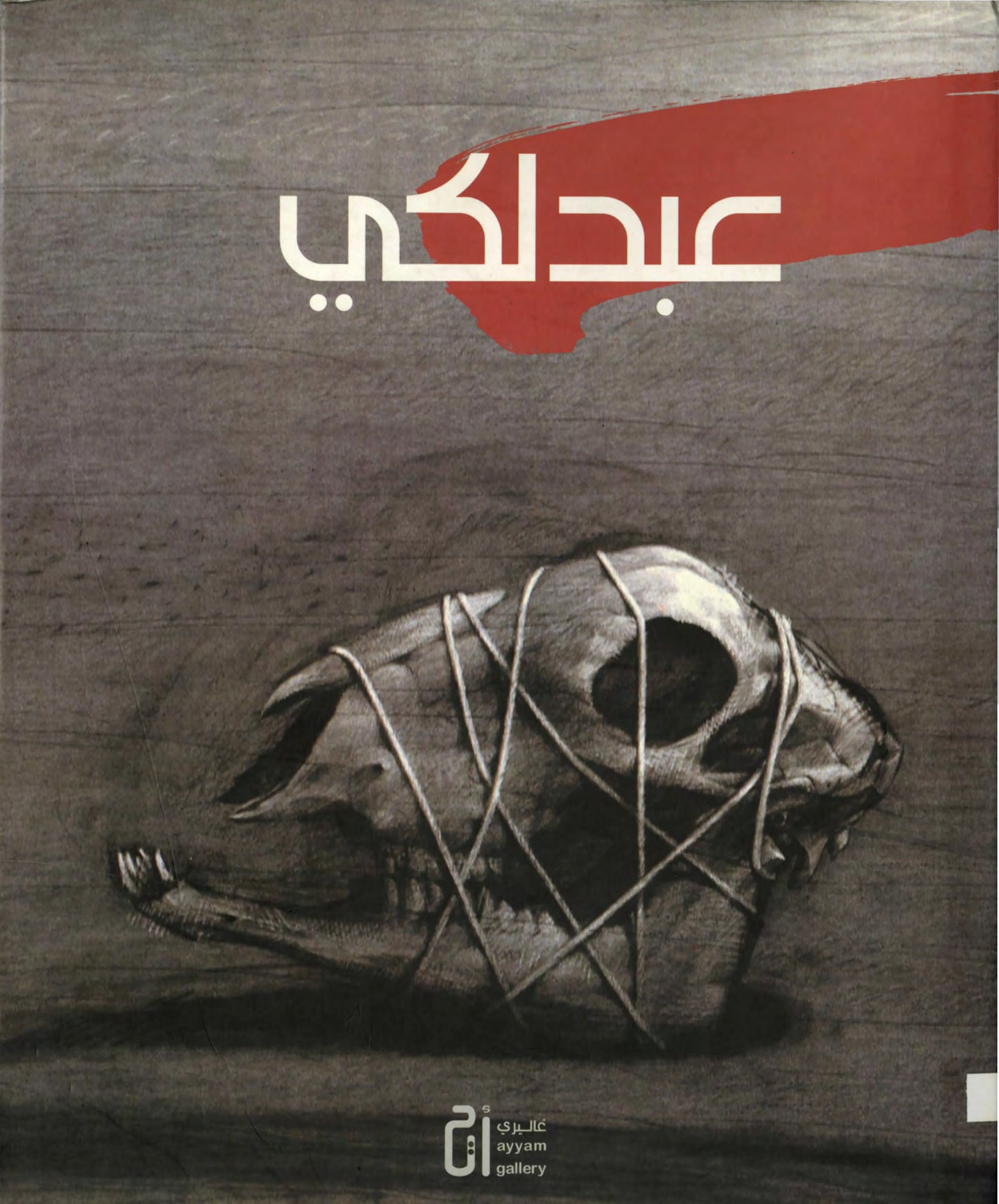
عبدلكي



غاليري أيام
ayyam gallery

عبدلكي

صدر هذا الكتاب بمناسبة معرض يوسف عبدلكي في غاليري أيام من ٢٠٠٧/١٢/١ وحتى ٢٠٠٧/١٢/٢٣
تصوير اللوحات : محمد الرومي ، ي.ع
صورتا المرسم صفحة ٦-٧ و ٢٠٢-٢٠٣: عمار البيك
تنفيذ الماكيت : تمام عزام
خط الغلاف العربي : منير الشعراني

أيام غاليري
مزة - فيلات غربية
٣٠، شارع تشيلي - بناء سماوي
دمشق – سوريا
هاتف ٦١٣١٠٨٨ ١١ ٩٦٣+
فاكس ٦١٣١٠٨٧ ١١ ٩٦٣+

info@ayyamgallery.com
www.ayyamgallery.com

عبدلكي

القامشلي،منتصف الستينات القرن الماضي، تصوير:عبدالأحد عبدلكي

إلـــى كـــولـــيزار*

* قوّادة المحل العمومي في القامشلي في منتصف سنوات القرن الماضي

صلابة الاسم أو دقة الساعاتي

خالد سماوي

لاسم يوسف عبدلكي رهبة لم يبدّدها لقائي الأول معه في باريس منذ عامين، بل لعل اللقاء زاد من كثافة الظلال من حوله. لا الزيارة إلى مرسمه هناك، ولا لقاء هذين السوريين في بلد بعيد استطاع أن يخفف شيئاً. لا شك أن الاسم صنعت فيه السياسة ما صنعت، وكذلك هذا الغياب الطويل عن بلده. ولكن على المستوى الشخصي يظل صمته الأكثر إرباكاً؛ فهو قليل الكلام إلى حدّ محيّر، إلى حدّ يجعلك تتساءل في كل لحظة ما الذي يدور في رأس هذا الرجل. خصوصاً أنك تعرف أن جعبته مليئة بالقصص والحكايا والتجارب التي يصعب تكرارها. وقد يحدث أحياناً أن يقول أشياء كثيرة في وقت قصير. هل هذا ما يحدث للوحته أيضاً؟

عبدلكي اسم ليس من السهل تجاهله، ولعله يضيف أثراً مغايراً وجاذباً على خريطة التشكيل السوري. حين بدأنا منذ عام، في «غاليري أيام»، بعدد قليل من الأسماء التي نحبّ كان يوسف واحداً من أبرز هؤلاء. ولما كانت علامات الاستفهام والأسئلة الكبيرة والمشككة تحفّ دائماً بتجارب نوعية واستثنائية، التجارب المغايرة في محيط بارد، فقد حظينا بالكثير من ذلك، وفوجئنا كم كان اسم يوسف عبدلكي جواباً، كان لاسمه مفعول السحر الذي لا جواب بعده ولا سؤال.

مع أننا لو دقّقنا النظر في الأسماء الأخرى لوجدنا أنها لا تقلّ وزناً وثقة. ولكن لا شك أن ما صنع اسم عبدلكي أولاً وقبل كل شيء لوحته وحرفيته العالية، وقد لاحظت في مرسمه تلك الدقة التي تشبه دقة الساعاتي في التعاطي مع شؤون لوحته. الدقة التي قد تصل إلى حد الوسوسة. أحبُ شغله فعلاً، أحب تلك المقدرة في تحويل مادتين مهملتين، الورق والفحم، إلى تلك الحديقة الشاسعة من الألوان. وما عمل الفن التشكيلي برمته غير هذا؛ غير تحويل الأشياء العادية إلى أشياء لا تموت؟

منذ سنوات قليلة عاد يوسف عبدلكي إلى دمشق بعد غياب طويل عنها وقد حظي باستقبال استثنائي من جمهوره آنذاك. إننا نأمل اليوم في «غاليري أيام» أن نعطي فسحة أخرى لأعمال عبدلكي، أن تأخذ هذه الأعمال حقها في التأمل، والتواصل مع الناس.

الأشـــياء تحت ســـحر الدلالـــة

أميـــل مـــنعم

سبق لي ان تناولت الأعمال الحفرية ليوسف عبدلكي، في الثمانينات من القرن الماضي، بدراسة مقتَضبة، أشرت في مستهلها الى الصعوبة التي تواجه الناقد التشـكيلي. فالعمـل الفني كتلة متماسـكة، ينبثق معناه من تشـابك عناصـره المكوّنة وتبادل الوظائف بينها. كل إشـارة اليه تفصـيل، وكل تفصـيل تفكيك. ولكن بدون هذه الإشارات التفصيلية لا يقوم النقد.

ما زلت عند هذا الرأي. واذ أجدّد الإشـارة اليه، في محاولتي هذه، فلكي أزيل ترددي أولاً، قبل الشـروع في هذه العملية القاسـية. وثانياً لكي أعلن للمشاهد، ان ما سـأقوم به في هذه المحاولة لن يكون سـوى واحدة من قراءات محتملة لا حصر لها. لا يمكن أياً منها، ولا حتى كلها مجتمعة، أن تستنفد مسيرة فنيّةً، او عملاً بعينه. كل ما ينهض به نص مكتوب في حضرة لغة بصرية، لها قواعدها ونظامها الخاص، لا يتعدى إقامة خطاب موازٍ، يسـعى النقد عبره الى توسـيع آفـاق التعاطف مع هذا العمل او ذاك، بغية انتاج نوع من المعرفة، هي الوظيفة التـي ينطوي عليها في النهايـة كل جهد نقدي، والغاية منها، الإسـهام في دفع التذوّق الى مرتبة أسمى وأعمق.

ما يقدمه يوسـف عبدلكي للمشـاهد، في هذا الفصـل من انتاجه، هو حصيلة مسـيرة، قطع فيها شأواً بعيداً في التمرّس والحذاقة والتجربة، تغري المشاهد، المتابع لمسـيرته الفنيّة باعتبارها قطيعة في مسـاره السـابق. غير ان القطع في هـذا الأمر، وبـدون ان يترتب علـى ذلك أية أحـكام قيمية، يحتـاج الى جهد وإضاءات على مسارات عدة يتقاطع فيها وجود هذه الأعمال.

مـن جملة ما يسـتهدفه البحث جـلاء هذه النقطـة بالتحديد. ولكـي نتجاوز الملامسة الانطباعية الى تعيينات ودلائل وإقامة براهين، لا بد من تمهيد يضع البحث في سياقه.

أفترض بداية ان المنتَج الإبداعي، هو في آن واحد نقطة تقاطع وبؤرة تفجير.

من حيث هو منتج، هو نقطة تقاطع بين سياقات، ليست فقط غير قابلة للحصر، بل يعمل توسُّع آفاق المعرفة على إنتاج المزيد منها وكشفه الى ما لا نهاية. ربما، في ضـوء هذه الحقيقة، يمكن اعتبار العمل الفني واقعة أونطولوجية في المقام الأول. أشـار العـالم الظاهراتـي فان دون بيرغ الى ان «الشـعراء والرسـامين ظاهراتيون بالفطرة». وكان غاسـتون باشـلار قد كرّس أيامه الأخيرة لترصّد ظاهريّة العمل الفنّي والصورة الشعرية على وجه خاص.

كان وسـيبقى على الدوام، من الممكن، في أي نسـق من هذه الأنساق، أن نلتقي بالعمـل الفنّي وننشـئ حوله خطاباً نقدياً على قدر كبير من الوجاهة، يضـيء لحظة من لحظات تجلّيه ويعجز عن الإحاطة به او تفسيره.

لقد اسـتطاعت عين الفيلسوف في ميشـال فوكو أن تستعين بتحليل نفّاذ للوحة «الوصـيفات» لفلاسـكيز، من أجل دعم فرضيته في اكتشـاف قطيعة معرفية بين نهاية القرن السـادس عشـر ومستهل القرن السابع عشر. كما كان في وسع سـعدي يوسف ان يستشـعر «تحت جدارية فائق حسن». وما من شيء بالنسبة لجون برجر «يكشـف طبيعـة أخلاقيـات البورجوازية في النصـف الثاني من القرن التاسع عشر بأوضح مما تكشفه منحوتات رودان».

إن السلسـلة الطويلة من النفسـانيين، الذين ما انفكوا منـذ عقود يتبارون في اخضاع «الجوكندا» لشتى التحليلات، ليست إلا وجهاً من وجوه هذه القراءات، التي تمنح نفسـها الحق عبر أنسـاقها في مساءلة العمل الفنّي ولكنها محكومة بالفقر والعجز لتعاطيها مع الفنان أو أعماله كأمثلة توضيحية، أو كحقل اختبار للأفكار الجاهزة.

أما من حيث ان هذا المُنتَج هو مُنتِج ابداعي، فهو بؤرة تفجير.

أفترض أن العمل الفنّي لا يكتسـب صـفة الابداع، الا بما يقوم به من لعب على هذه الأنسـاق وبها، مـن خلخلتها وقطعٍ لبعضـها وحرفٍ لبعضـها الآخر، من تأكيد لهذا النسق وتقويض لذاك.

هنـا، حيث تجـري أكبر العمليات تمويهاً وغموضـاً ومراوغة واستعصـاءً على

الأدراك الواعي، يتم تقويض الطبيعة لحساب الدلالة. هنا، بهذا التدخل الخلاّق والفتّان بموضع المُنتَج الإبداعي نفسه كبؤرة تفجير لنسيج الأنساق المكوّنة للواقع، كاشفاً بصدمة الدهشة عن آفاق جديدة للحريّة.

واذ أعرّض أعمال عبدلكي لقراءة في ضوء هذه الفرضية، فلكي يتم وضع المحاولات النقدية في سياق معقول، ومنها ما يطمح اليه هذا الخطاب.

ان عدداً وافراً من أعمال عبدلكي التي نحن في صددها، تعرض نفسها علينا في مساحات مغالية في «الإخلال» بنسبة الطول الى العرض فيها، اختلالاً بيّناً يوحي بقصدية متعمدّة. وهي، والحال هذه، أبعد من ان ينظر اليها كعلامة خارجية فارقة. إنها حدود الحيّز الذي تدار عليه اللعبة التشكيلية، وفي عمل يحتل فيه الحيز دوراً وظيفياً راجحاً يرتّب على تلك المستطيلات الذاهبة الى حدودها القصوى دوراً خاصاً سنعمل لاحقاً على تقصّيه.

ان الشروط التي أملت نظام المقاييس الكلاسيكية المحدّدة لإطار اللوحة طولاً وعرضاً، بقيت لقرون عدة موضع احترام الرسامين، وقادرةً على تلبية حاجاتهم. كانت، بتفصيل هذه النسب، انما تفصِلُ بين مواضيع الرسم، بين مشهد طبيعي ومشهد بحري، بين طبيعة صامتة او صورة شخصية. كان نظام المقاييس هذا يستند الى قانون هندسي يقدّم لكل موضوع ما يناسبه ليتناسق في حيّز بصري «سليم»، يشكل فيه موضوع الرسم مركز اللوحة وغايتها. ومع انتشار مفاهيم جديدة في العصر الحديث بدأ هذا النظام بالتفسّخ لحساب حرية الفنان في إخضاع لوحته الى تصوّره الخاص بناءً ونظام إشارات.

من المؤكد في هذا السياق ان عبدلكي ليس الفنان الوحيد الذي حطّم مقاييس إطار اللوحة التقليدية، بل هناك من ربط مشروعه الإبداعي بالإطاحة الشاملة لحدود اللوحة. إن ما يهمّ الاشارة اليه هو الدور الذي ستنهض به المحافظة على الحدود وتحطيم أعرافها التقليدية معا للمساهمة في إنتاج التعبير أو إغنائه.
في سياق آخر، عندما يتنقل بصرك بين غصنٍ ونصلٍ ورأس سمكة، وفردة حذاء ومسمار معقوف في فضاءات أشبه ما تكون بالمسارح، لا يسعك إلاّ أن تطرح السؤال الآتي:
ما الذي دفع بالفنّان ليسند الى هذه النوافل دور البطولة على مسرح أعماله؟

من البسيط القول ان هذه الأشكال كانت وما زال بإمكانها دائماً ان تكون موضوعاً للطبيعة الصامتة. إلاّ أنه في سياق هذا البحث سيظهر لنا أن ليس في هذه الأعمال طبيعة نستطيع وصفها بالصامتة او الحيّة.

حفر ١٩٨٤

يمكننا الافتراض أن هذه العناصر الموحية لا تحتلّ المسرح إلا لأنها بالضرورة استُحضِرت بعناية فائقة لقدرتها على القيام بوظائف عدة، أهمها قابليتها على اكتناز الطاقة وتفجيرها في شتّى النواحي.

إن اختيار هذه الأشكال يتمّ في حراسة عالم جديد من المفاهيم ينتمي الفنّان اليها انتماءً عضوياً. هذه المفاهيم التي، بتسللها وفرض سلطانها على حقول المعرفة والممارسة، تتحكّم بمقدار كبير في هذه الخيارات. واذ ينقل الفنّان الهامش الى المتن، فإنما يدفع في الوقت نفسه بالمتن الى الهامش. كل ذلك يجري عبر عملية قلب للقيم، وخلخلة في نسق المتعَارف عليه، مما يترك للإيحاء أن يسلك في فضاء تعبيري سُلّمت للمُشاهد بعضُ مفاتيحه، وحُفِرت له المسالك.

أن ينهض كِسر عظم أو صحن أو علبة سردين فارغة، بما كان ينهض به ملك وحصانه، أو سيّدة ومقتنياتها، فإن ذلك يستدعي من الفنّان شحذ طاقة استثنائية ومهارة أكيدة. واذ ينجح عبدلكي في ذلك، مضفياً على هذه النوافل جمالاً بطّاشاً، يكون قد أفسح للمشاهد أن يعاين أمام نظره تبدّل المصائر وحرية ان يرى الهامش أشدّ فتنة من المتن.

واذ يحرف الفنّان مفاهيم عن أنساقها المعتادة ويقوّض في نسيج الواقع بعض مسلّماته، تبدأ لوحته بالاكتناز.

حفر ١٩٨٧

أنت أمام مسرح جديد للحياة (بعض الأعمال بتفصيلها العرضي، ووضع موضوعها في الوسط تحت الإضاءة المركّزة هي مسرح حقيقي) هنا حيث يتم إقصاء الأنصاب الضخمة والإعلانات الكبيرة والصور الطاغية، تفرض أشياء الحياة البسيطة سيادتها على الأمكنة.

يجدر بي العودة الى الوراء، الى أعمال الحفر السابقة، حيث عاينت الدور الاستثنائي الذي لعبه الحيّز الخاص في أعمال تلك المرحلة في انتاج الدلالة عند عبدلكي. واذ أعود الآن لاستذكارها، فلكي أشير أيضاً الى ان الفنّان خرج من تلك المرحلة بحصيلة ثمينة يعمل الآن على توظيفها توظيفاً فذّاً، بعدما جلاها واختزلها، وخبر فيها مهارته. ويمكن حصرها، مع بعض القسر، بثلاثة عناصر: اللون الأسود، توظيف الحيّز واختيار العناصر الدالّة.

من الممكن ردّ استخدام الفحم الى الشغف الذي يستمدّ جذوته من مراس طويل في ميدان الحفر، او الى الرغبة في استثمار الخبرة التي حصّلها في استخراج التدرجات الرمادية. ومن الممكن تعليله بعشق الأشكال لذاتها (خاصيّة يتمتع بها الحفارون والنحاتون).

ورغم ان استخدام الأسود كوسيط يبقى صلة موصولة مع تاريخ حافل من الحفر، فإن هذا الأمر يبدو ضئيل الأهمية في ما نسلك فيه.

ما يهم حصراً في هذا السياق انه عند انبثاق اللوحة على هذه الهيئة التي تستبعد الألوان، فان نسقاً تتقاطع اللوحة عنده يتم تقويضه لمصلحة العمل.

هذه النقطة تحتاج الى توضيح.

قبل صناعة الأفلام السينمائية الملوّنة، كان ما يعرضه فيلم بالأسود والأبيض شريطاً لا يشك المشاهد في واقعية ما ينقله الى الشاشة من صور. ذلك أن الحدود الممكنة للتعبير تعطّل إمكان استخدام اللون كخاصيّة. وعندما يعرض علينا اليوم سينمائيٌّ فيلماً بالأسود والأبيض في سياقٍ تسيطر فيه الأفلام الملوّنة سيطرة تامة على الانتاج السينمائي، فانه لا يستطيع ان ينأى عن سؤال القصديّة المتعمّدة بحيث يكون لاستبعاد اللون وظيفة في التعبير والدلالة.

عندما يرفع عبدلكي الستارة عن مفرداته يكون للأسود دور إضفاء لغة بليغة على مضامينها، وقد عرّاها من نسبٍ الى الطبيعة، ودفع بها منذ البداية، من عالم الواقع الطبيعي الى عالم الدلالة الرمزية.

فالسمكة والجمجمة والعصفور والزهرة والقبضة والفنجان يصعب عليها ان تعبّر عن نفسها ككائنات طبيعية. ولا يلعب الأسود هنا دوراً حاسماً بالطبع، انما يتدخّل كإسهام يتضافر مع إسهامات اخرى في تقويض كل ما هو طبيعي في مفردات وأشكال واضحة الهوية لتحويلها رموزاً وكنايات.

نعود الى البدايات، الى العديد من التخطيطات والرسوم مروراً بالتجارب الحفرية، ونصل إلى آخر الأعمال المنفذة بالفحم، فنجد أن الحيّز لا يزال يحتل الموقع الأخطر في صياغة اللوحة عند هذا الفنّان. ليس الإخلال بالنسب التقليدية لأطر بعض اللوحات وتضخيم بعضها الآخر، كما أشرنا سابقاً، والإفراط في إفراد مساحات قاحلة، لا يجرؤ عليها إلاّ القلائل، غير مظهر من مظاهر منح الحيّز دوراً وظيفياً من الدرجة الأولى.

الحيّز الذي تتموضع فيه العناصر في حالات قصوى من التعارض بين السكون والحركة، بين الكتلة والفضاء، ما زال عبدلكي ساعياً لتوظيفه من أجل إنتاج إحساس بالحدّية والقسوة يتجلّى عنصر الدهشة متلبّساً به.

لا تتماسك اللوحة وتفلح في انتاج معناها، رغم صياغتها الباهرة، الا لأنها تحتفظ بمكتسبات التجربة التجريدية، ولانها تطوي هذه المكتسبات في نظام خاص، يسمح لمنظور جديد ان ينشئ شبكة علاقات هندسية تجرّد الأشكال من تفاصيلها، شبكة تتبادل المواقع بالتواتر مع شبكة الأشكال القائمة على السطح، بحيث تضع هذه الأشكال في حالة من التوتر المضمر، وتقلق الطبيعية المفترضة في وجودها الواقعي، مما يسمح بإعادة توظيفها في سياق الدلالة.

فالغصن الذي ينغرز في جانب من وسط اللوحة يتماسك في المساحة على شبكة تجريدية صرفة. لقد شحنه الفنان مستخدماً كل مهارته في التقمشة والحركة وتوزيع الظلال، ضامناً له بذلك بسط حضوره في مساحة واسعة. إلا أنه يصعب النظر اليه كمجرد غصن. هو اختراق وتحدٍ صارخ للعراء. لا تسعفه النداوة، المفترضة في غصن نضر، في منح المشاهد اي شعور بالرقة. ما يساهم في إقلاق صورة الغصن في الغصن، هو، بالضبط، هذه الهندسة للحيّز، التي تطبق على العناصر وتفجرّ دلالاتها.

في لوحة (صحنان) هل ما يُعرض على المشاهد صحنان على مائدة أم دائرتان متوازيتان داخل مس تطيل؟ أيهما يحتل موقعاً ثابتاً في التكوين، الدائرة ام الصحن؟ ان الالتباس الحاصل من وضع العناصر في سياقين معاً، هو التباس ينال من وجودها الصريح.

هل اللوحة (حبة كرز) تعرض عيناً ام حبة كرز في صحن، ام دائرة بيضاء تتوسط مستطيلاً رمادياً وتتوسطها نقطة سوداء؟

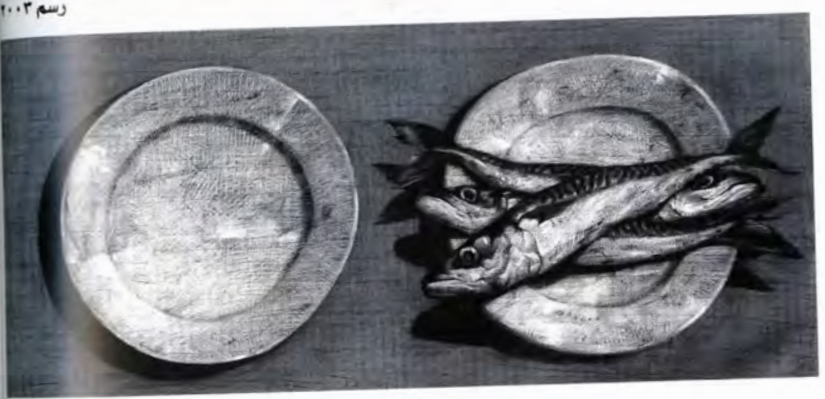
وهذا ينسحب على العديد من هذه الأعمال وبدرجة متفاوتة من الوضوح.

قبل الاسترسال في البرهنة على الدور الوظيفي المسند الى الحيّز، علينا التذكير دوماً بان هذا الدور، كدور اي مكوّن آخر، لا يقوم الا بتبادل الوظائف. من المستحيل عليك ان ترى دائرة، لو تمّ استبدال صندوق بالصحن.

إذا كان ثمة من يعتبر أن في مهارة الرسم، ودقّة التفاصيل، والحذاقة العالية في نسج الظلال وحدها ما يؤمن الشحنة التي تستبطنها هذه الأعمال، فذلك ما يصعب الإقرار به.

لو استعدنا أزهار السوسن التي رسمها «دورر» أو رأس الثور، أو جناح الشقراق، هو الرسّام الذي يرتبط عبدلكي به ارتباط نسبٍ عميق، لانتابتنا الدهشة أمام قدرات هذا الفنّان الهائلة، والتي بلغ بها درجة الإعجاز في تقصّيه لموضوع رسمه بعين ثاقبة ويد صَنّاع. غير ان الحيّز الذي تعمل فيه هذه الأشياء المرسومة يضطلع بوظيفة التأكيد على هذه المواضيع بصفتها الطبيعية. هو حيّز مصاغ ليدل عليها. اما عند عبدلكي، فالأمر مقلوب رأساً على عقب. ان الأشكال المرسومة هنا بمهارة لها وظيفة أن تؤشر إلى الحيّز وتعلن انتماءها اليه وعملها في فضائه. لم تخرج رسوم دورر عن نظرة البيولوجي، أما رسوم عبدلكي فهي تتقدم على مسرح تراجيدي محموم، ومفخخ بالأسئلة.

رسم ٢٠٠٣



رسم ٢٠٠٦

لا أسوق هذه المقاربة لأقيم مفاضلة بين دورر وعبدلكي، فكلاهما ينتمي الى عالمه الخاص. انما قمت بذلك لأؤشر من جديد الى ما يمكن ان ينهض به حيّز، هو في المحصلة، أحد تجليات نظام معرفي يضع جدل الوجود والكائنات في صميمه بما يمنح هذه الكائنات أفقاً لاحتمالات أشكال وجودها غير القابلة للحصر.

لقد سبق وأشرت الى العناية التي يتم بها استحضار الأشكال المرسومة الى حيّز العمل. والعناية تفرضها الحاجة الى تلبية مطلبين متلازمين: صناعة الجمال، وتحويل الجمال الى رسالة، وبصورة أخرى، تأمين ما يلبّي حرية الفنّان وصرف هذه الحرية في نشاط فعّال.

لتلبية الشرط الأول، على اختيار هذه الأشكال ان يراعي قدرتها على الخضوع لكل عمليات الجراحة والتنقيب والتفكيك واللعب واستعراض المهارات، اي ان تكون قابلة لتحمّل آثار التحديات التي يرفعها الفنان إزاء نفسه أولاً، وآثار تمرينه المستمر على إخضاع الأشكال لتصوّراته عنها، وأن تكون بالتالي قادرة على الاحتفاظ ببصماته التي يتركها علامة على سعيه المغامر لكشف الواقع

رسم ٢٠٠٧

رسم ٢٠٠٦

تحت السطح المرئي للواقع، وإعادة صياغته على مقاس الحرية. وما تكرار بعض الأشكال في أعمال عدّة إلاّ وجهاً من وجوه هذا الإلحاح في التحدّي والنزوع في كل مرّة الى بلوغ ذروة جديدة.

في السياق نفسه يتم استحضار الأشكال الأكثر جاذبية للرسم، بصرامة الخبير وعين الشاعر المتفرّد واليد المتمرسة وهمّة الحدّاد. تتناسل من معدن وعظم وزجاج وخشب ونبات وجلد وريش. من رأس سمكة الى جمجمة، ومن عظمة الى غصن ومن حذاء الى إجاصة ومن صندوق الى سكّين، ومن مسمار الى كأس.

وإذ تحضر هذه الأشكال، مهيئة نفسها لشحن الطاقة واستحواذ الفتنة بكل أشكال التدخل، انما تحضر أيضاً لتلبية الشرط الآخر والوظيفة المتلازمة:

حشد المعنى واكتنازه، ما يسهّل إشعاعها وومضها في حقل الدلالة.ما يمكن ان تستحوذ عليه سمكة، وبالضرورة رأس سمكة مقطوع، يفيض عن حمولة شكلها الخلّاب. تختزن السمكة المرونة والحركة الطليقة ومدى البحر الفسيح. وفي السمكة التحام بالمكان واستحالة العيش خارجه، وفي عينها المفتوحة أبداً تحدٍ صارخ للموت وإدانة له. وحين يظهرها الفنّان مرّة محشورة ومرّة مخترقة بالمسامير ويلتحم المعدن المسنّن باللحم الطري، تبلغ القسوة حدّة في التعبير تفجّر دلالات يتردد صداها على مساحة واسعة من الأسئلة المقلقة. عندما تتحول السمكة دلالة، لا يعود التفنّن في رسمها وصياغة تفاصيلها وإضفاء الظلال عليها مما يغني واقعيتها ويؤكدّها، بل على العكس من ذلك، تقوم الإجراءات الفنيّة بمنحها القوّة على ان تؤشّر وتدل وتدفع بها للتحول الى إشارة ودلالة.بهذا المعنى، بمقدار ما يقوم العمل على نسيج السمكة الظاهر، وانعاشه بالتفاصيل ، وإحيائه بالملامس والظلال، يقوم في الوقت نفسه على تغييبها. بهذا الإلتباس الذي يحيل الرسم محواً والحضور غياباً، تقوم لوحة

عبدلكي على الإغراء، مثيرة في المشاهد فتنة الرسم في ظل عالم مقلق ومدهش معاً.

لقد أنشأ الفنّان لوحة من لمعة بيضاء في مربّع أسود. من مسمار مغروز ومعقوف على مستطيل مظلم وخلفية أشدّ ظلمة. والمسمار لبساطة شكله المتناهية وضحالة قيمته، يصعب الرهان عليه ليقوم برهاناً على المهارات الفنية. حيث لا تداخل مساحات ولا تجاويف ولا تنوع سطوح ومستويات، تسمح له بالإفادة من التدخلات الحرفية التي تغنيه بالحركة والظلال ليشعّ ويضطلع بعبء المساحة الطاغية. لكن المسمار، رغم ذلك، يملك قابلية اكتناز المعنى. يستمده من تاريخ ثري تسبح في فضائه ذكريات طويلة عن التعذيب والقسر والمقاومة والصلابة، وهي ما تمنحه جدارة الحضور.

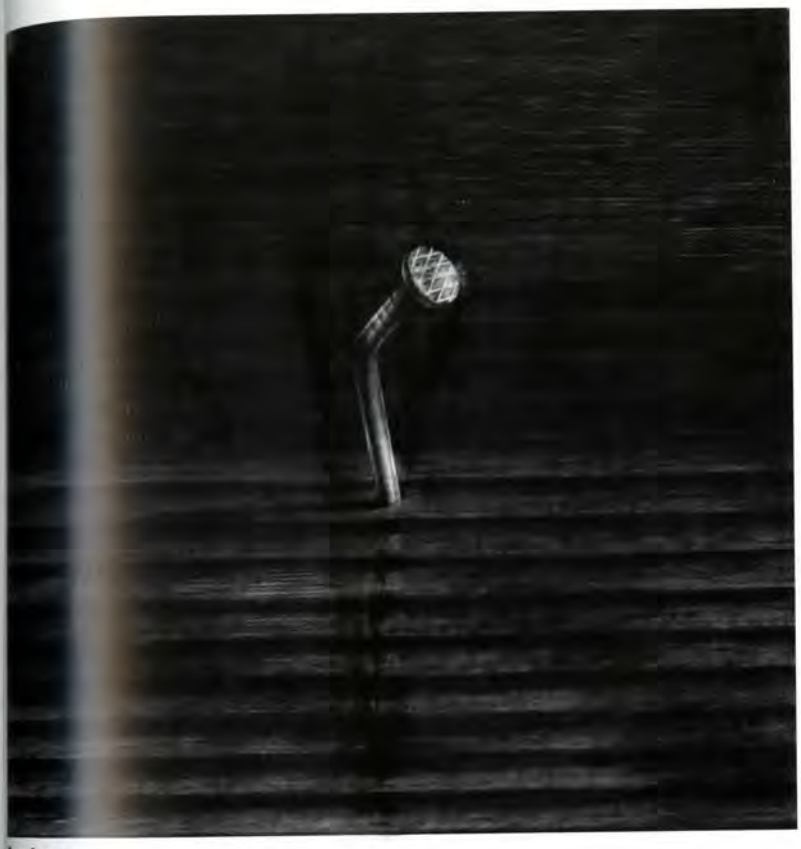
وإذ ينجح الفنان في جعله يلمع كالبرق وسط سوادٍ عميم، مركزّاً عليه إضاءة تزيد من حدته وقسوته، ينجح أيضاً في ان يغلّب فيه صورة المسمار الذي كأنه يُدقّ في نعش وينبئ بمقاومة النعش. يسقط الناظر فيه ويتجلّى تحت سحر الدلالة وطاقتها بطلاً فرداً. ولا تعود اللوحة تتقدم للمشاهد كمُنتَج فنّي بحت، بل كاستعراضٍ نادرٍ للقوّة.

يطوّر عبدلكي مهارته كأنه يسعى إلى بسط سلطانه. أحسب أن الحِرفيّة عنده تأكيدٌ على حضوره الجسَديّ في المقام الأول.

