

3rd. Issue. Sept. 2026





AKOU

as AZZAWI STUDIO

العدد الثالث، السنة الاولى، 2026

Septemper 2026 3rd Issue

إصدار معني بالراهن المعاصر في
الابداع العراقي

المساهمون فيها تحت مظلة العمل
الجماعي والتضامني

هيئة إستشارية
سهيل سامي نادر ، عمار داود

تشكر مجلة ماكو أرشيف مجموعة الابراهيمى،
عمان، مجموعة مؤسسة بارجيل للفنون، الشارقة،
مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة للول للفن
العربي، بيروت، مؤسسة كندة للفن العربي. الرياض.
متحف الفن العربي، الدوحة، مجموعة عائلة الفنان
شاكر حسن. بغداد، مجموعة تالة العزاوي، بورنموث
، مجموعة وأرشيف ضياء العزاوي، إرشيف الفنانة
مهي مصطفى، إرشيف الفنان إبراهيم رشيد،
إرشيف الفنان محمود العبيدي، إرشيف الفنان
سعدى الكعبي ، إرشيف المعماري إحسان فتحي،
عمان.



الفنان فائق حسن، بدون عنوان ، 1996

زيت على القماش 131 * 170 سم.

مجموعة متحف الفن الحديث، بغداد

المحتويات



ضياء العزاوي: صفحات من دفتر افكار من عامي 2013 و 2014



جماليات: تأسيس الحداثة وحداثة التأسيس. د. ثامر مهدي.



عباس يوسف وحوار مع فيصل لعبيبي



عمار داود: شاكر حسن ال سعيد، التخطيطات التقطية.



سهيل سامي نادر : حوار مع نديم الكوفي عن التقليدية والمفاهيمية



بصمة العدد: محمود العبيدي



دفاتر عراقية : شعارات الجدران بعد الاحتلال الامريكي، كريم رسن



إحسان فتحي : محنة دور بغداد الثلاثينية الجميلة.



مشروع تحويل آثار الرصاص



العبور: منصة ومساحة للخيال لها مصطفى، دان يونسون



إصدارات جديدة



جمعية الفنانين العراقيين. 1987



الملحمة المجهولة : ابراهيم رشيد



IRAQI REVOLUTION 2019



الغلاف الاول: محمود العبيدي

سيوف مشوشة- 2013

حديد و خشب

30 * 105 * 100 سم

الغلاف الاخير: مها مصطفى

تحت سماء قرمزية 2025-2026

المواد: تقنية مختلطة

أبعاد متنوعة

هذا العدد من (أكو)

تواصل مجلة (أكو) التأكيد على أهمية (وثائق) الأفكار الجمالية التي صاحبت الإنتاج الفني للحركة التشكيلية العراقية. فهذه الوثائق لم تأخذ حيزاً تستحقه في تاريخ الفن العراقي حالها حال عدد كبير من الأعمال الفنية خاصة التي جرى تصويرها من قبل الفنان ناظم رمزي بشكل خاص، إذ اهتم كثيراً بالصورة وأهمّل الجانب المعلوماتي منها. هذه الحالة نجدها في العديد من المطبوعات والمجلات التي صدرت من شركته أو من وزارة الإعلام، ما شكل نقصاً أساسياً في تقييم العمل وتاريخيته ضمن المسار المهني للفنان.

تنشر (أكو) دراسة الدكتور ثامر مهدي التي تعد إسهاماً معرفياً يغني الحوار الدائر حول الحداثة والذي يطرح بين الفتين بين الحين والآخر.

في القسم الأول للمجلة ننشر متابعة لعمار داود للرسوم الأخيرة للفنان شاكر حسن واختزاليتهما للكثير مما عرف به الفنان سابقاً. وكجزء من مسعى في نشر حوارات الفنانين ممن لهم إسهامات أساسية في تجارب الاجيال الفنية، ننشر حواراً جاداً مع الفنان فيصل لعبي أجراه الفنان البحريني عباس يوسف يطرح فيها رؤيته الفنية وموقفه إزاء التجارب الجديدة في العالم.

في القسم الثاني ننشر إحدى أهم المحاولات في الدفاتر العراقية التي وثقت تبعات الاحتلال بعد عام 2003، وثق فيها الفنان كريم رسن ما كان يكتب على الحيطان من شعارات سياسية رافضة. وفي بصمة العدد نقدم تجربة غنية لأحد أهم فناني الثمانينات - محمود العبيدي - بتتبعها الأسلوبى وقدرتها على تحدي قناعاته في الحداثة ومتابعة روح العصر. وبناقش سهيل سامي نادر فنان من نفس الجيل -نديم كوفي- بشأن عمله الفني والمفاهيم التي يعتمدها بما يعرف بالتقليدية والمفاهيمية.

وفي مسارات نقدم تجربة في فن البيئة والمدن غاية في التميز في حداثتها للفنانة مها مصطفى في مدينة مالو السويدية ومدن أخرى.

وضمن الوثائق الفنية ننشر (الملحمة المجهولة) التي نفذها الفنان إبراهيم رشيد بطول ثمانية أمتار وعرض اربعة امتار ونصف بتقنية الحفر على الخشب، وهو حجم لم يعرف في تاريخ هذه التقنية.

بعد يوم واحد فقط من عرض الجدارية في معرض الطلبة المتخرجين من أكاديمية الفنون الجميلة عام 1982، أزيلت السلطة الأمنية من الأكاديمية بحجة أنها لا تتسجم مع المتطلبات التعبوية للحرب، وتعرض الفنان بعدها للمسائلة والتحقيق الامني. بالرغم من ذلك نالت لاحقاً جائزة رابطة النقد الفني بإشراف الفنان شاكر حسن آل سعيد والفنان نوري الراوي.

نشر في هذا العدد تجربة رسم مشترك أقيمت عام 1987 في جمعية الفنانين العراقيين عندما كان الفنان سعدي الكعبي رئيساً للجمعية، إذ جرى رسم جدارية قماش بطول ثلاثين متراً نفذها مجموعة من الفنانين العراقيين والعرب. وفي مجال فن الشارع، حول الفنان مخلص حبيب آثار العنف إلى طيور وهور ونوتات موسيقية وحيوانات وإيماءات بشرية.. تظل تقوُّب الرصاص ماثلة ومرئية، لكن دورها داخل الصورة يتغير، إذ تتحول شواهد الدمار هذه إلى عين أو بذرة.

وعن مجموعة متنوعة رائعة الجمال من عمارة الثلاثينات في بغداد المهدة بالزوال، تدعم مجلة (أكو) نداء المعماري إحسان فتحي بضرورة الحفاظ عليها، بعد أن جرى تحويل غالبيتها الى بيوت عادية من قبل المستثمرين الجدد. إنه نداء يقف ضد الإهمال المتعمد والمتجاهل لوزارة الثقافة ومديرية الآثار، ويطالبهما بالاهتمام بهذه الدور والحفاظ عليها لأنها تشكل جزءاً من التراث المعماري البغدادي.

تحويل غالبيتها الى بيوت عادية من قبل المستثمرين الجدد. إنه نداء يقف ضد الإهمال المتعمد والمتجاهل لوزارة الثقافة ومديرية الآثار، ويطالبهما بالاهتمام بهذه الدور والحفاظ عليها لأنها تشكل جزءاً من التراث المعماري البغدادي.

شاكر حسن آل سعيد: التخطيطات النقطية

عمار داود

1969، ص. 106-105]

و"الدهر" يعني هنا مدّة الحياة الدُّنيا كلّها، أي استمرار غير مقطوع الطرفين. بينما "آنات" وهي جمع "آن"، وهو الآن الزماني الذي يشكل بنية هذا الامتداد.

وما يهمنا في نص ماسينيون هو التركيز على الجملة الأخيرة: "المكان مجموعة من النقاط"، كما أن الزمان هو مجموعة من الآنات. "فهل كان شاكر حسن آل سعيد واقعا تحت تأثير هذه الفكرة في الفكر الإسلامي، حين أنجز فيه هذه التخطيطات النقطية، قبل وفاته بعدة سنوات؟

في هذه التخطيطات النقطية الأخيرة في حياة شاكر حسن، سعى إلى إقصاء التنافر، وتحقيق تحييد اللون وتقليل الحركة، ليمنح النقطة كيانه المستقل القائم بذاته. وهكذا، صارت أعماله تأملاً في الفراغ، وبحثاً في اللغة البصرية عن أثر يعادل الذكر الصوفي، لا بالكلمة، بل بالنقطة.

من خلال هذه النظرة، يتضح أن ما فعله شاكر

إلى رمز للجوهر ووحدة الوجود. فابن عربي والحلاج كتباً عن النقطة بوصفها "اللاشيء" الذي يدور حوله كل شيء، وقد صوّراً هذا (الكل شيء) على شكل دائرة تدور حول هذا اللاشيء. استعداد شاكر حسن آل سعيد هذه الرؤية ليبنى منها أحد أكثر فصول تجربته الفنية صفاءً وتجريداً، في مرحلة التخطيطات النقطية، حيث يبدأ الوجود من النقطة ويتلاشى فيها. وربما كانت في أواخر عمره بمثابة أثره الأخير، علامة فاصلة بين ولادته وموته.

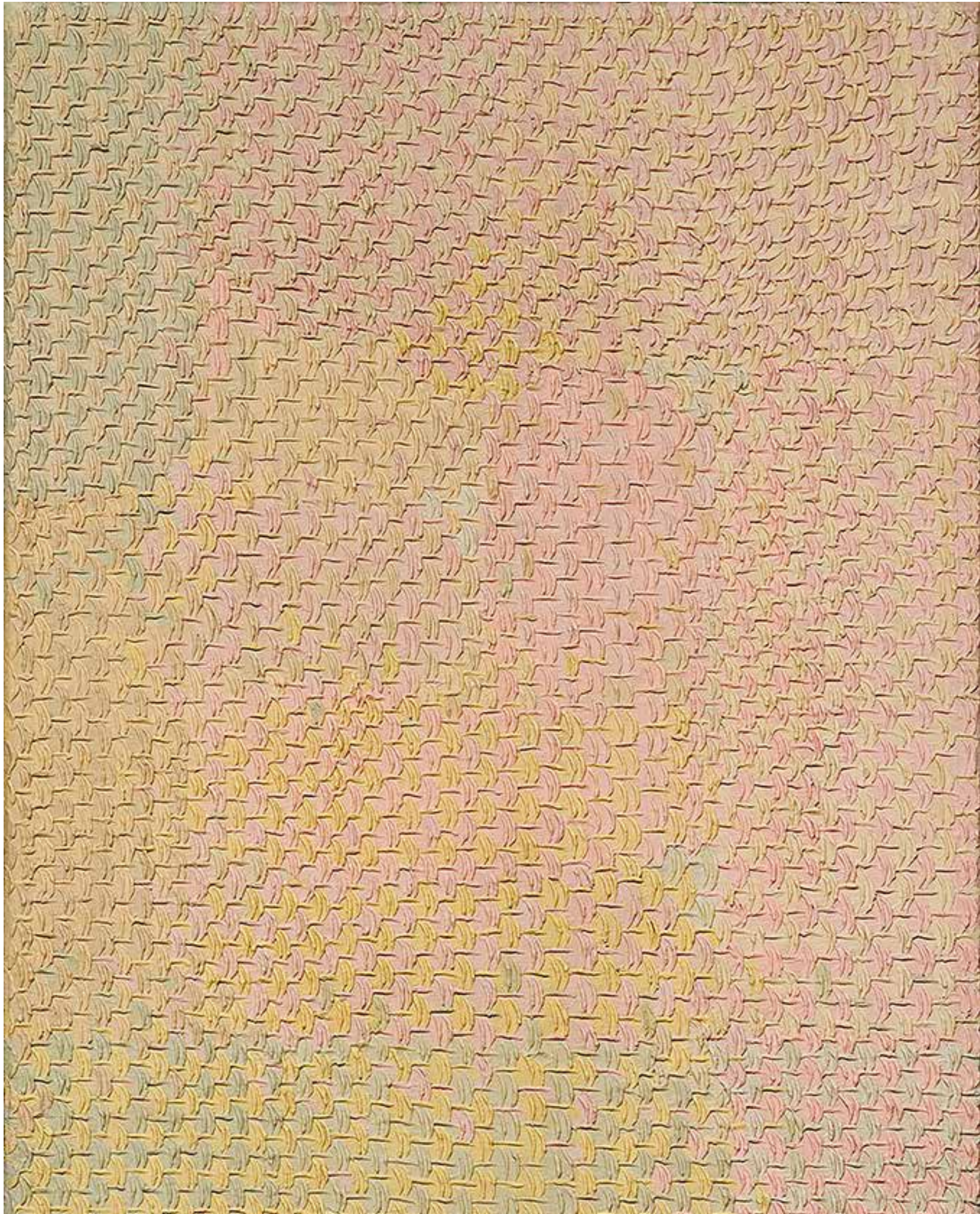
ويمكن أن نستفيض في هذا الموضوع بالرجوع إلى نص لوي ماسينيون، الذي استشهد به شاكر حسن آل سعيد في كتابه "دراسات تأملية". يقول النص: "الزمان، الذي ليس هو في نظر الفقيه المسلم، دهرًا مستمرًا، بل مجموعة من الأوقات، كما أن المكان مجموعة من النقاط، بعبارات أخرى: "يجهل الفكر الإسلامي الدهر المستمر، وهو لا يرى من الزمن سوى آنات أو أوقات."* [شاكر حسن آل سعيد، دراسات تأملية، مديرية الثقافة العامة، سلسلة الكتب الحديثة 27، بغداد،

فَصَلَ الإنسان الاول اللحم عن العظام بسكين صنعها من حجر، لكنه صنع أيضاً (الخط)، أداة تجريدية لفصل الكائنات عن محيطها، المادة عن الفراغ، الشيء عن ظله، الحضور عن العدم. حتى صار هذا الخط مفتتحاً لتاريخ أداة ستظل ذات شأنٍ عظيم، وفعالية ستواصل البشرية عبرها أنبل مساعيها: الإدراك البصري لحدود الأشياء. فالخط، حتى لو ظهر أحياناً لهواً عابثاً، لا يكفّ عن أن يعزل ويعرّف، ويبقى من التيه في الفوضى.

ومع مرور الزمن، تحوّل الخط من أداة ترسيم إلى موضوع تأمل، انعكاس للفكر والحدس والباطن، أكثر من كونه شكلاً مرئياً. وُصف بأنه أثر النقطة في حركتها، كينونة بين لا شيء ولا شيء، بين لحظة بداية ولحظة زوال. أمّه النقطة، أصله، تلك التي لا ترى، بل يُحدّس حضورها الخفيّ؛ هي أساس بنيته وعماد سطوته كحارس لحدود الأشياء، حد وحارس في آن واحد.

*

في التراث الصوفي الإسلامي، تحولت النقطة



إنشاء وثامي. 1931

زيت على القماش. 50 * 38 سم

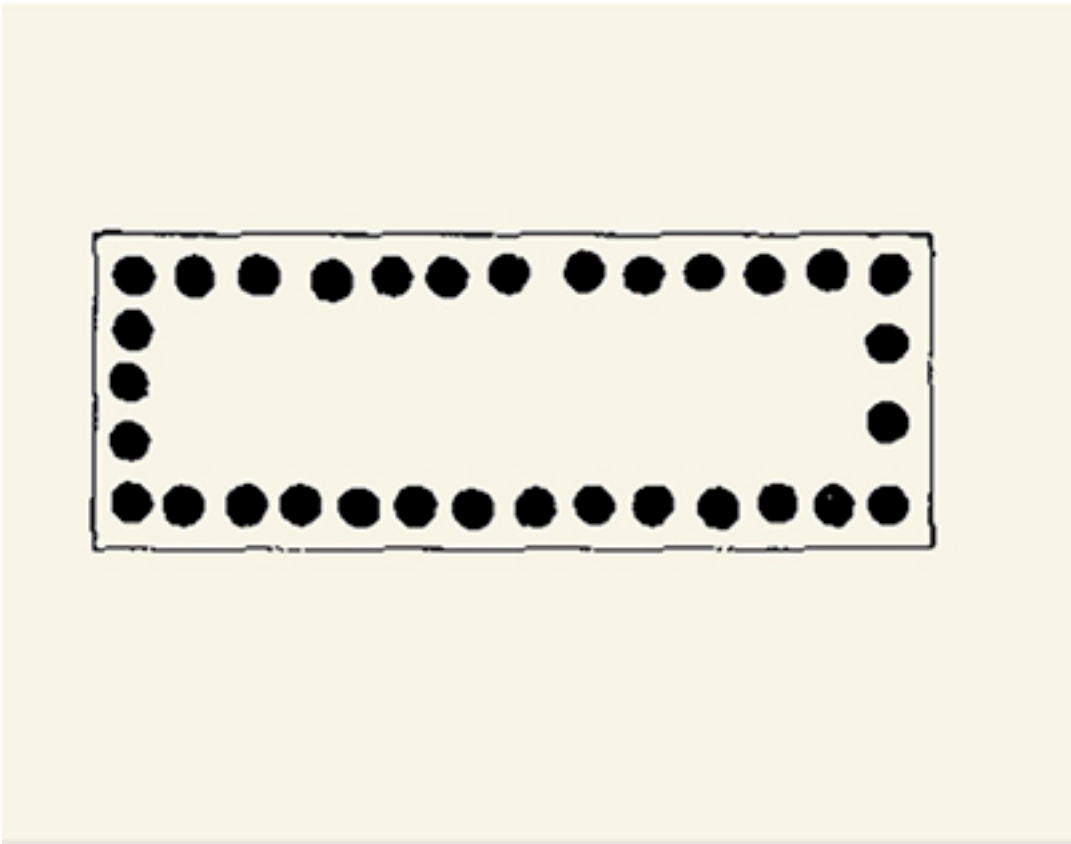
للفنان البولندي ستانيسلاف ستشمينسكي



في تخطيطاته النقطية لا يبتعد عن سعي أوروبي مواز، كما تجلّى في "الفن الوثامي" (Unizm) لدى فنانين مثل فلاديسواف ستشمينسكي (Władysław Strzemiński). فكلاهما – آل سعيد وستشمينسكي – اتجها نحو التخفيف من التناقض البصري لصالح وحدة منشودة، حيث تتكرّر المفردة في انتظام ينفي عنها قصدية الصراع، لكنها، في الوقت ذاته، تحتفظ باستقلالها الذاتي. إن هذه التكرارات الموحّدة لا تروم الإيهام بالحركة أو العمق، بقدر ما تدعو إلى تأمل بصري ذي نزعة صوفية، يوازي في الشرق ما تحقّق في الغرب من بحث تجريدي عن الكل الواحد. وهكذا، يغدو العمل الفني، عند شاكر كما عند الوثاميين، كياناً مكثفياً بذاته، متأملاً في الجوهر، متوحداً ومطمئناً، مكتسحاً التناقض، ومؤسساً لإيقاع داخلي يحاكي الفكرة الصوفية لعالم ينعدم فيه الصراع.

*

تُظهر التخطيطات التي أنجزها شاكر حسن آل سعيد بين تسعينات القرن الماضي ومطلع الألفية الجديدة تركيزاً متزايداً على النقطة بوصفها عنصراً بنيوياً أساسياً. ففي عدد من هذه الأعمال، قلل الفنان من العلاقات الديناميكية داخل التكوين، مستبعداً عوامل التوتر والتعارض التي كانت في مراحلها السابقة تولّد الحراك الإنشائي. تمحورت أعماله الأخيرة حول مفردات متألّفة تنتشر فوق سطح محايد، من غير تسلسل هرمي أو تباين لونيّ، سوى ذاك القائم بينها وبين السطح نفسه، لتتحقق بذلك وحدة متوازنة تُساوي بين جميع العناصر في القيمة والدلالة. في هذه المشاهد البصرية البسيطة والعميقة في آن، كان شاكر يلمح إلى وحدة الإيقاع الكوني، حيث تتجلّى النقطة كأصل لكل حركة، وكتجسيد بصريّ لفكرة التكرار الكامن في الطبيعة والوجود.

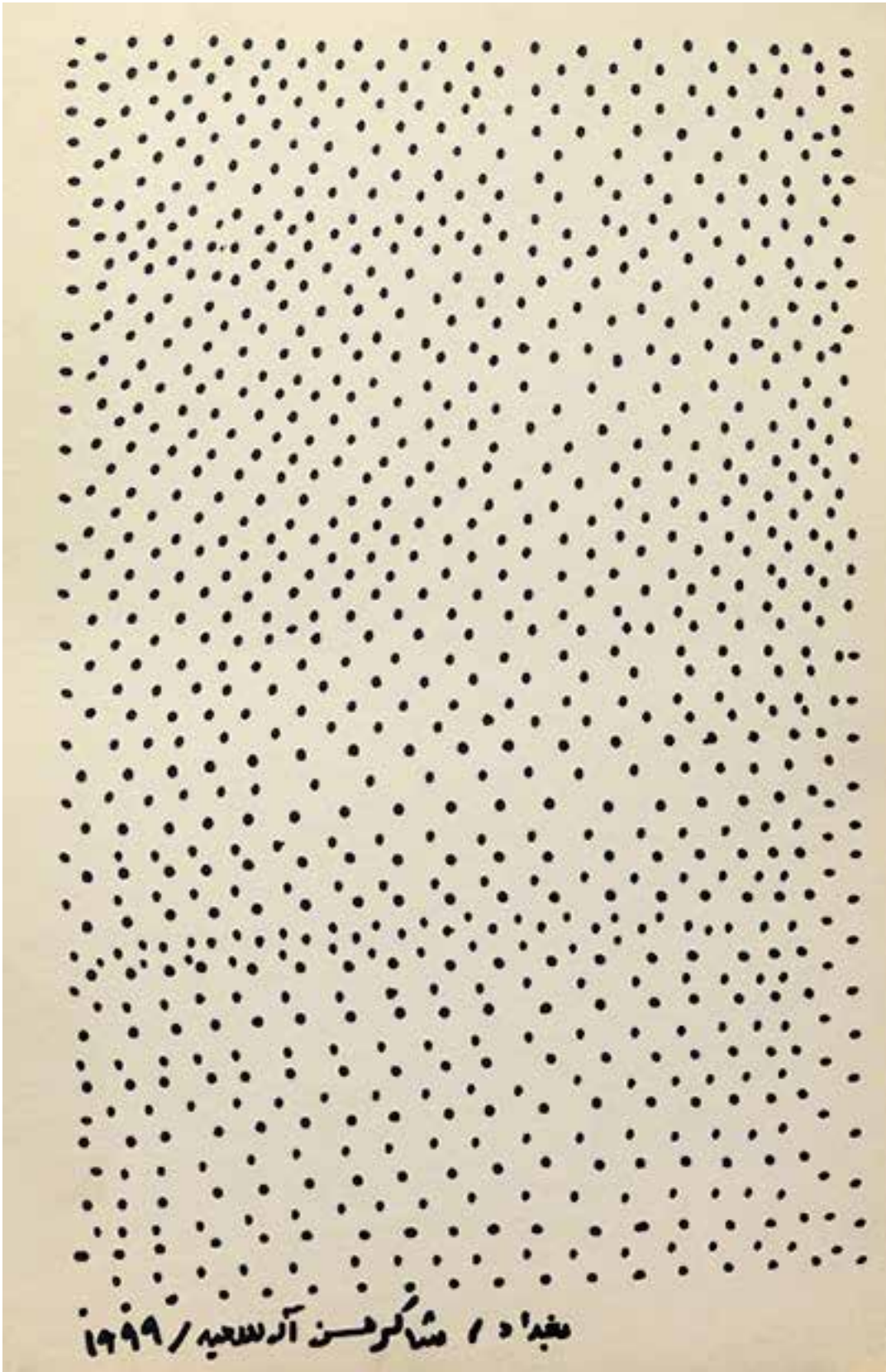


جاءت مجموعةٌ ثانية في الفترة ذاتها، غير أنّ شاكر كسر فيها انتظام توزيع النقاط، مُنشئاً تجمعات نقطيّة تُوحى بصرياً بأشكال هندسية شبحية: المعيّن، الدائرة، المثلث، والمربّع. أضفى هذا التحوّل قدراً من التنوع والانفتاح على التكوينات، مع احتفاظها بالتوازن الإيقاعي والتكراري الذي يميّز أعماله المتأخّرة. وفي هذه المجموعة أيضاً، منح الفنان النقطة حضوراً متجدّداً من حيث الشكل، فجاءت أحياناً على هيئة المعين الهندسي، وأحياناً على شكل المربّع أو الدائرة، مستلهما بذلك ما نجده في بنية النقطة كما ترسم في فن الخط العربي. فالنقطة هنا لم تعد وحدة متكررة فحسب، بل تحوّلت إلى عنصر دلالي متنوّع المظهر، يحتفظ بروحه الواحدة وسط تعدّد هيئاته.

*

ويبدو أنّ التزام شاكر باستخدام مفردة النقطة وحدها في عدد كبير من تخطيطات هذه المجموعة، إنما جاء تأكيداً لرغبته في التركيز على عنصر بنائي واحد داخل العمل الفني. ذلك أن النقطة تُشكّل الوحدة البنائية الأولى لكل ما يتكوّن بعدها من أشكال خطيّة أو سطوح لونية؛ فالخط ليس سوى نقاط متتابعة، والسطح ليس إلا نقاطاً متراصّة. بهذه العودة إلى الأصل البنائي، أراد شاكر أن يُعيد النظر في أبسط لبنات التكوين التشكيلي، بوصفها مصدراً للخلق والتأمّل معاً.

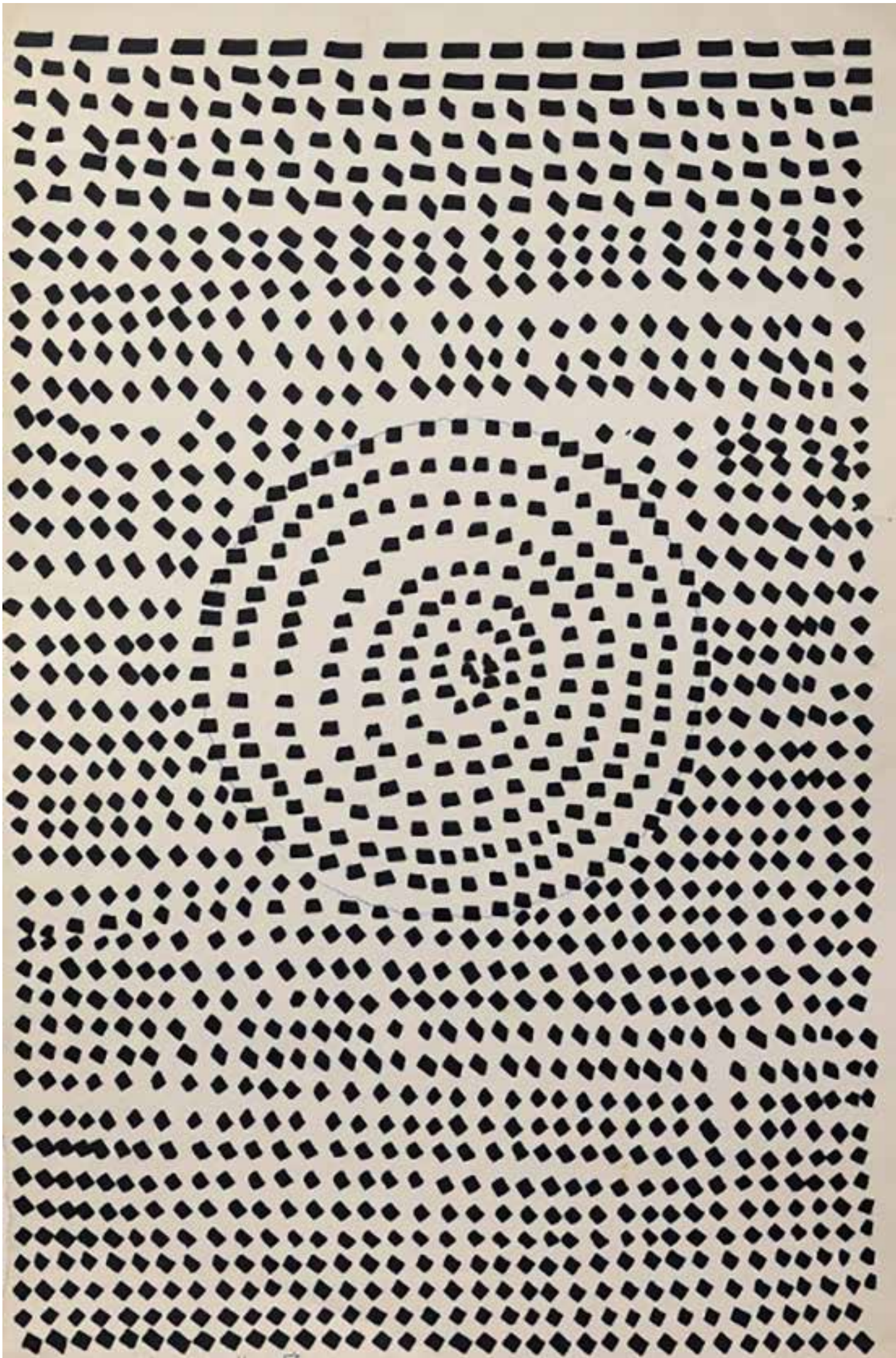
وتعرض هذه التجربة النقطية محاولةً لاكتشاف الطاقات الكامنة في النقطة بوصفها عنصراً بصرياً مستقلاً، من خلال تنويع أشكالها، وتكرارها، وتوزيعها في أنساق إيقاعية متبدّلة على سطح الصورة. وبهذا التكرار المتأمل، تولّد الأعمال تأثيراً بصرياً خاصاً، يصدر عن انسجام بين البساطة والتعقيد، بين الوحدة والتعدد.



رسم من العصر الحجري القديم يُظهر الخطوط العريضة الجزئية لحصان، باستغلال التشققات الطبيعية لجدار الكهف لتمثيل ظهر الحصان ورأسه.

تخطيط من كتاب الطواسين للحلاج

شاكر حسن آل سعيد، تخطيطات بالحبر على الورق، 1999 مجموعة عائلة الفنان

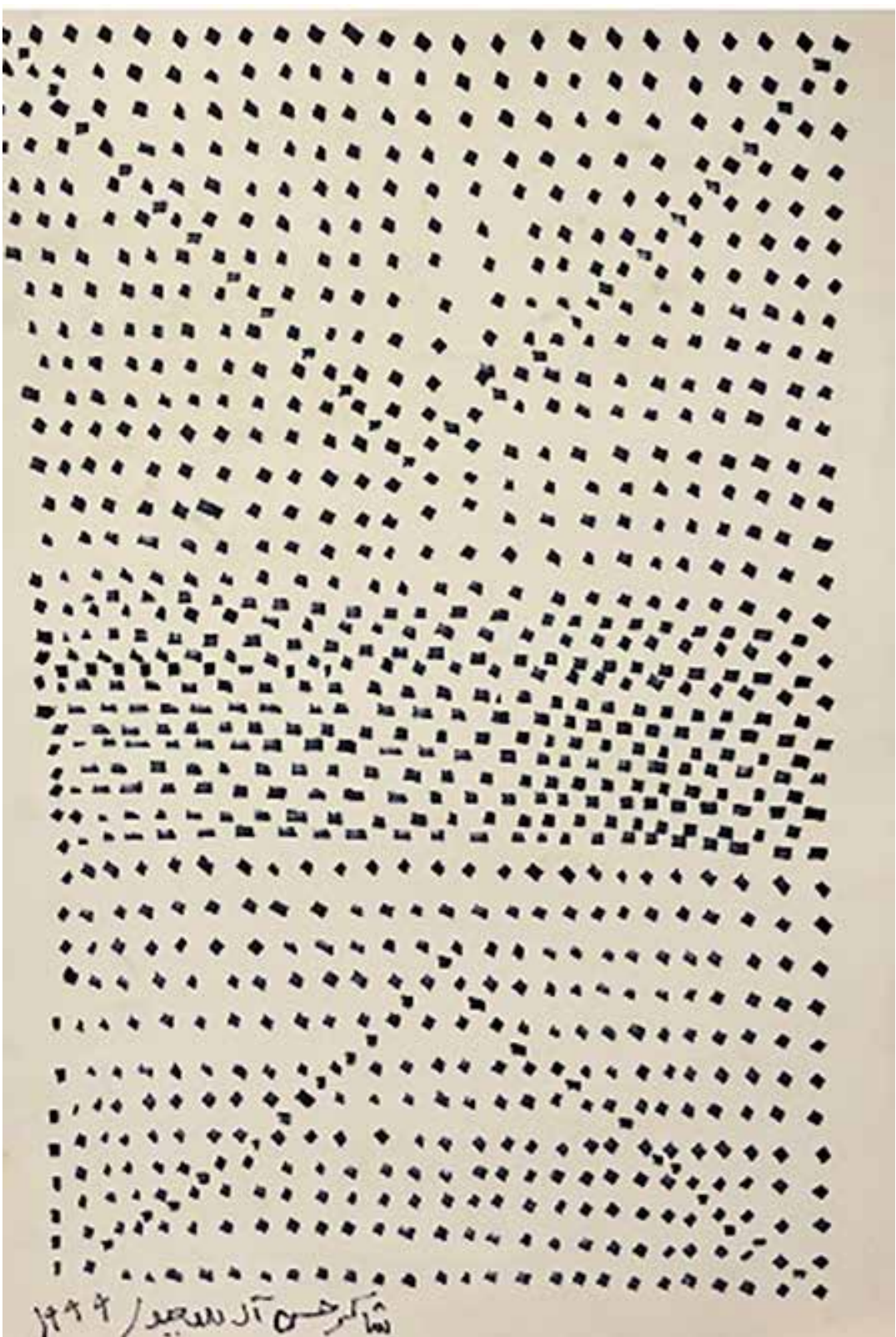


ويظهر الإيقاع التكراري النقطي في هذه التخطيطات بتركيز عال ودقة متأملّة، إذ يعتمد شاكر إلى ترك فراغات فاصلة متكرّرة بين النقاط، تحدث من خلال انتظامها أو تفاوتها ذبذبات بصرية هادئة تشبه التنفس. تتجلى هذه الإيقاعات عبر سياقات متنوّعة: تارةً في انتظام صارم، وتارةً في تناوب شكلي، أو في تدرّجات متنامية من التباين الشكلي، تجعل العين تتنقّل بين السكون والحركة في آن واحد.

نستطيع أن نلمس في عدد من تخطيطات هذه المجموعة حضور أشكال تستعيد ملامح الوحدات الزخرفية المستعملة في البُسط الشعبية، وأنماطاً من الإيقاعات الموسيقية والمشاهد البيئية. كما تحضر في بعضها الآخر إشارات تُذكر بتخطيطات ترى من منظور "عين الطائر" (Bird's Eye View)، حيث تُرسم المشاهد من الأعلى أو من زاوية مرتفعة. هذا المنحى البصري يضيف بعداً آخر على تجربة المشاهد، ويمنح الأعمال قيمةً بصريةً جديدةً.

وعلى الرغم من حضور الأشكال التجريدية الهندسية في تخطيطات تلك المجموعة، فإنّ شاكر حسن آل سعيد لم يلجأ إلى استخدام المسطرة أو الأدوات الهندسية في تنفيذها، بل رسمها يدوياً. هذا الخيار التقني منح الأعمال تأثيراً مغايراً عن الأشكال التجريدية المرسومة بأساليب هندسية دقيقة وصارمة، إذ أضفى التخطيط اليدوي عليها بصمة شخصية واضحة، تمنح الخطوط والأشكال صفة التلقائية، وتعمّق في الوقت نفسه صلة المشاهد بالعمل الفني على نحوٍ وجداني.

ولأن الإيقاع التكراري النقطي لدى شاكر حسن لم يتخذ - كما أشرتُ سابقاً - طابعاً محكوماً بنسق هندسي صارم حتى نهايته، فقد اقترب بذلك من الإيقاعات الطبيعية للأشكال المتكرّرة في البيئة المحيطة: كأثار الأقدام على



شاكر حسن آل سعيد، تخطيطات بالحبر على الورق.
1999 مجموعة عائلة الفنان

شاكر حسن آل سعيد، تخطيطات بالحبر على الورق.
1999 مجموعة عائلة الفنان

الهندسية، وكذلك بين اتجاهات الخطوط المستقيمة والمنحنية، مع اعتماد الألوان وتباين أشكال الخطوط واسماكها .

وقبل وفاته بفترة قصيرة، ترك شاكر حسن العديد من هذه الأعمال اللافتة، التي يمكن القول بثقة إنها تمثل مرحلة متقدمة في نضوج رؤيته الفنية، وتعكس عمق فكره الصوفي وروحه الإنسانية المرفهة.

نظم شاكر مفردات رسوماته ضمن تكوينات متنوعة، مثل التكوين المركزي الذي كان له كان له هيمنة في العديد من تخطيطاته، حيث تتموضع المفردات حول بؤرة أو نقطة مركزية على السطح التصويري، محددا شكلها ودرجة وضوحها وتأثيرها البصري. ويعد التكوين المركزي حلا يسيراً لمعالجة الإنشاء التصويري، إذ لا يتطلب تناغماً معقداً بين العناصر بفضل تموضعها حول المركز، ما يقلل من احتمال حدوث تعارضات بينها، ويعزز الوحدة والتوازن في العمل الفني.

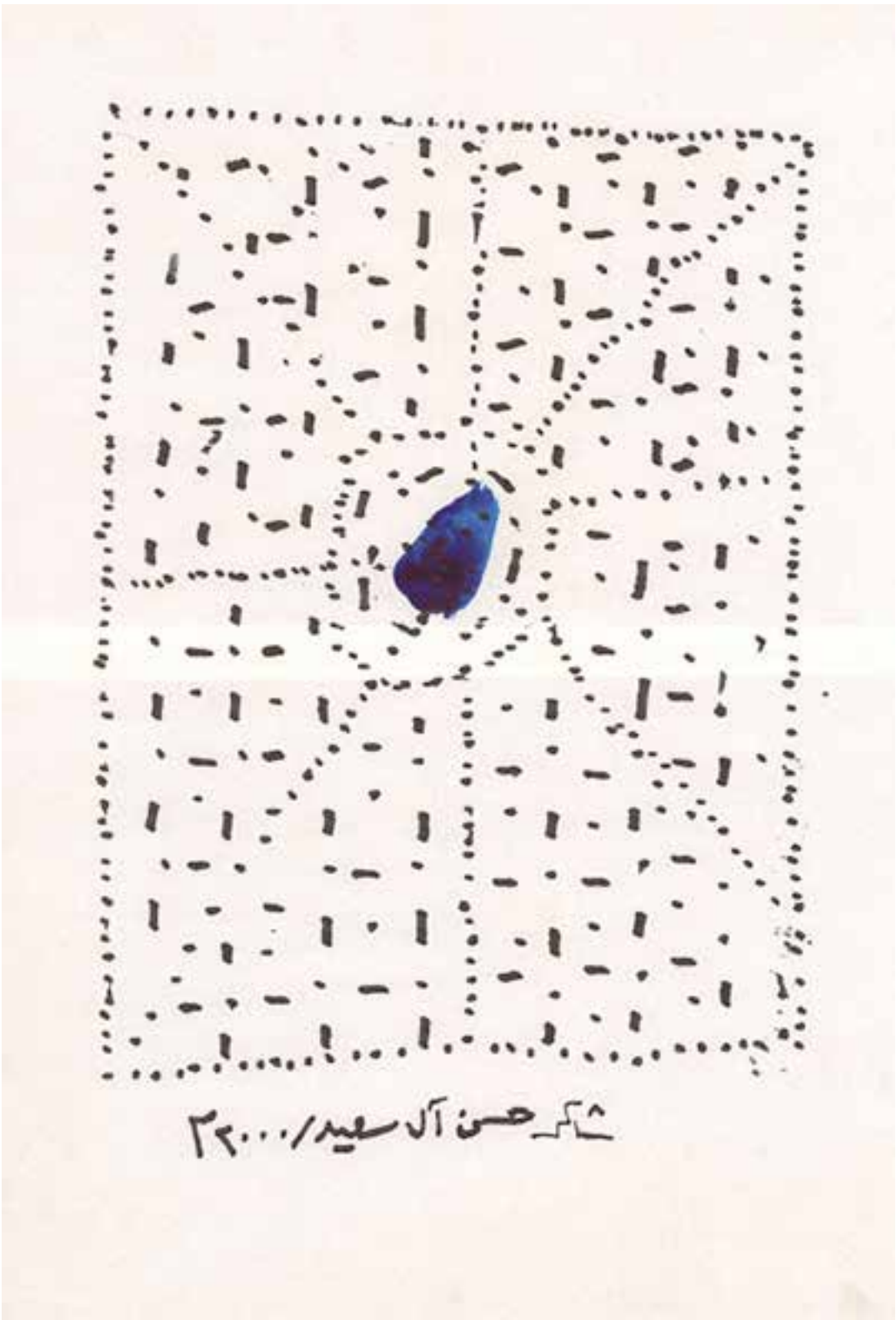
ويشبه عدد من أعماله ذات التكوين المركزي شكل الدوامة الكونية أو مجرة الدوامة (whirlpool galaxy) ذات الشكل اللولبي، بينما يوحي البعض الآخر بما يشبه الثقب الأسود الكوني. وسم شاكر حسن رسوماته بطابع غامض ومثير للتأمل، معززا رؤاه وأفكاره التي تدعو إلى الانطلاق في التعبير نحو ما هو كوني.

كما استخدم شاكر التكوين المتناظر في عدد من تخطيطاته، حيث توزع عناصر العمل بأبعاد متساوية على جانبي خط مرئي أو خط وهمي عمودي أو أفقي، أو باستخدام محور تناظر متخيل بصريا لتقسيم التكوين إلى جانبين متعادلين في الأهمية. يخلق هذا الترتيب توازناً بين العناصر المتقابلة، ويمنح العمل شعوراً بالاستقرار والتناغم البصري.

ويلجأ الفنان في أعمال أخرى إلى التكوين الديناميكي، الذي يوحي بأن عناصره غير محددة في حركتها، من خلال توزيع المفردات بشكل غير منظم. يتيح هذا التكوين للعناصر

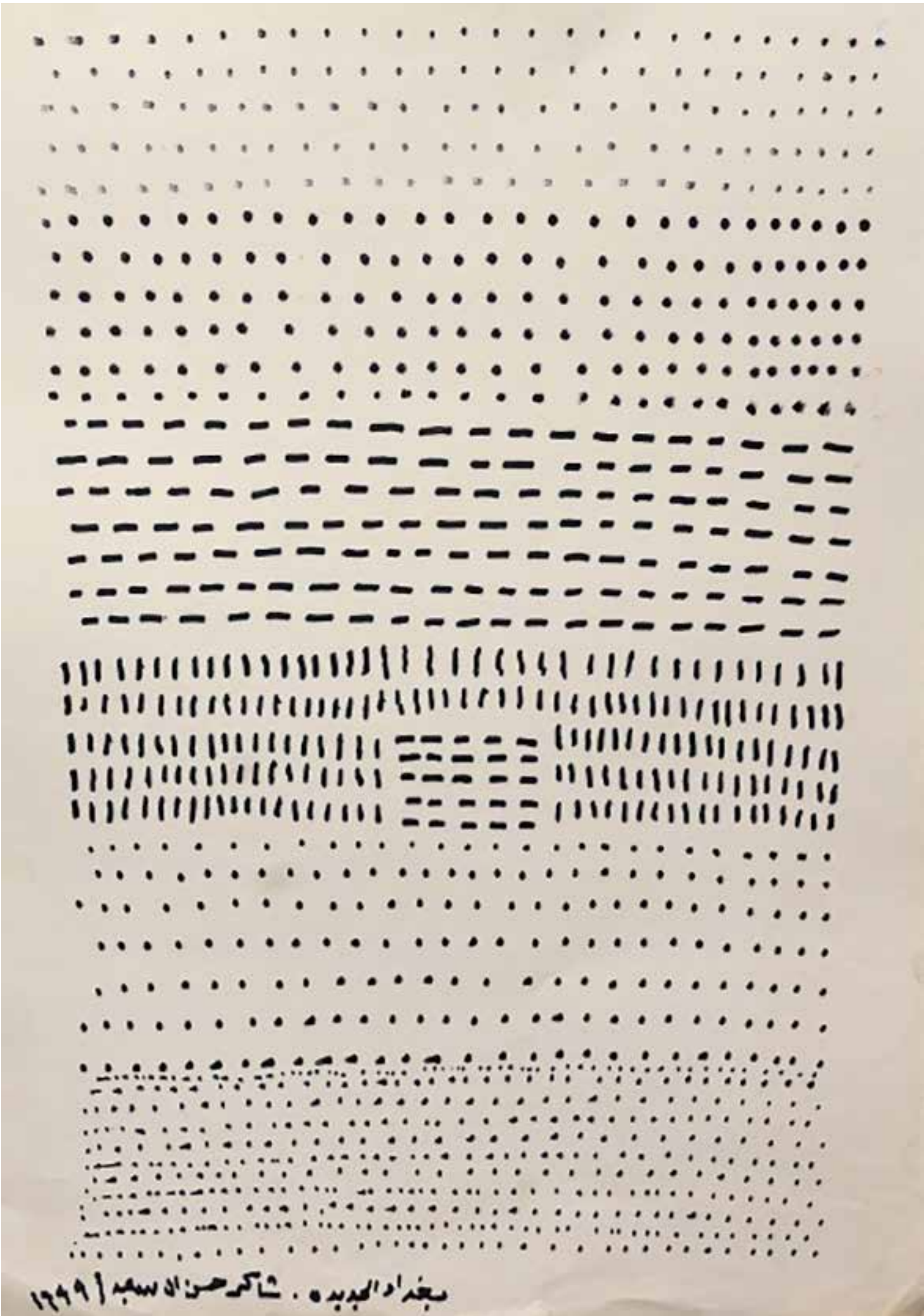
شاكر حسن آل سعيد، تخطيطات بالحبر على الورق. 1999 مجموعة عائلة الفنان

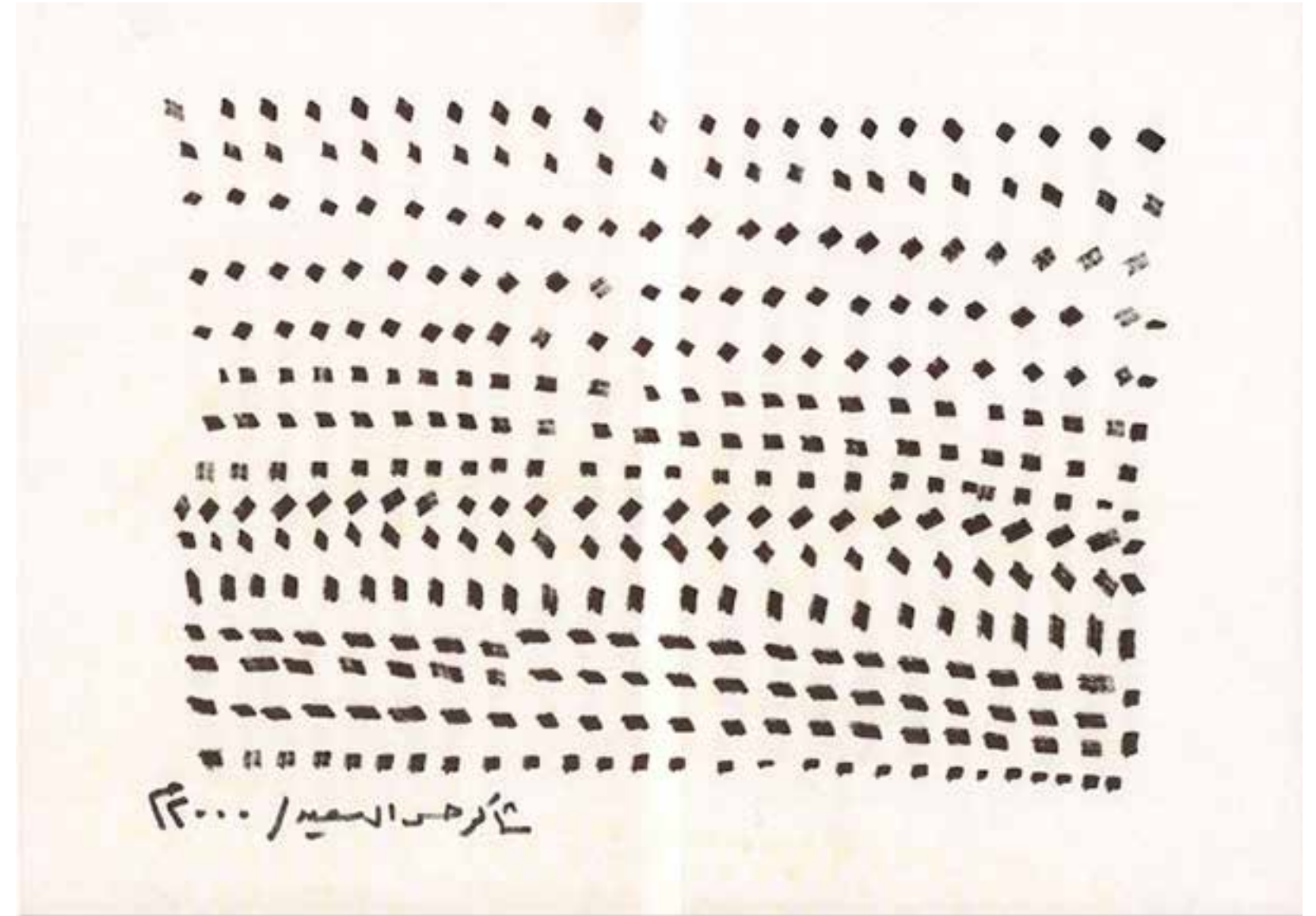
شاكر حسن آل سعيد، تخطيطات بالحبر على الورق. 2000 مجموعة عائلة الفنان



وقد تميزت غالبية تخطيطات المجموعتين بطابع زاهد في التعبير عن الأشكال، مع ملاحظة لجوء شاكر في بعضها إلى إنشاءات أكثر تعقيدا وانفتاحا، تمنحه حرية التنوع والاختلاف بين المفردات الهندسية وغير

الرمال، والنباتات المنتظمة في الحقول الممتدة، وتجمّعات الطيور المحلّقة في السماء، وغيرها من مظاهر التكرار الإيقاعي التي تزخر بها الطبيعة.





أن تنمو وتكرر وتتحرك بحرية، ما يعكس حالة من الدينامية والحيوية، حيث تنتشر وتتفاعل وتتغير في إطار توزيع مفتوح. وغالباً ما يضع الفنان عناصر العمل على خلفية فضائية، تجمع بين حالات واتجاهات مختلفة مثل الميلان والانكسار والتشابك والتقاطع، ما يضفي تنوعاً بصرياً وحركة دائمة على التكوين.

ويشكل التكوين الإيقاعي التكراري جانباً محورياً في تخطيطات شاكر حسن آل سعيد، حيث يقوم على تكرار المفردات البصرية بانتظام، مع ترك فراغات محددة بينها تمنح المشاهد إحساساً بالإيقاع والفترات الزمنية. وقد يظهر هذا التكرار الإيقاعي في صفوف

شاكر حسن آل سعيد، تخطيطات بالحبر على الورق. 2000 مجموعة عائلة الفنان

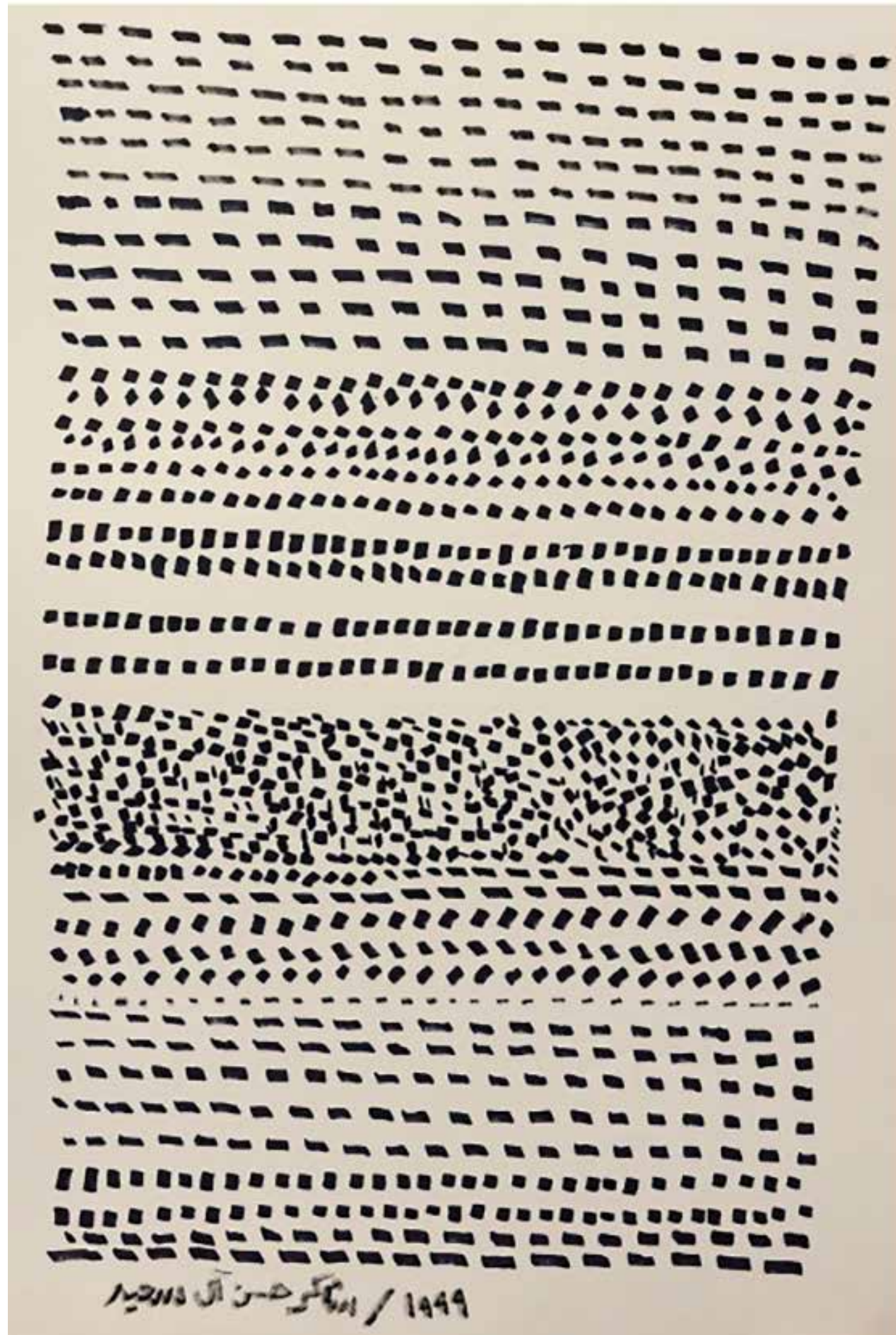
شاكر حسن آل سعيد، تخطيطات بالحبر على الورق. 1999 مجموعة عائلة الفنان

أفقية أو عمودية، أو ضمن تشكيلات هندسية، فتعمل الفراغات بين المفردات على تعزيز التوازن والتناغم البصري. وفي أنساق أخرى، يخلق التنظيم المتنوع للمفردات والفراغات إحساساً بالحركة والديناميكية، ما يضفي على التكوين حيوية وتفاعلاً مستمراً.

دعم شاكر حسن أعماله الفنية بزخم من الرؤى النظرية حول مفهوم البحث الفني، الذي يمتد من الأرض إلى الفضاء الكوني، ومن التعبير الإنساني إلى التعبير اللاإنساني، أي في اتجاه التجرد من النزعة الذاتية الإنسانية، ومن الكائن الحي كوحدة كلية إلى اختزاله في أصغر وحدة، الخلية. ومن خلال هذه الرؤية المزدوجة بين التوسيع والاختزال، يسعى شاكر

حسن آل سعيد إلى التواصل مع الجوانب العميقة والجوهرية للحياة والكون، مما رسخ تجربته التأملية وأعطاه عمقاً في فهم الحقائق الأساسية للوجود.

وأخيراً، أود أن أوضح طريقة تصنيفي لأعمال شاكر حسن آل سعيد وعرضها. لقد ركزت على الجوانب المفاهيمية والتكوينية لأعماله التخطيطية، وعلى كيفية تعامله مع عناصرها وسبل تنظيمها في الإنشاءات التصويرية. دون الاعتماد الكامل على تواريخ إنجازها. مع تتبع التطورات والتشابهات المفاهيمية بين الأعمال، من أجل تعزيز فهم رؤية الفنان وتعاملاته مع إشكاليات العمل الفني وحلوله التقنية.



صبي مع حمامة. 2010

أكريلك على القماش. 105 * 134 سم

مجموعة تالة العزاوي، بورنموث

بدون عنوان

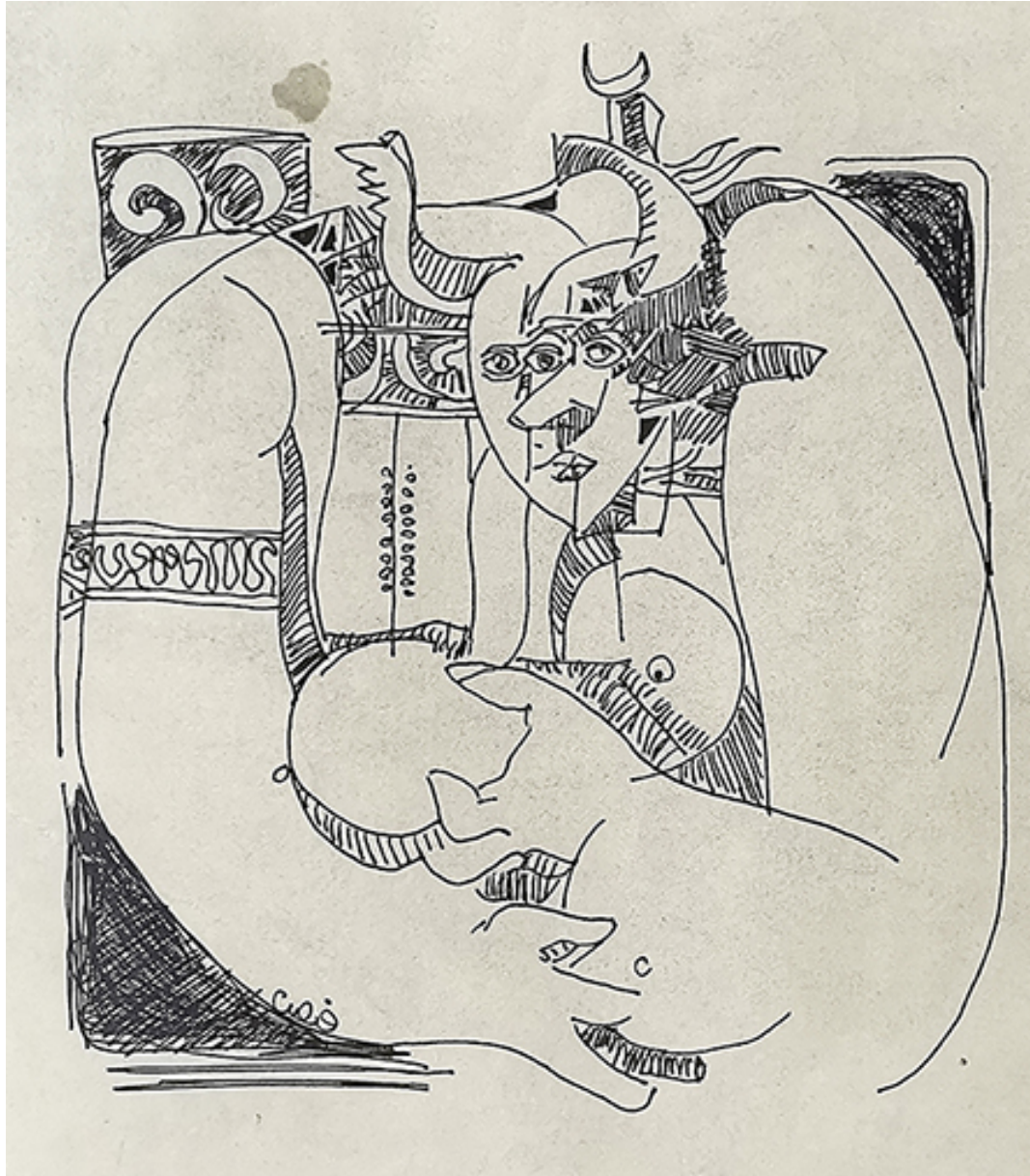
حبر على كارتون 20 * 20 سم

مجموعة الابراهيمى، عمان

حوار مع فيصل لعبيبي : ١

العاشق قديس.. ومجاهد في سبيل حياة نظيفة

حاوره: عباس يوسف



التقيت الفنان فيصل لعبيبي في الطائرة بين مدينة الضباب لندن حتى وطأت أقدامنا أرض البحرين .

سألت الفنان عند وصولنا البحرين: ألا تأخذك هذه الأجواء إلى العراق؟

قال: طبعاً أول ما نزلنا من الطائرة أحسسنا بالجو البحري الذي يأخذك إلى جو البصرة، هذا الذي يذكرنا بالأيام الخوالي التي عشناها في هذه المدينة. النخلة هي أول الأشكال الجمالية التي واجهتني هنا. تذكر آخر من البصرة. هذه السمات متشابهة ومتقاربة. جئت البحرين بهدف عرض أعمالي والاستماع إلى وجهة نظركم حول تجربتنا ولنتعلم من بعضنا، وكيف تطور أدوات التعبير عند الجانبين.

* ما الذي يعنيه الرسم بالنسبة لك ؟

– الرسم لغة مثل بقية اللغات والإشارات أو الدلالات التي استخدمها الإنسان خلال مسيرته الشاقة والطويلة. الطفل يبدأ بالخرشة قبل تعلم اللغة والتمكن منها، وهذا ما فعله الإنسان الأول في الكهوف التي جرى الكشف عنها.

الرسم لغة الفنان ويعكس موقفه مما يدور حوله – وهنا أتكلم عن الفنان الواعي أو العضوي وليس الذي يرسم بناءً على رغبة الغير أو مسابقة ما هو شائع وعام . الرسم





الخياطة.

زيت على القماش 95*118 سم



الفنان فيصل لعبي

– نعم وبكل بساطة ووضوح . لقد خدم الفن البشرية أفضل من أي نشاط آخر مارسه الإنسان خلال مسيرته التي نعرفها . فهو عندما كان ينحت الحجارة ليحولها إلى رأس سهم أو رمح ليصطاد بها فريسته، كان أيضاً، وفي الوقت نفسه، يخلق شكلاً جميلاً ، أي عملاً فنياً، ولهذا فقد رافق الفن العلم والتقنية منذ بدايتها . ولما كان العلم هو الطريق الوحيد الهادي للبشر في الكفاح من أجل الكفاية والحقيقة، فإن الفن هو الطريق الذي سيمنح هذا الكفاح معنىً نبيلًا وأفقا رحبًا . ليس هذا كلاماً حماسياً أو منحازاً كوني أعمل في هذا الحقل، بل هو حقيقة ما أنجزه الإنسان طوال عمره على هذه الأرض . الثقافة والفنون هي

روح الشعوب وطريقها الوحيد للتخلص من الهمجية وبقايا الحيوانية الكامنة في دواخلها والتي تظهر بين الفترة والأخرى، أثناء الكوارث والحروب والمنعطفات الخطرة التي تمر بها البشرية . انظر كيف تحولت الأماكن البسيطة للعبادة إلى أعمال فنية رائعة ترتاح لها النفس وتطمئن، كذلك البيوت والأماكن العامة والساحات والنصب وغيرها، ناهيك عن سماع الموسيقى وقراءة الأدب والرقص والمسرح والسينما .

* خلال السبعينات من القرن الماضي ذهبت

بالنسبة لي هو الوساطة التي أعبر بها عما يجول في داخلي، وهو موقف مما يدور حولي كذلك . هو رسالتي التي أبعثها للناس، وهو تعبير عن درجة وعيٍّ ومعرفتي وفهمي للأشياء والأحداث والمواقف . كما أنه سعادتني الأولى، لأتني أحس من خلاله بحريتي وعدم خضوعي لقوى تفرض هيمنتها علي من دون قناعة .

* يلامس عملك الفني هموم الناس.. هل لديك قناعة بأن الفن في خدمة الإنسانية؟



متناقضة أمام المرأة ، ولهذا لا يكفي رسمها فقط أو التغزل بها ولا حتى الاقتران. فهي ليست صانعة الحياة فقط بل مانحة هذه الحياة جمالها ودفئها وخصوبتها. كما أنها القوة التي تلهم الرجال شجاعتهم، تذكر في تاريخنا الإسلامي : خديجة بنت خويلد في شد أزr النبي محمد ، وزينب بنت علي في مواجهة يزيد بن معاوية بعد واقعة الطف التراجيدية، وأسماء بنت أبي بكر في كلامها لابنها عبد الله

زيت على القماش 118 * 95 سم

بورتريت لصديقة الفنان. 1970

زيت على القماش 50 * 60 سم

مجموعة الابراهيمى، عمان

عميقا في رسم العشاق.. هل هي رغبة في
العشق

ذاته؟ أم هو العشاق الذي تراه أنت ولا يراه
غيرك؟

- العاشق هو الوحيد الذي لا يكذب في عشقه، لكنه عادة ما يفشل في الوصول إلى معشوقته، لأسباب عديدة ، أهمها البيئة الطاردة لكل حب حقيقي. أعتقد أن مؤسسة الزواج عندنا واحدة من المؤسسات التي أصبح العامل المادي يلعب دوراً أساسياً في إدامتها، وليس الدافع الجنسي أو لاستمرار النسل فقط . فالحب الخالي من المصالح غير متوفر في معظم الزوجات التي تحدث في عالمنا، وأنا هنا لا أنكر المصالح، لكنها تفسد معنى الحب الحقيقي. أعتبر العاشق مثل المجاهد في سبيل الحياة النظيفة، البعيدة عن قذارات المصالح والمنافع المختلفة التي تحرك معظم البشر، هنا العاشق يصبح فتناً كذلك ، لأنه لا يرى غير السعادة التي تغمره ، عندما يشاهد، ولو لحظة واحدة محبوبته، وقد يكتفي بسماع صوتها فقط. هذا ينطبق طبعاً على العاشقة. وأنت ترى أحياناً وجوه العشاق في أعمالى محاطة بهالة نورانية تشبه هالات القديسين وهذا ما أعنيه فعلاً ، فالعاشق قديس بالنسبة لى. وقد رسم الفنانون المسلمون ملابس العشاق باللون الأزرق تشبهاً بالمجانين الذين يفقدون عقولهم ، والمجنون كما نعلم معذور رفع عنه الحساب حاله حال الطفل والشهيد، كما يروى عن الإمام علي بن أبي طالب.

* أين يكمن حضور المرأة في عالمك الفنى؟

- في سياق تجارب الفنان في الحياة ومعرفته بها قد يبدو غريباً عن بقية الناس، ويعتبره العديد منهم غير طبيعي. ليس كل الناس يرتعشون لرؤية مشهد الغروب أو يسبحون عند مشاهدة البحر وهو في أوج عنفوانه، لكن الفنان يفعل. هذا ليس انتقاصاً من مشاعرهم، لكن الفنان أكثر الناس انتباهاً لمثل





الشهداء 1978.

زيت على القماش 450*70 سم

مجموعة مؤسسة بارجيل للفنون، الشارقة

شعبنا الأمرين ويهين كرامة الإنسان العراقي ويعتدي على شرفه وعزة نفسه ويدوس بأقدامه الرموز التي يحترمها شعبنا ويجل كفاحها وتضحياتها الكبيرة في سبيل الحرية والتقدم والديموقراطية والسلام. لم أكن الفنان العراقي الوحيد في هذا، فهناك الفنان الكبير الراحل كاظم حيدر صاحب لوحة (الشمر) الشهيرة، وكذلك الفنان القدير ضياء العزاوي، والفنان المميز ماهود أحمد، وغيرهم من فناني العراق الذين وضعوا المجتمع وقضاياها العادلة نصب أعينهم عندما يمارسون عملهم الفني.

أذكر أن جزءاً من مشكلتي البصرية والتشكيلية جرى حلها من خلال هذه المواضيع وساعدتني على تخطي حاجز الخوف من تكرار ما أنتج من أعمال حول هذه المسألة. وبالمناسبة مأساة كربلاء ممكن أن تؤسس لمسرح عراقي أو عربي أصيل لو تم تناولها بطريقة مبدعة وبعيدة عن الأشكال الهابطة التي تقدم بها. إن قسماً من شعائر هذه المسألة في اعتقادي تعود إلى شعائر وطقوس بابلية وسومرية خاصة فيما يتعلق بموت تموز ونزوله إلى العالم السفلي ثم خروجه في الربيع ليتفتح الحياة مجدداً. ألا يعني لنا هذا شيئاً؟ عندما واجه الحسين الموت قال: إذا كان دين محمد لا يستقيم إلا بموتي فيا سيوف خذيني ويا رماح قطعيني كما تقول حكاية المقتل ، فموته

فيه أن يكون مضيئاً وكأنك استقرأت مسبقاً أن قدر هذه الأمة يكمن في سوادها وتاريخها يعيد نفسه.. قل لي ما علاقتك به فكرا وعاطفة ورسماً؟

– لقد نشأت في بيئة تحتضن طقوس عاشوراء وتعيد إنتاج المسألة سنوياً بشكل رمزي وعاطفي. كما إن معاريفي ومعلوماتي الأولى منذ البدء نشأت على كره الظلم والاستبداد، ولهذا كان تأثير هذه المسألة على مواقفني التالية، جعلني أنحاز إلى جانب المظلومين، وأنت تعرف إن أول شعارات عاشوراء هي: يا حسين يا مظلوم يا شهيد كربلاء! لكنني تجاوزت الفهم الشعبي الرسمي والشعبي المليء بالمبالغات وحتى الخرافات، ونظرت إلى هذه المسألة كنظرتي لمأساة جلجامش بشأن الموت والحياة والخلود، أي أنها قضية قد يقوم بها أي شخص مدرك لقيمة الحياة وأهمية الحرية ولا شرعية الاستبداد. وقد تجرع مثل هذه المأثرة العديد من أبطال التاريخ البشري منذ ثورة سبارتاكوس ضد روما، وما لا نعرف من حكايات المآثر البشرية التي لم تدون. لا تحمل رسومي الحس الطائفي ولم أشأ عرضها في معرض لحد الآن بسبب الهستيرية الطائفية التي تعم بلادنا العربية والإسلامية، حتى لا أكون كمن يزيد النار حطباً.

لقد رسمتها عندما كان النظام السابق يذيق

يعتقد أنه معاصر لمجرد ممارسته هذا النوع من الرسم، والعكس هو الصحيح، أي أنه تابع فنيا لمفاهيم مجتمع آخر.

ولا تنسى أن التجريد كحركة لها أسبابها الموضوعية التي نفتقدها نحن فنانو البلاد العربية. يمكن استخدام التكنولوجيا الحديثة والعلوم التطبيقية وغيرها من الأمور الأخرى المتعلقة بالجانب العملي لحياتنا بالاستفادة من الغير، إلا الجانب الروحي الذي يقع الفن في المركز منه، لأنه يملك قوانينه الخاصة الصاعدة والنازلة والممتدة أفقياً على طول التجربة البشرية. السؤال الأصح هو لماذا هجر بيكاسو كل تقاليد الفن الأوربي وبكل ما أنتجه تاريخ أوروبا من أعمال فنية وذهب الى قناع زنجي لساحر أفريقي لا يدرك أنه فنان وأنتج لنا من خلال هذا القناع، لوحته التي زلزلت مفاهيم أوروبا الفنية ، وأقصد بها (آنسات أفينيون) قد يستفاد من الآخر هذا صحيح وضروري، لكننا مع الأسف في الوضع الحالي لا نملك إلا أن نتبع الآخر في الصغيرة والكبيرة، أي إننا مجتمع غير منتج وإنما مستهلك لنتاج الآخرين ، نحن لا نزال في دور جمع القوت وليس إنتاج القوت هذا هو حالنا في مختلف جوانب الحياة.

* عاشوراء..هذا السواد الذي من المفترض

لها ميزة تدفعني لرسمها وكأن هناك ما يشبه الجاذبية بيني وبينهم ، وقسم منهم أصدقاء أعزاء، رحلوا عنا ولم تتصفهم الحياة أو المجتمع. إضافة إلى أنني في بعض الوجوه أمارس نوعاً من المحاولات والتجريب البصري والتعبيري.

* ألم يدر في بالك ذات يوم أن تغادر عالم التشخيص باتجاه أسلوب آخر؟

– أرجو ألا تغضب مني، لو قلت لك أن هذا السؤال غير جدي، لأنه لماذا علي أن أغادر التشخيص، هل لأن هناك في مكان ما من العالم بدأ بعض الفنانين في تقديم أعمال ينعدم فيها الحضور البشري أو التشخيص، كما وصفت في سؤالك ؟. ولماذا أيضاً عليّ مسايرة ما يجري بعيداً عن مشاكلي البصرية والجمالية وحتى الاجتماعية ، ثم اعطني بلداً غاب عنه التشخيص وسيطر فيه التجريد مثلاً ؟ لقد كان اللاتشخيص حالة وحاجة غريبة لست معنياً بها إلا من حيث الإطلاع ، فهي نتيجة تراكم تجارب فنية وظروف اجتماعية حدثت في مكان بعيد جداً عن المكان الذي أعيش فيه وقتها، كما أن اهتمام فنانني التجريد غير اهتماماتي. أنا أعتبر الفنان العربي الذي لجأ إلى التجريد بشكل مفاجيء غير مدرك لدوره وأهميته داخل مجتمعه، وهو

بن الزبير عندما أدرك نهايته. خذ الخنساء وسكينة بنت الحسين ونعامة الخارجية التي هرب من ملاقاتها الحجاج بن يوسف الثقفي بكل ماعرف عنه من قسوة وتجبر وظلم .

المرأة بالنسبة لي ملهمة لا تضاهى، وأنا عندما أضع خطوطي الأولى عنها على الورق أو القماش أو القيام بنحتها، فمعنى هذا أن هناك هدفاً معيناً أنوي القيام به، فالمرأة العاشقة ليست هي الأم التي تنتظر عودة ابنها الغارق في وحل الجبهة الأمامية للحرب، ولا هي المرأة المضطهدة في عالم ذكوري متخلف ،أو تلك المناضلة التي تقاوم الظلم والفساد أو الطغيان الذي يخيم على مجتمعنا. هناك أكثر من موضوع يمكن تقديمه حسب اللحظة والمرحلة والمشاعر التي تتأبني. المرأة هي الحياة التي تنبض.

* مغرماً بتخطيط ورسم الكثير من الشخصيات من كل الشرائح الاجتماعية.. ماالذي يأخذك إليهم؟

– قمت بتنفيذ العديد من الشخصيات الثقافية والعلمية المبدعة – عراقيون وعرب – بسبب ما تعلمته منهم وما أخذته عنهم، هذا نوع من العرفان لدورهم في صياغتي التي أنا عليها الآن، وهم إلى جانب ذلك يملكون حضوراً قوياً كأشخاص داخل المجتمع . كما أن وجوههم



مقهى شعبي. 2016.

اكريلك على القماش 616*206 سم

مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول

للفن العربي، بيروت.

مقهى .

اكريلك على القماش 177*150 سم

مجموعة مؤسسة بارجيل للفنون، الشارقة





الانتفاضة . 2016

اكريك على القماش 402* 175.5 سم

مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول

للفن العربي، بيروت

الحرب . 1987

اكريك على القماش 272* 140 سم

مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول

للفن العربي، بيروت

*** وأنت تعيش في الغرب/ فلنقل قريبا من صنع القرار السياسي العالمي.. هل تؤمن بمفهوم المؤامرة ارتباطا بالتحديد بقضايا الوطن العربي؟**

– هناك العديد من الفرضيات والأفكار حول هذه المسائل، لكن الأكيد هو أن الصراع ليس جديدا . هل هناك مؤامرة بالمعنى التقليدي أو الكلاسيكي ؟ لا أظن، لكن الغرب كما وصفته وأضيف إليه الشرق أيضا يبحث عن مصالحه ومنافعه ويحاول كل طرف أن يتوغل أكثر في الطرف الثاني في

المناطق الرخوة من العالم، وليس هناك مناطق أكثر رخاوة من منطقتنا الزاخرة بكل أنواع المشاكل والعقد، مع تأخر ودمار بنيوي واضح المعالم وانعدام مؤسسات قادرة على مواجهة التحديات التي تنتجها حركة العالم الحديث وشروط العولمة بجانبها السلبي والإيجابي

هنا إحياء لدين محمد وهو شبيه بموت وعودة تموز أو الربيع إلى العالم .

أنا رجل متفائل ولا أرى فيما يجري في عراقي الحبيب ، سوى لحظات قد لا نشهد نهايتها نحن بعمرنا القصير، فالعراق باق، كما عهدناه. انظر إلى التاريخ العراقي وستجد الجواب الشافي، لقد دمر هولاكو بغداد ، لكن أحفاده تحولوا إلى مسلمين أشداء ومدافعين عن ثقافة بغداد والبلاد الإسلامية الأخرى، وأصبحت سمرقند قبلة الدنيا مما أخذته من بغداد . خذ الإسكندر المقدوني الذي قرر أن تكون بابل عاصمته والتي قضت عليه بواسطة جراثمة الملاريا أو الكوليرا . خذ بني أمية وما فعلوا وكيف انتهوا . ولا داعي لذكر الحضارات السابقة على الإسلام .

سيتعافى العراق ويعود إلى موقعه المضيء في المنطقة والعالم، لأن كل مقومات العافية متوفرة فيه. فكل ما ينفع الناس سيمكث في الأرض أما الزبد فيذهب هباءً منثورا .





جامع الحيدرخانه 1997

اكريلك على القماش 74*61.5 سم

مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول

للفن العربي، بيروت.

بدون عنوان

اكريلك على القماش 96*86 سم

مجموعة مؤسسة بارجيل للفنون، الشارقة



الفني بصورة احترافية كما هو حاصل في الغرب مثلاً؟

– الوسيط في البلاد العربية يعتمد على صالات العروض الفنية وأصحابها عموماً، والحقيقة أن المرء ينتابه الأسف لأن معظم أصحابها ليسوا فنانين ولا علاقة لهم بالنقد الفني أو بتاريخ الفن أو فلسفة الفن. أقول هذا بوجه عام ، حتى لا أظلم الجميع ، ولهذا فهم غير معنيين بالمستوى الذي يتوخاه المشاهد النبه والمتابع أو الفنان. إن وجود صالات العرض في مجتمعاتنا العربية هي ظاهرة جديدة ، وليست ظاهرة قديمة مثل أوروبا التي بدأ فيها بيع العمل الفني منذ

الوطن العربي في وضعه الحالي هو الذي يغري الغير في التدخل في شؤونه مع توفر الرغبة لدى الآخر بالطبع وتحيينه الفرص وانتهازها لصالحه . فكيف تفسر سقوط أنظمة استبدادية بمعونة الغرب الحديث وصعود أنظمة أكثر استبداداً بمساعدة الغرب الحديث نفسه ومع إعاقه مقصودة للقوى الديمقراطية والتقدمية؟ المقصود تأمين مصلحة الغرب والتناغم مع مفهوم اقتصاد السوق العالمي الحر.

نحن الآن الرجل المريض غير القادر على النهوض من وضعه الحالي ويعاني من جراحه الكثيرة التي كان الغرب وسياساته من أهم أسباب حدوثها.

