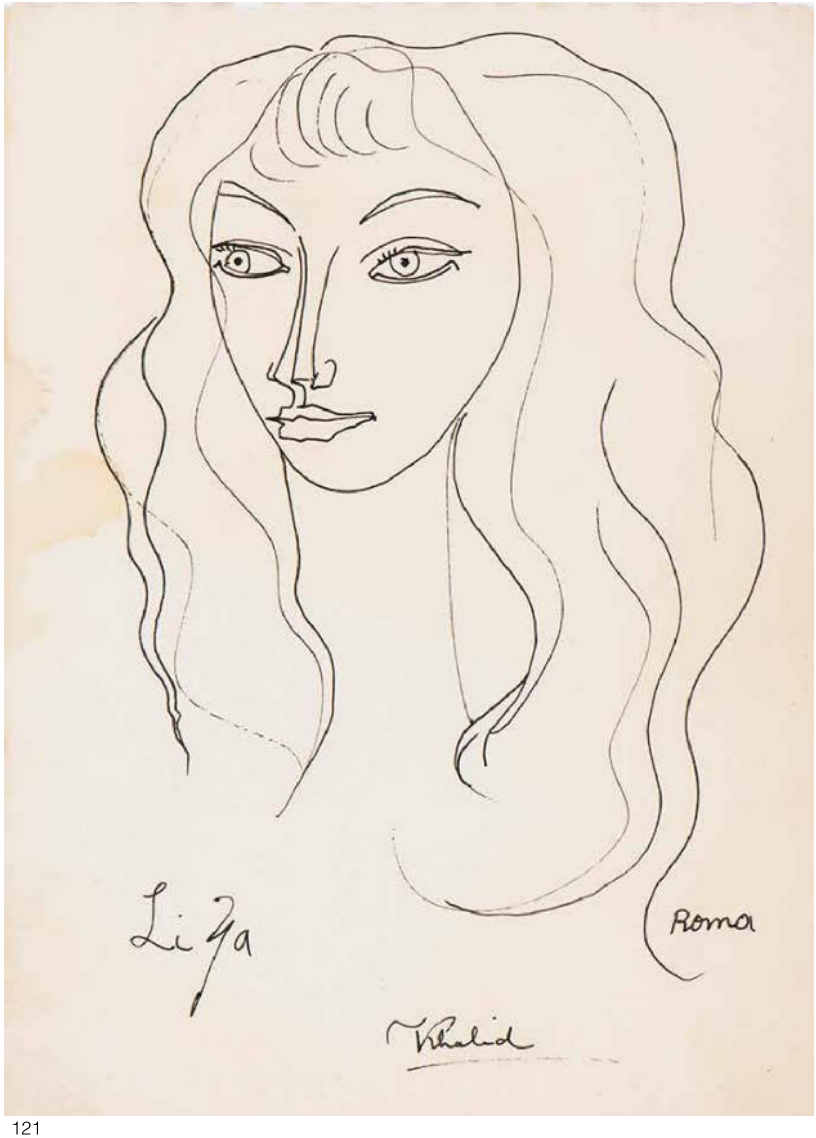
لقد كان الزهاوي يجمع في شخصه الذي اثرته الطبيعة بكل الفضائل ما لا يمكن ان تجمعها الى شخصه بنفسه الاعداء .. كان يجمع في شخصه الشاعر الفيلسوف بين اقوى النفسيات التي تستحق العطف والتقدير والرثاء وهكذا نفسية الشاعر في عهد الجمود والرجعية ، ونفسية الفيلسوف الذي يخلق عصره ويهيئه الى المثل من عرش القلب الى صفيح العالم فيعود اقرب الى الغاية اليائس منه الى الفيلسوف . وقد استطاع ان يحتفظ بكلتا الشخصيتين الى آخر حياته وظل وهو الشيخ الطاعن في السن يفاجئ الشباب بل يفوق عليه في ميادين عديدة . مع مقاومته الرجعية المتغلغلة في النفس الشاب والنفس الاغلب من الشيب والجاهدة بهذه المقاومة جديد عداده ومناهضة المرأة والدجل في عصر كان يعاقب عليها وهو يجاهد بكل تفكيره في الحياة في مجتمع .

