Ingrid Rollema
Jabra I. Jabra
Shakir Hassan al-Saeed
Abdulrhman Munif
May Mudafer

ALI TALIB

ALI TALIB

Touch@rt

ALI TALIB

Out of. **2007** Acrylic on canvas mounted on wood, 100 x 80 cm.

First Published 2009 by
Touch art. s.l.e.Lebanon.
Touch@rt. Ltd. London.

Design by Serif Graphics, London.
Printed by cover communication,
Milano, Italy.

Images:
© Ali Talib

Text:
© Ingrid Rollema.
© Shakir Hassan Al-Saeed.
© Jabra I. Jabra.
© Abdulrahman Munif.
© May Muzzafar.

© Touch@rt. s.a.l.2009
© Touch@rt. Ltd. London.2009
121a Scrubs Lane, London. NW10 6QU
touchart@globalnet.co.uk

All rights reserved
No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the prior written permission of the copyright holders.

Cover

Front Cover: View (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm. Detail.

Back Cover: Window (2009) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.

ISBN 978-9953-417-75-2

TABLE OF CONTENTS

Foreword
INGRID ROLLEMA 9 - 10
The Daemonic Presence
Between Eros and Thanatos.
JABRA I. JABRA 12 - 13
The aesthetic of the painting of
Ali Talib
SHAKIR HASSAN AL-SAEED 14 - 18
Ali Talib
And the Questioning Situation.
ABDULRAHMAN MUNIF 20 - 30
Ali Talib
The Enigma and the Symbol.
MAY MUZZAFAR 32 - 46

Introduction

Love and death in the art of
ALI TALIB

Whenever I talk about the field of art I emphasize that it is governed by four dominant components. Art essentially deals with life and death on one side, and love and hate on the other. All other themes in art are derived from these four components.
Ali has turned the essence of art into the theme of his work. He uses the two words ‘love’ and ‘death’ in a multitude of ways, all of which are open to interpretation. Our individual interpretation of these words shows a reflection of our soul. For every one of us the concepts of ‘love’ and ‘death’ mean something else. Is there anything more personal than one’s own feelings of love or one’s own experience with personal loss and fear of death?
When I look at the artworks of Ali Talib I feel he has transformed his own, deeply personal, feelings concerning love and death into something more abstract. His avoidance of becoming too personal makes it easier for us to step into a painting about love.
Each painting shows us the sanctity of life. Whenever there is a confrontation with death there is always a transformation into some other kind of existence. Love is the energy that keeps us going and that prevents us from dying. The way in which the subject of love is tackled in Ali’s paintings bring up the notion of immortality. Death seems impossible while transformation seems inevitable.
In a very gentle way, Ali presents us with the idea that the battle between love and death is a continuing story. There is no escape and no chance of winning, but there is always the possibility to fight in this ongoing battle. The only given is that we can never stop being part of the game. After defeat we come back again, transformed and transparent, and continue. Some things are gained and some things are lost.
To me, Ali’s paintings convey the feeling that, in the end, we are all defenceless. And this feeling bring to mind of the ideas of the sadly

Window (1970) Oil on wood, 80 x 80 cm. Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, Doha.

missed philosopher Edward Said.
While looking at Ali's paintings I am struck by the knowledge that heaven and hell are in this world, in the here and now. It is purely by chance that one finds either goodness or stumbles upon darkest evil. The complicated concept of 'evil' requires a wealth of knowledge of ancient myths and beliefs and it is evident from Ali's artworks that he masters this knowledge. We are confronted with 'love' and 'death' in every dimension of his work. He falls back on ancient traditions and themes, but at the same time his paintings make you think. Stepping into one of Ali's paintings is like becoming part of a secret. Whatever you may do afterwards, you know that you are involved and that you are no longer innocent. And knowing that you are no longer innocent makes you responsible for your future actions. In a very clever and sensitive way these paintings, containing their own possible backgrounds, make you part of what is going on.
Ali's work tells me that, indeed, in the end we are all defenceless. The language of his paintings informs me that, as humans, we are all equals. And yet, I am reminded that there is inequality in the game of 'love' and 'death', and this gives me a great responsibility.
Ali, I would like to thank you for your artworks, your great efforts and your presence. We are always proud to have you, your artworks and your beloved friends as our honourable guests.

Ingrid Rollema

Artist, Director Academy of Visual Arts- The Hague, The Nederland's

Qambur Ali (1964) Oil on canvas mounted on wood, 92 x 76 cm. Private Collection.

The Daemonic Presence Between Eros and Thanatos

Jabra I. Jabra

The profile of one of Ali Talib is constant motifs for nearly a quarter of a century, remains fraught with its suggestive mystery-fraught with the secrets of its tragedy, stressing its presence one way or another in so many paintings, until it takes hold of a whole canvas to itself, solitary, unique, holding within its scar-like lines an agony which insists on breaking out to us from its confines.

For many years, Talib's works have been visual elegies through which he plays variations on one of the basic themes of our times in a style akin to music: it vibrates in the mind long after its melodies have ceased, to remind us of the continuity of its passion and its beauty. In many of them there is a daemonic presence, not quite intelligible, not always entirely visible, but very much there, active against what is real and direct. Whenever the face and the mask figure on the canvas, it raises doubts as to which is the face and which is the mask.

In the artist>s more recent work one senses a progress from the thorn and the wound towards the rose and the joy, partly indicated by his colours shifting from monochromes of green and blue to flaming reds and whites. Nevertheless, the spectator remains absorbed as ever in a strain and unresolved mystery, located somewhere between the conscious and the unconscious: it carries to him some of its tensions and revelations and enriches him with the artist's own experience of the sorrow and the joy emanating from abelated dominance of Eros, although it may well prove to be, after all, just one more seductive illusion.

In Ali Talib's paintings there is a repeated attempt to say what is almost impossible to articulate. Right from the start, a basic conflict, which seems to derive from the depths of the unconscious, activates his work, creating a tension symptomatic of all

Immigrant.1967
Oil on wood, 200 x 200 cm.

significant works of art, capable of multiplicity of suggestions and interpretations. His paintings skillfully tackle an experience insistent with its inner contradictions: evasive and recurrent, leaving its impact each time in certain forms on the canvas-and in our memory.

It is an opposition between Eros and Thanatos, between the principle of love and union and the principle of destruction and death, that haunts these works on the level of the ego and that of the other, achieving over the years greater symbolic intensity and greater disturbing power. The effect each time is analogous to that of tragic drama. As the artist continues to express the ineffably and mysterious in near monochromes perhaps borrowed from the tonality of dreams, he appears deliberately to envelope his inner scene of union and destruction, of love and death, in twilight tones which may be a feature of the agonized quest for a clarity that seems un forthcoming.

The above article was published in (Al-Naqid) Magazine, London, No. 12, June 1989.

The aesthetic of the painting of Ali Talib

Shakir Hassan Al Saeed

Heads, palms and fingers remain basic units of the artistic vision in Ali Talib's logic. In fact, from an aesthetic point of view, we cannot grasp his artistic concerns without this humanistic rooting, to the extent that in some of his paintings, he reduces the finger to a tip or the eye to a tear. This external point of departure at first glance, stems from the foundation of self expression; or that this vision, at its core, is a unique subjective one. As if by so doing, he tries to realize his intellectual abstract self, transforming it into a post subjective abstraction, or in other words, into an artistic "happening" that is beyond representation, (for there is a point between representation and abstraction as such), which must be crossed. Any contemplative viewer could grasp that notion perfectly, in a similar manner to the point known as the "focal point" in optics, which is the point that separates normal from inverted vision in the process of seeing. Let us say that the abstract notion for Ali Talib fully occupies the representational existence of itself. The opposite is also valid; meaning that his representational manifestation embodies his abstract being. However, this subjectivity is ultimately transformed into its antithesis, namely into objectivity; but only when it is possible to delve into understanding the laws of its creation. Thus the clasped fist, except for the index finger, (which represents its two classical signs in a typical form) was nothing but a basic "unit" for the triangular square-talisman, on the orbit of Saturn.

Let us examine some examples of his paintings. His work entitled Impression (120 x120) represents an alphabetical rooting at the center of the talisman (الوفق) in an interpretative way similar to rooting a body through a head drawn in a square at the center of the picture; as if the body is the horizontal formation (despite its absence), as the head is the center for such a formation.

While varied in their dimensions, there are four to five other heads painted in unclear colors with six or seven palms. I say, a painting like Impression affirms the importance (or rather emphasizes the importance) of the head alone, as one of the artist's personal legends. One that had

Triel (1971) Oil on canvas, 120 x 120 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

persisted in his imagination since childhood, (it seems that the gathering of heads and palms is an obsession akin to the one which led the known historian/aesthetician Alexandre Papadopoulo to formulate his theory of the "spiral structure" and successfully apply it to Islamic Art.) Thus, here we find that the artist's inclination (who strove from the beginning-- the beginning of his artistic vision-- to fragment the human representational form into organs, to represent through such fragmentation (or rather the return to the self) the level of his desire to discover the meaning of motherhood in fatherhood.

Or say that the philosophy of oppression to him--he who identifies with the expressive side of his subjectivity--intersects through him with the objective aspect of fatherhood, with which he has been struggling since his early childhood. (See the opinion of the psychoanalyst Jacques Lacan about the imagined and the symbolic for the child).

We are not, in fact, about to discover that complexity that binds him; and each artist has his special one. However, we are at an ethnological peak that represents him; meaning that his fragmental interest (as in fragments) in the head or the finger or the palm etc., has no psychological significance. It does, however, signify a source that prevailed in his mind since childhood; undoubtedly a purely cultural issue. This source continues to charge his concern and flame his ardor. Accordingly, the aesthetic of Ali Talib's art work is that of an innovative artist; as such, it was not in vain that he partook with few other young artists in 1964 in the establishment of an artistic group (although since he was a student then, I think he joined officially the year after.) That group was Jama'at Al-Mujadidine (the Innovationists Group), which was to represent the artistic thought in Iraq during the sixties, following the earlier waves of the fifties. It was similar to the international opening up towards the technocratic thought (from its consumerist side in Third World countries), and also, it echoed the new humanist revolution in Europe, which attempted to explain contemporaneous human consciousness in the world according to the spirit of the times, as expressed by the French youth during the mid-sixties. Nevertheless, Ali Talib and his group were not representatives of this new humanitarianism in its international understanding. His consciousness, however, was not similar to the traditional one that prevailed among the fifties groups and artists, like Jawad Salim, Faik Hasan, Ismael Al-Sheikhly Mahmoud Sabri and others at the time (which was tainted with some social romanticism). The new humanitarian consciousness was therefore distinct from its predecessor, and this was what the Al-Mujadidine called for, and Al-Ru'ya al-Jadidah (the New Vision) group after them. It was a type of awareness that remained

more entrenched in expressing buried elements that were at once conscious and unconscious, and was not satisfied by representing the shallow or emotional drive of the human meaning. Thus, Ali Talib's interest in the human body and its reduction to the head, the hand, or the finger was not constant, or is separated from his obsession of escalation or ascendance upwards. In as much as he painted such topics later with some (expressive- signatory) consciousness, if the term allows, his humane inclination would not stand still. In his art works done throughout the eighties, he tried to revisit his research on the issue of the body, and its status in relation to the head (and vice-versa), by painting the human being viewed from the base towards the zenith. Here, he was definitely arguing the significance of the head (which was almost eradicated because it was distanced from the perspective of the viewer). The head moved afar (was severed from its body) but it remained alive nevertheless… it retained its glory – it was the symbol of the father then! Or was it the head of Gudea which was restored to its body in vain? Symbolizing the lost and dispossessed homeland?

I believe that Ali Talib's particular aesthetics, with their reductionist and humanistic fragmenting qualities, anticipated the "humanist-creationist" trend; the experiments which started to crystallize at the beginning of the eighties, as an inclination among the youth artists that called for promoting a vision of man from both a creationist and a universalist perspective. As such, the fragmental axis (from fragment) between the head and the body (or the ruler or cleric and the group of listeners as in the paintings of Islamic Art) is the obsession that influences the painting of Ali Talib.

Thus, a simple comparison between the pre-eighties expressionism of Mohammad Muhraldine and that of Ali Talib, (both expressionism represent a clear humanitarian tendency in Iraqi Art) clarifies this meaning. In Muhraldine's paintings of the Palestinian martyr (Targeting,Two Victim,etc.), he realized his "expressionism" through the whole human body, (his head, both hands lying next to him, his torso, his legs or the way he has fallen, etc.), and such an expressionism did not represented the notion of fragmentation as Ali Talib did; it fragmented [displaced] the whole man from his essential domain--from his life of struggle with others--after his martyrdom. Thus, it is a process of "expression/announcement" or "expression/notion" and not of "expression/existence".

Therefore, Muhraldine's expressionism was quickly transformed, in one form or another, into a cultural (environmental) research. For Ali Talib, on the other hand, expressionism is applied to the torn-apart body, (at least by severing the head from the body). Here, thus, lies his cultural

passage – it is less surrealistic or metaphysical, and more expressionistic and representational. His art work does not acquire its humaneness, which almost becomes “an environmental humanism” simply by painting the human form, regardless of how incomplete it is, but he also transcends the notion of the expressionistic or representational through “a non representational content”, where he depends on altering the angle of view to the painting…or rather, the principal of involving the viewer himself in turning the position of the painting. An example is his painting A Man and a Woman, 135x135 cm, from the artist’s private collection, painted in 1989 and displayed for the first time in the exhibition entitled Between the Tigris and the Euphrates held at the Institute of the Arab World in Paris, 1989. In this painting, we can grasp the bonds of his vision by seeing two human heads painted in a totally inverted position, and above them (or below them), there appear scattered light dots. These dots are tears undoubtedly, but they are static, not fluid ones. Can we ask here, doesn’t the artist declare aesthetically to us the significance and meaning of presence and absence (and the exchange of positions between the artist and viewer) in the entity of the painting? Then, wouldn’t he have said all of that in his discussion of the “head, finger, and tears” in his other works; thus, it is possible to find all those details even if they were nonexistent?

In summary, Ali Talib, as evident in his last works, appears as if he had discovered a new passage, through which he tries to delve beyond the painting and the artist towards the viewer…Or the issue for him is of a humane expressionist consciousness that transcends direct senses into telepathy or “intuition.” It is part and parcel of his personal interest in the science of Al Jafr and Awfaq; except he now tries to ascribe to his art (through formations and not content) what allows him to achieve the presence of the viewer, who contributes with the artist in his suggestions, and thus corrects the positioning of visions in the artist’s mind. And that is an initiative worthy of interest.

Finally, addressing Ali Talib’s art is ardent, and cannot be done justly in such haste. Perhaps it is of importance, or even necessary to contribute in objective contemplations about the art of the founding generation of the post Iraq-Iran war; meaning, all those artists who took the lead to produce what does not conform to the legitimacy of “academic thought” but instead to “creative thought”. Otherwise, the prospect for Iraqi youth artist would have remained either lost in the depth of useless mimicking of modern art, or to bluffing the audience with decorative works that stun their eyes but do not affect their visions.

February 1, 1990 Baghdad

The Center (1968) Oil on wood, 100 x 80 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

Triel (1970)
Oil on canvas, 100 x 110 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

ALI TALIB And The Questioning Situation

Abdulrahman Munif

Painters, who, through their artwork throw questions to the viewer, are few. Usually the artwork gives answers to questions or fulfills a desire or ambition. in other words it is an answer, not a question. This is what most artists do; thus the audience becomes habituated. The artist strives to make his/her artwork as complete as possible, strives for perfection and to make it strong in giving its message. When the artist feels some doubt or upset that the message of his/her artwork might not reach the viewer, he/she does not hesitate to give the artwork a meaningful title. Mostly the title should be resounding and effective. To ensure that the viewer does not read the artwork wrongly.

This is the usual; either the questions take the place of the answers or part of the circle is broken to let out a feeling of uncertainty or puzzle. It is an unusual matter, it might leave doubts, and if bit happens, (it rarely happens), it leaves exclamation marks. Behind this must inevitably, be an inability of the artist and a lack in his/her tools.

In this way, the viewer assumes from the artwork that this is the way the artist does it. It is an answer and not a question. Somehow a sure and perfect work, especially when the matters interfere and are mixed up. It is not easy to accept the artwork as a question, as it is not possible to be flexible when it turns to be probable or puzzling. When this happens, in any manner, a lot of people will see it negatively and consider it as a lack of knowledge or qualification; exactly as the picture of the father or the teacher seems to the children when he shows his ignorance or being not capable of doing a certain job; the children see their father or teacher as a symbol of knowledge and a symbol of power to face anything!

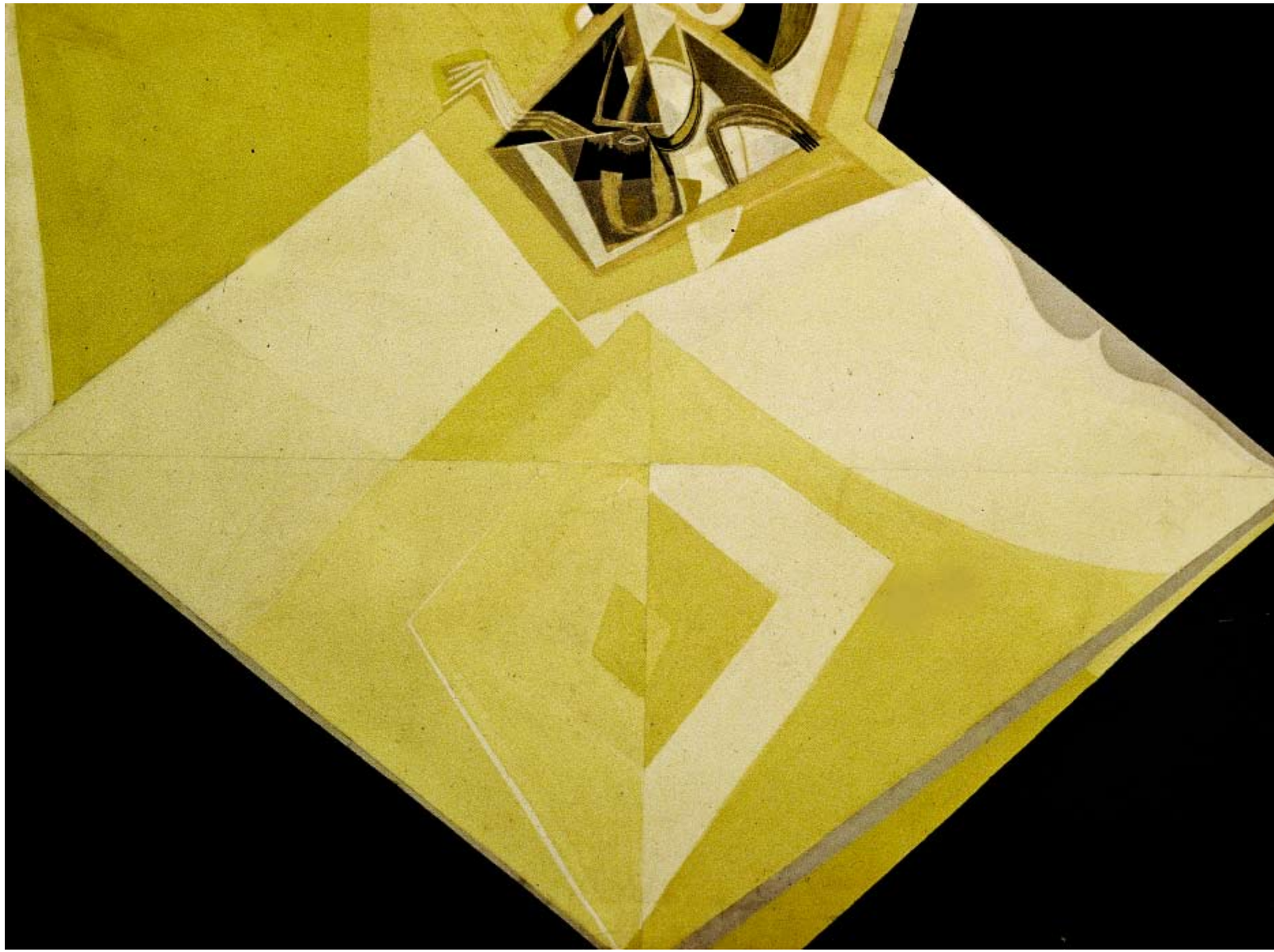
Laying out his/her product as a question, or considering it as one possibility among many, puts his/her self in a difficult position; first, he/she may be misunderstood, then becomes vulnerable, especially of his/her qualifications. If this comes in parallel with some interpretation or justification, the question becomes more complicated. It needs what it lacks. It means

Narcissism (1972) Oil on canvas, 75 x 75cm. Private Collection.

to show the positive sides which usually hide in the crowd of the ordinary and the hackneyed- most of the people consider art as an easy rest, responding to some needs which might fail them by other ways, including the exchange, or replacement, as with the unimportant issues that you can compensate, or you do not need them at all.

This introduction might be necessary when talking about Ali Talib. This painter who was born in 1944 in Basra, the second biggest city in Iraq, graduated from the Baghdad Fine Arts Academy in the sixties, he continued his studies and art project in Cairo in the mid seventies. This artist represents and reduces the questioning situation as we mentioned that he seems puzzled, searching and questioning. These characteristics which distinguish him from the others since the beginning, made him different to some extent. By the time these characteristics became inseparable, he turned to be a symbol to the condition that demands reading and meditation, because it is a healthy condition; it transforms the viewing of the artwork to re-participation in its construction. It gives to our relationship with the art a serious which does not only generates the real enjoyment, but also leads us into a (narrow path) of experimenting and participation, and lets us live up, with the artist, the stages of development that the artwork goes through.

To enter the world of the artist, we must consider his special nature and his personality. Then the historical stages he lived through, and what effect those stages of disappointment and rich experience, especially in Iraq, his first homeland, had on him and what he ended up with as a result. These atmospheres, by their veritable varying effects, have composed his mood, viewing the sorrow from close and his feelings of catastrophe as he said. Basra, his first city could be a factor; this is only



The King (1972)
Oil on canvas, 125 x 115cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

Caravan (1969) Oil on canvas, 130 x 110 cm. Artist Collection.

an assumption that needs to be studied. Born in this particular city, during that particular time, he first faced an upset world. Especially as the city is a (window) to the sea, which means, on the other hand, that it marks the end of the desert and the beginning of the wide world of water, thus the significance of desire to discover the other, to challenge and reach very far places. Adding the historical memory, as it shown in the wonderful stories and adventures inherited from the old people, then the consequence becomes a call to travel and adventure, and with them to question the world beyond these waters. The characteristics of the city of Basra interpret the close similarities of its people - a city that leaves its prints, its effects on the people, their behavior and their way of looking at life.

As the response of the individuals are different according to a limited number of influences, so, as much as the inhabitants of a city have the same characteristics, they are different in other ways, as if they are from

Loneliness (1973) Oil on canvas, 100 x 110 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

Leafs (1975) Oil on canvas, 90 x 90 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

several far away cities. That will lay more than one question presenting answers, and makes the cities one and several at the same time.

This might be one reason why Ali Talib, especially when he had finished his studies and left Baghdad to go back to his home town Basra, repeats the way of dealing with and discussing the art and thinking issues of his city. He developed his own special way, not only through staying true to style and insisting on it, work after work, and stage after stage, but through the research of a characteristic or a certain spiritual responses to the questions he lays.

These influences and atmospheres might enlighten a corner of the artistic journey of Ali Talib. As much as he wants to be near the general visual art atmosphere, he wants to walk beside the general way as some of the art critics said about him that he was the only artist of his generation who stayed on keeping his insatiability. This means, exactly, that he is always searching for some thing new, he is not with the ideal and he does not trust being dedicated to one style or frame through which to get known. He said as an answer to a question: «All that I have produced in the past is a dead part of me», because he is still researching and trying. He did not reach yet, if there is something like reaching! He says about himself: «I hate to repeat my self, I become without feelings of life, except when I search for the new».

On the other hand, the sixties were a stage of turmoil and fighting, with the appearance of new thoughts, new (isms) and styles in the fields of art and sciences. Furthermore, it was a stage of discovering and clarifying the regression of the Arab nation, of the long term lack and disability that existed in this reality. There was a strong emphasis on the importance of change, of the turning to face these challenges - on all levels, thinking, concepts, style and class - that demanded a revolution in the different fields, the art being one of them.
In this atmosphere, Ali Talib graduated from the Academy of Fine Arts. The political revolution starting its countdown, more than one group of people started to appear in different fields, searching for solutions and new horizons that could satisfy their ambitions and hopes. Thus Ali Talib reached, with some of his friends, to create a group, the (Renewal Group) alongside with other groups created by other artist.

The reasons to form the Renewal Group were dissatisfaction with what was there in the prevailing reality, the search for the new, and establish contacts with the international art movement. The reasons during the first stage were

Loneliness (1975) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

negative, the group agreed about rejection. Each one of them had his own way and style, his own development, different from others; something that became clear later, before long, either out of the development of each one of the group or the time that society lived in.

If we precisely consider Ali Talib, we find that his relationship with this society was weakened since he left Baghdad returning to his hometown Basra. From the realistic scenery that characterized his style during a certain period, he returned towards reducing the figures, coming near the abstract, in his special way. Beside the questions that he laid to himself, and the search for the answers, the experimental was what characterized his work during this period. The atmosphere of upsets and puzzlements, a stamp of his work, remained clear.
The time he lived in Egypt was important in that he was enriched and gained new subjects, new additions, either in viewing the colours or in the

Untitled (1975) Ink on paper, 23.5 x 17.5 cm.

way of dealing with the surface of the canvas of the artwork, or the relationships that compose the elements of the artworks. It is no secret that he was influenced by the Pharaoh>s art, such as the huge sizes.

After the (head) or besides it, Ali chose another subject, to be the material for a new exhibition: woman and man. Though this kind of subject represents fertility and continuing with the other, leaving the isolation and individuality, we discover that the language that Ali Talib reaches is unstable, not in the expression but in the indication. We discover that this duality paradoxically expresses deeper isolation and long distance from the other. When Ali becomes sure about these two, man and woman, as a consequence to what he has collected, he is forced to take a refuge towards easing the sorrow, to use the mask to make the indication tougher and more provocative. Justifying his use of the mask he says: «Some things die before its time. That>s why I hide; extinction is my obsession». That determines to a certain extent parts of his artistic choice, in dealing with or expressing the subject. Hence regarding the subject

of, woman and man, he explains:
«I forbid my characters the enjoyment of looking, to avoid turning the visual memory to a disaster», because nothing creates satisfaction to lead to it, death or rather annihilation, surrounding the human being, from all around, and all that the human being can do in his/her life journey is to leave scratches of some indications of him/her self, to show that he/she tried, dreamed Éand vanished!

Death, though he never names it directly, is strongly present in Ali Talib's art, as well as the silent position, which is closer to dumbness, which overshadows the characters inside the artwork, and forbids any dialogue between them, even on a minimum level; not only because the looking between them do not meet, but they run away from each other, as if they had a sinful feeling, that the meeting of the eyes is a disaster better to be avoided.

When the artist loads his/her artwork with a sufficient amount of thinking, he/she must do so without leaving his/her identity as an artist. More than that, he/she should give his/her artwork a significant and adequate title. The positive signs characterize Ali Talib and make him demanding all the time, dissatisfied, as he says, «the idea of the complete work disgusts me». Though he feels thrilled when he finishes the artwork, but that does not last for long, «... I feel delighted when I finish the work, but my happiness quickly disappears». Because the challenge is still going on, the idea of competition does not leave him, and he is not ready to give it up, because «the unpainted board is part of my inner ritual and I find myself bonded to it more than the artwork that I have finished».

As I mentioned before, the artwork of Ali Talib does not give itself to the audience quickly and easily. It demands a dialogue, may be strength; some times it becomes more difficult than that, not to create improvised difficulties, but the matter in its self is complicated, as the viewer who has stylish education can estimate what to be seen in Ali>s art, because anyone who likes to enter this world must choose it alone, without guidance. Those who keep the artificial and some expressive terms, assuming that they can cross the difficulties, will face additional difficulties that will not let them reach there.

Bird (1976) Oil on canvas, 130 x 130 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

ALI TALIB The Enigma and the Symbol

May Muzzafar

My first encounter with Ali Talib's art work goes back to early 1970s through one of his mysterious renderings of an Iraqi landscape featuring a palm trees grove from southern Iraq. The painting (oil on canvas) dates back to late 1960s. I was entranced, mainly attracted to the ambiguity that lies behind. The tiny details of a dreamlike vision are submerged in blurred colours; an idea fragmented into a series of individual images emerging from the internal world of the artist, each stands as a manifestation of seclusion and secrecy. Getting more acquainted and deeply involved in Talib's art works along the following years, I came to realize that such interaction between the visible and the invisible, the hidden and the disclosed are the essential qualities maintained in his art works throughout his career life. That same sense of isolation and loneliness was dramatically reflected in a more intense mode after decades in some recent (still life) exhibited in his one-man show held in Amman (September 2006, Orfali Gallery). It was by no means a reminiscent of his already mentioned landscape of the late sixties.

Rebellion and modernization have always been obvious characteristics in the creative attitude of Iraqi artists in general, particularly painters and poets. In the aftermath of Jawad Selim's untimely death in early 1961, the Iraqi art movement slipped down towards repletion if not stagnation. Yet, strong reviving activities aiming to brake the ice and get involved in new experimentations emerged afterwards reaching a climatic surge in mid 1960s. It was a natural result of the emergence of young talents with different educational backgrounds.

The modern trends that prevailed internationally breaking up with traditional art forms, in addition to the freedom of research and innovation that the late Jawad Selim worked for had been enthusiastically adopted by those young talents. Their aimed to revive the artistic and the intellectual legacy of Jawad Selim who made great efforts in search of an artistic identity by bringing together the local with global. Defiance and ambitions had been motivating factors to accelerate the Iraqi movement for forward advance-

Untitled (1976)
Oil on canvas, 100 x 110 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

ment.
The 1960s in Baghdad had been an epoch richly endowed with young talented and highly educated generation of artists. They enthusiastically took over creating a favorable climate for free and courageous experiments. It is needless to say that this era witnessed the most radical changes around the entire world, politically, socially and intellectually.
It was during this rich stage of artistic production that Ali Talib's career developed. Born in Basrah, Southern Iraq, 1944, Talib was among the first graduates in the Academy of Fine Arts (1966), a recently established faculty. At that time Baghdad was like a piece of sponge ready to absorb any innovating idea, trend and experience. Talib's artistic merits were clearly revealed, while still a student in the Academy. It was through a distinctive work of mixed media using unconventional art material, a work exhibited among a newly formed art group of young artists under the name of Al-Mujaddidon (The Innovationists) .1
Talib had been trained under the supervision of Faieq Hassan, the Iraqi master and pioneer who developed the roots of modern art in Iraq along with his colleague Jawad Selim. At the same time he was also trained with modern European artists who spent several years in the Academy as visiting professors.
After his graduation, Ali Talib returned to Basrah to set out his career life. Basrah , a city very much known for its intellectual ambiance, afforded him with a highly intellectual life in which he found himself deeply involved. He became better enriched among literary and intellectual circles. As such, his contemplative attitude towards art, one of his main characteristics, became more ascertained. This attitude acquired yet another dimension under the strain of the successive political changes in Iraq bearing social and cultural tensions along the years. As such, Talib was deeply driven to envision his ideas intrinsically and express his rebellious moods symbolically and metaphorically. He soon developed his own expressionist style and became known among the leading Iraqi artists.
Talib is constantly in a state of research and quest for something sacred in its essence. His thematic images usually reflect a fleeting dream he cautiously tries to conceal more than reveal; a secret within a mystery inside an enigma.
The Paintings of Ali Talib are both perplexing and controversial. His image, reduced to abstraction, hardly declares its identity and tends more to be obscure in a way that leaves the spectator with little hope to hold on certain features that remain fleeting. The presence of this elusive element in the painting is not extraneous to his art as much as it is inherent in it. It goes back to his early solo exhibitions that had defined his artistic character. In his

Man & Woman (1976) Oil on canvas, 130 x 130 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

first personal exhibition, held in the National Museum of Modern Art – Baghdad 1976, Ali Talib showed, in series of paintings (oil on canvas), a particular interest in masks, or disguised faces which were dramatically portrayed indicating some sort of a secret dialogue or plot is taking place behind.

Viewers of Ali Talib's work may immediately realize what effort lies in rendering his forms and shapes. Those who closely observe the elements of his compositions may realize the restrained passion of the undercurrent event. If such fire is a major stimulus to creativity in general, it is, for Ali Talib, the latent secret of the powerful expression maintained in his paintings. The artist here does not use strong and contradicting tones of colour to express his outburst, but rather imbued the pressure in a restrained and condensed language to conceal his suppressed emotions, and take shelter behind an apparent stillness. Yet, this suppressed cry appears more potential and more influential than any sharp resonance.

Despite the fact that Ali Talib's images draw on personal experience, a quality that characterizes his work in general, the artist elevates the personal to embrace the universal.

Ali Talib's compositions, in general, tend more or less to adopt certain structure mainly relying on an open space that surrounds the main subject matter which is usually a volume he aims to protrude. Space in his paintings is not a mere background or periphery embracing a volume, figure or form. Rather it is itself an essential object in the composition.

In 1991 Ali Talib moved from Baghdad to Amman to work as a professor of art at Yarmouk University following the deteriorated human conditions in Baghdad. A year later, he held a joint exhibition with his art colleague Rafa Al-Nasiri at the art gallery of Abdul Hamid Shoman Foundation in Amman (May 1992). A new theme appeared in the exhibited series of paintings focusing largely on the human head, as a form, instead of the face as a main subject. The head, as far as Talib's experience

The Mask (1976) Oil on canvas, 110 x 110 cm.

Man & Woman (1976) Oil on canvas, 100 x 100 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

is concerned, is not a new theme in his compositions, it first appeared as an object in an early painting entitled Convoy (1969).[2] Yet, in this exhibition the head seemed to be reconceived in a different and innovated expression technically and significantly. The head, in this new series, had been employed to express through its different projections the same intrinsic concerns and feelings that his other forms and faces used to portray, while maintaining the same state of secrecy and ambiguity that Ali Talib is keen to envisage. In certain images, the head appears in a realistic form, gazing discretely and with much suspect into a space inhabited by unknown realms. In another image, the head seems to be an enclosed volume difficult to penetrate, difficult to decipher the coded signs spreading on its rough surface. It seems in a state of continuous

Ceremony (1976) Oil on canvas, 95 x 120 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

process that ultimately becomes an entity originating from earth, or may be a personification of earth itself; a stone uniting different paths of the memory carving its surface and becoming a referee to human life along history since childhood. The «head» according to Ali Talib: «having been largely witnessing disastrous events, has ultimately turned into a rock engraved with deep lines reflecting not only a personal history but the history of the entire world.»[3]
Thus, Ali Talib reduces the human being to a head and the head to a stone.
In this stage of his experience, The Head, to Ali Talib represents the outset of his main idea as much as it represents the ultimate result. Sculpted or painted (oil on canvas, board and paper with mixed media), the head has been skillfully and curiously employed by the artist. It has always seemed surrounded by an empty space and rendered with economic colours, evoking a sense of antiquity. The artist usually objects and forms inspired by as well as derived from his environment and surrounding, but projected in an abstracted image that is capable of embracing the entire time and space. He aims to let us realize how the human figure, embodied in this stone, can be reduced to a mere metaphor. Man and stone in these art works exchange place is such a way that they become like a window with a dual vision.
The artist assures us that the lines and cracks that render on the surface vari-

ous images, signs and numbers, are symbols relevant to the early stages of man's personal life. One may clearly reach this sense while viewing his outstanding painting composed of an empty armchair with a stone head lying nearby on the ground. While the stone head in this painting clearly appears in the foreground, the empty chair, in a dignified posture, retreats to the background overshadowed by the mist of colour. There, memory actively recollects symbolic features from the past while it draws from the dark spaces illusive aesthetics; a representation of some lost paradise. Time in Talib's paintings, is not only manifested as childhood symbols, being a bird or a magic square, as appear in one of his compositions portraying a stone head surrounded by an empty space. Time also appears in a more or less realistic composition representing an antique watch with Roman figures referring to remains of time gradually sinking down. This meaning has been ascertained by the artist in an introduction to one of his exhibitions: «: In memory... in the distance between the past and the present time names dwell in: Mother, Father, city, woman, death, wars, and the early painting germs.. They all acquired extra meanings along my expeditions to discover an aesthetic experience relating to an intellectual activity that places the past within the core of the present to confront a curious current time. The duality of presence / absence... transcendence and descent, represent only a breakdown from the peak of paroxysm to nothingness. It is a symbol that goes beyond any personal memory to embrace a meaning more comprehensive and more significant." 4

The symbols of Ali Talib are reminiscent of the German Artist Durer whose significant signs surrounding the Winged Lady stand as an incarnation for Melancholy. The lady, in Durer's work, does not only represent the failure of creativity to elevate human beings to upper realms, but she also reflects the misery of the entire Nature. In spite of man's achievements in the fields of knowledge, science and magic, he/she remains unable to use such means to emancipate himself/herself from the bitter reality.

