# ABDALLA

## TALISMANIC MODERNISM

HAMED ABDALLA
1917-1985

*Organized by*
Ehab El-Labban

*Curated by*
Karim Francis

EXHIBITION AT OFOK
cairo january 2016

HEAD OF FINE ARTS SECTOR
Prof. Dr Khaled Sorour

ACTING HEAD OF THE CENTRAL ADMINISTRATION OF MUSEUMS AND EXHIBITIONS
Mrs. Salwa Hamdy

ACTING GENERAL DIRECTOR OF THE NATIONAL AND INTERNATIONAL EXHIBITIONS
Mr. Ahmed Kamal

ORGANIZATION & DISPLAY PLAN
Ofok Gallery

DIRECTOR OF OFOK GALLERY
Artist Ehab El-Labban

DEPUTY DIRECTOR OF OFOK GALLERY
Ms. Reem Kandeel

EXECUTIVE COMMISSAIRE
Ms. Fatma Mohammed

EGRAPHIC DESIGNER, SUPERVISION OF PUBLICATIONS
Ms. Frissa Ibrahim

ARTISTIC MEMBERS
Ms. Salha Shaaban
Ms. Shaza Kandeel
Ms. Hala Ahmed
Mr. Mohammed El-Shahaat

ADMINISTRATIVE MEMBERS
Mr. Reham Sa'eed
Mr. Reham Mohammed
Ms. Doaa Ibrahim

TECHNICAL SPECIALIST
Mr. Ibrahim Abdel-Hamid

GENERAL ADMINISTRATION FOR TECHNICAL SUPPORT
for museums & exhibitions
Ms. Eman Khedr, General Director
Ms. Nesrin Ahmed Hamdy

PRINT SUPERVISOR
Mr. Ragab El-Sharkawy
Mr. Ismail Abdel-Razek

IN COOPERATION WITH

CURATOR
Karim Francis

AUTHORS
Morad Montazami
(Art historian, curator at Tate Modern)
Philippe Maari (Collector)

GRAPHIC DESIGN
Khéridine Mabrouk
Georges Chackal

CITATIONS
Hamed Abdalla
Badr-din Abu-Ghazi

PHOTOGRAPHY
Faouzi Massralli
Emmanuel Littot
Abdalla Family

TRANSLATIONS
Heidi Ellison
Dina Kabil
Gehad Abada

COLLECTIONS FROM
Museum of Egyptian Modern Art,
Al Ahram, Philippe & Olivia Maari,
Ahmed Dabaa, Nadim Elias,
Leïla Bahaa Eldin & Emad Abu Ghazi,
Abdel Moati Hegazi, Poul Pedersen,
Sherwet Shafeï, Fatma Ismail,
Mohamed Aboul Ghar,
Abdalla family.

SPECIAL THANKS
Nasser Soumi
Rula El Zein

No part of this catalogue may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, without permission in writing from the publisher.

All rights are reserved for the sector of fine arts ministry of culture-first edition, Hamed Abdalla family
© Abdalla's works, 2016 family Abdalla



Lovers / عشيقان
1958 - 55 x 60 cm
Encaustic on wood
Private Collection, Cairo

The Beens Seller / بياع الفول
1954 - 60 x 40 cm
Mixed media on paper & cardboard
Leila Bahaa Eldin & Emad Abu Ghazi collection, Cairo

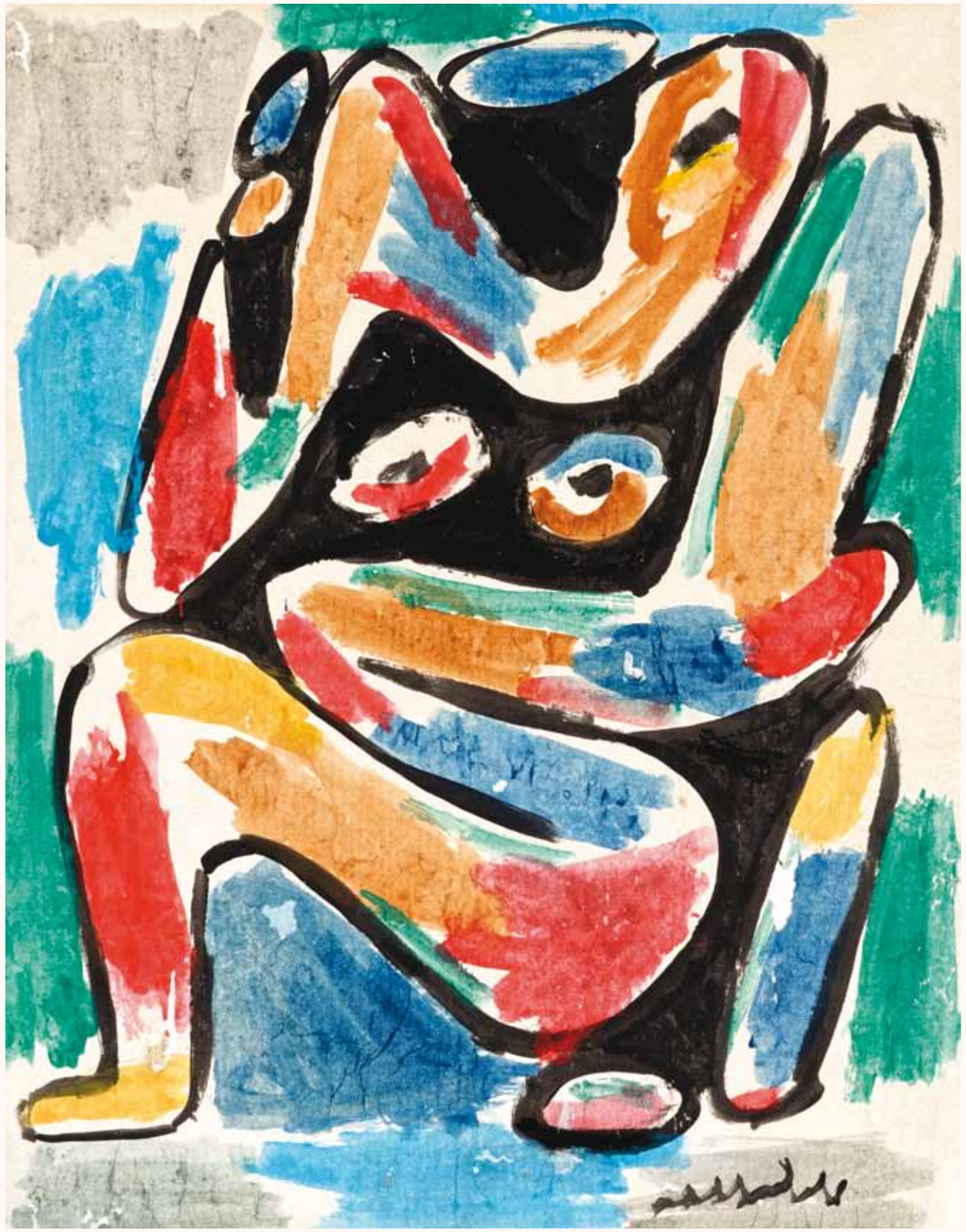
*Thanks to his personal effort*
*and unceasing struggle,*
*Hamed Abdalla created a new*
*school of Egyptian painting*
*with its own personality,*
*laws and philosophy*

**Badr-din Abou Ghazi**

بفضل مجهوده الشخصي وكفاحه غير المنقطع،
أسس حامد عبد الله مدرسة فنية مصرية جديدة،
لها شخصيتها الخاصة وقوانينها وفلسفتها.

بدر الدين أبو غازى

Talisman / طلسم
1982 - 61 x 48 cm
Gouache on paper
Ahmed Dabaa Collection,  Cairo





Woman = man / المرأة = الرجل
1978 – 30x21 cm
Stencil and spray on paper
Museum of Egyptian modern art

Convulsions / تشنجات
1980 - 31 x 20 cm
Spray on crumpled silk paper and cardboard
Museum of Egyptian Modern Art

# HAMED ABDALLA
# A LIFE OF CREATIVITY

By Ehab El-Labban
Artist, Director of Ofok Gallery

*"The artwork of Hamed Abdalla marks the beginning of a new school for Egyptian artists, and it maintains the essence of its own character and carries within the authentic message of aesthetic creativity.»* Egyptian art critic Badr Ed-dine Abu Ghazi wrote, in his comments on the work of the pioneer visual artist.

Abdalla (born in 1917) presents to us an exceptional model of an artist who devoted all his life to creativity and searching within the depths of his soul for aesthetic conception. He abandoned academic teachings and sought-after his own philosophical vision. He chose to illustrate his wandering in mosques, temples, monasteries and churches through the lenses of his passion and dreams. He absorbed the beauty of his heritage to the extent that he could re-create it in a modern vision with an Egyptian authenticity.

The picturesque nature of his hometown counts as the root of Abdalla›s inspiration. He fell captive to its charms and painted mud-houses along with sail boats and simple peasants from the countryside as well as drawings of couples in love. He also drew small alleys, cafes and their patrons, who were deeply interested in his philosophies and thoughts on art and life.

Abdallah was predominantly inspired by the People›s instinctive sense of art, as he used the primitive instruments that nature and his surroundings provided him with, liberating him from European academic structures and of methodologies that prevailed then. He followed his own trail of creativity during his stay in Egypt and even when abroad in his travels to Europe. He leaned towards exageration and diminishing details to contain forms of Eastern arts that avoid the presence of space. His art was based on visual flattening and promoting the value of calligraphy in artistic construction.

Arabic language has influenced his art to a great extent, as he managed to carve the sound of words with their strong resonance and deep meanings into human elements of his paintings, representing fictional characters instead of the realistic ones where he can explore potential expressions and discover aesthetic beauty, ambiguity as well as charm, this was an important stage in his life that he called the "Talismans".

This was just a small introduction to the life of an artist who wanted to transverse worldwide through his paintings, it is of good fortune that his wishes are met in his life and even after his death.

It is our honor to host a gallery for the works of the late artist Hamed Abdalla as a unique and very special example that is quite an addition to Ofok Hall›s collection that is always proud to present such pioneers of visual art.

Coma / الغيبوبة
1980 – 30 x 21 cm
Acrylic spray on crisped silk paper & cardboard
Museum of Egyptian modern art

1917 Born in Cairo, 10th August.
Self - taught

1931 Studied wrought iron in the School of Applied Art

1935 School of Decorative Art in Cairo. First works (1933).

1941 First solo show with “Les Amis de la Culture Française”,gallery Horus, Cairo.

1942 Several solo shows in Cairo, Alexandria, Port-Said,

1948 Port-Taufiq, Ismailia.
Collective art exhibitions in Egypt, U.S.A. and Italy.
Opens his art school in Cairo.

1949 Solo show in the Museum of Modern Art in Cairo.

1951 Exhibition “France-Egypt” in Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) Paris.
Travels in France and in England until 1951.
Solo show: gallery Bernheim Jeune, Paris (1950)
and The Egyptian Institut, London (1951).

1956 Retrospective exhibition in the Palace of Fine Arts, Cairo.
Solo show in Gallery Marcel Bernheim, Paris, and in Amsterdam, Rotterdam, Copenhagen.
Several collective exhibitions in Europe, the U.S.A.
(The National Gallery of Art, Washington D.C. and
Metropolitan Museum , New York ) and in Asia.
Settled in Copenhagen, Denmark.
Opens a studio for young artists.

1957 Solo show : “Signes d’Egypte” in Palermo , Rome, Grenaa , Aarhus.

1958 Solo show in “Kunstudstillingsbygningen”, Odense.
“Den Frie” Copenhagen, Randers, Viborg, Skive,
Holstebro (Denmark), and Rotterdam.

1959 Solo shows in Herning, Odense (Denmark), Stuttgart,
Sindelfingen, Siemens-Erlangen (Germany), Malmoe (Sweden),
l’Atelier du Caire.
Collective Exhibitions in India, Iraq, Iran, Turkey.
Invited to the collective exhibition “Decembristerne”
in “Den Frie”, Copenhagen.

1960 Solo show in Nyborg (Denmark)
Collective exhibitions: “Decembristerne”, Copenhagen ;
“Den Anonyme”, Odense.

1961 Collective exhibition: “ Decembristerne “, Copenhagen.

1964 Solo show: «Spejlet» (the Mirror), Royal Hotel, Copenhagen.

1965 Retrospective exhibitions (works 1933 -1964) in Odense,
and Gallery K.K. Copenhagen.

1966 Solo shows: “Det Skabende Ord”, Gallery B.B. Randers, Aarhus, Moss (Norway).
Settled in Paris, France from May 1966.

1967 Solo show: National Museum of Damascus, Syria.

1968 Solo show: Gallery One, Beyrout.

1971 Visits Egypt

1975 Solo show in the Egyptian Cultural Center, Paris.

1976 Collective exhibition: “Les Indépendants – l’Art Egyptien Contemporain” , Grand Palais, Paris.
Solo show : «Société des amis de l›art»
& Soviet center in Cairo

1978 International collective exhibition for Palestine, Beyrouth.
Solo show: Galerie Modern, Silkeborg (Denmark).

1979 Member of the international jury of UNESCO’s competitive posters.

1980 Collective exhibition: “ Art exhibition for the Palestinian
resistance”, Tehran Museum of Contemporary Art” (co-organized with the PLO).

1982 Collective exhibition for Palestine, UNESCO, Paris.

1983 Returns to Egypt.
Solo shows in Cairo: “Société des Amis de l’Art”
in Heliopolis and Zamalek.
Represents Egypt at the Congress for Arab Culture in Kuweit.

1984 Collective exhibition: “First Exhibition for Contemporary Arab Art”, Museum of Modern Art, Tunis.
Conferences in Cairo on Egyptian and Arab contemporary Art.

1985 Passed away in Paris, 31 December.

Posthumous exhibitions

1986 Commemorative exhibition in Cairo Atelier, Egypt
(40 days after his death).

1987 Retrospective exhibition: Galerie de Lappe, Paris.

1988 Commemorative exhibition: Galerie Ebla, Damascus, Syria

1989 Commemorative exhibition: Egyptian Cultural Center, Paris.

1990 Traveling Exhibition in Denmark.
Retrospective exhibition:
Galerie La Part Du Sable, Cairo , Egypt.
Retrospective exhibition: Belfort, France.

1911 Collective exhibition: Toyamaya gallery, New York.

1994 Collective exhibition: Galerie Yahia, Tunis.
Commemorative exhibition: Museum of Modern Art, Cairo.

1995 Collective exhibition: “Semaine d’Egypte”, UNESCO, Paris.
Exhibition: Galerie Danielle Bourdette, Honfleur, France.
Retrospective exhibition: «Homage à Hamed Abdalla», Egyptian Cultural Center, Paris.

1996 Collective exhibition: Galerie Erik Baudet, Le Havre.

1997 Collective exhibition: Galerie Al – Ahram, Cairo.
Special exhibition: «l’Espoir Fellah», Galerie Autres Regard, Paris.

1998 Special exhibition: «l’Espoir Fellah», Centre Social et Culturel,
Colombes.
Retrospective exhibition: Galerie Mashrabia, Cairo.

1999 Collective exhibition: «Pioneers of Art», Gallery Safar Khan, Cairo.

2004 Exhibition: «Oum Saber et le Paysan éloquent», French
Cultural Center of Alexandria.

2008 Auktion : «Modern and Calligraphic Arab and Iranian Art»,

2009 Exhibition: «Hamed Abdalla, Selected Works», Galerie Karim
Francis, Cairo.

2013 Collective exhibition: TAJREED, Arab Abstract Art,
CAP Koweit.

2014 Abdalla’s collection at Museum of Modern Art, Cairo, february.
Installation «Talisman», French Embassy, Cairo, february.
Exhibition: «Hamed Abdalla, Selected Works», Beyrouth, february.
Exhibition: «Hamed Abdalla, Selected Works», Art Dubaï, march.
Gwangju Biennale : “People from the Caverns”, september.

2015 Exhibition: «Hamed Abdalla, Selected Works», Cairo, january.
Art 15, London, May.

Hamed Abdalla’s works are represented in official and private
collections in Egypt and abroad:

Several works acquired by the states are represented, especially in the Museum of:

Modern Art in Cairo,
Great Cairo Library,
Museum of Fine Arts in Alexandria,
Museum of the Faculty of Fine Arts in Alexandria,
Tate Modern in London,
National Museum of Damascus,
Ministry of Culture, Damascus,
Municipality of Copenhagen,
New-York Public Library,
Mathaf Doha,
Egyptian Embassy in Paris,
Museum of Modern Art in Tunis,
etc.

# TRIBUTE TO HAMED ABDALLA

By Karim Francis
Curator

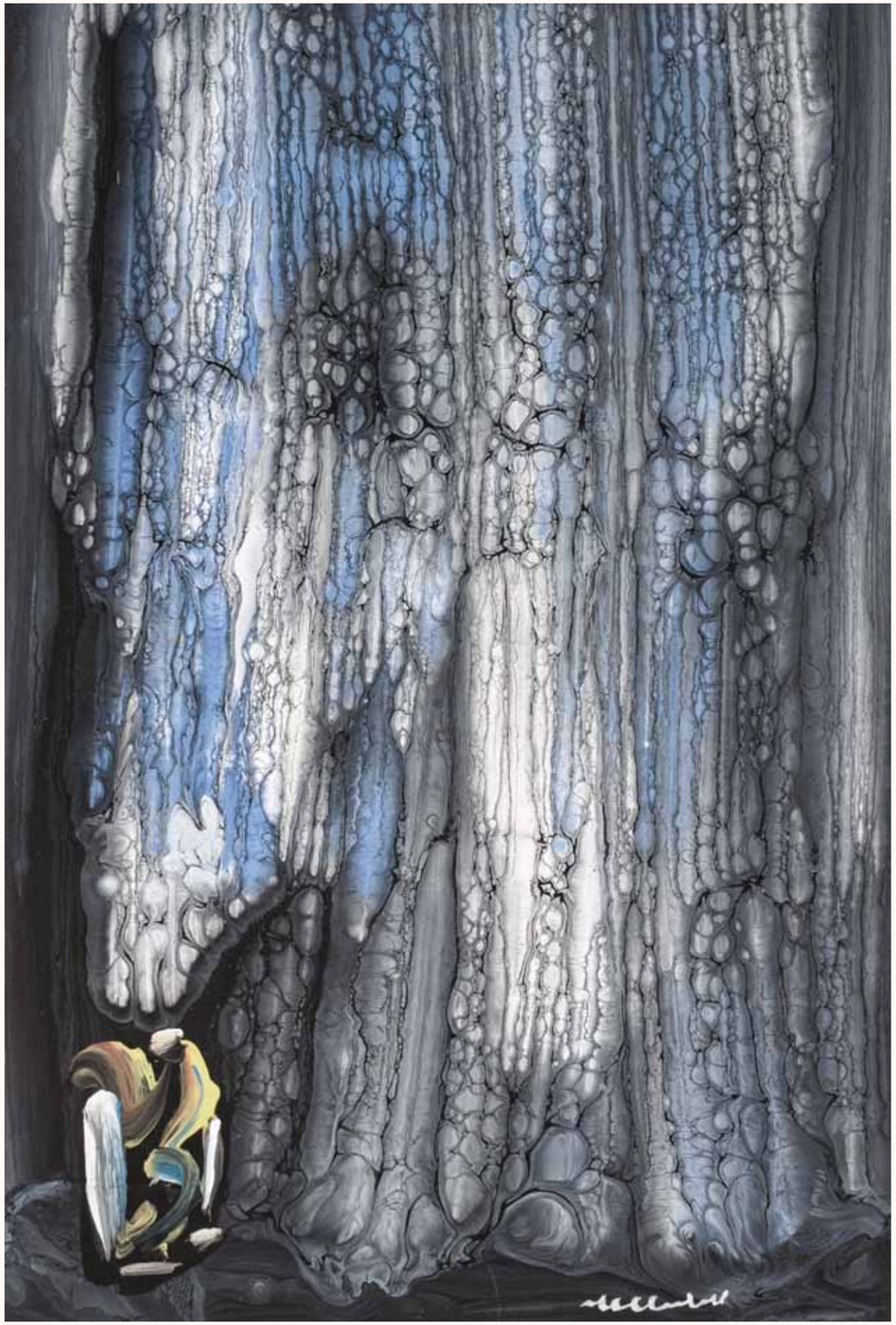
*Since his first step in the world of visual art, Hamed Abdalla instinctively rejected official art to develop his own version of avant-garde, visionary and revolutionary creative expression.*

*A language rooted in his own past and cultural heritage combined with his present Egyptian and Arab reality.*

*Today, for the first time in Egypt and the Arab World, a major retrospective exhibition is dedicated to the path of the artist.*

*Some of the artworks on display are borrowed from private collections and others belong to the artist’s family in order to create a «Homage» to a unique and fascinating artist, Hamed Abdalla.*

Allah Akbar / الله أكبر
1982 - 64 x 48 cm - gouache on paper
Elias Nadim collection, cairo



Al Gaban / الجبان
1976 - 44 x 29 cm
Acrylic on paper



# HAMED ABDALLA
# TALISMANIC MODERNISM

By Morad Montazami
Art historian
Tate Modern curator, London

Hamed Abdalla is one of those artists who, having inscribed their name in the annals of history, reanimates in a single gesture the buried collective memory that made this inscription legible to humanity. Every work he signed was like the seal of a particular civilisation, or rather, one of a series of stops in a quest for civilisation(s).

The young Abdalla's saga began in the 1930s. During his formative years, he learned traditional calligraphy while depicting the Egyptian man in the street, an anti-conformist act in the context of the neo-impressionist academicism that had reigned in Cairo since the early 20th century.

He was already engaged in a pas de deux between writing and figuration, between a solemn reverence for the Book and appreciation for the insolent brouhaha of the world, so to speak.

His story, based on classical (even ancient) culture, is also one of a man of the first scientific and poetic revolutions and a man of the Second World War and modern geopolitics – the period during which the artist became Abdalla with a capital "A".

Hamed Abdalla, 1960 / حامد عبد الله

I swear there is no God but God / أشهدأن لاإله إلاالله
1970 – 130 x 97 cm
Acrylic on paper

# ABDALLA IN THE CENTRE OF THE PERIPHERY

The name "Abd-alla" – beyond its etymological vocation and its union with the name of God (Allah), i.e., transcendence – was honoured by Hamed, son of a *fellah* (farmer), who was to play one of the most decisive, steadfast pictorial scores within the concrete equation posed during the second half of the 20th century by the Western modernist challenge to all peoples and to the intelligentsia in the Middle East, Africa, Asia and Latin America. It was a challenge to their political imagination on one side, and to their art history and images on the other; it could be said that *epistemological rupture* was an experience associated with various decolonisation movements of the time.

At the confluence of the Arab-Muslim world, the Mediterranean region and the large Western cities where the concept of the avant-garde was forged, the name "Abdalla" is also –and perhaps above all– a story of philosophical weaving. For someone like Abdalla, who lived in Egypt, Denmark and France, and was also familiar with many other world heritage sites and visual memories, Sicily is linked to Africa, and the ancient mosaic tradition is linked to the modernist tradition of collage.

This interlacing – like an arabesque extended into a word before the same word comes undone into an arabesque – makes sense only in the dialectic of origins and uprooting, of near and far, in the round trip between culturally and geographically distant ideals woven together and set in motion.

An artist who adopts the philosophy of cultural weaving agrees to become a symbol of mobility and exchange between a triumphant modernity (in the centre) and a disenchanted modernity (on the margins), between a past in the making and a present in ruins. "Abdalla" is therefore a name that fits between the asperities of archaeological stones and those of modern mechanics. It is also a sound echoing fragmented knowledge, beyond the profane and the sacred, where individual fate becomes collective history and vice versa.

The Artist's Name / اسم الفنان
1962 – 46 x 37 cm
Acrylic and silver on wood
Private collection from the Abdalla estate

Meditation (The Grandfather) / صورة الجد (تأمل)
1951 – 35 x 27 cm
Lithography

Born in Cairo in 1917, a year before the fall of the Ottoman Empire and on the eve of the great 1919 Egyptian revolt against British colonialism led by Saad Zaghloul, Abdalla developed his artistic language during the time of Nasser's revolution and later arrived in Paris, where decolonisation and emancipation movements were beginning to be reflected in European social struggles.

"Abdalla" is thus more than just a signature, more than the mark of a person vouching for his own subjectivity, tested by exile and utopia; "Abdalla" is also the name of our urgent contemporary need to decolonise modern European and American art history.

The official story contains the seeds of other stories, chiselled by other masters and artisans, other aesthetic strategies (other "I"s and "we"s) and those who would have participated but whom we have preferred to keep in a geographical and cultural enclosure at the risk of no longer being able to read the names of our own ancestors, let alone decipher their secret dreams and map their detours. It is now up to us to transform the stories of the exiled, displaced and uprooted, to build a structure for art history in exile, on the move and free from ideological ties.

In Abdalla's case, his decisions to leave Egypt in 1956, when he tired of the political compromises artists had to make, to exhibit his work in Europe, and then to move to Denmark with his new Danish wife, Kirsten and children represent a fundamental break. Although it does not explain everything (and everything cannot be explained with it), it still had deep meaning for him in terms of his tormented resentment of and complex relationship with his Egyptian homeland.

After studying at the School of Applied Arts in Cairo (mostly in the wrought-iron department) in the first half of the 1930s, his painting quickly won the approbation of Cairo's bourgeois European society, even though he came from the countryside, far from the cultural elites.

The House / البيت
1953 – 25 x 27 cm
Ink on cardboard

Women at the Market / نساء في السوق
1941 – 27 x 21 cm
Oil and aquarelle on paper

His first solo exhibition was held by the “Friends of French Culture” society at the Horus art gallery (Cairo, 1941). It was quickly followed by a number of exhibitions in Alexandria and Port Said, and, as of the mid-1940s, international group exhibitions. During this intense formative period, in 1942 he founded a “school” of art in Cairo, or rather what he himself called the “Ateliers Abdalla”, open to both students and other artists.

The first “Atelier”, however, was really created at the end of the 1930s in a bamboo hut in the fields where his family worked. The young Abdalla invited his artist friends to study there and paint scenes of peasant life [1].

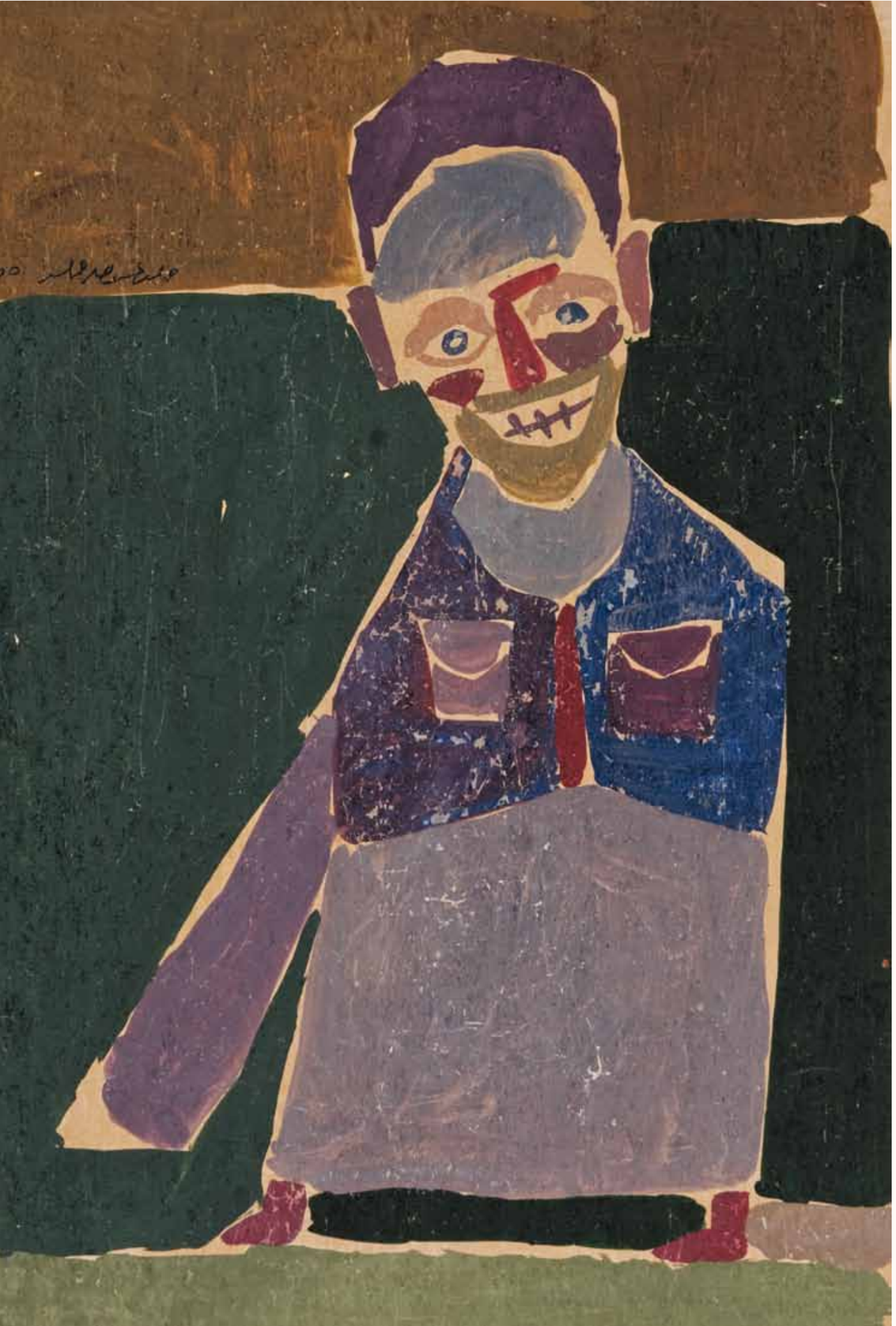
In 1949, he had a solo exhibition at the Museum of Modern Art in Cairo (which acquired several of his works and had been collecting Abdalla since his participation in the 1938 Cairo Salon). Then, between 1949 and ’51, came the trips to Paris and England, where he exhibited at the Louvre (in the France-Egypt exhibition) and the Bernheim Jeune gallery in Paris, and the Egyptian Institute in London.