كان الزهاوي لا يخلو من التشجيع في النفس على كل عمل يقوم به فكان يطلب ان يقرأ الناس شعره وان يرتاحوا بقصائده وافكاره وان يقتنعوا بالكفاح الذي واجباً عليهم الاعتراف به ولكن العجيب في الامر ان ناشئ الجيل والجيل الذي يليه في وقته ، وان كان يقاسي من اكثرية الناس بالجمود والاستسلام . وكل ذلك لم يستطع ان يحط من عزيمته او ان يقلل من نشاطه فقد ظل

تخطيطات

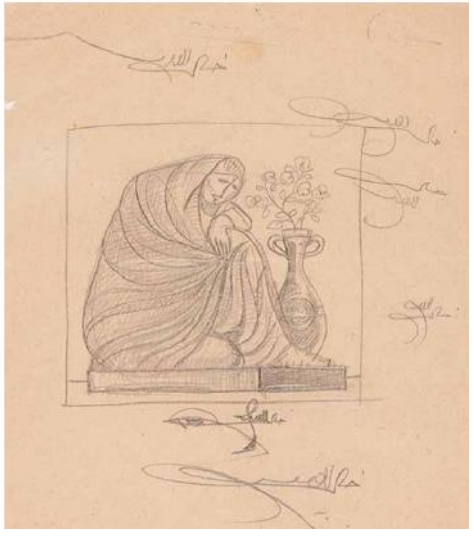
يعتبر خالد الرحال (١٩٢٦- ١٩٨٦)
المولد في بغداد من الجيل المؤسس
للحداثة الفنية في العراق رساما
ونحاتا و من القلة من الفنانين
العراقيين ممن اهتموا بالتخطيط
كوسيلة للتعبير عما يفكر به او
يرى ما حوله من حياة، في هذه
المجموعة المتنوعة تاريخيا يعود
اقدمها الى عام ١٩٤٧ وما تلتها من
سنوات ظل الرحال مولعا بالمرأة
كموضوع اساسي مع ميل الى
رسم الوجوه باسلوبية يتميز بها.

