

Safwan Dahoul



Safwan Dahoul

Damascus
Mezzeh West Villas
30 Chile Street, Samawi Building
Damascus - Syria
Phone + 963 11 613 1088 - Fax + 963 11 613 1087
info@ayyamgallery.com

Dubai
3rd Interchange, Al Quoz 1, Street 8
P.O.Box 283174 Dubai - UAE
Phone + 971 4 323 6242 - Fax + 971 4 323 6243
dubai@ayyamgallery.com

Beirut
Beirut Tower, Ground floor, Zeitoune Street
Across from Beirut Marina, Solidere
Beirut - Lebanon
Phone + 961 70535301
beirut@ayyamgallery.com

© All rights reserved 2009

ayyam  gallery
beirut | damascus | dubai

Safwan Dahoul: The Dream Maker

By Khaled Samawi

I met Safwan Dahoul in his studio for the first time in late 2005. I immediately knew that I was in the presence of a great artist. What I did not know then is that I was also meeting a great person. What I learned since then is that to be a great artist you have to first be a great human being.

I allow myself to introduce Safwan to you neither because I am an art historian or an expert in Middle Eastern art (I am definitely neither), nor because I am the founder of Ayyam Gallery that represents Safwan Dahoul. I allow myself to introduce Safwan Dahoul because I consider him as one of my closest friends and my soul mate at Ayyam Gallery. Nobody cares about the future of Ayyam Gallery as a collective project more than Safwan.

It really takes a great individual to be an artist, one of the most individualistic of professions, and still be able to give your heart to a collective project.

The first year with Ayyam, 2007

MASKS

From the moment Safwan's paintings decorated the walls of the gallery and international art fairs, Safwan got great reviews among most regional and international art experts and collectors. His first paintings to be sold at auction in Dubai and London exceeded estimates dramatically. Collectors from all over the world contacted Ayyam Gallery enquiring about his work. As in all aspects of life, success attracts criticism and jealousy. While Safwan was gaining international acclaim, he came under attack from local artists and collectors. Questions about the ever increasing prices of his paintings became the main subject of discussion in all circles of Syrian society. "It is annoying how fake some people can be" he would say. "Wouldn't the world be a better place if people would wear their halos instead of their masks?"

SHABAB AYYAM

In January 2007, while having Nescafe with Safwan (the man drinks Nescafe like it is water) the idea of Shabab Ayyam was born. "There is a treasure of young artists in Syria that need to be discovered and cultivated" he said. A few months later a competition for young artists was held at Ayyam Gallery and ten young artists were chosen to be represented by the Gallery under the Shabab Ayyam banner. Three years later these young artists are becoming household names and are now the future of Middle Eastern contemporary art.



The second year with Ayyam, 2008

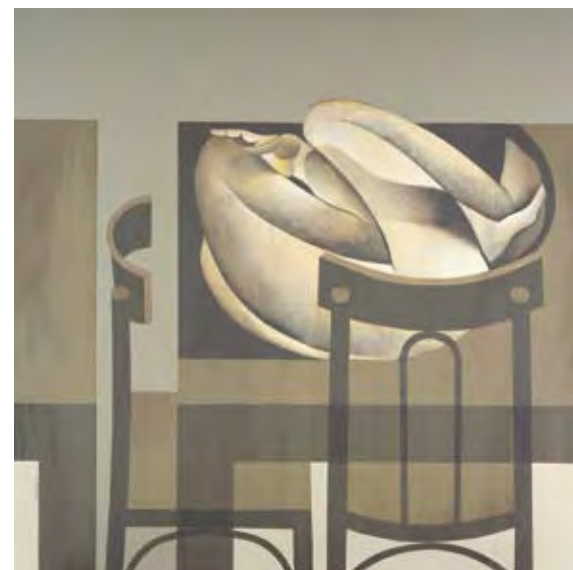
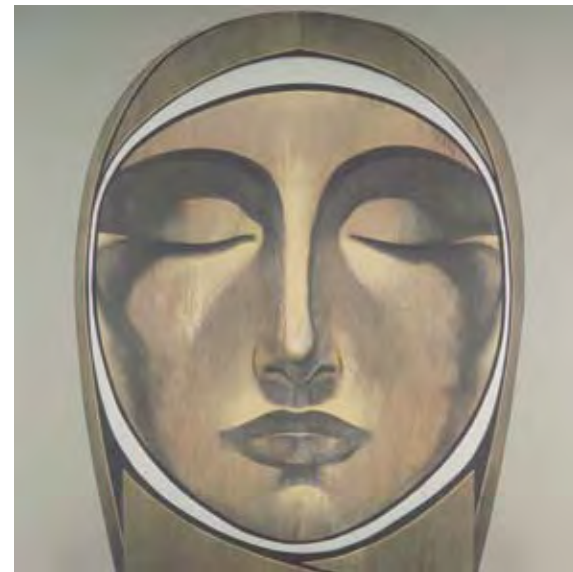
NAWAR

In May 2008, Safwan lost Nawar, his college sweetheart and wife of 20 years to cancer. The first five months of the year were dedicated to her battle against this terrible disease with its ups and downs while preparing for his solo exhibition at Ayyam Gallery, Damascus. In March 2008, he fulfilled his dream of another solo exhibition in her presence. We all knew that Nawar waited for this solo exhibition before going to meet her creator. After her death, and in a state of shock, Safwan went to his studio and spent the next few months painting what I believe was his best work yet, eight masterpieces about her last few months. He started to number his paintings after her death Dream1, Dream2, Dream3,

I still get goose bumps when I see these pictures. The portrait of Nawar dressed in white after she has been cleansed in the Muslim tradition or the picture of Nawar naked and cuddled up in her hospital bed waiting for her last few breaths. Another picture was that of Nawar as her soul is being pulled out of her body slowly but surely.

In the fall of 2008, Safwan exhibited these eight paintings at Ayyam Gallery Damascus and Dubai as a memorial honoring the life of Nawar. In these two exhibitions Safwan dedicated a wall to the portrait of Nawar and had a large square of soil placed beneath her portrait. I can still smell the wet soil to this date. That image for me is the most powerful image I have seen in any gallery or museum. They say art is supposed to move people. They say art can bring tears and joy to people. They say art is for the ages. That image proved, to me anyways, that what they say about art is true.

Then the shock of Nawar's death was over, and the mourning started. Safwan stopped painting in late 2008. He had something more important to attend to.....



The third year with Ayyam, 2009

NAWAR'S EXHIBITION

In April of 2008, as I was visiting Nawar at the hospital, a heated discussion started between Nawar and me about the artists that Ayyam Gallery represents. An acclaimed artist herself, she believed that she should have gotten a chance to show her work at Ayyam Gallery. I promised her a solo exhibition at Ayyam Gallery in March of 2009. Until the day of her death approximately two weeks later, Nawar would tell all visitors that came to see her not to worry about her, that she will get better, as she has a solo exhibition to prepare for.

Safwan spent the end of 2008 and the first three months of 2009 preparing an exhibition and designing a book of his late wife's paintings. He would stare at each of the hundreds of small paintings and sketches of hers in amazement and say to me and to himself every time "God I miss her" In March 2009, Nawar had her promised solo exhibition at Ayyam Gallery and I could swear that she was with us in the gallery halls.

BEIRUT'S INAUGURATION

With Nawar's exhibition behind him it was time for me to drop the bombshell. While having the seven thousandth Nescafe at Safwan's studio, I nonchalantly said "Safwan you need to start painting again, October is around the corner and I want you to open Beirut. I know this is a hard time for you, but Ayyam Gallery needs you to open Beirut alongside Nadim Karam. We have to open Beirut with strength, and what better way than your paintings alongside Nadim's sculptures. It is time to turn the page"

While the page might never be turned, a new chapter has begun. New dreams will be created, and Safwan Dahoul will always remain, our master dream maker!!



Safwan and Nawar 1985



Safwan Dahoul: le Maître à Rêver

Par Khaled Samawi

La première fois que j'ai rencontré Safwan Dahoul, c'était vers la fin de l'année 2005, dans son atelier. J'ai tout de suite su que j'étais en présence d'un grand artiste. Ce que je ne savais toutefois pas à l'époque, c'était que je venais de rencontrer quelqu'un d'exceptionnel. Depuis, j'ai appris que pour être un artiste d'exception, il faut d'abord être un individu exceptionnel.

Si je me permets de vous présenter Safwan Dahoul, ce n'est pas en tant qu'historien de l'art ou en tant qu'expert en art du Moyen Orient (il est incontestable que je ne suis ni l'un ni l'autre). Ce n'est pas non plus en tant que fondateur de la Galerie Ayyam, qui représente Safwan Dahoul. Si je me permets de vous présenter Safwan Dahoul, c'est parce que je le considère comme l'un de mes amis les plus proches et mon âme sœur à la Galerie Ayyam. En effet, nul ne s'investit comme lui dans l'avenir de la Galerie Ayyam en tant que projet collectif.

Et vraiment, seulement quelqu'un d'exceptionnel peut être à la fois artiste, l'un des métiers les plus individualistes, et en même temps capable de se donner entièrement à un projet collectif.

La première année chez Ayyam, 2007

MASQUES

A partir du moment où ses tableaux sont accrochés dans la galerie et dans les salons d'art internationaux, Safwan reçoit des critiques très positives de la plupart des experts en art et collectionneurs régionaux et internationaux. Ses premières toiles à se vendre aux enchères à Dubaï et à Londres atteignent des prix bien supérieurs aux estimations; et des collectionneurs du monde entier contactent la galerie Ayyam pour s'enquérir de son travail. Comme dans les autres domaines de la vie, le succès attise les critiques et l'envie. Alors que Safwan devient internationalement reconnu, il fait l'objet d'attaques de la part des collectionneurs et artistes locaux. La montée en flèche du prix de ses toiles est mise en question et devient un sujet de discussion récurrent dans tous les cercles de la société syrienne. «C'est énervant de voir comme les gens peuvent être hypocrites», dit-il. «Le monde ne serait-il pas plus agréable si les gens arboraient leurs auréoles plutôt que leurs masques?»

SHABAB AYYAM

En janvier 2007, alors que je bois un Nescafé avec Safwan (qui boit du Nescafé comme si c'était de l'eau), naît l'idée de Shabab Ayyam. «Il y a une mine de jeunes artistes de talent en Syrie qui restent à découvrir et à soutenir», dit-il. Quelques mois plus tard, la Galerie Ayyam organise une compétition pour jeunes artistes et dix sont sélectionnés pour être représentés par la Galerie sous le nom de Shabab Ayyam. Trois ans plus tard, ces artistes sont en passe de devenir connus et représentent l'avenir de l'art contemporain au Moyen Orient.



La deuxième année chez Ayyam, 2008

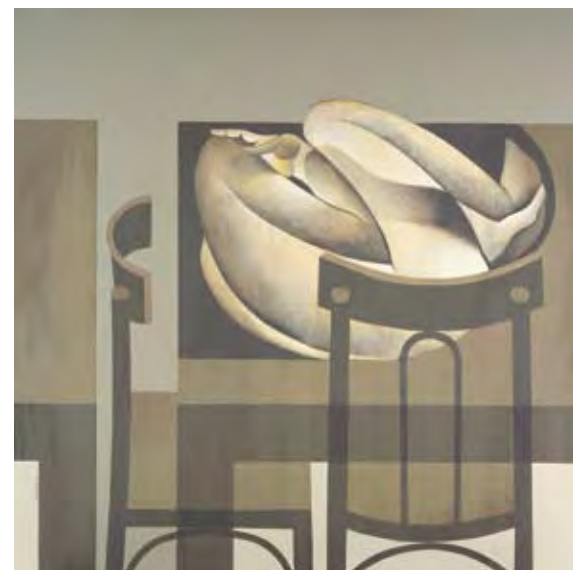
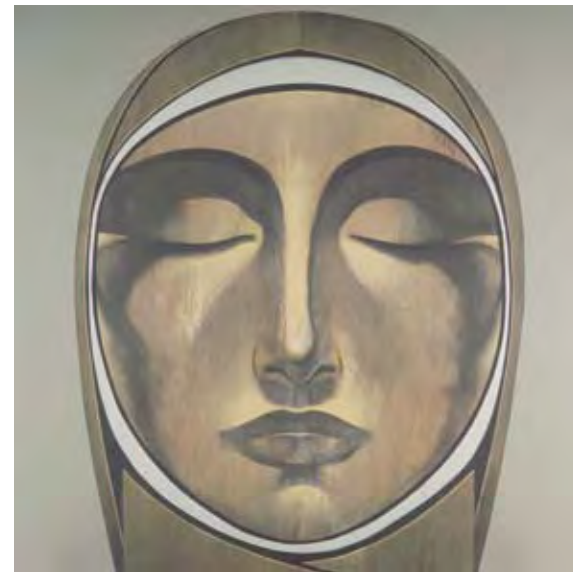
NAWAR

En mai 2008, Safwan perd Nawar, qu'il avait rencontrée à l'université et avec qui il était marié depuis 20 ans, lorsqu'elle meurt d'un cancer. Il consacre les cinq premiers mois de l'année à l'aider à combattre cette terrible maladie avec ses hauts et ses bas imprévisibles, tout en se préparant pour son exposition individuelle à la galerie Ayyam à Damas. En mars 2008, il réalise son rêve: une dernière exposition individuelle en présence de sa femme. Nous savions tous que Nawar avait attendu cette exposition en solo avant de rendre l'âme. Après son décès, dans un état de choc, Safwan se rend dans son atelier et passe les mois suivants à peindre ce que je considère comme son meilleur travail à ce jour, huit chefs-d'œuvre à propos des derniers mois de la vie de sa femme. Après sa mort, il commence à numéroter ses tableaux - Rêve 1, Rêve 2, Rêve 3...

Aujourd'hui encore, ces toiles me donnent des frissons: le portrait de Nawar dont le corps est enveloppé de blanc après avoir été lavé selon la tradition musulmane, ou bien l'image de Nawar nue, recroquevillée dans son lit d'hôpital en attendant de rendre son dernier soupir; un autre tableau représente Nawar dont l'âme est lentement mais sûrement extirpée de son corps.

En automne 2008, Safwan expose ces huit tableaux à la Galerie Ayyam de Damas et Dubaï en hommage à la vie de Nawar. Lors de ces deux expositions, il consacre un pan de mur au portrait de Nawar et fait placer un grand carré de terre sous son tableau. Je sens encore aujourd'hui cette odeur de terre mouillée. C'est pour moi l'image la plus forte que j'ai jamais vue dans un musée ou une galerie. On dit que l'art doit émouvoir. On dit que l'art peut faire naître les larmes ou la joie. On dit que l'art est intemporel. Cette image prouve- me prouve à moi en tout cas - que ce que l'on dit de l'art est vrai.

Puis le choc de la mort de Nawar s'estompe, et vient le temps du deuil. Safwan s'arrête de peindre vers la fin de l'année 2008. Il doit se consacrer à quelque chose de plus important ...



La troisième année chez Ayyam, 2009

L'EXPOSITION DE NAWAR

En avril 2008, alors que je rendais visite à Nawar à l'hôpital, j'ai eu une discussion animée avec elle à propos des artistes représentés par la Galerie Ayyam. Elle-même artiste de renom, elle était d'avis que la Galerie Ayyam aurait dû lui donner l'occasion d'exposer son travail. Je lui promis une exposition individuelle à la Galerie Ayyam en mars 2009. Jusqu'au jour de son décès à peu près deux semaines plus tard, Nawar dit à tous les visiteurs qui venaient la voir de ne pas s'inquiéter pour elle, qu'elle irait mieux car elle devait se préparer pour son exposition en solo.

Safwan passa la fin de 2008 et les trois premiers mois de 2009 à travailler sur une exposition et un livre sur les tableaux de sa femme décédée. Admiratif, il passait son temps à contempler chacun de ses centaines de petits tableaux et esquisses, me disant - ou peut-être se disant à lui-même à tout moment, «Dieu qu'elle me manque». L'exposition solo promise à Nawar eut donc lieu en mars 2009 à la Galerie Ayyam, et je pourrais jurer qu'elle était présente avec nous dans les salles de la galerie.

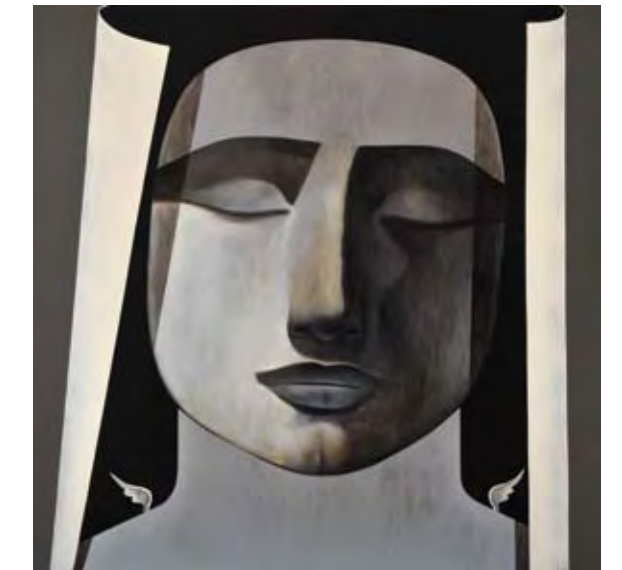
L'INAUGURATION DE BEYROUTH

Une fois passée l'exposition de Nawar, il fut temps pour moi d'annoncer la grande nouvelle à Safwan. Tout en buvant mon énième Nescafé dans son atelier, je lui dis négligemment, «Safwan, il faut que tu te remettes à peindre, octobre approche à grands pas et je veux que ce soit toi qui fasses l'inauguration de Beyrouth. Je sais que tu traverses une passe difficile, mais la Galerie Ayyam a besoin de toi pour faire l'ouverture de Beyrouth avec Nadim Karam. Il faut absolument inaugurer Beyrouth de façon spectaculaire, et quel meilleur moyen que de mettre tes tableaux côte à côte avec les sculptures de Nadim? Il est temps de tourner la page.»

La page ne sera peut-être jamais tournée, mais un nouveau chapitre a commencé. De nouveaux rêves vont voir le jour, et Safwan Dahoul restera à toujours notre maître à rêver!



Safwan and Nawar 1983



Safwan Dahoul: Summoning the Subconscious

By Maymanah Farhat

For over twenty years, Syrian artist Safwan Dahoul has frequently used just a single word to title his paintings: "Dream." Reflecting an oeuvre mostly comprised of variations on an enigmatic theme, the title acts to connect works that can be grouped as an uninterrupted series. Although it is not unusual for artists to present lengthy explorations of subject matter, styles or concepts, his examination acts as a visual stream of consciousness. Each canvas is prompted by its predecessor, while simultaneously informing the next. Yet each piece possesses an individual narrative, a chapter in a grand saga that has taken hold of the artist's psyche and is recorded for the viewer. Dahoul's minimalist palette, elongated female subject and marked treatment of negative and positive space work to depict a world where apparitions and ambiguity reign supreme.



Safwan 1968

The making of an artist

Originally from Hama, an agricultural and industrial center north of the Syrian capital, Dahoul's interest in art developed at an early age. The youngest of eight, most of his family showed little interest in art. Nevertheless, as a young boy he would sneak into the



Safwan 1981

studio of a local painter in order to watch him work. It was through these informal art sessions that he would discover his love for art, one that would soon become his destiny. His formative years in Hama were spent at the Suheil Al Ahdab Center of Plastic Arts. From there he moved on to Damascus, the country's cultural hub, to pursue advanced studies in painting.

Despite his parent's wishes—who discouraged the notion of becoming an artist due to purported financial sacrifice—he enrolled in the Faculty of Fine Arts in Damascus and graduated from the leading institution at the top of his class in 1983. In 1987 he won a scholarship from the Ministry of Higher Education to study abroad. After repeatedly being denied a visa by the Belgian Embassy, he made contact with its ambassador to Syria, explaining his situation while impressing him with his artwork. The ambassador, Michel Lastschenko, who had a strong interest in art, came to Dahoul's aid and in 1993 the artist embarked on a journey that would alter the course of his life. In Belgium, he went on to complete a doctorate from the Higher Institute of Plastic Arts in Mons in 1997. Since then his work has been shown around the world, having solo exhibitions in both the Middle East and Europe.

Upon arrival in Belgium in the early 1990s, he was impressed with its rich history of art and architecture. Of his time there the artist has affirmed:

I learned so much in Belgium; it was totally new in terms of society and culture. And I was lucky to be able to witness and experience the artistic culture of another country, which in turn helped me fuse my [own] background into my work.

He immediately became engrossed in the works of Flemish masters such as Hieronymus Bosch (1453-1516) and Pieter Bruegel the Elder (1525/30-1569), who he had admired from afar during his undergraduate studies in Damascus, where he wrote a thesis on their work. Of their style of painting Dahoul has said, "I like the Flemish school because it's so human. Their art is so popular and true that you can easily associate with it." Often exploring universal themes, these artists are acknowledged for working from a profound philosophical outlook that led to a fascination with peasant life and the common experiences of sixteenth century northern Europeans, while challenging societal norms of the time.

Yet when examining Dahoul's work, one would be hard pressed to find an immediate visual connection to this type of Low Countries Renaissance art. As the Syrian painter has attested:

My years of study in Belgium had a great influence on my style. But most importantly I learned how to make use of other artistic styles without imitating them or losing my own identity as a painter.

Although absorbing the secrets behind their artistic genius, Dahoul never abandoned his Syrian roots. His palette would become as muted as the Levantine landscape that surrounded him, while his figures would take on the stylized attributes of Egyptian pharaohs and Assyrian warriors. And while the marriage of these immediate



Safwan, Nawar, Sari, Kais 1995

references appears seemingly natural, his approach to painting is distinctly his own.

In the rich and diverse history of art and visual culture of the Arab world, Dahoul stands alone, detached from specific schools or movements as he travels through the recesses of his mind. His greatest influence, in essence, is the vivid imagination from which he extracts the scenarios of his canvases. Each painting represents a moment in time as it is captured by his mind's eye. "The next moment is another painting even if its elements are almost the same," the artist has indicated. His paintings can thus be viewed as snapshots of a subconscious realm, as his protagonists are brought forth in innumerable states of sensation. Deeply psychological, and like those of the Flemish masters who he admires, his paintings often possess larger implications.

Dahoul's mysterious heroine, whose elegant and rounded contours recall the fluid lines of late Pharaonic wall paintings and reliefs, is captured in various scenes. Often depicting her in a solitary existence, the artist relies heavily on symbolism to set the tempo of his compositions. Placed in a dark room with various pieces of furniture, his protagonist frequently appears in interior spaces. This began in Dahoul's earlier works, which are executed in a noticeably different palette, technique and style than what he is known for today. The theme of a lone figure within a private space, however, was something the artist explored in the early stages of his creative output. A look at previous paintings, as divided into periods or series, reveals the compositional elements that would lead to the most current (and darker) phase of his career.

Paintings on canvas during the 1990s

In an untitled work from 1993, a delicate figure is shown leaning against a windowsill with her eyes shut as she stands in a meditative pose. Alone and seemingly absorbed in her inner most thoughts, she is surrounded by nothing more than the empty space around her. Outside, clouds float in front of the window, as the building she is in is immersed in fog. The oil on canvas painting is executed in blue hues, nearly monochromatic, and is accentuated by white washes that work to highlight certain areas of the composition. Dahoul outlines her figure in meticulously thin black lines, a technique that gives the work an illustrated feel, while the use of palette knife on the rendering of her floral dress creates a sense of depth and abstraction. The cool tones and painterly approach through which his figure is realized, in where the medium is made to resemble the soluble quality of pastels, brings to mind works from Pablo Picasso's (1881-1973) Blue Period.

Another untitled work from 1993 shows this elongated figure captured in presumably the same day, this time at night. Here Dahoul has changed the perspective of his composition, the viewer now looks in at the figure from outside her window. Hanging over the window ledge she extends a white string before her, a mysterious gesture as her head is tilted to one side and her gaze is directed downward. Is she staring down at a friend or lover or is she lost in thought? Perhaps only the artist can say, yet with her arched shoulders and the flowing contours of her form, Dahoul's subject draws the viewer into her secret world. The sliver of a crescent moon is reflected in the glass pane of the window, a detail that points to a nocturnal scene and further mystifies the artist's figure.



This slender, Parmigianino-like woman appeared in a number of Dahoul's 1990s works, marking an early exploration into the concepts of repetition and continuous narrative that have come to define his painting. Gradually however, the mood of these works gave way to scenes in which his female protagonist appears grief-stricken, almost overcome by an insurmountable sadness. In other later works, such as those painted after 2000, she attests to a ominous sense of seclusion. The manner in which they are rendered is also noticeably different, as the artist's figures become significantly larger with features that are more pronounced and a palette that shifts from cooler hues to darker earth tones.

This compositional and stylistic transition can be detected in a 1997 untitled acrylic on canvas piece that shows the same female figure of previous works sitting before a darkened window. The night sky appears pitch-black behind the artist's subject as she sits on a wooden chair. Her surroundings are barren. Although her body is turned to one side, she stares directly at the viewer, providing neither an entry into her thoughts nor an acknowledgment of his/her gaze. Her dress is nearly transparent, making her figure ghost-like. The woman's shoulders are turned inward as she slouches in her seat and an invisible weight bears down on her body. Her presence is otherworldly, as she is physically grounded in the space but outwardly detached from it. Rendered in gray, black and purple hues, it is a slight departure from the works produced in 1993, leaving a somber impression on the viewer.

Paintings on wood 1993-2000

The use of these dramatic colors surfaced in a number of the artist's works that were produced on wood between 1993 and 2000. These paintings have a particular aesthetic quality, as the raw effect of the surface makes for the coarse application of paint and an overall roughness in execution. With the use of wood, Dahoul took the process of isolating his subject amidst spatial planes a step further, often using several planks to create a single surface. This method resulted in paintings that are divided into compartments, making the nature of his compositions claustrophobic and restrained. By framing his subjects in boxes or between columns, he alludes to space while placing the emphasis on his figure. Whereas boundless space was implied in earlier works through an open window with a view that seemed to disappear into a dark abyss, these paintings present scenes or compositions in which the subject is confined to fixed boundaries, where solace is only obtained from within. This makes for highly confined settings that make for powerful psychological connotations.

Take for example an untitled painting on wood that shows Dahoul's female figure standing before a large mirror. With her back to the glass and her hands folded in front of her form, she stares into a reflection, looking past herself at a male figure that is crouched on a sofa chair in the corner of the room. His head bowed, he is captured as though in a moment of extreme sorrow, while the woman stares at him coolly. Is this scene perhaps a quarrel between two lovers, when all reason has ceased to exist and a great divide overtakes a space where oneness once presided? Or does the artist depict a profound moment of grief? Do his subjects regret a loss of love or do they mourn the death of another? Or are they anthropomorphic representations of a greater defeat? This is left open to the viewer, an element of Dahoul's work that allows one's imagination to take over as his subjects



move beyond their immediate representations and the content of compositions can spark myriad interpretations.

Returning to the exploration of space, Dahoul's paintings on wood indicate how he has come to define the environment of his subjects. In an interview in 2008 he reflected upon this aspect of his work by stating:

Am I drawing the space and which makes a figure appear within? Or am I drawing a figure, and the space is a byproduct? Which is the negative and which is the positive? Most of the time, I feel I am drawing space—how the space is everywhere, surrounding us, even inside us.

This insight points to a striking component of the painter's work, as his subject matter becomes the result of an overall investigation of color, mood and setting.

In another untitled piece from this period the artist's male and female couple reappears in a portrait that is enclosed by a wooden border. Painted in faint blue washes, the frame reduces the background of the portrait, leaving only hints of black outlining their torsos. Here space is condensed and further dissected by the two-dimensionality of the board placed atop the painting. This technique of creating depth through the overlaying of materials can be likened to the methods used by Russian icon painters in which tin or metal facades were placed over portraits of religious figures, as a way of embellishing their image. Stemming back centuries, these works appeared in the Levant in the late 1800s through a number of missions that were established in city centers with significant Christian populations such as Jerusalem.

A closer historical connection, however, can be made with the Byzantium works found in Egypt and the post-Byzantine icons of Syria. The enclosure of portraits, the flat application of paint and the use of symbolism in lieu of realistic depictions distinguished these periods of art. Early Byzantium painting would later inform the master works of Flemish icon painters in the fifteenth and sixteenth centuries.

Several of Dahoul's works from this point in his career evoke this centuries-old type of painting. Their settings become indiscernible, as the artist's human subjects take up nearly the entire composition. Yet they are essentially defined by this lack of space. If their images seem to overrun their surroundings, at all times the artist limits the spatiality of the composition so that they must conform to their environment, to such an extent that their bodies are often contorted into the partitions he creates.

Such is the case with a square composition that shows his male and female characters hovered together on an overstuffed chair. Holding each other tightly, they seem to console each other. The warm yellow shade of the chair in which they sit is striking against the hints of a black and brown background that envelops them and the soft charcoal and black brushstrokes used to depict their forms. This use of objects and their shapes as a means of distinguishing space and accentuating his figures would become a predominant stylistic division in his later works.



In other paintings from this period, which show only his female protagonist, he pushes the human form to the edges of the composition, placing the focus on the nature of her physical presence, one that speaks of an internalized pain. As she sits on a wooden chair, her being is fragmented by the wooden planks upon which the artist has distributed his narrative. Slicing the painting into vertical planes, these boards seem to point to a fractured state of being, much like the evident distress that emanates from his anguished figures. In one painting an empty chair situated next to his subject marks the absence of a second figure, while the other reflects an overwhelming sense of alienation. The works appear to belong to a sequence, a vignette in the artist's endless tale.

Eventually this limiting of the interior space depicted in his images would lead to the complete elimination of background. Here the methods of Russian icon painters are updated and the principles of modernism are brought in to create a new kind of portrait, one that discards a traditional understanding of painting and strives for new dimensions in figurative representations. His portraits thus become confined or obscured by wooden façades, a technique that brings in an element of abstraction.

Take for example the portrait of a man whose face is nearly hidden by an unfinished piece of wood. The artist has cut a rectangle in the center of the board making it a bulky frame. Through this opening he has placed his painting, an image of a man who peers out at the viewer, his eyes masked by a dark shadow that falls on his face. His expression is solemn, as he is entrapped within the wooden cubicle and buried beneath the surface. The square format of the board again recalls early Byzantine icon works that were painted on such wooden pieces.

If for the artist "space is everywhere, surrounding us, even inside us" and in these works it becomes a near suffocating element, one that encloses his human subjects, what can be discerned from this particular series? Like the Flemish masters he so admired, Dahoul seems to be speaking from a philosophical point of view. Does the space that he creates for his subjects mirror that of the outside world?

Works on canvas 2000-2009

Whatever the origin of his subject matter, Dahoul's intentions are clear. His is a universe where definitions of space create an overwhelming sense of tension between his human figures and their surroundings, a realm in which the serene is often juxtaposed with the morose. This is not unlike Hieronymus Bosch who was known for creating environments in which fantasy collides with the subconscious and figures often become portals into the subliminal. Similarly, Mexican modernist painter Frida Kahlo (1907-1954), who the artist has said that he sometimes envies, also relied heavily on metaphors and symbolism. Not surprisingly, she too held high regard for Bosch and Bruegel. The connections between the Flemish school, Kahlo and Dahoul all fall into place when we look at not only the content of their work but at the formalistic attributes that distinguish them from other painters in art history.

From these artists of the past, Dahoul has adopted an application of paint that results in a



smooth surface, one through which the texture of medium is barely visible. Flemish artists were able to achieve this—and are recognized for it—by applying multiple transparent layers of paint, as if glazing and employing fine lines that give the illusion of a flat medium. Kahlo achieved this through a thin application of paint, with a technique that is most refined in the self-portraits she produced during the 1930s and 40s. Essentially this gives the medium an inactive role in the greater scheme of a composition—that is to say that the dimension or texture of paint is not used to signify volume, depth or even psychology. On the contrary, pigment becomes a means through which to apply color. As a result, lines, shapes and the tonal nature of his palette are used to take hold of the senses. In the artist's words, "I want to express the inner essence of the human being; not with word or sound, but with shape, line and color."

In Dahoul's work we find this mostly in his acrylic on canvas paintings created after 2000. A series of sorts, this period is distinguished by a palette consisting of black, white, brown and gray. This monochromatic choice of hues is known as grisaille, a type of painting that used limited tones in figurative works. This method has its roots in the European Renaissance and can be traced to artists of the Low Countries, including Bosch and Bruegel. In Italy during this time, master painters such as Andrea Mantegna (1431-1506) used the technique to recreate the sculpted elements found in Roman art. Another use of a limited palette began in the West in ancient Greece appearing in the red-figured style of pottery of 500 B.C and was used to create a sense of depth, emphasizing positive and negative space. In the Arab world, this play on space and monochromatic tones preceded that of Greco-Roman art, as it was used in 2600 B.C. in Ur examples of inlaid objects, what is now modern-day Iraq.

When asked about his limited palette, Dahoul has noted,

Haven't you noticed how the colors in Syria are so subdued? Even the green of the trees is pale. I don't ever remember seeing people wearing bright colors here. Growing up, nobody wore yellow or blue or pink. I don't remember a red car, ever. Even now, among the younger generation, who are supposed to wear whatever they want because they are still young, I challenge you to find color.

Inherently, this minimalist approach is also derived from his physical surroundings. He elaborated on this perceived lack of color in Syria by stating:

we [Syrians] now unconsciously fear color. Look at the streets. They are colorless...Our souls have been affected to such an extent that we now fear color. Personally I have been affected by this change and I myself feel colorless.

His compositions can thus be interpreted as hinting at a collective psyche, one in which the viewer is asked to look deeper. He elaborated further on this by stating, "Less color means clearer ideas, less color asks for a more sensitive perception of the viewer."

What then of the female protagonist that frequently appears in the work from his later period of art? Who or what does she represent? From his 1990s work, in which a slender delicate-seeming woman was often engulfed by flat planes of colors, his subject has

morphed into an over-sized commanding presence. In this new manifestation, her robust figure is often accentuated by a simple black dress, her short hair framing her face with an abrupt slender line. In some instances she is alone, in other moments she is accompanied by a male counterpart or even her own shadow. Seemingly sculpted, her face projects a sense of stoicism and disregard—she is clearly absorbed in her world.

This is seen in the artist's 2003 painting titled "Reve" (Dream), which shows his female subject huddled underneath a black umbrella. The woman's arms are held tightly on her chest in a protective stance, as she draws her body in. Her head is bowed dramatically close to her chest. Her gnarled fingers tightly grip the handle of the umbrella. Ostensibly engulfed in sorrow, she seeks shelter from an invisible force. She stands before a blackened window, a reoccurring symbol in Dahoul's continuous narrative.

The use of a black umbrella to provide cover from a metaphorical storm was first seen in a painting by British painter Francis Bacon. The work titled "Painting, 1946" was created after the end of World War II. Merging the grotesque with the abject, Bacon depicts a man as he remains frozen amidst a ghastly scene of animal carcasses. Beneath him lies a rug and on the walls are window blinds, hinting at an interior space. The canopy of a large black umbrella casts a vast shadow over the man's face, masking his identity.

According to Bacon, he initially had no intention of executing the work, as it was first conceived as completely different, with a separate subject matter all together. For the artist the painting was "like one continuous accident mounting atop another." This is not unlike how Dahoul describes his own work, as certain spontaneity comes into play. He surprisingly rarely maps out a composition beforehand.

Initially one might argue that Dahoul's use of the umbrella in his portrait is reminiscent of the manner in which the object was used in Ukiyo-e woodblock prints of seventeenth century Japan, with their romantic depictions of the everyday lives of Tokyo residents, or of the presence of parasols in the airy compositions of French Impressionist Claude Monet (1840-1926). While Bacon's rendering speaks bluntly of violence and destruction and Dahoul's figure appears more in the vein of Picasso's somber Blue Period, what connects the British and Syrian artist is the unusual depiction of the umbrella used indoors, as though the force from which their subjects shield themselves has a magnitude much greater than a natural element such as rain.

Bacon's subjects were also always captured in interior spaces. Dahoul's figures are rarely seen outdoors. While the British artist's 1946 work erupts with agony and is obviously burdened by the weight of the events around him, Dahoul reflects a contrary reaction to his surroundings. His is a contained, internal haunting, one that arises in his subject but threatens to collapse inward rather than explode onto the viewer. Furthermore, like Bacon's work, Dahoul's scenes often contain several inanimate objects such as chairs, tables and desks, yet they too seem to pose as signifiers. In an interview in 2008, the Syrian artist disclosed, "Previously, I said that I was 'painting' my biography. I draw myself in the form of a man, woman or table. Human beings are substance matter."

Providing insight into this facet of his work the artist has stated, "Dealing with crisis is



part of continuity, or else, artists start to repeat themselves. When an artist is affected by what is happening around him, he can produce new works that are always changing... An artist is part of his surrounding environment. He cannot but participate and be active in this domain."

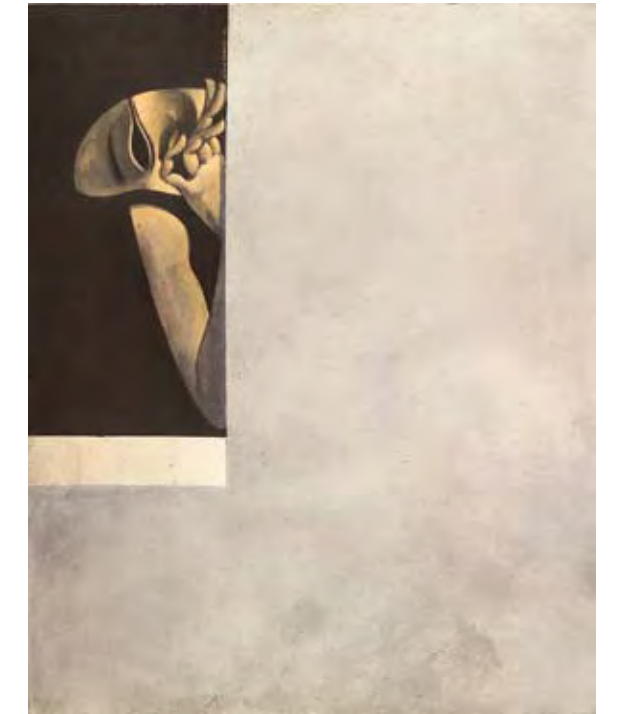
The posture of this same figure is mimicked in another painting titled "Reve," this time produced in 2004. Here Dahoul returns to the use of abstraction and planes to confine his subject. Combining elements found in his 1990s canvas paintings and prior wood series, the artist shows his female subject as she hides behind a window. The perspective of the piece is such that the artist appears to stare in from the outside. Only half of the window is shown as the woman peers out timidly, her hand leverages her body as she clutches the wall and comes out from hiding. Despite her concealed features, one of her eyes is visible. Almond shaped and cast downward, they appear dark, empty of light. Behind her the interior space in which she stands is pitch black. The exterior wall that blocks her from view is painted with blotches of gray and white highlights that emerge in a cloud-like fashion.

The obstruction of the figure that was a noticeable component of Dahoul's icon-like work is prominent, though in this occasion in place of using an additional separate material, the artist achieves this effect with paint, maintaining the flatness of his surface and leaving the canvas uninterrupted. This also ties into his pursuing of a minimalist style of painting. As he confirmed in the past, "one can say very much by saying very little."

And so, the smallest detail can indicate the essential nature of Dahoul's composition. One such element is the state of his subjects' eyes. In some instances they are closed, in others their Pharaonic shape is clear, as they gaze intently at the viewer. The artist's most haunting moments occur when his figure's eyes are hollowed. Are they apparitions or do they suggest a particular state of being? This striking detail often appears in paintings that depict the images of two women side by side. A 2006 "Reve" work shows a woman sitting with her back to the viewer. Depicted as though caught in motion, she seems to be in a moment of ecstasy. Projected from her is an identical personification of her form that contains these distinct blackened eyes. Is this second figure a mere vision or is she a spirit exorcised from her body? Subsequent works would suggest the latter, as the artist continued to depict these twin beings in sequence.

With this conclusion we can return to a "Reve" portrait from 2004, in which the face of a woman dominates the canvas. With large vacant eyes she has a ghostly existence. The features of her large round face are highly sculpted, giving the portrait a less stylized aesthetic than seen in other works. Here the representation is perhaps more realistic, yet the side of her face is silhouetted in thin vertical planes, insinuating shadows by way of dividing the composition into three distinct parts. By doing so the artist betrays realism, opting for the abstraction seen in the above mentioned portrait on wood created between 1993 and 2003 in which a wooden plank was placed directly over his portrait of a man. Again, Dahoul maintains the select use of paint, seeking to resolve his composition with the application of medium.