*** ترى هل من دور فني-تشكيلي- برز في دعم حراك الشعوب العربية وأسهم فيه؟**

– دور الفن ضروري وأساسي في أي تغيير اجتماعي ثوري بشكل خاص ، لكن هذا لا يحدث حسب الطلب أو وفق اللحظة الراهنة، إلا إذا كنا نعني فن الدعاية أو الدعوة إلى الثورة. أعتقد أن هناك العديد من الأعمال السريعة التي تمت خلال أحداث الربيع العربي خاصة على مستوى المسرح والموسيقى، بعضها يقترب من النضوج والآخر مجرد عاطفة سريعة وغير متكاملة حتمتها الظروف وقتها. وهي تشبه (الفاست فود) حالها حال كل الأعمال السريعة التنفيذ والتي تستدعيها اللحظة. الرومانتيكية التي كانت روح الثورة الاجتماعية في أوروبا لم تظهر إلا بعد نصف قرن تقريباً من الثورة الفرنسية. وهذا ما علينا معرفته عند الحديث عن فن يناسب الأحداث. والفن السوفيياتي الحقيقي مثلاً، لم يظهر حتى هذه اللحظة، مع أن كل بيانات الحزب والإدارة البيروقراطية للثورة قد دعت الفنانين في روسيا الثورة للقيام بدورهم الثوري. حدث هذا أيضاً في الفن الفاشي أو النازي. الفن لا يولد بدون مواد مختلفة ومتنوعة ومتراكمة فوق بعضها: اقتصاد.. سياسة.. ثقافة.. تقاليد وشروط محيطية ومساعدة حتى حصول لحظة التغيير الحقيقية في المفاهيم والأشكال المتبعة.

*** هل تعتقد أن مهنة الوسيط تبلورت وتواجدت في البلاد العربية لتسويق العمل**

أو بفكر معين أو بمدرسة معينة . السبب التجاري والريحي هو الغالب على المعنى الفني أوالهدف الثقافي في صالات العرض مع بعض الاستثناءات.

*** ألا تعتقد أن لغياب النقد دورا في هذا الجانب أيضا ؟**

– بالتأكيد النقد في الساحة العربية يمثل مشكلة كبيرة، والنقد حتى في أوروبا مر بمشكلات خاصة، تتذكر في هذا الشأن الصراعات التي حصلت بين الرومانتيكين والكلاسيكيين والتي وصلت في بعض الأحيان حد الشتائم والابتذال والسخرية من هذا الفنان أو ذاك ، والصراع بين الانطباعيين والأكاديميين التي وصلت حد التهديد في الصحافة واتهم فيها الانطباعيون بأنهم متوحشون ومفسدون للذوق العام، وأنهم خارقون للقيم الرفيعة للفن الكلاسيكي والفن الأكاديمي. في بلادنا لا أعتقد أن الأمر يختلف من حيث الصراع واللغة المستخدمة في توجيه التهم والنعوت سواء في رفع مستوى هذا الفنان أو ذاك أو رفع مستوى هذه المدرسة أو تلك.

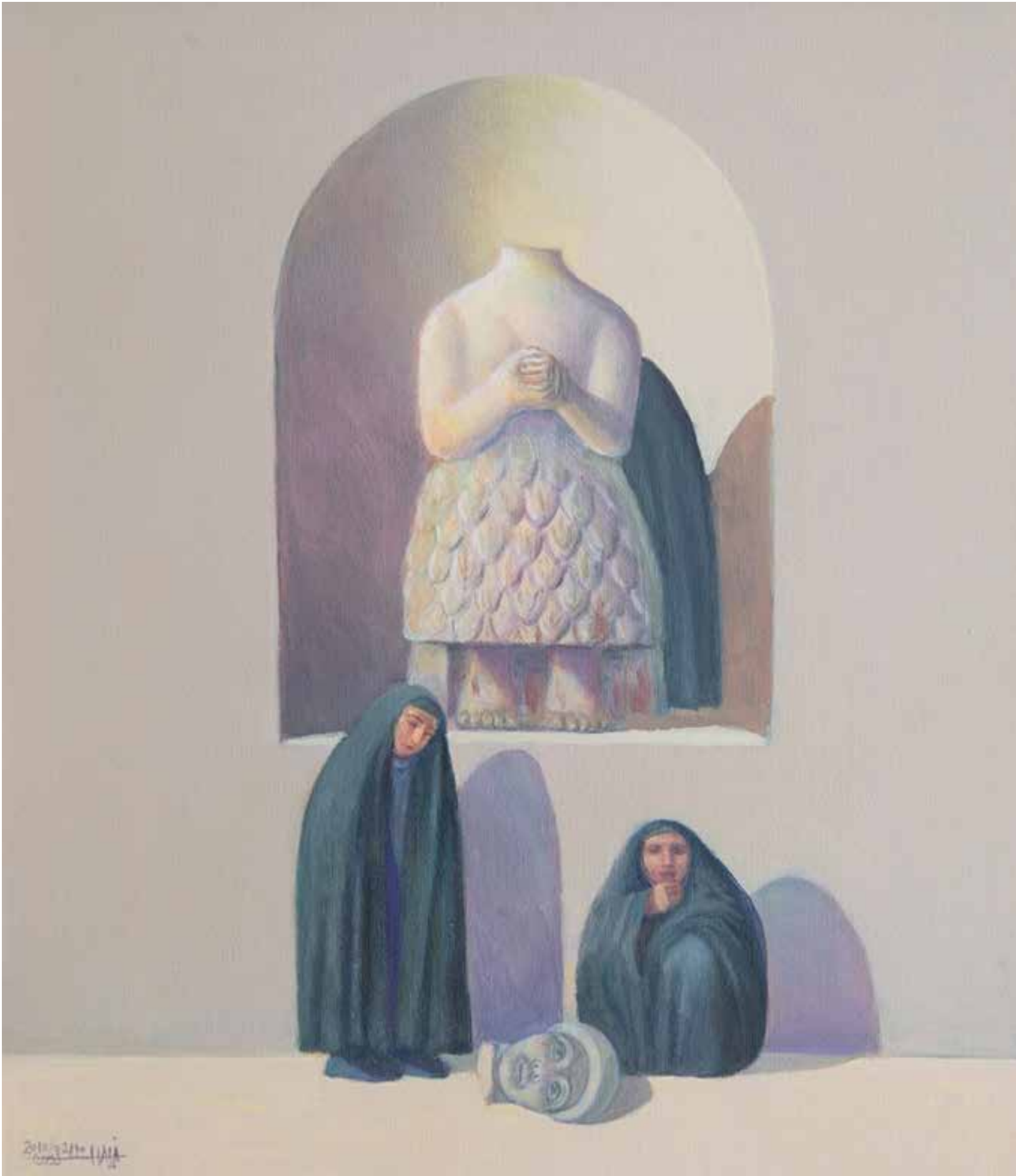
ليس لدينا مدارس للنقد الفني، ليس لدينا معاهد متخصصة في تاريخ الفن أو في فلسفة الفن. في أوروبا هناك حركة مستمرة، وفنانون يمارسون النقد الفني، ثمة كتب فنية وتاريخ نقدي عال ومتراكم. نستطيع القول بوجود النقد منذ عصر النهضة، هذا إذا ما تجاوزنا افلاطون وأرسطو وأفكارهما عن الجمال. ثمة علم جمال قائم ومستمر منذ اليونان حتى يومنا هذا وهو متطور يماشي حركة الواقع ، أما نحن فلا نزال نتعكر، للأسف على علم الجمال الغربي. نتج فنا ذا صلة ببيئتنا المحلية، لكن ليس لدينا فكر جمالي يفسره وليس لدينا نقد جمالي أو فني يشرح أو يوجه وينقد ، فالحركة الفنية عندنا لحسن الحظ هي أكثر تقدما من النقد الفني ، لو تجمع عدد الكتب الفنية المطبوعة في الوطن العربي ذات الصلة بالفنانين وبالدراسات الفنية وبالنقد الفني فلن تجدها تتعدى مجموع ما طبع عن فنان واحد في أوروبا ، مثل بيكاسو.

هناك فقر كبير في النقد الفني و ليس لدينا نقاد بالمعنى المنهجي وبالمعنى العلمي.

في الفترة الأخيرة ومن خلال متابعة متواضعة على الأقل في ساحتنا العربية وجدت تحيزا كبيرا إلى التجريدية وكأن المدارس الأخرى كالتعبيرية والسريالية تمثل عيبا .. ما سبب ذلك؟ أرى أن الفن العربي نشأ بوجه عام على أيدي فنانين درسوا الفن في أوروبا ، وقد جاؤوا بمعلومات تتعلق بالاتجاهات الفنية في الغرب، والتجريد ظهر في بداية القرن الماضي على يد (كاندنسكي وماليفتش موندريان ودولوني) وانقسم إلى تعبيري وهندسي ، لكنه مثل مشكلة جمالية لها علاقة بالبيئة التي ظهر فيها، وبناءً على تطور النظرة والتجربة الفنية الغربية هناك، ومن المفروض أن ندرسها كتجربة و ليس كاتجاه يجب أن نعمم ويسود عندنا، بدليل أن أوروبا الآن بدأت تتراجع عن هذا التيار. نحن عادة نستعمل أساليب الغير بعد انتهاء صلاحياتها في موقعها الأصلي، أي نستلم البضاعة أو المادة بعد أن ينتهي زمن استعمالها كأى مادة معيبة. نحن نستورد اليوم ما هو فاسد إذا أحسنّا التعبير وأردنا تقريب الفكرة وهذا ليس ذنب الأوربيين، إنما هو ذنبنا نحن. سبب هذا انعدام المنهجية والنقد وانعدام المعاهد والمدارس التي تقوم بتدريس ذلك، وبسبب عدم وجود اتجاه حقيقي أو عميق الجذور يبحث في المحلية أو في الهوية وفي الذات الوطنية نفسها وبالفن، أو أنه في طور التكوين، فقد يجد بعض الفنانين أن التجريد هو أسهل الطرق للوصول للمبتغى، وعلى أساسه يعتقد أنه معاصر ومواكب وغير بعيد عن الاتجاهات الجديدة في المجتمع . الملاحظة المهمة التي يجب تأكيدها هنا هي اختفاء المدارس والتجمعات الفنية، وأصبحت الفردية تملك فضاءً غير محدد ولا يمكن سبر غورها، منذ النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن ، فلم يعد هناك تيار سائد في الفن الأوربي، أو في أية بقعة من بقاع العالم ، وأصبحت الفردية طاغية. أصبح لكل فنان أسلوبه الخاص أو عدة أساليب، وأحيانا تجد اتجاهات وأساليب مختلفة متناقضة في زمن واحد، ولها نفس الأهمية، فيكاسو بعد وفاته ودالي وفرنسيس بيكون وآخرون بقوا بنفس

البريق، حتى الرمزية بدأت تستعيد عافيتها من جديد، فالتجريد ثورة على التقاليد والأشكال ومدارس القرن التاسع عشر، لكنه يظل حالة أنتجها الفنان الأوربي والحركة الفنية الأوربية. علينا أن نفكر في خطوات أخرى. اليم نجد فنون الفيديو حاضرة، التسجيلات والتلفزيون، الحركة والصوت، حركة الجسم، فن المفهوم ظهر فصار الفنان يستغل الطبيعة نفسها، بل وصار يستخدم جسمه . في المسرح ما عاد هناك أسلوب أو اتجاه يمكن نشخيصه، وهناك ما يسمى ضد الفن أيضا. كل المدارس حية تنتج وتعمل، وهنا أيضا تمارس التجارة والسوق دورا في ذلك، كل صالة عرض تدافع عن اتجاهها عن طريق نقادها وصحفييها أو إعلامها، ومن ثم توسع من انتشار هذا الأسلوب أو ذاك. حاليا ثمة عودة في إيطاليا إلى عصر الباروك والروكوكو ، وعليه لا أعتقد أن هناك هيمنة، حتى التجريد فقد لمعانه وبريقه الآن. الفنان وحده يبحث في هذا الفضاء الواسع الذي أمامه ويحاول أن يجد مرتكزات يستند عليها أو ليتوازن مع الكون والمجتمع. لا أتصور وجود مدارس فنية مثلما في السابق، كالانطباعية والسريالية، إنما الفردية هي المسيطرة. هناك الحداثة والعولمة ،العولمة الإنسانية وليست اللا إنسانية، فكر ما بعد الحداثة وغيره، سوف يكون كل إنسان مدرسة وكل فنان عالم وكل قرية يمكن أن تضاهي باريس ونيويورك في فنها. لا يوجد تدرج عمودي، بل ثمة مستوى أفقي للمعرفة لكل شعوب العالم،الأفريقي الموجود في عمق الغابة سيكون عمله بمستوى عمل بيكاسو ويضاهي أعمال أهم فناني العالم، والفن الشعبي كذلك لن يكون أقل قيمة عن الجاز الأمريكي، والسيمفونية الكلاسيكية لن تختلف عن الموسيقى الشعبية والفلكلورية الموجودة في أقاصي الأرض. أعتقد سيصار إلى سيمفونية إنسانية متنوعة، موزاييك هائل من الثقافات ومن التجارب والمعارف تلون هذا العالم الجميل الذي نتمناه ضد أي طريقة نظر أحادية.

*** بناء على ما تفضلت به نرى أن الفنون**





في المقهى، 2005

اكريك على القماش 40 * 50 سم.

مجموعة تالة العزاي، بورنموث

في سجن قصر النهاية، 1975

زيت على القماش 110 * 60 سم

مجنوعة الابراهيمى، عمان

وفي نفس الوقت سحب الكثير من مواقع النفوذ من رجال الدين و سلطة الأزهر، لكن بعض رجال الدين كانوا مع النهضة كالطهطاوي ومحمد عبده وغيرهم ممن دعوا الى التلاقح الحضري بين الأمة المصرية والأمة الإفريقية، وأن تأخذ منها ما ينفعنا. المعروف أن الفكر التقدمي اتهم عندنا بأنه فكر مستورد من قبل القوى الرجعية وتلك التي فقدت نفوذها السياسي والثقافي والاجتماعي والمعنوي في مجتمعاتنا. القوى الرجعية المتخلفة والمعادية للتقدم تتعزز على مثل هذا النوع من الادعاء، لكن إذا كانت المجتمعات واثقة من نفسها، تستطيع أن تمتص كل الثقافات. الغزوات التي جاءتنا اختفت وبقت شخصيتنا الوطنية. جاء الرومان والإسكندر و الفرس والأتراك وأخيراً الأوروبيون وأخذنا منهم كلهم، إلا أننا بقينا ضمن الشخصية التي تمثل هذه المنطقة. لا أعتقد أن الأشياء مبنية على مخطط مسبق وإنما طبيعة الحياة تقوم أو تنحو إلى تبادل الخبرات والتجارب. نحن الآن نعيش عصر العولمة والانترنت، ولا نستطيع وضع سواتر حديدية وجدران اسمنتية، تحول بيننا وبين الآخر. علينا أن نكون كالشجرة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، نستطيع التنفس من جميع الجهات، نستقطب النسمات القادمة من الشمال ومن الجنوب أو الشرق أو الغرب ونغذي هذا النسق الصاعد والنازل داخل

المفاهيمية - التركيبية - بدأت تغزو ساحاتنا الفنية في الوطن العربي لدرجة أن حتى من ليس له صلة بالفن صار يشتغل في هذا المجال لسهولة الدخول إليه. يوجد توجس من ذلك يطرح كمؤامرة أو تحريض من الخارج يستهدف تخريب الذائقة. ما مدي صحة مثل هذا الطرح ؟

- لا أدري مدى صحة ذلك، لكن هناك صراع ثقافي قائم، صراع نزيه وتلاقحي وليس عدائي. هناك تجارب إما أن تقبلها وإما أن ترفضها ، لا أعتقد أن القضية ذات علاقة بخطة استراتيجية مخطط لها مسبقا لغزونا ثقافيا ، قد يكون الآخر (الأوربي) من يتمني ويعمل على أن يوسع من دائرة تأثيره المعرفي والثقافي في المجتمعات الأخرى ، إلا أن ذلك يعتمد على درجة حصانة هذا المجتمع أيضا. كل التجارب بالنسبة لي يجب أن نتقبلها كعوامل مساعدة لتطوير أدواتنا بوساطة مصفي (فلتر) ذاتي، ومن خلال فهمنا لهذه التجارب. أنا لا أعتقد بوجود مثل هذا التوجه، ربما هناك مؤسسات تخطط أحيانا لفكر معين يجري ضخه ومدعوم مالياً ومعنوياً، مثلما هو حاصل في الهجمة المتخلفة في مجتمعاتنا العربية باسم الدين والطائفية، فهذه الهجمة تعيق تطورنا ، لكن بالنظر إلى تجارب تاريخنا البشري - نابليون مثالا - عندما دخل مصر طُورّ وعُدل بعض المفاهيم





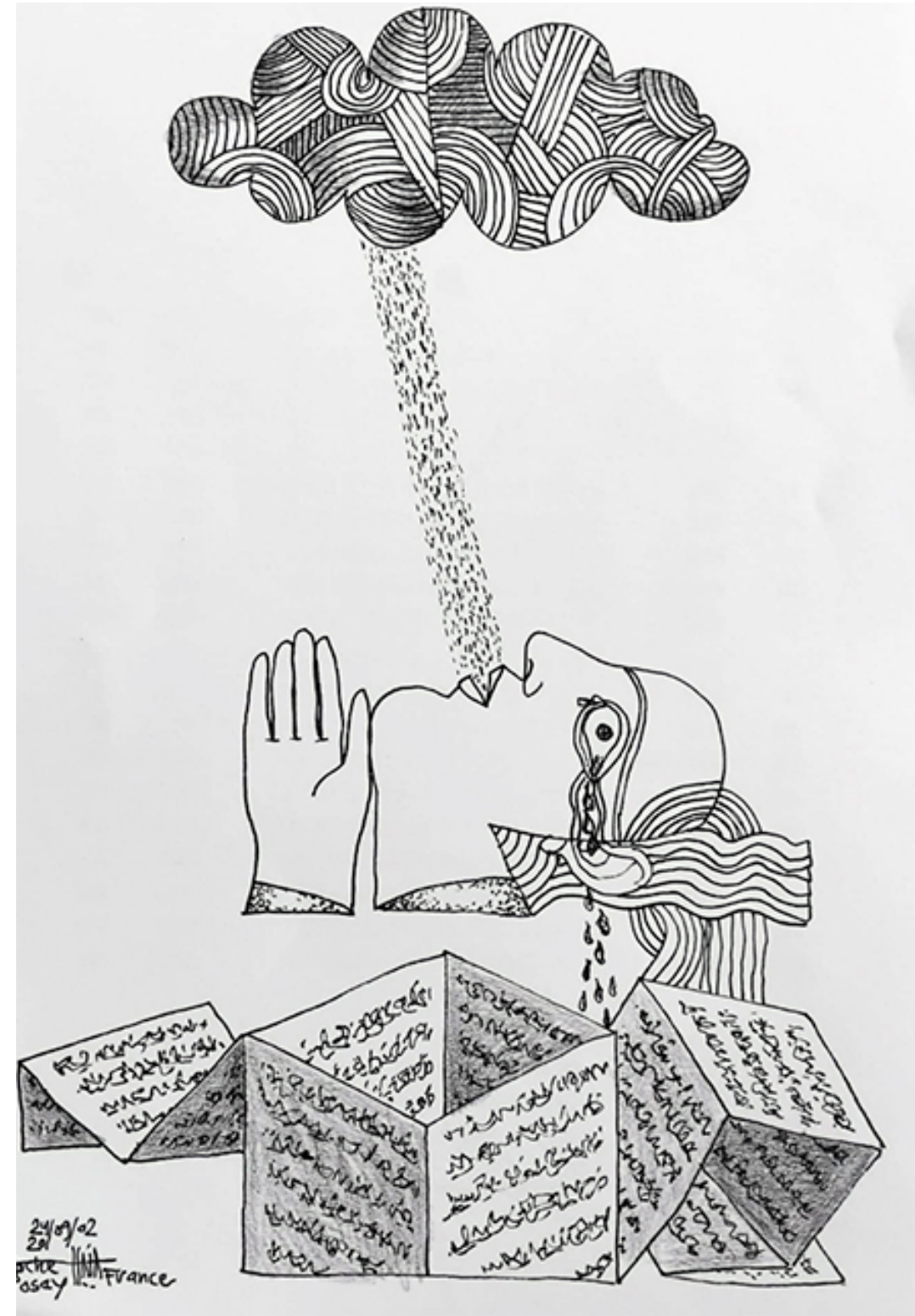
تخطيط لنص شعري 2002

ماكنة الحرب 1975

زيت على الكارتون 30 * 45 سم

مجنوعة الابراهيمى. عمان

معروف في أوروبا كلها والعالم، وهو ليس أهم من بعض الكتاب العرب. ماركيز يكتب باللغة الأسبانية وهي تقرأ وتترجم والمؤسسات والدور تنشر له ، بالنسبة للغة العربية تعتبر محصورة بمحيطها الضيق. يتوجب علينا إذن ترجمة أعمال فنانينا ومبدعينا ومفكرينا ، حتى يتعرف عليها الناس وتنتشر. لا بد من خلق دور للنشر في هذا الشأن، غير مقتصرة فقط على طباعة كتب السيد الرئيس والأخ العقيد ..الخ ، هذه كتب لا فائدة منها. تصور أن الكتاب الأخضر ترجم إلى مئة لغة، من قرأه ؟ ما حجم المبالغ التي صرفت عليه؟ بينما لا تقرأ كتب نجيب محفوظ أو تترجم إلا إلى بضع لغات!.



الرئيس والملك الفلاني، إلي أين ذهب ومن أين جاء، نهتم بقص الشريط ، بالمهرجانات التهرجية والمسابقات الأخرى التي لا علاقة لها بالثقافة، إنما بالمجد الشخصي الزائف ، لا نهتم بجذورنا الثقافية الحقيقية والمعرفية ، لا نهتم بتراثنا ولا نخدم ذاتنا الحقيقة. هذا هو السبب الرئيسي. الأوربي لا يعرف

روحنا ، كل شيء يفيدنا ونستوعبه إذا امتلكننا الثقة بالنفس، ونعكسه في نتاجنا بشكل آخر يمثل ذواتنا ولا يمثل الذوات الأخرى.

ما الأسباب التي تجعل من عدم بروز أي فنان عربي في الساحة العالمية؟ هل ثمة حصار مفروض عليه كما يقال؟

* إذا تتبعنا خط سير العالم الأوربي نستطيع القول إن هناك مافيا أو لوبي يمنع ظهور وبروز الكثير من الأسماء. لكن المتسبب لهذه الحالة ليس الآخر وحده ، ولا يجب أن نطالب الآخر بتقديم بضاعتنا على حساب بضاعته، فهذا غير منطقي تماما. نحن أيضا نتحمل المسؤولية، دولنا ومؤسساتنا الثقافية ، الوزارات والمحقيقات الثقافية في الخارج ، غير معنية ولا تفكر بتقديم مثقف في الساحة الأخرى. هي لا تطبع له كتابا مثلاً. شعراء مثل سعدي يوسف أو قاسم حداد أو أدونيس، ألا يجب تقديمهم للآخر بشكل ممتاز وواضح ومترجم بطريقة لا تقة، بحيث يقرأه القارئ الغربي. هم يرسلون لنا الكتب ويبيعون لنا الصور والمعارض وحتى الفرق الموسيقية و الراقصة ، ونحن لا نقوم بالمثل بالرغم من غنانا ماديا. قافة فرنسا تلقاها بطرق مختلفة في كل البلاد العربية لكن لا تلقى ثقافة كل البلدان العربية في فرنسا، وفرنسا مساحتها بقدر مساحة العراق. إذن السبب منا وفينا. فنانونا بمستويات عالية. فنانون متواجدون في أوروبا ومحسوبون على الحركة الفنية هناك ، لكن لا إعلام ولا كتب ولا مطبوعات موجودة. أنت كفنان عندما تقرر الذهاب إلى صالة عرض هناك يطلب منك تقديم مؤلف عن تجربتك ، ما كتب عنك في الصحافة، معلومات عن بلادك، ما الترجمات التي صدرت عنك؟ هذه أمور تمارس دوراً مهماً في تقديم الفنان بالمستوى اللائق به .

تبعث إسرائيل فرق سيمفونية لكل بلدان أوروبا وتستقطب فرقاً بالمقابل من كل هذه الدول، وتشارك بممثليها في هوليوود، وهناك لوبي يهودي يساعد جهودها. إنهم يحاولون ونحن لا نحاول، نحن نهتم بزيارة هذا الشيخ أو

تأسيس الحداثة وحداثة التأسيس تجربة التشكيل في الفن العراقي المعاصر

د. ثامر مهدي

تهدف هذه الدراسة الى وضع مفهوم الحداثة في سياق تاريخي تمهيداً لوضعه في اطار نظري ، وذلك في ضوء ما يتمخض عنه البحث من نتائج وهي تنتهج بسبيل ذلك منهج البحث الجمالي الذي لا يلتزم التتابع التاريخي ضرورة بل يدرج مادته الخام ان جاز التعبير على وفق انساق نظرية بدلاً من معالجتها شأن البحث التاريخي ، تبعا لتسلسلها الزمني هذا في الوقت الذي تتحامي فيه الانزلاق الى مأزق صياغة قوانين عامة للقيمة وتبنيها في الحكم على الاعمال التي تتناولها بالبحث ، من حيث مطابقتها لمعايير جمالية محددة لان ذلك أدخل في باب النقد الفني ، واقرب الى التدقيق الانطباعي للناقد نفسه واحساساته هو بالذات ازاء الاثر الذي يقوم بتقويمه وبكلمة اخرى ان جل ما تطمح اليه هذه الدراسة هو أن تستقرئ ما هو كائن ، من دون ان تدعي القدرة على تقرير ما ينبغي ان يكون ، ذلك ان كشوفات الفنان المبدع لا يمكن ان تجيء بفعل التأمّل النظري الخالص فهي بالضرورة تعبير عن تجربة هي تجربة الفعل الحي للابداع هكذا تظل التجربة سابقة دوماً على النظرية من حيث انها (اي التجربة) هي الواقع والتاريخ القائم أولاً ، وما النظرية الا تحديد للعناصر والشروط والعوامل المتداخلة في العملية الفنية ثم تعميمها في صياغة ارقى وذلك يعني بلغة المنهج تجاوز المشكلات التفصيلية المتعلقة بالانشطة الابداعية ، والاتجاه صوب تحري المشكلات الكلية العامة التي يمكن النفاذ من خلالها الى استجلاء المبادئ الجمالية التي تتيح لنا تفسير ما هو مشترك بين تلك الانشطة عموماً ، واسباب الوقوع على معايير بذاتها دون سواها .

في هذا الاطار انحصرت النظرة الى بدايات النشاط الابداعي في العراق (الذي يمكن اتخاذه نموذجاً لبقية البلدان العربية) مع التركيز على فنون التشكيل بالدرجة الاولى انصياحاً لدواع منهجية وعملية جرى تفصيلها في ثنايا البحث ، وذلك بغية الخروج بمفهوم للحداثة كما عكسته تلك التجربة الاسلوبية الضخمة ، وكما جسده الرواد ، سواء في انتاجهم الابداعي ، او في طروحاتهم النظرية على حد سواء .

وتحديداً للسياق التاريخي للحداثة كما اسلفنا نبداً بتعيين حقائق الموضوع التي يمكن ان تتسلسل امامنا على النحو الاتي :



- ان اولى الحقائق التي تفرض نفسها قبل اية حقيقة اخرى من حقائق الموضوع هي ان اي بحث يتعلق بالجمالية على هذه الارض لابد ان يجد نفسه مشدوداً بالضرورة الى سماوات نائية من الابداع تسطع فيها نجوم تلمع باسماء مثل : اينوما ييليش (حينما في العلي : ملحمة الخلق والنشوء لدى قدماء العراقيين ، والتي جاءت في صيغتها الاكادية اكمل ، وأقوم ، المأثورات في هذا المجال) . وكلكامش ، وتموز وعشتار ... واسماء اخرى لا حصر لها ، تكون بمجموعها عناصر ورموز «أقدم إنتاج أدبي مدون تم اكتشافه حتى الآن» (٧ ، ٢٠) (يشير الرقم الاول الى تسلسل المصدر في قائمة المراجع ، اما الثاني فالى رقم الصفحة) .

كما يتوطد هذا الابداع بعشرات الكيلومترات من اللوحات الحجرية المنحوتة ، والرسوم الجدارية ذات الالوان البهيجة الزاهية ، وهي تصور بمنتهى الدقة والواقعية الاحداث الفاصلة في حياة الامة ، حيث تتخذ لها من الفعاليات الملكية ، والسياسية ، والدينية ، والحياتية ... محاور تصوغها في وحدة انسجام وتفاعل فريدين مع ضروب النحت البارز والمجسم ، والتي قوامها كائنات اسطورية مركبة من اشكال بشرية وحيوانية لامثيل لها في الطبيعة ، لم يكن الا في وسع الخيال الاسطوري والدراما الدينية ان يمداهما باشكال على مثل تلك الهيئات الباعثة على الرهبة والقدرة على الابهار ... كائنات تقف الغرفان (الغريف : مخلوق خرافي له رأس نسر واجنحة ، اما جسمه فيحاكي جسم الاسد ، او جسم الثور) . انصاف الالهية ، والثيران المجنحة هائلة الحجم ذات الرؤوس البشرية المتوجة بتيجان آلهة ذات قرون ، خير الشواهد عليها .

ولا يكتمل هذا النفر المهيّب من مفردات الابداع وكيّنوناته ، من دون تصور وضم تلك الانغام الغامضة التي تستمد ايقاعاتها من السماوات العلى ، والتي ضبطها الموسيقيون العراقيون القدامى الذين هم ، في الوقت نفسه ، اقدم موسيقيين عرفهم التاريخ ، في اول سلم موسيقي وعته ذاكرة البشر : سلم إشارتو المتعين بأبعاد الهية ، والمنعكس فيثاغوريا فيما بعد (٦ ، ٣٩) .

هذه الحقيقة لابد ان تلقي بظلالها على تفاصيل البحث الفني والجمالي كافة (ابداً وتظليراً) ، وفي شتى مراحل تاريخه . والا فكيف يصح الحديث عن الفنون ، ادبية كانت ام غير ادبية ، في هذه البقعة من المعمورة ، التي يمكن ان نصنفها بحق بانها المهد الثقافي لارحاء الشرق الادنى جميعها ، ثم دراسة قضاياها ، وتقويم مساراتها من دون عودة الى تاريخ هذه الفنون ، وجذورها الممتدة في تاريخ هذه الارض للتعرف على مكانتها في حياة الامة ، ومدى ماكان لها من أصالة وإرتباط بكل مظاهر الحياة وادوات التعبير عنها؟

- غير ان الازدهار الحضاري الذي اشرق على هذه الارض مع فجر الحضارة والذي تعهدته يد إنسانها بالتقدم والنمو ، فاینع في عهود الاستقرار نبوعاً مشهوداً على صعيد الثقافة والفنون والعمران ، لم ينج المنطقة من التردّي في وهدة البؤس ، والانحدار الى غاية الشقاء . حيث قدر لهذا التألق الباهر ، الزهو العظيم المفعم بالتطور المتواصل ، ان يثير حفيظة واطماع الجيران المتوحشين الذين اندفعوا كالثعابين - حسبما تصفهم النصوص التاريخية - لاحتلال ارض الرافدين وكانت لهم الغلبة في نهاية الامر ، فعم الظلام ، وخيم الانحطاط ، وانكمش وادي الرافدين ، وهو الذي اضطلع باعظم ادوار التاريخ الحضاري ، الى عدد من المستوطنات عديمة الشأن ، يتحكم بها اسياد أجنبي . وكان

لا بد من الانتظار زهاء اثني عشر قرناً كي تندفع في الاوصال المشلولة لهذه المنطقة طاقة متجددة يغذيها - مرة اخرى - ينبوع العربي ، الذي اندفع مجتأحاً شواطئ الرافدين اجتياحاً مظفراً ، تحت ظلال الفتح الاسلامي (١٢-١٣هـ) حتى اذا لم يمض غير القرن وبعض القرن ، تحديداً (١٤٥-١٤٩هـ) تنفست الرمال عن حاضرة العلم والثقافة والمدينة : بغداد ... تملأ الدنيا وتشغل الناس قروناً عديدة ، كانت خلالها مركز الاشعاع الحضاري الذي اضاء العالم بنوره الوهاج ايام كان كل شيء حولها غارقاً في دياجير الهمجية .

وفي مضمار الفنون ارتبط اسم بغداد باسم مدرستها في التصوير التي عاشت في الحقبة التاريخية الواقعة بين القرنين السادس والثامن الهجريين ، كانت خلالها تشاطر حركة التأليف والترجمة حياتها في المجتمع وترفعها بمعطيات التشكيل المنظور ولقد وصل الينا العمل النموذجي الكامل لهذه المدرسة في مجموعة من الصور الوصفية الدقيقة التي سجلت بمنتهى الحرص والموضوعية مشاهد الحياة العباسية في الربع الاول من القرن السادس الهجري ، وهي تلك الصور التي رسمها الفنان البغدادي الفذ (يحيى بن محمود الواسطي) لمقامات الحريري والتي مازالت برسومها البالغ عددها تسعاً وتسعين صورة ، مدار بحث الدارسين ومنهل ايحاء للفنانين . فلقد استطاع هذا الفنان بقليل من المداد الاسود ، واليسير من جذى الياف الكافور المزوجة بزيت الخردل ، وبعض الالوان التي كان يقوم بتحضيرها بنفسه ان يمد بماضيه الى حاضرنه وأن يختزل بأعماله أبرز الصفات التي شاعت عن المدرسة البغدادية للرسم .

أقلت مدرسة بغداد للتصوير بسقوط العاصمة في ايدي المغول سنة (٦٥٦-١٢٥٨م) ولم تشر المصادر التاريخية حتى الان الى ظهور فنان ، له نشاط فني في هذه المنطقة منذ ذلك الوقت . فقد مرت البلاد ، عبر قرون الفترة المظلمة ، بأشد عهود الجهالة والفقر والانحسار الثقافي ، ولم تخلف مدة الحكم العثماني ، طيلة القرون الاربعة التي سادت العراق ، أي أثر يدينها من روح الحضارة العربية التي كسفت نجومها الزاهرة بعد سقوط الدولة العباسية وتوالي غزوات الاقوام المختلفة عليها فيما أعقب ذلك من احقاب .

واذا كانت غزوة نابليون لمصر ، في نهاية القرن الثامن عشر ، تمثل (على اكثر التواضعات اتفاقاً) بدء الصلة بين العرب والحضارة الغربية ، وكانت من الناحية الفكرية اللبنة الاولى التي فتحت العيون في بلاد العرب على دنيا جديدة حية وكنوز من الفكر الانساني غنية زاخرة فان المحاولات الحديثة للتفاعل مع الفكر الغربي لم تبدأ الا في القرن العشرين ، ولم تؤت ثمارها الفعلية الا بعد الحرب العالمية الاولى ، ثم بلغت منتهاها بعد الحرب العالمية الثانية هذا اذا ذكرنا (العراق) بشكل خاص . الا انه يمكن - مع ذلك - حين استعراض المدة الحديثة من تاريخ العراق ، ان نعد نهاية القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين ، اولى بوادر التطلع الى فنون التصوير الاوروبي الكلاسيكية ، آخذين في الحسبان المستوى الفردي على وجه التحديد . فقد نمت بذور هذا التطلع في تركيا العثمانية ، حين كانت تستلهم اساليب الثقافة الاوربية - وفن التصوير واحد منها - عند اتصالها المباشر باوساطها ودولها آنذاك . وانتقلت هذه البذور - بحكم المنطق التاريخي - الى بغداد عن طريق رسامين هواة ، كان التصوير يؤلف جانباً تزيينياً من جوانب حياتهم الشخصية فقد تعلموه في المدارس

العسكرية (حيث كان الرسم جزءاً من المقررات الدراسية فيها)، وصار ترفاً يزاوله بعض الناس ويجفوه بعضهم الآخر.

من هنا كان الفضل في بداية الحركة التشكيلية عند اوائل هذا القرن يعود الى عدد من الرسامين الهواة اشهرهم (عبد القادر الرسام) الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني وزملاؤه الحاج (محمد سليم) (هو والد الفنانين: جواد سليم، نزار سليم، نزيهة سليم، وسعاد سليم). و (محمد صالح زكي) و (عاصم حافظ) وغيرهم... ممن تعارف الباحثون على تسميتهم بالاوائل، وقد اثار هؤلاء اهتمام الشباب في الرسم، وتم ارسال بعض ذوي المواهب الى اوربا لدراسة الفن، واخذت سمات بداية الحركة الفنية الجديدة تتبين عند افتتاح فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٣٩ (علماً ان النواة الاولى لمعهد الفنون الجميلة كان (المعهد الموسيقي)، وان اول من فكر في انشاء هذا المعهد هو الشريف (محي الدين حيدر)، الذي توسع به عام ١٩٤٠ ليضم فرع التمثيل والادراج، وفرع الفنون التشكيلية (رسم، نحت) وفرع الموسيقى الغربية). ثم فرع النحت بعد مدة وجيزة، وفي امل من ربع قرن نمت الحركة بسرعة على نحو اكسبها شخصية متميزة تتسم بالجرأة وقوة التعبير.

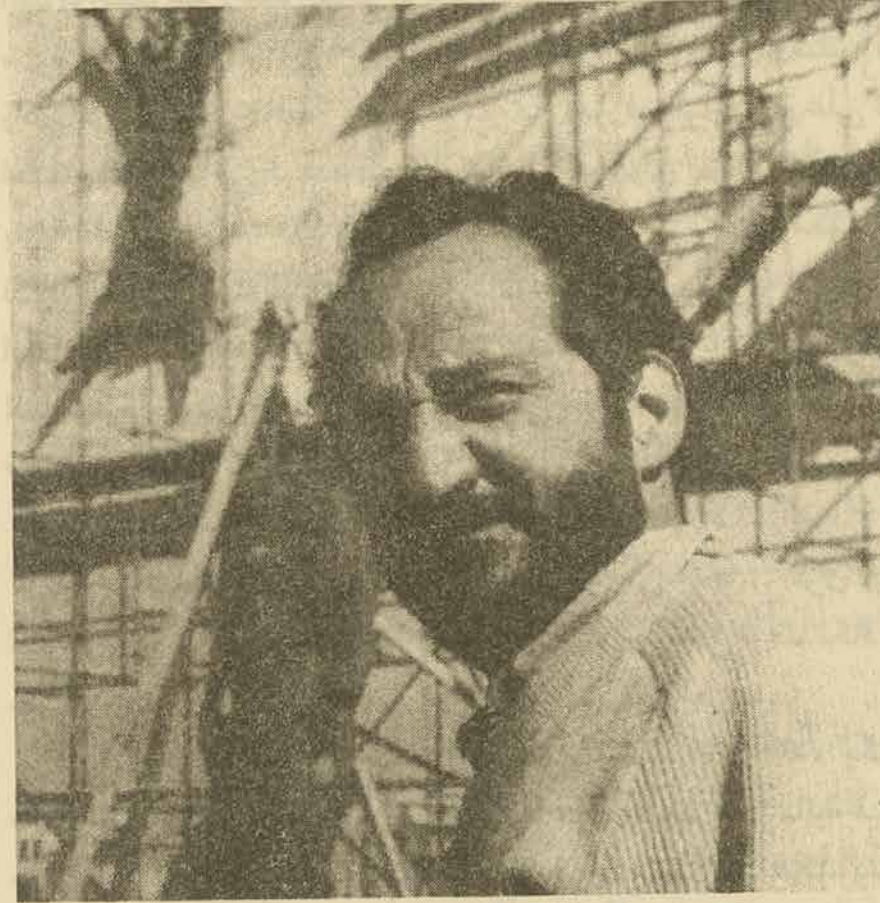
في ضوء الحقائق آنفة الذكر يمكن ان نستدل على:

١- ان السمة البارزة في تاريخنا الحضاري هي انه «... ممزق الاوصال متسع الفجوات» بحيث «ان ثمة مراحل كاملة من الانقطاع الحضاري بين مراحل تراثنا تكاد تجعل من كل مرحلة وحدة منفصلة على ذاتها» (٧٧، ٥) على حد تعبير احد الباحثين العرب.

٢- ان هذا العالم الذي كان لقرن مضى متغلقاً على ذاته، يكاد يجهل العالم الخارجي، قد انفتح فجأة على سعة العالم الحديث، معرضاً كل مافيه لرياح عاتية هبت عليه مهددة بزعة واقتلاع كل ماتوطد فيه من قيم ومفاهيم على مدى قرون متطاولة. هكذا بدأت صدمة المواجهة بين قيم مختلفة متباينة غاية التباين تأخذ شكل ازمة كان لابد ان تفرض من ثم تساؤلات من نمط: ماهو الموقف الذي يلزمننا اتخاذه حيال ثقافة نحن على اتصال حتمي بها؟... هل يتعين علينا ان نرفضها جملة وتفصيلاً بحجة انها قد تنال من تراثنا الثقافي العريق وتحل محله، الامر الذي لابد ان يوقعنا في شرك العزلة عن التراث، وهي عزلة من شأنها ان تعرضنا الى خطر التقوقع المفضي بنا الى العقم لامحالة؟... ام يجدر بنا ان نتبناها، في جميع مظاهرها ومن دون تمييز بدعوى ان التراث عبء يثقل كاهلنا، ويحد من ثم، من انطلاقنا في رحاب الحياة الحديثة وهنا يطالنا خطر آخر هو ان نرى النتائج الابداعي لدينا وقد استحالت مقلداً، اوسارقاً، بدلاً من ان نراه محققاً لذاته؟ وبكلمة اخرى: مالذي يتعين ان تكون عليه هذه الثقافة العربية الحديثة؟... اهي الثقافة الموروثة، الغربية الى حد كبير زمانياً؟ ام هي، الثقافة المنقولة، الغربية الى حد كبير مكانياً؟... وكان لابد من الدخول في حوار التراث بشكل يتحامى الرزوح تحت ثقله، او يهدد بفقدان الانتماء اليه.

٣- ان فنونا مثل: التشكيل، والموسيقى، والغناء لها جذور تمتد عمقاً، وبشكل متفاوت في تربة تراثنا الحضاري، في حين تدين فنون اخرى (كالمسرح مثلاً) لظهورها الى المؤثرات الغربية التي صافحت الفكر العربي عند نهاية القرن التاسع عشر (كانت (لبنان) اسبق البلاد العربية في نشأة المسرح، اذ عرفت على يدي (مارون النقاش) - ١٨١٧ / ١٨٥٥ - عام (١٨٤٨) ثم تلتها (سوريا) عام

(١٨٦٥) علي يدي (احمد ابي خليل القباني) - ١٨٤٢ / ١٩٢٣ - وكانت (مصر) هي الدولة العربية الثالثة التي نشأ بها مسرح قومي خاص بها وان كانت عرفت منذ دخوله الحملة الفرنسية في اواخر القرن الثامن عشر وطوال النصف الاول من القرن التاسع عشر او يزيد، عرفت على يدي (يعقوب صنوع) - ١٨٣٩ / ١٩١٢ - عام



جواد سليم اثناء العمل في «نصب الحرية»

(١٨٧٠). (٨، ١١)، ثم بانث تباشيرها في بلادنا عند مطلع القرن العشرين. لذا نجد ان مسألة «التراث» و «المعاصرة» لا تطرح في هذه الفنون بالحدة نفسها التي طرحت بالنسبة للفنون الاخرى، والتي ظهرت على اوجها بالنسبة لفنون الشعر. هذا فضلاً على انه لامناص من تجاوز الفنون الادبية (من شعر، وقصة، ورواية... الخ) بسبب ان مفاهيم البلاغة العربية واسسها وقواعدها قد بات لها في تاريخ ادبنا العربي تراث يتناول في الضخامة والقدم، بحيث ان رصفها مع فنون بعضها طارئاً تماماً (مثل: المسرح)،

والاخر متخلف عنها بما لا يقاس سواء على اجحاف في حقها، ان لم يكن من اخطاء المنهج في المقام الاول.

٤- انه لا يمكن التحدث عن بداية حقيقية للفن العراقي المعاصر الا مع اربعينيات هذا القرن وعلى وجه التحديد في نهايتها اي مع مطلع الخمسينيات علماً... «ان بوسعنا ان نؤرخ بدء الفن المعاصر في العراق بحقبة مابعد الحرب العالمية الاولى، اذ كان اول الرسامين ضابطاً في الجيش العثماني في العراق هو: عبد القادر الرسام» (٩، ٢٩). الا اننا يمكن ان نأخذ المدة مابين الحربين، والسنوات التي تلت الثانية منهما على انها مرحلة مخاض وارهاس بـ (المدرسة العراقية)، التي تبلورت سماتها في الخمسينيات، تؤكد الغرض ذاته كلمات الراحل الكبير الفنان (جواد سليم) التي سطرها في مذكراته ليوم ١٦ تشرين الثاني / ١٩٤٤، والتي جاء فيها: «خلال هذه السنوات الاربع التي وقفت بها بباريس اوروبا عن العمل الجميل، لم تقف بغداد عن العمل، كانت تعمل ببطء وصمت. كانت فقيرة جاهلة ولكنها كانت تشتغل خلال هذه الفترة من الاربع سنين او الخمس، فانشئ اول معهد للفنون، وفتح اول متحف حكومي للرسم والنحت، وابتدأت اول حركة قوية ومباركة في مضمار المسرح والموسيقى الكلاسيكية والوطنية (لنذكر ايضاً ان ثورة الشعر الحديث قد بدأت في غمرة هذه السنوات

ايضاً كما افتتح الفنان (حافظ الدروبي) مرسماً ... شغل قاعة واسعة في الدور الثاني من بناية في الباب الشرقي ... وقد كان يختلف الى هذا المرسم اكثر فناني تلك الفترة ليزاولوا رسم الموديل الحي باوضاع مختلفة، وعارية في احيان كثيرة ... اما الفنانون الذي كانوا يواظبون على العمل في المرسم، فهم: جواد سليم، نزيهة سليم، فائق حسن، اكرم شكري، فائق الحيدري، عيسى حسن، سعيد مظلوم ... وغيرهم» (٩، ٥٣). (١٠، ١٣٩) والواضح ان الحديث. غالباً ما يدور عن الفنون التشكيلية في بلادنا يمثل ما يدور عن الفنون بعامة، حتى لكان هذه الفنون تقف بذاتها عنواناً للفن العراقي المعاصر او انها تمثل -على الاقل- التجسيد البارز له، ولا يخلو مثل هذا التصور -في الواقع- من جانب من الحقيقة وهي حقيقة تتعلق بطبيعة الفن التشكيلي ذاته من جهة، وترتبط بالعوامل الموضوعية التي احاطت نشأته وتطوره والمؤثرات التي تلقاها في وقت مبكر من جهة ثانية. فالمؤكد ان انتاج مثل هذه الاعمال يتطلب جهود افراد كثيرين يتمتعون بمهارات مختلفة ومتنوعة وذوي تدريب نوعي

(تشير المصادر المختصة الى ان عدد العاملين في الاستوديو (التلفزيوني) من الفنيين ومساعدتهم يربو على الخمسين، هذا عدا الممثلين، وقد يصل العدد الى اضعاف ذلك في الاستوديوهات السينمائية، وهو جيش يبدأ من مؤلف النص، والمنتج، والمخرج ومهندس الديكور، ومصممي الملابس، ومنسقي المناظر ومشرف الاضاءة، ومهندس الصوت والمصورين، ومراقبي الكاميرات والمونتاج، و... و... و... الخ).

من هنا فان مجال العبقرية (او الابداع الذاتي) في هذه المجالات ضيق للغاية ويمكن ان يقال الشيء ذاته (وان بشكل اخف) عن انتاج الاعمال الموسيقية فهي الاخرى (شأن سابقها) سلسلة من الحلقات التي يأخذ بعضها بأعناق بعضها الاخر. ولئن كانت بعض تلك الحلقات اضخم او ادق او حتى اثن من غيرها فانها، بالتأكيد، ليست اهم من بقية الحلقات حيث انها جميعاً تتساوى في الاهمية بحيث ان العطب الذي قد يصيب احداها لا بد ان يسري الى اوصال المجموعة كلها فيشلها، او في الاقل يعوقها عن العمل. وهذا هو على وجه الدقة - جوهر ما توصف به الاعمال الفنية من انها ذات تكوين عضوي.

-اما على (الصعيد الموضوعي)، فلقد كانت الروافد التي سرت في شرايين الحركة البازغة هي من المد نفسه الذي غمر المنطقة بكاملها، والذي تلاطمت امواجه على شواطئها كافة لتتردد اصداؤها في النتاج الادبي والفني لرواد النهضة والاحياء من مفكري وادباء نهاية القرن الماضي وحتى العقود الاولى من هذا القرن، «غير ان التعبير عن ذلك فنياً بالرسم او النحت، كان امراً جديداً» (١١، ١).

من هنا الطابع الريادي الفذ ونقطة التحول التاريخية الحاسمة في اسلوب التعبير الفني التي شكلها البرنامج الاحيائي الذي استغرق سيرة الفنان العراقي الراحل (جواد سليم) الابداعية ولقد كنت اؤثر إلا أقصر البحث على الحديث عن رائد بعينه دون آخر لانه بات من البديهيات ان اي تطوير او احياء هو من عمل الاجيال وليس ظاهرة فردية، غير ان الوضع الخاص الذي انطلقت منه الحركة التشكيلية والتي هي -في الوقت نفسه- رأس الرمح في حركة احياء الفنون في العراق المعاصر يركز الاضواء وبشكل استثنائي، على رائدها الكبير المرحوم (جواد سليم) الذي يوشك ان يكون بدءاً خالصاً، فلقد

ابدع من غير مانظرية مسبقة، وأستمر مطاولاً من دونما جمهور يتذوق وتساعد متطوراً بلا نقد يتفحص ويتحرى واذا ما استطاع هذا الرائد الكبير ان يوغل في البعد الى هذا الحد، فلانه التقط الرمح من حيث تركه السلف ليلقي به الى ابعد. لقد التقط (جواد) الخيط المقطوع في تراثنا بيد، ومد يداً نحو ملامسة احدث تجليات الفن المعاصر ومن دون ان يغفل حقيقة ان قدميه مغروستان في ارض صلبة وراسخة هي ارض الواقع وبكلمة فقد تحسس (جواد) طريقه بشكل سليم صوب التركيب الصحيح للمعادلة المطلوبة حين طفق يصب خطوط التراث والوانه، في اشكال وصيغ من الحداثة على قماش من صنع محلي.

والرائع في الامر انه كان على وعي تام، ودراية كاملة، بالدور الذي يتعين عليه هو ومجاملية ان يضطلعوا به فهو الكاتب في مذكراته (سنة ١٩٤٤) محدداً ما يرمي هو وزملاؤه الى تحقيقه، الكلمات الاتية: «... كانوا قلائل تحديق بهم المصاعب من كل جانب في عملهم الابداعي، وتهيئة الجمهور للفهم والتذوق اما عملهم فبصفتهم البعث الاول منذ خمسة قرون، كانت محاولتهم صعبة وهم يهيئون الاسس للاجيال الشابة القادمة. كان عملهم ينحصر في تأليف حلم هذا الاعرابي الملون في كتب التاريخ وزخارف الرياضة العربية وحتى ابعد من ذلك، التأليف بين انسان عاش بين احضان النهرين منذ آلاف السنين وصنع من طين هذه التربة تماثيل صغيرة جميلة، وبين تعبير استمدته من لندن وباريس وروما» (٤، ٣٦، ٧) وبصورة اشد افصاحاً، وهو يتوجه مباشرة وباستفزاز واضح للجمهور في كلمته التي القاها بمناسبة افتتاح المعرض الاول لـ (جماعة بغداد للفن الحديث) والتي جاء فيها: «... لا اريد اليوم ان ادافع عن جماعتي، اننا سنستمر وقد فتحنا مافي صدورنا باخلاص ... (و) ... اننا نحاول ان نناسب وما تنتجه البشرية ولو الى حد ضئيل باللغة العالمية (التصوير) كعراقيين، مستلهمين ماثيرنا في طبيعتنا ومحيطنا المحض» (١، ١٩٣).

ومن عجائب النكبات، واوشك اقول من حسناتها ان تفتح الحرب العالمية الثانية وسط كل مظاهر الدمار والخراب التي احدثتها درياً سالكة للمؤثرات الغربية الحديثة كي تصب بسخاء في هذا العالم المنسي، وبلغة (جواد): «... جاء الى بغداد في هذه الفترة المريعة من الزمن اناس كثيرون واذا كانت اوربا قد اوقفت حركة انتاجهم فان بغداد هيأتها للعمل، وفتحت للفنان منهم عالماً جديداً من المراثيات تحت ظلال قبابها الغنية ولم يكن هؤلاء طلاب البوزار في باريس او السليد سكول في لندن بل كانوا ذوي افكار جديدة ومن اللذين يخرجون في انتاجهم الفني عصارة تأملاتهم ودراساتهم بدنياً احساسهم وخيالهم» (١، ٣٧) اما عن التأثيرات الاحيائية التي مارستها فنون هؤلاء الوافدين على مدارس واحاسيس اولئك الشباب الظامئ يحدثنا «اسماعيل الشبخلي» وهو رائد اخر من رواد الحركة قائلاً: اهم الاحداث، -وهذه ليست وجهة نظري الخاصة فقط- هو وجود بعض الفنانين البولونيين في العراق بين عامي (٤١-١٩٤٣) حيث اتصلوا بالفنانين العراقيين وقد فتح اتصالهم هذا صفحة جديدة للفن العراقي الذي كان آنذاك لا يتعدى الاعمال الاكاديمية البسيطة وبين هؤلاء الفنانين البولونيين ثلاثة من اشهر فناني بولونيا وقد درسوا الرسم في فرنسا، وهم ... يارينا، ماتوشاك، وجابسكي، وهم من تلاميذ ومريدي (بونار) الرسام الفرنسي المعروف وصاحب المدرسة الفنية الخاصة به. وكان اول الذين اتصلوا بهم: (جواد سليم) و (فائق حسن)، واخذ (جواد) يستوعب

المسائل التي يطرحونها لاسيما الفكرية منها اكثر من استيعاب (فائق) لها. كما اتصل بهم (اكرم شكري) و (رشاد حاتم) و (حافظ الدروبي) و (عيسى حنا) ايضاً، ومن وجهة نظري ان اكثر من افاد منهم هو (جواد سليم) لانه كان مثقفاً ومتابعاً (٩، ١٧٥).

انها فائدة لايجدها (جواد) نفسه، بل هو يذكرها بكل ثناء وعرفان بالجميل فهو يكتب بابتها، منتشياً: «... انني اشكر الاقدار لتوصلي لمعرفتي الجديدة، وسابداً منها مفتوح العينين مفتوح الفؤاد، لان طريقي منير... عرفت الان ماهو (اللون) عرفت اللون وكيف تستعمل الالوان» (١، ٢٤) كان كشفه هذا بمثابة وضع اليد على الحلقة الاخيرة المفقودة في السلسلة التي تعيد انتظام ماتنافر من رؤي في نسق يضم اصلح مافي الماضي وابرز مافي الحاضر، وانسب مالمستقبل. مهّد الارض وحيداً لانطلاقه بثقة صوب انجاز دوره الرائد في صياغة اسلوب عراقي، عربي، للرسم والنحت معاً. ذلك ان (جواداً) كان الى هذا كله من تلك الفئة القليلة في تاريخ الفن الذي حذق النحت الى جانب الرسم. (جواد) الى انكلترا عام ١٩٤٦ لدراسة النحت في مدرسة (سليد) الفنية حيث كان (هنري مور) استاذ النحت. وفي مجال النحت فانه يصح ان يقال في (جواد سليم) ما قيل في (رودان) من انه ابتكر النحت من جديد، او انه اعاد خلق فن ضائع، واذا ابطن هذا القول مغالاة، فهي مقصودة... ومبررة، ليس فقط بسبب الانعدام التام للفعالية النحتية عندما شرع هذا الرائد الكبير بيدع اعماله، وليس ايضاً بسبب انه لم يكن هناك نحّاتين حازوا الشهرة او الاعجاب ممن عملوا حوالي تلك الفترة او قبلها بل لان جواداً ارتفع بالنحت الى مستوى رفيع من النشاط الابداعي فلقد لبث النحت محدوداً بطاقاته التعبيرية (عبر تاريخه الطويل في وادي الرافدين) مقصوراً على ان يتخذ ملحقاتاً زخرفياً بالعمارة او وسيلة لتخليد المظهر، يتوخى الضخامة والهيبة، وينطق بصوت السلطة، معظماً الملك ومجدداً الجبروت، اما كونه وسيلة تعبير عن الافكار - والا هم من ذلك وسيلة جمالية بارزة في التعبير - فذلك مالم يكن في الحسبان قبل جواد إلا ما ندر.

واذا كنا اسهبنا في الحديث والى هذه النقطة عن (جواد سليم) بوصفه رائد حركة التشكيل في العراق المعاصر، والدافع فيها، فذلك لانه كان بؤرة الاشعاع في المركز منها، وروحها الملهم. انه بمجموع ما انجزه من اعمال وما افرزه من افكار، استبق زمنه في معظمها، فاصبح لاحقاً موضع نقاش لا يهدأ - على صعيد التنظير - واضحى - على صعيد الابداع - انجازاً يستلهمه الآخرون ممن عكست لوحاتهم تأثراً صريحاً بها، بشكل او بآخر كان «البيان» الشاخص الحق، والبصير بهذه الحركة الوليدة الا انه ومع ذلك كله لم يكن بطبيعة الحال - بمفرده في ذلك بل كان له من زملاءه ومجاليه ذوي المواهب الكثيرة (وفي مقدمتهم: فائق حسن)، ومن تلامذته الذين الهب حماسهم بمس من عبقريته، الظهير الاوفى في شق تلك الدروب والمسالك الجديدة في الوعي والابداع فمن البديهي ان انجاز مثل هذه الانعطافات الحادة الرؤي وفي مجالات الابداع والتذوق الفني تتطلب من الامكانات ما تقصر عنه طاقة الافراد وماليس في وسع فنان وإن كان على قدرات (جواد) وموهبته - تحقيقه بجهد الفرد.

ان الحقائق التي يمكن ان نستخلصها من العرض السابق هي:

١ - ان فناننا الكبير، وبسبيل اكتشاف وصياغة «... حلم هذا الاعرابي الملون في كتب التراث

وزخارف الريزة العربية» بل وما يتخطى نطاق هذه الاقليمية الى الفن الفرعوني وهو ما يذكره بنفسه بصدد المؤثرات التي تلقاها اثناء ابداعه منحوتته الرائعة: (سيد البنائين) حيث يقول: «... ولكن يجب ان اذكرها هنا اني بلا شك قد استعنت زيادة على نفسي والطبيعة والاتجاهات الحديثة بعدة اتجاهات فنية مصرية وأشورية وغوطية وهذا شيء طبيعي» (١، ٣٣) القول الذي تلقفه المرحوم (جبرا) ليكتب مضيفاً: «هذا بعض ما يخطر لنا حين ننظر الى البناء ومساعدته، برغم ان اوضاعهم لسبب ما تذكرنا بالنحت الفرعوني اكثر مما تذكرنا بجذور جواد الرافدينية» (١، ٣٥) الامر الذي يشير الى ان (جواداً) قد شرع في اعادة نظر تناولت المعطيات التي افرزها الابداع العراقي عبر مراحلها المختلفة كافة: بدءاً بالقديم، سومرياً كان ام بابلياً مروراً بالفن الاسلامي وقمته المدرسة البغدادية في التصوير وبريادة مطلقة لـ (الواسطي) الذي كانت له لدى (جواد) الخطوة الاولى بين فنانين التاريخ وحتى العصر الحديث الذي زينه الهواة الكبار بانجازاتهم الكلاسيكية المرموقة اي انه - وباختصار - قد توفر على جماع النتاج الروحي والثقافي للامة، في هذا المجال منذ اقدم العصور الى الان.

٢ - ان (جواداً) في توجهه هذا نحو التراث بكل ذلك الفضول الخنون، الذي تشف عنه موهبة - لامراء فيها - في تذوق التراث، لم تكن غايته محض السياحة الحرة في ارض السحر والعجائب تلك وانما كانت عنصراً منهجياً في الابداع غايته البناء عليه وبه بوصفه المادة الخام. ان هاجس اكتشاف مآثر الحضارة الرافدينية، في مجالات الفن التشكيلي، وهو هاجس ظل يراود الفنان سنوات عدة كان هاجساً تعرفياً وجمالياً اي انه حين اعاد احياء معطيات تلك الحضارة في مجالات التشكيل المنظور فانه فعل ذلك لان غايته لم تكن تسريبها كما هي عبر العصور بل بوصفها مادة الابداع التي يمكن ان تكون لها فاعليتها الخاصة ضمن النزعة التصميمية والزخرفية والغاء التشريح وغيرها مما يشكل خصائص وسمات المدرسة البغدادية في الرسم، والتي شاعت في سلسلة اعماله المعروفة بـ (البغداديات) هي تراكيب جديدة لاتشبه، سواء في استخداماتها ام في غاياتها اعمال (الواسطي) الا في انها استعادة مفعمة بالدلالات لتعميق الرؤية للواقع وتوكيد صلة رحم حجبتها قرون من الظلام آلت فيها الدولة العربية الاسلامية الى التدهور والجمود والانحطاط.

٣ - ان الفنان حين احل الوعي بالتراث محل العودة اليه، انما كان يصوغ اختياره للتراث وربما لغيره من العناصر المتاحة بغرض استلهاهم اكثرها قدرة على توجيه المجتمع وانسانه نحو افق اكثر رحابة بمعنى ان احياء التراث لديه لم يكن محض احراق البخور لتمجيد الاضحية الثاوية، بل كان نزوعاً حياً واصيلاً لخدمة البشر الاحياء. ان استلهاهم التراث في ذاته لم يكن ليغني لديه شيئاً على الاطلاق من غير الربط الوثيق بينه وبين الواقع المعاصر في حياته وحياة شعبه وأمتة بكاملها، بل والانسانية - جمعاء ليس التراث من اجل التراث ولكن من اجل الحياة هذه الاجواء التي ترددها معاني وافكار البيان الذي تلاه في افتتاح المعرض الاول لجماعة بغداد حيث يحدد من خلاله موقعه «كفرد في المجتمع الانساني يخاطب البشرية كلها» ويشير فيه الى مفردات من مثل «... الفنان كعضو في الهيئة الاجتماعية، والناس وعلاقتهم بالفن، وعلى الاخص هنا في هذا الوطن». (١، ١٩١) على انها الهموم التي يتعين على الفنان التعامل معها.

٤ - كما تكشف اعمال فناننا الكبير واقواله انه وبقدر ما هو عليه من اطلاع واسع على تراثه الوطني

السمات البارزة للحركة في بواكيرها الاولى . ذلك ما يلاحظ حتى في اعمال (فائق حسن) وهو الذي عرف عنه انه «يعنى بالناحية الصورية اللونية اكثر مما يعنى بالقرائن الفكرية» (٣، ٨)، حيث لم يعد في مستطاعه ان يدير ظهره مدة اطول لهذا الجو المتلبد بالغيوم متلهيا بتجريداته اللونية وان كانت تستوحى الجوهر الشعبي في موضوعاتها فسرعان ما وجد «ان التجريد لم يكن يفني بحاجته ... بل كان له مجرد خطوة في اتجاه التعبيرية وجاءت هذه الفترة من اغنى مراحل حياته الفنية، راح يشحن لوحاته - وقد غدت الان جهمة ومتوترة - بصور العوز والبؤس وجعلها مزيجاً غريباً من الرعب والعطف وافلح في ابراز اللوعات الخفية التي يعانىها الشعب عن طريق شخوص تذكرنا وجوههم واجسامهم بالكوايس» (٤، ١٧)، ثم انه لما «... سحرته فيما بعد مشاهد الحياة الريفية» كما يكتب جبرا «نجده يضع في هذه المشاهد صوراً للعمل المضني وللجهد والجلد ولكل ما عرفه الفلاحون من مشاق ومثابرة طوال القرون الماضية وهكذا فان لوحاته تدلل على مدى غوصه في اعماق التجربة النفسية التي كانت من نصيب امته».

عند هذا الحد يمكن ان نحصر الجهد الجمالي لهذه التجربة الاسلوبية والحياتية الضخمة في النقاط الاتية:

- ان (جواد سليم) قد افتض السر حين تمكن بما يحزره من مواهب ذاتية ومن قدرات اكتسبها بسعيه ودأبه من وصل الخيط المقطوع في تراثنا الطويل حيث كان من بين فناني جيله الاكثر جرأة في تبني المفهوم الصحيح لـ (الاصالة) و (المعاصرة): فكان «تراثياً» بالمعنى العميق المسؤول لهذا المنطلق من حيث ان له نظرتة القادمة من داخل التراث كما كان - في الوقت نفسه - «معاصراً» غاية المعاصرة باستخدامه احداث الاساليب والمناهج في التعبير الفني وبين هذين القطبين جاءت رؤيته الفنية المتجاوزة انعكاساً لرؤيته الواضحة والعميقة للواقع الذي يحيط به.

بذا نضع ايدينا على الخلاصة من هذا المشروع الجمالي الكبير، وهي المتمثلة في المرتكزات الاتية:

١- اعادة الارتباط بالماضي.

٢- وعي الحاضر

٣- تحسس المستقبل

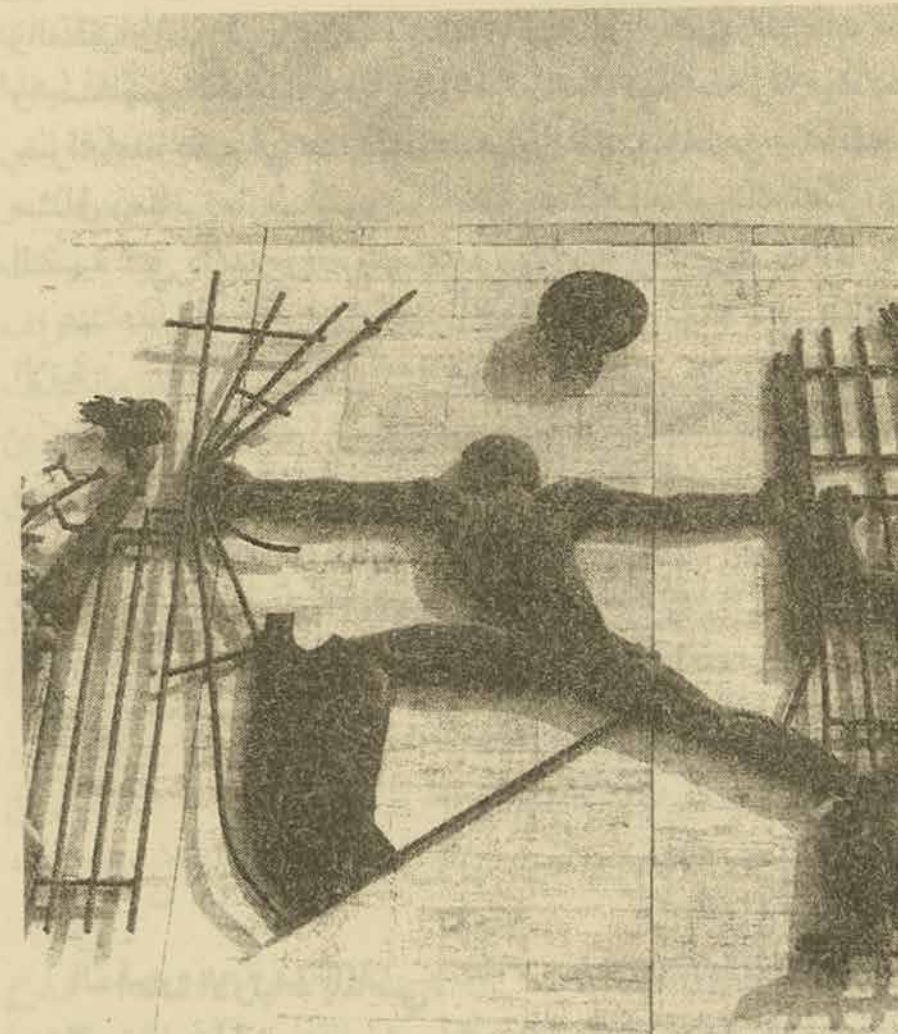
هكذا تتجلى مفاهيم «التواصل - مع الماضي»، و «مسايرة - الحاضر»، ثم «استشراف المستقبل» على انها المبادئ الضابطة للابداع الجمالي في فنوننا المعاصرة.

ثانياً: ان الادراك المبكر بان ذوق التراث لامواضعاته، جوهر القضية ومبتغاها وان الامكانية الوحيدة لاساغة هذا الذوق هي في النظر اليه في ضوء منجزات العصر ثم توجيه ذلك كله وتسخيرها - من ثم - في توجيه الحاضر الى آفاق ارحب واعمق، وبكلمة اخرى «امتصاص العصاراة الكامنة في الجذور لمواجهة التحدي الراهن و تجاوز الحاضر في الطريق الى المستقبل» (٥، ٢٧٢) هذا الادراك قد تجاوز وبخطة واحدة ذلك التناقص الشكلي المفتعل بين الذات القومية الاصيلية والحضارة العالمية المعاصرة كما تجاوز - في الوقت نفسه - النظرة السلفية، في تكرسها حتمية التراث وعدم جواز الاقتراب منه الا ضمن طقوس من القداسة والتمجيد. بذا يقدم هذا المشروع الجمالي انجازاته اللامعة

والقومي، وما يتمتع به ايضاً من معرفة واسعة بتاريخ الفنون لدى الامم الاخرى فانه كاف فضلاً عن ذلك شديد الاهتمام بقضايا القرن الذي يعيش فيه ومشكلاته بالقدر الذي تهتمه علاقته بالعصر حيث نجد في دفتر مذكراته عبارات مثل «الفن لغة»، إنها تستعمل نفس الكلام ولكن في قالب جديد يتبع مؤثرات العصر الحديث ففي الشعر مثلاً لم يعد امراً طبيعياً ان يقرض الشاعر اليوم شعراً كالشعر الجاهلي والتصوير في مختلف عصوره يتقارب في نقاط اساسية هي جمال الالوان، جمال الخطوط،

وجمال الاشكال، مجتمعة كلها تعبيراً صادقاً عن ناحية من نواحي تحسس الفنان لكل عصر ... (و) الفن الحديث فن العصر انه يعبر عن اشياء كثيرة: القلق، الخوف. التباين الهائل في اكثر الاشياء، المجازر البشرية وابتعاد الانسان عن الله ثم النظرة الجديدة الى الاشياء مما احدثته النظريات الجديدة في علم النفس وباقي الفنون» (١، ١٩٤).

٥- ولعل من المفارقات المثيرة في هذا الصدد ان الفنان الذي يدعي في مراحل حياته «... ان السياسة لاتهمه في شيء» (١، ١٢) هذ الذي ابدع في التعبير عن انسان وطنه في صراعه الذي لايفتر من اجل الحرية والكرامة وبقيّة قيم الحياة الانسانية النبيلة الاخرى بعد ان عانى الخلق في ايجاد الصيغة الفنية القادرة على تمثل الواقع



جزء من نصب الحرية

الانساني البائس للشعب الذي يعيش بين ظهرائه تمثلاً خلاقاً لذا نجد «... يتعد عامداً عن التجريد لانه اراد التعبير الانساني الصريح عن عاطفته العنيفة الطاغية فالمشكلة لديه لم تكن مجرد قضية جمالية بل قضية درامية فيها توتر وفيها مأساة وفيها حل ينتهي الى سلام عميق» (١، ٨٠) ولقد جاء هذا الاختيار نتيجة انعكاس وعي الفنان بالظروف الموضوعية المحيطة به حيث ادرك مايعاني هؤلاء الذين يحبهم من آلام واضطهاد ثمة الفقير وثمة المرض وهما ماثلان في الكثير وثمة ظلم وانعدام الحرية السياسية. كان التمرد والانتفاض على الطغيان يتكرران وتقع الضحايا ويسحق المفكرون» (١، ٧٥) والواضح ان التحسس المتوتر بالناخ السياسي والاجتماعي المشحون بالنذر كان من

في طريق صياغة علمية وحديثة لمفهوم (التراث) و (المعاصرة) معاً.

ثالثاً: ويظل الأمر الأكثر أهمية في المسألة كلها، وهو ان استعادة الذاكرة الحضارية الغربية التي جاءت على رأس اولويات ما انجزته الحركة البازغة من مهام، وبكل ما تنطوي عليه هذه الذاكرة من طبقات حضارية راسبة في لاوعينا، كان وحده الكفيل بامتصاص زخم صدمة المواجهة مع معطيات الحضارة التي فاجأت وعينا العربي الغائب من قرون بغتة، وعلى حين غرة.

لدى تمثل هذه الحقيقة يصبح في الامكان تقدير أهمية الدور الباهر الذي اضطلع به المشروع الاحيائي لفنون التشكيل في ثقافتنا الوطنية والقومية المعاصرة وهو دور تاريخي بحق على وفق اي مقياس استخدمناه في النظر اليه. ويكفي ان التشكيل كان من بين فروع النشاط الابداعي كافة (هذا اذا استثنينا الشعر الحر، وهو من الفنون الادبية)، الوحيد الذي توصل الى ردم الهوة السحيقة التي تفصلنا عن عالمنا المعاصر من جهة كما تمكن باعمال مثل: (السجين السياسي المجهول)، و (الامومة)، ثم الاثر الفذ (نصب الحرية) ان نمد جسور التواصل مع العالم الذي نعيش فيه، وذلك بعد ان تمكنت الحركة برغم الرياح غير المواتية (المقصود بذلك موقف السلطة غير المشجع، وأنصراف الناس باهتماماتهم عن الفنون)، من تبوأ مركز الصدارة منذ سنوات نشأتها الاولى، وهذا ما يكشف عنه تقويم النقاد والفنانين العرب، والاجانب، للنتاج التشكيلي في العراق المعاصر (لعل من المفيد ان نذكر هنا ان (جواد سليم) شارك في مسابقة عالمية عام ١٩٥٣، بتقديم نموذج مصغر لنصب (السجين السياسي المجهول) التي تقدم لها ٣٥٠٠ مثال من مختلف اقطار العالم، وقد فاز بالمرتبة الاولى على فنانين الاقطار العربية، كما حظي بذكر شرف خاص لتمثاله). الامر الذي يبرر القول بان (جواد سليم) كان في هذه المرحلة من تاريخ الفن «... يمثل ذروة التفتح الفني في الشرق العربي» (٩، ١٤٢) ذلك انه ... ليس هناك فنان آخر ترك بمفرده اثراً عميقاً كالذي تركه (جواد سليم) في الفن العراقي. وهو اثر تخطى مع الزمن الحدود القطرية الى بقية الوطن العربي عن طريق ما انتج في السنين العشرين الاخيرة من حياته، من رسم ونحت، بناهما على تجريب دائب، وانماهما عن طريق النقاش المستمر، والتنظير المرفق بالدراسة والتأمل والمخاطرة» (٢، ١٩٢).

وبعد، فانه من الصعب التكهن بما كانت ستؤول اليه فنوننا المعاصرة لو امتد العمر بهذه الروح الرائدة المحركة والملهمة لكان ربما اكتمل المشروع الاحيائي التشكيلي في القطر بشكل اكثر تقدماً بشكل يتجاوز مرحلة التأسيس غير ان العزاء يكمن في استجابة الوسط الثقافي باكملة، واحتفائه بهذه المبادرة الجريئة وهي الاستجابة التي تمثل خير شهادة من الواقع باصالة هذه التجربة الابداعية، ونفاذ بصيرة رائدها وتعبر عن التأكيد على ان النهج الذي اختطه في الفن العراقي والعربي بعامة يظل مؤشراً حاسماً على صحة الطريق الذي بدأه بخطوة واحدة - على الاقل - وهو «يهيئ الاسس للاجيال الشابة القادمة» (من مذكرات الفنان بتاريخ ١٦ تشرين الثاني ١٩٤٤).

المراجع:

❖ جبرا، جبرا ابراهيم:

١- جواد سليم ونصب الحرية، بغداد (وزارة الاعلام، ١٩٧٤)

٢- جذور الفن العراقي، بغداد (دار واسط، ١٩٨٦)

٣- الفن المعاصر في العراق (حركة الرسم) بغداد (وزارة الثقافة والاعلام) بلا تاريخ.

❖ آل سعيد، شاكر حسن:

٤- فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق بغداد (دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٣).

❖ شكري، د. غالي:

٥- التراث والثورة، بيروت (دار الطليعة، ١٩٧٣)

❖ رشيد، د. صبحي انور:

٦- الموسيقى في العراق القديم، بغداد (دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٨).

❖ كريم، صموئيل نوح:

٧- الاساطير السومرية، ت: يوسف داود عبد القادر، (بغداد، ١٩٧١)

❖ كمال الدين، محمد:

٨- رواد المسرح المصري، القاهرة (الهيئة المصرية، ١٩٧٠)

❖ المثقف العربي (مجلة)، بغداد (وزارة الاعلام، العدد الرابع، السنة الثالثة، ١٩٧١):

٩- نوري الراوي: حركة الفن العراقي في ايامها الاولى.

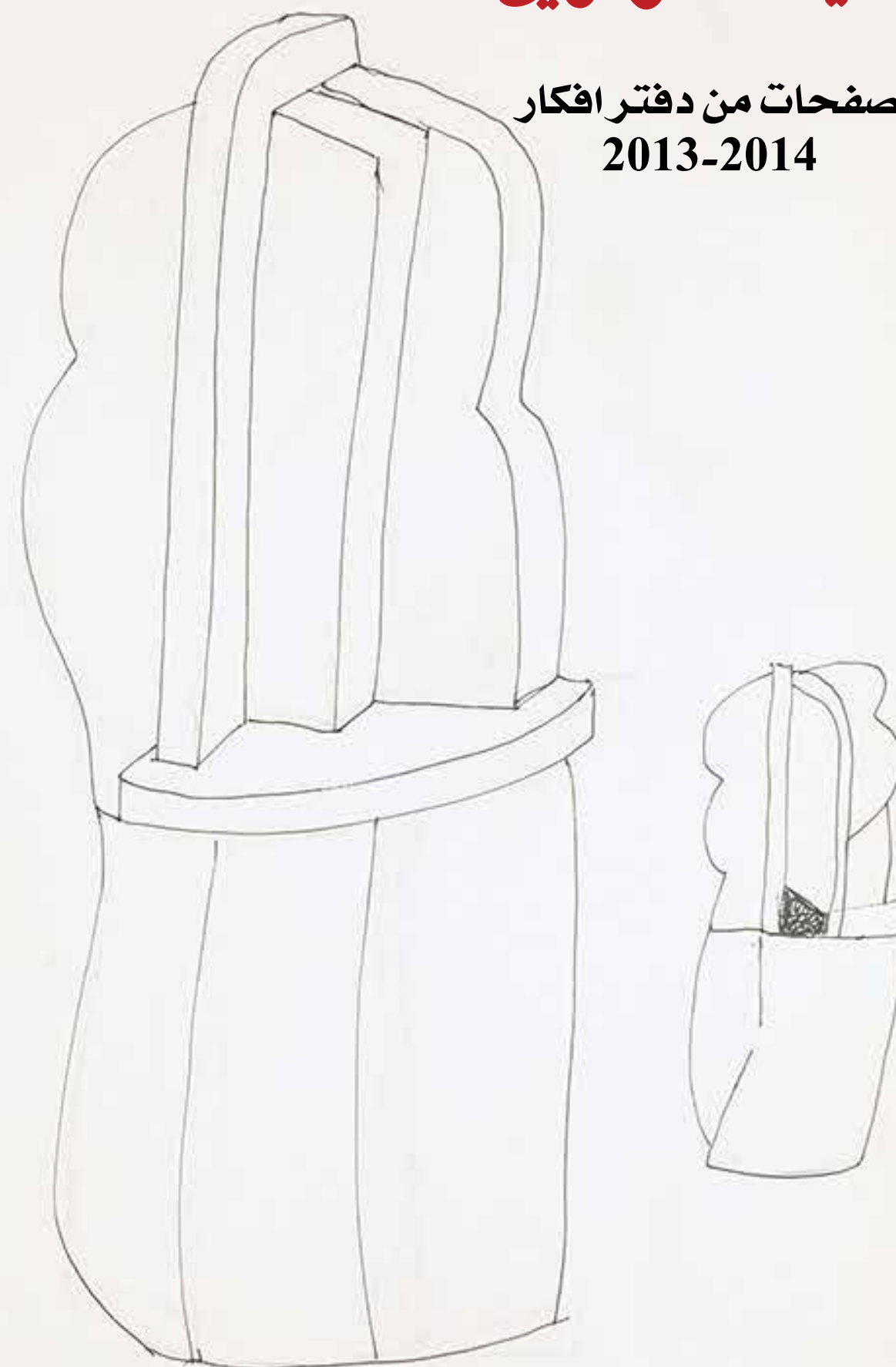
١٠- جبرا ابراهيم جبرا: العودة من مدارج المجهول.

