

An abstract painting featuring a complex composition of bold, expressive brushstrokes. The color palette is dominated by vibrant green, deep blue, and bright yellow, which are layered and interwoven with dark, charcoal grey and black tones. The texture is highly visible, with thick applications of paint creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of dynamic energy and emotional intensity.

# Asaad Arabi

Return to Abstraction







**Asaad Arabi**

***Return to Abstraction***

4 May - 18 June, 2015

**Ayyam Gallery DIFC**

Gate Village Building 3, DIFC, Dubai

T: +971 4 4392395 F: +971 4 4392390

difc@ayyamgallery.com www.ayyamgallery.com

© 2015 Ayyam Gallery  
English text: Marina Iordan  
Arabic text: Asaad Arabi  
Design: Diala Sleem  
All rights reserved



## Partitions for Abstraction

By Marina Iordan

From its precursory signs in the early twentieth century, with the creations of František Kupka, Kazimir Malevich, and Piet Mondrian, abstraction resided in the successful transmission of an investigative state, from painter to viewer, through oeuvres deprived of figurative references. With the shifting assumption of creation's goal being the depiction of reality, artists delved into an artistic freedom that allowed personal interpretations of existence, often through geometrical forms that undeniably stem from Islamic art and its ubiquitous patterns, linking art, science, and spirituality. Progressively diluting the geometry into a more harmonious style of painting in the 1940s, lyrical abstraction annihilated the previously sharp motifs, focusing instead on long gestural strokes. Pioneering the movement, Wassily Kandinsky, Georges Mathieu, and Paul Klee proceeded to rid art of superficial symbolisms likely to encourage mental associations. Through a spontaneous narrative of muffled shapes and vibrant colours, they translated music into form.

For the past fifty years, the work of Asaad Arabi, recognised as a pioneering contemporary Syrian painter, has been marked by oscillations between figuration and abstraction that the artist defines as an unavoidable, cyclic evolution, influenced by his environment rather than by successive art movements. After a period of figurative exploration in the 1960s, Arabi focused on a progressive simplification of forms that led to geometrical abstraction while studying under Guido La Regina, leader of a new abstractionist movement at the Faculty of Fine Arts in Damascus. Following his 1975 move to Paris, Arabi returned to



figuration with mirages of urbanism, nearing post modernist expressionism. Progressively, his compositions simplified, marking a growing interest in urban forms that he subtly linked to sounds and thereby reached lyrical abstraction, which he exhibited at the Salon des Réalités Nouvelles alongside artists who explored similar tendencies. Fearing a minimalist dead end, Arabi gradually moved back to figuration in the 1980s, all the while researching relationships between sound and architectural forms during his PhD studies at the Sorbonne.

After a long period of musical expressionism, with series paying tribute to Um Kulthum and Maurice Béjart, Arabi now turns back to abstraction with works reminiscent of his 1970s compositions, deconstructed to their simplest form and devoid of symbolic references. Colourful transpositions of tunes that Arabi listens to repeatedly until each canvas is completed, from Rachmaninov to Um Kulthum to Sufi chants, the new paintings associate sound and form; colour and light. They explore the idea of blurriness between figuration and abstraction: behind the abstracted shapes, one can clearly distinguish dancing urban environments and their exuding musicality, almost audible upon observation of the artworks.

Rainer Maria Rilke wrote about Paul Klee in 1921: 'Even if you hadn't told me he plays the violin, I would have guessed that on many occasions his drawings were transcriptions of music.' Looking at Arabi's mellifluous paintings, one immediately senses the musicality of the carefully constructed, colourful shapes, that translate the

artist's emotional memories linked to three different cities of utmost importance— Damascus and Saida in south Lebanon, where Arabi grew up, are sources of inspiration because of their respective mystical and urban dimensions. As for Paris—the city Arabi has called home for the past forty years, it undeniably contributed with architectural, musical, and pictorial aspects to the recent works.

In *The Yellow Signature* (2014), Arabi reminisces on the Bauhaus school and its affirmation of architecture to be the material expression of music. Much alike Le Corbusier and other visionaries of the movement, Arabi aurally examines the polyphonic complexities of a musical score through its notes, bars, and staves before reciprocating with a material representation of horizontal and vertical elements of music. To this literal transcription, he adds a metaphorical component by interpreting his musically engendered emotions into subjectively associated colours, much alike Wassily Kandinsky in his *Improvisations*, which the artist himself defined as 'suddenly created expressions of processes with an inner character.' Arabi's combination of rational and emotional interpretations of music results into an edifice of geometrical forms differentiated by sharp colours and softened by yellow hues that complement its verticality. Highlighting an obvious rapport between architecture and music, which are much more evidently interlinked than other disciplines, Arabi alludes to iconic structures such as the Mosque of Cordoba or the Notre-Dame Cathedral— magnificent sound rooms that seemingly amplify notes to infinity, all the while themselves exuding a certain musicality through their highly detailed surfaces.



While many of Arabi's titles incite a musical association, their subject matter appears more profound than the lyrical component of urbanism. It stems from Arabi's belonging to both Mediterranean civilisations—North and South; Occident and Orient—and his consequent rejection of a possible separation between both. To Arabi, their unification despite an obvious rupture is the purpose of art and its deriving aesthetic sensitivity, conducive to open-mindedness. Exploring the notion in *The Nightly Sonata* (2014), Arabi draws a barrier at the centre of his canvas, delimitating east and west extremes of a neighbourhood by an abrupt transition of backgrounds, from a deep purple to a dark green. The similarity of structural elements at the foreground of the painting—stairs, windows, and doors—injects a consummate tension into the painting, by signifying the pointlessness of antagonisms in the presence of uniformities.

With *Andalusian Rima* (2014), Arabi symbolises the evolution of Arab music and its twelfth century apogee, signified by the virtuosity of the musicians whose epic performances were fully grasped by expert audiences. The Andalusian component stems from conversations that the artist conducted with Spanish abstract painter Antoni Tàpies about his relief paintings and the sonority that led him to the choice of this particular subject. Introducing curved elements into this painting, where the vibrance of colours is a constant, only interrupted by occurrences of a bold turquoise tonality, Arabi admits to a newly found freedom in his choice of tones, textures, and brushwork.