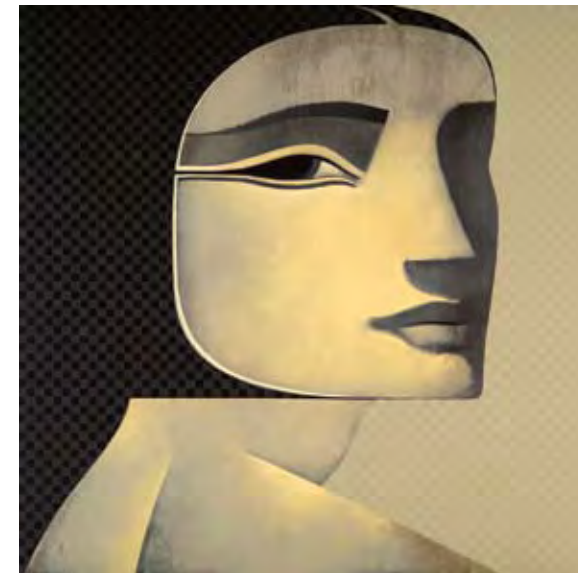
This sculpted figure demonstrates a variation on Dahoul's figures, a type of representation



that appears sporadically in his works in both his wood paintings and the canvas works that appeared after 2003. A similar 2008 work by the same title shows a woman's face rendered in this seemingly molded fashion. Executed in a slightly different palette, one consisting of mostly browns and whites as in place of the exclusive use of blacks and grays, her image appears basking in light. A departure from visibly darker works, this portrait glows, emanating with certain energy. Her face is distinguished by the blunt edges of a head covering, a hijab perhaps, a detail that emphasizes the cylinder shape of her head. In this work the viewer can detect the artist's fascination with geometry and symmetry and the careful ways in which he incorporates lines and forms.

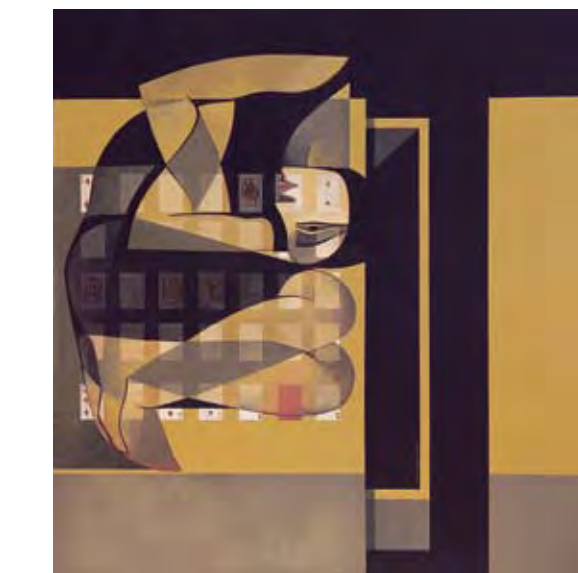


In a 2006 "Reve" portrait of a woman turned with the side of her face towards the viewer that is painted in warm shades of white and yellow, the canvas is nearly reduced to hundreds of tiny squares that are painted in various shades. While each square acts to highlight aspects of the composition, they also act to attach an additional layer of depth to the work. Behind this screen, the otherwise rounded edges of her face come to a point in a right angle that defines her chin. The woman's triangular nose is evidence of the artist's incorporation of geometric elements in order to establish a distinct relationship between her characteristics and that of the empty space nearby. An obtuse triangle makes up the space between her right shoulder and back, while her jaw is squared off by a straight line.



This use of trigonometric properties in the execution of a composition could be found in the early Renaissance frescos of Italian masters such as Giotto (1267-1337) and Masaccio (1401-1428). Obvious examples in the modernist period of European art would include the metaphysical paintings of de Chirico (1888-1978)—whose work would go on to inspire the Surrealist movement—and the popular 1930s portraits of women by Picasso. The obvious triangular forms found in Picasso's 1937 monumental anti-war piece "Guernica," are also a strong connection. The similarities between this period of Dahoul's work and this masterpiece reappear in other aspects of the Syrian artist's paintings.

In a 2007 composition by the same title that illustrates the artist's recognizable female figure lying on top of a desk in the fetal position, she is covered with translucent playing cards, their rectangular forms providing a grid-like pattern that fragments her body. An identical desk sits nearby, creating a two-toned plane of yellow and gray color, interrupting the solid black background. Again the artist revisits his former explorations in wood, creating a similar result with the geometry and lines of these objects. The perspective of the composition is from atop his subject, placing the viewer as though hovering over her. This introduces a new relationship with the characters that occupy his compositions, emphasizing their vulnerability. Coiled into herself, she attempts to form an invisible shield in order to ward off outside elements. Yet with the viewer's newly acquired perspective, she lies exposed, defenseless against his/her penetrating gaze.



She becomes further confined in a 2008 painting titled "Dream II," as the second desk is placed closer to the platform of color upon which she is isolated. The black space that once lay between the two objects has now been reduced to a mere sliver of darkness. Behind her a twin figure mirrors her fetal position. Rendered in black, white and gray tones, in place of the black and yellow, white and gray hues of the first figure, her image

seems to suggest an alternate state of being. With the marked hollowed eyes of the artist's past phantoms, she has an eerie appearance. With this double image the artist suggests that his main subject is determined to escape herself. With the confines of her environment closing in on her, it is the only way out.

The need to escape one's self or surroundings was explored in an earlier work from this series that was produced in 2004. Captured in mid freefall, a set of angel wings appear on the woman's back. Although descending into a void, these means of flight provide a last minute rescue. This ultimate act of dropping into nothingness is resumed in a painting from 2007 in which his protagonist is shown pushing off the ledge of a rectangular platform. Caught in motion, the artist illustrates her descent with several images of the woman in a sequence, as though capturing the final moment of her escape second by second. A tiny pair of white wings is barely visible on her chest—because of their miniature size, they cannot provide salvation. Yet despite all this, the expression reflected on the woman's face is that of serenity as though content with her fate. This is further articulated in the curved edges and even forms that makeup her frame.



After a long battle with cancer, Nawar, Dahoul's wife of twenty years and an artist in her own right, died in 2008. In these later works, his reoccurring female figure comes to embody Nawar. Against this personal backdrop, these paintings take on new meaning. According to Ayyam gallery owner Khaled Samawi, a close friend of the artist, it is after her passing that he began to number subsequent paintings of his "Dream" series. Perhaps these numerical labels have come to define this period of his life and art. It is also possible that after so many years of not indicating the sequence of his "dreams" he was moved to capture every moment precisely as it happened, an act that speaks of the fragility of life.

In other works vivid symbolism takes over the composition and enigmatic representations prompt the viewer to delve into the realm of psychology. A 2007 painting titled "Reve" shows his female figure holding a mask inches away from her face in her left hand, as though removing it. She stands before a darkened window, while her black dress is transparent and her shape is nearly a mirage. Her shadow is cast behind her on a yellow-brown wall,



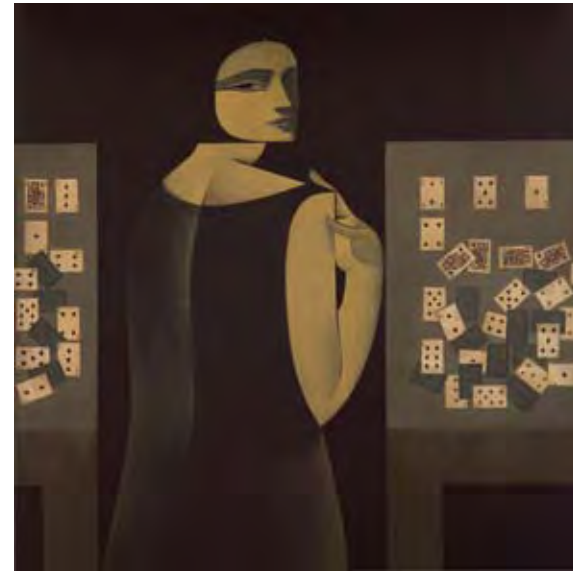
grounding her in the space. Yet it is as though she is amidst a transformation. Part of her boy is rendered in the gray skin tone found in other works while her eyes are blackened and bare. This would suggest her existence as an apparition, an unearthly representation of herself. And indeed the mask that she pulls away from her face is depicted in the same manner as the portraits of his female protagonist in her human form. The figure's arms and hand are painted in bright yellow hues, another clue that his subject appears mid transformation, or better yet as her unconscious self takes hold. With this representation is the artist proposing that beneath our exterior façade lays a deeper, more conflicted self? Or is he suggesting that in public view we don masks that are only removed within the confines of our private spaces and it is there that we are truly ourselves?

Other recognizable symbols include the use of playing cards, which are frequently used in a number of his works. In a 2008 painting from this "Dream" series, two tables flanking his subject are littered with cards. Scattered so that they are randomly displayed, their colors seem to accentuate his central figure. The starkness of white against the solid gray planes of the two tables causes the image of his woman to stand out amidst the black background that threatens to swallow her form. Their bright hues compliment the woman's yellow arms, as the viewer is guided upwards to her exquisite face. Of the use of playing cards, Dahoul has revealed that he enjoys using them to see how many paintings he can draw based on a deck. This insight is visible in the many ways in which his subjects take on the characteristics of the traditional figures seen in a deck of cards, as their large bodies have smoothed edges and their faces display blank stares. The reference to these paper articles also makes for a repetition and distribution of numbers and shapes that compliments his overall continuous exploration into the process of replication and variation.

In 2009 Dahoul painted "Dream 12," a double portrait that incorporates many of the fundamental elements of his work over the past two decades. Sculpted faces of a woman and a man take center stage, nearly occupying the entire composition. Perfect symmetry is used in the outlines of their forms, while geometric shapes work to create lines and angles that direct the viewer's gaze to their imposing faces. A subdued palette of white, black and gray give the painting a photography-like quality. The absence of color makes their presence all the more striking, so that the viewer is not distracted by various shades or tones of pigment.

The woman holds a hand of cards close to her, almost implying that she guards her secrets closely. The man's eyes are closed, as though caught in a pensive moment or retreating from the world. On his eye lids the artist has painted the pattern that is on the back of the playing cards, connecting the discretion of the woman with that of the man's reflective expression. The diamonds, spades, clovers and hearts cover the portions of their bodies that are made visible to the viewer. Set against white, these symbols seem to have leapt off the playing cards.

The facial features of the woman and the man also reflect common elements of Dahoul's work. Their eyes are rendered in the Pharaonic style, while solid black lines are employed to make precise drawings. Clear highlights and shadows are used liberally to create depth and volume and a thin white line encloses the woman's face in a circular form,



distinguishing her from the black background and her male counterpart. The convergence of these many facets makes for an arresting composition that speaks of the artist's inherent genius and distinct individuality.

Situating Safwan Dahoul in the History of Art

With such an individualist style of painting, where in the larger scheme of art historical discourse do we place the work of Safwan Dahoul? His is an art that runs the gamut of periods, schools and locales. At once contemporary, but formalistically rooted in several artists and movements of the past, his painting speaks of a worldly view of visual culture.

In the spectrum of modern and contemporary Syrian art, he stands alone. Yet he remains a logical continuation of the rich tradition of painting in the nation's history. As he was first educated in Syria, this narrative serves as the foundation for his artistic endeavors. Of this period in his life Dahoul has stated, "University was a very interesting experience for me. I met many important artists such as Elias Zayat and Fateh Moudarres." This generation of painters that he refers to is distinguished as that coinciding with the "modernist" period of Syrian art. Moudarres (1922-1999), who was the head of the artist's syndicate in Damascus until 1993, was known for his expressionist compositions that often employed a limited palette and sought to draw attention to the human condition. Zayat (b. 1933), a figurative painter who also used vigorous brushworks and a minimal selection of color, was known for bringing together several different traditions of art (including icon painting) in the portrayal of his subjects. Others of this generation include Louay Kayyali (1934-1978) and Mamdouh Kashlan (b.1929) whose stylized (and stout) representations of Syrian men and women underscore the collective consciousness of their nation. The legacy of this period permeated the Syrian art scene of Dahoul's university days, as many modernists were still active during this time.

Today the Syrian art scene has expanded to include several new generations of painters, including Dahoul's, which currently leads local art and is making immense strides in the Arab world and abroad. It is this specific generation of artists that includes painter Khaled Takreti (b.1964), photographer Nassouh Zaghloleh (b.1958) and photographer/filmmaker Ammar Al-Beik (b.1972). As Syrian art gains international recognition, Dahoul is at the forefront of this movement, one in which figurative and abstract works are created alongside each other and both types of painting seem to emanate with an impressive bravado. And while Dahoul's art is Syrian at heart, he is thoroughly international.

The many artistic influences from which he derives the diverse formalistic attributes of his compositions speak volumes about the scope of his style of painting. Dahoul is not an artist who is limited by geographic borders or cultural boundaries. On the contrary, his work has traversed the aesthetics and techniques of centuries of painting, neither subscribing solely to one school of art nor eliminating infinite possibilities. In addition to the various art historical references in his work that we have explored, many of Dahoul's paintings can be placed within a broader survey of art history.



Take for example a direct connection to Art Deco that can be made. Surfacing in Europe and the United States the popular movement in art and architecture went on to impact visual culture worldwide. The female figure that reoccurs in Dahoul's "Dream" works after 2000 resembles those found in decorative designs of the time, which were executed in a highly stylized manner that incorporated the influences of Pre-Columbian, African and ancient Egyptian art.

While the aesthetic that resulted from this movement often employed sharp lines, an abundance of geometric forms and sophisticated plays on negative and positive space, another reference that can be made is Cubism, the early twentieth century avant-garde movement that revolutionized painting. With new explorations into dimension, space and form by Picasso and Georges Braque (1882-1963), the movement had a groundbreaking effect in Western art, shattering previous notions of perspective and representation. In Dahoul's work the viewer often finds moments in which these principles are put into place, namely how his lines converge and multiple planes often intersect. The influence of Cubism is strongest in his paintings when the surface of a table is turned upward, while his figures stand vertically, a sheer impossibility according to logical principles but somehow make sense in Dahoul's imagined world.

This exploration into Cubism also relates to the ways in which Dahoul chooses to establish the mood of his works through color and form. The rendering of his compositions virtually devoid of color can be compared to Picasso's *Guernica*, which depicts the bombing of the Spanish town by German and Italian warplanes during the Spanish Civil War (1936-39). The mural-sized European modernist work is executed in variations of black and white oil paint, while the forms of its tormented figures are interrupted or accentuated by abrupt lines and a pronounced manipulation of light. Although most of Picasso's paintings were rendered in a vibrant palette consisting of a variety of colors, the abject subject matter of this particular work called for a minimalist tonal range. After World War II, a widespread discussion surfaced among intellectuals and cultural practitioners evaluating whether art still had a place after such catastrophic times. Can an artist move on to create work that does not represent a visible state of crisis? And if not, then how does one portray the abject?

Picasso preceded this discussion yet provided an answer to this post-war dilemma with "Guernica." While color can often spark positive associations or sensations in the viewer or distracts them from content, his limited palette of blacks, whites and grays, leaves him/her no choice but to focus on the figures the work. The Spanish artist took this further by using Cubist elements to mark his figures and guide the viewer's line of sight.

In Dahoul's psychologically weighty canvases the very substance of his work lies in a similar technique. With figures and compositions that speak of an overbearing force and an unspoken burden on his human subjects, the artist has chosen to reduce every aspect of his painting. In the past he provided clues into the motivations behind these explorations, "I often ask myself, 'What is expected from a painter? Do I have to prove my ability to draw different subjects? Or do I carry a burden larger than diverse topics?'" Thus, repetition and minimalism have worked to emphasize the overwhelming sense of isolation of his figures as he captures this incessantly from one painting to the next.

Of this approach the artist has revealed, "I am fascinated by this combination...I can capture so many hidden feelings by keeping my color palette and my subject matter the same. They [my paintings] are really not the same at all." And while initially this presents far-reaching implications and glaring sociopolitical undercurrents, the artist's immediate experiences provide insight into his fixation with this subject matter.

It is with an acute sense of loss and a profound sensitivity that Dahoul tackles the weight of the world. No one can perhaps better articulate this than the artist himself: "Sometimes it's just a gentle way to cover up the harshness of life. Sometimes it's a call for silence."

Maymanah Farhat is a Mexican-Lebanese writer specializing in modern and contemporary Arab art. She received a bachelor's degree in the History of Art and Visual Culture (magna cum laude) with an emphasis in non-Western visual culture from the University of California Santa Cruz. In addition to conducting extensive research in Egypt, Jordan, Syria and Lebanon, she has focused on the arts of Oceania, Africa and the Americas. In 2003 she completed an undergraduate thesis on the 19th century figurative paintings of Maori meeting houses, while in 2005 she helped organize the exhibition "Cloth and Culture in Oceania" at UCSC and assisted with a field study of 19th century Hawaiian (inter)nationalism in Honolulu, Hawaii. From 2005 to 2007 Farhat was the editor of *ArteNews*, an online magazine focusing on art and culture of the Middle East and North Africa. In 2005 she began working on *ArtAsiaPacific* magazine's annual Almanac, which looks at the art scenes of 67 Asian nations, including 12 in the Arab world. She was the West Asia editor of the Almanac from 2006 to 2009. She is currently based in New York City.

Safwan Dahoul: L'Appel à l'Inconscient

Par Maymanah Farhat

Depuis plus de vingt ans, l'artiste syrien Safwan Dahoul intitule presque toutes ses toiles de la même façon, le simple mot «Rêve». Ce titre s'accorde bien à une œuvre faite principalement de variations sur un thème énigmatique, tout en servant à relier des tableaux qui peuvent ainsi être conçus comme formant une série ininterrompue. Il n'est pas rare qu'un artiste se consacre à l'étude approfondie d'un thème, d'un style ou d'un concept, mais en ce qui concerne Dahoul, cette recherche s'apparente à un monologue intérieur visuel. Chaque toile découle de celle qui la précède, tout en servant d'inspiration pour celle qui suit. Et pourtant chaque pièce narre une histoire qui lui est propre, formant ainsi un chapitre dans la grande épopée qui a pris possession du monde psychique de l'artiste et qu'il révèle par la peinture. La palette de couleurs restreinte de Dahoul, ses silhouettes féminines étirées et son traitement franc des espaces positifs et négatifs contribuent à dépeindre un monde où les apparitions et l'ambiguïté sont maîtresses.

La genèse d'un artiste

Originaire de Hama – un centre agricole et industriel au nord de Damas, la capitale de la Syrie – Dahoul se passionne très tôt pour l'art. Il est le plus jeune d'une famille de huit enfants qui porte peu d'intérêt à l'art. Pourtant, tout jeune, il se glisse dans l'atelier



Safwan 1968



Safwan 1981

d'un peintre local pour le regarder travailler. C'est par ces leçons d'art informelles qu'il se découvre un amour pour la peinture, qui devient par la suite son destin. Il passe ses années de formation au Centre Suheil al Ahdab pour les Arts Plastiques à Hama. De là, il part pour Damas, le cœur culturel du pays, pour y poursuivre ses études de peinture à un plus haut niveau.

À l'encontre des désirs de ses parents, qui n'étaient pas en faveur d'une carrière artistique à cause du sacrifice financier qu'elle impliquerait, il s'inscrit à la Faculté des Beaux Arts de Damas, la plus prestigieuse du pays, où il est reçu premier de sa promotion en 1983. En 1987, il obtient une bourse du Ministère de l'Éducation Supérieure afin d'étudier à l'étranger. Son visa pour la Belgique lui étant refusé à plusieurs reprises, il entre en contact avec l'ambassadeur de Belgique en Syrie pour lui expliquer sa situation, travail artistique à l'appui. L'ambassadeur, Michel Lastschenko, qui s'intéresse de près à l'art, lui vient en aide, et en 1993, Dahoul entreprend un périple qui va changer le cours de sa vie. En Belgique, il poursuit ses études et obtient en 1997 un Doctorat de l'École Supérieure des Arts Plastiques de Mons. Depuis, son travail est exposé partout dans le monde, y compris dans des expositions individuelles au Moyen Orient et en Europe.

À son arrivée en Belgique au début des années 90, la riche histoire de l'art et l'architecture de ce pays l'impressionne. En parlant de son expérience à l'étranger, l'artiste affirme:

J'ai énormément appris en Belgique; tout était nouveau pour moi, au niveau de la société et de la culture. J'ai eu la chance d'avoir accès à la culture artistique d'un autre pays et d'en faire l'expérience, ce qui m'a ensuite aidé à y mêler mes propres racines dans mon travail.

Immédiatement, il se passionne pour les œuvres de maîtres flamands tels que Jérôme Bosch (1453-1516) et Pieter Bruegel l'Ancien (1525/30-1569), qu'il avait admiré de loin lors de ses études à Damas, où il avait écrit un mémoire de licence sur leurs œuvres. De leur style de peinture, Dahoul dit: «J'aime l'école flamande parce que tout y est tellement humain. Leur art est si populaire et vrai que l'on peut aisément s'y reconnaître.» On sait de ces artistes, qui s'intéressaient souvent à des thèmes universels, qu'ils travaillaient à partir d'une perspective philosophique profonde de laquelle découlait une fascination pour la vie paysanne et les expériences ordinaires des européens du nord du seizième siècle, liée à un questionnement sur les normes sociétales de leur époque.

Et pourtant, en regardant l'œuvre de Dahoul, il est difficile d'établir un lien visuel explicite avec l'art de la Renaissance néerlandais. Comme le peintre syrien le reconnaît lui-même:

Mes années d'étude en Belgique ont eu une grande influence sur mon style. Mais ce qui est particulièrement important, c'est que j'ai appris à faire usage d'autres styles artistiques sans les imiter ou perdre ma propre identité en tant que peintre.

Bien qu'absorbant les secrets de leur génie artistique, Dahoul n'abandonne jamais ses racines en Syrie. Il en viendra à utiliser une palette de couleurs aussi éteintes que les paysages levantins qui l'entourent, tandis que ses personnages prendront les attributs



Safwan, Nawar, Sari, Kais 1995

stylisés des pharaons égyptiens et des guerriers assyriens. Et si le mariage de ces références immédiates semble tout naturel, la façon dont il conçoit la peinture lui appartient en propre.

Dans l'histoire riche et variée de la culture visuelle et artistique du monde arabe, Dahoul a une place à part, loin d'écoles ou de mouvements particuliers, tandis qu'il chemine dans les recoins de son esprit. En somme, c'est son imagination intense, dont il extrait les scénarios de ses toiles, qui a eu la plus grande influence sur lui. Chaque tableau saisit un moment tel que son imagination le perçoit. «Le moment suivant est un autre tableau,» dit-il, «même si ses composantes sont pratiquement identiques.» Ses tableaux fonctionnent en quelque sorte comme des instantanés du domaine inconscient, dont les protagonistes sont issus, dans des états de sensation innombrables. Profondément psychologiques, et comme ceux des maîtres flamands qu'il admire, ses tableaux recèlent souvent de plus vastes implications.

À plusieurs reprises, Dahoul met en scène la même héroïne énigmatique, dont les courbes élégantes et douces rappellent les lignes fluides des fresques et reliefs pharaoniques. La représentant souvent en être solitaire, l'artiste dépend grandement du symbolisme pour établir le rythme de ses compositions. Souvent placée dans une pièce sombre et meublée, sa protagoniste apparaît fréquemment en intérieur. Ce détail était par ailleurs déjà présent dans les œuvres antérieures de Dahoul, qui étaient exécutées dans une palette de couleurs, une technique et un style extrêmement différents de ceux auxquels on l'associe aujourd'hui. Le thème du personnage solitaire dans un espace privé avait toutefois déjà été exploré dans ses premières œuvres. Un simple coup d'œil sur ses tableaux précédents, séparés en périodes ou en séries, révèle les éléments de la composition qui mèneront à la phase actuelle, et bien plus sombre, de sa carrière.

Les toiles des années 90

Une toile sans titre de 1993 représente une femme gracile appuyée sur le rebord d'une fenêtre, les yeux clos, debout dans une pose méditative. Seule, et semble-t-il perdue dans ses pensées, elle n'est entourée que de vide. Dehors, des nuages passent en flottant devant la fenêtre, tandis que le bâtiment dans lequel elle se trouve est plongé dans la brume. Cette huile sur toile, pratiquement monochromatique dans son exécution, est peinte dans des tons de bleu, soulignés de touches de blanc qui permettent d'éclaircir certaines parties de la composition. Dahoul trace méticuleusement ses contours en fines lignes noires, selon une technique qui donne à cette œuvre l'effet d'une illustration, tandis qu'il se dégage de sa robe à fleurs peinte au couteau un sentiment de profondeur et d'abstraction. Les tonalités froides et l'approche picturale du personnage, selon laquelle le médium est utilisé de façon à rappeler la solubilité des pastels, rappelle les Picasso (1881-1973) de la Période Bleue.

Une autre œuvre sans titre de 1993 représente cette même silhouette filiforme, probablement saisie le même jour, de nuit cette fois-ci. Mais là, la perspective de la composition a changé – on voit maintenant le personnage depuis l'extérieur de la fenêtre. Penchée sur le rebord, elle tend un cordon blanc devant elle, en un geste mystérieux, la tête penchée de côté et le regard baissé. Regarde-t-elle un ami ou amant, ou bien est-elle



perdue dans ses pensées? Peut-être seul l'artiste peut-il nous le dire, et pourtant, avec ses épaules voûtées et ses contours fluides, le personnage de Dahoul invite le spectateur dans son monde secret. Un mince croissant de lune se reflète dans la vitre, un détail qui donne à penser qu'il s'agit d'une scène nocturne et qui amplifie le mystère de ce personnage.

Cette femme élancée à la façon du Parmesan apparaît dans un certain nombre d'œuvres de Dahoul des années 90, dénotant très tôt d'une étude des concepts de répétition et de narration continue qui définissent maintenant ses tableaux. Graduellement toutefois, l'atmosphère de ces tableaux se mue en scènes où sa protagoniste semble frappée d'abattement, presque anéantie par une tristesse insurmontable. Dans d'autres toiles plus tardives, telles que celles peintes après 2000, elle témoigne d'un sentiment inquiétant d'enfermement. La façon dont elle est représentée est aussi tout à fait différente, car elle devient plus volumineuse, avec des traits beaucoup plus prononcés et dans une gamme de couleurs qui passe de tonalités plutôt froides à des tons d'ocre plus sombres.

On remarque cette transition au niveau de la composition et du style dans une acrylique sur toile sans titre de 1997 qui dépeint la même femme que dans les œuvres précédentes assise devant une fenêtre obscure. Elle est sur une chaise de bois; derrière elle, le ciel nocturne paraît d'un noir d'encre. Autour d'elle, tout est vide. Bien que tournée de côté, elle nous fixe directement, sans toutefois laisser percer ses pensées ni nous rendre un regard. Sa robe presque transparente lui donne une allure fantomatique. Ses épaules sont voûtées, elle est effondrée dans son siège, un poids invisible pèse sur son corps. C'est un être surnaturel, physiquement ancré dans l'espace tout en semblant ne pas y être attaché extérieurement. Peinte dans des tonalités de gris, noir et violet, cette toile laisse une impression sombre et diffère quelque peu des œuvres de 1993.

Cœuvres sur bois 1993-2000

L'utilisation de ces couleurs fortes apparaît dans un certain nombre d'œuvres sur un support de bois produites entre 1993 et 2000. Ces tableaux possèdent des qualités esthétiques particulières, car l'effet produit par la surface rugueuse entraîne l'application épaisse de peinture et une certaine rudesse d'exécution. Par son utilisation du bois, Dahoul pousse plus loin le processus d'isolation de son sujet dans l'espace, en employant fréquemment plusieurs planches pour fabriquer une seule surface. Cette méthode engendre des tableaux divisés en compartiments, donnant une impression de claustrophobie et d'enfermement. En encadrant son personnage de colonnes ou en le plaçant dans des cases, il fait allusion à l'espace tout en mettant l'accent sur le personnage. Tandis que ses œuvres précédentes semblaient indiquer un espace infini avec leurs fenêtres ouvertes sur une vue se perdant dans un néant obscur, ces tableaux représentent des scènes ou des compositions dans lesquelles le personnage est emprisonné dans des limites fixes, où le réconfort ne peut venir que de soi-même, de l'intérieur. Ceci produit des espaces très restreints chargés de connotations psychologiques extrêmement fortes.

Prenons par exemple un tableau sur bois sans titre qui dépeint le personnage féminin cher à Dahoul debout devant un miroir de grande taille. Tournant le dos à la glace, les mains croisées devant elle, elle contemple un reflet au-delà du sien, celui d'un personnage masculin recroquevillé dans un fauteuil dans un coin de la pièce. La tête



baissée, il est saisi semble-t-il dans un moment de tristesse indicible, tandis que la femme le toise froidement. Cette scène représente-t-elle une querelle d'amoureux, quand toute raison cesse d'exister et qu'un grand vide remplace le sentiment d'unité? Ou bien l'artiste dépeint-il un moment de peine aigue? Ses personnages regrettent-ils la perte de l'amour ou bien sont-ils en deuil? Sont-ils la représentation anthropomorphique d'une plus grande défaite? C'est au public de juger, car c'est une caractéristique du travail de Dahoul que de laisser notre imagination régner: ses sujets vont au-delà des représentations immédiates et le contenu des compositions fait jaillir une myriade d'interprétations possibles.

En revenant sur l'exploration de la spatialité, les tableaux sur bois de Dahoul démontrent comme il en est venu à définir l'environnement de ses personnages. Dans un entretien en 2008, il s'interroge sur cet aspect de son travail:

Est-ce que je dessine l'espace pour faire ensuite apparaître un personnage? Ou bien est-ce que je dessine un personnage, dont l'espace est la conséquence indirecte? Lequel est en négatif et lequel en positif? La plupart du temps, j'ai l'impression de dessiner l'espace – comment l'espace est partout, autour de nous et même en nous.

Cet aperçu indique une composante essentielle du travail de ce peintre, autrement dit, le fait que son thème découle d'une recherche plus générale sur la couleur, l'atmosphère et le lieu.

Dans une autre pièce sans titre de la même période, le couple homme/femme refait une apparition dans un portrait encadré de bois. Peint en pâle lavis de bleu, l'encadrement comprime le fond du portrait, ne donnant qu'un aperçu des contours de leurs bustes en traits noirs. Ici, l'espace est condensé et doublement divisé par la bi-dimensionnalité de la planche placée sur le tableau. Cette technique, c'est-à-dire la création de profondeur par la superposition de matériaux, se retrouve dans les méthodes utilisées par les peintres d'icônes russes qui plaçaient des feuilles d'étain ou d'autres métaux sur les portraits religieux, afin de les embellir. Datant d'il y a plusieurs siècles, ce type d'art fait son apparition dans le Levant vers la fin des années 1800 grâce aux missions qui s'étaient établies dans les villes où la population chrétienne était nombreuse, telles que Jérusalem.

Un lien historique encore plus proche, toutefois, peut être établi avec les œuvres byzantines d'Égypte et les icônes post-byzantines de Syrie. Les bordures des portraits, l'application lisse de la peinture et l'utilisation du symbolisme plutôt que de représentations réalistes sont typiques de ces périodes. Les premiers tableaux byzantins auront d'ailleurs une influence sur les chefs-d'œuvre des peintres religieux flamands des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.

Plusieurs œuvres de Dahoul à ce stade de sa carrière évoquent ce type séculaire de peinture. Les lieux sont impossibles à identifier, car les personnages prennent pratiquement toute la place dans la composition. Et pourtant, c'est précisément ce manque d'espace qui les définit. Et si les personnages semblent déborder sur le décor, l'artiste limite systématiquement la spatialité de la composition, les forçant à se conformer à leur environnement, à tel point que leurs corps se contorsionnent le plus souvent pour tenir dans les compartiments.



C'est par exemple le cas d'une composition carrée qui dépeint l'homme et la femme, serrés l'un contre l'autre sur une chaise rembourrée. Se tenant dans les bras l'un de l'autre, ils semblent se reconforter. Le jaune chaud de la chaise sur laquelle ils sont assis contraste avec le fond esquissé en noir et brun qui les enveloppe et les traits de pinceau noirs et anthracite utilisés pour délimiter leurs silhouettes. Cet emploi d'objets et de leurs volumes afin de définir l'espace et de mettre en valeur ses personnages deviendra plus tard une marque stylistique prédominante des œuvres plus récentes de Dahoul.

Dans d'autres tableaux de cette période, dans lesquels seule figure la protagoniste, il repousse la forme humaine vers les bords de la composition, mettant l'accent sur la nature de sa présence physique, une nature qui parle de douleur internalisée. Assise sur une chaise de bois, son être est fragmenté par les planches de bois sur lesquelles l'artiste a inscrit son histoire. Sectionnant le tableau en plans verticaux, ces planches semblent indiquer un état de fracture, à l'instar de la détresse évidence qui émane de ses personnages angoissés. Dans un tableau, une chaise vide placée près de son personnage dénote l'absence d'une autre personne, tandis que celle qui est présente dégage une impression d'aliénation absolue. Ces œuvres semblent faire partie d'une séquence, un épisode dans la narration sans fin que nous conte l'artiste.

Cette limitation de l'espace intérieur mènera finalement à l'élimination totale du fond. Les méthodes des peintres russes d'icônes seront modernisées et alliées aux principes du modernisme pour créer un nouveau type de portrait, très éloigné de ce que l'on entend traditionnellement par peinture, à la recherche de nouvelles dimensions dans la représentation figurative. Ces portraits deviennent enfermés ou partiellement dissimulés derrière des façades de bois – une technique qui introduit un élément d'abstraction.

Prenons par exemple le portrait d'un homme dont le visage est à moitié obscurci par un morceau de bois brut. L'artiste a découpé un rectangle au milieu comme pour construire un cadre volumineux. A travers cette ouverture, il a placé un tableau, l'image d'un homme qui nous fixe, ses yeux masqués par une ombre foncée sur son visage. Enfermé dans sa case de bois et enfoui sous la surface, il garde une expression solennelle. Le format carré de la planche évoque les icônes byzantines de la première période, qui étaient aussi peintes sur de tels supports de bois.

Si pour l'artiste, «l'espace est partout, autour de nous, et même en nous», et que dans ces œuvres il devient un élément presque suffocant, qui enferme ses personnages, que peut-on lire dans cette série en particulier? Comme les maîtres flamands qu'il admire tant, Dahoul semble s'exprimer au niveau philosophique. L'espace qu'il crée pour ses personnages est-il un miroir du monde extérieur?

Œuvres sur toile, 2000-2009

Quelles que soient les origines de son sujet de prédilection, les intentions de Dahoul sont claires. Son univers est un monde où les limites de l'espace créent une impression de tension entre les êtres humains et leur contexte, un domaine dans lequel le serein côtoie souvent le morose. Ceci ne va pas sans rappeler Jérôme Bosch, connu pour ses scènes où le fantastique entre en collision avec l'inconscient et les personnages servent souvent



d'entrée dans le subliminaire. De façon comparable, la peintre moderniste mexicaine Frieda Kahlo (1907-1954), de laquelle l'artiste a dit qu'il l'enviait parfois, se servait abondamment de métaphores et de symbolisme. Ce qui n'est pas surprenant, vu qu'elle tenait également Breughel et Bosch en estime. Les rapports entre l'école flamande, Kahlo et Dahoul deviennent d'autant plus significatifs lorsqu'on considère non seulement le contenu de leurs œuvres, mais aussi les attributs formels qui les distinguent d'autres peintres dans l'histoire de l'art.

De ces artistes du passé, Dahoul a emprunté une manière d'appliquer la peinture qui produit des surfaces lisses, et laisse à peine transparaître la texture du médium. Les artistes flamands étaient capables d'obtenir cet effet (et ils sont renommés pour cela) en appliquant plusieurs couches de peinture transparente, comme un vernis, et par l'emploi de traits très fins qui produisaient l'impression d'un médium très lisse. Kahlo, quant à elle, l'avait obtenu en appliquant la peinture en couche mince, utilisant une technique qui atteint son sommet dans ses autoportraits des années 30 et 40. Ceci donne principalement au médium un rôle passif dans l'ordre plus général de la composition; en d'autres termes, la dimension ou la texture de la peinture ne sont pas utilisées pour signifier le volume, la profondeur ni même la psychologie. Au contraire, le pigment est conçu comme un moyen d'appliquer la couleur. En conséquence, les lignes, les formes, et la nature tonale de la palette sont utilisés pour s'emparer des sens. Pour reprendre les mots de l'artiste, «J'essaie d'exprimer l'essence profonde de l'être humain; non pas avec des mots ou des sons, mais par des formes, des lignes et des couleurs.»

Dans l'œuvre de Dahoul, ceci se retrouve principalement dans ses acryliques sur toile d'après 2000. Une sorte de série, cette période se distingue par une palette de noir, blanc, brun et gris. Ce choix de tonalités monochromatiques connu sous le nom de grisaille, est un type de peinture qui utilise un éventail de couleurs limité dans des œuvres figuratives. Cette méthode puise ses racines dans la Renaissance en Europe et remonte aux artistes des Pays-Bas, tels que Bosch et Bruegel. En Italie à la même période, des maîtres tels qu'Andrea Mantegna (1431-1506) emploient cette technique pour reproduire les éléments sculptés de l'art romain. Une autre utilisation de la palette restreinte commença en Occident en Grèce antique avec les poteries ornées de personnages en rouge remontant à l'an 500 avant notre ère. C'était pour créer une impression de profondeur, en mettant l'accent sur les espaces positifs et négatifs. Dans le monde arabe, ce jeu sur l'espace et le monochrome précède celui de l'art gréco-romain, ayant été utilisé en 2600 avant notre ère dans des objets incrustés à Ur, de nos jours en Irak.

Quand on interroge Dahoul sur sa palette restreinte, il fait remarquer:

N'avez-vous pas vu comme les couleurs sont éteintes en Syrie? Même le vert des arbres est délavé. Je ne me rappelle pas avoir jamais vu des gens porter des habits de couleur vive ici. Quand j'étais plus jeune, personne ne portait du jaune, du bleu ou du rose. Je ne me rappelle pas avoir vu une voiture rouge, jamais. Même de nos jours, parmi la nouvelle génération, qui sont censés pouvoir s'habiller comme ils veulent parce qu'ils sont encore jeunes, je vous défie de trouver des couleurs.

De façon inhérente, cette approche minimaliste vient donc aussi de son environnement physique. Il explique plus en détail cette idée d'un manque de couleurs en Syrie:

Nous (les Syriens) avons maintenant une peur inconsciente de la couleur. Regardez-les rues. Elles sont incolores...Ceci a un tel effet sur nos âmes que nous craignons maintenant la couleur. Personnellement, ce changement a eu un effet sur moi et je me sens moi-même incolore.

Ses compositions peuvent donc être interprétées comme faisant référence à la psyché collective, ce qui requiert que l'on creuse plus profond. Il explique ceci plus en détail: «Moins de couleur signifie des idées plus claires, moins de couleur demande une perception plus sensible du public.»

Que penser donc de la figure féminine qui apparaît si souvent dans ses œuvres de sa dernière période? Qui est elle, que représente-t-elle? Depuis ses œuvres des années 90, dans lesquelles une jeune femme élancée et délicate est souvent perdue dans des aplats de couleur, son personnage s'est métamorphosé en une présence volumineuse et imposante. Dans cette nouvelle incarnation, sa taille robuste est souvent accentuée par une simple robe noire, ses cheveux courts encadrant son visage d'un trait mince et net. Par moments, elle est seule, à d'autres moments, accompagnée d'un homme ou même de sa propre ombre. Elle paraît sculptée, son visage exprimant le stoïcisme ou l'indifférence – elle est de toute évidence perdue dans son monde intérieur.

38

Ceci apparaît clairement dans le tableau de 2003 intitulé «Rêve», qui représente la femme blottie sous un grand parapluie noir. Elle presse ses bras contre son torse dans une attitude protectrice, son corps est recroquevillé. Sa tête ploie exagérément contre sa poitrine. Ses doigts noueux s'agrippent au manche du parapluie. Elle est indéniablement submergée de tristesse, elle cherche à fuir une force invisible. Elle se tient devant une fenêtre sombre, un symbole récurrent dans la narration continue de Dahoul.