❖ كاتب واكاديمي مقيم في كندا.

مجلة المسلة. العدد الاول، السنة الثالثة 2001 إرثيف العزاوي،

ضياء العزاوي

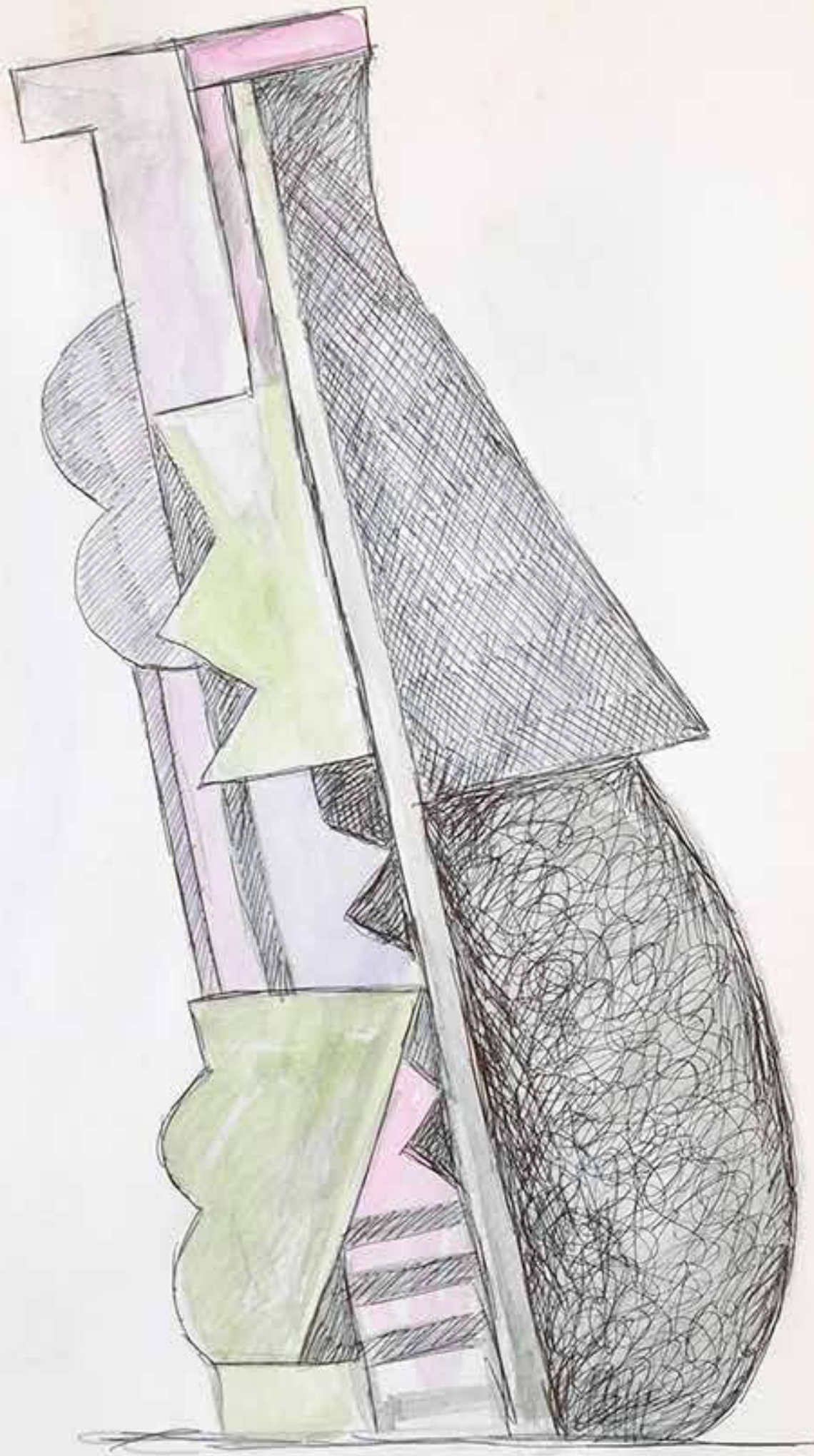
صفحات من دفتر افكار
2013-2014



Ag 2013



AZ 2013



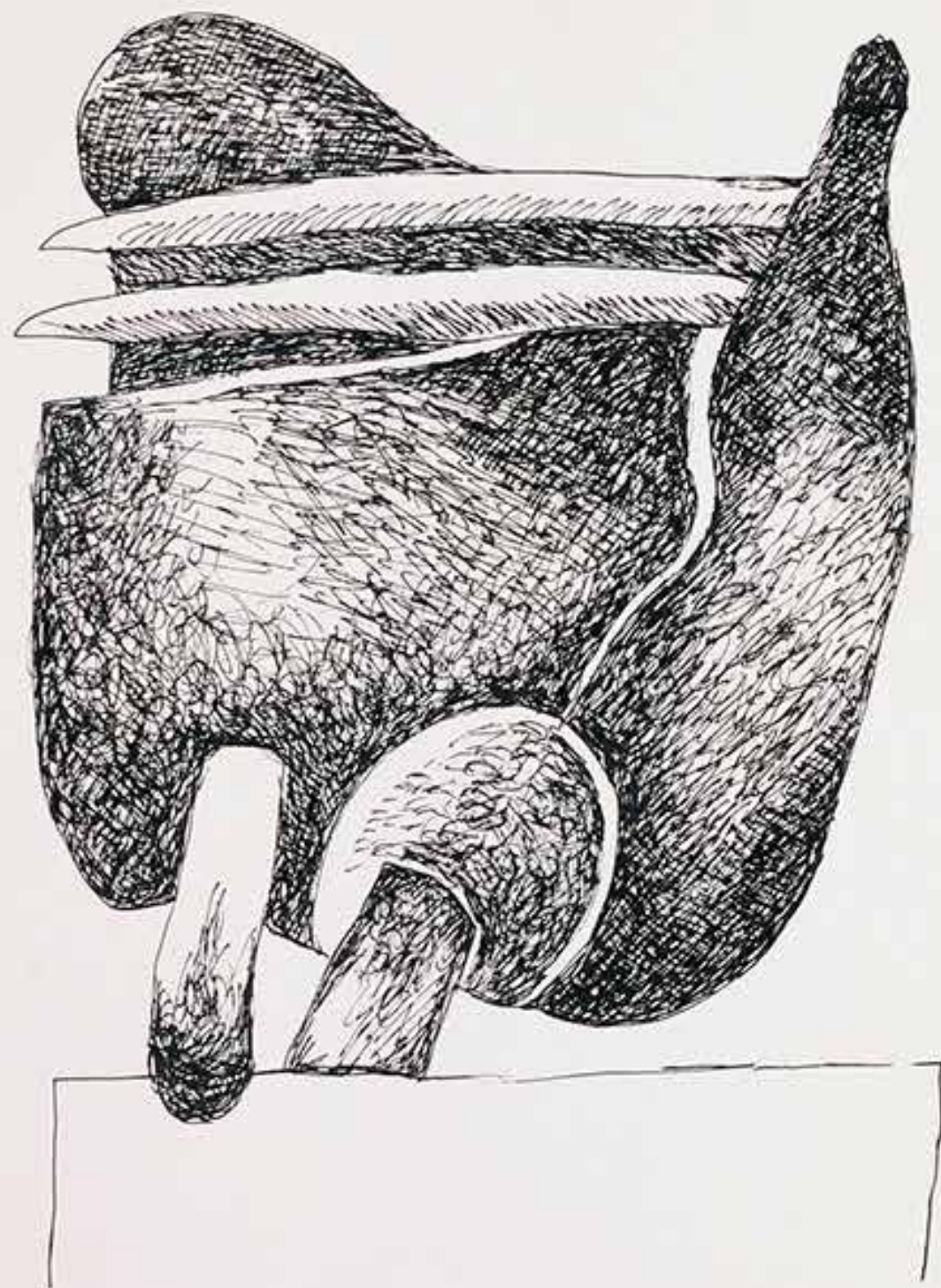
Ag. 2013



Ag. 2013







Ag 7.3.014



Ag 7.3.014



Fig. 7.3.014



Fig. 7.3.014

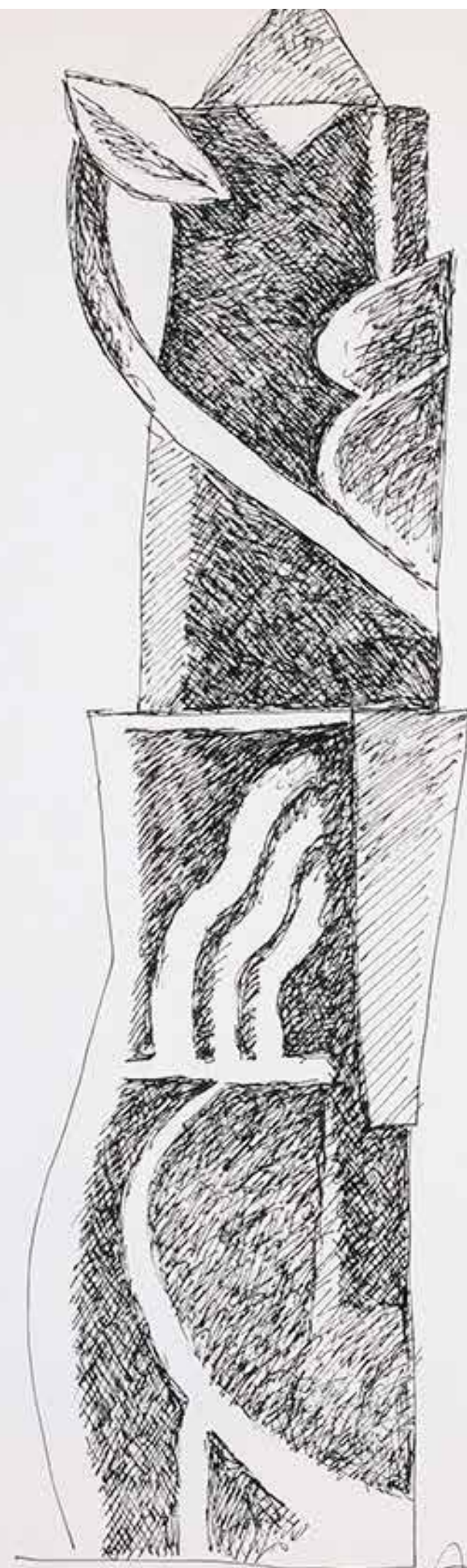


Fig 2.4.014

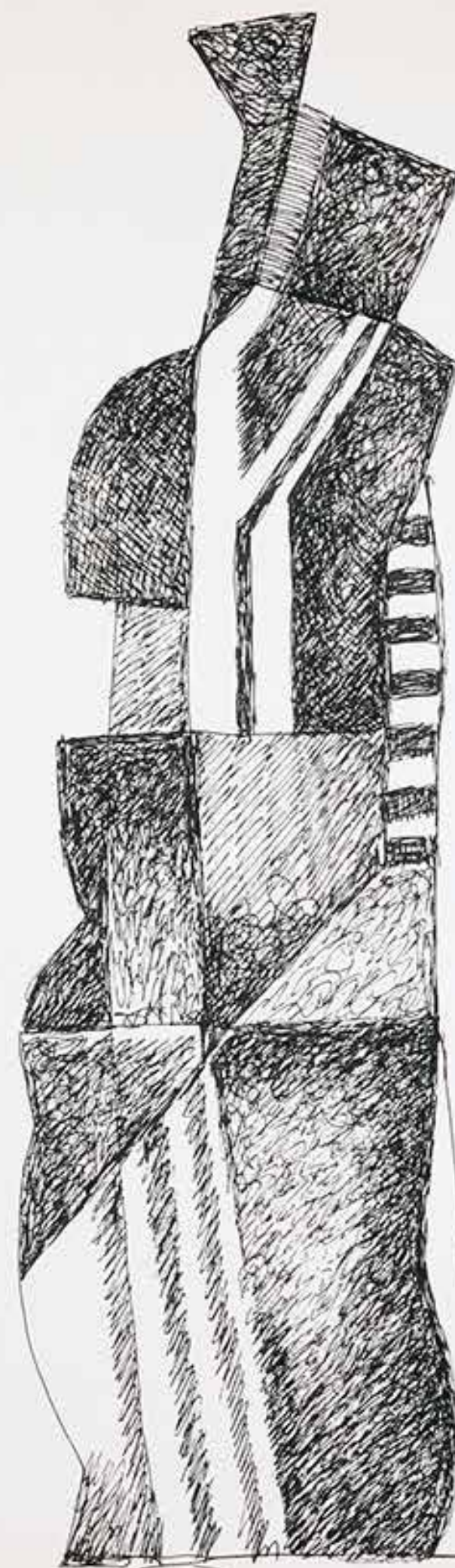


Fig 7.8.014



دفاتر عراقية

كريم حسن

شعارات الجدران بعد الاحتلال الأمريكي

بعد وقت قصير من دخول قوات الاحتلال الأمريكي إلى بغداد، قررت القيام بجولات استطلاعية في مناطق متعددة من قلب المدينة. وخلال تلك الجولات استوقفتني ظاهرة لم تكن مألوفة أو شائعة في بغداد من قبل، تمثلت في انتشار الكتابات الجدارية والشعارات السياسية، إلى جانب الملصقات والبيانات المطبوعة التي غطت مساحات واسعة من واجهات المباني وجدرانها.

كانت تلك الجدران تتحول إلى فضاء مفتوح للتعبير عن المواقف المتباينة. فمنها ما استبشر بزوال النظام السابق ورَّحِب بالقوات الأمريكية بوصفها قوة محرِّرة، ومنها ما أعلن رفضه للاحتلال ودعا إلى مقاومته. كما ظهرت شعارات أخرى عكست السخرية المُرّة أو عبّرت عن التذمر والقلق إزاء الواقع الجديد، في مشهدٍ اختلطت فيه الآمال بالخييات، وتجاوزت فيه الرؤى المتناقضة على الجدار ذاته.

أدركت منذ ذلك الوقت أن هذه الكتابات ليست مجرد عبارات عابرة، بل وثائق بصرية تُجسّد لحظة تاريخية استثنائية، وأنها سرعان ما ستختفي لتحل محلها شعارات أخرى تفرضها التحولات المتسارعة. لذلك اقتنيت كاميرا رقمية، وعدت إلى تلك الأماكن بهدف توثيق هذه الظاهرة وحفظها بوصفها جزءاً من الذاكرة البصرية لمدينة بغداد.

لم يكن حمل الكاميرا والتصوير في بعض مناطق المدينة آنذاك أمراً يسيراً، بل كان محفوفاً بالمخاطر، ويثير الشبهات والتساؤلات لدى الجهات التي كانت تتولى مهام الحراسة الأمنية، ولا سيما أن كثيراً من المباني والمنشآت كانت قد أصبحت مقرات لقوى وأحزاب سياسية لم يكن لها حضورٌ معلن في ظل النظام السابق.

بعد حصيلة الصور الرقمية، تبلورت لدي، بعد عدة أشهر، فكرة إنجاز دفتر فني يحمل عنوان "شعارات الجدران بعد الاحتلال الأمريكي". ورأيت أن هذا المشروع يتطلب معالجة تشكيلية تتجاوز الأبعاد التقليدية للدفاتر الفنية، سواء من حيث الحجم أو طبيعة المواد المستخدمة، بما يتيح بناء مقاربات بصرية تستحضر روح الجدار، وتستعيد أثر الكتابة والرسم عليه بوصفهما شاهدين على مرحلة مضطربة من تاريخ المدينة.

وانطلاقاً من هذه الرؤية، أنجزت مقاطع جدارية بقياس 100 × 70 سم، ثم طُويت وُجُمعت وُجُلِّدت لتأخذ هيئة دفتر فني كبير الحجم، يحافظ في الوقت نفسه على إحساس المتلقي بأنه يتصفح جدراناً حقيقية أكثر من كونه يقلب صفحات كتاب.

وقد تنوعت المواد المستخدمة في إنجاز هذا العمل بين ألوان الأكريليك وبخاخات الطلاء، إلى جانب خامات ذات طبيعة خشنة تُضفي على السطح ملمساً يحاكي ملامس الجدران الواقعية. كما استخدمت مقاطع ورقية وكرتونية مُجهزة ألصقت داخل بعض الصفحات، بالإضافة إلى منشورات سياسية ومطبوعات ووثائق من تلك المرحلة، لتصبح جزءاً من البناء التشكيلي للعمل، لا بوصفها عناصر تكميلية، وإنما باعتبارها شواهد بصرية تُعزز قيمته التوثيقية، وتسهم في استحضار المناخ السياسي والاجتماعي الذي وُلد فيه



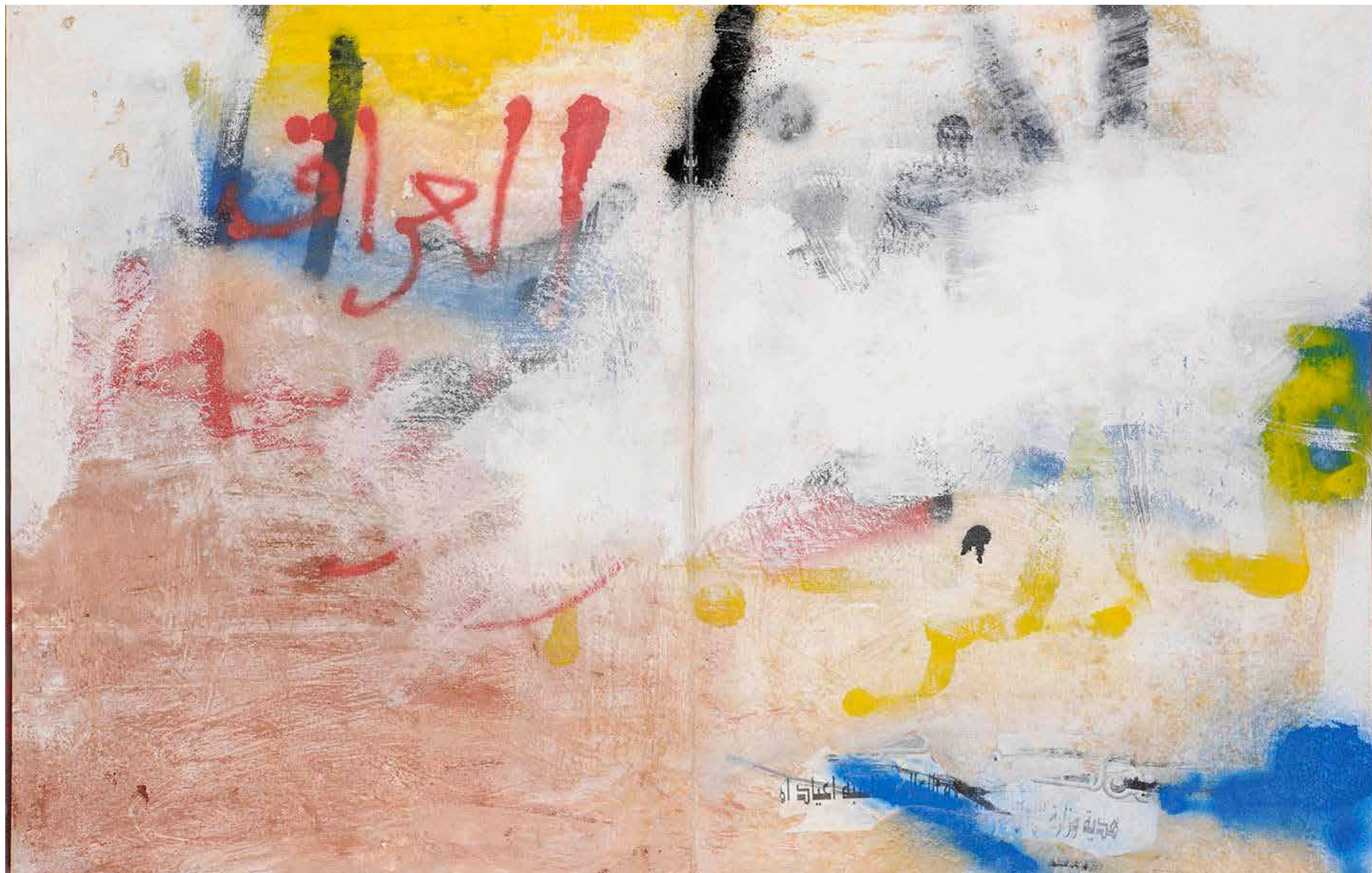




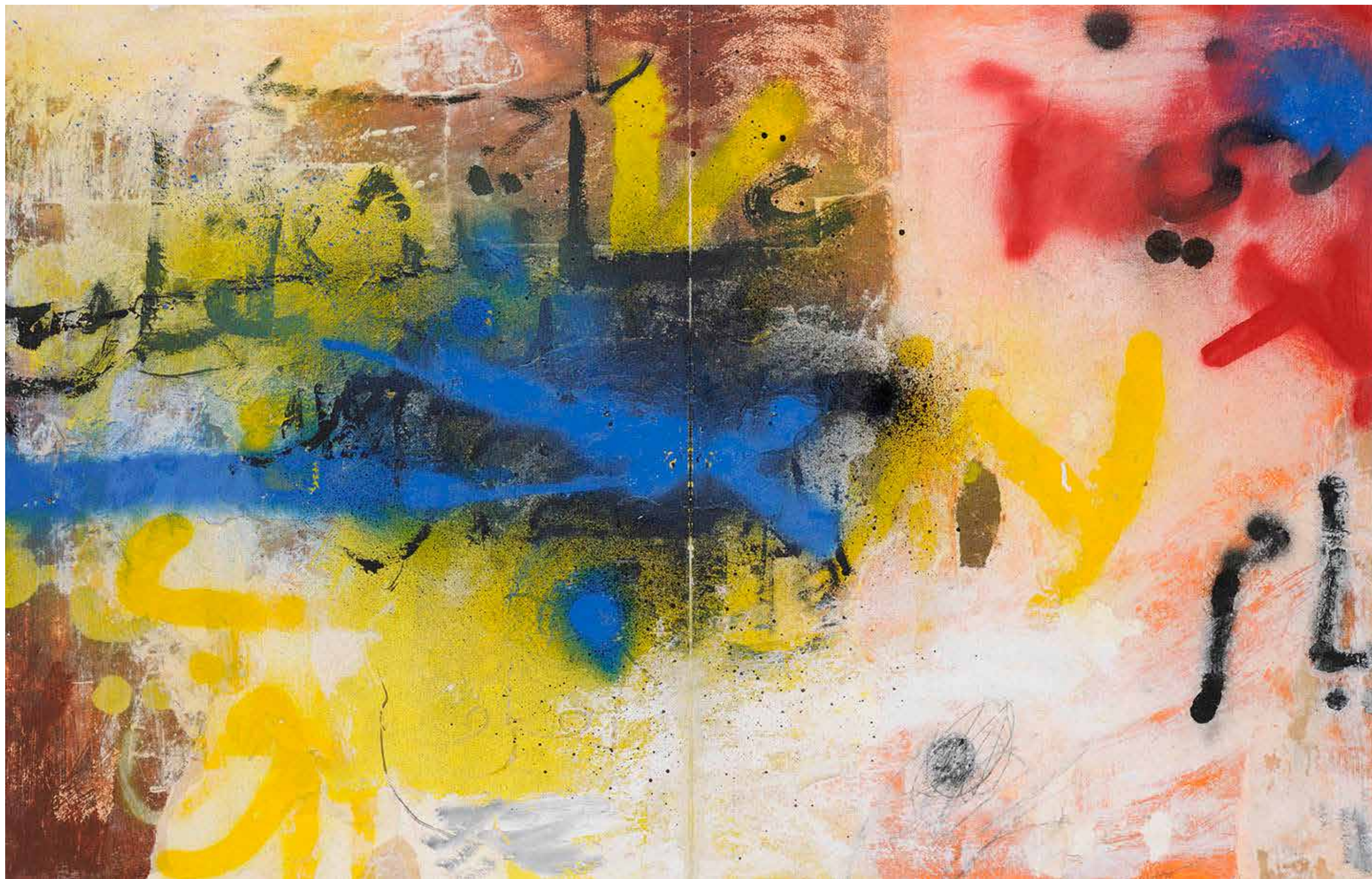


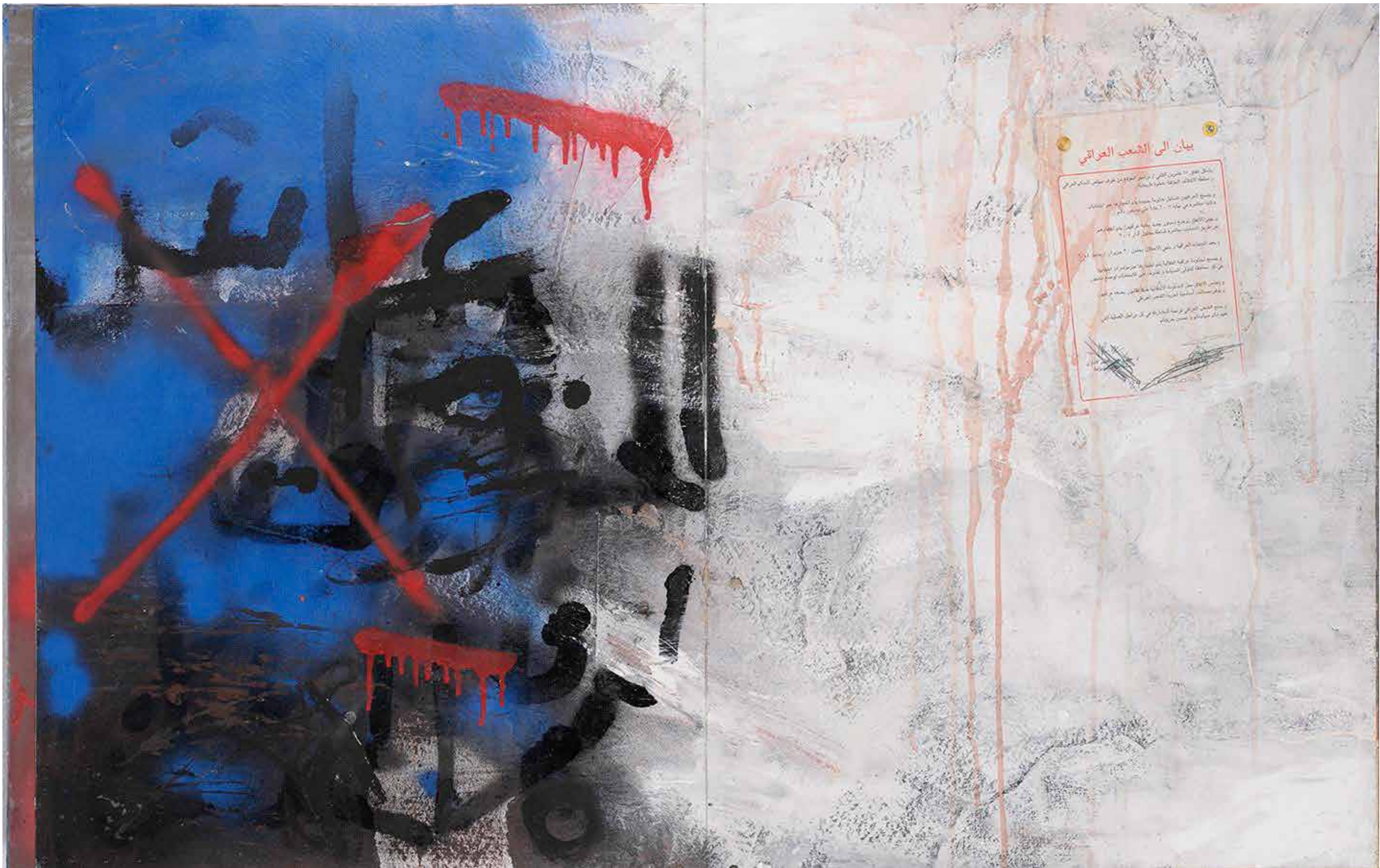














KAREEM RISAN 2004

أحزني
رسا الأملاك
البريق العوا



بصمة العدد

محمود العبيدي



حوار مع محمود العبيدي

الوطن هل هو المكان الذي نولد فيه؟ أم الذي ننتهي إليه؟ أم الذي نُدفن فيه؟

الموضوع، الفكرة، أهم من العمل كشكل أو كلمة تُباع

العراق حاضر معي دائماً، لكن حضوره المباشر في أعمالي تضاعل

محمود العبيدي في مشغله في لبنان 2020

حاوره : عبد الله كروم

* أود أن أستهل هذا الحوار بسؤالك عن طفولتك ومكانتها في ذهنك كمفهوم.

في الآونة الأخيرة، بدأت تساورني الشكوك بشأن ذكرياتي؛ فقد عشت طفولة طبعها الحروب، حرب تلو الأخرى. لطالما نظرت

إلى الطفولة بوصفها مرحلة جميلة، لكنني أرى الآن أنها مجرد حنين إلى الماضي؛ فنحن نرى كل ذكرياتنا جميلة. وربما يكون هذا نوعاً من آليات الدفاع التي يعتمد عليها العقل، إذ يعيد ترتيب الأحداث ويصيفها بالجمال تجنباً للانقياس. عندما أنظر إلى الواقع وأقرأ التاريخ، أرى أموراً مقبحة؛ فالأشياء لم تكن بتلك الروعة التي تخيلتها. لقد تضمنت طفولتي حرباً داخلية تلتها حرب خارجية، وذلك حتى مغادرتي البلاد. تلك هي طفولتي؛

ومع ذلك، فقد كانت جيدة نسبياً.

* هل يمكنك الحديث عن اكتشافك للفن أو عن صحتك الفنية، ومتى قررت أن تجعل الفن وسيلتك للتعبير عن ذاتك؟

– كنت في السابعة أو الثامنة من عمري حين بدأت الحكاية. وبالمناسبة، والدتي كاتبة وأديبة، وكان لها تأثير كبير عليّ. لم يكن أمراً غريباً أو استثنائياً أن يعمل أحد أفراد العائلة في مجال الفن. لكنني ابتعدت عن هذا المجال



لبضع سنوات خلال فترة المراهقة، ثم عدت إليه لاحقاً، وبالطبع أكملت دراستي الجامعية في الفنون.

*** هل هناك فنانون أثروا في مسيرتك؟**

– بالتأكيد؛ فعندما نشأت كان العراق يخوض حرباً ويخضع لحصار دولي. كانت الكتب والمراجع معدومة، والسفر ممنوعاً، ولذلك كانت مصادرنا داخلية بحتة. تأثرت بالفنون العراقية القديمة في المراحل الأولى، وخلال دراستي تأثرت بفنانين أمثال شاكر حسن آل سعيد، وفائق حسن، وإسماعيل فتاح الترك، وضياء العزاوي.

*** ما هي مكانة العراق -كبلد- في أعمالك؟ وهل كانت فكرة "الوطن" ذات أهمية بالنسبة لك؟**

– لا أستطيع القول إن العراق لا يشغل حيزاً في تفكيري. لديّ مشروعاً للمستقبل يرتبط بتلك الفكرة: أن لا يوجد مكان يُدعى "الوطن". لقد عملتُ كثيراً على موضوع الوطن والبيت حتى بدأ المفهوم يتحول إلى فكرة "مشروع البيت المدمج" أو "الوطن لمرة واحدة"؛ لأنني اكتشفت أن كل أيامنا تمضي ونحن نأمل أن نرى وطننا يوماً ما أو أن نعود إليه. قد تكون الأوطان وهماً أو فخاً... لا أدري!

لقد تحطمت كل القيم المرتبطة بالأوطان بالنسبة لي بسبب ما حل بالعراق بعد الاحتلال. على أية حال، لا بد لي أيضاً أن أتحدث في هذا الصدد عن كندا التي منحتني شعوراً بالاستقرار...

لا أعرف ما معنى الوطن. هل هو المكان الذي نولد فيه؟ أم الذي ننتمي إليه؟ أم الذي ندفن فيه؟ أعتقد أن كل البلدان أوطانٌ لسكانها، فلماذا لا تكون أوطاناً لي أنا أيضاً؟ سأنتقل من بلد إلى آخر ما لم أطرده منه، وهكذا دواليك.

إن "مفهوم" العراق موضوع معقد؛ فهو كيان ذهني راسخ. أنا أتحدث هنا عن عراق الماضي وليس عراق الحاضر. حين أقرأ وأرى ما يحدث، أتساءل: هل عراق اليوم هو نفسه الذي عشتُ فيه يوماً ما؟

في ذاكرتي، ثمة عراق آخر. لقد انفصلتُ عن الحقبة المعاصرة في العراق؛ فأنا لا أشعر بها ولا أنتمي إلى هذا العنف، ولا أعرف ماهيته أو مصدره.

*** ما دلالة التاريخ والحاضر كمفهومين؟**

– التاريخ هل هو الزمن أم شيء ملموس؟ بصفته زمناً، لا يعني لي شيئاً سوى أنه تراكم للخبرات. كثيراً ما أتخيل الأشخاص الذين يمارسون ما يُعرف بـ "الفن الفطري" (أو الفن الساذج)، وأشعر بأنه من المستحيل أن يكونوا غير متعلمين؛ وأظن أن ذلك قد يعود إلى تأثير هذا التراكم المعرفي. فيما يتعلق بالتاريخ والثقافة المادية، هناك دول عريقة يعود تاريخها إلى ثلاثة آلاف عام أو أكثر، ولا تزال قائمة حتى اليوم وكأنها تعيش في ذلك الزمن السحيق. وفي المقابل توجد دول في العالم "المتقدم" لا يتجاوز عمرها بضعة قرون، إلا أن سكانها شيّدوا حضارة حديثة وراكموا خبرات واسعة بفضل الاستفادة -على مر الزمن- مما لم تستغله حضارات أخرى.

*** الحديث عن التاريخ يطول، فلننتقل الآن إلى صلب العمل الفني . إذا نظرنا إلى ما يحيط بنا في مرسمك، نجد أشكالاً ومواد شديدة التنوع. ما هي إذن "الحروف" أو العناصر التي تشكّل لغتك الفنية -سواء كانت مادية أو فكرية- وهل هي متنوعة؟ وهل هي عناصر لغوية؟ هل يمكنك الحديث عنها؟**

– أعتقد أن هناك سببين لهذا الانطباع بوجود فوضى في المرسوم. السبب الأول -الأقل أهمية- هو أن هذه المجموعات الفنية تمثل بقايا أو نتاجاً لمراحل زمنية مختلفة؛ ومع ذلك،

إذا تتبعت الأعمال بشكل عام، ستجد رابطاً يجمع بينها وتدرك العلاقات القائمة فيما بينها. أما السبب الثاني - الأهم بالنسبة لي حتى الآن- فيمكن في عدم قناعتي بصواب حصر الفنان في إطار محدد وتصنيفه كفنان من نوع معين. أنا لا أعتبر نفسي "فناناً" بالمعنى التقليدي، وفي كل الأحوال، لا أعرف حقاً ما هو التوصيف أو المسمى الدقيق للفنان، ناهيك عن التصنيفات الفرعية المتعددة: هل يميل الفنان في ممارسته إلى التجريد أم التعبيرية؟ هل هو نحات أم صانع أفلام، وما إلى ذلك؟ إذا قرأت أحد كتبي التي تناولت هذا الموضوع قبل أكثر من عشرين عاماً، ستجد أنني كتبتُ حينها أنني لا أعترف بكل تلك المسميات أو التصنيفات، وأتني سأمارس الفن دون التقيد بأي مسمى.

والضريبة التي دفعتها – في ظل نشوء سوق للفنون في هذه المنطقة خلال السنوات العشر الماضية – هي أن هذا السوق يفضل أن يلتزم الفنان بنمط محدد ليصبح معروفاً ومميزاً من خلاله.. بحيث يمكن للناس أن يقولوا، وهم ينظرون من بعيد، إن هذا العمل ينتمي للفنان الفلاني. أما فيما يتعلق بأعمالي، فالموضوع (أو الفكرة) أهم من العمل كشكل أو كسلعة تُباع أو تُتّج. ولهذا السبب، أنفذ أعمالي أحياناً في هيئة رسومات أولية (مسودات)، أو فيديو، أو عمل تركيبّي، أو مجرد كتابة. أفكر الآن في عرض عمل فني لي في مونتريال، وهو عبارة عن فن أدائي (Performance art). ومن الواضح أنه ليس مخصصاً للبيع أو الشراء. لذا، فإن "الفكرة" أو الموضوع أمر جوهري للغاية بالنسبة لي.

في عام 1999 جمعت كل أعمالي ووضعتها في حاوية كبيرة للمخلفات. واليوم، أفكر دائماً في القيام بالشيء نفسه؛ أود فعل ذلك: أن آخذ كل أعمالي وأفرغ المرسوم، وأبقي على الكتب وتلك الكاميرا فقط. وأبدأ من جديد، بصفاء ونقاء. عندما يعمل المرء، يفكر دائماً في القيّم



أصنع الحرب لا تصنع الحب، الفصل الثالث. 2013

مواد مختلفة على القماش

250* 260 سم

مجموعة الابراهيمى . عمان

الفني (curator)، والعميل، والمعرض الفني... وهذه الأمور تلوث العمل؛ أعني عندما تعمل بهدف إرضاء هذا الشخص أو ذاك. من السهل إرضاء أهم ستة قِيَمين فنيين (نجوم) في العالم. أنا أعرف ما يريده كل منهم وما يحبه، وأعرف كيف أرضيه. قد لا يتفق مع عملي، لكنه سيلتفت إليه ويوليه اهتماماً. هذا أمر سهل للغاية، لكن الصعوبة تكمن في تحقيق الأصالة وفي تقبُّل فكرة عدم إنتاج عمل قابل للبيع. لقد واجهت هذه المشكلة على مدى أربع سنوات تقريبا. في الماضي، كنت أُوَجِّل أو ألغي بعض المعارض، لكنني لم ألغ معرض مونتريال؛ لأنهم قبلوا مني عملاً من فنّ الأداء دون تردد. بخلاف ذلك، ليس لديّ سوى كتاب أدوّن فيه

ملاحظاتي، وعمل فني أقوم بتنفيذه حالياً. كل هذه الأعمال يصعب بيعها أو الاستفادة منها تجارياً، كما يصعب تعليقها (كلوحات تقليدية). لكن بالنسبة لي هي فن. سأندم على ذلك بعد عامين من الآن – وهذا دليل على أننا في حالة تطور أو تراجع، ولا فرق في ذلك. هذا الحراك جيد وصحي بالنسبة لي. أوّمن الآن بأنني سأندم على إنجاز أعمال قد أحرقتها –أو أفكر في حرقها- بعد خمس سنوات من الآن.

* هذه أشكال تستخدمها مراراً وتكراراً لتشكيل لغتك البصرية، ومع ذلك تقول في الوقت نفسه إنك وصلت إلى مرحلة ترغب فيها بحرق الماضي وإعادة بناء شيء جديد أو تشييده؛ هل يعني هذا أنك تمارس نوعاً من النقد الذاتي، أي نقد أعمال أنتجتها بنفسك؟

– أتحدث عن حرق بعض الأعمال التي أنتجتها بشكل آلي من دون إعمال العقل. أتمنى لو أستطيع معرفة أماكن وجود هذه الأعمال في العالم ومن يحتفظ بها؛ أرغب في دفع المال لذلك الشخص مقابل تلك الأعمال كي أتمكن من استعادتها وتمزيقها. لكن هذا يظل جزءاً من تجربتي.

*** كيف تنتج أعمالك بعد هذا التصريح، بشكل عام؟ هل ترسم اسكتشات (رسومات أولية) قبل إنجاز العمل؟**

– نعم، أدوّن الفكرة كتابةً بالطبع. الأمر يعتمد على طبيعة العمل؛ فإذا كان فيديو، أكتب سيناريو. وإذا كان العمل نحتاً أكتب الفكرة؛ مثلاً أريد نحت رجل يحمل ذبابة. أكتب الفكرة ثم أنتقل إلى مرحلة رسم العناصر التي تتطلب



من مشروع “سموات عادلة” – 2016

القراءة، أبدأ عملية الإنتاج التي لا ترتبط

مباشرةً بفعل القراءة ذاته، لكن الأفكار التي تتبادر إلى ذهني تدفعني للتفكير في إبداع عمل معين؛ فالقراءة تُعد إحدى أدوات عملي.

*** كيف تفصل بين أجواء العمل وحياتك الشخصية، إن كان ثمة فصل كهذا؟**

– سؤال صعب للغاية؛ فمشكلتي الآن تكمن في أنني محظوظ بامتلاك عائلة تمنحني مساحة واسعة للعمل. أنا شخص يحب قضاء الوقت مع العائلة، وأستمتع باللعب مع أطفالتي (زيد وزينة وزاره). أحاول دائماً إيجاد ذريعة للخروج من مرسمي، لا سيما وأن منزلي يقع بجواره مباشرة.

إزاء ذلك من الصعب الجزم بمدى تأثير أعمالني في المجتمع، لكنني أعلم -مما كتب

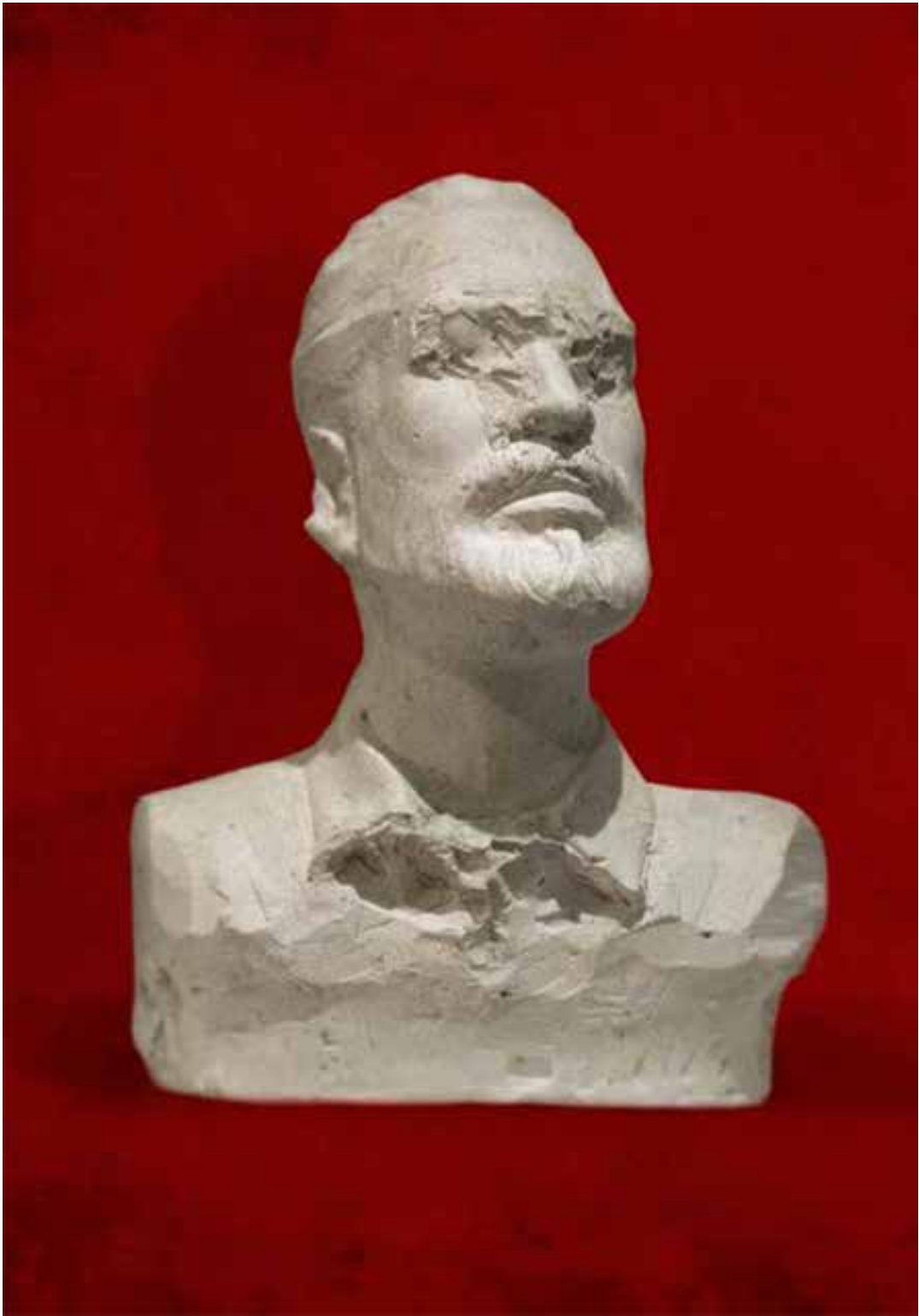
عنها- أن هناك تأثيراً ما، وإن كنت لا أدرك بدقة حجم هذا التأثير وأهميته. على سبيل المثال، كان لعملي الفني المعنون "كيف لا تبدو كإرهابي" (How Not to Look Like a Ter-rist) تأثير إيجابي، وقد عُرض في ست دول حتى الآن، كما كتب عنه الكثير. لقد كان لدي ما أود قوله، وقد نجح عملي الفني في إيصال تلك الرسالة. وإذا كان ما أطرحة يعني شيئاً لشخص أو شخصين من بين ألف، فأنا أعتبر أنني قد أوصلت الفكرة بالطريقة الصحيحة.

*** هل لكل عمل من أعمالك بداية ونهاية، بدءاً من الفكرة ووصولاً إلى التنفيذ؟**

– نعم، لكل عمل فني بداية ونهاية، لكن النهاية ليست مطلقة؛ فأعمالنا تعتمد دائماً -بشكل أو بآخر- على الأعمال التي سبقتها. تتمثل البداية في الفكرة الأولية، وتليها مراحل متعددة وصولاً إلى مرحلة الرسم الأولي (الاسكتش) والكتابة، ثم تأتي مرحلة التنفيذ. وعندما يُعرض العمل في مكان ما، فإنه يصبح عملاً مكتملاً من وجهة نظر الفنان. وإذا حقق العمل أو المعرض نجاحاً، فقد يقرر الفنان تركه في ذلك البلد تماماً كما ترسل ابنك إلى بلد آخر بعد أن ينضج، وتبدأ بمراقبته عن بُعد. هنا تتشكل لديك نواة فكرة جديدة. ربما كنت تعمل من أجل الموت، أما الآن فأنت تعمل من أجل الحياة، وهكذا دواليك.

*** إذا جاز لي إعادة صياغة السؤال: من المهم الفصل بين أجواء العمل وأجواء الحياة الشخصية؛ هل يوجد مثل هذا الفصل أم لا؟**

– ببساطة، لا؛ بالنسبة لي، أنا ضد فكرة الذهاب إلى "الأتيليه" (المرسم) للعمل. لديّ مشكلة جوهرية في هذا الصدد؛ فالأتيليه بالنسبة لي لا يرتبط بساعات عمل رسمية. لا أفهم كيف يذهب الفنان إلى المرسم ليرسم لوحة -على سبيل المثال- بناءً على قرار مسبق. أحياناً تمر أسابيع دون أن أذهب إلى المرسم، وأحياناً أخرى أقضي فيه ساعات متفرقة على مدى شهرين أو ثلاثة. ما أعنيه هو أنه إذا لم يكن هناك عمل يتطلب وجودي في المرسم، فلا داعي للذهاب إليه. ما هي أجواء العمل؟ وما هو الأتيليه أو الاستوديو؟ بالنسبة لي، الأمر يقتصر على حاسوب محمول ودفتر وقلم (حبر أو رصاص)؛ بل حتى الدفتر ليس ضرورياً لأنني أستخدم هاتفني المحمول؛ فأني وسيلة للكتابة تُعد بمثابة ورشة



من مشروع "البديل" – 2013

تمثال نصفي (القائد الضرورة)

جيصين – 17 * 40 * 55 سم

عمل. وفي الواقع، أنوي منح مرسمي لابني ليحوّله إلى مكان للعب؛ فأنا لم أعد بحاجة إليه لأنه أصبح عديم الفائدة عملياً.

*** فلنتحدث الآن عن الأفلام والسينما.**

– تُعد السينما أمراً بالغ الأهمية بالنسبة لي لأنني درستُها في الجامعة؛ فقد درستُ صناعة الأفلام في جامعة "رايرسون" (Ryerson) في كندا، وأنجزتُ أفلاماً وثائقية وأخرى قصيرة. عملتُ مساعداً في إنتاج بعض الأفلام في تورونتو وصنعتُ فيلماً في نيويورك.



من مشروع "جيل اليورانيوم" - 2013

كالي كورنر بارك - برلين

* ولكن في الوقت نفسه، عندما يُنتج المرء

عملا ما، يجد أن هناك عددا كبيرا من الأعمال المماثلة. إن تطور اللغة الفنية - وفي مجال الفن عموما - يحدث بالتزامن مع تلاقي الأفكار. ففي الكتابة، تبدو كل القصص متشابهة؛ إذ تتمحور قصص الحب جميعها حول لقاء يتبعه مسار معين.

- نعم، إنها تبدو متشابهة، لكن مجال الفن أصغر بكثير؛ فالفن الحديث يتحرك ضمن نطاق ضيق. وعملياً، عندما تنفذ عملاً ما، يتعين عليك البحث عن اشتغل على الموضوع نفسه لتجنب الوقوع في المشكلات. وهذا هو الجانب السلبي عند إعداد قائمة بالأعمال المقترحة. لقد نسيت ذكر نقطة أخرى: أحياناً أشعر أنني أعمل أكثر من أي شخص آخر؛ فأنأ أقضي نصف يومي في التفكير والكتابة، وربعه في تنفيذ الأعمال، وفي نهاية العام أنتهي من إنجاز عمل أو عملين -ربما أحدهما صغير

- وإن لم تكن مُنفَّذة - هي فكرة جميلة.

* فيما يتعلق بالكتب (أو دفاتر الملاحظات) والأفكار المقترحة، قد يكون من الممكن تجميعها وتقديم مقترح مكتوب بشأنها.

- على سبيل المثال، لو كان هناك كتاب يضم أربعين عملاً لفنان ما - أعمال مقترحة فقط ولم تتفد- مع صور توضح العمل من مختلف الزوايا وتبين المواد والفكرة، فإن ذلك سيجنبنا عقبتين: الأولى -التي يعاني منها جمع مستقل عن ذلك المشروع، فوافقت.

عندما ذهبنا إلى البندقية هذا العام، وجدنا أن مارك كوين قد نفذ فكرة مشابهة، مما أثار قلق ضيائ؛ فطلب مني الذهاب لرؤية ذلك العمل. وبعد أن رأيته، فكرت في أنني لو كنت قد نفذت العمل بنفسي، لكنت قد احتفظت بحقوقه لنفسى!

مقترحاً" في ظل وجود وسائل الإعلام الحديثة. فإذا كان العمل مجرد مقترح، فقد يحقق التأثير نفسه الذي كان سيحققه لو تمّذّ فعلياً. دعني أوضح ذلك: ما هي الفائدة من العمل بعد تنفيذه؟ سيظل العمل موجوداً، فلماذا لا ننفذه كمقترح طالما أن الفائدة المرجوة فكرية وثقافية وليست مالية؟ إذا فكرت في إنجاز عمل ما، وقدمته كمقترح، وكتبت النص الخاص به، وصممته بتقنية الأبعاد الثلاثة (3D) دون تنفيذه مادياً، ثم كتبت مقالات عنه ونشرت كتابات حوله في المجلات ووسائل الإعلام المتاحة؛ فما الجدوى حينها من وجود العمل في صورته المادية

إذا كنت سأخسر الجانب التجاري فقط

من الأمر، فلماذا أنفذه كقطعة فنية مادية؟ ولماذا لا تقتصر متاحف المستقبل على عرض المقترحات بدلاً من الأعمال المادية؟ عندما أذهب إلى مكان ما وأرى صورة العمل، ونصّه، وفكرته، وسياقه الثقافي بدلاً من رؤية العمل نفسه، فإن الرسالة تصل إليّ بشكل أسرع وأسهل. في المستقبل، وبدلاً من وضع ألف قطعة فنية في المتحف، يمكن عرض ستين ألف قطعة تمثل عدداً كبيراً من الفنانين؛ لأن كل قطعة مادية تتطلب مساحة أو حيزاً معيناً، بينما يمكن تحويل المقترحات إلى صيغة رقمية؛

الكثير من أعماله لم تتفد ماديًا، بل اكتفيت بتسجيلها وكتابتها. فبعد قضاء أشهر في كتابة تفاصيل عمل ما، أشعر وكأنني قد أنجزته بالفعل؛ أي أنني تجاوزت مرحلة وانتقلت إلى العمل التالي. ومن هنا تبرز أهمية العمل المقترح.

- للأسف، ما قلته صحيح. لقد لفت الآخرون انتباهي إلى هذا الموضوع، لكنني قمت بمحاولات جوهريّة للخروج من هذا المأزق. بالطبع، عندما يتعرض بلدك للدمار والحرق، فإنه يصبح حتماً الموضوع الأساسي في أعمالك. لقد تعرض بلدي للاحتلال، ولم يكن من الممكن العمل على شيء آخر في الفترة ما بين 2003 و2006. لكن في عامي 2007 و2008، بدأت أتحرك تدريجياً من هذا الموضوع. قد تظل السياسة حاضرة؛ فالعراق معي دائماً، لكن حضوره المباشر في أعمالي تضاعف شيئاً فشيئاً، باستثناء بعض الأحداث التي تؤثر بشكل مباشر على العالم.

*** ننتقل الآن إلى المستقبل؛ ما هي الأعمال التي تعكف على إنجازها للمستقبل؟**

- أحاول أن أكون أكثر قوة، بمعنى رفض إنجاز عمل فني لمجرد المجاملة أو إرضاء الآخرين. أحاول أن أكون أكثر حدة وجراً، وألا أتردد أو أحجم عن تنفيذ عمل معين أو غريب. هل تعلم أنني فكرت قبل 39 عاماً في إنجاز أعمال فنية معينة لكنني كنت أخشى تنفيذها؟ أما اليوم، فأنا أُرغب في إنجازها. ليتني لم أمض وفقاً لما طلب مني، وليتني اتبعت مسار أفكاري الخاصة؛ فقد كانت الكثير من النصائح التي تلقيتها خاطئة. هذا هو المستقبل الذي أفكر فيه: المزيد من الجرأة والمزيد من القراءة.

* هل تعمل ليلاً أم نهاراً؟

- ليلاً: فأنا شخص يفضل الليل. أما في النهار، فأشعر بأنني مقيد ولا أستطيع الإنجاز. كل كتاباتي وتفكيرتي تتم ليلاً. إذا توجب عليّ ذلك، ولم يكن لديّ وقت، فإنني أبدأ في منتصف فترة ما بعد الظهر وأعمل حتى الصباح.

* الحدث، العمل الفني، التاريخ، و... لقد تحدثنا عن العراق وناقشنا اللغة الفنية والعمل كـ "مقترح" أو كشيء موجه للمجتمع، أي العمل كمساهمة في تغيير المجتمع. دعنا نتحدث عن العمل بصفته "مقترحاً".

- غالباً ما أفكر في فكرة العمل الفني بوصفه

بعد ذلك، عدتُ إلى الفنون البصرية وإلى الأفلام التي تُصنع لأغراض فنية بحتة (فن الفيديو). لقد كان للأفلام تأثير كبير عليّ، لكن المشكلة تكمن في أنها تتغير باستمرار؛ فعندما درستُ الإنتاج، كنا نعتمد على القصص اليدوي، ولكن في اليوم التالي لانهاء دراستي، بدأ طرح برنامج "أفيد" (Avid) في الأسواق، وهو برنامج يعتمد على إدخال الفيلم إلى الحاسوب ليقوم هو بعملية القص. لقد درستُ لمدة عامين وعملتُ على أفلام مقاس 16 ملم، أما اليوم فلدنيا كاميرات رقمية تغنينا عن القيام بكل تلك الخطوات اليدوية. ما أود قوله هو أن الفيلم بسيط وشامل ومتغير للغاية. ومن بين الأفلام الجديدة التي أقدّرها، على سبيل المثال، أعمال كوينتن تارانتينو وروبرت رودريغيز؛ إذ تعجبني طريقتهم في صنع أفلام تجمع بين الرعب والكوميديا والغربة، فهم لا يخشون خوض غمار أي تجربة سينمائية.

*** ما هو تأثير الأماكن؟**

- تأثير المكان كبير؛ فعندما تتواجد في مكان مثل برلين أو نيويورك، ترى الكثير من الأشياء من حولك التي تؤثر فيك. ونتيجة لذلك يتطور عملك في اتجاه معين، ليس بالضرورة أن يكون إيجابياً. أحاول الآن العثور على أدوات محلية تؤثر في عملي، وأسعى لاكتشاف شيء ما في المكان الذي أتواجد فيه حالياً.

* هل هناك أماكن محددة تكتسب أهمية خاصة بالنسبة لك؟

- لا، لأنني لا أُنتمي إلى مكان محدد ولا أحب البقاء في مكان بعينه. فعندما أكون في فانكوفر، أتوق للعودة إلى الدوحة، وعندما أكون في الدوحة، أتمنى لو كنت في مونتريال؛ كما أفكر في لندن والمغرب. يبدو أن العمر أقصر من الوقت الذي يمكن قضائه في البحث عن مكان ثابت.

* تذكّر أعمالك المشاهدين بالحرب، وكثيراً ما تتحدث عن الحرب كموضوع لأعمالك، لا سيما منذ عام 2003 وغزو العراق. هل حددت هذه الأحداث توجهك الفني، أم كنت مهتماً بالتاريخ والمجتمع قبل تلك الفترة؟

والآخر كبير (بمثابة مشروع). وما يشير دهشتي هو أنني عندما أزرور معرضاً دولياً وأرى

الفنانين أنفسهم يشاركون ويبدعون أعمالاً هنا وهناك، أجد بعد شهرين أعمالاً أخرى لهؤلاء الفنانين، وبعد عام أجد عشرة أعمال أخرى أنتجوها أيضاً. إن حجم الإنتاج هذا أمر منفر؛ فقد أصبح هذا السوق مقززاً، إذ تُعتبر خارجاً عن الدائرة إذا لم تنتج أعمالاً. لا بد من الإنتاج والحضور؛ فلا بد من وجود فئة "كبار الشخصيات" (VVIP) ومظاهر الحضور والأبهة الجوفاء، كما يجب أن يكون للفنان عمل معروض في هذه الفعالية أو تلك. إنها مشكلة تضطر المرء لإنتاج أي شيء، أو إنتاج عمل مشابه لما سبق أن أنتجه وباعه في الماضي. على سبيل المثال، لقد أنتجت عملاً بعنوان "آلة البيع" (The Vending Machine) وبعته مرتين؛ ويمكنني الآن تنفيذ العمل نفسه باللون الأحمر. حينها سأعرف كفنان ينتج "آلات البيع". بالنسبة لي، هذا أمر رخيص ويمثل مشكلة خطيرة.

*** هناك طرق سريعة للإنتاج: الحركة والحركة.**

– بالمناسبة أنا أنتقد هذه العملية لكنني جزء منها وأنا راض. أنا أعرض في المعارض

التي تحتوي على الأسواق، ولكن في كثير من الأحيان أشعر أنها تنتج الضغط. حتى المعرض الذي أعمل به الآن يضغط عليّ؛ أريد التفكير بحرية.

*** لدي سؤال أخير، والذي قد يكون فلسفياً. يتعلق الأمر بمسألة الإبداع والرغبة في الحضور والمشاركة. في نفس الوقت هناك تضارب في الأفكار حول العمل باعتباره الفكرة والعمل كمنتج؛ وهذا يعني هناك صراع بين التاريخ الشخصي والرغبة الشخصية في الإبداع والتعبير والعطاء مساحة للتنفس في القراءة والمعاملة بالمثل، ومع وسائل الإعلام وجميع عناصر الفن سوق. سؤالي هو هل تشعر بهذا الصراع؟ وهل يؤثر عليك؟**

– هذه هي النقطة بالتحديد، هذا الصراع. أنا أنتقده، ولكن لا أستطيع أن أكون خارجة، أنا على حق داخله. لكن موقفي أفضل. أشارك لسنة واحدة وامتنع لمدة سنتين. القضية التي تحير هو كيف ينتج نفس الفنانين كثيراً بهذه السرعة الكبيرة؟ ما الإجراءات الفعالة التي تمكن الفنان من المشاركة في سبعة معارض في السنة؟ مشكلة التخزين، ثم مشكلة الشحن والجمارك. في هذه الحالة، تصبح أنت بمثابة

المخزن ومكان العمل (الأتيليه) في آن واحد (بالإشارة إلى الحاسوب ووحدة التخزين "USB"). وفي يوم ما، قد يأتي شخص من متحف ويسألك: "هل يمكنك حقاً تنفيذ هذا العمل؟" فتجيبه بالموافقة وتنفذ ذلك العمل تحديداً. وفي الواقع، هذا هو ما أصبو إليه. ثمة قدر كبير من السلبية المحيطة بهذه المسألة؛ إذ كثيراً ما أدوّن فكرة ما، لأكتشف بعد عامين أن شخصاً آخر قد نفذها. خذ على سبيل المثال العمل الذي يُطلق عليه أحياناً اسم "جيل اليورانيوم" (Uranium Generation)؛ فهو يصور أطفالاً وأجساداً مشوّهة جراء الحرب، ويضم ستة تماثيل كبيرة للأطفال مشوّهين –ثلاثة منها من الحجر وثلاثة من الفولاذ المقاوم للصدأ. كان ضياء العزاوي على دراية بهذا المشروع قبل أربع سنوات، وطلب مني تنفيذه بشكل يخلق الصراع.

أجريت هذه المقابلة في ورشة عمل الدوحة

المسيرة

مجلة فكرية أسبوعية العدد الأول



- الاطار المنظم لعمل الحركات التحررية من منطلقات وفكر القائد الرمز
- القائد الرمز يدشن العديد من المشاريع الخدمية والرياضية
- قرارات ثورية جديدة تنشر لمشاركة الجماهير في صناعة القرار
- الاحتفالات تعم أرجاء الوطن بالنصر العظيم لثورتنا المباركة (بالصور)

من مشروع "البديل"

المجلة – 2013

طباعة على الورق – 21* 29 سم



من مشروع "سموات عادلة" – 2010 –

طباعة على بلكسي مع خشب – 25*45 سم

محمود العبيدي: حوليات الدعاية السوداء

عمار داود

الحوار الاول

مقدمة

“الفن ليس تطبيقاً لشريعة الجمال بل ما يمكن أن تتخيله الغريزة والدماغ أبعد من أي قانون. عندما نحب امرأة لا نبدأ بقياس أطرافها.”

بابلو بيكاسو

الحوار الاول

"الفن ليس تطبيقاً لشريعة الجمال بل ما يمكن أن تتخيله الغريزة والدماغ أبعد من أي قانون. عندما نحب امرأة لا نبدأ بقياس أطرافها" – بابلو بيكاسو

مقدمة

في صباح يوم عاصيب، خلف بناية عمادة أكاديمية الفنون الجميلة في الوزيرية ببغداد، وجدوه مستلقيا على العشب؛ لا تتم عن جسده أي حركة، وبلا إشارة حياة، وقد تلوثت أرجل الذباب بالدم الذي سال على وجهه. لكن، لم يكن ذلك الجسد الهامد ذا الوجه الدامي، سوى منحوتة صنعها محمود. غير أن التداعيات الخطيرة التي تبعث ذلك لم تكن تبشر بخير؛ فقد صدر قرار بفصله من الدراسة وسوقه إلى الجيش بدلا من الاستمرار كطالب في الأكاديمية. حاول محمود أن يتمثل شخصية المريض النفسي، للإيهام بأن ما فعله كان نتيجة حالة مرضية: هلاوس قهرية، أو عقدة اضطهاد، لكن ذلك التظاهر لم يفلح في إبعاد شبخ العقوبة، ولم ينطل على لجنة الأطباء النفسيين في المستشفى التي قضى فيها بعض الوقت. فقد جاء الأمر على عكس ما كان ينتظر وازدادت الحالة

تفاقماً، إلى أن حلّ الانفراج بمحاولة ناجحة من شخص تدخل لتخليصه من هذه المشكلة وإعادته إلى الأكاديمية.

كانت هذه أولى دعايات محمود السوداء التي جنى منها ثمرا مرأ، لتتبعها سلسلة من المشاكسات الفنية التي لم تنته: صورة الرئيس الأمريكي بوش المحاطة بالأحذية التي تشكلت على هيئة إطار لصورته الشخصية، وتكرار ذات المفارقة مع صورة رئيس الوزراء العراقي عادل عبد المهدي. وفي عمل آخر، جهّز خامات لتغيير سحنة الوجه ولون شعر الرأس لتمويه الهوية أمام شرطة المطارات. ثم أنجز أدوات دعاية سياسية للديكتاتور تشمل: شعارات، ملابس رسمية فاخرة، عملة، وملصقات تحمل صورته. لينتهي ذلك التتبع بعمله الصادم عن سجن أبي غريب، إذ صنع وسائل للاطفال طرّزت عليها صور السجناء الضحايا مع الأكياس السوداء المحيطة برؤوسهم.

وحصيلة كل ذلك هي عمليات مقارنة تتصف بالمشاكسة والتهكم؛ إنها بمثابة ضحكة الإنسان المجروح وهو يرى العالم من حوله معذباً تسحقه الآلة الاجتماعية والسياسية. وهي ممالحة كانت أهم أدواتها ترسيخ حالة العبث؛ هذا العبث الذي تحقق فيه الذات إرادتها التي

لا تريد أن تقبل بالهزيمة، وتلك هي أيضاً صرختها المتحدية حين تكفر بمعطيات العالم الخارجي وهو يقدم أسوأ ما لديه للإنسان. إنها تعبير عن مزاج محمود السوداوي الذي ترسم ملامحه قسوة الخطاب وعنفوانه، حين ينضح بالرثاء لإنسانية الإنسان، وثقافته، والطبيعة من حوله.

يقول الكاتب الفرنسي أندريه بريتون: "يستطيع الفكر، في مواجهة أي نوع من الصعوبات، أن يعثر على مخرج مثالي للعبث. ذلك أن موقف الرضا من العبث يفتح من جديد في وجه الإنسان المملكة السرية التي يقطنها الأطفال" [أندريه بريتون، كتاب "الدعاية السوداء"؛ وانظر أيضاً: ميشيل كاروج، "المعطيات الأساسية للحركة السريالية"، ص 123].

لقد أدرك محمود أن عمله سيكون صادماً متى ما كان بسيط المظهر، ولكن عميقاً فيما تذهب إليه دلالاته؛ وهو ما قدمه بعمق في عمله – الذي أسلفت في ذكره - المتضمن لوسائد الأطفال: (Sweet dreams, little one).

فحين وضع صوراً لضحايا أبي غريب محاطة بتشكيلات زخرفية تم تطريزها على سطوح تلك الوسائد، هبّ الفنان بذلك لمقاربة بصرية ونفسية ما بين المأساوي اللفظ، والرقيق



من مشروع (دكانة ابو غريب) خياطة على القماش 2015 متحف قطر

الناعم. لقد قال جلاّدو أبي غريب: 'كنا نمزح، لم نكن جادين فيما فعلنا"، ويعقب محمود: "هذه الوسائد صُنعت لتتحول تلك الأحداث إلى صور تتطبع في مخيلة الأجيال القادمة

مثل الكوابيس... أتذكر حين كنت صبياً ما بين الثالثة عشرة والخامسة عشرة من عمري، كيف سقط صاروخ أرض – أرض على شارع قريب من بيت صديقي؛ هرعْتُ إلى المكان بعد خفوت الانفجار، وشاهدت الدخان وما خلفه القصف من بقايا، وبين الحطام رأيت قطعاً من قميص أحمر كان يرتديه صديقي قبل سقوط الصاروخ بقليل. رجعت إلى البيت مطرق الرأس، يعتريني حزن وخوف عميقان".

ترك محمود العراق عام 1991 هارباً من الجحيم، وكان حينها من أوائل الذين خرجوا في ذلك العام متوجّها إلى عمان للإقامة فيها. ويذكر محمود تلك الحوادث بشيء من الشجن: "في تلك الأيام، وعلى مدى العشرين سنة الأخيرة من عمري، أحس كما لو كان الخدر يقيد روحي؛ وبهذا الخدر القاهرة أواجه الأحداث الصعبة، وربما هو نوع من الدفاع النفسي عن الذات. حين توفيت والدتي ـ وهي ووالدي أعز ما في حياتي ـ كنت في غربتي أتمنى أن أراها قبل أن ترحل، وحين أبلغني



من مشروع (دكانة ابو غريب) خياطة على القماش 2015 متحف قطر

محمود: "أنا ضد الجمال، وضد الرؤية الكلاسيكية للجمال. أمرّ في طريقي فأرى لُقى مهملة، فأجد أن من حقها أن تدخل في عملي الفني؛ لُقى (غير جميلة) ربما لا يخطر ببال أحد أن يضعها في أعماله، لكنني لا أميل في الوقت نفسه إلى صنع (قبح) مفتعل. وتجدني أيضاً أفضل القالب أكثر من النسخة. لم تعد النزعة التزيينية أو الديكورية تسكن أعمالي، أنا ضد الشاعرية الزائفة. نعم، كنت في التسعينات أضيف بعض (الخزعبلات) للوحتي، أما اللوحة عندي الآن فهي سطح أبثّ منه معلومات، سطح يوثق للبيانات والمعلومات. قد أفكر أحياناً بحسن إخراجها، لكنني الآن لا أميل بتاتا إلى المواد الجميلة، ولا أميل إلى العمل المصقول أو المنمق أو النظيف".

نص الحوار

سألته: أنت طرحت موقفاً ليس فيه محاباة للجمال التقليدي في الفن، ما هي ماهية ذلك الجمال التي ناهضتها في طرحك؟ أو لنصغ السؤال بالشكل التالي: لم تعد النزعة التزيينية أو الديكورية تجد مكانا لها في أعمالك، ماذا تقول في ذلك؟

"جورج بازلتز" (Georg Baselitz)، و3. ر. بنك" (A. R. Penck)، و"جوناثان ميز" (Jonathan Meese) على سبيل المثال. طيب، ما قولك بشأن الوسائط الأخرى غير فن الرسم؟

محمود: لقد طرأ مللٌ من الفيديو آرت، والتصوير الفوتوغرافي، والفن المفاهيمي؛ لم تعد هذه الأعمال متميزة بالابتكار، بل حدث نوع من التشبع، لذلك يبقى الرسم مادة أساسية.

عمار: راقبتك وأنت ترسم، لم تكن تختار فُرشاً أثيقة من بين تلك التي كانت أمامك، وهي بكميات تتيح لك اختيار أجودها صنعاُ؛ بل كنت تختار الفُرش المعطوبة، الرديئة الصنع، أو المستهلكة بكثرة. وحين كنت ترسم بالحبر، كنت تبدو كمن يريد كسر رأس القلم، أليس كذلك؟ لقد بدأت هذه الصيغ الجديدة في الرسم بعد الحرب العالمية الثانية؛ فالفنان "انتوني تابيسس" (Antoni Tàpies) كان يرسم بالمكنسة، و"البيرتو بوري" (Alber to Burri) يحرق جزءا من قماش اللوحة، واستخدم "جان دوبوفيه" (Jean Dubuffet) مواد غير مألوفة خارجة عن تقنيات الرسم التقليدية... وتطورت هذه الممارسات بشكل أكثر وضوحا في الثمانينيات؛ فلدينا "جوليان شنابل" (Julian Schnabel) الذي رسم على قطع الصحون المكسورة والمثبتة على سطوح لوحاته. حتى بدا لنا أن معامل صناعة مواد الرسم بدأت تغرد خارج السرب. انتهت أيضاً إلى أنك تحب الورق القديم العتيق والأصفر؟

محمود: أتذكر مرة وأنا أتحدث في الهاتف، كنت أرسم بيدي اليسرى، فوجدت أنني أرسم بشكل أفضل بتلك اليد؛ وأنا أعتقد أن أفضل رسومي أنجزتها وأنا أخريش على الورق أثناء الاجتماعات التي كنت أحضرها. إن الأعمال التي أفضلها هي تلك التي تُنتج بدون تحضير أو دراسة مسبقة، ويبدو أن الرسم أثناء حوارٍ بالهاتف واستخدام اليد اليسرى هو أفضل ما صنعته. أحب أن أخبرك أيضاً: حين كان فائق حسن أستاذي، كنت أحصل منه على درجات الامتياز، وكان يحب طريقتي في العمل، ليس بسبب رسمي الواقعي – فلم أكن طالبا متميزاً في هذا المجال – بل لكسري لقواعده. وهناك سبب آخر، وهو كون جيل الثمانينات كان يعاني من نقص مواد الرسم بسبب الحصار على

العراق؛ كنت أشتري من أحد الباعة البسيطين فُرشا صينيّة رديئة الصنع، رغم أنه كان يبيع أيضا عددا قليلا من الفُرش الفرنسية الجيدة. كنا كطلبة نحضّر القماش بأنفسنا، وكنت أرسم على كارتون أغلفة الصناديق؛ وحين خرجت من العراق ورسمت بمواد جيدة، وجدت بعد عقد مقارنة أن أعمالي القديمة كانت أفضل.

عمار: ذكرتني بأن "فرانسيس بيكون" اكتشف أن الرسم على قفا القماش أفضل.

محمود: سأقول لك إنني كنت أبحث في مشغل الفنان والصديق "دليز شاكر" عن لوحات مرسومة لا حاجة له بها، كنت أريد فقط أن أرسم على ظهرها؛ إذ لا يوجد أجمل من أن تشرع بوضع ألوان الزيت وتكتشف أنها لا تستقر على سطح القماش بشكل صحيح، كما لو أنها تتعثر بالسطح غير المناسب لها.

عمار: لنقل إن الرسم هو بمثابة معركة ضارية بين الأدوات والسطح الذي تشغل عليه. لكن، ماذا يعني لك الرسم الآن؟ يبدو أنه بات على هامش ما تتنجه من وسائط وممارسات أخرى. أنت تستعمل مفردات هي في الغالب الأعم إنسانية، أو مرتبطة بحياة الإنسان ووجدانه؛ وثمة "بيوت" تؤكد عليها كثيرا، كما أن أغلب مفرداتك مرتبطة بشيء يشبه الحبل، وهو – كما أتخيله – أشبه بالجبل السري. ما الذي تقوله في هذا الشأن؟

محمود: نعم، أنا ميالٌ بطبعي إلى ربط الوحدات والعناصر مع بعضها البعض، والرسم لا يزال بالنسبة لي انشغالا مهما. سأقول لك صراحة: أنا أشتغل على مشروع متكامل وليس على لوحة منفردة؛ فأنا لا أذهبُ إلى المشغل لإنجاز لوحة بمفردها، بل أذهب للعمل على مشروع مشروط بمفهوّم، أفكر فيه أو أكتب عنه. فتراني أقرأ كتابا مثلاً قبل أن أبدأ؛ والمشغل بالنسبة لي هو "مختبر" أحول فيه الأفكار إلى مشاريع. إن عملي الأخير، وهو من نوع (أوبجكت آرت / Object Art)، يتكون من مجسّم مع بضع لوحات تمحورت حول مجزرة السكان الأصليين في أمريكا، وربطتُ ذلك الموضوع تقاعليا بفلسطين والعراق، بعد أن قرأت كثيرا في هذه المادة لإنجاز عمل ينتمي إلى (الرسم المفاهيمي). عليّ أن

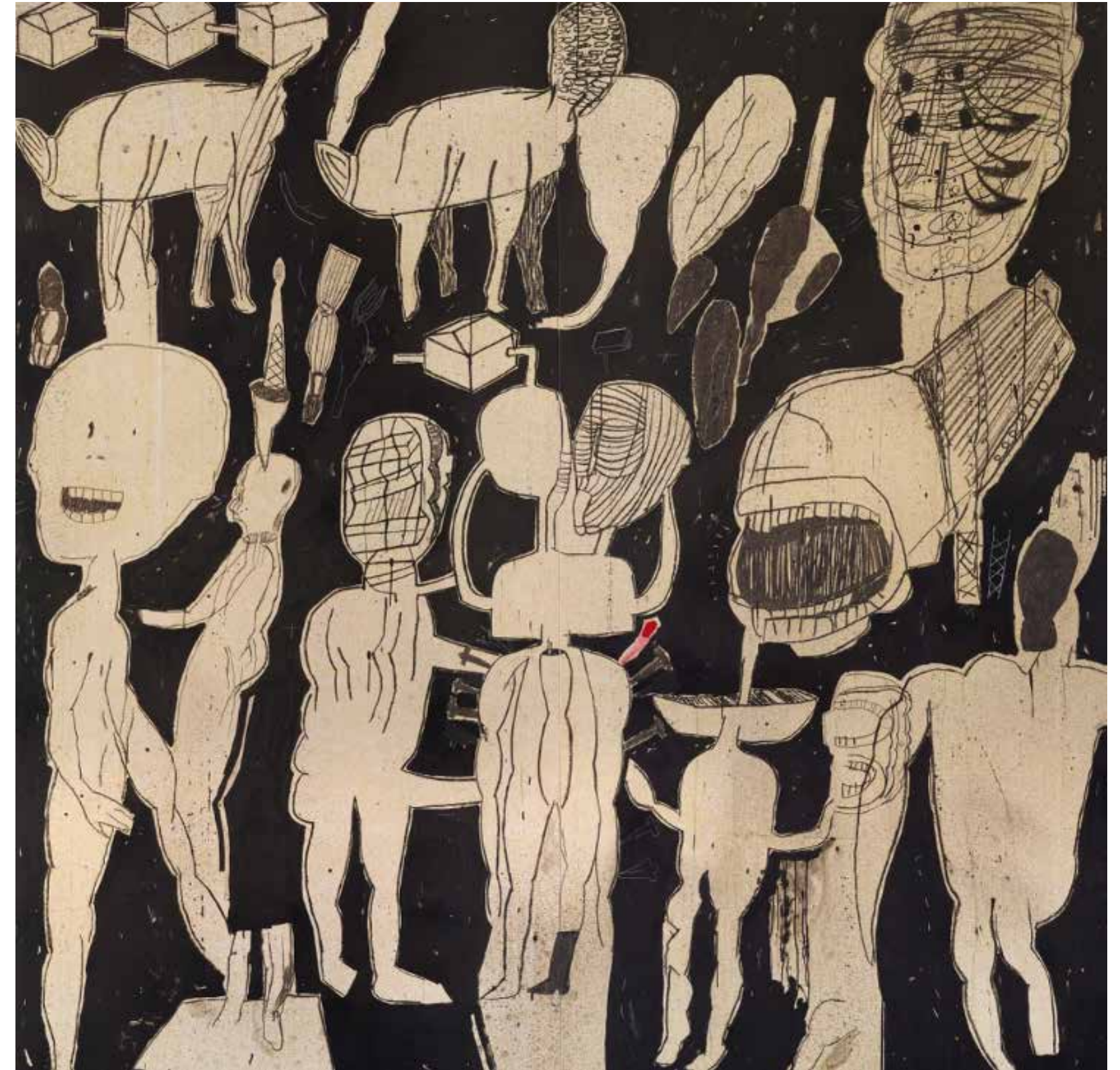
أصرح بصدق: إن المشروع هو الذي يحكمني ويواجهني إلى ما عليّ أن أصنعه؛ إذن، المادة المفاهيمية المتاحة هي التي تتحكم بكيئونة ما أنفذه من مشاريع، لكن ليست هناك فكرة مسبقة جامدة ومحددة لديّ؛ فالخامات والمواد المتاحة لي بجميع طبائعها الفيزيائية هي التي تحدد لي إلى أين سأتجه. لستُ ممن يذهب إلى المرسم لمجرد أن يرسم، فماذا سأرسم؟ لكن في حالة واحدة فقط أذهب لأرسم، وهي حين أعد صديقا بأن أهدي إليه لوحة. لقد ابتعدتُ تماما عن الطابع التقليدي الذي كنت أتبعه سابقا؛ فالرسم بالنسبة لي الآن هو فعل له علاقة وثيقة بمشروع أنجزه، وليس رسما لذاته، ولا رسم كحرفة؛ إنه مجرد جزء من بنية مشروع يتطلب تنفيذه الاستعانة بمادة الرسم.