The *Last Painting* (2014) is a witness of this transformation—its powerful game of brushstrokes obliterating the architectural forms perceptible in the background and progressively dissolving them into nothingness. With a title symbolically alluding to the exhaustion of a theme, Arabi embarks on a path opposite to stylisation and mannerism, which he considers enemies of his canvases. Shifting the focus on a substantial presence of texture, he finds a way to continuously enrich the experience.

Despite the cyclical changes operated between his series or inside one body of work, Arabi remains committed to his creative method, that consists of laying his canvases flat on the table and revolving around them for a multi-angle perspective that allows forms and colours to transform under his eyes, conferring a bird eye impression to his finished paintings.

Influenced by the Sufi faith, he seeks to transcend reality, solely transposing onto his canvases the details that linger in his mind and thus form the essential part of the artwork. He compares the creative mechanisms to the act of giving birth—a unique process that eventually comes to an end. The importance lies in knowing when to stop, as more often than not, a creative halt reaps more benefits by preserving the emotional intensity of the moment. Acknowledging the mystical nature of art rather than a conscious, reasoned origin, Arabi works in complete isolation to avoid exterior disruptions, attaining a neutrality of surroundings that sheds light on the delicate musical fluctuations, eventually transpiring in his paintings.





## Asaad Arabi

(Syria, born 1941)

Asaad Arabi's colourful, expressionistic paintings investigate dichotomies extant in Arab societies, from the permissiveness of the 1960s Arab cultural renaissance to the subsequent emergence of social taboos. With energetic brushstrokes and a game of contrasts, Arabi takes his canvases out of their static form, creating dynamic narratives. To him, visual arts and music are undeniably interlinked, which is why the sounds surrounding each of the scenes he depicts are translated into lines and colours.

Recognised as one of the pioneers of contemporary Arab art, the painter has explored various subjects through a multitude of styles over the course of his prolific career. Arabi's early work, presenting realistic depictions of popular Damascene alleys and everyday life scenes, gradually evolved into abstraction, with an important phase of geometric experimentation. His more recent canvases are an homage to cultural icons such as Umm Kulthum and Maurice Béjart. Throughout epochs and artistic currents, Arabi has been highlighting a long-standing regional heritage in an attempt to instigate a thirst for ever-growing cultural achievement within the young generation.

Born in 1941, Arabi graduated from the Faculty of Fine Arts in his native Damascus, where he studied under the Italian artist and instructor Guido La Regina, leader of a new abstractionist school. Following his move to Paris in 1975, Arabi received a diploma in painting from the Higher Institute of Fine Arts, and later earned a PhD in Aesthetics from the prestigious Sorbonne University. His subsequent studies, essays and critiques have been widely published in both French and Arabic, elevating the painter to the rank of prominent art theorist.





