MAKOU
مجلة مهتمة بتاريخ الفن العراقي المعاصر

السنة الثانية. العدد الثالث.ايلول2021

لورنا سليم، بدون عنوان، 1958
زيت على موزنايت 54,5 x 38 سم.
مجموعة مكية، لندن.

MAKOU
مجلة مهتمة بتاريخ الفن العراقي المعاصر

المساهمون فيها تحت مظلة العمل الجماعي والتضامني

صورة الغلاف الاول: لورنا سليم، مجموعة كالري الكوفة، لندن
صورة الغلاف الاخير: ليزا فتاح الترك، مواد مختلفة على القماش، 115 x 85 سم،
مجموعة الابراهيمي، عمان

المساهمون في العدد:

تغريد هاشم، الفن النسوي عالميا وعربيا. عمار داود:ليزا فتاح الترك، هواجس وافكار. محمد قاسم سلمان السوداني:
حضور الجسد في اعمال ليزا فتاح الترك. مايسة كافل حسين: لورنا سليم ،:ابنة العراق بالتبني. عبد الرحمن طهمازي:
علاء بشير : تخطيطات طبق الأصل. كريم رسن :تخطيطاتي الفنية وخصوصيتها كمنجز فني
المراجعة اللغوية: احمد اصفهاني

تفتتح العدد تغريد هاشم ببحث عن الفن النسوي، وما هو مستجد في تاريخ هذا الفن، مع متابعة لبعض الأسماء، وتركيز على الفن العربي والعراقي كمدخل لفنانتين هما لورنا سليم وليزا فتاح، وهما عالمان جمع بينهما العراق: لورنا سليم الإنكليزية من مدينة شفيلد، وليزا فتاح الألمانية المولودة في النرويج. كلاهما قادتهما الأقدار للالتقاء بزوجيهما، لورنا في كلية تشلسي ـ لندن، وليزا في كلية الفنون في روما. وشاءت الأقدار أيضاً أن تواجه كل واحدة منهما عالماً جديداً كلياً، أدى بفنيهما إلى أن يقدم صورة مختلفة تعكس ظروفاً حياتية بدت الواحدة بعيدة عن الأخرى، ولم تكن قريبة بنسبة من النسب من تقاليد مجتمعهما الأول. لورنا رسمت العراق بعين متفحصة عن مسافة ما، ضمن عالم أنيق، محسوب بدقة لمشاهد يومية شعبية مع اهتمام ملحوظ بصورة المرأة – الفلاحة بشكل خاص – وفي مراحل عمل متنوعة. وسرعان ما تمكنت من أن تقدم أعمالاً ذات خصوصية تنتسب إليها، وإن حملت بعضاً من تأثير زوجها جواد سليم. ومع السنوات الأخيرة من حياتها في العراق، بداية الستينات، جلبت انتباهها مشاهد متنوعة من العمارة البغدادية التقليدية كنتيجة لمشروع شق شارع جديد. عندها أرادت أن ترصد .خصائص هذه العمارة، إلا أنها لم تسجل المحلات البغدادية المختلفة التي رسمتها مما حول هذه الأعمال إلى توثيق عام ذي خصائص متشابهة تناول أعمالها العديد من النقاد، وبشكل خاص جبرا إبراهيم جبرا. وبذلك كانت جزءاً من تاريخ الفن العراقي. ميسة كافل حسين تابعت نتاجاتها منذ تجاربها الأولى في الخمسينات، والتي عكست تماهيها مع المجتمع العراقي وحضورها فنياً في المعارض التي أقامتها جماعة بغداد .للفن الحديث أو في المعارض الجماعية للفن العراقي

وعلى العكس كلياً، حاولت ليزا فتاح أن تحافظ على نزعتها الفنية في ما رسمته في السنوات العشر الأولى من حياتها في بغداد، حيث انتجت مجموعة من الأعمال لا تشي بالمكان الذي تعيش فيه ولا لموضوعات تعكس حياتها مع أولادها الأربعة وزوج قلما شوهد بصحبتها. تفحّص عمار داود أعمال هذه الفنانة التي كانت تعكس متابعة عالمية لما هو شائع وبشكل خاص الاتجاه التعبيري الجديد. وبمرور السنوات عاشت ليزا في عزلة تعكس حياة معنية بتفاصيل خاصة بها وبما حولها. تخطيطاتها موحشة، وخطوط كأنها حفرت بالحجر، مع ضربات فرشاة حرة وشفافة. تعلمت ليزا العربية وعلمتها لأولادها كذلك، إلا أنها احتفظت بمسافة عن المجتمع العراقي، ورفضت كنتيجة حتمية حياة زوجها وانغماسه بمجتمعه الرجولي. فضلت العزلة لتكون أكثر صدقاً وأكثر قدرة على التعبير عن حياتها رغم وحشتها. لم يكن لها حضور فني إلا في بعض المعارض الجماعية، ولم تلفت أعمالها بكل ما فيها من تعبير إبداعي مغاير للشائع نقاد الصحافة، لذا لا نجد لها موقعاً في تاريخ الفن العراقي يلائم طاقتها التعبيرية المذهلة. مجموع نتاجاتها عبّر بكل صدق عن ما عانته من قطيعة مع ماحولها وعن قدرتها لتحصين نفسها ضد الابتذال الفني الذي شاع حينذاك. وفي بحث استقصائي وحوارات مع أبناء الفنانه حاول عمار داود تفحص مراجعها الفنية وعلاقة ابداعها بحياتها الشخصية وما يحيطها من حياة. وفي بحث مهم لمحمد قاسم سلمان السوداني يناقش موضوع الجسد في أعمال الفنانة ليزا فتاح الترك، مع .استعراض بسيط لأعمال بعض الفنانين العراقيين الذين شاركوا ليزا هذا الاهتمام

لعل ما تنشره (ماكو) الآن وبكل اعتزاز، هو أول توثيق لما توفر من أعمال لهذه الفنانة المهمة. حيث بعض منها كانت قد أرسلته لي في نهاية الثمانيات لغرض تنظيم معرض شخصي لها، إلا أن بعض الصعوبات حال دون ذلك. وبعضها الآخر من سلايدات تركها معي في منتصف التسعينات زوجها الفنان إسماعيل فتاح إلى جانب عدد محدود من مجموعات شخصية. وفي القسم الثاني من هذا العدد يحاور عبد الرحمن طهمازي الدكتور علاء بشير عبر مجموعة تخطيطات من سنوات مختلفة، رسوم ذات بعد غرائبي بعض منها يحمل إشارة عمل زيتي وبعضها الآخر فيه استقلالية تنتسب من بعيد إلى هوس الفنان بالتخطيط وقدرته التعبيرية لما يفكر فيه. في مجموعة تخطيطية أخرى للفنان كريم .رسن يقدمها الفنان بنص يتابع اهتمامه بهذا المجال عبر تجارب من سنوات مختلفة.

ضياء العزاوي

تشكر مجلة ماكو، اسيا اسماعيل فتاح وصهيل اسماعيل فتاح ، مجموعة الجادرجي، لندن. مجموعة الابراهيمي، عمان. متحف الفن العربي الحديث، الدوحة .مجموعة كالري الكوفة، لندن، الفنان هيمت محمد علي، الفنان علاء بشير والفنان كريم رسن والروائية انعام كججي

في الفن النسوي، عالمياً ومحلياً

تغريد هاشم

لعلي وأنا بصدد التصدي الى موضوع الفن النسوي، ان اذكر ذلك الحدث الهام الذي له دلالات عميقة تتعلق برد الاعتبار لمنجز المرأة الفنانة من الناحية التاريخية وبالأخص ريادتها التي همشت أو تم السكوت عنها لسبب أو آخر، الحدث هو اعتبار الفنانة السويدية هيلما اف كلينت الرائدة الأولى في مجال الفن التجريدي، بدلا من كاندنسكي و ماليفيتش و موندريان، و قبلهم فرانسيس بيكابيا في عمله الريادي المعنون ب (المطاط Caoutchouc) والمنجز عام 1909 أو عام 1913، كما تذكر مصادر مختلفة.

هذا التصحيح اللافت الذي قام به مؤخرا متحف كوكنهايم سيكون له وقع كبير في تغيير وعي المهتمين في الفن والمتابعين لتاريخه وتوجيههم إلى مسعى إعادة كتابة تاريخ الفن النسوي بشكل عام والفن التجريدي ورواده بشكل خاص وتنسيب الفتح الأول للفنانة السويدية الآنفة الذكر. ويحمل هذا التصحيح التاريخي في طياته، معنى ومدى ذلك الاجحاف والإهمال الذي تعرض له الفن النسوي في مختلف بقاع العالم.

ومن جهة أخرى، فإني في نصي هذا، لا اريد اعتماد أي توصيف أو مصطلح محدد للفن النسوي، وذلك بسبب تلك الأيديولوجيات التي تبنتها التنظيمات النسوية حيث شابتها بعض الإشكالات و الالتباسات المفاهيمية في ستينيات القرن الماضي، وهي الحقبة التي شهدت اضطرابات ثقافية وسياسية هائلة، مثل الحرب الفيتنامية والحركات التي نادت

من اعمال الفنانه دورا مار

الفنانه الفلسطنية منى حاطوم

بتطوير وتحسين الحقوق المدنية ومظاهرات المثقفين والعمال والطلاب التي كانت تعبر عن حجم الغضب والرفض الذي كان يجتاح العالم، بالإضافة إلى حوادث الاغتيالات السياسية التي استهدفت كندي ولوثر كينغ ومالكوم اكس. ففي هذه الفترة بالذات والتي نودي فيها بضرورة تغيير وتجديد الحياة وشروطها الإنسانية، انبثقت حركة الفن النسوي المنظمة، والتي كانت رد فعل طبيعي إزاء التجاهل والإقصاء المتعمد للإبداعات النسوية في شتى

الحقول الثقافية، ولعل ذلك الإقصاء والتجاهل كان ينطوي على الرغبة الدفينة في نفوس البعض لطمس المواهب النسوية واستبعادها، وذلك من خلال رفض عرض نتاجاتهن الفنية لعدة قرون من الزمن بسبب التأثيرات الاجتماعية والدينية التي نالت من مكانة المرأة وقدراتها الإبداعية.

ومن الجدير بالاشارة الى ان رائدات الحركة النسوية قد ظهرن قبل حقبة الستينيات بزمن طويل ومنهن الرسامة والمصورة السريالية هنريت ثيودورا ماركوفيتش (دورا مار). المبدعة والرائدة في صناعة الصور المركبة التي تنفذها اليوم برامج الكومبيوتر ومن أهمها الفوتوشوب وذلك عن طريق رص أعداد من الصور السالبة (Negative image) على بعضها البعض و طباعتها فيما بعد لانتاج صور لاتنتمي فحسب للحركة السريالية وإنما كانت أقرب إلى الفن المفاهيمي.

لقد حملت أعمال الفنانة دورا مار رسائل سياسية واجتماعية، وانجزت بالإضافة إلى ذلك أعمالا مشتركة مع الفنان مان راي، وساهمت في صناعة الإعلانات وتصوير الموديلات والموضة. وصورت الشوارع وتفاصيل البنايات باستخدام زوايا غير مألوفة لعين الناظر لتبدو اشكال استثنائية متفردة. ويجدر هنا أن أذكر، أنها بهذه الانجازات كانت قد سبقت المعماريين التفكيكين بكسرها للمألوف من زوايا النظر، وايضاً لاستخدامها الحر والمتنوع لعدد من تلك الزوايا في بنية المنظور قبل أكثر من ستين عاما. هذا بالإضافة إلى صناعة البورتريهات الذاتية والغيرية المركبة. قدمت دورا مار نموذج مغاير للمرأة من خلال بورتريهات وملصقات كانت تنتجها كالإعلانات في الجرائد والمجلات. وفي الثلاثينيات من القرن المنصرم وهي في قمة تألقها ونجوميتها تعرفت على الرسام بابلو بيكاسو، الذي كان يعاني وقتها من الكساد الإبداعي. وفي ذلك الحين بهرته بأعمالها الفنية و مخيلتها الإبداعية التي لا تنضب، لتكون الملهم الذي وقف وراء ذلك التطور الكبير الذي طرأ

على أعماله، بل وبشر بولادة حركة وتحول جديدين في تاريخ الفن كذلك. وقد عمقت وعيه السياسي ووثقت مراحل أهم أعماله، ومنها لوحة الجورنيكا. وهي التي أشرفت على تدريب بيكاسو وتعليمه التقنية الجديدة المعروفة ب (كلشيه فير Cliché verre) وهي التقنية المعقدة التي تجمع بين الطباعة والتصوير الفوتوغرافي، وهي نوع من الطباعة «شبه التصويرية». ولعل الصورة المركبة: البورتريه المزدوج مع القبعة، الذي أنجزته في عام 1939 كان ليس فقط مصدر الهام لصناعة بورتريه «المراة الباكية» الذي انتجه بيكاسو عام 1938 فحسب، وإنما العلامة الفارقة في تاريخ حركات الفن الحديث الذي أنجز بيكاسو ضمنها أهم أعماله الفنية.

تعرضت دورا مار إلى انهيارات نفسية حادة بعد تخلي بيكاسو المتوقع عنها بسبب تعلقه بالفنانة الشابة فرانسواز جيلو، حيث اثر هذا الحدث العاطفي بشكل كبير على حياتها الإبداعية. ولم تعد بعدها تلك الايقونة المتعددة المواهب، بل تلك العشيقة الملهمة للفنان الكبير

من اعمال الفنان الاسباني بيكاسو

من اعمال الفنانه التركية تريسي امين

بيكاسو.

قدمت دورا مار اعمالا كثيرة لم تر النور إلا بعد رحيلها عن عالمنا. إلا أن هذا المصير لم يكن كذلك عند الجميع، فمثلا الفنانات الانطباعيات البورجوازيات مثل: ماري كاسات و برث موريسو وماري براكمند، وعدا هذه الأخيرة التي كانت فرصتها المبكرة للنجاح وتدريس الفن بسبب العائلة، فقد كانتا، كاسات وموريسو، قد حققتا نجاحاً في التسلل إلى زعامة المشهد الانطباعي بسبب قربهن من الفنانين الانطباعيين ادكَار ديكَا ومانيه. حين طغت على نتاجاتهن الفنية النزعة الذاتية وعالم المرأة الداخلي وما تميزت به لوحاتهن من موضوعات الحياة اليومية التي تصور مشاهد نساء في الشرفات والحدائق، وأمهات في غرف النوم مع أطفالهن، وجلسات سمر لنساء من الطبقة البورجوازية وهن يمارسن طقوس الحياة اليومية. وقد تخلل ذلك بعض الرسائل والإيحاءات المكبوتة من الظلم الاجتماعي والتجاهل، حيث كتبت الفنانة ماري

كاسات في عام 1892 وأثناء العمل على لوحة جدارية للمعرض الكولومبي العالمي: «إذا لم أكن أنثوية تماماً، فقد فشلت». وفي حادثة أخرى، عندما سُئلت مرة عن سبب استبعادها لشخصيات ذكورية من رؤيتها للأنوثة المعاصرة على جدارية كانت قد نفذتها، أجابت كاسات: «الرجال، بلا شك، رسموا بكل نشاطهم على جدران المباني الأخرى».

ولم تكن صورة المرأة الفنانة معتمة بالكامل، فإن فريدا كاهلو الفنانة البرجوازية، حظيت بالاهتمام والرعاية بسبب (الدعم الذكوري) كما يرغب البعض بتسميته، فقد كان زواجها من فنان الجداريات ذات المضامين السياسية اليسارية دييكَو ريفيرا، قد شكل لها نقطة تحول رئيسية في مسيرتها الفنية. حتى أن أعمالها دخلت متحف اللوفر، واعتبرت أول فنانة مكسيكية تدخل هذا المتحف العريق أثناء حياتها. لقد اتسمت لوحاتها العامرة بالحس السردي والقصصي المفعم بالنزعة الذاتية ذات المعاناة الوجدانية والوجودية.
وخلافاً لما كانت تصنعه دورا مار من نتاجات فنية والدور التوعوي والثقافي الذي تبنته لإعادة رسم صورة المرأة ومكانتها الاجتماعية والسياسية، فقد انغلقت فريدا كاهلو بلباسها الغجري وطلتها البدائية، على ذاتها، وهو الخيار الوجودي الذي نسخ من قبل العديد من الفنانات فيما بعد، ما جعلني أرجح أن يكون السبب الذي أدى إلى تراجع اهمية الدور النسوي الذي كان من الممكن ان يكون لاعباً كبيرا في تاريخ الحداثة وما بعدها. فالتقوقع على الذات، وتجاهل العالم، يعزل الفنان ويؤدي به إلى تقليل دوره ومكانته في التغيرات الاجتماعية والسياسية.

إن الانشغال بتصوير الحياة اليومية العادية والبورتريهات الذاتية والغيرية ومقتنيات غرف الجلوس والارائك والمطابخ وأواني الحلوى في المناسبات والأعياد قد يكون السبب الآخر وراء هذا الإقصاء والعزلة التي ربما اختارت الفنانة أن تزج نفسها فيها عن قصد أو دونه. والحقيقة، أن لا ضير في رسم هذه الموضوعات إذا كانت تحمل في طياتها دلالات إنسانية عميقة وليس ذاتية ضيقة، ولعل الفنانة العربية منى حاطوم التي أعادت إنتاج أدوات المطبخ وغرف النوم والموائد والمقتنيات وبأحجام كبيرة وصغيرة عن طريق الفيديو ارت او العمل النحتي كوسيلة توصل من خلالها رسائل المجتمعات العربية للعالم، وبالاخص المجتمع الفلسطيني الذي يعاني من فقدان الأمان والاستقرار. ومن أهم إنجازاتها، العمل التركيبي الذي يتناول موضوع البيت بطريقة مغايرة جدا لما درج عليه الفن النسوي في ماضيه حيث يطالع المشاهد فيه غرفة تتوزع فيها بشكل فوضوي مائدة طعام مع كراسيها، وأدوات المطبخ وسرير ثم شماعة وفرن والأدوات مختلفة، وكلها متصلة ببعضها البعض بواسطة اسلاك كهربائية متشابكة وملتفة تشتعل بواسطتها المصابيح الكهربائية في خفوت ثم بقوة وهي مخفية تحت الأدوات المنزلية والأثاث وتضفي على المشهد طابع الخطر خصوصاً حين تتصاعد قوة الطاقة الكهربائية في المصابيح.

ولكن تجدر الاشارة الى ان تفاصيل ومفردات الحياة اليومية العادية التي رسمت داخل البيت او خارجه، لم تكن – إذا نظرنا لها من زاوية تاريخية – عبارة عن لوحات زخرفية أو حالة حنين خاصة بالفنان أراد تصويرها فقط، كما هو الحال في عصرنا هذا، وإنما كانت بمثابة ثورة على سلطة الكنيسة التي احتكرت مضامين الفن لعصور طويلة، الأمر الذي تسبب في اقتصار مواضيعه على تصوير المشاهد الدينية.

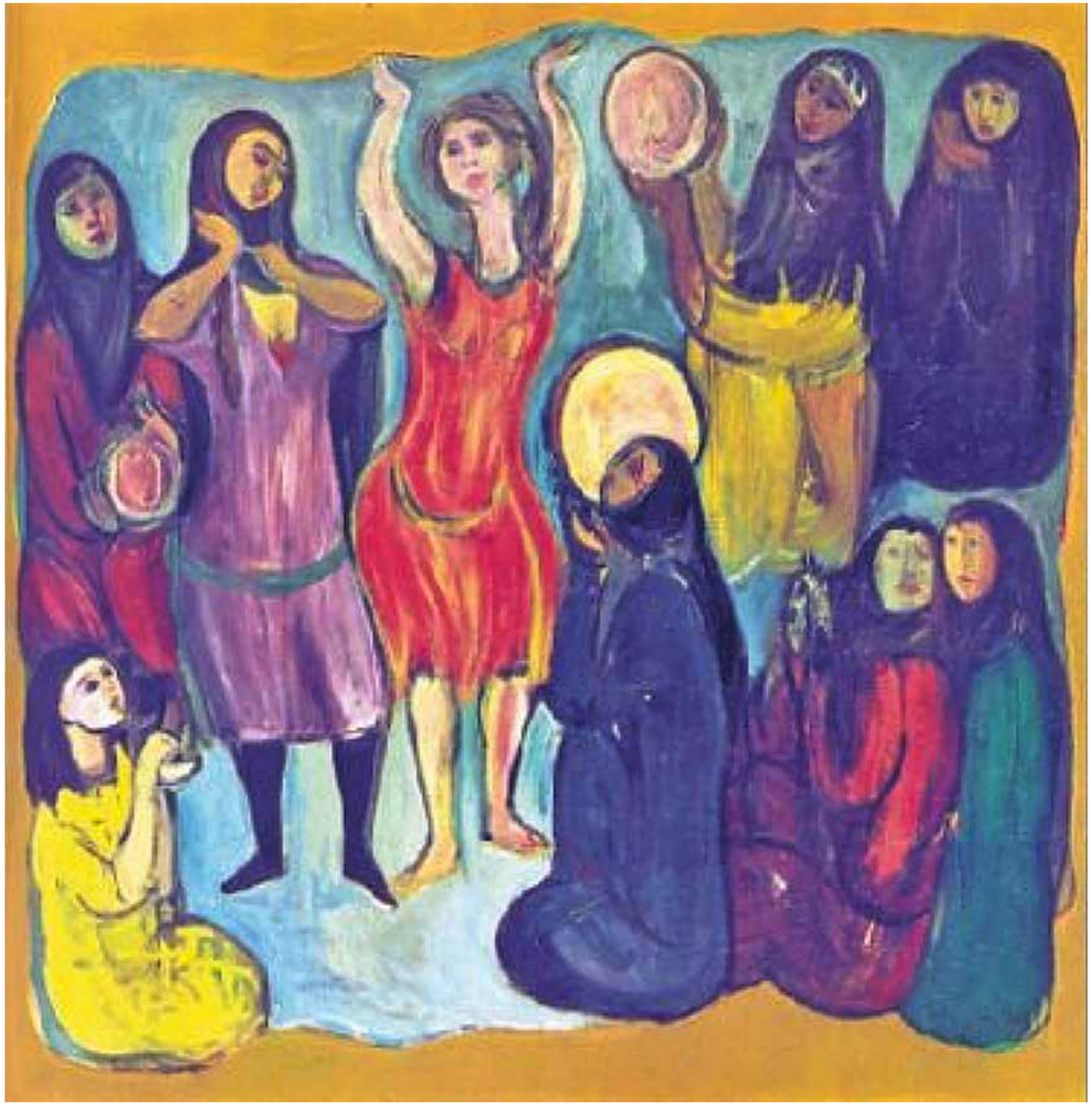
وتنسب بدايات هذه الثورة الى عصر النهضة، وتحديداً إلى أوروبا الشمالية بالرغم من وجود بعض من ملامحها في إيطاليا. إلا أنها لم تكن تخلو مع ذلك من الإيحاءات الدينية. لقد حملت هذه الثورة في بداياتها نزعة الاهتمام بالواقع الاجتماعي للطبقات الارستقراطية والبورجوازية التي بسطت سيطرتها على المجتمعات البشرية بعد تراجع السلطة الدينية. ولكن لم يبق الحال كما هو عليه، حين تمخضت ثورة اسقاط السلطة الكهنوتية، فولدت ثورة الطبقة العاملة، ما أدى الى ان تتوجه تفاعلات الفنان مابين القرن التاسع والقرن العشرين إلى الطبقات الأدنى من المجتمع، مثل الفلاحين والعمال، إذ حملت هذه المشاهد رسائل تحذيرية وأخرى توعوية تبنتها المدرسة الواقعية، وذلك بعد اجتياح الحلم اليساري الطوباوي العالم بأسره.
ومرت المذاهب الطبيعية والواقعية، التي تصور المشاهد الحياتية اليومية بمراحل عاصرت التغيرات الاقتصادية والسياسية في المجتمعات الأوروبية. ومن الجدير بالذكر ان موضوعة الحياة اليومية حازت على اهتمام كبير من قبل أبرز الأسماء اللامعة في فن الرسم كغوستاف كوربيه ومانيه وديغا، ومونيه، ثم فان جوخ، وغوغان، وسيزان، وفلاديمير ماكوفسكي، و بيسارو وماتيس وآخرون.
وتعتبر لوحة (جامعو الحصاد) للفرنسي فرانسوا ميليه واحدة من ضمن سلسلة من اللوحات التي أنجزها هذا الفنان في القرن التاسع عشر، والتي تصور مشاهد من حياة الفلاحين وهم يمارسون أعمالهم اليومية في الحقل، وهي تعتبر الضربة الأولى التي حطمت الجدار العازل الذي حجب مشاهد الحياة اليومية للناس العاديين عن مواضيع الفن، وتعد هذه اللوحة اليوم عملاً رائداً للفن الحديث إذ تعرض هذه اللوحة عمل المزارعين في جمع بقايا السنابل والمحاصيل الأخرى من حقولهم بعد الحصاد. حيث كانت هذه الأعمال الشاقة والمؤلمة أحد المهام الرئيسية التي اضطلع بها الفلاحون الفرنسيون، والمسؤولة عن النظام الغذائي للعمال الريفيين. ومع هذا فقد احتلت اللوحة التي تصور المشاهد اليومية المرتبة الثالثة في التسلسل الهرمي النوعي الذي اعتمدته الأكاديمية الفرنسية للفنون الجميلة، بعد الرسم التاريخي والبورتريه، وذلك – حسب رأيها – بسبب افتقارها للإلهام أو الرسائل والسرد، معتمدة بذلك على العديد من هذه المشاهد التي كان قد تم تقيمها نظرا للسمات المريحة أو الزخرفية أو الحنين إلى الماضي، هذا فضلاً عن براعة وحرفية الفنان. وبالرغم من أنها حملت في طيات رموزها

الفنانه العراقية لورنا سليم

رسائل أخلاقية واجتماعية لفترات من الزمن إلا أنها بلا شك تراجعت كثيرا أمام ما قدمته مدارس الفن الحديث وما بعده.
وتتناول هذه المدرسة التي تتبنى نقل الواقع بأساليب متنوعة كل ما نراه في يومياتنا ابتداءا من الناس الذين يعيشون في المحيط، مرورا بأنشطتهم وتفاصيل أزيائهم ومقتنياتهم، أي تصوير أحداث عادية في حياة الناس، كان بالإمكان أن تفتح مجالاً واسعاً في تدوين السير الذاتية والغيرية لأشخاص منتخبين، كما يذكر بعض الباحثين..
ومع أن هذه الحركة التي تصور الحياة اليومية العادية في تاريخ الفن كانت قد تناولتها الكثير من الفنانات، إلا أن دور الفن النسوي في تصوير المشاهد اليومية كان محدوداً في ذلك الوقت، إن لم يكن نادراً بالمقارنة مع ما كان لهن من حضور ملفت في تصوير مشاهد البورتريهات الخاصة بهن، بالرغم من إشارات بعض الباحثين الى أنهن من كان يقف خلف هذا الطرح من المشاهد التي رُفِض عرضها من قبل صالونات العروض الفنيَة. ومن خلال متابعة السياق في تناول الموضوعات في تاريخ الفن نستشف ان تناول موضوعة الحياة اليومية والإفراط في استخدام الخطوط المنحنية والحساسية العالية لم تكن حكرا على الرجال او النساء يوما قط، بل تناولها الجميع

تبعا للشخصية والتخيلات الذاتية للفنان.
وعودة إلى العراق، الذي ظل مهتما برسم الصور والمنمنمات كملحق توضيحي للمخطوطات التي كانت تنجز الى بداية القرن العشرين، حيث انتقل الى مرحلة اخرى إثر التغيرات السياسية والاقتصادية التي طرأت على الساحة العالمية بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وسقوط إمبراطوريات، وانتعاش أخرى، وإعادة تقسيم الحدود.. الخ. في هذا المناخ، ظهر لنا الرعيل الأول من الفنانين المهتمين بالطبيعة الريفية والطبيعة الصامتة وأعقبه الرعيل الثاني من الفنانين العراقيين الذي كان المسؤول عن انتعاشة فنية جديدة لثورة الحياة اليومية العادية للطبقات البسيطة، والتي سبقتنا إليها أوروبا بعد تراجع السلطة الكنسية وطبقة النبلاء. حيث برزت أسماء لفنانين وفنانات انشغل معظمهم بتصوير الحياة اليومية في منتصف القرن العشرين، وكان من أبرزهم عائلة سليم (جواد وشقيقته نزيهة وزوجته لورنا). إذ ساهمت دراسة الفنان جواد سليم في باريس وروما ولندن ومن ثم عمله في المتحف العراقي، بتأسيس مدرسة بغدادية جديدة في الفن الحديث برزت ملامحها في أعمال لورنا ونزيهة سليم بشكل واضح. تناولت مفردات مشاهد لوحات عائلة سليم أبطال الحياة اليومية، وهم عامة الناس من الطبقات العاملة والفلاحين والباعة المتجولين، والحرفيين الصغار... والأزقة والمناسبات الاجتماعية مثل الأعراس والعزاء وليلة الحناء وموائد الطعام وغيرها من معالم الحياة الاجتماعية الشعبية.
لا شيء هنا يبدو استثنائياً، ثمة فقط إيقاع للنشاطات اليومية في حركتها وسكونها، وتسجيل لحظات الحياة الهاربة قبل أن تختفي - وانا هنا اشير الى الموضوعة المتناولة - أما الأسلوب الذي نفذت به هذه الحركة موضوعاتها فقد اشتهرت بأسم (البغداديات) وتميزت الأعمال المنسوبة لها بأسلوبها التعبيري الخاص، والذي لا يمت بصلة للمدرسة الواقعية الكلاسيكية بشيء، إلا أنه اعتمد بالدرجة الأكبر على استلهام الأجواء التراثية العراقية. فقد سعى الفنان العراقي من خلاله إلى الاستمرار بالتواصل مع التطور الفكري والأسلوبي العالمي مع الحرص على استدعاء وتأكيد الهوية العراقية التي تراجعت نتيجة ما تعرضت له حضارات متعددة في الوطن من طمس بعد أن كانت قد

لعبت دورا كبيرا في تشكيل الفكرة الفلسفية التي حملها الفنان العراقي الحديث فيما بعد. وفي ذلك الوقت عادت الفنانة العراقية نزيهة سليم، الطالبة المتفوقة في مدرسة الفنون الجميلة، بوزار، إحدى الفنانات الرائدات في الحركة التي تأسست بأسم جماعة بغداد للفن الحديث. كان لها إسهام بارز الى جانب أخيها الفنان الكبير جواد سليم. وفي حوار أجرته الكاتبة العراقية فاطمة المحسن مع الفنانة نزيهة سليم، والمنشور في جريدة الرياض بعنوان غبار العزلة وصمت المكان سجلت الفنانة نزيهة سليم حدثاً ذو دلالة هامة: "في البداية احتضنني والدي وكنت أقلده في



الفنانه العراقية نزيهة سليم

الرسم، ثم أصبحت أقلد جواد وأستهدي به. أذكر مرة عرضت عليه لوحتي (سوق الصاغة) وأسلوبها يتبع أسلوبه أي بغدادياته، فأدار وجهه ونظر بعصبية وقال: لماذا تقلدين عملي. قلت: لأنني أحببت هذا الأسلوب. فقال: لن يصدق الناس أنها من عملك و سيقولون انني رسمتها ووضعت عليها اسمك. وهل حدث هذا حقاً؟ قالت: نعم، حدث هذا مرات، فالمرأة

عادة تتهم برجل يرسم لها، فكيف ان كانت أخت مجموعة من الفنانين. طبعاً هذا الأمر لم يثني عن اتباع مدرسة بغداد للفن الحديث، لأنها الأفضل والأنسب لنا، انها مدرسة تميز نفسها ليس بين الدول العربية، بل بالمقارنة مع الفن العالمي.» وأنا هنا أتساءل، هل كان من الضروري اتباع مدرسة او حركة فنية لحد التماهي معها ونكران الذات والإصرار على إنتاج أعمال فنية تحمل ذات الأسلوب والموضوع في كل المراحل العمرية للفنان.

نعم، بلا شك أن لكل فنان تشكيلي ومعماري ملهم، وهذا هو السبب في التطور الهائل الذي طرأ على كافة المجالات الفنية الا ان الالتزام بأسلوب معين دون غيره قد يحدد من متعة اكتشاف الذات وقدراته الإبداعية بالإضافة الى وأد دور الصدفة التي وقفت وراء كل ما وصلنا اليه اليوم. فالفن لا يتبع طرق منهجية او منطقية وإنما هو حالات فردية خاصة قائمة بحد ذاتها.

وأشارت أيضا الكاتبة فاطمة المحسن إلى جملة من التجارب والقناعات الفكرية التي شغلت هذه الفنانة ومن أحاط بها من رفاق دربها، وبالأخص شقيقها جواد سليم بما يلي: «كل مآرب الفن العراقي في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، كانت تستقي أساليبها من مدارس الرسم التي نهضت مطلع القرن العشرين في فرنسا وفي المقدمة منها التكعيبية والسوريالية. غير أن نزيهة سليم لم تمض بعيداً في تغريبها، فهي تتمسك بمواضيعها العائلية والشعبية، وفيها الكثير من البساطة، ولعل لوحتها التي تُنسب إلى التعبيرية في احتمالاتها، هي الحل الأفضل للحساسية الأنثوية التي شغلت معظم الرسامات العراقيات، عدا مديحة عمر التي بقيت حالة خاصة في تجربة التشكيل النسائي العربي. فنساء نزيهة سليم أو جوها العائلي، أو حتى صورة المكان لديها، إذا جردناها من مراجعها الأسلوبية التي تعود إلى التأثير الأوروبي، تنطوي على موقف عاطفي، ولعل لوحتها «حوار عائلي» واحدة من الأعمال التعبيرية التي تفيض بالحساسية الأنثوية الرقيقة.. وفي لوحة نزيهة سليم تمرين على الاقتراب من السليقة، فمزاج اللوحة منبسط ولا يندفع نحو المشاعر العنيفة أو الانفعال، ويتساوق مع محلية التعبير وحسية الفطرة.»

ولعل ما نستشفه من مقال الكاتبة هو تأكيدها على «الحساسية الأنثوية الرقيقة» كعنصر ملازم للفن النسوي العراقي وتفضيلها له بقولها التالي: «هي الحل الأفضل للحساسية الأنثوية التي شغلت معظم الرسامات العراقيات» ومع ذلك فقد استثنت تجربة الفنانة مديحة عمر من تلك «الحساسية الأنثوية الرقيقة» التي هي على حد قول الكاتبة: «بقيت حالة خاصة في تجربة التشكيل النسائي العربي»

لكن طابع الحساسية والرقة، كما ذكرت سابقا، ميزت العديد من أعمال جواد سليم ومحمد غني حكمت وخالد الرحال ونوري الراوي وغيرهم من الفنانين الرجال وهي حساسية ورقة لا تقترن بنوع الجندر.

وفي المقال المعنون «نزيهة سليم دخلت لوحتها ونامت» للكاتب حسين السكاف والمنشور في جريدة الأخبار، يقول في عمل «ليلة الدخلة» لنزيهة سليم ما يلي: "أما في لوحة «ليلة الدخلة»، فنلاحظ حضوراً كثيفاً للمرأة العراقية بمختلف الأعمار والتكوينات، تماماً كما هي الألوان الاحتفالية التي يحفل بها العمل. وتظهر اللوحة آلات موسيقية بيتية تستخدمها النساء غالباً في جلساتهن الخاصة، أو المناسبات كالأعراس وليالي السمر.

والواضح من العمل وشخوصه أنّ العرس أقيم في منطقة ريفية، وهذا ما تدلّ عليه ملابس النساء، إضافة إلى الجوارب السوداء للمرأة بالثوب البنفسجي. والواضح أيضاً أنّ العرس قد تم، بكل شعائره وطقوسه. ففياب العروس من المشهد، وذلك الإطار الأصفر الذي احتوى شخوص العمل ووقوف الفتاة بالأحمر وسط العمل رافعةً ذلك الغطاء، دليل واضح على إتمام مراسيم ليلة الدخلة بشكل «مشرِّف» وفق التقاليد المتعارف عليها.» وانا لا أرى هنا أي ادلة واضحة على إتمام الزواج كما ذكر الكاتب حسين السكاف، بل أرجح الى ان غيابها كان مقصودا. والفتاة التي تتوسط المشهد كانت الراقصة على أنغام الطبول المحيطة، ولما لا؟ فبعيدا عن التأثيرات العائلية والاجتماعية، هناك شخصية فنانة مستقلة تود تمرير رسالتها. وإذا كان كذلك، فان نزيهة سليم كانت قد تفردت في تسجيل احتجاج نسوي دون سواها في اختيارها لرسم طقس ليلة زفاف غابت عنه عروسه، وبهذا تناولت دورها العائلي والاجتماعي المهمش والمنسي تماماً في رمزية هذه المناسبة بشكل خاص والمجتمع بشكل عام، وكأن لسان حالها يقول: لم ولن يكن لك أي دور حتى في هذه الليلة.

وليلة الدخلة، الموضوعة التي أثارت اهتمام رائدات الحركة النسوية في العالم العربي ومن اهمهم الطبيبة الكاتبة نوال السعداوي، ومن خلال نشر العديد من الكتب والمقالات التي حاولت فيها تنبيه المجتمعات العربية والإسلامية الى خطورة ليلة الدخلة في المجتمعات البدائية التي تتحول فيها أحيانا الى اشبه بالكابوس بعد لقاء الفتيات الصغيرات في العمر بالرجل الأول في حياتهن. تناولت هذه الموضوعة مشكلة اجتماعية دينية معقدة، كانت ولا زالت تسيطر على ذهنية المجتمعات البدائية في العالم العربي وغيره. وبالرغم من طرح هذه الموضوعة من قبل العديد من الفنانات وعلى سبيل المثال وليس حصرا، منى حاطوم وشيرين نشأت لكنها لم تظل حكرا. وفي سياق آخر، كان التركيز فيها على ابتكار أسلوب تقني جديد أكبر مما كانت تحمله من رسائل اجتماعية، احتلت ليلة الزفاف موضوع سلسلة من اللوحات التي أنتجها الفنان مارك شاكَال في فترات زمنية مختلفة، أشهرها كانت تلك التي رسمها بعد رحيل زوجته، عام 1944، والتي أطلق عليها اسم شموع العرس. وبالرغم من أسلوب شاكَال الخاص في عرض ابطال لوحاته المتميزة بألوانها الساحرة إلا أنها كانت كما تتضمن باختصار، عروسين وجمهور محتفل.

بقي اسم نزيهة الغائب الحاضر في المشهد العراقي الفني، ملحقا باسم الفنان الكبير جواد سليم، الذي كان من الممكن ان يكون المفتاح لجميع الأبواب المجتمعية المغلقة في وجه الفنانة نزيهة إلا أن القضية لم تكن كذلك. وعلى الضد من ذلك، لمع اسم لورنا هيلز والمعروفة باسم لورنا سليم، الفنانة البريطانية

الفنانه العراقية لورنا سليم

التي دخلت العراق وتزوجت فيما بعد الفنان جواد سليم. فقد درست الفن في مدرسة سليد المرموقة في لندن، حيث تعرفت فيها على جواد سليم، الطالب في قسم النحت. وفي الحقيقة، – كما تذكر الكاتبة العراقية إنعام كجه جي – «لم يكن القبول في سليد سهلاً لولا أنها كانت السنة الدراسية التي تلت الحرب مباشرة، وقد عاد طاقم التدريس فيها إلى لندن من أكسفورد، والمقاعد شاغرة في الصفوف آنذاك، لأن العديد من الطلاب القدامى كانوا مجندين في الجيش. لذلك وافقت الإدارة على قبول مجموعة من الطلبة الجدد، دون اشتراط المرور بدورة تحضيرية يتلقى الطالب فيها مبادئ الفن كما هي العادة في تلك الكلية... وبطبيعة الحال، لم يكن الفوز بمقعد في سليد سكول فرصة للتمتع بمباهج الحياة فحسب، بل كان هناك عمل كثير على الطالب إنجازه، وهو عمل يشترط موهبة خاصة، وليس جهدا ووقتا فقط، وبالنسبة للورنا هيلز، فإنها حتى دخولها سليد، لم تكن تعرف تماما معنى أن يكون المرء رساماً. فالموضوعات التي كانت ترسمها في شفيلد، حيث مسقط رأسها، محدودة، وأحيانا كانت ترسم أشياء من المخيلة، متأثرة بالرومانسية التي تطبع عمر المراهقة، ثم انها كانت تلون رسومها بالألوان المائية، ولم تجرب الألوان الزيتية ولم تتح لها من قبل فرص كثيرة للخروج لرسم الطبيعة» عن كتاب: «لورنا سنواتها مع جواد سليم» للكاتبة إنعام كجه جي.

إلا أن وصولها الى بغداد أثرى مخيلتها بمجموعة هائلة من المواضيع ابتداءاً من الطبيعة الصامتة إلى تفاصيل الأبنية والازقة والحياة اليومية العامة وهكذا «صارت تجلس كل صباح في انتظار بائعة اللبن، لكي ترسمها، بل تتنافس في رسمها مع جواد. واستهوتها تلك العباءات السود التي تنفتح عن أثواب حمراء وبرتقالية وزرقاء شذريه.. ترسم الناس في عالمها الجديد، تطارد الاعرابيات حين يمررن في المدينة على ظهور الحمير، وسيقانهن تهتز ملفوفة بالأربطة القماشية، وأصابع أقدامهم معفرة بالتراب» المصدر السابق.

طغت على لوحات لورنا سليم سحنة الألوان الترابية الطينية الصفراء والبنية التي كانت تتشح بها الأجواء العراقية في معظم أعمالها التي تنوعت بين رسم العمارة العراقية القديمة وتسجيل تفاصيل الأبنية وبين الحياة اليومية العادية لطبقات الشعب العاملة.

وينتمي أحد الأساليب التي تبناها كل من جواد ونزيهة ولورنا إلى الأسلوب الذي ابتكره الفنان أدولف كَوتلب. وهو الرسام الأمريكي الذي اعتبر أحد أهم اعمدة الحركة التعبيرية التجريدية التي ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينيات. فقد تأثر كَوتليب بفن الأمريكيين الأصليين والأفارقة والفن القديم، بالإضافة إلى السريالية الحيوية لخوان ميرو وبول كلي. شملت موضوعاته الاساطير والحكايات الدينية، هذا بالإضافة الى اهتمامه أيضاً بنظريات التحليل النفسي لسيكَموند فرويد وكارل يونكَ.

اعتبر كَوتليب آنذاك رائداً في تأسيس النموذج الفني الجديد من الأعمال التي غالبًا ما تتميز بهياكل أو شبكات شبيهة بالصناديق تم فيها تقطيع مساحة اللوح إلى عدة أجزاء. وتقدم لوحاته ورسوماته ونقوشه توليفة من مواد متنوعة مثل الأساطير الكلاسيكية ونظريات التحليل النفسي الحديثة والمفردات البصرية للثقافات البدائية القديمة والفن المعاصر والأدب. ومن هذه التوليفة انشأ كَوتليب العديد من الشبكات المجزأة، وربما كانت هذه الحلول التعبيرية والتقنية وراء ما اتسم به جزء لا يستهان به من أعمال عائلة سليم، وخصوصاً اعمال كَوتليب التي ملء أجزاء عديدة منها بعلامات ورموز طوطمية غير واضحة تشبه العيون. بالإضافة إلى الأصداف البحرية وأجنحة الفراشات وشخصيات أخرى لا يظهر من ملامحها الشئ الكثير. هذا بالإضافة الى خلوها من اي نظام او تسلسل يرشد المشاهد الى كيفية المتابعة والتأويل. وبقت الاشكال فيها تحافظ على جو من الغموض وتقاوم التواصل تأويلياً مع بعضها البعض لتسهيل عملية القراءة، وهو ما يسمح للمشاهد بإنشاء استنتاجاته الشخصية.

وعودة على بدء، فإن موضوعات الحياة اليومية وتفاصيل المنزل المتنوعة والبورتريهات الذاتية والغيرية كانت وما زالت تشغل اهتمام الكثير من الفنانات العراقيات ومنهن: الفنانة عفيفة لعيبي والفنانة ميسلون فرج، وهن من جيل

من اعمال الفنان الاسباني بيكاسو

الفنانه ميسلون فرجة

الفنانات العراقيات المتأخر، وعلى الرغم من اختلاف الأساليب ورموز الموضوعات المختارة من قبلهن فقد حرصت مثلا الفنانة عفيفة لعيبي الى اتخاذ نموذج نسوي منفذ بأسلوب نمطي قريب إلى حد ما من ملامح المدرسة الكلاسيكية الجديدة وبالأخص اعمال الفنان الفرنسي أنغر ومصادره المستقاة من النحت الكلاسيكي، حيث عمد الى تصوير جسد المرأة كما لو كان منحوتاً، ويتكرر هذا النمط ايضاً في معظم لوحات عفيفة التي صاغتها – رغم وجود هذا التأثير – بأسلوبها التعبيري الخاص الذي يميزها. عالجت لعيبي باهتمام المواضيع التي سبق وان تناولتها الفنانات الانطباعيات اللواتي السالفات الذكر مثل كاسات وموريسو وبراكمند.

ولا يحتاج المشاهد الى كثير من جهد ليرى شدة اهتمام عفيفة لعيبي في تصوير جسد المرأة، ولكن بمعزل عن الغواية أو مثالية الجسد الاغريقي بالرغم من وجود بعض الإشارات إليه، بقدر ما كانت تحرض على النظر في جسد المرأة من جهة وظيفته الفسيولوجية. ولعل اللافت في بعض أعمال عفيفة لعيبي هو اشتراكها مع فنانة الفوتو آرت الأمريكية سيندي شرمان باستخدام شخصية المهرج. حيث تبنت الأخيرة مفردة المهرج في سلسلة من الصور أنتجت ما بين العام 2003 و 2004. لعبت شرمان في صورها الشخصية أدوار تناولت فيها قضايا سياسية واجتماعية تخص كل من المرأة والرجل والطفل.

واستخدمت أدواتها المتعددة ببراعة لإظهار شخصياتها مثل ما ترتديه من أزياء براقة ومكياجًا شديدًا مع استخدام الخلفيات ذات الألوان المتوهجة بالإضافة إلى المونتاج للعديد من الشخصيات. حاولت شرمان، مصورة البورتريهات المبدعة، والرائدة في مفهوم تصوير (السيلفي) الذي انتشر في السنوات القريبة الماضية بعد ظهور كاميرات الهواتف الجوالة وتطوير امكانياتها، حاولت شرمان الكشف عن الشخصية الحقيقية للمهرج والتي تكمن وراء واجهته السعيدة بشكل هستيري. كما بدت في العديد من بورتريهات المهرج الخاصة بها حزينة مع الحفاظ على إبراز علامات لنوايا شريرة كامنة. وهذه الفكرة ليست بجديدة فقد ظهرت شخصية المهرج في الاعمال الفنية منذ زمن بعيد يعود الى العصور الوسطى وربما ابعد من ذلك بكثير لما لها من دلالات نفسية واجتماعية. بينما كانت لوحة الفنانة عفيفة، مشهد عائلي، عام ١٩٩٢، تنطوي على جمال المعنى الأدبي، والرمزية العالية للعلاقة الدافئة بين الابن ووالدته. ففي المشهد المسرحي الصامت وهو ما ميز لوحات عفيفة لعيبي دون سواها، ثمة امرأة أو (أم) تجلس على كرسي خشبي غامق اللون وعلى يسارها طاولة استقر عليها مفرش من القماش أبيض اللون وعليه كأس من العصير وبجانبه صحن من الفواكه. وعلى الجانب الأيمن يظهر الصبي، بملامح حزينة ولباس مهرج يحمل الالة الموسيقية (البزق) ربما. يدير راسه للمشاهد، يخاطبه او يهمس له، الصورة

البليغة للدور الذي يتبناه الابن والذي يتحول فيها الى مهرج فقط لإرضاء والدته.

وفي مرحلة خاصة من تاريخ البشرية، وهي المرحلة التي بدأت فيها جائحة كورونا، فيروس كوفيد 19، الذي حصد فيه ولا زال ملايين الأرواح. "أبقى في البيت" الشعار الذي أطلق للحد من انتشار الوباء أوحى للفنانة ميسلون فرج بإعادة رسم تفاصيل المنزل بأشيائه كطبيعة جامدة. وباختيارها لزوايا مساقط منظور متعددة والوان منتخبة، جاءت رسومها بمثابة يوميات مسجلة من داخل العديد من المنازل في صور اقتربت في أسلوبها لكل من ديفيد هوكني وماتيس وشيء من ملامح أسلوب بيكاسو في رسم داخل البيت. وفي الحقيقة ان فرج قدمت أسلوبا مختلفا جدا عن ما كانت تصنعه في السابق بالرغم من تناولها ذات الموضوعة الكلاسيكية: المنزل، الا ان سلسلة تناول تفاصيل المنزل الخاص ومنازل المعارف والأصدقاء وآخرين، كان أشبه ما يكون لاستعراض بيئات خاصة من أماكن وخلفيات متنوعة لم تكن مطروحة للعرض العام. استغلت فيها الفنانة فرج مفردة المنزل التي اخذت منحى اخر بعد انتشار الوباء، اذ لم يعد ذلك المكان الذي يوفر لنا الخصوصية والراحة فحسب، بل هو الملاذ الذي نلجأ له للحد من تفشي هذا الفيروس القاتل والذي فرض على الجميع التعاون والإحساس بالمسؤولية تجاه المجتمع أي الخروج من الذات إلى العالم الموضوعي. إلا أن خيارات ميسلون فرج كانت ليست بالمتنوعة وإنما تعمدت اظهار تفاصيل تلك المنازل النمطية البرجوازية المرتبة الرتيبة الصامتة المكتظة بالاثاث، التي ربما كانت نوعاً من أنواع الدعاية او الدعم للشعار المرفوع: ابقى في البيت.

وعودة على بدء، وتبني مفردة جسد المرأة في الكثير من الأعمال الفنية النسوية، إضافة الى الذات، تلك الكلمة السحرية التي نجد أنها من أهم سمات الفن النسوي التي تميزه دون سواه. ماريا لويز شيك او ليزا فتاح الترك، الفنانة التعبيرية الألمانية/ العراقية، التي لم تحض باهتمام واسع كما كان عليه الحال مع لورنا سليم ومن خلال شهادة

المعارف والمقربين، فقد يعود السبب إلى طبيعة الاختلاف ما بين شخصية الفنان والانسان جواد سليم الدافئة الداعمة للعناصر النسوية المحيطة به، وشخصية الفنان والانسان إسماعيل فتاح الترك، الذي سعى جاهدا إلى عزل وتحجيم دور الفنانة/ الزوجة ليزا الترك بعد دخولها العراق. لقد رحلت ليزا وضاع العديد من أعمالها التي ظلت مهملة وحبيسة المنزل أثناء حياتها. الا اننا ومن خلال ما تبقى من لوحاتها وتخطيطاتها التي قام الفنان إسماعيل فتاح الترك بتوزيعها بنفسه على الأصدقاء، ولم يكن هذا بالأمر الغريب بعد أن نتعرف من خلال حياتها على مدى انشغالها بهمومها الذاتية التي كانت أكبر من أي شيء آخر، على الرغم من تضمينها بعض تخطيطاتها ولوحاتها على موضوعات سياسية وإنسانية.

وفي اللوحة المرفقة بالنص والتي أنجزت عام 1988 وعرضت في غاليري فارس في باريس في نهاية الثمانينات، وهي من مقتنيات الفنان هيمت محمد علي، نجد شخصين في وضعية المواجهة، أحدهما يظهر عارياً والأخر او الأخرى لا يظهر منها شيء. ويبدو أننا أمام احتمال أن تكون ليزا نفسها، وهي مغطاة بشرائط ملونة أو ربما بقطعة قماش ملون حجب جسدها بالكامل. هي إذن، صورة نمطية للمجتمعات البائسة التي تسمح للرجل بالتعري – واقصد هنا مجازاً – في حين تفرض على المرأة أن تتوارى خلف ساتر. ثمة إطار أزرق مرسوم يحيط باللوحة وقد

الفنانه العراقية ليزا فتاح الترك

الفنانه العراقية ليلى العطار

قامت الفنانة بتحديد اللوحة بمستطيلين ازرقين، ربما بذلك كانت تود الإشارة الى زيف العلاقات الإنسانية.

ونسبة الى الفنان دلير سعد شاكر والذي كان على مقربة من عائلة الترك بسبب الصداقة التي جمعت الفنان الوالد سعد شاكر والفنان إسماعيل الترك، فقط كانت ليزا متابعة جيدة لبرنامج صور من المعركة، ذلك البرنامج التلفزيوني الذي كان ينقل جانبا من جبهات القتال التي كانت تدور على الحدود في الحرب العراقية الإيرانية، وفي احدى التخطيطات المرفقة بالنص والتي تعود ايضا الى المجموعة الخاصة بالفنان هيمت محمد علي، وتاريخ إنجازها عام 1982، يظهر الجنود كما لو كانوا شخصاً واحداً لا تظهر ملامحه، وترفع احدى الكفوف المربوطة بالضمادات السلاح بينما تشير الأخرى المقطوعة الأصابع الى علامة

الفنانه العراقية سعاد العطار

الفنانه العراقية ايمان علي

النصر، إن صورة المقاتل هنا ليست نمطية، بسبب تناولها الجانب الإنساني أكثر من الواجب العسكري الذي يحتمه عليه القتال. وعودة الى موضوع الجسد النسوي، وبالأخص هذه المرة في لوحات الفنانة العراقية ليلى العطار، التي كانت ترسم الجسد الأنثوي في طقس شاعري حلمي متخيل، وهو محاط بنباتات تبدو محققة بشكل غابات، وقد ظلت الأنثى في أعمالها بمثابة رمز عام غابت عنه الملامح الخصوصية، وفي تواشج مع الطبيعة، ضمن ايحاء بالسكون والصمت والعزلة التي كانت تعكس مزاج الفنانة الراحلة ليلى العطار. ولم تذهب سعاد العطار، بعيدا عن اهتمامات (شقيقتها) ليلى العطار حيث كرست ذات العلاقة ما بين جسد الأنثى والغابة كمحيط له. رغم أن لوحاتها الأولى، كانت تستلهم الحياة الشعبية في المدينة والأسواق البغدادية مضيفة لذلك المرويات والحكايات الشعبية والأساطير. وقد حفلت لوحاتها بتفاصيل دقيقة للأشجار والأزهار والطيور والقمر والمرأة وغيرها من الرموز.

ومن الفنانات العراقيات اللواتي تناولن الجسد أيضا والحكايات والأساطير وحضور كبير لرمز عشتار في أعمالهن كانت بتول الفكيكي، حيث ذكرت في مقال نشر في صحيفة العرب عن الكاتب علي لفته سعيد أثناء معرضها

في عمان الذي حمل عنوان « الرسم بالكلام المباح»: إنها ألوان الطين والدم والموت، وأنا أتبع حدسي ومدرستي هو العمل الفني الحر، لإبراز معاناة الجسد الإنساني الموشوم بالجراح والمآسي». إلا أنها خرجت في هذا المعرض من الذاتية الى الموضوعية وحملت لوحاتها معاني العذابات الإنسانية التي مرت على العراقيين « لوحات عن ألم المرأة ومعاناتها في ظل التضييق والحرية المسلوبة والكبت والمجتمع الذكوري. وهي أيضا محكومة بألم الرجل والذكورية المستلبة من الحرب والطغاة والإرهاب» المصدر السابق.

وانضمت الفنانة العراقية ايمان علي الى الفنانات اللواتي إستنبطن اشكالهم من الحكايات الموروثة و الأساطير العراقية القديمة، وقد استدعت الفنانة في بعض من اعمالها اسطورة الالهة عشتار وتموز ونزولهما إلى العالم السفلي، من خلال العديد من الرموز مثل النجمة الخماسية والعين والاقواس بالإضافة الى بعض الطلاسم. تقول الفنانة ايمان علي: « انا ارسم شمسا، ارسم بحرا، ارسم عشبا، ومراكب، ارسم زهورا وقناديل، وليل لازوردي ساطع، ارسم لوحة» في مقال نشر في صحيفة المثقف للكاتب محسن الذهبي، في إشارة منها الى اخضاع كل الأشياء المحيطة بها إلى التجربة والبحث الشكلي واللوني.