Le recours au parapluie noir en tant que protection contre une tempête métaphorique est utilisé pour la première fois dans un tableau du peintre britannique Francis Bacon. Il crée cette œuvre, intitulée «Tableau, 1946» après la fin de la deuxième guerre mondiale. Il mêle le grossier et l'abject, dépeignant un homme paralysé au milieu d'une scène atroce de carcasses d'animaux. Sous lui se trouve un tapis et sur les murs des stores, qui font allusion à un espace intérieur. La coupole d'un ample parapluie noir projette une grande zone d'ombre sur le visage de l'homme, masquant son identité.

Selon Bacon, il n'avait pas au départ l'intention d'exécuter cette œuvre, et elle avait été conçue de façon entièrement différente, sur un thème complètement distinct. Pour l'artiste, ce tableau était «tel un accident en continu, un accident qui se greffe sur un autre». Ceci rappelle la façon dont Dahoul appréhende son propre travail, car il y entre une certaine spontanéité. En effet, et étonnamment, il est rare qu'il fasse à l'avance le plan de ses compositions.

De premier abord, on pourrait dire que l'emploi du parapluie noir par Dahoul dans son portrait rappelle la façon dont cet objet était utilisé dans l'Ukiyo-e, les gravures sur



bois du Japon du XVIIème siècle, avec leurs scènes romantiques de la vie ordinaire des habitants de Tokyo, ou bien la présence de parasols dans les compositions aériennes du peintre impressionniste français Claude Monet (1840-1926). Même si par son approche, Bacon dénonce brutalement la violence et la destruction, et que le personnage de Dahoul s'apparente à la veine sombre des tableaux de la Période Bleue de Picasso, ce qui rapproche les deux artistes, Britannique et Syrien, c'est l'utilisation incongrue du parapluie en intérieur, comme si la force contre laquelle ces personnages se protégeaient était d'une intensité bien plus forte que celle d'un élément naturel tel que la pluie.

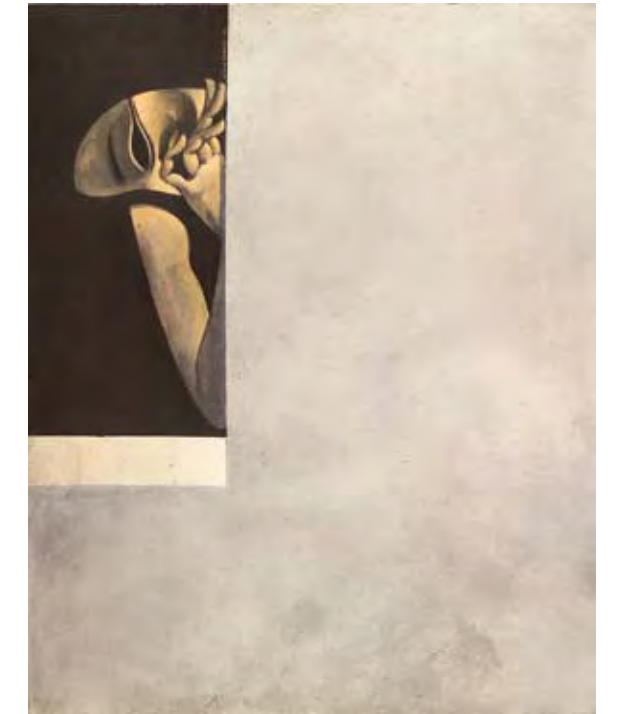
Les personnages de Bacon sont toujours représentés en intérieur. Les personnages de Dahoul apparaissent rarement en extérieur. Tandis que l'œuvre datée de 1946 de l'artiste britannique éclate de douleur, de toute évidence accablée par le poids des événements autour d'elle, au contraire, le tableau de Dahoul fait montre d'une réaction contraire à ce qui l'entoure. Son obsession est contrôlée, internalisée; si elle monte en son personnage, elle menace surtout de s'effondrer sur elle-même plutôt que d'exploser à la face du public. De plus, comme dans l'œuvre de Bacon, les scènes de Dahoul contiennent souvent plusieurs objets tels que des chaises, des tables et des bureaux, qui en dépit de leur nature inanimée semblent aussi servir de signifiants. Dans un entretien de 2008, l'artiste syrien dit: «J'ai dit une fois que je 'peignais' ma biographie. Je me peins sous la forme d'un homme, d'une femme, d'une table. Les êtres humains sont faits de matière, de substance.»

Levant le voile sur cet aspect de son travail, l'artiste dit: «Confronter des crises permet la continuité, sinon l'artiste commence à se répéter. Quand un artiste est touché par ce qui se passe autour de lui, il arrive à se renouveler, à produire de nouvelles œuvres différentes. Un artiste fait partie de son environnement. Il ne peut que participer et être actif dans ce domaine.»

L'attitude de ce même personnage est reprise dans un autre tableau intitulé «Rêve», mais produit en 2004. Dahoul revient ici à l'utilisation de l'abstraction et de plans colorés pour enfermer son personnage. En mêlant des éléments de ses toiles des années 90 et de la série précédente d'œuvres sur bois, l'artiste représente sa femme fétiche cachée derrière une fenêtre. La perspective utilisée dans cette toile est telle que l'artiste semble la contempler de l'extérieur. On ne perçoit que la moitié de la fenêtre et la femme regarde timidement dehors, sa main soutenant le poids de son corps tandis qu'elle se retient au mur et sort de sa cachette. Ses traits sont dissimulés, mais l'on voit l'un de ses yeux. En amande, et baissé, il semble sombre, vidé de lumière. Derrière elle, l'espace intérieur dans lequel elle se tient est totalement noir. Le mur extérieur qui nous empêche de la voir est fait de taches grises et de zones plus claires, en blanc, qui émergent comme des nuages.

L'enfermement du personnage est évident et évoque ses œuvres inspirées des icônes, même si cette fois ci, au lieu d'utiliser un matériau supplémentaire et distinct, l'artiste obtient cet effet par la peinture, gardant le plat de la surface, et sans interruption sur la toile. Ceci va de pair avec sa recherche d'un style minimaliste de peinture. Comme il l'a dit par le passé, «on peut dire beaucoup en disant très peu».

Ainsi, le moindre détail indique l'essentiel d'une composition de Dahoul. Un tel élément est l'état des yeux de ses personnages. Ils sont parfois clos, parfois leur forme pharaonique



39

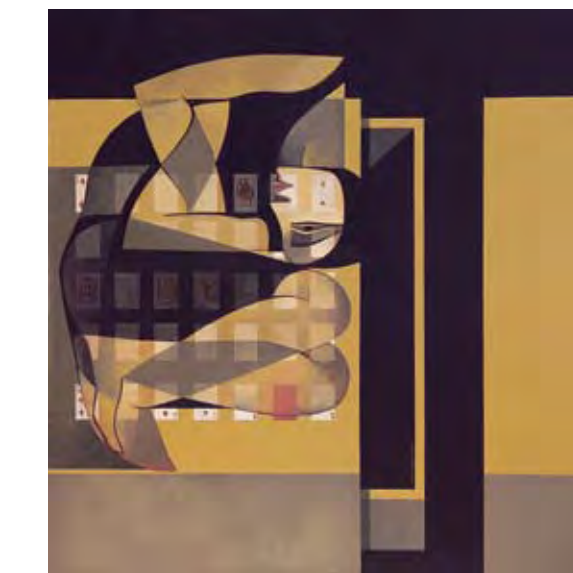
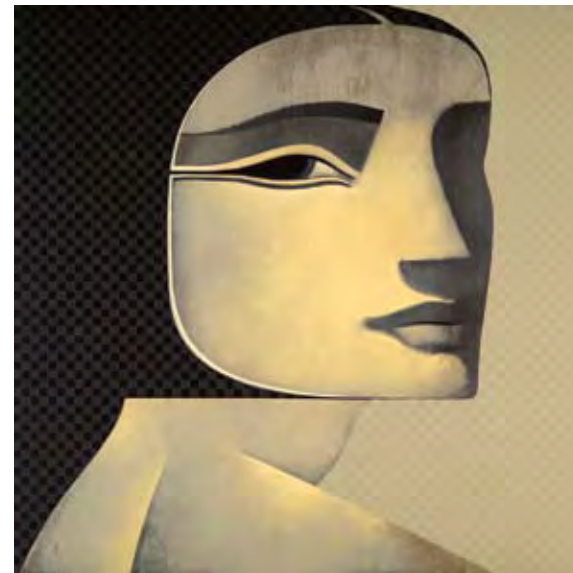
est évidente, tandis qu'ils fixent l' spectateur avec intensité. Les moments les plus troublants sont quand les yeux de ses personnages sont creusés. Sont-ils des apparitions, ou suggèrent-ils plutôt une certaine façon d'être? Ce détail marquant apparaît souvent dans des tableaux représentant deux femmes côte-à-côte. Dans un «Rêve» de 2006, une femme est assise, le dos au public. Peinte comme prise en mouvement, elle semble se trouver dans un moment d'extase. Se projetant hors d'elle, se trouve une personnification identique avec ces yeux noircis si particuliers. Ce deuxième personnage est-il une simple vision, ou bien un esprit exorcisé de son corps? Les œuvres suivantes semblent suggérer la deuxième option, car l'artiste a continué de représenter ces êtres jumeaux en série.

Avec cette conclusion à l'esprit, on peut retourner à un «Rêve» de 2004, dans lequel le visage d'une femme domine la toile. Elle a de grands yeux vides et une présence fantomatique. Les traits de son grand visage arrondi sont très sculptés, donnant à ce portrait une esthétique moins stylisée que dans d'autres œuvres. Si la représentation est plus réaliste, le côté de son visage est esquissé en minces plans verticaux, dans lesquels s'insinuent des ombres qui divisent la composition en trois parties distinctes. Ce faisant, l'artiste trahit le réalisme, optant plutôt pour l'abstraction, comme dans le portrait sur bois mentionné plus haut et produit entre 1993 et 2003 dans lequel il avait placé une planche de bois directement sur le portrait d'un homme. De nouveau, Dahoul dépend d'une palette sélective, cherchant à résoudre les problèmes de composition par l'application du médium.

Ce personnage sculpté est un bon exemple d'une variation sur les personnages type de Dahoul, un genre de représentation qui apparaît sporadiquement dans ses œuvres, qu'elles soient sur bois ou toile, après 2003. Un tableau similaire de 2008, portant le même titre, nous montre le visage d'une femme représenté par ce moyen, pratiquement moulé. Exécutée dans une palette de tons légèrement différente, consistant principalement de bruns et de blancs au lieu de l'usage exclusif de noirs et de gris, son image semble être baignée de lumière. Se démarquant d'œuvres plus sombres, ce portrait lumineux dégage une certaine énergie. Le visage est rendu visible par les bords nets d'un voile, peut-être le hijab, un détail qui accentue la forme cylindrique de sa tête. Dans cette œuvre, on détecte la fascination de l'artiste pour la géométrie et la symétrie, et la manière attentive dont il incorpore les lignes et les formes.

Un «Rêve» de 2006 dépeint une femme. Le côté de son visage tourné vers nous est peint de tons chauds de blanc et de jaune. La toile se réduit pratiquement à des centaines de petits carrés peints de teintes différentes. Tandis que chaque carré sert à accentuer un aspect particulier de la composition, ensemble, ils ajoutent également une strate supplémentaire de profondeur à l'œuvre. Derrière cet écran, les contours par ailleurs arrondis du visage de la femme se rencontrent, formant une pointe à angle droit définissant ainsi son menton. Son nez triangulaire est la preuve de l'incorporation par l'artiste d'éléments géométriques afin d'établir une relation différente entre ses caractéristiques et celles de l'espace vide autour. Un triangle obtus marque l'espace entre son épaule droite et son dos, tandis que le carré de sa mâchoire est obtenu par une ligne droite.

Cette utilisation de propriétés trigonométriques dans l'exécution d'une composition se retrouve dans les fresques de maîtres italiens du début de la Renaissance tels que Giotto



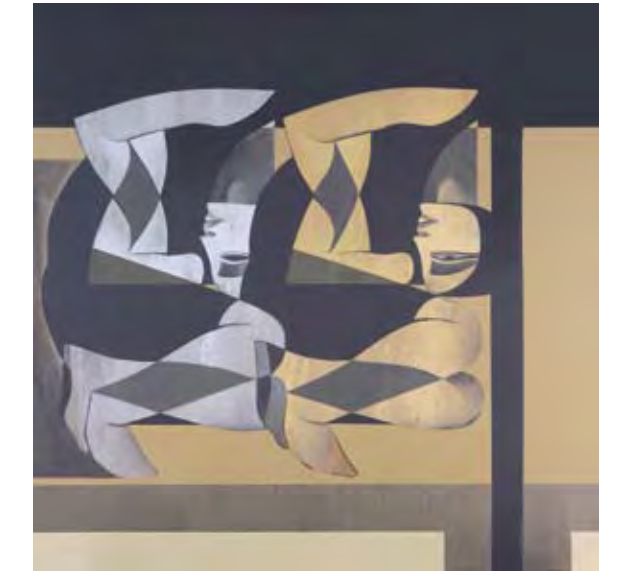
(1267-1337) and Masaccio (1401-1428). Des exemples évidents de la période moderniste de l'art européen incluent les tableaux métaphysiques de De Chirico (1888-1978), dont le travail inspirera par la suite le mouvement surréaliste, et les portraits de femme bien connus de Picasso des années 30. Il y a également une affinité indiscutable avec les triangles en évidence dans la pièce monumentale de 1937 de Picasso contre la guerre, «Guernica». Les similarités entre cette période de l'œuvre de Dahoul et ce chef-d'œuvre réapparaissent dans d'autres aspects de la peinture de l'artiste syrien.

Dans une composition de 2007 du même titre qui contient la forme immédiatement reconnaissable de la femme couchée sur un bureau dans la position fœtale, elle est couverte de cartes à jouer translucides, leurs rectangles créant une sorte de grille qui fragmente son corps. Un autre bureau identique se trouve à proximité, créant un aplat bicolore, gris et jaune, interrompant le fond fait d'un seul pan de noir. De nouveau, le peintre reprend ses recherches précédentes sur bois, créant un effet similaire grâce à la géométrie et aux lignes de ces objets. La perspective verticale provient du dessus du personnage, le spectateur semblant donc voler au dessus d'elle. Ceci introduit une



nouvelle relation entre l'observateur et les personnages qui peuplent ces tableaux, qui fait ressortir leur vulnérabilité. Repliée sur elle-même, la femme essaye de construire une barrière invisible pour se protéger des éléments extérieurs. Et pourtant, de par la nouvelle perspective du spectateur, elle se trouve exposée, sans défense contre son regard indiscret.

Elle devient d'autant plus enfermée dans un tableau de 2008 intitulé «Rêve II», car le deuxième bureau est placé plus près de l'aplatissement de couleur sur laquelle elle se trouve isolée. L'espace noir qui se trouvait auparavant entre les deux objets n'est plus maintenant qu'une mince tranche d'obscurité. Derrière, un double imite sa position fœtale. Dans des nuances de noir, blanc et gris au lieu des tons noir et jaune, blanc et gris du premier portrait, son image semble suggérer un état second. Avec les yeux marqués, creusés, des fantômes précédents de l'artiste, elle a une apparence inquiétante. Par cette double image l'artiste suggère que son sujet principal cherche absolument à s'échapper à elle-même. Dans l'enfermement qui se resserre autour d'elle, c'est la seule issue.

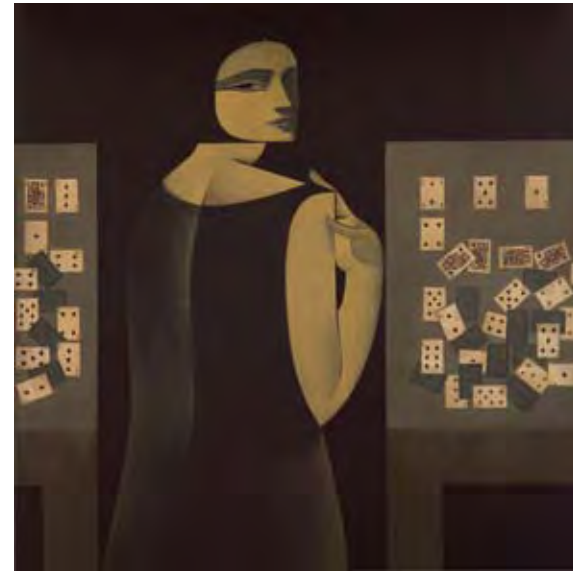


Une autre œuvre plus ancienne de cette série, produite en 2004 explore le besoin d'échapper à soi-même ou à son environnement. La femme est peinte en train de tomber, une paire d'ailes d'ange sur le dos. Bien que chutant dans le vide, ce moyen de voler procure une échappée de dernière minute. L'acte ultime de descente dans le néant est repris dans un tableau de 2007 dans lequel on voit la protagoniste en train de repousser le bord d'une plateforme rectangulaire. Peinte dans l'acte, l'artiste rend sa chute par plusieurs images de la femme en séquence, comme si il avait peint les derniers moments de son envolée seconde par seconde. Une minuscule paire d'ailes blanches est à peine visible sur le haut de son corps, et à cause de leur taille, elles ne peuvent garantir la salvation. Et pourtant, malgré ceci, le visage de la femme reflète une expression de sérénité, comme si elle était satisfaite de son sort. Ceci ressort également des contours arrondis et des formes harmonieuses desquelles elle est constituée.

Après une longue bataille contre le cancer, Nawar, avec laquelle Dahoul était marié depuis vingt ans et qui était elle-même une artiste, meurt en 2008. Dans ces derniers tableaux, le personnage féminin récurrent en vient à symboliser Nawar. Dans ce contexte personnel, ces tableaux prennent une nouvelle signification. Selon le propriétaire de la Galerie Ayyam, Khaled Samawi, un ami proche de l'artiste, ce n'est qu'après son décès que Dahoul commence à numéroter les tableaux suivants de sa série «Rêves». Cette numérotation définit en quelque sorte cette période de sa vie et de son œuvre. Il est aussi possible qu'après tant d'années sans indiquer la séquence de ses «Rêves», il ait été ému au point de vouloir saisir chaque moment exactement tel qu'il s'est déroulé, dans un acte témoignant de la fragilité de l'existence.

Un symbolisme saisissant domine la composition d'autres œuvres et des représentations énigmatiques nous incitent à nous plonger dans le domaine de la psychologie. Un tableau de 2007 intitulé «Rêve» représente son personnage habituel tenant dans sa main gauche un masque à quelques centimètres de son visage, comme si elle était en train de l'enlever. Elle se tient devant une fenêtre obscure, sa robe noire est transparente et sa silhouette presque un mirage. Son ombre tombe derrière elle sur un mur jaune-brun, qui l'ancre dans l'espace. Pourtant elle semble comme au milieu d'une métamorphose. Une partie de son corps est rendue dans les tons de gris qu'il utilise pour la peau dans d'autres tableaux tandis que ses yeux sont noircis et à nu. Ceci semblerait suggérer qu'il s'agit d'une apparition, une représentation surnaturelle d'elle-même. Et certainement, le masque qu'elle retire de son visage évoque les portraits de sa protagoniste dans sa forme humaine. Les bras et les mains sont peints dans des tons de jaune vif, un autre indice indiquant que le sujet apparaît au milieu d'une transformation, ou plutôt, pendant que son être inconscient est en train de la consumer. En choisissant de la représenter ainsi, le peintre suggère-t-il que sous notre apparence extérieure se trouve un être plus profond et tourmenté? Ou bien dit-il qu'en public nous portons des masques que nous n'enlevons que lorsque nous nous trouvons dans les limites de notre espace personnel, et que c'est donc seulement là que nous sommes vraiment nous-mêmes?

L'utilisation des cartes à jouer, qui réapparaissent dans plusieurs toiles est un autre symbole reconnaissable. Dans un tableau de 2008 de la série «Rêves», deux tables à proximité du personnage sont couvertes de cartes à jouer. Elles sont disposées de façon à apparaître au hasard, et leurs couleurs accentuent le personnage central. L'austérité



du blanc par rapport aux grands aplats de gris des deux tables fait ressortir l'image de cette femme devant le fond noir qui menace d'avaloir sa silhouette. Les couleurs vives des cartes s'accordent aux bras jaunes de la femme, guidant le regard vers son visage magnifique. A propos des cartes à jouer, Dahoul a révélé qu'il aime les utiliser pour voir combien de tableaux il peut dessiner sur la base d'un paquet. Ceci se retrouve dans les différentes façons dont ses sujets épousent les caractéristiques des personnages traditionnels des cartes à jouer, tels que les contours lisses de leurs corps imposants et l'absence d'expression sur leurs visages. La référence aux cartes explique également la répétition et distribution de nombres et de formes qui vont de pair avec sa recherche générale et continue du processus de réplique et de variation.

En 2009, Dahoul peint «Rêve 12», un double portrait qui incorpore un grand nombre d'éléments fondamentaux de son œuvre depuis deux décennies. Les visages sculptés d'une femme et d'un homme sont au centre, occupant pratiquement toute la composition. Leurs silhouettes sont parfaitement symétriques, avec des formes géométriques créant des lignes et des angles qui guident l'œil vers leurs visages imposants. Un assemblage de blanc, noir et gris donne à la toile un aspect presque photographique. L'absence de couleur rend leur présence d'autant plus frappante qu'aucune couleur ou pigment ne distrait le spectateur.

La femme tient une main de cartes près d'elle, semblant impliquer qu'elle garde bien ses secrets. Les yeux de l'homme sont clos, comme s'il était saisi dans un moment pensif ou de retrait du monde. Sur ses paupières l'artiste a peint le même motif que sur le dos des cartes à jouer, liant la discrétion de la femme et l'expression réfléchie de l'homme. Les carreaux, pique, trèfle et cœur couvrent ce que l'on voit de leurs corps. Sur un fond blanc, ces symboles semblent s'être échappés des cartes à jouer.

Les traits de la femme et de l'homme reflètent également les éléments fétiches de Dahoul. Leurs yeux sont de style pharaonique, et des lignes noires nettes servent à définir le dessin. Il utilise profusément les éclaircies et les ombres pour ajouter de la profondeur et du volume; une fine ligne blanche suit les contours du visage de la femme en un trait circulaire, pour la distinguer du fond noir et de son équivalent masculin. La convergence de ces facettes multiples crée une composition saisissante qui témoigne du génie inhérent de l'artiste et de son individualité incontestable.

Safwan Dahoul dans l'Histoire de l'Art

Avec un style si personnel, où doit-on placer Safwan Dahoul dans le contexte plus large de l'histoire de l'art? Son œuvre passe par toutes les périodes, écoles et locations. A la fois contemporaine, mais au niveau formel ancrée dans plusieurs mouvements du passé et leurs artistes, son œuvre témoigne d'une approche globale de la culture visuelle.

Dans la gamme d'artistes syriens contemporains et modernes, il est unique. Et pourtant il s'inscrit en toute logique dans la riche tradition de peinture de l'histoire de ce pays. Comme il a été tout d'abord éduqué en Syrie, cette narration sert de base pour ses recherches artistiques. De cette période de sa vie, Dahoul a dit, «L'université a été une expérience extrêmement intéressante pour moi. J'ai rencontré beaucoup d'artistes majeurs



tels que Elias Zayat et Fateh Moudarres.» Cette génération de peintres à laquelle il fait référence est particulière dans le sens où elle coïncide avec la période «moderniste» de la peinture en Syrie. Moudarres (1922-1999), qui fut le président de syndicat des artistes de Damas jusqu'en 1993, était renommé pour ses compositions expressionnistes qui se contentaient souvent d'une palette limitée et qui cherchaient à attirer l'attention vers la condition humaine. Zayat (né en 1933), un peintre figuratif qui peignait également de façon vigoureuse en utilisant un nombre limité de couleurs, était surtout connu pour avoir mêlé plusieurs traditions d'art différentes (dont l'art des icônes) dans sa portraiture. D'autres membres de cette génération sont Louay Kayyali (1934-1978) et Mamdouh Kashlan (b.1929) dont les représentations stylisées (et imposantes) d'hommes et de femmes syriens expriment les courants sous-jacents de la conscience collective de leur pays. L'héritage de cette période a percolé dans la scène artistique syrienne du temps où Dahoul était à l'université, car nombre de modernistes étaient encore actifs à cette époque.

Aujourd'hui la scène artistique syrienne s'est élargie et inclut plusieurs nouvelles générations de peintres, dont celle de Dahoul, qui est actuellement à la pointe de l'art local et avance à grandes enjambées dans le monde arabe et le reste du monde. C'est cette génération d'artistes en particulier qui inclut le peintre Khaled Takreti (né en 1964), le photographe Nassouh Zaghloleh (né en 1958), et le photographe et cinéaste Ammar Al-Beik (né en 1972). Tandis que la côte de l'art syrien monte au niveau international, Dahoul est la figure de proue de ce mouvement, dans lequel aussi bien des œuvres figuratives qu'abstraites sont créées et les deux styles semblent dégager la même audace impressionnante. Et si l'art de Dahoul est profondément syrien au fond, il est en même temps entièrement international.

Les nombreuses influences artistiques auxquelles il emprunte les attributs formels de ses compositions en disent beaucoup sur l'étendue de son style de peinture. En tant qu'artiste, Dahoul n'est pas limité par les frontières géographiques ou culturelles. Au contraire, son œuvre traverse les esthétiques et techniques de plusieurs siècles de peinture, sans jamais s'attacher seulement à une école artistique ni éliminer des possibilités infinies. En plus des références variées à l'histoire de l'art dans son œuvre que nous avons étudiées, de nombreux tableaux de Dahoul se placent dans une plus grande perspective de l'histoire de l'art.

Prenons par exemple son rapport direct à l'Art Nouveau. Après ses débuts en Europe et aux Etats-Unis, ce mouvement renommé d'art et d'architecture a ensuite eu un impact sur la culture visuelle mondiale. La femme qui apparaît constamment dans les «Rêves» de Dahoul après 2000 ressemble aux motifs décoratifs de l'époque, qui étaient exécutés de façon extrêmement stylisée incorporant des influences artistiques précolombiennes, africaines et de l'Egypte ancienne.

L'esthétique qui résulte de ce mouvement emploie souvent des traits précis, une abondance de formes géométriques et des jeux sophistiqués sur l'espace positif et négatif; le Cubisme est une autre source d'influence – le mouvement d'avant-garde du début du vingtième siècle qui fut une véritable révolution en peinture. Avec les nouvelles recherches en dimension, spatialité et forme de Picasso et Georges Braque (1882-1963), ce mouvement eu un effet novateur incalculable sur l'art occidental, déstabilisant les notions établies de

perspective et représentation. Dans l'œuvre de Dahoul, on trouve souvent des moments où ces principes sont appliqués, plus particulièrement dans la convergence des lignes et l'intersection des plans multiples. L'influence du cubisme est la plus forte dans ses toiles lorsque la surface d'une table est tournée vers le haut, tandis que les personnages se tiennent droits, verticalement; c'est une impossibilité matérielle selon les principes de la logique mais qui a du sens dans le monde imaginaire de Dahoul.

Cette exploration du Cubisme est également liée à la manière dont Dahoul choisit d'établir l'atmosphère de ses œuvres par la couleur et la forme. On peut comparer certaines de ses compositions, qui sont pratiquement sans couleur, au Guernica de Picasso, qui dépeint le bombardement d'une ville espagnole par des avions allemands et italiens pendant la Guerre Civile d'Espagne (1936-39). L'œuvre moderniste de taille magistrale de l'artiste européen est peinte à l'huile, dans des variations de noir et blanc, et les corps tourmentés de ses personnages sont interrompus et accentués par des lignes abruptes et une manipulation prononcée de la lumière. Alors que la majorité des toiles de Picasso étaient peintes dans une gamme de couleurs vives, le thème terrible de cette toile en particulier demandait une palette de tons minimaliste. Après la deuxième guerre mondiale, un grand débat à propos de la place et valeur de l'art après des événements si catastrophiques eut lieu parmi intellectuels et artistes. Un artiste peut-il tourner la page et créer des œuvres qui ne représentent pas explicitement un état de crise? Et s'il ne le peut pas, comment alors dépeindre l'abjection?

Picasso précédait cette discussion et pourtant fournissait une réponse à ce dilemme d'après-guerre dans «Guernica». Comme la couleur donne souvent lieu à des associations ou sensations positives, et peut distraire le spectateur du contenu de l'œuvre, sa palette limitée de noirs, blancs et gris ne lui laisse qu'un seul choix, celui de se focaliser sur les personnages du tableau. L'artiste espagnol alla même plus loin en utilisant des éléments cubistes pour accentuer ses personnages et guider plus loin l'œil du spectateur.

Dans les toiles lourdes de psychologie de Dahoul, la substance provient d'une technique similaire. Avec des personnages et des compositions qui témoignent d'une force insurmontable et d'un poids indicible sur ses sujets humains, l'artiste a choisi de réduire chaque aspect de ses toiles. Dans le passé, il a donné des éléments de réponse sur les motifs qui l'ont poussé à faire de telles recherches: «Je me demande souvent, 'Qu'attend-on du peintre? Est-ce que je dois prouver que je suis capable de dessiner des sujets différents? Ou bien est-ce que je porte un poids plus grand qu'une diversité de sujets?» Ainsi, la répétition et le minimalisme sont utilisés pour accentuer le sens implacable d'isolation de ses personnages, qu'il essaie de saisir sans cesse, d'un tableau à l'autre. Il a révélé à propos de cette approche, «Cette combinaison me fascine... J'arrive à saisir tellement de sentiments cachés en gardant la même palette et le même sujet. Ils [mes tableaux] ne sont pas similaires du tout.» Et si cela a pour commencer des ramifications profondes et indique clairement des courants sociopolitiques sous-jacents, les expériences immédiates de l'artiste donnent accès à sa fixation sur ce sujet.

C'est avec un sens aigu de la perte et une sensibilité profonde que Dahoul exprime le poids du monde. Personne n'articule ceci mieux que lui-même: «Parfois c'est juste une façon douce de cacher la dureté de la vie. Parfois c'est un appel au silence.»

Maymanah Farhat est une écrivain libanaise-mexicaine spécialisée dans l'art arabe moderne et contemporain. Elle a une licence (avec mention très bien) de l'Université de Santa Cruz en Californie en Histoire de l'Art et Culture Visuelle, et s'intéresse plus particulièrement à la culture non occidentale. Elle a effectué des recherches approfondies en Egypte, Jordanie, Syrie et au Liban, et a également porté son attention sur les arts d'Océanie, d'Afrique et des Amériques. En 2003, elle achève son mémoire de licence sur les peintures figuratives des maisons de réunion maori du XIXème siècle, puis en 2005, elle participe à l'organisation de l'exposition «Tissu et Culture en Océanie» à l'UCSC et contribue à une étude sur le terrain de l'(inter)nationalisme hawaïen du XIXème siècle à Honolulu, Hawaï.

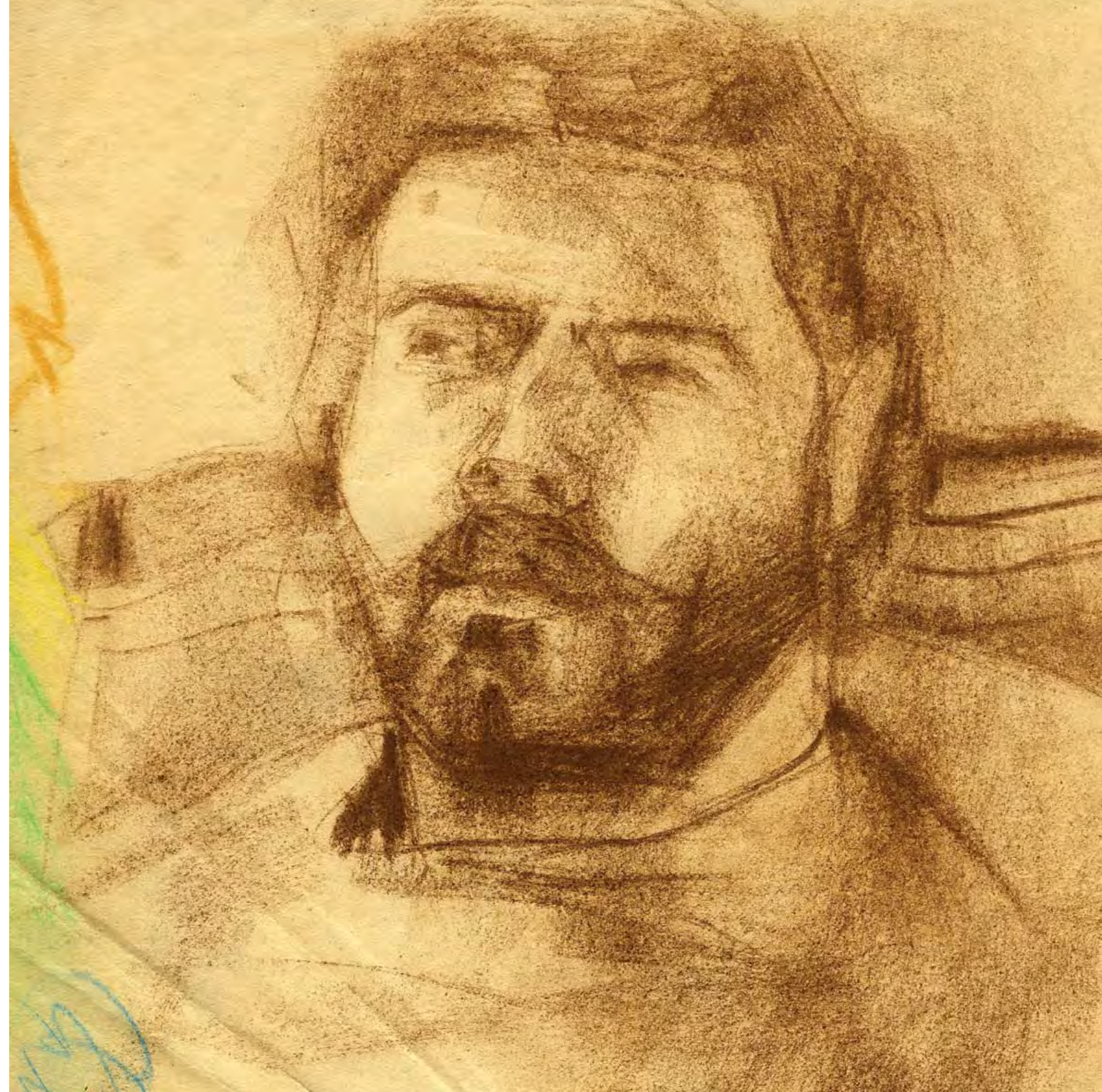
Entre 2005 et 2007, Farhat travaille en tant que rédactrice d'ArteNews, un magazine en ligne sur l'art et la culture du Moyen Orient et de l'Afrique du Nord. En 2005, elle commence à travailler pour l'Almanach annuel du magazine ArtAsiaPacific, qui se consacre aux scènes artistiques de 67 pays asiatiques, dont 12 dans le monde arabe. Entre 2006 et 2009 elle est rédactrice Asie de l'ouest de l'almanach. Elle vit actuellement à New York.