اختار من البداية أن يكون حفّاراً لأنّه أراد أن يكون عاملاً، مصارعاً للمادّة، مقاوماً للصلابة. حيّز العمل عنده فضاءٌ ومكان أيضاً. فضاءٌ للخيال بالتأكيد ومكانٌ لممارسة الفعل الجسدي وتفريغ شحنة حيويّته الفائضة. هنا يجد اختياره للأشكال برهانه. الأشكال الصالحة لأن تصبح معجماً لمفرداته الكثيرة وناطقة بلغته الخاصة. يمارس على الأشكال طغيانه. يتقدّم بها كأنه يمسكها من أذنيها، يدخل في تفاصيلها بحثاً عن بذرة الخلق. إهماله الرسم بالألوان، ربما يجد تفسيره هنا، لا يهتمّ بالسّحنة لأنه منشغل بالشرايين والعضلات والمفاصل.

أحسب أن بين الفضاء والمكان جدلٌ له أساس في تكوين لوحته، هو في الأصل جدلٌ بين العين واليد. إذا طلبت العين من اليد القدرة على تجسيد الشكل، فإن اليد بدورها تفرض على العين أن تلحظ أشكالاً بعينها.

إذا رسم صحناً واستوى دائرة بليدة عوَّجه، وإذا فرغ من رسم كأس وغلبته صورته عبث بظله، وإذا تقاعست جمجمة عن النهوض بعبء المساحة التي تحيط بها شرّد حدودها.



رسم ٢٠٠٥

يدسّ في الأشكال قلقاً دائماً كأنما ليبقى حاضراً فيها. يراوغها ويعالجها على كلّ نحو ومن كلّ جانب كأنه يستفزّ فيها طاقة كامنة لتنفجر.

حمل القلم الفحم في يد وظلّ محتفظاً في اليد الأخرى بمحفرة الحفّار. ليس على المساحة إلاّ أن تنصاع لسيادته المطلقة، يحرثها حرثاً ولا يبقي للصدفة

مكاناً عليها. يريد أن يستحوذ على المدى المرئي جملةً وتفصيلاً. إذا رهفت مساحةٌ أو رقّت حاشيتها أو دبّ فيها الوَهن، يعيد إليها الرعشة بكلّ الوسائل حكّاً وخدشاً حتى لو احتاج لاستخدم أظافره

يبسط المساحات الواسعة بلا وجل، لأن المساحة في لوحته ليست فراغاً. إنها جسدٌ حيٌّ ورَعِشٌ ومحسوس وله سماكةٌ ووزن. يُعرَكُ الشعرُ عليها ويُعجن، إنّه لا يحوم ولا يتهادى بل يخرج من الشقوق والنتوءات والمفاصل.

في لوحة فارعة الطول، مهداة إلى جميل حتمل، يحسم إطارُ اللوحة وجهة المعنى، ارتفاع محسوب يغلق الأفق من الجانبين ويضع العناصر في معبر ضيق. على بناء تجريدي يشبه علامة تعجب تتموضع الأشكال، ويفسح المدى العمودي

في المجـال لتحتـل المشهد سكين هائلـة تسقط من الأعلى لتنغـرز في الصميم. يزيد في سطوتها لمعانُها في خلفيةٍ داكنةٍ سماءً وأرضاً.

لا يعـادل هـذا اللمعـان العمودي في المساحـة كلها إلا غمرٌ مـن الضوء في بقعة تمثّل من منظور هندسي استمراراً لنصل السكين، ويتشكّل عليها تصويراً صدرُ عصفور قتيل.

ينشـئ الضوء، منذ اللحظـة الأولى، لُحمةً بين نقيضـين ويفرض بينهما حواراً قاسياً. شكلان محتشـدان بالتعارضات المتلبِّسة بعضهـا بعضاً، صورةً ومغزى وإيحاءات.

موازيـن فنيّة ومعايير هندسية وبصرية تقيم تكافؤاً وتوازناً تامّين بين الأشكال مـن جهة، واختـلال في حقل المعنى من جهـة أخرى، يُحيل الحـوار نزاعاً. وفي فضاء هذا الثراء المعلن والمكنون يأخذ العمل ببثّ إيحاءاته.

مواجهـة بين عصفور ونصل، بين معدن مصقول وزغب طريّ، بين خطّ عمودي وكتلة مستديرة، بين ثقـل وهشاشة، بين موت وحياة، بين شكل هندسي مسطّح وحاد وشكل ملتف وملتمّ غني الخطوط متعدّد المستوى. بين شكل صارم ومحسوم وشكل قابل للتشكّل، بين سطح يعكس النور برقاً وشكل يمتصّه ويتمرّغ فيه.

وإذ تنتعش اللوحة بالجدل القائـم بين شبكة مجرَّدة مـن العناصر المتناقضة ونظيرها مـن العناصر التصويريـة تتضافر المكوّنات جميعهـا لإنتاج إحساس بالقسوة والحدة والعنف، إحساس يهيئ فضاءَ المعنى.

عصفـور ملقـى في أسفـل اللوحة لن يـراه المشاهـد إلاّ ذبيحاً رغـم أن طبيعة الأشـكال التي تشغل الحيّز ومنطقَ علاقاتها لا يصلان بنا إلى هذا الاستنتاج. يصعـب اعتبار نصل هائل يصلح علامة على الدهمـاء، أن يكون قد أعدّ لعنق عصفـور هزيـل. نصل يسقط كقدر محتـوم ينغرز بعيداً ويحفـر جرحاً عميقاً وواسعـاً كأنه ثابت في حفرتـه كالنصب المقيم. وإذ لا يفلـح المشهد في إقصاء الإحساس بالجريمـة أو استبعاد الإيحـاء بوقوعها، تقيم اللوحـة برهاناً على البنيـة التي تحوّل طبيعة الأشكال الى دلالة رمزية: يموت العصفور لأن الأرض جريحة. يموت في معبر ضيّق ومظلم، النصل فيه، حفّار القبر وشاهدته.

في هـذا الفصـل من أعمالـه، يقدّم عبدلكي لوحـةً جداريةً مثـيرة. عملٌ يمثّل يـداً، مشدودة القبضة، مبتورةً من منتصـف الساعد بعناية، وموضوعة بعناية أيضاً على مسطّح مستطيل. في الخلفيّة مساحةٌ داكنةٌ تسدّ الأفق وتَسري عليها

رسم ٢٠٠٧

خطوطٌ أفقية متوازية. تُسهم هذه الخلفية، بفعل الخطوط الموازية تحديداً، في حصر التوتر والقوة المضغوطة بين القبضة والساعد.

لوحةٌ عرضية، كبيرة الحجم، تكاد اليد المستحوذة على فضائها كلّه أن تتعدى إطار اللوحة وتبسط حضورها على مكان العرض، ناشرة في فضائه جوّاً من التوجّس والرهبة. لوحة تحتل المُشاهد من اللحظة الاولى وتُخضعه لحالة طقوسية، وكأن هذه اليد المنذرة بانفجار عصبي، صُنعت لتقف ندّاً للأنصاب التي تحتل صدارة المعابد.

لأنها مقطوعةٌ بعناية، وبسبب ضخامتها، تنأى عن أن تتماثل مع النماذج المتشابهة التي تحفل بها، عادة، قاعات التدريس في معاهد الفنون.

كان من الممكن ان تتجلّى في عين المُشاهد يدَ تمثال روماني عظيم، لكننا سنرى كيف تعمَل لعبةُ الفنان لإطاحة هذا الإحتمال ودفعه الى حافة تقف عندها الأسئلة الملتبسة.

أن تكون في الوقت نفسه مبتورةً ومرميّةً كفرض، ومشدودةً ومتوترةً الى الحد الأقصى، تملك الحقّ، بلا شك، في اعتبارها منحوتة حجريّة، والدوام في توتّرها ليس إلا دوام الحجر الأصم.

هنا يوظّف الفنان خبرته الطويلةَ ويضع مهارته الحِرفيّة بكل ثِقلها في مكان حرج ودقيق. بالتحديد، المهارة في قدرة التمييز الفعلي بين ملمس الجلد وملمس الحجر، التمييز بين ظل الحجر الأبيض وظل اللحم الملون، التمييز بين جلاء الحجر الأملس وقشب الأجسام المكسوّة بالزَّغب. واذ تفلح المهارة في إخراجها يداً حيّة حقاً، مبتورةً وتحتفظ بقوّة العصب يبدأ شيءٌ من القشعريرة بالتسلل ويأخذ التباس الصورة ومعناها مكاناً مزلزِلاً ويُقيم بين الإدراك والوعي فسحةً للذهول والدهشة مؤلمةً وجارحةً.

يلعب غياب الألوان عن هذه اللوحة دوراً حاسماً، وبإمكانك ان تتخيّل اللوحة، لو كانت ملوّنة، كيف يصعب فيها تبادل الأدوار بين صورة التمثال وصورة اليد الحيّة. وإذ تسري عملية التبادل، بسبب هذا الإلتباس المقصود بين صلابة الصخر وحيوية الجسد، تستمدّ القبضةُ من الصخر الصلابة ودوام التوتر، رغم انها ملقاة ومنعزلة ومقطوعة عن أسباب الحياة. وفي ضوء هذه العمليّة تستمدّ قوة من ذاتها وتأبّدها في كتلة صلبة، وتحت إضاءة تحفر وجودها حفراً على النتوءات، وترسم مساراً مضمَراً للحركة من طرف الساعد الى الأظافر، تتضخّم الدلالة وتنفرد بالمعاني

رسم ٥،٠

الشاملة وتنهض علامةً على الأيام وحجةَ على بركان الحياة المكنون.

كيف ركن عبدلكي الى خيار القبضة وأقدم على توظيفها في عمل فني بلا تهيّب، وبدون أي خوف من السقوط في خطاب إعلاني مباشر؟

استُخدمت صورة القبضة بشكل واسع. شُحنت بالرموز المباشرة في مدى زمني طويل، واحتلت الصدارة في حقول فنيّة عدة، معبّرة عن صلابة الإنسان وإرادته الحرّة ونزوعه المستمر للقبض على مصيره في مواجهة الطغيان والبغي. فهي تحت ثقل التاريخ يصعب إقصاء دويّها المباشر عن مسرح الدلالة أو خفض صوتها فيه.

وإذ نجحت هذه اللوحة بعدما امتُحِنت في مواضع عدة ونهضت بكل جدارة عملاً فنيّاً رائعا، فذلك لانها تبني عناصرها المكوِّنة على الالتباس، وتدفع بايحاءاتها للّعِب على خطوط التماس بين الدلائل.

هنا يجدر بنا الكشف عن تدخُّل فنّي نجح في تقويض هيمنة المكتسب التاريخي لصورة القبضة وأبطل فيها القدرة على البثّ المباشر.

لا يمكن الإعلانُ الصّريح المباشر أن يصدرَ إلا عن مصدرٍ صريح ومباشر. والقبضة التي تتصدر المشهد، تفترض في جملة ما تفترض، وجود نحّات ما نحتها. وبما انها معزولة ومقطوعة عن كل ما عداها، يصبح متعذراً معرفةُ ما إذا كانت تدلّ على غير ما تدلّ عليه طبيعتها أو كانت رمزاً لما يتعدّى صورتها. وفي هذا الوضع ينسحب الرسّام الى مكان محايد. فالقبضة لا تصدر عن تصوّره الخاص ويصعب في هذه الحال تأويلها. كل ما فعله الرسّام هو نقلها الى

اللوحة كصـورة للتصوّر. وإذ ينزاح عن المسرح المباشـر لإنتاج الدلالة ويتحرر من عبء تأويلها ينهار بذلك أي معنى مباشر، وتزداد الدلالة ثراءً باحالتها الى وجـود خارجيّ قائم خـارج الفنّان وأبعد من عالمه الخاصـ. ويقوم العمل بدور الإشارة اليه: عالمٌ يختزن الملحمة في تفصيل بسيط.

هـذه اللوحة جديرة بأن تقـوم نموذجاً فذّاً عن كيفية عمل الوظائف بشـمولها وتشـابكها، من حجم الإطار، إلى اللون الأسـود، إلى اختيار الشكل الدّال، الى الحِرفيّة العالية، الى العقل المبدع في صـناعة الحدود الملتبسة. والحصيلة خلق المناخ وتحضير الأساس لانبثاق المعنى.

جرت العادة أن يرسم الفنانون صورهم الشخصية، وإذا كان الفنان هنا، أو لم يكن، من محترمي هذا التقليد العريق، سأسـمح لنفسـي دون حرج أن أعلن ان هذه اللوحة هي الرسم الشخصي ليوسف عبدلكي بتمام الهيئة والملمح.

هـو الفنـان يعرّف عن نفسـه بيده وقبضـته ولا يملـك غير يده لتعـرّف به. ما من عملية بتر تفلح في شـلّ قبضـته أو إفراغ مخزونها. ثابتٌ في وسـط المسرح، مكشوفٌ وعارٍ تحت الضوء المركّز، حاضرٌ حضوراً بليغاً، ملتصقٌ بعالم محسوس وواضح وصـريح. يعرف مكامن الجمال ويتجنّد لصـناعة النماذج عنه ووضع الخرائط للمسالك الموصلة اليه.

وإذ يُهـدي هذا العمل الى جيل السـبعينات، فإنما يقدّم نفسـه أيقونةً تذكاريةً يُهديها الى أبناء جيله كلّه.

يوســـف عـــبدلكي

ولد في القامشلي عام ١٩٥١.
إجازة من كلية الفنون الجميلة في دمشق عام ١٩٧٦.
دبلوم حفر من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس عام ١٩٨٦.
دكتوراه في الفنون التشكيلية من جامعة باريس الثامنة في باريس عام ١٩٨٩.

المعارض الفردية :

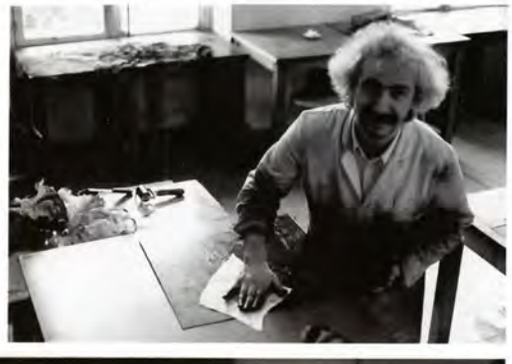
قاعة معهد الحرية في دمشق ١٩٧٣
صالة الشعب في دمشق ١٩٧٨
جولة في حمص وحماه والسلمية والرقة في سوريا ١٩٧٨
صالة أورنينا في دمشق ١٩٧٨
صالة اتيليه القاهرة ١٩٨٧
صالة اليف في تونس ١٩٨٩
صالة آرام في دمشق ١٩٩٢
صالة البلقاء في الأردن ١٩٩٣
صالة مسرح بيروت ١٩٩٥
بينالي الشارقة الدولي الثاني للفنون التشكيلية في الشارقة ١٩٩٥ (معرض فردي)
صالة أتاسي في دمشق ١٩٩٥
صالة كاليسته في تونس ١٩٩٧
صالة أتاسي في دمشق ١٩٩٨
غرين غاليري في دبي ١٩٩٩
صالة مشربية في القاهرة ١٩٩٩
صالة كلية الحقوق في صفاقص ٢٠٠٠
صالة الرواق في البحرين ٢٠٠١
صالة كلود لومان في باريس ٢٠٠٢
صالة مشربية في القاهرة ٢٠٠٢
صالة اتيليه الإسكندرية ٢٠٠٢
صالة بريباندال في سان بول، فرنسا ٢٠٠٣
ترينالي شماليير الدولي السادس للحفر في فرنسا ٢٠٠٣ (معرض فردي)
دار الأندى في عمان ٢٠٠٣
مجمع الفنون بالزمالك - قاعة أخناتون في القاهرة ٢٠٠٤
قاعة الفنون في الكويت ٢٠٠٥
خان أسعد باشا - صالة أتاسي في دمشق ٢٠٠٥
قاعة هينكي في هيلسنكي، فنلندا ٢٠٠٦

المعارض المشتركة :

اشترك في عشرات المعارض الجماعية منذ ١٩٧٣ منها:
معرض مشترك مع سعيد الطه في دمشق ١٩٧٣
معرض السنتين العربي الأول في بغداد ١٩٧٤
ترينالي انترغرافيك في برلين ١٩٧٦و١٩٨٧
معرض لوتريه في باريس ١٩٨٥
البينالي الخامس والسادس العالمي للحفر في متحف ديني-لي-بان في فرنسا ١٩٨٦ و ١٩٨٨
معرض ١٥ فناناً عربياً في باريس ١٩٨٦
صالون الفنانين الفرنسيين في القصر الكبير في باريس ١٩٨٧
معرض التصوير والرسم في صالة ويدندام في برلين ١٩٨٧
معرض الغرافيك العربي في الهافر، فرنسا ١٩٨٧
معرض اللوحة الواحدة في القاهرة ١٩٨٧
معرض الغرافيك العربي في لندن ١٩٨٨
معرض خمسة فنانين في صالة المنتدى في بيروت ١٩٩٠
البينالي الخامس والسابع الدولي للحفر في تايوان ١٩٩١و١٩٩٥
معرض ستة فنانين سوريين في صالة مونيكا بيك في هامبورغ ١٩٩١
ترينالي مصر الدولي الأول لفن الغرافيك في القاهرة ١٩٩٣
معرض ستة تشكيليين سوريين في صالة غرامبيلر في باريس ١٩٩٤
ترينالي شماليير الدولي للحفر في فرنسا ١٩٩٤، ١٩٩٧ و ٢٠٠٠
معرض مشترك مع ماهر بارودي في ليون ١٩٩٥
بينالي كراكوفيا الدولي للحفر في بولونيا ١٩٩٧
معرض ثمانية فنانين عرب في صالة أرابيسك في هايدلبرغ ١٩٩٨
معرض المحترف السوري في بيروت ١٩٩٩
بينالي القاهرة الدولي الثامن القاهرة ٢٠٠١
بينالي الشارقة الدولي ٢٠٠١

١٩٥٧
القامشلي/تصوير المعلم عبود

١٩٧٤
كليـة الفنـون الجميلة
في دمشق
تصوير هيثـم كواكبي



١٩٨٤
المدرسة الوطنية العليا في باريس
تصوير نصوح زغلولة

٢٠٠٧
باريس
تصـوير عمـار البيـك

معرض محترفات عربية في بيروت ودمشق ٢٠٠١
معرض خيال الكتاب في مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٢
معرض الفن السوري المعاصر في لايدن ٢٠٠٣
معرض أورو آرت في جنيف ٢٠٠٣
بينالي خيال الكتاب في مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٥
ملتقى الغرافيك في الخرطوم ٢٠٠٦
صالون الخريف في باريس ٢٠٠٧

مقتنيات:

اقتنى متحف ديني-لي-بان اثنين من أعماله ١٩٨٦
اقتنى متحف معهد العالم العربي في باريس اثنين من أعماله ١٩٩٠ و ١٩٩٥
اقتنى المتحف البريطاني اثنين من أعماله ١٩٩٣
اقتنى متحف عمان للفن الحديث أحد أعماله ٢٠٠٣
اقتنى متحف الكويت أربعة من أعماله ٢٠٠٤
اقتنى المتحف البريطاني اثنين من أعماله ٢٠٠٧

غرافيك:

يعمل في مجالات غرافيكية متعددة منذ عام ١٩٦٨:
تصميم عشرات الملصقات وأغلفة الكتب والشعارات. ثلاثين كتاباً للأطفال.
رسوماً تزيينية وساخرة في مجلات وصحف عديدة منها:
الموقف العربي، الأومانيته، القدس العربي، الشروق، الخليج، ملحق النهار، القرار.
اشترك منذ السبعينات في تظاهرات الرسوم الساخرة: كابروڤو في بلغاريا، كنوك هيست في بلجيكا، مونتريال في كندا، ابينال في فرنسا، هافانا في كوبا، لشبونا في البرتغال، سان استيف في فرنسا، كوربيه انترناسيونال في فرنسا، سانت جوست لومارتيل في فرنسا، روان في فرنسا، ميلانو في ايطاليا، اسطنبول في تركيا.

دراسات:

دراسة عن تاريخ الكاريكاتير في سوريا ١٩٧٥
دراسة عن رسامي الكاريكاتير العرب وتقنياتهم ١٩٨٩

السبعينات / مجموعة الخيول / ١٩٧٣ ـ ١٩٨٠

فوق:اعتقال/طباعة على الحجر/٥٠×٣٥سم/ ١٩٧٥
يسار:حصان على أول المساحة السوداء/طباعة على الحجر/٤٤×٥,٢٥سم/ ١٩٧٥

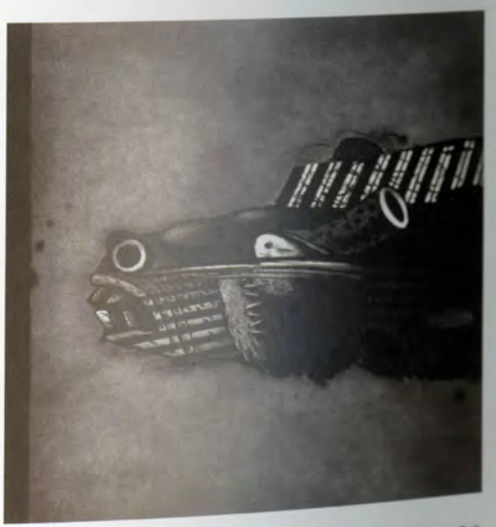
الصفحة المقابلة يمين:المشهد الحالي/حبر صيني على ورق/٢٤٤×١٢٢سم/ ١٩٧٨
الصفحة المقابلة فوق:(يا طير البرق تأخرت)/حفر على الزنك/٧,٢٠×٧,٢٤سم/ ١٩٧٦
الصفحة المقابلة تحت:الاحتضار ٤/طباعة على الحجر/٤٩×٦٥ سم/ ١٩٧٥

الثمانينات / ١٩٨٠ – ١٩٨٩

كل صباح/حفر على الزنك/١٩٨٦

السيد ج يتضرع لزهور تمضي/حفر على الزنك/١٩٨٦

الروح القدس تبارك رجلاً يتوضأ في باحة البيت/حفر على النحاس/١٩٨٧



فوق : عشاء/حفر على الزنك/١٩٨٦
تحت : الرأس الأسود ١/حفر على النحاس/١٩٨٥

التسعينات / مجموعة أشخاص / حفر / ١٩٨٩ – ١٩٩٥

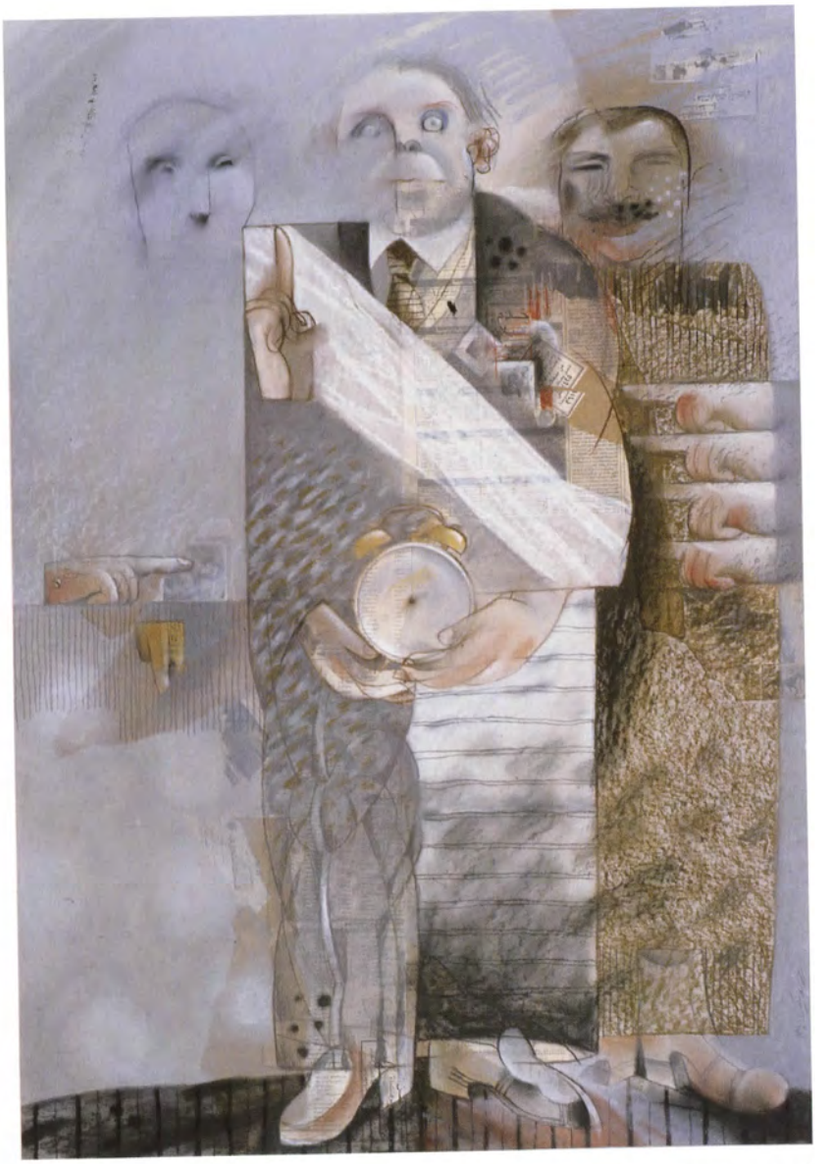
أشخاص/حفر على النحاس/١٩٩٣

أشخاص/حفر على النحاس/١٩٩٣

أشخاص/حفر على النحاس/١٩٩٢

فوق : أشخاص/حفر على النحاس/١٩٩٤
تحت : شخص/حفر على الزنك/١٩٩٥

التسعينات / مجموعة أشخاص / پاستيل / ١٩٨٩ – ١٩٩٥



أشخاص/تقنية مختلطة+پاستيل/١٩٨٩

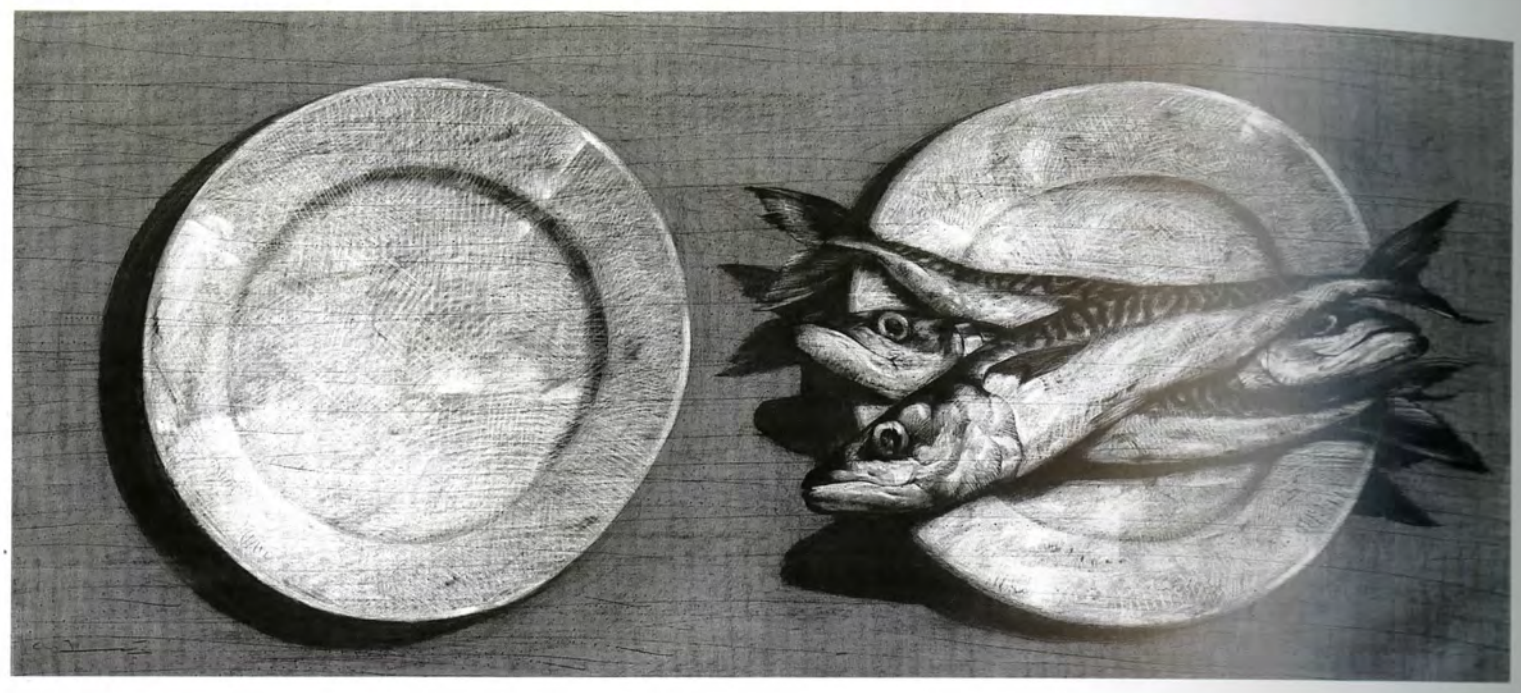
فوق: أشخاص/تقنية مختلطة+پاستيل/١٩٨٩
تحت: أشخاص/فحم على ورق/١٩٩٥

أشخاص/تقنية مختلطة+باستيل/١٩٩٤

أشخاص/تقنية مختلطة+باستيل/١٩٩٤

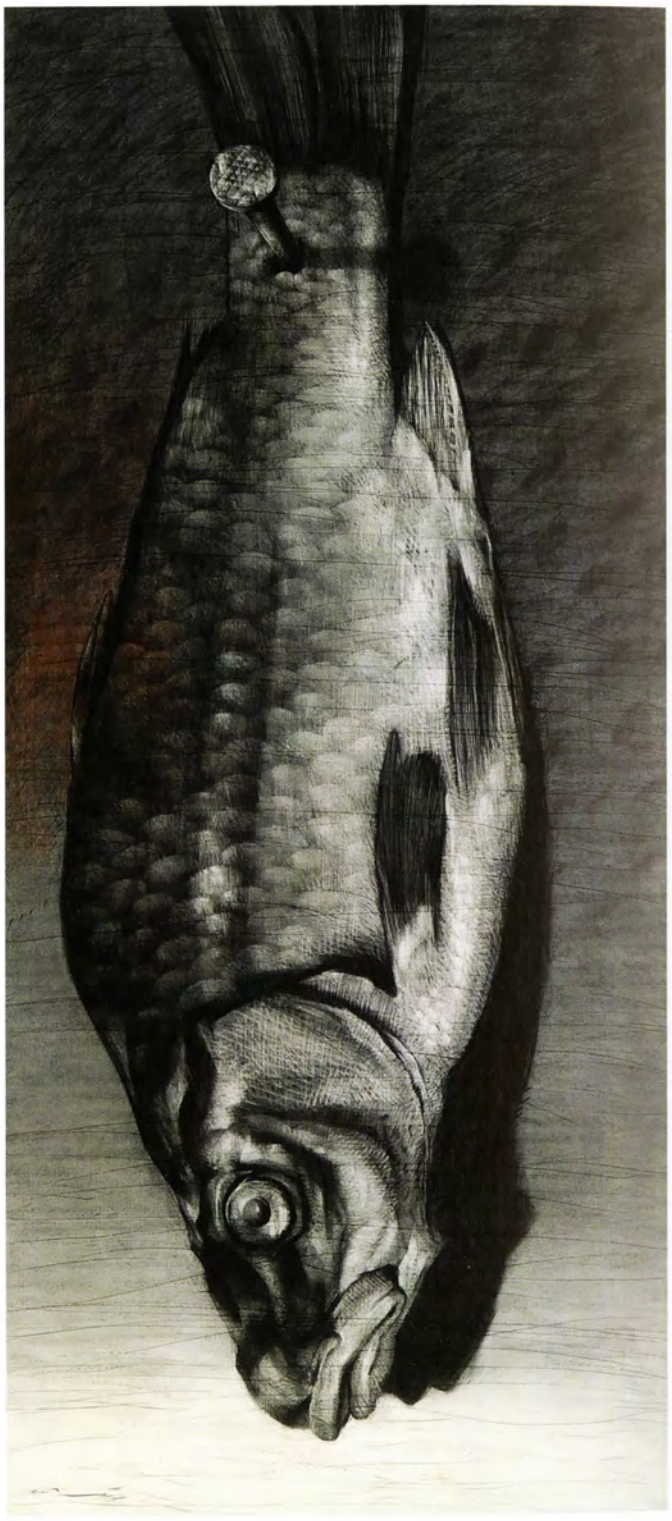
طبيعـــة صامتـــة..؟

١٩٩٥-٢٠٠٧

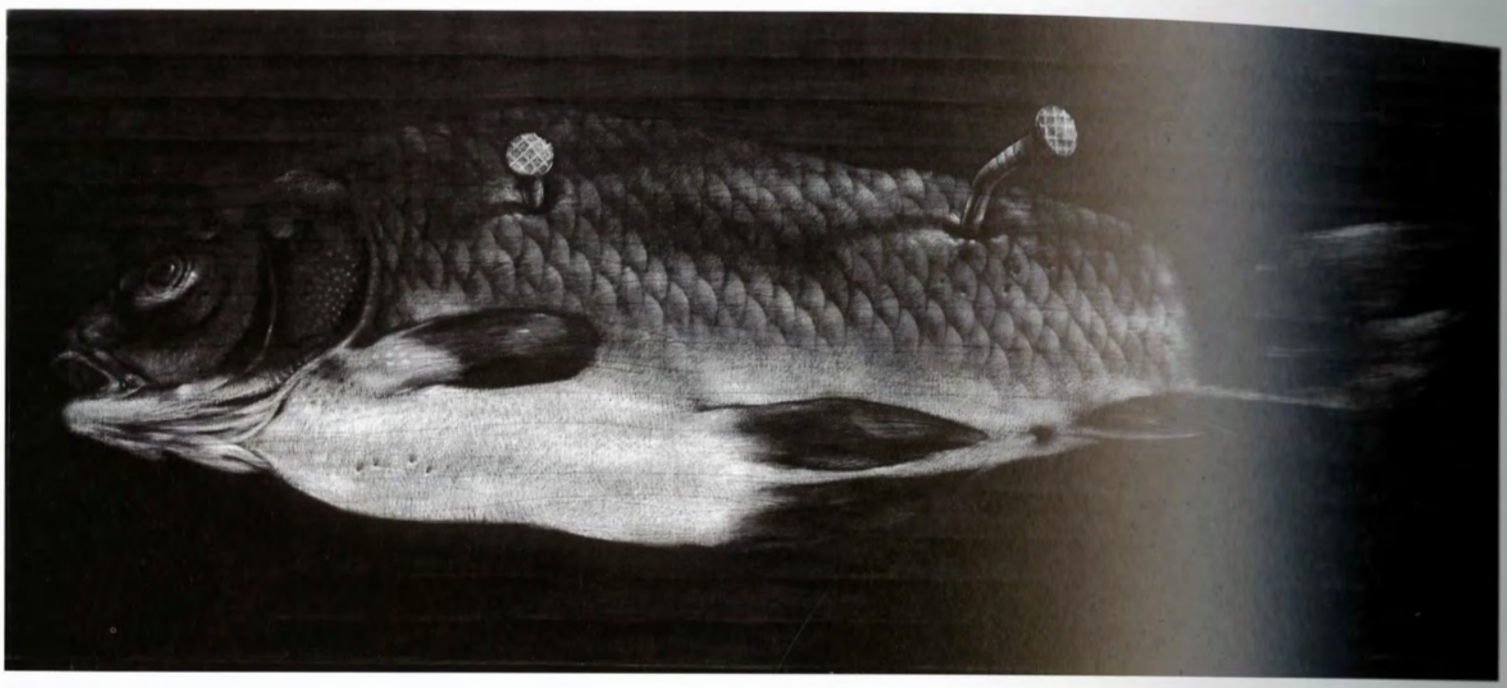


TWO DISHES. charcol on paper/48x190cm/2006 ■ **صحنان.** فحم على ورق /٤٨×١٩٠ سم /٢٠٠٦