*Melodic Mirroring*  
2014  
Acrylic on canvas  
162 x 130 cm



*Taqasim*  
2014  
Acrylic on canvas  
195 x 114 cm







*Maqam Al-Asfar*  
2014  
Acrylic on canvas  
146 x 180 cm





*Andalusian Rima*  
2014  
Acrylic on canvas  
115 x 195 cm





*The Melody of the Twilight*  
2014  
Acrylic on canvas  
115 x 195 cm





*City of Silence*  
2014  
Acrylic on canvas  
115 x 195 cm



*Organizational Abstractions*  
2014  
Acrylic on canvas  
195 x 130 cm

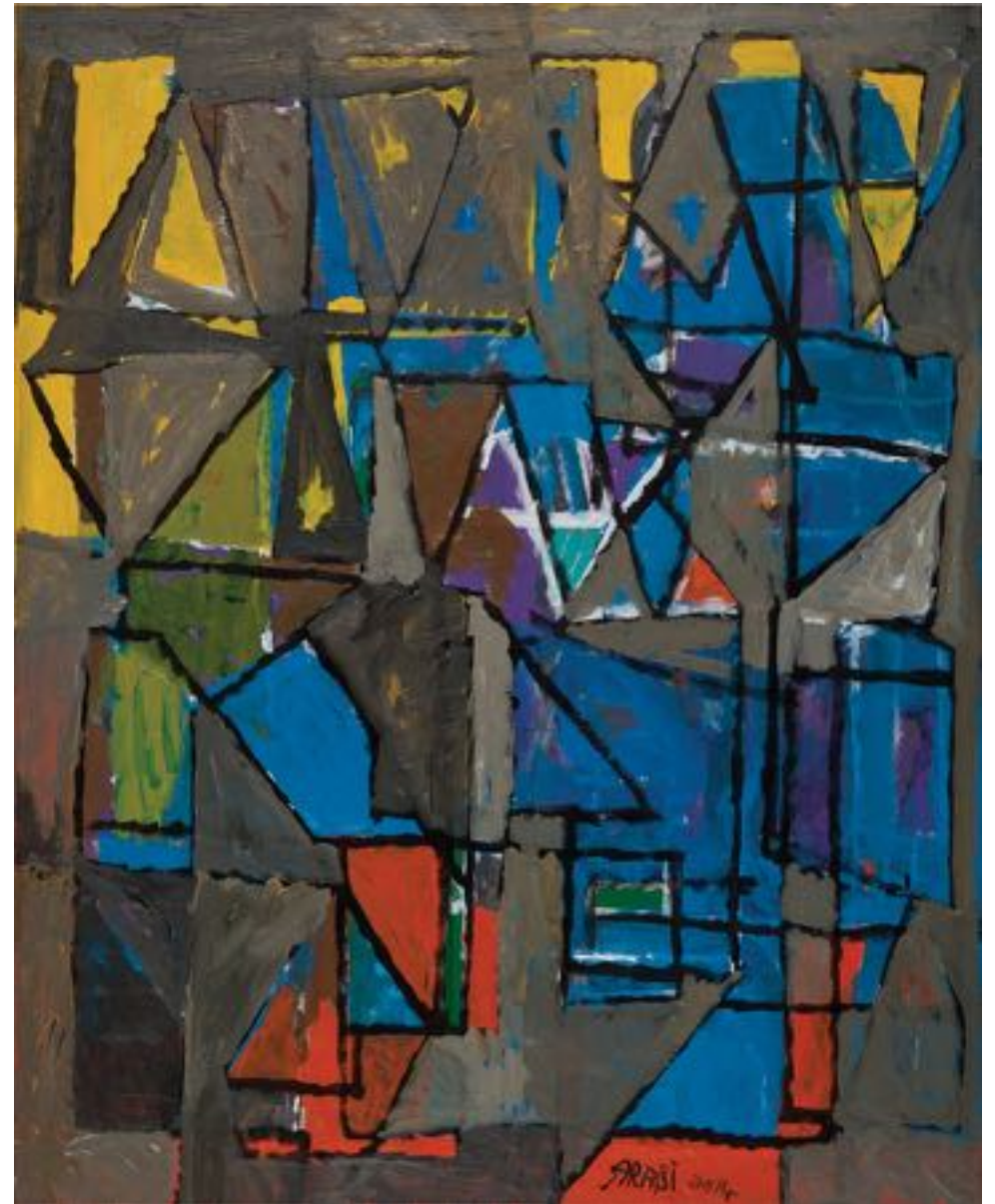






*Taqasim in a Levantine Night*  
2014  
Acrylic on canvas  
150 x 150 cm





*Phonic Kaleidoscope*  
2014  
Acrylic on canvas  
162 x 130 cm





*Andalusian Wall*  
2014  
Acrylic on canvas  
150 x 150 cm