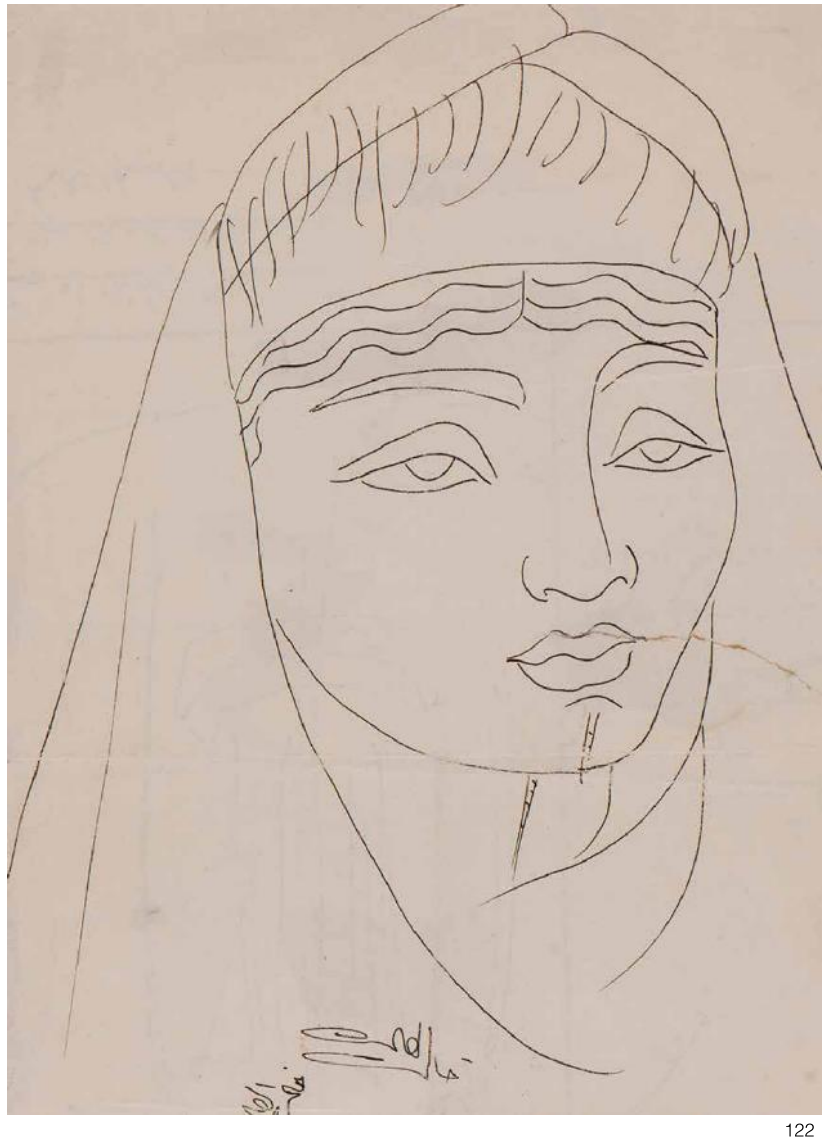


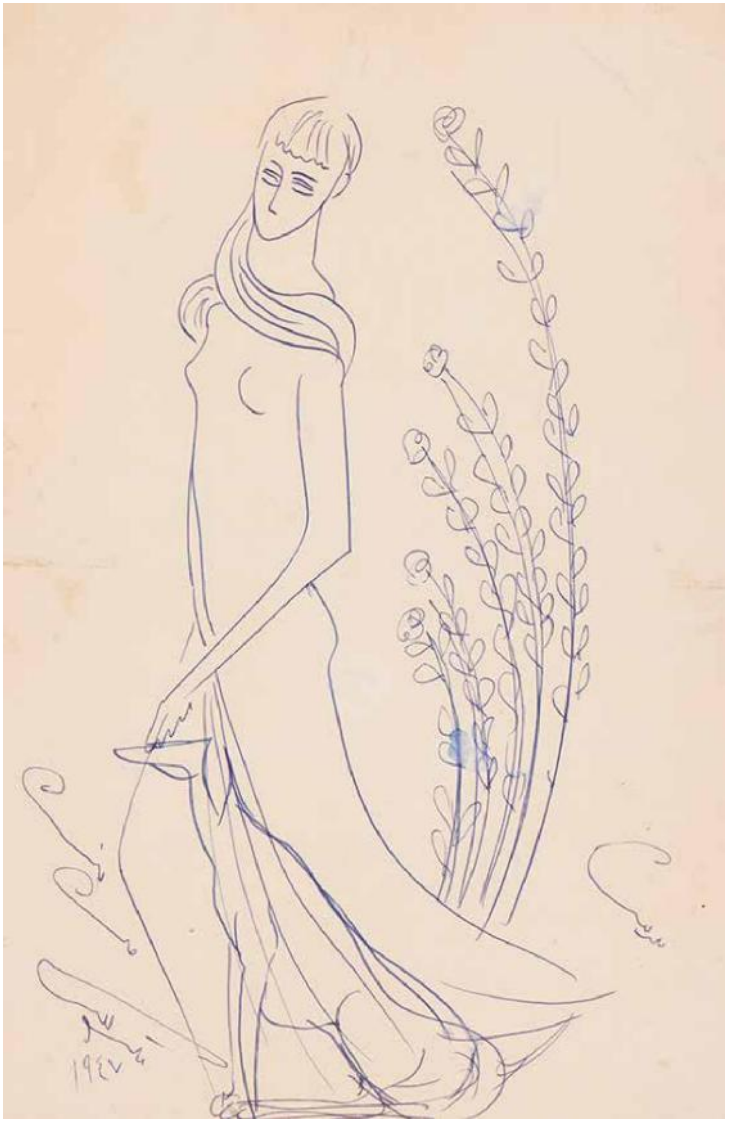


121

120