The painting process to this artist is a mental practice. Meta-

Think (1976) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

phor in his composition is an active device through which transformation is realized effected by light and colour. The surrounding spaces in the composition would only become relevant through his meticulous use of light and colour, whatever the applied material may be.
In his paper works, Ali Talib applies acrylics taking advantage of the flexibility of this media to build a hard textured surface, thus creating an essential dimension of time. In other works (acrylic on paper), rendering a landscape for instance, the painting seems translucently saturated with liquid and light in spite of its rocky nature. His water colours are usually lyrical and the composed particulars interact ethereally.
Abstracted forms in Ali Talib's compositions are mainly derived from his surroundings. The source of these particulars may be easily detected if carefully observed. Looking at the painted figures one may have the feeling that the artist is not concerned in portraiture as much as he is concerned in rendering a state of mind. Loneliness, anxiety, meditation and discretion are mere personified conditions. Those figures seem to symbolize the spiritual crisis of reality which the artist strongly rjects. Juxtaposing the unknown, represented by empty space, against a volume fully occupied with symbols and signs, the artist dramatically yields the concept of isolation and solitude. This very feeling of isolation and solitude is intensely reflected even in rendering a landscape. In one of his paintings a solo mountain or a wasteland seem to be charged with the sense of deso lation, even a still life may invoke a similar feeling, or reflect a similar sense of discretion and isolation. Landscapes thus, seem to derive their moods from the state of the human beings reflected in the images of Ali Talib. His painting, as such, is an image within a framed picture the secrets of which can only be disclosed in the illuminated parts of the composition.
Ali Talib usually entitles his art works selecting a literary mode of expression. His thematic compositions are of narrative nature that often seduce the viewers to develop a realistic explanation. Viewers, therefore, find themselves involved in looking after various interpretations, and become distracted in a way that holds them back from enjoying the very artistic skills rendered in the art work. What is secretly going on, as Talib's painted themes inspire, or the whispered dialogue reflected throughout the harmony of colours are quite capable of dragging the eyes in search of the nature of women's dissociated members, for example, or the reason for a woman's concealment behind heavy and artificial make up. One may enquire about their skeptic silence. Distracted viewers may also fail to detect the drowned head amid entangled lines and rough textures, or questions what is regarded

Family in Front of Khufu Pyramid (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

in the painting as a paradox between the apparent silence of the harmonious colours against a strained and restless inner movement. Perhaps many other minor details can stop the viewer and lead ultimately to contradictory impressions.
These contradictions, in Ali Talib's paintings, do not reveal themselves easily, but may gradually be unfolded to elaborate the composed particulars, especially those tiny details that occupy the surface of the volume which the artist carefully treats to maintain a balance for his composed subject. His instant and spontaneous lines dynamically surrounding the main form in the composition do not reflect the artist's own being only. They also reflect with utmost sensitivity how capable this artist seems to be in capturing the restless human psyche.
Women constitute an important element in the art works of Ali Talib. They are usually portrayed in a controversial state of mind. The curious characteristics of the women represented in his works are essentially charismatic. Woman, in his experience, seems to serve as a means to generate a dual meaning of the thing and its opposition: beauty and hideousness, innocence and malice, tolerance and cruelty. A woman may stand as an open space and an imprisonment at the same time. She is either heartless or a pure heart inside a doll's figure. But Ali Talib also uses his subject matter as means to perform his artistic skills. In one of his paintings for instance, the woman carrying a bouquet of flowers hides the windows of her soul behind black eyeglasses and artificial make up. She seems to be a mere object, simply an image reflecting the artist's aesthetic vision. With the advent of 1998 Ali Talib took a decisive step to move towards the West. He suddenly quit his job in Jordan as a professor in the University of Yarmouk, to settle for the rest of his life in Holland as a refugee. His friends and those who are well acquainted with his character were utterly taken aback wondering what has prompted this Iraqi southerner, who grew up on the shores of Basra and the waters of its two rivers, to migrate to such a cold northern part of the world initiating a new life as a complete stranger! But hasn't this been the situation for the majority of Iraqi creative talents? Yet, against no other choice, he sustained his new life suffering from being a man out of his place and language.
Contemplating the works exhibited in his first one man show held in Bahrain (Al Riwaq Gallery 2001) containing works executed in his recent exile, I had the feeling that the artist maintained his oriental origins and his departure had been merely physical. Artists, like Ali Talib, who left Iraq as grown ups and established persons, would remain attached to their original place and carry on their artistic career drawing on their memories. In fact

Untitled (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

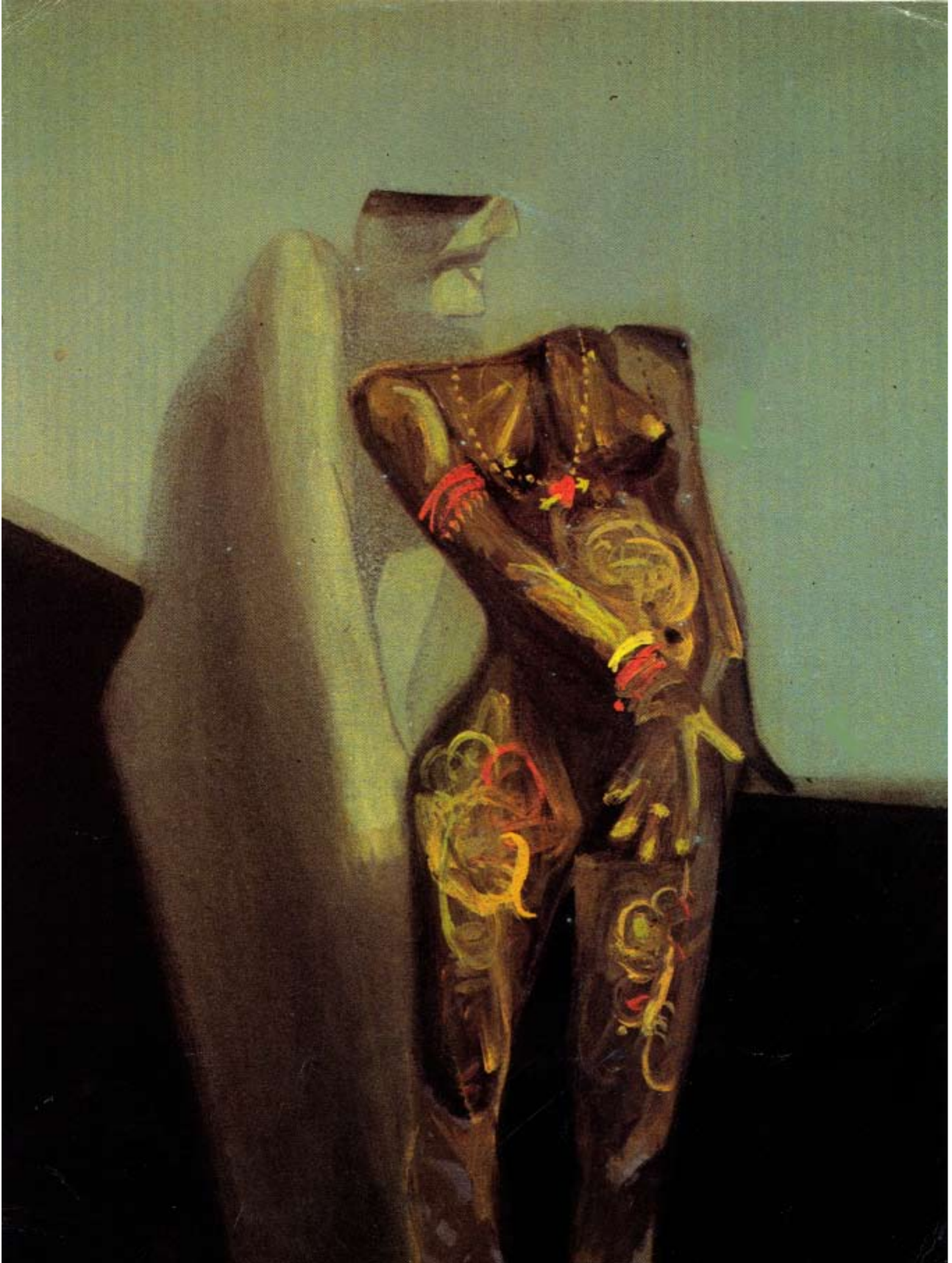
they dwell inside their memories. Those paintings of the artist did not by any way reflect the traits of the new place. In contrast to the gloomy and dark climate of the Northern lands, Talib's colours, manifested in those and later art works up to the most recent ones, seemed bright and lively. Yet his sense of solitude and estrangement have been accentuated.

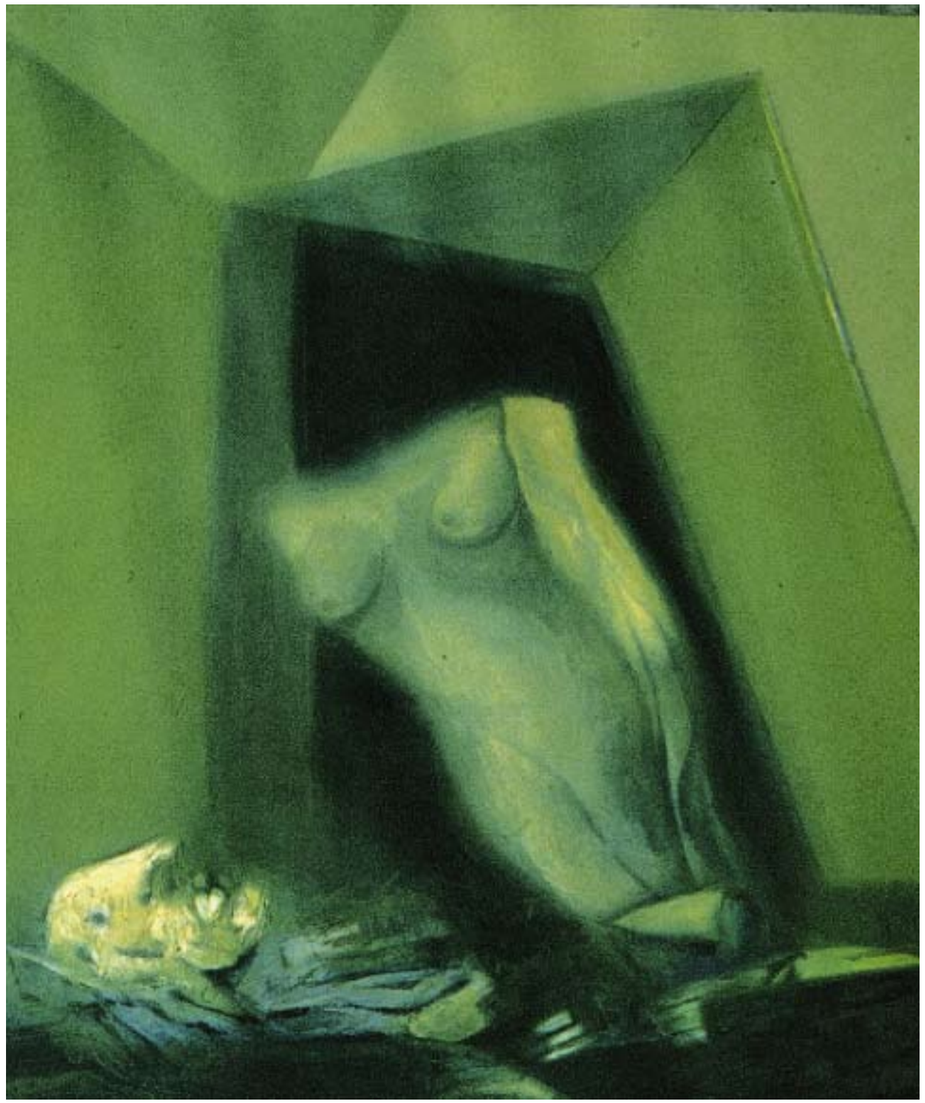
To conclude, Ali Talib's art works, in essence, derive their subjects from his very inner self despite his residential place. This fact may ascertain the creative potentials of this artist who has successfully survived the complications of living in exile. The employment of his excellent skills has enabled his works to become a true mirror for a unique human condition

Amman: August 2009

1.The innovationists: A group of artists included painters, sculptors and one photographer.
2.This and other art works can be viewed on his site: www.alitalib.com
3. Ali Talib: An introduction of the catalogue for the joint exhibition held with RafaAl-Nasiri, Amman, May 1992
4. Ali Talib: Introduction, the catalogue of the joint exhibition with Rafa Al-Nasiri at Abdul Hamid Shoman Foundation, May 1992, Amman.

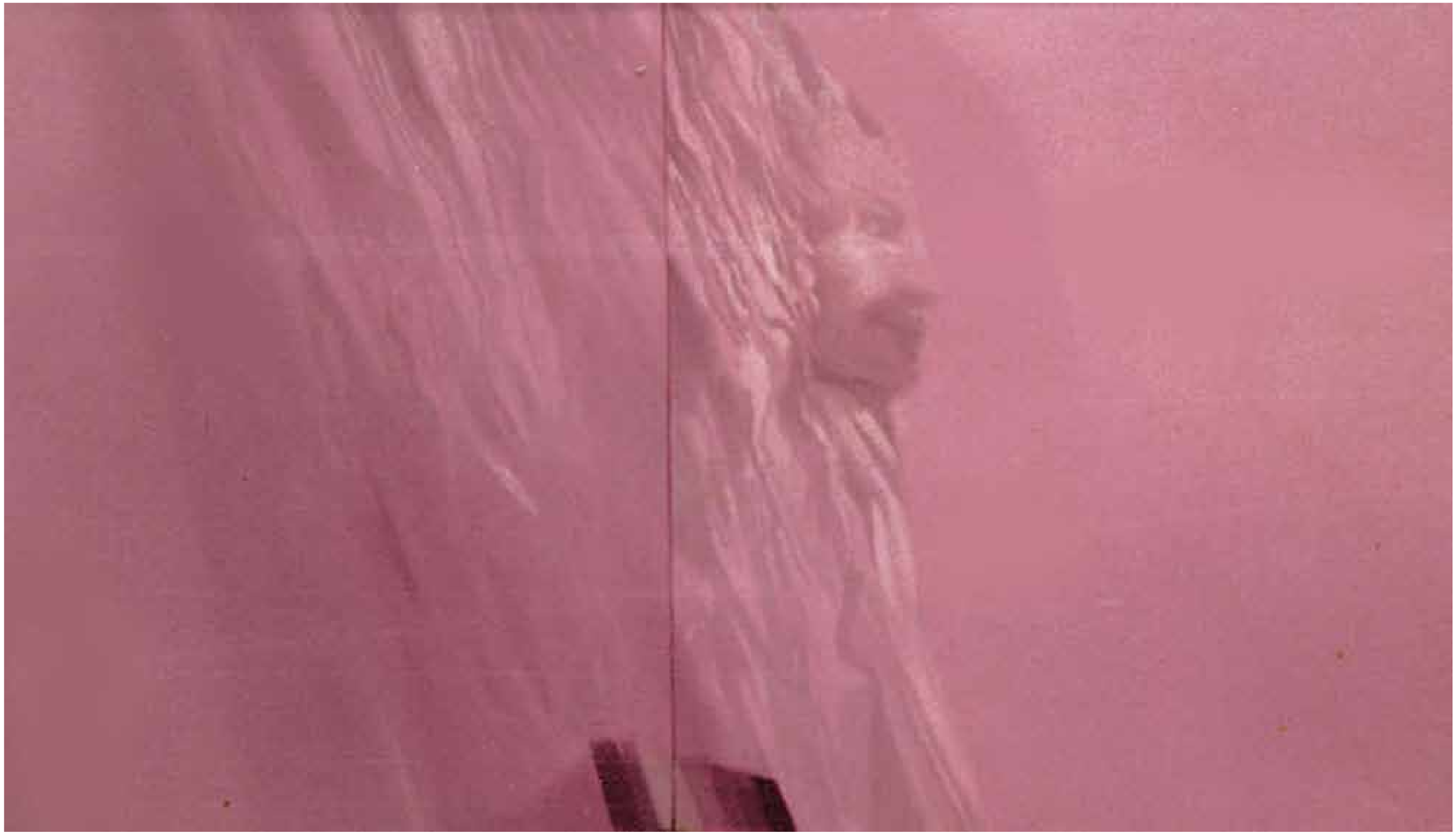
Family in the Open (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.





Visit (1984) Oil on canvas, 120 x 100 cm.

Tattoo (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

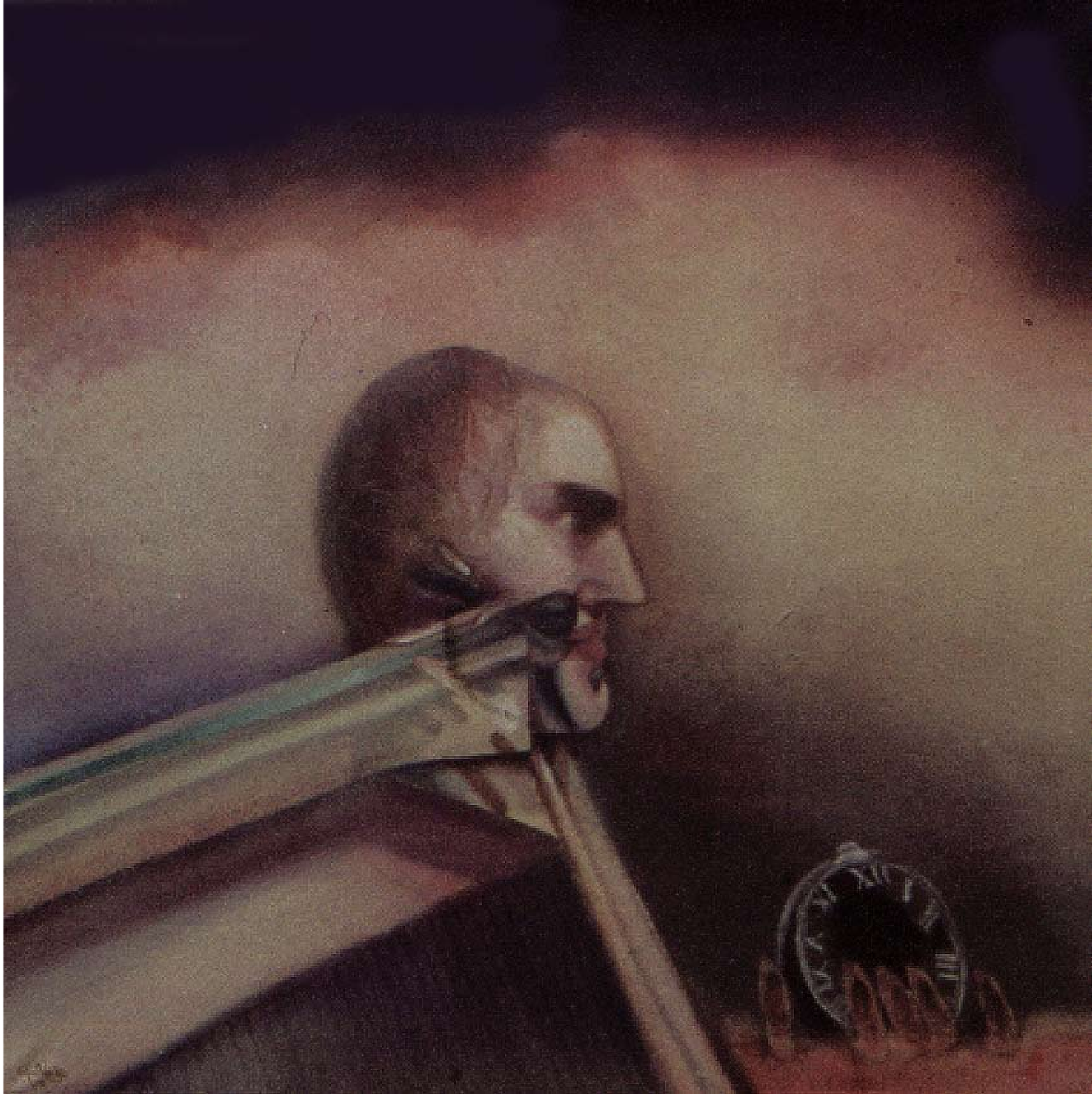


At the Border (1984) Acrylic on canvas, 140 x 70 cm. Private Collection.

Lovers & Mountain (1985) Oil on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

Man & Woman (1985) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

Optimistic (1985) Oil on canvas, 70 x 60 cm. Private Collection.



Present (1985) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

Actor (1985) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

The Other Side (1986) Oil on canvas, 140 x 130 cm. Private Collection.

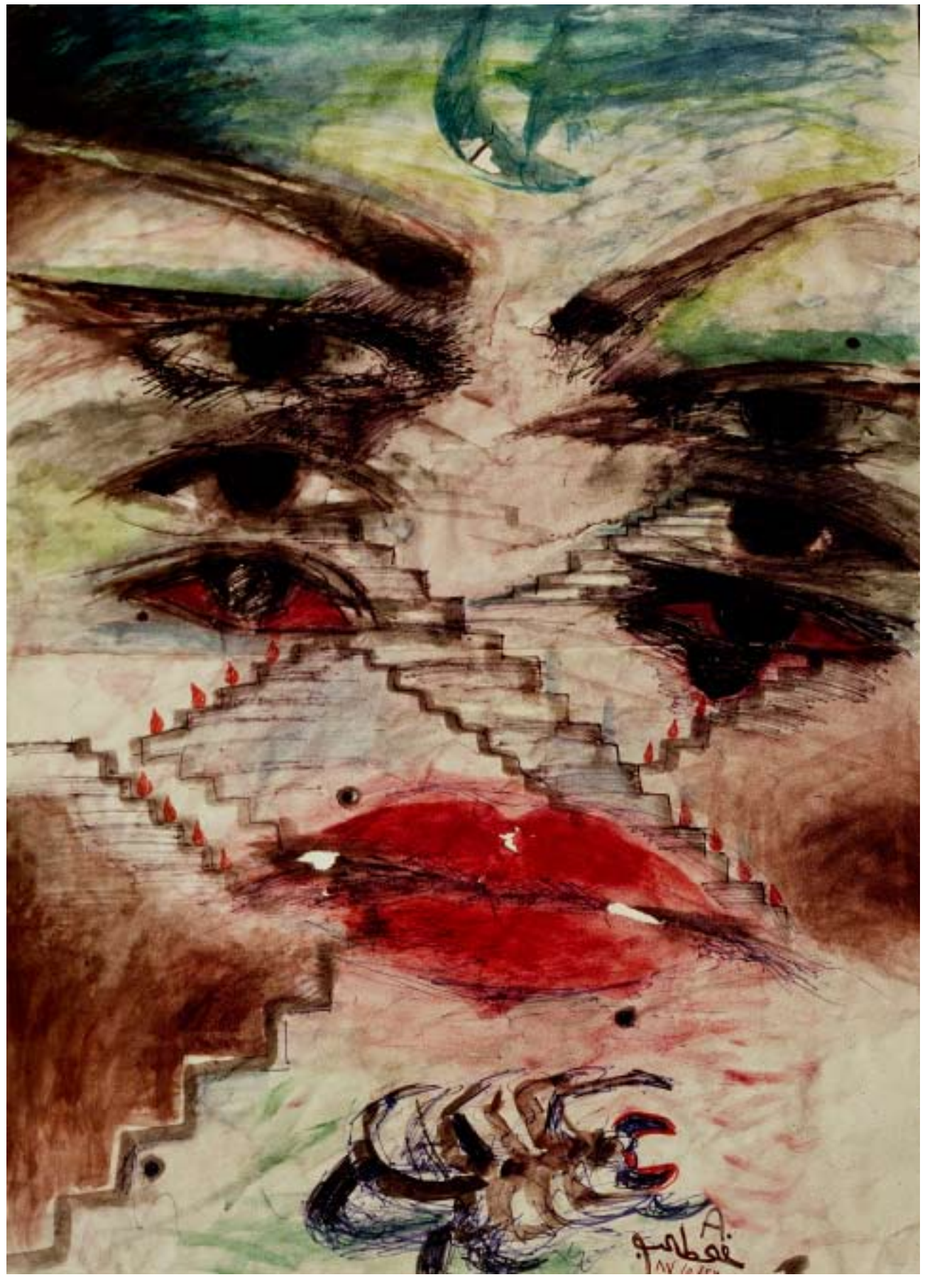
Porcelain Statue (1986)
Oil on canvas, 200 x 200 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

Untitled (1986) Acrylic on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

Friendship (1987) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

Waiting (1987) Oil on canvas, 122 x 122 cm. Private Collection.

Head (1987) Earthenware, 12 x 12 x15 cm.



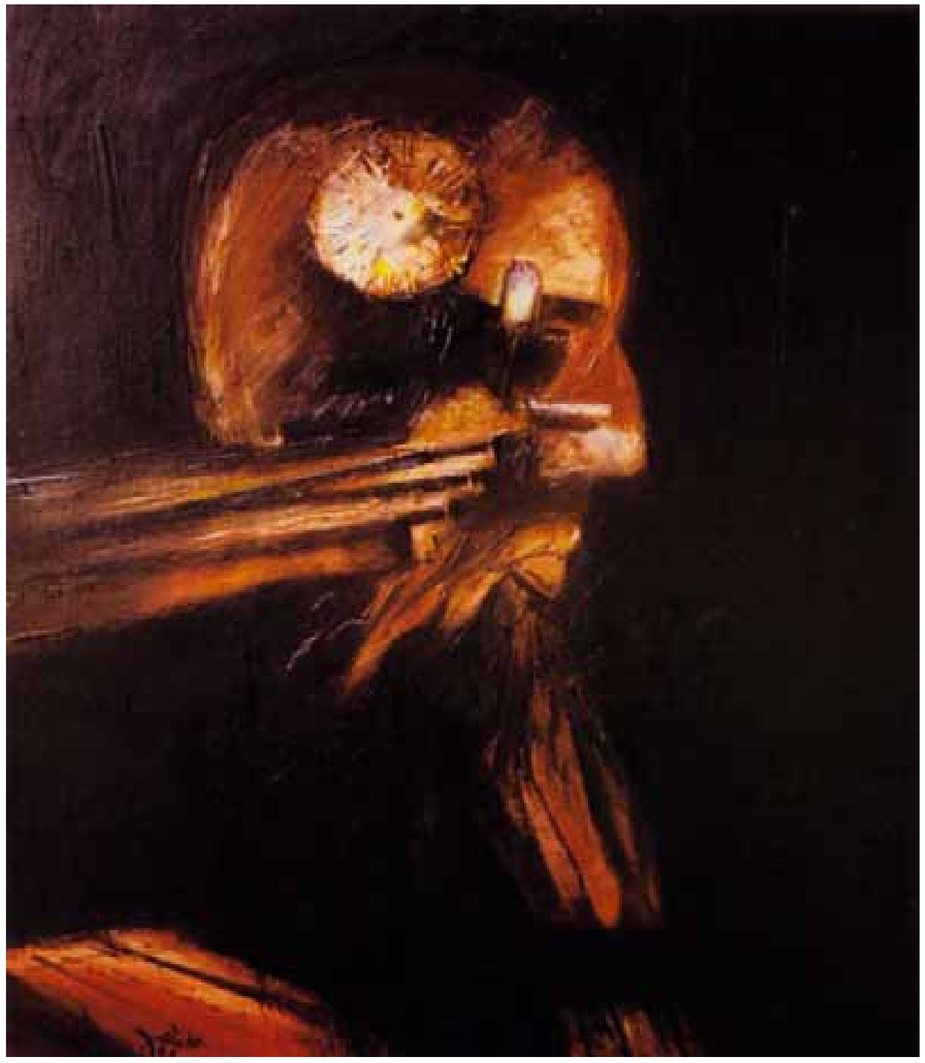
View (1987) Ink on paper, 80 x 70 cm. Private Collection.

Spectator (1988) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Smoker (1988) Acrylic on paper, 110 x 80 cm. Private Collection.

Departure (1988) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Memory (1988) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.



Untitled (1988) Oil on canvas, 88 x 65 cm. Private Collection.

Othello (1988) Acrylic on paper, 60 x 80 cm. Private Collection.

Untitled (1989) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

Birthday (1989) Acrylic on canvas, 105 x 100 cm. Private Collection.

Man & Woman (1989) Oil on canvas, 135 x 135 cm. Modern Art Museum, Cairo.

Man & Woman (1989) Oil on canvas, 135 x 135 cm. Shoman Foundation, Amman.

Telepathy (2009) Acrylic on canvas, 130 x 105 cm.

Sleepless (1989) Oil on canvas, 120 x 120 cm. Shoman Foundation, Jordan.

Telepathy (1990) Acrylic on canvas, 130 x 105 cm.

Flag (1990) Acrylic on canvas, 40 x 40 cm. Private Collection.

Heart (1990) Acrylic on canvas, 76 x 56 cm. Private Collection.

Profile 1 (1991) Acrylic on paper, 28 x 22 cm.

Profile 2 (1991) Acrylic on paper, 28 x 22 cm.

Untitled (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Cancellation (1991) Acrylic on canvas, 76 x 56 cm.

Telepathy (1992) Oil on canvas, 120 x 60 cm. Private Collection.

Untitled (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm.

Memory (1992) Oil & mixed media on wood, 120 x 100 cm.
Private Collection

Man & Woman (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Shoman Foundation, Amman.

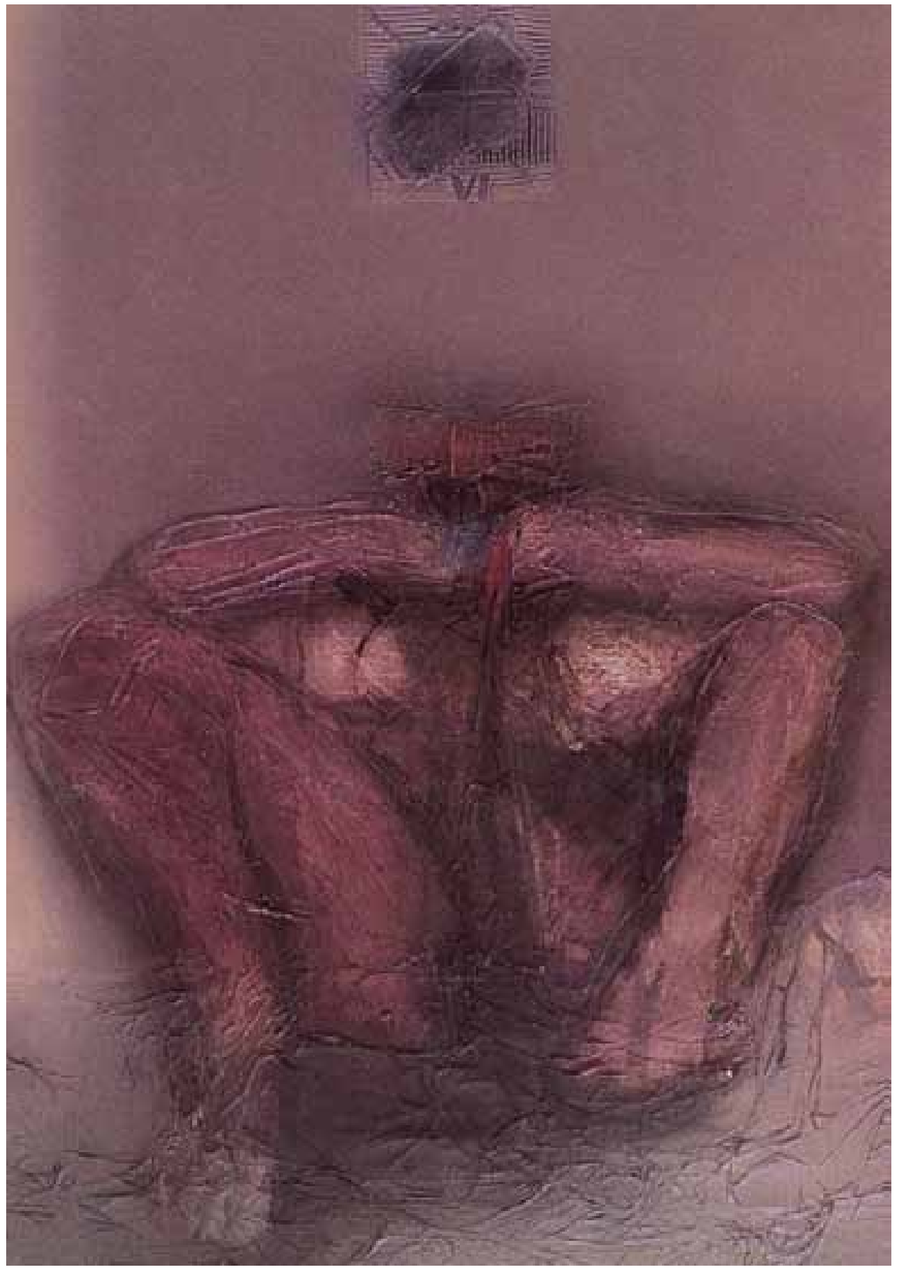
Man & Woman (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Magic Square (1992) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

Untitled (1992) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

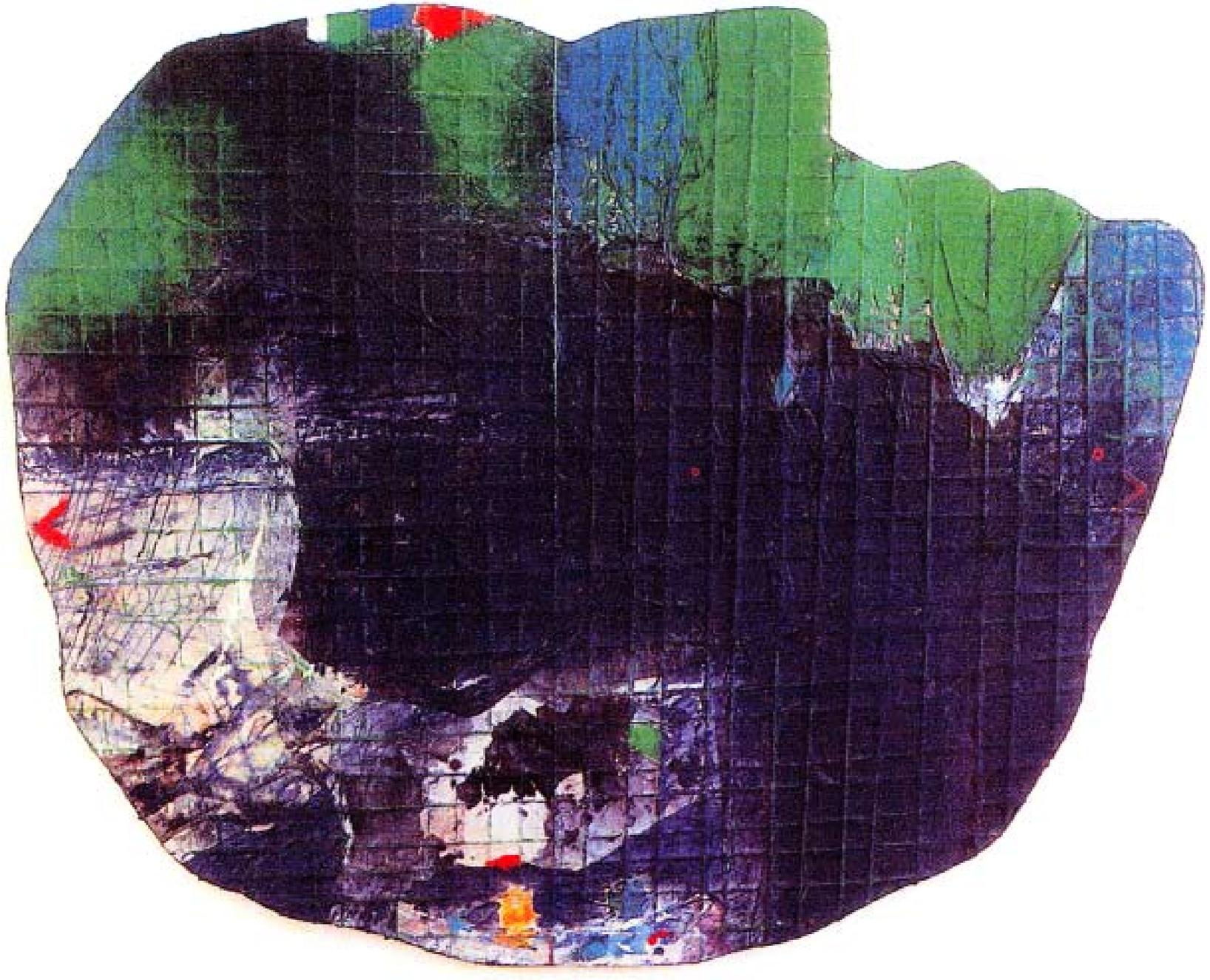
The General (1992) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

Midnight (1993) Oil on canvas, 90 x 80 cm.