*The Green Key (Maqam)*  
2014  
Acrylic on canvas  
115 x 195 cm





*Nightly Sonata*  
2014  
Acrylic on canvas  
115 x 195 cm





*Night Music in the City*  
2014  
Acrylic on canvas  
97 x 195 cm





*Architectural Rhythms*  
2014  
Acrylic on canvas  
145 x 195 cm



*Musical Beings*  
2014  
Acrylic on canvas  
196 x 130 cm

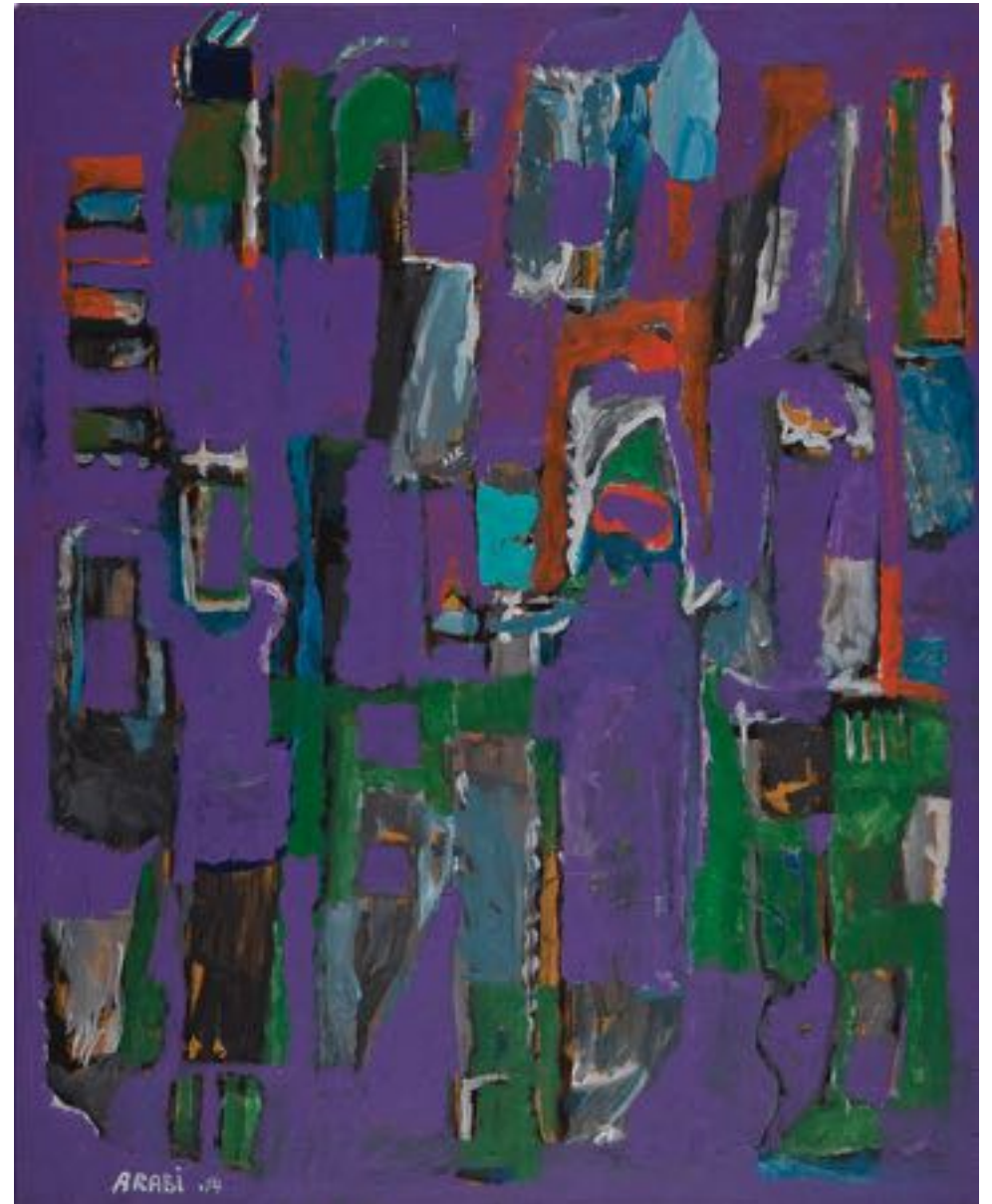




*Memory from the Green*  
2014  
Acrylic on canvas  
195 x 97 cm

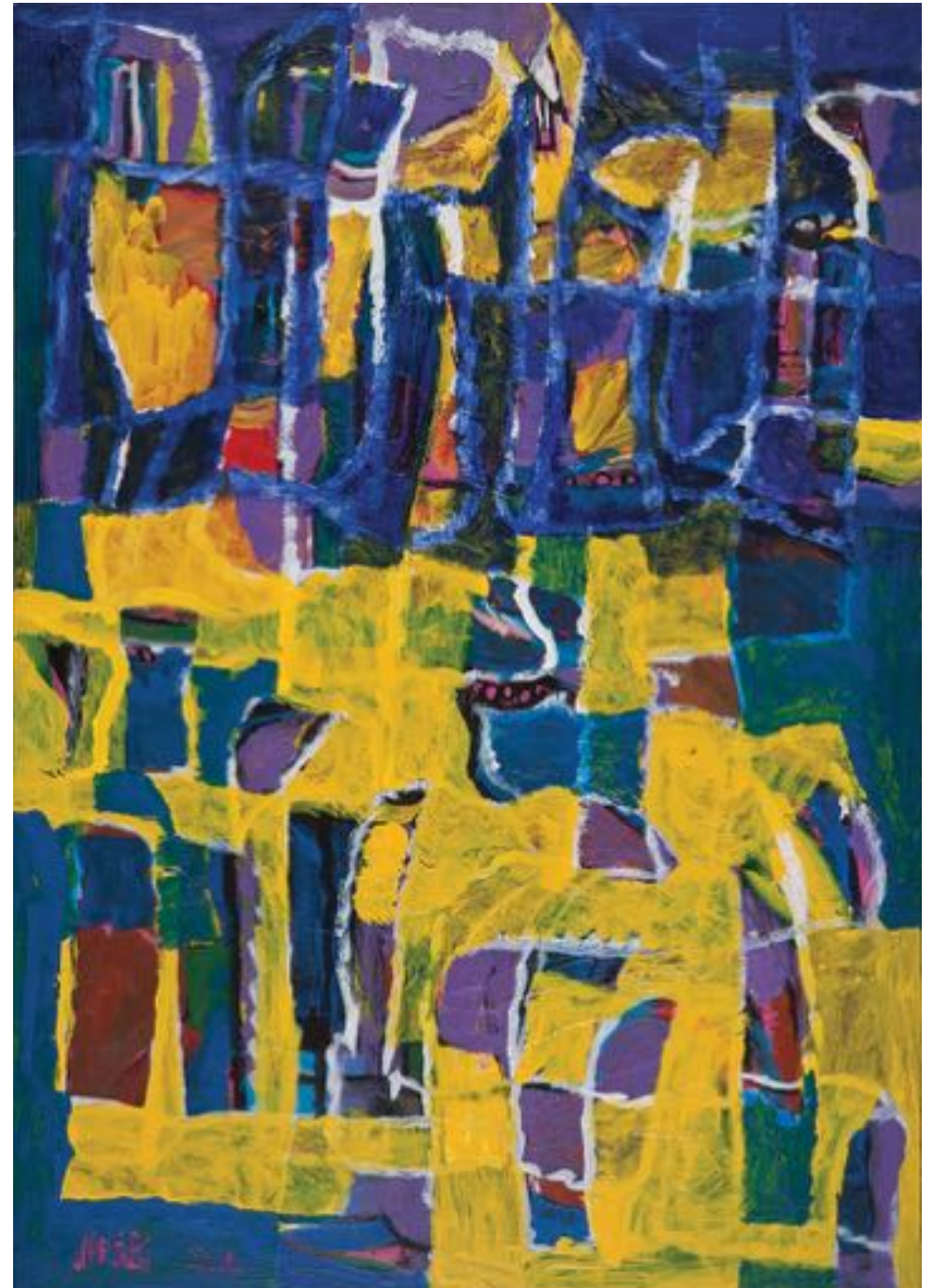






*Musical Paradise*  
2014  
Acrylic on canvas  
162 x 130 cm





*Folk Dance*  
2014  
Acrylic on canvas  
162 x 114 cm





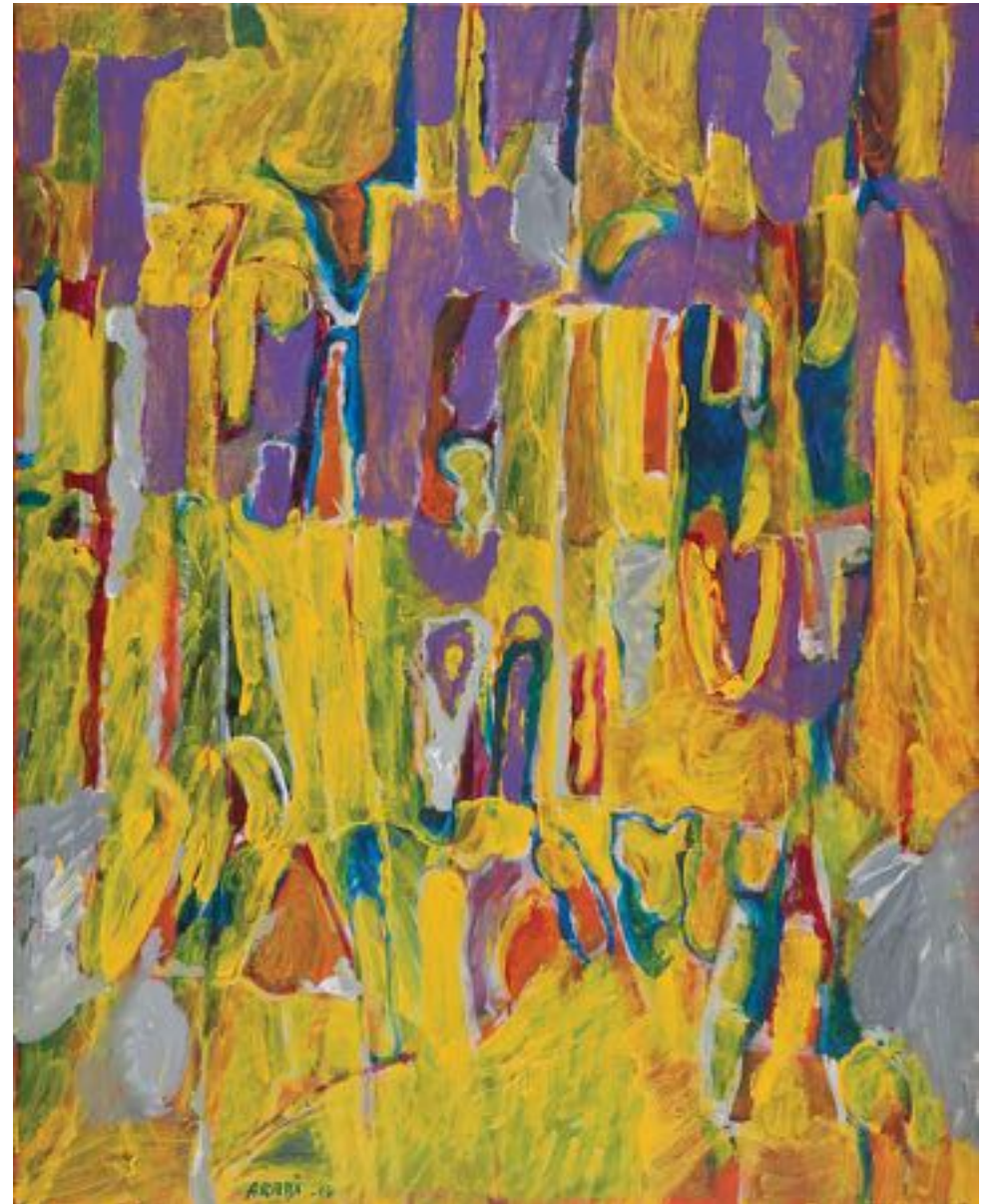
*The Last Painting*  
2014  
Acrylic on canvas  
162 x 110 cm