FISH'S HEAD. charcol on paper/108.7x147cm/2006 ■ **رأس سمكة.** فحم على ورق /١٠٨,٧×١٤٧ سم /٢٠٠٦

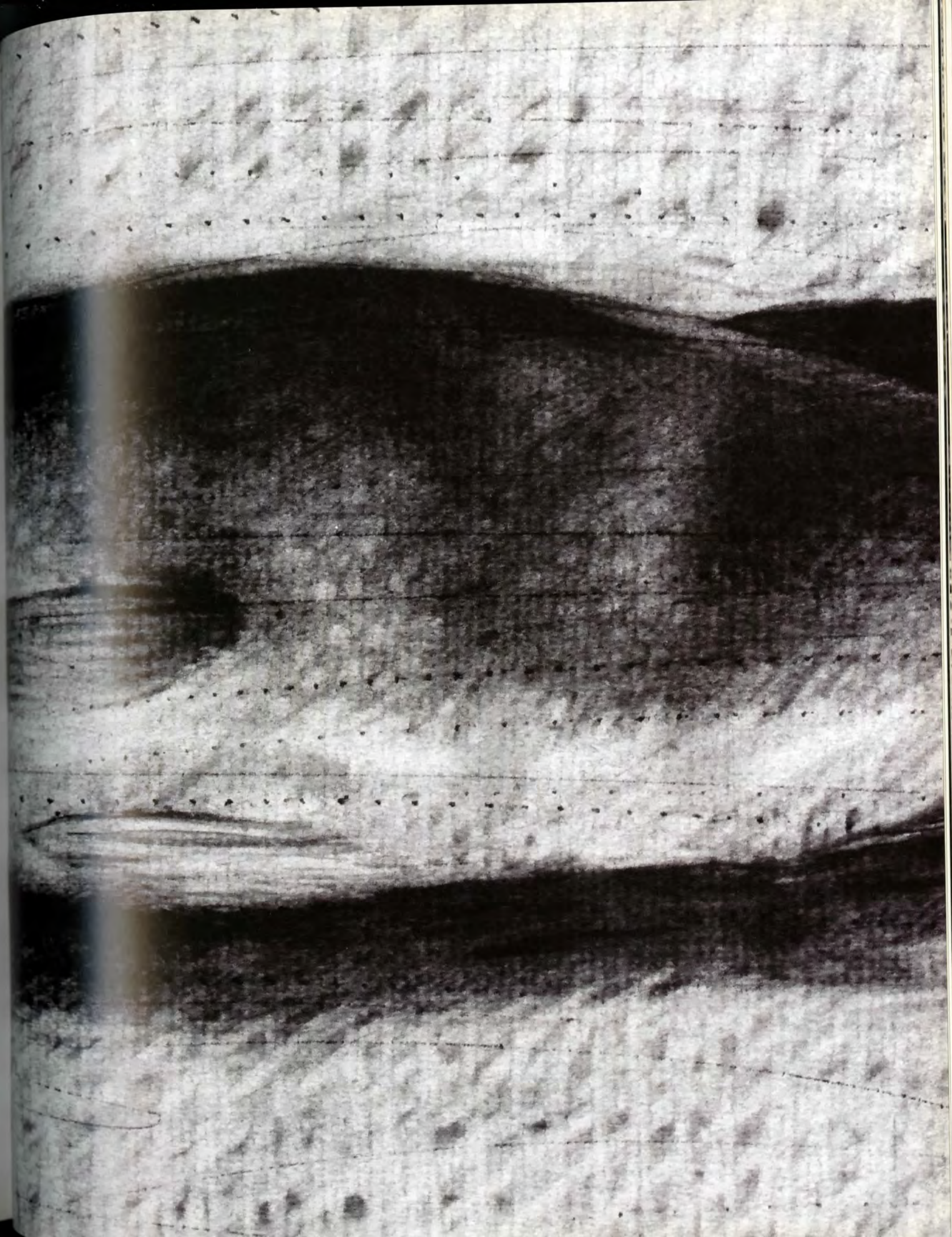


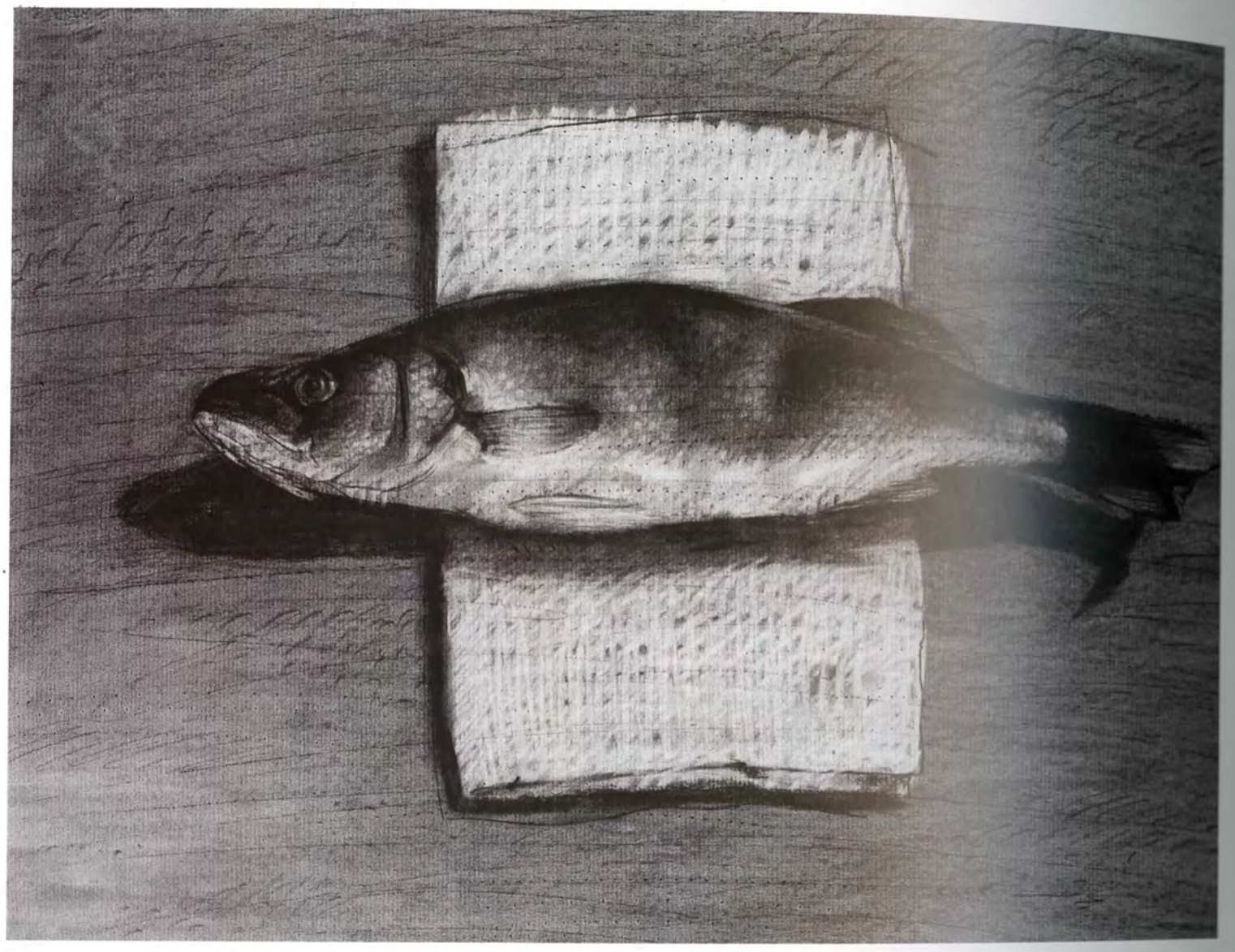
FISH. charcol on paper/191x83cm/2006 ■ **سمكة.** فحم على ورق /١٩١×٨٣ سم /٢٠٠٦



TWO NAILS. charcol on paper/104x243cm/2005 ■ مسماران. فحم على ورق /١٠٤×٢٤٣ سم /٢٠٠٥

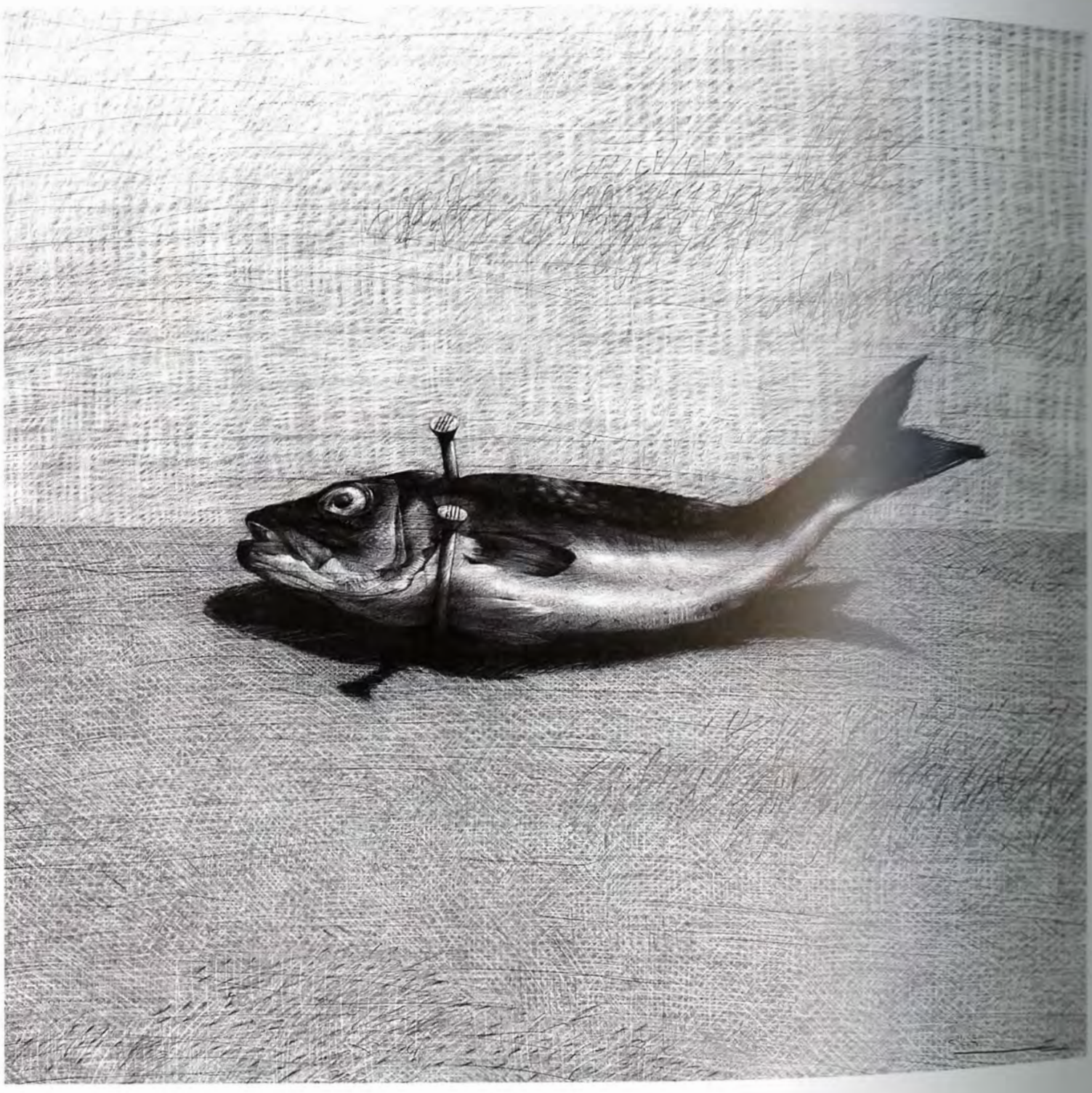
FISH'S ABDOMEN. charcol on paper/41x55cm/2002 ■ **بطن سمكة.** فحم على ورق /٤١×٥٥ سم /٢٠٠٢





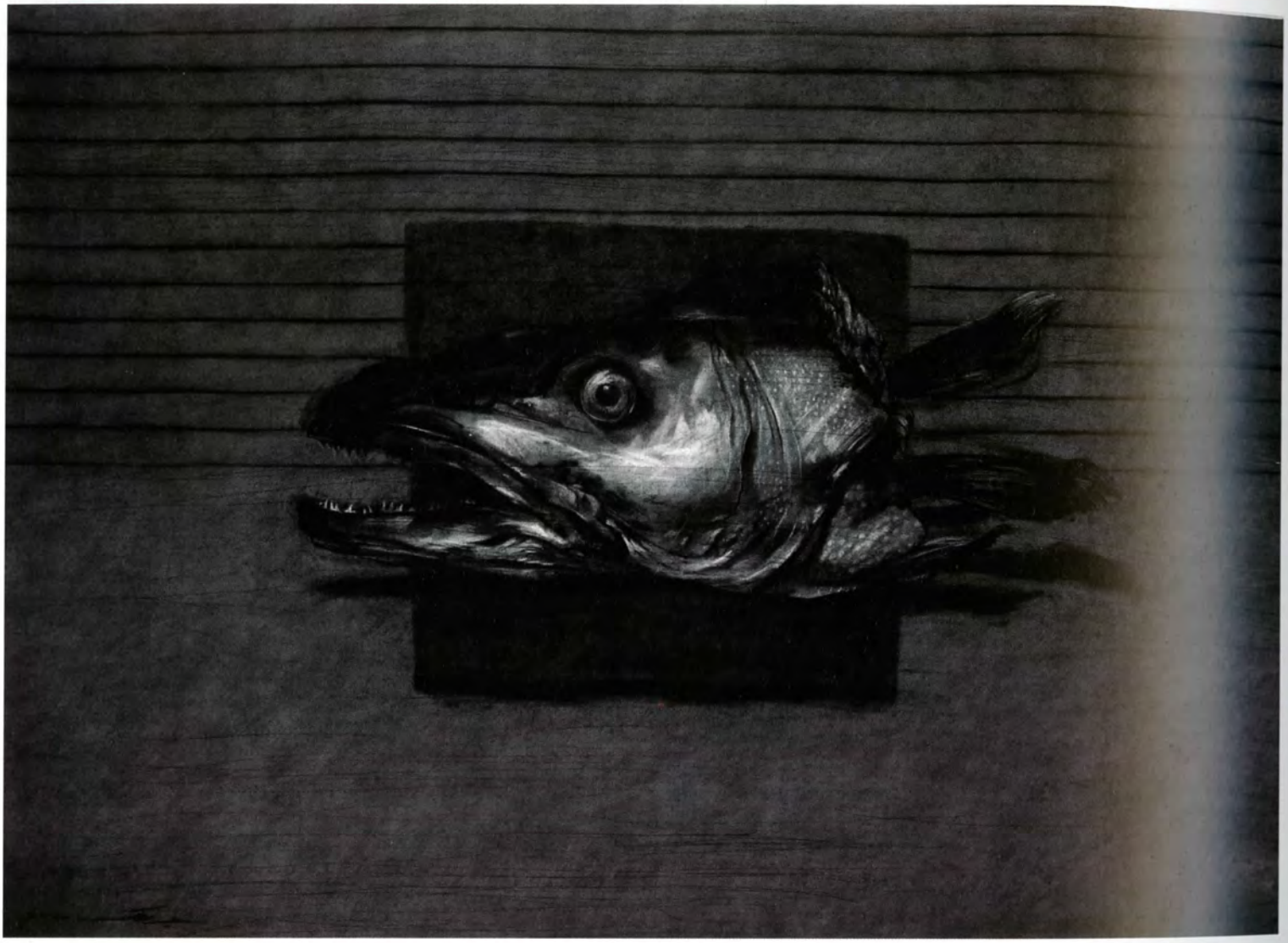
FISH. charcol on paper/41x55cm/2003 ■ **سمكة.** فحم على ورق /٤١×٥٥ سم /٢٠٠٣

FISH'S HEAD IN A BOX2. charcol on paper/149x178cm/2007 ■ رأس سمكة في صندوق٢ . فحم على ورق /١٤٩×١٧٨ سم /٢٠٠٧

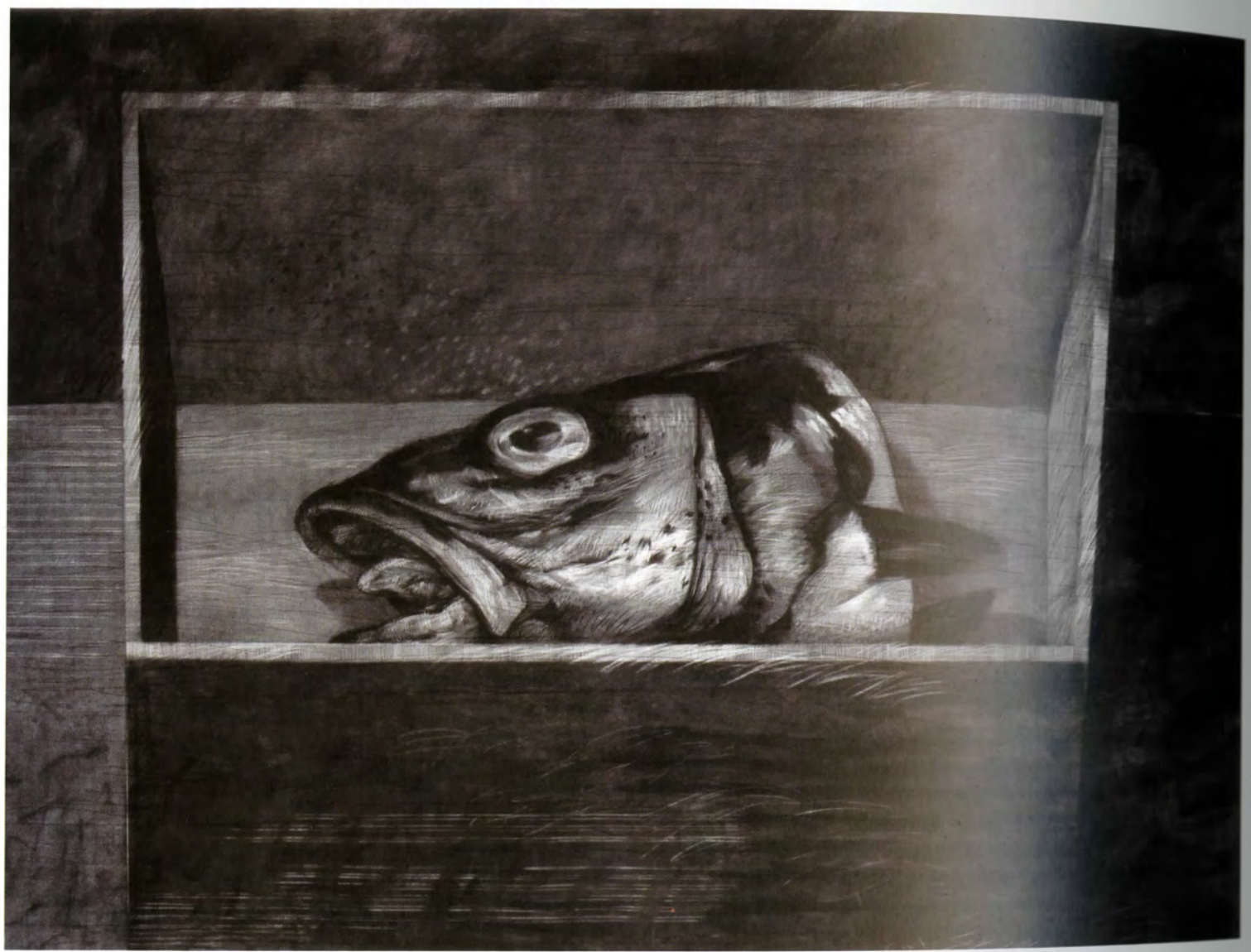


FISH. charcol on paper/141.5x144cm/2006 ■ **سمكة.** فحم على ورق /١٤١,٥×١٤٤ سم /٢٠٠٦

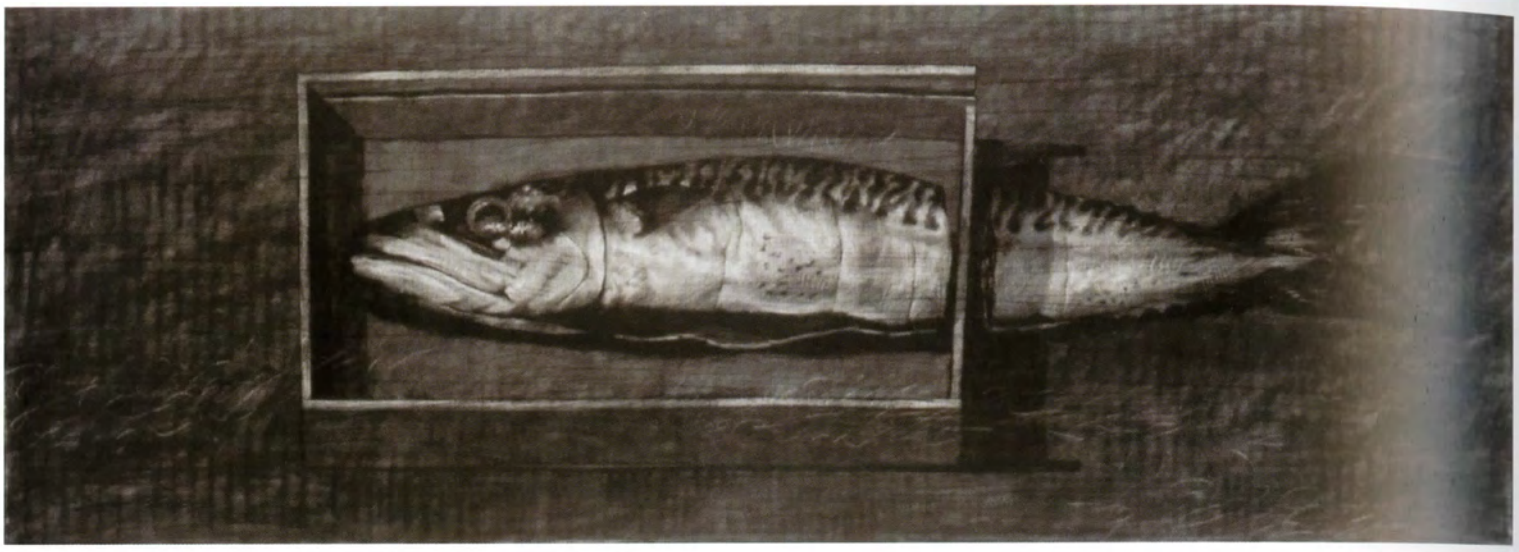
TWO FISHES.charcol on paper/32x100cm/2006 ■ **سمكتان.** فحم على ورق /٣٢×١٠٠ سم /٢٠٠٦



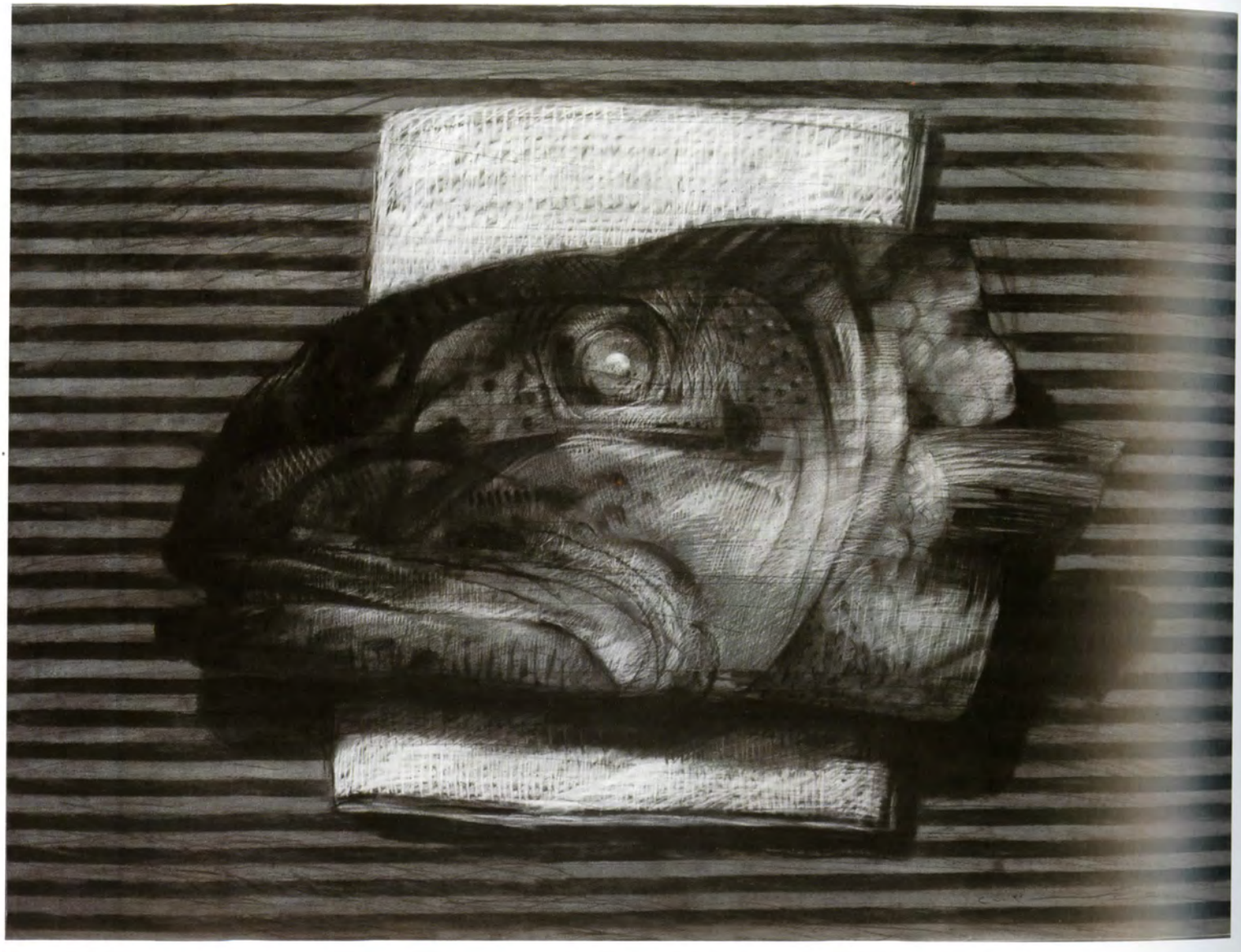
A COLINO FISH'S HEAD. charcol on paper/106.5x147cm/2000 ■ **رأس سمكة الكولينو.** فحم على ورق /١٠٦,٥×١٤٧ سم /٢٠٠٠



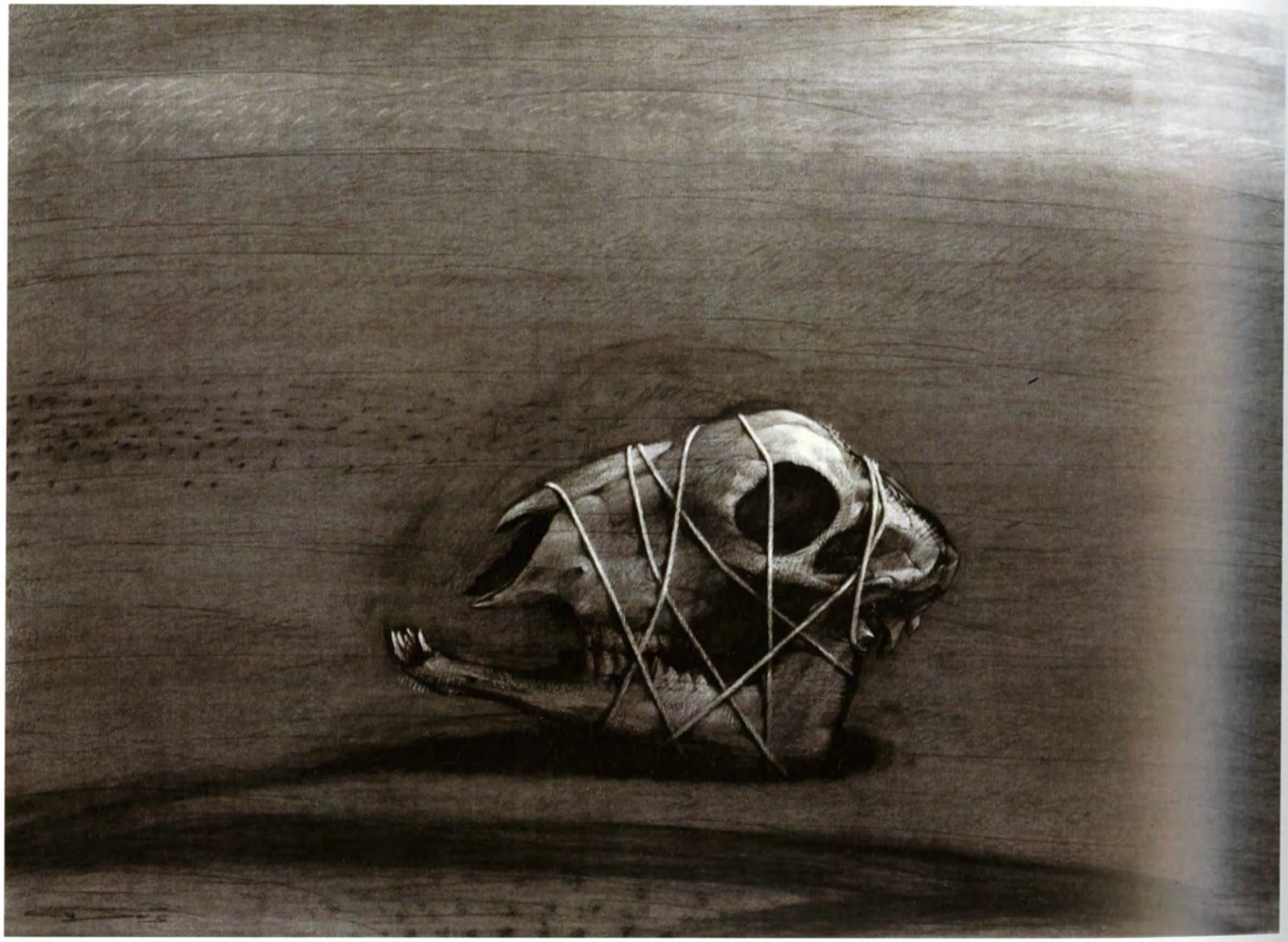
FISH'S HEAD IN A BOX 1. charcol on paper/146x193cm/2002 ■ رأس سمكة في صندوق١ . فحم على ورق /١٤٦×١٩٣ سم /٢٠٠٢



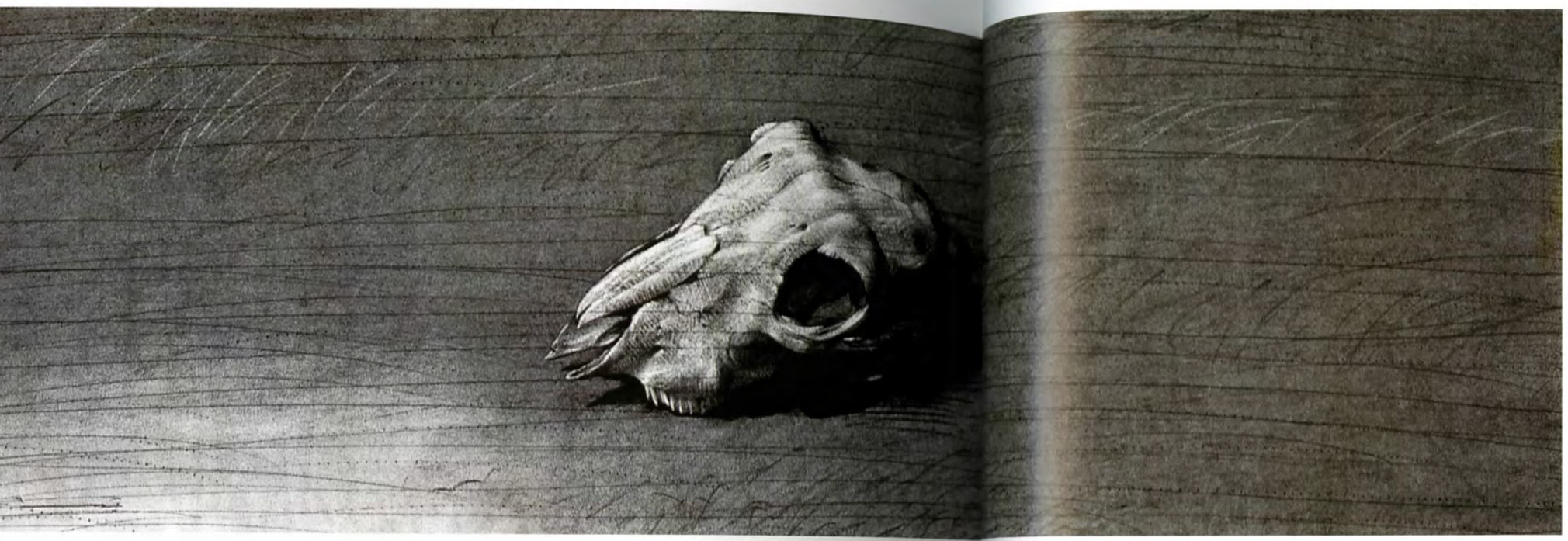
A FISH IN A BOX. charcol on paper/69.8x194cm/2002 ■ **سمكة في صندوق .** فحم على ورق /٦٩,٨×١٩٤ سم /٢٠٠٢