عمار: يعني هذا أن مفهوم المجهز قبل العمل هو المحرك الأساسي لنتاجك؛ لكن يُقال إن الفنان يشغل أولا، وأثناء خوضه في هذا الشغل يولد المفهوم الخاص بعمله. بينما يبدو الأمر لديك معكوساُ؛ إذ يكون المفهوم أولا ثم يأتي التنفيذ. ولكن، ألا ترى أن آلية العمل والاستغراق فيها عفوياُ، دون مقدمات مفاهيمية أو قصدية مسبقة، تخلق نوعا من المفاجأة الإبداعية؟

محمود: تسألني هكذا لأنك فنان بالدرجة الأولى؛ بالتأكيد العمل يتغير ويتطور كثيرا أثناء الممارسة، لكن "الفكرة الأم" تبقى راسخة وثابتة. كل الدراسات السابقة تدخل هنا كمادة استذكّار واستحضار ذهني، كما حدث تماما في عملي "اصنع الحرب لا الحب"؛ إذ طبعاً يتغير المعنى والمخرجات أثناء سيرورة العمل المادي.

عمار: إن منطق "اصنع الحرب لا الحب" يبدو كأنه من نتاج ما يفسره الجلاّدون وسدنة القوة؛ بالقوة وحدها تستطيع أن تفرض الحقيقة التي تريدها، وبالحرب والسطوة تصنع الحقيقة التي تختارها أنت.

محمود: لقد طلب مني وسيطٌ يتعامل مع متحف إسطنبول أن نتفاوض على تغيير اسم اللوحة "اصنع الحرب لا الحب"، فرفضت ذلك قطعاً، وكان ذلك بعد أن اقتوتها بالفعل.



من مشروع "أصنع الحرب لا الحب" – 2019
مواد مختلفة على قماش – 270 * 270 سم

عائلة تحرير العراق – 2016 – مواد معاد
تدويرها من بقايا مركبات عسكرية استعملت
بالعراق مع البرونز 150 * 180 * 140 سم
مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول بيروت

عمار: هناك مقولة شهيرة لـ "جان بول سارتر":
"إن الفنان يختلف عن الأديب لأنه يصنع
فنونا غير دالة". ما قولك بهذا الصدد؟
كاتب المقالات تكتسب الكلمات عنده معاني
ومخرجات محددة، أما الشاعر الذي يستخدم
الكلمات نفسها، فهو يحولها إلى "أشياء" على
حد تعبير سارتر؛ فالكلمة في الشعر تنفصل
عن معناها النفعي المباشر لتفسح المجال
أمام اللعبة الشعرية ذات الدلالات المفتوحة.
والرسم كذلك يحوي شكلاً غير قابل للإحالة
المباشرة إلى معنى حري في ضيق، ومع ذلك لدينا
في اللوحة مفردات مفهومة وقابلة للإحالة
إلى أصل واقعي.

محمود: لا أعترف كثيراً بصحة تلك الادعاءات
السيكولوجية؛ ففي علم النفس لا أؤمن بالكثير



الحركة الإيمائية لفرشاته التي يعتمد إلى جعلها غير محكومة بالنظم العقلانية التكوينية الجافة؛ إنها بمثابة انفلات حر من الرقابة الذهنية الصارمة، وتماه مطلق مع الشعور الداخلي والوجدان المباشر. وحول هذه المحاور البصرية والمفاهيمية يدور حواري الثاني معه.

نص الحوار

عمار: هل كنت ترسم في بداياتك بصيغة أكاديمية؟

وأحادي اللون (Monochrome) في أغلب أحواله؛ فلا وجود هنا لثراء لوني، ولا اهتمام كبير بالإنشاء والتكوين التقليدي، بل إن هذا الأخير تعمد دحضه، وكما يعبر هو نفسه: "كان عملي وما زال، تمرداً صارخاً على النظم التكوينية الثابتة في الرسم؛ فلم أجد يوماً أي أهمية تذكر لما يُدعى – على سبيل المثال – بالتكوين المثلي للوحة".

ومع ذلك، فإن سمات الطابع التعبيري تظل قائمة وجلية في رسومه، وتتجلى بوضوح في

هذه المرة لم يستوقفني ليسألني إلى أين أنا ذاهب. كانت الطائرة متوجهة إلى هولندا، وكل من كان على متنها من البيض، عدا عدد قليل جداً من السود. تقدمني شرطي عند المدخل ثم التفتّ وعاد إليّ مباشرة، طالباً النظر في جواز سفري، فأعطيته إياه؛ سألني بوجل: "كيف تمكنت من الخروج والوصول إلى هنا؟" قلتُ له: "جوازي كندي". لم يكتفِ بذلك، بل جلب كمبيوتره المحمول وبدأ بتدقيق الجواز والبيانات؛ استغرق الأمر بعض الوقت، إلا أن الحظ حالفني أخيراً ووصلتُ إلى مقعدي في اللحظات الأخيرة. هذه الحادثة دعيتي للتأمل عميقاً في كوني دائماً من تلك الفئة التي يقع عليها خيار التفتيش والتدقيق التلقائي بناءً على الملامح. وحين استقر بي الحال في مقعد الطائرة التي توجهت بي لاحقاً إلى الدوحة، صنعتُ خطوطاً ودراسات أولية حول هذا الموضوع، وقررتُ بعدها عمل مجسمات وأعمال تركيبية تتمحور حول فكرة "محاولة تغيير سحنة الوجه الإنساني" عن طريق الكريمات، وتلوين الشعر باللون الأشقر، وتحويل لون العيون إلى الأزرق، وتفاصيل تمويهية أخرى. لاحقاً، تطورت الفكرة بالتعاون مع غاليري "صالح بركات"، وأنجزتُ من هذه المادة معرضاً متكاملاً؛ بل وصنعتُ ماكينة متخيلة لتغيير السحنة، ووضعتُ اسماً تجارياً مخترعاً لهذه الشركة، وأطلقتُ على هذا العمل ككل عنوان: "السماء المنصفة أو الشقراء" (Fair Sky).

الحوار الثاني

مقدمة

بدأ محمود العبيدي وما زال رساماً ونحاتاً، لكن ولعه في العقد الأخير بالتصسيبيات (In-stallation Art) وإنجاز الأعمال المفاهيمية، جعل (مفهوم) العمل الفني عنده يحظى بحظوة أكبر من (شكلانيته)؛ فهو يرى أن ضرورة إنجاز عمله بضبط شروطه التنفيذية وبنائه المادي لا تعني أبداً التقليل من أهمية العناية بالمفهوم الفكري الكامن خلفه. كان محمود في ما مضى منشغلاً بالرسوم الملونة، إلا أنه غادرها متوجهاً نحو أسلوب رسمٍ تخطيطي



من مشروع ”سموات عادلة“ – 2010 – معهد العالم العربي – باريس

محمود: لدي مشكلة حقيقية مع كلمة (Art)؛ ما معنى هذه الكلمة أصلاً؟ وما معنى كلمة جميل؟ وما معنى تسمية فنان؟ إن عملي النحتي الذي صوّرتُ فيه أشخاصاً مقعدين (رجلاً وامرأة وطفلين)، لم أكن أرغب في أن يكون أي شيء آخر سوى توثيق وأرشفة لحدث حقيقي بطريقة شعبية ومباشرة، لا مجال فيها لأي صياغة تزيينية. أي أنه بنظري ليس فناً بذلك المعنى التقليدي الذي يتطلب بحثاً في المقاييس الجمالية؛ إن الأهم هنا هو أن يكون العمل "وثيقة حيّة"، حتى إن من ضمن مواد صنعه بقايا معادن صلبة من مخلفات الجيش الأمريكي في العراق، تم صهرها ودمجها مع خامات التمثال، وقد اشتريتُ تلك البقايا بنفسي من سوق الخردة.

محمود: المتلقي الذواق هو الذي يهذب عمل المبدع ويصنع تطوره الفعلي؛ إنه بمثابة رقيب ضروري وواع، وفي الفن الحقيقي لا حاجة بتاتا للمجاملات.

عمار: كيف تُعرّف كلمة فن (Art)؟ عالجتها وطرحتها في أعمالك؟

من الأحكام والوصفات الجاهزة في ما يتعلق بدلالات الرموز وتأويلاتها الثابتة.

عمار: تلك كانت رؤية نقدية سادت في أزمان مضت، وربما تغير الأمر الآن؛ فليست كل مفردة على السطح رمزاً واضحاً ومحدداً، بل هناك عنصر الشخصانية والفردانية في استخدام المفردات البصرية. إن الكتابة النقدية الجيدة هي التي تتعلق بالإنصات الجيد للمبدع لكي تفهم بدقة إلى أين يتجه صانع الفن.

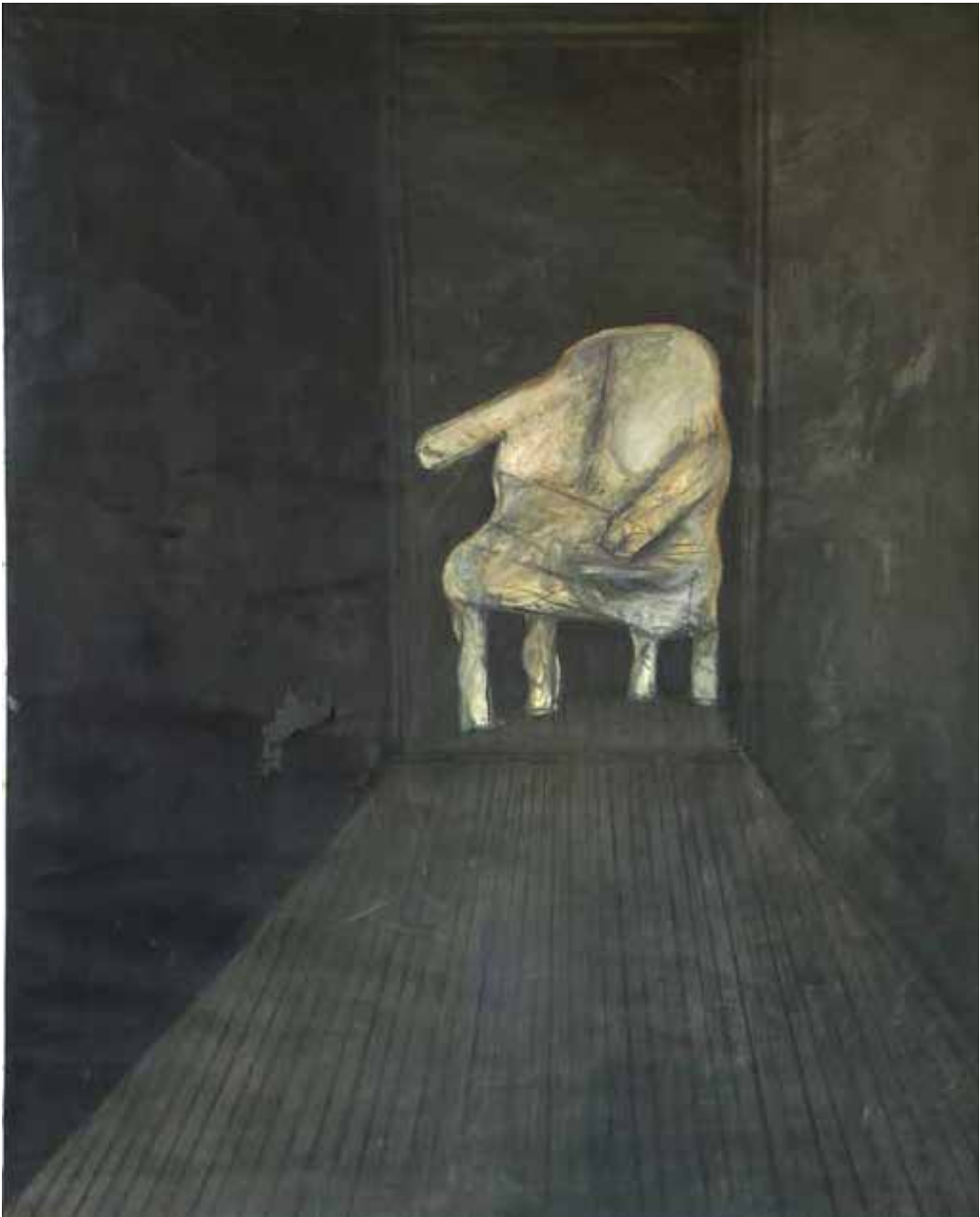
محمود: المتلقي الذواق هو الذي يهذب عمل المبدع ويصنع تطوره الفعلي؛ إنه بمثابة رقيب ضروري وواع، وفي الفن الحقيقي لا حاجة بتاتا للمجاملات.

عمار: كيف تُعرّف كلمة فن (Art)؟

عمل مشترك بين اسماعيل فتاح الترك و محمود العبيدي – 1994

حبر و اكريليك على ورق – 55*75 سم

معرض مشترك في جاليري الرواق – تونس



ليذا فتاح.. بدون عنوان غير مؤرخة.

زيت على القماش – 100*100 سم

مجموعة خاصة

رجلاً لا يتحدث كثيراً، بقدر ما كان يتدخل بصمت لتعديل أعمالنا بالفرشاة أو الإضافة إليها .

عمار: وماذا بشأن الفنان الراحل إسماعيل فتاح الذي أشرف على تدريسيك أيضاً؟

محمود : إسماعيل فتاح كان صديقاً مقرباً لي أكثر من كونه مجرد أستاذ؛ قال لي ذات مرة مقولته الأثيرة التي لم تفارقني: "جد نفسك في فنك". لقد كان إسماعيل ذلك الفنان والمعلم الذي يرى البعيد بعين حدسه الخالص؛ ذلك الحدس الذي أرشده دوماً إلى تلاميذه القريبين من الإمساك بनावية البلاغة، وهي بلاغة الفن ذاتها التي نذر لها حياته كلها. وبقوة هذا الحدس، انتقى من بين طلابه أولئك الذين سيكونون الأقرب إلى روحه.

لقد كان إسماعيل يغمرني بالنصح؛ حتى إنني منذ منتصف التسعينيات شعرت بهوس قهري لذيذ صار يلأزمني كلما جلستُ لأرسم؛ إنه هوس سماع صوت إسماعيل وهو يعلن في داخلي عن آرائه وتوجيهاته بما أصنع. وقد وصل به اهتمامه البالغ بأعمالي إلى أن نتفق معا على إقامة معرض مشترك لنا في تونس. وذات مرة، قرر بجرائه المعهودة أن يضيف رسمه الخاص فوق رسم لي، ثم وقع اسمه قرب اسمي؛ بل إنه في رُمن لاحق، ذهب إلى حد أن يرسم معي على ورقة مشتركة واحدة، وفي اللحظة ذاتها المتاحة لكلينا، دون أن ينتظر أحدنا فراغ الآخر من عمله! لقد أحدث ذلك الفعل المشترك تقاطعات بصريّة، ومحواً، وطمساً، وتشويه معالم، ووضع أشكال فوق بعضها البعض، وإلغاء أشكال أخرى بكاملها على السطح.

لقد كان إسماعيل بمثابة طاقة إبداع متفجرة تنتشر في تفاصيل حياتنا، وتذكي إرأدتنا لتطوير تجاربنا وصقلها. أما إحساسه الكبير بالعبث – ذلك القدر الحاضر والملاحك لكل شيء – وعدم التزامه بأي نظام تقليدي، فقد ذهب به إلى إطلاق تصريحه الطليعي القوي والحاسم: "إن كل شيء في هذا العالم ممكن أن يكون فناً". وبسبب هذا الإيمان الجسور، لم تكن لديه أي محاذير أو قيود تقنية؛ إذ نزع ذات مرة قماش ستارة في بيتي لأنه وجد فيه مادة فيزيائية وخامة مناسبة للرسم.

إن عالمه الإبداعي لم يكن ليركن إلى نسق واحد أو صنف تقني بعينه، ومرة أخرى كان حدسه ذاك هو مرشده الأمين ومعين الإهامه. لقد صار إسماعيل في سنوات القهر والحصار مصدرنا النادر الذي من خلاله نتعرف على حركات الفن في الخارج؛ فقد كان محاطا

بجيل الثمانينيات الذي تميز بذكائه وطموحاته الكبيرة، وهو أيضاً الجيل الذي عانى الأمرين من شخّ الكتب والمصادر الفنية؛ لكن إسماعيل علمنا يومها كيف نحول حياتنا اليومية ذاتها إلى فن حقيقي.

كانت أعمال بيكاسو، وأعمال زوجته (الفنانة ليذا فتاح)، من أكبر مصادر إعجابه، وظل هذا الإعجاب يلأزمه إلى نهاية حياته. وقد تردد مراراً في تصنيف نفسه بين أن يكون رساماً أم نحاتا، لكنه قال لي مرة بصيغة الجازم: "أنا رسامٌ أنحت، وليس العكس". واعترف لي ذات مرة بأن أعماله التي أنجزها وهو تحت تأثير الشراب لم تكن جيدة، ثم أردف بشجن: "لقد أضعتُ شطراً من حياتي دون أن ألتذذ بسحر الفجر، لأنني كنت أسهر طويلاً".

لم يكن إسماعيل يقبل ليده وهي ترسم أن تسيطر على فرشاته بالكامل، بل منح لتلك الأخيرة فرصتها المادية الكاملة في تشكيل عمله بنفسها؛ هكذا أراد لها عن قصد ودراية ظاهراتية محضة. ولم يتوقف يوماً عن إثارة انتباهي إلى كل ما هو معزز بطاقة إلهامية، إلا أنه في الوقت ذاته كان قاسياً وصريحاً في نقد أعمالي، وبالأخص تلك التي اعترأها تشوشٌ ظاهر. ثمة مرحلة إبداعية كان لها أن تتمخض عن مزيد من النضج والجمال، وكنت أرى ملامحها الأولى تظهر جلية في الفترة القصيرة التي سبقت مماته؛ ولو بقيَ إسماعيل حياً آنذاك، لرسم ونحتُ أجمل أعماله على الإطلاق. لقد غشاه المرض بعتمته الحالكة مبكراً، وحرمنا من الاستزادة من دهشة وجمال لم يكن مقدراً لنا أن نرى المزيد منهما.

عمار: سجلتُ في بداية حوارنا هذا أنك قمت في بداياتك بإنجاز منحوتة واقعية صادمة لجثة جندي مقتول مستلقية على العشب، ماذا كان هدفك الفيزيائي والجمالي من هذا العمل؟

محمود : رغبتُ في أن أنحت شخصاً ميتاً، ربما لأنني كنت في الأصل نحاتا مدفوعاً بحب الكتلة والمادة؛ ومنحوتة الجندي المقتول تلك جاءت استجابة بصرية مباشرة لمشاهدة البرامج التلفزيونية الرسمية آنذاك والتي كانت تبث بعنوان "من المعركة"؛ إذ كانت هي المحرك الفعلي وراء نحتي الواقعي الفائق للجندي المقتول. كان بعض الأصدقاء يساعدونني في تنفيذها دون معرفة مسبقة بما سأقوم به؛ واستخدمتُ أسلوباً واقعياً حاداً لدرجة أنني نحتُ ذباباً مجسماً يقف على الجرح والوجه الهامد. عُرض العمل في الهواء الطلق لمدة نصف ساعة فقط؛ إذ سارع أحدهم

بإبلاغ الشرطة التي استجابت وحضرت إلى مكان العرض بسرعة فائقة. وقد كتب الناقد "صباح ناهي" عن هذا الحدث في صحيفة محلية، وكان مقاله إيجابياً ومنصفاً؛ لكن بعد انتشار المعلومات وتداول الحدث، صدر قرار فصلي من الأكاديمية. وأتذكر يومها أن أستاذي فائق حسن حاول تخفيف الصدمة عني فقال لي بلهجته الساحرة: "أعتبر أن حماراً رفسلًا"، بينما أطرى عليّ النحات الكبير محمد غني حكمت وشجعني.

عمار: هذا يعني بالتحليل الوصفي الخالص، أنك التقطتَ عينة مادية صارخة من قلب ظاهرة الحرب، وأقحمتها عنوة في تفاصيل الحياة المعاشة للمتلقي.

محمود : كنا نرى جثثاً وجثثاً وجثثاً؛ متفحمة، متهشمة، مقطعة، أو مخترقه بالرصاص.

عمار: نعم، هذه معايشة واقعية فظيعة وقاسية. لأعد بك الآن إلى تجربتك الأكاديمية؛ هل ترى أنها أثرت في مسار عملك الفني؟

محمود : قطعاً أفادتني، لكنني مررت ذات يوم في الأكاديمية قرب جدارية مذهلة، وقلت في نفسي: هذا عمل أكاديمي كلاسيكي يمثل أقصى ما يمكن لي أن أنجزه، فما الفائدة إذن من تكراره؟ وبعد فصلي وإرجاعي للدراسة، قلّ ترددي على مشغل الأستاذ فائق حسن، إلا أنه مع ذلك كان يمنحني درجات الامتياز لأنه يعرف طريقي؛ كنت أشتغل في مشغله لمدة قصيرة ثم أخرج. وكنت أيضاً مقلاً في ترددي على مشغل الفنان "نزار الهنداوي"، ومع ذلك كان يسجل لي درجة كاملة، ربما لأنني كنت أشارك بفاعلية في العديد من النشاطات والملتقيات الفنية الرسمية في العراق آنذاك.

عمار: هل نستطيع القول إن تجربة إسماعيل فتاح تركت أثراً واضحاً عليك، وبالأخص في عنصري التلقائية والارتجال العفوي؟

محمود : نعم بالتأكيد؛ فقبل تعريفي على إسماعيل كان عملي يسير في اتجاه مختلف تماماً؛ لدي مرحلة فنية تسبق لقائي به كانت مغايرة؛ إلا أن عملي يومها لم تكن له أي علاقة بأسلوبه الشخصي. وما يؤكد ذلك هو ما قدمته من أعمال وتجهيزات في معرضي الشخصي المعنون: "مصنع القلط"، إذ لن تجد فيه أية علاقة أو محاكاة لأسلوب إسماعيل فتاح. أما الأعمال اللاحقة التي قد يظهر فيها تشابه مع مناخات إسماعيل، فقد تم إنجازها بشكل مشترك معه؛ إذ كنا قد قررنا

معاً أن نرسم وجوهاً وتخطيطات على الورق، في خليط ومزج مادي تنافذت فيه طريقيتي وطريقته، وكان ذلك ما بين العامين 1992-1993، حيث اشتغلنا معاً على سطوح أعمال مشتركة في اللحظة ذاتها.

عمار: أنا لم أقصد بالطبع أنك تشبّهه أو كنت متشبّها بأسلوبه، بقدر ما قصدت أن هناك "حلولاً تقنية متقاربة" يفرضها المنهج العفوي، وهي حلول ليست ملكاً لك ولا ملكاً لإسماعيل، بل هو مناخ عام يشمل العديد من فناني الحداثة وما بعدها .
الفنان "بابلو بيكاسو" كان يرسم في السنوات العشر الأخيرة من حياته بطريقة عفوية، فيها الكثير من ضربات الفرشاة اللاهية والحرّة، وهي تنضوي تحت ذات التوصيفات والممارسات التلقائية التي ذكرتها أنت.

محمود : قطعاً، لقد أحببتُ طريقة إسماعيل فتاح، وحتى طريقة فائق حسن، في معالجة خشونة السطح وإبراز مادية الخامة.

عمار: هل كانت هناك مواضيع معينة أثيرة وقريبة إلى نفسك في تلك البدايات؟

محمود : بعد الفراغ من عمل "الجندي القليل"، اتجهتُ مباشرة لإنجاز أعمال ذات مواضيع ومفاهيم مبهمة وتجريدية؛ وكان معرض أعمالي المعنون بـ "مصنع القلط" جزءاً أساسياً من ملامح هذه المرحلة التي شكلت فترة الثمانينات من مسيرتي.

عمار: هذه المرحلة توازت وتطابقت مع ظهور "التعبيرية الجديدة" (Neo-Expressionist) في عدة دول في أوروبا وأمريكا، وبالأخص في ألمانيا وإيطاليا. وقد ذكرتني بحديثك عن "المواضيع المبهمة" بمقولة الفنان الأمريكي "كيث هارينغ" (Keith Haring)؛ إذ يذكر أن أعماله لا تحتوي على أي شيء محدد ومضمر سوى نفسها، حيث يقول: "رسوماتي هي رسومات فقط. إنها (رسوماتية) للغاية، وليس لها طبقات أو تعقيدات تأويلية من أي نوع؛ تنتشر خطوطي على السطح وتظهر تماماً ما هي عليه، بدون أي شيء مخفي أو وهمي" [كيث هارينغ، كتاب "كيث هارينغ"، السويد، مالو: منشورات صالة مالو للفن، ص 56].

محمود : أنا أعتقد أن الأعمال التي أنجزها الآن تحتوي على موضوع، لكنه موضوع متحرك يتغير ويتطور أثناء ممارستي للعمل؛ لنفترض جدلاً أن الوزن المعرفي للموضوع في البداية كان يعادل "عشرة كيلوغرامات"، لكنك حين تنهي عملك المادي تفاجأ بأن وزنه صار يعادل "مئة كيلوغرام". وحين يأتي ناقد أو



محمود: نعم، مئة بالمئة! أنا أسال نفسي في مرسمي وأثناء تلاحم الأدوات مع الخامة: "هل يمكن لهذه القنينة أن تحمل رأساً بشرياً فوقها؟"، وأنا هنا لا أنتظر الإجابة ذهنياً، بل أضع الرأس فوراً فوق القنينة بشكل مادي ومباشر... أنا معك تماماً، هناك حلول تقنية تأتي تلقائياً من حركة اليد والخامة. ونحن الآن – على سبيل المثال – نتحدث عن تجربة معينة، وأنا أساهم معك في تفكيكها، وهذا الشيء يتعلق بجزء محدد من عملي، وهو الرسم من هذا النوع التلقائي.

لكن، في المقابل، لدي الآن عمل آخر ولوحات أخرى ليس لها أية علاقة بهذه الآلية العفوية، وهي ممارسات يمكنني أن أدعوها بـ "اللوحة المفاهيمية" (Conceptual Painting).

فما قلته أنا قبل قليل يتعلق حصراً بأربع مراحل من حياتي الفنية: الثمانينات، وبداية التسعينات وهي فترة عمان، ثم مرحلة كندا حيث توقفت فيها عن الإنتاج بتلك الصيغة العفوية السابقة؛ أما في لبنان فقد تغير

متلق ليغوص في البدايات ويقول لك: "كيف بدأت؟"، سيكون الجواب متعلقاً بتلك "العشرة كيلوغرامات" الأولى، فيبدو العمل حينها تافهاً أو قاصراً؛ لذلك الأفضل في الفن هو أن تقول: "لا أدري"، فالعمل يفرض كينونته هكذا. وحتى إذا كان العمل يتكون ببساطة من طاولة وكروسي، فإن لم يكن واقعياً فهو لم يصل إلى هذا الشكل البصري إلا بعد مروره بمراحل وتفاعلات عديدة؛ وبالنتيجة، من الصعب جداً شرح الصيرورة الفيزيائية لإنجاز العمل. وحين أشتغل، ثمة استرسال تلقائي، وثمة ذاكرة بصرية تعمل، وعقل باطن ينشط؛ وأنا بالمناسبة أتحدث هنا عن ممارسة الرسم تحديداً.

عمار: هل نستطيع القول إذن، بالمنظور الوصفي، إنك حين تقرر رسم "قنينة" وتكون مصمماً على تثبيتها، يحدث فجأة وبتأثير حركة الفرشاة التلقائية أن تتحول على السطح لتصبح موضوعاً آخر، أو جزءاً من شكلٍ لخرتيت أو تمساح؟

بالتقاطة معينة، بسيطة جداً، ومن بعدها أظن أجمع حول هذه الالتقاطة عناصر أعتقد أنها ضرورية لإعطاء هذه الالتقاطة لحماً ودماً. وفي الوقت نفسه، أتأمل جوهرية الالتقاطة: أهي متصلة بالمصير الإنساني؟ بالأسئلة الأولى؟ أثمة شيء من العمق؟ فيما بعد، وبحالة أقرب إلى المغامرة، أبدأ أكتب "إسعدي يوسف، كتاب "خطوات الكنغر"، ص 168]. ألا يشبه ذلك تماماً عملنا ومغامرتنا كرسامين وسط المشغل؟

محمود: بخصوص ما قاله سعدي يوسف؛ أنا أشتغل في المشغل وحياتي الفنية برمتها مرهونة بالإعدادات والبيئة التي أهيئها لنفسي، وأول هذه الإعدادات هي الأمور والخامات المادية المحضة، فمن دونها لا أستطيع العمل بتاتاَ. أعمالِي يجب أن تكون موادها من النوع الجيد، ويجب أن أشتري مثلاً بنطلون العمل المناسب والمريح؛ هذه الإعدادات المادية الصارمة تحتاج مني أحياناً إلى أسابيع لتجهيزها، لكنها في غاية الأهمية، فكل شيء حول السطح يجب أن يُحضّر بدقة.

أنا شخصياً أحب في مرسمي أن أرتدي نعالاً من الإسفنج؛ وبإيجاز، تجدني أبحث دائماً عن حجج مادية، ولكن في لحظة محددة يبدأ كل شيء بالعمل والتدقق، وذلك بمجرد أن أرى أن الإعدادات المادية قد اكتملت تماماً. فإذا نقص أي عنصر فيزيائي، الحبر على سبيل المثال، ستجد أن مزاجي الإنتاجي قد انكسر فوراً.

أما أعمال التجهيز في الفراغ (التصسيبات) أو الأعمال المفاهيمية، فهذا موضوع ومسار آخر؛ فأنا هناك أفكر في تفاصيل الحياة والواقع ومجريات الأخبار اليومية، إنها المورد الفعلي لتلك "الالتقاطة الأولى" التي يتحدث عنها سعدي يوسف. وتجد في جيبِي دفترأ صغيراً يرافقني أينما حللتُ أو سافرت، وهو السجل الخالص لأفكاري وخربشاتِي؛ فأنا أخاف دائماً أن تكون فكرتي نزقة أو عابرة. لذلك، أعمل أولاً على إنجاز رسوماتٍ تجريبية، أو أحول الفكرة ذهنياً وبصرياً إلى مشهد مجسم ثلاثي الأبعاد، ثم أفكر في شكل وطبيعة مكان العرض الفيزيائي، وبعدها أضع دفترِي

جانباً لأراجعهِ في زمن لاحق؛ فإن وجدتُ أن الموضوع مطروقٌ سابقاً من قبل شخص آخر تجدني أترك الفكرة فوراً دون أسف. فالعمل المفاهيمي يتطلب جهداً ذهنياً وبنائياً أكثر بكثير من ممارسة الرسم التقليدي؛ إن عملي التركيبي "Vending Machine" (ماكينة البيع) أخذ تحقيقه وتنفيذه المادي من وقتي أربعة أشهر كاملة؛ فأنا أفكر طويلاً بالنموذج والخامة التي تتمثل وتتجسد فيها الفكرة، وهو أمر لا يحدث أثناء رسم لوحة، ولا في صناعة فيديو آرت. في نهاية المطاف أقول لك بثقة: إن الإعدادات المادية المحيطة بالسطح والفراغ هي أهم عنصر يتحكم في مزاج وصيرورة العمل عندي.

عمار: هذا الاهتمام الصارم بالإعدادات وطقوس المرسم يعود بنا تاريخياً إلى زمن "الشامان" أو الساحر الأول في القبائل القديمة؛ حيث كان من الجوهري توفير إعدادات مادية معينة وبيئة بصرية خاصة للتواصل والالتحام مع الأرواح والقوى الغيبية.

محمود: هناك بالفعل أشياء مادية مشتركة وطقوس تجمعنا؛ فالإنارة داخل المرسم – على سبيل المثال – مهمة جداً بالنسبة لي، وكذلك ملابس العمل، وجودة المواد، وفنجان القهوة... إنها طقوس فيزيائية متكاملة. لكن الشيء الجميل في إنتاجي للأعمال والمجسمات الخارجية العابرة لفن الرسم، هو أنني لا أتأثر أو أرتبك بسبب وجود أحد بقربي أثناء التنفيذ في الفراغ؛ وهو الأمر الذي يعيقني تماماً في حالة الرسم؛ فالرسم بالنسبة لي هو فعل لا يتحقق إلا في عمارة العزلة التامة.

عمار: لنذهب إلى تفصيـلة عيانية من محتويات ورسومات السطح لديك؛ فالأشكال والوحدات التي تشغلها على اللوحة ترتبط دائماً مع بعضها البعض بممرات، أو خطوط تشبه الشوارع، أو أنسجة خيطية رابطة؛ إنها ليست كائنات تطبيقية في الفراغ، بل تبدو كأن هناك شرايين مادية تربطها وتغذيها معاً. الفنان "خوان ميرو" (Joan Miró) مثلاً كانت أشكاله سابحة وحرّة، حتى إنك أمام أعماله تتخيل

أنك تجلس باسترخاء أمام حوض أسماك. هل ارتباط الأشياء بأواصر حقيقية ومرئية على سطوحك له مسبب سيكولوجي باطن، أم هو مجرد إسقاط لوضعك النفسي الراهن؟

محمود: لا أعرف السبب بدقة؛ أنا أجدها معطاة على السطح ومربوطة ببعضها بشكل فيزيائي تلقائي، إلا أنني على الصعيد الشخصي والواقعي لا أشعر بأنني مربوط بشيء ما، وليس لدي أي شعور بالنقمة أو القيد بسبب ارتباطي حتى بمكاني وجغرافيتي الحالية.

عمار: دعني أؤكد لك الآن – بالرغم من أنك كررت مراراً رفضك التام للمحتوى الجمالي التقليدي لعملك الفني – أن نبذك للعنصر الجمالي وتحرّرك الصارم منه لا يمنع المتلقين والناس من أن يعثروا على الجمال ويتحسسوه في صلب عملك. ماذا تقول في هذا المفارقة؟

محمود: حين أرسـم وجهاً، أو يداً، من غير إخلال بمقاييس الجمال التقليدية المصقولة؛ أشعر فوراً أن هناك خطأ ما في بنية الموضوع، وبعبارة أخرى: أحسّ جلياً بأنني ارتكبت معصية فنية! لذا، أنا أجد أن العمل الجميل المنمق هو في حقيقته نتاج إسفاف وزيف بصري.

عمار: إذا أعدمَت الجانب الجمالي المصقول من اللوحة والمجسم، يبقى المتلقي مع ذلك مصراً على إيجاده وتذوقه بوعيه الخاص؛ ولنفتـرض جدلاً أنك طردت العنصر الجمالي تماماً خارج حدود الكادر، فما الذي يتبقى على السطح؟

محمود: هناك شيء آخر أعمق سيحل محله فوراً؛ إنه "الفعل الصافي والتلقائي"، الفعل الحر غير المفكر فيه مسبقاً.

عمار: هذا يذكرنا بالشاعر الفرنسي "شارل بودلير" عندما نبذ الجماليات الكلاسيكية القديمة؛ إذ كانت قصيدته الشهيرة "الجيفة" (Une Charogne) بمثابة الافتتاحية الكبرى لنبذ ومقاومة الجمال الأكاديمي. لقد صوّر

من مشروع “سماوات عادلة” – 2010 –

معهد العالم العربي – باريس



محمود صبري، الشهيد - زيت على القماش -

الخمسينات 190 * 80 سم مجموعة متحف الفن الحديث. بغداد

في أبياتها مشهداً فيزيائياً فظاً يتحول فيه المكان إلى فضاء يعج بالأوبئة والروائح المزعجة والتآكل، بسبب تقسخ جسد غزالة ميتة؛ ومع ذلك أعجب الناس فيما بعد بالقصيدة، واكتشفوا في بنيتها الوصفية ظاهرة جمالية حية وشديدة القوة والتأثير.

محمود: هذا صحيح تماماً؛ لدي الآن عملاً تركيبياً مجهزاً عن إبادة الهنود الحمر يحتوي على جثث وأشلاء مادية، لكنني عن قصد ومفارقة سأسميه: "ورود في غابة".

عمار: إذن، هل لك أن تُعرّف لنا بوضوح ماهية العنصر الجمالي؟

محمود: لا أعتقد أن التوصيفات والمصطلحات الأكاديمية مثل "عنصر جمالي" أو "فن تشكيلي" هي توصيفات صائبة أو دقيقة؛ أنا أرى وأؤمن أن الفن الحقيقي يقيم في مكان آخر تماماً. لقد كتبُ مرة في كتيب معرضي الشخصي عام 1988 العبارة التالية: "لم أجد يوماً أي ضرورة في تصنيف أو تسمية أعمالِي الفنية؛ وفي قناعاتي الراسخة لا أجد أي معنى للتصنيف الصارم. إن كلمات وقوالب مثل: تعبيري، أو تجريدي، لا تعنيني بتاتا؛ فالعمل الفني كظاهرة هو أسمى بكثير من أي عنصر تصنيفي دخيل عليه. الفن بكل بساطة هو

أشبه بكتاب تحاول أن توضح وتوصل فكرته ومضمونه بأي شكل أو خامة تراها مناسبة ومتاحة: فوتو آرت، تنصيب في الفراغ، فن مفاهيمي، فن أدائي... ولا داعي مطلقاً للبحث في المقومات والشروط المسبقة؛ وإذا ظهر عنصر جمالي على السطح، فهذا مجرد شيء مضاف بالصدفة المحضة وليس فعلاً سلبياً مقصوداً".

عمار: نعم، بالنتيجة لن نستطيع أبداً أن نلغي وجود أناس ومتلقين يرون الجمال ويتحسسونه في تفاصيل عملك، حتى لو لم تكن أنت تستهدفه قصداً أثناء الممارسة.

محمود: ربما يكونون هم غير قادرين على الفصل، فيرون التعبير الفيزيائي القوي الكامن في كينونة العمل الفني ويترجمونه في وعيهم كعنصر جمالي؟

عمار: الآن وضعتُ يدك على عنصر جوهري؛ فربما ستحل مقولة "العمل القوي" في نقد الحداثة وما بعدها بدلاً من مقولة "العمل الجميل".

محمود: أنت على سبيل المثال؛ لقد رأيتُ لك أعمالاً قوية وأخرى جميلة – ولو أنك لست الآن موضوعاً لحوارنا هذا – لكنني أقول

بصدق: رأيتُ لك أعمالاً بالغة القوة وأخرى في قمة الجمال. لديك أيضاً ذلك الانشغال المادي بموضوع المادة المبتوثة ذاتها على السطح. إن مواضيع من قبيل: إبادة السكان الأصليين (الهنود الحمر)، أو مأساة الفلسطينيين والعراقيين مثلاً، إنما هي مواضيع وجودية معقدة للغاية، إلى درجة تجعلني أكره اللحظات التي أسمع فيها من بعض المتلقين عبارات تجارية مسطحة مثل: "أنا أحب هذا العمل، وأكره ذاك". تلك هي اللحظات الكريهة حقاً، حيث يتحدث الزبون بخفة عما يعجبه وما لا يعجبه؛ وأنا حينها أتحوّل إلى إنسان آخر، وأتمنى لو لم أكن موجوداً في ذلك الفضاء المعزول عن جوهر الفن.

عمار: في بداية القرن العشرين، كانت هناك مباحث جمالية عديدة ركزت على "شكل العمل الفني"، وظلت هناك جهود تنظيرية صارمة لدراسة اللوحة من الداخل وتفكيك عناصرها البنائية التي يمكن اختزالها في: (نقطة، خط، ومساحة). لكن هذه المباحث الشكلانية قلّ تأثيرها لاحقاً أو استبعدت تماماً؛ وخير مثال على ذلك هو "الفن الحدوثي" (Action Painting) عند الأمريكي "جاكسون بولوك"؛

حيث لا تعود اللوحة تقف كموضوع تزييني، بل كأثر فيزيائي ومادي لفعل حركي محض

تلاحمت فيه اليد والخامة.

محمود: هذا الموضوع الأخير الذي ذكرته أنت، سبّب لي مشكلة وتحدياً كبيراً في التسعينيات؛ فحين كنتُ أمارس هذا النوع من الرسم العفوي الحركي في مرحلة من مراحلِي الفنية، كنتُ قد جمعتُ عدداً من أعمالِي وعمدتُ بجرأة إلى تقطيعها وإتلاف مظهرها الأول، لتتحوّل إلى لوحات وأجزاء جديدة نتجت بالكامل عما يشبه "فعل التشظي المادي". هذا النوع من الفن يتطلب ويعتمد بالدرجة الأولى

على ثقة مطلقة بالنفس؛ أي أن تؤمن تماماً وبلا تردد بأنك كذات صانعة تستطيع أن تحوّل أي خامّة وأي فعل مادي إلى عمل فني يفرض كينونته.

عمار: نعم، لقد عمد الفنان البولندي الطليعي "تاديوش كانتور" (Tadeusz Kan-tor) إلى صنع عمل تجريدي حركي فوق قماش متحرك ديناميكيًا، بطريقة مقصودة لا تسمح لوعيه بالتركيز التقليدي على ما تفعله يده. ووصلت هذه التجارب المادية

من مشروع "رسائل مخفية" – 2019

مواد مختلفة على قماش – 180 * 200 سم

كالري صالح بركات – بيروت

والمفاهيمية إلى قمتها في الثمانينيات: الرسم بالمكانس، استخدام التفاعلات الكيميائية، قلب الصورة رأساً على عقب، ولصق قطع الصحون المكسورة وتعمد خرقها بالرسم فوقها... إن الأمر في نهاية المطاف يتعلق بنسبية الفهم وآليات التلقي؛ فالفنان "مارسيل دوشامب" (Marcel Duchamp) يقول ما مفاده: "إن الذوق الجديد يتم تعليمه واكتسابه".

طيب محمود، لنحلم معاً بوجود عمل فني مجرد، لا يتضمن أية مقومات أو شروط جمالية كلاسيكية بشكل مطلق، عمل لا يستطيع المشاهد من خلاله أن يستشف أو يتبين أي قيمة تزيينية عابرة؛ وربما ستكون الأعمال المفاهيمية (Conceptual Art) هي الأقرب إلى هذا الحلم؛ من جهة كونها فضاءً خالصا للتأمل في الفكر أو المفهوم ليس إلا . أي أن العناصر الفيزيائية والمادية الموجودة في كادر العمل ما هي إلا وسائط عابرة، أو جسور مادية لتوصيل الفكرة، وبالتالي هي بحد ذاتها لا تشكل مفردات جمالية مستقلة. ولكن، ألا تعتقد أن "المتعة" في الفن المفاهيمي تظل موجودة، لكنها تتنحى عن المادة لتستقر في وعي المتلقي عند تلقيه للفكرة الحرة مثلاً؟

محمود: ومَن قال إنه يجب أن تكون هناك متعة بالمعنى الجمالي التقليدي؟ سأعطيك مثالا حياً ومادياً من واقع تجربتي المعاشة: لقد درجت العادة الصارمة على إيقاعٍ في مدد طويلة من الزمن في المطارات الدولية بمجرد النظر إلى سِجْنِي الشرق أوسطية... ولم أجد تعبيراً حقيقياً عن هذه المعاناة الفيزيائية والنفسية إلا باللجوء إلى فكرة عملي التركيبي "ماكينة البيع والشراء" (Vending Machine). أنا لا أنوي من خلال هذا المجسم المادي سوى توصيل فكرة وقحة وبسيطة مفادها: أنك مجبر على تغيير لون عيونك، ولون شعرك، ولون جلدك، قبل أن تصل إلى بوابات المطارات الأمريكية حتى تستطيع أن تمر ببسر وتغادر بسلام. الفكرة المعطاة في العمل هي هكذا تماماً؛ فكرة عارية من المواد التزيينية وليس فيها أي نوع من المتعة البصرية العابرة.

وهكذا الحال تماماً مع موضوعي المفاهيمي

الآخر عن (القائد الضرورة)؛ وهو الأمر الطاغى الذي يتعلق بكل القادة السياسيين من هذا الصنف الشمولي. لقد صنعتُ لهذا الموضوع السلوكي توثيقاً وأرشيفاً وهمياً ومادياً في آن واحد؛ ونحن نعلم جميعاً من واقع التجربة المباشرة أنه بمجرد أن يستلم أحد القادة من هذا النوع مقاليد الحكم، سرعان ما تجد أن الشوارع والفضاءات العامة تمتلئ بصورة وتكاثر ظلّه الفيزيائي في كل زاوية.

عمار: طيب، لننتقل بالتحليل الوصفي إلى مرور سريع ومكثف بالحقبات الفنية التي سبقت جيلنا في العراق؛ لدينا أولاً حقبة الخمسينيات واهتمامها البالغ بالمحتوى الاجتماعي والبيئي والتراثي المباشر في الفن العراقي؛ ثم حقبة الستينيات برؤاها الجديدة والمتمردة، وانفتاحها الأوسع على حركات الفن العالمي المعاصر، واهتمامها بالنزعة الشكلانية والبنائية في الفن، بالإضافة إلى بروز المحتوى والملامح الفكرية اليسارية والسياسية بوضوح شديد، والتي بدأت تتبدى جلية وبارزة في لوحات ومفردات الفنان الراحل "محمود صبري" على سبيل المثال.

لكن التحول الجذري والمغاير الذي حدث فيما بعد على يد جيل الثمانينيات (الذي تمثله أنت وتجربتك) يكمن في استثمار مفردات وخامات جديدة غير معهودة تماماً لدى المتقدمين من الرواد، وتبني تقنيات ووسائط مادية مغايرة؛ حيث قامت هذه الاندفاعاة بكسر التنميط البصري والمحتوى التعبيري والخطابي المتكرر من ناحية الشكل والمفردات. فمثلاً، حين تقوم أنت كفنان بمباغطة المتلقي والإتيان بـ (وسائد الأطفال ودكان ألعاب أبي غريب) وإقحامها في الفراغ، تكون بلا شك قد أحدثت نقلة نوعية ومفاهيمية جديدة في مسار الفن العربي المعاصر. تماماً كما كانت نقلة الفنان الراحل إسماعيل فتاح عام 1964 حين أقام معرضه الشخصي الأول والمدوي في بغداد؛ إذ تميز بانكبايه الخالص على الطابع الشكلائي الصارم للوحة، نابذاً ومقاوماً بذلك الاهتمام التقليدي بالطابع الاجتماعي الحكائي والتزييني الذي هيمن على اللوحة الخمسينية. لقد بحث جيل الثمانينيات بدورهم عن حلول ومخرجات مادية أخرى مخالفة تماماً لمن سبقهم، مسترشدين في

الغالب بالتقنيات والوسائط ووسائل التواصل الحديثة والمتاحة في عصرهم.

محمود: قبل الثمانينيات وبشكل عام، كان الفن العراقي ينطوي على مسحة رومانسية إلى حد ما؛ كان مباشراً، وكان جل اهتمامه ينصب على الجانب التقني والمشغل الحرفي، أما "الفكرة" فقد كانت ثانوية وهامشية. والشيء الذي أريد قوله وتأكيدُه هنا، هو أن كينونتنا كفنانين في الثمانينيات تختلف تماماً عما صرنا عليه في التسعينيات وما بعدها . في الثمانينيات كنا جيل حرب؛ حرب حقيقية، مدركة، ومعاشة بكل قسوتها. كنا ننتج أعمالنا بطرق غريبة لم تكن مألوفة أو معهودة سابقاً؛ إذ لم تكن تتوفر لدينا سوى أنابيب زيت صيني رديء الصنع، وكانت الألوان الجيدة شحيحة للغاية، وكنا نحضّر الكانفاس (قماش اللوحة) بأيدينا وبأدوات بدائية. ما أريد قوله باختصار، هو أننا كنا ننتج الفن بطرق مذهلة وشديدة الفرادة بفقرها ومبتكراتها المادية المعوضة عن النقص.

أتذكر مرة أنني كنت مشاركاً في فعاليات "آرت أبوظبي"، وكانت الدكتورة "ندى شبوط" والناقد "فاروق يوسف" موجودين؛ وقد سألته يومها بفضول: "لماذا كنا مستمرين بإصرار في إنتاج أعمالنا الفنية رغم كل ما جرى من أهوال، ورغم قسوة المعوقات وشُحّ المواد المادية؟"، فأجابني فاروق بسرعة وبلا تردد: "إنه الخوف من الموت". ومن الممكن جداً أن يكون هذا الجواب صحيحاً ودقيقاً إلى أبعد حد؛ فقد كنا يومياً معرضين للموت المجاني والاندثار، وكنت أحياناً أقضي ليالي كاملة بلا نوم لأجل أن أنجز أعمالاً ضخمة يصل قياس بعضها إلى مترين في مترين، وأجلب الخشب والقماش – ولا أعرف حتى الآن من أين كنت أدبرهما – ولم أكن أعرف أحياناً من أين سأجلب الطين لأجل أن أنحت مجسماتي! إنني أتساءل اليوم بدهشة: ما ماهية هذا الهوس القهري الباطن الذي كان يعترينا في ذلك الزمان العصيب؟

ولأذهب معك بالتحليل إلى مكان آخر؛ الفن أصبح اليوم ممارسة صعبة ومعقدة؛ ففي السابق كان الفن رومانسياً — وهكذا أحب أن أسميه — حيث كان بإمكانك أن تستمتع إلى الموسيقى الهادئة وترسم باسترخاء، وتستمتع بلقاء الأصدقاء في المشغل، ولكن هذا النمط



التقليدي الساكن بدأ يختفي ويتلاشى تماماً مع حلول التسعينيات. لقد رُحِّلَ الفن إلى فضاءات ومناطق أخرى؛ الفن في اعتقادي الراهن أصبح الآن كوكبياً وعالمياً... وأن تقول اليوم "فن أمريكي معاصر"، أو "فن فرنسي معاصر"، أو "فن ألماني معاصر"، هو قول قد يحمل في طياته شيئاً من الصحة، ولكنها لم تعد بمسميات دقيقة أو حاسمة في زمن المفهوم والعولمة.

لنُعُد إلى قضية المتعة والسهولة في إنتاج العمل الفني؛ وسأصدقك القول هنا بوضوح: إن العمل في الرسم صار عندي مع التكرار ممارسة أوتوماتيكية وتلقائية، وقد انتهتُ مبكراً إلى إرهاصات هذا التكلس والآلية منذ التسعينيات، وبدأتُ حينها أبحث جداً عن سبيل إبداعي آخر يبتعد بي عن هذه الأوتوماتيكية الحرفية؛ فعمدتُ عن قصد وصرامة إلى أن أشتغل بالأفكار والمفاهيم الخالصة. قرأتُ كتباً ومباحث في الفلسفة والواقع، وجربتُ في التسعينيات تنصيبات

وأشياء جديدة؛ ومنها على سبيل المثال، أنني جربتُ في تلك الفترة أن أصنع قباباً ورقية ضخمة ومجسمة في الفراغ.

عمار: هل مات الرسم بنظرك آنذاك؟ وهل أزفت ساعة دفته؟ فقد كانت لديك شكوك واضحة، وانتابك تدمرٌ دفين تجاهه.

محمود: لا، لا أبداً؛ الفن صار صعباً ومعقداً، وهذه حقيقة أؤمن بها الآن بقوة. وأقول إن اللوحة ذاتها لم تعد كما كانت في السابق؛ فأنا أعتقد اليوم أن إنتاج اللوحات يجب أن يكون مقروناً بهدف حاسم ومفهوم واعد؛ ربما يكون سياسياً، أو عاطفياً، أو لنقلُ إن فيه شيئاً جوهرياً تريد الإفصاح عنه. لم أعد أبه مطلقاً بعمل تجريدي بارد لا يعدو أن يكون أكثر من مُجمِّع مفرداتٍ جميلة منسقة فحسب.

عمار: أنا معك في ذلك تماماً؛ ولكن لو نراجع معاً حركات الرسم الجديدة، أي الرسم اليوم



مشروع سماوات عادلة — 2010

بالتحديد والحصر، سرعان ما نكتشف وجود فنانين معاصرين استطاعوا صياغة رسم جديد ومختلف. وربما ليس عبثًا حين يعمدُ غالري "ساجي" (Gallery Saatchi) إلى عرض أعمال تنتمي للرسم الجديد. لقد شاهدتُ ذات مرة عرضاً لثلاثة رسامين بارزين وهم: البلجيكي "لوك تويمانس" (Luc Tuy-mans)، البولندي "فيلهلم ساسنال" (Wilhelm Sasnal)، والأسكتلندي "بيتر دويغ" (Peter Doig)؛ وأعتقد أن هؤلاء الثلاثة يحاولون بجدية أن يأتوا لنا برسمٍ مغاير وصادم.

محمود: وما أدرانا أن غالري "ساجي" قد قرر الصواب؟ ومتحف الفن الحديث بنيويورك (MoMA)، ومتحف (Tate Gallery) في لندن؟ ربما الساحة لا تزال مفتوحة على كل الاحتمالات. أنا أعتقد أن علينا أن ننتبه جيداً وبحذر إلى النقاد المرتبطين بالسوق التجارية الكبرى وبيوت المزادات العالمية؛ فهم دائماً محرّضون ومشجّعون شرسون للرسم، لأن سوق الرسم إن ضُربت في مقتل، فهذه ستشكل كارثة حقيقية بالنسبة لهم، كارثة اقتصادية وتجارية مدمرة؛ فالرسم في نهاية المطاف هو أيضاً "سلعة مادية" خاضعة لقوانين العرض والطلب. وبالمناسبة، ماذا أفعل أنا شخصياً منذ سنة كاملة؟ إنني أرسم أيضاً!

عمار: نعم، هذا صحيح تماماً؛ فالفنان المفاهيمي "دنیس أوبنهايم" (Dennis Op-penheim) يرسم، و"تريسي أمين" (Tracey Emin) ترسم، والنحاتة الكبيرة "لويز بورجوا" (Louise Bourgeois) والبريطاني "داميان هيرست" (Damien Hirst)...

محمود: لا علينا بموت أو إحياء الرسم؛ سيبقى الرسم دائماً وأبداً من الأدوات المهمة والضرورية للإنسان، تماماً مثل الكتابة اليدوية؛ فالأياد والتطور الرقمي لن يقتلا الكتابة اليدوية الحرة. وبالمناسبة، هل أنت مقتنِعُ حقاً بأن رسومات "تريسي أمين" (Tracey Emin) جيدة؟

عمار: تخطيطات تريسي أمين ليست جيدة على الإطلاق في اعتقادي المخلص.

محمود: بالضبط! وهل أعمال الرسم لداميان هيرست تعد رسماً جيداً؟ وهل هذا فن رسم أصلاً؟ هناك من بين هؤلاء من هو مدعومٌ بالكامل من مؤسسة تجارية رأسمالية ضخمة، أو مدفوعٌ منْ غاليري فني مهم يمتلك أموالاً طائلة ونفوذاً؛ فتجد صدور كتب ومجلات فخمة – على سبيل المثال – تستعرض أعمال عشرين فناناً وتضعهم في المقدمة رغمًا عن الجميع؛ لكنك تجد في مقابل ذلك الزيف أيضاً من يكتب بنزاهة عن الفن الحقيقي المعاش. نحن نعيش في عالم يتسم بتشابك النوايا وضبابية الأهداف؛ لذلك دعنا نترك كل هذا الهامش، وتعال معي إلى الحقيقة العارية:

الرسم، والنحت، والفيديو آرت، والتصوير الفوتوغرافي، والتنصيب في الفراغ... كل هذه الأنماط عبارة عن وسائل فيزيائية أو أدوات مادية محضة، وأنا أعتقد جازماً أن اللوحة التقليدية يمكن لها هي الأخرى أن تتحول لتكون عملاً مفاهيمياً خالصاً.

عمار: نعم، هناك تيار في الفن المعاصر يُطلق عليه اسم "الرسم المفاهيمي" (Conceptual

Painting)؛ وأنا أعتقد بصحة هذا المسار تماماً.

محمود: لقد قلتَ لي ذات مرة إن مجموعة من لوحاتك الشخصية قد تناولت بالرسم كتاب "الطواسين" للحلاج؛ أليس هذا بالتحليل الوصفي فن رسم مفاهيمي بامتياز؟ إن الفن المعاصر أصبح اليوم نشاطاً ذهنياً صعباً ومعقداً، بل هو أصعب بكثير من فترة الحداثة الأولى. الفنان "بابلو بيكاسو" كان صاحب مبحث شكلاني خالص في الفن؛ ولقد أنتج في أواخر حياته عدداً هائلاً ومخيفاً من مصنوعات الخزف، ماذا يعني هذا؟ لقد صنع ستمائة عمل خزفيّ مادي في مكان واحد؛ ماذا يمثل هذا؟ إنه استغراق كلي في المبحث الشكلي المحض، إنه أشبه بنزيف تشكيلي لا يتوقف. أنا شخصياً لا يهمني إن تركتُ بعد رحيلي عشرة أعمال أو عشرة آلاف عمل، هذا ليس أمراً مهماً على الإطلاق؛ بل بطبيعتي المفاهيمية أفضل أن تكون لدي خمسة مشاريع صحيحة ومدروسة، أو عشرون لوحة صحيحة، وليس من الضروري أبداً أن يرى الناس أعمالي معلقة في كل مكان.

عمار: حسناً، هناك تيار رسم جديد يعيد إنتاج ماضي الرسم بنفس معاصر؛ وليس من قبيل العبث أن يتم اليوم إعادة إنتاج مناحات "غوغان"، أو "فان غوخ"، أو "ماتيس" بوجه ورؤية جديدة. هذا التماهي الواعي مع الإرث القديم ومنحه وجهاً جديداً، يبدو مجازاً كما لو أننا قررنا إحياء الموتى، وأخرجناهم من قبورهم وجعلناهم يمشون ويتنفسون بيننا؛ إنه سحر الفن الخالص وثوريته الكامنة،

تماماً كما كانت ثورية الاتجاهات والممارسات الفنية التي أعقبت حقبة الستينيات؛ حيث ظهرت التنسييبات في الفراغ، والأعمال المفاهيمية، والفوتو آرت، وفن الأداء (-Perfor-mance Art)، والحدث (Happening)، وفن الجسد (Body Art)...

محمود: مَنْ يقول لنا أو لك إن النحت صار قديماً، أو إن الرسم والتنصيب في الفراغ قد تراجعاً، فلا تجبه؛ بل إنه الحديث معه فوراً واغلقه؛ ففي جوهر الفن لا يوجد شيء اسمه قديم أو حديث.

عمار: هناك ناقد وصف نشاط الفن المعاصر اليوم بألية "انفجار القنبلة العنقودية"، وهو توصيف أراه موفقاً ودقيقاً جداً؛ فنحن نحتاج دائماً إلى مَنْ يعيد صياغة التجارب بمسحة ثورية وجسورة. هناك تيارات تتوالد وأخرى تتناسل في فن اليوم، وأعمال التنصيب والتجهيز في الفراغ عندك تندرج تماماً ضمن إحدى هذه التفرعات المتشعبة؛ إذ طُرِحت من خلالها مشاكل ومواضيع جديدة كالجنسانية، أو النسوية، ومفهوم المسكوت عنه (التابو)، وسؤال الجسد، أو سؤال الحرية، أو سؤال الاحتلال ومحو الهوية... هل لك أن تشرح لي وصفيّاً كيف تنفذ أعمالك المفاهيمية تلك في الواقع؟

محمود: لقد تم – على سبيل المثال – تنفيذ عمل الوسائد المنسوجة "أحلام حلوة عزيزي الصغير" (Sweet dreams, little one) في ورشة فنية متخصصة بقطر. وكل مشروع من مشاريعي المفاهيمية نفذتُ خاماته في مكان

مختلف؛ أما ماكينة البيع الآلي "Vending Machine" المخصصة لمواد تغيير لون الشعر والعيون وسحنة الوجه، فقد تم تصنيعها وتنفيذها ميكانيكياً في شركة صناعية مختصة بهذه الماكينات والصناديق الذكية في هونغ كونغ، وهي ماكينة فيزيائية تعمل بشكل حقيقي وملموس.

عمار: لقد جعلتَ العمل الصناعي ينجز عملاً فنياً!

محمود: أنا لا أحمل همّاً للتنفيذ اليدوي التقليدي أبداً؛ بل أحمل همّاً خالصاً حين يتعلق الأمر بألية هندسة العمل، ميكانيكيته الفيزيائية. حجم الكتلة ونسبها المادية في الفضاء. وأثناء هذه الصيرورة تحدث أحياناً أخطاء تقنية وخسائر مادية؛ إذ ذات مرة انفجر عمل برونزي بالكامل في المختبر بسبب خلل في خلطة المواد المعدنية التي تم صهرها مع بعضها البعض. كل مشروع مفاهيمي أفكر في إنجازه يأخذ مني وقتاً طويلاً من التأمل والرصد المادي؛ الآن أنا جالس لا أعمل شيئاً ملموساً، مع أنني أحمل في ذهني مشروعاً واعداً. عندي اعتقاد حاد بأن الرسم كحرفة شارف على الانتهاء عندي؛ لكنني وأنا أتحدث معك الآن، أضع تحت يدي أوراقاً كنت أخريش بالرسم على بعضها أثناء حديثنا، وقبل قليل رميتها بكامل عفوية في سلة المهملات. إن ذهني الآن ليس مهياً للرسم التقليدي بالفرشاة، ومن المحتمل جداً أنني سأتوجه في خطوتي القادمة لعمل لوحات تعتمد خامة (الكولاج).



هانز أولريش أوبريست يحاور

محمود العبيدي

عندما تكون واثقاً من أنك فنان وأنك جيد فهذا هو أسوأ وقت!

كنت بحاجة لإعادة أعمالي إلى الوطن، لكن لا يوجد وطن، لذا قمت بتدميرها!

"يجب ألا تكون هناك نهاية للتجريب." –

زها حديد .

وُلد محمود العبيدي في العراق عام 1966،

وتتميز مسيرته الفنية بالتحول والصراع

والتشردم والمنفى. يتسم عمله بالذكاء الحاد

والسخرية، ويشمل النحت والأشياء المفاهيمية

والفيلم والرسم؛ وهي سلسلة من الشظايا

المشحونة سياسيا التي تم تجميعها هنا في هذا

الكتاب والمعرض.

وكما يقول جيلبرت وجورج: "أن نكون مع الفن

هو كل ما نطلبه"، وقد ظل الفن حضوراً ثابتاً

طوال حياة العبيدي. فمنذ سن مبكرة، علمته

والدته التي كانت كاتبة عن الفن، وبدأ في

الرسم عندما كان في الثانية عشرة من عمره

فقط. يمكن القول إن نقطة البداية في كتالوج

أعمال العبيدي هي هذه الرسومات المبكرة

بالقلم اللباد، وفعل التخطيط (الخريشة) على

الورق الذي لا يزال يمارسه حتى يومنا هذا .

يظل الرسم في جوهر عمل العبيدي؛ إذ يتغلغل

اتصاله بالصورة والأشياء والنص والخط

والأدب في العديد من الوسائط والأبعاد

المختلفة لممارسته الفنية.

في عام 1990، أقام العبيدي أول معرض فردي

له في متحف الفن الحديث في بغداد، والذي

أنتجه بدعم من العديد من الموجهين والمهمين

داخل المدينة. لقد كانت الراحلة زها حديد

– التي أود إهداء هذه المقدمة وهذا الكتاب

لها – هي من حدثتي عن المشهد الفني

الديناميكي الذي كانت تتباهى به بغداد خلال

الستينيات والسبعينيات، وكيف كان أيضاً

مصدر إلهام مهم طوال بدايات ممارستها

الفنية والمعمارية الخاصة. كما تشير الشاعرة

اللبنانية إيتيل عدنان إلى أن بغداد كانت أيضاً

مركزاً للأدب الطليعي في الشرق الأوسط قبل

الحرب. هذا التركيز على الأدب وفعل القراءة

له أهمية كبيرة في مسيرة العبيدي المبكرة في

العراق. ففي السنوات الأولى، كان شعراء مثل

بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي من

المصادر الرئيسية لإلهام الفنان، في حين خلقت

حروب العراق، واستحالة السفر، والعقوبات

المفروضة، وما تبع ذلك من استحالة الحصول

على الكتب، قيمة جوهرية لفعل القراءة. علاوة

على ذلك، يعد فنانون رواد مثل فائق حسن

وشاكر حسن آل سعيد وضيء العزاوي مصادر

إلهام مهمة للعبيدي، مما يجعل من المناسب

جداً أن يتزامن معرض العزاوي الاستعادي

الكبير، الذي أشرفت عليه كاثرين ديفيد، مع

هذا المعرض.

يوثق هذا الكتاب العناصر المتعددة التي

تشكل عمل العبيدي. فبالإضافة إلى الأدب

والفيلم والموسيقى والتركيب الفني، خاض

غمار مشاريع معمارية، مثل مقر قناة الجزيرة

في الدوحة، حيث أنتج رسومات وعمل مع

مهندسين مدنيين لتصميم هذا الهيكل.

بالنسبة للعبيدي، توفر العمارة فرصة لفهم

موسع ومكبر للنحت يرتبط ارتباطاً جوهرياً

بممارسته الفنية. ولكن بينما يستعير العبيدي

من التقاليد النحتية وهياكل العرض التي

ابتكرها فنانون مثل مارسيل دوشامب، فإن

أعماله التركيبية تتأثر بالسياق السياسي

الذي يأتي منه العبيدي. فالحرب والإرهاب

والتلوث والبيئة ليست سوى بعض المواضيع

التي يتم تصفيتها من خلال عمله. إن هيكل

العرض المركزي في المعرض – الحبل –

يستحضر عمل دوشامب "خيوط" (1942)،

والذي أعيد توظيفه هنا ليصبح أداة ربط

محفوفة بالمخاطر تجمع بين كل عنصر وآخر.

ومع ذلك، وكما هو موجود دائماً في أعمال

العبيدي، فإن الاتصال والوحدة يمتلكان القدرة

على الانكسار من خلال الحرب وقدرتها على

الفصل والعزل. فالحبل المشدود الذي يجمع

كل شيء معا ينكسر بسرعة بقطع السكان.

الحوار

هانز أولريش أوبريست : فكرت أن أبدأ من

البداية. لقد ولدت في العراق عام 1966. كيف

وصلت إلى الفن، أم هل وصل الفن إليك؟

محمود العبيدي : في الواقع، كان الفن موجوداً

دائماً في عائلتي. كانت والدتي كاتبة، وكنت

كطفل أرسـم وألون دائماً، وقد دعمتني عائلتي

في ذلك. الفترة الوحيدة التي أتذكر أنني

لم أركز فيها على الفن كانت لمدة عامين في

المدرسة الثانوية. لكنني عدت إليه بعد ذلك ثم

انتقلت إلى أكاديمية الفنون الجميلة في جامعة

بغداد .

هانز أولريش أوبريست : أين تضع بداية

أعمالك؟ وأين المرة الأولى التي قمت فيها

بعمل شعرت فيه أنه –كما تعلم– "لغتك"

الخاصة؟

محمود العبيدي : عندما كنت في الثانية عشرة

من عمري في الواقع. قمت ببعض الرسومات

الكبيرة التي شعرت أنها كانت أول عمل لي،

والذي يمكنني الآن الارتباط به. في عام 1998،

وبعد سنوات وسنوات، توأصلت مع شخص

ليجدها لي ويلتقط صوراً لها . الأمر يتعلق

بالخط، والطريقة التي نفذت بها العمل الذي

شعرت أنه أصلي جداً بالنسبة لي في ذلك

الوقت. لكن عندما كنت في سنتي الأولى في

جامعة بغداد، عرفت حقاً أنني سأستمر في

الفن .

هانز أولريش أوبريست : هل يمكنكك وصف

معرضك الأول؟

محمود العبيدي : كان المعرض الأول في عام

1990 في متحف بغداد، الذي كان مركز الفن

في بغداد . عادةً كانوا يعرضون فقط للفنانين

المعروفين جداً . كنت أصغر فنان يتم عرضه

في ذلك الوقت وربما أول طالب، لأنهم كانوا

يطبقون قاعدة عدم قبول الطلاب. ولكن

بفضل دعم فنانين مثل ليلى العطار، وعامر

العبيدي، وفائق حسن، وإسماعيل فتاح، تم

قبولي. كما قلت لهم إنني أكبر مما كنت عليه

في الواقع. لذا كانت تلك بداية رائعة بالنسبة

لي.

هانز أولريش أوبريست : أنت تعلم أن المعمارية

زها حديد أخبرتني ذات مرة أن بغداد كانت

مركزاً فنياً مذهلاً في الستينيات والسبعينيات،

فهل كان هناك أي فنانين عراقيين ألهموك

خلال تلك السنوات؟ سيكون من المثير للاهتمام سماع ذلك.

محمود العبيدي : نعم، بالتأكيد. عندما كانت الأمور طبيعية في بغداد، وأنا أُنحدث عن السبعينيات وأوائل الثمانينيات، كانت هناك الكثير من القاعات والمتاحف. عندما كنت طفلاً، كنت أذهب مع عائلتي لزيارتها. كان الفن في كل مكان في بغداد، العمارة والفن. بدأت أهتم بالعمارة وأنا مراهق. كنت مهتماً بكل شيء، وأقرأ عن كل شيء.

هانز أولريش أوبريست : بالنسبة لي، وقد نشأت في سويسرا على سبيل المثال، كنت متأثراً بـ"فيشلي وفايس". من هم الفنانون العراقيون الذين كانوا مرشدوك؟

محمود العبيدي : كان لدينا الرواد الكبار في ذلك الوقت، فائق حسن، وشاكر حسن آل سعيد، وضياء العزاوي، وإسماعيل فتاح؛ كانوا جميعاً أبطالٍي. كان فائق يُدرّس في الجامعة عندما كنت هناك، وكان يبلغ من العمر حوالي 85 عاماً. كما كنت معجباً جداً بشاكر حسن؛ فقد زار استوديوهي مرة، وكان ذلك حدثاً كبيراً جداً بالنسبة لي. جاء وأجرى معي مقابلةً ثم كتب مقالاً في الصحيفة. لم يكن جزءاً من الجامعة أو أي شيء من هذا القبيل. كنت قد رأيته في العديد من المعارض وكنت أفكر دائماً كيف أريد مقابلته. ثم التقينا وكان مهتماً بما كنت أقوم به، كان ذلك رائعاً. كان هو في الستينيات من عمره وأنا كنت مجرد طالب.

هانز أولريش أوبريست : هل يمكنك إخباري المزيد عن ضياء العزاوي؟

محمود العبيدي : لم يكن ضياء العزاوي في بغداد آنذاك، كان في لندن. كان الفنان العراقي المعاصر الرائد في ذلك الوقت، ودائماً ما يتبنى النهج الطليعي، بينما كان فائق هو المعلم الكلاسيكي. لم يلتق أحد من جيلي بضياء لأنه غادر العراق في السبعينيات. وكانت هناك الحرب، لذا لم يكن هناك سفر بالنسبة لنا. التقيت بضياء لأول مرة في عام 1993 في عمان عندما غادرت العراق، ومنذ ذلك الحين حتى اليوم، وهو مرشدي. نحن دائماً على تواصل.

هانز أولريش أوبريست : ما الذي يلهمك في عمله؟



محمود العبيدي مع هانز اولريش اوبريست في مشغله - قطر 2016

محمود العبيدي : أحب عملية التفكير لديه. الآن هو في السبعينيات من عمره، وفي كل مرة نجتمع فيها، أجد عقله أكثر انفتاحاً من فنان في الثامنة والعشرين من عمره في هذا الجيل. عندما أتحدث معه عن شيء أقوم به، يقول لي: "رائع، لماذا لا تفعل هذا به؟ لماذا لا تتجه إلى هذا...". وهو قارئ نهم جداً. عندما تحدثت معه عن هذا المشروع الأخير، قال لي: "لماذا لا تبحث في هذه النظرية الألمانية"، أنت تعرف هذا النوع من الأشياء.

هانز أولريش أوبريست : وأخبرتني إيتيل عدنان أن بغداد كانت واحدة من مراكز الأدب الطليعي في ذلك الوقت. كان أمراً مذهلاً، وكانت والدتك بالطبع جزءاً من هذا. لذا أخبرني ما هي أهمية والدتك والأدب بالنسبة لعملك؟ وهل كان هناك أي كتاب في العراق من ذلك الجيل ألهموك؟ أي أبطال في الأدب؟

محمود العبيدي : كانت القراءة أمراً مهماً جداً لجيلنا. كنا نقرأ الشعر والكتب السياسية. كان الكتاب دائماً مهمين جدا – بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي. ولكن أيضاً كانت لدينا هذه المكتبة العسكرية الضخمة في المنزل لأن والدي كان جنراًلا في الجيش. لذا في المنزل، كنت أقرأ الكتب العسكرية.

هانز أولريش أوبريست : ما الذي كان يثير اهتمامك فيها؟

محمود العبيدي : كانت موجودة! خلال الحرب الإيرانية-العراقية كانت هناك عقوبات، ولم يكن بإمكاننا السفر أو الحصول على كتب. لذا، في ذلك الوقت كنا نقرأ أي شيء يمكننا وضع أيدينا عليه، فقرأت هذه المكتبة السياسية والعسكرية الضخمة التي كانت ملكاً لوالدي.

هانز أولريش أوبريست : إذاً، في الأساس قضيت سنوات مراهقتك في فترة عقوبات وحرب؟ لا بد أن ذلك كان صعباً.

محمود العبيدي : بالتأكيد. لكننا عشنا حياة طبيعية عندما كنت طفلاً. الحرب مع إيران كانت على الحدود، وكنت صغيراً. كانت العقوبات قاسية، لكننا كنا لا نزال نملك العراق، ولا نزال نملك بغداد. ولكن عندما كبرت، ومع استمرار الحرب، بدأت أشعر بالأمر بشكل أكبر.

هانز أولريش أوبريست : ما الأثر الذي تعتقد أن ذلك تركه على فنك في تلك الأيام المبكرة؟

محمود العبيدي : قال الناقد فاروق يوسف



مشروع قباب - 1998 - زافبتر كالري - اونتاريو - كندا



بين روسيا و امريكا - مواد مختلفة على قماش 100*159 سم

إن جيلنا كان مدفوعاً بحس الفناء، وكان ذلك صحيحاً. كان هناك دائماً شعور بأنني أقوم بهذا لأنني لا أريد أن أموت، وأن هذا هو يومنا الأخير. مع استمرار الحرب، كنا نشعر دائماً أن هذه قد تكون لحظتنا الأخيرة، لذا أردنا ترك شيء خلفنا، وكان ذلك هو السبب الرئيسي للعمل. اتجهت فوراً للعمل على لوحات ضخمة بمقاسات 2×2 متر و3×3 متر؛ شعرت أن الوقت ينفذ، فدعني أفعل شيئاً.

هانز أولريش أوبريست : وصل صدام حسين

الحرب الإيرانية-العراقية، ثم حرب الخليج الأولى، ثم الحصار، ثم رحل الجميع. غادرت في عام 1991 ولم أعد. كنا الجيل الأخير الذي حظي بأشخاص مثل فائق وإسماعيل فتاح يدرّسون في الجامعة. بحلول عام 1998، انتهى كل شيء، لقد رحلوا، وبعضهم كان قد مات...

هانز أولريش أوبريست : إذاً، في أوائل التسعينيات كانت الحرب والحصار وبدأتم جميعاً بالمغادرة. هل يمكن القول إنها كانت هجرة قسرية، وأنك أجبرت على مغادرة العراق؟

محمود العبيدي : في الواقع، كانت هجرتي طوعية في العامين الأولين، لكنها أصبحت بعد ذلك قسرية. فمنذ طفولتي كنت أرغب في المغادرة، فأنا لا أستطيع العيش في مكان واحد.

هانز أولريش أوبريست : لكنك غادرت مباشرة بعد حرب الخليج الأولى، لذا لا بد أنه كان هناك شعور بالأزمة في ذلك الوقت؟

محمود العبيدي : نعم، كانت هناك عقوبات قاسية آنذاك. لم نكن نستطيع الحصول على مواد فنية، وشعرت أن البقاء هناك لن يكون خياراً جيداً، فغادرت.

هانز أولريش أوبريست : وهل كان ذلك الشعور الحقيقي بالاستعجال في عملك نابعاً جزئياً من الإحباط بسبب كونك مقطوعاً عن بقية العالم؟

محمود العبيدي : أعتقد ذلك، نعم، وهذا جزء من سبب كوني عدوانياً جداً مع اللوحة. في بعض الأحيان شعرت أن ما أفعله يأتي من العدم. كنت أقاتل اللوحة فقط، كنت أقاتلها. إذا قمت بعمل سياسي، كنت أغطيه باللون الأسود، مثل الرقابة، ثم أتحول إلى شيء آخر، دائماً في حالة حركة.

هانز أولريش أوبريست : إذاً لقد غادرت في أوائل التسعينيات.

محمود العبيدي : غادرت في عام 1991، ولكن في عام 1993 عندما قررت العودة لإنشاء استوديوهي في بغداد ولأكون جزءاً من المشهد هناك، ثم السفر مرة أخرى، لم أستطع بسبب مشكلة في وثائقي. لم تكن هناك أي عقوبات



بدون عنوان 1994

اكريك على القماش – 195* 195 سم

مجموعة متحف الفن الحديث، بغداد

على السفر عندما غادرت، فقد أزالوها عام 1989، لكن كان لا يزال من الصعب جداً الحصول على جواز سفر. كان عليك دفع حوالي 400,000 دينار عراقي، وهو ما يعادل 500,000 دولار أمريكي. كان عليّ أيضاً الحصول على أوراق من الجيش تفيد بأنني أنهيت -لا أعرف كم- من سنوات الخدمة العسكرية. كان عليك أيضاً تقديم العديد من الوثائق الأخرى. ساعدني بعض الأشخاص في الحصول على جواز سفر، لكن القواعد تغيرت وواجهت مشكلة. لم أستطع العودة دون مواجهة حوالي 40 عاماً في السجن. لذا أصبحت في منفى قسري.

هانز أولريش أوبريست : قالت مارغريت ميد في عام 1948 إن مشكلة المعارض الفنية في الغرب هي أنها لا تخاطب إلا الحاسة البصرية، وطقس المعرض الغربي. ولهذا السبب بالتحديد، لا يقضي الناس الكثير من الوقت أمام الأعمال الفنية لأنها محدودة جداً محمود العبيدي : طبقة واحدة.