*The Yellow Signature*  
2014  
Acrylic on canvas  
195 x 130 cm







*Minor Sonata*  
2014  
Acrylic on canvas  
162 x 130 cm



كل هذا ساعدني على التفرغ وإخصاب ”مراجعي“ التشكيلية والموسيقية، وبذل ساعات الليل والنهار في المحترف، ومراجعة اللوحة عدة مرات، ذلك أنها تبتدئ عندما تنتهي من ”البناء“، ويبدأ ”التدمير“ والاختزال، وقد تصل إلى درجة العدم، فأبدأ كل شيء من الصفر وهكذا. فالمحق الماثب ينعش في كل مرة الذاكرة ويعيد صياغة الشكل أشد صفاء وإحكاماً وزهداً ونصاعة ضوئية. لعل العزلة من أشد ضرائب اللوحة احتداماً، لأن الإنسان يولد لوحده ويموت لوحده، ويرسم صوته الداخلي لوحده.

أسعد عرابي - باريس

٢٨ - ١١ - ٢٠١٤



### ٣- استنطاق اللون وتحويله من صامت إلى صائت:

تعتبر إذن مرحلة ”التجريد الموسيقي“ الراهن استمراراً ”للتجريد الغنائي“ وشبه الهندسي في الثمانينات، الفرق بينهما يمثل جديد التجريد الجديد.

الواقع أن التجريد الأول (منذ عام ١٩٧٧م) كان غنائياً بسبب احتكاكي المباشر بعدد من فنانيه الذين كنت أعرض معهم كل عام في ”صالون الواقعيات الجديدة“. هو الذي يرأسه أستاذي في البوزار ”جاك نالار“ (كان شفيق عيود مساعده في الصالون). ثم انقطعت عنهم بسبب تحولي إلى استعادة الهيئة المعمارية وارتباطها بالموسيقى بتأثير دراستي الجديدة في علم الجمال (جامعة السوربون) والتي امتدت تسع سنوات استغرقت خلالها في البحث عن العلاقة الذوقية المتصلة الروحية. بين أسرار تصوير المخطوطات العربية والأرابسك من جهة وموسيقى ”السماعي“ ومقاماتها من جهة أخرى.

أتاحت لي هذه الدراسة إعادة تأمل أعمال رواد التجريد الذين طبعوا النصف الأول من القرن العشرين بالهاجس السيميائي: التحول من الصوت إلى الشكل، ومن النوطة الموسيقية إلى ترجمتها بالمادة التصويرية إيقاعاً وتلحيناً تزامنياً في الألوان المتكاملة. من هؤلاء كاندينسكي وبول كلي وكوبكا واستمر تأثير هؤلاء على رواد النصف الثاني من القرن ابتداء من سوتو وأغام ودييز وانتهاء بتاكيس ودارته المتصلة بين الصوت والضوء ولوحات النواض الكهرطيسية التي تترجم أصوات المشاهدين بالرقص أو الرفيف، ناهيك عن الحجرات المستقلة المشبعة بلون واحد وصوت واحد والتي ظهرت في نهاية القرن العشرين.

لم أتوقف عن ”التجريد الغنائي“ الأول إلا بسبب خشيتي من الطريق الهندسي المسدود الذي قاد هذا التيار إلى ”المنماليزم“ (الاختزالية) وحين استرجعته كان التجريد الجديد أشد التحاماً مع المادة الموسيقية: إيقاعاً وتلحيناً لونيّاً.

حين أختار قطعة موسيقية واحدة، أكررها خلال فترة إنجاز اللوحة (تستغرق شهراً وسطيّاً) محاولاً استخراج ليس فقط نواظمها النوطية، وإنما الذوقية الوجدانية أو حتى الوجدية. هي محاولة ”حدسية - قلبية“: سمعية - بصرية لاستلهاهم خصائصها العاطفية خاصة وأني لا أتعصب ذوقياً لأي نوع منها: قد يكون واحداً من أدوار سيد درويش أو إحدى سوناتات البيانو لرحمانينوف أو حتى جملة من تقاسيم ”الراغا“ على آلة السيتر التي برع بها رايف شانكار أو مقام من معزوفات محمد القصبجي على العود، أو مقطع من سيمفونية لسيبيليوس أو حتى قداس لباخ وهكذا... غالباً ما تكشف عناوين اللوحات هذه المصادر الموسيقية الملهمة.