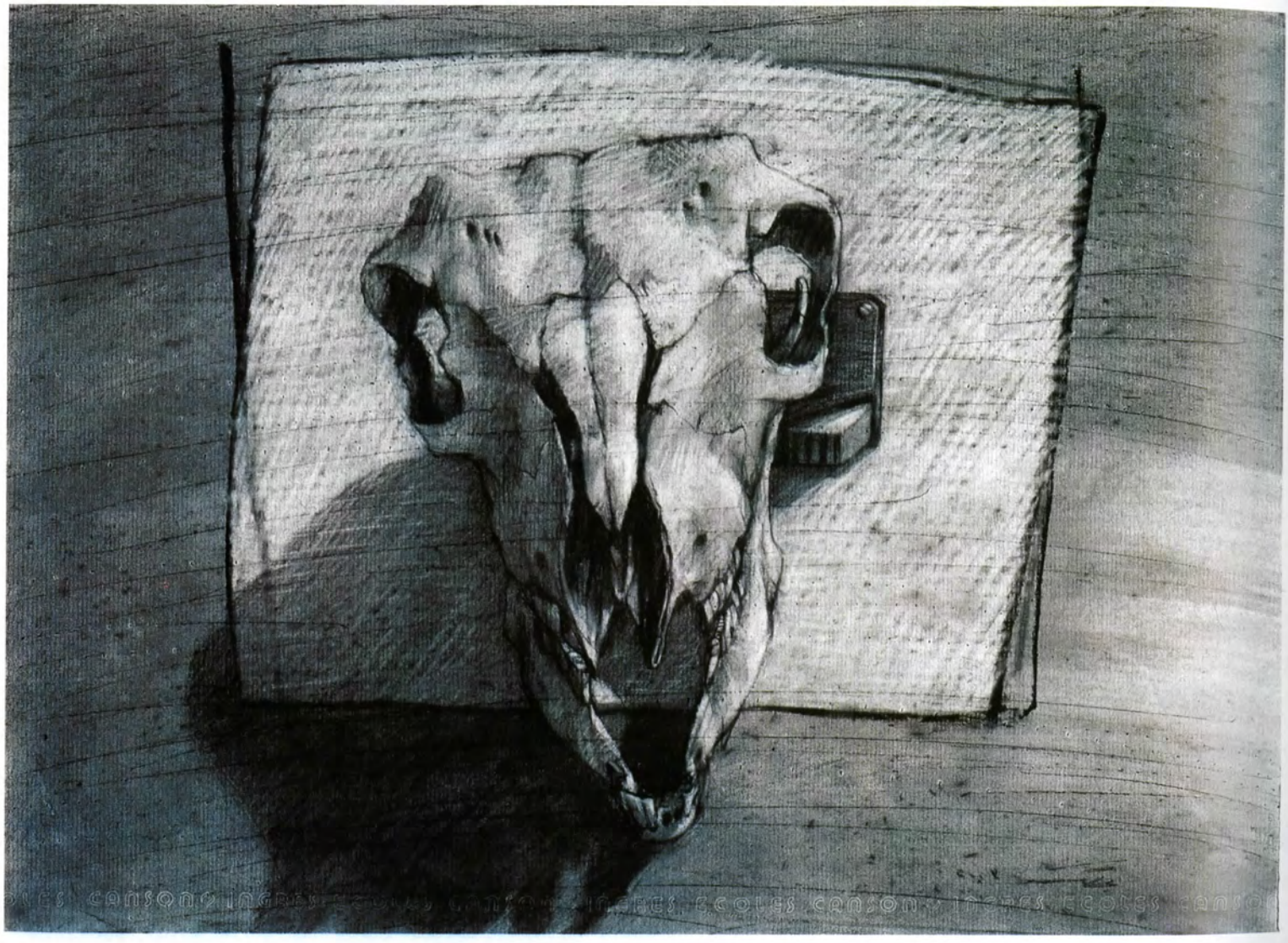
FISH'S HEAD. charcol on paper/108x147cm/2003 ■ **رأس سمكة.** فحم على ورق /١٠٨×١٤٧ سم /٢٠٠٣



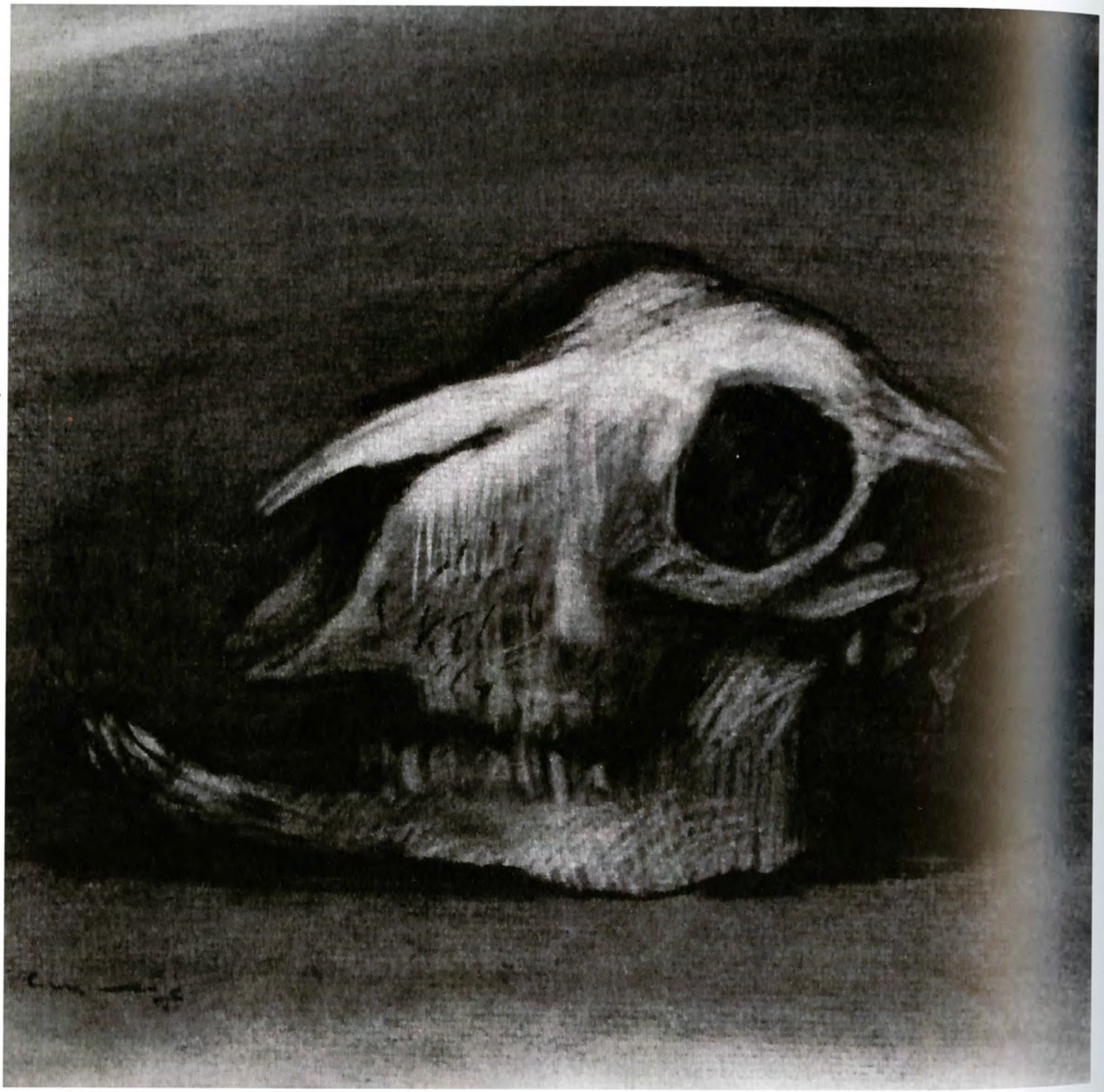
TIED SKULL. charcol on paper/108x148cm/2007 ■ **جمجمة مربوطة.** فحم على ورق /١٠٨×١٤٨ سم /٢٠٠٧



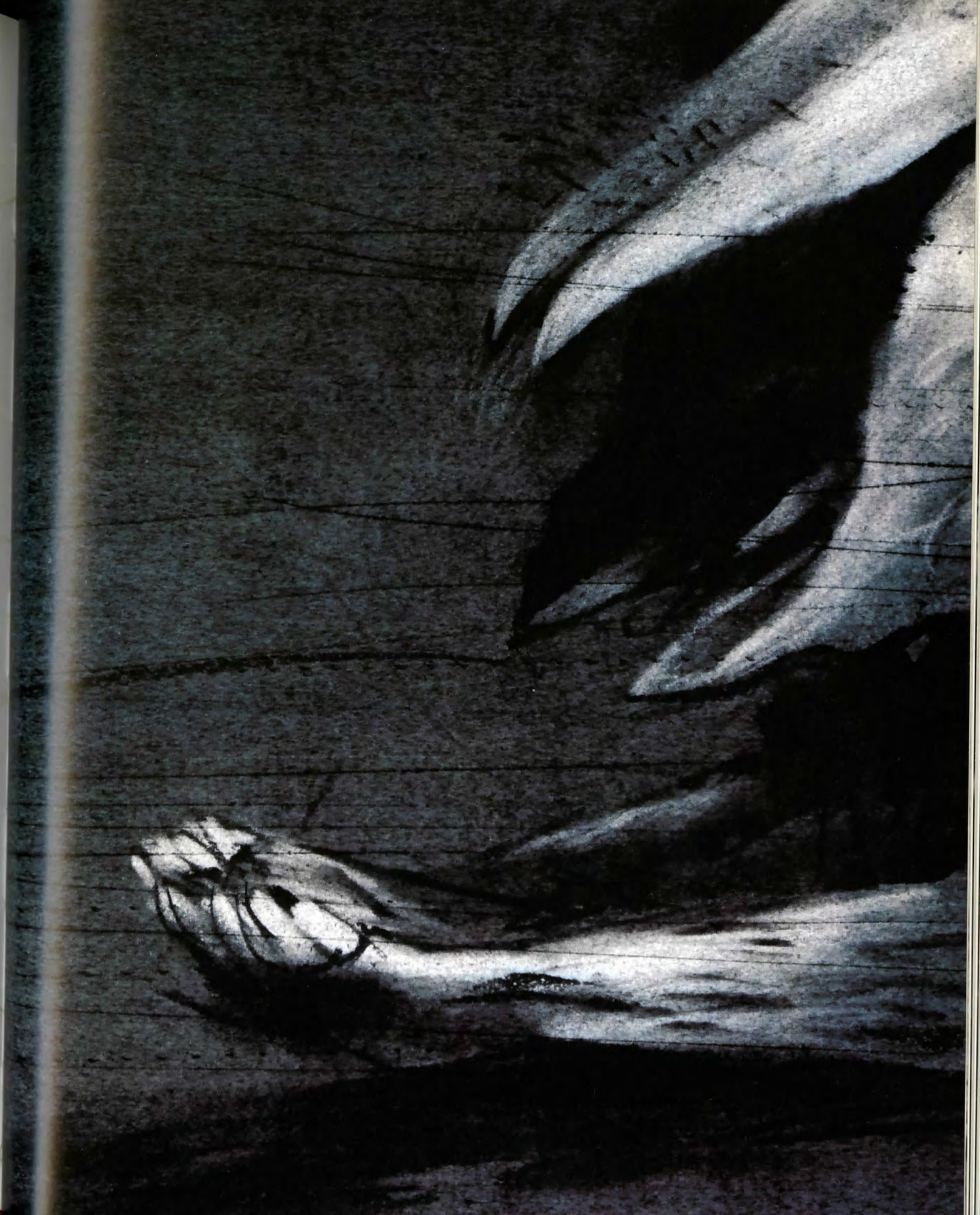
SKULL3. charcol on paper/34.6x119.5cm/2006 ■ **جمجمة ٣.** فحم على ورق /٦, ٣٤×٥, ١١٩ سم /٢٠٠٦

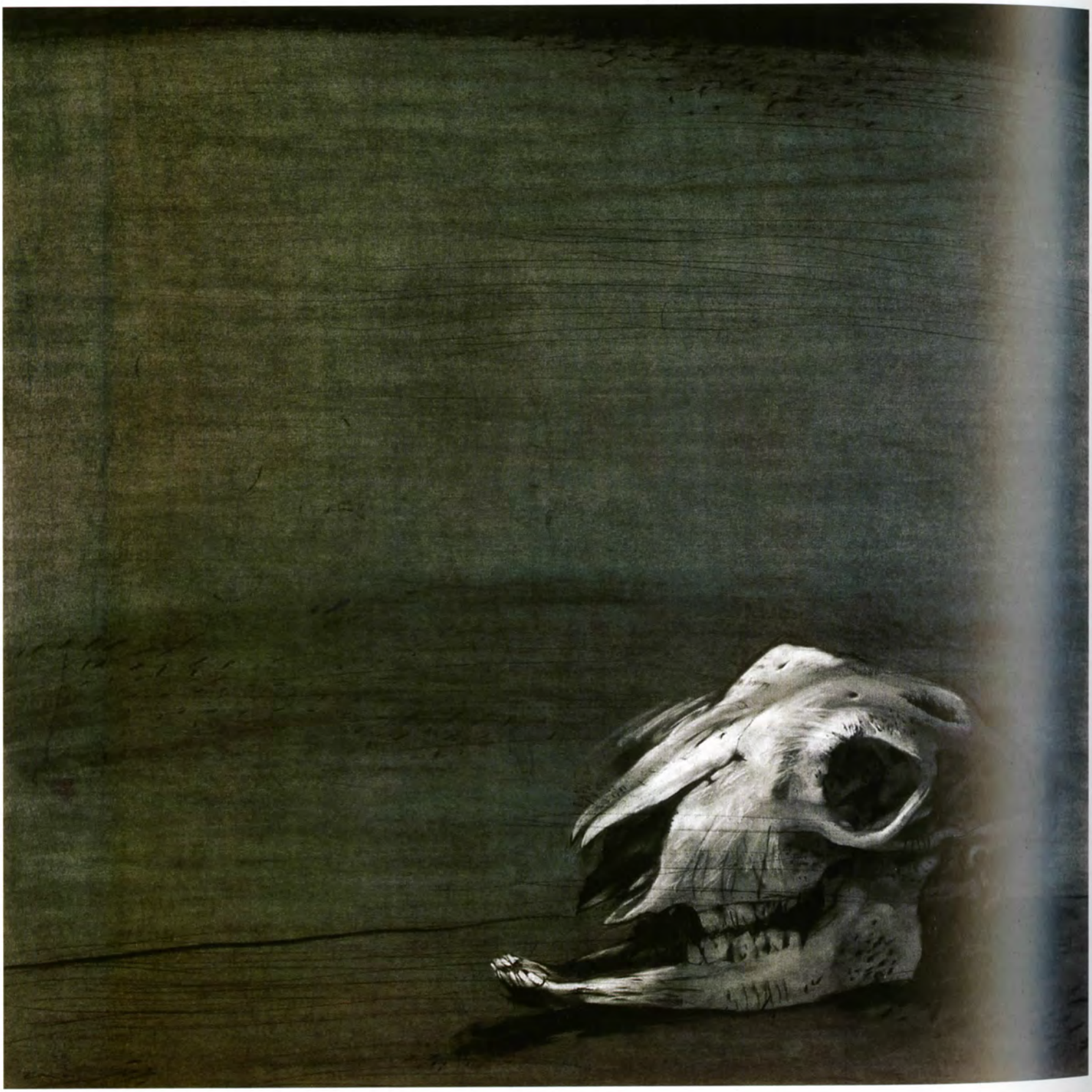


SKULL4. charcol on paper/41x55.3cm/2003 ■ **جمجمة ٤.** فحم على ورق /٤١×٥٥,٣ سم /٢٠٠٣

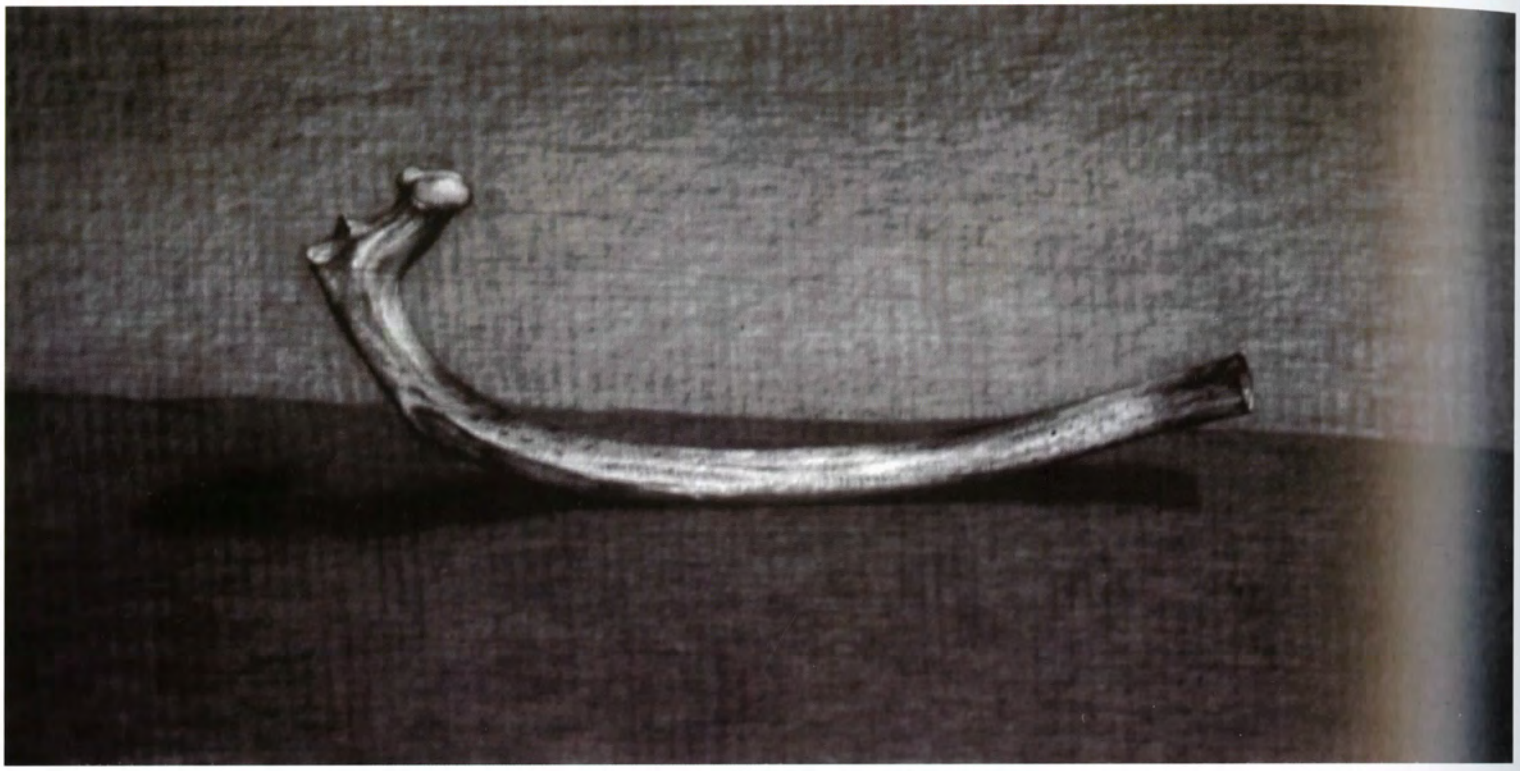


جمجمة ٢. فحم على ورق /٥, ٢٣×٢٤ سم / ٢٠٠٠ ■ **SKULL2.** charcol on paper/23.5x24cm/2000

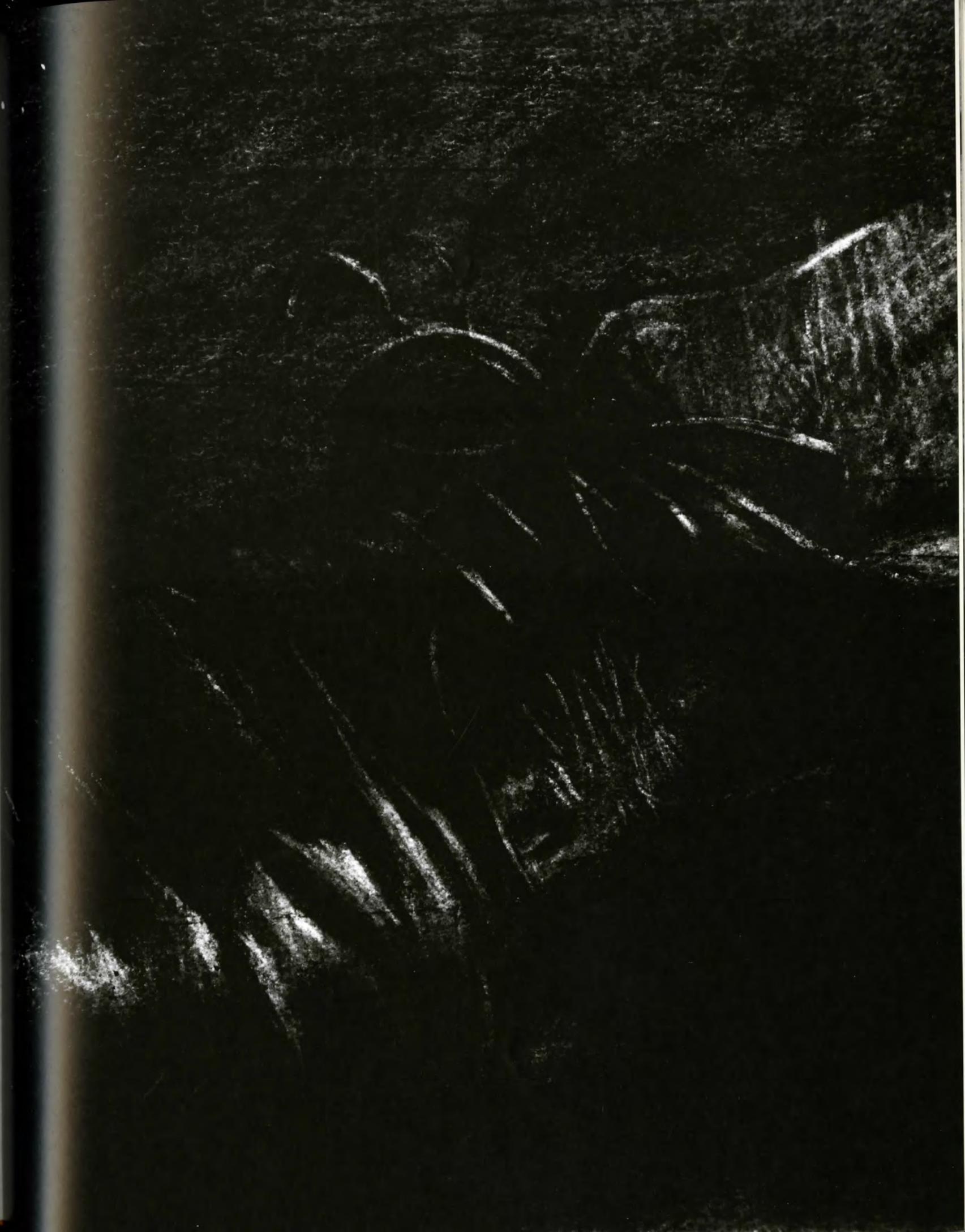




SKULL1. charcol on paper/108.5x107cm/2000 ■ **جمجمة ١.** فحم على ورق /١٠٨,٥×١٠٧ سم /٢٠٠٠



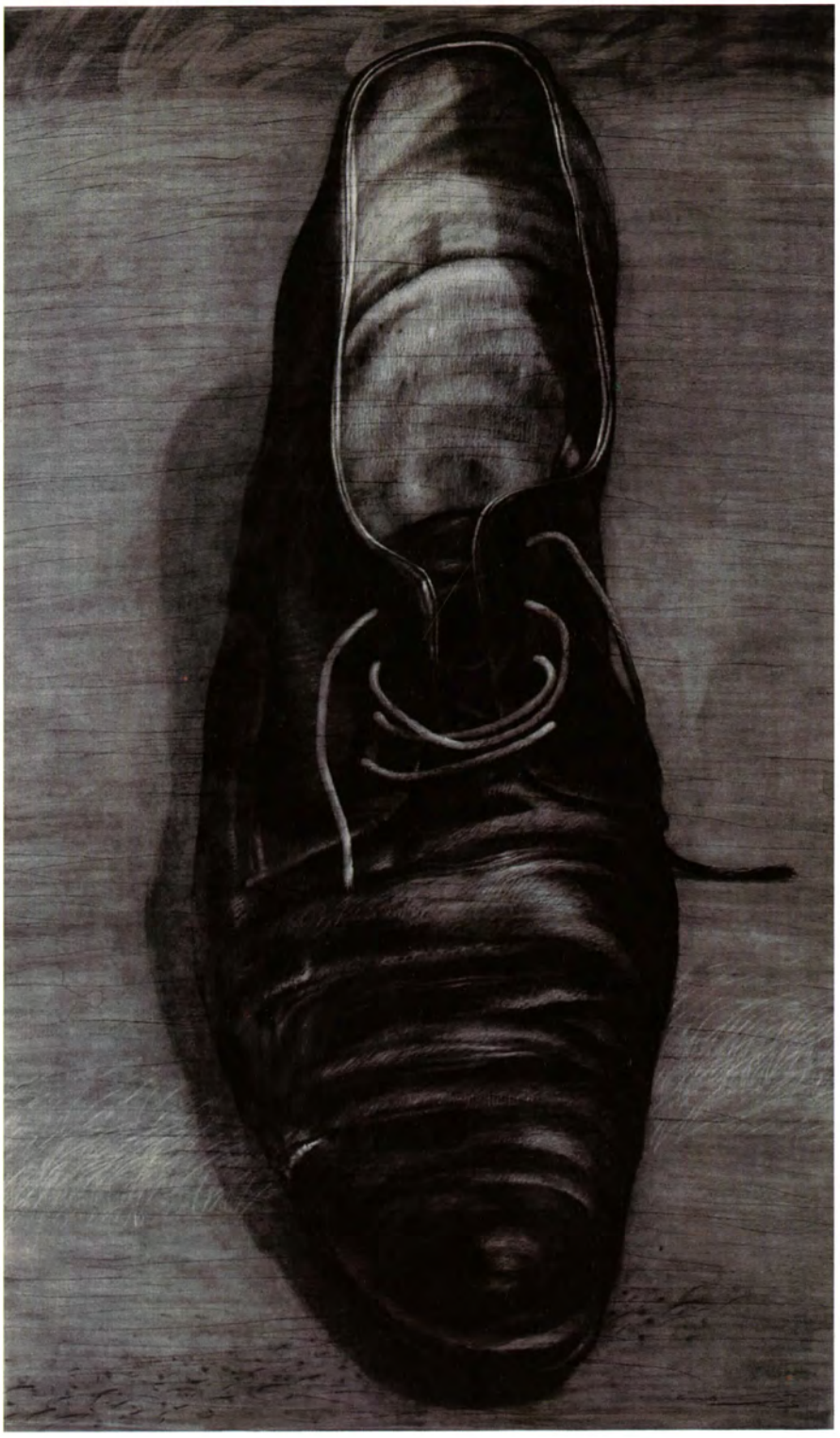
A RIB BONE. charcol on paper/92x195cm/2006 ■ **عظمة الضلع .** فحم على ورق /٩٢×١٩٥ سم /٢٠٠٦



SHOE 4. charcol on paper/24.5x81.5cm/2002 ■ **حذاء ٤.** فحم على ورق /٢٤,٥×٨١,٥ سم /٢٠٠٢

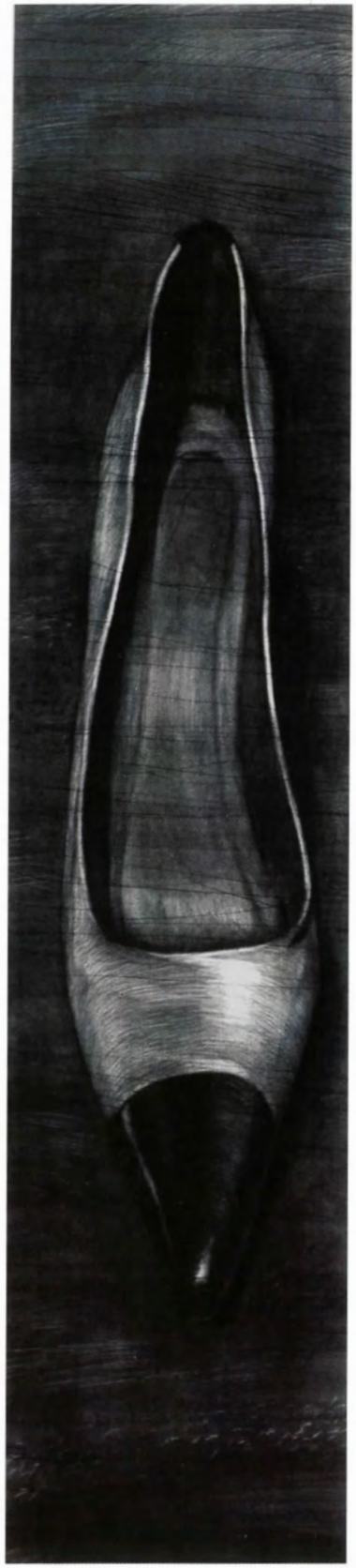
SHOE 3. charcol on paper/49x65cm/2001 ■ **حذاء ٣.** فحم على ورق /٤٩×٦٥ سم /٢٠٠١

SHOE 2. charcol on paper/68x99cm/2000 ■ **حذاء ٢.** فحم على ورق /٦٨×٩٩ سم /٢٠٠٠

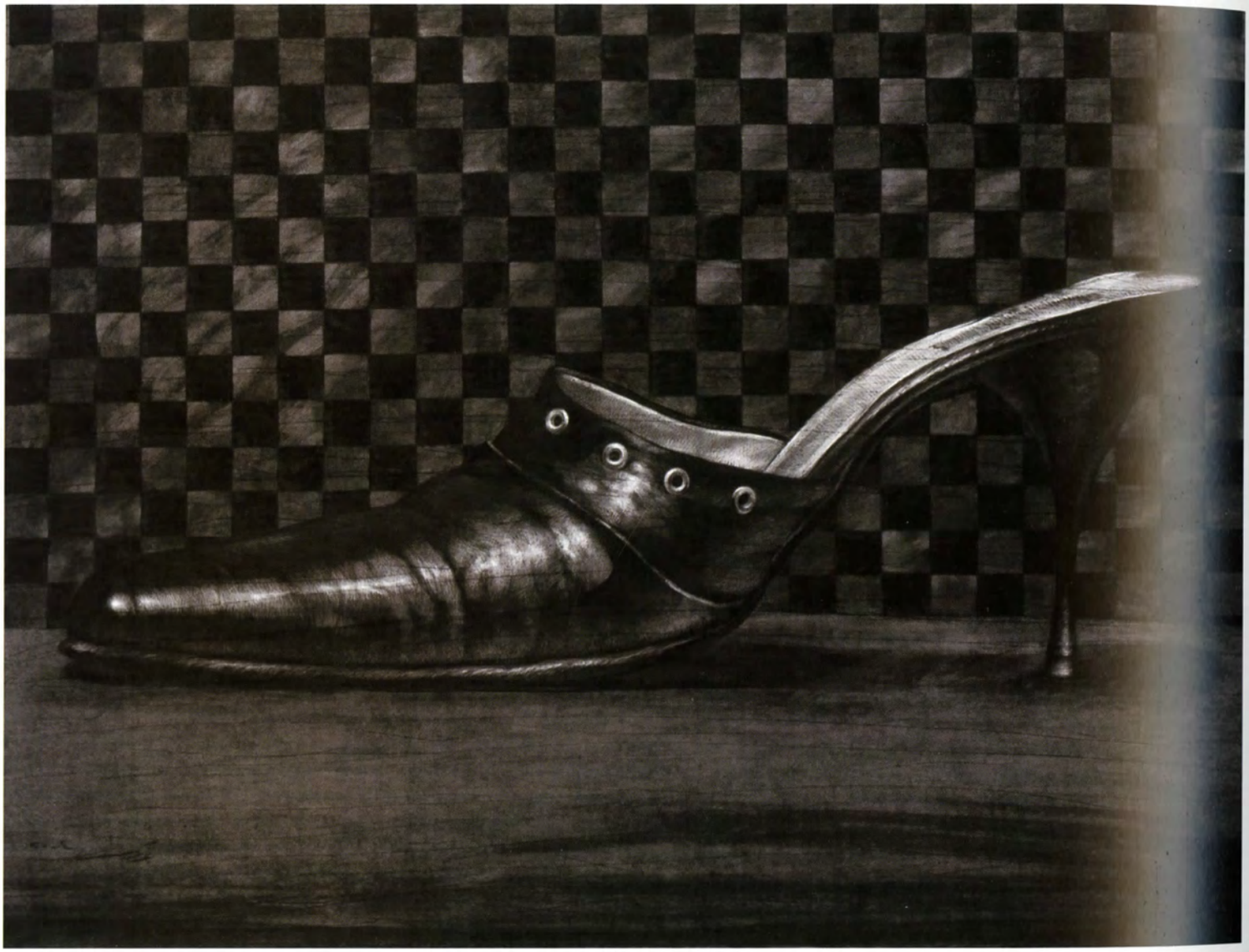


SHOE 10. charcol on paper/243.5x144cm/2005 ■ **حذاء ١٠.** فحم على ورق /٢٤٣,٥×١٤٤ سم /٢٠٠٥