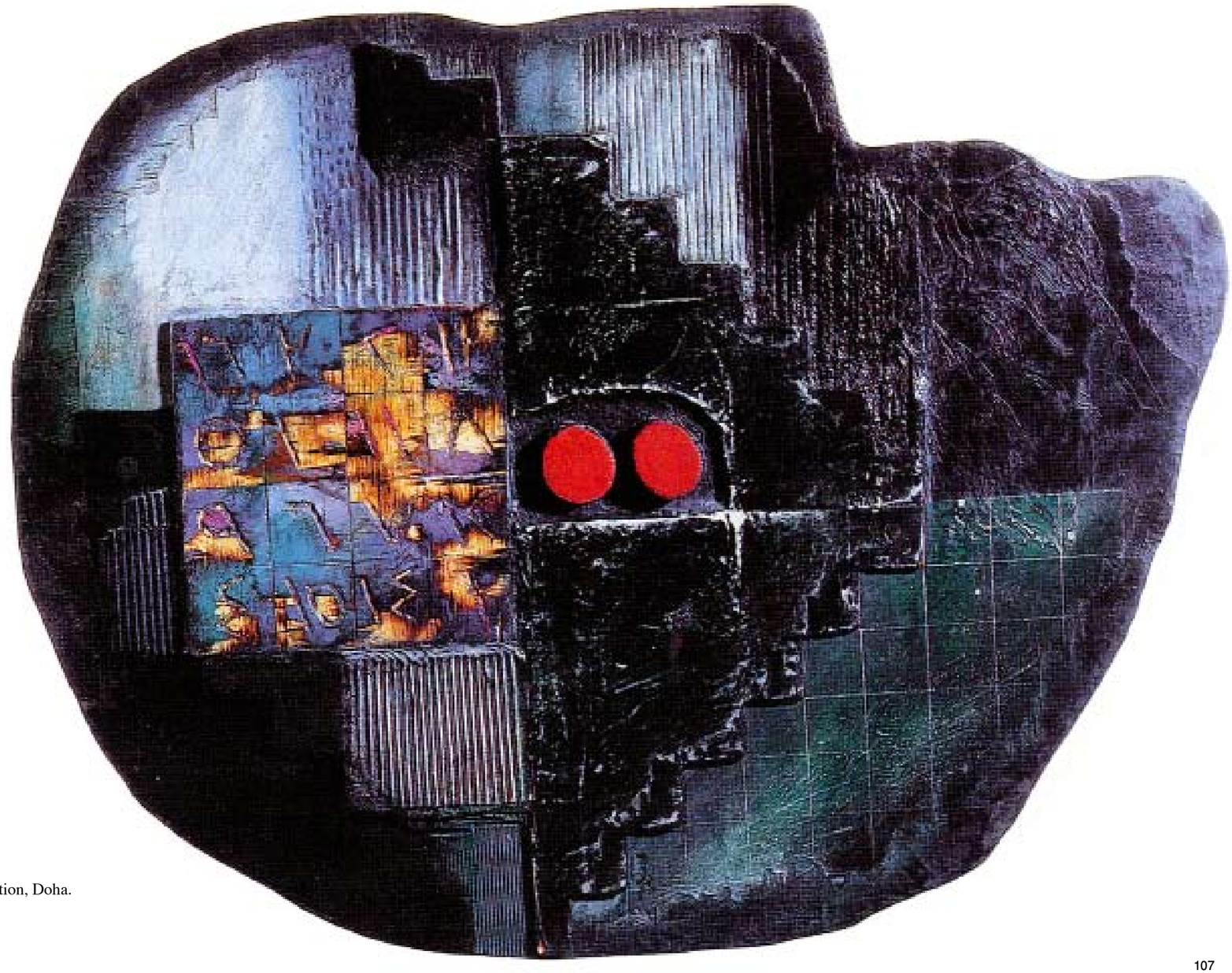


Midnight (1993) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

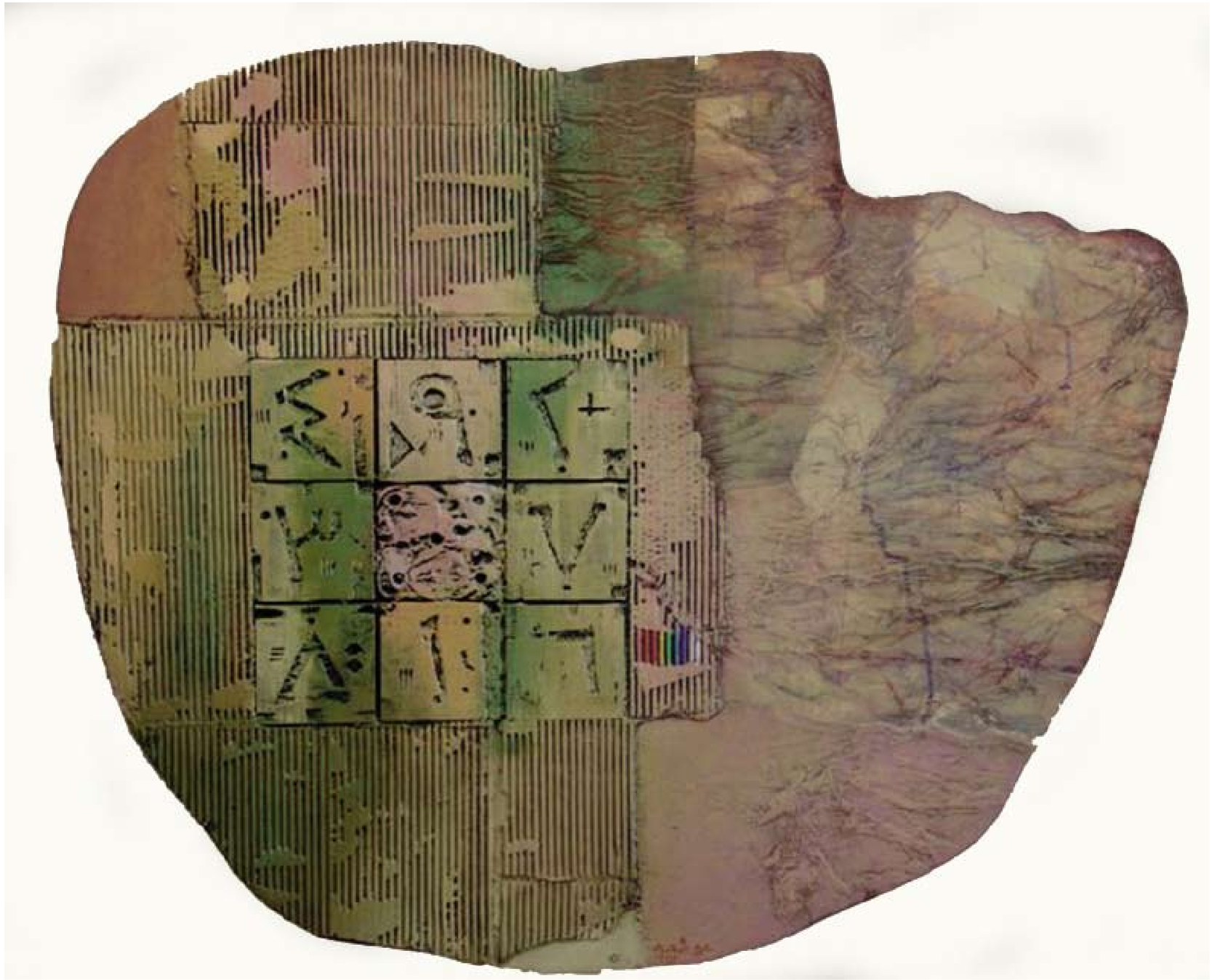
Two Women (1993) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.



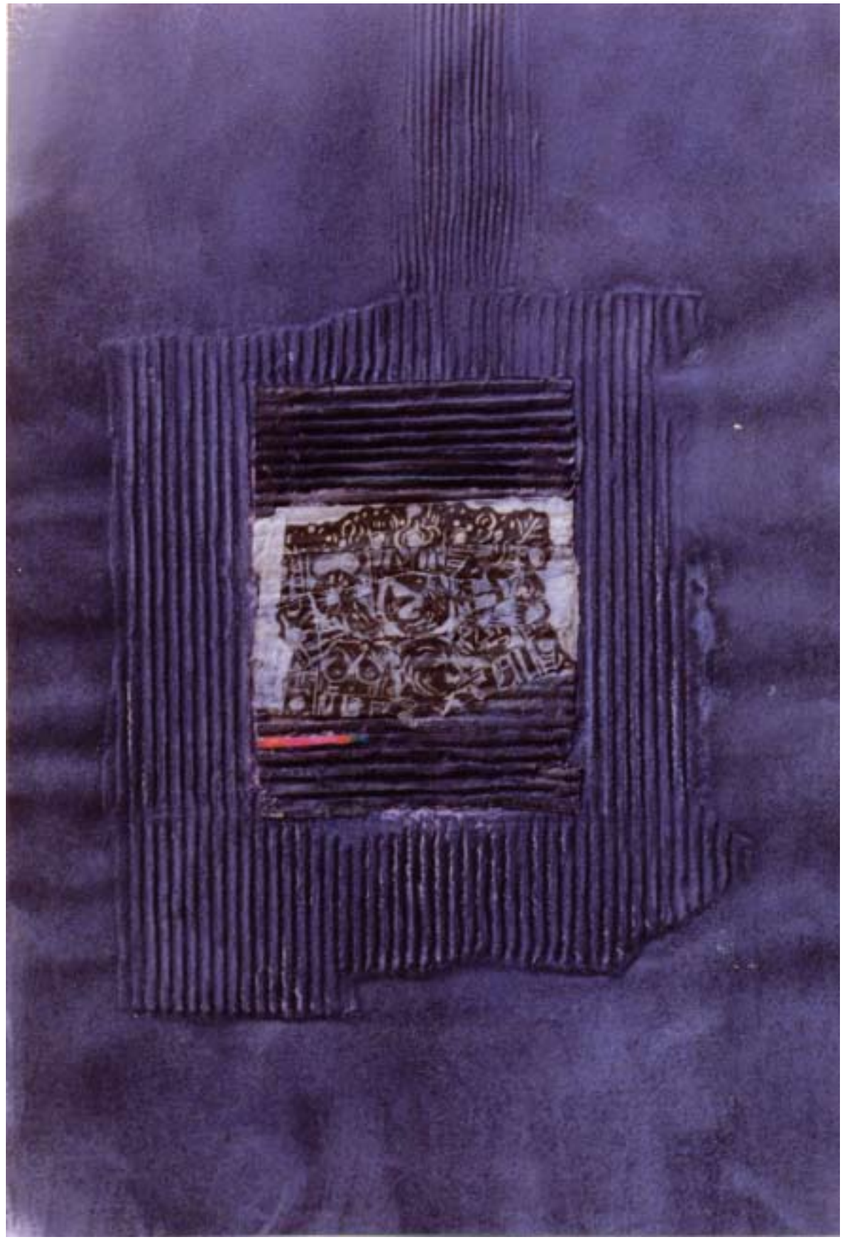
Head (1993) Oil on wood, 100 x 80 cm. Private Collection.



Head (1993) Oil on wood, 100 x 80 cm. Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, Doha.



Head (1993)
Oil on wood, 100 x 80 cm. Museum of Modern Art, Amman.



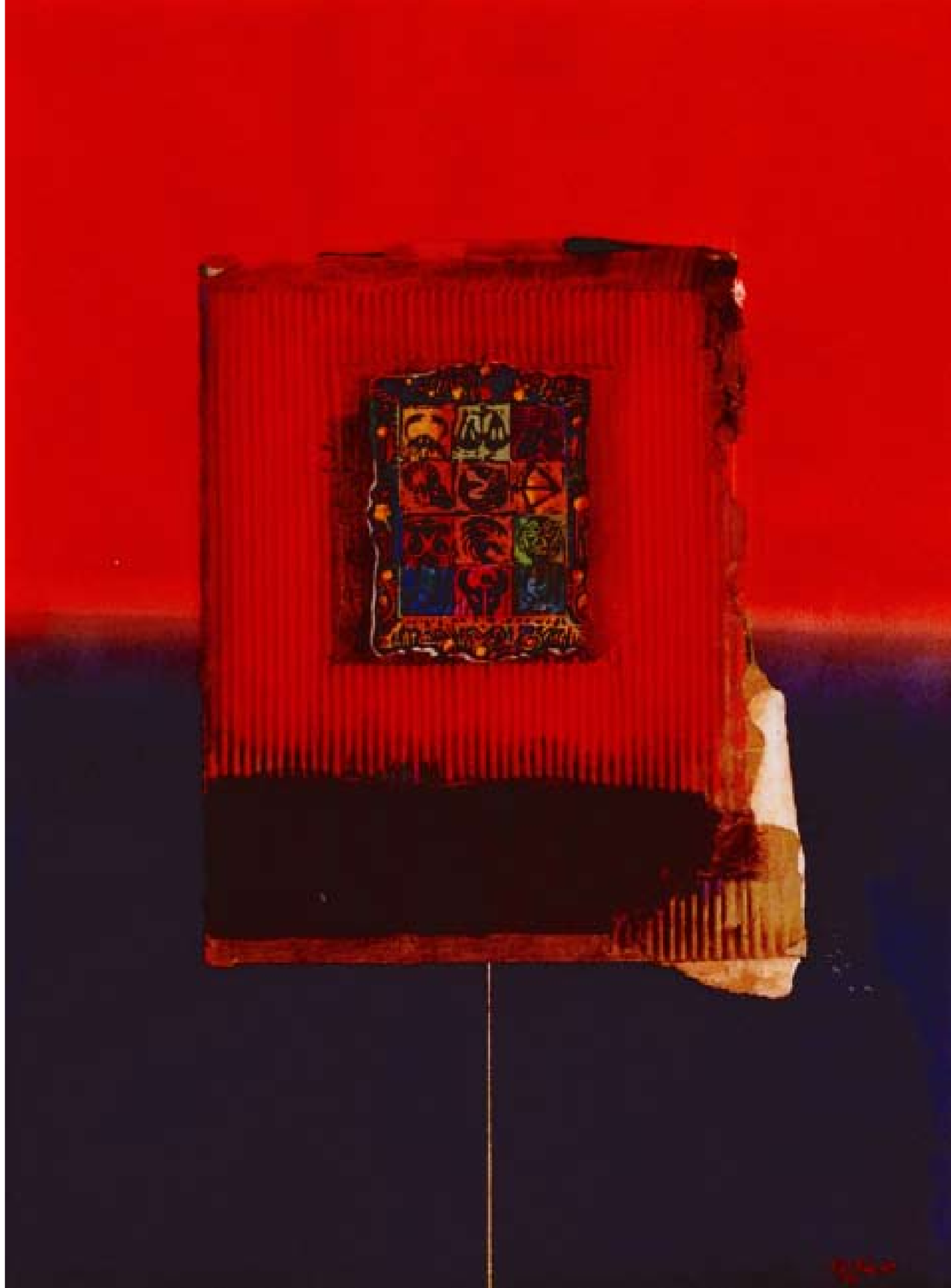
Untitled (1993) Acrylic on paper, 68 x 50 cm. Private Collection.

Butterfly (1993) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Untitled (1993). Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Two Women (1993) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

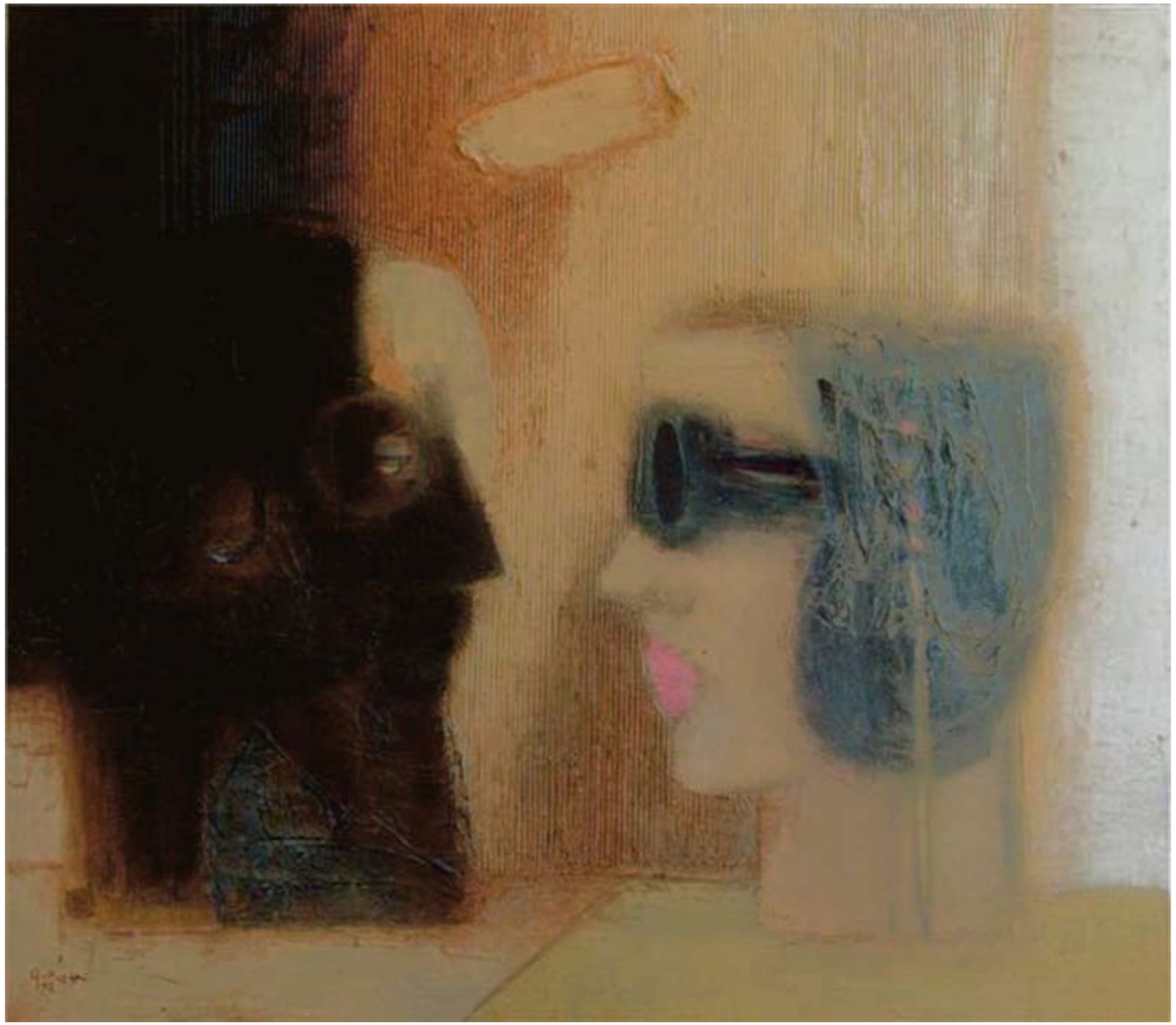
City (1993) Oil on wood, 100 x 100 cm. Private Collection.



Untitled (1993) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

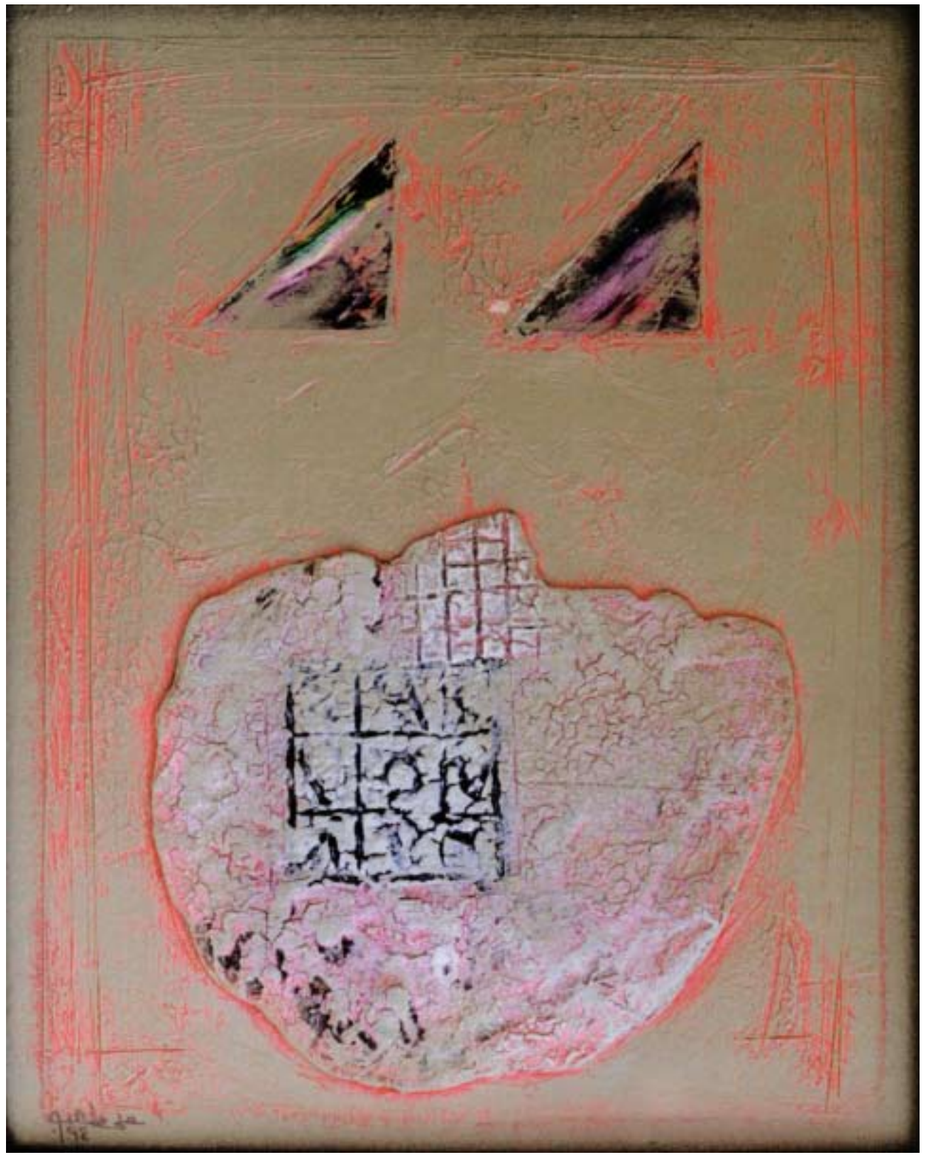
Building (1993) Acrylic on paper, 76 x 56. Private Collection.

Walkers (1994) Earthenware & oxide, 30 x 30 x 36 cm. Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, Doha.



Man & Woman (1994) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

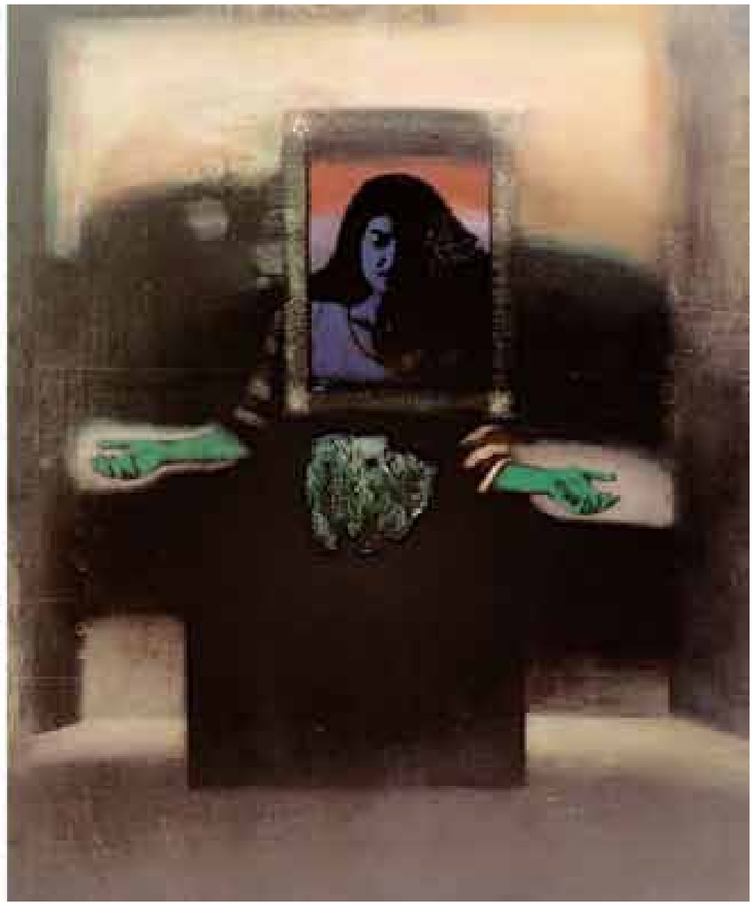
Untitled (1994) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.



Untitled (1994) Oil on board, 50 x 35. Private Collection.

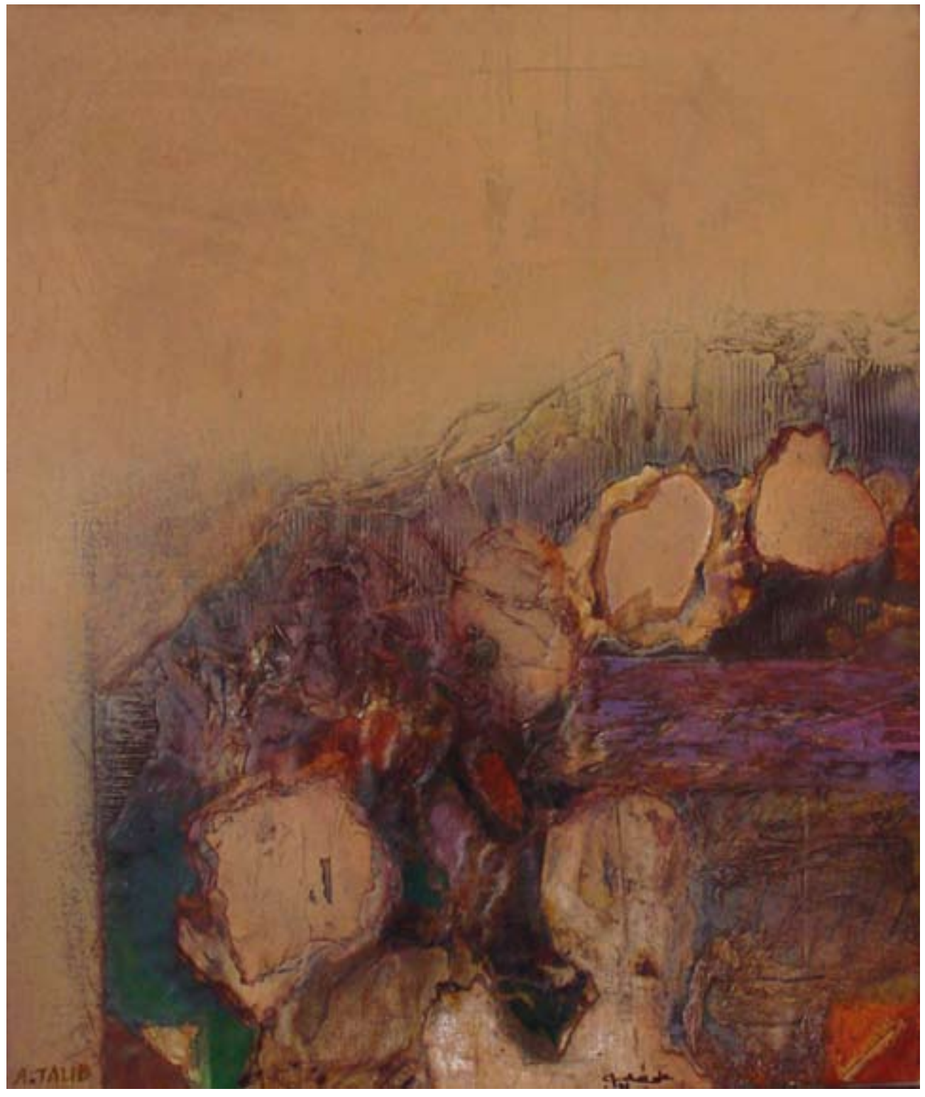
Loneliness (1996) Oil on canvas, 150 x120 cm.

Pieta 2 Oil on canvas.
150 x 120 cm.



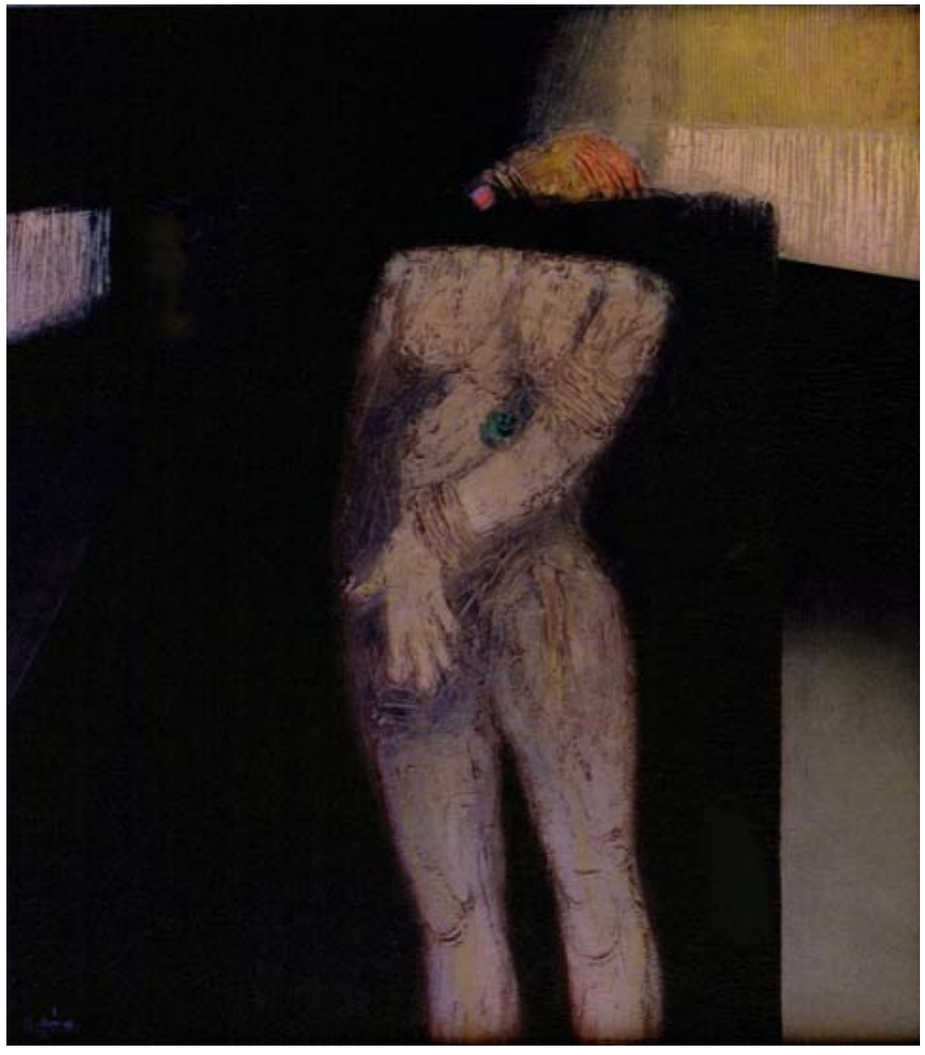
Pieta Oil on canvas. 150 x120 cm.

Homage to Michelangelo (1994) Triptych, Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, Doha.



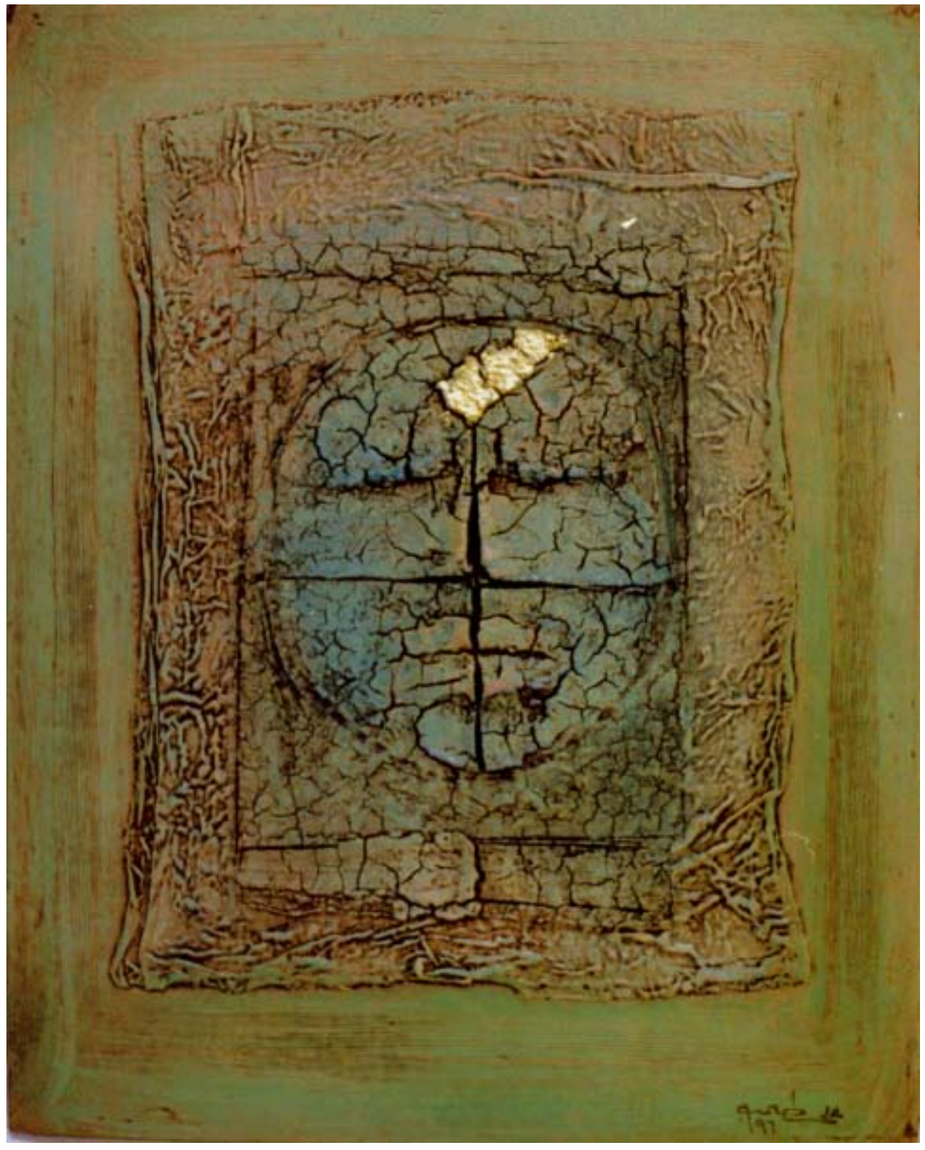
Untitled (1996) Oil on wood, 80 x 65 cm. Private Collection.

Image (1996) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.



Nakedness (1996) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

Green Heart (1996) Oil on wood, diam. 100 cm. Private Collection.