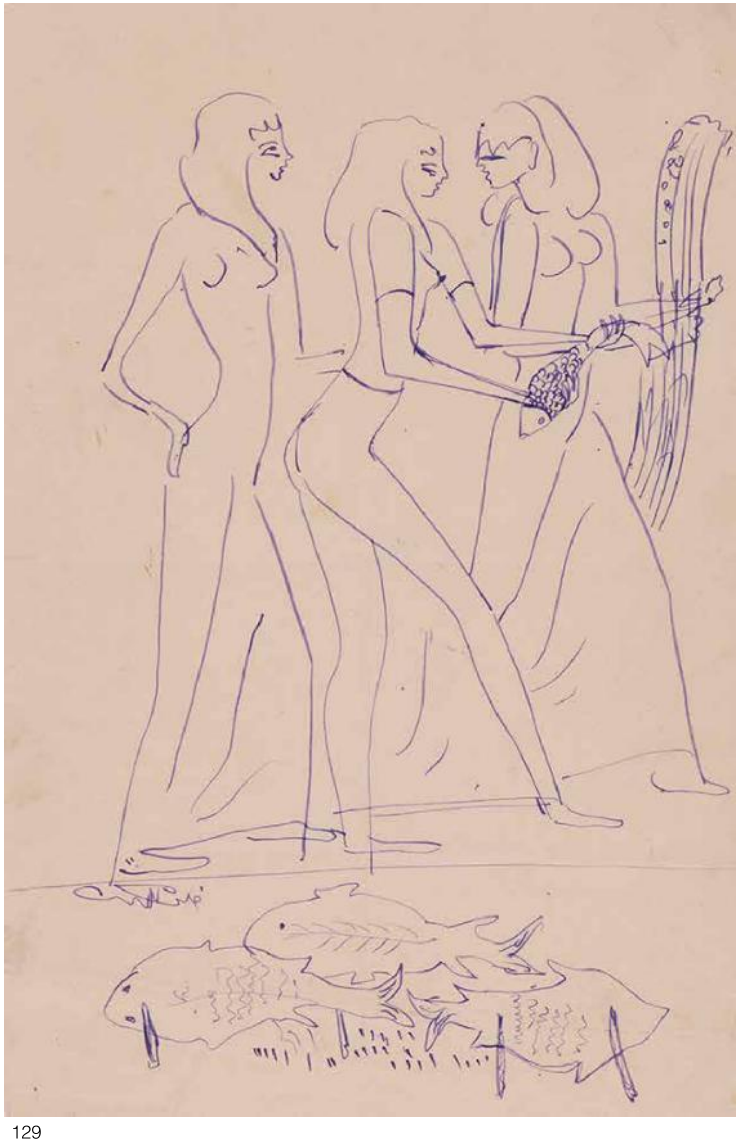




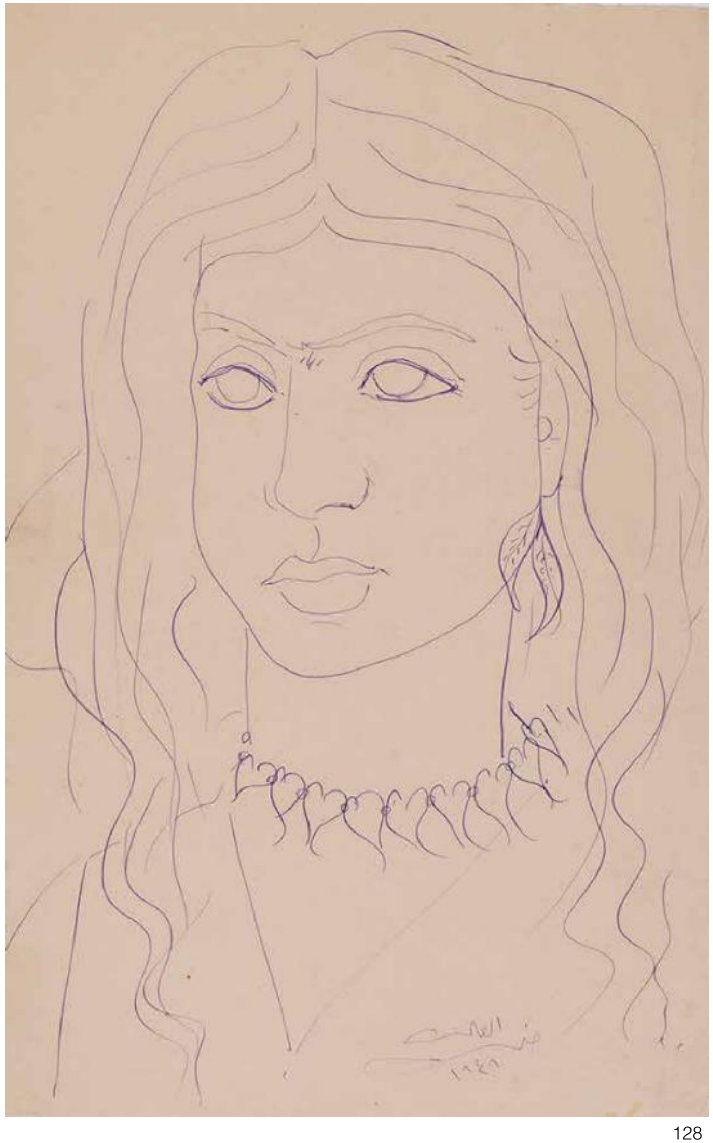


125