ورغم أن موضوع العائلة والحياة البيولوجية لجسد المرأة ظل هو الغالب في العديد من أعمال الفن النسوي. إلا أن المرأة الفنانة من ناحية ثانية لم تكن دائماً معنية بعلاقات العشق والحب بذات الصيغ والإحالات التي اتبعها الفنان الرجل، وإنما كانت قد عززت مظاهر أخرى من تلك العلاقات وصعدت من محتواها العاطفي والنفسي بأشكال لافتة ومؤثرة. ومن هنا جاءت المرأة بتعبير مغاير لفكرة الأم كما نطالعها في أعمال العديد من

الفنانين الذكور مثل بيكاسو وهنري مور وجواد سليم وخالد الرحال على سبيل المثال، ونلمس هذه المغايرة القوية في منحوتة انثى العنكبوت المعنونة بـ(ماما Maman) للفنانة الأمريكية/

الفرنسية لويزا بورجوا (Louse Bourgeois)، حيث تقدم في هذا العمل والدتها التي كانت تعمل بالنسيج وهناك فكرة أخرى غير مألوفة نستشفها من خلال كون أنثى العنكبوت تلتهم الذكر بعد عملية التناسل، فمن خلال هذا العمل أسقطت لويزا مشاعرها الذاتية على رمز أنثى العنكبوت، وهي المشاعر التي تعود إلى فترة طفولتها حيث عاشت في كنف أب غير مخلص لأمها، فالعنكبوت هنا هو إحالة رمزية إلى والدتها.

وأضيف ايضاً إلى أن الفن النسوي تتم مناقشته باستمرار من قبل المهتمين من زاوية تعلقه بمفهوم (الجنسانية gender) وتناوله لموقف المرأة الجديد من العالم بشكل فيه شيء من التمرد على الأفكار الاطلاقية حول ماهية المرأة ودورها في الحياة، وأيضا أخذه بالاسلوب التهكمي والنقدي اللاذع، لا بل وحتى الفضائحي للعلاقات غير المتكافئة بين الرجل والمرأة.

فالفن النسوي أعطى للعالم فرصة النظر من خلال موشور جديد لتحليل الواقع وتفكيكه من وجهة نظر المرأة كذات إنسانية واعية ومدركة للعالم وليس بأقل من الدرجة التي يمتلكها وعي الرجل.
ولعل من الأسباب المهمة التي تقف وراء استبداد بعض الذكور وتمسكهم بمفهوم السلطة الذكورية في الثقافة والحياة يعود بجذوره إلى تلك العصور السحيقة في القدم، أي بعد أفول عصر سلطة الأم أو عصر السيادة المشتركة والمتكافئة ما بين الرجل والمرأة – كما تعتقد بعض الدراسات الانثربولوجية – وبزوغ عصر سلطة الأب، أي بداية النظم الاجتماعية الابوية، ولا بد أن يكون لهذا التحول ماله من وقع عميق في هواجس المرأة وافكارها. ولقد تمخضت هذه التحولات سواء على صعيد التطور الانثروبولوجي والاجتماعي عن تراكم لمعاناة

الفنانه العراقية كهرمان حاييف

الفنانه البولندية كاتاجينا كوزارا

المرأة في شتى بقاع العالم، حتى ظهرت بعض الأشكال التعبيرية عن هذه المعاناة في الفن النسوي في بداية حقبة السبعينات ولحد يومنا الحالي.
إن إعداد قائمة بأسماء الفنانات في هذا المجال من التعبير وأشكاله لتبدو اليوم ضرباً من العبث بسبب الانتشار والتوسع المضطرد والدائم باستمرار.
وربما تعتبر التركية الأصل تريسي أمين فنانة انغمست في التعبير عن المرأة بدفق كبير من المغالاة الجنسانية، حتى انها راحت تتصدى للمحظورات والتابو، وتشترك معها في ذلك الفنانة المصرية غادة عامر في تعرضها الى موضوع المثلية الجنسية لدى المرأة وتعزيزها الطابع النسوي في الحلول التقنية التي اختارتها وتمثلت بشكل كبير في تحقيق أعمالها عن طريق فن التطريز الذي هو أقرب إلى طبيعة الانثى واهتماماتها البيتية.

وقد هاجمت البولندية كاتاجينا كوزارا (Katarzyna Kozyra)، خلال العديد من أعمالها في الفوتو آرت والفيديو آرت، وعن

الفنانه العراقية زينه سليم.

الفنانه العراقية مديحة عمر.

النحاته العراقية رغد عبد الرزاق

أما العراقية كهرمان حاييف، فقد عبرت عن معنى الهجرة وثقافة المرأة الشرق اوسطية التي تعتمل بين العالمين الغربي والشرقي، إذ ثمة سخرية لا تخطئها العين في لوحاتها، وتوجه نقدي لما هو تقليدي في الثقافة التي عاشت فيها شطرا من حياتها.

بينما يظهر الجسد في رسومات الفنانة العراقية زينة سليم في أهمية أقل، لتحل محله أجزائه، و بنمط تعبيري ومهارة عالية في الرسم، تظهر واضحة حين تتناول الفنانة مفردة الكف والقدم البشرية، غير أن أعمالها لم تتناول فقط تلك الرموز التي ميزت لوحاتها دون سواها، فهي ترسم البورتريهات النسائية التي لا تخلو من الدلالات النفسية، فالقلق والخوف والكآبة والاضطراب النفسي، هي السمات التي اتسمت بها نساء زينة سليم.
وفي اعمال للفنانة العراقية نوال سعدون فقد تميزت أغلب لوحاتها بحساسيتها اللونية المولعة بالألوان الترابية للبيئة العراقية، أما شخوص لوحاتها فقد عبرت عنهم بروح تعبيرية تظهر واضحة في خطوطها القريبة جدا من الحس الجرافيكي، ولا غرابة في ذلك اذ ان الفنانة مارست فن الجرافيك ايضاً.

وقبل ان انهي نصي هذا، اود الاشارة الى ان هناك عدد من الفنانات اللواتي تجردن من مفهوم الجندر وقدمن أعمال أكثر انفتاحا على الشأن العام كتناول السياسات العالمية والحروب في أعمال مفاهيمية او الانشغال في جمالية الرمز ومن بين الفنانات اللواتي تمردن على نمطية الموضوعات النسوية تبرز الفنانة العراقية مديحة عمر، باستخدامها للحرف العربي في لوحاتها، إذ كانت الرائدة في هذا المجال. وفنانة مختلفة عن بنات جيلها وما بعده، وهو ما يؤكده الفنان الكبير شاكر حسن آل سعيد عنها بقوله: « تبرز أهميتها في البحث حيث تعود إلى كونها من الرواد الأوائل لوضع الحرف في محله الملائم كأحد عناصر الإبداع للفكر المعاصر».
وفي احدى تصريحاتها، تكشف مديحة عمر عن أصل اهتمامها بالحرف العربي من خلال اطلاعها على تطور اشكال الخطوط العربية، واكتشافها لوجود إمكانية الاستفادة من ذلك في لوحاتها. حيث تؤكد أن للحرف العربي «شخصية متحركة قادرة على أن تكون صورة مجردة».

طريق الاعتماد على التنصيص مفهوم جسد الانثى الجميل أو الجسد المثالي بالعودة الى الجسد الطبيعي الواقعي، نازعة عنه كل مثالية أو موارية، وقد تمثل ذلك في تنصيصها على لوحة «اولمبيا» للفنان الفرنسي مانيه، ولوحة «الحمام التركي» للفنان الفرنسي الكلاسيكي الجديد (انغر Jean Auguste Dominique Ingres).
وراحت الأميركية كيكي سميث تتشغل في التأكيد على الطابع البيولوجي لجسد المرأة والتعمق في مختلف تجلياته بطريقة فيها الكثير من التمرد في الطرح بالإضافة الى إيجاد علائق بينه وبين الحكايات والقصص الشعبية، مثل قصة ليلى والذئب التي عالجتها بطرق تعبيرية مغايرة للمألوف في الفن العالمي.

ومن الفنانات العراقيات اللواتي استخدمن الحرف العربي أيضا الفنانة العراقية ايمان عبد الله والتي تنتمي لجيل الثمانينات. ألهمت الخطوط العربية الفنانة ايمان عبد الله كما ألهمت من قبلها العديد من الفنانين الذين تبنوا الحرف في نصوصهم البصرية ومنهم شاكر حسن آل سعيد ورافع الناصري وجميل حمودي وغيرهم. وقد كتب الناقد خالد خضير الصالحي عن أعمالها في مقال نشر في صحيفة المثقف: « أنها إعادة إنتاج متحفي اركولوجي لعالم محتشد من العلامات التي تشكل أثرا واعيا لساكني المدن، حروفا على جدار تركها عابر سبيل مر بقرب الجدار فأراد أن يسجل وجوده التاريخي الذي لا يمكن الإمساك به دونما تدوين ..أو بقايا إعلانات شتى على حائط أو لهامش على متن مخطوطة وربما تكون جزءا من بقايا الفعل اللاواعي لقوى الطبيعة : شقوقا، وتمزقات، وخروقا، وحروقا، وشخبطات، وحكا على أرضيات الشوارع والارصفة من آثار أقدام العابرين.»

وتعد رغد عبد الرزاق عبد الواحد، احدى النحاتات العراقيات اللواتي انصب اهتمامهن في عدة اختصاصات

ومنها تصميم الأزياء المسرحية. اهتمت رغد بتشريح أجسام الخيول التي لها مكانة متميزة في قلبها ومزاجها العاطفي. وقد عبرت عنها من خلال الإيحاء بالديناميكية والحيوية، وبتقنية متميزة من خلال استخدام عدة مواد ومن ضمنها خامة المعدن والأسلاك والألوان.

وتذكر، هناء مال الله، الفنانة العراقية التي اشتهرت لوحاتها بتقنية الخراب والاهتمام بالمحيط: «عندما ابدا بالرسم تنعدم الجنسوية والحالة الاجتماعية، بل حتى الكونية، أكون لحظتها أمام لوحة فقط، ويبقى التركيب الذاتي والذاكرة الطويلة تفرز جميع آلياتها وتقنياتها في اللوحة من دون استعادة أي شيء. إذ تسقط جميع المسميات، كالرسم النسوي والذكوري والمجتمع الشرقي والغربي وكل العوامل الخارجية» في لقاء مع الكاتب صفاء ذياب نشر في صحيفة القدس العربي عام 2015.

اما الفنانة العراقية جنان العاني فهي «الحالة الخاصة اليوم « في الفن التشكيلي النسوي العربي ـ العراقي المعاصر. وفي وقت مبكر نسبيا أي في بداية التسعينيات من القرن المنصرم، إذ قدمت العاني اعمال فنية ناضجة في كل من فن التركيب والسينما والفيديو آرت والتصوير الفوتوغرافي. وقد اتسمت أعمالها بالتوثيق لأحداث تاريخية أو لذكريات حميمة عن الغياب. وعن مشروع A Loving Man الذي انتجته ما بين عام 1996-1999، تتحدث الفنانة عن استعادة لعبة الطفولة التي كانت تمارسها للتسلية مع اخواتها في أثناء الرحلات الطويلة داخل السيارة قبل مغادرتها العراق في بداية الحرب العراقية الايرانية. هذا العمل الفني يتضمن خمس شخصيات نسائية من افراد عائلتها وبضمنهم الفنانة جنان ووالدتها واخواتها الثلاثة. من خلال خمس افلام مركبة يتم فيها سرد عشرة أشياء من الذاكرة التي تستدعي الأب والزوج الغائب الذي سبب فقدان هذا الأخير الرحيل من العراق والعودة الى الوطن الام لوالدة الفنانة جنان العاني، وهو بريطانيا. تقرأ النساء في الفيلم واحدة بعد اخرى الأحداث الموثقة بشكل نصوص أمام الكاميرا بشكل تلقائي لتسمح الفنانة من خلال تلك القراءات لأفراد العائلة التصرف العفوي الذي يعكس حميمية تلك المشاعر الموجهة إلى الأب والزوج الغائب.

فديو آرت، للفنانة العراقية جنان العاني

تتناول الفنانة جنان علاقة الصبية بوالدها، تلك العلاقة الاستثنائية الرائعة التي لاتتكرر في العلاقات الإنسانية الاخرى. وتتناول ايضاً علاقة غير نمطية اخرى تربط الزوجة المنفصلة عن زوجها لسبب او لاخر. العمل هذا لا يدخل ضمن قائمة الفن النسوي الناقمة أو الرافضة لسلطة الرجل، وإنما على العكس تماما، فالرجل هنا هو ذلك الأب والزوج المثالي المتفرد الذي لايتكرر.

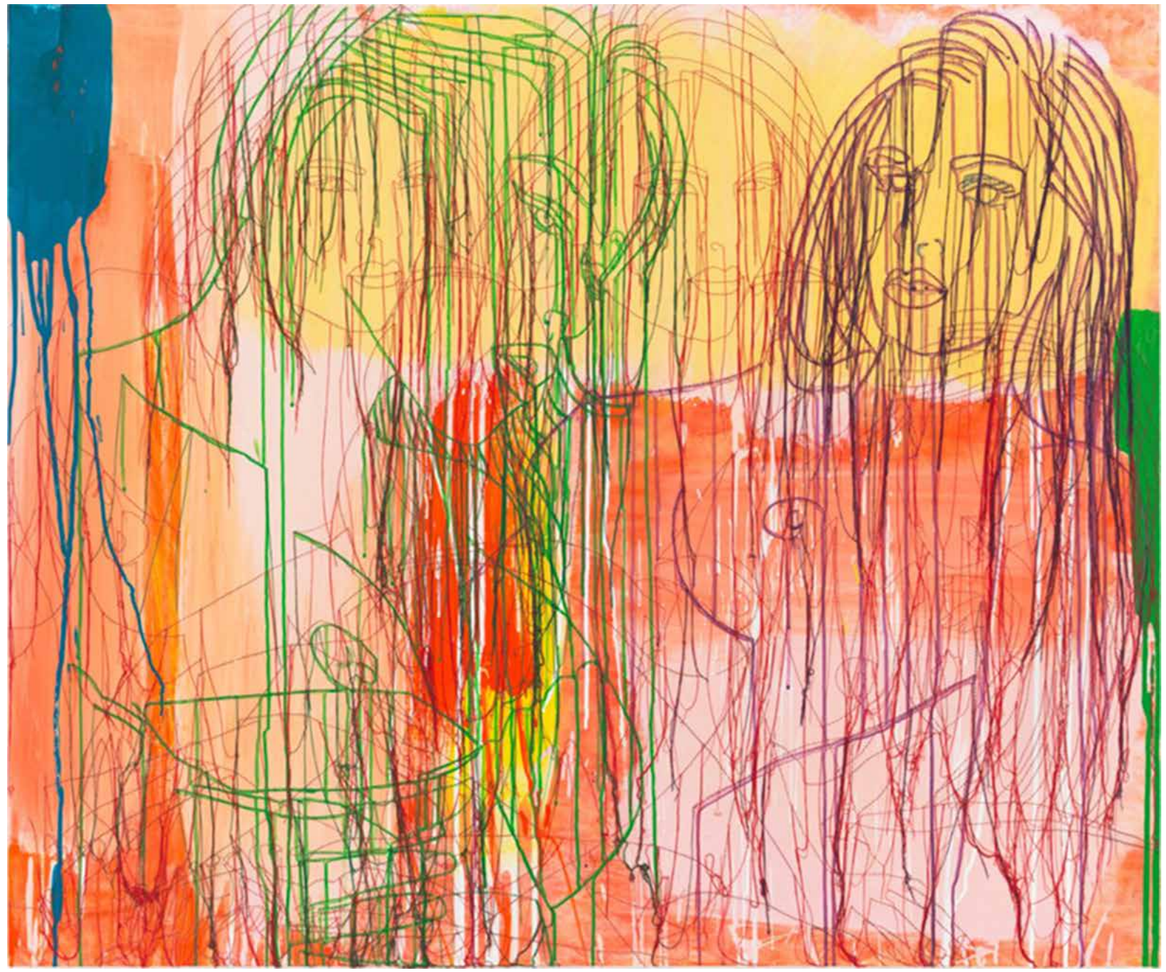
وفي عمل آخر بعنوان: (مواقع الظل)، لا يخلو من الإشارات والاحتجاجات السياسية والسخرية الغير مباشرة، بجزأيه الأول والثاني. حيث تطرح العاني تلك النظرة المتعالية التي كانت تتعامل بها وسائل الاستطلاع الجوي عبر الأقمار الاصطناعية في حرب عاصفة الصحراء وحرب الخليج إذ تتحول فيها الأراضي والمباني الى ارض جرداء لا يرى سكانها بالعين المجردة. وفي مشروع آخر يدعى (جماليات الاختفاء: أرض بلا بشر) الذي تنقل فيه مرة اخرى ذات النظرة الغربية المتعالية عن الشرق الأوسط.

ويمكن القول، ان جنان العاني قدمت حالة الانسان الذاتية بشكل مغاير عن المألوف، بخروجها هي نفسها من الذاتية إلى الموضوعية، ما ميزها في الطرح والأداء المتسم بالمهارة والتمكن من الأدوات لتقدم أعمالها في أهم متاحف وصالات العروض المرموقة.

في خاتمة مقالي هذا، أستطيع أن أخلص بنتيجة مفادها أن الفن النسوي المعاصر، ربما أعاد البحث في معنى ذلك السؤال الجوهري، عن المرأة التي تناضل لإثبات وجودها كإنسان، قبل وجودها كأنثى، وعن حقوقها في المساواة والعدالة، وعن مدى جدوى ذلك التصدي الى الأشكال الجامدة الثابتة، التي درج عليها الفنان الرجل في التعبير عن المرأة.

وقد حاول الفن النسوي من خلال العديد من اشكاله الابداعية، كشف المستور والمسكوت عنه في حياة وماهية المرأة كإنسان، قبل أن يكون امرأة، كما عبرت عن ذلك الكاتبة والفيلسوفة الوجودية سيمون دي بوفار بقولها: «يُعرّف الرجل بأنه إنسان والمرأة على أنها أنثى - فكلما تصرفت المرأة كإنسان يقال إنها تقلد الذكر.» («Man is defined as a human being and woman as a female – whenever she behaves as a human being she is said to imitate the male.»

الفنانه العراقية هناء مال الله



الفنانه المصرية غادة عامر

ليزا فتاح الترك: مراثي الروح والجسد

عمار داود

كان على ماريا لويزا شيك، بنت الكاهن البروتستانتي الألماني الميسور الحال هيلموت شيك، ان تعيشٍ حياة مضطربة لواحد وخمسين عاماً، وتموت في بغداد إثر إصابتها بسرطان الرئة، الذي لم تكن قد اكتشفته الا في وقت متأخر من عام 1992.
وراحت مضاعفات ذلك المرض الخبيث، تمنعها من القدرة على تحريك يدها التي شلّت، ثم انتشرت بقع سوداء على صدرها، لكنها طفقت ترسم تلك البقع في لوحاتها الورقية، كعلامات على جسد، بدا في بعض تلك الأعمال شبيها بكومة هلام رخو.

يومها كانت تعتني بها من الناحية النفسية، دكتورة ألمانية مقيمة في بغداد، هي التي اصبحت صديقة مقربة اليها. لكن، وبسبب تأخر الوقت لم يجد ذلك الاعتناء نفعاً، فقد توفيت ليزا بعد معاناة أليمة مع المرض في نهاية العام 1992.

ليزا فتاح الترك . زيت على قماش
فترة السبعينات 120x120 cm
مجموعة خاصة، لندن.

وأنا أطالع صورها العائلية القديمة، (الصورة رقم 1) استوقفني مشهد لافت من حياة ليزا الطفلة التي ولدت في قلب الحرب العالمية الثانية، عام 1941، تلبس معطفاً خشناً من الصوف، وجوارب بيضاء طويلة وسميكة، تظهر واقفة في الصورة الفوتوغرافية التي تعود إلى منتصف الأربعينات بعد الحرب العالمية الثانية، تلمس مبتسمة، صدغها، باصابع كفها الصغيرة، ويقف خلفها اخوها وابوها هيلموت شيك، بملبسه الكهنوتي الاسود الفضفاض، وشريطه الأبيض الذي التف على رقبته. وتشي الصورة بالملامح الاولى لفصل الشتاء، حيث بدت الأشجار وقد نفضت أوراقها، وغطى الضباب المشهد الخلفي الرحب.

هل التقطت هذه الصورة في النرويج يا ترى؟ النرويج التي ولدت فيها ليزا بعد أن أقام فيها والدها مع عائلته، بعيدا عن ألمانيا الهتلرية؟

كانت ليزا تدخن بنَهَم اربع علب من السجائر، كل يوم تقريباً، حتى لوَّن صفار نيكوتين التبغ الداكن جلد اصابعها. كم من السجائر ياترى، أحرقت ليزا خلال حياتها القصيرة، ابتداءاً من السادسة عشرة ربيعاً من عمرها يوم دخنّت أول مرة.

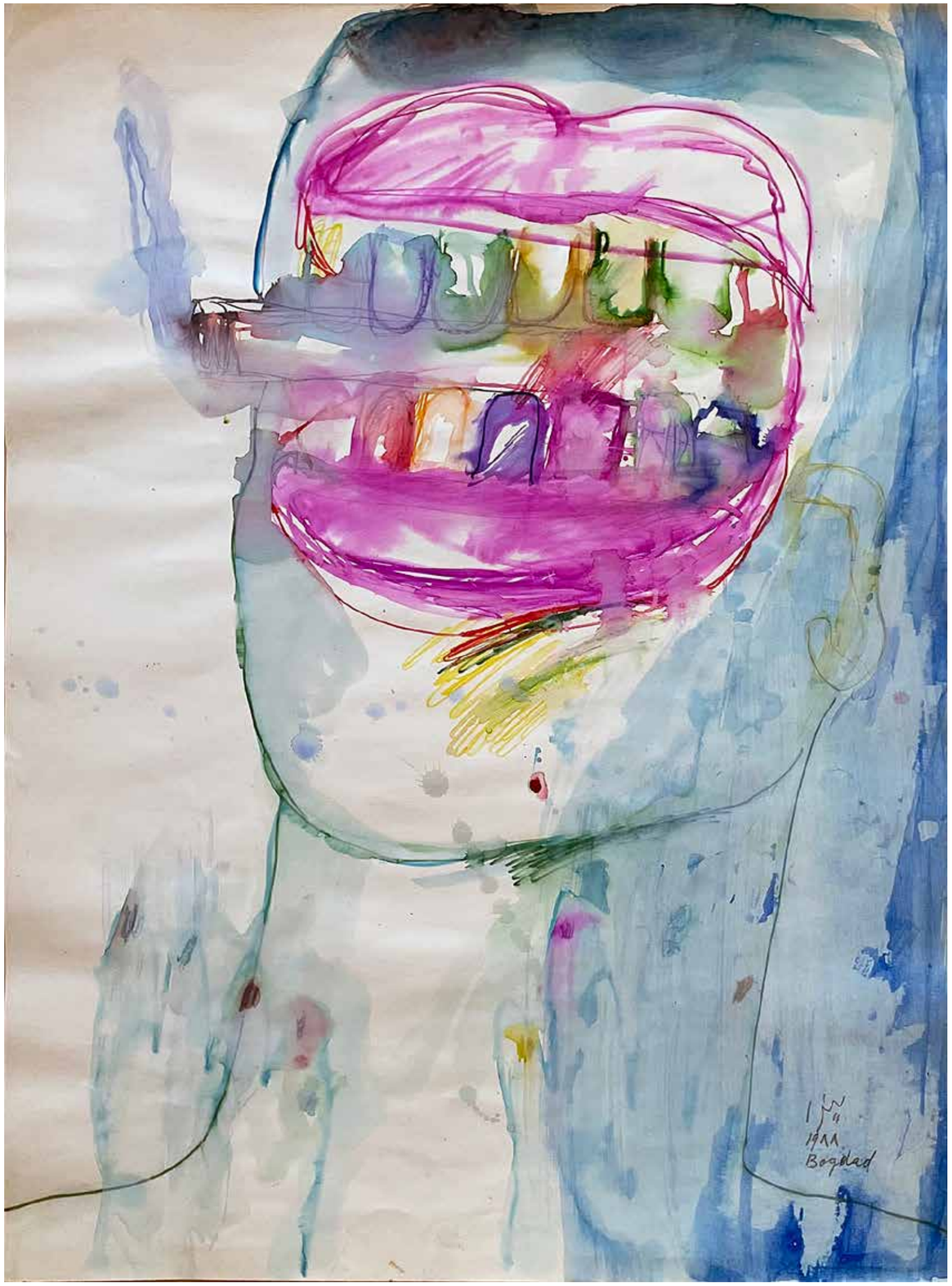
الأصفر، البرتقالي، والأحمر، ستتلوّن بهم نار سجائر مُدخنيها الذين رَسَمتهم. وتتلون بهم أيدي شخوصها ذوي الأسنان المصْطَكّة والمطبقة على السجائر في حالة هي أشبه بالهستيريا، حتى بدت إحدى هذه السجائر وكأنها دخلت الفم بالكامل... أكانت تلك عملية مضغ ام تدخين؟

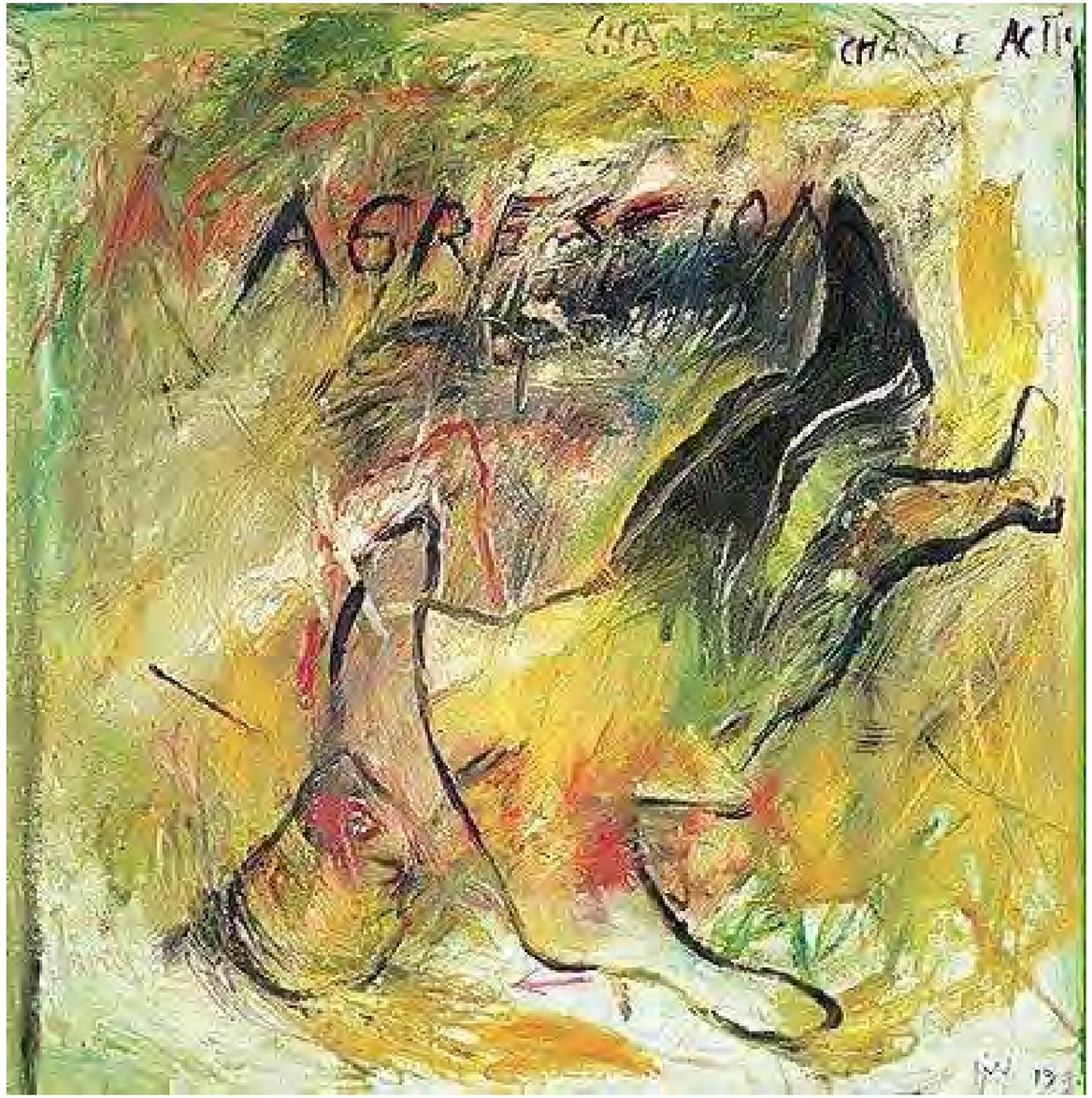
صورة 1
ليزا الطفلة مع عائلتها وتظهر في المقدمة على يسار الناظر.
إرشيف العائلة

صورة 2
لوحة "زحل يلتهم ابنه" فرانسيسكو غويا

England 1988

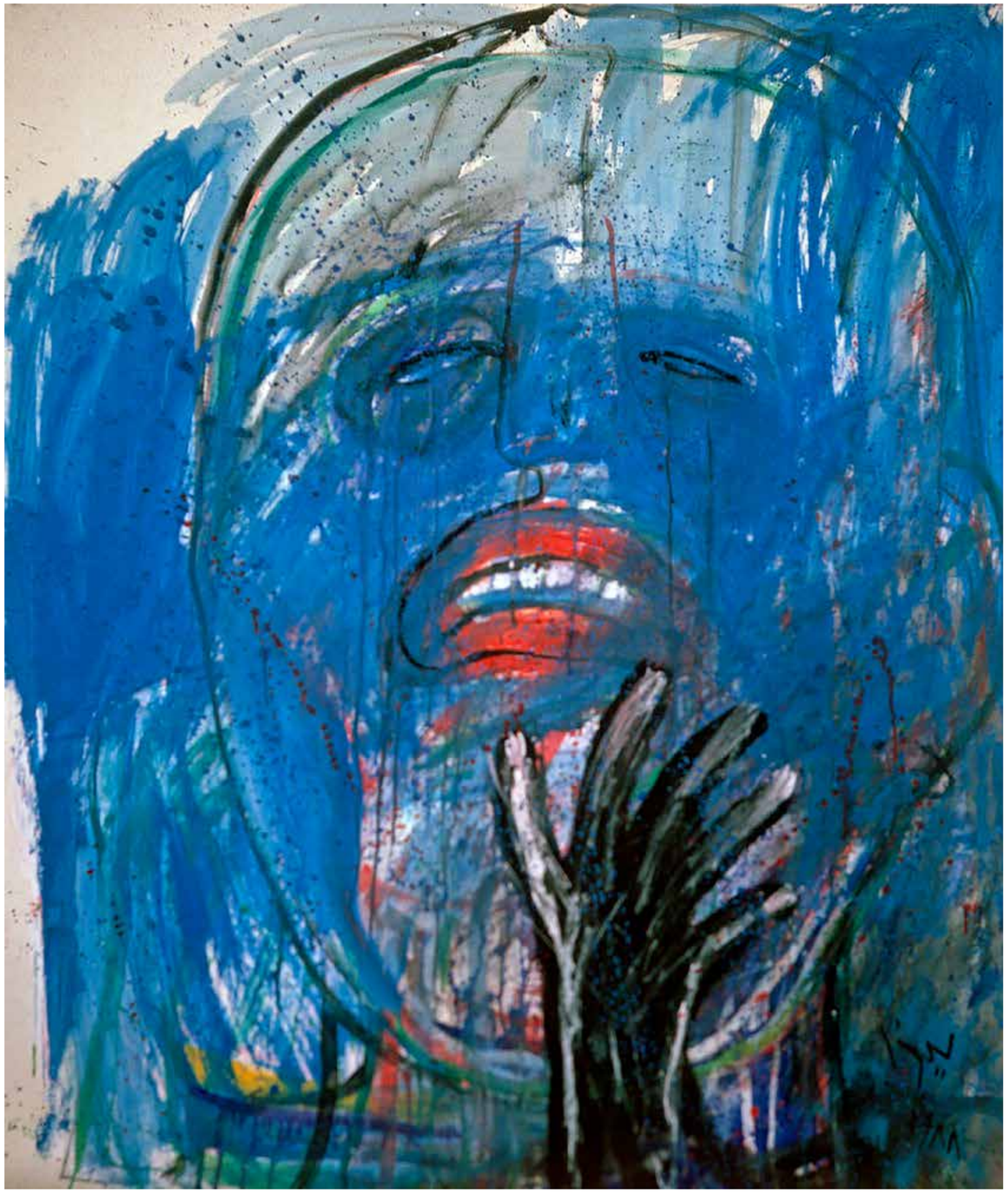
ليزا فتاح الترك 1987. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

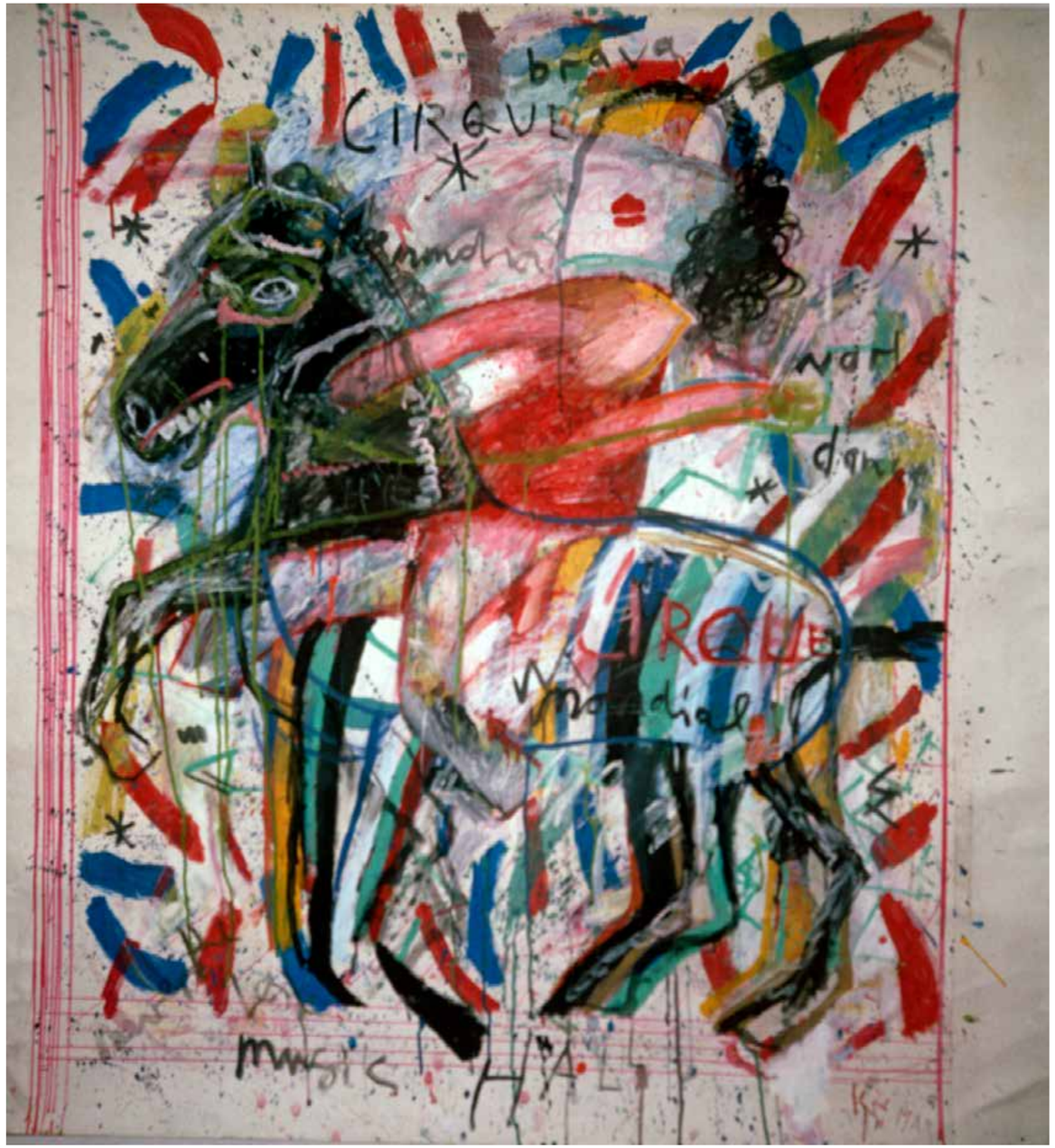




ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، زيت على القماش
100 x 95 سم.

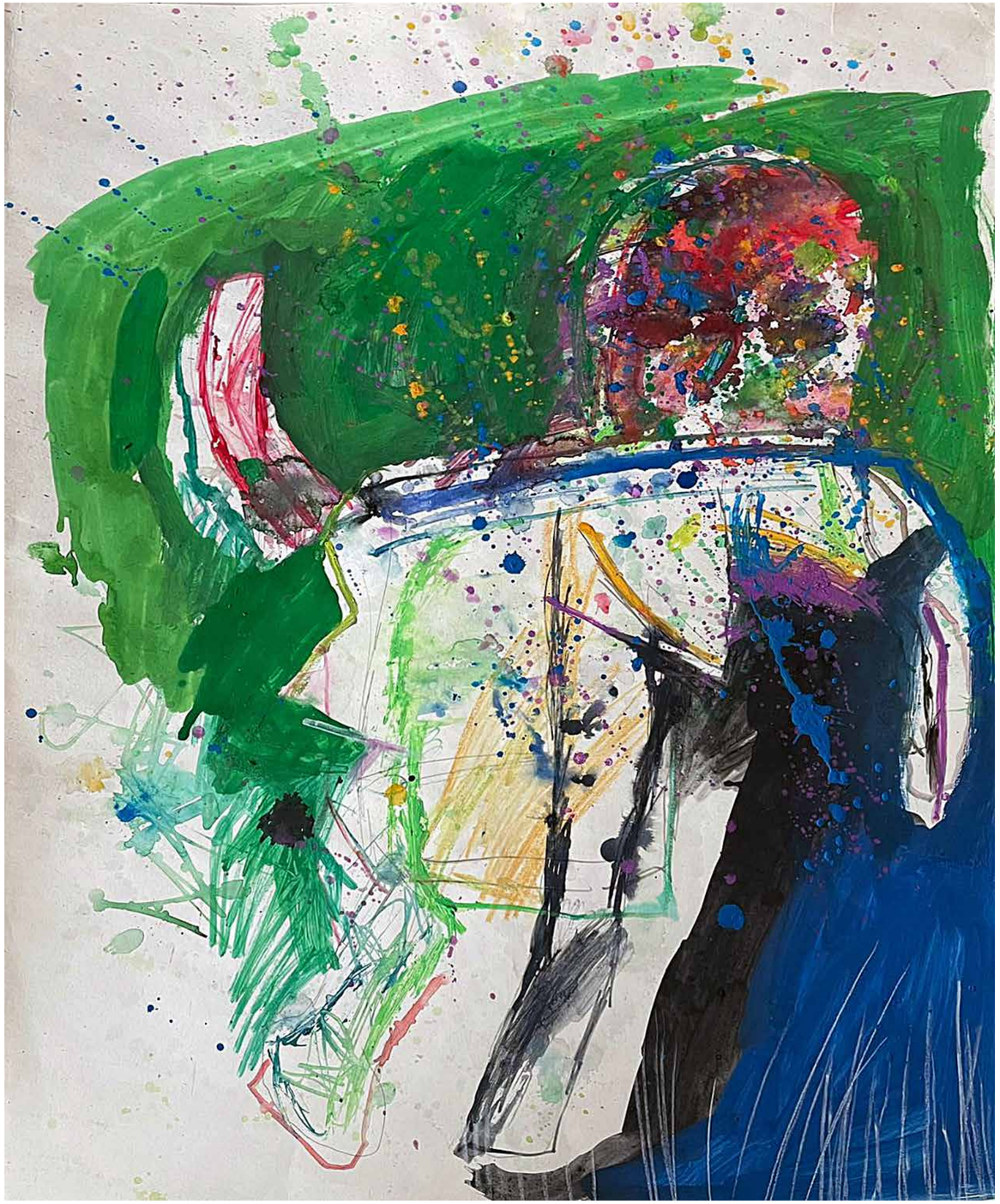
ليزا فتاح الترك. 1984 بدون عنوان، زيت على
القماش 60 x 60 سم.
مجموعة الابراهيمي، عمان





ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، اكريلك على القماش
50 x 70 سم.

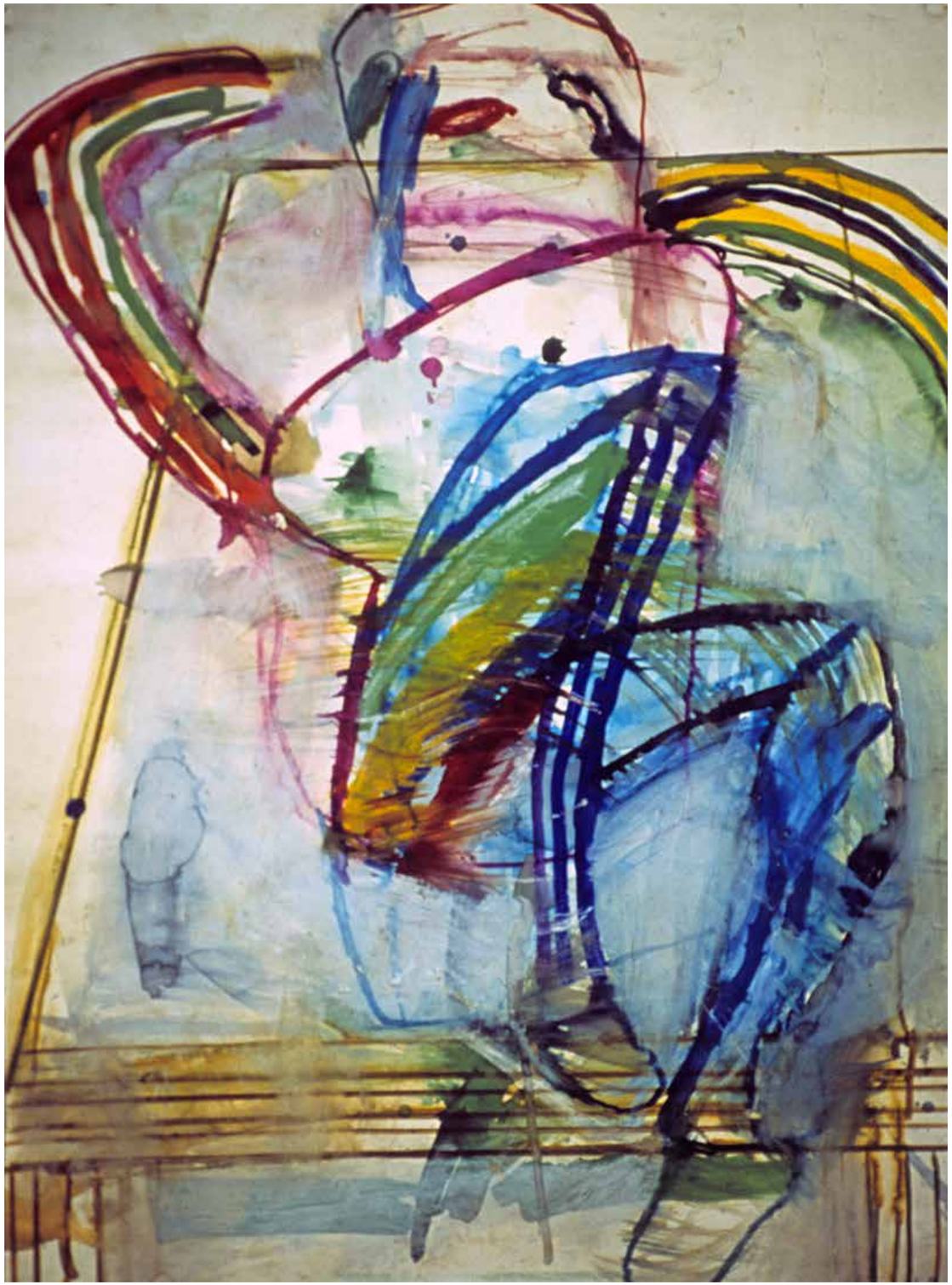
ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، زيت على القماش
60 x 60 سم.



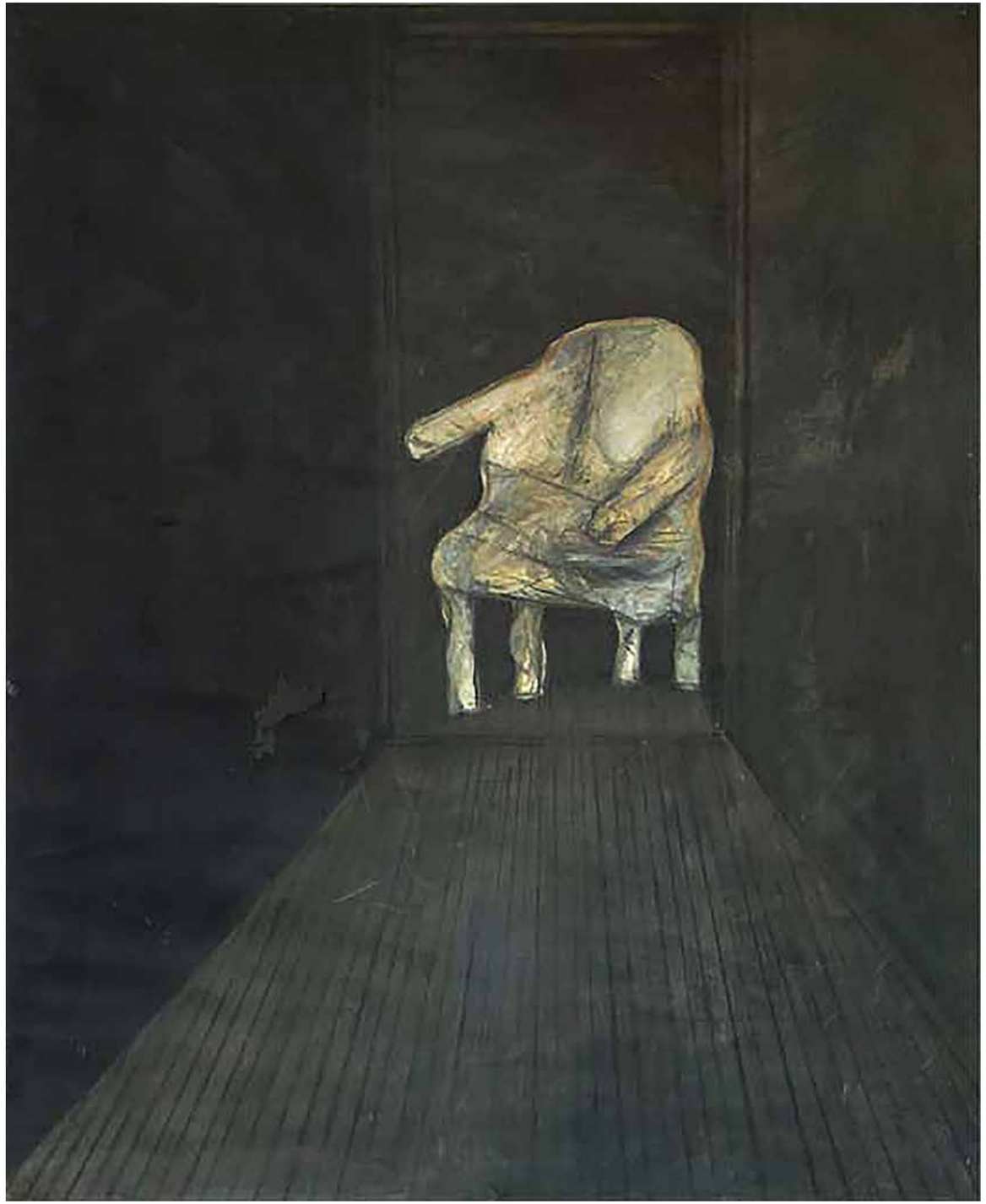
ليزا فتاح الترك. 1988 بدون عنوان، اكريلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، زيت على الورق
70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك. 1988 بدون عنوان، اكريلك على الورق 70 x 50 سم.



ليزا فتاح الترك. 1988 بدون عنوان، اكريلك على الورق 70 x 50 سم.



صورة 3
لوحة الكرسي، ليزا فتاح الترك، منجزة في نهاية السبعينات.
95 x 95 سم.
مجموعة خاصة. لندن.

كانت ليزا قد اعتادت في بغداد التي وصلتها عام 1964 مع زوجها اسماعيل الترك، الذي تزوجته وهي بنت تسعة عشر ربيعاً في إيطاليا، أن تقرأ وتشرب القهوة وتدخّن بنهم سكائر (سومر) الطويلة، وتسكن معه في بيت مؤجر في منطقة ما بين الكسرة والاعظمية.

في تلك الأيام ببغداد، وفي مدينة المنصور التي سكنت فيها ليزا مع عائلتها، كان (فوكسي) كلب العائلة، الذي رسمته عشرات المرات بألوان الأقلام الفاقعة، اقلام (الماجيك)، يرقد مراراً قرب قدميها وهي جالسة على كرسيها الأثير، كرسيها المحبوب، في (الطارمة) المطلة على الحديقة، كان كرسياً من الخيزران، لونته بالابيض وراحت ترسمه كمفردة هامة في العديد من لوحاتها.
رسمت ليزا على حيطان بيتها زهوراً، وكانت تدع أولادها الاربعة يرسمون عليها ايضاً. وفي تلك الأيام، تصف آسيا، بنت الترك وليزا، تلك الأجواء من الجدل وتعارض الآراء التي كانت تحتدم بين والديها حول الفن والحياة، وتخلق بيئة من التوتر في بيتهم.

لليزا في بيتها غرفتين: واحدة للرسم والثانية للنوم، حيث احتفظت في تلك الاخيرة، بمجموعة من صور لرسومات قديمة حول المسيح وصور .
للوحات الإسبانيين فيلاسكيز وغويا.

لكن ثمة لوحة (الصورة رقم 2) هي "زحل يلتهم ابنه" لفرانسيسكو غويا، حظيت بحضور طاغ في غرفة نوم ليزا، تؤكد، وتروي ذلك، إبنتها آسيا، وتتذكر أنها كانت تشاهد مراراً وتكراراً صورة هذه اللوحة ملقية على الأرض

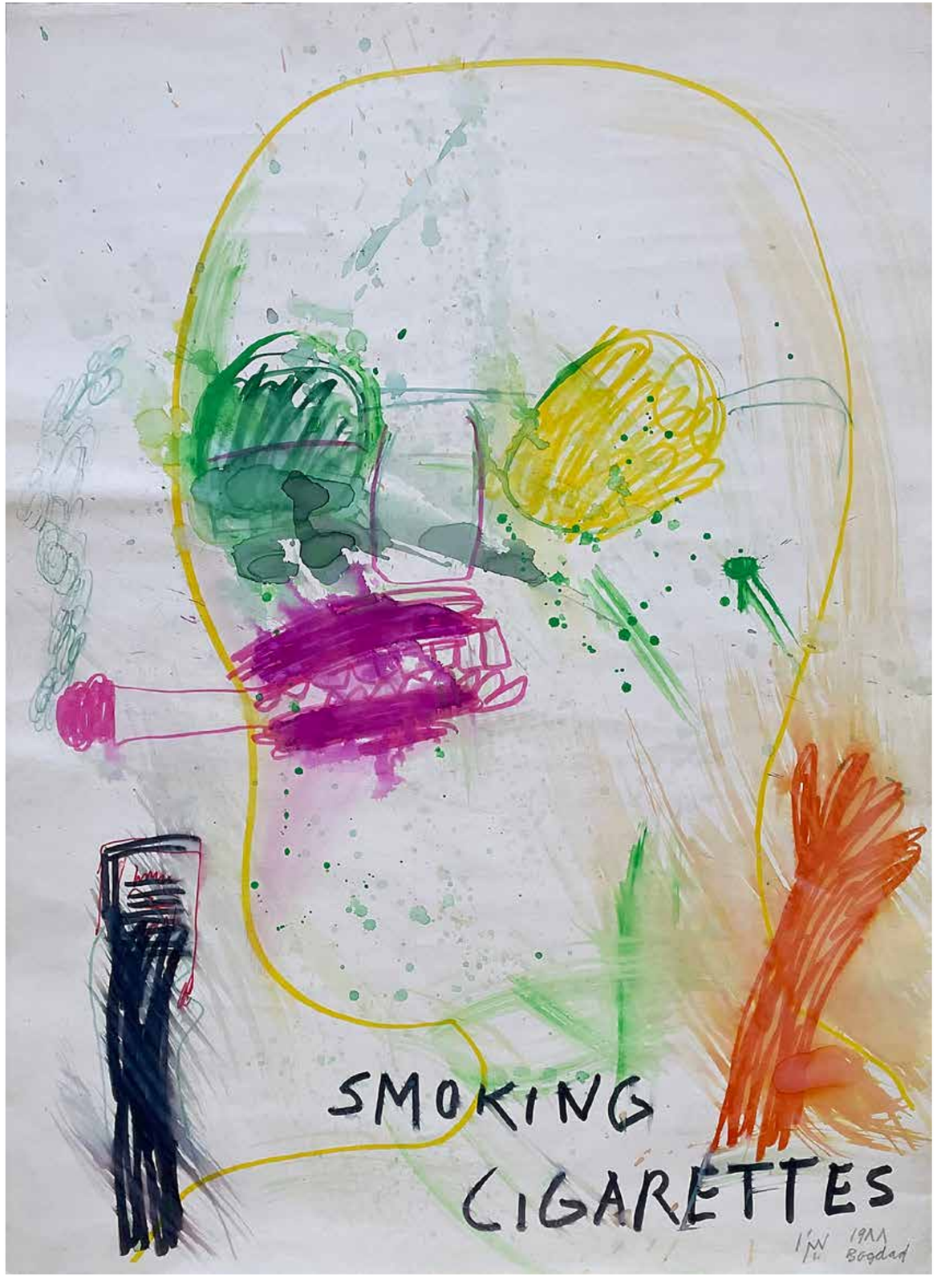
صورة 4
كرسي فان كوخ

صورة 5
كرسي مع الشحم" جوزيف بويس

صورة 6
كرسي وثلاثة كراسي، جوزيف كوسوث

صورة 7
لوحة الغرفة، ليزا فتاح الترك

صورة 8
رينيه ماغريت: "أيام الجبابرة" 1928



في غرفة امها... ما الذي كان يعنيه ذلك؟ وما هو سر هذا الاهتمام بلوحة اقل ما يقال عنها ان فيها الكثير من الهول؟

ثمة معلومات مختلفة، تتعرض لمناقشة أي من المعانى في هذه اللوحة كان غويا الرسام يقصد، إذ إن موضوع لوحة "زحل يلتهم ابنه" مستل من أسطورة يونانية مفادها أن زحل أكل أبناءه خوفاً عليهم وربما، منهم، وهو فعل له ما يشابهه في تصرفات بعض الحيوانات التي تأكل صغارها اذا جاعت أو شعرت بالخطر المحدق بهم، وهو تفسير غير مؤكد علمياً بشكل نهائي.

لكن ما هو معلوم بشأن غويا، أنه كان قد عانى من أزمات نفسية وحياة مضطربة في سني حياته الأخيرة، بعد أن تعرض للصمم والاكتئاب المتكرر، وكان ذلك يحدث بالتوازي مع ما مر به وطنه إسبانيا، من أحداث جسام مرعبة خلال القرن التاسع عشر، ما جعل ذلك ينعكس في رسوماته الأخيرة التي جاءت كسلسلة من أعمال نعتت ب"اللوحات السوداء" ومنها لوحة زحل المذكورة.