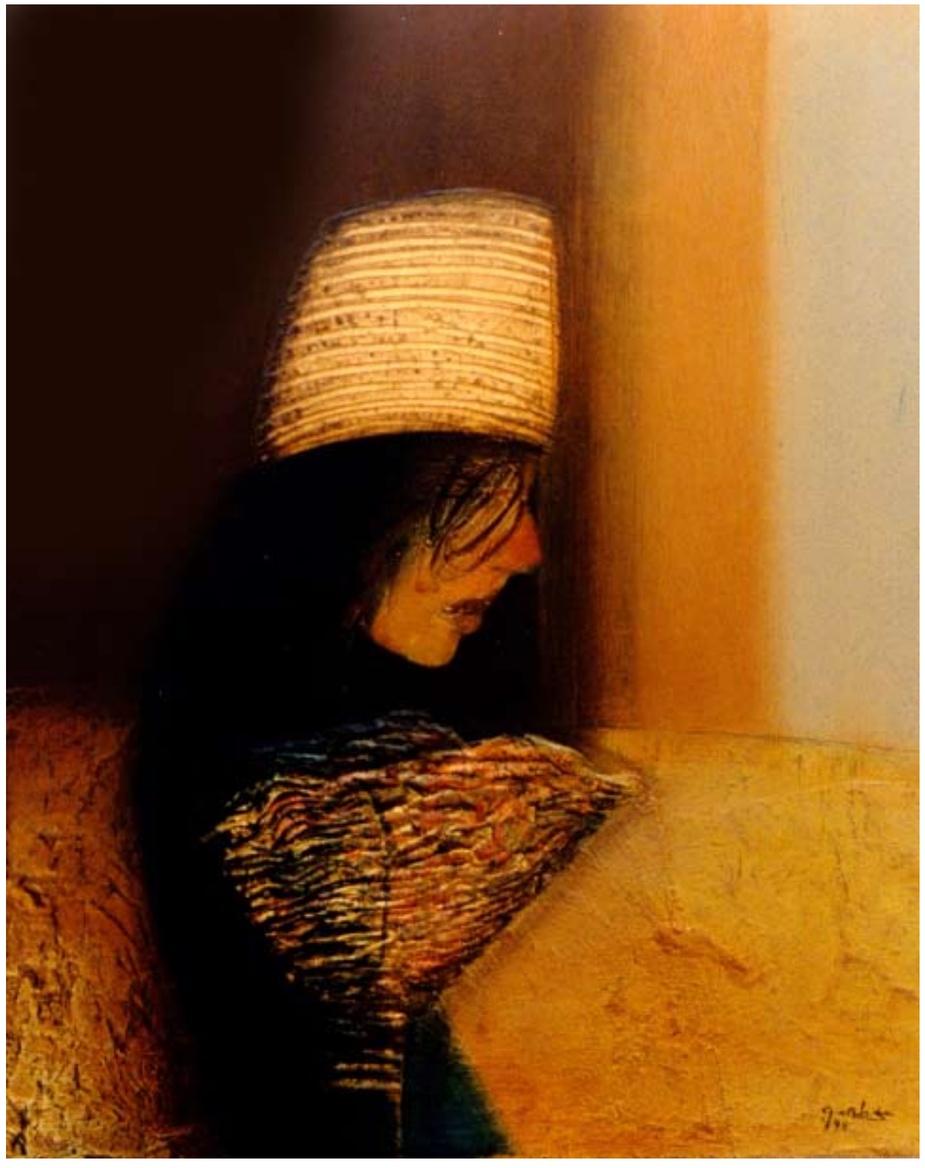
King Lear (1996) Oil on board, 50 x 35 cm. Private Collection.

Memory (1997) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Departure (1997) Oil on wood, diam. 100 cm. Private Collection.

Immigrant (1999) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Golden Hat (1999) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.



Golden Hat (1999) Oil on wood, 60 x 50 cm. Private Collection.

Two Women (1999) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Lily Flower (1999) Oil on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

King Sarjoon (1999) Oil on canvas, 60 x 70 cm. Private Collection.

Head (1999) Coloured earthenware, 14 x 16 x 17 cm.

Ardash Kakavian (2000) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.

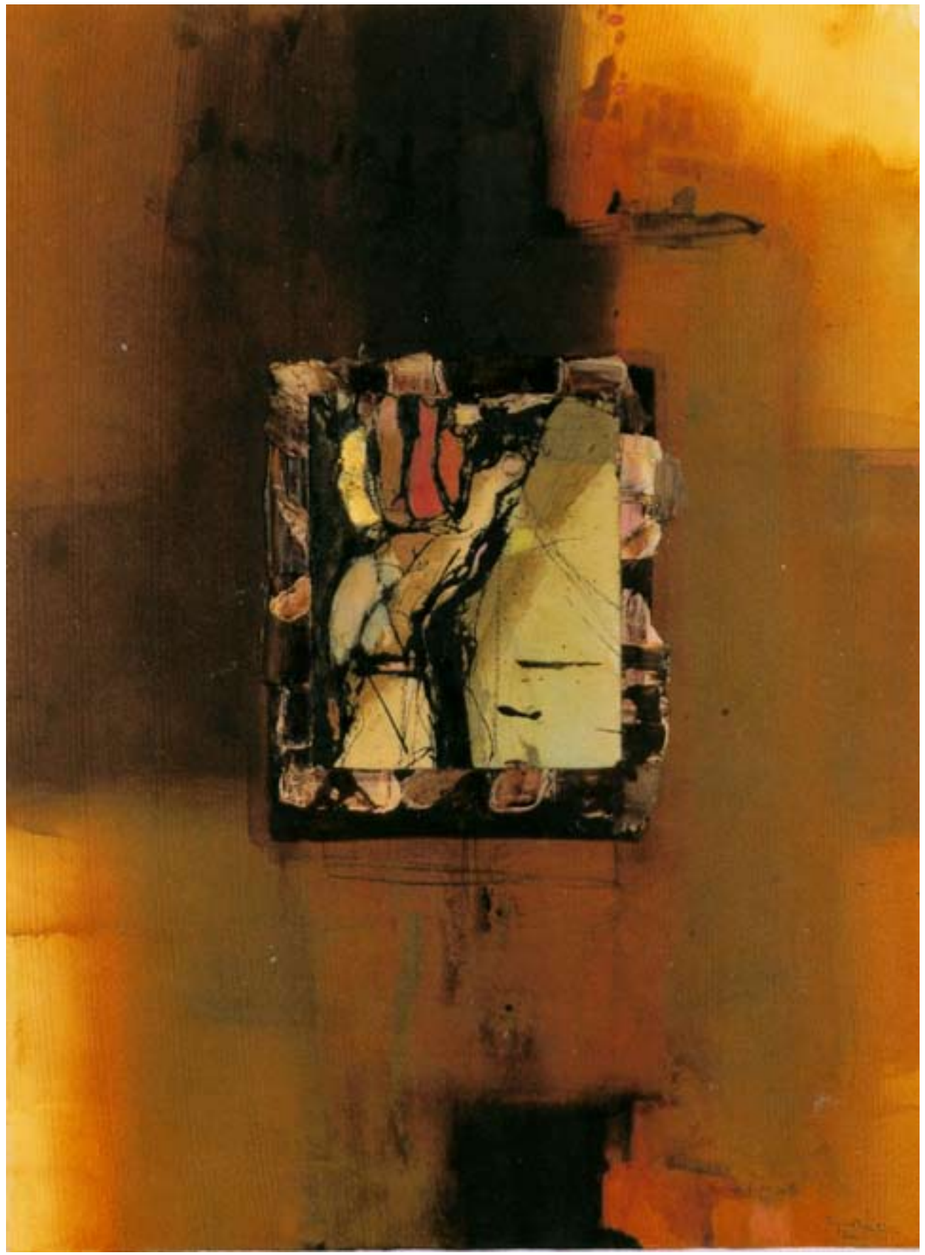
Untitled (2000) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Woman (2000) Acrylic on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

Ishtar (2000) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

What dreams may come? (2001) Oil & mixed media on canvas, 120 x120cm.
Private Collection.

Man & Woman (2001) Oil on canvas, 100 x 100 cm. World Museum, Rotterdam, Netherlands.

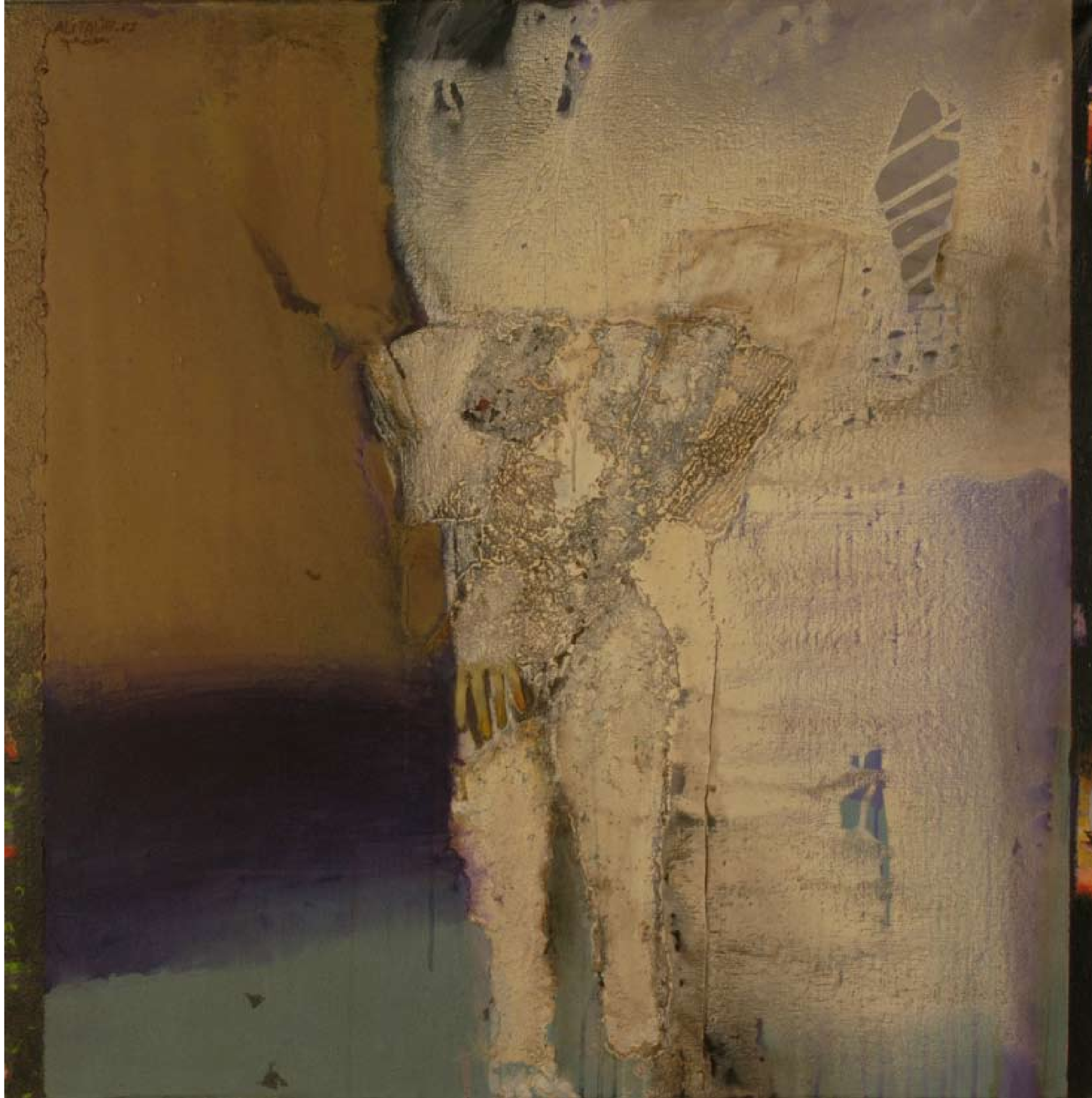


Blockade (2001) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Birth (2001)
(front) Hand-coloured Earthenware,
51 x 51x 53 cm.

Birth (2001)
(Back) Hand-coloured Earthenware,
51 x 51x 53 cm.

Compactness (2002) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.



Untitled (2002) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Sacrifice (2002) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Profile (2003) Ink on paper, 60 x 48 cm. Private Collection.

View (2003) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Woman from Peru (2003) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

View (2003) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

L'Origin du Monde (2004) (Homage to Gustave Courbet) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection, Riyadh.

Silly (2004) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

Untitled (2004) Acrylic on canvas, 160 x 130 cm. Private Collection.

View (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Clay Fence (2004) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection, Riyadh.

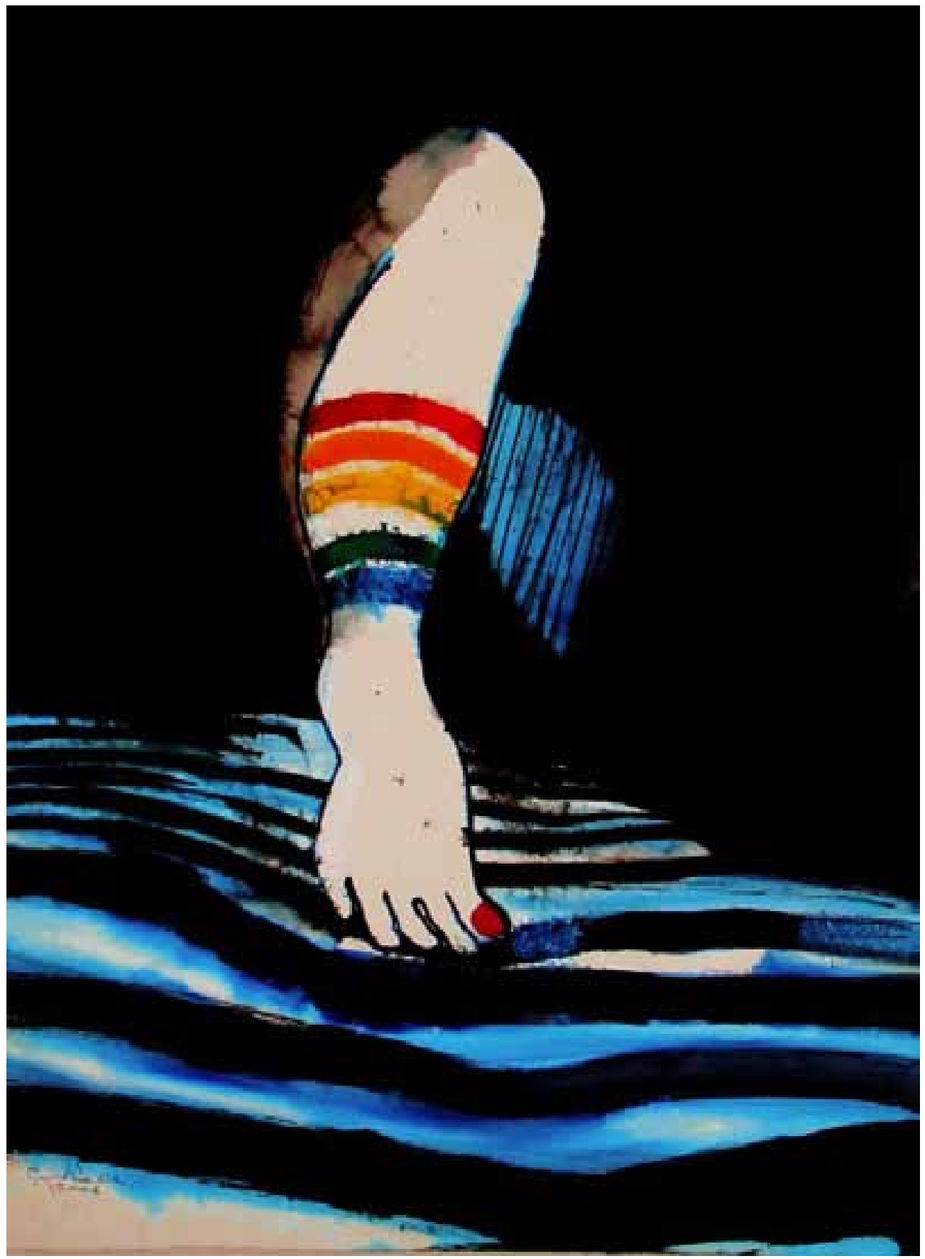
Building in Memory (2004) Acrylic on canvas, 160 x 130 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection, Riyadh.

Building in Memory (2004) Acrylic on canvas, 83 x 63 cm. Private Collection.

Detail (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Detail (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Mesopotamia (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.



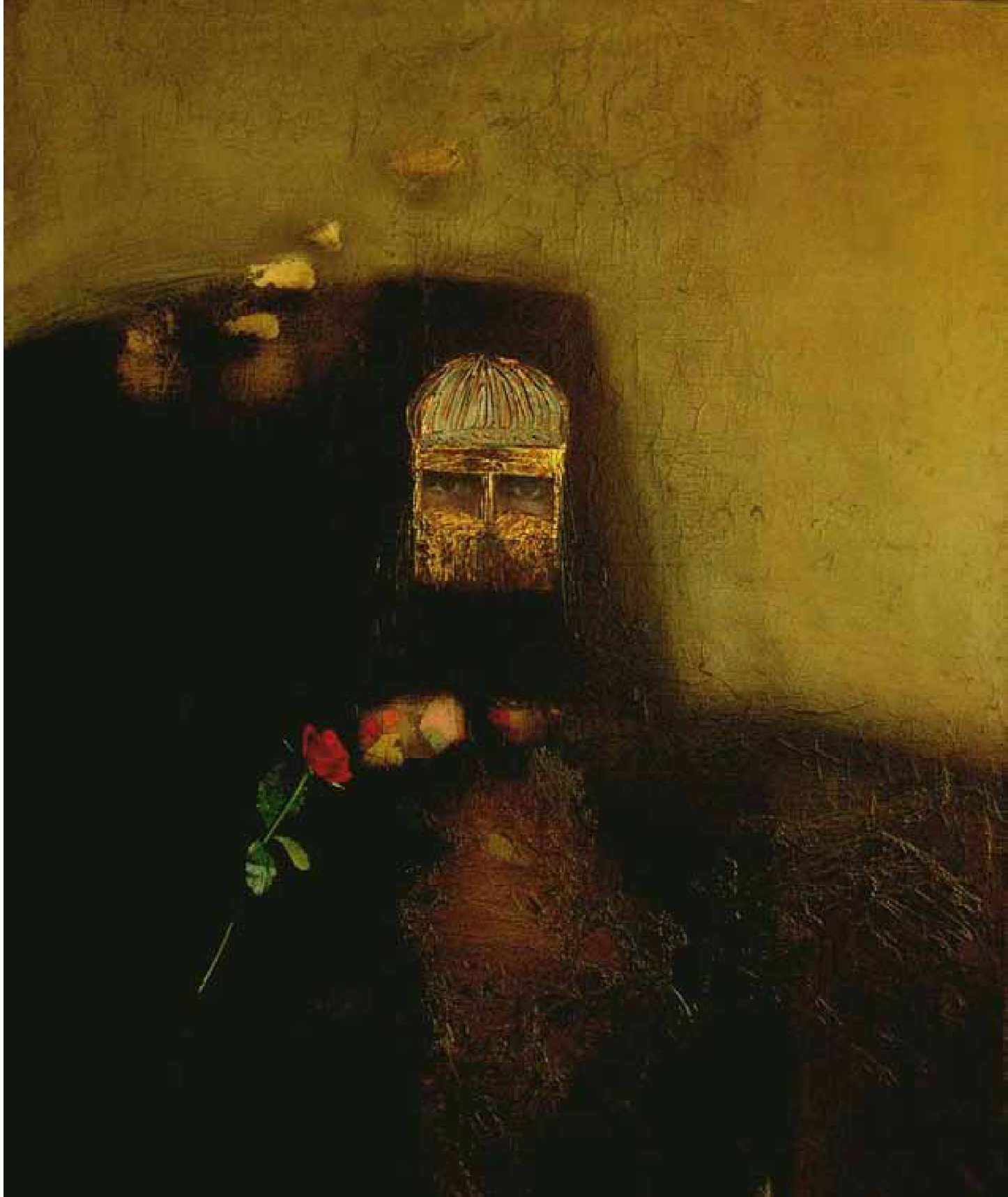
Foot (2006) Ink & acrylic on paper, 76 x 56 cm.

Tear (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm. Private Collection.

Still-life (2006)
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection**.**

Water (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm. Private Collection.

Women (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.



Bloom (2006) Oil on canvas & rose petals, 120 x 100 cm.

Woman (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Out of (2006) Acrylic on canvas, 100 x 80 cm.

Landscape (2006) Oil on canvas, 120 x 100 cm. Private Collection.

Other Stare (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

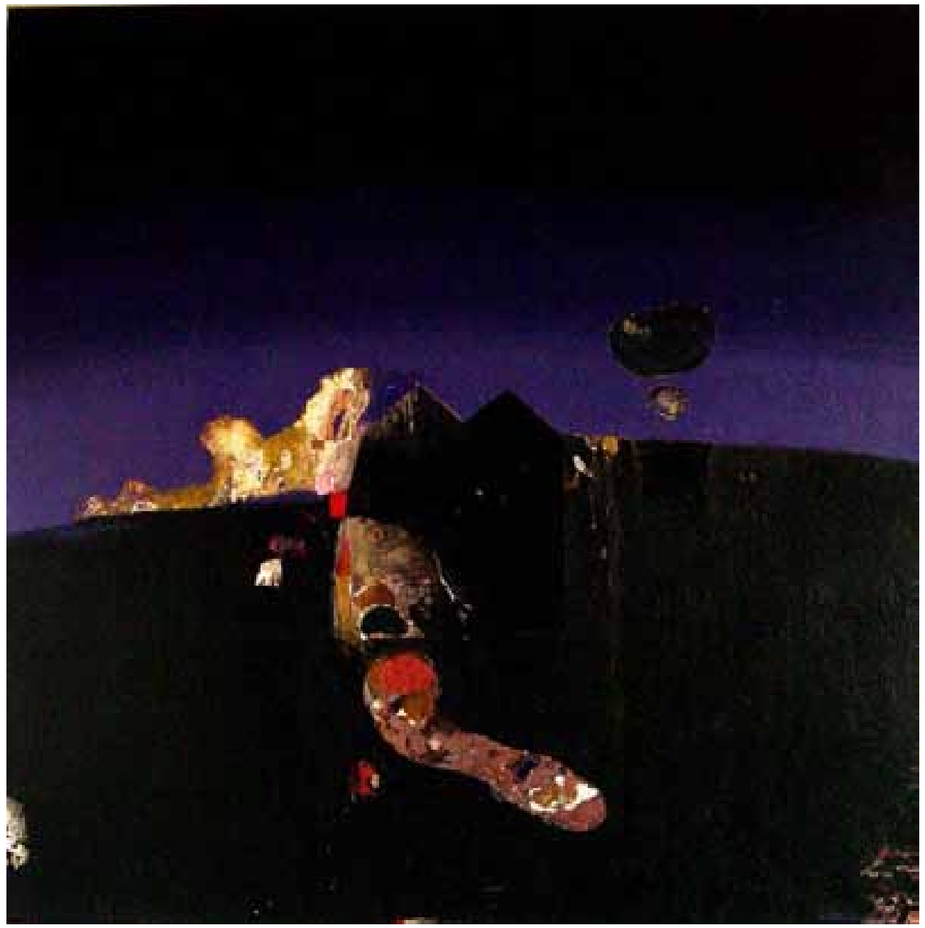
Out of (2006) Acrylic on canvas, 79 x 99 cm. Private Collection.

Mask of (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm.

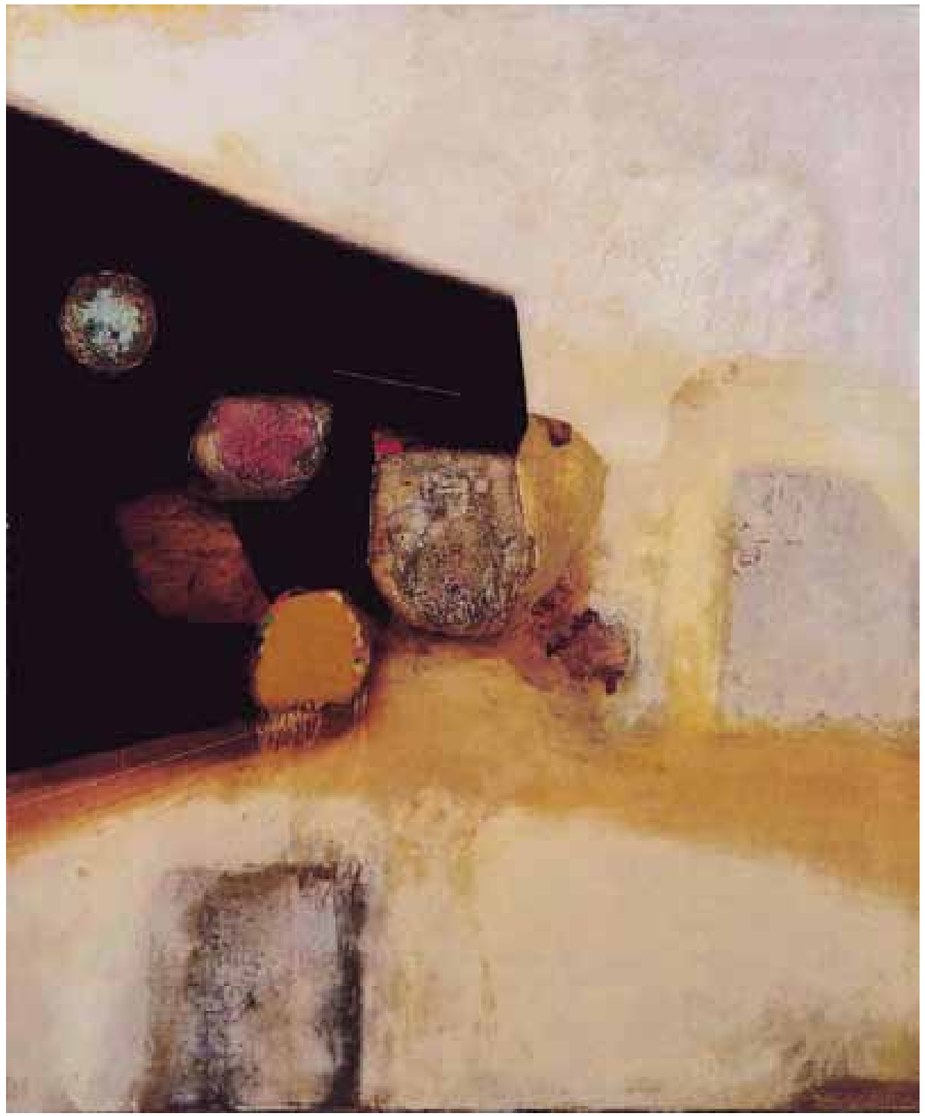
View (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm.

Out of (2006) Acrylic on canvas, 79 x 99 cm. Private Collection.

Woman (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.



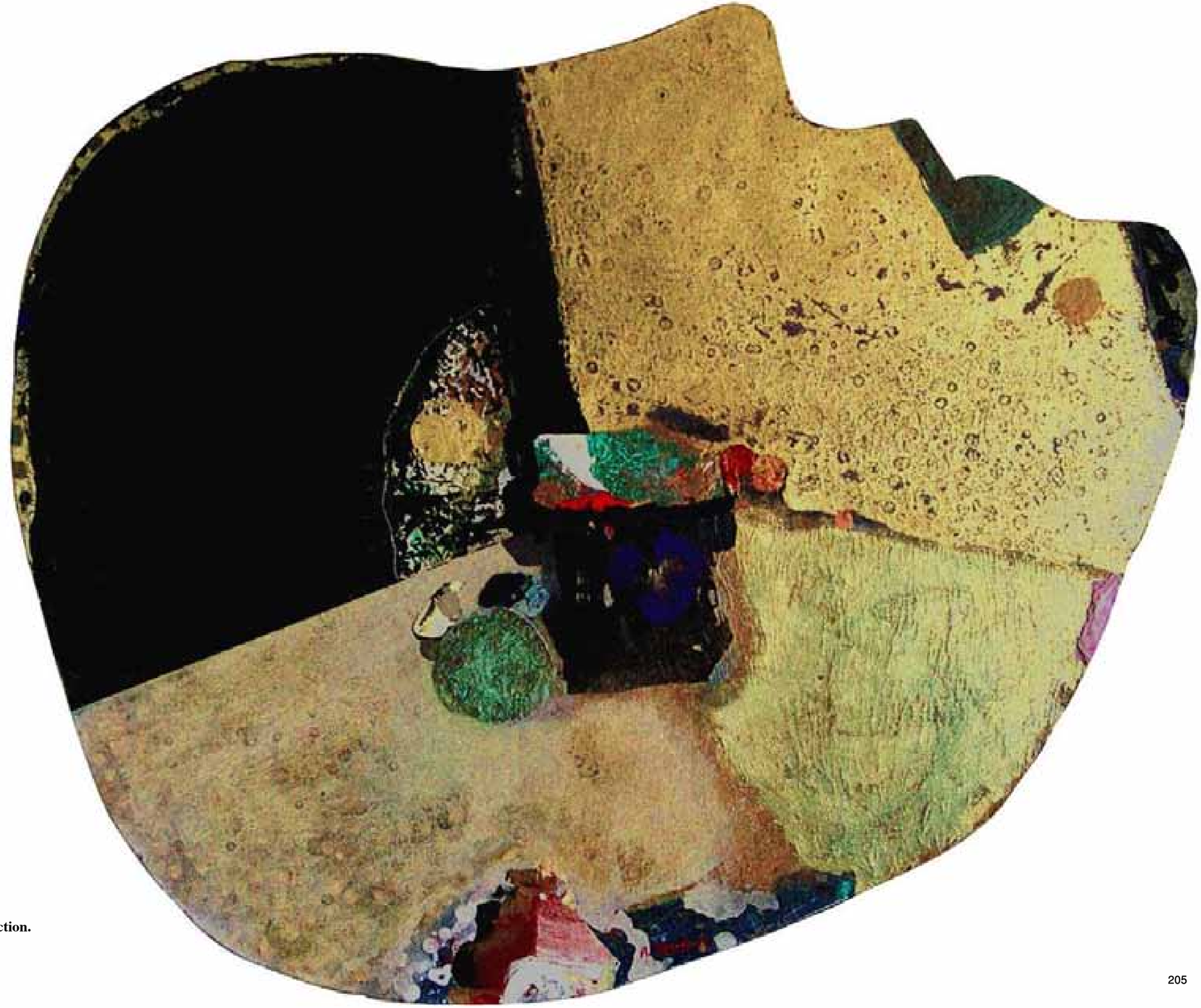
Landscape (2007) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.



Silly (2007) Acrylic on canvas, 120 x 100 cm. Private Collection.

Moons (2007) Acrylic on canvas, 120 x120 cm.

Out of (2007) Acrylic on canvas mounted on wood, 80 x 100 cm.



Out of (2007)
Acrylic on canvas mounted on wood, 100 x 80 cm. Private Collec**tion.**

Untitled (2007) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.

Untitled (2007) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.

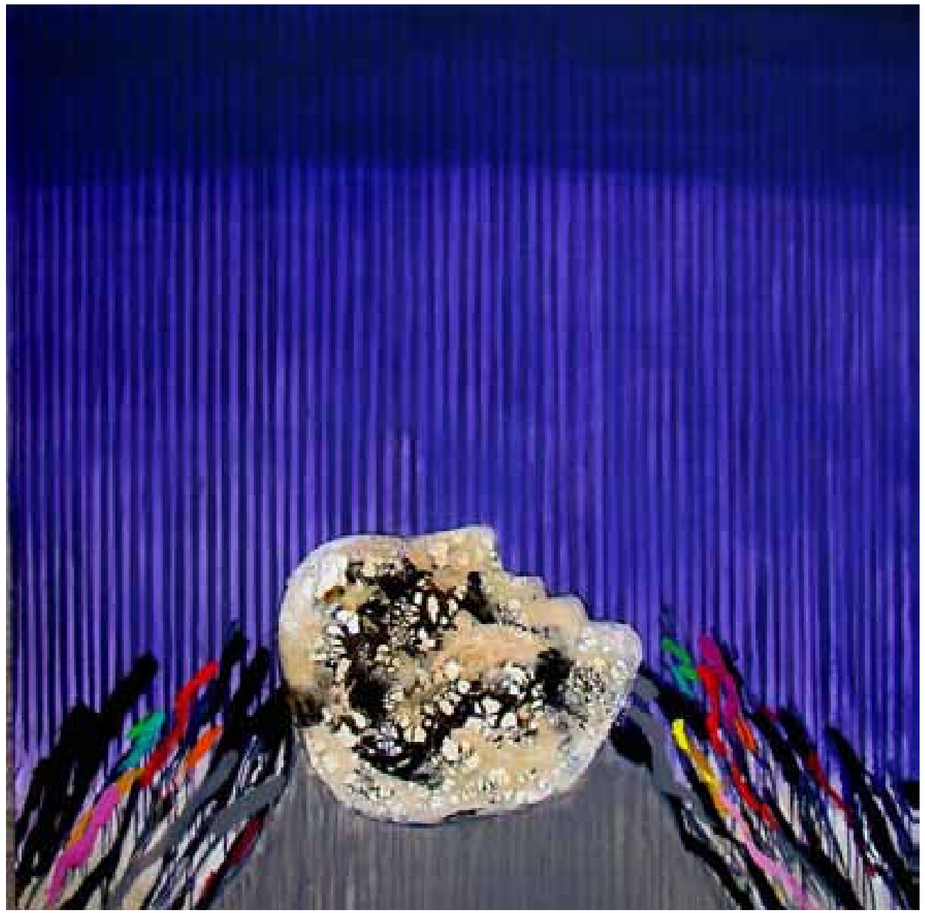
Green Heart (2007) Acrylic on paper, 105 x 75 cm. Private Collection.

View (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

Ten (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

Bird (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm.

Date Palm (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.



Untitled (2008) Acrylic on canvas, 150 x 150 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection, Riyadh.

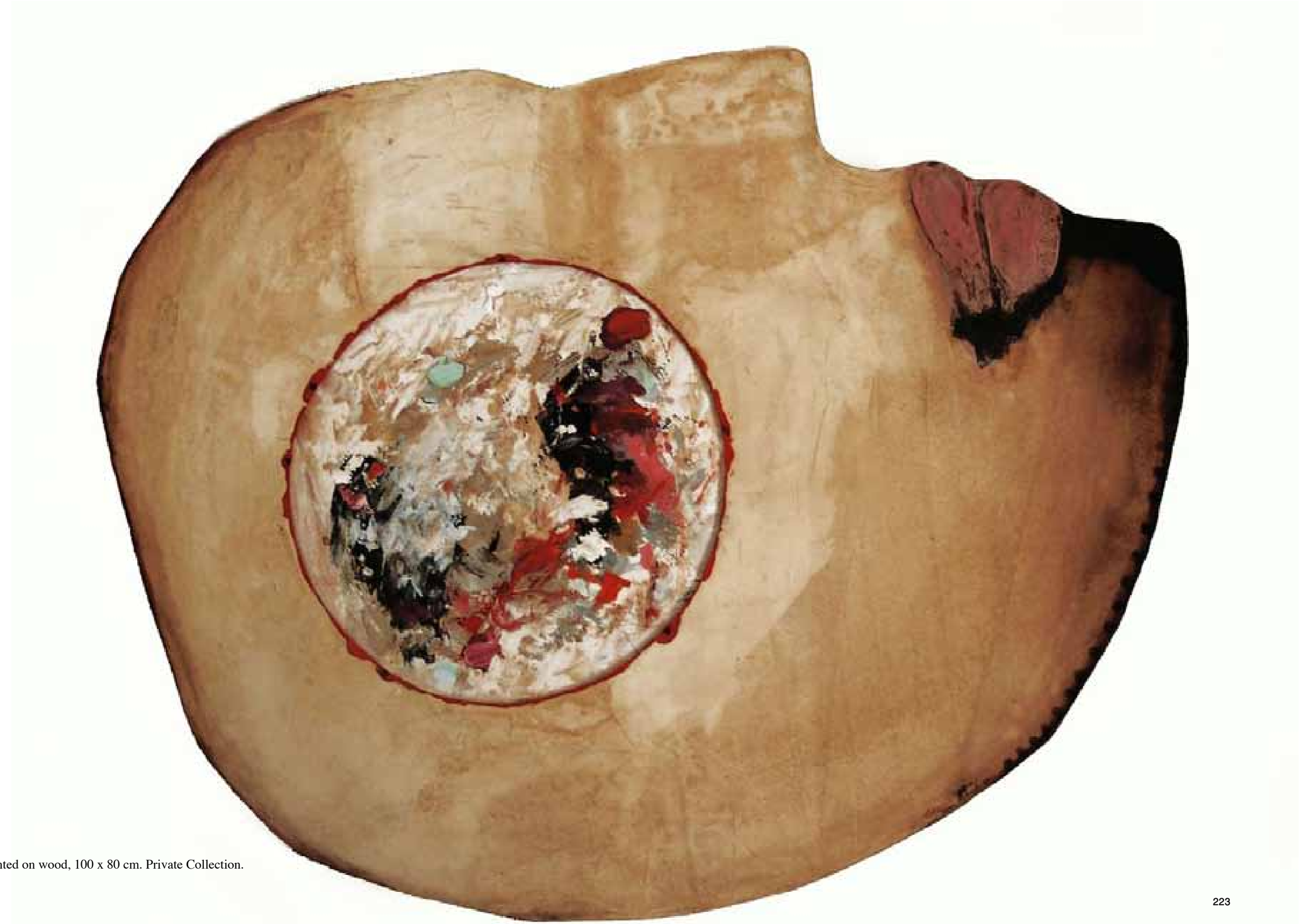
Trace (2007) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Wall (2008) Acrylic on canvas, 150 x 150 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection.