Abdalla had already travelled a great deal, well before his more or less definitive departure for Denmark in 1956, and also just before Gamal Abdel Nasser took power in Egypt in 1952, dethroning King Farouk and symbolising the affirmation of Cairo as the cultural and political centre of the Arab world.

During this crucial period, the colourful cosmopolitanism of Belgian, Italian, French, Jewish, Greek, American and Syrian Cairo gradually buckled under the effects of pan-Arab nationalism and the Nasserite revolution, which worked for land reform for the peasants (fellahs) and against the feudal lords, but also led to the gradual impoverishment of the working classes, rural migration, full-on urbanisation, the consolidation of the Arab League on the international scene and especially the emergence of the anti-colonialist movement of nonaligned countries, in which Nasser took a leading role (alongside Tito, Sukarno and Nehru) with the Bandung Conference in 1955, followed by the triumphant economic plans for the nationalisation of the Suez Canal in 1956 and the construction of the Aswan Dam. Other consequences were the cultural break with the West, censorship of journalists and writers, and the opening of political prisons.

[1]. Among Abdalla’s students were Inji Efflatoun (1924-1989) and Tahia Halim (born 1919). The latter joined the Atelier in 1942 and became his first wife. Later recognised as a pioneer of the “modern expressive movement” in Egypt, she moved in with Abdalla on his return from Europe in 1951. They lived on Mariette Street, directly opposite the Egyptian Museum, on the iconic Tahrir Square. The “Ateliers Abdalla” started in the early ’40s, with a break between 1949 and ’51, and ended in 1956 when he left Egypt more or less for good.

Seated Woman / إمرأة جالسة
1946 – 30 x 22 cm
Gouache on silk paper & cardboard



Bahloul / بهلول
1955 – 37,5 x 25 cm
Gouache on silk paper & cardboard

## Cultural countercurrents and emancipated writing

Cairo, where Abdalla spent five more years developing his art in the 1950s, was at that time synonymous with rising nationalism and traces of authoritarianism in a city once described as the Arab capital because of the freedom of thought in intellectual circles. Abdalla sensed that the lives of artists and intellectuals would become increasingly difficult. The years of Surrealism, symbolised by writers like George Henein, Edmond Jabès and Albert Cossery, were followed by a period of "socialist realism", state art and the ruling bureaucracy.

Beginning in 1956, the Nasser government called on local artists to participate in major public campaigns, during which they were sent to Nubia, for example, to study the life of the peasants and produce works glorifying the little people, the "Arab nation" and other Third World utopias (Abdalla immediately refused to participate[2]).

These artists ending up creating a new urban and industrial folklore germinated on the back of the fellahs who came to the city to profit from the economic boom but instead found devitalised land and a worn-out social fabric: "Fields of rubble, miserable neighbourhoods crammed with hundreds of thousands of poor people who live – on what? – which are gutted by the Revolutionary soldier-urbanist to build wide roads, with little regard for the miserable inhabitants, who cram themselves into other overcrowded slums a little further away"[3] (while the same "poor of the nation" adorn frescoes by artists selling their art in exchange for the patronage of the "benefactor" State).

Those were the compromises and pretences in force in Nasser's society, which began as a symbol of renewal and a breath of freedom and then darkened into repression. And those were the paradoxes of the postcolonial Egyptian era that Abdalla fought unrelentingly, whether actively or through silence and withdrawal, beginning with his early exile in Denmark as of 1956. Far from the Cold War, geopolitics and the class struggle, Abdalla grieved perhaps most of all for the dynamic, cosmopolitan language of the 1940s, the same language commemorated by Edward Said, nostalgic for the "cultural countercurrents" of 1940s Cairo, where he grew up:

The spoken Cairo dialect of Arabic, virtuosically darting in and out of solemnity, colonial discipline, and the combination of various religious and political authorities, retaining its quick, irreverent wit, its incomparable economy of line, its sharp cadences and abrupt rhythms[4].

[2]. Among the most remarkable artists who participated in the state art project for a certain period of time were Tahia Halim (born 1919) and Abdel Hadi Al Gazzar (1925-65). Abdalla had not waited for the project; he had already visited Upper Egypt and Nubia for several months between 1939 and '40.

[3]. Simone Lacouture, Egypte, Paris, Seuil, 1962, p. 74. The author, speaking of the children of the Nile Valley who had been trained to work with wool and needlepoint, was amazed by the beauty of their productions. She mentioned Abdalla as a leader of the "Cairo School" and as an innovative artist who knew how to experiment with tradition: "The most impressive, Hamed Abdalla, creator of large compositions with an angular design and daring expenses of solid colour, drew his inspiration from the Egyptian lower classes so close to his childhood.", p. 182.

[4]. Edward W. Said, "Cairo Recalled: Growing Up in the Cultural Crosscurrents of 1940s Egypt", Reflections on Exile and Other Essays, Cambridge, Harvard University Press, 2001 (1987).

Asfour / عصفور
1956 – 64 x 100 cm
Mixed media on silk paper and canvas
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

Family / أسرة
1957 – 46 x 38 cm
Gouache on crispy silk paper & mazonit

This same darting, virtuoso language of the 1940s can be found in the first novels of Naguib Mahfouz and the comedies of Naguib Al Rihani (whom Edward Said saw as the Balzac and Molière of Cairo) or in the evanescent yet inexhaustible images of Egyptian cinema. Said continues:

A cohabitation of Islamic, Mediterranean, and Latin and erotic forms, the latent promiscuity of this semi-underground Cairo… what I can easily imagine that the European colonists were attracted to, drew on, and – for their own safety – kept at bay.… The traffic between Europe and this Cairo is what we are beginning to lose, as Nasser's Arabisation, Sadat's Americanisation, and Mubarak's reluctant Islamisation efface its transactions altogether[5].

Abdalla took inspiration from the letter and from writing – a symbol of civilisation if ever there was one – a sensitive area with extraordinary visual power. This writing is the opposite of that which, under cover of a ban on images, tried to establish rules for the meaning of words.

Abdalla's writing is the product, in painting, of several registers of writing, from the most tangible to the most metaphysical (calligraphic writing, choreographic writing, talismanic writing, etc.), themselves conditioned by extremely (dizzyingly, we might say) varied visual media (from paint on papier mâché or on tissue paper to combustion as a principle of composition, and from relief print to watercolour).

We might say, therefore, that the emancipation of writing is the nodal point, or the most critical issue in the "Abdalla" chapter in the history of modern art. That means writing not only as a gesture, but also as a social and symbolic practice (writing is always circular, written for both oneself and for the recipient).

By celebrating the visual, plastic power of writing as well as the freedom to take on writing, to reappropriate and desacralise it to better glorify it, Hamed Abdalla joined a constellation of peers who were also concerned with this problem, this malaise of civilisation: the search for a new language while reconnecting with a language's ancient roots, a problem that could be defined, to some extent, by the European avant-garde's interested in so-called "primitivism".

5. edward W. said, "cairo recalled: Growing Up in the cultural crosscurrents of 1940s egypt", Reflections on Exile sand Other Essays, Harvard University Press, 2002.

Sayedati / سيدتي
1955 – 46 x 33 cm
Gouache on crispy silk paper & cardboard

Poem / قصيدة
1970 - 64 x46 cm
Acrylic on paper & cardboard

In this context, we could mention the Europeans Paul Klee, Jean Dubuffet and Henri Michaux, but also the painters Charles Hossein Zenderoudi, Shakir Hassan al-Said and Ahmed Cherkaoui, who, in countries as diverse as Iran, Iraq and Morocco, were dealing with writing with a status very different from that of their metropolitan counterparts.

It was more rooted in a widespread, living literary tradition (the Koran and more generally calligraphy as a symbolic form), one that was no doubt far more standardised and codified than Dubuffet's involvement with the art of the mentally unstable or Michaux's mescaline-fuelled wanderings.

The case of Hamed Abdalla in the story of "Lettrist" or "bookish" art (a cosmopolitan story whose geographic dynamism transcended national and colonial divisions) is certainly more exemplary because of its pioneering nature as a contemporary of the Parisian Lettrist movement, whose founder, Isidore Isou, was exiled there during World War II.

But even though Abdalla cultivated an intimate knowledge of sacred and mythological texts, backed up by a mastery of calligraphy, which he had practiced since childhood, his investigation of the letter was no less liberating and experimental than that of the heirs of Dadaism and especially Surrealism, with which Egyptian artists had been familiar since the 1930s (the generation of George Henein, Ramses Yunan, Kamel el-Telmessany, etc., and the activities of the Art and Freedom group).

The difference was that Abdalla's ties with Western modernism were closer to informal abstraction and the Cobra[6] movement, probably the most intense (and transnational) seat of analytical deconstruction that refused to choose between figurative and abstract art (in this context, we might highlight the importance of the letter and the bookish paradigm in the painting of the artist Pierre Alechinsky, who was affiliated with Cobra).

In the specific context of the post-Second-World-War avant-garde and a Europe in ruins, this presented the risk of division between an increasingly open (progressive) definition of abstraction and an increasingly closed (conservative) definition of figuration. In the Egyptian and Afro-Arab context, it would take on a different connotation.

[6]. Cobra, or "Copenhagen, Brussels, Amsterdam", was an art movement founded in Paris on 8 November 1948 by the poets Christian Dotremont and Joseph Noiret and the painters Karel Appel, Constant, Corneille and Asger Jorn in response to the quarrel between abstraction and figuration. The movement, which published the journal Cobra (1948-1951), was dissolved in 1951.

Talisman / طلسم
1975 - 80 x 43 cm - Acrylic on paper

Exhausted / إرهاق
1970 - 65 x 60 cm
Acrylic on paper & cardboard

## Hieroglyphs, talismans and tattooed memory

Abdalla invented – and never stopped using – many ways of extending the power of writing to the power of the image (and vice versa), instead of opposing or separating them, as was done by some orthodox modernists who were in love with purity and minimalism, or by those who fetishised either the image or the text. His unlimited repertoire of mobile signs, spirit words and other talismans were encompassed by the invention of what he called the "word-shape", or the unity of original meaning in a system he developed in the manner of a scribe-alchemist, creating a half-scriptural, half-anthropomorphic alphabet.

It was as if the sacred message of writing were concealed or nestled (in the most erotic sense of the term) in the speculative, hallucinatory contours of a body dancing, praying, mourning or rejoicing in the effusions of colours and rhythms of the material. The profane body of a dancing child or drunken individual (or even of a bent-over peasant or a couple making love) joins its contortions to the Arabic letter like a fingerprint – engraving and suspending the meaning at the same time.

Abdalla's alphabet is also related to a bestiary worthy of writers like Jorge Luis Borges and Italo Calvino, who wanted to break down limits on language (to the point of mysticism) while bringing together encyclopaedic knowledge, combining a taste for nomenclature with a taste for collections (or series). In this sense, words are treated as moving bodies that retain and reveal meaning, which also moves, since the word-concept (the idea) is integrated into the mainly visual dynamic force field that Abdalla called "word-shape."

This shows with renewed eloquence how the painting of symbols or the art of the letter as practiced by Abdalla is close to the original collision of text and the body found in ancient memory games, which we could call, as Abdelkebir Khatibi did, the emanations of a "tattooed memory", a memory that goes beyond the spoken word by turning writing into a rite of passage between the here and now and the hereafter, between desire and mourning, a bodily memory (we are even tempted to say that Abdalla created a kind of Kamasutra of the Arabic language).

Exhausted / إرهاق
1938 – 30 x 20 cm
Watercolour on paper - Private collection

Lost / الشريدة
1966 – 116 x 89 cm
Relief, mixed media on wood
Tate Modern London

The Egyptian painter seems to be reflected perfectly in the words of the Moroccan writer, as if the two had known each other well:

I wrote, an act without despair that was meant to conquer my sleep, my wandering. I wrote because it was the only way to disappear from the world, to cut myself off from chaos, to accustom myself to solitude. I believed in the destiny of the dead, so why not unite with the cycle of my eternity?[7]

If Abdalla said, "I painted ..." as Khatibi said "I wrote ...", it would not be so much an analogy between the painted image and the literary text than an analogy between the act of painting and the act of writing: in both cases, there is the same desire to find a higher consciousness amidst the drifting of the mind and the passage of time, to make oneself the tattoo artist/witness of a collective memory that lies under our feet and would be like the symbol of the separation between a Me-body and a Me-word.

Imagine Abdalla having exactly the same dream as Khatibi: "I dreamed the other night that my body was words."[8] There is no more dazzling equivalent in the work of the painter/tattoo artist than his monument to dreaming and wandering, Al Sharida, a word that can be translated as "lost" (in the sense of "lost in thought") or "escaped" (in the feminine).

This imposing work with an outstanding conception consists of a system of wooden bas-reliefs with an architectural stature that allows the letters of the word "AL SHARIDA" to be arranged like a dismembered body or a couple whose bodies are entwined (or sitting on each other), as Abdalla often suggested in many of his works.

Al Sharida is a fine example of this research on the hybrid and the third sense, beyond the visual form and the form of language. It is even more evident here since the wandering or sleep of the spirit refers to what we do as readers/interpreters looking at the painting: we recognise the word written out "in full" while letting ourselves wander through untold, unpredictable ramifications, as if the moment when we read the word and the moment when it escapes us (the moment when the letters seem to let go of each other or break free of their own meaning) were basically the same.

[7]. Abdelkebir Khatibi, La Mémoire tatouée, El Jadida, Okad, 2007 (1979), p. 87. Abdullah and Khatibi did not know each other either personally or through their work, but a comparative analysis shows that they were driven by the same meditation on the relationship between marginality and universality, to the point of creating a path of initiation.

[8]. Ibid, p. 79.

Lost / الشريدة
1951 – 50 x 40 cm
Lithography

Sleep / نوم
1977 - 99 x 73 cm
Acrylic on paper

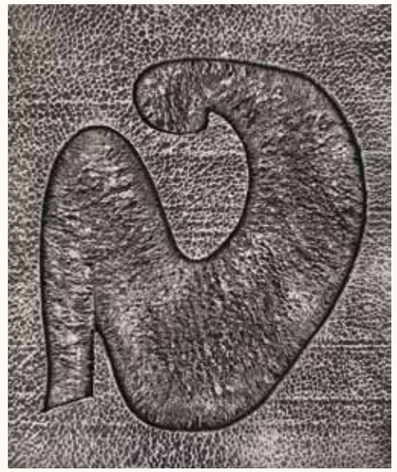
For Abdalla, the only meaning is nomadic, like human nomadism, beginning with his own discontinuous journey across Africa and Europe. Al Sharida dates from 1966, when the artist left Denmark for France, a turning point marked by the return to forms even more ingrained in Egyptian and Arabic identity.

Edourad El Kharrat, in a remarkable text on Abdalla, was the first to speak about them as "Arabic hieroglyphics," observing with keen insight the "expressionist treatment of Lettrism ... the dynamics of the letters, their inner movement and the incessant waves of their exuberance"[9].
The imaginary motif of sleep and wandering was used again in many other works, such as Noum (meaning "sleep") a decade later, a 1977 work in acrylic in which the word literally takes the form of a mother's (virginal) body taking her child in her arms, folded on themselves. The theme of Madonna and Child added to those of nomadism and wandering cannot help but remind us of that of The Flight into Egypt.

With the incessant play of mirrors between content and form, however, between the signified and the signifier, the form of the letters "NOUM" also echoes other compositions by the artist with totally different meanings, such as Mahzoum (meaning "defeat") from the "Illuminations" series of 1963 (during the Danish period), made from the combustion of tar and silver paint, or the 1978 Lettre Qâf, a relief in polystyrene and acrylic from the series in which a single letter dominates and invades the space of the painting, cut off from the umbilical cord linking it to the word and the scope of meaning. Moreover, in the arabesque alone, applied to the letter Qâf, the motif of the prostrate body wrapped up in itself, attached only to its own design, asserts itself and becomes almost an icon of the artist's work, an ambivalent symbol recalling a foetus of language as much as a purely esoteric sign.

[9]. Edouard El Kharrat, "Hamed Abdalla, l'artiste du monumentalisme", El Hayat, 29 July 1994

The Letter Qâf / قاف
1978 – 46 x 38 cm
Relief, styrofoam and acrylic



Hope / أمل
1958 – 30 x 21 cm
Gouache on paper
Philippe & Olivia Maari
Collection, Cairo

Hope / أمل
1950 – 43 x 23 cm
Lithography

Hope / 1953 - أمل
41 x 27 cm
Watercolour on paper

Amongst the collection of symbols invented by Abdalla is an exact double of the prostrate figure: the figure of the fellah, the peasant whose freedom is attached to his land yet threatened by the expropriation of that land. Abdalla starting using this figure in the Egyptian years (the 1940s).

With his arms thrown up in the air, like a letter seeking its destination, or, more precisely, the crescent of the character lam-alef stretching up towards its silent accent, Abdalla's fellah is a symbol of resistance, revolt, insurrection – he is like the closed fist of the prostrate body, which suddenly opens. Again, language and image are never completely separated; they come together in the search for a third space, an area of recognition of symbols not identified by purely encyclopaedic knowledge.

Abdalla's language is inspired by the architecture, calligraphy and miniatures of the so-called Islamic tradition as well as by Persian, Chinese, African and European modernism, which he first confronted, almost without realising it, in the 1940s. Above all, however, to completely free himself of distinctions between abstract and figurative, geometrics and symbolism, he takes even more liberties in layering the painting space and the writing space, i.e., the space of projection and of inscription.

Exhausted / إرهاق
1951 – 43 x 23 cm
Lithography

Allah Akbar / الله أكبر
1963 – 80 x 65 cm
Pitch and aluminium on wood
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

## ENCYCLOPAEDIA OF GLYPHS AND FRAGMENTS OF SENSATIONS

The letters of the word "AL SHARIDA" fit together in the manner of an ancient Egyptian bas-relief, but also, to be more precise, in the manner of the decoration on a piece of 12th-century Persian pottery.

After Abdalla spotted it the Victoria & Albert Museum in London, he made studies of it and derived shapes from it. It has a very special ornamental frieze, described by the English Orientalists as "Persian sgraffito"[10], with irregular lines and interlocking motifs, like contorted silhouettes condensed by the frieze's horizontal lines, which contain them.
This seemingly anarchic and particularly voluble pattern must have caught Abdalla's attention with its anthropomorphic potential. Like an open structure, it could be filled with a fluctuating, semi-abstract design, more open and less systematic than other types of decoration used later in Iranian or Egyptian architecture (which inspired the artist just as much in other works).

In this detail of a syntactic nature, we can see a synthesis of nearly all of Abdalla's reflections on decoration and its mobility, or the becoming-body of the decoration (whether it is inspired by a form of writing or a purely geometrical form). Indeed, Abdalla never reproduced any pattern as such, but always tried to give it a new life in the swirls of the material, colour or line, and usually all three at the same time.

The artist's creative process (full of ruptures and meaningful multiplications) places his work outside a mechanical or decorative application of traditional symbols (at which many of his contemporaries excelled). To some extent, Abdalla always dreamed about or imagined the symbols to which he gave form before recognising them as derivative forms from various traditional elements. They operate as theoretical updates, which seem to confirm the play of forms he created. Any reference to a specific decorative or architectural element is not to a form that inspired Abdalla but to one that he found. This process is at work in the 1958 drawing titled Allah Akbar (a title that recurs in several works from different periods), where Abdalla puts the "Persian sgraffito" motif to the test of a hunched-up body too big and squat for the space of the frame that contains it in cramped confines.

[10]. See Arthur Lane's classification in Early Islamic Pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia, London, Faber & Faber, 1947. This book was part of the artist's library.

Allah Akbar / الله أكبر
1958 - 32 x 25 cm
Gouache on silk paper and cardboard

Shandawili Series / مجموعة شندويلي
1970 – 146 x 73 cm
Acrylic on paper

This is a figure of a victim or a recluse. The decoration (of Persian inspiration) and the figurative translation once again remain completely open to each other, in fusion. It is impossible to attribute this to a specific origin; Abdalla was a gold digger before becoming an artisan-scribe. The erudition of his theoretical research rivals his visual research in intensity, but he never strays by assimilating them or by giving them an illustrative role.

Abdalla's attraction to the concept of the talisman is related to this idea of a posteriori knowledge (as opposed to preconceived knowledge) and also to the analogy between the shape of the painting and the structure of a cartouche in which a name (divine or secular) is inscribed.
He used this concept – at once numerological, ritual and chromatic – as a title for an ensemble of works and suggested it in all his work as of the 1950s, especially when he finally stopped figuratively representing the fellah and other humans (as crude and childish as those figures from the Egyptian period seem, Abdalla was deconstructing the figure like a puppeteer frantically manipulating his marionettes).

With the symbol of the talisman, he gradually moved away from this chapter to follow the Lettrist "Arabic hieroglyphics", an adventure that was at once esoteric and erudite, speculative and narrative, like a sequence of numbers that we are asked to first recognise and interpret rather than read or just contemplate.

Navigating between memory games and mirror games, Abdalla's talismans make the substance and form shine one over the other, unfolding words (playing on the sound each contains, the utopia it covers, the institution that sets its value, etc.).
Everything takes place in the folds, that is, in the infinite, which begins again with each new interpretation, each new interpreter who tries to decipher the talisman. But also in the identification with the physical folds, between the folds of the material (crumpled paper, cracked paint and other textures creating linings, interstitial spaces) and folds of vision: the deep meaning contained in Abdalla's talismans represents a hatching in both directions, up and down, open and closed.

Motherhood / الأمومة
1951 – 43 x 23 cm
Lithography

Source / المورد
1953 – 30 x 21 cm
Acrylic on crispy silk pape

As if to remind us of the precept of the philosopher Gilles Deleuze, questioning the idea of the fold, developed at the end of his life by Gottfried Leibniz in his Monadology: "The task of perception entails pulverising the world, but also spiritualising its dust."[11]
For Leibniz, one cannot access remarkable perceptions through the simple ratio of parts to the whole, but by synthesising microscopic perception and macroscopic perception; a model that seems particularly suited to the talismanic language of Abdalla, for whom a letter was never a pure component of one word, and one word was never a pure component of a phrase or concept. The material the work is made of is also involved in this stratification of sensory experience. Deleuze continues:

That we are always perceiving in folds means that we grasp figures without objects, but through the dust without object that the figures raise up from the depths, which falls back again to let them be seen for a moment. I see the folds of things through the dust they stir up, whose folds I move aside. I do not see into God; I see into the folds[12].

There is a stratification of perception but also a metaphysical splitting into two of the subject in a search for a synthesis between the two poles of existence, as the reader of the Koran is invited to do in two suras noted by Abdalla himself:
To God belong the East and the West; whithersoever you turn, there is the Face of God (verse 2:115).

Or:

Have they not regarded all things that God has created casting their shadows to the right and to the left, bowing themselves before God in all lowliness? (verse 16:48)[13].

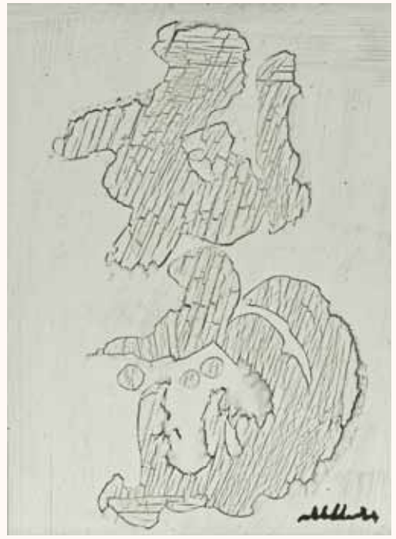
Abdalla's talismans, in spite of the swirls and jumbles that animate them, retain something of this transcendental experience; even when they are expressed in the world of profane symbols, they recall this immanent symmetry, this all-encompassing space (no top, bottom, left or right) and especially the deity's power of ubiquity.

[11]. Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010 (1998)

[12]. Idem

[13]. Hamed Abdalla Archives

Talisman / طلسم
1969 - 35 x 26 cm
Mixed medium on paper



Stagnation / الجمود
1970- 40 x 31 cm
Acrylic on paper

While Abdalla's talismanic modernism ultimately offers a clear, unambiguous message ("sadness", "surrender", "slavery", "prostration", "pain", "war," "defeat," "resistance" "revolution", "freedom", but also "love", "affection" and "desire"), above all it gives the (Arabic) alphabet a new plasticity, which belongs as much to the popular tradition as to the science of movement and the theory of decoration.

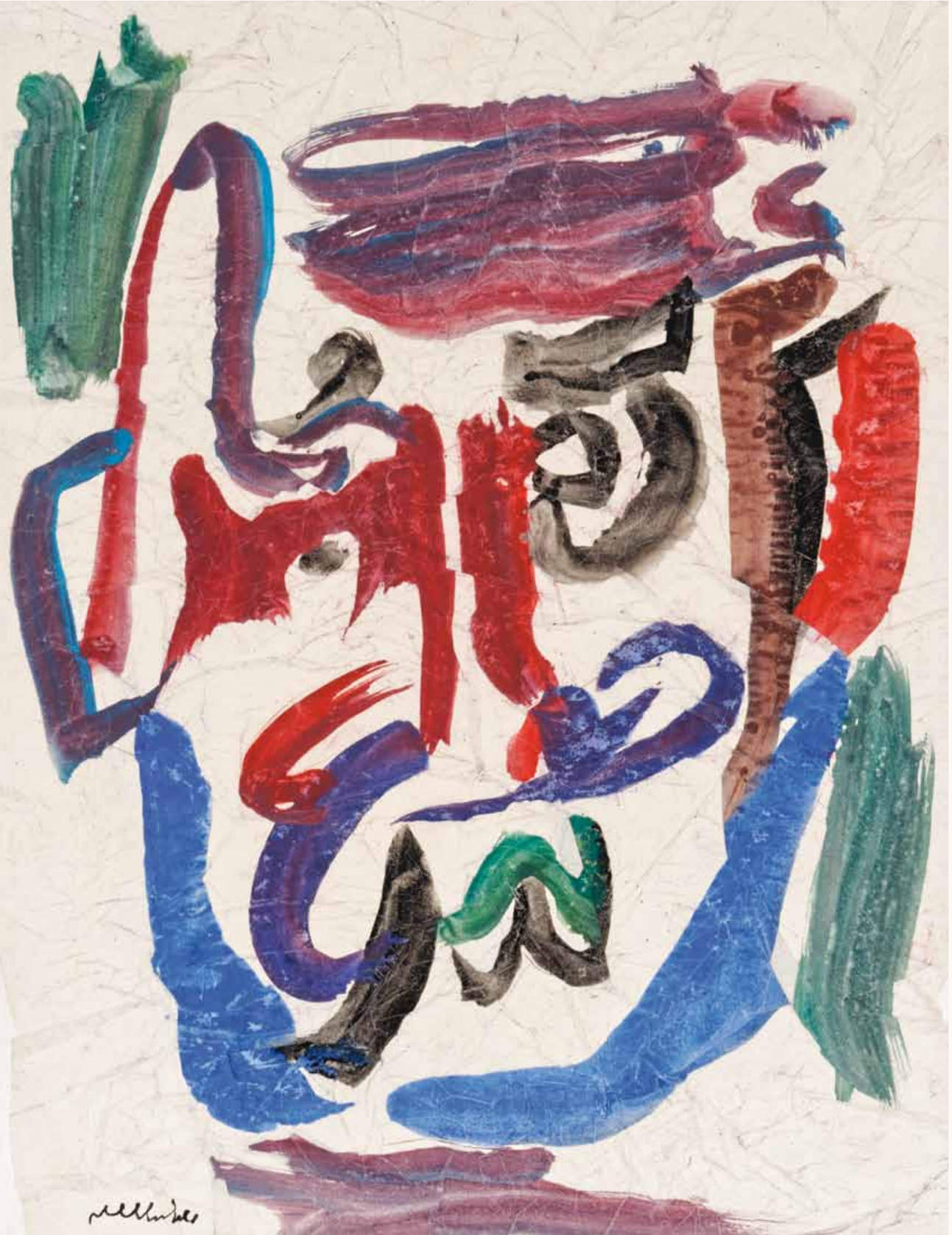
In so doing, his experience of Arabic was influenced by his study of Chinese calligraphy, his knowledge of Egyptian hieroglyphics and Paul Klee's use of the broken line. Abdalla expressed this eclectic, interdisciplinary spirit in the modernist context, but its origins can also be found in many ancient works, such as the cosmographic books of the 16th century published during the second Mamluk Dynasty, in which the miniatures reflect the Arabic, Persian and Turkish styles, with some even exhibiting Indian or European traits[14].