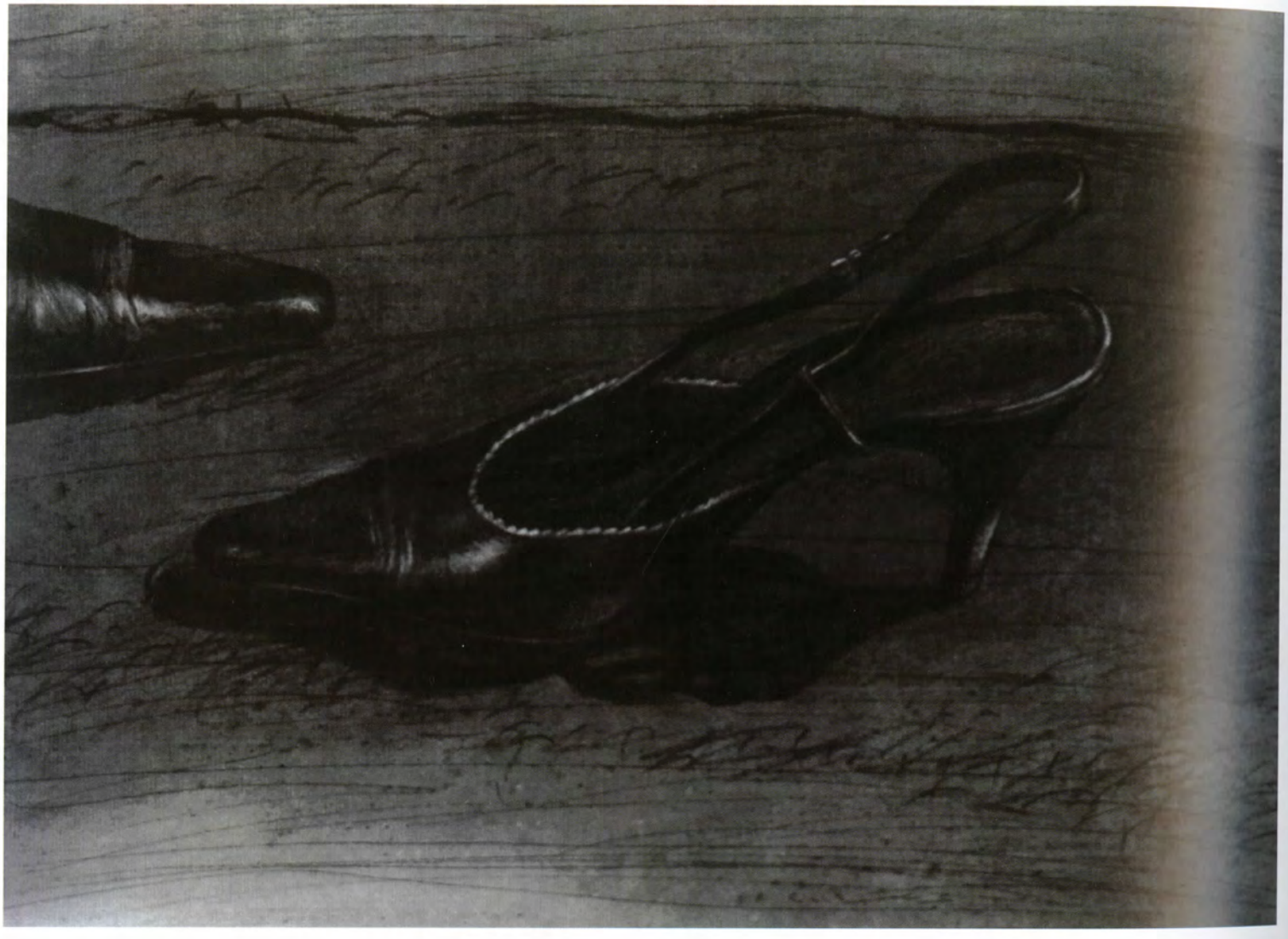
SHOES 8. charcol on paper/64.2x49cm/1996 ■ **حذاء ٨.** فحم على ورق /٦٤,٢×٤٩ سم /١٩٩٦



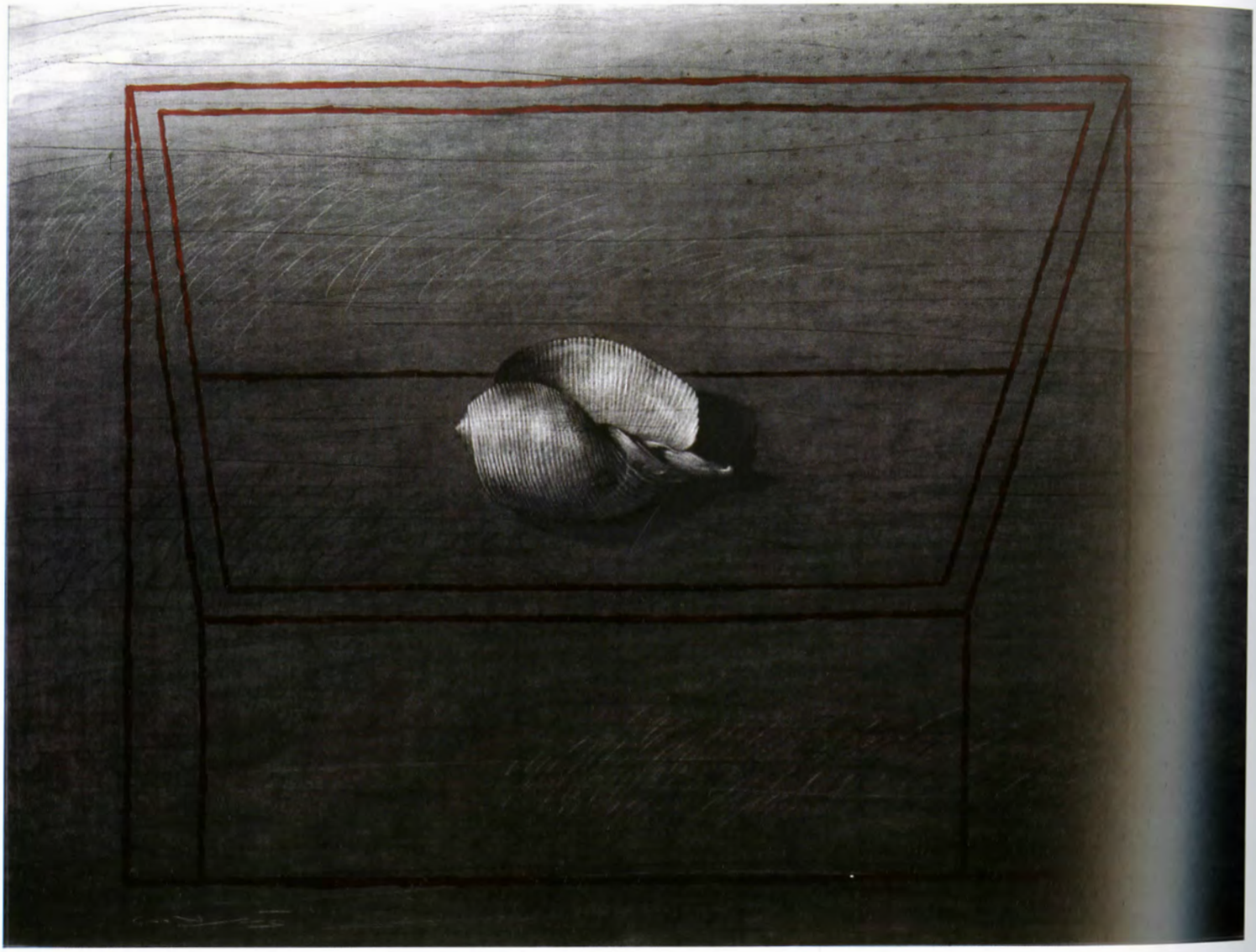
SHOE 7. charcol on paper/193x42cm/2001 ■ **حذاء ٧.** فحم على ورق /١٩٣×٤٢ سم /٢٠٠١



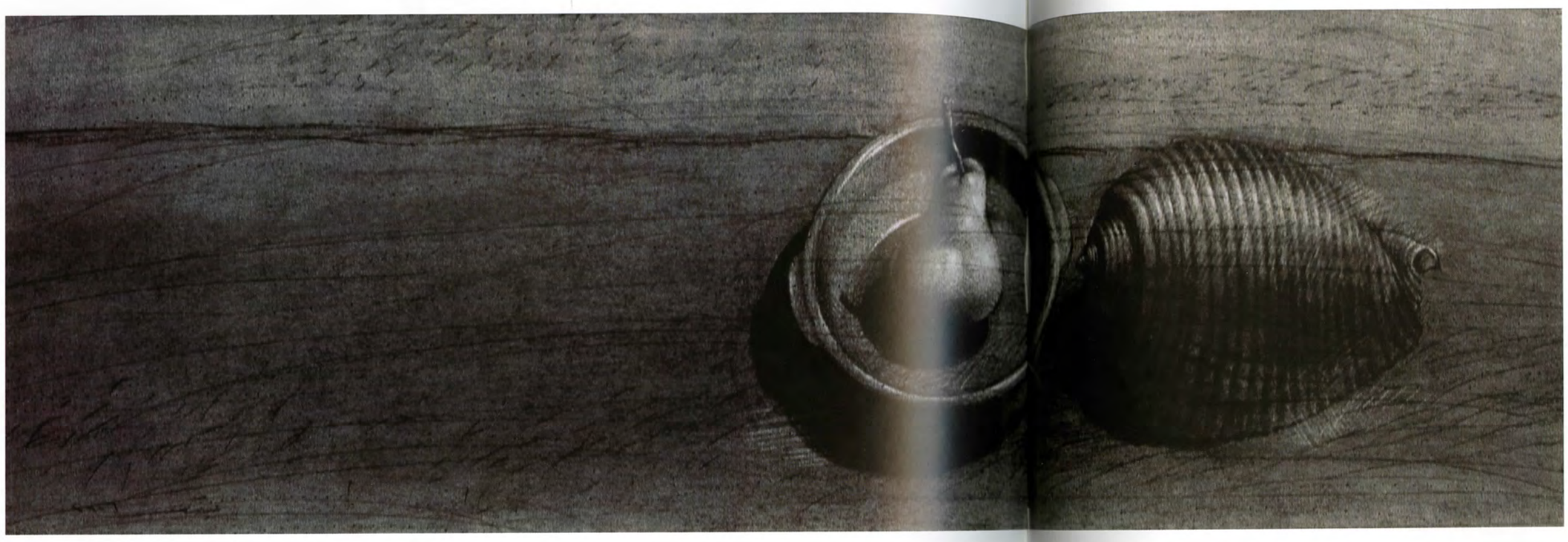
SHOE 9. charcol on paper/145x191cm/2004 ■ **حذاء ٩.** فحم على ورق /١٤٥×١٩١ سم / ٢٠٠٤



SHOES 5. charcol on paper/41x55cm/2001 ■ **حذاء ٥.** فحم على ورق /٤١×٥٥ سم /٢٠٠١

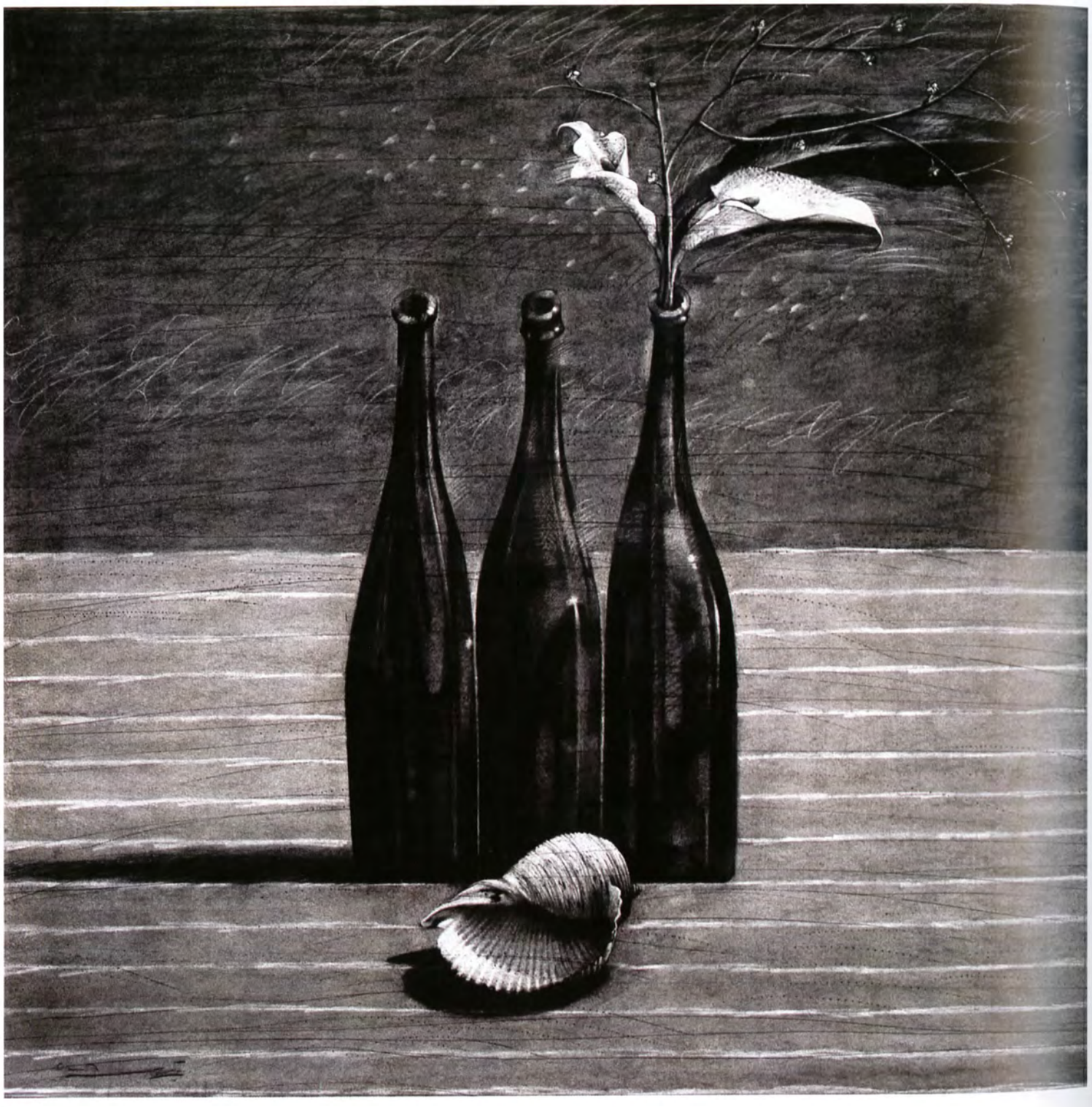


SHELL2. charcol on paper/108x147cm/2007 ■ **صدفة٢.** فحم على ورق /١٠٨×١٤٧ سم /٢٠٠٧



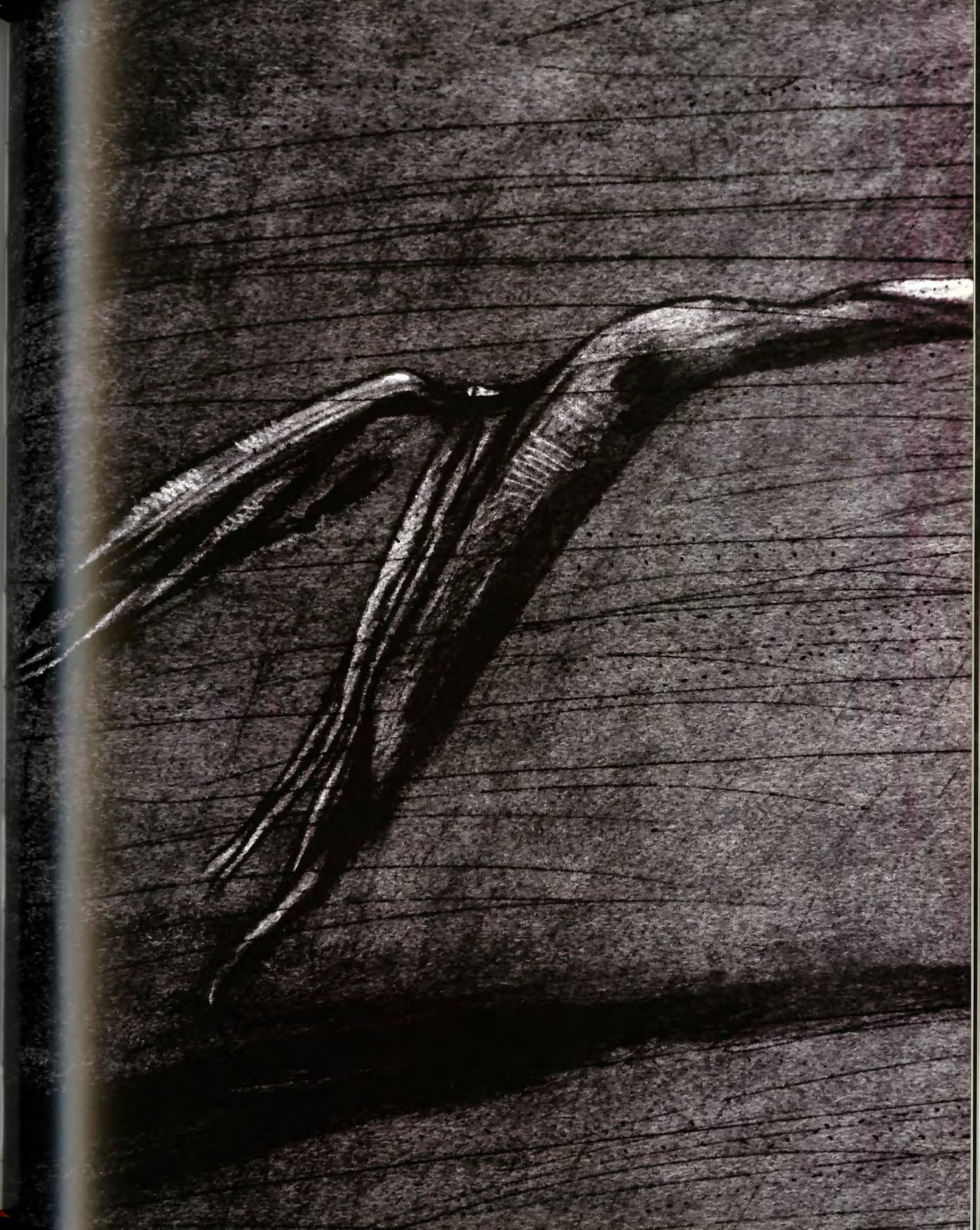
PEAR 1. charcol on paper/32x100cm/2006 ■ **كمثراء ١.** فحم على ورق /٣٢×١٠٠ سم /٢٠٠٦

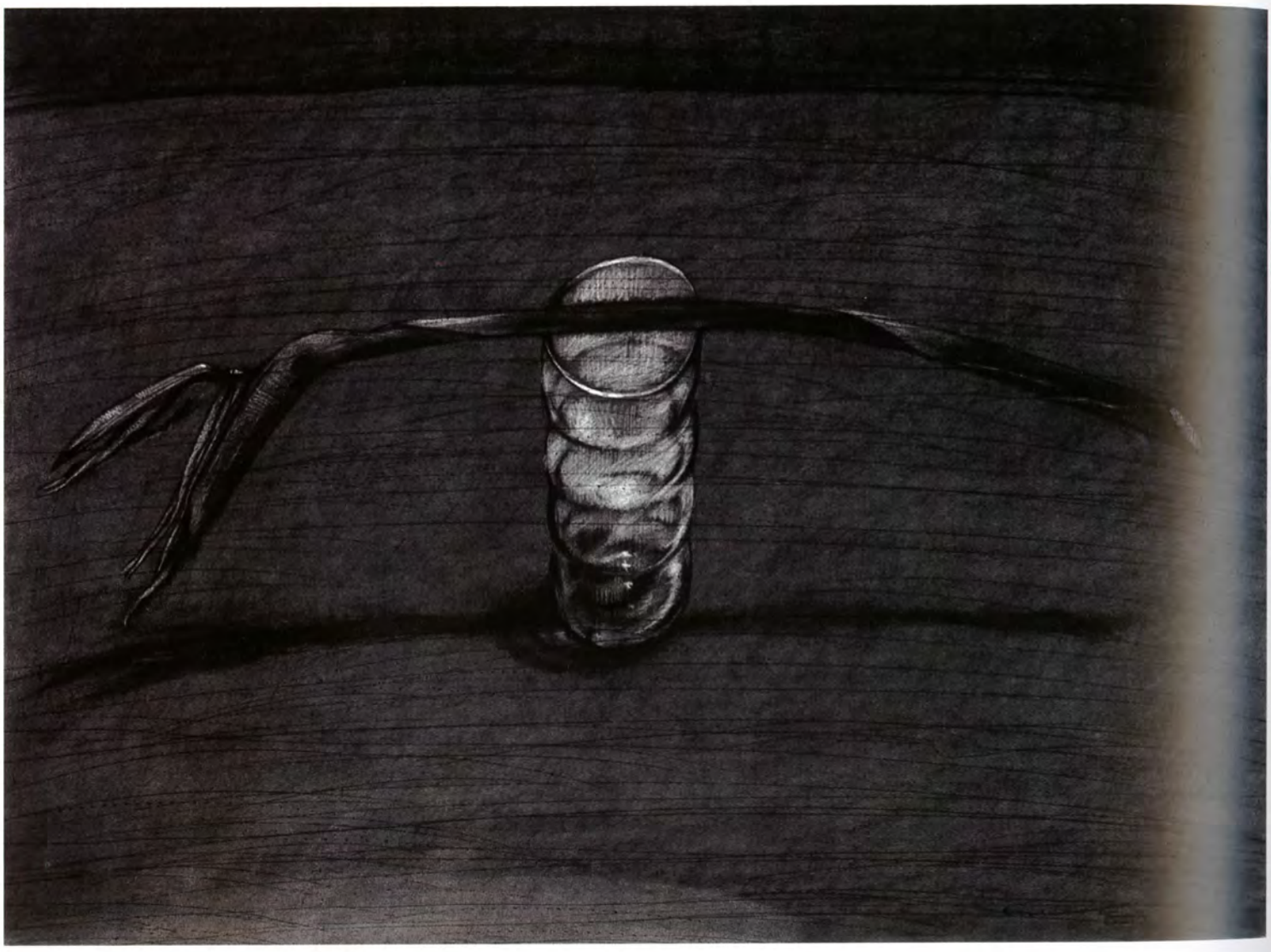
SHELL 1. charcol on paper/34x108cm/2000 ■ **صدفة ١.** فحم على ورق / ٣٤×١٠٨ سم / ٢٠٠٠



THREE BOTTLES. charcol on paper/105x105cm/2006 ■ **ثلاث زجاجات.** فحم على ورق /١٠٥×١٠٥ سم /٢٠٠٦

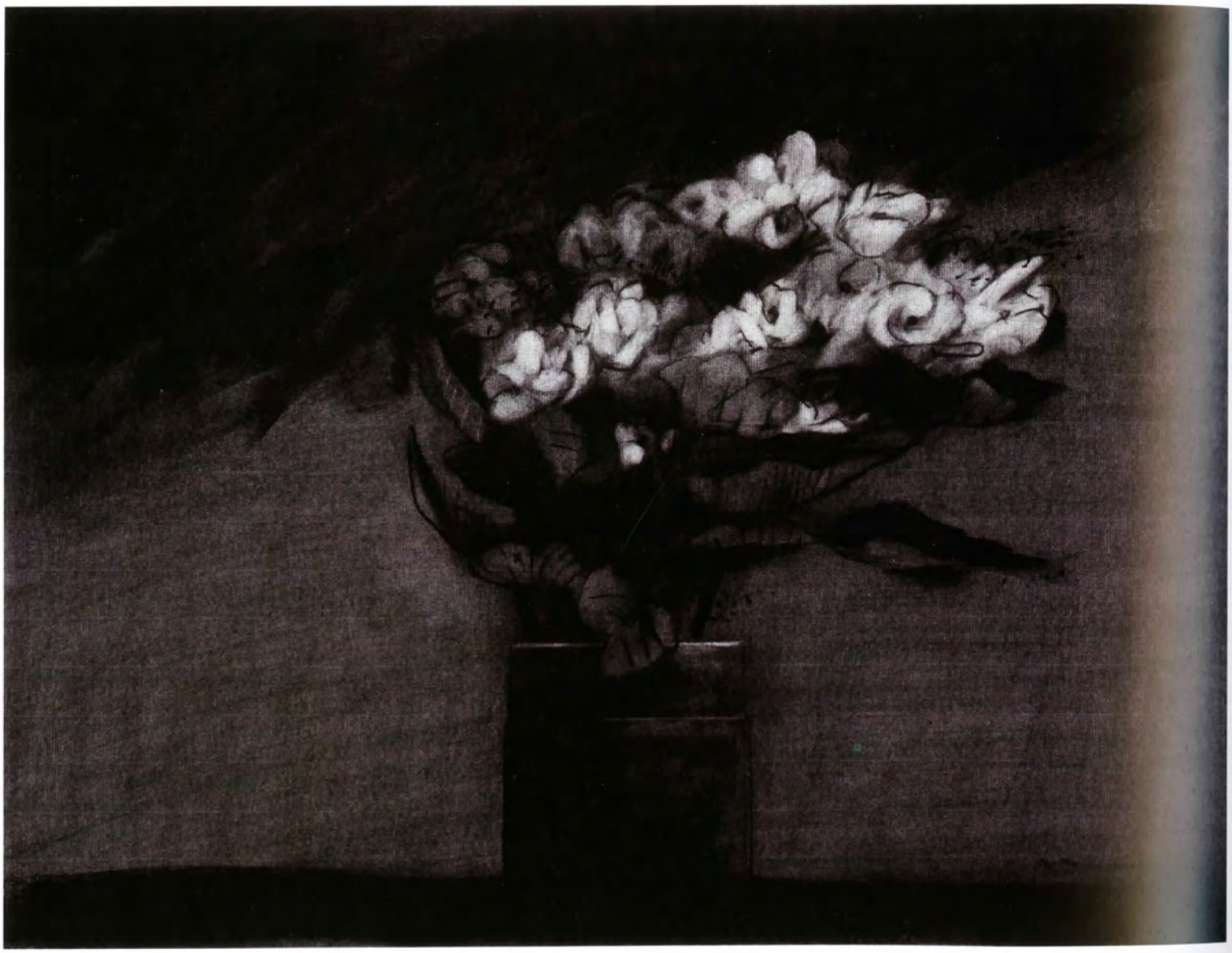
STRELITZIA REGINAE1. charcol on paper/68.7x68.7cm/1996 ■ **زهرة عصفور الجنة ١.** فحم على ورق /٦٨,٧×٦٨,٧ سم /١٩٩٦



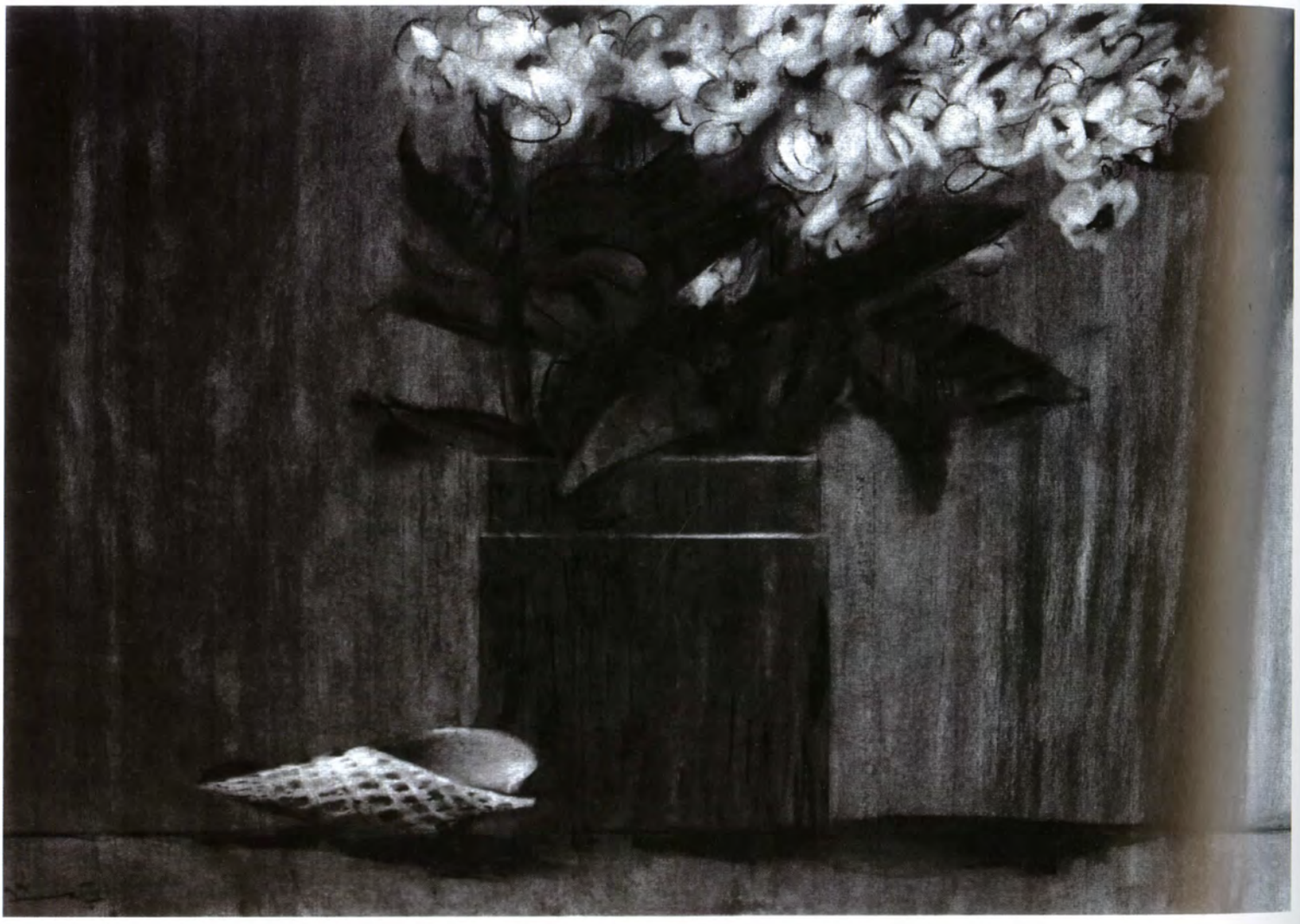


STRELITZIA REGINAE 3. charcol on paper/68x93.5cm/2001 ■ **زهرة عصفور الجنة ٣.** فحم على ورق /٦٨×٩٣,٥ سم /٢٠٠١

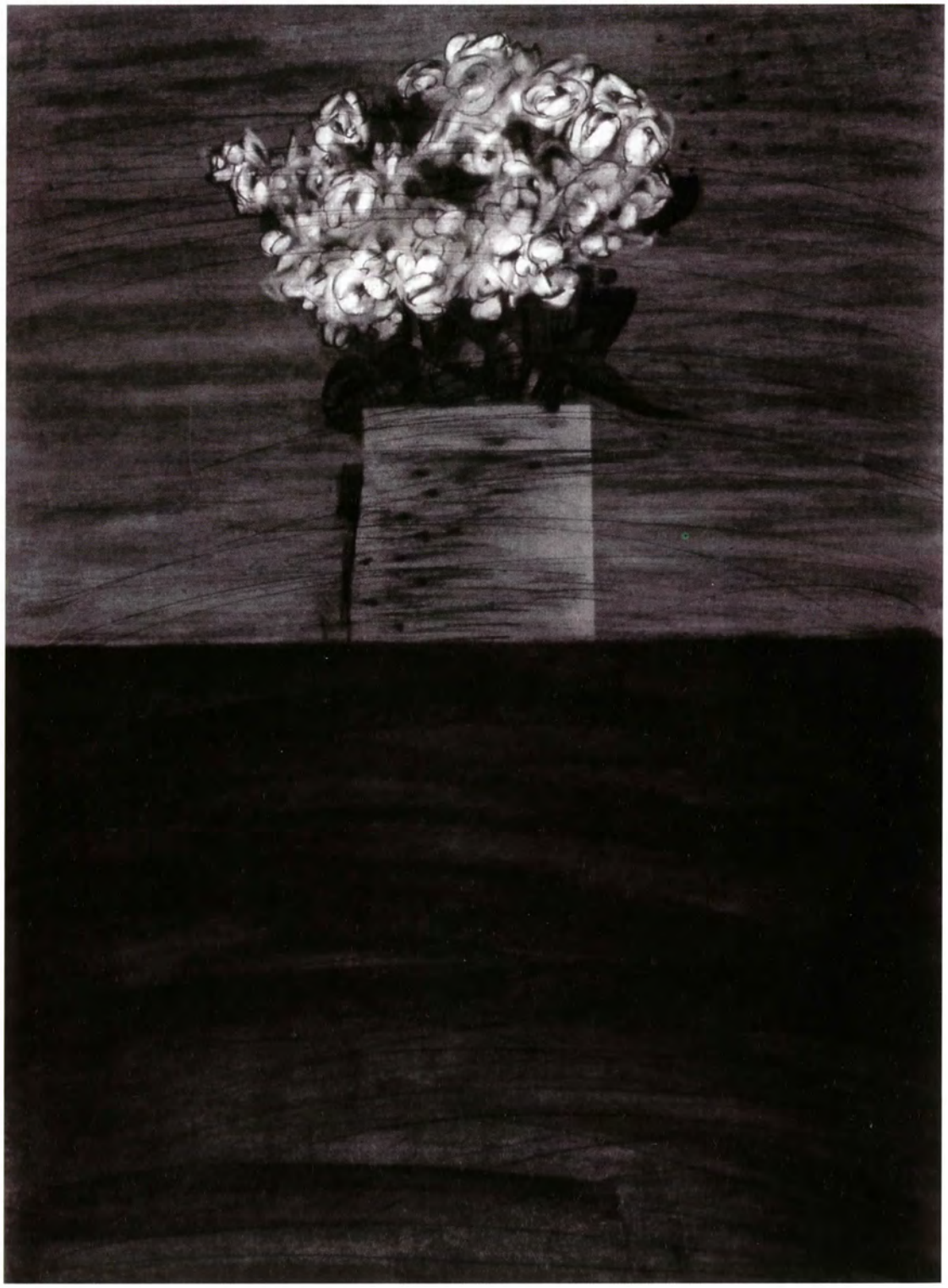
STRELITZIA REGINAE 2. charcol on paper/68.7x68.7cm/1996 ■ **زهرة عصفور الجنة ٢.** فحم على ورق /٦٨,٥×٦٨,٥ سم /١٩٩٦