لن احاول ان اذهب بعيداً في التعرض الى تأويل موضوع هذه اللوحة، وسبب اهتمام ليزا بها، مكتفياً هنا فقط بالسؤال: هل كان هناك ما يدعم فكرة وجود حالة من الإسقاط النفسي قامت به ليزا على هذا العمل؟ وهل كان هذا العمل يتماثل الى حد ما مع ما كان يعتمل في وجدانها وعقلها الباطن من هواجس وأفكار مكبوتة؟

وسترسم ليزا وجوهاً كما لو شُقَّت إلى نصفين، وجوهاً ظهرت عليها علامات أخاديد... اكانت هذه الوجوه يا ترى، تمثيلاً لوجهها الذي ترك جرحٌ أثره فيه، جرح حفرته اظافر امرأة إثر شجار نشب بينها وبين ليزا؟. ثمة ايضاً، أثر لجرح ثان في يدها، حفرته سكين سارق حقائب، أثناء تواجدها في باريس، وقبل سنتين من وفاتها، وبسبب هذا الجرح، عاودها شعور دائم بالرُهاب.

هل كان هذان الجرحان ياترى، سبباً وراء ما رسمته من وجوه واجساد ظهرت كما لو أنها تقطعت في أجزاء؟ أجساد ووجوه لشخوص

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

صورة 9
فيليب غوستون
الفنان مدخناً ومستلقياً على فراشه

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1984. بدون عنوان، زيت
على القماش 55 x 75 سم.
مجموعة الابراهيمي.عمان.

متوحدين يرزحون تحت وطأة ظلمة لفت محيطهم وتمادت حتى قطعتهم وشظّتهم.

كانت الظلمة حاضرة دائما في أعمالها، ظلمة تخفي وتحجب وتموه وتشطر... ودائما كانت تلك الجراح... وهل كانت جراح الجسد فقط؟، الجسد الذي ظهر في العديد من رسوماتها مهشما كأواني واباريق الخزف؟

ولابد أن غربتها بكل تفاصيلها المحتملة والممكنة، كانت من أسباب تعميق تلك الجراح، فقد عايشت ليزا مجتمعاً وثقافة ومناخاً وأمزجة وطبائع أخرى.
إلا أنها أدركت – كما اعتقد – ان اللغة العربية التي جهدت في تعلمها حتى تعلمتها، وعلمتها لأولادها الأربعة، ستكون وسيلة للتخفيف من هذه الغربة.
لم يقلل حصولها على الجنسية العراقية، من دفق حنينها لأهلها في ألمانيا، على الرغم من تميزها بشخصية متمردة وقوية، ولم يخفف هذا التميز من شعورها بانتكاسة عظيمة، سببتها وفاة والدتها في بداية الثمانينات ووالدها في التسعينات، أثناء أحداث الحرب العراقية الايرانية، التي حالت دون سفرها إلى ألمانيا. ولابد أن شعورها بالغربة ومفارقة وطنها الأول، قد رسخ وفسر تضامنها العميق مع الشعب الفلسطيني، حيث كرست منذ بداية السبعينات والثمانينات، جزءاً من فنها لنصرة قضيته التي كانت تعيش شيئاً من مناخها بسماعها المتكرر لأم كلثوم وهي تغني: "أصبح عندي الآن بندقية، إلى فلسطين خذوني معكم..."

لقد سمحت لنفسي أن أصنف أعمالها في مجاميع، اختص جلها بالإنسان الذي صورته غالباً ككائن متوحد في حالاته كمدخن، مستلقي، جالس على كرسي أو قابع في غرفة... ثم أتبعت ذلك بمجموعة أخرى من التخطيطات الورقية الملونة المخصصة لكلبها الذي رسمته مراراً.
ويظهر انسانها المنعزل في غرفة أو واقفاً على منصة هي أقرب للمنصات الخشبية المعروفة في البيوت الاوربية او المسارح، وقد صورت جسده مراراً في أحوال مقلقة وغير مريحة، يلتوي ويتكوم في أوضاع وأشكال درامية. وتتميز مواضيعها في الرسم بارتباطها القوي بالأسئلة الوجودية القاتمة، وتذكرني هذه القتامة بجملة "وحشية الحقيقة" التي وصف بها مواضيع أعماله الرسام الإنجليزي فرانسيس بيكون.

وثمة عديد من لوحات ليزا مأهولٌ بشخصيات مستلقية أو جالسة على كرسي، بيد أن وضعيات شخوصها هذه، ليست منفذة على طريقة الفرنسي ماتيس، من جهة رخاء استرخاء نساءه ولا طريقة الاسباني بيكاسو الذاهبة في مسارب التعبير الهندسي عن الجالس وكرسيه، بل كانت تعج بجرعات من تعبيرية آسرة مرتبطة بألم وجود شخوصها. ألم، نستشفه ايضاً عبر مشاهدتنا لمجموعة رؤوسها البشرية المدخنة للسجائر والمستنبطة من واقع حياتها اليومية الخاصة، حيث بدت تلك الرؤوس مرسومة بطريقة فجة واستفزازية مزعجة، رغم إيماءة الدعابة والسخرية اللاذعة التي ترشح منها.
وفي المحصلة النهائية تضعنا أجساد ورؤوس ليزا المرسومة أمام الأسئلة القديمة/ الجديدة حول الكيفية التي يصل بها خطاب الجمال، وما هي صفاته في عصرنا الراهن.

ولا ريب في أن مفردة الجسد التي اهتمت بها ليزا، كانت ومازالت تشكل عنصراً اساسياً لإدراك معنى حضور الذات الإنسانية وهويتها داخل العالم، وهو ما علل أسباب اهتمام الفنانين بمعالجتها خلال شتى المناحي، حتى وصل الأمر بهم في بعض الحالات إلى تحويل تلك المفردة، وما أسبغ عليها من تغييرات، إلى نوع من تمرد أو رد فعل تجاه المحيط الاجتماعي، يستمد ديمومته من إيمان الفنان بالجسد من جهة توفره على عناصر ثرة للتعبير عن بواطن النفس ومشاغلها. ولعل من هنا جاءت تلك الحلول الأدائية والأسلوبية

ليزا فتاح الترك 1989 . بدون عنوان، اكرلك على القماش 98 x 69 سم.

ليزا فتاح الترك 1989 . بدون عنوان، اكرلك على القماش 98 x 69 سم.

ليزا فتاح الترك 1989 . بدون عنوان، اكرلك على القماش 98 x 69 سم.

ليزا فتاح الترك 1989 . بدون عنوان، اكرلك على القماش 98 x 69 سم.

ليزا فتاح الترك 1984 . بدون عنوان، اكرلك على القماش
60 x 60 سم. مجموعة الابراهيمي. عمان.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

الثرة في الفن المعاصر بالمعطيات المؤسسة لاتجاهات كثيرة في فن اليوم، وأدت إلى اكتساب هذا الأخير لوسائل تعبير جديدة وأكثر معاصرة.

وعبر توصُّلات الفن النسوي الجديد، وما مر به العالم من تحولات، هي ليست سوى نتائج لما تمخضت عنه الاضطرابات السياسية والاجتماعية في فترة الستينات والسبعينات من القرن المنصرم، والتي كان من بين اهم اهدافها، المطالبة بالمساواة للمرأة في الكثير من المناحي، حتى صار التصدي الى معنى الاهتمام بالشكل المثالي لجسد المرأة، امراً مطروحاً للمناقشة، بعد ان دأب الفنان الرجل على إعادة اختراعه وتطويره عبر عصور عديدة خلت.

ونحن نعلم، ان جسم الانسان، كان الموضوع الأكثر أهمية عند الفنانين طوال مسيرتهم الحافلة بالمنجزات الإبداعية لتاريخ الفن في العالم، وكان المحور الذي من خلاله تم التعبير عن الجمال بمعناه كنسق منتظم في نسب مثالية، ولكن لم يكن لذلك الخيار أن يدوم ابداً، إذ نكتشف منذ مطلع القرن العشرين ما طرأ من تحولات كبيرة في كل من كيفية التفكر والتأمل في الجسد، وكيفية التعامل معه في العمل الفني.

وضمن هذا الخضم من التحولات، تصدت ليزا لموضوع جسد المرأة، كما فعلت غيرها من الفنانات في العالم، معتمدةً منظوراً مغايراً لمنظور الرجل، إذ لم يعد همه في تمجيد الجسد المثالي قائماً كعنصر مؤثر في

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

الجماليات المعاصرة، بل حل محله الجسد الذي يرسم بعمق ملامح وجدان وباطن الوجود الإنساني، الجسد الذي ننصت به، ومن خلاله إلى صوت الروح، قبل أن نبحث فيه عن معالم الحيوية و الرهافة والطراوة والرقة، الجسد الذي سيتحدى بشكله الجديد، القيم العتيقة لجماله. ولا عجب إذن، أن جاء الجسد عند ليزا بجملة تجلياته: مكسورا، مشطورا، متشضيا، مترهلا، قانطا، نحيلا، ومكلوما.

وفي مسعاها في بعض تخطيطاتها للتقليل من حدة تركيز وجود الجسد المادي في اللوحة، ابتكرت حلولاً تلتزم باشكال خطية ذات إشارات زاهدة في التعبير عن تفاصيله والتي جاءت في النهاية محقِّقَة على نحو عزز من تمويه ملامحه، ووسمه بحضور شبحي داخل عزلته في الفضاءات الداخلية المغلقة، وفي نمط من إيحاء بحالة تواشج ما بين غياب وحضور في آن.

الكرسي

هل كان كرسي لوحاتها كرسياً حقاً؟ أم أنه كان أقرب لمَجاز صورة ذاتية؟ ولعل من يفهم ويدرك أن الفن عالم مليء بالإبهام، سيفهم ايضاً، اننا لن يمكننا التأكد دائماً من أن الذي ننظر إليه هو ما هو عليه حقاً. وهذا بالذات ما نتبينه من نتائج مشاهدتنا لأحد كراسيها الذي رسمته في حقبة الثمانينات من القرن المنصرم، والذي استقر على عتبة مدخل غرفة معتمة (الصورة رقم 3) إذ سنجد أنه كما لو كان على حد التماس الفاصل ما بين ما يوحي بما هو إنساني حي وما بين ما هو شيئي ميت. وإني لأزعمُ هنا بأنه من انضج كراسيها المرسومة، بسبب كثافة إيحائه الشكلي المركب، أو ما يمكن أن أصفه بـ(الجناس الشكلي) الذي يتحقق تأثيره من خلال ليونة وانحناءات تفاصيله القريبة من ليونة الجسد البشري. وهو ما يجعلنا – بعد شيء من التأمل – أن نشعر بحلول كلا من الكرسي والإنسان في بعضهما.

ذكرني كرسي ليزا، بلوحة الكرسي للفنان فينسنت فان كوخ، (الصورة رقم 4) صنو كرسيها، الذي ظهر في لوحته متوحداً داخل غرفته. وحدة، سيقلل من وطأتها، غليون الفنان المستقر على مقعد الكرسي، والذي سيحل كبديل يعوض عن غياب صاحبه.

ويذكرني كرسي ليزا ايضاً بـ"كرسي مع الشحم" لمواطنها الألماني جوزيف بويس، (الصورة رقم 5) الذي غطت زاويته مادة الشحم، التي أراد بويس من خلال قابلية ذوبانها واختفائها التدريجي، أن تشي بغياب أثر الكائن الحي.

وراح كرسي ثالث، (الصورة رقم 6) توارى في "كرسي وثلاثة كراسي" لجوزيف كوسوث، يؤجج معضلة معنى مفهوم (الحقيقي) ومعنى (ماهية الشيء) الذي ينعت بـ(الواقعي) من خلال تأمل (جوهر الكرسي) الغائب عن أبصارنا، لكن الحاضر في عقولنا، و الماثل أمامنا في تجليات ثلاث لكرسي واحد.

هي اذن حوصلة لمعنى مفهوم الغياب المتجلي في كرسي ليزا، كما تجلى من قبل في كرسي فان كوخ وبويس وجوزيف كوسوث. بيد أنه غياب الفنان عند فان كوخ، وغياب الكائن الحي عند بويس، وغياب الجوهر عند كوسوث.

الغرفة و نزلائها

تداخلت بشكل مربك في إحدى لوحاتها، (صورة رقم 7)، بضعة أحياز مكانية، حاطت بشخص يقف في مواجهتنا، ويمسك بنمر صغير متدل إلى أسفل. اتخذ الشخص له موقعاً وسط الغرفة التي غشيها الظلام في جانبها الأيمن، والنور في جانبها الأيسر. ثمة باب في الغرفة، مفتوح للداخل، وبقربه استقر فانوس راحت فتيلته تشتعل. أما السماء التي ظهرت على خلفية ذلك الفانوس، فقد رسمت سحبها أشرطة ترتجف كأمواج متتابعة من مياه الأنهر الجارية. ويضفي الفانوس المشتعل شيئاً من الدفء في الغرفة الغريبة، التي راح الاختلال الواضح في شكل أرضيتها وجدرانها يتسبب في جو من عدم الاستقرار والطمأنينة. نفذت الفنانة الغرفة بنمط مبتَدع من منظور ملفق، أنتج وهماً قريباً من منتجات الخداع البصري المحير. حتى راح هذا الوهم في بنية المنظور، يعزز من سطوة ذلك الجزء الغامض المتوزع بين الخارج والداخل، والمغطى جُلّه بلون الرماد الذي شف في جزء منه عن ما تحته من بقايا لون مائل إلى صفرة الأحتراق. وعلى يسار المشهد، يقف هيكل غريب الشكل، نصفه العلوي صدر بشري من غير رأس يرتدي قميصاً، ورفعت ذلك الصدر دعامتان، بدت إحداهما مسندة على السطح الأفقي للارضية ذات المربعات، بينما استقرت الثانية على الأرضية ذات الالواح المصفوفة والمستمرة في انتشارها حتى أعلى الجدار.

ما يثير القلق في الصورة، هو ذلك الجزء الرمادي المعتم القادم من الخارج، والمتسلل إلى الداخل الذي أحدث في فضاءه ما يشبه الشطر إلى نصفين، حتى غطى جسم الرجل ذو الرداء والحذاء الأسود والبنطال المخطط، الذي توارى وجهه خلف قطعة قماش ذات مربعات من خطوط حمراء. بيد أن ذلك الجزء الذي تسلل وسبب ذلك الشكل من الانشطار الغريب، لم يدفع باتجاه ظهور أي إشارة تعبيرية واضحة عند الرجل ولا نمره الصغير المخطط الذي تشير أطرافه ورأسه المتدلية ذات الرقبة الطويلة إلى أنه أقرب الى حالة الميت. ويمكن القول، في مسعى إجمال الاستنتاج: أن اجتمع في هذه اللوحة كل من حلم وواقع في تداخل سحري غرائبي، عززته ألوان اللوحة التي غلب عليها اللون الأسود والرمادي والبني ومشتقاتهم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

وبشكل مقارب سيعمل تداخل سحري آخر في لوحة الفنان البلجيكي السوريالي رينيه ماغريت، "أيام الجبابرة" (الصورة رقم 8)، حيث تبدو شخصية المرأة في عمله هذا - على العكس من الرجل الساكن في لوحة ليزا - منشغلة بوضع دفاعي مأزوم ومشحون بالقلق والخوف، بسبب رجل اخترق حدود جسمها بشكل مريب، وأجج في نفسها رعباً، ربما انتابها بسبب جسدها الذي بدا كما لو أنه - وبدون ارادتها - قد صار حداً قسرياً لا فكاك منه محيطاً بجسد الرجل.
ومرة اخرى نحن هنا إزاء ذلك الخارج وهو جسد الرجل الذي يتسلل إلى الداخل وهو في هذه اللوحة جسد المرأة.

صور المدخن

أنتجت ليزا الترك مجموعة من الأعمال في موضوع المدخن، كما فعل من قبلها الفنان الأمريكي فيليب غوستون (الصورة رقم 9) وليس هناك ما يلفت النظر في هذا التشابه باختيار الموضوع، بل اللافت هنا، هو ذلك التشابه في الخوف والقلق من الإصابة بالمرض، الذي اعترى غوستون وليزا بسبب الإفراط في التدخين.

وتعرض إحدى لوحات فيليب غوستون التعبيرية (الصورة رقم 9)، ما يشبه مقطعاً مصوراً من سيرة يومية للفنان نفسه، مستلقياً على السرير، وهو يدخن، مع وجود صحن من الطعام على فراشه، وركام كبير من الأحذية بقربه، مما يفاقم احساسنا بالفوضى و

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

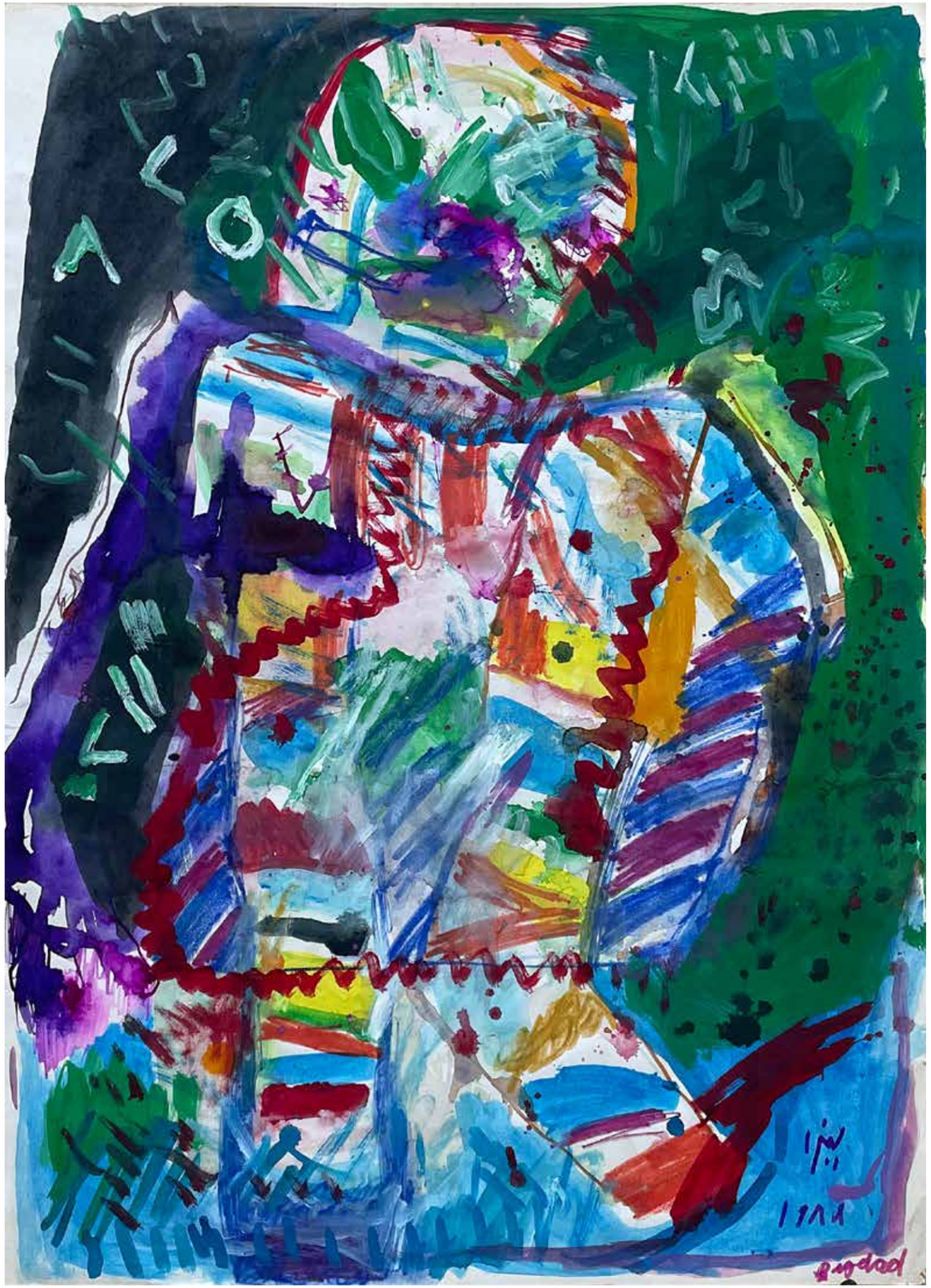
ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان،
مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان،
مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، مواد مختلفة على القماش 70 x 50 سم.



ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

.الاشمئزاز والقرف من فجاجة موضوع اللوحة

ولا شك هنا من أن الفنان حاول ان يعبر عن ما يعتريه من قلق وخوف بسبب إفراطه في التدخين (ثلاثة علب سجائر يومياً)، وفي المقابل ايضاً، كانت ليزا تدخن وبلا توقف .(أربعة علب سجائر) يومياً

وغالباً ما يطغى على لوحات المدخنين لفيليب غوستون اللون الوردي ودرجاته، في حين راحت ليزا في موضوع الشخص أو الرأس المدخن الى تجريب الثراء اللوني وحركة الفرشاة التي تترك اثاراً في شكل مساحات و خطوط وبقع، تتميز بالعصبية والغلاظة والابتسار المقصود في مسعى تصعيد الطاقة التعبيرية لرسوماتها.

ويظهر أحياناً، مدخّنو ليزا بلا عيون، ولكن بأفواه حمراء كبيرة ومنتفخة، مع أسنان تبدو مصطكة ومصورة بوضوح فج، في حين يظهر مدخّنو فيليب غوستون، بلا أفواه، ولكن بعيون .كبيرة مبالغ في حجمها

وأي كان الامر، فان ليزا وغوستون راح كلاهما في الصور المرسومة للمدخنين، يهتم بالتعبير عن ما هو يومي وذاتي، بصيغة مثخنة بالغلظة و الفجاجة المقصودة، وذلك برأيي، هو جزء من محاولة الدفع بالذائقة العامة نحو تجاوز شروطها التقليدية المكَرسة لمفهوم الجمال بمرجعياته الكلاسيكية القديمة. ولقد شغلت ليزا بلا شك، مكاناً لها تحت مظلة التعبيرية الجديدة التي اجتاحت العالم بعد الثمانينات بتأثير من فيليب غوستون نفسه، ومن جاء من بعده من ممثلي هذا الاتجاه من الفنانين .الالمان

ولا اعتقد انني أجانب الصواب، إن قلت بأن ليزا التي كانت مهتمة بالفن الألماني حصرياً، وتتابع أعمال الفنانين الالمان مثل: جورج باسليتز وبينك وكيفر وبولكه، وبيتر داهن وكيبنبركر وماركوز لوبرتز وإماندورف وبوملس وغيرهم من مواطنيها، تستحق أن يُنظر إلى فنها كحلقة من تطور الفن الألماني منذ مطلع الثمانينات حين ظهرت التعبيرية الألمانية .الجديدة والى يومنا هذا

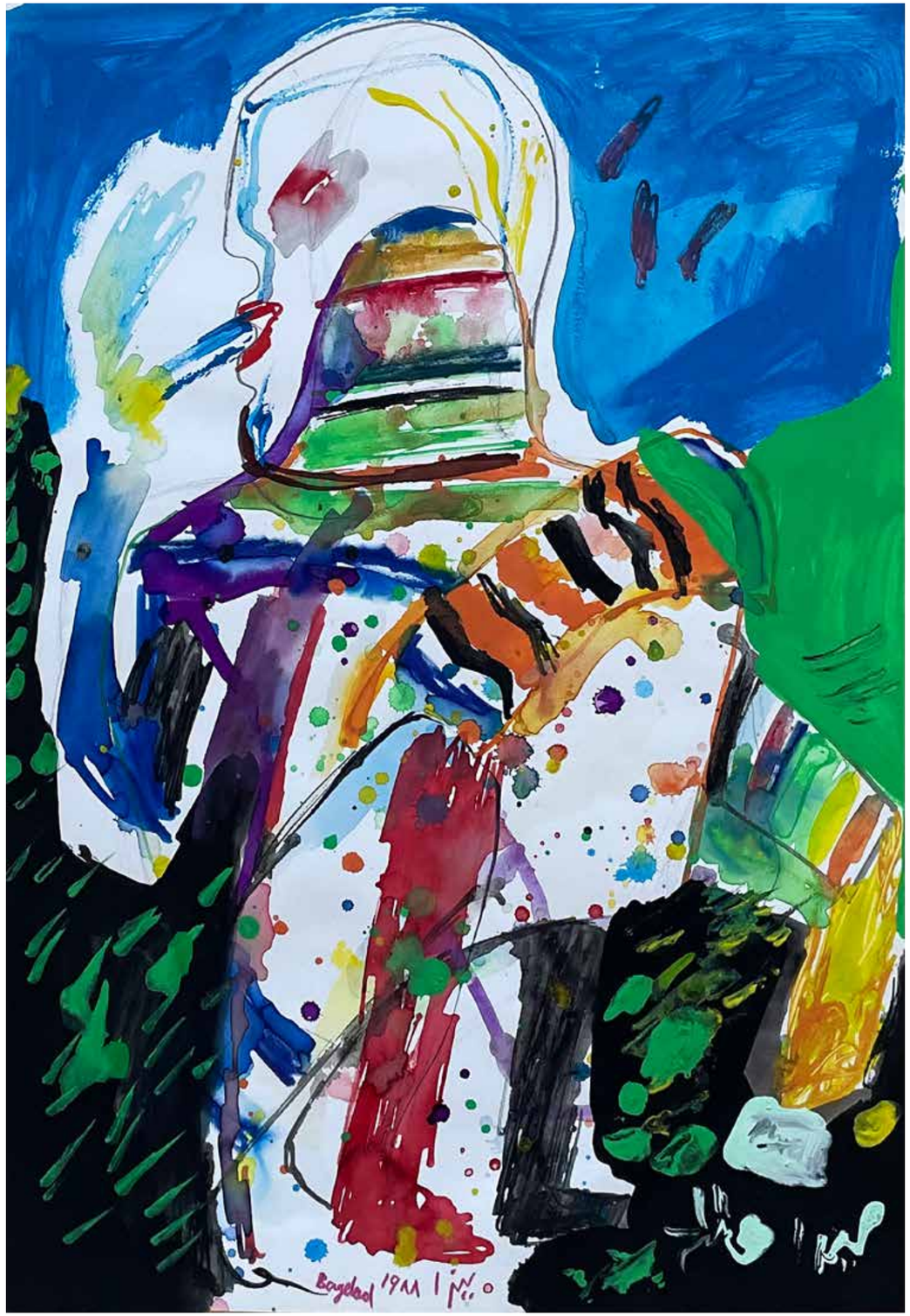
لا أدري، منذ متى قررت ليزا ان لا ير أحد أعمالها، لكنني استطيع ان ازعم بأنها في أخريات سنوات حياتها، صارت في عداد من نصفهم بالفنانين اللامنتمين، الفنانين

ليزا فتاح الترك 1988.
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

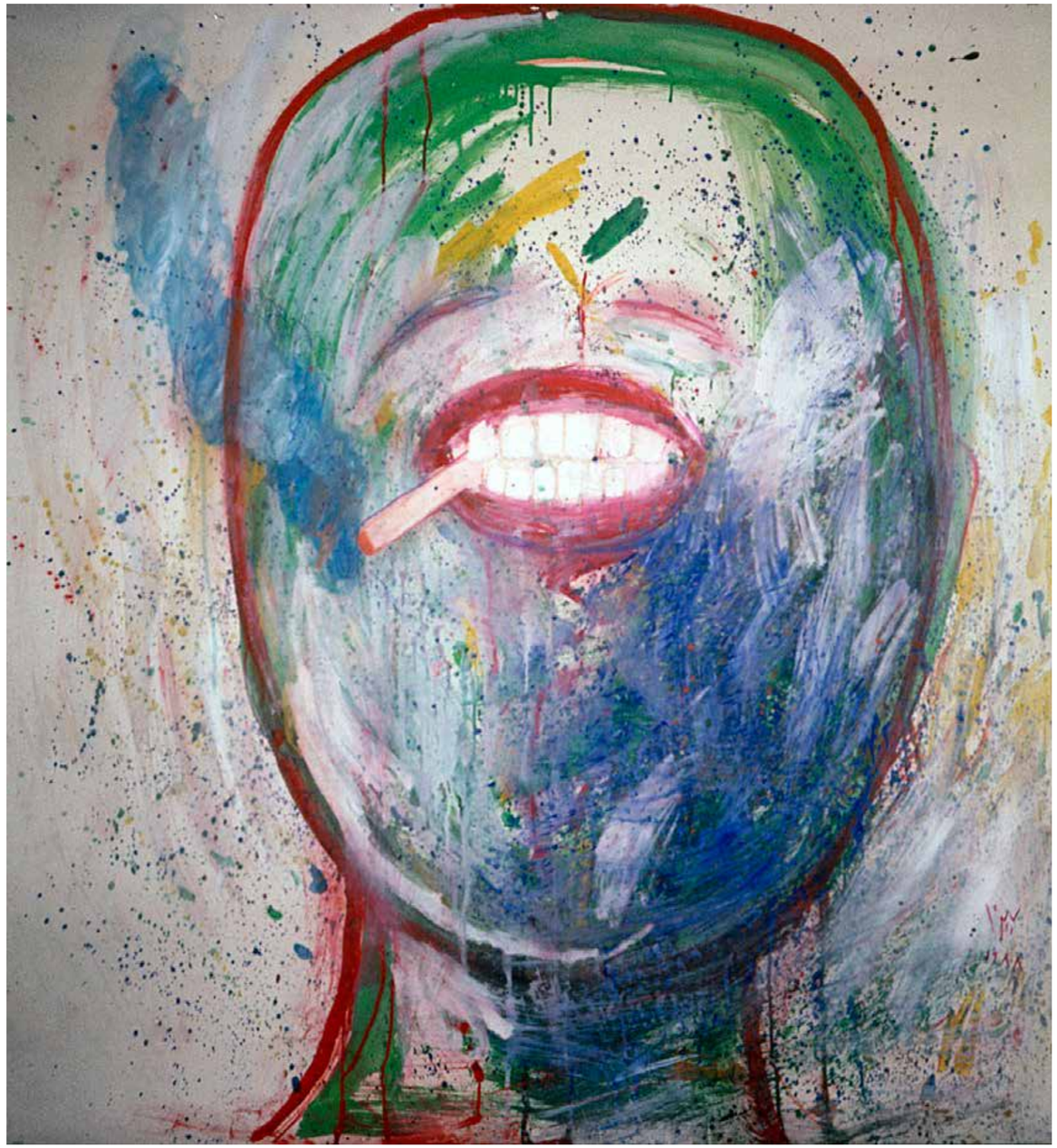
ليزا فتاح الترك 1988.
بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك بدون عنوان، اكرلك على القماش 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.



ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.



الخارجين عن لعبة استعراض ذواتهم من خلال فنهم، وابقوا على حاجتهم الدائمة إلى الرسم .بوصفه بلسماً لأرواحهم المجروحة

ليزا التي كانت تسمع الموسيقى، و تعزف على الاورغ بشكل صامت، المتواضعة في ملبسها وشروط حياتها، لم تترك بعد وفاتها شيئاً ذا .قيمة مادية غير أعمالها الفنية

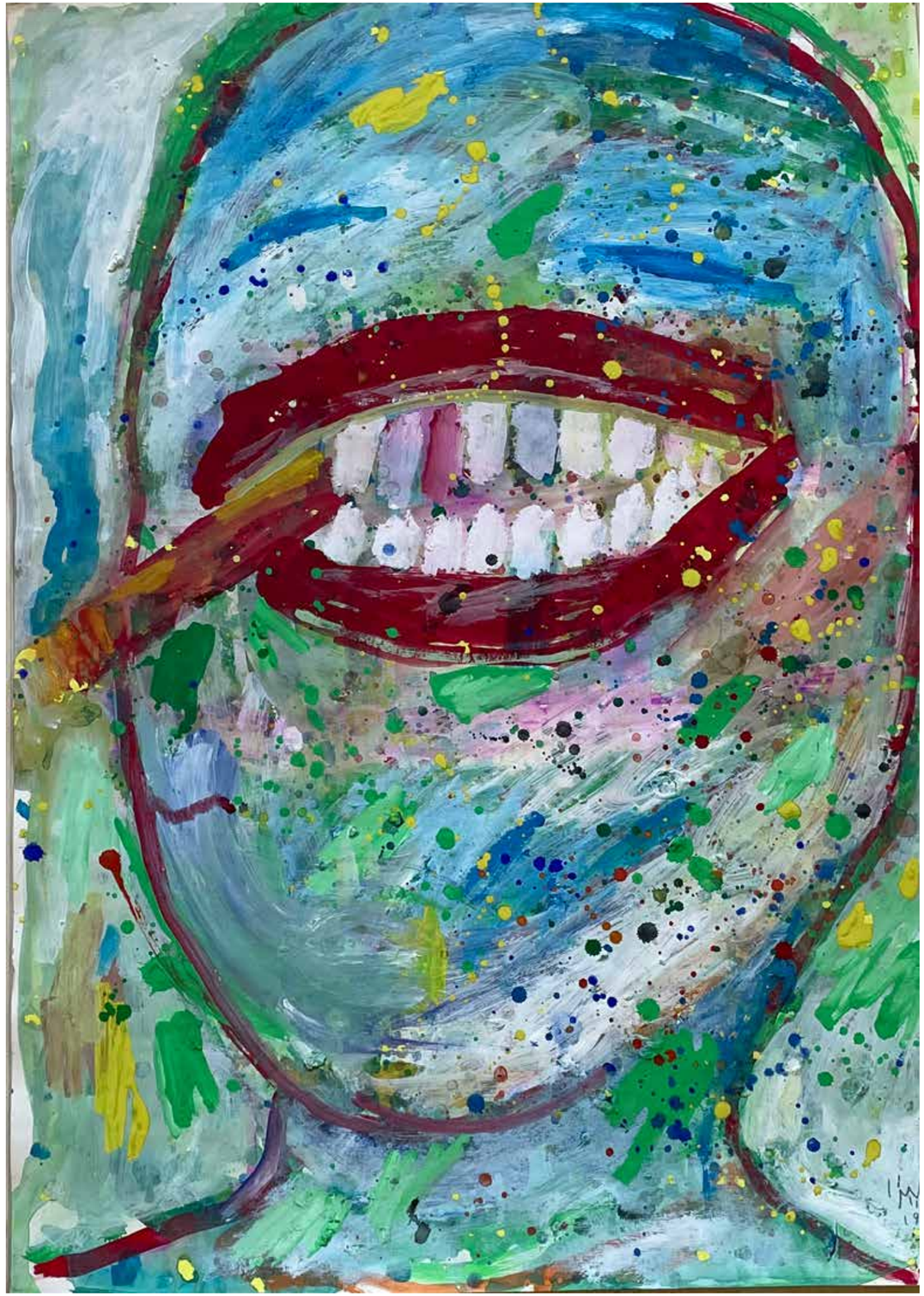
وختاماً، اشكر السيدة آسيا اسماعيل الترك وصهيل اسماعيل الترك، على ما قدموه لي من معلومات مهمة عن حياة والدتهما الفنانة ليزا .

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

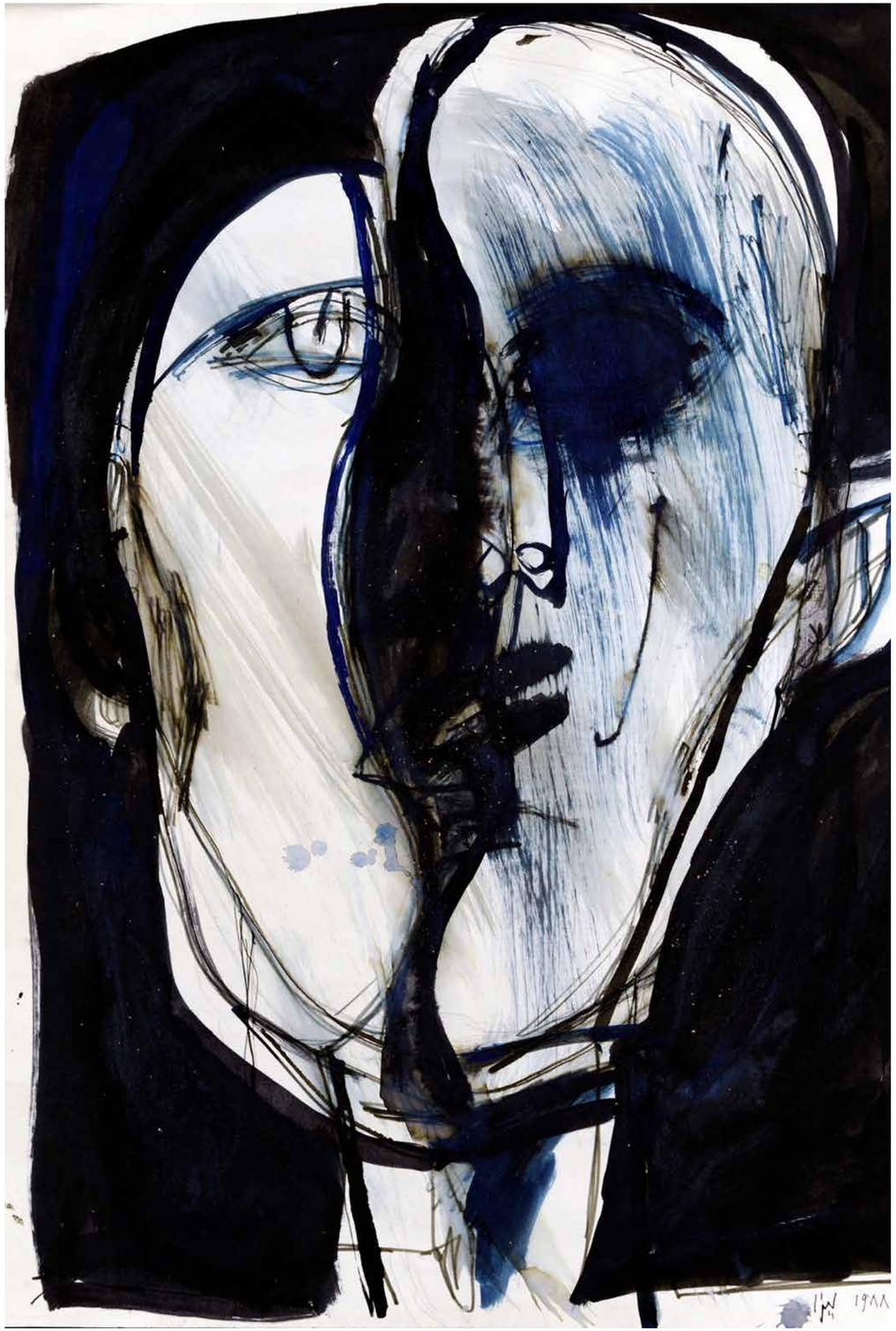
ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
اكرلك على الورق 60 x 50 سم.



ليزا فتاح الترك 1981 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 69 x 40 سم. مجموعة خاصة، لندن.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

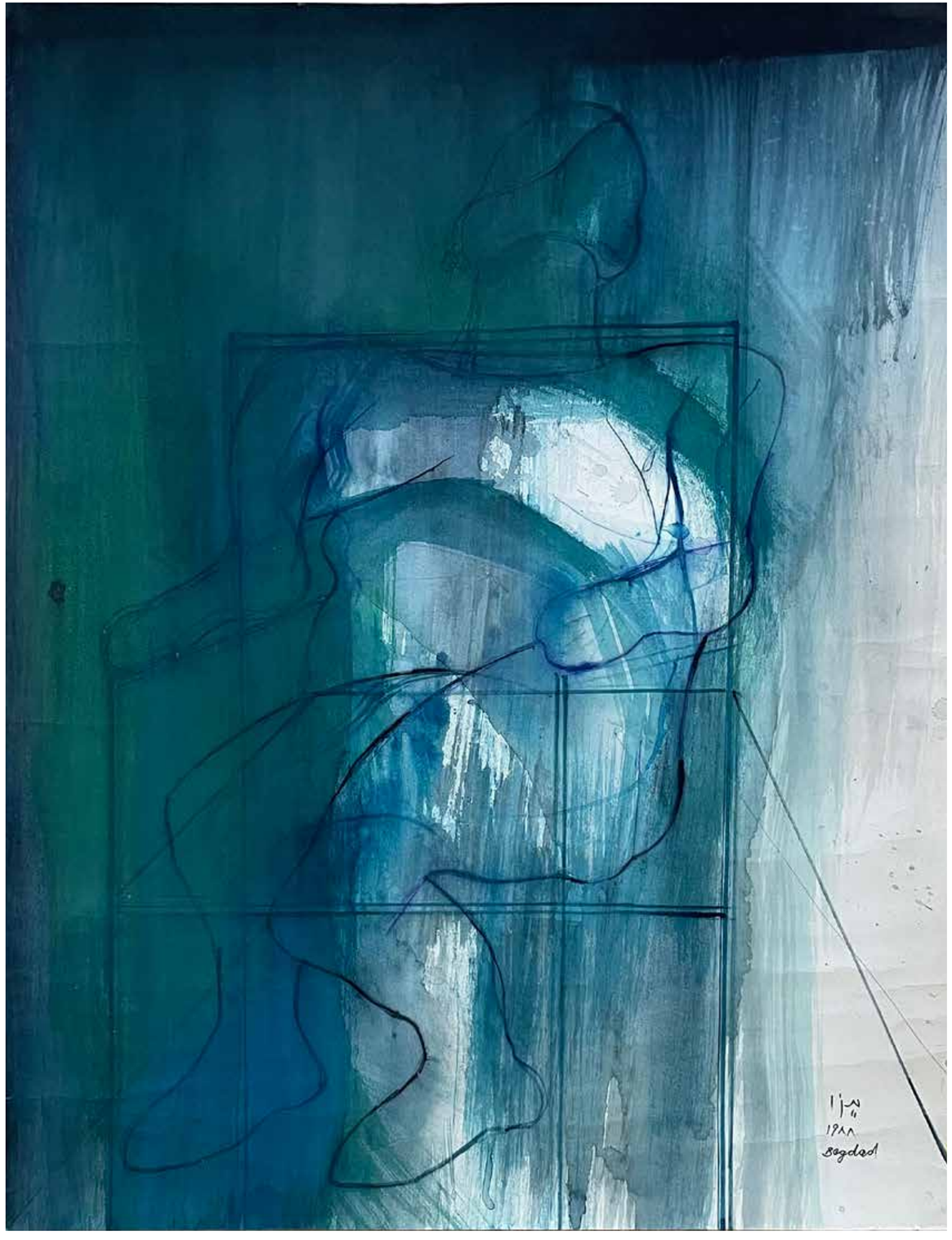


ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.



ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، اكرلك على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 60 x 42 سم. مجموعة محمد علي، عمان.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم. مجموعة محمد علي، عمان.

ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، مواد مختلفة على القماش 90 x 80 سم.

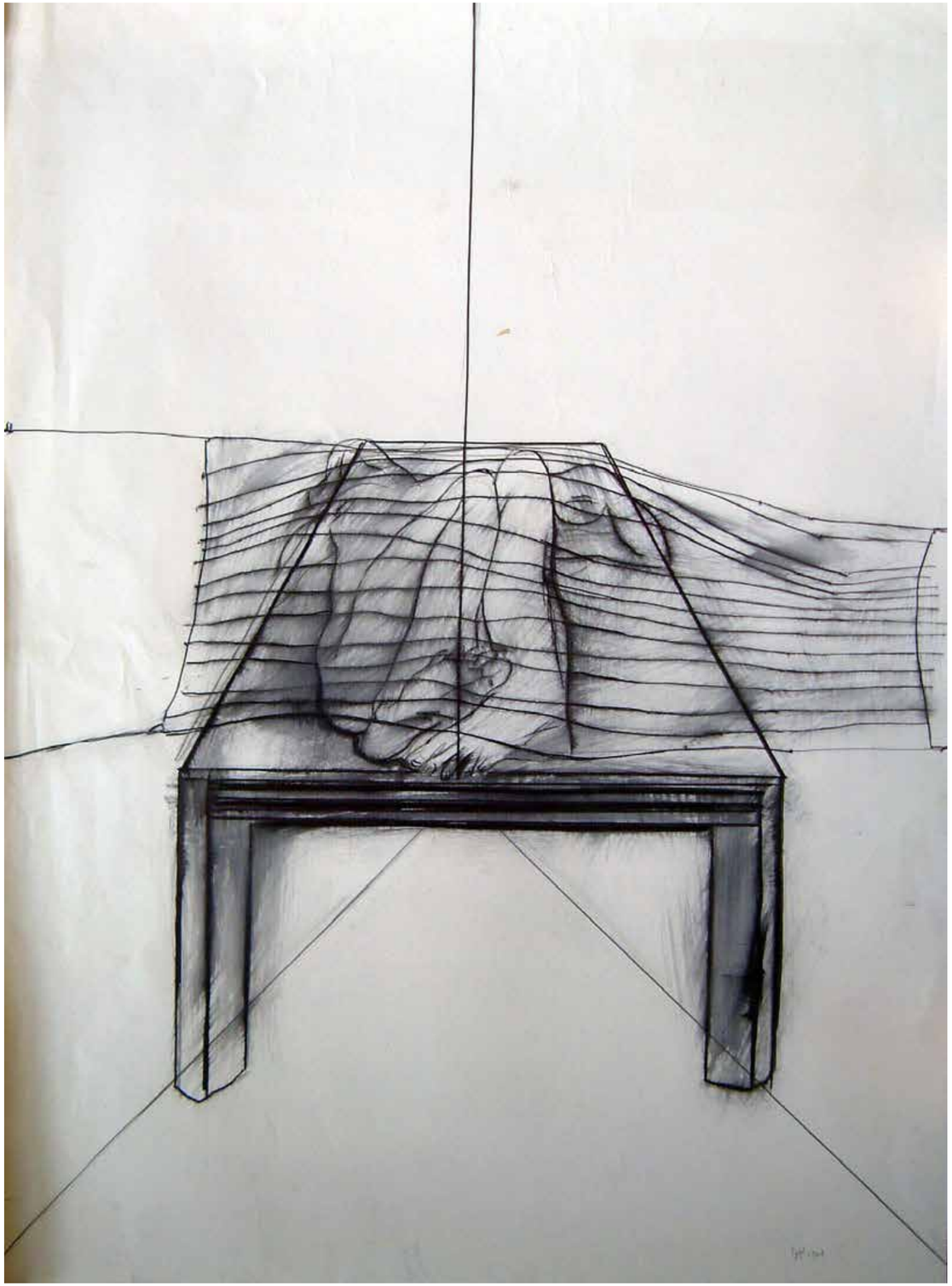
ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، مواد مختلفة على القماش 90 x 80 سم.

ليزا فتاح الترك. 1980 بدون عنوان، زيت على القماش 95 x 100 سم.
مجموعة الابراهيمي، عمان

ليزا فتاح الترك. بدون عنوان،
مواد مختلفة على القماش 90 x 80 سم.
مجموعة رمزي دللول وسائدة للفنون، بيروت

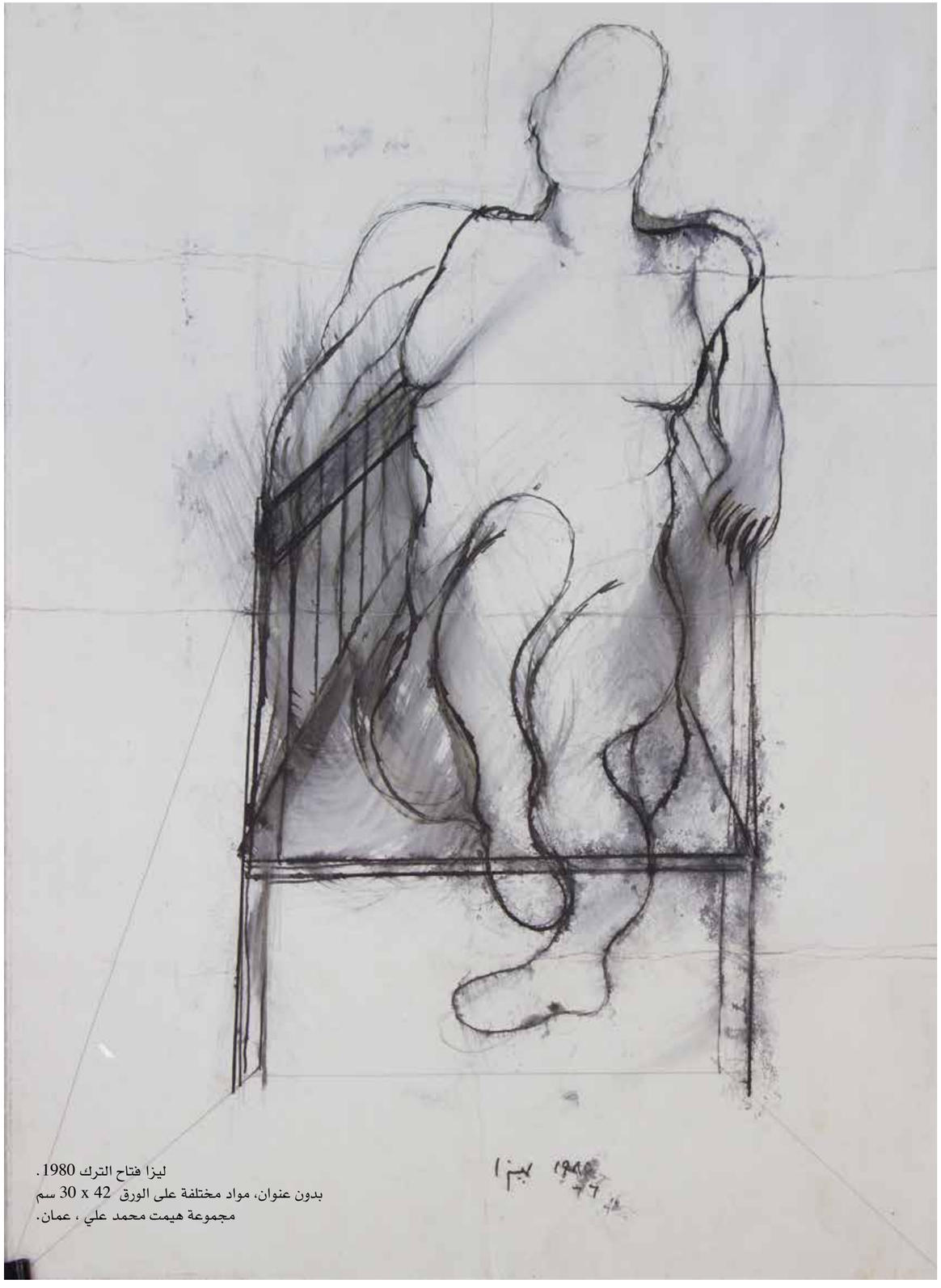
ليزا فتاح الترك. بدون عنوان،
مواد مختلفة على القماش 73 x 71 سم.
مجموعة هيمت محمد علي. عمان

تخطيطات: 1978- 1990



ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم. مجموعة خاصة. لندن

ليزا فتاح الترك 1980.
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 55 x 40 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان.

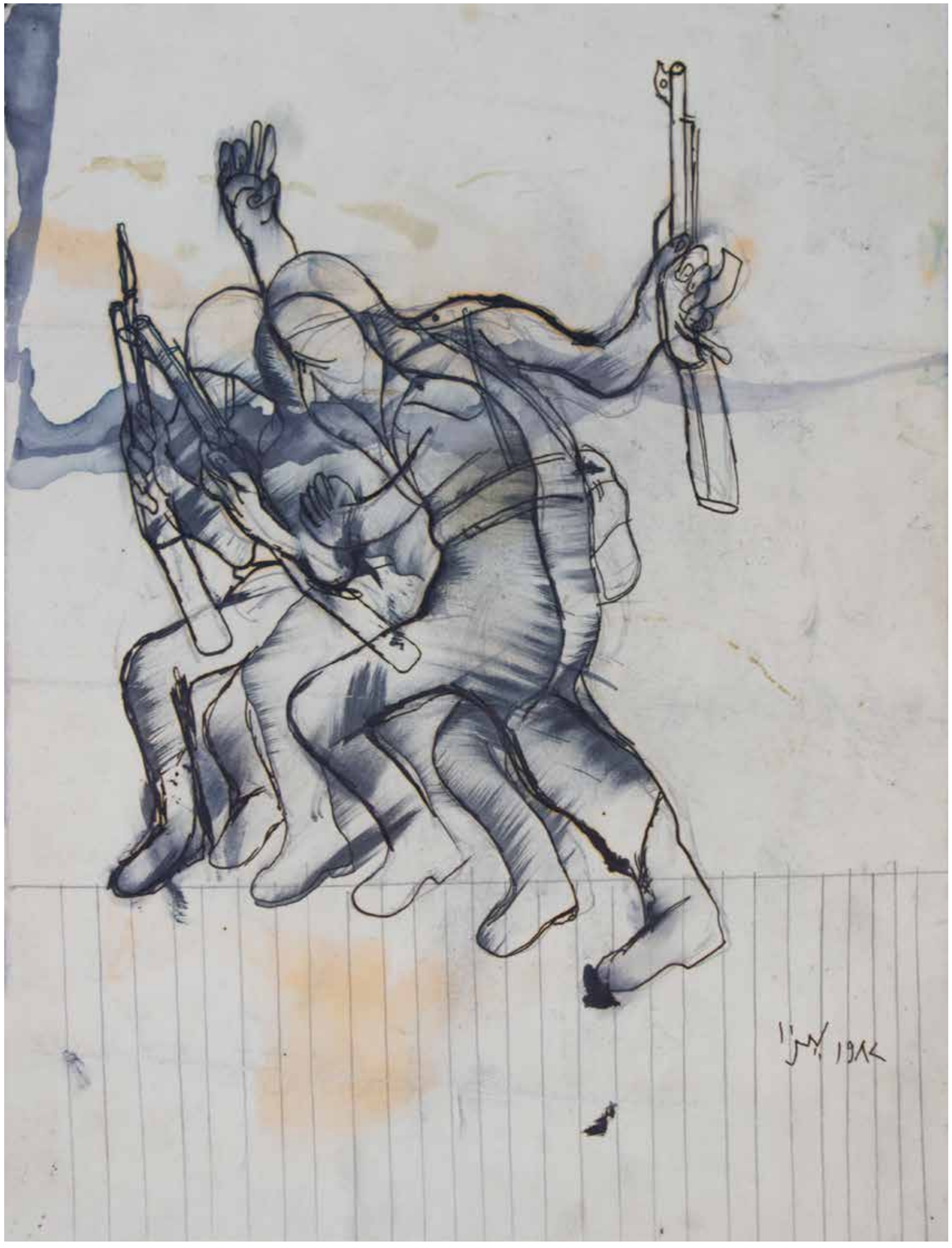


ليزا فتاح الترك 1980.
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 42 x 30 سم
مجموعة هيمت محمد علي ، عمان.

ليزا فتاح الترك 1981 بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 100 x 80 مجموعة هيمت محمد علي ، عمان.

ليزا فتاح الترك 1981 بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم مجموعة هيمت محمد علي ، عمان.