Landscape (2008) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.

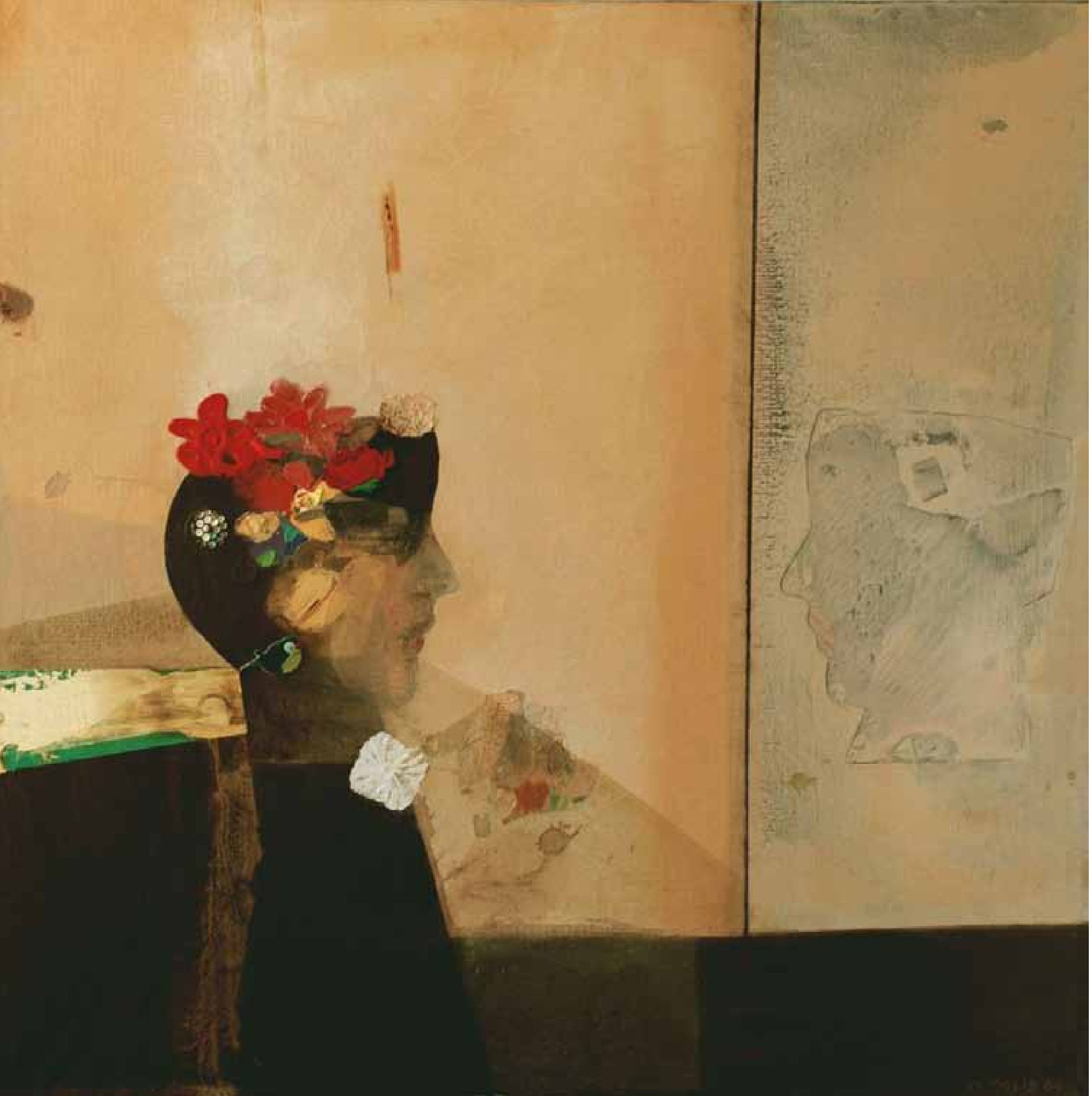
Tangera (2009)
Acrylic & mixed media on canvas mounted on wood,
246 x 196 cm. Private Collection.

Serious (2009) Oil on canvas, 120 x 120 cm.



Eye (2009) Acrylic on canvas mounted on wood, 100 x 80 cm. Private Collection.

Ezmeralda (2009)
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.



Frida Kahlo (2009) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.

DRAWINGS

Salome (1973) Ink on paperboard, 37 x 33cm.

General Director (1973) Poster colour on paperboard, 34 x 32cm.

Horseman (1975)
Poster colour & ink on paperboard,
45 x 35cm.

Choir Crows (1976) Ink on paperboard, 45 x 35 cm.

Family (1975) Ink on paper, 45 x 35cm. Private Collection.

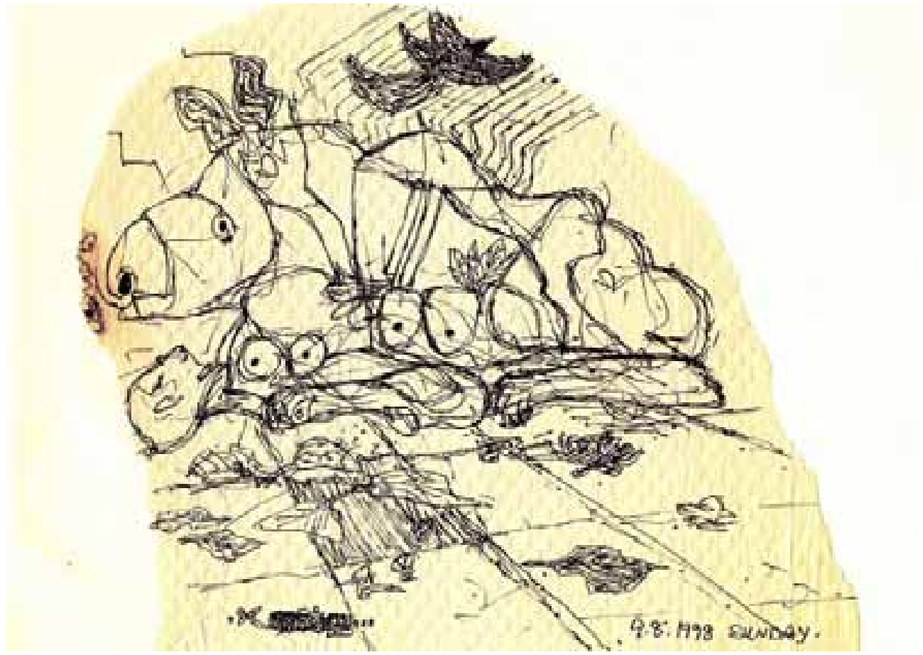
Scarecrow 1984
Ink on Paperboard (54 x 74 cm.) Private Collection.

Telepathy (1987) Ink & pencil on paper, 110 x 152 cm. Private Collection.

Scarecrow (1988) Ink & acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

Self-Portrait (1988) Ink on paper, 65 x 50 cm. Private Collection.

Givenes (1994) Ink & chalk on paper, 54.5 x 37.5 cm.



Compactness (1998) Ink on paper, 22 x 18cm. .

Me (1999) Ink on paper, 14 x 11 cm.

Umbrella (2000) Ink on paper, 38 x 28cm.

Umbrella (2000) Ink on paper, 8.5 x 7.5 cm.

Compactness (2000) Ink on paper, 14 x 10 cm.

Untitled (2000) Ink on paper, 9 x 9 cm.

Compactness (2001) Ink on paper, 14.5 x 9 cm.

Angel (2001) Ink on paper, 12 x 9 cm.

Clown. 2006 Ink on Paper, 50 x 40 cm..

CURRICULUM VITAE

Born in Basrah, 1944, Iraq. In 1966 he graduated with a degree in painting from Academy of Fine Arts, Baghdad. Followed by a degree in Graphic Design. Cairo, Egypt. He worked as a lecturer of plastic art in the Academy of Fine Art as well at The Institute of Fine Art, Baghdad.
He moved to Jordan 1991 and worked at Yarmouk University in Erbid till 1997 He has lived in Nederland since 1998.

ONE-MAN EXHIBITIONS

1964 Mubarakia gallery, Kuwait.
1976 National Museum of Modern Art, Baghdad.
1985 Riwaq Gallery, Baghdad.
1988 Orfaly Gallery, Baghdad.
1992 Joint Exhibition with R. Nasiri, Shoman Foundation, Amman.
1993 Balka a Art Gallery, Amman.
1994 Gallery d Art 50 x70 Beirut.
1997 Arts Center, Bahrain.
2001 Riwaq Gallery, Bahrain.
2003 De Vrije Academie (The Haag) Nederlands.
2004 Glerie Concourt (The Haag) Nederlands.
2004 United Nation Humans Settlements Programmer-Barcelona.
2006 Orfali Gallery, Amman.
2007 Attasi Gallery, Damascus.
2008 Green Art Gallery, Dubai.
2009 Karim Gallery, Amman.

Since the beginning (1964) he participated in Iraqi group and collective exhibitions, Iraq, Cyprus, India, Italy, France, Morocco, United Kingdom, Egypt,Turkey, Kuwait, Jordan, USA, Dubai, Sharja (UAE),Syria, Finland, Lebanon,Vienna, St. Petersburg, and The Nederland’s.

Desire (2008) Earthenware, golden glaze and butterfly, diam. 51 cm.

LIST OF PLATES

2-3
Transparency.(1971) Oil on board, 76.5 x 98 cm. Private collection.

4-5
Out of. 2007 Acrylic on canvas mounted on wood, 100 x 80 cm.

8
Window (1970) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, Doha.

11
Qambur Ali (1964) Oil on wood, 92 x 76 cm. Private Collection.

12
Immigrant (1967) Oil on canvas, 200 x 200 cm.

15
Triel (1971) Oil on canvas, 120 x 120 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad

19
The Center (1968) Oil on wood, 100 x 80 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

Triel (1970) Oil on canvas, 100 x 110 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

21
Narcissism (1972) Oil on canvas, 75 x 75cm.
Private Collection.

22-23
The King (1972) Oil on canvas, 125 x 115cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

24
Loneliness (1973) Oil on canvas, 100 x 110 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

25
Caravan (1969) Oil on canvas, 130 x 110 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

26
Leafs (1975) Oil on canvas, 90 x 90 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

28
Loneliness (1975) Oil on canvas, 90 x 80 cm
Private Collection.

29
Untitled (1975) Ink on paper, 23.5 x 17.5 cm.

31
Bird (1976) Oil on canvas, 130 x 130 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

32
Untitled (1976) Oil on canvas, 100 x 110 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

35
Man & Woman (1976) Oil on canvas, 130 x 130 cm.
National Museum of Modern Art, Baghdad.

37

Ali Talib between Y.al-Shaikh & M.daham with Faik Hasan. Baghdad 1964

Ali Talib with follow students, Academy of Fine Art, Baghdad 1964

The Mask (1976) Oil on canvas, 110 x 110 cm.

38
Man & Woman (1976) Oil on canvas, 100 x 100 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

39
Ceremony (1976) Oil on canvas, 95 x 120 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

40-41
Think (1976) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

42-43
Family in Front of Khufu Pyramid (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

44-45
Untitled (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

46-47
Family in the Open (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

48
Tattoo (1977) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

49
Visit (1984) Oil on canvas, 120 x 100 cm.

50-51
At the Border (1984) Acrylic on canvas, 140 x 70 cm. Private Collection.

52-53
Lovers & Mountain (1985) Oil on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

54
Man & Woman (1985) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

55
Optimistic (1985) Oil on canvas, 70 x 60 cm. Private Collection.

56-57
Present (1985) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

58
Actor (1985) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

59
The Other Side (1986) Oil on canvas, 140 x 130 cm. Private Collection.

60-61
Porcelain Statue (1986) Oil on canvas, 200 x 200 cm. National Museum of Modern Art, Baghdad.

62
Untitled (1986) Acrylic on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

63
Friendship (1987) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

64-65
Waiting (1987) Oil on canvas, 122 x 122 cm.

Ali Talib with Ismail Fatah, Al-Muhtaraf Gallery.Baghdad 1989

Private Collection.

66-67
Head (1987) Earthenware, 12 x 12 .15 cm.

68
View (1987) Ink on paper, 80 x 70 cm. Private Collection.

69
Spectator (1988) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

70
Smoker (1988) Acrylic on paper, 110 x 80 cm. Private Collection.

71
Departure (1988) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

72
Memory (1988) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

73
Untitled (1988) Oil on canvas, 88 x 65 cm. Private Collection.

74
Othello (1988) Acrylic on paper, 80 x 60 cm. Private Collection.

75
Untitled (1989) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

76
Birthday (1989) Acrylic on canvas, 105 x 100 cm. Private Collection.

77
Man & Woman (1989) Oil on canvas, 135 x 135

cm. Modern Art Museum, Cairo.
78
Man & Woman (1989) Oil on canvas, 135 x 135 cm. Shoman Foundation, Amman.

79
Sleepless (1989) Oil on canvas, 120 x 120 cm. Shoman Foundation, Jordan.

80
Telepathy (2009) Acrylic on canvas, 130 x 105 cm.

81
Telepathy (1990) Acrylic on canvas, 130 x 105 cm.

82
Flag (1990) Acrylic on canvas, 40 x 40 cm. Private Collection.

83
Heart (1990) Acrylic on canvas, 76 x 56 cm. Private Collection.

84
Profile 1 (1991) Acrylic on paper, 28 x 22 cm.

85
Profile 2 (1991) Acrylic on paper, 28 x 22 cm.

86
Cancellation (1991) Acrylic on canvas, 76 x 56 cm.

87
Untitled (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

88-89
Telepathy (1992) Oil on canvas, 120 x 60 cm. Private Collection.

90-91
Untitled (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm.

92-93
Memory (1992) Oil & mixed media on wood, 120 x 100 cm. Private Collection.

94
Man & Woman (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Shoman Foundation, Amman.

95
Man & Woman (1992) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

96-97
Magic Square (1992) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

98
Untitled (1992) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

99
The General (1992) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

100-101
Midnight (1993) Oil on canvas, 90 x 80 cm.

102
Midnight (1993) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

103
Two Women (1993) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

104-105
Head (1993) Oil on wood, 100 x 80 cm. Private Collection.

106-107
Head (1993) Oil on wood, 100 x 80 cm. Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, Doha.

108-109
Head (1993) Oil on wood, 100 x 80 cm. Museum of Modern Art, Amman.

110.
Untitled (1993) Acrylic on paper, 68 x 50 cm. Private Collection.

111
Butterfly (1993) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

112
Untitled (1993). Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

113
Two Women (1993) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

Treasure (2008) Earthenware & golden glaze, diam. 51 cm. .

114-115
City (1993) Oil on wood, 100 x 100 cm. Private Collection.

116
Untitled (1993) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

118
Building (1993) Acrylic on paper, 76 x 56. Private Collection.

119
Walkers (1994) Earthenware & oxide, 30 x 30 x 36 cm. Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, Doha.

120-121
Man & Woman (1994) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

122
Untitled (1994) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

123
Untitled (1994) Oil on board, 50 x 35. Private

Ali Talib, D.Azzawi & Fatah al-Mudaras.Al-Wasiti art festival, Baghdad 1973

Collection.
124-125
Homage to Michelangelo (1994) Triptych

A- Loneliness (1996) Oil on canvas, 150 x120 cm.

B- Pieta 2 Oil on canvas. 150 x 120 cm.

C -Pieta Oil on canvas. 150 x120 cm.

Arab Museum of Modern Art, Qatar Foundation, - Doha.

126
Untitled (1996) Oil on wood, 80 x 65 cm. Private Collection.
127
Image (1996) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.

128
Nakedness (1996) Oil on canvas, 90 x 80 cm. Private Collection.

129
Green Heart (1996) Oil on wood, diam. 100 cm. Private Collection.
130
King Lear (1996) Oil on board, 50 x 35 cm. Private Collection.

131
Memory (1997) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

132
Departure (1997) Oil on wood, diam. 100 cm. Private Collection.

133
Immigrant (1999) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

134
Golden Hat (1999) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

135
Golden Hat (1999) Oil on wood, 60 x 50 cm. Private Collection.

136
Two-Women (1999) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

137
Lily Flower (1999) Oil on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

138-139
King Sarjoon (1999) Oil on canvas, 60 x 70 cm. Private Collection.

142-143
Head (1999) Coloured earthenware, 14 x 16 x 17cm.

144
Ardash Kakavian (2000) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.

143
Untitled (2000) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

144-145
Woman (2000) Acrylic on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

146
Ishtar (2000) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.Private Collection.

147
What dreams may come? (2001) Oil & mixed media on canvas.120 x120cm.Private Collection.

148
Man & Woman (2001) Oil on canvas, 100 x 100 cm. World Museum, Rotterdam, Netherlands.

149
Blockade (2001) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

150-151
Birth (2001) (front) Hand-coloured Earthenware, 51 x 51x 53 cm.

152-153
Birth (2001) (Back) Hand-coloured Earthenware, 51 x 51x 53 cm.

154-155
Compactness (2002) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

156-157
Untitled (2002) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

158
Sacrifice (2002) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

159
Cancellation (2002) Acrylic on canvas, 76 x 56 cm.

160
Profile (2003) Ink on paper, 60 x 48 cm. Private Collection

161
View (2003) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

162-163
Woman from Peru (2003) Oil on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

164
View (2003) Acrylic on paper 76 x 56 cm. Private Collection.

165
L'Origin du Monde (2004) (Homage to Gustave Courbet) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection, Riyadh.

166
Silly (2004) Oil on canvas, 80 x 80 cm. Private Collection.

167
Untitled (2004) Acrylic on canvas, 160 x 130 cm. Private Collection.

168
View (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.
Private Collection.

169
Clay Fence (2004) Acrylic on canvas,100 x 100 cm.
Kinda Foundation, Contemporary Arab Art
Collection, Riyadh.

170
Building in Memory (2004) Acrylic on canvas,
160 x 130 cm. Kinda Foundation, Contemporary
Arab Art Collection, Riyadh.

171
Building in Memory (2004) Acrylic on canvas,
83 x 63 cm. Private Collection.

172
Detail (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.
Private Collection.

173
Detail (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private
Collection.

174
Mesopotamia (2004) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.
Private Collection.

176
Foot (2006) Ink & acrylic on paper, 76 x 56 cm.

177
Tear (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm. Private
Collection.

178-179
Still-life (2006) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm.
Kinda Foundation, Contemporary Arab Art
Collection.

180
Water (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm.
Private Collection.

181
Women (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.
Private Collection.

182-183
Bloom (2006) Oil on canvas & rose petals,
120 x 100 cm.

184-185
Woman (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.
Private Collection.

186-187
Out of (2006) Acrylic on canvas, 100 x 80 cm.

188
Landscape (2006) Oil on canvas, 120 x 100 cm. Pri-
vate Collection.

189
Other Stare (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.
Private Collection.

190-191
Out of (2006) Acrylic on canvas, 79 x 99 cm. Private
Collection.

192
Mask of (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm.

193
View (2006) Acrylic on canvas, 60 x 50 cm.

194-195
Out of (2006) Acrylic on canvas, 79 x 99 cm. Private
Collection.

196-197
Woman (2006) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.
Private Collection.

198
Landscape (2007) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.

199
Silly (2007) Acrylic on canvas, 120 x 100 cm .
Private Collection.

200-201
Moons (2007) Acrylic on canvas, 120 x120 cm.

202-203
Out of (2007) Acrylic on canvas mounted on wood,
80 x 100 cm.

Destiny (2008) Earthenware & golden glaze, diam. 51 cm. Private Collection.

204-205
Out of (2007) Acrylic on canvas mounted on wood, 100 x 80 cm. Private Collection.

206
Untitled (2007) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.

207
Untitled (2007) Acrylic on paper, 76 x 56 cm.

208
Green Heart (2007) Acrylic on paper, 105 x 75 cm. Private Collection.

209
View (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

210
Ten (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

211
Bird (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm.

212
Date Palm (2007) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

213
Untitled (2008) Acrylic on canvas, 150 x 150 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection, Riyadh.

214-215
Trace (2007) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm. Private Collection.

216
Wall (2008) Acrylic on canvas, 150 x 150 cm. Kinda Foundation, Contemporary Arab Art Collection.

217
Landscape (2008) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.

218
Tangera (2009) Acrylic & mixed media on canvas mounted on wood, 246 x 196 cm .Private Collection.

220
Serious (2009) Oil on canvas, 120 x 120 cm.

222
Eye (2009) Acrylic on canvas mounted on wood, 100 x 80 cm. Private Collection.

225
Ezmeralda (2009) Acrylic on canvas, 120 x 120 cm. Private Collection.

227
Frida Kahlo (2009) Acrylic on canvas, 100 x 100 cm.

230
Salome (1973) Ink on paperboard, 37 x 33cm.

231
General Director (1973) Poster colour on paper-board, 34 x 32cm.

232-233
Horseman (1975) Poster colour & ink on paper-board, 45 x 35cm.

234-235
Choir Crows (1976) Ink on paperboard, 45 x 35 cm.

236-237
Family (1975) Ink on paper, 45 x 35cm. Private Collection.

238-239
Scarecrow (1984) Ink on Paperboard (54 x 74 cm.) Private Collection.

240
Telepathy (1987) Ink & pencil on paper, 110 x 152 cm. Private Collection.

241
Scarecrow (1988) Ink & acrylic on paper, 76 x 56 cm. Private Collection.

242
Self-Portrait (1988) Ink on paper, 65 x 50 cm. Private Collection.

243
Givenes (1994) Ink & chalk on paper, 54.5 x 37.5 cm.

244
Compactness (1998) Ink on paper, 22 x 18cm.

Me (1999) Ink on paper, 14 x 11 cm.

245
Umbrella (2000) Ink on paper, 38 x 28cm.

246
Compactness (2000) Ink on paper, 14 x 10 cm.

247
Umbrella (2000) Ink on paper, 8.5 x 7.5 cm.

248
Untitled (2000) Ink on paper, 9 x 9 cm.

249
Compactness (2001) Ink on paper, 14.5 x 9 cm.

250
Angel (2001) Ink on paper, 12 x 9 cm.

251
Clown. 2006 Ink on Paper, 50 x 40 cm..

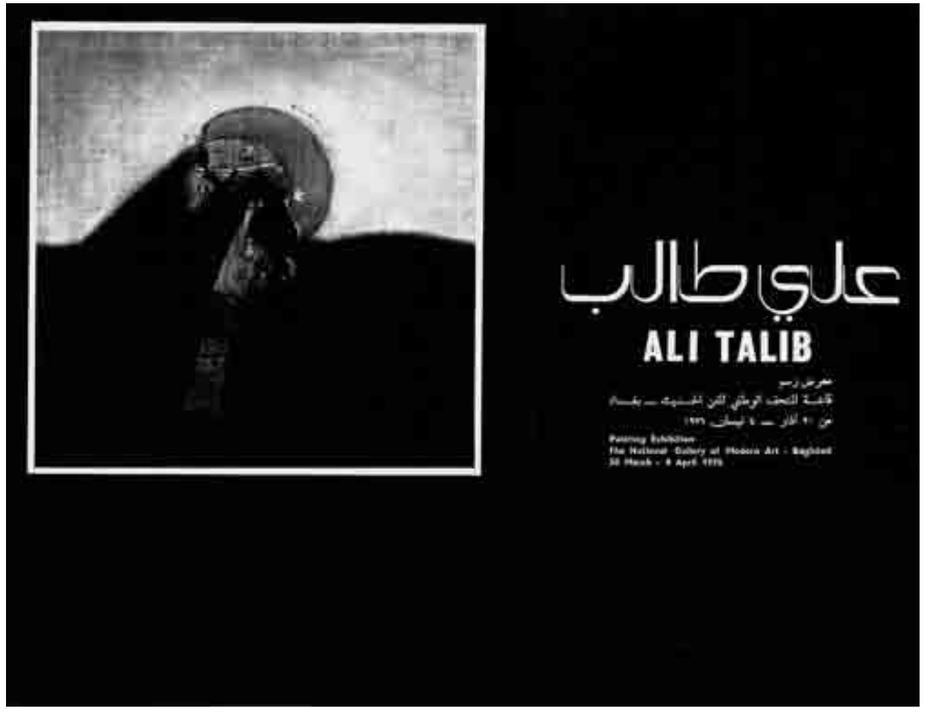
254
Desire (2008) Earthenware, golden glaze and butterfly, diam. 51 cm.

259
Treasure (2008) Earthenware & golden glaze, diam. 51 cm.

262
Destiny (2008) Earthenware & golden glaze, Private Collection.

271
Untitled 1997 China ink on paper, 48 x 33 cm.

Ali Talib 2nd one man show Catalogue's April 1976, Baghdad.



The first exhibition of Innovationists Catalogue 1965

BIBLIOGRAPHY

The National Committee for Plastic Arts. Iraqi Contemporary Art. Exhibition Catalogue. 16 December, Kuwait. 1971

The National Gallery of Modern, Baghdad.. Ali Talib. Exhibition Catalogue. 30 March – 4 April. 1976

Musee d'art Moderne de Ville de Paris. Art Irakie Contemporain. Exhibition Catalogue. November. Paris 1976

Nadir Suhail. Al Jumhoria Newspaper. Baghdad 13.04.1976

Iraqi Cultural Centre Gallery. Iraqi Contemporary Art. Exhibition Catalogue. 7 February - 7 March. London. 1977

The Iraqi Interests Section and The Association of Arab American University Graduates. Contemporary Iraqi Art. Exhibition Catalogue. Beirut. 1979

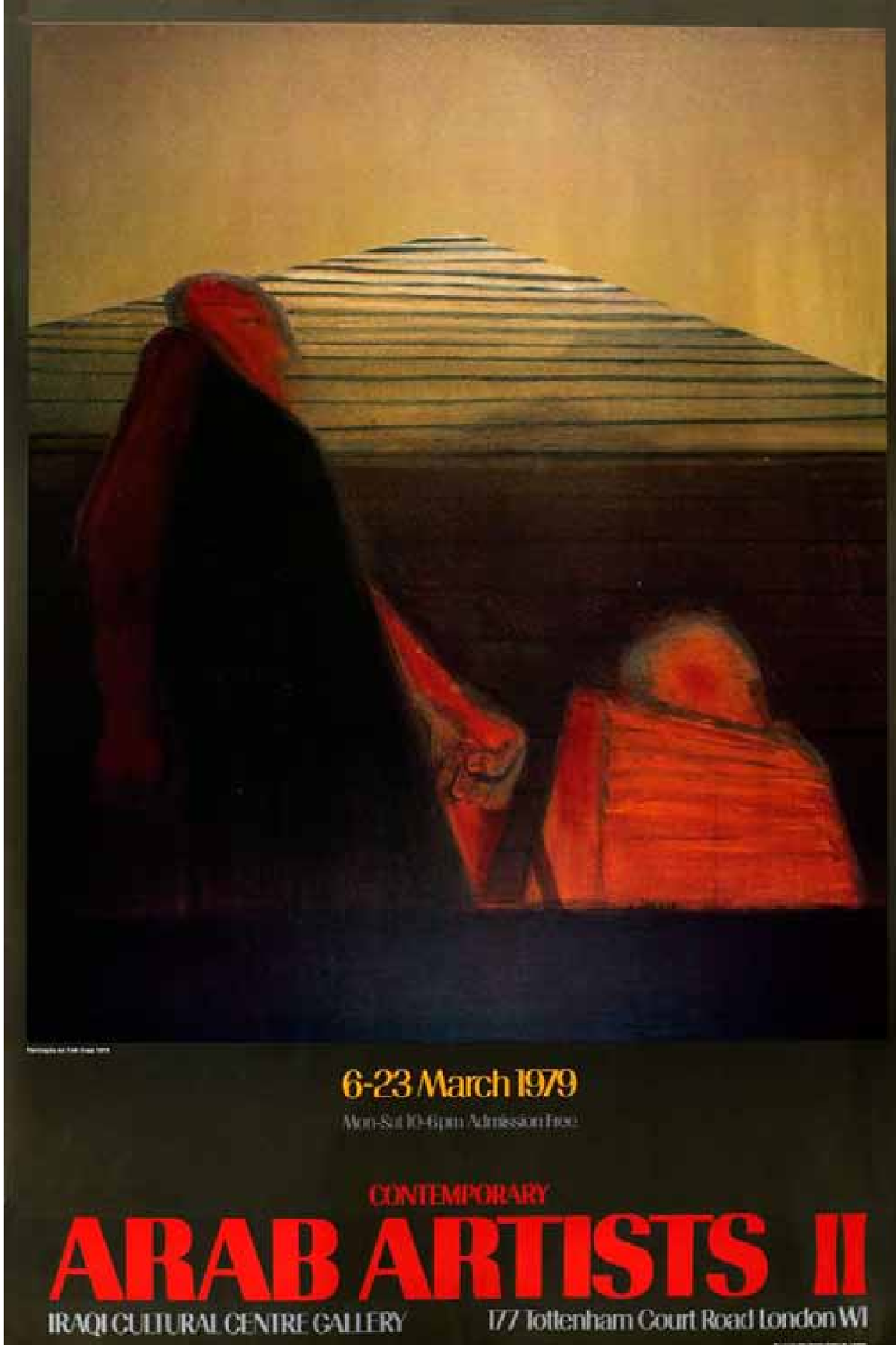
Mudafar May. Al Aqlam Magazine, Baghdad 1985

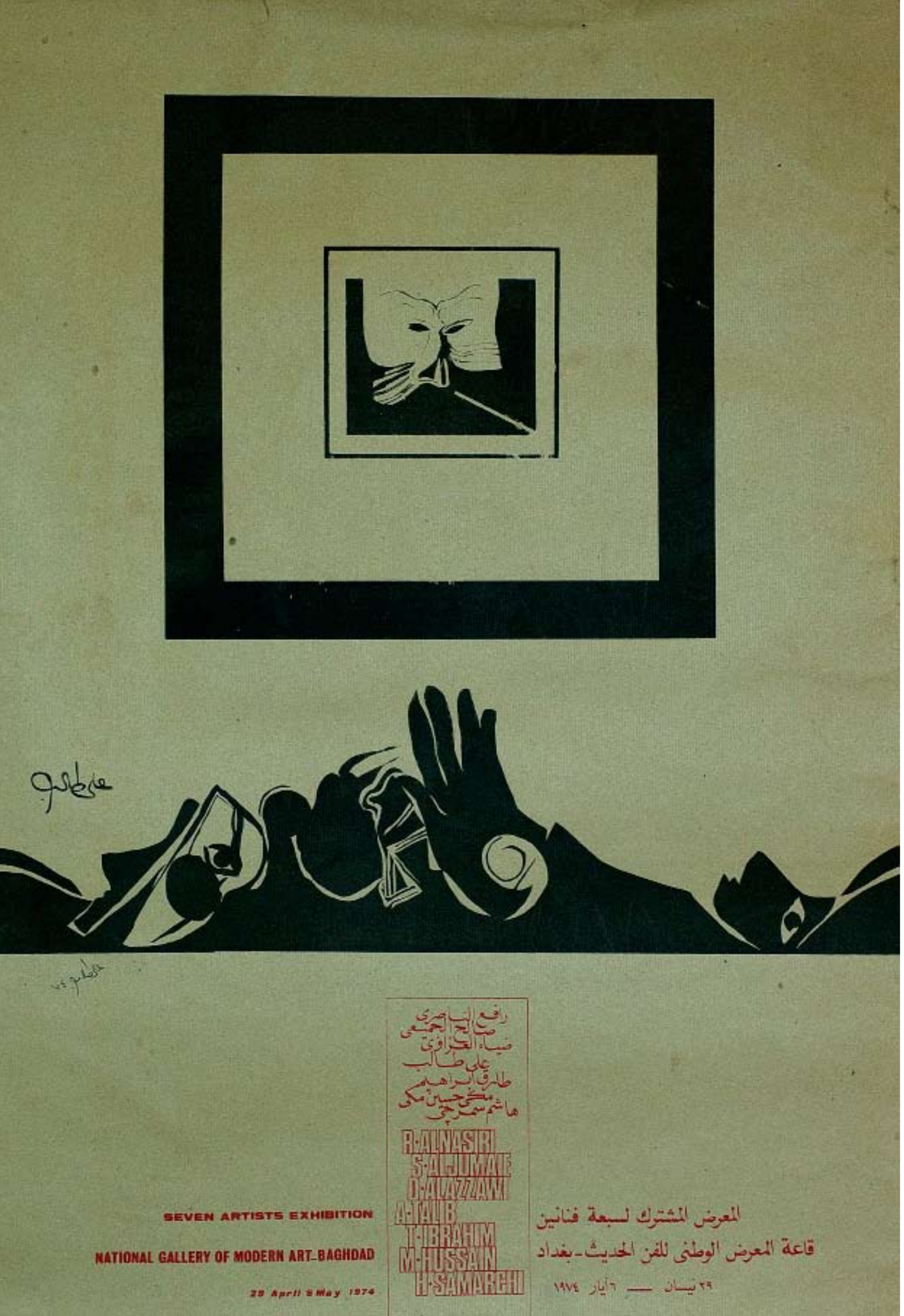
Mudafar May. Al Iraq, Issu no. 227 March.1985

Al Rubayee Shawkat. Al-Thawra Newspaper, Baghdad 17.03.1985

Al-Riwaq Gallery. Ali Talib. Exhibition Catalogue. 26 January - 8 February. Baghdad. 1985

Arab Artists II Exhibition. March 1979, Iraqi Cultural Centre Gallery, London. 100 x 70 cm.
Private collection.





1993 Exhibition Al-Balka'a Art Gallery. Jordan.

Ali Talib next to his teacher Othman Abduljabar. Basarh 1954

Jabra .I.Jabra. Al Jumhoria Newspaper, Baghdad. 11.02.1985

Fatohi Aamir. Fonon Magazine, Baghdad 261 04.02.1985

Kamil Adil. Afaq Arabia Magazine, Baghdad 2 February 1985

Alameer Assim. Al Taleaa al Adabiah Magazine. 6 June 1986

Muzaffar, May. 'A Turmoil Under a Quiet Surface.' Gilgamesh: A Journal of Modern Iraqi Arts (Baghdad), no. 3 (1988): 7-9.

Muzaffar, May. 'Modern Iraqi Artists and Poetry.' Gilgamesh: A Journal of Modern Iraqi Arts (Baghdad), no. 1 (1988): P.13-17.

Al saagh Yousif. Alf Baa Magazine, Issu no.1048 Baghdad. October 1988

Yousif, Farouq. 'Three Painters and Three Styles.' Gilgamesh: A Journal of Modern Iraqi Arts (Baghdad), no. 3 (1988): 13-17.