In other words, beyond international cosmopolitanism, Abdalla was particularly interested in the cosmopolitanism of the Arabic world itself, with its wealth of sources and influences (literary cosmopolitanism). This was well before the advent of Impressionism and European painting in the bourgeois Egyptian society (the cosmopolitanism of the salon) of the early 20th century.

One of his most significant trips in this context was undoubtedly the one he made to Sicily, where he exhibited in 1957 at the Mediterranean Cooperation Centre in Palermo, during which he discovered the Palatine Chapel (dating from 1143 and built over an old mosque) on the first floor of the Norman Palace, with its magnificent Byzantine mosaics; its mix of Byzantine, Norman and Arab influences; and its coffered wooden ceiling, which was designed by the workers of the Caliphate of Cairo. Fascinated by it, Abdalla studied its history and decorative and iconographic system. He also looked into the presence of Islam in Palermo at that time. The encounter with these mosaics featuring characters that Abdalla "recognised" as his own played a totally paradoxical role: he re-discovered his Arab identity outside of the Arab world imagined by Nasser's conservative pan-Arabism;

[14]. Abdalla took particular note of one such book, Qânoûn ad-Dounya wa-Ajâïbhâ, by Sheikh Ahmad [Misri], which he read about in La Peinture islamique et indienne, by Jean-Jacques Lévêque and Nicole Ménant, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 182. Hamed Abdalla Archives.

Talisman / طلسم
1975 – 70 x 57 cm
Acryllic on paper & cardboard



Left side :
Bald Man / الأصلع
1958 – 30 x 22 cm
Gouache on crumpled silk paper & cardboard

Fellaheen / فلاحين
1954 - 24 x 17cm
Ink drawing on paper
Poul Pedersen Collection

Abdalla's pan-Arabism is an intercontinental dream that extends throughout the Mediterranean and re-creates the link with Africa. The L'Unita journalist who covered Abdalla's exhibition insisted in his introduction on the new intimate relationship linking the artist with the mosaics of the Palatine Chapel. He did not miss the analogy between Christ and the apostles on its ceiling and the peasants populating Abdalla's paintings, an anachronistic voyage between Palermo and Cairo, the 12th century and the 1950s (can we imagine how Abdalla would have identified with the Palermitani of the 1950s). Here are the journalist's impressions of the works of the artist who had left Egypt behind many years before:

His art exhibits a certain unity and personality: beyond the intellectual formalism, it projects us into an inner world that is aware of its time, its land, its people and the history of its emancipation. Oppressed men who stand up, families at work, old houses on the edge of the desert, royal palaces miraculously still standing thanks to general inertia, children, women, lovers between the palm trees and mosques[15].

From the palm trees of Palermo to those of Cairo, sacred figures mingle with secular figures. The salt and ash of the Arab street rain down on conches filled with holy water and candles burning in the Christian chapel. The Muslim shrine recalls Italy, a country he had known under another name and under other meridians, the kingdom of Sicily, a land with a perfectly composite identity, born of the rapid succession of Byzantines, Arabs and Normans between the 10th and 12th centuries. From the palm trees of Palermo to those of Cairo, the painter discovered a multiple identity, the product of a nomadic, multilingual, mixed civilisation.

[15]. Franco Grasso, "Un peintre oriental au Centre de la coopération méditerranéenne. L'Egypte d'Abdalla », L'Unita, 23 mars 1957. A close reading of the press cuttings in the Hamed Abdalla Archives shows that in the 1950s Italian art critics often used the terms "Mediterranean painter" and "Mediterranean tradition" when writing about Abdalla (while still using orientalist terms like "oriental painter", etc., probably indicating that traces of colonial ideology were still fresh).

Am' Hegazi / عم حجازي
1958 – 25 x 19 cm
Ink on paper & cardboard
Poul Pedersen Collection

The Letter Qâf / قاف
1969 – 100 x 81 cm
Linoleum on canvas
Philippe & Olivia Maari
Collection, Cairo

Rise up / إنهض
1980 – 60 x 80 cm
Acrylic spray on crumpled paper

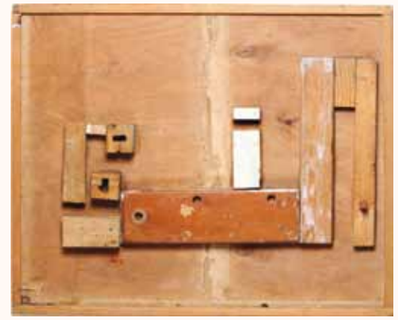
This experience, both imaginary and real, is reflected in his love for the fresco – Abdalla has all the qualities of a fresco painter, even though he painted on paper throughout his life. In the same year as the trip to Palermo, the Danish art critic Ib Paulsen immediately detected signs of an agitator and a primitivist universalist in Abdalla:

The strength of Abdalla's works is to plunge consciousness through centuries of evolution, going back to cave paintings, beyond borders, around the world, as far as the Babylonian cults, all the while retaining a firm desire to transform images according to the temperament that alters them, whether it is Chinese, Egyptian, Aztec, Sumerian, or that of Abdalla, Klee, Picasso, Munch or Gauguin ... [Abdalla] is a flame, a storm in the burning desert. We have much to learn from him[16].

The big difference between European primitivists and Abdalla, like many artists of the Middle East and Africa, was that his reinvention of a vernacular or "authentic" language was not based on the invention of a faraway, foreign Other, but on an introspective movement, a self-analysis, which goes far beyond considerations of identity, whether related to pan-Arabism or the Egyptian identity.

[16]. Hamed Abdalla Archives.

Sleep / نوم
1978 – 48 x 59 cm - Wood relief
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo



Talisman / طلسم
1958 – 61 x 47 cm
Acrylic on crumpled silk paper & paper

# THE BODY OF THE LETTER IN THE PHILOSOPHY OF BEING

Abdalla was a fine observer of major avant-garde advances, such as the “free words” dear to Futurist Filippo Tommaso Marinetti, but he was more concerned with encircling words with a halo so they would regain their lost aura, another way of expressing the purpose of his talismanic modernism.

The talisman is an invisible grid that gives the word its plastic relief and metaphysical depth. It is activated as a spiral inside the word, darting into the impure space of the material and the ideogram, an ideogram that is transformed under our eyes, abandoning calligraphy for a blind task and discontinuous, dismembered, even atomised writing. From that same radical movement, consisting of distorting the links between the letters of a word, stripping the language for the benefit of torn symbols, Abdalla foreshadowed many typographical innovations in relation to the Arabic “alphabet”: typography is not just a given repertoire of symbols representing a language; it is also a reserve of meaning (and sounds) awaiting reincarnation.

In this respect, the Arabic alphabet – which differs from the Latin alphabet in that it is foliated writing with letters that are joined together and no capitals (on the Western printing press) – goes against the very idea of ”typography” or detached letters. This is why Abdalla’s contribution to typographical and spatial uses of the Arabic letter goes far beyond the confines of the fine arts and the avant-garde, with which it is usually associated[17].

The least one can say is that “typography” for Abdalla is more about shapeless organic matter than a defined, recognisable symbol.
Thus, Abdalla’s first act – beyond choosing a support for his work, which is rarely an entire canvas but more often surfaces and layers of paper put together or extended – is the act of separating the letter from the language (or separating the word from the sentence), as if to give it a new aura, a new space for expression. It is the act of excising language to emphasise a particular event or one that is imperceptible to the naked eye. This is also why his painting so intrigues the viewer attentive to the secrets waiting to be discovered or the numbers waiting to be counted.

[17]. An Iranian artist influential in this area was Reza Abedini, a leading player in the creation of a Perso-Arabic “typography”.

Talisman / طلسم
1975 – 30 x 15 cm - Acrylic on paper

Beautiful Lady / ست الحسن
1958 – 32 x 23 cm
Gouache on crumpled silk paper & cardboard

It is this expurgation of writing and words through the material to target a state of both accomplishment and mystery that brings us so close to his painting, to that unstable moment when we recognise a word that we may have never known, a form, a gesture, a sign of continuity with our own language, encouraged by the archetypal and symbolic structures distilled by the “Abdalla” body (a body at war, a body in turmoil, a sacred body, a collective body, and always a “body” in the typographical sense).

After the phase of separation of the letter and ablation of the language comes a phase of reconstruction of meaning in the creation of a volume (dynamic but appropriate) for each expressive unit: letters, words, idioms but also ellipses, relief effects and even shadows (“Abdalla” is also the name of the ineffable boundary between painting and sculpture, between two-dimensionality and three-dimensionality).

If Abdalla’s greatness lies in his proposal to merge being and the letter, like two sides of one and the same coin, it is to better reveal the function of the mirror, meaning that being can always find its salvation in the text, the source of all interpretations. And interpretations of the text themselves will win over minds when they also open to body language, the language of symbols, meaning in motion, which can operate both on an architectural surface, in the ornamental grammar of Islamic traditions, in tapestry and mosaics, but also in musical composition or mathematics – related areas Abdalla used with an economy of means and a variety of admirable procedures. Ultimately, this sacred union of being and the letter is perfectly situated beyond the formalistic games of the European Lettrist movement, but it is close to the vitalist and political (or even anti-colonial) concerns of the Cobra movement.

It perfectly represents Abdalla’s uniqueness in a trans-history of modern art beginning in the 1940s. If we were to summarise the terms of this union (being = letter), it would be hard to find a better definition than that of Gilles Deleuze when he explain the triad percept, concept and affect, or the very dynamic of creation, the same three dimensions in which we can perfectly break down each of the talismans engraved by Abdalla (percept: what is seen; concept: what is read; affect: what transforms our being).

Talisman / طلسم
1958 – 32 x 23 cm
Gouache on silk paper & cardboard

Talisman / طلسم
1969 - 55 x 46 cm
Mixed medium on wood

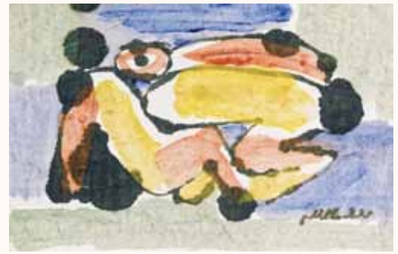
Before we delve into the historical and aesthetic depths of this unique undertaking, however, let us first note that this unending search – or this multiplication of keys creating their own fantasy of an impassable door – gradually finds its deep virtue in the very name of the painter, “Abdalla” (even more so after the end of his life), that is, the servant of God (or, in other words, the servant of the Word, the message, the symbol).

Even beyond that, there is the purely visual form of the name or word-shape “abdalla”, which seems carved in the manner of a personal talisman playing with a triple symmetry: the symmetry of the “b” and “d” like two reversed caryatids; the symmetry of the two “l”s like the spears of knights; and finally the symmetry created by the jerky repetition or rhythm of the three “a”s.

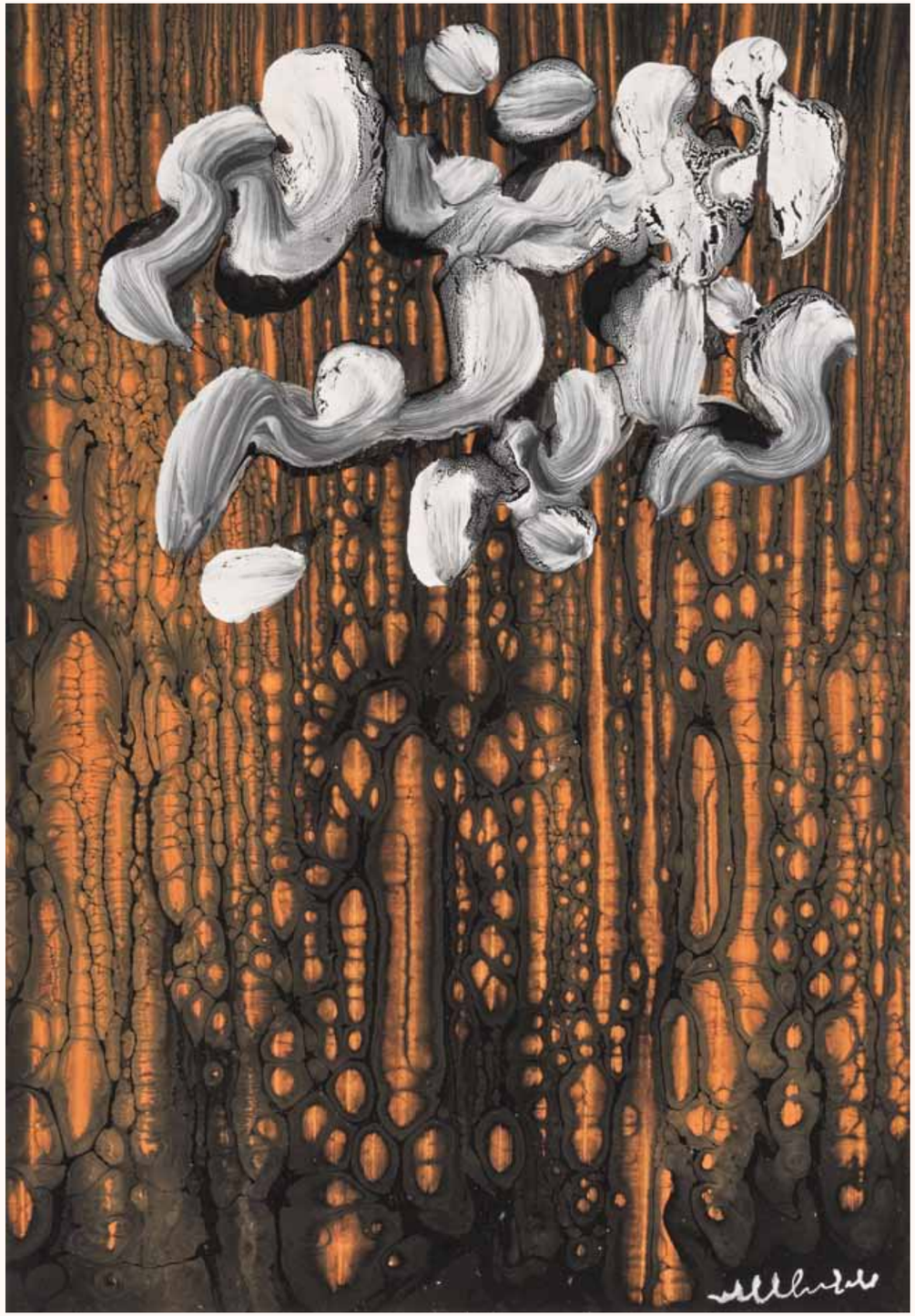
The word itself is like a structure or a bas-relief, to which the artist first gives a physical and graphic primacy. Similarly, the way he signs his paintings distorts the difference between Latin and Arabic; we do not know if “Abdalla” is written in “French” or in Arabic; in other words, he is distorting the difference between two symbolic systems that are foreign to each other to better merge them into a set of horizontal and vertical lines, or a kind of wild fictional cuneiform.

The name “Abdalla” then becomes a pure effusion of space and movement that falls outside a specific idiom but, in an exquisite paradox, uses a language that seems both vernacular and futuristic.

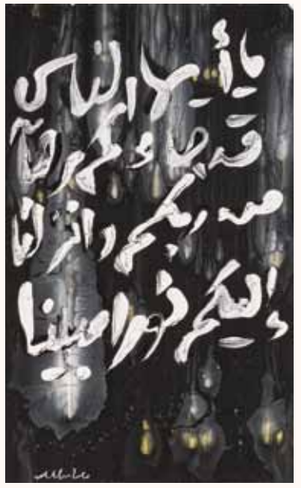
Love / المحبة
1959 – 14 x 22 cm
Gouache and ink on silk paper & cardboard

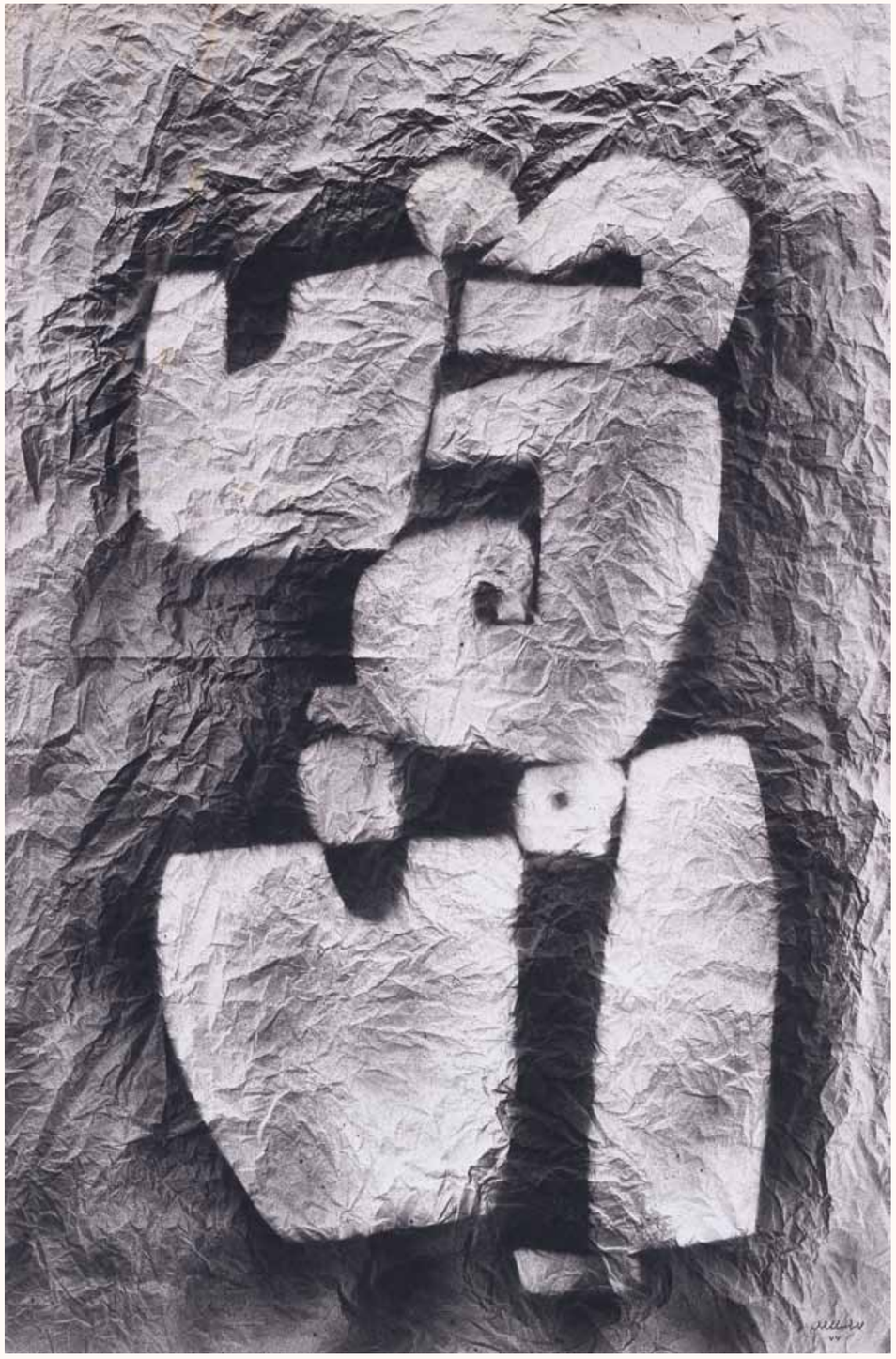


Love / المحبة
1959 – 14 x 22 cm
Gouache and ink on silk paper & cardboard



Series “People from the Caves”
أهل الكهف
1975-76 - 30 x 21 cm
Acrylic on paper







Rise up! / إنهض
1977 - 80 x 60 cm
Acrylic on paper

Rise up! / إنهض
1977 - 60 x 80 cm
Acrylic on paper

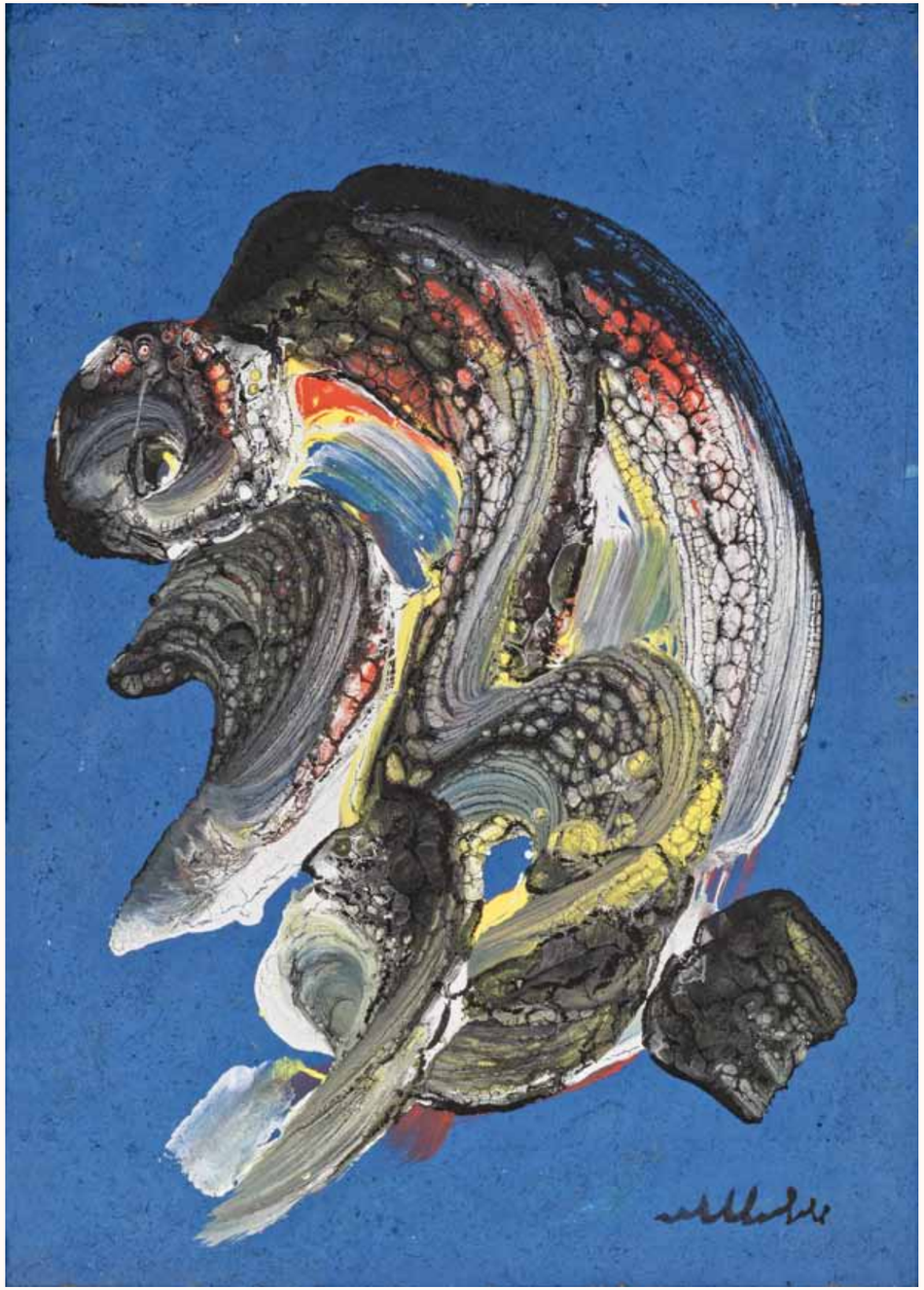
Capitulation / التسليم
1980 - 195 x 146 cm
Acrylic on paper

الفنان الحقيقي هو الذي يمثل عصره،
هو الذي يشعر بالقوة التي تنبعث من
الشعب ويعبر عنها في أعماله. إن العمل
الفني هو تعبير فردي ترتبط جذوره
بروح الشعب.