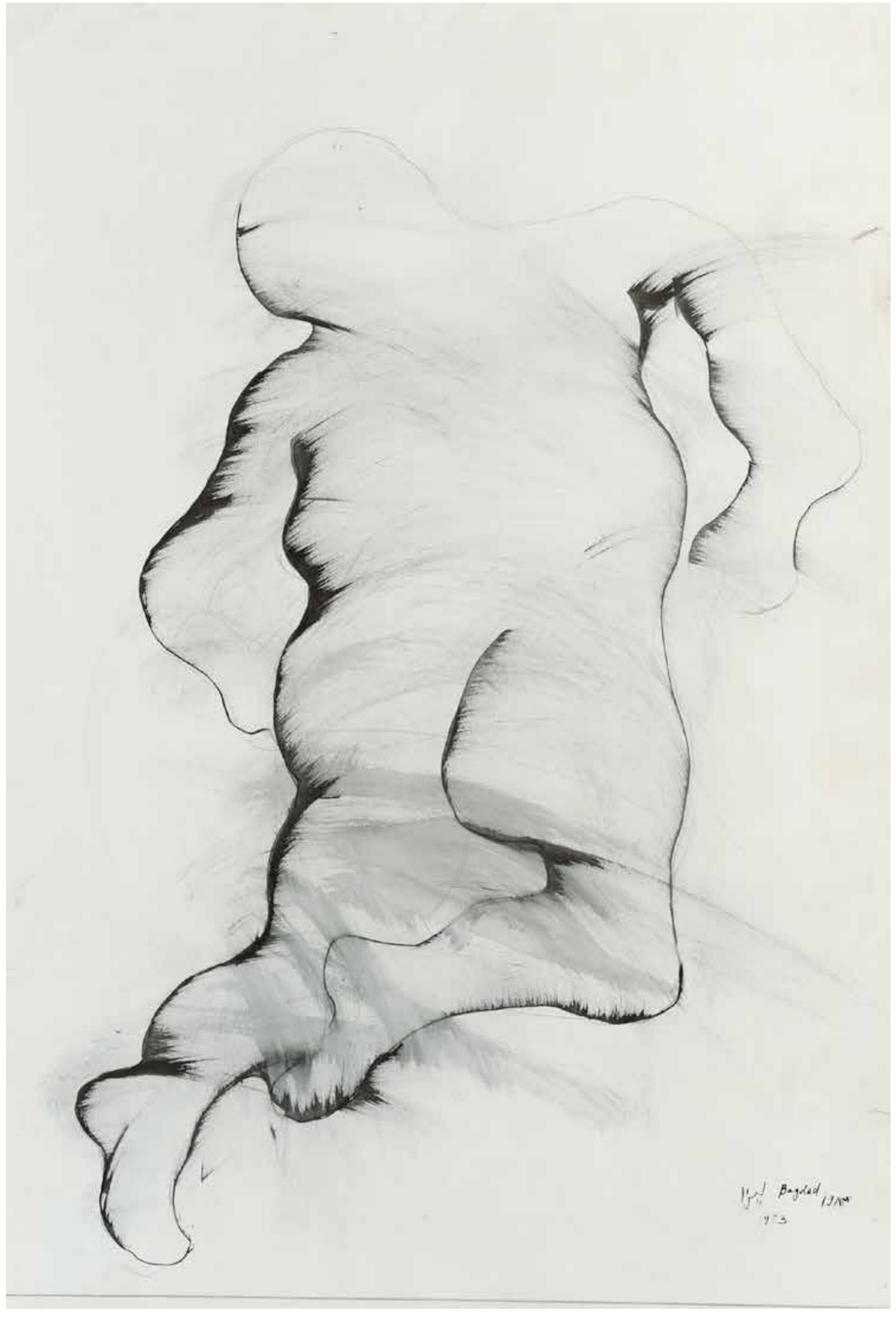
ليزا فتاح الترك 1981 بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 46 x 35 مجموعة هيمت محمد علي ، عمان.



ليزا فتاح الترك 1982 بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 38 x 29 مجموعة هيمت محمد علي ، عمان.

ليزا فتاح الترك 1982. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 38 x 37 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان

ليزا فتاح الترك 1983. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 53 x 37 سم. مجموعة خاصة،



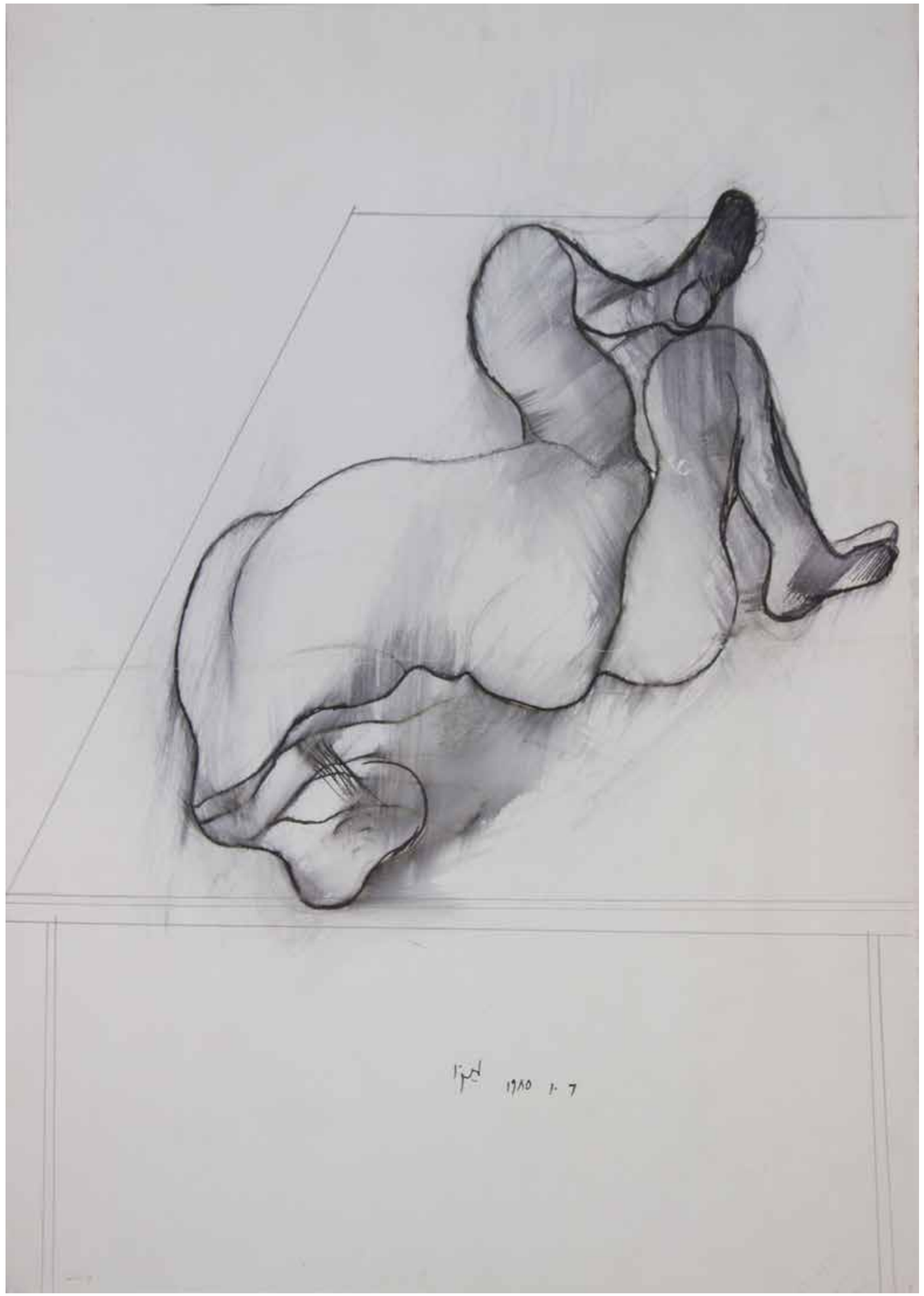
ليزا فتاح الترك 1983. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 60 x 42 سم. مجموعة خاصة، لندن.

ليزا فتاح الترك 1984. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 60 x 42 سم. مجموعة هيمت محمد علي، عمان.

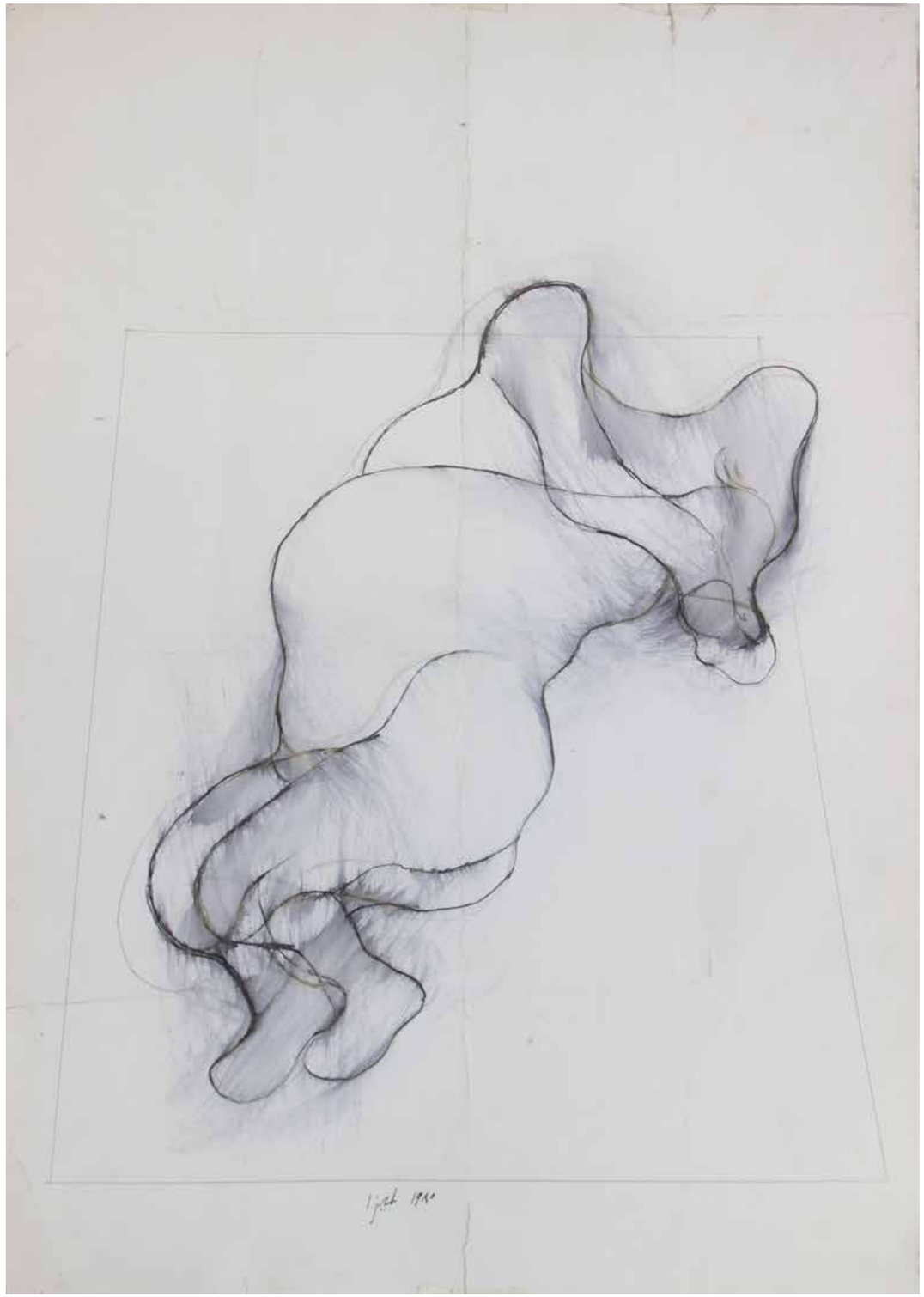
ليزا فتاح الترك 1985.
بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 55 x 40 سم
مجموعة خاصة.

ليزا فتاح الترك 1982. بدون عنوان، حبر صين يعلى الورق 38 x 37 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان

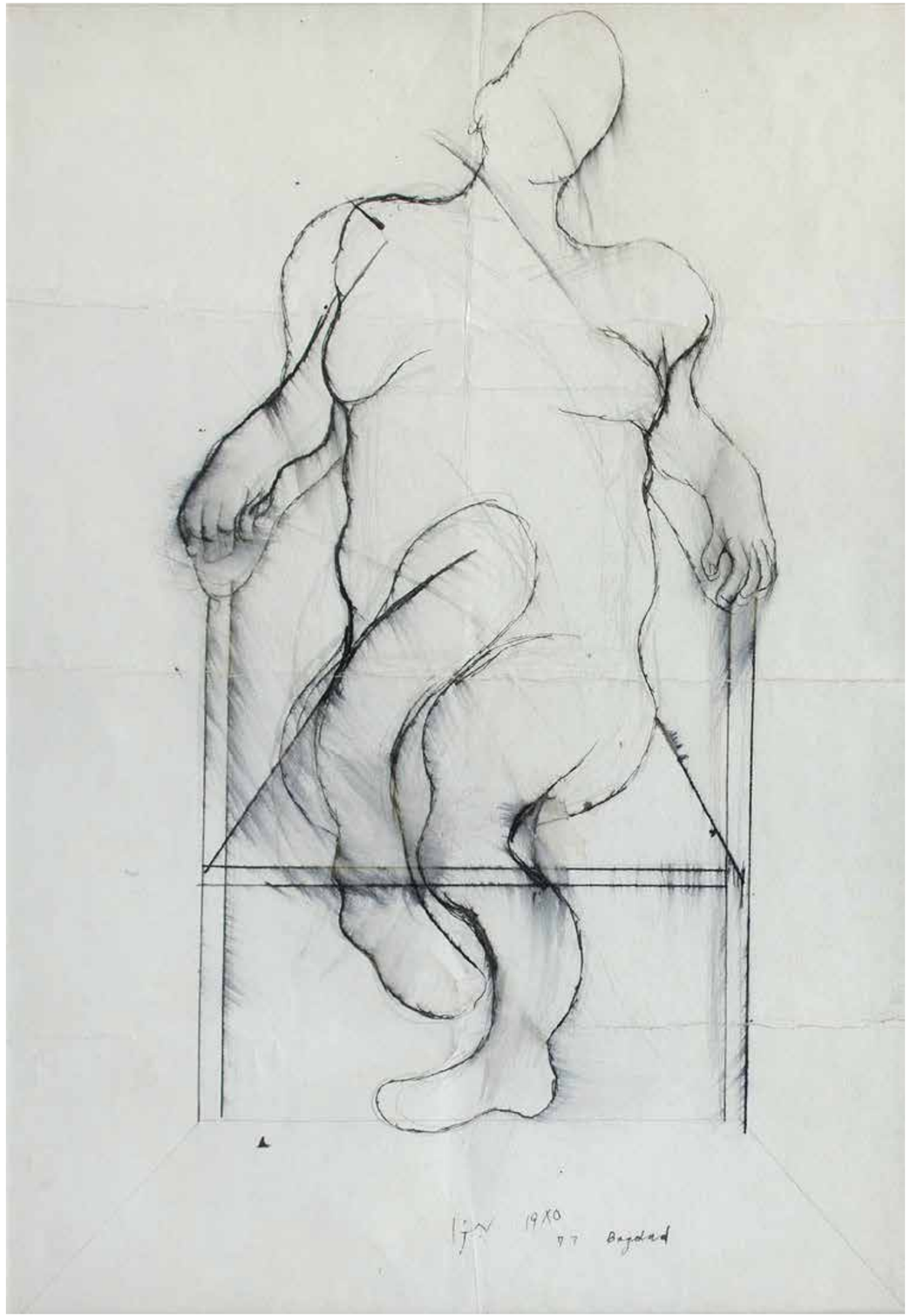
ليزا فتاح الترك 1985 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 42 x 39 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان



ليزا فتاح الترك 1985 . بدون عنوان، حبر صينيع لى الورق 42 x 39 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان



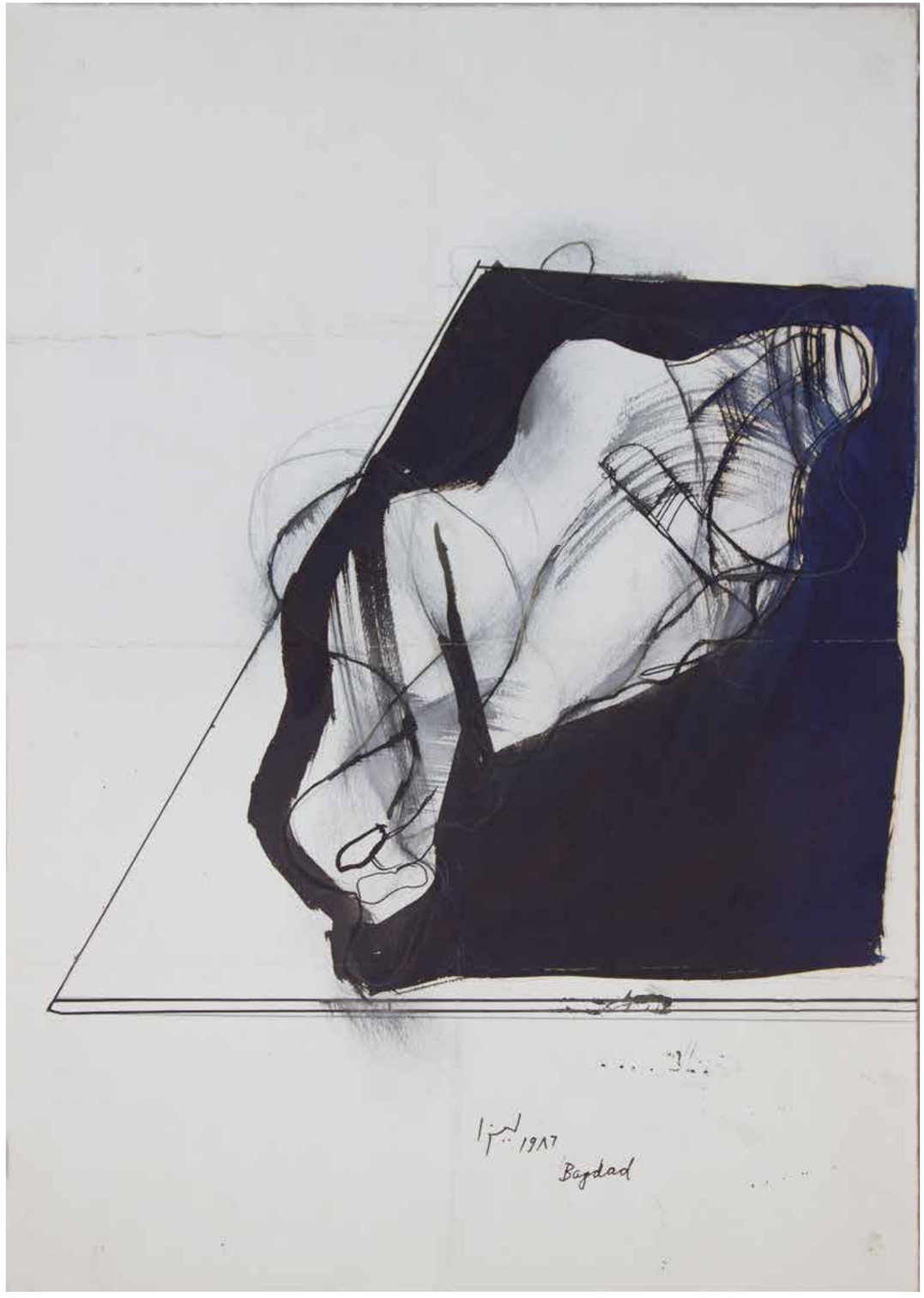
ليزا فتاح الترك 1985 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 42 x 39 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان



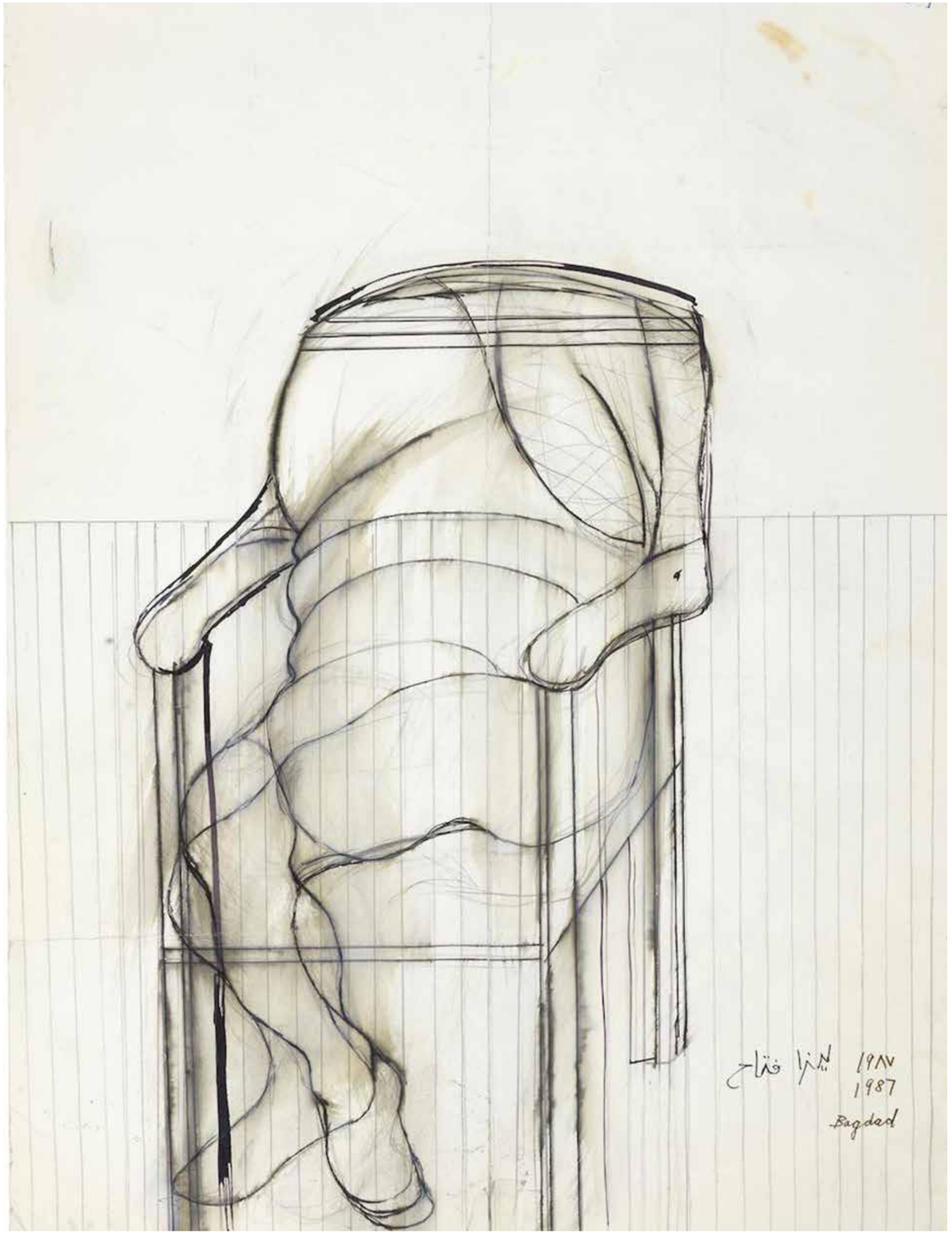
ليزا فتاح الترك 1985 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 40 x 28 سم.

ليزا فتاح الترك 1986. بدون عنوان،
حبر صيني على الورق 44 x 42
سم.مجموعة هيمت محمد علي،
عمان

ليزا فتاح الترك 1986. بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 70 x 50 سم.مجموعة هيمت محمد علي،
عمان



ليزا فتاح الترك 1986 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 42 x 30 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان

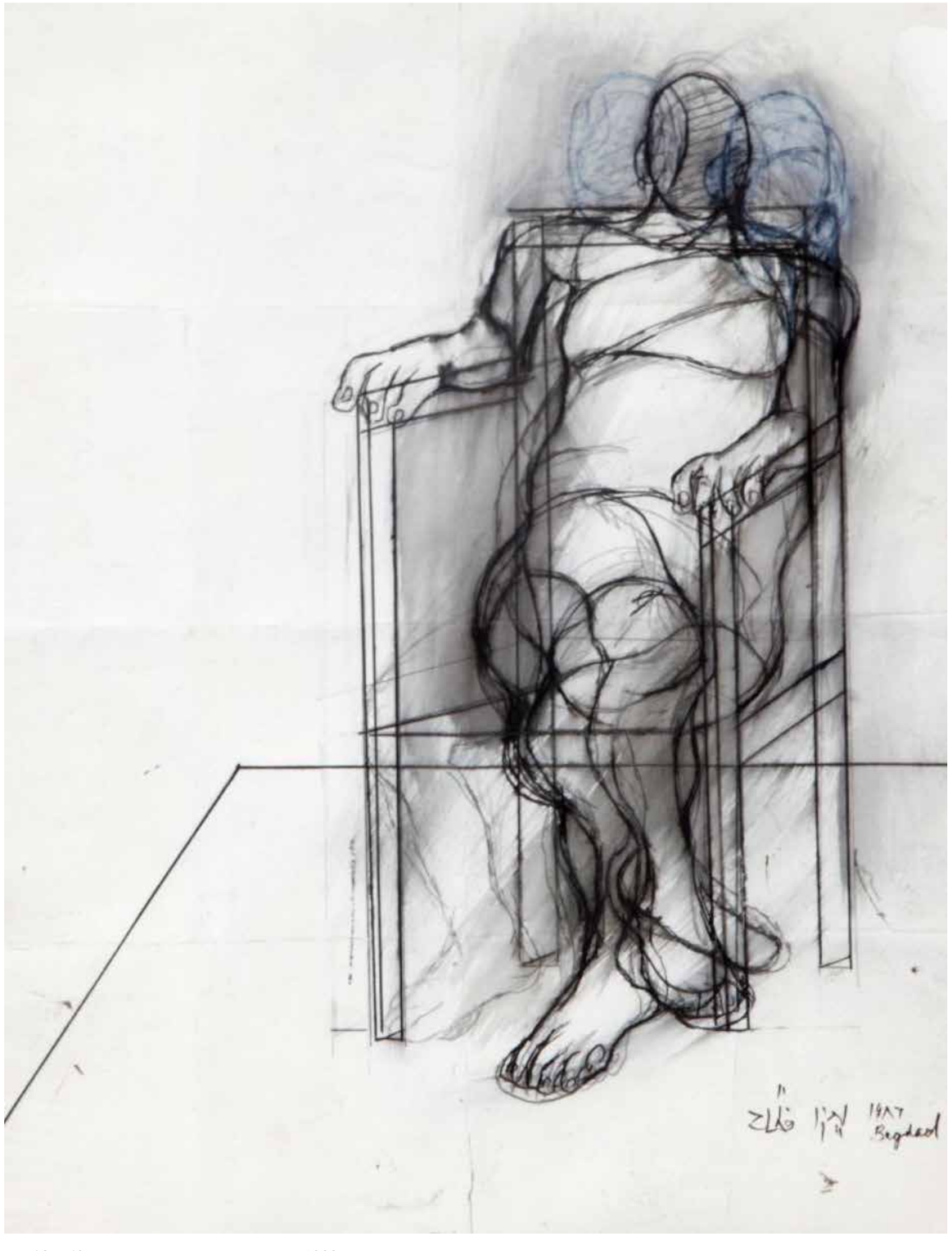


ليزا فتاح الترك 1986 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 42 x 30 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان

ليزا فتاح الترك 1986 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.مجموعة خاصة

ليزا فتاح الترك 1986 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.مجموعة خاصة

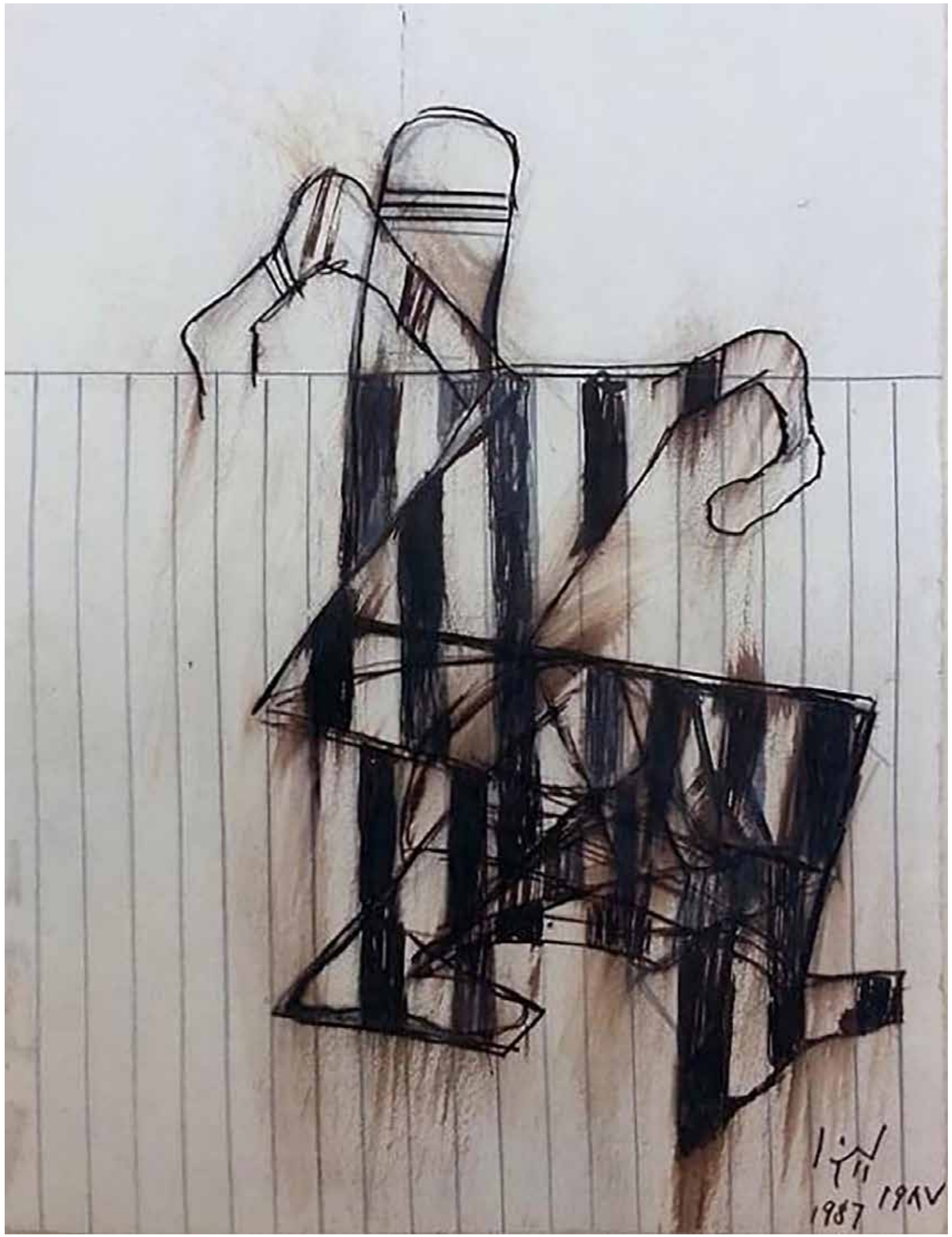
ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 40 x 28 سم.



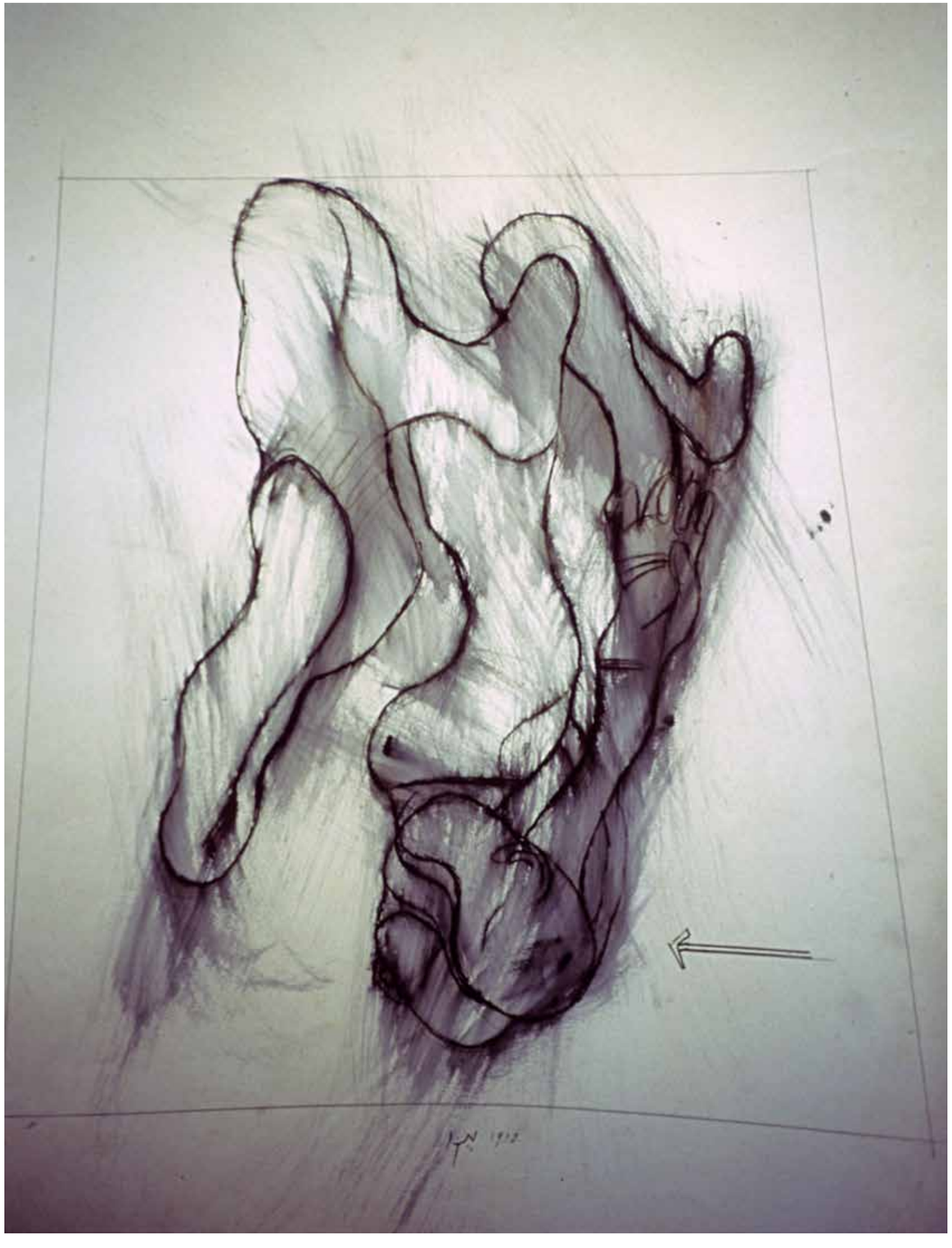
ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 40 x 28 سم.

ليزا فتاح الترك 1987. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.

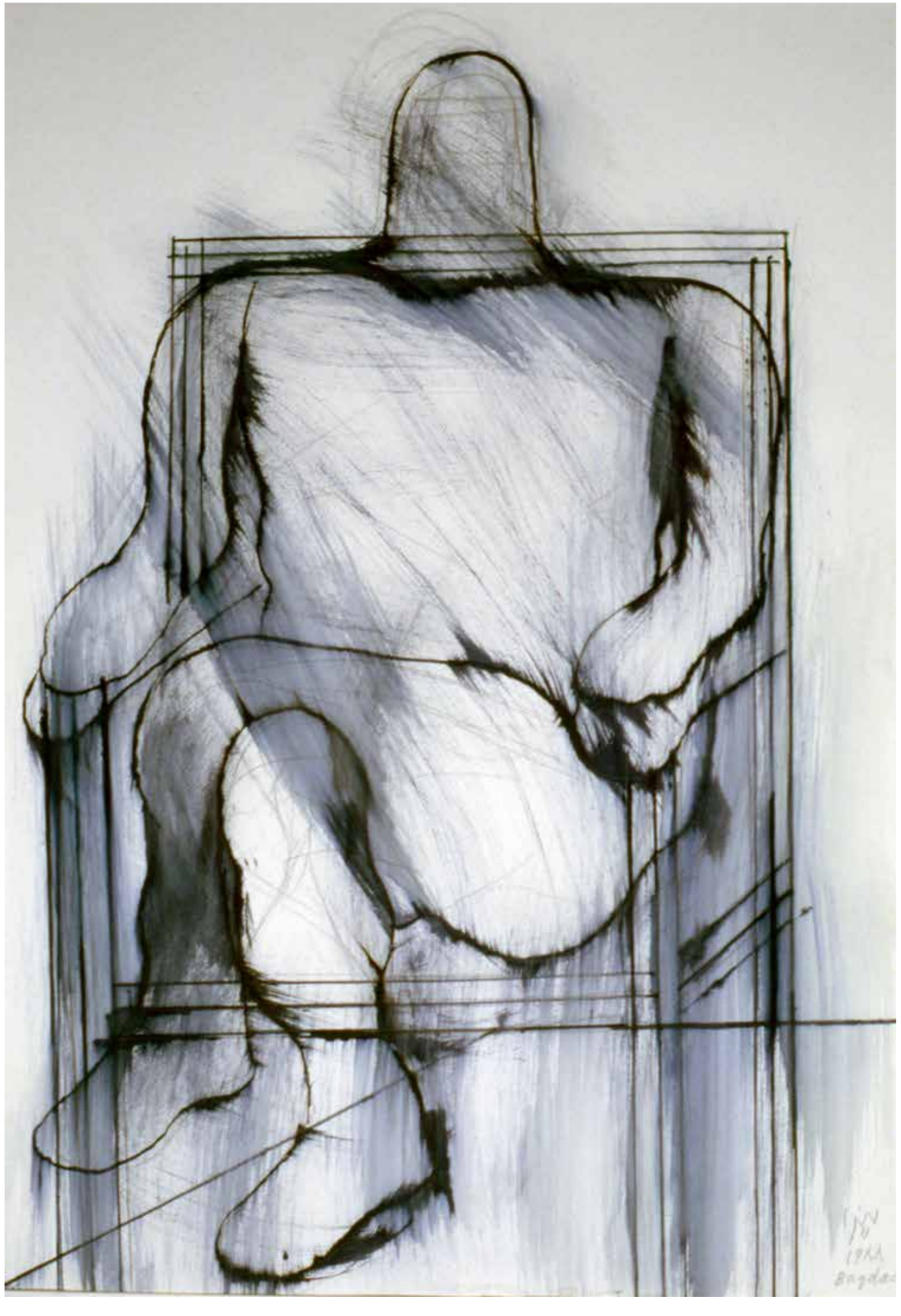
ليزا فتاح الترك 1987 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 60 x 42 سم.مجموعة هيمت محمد علي، عمان



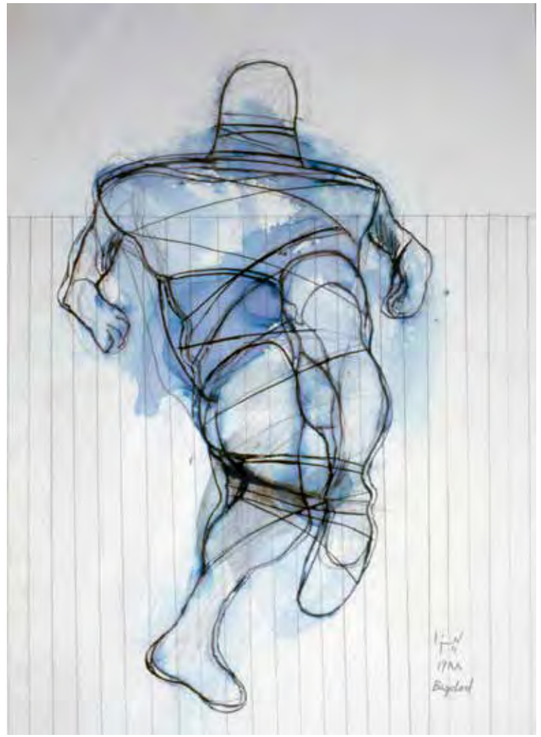
ليزا فتاح الترك 1987 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 60 x 42 سم.مجموعة خاصة



ليزا فتاح الترك 1988 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.



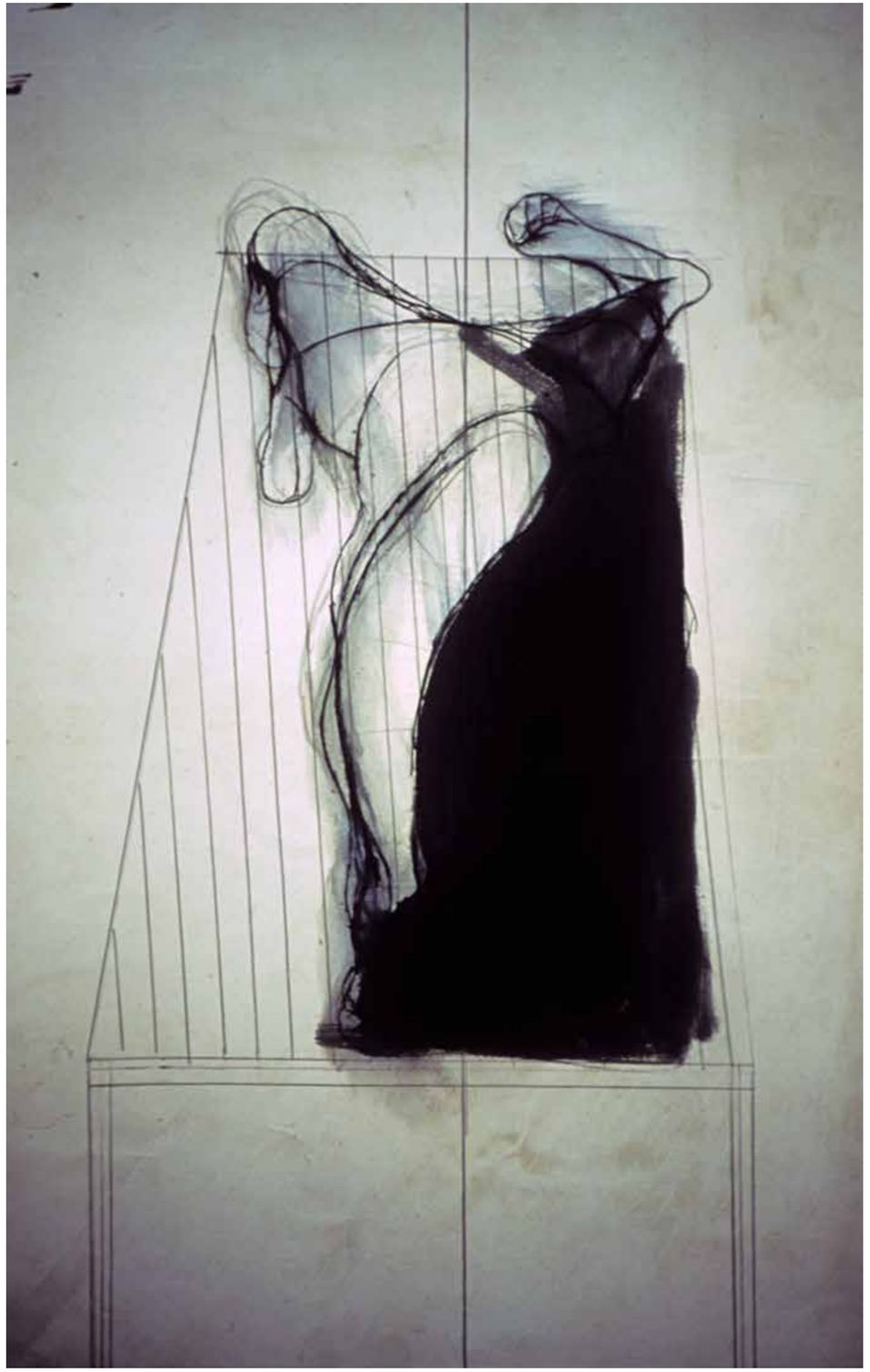
ليزا فتاح الترك 1986 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 44 x 38



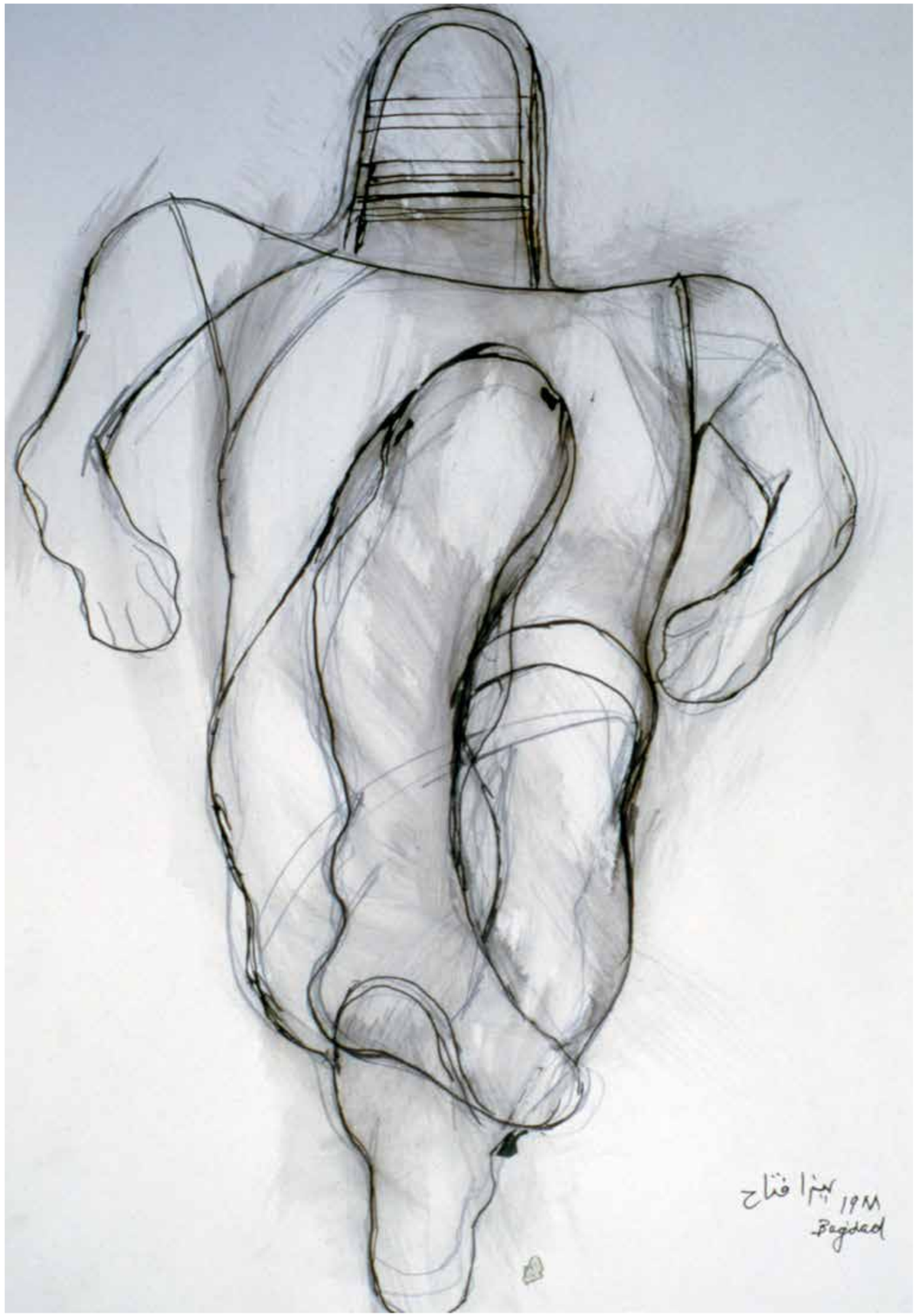
ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
مواد مختلفة على الورق 59.2 x 42 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
مواد مختلفة على الورق 59.2 x 42 سم.

ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان،
مواد مختلفة على الورق 59.2 x 42 سم.



ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.



ليزا فتاح الترك 1988. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.

ليزا فتاح الترك 1987. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 70 x 50 سم.مجموعة هيمت محمد علي. عمان

ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 70 x 50 سم.

ليزا فتاح الترك. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.

ليزا فتاح الترك.1990 بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.

ليزا فتاح الترك 1964 . بدون عنوان، مواد مختلفة على الورق 30 x 20 سم.مجموعة خاصة. لندن

ليزا فتاح الترك 1964 . بدون عنوان، قلم فحم على الورق 30 x 20 سم.مجموعة خاصة. لندن

ليزا فتاح الترك. طباعة على الورق

ليزا فتاح الترك. طباعة على الورق

الجسد، في اعمال الفنانه ليزا فتاح الترك

محمد قاسم سلمان السوداني

ملخص البحث

يأخذ هذا البحث فكرة تمثلات الجسد في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك، والكيفيات التي تمثل بها في التكوين وطريقة الأداء بما يحقق عنصرا هاما في بلورة المفاهيم المعرفية والثقافية داخل سطح العمل الفني وبما ان الجسد شكل بحضوره سلطة مهيمنة على مر تاريخ الفن لذا كان لهذا الحضور دوافع ذاتية وثقافية وجزء من تأكيد الجانب الإنساني وبمثابة ناقل للأفكار ومشخصاً لها.

يتحدد البحث في موضوعه على عنوان حضور الجسد في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك، وعقد المقارنة في كيفية الحضور وبما يكون عليه، لذا ابتغى الحفر في العمل الفني والكشف عن الابعاد الذاتية والاجتماعية والفكرية التي تؤسس الحضور.

١ .يبدأ البحث بعرض المشكلة وصولاً الى تحديد الأسئلة التي يبتغي البحث الجابة عليها ومنها: ما السمات الشكلية والجمالية لحضور الجسد في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك؟
٢ .مالكيفيات التي تمثل بها الجسد في اعمال ليزا فتاح الترك؟
ويأتي الاطار النظري الذي قسم الى ثلاث مباحث، المبحث الأول الجسد في الفكر الفلسفي الوجودي وفيه تناول الباحث فكرة الجسد بوصفه طريقة واداة للفعل بالعالم وصورة الذات وعلامتها في حيز الوجود، والمبحث الثاني وهو حضور الجسد في الفن العالمي الحديث والمعاصر، ثم المبحث الثالث وهو حضور الجسد في الفن العراقي المعاصر

وبعد ان ظهرت المؤشرات التي يمكن تحديدها: الجسد عنصر تواصل مع الاخرين، فهو بمثابة لغة تحمل إشارات لها دلالات في الواقع، وبذلك فإن الفعل الذي يحدث لأجسادنا من الخارج يجعلنا نتحرك ونقوم بردة فعل تبعاً لمعطيات الحواس. الجسد أداة وطريقة للإحساس بالعالم وحدوده، وعلامة الذات وصورتها، يخضع الجسد لضواغط وقيود مادية ورمزية، تفرضها عليه سلطة المنظومة الاجتماعية والسياسة والاقتصادية. وهذه المؤشرات اعتمدها الباحث في تحليل العينات والذي قام بها الباحث بتحليل اعمال الفنانة ليزا فتاح حسب المنهج الوصفي التحليلي.
وجاءت النتائج: ان الجسد يحضر في العمل للإبلاغ عن العزلة في المحيط الاجتماعي، ويمثل اسقاطاً لحالات فردية برؤية العالم الخارجي. ان الوجه هوية الجسد ويمثل المسرح الذي تقوم التغييرات النفسية والجسمية والزمنية بالتمثيل عليه. ان الجسد يختزن بداخله مملكة اللاوعي التي تضم عالما سحريا مليئا بالرموز، ينسحب الى الواقع حالما يفقد الوعي سلطته عليه.
اما الاستنتاجات فجاءت: الجسد الوعاء الحاضن للأفكار والايديولوجيات والمفاهيم فهو يختزن بداخله التراكم المعرفي للبشرية، ويمثل البعد الاجتماعي، فليس هناك جسد دون معرفة قبلية ومعرفة بعدية. ان الثياب تخبئ الجسد لكنها تكشف عن الصورة الجسد الاجتماعية، والبيئة المكانية والزمانية من خلال محمولاته ورموزه. ان ثنائية الفكر الجسد (الجوهر المظهر) (النفس الجسد) (المعنى المبنى) هذه الثنائية تحقق وجود الجسد المرئي في العالم (الحضور المادي الملموس) ليشكلا وحدة منسجمة وهو الكيان الإنساني.

مشكلة البحث:

لقد حفل موضوع الجسد أهمية كبيرة في دائرة الحقل البصري والجمالي والمفاهيمي ومن ثم شكل حضورا فاعلاً ومتميزاً كذلك لتمثلاته لكيفيات متنوعة ومتباينة على مستوى الاستعارة او التمثيل الاسلوبي والادائي، ولذلك جاءت هذه الدراسة متناولة مفهوم الجسد في دائرة المفاهيم، والاليات التي اشتغلت عليها الأساليب والاتجاهات الفنية والكيفيات التي تمثل بها الجسد في الحقل البصري بدلالته التعبيرية والرمزية وتشكلاته الاسلوبية وتقنياته الإظهارية.
وإذ اهتمت الفنون والثقافة بالجسد وحملته مضامين فأنها اكدت اظهاره والاحتفاء به باعتباره صورة للذات، وبه نتمثل في الواقع الموضوعي ونكسب وجودنا من خلال ممارساتنا، لفعل الحياة والتحرك داخلها، لذا ساهمت هذه المفاهيم بخلق أجساد تفسر لنا وتخفي اسرار حضوره وتجعله بمثابة عنصر قابل للتأويل وبذلك أسست تقنيات ومعالجه له واهتمت بإخراجه وممارسه فيه وحضور للفكر، لان الجسد في التشكيل يحضر في العمل على وفق تغيرات وتحولات.
واذا كانت في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك تمثل تجربة قدمت جسدا، يحمل ابعادا شكلية وتحولات وكيفيات حضور الجسد فيها، وهل

ليزا فتاح الترك.1984 بدون عنوان، حبر صيني على الورق 59 x 42 سم.

ليزا فتاح الترك 1967. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 30 x 20 سم.مجموعة خاصة. لندن

يختلف هذا الحضور حسب طريقة التفكير وتبني الأسلوب او الانتماء الى منظومة ثقافية واجتماعية ما، وهل كان العمل الفني يختزل بداخله قيما تغيرت فيه المفاهيم جذرياً، لذا فأن مشكلة البحث تتحدد فيما يأتي:

1. ما السمات الشكلية والجمالية لحضور الجسد في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك؟
2. ما الكيفيات التي تمثل بها الجسد في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك؟
3. هل شكلت المرجعيات الضاغطة اساساً موضوعياً في حركة الجسد على السطح التصويري؟

أهمية البحث:

تنطلق أهمية البحث بما يمثله الجسد من حضور بارز في اعمال الفنانة ليزا فتاح مما يحتم علينا دراسة هذا الحضور وقراته والكشف من خلاله عن طبيعة الأفكار الحاضنة له والمحمولة فيه والحصول على إجابات لمشكلة البحث من كونه دراسة مستمدة في ضوء الدراسات الفنية المعاصرة كما انه يشكل إضافة كمعرفية للمكتبة المتخصصة، وقراءة جديدة لفن الجسد واستعارته.

حدود البحث المكانية: اعمال الفنانة ليزا فتاح.

حدود البحث الزمانية: الاعمال الفنية من عام 1975 الى 1985

هدف البحث:

يسعى البحث الحالي الى الإجابة عن التساؤلات التالية:

1. ما الكيفيات التي تمثل بها الجسد في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك.
2. ما المرجعيات الضاغطة في تأسيس السطح البصري بدلالة الجسد كمستعار.

المصطلحات

الحضور اجرائيا: هو قدرة المعنى على تمثله في وسائط نقله بشكل ايقوني للجسد الفاعل في الحقل البصري وقد يأتي بلالة الرمز الذي يفيد ويحقق التواصل به بصورة الجسد بوصفه كيات قابل للقراءة والانفتاح.