هانز أولريش أوبريست : وقالت "ميد" إننا يجب أن نخاطب الحواس كما في بالي من خلال الطقوس، مثل القداديس في العصور الوسطى في الغرب. كان لديك بخور، وحس باللمس، وصوت. لذا يبدو أن هذا الأمر ذو صلة بعملك، أن تخاطب جميع الحواس. لماذا شكل القبة؟

محمود العبيدي : إنها جزء من عمارة ثقافتي، العمارة السومرية. لكنها تتعلق بالجميع أيضاً؛ فالعديد من الكنائس والمساجد والمباني



القديمة حول العالم لها قباب. بالإضافة إلى ذلك، أردت شكلاً خفيفاً جداً، بحيث يمكن للناس دفعه والتحرك حوله. شجعنا الناس على لمسها وتحريكها. وكانت مضاءة بشكل جميل. كانت الإضاءة جزءاً من الجانب السينمائي لخلق الدراما من القبة.

هانز أولريش أوبريست : وقبل ذلك، كان معرضك الكبير الآخر في عام 1994 في دارة الفنون في عمان، الأردن؟

محمود العبيدي : أقمت عدداً من المعارض في الأردن، لكن معرض الرسم في دارة الفنون كان الأكبر. إنه مكان مهم جداً.

هانز أولريش أوبريست : هل يمكننا رؤية شيء من ذلك المعرض؟

محمود العبيدي : لا أملك أي شيء من ذلك المعرض لأنني لست فخوراً حقاً بما فعلته في ذلك الوقت. كنت أبيع بشكل جيد جداً. شعرت أنني أستطيع فعل أي شيء أردته، فبدأت في القيام بأعمال تلقائية. كانت تلك أسوأ فترة في حياتي. لكن في عام 1998، جمعت كل القطع من ذلك الوقت. تواصلت مع كل تلك القاعات، ودفعت لشركة "دي إتش إل" (DHL)، وحدثت مشاحنات كبيرة، ثم قطعتها جميعاً في كندا. كانت تلك اللحظة التي اكتشفت فيها ذاتي الداخلية. وأن ما كنت أفعله كان خطأ، وأن كل شيء يجب أن يسير في اتجاه مختلف.

هانز أولريش أوبريست : أممرائع. أعتقد أنه من المثير للاهتمام هذه الفكرة التي نتحدث عنها حول معرض استعادي ثم تقوم أنت بحذف فترة كاملة من حياتك. هل شعرت

بذلك عندما أنشأت تلك الأعمال، أم كان شيئاً نظرت إليه بأثر رجعي وفكرت: "أنا لا أنماهي مع هذه الأعمال"؟

محمود العبيدي : إنها الفترة الوحيدة في حياتي بأكملها التي كنت فيها واثقا حقاً. اليوم أنا لست واثقا من أي شيء، لذا أنا سعيد. عندما تكون واثقا من أنك فنان وأنتك جيد، فهذا هو أسوأ وقت. كنت في بيروت مؤخراً، وكان هناك جامع أعمال فنية هناك، صديقة مقربة جداً. لديها أحد الأعمال من تلك الفترة معلق على الحائط، فقلت لها: "سأعطيك أي شيء تريدينه. سأعطيك قطعة أكبر، فقط بيعيني هذه اللوحة"، فقالت: "لا". لكننا اتفقنا بعد ذلك على أن تحتفظ بها ولكن لا تعلقها على الحائط، وسأعطيها شيئاً آخر لتعلقه.

هانز أولريش أوبريست : إنها أعمال تم إنجازها عندما كنت في مرحلة انتقالية بين العراق وكندا، حيث كنت فعلياً بلا جنسية. هل كان لذلك تأثير على العمل الذي كنت تقوم به في ذلك الوقت؟

محمود العبيدي : العمل الفني يشبه كتابة كتاب. إذا كان لدي كتاب ثم كتبت كتاباً آخر متأثراً بنسبة %90 بالكتاب الأول، فلا معنى لذلك، ولا توجد رسالة. هذا هو ما كان يحدث معي في عامي 1993 و1994، كنت أقوم فقط بأشياء تلقائية. الآن، وعلى مدار عام كامل، أنتج لوحة أو لوحتين. أعمل ولكنني أحصل على لوحة أو لوحتين فقط. خلال تلك الفترة، كنت أستطيع إنجاز خمس لوحات في اليوم. لا يهم، كنت واثقا جداً، وكان ذلك سيئاً للغاية.

هانز أولريش أوبريست : إذا ما هي اللحظة أو الدافع الذي جعلك تدرك أن هناك مشكلة؟ أعتقد أنني قرأت أنك أجريت محادثة مع صديق؟

محمود العبيدي : كان ناقداً ومعلماً عندما كنت أحضر الماجستير في جامعة غويلف، واسمه توني شيرمان. هو فنان معروف جداً وصديق رائع لي لاحقاً. أعتقد أن ذلك كان في عام 1997. كان جالساً في استوديوهي وأنا أخبره عن أعمالي: هذا عن كذا وذاك عن كذا. فقال لي: "وماذا في ذلك؟ حسناً، ماذا في ذلك؟ وماذا الآن؟". كانت تلك اللحظة حقاً. كانت قاسية جداً ومفيدة جداً. أردت طرده، لكن تلك كانت اللحظة التي أدركت فيها الحقيقة. لدينا مثل في العراق يقول: "اتبع الشخص الذي ييكيك، ولا تتبع الشخص الذي يضحكك". عندها أدركت أنه عندما تفعل شيئاً، يجب أن تفعله لسبب، من أجل رسالة. إنه كتاب كامل، إنه حي، حتى بالنسبة لقطع

الفن الصغيرة. لذا قررت حينها تقطيع كل أعمالي السابقة، ليس كلها، بل جزءاً منها، وأن أكون شخصاً "مينيملي" (مقتصداً). كان ذلك مشروعاً جيداً، وكان ينبغي عليّ تسجيله.

هانز أولريش أوبريست : هذا يشبه جون بالديساري عندما أحرق جميع لوحاته المبكرة.

محمود العبيدي : بعد 10 سنوات ندمت لأنني تخلصت من كل تاريخي. لكنني سأفعل ذلك مرة أخرى، لأنني أخطط لتغيير استوديوهي، ولدي الكثير من الأعمال.

هانز أولريش أوبريست : لكن لا تدمر الكثير، قد تندم على ذلك مجدداً.

محمود العبيدي : لا بأس، تشعر بالسلام، وتشعر بالخفة. لكن الآن وقد أصبح لدي أطفال، ربما ينبغي أن أترك القرار لهم. عندما أموت، يمكنهم تدميرها أو إعطاؤها لشخص ما. ربما كان ذلك خطأ لأنها ليست ملكي حقاً، بل يجب أن تبقى. سيقرر الناس بعد 50 عاماً ما إذا كانت عملاً جيداً أم لا، حتى الأعمال التلقائية. قد يكون هناك شيء لم أره في تلك الفترة، لا يمكنك أبداً أن تعرف. أنت تعلم أن المشكلة الحقيقية بالنسبة لي هي أنني لا أملك وطناً. إذا كان لديك وطن، وأنت تنتقل، فسوف تأخذ عملك وتشحنه إلى الوطن وتحتفظ به في المخزن في مكان ما. ورغم أنني استقرت في كندا، كنت أحاول جعل حياتي أكثر اختصاراً (مدمجة)، لذا لم أكن أريد أن تكون قطعي الفنية موزعة في جميع أنحاء العالم. أردت تجميعها، لكنني كنت أملك شقة صغيرة، مكونة من غرفة نوم واحدة في ذلك الوقت، واستوديو صغيراً جداً، وكانت قِطعي دائماً كبيرة الحجم. لذا كان ذلك جزءاً من القرار، وليس مجرد كبرياء. لم تعجبني فكرة أن تكون أعمالي الفنية هناك في العالم. كنت بحاجة إلى إعادتها إلى الوطن، ولكن لا يوجد وطن، لذا قمت بتدميرها.

هانز أولريش أوبريست : من أين تعتقد أن هذه الحاجة لإعادتها إلى الوطن قد جاءت؟

محمود العبيدي : عندما غادرت العراق عام 1991، فقدت أمتعتي. فقدت كتباً مهمة جداً موقعة من والدي. ثم عندما كنت في تونس، تركت أمتعتي مع شخص ما وفقدنا الاتصال. كانت في حقائبتي كتبتي، وأشرطتي، وكلها كانت مهمة جداً بالنسبة لي وضاعت. في الفترة ما بين 97 و98، قررت أنه يجب أن يكون لدي أمتعة خفيفة جداً. كان يجب أن أكون خفيفاً ومختصراً جداً، لذا كنت كل يوم سبت أنظف غرفتي واستوديوهي، وكان يجب أن يتسع كل

شيء في حقيبتين فقط. لم أكن أشعر بالأمان لأن العديد من الدول طردتني قبل أن أصل إلى كندا. لذا في تلك الفترة، بدأت أعاني من هذه المشكلة، وكان عليّ أن أبقى كل شيء بسيطاً جداً. حتى عندما كنت أتلقي كتاباً جميلاً موقعاً من شاكر حسن، على سبيل المثال، كنت أقرأ الكتاب ثم أقطع التوقيع لأحتفظ به وأرمي الكتاب بعيداً. كل شيء اشتريته في تلك الفترة كان قابلاً للتخلص منه، وكان كل شيء بسيطاً جداً.

هانز أولريش أوبريست : وبعد هذه الفترة، هل اتجهت نحو الفن المفاهيمي، بعيداً عن الرسم والنحت؟

محمود العبيدي : لم يكن لدي أبداً نوع واحد أو أسلوب واحد في حياتي. لا أزال أرسم وأنحت وأصور وأكتب. لا أعتقد أنه ينبغي أن أضع نفسي في قِفس. إذا جِئت إلى استوديوهي ستري أعمالاً مختلفة تماماً، ولن تصدق أنها جميعاً من إنجاز نفس الشخص. لكن الأمر المهم جداً هو أنني بسبب تلك الفترة، اكتشفت أنني أستطيع القيام بالعمارة. ولهذا السبب اتجهت إلى القبة. وعندما ذهبت إلى الدوحة صممت مبنى لقناة الجزيرة، ومؤخراً ساعدت في تصميم "مطافئ: مقر الفنانين" (Fire Station) في الدوحة، لبرنامج الإقامة الفنية، كما صممت استوديوهي الخاص.

هانز أولريش أوبريست : إذا أصبحت فناناً ومعماريًا؟

محمود العبيدي : نعم، أنا كذلك، فأنا أحب العمارة، وبالنسبة لي هي فن خالص. مشروع "المكعبات" (Cubes) في عام 2013 هو مثال آخر، استناداً إلى دراستي لعمارة الكعبة.

هانز أولريش أوبريست : وأنت من صممت مقر قناة الجزيرة؟

محمود العبيدي : كانت لدي الرؤية للمبنى. قمت بالرسومات ثم عملت مع المهندسين المدنيين. العمارة بالنسبة لي هي منحوتة ضخمة. عندما أرى شيئاً لا أفكر في الجزء الوظيفي، بل أهتم فقط بالمنحوتة. أقوم بعمل رسومات صغيرة على الورق، وأراها من بعيد. أرى المنحوتة أولاً، ثم أبقئها بسيطة جداً، ومقتصداً (مينيماليست). بالطبع أفكر أيضاً في مكان للعيش ومكان للعمل، يكون مريحاً للروح. إذا رأيت استوديوهي، فإنه قطعة واحدة، بسيط جداً، بأسقف عالية، والكثير من الضوء.

هانز أولريش أوبريست : ومن هم ملهموك في

العمارة؟ هل يأتون من الشرق أم من الغرب؟ أم كلاهما؟

محمود العبيدي : كلاهما، وأيضاً من الشمال والجنوب، لا يهم. رفعت الجادرجي كان الأول، ثم حسن فتحي، المعماري المصري، ثم تاداو أندو، وزها حديد بالتأكيد.

هانز أولريش أوبريست : حسن فتحي، أحب عمله.

محمود العبيدي : وربما يأتي الاهتمام بالعمارة من المنفى بعيدا عن الوطن، لأنني قمت بالعديد من التصاميم لاستوديوهي المستقبلي في بغداد، لكنني لم أحصل أبداً على فرصة بنائه.

هانز أولريش أوبريست : إذا كنت لا تزال ترغب في العودة إلى العراق؟

محمود العبيدي : كانت كندا رائعة، وكانت أشبه بالوطن. كنت مقيماً في تورنتو، وأدرّس الفنون البصرية في الجامعة من عام 2000 إلى 2001. كان لدي استوديو صغير جداً في تورنتو وآخر في نيويورك في الصيف. كنت أبيع قطعة أو قطعتين في السنة. كنت أعمل طوال الوقت وكنت مستقراً، لكنني كنت أرغب حقاً في العودة إلى العراق لرؤية والدتي وعائلتي. لذا كنت أنتظر الحصول على جواز سفري الكندي قبل أن أتمكن من العودة إلى العراق ثم العودة إلى كندا. لم تكن هناك طريقة تمكنني من العودة بجواز سفري السابق. لذا عدت إلى العراق في عام 2001 ورأيت والدتي وعائلتي لأول مرة منذ أن غادرت. لكنني لم أرها مرة أخرى لأنها توفيت خلال الحرب في عام 2003.

هانز أولريش أوبريست : إذاً هي في الواقع منافٍ متعددة؟ ليست مجرد منفى واحد؟

محمود العبيدي : كانت كذلك، لكن المنفى الأكبر كان عام 2003 وما بعد الحرب. كانت تلك نهاية العراق بالنسبة لي؛ كنت أعلم أن العراق قد انتهى حتى عام 2003، كنت متفائلاً بأن شيئاً ما سيحدث، وأنه سيتغير، وسيكون على ما يرام. كنت في الدوحة في ذلك الوقت لمدة عام، ثم قررت: "لا، سأبقى هنا". هذا كل شيء، لقد انتهى العراق.

هانز أولريش أوبريست : هل فكرت في الاستقرار في العراق عندما عدت في عام 2001؟

محمود العبيدي : كان العراق متعباً من العقوبات لكنه ظل جميلاً. وظل رائعاً. لكنني لم أفكر في الاستقرار هناك حينها لأنني

كنت لا أزال أرغب في السفر، وكانت بغداد متعبة جداً. لم يكن الأمر سهلاً؛ فالخدمات اللوجستية، والوصول إلى المواد، والشحن، كل شيء كان صعباً. لذا فكرت أنني سأعود عندما يتعافى العراق. كان هناك تهديد بالحرب، لكنه كان مجرد تهديد، ولم يبدأ الأمر خطيراً جداً في تلك المرحلة. وكان المشهد الفني صعباً؛ كان الفنانون يعملون، ويحاولون، لكنك لا تستطيع التفكير وأنت تقود سيارة أجرة. زملائي الذين بقوا في العراق كانوا يعملون في المطاعم ويقودون سيارات الأجرة. كان الدينار العراقي قد انخفض، وكانت هناك عقوبات. لكن الفنانين الآن والأشخاص الذين أعرفهم ولا يزالون هناك يقولون إنهم يتمنون لو يتمكن من العودة إلى عام 2002/2003. حتى 10 في المئة من تلك الأيام كانت أفضل بكثير من الآن، حيث لا يعرف الناس حقاً ما الذي يحدث.

هانز أولريش أوبريست : ما الذي دفعك للذهاب إلى الدوحة؟

محمود العبيدي : عندما كنت في العراق عام 2001، دعاني الشيخ حسن للقدوم إلى الدوحة للعمل في مركزه الفني. التقيت به في عام 1993 أو 94، وبقيت علي تواصل معه من خلال ضياء، الذي كنت دائماً على اتصال به.

هانز أولريش أوبريست : لماذا يعيش الكثير من الفنانين من العراق في المنفى في الدوحة أو يقضون وقتاً هناك؟ لماذا ذلك؟ على سبيل المثال، ذهب العديد من الفنانين السوريين أكثر إلى بيروت أو باريس.

محمود العبيدي : بسبب ضياء العزاوي والشيخ حسن.

هانز أولريش أوبريست : إذاً كان الأمر يتعلق بحوار ملموس جداً معهم.

محمود العبيدي : منذ عام 1994 كنت أعلم أنني سأتي يوماً ما إلى الدوحة. لذا بقينا على تواصل، الشيخ حسن وضياء وأنا. وطوال الوقت الذي كنت أنهي فيه الماجستير، وأقضي بعض الوقت في نيويورك، كنت أعلم دائماً أنني سأعود. وفي عام 2001، فعلت ذلك وكان أمراً رائعاً. أنت تعلم أن جزءاً كبيراً مني عربي جداً. أحب كندا، وأحب البقاء في نيويورك،

وأذهب إلى لندن كثيراً، وأذهب إلى إيطاليا كثيراً. لكن بعد فترة أشعر أنني بحاجة إلى التنفس، فأعود إلى المنطقة. هناك أشخاص يتحدثون عن الحرارة في قطر، لكنني أفضل الحرارة على البرد. جسدي وعقلي يعملان بشكل جيد في المنطقة العربية.

هانز أولريش أوبريست : إذاً كان لديك مساحة استوديو في الدوحة. هل يمكنك إخبارنا عن ذلك؟

محمود العبيدي : كانت أشبه بفترة ذهبية في مركز الشيخ حسن الفني. كنا في مكان حيث لديك 10 أشخاص يساعدونك، 24 ساعة في اليوم مع السقالات وكل شيء، مع كل المواد التي تريدها، ومع شاكر حسن بجانبك، وإسماعيل فتاح يعمل معك، وضياء العزاوي يعمل معك. كان ذلك مذهلاً. كل شيء كان موجوداً هناك، ويمكنك فعل أي شيء تريده. إذا كنت تريد ورقاً بمقاس 5×5 أمتار، فهو موجود. كفنان، كانت تلك فترة ذهبية.

هانز أولريش أوبريست : وهل بقيت في الدوحة بعد ذلك الوقت؟

محمود العبيدي : نعم. فكرت أنني سأتي إلى هنا لمدة عام، لكنه كان مكاناً جيداً جداً بالنسبة لي لامتلاك استوديو. وبعد ذلك انتهى العراق.

هانز أولريش أوبريست : إذاً في عام 2003، أنت في الدوحة، أنت في المنفى، والمنفى غير محدد المدة، والعراق انتهى بالنسبة لك.

محمود العبيدي : من عام 2003 حتى 2004، توقفت عن التفكير. كانت تلك الفترة فارغة تماماً. قمت ببعض الأعمال التي لا أزال أحتفظ بها، لم أدمرها لكن...

هانز أولريش أوبريست : ما نوع الأعمال التي كنت تقوم بها آنذاك؟

محمود العبيدي : في عام 2003، عندما أدركت أن العراق قد انتهى، كل ما جمعته منذ أن غادرت، كل الشظايا التي تمسكت بها، وضعتها في هذه الكتب التي تسمى "الوطن المدمج" (Compact Home). المشروع عبارة عن 12 صندوقاً معدنياً وفي كل صندوق يوجد كتاب، لأنني حتى ذلك اليوم كنت أعتقد دائماً أنني عائد إلى بغداد، لكنني عرفت حينها أن العراق قد انتهى.

هانز أولريش أوبريست : إذاً أصبح الكتاب بسيطك، الذي تعالج من خلاله تجربتك الفردية والإنسانية. هناك أيضاً عملك الآخر بالكتب، أليس كذلك؟

محمود العبيدي : بدأ فن الكتاب مع ضياء العزاوي في عام 1993. ضياء شخص مهم جداً وهو الذي أبقى الفن العراقي متماسكاً، فهو العمود الفقري أو العمود الفقري للفن العراقي. لقد كان الحبل الذي ربطنا جميعاً. واليوم لا يزال لدينا هذه الشبكة بفضله.



وهكذا بدأ يطلب من الفنانين العراقيين صنع كتب، لأن الأمر كان أسهل. في ذلك الوقت، وبسبب العقوبات في العراق، لم يكن بإمكانك شحن اللوحات، إذ كنت تحتاج إلى ورق خاص لشحن الفن. كما لم تكن هناك مواد، لذا كان من الأسهل على الفنانين القيام بفن الكتاب؛ فهو مدمج وسهل. وهي موجودة الآن في العديد من المجموعات المختلفة.

هانز أولريش أوبريست : وهل قمت بعمل المزيد من الكتب إلى جانب ذلك؟

محمود العبيدي : قمت بعمل العديد من الكتب، أحدها موجود في مجموعة "متحف المتحف العربي للفن الحديث" في الدوحة، وآخر في المتحف البريطاني. ولا أزال أقوم بعمل بعضها هذه الأيام.

هانز أولريش أوبريست : ربما ينبغي أن نلتزم بالتسلسل الزمني. أخبرنا المزيد عن عملك بعد الحرب.

محمود العبيدي : لا يمكنك فقط رؤية كل هذا التاريخ وهو يُدمر، والاستمرار كالعتاد. لم أستطع التفكير. قمت ببعض الأشياء لكنني لا أعرف حقاً ما هي. كانت فترة فارغة، وحينها أنشأت كتاب "الوطن القابل للتخلص منه" (Disposable Home)، وهو كتاب آخر. كان الأمر بمثابة آلية في عقلي لحماية نفسي من أن أكون في المنفى مرة أخرى، لحماية نفسي إذا طردت. لكن في عام 2005، قررت أن



من مشروع "البيت المدمج" – 2003 – مواد مختلفة –

*24 30 سم – المتحف البريطاني – لندن



الوطن هو حيثما تكون. الوطن هو المكان الذي أنت فيه الآن – الدوحة، كندا، ذلك هو الوطن. لذا قررت في هذه الفترة تصميم استوديوهي، والعيش حياة طبيعية، والبدء في جمع الأشياء التي لم أستطع جمعها طوال الـ 25 عاماً الماضية. بدأت بشراء الكتب؛ فقد فقدت كل كتبي من الفترة السابقة.

هانز أولريش أوبريست : هل لا تزال تشعر بذلك، أن الوطن هو حيثما تكون؟

محمود العبيدي : المشكلة الآن هي أنني منذ حوالي 12 شهراً أجريت مقابلة مع رجل ذكي جداً، منتج ومخرج يدعى جاستن كرامر. طوال الوقت كان هناك هذا الإنكار: لا يوجد وطن، كل مكان هو وطن. لكنه سألني هذا السؤال: "ما هو الوطن بالنسبة لك؟". شيء ما ضربني في تلك اللحظة بقوة حقاً. هناك شيء مفقود؛ المكان الذي يوجد فيه قبر جدك الأكبر، حيث يوجد قبر أمك وأبيك. عندما سألني ذلك السؤال، كان الأمر أشبه بـ 20 عاماً من الإنكار. ثم عندما غادر، عشت خمسة أيام من الحنين إلى الوطن. خمسة أيام كانت كارثة.

اتصلت بأخي في العراق، واتصلت بأخي الآخر في بيروت، وأخي الآخر في كندا. كنت أتحدث معهم عن بغداد، وأتذكر كل شيء. عندها أدركت أنني ما زلت أفقد الوطن. ربما هو أمر يتعلق بالعمر، من يدري. لكنني الآن في تلك الفترة من: "يا إلهي، أنا أفقد بغداد".

الدين شيئاً شخصياً جداً . لكن بعد ذلك،

خلال الحرب، أصبح التصنيف: من هو السني ومن هو الشيعي. هذا ليس العراق. كانت بغداد عالمية جداً، ومتقبلة جداً، ومتسامحة جداً . شاهدت مقابلة مع زها حديد مؤخراً، سألوها عما إذا كان من غير المعتاد أن تكون امرأة معمارية في بغداد، فقالت: "لا، كان من غير المعتاد في لندن أن تكون امرأة معمارية، وليس في بغداد". لقد كانت ثقافة منفتحة جداً .

هانز أولريش أوبريست : قلت في مقابلة مع عبد الله كروم إنك لا تثق حقاً في ذكريات طفولتك، وأنتك في الواقع تعتقد أنها مجرد حنين، وأن لديك ذكريات جيدة عن طفولتك لكنك لا تثق بها. هل لا يزال هذا هو الحال؟

محمود العبيدي : أنا لا أثق بها، هذا صحيح. لأنه بعد كل هذه الحروب، وكل هذه الأشياء التي حدثت، أنت تتذكر فقط الجزء الجيد من طفولتك وسنوات مراهقتك. أعتقد أن هذا جزء من حماية أدمغتنا لنا. أشعر أن ذاكرتي تحذف جميع الأجزاء الأخرى، وتنظف نفسها دون علمي. الأمر يشبه تماماً عندما تقرأ كتب التاريخ. منذ عام 2003، كتبت الولايات المتحدة تاريخي. لقد تحدثوا عن "عملية حرية العراق" وكل الأشياء الأخرى التي لم تكن صحيحة، وكل ذلك دخل في الكتب. لقد تم تسليط المزيد من الضوء الآن على ما حدث حقاً، لكن القصة لا تزال تُروى من قبل أمريكا وليس من قبلنا .

هانز أولريش أوبريست : أين يقع مشروع "200 غيغابايت من ذاكرتي" (Giga-200 bytes of My Memory) ضمن ذلك؟

محمود العبيدي : كان ذلك في أعوام 2008، 2009، 2010، و2011. كان يمثل كل ما قمت به في الماضي. أردت تنظيف ذاكرتي بالكامل، لذا أخذت أجزاءً من مشاريع مختلفة ووضعتها في مشروع واحد، لأحذف كل ما قمت به. كان الأمر أشبه بتفريغ كاميرا، وهو مشروع مادي جداً. فكرت في حرق كل أعمالِي مرة أخرى، ثم وجدت أن الخيار الثاني هو القيام بهذا المشروع. لأساعد نفسي على القول: "حسناً، أنا أبداً بداية نظيفة وجديدة".

هانز أولريش أوبريست : هل ساعد ذلك في العملية؟

محمود العبيدي : لقد ساعدني كثيراً. بعد ذلك المشروع بدأت من الصفر، مِن نقطة الصفر. شعرت بأنني أكثر تركيزاً. لم أعد أهتم بما يعتقدُه الناس، ولم أهتم بالنقاد



من مشروع (وطني) - خمس طبقات من الموت 2006

مواد متنوعة 54 * 35 * 45 سم

أو قاعات العرض. بعد ذلك قمت بأعمالِي

الخاصة، مثل "وطني" (My Homeland)

و"سماء صافية" (Fair Skies)...

هانز أولريش أوبريست : هل يمكنك إخبارنا عن "وطني"؟

محمود العبيدي : أشرف ضياء العزاوي على تنظيم معرض "وطني" في عام 2010. كان ذلك في دبي حيث عرض أعماله معنا، وكان معرضاً مشتركاً. اتصل بي وقال: "أحتاج إلى خمس قطع". كنت أقرأ مقالات طوال الوقت حول ما كان يحدث في العراق، وكان عقلي يعمل بسرعة كبيرة. أتذكر أنه في غضون دقيقة أخبرته أنني أعرف ما سأفعله. كتبت العناوين: هذه، وهذه، وهذه، وتم الأمر. القطعة الأولى تسمى "خمس طبقات من الموت". أشعر في العراق أنه إذا حضرت في أي مكان، ستجد طبقات، لأنها حرب تلو الأخرى، لذا فهذه طبقات من الموت.

هانز أولريش أوبريست : وهذه هي آلة

هانز أولريش أوبريست : كيف تعمل الآلة المتقدمة؟

محمود العبيدي : تحتوي الآلة على الوصف الكامل أمامك. إنها يدوية ولكنها أسرع. ثم هناك هذه القطعة التي أخذتها من أحد المستشفيات. نظراً لوجود الكثير من الجثث في الشوارع، كانوا يحفرون في حديقة المستشفى ويدفنونهم هناك. ولكن قبل ذلك، كانوا يضعون علامة على أقدامهم، ويتركون فقط بطاقة التعريف (ID)، وهو مجرد رقم. لذا فكرت كم هو أمر سهل، وكم هو بسيط، أن ينتهي الأمر بالإنسان كرقم في ثلاجة موتى. لذلك يسمى هذا العمل "هويات في ثلاجة" (IDs in a Fridge).

هانز أولريش أوبريست : أخبرني ما هو الشيء الخامس؟

محمود العبيدي : يسمى "النهاية كرقم" (End-ing as a Number). هناك ملعب كرة قدم استخدموه كمقبرة، لذا كانوا يكتفون بترقيم الجثث: رقم واحد، رقم اثنان، رقم ثلاثة. كانت هناك صور، وقمت أنا بنسخ الصورة بالضبط في صندوق.

هانز أولريش أوبريست : أرى نوعاً من التحول؛ فبعد صمت الحرب والصدمة، تتجاوز الصمت وتبدأ في خلق حوار بين الأحداث السياسية وعملك. أعتقد أن هذا يقود إلى كل عملك بطريقة ما؛ إنه أشبه بالانتقال إلى كل هذه الأعمال السياسية.

محمود العبيدي : ثم قمت بعمل "كيف لا تبدو كإرهابي في نظر سلطات المطار الأمريكية" (How Not to Look Like a Terrorist in the Eyes of an American Airport Authority). في كل مرة كنت أسافر فيها، كانوا يوقفونِي في المطار. وفي إحدى المرات كنت مسافراً مع الخطوط الجوية الملكية الهولندية (KLM)، وكان كلٍ من على متن الطائرة شقراً أو سوداً، لكن أحداً لم يكن يشبه مظهري، مظهر الشرق أوسطي. تجاوزني الضابط، لكنني كنت أعلم أنه سيعود إلي، وقد فعل. حدثت جلبة كبيرة. ثم عندما غادرت هولندا، اتصلت بزوجتي وأخبرتها أن عليّ فعل شيء حيال هذا، عليّ تغيير مظهري لأتمكن من اجتياز إجراءات المطار في كل مرة. لذا أنشأت شركة تسمى "سماء صافية" (Fair Skies) لبيع آلات البيع هذه. طريقة عملها هي أنك تشتري "عدة" (Kit)، ومن خلال هذه العدة يمكنك تغيير مظهرك من شرق أوسطي إلى أشقر لتتمكن من العبور. كان الأمر أشبه بشركة إعلانات.



من مشروع قواعد اللباس – فوتوغراف – 2011

هو المشروع التالي؟

محمود العبيدي : التالي كان "قواعد اللباس" (Dress Code)، وهو فيديو. الفكرة هي أننا جميعاً نولد عراة، ثم نكسى بالملابس. لكن الملابس هي التي تصبح مهمة: سني، شيعي، هندوسي، سيخي، مسيحي، أيا كان. لماذا يجب أن نركز على اختلافاتنا؟ ثم جاء مشروع "الارتباك" (Confusionism)، وهو مشروع السيوف. على مدى الثلاثمئة عام الماضية كنا نتحدث عن السيف من حيث الفوز، لكن ما أراه هو أننا نخسر من جميع النواحي. وهذا السيفان الموضوعان ضد بعضهما البعض، هما في الواقع ضدنا طوال الوقت. إنه يعكس ما كان يحدث في المنطقة على مدى السنوات الثلاثين الماضية.

هانز أولريش أوبريست : ما الذي أدى إلى ظهور سلسلة "اصنع حرباً لا حبا" (Make War Not Love)؟ هل يمكنك إخبارنا عن البداية؟

محمود العبيدي : حرب 2003. كنت أعلم أن العراق قد انتهى، لكنني كنت لا أزال أملك ذلك الأمل. ولكن في هذه السلسلة، شعرت أن هذا هو كل شيء، لقد انتهى. كان لدي هذا اليأس

هانز أولريش أوبريست : إذاً هي شركة وهمية اخترعتها؟

محمود العبيدي : نعم، لكن الآلات كلها تعمل. تضع دولاراً واحداً وتحصل على العدة. يجب أن تكون الآلة خارج المطار. تستخدم العدة، وبعد خمس دقائق، لا توجد مشاكل. إذا اشتريت واحدة، تحصل على اثنتين مجاناً. إنها مليئة بالإعلانات. لدي الفيديو هنا حول كيفية حدوث ذلك بالفيديو

هانز أولريش أوبريست : كيف لا تبدو كإرهابي؟

محمود العبيدي : بدأ الأمر بملصقات "كيف لا تبدو كإرهابي في نظر سلطات المطار الأمريكية". ثم انتقلت إلى الطبقة التالية، وهي "سماء صافية" (Fair Skies). المشروعان هما الشيء نفسه، لكن "سماء صافية" تحتوي على طبقات أكثر. وهناك المقطع، مقطع مدته دقيقة واحدة للإعلان عن منتجي. أسمى هذه الحركة "العبيدية" (Obaidism)، وهي كيف تغير مظهرك في خمس دقائق.

هانز أولريش أوبريست : إذا بقي العمل سياسياً باستمرار مع كل هذه القطع حول الحرب والمدينة المدمرة. ما الذي تبع ذلك، وما



من مشروع (البديل)- مواد متنوعة . 2013 بينالي فينيسيا - إيطاليا

حتى صور على ميدالية. كان كل شيء جاهزاً ليصبح رئيساً.

هانز أولريش أوبريست : إذاً هي حملة رئاسية لم تتحقق؟

محمود العبيدي : نعم، ثم لديك هذا العمل: "المحتال" (The Imposter). وهو مزيف.

هانز أولريش أوبريست : إنها قصة خيالية، نعم، لكنها ضبابية. هل هي مستوحاة من أحداث معينة؟

محمود العبيدي : إنها مبنية على قصة هذه المنطقة. نحن نؤمن دائماً أنه بسبب الولايات المتحدة، وبما أنهم يحبون فلانا، فإنهم يضعونه في السلطة وبقوته هناك.

هانز أولريش أوبريست : لذا قمت بصنع كل أنواع البضائع لهذه الحملة الرئاسية. صنعت ساعات، وقبعات، وأغطية رأس، وملصقات. هل هذا المشروع مستمد من تجربتك الشخصية في النشأة في ظل نظام صدام حسين، مع كل ذلك الفن الشمولي من حولك؟

محمود العبيدي : أنت تعلم أن هذا هو ما علق في ذهني من فترة مراهقتي. عندما وصل صدام إلى السلطة، في اليوم التالي أو في غضون يومين، رأيت كل تلك الملصقات في كل مكان تماماً مثل ملصقات "المحتال". كل هذه الدعاية، الساعات، والتقويمات، كل شيء يحمل صورته. كانت الحملة جاهزة، لم يكن

اليوم التالي...

هانز أولريش أوبريست : هل يمكنك إخبارنا عن نشأة هذا المشروع التالي، "المحتال" (The Imposter)؟

محمود العبيدي : إنها قصة المنطقة في الأساس. إنها نظرية مؤامرة. وجد بعض الأشخاص في عام 2004 هذه الصناديق، التي تحتوي على مواد كانت مخصصة لحملة رئاسية. نحن لا نعرف من هو الرئيس، ولا نعرف لمن هذه الحملة، أو لماذا. اشترى أحد جامعي الأعمال الفنية كل المواد في عام 2004، واتفق مع وكالة المخابرات المركزية (CIA) على ألا يعرض المجموعة لمدة 10 سنوات. كان للجامع ولي صديق مشترك، لذا بعد 10 سنوات قمنا بنسخ كل المواد، وأقمنا معرضاً.

هانز أولريش أوبريست : هل كانت حملة للرئاسة في العراق؟

محمود العبيدي : لا نعرف ما إذا كانت في العراق. لا أستطيع القول أين. لذا، كل الملصقات جاهزة، ولكن لسبب ما غير الغرب رأيهم فيه. ربما كانت في سوريا أو في العراق، لكننا لا نعرف. ثم اختفى هو.

هانز أولريش أوبريست : إذاً الغرب دعمه ثم تخلى عنه؟

محمود العبيدي : لقد تخلوا عنه. توجد

محمود العبيدي : إنه رسم. هذا ورق أرز على قماش، وأنا أستخدم الحبر على الورق على القماش. عادةً ما أعمل مباشرة على القماش، ولكن أحياناً إذا واجهت مشكلة، أبدأ بالتفكير على قطعة صغيرة من الورق أو شيء من هذا القبيل، لكنني عادةً أعمل مباشرة.

هانز أولريش أوبريست : وماذا عن "مورفيوس وزهرة الخشخاش الأحمر"؟

محمود العبيدي : تذكر عندما أخبرتك عن الفترة التي كانت فارغة، فترة الأزمة؟ في ذلك الوقت لم أكن أستطيع النوم، لذا كنت أبحث عن إله النوم، وهو "مورفيوس". لقد اشتقوا اسم المورفين منه. ثم اكتشفت أن هناك كاتباً، كاتباً كندياً، كتب خلال الحرب العالمية الثانية هذه القصيدة عن مورفيوس وزهرة الخشخاش الأحمر.

هانز أولريش أوبريست : هل هذه مطبوعة على القماش؟ كيف تعمل؟

محمود العبيدي : أقوم بعمل "كولاج" (جميع)، ثم ألتقط صورة، ثم أكبر الكولاج، ثم أجعله أكبر. ثم ألتقط صورة أخرى وأكبرها حتى أحصل على النتيجة التي أريدها. هناك فيديو أيضاً؛ فهي كلها تدور معاً. فتاع الغاز والزهرة كلها إشارات إلى النوم والحرب والموت. يقولون إن زهرة الخشخاش الأحمر تنمو على قبور الموتى في الحرب العالمية الأولى. كانوا يحفرون القبور ويرون زهور الخشخاش الأحمر في



من مشروع "بيان بغداد"

اصنع الحرب لا الحب - 2013

مواد مختلفة على قماش - 247 * 257 سم

من مجموعة متحف اسطنبول للفن الحديث - تركيا

الذي لا أمل فيه.

هانز أولريش أوبريست : إنه أشبه بوداع للعراق أيضاً. ومن أين جاء العنوان؟

محمود العبيدي : من أغنية "اصنع حباً لا حرباً" (Make Love Not War). لذا فكرت أنه بعد كل ما حدث في العراق لسنوات وفي المنطقة، بدأت أفقد إيماني.

هانز أولريش أوبريست : وهل السلسلة لا تزال مستمرة؟

محمود العبيدي : جميع مشاريعي مستمرة.

مشروع "الارتباك" مستمر. "المحتال" (The Imposter) كان يُعرف سابقاً باسم "البديل" (The Replacement)، ثم أضفت إليه المزيد من الطبقات وأسميته "المحتال" وهو مستمر. مشروع آخر يسمى "مورفيوس وزهرة الخشخاش الأحمر" (Morpheus and the Red Poppy) مستمر أيضاً.

هانز أولريش أوبريست : في "اصنع حرباً لا حباً"، أردت أن أفهم بشكل أفضل قليلاً. هل هذا رسم؟ وكيف يعمل؟ هل ترسم ثم تنقل المادة؟



من مشروع “فتات” – 2016 – كالري متاحف قطر

المدمرة. هل هذا صحيح؟

محمود العبيدي : بالنسبة لجزء مني، هناك حالة إنكار. لكنني أيضاً أشعر أن الأمر قد انتهى.

هانز أولريش أوبريست : إذاً لديك سقوط صدام، والتمثال الذي سقط؟

محمود العبيدي : نعم، سقط التمثال. عندما عرضوا ذلك في وسط بغداد، كانت لحظة إعلامية. لكن بعد ذلك، هذا ما حدث تالياً؛ كل هذا الدمار. هذه القطعة، "تأثير البعوضة" (Mosquito Effect)، تدور حول البنية التحتية في العراق؛ هناك الطائرة النفاثة، والعمود، والتمثال، كلها مترابطة. هذا هو العراق، كله مدمر. حتى أشجار النخيل في العراق تموت، بعضها بسبب الجفاف، لكن أخرى تعاني من نوع من المرض، والعديد من الأشجار الأخرى كذلك. قد يكون السبب هو اليورانيوم في التربة، على ما أعتقد. كان كل ذلك نتيجة للغزو، وكل ما حدث منذ ذلك الحين، كل هذه الفوضى.

هانز أولريش أوبريست : لأن العراق كان يضم الكثير من أشجار النخيل، كان هناك 60 مليون نخلة والآن ذهبت كلها. هل أصبحت أشجار النخيل منقرضة؟

محمود العبيدي : تبقى لدينا 15 مليوناً وهي تموت.

هانز أولريش أوبريست : وهذه القطعة،

مشروع، لكن هذا كان الأطول؛ عام كامل من البحث ولدي كل الأدلة، لكنه مُسكت تماماً.

هانز أولريش أوبريست : وهنا بعض الأعمال التي تفكر فيها للمعرض في الدوحة، ومن بينها وبشكل مركزي جداً "بقايا مدينة مدمرة" (Remains of a Ravaged City). هل يمكنك إخباري عن هذا المشروع؟ لأنني أفترض بالطبع أن المدينة المدمرة هي بغداد. بطريقة ما، الأمر يتعلق بموت المدينة. نحن نعتقد دائماً أن المدن خالدة، لكن المدن يمكن أن تموت. هل بغداد مدينة ميتة؟
محمود العبيدي : إنها مدينة ميتة، تماماً.

هانز أولريش أوبريست : هل يمكنك إخباري عن ذلك، وهل هناك أمل؟

محمود العبيدي : بالنسبة لي، لا أعرف. ربما بعد 100 عام أو 200، لست متأكداً. ستعود بغداد يوماً ما، ولكن ليس في جيلي. لكن في المعرض، أحاول إعادة بناء ما فقد. قمت بدراسة لما نُهب من العراق، وما تم تدميره. لقد سرقوا كل شيء، حتى الملابس. لذا فقد أخذت كل ما سُرق ووضعتهُ على الجدران لإعادة خلق المدينة التي ضاعت.

هانز أولريش أوبريست : إذاً يمكن القول إنك تريد إعادة تجميع المدينة؟ قال بانوفسكي ذات مرة: "نحن نخترع المستقبل بشظايا من الماضي". يبدو لي أنك حاولت بناء مدينة المستقبل من خلال تجميع شظايا المدينة

العراق، من الجنوب والشمال والشرق والغرب، وزرعت خضروات في صندوق زجاجي. لأنهم في الولايات المتحدة قالوا إنه لا يوجد دليل على أن التربة ملوثة. لكن الجهاز يقول إنها ملوثة بنسبة 100%.

هانز أولريش أوبريست : وأنت لا تعرف. إنه غير مرئي.

محمود العبيدي : إنه غير مرئي. لذا قلت هذه تربة من العراق، إذا كنت تؤمن بهذه النظرية يمكنك اختبارها. المشروع يدور حول كيف يستخدم الغرب التشوهات لجني المال. هناك إعلان لرجل يخبرك: "لا تلجئي للإجهاض؛ على الطريقة الأمريكية سنجعل أطفالك سعداء، لذا اذهبي إلى 'تصميم جبل اليورانيوم' (UG Design) من أجل ملابسك".

هانز أولريش أوبريست : هل تقصد أن الجيل بأكمله لا يستطيع الهروب؟

محمود العبيدي : الجيل الجديد لديه هؤلاء الأطفال المشوهون، الكثير منهم. في الولايات المتحدة يقولون إن السبب ليس اليورانيوم. بينما يقول الألمان: لا، السبب هو اليورانيوم.

هانز أولريش أوبريست : ولماذا لم تعرضه بعد؟

محمود العبيدي : إنه حقاً على المحك، لأن هناك منحوتات لأطفال مشوهين، لدي واحدة في استوديوهي، نموذج. يعتقد الناس أنه صعب للغاية، وإشكالي. عادة ما أقوم بالبحث لأي



مشروع جبل اليورانيوم — 2013 كالري كورنر بارك – برلين

الحدود موجودة في كل مكان. أعتقد حتى في الولايات المتحدة هناك حدود، وحتى في كندا هناك حدود. لا يمكنك أن تكون حراً تماماً، تفعل كل ما تريد.

هانز أولريش أوبريست : لاحظت أيضاً أنك غالبا ما تشطب الوجه في لوحاتك. هل لأنك لا تريد شيئاً يبدو قابلاً للتعرف عليه؟

محمود العبيدي : ربما هو جزء من الرقابة بداخلي، أو العدوانية. يمكن أن تسميه تدميراً. أضع هذا الشيء هنا ثم أضطر إلى إزالته. شعرت في السنوات القليلة الماضية أن المجهول أهم من المعلوم، وأن الأشياء المغطاة أهم من المكشوفة. إذا رسمت وجهاً، فقد انتهت القصة؛ أنا هنا أحكي لك القصة. لكن التغطية تفتح الموضوع لأشياء أخرى كثيرة؛ يمكن أن يكون وجهاً عجوزاً، وجه طفل، يواجه ذلك الاتجاه، يمكن أن يكون فيلاً، يمكن أن يكون أي شيء.

هانز أولريش أوبريست : وكل هذه الرسومات التخطيطية (الاسكتشات)، ما مدى أهميتها في عملك؟

محمود العبيدي : التخطيط هو عملية تفكيري دون أن أعرف أنها عملية تفكيري. أنا لا أفكر بوعي فيما أرسمه. بطريقة ما، الرسومات التخطيطية أهم من اللوحة الكبيرة؛ فهي المادة

الأمر وكأنه وِصل للتو إلى السلطة، بل كان كل شيء مُعداً مسبقاً. لذا فإن "المحتال" هو جزء من هذه الذاكرة التي أحتفظ بها عن تلك الفترة.

هانز أولريش أوبريست : هل يمكنك أن تشرح لنا هذا، الرقابة هنا؟

محمود العبيدي : هذا مشروع مستمر حول رقابة الكتب، وكل شيء، في المنطقة. أنت تشتري كتباً ويضعون اللون الأسود على الصور والنصوص. أنا أشتري الكثير من الكتب، خاصة عن الفن، وعندما أعود أجد اللون الأسود هنا وهناك.

هانز أولريش أوبريست : فكرة الرقابة هي شيء يتكرر في عملك، بما في ذلك فنك المبكر.

محمود العبيدي : نعم. كانت هناك رقابة أقل في العراق في ذلك الوقت فيما يتعلق بجسد الإنسان في الفن، كان ذلك مقبولاً آنذاك. هذه هي الرقابة الجديدة. ولكن في تلك الفترة في العراق، لم يكن بإمكانك القيام بفن سياسي.

هانز أولريش أوبريست : إذاً، الإنشأة في ظل نظام قمعي إلى حد كبير، وعلى الرغم من أن الفنون كانت مشجعة، إلا أنها كانت بالطبع ضمن حدود، إذا أردت الانتقاد؟

محمود العبيدي : هي دائماً ضمن حدود.

الخام للعمل، والمرجع له.

هانز أولريش أوبريست : هل لديك أي أعمال لم تتحقق؟ الأعمال غير المحققة جوهريّة.

محمود العبيدي : هناك القليل، لكن هذا هو الأهم: "جبل اليورانيوم" (Uranium Gener-ation). إنه مشروع مهم ولكنه سياسي جداً، ولن يقبله أحد. كانوا سيعرضونه في الدوحة ولكن لم يكن هناك متسع من الوقت. لقد استأجرت طبيباً ومصوراً وطبيباً آخر في بغداد، وتواصلت مع العديد من الأماكن لمعرفة حالة التربة. إنها ملوثة فعلياً باليورانيوم بنسبة 100%. لذا هناك الكثير من الأطفال الذين يعانون من تشوهات هناك الآن، وهذا المشروع يدور حول ذلك.

هانز أولريش أوبريست : ولماذا هي ملوثة باليورانيوم؟

محمود العبيدي : كان ذلك بسبب الحرب. بعد عام 2003 ازدادت النسبة بسبب الأسلحة التي استخدموها في العراق. إنها أسوأ من هيروشيما.

هانز أولريش أوبريست : أسلحة ذرية، كيميائية؟

محمود العبيدي : القنابل والصواريخ التي استخدموها في العراق. لذا أحضرت تربة من

السيارة؟

محمود العبيدي : السيارة تسمى "فورد 71". إنها تمثل الغزو. كل شيء في الشاحنة سُرق، ونُهب، ودُمِر. لا يهتمني من قام بذلك، فالسَّبب هو الغزو. الـ "فورد" شاحنة أمريكية. حتى المتطرفون، عندما دمروا تمثال "الثور المجنح"، فعلوا ذلك بسبب ما حدث في تلك اللحظة من عام 2003. لم يكن للبلاد أن تكون مفتوحة هكذا، مفتوحة أمام المتطرفين الذين يأتون ويدمرون كل التماثيل لولا عام 2003. لذا، كل شيء تقوده الشاحنة، كل شيء تقوده الولايات المتحدة. لهذا السبب استخدمت سيارة "فورد". واستخدمت ستة أعمدة مختلفة في الشاحنة، تمثل الثقافات الآشورية والبابلية والسومرية، الشمال والجنوب، ورأس الثور المجنح في الأعلى.

هانز أولريش أوبريست : وهناك أيضاً كل هذه الأشياء على الحائط. لديك الأشياء الأكبر التي أريتني إياها، لكن لديك أيضاً العديد والعديد من الأشياء الصغيرة على الحائط، وهذه كانت العناصر التي جُمعت وسُرقت من العراق؟ إذا أنت قمت في الأساس بالتحقيق في كيفية تدمير المدينة من خلال أخذ كل شيء بما في ذلك الأحذية والملابس. كل شيء يتم إزالته.

محمود العبيدي : هذا هو المعنى بالضبط. بعض هذه العناصر مسروقة أو منهوبة من العراق. والكثير منها مفقود؛ فقد كسرت أو اختفت. لذا قمت بإعادة بنائها بالمعدن، بناءً على حجمها الأصلي. الباب المكسور، الكرسي، القطع التاريخية، الأحذية والسراويل، كل شيء مصنوع من البرونز. لأن أعمال النهب في العراق بعد عام 2003 دمرت كل شيء، وليس الفن فحسب.

هانز أولريش أوبريست: "صداع الكحول" (Hangover)، 2003

هانز أولريش أوبريست : وفي تركيب فني آخر أريتنا إياه من قبل، تبدو كل هذه العناصر وكأنها مترابطة بحبل. بالطبع، استخدم مارسيل دوشامب الحبل كعنصر عرض في المعرض السريالي في مدينة نيويورك، لكن نوع الحبل هنا يجعلها، كما تقول، عملاً مستمرًا. هل يمكنك إخبارنا قليلاً عما يحدث هنا؟

محمود العبيدي : الحبل جزء مهم جداً من المعرض. سأقوم بربط كل شيء ببعضه، الكشك وكل شيء. الحبل يمثل أن ما حدث من غزو للعراق لم يكن صدفة، ولم يكن خطأ أنهم فتحو المجال لهذا الفوضى. كان الهدف هو إضعاف البلاد وتدميرها. لذا، الحبل يربط



من مشروع "تأثير البعوضة" – 2022 – مواد مختلفة على قماش – 200 * 250 سم – صالة ميم – دبي

محمود العبيدي: "الأمم المتحدة"، 2003

تختفي الكتب في النهاية.

محمود العبيدي : يعجبني ذلك. أحب هذا النوع من الأشياء، لكنني كنت أخطط لحرقها في الواقع.

هانز أولريش أوبريست : حرق الكتب كما فعلوا في بغداد؟

محمود العبيدي : بالضبط.

هانز أولريش أوبريست : وماذا عن "عائلة عملية حرية العراق" (Operation Iraqi Freedom Family)؟

محمود العبيدي : أنت تعرف كيف أطلقوا على الحرب اسم "عملية حرية العراق"، لذا انتهى بنا المطاف الآن مع 3 ملايين يتيم، و4.5 مليون معاق – كل هؤلاء الأطفال الذين ولدوا بتشوهات. هذه هي عائلة العراق الجديدة.

ستكون هذه منحوتات برونزية بالحجم الطبيعي. عندما أفكر في العائلة، "عائلة عملية حرية العراق"، يجب أن أنفذها كمنحوتة، ويجب أن أستخدم المادة ذاتها. إنها تقول: هذا ما فعلتموه بنا.

هانز أولريش أوبريست : إذا اختيار المواد يعني أن العائلة والحرب سيتم تذكركهما بشكل دائم. وماذا عن "منطقة حظر الطيران" (No Fly Zone)؟

محمود العبيدي : الأمر مضحك ببساطة. لأنك تعرف كل الأسماء التي يستخدمونها في عملياتهم والمصطلحات العسكرية. لذا

محمود العبيدي: "الأمم المتحدة"، 2003



محمود العبيدي: "الأمم المتحدة"، 2003

فهذه "منطقة حظر الطيران" هي في الحقيقة صقّافة ذباب.

هانز أولريش أوبريست : وفي الخارج لديك هذا الباب. ما قصته؟

محمود العبيدي : هذا الباب مستوحى من الأبواب الأصلية للسيارات الأمريكية، مثل الـ "همفي" (Humvee) والـ "فورد" والـ "شيفروليه" التي استخدموها في العراق، والتي تحمل تحديراً لك بالأ تقترب أكثر من 100 متر. ماتت عائلات كثيرة بسبب هذا الأمر. لقد صممت هذا الباب بناءً على الحجم الحقيقي. لذا يجب تعليق هذا الباب بحيث تضطر للوقوف على بعد 100 متر منه. أنا لا أَسْتَطِيع رؤيته حتى من مسافة 20 متراً لأقرأ ما كتب عليه.

هانز أولريش أوبريست : وما هذه الحيوانات؟

محمود العبيدي : هذا الكلب شاهد على ما حدث في تدمير العراق، وسيكون هناك سبعة منها حول المعرض.

هانز أولريش أوبريست : ما الذي حدد نوع الكلب الذي اخترته؟

محمود العبيدي : كما تعلم، يسألونني لماذا اخترت كلب "دالماسيان". يمكنني أن أرد عليهم: "ولماذا لا؟". كان بإمكانني اختيار شيء مختلف، لكنني لا أعرف.

هانز أولريش أوبريست : أعتقد أن المشروع

محمود العبيدي: "الأمم المتحدة"، 2003



محمود العبيدي: "الأمم المتحدة"، 2003

الحالي مختلف تماماً عن أي شيء قمت به من قبل، خاصة القطع الكبيرة. وكما تقول، أنت لا تكرر عملين بنفس الطريقة، لكن هذا العمل على نطاق أكبر بكثير، وبمظهر خام للغاية. هل يبدو لك هذا كنوع مختلف تماماً من المشاريع؟

محمود العبيدي : لا، الأمر فقط أن الخدمات اللوجستية مختلفة. لم أكن لأفعل ذلك بهذه الطريقة لو كان في قاعة عرض فنية تقليدية؛ كنت سأصنع الطاولة ولكن بحجم الطاولة، وكنت سأصنع الشاحنة بحجم الطاولة أيضاً. لكنني أحب حجم المتحف في "كتارا" بالدوحة، وقد أحببت تلك المساحة منذ معرض لويز بورجوا هناك. لذا عندما توفرت لي المساحة، انتقلت إلى أحجام 9 و10 أمتار.

هانز أولريش أوبريست : إذا هو استجابة للمساحة؟

محمود العبيدي : هو أيضاً لأنني أستطيع سرد القصة بالطريقة الصحيحة. أحتاج لاستخدام الحجم المناسب للشاحنة، والأمر نفسه مع الطاولة. يجب أن تستخدم الحجم الصحيح، كله بحجمه الطبيعي.

هانز أولريش أوبريست : إذا من حيث العملية الفنية، هل يختلف العمل عن بُعد؟ أنت تضع التصميم، أو المواصفات للقطع، ثم تسلمها لشركة إنتاج. هل تشعر بمشاركة أقل في العمل؟

محمود العبيدي: "الأمم المتحدة"، 2003



محمود العبيدي: "الأمم المتحدة"، 2003

محمود العبيدي : في بعض القطع ربما، لكنك تكون حاضراً دائماً. إذا كان العمل من الطين فأنت تصنعه بنفسك، ولكن إذا كان معدناً، لحاماً معدنياً، فهم من يقومون بذلك. ويمكنك القول: "لا، ليس بهذه الطريقة". لكن لديهم كل الرسومات التخطيطية وكل شيء، لذا لا تحتاج إلى لحام القطع بنفسك. حتى مع اللوحات، لدي مساعدون يقومون بالطبقة الأولى؛ أخبرهم أن يفعلوها بهذه الطريقة ثم يتركونها، وبعد ذلك أقوم أنا بالطبقة الثانية.

هانز أولريش أوبريست : إذا عند إنتاج عمل كهذا، هل تبدأ بالرسومات التخطيطية؟

محمود العبيدي : أبدأ بالفكرة، بالتفكير والكتابة. أدون الأشياء أولاً عندما أعمل أو عندما أسافر. ثم أحتفظ بها لمدة ستة أشهر لتختمر. بعد ستة أشهر، أعود إلى كتابي لأرى أي منها أفكار متوسطة وأيها مشاريع جيدة. حينها أبدأ بالعمل.

هانز أولريش أوبريست : كيف يبدو شعورك برؤية أعمال ضخمة كهذه وهي تتشكل؟ لقد كانت في رأسك لأشهر طويلة، بكل تفاصيلها، ثم تراها تظهر للواقع فجأة؟

محمود العبيدي : الأمر محبط في بعض الأحيان، وربما تشعر بالسعادة في اليوم التالي، لأن ما كان في رأسك أو في رسمك التخطيطي يختلف عما تراه أمامك. بالنسبة للطائرة والشاحنة، في منتصف عملية التصنيع، كنت منزعجاً ومحبطاً جداً. أذكر أنني طلبت

من مشروع “ دكانة ابو غريب “ –

خزف ملون – 2015



منهم في أحد الأيام إلغاء العمل، لكنهم طلبوا مني الانتظار، وقالوا: "يجب أن ترى الطبقة التالية". كنت أقول: "حقاً؟ لا أملك الوقت"، لكن بعد أسبوع كنت سعيداً. أنت تحاول الوصول إلى ما في رأسك، لكن الأمر لا يكون مطابقاً تماماً أبداً. ومع ذلك، إذا رأيت الطائفة الآن، فهي أفضل من الصورة؛ لأننا استخدمنا مادة كيميائية على الفولاذ جعلته يبدو قديماً جداً، وهذا هو ما أردته. إذا ذهبت إلى العراق، تشعر أن البلاد أصبحت قديمة جداً وصدئة، لذا تركتها صدئة.

هانز أولريش أوبريست : كل هذا الدمار؟

محمود العبيدي : لا توجد صيانة، لا شيء. كان العراق أخضر جدا. هناك مكان قرب

بغداد يدعى "ديالى"، كان أكثر الأماكن اخضراراً طوال 7000 عام. كنت أملك أرضاً هناك، كانت مليئة بأشجار النخيل وأشجار البرتقال. وهذا المكان الآن أصبح صحراء بسبب البذور المعدلة وراثياً التي جلبتها الولايات المتحدة إلى البلاد. لا يمكنك إعادة استخدامها؛ عليك شراؤها جديدة كل عام. لذا تحولنا الآن من بلد يعتمد على الزراعة منذ 7000 عام، إلى بلد علينا أن نتسول فيه الطعام من الولايات المتحدة.

هانز أولريش أوبريست : قرأت عن ذلك، حدث الشيء نفسه في الهند على ما أعتقد.

محمود العبيدي : وأنا لا أتحدث عن أمريكا فقط، أنا أتحدث عن الشركات. الأمر كله

يتعلق بالمال.

هانز أولريش أوبريست : وما هي "غرفة البنك الدولي" (WB Room)؟

محمود العبيدي : جورج دبليو بوش، هذه صورة جورج بوش مع الأحذية. هو المسؤول، لكنه ليس الوحيد. إنه النظام، لكن عليّ أن أجد شخصاً لألومه، لذا هو الشخص المناسب.

هانز أولريش أوبريست : يهمني أنك تقوم بإنتاج المنحوتة من البرونز أيضاً، رغم أنها بأسلوب مختلف تماماً عن قطعك السابقة.

محمود العبيدي : إنها قطعة من الذاكرة أريد الحفاظ عليها للمستقبل، لتراها الأجيال القادمة، وتتساءل عن سبب وجود الأحذية. حينها سيتذكرون تلك اللحظة التي ضرب فيها الصحفي العراقي بوش بالحذاء. إنها تعني لنا الكثير، ولهذا السبب اعتقدت أن اللوحات ليست كافية، فأنا بحاجة لعمل منحوتة. سأقوم أيضاً بعمل نسخة من الألياف الزجاجية (الفايبرجلاس)، باللونين الأحمر والأصفر، لجعلها قطعة قابلة للاقتناء بسعر أرخص.

هانز أولريش أوبريست : إذا الأمر يتعلق بالحفاظ على ذكرى تلك اللحظة، لكي لا ينسى الناس. والأمر نفسه ينطبق على صورة بوش، التي صنعتها بالكامل من أربطة الأحذية؟

محمود العبيدي : نعم، إنها مطرزة بأربطة الأحذية لكي لا ينسى الناس.

هانز أولريش أوبريست : وأخيراً وليس آخراً، هناك مشروع "أبو غريب".

محمود العبيدي : مرة أخرى، سيصل الحبل إلى هنا. مشروع "أبو غريب" يدور حول ما حدث في سجن أبو غريب. أنا أبيع وسائد، وأقلاماً، وملصقات، وملاءات أسرة، وملابس أطفال، كل شيء مطرز. إنه متجر، ولكنه متجر صغير.

هانز أولريش أوبريست : يشبه إلى حد ما مشروع "سماء صافية" (Fair Skies). المبدأ نفسه للعلامة التجارية، أليس كذلك؟

محمود العبيدي : نعم، هذا جزء من الأمر. كل شيء يُختزل في معاملة تجارية. الأمر يتعلق دائماً ببيع شيء ما، حتى لو كان مجرد قصة.

هانز أولريش أوبريست : يمكن للمرء أن يقول إنها دعابة سوداء جداً أن تضع هذه الصور على الأقلام والوسائد. هل كان قصدك السير على خيط رفيع هنا؟

محمود العبيدي : بالتأكيد، هذا هو قصدي، تذكير الجيل الجديد. إنه للأطفال، لأن الأشياء تحدث ثم تضع في التاريخ. لذا فهذه طريقتي في كتابة كتاب عن تعذيب السجناء في أبو غريب، لتذكير الجيل القادم والذي يليه بأن هذا هو ما حدث، حتى عندما تنام، يراودك هذا الكابوس عما حدث هناك. توجد حتى ألعاب عليها صور أبو غريب. إنه مزيج من العسل والسم. أنت تراه؛ إنه لون جميل، لكنه سيذكرك بما جرى هناك. إنها الطريقة الأمريكية في رواية القصص. إنها طريقتهم في سرد قصصهم، بكل هذه الألوان. أنا أستخدم طريقتهم.

هانز أولريش أوبريست : إذا، الأمر يتعلق مجدداً بضعف الذاكرة، وبأن الذاكرة يمكنها محو ما حدث؟

محمود العبيدي : الأمر يتعلق بتذكير الناس وتذكير نفسي بما حدث. لا أريد لذاكرتي أن تسمح هذا الجزء.

هانز أولريش أوبريست : مشروع "أبو غريب" يحمل عنصر الدعابة السوداء، بينما الجزء الرئيسي من المعرض أكثر جدية بكثير في الطريقة التي تعالج بها الموضوع. كيف تأمل أن يستجيب الناس لهذا التضاد، مع شعور عام بالقلق وعدم الارتياح تجاه المعرض؟

محمود العبيدي : لا أريد أن أقول إنني لا أهتم، ليس الأمر كذلك. أنا أهتم بالناس، وبالجمهور، ولكن في الوقت نفسه لا يمكنك الاهتمام بالآخرين أثناء العمل. عندما تكتب كتاباً، لا يمكنك الاهتمام بما قد يعتقده فلان أو علان. عليك فقط أن تكتب الكتاب بالطريقة التي تراها صحيحة. عليّ فقط أن أنتظر. عندما أقوم بأي عمل، أعرف أن بعض الناس سيكرهونه، وبعضهم سيحبونه.

هانز أولريش أوبريست : لكنك تريد من الناس أن يختبروا شيئاً مما يمر به العراق؟

محمود العبيدي : نعم بالتأكيد، أشعر أن هذا واجب. يجب أن أفعل ذلك.

هانز أولريش أوبريست : إذا، هل المعرض بمثابة ملخص لما وصل إليه العراق اليوم؟

محمود العبيدي : يمكنك أن تقرأ خلف ذلك نوعاً من الأمل، لا، ليس أملاً، بل نوعاً من الفكرة حول إعادة بناء البلاد بمواد أقوى. بعض المنحوتات التي نُهبت وكُسرت، أعدت بناءها بالبرونز. إنه ليس وطناً على الإطلاق، بل هو نوع من التمثيل لإعادة بناء البلاد. ورغم أنني اخترت البرونز، إلا أنه صدئ، لأن كل شيء صدئ الآن في العراق. الأمر لا يقتصر فقط على أنهم دمروه، بل إنهم لم يبنوا شيئاً. صفر، بل أسوأ من الصفر. إنه تدمير، يوماً بعد يوم بعد يوم. أعتقد أن الخطة هي إبقاء العراق ضعيفاً لمدة 100 عام أخرى. لهذا قلت إنه لا يوجد أمل بالنسبة لي. كان لدي أخ لا يزال هناك، أصر على البقاء، لكنه الآن يغادر.

هانز أولريش أوبريست : والآن أنت تفكر في مغادرة الدوحة؟

محمود العبيدي : نعم. فكرت أنني سأتي إلى هنا لمدة عام فقط. كان مكاناً جيداً جداً بالنسبة لي لامتلاك استوديو، وكان أمراً عائلياً أيضاً. لذا بقينا عاماً آخر، ثم عاماً آخر. كان لدي صديق قال لي إن كل من يأتي إلى الدوحة يقول الشيء نفسه: "ستبقي عاماً واحداً ثم تجد نفسك هنا منذ 40 عاماً". قلت: "لا، لا، عام واحد فقط"، والآن ها قد مر 16 عاماً! أنا أدفع نفسي للمغادرة. أنا أحب الدوحة حقاً، لكنني سأغادر. لا أريد أن أشعر بالخدر. لا أريد أن أعتبر وجودي هنا أمراً مفروغاً منه.

هانز أولريش أوبريست : التغيير دائماً يمثل تحدياً، وسيغير فنك أيضاً.

محمود العبيدي : هذا هو الجزء الجيد، الجزء الجيد في التغيير. مكاني مريح جداً، ولكن كفضان، الراحة ليست جيدة. أشعر أن هناك شيئاً خاطئاً، يجب أن أتحرك.

هانز أولريش أوبريست : وما الذي تعتقد أن السبب وراء ذلك؟ هل هي دافعك الفني، حيث لا يمكنك تحمل الشعور بالاستقرار، أم هو نتاج نشأتك في وضع كانت فيه الأمور على حافة الهاوية طوال الوقت؟

محمود العبيدي : كلاهما. أعني أنه لم يتبق وقت، دعونا نفعل شيئاً آخر.

تتابع زمني



بدون عنوان، 1991

زيت على قماش

90 * 90 سم

مجموعة الابراهيمى، عمان



بدون عنوان - 1990

زيت على قماش

100 * 80 سم

مجموعة الابراهيمى، عمان

محمود العبيدي

وُلِدْتُ غارقاً. إن الوقوع في حب هذا الوطن أمرٌ منهك، لأن البكاء يشبه قاريا، قارياً مثقوباً ووطناً يجدف ويجدف، يا قلبي حتى نهاية الزمان." * فاتح المدرس، 1977/1978.

ما يلفت الانتباه في أعمال محمود العبيدي هو التغيرات في مجالات اهتمامه. ففي السنوات الأخيرة كان يدرس منهجه ويحوره. وأثناء ما كان يتناول مواضيع مختلفة ويوظف مجموعة واسعة من التقنيات، راح يسعى للتمرد على نفسه حتى يتمكن من التكيف مع همومه وشكوكه العميقة بشأن جدوى تطوير أسلوبه وتحديد الأشكال التي تميز تفردّه. ولما كان الهدف المنشود هو البحث في الأفكار والتساؤل عنها، استدعى الارتباط بين الأحداث اليومية والتاريخ الشخصي ذي الصلة، استكشاف تلك العلاقة غير المباشرة. هذا النهج حوّل كل حدث إلى رمز في الذاكرة الجماعية للمجتمع، حدث افترض قواعد مختلفة وفقاً لكل حقبة.

تشكل المواضيع المترابطة التي يقدمها العبيدي ثيمة تضع النقاش السياسي في المقدمة بشكل عاجلٍ، متناولة مفهوم الالتزام بقضية ما، بعيداً عن التفسيرات والتصورات، ما يجعله يتحمل عبء هذا الموقف. إنها نوع من القراءة بين السطور عن مكان الذكريات البعيدة وبقايا بغداده الخاصة، عن عطرها وحزنها، ومقاومة التجاوزات التي ارتكبتها البلطجية والجاهلون الذين لا يزالون يتبنون مبادئ قبلية عفا عنها الزمن، ومواجهة أعمال المرتزقة المسلحين، ودفاعاً عن العراق الذي بات ضحية لمتفجرات

المتطرفين الانتحاريين.

يقول لي بين الحين والآخر: أريد العودة.. لكن إلى أين؟ إلى فضاء يسمى وطناً، إلى أرغفة خبز الصباح قرب دجلة. نسيت أن أخبره أن الأماكن المغلقة لن تصنع وطناً أبداً. بعد كل هذه السنوات ألم تتفاجأ بهذه الكذبة بين الحين والآخر؟

يحرص العبيدي على ربط قيمة العمل الفني بتعبيره المدرك العميق وبمصادقية موقفه الفني. إن واقعية الأدوات التي يستخدمها هي إحدى طرقه لتحليل موقفه. وبناءً على ذلك، يمكن إقامة رابط بين المكونات الجمالية لعمله الفني ومواقفه السياسية، بما يوثق الصلة بالمجتمع الذي ينتمي إليه، وفي الوقت نفسه مواجهة تفسيرات المدافعين الفكريين عن الاحتلال.

قد يتساءل البعض عن تعبيره المباشر الذي يدلل على استيائه تجاه الدمار المادي والاجتماعي الذي حل ببلاده باسم الديمقراطية. إنه لا ينسى وقاحة هؤلاء الأشخاص المنحرفين الذين يروجون لمزاعم الديمقراطية مع الاحتلال. تتجلى موقفه في تكويناته النحتية التي لا تحتاج إلى الكثير من التفسير، فهي تكاد تصرخ بصوت عالٍ، وتدين في الوقت نفسه هؤلاء المشجعين للاحتلال من بين المثقفين العراقيين والعرب.

لكل عمل من أعماله الفنية المختلفة رسالته الخاصة، خالقا بتعابيرها أجواءً بصرية تحيي

الذاكرة الجماعية برموزها، وتشير، عن فهم، إلى ما حدث وعواقبه المدمرة. تكشف أعماله عن الفروق بين أدوات القتل والدمار والرموز الثقافية، ويجري التأكيد على التناقض بين تمثال صدام والتراث الإسلامي، وتفضح تلك المركبات المليئة بما نُهب من المتاحف، في إشارة إلى ما سُمي بـ "الحواسم" بعد الأيام الأولى للاحتلال.

سألني: استمع إلى صوت الدمار وإلى ما في سراويل اللصوص. هذه المرة سأهاجر إلى أرض تضمن لي النوم، تمحى فيها ذكريات الحصار. ومن أجل الوطن سأقيم جنازة عظيمة.

ونسيت أن أقول له: لماذا أنت في عجلة من أمرك؟ ما من غيمة إلا وغمرتها زرقة السماء!

يترك العبيدي لمادية الأشياء وخشونتها أن تشغل المساحة الداخلية، ويرفع من شأنها كقيمة فنية قادرة على إثارة النقاش. حضور الأشياء عنده لا يمكن إنكاره، وثمة مسار يقود المشاهد للتأمل في قيم الفوضى التي خلفها المحتلون، مذكرين إيانا بوجوههم القبيحة، وبالآلم المنتشر في كل مكان. الفقد من جهة، ذلك الذي لا يسترجع، والخيانة القبيحة من جهة أخرى، الاثنان يظهران في مكان واحد غير قابلين للتجزئة!

ضياء العزاوي



مصنع القتلط 2 – 1994

مواد مختلفة على قماش

169*160 سم

مجموعة تالة العزاوي، بورنموث

النزعة الانسانية عند

محمود العبيدي

محمود العبيدي هو تحديد خارجي للشكل، استحال في آخر الأمر إلى مساحة شكلية.

وسنرى أن فعل هذا (التحول) سيحقق كذلك لديه في مجال اللونين أيضاً؛ فالألوان بالنسبة له تبدو (مختزلة) إلى حد استحالتها إلى مجرد (درجات) لونية (Tones). وثمة أمر آخر تتمرحل فيه رؤيته الفنية (وهي في حالة تحققها كفعل)، أي كعلاقة بين الدوال ستؤدي إلى ظهور الدلالة.

ذلك أن التكوين (Composition) المرسوم سابقاً وفق مبدأ الرؤية البصرية – لا التأمل الذهني – [أي: التمثيل (Repre-sentation) وليس (التعليق) الظاهرتي (من الظاهراتية – Phenomenology)]: أقول: إن هذا الموضوع المرسوم، سيعامل من ثمّ (كبحّث – Research) ذي مدلول ثقافي أو ذهني وفق مبدأ (التصوير). فالجسد المرسوم في اللوحة سيتألف من مظهره (العام) المحوّر (Deformed)، وأجزاء أخرى تفصيلية له؛ فهي جميعاً – أي المظهر العام والمظاهر الخاصة التفصيلية – (تتجمع) الآن في كيان جديد، وكأنها بحث في المعنى الإنساني من خلال الجسد التشكيلي.

فهذه المرأة المستلقية في بعض لوحاته، تستلقي أيضاً (أو ثانيةً) بواسطة (نهديةا) أو (كتفيتها). إذن نحن إزاء (مدلول) كلي لجسد المرأة، ترفده (عينات) أو شرائح جزئية منه. ونحن نشاهدهما معا: الجسد العام وأجزائه، من خلال كيان جديد تقدمه اللوحة، فهو (بنية) جديدة للجسد لا يقع في مجال (المرئي) أو (اللامرئي)، بل في مجال ما هو (المؤلف واللا-مؤلف) معا.

وهذا هو بالضبط ما نوّه به محمود [العبيدي] في تنظيره الذي يثبتّه في دليل معرض النخبة

حينما قدمتُ لمحمود العبيدي في معرض النخبة الذي أقيم على صالة جمعية الفنون التشكيلية، كنت أحاول من خلال تقديمي ذلك أن (أحدّس) رؤيته الفنية بعد أن تسنى لي الاطلاع على بعض إنجازاته، في إطار ما أدعوه – بل ما (أشخصه) في الفن العراقي – بـ"النزعة الخلقية"؛ أو (النزعة الإنسانية التي تجعل من الإنسان مُمثلاً، من حيث وجوده التأملي، لكل المخلوقات الأخرى، باعتباره أكثر الظواهر الخلقية تعبيراً عن كمالها الخلفي).

وقد كتبتُ في حينه في دليل العرض ما يلي: "إن شخوصه هي شخوص ما بعد-الإنسانية، لأنها لم تعد تخص الإنسان وحده، فهي تتجاوزّه نحو الحيوان وكل العالم والمخلوق، ولكنها تبقى إنسانية مع ذلك في معناها، وهذا ما تفصح عنه طريقته في معاملة اللوحة".

وقد صدق حدسي فيما بعد وأنا أتأمل أعماله الجديدة لكي أقدمها الآن لمعرضه الشخصي؛ وذلك لأنني سأكتشف أكثر فأكثر أنه لم يكن يتخذ من (نزعته) في اختزال عناصر اللوحة التشكيلية في (حدود لحظة الفعل) سوى كونها مدخلا أسلوبيا عاما من أجل الوصول إلى (أهمية) الخط، باعتباره عنصرا تقنيا له دوره الأساس في (تحديد) الشكل (Form). فكأن تشبّه به (يجيء) كوازع إنساني من أجل إنجاز شمولية الوعي الخلفي في عمله الفني.

وهذا الفعل الفني في أثره التشكيلي، يستحيل في المحاولة البينية [(بين) ظهور الشكل (إزاء) اللا-شكل] إلى ما يشبه (البحث عن الدلالة): دلالة الوجود الخلفي في الفكر والفن. فيما هو تحديد خارجي للمساحات الشكلية (Outline of Forms)، تراه أثناء معاملته إياه في لوحاته يبدأ به (كتحديد) لكي ينتهي به إلى مساحات لونية محيطة بمساحات أخرى (محدودة). وبإيجاز، فإن الخط (Line) لدى

المارّ الذكر: "...العثور على أشكال جديدة قابلة (بدورها) للتأويل لدى المتلقي".

إذن، فإن رؤيته الآن هي رؤية (باحث): لا متأمل [محض] ولا مُلهِم. أو قل: إنها تختزل الإلهام إلى تأمل فبحث. وهو بذلك يحاول أن يسهم بخيال المثقف في تصحيح إحساس (المحدّق).

إنه يتخذ من هذا (التتسيق) لعالم اللوحة معياراً لاستبدال المنظور التقليدي للأثر الفني –باعتباره مجرد وسيلة جاهزة للاستهلاك– بمنظور جديد يسمح بظهور (نص بصري) لا مرجعية له سوى (وعي) الإنسان المبدع؛ مُنتجاً كان أم متلقياً. إنها وظيفة جاهزة للإنتاج وليس للاستهلاك... إنها وظيفة يمارسها قارئ النص [البصري] المتمتع بوعيه الإبداعي، لا التقليدي، في معاملة الأثر الفني من مفاصل أخرى (تتقاطع) فيها ذوات خلقية أخرى.

وهكذا، فنحن (إزاء كائن) هو الإنسان، وهو الحيوان، والنبات، والجماد في آن واحد؛ كما أننا إزاء (كائن آخر) لإنسان وحيوان وجماد آخر. ومثل هذه المقولة توضّح لنا، دونما ريب، نزعته ورؤيته معاً، بما يشبه أن يعبر عن معنى (التناسخ) بين المخلوقات، لولا أن ما يعنيه [حقيقة] يصح أن يكون معياراً للتثاقف.

وعلى كل حال، فإن ما يبحث فيه محمود العبيدي هو صيغة الفناء عن الذات في الآخر (أو بالذات في "الأنت" وليس "الهو"). ذلك أن (ظاهراتية) (التتصيص) في فنه يغذيها باستمرار ظهور (لحظة الفعل – Action) بمظهر الغنى، وهي في حالة كونها (خطاباً) ربما ليس هو خطاب الأثر الفني [السطحي] نفسه، بعد أن أحكم تنسيقه في نسيج اللوحة وجوهر النص (Texture).