*The true artist is the one*
*who represents his time,*
*who feels the strength*
*emanating from the people and*
*who expresses it in his work.*
*The work of art is an individual*
*expression connected by its*
*roots to the soul of the people.*

Stagnation II / الجمود
1978 - 46 x 33 cm
Acrylic on paper

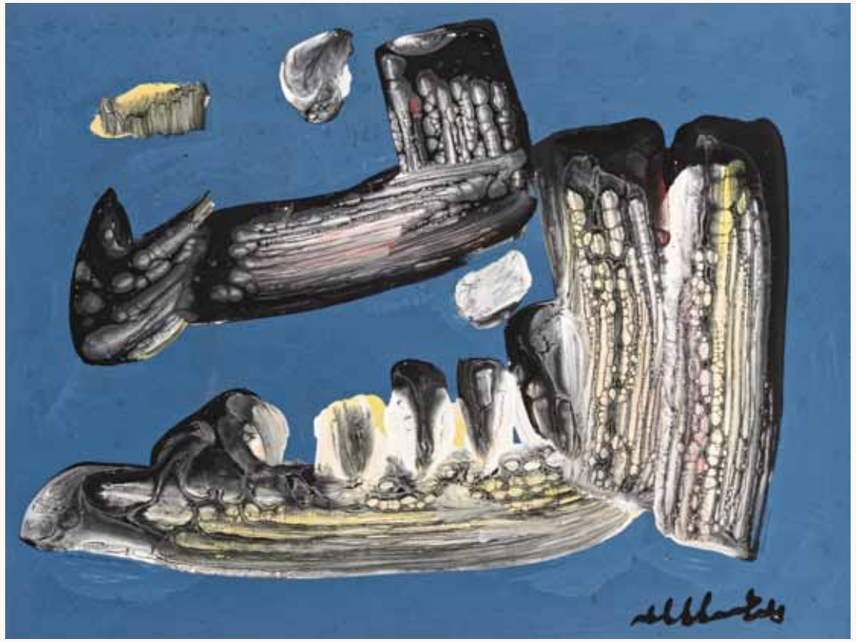
Stagnation I / الجمود
1978 - 46 x 33 cm
Acrylic on paper



Slavery / العبودية
1976 - 40 x 31 cm
Acrylic on paper & cardboard

Tearing appart / إنفشاخ
1976 (04/09) - 29 x 38 cm
Acrylic on paper & cardboard

The donkey capitulating / التسليم
1977 - 31 x 40 cm
Acrylic on paper

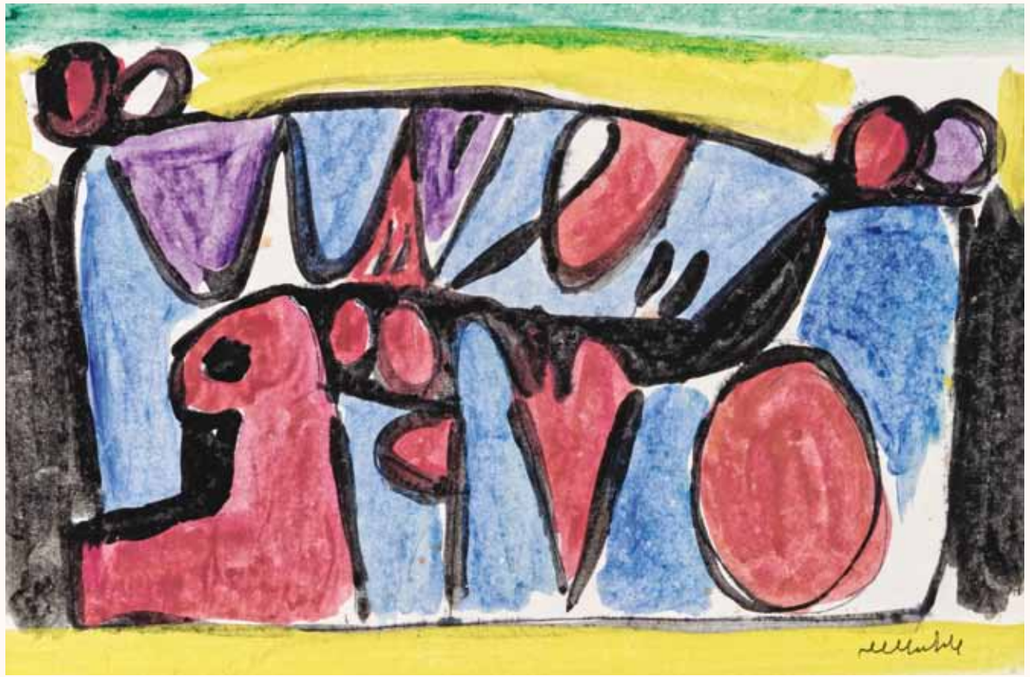


Poofy / النسوينة
1977 - 30 x 39 cm
Acrylic on paper

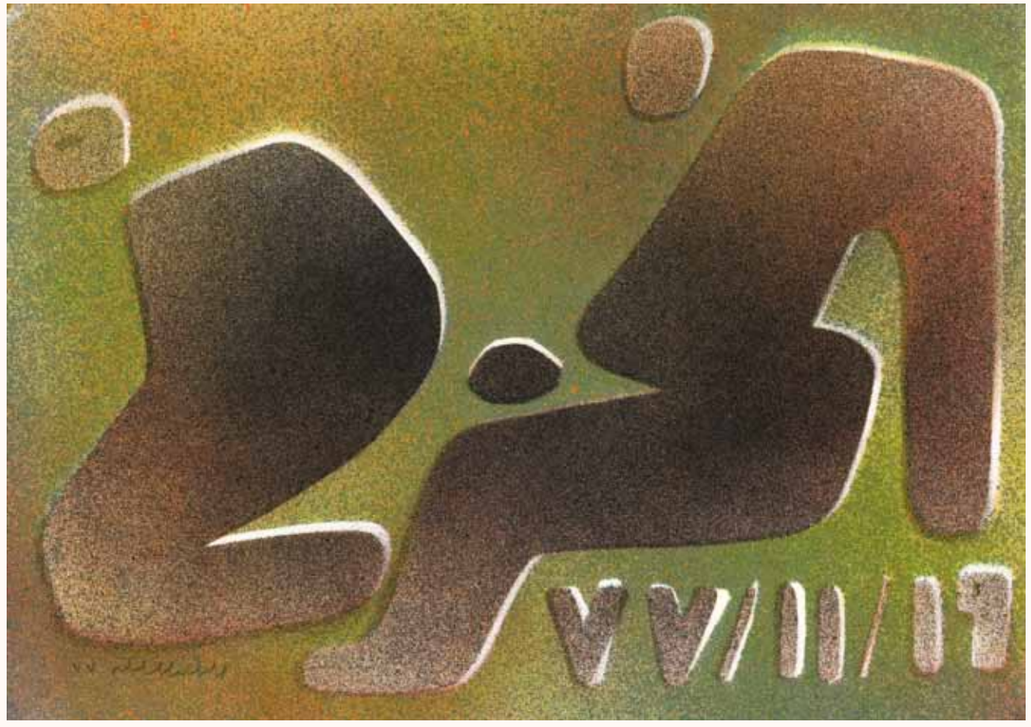
Compromise / التسوية
1977 - 30 x 39 cm
Acrylic on paper



Compromise 7/6/1975
التسوية ٧/٦/ ١٩٧٥
21 x 30 cm
Gouache on paper

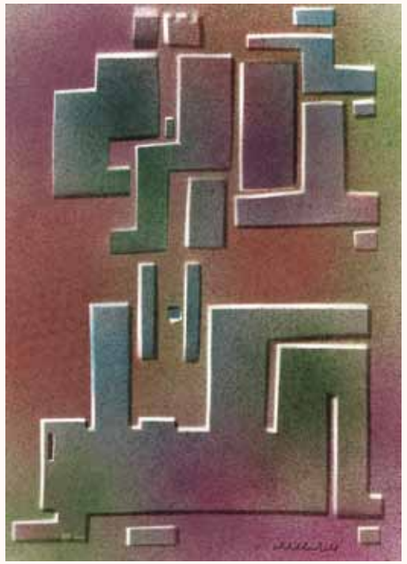


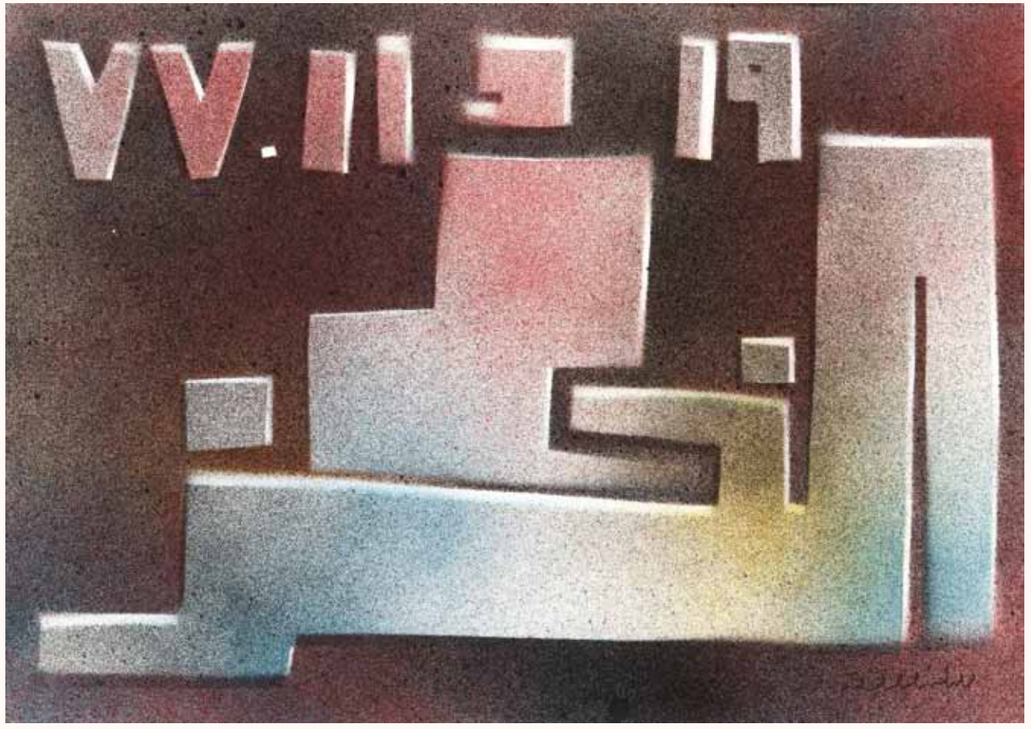
The betrayal
started at Km 101
بداية الزنى بالكيلو ١٠١ ،
1977 - 30 x 21 cm
Acrylic spray on paper

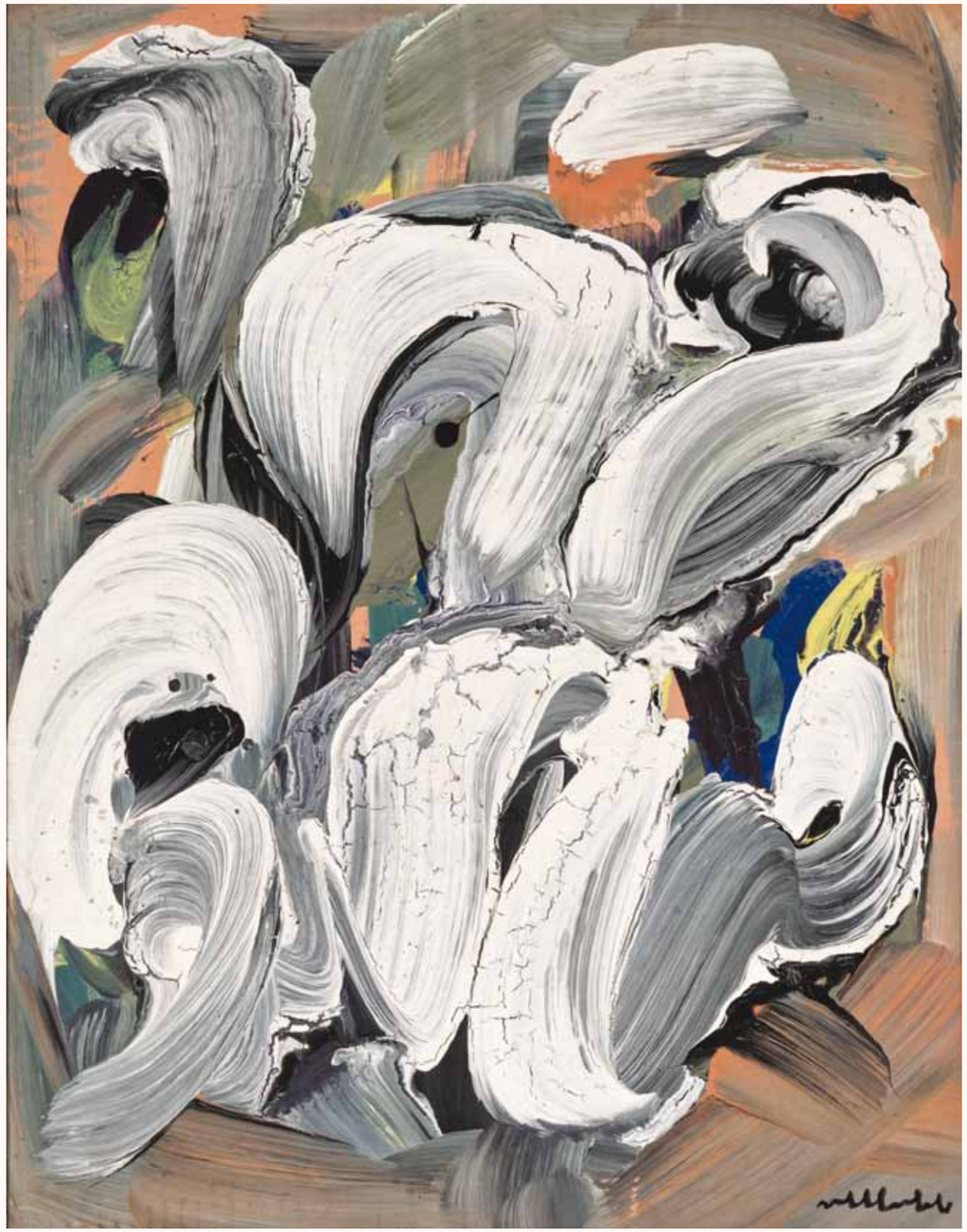


Humiliation - 19/11/77
الخزي - ١٩/١١/ ٧٧
1977 - 21 x 30 cm
Acrylic spray on paper









Sionism defeated / صهيون
1970 - 46 x 38 cm x 3
Acrylic on cardboard

Talisman / طلسم
1970 - 27 x 35 cm x 4
Acrylic on cardboard

"وجاءت سكرة الموت بالحق
"And the agony of death cometh in truth"
(Coran, Sourate Qaf (50), verset 19)
1970 - 31 x 39 cm - Acrylic on paper

Talisman / طلسم
1970 - 33 x 46 cm
Acrylic on paper & wood

Talisman / طلسم
1978 - 97 x 136 cm
Acrylic on paper

Talisman / طلسم
1978 - 46 x 65 cm
Acrylic on paper & wood

Sleep / نوم
1970 - 31 x 40 cm
acrylic on paper

Perversion / العهر
1970 - 31 x 40 cm
Acrylic on paper

Madness / الجنون
1975 - 100 x 81 cm
Acrylic on crumpled paper

Aragoz / أرجوز
1954 - 42 x 28 cm
Gouache on silkpaper

Hunger / المجاعة
1982 – 100 x 80 cm
acrylic on crumpled paper

Oppressed / المظلومين
1951 - 45 x 30 cm
Lithography
Private collection, Cairo

Trouble / الهموم
1978 - 46 x 55 cm
Watercolour on paper

Talisman / طلسم
1978 - 50 x 65 cm
Oil on paper

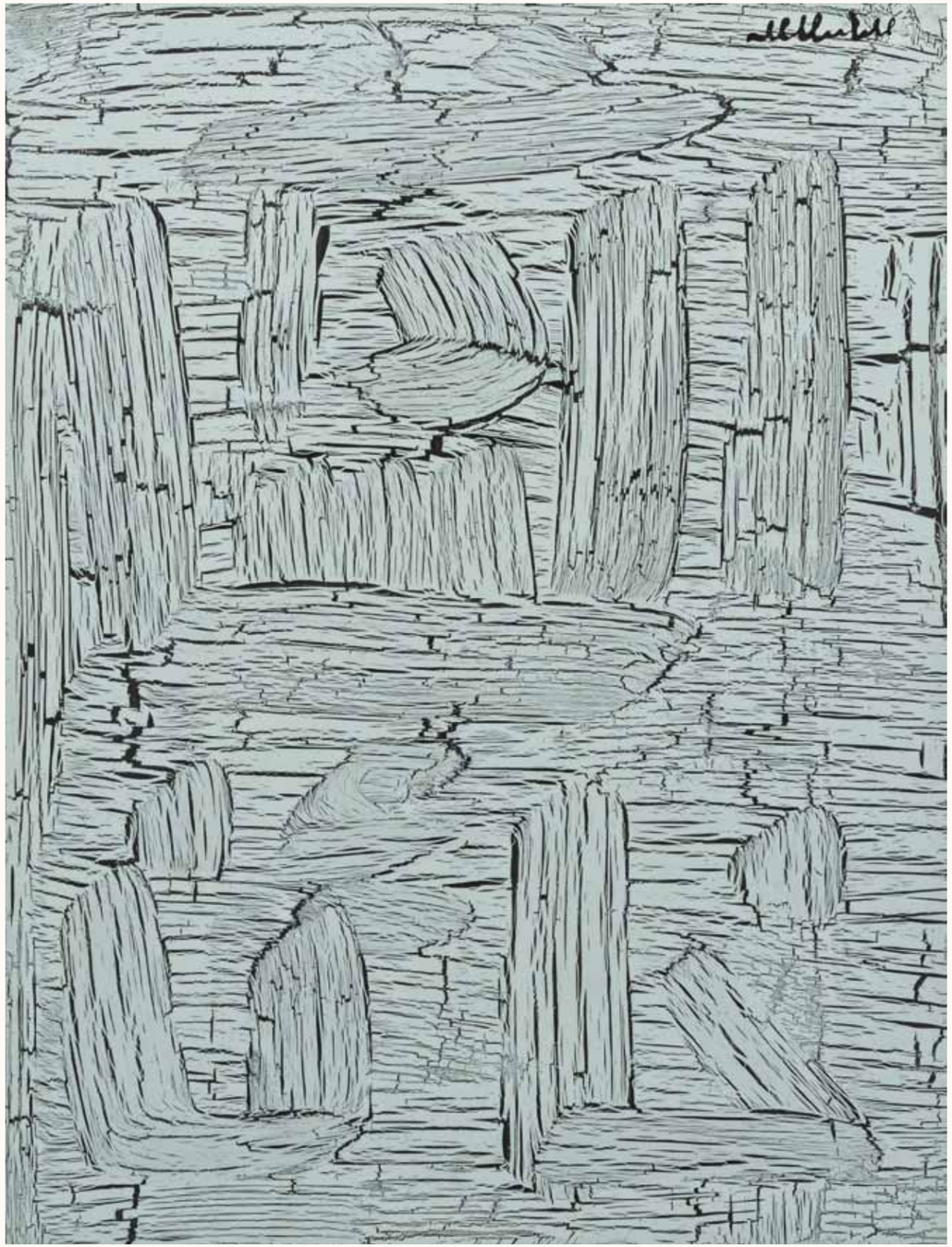
Talisman / طلسم
1958 - 44 x 33 cm
Mixed media on crumpled silk paper & cardboard

Talisman / طلسم
1958 - 44 x 34 cm
Mixed media on crumpled silk paper & cardboard

Talisman / طلسم
1958 - 22 x 17 cm
Mixed media on crumpled silk paper & cardboard

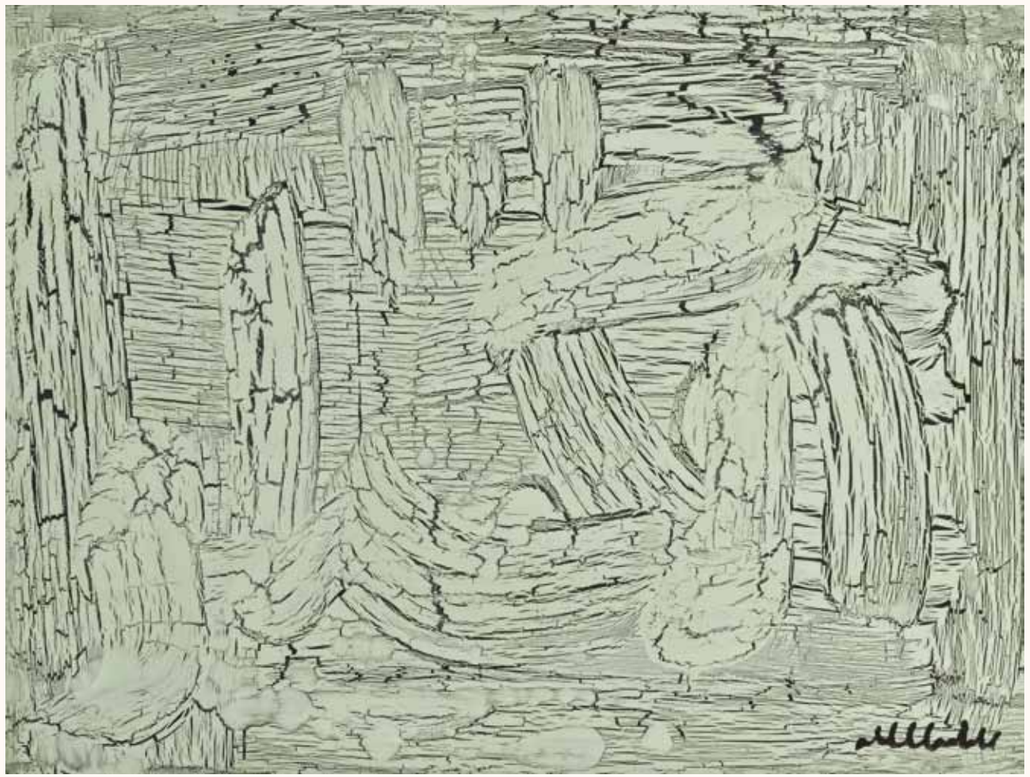
Talisman / طلسم
1958 - 32 x 23 cm
Mixed media on crumpled silk paper & cardboard

Talisman / طلسم
1975 - 39 x 29 cm
Acrylic on cardboard

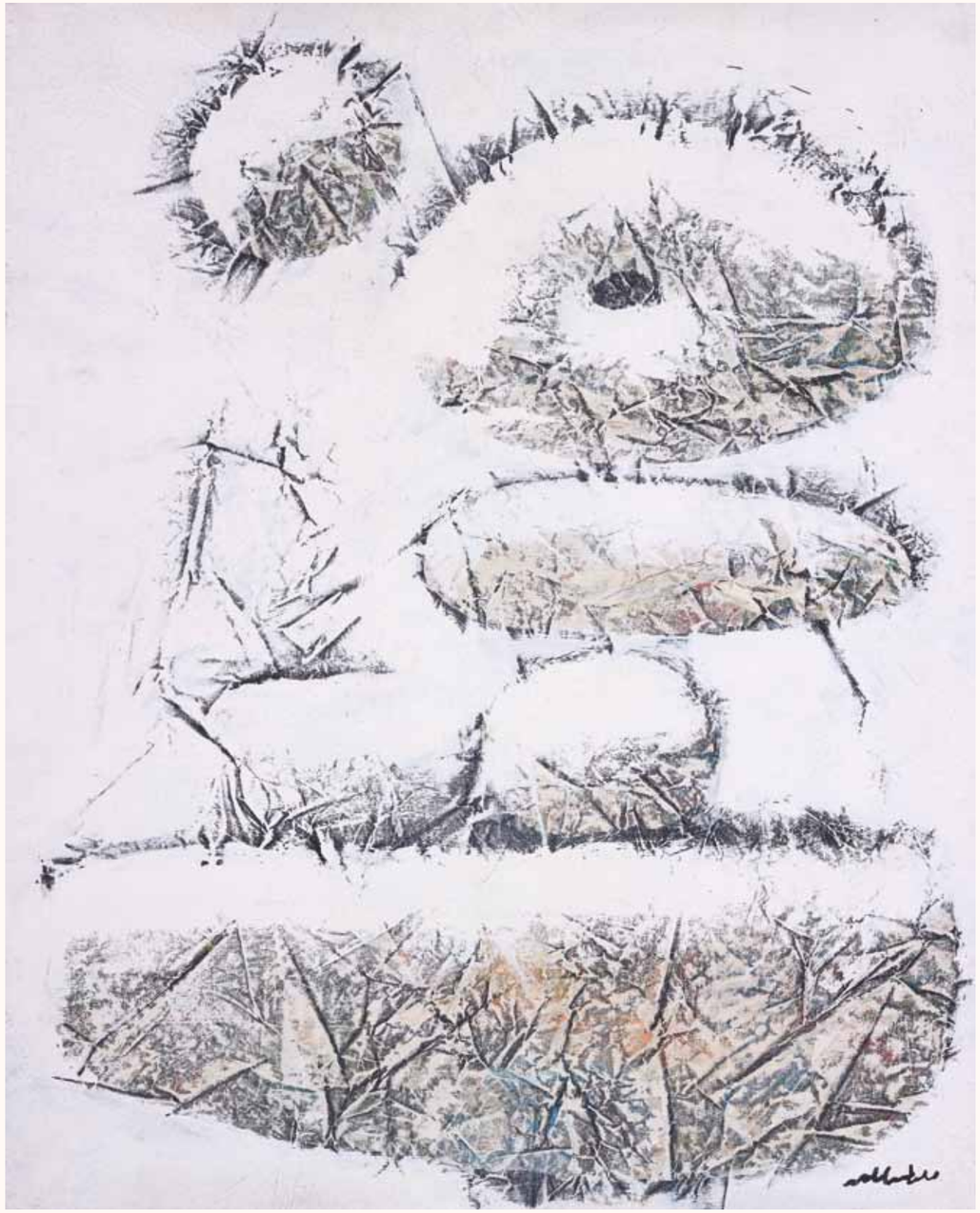




Talisman / طلسم
1975 - 29 x 38 cm
Acrylic on cardboard



Talisman / طلسم
1975 - 60 x 43 cm
Acrylic on paper





Death / الموت
1975 - 56 x 73 cm
Acrylic on paper

Letter Sin reversed / س
1970 - 40 x 31 cm
Mixed medium on mazonit

Letter zein / ز
1970 - 38 x 46 cm
Mixed medium on mazonit

Source / المورد
1983 - 50 x 65 cm
Watercolour on silk paper

Source / المورد
1983 - 50 x 65 cm
Watercolour on silk paper

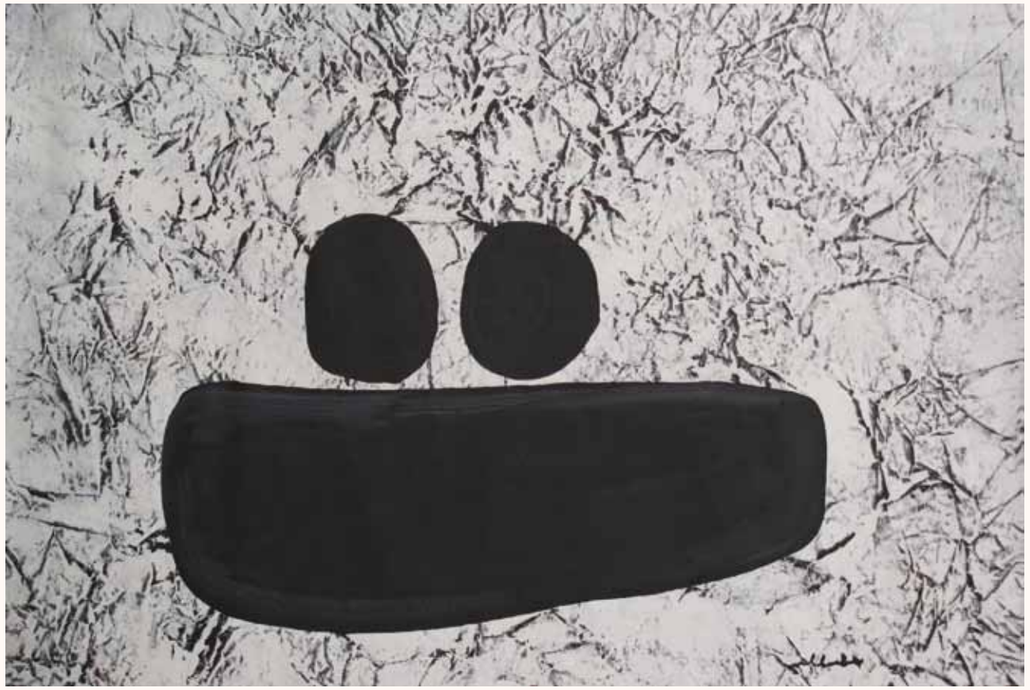


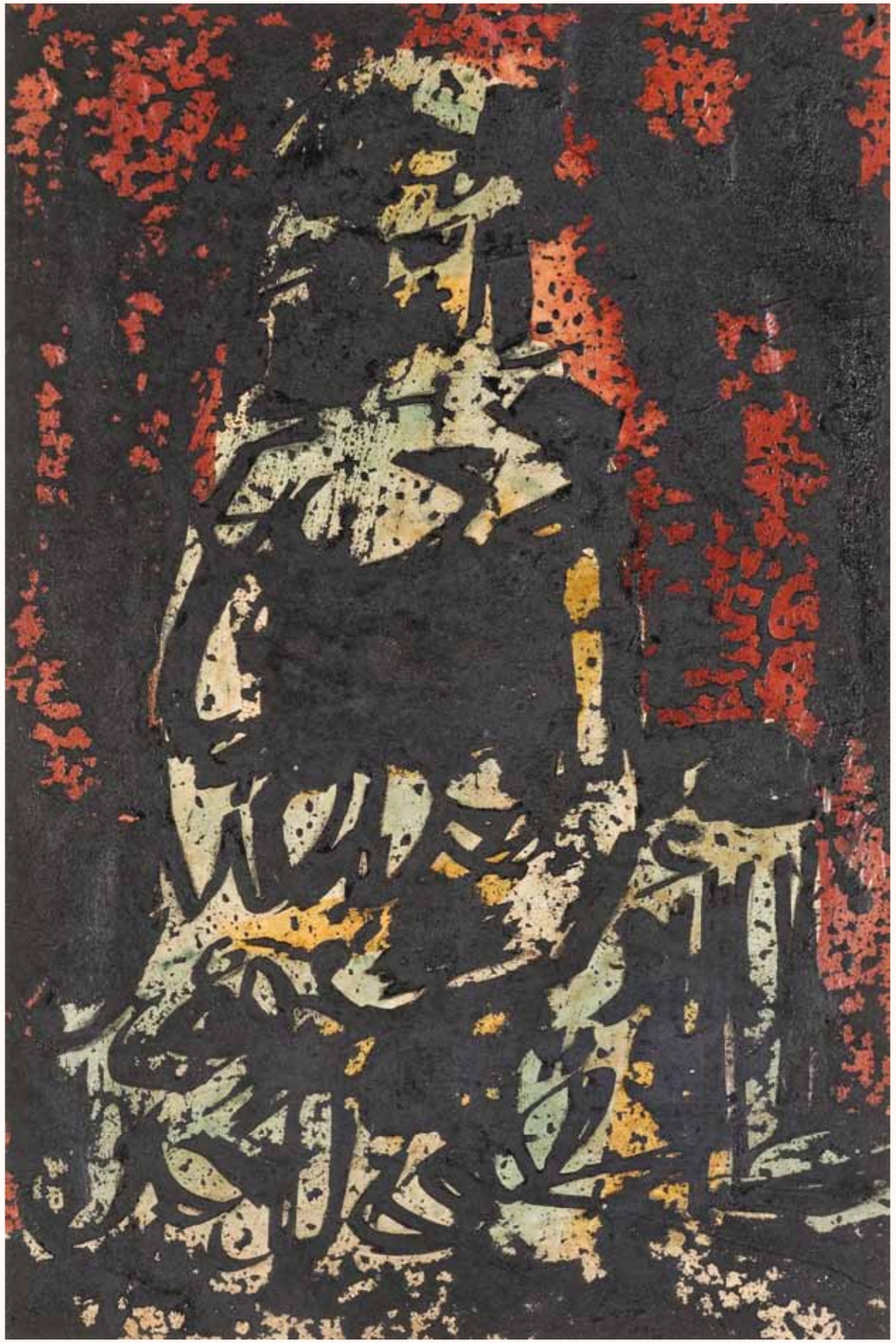
Source / المورد
1955 - 27 x 37 cm
Gouache on paper & cardboard
Poul Pedersen Collection