155 X 100 cm. Mixed Media on Canvas 1981

Pastel on Paper 1982





60 X 40 cm. Acrylic on Canvas 1982



40 X 65 cm. Watercolor on Paper 1982

54



40 X 40 cm. Mixed Media on Paper 1984

55



30 X 30 cm. Oil on Paper 1984

56



35 X 20 cm. Oil on Paper 1984

57

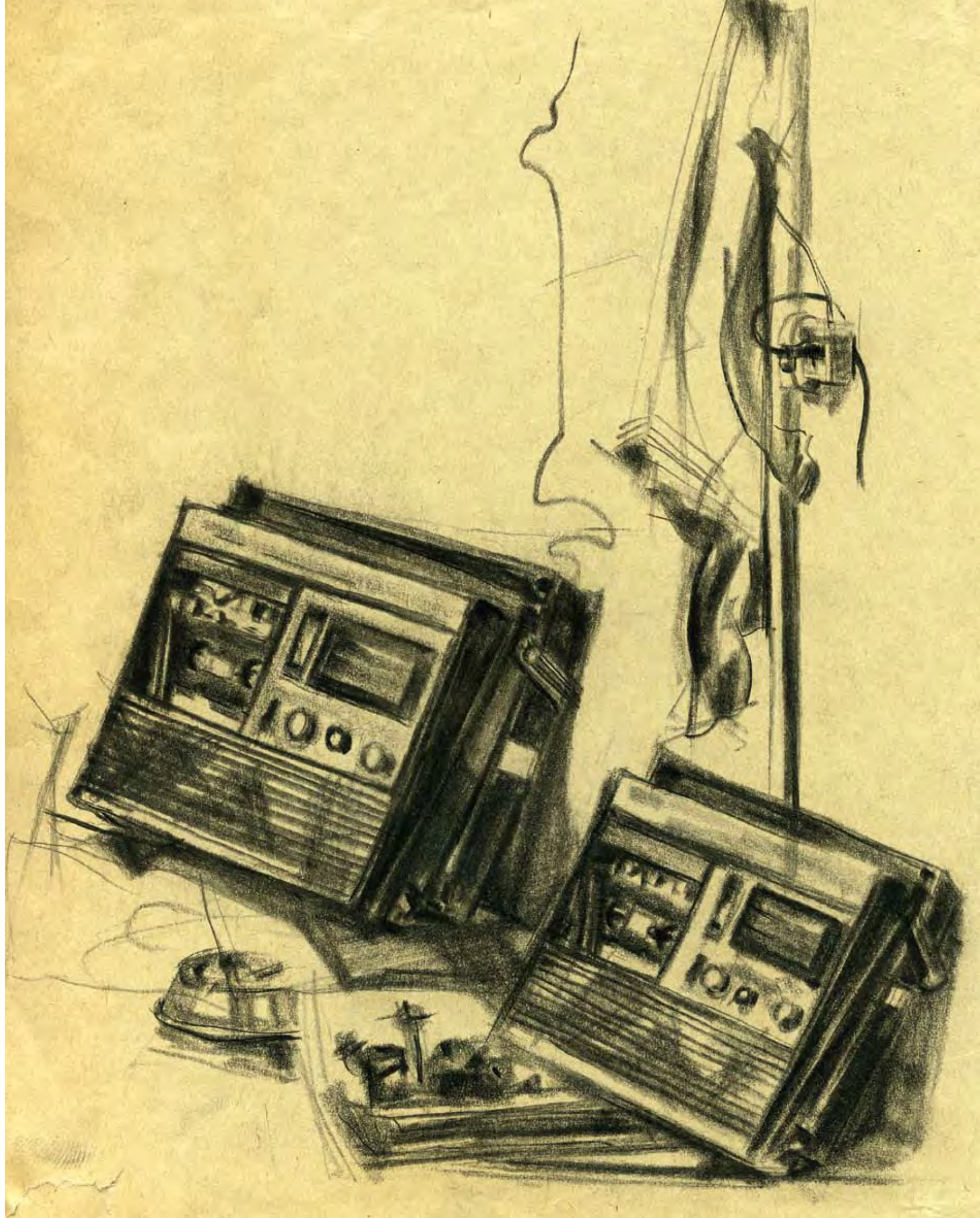


70 X 50 cm. Oil on Canvas 1981



20 X 30 cm. Watercolor on Paper 1984







20 X 30 cm. Charcoal on Paper 1984



20 X 30 cm. Charcoal on Paper 1984



64



35 X 20 cm. Oil on Paper 1985



70 X 50 cm. Oil on Canvas 1985

65



30 X 60 cm. Oil on Canvas 1985



30 X 60 cm. Oil on Canvas 1985



35 X 20 cm. Mixed Media on Paper 1986



40 X 30 cm. Oil on Paper 1985



30 X 20 cm. Oil on Paper 1989



30 X 20 cm. Mixed Media on Canvas 1985

72



40 X 50 cm. Acrylic on Canvas 1989

73



90 X 70 cm. Acrylic on Canvas 1989



40 X 50 cm. Acrylic on Canvas 1989



40 X 50 cm. Acrylic on Canvas 1989



80 X100 cm. Acrylic on Canvas 1989

78



50 X 40 cm. Oil on Canvas 1990

79



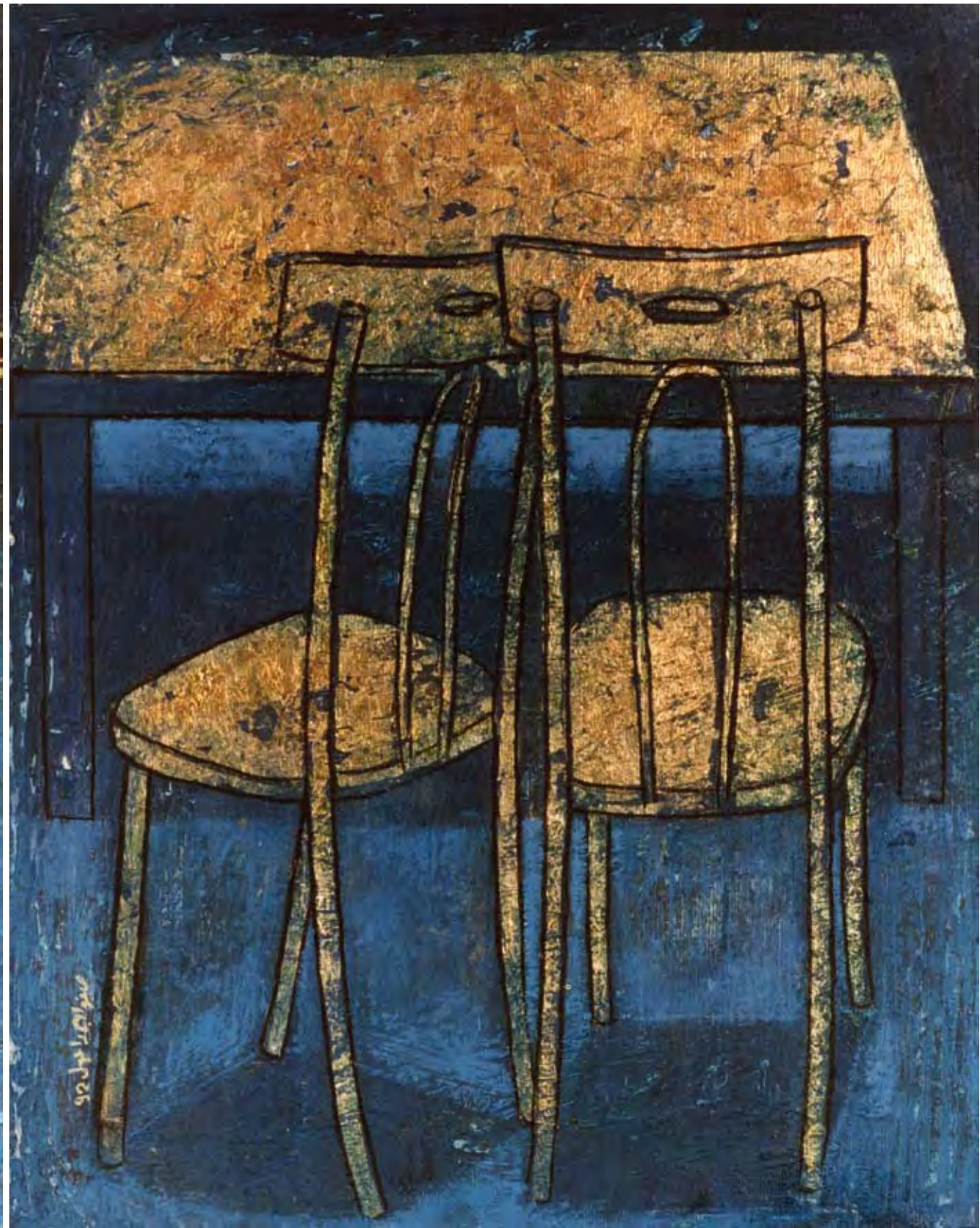
100 X 80 cm. Oil on Canvas 1990



100 X 80 cm. Oil on Canvas 1993



40 X 30 cm. Acrylic on Canvas 1986



40 X 30 cm. X 3, Oil on Wood 1990



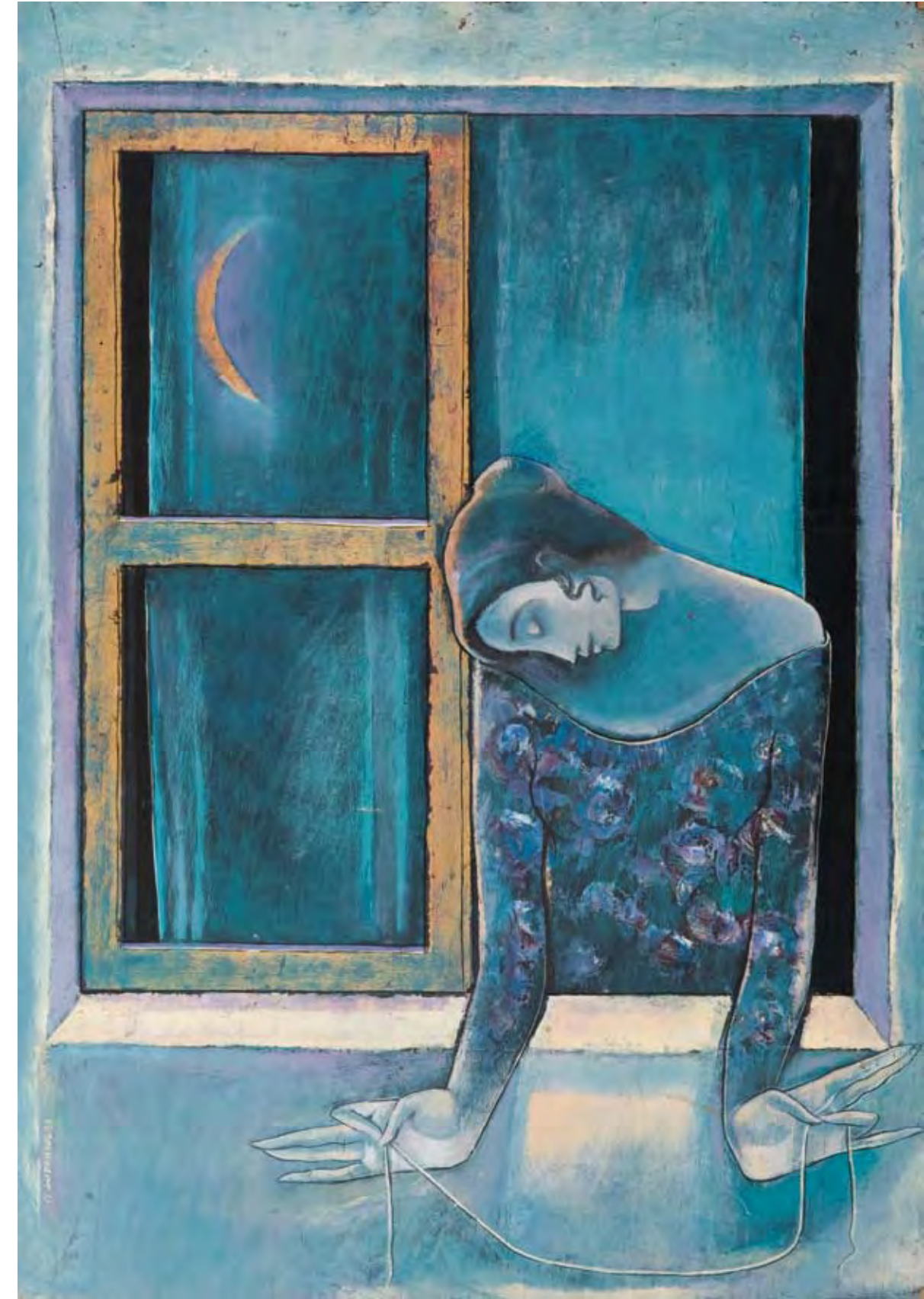
60 X 40 cm. Oil on Canvas 1994



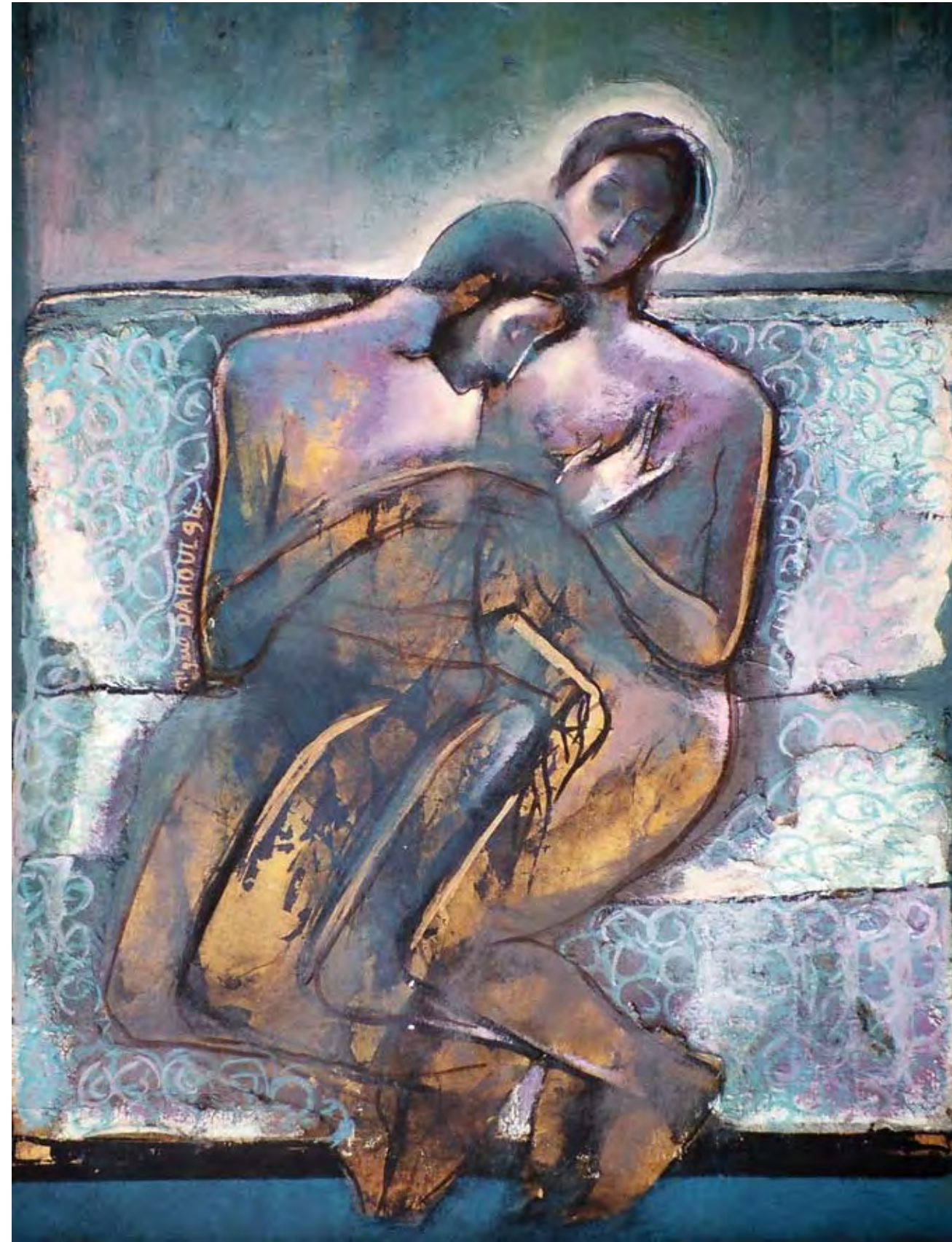
70 X 50 cm. Oil on Canvas 1994



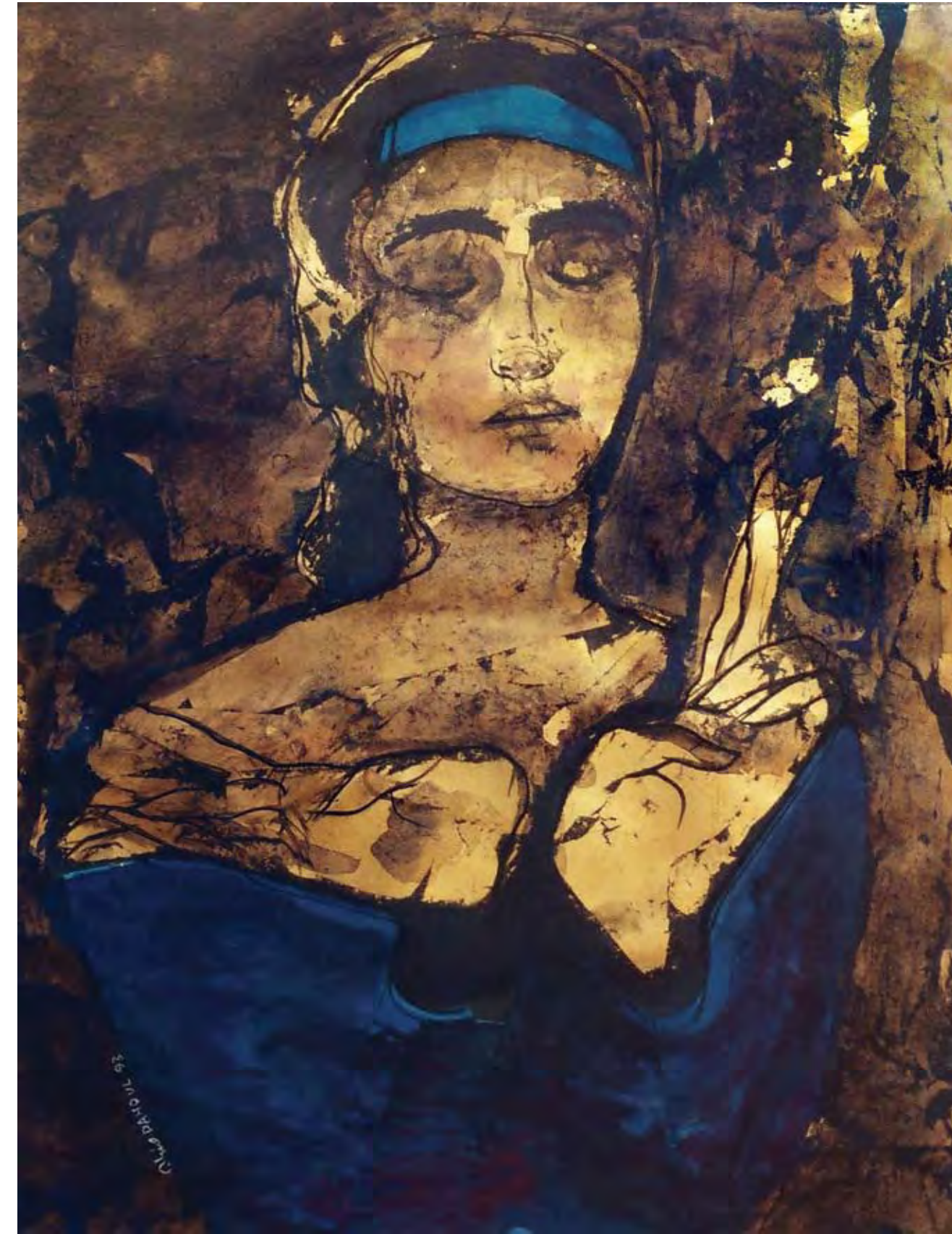
80 X 57 cm. Oil on Canvas 1993



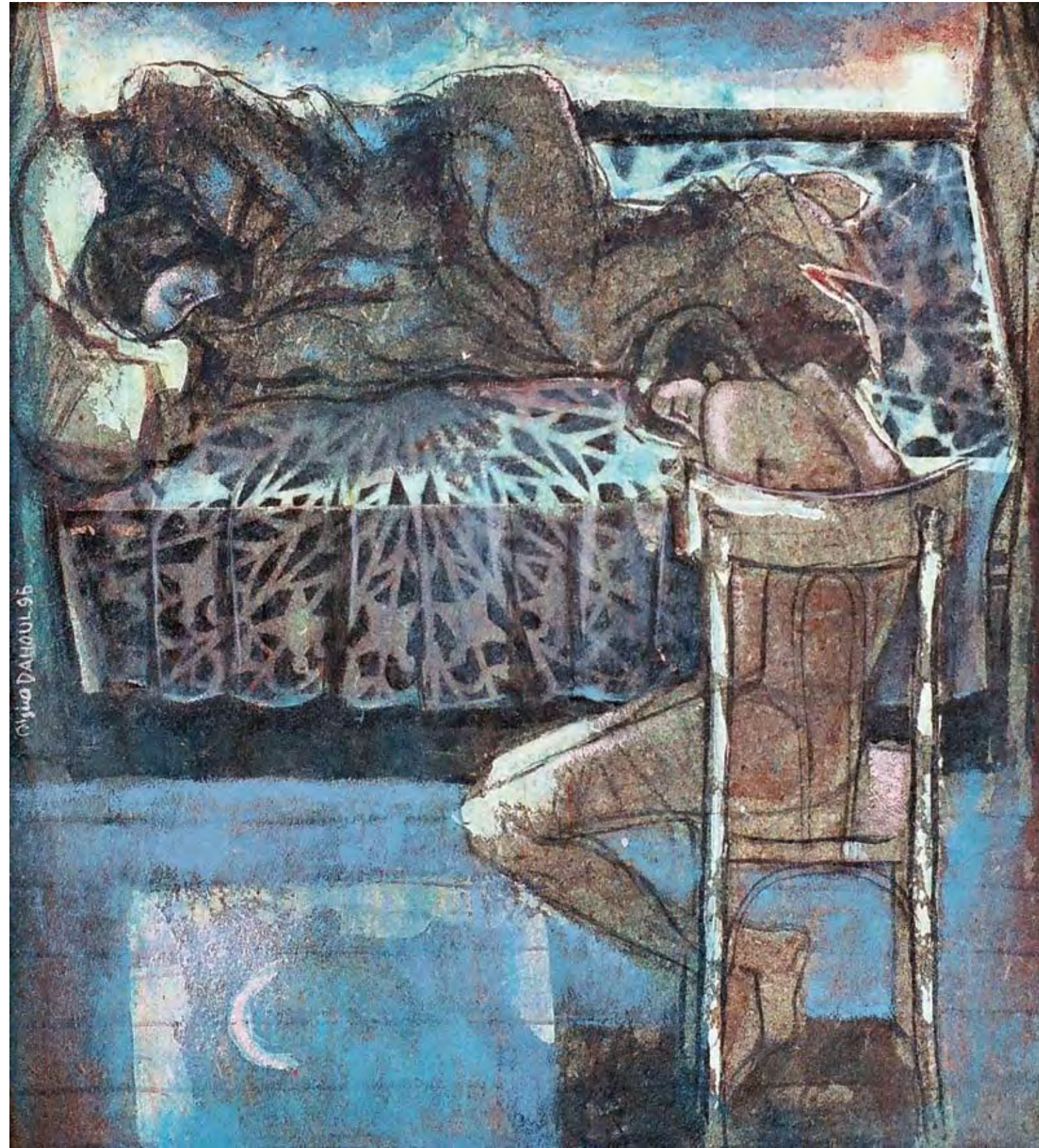
80 X 57 cm. Oil on Canvas 1993



30 X 20 cm. Oil on Canvas 1995



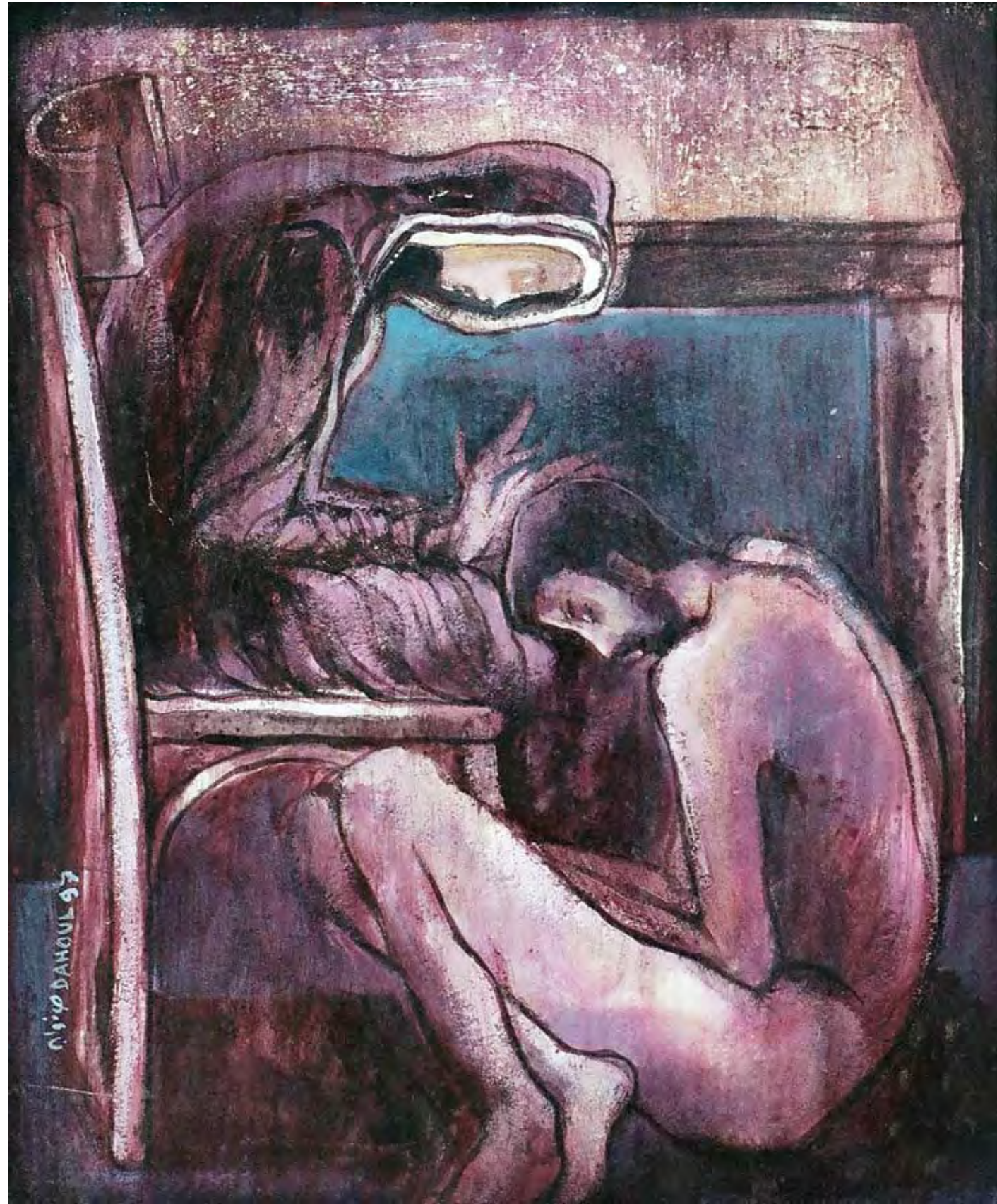
50 X 40 cm. Oil on Paper 1993



50 X 40 cm. Oil on Canvas 1995



50 X 50 cm. Oil on Canvas 1995



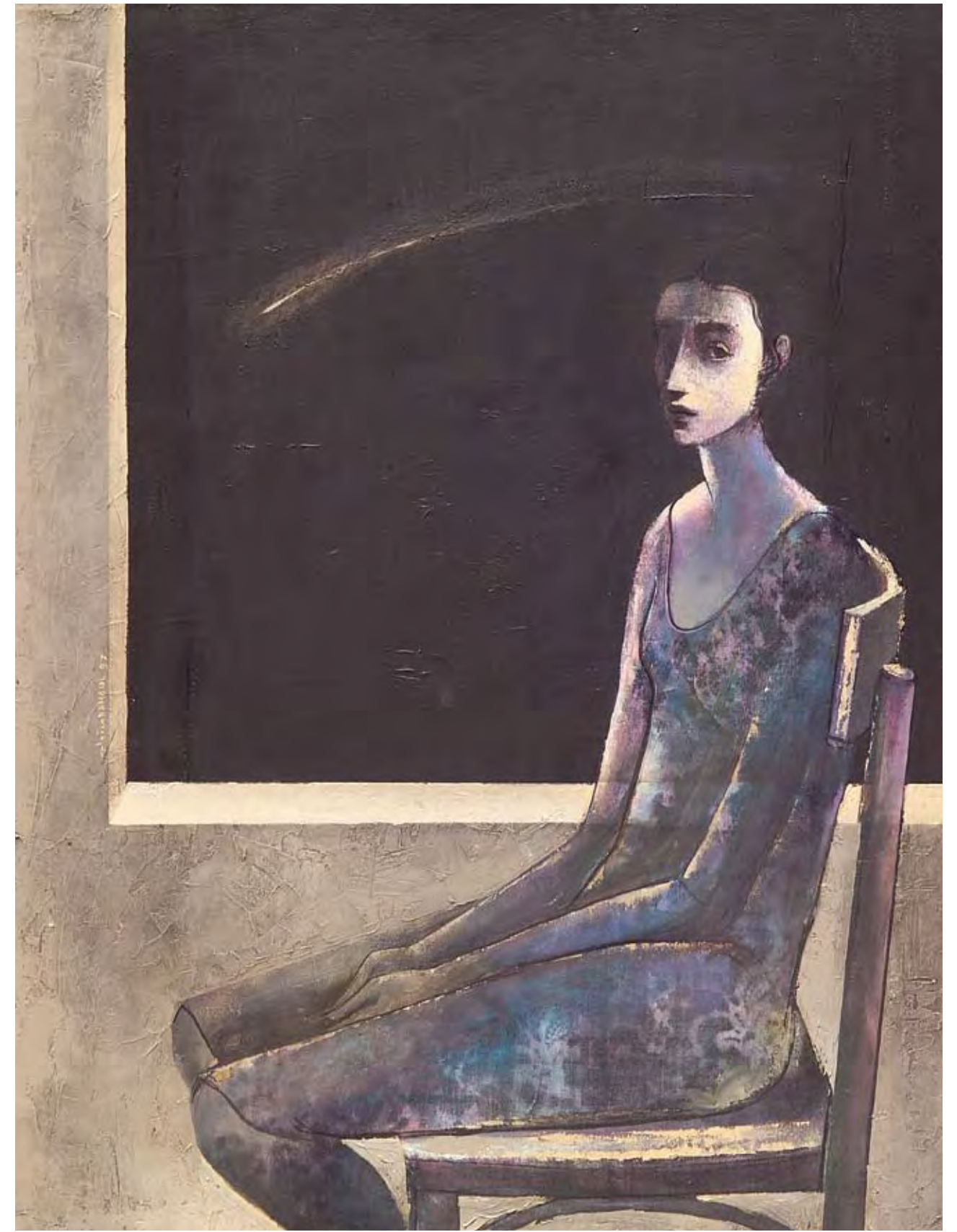
40 X 30 cm. Oil on Canvas 1997



50 X 50 cm. Oil on Canvas 1997



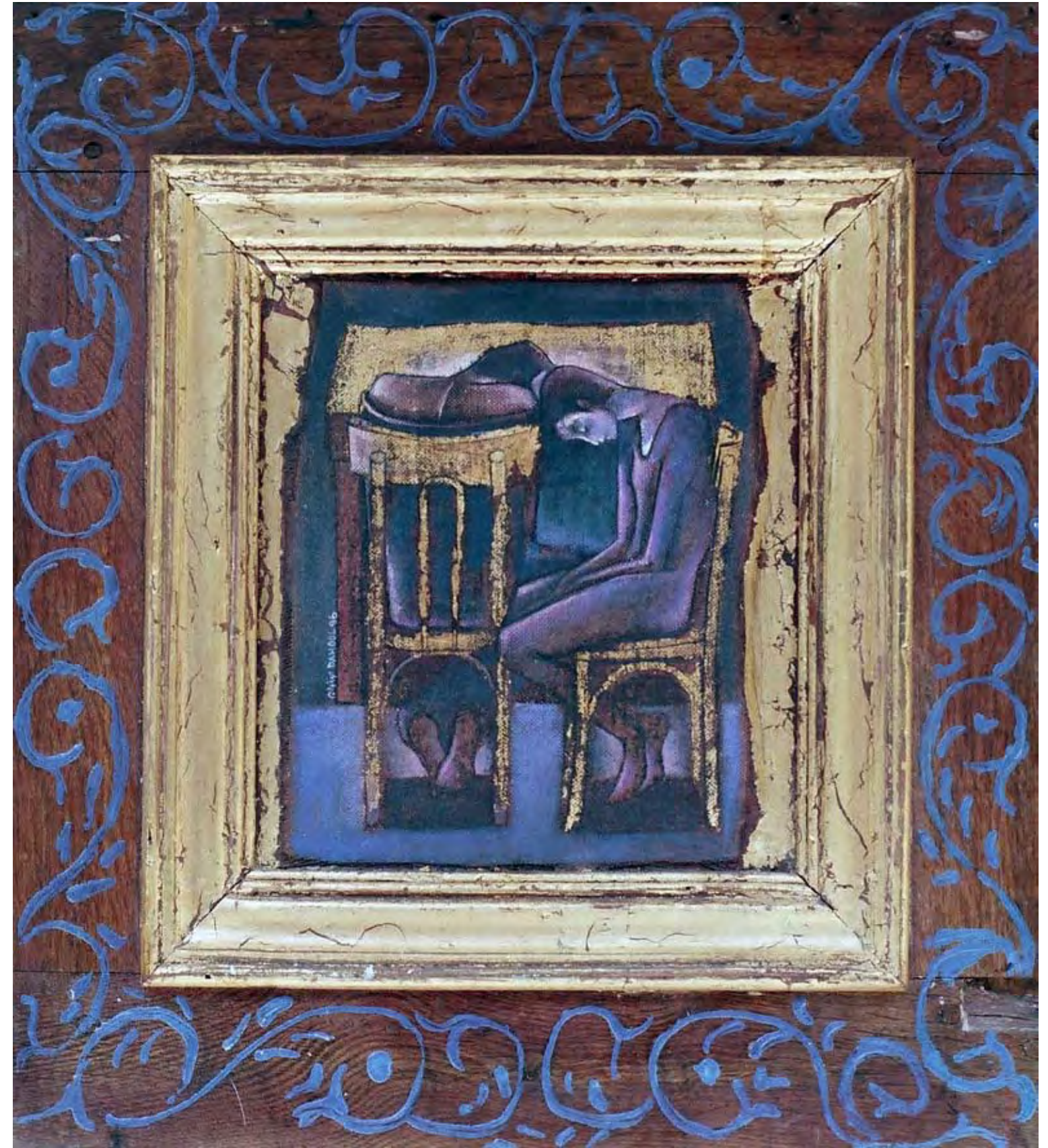
40 X 50 cm. Mixed Media on Wood 1995



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 1997



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 1997



60 X 50 cm. Oil on Wood 1996



40 X 30 cm. Acrylic on Canvas 1996



50 X 40 cm. Oil on Canvas 1995

102



60 X 40 X 40 cm. Mixed Media on Wood 1994

103

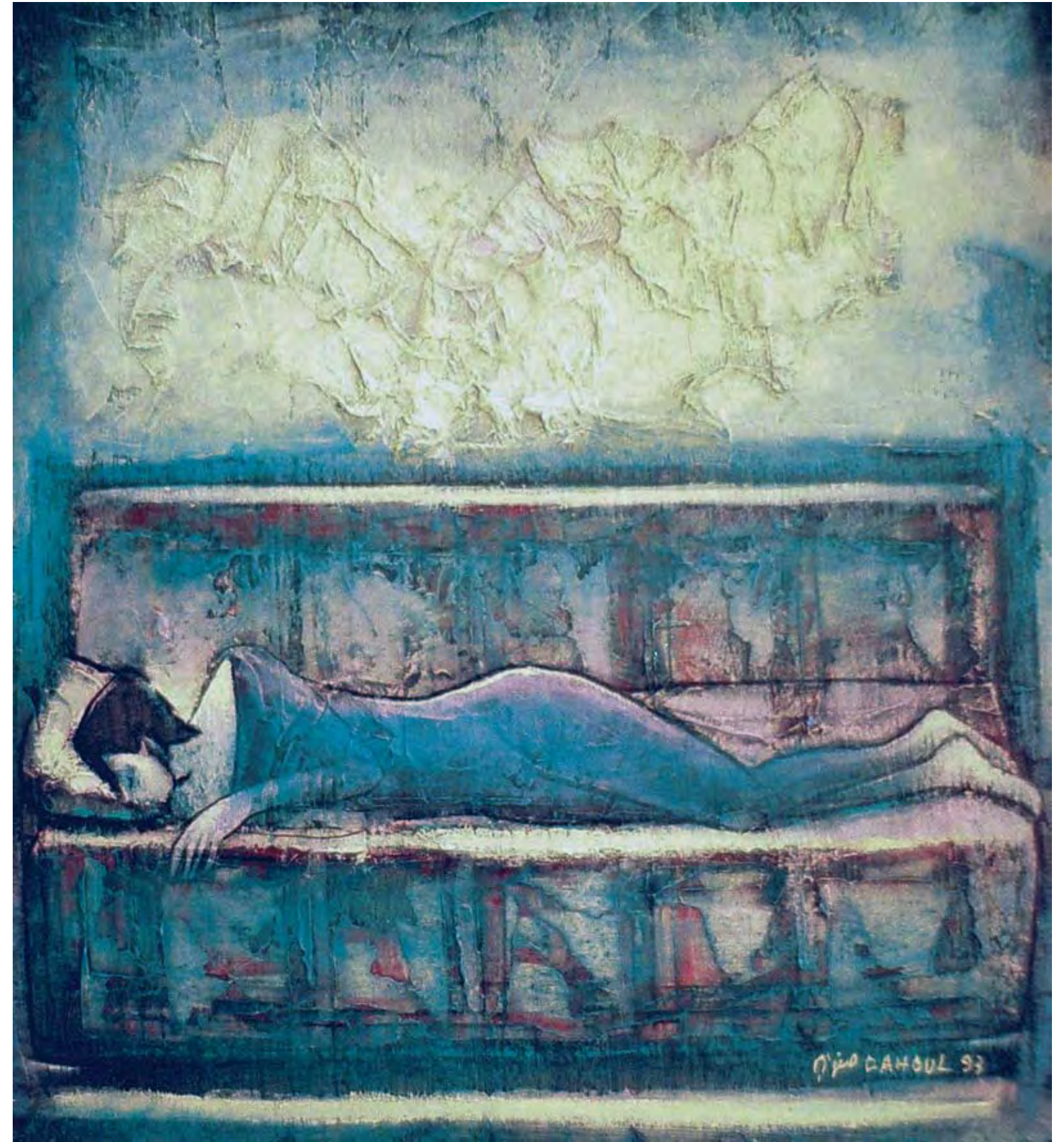


104



70 X 50 cm. Oil on Canvas 1993

105



30 X 25 cm. Oil on Canvas 1993

106



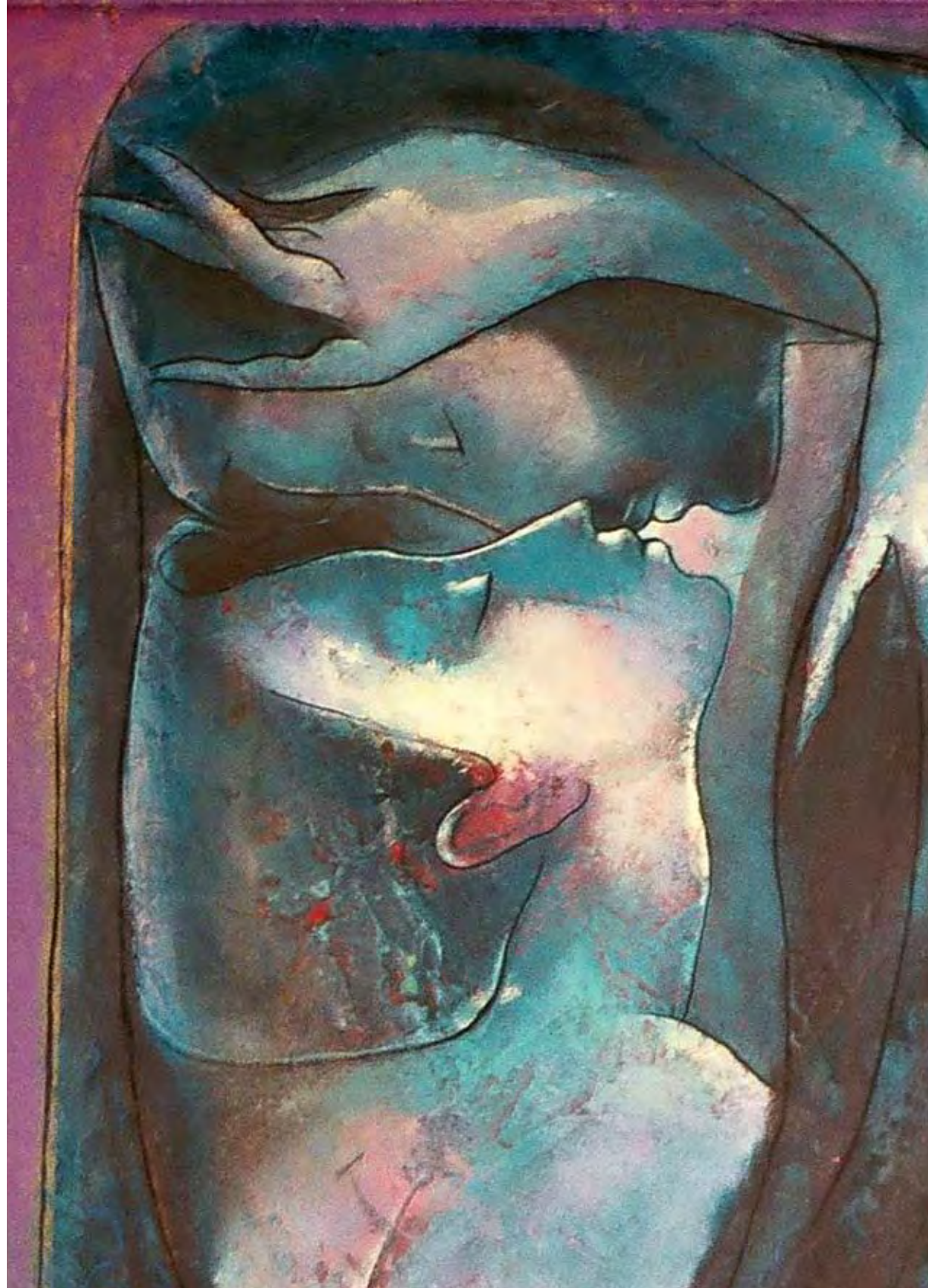
110 X 110 cm. Oil on Canvas 1997

107



80 X 60 cm. Oil on Canvas 1997

108



109



100 X 70 cm. Oil on Wood 1997



20 X 30 cm. Ink on Paper 1996



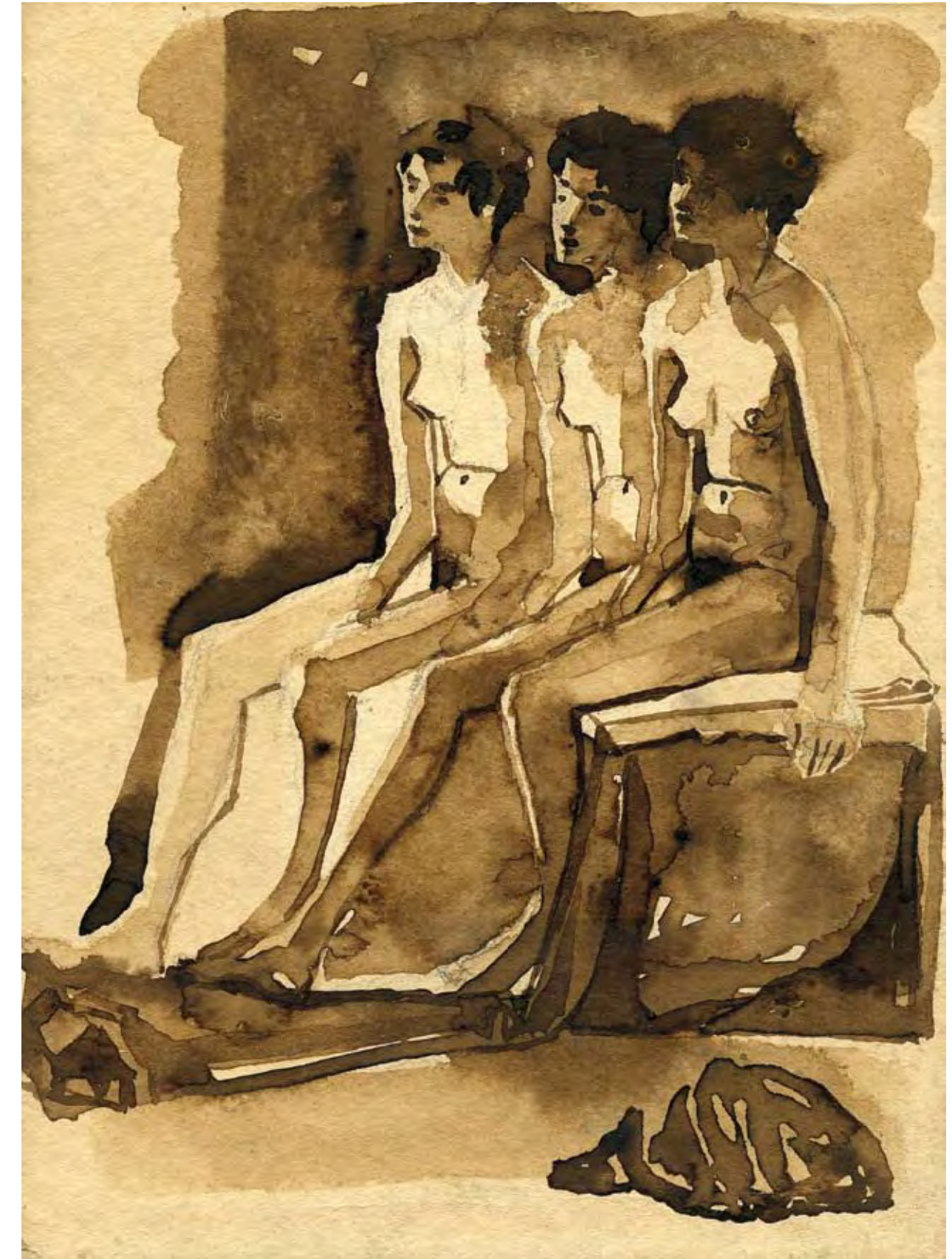
22 X 30 cm. Ink on Paper 1996



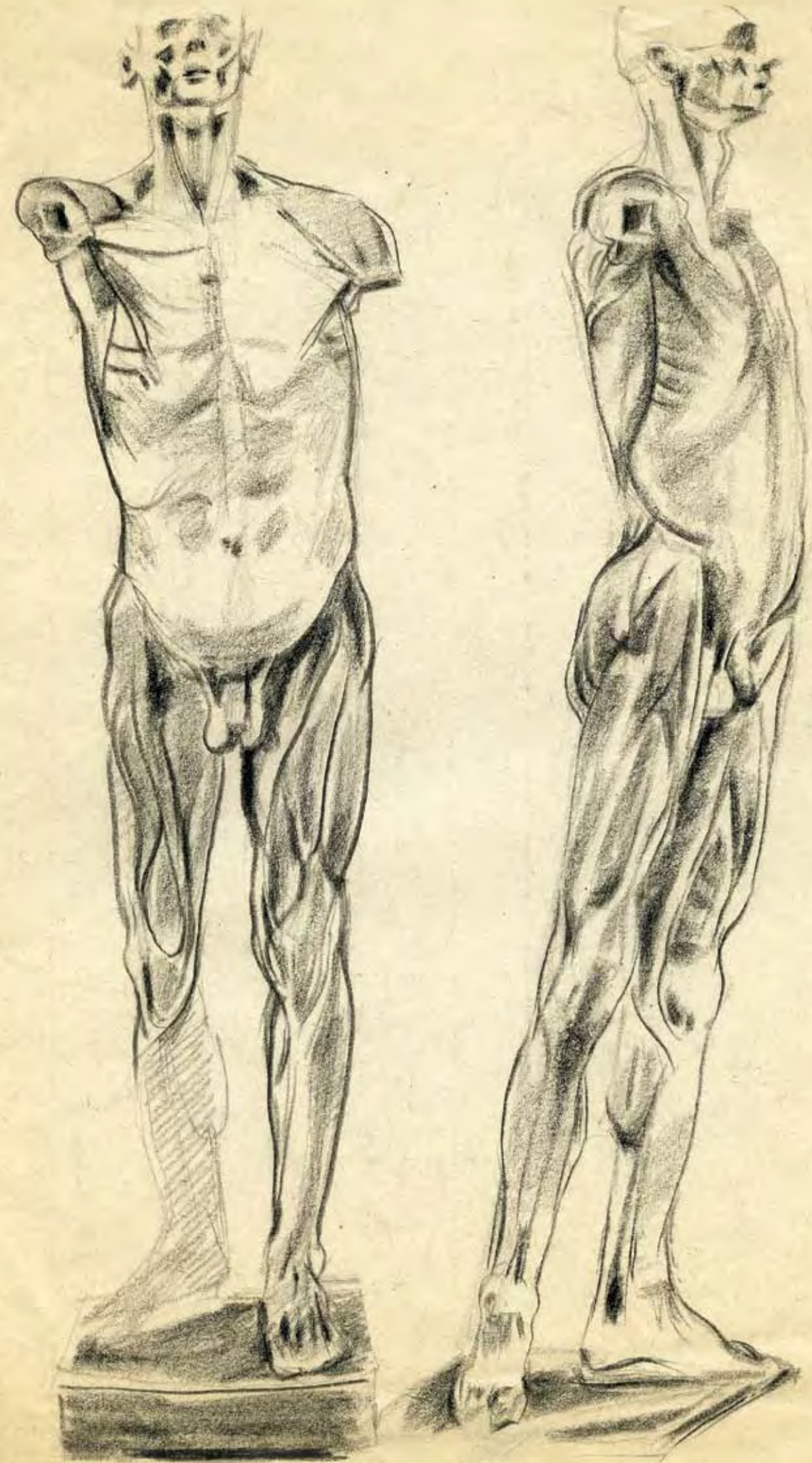
30 X 20 cm. Ink on Paper 1996



20 X 30 cm. Ink on Paper 1996



30 X 20 cm. Ink on Paper 1996



120



40 X 30 cm. Oil on Wood 1996

121



30 X 20 cm. Ink on Paper 1996



124



30 X 20 cm. Oil on Paper 1996

125



35 X 20 cm. Mixed Media on Paper 1996