الجسد

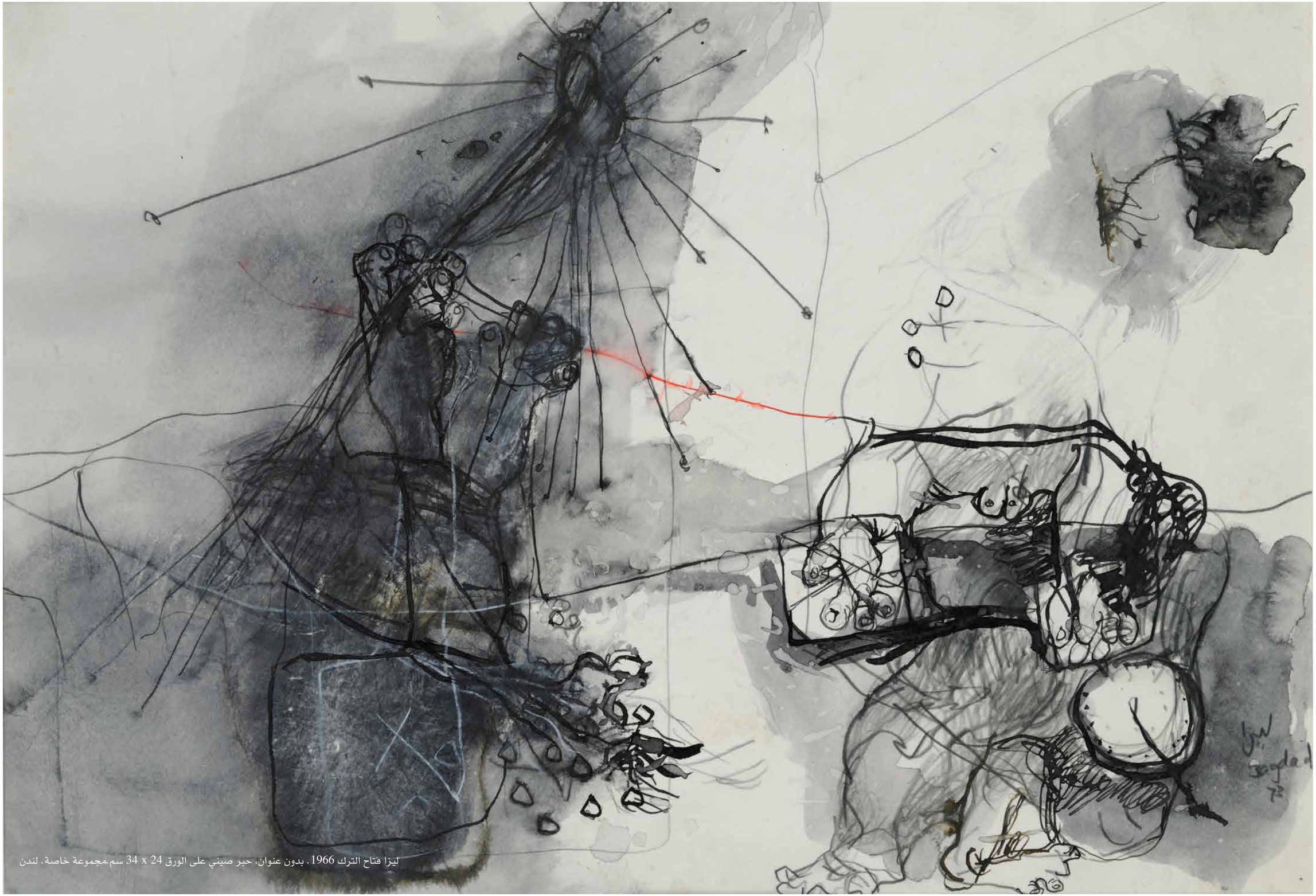
يورد لويس معلوف..... «تجسد: صار ذا جسد وسر التجسد عن المسيحيين هو سر اتخاذ السيد المسيح كلمة اللّه طبيعته البشرية... الجسد جسم الانسان والنسبة اليه جسدي وجداني (1) يعرف جبريل مارسيل الجسد هو « الحيز الذي اشغله واكونه، وليس في وسعي ان أكون في العالم الا من خلال وجودي في صورة جسدية» (2) بينما نجد ان الجسد عند كيركجارد « يتحد مع النفس وتجمعهما الروح ويؤكد ان الجسد حسي والنفس هي العقل ولهذا فان الانسان كون قلق (3) لذا فهو يرى ان الجسد مركز للعمل والفعل وينتج هذا ان الادراك الحسي يصل الى جسد الواقع. في حين يعرف فريد الزاهي الجسد: وهو «الكيان المادي الذي يخضع لقوانين وسنن التواصل الاجتماعي، انه المؤسسة الجسدية التي تشكل الوحدة الأنطولوجية التي تتسم وجود الكائن في العالم، ومن ثم فهو يشكل هدف الوجود الذاتي للإنسان، وهذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات –بعد ثقافي ورمزي وتعبيري يعيد بها الجسد صياغة العالم» (4). ويورد المعجم الفلسفي الجسد: بانه «كل جوهر مادي يشغل حيزا، ويتميز بالثقل والامتداد ويقابل الروح وهو الجوهر المركب من مادة وصورة» (5) وهو الكيان المادي والمعنوي الذي يمثل وسيطاً جمالياً وتعبيراً ناقلاً للمعنى ومحققاً للحضور التواصلي في دائرة التأويل والقراءة وهو الوعاء التعبيري الناقل للدلالات الرمزية مفعلاً فكرة الذاتي والحضور المادي بدلالة التمثل الشكلي والرمزي في العمل البصري.

المبحث الأول:

الجسد في الفكر الفلسفي الوجودي

يمثل الجسد في الفكر الوجودي خطابا متحركا ومتغايرا تبعا لرؤية كل مفكر في الوجودية، وهذا الاختلاف في الرؤية ينبع من المرجعيات الفكرية والدينية، ونجد ان الاستنطاق لمفردات الجسد تصل في كثير من التوجهات الى معنى ذاتي كما غابريل مارسيل، إذ إن الجسد وجوديا لا يخص بمعناه وشكله الخارجي فحسب بل في « معناه الإنساني المكاني... الذي يتحرك كشاهد على وجوده، لان حركة الجسد وفعالياته ونشاطه وطاقته على الابتكار والخلق والابداع هي البديل في السبيل الى إعادة الاعتبار الإنساني للجسد» (6) المتحرر من المنظومة الاجتماعية وقيودها ليخلق جسده الخاص المكتشف لحواسه وامكاناته وبمقدرته على البحث عن وجوده بفعل التجربة الذاتية وفي انفتاح وتلاقي بين الذات و الاخر الذي به اكتشف عن وجودي. لذلك نجد الجسد عند غابريل مارسيل خاضع لفكرة التأمل وعلة التفكير فيه، ولا يمكن النظر الى الجسد بوصفه وسيلة ربط الأنا والموجودات في العالم المادي، لان الأنا من غير الممكن اعلان تشابهما مع الأشياء، لذلك رفض مارسيل فكرة استخدام الجسد كأداة او الة، او ضمن محددات و قوانين، بل ان الجسد عنده هو رؤية الوجود وبه أتمكن من معرفته وقراءته وتفسيره فهو بوصلتي التي اتحرك بها؛ ان « جسمي من حيث هو جسمي، لا يمكن ان يكون موضوع تصور او تفكير، انه يتمتع بقبلية مطلقة، اذن ان انتباهي ينصب عليه أولا أي قبل ان ينصب على موضوع اخر أيا كان، فهو امرا ولي وحاضر وليس خارج الوجود المتجسد» (7) أي الانا المتجسد في جسد، فهذا الارتباط والادماج بين الانا والجسد، وبين الجسد وما يحيطه من أشياء و أجساد، بوصفه انا متجسدة فالانا حسبما يتبين عند مارسيل تعقد علاقتها مع الموجودات عن طريق الجسد وتندمج معه مكونه وحدة جسدية.

اما الجسد عند ساتر فيمتلك الشعور بانه قادر على الصنع والابتكار، وعلى ان يكون شيئا أخر، وانه يملك الرغبات والاحلام التي لا تتوقف مطلقا وبذلك فان الانسان غير قادر على تحقيق أمنياته كافة، فهو مصاب بمرض الوجود، وعدم قدرته على اللحاق بذاته واشباع وامكانيته فهو خاضع للفعل الفردي للكشف عن وجوده وحضوره في المكان ذلك ان الاشياء و الموجودات انا الذي اعطيها صفة الوجود عبر وجودي انا، وكشفي المستمر عن ذاتي المتجسدة وكوني اوجد لذاتي وبحيث « ان يكون الوجود بأكمله جسدا، عندي وبأكمله وعياً اذ ان الوجود متحدا ومتكونا عبر جسدي، وان الوجود للآخر هو بأكمله جسد، فليس هناك ظواهر نفسية تضاف الى الجسد لتتحد به، لا يوجد شي وراء الجسد لكن الجسد هو بأكمله نفسي « (8) وبهذا يجد سارتر ان علاقتي الجسدية مع الجسدي الأخر خاضعة لمحاولة ان تجعلني اتبع بما انه في تعاليه يحقق جسده الخاص من خلالي، اي يجعلني موضوعا تحقق به افتراضاته، ومن هنا حسب وجهة نظر سارتر كال لزما على «الذات ان تقوم بسلب مستمر لوجودها الباطني ، لكي تشعر بوجود الاخر، فالذات ليست هي الأخر بل هي تنتزع ذاتيتها منه،. وهذا الانتزاع الذي يؤلف الوجود لذاته، هو الذي يجعل وجود الغير ممكنا، فكأن في حضور الغير- الجسدي- للذات أمر ضروري حتى تشعر بوجودها» (9) في حين يقر موريس موريس ميرلوبونتي بان وجودنا في العالم هو وجود جسدي، يمتلك الوعي بالعالم الخارجي، وادراكه عن طريق معايشتي له تجربتي له وان كل جسد يمتلك تصورا مغايرا للجسد الاخر، عن الاشياء لذلك يحصل التمايز والاختلاف في الرؤية لان كل جسد يملك معرفته الفردية الخاصة اذ ان العالم في نظر ميرلوبونتي « ليس ما تعقله



ليزا فتاح الترك 1966 . بدون عنوان، حبر صيني على الورق 24 x 34 سم.مجموعة خاصة. لندن

بل ما احياه وفهم الحقيقة الادراك الحسي يمكننا من تخطي هذه التفرقة الحاسمة بين الذات والموضوع ، ولما كان جسدي هو الذي يرى الاشياء ويلمسها فعن طريقه نتفتح على العالم نرى الاشياء ونلمسها» (10) فإننا نمتلك معرفتنا بالموجودات عن طريق الجسد الذي يساهم في اعطائنا الموقف من الحياة الاجتماعية الفردية ونقوم بلمس الاشياء التي تمتلك خاصية اللمس ونتعرف عليها لتصبح خبرات تؤكد وجود الذات في المكان بفعل وسيلة الجسد .

وعليه فان الجسد هو الانفتاح نحو الاخر. بفعل تجذر الوعي بالحرية، بل ان الجسد يمثل الوسط الذي ينقل تجربتنا بالعالم الى ذواتنا ولنحمل بداخلنا التصورات، اذ ان الجسد المدرك للأشياء من حوله يمثل انكشافا للعالم وان الانسان بجسده يختزن امكانية عالية في «التعبير والاتصال بالأخرين باستخدام علامات واشارات هي الاصل في التعبير لغوي وهذه القدرة- الجسدية- على التعبير هي التي عملت على ظهور عوالم لغوية مثل الشعر والفن» (11) وبهذا ان الجسد يمتلك قصيدته المعرفية الثقافية وفعله في العالم وليس اداة تستخدمها النفس او الباطن، بل انني اعيش في جسد ليس منفصلا عن العالم، وبذلك يكون الجسد صورة متكونة من الذات وخلالها ومنها ينفرز فهمنا ووعينا بصورة جسدنا وفيزيقيته ليكون مدركا بالانا، الجسد والعلاقة بالماكن يكون خاضعا للذات اللحظة غياب الوعي بالعالم من خلال حركاته وافعاله فيكون لدينا الفهم بمكاننا الجسدي وحدوده، اما حين تفقد تواصلنا مع الخارج وتتماهى امامنا الاشياء فإننا بذلك نكون غائبين عن الفعل الجسدي بالمكان فتتصدع صورة الجسد في اذهاننا وتتغاير كل لحظة وتشظي حتى لم يعد بإمكاننا الامساك والسيطرة على اجسادنا ذلك بعدنا الذاتي قد تماهي مع الاشياء.

المبحث الثاني:

حضور الجسد في الرسم العالمي الحديث **والمعاصر**

كان للتحول الذي مرت به الثقافة الغربية مع نهاية القرن التاسع عشر، المتمثل في اتجاهات سعت الى فهم عمق ذلك التحول، واسهمت في كسر نسقيه اللوحة والنموذج المثالي وازدراء وتهكم من كل الاسس والقواعد والقوانين، لذلك فان توجهات الحداثة انطلقت بالجسد عبر تحولات في مفاهيما المبتذلة والمتغيرة تبعا لكم الافكار والاتجاهات التي بررت لهذا الاشتغال او ذاك ومن هنا فان عملية انتقال تمثل الجسد تتغاير وتختلف باختلاف المحركات الفكرية لكل اتجاه لذلك نجد الجسد في الانطباعية يحضر في مكان تنشئة اللمسات اللونية خال من الظلال سابح في فضاء تجاوره سلسلة لا نهائية من الهارموني، انه ادماج وتشابك واشارات لونية تحدث فوق قماشة الرسموليغدو الجسد عند الفنان بول سيزان تمثيلا في الحقل البصري بوصفه مفردة يتم التعامل معها على وفق معادلة الضوء والاسقاط عليه، لذلك قدمت الانطباعية ما هو قادر على اثارة البصري عند المتلقي، فاشتغلت على تصوير الجسد في حركاته في العمل مشاهد الرقص الحفلات كما عند رينوار، بينما ظهر الاهتمام عند جورج سورا بتحول الجسد الى شذرات ونقاط لون تتناثر في المكان الذي لم يعد سلطة مركزية وحين رسم فان كوخ اجساد عمله (اكلو البطاطا) فانه أزال من الجسد قشرته الخارجية المتمثلة بملمس الجلد ولونه، اذ صار يشبه في معالجته وتجاعيده ولونه تربة الزراعة التي يكون فيها ثمار البطاطا في الارض.

ان التعبيرية تقترح اثارة حسية جسدية تواجهه العالم الخارجي، وهو عالم مشوش قلق، وما يضيف الى ذلك تأويلا، ان ادفارمونش في عمل الصرخة قد انجزها بالوان عده ليمثل كل لون مكان او لحظة زمانية معينة ومن هنا يأتي التعبيريون ليضيفوا الى الجسد صفات ملتصقة به ويتم التلاعب بحجمه ونسبه تحقيقا لذلك العالم الداخلي والاثارة البصرية كما في اجساد جورج روو وجيمس انسور فضلا عن ذلك تحول الجسد عند اميل نولده الى اشياء متناثرة ووجوه متناثرة ومتلاصقة ومتجاورة، وكذلك نجد اعمال كلا من ماكس بكمان وسويتن تؤكد على تفاصيل وملامح الوجه وتعبيراته وانفعالاته بينما يذوب الجسد مع العناصر الاخرى للضياع، كأنها لمشاهد وكوابيس رمزية متزاحمة، اما الجسد عند مارك شاغال فيتسم بمناخ خيالي مشبع بالرموز والدلالات، بينما الجسد عند موديلياني يقوم بتصويره عبر المبالغة في حجم الجذع عن طريق التلاعب بنحافة الخصر بينما أعضاؤه هشة وكأنها اداة منزلية مطلية باللون. بينما يأتي السريالية لتعلن التحول من مظهرية الجسد الى الحقيقة الجوهرية والتصورات الرمزية والنزعات، و(الانجذاب نحو الغموض والرؤى النفسية المخفية وافتراضات الهذيان وتكوينات غير معقوله)(12) ليحضر الجسد في اعمال دي كيركو وقد صغر حجمه وقياسا الى الابنية التي كانت تحمل سمات اغريقية فضلا عن ان ملمس الجسد قد فقد ظاهريته الادمية متحولا الى حجر، وبذات الكيفية في الاشتغال نجد ايف تانغي يستحضر الجسد منصهرا من المناخ والحجر والمعادن والمواد الاخرى، وتقصد سلفادور دالي ان تكول اعماله مليئة بالأجساد الافتراضية سمحت بدخول الرموز والاساطير اليها، ذلك ان المخيلة هنا تفترض تحرك اللاوعي في خطابه البصري عبر التوصل الى تفكيك الحلم والواقع وتداخلهما بينما يتمثل الجسد في اعمال اندريه ماسون متماهيا مع المكان الذي تجرد من مرجعيته، وتعرض الى حفر والتحريف فيه، مما يجعله يبث صورة رمزية لذلك العالم غير المستند الى قانون اخلاقي او فيزيائي، واذ تشكل تغطية الوجه عند رينيه مارغريت نوعا من الازاحة للقيم واسقاط سلطة المركز نحو فكرة الخلخلة لمفاهيم الجسد الاخلاقية (الابتيقية) والمنضبط على وفق نظام ما، وليمثل اخفاء الوجه بناء نسق تعبيري يجعل التلقي متهيئا للانفتاح على رمزية الجسد.

اما التكعيبية فان رؤية الجسد تستند الى التحليل الهندسي وتقسيمه الي مجموعات شكلية متجاورة ومتراصفة، ولذلك يتجزأ الجسد الى «مساحات لها زوايا حادة ويتحول الى أشكال هندسية» (13) وتصويره من زوايا متعددة يقوم بجمعها الفنان بحالة واحدة، وبغية تحليل الجسد ال عناصره واعادة بنائه فان الوجه البشري تم تصويره بتفكك بخطوط تقطعه وتفقد ميزاته الفيزيائية وما يتضح من سمات تدلل على بقايا وجه ويدين وما يتبقى فهو مهملا ومخفيا بين طيات وثنيات كما عند بابلو بيكاسو وجورج براك وغوان غريس وفرناند ليجيه.

وخضع الجسد في فنون ما بعد الحداثة الى الترميز والحذف والاضافة ذلك ان(الانسان بملامحه وقسماته، ليس اكثر من حدث معرفي مؤقت محكوم عليه بالاندثار عندما تبدأ اسس الثقافة في التصدع، ليس اكثر من ومضة عابرة على سطح المعرفة)(14) ونجد

ليزا فتاح الترك 1967. بدون عنوان، حبر صيني على الورق 30 x 20 سم مجموعة خاصة. لندن

صدى ذلك التصور في اعمال وليم دي كونغ وارشيل غوركي حيث يظهر متشظيا بطريقة اكثر تطرفا في تشويه الجسد الانساني، فهذه الجزيئات المتناثرة التي تملأ السطح ينبني فوقها أشلاء جسدية، اما في اعمال جاندوبوفيهوجان فوترية يظهر فيها مشوها وسميكا، فضلا عن طبقاته الكثيفة من اللون والمخلوط بالرمل وقطع الزجاج وقصاصات الورق والملابس، تجعل من الجسد مركبا وخاضعا للإبلاغ عن استلاب جسدي، لتمثل العودة الى الجسد بصورته التشخيصية في فن ما بعد الحداثة، نوعا من الاسقاط الذاتي على الواقع المرئي، ليكون محمولا بأبعاد النفسية، فيحضر الجسد عند فرانسيس بيكون وهو معزول وفي وسط فوضى خلقتها خطوط وانكسارات وبقع دم محيطة به، بيئة تشابه الحرب ليقدم فن ما بعد الحداثة رغبات الجسد بلا حواجز، ويدعو الى ان يكون الفن مندمجا مع الحياة والمجتمع، يساهم في تقديم الجسد في حالة التحولات في الاذواق والاستهلاك اذ ان بجسده صار يعلن عن تشيئه في العالم الصناعي.

المبحث الثالث:

حضور الجسد في الرسم العراقي المعاصر

بدا الفن التشكيلي العراقي بانطلاقته متأثراً بتوجهات فكرية بلورتها المفاهيم الفلسفية والفكرية واتجاهات الحداثة في الغرب، وبفعل هذا التأثير نجد صدى تلك الأفكار في نتاجات اغلب الفنانين العراقيين، فضلا عن ذلك كان لهم دور في ادراك المتغيرات داخل المجتمع، وفي بنية الثقافة عموما، قراءتها وترجمتها بشكل يتأسس به وعي الفنان بالمتغير والمتحول في المنظومة الاجتماعية، وشكلت التحولات السياسية والاقتصادية عاملا مهما في التوجه والتحول نحو الموروث والأفكار المستمدة من الحضارات العراقية ومدرسة بغداد للتصوير، «و الاستفادة من معطياتها الجمالية والفكرية لتكون بمثابة المنشط لافكار الفنان وصياغته البصرية»(15) لذا كانت جماعة بغداد للفن الحديث عاملا هاما في حركة المفاهيم والقيم ومثل جواد سليم التحول نحو رؤية جديدة لقيمة التراث، وأعاد صياغته متوافقا مع المفاهيم المستقاة من اتجاهات الفن الأوربي الحديث وعلى الرغم من تأثره بالاتجاهات الحديثة، الا انه ادخل في عمله الكثير من مفردات التراث العراقي، وطريقة رسمه بالاستفادة من الأصول الحضارية وقيمها الشكلية ومضامينها الروحية، كذلك برز الاهتمام بتزويقات الواسطي، التي ظهرت صفاتها وملامحها التكوينية عبر اعمال جواد سليم ذاته، حتى نجد صياغة الجسد داخل اعماله يتسم بالاختزال واهمال المنظور والبعد وتلخيصه الى علامات تدل على مكانته الاجتماعية وقيمته عبر التحول الى مجموعة من الزخارف اما الفنان شاكر حسن ال سعيد فقد اهتم ببناء طبقات جدارية سميكة متخذا من ادخال الرمز والحروف وتأكيد على التعرية في خلق تجويفات وحزوز فوق سطح اجساده، كذلك الفنان إسماعيل الشيخلي اذ تمت صياغة جسد الإنساني محاطا به اهله واقواس و مناخ فلكلوري واختزال الجسد الى مساحات لونية تحيطها مقترحات هندسية في البناء تتداخل وتتصهر المفردات مثل الشجرة او الرقي او الاقواس، فضلا عن ذلك تأتي اعمال الفنان فائق حسن ضمن استعارة بيئية وبقصد تكثيف الشخوص على السطح البصري اتسمت رسومه للجسد بحشود نساء ورجال تتجاور ملتصقة مع بعضها البعض و تذوب بمناخ لوني ونغمي، ويتنافذ

كاظم حيدر 1957. زيت على القماش، 96 x 65 سم
مجموعة بارجيل، الشارقة.

سعدي الكعبي ، مواد مختلفة على الخشب. 120 x 80 سم.

ليزا فتاح الترك، حبر صيني على الورق .70 x 56 سم

مع الانشاء والجسد ثيمات تتفكك وتتشابك تبعا لاشتراطات المخيلة، بينما تأتي اعمال الفنان رسول علوان وهي تستحضر الجسد ضمن البيئة الاجتماعية والمحيط، متخلصا من هيمنة الجسد بماديته الشيئية؛ لتظهر مرحلة في الفن العراقي جعلت من الجسد قيمة ذاتية وحملته مضامين اجتماعية اذ كانت للأحداث السياسية والتحولات الاجتماعية اثر في اعمال تشكيلية مثل اعمال محمود صبري التي تخلصت من الأطر التي تبنتها جماعة بغداد في رؤيتها استلهام الموروث والبعد الحضاري للمفردات التشكيلية، لذا كان الجسد عند محمود صبري يحضر بصورة تعبيرية تطرح المعنى، تعتمد على اظهار القيم الذاتية في رؤية الأشياء والعالم، مثل الجسد في اعمال الفنان كاظم حيدر تحولا في شكله الظاهري وملاحظاته العيانية الى الاختلاط بمجموعة أشياء تجاوره وتلتحم معه فهو يتكون من بقايا جسد بشري مضافا اليه ما يشبه اشكال حيوانية، او ممسوخة او مشوهه وهذه الرؤية أدت به الى قطع شخوصه بخطوط ووضعها داخل مستطيلات بينما يفرز الفعل الجمالي في اعمال الفنان سعدي الكعبي نوعا من الصراع ضد التنميط الجسدي وتشيء في العلاقات الاجتماعية بوصفه ممارسة للذة والالم ولاكتساب للماهية المفترضة، ومن هنا شكلت أجساده نوعا من الاستلاب، وشكلت النزعة الذاتية في اعمال الفنان إسماعيل فتاح الترك بحثا عن التغييرات في الجسد الإنساني وبذلك تحرر الوعي من القوانين بفعل المخيلة على انتاج اشكاله المتضمنة للعاطفة لاكتساب المفردات العيانية والاشياء صيرورة ذاتية تمنحها طاقة تعبيرية متجذرة العلاقة مع الانفعال الداخلي، بحيث يكون ارتباط الفنان ونظرته ال العالم فيض دائم من الانفعالات والتأثيرات الداخلية، وبعد ان «يخوض بحدسه الذي يفعل ويفكك اشياءه عن بعضها فتتضح الرؤية وتتمايز امام وعيه» (16) اما في اعمال الفنانة ليزا فتاح الترك ينفتح الجسد المجاور له من الأشياء والموجودات عن طريق تداخل خطوطه الخارجية وتناثر أجزاء منه مثل الأصابع والمبالغة في حجمها لما لها أهمية في حاسة اللمس، ويتم إخفاء ملامح الوجه ليمثل غياب التعيين وحضور الافتراض، بإعادة

صياغة العالم المرئي ليأخذ بعدا غرائبيا عبر اختفاء هوية المكان،،وتتشكل صورة الجسد بتحوله الى تركيب يسمح بتداخل أشياء غريبة عنه والمجي بمفردات وتكوينات ويتضح ذلك بتفعيل الخطوط المتشابكة فوق بياض السطح الذي تظل أجزاء منه مكشوفه لما لها من عنصر اثارة في تكوين بينما يحرر الفنان» إسماعيل خياط» الجسد ويحدد غائية رغائبه وواقعه، ليقدم تقنيات وصور مبثوثة من الذهن ويفسر ويحرف في جغرافية الجسد ليعيد تشكيله مرة أخرى تحقيقا لفكرة القناع ذاته، في حين تبنى «ضياء العزاوي» في اشتغاله على الاساطير والحكايات والاشكال التراثية والرموز الموجودة في البسط ليخلق تكوينات مختزلة، ليصبح الجسد محاطا بالرمزية وليمتلك مناخ سمح بتداخل المفردات الشعبية والفلكلورية فوق السطح البصري، كذلك يبرز الفنان ماهود احمد مستندا الى تعبيرية تختلط بطقوس ممارسة الوشم على الجسد لبعلن انضمامه الرمزي الى الجسد الجماعة، وعمد الفنان «صالح الجميعي» على حضور الجسد كتعبير عن حاله فرديه ولحظه يتوحد فيها الكائن الإنساني مع موجوداته ويخلق للوجود مغزاه ويشكل حقيقته ذلك ان الانسان ليس هو ما يجاوره من الأشياء المادية بل هو الوجود بتلك المعرفة الذاتية للعالم وهو اللحظة التي يتكشف فيها سر الأشياء بتحولها من حالتها المتعارف عليها والمألوفة الى حالة مغايرة لا تحدث الا داخل العمل ذاته فالفنان يختبر حلوله الجمالية بـ(استخدام الخامات والوسائط الحاملة للشكل والنظم الشكلية بتنوع استعاراتها واليات تركيبها دافعه الشكل الفني الى مديات اشتغالها باعتباره استعارة مقصودة داخل حيز زماني ومكاني (اللوحة) (١٧) .

لقد افرزت التغيرات السياسية والاجتماعية اثناء الحرب تحولات هامة في التشكيل العراقي و الكيفية التي يتعامل بها الفنان مع مفردات عمله ذلك ان مفاهيم التجريب والنزوع نحو التحول اخذت تجتاح بنية العمل الفني وتقوم بصياغته على وفق رؤى قد تصل أحيانا الى التخيلات والروح التعبيرية، وعبر محاولة فهم عمق التحول والتغيير في الواقع الاجتماعي وتحول الجسد الى أسئلة تتشكل من التراكم والتجميع لمواد مختلف والخروج من النسق اللوحة الى فضاء يسمح للمتلقي الإحساس بملمس الخراب والحرائق، فهو اشتباك بين حمولات رمزية للجسد الخاص وبين الجسد بوصفه باث للدلالات والشفرات والعلامات، لتتمثل في صور لوجوه تتراكب مكونة وشائج محجوبة ونسق متخيل لمثيل جسد يقابل تأثيرات مقترنة بالأحداث والظواهر الخارجية مثل الحرب والخراب وما ينتج عنها من صور ليصوغ واقعة ثقافية وارض يطفو على سطحها المقدس والمندس ومن هذا الأساس يستوحي الفنان أفكار تلامس مقومات الجسد ليبدأ «التلاعب من حيثيات دلالاته من إضافة وحذف، لقد اصبح بهذا المعنى المادة الخام والطبيعة القابلة للتنوع... ويتم استنهاض الشفرات الثقافية للجسد بإظهارها حزمة من القيم المضادة لطبيعته، غايتها افتضاح المخبوء والتفكيك العضوي للمقدس وتبديد الجسد الاجتماعي» (18). ان الفنان كائن اجتماعي يمحي الابعاد بين المتصور والحسي، يبني واقعه التخيلي في علاقة جوهرية مع رغباته، ولهذا فان كل تعبير (سلوكاً أو لغة أو خيالاً) وهو مجموعة علاقات معقدة تتوسط وتتدخل في كل ما يعتقد المرء انه يفعله او يقوله او يحلم به، اذ ان اللاوعي يضرب جذوره في البنى العاطفية والجسدية للحياة التي يفترض إشباعها او كبتها» (19) لذلك فان اعمال الفنان تستحضر وضع الجسد داخل مختبر الوعي لتكون نتاجاته ممكنات بصرية تستنطق اعضاءه بحركات ووضعيات تحمل ابعاد ثقافية ذلك ان استراتيجية التي تحكم حضور الجسد داخل العمل ماهي الا تمثل الاخر بتراكم انفعالي محمول بهاجس الرغبة في الكشف عن تضاريسه ومكوناته استعراضا للإثارة البصرية التي تمنحها الأجزاء للمشاهد وهي لعبة امتلاك جسد الاخر وجعله موضوعا لذلك فان حضور الجسد يشتغل على معرفة بخريطة ثقافية رسمتها هيمنة الوعي في المجتمعات.

مؤشرات الإطار النظري

1 .الجسد هو الوجود الفيزيائي التي تتمظهر به الأفكار في الوجود المادي فالجسد ما هو الا وعاء الحامل لها .

2 .يعتبر الجسد عنصر تواصل مع الاخرين فهو بمثابة لغة تحمل إشارات لها دلالات في الواقع وبذلك فان الفعل الذي يحدث لأجسادنا من الخارج يجعلنا نتحرك ونقوم بردة الفعل تبعا لمعطيات الحواس.

3. الجسد أداة وطريقة للإحساس بالعالم وحدوده، وعلامة الذات وصورتها .

4. يعتبر الجسد حاملا للقيم والمفاهيم التي تتبناها الذات، فهي محور العالم، وعامل ربط بين ذات الانسان والمجتمع.

5. يخضع الجسد لضواغط وقيود مادية ورمزية، تفرضها عليه سلطة المنظومة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

6. يحمل الجسد في العمل الفني عنصر التمايز بين المرأة والرجل، بفعل وجود صفات شكلية تدلل على ذلك.

7. يخضع الجسد بتحوله الى رمز قابل للتأويل وانفتاح القراءة له .

8. يفتح الجسد على المجاور له من الأشياء والموجودات فتختفي هويته بالمكان ليأخذ بعدا غرائبيا .

9. ان إخفاء ملامح الجسد والتخلص منها، يمثل غياب التعيين وحضور الافتراض عن طريق إعادة صياغته وتركيبه متحررا من اسر الواقع.

إجراءات البحث:

مجتمع البحث: الاعمال المصورة للفنانة ليزا فتاح المتوفرة في المصادر والمنشورة في المجلات التشكيلية المتخصصة والمواقع الالكترونية، بالنظر لعدم توفر اللوحات الاصلية للفترة من 1975 الى 1985 اوقد بلغ عددها 30 عملا .

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي على وفق المبررات التالية:

انها تمثل مجتمع البحث الأصلي لتحقق في اختيارها اهداف البحث وغاياته ضمن المدة الزمنية للبحث، ومتمثلة للتنوع في التجارب والأداء والبعد التقني.

أداة البحث: اعتمد الباحث المؤشرات التي انتهى اليها الإطار النظري كأداة في تحليل النماذج.

طريقة البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في قراءة النماذج.

عينة (1)

صفحة 122-123

يقوم العمل على كتلتين متقابلتين، تتكون الكتلة اليمنى من أجزاء جسم انساني،

ظهرت منه أيادي ترتفع الى الأعلى، وركبت على شكل مربع، خرجت منه دوائر صغيرة، تقسمت وتناثرت بما يحيطها من البياض المتروك من الورق، يقطعها خط يأخذ دلالة جسد بلا رأس، بينما تشكل الكتلة اليسرى من العمل أيادي بالغة في حجم أصابعها، لما للأصابع من أهمية في حاسة اللمس، ومسك الأشياء ومعرفتها، فهي الحاسة الهامة في الجسد، وبها تشكلت ثقافة الانسان وتأريخه فهو العضو حسبما يقول كارل ماركس التي ساهمت المعرفة في تطويرها واكتشافه لإمكاناته، حتى وصل الى هذه المرحلة من اليد المنتجة للأفكار ومهارة العمل، تحيط الأيادي المنخفضة والتي هي أشاره انكسار وتعب، التصقت مع الأقدام، ومفردة تشير الى ساعة محطمة لم يبقى منها ما يشير الى الوقت، وذلك أن التلميح هنا يؤدي الى فعل التمويه والحذف، ويربط الكتلتين بخط بلون أحمر، وهو مخالف لجنس العمل، حيث لا نراها في أي مكان، هذه الخط الحمراء، فهو خط يعلن خصوصية من خلال تفرده، ومجاورته لخطوط بلون أسود .

أن ليونة الخطوط هنا ونحافتها تشير الى مقاربة مع أسلاك « جياكوميتي « المحيطة بالتمثال، أنها تمثل لعبة التخفي والاظهار، فكرة المعلن والسري، ما هو مفترض وجود وما هو موجود بشيئيته وجسمه، كان للبياض الذي يحيط بالمفردات عنصر هاما في حركة التكوين وإيجاد علاقة ديناميكية لربطها، لتشكل وحدة، واثارة للتساؤل، فليس المفردة بوجودها بل بما يجاورها وما يقيم معها الحوار حتى تكتسب حركتها وفعلها في العمل، لذا الخطوط التي تشير الى شمس أو أنها أسلاك مظلة غابت بشكلها الظاهري، وحضر جزء منها، فهي ضمنية لوجودها . أن صورة الجسد الذي يفقد هنا نوعه وصفاته الدالة عليه، فهو توجها سرياليا أي ان الشكل الإنساني يتحول الى تركيب عليه أشياء غريبة عنه، مثل معاملة بإلصاق عليه أوراق أشجار أو تحوله الى فزاعة، أو أي شيء يخدم العمل ويعطيه معنى متجدد، لتحرر المخيلة من قيود العقل والقوانين.

حمل العمل سمات التعبيرية التجريدية في تحويلها الشكل الى ضربات لونية، وخطوط وتجزئته على سطح العمل، ومثلما يتبين مقارنته في اظهار الجسد والمعالجة مع أرشيل غوركي بخلقه أجزاء الشكل الإنساني وتداخلها وانفتاحها بحيث تفقد الحدود الخارجية، لذا كان بناء الجسد الإنساني من خلال القطع والخطوط هنا غايتها الشطب والالغاء، أن العمل بسماته وصفته الشكلية يعلن عن مقاربات مع التعبيرية واتجاهات مجاورة لها، الا ان ليزا فتاح تصوغ اشكالها بمعالجة تنتمي اليها فهي لا تطرح هموما اجتماعية مثلما محمود صبري في عمله الجزائر بل أن همومها ذاتية، تكشف الجانب الوجداني، فليس الوجه الغائب عن الجسد سوى إشارة لغياب للملامح والاكتشاف للتعيين.

عينة (2)

صفحة 125

يقوم العمل على ثلاث أجساد مشوهة تسند فرضية البناء على التلاعب بمساحة داكنة، ومساحة مضيئة، ان غياب الملامح هنا هو إشارة عدم مطابقته الواقع العياني في فرضياته، ليشكل عنصر تأويل وانفتاح القراءة، فأن الوجوه هنا إشارة واضحة الى محو وحذف وبفعل تتداخل المفردات، من حضور، كان لتتداخل الأجساد مع الاريكة اعلان نوعا من العلاقة مع توجهات السريالية بانفتاح الجسد على المجاور له من الأشياء ذلك ان فكرة التغريب القائمة على المجيء بمفردات لا تقوم معها علاقة في الواقع المرئي، بل ان ارتباطها افتراض ترسمه المخيلة، ويبني اللاشعور مسرحا تقوم عليه الأحداث، ان تهديم الجسد هنا وعدم وضوح خطوطه الخارجية، وضياعه مع المجاور له من مفردات هو بمثابة تأسيس تكوينات تمتلك معاني داخلية قابلة للتحول، فتحولت السطوح والمفردات الى مساحات لونية وخطية، والى القدرة على تخفي المعنى، وذلك ان التحول الشكلي هنا يتيح بخلق لغة بصرية قابلة على بث أفكار تعبيرية وحدانية، تؤسس ذات الفنان بداخلها، ان تأسيس كتلة الجسد المهيمنة في العمل، بفعل وجودها في المركز ومعالجتها بطريقة التشويه والتعرية لملامحها، بحيث تحقق وجودها من خلال مغايرتها في الأداء لها، وطريقة صياغتها التي تعتمد على العفوية والتلقائية، ان معالجة الجسد بتركيبة من أجزاء ، من رأس مشوه وممزق ومموهة مع الخلفية، تقطع اقدامه الخطوط ويتضح جزء من يده، فهو مثابة تركيب الأجزاء للحصول على مفردة الشخص من خلال تداخلها، وخلقها تكوينا يلمح بالشكل، ولا يمثله، انما مقاربة مع التعبيرية في رؤية الشكل وفق تصور ذهني، كما هو عند فنانيها أمثال نولده بتشويهاته للشكل الإنساني، ومعالجة الوجوه والثياب، بتحويره وتمزيقه لتساهم في الإبلاغ عن الحالة الشعورية، فهي بمثابة تحميل الجسد للمحتوى الفكري بحيث يصبح حاملا للمعنى. وباعتبار الجسد حاضنا للأفكار ووعاءاً لها، فهو يمثل الإفصاح عن الجانب الفكري والفلسفي، والحضور للذات من خلال تجسدها في شكل، وصياغة البعد العاطفي في عمل فني، لذا كانت سوزان لانجر بتأكيدها على الرمز ومحولاته باعتباره يختزن بداخله أبعادها الوجدانية، وتصوراتنا العاطفية عن الوجود، فهو هنا يحمل البعد الفكري المتجذر في ذهنية الفنان.

عينة (3)

صفحة 119

يمثل العمل امرأة مستلقية على شكل مستطيل، يمثل سرير، في ظل مساحة متروكة من اللون الأبيض، لم تقطعها الخطوط، وهناك خطوط بطريقة تلقائية تحيط بالمرأة، وتقطع تفاصيلها وتخفيها، ويخرج رأس المرأة من مساحة المستطيل الى الخارج، يتضح بمشاهدتنا للعمل حالة التشخيص، لتفعيل الخطوط اثارة، ذلك أن غياب اللون مثل سيادة للجانب الخطي، بتشكيل جسد يبرز فيه عنصر التشويه واخفاء ملامح المرأة وخروج رأسها من المستطيل (السرير) الذي فقد مشابهته مع المرئي بعقده صلة مع الصفات الهندسية والخطوط الحادة المكون منها .

كان للبياض المتروك قصدا في مساحة الجسد أن يعقد علامة ساهمت بتفعيل دور المساحة المتروكة والمحيطة بالتكوين الأساسي للعمل (من سرير وعليه جسد) وكذلك اثارة نوع من الحسية، بياض الجسد ونقاءه، فهي إشارة ضمنية الى جسد المرأة، رغم غياب الملامح، وبقاء دلالة الشعر وتسريحته المميزة للمرأة، أن تقنية الخطوط وطريقة حذفها بإضافة الماء للحصول على بقعة ومساحة تحدد تفصيلات الجسد ساهمت بخروجه من ثبات الى تحركه،

ولتشكل الخطوط المنحنية والمستقيمة التي تقع على الجسد وتعلن عن تقيده، نوعا من القيود الاجتماعية التي تؤطر معارفنا وأفكارنا وفق حالة تتوافق مع البناء الاجتماعي، للمساهمة في خلق جسد أفضل للتواصل من خلال فرض القيود عليه.

أن إزالة الملامح من الوجه هو نوعا من الاخفاء لما هو معلن، حتى يأخذ العمل دلالاته بالانفتاح وممارسة المتلقي سلطته في التأويل، بحيث يعيد انتاج الملامح وفق التغيرات والأحداث، بحيث يكون الجسد حاملا للأقنعة بتحولاتها، أن استخدام قيمة جسد المرأة وتكرارها، نجد لها صدى في أعمال وليم دي كوننغ في تمثيله للموضوع وتكرارها باكتسابها المعنى الوجودي في تغيرها ودخولها مرحلة النمط، أي أن الجسد عند ليزا فتاح هنا شكل وجه السلطة وتمثلها، ذلك ان تشويه الجسد وتمزيقه وادخاله الى دائرة اللاوعي والحفر فيه، بوصفه تحفيز الذات للظهور، هذا التحطيم وعدم اتضاح الملامح للجسد الأنثوي، هو الخروج من نسق السلطة الاجتماعية، ومحاولة أجسادنا ان تملك لغتها الدالة عليها.

النتائج:

1. ان الجسد يحضر في العمل للإبلاغ عن العزلة في المحيد الاجتماعي، ويمثل اسقاطا لحالات فردية برؤية العالم الخارجي.
2. الجسد هو الامتداد في المكان وهو الوسيط الضروري بين الأفكار والرغبات والدوافع التي نعمل على تحقيقها في الواقع (العالم المادي).
3. يبرز التمايز الجسدي في الجانب الاجتماعي من خلال حضور الثياب للدلالة على العلامات الفارقة للنوع.
4. ان الوجه هوية الجسد ويمثل المسرح الذي تقوم التغييرات النفسية والجسمية والزمنية بالتمثيل عليه.
5. الجسد يأخذ مساحة مركزية في العمل الفني باعتباره صورة الذات ومركز الوجود.
6. يمثل حضور الجسد بانفتاح هو تداخله مع المجاور فكرة صراع الجسد ضد التنميط وتشيء في العلاقات الاجتماعية.
7. ان الجسد يختزن بداخله مملكة اللاوعي التي تضم عالما سحريا مليئا بالرموز، ينسحب الى الواقع حالما يفقد الوعي سلطته عليه.
8. ان علامة الجسد في العمل الفني تتمثل بوصفها أداة تحول مظهرة الشيئي الى قراءة اجتماعية تسمح بفك رموزه وشفراته وتحليلها وتفسيرها ضمن وعي متشكل من خلال المدركات الحسية.

الاستنتاجات:

1. حقق الجسد في الفن التشكيلي بحضوره سلطة مهيمنة باعتباره عنصر ابلاغ عن ذاته الفنان وعن المتغيرات التي تحدث في المجتمع فهو يمثل لغة تواصل بها يقدم الفنان وطروحاته وموقفه.
2. ان ثنائية الفكر الجسد (الجوهر الظهر) (النفس الجسد) (المعنى المبنى) هذه الثنائية تحقق وجود الجسد المرئي في العالم (الحضور المادي المحسوس) ليشكلا وحدة منسجمة وهو الكيان الإنساني.
3. اقتران العقل بوصفه أسمى بكل ما هو ذكوري، بينما ارتبط الجسد بوصفه أدنى بكل ما هو أنثوي ويتم اختزاله وتجسيده الى غرض وفعل يبث ما هو انثوي وغريزي، ومتجاهلا البعد الانطولوجي لجسد الانثى، اذ ان محتوى الصور البصرية ومعناها، يختص بجسد الانثى والأمور الجنسية، ويقتصر الى تحويل الجسد الى تصورا استهلاكيا.
4. يعتبر الجسد الوعاء الحاضن للأفكار والايدولوجيات والمفاهيم فهو يختزن بداخله التراكم المعرفي للبشرية، ويمثل البعد الاجتماعي، فليس هناك جسد من دون معرفة قبلية ومعربة بعدية.
5. ان الثياب تخبئ الجسد لكنها تكشف عن صورة الجسد الاجتماعية، والبيئة المكانية والزمانية من خلال محمولاته ورموزه.

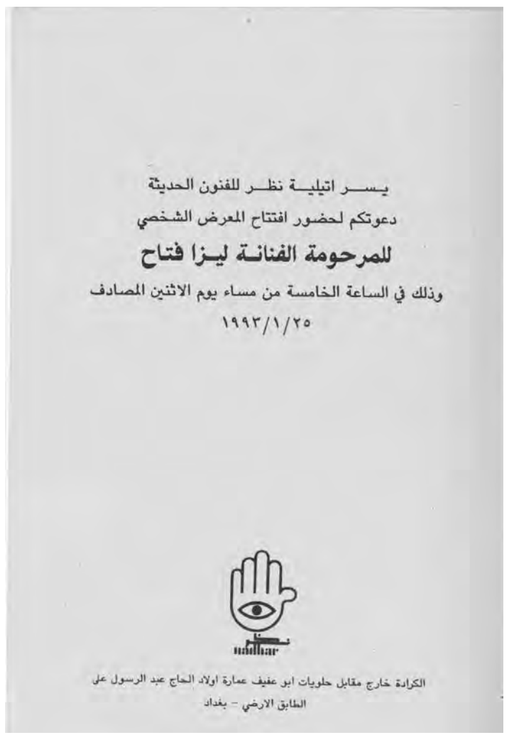
مصادر البحث:

(1) لويس معلوف، المنجد في اللغة، ط 35، طهران، ايران، مطبعة اسلام 1379 هـ، ص 90-92.
(2) جون ماكوري، الوجودية، عالم المعرفة، الكويت، ص 102.
(3) جون ماكوري، المصر نفسه، ص 184.
(4) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، افريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 32.
(5) المعجم الفلسفي، تصدير إبراهيم مدكور مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، مصر، 1983، ص 61.
(6) د. محمد صابر عبيد، شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 2007 ص 9.
(7) د. حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2009 ص 66.
(8) جان بول سارتر، الوجود والعدم، ترجمة د. نقولا ميتني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان 2009 ص 401.
(9) فؤاد كامل، فلاسفة وجوديون، دار النهضة العربية، مصر، بلا سنة ص 53.
(10) سمية بيدوع، فلسفة الجسد، دار التنوير. بيروت لبنان، 2009 ص 20.
(11) د. حسام الالوسي، الفن البعد الثالث لفهم الانسان، بيت الحكمة، بغداد العراق، 2008 ص 338.
(12) ك، ف، راجا، ثقافة القرن العشرين، الثقافة وعلم الثقافة في القرن العشرين، داء المأمون، دار الشؤون الثقافية، 2011، ص 337.
(13) ينظر: راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، 1987، ص 366.
(14) د. عبد الرزاق الداوي، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت بنان ص 130.
(15) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الدار العربية، بغداد، العراق، 1986، ص 12.
(16) ينظر: د. محمد الكناني، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين الفن والعلم، أطروحة دكتوراة قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004، ص 136
(17) د. محمد الكناني، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين الفن والعلم، مصدر سابق، ص 222.
(18) ينظر: د. محمد الكناني، تحولات الجسد من صيغة الحضور الى الوسيلة في تشكيل ما بعد الحداثة، ملف خاص الجسد، الاديب الثقافية ع 184، حزيران 2011.
(19) ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأت الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص 85.

ليزا فتاح الترك، 1986 حبر صيني على الورق
70 x 56 سم

وثائق

من إرشيف العائلة

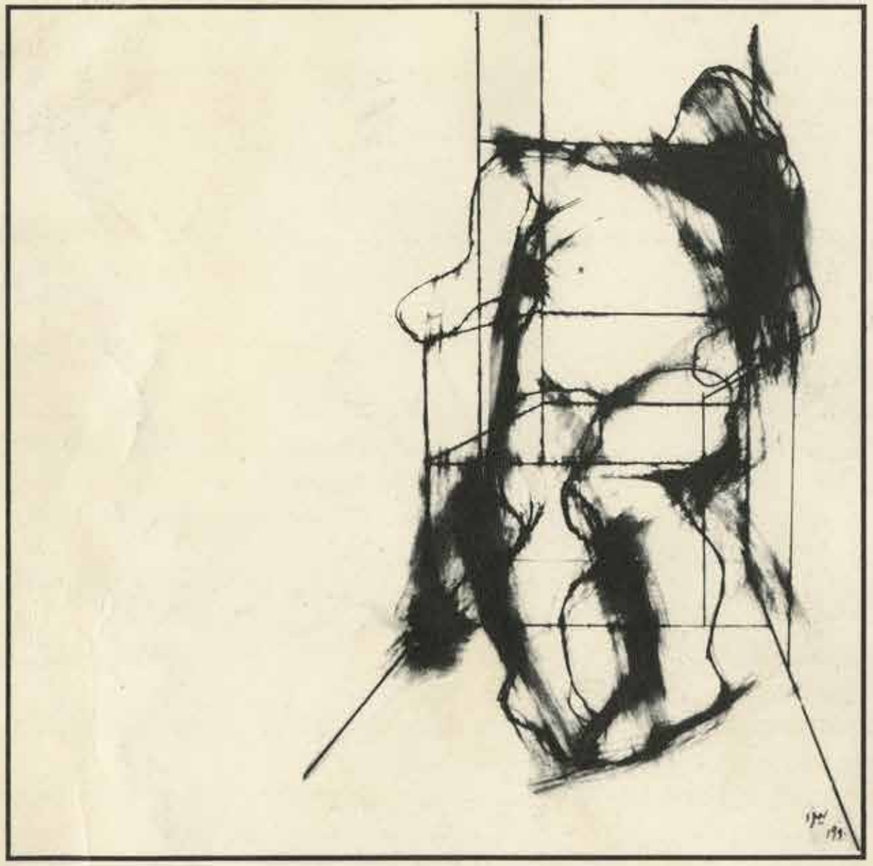


ليـــــزا فتـــاح

- المانية الجنسية ... حصلت على الجنسية العراقية .
- ولدت في أوسـلو ١٩٤١ .
- درست الرسم في اكاديمية الفنون الجميلة في روما .
- حصلت على دبلوم عالي في الرسم في عام ١٩٦٣ في روما .
- حصلت على جائزة الفنانين الشباب الالمان عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤ . (اجازة دراسية لمدة سنة في اسبانيا) .
- درست الرسمّ في سان فرناندو في اسبانيا لمدة سنة .
- درّست الفن في المدارس الالمانية ١٩٦٥ - ١٩٦٦.
- قدمت الى العراق عام ١٩٦٦ مع زوجها الفنان اسماعيل فتاح الترك.
- حصلت على عدة جوائز تقديرية خلال دراستها في روما .
- اقامت عدة معارض في المانيا - باريس - ايطاليا .
- شاركت في معرض مشترك مع الفنان اسماعيل فتاح الترك ومحمد مهر الدين في دارة الفنون بمؤسسة شومان في عمان عام ١٩٩٢.
- اهم المعارض الجماعية التي ساهمت بها، فياك FIAC في باريس.
- تركت مجموعة كبيرة من الاعمال الفنية ، الرســـم التخطيط ، كرافيك.
- لها مجموعة خاصة في المتحف الدائم لمركز صدام للفنون في العراق .
- توفيت عام ١٩٩٢.

Printed By AL-ADIB Press-7188286

مطبعة الاديب البغداديـــة ٧١٨٨٢٨٦



اسماعيل فتـاح
Ismael Fattah
سعدي الكعبـي
Saadi Al-Kaabi
ليـــزا فتـــاح
Liza Fattah

قـــاعـة بغـــداد
Baghdad Gallery
7 - 1 - 1997

من إرشيف العائلة

ART NEWS

MARIE LUISE SCHIECK: "Nude" - "Bottega dei Crociferi" Gallery.

MARIE LUISE SCHIECK opened the first personal show of her career at the « Bottega dei Crociferi" Gallery on 29th February. As we mentioned in our last article, Marie Luise belongs to the very young set of the new generation who, thanks to talent and temperament, can safely count on the best of success.

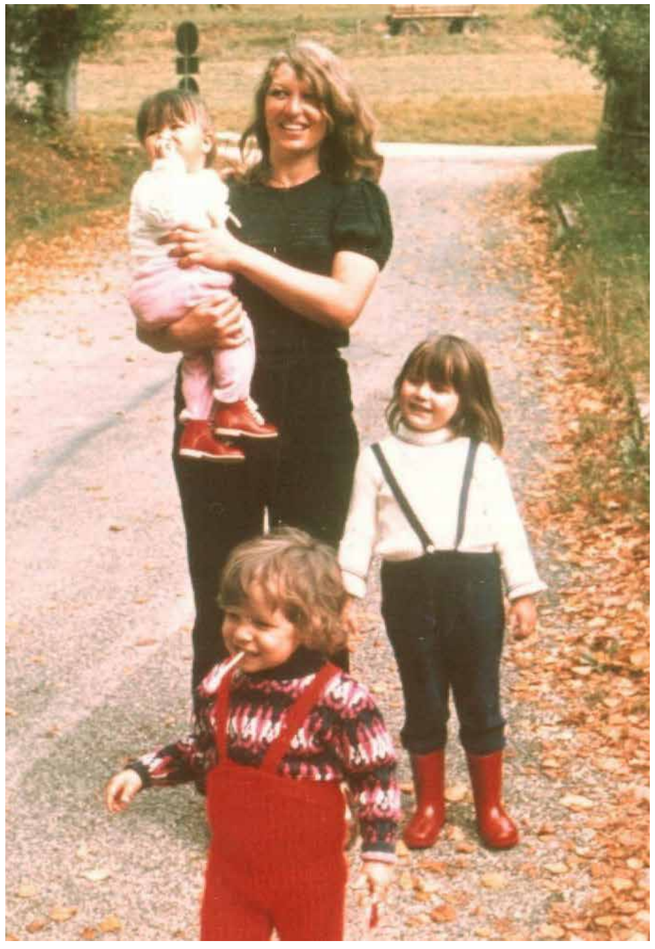
The works on show seem to have been executed by the strong masculine hand of a very expert painter, and the surprise in learning that they were painted by a woman changes into utter bewilderment at the sight of this diaphanous, delicate young lady though one as dynamic as the taut string of an ancient fighting bow. And the word fighting was not chosen by chance, for all Miss Schieck's compositions have their starting point in the expression of torment, violence and suffering. Born in Oslo in 1941, Marie Luise Schieck spent many years in Germany when her family moved there, and now works in Italy — in Rome, the city where she has elected to reside.

* * *

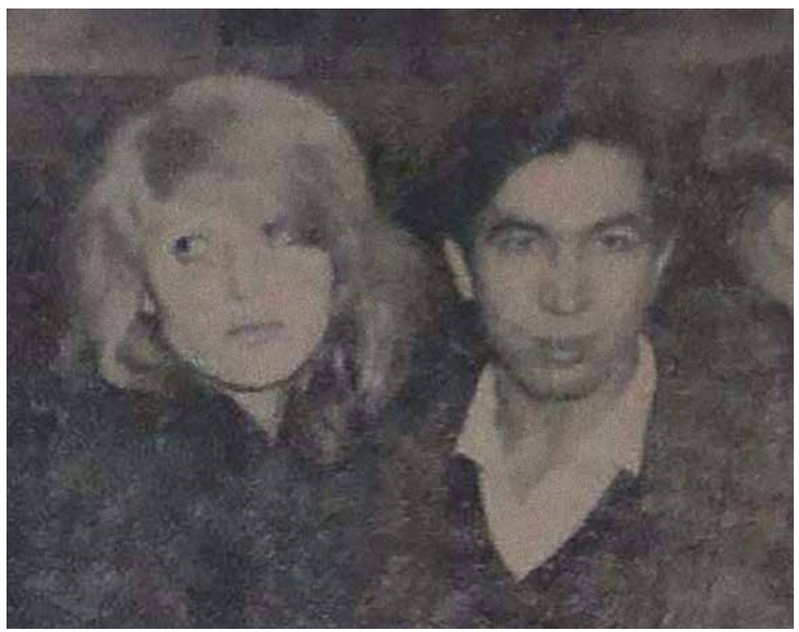
MARIE LUISE SCHIECK, who is showing at the "Bottega dei Crociferi".