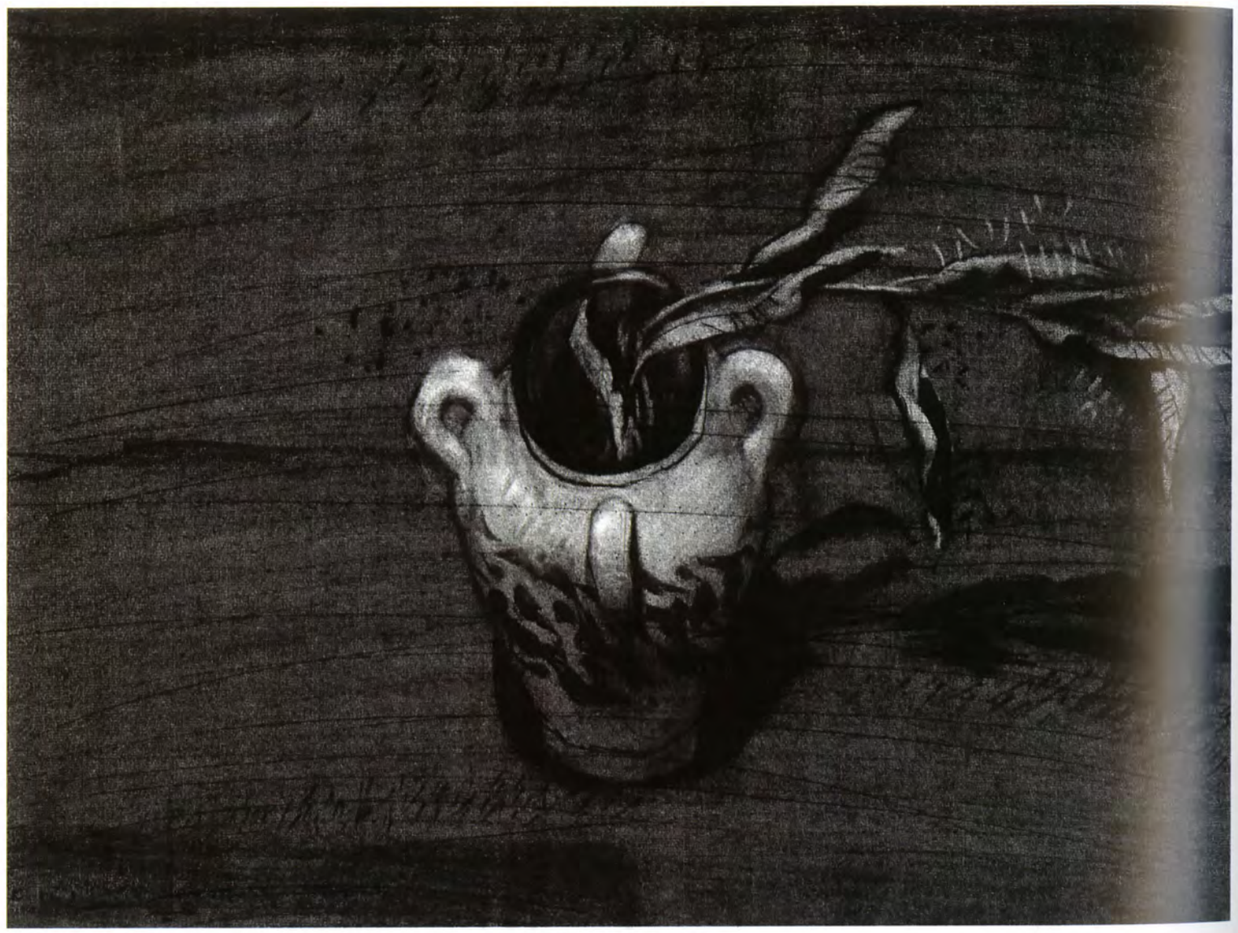
FLOWER POT 1. charcol on paper/49.5x64cm/1999 ■ **أصيص زهر ١.** فحم على ورق /٤٩,٥×٦٤,٥ سم /١٩٩٩



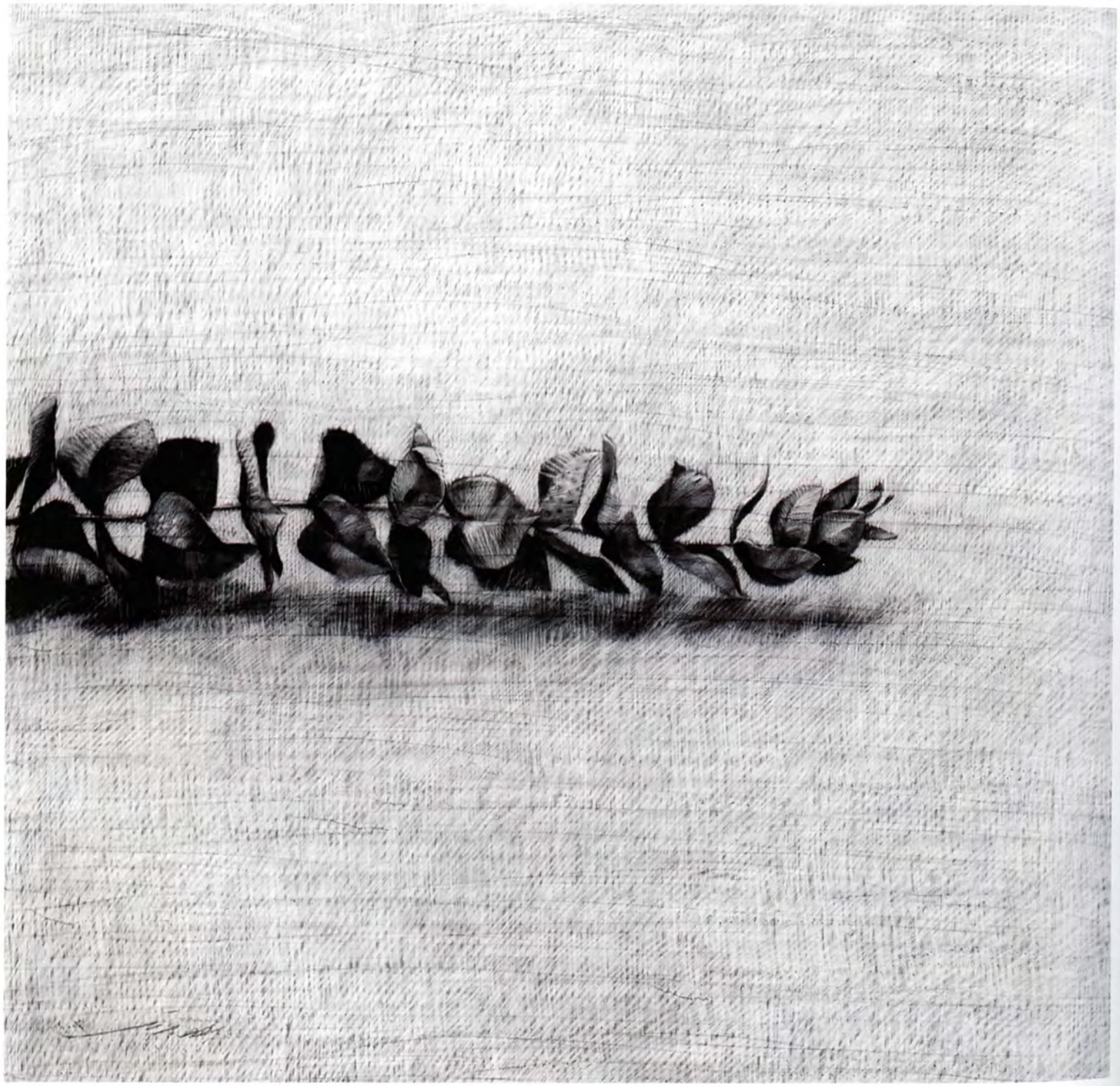
FLOWER POT 2. charcol on paper/48.5x68.5cm/1999 ■ **أصيص زهر ٢.** فحم على ورق /٤٨,٥×٦٨,٥ سم /١٩٩٩



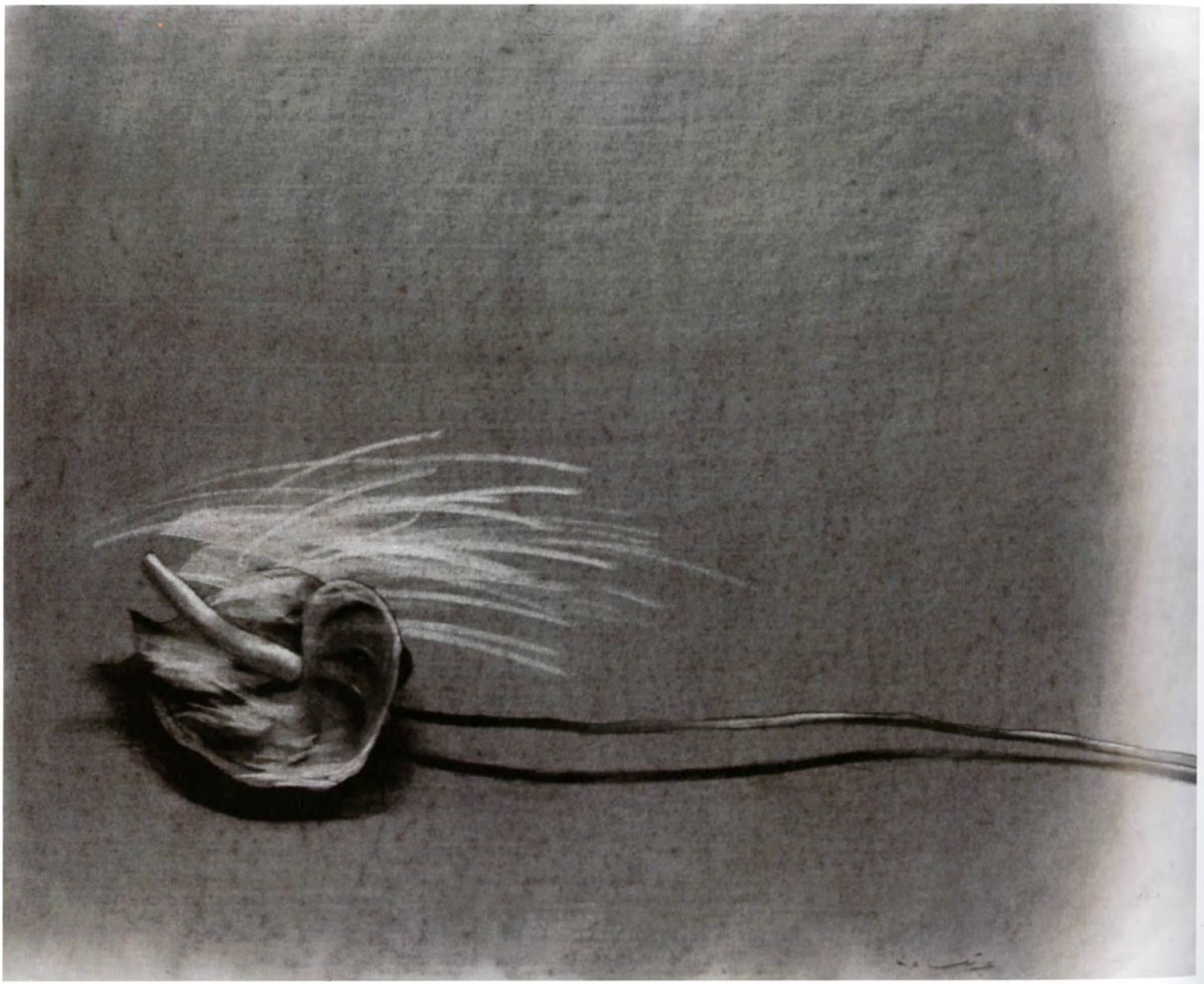
FLOWER POT 3. charcol on paper/108x79cm/1999 ■ **أصيص زهر ٣** . فحم على ورق /١٠٨×٧٩ سم /١٩٩٩



BRANCH 2. charcol on paper/48.5x64.5cm/2001 ■ **غصن ٢.** فحم على ورق /٤٨,٥×٦٤,٥ سم /٢٠٠١



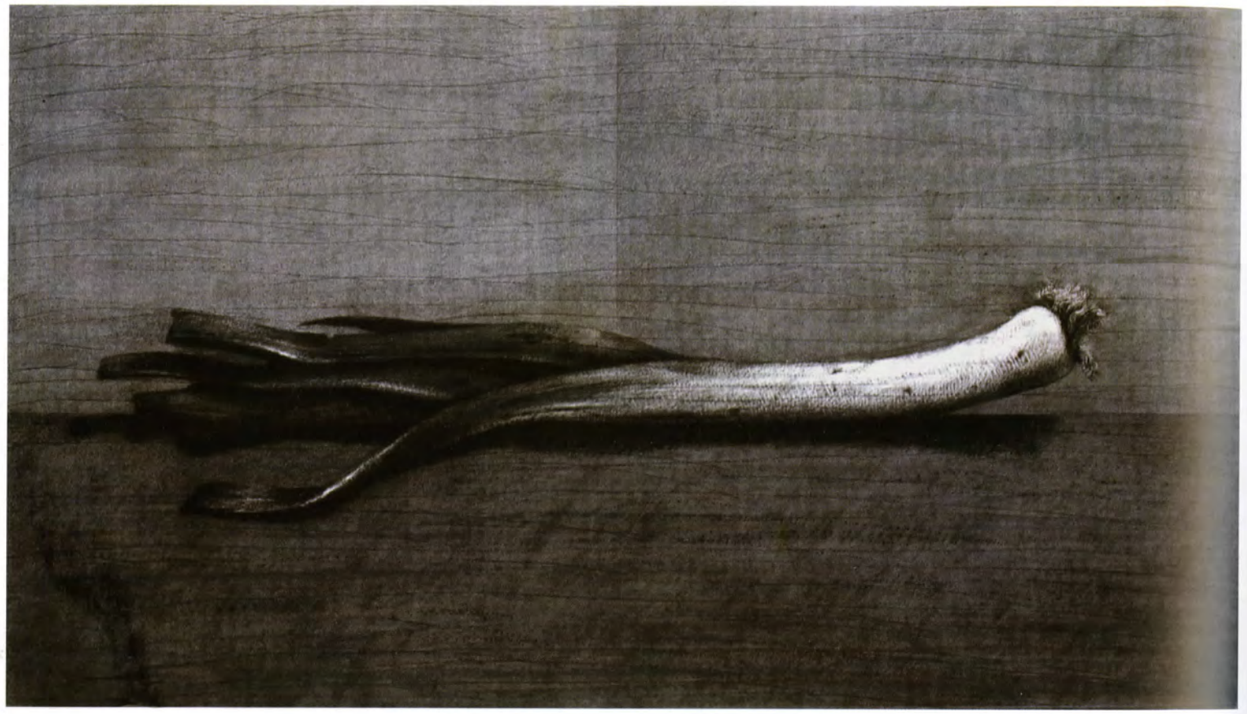
BRANCH. charcol on paper/68.8x68.8cm/2000 ■ **غصن.** فحم على ورق /٦٨,٨×٦٨,٨ سم / ٢٠٠٠



EQUATORIAL FLOWER. charcol on paper/43.7x63cm/1995 ■ **زهرة استوائية.** فحم على ورق /٤٣,٧×٦٣ سم /١٩٩٥

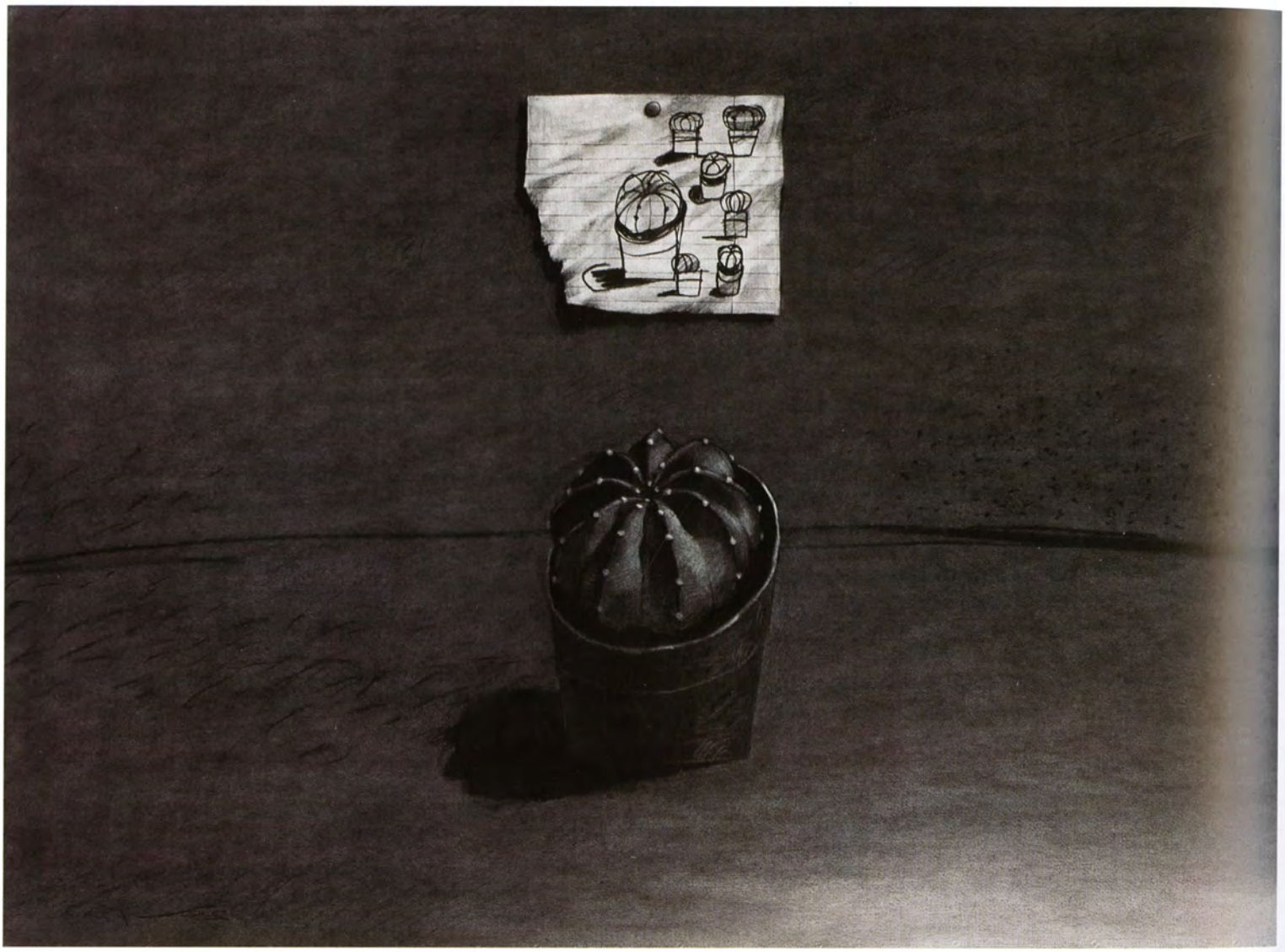
LILY 2. charcol on paper/105x39cm/2006 ■ **زنبقة ٢ .** فحم على ورق /١٠٥×٣٩ سم /٢٠٠٦

TWO LILIES . charcol on paper/55x37.5cm/2007 ■ **زنبقتان.** فحم على ورق /٥٥×٣٧,٥ سم /٢٠٠٧

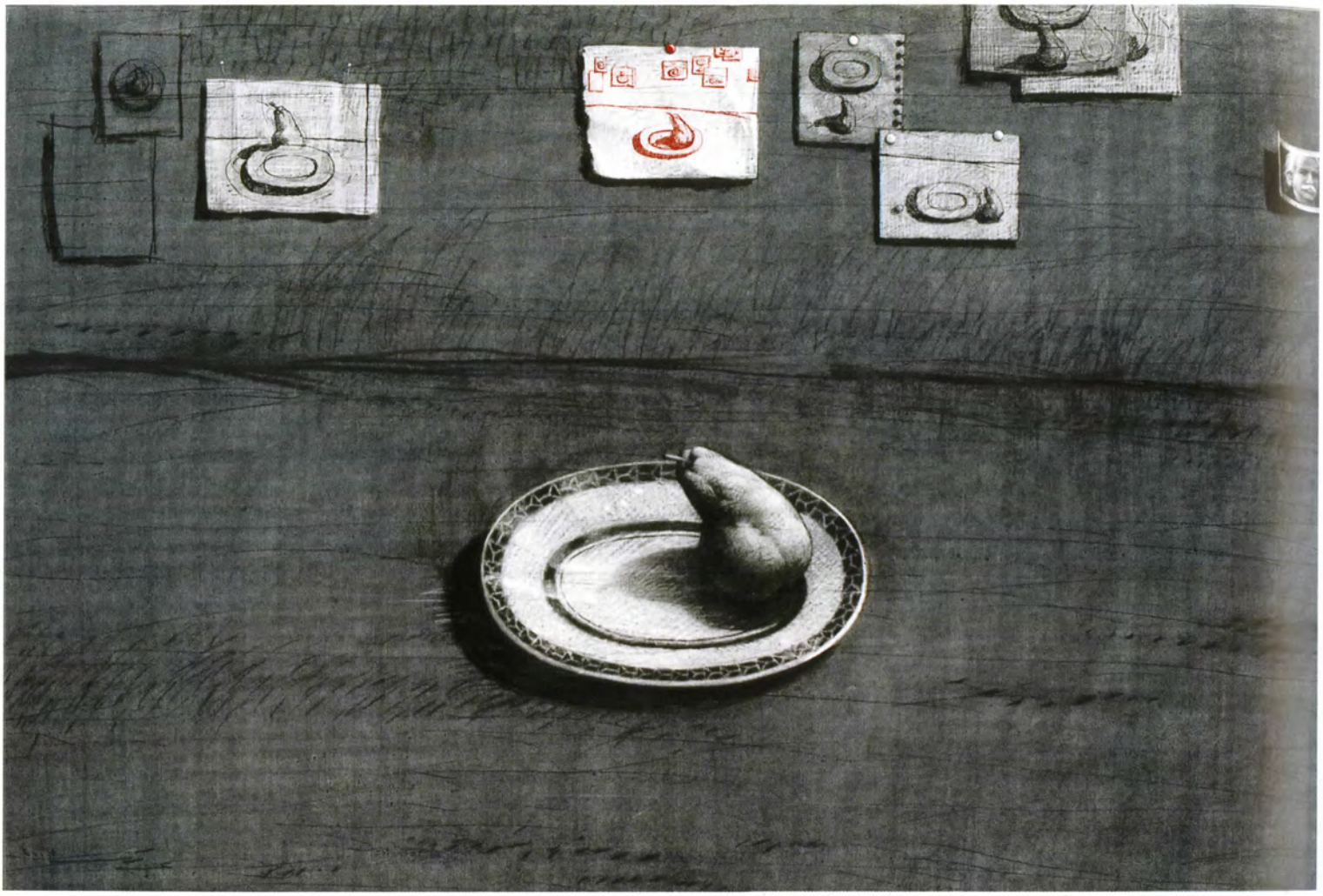


ONION. charcol on paper/108x192cm/2007 ■ **براصيا.** فحم على ورق /١٠٨×١٩٢ سم /٢٠٠٧

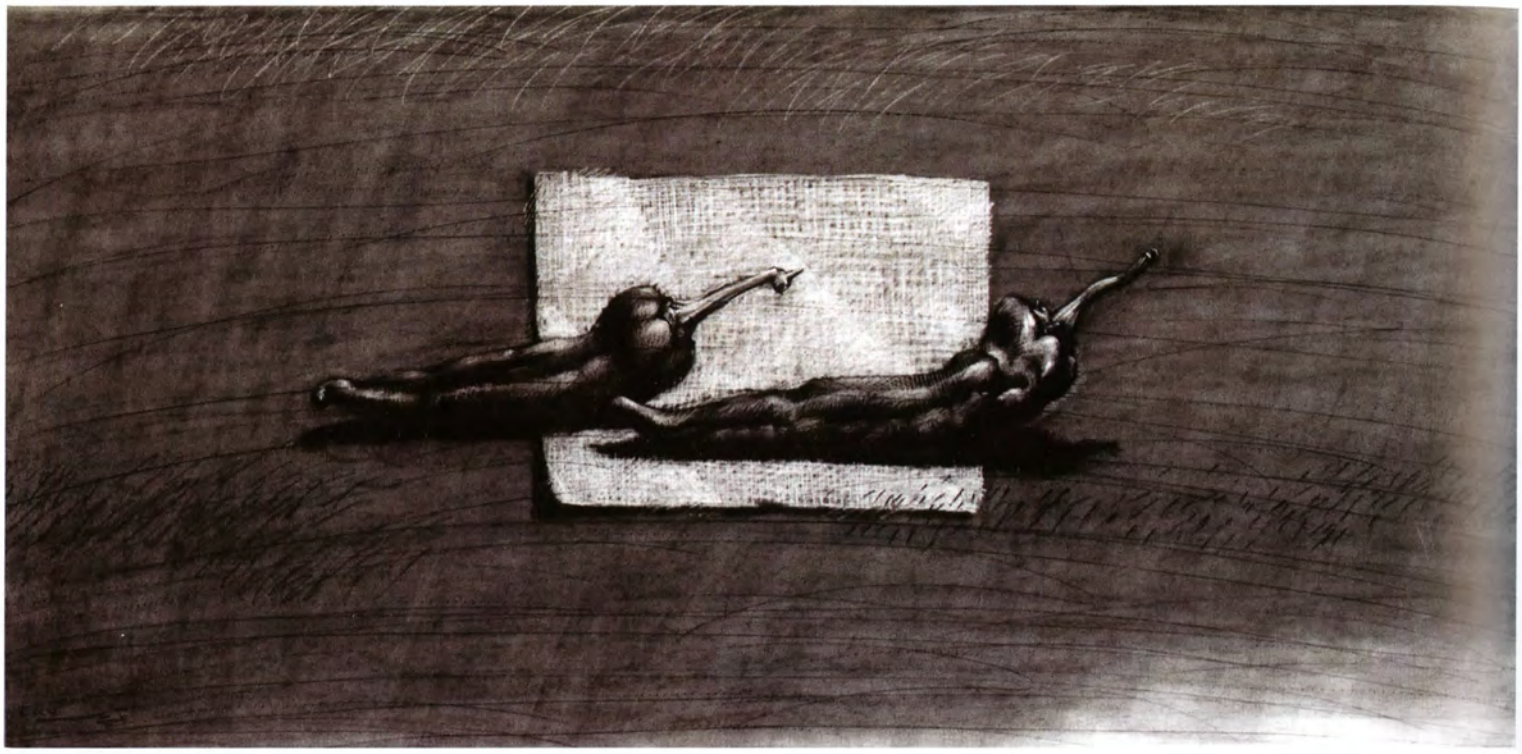
LILY 1. charcol on paper/76.5x20cm/2005 ■ **زنبقة ١.** فحم على ورق /٥, ٧٦×٢٠ سم /٢٠٠٥



CACTUS POT. charcol on paper/72x99cm/2001 ■ **أصيص صبار.** فحم على ورق /٧٣×٩٩ سم /٢٠٠١

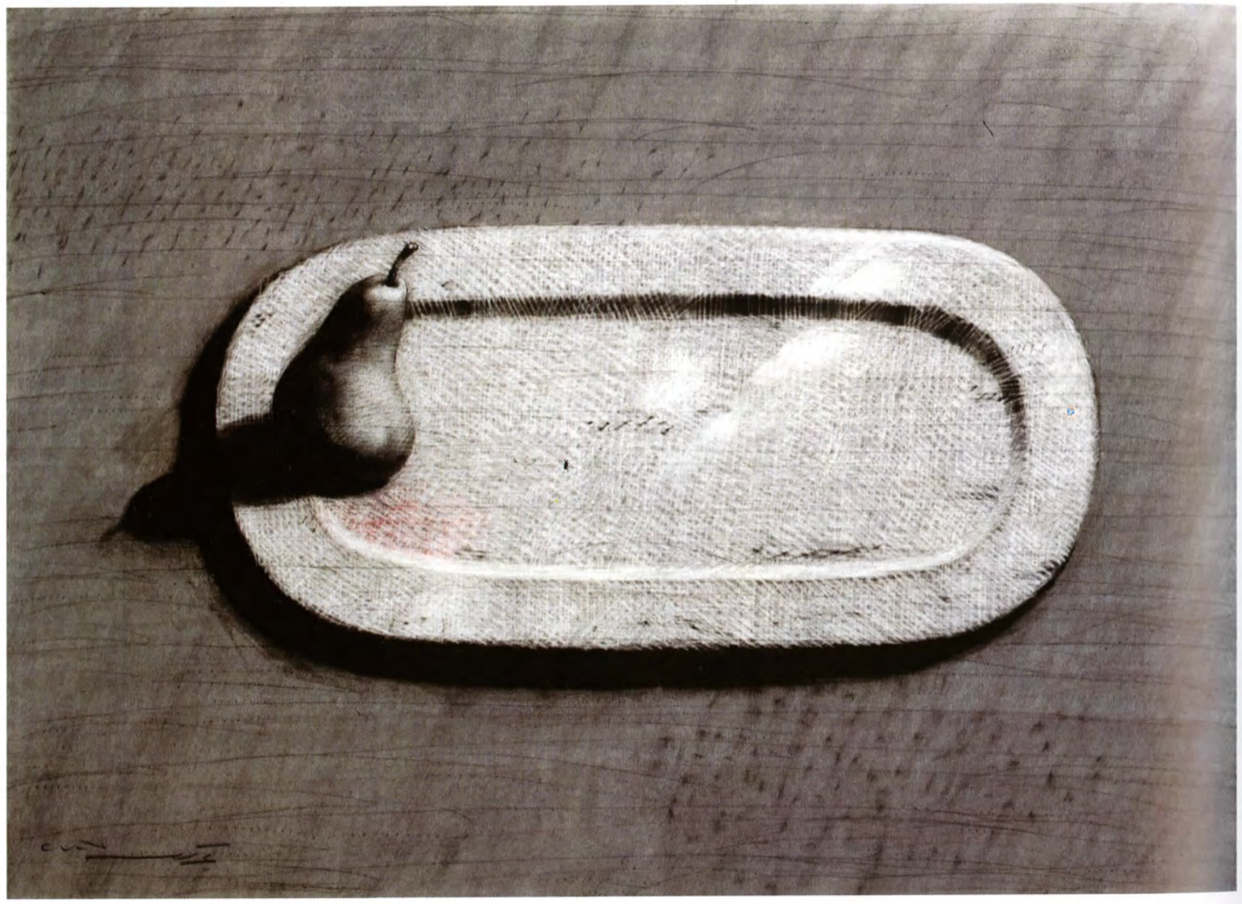


PEAR 2. charcol on paper/99.5x148cm/2007 ■ **كمثرى ٢.** فحم على ورق /٥, ٩٩×١٤٨ سم /٢٠٠٧

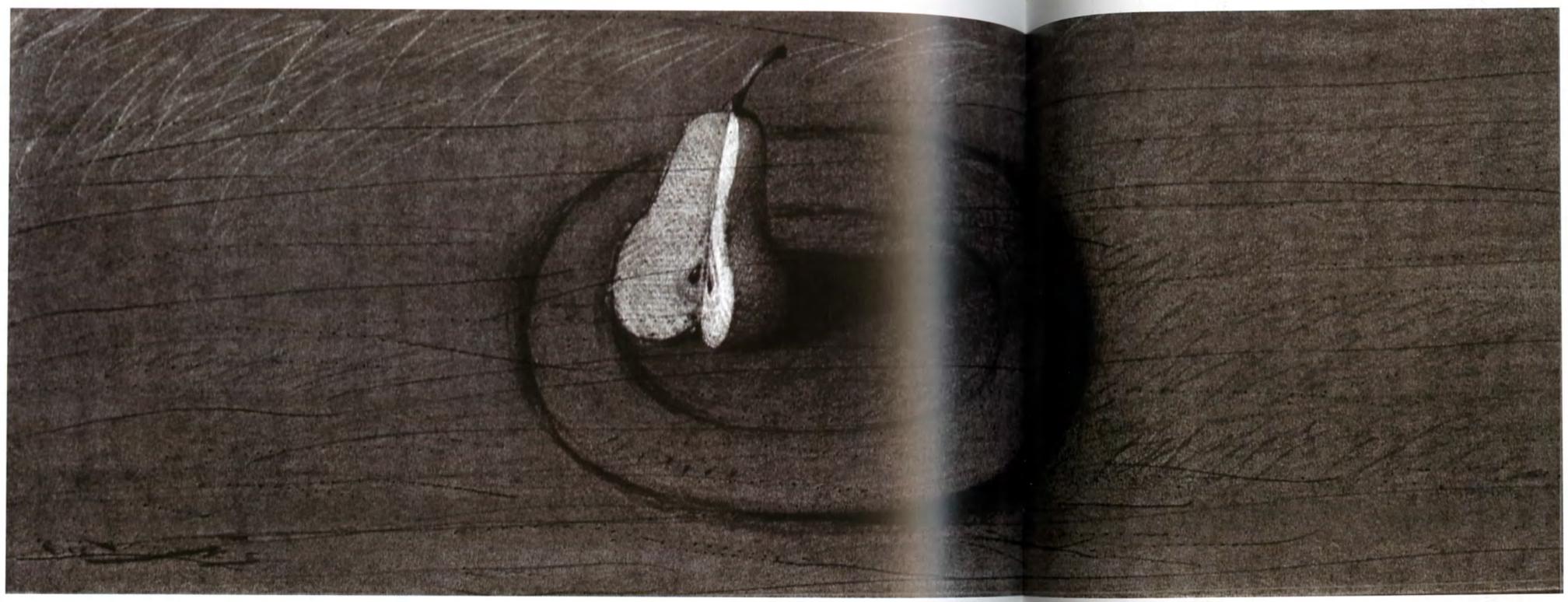


TWO PEPPERS . charcol on paper/69.5x145cm/2007 ■ **قرنا فليفلة .** فحم على ورق /٦٩,٥×١٤٥ سم /٢٠٠٧