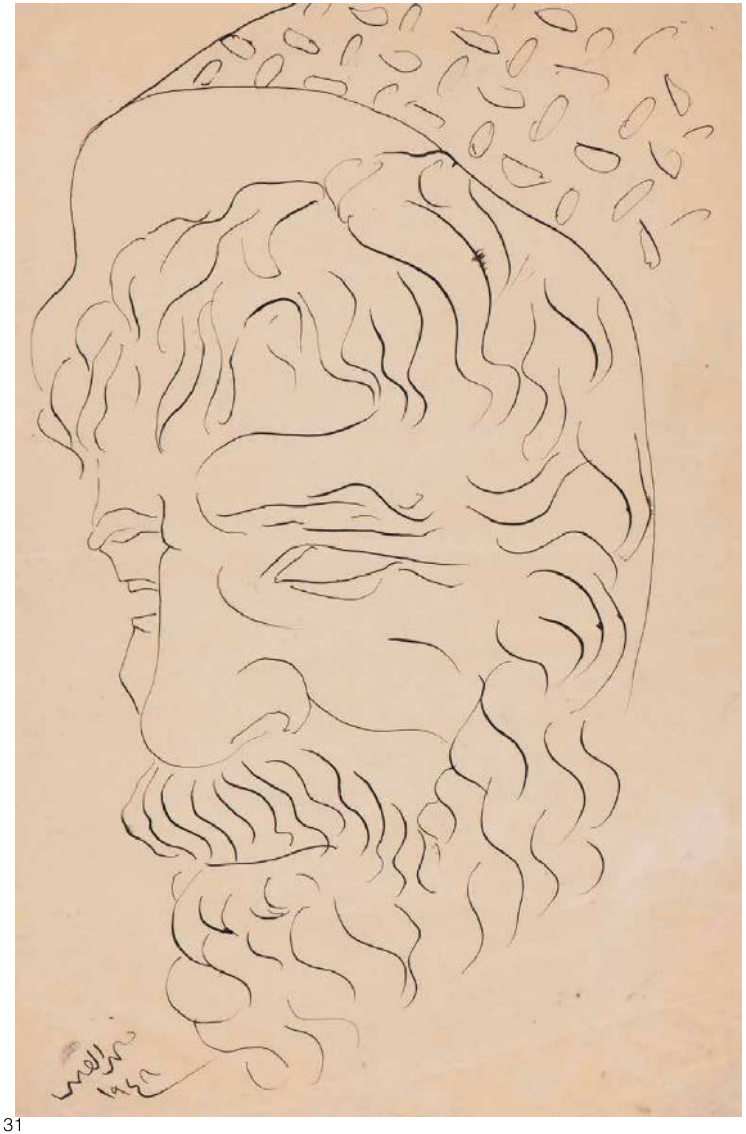
124



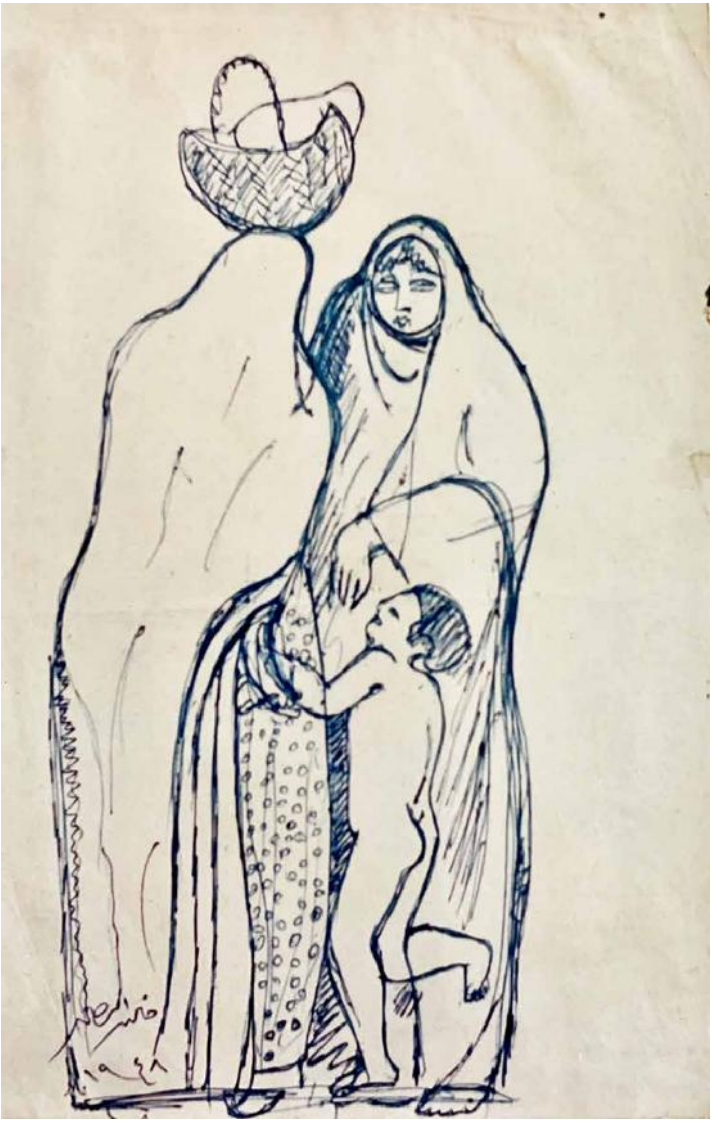
129



128