شاكر حسن ال سعيد



مصنع القلطط 2 – 1994

مواد مختلفة على قماش

169*160 سم

مجموعة تالة العزاوي، بورنموث



OBAIDI 2003/2004

تحية الى اسماعيل فتاح الترك - 2003/2004

مواد مختلفة على قماش

300 * 300 سم



ليلة سقوط بغداد من باحة المتحف العراقي 2003/2004

مواد مختلفة على قماش

150 * 120 سم

ليلة سقوط بغداد من ضفة نهر دجلة

2003/2004

مواد مختلفة على قماش

184 * 160 سم





ليلة سقوط بغداد من باحة متحف الفن الحديث 1

2003/2004

مواد مختلفة على قماش

سم 184 * 148



ليلة سقوط بغداد من باحة متحف الفن الحديث 2

2003/2004

مواد مختلفة على قماش

سم 187 * 160



ليلة سقوط بغداد من شرفة فندق الرشيد - 2003/2004

مواد مختلفة على قماش 350 * 250 سم

مجموعة الشيخ حسن بن محمد بن علي ال ثاني



وطن المرة الواحدة

2006-2007

مواد مختلفة على قماش

100 * 100 سم



ليلة سقوط بغداد من جسر الجمهورية

2003/2004

مواد مختلفة على قماش

150 * 100 سم



مشهد وهمي . 2 . 2008
مواد مختلفة على قماش
130 * 130 سم



مشهد وهمي . 1 . 2007
مواد مختلفة على قماش
130 * 130 سم



مشروع رامونا، 1 - 2002-2003
زيت على الخشب - 190 * 190 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان



أنا أكون هناك في رأسي. 2008

مواد مختلفة على قماش

190 * 190 سم



مشهد وهمي من الحقل. 2005-2008

مواد مختلفة على قماش

190 * 190 سم



20 ميغا بايت من ذاكرتي 2012

مواد مختلفة على قماش

200 * 200 سم



استقبلونا بالورود - 2010 - مواد مختلفة - 120 * 150 سم



من مجموعة "رسائل مشفرة" – 2022

مواد مختلفة على قماش

120 * 150 سم



من مجموعة "رسائل مشفرة" – 2022

مواد مختلفة على قماش

120 * 150 سم



من مجموعة "رسائل مشفرة" – 2022

مواد مختلفة على قماش

180 * 180 سم



من مجموعة "رسائل مشفرة" – 2022

مواد مختلفة على قماش

180 * 180 سم



رسائل مشفرة. 2022
مواد مختلفة على القماش،
120 *150 سم



رسائل مشفرة. 2022
مواد مختلفة على القماش،
120 *150 سم

مشاريع فنية

وطني

وطني هو مشروع تركيبى مفاهيمي يتناول حالة العراق بعد الحروب والاحتلال، حيث لم تعد فكرة "الوطن" تمثل مساحة جغرافية مستقرة أو هوية مكتملة، بل أصبحت بنية مكسورة تتكوّن من فراغات، وآثار، وأنظمة غير مكتملة من الذاكرة والفقْدان. ينطلق المشروع من واقع ما بعد غزو العراق 2003، حيث انهارت البنية الاجتماعية والمادية والإنسانية، وتحول الوطن إلى حالة من الانقطاع المستمر.

يتكوّن العمل من خمس قطع متحركة، تعمل كأنظمة ميكانيكية مستقلة لكنها مترابطة في نفس الوقت، بحيث تشكل معا صورة مجزأة لوطن لا يمكن استعادته ككل. الحركة داخل هذه القطع ليست حركة تعبيرية، بل حركة آلية

متكررة، توحى بعمليات مستمرة لا تصل إلى نتيجة نهائية، وكأن الزمن نفسه عالق داخل دورة من التعطل

إحدى هذه القطع هي جهاز ميكانيكي بدائي مخصص للبحث عن المفقودين في الحرب. هذا الجهاز لا يقدم إجابة، بل يجسد فكرة البحث المستمر دون نهاية، حيث يبقى مصير آلاف الأشخاص معلقاً بين الوجود والغياب. إنه نظام يعمل داخل الفراغ، ويكشف عن عجز التكنولوجيا والذاكرة أمام الفقْدان الحقيقي

قطعة أخرى هي ثلاثة لحفظ الجثث المجهولة الهوية، تمثل الجانب البارد والإداري للموت في سياقات الحرب. هنا لا يُعامل الجسد كحياة منتهية، بل كرقم أو ملف غير مكتمل، مما يعكس كيف يتحول الإنسان إلى بيانات غير معروفة داخل أنظمة العنف والحرب

أما باقي القطع، فتتوزع بين عناصر تمثل انهيار البنية التحتية والذاكرة والهوية، لتشكل معاً نظاماً بصرياً يعكس تفكك الوطن إلى وحدات منفصلة لا يمكن إعادة جمعها بسهولة في جوهره، لا يسعى مشروع وطني إلى إعادة بناء صورة مثالية عن الوطن، بل إلى مواجهة حالة التفتت كواقع قائم، إنه يطرح الوطن ليس ككل متماسك، بل كمنظومة من الآثار الميكانيكية والإنسانية التي تستمر في العمل رغم فقْدان معناها الكامل

في النهاية، يقدم المشروع الوطن كحالة من التعليق المستمر بين الحضور والغياب، حيث لا يعود الانتماء تجربة مكتملة، بل تجربة مجزأة تعكس واقع ما بعد الانهيار.



مشروع (وطني) 2006 من مجموعة الفن العربي الحديث - قطر

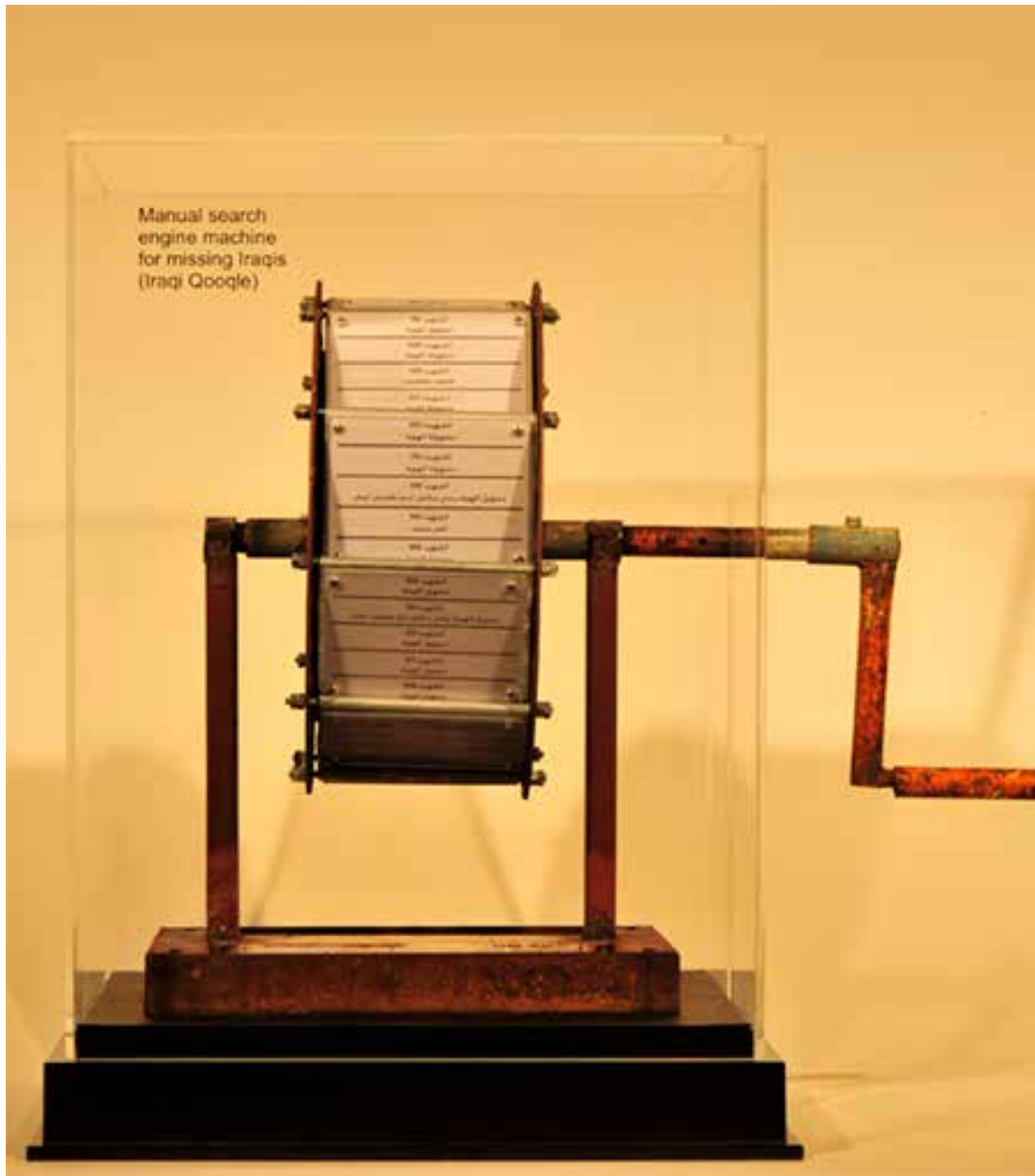


من مشروع (وطني) - خمس طبقات من الموت 2006

مواد متنوعة 54 * 35 * 45 سم



من مشروع (وطني) - خمس طبقات من الموت 2006
مواد متنوعة 54 * 35 * 45 سم



كويجل العراق (محرك البحث) - 2006 مواد متنوعة

65 * 49 * 47 سم



هوية في ثلاجة - 2006 مواد متنوعة

57 * 53 * 48 سم

السماء العادلة

فيقدم هذا المشروع السياحي التخيلي تجربة ساخرة ضمن عالم مستقبلي تُصبح فيه الحركة الجوية مرتبطة بمعايير جمالية مصطنعة. في هذا السياق، يُسوق لجهاز تجميلي يعد بتوحيد المظهر البشري عبر تفتيح البشرة وتغيير لون العينين والشعر، تحت شعار ”العبور السلس“.

بعمل المشروع كتعليق نقدي على أنظمة التثقل والفرز البصري في المطارات، وكيف يمكن للجمد أن يُعاد تشكيله ليصبح ”مقبولاً“ داخل فضاء عالمي غير متكافئ. لا يقدم العمل الجهاز كحل، بل يكشف منطقاً عبثياً تتحكم فيه المعايير الشكلية في قيمة الإنسان وحركته. السماح بالعبور. ؟”

السماء العادلة” يطرح سؤالاً حول العدالة: هل السماء حقاً متساوية للجميع، أم أنها تُصنّف بصرياً قبل السماح بالعبور. ؟



مشروع السماء العادلة - 2010

معهد العالم العربي - باريس



مشروع السماء العادلة - 2010

معهد العالم العربي - باريس

بتناول هذا المشروع فكرة "قواعد اللباس"

بوصفها نظامًا بصريًا واجتماعيًا يتجاوز حدود التنظيم الظاهري للمظهر، ليصل إلى مستوى أعمق يتعلق بالهوية، والسلطة، والتحكم في الجسد. ينطلق العمل من فرضية بسيطة لكنها حادة:

نحن نولد عراة، لكن ما نرتديه لاحقًا لا يقتصر على الحماية أو الزينة، بل يتحول إلى طبقة رمزية تحدد كيف يُنظر إلينا، وكيف نُقرا اجتماعيًا، وكيف نُصنّف داخل البنية الثقافية والسياسية.

في هذا السياق، يتم التعامل مع "الدريس كود" ليس كقانون محايد، بل كنظام غير مرئي لإنتاج المعنى والانتماء.

فاختيارات اللباس سواء كانت مفروضة أو اختيارية تعمل كعلامات تحدد الطبقة، والهوية، والانتماء، وأحيانًا حتى درجة القبول داخل المجتمع. وهنا يصبح الجسد مساحة تُكتب عليها هذه المعايير باستمرار، ويُعاد تشكيله وفقًا لما يُسمح له أن يظهر أو يُخفى.

المشروع يعيد قراءة قواعد اللباس كأداة سياسية ناعمة، تعمل على تنظيم السلوك قبل أن يتم التعبير عنه. فالفكرة لا تتعلق فقط بما

نرتديه، بل بما يمنعنا اللباس من أن نكونه. إن الغلاف الخارجي يصبح امتدادًا للسلطة، يحدد ليس فقط الشكل، بل أيضًا الحركة، والثقة، وطريقة التفاعل مع العالم.

ينطلق العمل من لحظة الميلاد بوصفها حالة عُري مطلق، حيث لا توجد هوية مرئية بعد. ومن هذه النقطة، تبدأ طبقات التكوين الاجتماعي في التراكم فوق الجسد، طبقة بعد طبقة، حتى يصبح اللباس جزءًا من تعريف الذات وليس مجرد غلاف خارجي. في هذا التحول، يفقد الجسد حياديته الأولى، ويصبح محكومًا بسلسلة من الرموز والمعايير التي تُفرض عليه من الخارج.

من خلال هذا الإطار، يتعامل المشروع مع اللباس كفضاء للاعتراض السياسي غير المباشر. فهو لا يرفض النظام بشكل صريح، بل يكشف كيف يعمل هذا النظام عبر التفاصيل اليومية والبسيطة. كيف يمكن لقطعة قماش أن تصبح علامة على القبول أو الرفض؟ وكيف يتحول الشكل الخارجي إلى أداة لإعادة إنتاج السلطة داخل الحياة اليومية؟ في النهاية، لا يقدم مشروع قواعد اللباس إجابات نهائية، بل يفتح مساحة للتساؤل حول العلاقة بين الجسد والمجتمع، وبين الحرية والتنظيم، وبين ما هو طبيعي وما هو مفروض. إنه يضع اللباس تحت ضوء النقد، ليس كعنصر جمالي فقط، بل كبنية فكرية تتحكم في طريقة فهمنا.



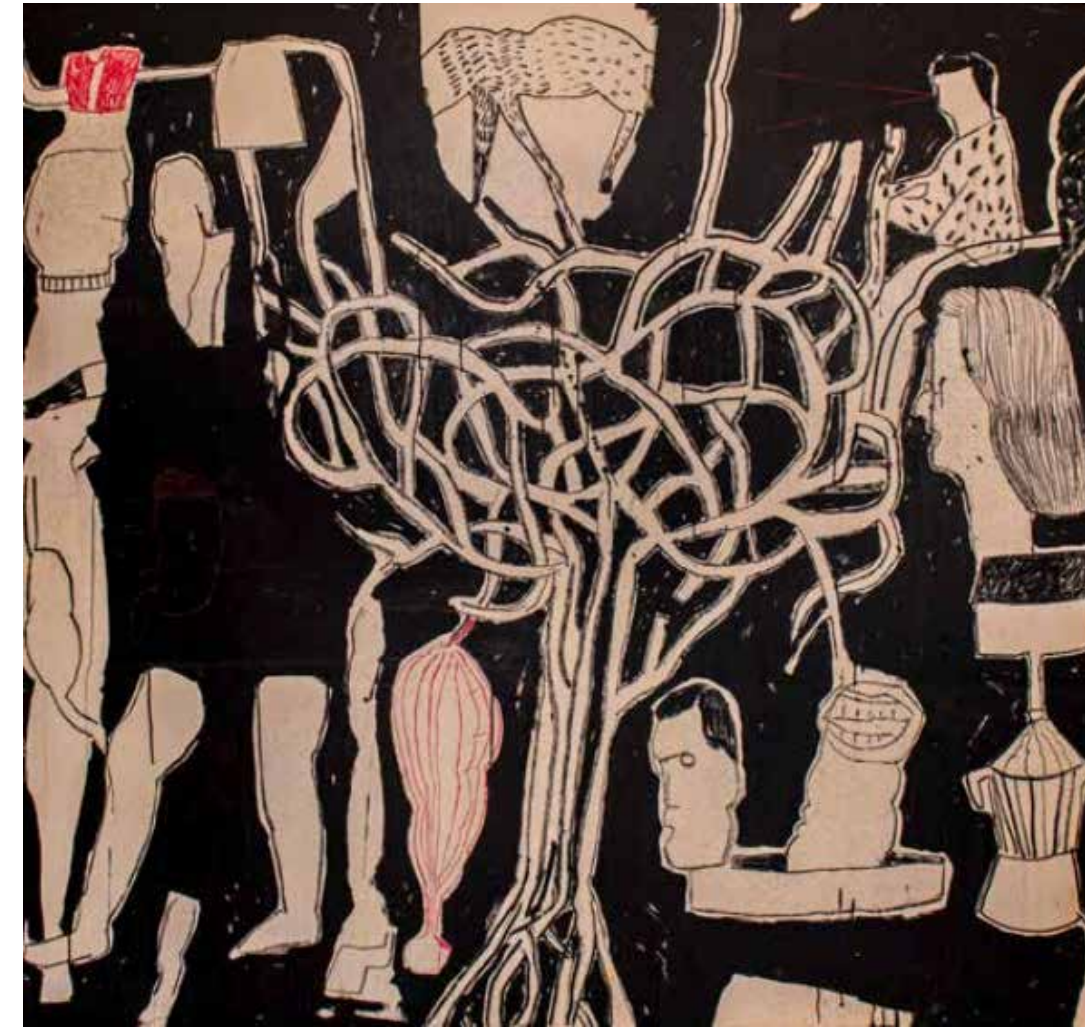
مشروع قواعد اللباس - 2011
(لقطات من الفيديو) بينالي القاهرة



مشروع قواعد اللباس - 2011
(لقطات من الفيديو) بينالي القاهرة



من مجموعة (اصنع الحرب لا الحب) 2019
مواد مختلفة على قماش - 270 * 270 سم



اصنع الحرب ولا تصنع الحب

ينطلق هذا المشروع كاستجابة مباشرة لتراكم الخسائر في حياتنا، سواء كانت سياسية أو شخصية أو وجودية، حيث لم تعد فكرة "اصنع الحب لا الحرب" كافية لشرح تعقيد الواقع الذي نعيشه. هنا، لا يتم تقديم الحرب كدعوة فعلية، بل كاستعارة مضادة تكشف هشاشة الشعارات المثالية عندما تصطدم بالواقع.

تتكوّن الأعمال من لوحات تعكس حالات من الانكسار، الصراع، والذاكرة المثقلة بالخسائر، حيث تتحول العلاقات الإنسانية، والسياسات، وحتى اللغة نفسها إلى ساحات توتر مستمرة. المشروع لا يحتفي بالعنف، بل يفككه كحالة متجذرة في التاريخ الفردي والجمعي، ويضعه مقابل فكرة الحب كخطاب مثالي غالباً ما يفشل في احتواء الألم الحقيقي.

"اصنع الحرب ولا تصنع الحب" هو قلب للسردية التقليدية، ومحاولة لفتح سؤال حول ما الذي نفعله فعلاً عندما نفقد كل شيء: هل نتمسك بالمثالية، أم نواجه الواقع كما هو، بكل قسوته وتناقضاته، ونحاول فهمه بدل تجميله.



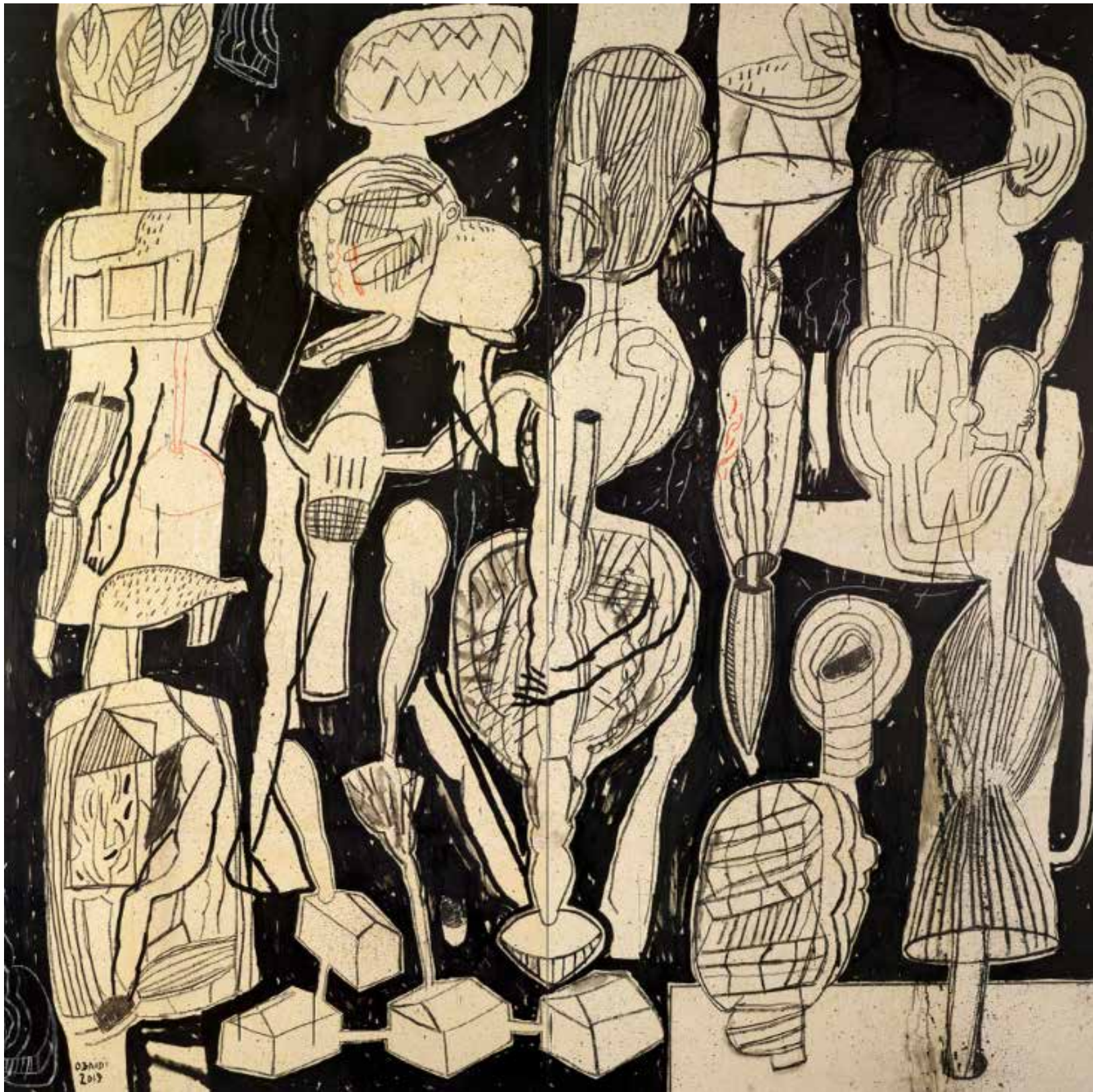
من مجموعة (اصنع الحرب لا الحب)- 2022 -

مواد مختلفة على قماش - 200 * 200 سم

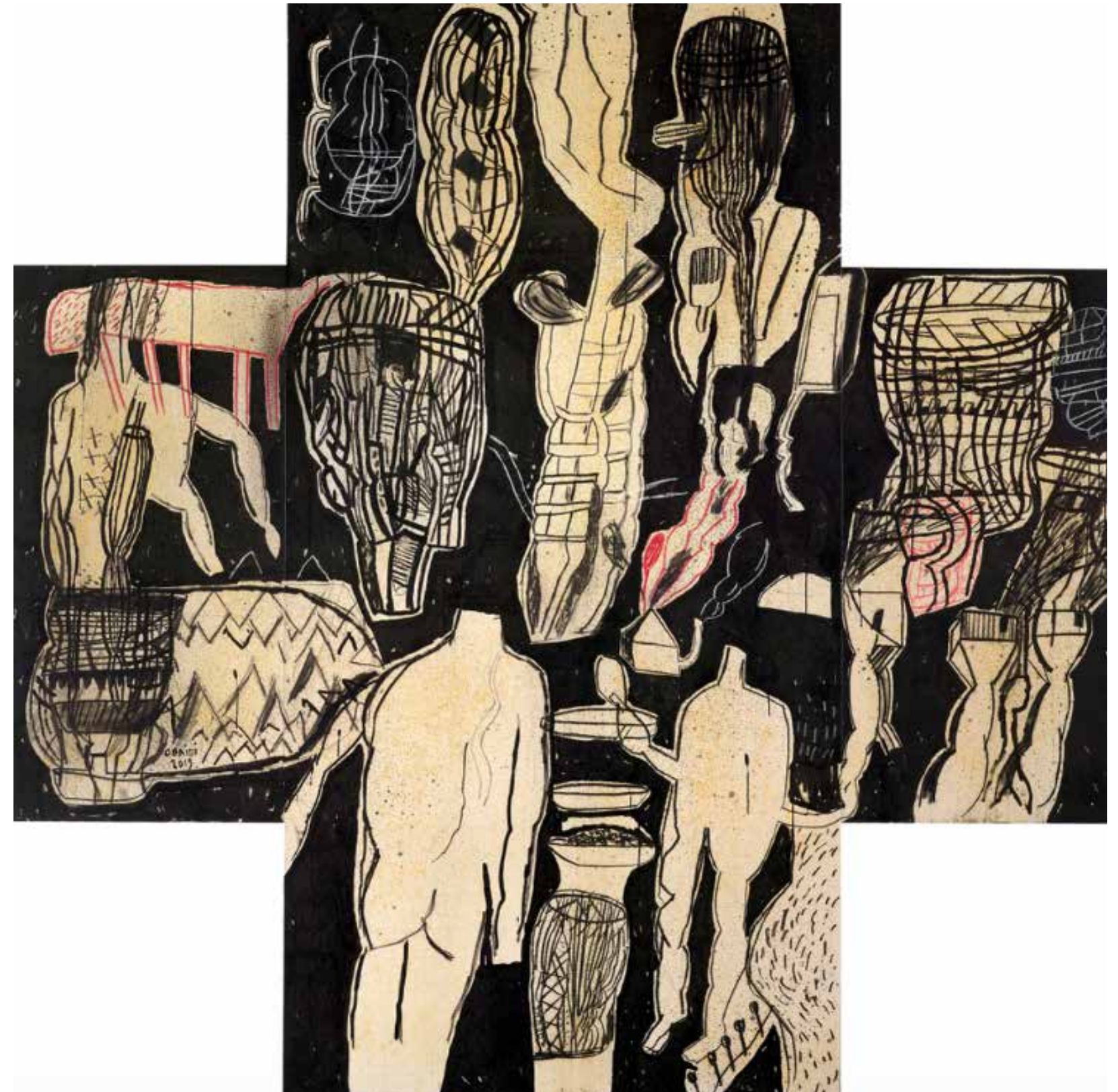
من مشروع (بيان بغداد) اصنع الحرب لا الحب 2013

مواد مختلفة على قماش 247 * 257 سم

من مجموعة متحف اسطنبول للفن الحديث - تركيا



من مجموعة (اصنع الحرب لا الحب) 2019
مواد مختلفة على قماش - 270 * 270 سم



من مجموعة (اصنع الحرب لا الحب) 2019
مواد مختلفة على قماش - 270 * 270 سم

المهمة انجزت

هو عمل نيون ساخر يعيد تفكيك إحدى أكثر العبارات السياسية إثارة للجدل في الخطاب العسكري المعاصر.

من خلال تعديل بسيط في الإضاءة، تتحول العبارة إلى Mission Accomplished، كاشفة هشاشة الادعاء الأصلي ومفارقتها. هذا الانزلاق البصري واللغوي يفضح التناقض بين إعلان "الإنجاز" والواقع الذي أعقب الحرب، حيث استمرت الفوضى والدمار بدلاً من تحقيق الاستقرار.

يستخدم العمل النيون وهو بسيط يرتبط عادة بالإعلان والوضوح لتسليط الضوء على كيف يمكن للغة أن تعاد

صياغتها لتجميل الفشل وتحويله إلى سرديّة نصر. عبر هذا التجويز الطفيف، يكشف العمل كيف تعمل السلطة من خلال العبارات المختصرة والشعارات، حيث يتم اختزال تعقيد الحروب في جملة دعائية.

في جوهره، لا يسخر العمل من العبارة فقط، بل من النظام الذي أنتجها، حيث يصبح "الإنجاز" مسألة خطاب، لا واقع.



حظر طيران (نيون و مواد متنوعة) 2014

7 * 65 * 38 سم



المهمة انجزت (نيون و مواد متنوعة) 2013



من مجموعة (زهرة الخشخاش) 2013

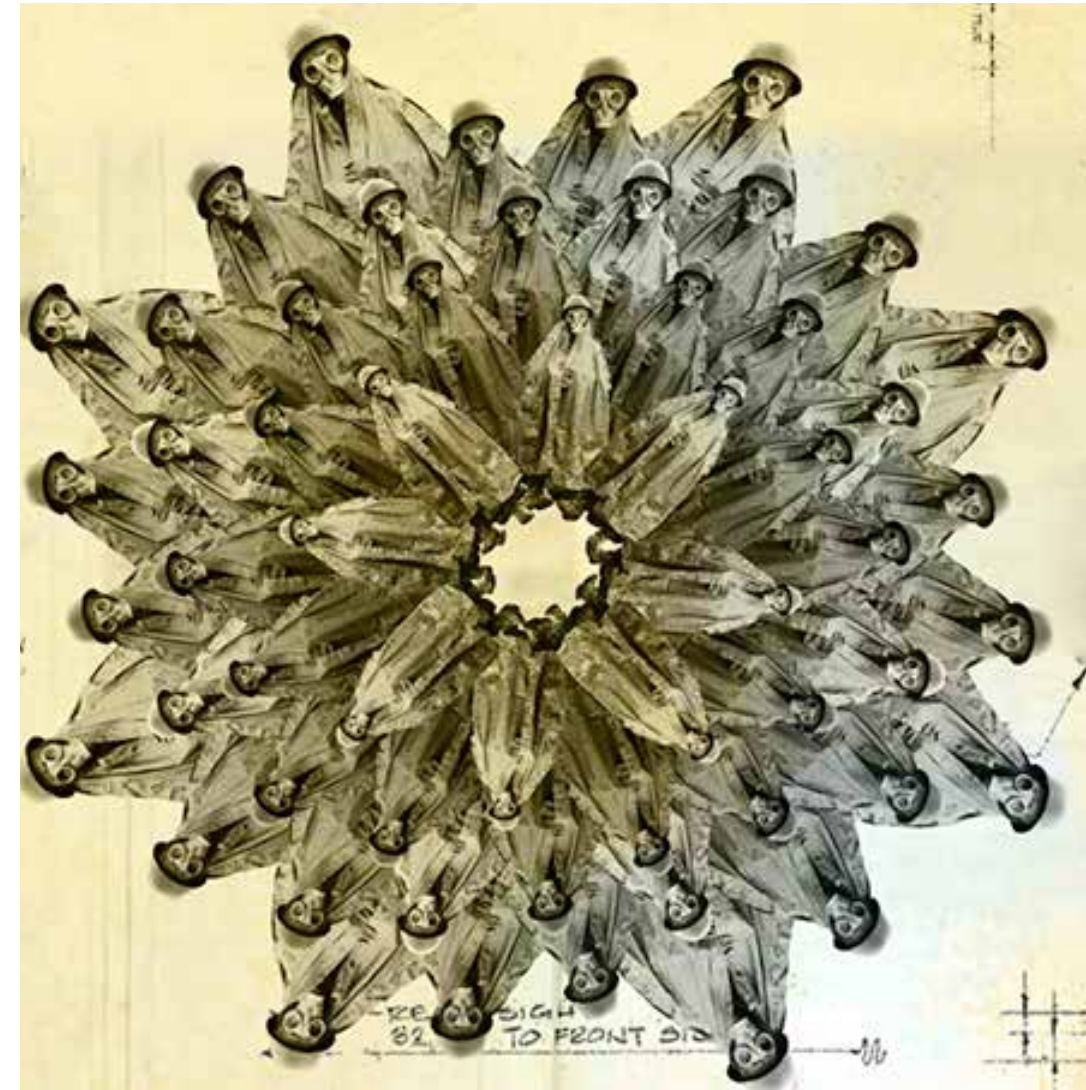
مواد متنوعة على قماش 250*260 سم

من مجموعة (زهرة الخشخاش) 2013

مواد متنوعة على قماش 250*260 سم

زهرة الخشخاش

تدور هذه الأعمال حول سؤال مركزي: كيف يستطيع من يسبب الدمار والحرب أن ينام ليلاً؟ من خلال شخصية ورمز الخشخاش الأحمر، يتشكل فضاء يتأرجح بين الضمير والتخدير. يتحول مورفيوس إلى وسيط يمنح الأحلام كملاذ، بينما يجمد الخشخاش في ان واحد الذاكرة وتخفيف وطأة الألم. تمتد الفكرة لتشمل التهجير القسري وفقدان الوطن، حيث يصبح الإنسان غريباً في أماكن لا تشبهه، محملاً بذكريات لا يمكن محوها. هنا لا يكون النوم راحة، بل انقطاعاً مؤقتاً عن واقع مثقل بالخسارة. تكشف الأعمال كيف تستخدم الأحلام كوسيلة للانسحاب من ثقل الذنب، وكيف يمكن للذاكرة أن تشوّه أو تهدأ، بينما يبقى العنف حاضراً في الخلفية، صامتاً لكنه مستمر.



جيل اليورانيوم

يتناول مشروع جيل اليورانيوم الآثار غير المرئية طويلة الأمد للحروب المعاصرة، مركزاً على استخدام اليورانيوم المنضب خلال غزو العراق 2003 وما تبعه من تحولات بيئية وجسدية امتدت إلى ما بعد انتهاء العمليات العسكرية.

لا يعالج العمل الحرب بوصفها حدثاً زمنياً منتهياً، بل كعملية مستمرة تُعاد إنتاج نتائجها داخل الأجساد والبيئات، خصوصاً لدى الأجيال التي لم تعيش الحرب بشكل مباشر، لكنها وُلدت داخل آثارها.

ينطلق المشروع من فكرة أن التلوث الإشعاعي لا يُرى ولا يُدرك بسهولة، لكنه يعيد تشكيل الحياة من الداخل، حيث يتحول إلى جزء من المادة البيولوجية ذاتها. في هذا السياق، يظهر "جيل اليورانيوم" كنتاج لهذه التحولات؛ جيل تشكل داخل بيئة ملوثة قبل ولادته، حيث تعرضت الأجنة لظروف غير طبيعية أدت إلى انتشار واسع لحالات التشوهات الخلقية والأمراض المزمنة. لا يُقدّم هذا الجيل كضحايا فقط، بل كأجساد تحمل أرشيفاً حياً للحرب—أجساد أصبحت وسائط لتخزين آثار العنف غير المرئي.

يتعامل العمل مع الجسد ليس ككيان فردي، بل كمساحة سياسية وبيئية في أن واحد. فالحرب، في هذا الإطار، لا تنتهي بانسحاب الجيوش، بل تستمر عبر ما تتركه من مواد، وجزيئات، وإشعاعات تبقى فاعلة داخل التربة والماء، ومن ثم داخل الإنسان نفسه. يتحول التلوث إلى نظام خفى يعيد إنتاج نفسه عبر

الزمن، جاعلاً من الولادة لحظة استمرار للحرب بدلاً من بداية جديدة.

في الجزء الأخير من المشروع، ينتقل العمل إلى طبقة أكثر تعقيداً تتعلق بالاقتصاد والسيطرة، حيث يُسلط الضوء على كيفية تحويل هذه المأساة إلى مورد ضمن أنظمة السوق العالمية. هنا، لا يُنظر إلى المرض كأزمة

مباشر أو خطاب إدانة تقليدي، بل يعمل على كشف البُنى الخفية التي تربط بين الحرب والبيئة، والجسد، والاقتصاد. إنه يطرح تساؤلات حول كيفية انتقال العنف عبر الزمن، وكيف يمكن لحدث عسكري أن يتحول إلى حالة بيولوجية ممتدة، وإلى نموذج اقتصادي في الوقت ذاته.



إنسانية فقط، بل كفرصة اقتصادية تستغلها شركات كبرى من خلال تطوير منتجات، مثل الأدوية المتخصصة أو حتى الألعاب الموجهة لهذه الحالات. هذا التحول يكشف عن آلية يتم من خلالها امتصاص الكارثة وإعادة تدويرها داخل منظومات الإنتاج والاستهلاك، بحيث يصبح الألم نفسه جزءاً من دورة اقتصادية.

لا يسعى جيل اليورانيوم إلى تقديم توثيق

في جوهره، يقترح المشروع أن الحرب المعاصرة لم تعد تُقاس فقط بعدد الضحايا المباشرين، بل بقدرتها على إعادة تشكيل الحياة نفسها على مستويات غير مرئية. وهنا، يصبح "جيل اليورانيوم" ليس فقط نتيجة للحرب، بل دليلاً على استمرارها داخل الأجساد، وعبر الأجيال، وضمن أنظمة إنتاج لا يتوقف.



مشروع (جيل اليورانيوم). 2013

جاليري كورنر بارك - برلين



منتجات من مشروع (جيل اليورانيوم) 2013

هو مشروع فني مفاهيمي يستخدم أداة "السحب" (البلنجر) كعنصر مادي ورمزي لاستكشاف مشاعر الإحباط والضغط، والاختناق النفسي الناتج عن التراكبات اليومية في الحياة. ينطلق المشروع من عبارة بسيطة ومباشرة، وهي عبارة تحمل في ظاهرها الاستياء، لكنها في العمق تشير أيضًا إلى فعل ميكانيكي قائم على الشفط والسحب وإعادة التدفق.

يتم التعامل مع السحاب هنا ليس كأداة منزلية عادية، بل كجهاز رمزي يترجم حالات نفسية واجتماعية من الانسداد.

فكما يعمل السحاب على خلق ضغط سلبي لسحب العوائق وإعادة فتح المسار، فإن المشروع يربط هذا الفعل بحالات الإنسان عندما يشعر بأن كل شيء "عالق"—الأفكار، العلاقات، أو حتى الإحساس بالذات.

في هذا السياق، يصبح فعل "الشفط" ليس فعلًا سلبيًا فقط، بل عملية مزدوجة: فهو يعبر عن الانزعاج من الواقع، وفي الوقت نفسه يكشف آلية محاولة إصلاحه أو إعادة تنظيمه. الضغط هنا لا يؤدي فقط إلى الانفجار، بل إلى حركة داخلية تحاول استعادة التدفق الطبيعي.

المشروع يعكس فكرة أن الإحباط ليس حالة عشوائية، بل نظام له منطق داخلي، يشبه إلى حد ما عمل الأداة نفسها تراكم، ضغط، ثم محاولة تفريغ. لذلك يتحول السحاب إلى استعارة بصرية وجسدية لفكرة "التظيف النفسي" أو إعادة فتح المسارات المغلقة داخل التجربة الإنسانية.

في النهاية، لا يسعى It Sucks إلى تقديم حل للإحباط أو تجميله، بل إلى فهمه كحالة مادية قابلة للقراءة. إنه يضع المشاعر اليومية تحت منظر ميكانيكي بسيط، حيث يصبح الانسداد، والضغط، والشفط، عناصر ضمن نظام واحد يحاول أن يفهم كيف تتحرك الأشياء عندما تتوقف عن التدفق بشكل طبيعي.



أداة السحب (2013) خشب و مطاط

55 * 75 * 410 سم . كتارا ارت سنتر - قطر

أداة السحب (2013) خشب و مطاط

55 * 75 * 410 سم . انيما جاليري - قطر



3 غرف

تتوزع قصة "سميث" -وهو جندي في مشاة البحرية الأمريكية من ولاية تكساس- على ثلاث مسارات سردية متزامنة تكشف عن الصراع الداخلي الذي يعتل في نفسه. ففي سجن أبو غريب، يجلس مع رفيقه من الجنود وسط لحظات من الضحك العفوي والروتين اليومي، حيث تبدو الحياة طبيعية إلى حد ما رغم أجواء التوتر السائدة. وفي المسار الثاني -وضمن السجن ذاته- يتولى سميث إجراء استجواب قاس، متجرداً من مشاعر التعاطف ومُظهراً بروداً في المشاعر. أما في المسار الثالث، فتتمضي عائلته يوماً هادئاً بانتظار عودته، دون أن تدرك التحولات التي طرأت على شخصيته. يطرح الفيلم تساؤلاً حول ما إذا كانت الهوية سمة ثابتة أم أنها تتشكل بفعل الظروف، كاشفاً أن القوة الإنسانية الحقيقية تبرز في تلك المواقف التي يتعين فيها على المرء الاختيار بين التعاطف والقسوة.

مشروع (3 غرف) لقطات

من كواليس التصوير . 2015



مشروع (3 غرف)
لقطات من كواليس التصوير - 2015



فكرة العمل يستند إلى مفارقة بصرية ومعرفية؛ عبارة "ابتعد 100 متر أو سوف تُقتل" المأخوذة من صورة لآلية عسكرية أمريكية في العراق، تكشف استحالة الامتثال لها فعلياً، إذ لا يمكن قراءتها من تلك المسافة. العمل يسلط الضوء على عبثية السلطة، والعنف الكامن في الرسائل التي تدّعي الحماية



باب سيارة شفروليه -2016

حديد و طباعة

35 * 80 * 115 سم

دكانة أبو غريب

صورة، ومن صورة إلى مادة قابلة للاستهلاك.

يتخذ المشروع شكل "دكانة" مساحة مألوفة يومية، ترتبط بالتبادل والبيع والشراء ليضع المشاهد أمام مفارقة حادة: تحويل مشاهد التعذيب والإذلال إلى سلع رمزية داخل فضاء يبدو عادياً ومألوقاً. هذا التناقض المقصود يفتح تساؤلات حول العلاقة بين العنف والتمثيل، وحول الكيفية التي يمكن أن تتحول بها أكثر اللحظات قسوة إلى صور متداولة، تُعاد مشاهدتها، وربما استهلاكها دون إدراك كامل لثقلها الإنساني .

يتناول مشروع دكانة أبو غريب واحدة من أكثر اللحظات ظلاماً في تاريخ الحروب المعاصرة، مستنداً إلى ما كُشف من انتهاكات داخل سجن أبو غريب خلال فترة الاحتلال الأمريكي للعراق. لا يهدف العمل إلى إعادة سرد الأحداث بوصفها وثائق تاريخية فقط، بل إلى مساءلة الطريقة التي تحفظ بها هذه الذاكرة، وكيف يمكن أن تنزلق من كونها جريمة إلى

ينطلق العمل من فكرة أن ما حدث في أبو غريب لم يكن فقط فعل تعذيب، بل أيضاً فعل تصوير. الصور التي التقطها الجنود لم تكن مجرد توثيق، بل جزء من الحدث نفسه أداة للهيمنة، وإعادة إنتاج العنف بصرياً. في هذا السياق، تتحول "الدكانة" إلى أرشيف مشوّه، يعرض هذه اللحظات لا بوصفها حقائق مكتملة، بل كأشياء فقدت سياقها، وأصبحت قابلة للتداول داخل نظام بصري وإعلامي أوسع.

لكن المشروع لا يكتفي بكشف هذا التحول،

بل يستخدمه بشكل ساخر وناقد في الوقت نفسه. ففكرة "الدكانة" تعمل كاستعارة عن آليات السوق التي يمكن أن تستوعب حتى أكثر الماسي قسوة، وتعيد تقديمها كمنتجات أو صور قابلة للتبادل. هذا البعد الساخر لا يخفف من حدة الموضوع، بل يضاعفها، إذ يكشف عن المسافة الخطرة بين الحدث وذاكرته، وبين الألم وتمثيله.

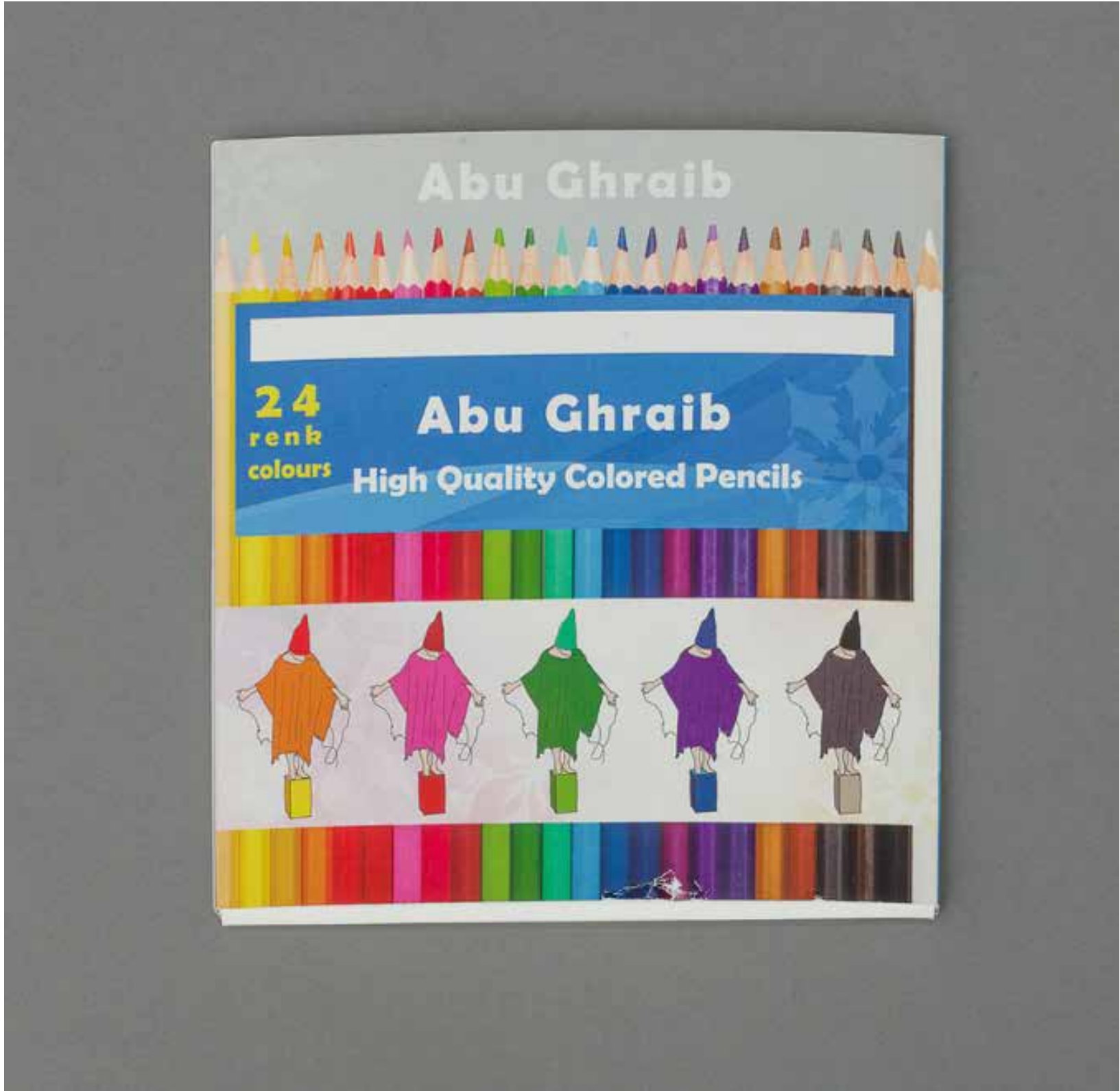
في جوهره، يسعى دكانة أبو غريب إلى مقاومة النسيان، لكن ليس عبر تقديم خطاب مباشر أو توثيق تقليدي، بل عبر خلق تجربة تصدم

المتلقي وتدفعه إلى إعادة التفكير في موقعه كمشاهد. هل هو شاهد على الجريمة؟ أم مستهلك لصورتها؟ أم جزء من نظام يعيد إنتاجها بشكل غير مباشر؟

يطرح العمل سؤالاً أساسياً: كيف يمكن حفظ الذاكرة دون تحويلها إلى مادة استهلاكية؟ وكيف يمكن نقل هذه اللحظات إلى الأجيال القادمة دون فقدان معناها أو اختزالها إلى صور صادمة فقط؟

في النهاية، لا يقدم المشروع إجابات جاهزة، بل يخلق مساحة توتر بين التوثيق والسخرية،

بين الذاكرة والنسيان، وبين الحقيقة وتمثيلها. وبهذا، تصبح "دكانة أبو غريب" ليس فقط عملاً عن الماضي، بل عن الحاضر أيضاً عن كيفية تعاملنا مع صور العنف، وعن مسؤوليتنا في عدم السماح لها بأن تتحول إلى مجرد مشهد عابر.



من مشروع (دكانة ابو غريب) 2015

صورة معدلة طباعة على ورق.

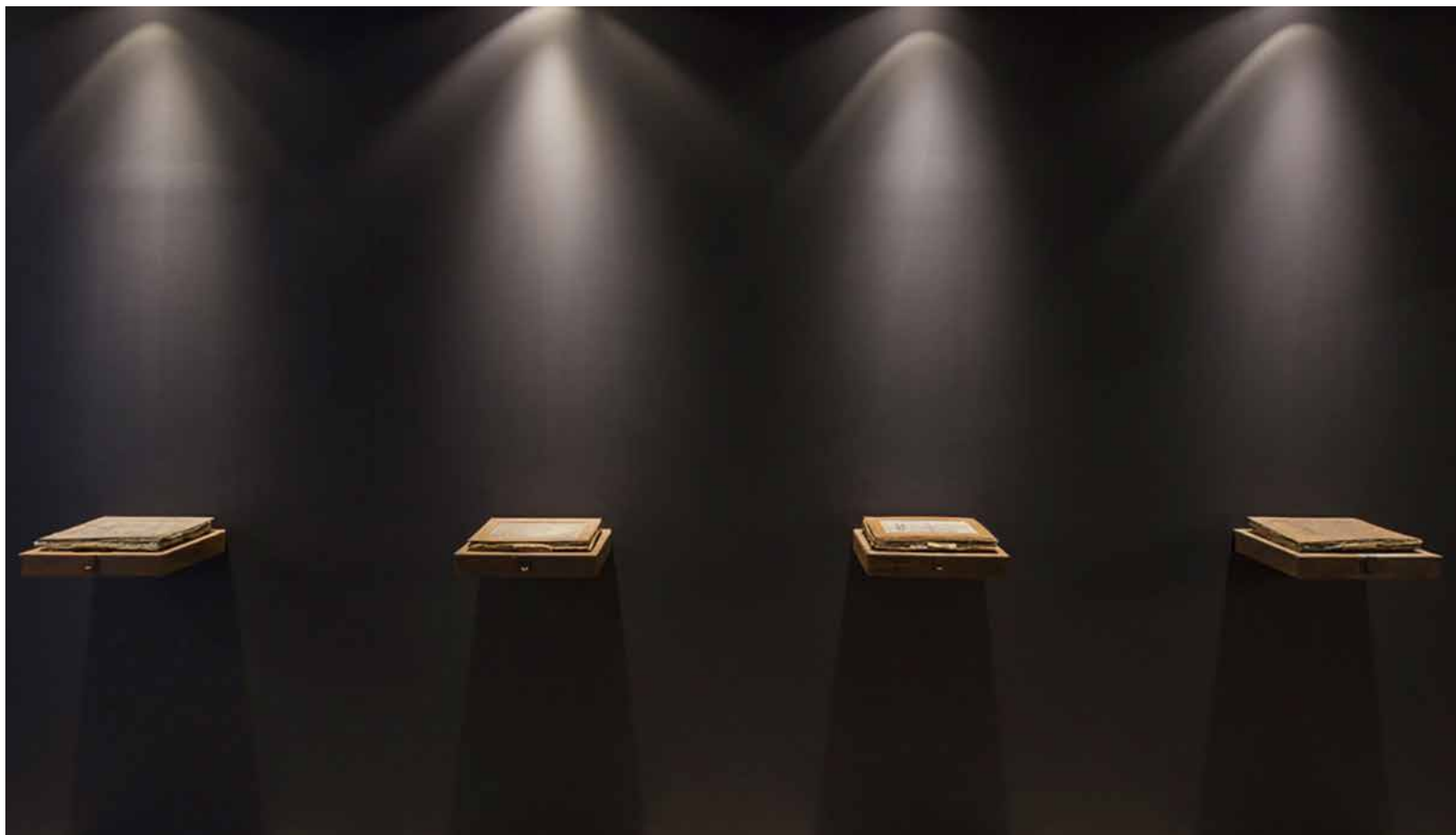
منتجات من دكانة ابو غريب . 2015



من مشروع (دكانة ابو غريب) 2015

صورة معدلة طباعة على ورق

في عام 2003، اندلعت الحرب في جميع أنحاء العراق للمرة الرابعة في حياتي، وأدركتُ أخيراً أنني لن أعود إلى الوطن أبداً. لم يعد هناك عراق لأعود إليه ببساطة. طوال ذلك الوقت، كنت أحمل كل شيء معي تحسباً لعودة كان علي الآن أن أتقبل أنها لم تعد ممكنة. لم يعد لدي أي سبب للاحتفاظ بهاتين الحقيبتين المليئتين بذكراياتي المجمع، لذا أفرغتهما وفككت تذكاراتي الثمينة. دفنت بقايا حياتي التائهة والمجزئة داخل اثني عشر كتاباً فنياً، أطلقت عليها اسم (Compact Home). هذه الأشياء أصبحت موجودة فقط داخل هذا العمل الفني، كآثار لعودة مستحيلة، وظلال لحياة غير ممكنة، ونسخ ساخرة من بيت غير موجود



كتاب من مجموعة (وطني). 2003.

مواد متنوعة 24*30 سم

متحف الفن المعاصر في نيويورك.

مشروع (وطني) - 2003 - متحف الفن المعاصر
- نيويورك



مشروع (وطني) مواد متنوعة . 2003

مجموعة ضياء العزاوي. لندن

نحو حالة من الالتباس

بيان بغداد هو مشروع مفاهيمي طويل الأمد يجمع بين عدة أعمال فنية تستكشف آثار الحرب في العراق، ليس بوصفها أحداثاً منفصلة، بل كنظام مترابط من العنف، والصورة، والذاكرة، والتحول. ينطلق المشروع من حالة يسميها الفنان "الالتباسية"، حيث تتداخل الحقيقة مع تمثيلها، وتفقد الحدود بين الواقع والصورة، وبين التوثيق والاستهلاك.

يمكن للعنف أن يتحول إلى صورة، ثم إلى منتج، ثم إلى تجربة مشاهدة منفصلة عن سياقها الإنساني.

أما في "اصنع الحرب لا الحب"، فيتم تفكيك اللغة نفسها بوصفها أداة للسلطة. من خلال قلب الشعار الشهير، يكشف العمل عن هشاشة المعاني وإمكانية إعادة توجيهها، حيث تصبح اللغة فضاءً للصراع، وليس وسيلة للتواصل فقط. المعنى هنا ليس ثابتاً، بل قابلاً للتشويه وإعادة البرمجة.

وفي جيل اليورانيوم، ينتقل المشروع إلى مستوى أعمق، حيث يتجمد أثر الحرب داخل الجسد

في جوهرة، يطرح المشروع تساؤلات حول كيفية تشكل الذاكرة في زمن الصورة، وكيف يمكن للحرب أن تستمر خارج ساحة القتال في الإعلام، وفي اللغة، وفي الجسد، وفي السوق. إنه لا يوثق الحرب، بل يكشف بنيتها الخفية.

حيث لا يعود من الممكن الفصل بين ما حدث، وكيف تم تصويره وكيف يُعاد استهلاكه.

في النهاية، يصبح بيان بغداد محاولة لإعادة التفكير في الحرب ليس كحدث، بل كحالة مستمرة من التحول والالتباس، حيث الحقيقة ليست ثابتة، بل تتشكل وتتفكك في ان واحد.



في اعقاب غزو العراق 2003، لم تعد الحرب تجربة عسكرية مباشرة فقط، بل أصبحت منظومة ممتدة تتغلغل في الإعلام، والجسد، واللغة، والاقتصاد. في هذا السياق، لا يسعى المشروع إلى تقديم سرد موحد، بل إلى بناء حقل من التناقضات، حيث تتقاطع صور العنف مع آليات إنتاجها، وتتحول الأحداث إلى مواد قابلة للتداول وإعادة التشكيل.

ضمن هذا الإطار، يعيد مشروع دكّانة أبو غريب قراءة ما حدث داخل سجن أبو غريب من خلال تحويل صور التعذيب إلى عناصر عرض داخل فضاء تجاري ساخر. هنا لا تعرض الذاكرة كوثيقة ثابتة، بل كسلعة بصرية تدخل في دورة الاستهلاك، مما يكشف كيف

لا يسعى بيان بغداد إلى تقديم إجابات أو مواقف مباشرة، بل يعمل على خلق حالة من الالتباس المتعمد، حيث تتفكك العلاقات الواضحة بين الحدث وصورته، وبين الحقيقة وتمثيلها. في هذه الحالة، تصبح "الالتباسية" ليس فقط توصيفاً للواقع، بل أداة نقدية تكشف عن تعقيداته وتقواوم تبسيطه.



بيان بغداد 2016 - ساتشي جاليري - لندن



بيان بغداد 2016 - ساتشي جاليري - لندن





من معرض (البديل) 2010

فينيس بينالي - البندقية - إيطاليا



المنتحل كان يُعرف سابقاً بالبديل

مصير الشخص الذي دارت حوله الحملة، باستثناء إشارات متفرقة لا يمكن التحقق منها .

يعيد هذا المشروع تقديم جزء من تلك المواد بعد اتفاق مع مالك الأرشيف، مع الحفاظ على بنيتها الأصلية قدر الإمكان.

ولا يهدف إلى إثبات صحة الوثائق أو نفيها، بل إلى التعامل معها بوصفها مادة بصرية وسردية تتيح التفكير في العلاقة بين الوثيقة والسلطة، وبين الصورة والذاكرة، وبين ما يُحفظ في الأرشيف وما يُستبعد منه.

لا يبحث The Imposter عن شخصية مفقودة، بل عن الكيفية التي يمكن بها إنتاج شخصية قابلة للتصديق. كيف تتحول الصورة إلى حقيقة؟ وكيف يكتسب التكرار سلطة تكفي لإعادة تشكيل الذاكرة؟ وما الذي يجعل الوثيقة، بصرف النظر عن أصلها، قادرة على منح وجود لم يحدث بعد؟

يبقى الأرشيف في هذا المشروع معلقاً بين الحقيقة والاختلاق، وبين التاريخ بوصفه سجلاً للأحداث، والتاريخ بوصفه بناءً مستمرا للصور والروايات. وما يُعرض هنا ليس محاولة للإجابة عن تلك الأسئلة، وإنما لإبقائها مفتوحة

ينطلق هذا المشروع من صندوق مجهول المصدر عثر عليه في إحدى الدول العربية، ظل محتواه خارج التداول لعقود قبل أن يُسمح بنشر جزء منه عام 2103. لا تتوافر معلومات مؤكدة حول الجهة التي أعدت هذا الأرشيف أو لظروف التي حالت دون ظهوره في حينه، إلا أن المواد التي يتضمنها تشير إلى مشروع متكامل لم يُكتب له الاكتمال.

يضم الصندوق صوراً فوتوغرافية، وملصقات، وكتيبات، ومراسلات، وتعليمات تحريرية، ونماذج دعائية، جميعها تدور حول بناء شخصية عامة لم يُكشف عن اسمها. لا تشغل هذه المواد بسيرة الشخص أو أفكاره بقدر ما تشغل بصناعة حضوره؛ كيف ينبغي أن يُرى، وكيف يُصاغ خطابه، وما الصور التي يجب أن تتكرر، وما المفردات التي ينبغي أن ترافق اسمه، وكيف يمكن إنتاج صورة تتجاوز الفرد لتصبح مرجعاً عاطفياً ورمزاً جامعاً.

تفترض الوثائق أن المشروع الغي قبل إطلاقه بفترة وجيزة، لتختفي الشخصية من السرد كله، وكأنها لم تكن سوى احتمال لم يتحقق. لا تُفسّر المواد أسباب الإلغاء، كما لا تشير إلى



صور فوتوغرافية لاكتشاف المجموعة من موقع التخزين. 2003.



صورة عائلية (القائد الضرورة)

ورق تصوير- 2013-2014

30*47 سم

الخلاص جريدة يومية سياسية صادرة عن
دار [REDACTED] للطباعة والنشر
للاشتراك

من داخل القطر [REDACTED]
من خارج القطر [REDACTED]

الخلاص

جريدة يومية سياسية تصدر في [REDACTED]
يوم [REDACTED] الموافق في [REDACTED]

الرجعية والاستعمار هم اعداء مكشوفون
ولكن الاعداء الاشد خطرا هم الطابور
الخامس، الذي يعمل سرا من الداخل ضد
الدولة ومصالحها ووحدةها

القائد العام

القائد والثورة... فكر ومنطقتان

بناء المجتمع على اساس فكري وتنظيمي جديد وفوق معطيات اقتصادية وثقافية تواكب العصر

لا تراجع ولا استسلام.. مستمرون في طريقنا حتى النهاية

الاجهزة الامنية تلقي القبض على عملاء للخارج كانوا يخططون لتفجيرات واغتيالات

لقد قامت قوات الامنية بعد المتابعة والرصد على مدى ثلاث اشهر
من القبض على بعض الخلايا الناعمة التي كانت تعمل سرا بالتعاون
مع الدول المعادية للقيام باعمال تخريبية واغتيالات وتفجيرات في
المرافق العامة والخاصة.

وبعد التحقيق ومواجهتهم بالادلة تم تسجيل اغتيالاتهم التي سوف
تثبت على المتفجرون لاحقا بانهم كانوا يخططون لاغتيال شخصيات
سياسية وامنية كبيرة وبن هدفهم من هذه التفجيرات هو تسي
شعبنا عن متابعة طريق الحرية والاستقلال الذي سار به منذ



العلاقات التي تسود افراد هذه الحركة وقائدها، أن تعرف ما قيمة
الفكر [REDACTED] والخلق في تقدم الأشخاص أو تأخيرهم
داخل الحركة. أن تعرف طبيعة الوسائل والأساليب التي تؤثر في
سير الحركة الداخلي وفي تماسكها وتحركها، أن تعرف طبيعة الجو
الروحي والفكري الذي تنتفس [REDACTED] ضمنه هل هو جو المحبة
والحرية والثقة أم جو الخوف والشك، ولا تميز على الحركة الثورية
أن يكون فيها نوايا وأمرأت إذا سمعت على تصحيح سيرها
وتخلص من أمراضها، فالحركة الثورية هي في آخر الأمر من
إمكانات وشروط وطرق هذا الشعب الذي هو شعبنا والشعب
يدرك ذلك بحسبه السليم العفوي إذا كانت الحركة مفتوحة عليه
تشاركه في مسيرتها ومسيرها وحمله مسؤوليته ليس في دعمها
[REDACTED] حسب بل في المساهمة في تصحيحها ومعالجة أمراضها

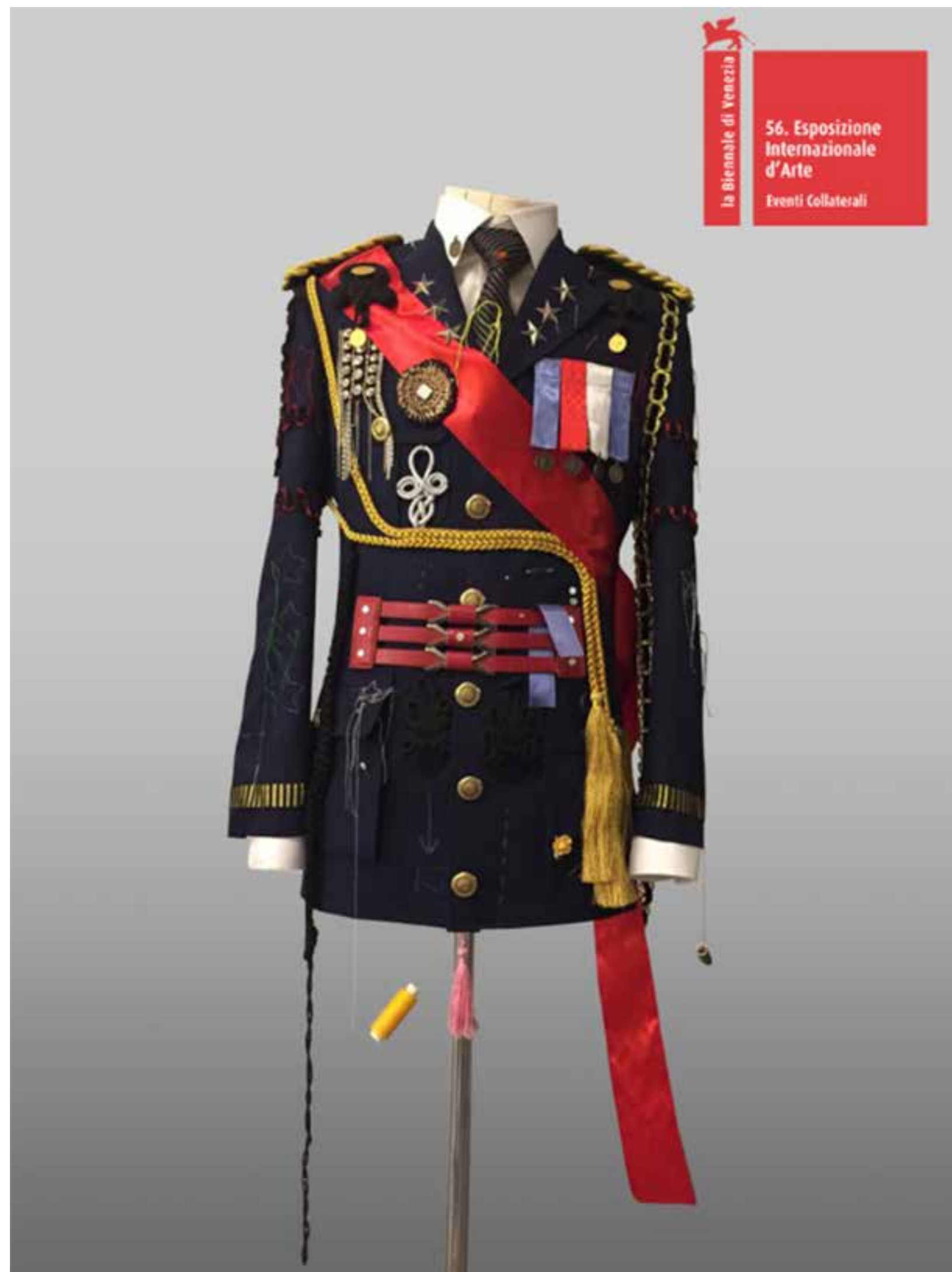
فإذا كانت هذه الحقائق تشكل بعضاً من موسوعة فكر الثورة في

فكر ثورتنا اعتمد عند قرائت التمهيدي بقدرتها على استقراء الواقع اليومي
في التشخيص. مقرباً ان النضال ضرورة ان يرتقي أو يرتفع إليها
بمستوى المهام والأهداف وفي مواجها الأخطار محذراً ومنها الجماهير
ومقرباً لبرامجه وخطته في مواجهة العدوان والاستعمار والظلم
داعياً إلى وحدة النضال العربي وأولويتها بحفظ ترتقي إلى مستوى جديد

و لأن بناء المجتمعات وإزهايق اقتصاديا وثقافيا وعلى جميع
المستويات بناء من بناء الفرد و زرع القيم الصحيحة في المجتمع
و من هنا [REDACTED] منضج نصب أمينها هذا الهدى
و قد بدأنا فعلا في هذا المشروع المهم الذي سينقل المجتمع
من فترة عدم الاستقرار و الذراع الفكري و اللغالي إلى مرحلة
البناء و التقدم اجتماعيا و سياسيا و اقتصاديا و ثقافيا المرحلة
المقبلة ستشهد تركيزا أساسيا على جيل الشباب فالشباب يمثل
طافئ هائلة يجب توظيفها في بناء الوطن، كما يجب زرع القيم



من معرض (البديل) 2010 - فينيس بينالي - الهندية - إيطاليا



جانب من معروضات مشروع (المنتحل) - 2010

إعادة تشكيل المعنى عبر السيف العربي

الالتباس هو مشروع مفاهيمي يستكشف انهيار الحدود بين الواقع وتمثيله، وبين المعنى وصورته، في عالم تُعاد فيه صياغة الحقيقة باستمرار عبر الصورة، والخطاب، وإعادة التدوير الإعلامي. لا يتعامل المشروع مع الالتباس كتشويش أو نقص في الفهم، بل كحالة بنوية تنتج فيها المعاني من التداخل والصراع، وليس من الوضوح والثبات ينطلق المشروع من فكرة أن المعنى في العالم المعاصر لم يعد ثابتاً، بل قابلاً للتحويل عبر أدوات التمثيل وإعادة الإنتاج. في هذا السياق، تصبح الصورة واللغة أدوات قادرة على تفكيك الحقيقة وإعادة تركيبها في ان واحد، مما يخلق واقعا متحركا لا يمكن تثبيته بشكل نهائي.

في قلب المشروع، يتم توظيف السيف العربي ليس كرمز تاريخي أو زخري، بل كأداة مفاهيمية لإعادة صياغة المعنى. فالسيف هنا لا يُستخدم بوصفه علامة على العنف أو البطولة فقط، بل كجهاز لغوي وبصري قادر على "القطع" داخل بنية المعنى نفسها. إنه يفصل، ويعيد وصل، ويحوّل الإدراك من حالة استقرار إلى حالة انقسام مستمر.

من خلال إعادة تشكيل السيوف العربية ضمن سياقات جديدة، يقوم المشروع بتفكيك الدلالات التقليدية المرتبطة بها مثل القوة،

الهوية، التاريخ، والذاكرة ويعيد تركيبها داخل نظام بصري معاصر. هذا التحويل لا يهدف إلى تزيين الرمز، بل إلى زعزعة معناه وإعادة فتحه على احتمالات متعددة، حيث لا يبقى السيف علامة واحدة، بل يصبح مساحة للتأويل والانقسام.

في هذا الإطار، يتحول الالتباس إلى استراتيجية بصرية وفكرية. فبدل السعي نحو وضوح نهائي، يقترح المشروع حالة من التوتر الدائم بين المعاني، حيث لا تحسم الدلالة، بل تبقى في حالة إعادة تشكيل مستمرة. السيف، كعنصر مركزي، يصبح نقطة تدخل داخل هذا النظام أداة تقطع السرد، وتعيد ترتيب الإدراك، وتكشف هشاشة المعنى حين يُفترض انه ثابت.

مادياً، يتجمد المشروع عبر تكوينات بصرية تعتمد على التكرار، والانكسار، وإعادة التكوين، حيث تظهر السيوف في حالات غير مألوفة، لا كأدوات قتال، بل كعناصر فكرية تعيد تعريف العلاقة بين الشكل والمعنى.

في النهاية، لا يسعى مشروع الالتباس إلى تقديم تفسير نهائي أو رسالة مغلقة، بل إلى فتح مساحة إدراكية يكون فيها المعنى دائم الحركة. إنه يقترح أن الفهم ليس الوصول إلى وضوح، بل القدرة على العيش داخل تعدد المعاني دون إغلاقها.



سيوف مشوشة- 2013

حديد و خشب

30 * 105 * 100 سم



عروش متصارعة - 2013

حديد و خشب و مواد مختلفة

50 * 90 * 100 سم





2013 - حَدِيد و خَشَب و بِلَاسْتِيك
15.5 * 15 * 74 سم

2013 - حَدِيد و خَشَب و بِلَاسْتِيك
3 * 40 * 143 سم

سَلَام 2013 حَدِيد و خَشَب
83 * 69 * 300 سم

سَلَام 2013 حَدِيد و خَشَب
83 * 69 * 300 سم

يتناول هذا العمل أحد أكثر الأشكال الهندسية تأثيراً في الفكر المعماري والروحي الإسلامي: المكعب. لكن بدلاً من التعامل معه كرمز ديني ثابت أو كمرجع ثقافي مغلق، يقدمه المشروع كبنية مفاهيمية تتقاطع فيها الروحانية، والإدراك البصري، وعلم النفس، والعمارة البسيطة.

من خلال ثلاث قراءات نحتية للمكعب باللون الأبيض، والأسود، ولون الفولاذ يبحث العمل في كيفية قدرة التغير الطفيف في المادة واللون على إعادة تشكيل إدراك الشكل، رغم ثبات هندسته الأساسية. إن اختيار هذه الألوان ليس زخرفياً، بل مقصود لتقليل التشويش البصري وترك الشكل الهندسي في حالة حضور كامل، بحيث تصبح المادة مجرد وسيط يعيد توجيه الإحساس دون أن يغير جوهر البنية.

ينطلق المشروع من مجموعة تساؤلات حول حضور المكعب المستمر في الوعي البصري والروحي: لماذا يحمل هذا الشكل تحديداً سلطة مكانية ورمزية عالية؟ وما الذي يجعل بساطته الهندسية بأسطحه المتساوية وزواياه القائمة قادرة على إنتاج إحساس بالثبات أو القدامة؟ وهل تبقى هذه القوة نفسها لو تغير الشكل إلى دائرة أو سداسي، أم أن تأثيره مرتبط جوهرياً ببنيته الصارمة؟

في هذا الإطار، لا يفهم المكعب كجسم مادي فقط، بل كبنية نفسية أيضاً. يمكن قراءة أوجهه الستة كتجسيد رمزي لتموضع الوعي الإنساني: الذات، والآخر، والماضي، والمستقبل، والفكر، والشعور. وبهذا يصبح المكعب نظاماً إدراكياً ينظم التجربة الإنسانية داخل فضاء مغلق ظاهرياً، لكنه مفتوح على التأويل الداخلي.

يمتد المشروع أيضاً إلى العلاقة بين السكون والحركة. فالحركة الدائرية المتكررة المرتبطة بطقوس الحج تقابل ثبات المكعب الهندسي، مما يخلق توتراً بصرياً ومفاهيمياً بين الجسد المتحرك والبنية الثابتة. هذا التفاعل لا يجعل المكعب عنصراً معزولاً، بل جزءاً من شبكة من الطاقات المتبادلة بين الفعل الإنساني والمكان.

ورغم بقاء المرجعيات التاريخية والروحية حاضرة ضمناً، فإن العمل لا يسعى إلى تقديم قراءة تقليدية لها، بل ينتقل إلى مستوى معاصر يرى في البساطة الهندسية نوعاً من الكثافة الإدراكية. فالبساطة هنا ليست فراغاً، بل تراكمًا مضغوطاً للمعنى، يتطلب تأملاً طويلاً بدل القراءة السريعة.

في النهاية، لا يقدم المشروع إجابات نهائية، بل يضع المكعب كحقل مفتوح للتأويل، تتقاطع فيه العمارة مع الوعي، والشكل مع الإدراك، والثبات مع الحركة. المعنى لا يوجد داخل الشكل فقط، بل يتشكل أثناء التفاعل معه، ويبقى في حالة إعادة بناء مستمرة.



مشروع المكعب . 2013

متحف الفن الاسلامي - قطر



الكرة المخفية - 2013 ستانلس و زجاج
60 * 60 * 60 سم

100 اتجاه من الطاقة - 2013 ستانلس و زجاج
60 * 60 * 60 سم

الهرم المخفي - 2013 ستانلس و زجاج
60 * 60 * 60 سم

ينطلق هذا المشروع من بحث امتد لأربع سنوات حول الإبادة التي تعرّض لها السكان الأصليون في أمريكا الشمالية وغيرها من المناطق، بما يشمل الولايات المتحدة وكندا. يركز العمل على أشكال العنف المباشر، وكذلك على أنظمة الإخفاء الثقلي والإداري والنفسي التي ساهمت في محو هذه المجتمعات تدريجيًا عبر الزمن. لا يتعامل المشروع مع تاريخ كحدث منته، بل كحالة مستمرة تمتد آثارها إلى الحاضر.

تستند اللوحات إلى مواد أرشيفية، شهادات، ووثائق تاريخية، تُستخدم كتاعدة لإعادة بناء رؤى بصرية تتجاوز التوثيق المباشر. بدلًا من تمثيل الوقائع، يتتبع العمل آليات الاختفاء نفسها: كيف تصاغ الرواية التاريخية، ومن يتحكم بها، وكيف يمكن للمحو أن يظهر بشكل إداري وهادئ رغم كونه عنيفًا في جوهره..

"رسائل مخفية" يخلق مساحة بصرية لما تم إسكانه، عبر تضمين شذرات من الشهادات والتاريخ داخل تراكيب طبقية.

ويطرح سؤالًا حول كيفية تشكّل الذاكرة الجمعية حين يصبح الغياب جزءًا من الحضور، وكيف يمكن للمعنى أن يستمر عبر إشارات مشفرة.



من مجموعة (رسائل مخفية) - 2019

- مواد مختلفة على قماش

405*270 سم



بقايا مدينة مدمرة -2016

مواد مختلفة على قماش 750*250 سم

مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول

للفن العربي، بيروت.



من مجموعة (رسائل مخفية) - 2019

- مواد مختلفة على قماش

200 * 180سم



من مجموعة (رسائل مخفية) - 2019

- مواد مختلفة على قماش

270 * 270 سم

20 تيرا بايت من ذاكرتي

بالوطن. تمتزج هذه الطبقات مع ذكريات شخصية، من فقدان حبيب إلى لحظات يومية بسيطة ترافق فعل الرسم نفسه. هنا، لا تكون الذاكرة مادة ثابتة، بل حالة تتشكل أثناء العمل. كل لوحة هي محاولة للتقاط ما يتسرب، وما يختفي، وما يبقى عالقاً دون تفسير واضح. المشروع لا يقدم سرداً، بل يفتح مساحة حيث تصبح اللوحة أثراً لذاكرة قيد الشكل

ينطلق هذا المشروع من سؤال متكرر لا أملك له إجابة واضحة: ما معنى هذه اللوحات؟ مع الوقت، لم أعد أبحث عن تفسير مباشر، بل بدأت أفهم العمل كعملية تفريغ مستمرة لما يتراكم في داخلي. هذه اللوحات لا تمثل أحداثاً محددة بقدر ما تستدعي آثاراً متداخلة من الذاكرة؛ صوراً من الحروب، وتجارب الهجرة، والتنقل بين أماكن متعددة بحثاً عن إحساس



من مجموعة 20. تيرابايت من ذاكرتي 2020

مواد مختلفة على قماش 250 * 200 سم



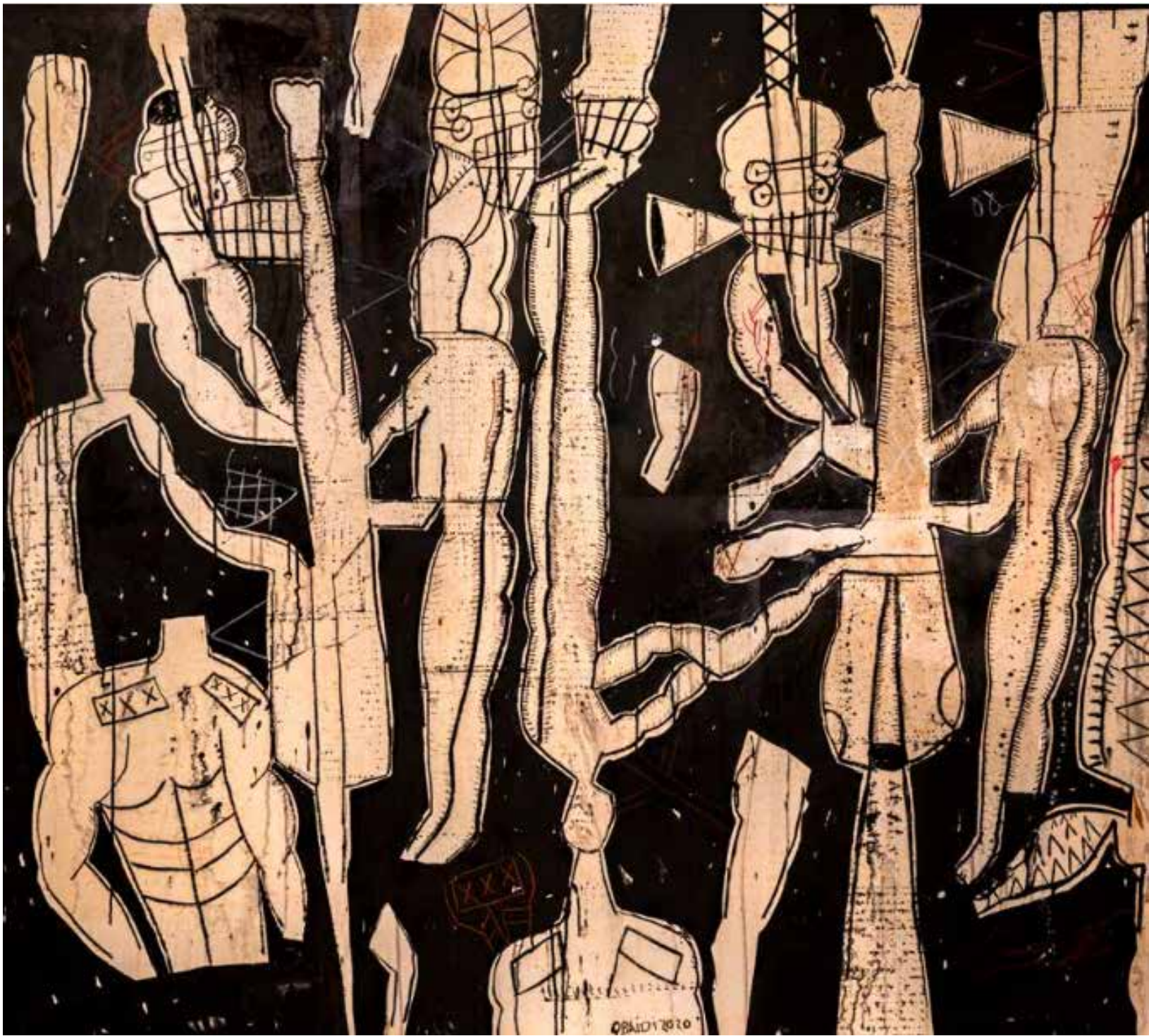
من مجموعة 20. تيرابايت من ذاكرتي 2020

مواد مختلفة على قماش 200 * 200 سم



من مجموعة 20. تيرابايت من ذاكرتي 2020

مواد مختلفة على قماش 360*300 سم



من مجموعة 20. تيرابايت من ذاكرتي 2020

مواد مختلفة على قماش 200 * 180 سم



من مجموعة 20. تيرابايت من ذاكرتي 2020

مواد مختلفة على قماش 200 * 180 سم

30 تيرا بايت من ذاكرتي

بما يشمل القراءة، البحث، التدوين، والمعرفة المكتسبة عبر الزمن.