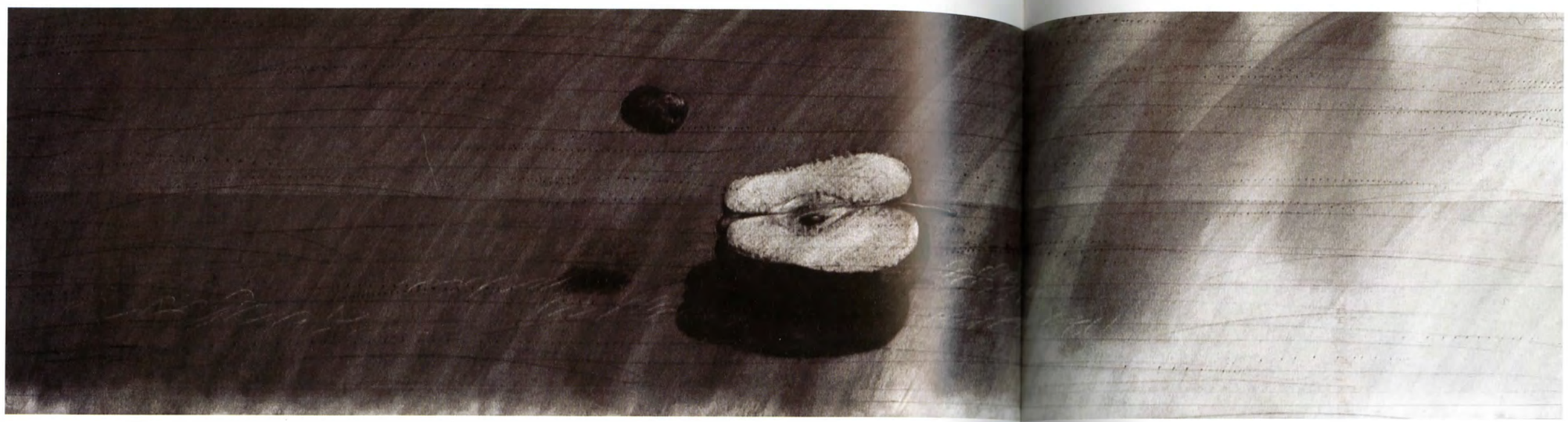
APPLE 1. charcol on paper/68.2x68.2cm/1997 ■ **تفاحة ١.** فحم على ورق /٢,٦٨×٢,٦٨ سم /١٩٩٧



PEAR 3. charcol on paper/106x147cm/2007 ■ **کمثری ۳.** فحم على ورق /۱۰٦×۱٤۷ سم /۲۰۰۷



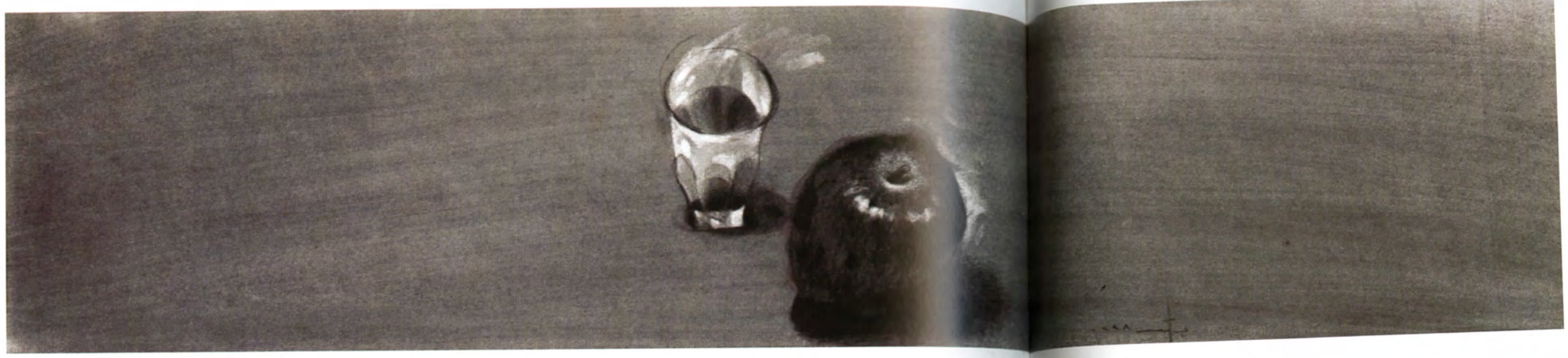
PEAR 4. charcol on paper/33.5x93cm/2007 ■ **كمثرى ٤.** فحم على ورق /٣٣,٥×٩٣ سم /٢٠٠٧



APPLE 3. charcol on paper/33.3x145cm/2007 ■ **تفاحة ٣.** فحم على ورق /٣,٣٣×١٤٥ سم /٢٠٠٧

WATERMELON. charcol on paper/64.5x49cm/2006 ■ **حز بطيخ.** فحم على ورق /٥, ٦٤×٤٩ سم /٢٠٠٦

TOW PIECES OF WATERMELON. charcol on paper/64.3x48.7cm/1996 ■ **حزا بطيخ.** فحم على ورق /٣, ٦٤×٧, ٤٨ سم /١٩٩٦



APPLE 2. charcol on paper/21x100cm?/2002 ■ **تفاحة ٢.** فحم على ورق /٢١×١٠٠ سم؟ /٢٠٠٢

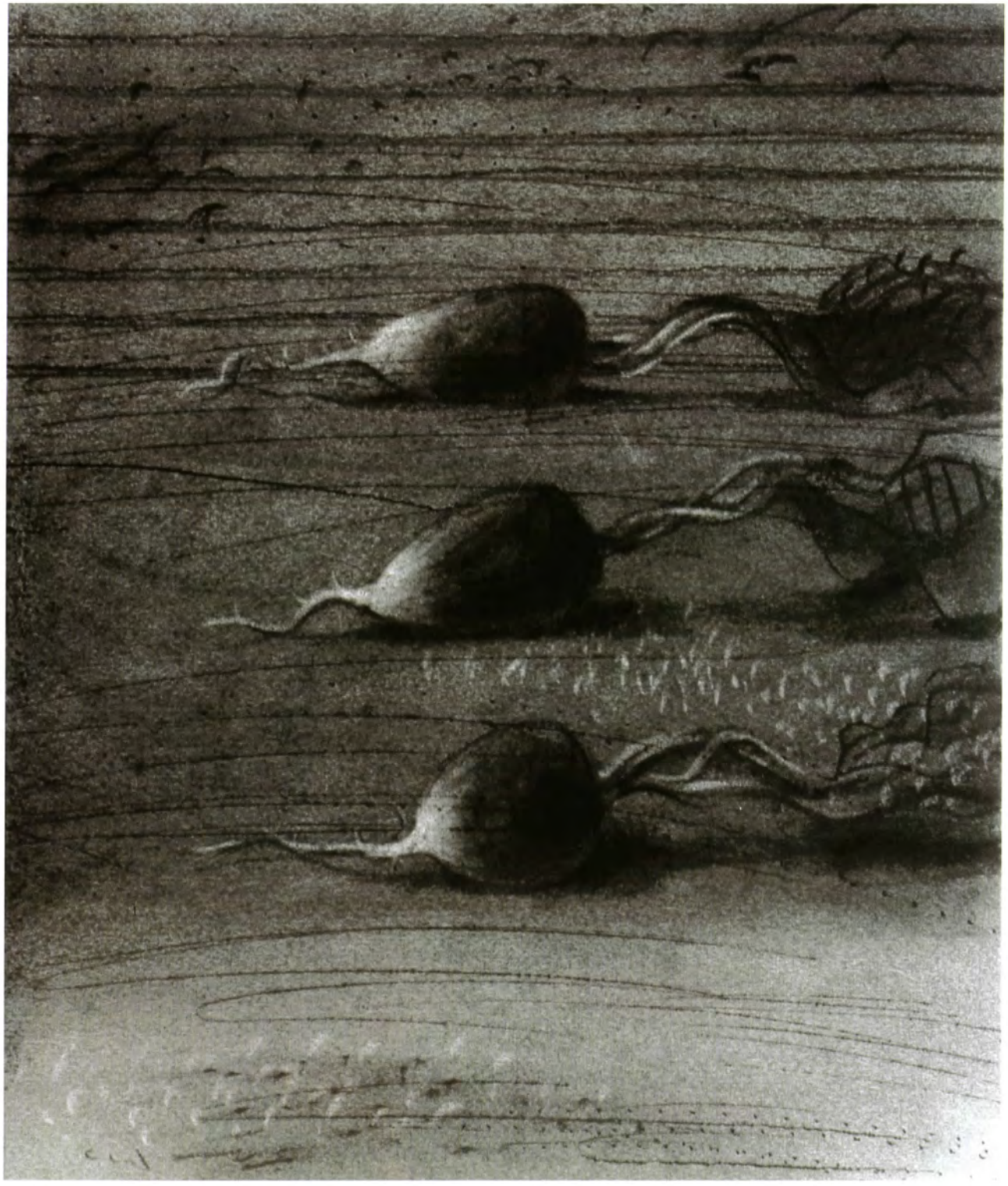
CHERRIES IN A DISH. charcol on paper/109x109.4cm/2007 ■ **كرز في صحن.** فحم على ورق /١٠٩,٤×١٠٩ سم /٢٠٠٧

BANANA 1. charcol on paper/41x55.3cm/2003 ■ **موزة ١.** فحم على ورق /٤١×٥٥,٣ سم /٢٠٠٣

BANANA 2. charcol on paper/146x145cm/2003 ■ **موزة ٢.** فحم على ورق /١٤٦×١٤٥ سم /٢٠٠٣

TOW BANANAS. charcol on paper/41x55.5cm/2003 ■ **موزتان.** فحم على ورق /٤١×٥٥,٥ سم /٢٠٠٣

RADISH . charcol on paper/22x102cm/2000 ■ **فجل**. فحم على ورق /٢٢×١٠٢ سم /٢٠٠٠



THREE RADISHES. charcol on paper/24x30cm/2001 ■ **ثلاث فجلات.** فحم على ورق / ٣٠×٢٤ سم / ٢٠٠١

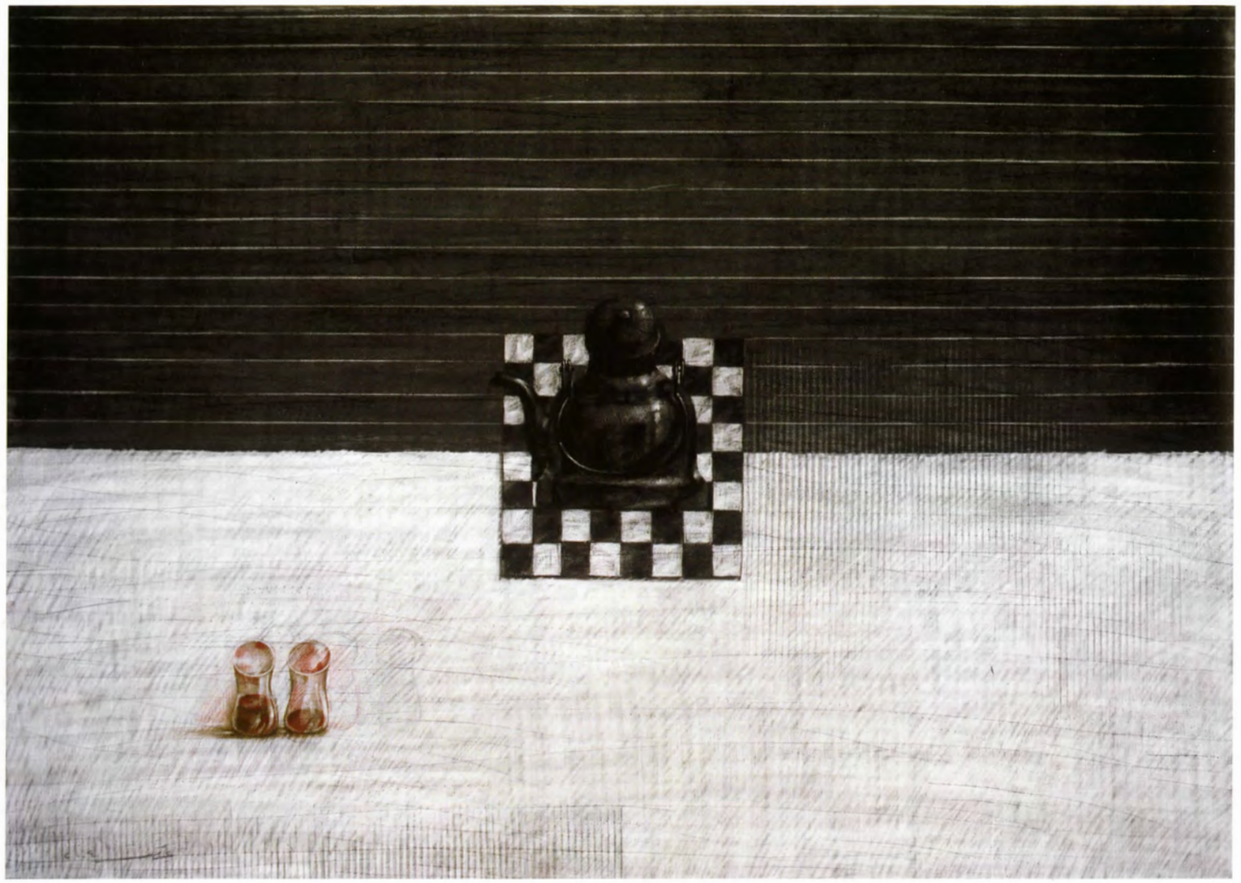
TWO GLASSES. charcol on paper/30x25cm/2001 ■ **کأسان.** فحم على ورق / ۳۰×۲۵ سم /۲۰۰۱

TEA TIME 2. charcol on paper/51.5x97.2cm/2007 ■ **جلسة شاي ٢.** فحم على ورق /٥١,٥×٩٧,٢ سم /٢٠٠٧

SUGAR BOWL. charcol on paper/37.5x53.5cm/2007 ■ **سكّرية.** فحم على ورق /٣٧,٥×٥٣,٥ سم /٢٠٠٧

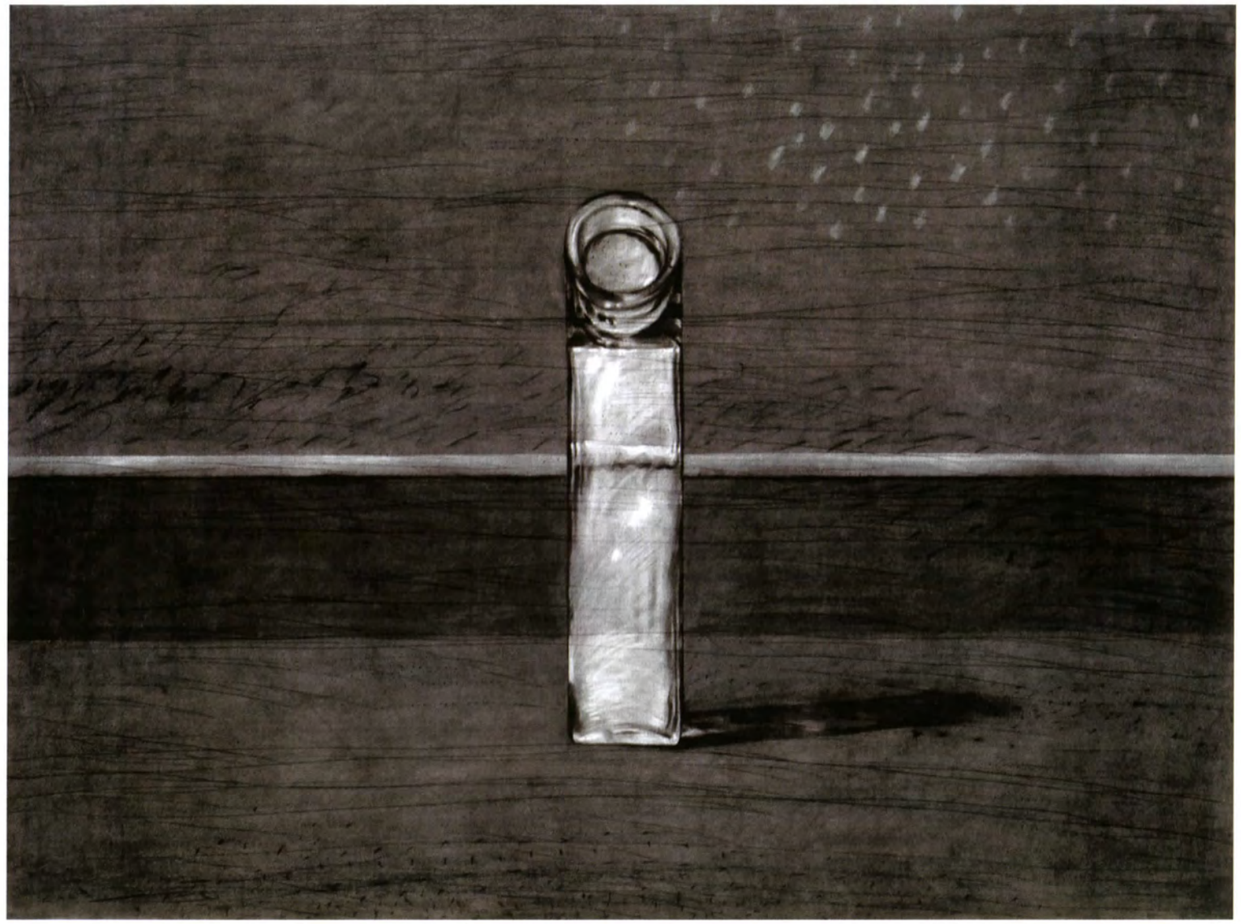
POTS 1. charcol on paper/109x148cm/1999 ■ **أوانٍ ١.** فحم على ورق /١٠٩×١٤٨ سم /١٩٩٩

POTS 2. charcol on paper/110x147cm/2006 ■ **أوانٍ ٢.** فحم على ورق / ١١٠×١٤٧ سم /٢٠٠٦



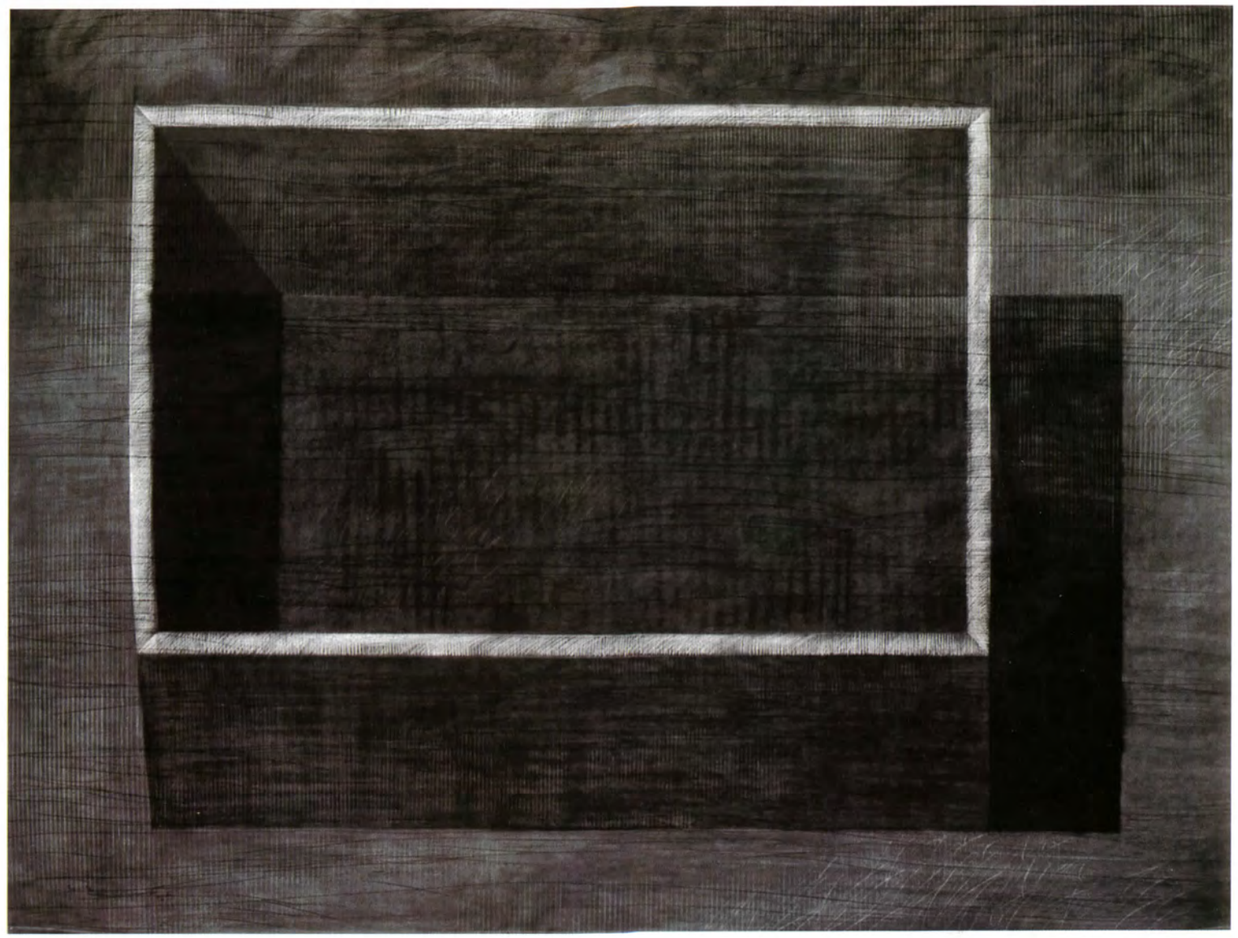
TEA TIME1. charcol on paper/106x147cm/2004 ■ **جلسة شاي ١ .** فحم على ورق /١٠٦×١٤٧ سم /٢٠٠٤

GLASS. charcol on paper/66x93.5cm/2001 ■ **كأس.** فحم على ورق /٦٦×٩٣,٥ سم /٢٠٠١

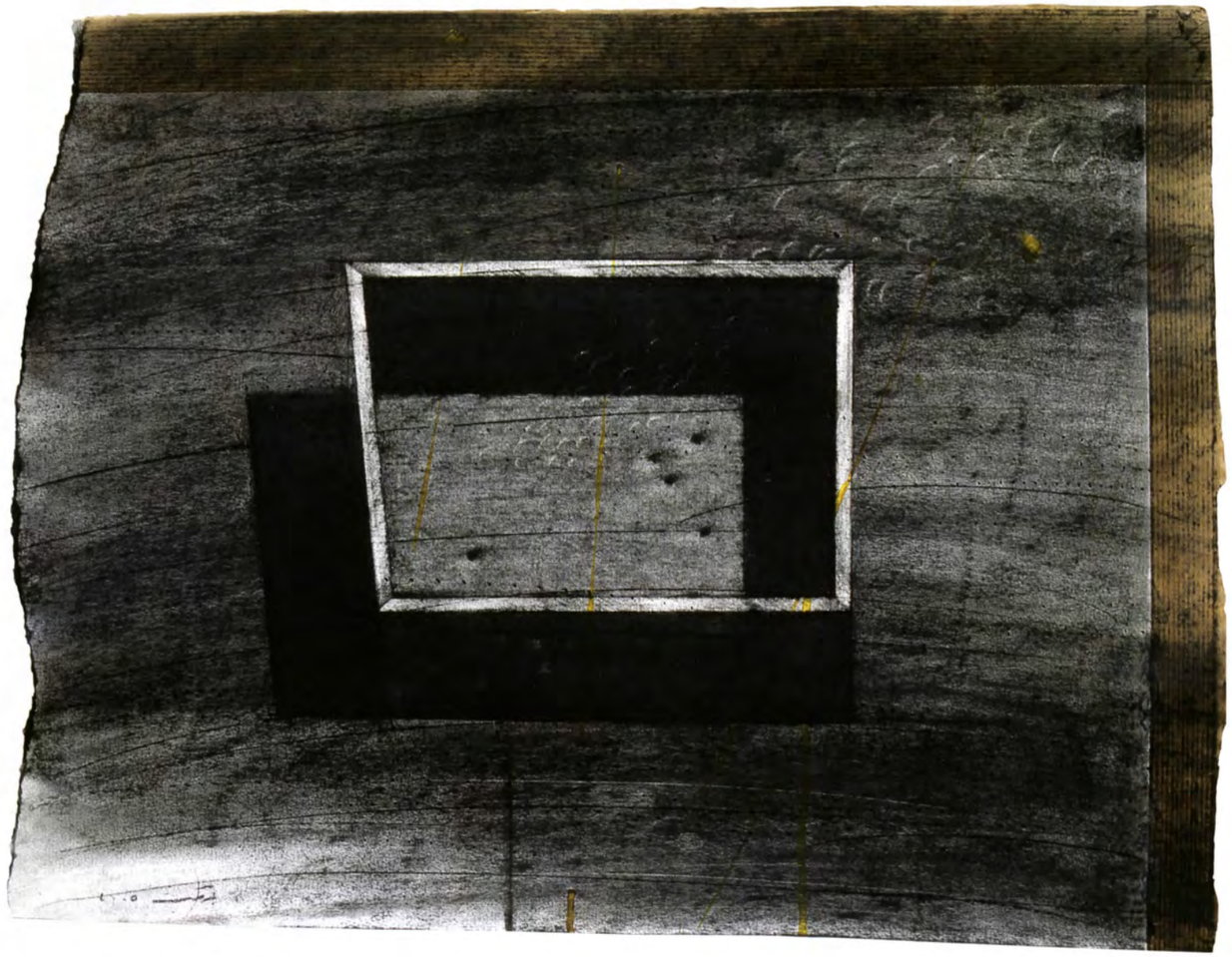


BOTTLE. charcol on paper/110x148cm/2001 ■ **زجاجة.** فحم على ورق /١١٠×١٤٨ سم /٢٠٠١

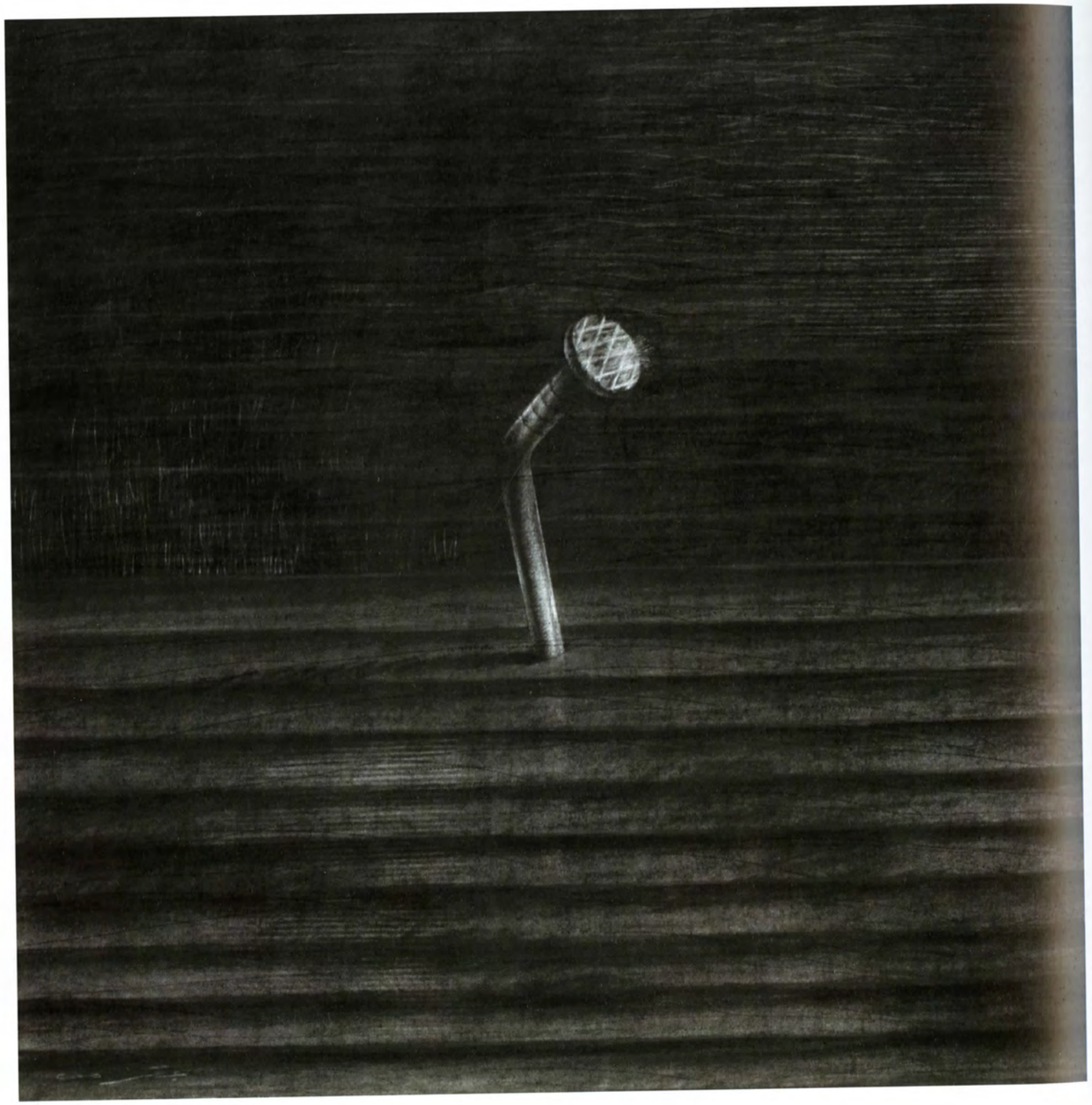
SARDINE CAN. charcol on paper/53x146.5cm/2007 ■ **علبة سردين.** فحم على ورق /٥٣×١٤٦,٥ سم /٢٠٠٧



BOX. charcol on paper/144.5x192cm/2004 ■ **علبة.** فحم على ورق /١٤٤,٥×١٩٢ سم /٢٠٠٤



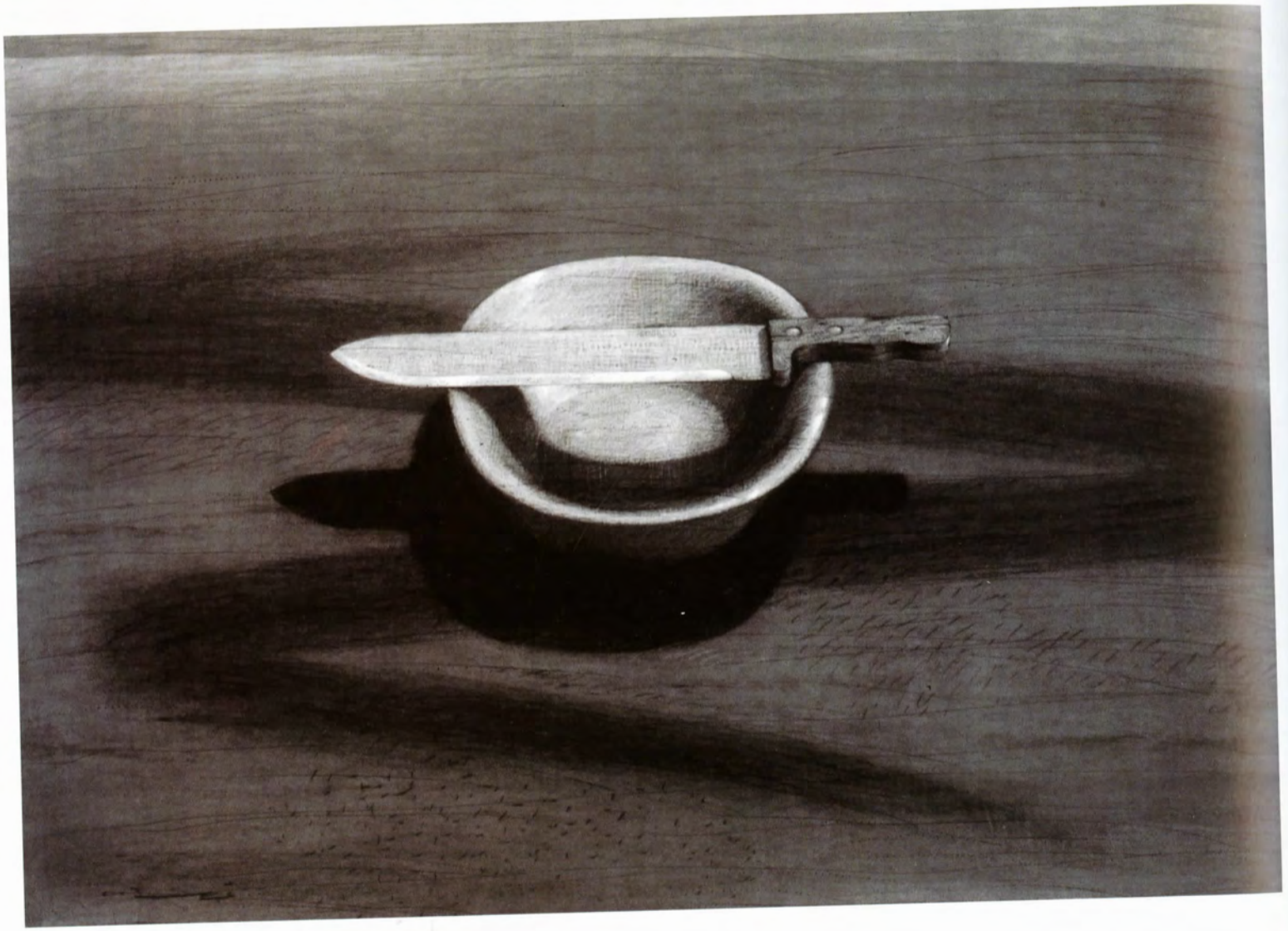
BOX 2. charcol on paper/42x50cm?/2005 ■ **علبة ٢.** فحم على ورق /٤٢×٥٠ سم ؟/٢٠٠٥