126



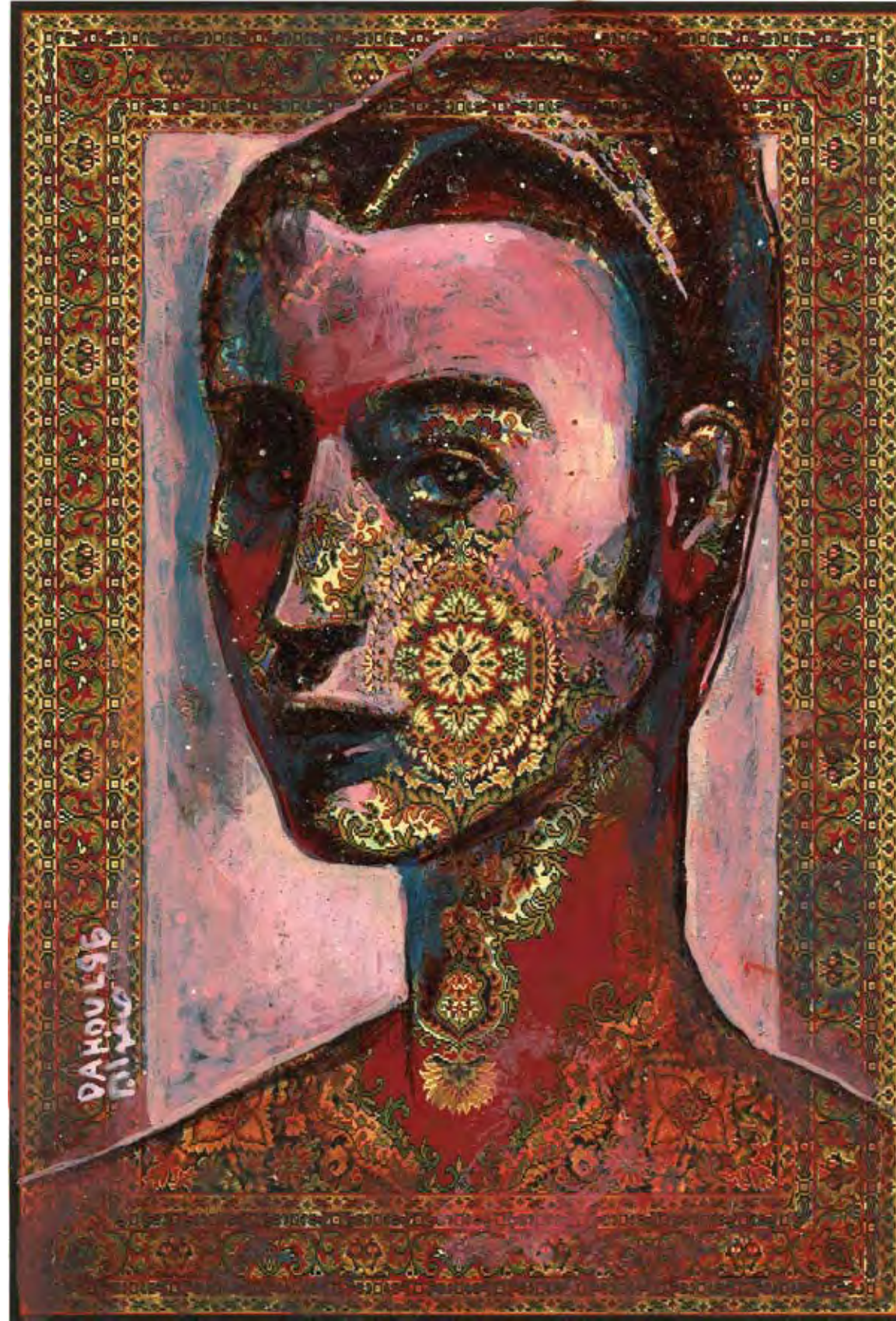
40 X 20 cm. Acrylic on Canvas 1995

127



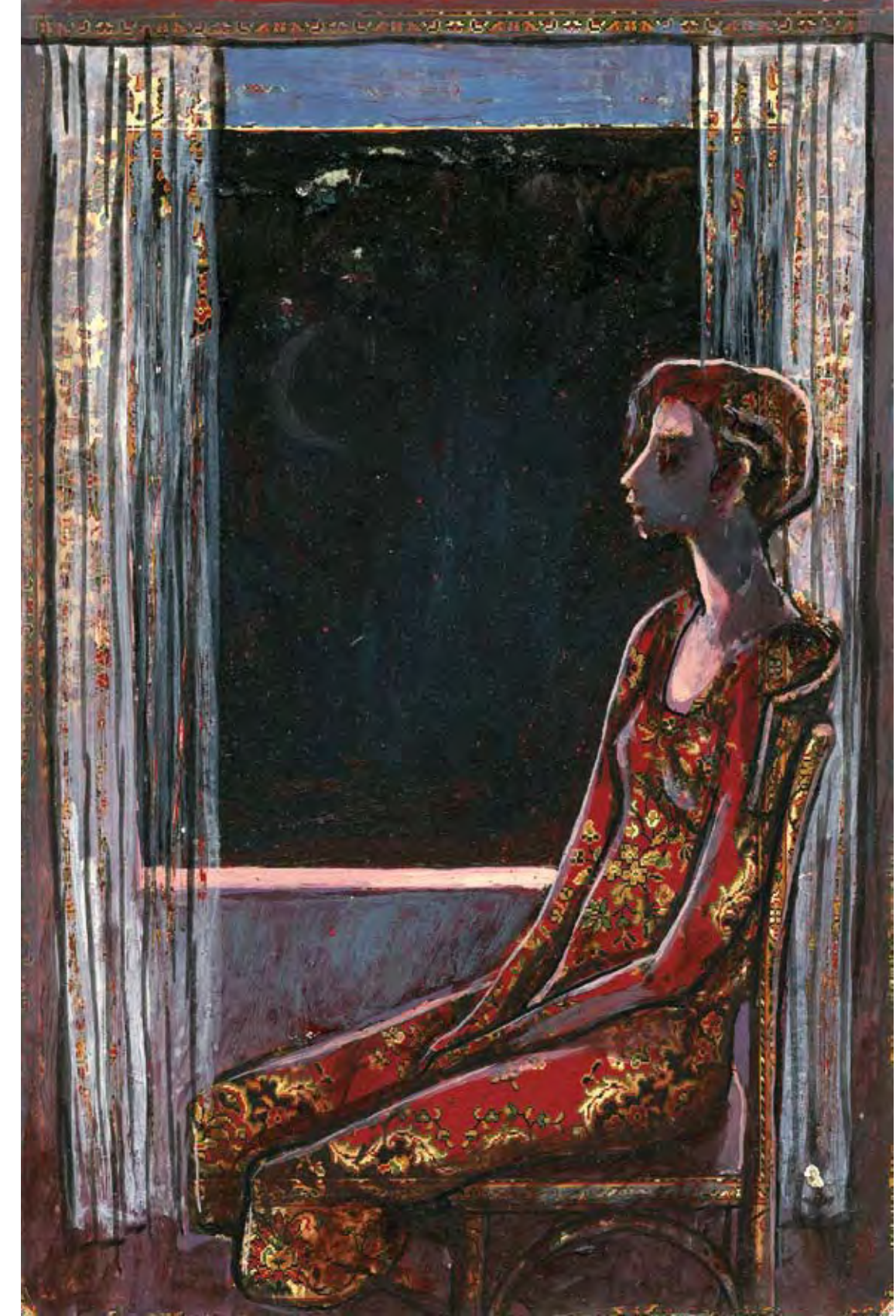
40 X 30 cm. Mixed Media on Paper 1995

128



30 X 20 cm. Mixed Media on Paper 1996

129



30 X 20 cm. Mixed Media on Paper 1996

130



30 X 20 cm. Ink on Paper 1996

131



30 X 20 cm. Ink on Paper 1996



20 X 30 cm. Mixed Media on Paper 1995

134



40 X 20 cm. Oil on Paper 1995

135



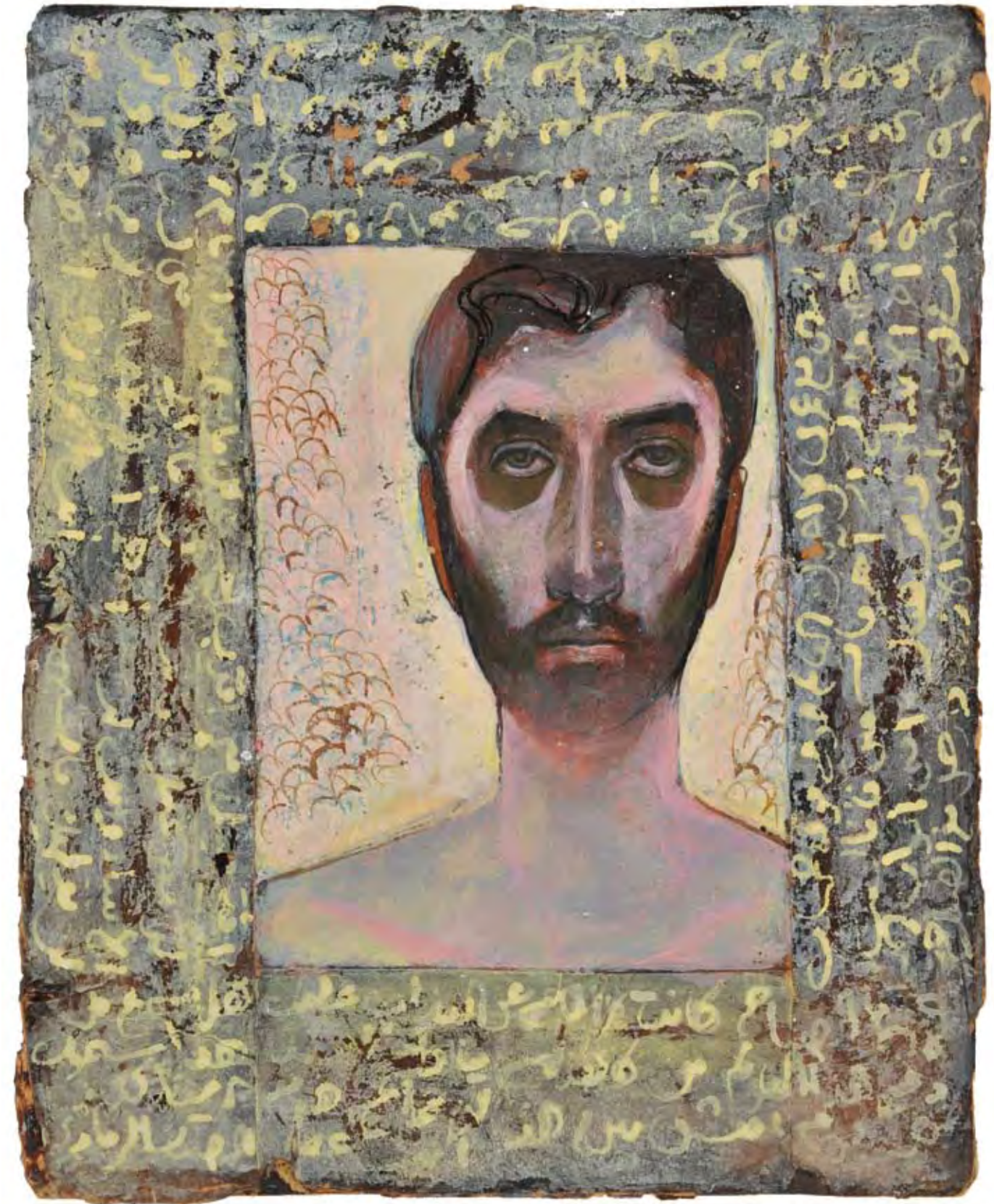
40 X 20 cm. Ink on Paper 1995

136



40 X 30 cm. Mixed Media on Paper 1995

137



30 X 20 cm. Mixed Media on Paper 1996

138



139



70 X 50 cm. Mixed Media on Wood 1996

140



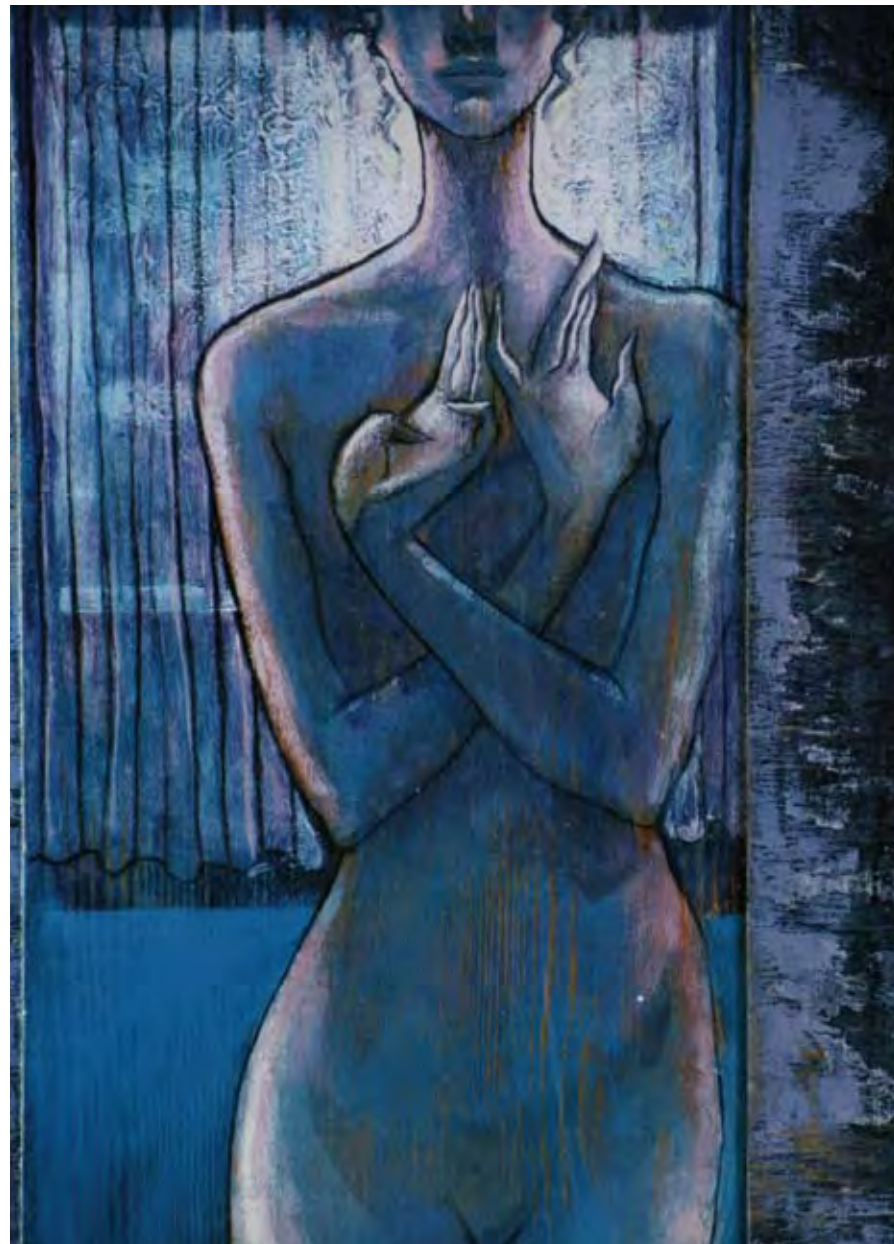
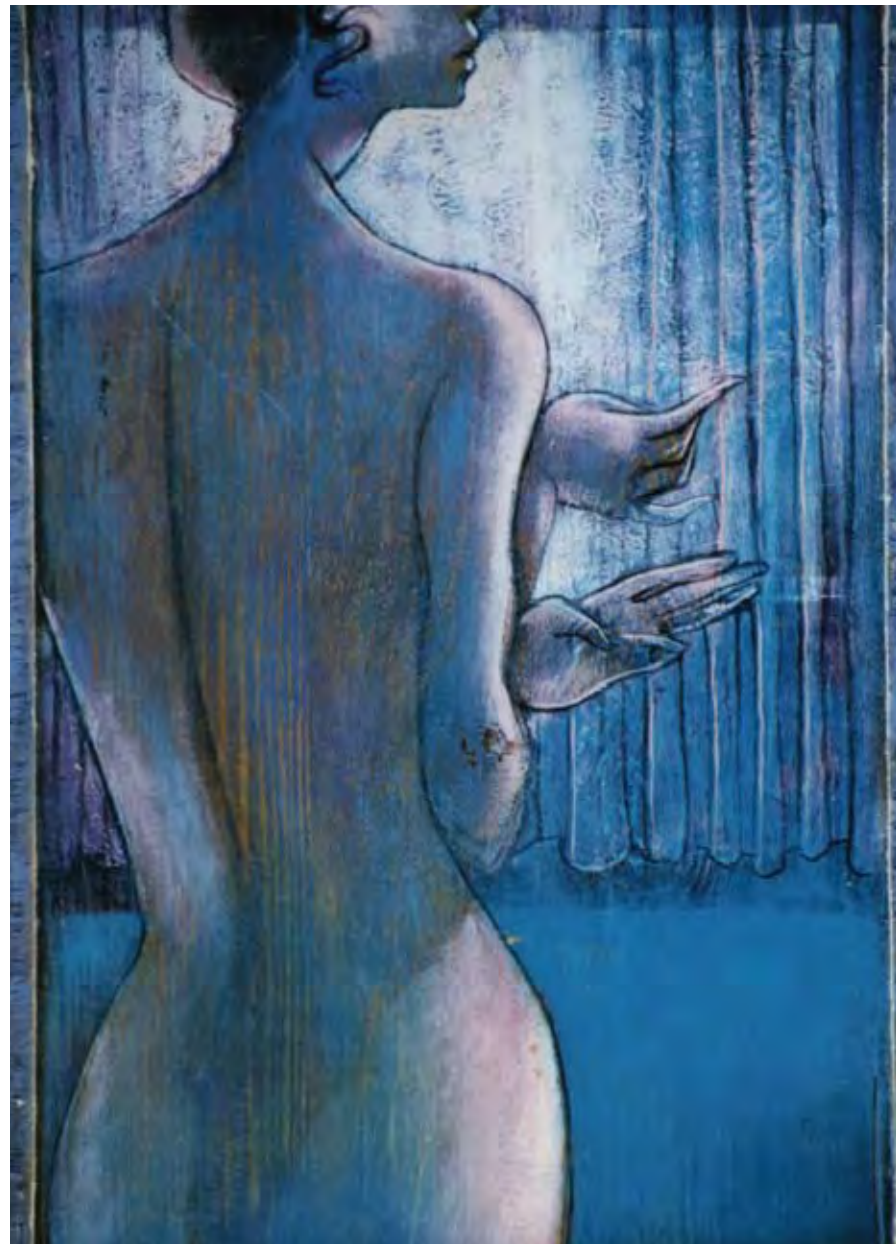
80 X 60 cm. Oil on Wood 1996

141



100 X 80 cm. Oil on Canvas 1995

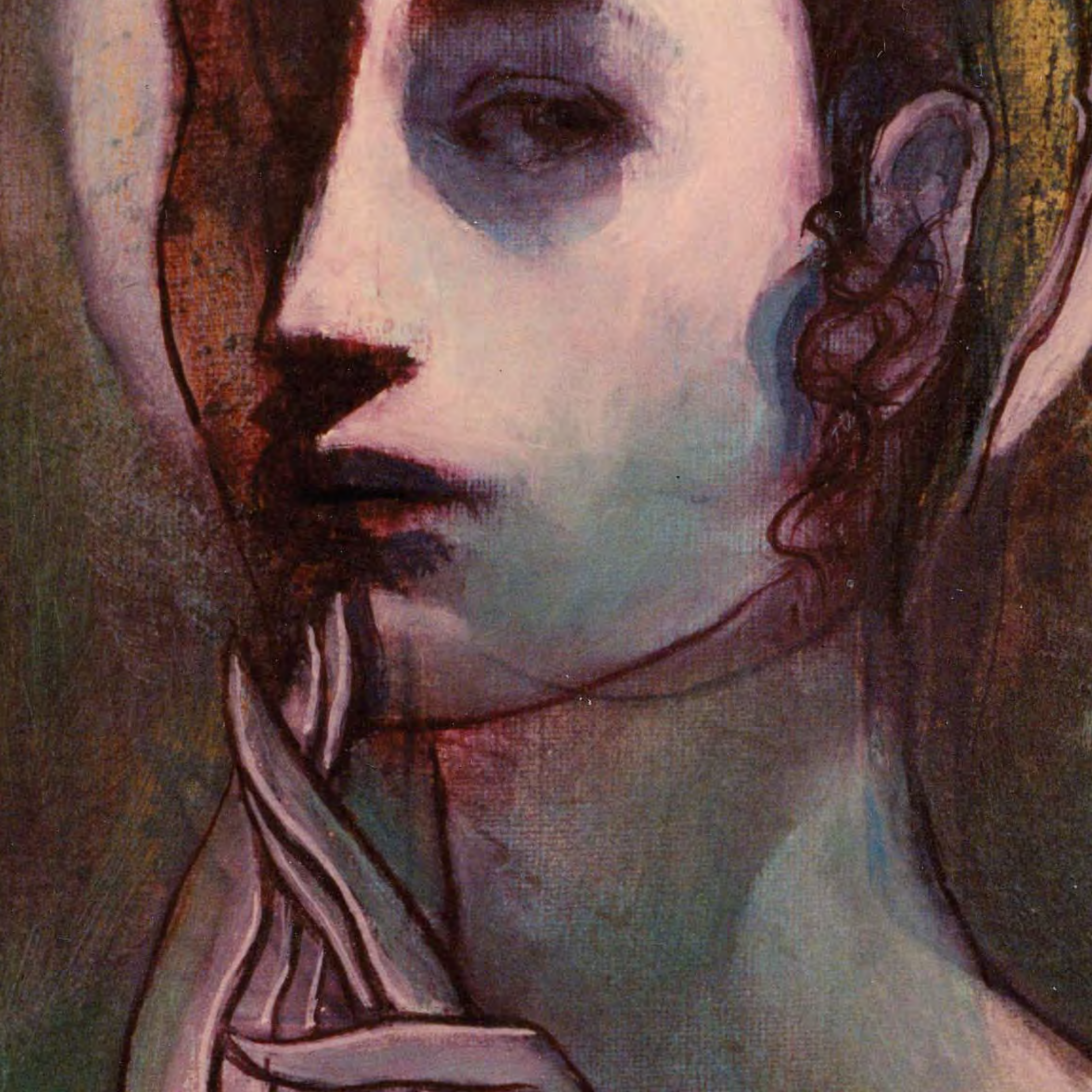
142



143



40 X 30 cm. X 3, Acrylic on Wood 2002



60 X 40 cm. Oil on Canvas 1995

146



110 X 50 cm. Acrylic on Wood 1999

147



110 X 100 cm. Acrylic on Wood 2000

148



60 X 50 cm. Acrylic on Wood 1999

149



60 X 50 cm. Acrylic on Wood 1999

150



60 X 50 cm. Acrylic on Wood 2000

151



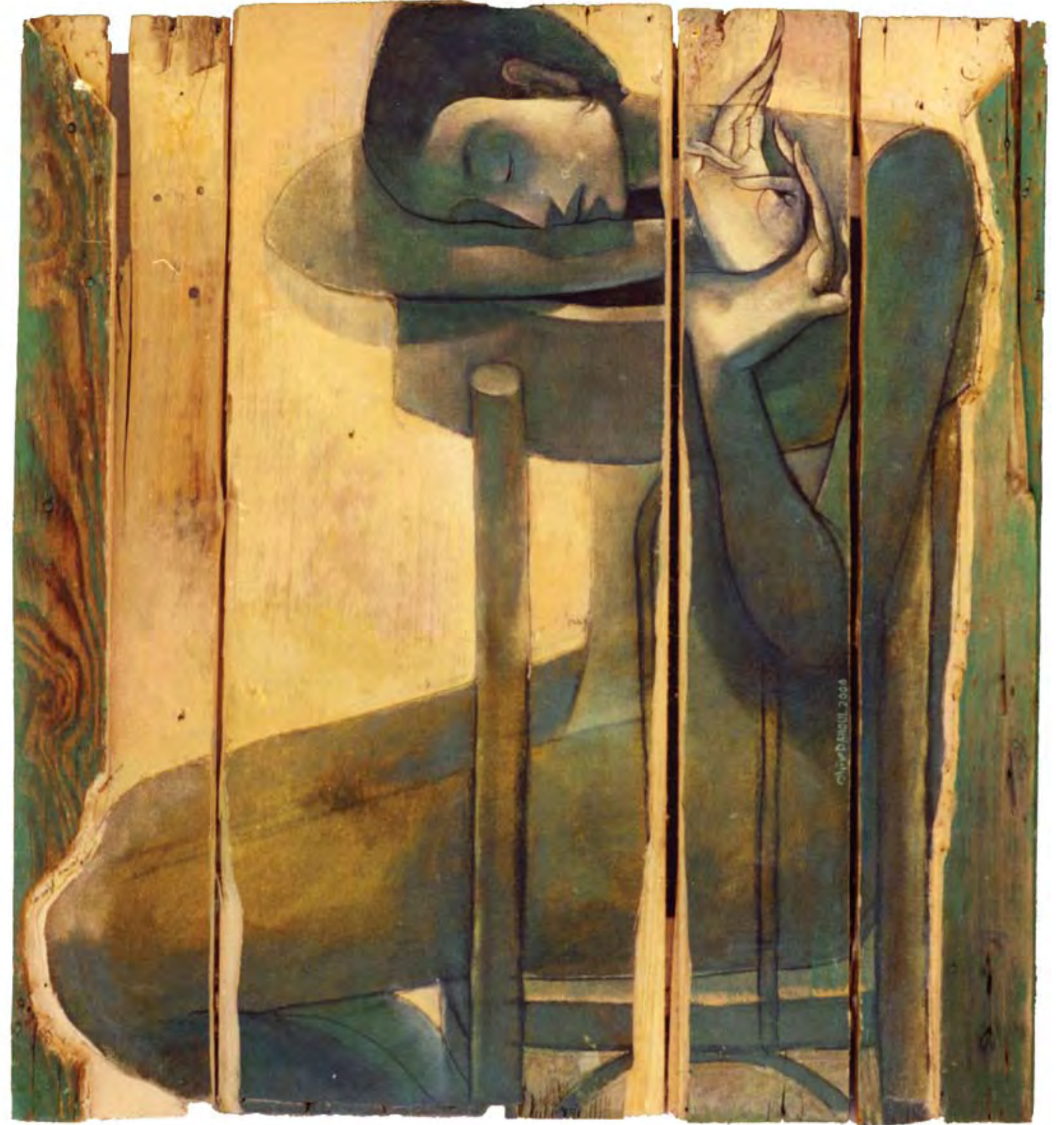
90 X 80 cm. Acrylic on Wood 1999

152



100 X 80 cm. Acrylic on Wood 1999

153



100 X 90 cm. Acrylic on Wood 1999

154



155

50 X 40 cm. X 3, Acrylic on Wood 1999

156



120 X 100 cm. Acrylic on Wood 1999

157



60 X 40 cm. Acrylic on Wood 1999

158



60 X 40 cm. Acrylic on Wood 1999

159



60 X 40 cm. Acrylic on Wood 1999

160



60 X 50 cm. Acrylic on Wood 1999

161



120 X 100 cm. Acrylic on Wood 2000

162



163



40 X 40 cm. X 3, Acrylic on Wood 1999

164



40 X 30 cm. Acrylic on Wood 1999

165



50 X 40 cm. Acrylic on Wood 2000

166



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2000

167



80 X 80 cm. Acrylic on Canvas 2000

168



60 X 50 cm. Acrylic on Canvas 2000

169



60 X 50 cm. Acrylic on Canvas 2000

170



100 X 80 cm. Acrylic on Canvas 2000

171



145 X 120 cm. Acrylic on Canvas 1999.

172



80 X 60 cm. Oil on Canvas 2000

173



80 X 60 cm. Oil on Canvas 2000

174



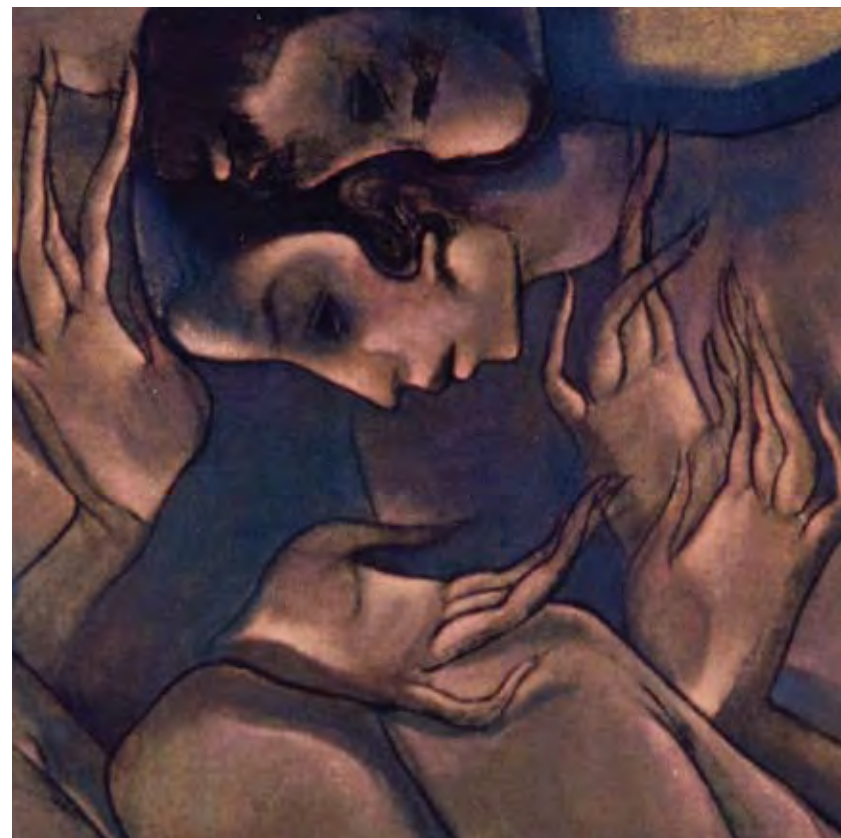
30 X 40 cm. Acrylic on Canvas 1999

175



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2000

176



177

120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2000

178



60 X 50 cm. Oil on Canvas 2000



179

120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 1999

180



40 X 40 cm. Acrylic on Canvas 2002

181



40 X 40 cm. Acrylic on Canvas 2002

182



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2002

183



100 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2003

184



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2002

185



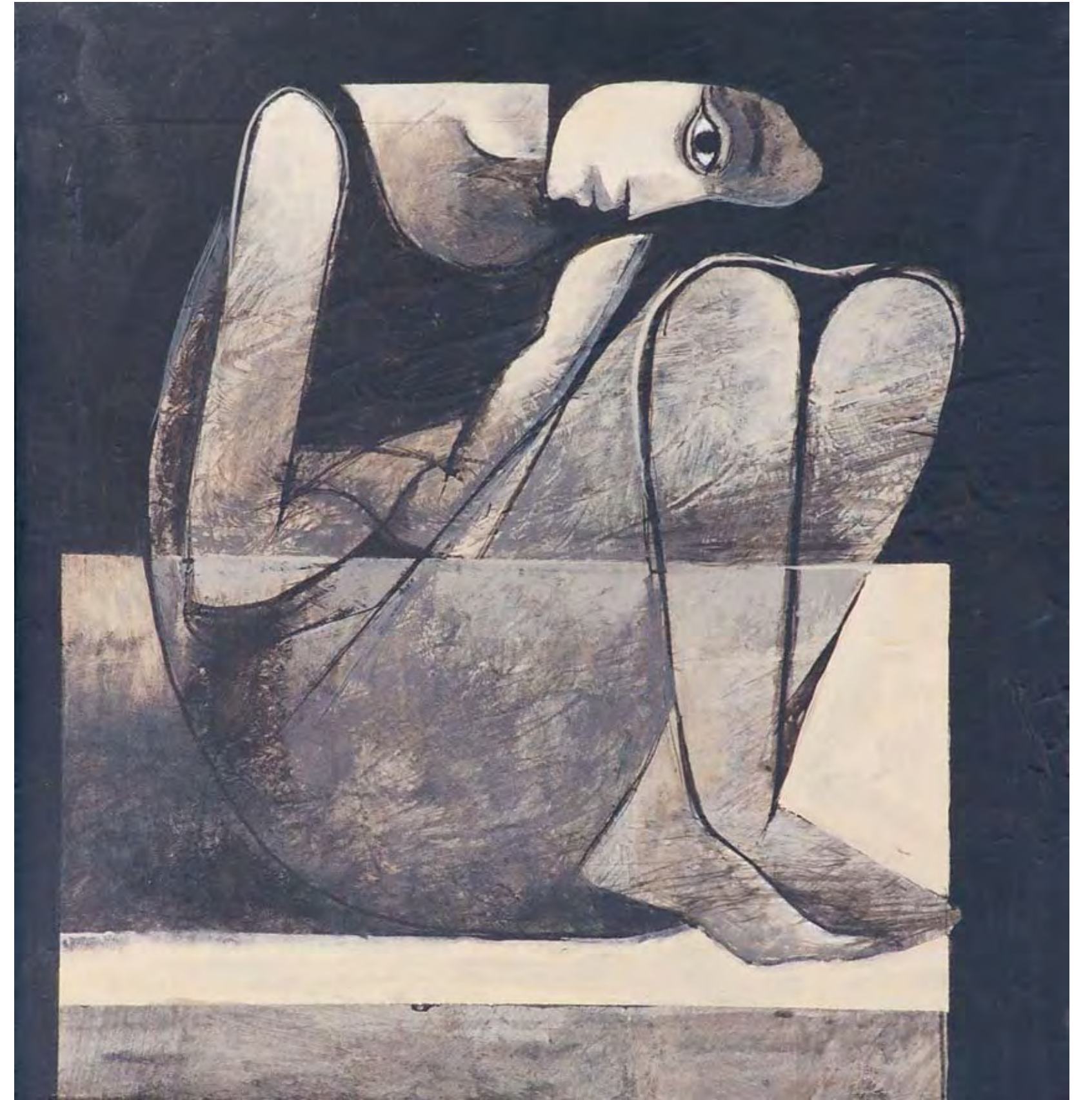
120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2002