Fatohi Aamir. Al Jumhoria Newspaper, Baghdad Issu no. 6992 November 1988

Orfaly Gallery, Ali Talib. Exhibition Catalogue. 26 Junaury - 8 Februray. Baghdad. 1988

Institut du Monde Arab. Art Contemporain Irakie. Exhibition Catalogue. 4 - 30 September. Paris. 1989

Jabra.I.Jabra , al Naqid Magazine, Baghdad, Issu no.12. June 1989

Al Saeed Shakir Hassan. Al Jumhoria Newspaper, Baghdad. Issu. no 7441 ,1990

Hamoda Huda. Al Isboaa Al Arabi Magazine, Paris . April 1990

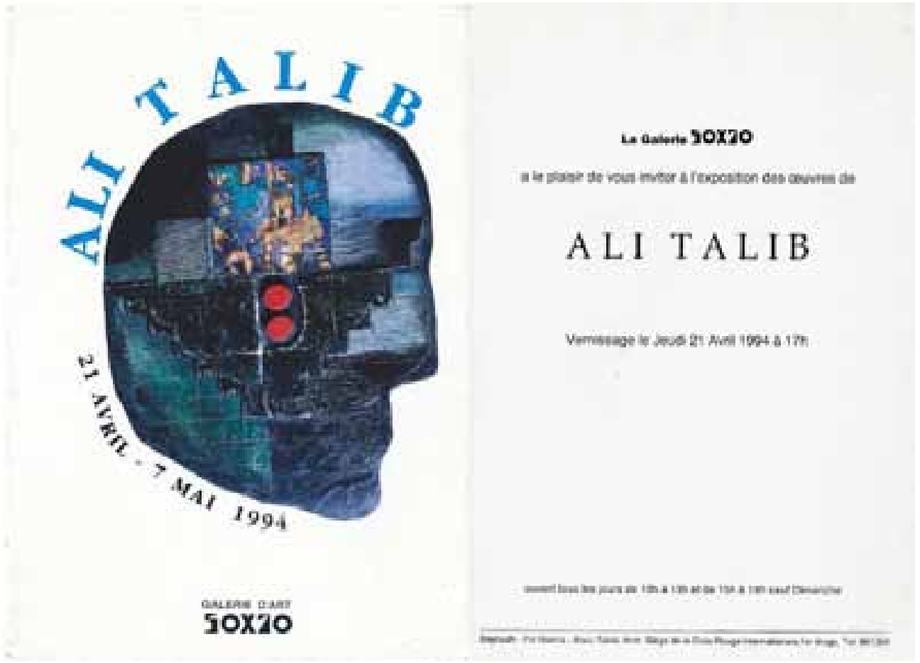
The Balka'a Art Gallery. Ali Talib. Exhibition Catalogue. 7 - 21 October. Jordan. 1993

Al-Wacetey Gallery. Four Iraqi Artists. Exhibition Catalogue.July, Casablanca 1993

Galerie D' Art 50 x 70. Ali Talib. Exhibition Catalogue. 21 April - 21 May. Beirut. 1994

Ghanim Zuhair. Al Lwaa Al Thqafi, Beirut. May

Seven Artists Exhibition's. April 1974, silk screen print 100 x 70 cm. Private collection.



1994 Exhibition. 50 x70 Art Gallery. Lebanon.

1994
Baydon Abas. Alwasat Magazin, Beirut.August 1994

Qwaysh Sadiq. Al Hayat Newspaper, London. Issu no. 11404 May 1994

Alif Gallery. Four Iraqi Artists. Exhibition Catalogue. 19 April - 31 May. Washington, DC. 1994

Green Art Gallery. 5 Visual Interpretations From Modern Iraqi Art. Exhibition Catalogue. 11 - 27 th November. Dubai 1997

Urabi Asaad . Al Hayat Newspaper, London. Issu no 12664 November 1997
Munef Abdul Rahman. Al Bahrain AL Thaqafia Magazine. Issu no 27 January 2001

Muzaffar, May. 'Contemporary Artists from Wadi al-Rafideen e ' Darat al Funun, Amman. Exhibition Catalogue. 2000

Mudafar May. Al Hayat Newspaper, London. Issu no 13888 March. 2001

Al Hethani Salah. Al Qudus Al Arabi Newspaper, London, Issu no.3733 May 2001

Urabi Asaad. Akhbar Al Adab. Issu no. 478 September 2002
Urabi Asaad. Al Hayat Newspaper, London. Issu no 14835 November 2003

Nadir Suhail. Al Mada Newspaper, Issu no. 12 Baghdad. October 2003

Nader, Suhail. Al-Jamhuria Newspaper (Baghdad, 22 October 2003)

Bissan Gallery. Doha. Improvisation, Seven Iraqi Artists. Exhibition Catalogue. 2005

Untitled 1997 China ink on paper, 48 x 33 cm.

علی طالب

علي طالب

مقدمة

انجريد روليما

نصوص

جبرا إبراهيم جبرا

شاكر حسن السعيد

عبد الرحمن منيف

مى مظفر

منشورات
© شركة خ آرت، لبنان
© شركة خ آرت، لندن
الطبعة الأولى 2009

تصميم: شركة سيرف كرافكس، لندن.
طباعة، كفركمنيكيشن ، ميلانو، ايطاليا.

الصور:
© علي طالب.

النصوص
© انجريد روليما.
© جبرا إبراهيم جبرا.
© شاكر حسن السعيد.
© عبد الرحمن منيف.
© مي مظفر.

Touch@rt

مقدمة

إذا ما تحدثنا عن الفن فأن التركيز يكون دائما على محورين وهما ما يحكم حقل الفن بشكل دائم. وفي صميمه يتعامل الفن بشكل متواصل مع الموت والحياة من جهة، والحب والكراهية من جهة أخرى. وفي فلك هذين المحورين تتم الاستنتاجات الفنية الأخرى. إلا إن علي جعل روح الفن حاضرة في نفس الوقت.

وتستخدم كلمتي الحب والموت بعدة طرق وكل منا يستخدم وسائله الخاصة لربطهما ببعض. وإذا ما استخدمت كلمة الحب وكلمة الكره وأنت تنظر إلى مرآة روحك فانك لابد وان ترى شيئاً مختلفاً عن ما قد يراه من هم حولك لو القوا النظرة نفسها إلى دواخلهم.. ولاشيء أكثر خصوصية من مشاعرك في الحب. كما انه لا يوجد شيء يمكنه أن يصف مشاعرك الخاصة عندما تستخدم كلمة الموت من حيث الخوف والخسارة الشخصية.

وما اشعر به أنه من خلال هذه اللوحات استطاع علي طالب أن يعبر لنا عن مشاعره حول الحب والموت بطريقة شخصية جداً دون أن يتدخل في خصوصياتنا. ونقل إلينا في اللوحة الواحدة الشعور بالحب بشكل تدريجي يدعونا إلى الخوض في أعماق لوحاته. وفي تعبيره عن الموت هناك دائما التحول إلى نوع آخر من الوجود. فالحب هو ما يمنحنا الطاقة التي تجعلنا نواصل الحياة وتبعد الموت عنا.

وعندما يلعب علي بالحب بهذه الطريقة فأنه يخلق لدينا الشعور بأنه يمكن لنا أن نموت. وبالنسبة لي شخصياً وبشكل حساس يلعب علي في كون الحب والموت لعبة متواصلة. فنحن يمكن لنا أن نموت بعدة أشكال. ولكن معركتنا تستمر ولا يمكن لنا الهروب كما لا يمكننا الفوز! إلا أن الخسارة ممكنة. والمنحة الوحيدة التي يمنحنا إياها الفنان هو عدم قدرتنا

جبرا إبراهيم جبرا

يُدهش المرء حين يرى لوحة لعلي طالب يكون فيها وجه الشخص المرسوم مستديراً بكامله نحو المشاهد كما في لوحته «نظارات بيضاء»، أو لوحته الأخرى «إنسان يورق». هنا خرج الرسام على طريقته دفعة واحدة، وبدا كأنه يخون ذاته، أو كأنه يحاول إقناع نفسه بأن من الضروري أن ينّوع على شكل تعلق به طويلاً، حتى أصبح لصيقاً بمعانيه الخاصة، مهما انغلقت.

فعلي طالب من دأبه أن يرفض مواجهتنا بشخوصه، نحن المتعاملين معهم: إنه يجعلهم يأتون جمهورهم موارية، فلا يرى المشاهدون منهم إلا البروفيل. نحن هنا لا نُستدرج للمشاركة في ما يجري في اللوحة، لأن الفنان يؤكد على عزل ممثليه عزلاً يقتضيه الموقف الدرامي المتمثل في كل لوحة. وهو موقف ينغمر فيه أصحابه حتى التلاشي، ولا يهمهم من الناظرين إليهم أن يفهموا بالضبط ما هم غارقون فيه.

ولكن الدراما لا تفوتنا، بل أن الفنان يجعلنا شهوداً عليها. أدركنا أم لم ندرك حقيقة العوامل المصطرعة ضمن إطار اللوحة –الذي هو، في حقيقة الأمر، إطار مسرحي صرف، بكل ما يستتبع به ذلك من تأويل.

ومن هنا هذا الوجه الجانبي الذي يتواتر في أعمال علي طالب، وهو بروفيل غامض أساساً، لأن احتمالات المعاني التي شحنه بها الفنان كثيرة ومتداخلة. وهو يغدو على أشده غموضاً، وبالتالي إيحاء، حين نكتشف أن هذا البروفيل هو وجه وقناع معاً: هو حقيقة واقعة، وهو رمز لشيء ما وراء هذه الحقيقة. والحقيقة والرمز هنا كلاهما أقرب إلى المأساة، وقد يكونان في القلب منها.

غير أنهما في حالات نادرة، لا سيما في فترة متأخرة، قد يقاربان التفاؤل، فيبدو البروفيل قادراً على استيعاب إسرار الجبل الواعد بسحره، ويتداخل الليل والنهار إيحاء بانتفاضات الحياة، كما في لوحة «لقاء مدهش». وهو حقاً لقاء مدهش، لأن شيئاً كالحب (ويا للغرابة!) يكاد أن يتجسّد، لأن شيئاً كاندماج الذات في ذات أخرى يكان أن يتحقق. وذلك في عالم يضطرب في ذهن الفنان، حيث عنصرا الوجود الإنساني، كما في لوحة «رجل وامرأة»، وقد يستقليان في فراش واحد، ولكنهما قريبان متنائيان، بروفيلان بلا جسد، يشيح الواحد منهما عن الآخر، وبينهما هوّة لا تُردم، تقاس بآلاف الأميال، رغم الفراش الذي يضمهما.

والبروفيل هنا رمز لهذا الفصل الرهيب، هذا العزل بين الوجه والوجه، لا يتقن ملأه بالتناقضات أحد كالفنان علي طالب. وفي الجمع بين البروفيلين تصوير للمفارقة الأليمة، بكل سخريتها الجارحة، التي يعبر فيها الفنان عن وضع إنساني هو في صلب الدراما المتكررة في لوحاته، وهي دراما مقلقة، تثير تساؤلاً مستمراً، وتطالبنا بإعادة النظر في أعماقنا وتجاربنا رغماً عن أنفسنا.

ولسوف ترى هذه المفارقة بشيء من الوضوح في لوحة «زيارة بائسة». تمنيتُ لو أن الفنان لم يكشف اللعبة بهذه المباشرة اللفظية في العنوان، هذا الجسد الأنثوي، الذي فقد رأسه (بأكثر من معنى، ولا

مقاومة الاشتراك في اللعبة. نعود مرة بعد مرة بتحولاتنا وشفافيتنا ونبدأ اللعب من جديد. نجد شيئاً ونخسره.

منزوعة الدفاعات هذا هو شعوري عندما انظر إلى لوحات علي طالب. أنظر إلى لوحاتك واجد نفسي في مواجهة كون الجنة والنار هما هنا في عالمنا الحاضر في هذا الزمان والمكان.

المفاجأة وحدها هي من يلعب الدور إذا ما واجهت الجيد ومفاجأة أيضاً إذا ما وقعت في قبضة الشيطان. والشيطان ليس سهلاً أو خيالياً لأن له نظامه وتاريخه وعلمه.

وفي رسومات علي ترى الحكمة القديمة والأساطير والعقائد وفي كل أفق منها نجد أنفسنا في مواجهة مع الحب والموت. وحتى في الأزمان الساحقة كانت هناك نفس المشاكل والظروف القديمة تحكم من قبل الحب والموت أيضاً. وبعد توغلك في اللوحة تبدأ بالتفكير وبعد تمعنك فيها تجد نفسك جزءاً من السر. وبعد أن تغادر المكان ستبقى جزءاً منه. أنت لست بريئاً بعدها. وبما انك لست بريء فأنك مسؤول بكل عبقرية وحساسية. تجعلك اللوحات جزء مما يجري.

وفي اللوحة سنقرأ الخلفيات وسنجد أنفسنا بلا دفاعات. لغة اللوحات تخبرني بأننا متساوون كبشر ولكننا لسنا سواسية في اللعبة وهذا ما يجعلني اشعر بالمسؤولية.

اجريد روليما

فنانه - مديرة اكاديمية فري للفنون في لاهاي - هولنده

وأراني حين أتأمل أعمالاً من هذا النوع، حيث الإدهاش والإقلاق يتلازمان حتى ليكاد المرء أحياناً أن يعلن أنه لا يفهم، ولذا فإنه منفتح لكل معنى محتمل، وحيث يتذكر ذلك الضرير المشهور: «أصدق هذا الأمر، لأنه مستحيل» –أراني أتذكر ما قاله يونغ في سياق آخر قد يتصل بما أنا متأمل فيه:

«لن يتصور إنسان أنه سيد هذا العالم إلا إذا كان مجنوناً... ولكن الإنسان يحاول ضرباً من السيطرة على التجربة، بطريقتين اثنتين: من ناحية، بحصوله على المعرفة والحكمة القصوى، ومن ناحية أخرى، بأن يُبدي إرادة قصوى لا يبلغها غيره. وقد صوّر كل من غوته ونيتشه إحدى هاتين الناحيتين. ففي «فاوست» يحاول غوته أن يحل مشكلة السيطرة من خلال شخصية الساحر العالم، صاحب الإرادة المطلقة، الذي يعقد اتفاقاً مع الشيطان لتحقيق السيطرة. وفي «زرادشت» يحاول نيتشه أن يحقق الأمر عن طريق الحكيم الأسمى الذي لا يعرف الله ولا الشيطان، فيقف الإنسان –كما وقف نيتشه- وحيداً، عصابياً، لا رب له ولا دنيا ينتمي إليها...»

والفنان دائماً مأخوذ بضرب ما من هذا الجنون، لا ليسود العالم، بل ليسيطر، في الأقل، على تجربته لهذا العالم. وفي كل عمل فني كبير نجد فاوست، صاحب الاتفاق مع الشيطان لتحقيق هذه السيطرة –وهو الاتفاق الذي سيجر به في النهاية، ثمناً لهذه السيطرة، إلى نيران الجحيم –كما نجد «الحكيم الأسمى» الذي سيقف في النهاية «وحيداً، عصابياً» هجره ربه، وهجرته دنياه. ونجد الفنان يحاول السيطرة ولكنه يصارع هذين المصيرين، وتأتي أعماله سجلاً لهذا الصراع الإبداعي، بكل ما فيه من إمكانات الألم.

وكما رأينا قبل قليل، فإننا في منطقة من الكيان الوجودي حيث تتجمد اللحظة في الذهن دهراً لا تقيسه مقاييس الزمن. وهو أمر يتردد في هذه الأعمال بشكل ضمني أحياناً، وبشكل صريح أحياناً أخرى. فاللازمنية التي ترافق أحاسيس معظم اللوحات يجازف الفنان في النص عليها في لوحة «البروفيل والساعة»، حيث الساعة المنبهة فقدت عقاربها. ما عاد الوقت يُحصى، وما عاد هناك من به حاجة إلى ساعة تنبهه، وهو اليقظان أبداً، المحدّق بلا زمن في الغوامض التي ينتظرها في موضع ما من الكينونة تعدّى الأمل كما تعدّى اليأس، وعلى العين أن تبقى مفتوحة الجفنين إلى ما لا نهاية.

ومن هنا كانت تلك اللوحة المسماة «في انتظار الدور»، حيث القناع يغتصب الوجه الحقيقي –أم أن الوجه الحقيقي هو الذي يغتصب القناع؟.. ويكاد البروفيل أن يصبح ثلاثة أرباع الوجه (يكاد يغامر بالمجابهة)، حين تغافله أضواء المسرح وتسقط فجأة عليه، قبل أن يحين الدور المزعوم، وهو دور سيتأخر كثيراً، حتماً.

إننا باستمرار أمام هذه الخشبة السحرية، نتفرج على مشهد تتحكم به طريقة الإخراج –في الإضاءة، وتصريف الحركة، وفرض الصمت لئلا يخرج الممثل عن حيّز الإيماء الصرف- هي طريقة فنان يريد اختزال عملية الإيصال إلى لحظات من الرؤية تنفذ إلى الوعي، كسكين حادة، بطعنة واحدة، لا تفسر نفسها، ولا تبرر دوافعها، وعلى حين غرة قد يظهر أمامنا وجه يختلف عن البروفيلات جميعاً، وقد انبجس من بين أوراق نبتة مجهولة، كما في «إنسان يورق». وأروع من ذلك هذا الوجه (في لوحة أخرى) الذي أخذ يتكامل بين أغصان شجرة: إنه تحوّلٌ أسطوري من تحولات أوفيد، وهي تحولات عشان غلبوا على أمرهم، فتحولوا إلى أشجار، أو أزهار، ولكن التحول هنا يعود فينعكس باتجاه بدايته، فتتحول الأوراق إلى إنسان، وتتكشف الشجرة عن وجهها البشري.

والذي يتضح لنا هو أن لوحات علي طالب محاولات متكررة لقول ما يبدو مستحيلاً قوله نصاً: فمنذ البداية ثمة تضاد يستمر فعله في تجربة هذا الفنان، وكأنه يستخرجه من أعماق الوعي، أو اللاوعي، ليوجه ذلك التوتر الذي رأيناه يملأ كل عمل فني مهم، كل عمل لا تستنفد معانيه مهما أطلنا الوقوف أمامه، وترفض المعاني أن تتحدد لما فيها من طاقة على تعددية الإيحاء والتأويل. لوحاته إذن تعامل بارع مع تجربة تلحّ على النفس بنقائضها، وتتملص منها، لكيما تعود فتلحّ، وتتملص من جديد، تاركة أثرها بشكل أو بآخر على القماشة، وفي الذاكرة.

وهذا التضاد بين أيروس وثاناتوس، بين مبدأ العشق والتوحيد، ومبدأ التمزيق والموت، يتردد في الرسوم

شك)، يجيء زائراً صاحب بروفيل لا نعرف بالضبط أمستيقظ هو يستقبل زائراً، أم نائم يستقبل طيفاً طارقاً. ولكن الزيارة في كلتا الحالتين أمر غير متكافئ، ينبئ بالكارثة. هذا البروفيل قد عانى دهوراً من الانتظار، والمرارة، والضياع. وحين يأتيه الجسد/الطيف، ثمة ما يشبه الفاجعة بملأ الغرفة/المسرح، فالحب قد سبقه الموت. وتحولت قصيدة الحب الممكنة إلى قصيدة رثاء. إننا في خاتمة المسرحية لا ريب. وفي هذه «اللقطة» الأخيرة التي أتاحها لنا الفنان، لخّص مشاهدها السابقة كلها –وأبقانا في اللحظة النهائية من الخوف والشفقة، تلك اللحظة التي سوف تتجمد في الذهن دهراً لا تقيسه مقاييس الزمن.

في حوارية أفلاطون «المادبة» (سمبوزيوم) نلتقي ديوتيما، تلك السيدة الحكيمة التي تريد أن «تعلم» سقراط» نفسه أهمية الحب وخطره، وتقول له: «أيروس جنّي مريد.»

وفي الحديث عن أعمال أي فنان له شأنه، قد نتذكر هذا القول، بإيحاءاته كلها، رغم الأشكال التي يتنكر فيها هذا الجنّي، أيروس، ومنها حضوره أحياناً بشكل جنّي قد لا نستطيع ظاهرياً تبرير وجوده بين البشر وهم دائبون على ما هم فيه، والجنّي المريد يعمل فيهم سطوته، بل أننا نجد في العديد من أعمال علي طالب حضوراً غريباً لجنّي يبدو وكأن الفنان مرغم على استحضاره، أو ملهم في استحضاره، ليقول عن الفنان بعض ما يتعذّر على الفنان التعبير عنه، ولا نعرف إن كان لهذا الجنّي دائماً صلة بجنّي الحب، ومدى ما يتماهيان أو يفترقان.

ولسوف نستعير هنا ما قاله فرويد في أواخر حياته، حين قرر، تفسيراً لبعض سلوك الإنسان، أن يفترض وجود غريزتين أساسيتين هما: أيروس، وغريزة التدمير. وقال أن هدف الغريزة الأيروسية هو إقامة توحيدات أكبر فأكبر، والإبقاء عليها موحدة: أي هدفها هو الجمع. وهدف الثانية، غريزة التدمير، هو على النقيض من تلك –تقطيع الصلات، وبالتالي تدمير الأشياء. وأطلق عليها غريزة الموت، ثاناتوس. وانتهى إلى القول أن أيروس وثاناتوس هما عنصرا الكينونة، وأن كل عملية في الحياة هي مظهر من مظاهر الطاقة، وإن ما من طاقة إلا وتصدر عن توتّر الأضداد، وبخاصة التوتر بين أيروس وثاناتوس.

ولعل هذا يفسر ذلك التضاد الذي تضطرب به لوحات علي طالب: الحب يهدده الموت، والموت يهدده الحب. وبقدر ما يفلح ثاناتوس، يعود أيروس ويُبعث من جديد ليحيا –ولو أن حياته أشبه أحياناً بحياة الجنّي الذي قد يحطم بقدر ما يبني، وكأن عنصر الكينونة الواحد يتنكر بشيء من زيّ عنصر الآخر.

ولذلك فإن هذه اللوحات تأبى تسليم نفسها لمعنى أحادي سهل. ولئن نجد فيها ما أسميه بهواجس النقيضين وهي تفعل باستمرار، فإنها تجابهنا بضرب من الـmultivalence ، أي تعدد المعنى والغرض والإيحاء، بحيث يتخذ الصراع بين أيروس وثاناتوس، تعددية في الشكل والإيماء والمغزى. تطالبنا بوعي متعدد الجوانب لما في قدرتها على استخراج المكنونات من اللاوعي الإنساني.

وهنا سنستعير رأياً في هذا الموضوع لا يقل أهمية عن فرضية فرويد. ولسوف نجد أن الفرضيتين تتكاملان على نحو ما. يقول كارك يونغ:

«عندما يتهافت «القناع»، الـ persona (الذي هو الشخصية الظاهرة التي يريد صاحبها أن يُعرف بها بين الناس)، تنطلق الفنتزة عفوياً وبقوة. وهذه الفنتزة، فيما يبدو، ليست إلا ما في النفس الجماعية من فاعلية نشطة. وهذه الفاعلية تصعّد من الأعماق محتويات لم يكن المرء يحلم بوجودها فيه. وكلما زاد تأثير اللاوعي الجماعي، فقد الذهن سيطرته القيادية. ودون شعور منه، يصبح الذهن مقوداً، وتتحكم به تدريجياً سيرورة لا واعية ولا شخصية. وإذا الشخصية الواعية تُدفع يميناً ويساراً كبيدق على لوحة شطرنج يحركه لاعب خفي. وهذا اللاعب هو الذي سيقرر لعبة القدر، وليس الذهن الواعي وما يرسم من خطط...»

والقناع، لدى هذا الفنان، يبدو كأنه في انزياح مستمر، كيما يطلق فنتزة العالم الداخلي هذا، وميزته هي في أنه يستطيع، حين يواجه قماشته بالريشة والأصباغ، أن يدفع بالشخصية الواعية لإبراز ذلك اللاعب الخفي البارع، الموزع بين أيروس وثاناتوس، بين الجمع والتوحيد، وبين التفريق والتحطيم، ليقذف برموزه وصيغه بقوة الفنتزة المبدعة أشكالها، والمطالبة بتأويلاتها، مهما تناقضت.

جماليات رسوم علي طالب

شاكر حسن آل سعيد

يظل كل من (الرأس والكف والأصبع) في منطق علي طالب، من الوحدات الاساسية في رؤيته الفنية. والواقع اننا من الناحية الجمالية (الأستاتيكية) لا نستطيع أن ندرك همومه الفنية بغير هذا التأصيل الإنساني. ولسوف يختصر في بعض لوحاته الأصبع إلى إنملة أو العين إلى دمعة. أن هذا المنطلق الظاهري لأول وهلة، ينهل من منبع التعبير عن الذات. أو أن مثل هذه الرؤية في صلبها هي رؤية ذاتية لها فرادتها. فكأنه بذلك يحاول أن يحقق واقعه الذهني التجريدي محيلاً اياه إلى (تجريدية ما بعد الذات) او بعبارة اخرى إلى (واقعة فنية) ما بعد. تشخيصية (ذلك أن ثمة نقطة ما بين التشخيص والتجريد كهذه النقطة) لابد من عبورها وباستطاعة أي متأمل الإمساك بها تماماً، كالنقطة المعروفة في علم البصريات (بالبؤرة) وهي التي تفصل ما بين الرؤية الطبيعية والرؤية المقلوبة في عملية الإبصار.) ولنقل إن الفكرة التجريدية عند علي طالب تستبطن وجودها التشخيصي، ويصح العكس، أي أن الظهور التشخيصي لديه يستبطن وجوده التجريدي.. على أن هذه (الذاتية) مع ذلك يستحيل اخر الأمر إلى نقيضها إلى (موضوعية). ولكن حينما يستطاع فقط التوغل في معرفة قوانين ظهورها (فالكف المقبوضة ما عدا السبابة «وهي التي تمثل إشارتيها الكلاسيكية بصورة نمطية» لم تكن سوى «وحدة» اساسية الموفق المربع الثلاثي، على فلك زحل) .

ولكن لنمتثل ببعض الأمثلة من لوحاته. فإن لوحة له بعنوان (إنطباع) 120 x120 تمثل لنا هذا التأصيل الأبجدي لمركز الوفق بصورة تأويلية كتأصيل (للجسد) من خلال (رأس) مرسوم في مربع يتوسط اللوحة (فكأنه- أي كان الجسد- هو النسق الاوفاقي (رغم غيابه)، وكأن الرأس مركز هذا النسق.

في حين تنوعت من حيث مسافاتها أربعة أو خمسة رؤوس أخرى مرسومة بدرجات لونية أقل وضوحاً مع ستة أو سبعة أكف. اقول: أن لوحة مثل لوحة (انطباع) هذه تجزم بأهمية (بل تؤكد اهمية) الرأس منفرداً وكأنه اسطورة من الأساطير الشخصية للفنان، وقد ظلت راسخة في مخيلته منذ طفولته (يبدو أن الجمع بين الرؤوس والأكف هو أيضاً هاجس كالذي حدا بالجمالي المعروف بابادو بولو إلى ابتداع نظريته في «الهيكل اللولبي» ونجح في تطبيقها على الفن الإسلامي) فهنا نستدل إذن من نزعة فنان (دأب منذ البداية - بداية إمتلاك رؤيته الفنية) على تجزئة النسق التشخيصي للإنسان إلى أعضاء، لكي يمثل في مثل هذه التجزئة (أو بالأحرى الإرتداد نحو الذات)، مدى تجذر رغبته في إكتشاف معنى الأمومة في الأبوة.

على مستوى الذات ومستوى الآخر، متزايداً في كثافة رمزه، وشدة إقلاقه، نافذاً بأثره على مرة في نفس المشاهد على نحو يقارب الأثر المأساوي في الدراما، وإذ يستمر الفنان في التعبير عن ذلك المستحيل الجائش بلوعاته الغامضة، بلونية أحادية يكاد يستعيرها من خصوصية الحلم، يبدو وكأنه يتعمد تغليف مشهده الداخلي، حيث التوحد والتمزق، العشق والموت، بضوء غسقي لعله من ميزات التساؤل والتحرق بحثاً عن وضوح لا يجيء.

ولذا فإن البروفيل، مثلاً، الذي هو من موتيفات علي طالب المتواترة طوال ما يقرب من ربع قرن من الزمن، يبقى مليئاً بغوامضه الموحية، مليئاً بأسرار مأساته، مسحوقاً، متهماً، رافضاً، مؤكداً حضوره العنيد على نحو ما في هذه اللوحة أو تلك، كعنصر من عناصرها، إلى أن نراه في إحدى اللوحات وقد استأثر بفضائها كله، مستوحداً، متفرداً، حابساً ضمن خطوطه ما يصر على التسرب إلينا من معاناته وتباريحه.

لقد بقيت أعمال علي طالب في قرارتها، ولمدة طويلة، مرائي ينوّع فيها الفنان على بضع ثيمات أساسية من ثيمات هذا العصر، بأسلوب هو في النهاية أقرب إلى الموسيقى، التي يبقى رنينها في النفس بعد أن تتلاشى أنغامها، ليذكرنا دوماً بلوعتها وجمالها، رغم ما فيها من مؤشرات البؤس، والرعب.

ولكننا نرى في منحى الفنان الأخير تحركاً يبتعد به عن الشوك والجرح، ليقترب من الوردة والفرح، ماثلاً في تحول اللون لديه من الأحادية الخضراء أو الزرقاء الهاجسة بالأسى، إلى لهيب الأحمر وما يشوبه من أسود وأبيض، الضاج بعنفه. ونحن لا نغفل هنا عن تمثال البورسلين، في إحدى لوحاته الأخيرة، محطم، وهو جسم امرأة، وأن فوق هذا الجسم كائناً آخر: إنه هذا الـ «هو» البدائي، هذا الجنّي، المقحم حضوره علينا، وأن الوجه النمطي الذي عرفته لوحاته القديمة يعود مجدداً في قفص من حديد، وهو يعدّ الأيام بشخوط على حائط عتيق كما يعدّها على جبينه المسطر... ولكننا نجد أيضاً أيروس وهو يؤكد حضوره الشهواني مكافحاً بين العاشق والمعشوق، وبين الشخوص النمطية العليا لرجال ونساء يتبدون في أشكال كهنوتية، طقوسية، ولعلهم خرجوا للتوّ من الصحراء بصبّارها وأشواكها، ليدخلوا الجنينة بأشجارها وأورادها. ثمة نمط تخطيط قوي بالفحم والقهوة لوجه امرأة تبكي دموعاً من دم، وثمة عقرب رهيب من عقارب ثاناتوس. ولكن هناك الآن أيضاً وجوهاً كلها عيون وشفاه مضمخة، مثقلة بالرغبة واللذة.

ولئن تتساقط المصائب على الإنسان كالمطر من السماء في لوحة أخرى، فإن ثمة وعداً بخلاص ما في هذه الشفاه والعيون ودرجات الزاقورة الجلجامشية المتلاشية في ضباب الزمن الأسطوري، ثمة سعادة ما هنا، تتخطى الألم والعذاب، رغم من يهدد هذا الوهج العاطفي كله، وذلك بالعودة إلى أرض أولى بدائية، حيث قد يهجع الجنّي، ويتمنع الحب على الموت.

ويبقى المتلقي أمام هذه الأعمال في غمرة ذلك الغموض الغني، الواقع أبداً بين منطقتي الوعي واللاوعي، ليحمل بعضاً من توتراته، بعضاً من نشواته وعذاباته، إلى حيث تغتني تجربة المتلقي بمحاولة الفنان السيطرة على تجربته، أسى وفرحاً، كشفاً وعمقاً، في تضاد جادّ الوقع في النفس، وقوي الفعل في الذاكرة.

مجلة الناقد/ العدد ١٢/ حزيران (يونيو) ١٩٨٩ لندن

أو قل إن فلسفة القهر لديه هو (المتماهي) بالجانب التعبيري من ذاتيته، تلتقي خلاله مع الجانب الموضوعي مع شخصية الأب، التي تتنازعه في موقفه منه، منذ مراحل طفولته الأولى (راجع آراء عالم النفس جاك لاكان حول موضوع الخيالي والرمزي لدى الطفل).

لسنا في الواقع بصدد اكتشاف تلك العقدة التي تساوره، ولكل فنان عقدته الخاصة، ولكننا بصدد (ذروة) اثنولوجية تمثله (هو) وأعني بذلك أن هذا الاهتمام القطيعي (من قطيعة) بالرأس أو الأصبع أو الكف الخ.. لا تعني لدينا اي مدلول سيكلوجي، ولكنه يدل على قضية رسخت في ذهنه منذ طفولته.. قضية ثقافية بحته دونما ريب، فما زالت تشحذ في (همه) وتلهب من اواره.. وهكذا فإن جماليات العمل الفني بالنسبة لعلي طالب هي جماليات فنان مجدد لم يكن عبثاً منه أن يشترك مع عدة فنانين شباب عام 1964 في تأسيس جماعة فنية (ولأنه كان ولا يزال طالباً كما اظن فقد أنتمى رسمياً في العام التالي) وتلك هي جماعة المجددين التي كان لها فضل تمثيل الفكر الفني في العراق في الستينات، كموجة تالية لموجات الجماعات الخمسينية، فهي بمثابة ذلك الانفتاح العالمي نحو الفكر التكنوقراطي (من جانبه الاستهلاكي في دول العالم الثالث) وهو الصدى الموازي للثورة الإنسانية الجديدة في أوربا، تلك التي بدأت بتفسير الوعي الإنساني المعاصر في العالم تفسيراً نابعاً من روح العصر، وكان قد عبر عنه الشباب الفرنسي في حينه في منتصف الستينات، ومع أن علي طالب لم يكن (وجماعته) ممثلاً لتلك الإنسانية الجديدة بمفهومها العالمي إلا أن وعيه مع ذلك لم يكن (تقليدياً)، كالذي ساد جماعة الخمسينات، وعُرف به جواد سليم وفائق حسن واسماعيل الشيخلي ومحمود صبري وسواهم في حينه (وهو الذي كان مشوباً بشيء من الرومانتيكية الإجتماعية).. فالوعي الإنساني الجديد إذن اصبح متميزاً عما سبقه، وهذا ماتنادى به (المجددون) ومن بعدهم (الرؤية الجديدة)، وهو وعي يظل أكثر إيغالاً في التعبير عن عوامل دفينة شعورية ولا شعورية معاً، لا تكتفي بتمثيل الإندفاع السطحي أو العاطفي للمعنى الإنساني، ومن هنا فإن اهتمام علي طالب بالجسد الإنساني واختزاله إلى الرأس أو اليد أو الإصبع لم يكن ثباتاً، لينفصل عن هاجسه في التصعيد أو التسامي نحو الأعلى.

ومهما كان ليرسم مثل هذه المواضيع فيما بعد بشيء من (الوعي التعبيري- الإشاري) إذا صحت التسمية، فإن نزوعه الأنساني لم يكن ليقف به في مكانه، إذ أن لديه اعمالاً فنية أنجزها في الثمانينات حاول أن يعيد عبرها النظر في البحث عن مسألة الجسد ومنزلته من الرأس (ويصح العكس) بأن رسم الإنسان منظوراً إليه من القاعدة نحو السمت، فهو هنا، بلا شك، يناقش أهمية الرأس (الذي كاد أن يختص لمجرد ابتعاده عن منظور المشاهد).. لقد ابتعد الرأس (أقتطع من جسده) ولكنه بقي حياً مع ذلك.. بقي على مجده -أنه رمز الأب إذن! أم انه رأس (جوديا) المستعاد إلى جسده دونما جدوى؟ رمز الوطن المنهوب والمستلب؟

وفي أعتقادي أن جماليات علي طالب هذه، بإختزالياتها وإنسانيتها التجزيئية، كانت ستساهم بظهور النزعة (الإنسانية الخليقية) أي تلك المحاولات التي بدأت تتبلور في مطلع الثمانينات بشكل نزعة ستظهر لدى الشباب الفنانين وتحض على ترويج رؤية للإنسان من منظور خليقي وكوني معاً، وهكذا فأن المحور القطيعي (من قطيعة) بين الرأس والجسد (بين الواعظ أو الحاكم ومجموعة من المستمعين كما في رسوم الفن الأسلامي) هو الهاجس الذي يرسم علي طالب بتأثيره.