Adultary / الزنى
1975 - 29 x 21 cm
Acrylic on paper
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo



Letter Te' / ت
1977 - 73 x 99 cm
Acrylic on paper & mazonit
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo





Shehrazad / شهرزاد
1958 - 37 x 27 cm
Mixed media on cardboard
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

Shehrazad / شهرزاد
1958 - 39 x 31 cm
Ink on cardboard
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

Shehrazad / شهرزاد
1953 - 46 x 33 cm
Mixed media on crumpled silk paper & cardboard
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

Pigeon House & Fallaheen / بيت حمامة و فلاحين
1956 - 95 x 70 cm
Tempera silk paper & masonite
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

# ABDALLA'S COLLECTOR

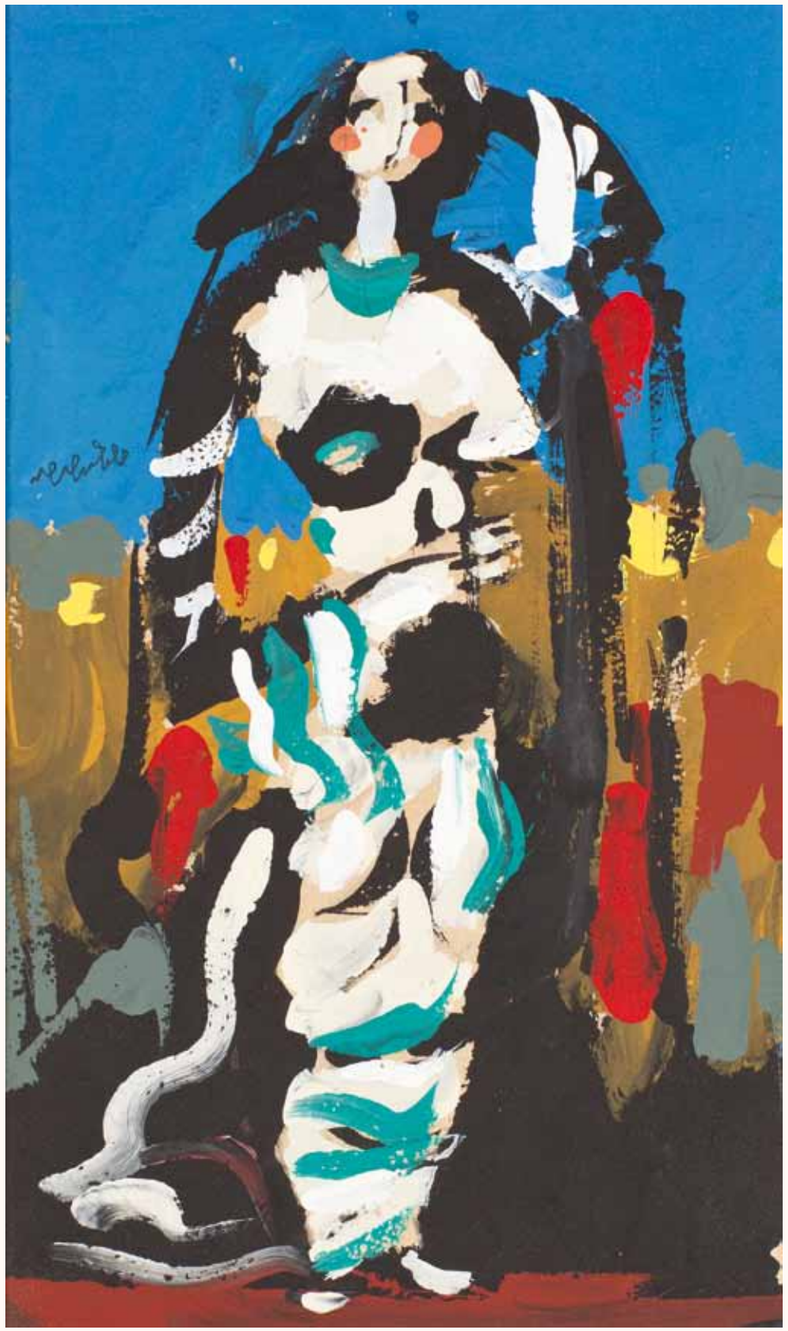
By Philippe Maari

As a collector, I seek the alchemy, the resonance that makes the collection more than the sum of its parts.
Like an inspired musical performance or an Aurora Borealis, a good collection glows and flows.
Abdalla is very uncooperative in this respect.
There is a strength, a compelling necessity in Abdalla's work, that makes other works look trivial.
Something of the cube, or the pyramid, obvious shapes that need no justification.
This problem is resolved by giving Abdalla his own walls and rooms- but other challenges spring up.
The Cave series, also called the 'Petrified Waters', are some of his most haunting works.
Here Abdalla has created a work of monumental, apocalyptic amplitude- but in a miniature format.
I am not convinced that these works are well served by conventional framing and hanging.
Their small size, the technique, their great number, deserve an unconventional 'mise en scene', which I have yet to find.
Maybe a magic lantern set-up, or even a blown-up projection. Something unorthodox.
Then there is the issue of sound. The caves suggest sounds in a compelling way. A damp, cold silence in some. Water drops. Echoes. Music of the spheres. And the writing: most of the caves display some writing- they spell something out. The set-up would have to address that, either by displaying them in an anechoic room, or experimenting with sounds, music- and light.
I know of no other artists who set up so much in motion as Abdalla. Links to music, cinema, literature, sculpture, beg to be developed.
His Talismans are characters ready to take on a life of their own, like the Sorcerer's apprentice of Fantasia.
Like the 'La Linea' cartoon of the 70s, each work of his opens an infinite line of possibilities.
Abdalla's work needs to be engaged, it is a window, a source, a seed, that needs to sprout and grow.
It is our urgent duty as collectors and curators, to sow that seed back into the earth from which it came.

Port Said / بورسعيد
1940 - 42 x 50 cm
Watercolour on paper
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

Fellaha / فلاحة
1970 - 92 x 43 cm
Gouache on crumpled silk paper & cardboard

Woman / امرأة
1959 - 27 x 16cm
Plastic wall paint on silk paper & cardboard
Poul Pedersen Collection

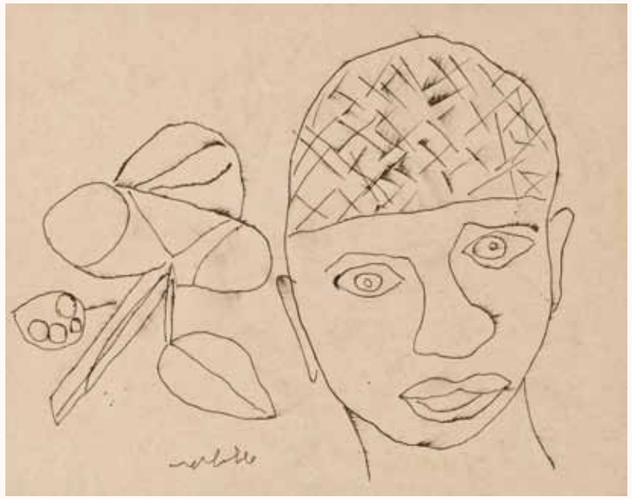


Crowd / حشد
1953 - 33 x 46 cm
Gouache on creased silk paper & cardboard

Crowd / حشد
1953 - 21 x 29 cm
Gouache on creased
silk paper & cardboard

Couple / زوجان
1953 - 46 x 55 cm
Gouache on creased
silk paper & cardboard

Head x 9 / 9 x رأس
1958 - 53 x 44 cm
Gouache on creased silk paper & cardboard



El Wad Wassa / الود وسى
1954 - 27 x 21cm
Ink on cardboard

Fellaha / فله
1953 - 55 x 46 cm
Gouache on cardboard

Colloquy / ندوة
1957 - 43 x 30 cm
Gouache & ink on paper
Poul Pedersen Collection

Family / الأسرة
1953 - 30 x 24 cm
Gouache on creased silk paper & cardboard
Dr. Mohamed Aboul Ghar Collection, Cairo

Colloquy / ندوة
1953 - 28 x 20 cm - Lithography

Home / البيت
1954 - 31 x 41 cm
Gouache on silk paper & cardboard
Fatma Ismail Collection, Cairo

Fisherman / صياد
1954 - 32 x 37 cm
Gouache on silk paper & cardboard
Sherwet Shafeï Collection, Cairo



Friends / رفيقان
1953 - 81 x 60 cm
Gouache on paper & mazonit
Sherwet Shafeï Collection, Cairo

Friends / رفيقان
1954 - 28 x 20 cm
Gouache on creased silk paper & cardboard
Sherwet Shafeï Collection, Cairo

Friends / رفيقان
1955 - 20 x 26 cm
Gouache on paper
Private collection from the Abdalla estate

Friends / رفيقان
1953 - 28 x 20 cm
Ink on paper

Friends / رفيقان
1953 - 28 x 19 cm
Gouache & ink on paper

Love / المحبة
1975 - 17 x 25 cm
Acrylic on paper

Love / المحبة
1975 - 20 x 26 cm
Acrylic on paper

Shemm Ennessim - Harmony / وفاق - شم النسيم
1958 - 30 x 21 cm
Gouache on paper
Poul Pedersen Collection

Shemm Ennessim - Harmony / وفاق - شم النسيم
1968 - 86 x 66 cm
Acrylic on cardboard
Al Ahram Collection, Cairo

Lazyness / الكسل
1975 - 22 x 30 cm
Acrylic on paper
Philippe & Olivia Maari Collection, Cairo

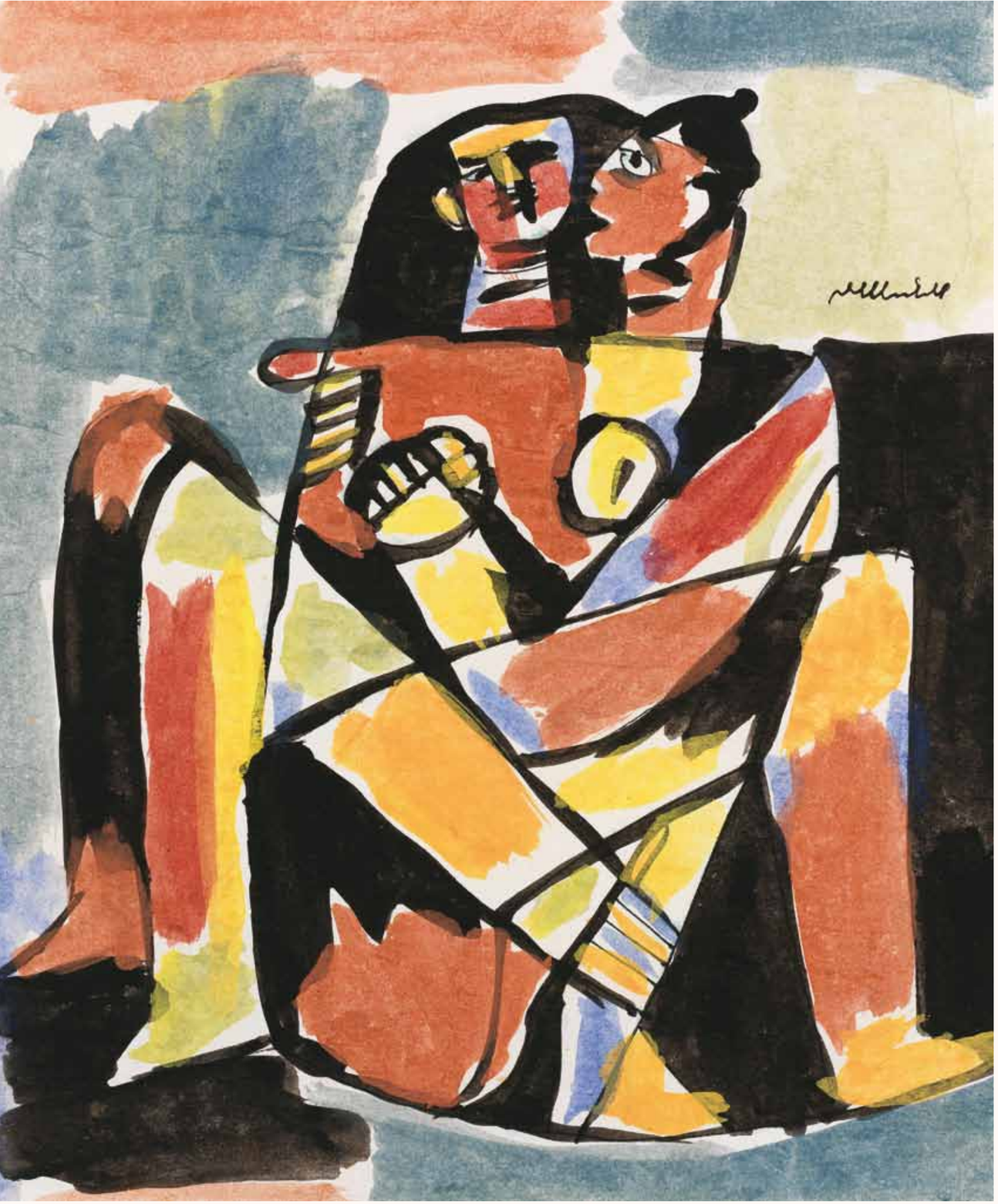
Love / المحبة
1958 - 16 x 24 cm
Watercolour on silk paper & cardboard

Love / المحبة
1959 - 12 x 20 cm
Mixed media on paper

Love / المحبة
1954 - 35 x 24 cm
Watercolour on paper & cardboard



Love / المحبة
1977 - 21 x 30 cm
Acrylic spray on paper



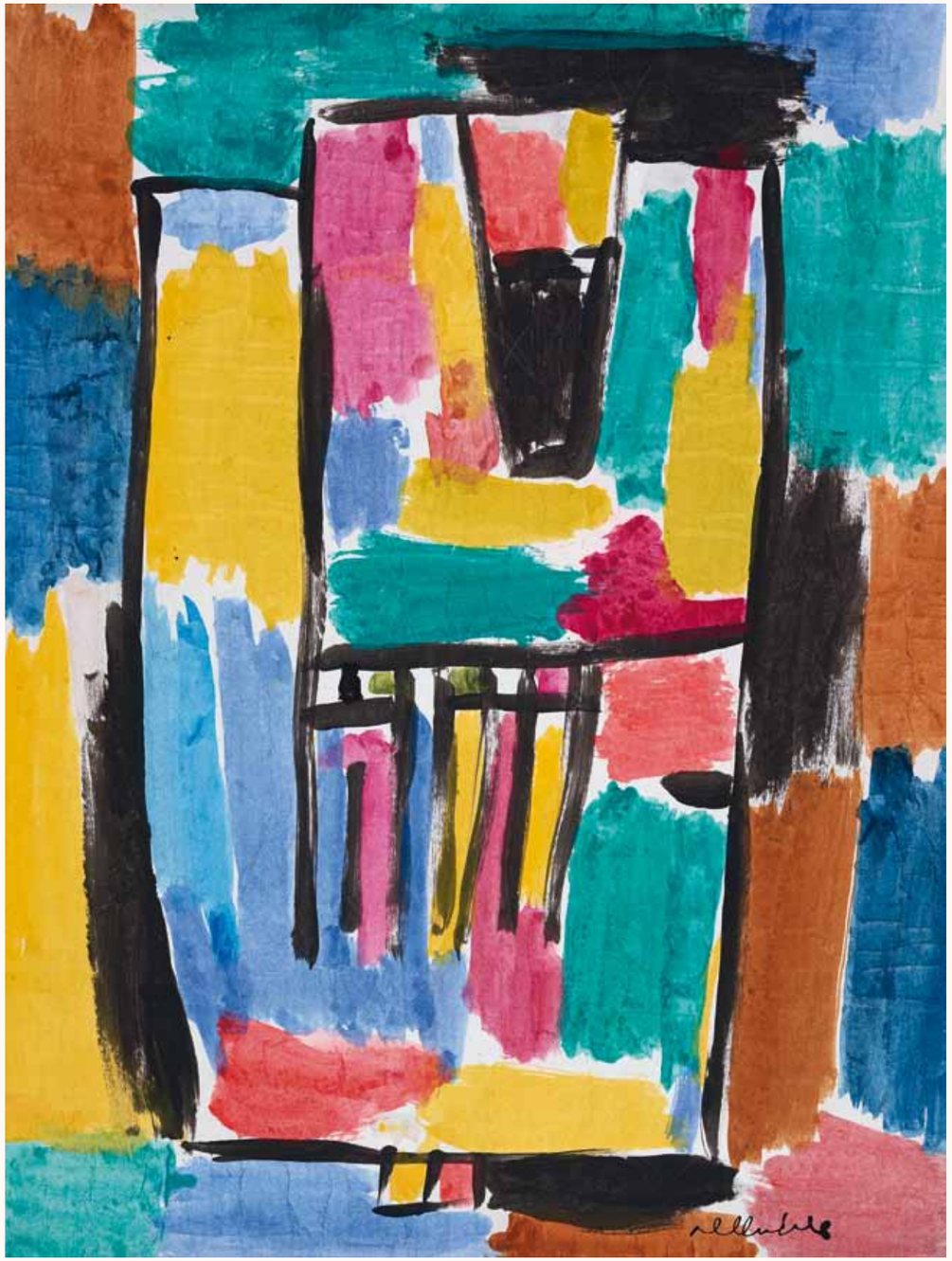
Lovers / عشيقان
1957 - 26 x 22 cm
Watercolour on silk paper

Lovers / عشيقان
1950 - 27 x 19 cm
Pencil on paper

Lovers / عشيقان
1958 - 27 x 19 cm
Mixed medium on paper & cardboard
Poul Pedersen Collection

Lovers / عشيقان
1952 - 60 x 46 cm
Gouache on crumpled silk paper & cardboard

Lovers / عشيقان
1983 - 61x46 cm
Gouache & watercolour on silk paper & cardboard



Tenderness / الحنان
1980 - 195 x 146 cm
Acrylic on paper

إذا كانت عظمة عبد الله تكمن في طرحه لالتحام الذات بالحرف، مثل وجهين لعملة واحدة، فيرجع هذا لإظهار وظيفة المرآة بشكل أفضل، بمعنى أن المرء يمكنه أن يجد خلاصه في النص، في مصدر كل التفسيرات التي قد تستحوذ على العقول حينما تنفتح على لغة الجسد، ولغة العلامات، والدلالة المتحركة التي يمكن أن تجري على السطح الخارجي للمعمار، في القواعد الزخرفية للتقاليد الاسلامية، في السجاد، والفسيفساء، وكذلك في المقطوعة الموسيقية وفي الحساب ـ تلك المساحات المتصلة التي ينفذها عبد الله باقتصاد في الوسائل وتنوع رائع في الآليات.

أخيرا هذا الرباط المقدس بين الفرد والحرف، يقع بجدارة فيما وراء قضايا الشكلانيون الخارجين من معطف تيار الليتريست Lettriste الأوروبي، مع اللحاق باهتمامات جماعة «كوبرا» المفعمة بالحيوية واهتماماتها السياسية (وكذلك مناهضة للاستعمار). يمثل هذا الرباط تفرد عبد الله في تاريخ الحداثة العابر للمتوسط منذ الأربعينات.

وإذا كان علينا إيجاز هذه الوحدة (الفرد=الحرف)، لن نجد تعريفا أفضل مما خطه جيل دولوز حينما عرض ثالوث الادراك، المفهوم، التأثير أو دينامية الخلق نفسها، الأبعاد الثلاث التي يمكن من خلالها إحلال كل تعويذة نقشها عبد الله (ادراك: هو ما نراه، مفهوم: هو ما نقرأه، تأثير: هو ما يحول كياننا).

قبل أن نغوص في الأعماق التاريخية والجمالية لهذا الالتزام الفريد، لنلحظ مع ذلك أن هذا البحث اللامتناهي ـ أو هذا التعدد في المفاتيح المكونة لخيالاتها الخاصة حول باب لا يمكن اجتيازه- يجد ضالته تدريجيا في اسم الفنان نفسه «عبد الله» (وهذا نابعا بخاصة من وجوده نفسه)، بمعنى خادم الرب (أو بصورة أخرى خادم الكلم، الرسالة وخادم الحرف). فيما وراء ذلك، يتعلق الأمر بالشكل البصري المحض وقد تلبس الاسم أو الاسم ـ الشكل «عبد الله»، الذي يبدو منقوشا على طريقة التعويذة الشخصية لاعبا على تناظر أو تطابق ثلاثيي الطابع، تناظر الباء «b» مع الدال «d» مثل تمثال الكارياتيد (ملحوظة المترجم : تمثال لامرأة يلعب دور الأعمدة الحاملة للمبنى) وقد انقلب إلى أسفل، والتناظر بين حرفي اللام «l» الأشبه برميات الفرسان، أو التطابق الصوتي الناتج عن التكرار المتلاحق لإيقاع الألف اللاتينية «a» ثلاث مرات. تتماهى الكلمة في حد ذاتها مع العمارة ومع المنحوتات التي يعطيها الفنان الأولوية كتابيا وجسديا. ونلحظ في هذا السياق أن أسلوبه في توقيع لوحاته ينزع الفوارق ما بين الحروف اللاتينية والعربية، فلا نعد نميز إن كان عبد الله مكتوبا بالفرنسية أم بالعربية. بمعنى آخر يغير من طبيعة منظومتين من الحروف غريبين عن بعضهما تماما حتى يتمكن من صهرهما معا في لعبة الخطوط الأفقية والرأسية، أشبه بنوع من الكتابة المسمارية المتخيلة والبربرية المتوحشة، يفيض اسم عبد الله في هذا السياق على المكان والحركة التي تدون فيما وراء لغة محددة، بل، وللمفارقة الجذابة، من خلال اللغة التي تبدو لنا عامية ومستقبلية في آن.

الحب / Love
1982 - 27 x 18 cm
Acrylic spray on paper

Sleep / نوم
1969- 65 x 46 cm
Acrylic on paper & cardboard

# تجسيد الحرف في فلسفة الانسان

١٧ . يمكننا أن نذكر أيضا فنان إيراني شديد الأهمية في هذا المجال هو رضا آبديني، الذي يتقدم الساحة في انشائه طباعة فارسية-عربية.

كان عبد الله متابعا حذقا للاسهامات الكبرى للفنانين الرواد، مثل «الكلمات المنطلقة بحرية» العزيزة على مارينتي في مغامرة المستقبلية Futurisme، ومع ذلك انشغل عبد الله بأن تتوج كلماته بهالة كما لو أنها ستجد فيها قدسيتها الضائعة، فكانت وسيلة أخرى للإشارة إلى مرمى حداثته الطلسمية. فيبدو الطلسم أقرب إلى معيار غير مرئي يعطي للكلمة حدودها التشكيلية وعمقها الميتافيزيقي. فهو الذي ينشط مثل جسم حلزوني داخل الكلمة، متمددا في فضاء المادة غير النقي وفي الصورة التي تمثل الكلمة(Idéogramme) ، صورة-كلمة تتحول أمامنا، تاركة الخط وكتابته المتقطعة لمهمة عمياء متقطعة الأوصال ومتشظية.

من هذه الحركة الجذرية ذاتها، التي تتألف من خرق طبيعة الرباط بين الحروف والكلمة، وتعرية اللغة على حساب العلامات المرمزقة، اخترع عبد الله عددا من التجديدات المطبعية مرتبطة بالحروف الابجدية العربية، فالطباعة ليست مجرد قائمة من العلامات والرموز التي تعيد بناء اللغة، ولكنها أيضا مستودع للمعاني (والأصوات) في حالة انتظار حتى تبعث فيها الروح من جديد.

في هذا الاطار، تظهر خصوصية الأبجدية العربية بالمقارنة بالأبجدية اللاتينية، كونها ابجدية خاصة بالكتابة الورقية، تحكمها أدوات الوصل وبدون حروف معظمة -بالمعنى الذي تتبناه الصحافة الغربية المطبوعة-من خلال فكرة الطباعة ذاتها، أو الحروف المنفصلة عن بعضها. لهذا فإن إضافة عبد الله في استخدامات الحرف العربي الطباعة والحيزية تتجاوز تماما مجالي الفنون الجميلة أو الفنانين الرواد الذي ينتمي إليهم على نحو متميز.١٧

لا نوفيه حقه إذا قلنا إن الطباعة لدى عبد الله تستند بالأساس إلى المادة العضوية عديمة الشكل وليس على العلامة الواضحة التي يسهل التعرف عليها. فالحركة التأسيسية التي أنشأها عبد الله، بعيدا عن الركائز التي يستند إليها في عمله، والتي نادرا ما تكون لوحة واحدة أو كاملة، بل غالبا ما تكون مساحات وطبقات من الورق المكدس أو المشدود، هي حركة فصل الحرف عن اللغة (أو فصل الكلمة عن الجملة)، كما لو أنه يضفي عليها بذلك هالة جديدة، مساحة تعبير جديدة، عملية لاستئصال اللغة حتى يُظهر حدثا خاصا، لا يمكن ادراكه بالعين المجردة.

ولهذا أيضا تسيطر لوحته على المشاهد الراصد لأسرار على وشك البوح بنفسها، أو لأرقام على وشك التعداد العكسي، إنها هذا التشذيب للكتابة وللكلمات من خلال المادة بهدف الوصول لحالة من الاكتمال والغموض في الوقت ذاته والتي تجعل تصويره شديد القرب منا، إنها هذه اللحظة الغير مستقرة حينما نتعرف في الكلمة على ما لم نكن أبدا قد عرفناه، شكل ما، حركة، أو علامة على الاستمرار في لغتنا الأصلية تؤكدها الأبنية النمطية والرمزية التي قام جسد «عبد الله» بتنقيتها (الجسد الحرف في حالة صراع، والجسد المضطرب، والجسد المقدس، والجسد الجمعي، ودائما «الجسد» في طور تشكله طباعيا).

تتبع مرحلة فصل الحرف واستئصال اللغة، مرحلة إعادة تكوين المعنى عبر خلق جزء (حيوي وملائم) لكل وحدة دالة، سواء كانت تعبر عن نفسها بالحروف أو بالكلمات أو بتعبيرات لغوية وكذلك عن طريق الحذف، والشكل المضاد وحتى في شكل الظلال (عبد الله هو أيضا اسم الحد المتماهي ما بين التصوير والنحت، ما بين البعد الثنائي والثلاثي الأبعاد).

Talisman / طلسم
1959 – 30 x 25 cm
Gouache on creaspy silk paper

Letter Qaf / ق
1978 – 46 x 38 cm
acrylic on polyester
Philippe & Olivia Maari collection, Cairo

Down :
Letter Hamza / همزة
1970 – 92 x 120 cm
Acrylic on silk crisped paper & mazonit
Museum of Modern Egyptian Art

يمتزج نخيل باليرمو مع مثيله القاهري، والوجوه المقدسة مع تلك الدنيوية، الملح مع رماد الشارع العربي مهطلا فوق أواني المياه المباركة الصدفية، والشموع الدامعة للمذبح المسيحي، يذكرنا المحراب الاسلامي بإيطاليا، هذا البلد الذي عرفه تحت اسم آخر وتحت خطوط زوال سماوية أخرى، مملكة صقلية، هذه الأرض ذات الهوية المركبة، التي ولدت من تلاحق حكم البيزنطيين العرب والنورمانديين ما بين القرنين العاشر والثاني عشر.