186



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2003

187



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2003

188



120 X 120 cm. Acrylic and Sand on Canvas 2000

189



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2000



192



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2003

193



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2003

194



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2000

195



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2000



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2003

198



199



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2000

200

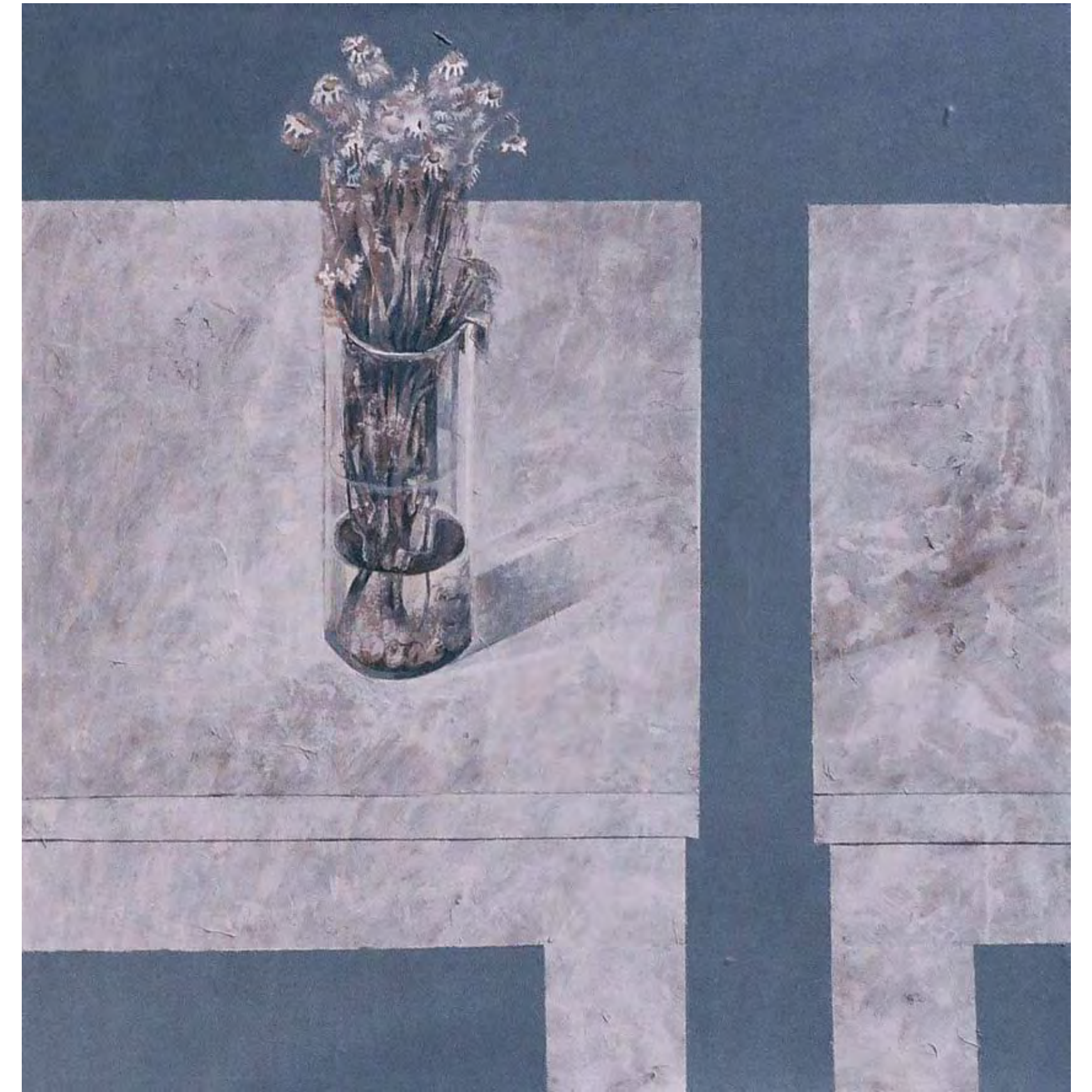
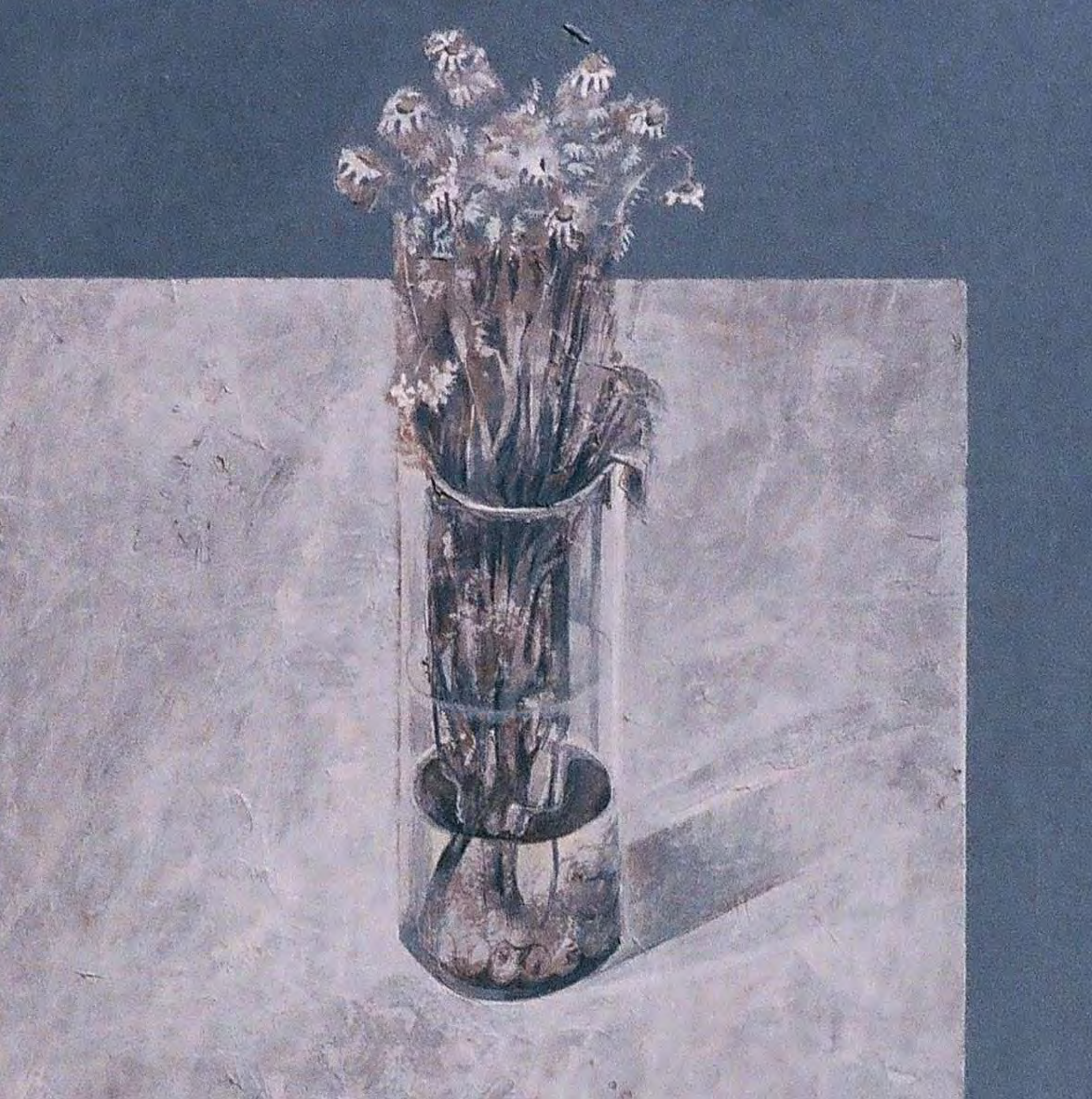


145 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2001

201



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2002



80 X 80 cm. Acrylic on Canvas 2002

204



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2003

205



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2002

206



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2002

207



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2002

208



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2001

209



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2002



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2003

212



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2002

213



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2000

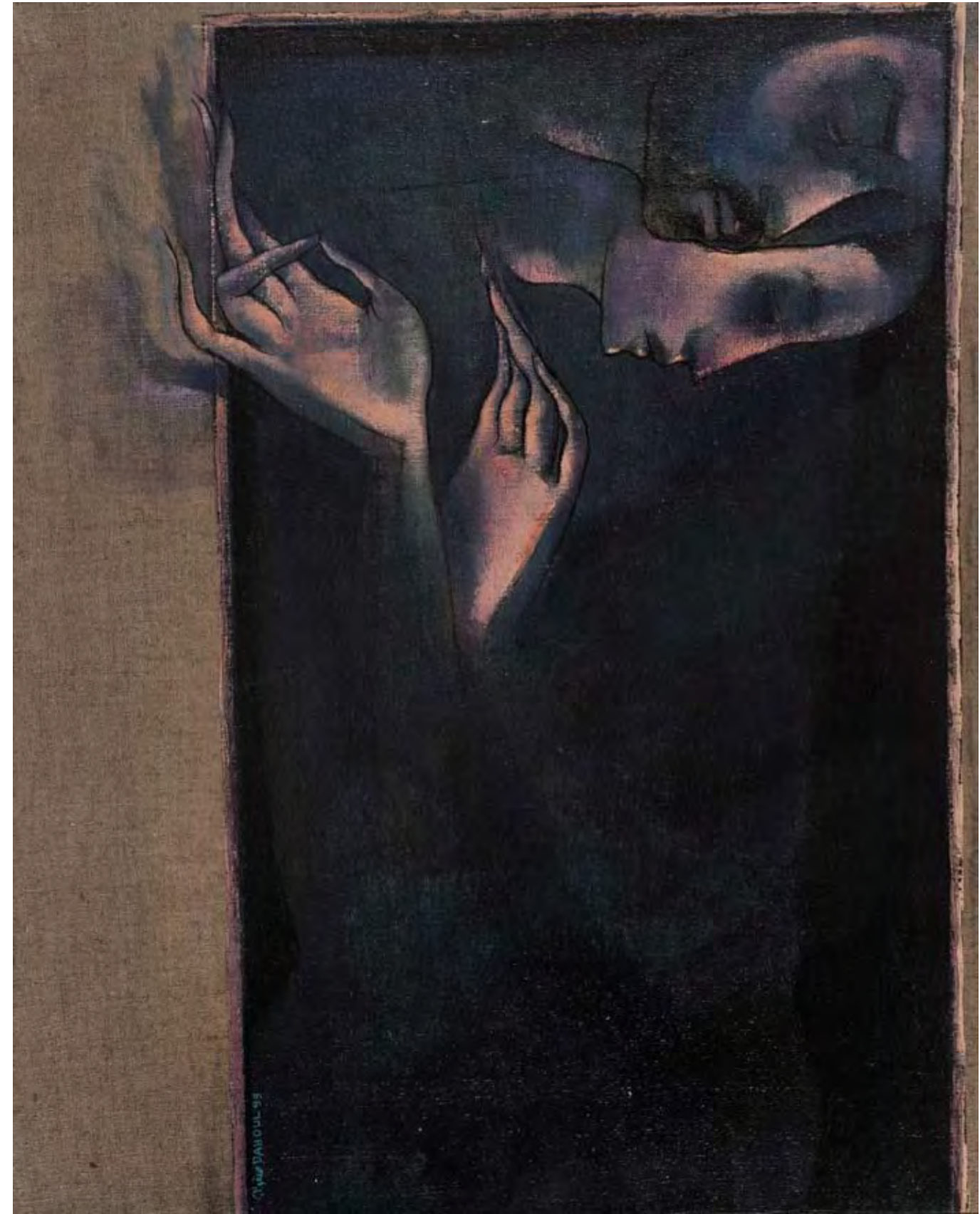


216



160 X 120 cm. Acrylic on Canvas 1999

217



60 X 40 cm. Acrylic on Canvas 2000



120 X 145 cm. Acrylic on Canvas 2003

220



221



30 X 20 cm. X 3, Acrylic on Wood 2002



224



30 X 30 cm. Acrylic on Canvas 2002

225



30 X 20 cm. Acrylic on Canvas 2002

226



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2003

227



145 X 145 cm. Acrylic on Canvas 2003

228



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2002

229



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2003

230



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2002

231



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2004

232



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2002

233



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2002

234



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2002

235



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2002

236



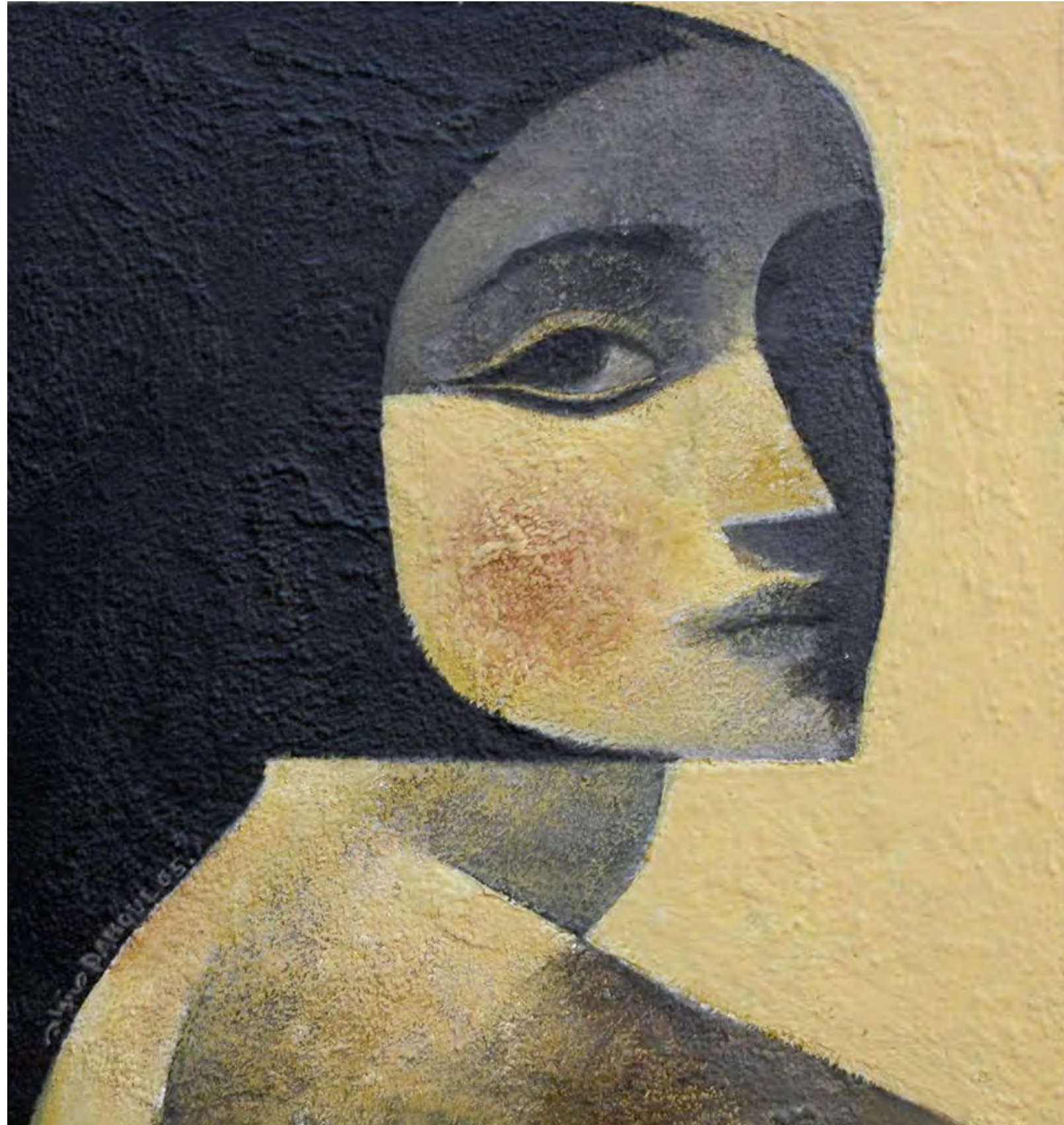
145 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2003

237



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2004

238



40 X 30 cm. Acrylic on Canvas 2003

239



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2002

240



145 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2003

241



80 X 60 cm. Acrylic on Canvas 2004

242



60 X 50 cm. Acrylic on Canvas 2003

243



118 X 118 cm. Acrylic on Canvas 2004

244



145 X 145 cm. Acrylic on Canvas 2004

245

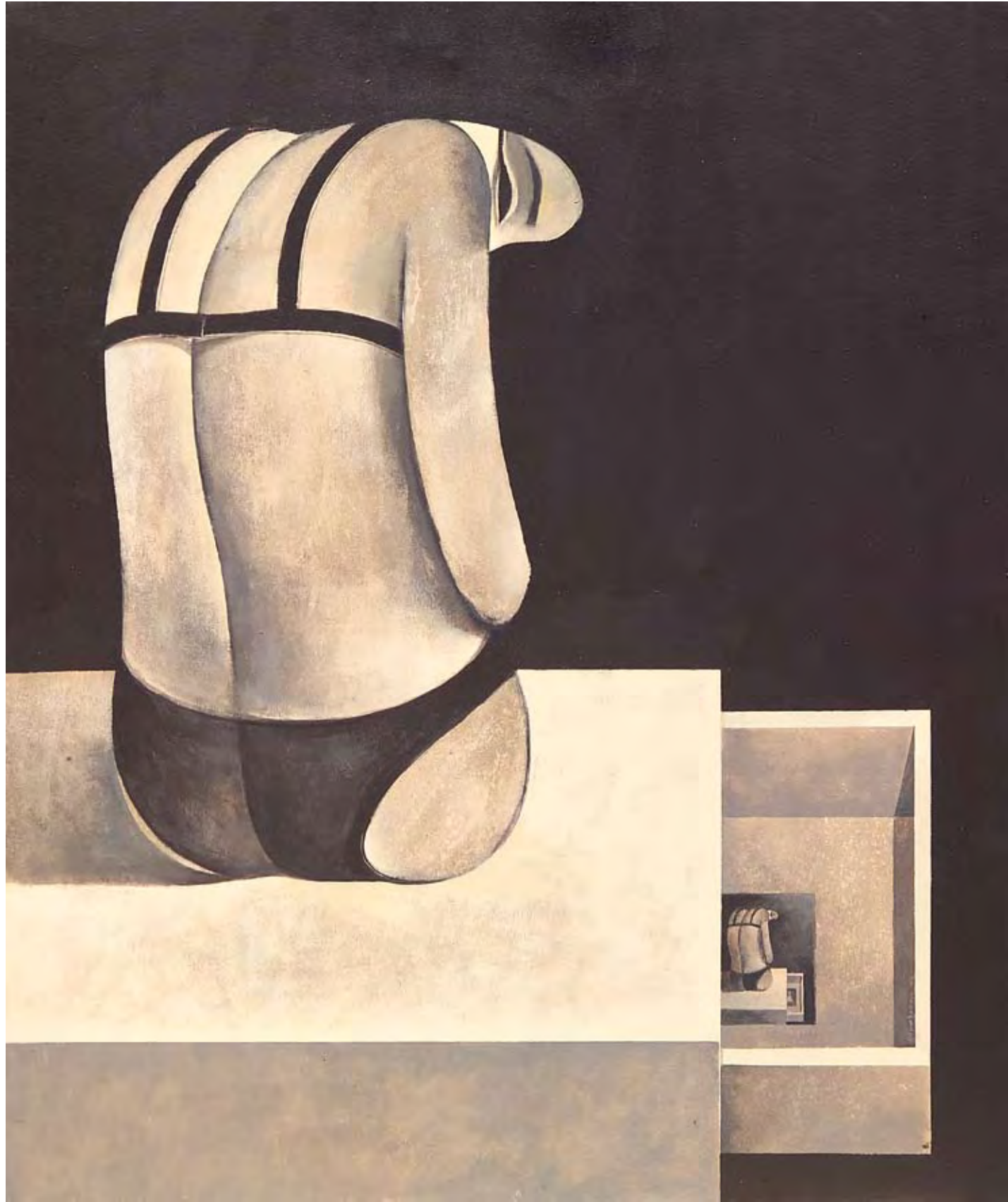


80 X 62 cm. Acrylic on Canvas 2004



145 X 135 cm. Acrylic on Canvas 2004

248



145 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2005

249



100 X 80 cm. Acrylic on Canvas 2004

250



145 X 145 cm. Acrylic on Canvas 2005

251



145 X 145 cm. Acrylic on Canvas 2005

252



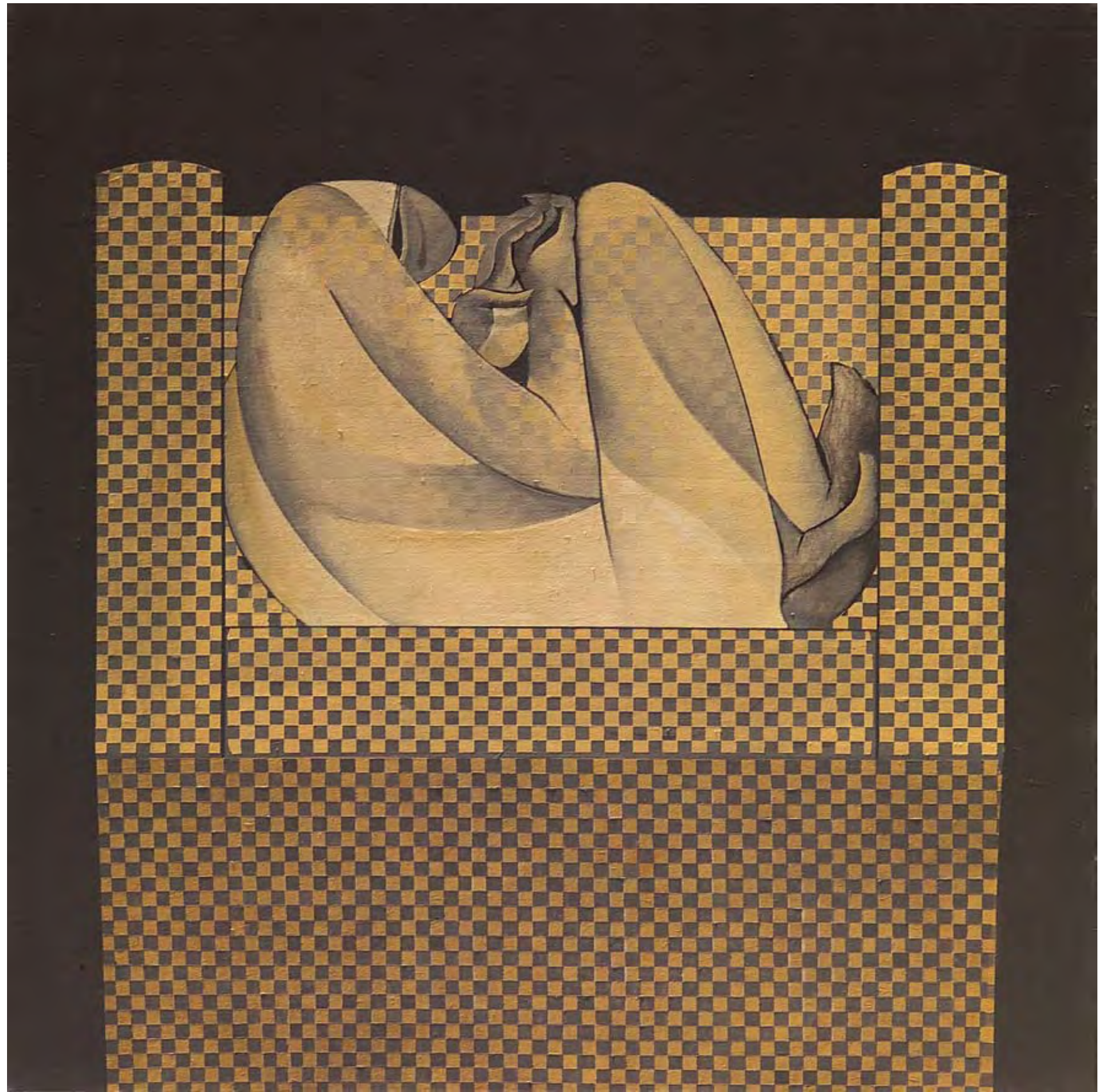
185 X 185 cm. Acrylic on Canvas 2006

253



100 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2006

254



185 X 185 cm. Acrylic on Canvas 2006

255



185 X 185 cm. Acrylic on Canvas 2006



185 X 185 cm. Acrylic on Canvas 2006

258



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2006

259



185 X 185 cm. Acrylic on Canvas 2006

260



120 X 100 cm. Acrylic on Canvas 2006

261



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2006

262



145 X 145 cm. Acrylic on Canvas 2006

263



100 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2006

264



150 X 160 cm. Acrylic on Canvas 2007

265



150 X 160 cm. Acrylic on Canvas 2007

266



155 X 155 cm. Acrylic on Canvas 2007

267



145 X 135 cm. Acrylic on Canvas 2006

268



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2007

269



155 X 155 cm. Acrylic on Canvas 2008

270



271



130 X 80 cm. X 2
Acrylic on Canvas 2007

272



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2007

273



120 X 120 cm. Acrylic on Canvas 2007



185 X 185 cm. Acrylic on Canvas 2007

276



180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2007

277



180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2007



145 X 135 cm. Acrylic on Canvas 2007

280



281



180 X 180 cm. X 2
Acrylic on Canvas 2007



160 X 250 cm. Acrylic on Canvas 2007



180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2007



160 X 250 cm. Acrylic on Canvas 2007

288



180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2007

289



155 X 155 cm. Acrylic on Canvas 2008



160 X 250 cm. Acrylic on Canvas 2007



180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008

294



180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2007

295



180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2007



155 X 155 cm. Acrylic on Canvas 2008



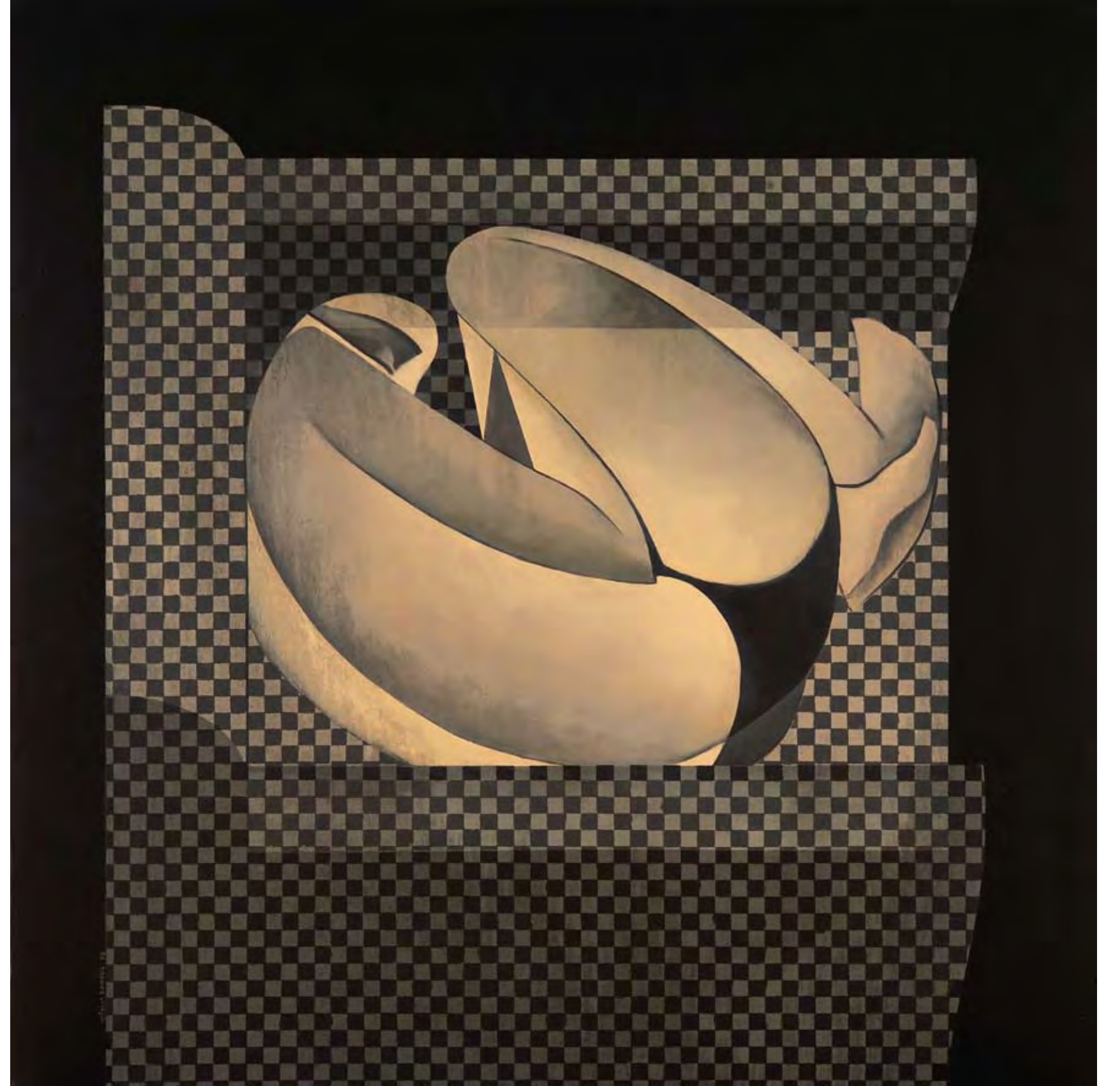
180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2007



160 X 250 cm. Acrylic on Canvas 2007



'Rêve 9' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008

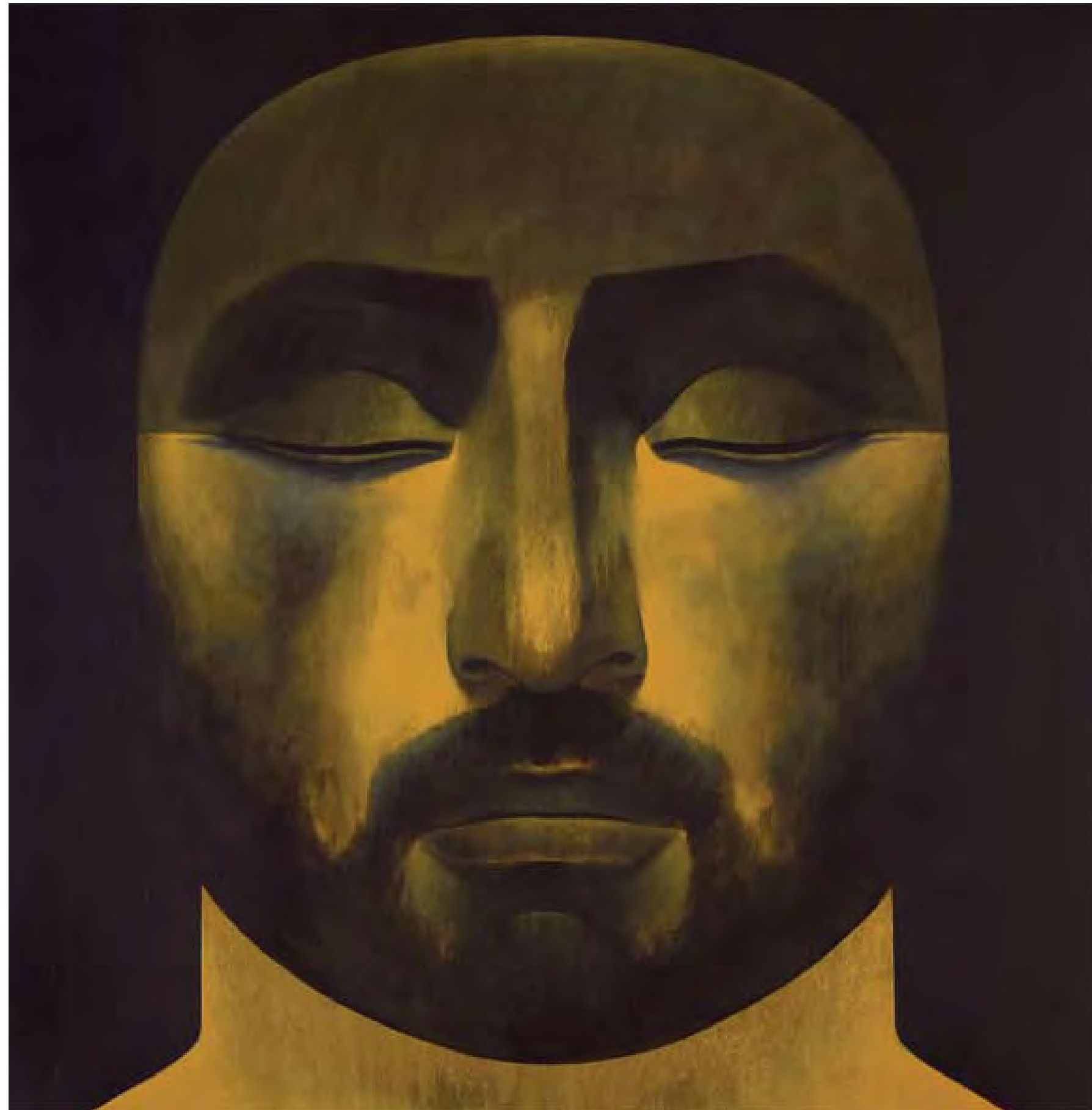


155 X 155 cm. Acrylic on Canvas 2008

304



305



180 X 180 cm. X 2
Acrylic on Canvas 2007



Safwan, Nawar, Sari, Kais, Taim 2008



إن قلبى اليوم مقترر
من الخوف
أنت أذن بكل ما هو
خير وحقيقا و
أبعب
نوار



Safwan, Nawar 2007

عندما تنقل رومي عبر صوره
وتتكلم في هذا المزاج
لا تبتلي بل اذكرني اني ابي
وهي
! انوار

312



'Rêve 6' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008

313



'Rêve 7' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008

314



'Rêve 3' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008

315



'Rêve 1' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008

316



'Rêve 4' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008

317



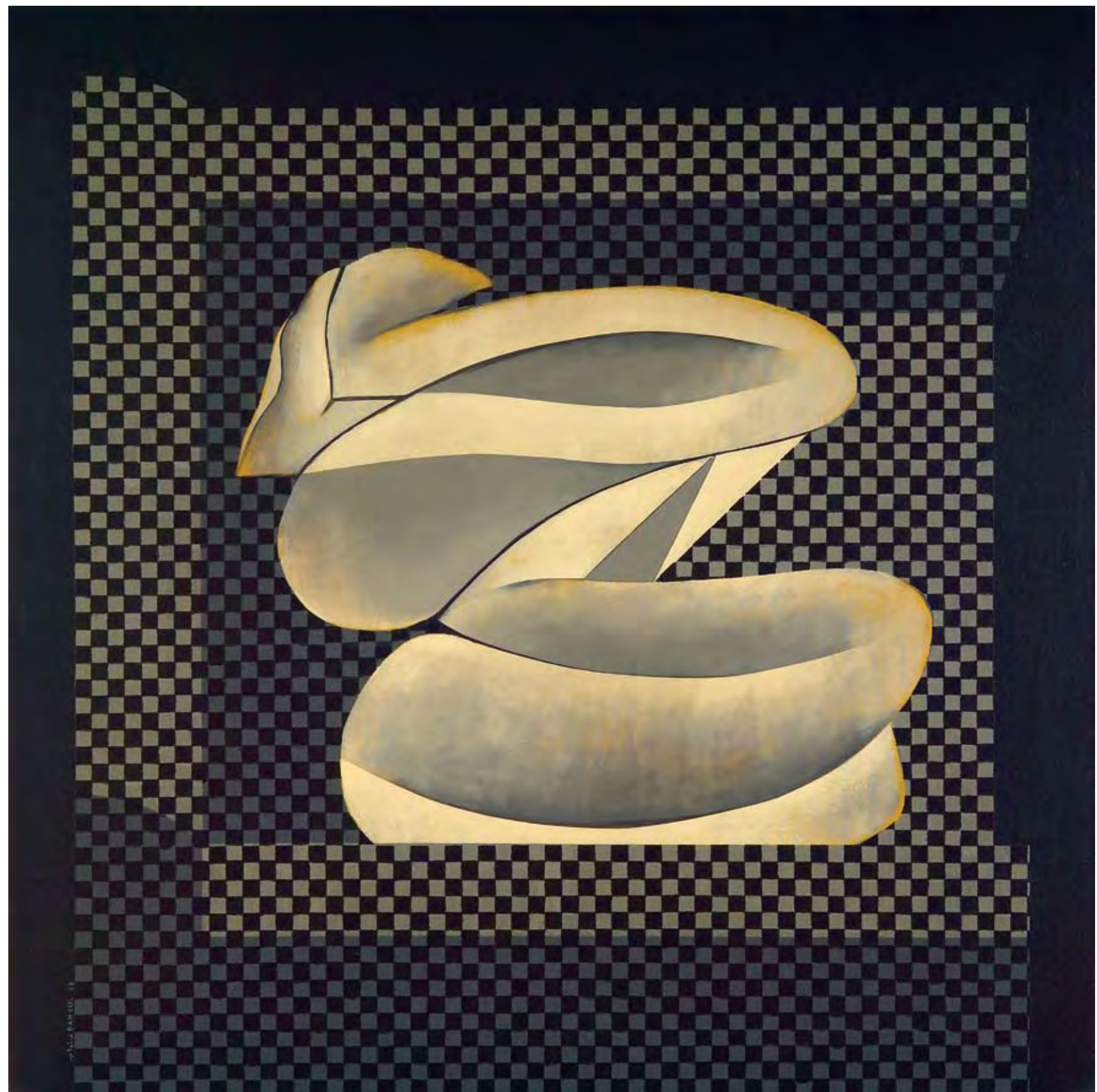
'Rêve 2' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008