إذا كان الأداء في التجريد السابق تقليدياً (محمولاً خاصة على الحامل العمودي) فإن إنجاز اللوحة مؤخراً يعكس انقلاباً تقنياً لا يستهان به.

توضع اللوحة بصيغة أفقية على طاولة واطئة، وأدور حولها من الجهات الأربع مهتمناً بإياها من شتى أطرافها. تبدو الأشكال والألوان والتكوين متعددة الوجود والمناظير ويؤثر الإضاءة، كثيراً ما تغطي أجزاء منها بقماشة حرة بيضاء، وينجز القسم الباقي بأداء توحيدي مستقل. وذلك قبل أن يرفع الغطاء ويعاد مصالحة الكل بأشد الحلول اختزالاً. غالباً ما أتوقف بطريقة حدسية مباغتة، تملكني قناعة بأنه لا يوجد في تاريخ الفن لوحة كاملة الأداء، هو ما يمنح لاختيار الألوان المتصارعة وأنسجتها الخشنة البكر وسلوك الفرشاة الماجن ونحت السطح بالعجائن الصدفوية الغريزية: الإحساس الفني ”بالاستفزاز“ والإثارة العيشية.

لاشك بأن العزلة الطوعية المؤقتة التي فرضتها على نفسي منذ فترة، والانقطاع عن الحياة العامة ومعارضها من دعوات ومشاركات وأسفار ومؤتمرات وتحكيم وندوات ومحاضرات، والبعد عن ضجيج العالم وسواده وتشويشه الروحي، والانسحاب النسبي من النشاط الثقافى (ما خلا التعاون مع أيام غاليري).



## ٢- رفع الحدود بين الموسيقى والتصوير:

قادت الثنائية التوليفية الأولى إلى الثنائية التصالحية الثانية. تكشف الأخيرة أبرز مكونات البحث والاستلهام في تجريدات العام ٢٠١٤م، هو ما يستحق التوقف عند بعض الأسطر خاصة حول أسباب العودة المتدرجة إلى التجريد رغم الاستقرار النسبي في الانتساب الأسبق إلى "التعبيرية المحدثة" (دون إغفال أن الموضوعات الموسيقية فيها كانت غالبية).

إن مراجعة المعارض القريبة التي سبقت المعرض الراهن (في صالات مؤسسة أيام - غاليري الموزعة في عدد من المونوبولات العربية أو الغربية) تقودنا إلى هذه النتيجة التوأمية في علاقة فني السمع بالبصر.

فبعد إستنزاف الذاكرة الحضرية في معرض "شاميات" - دمشق، ٢٠٠٦م، ابتدأت "التعبيرية الموسيقية" المحدثة ابتداء من معرض في صالة بيروت عام ٢٠٠٩م لنفس المؤسسة تحت عنوان: "تحية إلى الراقص العالمي موريس بيجار" باعتبار أن الرقص يمثل الحد المتوسط بين الفعل الحركي التصويري والتوقيع الموسيقي.

اعتبر المعرض في دمشق استفزازياً فلم يعرض ولم يطبع كراسه بعكس الترحاب به في بيروت، هي التي عرض فيها سابقاً بيجار مع فرقته حفلة راقصة بأجسادهم نصف العارية. (واحدة من صفحات هذه الباليه خصصها في حينها لأنشودة صوفية لأم كلثوم).

تحول الموضوع الموسيقي بعد ذلك ولعدة سنوات ليغور في أسرار عازي تخت (أوركسترا) أم كلثوم خاصة على العود (محمد القصبجي) والقانون والناي وعازف الكمان أو التشلو الخ...

رافق أحد هذه المعارض دراسة موسيقية نظرية دقيقة ومستفيضة عن عمودية الموضوع بسبب تخصص استلهامه فقط من القصيد التصويري الكلتومي (يبلغ

عددها الثمانين) اختص بتلحينها رياض السنباطي وتوزع تأليفها أحمد شوقي ورامي وآخرون.

عرضت المجموعة باديء ذي بدء عام ٢٠١١ في القاهرة وبعد سنتين عرض نفس الموضوع بمجموعة لوحات جديدة في المركز الرئيسي لمؤسسة أيام غاليري في دبي، ثم في جدة وذلك خلال عام ٢٠١٣م.

تداهم لوحتي خلال فترة ٢٠١٢ - ٢٠١٤م أشباح حزينة من صور مدينتي الطفولة (صيدا ودمشق)، ثم تفرخ أشباح ساكنيها تعبيرية ما بعد حداثة (أي ما بعد بازلتز)، باللغة البلاغة في همجية تكويناتها شبه التجريدية. انعطف بعدها باتجاه ذاكرة محنة المدن الغابرة، ونزوح ساكنيها إلى هامش اللامكان، مدن متصحرة إلا من الإشارات الهندسية والأبجدية التي تقمصت بسرعة توقيعها الموسيقي. لم يكتب لهذه المجموعة البرزخية أن تعرف أو تعرض لأن محطتها التجريدية الموسيقية التالية كانت أشد إثارة وحسماً. فالتجريدات الراهنة (التي ختمت مع نهاية عام ٢٠١٤م) تقارب النوطة الموسيقية رغم أنها منطلقة من مشاهد تنظيمية حضرية بأداة. هي مجموعة عملاقة القياس تشهد الغروب المتدرج في الدلالة، هو ما اضطرني إلى إعادة تصوير أغلبها ضمن سياقها التجريدي الصريح المحدث (أي ما بعد الغنائي). وهكذا يعيد تاريخ تطور لوحتي نفسه في حويلته الدورانية.