بين نخيل باليرمو ونخيل القاهرة، يكتشف الفنان هويته المزدوجة، نتاج حضارة الترحال، المخلطة والمتعددة اللغات. وهي تجربة تتسم في آن واحد بالتخييل وبالواقع حيث يتم ترجمتها عبر ولعه باللوحات الجصية، حتى وإن أمضى عبد الله حياته يرسم على الورق. كشف الناقد الدنماركي بولزان، في نفس العام الذي سافر فيه عبد الله إلى باليرمو، وبدون تردد عن علامات الكونية المثيرة والبدائية لدى عبد الله:
تتجلى قوة أعمال عبد الله في غوصها داخل الوعي عبر قرون التطور، حتى الوصول إلى تصوير الكهوف، متجاوزا الحدود، عبر العالم، وحتى الوصول إلى الطوائف البابلية، مع الاحتفاظ بالإرادة الصلبة لتحويل الصور وفقا للمزاج الذي يحكمها، إن كان صينيا أو مصريا، سومريا أو من الازتاك، سواء كان لعبد الله أو لكلي لبيكاسو أو مونش أو جوجان... [عبد الله] هو شعلة حقيقية، عاصفة من الصحراء الحارقة. أمامنا الكثير لنتعلمه منه. ١٦

الفارق الكبير بين الفنانين البدائيين الأوروبيين وعبد الله، مثل العديد من فناني الشرق الأوسط وافريقيا، هو إعادة اختراعه للغة محلية «أصيلة» لا تعتمد على ابداع أي شخص آخر، بعيد كان أو غريب، بل على حركة داخلية باطنية، واشتغال على الذات يتجاوز بمراحل الاعتبارات الهوياتية سواء كانت مرتبطة بالعروبة أو بالمصرية.

Letter Qaf / ق
1967 – 41 x 33 cm - Ink on paper

Jail / السجن
1976 – 46 x 35 cm
Acrylic on paper

١٤ . يدون عبد الله ملاحظاته من كتاب بعنوان قانون الدنيا وأعاجيبها للشيخ أحمد (مصري) والذي على أساسه يذهب للبحث في كتاب جان جال ليفيك ونيكول مينان، «التصوير الإسلامي والهندي» لوزان، دار نشر رونكونتر، ١٩٦٧ ، ص ١٨٢ . من أرشيف عبد الله.

١٥ . فرانكو جراسو، «فنان شرقي بمركز التعاون المتوسطي. مصر عبد الله»، في لونيتا ٢٣ مارس ١٩٥٧ . المقاربة الفاحصة بين قصاصات الجرائد التي احتفظ بها L'Unita حامد عبد الله في أرشيفه تظهر أن النقد الفني الإيطالي في الخمسينات كان يكثر من استخدم مفردة «الفنان المتوسطي»، أو «التراث المتوسطي» فيما يخص عبد الله (مع الاحتفاظ بالمفردات الاستشراقية مثل «مصور شرقي» وغيرها) وهو ما يعكس بالضرورة آثار الفكر الاستعماري التي كانت لا تزال طازجة.

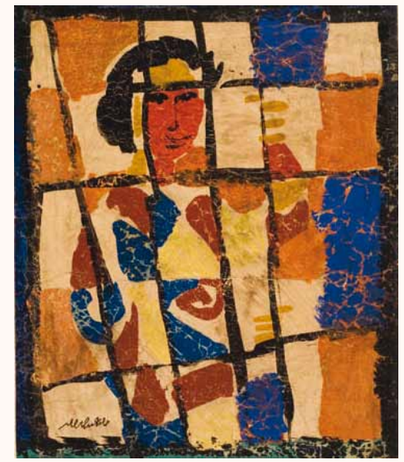
يحتفظ طلسم عبد الله بشيء من هذه التجربة المتسامية، رغم المزيج المعقد واضطرابات المادة التي يشكلها، حينما تعبر عن نفسها في العالم الدنيوي، فإنها تذكرنا بنوع من التناظر المتأصل، وبهذا الفضاء المهيمن (بلا أعلى وأسفل أويسار ويمين...) وخاصة بهذه القدرة على الوجود في كل مكان التي تمثلها القدرة الإلهية.
فإذا كانت حداثة عبد الله المبنية على الطلسم تقدم رسالة واضحة لا لبس فيها («شجن»، «استسلام»، «عبودية»، «سجود»، «ألم»، «حرب»، «هزيمة»، «مقاومة»، «ثورة»، حرية، وأيضا «حب»، و»عاطفة» و»رغبة») فإنها تضفي على الأبجدية (العربية بشكل خاص) جمالية جديدة، تتمسك بالتراث الشعبي أكثر من تمسكها بعلوم الحركة ونظرية الزخرف.
وبهذا فإن تجربته مع اللغة العربية تعترضها دراسته لفن الخط الصيني، ومعرفته بالحروف الهيروغليفية المصرية، واستخدام الخط المنكسر على نهج بول كلي...

هذه العقلية الانتقائية العابرة للتخصصات يعبر عنها عبد الله في سياق الحداثة، لكنها تجد جذورها أيضا في العديد من المؤلفات القديمة مثل كتب في نظرية نشأة الكون في القرن السادس عشر والتي نشرت في العصر المملوكي الثاني حيث تعكس المنمنمات في الوقت ذاته الأسلوب العربي والفارسي والتركي، وبعضها يعكس أيضا ملامح هندية وأوروبية.١٤
وفي قول آخر، وبعيدا عن الكوزموبوليتانية العالمية، انشغل عبد الله بشكل خاص بكوزموبوليتانية العالم العربي ذاته، وبثراء مصادره وتنوع تأثيراته –أو الكوزموبوليتانية المبنية على الكتب- وهذا يعود إلى ما قبل ظهور التأثيرية والتصوير الأوروبي في المجتمع البرجوازي المصري في بداية القرن العشرين، أو كوزموبوليتانية الصالونات.

وتعتبر في هذا المضمار إحدى أسفاره الأكثر دلالة بلا منازع رحلته إلى صقلية، حيث عرض أعماله في ١٩٥٧ في مركز التعاون المتوسطي في باليرمو، وميز هذه الرحلة اكتشافه لكنيسة بالاتين (التي تعود لعام ١١٤٣ والتي بنيت فوق مسجد قديم) في الطابق الأول من قصر النورمانديين، أشكال الفسيفساء البيزنطية الفخمة، والمزيج الذي يميزها بين تأثيرات بيزنطية ونورماندية وعربية، حيث السقف المعرش بالخشب كان قد نفذه حرفيو الخليفة بالقاهرة. انبهر عبد الله ودرس تاريخها كاملا، بنائها الزخرفي ونظام الصور والأيقونات، وكذلك الوجود الإسلامي في باليرمو في ذلك العصر. كان لقائه بنماذج من الفسيفساء تمثل شخصيات يعرفها عبد الله مثل «آله» تلعب دورا شديد التناقض يتطلب أن يتعرف على هويته العربية خارج العالم العربي، مثلما كانت العروبة المحافظة التي حلم بها عبد الناصر، بينما كانت عروبة عبد الله الممتدة لتشمل البحر المتوسط كله مع إعادة الأواصر مع افريقيا، بمثابة حلم عابر للقارات.

ركز صحفي جريدة لونيتا الذي تابع معرض عبد الله في مقدمته على العلاقة الحميمة التي صارت تربط الفنان بفسيفساء كنيسة بالاتين، ولم تفته المقاربة بين صور المسيح وحواريه أعلى السقف وبين صور الفلاحين التي تملأ لوحات عبد الله، كما لو كان الأمر اشبه بانتقال عابر بين باليرمو والقاهرة، وبين القرن الثاني عشر وسنوات الخمسينات من القرن العشرين (أو لنقل إن أهل باليرمو الخمسينات الذين يتسكعون في حواري حي «تراستفير» الصاخب، هم من يتماثل معهم عبد الله). يروي الصحفي إذن انطباعاته عن أعمال هذا الذي غادر مصر من الآن فصاعدا ولسنوات طوال:
احتل فنه درجة من الوحدة والشخصية الفريدة، لأنه عبر الشكلية المثقفة، ينقلنا إلى عالم داخلي مدركا لزمنه ولأرضه ولشعبه ولتاريخ تحرره. حيث الرجال المقهورون ينتفضون، والأسر في أماكن عملها، والبيوت القديمة على أطراف الصحراء، والقصور الملكية التي لا تزال قائمة بأعجوبة بفعل الجمود العام، أطفال ونساء وأحباء ما بين النخيل والمساجد. ١٥

جميلة الجزائرية / Jamila, the Algerian Woman
1957 – 29 x 25 cm - Mixed media on paper
Poul Pedersen Collection



زوجان، من مجموعة شندويلي
Couple, Shandawili Series
1970 - 146 x 73 cm
Acrylic on paper



١١ . جيل دولوز، الثنية، لايبنتز والباروك»، باريس، نشر مينوي، ١٩٩٨ ، ص ١١٦
١٢ . جيل دولوز، الثنية، لايبنتز والباروك»، باريس، نشر مينوي، ١٩٩٨، ص ١٢٥
١٣ . أرشيف حامد عبد الله.

انطلاقا من هذه الفكرة للمعرفة المبنية على التجربة (في مقابل تلك المبنية على تصور مسبق)، ومن التماثل بين شكل اللوحة وبنية الخرطوشة (سواء كان اسم دنيوي أو إلهي)، يأتي انجذاب عبد الله لمفهوم الطلسم.
هو مفهوم رقمي، وفي ذات الوقت طقسي، قائم على الألوان، يجعل منه عبد الله عنوانا لمجموعة من أعماله، كما يطرحه على مجمل أعماله منذ الخمسينات، وخاصة منذ اللحظة التي يتوقف فيها عن تقديم الفلاح ووجوه البشر بأسلوب تشخيصي.

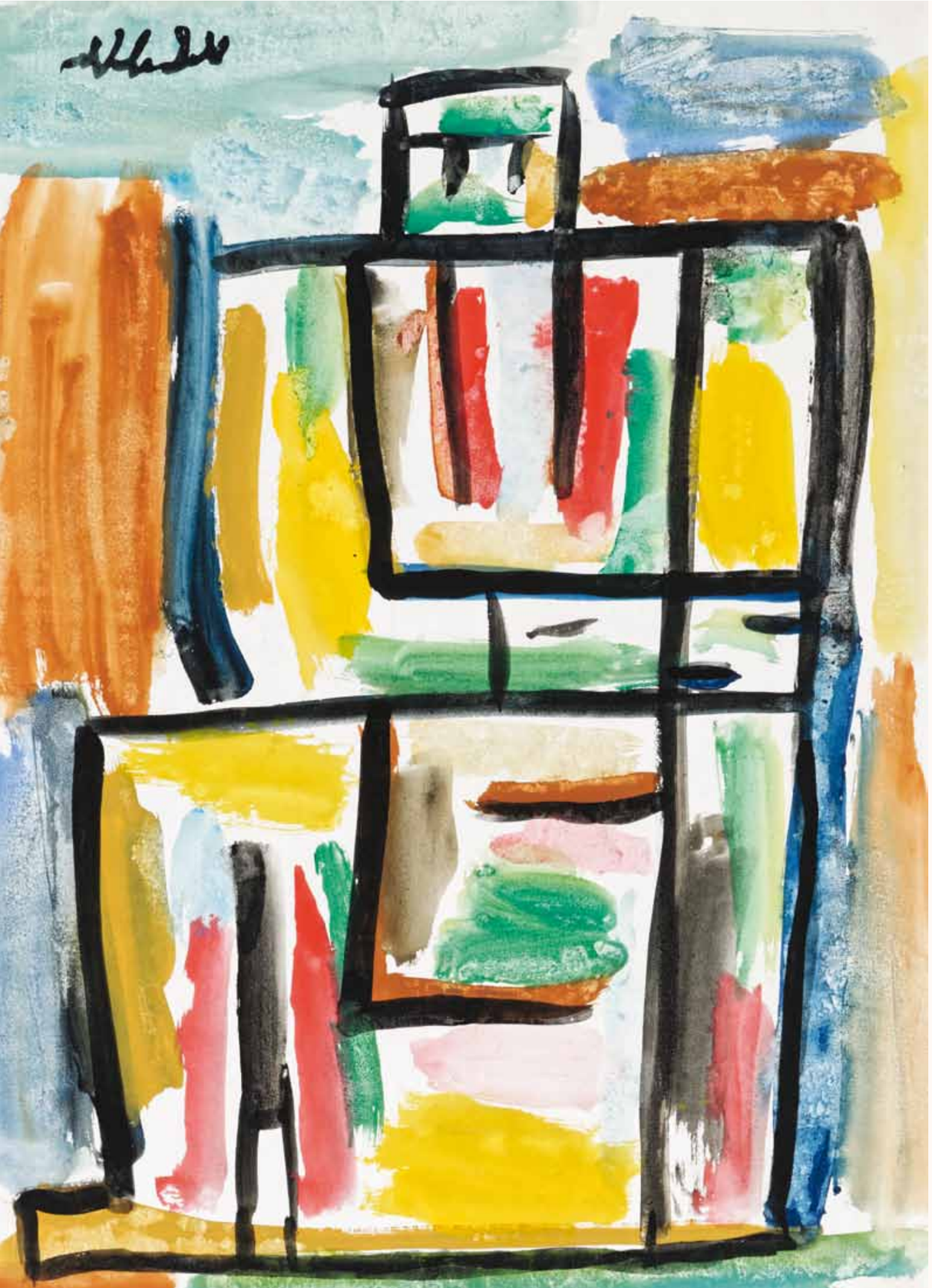
وتبدو مجموعة الأعمال تلك، في المرحلة المصرية، شديدة الطفولة والبدائية حيث يهدم عبد الله فيها الشكل مثل صانع الماريونيت الذي يحرك الدمى بجنون. وتحت شعار الطلسم، سوف يتخلى عبد الله تدريجيا عن هذا الاتجاه ليلتزم بطريق نظرية الحرفية لل «الحروف الهيروغليفية العربية»، وهي مغامرة تجمع بين الباطنية والموسوعية، وبين النظرية والسردية، مثل متتابعة من الأرقام علينا أولا أن نعترف بها ونفسرها أكثر من مجرد أن نقرأها ونتأملها.

متنقلة فيما بين ألعاب الذاكرة، تضيء طلاسم عبد الله الشكل والمضمون، جاعلة الكلمات تكشف عن نفسها (ما بين الصوت الذي تحمله الكلمات واليوتوبيا التي تعبر عنها والمؤسسة التي تقوم بتعريف لقيمتها ...).
كل شيء يحدث فيما بين الثنيات، أي في اللانهائي الذي يبدأ مجددا مع كل تفسير جديد، ومع كل قاريء ومفسر جديد يأتي محاولا فك شفرة الطلسم.

وكذلك مع هذا التماثل مع الثنيات المجسدة، ما بين ثنيات المادة (الورق المكرمش، الرسم ذو الطبقات والثنايا والملامس الأخرى التي ينتج عنها ازدواجيات، وفجوات الفراغات) وثنايا الرؤية: فالمعنى العميق المتضمن في طلسم عبد الله يمثل التفتح ما بين ذهاب وإياب، وما بين أعلى وأسفل أو المفتوح والمغلق.

كما لو كان الأمر ليذكرنا جيدا بتعاليم الفيلسوف جيل دلوز في تساؤله حول مفهوم الثنايا الذي طوره لايبنيتز في كتاب «المونادولوجي»، في نهاية حياة دولوز: «ينتمي إلى ادراك سحق العالم، وأيضا إضفاء الروحانية على ذرات التراب» ١١ طبقا للايبنتز، لا يمكن بالفعل الوصول لمستويات الادراك المميزة عن طريق العلاقة البسيطة بين الأجزاء والكل، ولكن بالأحرى عن طريق الاستخلاص من الادراك الميكروسكوبي المتناهي الصغر ومن الادراك الماكروسكوبي المعظم، وهو نموذج يبدو مناسبا للغة عبد الله المبنية على الطلسم، حيث الحرف لديه لا يكون أبدا مجرد ١٢ دالا خالصا لكلمة واحدة، وحيث الكلمة الواحدة لا يمكن أن تكون الدال للجملة أو للمفهوم، والاشتغال على المادة ينبغي أن يتبعه هذا الرضا بالتجربة الحواسية. ويستكمل دولوز :
«أن ندرك الأشياء دائما عبر الثنايا يعني أننا استوعبنا أشكالا بدون معرفة كنهها، ولكن من خلال ذرات التراب بدون تشييئها والتي تثيرها هي في الأساس، والتي تسقط من جديد لتجعل الأشكال ترى للحظات. عبر ذرات التراب التي تحدثها الأشياء تتراءى لي ثنية هذه الأشياء، والتي تجعلني انحي الثنايا جانبا. فأنا لا أرى في الله، بل أرى في الثنايا» ١٣.
يتم الادراك عبر التراتب وأيضا عبر الانشطار الوجودي في البحث عن الخلاصة عبر قطبيّ الوجود، مثلما يُدعى قارىء القرآن إلى ذلك، كما تعبر آيات القرآن التي دونها عبد الله نفسه:
«لله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله»، سورة البقرة الآية ١١٥.
أو
«أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَىٰ مَا خَلَقَ اللَّهُ مِن شَيْءٍ يَتَفَيَّأُ ظِلَالُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالشَّمَائِلِ سُجَّدًا لِّلَّهِ وَهُمْ دَاخِرُونَ» سورة النحل الآية.٤٨

زوجان / Couple
1958 - 55 x 38 cm
Mixed Media on crispy silk paper & mazonit
Dr. Mohamed Aboul Ghar Collection, Cairo



Allah Akbar / الله أكبر
1980 - 65 x 46 cm
Gouache on paper

# موسوعة المعارف ومقتطفات الحواس

١٠ . راجع تصنيف آرثور لين، الخزف في العصر الإسلامي المبكر، في الشام ومصر وفارس، نشر في لندن، دار فابر وفابر، ١٩٤٧ ويقبع هذا الكتاب في مكتبة الفنان الخاصة.

Allah Akbar / الله أكبر
1958 - 33 x 24 cm Ink on paper
Private collection from the Abdalla estate

Study for “Lost” / دراسة للوحة «الشريدة»
1966 – 30 x 21 cm Ink on paper
Private collection from the Abdalla estate

يستوحى عبد الله لغته من فن العمارة والخط العربي أو من المنمنمات في التراث الإسلامي، وكذلك الفارسية والصينية والافريقية، مثلما يهتدي أيضا بالحداثة الأوروبية التي احتك بها، في البدايات، قبل أن يتعرف عليها، وتحديدا في الأربعينات. ومن أجل أن يتحرر تماما من التمييز بين التجريدية والتشخيصية، وبين الهندسية والرمزية، اكتسب عبد الله حرية أكبر في وضع مساحة التصوير متراكبة مع مساحة الكتابة، بمعنى آخر مساحة الاسقاط ومساحة التدوين.

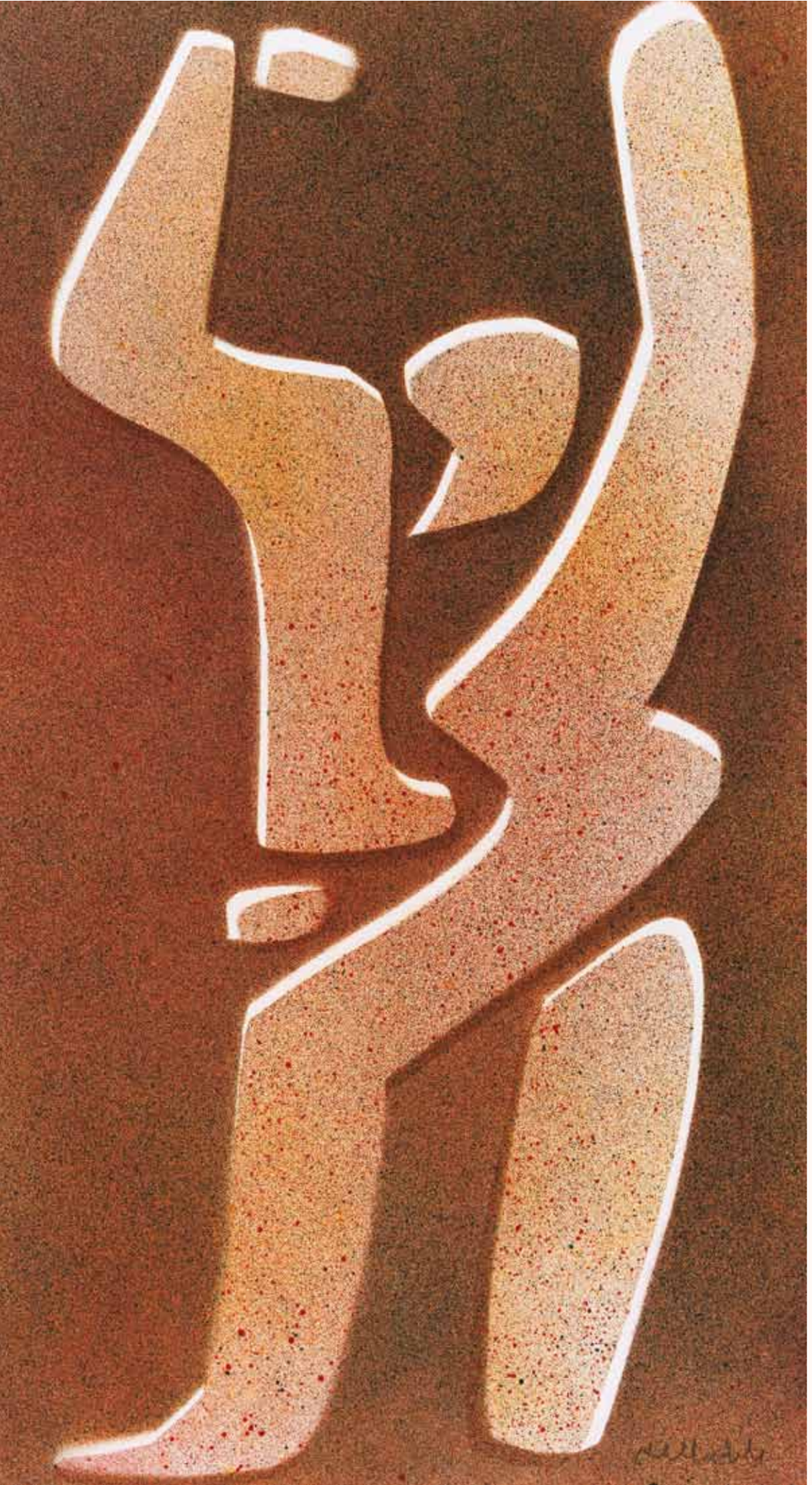
يبدو الزخرف في حروف كلمة «الشريدة» أقرب إلى النقوش البارزة في رسوم مصر القديمة، ولكن أيضا وبصورة أكثر دقة، إلى الزخرف الذي يزين اناء فارسي من القرن الثاني عشر.
فهي محفوظة في متحف «فكتوريا والبرت» في لندن، والتقطها عبد الله ونفذ منها دراسات وأشكال مشتقة من أبحاثه، وتحتوي على افريز مزخرف شديد الخصوصية يتميز الأسلوب الاستشراقي الإنجليزي مثل «السجرافياتو الفارسي١٠». تتكون من خطوط غير منتظمة تماما، وزخارف كبيرة تُعشق في بعضها البعض مثل خيالات في قمة التوائها شديدة التكثيف عبر خطوط الافريز الأفقية التي تضمها. هذا الزخرف الثرثار والذي يبدو للوهلة الأولى فوضويا، أثار فضول عبد الله لقدراته على التجسيم، مثل بناء حر يتعين ملأه عن طريق رسم متموج شبه تجريدي، بناء أكثر انفتاحا وأقل تنظيما عن أشكال أخرى من الزخارف مستخدمة في العمارة المتأخرة في ايران وفي مصر (والتي يستلهم منها الفنان أيضا في أعمال أخرى).

يمكننا أن نجد في هذه التفصيلة المرتبطة بالتراكيب اللغوية تكثيفا لكل تساؤلات عبد الله حول الزخرفة وحركتها، بمعنى حركة تشكل الزخرف ذاته (سواء كان مستمدا من شكل الكتابة أو من شكل هندسي صرف).
لا يعيد عبد الله انتاج أي زخرف كما هو، أيا كان، لكنه يبحث دائما عن إعطائه حياة جديدة سواء من خلال دوامات المادة أواللون أوالخط، وفي معظم الأحوال بجمعه للعناصر الثلاثة دفعة واحدة.
فالعملية الإبداعية للفنان (مع حدوث قطيعة فنية وتعدد العناصر الدالة) تضعه في منطقة خارج التطبيق الآلي أو الزخرفي للحروف التقليدية (والتي يبرع فيها العديد من معاصريه).

بصورة ما، حلم عبد الله دائما أو تخيل العلامات والحروف التي يبلورها من قبل أن يتعرف عليها مجسدة في أشكال مشتقة من العديد من عناصر التراث.

وتقوم هذه الأخيرة بدور التحديث النظري مؤكدة على ألعاب الشكل التي يبتدعها. وأية مرجعية لزخرف محدد أو عنصر معماري لن تكون بمثابة شكل يستوحى منه عبد الله، بل شكل يعثر عليه بالأحرى. لجأ عبد الله لنفس هذه العملية في الرسم الذي يرجع إلى ١٩٥٨ والذي يحمل عنوان «الله اكبر» (وهو عنوان يتكرر في العديد من الأعمال في مراحل مختلفة) حيث يلجأ عبد الله من جديد إلى زخرف السجرافياتو الفارسي في اختبار الجسد المنحني على نفسه، الذي يبدو شديد الكبر وشديد الاكتناز بالنسبة لمساحة البرواز الذي يحفظه في حيز ضيق.

سواء كان شكل لضحية أو لشخص منعزل. يظل الزخرف (ذو الطابع الفارسي) وترجمته التشخيصية في اختراق تام كل للآخر، في نوع من الانصهار. ولا يمكن العودة لأصل محدد، لأن عبد الله هو باحث عن الذهب قبل أن يكون كاتب وحرفي ماهر. حيث تتنافس بقوة معرفته الموسوعية في أبحاثه النظرية مع أبحاثه التشكيلية، دون أن يضل طريقه بأن يماثل أو يقارن بينهما أو أن يسند إليهما دورا توضيحيا.



Freedom / الحرية
1968 – 46 x 27 cm
Stencil and spray on paper
Private collection from the
Abdalla estate

يتألف هذا العمل المتميز والذي تفرض فلسفته نفسها من أسلوب المنحوتات البارزة من الخشب والهيئة المعمارية بحيث تسمح لحروف كلمة «الشريدة» أن تتآلف أشبه بجسد تقطعت أوصاله أو بزوجين متعانقي الأجساد (أو حتى يعتلي أحدهما الآخر) كما فعل عبد الله مرارا في العديد من الأعمال.

تمثل الشريدة نموذجا لهذا البحث عن الهجين وعن المعنى الثالث، فيما وراء الشكل ـ البصري والشكل ـ اللغوي. لا سيما وأن الهيم وهجيع العقل، الذي يعلي هنا من شأنه، يحيل إلى نشاطنا كقارئ مفسرا للعمل الفني، أي في أن تتعرف على الكلمة «المكتوبة بحروف كاملة»، وتترك نفسك تتنزه في تشعباتها العصية على الوصف والغير متوقعة، كما لو أن زمن قراءة الكلمة هو في الأساس نفس الزمن التي تهرب فيه الكلمة (اللحظة التي تبدو فيها الحروف وقد انفلتت أو تحررت من دلالتها).

بالنسبة لعبد الله، لا يمكن أن يكون هناك معنا آخر سوى الترحال، بقدر ترحاله هو نفسه ومسيرته المتقطعة عبر افريقيا وأوروبا. ترجع «الشريدة» بالفعل إلى عام ١٩٦٦، وهو نفس العام الذي ترك الفنان فيه الدنمارك ليرحل إلى فرنسا، وقد شهد هذا التحول العودة للأشكال المتمسكة بالشخصية المصرية والعربية.