هنا تتداخل التجربة الشخصية مع المعرفة الخارجية، لتشكل أرشيفاً مركباً لا يفصل بين ما هو مُعاش وما هو مُفكر فيه. تبقى آثار الحرب والهجرة والانتقال بين البلدان حاضرة، لكنها تُعاد قراءتها من خلال نصوص ومراجع وتأملات واعية، تتحول فيها الذاكرة من حالة تلقائية إلى بنية يتم تنظيمها وإعادة تركيبها..

يمتد هذا المشروع من عملي السابق 20 تيرابايت من ذاكرتي، لكنه ينتقل من طبقة الذاكرة العفوية والعاطفية إلى طبقة الوعي الأكثر تنظيماً. إذا كان المشروع السابق يعتمد على التفريغ الغريزي والمشاعر المتكسرة، فإن هذا العمل يضم الذاكرة المدروسة والمبنية،

لا يعود التذكر فعلاً عاطفياً فقط، بل عملية اختيار وتصنيف وإعادة بناء. يطرح المشروع سؤالاً حول كيف تعيد المعرفة تشكيل الذاكرة الشخصية، وكيف يتحول الشعور إلى بنية قابلة للفهم. "30 تيرابايت من ذاكرتي" هو مساحة تتقاطع فيها التجربة مع الفكر، لتشكل وعياً ممتداً يعيد تعريف معنى الأرشيف الداخلية للإنسان.



من مجموعة 30. تيرابايت من ذاكرتي 2020
مواد مختلفة على قماش 200 * 200 سم



من مجموعة 30. تيرابايت من ذاكرتي 2020
مواد مختلفة على قماش 200 * 180 سم



من مجموعة 30. تيرابايت من ذاكرتي 2020
مواد مختلفة على قماش 250 * 200 سم



من مجموعة 30. تيرابايت من ذاكرتي 2020-2021

مواد مختلفة على قماش 180 * 190 سم



من مجموعة 30. تيرابايت من ذاكرتي 2020-2021

مواد مختلفة على قماش 180 * 200 سم

البارادوكسيا

ينطلق مشروع البارادوكسيا من معرض أقيم عام 2020 بوصفه مساحة بحث بصري وفكري تتعامل مع التناقضات الجوهرية في التاريخ الإنساني، ليس كاستثناءات أو أخطاء عابرة، بل كبنية متكررة تشكل طريقة إنتاج السلطة والمعرفة والسرديات الجماعية. يقوم المشروع على فكرة أن التاريخ لا يُبنى فقط على الوقائع، بل على طبقات من التبرير التي تجعل العنف مقبولا، والمحو ممكناً، والذاكرة قابلة لإعادة التشكيل.

يركز العمل على استكشاف الحالات التي

يتحول فيها المفهوم الأخلاقي أو الإنساني إلى نقيضه داخل السياق السياسي أو الثقافي. فالدين، مثلاً، يظهر في بعض اللحظات كأداة للتسامح والرحمة، لكنه يُستخدم في سياقات أخرى لتبرير الإقصاء أو الإبادة. وكذلك فكرة "التقدم" التي رافقت مشاريع استعمارية قدّمت نفسها بوصفها مشروعاً لتطوير الشعوب، بينما كانت في جوهرها أداة للهيمنة وإعادة تشكيل الهوية بالقوة.

يتناول المشروع أيضاً نماذج تاريخية مثل مدارس المدارس الداخلية للسكان الأصليين في كندا، حيث جرى العمل على محو الهوية الثقافية واللغوية للسكان الاصليين عبر إعادة

تشكيلهم فكرياً وجسدياً ضمن منظومة تهدف إلى التبييض" الثقافي والاندماج القسري، وهو مثال صارخ على كيف يمكن لمفهوم "التعليم" أن يتحول إلى أداة محو لا من البارادوكسيا إلى تقديم سردية تاريخية مكتملة أو حكم أخلاقي نهائي، بل إلى إبقاء التناقض نفسه في حالة اشتغال: بين الخير المعلن والممارسة الفعلية، بين اللغة التي تبرر الواقع الذي يُخفي، وبين الصورة التي تنتج الحقيقة وتلك التي تعيد اختراعها. المشروع في جوهره محاولة لفتح سؤال مستمر حول كيفية إنتاج المعنى داخل أنظمة متناقضة بطبيعتها، بدلا من إغلاقه بإجابات جاهزة.



من مجموعة (البارادوكسيا) 2020

مواد مختلفة على قماش

200 * 200 سم

من مجموعة (البارادوكسيا) – 2020/2021

مواد مختلفة على قماش

180 * 190 سم



من مجموعة (البارادوكسيا) 2020

مواد مختلفة على قماش

180 * 150 سم

من مجموعة (البارادوكسيا) 2020

مواد مختلفة على قماش

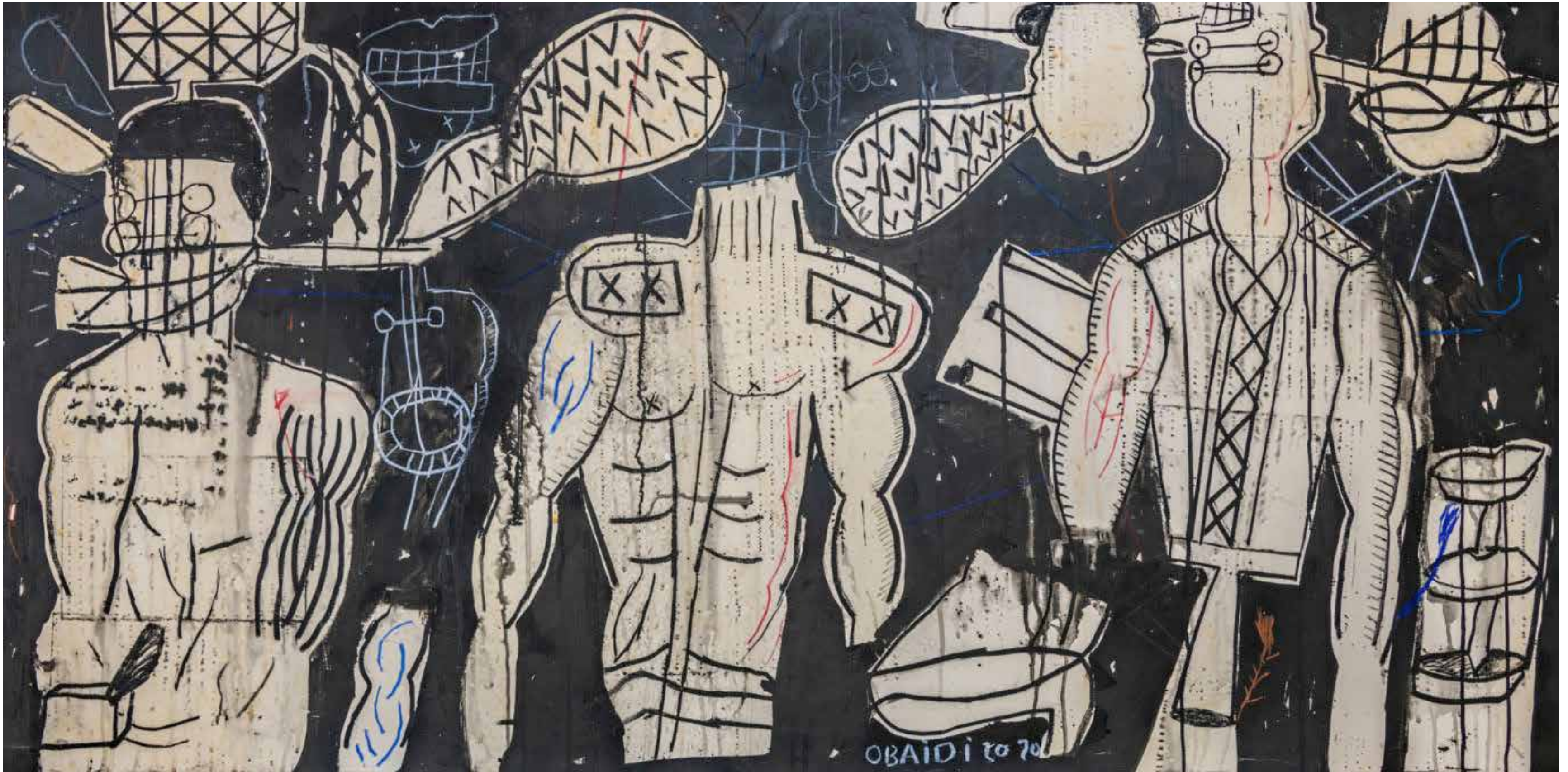
180 * 180 سم

من مجموعة (البارادوكسيا) 2020

مواد مختلفة على قماش

180 * 180 سم





من مجموعة (البارادوكسيا) 2020

مواد مختلفة على قماش

360 * 180 سم

تأثير البعوضة

مشروع "تأثير البعوضة" يستعير صورته من كائن صغير يبدو غير مؤذٍ، لكنه قادر على نقل أمراض تُتَهك الجسد بصمّت. من خلال هذا التشبيه، يتناول العمل أثر القوى الإمبريالية والشركات الكبرى في الشعوب، حيث لا يأتي التدمير دائماً بصيغة مباشرة، بل عبر اليات

خفية تتسلل إلى البنية الاقتصادية والثقافية، فتستنزف الموارد وتعيد تشكيل الواقع بما يخدم مراكز القوة

ينطلق المشروع من قراءة تاريخية تمتد من بدايات تشكل المجتمعات البشرية، مروراً بما تعرضت له الشعوب الأصلية في أمريكا وكندا من إقصاء ومحو منهجي، وصولاً إلى نماذج

معاصرة مثل العراق وفلسطين، حيث تتجلى أشكال مختلفة من الهيمنة، بين الاحتلال المباشر والسيطرة غير المرئية. في كل هذه الحالات، يظهر نمط متكرر سحب الثروات الطبيعية، إضعاف البنى المحلية، وخلق تبعية طويلة الأمد

العمل لا يقدم سرداً توثيقياً بقدر ما يفتح

مساحة للتأمل في هذا الأثر التراكمي، حيث يصبح "الضرر الصغير" جزءاً من منظومة أكبر. "تأثير البعوضة" هو محاولة لفهم كيف يمكن لقوى تبدو بعيدة أو غير مرئية أن تترك آثاراً عميقة ومستمرة، وأن تعيد صياغة مصير شعوب بأكملها.



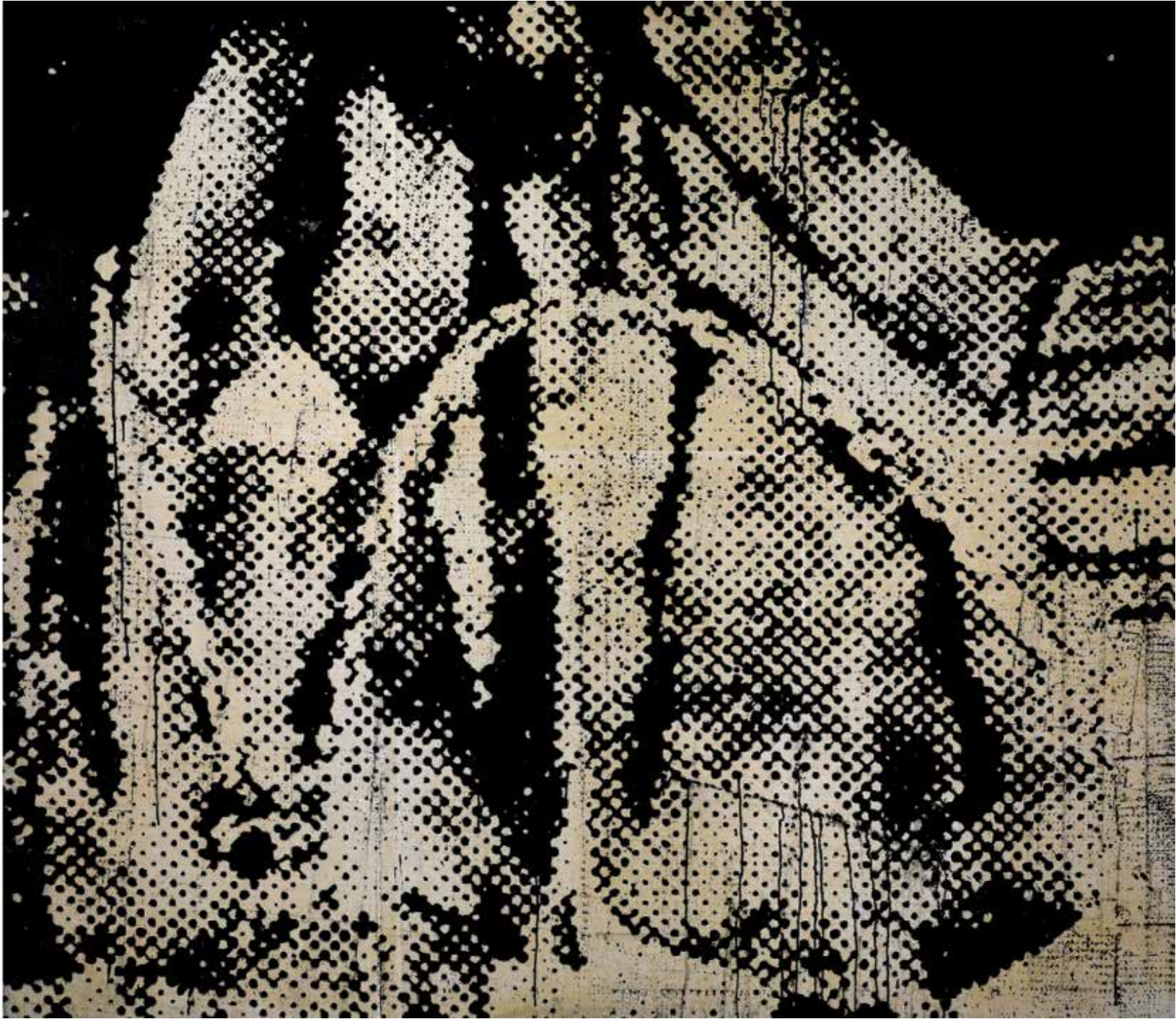
من مجموعة (تأثير البعوضة) 2022

مواد مختلفة على قماش

180 * 360 سم



من مجموعة (تأثير البعوضة) 2019 – 2022
 مواد مختلفة على قماش
 200 * 180 سم



من مجموعة (تأثير البعوضة) 2021
 مواد مختلفة على قماش
 140 * 160 سم



من مجموعة (تأثير البعوضة) 2022

مواد مختلفة على قماش

200*180 سم

من مجموعة (تأثير البعوضة) 2022

مواد مختلفة على قماش

250*200 سم

من مجموعة (تأثير البعوضة) 2022

مواد مختلفة على قماش

250*200 سم



من مجموعة (فهرس الأعطال البصرية) - 2022

الياف زجاجية 40*97 سم

فهرس الأعطال البصرية

ينطلق هذا المشروع من محاولة لفهم البنية الخفية التي تنتج المفردات داخل ممارستي الفنية، وكيف تتشكل اللغة البصرية داخل اللوحة خارج حدود القصد الكامل، خلال العمل، بدأت ألاحظ ظهور عناصر غريبة ومتكررة، أشبه بـ"أعطال" داخل النظام البصري للعمل، لا تخضع لتفسير مباشر لكنها تفرض وجودها.

بدلاً من تصحيح هذه الانزلاقات أو تجاهلها، قمت بعزلها وتحويلها إلى أعمال نحتية مستقلة، بحيث تصبح كل مفردة كيانا مادياً قائماً بذاته يمكن التعامل معه خارج سياق اللوحة. هذا التحول يكشف كيف يمكن للخطأ أن يتحول إلى بنية، وللانحراف أن يصبح لغة.

المشروع لا يسعى إلى إصلاح هذه الأعطال، بل إلى أرشفتها وفحصها كظواهر بصرية، وكأنها آثار لنظام يفكر أثناء انهياره. "فهرس الأعطال البصرية" هو محاولة لرصد اللحظات التي تفلت فيها الصورة من السيطرة، وتبدأ بإنتاج منطقها الخاص، لتتحول الأخطاء إلى جزء أساسي من صناعة المعنى.

من مجموعة (تأثير البعوضة) 2021

مواد مختلفة على قماش

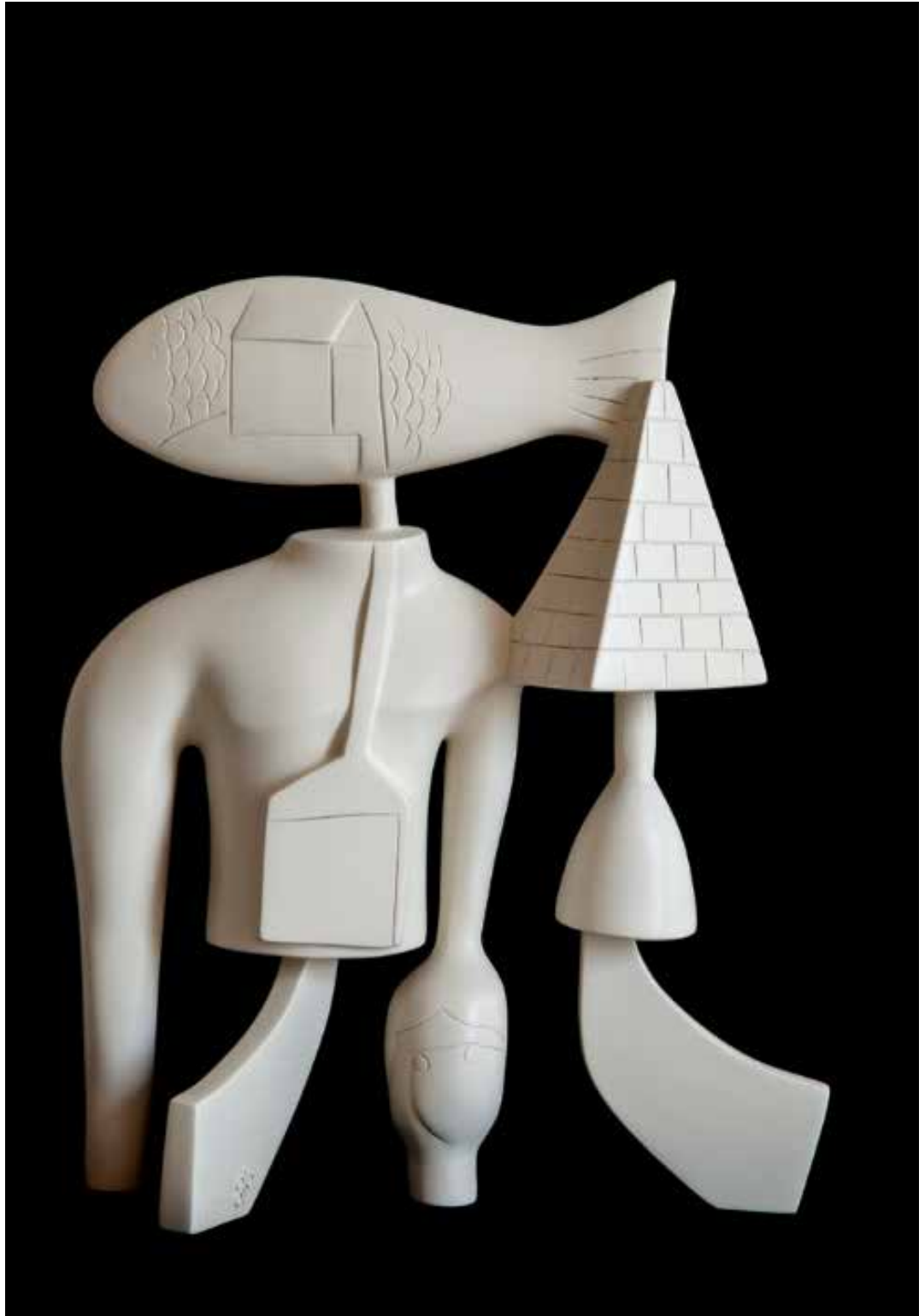
120*100 سم

من مجموعة (تأثير البعوضة) 2021

مواد مختلفة على قماش

100*100 سم





من مجموعة (فهرس الأعطال البصرية) - 2022
الياف زجاجية 57*58 سم



من مجموعة (فهرس الأعطال البصرية) - 2022
الياف زجاجية 17*129 سم



من مجموعة (فهرس الأعطال البصرية) - 2022
الياف زجاجية 54*73 سم

ماذا حدث للحلم الأمريكي

تحقيق العبيدي هو مشروع مفاهيمي طويل الأمد يتموضع عند تقاطع اللاهوت، والاستعمار، والاقتصاد السياسي المعاصر، لبحث في الكيفية التي تتحول بها السرديات الأيديولوجية إلى أدوات مادية لإعادة تشكيل العالم. لا يتعامل العمل مع التاريخ كسلسلة أحداث منتهية، بل كبنية مستمرة يعاد تفعيلها عبر الزمن، حيث تنتقل الأفكار من النصوص المقدسة إلى السياسات، ومن الخيال إلى الواقع الجيوسياسي.

ينطلق المشروع من قراءة نقدية لفكرة "الأرض الموعودة" بوصفها بنية خطائية أنتجت عبر قرون أشكالاً متعددة من التوسع والإقصاء. هذه الفكرة لا تفهم هنا كمرجع ديني بقدر ما تُقرأ كالية تبرير، تُستخدم لإضفاء الشرعية على الاستحواذ، وإعادة توزيع الأرض، ومحو الآخر. من هذا المنظور، يصبح التاريخ الاستعماري للأمريكتين، والتحويلات الجيوسياسية في الشرق الأوسط، تجليات مختلفة لنفس المنطق البنيوي.

يتشكل العمل من خلال منهجية تراكمية

تعتمد على الجمع، والأرشفة، وإعادة العرض. تظهر الأشياء سواء كانت مواد استهلاكية، أو مجسمات، أو بقايا ثقافية كعناصر حاملة لذاكرة مشوهة، حيث يتم تقديمها ضمن أنظمة عرض تستدعي المتحف والأنثروبولوجيا، لكنها في الوقت ذاته تقوّض ادعاءاتهما بالحياد. هذه الأجسام لا تُعرض كوثائق ثابتة، بل كدلائل على كيفية تصنيع التاريخ وإعادة تدويره داخل أنظمة السلطة. في قلب المشروع، يحتل عنصر بسيط موقعاً مركزياً: دمية تمثل صراعاً نمطياً بين "كاوبوي" و"هندي أمريكي".

هذا الجسم، رغم صغره، يعمل كنقطة تكثيف لسردية كاملة، حيث يتحول العنف التاريخي إلى صورة قابلة للاستهلاك، ويعاد إنتاجه ضمن الثقافة الشعبية كحكاية مبسطة. من خلال هذا التحويل، يكشف العمل كيف يتم تطبيع الإبادة وتحويلها إلى شكل من أشكال الترفيه، مما يسمح باستمرارها رمزياً حتى بعد توقفها مادياً.

يمتد المشروع ليبني علاقات معقدة بين سياقات متعددة من الإبادة الجماعية للسكان الأصليين في الأمريكيتين، إلى تهجير الفلسطينيين، إلى تدمير العراق ليس بهدف

التمثيل، بل للكشف عن تكرار البنية التي تنتج هذه الوقائع هنا، لا يُطرح التاريخ كسرد خطي، بل كحقل من التكرارات، حيث يعاد إنتاج نفس النموذج تحت مسميات مختلفة. بصرياً، يخلق العمل بيئة كثيفة ومشوبة بالظلال، حيث تتقاطع الأجسام مع مساحات داكنة تستدعي حالات من الانقطاع والغياب. هذا التكوين لا يسعى إلى التوضيح، بل إلى إرباك الإدراك، ودفع المتلقي إلى مواجهة عدم استقرار المعنى، وانهيار الحدود بين الوثيقة والتمثيل.

لا يقدم تحقيق العبيدي أطروحة مغلقة، بل يعمل كجهاز نقدي مفتوح يعيد مساءلة العلاقة بين الإيمان، والسلطة، والاقتصاد، والعنف. إنه يقترح أن ما نواجهه اليوم ليس انقطاعاً عن الماضي، بل استمرارية له، حيث تتحول الأيديولوجيا إلى بنية تحتية غير مرئية تحكم توزيع الأرض، والذاكرة، والحياة نفسها.

في هذا السياق، لا يكون دور العمل إعادة تمثيل التاريخ، بل تفكيك الياته، وفتح مساحة للتفكير في إمكانية قراءة هذه السرديات خارج منطقها الأصلي دون الوقوع في إعادة إنتاجها.



زاوية مركبة من مشروع ماذا حدث للحلم الأمريكي

صالح بركات كالري - لبنان





ماذا حدث للحلم الأمريكي
صالح بركات كالري - 2020



من مجموعة (ماذا حدث للحلم الأمريكي) - 2019

مواد مختلفة على قماش 270 * 270 سم

من مجموعة (ماذا حدث للحلم الأمريكي) - 2019

مواد مختلفة على قماش 270 * 270 سم





من مشروع ماذا حدث للحلم الأمريكي

صالح بركات كالري - لبنان

ما بعد الشك المُعاد تدويره

في زمن الحجر أثناء جائحة كوفيد، حين تقلص العالم إلى جدران ضيقة وارتفعت الأسئلة أكثر من الإجابات، ولد هذا المشروع من بقايا مهملّة ومواد عُثر عليها بالصدفة. يستند العمل إلى فكرة "نظرية المؤامرة" كحالة ذهنية جماعية تبحث عن معنى وسط الخوف: هل الفيروس مُصنّع أم نتيجة حتمية؟ يسلط المشروع الضوء على دور الشركات الكبرى في إعادة توجيه الأزمات وتحويل المأساة إلى فرص ربح، كما يحدث في الحروب. عبر تركيب خامات متناقضة، يعكس العمل هشاشة الحقيقة وتداخل الواقع مع الشك، ويحوّل العجز وقلة الموارد إلى لغة بصرية ناقدة ومفتوحة للتأويل.

بدون عنوان - 2020/2021

نحت من تجميع مواد مختلفة

47 * 40 * 52 سم

مجموعة الابراهيمية. عمان



من مجموعة (ما بعد الشك المُعاد تدويره) 2020/2021

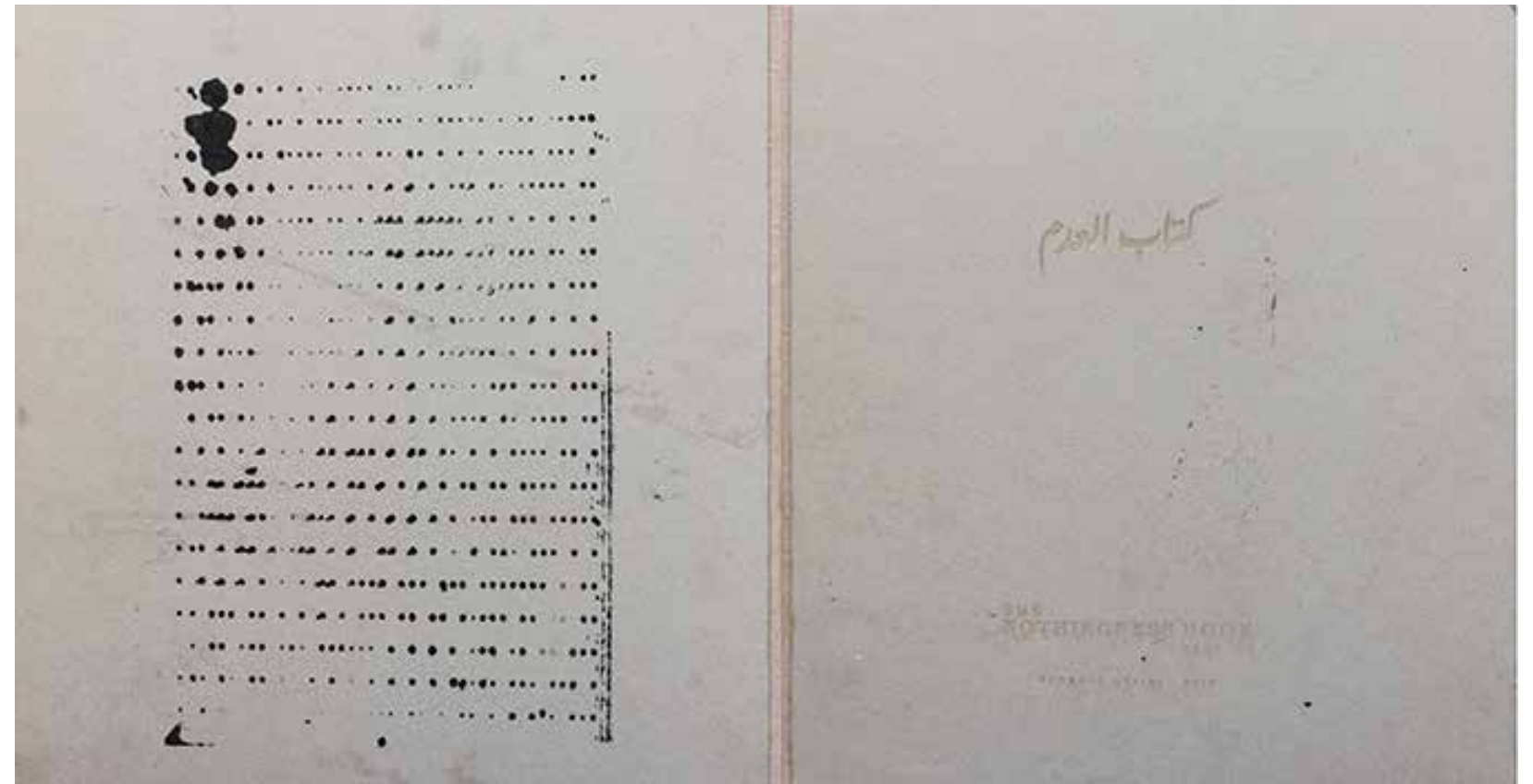
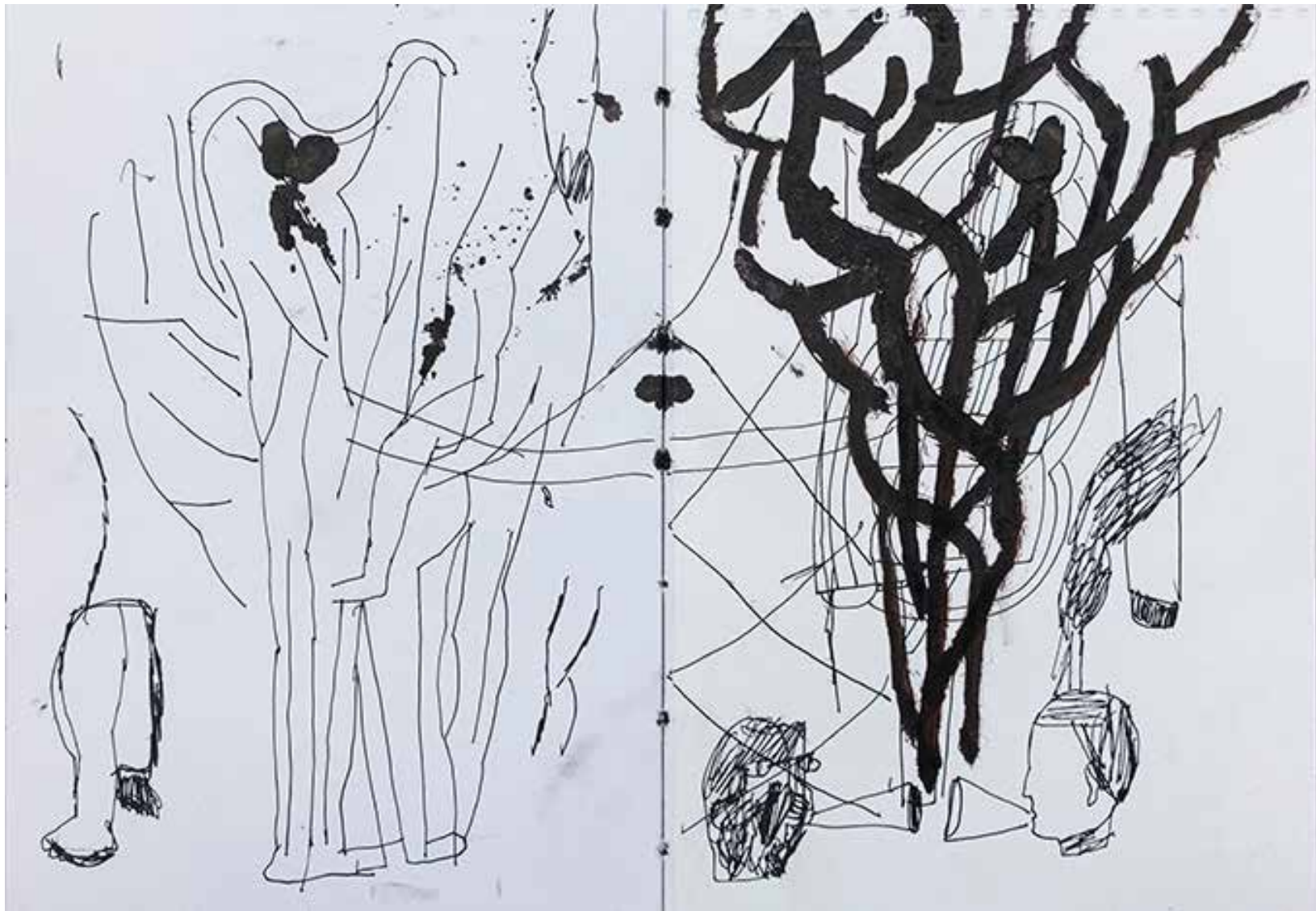
نحت من تجميع مواد مختلفة





من مجموعة "ما بعد الشك المعاد تدويره" - 2020/2021 - منحوتات من جميع مواد مختلفة



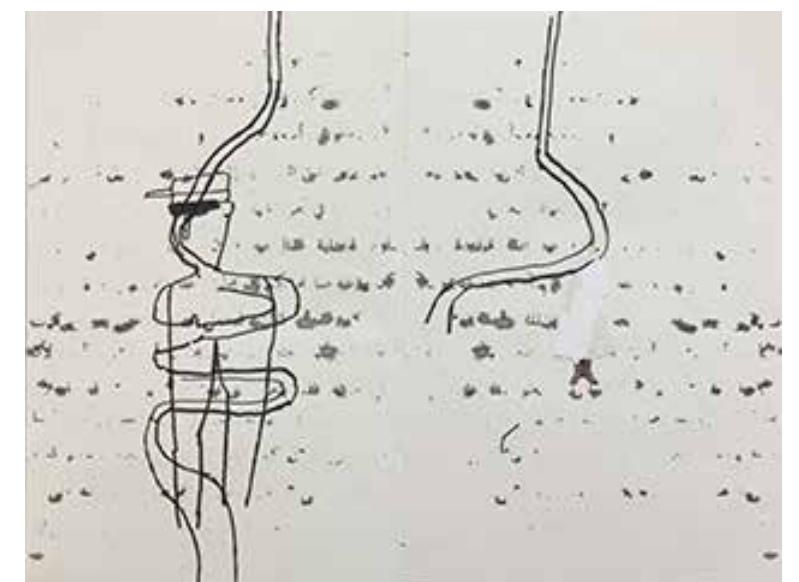
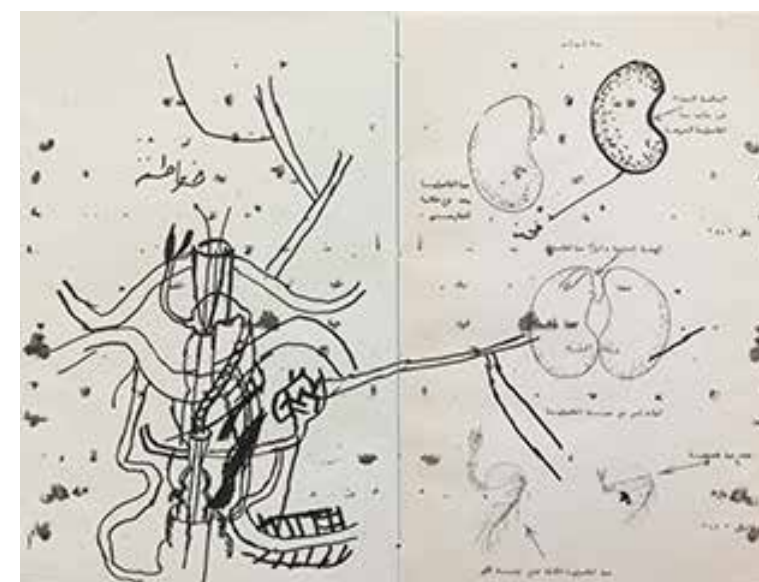
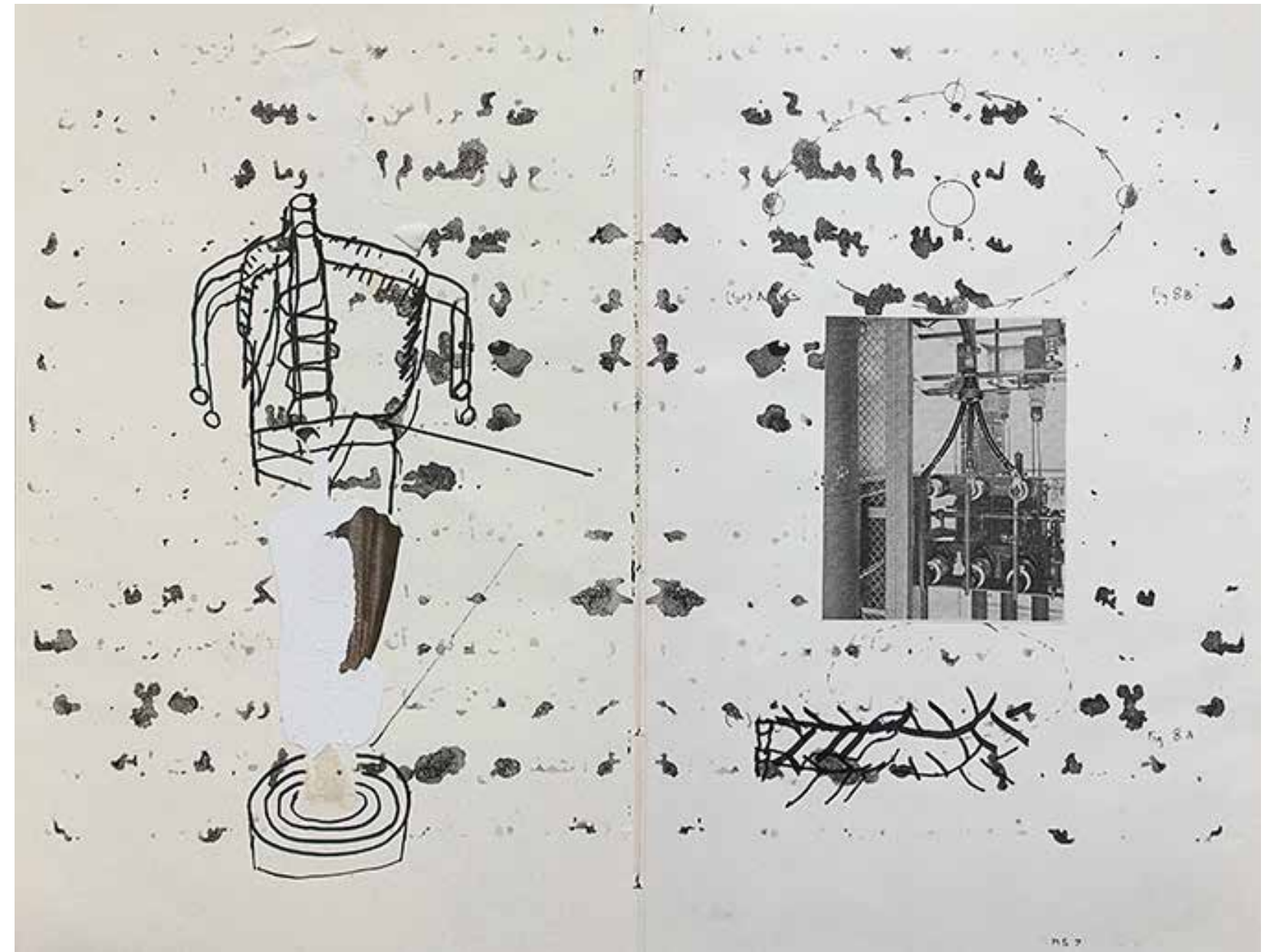


كتاب العدم، الجزء الثالث 2020
دفتر، 11 صفحة، مواد مختلفة على الكرتون
35*36 سم
مجموعة الابراهيمى، عمان.

مالذي حدث للحلم الامريكي ؟ الجزء الثاني 2020
دفتر، 20 صفحة، مواد مختلفة على الكرتون
20*30 سم
مجموعة الابراهيمى، عمان



من مجموعة سماوات عادلة
كتاب اللمس، الجزء الثاني 2020 – 2021
دفتر، ٢٢ صفحة. مواد مختلفة على الكرتون
20*32 سم
مجموعة ضياء العزاوي، لندن



كتاب اللمس، الجزء الثاني 2020 – 2021
دفتر، ٢٢ صفحة. مواد مختلفة على الكرتون
20*32 سم
مجموعة الابراهيمى، عمان



كتاب الضجر في أيام الزجر - 2020 - 2021

دفتر، 32 صفحة. مواد مختلفة على الكارتون

20*32 سم

مجموعة ضياء العزاوي، لندن



كتاب الخيط المخفي - 2020 - 2021
دفتر، 32 صفحة. مواد مختلفة على الكرتون
20*32 سم
مجموعة ضياء العزاوي، لندن



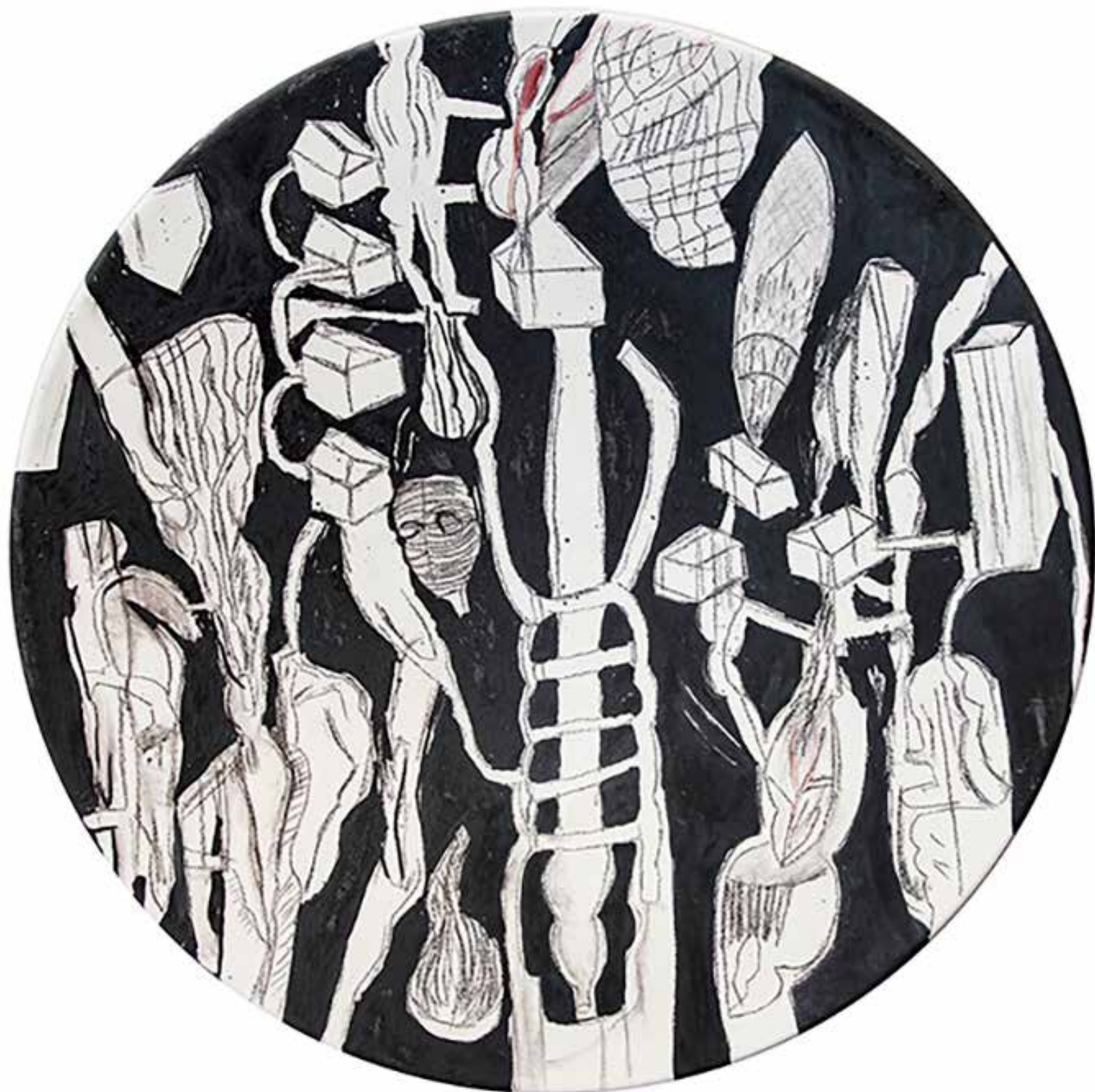
قطعة الامراء 2004
دفتر، 32 صفحة. مواد مختلفة على الورق
79*69.5 سم
مجموعة ضياء العزاوي، لندن



اجساد عارية 2019
صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
مجموعة الابراهيمى، عمان

اشكال متناثرة 2018
صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
مجموعة الابراهيمى، عمان





بدون عنوان - 2019
 صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
 مجموعة كندة للفن العربي. الرياض

بدون عنوان - 2019
 صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
 مجموعة كندة للفن العربي. الرياض





بدون عنوان - 2019
 صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
 مجموعة كندة للفن العربي. الرياض

بدون عنوان - 2019
 صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
 مجموعة كندة للفن العربي. الرياض





بدون عنوان - 2019
 صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
 مجموعة ضياء العزاوي. لندن



بدون عنوان 2018
 صحن سيراميكي ، قطر 52 سم
 مجموعة خاصة



من مشروع الفرشي 2020



العبيدي في مشغل انكي - عمان، 2020.



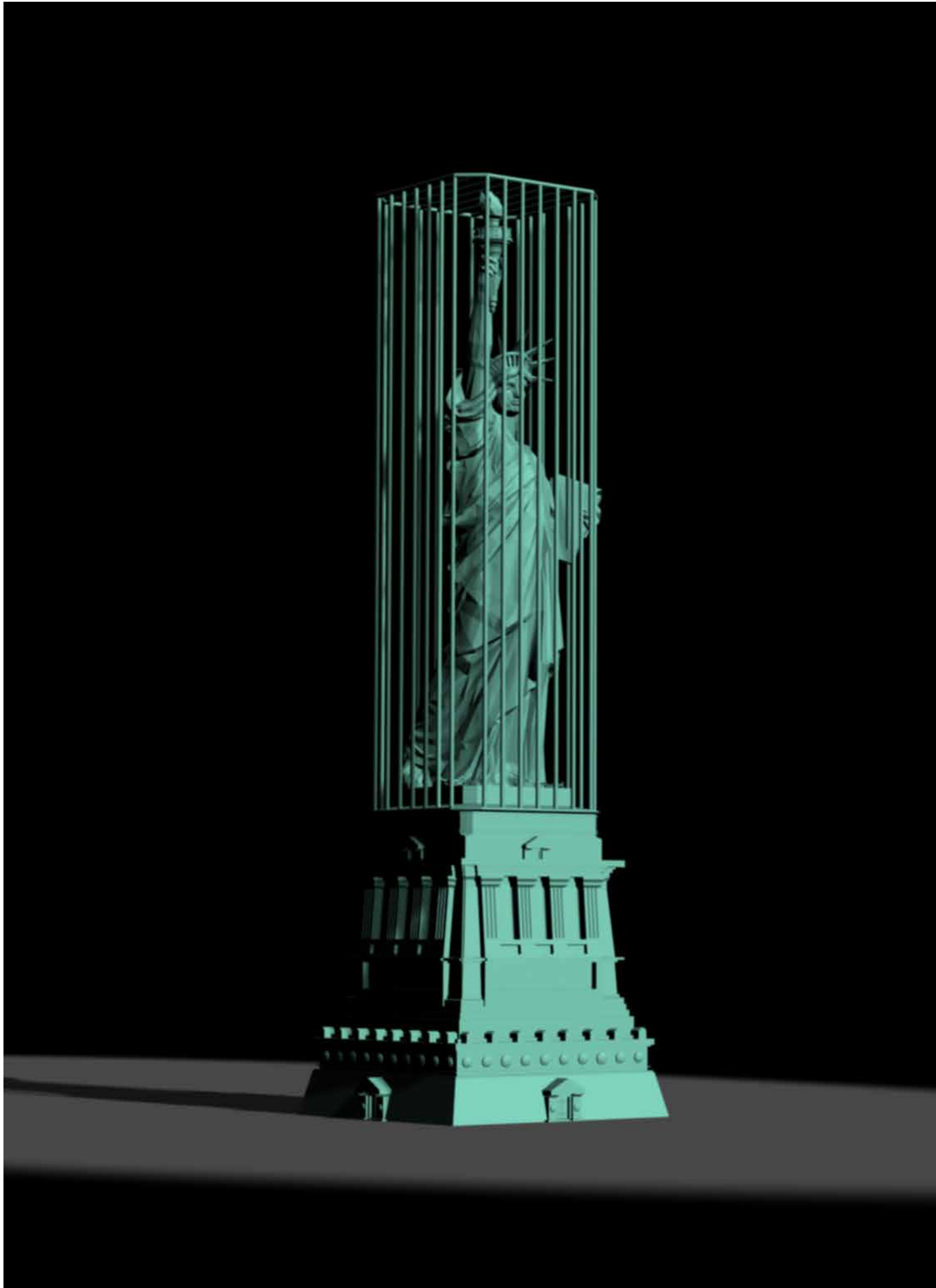
قارب - 2020 - 2021
سيراميك
8 * 33 * 36 سم
مجموعة الابراهيمية. عمان



شجرة الحياة - 2020 - 2021
سيراميك
8 * 33 * 34 سم
مجموعة الابراهيمية. عمان



تراكمت لديّ مجموعة من المشاريع الفنية غير المنجزة، لكنها موجلة فقط. الأفكار موجودة بوضوح في ذهني، وتتشكل كمرحلة ضمن مسار متصل، تتطور فيه الفكرة مع الوقت وتكتسب طبقات جديدة من المعنى. هي ليست أعمالاً منفصلة، بل حلقات مترابطة ضمن بناء واحد، حيث يقود كل مشروع إلى الذي يليه في تسلسل طبيعي. لم تكن هناك رغبة في ترك هذه الحلقات أو قطعها، بل في إبقائها حيّة وقابلة للامتداد. ستأخذ هذه المشاريع شكلها لنهائي في الوقت المناسب، عندما تكتمل صورتها ضمن هذا المسار المتواصل.





حوار مع نديم كوفي

عن التقليدية والمفاهيمية

وتجسداها في عمله الفني

أجرى الحوار: سهيل سامي نادر

جرى هذا الحوار بيني والفنان التقليدي والمفاهيمي نديم كوفي كتابيا . ولقد وجدتني من البداية مهتما بمفهوم التقليدية، فهو واضح من مصطلحه اللغوي ، لكنه فنيا بدا لي اختزاليا جدا كثير الحذف ويطلب منا التأويل. إن قربه من المفاهيمية أو هو والمفاهيمية واحد يضعنا إزاء مشكلات الفكر والصورة. يمكن اختزال مفاهيمية الفكر بجمل بسيطة لكن ما إن نحصل عليها، وقبل أن نحصل عليها، حتى لا تثبت بل تتوسع وتقيم روابط مع المناطق التي تصفها أو تتعامل معها، في حين أنها بصريا تستدعي منا أن نحزر أو نستنتج الفكرة – الفكرة التي تتخفى . وها نحن إزاء تقليدية إما تختزل أو تبسط أو تختار علامات رمزية ولغوية من حقل قابل للحراثة واكتشاف بسائطه التي تتكرر مثلما يحب كوفي أن يفعل .

نديم كوفي فنان عراقي غزير الإنتاج . عمله مركب من فن الطباعة والحفر والتصميم الكرافيك وله تجارب في النحت وفن الفيديو وفنون الحاسوب والإعلام ، وهو في هذا يستخدم أساليب ما بعد الحداثة، مع رغبة شديدة في توضيح حياته الداخلية، كما سيتضح من هذا الحوار، وقد دعمت الحوار بروابط عن أعماله الفنية :

*قرأت عدداً من التعاريف عن التقليدية Minimalism في الفن، كهذا التعريف المختصر : فن الاختصار على الأهم. هذا التعريف وغيره ذكرني بشعار ظهر خارج الفن ووظائفه صاغه لينين: الأقل لكن الأحسن!

هذا الشعار يحتفظ بتميز خاص للقليل النوعي . ليس من الصعوبة فهم القليل الذي يتميز عن الكثرة، القليل الذي هو نتيجة غريزة، وتميز، واختيار. بالطبع تحدث لينين البراغماتي عن التنظيم القوي الذي لا يتوسع بطريقة فوضوية خشية الانفلاش. يمكنك أن تتخيل وظيفة هذه الدعوة على مستوى فن الادارة السياسية والتنظيمية، التي انتهت الى الكثرة واللانوعية بل والتمثالية وطحن الفردية لكي لا تتميز .

أذكرك بهذا فقط من دون رغبة في توريثك باي بلاغة عرفنا تحولاتها الكارثية. أسألك الان هل ما زالت التقليدية تحمل في مضمونها العام التحرر من الكثرة – الكثرة المعاصرة التي تحيطنا مع اغراءاتها؟ لكن كيف يمكن هذا دون ضغط ما ، واختزال ما؟

ترسم لي قطعة صابون وتحذف الماء. هذا من التقليدية. حذف العلاقة المباشرة بين الاشياء باسم دال يختزل العلاقة ويمنع تكاثر المعاني. ما الذي تعلمه التقليدية عن هذا العالم المليء بالزحمة والزحام والاغراءات: الحكمة أم الفن؟ هل هي تعليم في البساطة؟

نول على غير منوال

- الكون الصغير هو خلاصة شخصية للكون الكبير.. إذ يختصر بالتأويل بكليته الى جزيئته تلك الجريئة المفعمة بطاقتها وقد أرى كذلك هذه النسبة جلية بين "حكيم" و "تلميذ". أجيبك على هذا السؤال من غرفتي الخضراء "الافتراضية" التي أستوطنتها بعيداً

عن الزحام والركام منذ سنين وجعلتها ملاذي "عقل في حقل" للامضاء على عقد نبيل عاهدت فيه "القليل" بالوفاء له والتعلم منه. منذ وعيي الاول بالابداع وحتى قبل الاطلاع على الفن كان لي نمط في الحياة مختلف هو أن أطرح الفائض عن الحاجة قدر المستطاع مطلقاً جمرة التملك العاطفية مهما كانت الأهمية في ثقافة إعتادت الاكتناز والخوف من التخلص التي كانت ومازالت سائدة في المجتمع العراقي.. كنت انتقد أهلي أو أصدقائي بخصوص تراكم أثاث رثة تحت الدرج وعلى السطح وحاجيات خارج الوظيفة وأحياناً معطوبة لكنها محفوظة كالأهم على القلب. لم أجد تفسيراً لذلك الحرص المريض ولا حتى جواب منهم يشفي الغليل إنما زادني إصرار على طرح النفايات والباقيات من غير معنى، صرت أحتفل اليوم بعد أن هاجرت الى الثقافة الهولندية أحتفل بيوم خاص برمي الحاجيات البيتية الفائضة عن الحاجة لاعدود الى الدار وانتشي بمكانها الفارغ حتى اشعر أنها قد وفرت لي فراغ آخر في رأسي. من هنا نبداً الكلام في عذوبة القلة.

تقنياً يجب الإشارة الى فنون المخطوطات العربية والفارسية والهندية على حد سواء لملاحظة الزهد الراقي فيها والاختزال، إنشائها التصويري "كون سعيد" يشمل كل شيء في شيء قليل"، تلك المهارة أخذت عقلي ووجداني الى بعد آخر بل الى غصون في الجنة وغزال من بعيد وعاشق ومعشوق. هكذا صرت أعد العناصر التي في الصورة وأزداد بخلاً وحرصاً مقترحاً مع نفسي أن أزيح أو أزيل





ندرك الصعوبة، ولدينا تذكارات ومعرفة عن الإخفاق. لكن يبدو لي من الاجابة السابقة أنك ذهبت ابعد من مفهوم القليل نحو الفقر كطريقة في الحياة. أشعر أنك تتحدث كمتصوف، بل وتتصرف كمتصوف ينعزل ويكتفي بما يعيد إنتاج حياته الواهية. إننا هنا لا نتحدث عن التقليلية في الفن بل في الحياة .. نمط الحياة .. ماذا ترى أنت؟

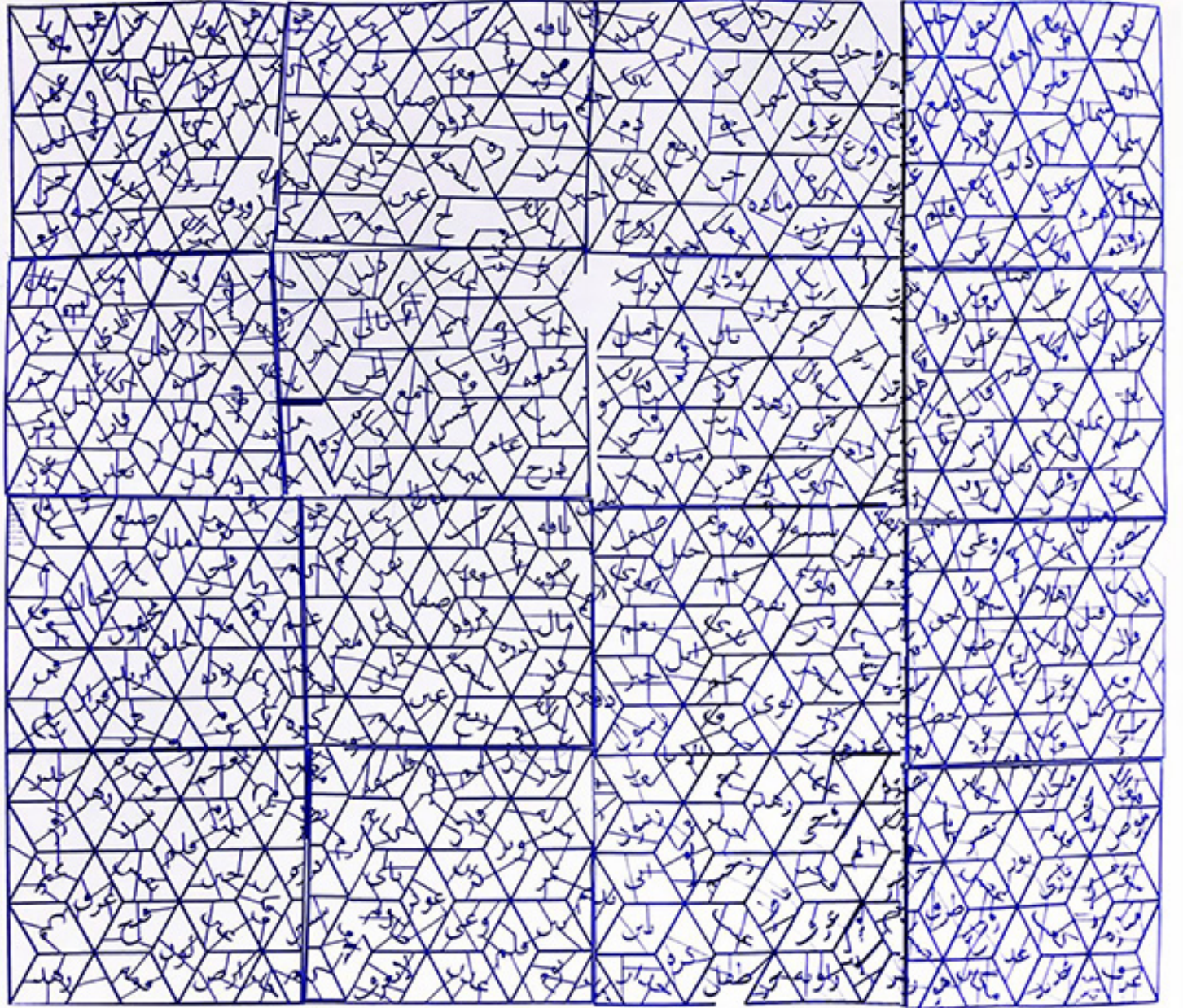
– ملاحظتك هذه ستتخذ رأيي في أوانه إذا

قيمة وظيفية، وهي القدرة على التوصيل، والوصول، بأقل الكلمات والكلف. لكني أدرك بالتجربة أن هناك قضايا معقدة تحتاج الى عقل معقد، وتحتاج معها من ثم الى الكثير من الكلمات، بالاحرى إلى نسيج كامل من التعابير والابتكارات والشروح. أنت نفسك وصفت الأمر " لكنها قلما طبقت سواء في العمارة أو النسيج أو الموسيقى وانتهاءً بالكتابة أوالرسم" . حسن . يبدو أننا الاثنان

ضياغ الفرصة. كان للثقافة اليابانية فضل و دور عظيم في توعية حاسة الفراغ عندي. الفراغ الشجاع. الفراغ الايجابي النقي لدرجة قد أيقظت عندي "السمة الاسيوية" حتى فرحت بها وافتخرت خلال عيشي في الغرب.

القليل – الفقر والتصوف

* أنت تردد هذه الحكمة القديمة: (ما قل ودل) هذا ما أحبه في الكتابة، وأحاول أن أدل بالقليل عندما أكتب. انه اختيار لا يخلو من



المزيد مما رسم وظننته من حقي.

وفجأةً داهمني السفر بجلاله وأمرني بالرحيل على وجه السرعة. كان إمتحان للرغبات في أن يكون متاع السفر مآخف حمليه ومأثقل في الاهمية.. فصرت أتخبط أولاً وأضيف حاجة ثم أعيدها مكانها حتى حزمت أمري في اللحظات الاخيرة للوداع بحسم وقسوة على ممتلكاتي الشخصية لان حقيقتي لاتكفي عواملي كلها الا دفتر شخصي لليوميات المرسومة بتقشف شديد، ذلك الدرس ظل يراودني في كل نظريتي التالية في الشغل "القليل القليل" رمزا أزلياً عندي سواء تمثل في رداء أو ظمأ أو طعام أو في كتاب حتى إنعكس كسلوك في معالجة الصبغات أو إختيار السطوح للرسم عليها الى اختيار النور وليس بعيداً عن التمثيل النحتي في الاطيان

نديم كوفي .

نديم كوفي ، باستيل على ورق



بين التقليدية والمفاهيمية

***** أنا بدأت في حواري معك بوصفك فنانا

تقليليا، وإن كنت أعرف أنك "فنان مفاهيمي".

على هذا النحو تعامل الكثير ممن كتب عنك. أسالك: هل هناك علاقة نسب واقتراب بين التقليدية والمفاهيمية؟ دعني أولا أوضح فكرتي عنهما : التقليدية تعطينا معناها من اسمها وعلى نحو فوري، والمفاهيمية تحيلنا الى العلاقات والترابط الذهني الذي يمارس فيه المتلقي دورا. في الاثنين نجد التكثيف وأعمال الاستنتاج ، فضلا عن أنهما يستخدمان الوسائط.

– كنت عند الاجابة على هذا السؤال جالساَ "عكس الاتجاه" في قطار سريع متجه الى برلين، وفي هذه الحالة شعرت أنني كنت مأخوذاً وبقوة إلى المستقبل، وكذلك كنت أراقب من نافذة القطار كل ما يخطف من المناظر الخضراء يغدو "ماضي" على الفور. هنا أنا الآن أفكر بطريقة مفاهيمية إن لم تكن تقليلية أيضاً، لأن ما يحدث هذه اللحظة هو سحري فعلاً.. انتقال افتراضي في فراغ الأرض الشاسع و اسمه "سفر"، وبالتالي فإن السفر هو من يجد الصلة الخيالية والعنوان الواقعي. المفاهيمية من شأنها تحفيز الخيلة باتجاه التفكير مثلما تدفع الناظرين إلى التورط بالتفكر والاستدلال. أما ما بين المفاهيمية والتقليلية فقد نسجت أحلام وتقنيات ذهنية منذ ستينات القرن الماضي ولحد اللحظة. الأمر المهم إلى اقصى درجاته "إذا شئنا" . وقد يأتي سؤال من الأهمية بمكان : كيف تجد المعبر بين المفاهيمية والتقليلية؟ لايجد جواب قطعي إنما يوجد هواء ضمني، هواء عذب، يمر بين هذين العالمين، اللذان يشملان الهدوء والطمأنينة في صناعة الأفكار. دعنا نقول إننا في حديقة و نحن نتحاور بصمت، لتتقاطع المبادئ نعم ولتتحد الرؤية. هذا هي الطقوس النبيلة التي يجب أن تحدث بين الأوفياء للفن.

بين مفومي الغياب والحضور والنسيان

***** وجدت لك صورة شخصة خلفيتها صورة مكبرة لعملة 10 فلوس العراقية (الطرة والكتبة)، فكرت: هل يجمع تذكارات قديمة لأنه يفتقدها أو لأنها تذكره بزم كامل؟ إزاء ذلك أشعر أنك تعاني من نوستالجيا تحولها إلى علاقة حضور وغياب ، كما في صورتك الفوتغرافية وانت صغير السن تتلاعب بها فيحضر الاب ويغيب الابن ، أو يحضر الصغير وتغيب الأم . هل تعتقد أنه بمجرد التلاعب

بصور الماضي يمكن اجترح مفهوم عن الغياب والحضور، أو أن هذه هي الامكانية الوحيدة في حقل التصوير؟

في اللغة يمكن أن تستذكر وتصيف المشاعر وتستدعي الزمنَ ذهنيا وخياليا من دون أن تستعيده واقعياً. نعم الصورة أكثر واقعية، لكننا هنا إزاء صور شخصية ، وهي من ثم أكثر واقعية وعاطفية بالنسبة لصاحبها .. تحتاج إلى نظير انساني قادر على التعاطف وإعادة إنتاج خبرة الآخرين في حياته الداخلية! هل تجد هذا النظير عند ناقد؟ مشاهد؟ وماذا تتوقع أن يقال؟ قرأت بعض النقود فلم فهم جيدا!

– عندما تطور الوعي لدي وأخذ مقداره الكافي من الزمن صرت أصرّح بصوت صريح : (نو-ستالجيا) أو بمعنى عربي "لا-للحنين" وهذا يأخذنا باحترام الى مفهوم التخلي عن الرومانسية المريضة المتأصلة مع حب قديم لمايسمى "الوطن الام" متسائلاً مع نفسي: هل تبقى لدي من الوقت مايكفي لذلك الحنين أو ذلك الأنين؟ الجواب : لا وبقرار عقلاني حاسم.

من أهم المفاهيم التي راودتني خلال عهد المهجر مفهوم "النسيان" أو النأي بالنفس عن الماضي، قدر الممكن. وقد عالجت روحي رويداً رويدا بالفقدان أو تفرغ الذاكرة من محتواها، حيث أن الكاهل لم يعد يحمل النفايات ولا ذكريات الشر والاسر لدى العقائد والتقاليد العفنة. فشغلنتي الأساليب والتقنيات التي بإمكانها ترجمة موقفني المتطرف هذا دون خط رجعة. نعم كنت ومازلت كما يشاع عني "مفاهيمي محترف" ألمس الحجارة فأحولها الى حجارة كريمة ناطقة.. كيف؟ لا أدري.

لم أكن لاحفظ نشيد العودة ولم أتفق يوماً على ميثاقها.. هكذا قررت الميلاد من بذرة جديدة تتبرأ من سالف العصر والأوان. من حكايات الأجداد ومن تراثهم.. أنا المتجدد كل صباح ...

أنا حريص جدا على ذكر مايلي فيما يتعلق بتأثيرالفن الالمانى على طريقة عقلي الفنى

يمكن تشكيل العقلية والنهج الألماني في الفن من خلال عوامل مختلفة ، بما في ذلك التاريخ الثقافي والتقاليد الفلسفية والسياق الاجتماعي. في حين أنه من الصعب التعميم حول عقلية أمة بأكملها ، يمكنني أن أقدم لك بعض الأفكار حول التفكير الألماني ووجهة نظرهم في الفن.

الجدور الفلسفية: كان للفلسفة الألمانية تأثير عميق على التقاليد الفكرية والفنية للبلاد .

قام المفكرون المؤثرون مثل إيمانويل كانط وفريدريك نيتشه ومارتن هايدجر وآرثر شوبنهاور باستكشاف أسئلة عميقة حول الوجود البشري وعلم الجمال وطبيعة الفن. شكلت أفكارهم النهج الألماني للفن ، مؤكدة على مفاهيم مثل الحقيقة والأصالة والبحث عن المعنى.

الدقة والتميز التقني: غالبًا ما يُعرف الألمان بالدقة والاهتمام بالتفاصيل والتميز التقني. ينعكس هذا الاتجاه في مقاربتهم لأشكال فنية مختلفة ، بما في ذلك الرسم والعمارة والموسيقى والهندسة. غالبًا ما يسعى الفنانون والحرفيون الألمان إلى الحرفية الدقيقة ومعايير الجودة العالية في عملهم.

التعبير عن المشاعر والعمق: يمكن أن يتسم الفن الألماني باستكشافه للعواطف العميقة ، والتأمل ، والشعور بالعمق. تعمق العديد من الفنانين الألمان في الجوانب المظلمة للوجود الإنساني وصارعوا مواضيع معقدة ، بما في ذلك المعاناة والهوية والحالة الإنسانية. يمكن رؤية هذا الميل نحو العمق والاستبطان في حركات فنية مختلفة ، مثل الرومانسية والتعبيرية وأعمال فنانين مثل كاسبار ديفيد فريدريش وإرنست لودفيج كيرشنر وأنسيلم كيפר.

المشاركة الفكرية: تركز الثقافة الألمانية بشدة على المشاركة الفكرية والتفكير النقدي. غالبًا ما يتعامل الألمان مع الفن برغبة في فهم المفاهيم الأساسية والسياق التاريخي والآثار الاجتماعية. غالبًا ما توفر المعارض الفنية والمتاحف والمعارض الفنية في ألمانيا معلومات أساسية شاملة وتشجع الزوار على استكشاف الأبعاد الفكرية والفلسفية للأعمال الفنية.

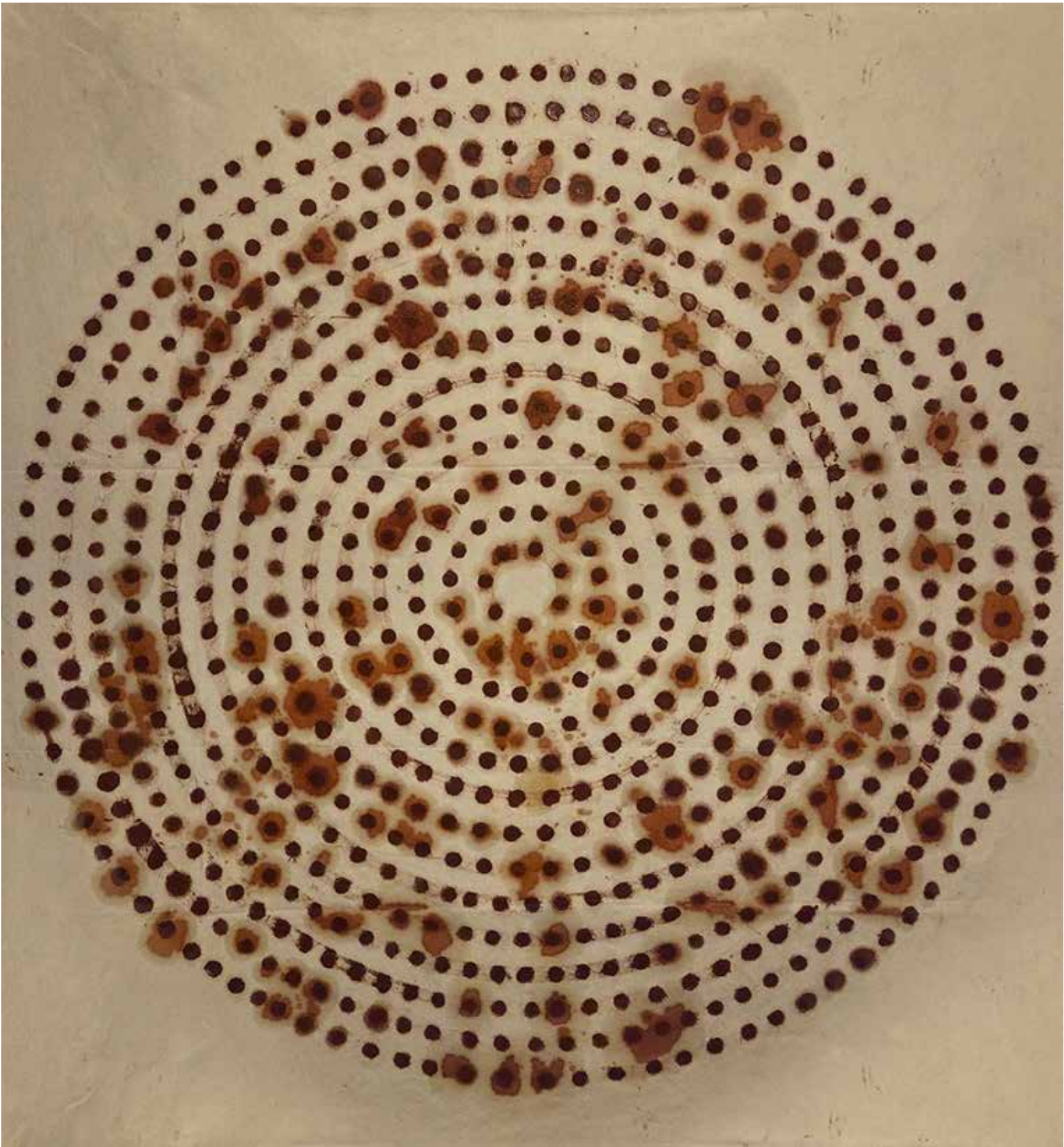
تكامل الجمال والوظيفة: غالبًا ما يقدر النهج الألماني للفن تكامل الجمال والوظيفة. يمكن رؤية هذه الفكرة في العمارة الألمانية ، والتي غالبًا ما تجمع بين المظهر الجمالي والتطبيق العملي. جسدت حركة باوهاوس ، التي تأسست في ألمانيا ، هذا النهج من خلال دمج الفن والتصميم والحرفية لإنشاء أشياء عملية ولكنها ممتعة من الناحية الجمالية.

التراث الثقافي والهوية: لدى الألمان تقدير عميق لتراثهم الثقافي وهويتهم. يمكن ملاحظة ذلك في تقديسهم للأعمال الفنية التاريخية ، والحفاظ على المواقع التاريخية ، والاعتزاز بإنجازاتهم الثقافية. غالبًا ما يستلهم الفنانون الألمان من تاريخهم الثقافي الغني ويستخدمونه

كمصدر للإبداع والابتكار .

من المهم ملاحظة أن العقلية والمنظور الفني الألماني يمكن أن يختلف بين الأفراد وعبر المناطق. بينما توفر هذه الأفكار نظرة عامة عامة ، فمن المفيد دائمًا استكشاف فنانين وحركات وسياقات ثقافية محددة لاكتساب فهم أكثر دقة للعقلية والفن الألمان.

نديم كوفي، بستان



مسارات

بناء العمق

"العبور" مساحة ومنصة للخيال لها مصطفى

بقلم: دان يونسون*

طوطميّ ضخّم، شديد التعبير، باقية في مرسّمها القديم المهجور في بغداد، جاهزة لأن يُعيد تركيبها أي شخص يعثر عليها. وبمعنى ما، فإن هذا هو بالضبط ما يفعله المنفى بالفنان دائماً؛ إذ يُجبره على هجر لغته وعمله، وتركهما للماضي، وتشظييهما، ليبدأ من جديد عملية الإبداع، ولكن بلغة أخرى، أو بالأحرى، عبر الترجمة، إن صحّ التعبير. ومعها، يُضفي هذا تلقائياً على فنّها طبقات عديدة من المعنى، من خلال ممارستها الفنية الظاهرة في أعمال مثل "النافورة السوداء" أو "الحقل" الأحمر المتوهج، حيث تبرز الإشارات إلى الحقائق الجيوسياسية العنيفة في العراق المعاصر الذي مرّفته الحرب، كجروح خفية من تحت السطح الأملس للجماليات المعاصرة. ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في هذا السياق بعض الأعمال الجديدة: "منظر طبيعي لوثائق محفوظة"، بمكعبها الضخم المصنوع من الستايروفوم والمشعب بالحبر الأسود، والذي يمتص رمزيًا المادة السائلة للتاريخ المكتوب، مُشكلاً ما يشبه لوحة مائية صينية ثلاثية الأبعاد. و"مكتبة بابل"، حيث وُضعت حروف طباعة مصبوبة بأحجام مختلفة داخل صندوق كبير ذي مرايا من الداخل، مُرتبة لخلق وهم رؤية مشهد بانوراميّ من عين طائر لامتداد حضريّ لا نهاية له، تسوده أجواء دُستوبية

واحدة فقط من الأرض، يترك انطباعاً خفيفاً رائئاً، كرسمة خاطفة في سماء ملبدة بالغيوم، في أحد أيام شهر أذار الباردة تلك، حين تحوّل الأمطار والرياح مدينة "مالو" إلى مدينة رمادية تكاد تخلو من زرقة السماء.

علامة، فتحة في الفراغ.

ومرة أخرى، ما يبدو متناقضاً، ليس كذلك.

... في مالو المعاصرة، تُعدّ هذه المساحات نادرة. ففي محيط مشروع "العبور" المباشر، يكاد كل شيء جديد. يقع الحرم الجامعي ومجمع وسائل الإعلام شمالاً، ومدخل نفق المدينة شرقاً، وجنوباً ناطحة السحاب ذات الشكل الورقي لمركز المؤتمرات وقاعة الحفلات الموسيقية. المبنى التاريخي الوحيد هو المحطة النهائية لخط سكة حديد (يستاد) القديم، التي شُيّدت عام 1890. ورغم أنها تبدو شامخة وسط زحمة المباني الضخمة ذات الطراز ما بعد الحداثي، إلا أنها تُشكّل الواجهة الشمالية لمساحة (داغ همرشولد).