AT THE ACCADEMIA, the fine gallery that was inaugurated at 75, Piazza Accademia di S. Luca (Fontana di Trevi) a short while ago, the pre-announced "Show-Market" of the late Mario Sironi's works began on Saturday last — thus falling in line with what has become more or less a tradition as far as Rome galleries are concerned, that of starting new shows on Saturday evenings. In the past it was hard enough for a journalist or critic to follow the art events in the capital on time; now it has become practically impossible. Well, to return to the Mario Sironi show: 35 works, including temperas, oils and ink drawings, are on sale at prices ranging from a minimum of 380,000 lire to a maximum of 1,500,000 lire for the temperas and ink drawings. The management of the gallery has moreover made arrangements to accept payment by instalments, to be agreed upon with the purchaser time by time, in order to spread Sironi's works over a wider field.

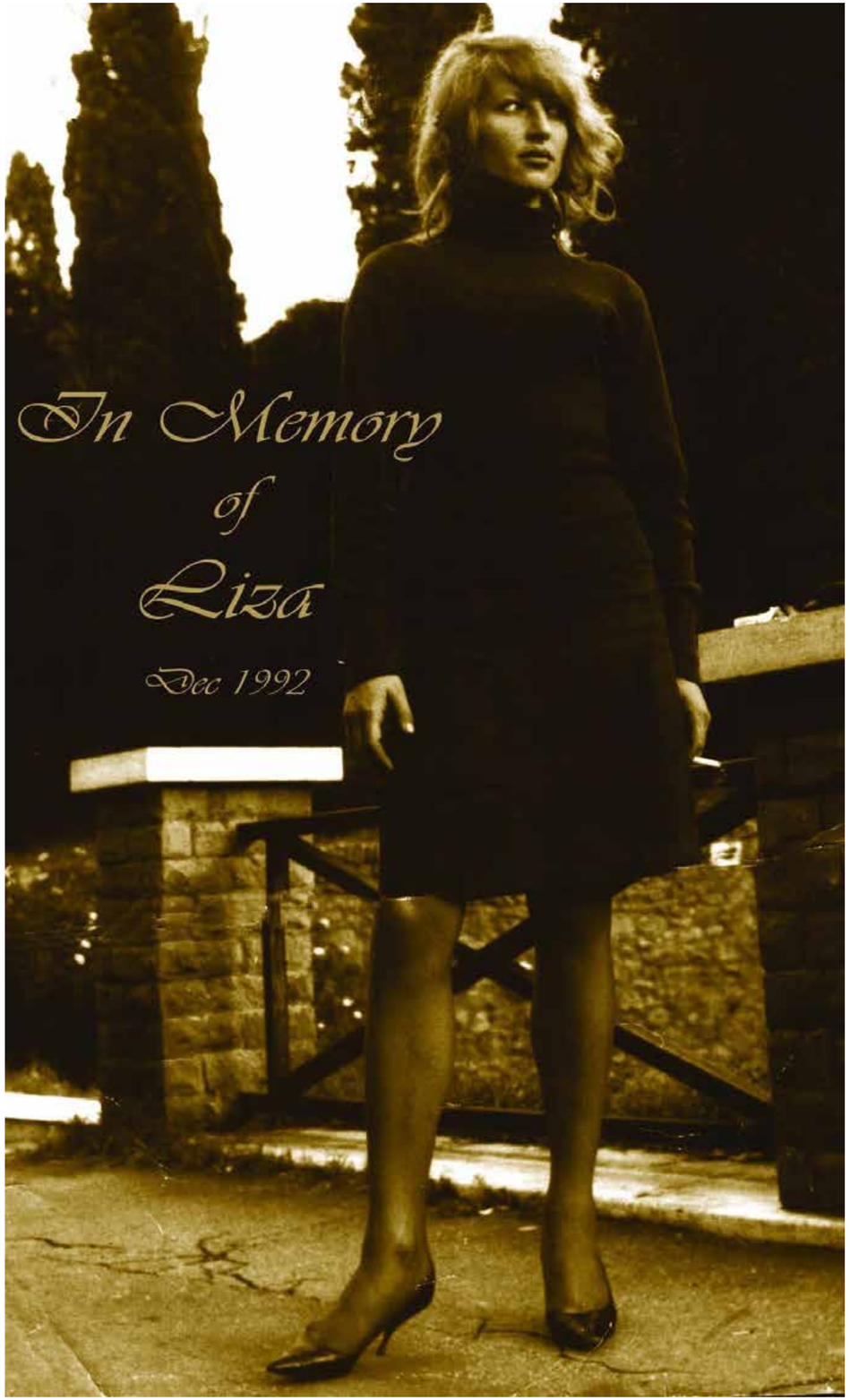
من إرشيف العائلة



جميع الصور من إرشيف العائلة



من إرشيف العائلة



من إرشيف العائلة

لورنا سليم: ابنة العراق بالتبني

مايسة كافل حسين
ترجم عن الانكليزية روان عيتاني

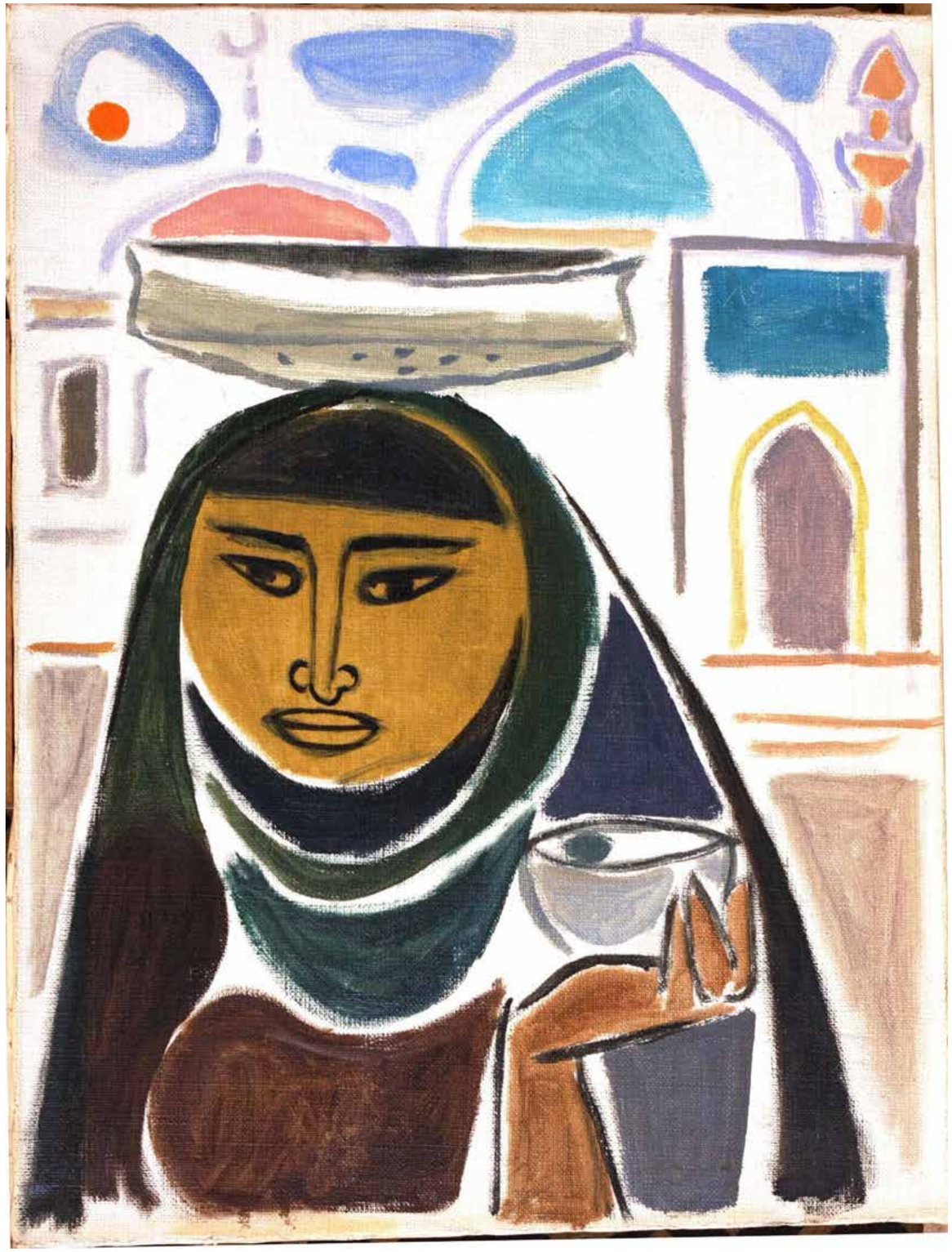
حين وصلت لورنا هيلز إلى مدينة لندن خريف عام 1945 في سنّ السابعة عشر، لم تدرك أن حياتها كانت على وشك التحوّل بقدر ما حصل بعد ذلك. فمغادرتها لأول مرة منزلها الأسريّ في مدينة شيفيلد شمال بريطانيا لم تكن نقطة شخصية فارقة وخطوة مهّمة لشابة في ذلك الوقت فحسب، بل شكّلت أيضًا بداية حياتها الفنية العالمية وأدوارها كزوجة وكأمّ وكعراقية.

وُلدت لورنا عام 1928 لعائلة موسيقية، وكانت فتاة خجولة وموهوبة جداً في مجالات الفنون والعلوم. عايشت لورنا حملة القصف في شيفيلد خلال الحرب العالمية الثانية، حيث كانت تقضي معظم لياليها في ملاجئ الغارات الجوية، وفقدت خلالها صديقة لها من جراء قنابل هتلر. لكن لورنا ثابرت وركّزت على دراستها ونجحت في امتحاناتها بتميّز ممّا أدى لفوزها على منحة دراسية. فكرّت أولاً في الإتحاق بكلية تدريب المعلمين. ثمّ قررت التقدم إلى مدرسة سليد للفنون في لندن التي كانت تقبل مزيداً من الطلاب الجدد خلال هذه الفترة لأن العديد من الطلاب السابقين كانوا يخدمون في الجيش والحرب.

حتى هذا الوقت، كانت لورنا تنتج أعمالاً فنية

لورنا مع نيك وموين، لندن، الاربعينات

لورنا مع زوجها جواد سليم في ستوديو معهد الفنون الجميلة، بغداد، في الخمسينات. تصوير ناظم رمزي.

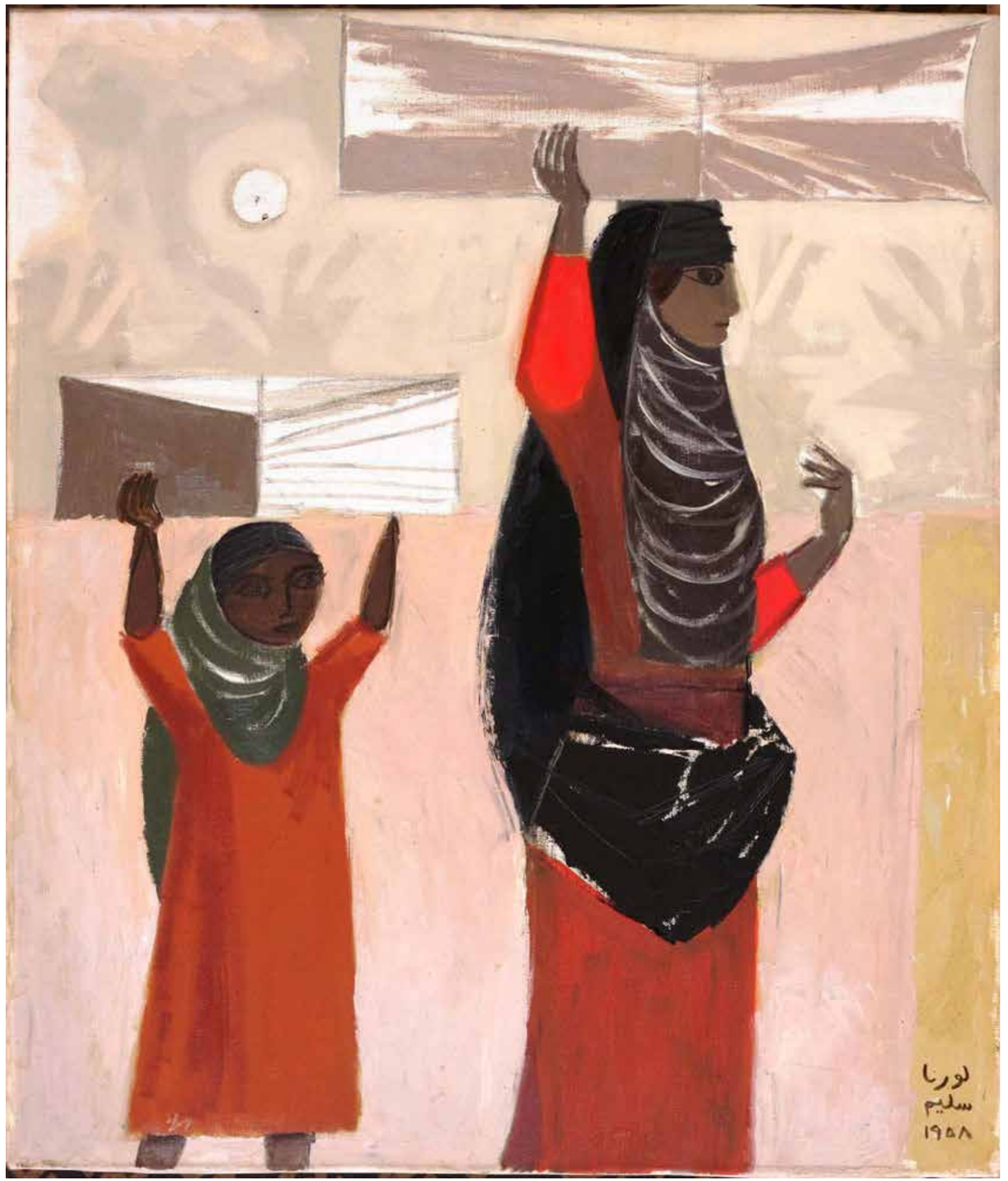


لورنا سليم، امراة عربية 1954
زيت على القماش. 43 x 33 سم
مجموعة الجادرجي. لندن

لورنا مع زوجها جواد سليم امام مساكن الطلبة،
بلومزبري، لندن، في الاربعينات

فعلاً، لكنها لم تتعرّف في شيفيلد في بداية الأمر على تشكيلة واسعة من المهارات والتقنيات والاتجاهات الفنية. فكانت ترسم بشكل أساسي مشاهد من خيالها لأن الحرب حدّت من إمكانيتها الخروج الى الطبيعة ورسمها. ولم تكن لورنا تعرف بعد معنى هويتها كفنانة تشكيلية. ولكنها إعتبرت فرصة الدراسة في لندن كبداية جديدة لأنها كانت تتوق إلى تطوير موهبتها ومقابلة طلاب فنانين بعقلية مشتركة. أما في شهر فبراير من عام 1946، التحق شاب عراقي بقسم النحت في مدرسة سليد بعد أن كان قد فكر بالإلتحاق بتشيلسي بوليتكنيك (التي عرفت فيما بعد بمدرسة تشيلسي للفنون). أتى هذا الفنان الناشئ وإسمه جواد سليم من بغداد إلى لندن قاصداً معهد سليد لتعزيز مخزونه الفني بعد فترات أمضاها في باريس وروما. تقرّب جواد من زميل يدعى نيك و أصبحا أصدقاء. و صدف أن كانت مورين خطيبة نيك صديقة للورنا.

سرعان ما التقى لورنا وجواد، وبدأ كل منهما مسارهما الإبداعي الفردي. نما كل منهما كفنان وتحولت صداقتهما مع الوقت الى الحب. تشاركا الفن والموسيقى، إذ كانت لورنا تعزف على الكمان وجواد على الجيتار. كانا يحضران معاً العروض المسرحية ويزوران المتاحف في لندن ويقضيان أمسيات طويلة مع الأصدقاء في يناقشون قضايا الفن والعالم. كان جواد يكبر لورنا بتسع سنوات وكان قد اكتسب فعلاً معرفة واسعة في عالم الفن. فشارك لورنا بخبرته وقضى معها ساعات طويلة يتأملان اللوحات ويحللانها ويناقشان جودتها كأعمال فنية. وصفت لورنا جواد بأنه



"تجاوز ما هو سطحي وغاص في عالم من التجاوب الأحساسي المرهف والبصيرة النفسية الشخصية."

ظلّت لورنا حريصة على تطوير عملها الفن خلال هذا الوقت. وكانت غالبا ما تبقى في صالات الرسم حتى وقت متأخر بعد مغادرة الأساتذة للمزيد من التدريب واكتساب مهارات فنية جديدة. ولم يكن للورنا خبرة سابقة في استخدام الطلاء الزيتي ووجدت صعوبة في ذلك. فكانت في كثير من الأحيان تلطخ يديها ووجهها وملابسها به. وذات يوم كانت لورنا مسرعة نحو غرفتها خارجة من الاستوديو منزعجة ومحبطة، والتقت بالصدفة بعطا صبري. كان صبري زميلاً في مدرسة سليد وصديقاً مقرباً لجواد والذي أصبح أيضا صديق لورنا. باحت لورنا لصديقها العراقي بقولها انها فاشلة في التحكم بالألوان وأنها لا تتقن أي شيء. ابتسم صبري وهدأ روعها مضيفاً أن الأمر سيصبح أسهلاً مع الوقت، وأعطاها ما وصفه بـ "الوصفة السحرية" للطلاء الزيتي، وهي استخدام لون كستنائي ثم إضافة الألوان الأخرى تدريجياً فوقه. إرتاحت لورنا لكلمات صديقها ولطفه، لو أنها وجدت هذه التقنية غريبة. منذ سنواتها الأولى في لندن، تعرّفت لورنا على فنانين عراقيين وعزّزت صلات بهم تعمّقت لاحقاً بعد انتقال لورنا إلى بغداد.

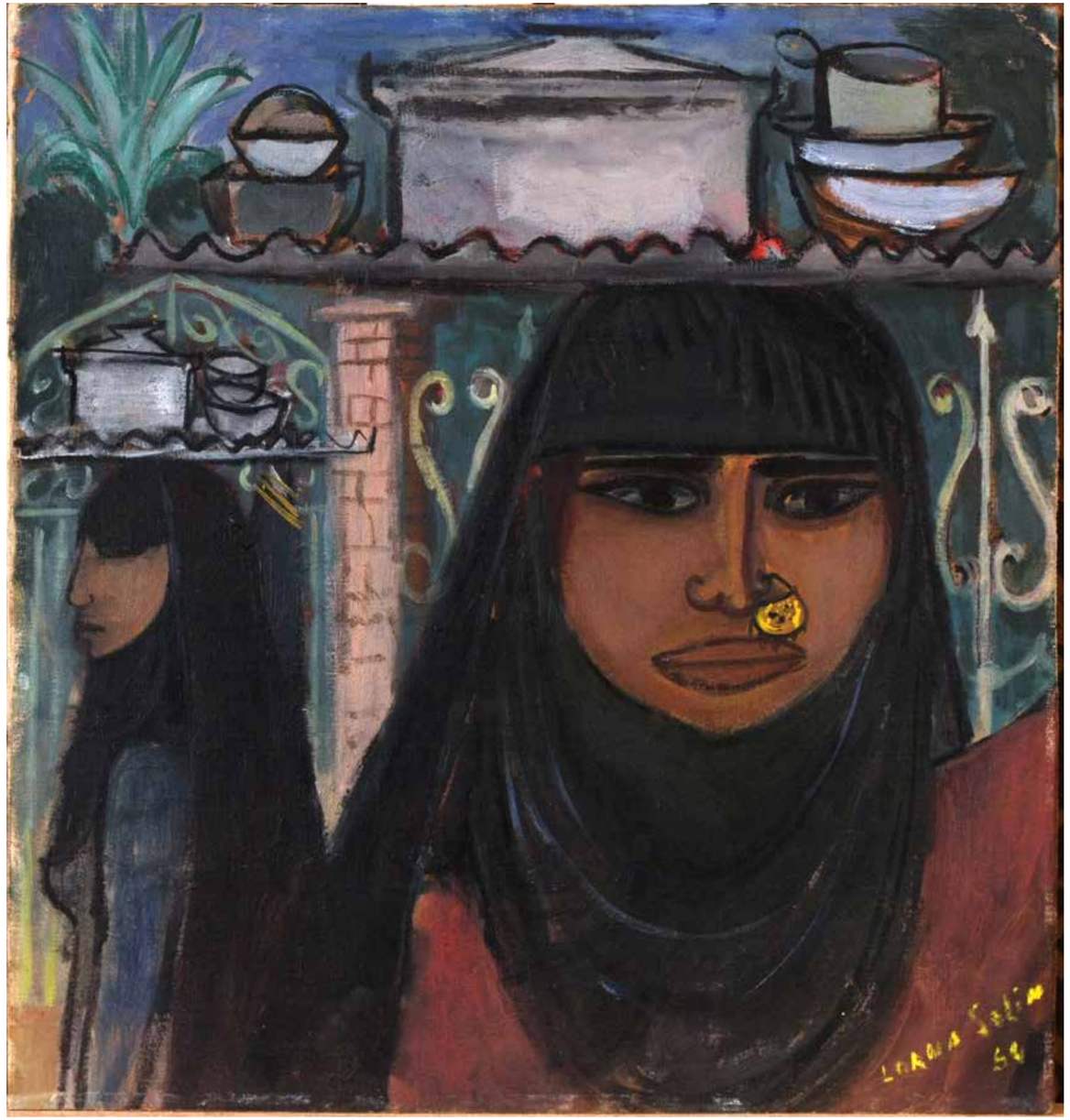
لورنا مع روجها جواد سليم يوم زواجهما. بغداد، في الخمسينات

تعمّق حب لورنا وجواد، ولكن ما أن أنهى جواد دراسته حتى تلقى رسالة من بغداد تطلب عودته اليها. لم يستطع جواد رفض السفر. واذ كان يستعد لمغادرة لندن قرّر طلب لورنا للزواج منه. سافرا معاً إلى مدينة شيفيلد حيث تقدم جواد رسميا لوالدي لورنا. كان حب والدي لورنا لجواد قد نما مع الوقت فقبلا بالرغم من توترهما لفكرة انتقال ابنتهما إلى العراق. كما كان الحال مع أم جواد التي كانت غير متأكدة من إمكانية تأقلم لورنا على حياة بغداد. عاد جواد إلى بغداد في عام 1949 حاملاً مخاوفه الشخصية، فكتب إلى لورنا قائلاً: "لا أعرف لماذا دعوتك للاجتماع بي في مثل هذا المكان الذي يحتدم كفرن حار، حيث يغطي الغبار كل من الأشجار والشوارع وحواف النوافذ و رموش العيون..." . وبالرغم من ذلك، كانت لورنا مصممة الالتحاق بحبيبها. فغادرت بريطانيا في سبتمبر 1950 متوجهة إلى بغداد ومتطلعة لبدء مغامرة رومانسية وفنية جديدة.

منذ لحظة وصول لورنا إلى بغداد أصبحت المدينة مصدر إلهام بصري لعملها الفني. أعجبت بالبيوت القصيرة المختبئة خلف أشجار الحمضيات والنخيل، وبانعكاس لون الأرض على الجو والأفق بطريقة متناغمة مع وجوه الناس تحت أشعة شمس لم تشهدها في حياتها من قبل. على الرغم من مخاوف العائلة، استقرت لورنا مع جواد ووالدته وكانت علاقتهم متينة. تزوجا بعد أسبوع في حفل بسيط حضره صديق جواد المهندس المعماري سعيد علي مظلوم وزوجته جون. غالباً ما ذهبت لورنا مع جواد إلى دور السينما وحضرا الحفلات والمعارض الدبلوماسية وتعرّفا على

لورنا سليم، حاملة الحطب. 1958
مواد مختلفة على الورق 42 x 23,5 سم. مجموعة الجادرجي، لندن.

شخصيات وثقافات من جميع أنحاء العالم. كانت تتجول لورنا بدراجتها لاستكشاف بغداد واكتشفت أن المدينة مصدراً لا نهاية له للابداع و العمل الفني. وعرضت لوحاتها في بغداد أول مرة في معرض مجموعة الرواد عام 1950. كانت لورنا معجبة بالناس والشوارع والهندسة المعمارية و"الغبار" الذي كانت جواد يخشى أن يزعجها. وبالعكس، فقد طغى اللون البني الترابي والبيج والأخضر على لوحاتها. في هذه الفترة، كان يعمل معظم الفنانون التشكيليون في العراق بأسلوب أكاديمي أوروبي إلى حد ما، وكانوا يركزون على المناظر الطبيعية التقليدية ومشاهد الحياة الساكنة. أراد كل من لورنا وجواد الابتعاد عن هذه التقاليد وإيجاد "شخصية وطنية جديدة في الفن". أعجب الثنائي الفنان بالأجواء المحلية. كان جواد يعمل على دمج الفن الحديث مع التراث العراقي الغني بعدة أساليب. وبلغت جهود جواد ذروتها بإنشاءه مجموعة بغداد للفن الحديث عام 1951 بمشاركة شاكر حسن السعيد، ولعبت لورنا دورا أساسيا فيها. أبتكرت المجموعة لغة مرئية محلية بإستخدام رموز وزخارف لبلورة هوية متطورة تتبنى الحداثة دون التخلي عن التقاليد وتعكس



لورنا سليم، اعرابيات.1956
زيت على القماش 52 x 62.سم. مجموعة خاصة، لندن

لورنا سليم، اعرابية 1954
زيت على القماش 45 x 42.5 سم. مجموعة الجادرجي، لندن

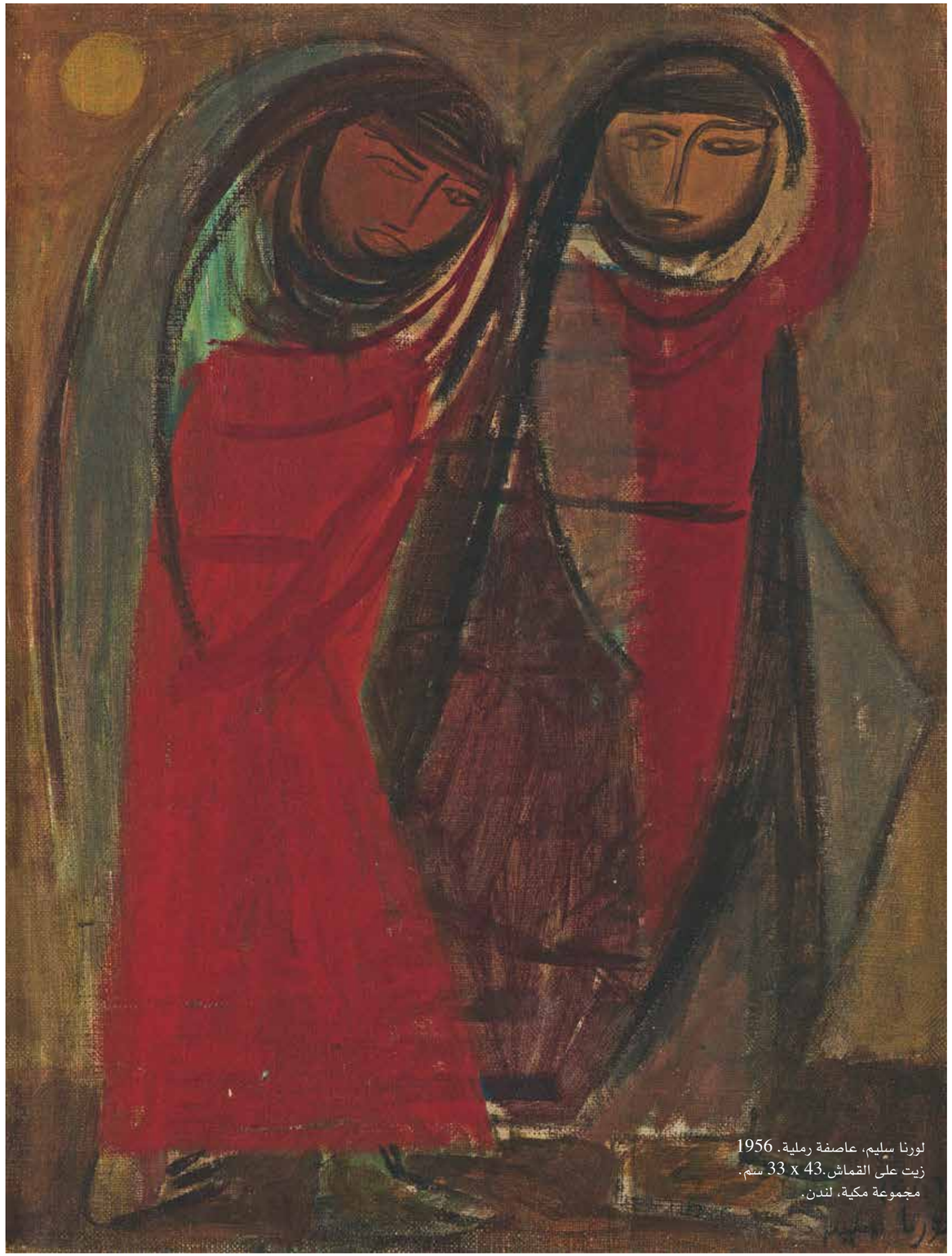
لورنا سليم، اعرابيات.1958
مواد مختلفة على الورق 45 x 33.5 سم. مجموعة الجادرجي، لندن

لورنا سليم، بائع البيض.1954
مواد مختلفة على الورق 44 x 46 سم. مجموعة الجادرجي، لندن

.التراث الشعبي ومعالمه

انجبت لورنا طفلتها الأولى في ديسمبر 1951. وبالرغم من متطلبات الأمومة، تابعت دعم مساعي جواد الفنية وانتاج أعمال فنية بنفسها باستمرار ،كما انها عرضت لوحاتها كل عام في عدة معارض فنية. خلال السنوات، رسمت لورنا عدة مشاهد من الحياة البغدادية المحلية، وكانت من أوائل الفنانين التشكيليين الذين رسموا نساء العراق دون التمييز ضد طبقاتهن الاجتماعية أو أماكن تواجدهن. فضّلت هي وجواد التركيز خاصة على البيئة القروية وسكان الضواحي الذين عانوا من سياسة زراعية مجحفة أعطت الأولوية لنخب المدن مما أدى إلى رحيل الفقراء خارجها. وعلى مثال ذلك منطقة صرائف وأكواخها المؤقتة المصنوعة من النخيل والقصب. رسمت لورنا النساء فيها بفساتين وعبايات ومجوهرات زاهية الألوان وهن يقمن بالاعمال اليومية ويتصرفن بثقة وفخر. كانت لورنا مفتونة بمشاهدة النساء يحملن ألواحًا كبيرة من الخشب وأوعية ضخمة من المياه ويبيعن البيض والليمون في الشوارع. وكانت معجبة بالعادات المحلية في الأعياد، من الرقص وتناول الطعام الى زيارة العائلات حول المدينة. رسمتهن مرارًا وتكرارًا بألوان زاهية تتماشى مع الوشحة الترابية المحيطة بهن وبخطوط تعبيرية مميزة تعكس حيوية حركة ونشاط .النساء

في عام 1955، رسمت لورنا لوحة "فاطمة، الأم والطفل". كانت لورنا تعرف فاطمة وتراها يوميًا خلال عملها في منزل عائلة سليم حيث كانت تأخذ في ذراعيها ابن فاطمة الصغير. أنبضت اللوحة حياة للشخصيتان وبدت وكأنها تتخطى القماش والإيطار، وذلك بفضل التباين بين حجاب فاطمة الداكن وبشرتها السمراء وفستانها الأحمر من جهة، و

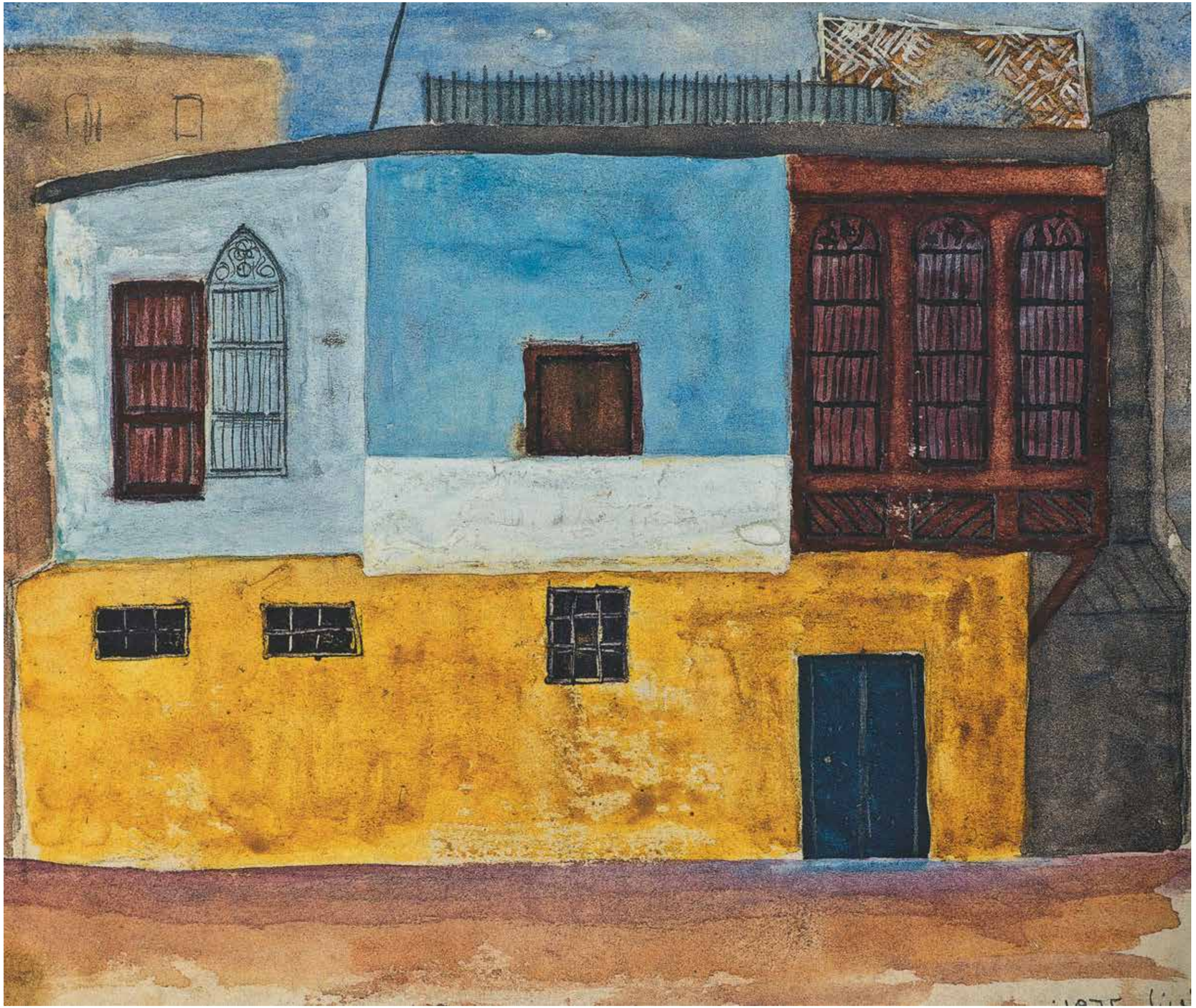


لورنا سليم، عاصفة رملية. 1956
زيت على القماش. 43 x 33 سم.
مجموعة مكية، لندن.

لورنا سليم بريشة زوجها جواد سليم. مجموعة المتحف العربي، الدوحة

بين الخطوط الرئيسية للأم والطفل أمام الخلفية الرملية الفاتحة من جهة أخرى. لكونها زائرة جديدة في بغداد، كانت لورنا تلاحظ تفاصيلاً لم ينتبه اليها آخرون وأفراداً تجاهلهم كثيرون. وقد اعتبرها الفنان والأكاديمي العراقي الشهير نوري الراوي "الوسيط المناسب بين نمط الفن البدائي في لوحات فائق حسن وبساطة خطوط جواد سليم الحديثة". إذ فازت لوحات الحياة العراقية التقليدية والشعب العراقي في أعمال لورنا بتوازن بين القديم والجديد، دون الوقوع في الاستشراق النموذجي الذي ربما توقعه منها الكثيرون. وبدلاً من ذلك تفاعلت لورنا .مع بغداد بتقدير صادق لموطنها الجديد

خلال مسيراتهما المهنيتان الناجحتان المستقلتان، كان جواد ولورنا يتشاوران ويتبادلان الأفكار ويتعلمان من بعضهم البعض. كان لجواد أفكاراً في مشاريع جديدة كل أسبوع، وكان يخبر زوجته عنها بحماسة. رسم جواد لورنا مرتين الى حد علمنا، مرة عام 1955 في بغداد، ومرة في لندن قبل انتقالهما



لورنا سليم، الكله.1957
مواد مختلفة على الورق 31 x 23 سم. مجموعة الجادرجي، لندن

لورنا سليم، بدون عنوان.1962
الوان مائية على الورق 16.5 x 18.5 سم. مجموعة مكية، لندن

لورنا سليم، تظاهرة .1959
مواد مختلفة على الورق 67 x 50 سم.
مجموعة الجادرجي، لندن

لورنا مع زوجها جاد سليم في معرض جماعة بغداد للفن الحديث، 1952

لورنا مع نزيهة سليم مع تمثال الامومة . الخمسينات

إلى العراق. في لندن، ألبسها هاشمي عراقي تقليدي كان قد استعاره من صديق له، وعمل بأسلوب مستوحى الى حد كبير بأعمال هنري ماتيس وأمثاله. لون جواد بورتري لورنا وهي تجلس بهدوء على سريره أمام بطانية أحضرها من بغداد وكتب كلمتين بالعربية – لورنا ولندن. أما لورنا فرسمت زوجها عام 1953 وهو يعزف على الجيتار مع ابنتهما زينب البالغة عمر السنتين آنذاك. كانت لورنا متأثرة لدرجة كبيرة بأسلوب زوجها و بدا ذلك بالأخص في الأهلة التي كان يستخدمها غالباً جواد لتحديد الأجسام والأشكال أو لمجرد الزينة. ولكنها أصرّت أن عمل كل منهما كان بأسلوب مختلف تمامًا. فكان جواد يبدأ العمل بسرعة وبدقة معتمداً على فكرة صمّمها في ذهنه. أما لورنا فكانت أولاً تصمّم المشهد بدقة ثم ترسمه. ومع

لورنا سليم، بدون عنوان. 1957
زيت على القماش 43 x 80 سم. مجموعة مكية، لندن.

ذلك، كان صعبا لها عدم التأثر بموهبة جواد وحيويته وحبه للفن وللعراق: "نعم تأثرت "بأسلوب جواد، ولكن من لم يتأثر به؟

وبينما كانت لورنا تزور عائلتها في بريطانيا مع زينب وابنتها الثانية مريم عام 1958، قامت ثورة 14 يوليو في العراق حيث كان جواد قد بقي للعمل. مر أسبوع كامل قبل أن تتمكن لورنا من التواصل مع جواد الذي أبلغها عن الثورة السعيدة التي شهدها مع الأسف لمقتل الملك وعائلته. عادت لورنا إلى بغداد في نهاية ذلك الصيف حيث رسمت لوحة "مظاهرة عام 1959" وفيها صور يحملها المتظاهرون لقائد الثورة ورئيس الوزراء الجديد عبد الكريم قاسم، والتي رمزت اليهم برؤوس وأذرع، ولافتات تحمل شعارات "جمهوريتنا الحرة والديمقراطية" و"عاش الزعيم عبد الكريم قاسم". في نفس السنة، طلبت الحكومة العراقية الجديدة من جواد ومن المهندس المعماري رفعت الجادرجي تصميم نصب تذكاري وطني لتكريم الثورة ونجاحها. في نهاية المطاف، خلّد نصب الحرية هذا الى الأبد بالفعل مثالاً لميراث فن جواد سليم ليس فقط داخل العراق بل حول أنحاء العالم، ولكنه تسبّب في خسارة لورنا لزوج أحبته كثيرا.

سافر لورنا وجواد إلى مدينة فلورنس الإيطالية حيث كان من المفترض أن يصنع جواد الأفاريز البرونزية للنصب التذكاري. في البداية توقعا البقاء هناك لبضعة أسابيع، لكن

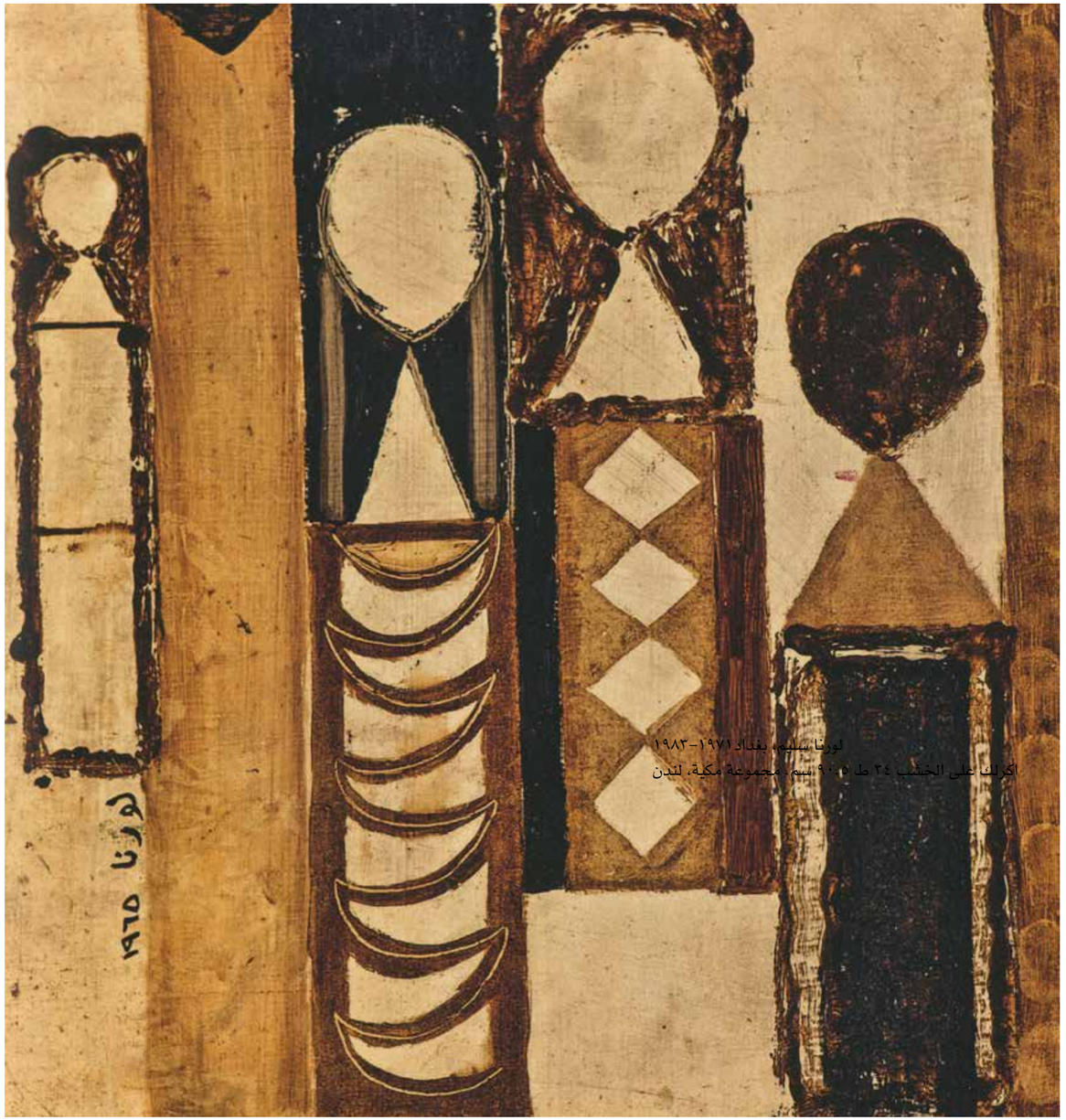
لورنا سليم، نزيهة سليم مع محمود سليم وعبد الرحمن سليم في المعرض التذكاري لجماعة بغداد للفن الخديث. 1962.

لورنا سليم مع ابنتيها زينب ومريم امام نصب التحرير اثناء التركيب. الخمسينات، تصوير ناظم رمزي

لورنا سليم، بدون عنوان. 2000
زيت على القماش. 46,5 x 92,5 سم. مجموعة
رمزي و سائدة دلول بيروت

جواد مع لورنا ، بغداد الخمسنيات

جواد مع لورنا في سيارتها الفيات، الخمسينيات



لورنا سليم، بغداد ١٩٧١-١٩٨٣
اكرليك على الخشب ٢٤ ط ٩٠.٥ سم. مجموعة مكية، لندن

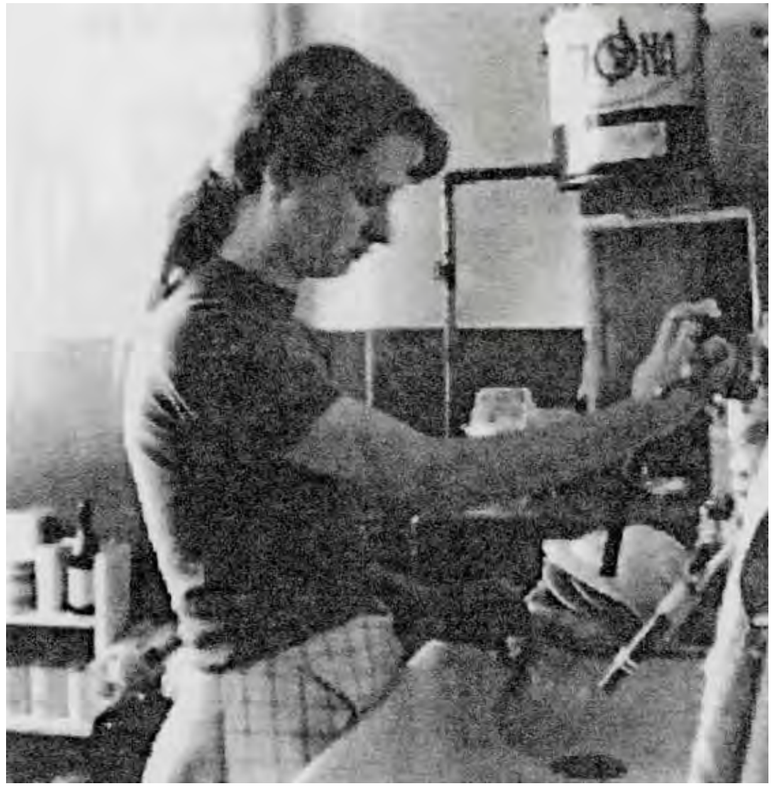
لورنا سليم، بدون عنوان. ١٩٦٣
الوان مائية على الورق ٢٤٠ ط ٣٠ سم. مجموعة مكية، لندن.

لورنا سليم، بدون عنوان. ١٩٦٢
الوان مائية على الورق ٢٠.٥ ط ٢٩.٦ سم. مجموعة مكية، لندن.

لورنا سليم، بدون عنوان. ١٩٦٥
زيت على القماش ٣٢ ط ٣١.٨ سم. مجموعة مكية، لندن.

الفترة إمتدت الى شهور الى أن أقامت الأسرة هناك لمدة عام ونصف. عشقت لورنا مدينة فلورنس واصفة إياها بالجنة وتمنّت قضاء بقية حياتها فيها. ولكن صحة جواد النفسية والجسدية تدهورت تحت عبء إنشاء مشروع فني ضخم كهذا. وسرعان ما دخل جواد المستشفى، ثم عاد الى العراق فور الشعور بقليل من التحسن. وفي يناير 1961، بينما كان يتجول جواد ولورنا بالسيارة حول بغداد، أصيب جواد بنوبة قلبية أدت به الى الموت دون اكمال النصب التذكاري. وجدت لورنا نفسها أرملة بعمر 31 في بلد تحبه لكن بدون جواد، وهو أمر لم تكن تتخيله قط. وبما أن لورنا كانت قد واكبت مراحل التصميم والرسومات الأولية والإنتاج، تولت زمام الأمور لإكمال النصب التذكاري. قامت لورنا بتخطيط التصاميم وأعطت التعليمات التي إتبعت لرفع النقوش البرونزية، وكانت تزور موقع العمل يوميا حتى إنجازه الكامل. وكانت تأمل في الحصول على قطعة أرض كتعويض، لكن بدلاً من ذلك قُدمت لها الجنسية العراقية. لكنها لم تحضر حفل افتتاح النصب التذكاري المخصص للرجال، ولم تذكر إستلام دعوة اليه أصلاً. ولكن بعد عودتها من إجازة في بريطانيا، توجهت لورنا مباشرة لزيارة النصب التذكاري ولتتأمل آخر عمل لزوجها الراحل متصدراً ميدان التحرير في بغداد بفخر.

واصلت لورنا الرسم بعد ذلك، ولكن غابت حيوية أعمالها القديمة وغمرها الحداد والظلام. لم تعد الشخصيات التي ترسمها تتحرك بشكل إيقاعي، بل أصبحت تقف



مقلصة جامدة بلا حراك كما لو انها كانت مبرحة بالغم. مثال على ذلك لوحات "الشخصيات" (1962) و"الحياة" (1964) و"البغداديات" (1965). أما "الفلقة" فهي لوحة حزينة بشكل ملفت تصور دوار من المدينة يكتنفه الظلام – على الأرجح هو الدوار حيث أصيب عنده جواد بنوبة قلبية. تقف القامات في هذه اللوحة تحت أضواء الشوارع مذهولة بالصدمة والدهشة. ولربما أصدرت لورنا هذه اللوحة بعد عام واحد فقط من وفاة جواد المفاجئة، حين كانت لا شك تزال تعاني من فقدان زوجها. أما في لوحة "الريف" (1963)، فتستخدم لورنا ألوانًا ترابية أكثر

لورنا سليم تعمل في بيتها في بغداد، الخمسينيات.

لورنا سليم مع خلال عملها في كلية التحرير للبنات.
بغداد 1961

إشراقًا، ولكن الشخصيات فيها تزال واقفة مثل شواهد القبور. يرمز هذا العمل الفني التشكيلي بوضوح الى لوحات جواد "الريف الرعوي" (1955) و"سكان الصرايف" (1953).

بدأت لورنا تدرّس الفن في كلية التحرير في بغداد، بينما كانت تربي بناتها بمفردها. كانت تقودهن إلى المدرسة عبر شارع الجمهورية، وهو طريق واسع تم تشييده عام 1954 مما أدى الى تدمير جزءا كبيرا من وسط مدينة بغداد التاريخي ومعه 1500 بيتًا وأكثر من 15 مسجدا. شهدت لورنا تهديم الابنية واحدة بعد الآخرى، وكأن حزنها وخسارتها ينعكسان في منظر الأنقاض. بدأت ترسم الأنقاض بألوان داكنة وكئيبة أولاً، ثم انتقلت تدريجياً الى الوان أفتح مستوحات من أعمال الفنان الألماني ماكس إرنست رأتها خلال رحلة إلى بريطانيا. فعاد الدفء إلى لوحاتها وبدأت ترسم بانتظام بعض البيوت القديمة المهددة بالهدم، حيث مثّل كل بيت سنوات من التاريخ الاجتماعي والمعماري العراقي.

كان سكان العديد من البيوت التي رسمتها لورنا من يهود الطبقة الوسطى في بغداد في السابق، وغادر الكثير منهم العراق إما طواعية أو بالقوة بعد النكبة الفلسطينية وإقامة دولة إسرائيل. وتعدّ لوحات "بغداد القديمة، شارع

الجمهورية" (1966) و"بيت اليهود، منطقة السنك" (1969/1990) من الأمثلة الجميلة والمنمنمة لتلك البيوت وأبوابها ونوافذها المنقوشة التي تبين ما كانت عليه الواجهات المزينة بدقة. وتبدو في لوحة "بغداد القديمة ..." أنقاض بيت مهمل قديم ومنهار كان مبني من الطوب. كانت لورنا ماهرة للغاية في توثيق الشناشل وهي خاصة بصرية محددة للعمارة العراقية التقليدية وتستخدم في جميع أنحاء العراق، وخاصة في مدينتي البصرة وبغداد. تعود هذه الأبنية على الأرجح الى العصور الوسطى وتتطورت عبر الزمن لتتماشى مع الاحتياجات المحلية والبيئية وتوفر الخصوصية للعائلات وخاصة النساء، بينما تحافظ على تهوية الجو عبر الجدار. نرى في "المركزية" (1966/1991) تفاصيل الشناشل بمختلف الألوان وأنواع الخشب وتتوسطها ألواحا زجاجية ملونة. نادرًا ما كانت النمازج الأصلية من الشناشل مزججة أو مصقولة، لكن منها ما تضمّن الزجاج الملون أو الحديد أحيانًا. ويدلّ

لورنا سليم، بدون عنوان.1964
زيت على القماش52 x 138 سم. مجموعة الجادرجي، لندن.

لورنا سليم، بدون عنوان.1958
مواد مختلفة على الورق 42 x 33 ,5 سم.
مجموعة الجادرجي، لندن.

لورنا سليم، بدون عنوان.1953
مواد مختلفة على الورق 44 x 57 سم. مجموعة الجادرجي، لندن.

لونا سليم، بدون عنوان. 1962
زيت على الخشب. 27,5 x 52 سم. مجموعة
الجادرجي، لندن

لونا سليم، بستان.
مواد مختلفة على الورق. 47 x 67 سم. مجموعة
الجادرجي، لندن

لونا سليم، الفلكة. 1962
زيت على الخشب. 32 x 42 سم. مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث. بغداد

لونا سليم، بدون عنوان. 1957
مواد مختلفة على الورق. 27 x 33 سم. مجموعة الجادرجي، لندن

لورنا سليم، 1966. زيت على الخشب 44,4 x 34,2 سم. مجموعة خاصة.

ذلك على أن الواجهة الظاهرة في اللوحة هي على الأرجح لبيت تم تجديده في أوائل القرن العشرين.

كانت ترسم لورنا هذه البيوت خلال فترة التحديث المكثف لمدينة بغداد. واستمرت هذه المشاريع خلال الخمسينيات من القرن الماضي، وأدت الى تغييرات في حال العمارة القديمة الأصيلة وحياة المجتمعات التي كانت تقطنها. أجبرت الكثير من العائلات ذات الدخل المنخفض على تشاطر بيوت قديمة أخذت تنهار مع الوقت بسبب الإهمال أو عدم المحافظة عليها. في حين انتقلت العائلات الثرية إلى فيلات ذات شرفات أوروبية حديثة، عوضاً عن الشناشل أو الشرفات ذات الطراز العثماني القديم. يظهر هذا النمط الجديد بوضوح في لوحة "كرادة مريم" (1965) حيث تقف بعض البيوت التقليدية المتبقية جنبا إلى بيوت حديثة على ضفاف النهر. أنتجت لورنا رسومات تخطيطية لا تعد ولا تحصى لبيوت في جميع أنحاء بغداد. وغالبا ما كانت تعود إلى نفس الموقع لإعادة رسم نفس المباني من زوايا مختلفة، قبل أن تجبر على العودة إلى بيتها بسبب الحرارة أو بسبب رجال الشرطة الذين لم يفهموا العمل التي كانت تقوم به. نادراً ما كانت تلتقت صور فوتوغرافية للبيوت، وفضّلت رسم ما يمكنها رؤيته بأم عينها في ضوء النهار. كانت أحياناً تحدد أشكال المباني فقط في هذا الوقت، وتقوم بتلوينها بعد سنوات من ذلك. على هذا المثال، لوحة "المركزية" ولوحة "بيت اليهود" بأسلوبهما النموذجي الذي يشبه المطبوعات الخشبية ذات الحواف غير المستوية والمتآكلة.