'Rêve 5' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008



'Rêve 8' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2008



'Rêve 11' 155 X 155 cm. Acrylic on Canvas 2008

324



'Rêve 13' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2009

325



'Rêve 14' 161 X 161 cm. Acrylic on Canvas 2009



'Rêve 15' 160 X 250 cm. Acrylic on Canvas 2009



330

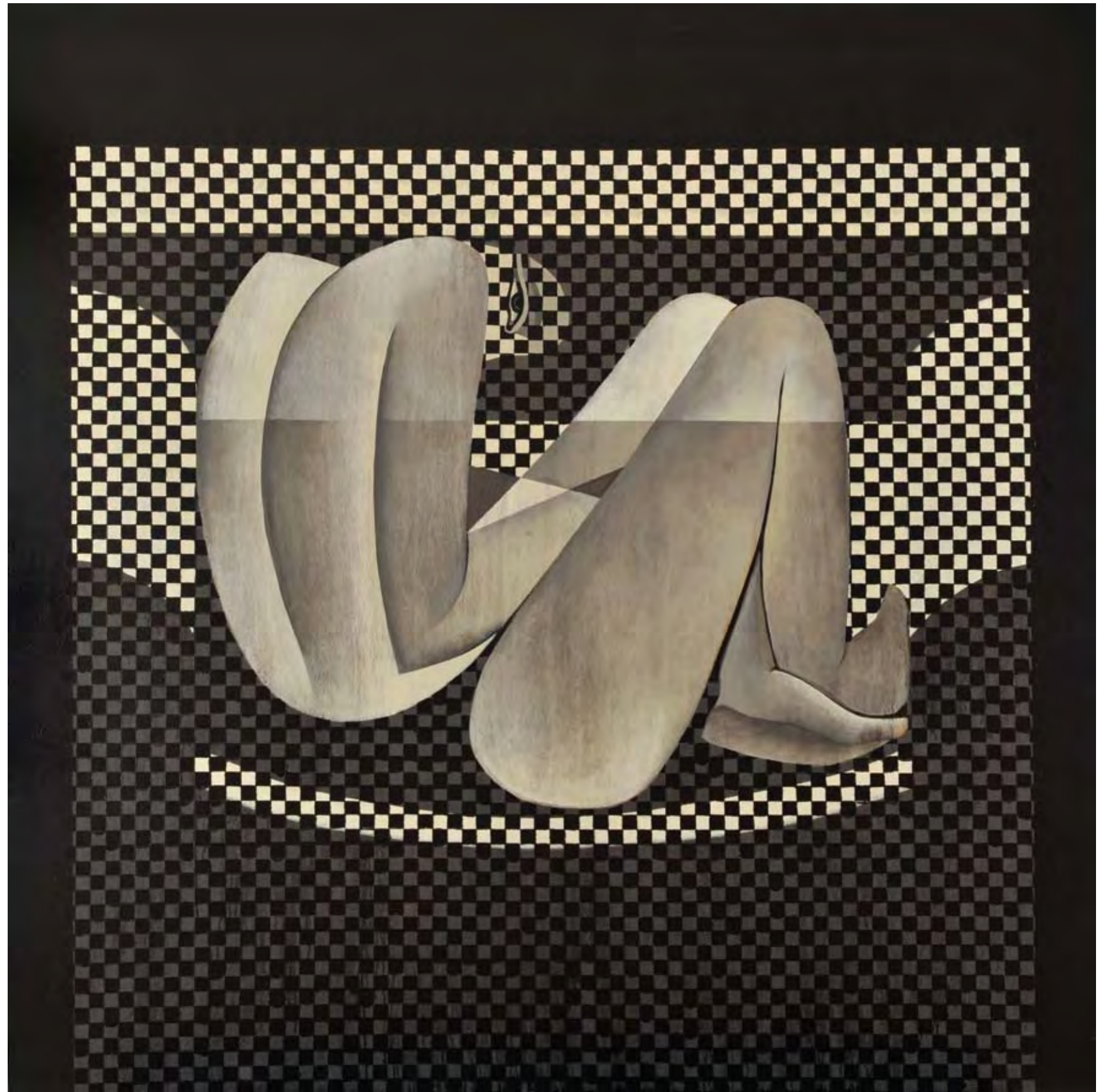


'Rêve 19' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2009

331



'Rêve 18' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2009



'Rêve 17' 180 X 180 cm. Acrylic on Canvas 2009



'Rêve 21' 162 X 162 cm. Acrylic on Canvas 2009

336

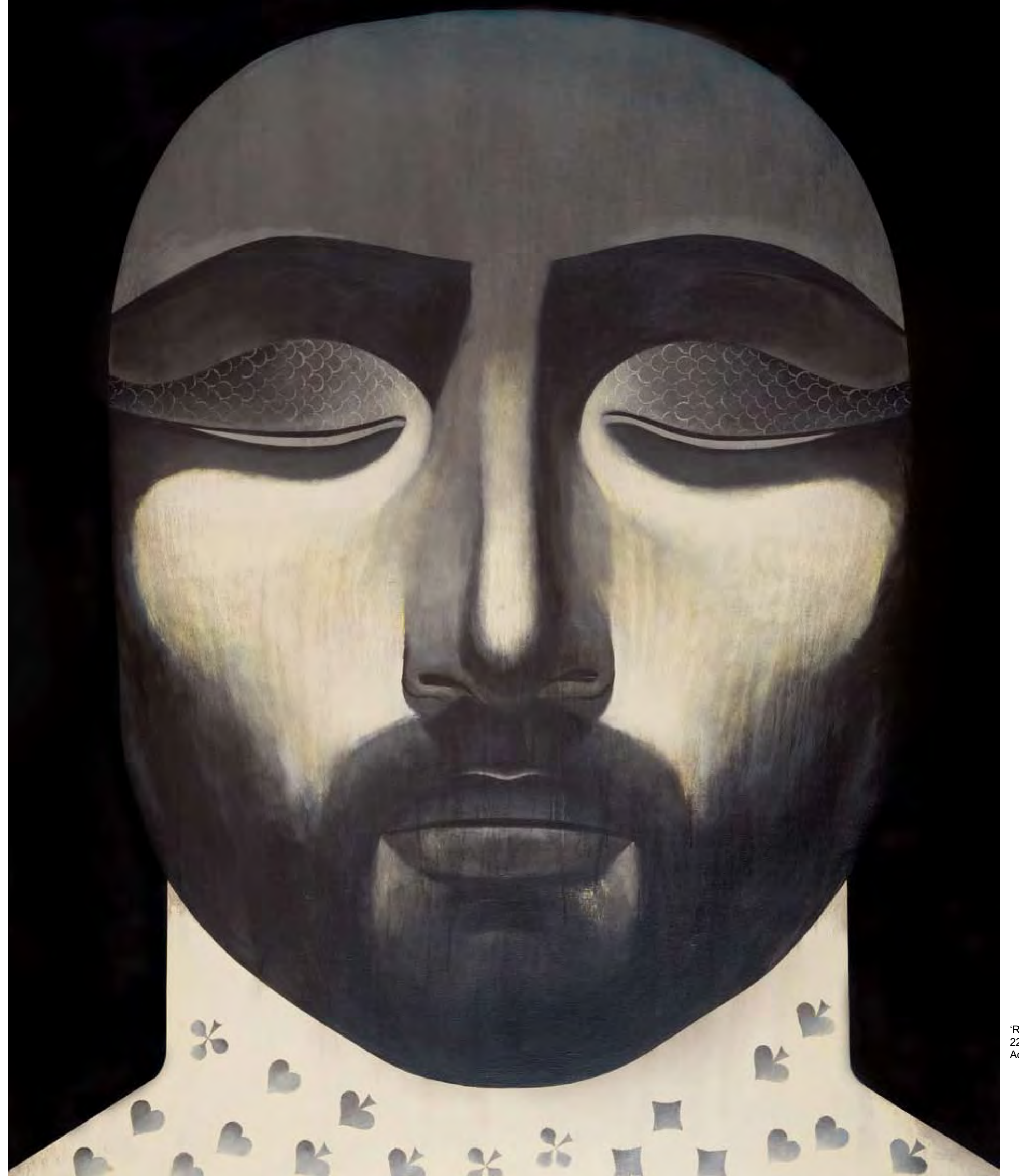


'Rêve 20' 162 X 162 cm. Acrylic on Canvas 2009

337



'Rêve 22' 162 X 162 cm. Acrylic on Canvas 2009



'Rêve 12'
220 X 180 cm. X 2
Acrylic on Canvas 2009



يقف داحول وحيداً في المشهد الفني السوري الحديث والمعاصر. إلا أن فنه يظل استمراراً منطقياً لتقاليد الرسم الفنية في تاريخ أمته. وبما أنه كان قد تلقى دراسته الفنية الأولى في سوريا، فإن هذا التتابع يشكل أساس تجاربه الفنية. قال داحول واصفاً هذه الفترة من حياته: «شكّلت سنوات دراستي الجامعية تجربة مشوقة بالنسبة لي. التقيت فيها بالعديد من الفنانين المهّمين أمثال إلياس زيات وفاتح المدرس.» إن أكثر ما يميّز هذا الجيل من الفنانين، الذي أشار إليه داحول، هو تزامنه مع فترة «الحداثة» في الفن السوري. اشتهر فاتح المدرس (١٩٢٢–١٩٩٩) الذي كان نقيب الفنون الجميلة حتى عام ١٩٩٢، بتكويناته التعبيرية، التي غالباً ما استخدم فيها ألواناً محدودة، وسعى بفته إلى لفت الأنظار إلى الحالات الإنسانية. بينما اشتهر زيات (١٩٢٢) بدمجه للعديد من تقاليد الفن المختلفة (بما فيها فن رسم الأيقونات) في تصوير مواضيعه، وهو فنان تشخيصي، رسم بضربات ريشة قوية، وعدد محدود من الألوان. وغيرهم من فناني ذلك الجيل كمثل لؤي كيالي (١٩٢٤–١٩٧٨) وممدوح قشلان (١٩٢٩) اللذين يؤكّد تصويرهما للرجال والنساء السوريين، بأسلوبهما الخاص (والجريء)، الوعي الجمعي لأمتهم. طغى موروث هذه الحقبة على المشهد الفني السوري في فترة دراسة داحول الجامعية. التي كان لا يزال العديد من الفنانين المحدثين فاعلين فيها.

اتسع المشهد الفني السوري اليوم ليشمل عدة أجيال جديدة من الرسامين، كمثل جيل داحول، الذي يقود حالياً الفن المحلي، ويخطو بخطوات واسعة في العالم العربي والخارج. إنه هذا الجيل من الفنانين بالتحديد الذي يتضمن الرسام خالد تكريتي (١٩٦٤) والمصور الضوئي نصوح زغلولة (١٩٥٨) والمخرج والمصور الضوئي عمار البيك (١٩٧٢). بينما يحصد الفن السوري تقديراً عالمياً متزايداً، يتصدر صفوان داحول هذه الحركة، التي يتم فيها إبداع الأعمال التجريدية جنباً إلى جنب مع الأعمال التشخيصية، ويبدو أن كلا النمطين ينطلقان بجرأة مذهلة. وعلى الرغم من أن فن داحول هو سوري في الصميم، إلا أنه عالمي بالمطلق.

إن التأثيرات الفنية المتعددة التي يستقي منها داحول الخصائص التشكيلية المختلفة لتكويناته، تروي الكثير عن المدى الفني لأسلوبه في الرسم. إن داحول ليس بالفنان الذي يمكن تقييده بحدود جغرافية أو ثقافية. بل على العكس لقد جابت أعماله عوالم علم الجمال وتقنيات قرون من الرسم، من دون أن ينتمي إلى مدرسة فنية واحدة أو يهمل الإمكانيات الغير محدودة فيها. يمكن تصنيف العديد من لوحات داحول ضمن إطار أوسع من تاريخ الفن، علاوة على المراجع المختلفة في تاريخ الفن التي بحثهاها في أعماله.

فيمكننا الربط المباشر ما بين أعماله، على سبيل المثال، والآرت ديكو Art Deco. لقد كان لهذه الحركة الشائعة في الفن والعمارة، والتي ظهرت في أوروبا والولايات المتحدة، تأثير على الثقافة البصرية في كل أنحاء العالم. إن المرأة التي تظهر بشكل مستمر في أعمال داحول الممنونة «حلم» بعد عام ٢٠٠٠، تشبه أولئك اللواتي ظهرن في التصاميم الزخرفية لتلك الفترة. والتي أنجزت بأسلوب تزييني عالي، يجسد تأثير الفن الأفريقي وما قبل الكولومبي، والمصري القديم.

فنجد أن الجماليات الناتجة عن هذه الحركة تجسّدت في الخطوط الحادة وفيض الأشكال الهندسية واللعب المحنك على الفراغ السالب والموجب. كما يمكننا ربطه أيضاً بالمدرسة التكعيبية. هذه الحركة الفنية الإبداعية التي ظهرت في أوائل القرن العشرين وأحدثت ثورة في الفن. فكان لها تأثير ثوري ورائد على الفن الغربي، من خلال اكتشافات بيكاسو وجورج براك Georges Braque (١٨٨٢–١٩٦٢) الجديدة في مجال الشكل والفراغ والأبعاد، التي حطمت المفاهيم السابقة للتصوير والمنظور. غالباً ما يجد المشاهد في أعمال داحول أجزاءً توظّف فيها هذه المبادئ، وخاصة في اجتماع خطوطه وتقاطع مساحاته المتكررة. نلاحظ التأثير الأقوى للتكعيبية في لوحاته التي نجد فيها سطح الطاولة موجهاً للأعلى، في



حين تقف شخصوه بشكل عامودي، وهو أمر مستحيل تماماً وفقاً للقواعد المنطقية، إلا أنه يبدو، بطريقة ما، معقولاً ومنطقياً في عالم داحول الخيالي.

كما أن بحثنا في التكعيبية يمتد أيضاً إلى الطرق التي اختارها داحول لخلق مزاجات أعماله عن طريق اللون والشكل. يمكن مقارنة تصويره لتكويناته الخالية عملياً من اللون، بلوحة «غرنيكا» (Guernica) لبيكاسو، التي صوّر فيها الفنان قصف المدينة الإسبانية من قبل الطائرات الحربية الألمانية والإيطالية أثناء الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦–٢٩). لقد أنجز بيكاسو هذا العمل الأوروبي العصري، ذو الحجم الكبير الأشبه بحجم جدارية، مستخدماً الألوان الزيتية بدرجات الأسود والأبيض المختلفة. لعبت فيه الخطوط الحادة والتلاعب الواضح بالضوء دوراً في تقطيع أو إبراز نماذج أشكاله المهتاجة. وعلى الرغم من أن بيكاسو كان يستخدم في معظم أعماله ألواناً حيوية ومتنوعة، إلا أن القضية الرهيبية لموضوع هذا العمل بالتحديد، تطلبت منه استخدام الحد الأدنى من الدرجات اللونية. وقد شاع، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، نقاش واسع بين المفكرين والمثقفين لتقدير ما إذا كان لا يزال للفن مكان بعد كل تلك الأوقات المفجعة التي مرّ بها العالم. وما إذا كان يمكن للفنان المضي في إبداع أعمالٍ لا تمثل حالة الأزمة الواضحة؟ وإن لم يكن ذلك ممكناً، فكيف يمكن للمرء أن يصوّر البؤس؟

لقد استبق بيكاسو هذا النقاش، وأعطى جواباً مسبقاً لمعضلة ما بعد الحرب تلك من خلال لوحته «غرنيكا». ففي حين تقوم الألوان غالباً ببعث مشاعر أو ارتباطات ذهنية إيجابية في المشاهد، أو تصرف انتباهه عن الموضوع، لم تترك ألوان الفنان السوداء والبيضاء والرمادية، في هذه اللوحة خياراً للمشاهد غير التركيز على موضوعات العمل. وقد عزّز الفنان الإسباني ذلك باستخدامه العناصر التكعيبية في تحديد أشكاله وتوجيه نظر المشاهد في اللوحة.

وهنا، نجد في لوحات داحول المثقلة بالدلالات النفسية، أن جوهر عمله يقوم على تقنية مشابهة. وقد اختار الفنان اختصار كل مظاهر لوحته، بتكويناته وشخصوه التي تحاكي قوى مستبدة، وتشي بأعباء خفيّة تثقل كاهل شخصوه البشرية. لقد قدّم داحول في الماضي مفاتيحاً للدوافع القابعة وراء بحثه: «كثيراً ما أسأل نفسي، ما هو المطلوب من الفنان؟ هل يجب عليّ أن أثبت مقدرتي على رسم وتصوير مواضيع مختلفة؟ أم أنني أحمل عبئاً أكبر من تعدد المواضيع؟» وبالتالي، يعمل التكرار والاختزال على تأكيد الشعور الغامر بعزلة شخصوه، وهو يصوّر ذلك باستمرار من لوحة لأخرى. قال الفنان في هذه المقاربة: «إنني مفتون بهذه التركيبة... يمكنني تصوير العديد من المشاعر الخفيّة مع المحافظة على لوحة ألواني وموضوعي ذاته. إنهم (لوحاتي) غير متشابهين على الإطلاق.» وبينما يكشف هذا بداية، مضامين بعيدة المدى وتوجهات اجتماعية-سياسية ضمنية صارخة، فإن تجارب الفنان المباشرة تقدم نظرة معمقة لأسباب تعلقه بهذا الموضوع.

يعالج داحول ثقل الحياة بحساسية عميقة وإحساس عالي بالخسارة. قد لا يمكن لأحد توضيح ذلك بطريقة أفضل من الفنان نفسه: «قد تكون أحياناً، مجرد طريقة لطيفة لإخفاء قسوة الحياة. وقد تكون أحياناً دعوة للصمت.»

ميمنة فرحات كاتبة من أصول مكسيكية- لبنانية متخصصة في مجال

الفن العربي الحديث والمعاصر. وائزة على شهادة الدبلوم في تاريخ الفن والثقافة البصرية بدرجة امتياز عالية (magna cum laude)، مع التركيز على الثقافة البصرية اللا غربية، من جامعة كاليفورنيا سانتا كروز California Santa Cruz. ركزت الكاتبة على الفن في أوقيانوسيا وأفريقيا والأمريكيتين، بالإضافة إلى إجرائها بحثاً شاملة في مصر والأردن وسوريا ولبنان. وقد كتبت في ٢٠٠٢ أثناء دراستها الجامعية، بحثاً يتناول اللوحات التشخيصية لمضافات الماوري في القرن التاسع عشر، كما ساهمت عام ٢٠٠٥ في تنظيم معرض «اللباس والثقافة في أوقيانوسيا» في كلية UCSC. وساهمت أيضاً في دراسة ميدانية للقومية (العالمية) في هاواي خلال القرن التاسع عشر في الهونولولو، هاواي.

عملت فرحات في الفترة ما بين عامي ٢٠٠٥ و ٢٠٠٧ كرئيسة تحرير مجلة آرتهبوز ArteNews، وهي مجلة إلكترونية معنية بالفن والثقافة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا. وبدأت في ٢٠٠٥ العمل في الماناك Almanac، النشرة السنوية لمجلة آرت آسيا باسيفيك ArtAsiaPacific، تتابع هذه النشرة المشهد الفني في ٦٧ دولة آسيوية، بما في ذلك ١٢ دولة من الوطن العربي. وقد عملت على تحرير القسم المختص بغرب آسيا في الماناك منذ عام ٢٠٠٦ وحتى ٢٠٠٩.

المرأة، سطحيين متناغمين من درجات اللون الأصفر والرمادي يتباينان مع خلفية العمل شديدة السواد. يعود الفنان هنا إلى تطبيق النهج الذي اتبعه في أعماله المرسومة على الخشب، ليخلق من خلال توظيفه لخطوط هذه العناصر وأشكالها الهندسية نتيجة مشابهة للتي رأيناها في أعماله السابقة. حدّد الفنان منظور اللوحة من الأعلى، ليشعر المشاهد وكأنه يحوم فوق البطلة. فيخلق ذلك علاقة جديدة بين المشاهد والشخوص التي تحتل تكويناته، علاقة يبرز فيها ضعف شخصوه. فتحاول بطلته، من خلال تكورها على نفسها، تشكيل درع غير مرئية لإبعاد العناصر الخارجية عنها. إلا أن هذا المنظور الجديد يجعلها مكشوفة تماماً وعاجزة عن الدفاع عن نفسها أمام نظرات المشاهد الثاقبة.

حلم ٢

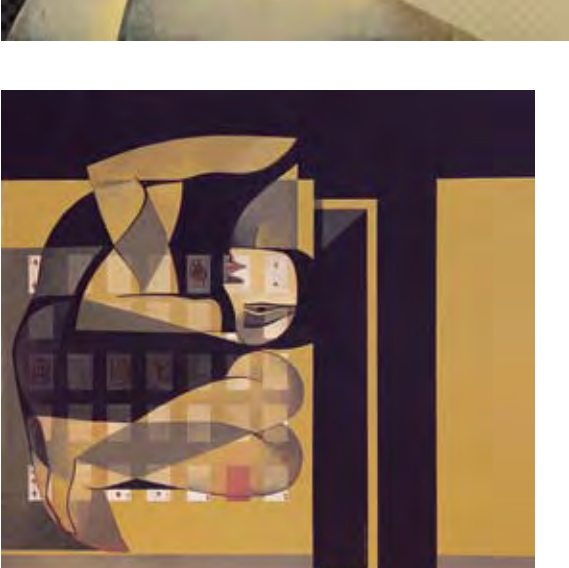
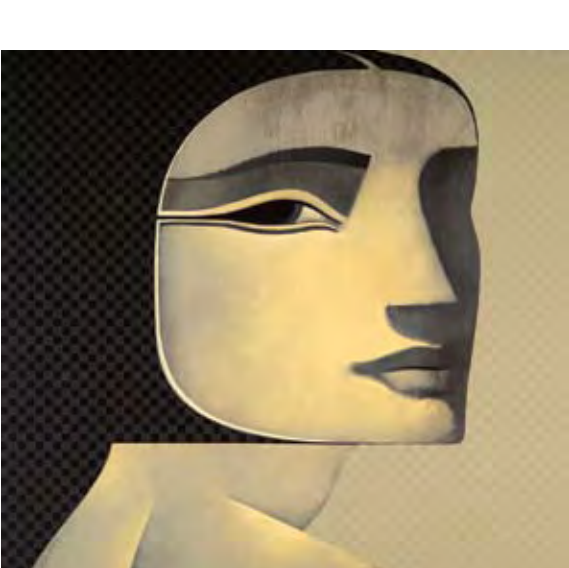
يزداد انحصار البطلة في لوحة «حلم ٢» من عام ٢٠٠٨ والتي يظهر فيها المكتبان مجدداً، ولكن نجد هنا المكتب الثاني أشد قرباً إلى المنصة الملونة التي تتكور فوقها البطلة، معزولة عن محيطها. لقد تم اختزال المساحة السوداء التي كانت تفصل ما بين العنصرين إلى مجرد شق صغير من العتمة. تتفرع عن البطلة توأم لها متكورة على نفسها في ذات الوضعية الجينية التي تتخذها الأولى. يوحي رسم توأمها بتدرجاته البيضاء والسوداء والرمادية بدلاً من تدرجات الأسود والأصفر والأبيض والرمادي التي طغت على البطلة، بأنها في وضعية نفسية مختلفة. بل وتضفي العيون المجوفة التي ميّزت أشباح الفنان السابقة على توأم بطلته هذه حضوراً مخيفاً. يدلل الفنان باستخدام هذه الصورة المضاعفة على أن شخصيته الأساسية تريد الهروب من ذاتها. فإن محيطها يطبق عليها ولذا بات هذا المخرج الوحيد أمامها.

حلم ٢

لقد تناول الفنان موضوع الهروب من الذات ومن المحيط في أعمال سابقة ضمن سلسلته التي أنجزها عام ٢٠٠٤. والتي نرى فيها بطلته مصوّرة أثناء سقوطها، بينما تتفرع عن ظهرها أجنحة ملائكية. وعلى الرغم من سقوطها في الفراغ إلا أن أجنحتها الصغيرة تشكل مخرجاً أخيراً لانقاذها. لقد تابع الفنان تصوير فعل السقوط هذا في الفراغ في لوحة رسمها عام ٢٠٠٧ نجد فيها بطلته وهي تندفع من حافة منصة مستطيلة، فيصوّر الفنان سقوطها من خلال مضاعفة خيالها ورسمه بشكل متتابع، وكأنه يوثق اللحظة الأخيرة من هروبها ثانية تلو الأخرى. إن الجناحين الأبيضين، اللذين تكاد لا تراهما العين على صدرها، عاجزان عن إنقاذها هذه المرة بسبب حجمهما الصغير جداً. إلا أنه، وعلى الرغم من كل هذا، تظهر على وجه المرأة نظرة صفاء وكأنها راضية بقدرها. وقد عمل الفنان على إبراز ذلك من خلال انحناءات أطرافها وثبات خطوط جسدها الخارجية. لقد توفيت الفنانة التشكيلية نوار، زوجة داحول لعشرين عاماً، في ٢٠٠٨ بعد صراع طويل مع مرض السرطان. فأصبحت شخوص داحول المتكررة في أعماله الأخيرة تجسد زوجته نوار. لقد أخذت هذه اللوحات معنى مختلف بعد هذه المحنة الشخصية. يقول خالد سماوي، مؤسس غاليري أيام وصديق داحول المقرب، أن الأخير بدأ بتقييم لوحات سلسلة «حلم» بعد وفاة زوجته. ربما تأتي هذه العناوين المرقمة لتحدد هذه المرحلة من حياته وعمله. كذلك من المحتمل أنه قرر، بعد سنوات طويلة لم يدلل فيها على تسلسل «أحلامه»، أن يلتقط كل دقيقة بدقة لحظة حدوثها، وهو فعل يشير إلى هشاشة الحياة.

حلم ٢

تطغى الرمزية بقوة على تكوينات داحول في بعض أعماله، ويدفع غموض أشكاله بالمشاهد إلى التعمق في عوالمها النفسية. تظهر في لوحة «حلم» ٢٠٠٧ امرأة، تمسك بيدها اليسرى قناعاً وتحمله على بعد سنتيمترات قليلة من وجهها وكأنها تزيله للتو. نجدها واقفة أمام نافذة معتمة وهي ترتدي ثوباً أسود شفاف يبدو جسدها فيه أشبه بالسراب، في حين يعمل خيالها، الممتد خلفها على حائط ذو لون بني وأصفر، على تثبيتها في الفراغ. ومع ذلك تبدو المرأة في لوحته وكأنها في خضم تحول ما. فقد لوّن داحول أجزاءً من جسدها بلون البشرة الرمادي ذاته الذي رأيناه في أعمال أخرى، و ترك عينيها خالية وداكنة. فيوحي ذلك بأن وجودها غيبي وكأنها شبح لذاتها. في حين نجد أن القناع الذي تبعده عن وجهها هو نسخة مماثلة لوجهها ولكن بشكله الإنساني. وقد رسم الفنان ذراعي بطلته بتدرجات مضيئة من الأصفر، مما يعرّز إحساسنا بأن بطلته تخوض مرحلة تحول، أو أنها تدخل مرحلة تسيطر فيها ذاتها اللا شعورية. فهل يشير الفنان من



خلال تصويره للبطلة إلى وجود شخصيات عميقة ومضطربة خلف مظهرنا الخارجي؟ أو أنه يلمح إلى ارتدائنا أقتعة في الخارج، لا نخلعها إلا في خلوتنا حيث تظهر شخصيتنا الحقيقية.

حلم ٢

إن استخدام داحول لأوراق اللعب يشكل رمزاً آخر يتكرر بكثرة في عدد من أعماله. فنرى في لوحة من سلسلة «حلم» ٢٠٠٨، امرأة تقف بين طاولتين، وقد بعثرت أوراق اللعب على سطحيهما بشكل عشوائي. تعمل ألوان أوراق اللعب هذه على إبراز الشخصية المركزية. فإن تباين ألوانها الناصعة البياض مع الأسطح الرمادية الصلبة للطاولتين يجعل هذه الشخصية تبرز من وسط الخلفية السوداء التي تهدد بابتلاع قوامها. فتتكامل درجاتها اللونية المضيئة مع ألوان زندي البطلة الصفراء ويوجهان نظر المشاهد إلى الأعلى لرؤية وجهها الفاتن. وقد صرّح داحول بأنه يستمتع باستخدام أوراق اللعب في لوحاته، لرغبته في استكشاف عدد اللوحات التي يستطيع إنجازها بناءً على أوراق اللعب. تَظَهّر فكرته هذه بوضوح في الأساليب العديدة التي يمنح فيها شخوصه صفات الشخصيات التقليدية التي نشاهدها مرسومة على بطاقات أوراق اللعب، ابتداءً من شكل أجسادهم الضخمة ذات الأطراف المصقولة، وانتهاءً بوجوههم التي تعكس نظرات فارغة. كما أن في الإشارة إلى أوراق اللعب إيحاء بالتركرار الموجود في توزّع الأرقام والأشكال على هذه الأوراق، الأمر الذي يتماشى مع بحث داحول الشامل والمتواصل لعملية التكرار والتنويع.

حلم ٢

لقد رسم داحول في ٢٠٠٩ لوحة «حلم ١٢» وهي بورتريه مزدوج، يتضمن العديد من العناصر الأساسية لأعماله التي أنجزها خلال العقدين الماضيين. يحتل الوجهان المنحوتا الهيئّة لرجل وامرأة وسط اللوحة حتى أنهما يكادان يحتلان التكوين برمته. وترسم الخطوط الخارجية لشكلهما في تناسق مثالي، بينما تعمل أشكال هندسية على رسم خطوط وزوايا توجه نظر المشاهد إلى وجوههم المهيبة. وتضفي ألوان اللوحة البيضاء والسوداء والرمادية على العمل إحساس الصور الفوتوغرافية. بينما يجعل هذا التقشف اللوني حضورهما آخذاً، فلا توجد درجات ألوان متعددة تصرف انتباه المشاهد عنهما.

حلم ٢

تحمل المرأة مجموعة من أوراق اللعب في يدها وتدفعها قريباً منها لدرجة توحى بأنها تحرس أسرارها عن كُتب. عينا الرجل مغلقتان و كأنه مستغرق في لحظة تأمل أو انفصال عن العالم. وقد رسم داحول على جفونه ذات النقشة الموجودة على الجانب الخلفي لأوراق اللعب، ليربط بين تحفظ المرأة وتعابير الرجل المتأملة. تغطي رموزالديناري والبستوني والبرسيم والقلب الأجزاء البادية من جسديهما. فتبدو هذه الرموز المرسومة على خلفية بيضاء وكأنها قد قفزت من أوراق اللعب.

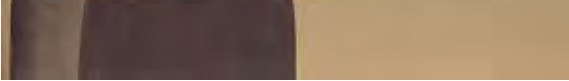
حلم ٢

تعكس ملامح وجهي الرجل والمرأة في هذه اللوحة عناصر مشتركة مع أعمال داحول الأخرى. فتجد عيونهما مرسومة بأسلوب فرعوني، في حين نرى استخدام الخطوط السوداء القوية لتحديد الرسوم الدقيقة. ومساحات الظل والنور المستخدمة بحرية لصناعة العمق والحجم في اللوحة. كذلك يحيط خط دائري أبيض رقيق بوجه المرأة ليميّزها عن الخلفية السوداء وشريكها. إن اجتماع هذه المظاهر العديدة في اللوحة يخلق تكويناً آخذاً، يعبر عن عبقرية الفنان المتأصلة وخصوصيته المتميزة.

حلم ٢

تحديد موقع صفوان داحول على خارطة تاريخ الفن

أين يمكننا تصنيف أعمال صفوان داحول، بأسلوبه الفني الخاص هذا، ضمن خارطة تاريخ الفن؟ إن فن داحول ينتقل ما بين عهود الفن ومدارسه ومواقعه كلها. إنه معاصر من جهة، لكنه متجذر شكلياً في العديد من الاتجاهات الفنية ونتاج الفنانين السابقين، إن لوحاته تحاكي رؤية خبيرة في الثقافة البصرية.



(١٨٤٠-١٩٢٦). في حين تعبر أعمال بيكون بفضاظة عن لغة العنف والدمار، فإن بطلة داحول تبدو أقرب إلى أجواء

مرحلة بيكاسو الفنية الزرقاء الداكنة. إلا أن ما يربط عملي الفنانين، البريطاني والسوري، هو تصويرهم الغير اعتيادي للمظلة وهي تستعمل داخل غرفة. وكأن القوة التي تختبئُ منها موضوعاتهم تحت هذه المظلة هي أعظم وأكبر بكثير من عنصر طبيعي كمثل حبات المطر.

داحول

كما أن موضوعات بيكون تصوّر دائماً في أروقة داخلية. وكذلك هي حال شخوص داحول التي نادراً ما توجد في الفضاء الخارجي. إلا أن عمل ١٩٤٦ للفنان البريطاني يتفجر ألماً ويرزح بشكل واضح تحت ثقل الأحداث الجارية من حوله، بينما يُظهِر داحول ردة فعلٍ معاكسة لما يحيط به. فإن ردة فعله مكبوحة وتتسم بالقلق الداخلي المتصاعد فهي تهدد بالانهيار الداخلي لشخصوه وليس الانفجار في وجه المشاهد. تتكرّر في مشاهد داحول، كما هي الحال في أعمال بيكون، عناصر ساكنة كالكرسي والطاولة والمكتب، وتبدو هي أيضاً محملة بالمعاني. قال الفنان في مقابلة له عام ٢٠٠٨: « لقد قلت سابقاً بأني ‘أرسمُ سيرتي الذاتية. أرسم نفسي على شكل رجل أو امرأة أو طاولة. إن جوهر الإنسان هو القضية.»

أوضح لنا الفنان هذا الجانب من عمله بقوله: «إن التعامل مع الأزمة هو جزء من الاستمرارية، وإلا بدأ الفنان بتكرار نفسه. يستطيع الفنان عندما يتأثر بالأحداث الجارية من حوله أن ينجز أعمالاً جديدة ومتغيرة باستمرار... إن الفنان جزء من محيطه فلا يملك إلا المشاركة بفعالية في هذا المجال.»

داحول

لقد قلّد داحول وضعية المرأة ذاتها في لوحة أخرى أنجزها هذه المرة في عام ٢٠٠٤، وأطلق عليها اسم «حلم»، يعود داحول هنا إلى استخدام التجريد والأسطح المستوية لحصر موضوعه. يصوّر الفنان بطلته مختبئة وراء نافذة بأسلوب يمزج فيه ما بين عناصر موجودة في أعماله التي أنجزها على القماش في تسعينات القرن الماضي وسلسلة الأعمال الخشبية التي سبقتها. يوحي منظور اللوحة بأن الفنان ينظر إليها من الخارج. حيث تطل المرأة من النافذة، التي يظهر نصفها فقط في اللوحة، يخجل ويدها ترفع جسدها بينما تستند بيدها الأخرى على الحائط وهي تخرج من مخبأها. وعلى الرغم من أن ملامحها مخفية، إلا أننا نستطيع رؤية عينها اللوزية النازرة إلى الأسفل، تظهر عينها داكنة بلا ضوء وتبدو من خلفها الغرفة التي تقف فيها حالكة السواد. وقد رسم داحول الجدار الخارجي الذي يحجبها عن المشاهد باستخدام لطخات رمادية وبيضاء تبتثق على هيئة غيوم.

داحول

إن إخفاء الشخوص، الذي كان عنصراً ملفتاً للنظر في أعمال داحول الشبيهة بالأيقونات، واضح هنا. إلا أن الفنان يخفي شخصوه في هذه المرحلة باستخدام اللون بدلاً من استعمال مواد إضافية، فيحافظ بذلك على سطح لوحته المستوي. ويعود ذلك أيضاً إلى اعتماد الفنان أسلوباً اختزالياً في الرسم كما أكد سابقاً: «يمكن للمرء أن يقول الكثير إذا أوجز في الحديث.» وبالتالي، يمكن لأصغر التفاصيل في لوحة داحول أن تشير إلى طبيعة تكويناته الأساسية، وتعد حالة عيني شخصوه احدى هذه العناصر. فتبدو عينا بطلته مغلفتين تارة ويظهر شكلهما الفرعوني بوضوح تارة أخرى، وهما تحديقان بالمشاهد باهتمام. إلا أن أكثر اللحظات تأثيراً هي التي تكون فيها عينا بطلته مجوفة. هل هي مجرد رؤى أم أنها تشير إلى حالة نفسية معينة؟ كثيراً ما تظهر هذه التفاصيل المذهلة في اللوحات التي يصوّر فيها داحول امرأتين جنباً إلى جنب. تظهر في احدى أعمال الفنان من عام ٢٠٠٦ المعنونة «حلم» امرأة جالسة وقد أدارت ظهرها للمشاهد وتبدو حركة جسدها المائل وكأنها صوّرت أثناء حركتها. فتظهر باللوحه وكأنها تعيش لحظة انتشاء. وتتفرع عنها امرأة أخرى مثيلة لها في الشكل، إنما تتمتع بتلك العيون الداكنة المميزة. هل هذه المرأة الأخرى مجرد رؤيا أم أنها روح شديدة تتنزع من جسدها؟ توحي الأعمال اللاحقة بأنها روح شريرة، إذ أن الفنان تابع تصوير هاتين التوأمين بشكل متسلسل.

يمكننا العودة مع هذا الاستنتاج إلى بورترية «حلم» الذي أنجز عام ٢٠٠٤ والذي يسيطر فيه وجه امرأة على كامل اللوحة. فتضفي عليها عيناها الكبيرتان الخاليتان من التعبير حضوراً أشبه بحضور الأشباح. وتبدو تقاسيم وجهها الدائري الكبير منحوتة، لدرجة جعلت البورترية أقل أسلوبية من الناحية الجمالية من غيرها من أعمال داحول. لعل طريقة تقديمها هنا هي أكثر واقعية. إلا أن الفنان سرعان ما يتخلّى عن هذه الواقعية، بتظليله لأطراف وجهها بمساحات لونية عامودية رقيقة، تشكل ظلالاً يُقسّم فيها التكوين إلى ثلاثة أقسام مختلفة، وقد أثر بذلك الفنان التجريدية التي رأيناها في البورترية المذكور أعلاه والمرسوم على الخشب ما بين عامي ١٩٩٢ و٢٠٠٢، والذي وضع فيه الفنان لوحاً من الخشب فوق بورترية الرجل. في حين يحافظ هنا داحول مجدداً على خياره في استخدام الطلاء لتقسيم تكوينه من خلال استعماله للون.

داحول

تظهر هذه الشخوص المنحوتة الهيئة بين الحين والآخر في أعمال داحول المنجزة على الخشب وتلك المرسومة على القماش والتي أنجزها بعد عام ٢٠٠٢، لتقدم تنوعاً في شخوص داحول. يظهر في عمل مماثل، أنجزه داحول عام ٢٠٠٨ وأطلق عليه اسماً مشابهاً، وجه امرأة رسمها بأسلوب نحتي. وقد ابتعد داحول عن الاستخدام الحصريّ للأسود والرماديات في هذه اللوحة فلجأ بدلاً منها إلى تدرجات البني والأبيض مما أضفى على اللوحة بريقاً خاصاً. تبدو هذه البورترية، خلافاً لأعماله الداكنة، مضيئة وتشع بالطاقة. ويتميز وجه المرأة فيه بغطاء رأس ذو أطراف ضبابية، حجاب ربما. فيُبرز هذا التفصيل شكل وجهها الطويل. يكشف هذا العمل افتتان الفنان بالأشكال الهندسية والتناسقات من جهة وأساليبه الحذرة في دمج الخطوط والأشكال في أعماله من جهة أخرى. .

داحول

ونلاحظ في عمل داحول المعنون «حلم»، والذي أنجزه عام ٢٠٠٦ باستخدام درجات لونية دافئة من الأبيض والأصفر، امرأة تدير قسماً من وجهها نحو المشاهد وقد اختزل الفنان تقريباً تكوينها بمئات من المربعات الصغيرة المرسومة بدرجات لونية مختلفة. يعمل كل مربع في هذه اللوحة على إبراز جوانب معينة من التكوين، ويضفي، في ذات الوقت، عمقاً إضافياً للعمل. تصل أطراف وجه البطلة الدائري، خلف هذه الواجهة من المربعات، إلى نقطة في الزاوية اليمينية من العمل محددة ذقتها. في حين يشكل أنفها المثلث برهاناً على توظيف الفنان لأشكال هندسية بغية تأسيس علاقة مميزة بين خاصيات بطلته وخاصيات الفضاء الفارغ القريب منها. أما فكها فيرسم بخط مستقيم بينما يرسم مثلث غير حاد، المساحة ما بين كتفها اليمنى وظهرها.

داحول

نجد هذا الاستخدام للخصائص الهندسية في التكوينات، في الأعمال الجصية العائدة لعصر النهضة والتي أنجزها فنانون إيطاليون أمثال جيوتو Giotto (١٢٦٧–١٣٣٧) وماساتشيو Masaccio (١٤٠١–١٤٢٨). كذلك تشكل لوحات تشيريكو Chirico (١٨٨٨–١٩٧٨) الميتافيزيقية، والتي ألهمت الحركة السيريالية، مثالاً واضحاً على هذه المرحلة التحديثية في الفن الأوروبي، إضافة إلى بورتريات بيكاسو الشهيرة عن النساء، التي أنجزها خلال ثلاثينيات القرن الماضي. كذلك فإن المثلثات الواضحة التي نجدها في لوحة «غرنيكا» الضخمة والمناهضة للحرب، التي رسمها بيكاسو عام ١٩٣٧، تؤكد هذه العلاقة الواضحة بينهما. فتُظهِر أوجه الشبه ما بين أعمال داحول في هذه المرحلة الفنية من سيرته المهنية ورائعة بيكاسو في جوانب متعددة من لوحات الفنان السوري.

داحول

نجد في لوحة أخرى لداحول من عام ٢٠٠٧، والتي تحمل ذات الاسم المعتاد، بطلة الفنان المعروفة متكورة على نفسها في وضع جنيني على سطح مكتب وقد غطت جسدها أوراق لعب نصف شفافة. تضفي أشكال أوراق اللعب المستطيلة نقشاً أشبه بالشبكة يجزء جسد المرأة المستلقية. كما يخلق وجود مكتب آخر ملاصق ومماثل تماماً للمكتب الذي تستلقي عليه



داحول، لوحة من ٢٠٠٤، متحف الفن الحديث، نيويورك



أعمال على القماش ٢٠٠٠-٢٠٠٩

أياً كان مصدر موضوعات صفوان داحول، فإن أهدافه واضحة. ففي عالمه، يَخْلُقُ مفهوم الفراغ شعوراً طاعياً بالتوتر ما بين شخوصه البشرية ومحيطهم. عالم يتلاقى فيه الصفاء مع الكآبة. وهو في ذلك لا يختلف عن هيرونيموس بوش الذي عُرف بتصويره لبيئات يتصادم فيها الخيال مع اللا شعور وغالباً ما تتحول فيها شخوصه إلى مداخل للا وعي. كذلك، نجد أن الرسامة المكسيكية المُحدثة فريدا كالو Frida Kahlo (١٩٠٧-١٩٥٤)، والتي صرّح الفنان بغيرته منها أحياناً، تعتمد أيضاً وبشدة على الاستعارة والرمزية في أعمالها. ليس من الغريب إذاً أنها أيضاً كانت معجبة بفن بوش وبروغل. إن الرابط بين فن المدرسة الفلمندية وكالووداحول يبدو ظاهراً عندما لا ننظر إلى مضمون أعمالهم فحسب بل نتجاوزه إلى الخصائص الشكلية للوحاتهم والتي تميّزهم عن غيرهم من الرسامين في تاريخ الفن.