فسياق التجربة الذي قادني في الثمانينات من التعبيرية إلى التجريد الغنائي، ها هو اليوم يقودني من التعبيرية المحدثة الموسيقية إلى التجريد الموسيقي، أو التوقيعي اللحني، والمعارض بطبعه "للمنمالية" الهندسية بسبب خصوصته العاطفية. تمثل إيقاعات مدن الطفولة في الدورتين منطلقاً مشتركاً في هذا التحول: من العمارة إلى الموسيقى وبالعكس، فالتبسيط والتنغيم اللوني المتراكم لهيئة بيوتات المدن القديمة قاد في المرتين إلى التجريد مع التزامن الطبيعي لمجريات تطور ما بعد الحداثة خلال أكثر من ثلاثة عقود ما بين المحطة الأولى والثانية.





بومبيدو لأحد رواده صالة رحبة بأربعة جدران، علق على كل جدار منها لوحة متناقضة التيارات بصيغة قصدية من الاستغراق في الوصفية الواقعية إلى التجريد المطلق.

وهنا لا بد من الاستدراك في هذه الحالة بأن ”الاستفزاز“ أصبح سمة إيجابية في فنون ”ما بعد الحداثة“ تجنباً من الوقوع في الأسلبة والتتميط.

فوحدة الأسلوب هنا تقع على مستوى الحساسية وليس الفكر. فالفرق بالنتيجة بين التشخيص والتجريد أصبح سديماً في أغلب هذه الحالات، ومنها معرضي الأخير هذا العام.



للأشكال الواقعية، هو شأن كاندينسكي التجريدي الأول منذ ١٩٠٨م. بعض من هؤلاء وصل إلى طريق هندسي مسدود مثل مالفيتش ومونديان. في الوقت الذي ترعرعت فيه من جديد اتجاهات تعبيرية (ما بعد حداثة)، على رأسها جورج بازلتز وغاروست وسواهم.

إن الطريق المسدود الذي انتهى إليه تجريدي بدوري آنذاك دفعني للعودة المتدرجة إلى ذاكرة الخزان التعبيري (بمدنه وسكانه) من جديد.

لعله من الجدير بالذكر أن التحول التدريجي سواء إلى ”التجريد الغنائي“ السابق أو إلى ”التجريد الموسيقي“ اللاحق، يثبت أنه تحول حولي ”دائري“ أشبه بتواتر الفصول الأربعة، فالخريف والربيع ما هما إلا درجة متوسطة بين نقيضين الشتاء والصيف. لكن هذه الأطروحة قابلة للنقض طالما أنني لا أقبل الحدود النقدية الفاصلة والمفتعلة بين ”التشخيص والتجريد“. فهيمنة الذاكرة بدل الواقع (كما ذكرت) تقود إلى تجريد يعبر عن هوية مكانية متميزة.

ناهيك أن تجريبي العامة تنتمي إلى مجموعة الفنانين الذين لا يؤمنون أصلاً بالفرق بين التيارين، بدليل ممارستي مثلهم للتجريد والتشخيص في نفس المرحلة، على غرار نيكولا دوستائيل، وقبله كل من بيكاسو وهنري ماتيس. يذكرني الأخير مع بول كلي بأن تجريدي لم يتنازل أحادياً من التنزيه التراثي المحلي، فثقافتني الغربية حتى قبل استقرارني في باريس (منذ عام ١٩٧٥)، صبغت لوحاتي بالصفة التوليفية الشمولية. ابتدأ هذا التوليف حسياً من السعي بين مدينتين متناقضتين: مدينة والدي المتوسطة صيدا ومدينة والدتي التصوفية دمشق. وقد تكون المدينة الثالثة باريس أشد غوراً من هذا التوليف. في المدينة الثالثة اكتشفت أهم خصائص تصويري وهو تواصله الحميم والمشبوب مع الموسيقى<sup>(١)</sup>.

(١) من الضروري مراجعة الكتاب ”المونوغراف“ الموسوعي الملون، والذي حررت نصوصه بعناية خلال أربع سنوات، ثم تكرمت ”مؤسسة أيام غاليري“ بطبعته عام ٢٠٠٧ وذلك بمناسبة معرضي الأول في صالته الدمشقية بعنوان (شاميات)، أما عنوان الكتاب فهو: ”شهادة اللوحة في نصف قرن“. يثبت نصه ولوحاته المصورة هذا التحول الحولي من التعبيرية إلى التجريد ومن التجريد إلى التعبيرية. والمعرض والكتاب تم إنجازهما بعد عام من التزامي بعقد حصري مع هذه المؤسسة لازل قائماً منذ عام ٢٠٠٦ م وحتى اليوم.

وهنا لا من استدراك أن أبرز قيمة من قيم تيارات ”ما بعد الحداثة“ أنها قائمة على التوليف ورفع الحدود بين أنواع الفنون، ابتدأت هذه التوحيدية الشمولية من جماعة لوكسوس الألمانية ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة ما بعد الحرب ثم إلى رواد الحداثة في الفن العربي لما بعد الثمانينات.

نعثر في معرض بيكاسو قبل سنوات في متحف مركز بومبيدو (والذي اختص بجنونه النحتي) على خليط من التيارات في نفس الصالة، على غرار النحت المعدني التجريدي الهندسي المزروع إلى جانب رأس ثور مقع على الأرض مصبوباً من معدن البرونز، أما الرسوم السريعة لملك التجريد الوجودي نيكولا دوستائيل في منتصف القرن والمأخوذة لقطاتها من نافذة سيارة مسرعة تثبت بأنه كان ينفذ ذاكرتها الفاجعية أو الحديثة في محترفه ضمن لوحات تارة تشخيصية (إلى جانب زجاجاته وآلاته الموسيقية والرياضيين)، وتارة ضمن تكوينات مادية تجريدية صاعقة. فأسلوبه في الحاليتين لا يقبل في نزق وتسارع فرشاته أدنى تعديل.

أما أحد أبرز الفنانين العرب المغربي محمد القاسمي فقد عرض ذات مرة على برزخ المحيط الأطلسي في الرباط ”برفورمانس“ بزرعه الرايات على الشاطئ، ناهيك عن ”برفورمانس“ إيمائي موازي يروي فيه هو نفسه حكاية قديمة، وذلك إلى جانب لوحاته المعروفة باستلهاً مادتها وأشكالها السحرية من رسوم جداريات كهوف ما قبل التاريخ.