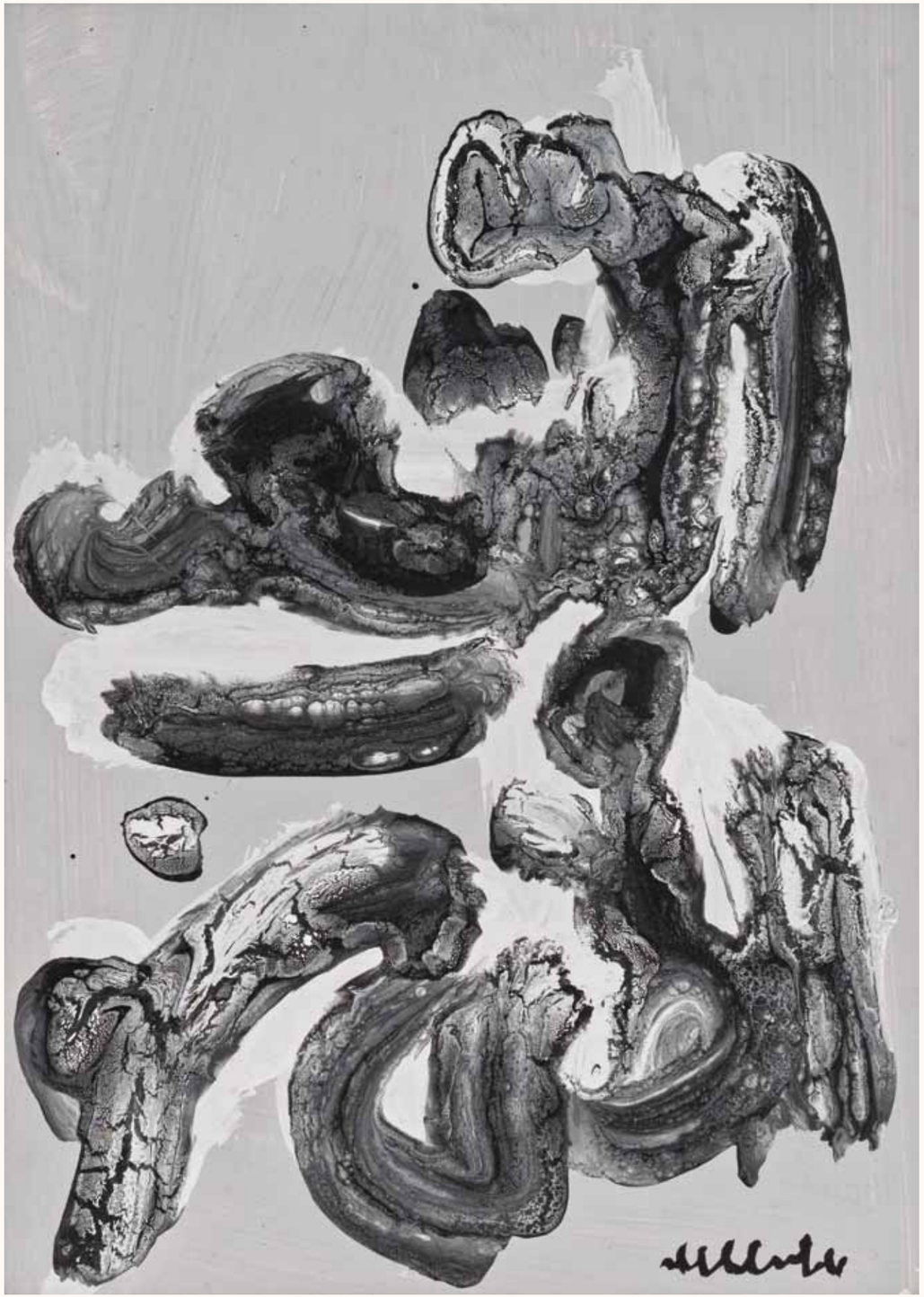
وكان أدوار الخراط أول من تعرض في نص متميز عن عبد الله لفكرة «الحروف الهيروغليفية العربية»، ملاحظا بقدر من البصيرة «المعالجة التعبيرية للحروفية (...) وديناميكية الحروف، وحركتها الداخلية وموجات افراطها المتوالية»[٩] سوف يستثمر عبد الله من جديد موضوعاته المتخيلة حول الهجيع والهيام على وجهه في العديد من الأعمال، مثلما فعل بعد مرور عشر سنوات في لوحة «النوم»، وهي من الاكريلك، عام ١٩٧٧ وفيها تتخذ الكلمة، حرفيا، شكل الجسد الأمومي (العذري) الذي يتخذ الطفل بين ذراعيه، ويتكوران على نفسيهما، حيث موضوع العذراء والطفل مضافا إلى الحركة والهيم لا يمكن إلا أن يذكرنا بتيمة «الهروب إلى مصر».

ومع ذلك فإن الشكل في كلمة «نوم»، عبر لعبة المرايا المستمرة بين الشكل والمضمون وبين الدال والمدلول، تأتي برجع الصدى لتكوينات أخرى للفنان لها دلالات مختلفة تماما، مثل «مهزوم» في ١٩٦٣، من مجموعة «اضاءات»، في المرحلة الدنماركية والتي نفذها عبر حرق القار وغلبة الألوان الفضية، أو حرف «القاف» في ١٩٧٨، رسم بارز من البولسترين والاكريليك، ضمن المجموعة التي يغلب عليها حرفا واحدا، يأخذ الصدارة ويكتسح فضاء اللوحة، منتزعا وقاطعا الحبل السري للكلمة التي تمنحه مجال الدلالة، حيث يعتمد فقط على تطبيق الفنان لفن الأرابيسك على حرف القاف ويعطي نموذج للجسد الساجد المطوي على ذاته، حيث لا وجود لنقطة وصل إلا رسمه نفسه، ليتأكد حرف القاف ويصبح أشبه بأيقونة للفنان، أو رمز متعدد المعاني يحيل إلى الوضع الجنيني للغة مثلما يحيل إلى رمز باطني صرف.

في مجموعة الرموز التي ابتكرها عبد الله، هناك ميل صريح إلى شكل الفلاح الساجد الذي تتعلق حريته في تمسكه بأرضه وفي تهديده بانتزاعها منه في نفس الوقت، وهو الشكل الذي يتمثله عبد الله منذ الأربعينات، حيث الأذرع هائمة في السماء مثل رسالة تبحث عن المرسل إليه، أو بشكل أدق مثل الهلال الذي يكونه حرفي «اللام ألف» اللذين يمتدا برشاقة نحو علامة السكون. يرمز فلاح عبد الله إلى شكل من أشكال المقاومة والانتفاضة والعصيان –هو أشبه بقبضة اليد التي كانت مغلقة داخل الجسد الساجد والتي تنفتح بشكل مفاجئ.
هنا أيضا لا يمكن فصل اللغة عن الصورة، بل يعبر كل منهما عن الآخر ليعثرا على مساحة ثالثة، مرحلة من الاعتراف بالرموز التي لا يتم التعرف عليها بموجب المعرفة الموسوعية الخالصة.

٩. إدوارد الخراط، «حامد عبدالله، فنان الصرحية» في الحياة، ٢٩ يوليو ١٩٩٤.

أمل / Hope
1946 – 40 x 30 cm
Gouache on paper
Abdel Moati Hegazi Collection, Cairo



The Plundered People / الشعب المنهوب
1975 – 27 x 19 cm
Acrylic on paper

# الهيروغليفية، تعاويذ وذاكرة موشومة

٧. عبد الكبير الخطيبي، الذاكرة الموشومة، الجديدة، دار أوكاد، ٢٠٠٧ ، ص . ٨٧ عبدالله والخطيبي لم يعرفا بعضهما بشكل شخصي أو عن طريق أعمالهما. وقد يكشف مع ذلك التحليل المقارن إلى أي مدى تستهويهما نفس الفكرة حول العلاقة بين الهامشية والعالمية إلى درجة أنهما خطا طريق الريادة فيها.

٨. كالسابق، ص٧٩.

سوف يفتح عبد لله مسارات عديدة، ولن يغلقها أبدا، تمتد فيها قدرات الكتابة لتتجاوز قدرات الصورة (والعكس صحيح)، وبدلا من وضعهما في تناقض أو في انفصال مثلما قد تفعل الحداثة التقليدية، المولعة بنقاء الصورة و بالمينيماليزم Minimalisme، أو حتى المولعين بالصورة أو بالنص المكتوب.

كذلك فإن ذخيرته اللامحدودة من العلامات البدوية، أو من الكلمات الحذقة والطلاسم الأخرى قد تركزت في هذا الابداع الذي أسماه «الكلمة-الشكل»، أي وحدة المعنى المؤسسة التي بلورها عبد الله على نهج كاتب-خيميائي، مكونا حروفا ابجدية تجمع ما بين تقديس الكتابة إلى حد ما وبين تجسيم المقدس. كما لو كانت رسالة الكتابة المقدسة تتوارى أو تقبع (بالمعنى الأكثر ايروتيكية للكلمة) بين التعرجات المجردة وخيالات الأجسام الراقصة، المتضرعة، المتأوهة أو المبتهجة بفعل دفقات اللون وايقاعات المادة. يأتي إذن الجسد «الدنيوي» للكوريغرافيا الطفولية أو للراقص المنتشي (أو جسد الفلاح محني الظهر أو جسد زوجين في لحظة الجماع) ليلتحم بالتواءات الحرف العربي مثل صك، ختم ينحت المعنى ويرجئه في الوقت ذاته. لهذا ترتبط أبجدية عبد الله بكتاب الحيوان الجدير بكُتاب من أمثال جورج لويس بورخيس وإيطالو كالفينو، في بحثهم عن لامحدودية اللغة (حتى التصوف)، جامعيّن بذلك معرفة موسوعية، تشمل الميل إلى المصطلحات والميل إلى التصنيف في مجموعات.

وفقا لهذا المنطق، تعتبر الكلمات أقرب إلى أجساد في حركة تحتفظ بالمعنى وتكشف عنه، وتحركه أيضا، منذ لحظة اعتبار أن الكلمة-المفهوم (بمعنى الفكرة) تندمج بالأساس في مجال القوى التشكيلية والحيوية والذي يطلق عليه عبد الله «الكلمة-الشكل».

ويفصح رسم العلامات أو فن الحرف، بهذه المهارة المتجددة التي يمارسها عبد الله، عن صدام شبه متأصل بين النص والجسد، في ألعاب الذاكرة الأزلية، والتي يمكن أن نطلق عليها مع عبد الكبير الخطيبي تفريعات «الذاكرة الموشومة»، تلك الذاكرة التي تتجاوز الشفهية، صانعة من الكتابة طقسا عابرا بين العالم السفلي وعالم الأعالي، بين الرغبة والحداد، ذاكرة جسدية (سنكون أميل للقول أن عبد الله يخلق نوعا من «الكماسوترا» للغة العربية).

يبدو الفنان المصري ممثّلا بجدارة في كلمات الكاتب المغاربي، كما لو كانا قد تعارفا عن قرب:
كانت الكتابة فعل خال من اليأس ينبغي أن يقد مضجعي، وتجوالي. كنت أكتب طالما كانت الكتابة وسيلتي الوحيدة كي أختفي من العالم، أن اقتطع نفسي من الفوضى، وأن أعد نفسي للوحدة. كنت أؤمن بأقدار الموتى، وأتساءل لماذا لا ألحق بدورة الأبدية؟ ٧

إن استطاع عبد الله أن يقول «رسمت» كما لو استطاع الخطيبي أن يقول «كتبت»، فالأمر ليس مجرد تماثل بين الصورة والنص الأدبي، بل تماثلا بين فعل التصوير وفعل الكتابة، ففي الحالتين، هناك الإرادة ذاتها للعثور على الروح العليا في شطحات العقل، ونفس سيولة الزمن، ونفس الشاهد-صانع الوشم لذاكرة جمعية قابعة تحت أقدامنا والتي ستصبح مثل رمز للانفصال بين الأنا-الجسد والأنا-الكلمة.

هكذا نتخيل عبد الله يحلم نفس حلم الخطيبي:
«حلمت، في الليلة الماضية، بأن جسدي أصبح كلمات ٨»، حيث لا يوجد مقابلا آخر أكثر لمعانا في أعمال الرسام-صانع الوشم مثل صرحه الحالم الهائم في لوحة «الشريدة»، وهي كلمة يمكن ترجمتها بالضائعة (بمعنى ضياعها وسط أفكارها المتضاربة أو تائهة في، لكن في صيغة المؤنث).

طلسم / Talisman
1958 – 26 x 15 cm
Gouache on crisped paper & cardboard

Family / عائلة
1957 – 46 x 38 cm
Gouache on crumpled silk paper & mazonit

استطاع عبد الله أن ينهل من الحرف ومن الكتابة –قضية الحضارة الأولى إن كان هناك من قضية- مساحة من الحساسية والقوة الفنية المتجاوزة لكل القوانين، كتابة معاكسة لتلك التي تتوارى خلف تابو الصورة، كتابة تسعى لأن تجعلنا نشرع للكلمة معناها. في مجال التصوير، تعد كتابة عبد الله نتاج مستويات عدة من الكتابة، من أكثر المستويات الملموسة إلى أكثرها ميتافيزيقية (كتابة الخط العربي، كتابة تعني بفضاء مسرحي ما، كتابة مستقاة من الطلسم...)، تحكمها كلها مستويات بصرية شديدة التنوع، أو لنقل شائكة (الرسم على ورق مكرمش أو على ورق من الحرير على وشك الاشتعال ليكون أساس التكوين، والنقش البارز، مرورا بالألوان المائية).

تعد النقطة المفصلية والحاسمة في فصل «عبد الله» المسجل في تاريخ الفن الحديث –إن جاز التعبير- هي من الآن وصاعدا تحرير الكتابة. بمعنى الكتابة لا باعتبارها حركة، بل أيضا ممارسة مجتمعية رمزية (تعد الكتابة دائما، في حركتها الدائرية، في نفس الوقت كتابة الذات وتواصل مع المتلقي).
فمن خلال الاحتفاء بالكتابة بقدرتها البصرية والتشكيلية، وحرية الخروج عليها، والتمكن منها، وأن يسقط عنها قدسيتها من أجل أن يعليها ويجعلها متسامية، انضم حامد عبد الله إلى كوكبة من الأصدقاء المهمومين أيضا بنفس القضية أي القلق الحضاري، بمعنى البحث عن لغة جديدة مع التمسك بتأصيل الجذور البعيدة، وهي قضية يمكن حصرها -إلى حد ما- بارتباطها بالاتجاه المسمى بالفطري للرواد الأوروبيين.

على سبيل المثال نذكر من الجانب الأوروبي بول كلي و جان دي بوفيه وهنري ميشو، أو فنانين من أمثال شارل حسين زندرودي وشاكر حسن السعيد واحمد شرقاوي الذين ينتمون لبلدان مختلفة، لإيران والعراق والمغرب، وهم الذين لجأوا إلى موقف من الكتابة مختلف تماما عن نظرائهم في العواصم الكبرى، الأكثر توغلا في تراث الكتاب (القرآن وفن الخط بشكل عام كشكل رمزي) الذي يعد مصدر دائم الحيوية، واسع الانتشار، وبلا أدنى شك أكثر تقنينا وانضباطا من التزام دي بوفيه بفن المعتلين عقليا أو شطحات ميشو المسكالينية (المترجم : المسكالين هو نوع من المهلوسات يشتق من نبات ينمو في المكسيك، وللشاعر والفنان هنري ميشو تجربة شعرية تعتمد على الثروة البصرية التي تفتح أبوابها مع المسكالين). تعد حالة حامد عبد الله في تاريخ الفن «اللتريست» Lettriste أو «الكتابي» (تاريخ كوزموبوليتاني قادر على التفاعل الجغرافي الذي يتجاوز الانقسامات القومية والاستعمارية) من الحالات الأكثر نموذجية بحق، ويرجع ذلك فضلا عن طابع الفنان الريادي إلى أنه عاصر الحركة اللتريست الباريسية والتي يُذكر أن مؤسسها ايزودور ايزو، وهو روماني منفي أثناء الحرب العالمية الثانية.

إذ بينما يطور عبدالله معرفته الحميمة بالنصوص المقدسة والميثولوجيا، والتي يعززها تمكنه من أدوات الخط العربي الذي يمارسه منذ الطفولة، فإن استقصائه وتمحيصه في الحرف لا يبدو أقل تحررا أو تجريبا عن ورثة الدادائية وبالأخص السوريالية حيث يتآلف الفنانين المصريين معه منذ الثلاثينات (جيل جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمساني، ونشاط جماعة الفن والحرية)٠ مع الأخذ في الاعتبار بأن الوشائج الوثيقة التي تربط عبد الله بالحداثة الغربية تلتحم بصورة أكبر بالتجريدية المنعدمة الشكل أو بحركة الكوبرا ٦ التي كانت بمثابة المهد الأكثر قوة بلا منازع (والعابر للدول) للتفكيكية التحليلية، تلك المدرسة التي تساوي ما بين الفن التشخيصي والفن التجريدي (في هذا الصدد، يمكننا ان نبرز أهمية الحرف وتصريفاته المستقاة من الكتب في أعمال الفنان بيار الشنسكي الذي التحق بالكوبرا)٠ هذا ما مثل مخاطرة الانقسام -خاصة في سياق الرواد فيما بعد الحرب العالمية الثانية وأوروبا المدمرة- بين تعريف ظل أكثر انفتاحا (تقدمية) للتجريد في مقابل تعريف ظل اكثر انغلاقا (محافظة) للتشخيصية، وأوشك أن يتخذ دلالات مختلفة تماما في السياق المصري والأفريقي العربي.

٦. كوبرا هي اختصار «كوبنهاجن وبروكسل وامستردام»، وهي حركة فنية تأسست في باريس في ٨ نوفمبر ١٩٤٨ من شعراء هم كرستيان دوترومان وجوزيف نواريه والفنانين كاريل آبل وكونستان وكورنيل وآسجر يورن، كرد فعل لمعركة التجريد . ١٩٤٨ ) قبل حلها عام ١٩٥١ - والتشخيصية. نشرت هذ الحركة مجلة كوبرا (١٩٥١ـ١٩٤٨) قبل حلها عام ١٩٥١.

2 figures
1957 - 44 x 33 cm
gouache on creaspy silk paper & mazonit

Theater / مسرح
1954 – 22 x 20 cm
Gouache on silk paper and cardboard



# ثقافة ضد التيار والكتابة المتحررة

شكلت قاهرة الخمسينيات، والتي أمضى فيها عبد الله خمس سنوات مطورا لأدواته الفنية، مرادفا لصعود القومية وملامح الاستبداد داخل مجتمع انتعشت فيه حرية الحقل الثقافي مما جعل من القاهرة العاصمة العربية بألف لام التعظيم. استشعر عبد الله مبكرا أن حياة الفنانين والمثقفين ستزداد صعوبة شيئا فشيء.

وبعد سنوات السريالية ذات التعبير الفرنسي والتي مثلها كتابا من أمثال جورج حنين وجابيس وقصيري، جاءت مرحلة «الواقعية الاشتراكية»، والفن التابع للدولة، والبيروقراطية السائدة.
ولم يتوان النظام الناصري عن دعوة الفنانين المحليين، منذ ١٩٥٦، منظما حملات رسمية كبرى يتم من خلالها إرسال بعثات من الفنانين إلى النوبة على سبيل المثال ليدرسوا عن قرب حياة الفلاحين ويستطيعوا انجاز أعمالا فنية تمجد حياة البسطاء، والأمة العربية وطوباويات أخرى تخص الدول النامية (هذه الآليات قوبلت بالرفض الفوري من عبد الله وبدون أي تردد). ٢

وانتهى الحال بهذه الآليات بتقديم فولكلور جديد، ذو طابع حضري وصناعي، نمى على حساب الفلاحين الذين أتوا إلى المدينة لينعموا بالانتعاش الاقتصادي فلم يجدوا سوى أرض خربة ونسيج اجتماعي شاحب:
«حقول من الأنقاض، وشوارع بائسة يتراكم فيها مئات الآلاف من الفقراء يعيشون فيها -علام يعيشون؟ والذين يبقرهم ساكن المدينة-ضابط الثورة حتى يصل للأصوات العريضة من غير أن يعبأ بهؤلاء البؤساء الذين يتكدسون بعيدا في الأحياء الفقيرة المكتظة». ٣
(ولكن في المقابل، هؤلاء المحرومون في الدولة يزينون أعمال الفنانين ليقايضوا فنهم برعاية الدولة الأقرب ل «فاعل الخير»).

ها هي الموائمات والادعاءات التي سادت في المجتمع الناصري، والتي ترادفت في البداية مع التجديد ورياح الحرية، سرعان ما أفلت في طريق القمع وتناقضات عصر ما بعد الاستعمار التي هاجمها عبد الله بشدة، سواء عن طريق النضال أو من خلال الصمت والانكفاء على الذات الذي بدأ بمنفاه المبكر في ١٩٥٦ إلى الدنمارك.

ولكن بعيدا عن الحرب الباردة، وعن الجيوسياسة أو الصراع الطبقي، كان حداد الأربعينيات بالنسبة لعبد الله يمثل في المقام الأول ترحم على لغة كوزموبوليتانية تضج بالحركة.
هي نفسها التي تذكرها ادوارد سعيد، في حنينه «للثقافة ضد التيار» في قاهرة الأربعينات التي شب فيها: هذه اللهجة العربية بالقاهرة المراوغة بمهارة الجرس الداخلي والخارجي، للانضباط الاستعماري ولخليط من السلطات الدينية والسياسية المختلفة، محتفظة دائما بروحها الحية والغنجة وباقتصادها في الأدوات الذي لا يضاهيه شيء، ونغماتها المدببة وايقاعاتها الوعرة. ٤

نفس هذه اللغة الماهرة والمراوغة لسنوات الأربعينيات، والتي تطفو في روايات نجيب محفوظ الأولى وفي مسرحيات نجيب الريحاني (يعتبر ادوارد سعيد الأول بلزاك العرب والثاني موليير القاهرة)، ونفس الصور الضبابية، والتي مع ذلك لا تنضب، للسينما المصرية، كما يواصل سعيد : تعايش الأشكال الايروتيكية الإسلامية، المتوسطية منها أو اللاتينية، التمازج المستتر لهذه القاهرة شبه السرية (...) التي انجذب إليها المستعمر الأوروبي، هذا الذي يتوددون إليه والذي –من أجل أمانهم الخاص- كانوا يتم منعهم من الوصول إليه (...) التبادل ما بين أوروبا وهذه القاهرة هو تحديدا ما نخشى فقدانه، بينما اتجاه التعريب لدى ناصر، والأمركة لدى السادات، والتأسلم المتحفظ في عهد مبارك كل هذا يمحو تماما المعاملات فيما بينهم. ٥

١. كانت تحية حليم (التي ولدت في ١٩١٩ ) وعبد الهادي الجزار ( ١٩٦٥-١٩٣٥) ضمن الفنانين اللامعين الذين خاضوا لبعض الوقت (فقط) تجربة الفن التابع للدولة. أما عبد الله، كان قد سبقهم لزيارة الصعيد والنوبة وأمضى بها عدة شهور ما بين ١٩٣٩ و١٩٤٠.
٢. سيمون لاكوتير، مصر، باريس، نشر لوسوي، ١٩٦٢ ، ص ٧٤ . تروي المؤلفة عن أطفال وادي النيل الذين تم تأهيلهم لتقنيات الصوف والسجاد، وقد هالها روعة انتاجهم، تعود لتذكر عبد الله في المقام الأول في «مدرسة القاهرة»، أشبه بفنان مجدد يمكنه أن يغامر بالتجريب مع الاحتفاظ بالتراث: «أكثرهم رسوخا هو حامد عبد الله، معماري صاحب التكوينات العملاقة والر سومات ذات الزوايا الحادة، ولمواد الصلبة الجريئة، كان يستلهم أعماله من البسطاء المصريين شديدي القرب من عالم طفولته»، ص ١٨٢.
٣. ادوارد سعيد: ذكريات القاهرة : الطفولة وسط ثقافة ضد التيار في مصر،(١٩٧٨) الأربعينات»، في تأملات في المنفى ونصوص أخرى، آرل، دار آكت سود، ٢٠٠٨ (١٩٧٨). ص ٣٥٩.
٤. كالسابق.

البلد لمى / Bottle man
1951 – 21 x 28 cm - Watercolour on paper

Women at the Market / نساء في السوق
1941 – 30 x 23 cm
Oil and watercolour on paper

في حالة عبد الله الشخصية، كان قراره للرحيل من مصر في ١٩٥٦، ضائقا من التنازلات السياسية التي يتعين على الفنانين الخضوع لها، ثم عرض أعماله في أوروبا، والاستقرار في الدنمارك مع زوجته الدنماركية الجديدة وأبنائه، يمثل قطيعة محورية. حتى وإن كانت تلك القطيعة لا تفسر كل شيء (وكل شيء لا يفسر بها)، فقد تركت دلالة عميقة في داخله، وشعور معذب وعلاقة شديدة التركيب مع وطنه الأم، مصر.

بعد دراسته بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة (وخاصة قسم الحديد المطاوع)، في النصف الأول من الثلاثينيات، وفضلا عن أصله الريفي البعيد تماما عن النخبة الثقافية، نالت أعمال عبد الله الفنية مع ذلك، ومنذ وقت مبكر، استحسان المجتمع البرجوازي والأوروبي المقيم في القاهرة. وكان أول معرض فنى له منظما من قبل جمعية «أصدقاء الثقافة الفرنسية» بقاعة حورس للفن (القاهرة، ١٩٤١).

وسوف تتبعه سريعا معارض في الإسكندرية وبور سعيد، ومنذ منتصف الأربعينيات، ستصبح معارض دولية جماعية. وتعد هذه المرحلة من أكثر المراحل تكثيفا وتدريبا، حيث أسس «مدرسة» للفن بالقاهرة، أو على الأحرى ما أسماه الفنان «مراسم عبد الله»، في ١٩٤٢ وكانت مفتوحة للطلبة ومختلفي الفنانين.

ولكن في واقع الأمر، وُلد أول «مرسم» في نهاية الثلاثينيات، وهو عبارة عن كوخ من القش يقع في الحقول حيث تعمل أسرته، يدعو إليه عبد الله أصدقائه الفنانين ليدرسوا ويصوروا حياة الفلاحين. ١.

في ١٩٤٩، قدم عبد الله معرضا فرديا في متحف الفن الحديث بالقاهرة (والذي اقتنى وقتذاك العديد من الأعمال وكان قد سبق أن اقتنى بعضا من أعماله أثناء مشاركة عبد الله في صالون القاهرة في ١٩٣٨).
ثم تأتي الأسفار إلى باريس وانجلترا، ما بين ١٩٤٩ و١٩٥١، حيث عرض بشكل خاص في قصر اللوفر (معرض فرنسا-مصر)، وفي قاعة برنيم جون (في باريس) وفي المركز المصري في لندن.

كان عبد الله قد قام بالعديد من الرحلات قبل مغادرته شبه النهائية إلى الدنمارك في ١٩٥٦، وقبل تولي جمال عبد الناصر الحكم في ١٩٥٢ والذي ازاح الملك فاروق عن العرش وجعل من القاهرة رمزا ومركزا للإشعاع الثقافي والسياسي في العالم العربي. كان لزاما على هذه المرحلة المصيرية التي تنوعت فيها كوزموبوليتانية القاهرة ما بين بلجيك وايطاليين وفرنسيين ويهود ويونانيين وأمريكان وسوريين أن تخضع تدريجيا لنذر القومية والعروبة وللثورة الناصرية المتمثلة في الإصلاح الزراعي لصالح الفلاحين وفي مواجهة كبار الاقطاعيين، ولكن أيضا لإفقار الطبقة العاملة تدريجيا والنزوح الريفي والتحضر بأي شكل، وتوحيد الجامعة العربية على الصعيد الدولي وخاصة ظهور حركة مناهضة الاستعمار لدول عدم الانحياز والتي بادر بتأسيسها عبد الناصر (إلى جانب تيتو وسوكارنو ونهرو) مع مؤتمر باندونج في ١٩٥٥، وكذلك الخطط الاقتصادية الكبرى التي ثبتت أقدامها من خلال تأميم قناة السويس في ١٩٥٦، وبناء سد أسوان، فضلا عن القطيعة الثقافية مع الغرب، والرقابة على الصحفيين والكتاب والسجون السياسية.

١. كان من ضمن تلامذة عبد الله انجي افلاطون ( ١٩٨٩-١٩٢٤ ) وكذلك تحية حليم (ولدت في ١٩١٩ ). دخلت الأخيرة المر سم في ١٩٤٢ وأصبحت زوجته الأولى. وعرفت فيما بعد كواحدة من رواد «الحركة التعبيرية الحديثة» في مصر، واستقرت مع عبد الله عند عودته من أوروبا في ١٩٥١ في شارع ماريت أمام المتحف المصري المطل على ميدان التحرير الرمزي. فتحت مراسم عبد الله أبوابها منذ أوائل الأربعينيات وتوقفت في ١٩٤٩ ، ثم عاودت النشاط ما بين ١٩٥١ و ١٩٥٦ ، تاريخ رحيله شبه النهائي.