... وهكذا، فإن أثر عمل "العبور" هو خلق مساحة ومنصة للخيال، وكسر رتابة الزمان والمكان في هذه الأحياء المعاصرة، وبناء عمق لها. وهذا، في نواح عديدة، ما دأبت عليه مها منذ البداية ما تزال أجزاءً تمثّل

(يعتمد نطاق خيال المدينة على عمق ذاكرتها بالمقارنة مع المدن الأخرى... يعكس عمل مها النحتي "العبور" هذا التناقض، ويتجاوزه في الوقت نفسه. يمكن تخيل أشكاله الحلزونية الفولاذية الحمراء كبقايا ضخمة من ماضي المدينة الصناعي القريب؛ رفائق متعرجة من مخرطة عملاقة في حوض بناء السفن "كوكمز"، على بُعد خطوات قليلة - وعقدين من الزمن - إلى الشمال. اليوم، أصبح موقع حوض السفن القديم مركزاً للإعلام والتعليم العالي، كرمز بارز لنهضة المدينة السريعة والواقعة. ومع ذلك، مهما بدا السطح جديداً ولامعاً، فإن آثار الماضي تجد طريقها إلى النور بطريقة أو بأخرى. في الواقع، بُني عمل مها في حوض بناء سفن آخر في هولندا، وتظهر الوصلات والبراغي الكبيرة تحت الطلاء الأحمر، يشهد "العبور" على هذا الأمر.

ومع ذلك، فإن "العبور" أكثر من ذلك بكثير. إنها دفعة من الطاقة والحركة، موجة، إعصار يجلب معه عبقاً خالداً، ورؤية ثابتة تُذكر بزقورة قديمة انقلبت رأساً على عقب، أو "برج تاتلين" المستقبلي. تُضفي الحياة على ساحة مدينة "مالو لايف"، خالقة مكاناً طبيعياً للجلوس، والتسلق، والراحة. ومع هذا البناء الضخم الذي يبدو كأنه يطفو على بُعد بوصة



"العبور" 2016

المواد: فولاذ : 800 سم × 800 سم × 800 سم.

مدينة مالمو، السويد

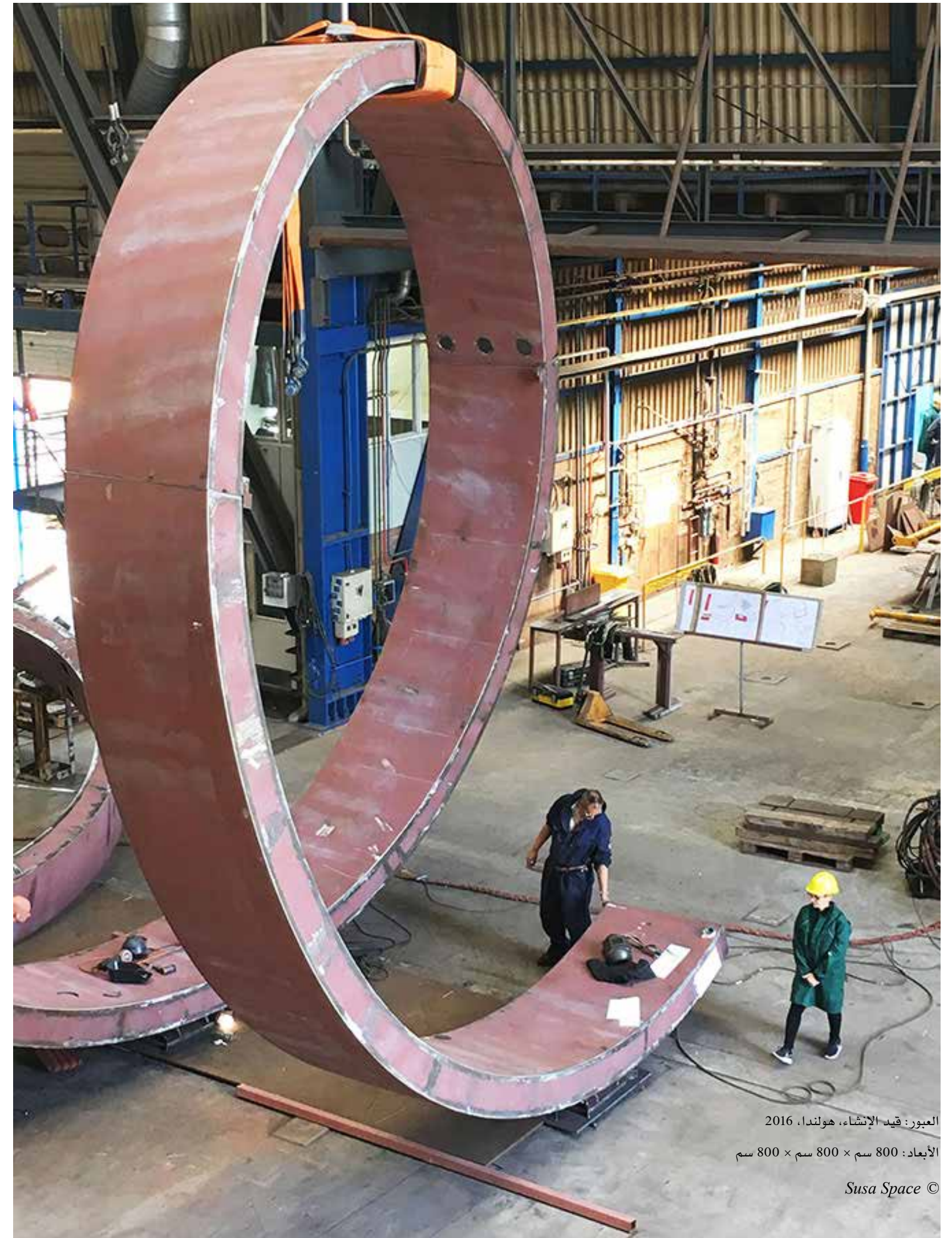
Susa Space ©



عنوان العمل : لعبة الاحجار الملتهبة 2016-2023

المواد: ألومنيوم ملون. أبعاد العمل: أبعاد متنوعة

Susa Space ©



العبور : قيد الإنشاء، هولندا، 2016

الأبعاد: 800 سم × 800 سم × 800 سم

Susa Space ©



المتجسدة في علاقتها بالمحيط والبيئة .
إنها تعيد بناء المشهد الطبيعي عبر طبقات
متعددة من المعاني ، متناولة قضايا سلطة
النفط، والاضطرابات الجيوسياسية، والبيئة،
والذاكرة، والحرب. يمتد عمل مها إلى ما
هو أبعد من المنحوتات والأعمال التركيبية
ليشمل الأعمال النحتية واسعة النطاق التي
تتفاعل مع المساحات الحضرية في الأماكن
العامة. افتتحت الاستوديو الخاص بها عام
1982 خلال الحرب العراقية الإيرانية، ثم
انتقلت بعد ذلك إلى السويد عام 1991، لتوسع
نطاق بحثها في موضوع الفن والمدينة. تجسد
مشاريعها العامة، بما في ذلك Passage and
Field في السويد، طموحها في "بناء العمق"
داخل المشهد الحضري. تحفز هذه الأعمال
الخيال، وتتسج الماضي والحاضر معاً،
وتستكشف تجاربنا المتجسدة داخل بيئاتنا.

درست في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد،
ثم واصلت دراستها وبحثها الفني في السويد.
تم عرض أعمالها الفنية في أوروبا وأمريكا
الشمالية وآسيا، ومنها المعارض البارزة في
متحف موري للفنون في طوكيو، اليابان؛ بينالي
الشارقة في الإمارات وكالري AMI

في مونتريال، كندا. ودارة الفنون في عمان،
الأردن. كما حازت مشاريعها الفنية على
التقدير والدعم من خلال المنح العديدة، بما
في ذلك المنح الفنية المقدمة من مجلس الفنون
في أونتاريو في كندا ومجلس الفنون السويدية،
والجائزة الأولى في النحت، في مهرجاني
الواسطي، بغداد، العراق في عامي 1986 و
1989

* كاتب وناقد فني سويدي معروف 2016



للفن في الوقت الراهن. و"العبور" يفعل ذلك
تحديداً، هنا، بأشكاله الحلزونية الحمراء
المتشابكة العائمة بشكل عجيب، والتي تحفر
بثراً موسعاً للعقل في هذه الساحة المظلمة
الضيقة لعل ذلك يتيح لنا أن نتخيل مستقبلاً،
بعد مئة عام من الآن مثلاً، حين تكون هذه
البُنى اليوم، ذات الملامح شبه الديستوبية ، إن
بقيت قائمة ، قد تشبعت بالتاريخ، وتغلغلت
فيها الذاكرة الجمعية، ولانت بفعل ما تركته
الحياة من آثارها الإنسانية، وما تعاقب عليها
من تحولات وأحداث.

في كلمة واحدة: الحياة توسع أفاق مخيلتنا .

تعبر مها مصطفى عن تصور عميق في عملها
الفني الذي يبحث في التجربة الإنسانية

غير منتهية. لإيجاد العمق، عليك أحياناً
إعادة ابتكاره.

ويبدو أن هذه مهمة ملحة في كل مكان، في
هذه الأوقات المضطربة، بصراعاتها العنيفة
وتحولاتها السريعة. العمق مهدد، وموضع
تساؤل، بل رهينة في يد العدو. يكتب "داغ
همرشولد" عن "مكان تفتح فيه الأبواب على
عوالم الفكر اللامتناهية". وهذا، على وجه
التحديد، هو جوهر الأمر كله: إفساح المجال
لفضاءات تتحرر من وطأة الكفاءة التجارية
المميتة، ومن نعومة الجماليات المصقولة،
ومن تسويق الهويات والشعارات السياسية؛
فضاءات تتسرّب إليها المخيلة والذكريات
الدفينة، فتتشبّع بها هذه الطبقة الرقيقة من
المعاصرة المنزوعة من التاريخ، لتغدو أكثر قوة
ومرونة وقدرة على الصمود .

بناء العمق: يصعب تخيل مهمة أسمر وأهم

النافورة السوداء 2012 . 2008

خشب رقائقي، بلاستيك، سائل أسود، مضخة،

حوض خشبي مصمم خصيصاً . 4 متر

التصوير: كيوكو كيزو، متحف موري للفنون

شاهد من هذا العصر، 1984-1987

تعكس هذه الأشكال تكوينات وصوراً مختلفة ترتبط
بالحرب المتكررة والصراع على السلطة

أبعاد العمل: 3 أمتار × 1.50 متر × 1 متر

المواد: مواد مختلفة، فخار وزجاج ومواد معدنية

تصوير: فؤاد شاكر

الولوج في الاحمر 2013

المواد: فولاذ

700 سم × 300 سم

Concord Cityplace, Concord Adex Inc. Toronto

تصوير: ابراهيم رشيد

خطوط حمراء 2004

(مجموعة خالد شومان الخاصة،

دائرة الفنون-عمان-الاردن)

المواد: ألومنيوم وتقنيات مختلطة

أبعاد مختلفة



عنوان العمل: الحقل 1996-2004

أبعاد العمل: أبعاد متنوعة

المواد: ٨٠٠٠ مصباح، مادة شفافة، ومنصة خشبية مبنية

تصوير: مها مصطفى





بيان الفنان

تعبّر مها مصطفى عن تصور عميق في عملها الفني الذي يبحث في التجربة الإنسانية المتجسدة في علاقتها بالمحيط والبيئة. إنها تعيد بناء المشهد الطبيعي عبر طبقات متعددة من المعاني، متناولة قضايا سلطة النفط، والاضطرابات الجيوسياسية، والبيئة، والذاكرة، والحرب. يمتد عملها إلى ما هو أبعد من المنحوتات والأعمال التركيبية ليشمل الأعمال النحتية واسعة النطاق التي تتفاعل مع المساحات الحضرية في الأماكن العامة. افتتحت الاستوديو الخاص بها عام 1982 خلال الحرب العراقية الإيرانية، ثم انتقلت بعد ذلك إلى السويد عام 1991، لتوسع نطاق بحثها في موضوع الفن والمدينة. في السويد، طموحها في "بناء العمق" داخل المشهد Passage and Field تجسد مشاريعها العامة، بما في ذلك الحضري. تحفز هذه الأعمال الخيال، وتتسج الماضي والحاضر معاً، وتكشف تجاربنا المتجسدة داخل بيئاتنا. درست في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد، ثم واصلت دراستها وبحثها الفني في السويد. تم عرض أعمالها الفنية في أوروبا وأمريكا الشمالية وآسيا، ومنها المعارض البارزة في متحف موري للفنون في طوكيو، اليابان؛ بينالي الشارقة في الإمارات وكالري MIA في مونتريال، كندا. ودائرة الفنون في عمان، الأردن. كما حازت مشاريعها الفنية على التقدير والدعم من خلال المنح العديدة، بما في ذلك المنح الفنية المقدمة من مجلس الفنون في أونتاريو في كندا ومجلس الفنون السويدي، والجائزة الأولى في النحت، في مهرجان الواسطي، بغداد، العراق في عامي 1986 و 1989

منظر طبيعي تحت ٣٧ درجة مئوية: 2007

بينالي الشارقة الثامن، الإمارات العربية المتحدة، الفن، البيئة، وسياسات التغيير: طبيعة صامتة"

المواد: ألواح تبريد ثلجية ولفائف

الأبعاد: 300 سم × 250 سم

تصوير: بينالي الشارقة



عن سحر مها

لاسه سودرنبيرغ * 1996

تضع خضارًا على طاولة،

وتترك الزمن يمارس سحره الأسود .

تنكمش الخضار، وتتصلب، ولا تعود تطابق الاسم الذي كانت تحمله .

وعندما يبتعد شيءٌ على هذا النحو عن الطبيعة،

فإنه يقترب، في المقابل، من الإنسان .

قد تكون يقطينة، أو ثمرة فلفل، أو نارنجًا، يسودّ لونها تدريجيًا،

وتتحول ببطء إلى الصورة السلبية النهائية لذاتها؛

إلى خلاصة صغيرة مكثفة من الحزن والهجران .

حتى آلهة بابل القديمة لم تعد ترغب في أن تأكل من هذا الأثر المتروك .

وربما يبعث هذا الأثر في نفس الناظر شعورًا بالرهبة وبالخشوع .

لذلك تضعها برفق فوق أنعم سطح،

داخل صندوق خشبي ذي غطاء .

هناك ترقد كما لو كانت في عشّ طائر .

لكنها لا تُغلق الغطاء .

فالبقايا المقدسة (الذخائر) موجودة لتذكّرنا بأن حتى الأشياء المقدسة نفسها زائلة وفانية .

*لاسه سودرنبيرغ، من الشعراء والكتاب السويديين المعروفين،

ولد عام 1931 في ستوكهولم

بدون عنوان 1992

أبعاد العمل: أبعاد متعددة

المواد: خشب، صوف، صورة فوتوغرافية، ومواد نباتية

تصوير: مها مصطفى



"مشروع تحويل آثار الرصاص"

يُعد "مشروع تحويل آثار الرصاص" للفنان مخلص حبيب عملاً فنياً مستمراً في مجال فن الشارع، حيث يدمج ثقوب الرصاص والمباني المتضررة جراء النزاعات ضمن صور مُشكلة بعناية. ومن خلال استخدام خطوط مرسومة بسيطة وأشكال هندسية وتفاصيل تشخيصية، يحوّل حبيب آثار العنف إلى طيور وزهور ونوتات موسيقية وحيوانات وإيماءات بشرية. تظل ثقوب الرصاص مرئية، لكن دورها داخل الصورة يتغير؛ إذ تتحول شواهد الدمار إلى عين، أو بذرة، أو جناح، أو مركز لشكل متخيّل. وهنا تكمن قوة المشروع؛ فحبيب لا يسعى لإصلاح الجدار أو التظاهر بإمكانية محو تاريخه، بل يعمل مع ما هو موجود بالفعل، سامحاً للضرر والتدخل الفني بالتعايش معاً.

© Images of graffitistreet







محنة دور بغداد

الثلاثينية الجميلة!

نداء لإنقاذ ما تبقى من هذا الإرث المعماري

الثلاثيني الفريد في العراق

إحسان فتحي

كان لا يقل عن 400 حتى فترة الثمانينات من القرن الماضي، أما الآن فأتوقع أن العدد لا يزيد عن 40 داراً، أي نسبة التدمير وصلت إلى 90% بالرغم من كون أغلبها بحالة إنشائية جيدة جداً. ويبدو أن أمانة بغداد وهيئة الآثار والتراث غير معنيان إطلاقاً بهذا النوع من الدور البغدادية حتى القلة القليلة المتبقية التي تستحق بجدارة أن تُسجل تراثياً ويحافظ عليها من الهدم والزوال الأبدي.

في كل يوم تقريبا أسمع بأن أحد الدور الثلاثينية المتميزة، وهي لاتزال بحالة إنشائية ممتازة عادة، قد جرى بيعه من قبل ورثة المالك الأصلي، وأن المستثمرين العقاريين هدموه لكي تحل مكانه 6 دور صغيرة مستقلة!

أتوقع أن هذه الدور ستختفي بعد سنوات قليلة، وستختفي معها أغلب المباني العامة والبيوت السكنية الخاصة إلى الأبد دون أي محاولة من الجهات المعنية للحفاظ على المتميز منها، أو على الأقل توثيقها بشكل علمي وتفصيلي.

حديثة فيها قطع أراض منتظمة الشكل وشوارع مستقيمة قابلة لاستقبال مخلوق جديد اسمه (سيارة). نتيجة لهذا جرى هذا نبذ صارم لعناصر تقليدية كانت متواجدة لقرون عديدة سابقة كالشنايسل والحوش والأرسي والطارمة والطلار وغيرها، واستبدلت بمفهوم البيت المتماثل في واجهته، (والمغلق - أي مسقف بلا حوش مفتوح)، والغرف المستقلة مع شبابيكها الخارجية، التدفئة عن طريق (الفيريليس) والتبريد عن طريق المروحة السقفية (البانكة)، والحديقة عامرة لكنها دائماً خلفية. وبالرغم من كل هذا التغييرات أصبحت دور هذه الفترة الآن متميزة جداً، لأنها باتت نادرة وحافظت على جمالها وطابعها ظل ببغداديا.

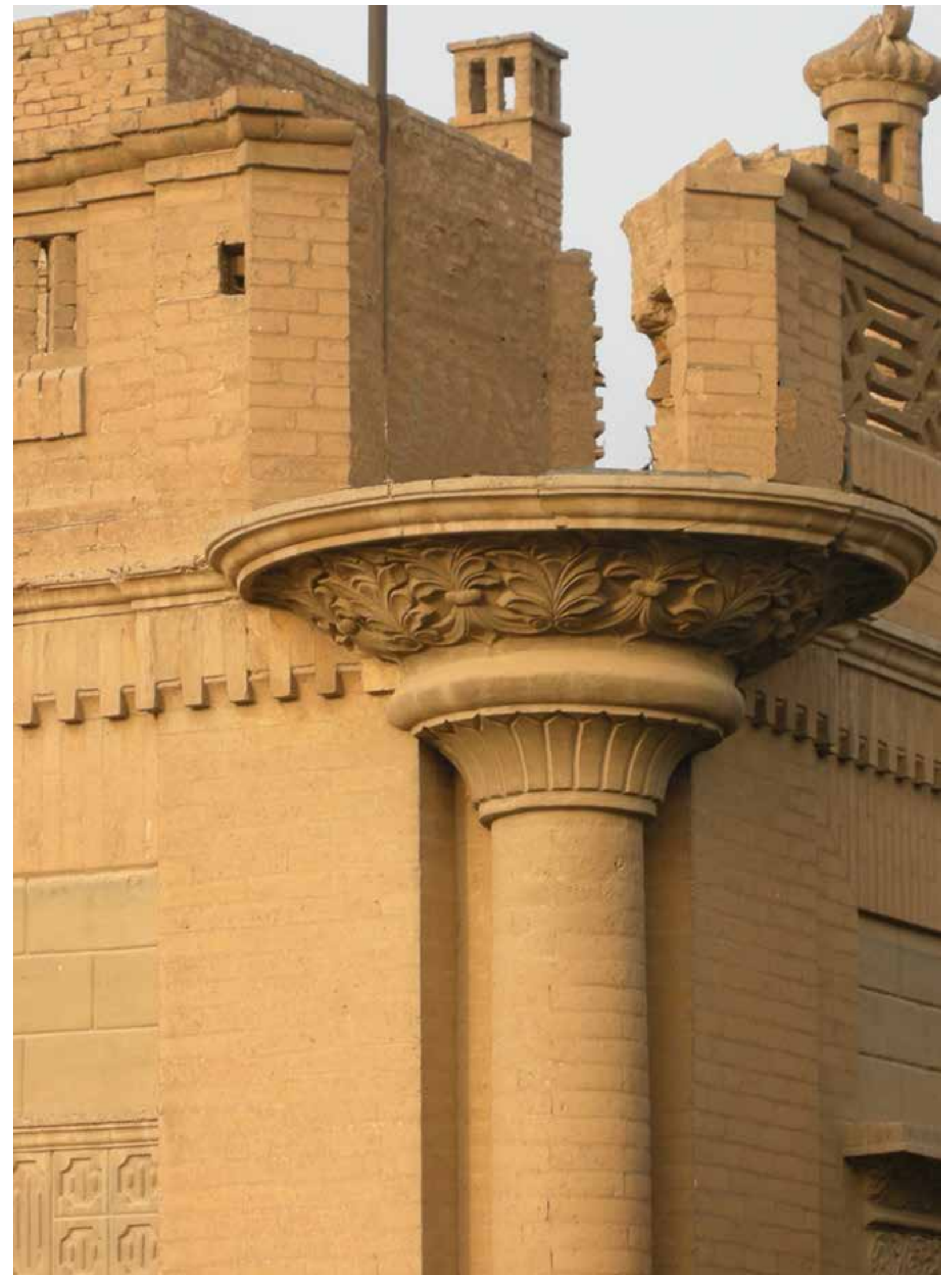
ليس من السهل معرفة عدد البيوت الثلاثينية المتميزة التي تمكنت من البقاء حتى الآن بعد الحملة الشرسة لهدمها وبناء عدد كبير من الوحدات السكنية قد يتراوح من 6 الى 10 دون الحصول على أي موافقات رسمية.

أتوقع أن عدد الدور الثلاثينية الكبيرة المتميزة

تميزت فترة الثلاثينات في العراق، وخاصة في بغداد، بظهور طراز معماري فريد تميز بمستوى عال جداً من الذائقة التصميمية والحرفية الآجرية والالتقان الإنشائي، لكنه اختفى كلياً بسبب نشوب الحرب العالمية الثانية وأعبائه أنماط جديدة مختلفة. تركزت أغلب بيوت هذه الفترة، التي كانت تعود لكبار رجال الدولة والميسورين من التجار والملاكين، في مناطق شارع أبي نؤاس والبتاوين والسعدون (جنوباً)، والعلوازية والوزيرية والأعظمية (شمالاً). وبأستثناء بعض هذه الدور التي صممها معماريون مثل نعمان منيب المتولي وبدرى قدح، فإن الغالبية الساحقة منها شيدها أسطوات ببغداديون (أغلبهم مجهول الهوية) امتازوا بالمهارة وعملوا على ضوء توجيهات مالكيها من احتياجات وتأثيرات ذوقية تسلك إلى المجتمع واخترفته عن طريق المجلات والأفلام السينمائية، وأحياناً عبر الرحلات السياحية إلى بيروت وأوروبا.

إن "الاغتراب" الذي أصاب البيت البغدادي كان نتيجة حتمية لتوسع بغداد إلى مناطق



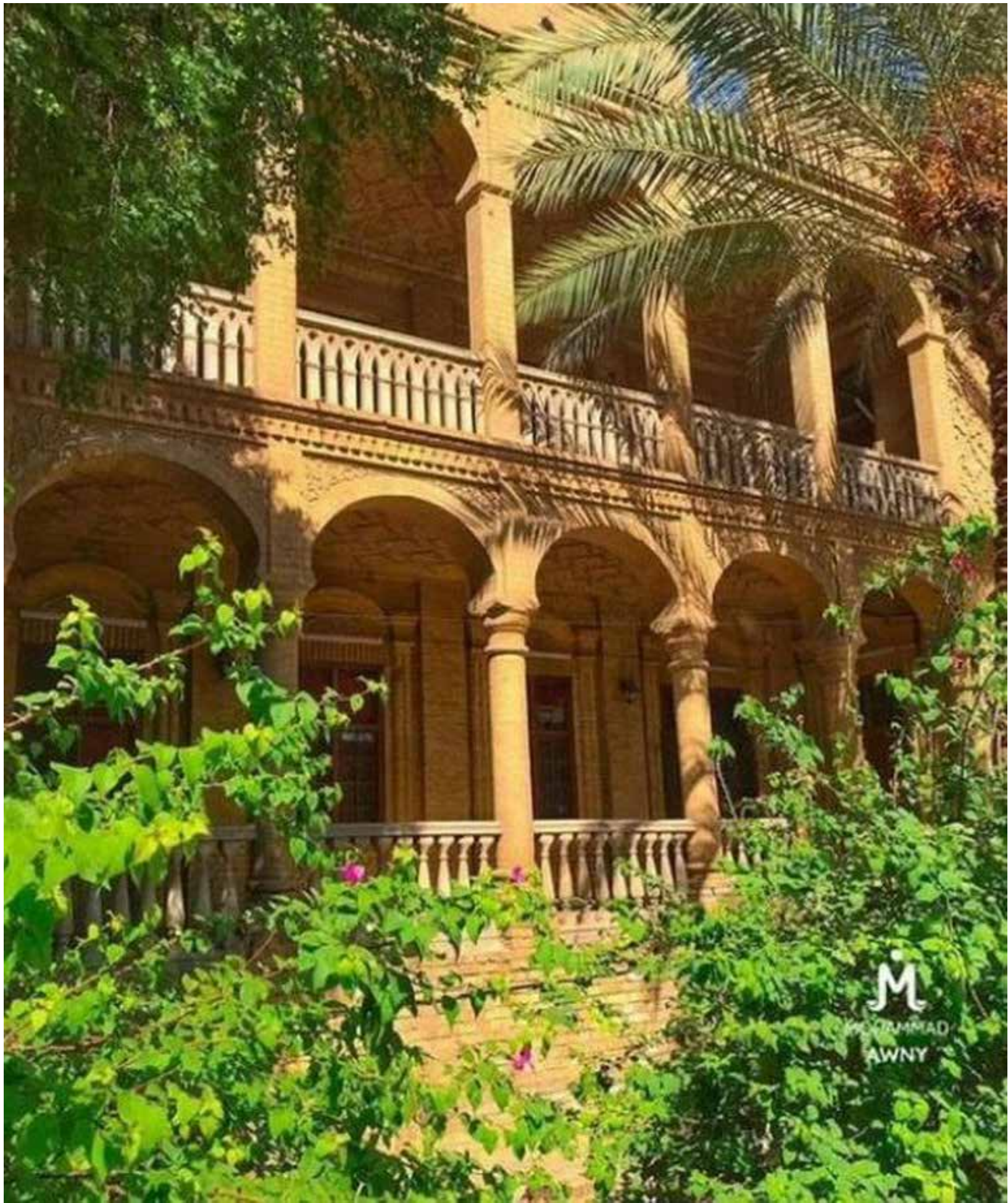














وثائق

ملحمة مجهولة

ابراهيم رشيد

علّمتني تلك التجربة كيف تسعى السلطة إلى احتكار التاريخ، والسيطرة على شواهد، وإعادة تشكيل الإنسان وتسويقه بوصفه صورة إعلامية تخدم روايتها. وفي المقابل، أدركت كيف يستطيع الفن أن يقاوم هذا المحو، وأن يظل حياً عبر التورية والرمز، محتفظاً بقدرته على قول ما تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنه.

من هنا، أخذت ممارستي الفنية تتبلور فيما أسميته بعد ذلك «تشريح الذاكرة»؛ وهي ليست استعارة فحسب، بل منهج عمل يقوم على تفكيك الجسد وإعادة تركيبه، واستحضاره بوصفه حاملاً للزمن وآثاره كما في عملي الجداري الجديد "مقاومة المحو" بطول عشرة أمتار وعرض مترين والذي عرض في بداية هذا العام 2026 في كاليري بيرلنغتون في كندا*. كانت عملية الحفر على الخشب، أو تتبع الصور الفوتوغرافية اليومية والقديمة، أشبه بعمل جراح ينقب في طبقات الذاكرة: أبحث، وأرسم، وأقص، وأكشف، ثم أخط ما تفرّق، كما لو أنني أجري تشريحاً للماضي كي أرى من خلاله الحاضر.

لا يكتمل العمل الفني في هذه العملية أبداً، لأنه يظل في حالة تشكّل دائم؛ يولد، ثم يمُحى، ثم يولد من جديد. وقد يبقى مختفياً لسنوات طويلة قبل أن يظهر بصيغة أخرى. هكذا كان مصير هذه الجدارية المطبوعة.

كانت مقولة الفنان المكسيكي سيكيروس ترنّ في أذني كل يوم: «أريد للمشاهد أن يرى عملي الفني وهو يقود دراجة...». كانت تلك العبارة تعبيراً عن أهمية الحركة والاتساع، وعن تحويل المشاهد إلى جزء من بانوراما لا تخضع للمنظور التقليدي، تملؤها أجساد هجينة غيّر الصراع، يمتزج فيها الواقع بالميثولوجيا، والحقيقة بالخيال، والتاريخ بالحاضر. بعد يوم واحد فقط من عرض الجدارية في معرض الطلبة المتخرجين من أكاديمية الفنون الجميلة عام 1982، أزالها السلطة الأمنية في الأكاديمية بحجة أنها لا تتسجم مع الخطاب التعبوي للحرب وتعرضت بعدها للمسائلة والتحقيق الأمني في الكلية. لكن مع ذلك فلقد نالت لاحقاً جائزة رابطة النقاد العراقيين بإشراف الفنان شاكر حسن آل سعيد والفنان نوري الراوي.

كان المناخ السياسي في مطلع ثمانينيات القرن الماضي مشحوناً بالحرب ومأساها اليومية، و كانت الرقابة مطلقة، والمعارضة جريمة. دفعني ذلك إلى الرسم في الصحافة بوصفه وسيلة للتعبير عما تعجز اللغة المباشرة عن قوله. برزت الأجساد والوجوه، ولا سيما الأيدي، في رسومي التوضيحية، أجزاء بشرية جاهزة للتجميع لتغدو إيماءاتها وصرخاتها وصمتها رموزاً متكررة للمقاومة والهشاشة والتضامن. وهكذا تحولت تلك الرسومات إلى لغة مشفرة لا يقرأها إلا من يجيد قراءة ما بين السطور.

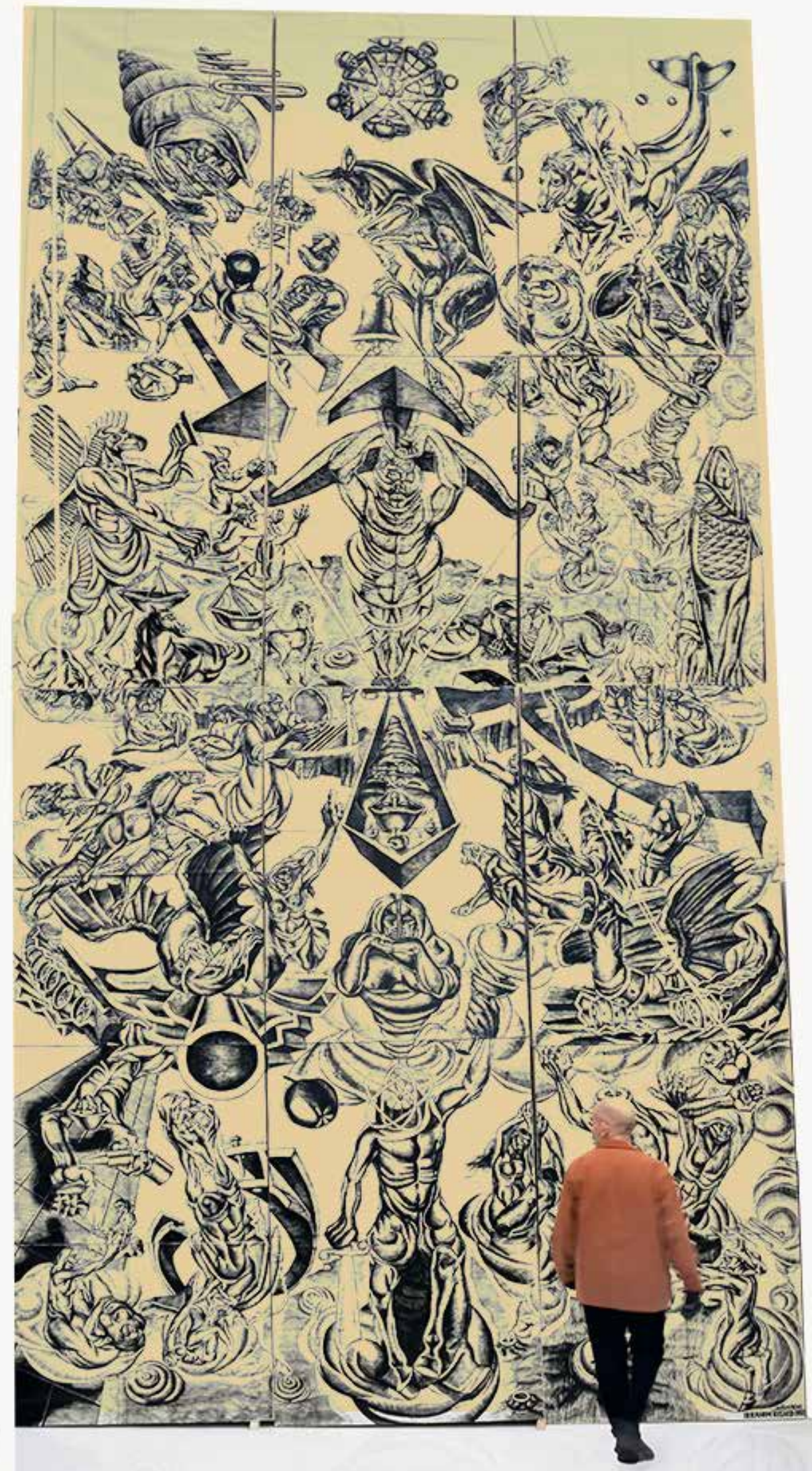
رحلة برفقة كلكامش، لا بحثاً عن الخلود، بل في رحلة معاكسة: رحلة تنبش ما خلفته الحروب في الأرض والأنسان والذاكرة. فمن أور إلى الفاو، ومن بغداد إلى منافي الذاكرة، لا تبدو الجغرافيا سوى طبقات متراكبة من التاريخ والغياب والدمار.

نشأت في مطلع سبعينيات القرن الماضي في ظل نظام شمولي في العراق، ومثل كثير من فئاني جيلي، عشتُ الصراع اليومي مع السلطة السياسية والحرب. وقد شكلت تلك التجارب المبكرة، ولا سيما الصراع من أجل الحريات الشخصية، جوهر ممارستي الفنية ومضمونها.

عندما كنتُ طالباً في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد بين عامي 1979-1982، تعلّمتُ الصمت والعزلة من جراء الرقابة، وتعلّمتُ كيف يمكن للصورة أن تتكلم حين تعجز الكلمات، وكيف تستطيع الميثولوجيا أن تفضح الواقع وتحتج عليه. منذ ذلك الحين، أصبحت التورية والرمزية أداتي للتعبير كلما تعذّر قول الحقيقة علناً. كانت جداريتي المطبوعة على الخشب «ملحمة مجهولة» (1982)، التي يبلغ طولها نحو ثمانية أمتار وعرضها أربع أمتار ونصف، أول محاولة لابتكار صيغة فنية جديدة تجمع بين فن الجداريات وفن الحفر والطباعة، وبين الفن الراهديني والواقعية التعبيرية.



الفنان ابراهيم رشيد مع الجدارية



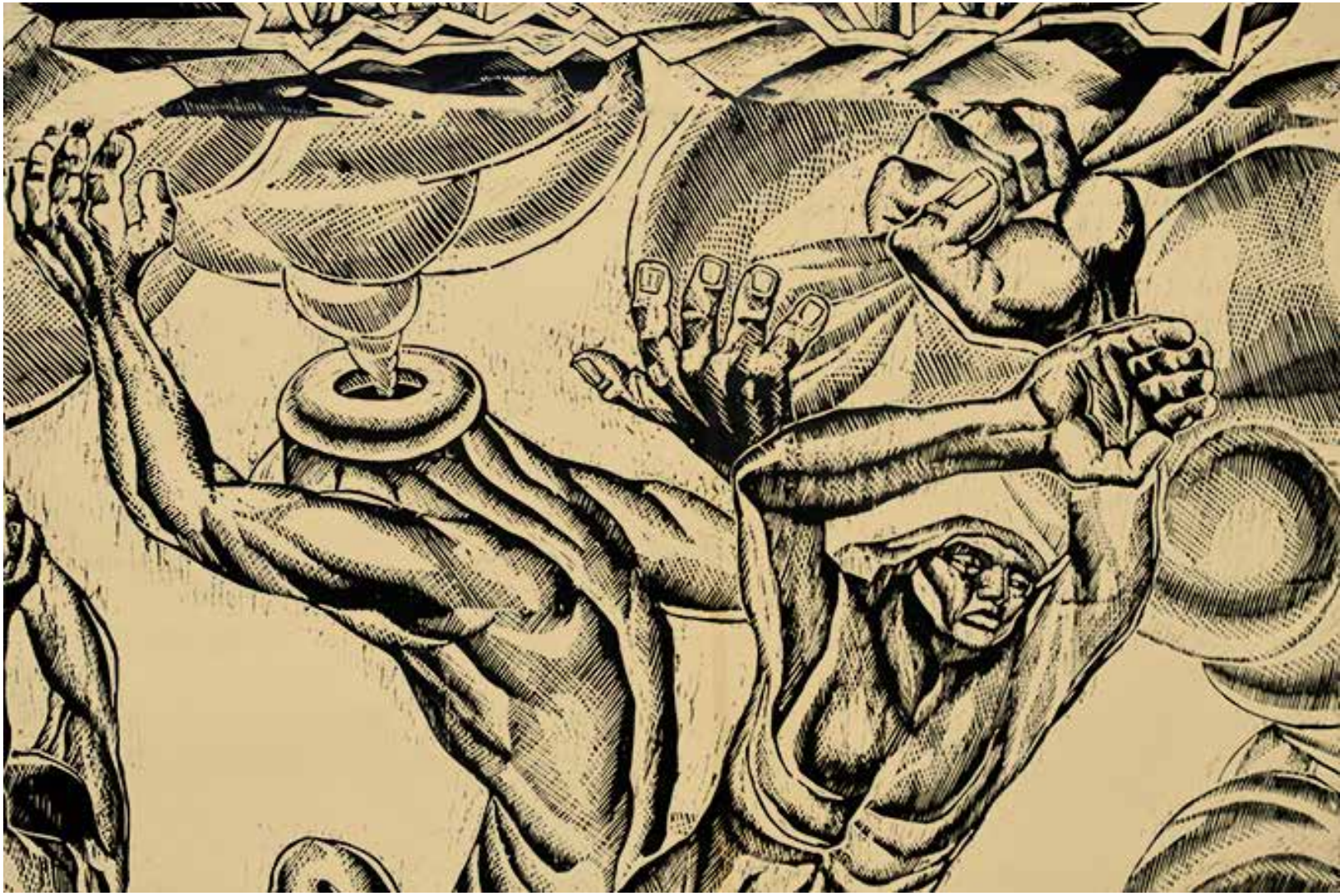
الفنان ابراهيم رشيد
مع الجدارية



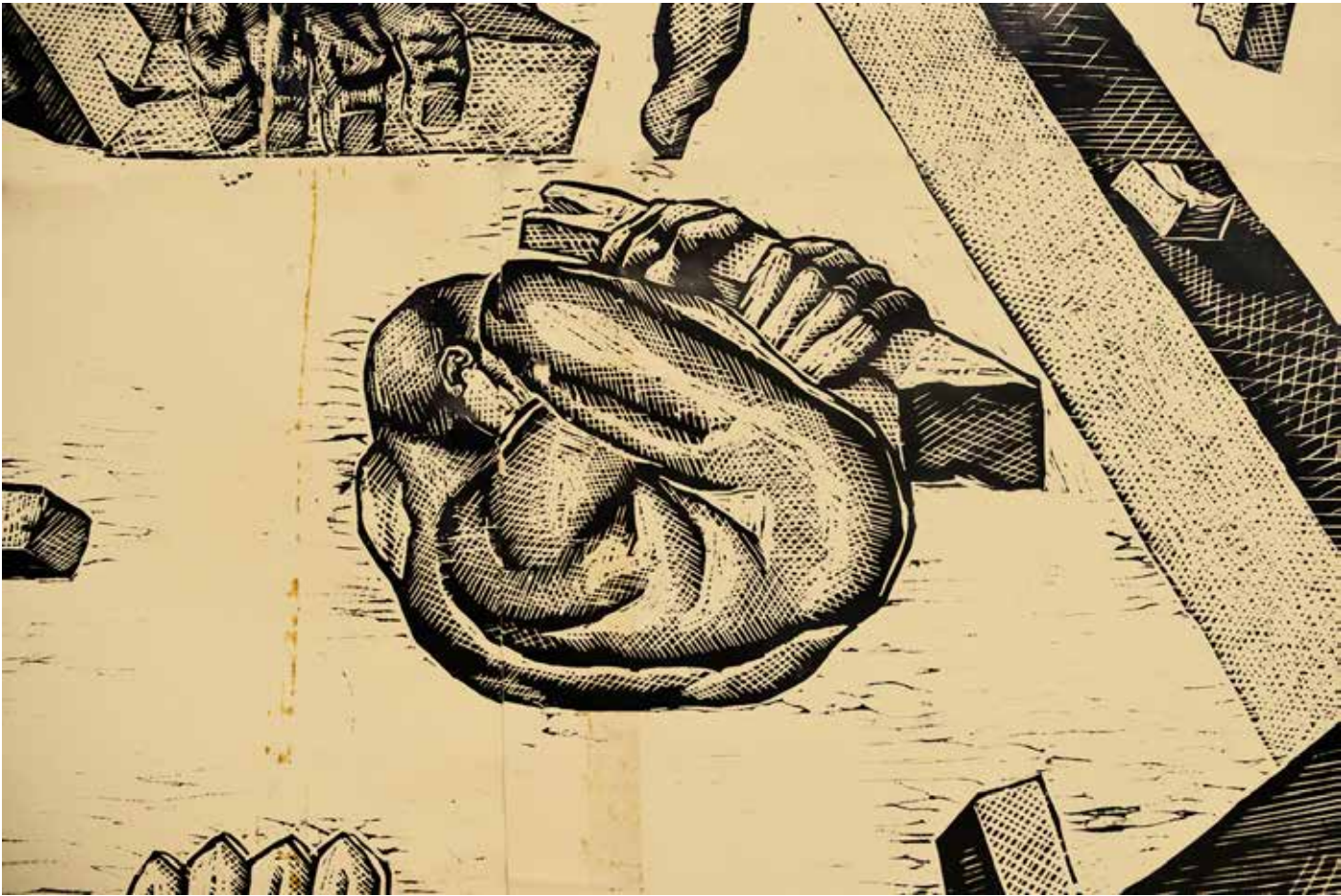
تفاصيل متنوعة للجدارية







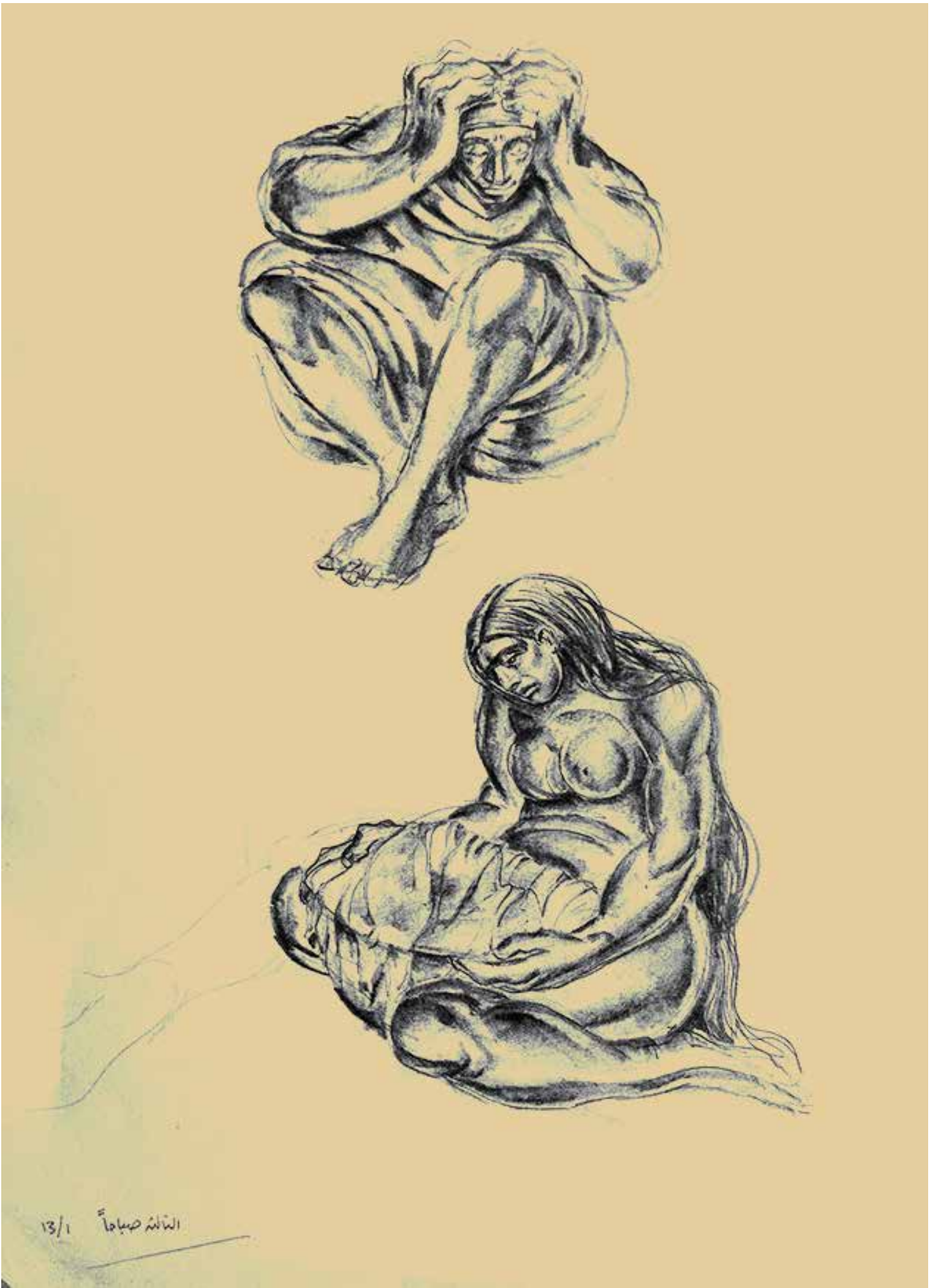
تفاصيل متنوعة للجدارية

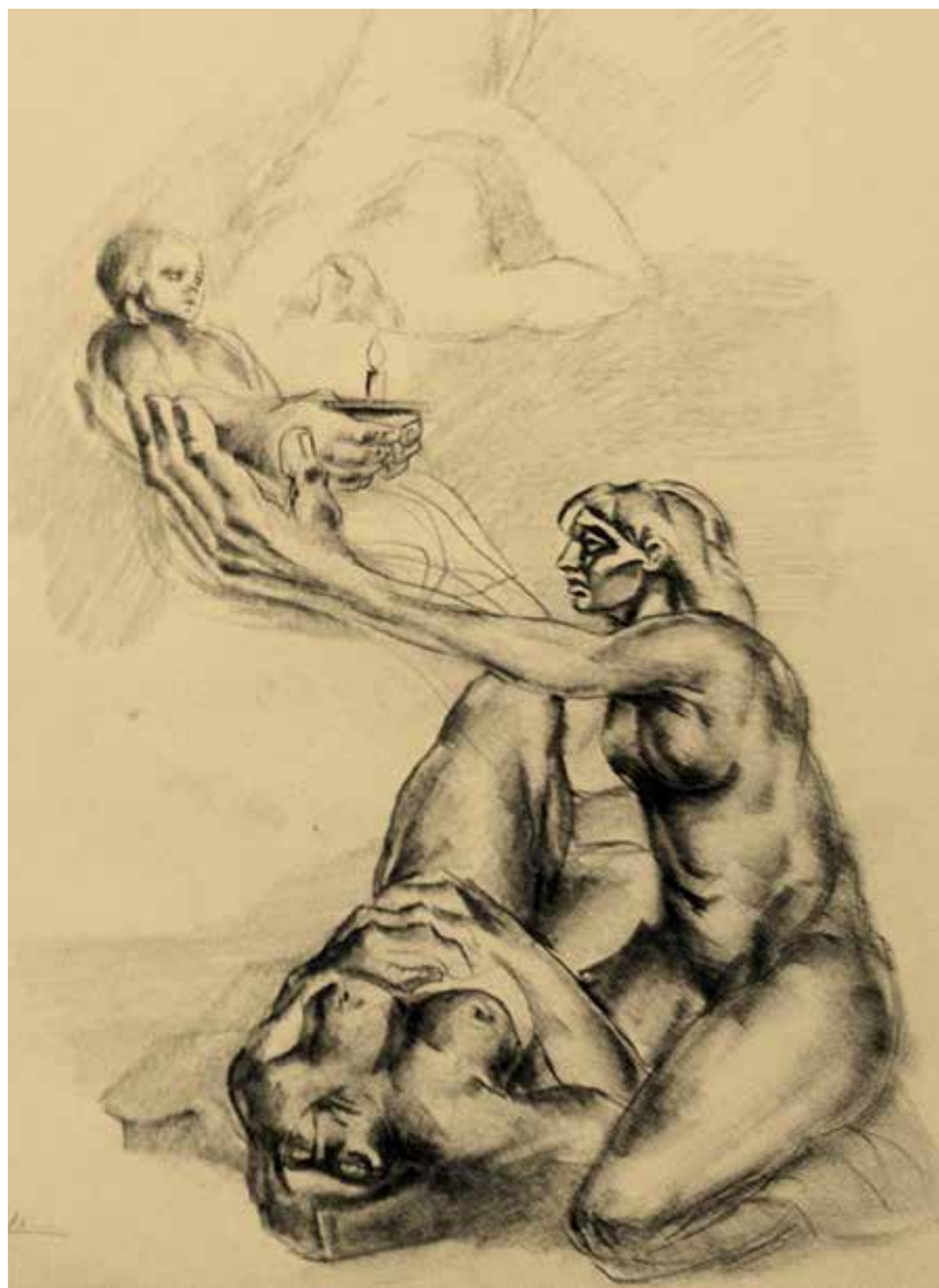






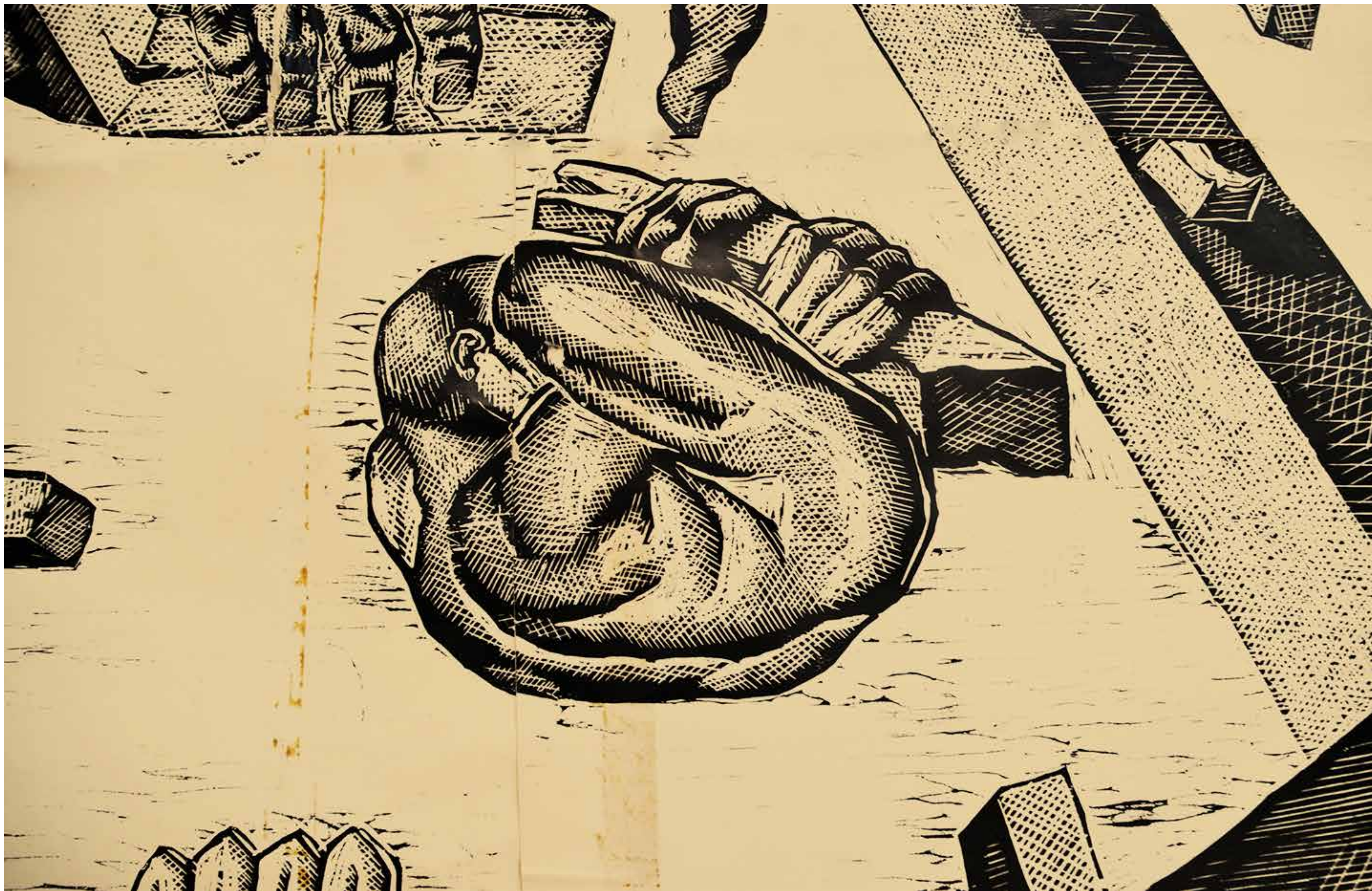
تفاصيل متنوعة للجدارية





تفاصيل متنوعة للجدارية







الفنان سعدي الكعبي



جمعية الفنانين العراقيين. بغداد 1987

فعالية فنية انجزت عندما كان الفنان سعدي الكعبي رئيساً لجمعية الفنانين العراقيين عام 1987 وذلك بالرسم المشترك على قماش بارتفاع مترين وبطول ٣٠ متر

المشاركون

هادي نفل	ليلى العطار	إسماعيل فتاح
رؤيا	هاشم الطويل	سعدي الكعبي
سلمان عباس	سهام السعودي	سالم الدباغ
حسام عبد المحسن	وليد شيت	خضير الشكرجي
ضياء الراوي	غالب ناهي	علاء بشير
حسن عبود	علي جبار	علي طالب
الفنانون العرب	ناظم حامد	مخلد المختار
عبد الرحمن المزين	محمد علي شاكر	سعدي عباس
راشد العريفي	فوزي أحمد رسول	نزيهة سليم
هشام بنجابي	أيمن علي خالد	فائق حسن
علي الطرابلسي	حسن عبد علوان	مهين الصراف
مصطفى نورالدين	إبراهيم رشيد	محمد مهاددين
قمش	ليث فتاح	عامر العبيدي
	فردوس حبيب	أمين عباس



الفنان ناظم حامد



الفنانة ايمان علي



الفنان علي جبار.



الفنان فائق حسن والفنانة
سهام السعودي



الفنان خضير شكرجي



الفنان علي طالب



الفنانة بتول الفكيكي



لفنان علاء بشير



الفنان محمد علي شاکر

إصدارات فنية جديدة



حسن عبود، سيرة الضوء.

مجموعة اعمال 1980*2020

حسن عبود رسام عالم بامتياز، شعرية في الاداء قلدته لان يجترح رؤية هي الاكثر بلاغة في التعبير عن حزمة مشاعر غاطسة في اللاوعي لا يرد لها الذاكرة التي مزقتها ثقافة التخاصم والعزل

عاصم عبد الامير 2019

164 صفحة ، 26 * 23 سم

الناشر: متحف صلاح حيثاني. كربلاء



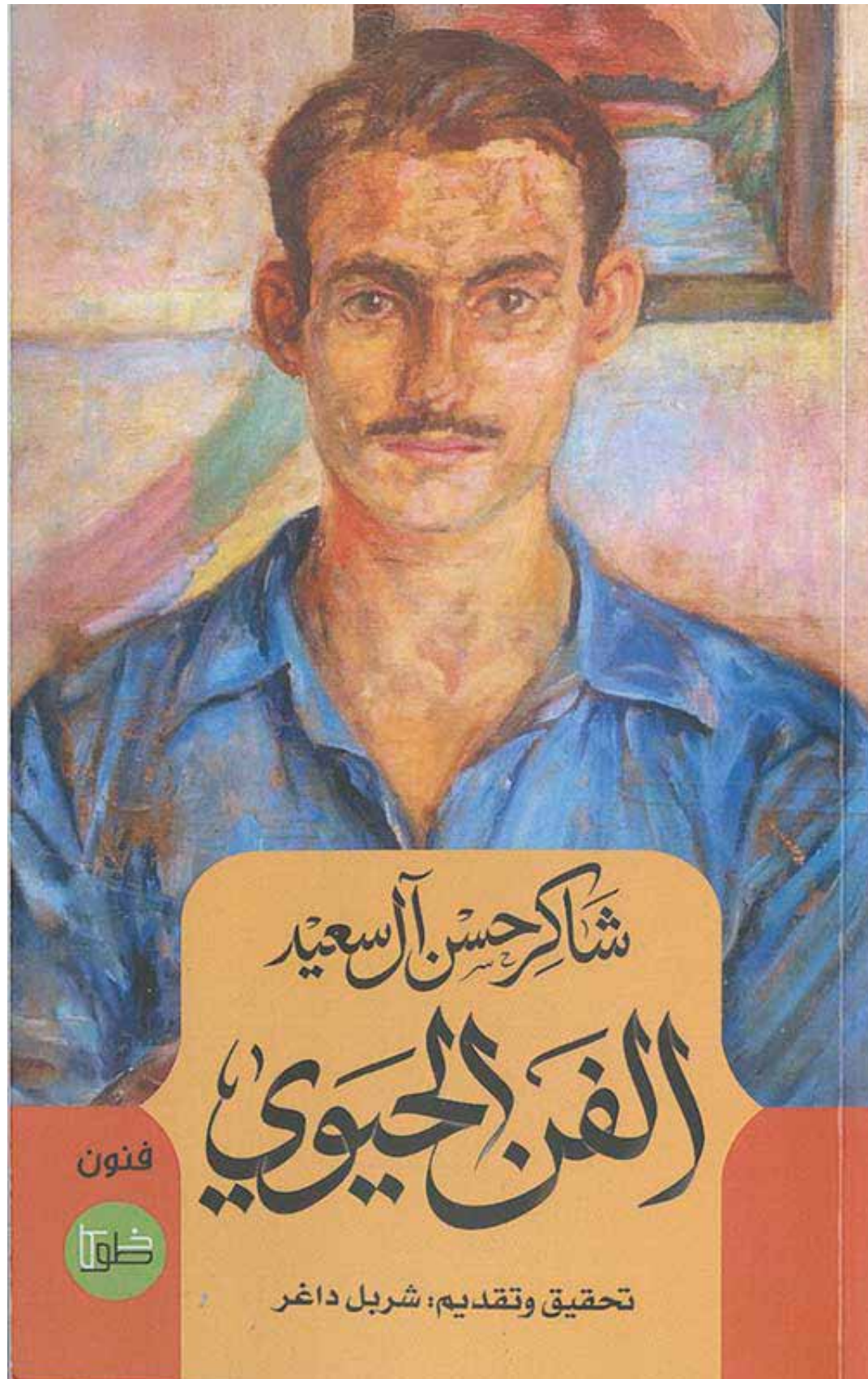
حسن عبود
سيرة الضوء
HASSAN ABOUT
BIOGRAPHY OF LIGHT

شاكر حسن آل سعيد : الفن الحيوي

تحقيق وتقديم شربل داغر

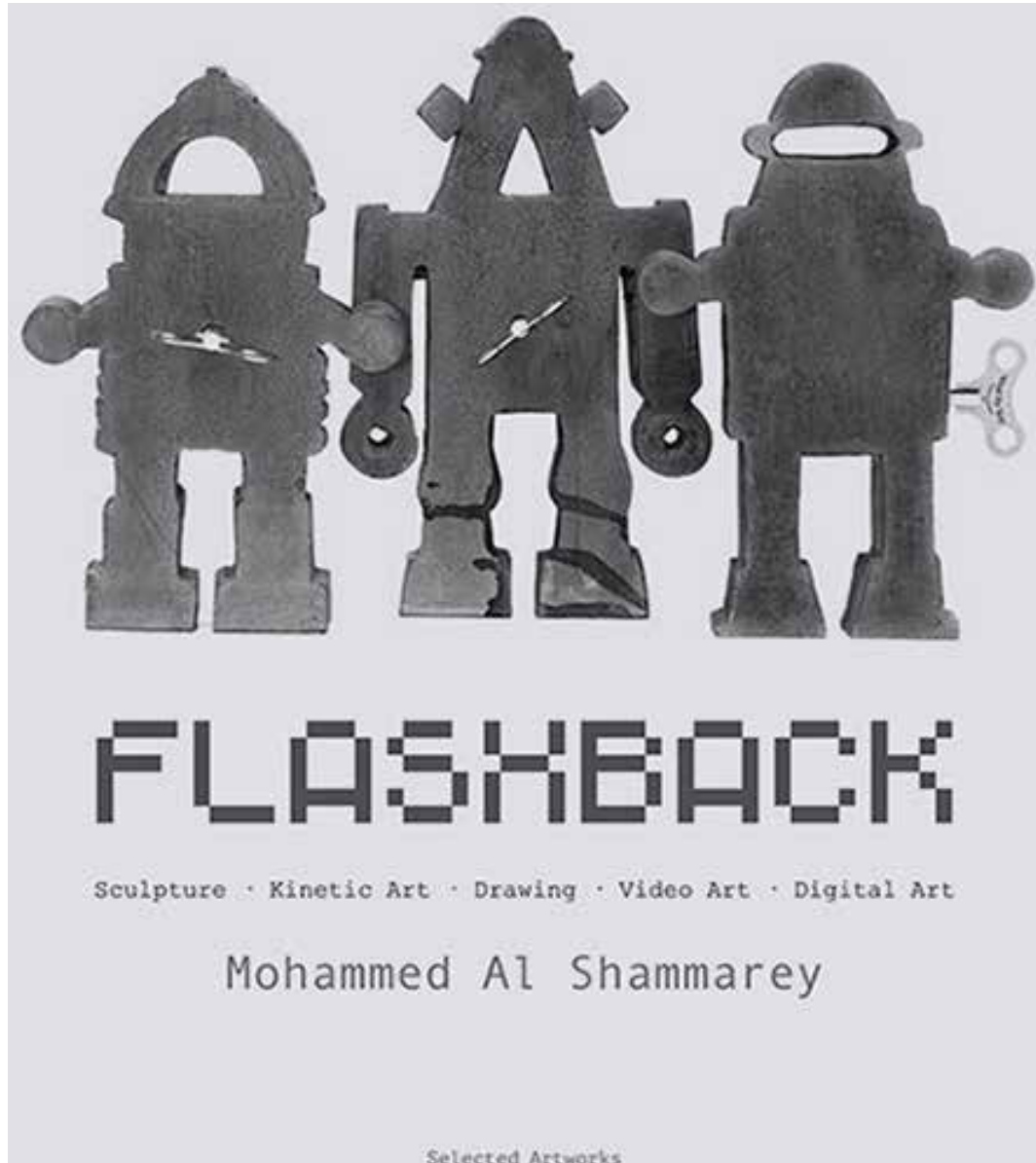
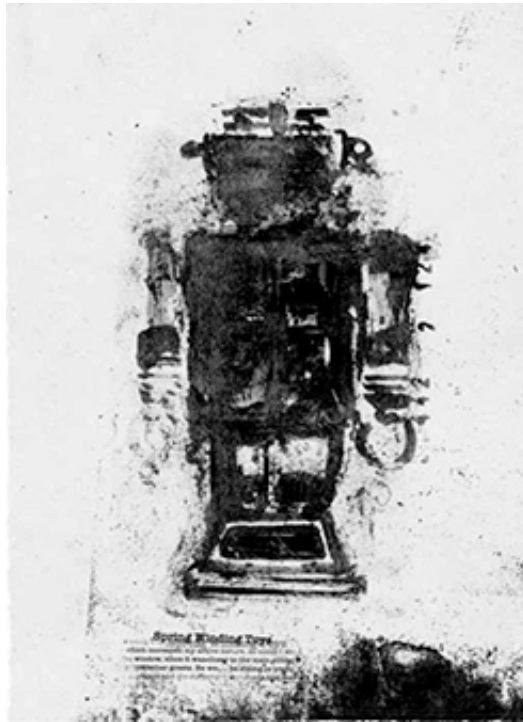
266 صفحة 21.5 * 13.5 سم

الناشر: خطوط وظلالا للنشر والتوزيع. عمان



يشتملُ هذا الكتاب على تأليف غير معروفة في غالبها للفنان العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد؛ وإذا كان بعضها عرفَ النشر في دوريات بيروتية وبغدادية في خمسينيات القرن المنصرم، فإن بعضها الآخر مخطوط، ممَّا عرفته وتوصلت إليه في محفوظات الفنان. وهي تأليف ذات أهمية، لا لكونها مبكرة، ومغمورة وحسب، وإنما لأنها تكشف عن صيغة فكرية-فنية غير معروفة لرائد الحروفية في الفن العربي الحديث: "الفن الحيوي".

ما تَكشَّف، في قراءة هذه المواد الكتابية المختلفة، أنارَ مدَّةً مجهولة، أو مغمورة، في بدايات آل سعيد، حيث إن حضوره كان يتعين، في تلك السنوات، بين دراسته الفن، وإسهامه ومشاركته في نشاطات ومعارض "جماعة بغداد للفن الحديث"،



سوى للتراب وأصابع اليدين للعب "القلول"
(الكرات الزجاجية). وكل ما كان يتطلبه
لعب "الحجلة" (أو لعبة "توكي" كما تُعرف في
العراق) هو القليل من الطباشير وحصة أو
حجر صغير. كنا نصنع بعض ألعابنا بأيدينا؛
إذ كان بالإمكان صنع طائرة ورقية مذهلة
باستخدام أغصان الأشجار، وبعض الورق،
وشريط لاصق، وخيط. كنا نلعب كرة القدم
في الشارع، حيث نستخدم حصاتين لتحديد
المرمى، ونتقمص أدوار اللاعبين المشاهير
الذين كنا نعجب بهم؛ لكننا لم نكن قادرين
على تقمص شخصياتهم داخل الشاشة كما
يحدث اليوم بمجرد لمسة بسيطة. كنا نحن من
نصنع المؤثرات الصوتية بأنفسنا عبر الهاتف
والصراخ، وكنا نحن أيضاً من يقوم بدور المعلق
الرياضي. لا أزال أتذكر وصول جهاز "أتاري"؛
فقد كانت تلك هي المرة الأولى...

سنان انطون

استرجاع للماضي

محمد الشمري

184 صفحة 24 * 30 سم. باللغة الانكليزية
وبالالوان.

الناشر : اصدرا شخصي

هل يمكن للمرء أن يستحضر ذكريات ألعاب
الطفولة دون أن تغمره مشاعر الحنين
إلى الماضي؟ الحنين إلى البراءة المفقودة
والأزمة الأكثر بساطة؛ ولا سيما بالنسبة
لأولئك منا الذين عاشوا طفولة لم تكن فيها
الألعاب تعتمد على التكنولوجيا المتطورة أو
الشاشات، ولم تكن تتطلب اتصالاً بالإنترنت
(واي فاي). كانت أجسادنا ومحيطنا وبعض
المواد البسيطة كافية تماماً؛ فلم نكن بحاجة

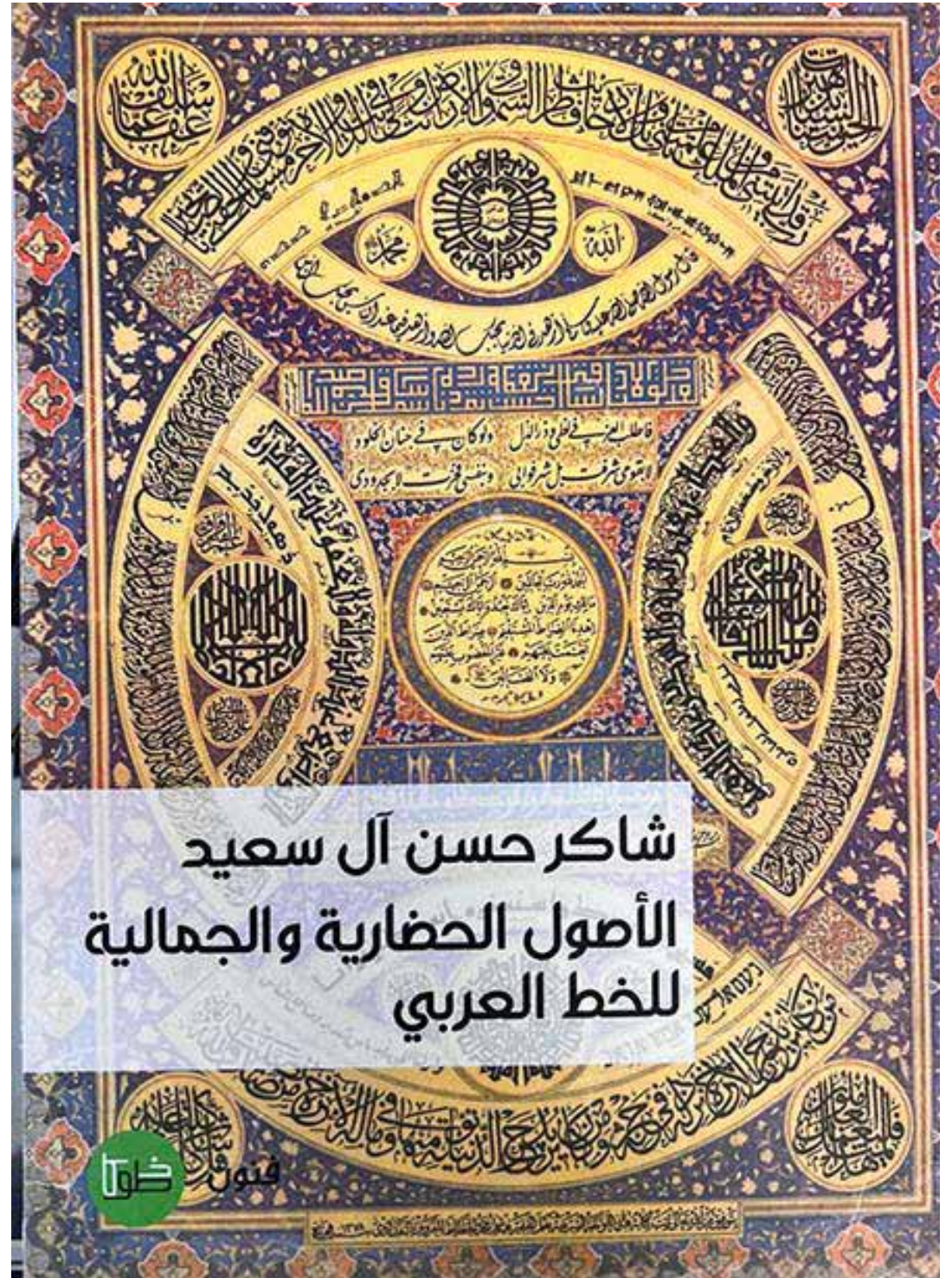
الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي

شاكر حسن ال سعيد

284 صفحة 24 * 17 سم

الناشر : خطوط وظلال للنشر والتوزيع. عمان

شكل الخط العربي اهتمام ملحوظا لدى
شاكر سواء كان كمادة تاريخية لطلاب معهد
الفنون الجميلة حيث يدرس أو ضمن ابحاثه
كوجهة نظر في تأصيل تجربته الفنية، في هذا
الكتاب يحاول شاكر تحليل النسخ الداخلي
للخط العربي من اجل الكشف عن أسسه
الجمالية والحضارية البعيدة. وهو بهذا
المسعى يختلف عن عن العديد من المتخصصين
التي ظلت ابحاثهم تدور في فلك استعراض
اشكال الحروف الموسومة، وتعيينها من حيث
اشتقاقها عن ابجديات اخرى قريبة الصلة
بها، وتتثبت بمصادر ومراجع تكاد ان تتكرر
في معظم المؤلفات، ولم تنتج عن ذلك سوى
بعض الدراسات النظرية، ومنها الدراسات
ذات الفحوى الجمالي (الإستاتيكي)، وبضمنها
ما ينسب الى المنظرين والخطاطين العرب أو
المدونين بالعربية أنفسهم ، كآراء ابن حيان
التوحيدي وابن مقلة مثلا، رذا، فأن البحث عن
اصل ومنشأة الخط العربي في هذه المرحلة
التي نسميها ب (الاكاديمية) ، والتي تسبق
مراحلنا الراهنة، أي : الحديثة، كانت بحثا
قائما على أسس البحث العلمي في الدراسات
الانسانية، وربما استعين في بعض الاحيان
بالمناهج المقارن فيه.



بيان وتبيين

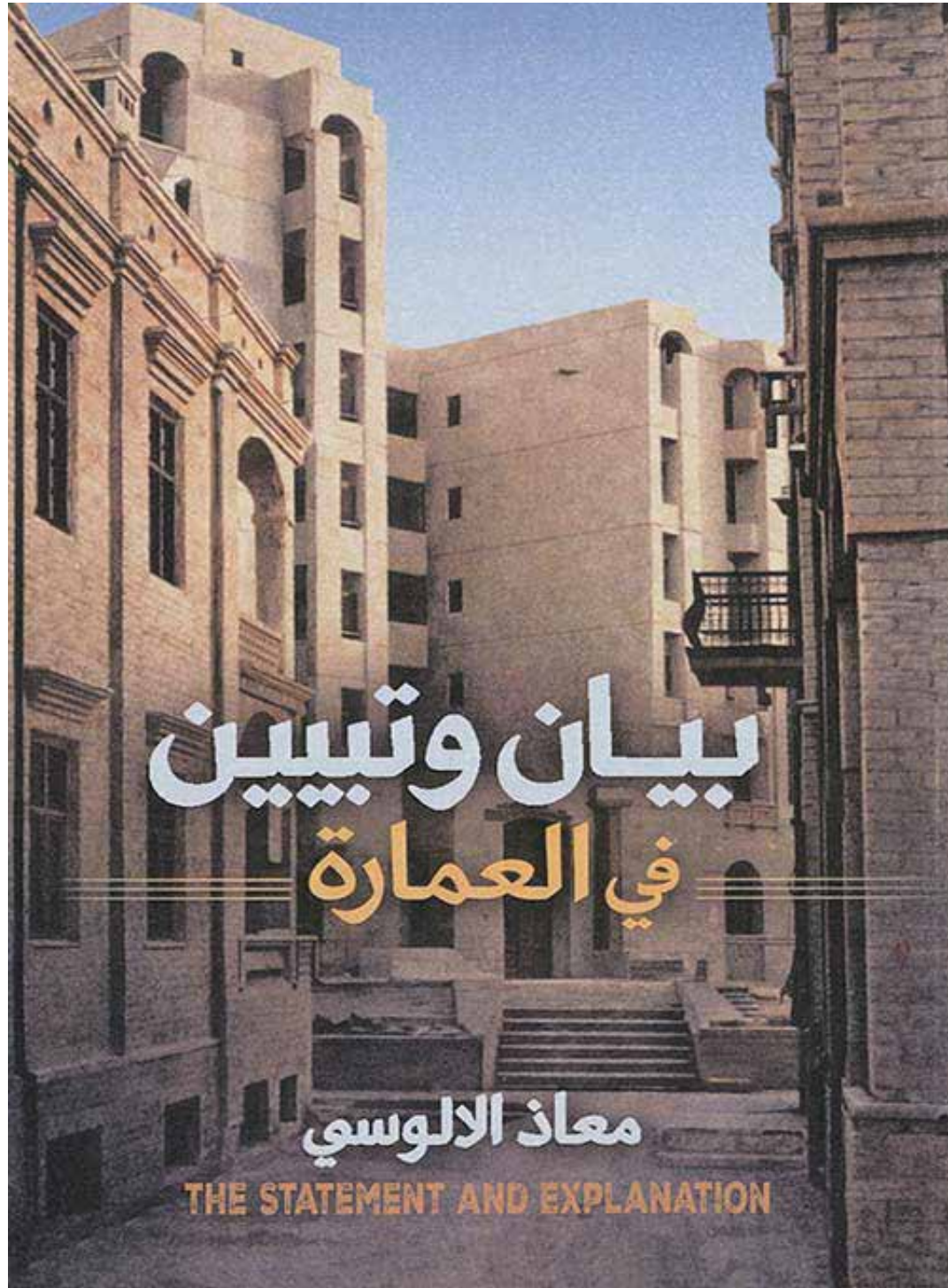
معاذ الالوسي

112 صفحة 21 * 15.5 سم

الناشر : الاديب عمان

ليست العمارة جدراناً تشاد، ولا كتلاً تُرص،
ولا فراغات تحسب بالابعاد، بل هي قبل ذلك،
وبعده بيانٌ، وما البيان إلا فعلٌ إظهار للمعنى،
وإفصاحٌ عن القصد، وترجمة صامتة لما تعجز
الكلمات أحياناً عن قوله .

لقد ارتبط مفهوم البيان في التراث العربي
بالقدرة على الإيضاح، وإيصال المعنى بأبلغ
صورة، لا بالإسهاب، بل بالدقة، لا بالزينة، بل
بالحكمة . هذا المعنى ذاته يمكن أن يتجسد في
العمارة الأصلية ، تلك التي لا تتوسل المبالغة.
ولا تستعرض شكلها بمعزل عن سياق المدينة،
بل تعبر عن ذاتها بثقة، وتقيم حوتراص هادئاً
مع الانسان والمكان والزمان.



داري المكعب

معاذ الالوسي

92 صفحة 21 * 15.5 سم. بالالوان

الناشر : الاديب عمان.

في تقديمه لهذا الكتاب يشير المعماري الالوسي

بان صيغة (المكعب) لا تشكل في هذه الدار
وصفا شكليا لكتلة هندسية بسيطة، بل يتجاوز
ذلك إلى التعبير عن موقف تصميمي واع
يسعى إلى إعادة صياغة روح البيت البغدادي
التقليدي في لغة معمارية حديثة ومجردة.
فالتصميم النهائي لا يقوم على استتساخي
للعناصر التراثية بشكل حريفي ومباشر، بل
يعتمد على استيعاب المبادئ العميقة التي
شكلت ذلك الموروث المعماري، ومن ثم اعداك
انتاجه بصيغة معاصرة.