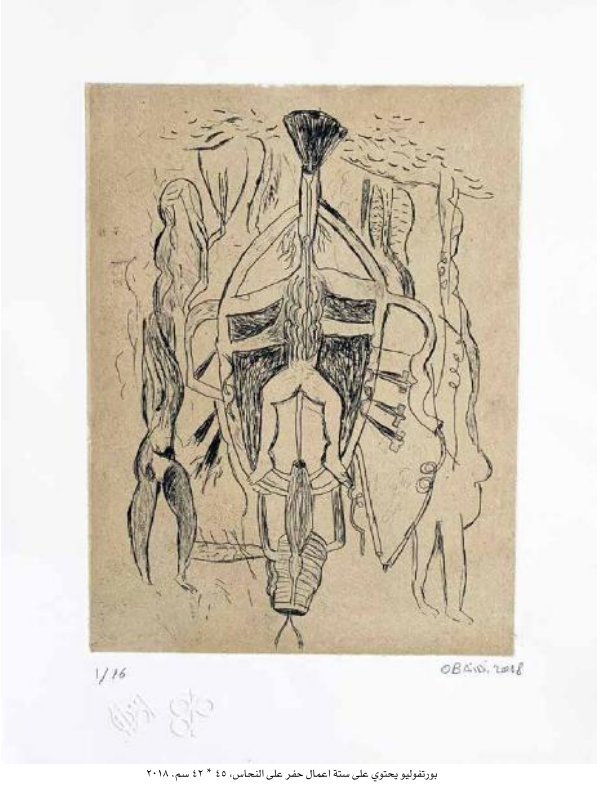
131



130

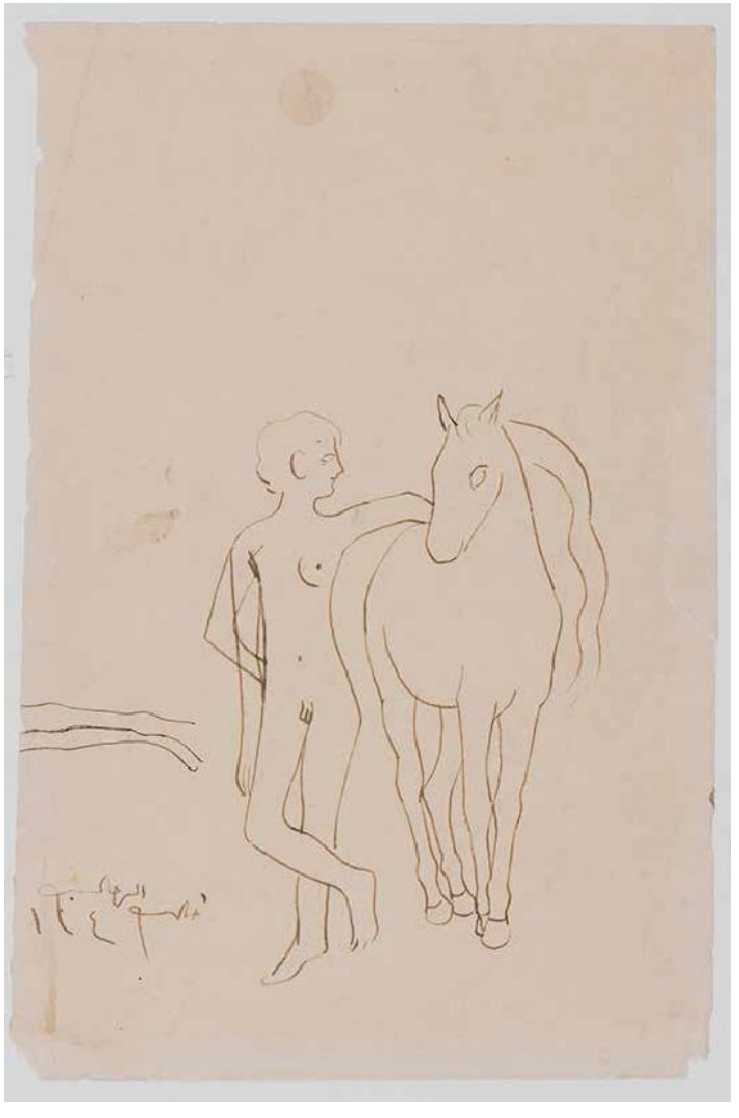
Mahmoud Obaidi