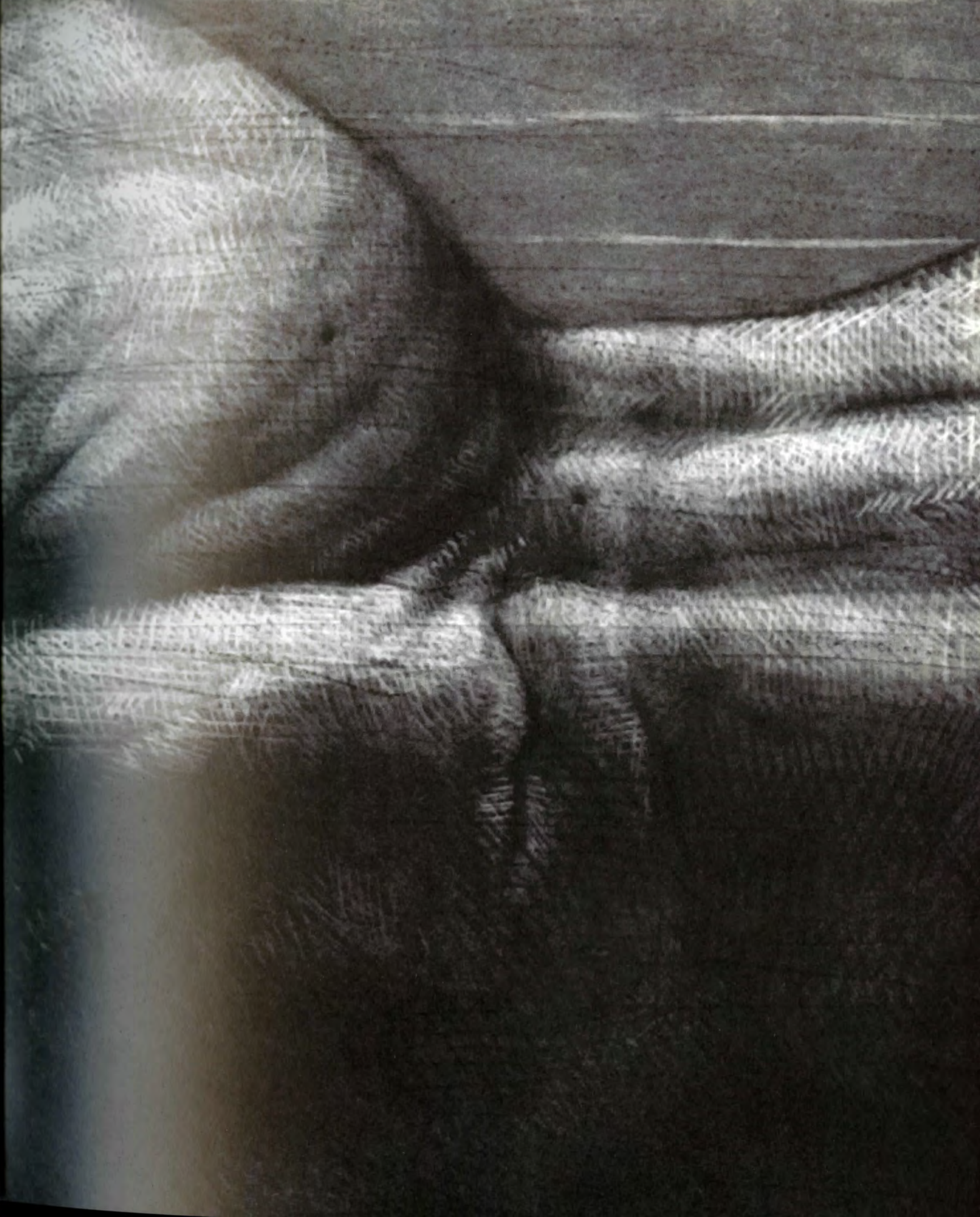
NAIL. charcol on paper/142x146cm/2005 ■ **مسمار.** فحم على ورق /١٤٢×١٤٦ سم /٢٠٠٥

AND THE KNIFE. charcol on paper/190.5x50.5cm/2007
DEDICATED TO JAMEEL HATMAL

العصفور والسكين. فحم على ورق /١٩٠,٥×٥٠,٥ سم /٢٠٠٧
الـى جميـل حتمـل



KNIFE. charcol on paper/105x147cm/2006 ■ **سكين.** فحم على ورق /١٠٥×١٤٧ سم /٢٠٠٦



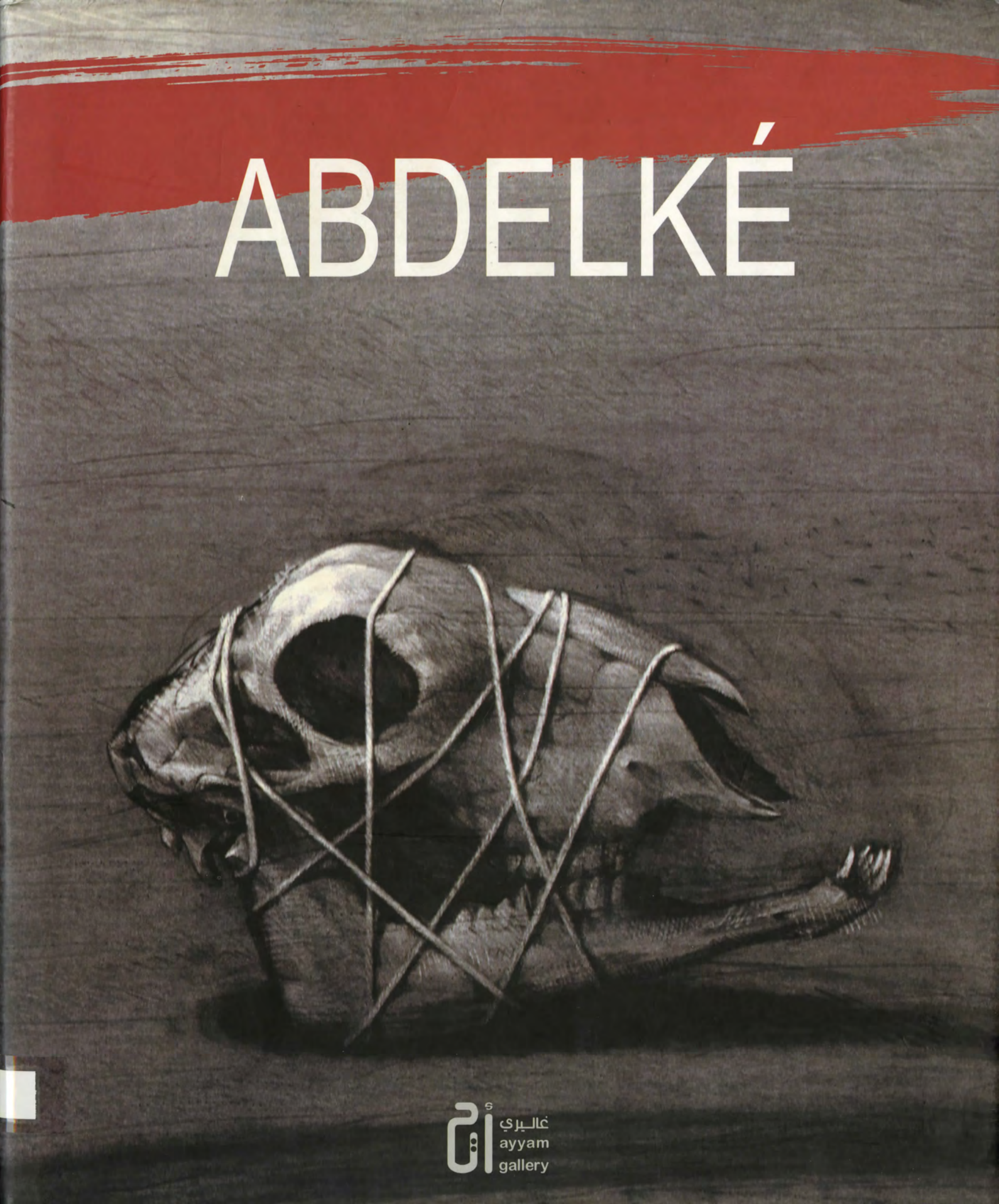
AN ELEGY TO THE 1970S GENERATION.
charcol on paper/143x248cm/2005

مرثيـــة الـــى جيـــل الســـبعينات.
فحم على ورق /١٤٣×٢٤٨ سم /٢٠٠٥

Still Life..?

1995-2007

ABDELKÉ



غاليري
ayyam
gallery

ABDELKÉ

This book was published on the occasion of
Youssef Abdelki's solo Exhibition at Ayyam Gallery
from 01/12/2007 until 23/12/2007.

Photography: Muhammad Al-Roumi and Y.A.
The Two Studios' Photographs (pp. 6-7 & 202-203): Ammar Al Beik
Maquette realization: Tammam Azzam
Cover Arabic Calligraphy: Mouneer Al-Shaarani

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

Qameshli during the early 1960s. ©Abdelahad ABDELKÉ

For Goolizar*

* The pimp of the public place in Qameshli during mid 1900s.

Solidity of a Name (Or : Accuracy of a Watchmaker)

Khaled SAMAWI

Youssef ABDELKÉ is a name that implies dread. Such a dread was not dispelled during my rst meeting with him, two years ago in Paris. If anything but, the meeting increased the density of shades that surround him. Neither visiting him in his studio there, nor the meeting of these two Syrians in a distant country have managed to alleviate anything. Politics seems to have had its toll on the name and so did his long absence from his own homeland. However, on the personal level, his silence might be the most confusing thing. He speaks such a little to the point of bewilderment. You are always tempted to enquire of what is going in his head, particularly when you know for sure that he has a plethora of tales, stories and experiences that are hardly repeated. Sometimes, he would say such many things in a short period of time. Is the same happening in his painting?

ABDELKÉ is a name that cannot be easily ignored. He probably has an attractive and differential impact on the map of Syrian plastic art. When we, at Ayyam Gallery, started a year ago with a few names of artists we like; ABDELKÉ was a prominent one of them. As quality and exceptional experiences, peculiar experiences that ourish in a cold environment, are always surrounded by question marks and big skeptical queries, we have surely got then, a lot of this. To our surprise ABDELKÉ was an answer. His name had that sort of magic, after which there is neither an answer nor a question. Meantime considering the other names, it is realized that they are not at all, of a lesser weight or value,

No doubt, what made ABDELKÉ's name is rst and foremost his paintings and soaring craftsmanship. While at his atelier, I noticed how much precise he was when dealing with his painting, that precision of the watchmaker: almost reaching the limits of obsession.
I do really like his work and his ability to transform two neglected materials, namely paper and charcoal, into that vast, full of colors, garden. What is the job of plastic art other than turning the usual, ordinary things into immortals?

Few years ago, Youssef ABDELKÉ returned to Damascus after long years of absence. At that time, he received an exceptional welcome back from his audiences. Today, we at Ayyam Gallery anticipate giving another venue for ABDELKÉ's works, so that they receive their deserved viewership and communication with people.

The «Things» under the Magic of Signi cance

Emil MENHEM

In1980s, I published a brief study about Youssef ABDELKÉ's works in etching. At the beginning of the study, I pointed out the difculty facing the plastic arts critics; as the piece of art is a whole one coherent mass. Its meaning stems from the interrelations and inter-functionality of its elements. Each hint is a detail, meantime detailing means deconstructing. However, without these detailed hints there is no criticism.

What Youssef ABDELKÉ offers to the audiences at this stage of his production is the outcome of a career path, during which he had been able to accumulate experience, wit, and expertise. This outcome allures the spectator who has followed his artistic path as this latest one is a cut out with the past one.

An abundant number of ABDELKÉ's works that we are examining display exaggerated disparity in the ratio of width to length. This clear disparity suggests intentionality. They, thus, are far from being viewed as an external brand. They are the parameters of the space where the artistic game is managed in a piece of art. Space plays a preponderant functional role that ascribes to those rectangles going to their extreme limits, a particular role that we shall investigate later.

The conditions that have dictated the classical dimensions of the painting frame in terms of width and length, have been respected for centuries by painters and have been able to meet their needs. By detailing these ratios, it was but separating between different painting themes, i.e. between a landscape and a seaside scene, or between still nature and a portrait. This system of dimensions was based on a geometric law that gives each theme what it needs to be harmonious in a "sound" visual space, where the topic of the painting takes the center and constitutes its objective. With new conceptions prevailing in modern times, this system started to collapse giving way for freedom of the artists to subject their painting to their own conception in terms of building and signage system.

Here, it should be emphasized that ABDELKÉ is not the only artist who has broken the frame dimensions of the traditional painting. Some have even claimed that his artistic career aims at totally toppling the dimensions of the painting. Yet, what worth mentioning is that, both keeping the dimensions and breaking their customary traditions at the same time, play a signicant role in producing as well as enriching the expression.

In another context, when you look at a branch, a blade, a head of a sh, a shoe, or a crooked nail in spheres that look almost like theaters, you cannot but ask the following question: What made the artist assign the hero role to such trivial things at the theater of his works?

The selection of such shapes is done under the watch of a new world of concepts that the artist belongs to organically. By inltrating and dominating the different areas of knowledge and practice, such concepts control these choices to a large extent. The artist is not only pushing the margin to the content, but also pushing the content to the margin. All of this is done through a value-reversal process and rarefaction of the system of what is "acceptable". This leads allusion to swim in an expressionist sphere. Some of the keys to this sphere are given to the viewer and the paths are paved for him.

In order for a bone fragment, a dish or an empty sardine can to do what a king and his horse or a woman and her

possessions usually did, the artist is required to exert exceptional efforts and to display denite skills. Not only does ABDELKÉ succeed in this. In fact, he bestows charming beauty on such silly things and sets the ground for the viewer to see before their eyes the changing destinies as well as granting them the freedom to see the margin more fascinating than the content.

Only when the artist twists concepts from their customary systems and undermine some of the axioms in the texture of reality, does his painting start to become dense.

You are before a new life theater. In their detailed display, while their topic being subject to focused lighting, some of the paintings are real theater. Here, large stands, huge billboards and dominant photographs are all excluded, and simple things in life impose their sovereignty over spaces.

The use of charcoal can be attributed to a passion that feeds from long experience in the area of engraving, and the desire to invest the experience he has gained in extracting grey grading. This can also be justied by shapes' yearning for themselves, something that characterizes engravers and sculptors.

When ABDELKÉ unveils his items, black plays a signicant role in ascribing an eloquent language on their implications, while stripping them of their kinship to nature, and pushing them from the very beginning from the realm of realism to the realm of symbolism.

Thus, a sh, a skull, a bird, a ower, a handle and a cup are unable to express themselves like creatures. Of course, black here does not play a crucial role. All it does is contribute, along with other things, to undermining all that is natural in items and shapes that have a clear identity, and turning them into symbols and metonymies.

We go back to the beginnings, all the way to schemes and drawings as well as engravings, including his latest charcoal works. What we see is that space sill occupies the most important position in the formulation of this artist's paintings. Not adhering to the traditional ratios of frames in some paintings, in addition to exaggerating others, as we have said earlier, and leaving excessive vast barren spaces in the drawing, are things that only few artists dare

Etching 1987

embrace. If anything, these are only signs of ascribing to space a primary functional role.

ABDELKÉ seeks to employ space, where elements are positioned in extreme situations of opposition between stillness and motion, or between mass and void, in order to produce a sense of severity and harshness that is full of the element of surprise.

The paining is not able to hold itself together and fails to produce its meaning, despite its admirable formulation. Yet, it still holds to some gains of abstractionism. Such gains are kept in a special system that allows a new perspective to create a network of geometric relations that strip shapes of their details; a network that alternately interchanges positions with the network of shapes that are on the surface, thus placing these shapes in a state of implicit tension, and disturbing presumed naturalism in their realistic existence, thereby allowing their reemployment in the context of connotation.

The branch implanted in one side of the middle of the paining holds to itself in the area on a purely abstract network. The artist has charged it using all his skills in Takmashe, motion and distribution of shades, thereby ensuring its presence in a large area. Nevertheless, it can hardly be seen as a mere branch. It is, in fact, a penetration of the open and outright challenge thereto. The clamminess and verdure of the branch do not give the viewer any sense

Etching 1984

of tenderness. What troubles the image of the branch in the branch is exactly this geometry of the space that clenches elements and detonates their meanings.

In painting (two dishes): the viewer showed two dishes on a table, or two parallel circles inside a rectangle? Which one of them occupies a constant position in the formation, the circle or the dish? The ambiguity resulting from placing the elements in two contexts together is an ambiguity that affects their express existence.

In painting (cherry): do we see an eye or a cherry on a dish, or is it a white circle inside a grey rectangle with a black dot at its center?

This applies to many of these works, albeit in varying degrees of clarity.

If anyone considers that skillful painting, accuracy of details and subtlety alone in weaving shades is what gives these works the charge they imply, it would be hard to acknowledge that.

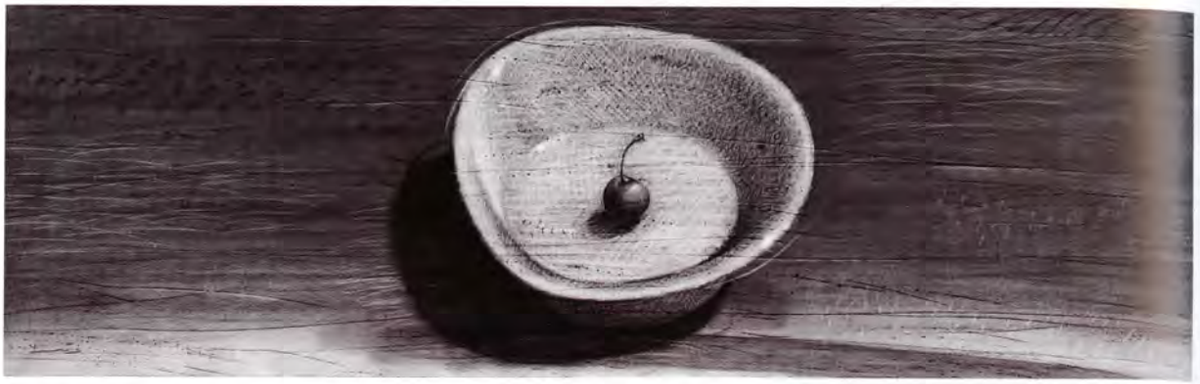
In Albrecht Dürer's "Iris Flowers", "Head of the Ox" or "Wing of a Roller", we are surprised by the immense capabilities of this artist, who has shown miraculous ability in investigating the theme of his paining with a sharp eye and the hand of a creator. However, the space in which those drawn objects operate, undertakes the function of emphasizing these topics being natural. It is a space formulated to point to them. Although ABDELKÉ has a deep kinship to Albrecht Dürer, his case is, nevertheless, quite the opposite. The objects that are skillfully drawn here a function to indicate the space and to declare that they belong to it, as well as working within it. Dürer's paintings portray the view of a biologist, whereas ABDELKÉ's paintings are presented on a erce tragic stage that is laden with explosive questions.

I am not using this approach to make a differentiation between ABDELKÉ and Dürer, because each one of them belongs to his own world. I only made it to show again what space can do, especially when this space is in essence a manifestation of a knowledge system that places existence and creatures in its heart in a way that gives these creatures a horizon of an indenite number of shapes that they can take.

I have earlier mentioned the care with which drawn shapes are brought into the space of the work. This care is mandated by the need to meet two interrelated requirements: to make beauty and to turn it into a message, on the one hand, and to provide freedom to the artist in order to make use of it in an effective activity.

The repetition of certain shapes in many works is a reection of this insistence to challenge and to seek a new climax every time.

In the same context, shapes that are most attractive for painting are being brought in, with the rigor of the expert, the eye of the unique poet, an experienced hand and the vim of the blacksmith. They are bred from metal, bone, glass, wood, plants, leather, and feathers. They range from a head of a sh to a skull, from a bone to a branch, from a shoe to a pear, from a box to a knife, and from a nail to a cup.



Drawing 2007

Drawing 2006

Such shapes come fully prepared to charge power and to gain attraction in all forms of intervention, yet they come also to meet the other condition and inseparable function which is to mobilize meaning in a way that would facilitate their radiation and illumination in the eld of connotation.

What a sh, and the cut head of a sh for that matter, can grow goes beyond the load of its magnicent shape. The sh embodies exibility, free movement and the vast sea. In the sh, there is coherence with place and impossibility of living outside of it. In its eternally wide open eyes, there is a blatant challenge and condemnation of death. When the artist shows it squeezed sometimes, and penetrated by nails some other times, while metal is being blended with soft esh, harshness and severity of expression lead to explosion of connotations whose echoes are heard on a vast area of worrisome questions.

When a sh turns into a connotation, artistic talent does not come out in how the sh is drawn, how its details are formulated, and how it is shaded in a way that stresses and enriches its realism. To the contrary, artistic procedures give it strength to indicate and hint, and drive the sh to become a sign and a connotation.

The artist has created a painting from a white spangle in a black square. We have a crooked nail that is implanted in a dark rectangle on an even darker background. Very simple in its shape and very mean in its value, it is hard to bet on this nail to be a proof of artistic talent. There are no overlapped areas, no cavities, and no variation in surfaces and levels that would allow it to make use of professional touches, which would enrich it with motion and shade in order to shine and carry the load of the prevalent area. The

Drawing 2006

Drawing 2003

nail, nevertheless, has the potential to be meaning laden. This meaning is derived from a rich history in whose spheres long memories of torture, repression, resistance and callosity swim. It is those memories that make it worthy of presence.

The artist succeeds in making it shine like a lightning in a deeply dark blackness, placing it under focused lighting that increases its severity and harshness. He also succeeds in making the nail look as if it were being hammered in a casket, yet telling of resistance to that casket. Its silliness retreats giving way for the individual hero to come out under the charm and power of connotation. The painting is no longer presented to the audience as a mere artistic product, but rather as a rare tour de force.

ABDELKÉ develops his skills as if he is seeking to spread out his reign. I believe that craftsmanship for him is an emphasis on his physical presence in the rst place.

From the very beginning, he chose to be an engraver, because he wanted to be a laborer, a wrestler with matter, and a resister of solidity. The space of work for him is a sphere and a locale too. It is denitely a sphere for imagination and a place to exercise physical action and discharge its surplus vitality. His choice of shapes here is his proof. These shapes are t to become a lexicon of a lot of vocabulary and are able to speak his own special language. He exercises his hegemony over his shapes and advances them as if he were pulling them by the ear. He digs deep into their details in search of the seed of creation. Here, one may nd the explanation for his negligence of color. He is not interested in the mien, but rather preoccupied with arteries, muscles and joints.

I believe that there is a polemic relationship between sphere and locale that is rooted in the genesis of the painting. This polemic relationship is originally between the eye and the hand. If the eye asks the hand to be able to create the shape, the hand will in turn force the eye to see certain shapes.

If he draws a dish, and it turns into a dull circle, he twists it. If he is done drawing a glass and feels overwhelmed by its image, he tampers with its shade. If a skull is not able to make up for the area surrounding it, he displaces its borders.

He bestows constant anxiety on shapes as if to remain present in them. He fools around with them and treats them from every side and angle as if he is provoking the latent power in them to explode.

He holds the charcoal pencil in one hand and keeps the engraver's graver in the other. All the area has to do is succumb to his absolute will. He cultivates it thoroughly and leaves no room for coincidence. He wants to dominate the visible in full detail. If an area becomes delicate or fragile, he gives it back its tremor by all means possible, whether scratching or rubbing even if he has to use his own ngernails.

He spreads vast spaces without fear, because space in his painting is not emptiness. Spaces are a living body that has tremors and can be felt. It has thickness and weight. Hair is kneaded and rubbed on it. It does not soar or perch, but rather leaves out of cracks, juts and joints.

In a very tall painting that is dedicated to Jameel Hatmal, the frame of the painting decides where the meaning is heading. The height is calculated to close the horizons on both sides, thereby forcing the elements to go through a narrow pass.

On an exclamation mark-like abstract structure, shapes are positioned. The vertical range paves the way for a huge knife to dominate the scene. The knife falls from a height and is deeply implanted in the heart of the matter. Its brightness is magnicently highlighted against a dark background that is a sky or an earth.

This vertical brightness in the whole area is equalized by a bathe of light in a spot, which, from a geometric perspective, represents a continuity of the knife blade, and where the chest of the killed bird is also drawn.

From the very rst moment, light creates bondage between two opposites. It imposes a harsh dialogue between the two shapes that are full of interrelated contradictions in terms of image, meaning and suggestions.

Artistic scales plus geometric and visual criteria create full equivalency and balance between shapes, on the one hand, and a disturbance in meaning, on the other hand that turns the dialogue into a dispute. In the sphere of this explicit and implicit richness, the work starts to make suggestion.

Here we have confrontations between a bird and a blade; between polished metal and soft feathers; between a vertical line and a rounded mass; between weight and fragility; between life and death; between a at acute geometric shape, and a twisted multi-linear multileveled shape; between a rigid and decisive shape, and a shape that can be reformed; and nally between a surface that reects light in the form of a lightning and a form that absorbs light and welters in it.

The painting thrives on the dialectic between an abstract

Drawing 2005

network of contradictory elements, and their counterparts of representational elements. All their components come together to produce a feeling of harshness, severity and violence; a feeling that prepares the sphere of meaning.

The bird is thrown at the bottom of the painting. It will only be seen as a slaughtered bird, although the nature of shapes that take up the space and the logic of their relationship do not lead to this conclusion. It is hard to believe that a huge blade has been prepared to cut the throat of a tiny bird. The blade falls like an inevitable fate and is stuck far away into the heart of the bird digging a deep and wide wound in the hole as if it were a giant steady monument. While the scene fails to exclude the sense of a crime or marginalize the allusion to its commitment, the painting provides a proof to the structure that turns the nature of things into a symbolic connotation: the bird perishes because land is wounded. It dies in a narrow and dark passage. The blade is both the digger of the grave and its stone.

At this stage of his works, ABDELKÉ presents an intriguing wall painting. The painting represents a hand with a tight st. It is carefully cut in the middle and placed on a rectangular surface. In the background, there is a dark

Drawing 2007

area that blocks the horizon. It has parallel horizontal lines. Because of these parallel lines speci cally, this background is restricting the tension and compressed power between the arm and the st.

Another huge transversal painting dominates the gallery with its sphere, spreading in it an atmosphere of dread and apprehension. This painting overwhelms the viewer from the very rst moment and subjects them to a ritualistic state, as if this hand that indicates a nervous explosion were made to compeer with the statutes of temples.

It is, however, neatly cut. Because of its huge size, it can hardly resemble any similar model, which can usually be found abundantly in classrooms of art institutes.

It could have looked like the hand of a great Roman statue in the eye of the beholder. However, the game of the artist manages to rule out this probability and pushes it to the edge where dubious questions stand.

To be at the same time amputated and thrown like an object, tense and tied to the maximum, it has the right, no doubt, to be treated like a stone sculpture. The constancy of its tension is nothing but the constancy of the deaf stone.

Here the artist employs his long experience and places his professional talent, in their full vigor, in a crucial and sensitive locale. He specically uses his skill to actually differentiate between the texture of leather and that of stone, as well as the ability to distinguish between the shadow of the white stone and the shadow of colorful esh, and between the smooth stone and the chaps of objects that are covered with feathers. He skillfully succeeds to make it look like a real living hand. Although it is amputated, it still holds the power of the nerve. Some chills start to make their way. Both the ambiguity and meaning of the image take a world-shaking position and create a space between realization and consciousness for painful and hurting surprise and astonishment.

The absence of colors in the painting plays a crucial role. If it were to be colorful, you would imagine the difcult interchangeability of roles between the image of the statue and that of the living hand. As this process of interchangeability goes on due to the intentional ambiguity between the solidity of rocks and the vitality of the body,

the st takes that solidity of the rock and constancy of tension, although it is left thrown in isolation cut off from means of life. In light of this process, it gains strength from its self and permanence in a solid mass, under lighting that engraves its existence on the juts, and draws an implicit track for motion from the edge of the arm all the way to ngernails. Connotation is in ated and assumes all comprehensive meanings. It symbolizes a proof of life and its inherent volcano.

Why did ABDELKÉ choose the st and employ it in an artistic piece of art without any fear or dread of falling in the trap of direct discourse of advertisement?

Drawing 2005

The image of the st has been widely used. It was charged for a long time with direct symbols and took primacy in several artistic elds. This was done in attempt to express the rmness of the human being and their free will, as well as their constant inclination to take hold of their destiny in the face of tyranny and transgression. It has the weight of history behind it. Its direct roar cannot be excluded from the theater of connotation, nor can its voice be muted or silenced on that theater.

This painting has been tested at several junctures and succeeded in proving to be a great work of art, because its components are based on ambiguity and because it pushes its suggestions to play at the confrontation lines of connotations.

Here we should reveal the artistic intervention that has succeeded in undermining the acquired historic hegemonic image of the st and has managed to diffuse its ability of live transmission.

A direct express declaration can only come from a direct and express source. The st that lls the scene presumes, among other things, the existence of a sculptor to sculpture it. Since it is insolated and cut off from everything else, it becomes impossible to tell whether it indicates something different from what its nature entails or whether it is a symbol that transcends its image. In this case, the painter withdraws to a neutral place. The st does not stem from his own conception, and thus cannot be easily interpreted. All what the artist does is transfer it to the painting as an image of the conception. By departing from the direct theater of production of connotation, and by being liberated from the burden of interpretation, any direct meaning collapses and connotation is better enriched by being referred to an external existence that lies outside the artist and his own realm. The piece of art clearly points to this realm that embodies the epic in a simple detail.

This painting is worthy of standing as an extraordinary example of how the different comprehensive and intertwined functions operate, in terms of the size of the frame, the use of black, the choice of indicative shape, high professionalism, and the creative mind that produces the ambiguous limits. The outcome is the creation of the climate and laying the foundation for the meaning to emerge.

Artists used to draw their own portraits. If ABDELKÉ is, or is not, among those who respect this longstanding tradition, I will allow myself to declare, without any embarrassment, that this painting is the self portrait of Youssef ABDELKÉ fully and entirely.

He is the artist, introducing himself through his hand and st: this all of what he>s got.. No amputation would succeed in paralyzing his st or stripping it of its repository. Steady in the middle of the theater, bare and unveiled under the focused light, succinctly present, conglutinated to an obvious, clear and sensible world. Knowledgeable of where the beauty lies, he devotes himself to making replicas thereof and to draw the map of ways to get there.

In these works, he presents himself as a token icon dedicated to the 1970s generation and to all his generation.

Youssef ABDELKÉ

Born in 1951, Qameshli, Syria.
Graduated from the Faculty of Fine Arts Damascus 1976.
Diploma in Etching, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts Paris 1986.
PH.D in Plastic Arts, University VIII of Paris 1989.

SOLO EXHIBITIONS:

Al-Houriya Hall Damascus 1973
Al-Shaab Gallery, Damascus 1974
A tour in Homs, Hama, Salamieh, and Raqqa, Syria 1978
Al-Shaab Gallery, Damascus 1978
Ornina Gallery, Damascus 1987
L'Atelier Gallery, Cairo 1988
Al-Alif Gallery, Tunisia 1989
Aram Gallery, Damascus 1992
Al-Balqa' Gallery, Jordan 1993
Beirut Theater Hall, Beirut, 1995
2nd Sharjah International Biennial for Plastic Arts, Sharjah 1995 (Solo Exhibition)
Atassi Gallery, Damascus 1995
Kallysté Gallery Tunisia 1997
Atassi Gallery, Damascus 1998
Green Art Gallery, Dubai 1999
Mashrabia Gallery, Cairo 1999
Hall of Faculty of Law , Sfax, Tunisia 2000
Al-Riwaq Art Gallery, Manama, Bahrain 2001
Claude Lemand Gallery, Paris 2002
Mashrabia Gallery, Cairo 2002
L>Atelier Art Gallery, Alexandria 2002
Prebendale Gallery, Saint Paul, France 2003
6th Chamalières International Triennial for EtchingFrance 2003 (Solo Exhibition)
Dar Al-Anda Gallery, Amman 2003
Zamalek Art Center – Akhnatoun Gallery, Cairo 2004
Al-Funun Gallery, Kuwait 2005
Khan Asaad Pasha – organized by Atassi Gallery, Damascus 2005
Henki Hall, Helsinki, Finland 2006

COLLECTIVE EXHIBITIONS:

Collective exhibition with Sai'd Al-Taha, Damascus 1973
The First "Two Years" Arab Exhibition, Baghdad 1974
Inter-graphic Triennial, Berlin 1976
Le Trait exhibition, Paris 1985
5th International Etching Biennial - Digne-Les-Bains Museum France 1986
15 Arab Artists exhibition - Al-Moutanabbi Hall, Paris 1986
French Artists Art Fair - Le Grand Palais, Paris 1987
Painting and Graphic exhibition - Am Weiden-Dame Gallery Berlin 1987
Arabic Graphics exhibition, Le Havre, France 1987
One-Painting exhibition, Cairo 1987
Inter-graphic Triennial, Berlin 1987
6th International Etching Biennial - Digne-Les-Bains Museum Paris 1988
Arabic Graphics exhibition, London 1988
5 Artists exhibition at Al-Nadwa Gallery, Beirut 1990
5 Artists exhibition - Ebla Gallery, Damascus 1990
5th International Etching BiennialTaiwan 1991
6 Syrian Artists exhibition - Monika Beck Gallery Homburg 1991
Egypt's First International Triennial of Graphic Art Cairo 1993
6 Syrian Plastic Artists exhibition - Grambihler Gallery, Paris 1994
Chamalières International Triennial for Etching, France 1994, 1997 & 2000
7th International Etching BiennialTaiwan 1995
Collective exhibition with Maher Al-Baroudi, Lyon, France 1995

PHOTO:A.Al Beik

Cracovia International Biennial for Etching, Poland 1997
8 Arab Artists exhibition - Arabesque Gallery, Heidelberg 1998
Syrian Ateliers exhibition, Beirut 1999
Arab Ateliers exhibition, Damascus & Beirut 2001
8th International Cairo Biennial, Cairo 2001
Sharjah International Biennial, Sharjah 2001
«Imagining the Book" exhibition - Bibliotheca of Alexandrina Alexandria 2002
Syrian Contemporary Art exhibition, Leiden 2003
"Europ' Art" exhibition Geneva 2003
«Imagining the Book" Biennial - Bibliotheca of Alexandria Alexandria 2005
Graphic Symposium Khartoum 2006
Salon d'Automne, Paris 2007

MEUSEM COLLECTOR BASE:

Digne-Les-Bains Museum collected 2 of his works France 1986
Institut du Monde Arabe collected 2 of his works Paris, France 1990 & 1995
The British Museum collected 2 of his works, London, UK 1993
Amman Museum of Modern Art, Amman 2003
The National Museum of Kuwait collected 4 of his works Kuwait 2004
The British Museum collected 2 of his works, London, UK 2007

GRAPHICS:

He has taken part in many different areas of graphic art since 1968, including posters, logos and book covers.
He has authored over 30 children books.
He has published several caricatures and motifs in numerous magazines and newspapers including L'Humanité, Al-Quds Al-Arabi, Elmawkef Al-Arabi, Al-Shorouk, Al-Khaleej, and Annahar Supplement.
Since 1970, he has taken part in several caricature festivals including: Caprovo, Bulgaria - Knokke-Heist, Belgium - Montréal, Canada - Épinal, France - Havana, Cuba - Saint Estève, France - Courrier International, France - Saint-Juste le Martel, France - Rouen, France - Milan, Italy - Istanbul, Turkey.

RESEARCHES:

History of Caricature in Syria, 1975.
A Study about Arab Caricaturists and their Techniques, 1989.