ولعل مقارنة بسيطة بين (تعبيرية) محمد مهر الدين لما قبل الثمانينات و (تعبيرية) علي طالب (وكلتاهما تمثلان نزعة إنسانية واضحة في الفن العراقي) تفصح عن هذا المعنى.. فمحمد مهر الدين في رسومه عن الشهيد الفلسطيني (استهداف.. ضحيتان.. الخ) كان يحقق (تعبيريته) من خلال الجسد البشري بأجمعه: (رأسه.. يديه الراقدتين إلى جواره.. جذعه.. ساقيه او طريقة سقوطه على الأرض الخ.) ومثل هذه التعبيرية لم تكن لتمثل مفهوم القطيعة بصورة شكلية كالذي مثله علي طالب، لأنها (تقتطع) الإنسان بأجمعه في المجال الحيوي.. من حياته النضالية مع الآخرين، بعد استشهاده، فهي عملية (تعبير/ إعلاني) أو (تعبير/ فكرة) لا (تعبير/ وجود)، ومن هنا، فسرعان ما توارت تعبيرية مهر الدين بعد أن استحالت إلى بحث ثقافي (محيطي) بشكلها، أما بالنسبة لعلي طالب فأن (التعبيرية)، يطبقها على

الجسد الإنساني الممزق الأوصال (في الأقل فصل الرأس عن الجسد).. هنا إذن يكمن مسربه الثقافي -أنه اقل من سوريالي أو ميتافيزيقي وأكثر تعبيري، وتشخيصي، وعمله الفني لا يكتسب إنسانيته، التي توشك أن تصبح (إنسانية محيطية)، بمجرد ان يرسم الشكل الإنساني، مهما كان مجزوء التفاصيل ولكنه أيضاً يتجاوز مفهوم النزعة التعبيرية والتشخيصية من خلال (اتجاه لا تشخيص مضموني) يعتمد فيه على مبدأ تغيير زاوية الرؤية إلى اللوحة.. أو بالأحرى مبدأ مساهمة المشاهد نفسه في قلب وضع اللوحة.. ففي لوحته (رجل و امرأة 135* 135من مجموعة الفنان الخاصة ومرسومة عام 1989، عرضت لأول مرة في معرض ما بين دجلة والفرات في قاعة معهد العالم العربي في باريس 1989) أقول - في لوحته هذه نستطيع أن نمسك بأواصر رؤيته في مشاهدة رأسين بشريين مرسومين بوضع مقلوب تماماً، وما فوقهما (أو تحتها) ستبدو نقاط ضوئية مبعثرة، أنها دموع بلا ريب ولكنها دموع ساكنة لا سائلة، فهل نستطيع هنا أن نتسائل، ترى ألا يعلن لنا الفنان جمالياً عن أهمية معنى الحضور والغياب (كذلك تبادل المواقع ما بين الفنان والمشاهد) في كيان اللوحة؟ ثم ألم يكن ليقول كل هذا في حديثه عن (الرأس والإصبع والدموع) في لوحاته الاخرى اي أن بالمستطاع أن توجد كل تلك التفاصيل وإن لم تكن موجودة؟ وباختصار فأن علي طالب كما يبدو في أعماله الأخيرة كمن اكتشف منفذاً جديداً يحاول أن ينفذ من خلاله إلى ما وراء اللوحة والفنان نحو المشاهد.. أو أن المسألة لديه هي مسألة (وعي) إنساني تعبيري يتجاوز (الإحساس) المباشر نحو (التخاطر) أو الحدس، وهو جزء لا يتجزأ من أهتماماته الشخصية (بعلم الجفر) و (الاوفاق) إلا أنه الان يحاول أن يسبغ على فنه التشكيلي (أي من خلال التشكيل لا المحتوى) ما يمكنه أن يحقق حضور المشاهد إذ هو يساهم مع الفنان في اقتراحاته فيصحح أوضاع المرئيات بذهنه، وتلك مبادرة جديرة بالاهتمام.

وبعد، فأن الحديث عن فن علي طالب ذو شجون، ولا نستطيع أن نوفيه حقه في هذه العجالة، ولعل من المهم، بل من الضروري أن نساهم في تأملات موضوعية في فن جيل المؤسسين لفترة ما بعد الحرب العراقية - الايرانية.. أي كل اولئك الفنانيين الذين تسلموا (الريادة) لإنتاج من لا يستند إلى شرعية (الفكر الاكاديمي) بل إلى شرعية (الفكر الإبداعي)، وإلا فإن مال شباب الفنانيين في العراق سيظل متروكاً إما إلى ضياع في مهاوي المحاكاة اللامجدية للفن الحديث وإما إلى استغفال الجمهور في اعمال تزينية تبهر العيون دون أن تتوغل إلى البصائر.

1 شباط 1990م

بغداد

علي طالب.. وحالة التساؤل

عبد الرحمن منيف

المصورون الذين يطرحون، من خلال العمل الفني، أسئلة على المشاهدين قليلون، لأن السائد أن يكون العمل الفني إجابة على تساؤل، أو تحقيقاً لرغبة وطموح، أي أنه جواب وليس سؤالاً. هكذا يفعل أغلب الفنانين، وهكذا تعود المشاهدون. لذلك يجتهد الفنان أن تكون لوحته مكتملة، محكمة كي تقوى على إيصال رسالة، وحين يراود الفنان شك أو قلق من أن الرسالة التي تحملها لوحته قد لا تصل، أو ربما يشوب وصولها بعض الاضطراب، فلا يتردد في أن يمنحها عنواناً دالاً، وأغلب الأحيان يكون العنوان فخماً ضاجاً، ليضمن عدم إمكانية وقوع خطأ في قراءة اللوحة!

هذه هي العادة، أما أن تحل الأسئلة في اللوحة مكان الإجابات، أو أن ينكسر جزء من محيط الدائرة ليتسرب شعور بعدم اليقين أو شبهة حيرة، فأمر غير مألوف وقد يثير الظنون، وإذا حصل، وهو قليل، يترك علامات التعجب، إذ لابد أن يكون وراء ذلك عجز في قدرة الفنان أو نقص في أدواته.

هكذا يفترض المتلقي في، ومن العمل الفني، وهكذا يمارسه الفنان، أي أنه جواب وليس سؤالاً. وهو بمعنى ما، يقين وعمل ناجز، خاصة حين تتداخل الأمور وتختلط، لذلك ليس من السهل أن يُقبل الفن كسؤال، كما لا يتم التسامح معه إن تحول إلى احتمال أو حيرة، وحين يحصل ذلك، بشكل ما، ينظر إليه الكثيرون بسلبية ويعتبرونه نقصاً في المعرفة أو الكفاءة، تماماً كما تبدو صورة الأب أو المعلم بنظر الصغار فيما لو أعلن عدم معرفته، أو حين يظهر عجزه عن القيام بعمل ما، فالصغار يفترضون في آبائهم والمعلمين أنهم مثال للمعرفة الكاملة، وأنهم مثال للقوة الكفاءة في مواجهة أي عمل!

الفنان حين يطرح إنجازه كتساؤل، أو يعتبره مجرد احتمال من احتمالات عديدة، يضع نفسه في الموقع الصعب، إذ يساء فهمه أولاً، ثم يصبح عرضة لإساءة التقدير، خاصة من حيث الكفاءة. فإذا ترافق ذلك مع تفسير أو تبرير، أو ترافق مع مواقف ونظرة وسلوك، فتصبح القضية أكثر تعقيداً، وتحتاج إلى ما ينقضها، أي إظهار الجوانب الإيجابية التي تخفي غالباً في زحمة الشائع والمبتذل، أو التي تضيع في ركام السائد، حيث يعتبر الكثيرون أن الفن استراحة سهلة، وأنه تلبية للحاجات التي يمكن أن تُشبع بوسائل أخرى عديدة، فما فيها التبادل، أو عمليات الإحلال، كما هو حال الأمور الثانوية القابلة للتعويض أو للاستغناء عنها.

هذه المقدمة قد تكون ضرورية عند الحديث عن علي طالب. فهذا الرسام الذي وُلد في البصرة، عام 1944، ودرس الفن في بغداد، وتخرج من أكاديمية الفنون في منتصف الستينات، كما واصل دراسته واطلاعه في القاهرة في منتصف الستنينات... هذا الفنان يمثل ويلخص حالة التساؤل التي أشرنا إليها، أي أنه بدا قلقاً، باحثاً، متسائلاً. وكانت هذه الصفات تميزه عن غيره منذ البداية، أو تجعله مختلفاً، بمقدار ما، عن غيره من الفنانين. وبمرور الوقت أصبحت هذه الصفات ملازمة، بحيث تحول إلى نموذج لهذه الحالة التي تتطلب التأمل والقراءة، لأنها حالة، رغم ندرتها، تمثل حالة صحية، إذ تحول

التعامل مع اللوحة إلى إعادة صياغة مشاركة في بنائها، وتعطي لارتباطنا بالفن صيغة جادة، لا تولد المتعة الحقيقية فقط، بل وتدخلنا من الباب الضيق، كما يقال، باب التجربة والمشاركة، وتتيح لنا أن نعايش، مع الفنان، المراحل التي تمر بها اللوحة.

ومن أجل الدخول إلى عالم هذا الفنان، لابد أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعته الخاصة وتكوينه، ثم المرحلة التاريخية التي عاش خلالها، وما تجاذب تلك المرحلة من تجارب وخيبات، خاصة في العراق، وما انتهت إليه من نتائج. هذه المناخات، بعواملها المتعددة وتأثيراتها، كونت له مزاجاً ونظرة أقرب إلى الحزن، ولذلك فإن إحساسه بالفجيعة، كما يقول، قديم، وربما تكون مدينته الأولى، البصرة، عاملاً، إن ذلك مجرد افتراض يحتاج إلى تدقيق ثم إلى استكمال، فإن يولد الإنسان في هذه المدينة تحديداً، وخلال تلك الفترة بالذات، فأنه أولاً يواجه عالماً مضطرباً موارا، خاصة وأنه يطل على البحر، أو على منفذ يؤدي إلى البحر. ومعنى ذلك، ثانياً، أن هذه المدينة نهاية الصحراء وبداية عالم المياه الفسيح، بكل ما يعنيه ذلك من رغبة اكتشاف الآخر ورغبة المغامرة والوصول إلى الأماكن القصيّة. فإذا أضيف: الذاكرة التاريخية للمكان، والمتمثلة بقصص المغامرات والعجائب يرويها المسنون، والتي ترد في الكتب التي خلفها الأقدمون، فعندئذ تكون الحصيلة نداء لا يهدأ يدعو إلى السفر والمغامرة، ومعهما التساؤل عما وراء هذه المياه من عوالم وغرائب.

لقد كانت البصرة تاريخياً، المدينة التي تستقبل وتودع باستمرار، إذ بمقدار ما تغري بالسفر وركوب البحر إلى الأماكن البعيدة والمجهولة، فإنها الميناء الذي يستقبل الآتين من كل الأصقاع، والذين يحملون معهم القصص والأغاني والكنوز والطبول. ولذلك فإن غناء البصرة وقصصها وإيقاع طبولها تختلف عن قصص الداخل، وعن أغاني الأهوار ورقصات الجبال. وهذا ما يمنح أبناءها نكهة مختلفة عن سكان الداخل، فهم أقرب إلى التسامح والوداعة، وأقدر على فهم الآخر والتعامل معه، كما أنهم بالغو التنوع جامحو الخيال.

والنهران، دجلة والفرات، اللذان قطعا آلاف الأميال في رحلتهما الخافلة، يتحدان وهما يقتربان من البصرة، أما وهما يمتزجان في شط العرب، فإنهما بمقدار ما يحملان رائحة الجبال التي انحدرا منها، ثم رائحة الصحراء فالأهوار، يكتسبان من خلال التقائهما ثم امتزاجهما، صفات البحر العظيم. وربما تكون البصرة من المدن القليلة في العالم التي يظهر فيها المد والجزر بهذا الجمال والمهابة والغرابة. ولعل هذا ما يعطي المكان طبيعة متغيرة باستمرار، وما يعطي للزمن مفهوماً مغايراً للأماكن الأخرى. كما يبدو الليل والنهار تحت هجوم الماء أو انحساره، وكذلك القمر حين يظهر أو عندما يغيب.. كل ذلك يضفي على الأشياء صفة متحولة متغيرة، أي ليس لها شكل واحد، أو حالة ثابتة، وقد يكون من تأثير ذلك ما اكتسبه علي طالب من نظرة إلى المكان والزمان، وبالتالي جعله يعبر بطريقة

مختلفة عن زملائه فناني الداخل، سواء باختيار شكل الزمن وحركته، أو طريقته في رؤية المكان، وكيف يتبدل بحكم قوى ظاهرة وأخرى خفية. وهكذا تظهر العلامات وآثارها وانعكاساتها في حركة الأشياء، وتغير مواقعها وعلاقتها بما حولها، لكي تعبر عن الطاقة الكامنة فيها.

أما أن يكون الإنسان على حافة الصحراء وعند أطراف الماء، معاً، وأن يكون الآخر عدواً وصديقاً في نفس الوقت، ويأتي في أغلب الأحيان من ذات الجهة، أي جهة البحر، وأن تكون الأشياء الآتية من بعيد كنوزاً وعبيداً وهموماً وعجائب، ولابد من التعامل معها جميعاً، فإن حالة من التوجس واختلاط المفاهيم والعواطف تزدحم دوماً في العقول والقلوب. وتستدعي مقداراً غير قليل من الأسئلة. ثم أن تراكم الأسئلة دون القدرة على تقديم الإجابات، يولد الحيرة ثم الحزن، ولعل هذا ما يميز الكثيرين وهم يرقبون حركة البشر والأشياء دون القدرة على تغيير هذه الحركة أو التحكم بها.

صفات مثل هذه للمدينة، أي البصرة، وقد تكبر هذه الصفات وتتضخم في بعض المراحل، تفسر السمات المتقاربة والموحدة لناسها، إذ أن المدن تترك بصماتها، وبالتالي تأثيرها على البشر والسلوك والنظرة. صحيح أنها تفعل ذلك بكل واحد على حدة، بمفرده، وبطريقتها الخاصة. كما أن استجابة الأفراد تختلف وتتفاوت تبعاً لعدد غير محدد من العوامل، لذلك فإن سكان المدينة بمقدار ما تجمعهم صفات، فإنهم يختلفون فيما بينهم بصفات، وكأنهم أبناء مدن متعددة ومتباعدة. وهذا ما شأنه أن يطرح الأسئلة أكثر مما يقدم الإجابات، وما يجعل المدن واحدة ومتعددة في آن.

ولعل هذا أحد الأسباب الذي جعل علي طالب، خاصة بعد أن أنهى دراسته وغادر بغداد عائداً إلى مدينته، البصرة، يستعيد طريقة هذه المدينة في مناقشة قضايا الفن والفكر، وأن يكون مسكوناً بالسؤال، ثم أن يطور طريقاً خاصاً به، ليس فقط من خلال الانتماء إلى أسلوب والتأكيد عليه عملاً بعد آخر، مرحلة بعد أخرى، وإنما من خلال البحث أيضاً عن صفة أو روح تلبي أو تجيب على الأسئلة التي يطرحها.

هذه العوامل والمناخات قد تضيء جانباً من مشوار علي طالب الفني، إذ بمقدار ما يقترب المناخ التشكيلي العام السائد، فإنه ميال بنفس المقدار للسير في طريق محاذ للطريق الشائع. كما يقول عنه أحد النقاد وكان الوحيد من أبناء جيله من الفنانين الذي ظل محافظاً على اضطرابه الشكلي ، وهذا يعني، تحديداً، أنه دائم البحث عن الجديد، ولا يميل، كما لا يثق، أن يتكرس ضمن أسلوب أو صيغة يُعرف بها. يقول رداً على سؤال «كل ما أنجزته في وقت سابق يشكل جزءاً ميتاً مني » ولأنه ما زال يبحث ويحاول، ولم يصل بعد، إن كان ثمة وصول، فهو يقول عن نفسه: «أمقت التكرار، فقد أصبحت لا أشعر بالحياة إلا حين البحث عن الجديد... »

هذه الروح التي تجلت في أجيال متعاقبة من المبدعين العراقيين، خاصة في مجال الفن التشكيلي والشعر، وضع نواتها جواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن آل سعيد وجبرا إبراهيم جبرا في مجال التشكيل من خلال الجمعيات الفنية التي أنشأوها، والبيانات النظرية التي تشكل مفاهيم وروابط بين الملتزمين بها، وأيضاً المعارض الفنية التي تجمع بين الأشخاص والأساليب المتقاربة. ووضع نواة هذه الروح في الشعر السياب والملائكة والبياتي، وقدموا إنجازاً إبداعياً ونظرياً لترسيخ هذه الخطوة. وكانت النتيجة إنجازاً باهراً في مجال الرسم والنحت والشعر، خاصة وأن هذا الإبداع في مجال التشكيل ارتكز على جذور من الحضارات القديمة، واستفاد من الإنجاز الذي قدمته الحضارة الإسلامية في مراحل ازدهارها، وشغف الرواد ذلك بما استفادوه من الحضارة الأوربية، بتأثير من دراستهم واحتكاكهم.

ظلت هذه الروح موجودة ومتفاعلة، وتجلت في تعدد الأساليب والمفاهيم النظرية، وفي تكوين الجمعيات وتزايد الاجتهادات، ثم الحوار والتفاعل بين الأساليب والمدارس، إلى أن جاءت ثورة تموز 1958، وكانت حصيلة لمخاض طويل، فعكست كل ما كان يدور في الخفاء، أو تحت السطح، وعبرت عن تطور إضافي في مجال الفكر والسياسة وصيغ العلاقات. وقد تواصلت هذه الحيوية في بعض المجالات، وتراجعت في مجالات أخرى، إذ استنزفت القوى السياسية والفكرية نفسها وبعضها بسبب الصراعات الجانبية واحتدام المواقف على الشعارات والسيطرة. كما أن غياب بعض الرموز الفنية في

وقت مبكر، كجواد سليم، أدى إلى اضطراب المسارات، وإلى تراجع في بعض الحقول، وأدى أيضاً إلى كم كبير من الأسئلة وسيطرة حالة الحيرة، خاصة وأن تطورات عديدة حصلت على مستوى المنطقة ثم على مستوى العالم. ولكي نقدر حالة الاحتدام التي كانت تسيطر على الفن والفنانين خلال تلك الفترة، يجدر بنا أن نستعيد فترة الستينيات في العراق ثم في المنطقة، وصولاً إلى العالم.

لقد كانت مرحلة صراعات وتحولات كبرى، وظهور أفكار وأساليب ومدارس في حقول المعرفة والفن، وكانت أيضاً المرحلة التي كشفت وتكشفت عن مقدار كبير من التخلف العربي، ومدى النواقص والتشوهات الموجودة في هذا الواقع، وتالياً ضغط الضرورة للتغيير والانتقال لمواجهة هذه التحديات، سواء في المفاهيم والأساليب أو المستوى، مما يتطلب ثورات في مجالات متعددة، بما فيها الفن.

وسط هذا المناخ أنجز علي طالب دراسته الأكاديمية، ولأن ثورة تموز وإنجازاتها خبت وأخذت تتراجع، فقد اندفعت أكثر من مجموعة، وفي حقول متعددة، تبحث لنفسها عن حلول وآفاق جديدة تستوعب تطلعاتها وطموحاتها. وهكذا توصل علي طالب ونفر من أصدقائه إلى تشكيل جماعة «المجددين»، إلى جانب التشكيلات الأخرى التي أنشأها فنانون آخرون .

إن الدافع لتشكيل جماعة المجددين هو عدم الرضى عما هو قائم، والبحث عن الجديد، والتواصل مع حركة الفن في العالم، أي أن الدافع، بالدرجة الأولى، سلبي. فالذين يكونون هذه المجموعة، يتفقون، تقريباً، على الرفض، ولكن لكل منهم أسلوبه ورؤياه الخاصة، وبالتالي تطوره الذي قد يختلف نوعياً عن الآخرين. وهذا ما سوف يتضح لاحقاً، وخلال فترة ليست طويلة، سواء من حيث تطور كل واحد من المكونين لهذه المجموعة بطريقته الخاصة، أو من حيث المدة الزمنية التي سيعيشها هذا التجمع.

فإذا أخذنا علي طالب بوجه الخصوص، نجد أن علاقته بهذا التجمع تضعف ما أن غادر بغداد عائداً إلى البصرة. كما أن المشهد الواقعي الذي ميز أسلوبه في مرحلة معينة، لم يلبث ان تراجع واتجه نحو التلخيص أولاً، ثم أخذ يقترب من التجريد، وبطريقته الخاصة بعد ذلك. هذا مع التأكيد أن الأسئلة التي يطرحها على نفسه، ويبحث لها عن إجابات، وحالة التجريب التي ميزت الكثير من أعماله خلال هذه المرحلة، ثم مناخ القلق والحيرة الذي طبع تجاربه، هذه الصفات ظلت ظاهرة في مسيرته خلال هذه الفترة، خاصة وقد أضيف عامل جديد وهام: هزيمة حزيران 1967.

إن الرواد بالخطوات الكبيرة التي أنجزوها على مستوى الرسم والنحت، وأيضاً بالجهد النظري لتأسيس مرتكزات معتمدة على جذور قوية، استطاعوا الوصول إلى الجذور الرافدينية ثم الإسلامية، وقد ترافقت هذه الاستفادة من حركة الفن العالمية، من حيث الاستقبال والتأثر والمتابعة. وفي نفس الوقت محاول اكتساب شخصية محلية لها صفة المكان والمرحلة التاريخية... هذا الإنجاز الذي قدمه الرواد لم يحل دون حركة الأجيال، وأصداء ما يحصل في الأماكن الأخرى، ثم حركة التفاعل، مما جعل الجيل الذي تلا الرواد ينظر لتأكيد اختلافه مع الذين سبقوه، في محاولة لكي يتميز، وأن يقدم رؤياه ثم إنجازه الخاص به، وأيضاً للبحث عن شخصية تجعله مختلفاً، ولقد استطاع عدد من أفراد هذا الجيل من الفنانين تقديم إنجازات فنية لافتة للنظر، وتمكن المتفوقون منه إثبات جدارتهم ومواصلة المشوار، وكان علي طالب واحداً من هؤلاء.

فهذا الفنان الذي ظل مثابراً على البحث والتجريب، وكان شديد التطلب، قدم في معارض متتالية، فردية وجماعية، النتائج التي توصل إليها، ورغم ما تشير إليه من تطور واكتساب مهارات إضافية، إلا أنه لم يكن مكتفياً، إذ واصل عمليات البحث عن احتمالات جديدة.

ومع أن دراسته الأكاديمية هي التصوير، وكانت اجتهاداته في هذا الإطار، إلا أن رسومه في إحدى المراحل أخذت شكل المنحوتات، أي الكتل وما يحيط بها من فراغ، كما لجأ إلى اختبار إمكانياته في النحت، فعل ذلك في عدة مراحل وفي عدة أمكنة بعد 1966 في الكويت، ثم في بغداد عام 1985، ولاحقاً في عمان 1992، وهكذا نلاحظ محاولاته للاستفادة من شكل المنحوتة وما توفره من طاقة وإيحاء، وقد حصل ذلك، ربما، بتأثير جو النحت الآشوري، حيث تبدو الأشكال الجانبية البارزة ذات دلالات ترتبط بالحركة، وهكذا استخرج من النحت، ومن الذاكرة التاريخية، معاً، مادة إضافية، وهذه ليست

بالإنسان وحتى بالأشياء، من كل ناحية، وكل ما يستطيعه الإنسان في رحلة الحياة أن يترك خدوشاً أو علامات تدل عليه، وتدل على أنه مرّ من هنا، وأنه حلم وحاول... وتبدد!

إن الموت، وإن لم يشر إليه بالاسم أو مباشرة، شديد الحضور في لوحة علي طالب. إذ بالإضافة إلى حالة الصمت، الأقرب إلى البكم، التي تخيم على الشخوص داخل اللوحة، وتمنع تبادل الحديث بينهم، حتى بالحدود الدنيا، فإن النظرات فيما بينهم ليس فقط لا تلتقي، وإنما تهرب من بعضها، وكأن لديها شعوراً بالخطيئة، إذ مجرد لقاء العيون معصية يحسن عدم ارتكابها!

وفي سياق رحلة هذا الفنان، وبحثه عن إجابات للأسئلة الكثيرة التي تملؤه، نصل إلى البروفيل.

لقد كتب جبرا إبراهيم جبرا عن هذه المرحلة كتابة خصبة وذات دلالة. فإذا كان من دأب هذه الرسام أن يصور شخوصه موارية، فإن صور هذه المرحلة جانبية غامضة، يضاف إليها القناع لتبدو كتيمة خرساء. يفعل ذلك ليقول لنا عن الطبيعة الحقيقية التي تربط بين الشخوص، «فالبروفيل هنا رمز الفصل الرهيب، هذا العزل بين الوجه، لا يتقن ملأه بالتناقضات أحد كالفنان علي طالب. وفي الجمع بين البروفيلين تصوير للمفارقة الأليمة بكل سخريتها الجارحة، التي يعبر فيها الفنان عن وضع إنساني هو في صلب الدراما المتكررة في لوحاته، وهي دراما مقلقة، تثير تساؤلاً مستمراً، وتطالبنا بإعادة النظر في أعماقنا وجّارينا رغماً عن أنفسنا. «

ويضيف جبرا، «...ولذا فإن البروفيل، مثلاً الذي هو من موتيفات علي طالب المتواترة طوال ما يقرب من ربع قرن من الزمن، بقي مليئاً بغوامضه الموحية، مليئاً بأسرار مأساته، مسحوقاً، متهماً، رافضاً، مؤكداً حضوره العنيد على نحو ما في هذه اللوحة أو تلك، كعنصر من عناصرها، إلى أن نراه في إحدى اللوحات وقد استأثر بفضائها كلها، مستوحداً، متفرداً، حابساً ضمن خطوطه ما يصر على التسرب إلينا من معاناته وتباريحه.»

ويختم جبرا قراءته لهذه المرحلة بأن يقول، «ويبقى المتلقي أمام هذه الأعمال في غمرة ذلك الغموض الفني، الواقع أبداً بين منطقتي الوعي واللاوعي، ليحمل إلينا بعضاً من نشواته وعذاباته، إلى حيث تغتني تجربة المتلقي بمحاولة الفنان السيطرة على تجربته، أسى وفرحاً، كشفاً وعمقاً، في تضاد جاد الوقع في النفس وقوي الفعل في الذاكرة. «

ويواصل علي طالب رحلته وكشوفه، ورغم أنه يعود بين فترة وأخرى إلى ذات المفردة التي استعملها، أو تعامل بها في وقت سابق، إلا أنه يحاول اكتشافها من جديد، ويبحث عن جوانب لم يرها من قبل. يقول، «إذا كانت المفردات البصرية تهمني، فإن الروح التي يستند إليها نظام العلاقات بين المفردات هو الأهم في اللعبة. فإذا عاد إلى اللعبة ذاتها «...استخرج روح المفردة إذا عدت إليها مرة أخرى، وأعود بمزاج وواقع وتجربة ثقافية مختلفة تماماً. «

ومع أن مضمون اللوحة، أو ما تثيره من أسئلة، الأهم بالنسبة لعلي طالب، إلا أن طريقة الوصول إلى هذا المضمون، وإثارة تلك الأسئلة، يعتمدان كلية على استنباط أو توليد الاحتمالات من داخل هذه اللعبة بالذات، لا من خارجها. ولذلك فهو يرفض أن يعتبر مفكراً يعلق على أفكاره من خلال الرسم. « فهو رسام، ولذلك يعتبر نفسه «رسام لوحات ولست راسم أفكار أو حكايات. « وهذه طريقته، ربما الوحيدة، في التعبير. ولابد أن يوضح النقد العلاقة بين الأشياء والأشخاص وطريقة التعاطي مع هذه الأدوات والمفردات، دون أن يطغي أسلوب بذاته ويفرض نفسه كصيغة وحيدة في التعبير.

إن المصور حين يلجأ إلى تحميل لوحته مقداراً من «الفكر» يجب أن يفعل ذلك دون أن يغادر صفته أو موقعه كمصور. أكثر من ذلك، وهو يمنح لوحته عنواناً يجب أن يكون العنوان متناسباً مع المضمون وأن يصدر عن مصور. قد تكون هذه من الصفات الإيجابية التي تميز علي طالب، وتجعله متطلباً وغير راض. فهو يقول، «فكرة العمل الكامل تزعجني.. ومع أن شعوراً بالراحة يسيطر عليه حين ينتهي من لوحة، إلا أن ذلك لا يدوم طويلاً... وابتهج حين أنتهي من لوحة، غير أن فرحي سرعان ما يزول. « لأن التحدي ما يزال قائماً، وفكرة المنازلة لا تغادره، وهو غير مستعد للتخلي عنها، لأن اللوحة غير المرسومة تشكل جزءاً من طقسي الداخلي، وأجدني مشدوداً إليها أكثر من تلك التي أنجزتها. «

مجرد أشكال وإنما أفكار وأسئلة، قادته إلى آفاق جديدة، على الأقل كتحديات!

إن التحديات، في بعض الأحيان، بمقدار ما تطرح أسئلة واحتمالات، فإنها تولد القلق والحيرة، بحيث يصبح الفنان مطوقاً بكم إضافي من العذاب، نتيجة ما يحيط به من أسئلة تتطلب الإجابة، وأيضاً التجريب في محاولة اكتشاف آفاق وحلول جديدة، خاصة في مناخ من الحراك والاضطراب.

أما بعد إقامته في مصر، وإدمان مشاهدة الآثار المصرية، فإن علاقة المصور بالنحات في إسلوبه ظهرت بوضوح أكثر، إذ بعد أن اهتم بالتفاصيل داخل اللوحة خلال إحدى الفترات، ما لبث أن هجر تلك التفاصيل، وأخذ ينحو أكثر نحو التجريد، ثم الكتلة، وأيضاً الاستفادة من تعدد الألوان داخل اللوحة الواحدة، وهي إحدى الصفات التي تميز الفن المصري القديم، إذ تجعله مختلفاً عن فن بلاد ما بين النهرين الذي يميل إلى التقشف والألوان الكامدة، وأيضاً إلى اللون المفرد ومشتقاته.

كما أن الرموز السياسية لتلك المرحلة ظهرت في أعمال فناني فترة الستينيات، ثم الذين بعدهم، وكان علي طالب من هؤلاء، وقد تجلت آثار هزيمة حزيران أولاً، ثم ما لحق بالفلسطينيين، في الأردن ولبنان، علاوة على الأراضي المحتلة، ولعل لوحته عن تل الزعتر دليل على ذلك، خاصة وأن معظم أو كل الفنانين العراقيين كانت لهم انتماءات أو أفكار سياسية، وما يعنيه ذلك من حراك وصراع واختلاف.

وإذا كان من الصعب وضع فواصل زمنية حادة لأعمال الفنان، من أجل تحديد مراحله، فإن من أبرز إنجازات علي طالب خلال فترة السبعينيات، وصوله إلى لوحة الرأس، أي أصبح الرأس مركزاً للوحة، ويملؤها كلها، وفي حال وجود عناصر أخرى في اللوحة، فأن مهمتها إبراز الرأس واعتباره مركز الثقل، أو «البطل لكل مشهد» حسب تعبير علي طالب نفسه!

هذه المرحلة في تطور فن علي طالب واختياره أو وصوله إلى الرأس، يلتقي مع مروان قصاب باشي، وباعتبار أن ليس هدف هذه الورقة إجراء مقارنة، وإنما النظر والإشارة، لعل أحداً يأتي لاحقاً ويجري نوعاً من المقارنة بين «رأس» علي طالب و «وجه» مروان، لكن ما يمكن تأكيده هنا، وبسرعة، إن لكل من الفنانين طريقة خاصة في المقاربة أو المعالجة، وبالتالي لكل منهما رؤيته، وأيضاً النتائج التي يبتغي الوصول إليها، ومع ذلك، فإن ما يسترعي النظر أن يصل الفنانان إلى «مركز الثقل» الرأس أو الوجه في ذات المرحلة تقريباً، وكيف يقرأ كل منهما هذا المشهد، والذي يشبه المنجم، وكأن الوجه مصدر اكتشافات لا تنتهي، وعامل محرض للفنان لكي يبحث ويتقصى حالات واحتمالات دائمة التجدد.

ومع أن علي طالب قدم إضافات، وهو يواصل البحث، فقد بقي غير راض، وكان ينظر إلى لوحاته، بعد أن تنجز بعذاب وليس بتلذذ. كما ضل طريقه إلى الجمهور، جمهوره الذي كان يعرفه أول الأمر، يقول: «...الآن لم أعد أعرف جمهوري. أصبحت علاقتي مع الحاضر واهية. « ولذلك بدا بحثه يأخذ شكلاً معرفياً صارماً، وأصبحت الأشياء تذوب أو تتآكل بمجرد أن تأخذ أشكالاً أو حين تطمح لأن تصبح جواباً، وهكذا أصبح سؤاله عذاباً متواصلاً، لأنه يؤدي إلى العزلة وبدد اليقين.

ولما كانت مرحلة مصر هامة لهذا الفنان، فقد اغتنى واكتسب موضوعات أو إضافات جديدة، سواء في النظرة إلى اللون، أو طريقة التعامل مع سطح اللوحة، أو العلاقة بين العناصر التي تشكلها. كما لا يخفى تأثير الفن الفرعوني من حيث ضخامة الحجوم التي يختارها.

بعد الرأس أو جانبه، يختار علي طالب موضوعاً آخر، يكون مادة لعرض جدي يقيمه: المرأة والرجل، ومع أن موضوعاً مثل هذا بمثل الخصوبة والتواصل مع الآخر، ومغادرة العزلة والفردية، نكتشف أن اللغة التي توصل إليها هذا الفنان مضطربة، لا من حيث التعبير وإنما من ناحية دلالة ما تقول. إذ نكتشف أن هذا الثنائي يعبر عن المزيد من العزلة والبعد. وحين يتأكد علي من دلالة ما يتولد نتيجة الجمع بين هذين الاثنين، المرأة والرجل، يلجأ، من أجل تخفيف الحزن، إلى استعمال القناع، فتكون الدلالة أقسى وأشد إيلاماً. يقول في تفسير لجوئه إلى القناع: «هناك أشياء تموت قبل أوانها، ولذلك ألجأ إلى الإخفاء مدفوعاً بهاجس الزوال. « وهذا ما يحدد جانباً من خياراته الفنية، من حيث الموضوع وطريقة التعبير عنه. ولذلك فهو في موضوع المرأة والرجل مثلاً، «أحرم أبطالي من متعة المشاهدة، لئلا تتحول لديهم المرئيات إلى ذكرى وفجيعة. « لأن لا شيء يخلق الرضا أو يؤدي إليه. فالموت، أو بالأحرى العدم، يحيط

علي طالب: اللغز والرمز

وكنتُ إذا يّممتُ أرضاً بعيدةً سريتُ فكنتُ السرَّ والليلُ كاتمُه
المتنبي

مي مظفّر

في أعمال علي طالب ثمة حدث يدور في طقس غامض يتوخى السرّية والتكتم. ذلك هو جوهر الرؤية عنده، وتلك هي الخاصية التي حافظت عليها أعماله على مدى الحقب التي احتضنت مسيرته الفنية المتواصلة، بغض النظر عن الأمكنة التي أقام فيها، والتغيرات التي انعكست من جرائها على ملامح لوحته.

كان أول ما شاهدت من فن علي طالب، لوحة تمثل مشهدا طبيعيا من الذاكرة لغابة نخيل من جنوب العراق أو بستان (زيت على قماش) كان قد نفّذها في نهاية الستينيات من القرن العشرين. فاستوقفتني لأسباب مختلفة، أدركت بعضها وغمض علي الكثير منها، وزجّت بي داخل أجواء من حلم ذي تفاصيل صغيرة تسبح في ضباب اللون. كان منبع هذه التفاصيل فكرة واحدة مجزئة إلى مجموعة صور، كل صورة منها وحدة قائمة بذاتها تعبر عن حالة من حالات الانعزال والسرية. أدركت حينذاك أنني أمام لعبة ملغزة تنبع من عوالم داخلية ما تكاد تفصح حتى تتكتم. ثم اكتشفت مع مرور الوقت، وتوثق معرفتي بأعماله في السنوات التالية، أن هذا التداخل ما بين الظاهر والخفي إنما هو سمة لصيقة بفن علي طالب ظلت تلازمه على مدى السنوات. ففي معرضه الشخصي الأخير الذي أقامه في عمان (قاعة الأورفلي أيلول 2006)، عرض علي طالب من بين مجموعة أعماله ذات الطابع الدرامي، لوحة بحجم كبير موضوعها حياة جامدة، حملت في تصويرها البارع وطبيعتها التأملية إحساس عميق بالعزلة والتوحد. إحساس كاد يشع من كل عنصر من عناصر تكوينها، فأعادت إليّ أجواء الحزن الشفاف لعمله الستيني ذاك.

لطالما كان التمرد على القيود، والنـزوع نحو التغيير من السمات التي تطبع المبدعين العراقيين. وقد تجلت على نحو خاص بالفنانين التشكيليين والشعراء. كان هذا التمرد قد بلغ ذروة اندفاعه وتوقه للتجريب وتحريك الجمود الذي خيّم على الأجواء الفنية بعد وفاة جواد سليم في مطلع عام 1961. فالاتجاهات الحديثة والإنعتاق من القيود والأشكال التقليدية, مع حرية البحث والسعي للنهوض بتركة جواد سليم الفنية والفكرية وتحقيق فن ينطلق من المحلي إلى العالمي، كانت جميعها عوامل تحريك ودفع للنهوض بالحركة الفنية ودفعها إلى الأمام. كانت بغداد في حقبة الستين من القرن العشرين قد توافرت على تجارب فنية متنوعة المصادر، كما أوجدت فيها مناخاً ملائماً للبحث والتجريب. ومن المعلوم أن هذه الحقبة تعد نقطة تحول حاسمة، وشهدت أهم التغيرات الجذرية في العالم أينما كان.