لقد أخذ داحول عن فناني الماضي هؤلاء طريقتهم في تطبيق الطلاء والتي ينتج عنها سطح أملس تكاد لا تُميّز فيه بنية الطلاء. وقد حقق الفنانون الفلمنديون ذلك من خلال وضعهم لعدة طبقات شفافة من الطلاء على اللوحة وكأنهم يصلقون سطحها، واعتمادهم الرسم بخطوط رقيقة توهم المشاهد بأن المادة مسطّحة. وقد حظيوا بالتقدير لتقنياتهم هذه. وقد اتبعت كالو هذه التقنية أيضاً بوضعها طبقات رقيقة جداً من الطلاء على اللوحة، وتبرز هذه التقنية بأكثر حالاتها دقة في لوحات البورتريه الشخصية التي رسمت فيها كالو نفسها خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي. لا تعطي هذه التقنية للمادة دوراً فاعلاً في تكوين اللوحة – بما معناه أن أبعاد ونسيج الطلاء لا يستعمل للدلالة على الحجم، العمق أو حتى البعد النفسي. على العكس تماماً، فالصباغ هنا بات وسيلة لتطبيق اللون فقط. وبالتالي، أسندت للخطوط والأشكال وطبيعة الدرجات اللونية المستخدمة في اللوحة مهمة السيطرة على الحواس. وكما قال الفنان: «أريد أن أعبر عن جوهر الإنسان، ليس من خلال الكلمات أو الصوت، بل عن طريق الشكل والخط واللون.»

غالباً ما نرى ذلك في لوحات داحول التي أنجزها بعد عام ٢٠٠٠، بألوان الأكرليك على القماش. تتميز هذه المرحلة، والتي هي سلسلة من نوع ما، بألوانها السوداء والبيضاء، البنيّة والرمادية. يُعرّف خيار داحول هذا من التدرجات الأحادية اللون بالغريزاي grisaille، وهو نمط من الرسم تُعتَمَد فيه درجاتٌ لونية محدودة في الأعمال التشخيصية. تعود جذور هذا الأسلوب الفني إلى عصر النهضة الأوروبية، كما يُنسَب إلى فناني الأراضي المنخفضة بمن فيهم بوش وبروغل. وقد استخدم كبار الفنانين في إيطاليا، في ذلك العصر، أمثال أندريا مانتينيا Andrea Mantegna (١٤٣١-١٥٠٦) هذه التقنية لإعادة إحياء العناصر النحتية الموجودة في الفن الروماني. كما بدأ الاستخدام المحدود للألوان بشكلٍ آخر في الغرب، في حضارة الإغريق، حيث ظهر ذلك في صناعة الفخار بالشخوص الحمراء التي تعود إلى عام ٥٠٠ قبل الميلاد وقد استعملت هذه التقنية لخلق إحساس بالعمق وإبراز المساحة الإيجابية والسلبية. إلا أن اللعب على الفراغ والتدرجات أحادية اللون في الوطن العربي قد سبق ظهوره في الفنّ اليوناني-الروماني، فقد استخدمت هذه التقنية في الوطن العربي في عام ٢٦٠٠ قبل الميلاد، وتعدّ العناصر المزخرفة في مدينة أور السومرية (العراق حالياً) مثالاً على ذلك.

قال داحول عند سؤاله عن ألوانه المحدودة:

ألم تلحظ أن الألوان نادرة في سوريا؟ حتى اخضرار الأشجار شاحب. إنني لا أتذكر أبداً رؤية أشخاص يرتدون ألوان زاهية هنا. لقد نشأت هنا من دون أن أرى أحداً يرتدي اللون الأصفر أو الأزرق أو الوردي. لا أذكر أبداً رؤية سيارة حمراء. حتى في أيامنا هذه، إنني أتحدك أن تجد ألواناً في ثياب الجيل الشاب الذي يفترض أن يلبس ما يشاء لأنه ما زال شاباً.



وقد استمد الفنان أيضاً، وبشكل فطري، مقاربتَه الاختزالية في اللون من محيطه المادي. وقد تحدث الفنان عن فقر اللون في سوريا قائلاً:

نحن (السوريون) أصبحنا نخاف اللون من دون أن ندرك ذلك. انظر إلى الشوارع، إنها بلا ألوان... لقد تأثرت أرواحنا بذلك لدرجة أننا أصبحنا نخاف اللون. لقد تأثرتُ بشكل شخصي بهذا التغيير و أصبحت بلا لون.

وبالتالي، يمكن ترجمة تكويناته على أنها تلمح لوعي جمعي، طالبة بذلك من المشاهد أن ينظر إلى اللوحة بشكل أكثر عمقاً. وقد توسع داحول في ذلك بقوله: «قلّة الألوان تعني أفكاراً أكثر وضوحاً، إن قلّة الألوان تُتطلّبُ من المشاهد حساسية أعلى في فهمه للوحة.»

ماذا إذاً عن بطلته التي تظهر باستمرار في المرحلة الأخيرة من عمله الفني؟ من أو ماذا تمثل؟ لقد تحوّل موضوع لوحاته من المرأة النحيلة ذات المظهر الرقيق بألوانها الباردة التي تصدّرت أعماله في التسعينات، إلى امرأة ضخمة الحجم وذات حضور مسيطر. وقد عمل الفنان على إبراز هيئة المرأة الغليظة، بحضورها الجديد هذا، من خلال فستان أسود بسيط، في حين حدّد شعرها القصير وجهها بخط حاد ورفيع. نجدها وحيدة تارة، ويرافقها في تارة أخرى رجل أو مجرد ظلها. يبدو وجهها وكأنه منحوت، وتظهر عليه علامات اللامبالاة وعدم الاكتراث، فيبدو واضحاً أنها غارقة في عالمها الخاص.

يظهر ذلك جلياً في اللوحة التي رسمها الفنان عام ٢٠٠٢ بعنوان “Rêve” أي حلم، نرى فيها بطلته واقفة تحت مظلة سوداء وهي تعانق صدرها بقوة وكأنها تحمي نفسها من شيء ما، فتحني رأسها بشدة حتى يقترب من صدرها بشكل درامي، في حين تحكم أصابعها المتلوية الإمساك بمقبض المظلة. تحت بطلته التي تبدو غارقة في الحزن عن ملجأ للهروب من قوى غير مرئية، وهي تقف أمام نافذة معتمة، وهو رمز استعمله الفنان بشكل متكرر في سرده المستمر.

لقد شوهد استخدام المظلة كغطاء في مواجهة عاصفة مجازية لأول مرة في لوحة للفنان البريطاني فرانسيس بيكون Francis Bacon. لقد رسم بيكون عمله المعنون «لوحة، ١٩٤٦» بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، تشكل هذه اللوحة مزيجاً من الوحشية والبؤس، صوّر فيها الفنان رجلاً متحجراً وسط مشهد مروّع من أشلاء الحيوانات. توجد سجادة تحت قدميه، وتتدلى على الجدران ستائر تغطي نوافذاً مما يوحي بأن المكان هو غرفة داخل بيت. تلقي المظلة السوداء الكبيرة بظلٍ هائلٍ يغطي وجه الرجل ويخفي هويته.

يقول بيكون أنه لم يكن ينوي بدايةً إنجاز هذا العمل، فقد كان تصوره لهذه اللوحة مختلفاً تماماً، كما أن موضوعها كان مغايراً كلياً لما آلت عليه. فقد كانت هذه اللوحة بالنسبة لبيكون «كسلسلة واحدة من الصدف المتراكمة فوق بعضها البعض.» إن وصف بيكون هذا لا يختلف أبداً عن وصف داحول لعمله عندما تلعب التلقائية دورها فيه. فمن المذهل أن داحول نادراً ما يرسم مخططاً أولياً لتكويناته.

قد يجادل المرء بدايةً أن استخدام داحول للمظلة في لوحته يذكّر بأسلوب استخدامها في فن طباعة الأوكييو-إه Ukiyo-e في اليابان خلال القرن السابع عشر، هذا الفن الذي صوّر الحياة اليومية لسكان طوكيو بشيء من الرومانسية. أو أنه قد يذكّر المرء بحضور المظلات الخفيفة في التكوينات المرحة للفنان الإنطباعي الفرنسي كلود مونييه Claude Monet



لوحات على الخشب ١٩٩٣ – ٢٠٠٠

استعمل الفنان هذه الألوان الدرامية في عدد من أعماله التي أنجزها على الخشب في الفترة ما بين عام ١٩٩٣ و٢٠٠٠. تحظى هذه الأعمال بخاصية جمالية فريدة، فإن اللمس القاسي لسطح الخشب يستدعي التطبيق الخشن للطلاء ويعطي إحساساً عاماً بالخشونة في إنجاز اللوحة. وقد عزّز داحول، باستخدامه للخشب، عزّل شخوصه في الفراغ، فقد لجأ في كثير من الأحيان إلى استعمال عدّة ألواح خشبية لتكوين سطح واحد. فكانت النتيجة عبارة عن لوحات مقسّمة إلى أجزاءٍ مستقلة، مما جعل طبيعة تكويناته تبدو مقيدة وتوحي بفويياً الأماكن المغلقة. و قد ركّز الفنان على شخوصه من خلال تأطيره لموضوعاته بصناديق أو حصرها بين عواميد، واكتفى بالإيحاء بالفراغ. فبينما كنا نرى في أعماله السابقة إشارة إلى الفضاء اللامحدود، من خلال نافذة مفتوحة تطل على مشهد يبدو وكأنه يتلاشى في هاوية مظلمة، تُصوّر هذه اللوحات مشاهد أو تكوينات، تُحصّر فيها الشخوص ضمن حدود ثابتة، فلا يمكن استقاء العزاء فيها إلا من الذات. تخلق هذه الطريقة خلفيات ضيقة، تقود بدورها إلى دلالات نفسية قوية.

فلنأخذ على سبيل المثال لوحة غير معنونة ومرسومة على الخشب، تظهر فيها بطلة داحول واقفة أمام مرآة ضخمة، وهي تدير ظهرها للزجاج ويدها مطويتان أمام جسدها. نجدها تحدد في انعكاس، وهي تنظر إلى رجل متكور على أريكة في زاوية الغرفة ورأسه منحني. نرى الرجل وكأنه في حالة من الحزن الشديد، بينما تحدد فيه المرأة بهدوء. هل يعكس هذا المشهد شجاراً بين حبيبين، يغيب فيه المنطق تماماً، وسيطر انشقاق كبير على مكان كان يخيم عليه التوحد والانسجام؟ أم أنه يصوّر لحظة من الأسى العميق؟ هل تندم شخصياته على حب ضائع، أم تندب موت آخر؟ أم أنهم يشكلون تجسيداُ بشرياً لهزيمة أعظم؟ يترك هذا الأمر مفتوحاً للمشاهد. إن هذا العنصر المفتوح في أعمال داحول يسمح لمخيلة المشاهد بالسيطرة على الموقف، بينما تمضي شخوصه بعيداً متجاوزة صورتها المباشرة، فيثير مضمون تكويناته تأويلات عديدة.

وإذا ما عدنا إلى بحثه في المكان، فسنجد أن لوحات داحول التي رسمها على الخشب تشير إلى ما توصل إليه من تعريف لبيئة موضوعاته. تحدث داحول في مقابلة صحفية عام ٢٠٠٨ عن هذا الجانب من عمله بقوله:

هل أنا أرسم الفراغ، فتبدو الشخوص بالتالي داخله؟ أم أنني أرسم الشخوص، وينجم الفراغ عن ذلك؟ أيّ منهما السالب وأي منهما الموجب؟ أشعر في معظم الأحيان بأنني أرسم الفراغ – كيف أن الفراغ موجود في كل مكان، فهو يحيط بنا، بل هو موجود داخلنا أيضاً.

تشير هذه الفكرة إلى عنصرٍ مدهش في عمل الفنان، يصبح فيه موضوعه نتيجة لبحثٍ شامل في اللون والمزاج والمحيط.

نرى في عمل آخر غير معنون، من الفترة ذاتها، رجل وامرأة داحول يظهران مجدداً في بورتريه محاط بحواف خشبية. يختصر الإطار، المطلي بمسحات من اللون الأزرق الضعيف، خلفية البورتريه تاركاً إيحاءاتٍ خفيفة من اللون الأسود لتحدد جدّهم. هنا كتّف الفنان الفراغ وجزّاهُ من خلال وضع اللوح، ذو البعدين، على اللوحة. يمكن تشبيه هذه التقنية في استحداث العمق من خلال تركيب المواد فوق بعضها، بالطرق المتبعة من قبل راسمي الأيقونات الروسيين في وضع واجهات من الصفيح أو المعدن على بورتريه الشخصيات الدينية، لتزيين وزخرفة صورهم. وإذا ما عدنا بالزمن بضعة قرون إلى الوراء، نجد أن هذه الأعمال قد ظهرت في المشرق في أواخر الثمانينيات، من خلال عدد من البعثات التي انتشرت في مراكز مدنية ذات تجمعات مسيحية كبيرة، كالقدس مثلاً.



ويمكننا ربطها أيضاً بشكل أقرب تاريخياً بالأعمال البيزنطية في مصر وأيقونات ما بعد الفترة البيزنطية في سوريا. وبعد تطويق البورتريه والتطبيق الأملس للطلاء واستخدام الرمزية عوضاً عن التصوير الواقعي من أكثر ما يميّز هذه العهود الفنية. وقد أثرت اللوحات البيزنطية المبكرة، في مرحلة لاحقة، في تشكيل الروائع الفنية لفناني الأيقونات الفلمنديين في القرن الخامس والسادس عشر.

تحاكي العديد من أعمال داحول، في هذه الفترة من سيرته المهنية، هذا النمط القديم الأزل من الرسم. فيتعذر تمييز خلفيات اللوحة بينما تحتل شخوص الفنان تقريباً كامل التكوين. ومع ذلك يتم تعريف هذه الشخوص بشكل أساسي من خلال نقص هذه المساحة. فإذا بدت صورهم تتخطى مساحة محيطهم، يعمل الفنان في كل مرة، على اختصار فراغ التكوين بحيث تضطر شخوصه للتكيف مع بيئتهم، لدرجة أن أجسادهم كثيراً ما تلتوي لتتناسب مع التقسيمات التي يحدتها الفنان في اللوحة.

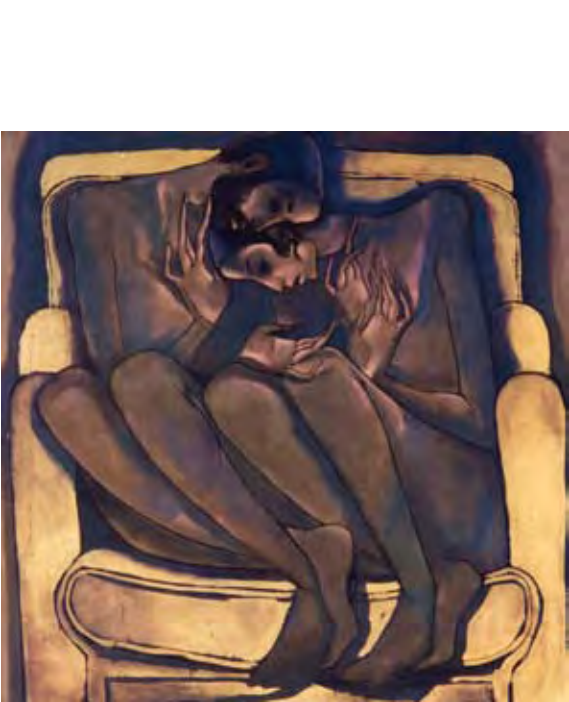
وهذه هي حال تكوينه المربع الذي يظهر فيه بطلاه، الرجل والمرأة، ملتصقين معاً على كرسي ضيّق. يتعانقان بشدة، وكأنهما يواسيان بعضهما البعض. تبدو درجة اللون الأصفر الداثئة للكرسي الذي يجلسون عليه، ضاربة ومدهشة قياساً بإيحاءات اللون الأسود والبني للخلفية التي تحيط بهم وضربات الريشة السوداء والفحمية اللينة المستعملة لرسم أشكالهما. سيصبح هذا التوظيف للموضوعات وأشكالها كأداة لتميز الفراغ وإبراز شخوص الفنان، تقسيماً أسلوبياً مسيطراً في أعمال الفنان اللاحقة.

يعمل الفنان في لوحات أخرى من هذه الفترة، والتي لا تظهر فيها سوى بطلته، على دفع أشكاله البشرية إلى حواف التكوين، واضعاً كل التركيز على طبيعة وجودها المادي، الذي يحاكي ألماً ذاتياً. فتجد بطلته جالسة على كرسي خشبي، تقطع ألواح الخشبية، التي رسم الفنان قصته عليها، وجودها. تشير هذه الألواح، التي تقسم اللوحة إلى سطوح عامودية، إلى حالة من التمزق، شبيهه بالحزن الواضح المنبعث من شخوصه المكروية. وفي لوحة أخرى، يشير الكرسي الفارغ الذي وضع إلى جانب الشخص المصوّر في لوحته إلى غياب الآخر، بينما يعكس ذلك الشخص إحساساً غامراً بالعزلة. تبدو هذه الأعمال وكأنها جزء من سلسلة، مشهد مختصر من رواية الفنان اللا نهائية.

ويؤدي اختزال الفراغ الداخلي المصوّر في أعماله، في نهاية الأمر، إلى إزالة الخلفية بشكل كامل. نجد هنا تحديناً لطرق راسمي الأيقونات الروسيين، وإدخالاً لقواعد الحداثة، لإنشاء نوع جديد من رسم البورتريه، ينبذ فيه الفنان الفهم التقليدي للرسم ويبحث فيه عن أبعاد جديدة في تمثيل شخوصه. فتصبح البورتريه لديه مغمورة أو محصورة بواجهات خشبية، وهي تقنية تضيي على العمل عنصراً من التجريد.

لنأخذ على سبيل المثال بورتريه رجل، تكاد قطعة خشب غير مكتملة أن تخفي وجهه. اقتطع الفنان مستطيلاً من منتصف اللوح ليصنع منه إطاراً ضخماً. ووضع لوحته في الفتحة، وهي صورة لرجل يحدد بالمشاهد وعيونه مستتررة بالظل الداكن الواقع على وجهه. يبدو تعبير وجهه كثيباً وهو واقع في شرك الغرفة الخشبية ومدفون تحت سطحها. تحاكي بنية اللوح المربعة، مرة أخرى، الأيقونات البيزنطية المبكرة، التي كانت ترسم على قطع خشبية شبيهة.

إذا كان الفنان يرى بأن «الفراغ موجود في كل مكان، فهو يحيط بنا، بل هو موجود داخلنا أيضاً»، وهو يكاد يصبح في هذه الأعمال عنصراً خانقاً، يطوق موضوعاته البشرية، إذا ما هو الشيء الذي يمكن إدراكه من هذه السلسلة بالتحديد؟ يبدو داحول، كمثل كبار الفنانين الفلمنديين اللذين أعجب بهم، يتحدث من وجهة نظر فلسفية. هل يعكس الفراغ الذي يخلقه داحول لشخصياته الفراغ في العالم الخارجي؟



أُعجب الفنان، إثر وصوله إلى بلجيكا في أوائل التسعينات، بتاريخ البلد الفني بالفن والعمارة. وقد تحدث عن الفترة التي قضاها هناك قائلاً:

لقد تعلمت الكثير في بلجيكا، فقد كانت مختلفة تماماً بالنسبة لي من الناحيتين الثقافية والاجتماعية. لقد كنت محظوظاً لقدرتي على اختبار الثقافة الفنية لبلد آخر والإطلاع عليها، و قد ساعدني ذلك بدوره على دمج خلفيتي الثقافية والاجتماعية في أعمالي.

استحوذت أعمال كبار الفنانين الفلمندين، أمثال هيرونييموس بوش Hieronymus Bosch (١٤٥٣–١٥١٦) وبيتر بروغل الأب Pieter Bruegal the Elder (١٥٢٥/٣٠–١٥٦٩)، على انتباه داحول الفوري، وقد كان معجباً بفنّهم منذ فترة دراسته الجامعية في دمشق التي كتب فيها دراسة عن أعمالهم. وقد وصف داحول أسلوبهم الفني في رسم اللوحات بقوله: «أحب المدرسة الفلمندية لأنها غاية في الإنسانية، إن فنهم شعبي وصادق لدرجة تجعلك تتفاعل معه بسهولة». غالباً ما تناول هؤلاء الفنانون موضوعات كونية. وقد اشتهروا بعملهم من وجهة نظر فلسفية عميقة، قادتهم إلى الافتتان بالحياة الريفية وبتجارب أوروبيي الشمال عامة، في القرن السادس عشر، في تحدّيهم للنماذج الاجتماعية القائمة آنذاك.

إلا أنه يصعب على المرء، عند تفحصه لوحات داحول، إيجاد أي علاقة بصرية مباشرة لأعماله بهذا النمط الفني لعصر النهضة في الأراضي المنخفضة. وقد أكد الفنان صحة ذلك بقوله:

كان لسنوات دراستي في بلجيكا أثر كبير على أسلوبي الفني. ولكن أهم ما تعلمته هو كيفية الاستفادة من الأساليب الفنية الأخرى من دون تقليدها أو فقدان هويتي الخاصة كفنان.

فعلى الرغم من تشرُّبه لأسرار إبداعهم الفني، إلا أنه لم يتخلّى قط عن جذوره السورية. فأصبحت ألوانه خفيفة الدرجات كمثل المناظر الطبيعية التي تحيط به في المشرق، بينما اتخذت شخصوصه الخصائص الشكلية للفراغنة المصريين والمقاتلين الآشوريين. وعلى الرغم من أن تمازج هذه المراجع المباشرة يبدو أمراً طبيعياً لديه، إلا أن مقارنته للتصوير تتمتع بخصوصية عالية.

نجد أن صفوان داحول يقف وحيداً بعيداً عن أية مدارس أو حركات فنية محددة ضمن تاريخ الفن والثقافة البصرية الفنية والمتنوعة في العالم العربي، وهو يوجب أعماق عقله وذاته، فإن خياله الخصب هو المؤثر الأكبر جوهرياً في أعماله، والذي يستخلص منه سيناريوهات لوحاته. فتصوّر كل لوحةٍ من أعماله لحظة من الوقت كما التقطتها عيون ذاته. «اللحظة الثانية هي لوحة أخرى، حتى ولو كانت عناصرها تكاد تتطابق مع الأولى» كما أشار داحول. وبالتالي يمكن اعتبار لوحاته لقطات لعالم من اللا وعي، يقدم فيها الفنان أبطال لوحاته بحالات لا تحصى من المشاعر. إن لأعماله مضامين نفسية عميقة، وتحمل غالباً، كما هي حال أعمال كبار الفنانين الفلمندين اللذين أعجب بهم، معاني متضمنة كبيرة.

تستدعي الخطوط الأنيقة والدائرية لجسد بطله داحول الغامضة، الخطوط السلسة والمرنة في اللوحات الجدارية و النحت النافر لعصر الفراغنة الحديث. يصوّر الفنان بطلته في مشاهد متعددة، غالباً ما تكون فيها منعزلة، ويعتمد بشكل كبير على الرمزية في تحديد إيقاع تكويناته. وكثيراً ما تظهر بطلته في أروقة داخلية، في غرف مظلمة محاطة



صفوان، نوار، ساري، قيس ١٩٩٥

يقطع مختلفة من الأثاث. وهي مشاهد بدأ الفنان بتصويرها في لوحاته السابقة، التي رسمها بأسلوب مختلف ومجموعة ألوان وتقنيات مختلفة بشكل ملحوظ عن ما اشتهر به اليوم. إلا أن موضوع الشخصوص الوحيدة الموجودة في فضاء خاص هو شيء بحثه الفنان في المراحل المبكرة من عطاءه الإبداعي. وإذا ما نظرنا إلى لوحاته السابقة بمراحلها ومجموعاتها المختلفة، يمكننا ملاحظة عناصر التكوين التي قادتته إلى هذه المرحلة الأخيرة (الأكثر قتامة) في مسيرته المهنية.

لوحات على قماش خلال فترة التسعينات

نرى في عمل غير معنون من عام ١٩٩٢، قوام امرأة رقيقة تقف متكئةً على عتبة نافذة، مغمضة عينيها في وضعية تأملية. ولا يحيط بها سوى الفراغ، وهي تقف وحيدة وتبدو مستغرقة تماماً في أفكارها الخاصة. في الخارج، تطفو غيوم أمام النافذة، بينما يغطي الضباب البناء الذي تقف داخله. استعمل الفنان الألوان الزيتية في رسم اللوحة بتدرجات الأزرق – حتى لتكاد تبدو أحادية اللون – وأضاف مسحات من اللون الأبيض لإبرازها وتوضيح بعض مناطق التكوين. حدد داحول أطراف جسد المرأة بخطوط سوداء دقيقة للغاية، فأضفت هذه التقنية على اللوحة إحساساً زخرفياً. بينما أعطى استخدام سكين الألوان، في تصوير فستانها المزدان بالزهور، اللوحة إحساساً بالعمق والتجريد. تُذكر درجات اللون الباردة والأسلوب الفني الذي رسم بها داحول المرأة، حيث تعطينا المادة إحساس الباستيل القابل للذوبان، بأعمال المرحلة الزرقاء من نتاج الفنان بابلو بيكاسو Pablo Picasso (١٨٨١–١٩٧٢).

ونرى في عمل آخر، غير معنون، من عام ١٩٩٣، ذات الجسد الطويل مصوّراً غالباً في اليوم ذاته، ولكن ليلاً. غيّر داحول منظور المشاهد في هذه اللوحة، حيث أصبح المشاهد الآن ينظر إليها من خارج نافذتها. تمسك المرأة في هذه اللوحة بخيط أبيض متدلي من عتبة نافذتها وتميل برأسها جانباً بإيماءة غامضة ونظرها موجّه للأسفل. أهي تنظر إلى صديق أو حبيب، أم أنها مستغرقة في أفكارها؟ قد لا يستطيع أحد سوى داحول الإجابة على هذا السؤال. يجذب كتف المرأة المقوس وخطوط جسدها المتدفقة المشاهد إلى عالمها السريّ. ينعكس الضوء الفضيّ لهلال على زجاج النافذة، فتشير هذه التفصيلة إلى مشهد ليلي، مما يضيفي المزيد من الغموض على هذه الشخصية.

ظهرت هذه المرأة النحيلة، الشبيهة بشخصيات بارميجيانينو Parmigianino، في عدد من لوحات داحول في التسعينات، مما يشير إلى بحثه المبكر في مفهوم التكرار والسرد المتواصل اللذين باتا يميزان فنه الآن. وأخذ المزاج العام في هذه اللوحات يتغير تدريجياً ويتحول إلى مَشاهد تظهر فيها بطلته مليئة بالأسى، يغلب عليها حزن لا يمكن تجاوزه. ونراها في أعمال لاحقة، كالتي أنجزها الفنان بعد عام ٢٠٠٠، تفيض بإحساس مشوّم بالعزلة. كما أن أسلوب رسم هذه الأعمال اللاحقة مختلف بشكل لافت عن سابقيها، فنلاحظ أن شخصوص الفنان أصبحت أضخم ومعالمها باتت أكثر وضوحاً، واستبدلت درجات اللون الباردة فيها بألوان أكثر قتامة من درجات الألوان الترابية.

يمكن تمييز هذه النقلة في التكوين والأسلوب، في لوحة غير معنونة، أنجزت عام ١٩٩٧ باستخدام ألوان الأكرليك على القماش، نرى فيها بطله أعماله السابقة ذاتها، جالسة أمام نافذة معتمة على كرسي خشبي وتبدو السماء خلفها حالكة السواد ويبدو محيطها قاحلاً. نجد نظرتها موجّهة بشكل مباشر إلى المشاهد على الرغم من أن جسدها مائل بغير اتجاه، فلا تسمح له بدخول أفكارها، ولا تعترف بنظراته. رداءها يكاد يكون شفافاً مما يجعل جسدها يبدو أشبه بالأشباح. كتفا المرأة معقوفان وهي تجلس محنية، وكأن شيئاً غير مرئي يثقل كاهلها وجسدها كله. حضورها غيبيّ، فهي مرتبطة بالمكان جسدياً، ولكنها منفصلة عنه روحياً. تبتعد هذه اللوحة بألوانها الرمادية والسوداء والأرجوانية، ابتعاداً طفيفاً عن أعمال الفنان المنجزة عام ١٩٩٢، وهي تترك انطباعاً كثيباً لدى المشاهد.



صفوان دا حول: استحضار اللا شعور

بقلم ميمنة فرحات



صفوان ١٩٦٨



صفوان، نوار ١٩٨٢

استخدم الفنان السوري صفوان دا حول بشكلٍ متكرر، لما يقارب العشرين عاماً، كلمة واحدة فقط لعنونة لوحاته: «حلم». يعكس هذا العنوان سلسلة أعمال هي بمعظمها أشكال متعددة لموضوع مبهم، فيعمل هذا العنوان على ربط أعمالٍ يمكنها أن تُشكّل، إذا جُمِعت، سلسلةً متواصلة لا انقطاع فيها. وعلى الرغم من أنه ليس بالأمر الاستثنائي بالنسبة للفنانين، أن يقوموا ببحثٍ طويلٍ في مواضيع أو أساليب أو مفاهيم معينة، إلا أن بحث صفوان دا حول هو أشبه بدفقٍ بصري للوعي. كل لوحة من لوحاته هي ناتجة عن سابقتها، وتعمل في الوقت ذاته على تشكيل لاحقتها. ومع ذلك تحتفظ كل لوحة برواية فردية، بفصلٍ واحدٍ من سلسلة روايات عظيمة سيطرت على روح الفنان وتم توثيقها للمشاهد. يعمل دا حول من خلال ألوانه المختزلة ومعالجته الخاصة للفراغ السالب والموجب والأنثى التي اتخذها موضوعه المطول، على تصوير عالم تسود فيه الرؤى والغموض.

صناعة الفنان

ولد صفوان دا حول في حماة – مركز زراعي وصناعي شمال العاصمة السورية – حيث بدأت اهتماماته الفنية بالظهور في عمرٍ مبكر. إلا أن معظم أفراد أسرته، وهو الأخ الأصغر لثمانية أبناء، لم يبدوا أي اهتمام بالفن. ومع ذلك كان دا حول الصغير يتسلل إلى مرسوم فنان محلي ليراقبه وهو يعمل. فاكتشف حبه للفن بفضل هذه الجلسات الفنية العرضية، هذا الحب الذي سرعان ما أصبح قدره. قضى دا حول سنوات تحضيره الفني في حماة في مركز سهيل الأحدب للفنون التشكيلية. ومن هناك انتقل إلى دمشق، المركز الثقافي لبلده، ليتمكن من متابعة دراسة الفنية بمستوى أعلى.

سجّل صفوان دا حول في كلية الفنون الجميلة في دمشق مخالفاً بذلك مشيئة والديه – اللذين عارضوا رغبة ابنهم بأن يصبح فناناً نظراً للتضحيات المادية المزعومة التي تترتب على ذلك – وتخرج من الجامعة في صفوف الأوائل عام ١٩٨٣. وفي عام ١٩٨٧ حصل دا حول على منحة دراسية، من وزارة التعليم العالي، لدراسة الفن في الخارج. إلا أن السفارة البلجيكية لم تمنحه تأشيرة للسفر، فقام دا حول، بعد رفض السفارة المتكرر له، بالاتصال بسفير بلجيكا في سوريا، ليشرح له وضعه ويبهره بأعماله الفنية. وما كان من السفير ميشيل لاستشينكو Michel Lastschenko ، الذي اتضح أن لديه اهتماماً كبيراً بالفن، إلا أن ساعد دا حول، فاستطاع الفنان أخيراً في عام ١٩٩٣ المضي في الرحلة التي غيرت مسار حياته. فتابع دراسته الفنية في بلجيكا وحصل على شهادة الدكتوراه من المعهد العالي للفنون التشكيلية في مونس Mons عام ١٩٩٧. وقد عُرضت أعماله بعد ذلك في كل أنحاء العالم، وكانت له عدة معارض فردية في الشرق الأوسط و أوروبا.

العام الثاني مع أيام ٢٠٠٨

نوار

فقد صفوان، في أيار من عام ٢٠٠٨، نوار، المرأة التي أحبها طالباً في الكلية و التي كانت زوجته لعشرين عاماً، بعد إصابتها بالسرطان. وقد كرّس الشهور الخمسة الأولى من ذلك العام لصراعها مع هذا المرض الرهيب بتقلباته الكثيرة، و هو يحضّر لمعرضه الفردي في غاليري أيام بدمشق. في آذار ٢٠٠٨، حقق صفوان حلمه بمعرض فردي ثانٍ في حضور نوار. كلنا كُنّا نعلم بأن نوار انتظرت معرضه الفردي هذا قبل مضيها للقاء خالقها. بعد وفاة نوار، دخل صفوان إلى مرسمه في حالة من الصدمة، و رسم، في الشهور القليلة التي تلت رحيلها، ما أعتقد بأنها أجمل لوحاته حتى اللحظة، ثمانية روائع فنية تحاكي شهور حياتها الأخيرة. بدأ صفوان يرقم لوحاته بعد وفاة نوار، حلم ١ ، حلم ٢ ، حلم ٣

لا تزال تتنابني الشعريرية كلما نظرت إلى هذه اللوحات. بورتريه نوار بردائها الأبيض بعد غسلها وفقاً للتقاليد الإسلامية أو لوحة نوار وهي متكورة بجسدها العاري على فراش المشفى منتظرة لفظ أنفاسها الأخيرة. و لوحة أخرى لها و روحها تُسحب من جسدها ببطء و لكن بشكل محتمّ.

عرض صفوان، في خريف عام ٢٠٠٨، هذه اللوحات الثمانية في غاليري أيام، في كل من دمشق و دبي. لتكريم ذكرى حياة نوار. كرّس صفوان، في كلا المعرضين، جداراً لبورتريه نوار و وضع على الأرض مربعاً كبيراً من التراب أسفل صورتها. لا زلت أشعر برائحة التراب المبلل حتى اليوم. إن هذه الصورة بالنسبة لي هي الأقوى من كل الصور التي شاهدتها في أي غاليري أو متحف. يقال إن الفن يفترض أن يحرك مشاعر الناس. يقال بأن الفن قادر على استدرار دموعهم و بعث السعادة فيهم. يقال بأن الفن خالد. إن هذه الصورة قد أثبتت، بالنسبة لي على أية حال، بأن ما يقال عن الفن صحيح.

زالت بعد ذلك صدمة وفاة نوار، و بدأ الحداد. فتوقف صفوان عن الرسم في أواخر ٢٠٠٨. كان لديه أمر أكثر أهمية لينتقغ له.....



العام الثالث مع أيام ٢٠٠٩

معرض نوار

في نيسان من عام ٢٠٠٨، و أثناء زيارتي لنوار في المستشفى، دخلنا سوية في نقاش ساخن حول الفنانين الذين تمثّلم أيام. و رأت نوار، و هي أيضاً فنانة قديرة، بأنه كان يفترض لها أن تحظى بفرصة لعرض أعمالها في غاليري أيام. و قد وعدتها بمعرض فردي في غاليري أيام في شهر آذار من عام ٢٠٠٩. ظلّت نوار حتى يوم وفاتها، بعد أسبوعين تقريباً من تاريخه، تخبر كل الزائرين الذين قدموا لرؤيتها بأن لا يقلقوا عليها، لأنّ صحتها ستتحسن، فبانتظارها معرض فردي يجب أن تُحضّر له.

أمضى صفوان نهاية عام ٢٠٠٨ و الشهور الثلاثة الأولى من عام ٢٠٠٩ في التحضير للمعرض و تصميم كتاب بلوحات زوجته الراحلة. كان ينظر إلى كل واحدة من مئات اللوحات الصغيرة و رسومات نوار بذهول، و يقول لي و لنفسه في كل مرة «يا إلهي كم أشتاق لها». في آذار من عام ٢٠٠٩، كان افتتاح معرض نوار الفردي الموعود في غاليري أيام، و أكاد أقسم بأنها كانت حاضرة معنا هناك في أروقة الغاليري.

افتتاح بيروت

آن الوقت لي، بعد انتهاء معرض نوار، أن ألقى بقنيلتي. ففي أثناء تناولي لكوب النسكافيه السابع ألفاً في مرسوم صفوان، قلت له بهدوء و لا مبالاة : «صفوان، يجب أن ترسم مجدداً، بات تشرين الأول على الأبواب و أريدك أن تفتح صالة بيروت. أعرف بأنه وقت عصيب بالنسبة لك، لكن أيام بحاجة إليك لتفتح صالة أيام برفقة نديم كرم. يجب علينا أن نفتح صالة بيروت بقوة، ما من طريقة أمثل للقيام بذلك من عرض لوحاتك إلى جانب أعمال نديم النحتية. أن الألوان لأن تقلب الصفحة».

قد لا تقلب الصفحة أبداً، إلا أن فصلاً جديداً قد بدأ. سوف تُصنَع أحلام جديدة، و سيبقى صفوان داحول دائماً، سيد الأحلام!!



صفوان، نوار ١٩٨٥



صفوان داحول، سيد الأحلام

خالد سماوي

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

التقيت صفوان داحول ، للمرة الأولى، في مرسومه في أواخر عام ٢٠٠٥. وقد أدركت فوراً أنني في حضرة فنان عظيم. إلا أنني لم أعرف حينها، أنني قد التقيت إنساناً عظيماً أيضاً. الآن بت أعلم أنه ليكون المرء فناناً عظيماً عليه أولاً أن يكون إنساناً عظيماً.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

لم أسمح لنفسي بتقديم صفوان لكم لكوني عالماً بتاريخ الفن أو خبيراً بالفن في الشرق الأوسط (فأنا قطعاً لست أياً منهما) ، و ليس لكوني مؤسس غاليري أيام التي تمثل صفوان داحول. لقد سمحت لنفسي بتقديم صفوان داحول لأنني أعتبره واحداً من أكثر الأصدقاء المقربين لي و صديقاً روحياً لي في غاليري أيام. فلا يوجد شخص يهتم بمستقبل غاليري أيام، كمشروع جماعي، أكثر من صفوان.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

أن يكون المرء فناناً، و يظل قادراً على الانخراط بكليته في مشروع جماعي، هذا بالفعل يتطلب شخصاً رائعاً. فالفن هو من أكثر المهن فردية.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

العام الأول مع أيام ٢٠٠٧

أقنعة

لقد حصد صفوان داحول، ومن اللحظة الأولى التي زينت فيها لوحاته جدران الغاليري و معارض الفن العالمية، آراءً نقدية عظيمة من قبل معظم خبراء الفن و مقتني الأعمال الفنية في المنطقة و العالم. كما تجاوزت أسعار مبيعات لوحاته الأولى، التي عرضت في مزاد دبي و لندن، الحدود المتوقعة لها على نحو دراماتيكي. و اتصل مقتنو الأعمال الفنية من كل أنحاء العالم بغاليري أيام للاستفسار عن لوحاته. و لكن، و كما هو الحال في سائر جوانب الحياة الأخرى، ما لبث أن جلب نجاح صفوان الانتقادات و الغيرة. ففي الوقت الذي كان يلقي فيه صفوان تقديراً عالمياً، شن بعض الفنانين و مقتني الأعمال الفنية المحليين هجوماً عليه. و باتت التساؤلات حول أسعار لوحاته المتصاعدة باستمرار، الموضوع الرئيسي في نقاشات سائر حلقات المجتمع السوري. « كم هو مزعج زيف بعض الناس» كان صفوان يقول «أما كان العالم ليكون مكاناً أفضل لو أن الناس ارتدوا هالاتهم بدلاً من أقنعتهم؟»

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

شباب أيام

ولدت فكرة شباب أيام في كانون الثاني من عام ٢٠٠٧، أثناء شرب النسكافيه مع صفوان (الرجل يشرب النسكافيه و كأنها ماء). قال حينها «لدينا كنز من الفنانين الشباب الذين يجب اكتشافهم و تشجيعهم في سوريا». و لم تمض بضعة شهور حتى أقيمت مسابقة للفنانين الشباب في غاليري أيام و تم بعدها اختيار عشرة فنانين شباب ليتم تمثيلهم من قبل الغاليري تحت عنوان شباب أيام. و بعد مضي ثلاث سنوات أصبح هؤلاء الفنانون الشباب من الأسماء المهمة في الغاليري و هم يمثلون الآن مستقبل الفن المعاصر في الشرق الأوسط.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

صفوان داحول، الفنان السوري، في معرضه الشخصي في دار الأوبرا في دمشق، ٢٠١٤.

صفوان دا حول

صفوان دا حوول