في منتصف الستينيات، فقدت لورنا وظيفتها بسبب إعادة تنظيم هيكلة العمل. كانت حريصة على البقاء في العراق والحفاظ على الارتباط بمنزل جواد وعائلته، بالاخص من أجل بناتها. ولهذا عملت مع الصديق والمهندس المعماري محمد مكية الذي أنشأ قسم العمارة في جامعة بغداد في عام 1959. عرض عليها مكية الوظيفة ليس لمساعدتها فقط، ولكن لأنه أراد منها تعليم المهندسين المعماريين الذين كان يدرّبهم فن رسم المناظر الطبيعية. كانت الأسس في منهج مكية للعمارة التحضر والمحافظة على المباني والعمار السكني، ودفع لورنا على العمل على توثيق البيوت التقليدية واخذ طلابه اليها. فذهبت لورنا مع طلاب الهندسة المعمارية للرسم في الشوارع وعلى ضفاف نهر دجلة أو على المراكب. شجّعها مكية على التدقيق في الأشكال والتفاصيل، ليس فقط بعين الفنان ولكن أيضًا بنظرة المهندس المعماري. وثّقت لورنا أدقّ التفاصيل بما في ذلك الألوان والأشكال والزخارف الظاهرة على واجهات المباني. وكانت تعود هيهات الى بيوت ومساجد كانت قد بدأت تخطيط معالمها الأولية وتفاجئ بإختفاءها. وهكذا تحولت رسومات ولوحات لورنا الى بعض السجلات الدائمة الوحيدة لكثير من المباني البغدادية القديمة.

غادرت لورنا وبناتها بغداد في عام 1971 بعد زواج قصير ثانٍ للعودة إلى شيفيلد، حيث بدأت العمل كأستاذة مدرسة قبل أن تتقاعد في ويلز في عام 1984. توقفت عن الرسم لبضع سنوات بعد عودتها الى بريطانيا لكي تتفرغ لأسرتها وعملها وحياتها الجديدة. ولكنها استرجعت الرغبة في الرسم خلال زيارة لمنطقة تشيبستو، حيث تأملت بقايا قلعة مطلة على حافة النهر، والتي ذكرتها بأنقاض شارع الجمهورية. فصارت ترسم معالم أثرية في ويلز، ثم أخذت تعيد النظر والتفكير في أعمالها الفنية السابقة من أيام سكنها في بغداد. بالرغم من بيع الكثير من أعمالها فور إكمالها في بغداد، إلا أن لورنا كانت قد احتفظت برسوماتها الأصلية. وبالفعل مراراً ما ساهمت التفاصيل الدقيقة التي كانت قد وثقتها في السابق، بمساعدتها في إعادة رسم البيوت وتلوينها من زوايا مختلفة في السنوات اللاحقة، باستخدام تقنيات فنية متنوعة، منها الاقلام والحبر والألوان المائية والطلاء الزيتي لإحياء الحنين الى ذكريات أيام بغداد.

لونا سليم، حاملات الماء.
مواد مختلفة على الورق. 43 x 33.5 سم.
مجموعة الجادرجي، لندن

في ربيع عام 1989، نظم مكية معرضا للورنا في صالة الكوفة في لندن، حيث عرضت أكثر من خمسين لوحة، وكان معظمها مشاهد بانورامية لبغداد القديمة. لقيت أعمال لورنا صداً لدى الشتات العربية والعراقية في لندن، واشترى العديد منهم هذه الأعمال بسرعة. لم تكن هذه الأعمال مجرد أرشيف للبيوت أو هدايا تذكارية من فنانة عظيمة كان تعتبر بلدهم موطنها ذات يوم فحسب، ولكنها توثيقا مرئيا أساسيا للعمارة البغدادية القديمة التي أهدته للأجيال القادمة التى لن تستطع أن ترى بغداد الماضي. في عام 2012، وصف النّحات الراحل محمد غني حكمت لورنا في مقابلة مع محطة الشرقية، "بالفنانة العراقية الوحيدة التي رسمت هذه المشاهد من بغداد التراثية" وانها قد أنجزت عمل نقدي هام .برسمها هذه اللوحات

في ذلك الصيف، أقيم معرض آخر في غاليري الكوفة في لندن تكريما لجواد هذه المرة. كان عنوانه "تحية لجواد سليم" عرضت فيه أعمال محمد غني حكمت وإسماعيل فتاح وناظم رمزي وضياء العزاوي ولورنا. وإستقطب المعرض حشودا من الحضور الذين شاركوا في إحياء ذكرى جواد وأعماله الخلاقة. عرضت بعض أعمال جواد بما في ذلك رسوماته للورنا من أواخر الأربعينيات، والتي كان قد تم رسمها بالصدفة أيضًا في لندن. ابتكرت لورنا عملا فني كان الأكثر تمييزا في المعرض، حيث رسمت فيه قبة بيضاء على خلفية فاتحة ونثرت زخارف كثيرة، كتحية لرموز يفهمها أي معجب بأعمال جواد. وزينت الخلفية والقبة بالأهلة طبعاً وأيضاً بأياد ونجوم وطيور بظل أبيض أثيري بسيط، مما جعل اللوحة وكأنها تتواصل مع جواد في عالم آخر. وامتلأت الخلفية بأسماء أصدقاء جواد وزملائهم وطلابهم، وتم تزيينها لاحقًا بتوقيعات زائري المعرض الذين شاركوا لورنا في إحياء ذكرى .زوجها الحبيب عبر هذه اللوحة

مكثت لورنا في ويلز لبقية حياتها، وتوفيت عام 2021 بعد حياة حافلة بالفن. استمرت في العمل الفني لسنوات عديدة، لكنها توقفت للأسف في سن الشيخوخة بسبب اعتلال صحتها. رددت تكراراً أن أيام سكنها في بغداد كان أسعد فترة في حياتها، وأنها أحبت حياتها هناك مع جواد وأصدقائها العراقيين وعشقت عطر وألوان المدينة ومعالمها. وإعتبرت أنها أصبحت فنانة حقيقية في بغداد، حيث انجزت أفضل أعمالها ووجدت الإلهام والإيحاء في شوارعها القديمة محاطة بالمباني التراثية. قدّمت لوحات لورنا لجميع العراقيين، من غير أن تقتصر على مجتمع أو طبقة اجتماعية أو عقيدة واحدة في تصويرها لأهل العراق كما كانوا في الخمسينيات من القرن الماضي، ورسوماتها التخطيطية ولوحاتها لأزقة بغداد ومنازلها ومساجدها، نبذة عن بغداد عاشت فيها مع جواد، وتفحُّص .عميق لتاريخ هذه المدينة

جواد مع ابنته زينب في زيارة للورنا يوم ولادة ابنته الثانية مريم. بغداد الخمسينات

جواد ولورنا في انكلترا في الاربعينات ايام دراستهم في مدرسة السليد، لندن.

بغداديات لورنا سليم

لورنا سليم، بغداد 1971-1983
اكرلك على الخشب 34 x 90,5 سم.
مجموعة مكية، لندن

لورنا سليم، بغداد. 1967
زيت على الخشب، 45 x 100 سم.
مجموعة الابراهيمي، عمان

لورنا سليم، بغداد . 1964
زيت على الخشب، 30 x 90 سم مجموعة الابراهيمي، عمان

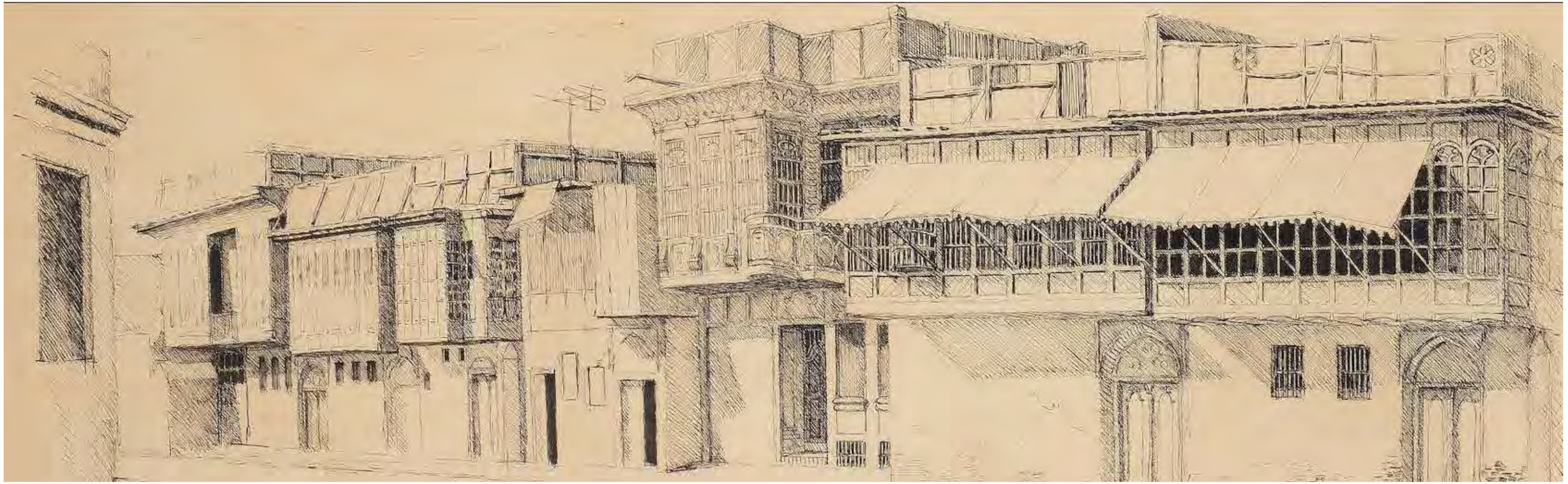
لورنا سليم، بغداد . الحيدرخانه.1962
زيت على الخشب، 36 x 91 سم مجموعة الجادرجي، لندن

لورنا سليم، بغداد .
زيت على الخشب، 36 x 91 سم مجموعة الجادرجي، لندن

لورنا سليم 1966. بغداد زيت على الخشب.5, 33 x 154 سم . مجموعة خاصة

لورنا سليم. بغداد زيت على الخشب.5, 35 x 112 سم . مجموعة خاصة

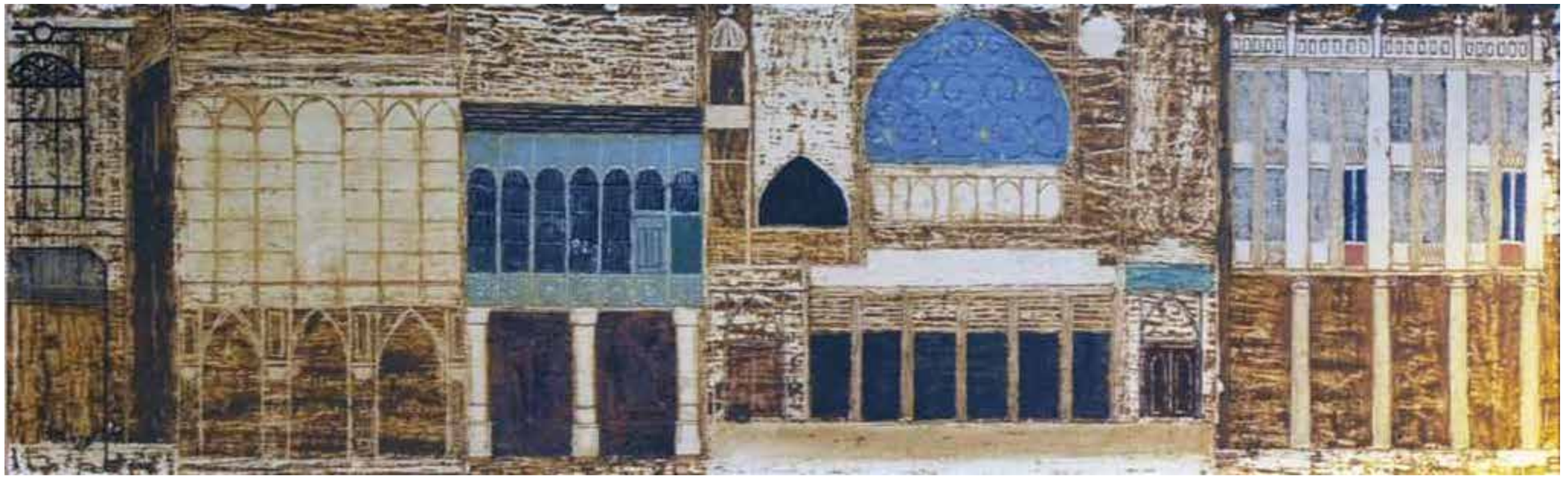
لورنا سليم. بغداد زيت على الخشب .27 x 80 سم . مجموعة خاصة



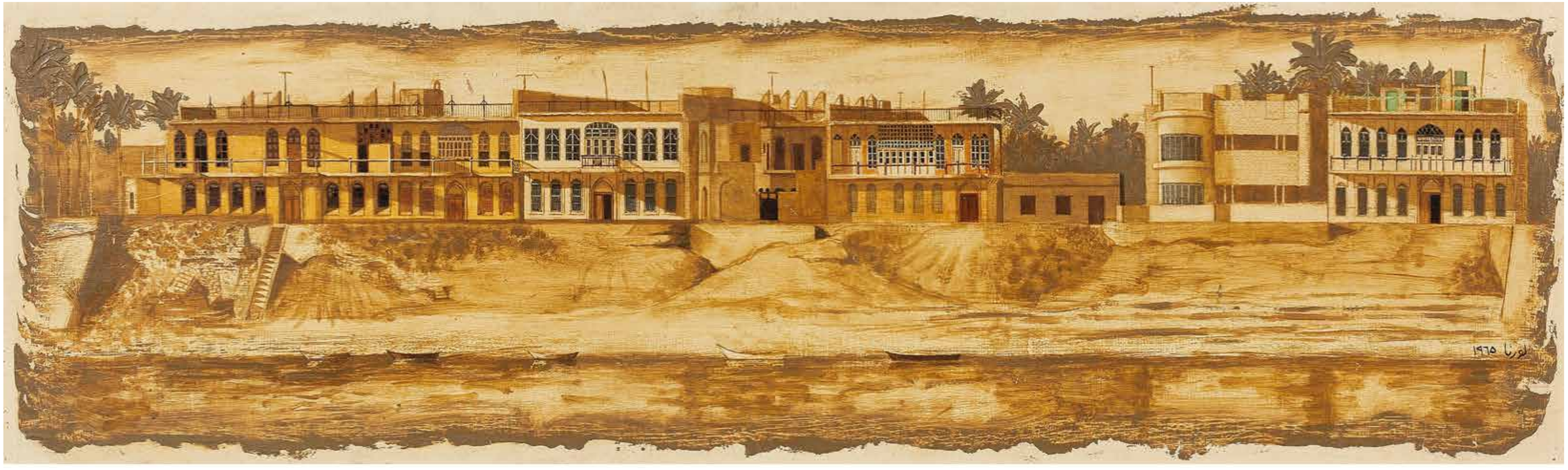
لورنا سليم. بغداد 1977 تخطيط على الورق.27 x 80 سم . مجموعة خاصة

لورنا سليم، بغداد. 1966- 1991
زيت على الخشب، مجموعة بارجيل، الشارقة

لورنا سليم، بغداد. 1969- 1990
زيت على الخشب، 36 x 91 سم مجموعة خاصة

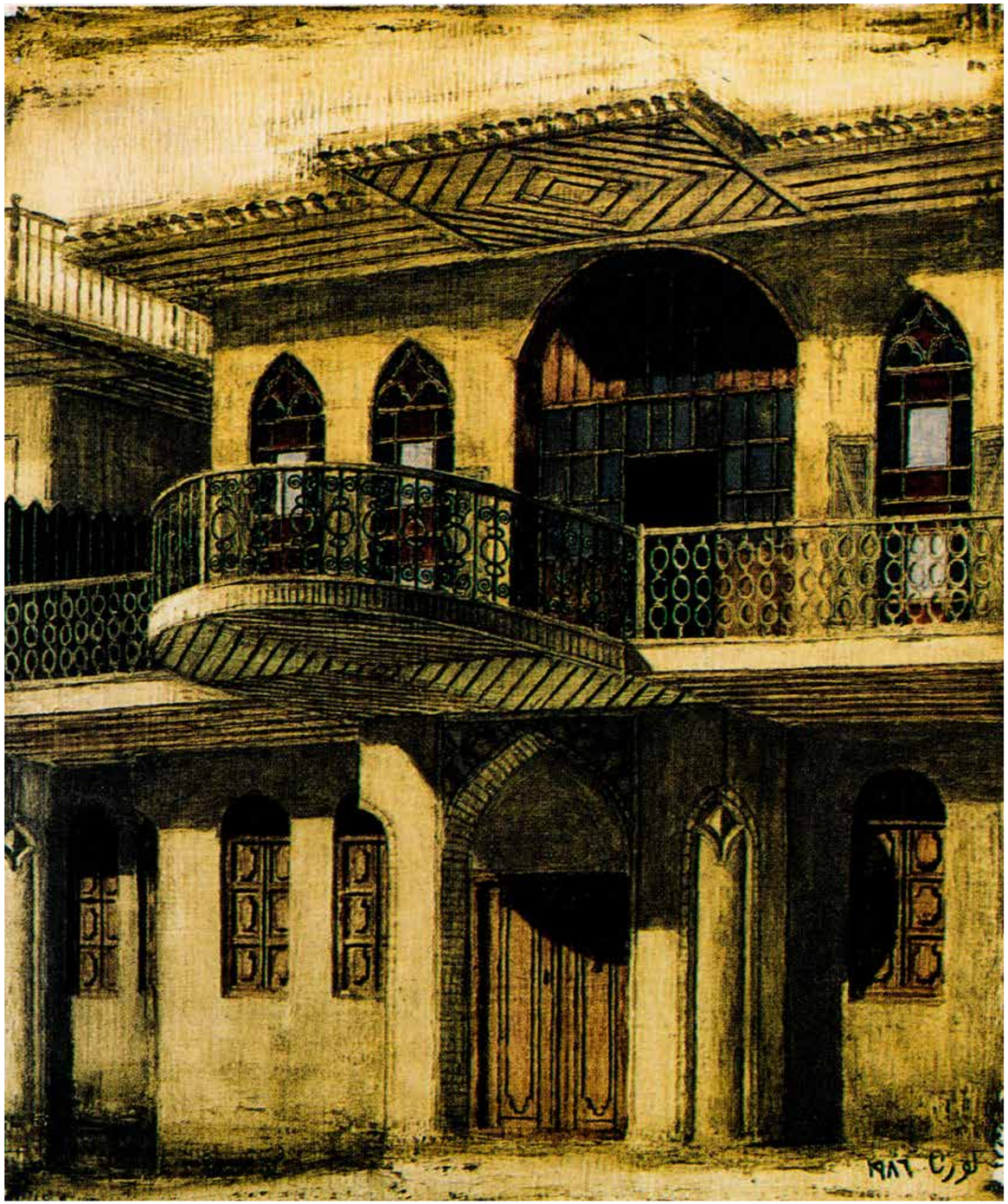


لورنا سليم، بغداد. 1964
زيت على الخشب، 24 x 77 سم مجموعة خاصة

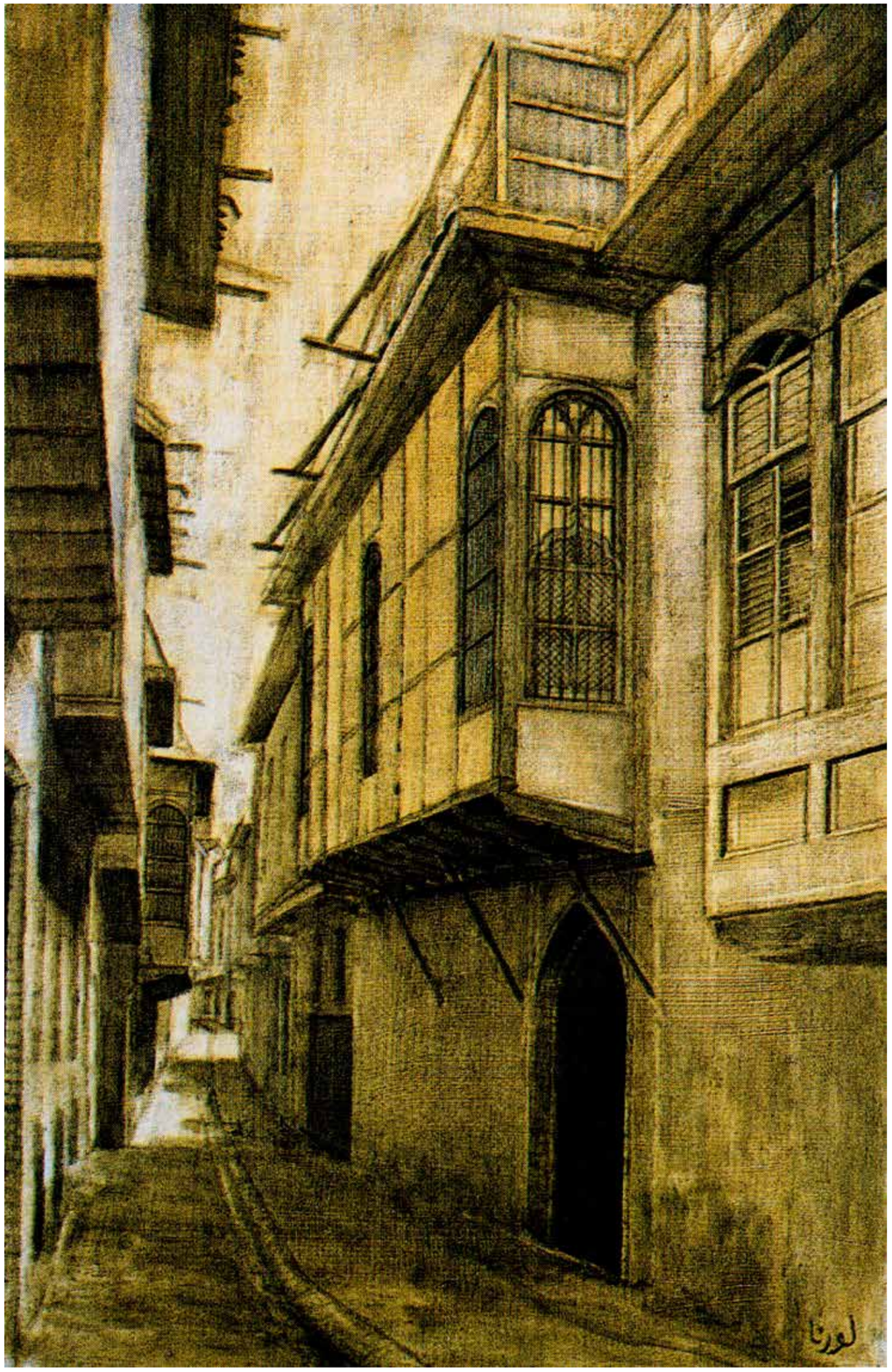


لورنا سليم، بغداد، 1965 زيت على الخشب، 35 x 115 سم مجموعة خاصة

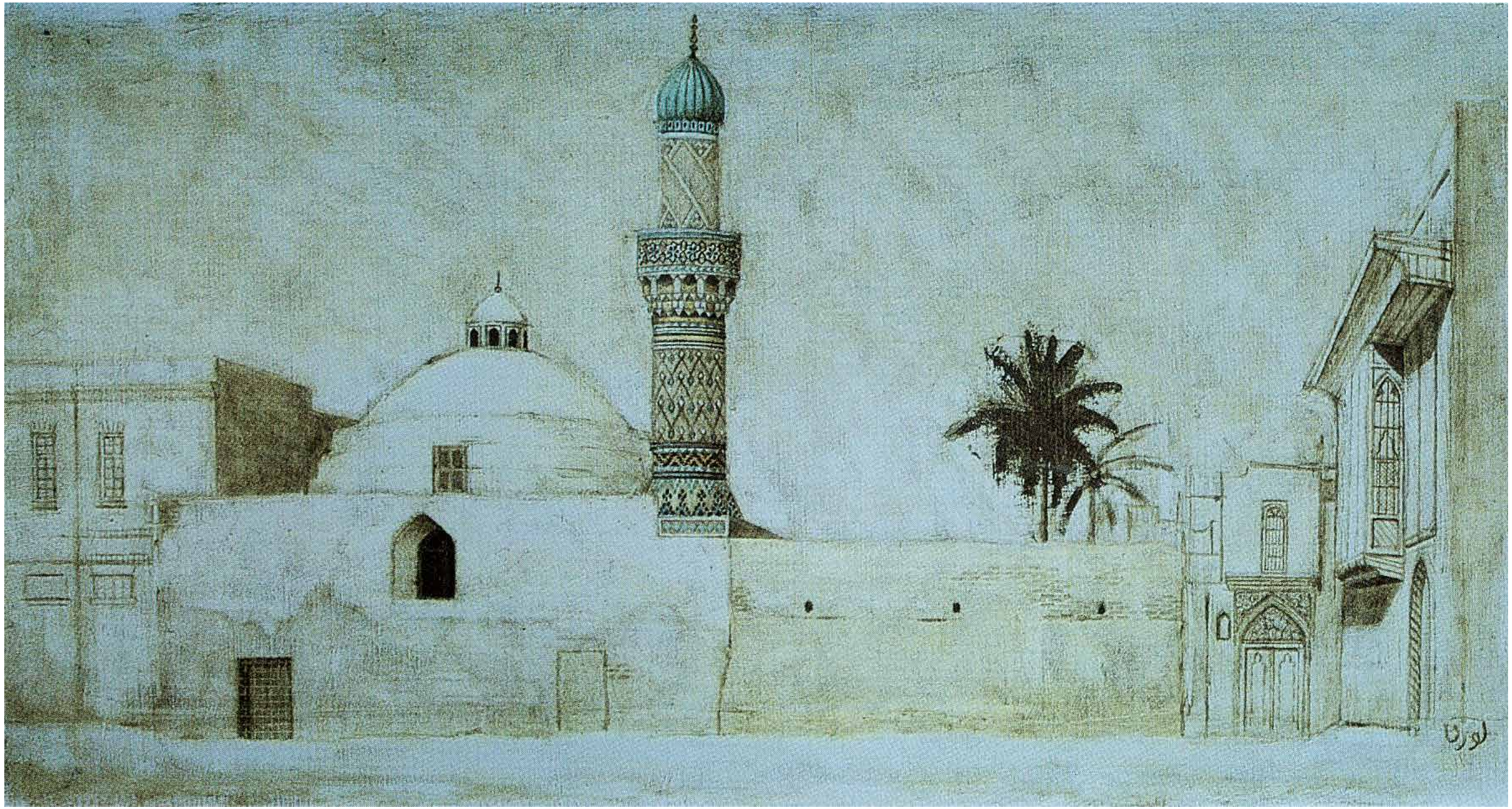
لورنا سليم، بغداد . 1955
زيت على الخشب، 73.5 x 29.7 سم مجموعة راكان جودت. واشنطن



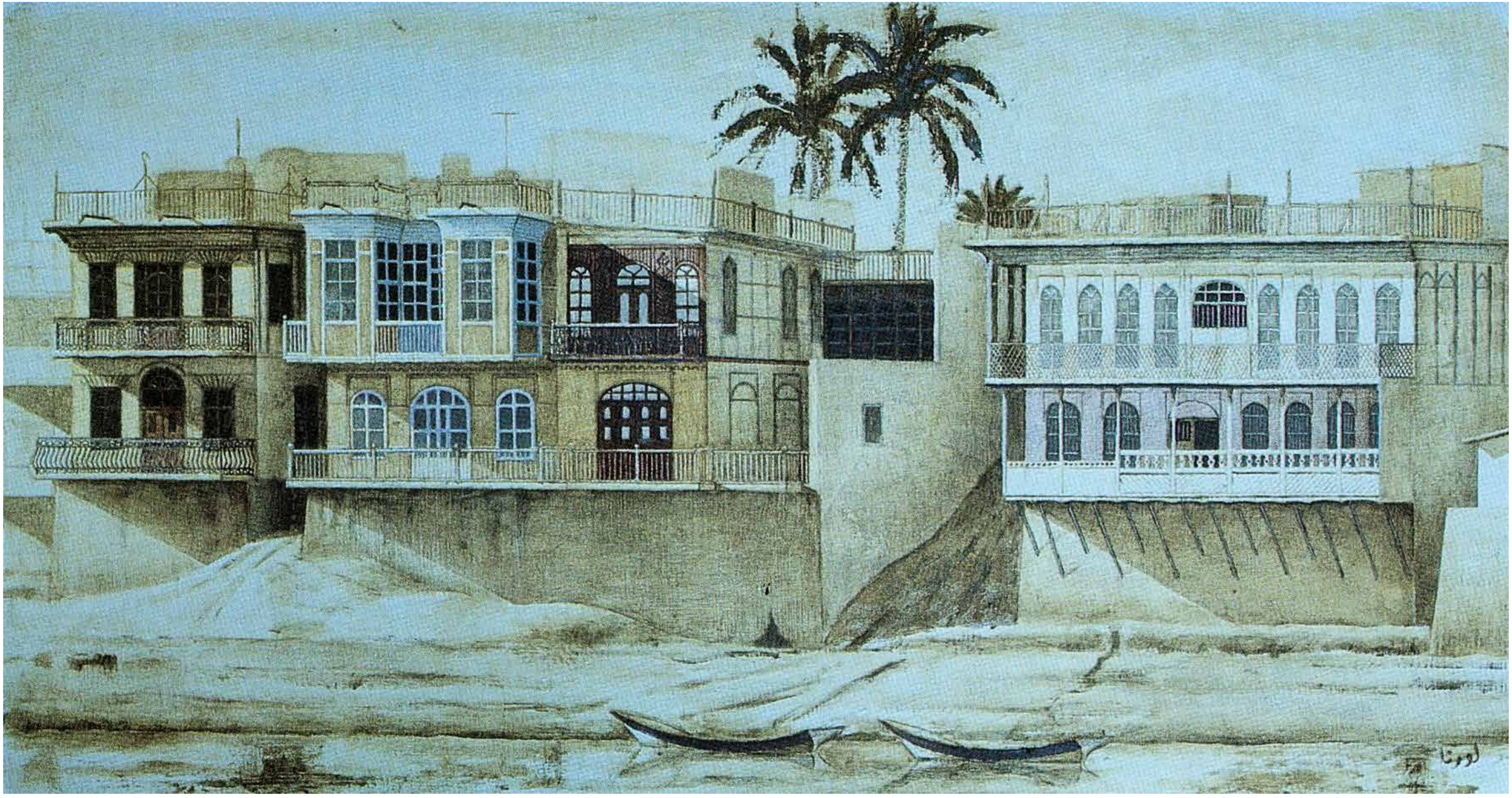
لورنا سليم، منز طفولة مكية 1990
زيت على الخشب 56 x 36. سم. مجموعة مكية، لندن



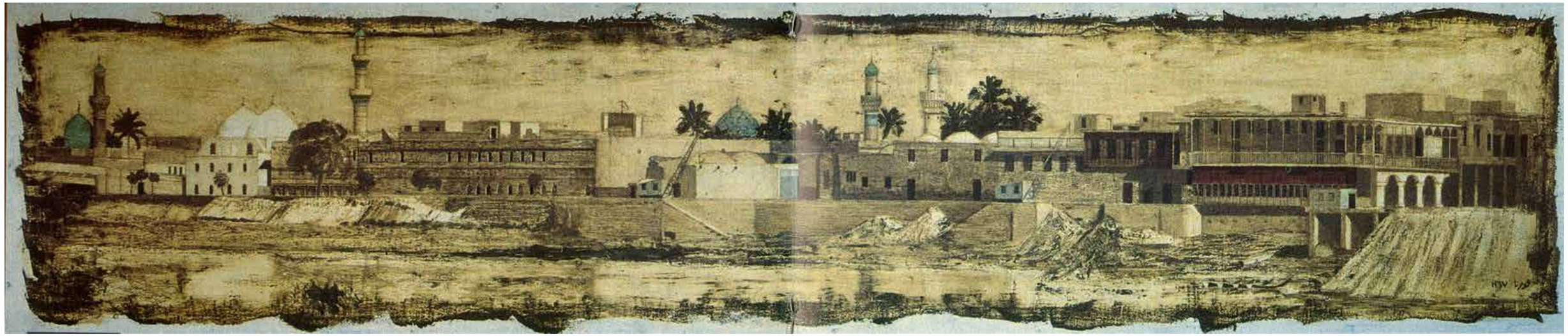
لورنا سليم، بغداد . 1987
زيت على الخشب، 39.7 x 73.5 سم مجموعة خاصة



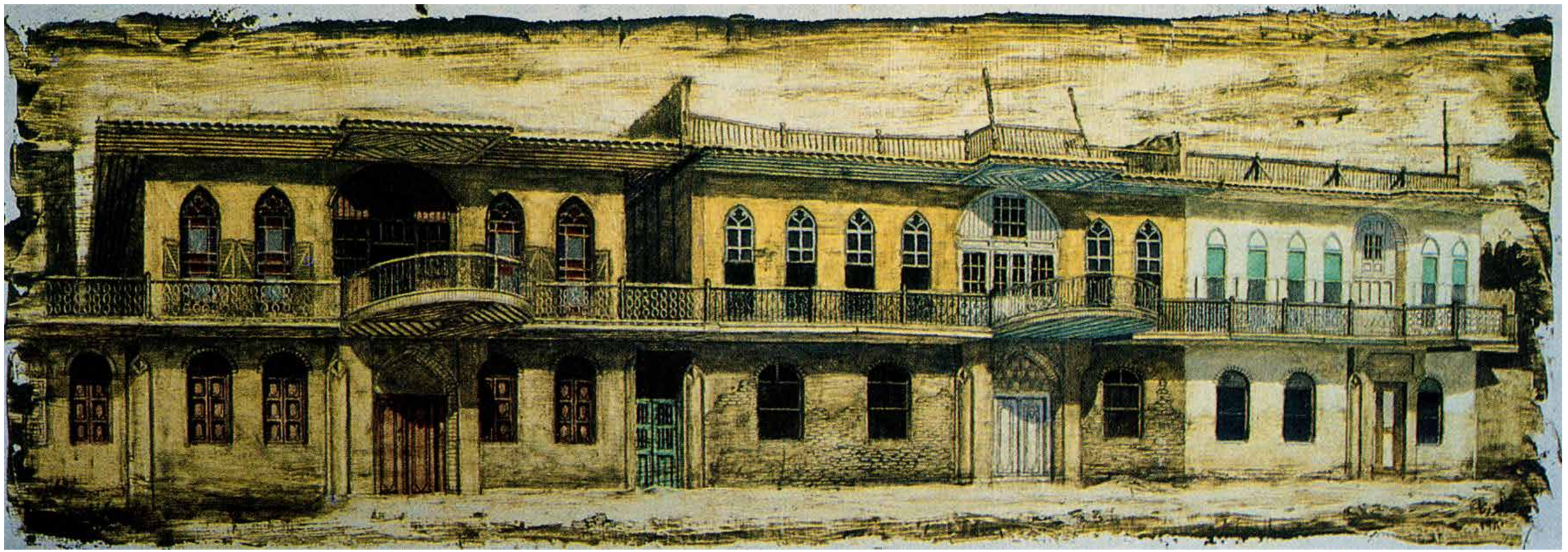
لورنا سليم، بغداد .
زيت على الخشب، 39.7 x 73.5 سم مجموعة خاصة



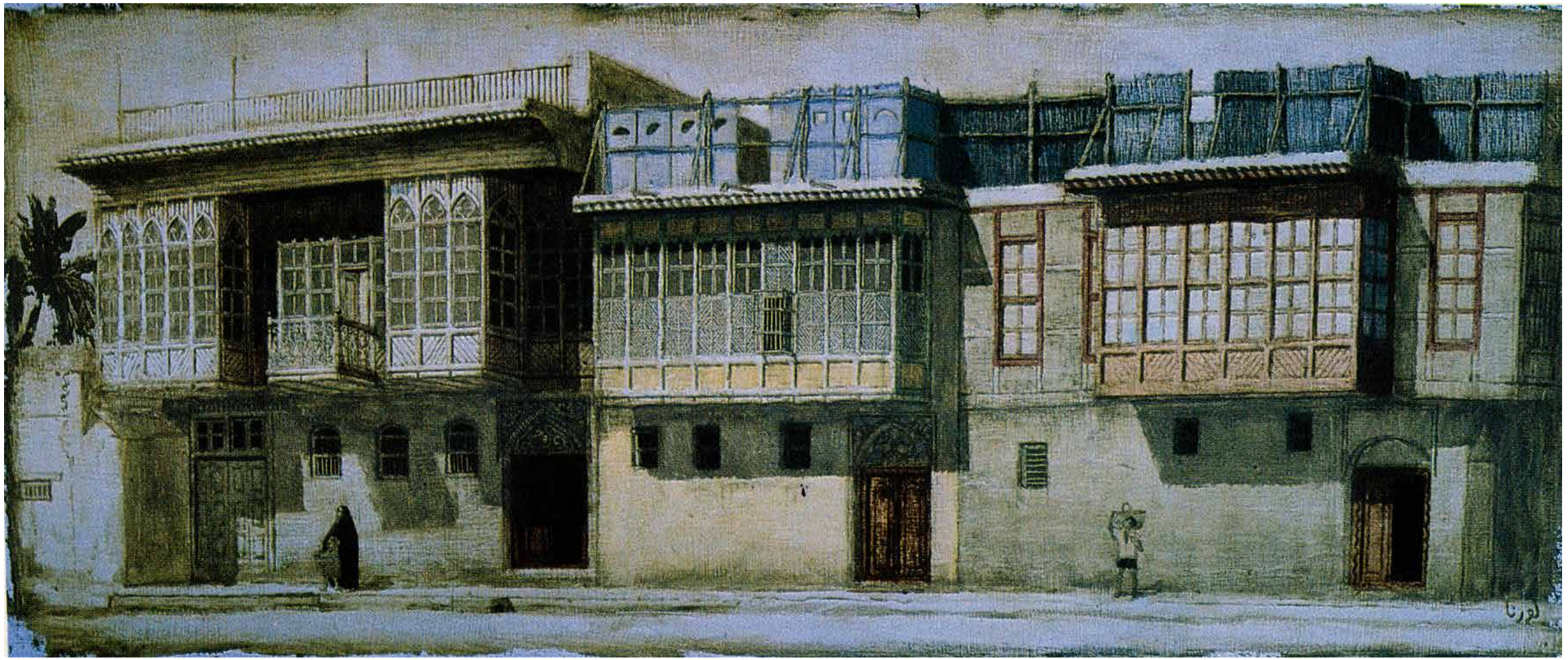
لورنا سليم، بغداد .
زيت على الخشب، 42.7 x 73.5 سم مجموعة خاصة



لورنا سليم، بغداد.
زيت على الخشب، 82.x 29.7 سم مجموعة خاصة



لورنا سليم، بغداد.
زيت على الخشب، 82.x 39 سم مجموعة خاصة



لورنا سليم، بغداد.
زيت على الخشب، 82.x 29.7 سم مجموعة خاصة

LORNA SELIM

PAINTINGS

لورنا

KUFA Gallery Westbourne Hall 26 Westbourne Grove London W2 5RH Tel: 01-229 1928 Telex: 919595

1	Karradat Mariam	oil
2	Sinak	oil
3	Karradah	oil
4	By old British Embassy	oil
5	Old mosque	oil
6	near Khullani mosque	oil
7	Baghdad Alley	oil
8	Riverfront Adhamiya	oil
9	Sinak — street	oil
10	Sinak — houses	oil
11	Sinak — alley	oil
12	Salhiya	oil
13	Karkh	oil
14	Sinak — alley	oil
15	Sinak — alley	oil
16	Markaziya High School Street 1	oil
17	Markaziya High School Street 3	oil
18	Markaziya High School Street 4	oil
19	near Khullani mosque	oil
20	Old mosque 2	oil
21	Old alley	oil
22	The Mustansiriya	oil
23	Riverfront	oil
24	Markaziya High School Street 5	oil
25	Salhiya	oil
26	Kadhimain	oil
27	Rashid Street	oil
28	Old Makiya House	oil
29	Maidan Mosque	oil
30	Karkh	oil
31	Karkh	oil
32	Shorja at Sunnse	oil
33	Farm Basra	oil
34	Feast Day	oil
35	Orchard 1	oil
36	Orchard 2	oil
37	Two Figures	oil
38	Two Boys	oil
39	Farm	watercolour
40	Orchard	watercolour
41	Old House	watercolour
42	Robinsons Shop	oil
43	Chepstow Castle	watercolour
44	Uthman Noori Street	oil
45	Haifa Street 1	watercolour
46	Haifa Street 2	watercolour
47	Haifa Street 3	watercolour
48	Haifa Street 4	watercolour
49	Domes 1. The Red Fort Agra	oil
50	Domes 2. Mirjan Mosque — Baghdad	oil
51	Domes 3. Haider Khana Mosque — Baghdad 1	oil
52	Domes 4. Maidan Mosque — Baghdad	oil
53	Domes 5. Dresden Opera House	oil
54	Domes 6. Ibn Tulun Mosque — Cairo	oil
55	Domes 7. Haider Khana Mosque Baghdad	oil
56	Domes 8. Hassan Pasha al Jadeed Mosque — Baghdad	oil
57	Domes 9. Baghdad Churches	oil
58	Domes 10. Al Asifiya Mosque — Baghdad	oil
59	Domes 11. Qabr Hud — South Yemen	oil

Haifa Street

دليل المعرض الشخصي، كالري الكوفة، لندن.

علاء بشير : تخطيطات طبق الأصل

عبدالرحمن طهمازي

قدّم علاء بشير في عمله الفني العام انتاجاً تشكيلياً جامعاً يساعد على تكوين فكرة مقبولة عن جهده الفرديّ. ويمتاز انتاجه دائماً بكونه وجهة نظره في موضوعات أعماله وفي محتواها، وهي موضوعات ومحتويات قابلة لتحريك دلالاتها، سواء كانت قصصاً ملتبسة بالأساطير أم حوادث قريبة العهد تعانيها ذاكرته. والحقيقة أنّ بعض أعماله تنتج دلالات وفي الوقت نفسه تتقبّل دلالات، كما لوحظ في نصب اللقاء الذي لا يشير إلى قصة مباشرة، لكنه يعرض نفسه أمام جمهور عابر أو متحلّق بالقرب منه. فهو متحرّر من أيّ إطار أو جدار كما ليس فيه سرد أو أي مرجع للتأويل، كما هو الحال في النصب المعروف لجواد سليم. وإذا كان لزاماً علينا أن نجد نواة لوجهة النظر فلا بدّ أن نقلب النصب على رأسه لنراه في لحظة المفاجأة: حيث يرسم لنا كلمة "لا" بأوجهها الستة: النفي، النهي، العطف، الجواب... وبما أننا لسنا في معرض جملة من الجمل المفيدة، فسنقوم بأختيار وظيفة أو أكثر من وظائف هذا الحرف الخطير، الذي تنتشر خطورته أيّما انتشار إذا وضعناه في مناسبة ألعاب الدلالات بينه وبين اسم النصب الشرعي: اللقاء، في الفضاء. وهذا ما تحدثه عادة بلبلة التأويل التي تفتح الباب في حين إغلاقه.

إنّ ما يراه المشاهد القارئ في التخطيطات المطبوعة أمامه هنا هو أشبه بإشاعة ممنوعة من الجهات الرسمية. لكنّ هذه الإشاعة تسري بسرعة بالغة لأنها تصادف ما يصدّقها من الأقدار التي تتجوّل نهاراً وليلاً كما لو أن الربّة

علاء بشير. 1983
حبر على الورق 30 x 21 سم

الرومانية فاما Fama تحاول إيقافها بواسطة نشرها.

هذه التخطيطات ليست تمهيداً لعمل مقبل، كالكروكي، وقد تكون تعقيباً على عمل سابق. وعلى كل حال فهي تعطينا الفرصة لفحص الخطوط والالتقاء بالنصيب المشترك لها.

هناك الإنسان في كثافته وشفافيته معاً (1981)، وهو يترأرأ أمامنا حيث يبصرنا ويدعونا إلى فضيحته أو إلى عتمته. والمفارقة التي احتفظت بها سجلّات تاريخية ودينية لا تشفي غليل علاء بشير، فهو يذهب إلى عمل فني تقريبي يقوم بمجمله على إعادة ترتيب المفارقة لتلائم خياله ووجهة نظره. فالغراب مثلاً يشهد في رمزه على حادثتين مختلفتين: أولاهما مقتل هابيل، وهنا يستحق الثناء. أما الثانية والتي لا تعدّ إلّا نكسة في رمزه، فهي إخفاقه في المهمّة التي كلّفه بها نوح، فهو يقضي فشله في الخرائب وفي إنذاره الكريه سواء في وجوده أو في نفيه. أمّا المفارقة فهي في وجوده المحايد إلى حدّ كبير في تصوير علاء أو في تخطيطاته، وسواء في علانيته أم في خائنة عينيه. إنه يقف وحيداً على غصن أجرد غليظ يحيط به شَعر متطاير، وهو نفسه متكوّن من تجاويف شَعرية وفي منقاره شيء من شَعرة. إنّ كل شيء في التكوين السفلي، تبعاً لكثافة الحبر، هو عبارة عن حبال أو أشياء ملتبسة تتشكّل بوجه ورأس إنساني مبدّد من الداخل وعلى الأطراف.

شيء لا يمكن تجميعه إلا من خلال وجهة النظر والخيال الذي صار أعمى فجأة. إنّ الشعر الذي يطير ويتقطّع هو الدليل الوحيد على المصير المفقود. والغراب صار جزءاً غير مستقلّ من المنظر المرتجف.

للمرّة الثانية لا تتمكن العبارة اللغوية من إصابة الهدف الرمزيّ في مفصل الدلالة، فالرأس الإنساني (2015) لم يعد إلا مسخاً: فالشعر المتطاير كالخيوط لا يكشف الجمجمة بقدر ما تخفي الفراغات الفروة، والعينان

قد تكونان ثلاثاً وضعت متعامدة وليست متجاورة، والأنف قد يكون أكثر من واحد، والفم قد لا يكون فماً غير أن الشفة السفلى قد تنوب عنها. وإذا جاز أن نقول شيئاً "طبق الأصل" فإن العيون في الجهة المجاورة للأنفين المفترضين ولا وجود لأذن أو أذنين. إنّ التجلّطات الموزّعة قد تعني الوحشيّة التي تتلوّن بها الحقيقة التي تمتزج بكوابيس لا

علاء بشير. 1981
حبر على الورق 30 x 21 سم.

علاء بشير. 2015
حبر على الورق 60 x 50 سم.

علاء بشير. 1981
حبر على الورق 29.5 x 21 سم.

علاء بشير. 1984
حبر على الورق.60 x 50 سم.

يمكنها الاعتدال. أهذا توقُّع لصورة شخصية؟ الخطوط ليس لها اتجاه محدّد، فهي تتصاعد إلى فوق أو تنزل، أو تأخذ اتجاهاً أفقياً أو متضارباً أو بينياً، وهذا بحدّ ذاته يعطي الشكل الذي نلتمسه معنى الاضطراب العميق.

يأتي العمل (2015) الذي يسيطر عليه الغبش بتدرّج الأسود الفاتح، وهو بقعة من الحبر الذي يتخفف من سواده بشئ من حكمة الضبط ليسمح بسرد ينطلق من القاعدة العريضة من الرؤوس المندفعة إلى الأعلى حيث تتعلّق في نهاية الثلث الأوّل ثمّ تصعد الدوّامة المقلوبة مثل نافورة – عاطلة مختصرة الرؤوس إلى ما يشبه الأوادم، ثم يحدث القطع الناقص والذي على أثره – أو بسببه – تنشأ البقعة التي أشرتُ إليها قبل قليل. هنا نرى سطحاً تصويرياً لا يغرقه التكوين، لأنّ الأسود الذي يتخمه البياض أحياناً هو الذي يحتلّ كامل الورقة ويبرز الخط الغليظ أو الناعم المرتعش، وهو الأساس الذي يقوم بتحريك التكوين حركة نحتيّة على مرتكز، وغير مهتمة بما يمكن تسميته بـ"تشطير المنظر" أو تبسيطه.

إنّ القطع في الأعلى قد أصاب عنق التكوين، وتدلّى الرأس الذي رفعته الرؤوس والأيدي ليكون خلاصة الحركة الانفعالية للكثرة ونضوج الرأس للقطع الناقص.

إنّ مثل هذه الرؤية الأدبيّة لموضوع غائص في المأساة هي الأقرب إلى فن علاء بشير وتمثيلاته للذاكرة أو لتيارات كهوف التاريخ. فالشخص الذي ارتفع بدوافع الآخرين وبالكبسولة الذاتيّة وجد نفسه عارياً. أراد هناك أن يتخطى قواه، بَيْدَ أنه لم يستطع إخفاء عريه فسقط على مرأى الآخرين وبلا كفنّ مثل عصارة الأشباح. أنّه بالفعل قد

علاء بشير. 1995
حبر على الورق 29.5 x 21 سم.

علاء بشير. 1983
حبر على الورق 34.5 x 49 سم.

علاء بشير. 1984
حبر على الورق 30.x 21 سم.

علاء بشير. 1987
حبر على الورق 60.x 50 سم.

تجاوز قواه ولم يحسب حساباً لقوّة أخرى تكسره من داخله أو من خارجه.
هناك من التخطيطات الخيطية عملٌ من العام ١٩٨٧ يبدو أكثر تطرّفاً وازدواجاً، فالجسد المفترض مقطوع من المنكبين، وفي التجويف وضعت عصي أو أمعاء. وحافّة التجويف تشبه فم تنّور أو حبّ ماء، تمتد يدان إحداهما مسبلة على الجسد بأصابع طويلة ربّما غير كاملة العدد والأخرى يمتدّ ساعدها نصف امتداد تقريباً، والأصابع كاملة العدد لكنّها قصيرة وغير رشيقة. إنّ وثاقاً يشدّ رسغ التي تواجهنا. ونحن لا يمكن أن نحسم هل الجسد يظهر من البطن أم من القفا! وهو موضوع على بساط، فليكن طائراً من خطوط السداة دون اللحمة ولا وجود للقدمين. إنّ توزيع الخطوط الخيطيّة يتراوح بين العتمة والخفة، ومن الممكن تأويل ذلك، إلا أنّ الازدواج في هذا العمل يسمح بتنمية ألتاويل في حيّز وجودي يتعلّق بالمصير الفرديّ الذي لا ينفصل عن المصائر العامة. هذا التخطيط يكون متأهباً للخروج من الورقة، فهو قريب من الحافة والبساط يخفّ لونه في اليمين، واليد الممدودة كأنها تومئ بحركة القدمين المفقودتين أمامنا. إنّ الترحّل يجثم على التخطيط من غير أيّ دلالة انفعالية، لأنّ الإنسان صار هنا بمثابة الحاجات المنقولة، والعجائب المتواترة في سياق فنطازي.
إنّ بلاغيّات التخطيط، كما أنها تختار الاستطراد والحشو فإنّها أيضاً تختار الاقتصاد والتشفير. وفي بعض الأحيان يتمّ تمثيل كلا الاختيارين في حيّز واحد، وهنا يكون على الرسام والمشاهد أن يحسبا للنظام حسابه بحيث لا يختلط أسلوب بآخر، وأن يكونا متناوبين على التكوين (بالنسبة للرسام) وعلى إعادة التراكب (بالنسبة للمشاهد).
فالتفّاحة هي رمز مشهور، ولكنها لو عرضت وحدها لما حملت معنى الرمز الذي اقترنت به. فلا بدّ من وجود شخص في وضعية خاصة يمكنه عرض الرمز وتشيطه، أو مجرّد التذكير به أو لأيّ داع مختلف. وهنا سيكون التخطيط الاقتصادي فيصلاً في تحديد

الاتجاه.
إنّ حجم التفاحة ومكان وضعها في مقدّمة قامة الشخص (2016) دون أن تبلغ فمه، والاشتراك في التخطيط بينها وبين الشخص، واحتضان الشخص لها مع عبور جزء من صدر الشخص إلى التفاحة وانفراج الساقين مع بروز العضلتين يؤكد الثقل الرمزي للموضوع من رأس الشخص وصدره واليد اليمنى وحتى أعلى الرجلين يكون التشويش قد ملأ الواجهة. فالرأس لا يحتفظ لا بفم ولا عينين ولا أذنين، وتتعرّض اليد اليسرى إلى التعرية عدا إطار وبعض الظل وتشويه الكف. فالاهتمام ينصبّ على التفاحة، بؤرة الرمز، فهي مشطبة بخطوط مائلة أقرب ما تكون أفقية مع خطين عموديين من جانب اليسار. ويبدو الشخص معانياً من فضول الخطوط ومن كونها حشواً يستمرئه القلم. إنّ شيئاً ما لا يشبع الفضول هو أسفل التفاحة الحسّاس الذي بالكاد يستر العورة التي تحدّد جنس الشخص. أمّا القدمان فقد حُكم عليهما بعدم تأمين وظيفتهما في

علاء بشير. 1988
حبر على الورق 26 x 21 سم.

علاء بشير. 1980
حبر على الورق 47 x 36 سم.

المشي. ولو أننا قمنا بحذف الحشو القاتم وكشفنا الوجه... لما استطعنا الإمساك بعمل فني يحافظ على قيم التخطيط. إنّ كل الحشو، وهو ليس بالكثير، سيجعل من التفاحة رمزاً مركزياً يتحلّى بالاقتصاد. ولو أننا مضينا في الحذف إلى التفاحة نفسها، لكنا وقعنا على جرأة لا مبرّر لها وفقدنا الاستعارة كلها، ولألقينا بالمجاز المرسل عرض الحائط وكشفنا عن جوف الشخص الذي ليس له إلا اسم واحد وهو: أن الحكاية توقفت قبل أن نصل إلى الحبكة، أو إلى جائزة الرهان.

إن العرض (1983) يمثّل عنصرين: التصميم أوّلاً الذي هو مستند الشخص، وعنصر البداهة ثانياً. وهذان العنصران هما من قواعد التوجيه للمشاهد في التخطيطات التي عملها الفنان، ولكن قد يتأخر أحدهما على الثاني لسبب من أسباب التصميم. أمّا البداهة فهي ترتجل دورها في خطوة من المبادرة التجريبية أو البريئة.