درجت منى حاطوم في لندن وباريس على عرض واسطة الفيديو الصوتية إلى جانب منشآتها الصامتة، وكذلك أمر السعودي فيصل سمرة، فقد شهدت له معرضاً في بيروت للوحاته التجريدية المعروفة (غاليري أجيال) ومعرض فيديو في نفس الوقت في موقع آخر.

أحد الاتجاهات البارزة في نيويورك عرض في السنوات الأخيرة في مركز



## العودة إلى التجريد

منذ أكثر من نصف قرن بدأت شخصية لوحتي تتمايز في برزخ متوسط بين ”التجريد“ و”التشخيص“. متناسلة من موروث رسوم المخطوطات العربية وتصاوير أيقوناتها السورانية وحرفياتها الشعبية، على مثال عرائس ”خيال الظل“ والصناعات النورانية (على غرار ”شمسيات“ الزجاج المعشق) والمطبوعات والمحفورات الجصية – الخشبية – المعدنية الخ..

تتواصل إذن بواكير لوحتي منذ بداية الستينات مع صفة ”التنزيه“ المناقضة ”للتشبيه“، والتي صبغت فنون هذا المخزون الثقالي؛ من ذلك الاختصار على ”بعدين“ مسطحين في الرصف المساحي الموسيقي للألوان، وتجنب حجوم ”البعد الثالث“، بصيغة شبه واثقة؛ نلاحظ من خلالها أن الأشكال تعوم في فراغ فلكي رحب بدون ”ظل ونور“ وبدون ”أفق“ ودون التزام بالجاذبية الأرضية. ناهيك عن تعددية مواقع وزوايا الرؤيا بسبب تعددية مصادر الضوء (كما تراه عين ”طائر العنقاء“).

هو ما ينطبق بنواظم صريحة على موضوعي الأثير: ”الساكن والمسكون“ بما يعانق من تكوينات حضرية لمدن الطفولة (صيدا ودمشق) وقاطنيها الشعبين، سواء أكانوا ذكوراً يعتمرون الطرايبش أو العقال ويرفلون في الجيب أو الجلايب، في القفطانات أو السراويل، أو الأنثوية منها (وهي الغالبة بسبب تلغيزها السحري) الملفحة بالملاءات ذات المساحات الرحبة السوداء. تتوحد في مشاهدتها إكسسوارات الداخل بفناءات الميادين الخارجية المزدانة بالصبية والباعة والقطط وسواها.

كثيراً ما ترسم هذه العناصر البيئية متقابلة في الاتجاهين (مقدمة لتصوير أشد انفلاتا بعد عقدين وذلك بالتصوير في الجهات الأربع من اللوحة). هو ما يفسر اللجوء إلى ”المرأة“ في ضبط ”طبوغرافية“ مواقع هذه الحشود.

لكن الأشد تجريداً في مثل هذه الأحوال يتجلى في ”الصدع“ الذي يشق

مساحات الملاءات السوداء، بحيث يبدو هذا الفاصل أشد أهمية من الأردنية نفسها التي تطوقه. ثم وأكثر من ذلك فإن لون الرأس ينتمي إلى درجات الضوء في الأرضية (مثل الباب أو النافذة أو الدرج) أكثر من انتماؤه التشريحي إلى بقية هيكل الجسد.

### ١- رفع الحدود بين التجريد والتشخيص:

لعله من الضرورة بمكان توضيح الفرق بين ”التشخيص التعبيري“ (بما فيه تعبيرية ما بعد الحداثة) و”الواقعية الوصفية“؛ فرغم متانة ممارستي الأكاديمية سواء في المناظر أو البورتريه أو العاري، فلوحتي لم تستعن أبداً بالواقع المباشر. خاصة وأنها تعكس ترحالي الدائم عن المكان الأول. تحدوني منذ البداية قناعة بأن ”الذاكرة“ تصفي المتذكر من التفاصيل المرهقة للوحة، بل قد تكون الدرجة الأولى في سلم ”تنزيه“ أو ”تجريد“ الموضوع من صفته الدلالية أو الأدبية، فعندما تتسحب تفاصيل المدينة القديمة من الذاكرة لا يبقى منها إلا ما يستحق البقاء، من إيقاعات معمارية و”شظايا“ حميمة ذاكراتية. وهنا أصل في تجريد الموضوع حتى النهاية، وذلك باقتصاري في لملة هذه الشظايا الذاكراتية على توقيعهما وتلحينها اللوني، وسجم خاماتها المتباعدة.

فيقين الذاكرة كفيل بتصفية المعاش الحضري أو الاجتماعي بحيث لا يبق من صورهِ إلا ما يستحق الخلود، لأن اللوحة تبحث عن الأبدية متجاوزة رصد الوقائع والتفاصيل الزائلة، تمر هذه التلخيصات أحياناً عبر رسوم سريعة متوسطة الاختزال ولكنها تتحول في اللوحة إلى ثلاث مراحل انفعالية متدرجة:

”وجدانية – وجودية – وجدية“.

تؤكد هذه الملاحظات شرعية التحول التدريجي من تعبيرية الستينات إلى التجريد الغنائي منذ بداية الثمانينات، ذلك أن أغلب رواد التجريد في الفن الغربي في القرن العشرين وصلوا إلى ضفاف التجريد من الاختبار المتواتر







# أسعد عرابي

العودة إلى التجريد

٤ مايو - ١٨ يونيو، ٢٠١٥

غاليري أيام، دبي

بناء جيت فيليج ٢، مركز دبي المالي العالمي (DIFC)، دبي

هاتف: ٠٠٩٧١٤٤٣٩٢٣٩٥ فاكس: ٠٠٩٧١٤٤٣٩٢٣٩٠

difc@ayyamgallery.com www.ayyamgallery.com







An abstract painting featuring a dense composition of thick, expressive brushstrokes. The color palette is rich and varied, including deep reds, bright yellows, cool blues, earthy browns, and hints of green and purple. The strokes are layered and textured, creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of raw energy and emotional intensity.

# أسعد عرابي

العودة إلى التجريد