Passion / الهوى
1953 – 22 x 14 cm
Oil and watercolour on paper

Letter Hamza / همزة
1970 – 120 x 92 cm
Acrylic on silk crisped paper & mazonit
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث

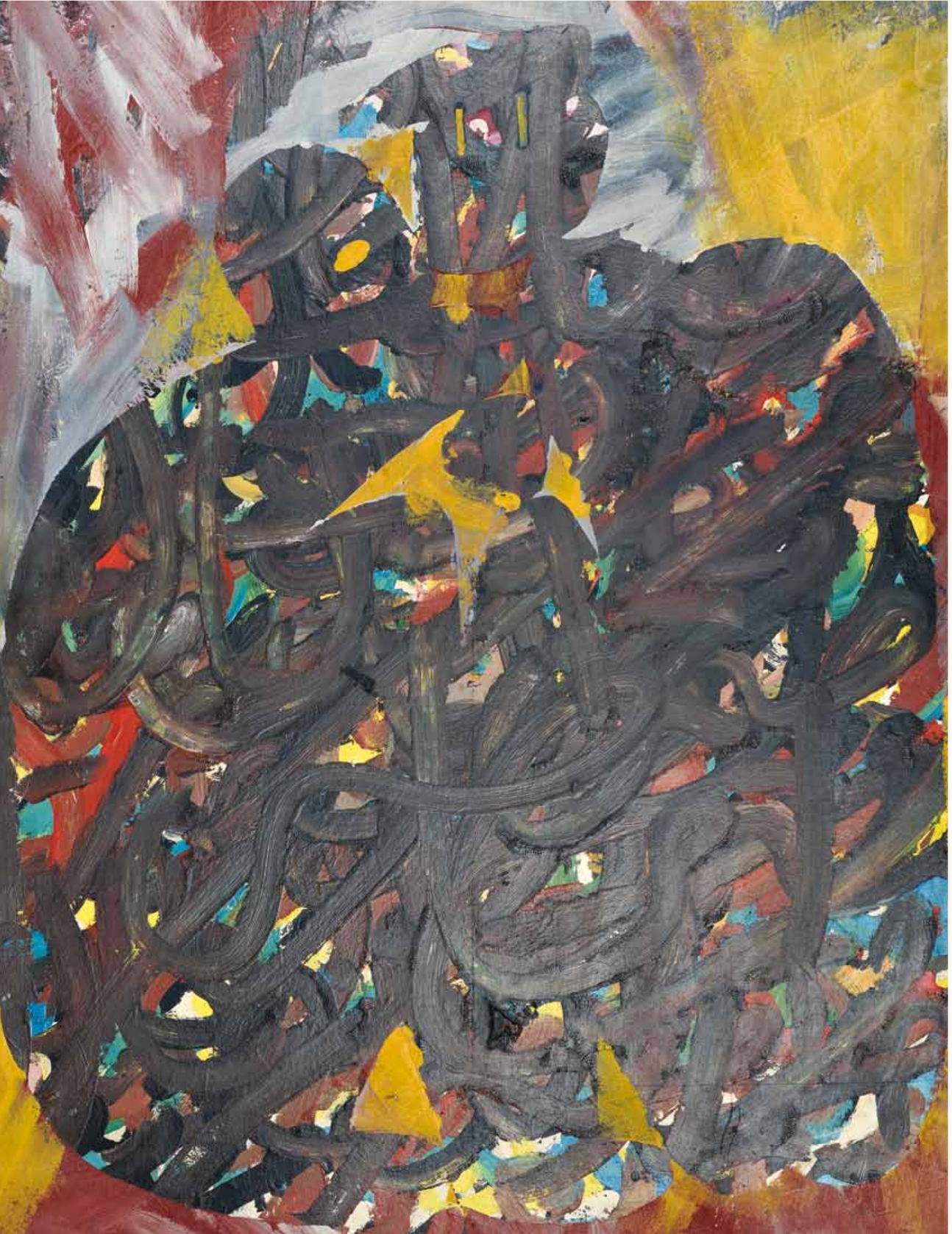
# عبد الله:
# في بؤرة الهامش

بعيدا عن الدلالة الحرفية لاسمه ومصدره، وربطه باسم الرب (الله)، أخذا في الاعتبار جانبه المتسامي، فإن الأثر الذي يتركه اسم «عبد-الله»، جديرا بحامد، ابن الفلاح، العازف لإحدى المقطوعات البصرية الأكثر حسما والتزاما، في معادلة ملموسة ومكتملة، تلك التي يطرحها التحدي الحداثي الغربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، إزاء الشعوب والنخبة الثقافية للدول اللاغربية، في الشرق الأوسط وافريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، وإزاء خيالهم السياسي من ناحية، وتاريخهم الفني والبصري من ناحية أخرى، يمكننا أيضا أن نتناول القطيعة المعرفية كتجربة متزامنة مع حركات التحرر من الاستعمار المختلفة.

في ملتقى العالم العربي الإسلامي وحول البحر الأبيض المتوسط والمدن الغربية الكبرى حيث تأسس مفهوم الريادة الفنية، يمثل اسم «عبدالله» –وقبل أي شيء- دليلا على التعشيق والتضفير الفلسفي. فبالنسبة إليه، هو، من عاش في مصر والدنمارك وفرنسا ولامس عن قرب العديد من أماكن التراث العالمي وجاب العديد من الذكريات البصرية، ترتبط صقلية بإفريقيا، ويتداخل التراث القديم للفسيفساء مع مثيله الحديث من خلال فن الكولاج. الجديلة – مثل الأرابسك الذي يتضافر مكونا كلمة ثم لا تلبث أن تحل عناصرها إلى قطع أرابسك- لا تحمل أي معنى إلا في جدلية الجذور والاغتراب، والقريب والبعيد، عبر رحلات ذهابا وإيابا ما بين المثل المتباعدة فيما بينها ثقافيا وجغرافيا والتي تجمعها الجديلة وتحركها.
فالفنان الذي يتبنى فلسفة التضفير الثقافي يرضى أن يصبح رمزا للحركة والتبادل فيما بين حداثة منتصرة (الممثلة للمركز) وحداثة خاب أملها (الممثلة للهامش)، ما بين ماض في صيرورة وحاضر على الأطلال. وبالتالي فإن «عبدالله» مثله مثل الاسم الذي يدون ما بين وعورة الحجر الأثري وبين الميكانيكا الحديثة، ومثل رجع الصدى لهذه المعرفة المتأججة، المتجاوزة للدنيوي وللمقدس، حينما يصبح المصير الفردي تاريخا جمعيا والعكس صحيح.

ولد في ١٩١٧ بالقاهرة، قبل عام من سقوط الدولة العثمانية، عشية ثورة ١٩١٩ المصرية الكبرى التي قادها سعد زغلول ضد الاستعمار البريطاني، مطورا لغته الفنية في أوج الثورة الناصرية، ووصوله فيما بعد باريس حيث كانت للحركات التحررية والمناهضة للاستعمار صداها في الصراعات الاجتماعية الأوروبية، «عبدالله» هو أكبر بكثير من مجرد توقيع، أكبر من علامة لفرد يكفل تأكيد ذاتيته، هذه الذاتية التي تم غربلتها ما بين المنفى واليوتوبيا.
«عبدالله» هو اسم حتميتنا المعاصرة، تلك القائمة على وضع حد لهيمنة تاريخ الفن الأوروبي والأمريكي. هذا التاريخ الرسمي الذي يحمل بذور تواريخ أخرى، نقشها رواد وحرفيون مهرة آخرون، وكذلك استراتيجيات جمالية (ذوات فردية وأخرى جماعية، أنا/نحن ...) تكون قد «مرت من هنا»، ولكن أُريد لها أن تظل في انغلاقها الجغرافي والثقافي، حتى يومنا هذا، خشية ألا نفلح في قراءة اسم أجدادنا، أو على الأقل ألا ننجح في فك طلسم أحلامهم السرية، أو رصد خريطة مساراتهم المعوجة. نمتلك من الآن حق تحويل قصص المنفيين، والمغتربين والمقتلعين من جذورهم إلى عناصر مؤسسة من أجل تأريخ لفن المنفى، قوامه الحركة ومتخلصا من القناعات الأيديولوجية.

في الحقل / In the fields
1944 – 29 x 22 cm - Charcoal on paper
Private collection from the Abdalla estate



Love / المحبة
1958 – 120 x 92 cm - Acrylic on paper & mazonit
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث

# حامد عبد الله
## الحداثة والطلسم

بقلم: مراد منتظمى
ناقد فنى
Tale Modern, London

ينتمي حامد عبد الله إلى هؤلاء الفنانين الذين، بمجرد أن يخطوا أسمائهم في حوليات التاريخ، يشعلون بحركة واحدة الذاكرة الجمعية المستترة التي تجعل إسهاماتهم في متناول الانسان. كما لو أن كل عمل يحمل توقيع الفنان يصبح ممهورا بختم حضارة من الحضارات، أو بالأحرى مجموعة من الوقفات من خلال بحث في الحضارات. فالملحمة التي بدأها الفتى حامد عبد الله منذ الثلاثينيات وسنوات التكوين، تشهد على توزعه ما بين تعلم الخط العربي، كما جرى العرف، وبين تصوير رجل الشارع المصري كما يتراءى له.

وهي رغبة غير تقليدية نمت مع تفتح الأكاديمية ذات ملمح التأثيرية الجديدة، والتي ازدهرت في القاهرة منذ بدايات القرن العشرين.

لذا صار يخطو خطى مزدوجة ما بين الكتابة والتشخيص، كما لو كان الأمر يتعلق بتقديس مهيب للكتاب بألف لام التعظيم وبوقاحة العالم.

سوف تتجاوز هذه الملحمة بالتالي الثقافة الكلاسيكية (وحتى القديمة)، والانسان في الثورات العلمية والشعرية الأولى، مثلما تتجاوز الانسان في الحرب العالمية الثانية والجيوسياسة الحديثة، في المكان ذاته حيث توقيع «عبدالله» يرتدي ثوب الفنان بألف لام التعظيم.

Letter Dhal / ذال
1970 – 120 x 92 cm
Acrylic on silk
crisped paper & mazonit
Museum of Modern
Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث

Asfour / عصفور
1956 – 100 x 73 cm - Oil on mazonite
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث

# تحية للفنان حامد عبد الله

بقلم: كريم فرنسيس
قوميسير المعرض

منذ أن خطى خطواته الأولى في الفن التشكيلى، رفض حامد عبد الله بشكل غريزي المفهوم التقليدي للفن كي يؤسس لرؤيته التجريبية والثورية.

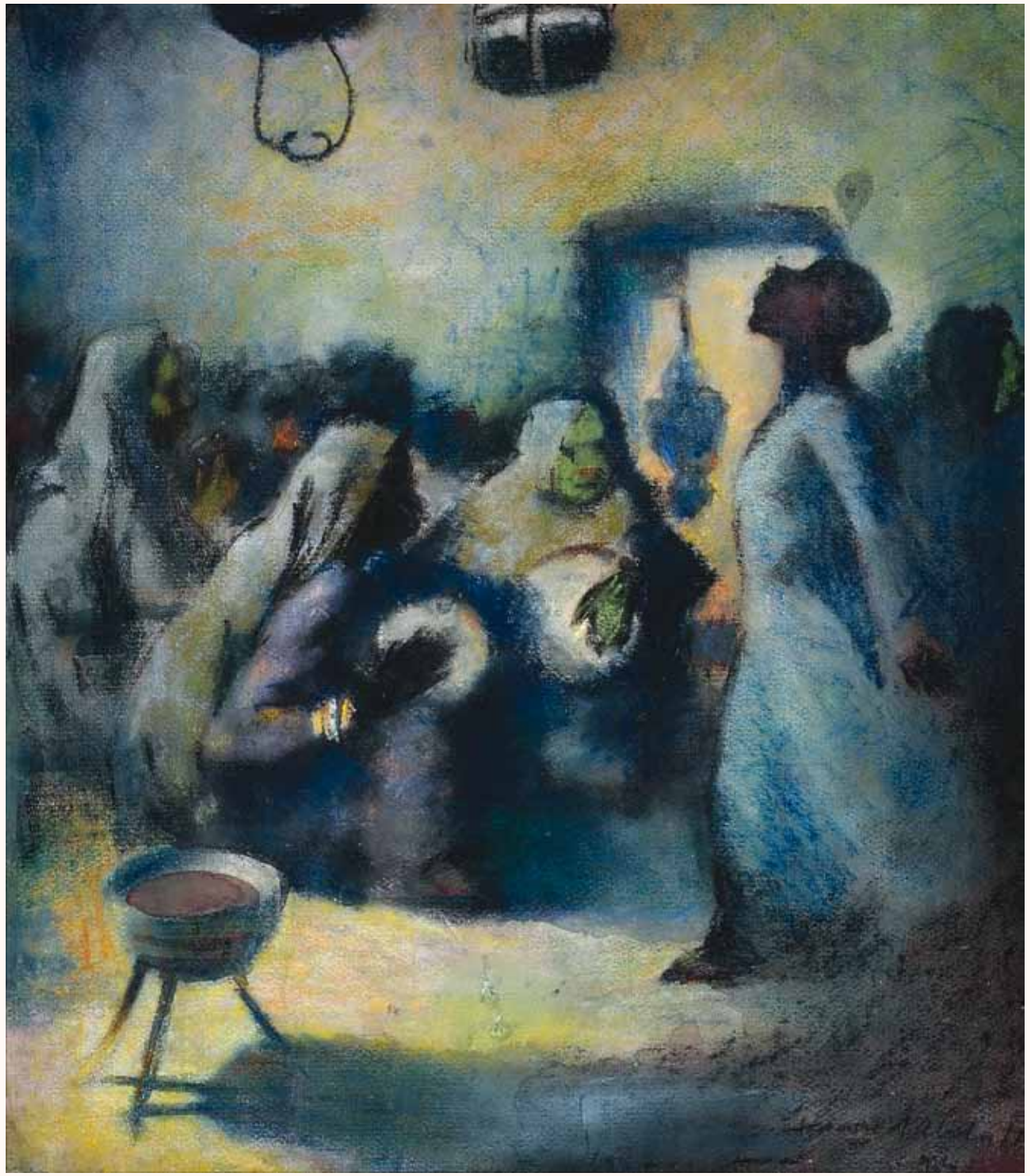
لغة عبد اللة الفنية ترمى بجذورها فى تراثه الثقافي الذى يمتزج بحاضره المصري وبواقعه العربي.

اليوم ولأول مرة فى مصر والعالم العربي، يُقام معرض إستعادي خصيصا لرحلة حامد عبدلله فى الفن.

بعض الأعمال الفنية المعروضة بقاعة أفق تمت استعارتها من أصحاب المقتنيات الخاصة، وباقي الأعمال ترجع ملكيتها لأسرة الفنان حامد عبد الله . وقد تم تجميع هذه الأعمال من أجل «تكريم» الإبداع الفريد للفنان الراحل حامد عبد الله.

في مقهى المنيل / Au Café du Manial
1939 – 20 x 25 cm - Watercolour on paper
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث

Dancer / الراقصة
1941 – 30 x 30 cm - Pastel on paper
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث





# حامد عبد الله

## روح مبدع

بقلم: إيهاب اللبان
مدير قاعة أفق

حينما نتحدث عن قامة رفيعة المستوى مثل الفنان الكبير حامد عبد الله فلا يمكن أن نغفل مقولة الناقد المصري بدرالدين أبو غازي والذى كتب عنه يقول «أعمال حامد عبد الله الفنية تحدد نقطة البدء لمدرسة مصرية جديدة وتحتفظ بجوهر شخصيتها وتحمل رساله فنية أصيله وكل الدلائل تشير إلى ذلك وتدعو إلى التنبؤ به».

إذن نحن أمام مسيرة فنان من طراز خاص وهب حياته للفن وبحث فى أغوار نفسه عن ذاته المبدعة. هجر التعاليم الأكاديمية وسعى خلف رؤاه الفلسفية. ينظر للفن بروح حالمة طوافة. تجول فى أروقة المعابد والكنائس والأديرة والمساجد. ينهل من التراث ما يشبع حاجته للجمال ليعيد صياغته برؤى حداثية ذات أصالة مصرية.

كانت الطبيعة الخلابة سكنه ومهبط وحيه فى سنوات عمره المبكرة، فوقع أسيراً لسحرها حتى سار عاشقاً لها مولعاً بها فرسم البيوت الطينية والقوارب الشراعية وبسطاء الريف من الفلاحين وثنائيات العاشقين. كما رسم الحوارى والمقاهى وروادها الذين أولوهُ إهتماماً بالغاً ولأرائه الفكرية الفلسفية فى الفن والحياة.

متوجهاً وبقوة إلى منابع الفن الشعبى والفطرى مستلهماً إمكاناتها البدائية المتحررة من أى قيود محطماً المنهجيات الأكاديمية الأوربية التى سادت تلك الفترة، وذلك أثناء إقامته بمصر أو فى أسفاره المتعددة بالبلاد الأوربية.جانحاً إلى المبالغة وإختزال التفاصيل مستوعباً بداخله طرز الفنون الشرقية التى تتجنب وجود الفراغ المحيط قائمة على التسطيح الشكلى معليةً من قيمة الخط فى البناء الفنى.

كما كان للحروف العربية تأثير بالغ الأهمية بالنسبة إليه، حيث تحولت الكلمات التى شعر برنينهاالقوى فى أذنيه ومعناهاالعميق فى نفسه إلى عناصر آدمية تمثل أبطال لوحاته متخذاً منها بديلاً عن شخصياته الواقعية. منقباً عن إمكاناتها التعبيرية مستشفاً جمالياتها وسحرها وغموضها فى مرحلة هامة من مراحل حياته اطلق عليها «طلاسم».

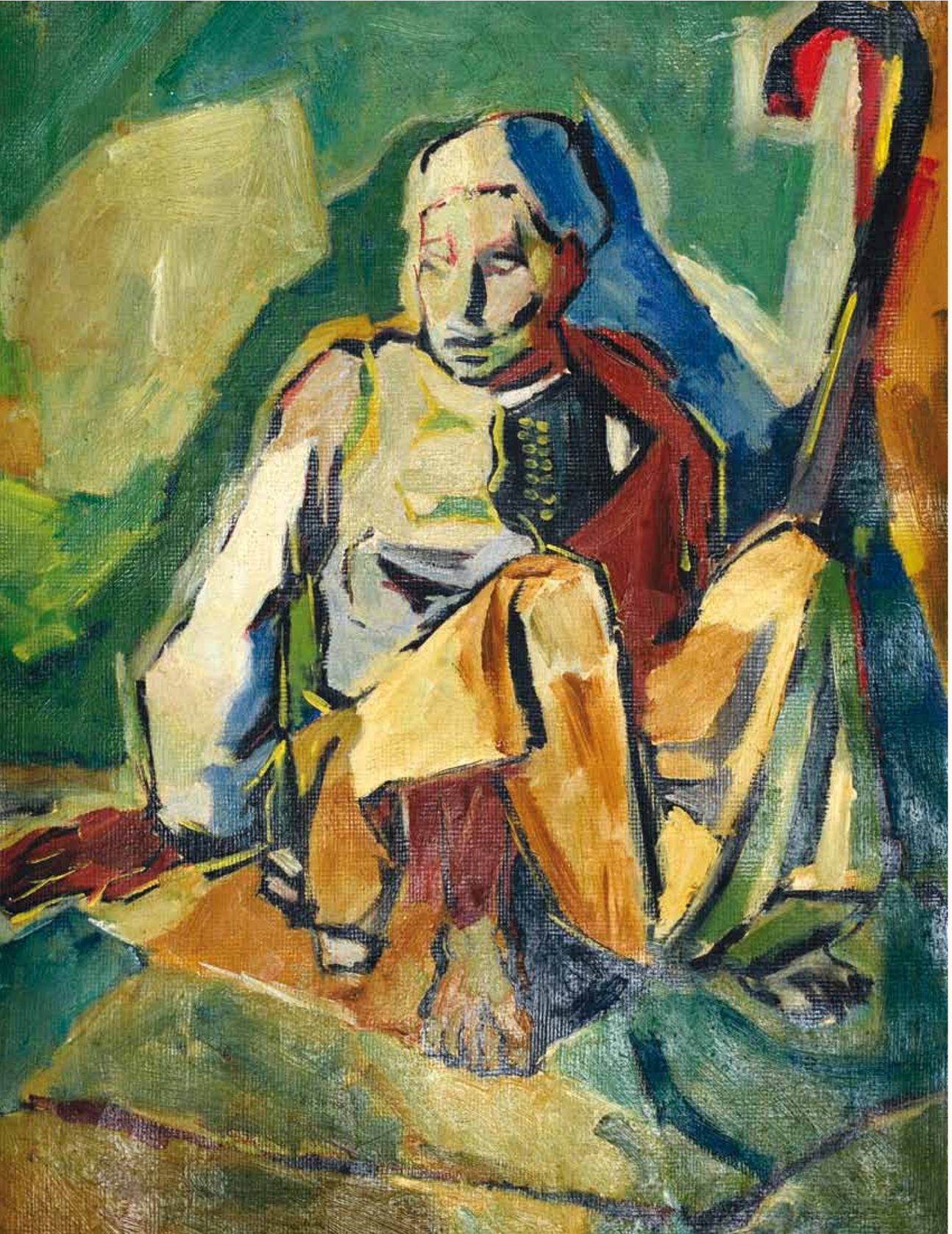
كانت تلك نبذة عن حياة فنان أراد أن يجعل من لوحاته سبيلاً للعبور نحو العالمية. فكان من حسن الطالع أن يكن له ما أراد فى حياته وبعد مماته.

ونحن نشرف أن نقيم معرضاً للفنان الراحل حامد عبد الله كنموذج متفرد شديد الخصوصية يضاف إلى رصيد قاعة أفق التى تفخر دائماً بتقديم قامات الفن التشكيلى.

الصيادين في بور سعيد / Fishermen at Port Saïd
1948 - 40 x 60 cm
Gouache and watercolour on canvas
Private Collection, Port Saïd



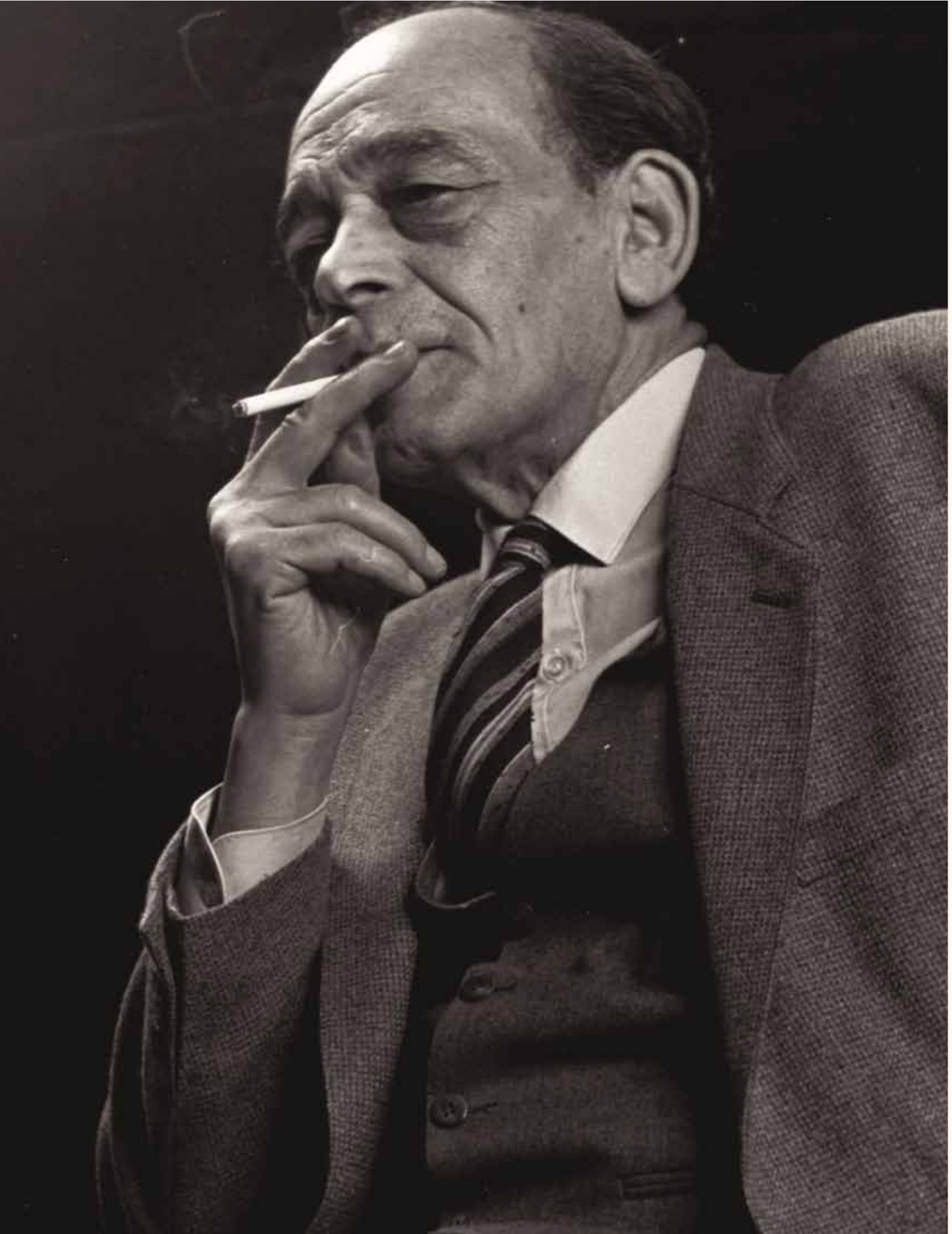
في السوق / At the Market
1948 - 60 x 80 cm
Gouache and watercolour on canvas
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث



Seated Man / رجل جالس
1948 – 62 x 47 cm - Oil on canvas
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث

Au café / في المقهى
1938 - Oil on paper
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث

The Market / السوق
1940 – 40 x 60 cm - Gouache on paper
Museum of Modern Egyptian Art
متحف الفن المصرى الحديث



إلا أن مبدئي، كفنان
شرقي، هو أن أرسم
الطبيعة كما أراها بفكري،
لا كما أراها بعيني.

حامد عبد الله

*My main principle*
*-like the oriental artistis*
*to paint nature*
*as I see it with my mind,*
*not as it looks to the eye.*

# abdalla

Stagnation / الجمود
1978 - 35 x 27 cm
Acrylic on paper


أ.د خالد سرور — رئيس قطاع الفنون التشكيلية

أ/سلوى حمدى — قائم بأعمال رئيس الإدارة المركزية للمتاحف والمعارض

أ/ أحمد كمال — قائم بأعمال مدير عام المعارض القومية والعالمية

الإعداد والتنظيم
قاعة أفق

الفنان /إيهاب اللبان — مدير قاعة أفق

بالتنسيق مع

ريم قنديل — وكيل القاعة
فاطمة محمد — عضو فنى (القوميسير التنفيذى للمعرض)
فريسا إبراهيم — مصممة جرافيك – (الاشراف على مطبوعات المعرض)
صالحة شعبان — عضو فنى
شذا قنديل — عضو فنى
هالة أحمد — عضو فنى
محمد الشحات — عضو فنى
ريهام سعيد — عضو إدارى
ريهام محمد — عضو إدارى
دعاء إبراهيم — عضو إدارى
إبراهيم عبد الحميد — أخصائى تقنية

قوميسير المعرض
كريم فرنسيس

تحرير
قاعة أفق
كريم فرنسيس
سمير و كرستن عبد الله

كلمات
مراد منتظمي
فيليب معري

تصميم
خير الدين مبروك
جورج شقال

تصوير
فوزي مصرللي
إمانويل لتو

ترجمة
دينا قابيل
جهاد عبادة

الإدارة العامة للخدمات الفنية للمتاحف والمعارض

أ/ إيمان خضر — مدير عام الإدارة العامة للخدمات الفنية

أ/ نسرين أحمد حمدى — مدير إدارة الجرافي
أ/ رجب الشرقاوى — إشراف طباعى
أ/ إسماعيل عبد الرازق — إشراف طباعى


جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لقطاع الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة الطبعة الاولى : حامد عبد الله 2016

# طلسم

حامد عبد الله
١٩١٧ - ١٩٨٥

تنظيم
ايهاب اللبان

قوميسير المعرض
كريم فرنسيس