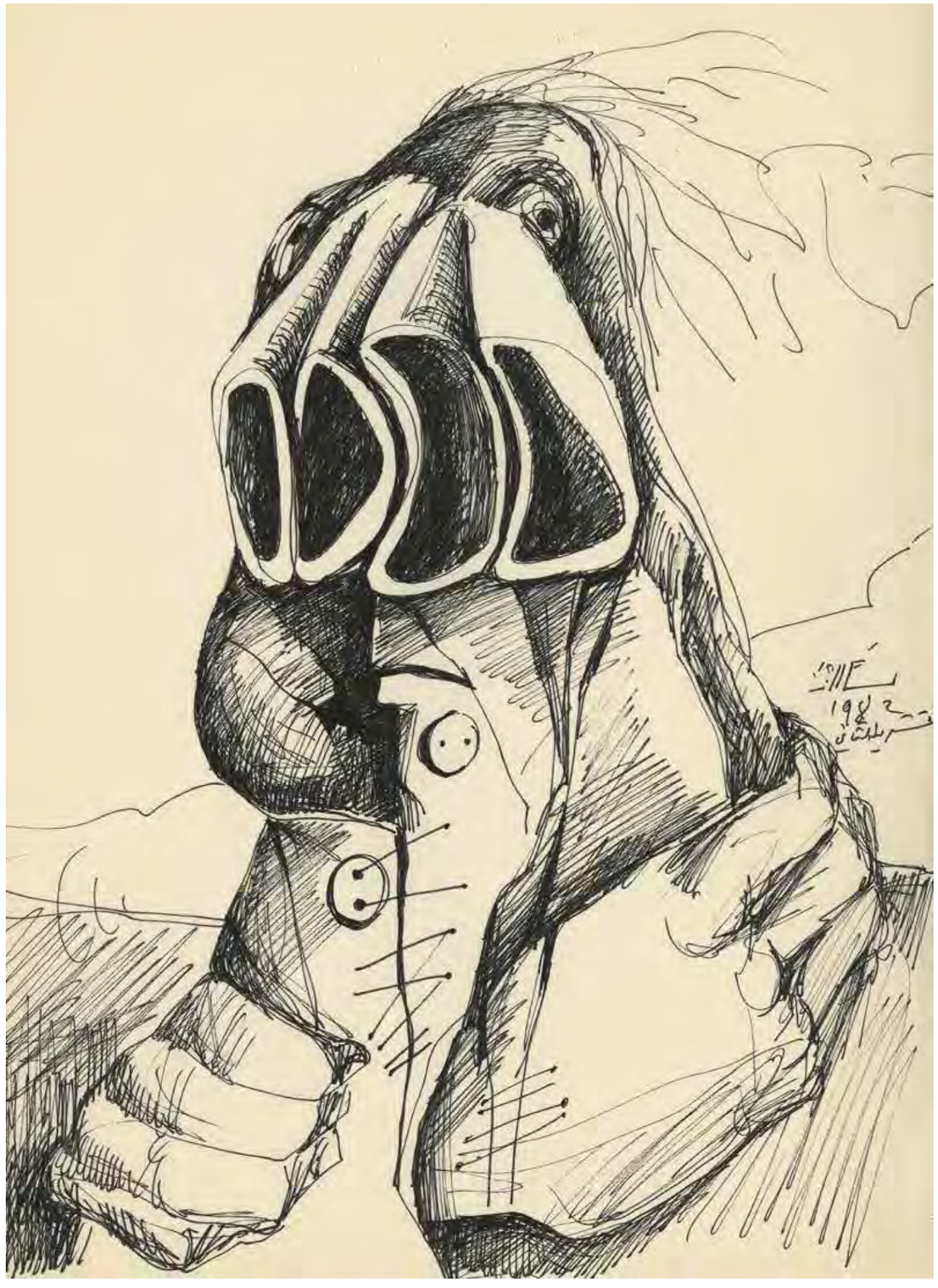
الشخص على عارضة، ولنقل أنه أنثى عارية إلا مما خلق الله، مستندة من أعلى الوركين إلى اليسار، تضع كفّها اليمنى على أعلى اليد اليسرى فيما تحاول الكفّ اليسرى أن تمنع طرف العارضة المعلق من السقوط. أمّا الجزء المتبقي من الجسد فتمثله الساقان اللتان توضع اليسرى منهما على اليمنى بعكس حركة اليدين. العارضة لها قاعدة عريضة ترمز إلى المتانة التي لا تحتاجها لحمل الشخص. وهذا هو مفهوم التحمل أكثر من مفهوم الحمل. أمّا ظلّ العارضة فغير مسدود السواد، بل أنّ وضعه إلى الأمام فهو من مواهب قلم التخطيط الذي قد نحسبه على البداهة. وأنا لا أستطيع التحكم بالمشاهدة إلا بقدر تسليمي بما أراه. هل كان صحيحاً – إذا جاز لنا استعمال كلمة صحيح – أن يسقط الظل إلى خلف العارضة، لو كان هناك وراء وقدّام، أو أن تلبس قاعدة العارضة الظلّ كما لو أنه جزء منها؟ المنظر على العارضة ينتظر متفرجين يقتنعون أيضاً من جانبهم بالنُتَف الظليّة الثلاث على اليسار ونُتفة اليمين مع خطوط لعلها نقاط ارتكاز للنظر. وكلّ هذه التمثيلات قد تبرر التصميم والبداهة كليهما. إنّ مسوّغات الإرشاد متوفرّة كلّما توالدت الاستعارات البلاغية أو تعرضت للمعاني النحوية التي هي من قبيل التنازع على المحلّ أو الاشتغال أو تضمين المعاني. إننا في عالم مشترك من البداهات والتصاميم والكنايات، وهو عالم منطقي لا ينفك عن التماهي (= التطابق، الهوّية).

في عام 1981 خطّط علاء بشير دراسة على

علاء بشير. 1980 حبر على الورق 32 x 22 سم.

التكرار موضوعها شخص واضح الأنوثة في ثلاثة مناظر على ورقة واحدة، مع كادرات ملتفّة على الموضوع نفسه مع شيء من التنويع في حركات الأيدي وثبوت في اتجاه النظر وتغيير غير مؤكد في وضعية قامة الشخص. تبدأ هذه الثلاثية – كما أقترح أنا – من توقيع الرسام الذي تمتّد إليه خطوط من الإطار فيخرج التوقيع – كما يقول المتصوفة – وهو غير مستقلّ عن التخطيط. لعلّ ذلك علامة على تعالق معلن. هذا التخطيط هو الأصغر مساحة ويلتبس به التخطيط المجاور والذي يزيد مساحة عن الأول. إن الخطوط هنا تنفذ إلى التخطيط الأوّل تريد امتداداً للديكور. وهذا ما يحصل مع التخطيط الأكبر حيث تنفذ الخطوط إلى الأسفل في حين أنّها كانت من الأعلى في التخطيط الأصغر. وهذه الحميميّة في التخطيطات هي نفسها الوحدة في الجسد الواحد الذي لا يملّ من التكرار، إذا لم نقرّر تعميق الوحدة وعدم الاكتراث بها. إن الإشارة هنا تركز على عمودية الخطوط الأساسية وهامشية الخطوط الأفقية مع قليل من الخطوط اللولبية. وكما يقال فإنّ الخطوط المستقيمة قد تعبر عن الانطواء، أما الأفقية ففيها شيء من الرفاه، أما الأخرى فتشير إلى الحركة. لست متمسكاً بهذه الدلالات، لكن التخطيطات الثلاثة يشوبها التكدير أو الحياد، والوجه الممتلئ المستدير لا يستطيع دفع العتمة المحيطة به. وهذا ما يعيد التفكير بالخطوط

علاء بشير. 1981 حبر على الورق 30.5 x 18 سم.



علاء بشير. 1982 حبر على الورق 31 x 21 سم.

المستقيمة ونصيبها من "الحقيقة". وما الخطوط شبه الأفقية في التخطيط الثاني، والتي تغطي موضع اللذّة، ما هذه الخطوط سوى انفعالات خطية لا يمكن الاحتفاظ بها لأنها متحركة بالنقائض. وإلى الأعلى بعد فتور الخطوط يبرز الهيكل الفارغ تقريباً وأشبه ما يكون بالفراغ من شيء ما والتعافي من الحمّى، فيما ترتفع بجانبي الهيكل الفارغ خطوط عمودية وتعزية أفقية عابرة في منطقة البطن، ويتخلّص الهيكل من كثافة الكادر.

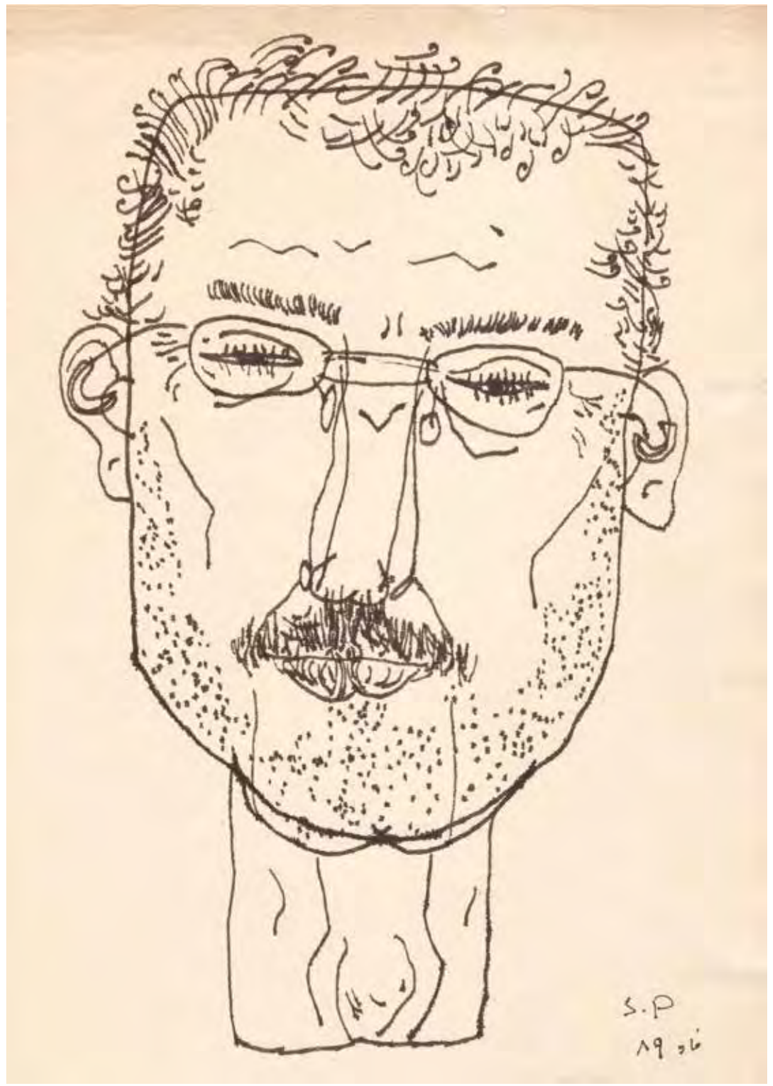
لم يعمل الرسام هذه التخطيطات بشكل متواقت، أي أنّه خطّط في وقت متتابع، وربّما أضاف أو حذف شيئاً هنا وهناك أو أنجز نسخاً منها ثم اختار هذه النسخة التي أمامنا، أما التسلسل فهو اقتراح لإجراء تعليق ما. وحين يصل المشاهد إلى التخطيط الأكبر الذي يقع في أعلى الورقة، يكون الشخص قد وقع في غابة من الجذوع البيضاء تحفّ بها العتمة الفوضوية، ويضع الشخص يداً على عضد اليد الأخرى بينما تظهر أزهار في الأسفل وفي الطرف البعيد عن التخطيط الأوسط. هذه الحكاية التي تحتاج إلى نسق تعبيري تسير وفاقه، قد بدأت ولم تنته، إلا إذا كان المشاهد مستعداً لإغلاق المشهد.

علاء بشير. 1980-1982 حبر على الورق 28 x 20 سم.

كريم رسن. 1989 حبرصيني على الورق
29 x 20 سم

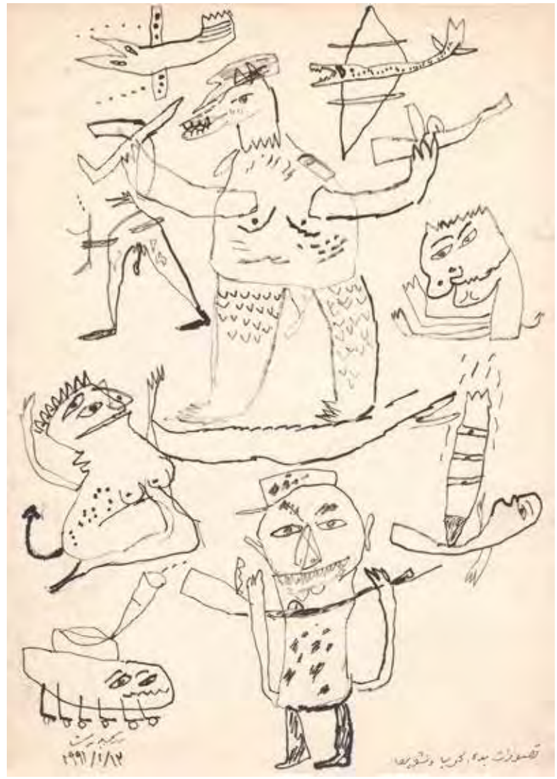
تخطيطاتي الفنية وخصوصيتها كمنجز فني

كريم رسن



يعود اهتمامي بفن التخطيط إلى فترة مبكرة جداً، سبقت إلتحاقي بالدراسة في كلية الفنون الجميلة في بغداد، في بداية الثمانينات، حيث تم التكريس لهذا النوع من الممارسة الفنية، بعد ذلك، بشكلٍ شبه مستقل تماماً، لأنها كانت تُتيح لي حرية التعبيرٍ من دون قيود، عما كان يدور في ذهني-أحياناً – من أفكار وقضايا وجدانية وشخصية، متعلقة بوجودي كرسام يعيش في بيئة إجتماعية لها سماتها المائزة. وكذلك للتعبير عن قضايا متعلقة بالوضع السياسي المُتقلب في العراق، وما أفرزته تلك التقلبات السياسية لاحقاً من مواقف زجت البلاد في حروب مدمرة متتالية، كان لها تأثير كبير على البنية الاقتصادية والاجتماعية. وكنتيجة لتلك العوامل التي تركت أثرها بشكلٍ ما على نوعية إنتاج بعض الرسامين وأنا أحدهم، كان لا بد من وجود وسيلة للتعبير عما كان يحدث إبان تلك الحقبة الزمنية بشكلٍ غير مُعلن في أحيان كثيرة. حيث كنت ألجأ إلىً فن التخطيط لإنتاج أعمال ورقية لها خصوصيتها، وليست تخطيطات دراسية أو سريعة، الغرض منها إعدادات أولية لمشاريع لوحات فنية تُنفذ لاحقاً بمادة فنية أخرى.

كنت أجد نفسي أكثر حرية في التعبير عن تلك المواضيع أو التصورات على قصاصات الورق ذات المقاييس المتداولة لأغراض الكتابة أو الطباعة أو الاستخدامات الفنية، لسهولة الإحتفاظ بها بشكلٍ خاص في ملفات وتضمينها لاحقاً في ألبومات يمكن تصفحها بين الحين والآخر ضمن فتراتها الزمنية. حيث كان البعض من تلك الأعمال التخطيطية يشكل نوعاً من الذاكرة الصورية لمراحل زمنية كنت أعيشها ضمن ذلك المناخ المشحون بالأزمات المتلاحقة.

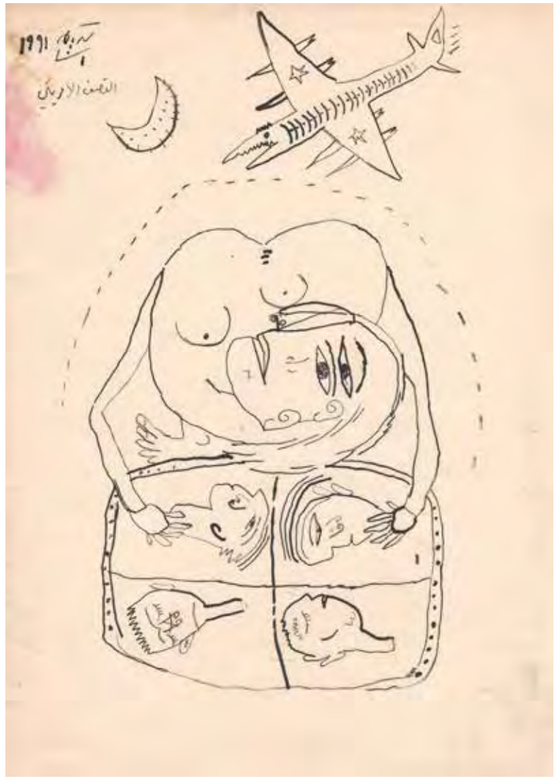


كريم رسن. 1991 حبرصيني على الورق
20 x 29 سم.

كريم رسن. 1991 حبرصيني على الورق
20 x 29 سم.

كريم رسن. 1991 حبرصيني على الورق
20 x 29 سم.

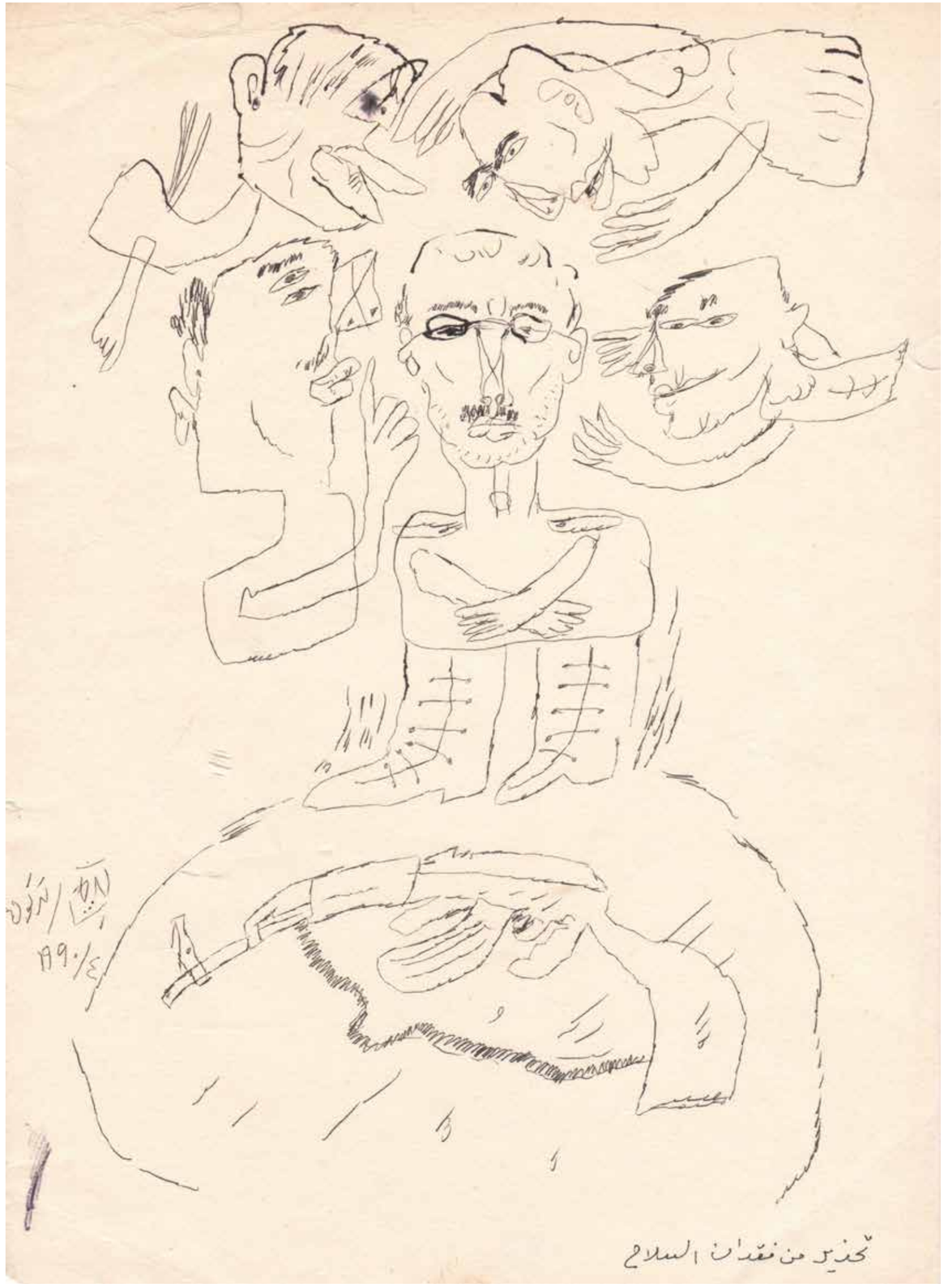
كريم رسن. 1989 حبرصيني على الورق
20 x 29 سم



إزداد شغفي أكثر بفن التخطيط أثناء فترة الخدمة العسكرية الإلزامية بعد تخرجي من كلية الفنون الجميلة عام 1988، حيث قضيت السنة الأولى منها في أحدى الوحدات العسكرية المتقدمة في مدينة الفاو الحدودية بين العراق وأيران. كانت آثار الحرب التي إمتدت لثماني سنوات واضحة بشكلٍ صادم في تلك المنطقة الحدودية، التي تكثر فيها بساتين النخيل الكثيفة، وكأن قيامةً قد حلت فيها، تاركةً جذوع النخيل سوداء خاوية محترقة، والكثير منها مقطعة الرؤوس من جراء قذائف المدفعية الثقيلة. إذ شهدت تلك المدينة أشرس المعارك، حين تم اجتياحها من قبل القوات الإيرانية عام 1986، ومن ثم استعادتها لاحقاً من قبل القوات العراقية في 1988، بعد تضحيات كبيرة في الأرواح وخسائر في المعدات العسكرية.

ومع أني شاهدت الكثير من المشاهد التلفازية أثناء الحرب في تلك المنطقة آنذاك، لكن تلك المشاهد والصور لم تكن كافية تماماً لإظهار هول الواقع الدرامي المخيف الذي تعرضت له تلك المساحات الشاسعة من بساتين النخيل. كان مشهداً صادماً بالنسبة لي وأنا أنظر إليها في الطريق المؤدية الى وحدتي العسكرية، من خلال الفتحة الخلفية لعربة النقل العسكرية، التي كانت تقلني مع بعض الجنود إلى مقر الوحدة العسكرية. وبعد تنسيبي للوحدة الإدارية في المقر الرئيسي بوقت قصير، بدأت في استعادة تلك المشاهد الدرامية ورسمها من خلال تخطيطات عديدة ومتنوعة ذات خطوط متأنية وتفاصيل دقيقة أحياناً، أو... على شكل خطوط خارجية للأشكال خالية من التفاصيل للتفريق بين المشاهد المختلفة والمكتظة أحياناً أخرى. كنت أشعر بأن النخيل عبارة عن أجساد قتيلة تُركت في العراء لتواجه الفناء التدريجي بعد عمليات قتل جماعية تعرضت لها، ومن كثرتها لم يعد هناك سبيل لإيوائها في التراب، أو... أن الأرض التي قُتلت فيها لم تعد تتسع لإخفاء ملامح الجريمة التي لا تزال آثارها باقية حتى الأن!

بالإضافة إلى ذلك الجانب، كنت أمارس فن التخطيط في الأوقات المتاحة لي بعد إنهاء عملي الإداري في وحدتي العسكرية، حيث كنت أرسم بعض المواقف اليومية الصعبة أثناء الواجبات العسكرية، وصوراً شخصية تعبيرية لبعض الزملاء هناك، مستعيداً بعض التأثيرات من رسامي الحركة التعبيرية. وعندما أعود إلى بغداد في إجازاتي الدورية،



كنت أحمل تلك التخطيطات في حقيبتي بعناية فائقة وأضيفها إلى تخطيطات سابقة من زمن آخر قبلها.

في مطلع التسعينات، بعد عودتي إلى الحياة المدنية وممارسة نشاطي الفني الذي تكلل بإقامة معرضي الشخصي الأول ، كانت أعمالي الفنية في مجال الرسم متأثرة – إلى حد ما – بفن التخطيط ، الذي كان يتجسد في الخُطوط والحزوز التي كنت أنثرها على سطوح لوحاتي السميكة، لتحديد معالم أشكالي التشخيصية المبسطة، والتي تعتمد نوعاً ما على هذه التقنية الإسلوبية التي تعود مرجعياتها إلى فنون وادي الرافدين، وإلى دراستي لفن الحفر على المعادن في أكاديمية الفنون الجميلة. كذلك كنت أمارس فن التخطيط بشكلٍ مستمر كعملٍ قائم بذاته، بخصوصية مستقلة، حتى بعدٍ تحول مسار تجربتي في مجال الرسم من التشخيص البسيط إلى نوع من التعبيرية التجريدية، حيث تحولت عناصري الشكلية إلى عناصر إشارية ورمزية.

من الجدير بالذكر أن ممارستي المستمرة لفن التخطيط أثمرت في مسار تجريبي جديد يعتمد على التداخل بين التخطيط والكولاج من مادة الورق أو الكارتون الأسود في كثير من الأعمال التي أنجزتها لاحقاً، وذلك للإستعاضة عن بعض الخطوط العريضة والأشكال ذات السماكة أو المساحة التي تأخذ حيزاً كبيراً من مساحة الورقة المُعدة للعمل الفني. وكذلك من أجل خلق إيقاع أكثر تأثيراً حين تكون تلك الأشكال المصنوعة من الورقٍ ذات حافات غير منتظمة أو مقطوعة بشكلٍ حاد. وقد ساهم هذا الاكتشاف في عمل تداخلات تقنية بين التخطيط والمادة الورقية بانسجام تام وجمالية عالية، كانت مرجعيتها في إسترجاعات ذاكرة العمل في ورشة فن الحفر(الكرافيك) في المزج بين تقنية الحفر ثم إضافة (Etching) المباشر على لوح الزنك أشكال ذات مساحات شكلية محددة بواسطة تكنيك (كواتنتا). وقد أثمر هذا المسار التجريبي في إنتاجي للعديد من الأعمال الفنية الورقية التي تتميز بطابع التخطيط بمادة الحبر الأسود مع بعض الإضافات بتقنية الكولاج من مادة الورق الأسود، ومنها على سبيل المثال: "كتاب درب الآلام - رؤية لسنين الحصار 1999" الذي يتكون من خمس وأربعين صفحة، عن موضوعة الحصار الاقتصادي المفروض على الشعب العراقي بعد حرب الخليج الأولى.

مع مرور الزمن وتعدد الممارسات الفنية المختلفة، لم يتوقف إهتمامي بفن التخطيط نهائياً، بل كنت أعود إليه بقوة بين حين وأخر، خاصة في بعض الظروف القاسية التي مرّ بها العراق إبّان الاحتلال الأميركي عام 2003، وما أعقبه من أحداث عصيبة تركت أثرها على الحياة الاجتماعية والسياسية في عموم العراق. وكنت قد أنتجت سلسلة من التخطيطات اليومية التي كنت أرسم فيها تصوراتي الفنية للاحتلال قبل وقوعه وبعده. كنت أعيش بعض تلك الأيام تحت وطأة القصف المتكرر لقوات التحالف قبل إجتياحها البلاد، وإلى ما بعد ذلك من تطورات أدت إلى تدهور الوضع الأمني ونشوب حرب طائفية، فتركت العراق مهاجراً عام 2006 إلى كندا. ثم بدأت رحلة أخرى مختلفة تماماً عما كنت عليه في أرض الوطن، تركت أثرها بشكلٍ واضح على نتاجي الفني لاحقاً ومنه فن التخطيط، الذي أصبح ممارسة فنية لا غنى عنها، لأني أجد فيها متسعاً من حرية التعبير عن قضايا وجدانية وجمالية.

كريم رسن. 1990 حبرصيني على الورق
20 x 29 سم.

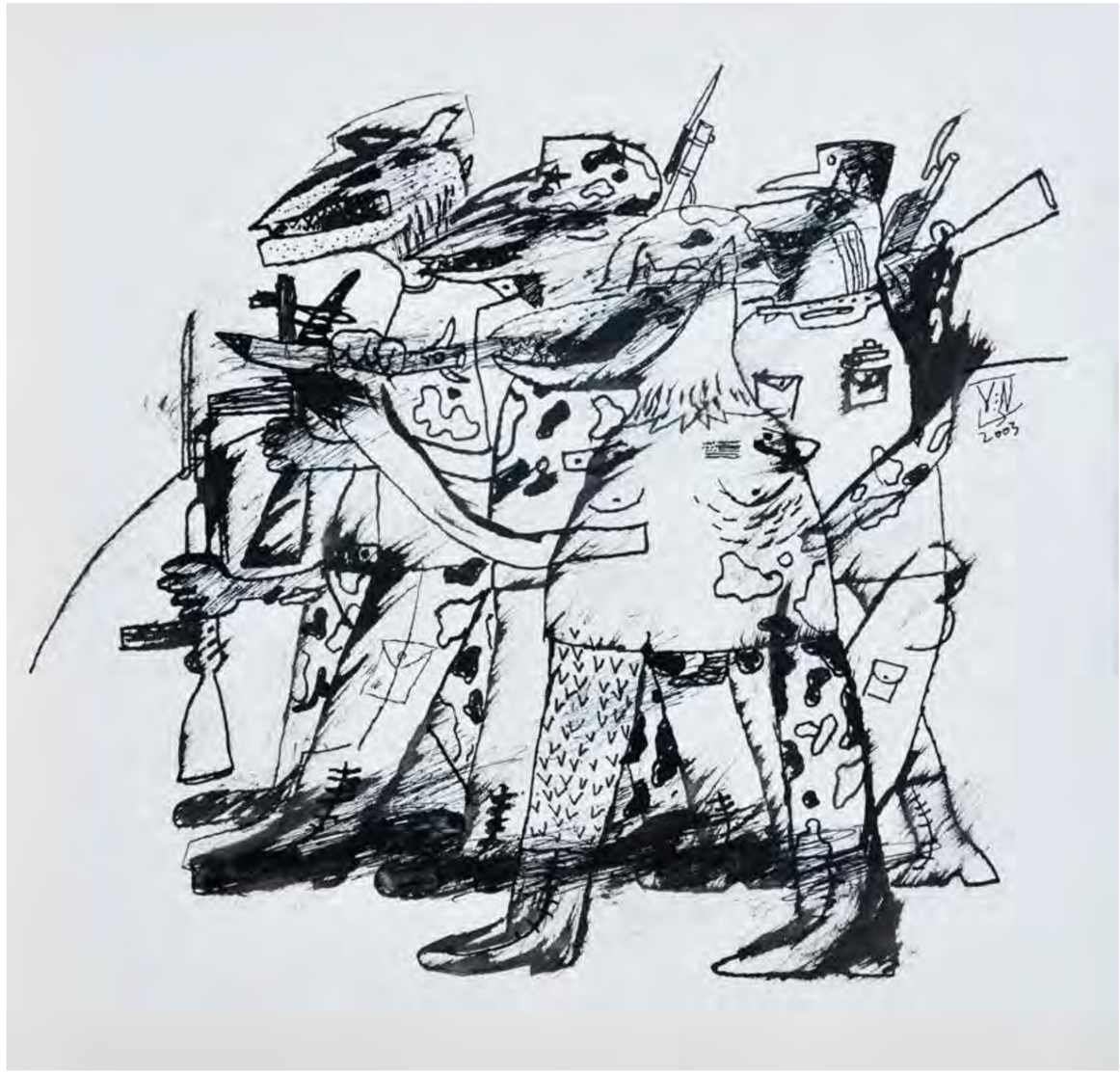
كريم رسن، 2003
حبر صيني على الورق 28 x 28 سم

كريم رسن، 2003
حبر صيني على الورق 28 x 28 سم.

كريم رسن، 2003
حبر صيني على الورق 28 x 28 سم

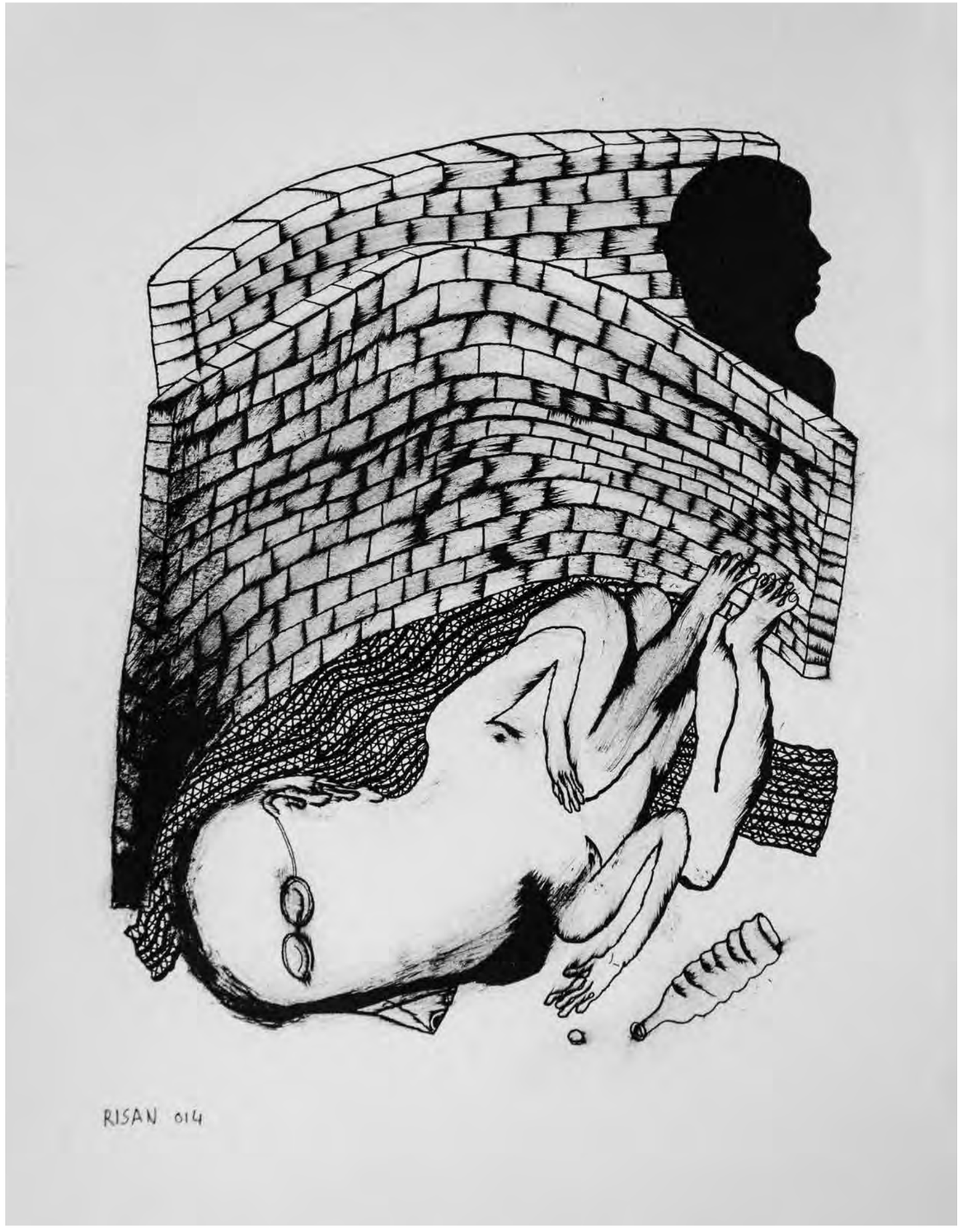
كريم رسن، 2003
حبر صيني على الورق 26 x 26 سم.

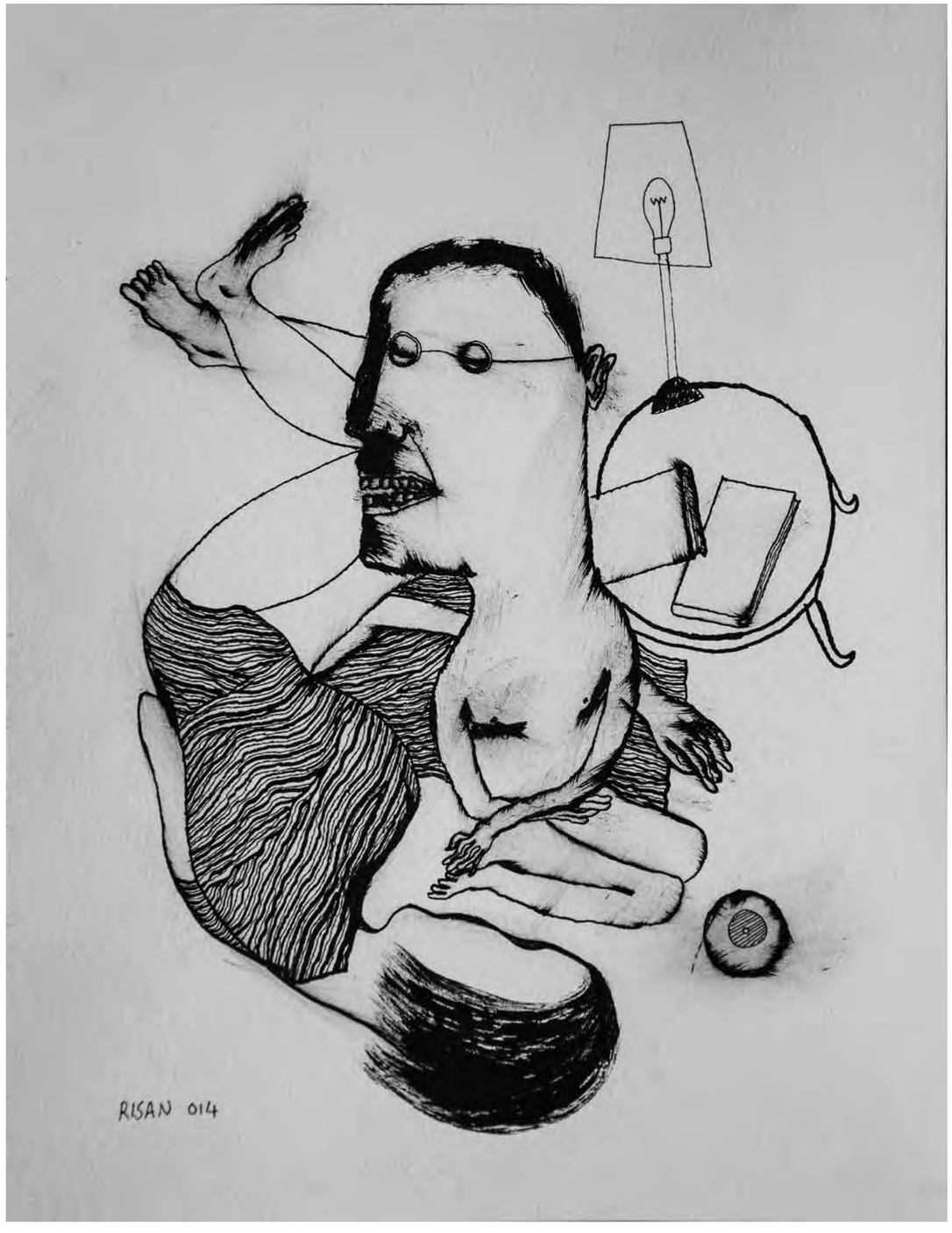
كريم رسن، 2003
حبر صيني على الورق 45 x 35 سم



كريم رسن، 2003
حبر صيني على الورق 35 x 28 سم.

كريم رسن، 2014
حبر صيني على الورق 26 x 26 سم

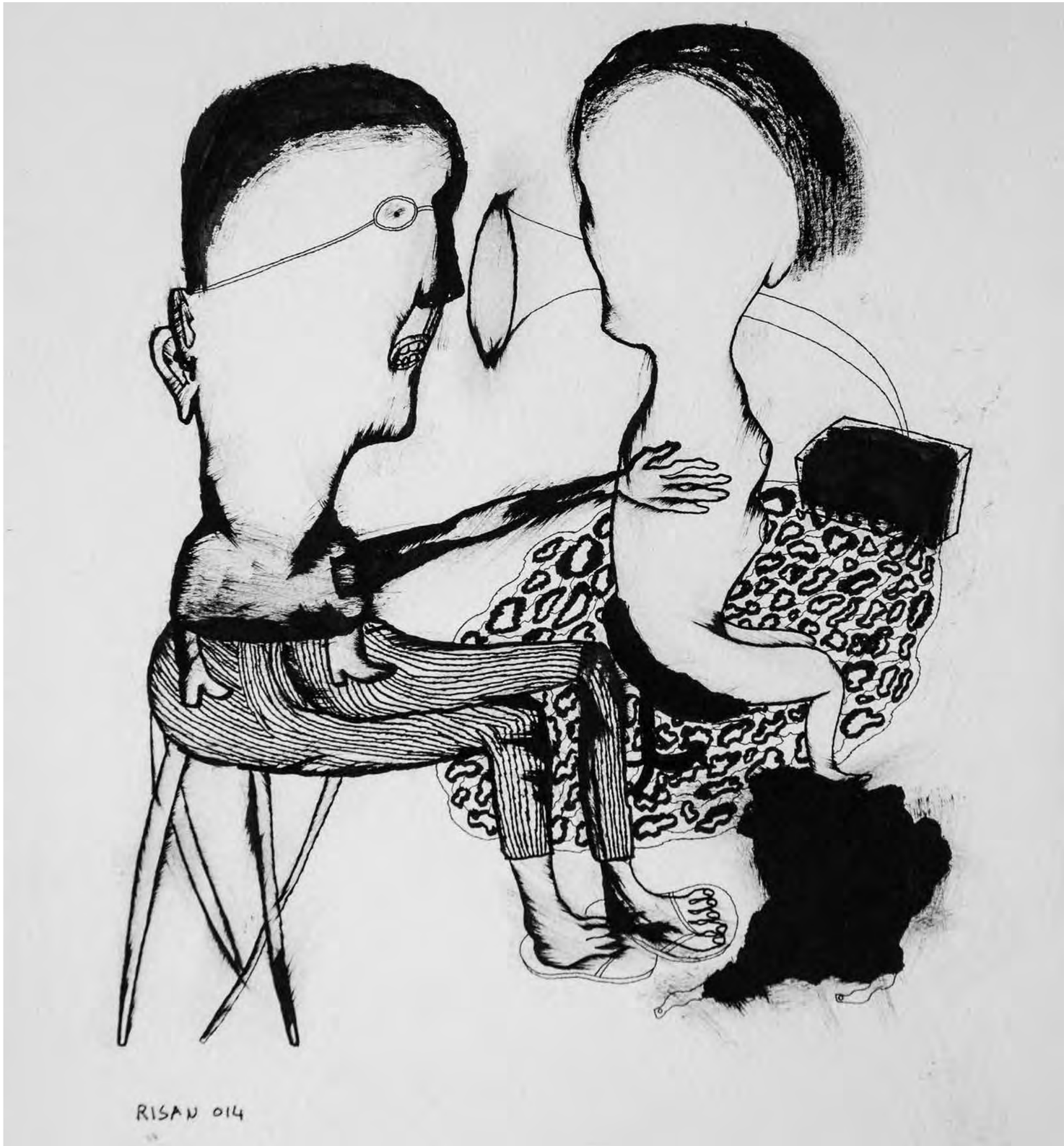


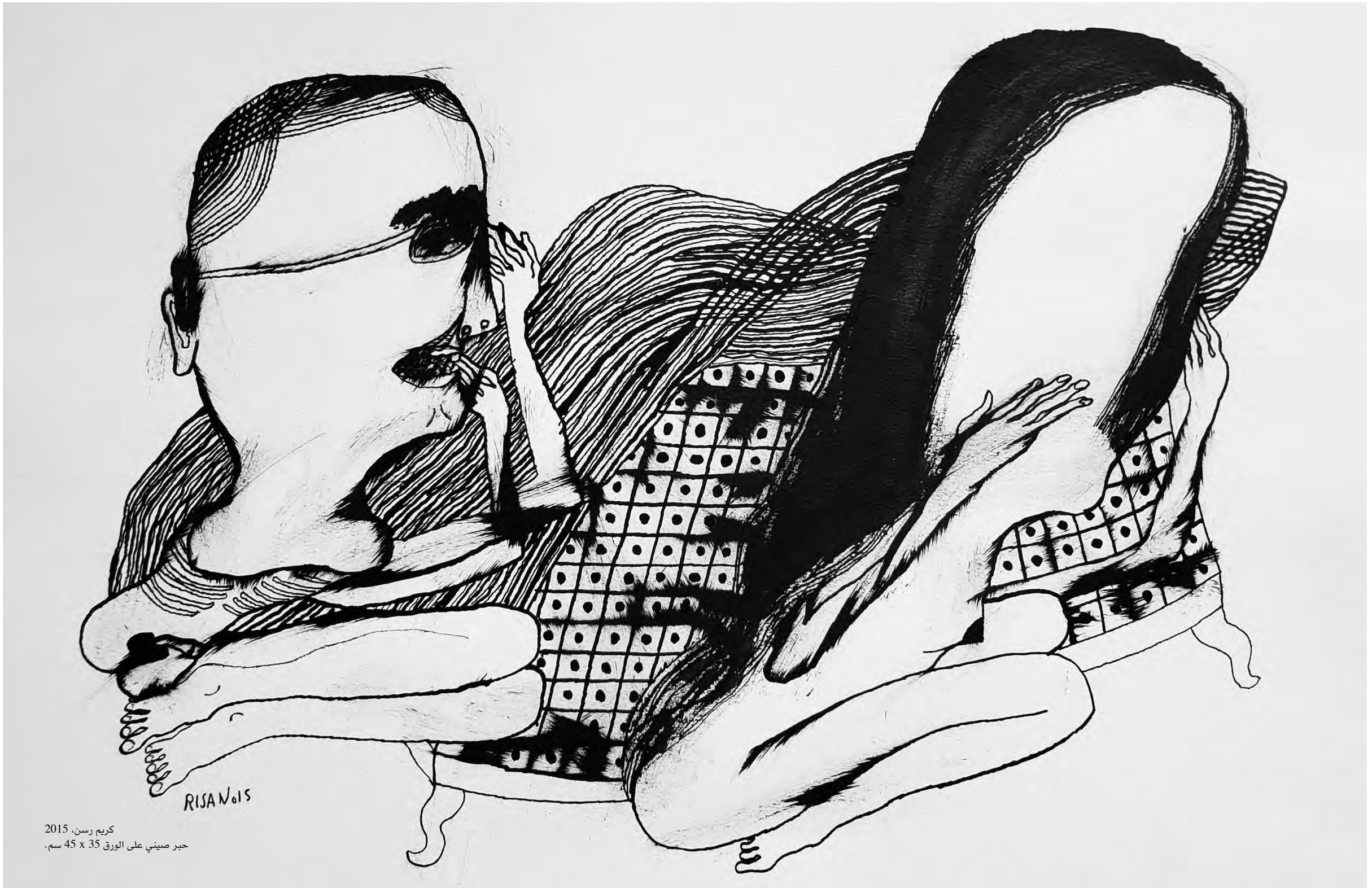


كريم رسن، 2014
حبر صيني على الورق 35 x 28 سم.

كريم رسن، 2014
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم

كريم رسن، 2014
حبر صيني على الورق 26 x 26 سم.





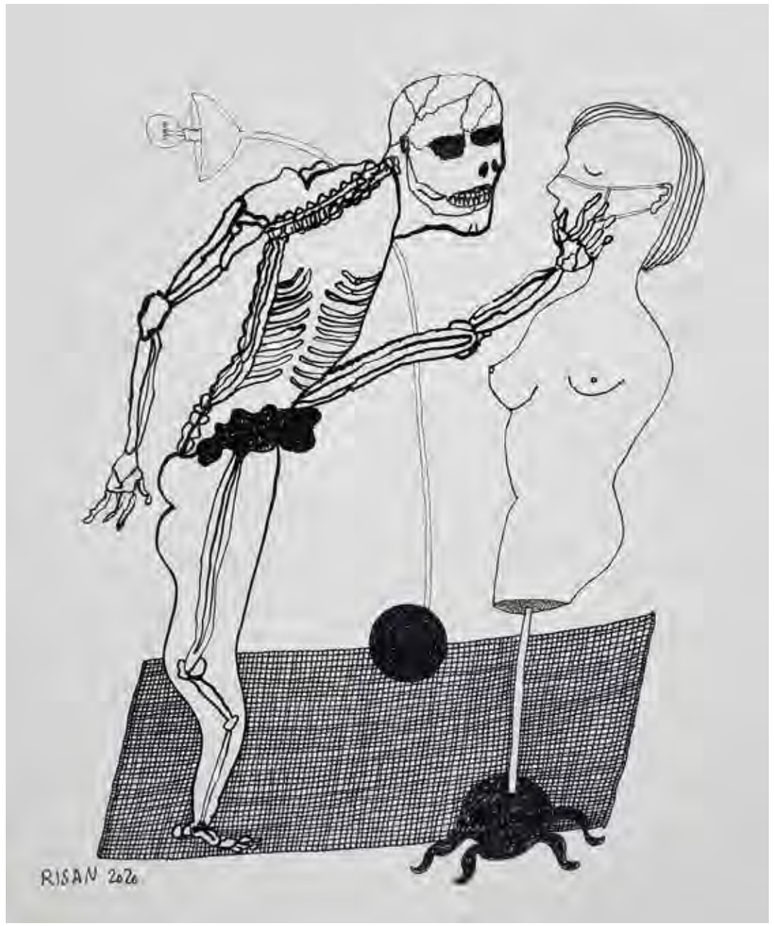
كريم رسن، 2015
حبر صيني على الورق 35 x 45 سم.

كريم رسن، 2017
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.

كريم رسن، 2017
حبر صيني على الورق 30 x 39 سم.

كريم رسن، 2017
حبر صيني على الورق 35 x 30 سم.

كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.

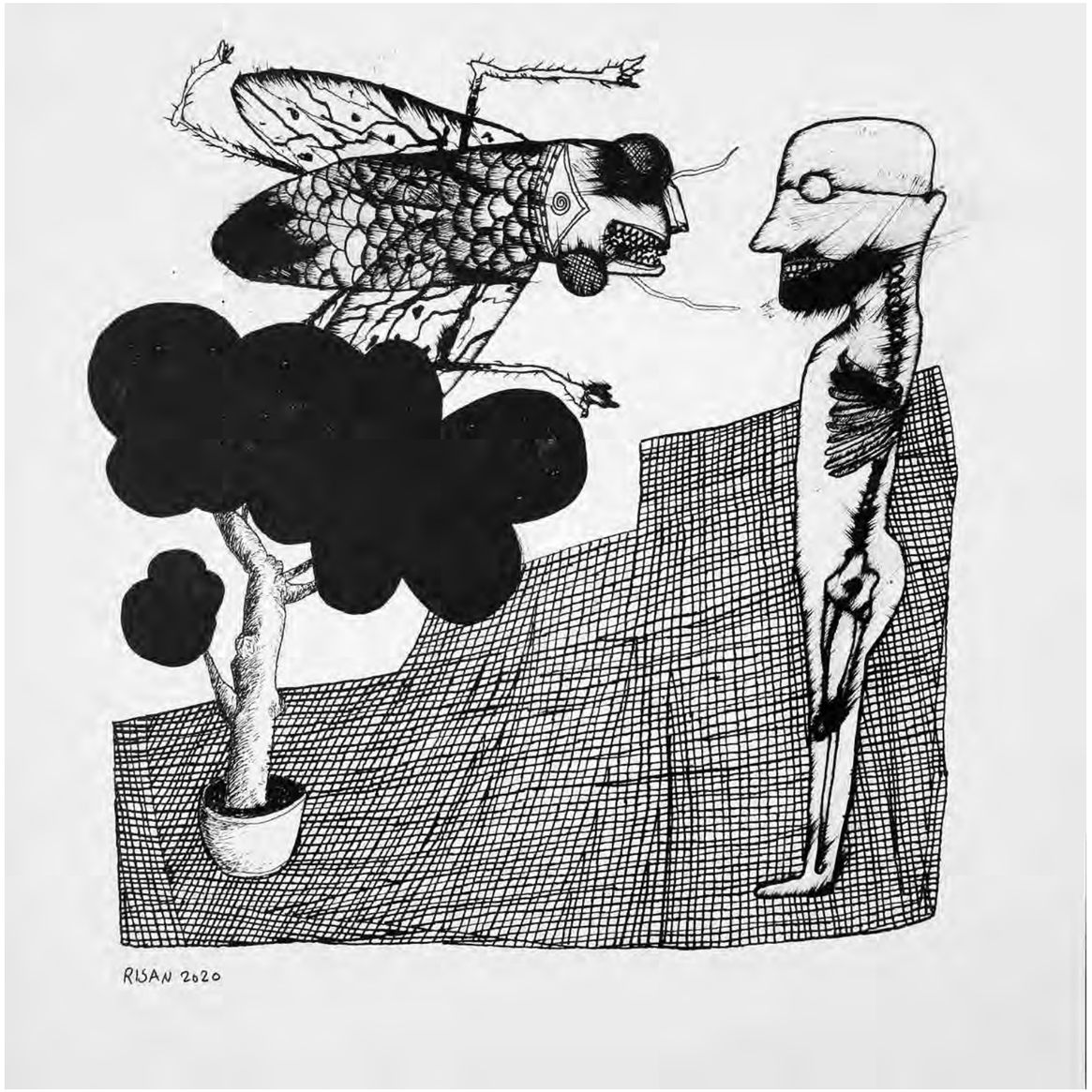


كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.

كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.

كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.

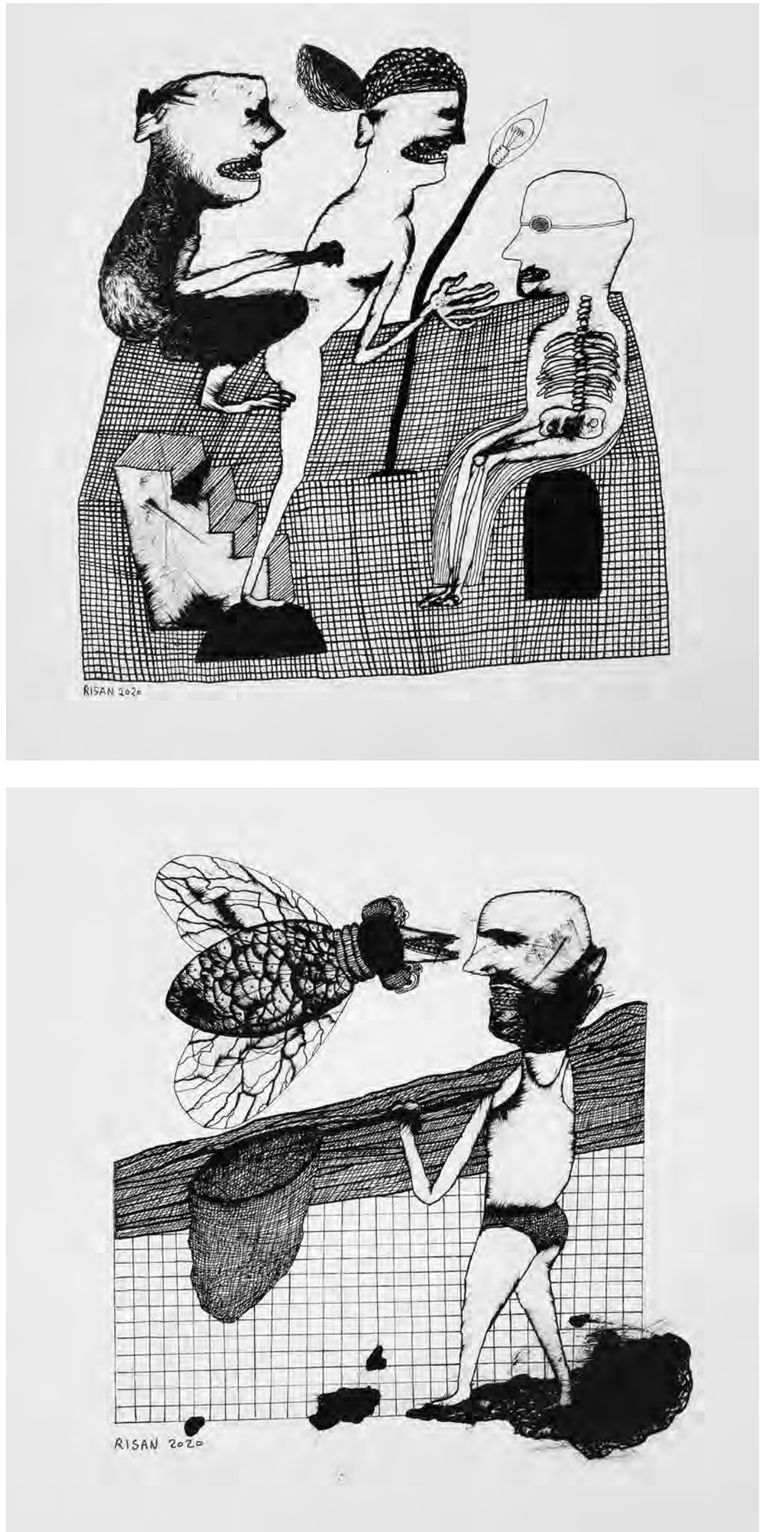
كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 35 x 30 سم.



كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.

كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.

كريم رسن، 2020
حبر صيني على الورق 30 x 30 سم.



ملف العدد القادم

الفنان حافظ الدروبي