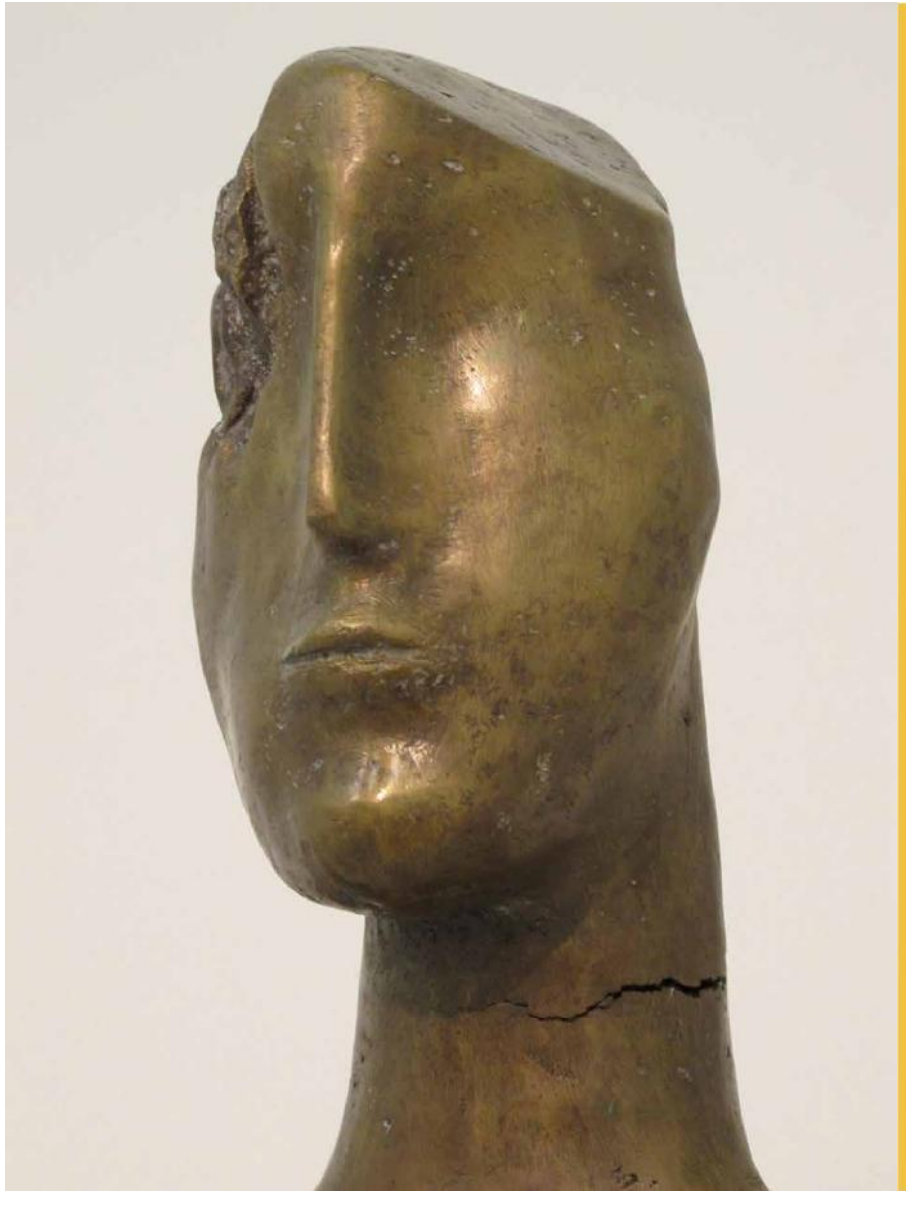
Limited edition



بورتفوليو يحتوي على ستة اعمال حفر على النحاس، ٤٥ * ٤٢ سم، ٢٠١٨

www. makouart.com





العدد القادم خاص بالفنان

اسماعيل فتاح الترك