في هذه المرحلة الغنية بالعطاء تبلورت الشخصية الفنية لعلي طالب (مواليد البصرة 1944). كان من أوائل الذين انتموا إلى أكاديمية الفنون الجميلة، وتخرج فيها عام 1966. يومها كانت بغداد مثل أسفنج

لقد تمت الإشارة سابقاً إلى أن لوحة علي طالب لا تعطي نفسها للمتلقي بسرعة أو بسهولة، إذ تتطلب حواراً وربما جهداً. وقد تستعصي أكثر من ذلك، ليس بهدف خلق صعوبة مفتعلة، إنما لأن الأمر ذاته معقد. فالمشاهد الذي يحتفي بثقافته الأسلوبية، لا يستطيع أن يخمن ما الذي سيراه في رسوم علي طالب، ولأن على كل من يرغب الدخول إلى هذا العالم أن يجتازه وحده، دون دليل، ليصل. أما أولئك المعتزون بالمظاهر وببعض المصطلحات، والمفترضون أن بإمكانهم تجاوز أية صعوبة، فسوف يواجهون صعوبات إضافية تمنع وصولهم.

كانون الثاني (يناير) 2001

مع نهاية المطاف كينونة نابعة من الأرض, إن لم يكن هو الأرض: فهو الحجر الذي التأمت فوقه خطوط الذاكرة وشققت سطوحه لتغدو إشارات توحي بتاريخ الإنسان وملامح حياته بدءا من الطفولة. في هذا المجال يقول علي طالب:» لقد تحوّل الرأس الذي شهد ما شهد من أحداث, إلى صخرة حُفرت فوقها خطوط عميقة وملامح لا تحمل تاريخ الشخص فقط, وإنما تاريخ الأرض برمتها.» هكذا اختزل علي طالب الإنسان إلى رأس, وتحول الرأس إلى حجر.

لقد مثّل الرأس, في هذه المرحلة من تجربة الفنان, الأساس الذي منه تنطلق الفكرة وإليه تعود. واستخدم هذا العنصر في التكوين, رسما كان أم نحتا مدورا, استخداما مثيرا ومقلقا. فهو إذ يحيطه بفضاء فارغ, ويضفي عليه ألوانا مختزلة إلى حد كبير, فإنه لا يركّز على كتلة هذا الشكل فقط, وإنما يستنفره ليكوّن منه عالماً يشي بعتقه. وهو إذ يستمد مرجعية أشكاله من محيطه وبيئته, فإنه يعمل على تجريدها لتغدو فضاء حاويا لكل الأزمنة والأمكنة. كما يرينا كيف أن الشكل الإنساني, مجسّدا في هذا الحجر, قد تحوّل إلى مجاز. فحين تحول الرأس, الذي هو خلاصة الإنسان, إلى حجر, تحوّل الحجر بدوره إلى إنسان, وغدا كالنافذة التي تشرف على الداخل والخارج, في رؤية ثنائية.

يؤكد لنا الفنان أن الخطوط التي تشقق السطح مكوّنة صوراً وعلامات وأرقاماً, هي رموز ذات علاقة بمرحلة مبكرة من تاريخ الفرد. ولعل ذلك يتجلى أكثر ما يتجلى في لوحته التي يصوّر فيها علي طالب كرسيّا فارغا وقد أُلقي على مقربة منه رأس حجري. ففي الوقت الذي يبدو فيه الحجر ماثلاً بوضوح في أمامية اللوحة, يتراجع الكرسي الفارغ ساقطاً في ضبابية اللون, شاخصاً بهيبة وترفع. وما إن تستبد الذاكرة, وتنسحب نحو أفاق بعيدة لتسترجع الماضي, فإنها تستل من العتمة جماليات خادعة, ولكنه جمال مبدّد وفردوس بعيد مضيّع. فالزمن في أعماله لا يتجلى في رموز الطفولة متمثلة بالعصفور والمربع السحري العلمي على سبيل المثال, كما يظهر في لوحة من أعماله مكوّنة من فضاء ورأس/ حجر, بل يظهر في لوحة أخرى, على نحو واقعي: ساعة قديمة ذات حروف رومانية, هي أشارة لبقايا زمن يغرق بالتدريج تحت الركام. هذا ما يؤكده علي طالب في مقدمة معرضه هذا:

«في الذاكرة.. في المسافة ما بين الماضي والحاضر تسكن الأسماء: الأم, الأب, المدينة, المرأة, الموت, الحرب, وجرائيم الرسم الأولى.. كلها تكتسب معانٍ إضافية عبر رحلات الاكتشاف لتجربة جمالية ترتبط بنشاط ذهني يضع الماضي في صلب الحاضر بمواجهة حاضر غريب. فثنائية الغياب والحضور, التسامي والسقوط, لا تمثل لنا غير الهبوط من ذروة الاحتدام إلى العدم, وهو رمز يتعدى مجال الذاكرة الشخصية ليذهب إلى معنى أكثر شمولية وأعمق مغزى.»

تعيد رموز على طالب إلى الأذهان رموز الفنان الألماني (دورر) وإشاراته الدالة المحيطة بالمرأة المجنّحة التي جسّد من خلالها «حالة الكآبة». فهي لا تمثّل عجز الإبداع عن الوصول إلى المرتبات العليا فقط, بل تجسد مأساة الطبيعة برمّتها. وعلى الرغم مما تسلّح به الإنسان من علم ومعرفة وسحر, فهو غير قادر على التحرر عن طريقها من واقعه المرير.

عملية الرسم عند علي طالب أشبه ما تكون بالممارسة الذهنية, والمجاز لديه وسيلة فعّالة في عملية التكوين, فهو المعبر الذي يتم من خلاله التحوّل تحت تأثير الضوء واللون. إن الفضاءات التي تحيط بعناصر التكوين لا تحقق علاقاتها ببعضها إلا من خلال استخدامه الدقيق للضوء واللون, بغض النظر عن الخامات والألوان التي يستخدمها (زيت أو أكريليك أو أحبار ومائيات أو مواد مختلفة, على خشب أو قماش أو ورق).

في مجموعة أعماله الورقية, يستخدم علي طالب الأكريليك مستغلاً هذه المادة في بناء سطح خشن ذي خطوط بارزة, ليوجد منها عنصرا تشكيلياً ذا بعد زمني لا يقل أهمية في دلالته عن أهمية عناصر التكوين الأخرى. وفي استخدام أخر للأكريليك على الورق تكتسب اللوحة, التي تصوّر مشهداً من الطبيعة, شفافية مائية مشبعة بالضياء, ولكنها طبيعة ذات ملامح حجرية, أو أرض حجرية, تؤكد مرجعية المصدر البصري الذي استعار منه الفنان موضوعه الأثير هنا. أما أعماله المنفّذة بالألوان المائية فهي ذات طابع شعري غنائي تتواصل داخلها العناصر تواصلا أثيريا.

قابل لامتصاص كل ما هو جديد. كانت بوادر التجريب والتجديد قد تجلت في إسهامه مع «جماعة المجددين» وهو لم يزل بعد طالبا في الأكاديمية, إذ كان عمله الذي استخدم فيه تقنيات ومواد مختلفة, في طليعة أعمال المعرض الحدث آنذاك. لقد كان علي, الذي تتلمذ على يد فائق حسن, أستاذ الفن الحديث ورائده في العراق, قد تتلمذ أيضا على يد فنانين أوربيين محدثين, عملوا لسنوات أساتذة زائرين في الأكاديمية .

وإذ انتقل إلى البصرة فيما بعد, فإن هذا الانتقال غذّى بعداً أخر من تكوينه الثقافي. كانت البصرة وأجواؤها الأدبية, وهي أجواء مشبعة بحب المعرفة والإبداع, كفيلة بأن تعمّق لدى علي طالب نزعته الفكرية التأملية وتدخل في صلب تجربته لتغذّي تمرده وتطوّر بحثه الفني. فسرعان ما أوجد لنفسه أسلوبا فرض شخصيته على المشاهد, ووجّه الأنظار إلى عوالمه الخاصة. كما كانت الأجواء السياسية والاجتماعية والثقافية المحتدمة في العراق, على مدى الحقب, تعمّق لديه هذا الاتجاه التأملي المتفكر, وتدفعه لاستلهام أجواء أخرى لرؤيته التي ترمز إلى أحلام مضيّعة أو صعبة المنال. إنه أبداً في بحث, وهو أبداً في هروب, لأن ما يريد التوصل إليه هو في جوهره سرّ مقدّس, والتكتم عليه يضيف إلى ذلك الهروب هروباً أخر. إنه عمل مثير وباعث على التأمل لكونه سرّا داخل لغز داخل أحجية.

أعمال علي طالب مقلقة حقا, بل محيرة بقدر ما هي مثيرة للجدل. إنها تتأرجح بين التشخيص والتجريد, تتضح مرة وتغمض مرات, فتترك المشاهد معلقاً بخيط من أمل للتوصل في توغله إلى الإمساك بملامح تظل أبدا هاربة.

لعل وجود هذا الشيء الهارب في اللوحة ليس دخيلاً على فنه بقدر ما هو أصيل فيه, إنه جوهر كل موضوع يقترب منه. فمنذ أن كانت حواریاته السرية تدور بين أشخاص مقنّعين, غامضين أو متخفين, وهو يشير إلى أن ثمة عملية سرية تدور وراء هذا السطح أو فوقه أو دونه. ففي أعماله الأولى التي حدّدت ملامح شخصيته الفنية, أظهر علي طالب اهتماما خاصا بالأقنعة, أو الوجوه المقنّعة. وكاد أول معرض شخصي له في بغداد (المتحف الوطني للفن الحديث 1976) يقتصر على هذه المشاهد ذات الطابع الدرامي.

يشعر مشاهدو أعمال هذا الفنان, أيّ صراع يخوضه مع شخوصه وأشكاله وفضاءاته. ومن يقترب من عناصر تكوينه اقتراباً أشد, يحس بالنار المستعرة التي انعكس جمرها على سطح اللوحة. فإذا كانت هذه الشعلة حافزا رئيسياً, ربما, في الإبداع عموماً, فإنها لدى علي طالب السر الكامن وراء القوة التعبيرية التي تفرض نفسها وتشكل عالمها الخاص. فالفنان هنا لا ينفلت بعواطفه عن طريق استخدام ألوان قويّة محتدمة, بل ينطلق من انضباط نفسي عالٍ ليكثف لغته ويجعلها تخفي نبرتها الحادة وراء سكون ظاهري هو أقرب إلى لغة الهمس منه للصرخة, لكن الصدى المكتوم فيها أشدّ قدرة على اختراق الحواس من الرنين الصادح. وعلى الرغم من خصوصية التجربة التي تميّز أعماله, فإن علي طالب ينأى بها عن «الشخصي» ليحتضن الهم الإنساني عامة.

يكاد بناء اللوحة عند علي طالب يعتمد بصورة عامة على فضاء مفتوح فارغ يحبط بموضوعه ويسلّط ضوءه على تلك الكتلة التي يريد إبرازها. ومثل هذا الفضاء كان وما يزال, لصيقاً بتكوين اللوحة عنده. فالفضاء في أعماله لا يحيط بالشكل/ الشخص أو الكتلة فقط, بل هو عنصر أساسي من عناصر التكوين. وهو شيء بذاته, لا مجرد خلفية تحيط بالعناصر الأخرى.

انتقل علي طالب من بغداد إلى عمّان للعمل أستاذا للفن في جامعة اليرموك في عام 1991, وأقام معرضا مشتركا مع الفنان رافع الناصري في مؤسسة شومان (1992 أيار). في هذا المجموعة التي عرضها ظهر الرأس, بدلا من الوجه محورا لأعماله شكلاً ومضموناً. والرأس هنا جديد قديم في فنه. ظهر أول ما ظهر في عمل للفنان بعنوان قافلة (1969) . إن الرأس, شأنه شأن الوجه في التجارب السابقة, شكل ظاهر يستبطن من الأسرار والأسئلة ما يزج بالمشاهد في العمل وسحره ويجعله جزءا من لعبة التخفي والظهور, فهو يظهر تارة مشخصاً يتطلع بريبة وسرية نحو فضاء مسكون بعوالم مجهولة, ويتحول تارة أخرى إلى كتلة مليئة بالرموز. إنه في حالة سيرورة متواصلة يغدو فيها

لعل تجريد الأشكال المستمدة من المحيط عند علي طالب لا تبتعد كثيرا عن واقعها. فبوسع المشاهد أن يدرك طبيعة الأشكال إذا ما أمعن النظر في فنه. ومن يرى شخوصه لا يحس أنه يرسم الإنسان بقدر ما يريد أن يجسّد حالة. وإن الوحدة والقلق والسرية والتأمل ما هي إلا حالات مجردة أراد لها الفنان شكلا فاوجد لها مجازاً يوحي بها. وعبر هذا الاختزال يلخّص لنا المأساة الروحانية لعالم الواقع. وبالتقابل الذي يجريه ما بين الفضاء المليء بالمجهول من جهة والكتلة المكثفة بالرموز من جهة أخرى، وبين الفراغ المعتم من جهة واستشرافه من قبل الشخوص من جهة أخرى، يطرح الفنان مفهوم الانعزال والوحدة. حين يذهب إلى أبعد من ذلك ويصور لنا مشهداً من الطبيعة مثلاً بجبل أو أرض وعرة، أو حياة جامدة بمفردات بسيطة يومية، فإنه ينقل مثل هذا الإحساس بالعزلة إلى الطبيعة أو الأشياء، ويرى فيها امتدادا لعزلة الإنسان ووحدته. فلوحته صورة داخل صورة داخل إطار، لا تعطي من نفسها إلا ما يسمح به الضوء المنبثّ في العمق، ليكشف عن شيء ويخفي جلّه. ذلك كل ما تبقى من الإنسان.

يختار علي طالب للوحاته عموما أسماء لها طابع أدبي، بل إن تكوينات لوحاته ذات مسحة سردية تغري المشاهدين بالغوص في متاهات التأويل فتلهيهم، ربما، عن التمتع بالجماليات البصرية المؤثرة للوحة والمهارات التصويرية للفنان. فالحدث السري الدائر داخل لوحة علي طالب، والحوار الهامس المنتشر في أطياف ألوانه المتداخلة بانسجام، من شأنها أن تقحم العين في قضية البحث عن طبيعة نسائه المجزأة أوصالهن، وعن وجوههن المتوارية وراء أصباغ مصطنعة، وعن صمتهن المريب. كما قد يضيع على العين إدراك الرأس الغارق تحت الخطوط المشتبكة والملامس الخشنة. بل قد يتساءل البعض عن المفارقات المدهشة ما بين الانسجام اللوني والسكون الظاهري إزاء حركة داخلية مليئة بالقلق والتوتر وغير ذلك من التفاصيل الصغيرة التي تقلب ميزان الحدث وتنفي كل ما يظهر للعيان من جمال وسكينة.

لا تكشف هذه التناقضات عن نفسها بيسر، ولكنها تتجلى لدى التبحر في تفاصيل المفردات التي تكوّن اللوحة، ولاسيما التفاصيل الظاهرة على الكتل التي يعالجها الفنان معالجة خاصة قادرة على خلق التوازن داخل العمل الفني. أما الخطوط السريعة المكثفة المحيطة بالشكل الرئيسي في التكوين، فإنها لا تعكس فقط صورة عن ذات الفنان، وإنما تعكس برهافتها وحيويتها حساسيته الشديدة وقدرته على الإمساك بالحركة القلقة والمضطربة للنفس البشرية.

تشكل المرأة عنصرًا مهمًا ورئيسيًا في تكوين اللوحة عند علي طالب، وهي تحمل الكثير من الشيء ونقيضه، فغرابتها تستدرج المشاهدين إلى البحث عما يخفيه ظاهرها، وتزجّ بهم في أتون أسئلة متوالدة، إنها الجمال والقبح، وهي البراءة والخبث، وهي الرحمة والقسوة، وهي الفضاء المفتوح والسجن المغلق، وهي في معظم الأحيان جسد بلا قلب، وربما قلب في جسد دمية. ومن أجل أن لا يدع الفنان مضامينه الفكرية تخضع للتأويل الأدبي والسردي فقط، فإنه يوظف الموضوع لصالح فن الرسم ويخضعه لمهاراته التصويرية. فالمرأة التي تحمل باقة ورد وتغلق نافذة الروح وراء نظارتها السوداء وأصباغها المصطنعة مثلا، هي ليست امرأة بقدر ما هي موضوع عمل فني - وصورة - لها مقومات جمالها المستقل عن كل شرط إلا ما يفرضه إحساس الفنان ورؤيته لشعرية الجمال.

يتكرر الرأس والمرأة في أعمال علي طالب بشكل أو بآخر، وكلاهما موضوع قديم جديد لديه. فالفرد هنا كيان حاضر شكلا وغائب مضمونًا، لأنه في واقع الأمر كيان مغّيب: فهو إما رأس مغرق بالتفاصيل (الذكريات) الكثيفة التي تحجب ملامحه فتحيله إلى شكل متحجر، أو امرأة تتخفى تحت قناع أو زينة مبهرجة، وفي كلا الحالين تبدو الحقيقة ملتبسة، وذلك ما يجعل المشاهدة أو المشاهد طرفًا في لعبة الحضور والغياب.

مع إطلالة عام 1998م اتخذ الفنان علي طالب قراره المفاجئ بترك عمله في الأردن ليستقر في نهاية المطاف في هولندا، وكان قرارًا أدهش كل معارفه وأصدقائه. فمن يعرف علي طالب فوجئ، مثلما فوجئنا نحن القريبين منه، كيف أن هذا الجنوبي النابت على شواطئ البصرة ومياه فراتيها اختار

التوجه نحو أصقاع شمالية ليعايش فيها غربة اللغة وغربة المكان. ومع أننا بقينا في شك مما سمعنا، ظنًّا منا بأنها رحلة لن تطول لأكثر من أسابيع، فقد أصبح استقراره هناك يقينًا.

لدى مشاهدتي معرضه الشخصي الذي أقامه في البحرين (قاعة الرواق 2001)، والتطلع إلى أعماله التي نفّذها في هولندا، وجدت أن هذه الأعمال جاءت لتؤكد أن المكان غير الأرض، وأن من كان ذا ذاكرة متخمة بالأحداث والرؤى، واحترق بنار تجاربه لا يمكن أن يغادر المكان، بل سيظل المكان ساكنًا فيه، وسيظل يمتح من أعماق بئره ما يرطّب به جفاف الغربة وقسوتها فوق تلك الأرض البعيدة الباردة. وليس أدل على ذلك من استخدامه للون في هذه الأعمال الهولندية المنشأ. فسطوع ألوانه الشفافة هنا ووفرة الضياء المتغلغل في ثناياها، خاصة استخدامه للون الذهبي، يتنافى والطبيعة الداكنة لمحيطه الجديد. وبالمقارنة مع أعماله السابقة التي أنجزها في أجواء عامرة بالشمس والفضاء المفتوح، يلاحظ أن ألوانه آنذاك كانت تميل إلى الدكنة، وتشيع فيها ظلال كثيفة ينبثق من خلالها ضوء يتمركز حول الكتلة الرئيسية، أي موضوع اللوحة الذي هو في كلا الحالين الإنسان أو ما يرمز إليه. وهكذا تأتي مجموعته الجديدة هذه امتدادًا لسلسلة متواصلة تؤكد أنه بغض النظر عن المكان، فإن تجربة علي طالب تستمد معينها وتوجد مناخها التصويري من دواخل الفنان، وهي هنا شهادة جديدة على وضع إنساني فريد، وإضافة غنية تؤكد قدرة هذا الفنان ومهاراته التي يحسن توظيفها ليجعلها مرآة لذات معذّبة ومنفية.

كانون الأول 2006

جماعة المجددين (1968-1965)، ضمت نخبة من الفنانين الشباب، أسسها كل من طالب مكي ونداء كاظم وصالح الجميعي وسالم الدباغ وطاهر جميل

وفائق حسين وعلي طالب(66-1965) ثم انضم إليهما عامر العبيدي وخالد النائب وإبراهيم زاير في عامي 1967و 1968 . يقول شاكر حسن في كتابه فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق-الجزء الثاني، إن رؤية هذه الجماعة:» لا تقتصر على التطلع إلى الاكتشافات التقنية فحسب، وإنما تناولت أيضا تطوير الرؤية الإنسانية في الخمسينات إلى مواقع جديدة أكثر شعبية.» منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد 1988، ص 65.

استعانت الأكاديمية بأستاذين فنانين هما رومان أرتموفسكي Roman Artomovsky بولوني، وبورغو لازسكي Lazisky B يوغسلافي.

اللوحات

2-3.
شفافية . 1971 زيت على بورد 76.5 * 98 سم مجموعه خاصه
4-5.
خارج من. (2007) اكريلك على قماش مثبت على الخشب .
80 * 100 سم مجموعه خاصه .
8.
نافذة (1970) زيت على خشب. 80 * 80 سم. المتحف
العربي للفن الحديث - مؤسسة قطر الدوحة.
11.
قمبر علي. (1964) زيت على قماش. 76* 92 سم.
مجموعه خاصه.
12.
مهاجر .(1967) زيت على قماش. 200 * 200 سم.
15.
محاكمة. (1971) زيت على قماش. 120* 120 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
19.
المركز. (1968) زيت على خشب. 80 * 100 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
21.
محاكمة. (1970) زيت على قماش. 100* 110سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
15.
محاكمة. (1970) زيت على قماش. 100* 110سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
21.
نرجسية. (1972) زيت على قماش. 75 * 75 سم.
مجموعه خاصه.
22-23.
الملك . (1972) زيت على قماش. 115* 125 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث
24.
وحده . (1973) زيت على قماش. 100 * 110سم. المتحف
الوطني للفن الحديث - بغداد.
25.
قافلة (1969) زيت على قماش. 110* 130 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
26.
أوراق. 1975 زيت على قماش.90 * 90 سم. المتحف
الوطني للفن الحديث - بغداد.
27.
وحده. (1975) زيت على قماش. 80 * 90 سم.
مجموعه خاصه.
29.
بلا عنوان. (1975) حبر على ورق. 17.5 * 23.5 سم
30.
طائر. (1976) زيت على قماش. 130 * 130 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
32-33.
بلا عنوان. (1976) زيت على قماش. 100* 110 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
34.
رجل وامرأة. (1976) زيت على قماش. 130* 130 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
36.
قناع. (1976) زيت على قماش. 110* 110 سم.
38.
رجل وامرأة. (1976) زيت على قماش. 100* 100 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
39.
احتفال. (1976) زيت على قماش. 95 * 120 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
40-41.
ظن. (1976) زيت على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
42-43.
عائلة أمام الهرم خوفو (1977) اكريلك على قماش.
100* 100 سم. مجموعه خاصه.
44-45.
بلا عنوان. (1977) اكريلك على قماش.100*100سم.
مجموعه خاصه.
46-47.
عائلة في العراء. (1977) اكريلك على قماش.
100 * 100 سم. المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
48.
وشم. (1977) اكريلك على قماش. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
49.
زيارة. (1984) زيت على قماش. 100* 120 سم. المتحف
الوطني للفن الحديث - بغداد.
50-51.
عند الحدود. (1984) زيت على قماش. 70 * 140 سم.
مجموعه خاصه.
52-53

عشاق وجبل. (1985) زيت على قماش. 120* 120 سم.
مجموعه خاصه.
54.
رجل و إمرأة. (1985) زيت على قماش. 80 * 90 سم.
مجموعه خاصه.
55.
تفائل. (1985). زيت على قماش. 60 * 70 سم.
مجموعه خاصه.
56-57.
هدية. (1985) زيت على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
58.
ممثل. (1985) زيت على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
59. الجانب الآخر. (1985) زيت على قماش. 130* 140 سم.
مجموعه خاصه.
60-61.
تمثال من البورسلين. (1986) زيت على قماش 200 * 200 سم.
المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد.
62.
بلا عنوان. (1986) اكرلك على قماش. 80* 80 سم.
مجموعه خاصه.
63.
صداقة. (1987) زيت على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
64-65 .
انتظار. (1987) زيت على قماش 122* 122 سم.
مجموعه خاصه.
66-67.
رأس. (1987) فخار. 15 * 12 * 12 سم.
68.
مشهد. (1987) حبر على ورق. 70 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
69.
مراقب. (1988) زيت على قماش. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
70.
مدخن. (1988) اكريلك على ورق. 80 * 110 سم.
مجموعه خاصه.
71.
مغادرة. (1988) زيت على قماش. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
72.
ذاكرة (1988) زيت على قماش. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
73.
بلا عنوان (1988) زيت على قماش. 88 * 65 سم.
مجموعه بغداد للفن الحديث في العراق.
74
عطيل (1988) اكريلك على ورق. 80 * 60 سم.
مجموعه خاصه.
75.
بلا عنوان (1989) زيت على قماش. 80 * 90 سم.
مجموعه خاصه.
76
عيد ميلاد. (1989) اكريلك على قماش. 100* 105 سم.
مجموعه خاصه.
77.
رجل و إمرأة. (1989) زيت على قماش. 135* 135 سم.
متحف الفن المعاصر . القاهره.
78.
رجل و إمرأة. (1989) زيت على قماش. 135 * 135 سم.
مؤسسة شومان . عمان.
79.
يقضان. (1989) زيت على قماش. 120 * 120 سم.
مؤسسة شومان . عمان..
80
تخاطر. (2009) اكريلك على قماش. 130* 105 سم.
81
تخاطر. (1990) اكريلك على قماش. 130* 105 سم.
82.
علم. (1990) اكريلك على قماش. 40 * 40 سم.
مجموعه خاصه.
83.
قلب. (1990) اكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
84.
صورة جانبية (1). (1991) أكريلك على ورق. 22 * 28 سم.
85.
صورة جانبية (2). (1991) أكريلك على ورق. 22 * 28 سم.
86.
الغاء (1991) أكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
87.
بلا عنوان. (1992) زيت على قماش. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
88-89.
تخاطر. (1992). زيت على قماش. 120 * 60 سم.
مجموعه خاصه.
90=91.
بلا عنوان. (1992). زيت على قماش. 100* 100 سم.
92-93.
ذاكرة. (1992). زيت. مواد مختلفة على خشب 100* 120 سم. مجموعه

خاصه
94.
رجل و إمرأة. (1992) زيت على قماش. 100* 100سم.
مؤسسة شومان. عمان
95.
رجل و إمرأة (1992). زيت على قماش. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
96-97.
المربع السحري. (1992). زيت على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه بغداد للفن الحديث في العراق.
98.
بلا عنوان (1992) أكرلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
99
الجنرال. (1992) زيت على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
100-101.
منتصف الليل. (1993) زيت على قماش. 90 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
102.
منتصف الليل.(1993). زيت على قماش. 90 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
103.
إمرأتان. (1993) زيت على قماش. 80 * 90 سم.
مجموعه خاصه.
104-105.
رأس. (1993) زيت على خشب. 80 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
106-107.
رأس. (1993) زيت على خشب. 80 * 100 سم.
المتحف العربي للفن الحديث - مؤسسة قطر - الدوحة.
108-109.
رأس. (1993)زيت على خشب. 100 * 80 سم.
متحف الفن الحديث -عمان.
110.
بلا عنوان. (1993) اكريلك على ورق. 68 * 50 سم.
مجموعه خاصه.
111.
فراشه. (1993) اكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
112.
بلا عنوان (1993) اكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
113.
إمرأتان (1993) زيت على قماش. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.

114-115.
مدينه. (1993) زيت على خشب. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
116.
بلا عنوان (1993). أكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
118.
مبنى (1993) أكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
119.
مشاة. (1994) فخار + أوكسيد. لكل منهما 36 * 30 * 30 سم. المتحف
العربي للفن الحديث - مؤسسة قطر. الدوحة.
120-121.
رجل و إمرأة. (1994 زيت على قماش. 90 * 80 سم.،
مجموعه خاصه.
122.
بلا عنوان. (1994) زيت على قماش. 90 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
123
بلا عنوان (1994) زيت على بورد. 50 * 35 سم.
مجموعه خاصه.
124-125.
(تحية إلى مايكل أنجيلو (1994) المتحف العربي للفن الحديث - مؤسسة
قطر. الدوحة.
وحده . زيت على قماش. 120 * 150 سم.
الرحمة 2 زيت على قماش.120* 150 سم.
الرحمه. زيت على قماش. 120 * 150 سم
126.
بلا عنوان. (1996) زيت على خشب. 65 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
127.
صورة (1996) أكرلك على ورق. 56 * 76 سم.
128.
عرّي (1996) زيت على كانفاس. 80 * 90 سم.
مجموعه خاصه.
129.
قلب أخضر.(1996) زيت على خشب. قطر 100 سم. مجموعه خاصه.
130.
الملك لير. (1997) زيت على بورد. 35 * 50 سم.
مجموعه خاصه.
131.
ذاكرة. (1997) زيت على كانفاس. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
132.
مغادره. (1997) زيت على خشب. قطر 100 سم.
مجموعه خاصه.

133.
مهاجر. (1999) أكريلك على ورق. 56 * 76 سم.
مجموعه خاصه.
134.
قبعه ذهبيه (1999 زيت على كانفاس. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
135.
قبعه ذهبيه (1999) زيت على كانفاس. 60* 50 سم.
مجموعه خاصه.
136
إمرأتان. (1999) زيت على قماش. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
137.
زهرة الليلي (1999) زيت على قماش. 120 * 120 سم.
مجموعه خاصه.
138-139.
الملك سرجون (1999) زيت على قماش. 90 * 70 سم.
مجموعه خاصه.
142-143.
راس . (1999) فخار مع تلوين يدوي 17 * 16 * 14 سم
144.
أرداش كاكافيان (2000) أكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
143.
بلا عنوان . (2000) اكريلك على ورق . 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه
144-145.
امرأة 2000 أكريلك على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
146.
عشتار. (2000) أكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
147.
أي حلم يكون (2001) زيت على قماش. 120 * 120 سم.
مجموعه خاصه.
148.
رجل وإمرأة (2001) زيت على قماش. 100* 100 سم.
متحف العالم روتردام - هولندة.
149.
حصار. (2001) أكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
150-151.
ولادة (أمام) (2001) فخار + تلوين يدوي 53 * 51 * 51 سم.
152-153.
ولادة (خلف) (2001) فخار + تلوين يدوي
154-155.
ضم (2002) زيت على قماش. 100 * 100 سم.

مجموعه خاصه.
156-157.
بلا عنوان (2002) أكريلك على قماش. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
158-159.
تضحية (2002) زيت على قماش. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
160.
صورة جانبية(2003) حبر على ورق. 48 * 60 سم.
مجموعه خاصه.
161.
مشهد (2003) أكريلك على ورق. 56 * 76 سم.
مجموعه خاصه.
162-163.
امرأة من بيرو (2003) زيت على قماش. 100* 100 سم.
مجموعه خاصه.
164.
مشهد (2003) أكريلك على ورق. 56 * 76 سم.
مجموعه خاصه.
165.
تحية إلى كوستاف كوربيه (بوابة العالم) (2004)
أكريلك على ورق. 56 * 76 سم. مؤسسة كنده .
مجموعه الفن العربي المعاصر. الرياض
166.
سخافة (2004) زيت على قماش. 80 * 80 سم.
مجموعه خاصه.
167.
بلا عنوان (2004) أكريلك على قماش. 130 * 160 سم.
مجموعه خاصه.
168.
مشهد (2004) اكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
169
سور الطين (2004) اكريلك على قماش 100 * 100 سم.
170.
مبنى في الذاكرة. (2004) اكريلك على قماش.
160 * 130 سم. مؤسسة كنده . مجموعه الفن
العربي المعاصر. الرياض.
171.
مبنى في الذاكرة . (2004) اكريلك غلى قماش مثبت
على خشب. 83 * 63 سم مجموعه خاصه
172.
تفصيل (2004) أكريلك على ورق. 56 * 76 سم.
مجموعه خاصه.
173.
تفصيل (2004) أكريلك على ورق. 56 * 76 سم.

مجموعه خاصه.
174.
بلاد ما بين النهرين. (2004) أكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
176.
قدم (2006) حبر على ورق. 56 * 76 سم.
177.
دمعة (2006) أكريلك على قماش. 50 * 60 سم.
مجموعه خاصه.
178-179.
حياة جامدة (2006) أكريلك على قماش. 120* 120 سم.
مؤسسة كنده , مجموعه الفن العربي المعاصر. الرياض.
180
ماء (2006) أكريلك على قماش. 50 * 60 سم.
مجموعه خاصه.
181.
نساء (2006) اكريلك على قماش. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
182-183.
زهرة (2006) زيت على قماش + زهرة. 120 * 100 سم.
184-185.
نساء 2006 اكريلك على قماش. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه
186-187.
خارج من (2006) اكريلك على قماش مثبت على خشب.
80 * 100 سم. مجموعه خاصه.
188.
مشهد (2006) اكريلك على قماش. 120 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
189.
كوكب آخر. (2006) أكريلك على قماش. 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
190-191.
خارج من. (2006) اكريلك على قماش مثبت على خشب .
99 * 79 سم مجموعه خاصه.
192.
قناع لعام (2006) اكريلك على قماش. 60 * 50 سم.
مجموعه خاصه.
193.
مشهد. (2006) اكريلك على قماش . 60 * 50 سم.
مجموعه خاصه.
194-195
خارج من. (2006) اكريلك على قماش مثبت على خشب .
99 * 79 سم مجموعه خاصه.
196-197.
إمرأه . (2006) اكريلك على قماش . 100 * 100 سم .

مجموعه بغداد للفن الحديث في العراق.
198.
منظر .(2007) اكريلك على قماش 100 * 100 سم.
199.
سخافة.(2007) اكريلك على قماش. 100 * 120 سم.
مجموعه خاصه.
200-201.
اقمار . (2007) اكريلك على قماش 120 * 120 سم
202-203.
خارج من. (2007) اكريلك على قماش مثبت على خشب.
80 * 100 سم.
204-205.
خارج من. (2007) اكريلك على قماش مثبت على الخشب .
80 * 100 سم مجموعه خاصه .
206.
بلا عنوان.(2007) اكريلك على ورق. 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه.
207.
بلا عنوان. (2007) اكريلك على ورق . 76 * 56 سم.
مجموعه خاصه
208.
قلب أخضر. (2007) اكريلك على ورق. 105 * 75 سم.
مجموعه خاصه.
209
مشهد. (2007) اكريلك على قماش. 120 * 120 سم.
مجموعه خاصه
210.
عشره. (2007) اكريلك على قماش .120 * 120 سم.
مجموعه خاصه
211.
طائر. (2007) اكريلك على قماش. 120 * 120 سم.
212.
نخله. (2007) اكريلك على قماش . 120 * 120 سم.
مجموعه خاصه.
213.
بلا عنوان.(2008) اكريلك على قماش . 150 * 150 سم.
مؤسسة كنده « مجموعه الفن العربي المعاصر»
214-215.
أثر .(2007) اكريلك على قماش . 100 * 100 سم.
مجموعه خاصه.
216.
جدار .(2008) اكريلك على قماش . 150 * 150 سم .
مؤسسة كنده « مجموعه الفن العربي المعاصر»
217.
منظر . (2008) اكريلك على قماش . 100 * 100 سم
218-219.

تانگيرا. (راقصة التانكو) 2009 اكرلك ومواد مختلفة
على قماش مثبت على خشب. 246 * 196 سم
220.
جد (2009) زيت على قماش. 120 120 سم.
222.
عين. (2009) اكريلك على قماش مثبت على خشب .
100 * 80 سم. مجموعه خاصة
223.
ازميرالدا . (2009) اكريلك على قماش . 120 * 120 سم.
227.
فريدا كالو . (2009) اكريلك على قماش . 100 * 100 سم.
230.
سالومي. (1973) حبر على كارتون . 37 * 33 سم.
231.
مدير عام .(1973) بوستر على كارتون 34 * 32 سم.
232-233.
فارس (1975). حبر وبوستر على كارتون . 45 * 35 سم.
234-235.
جوقة الغربان . (1976). حبر على ورق . 45 * 35 سم.
236-237.
عائله . (1975) حبر على ورق. 45 * 35 سم.
مجموعه خاصه.
238-239.
فزاعه (1988) حبر على كارتون . 56 * 76 سم.
مجموعه بغداد للفن الحديث في العراق.

240.
تخاطر . (1987) قلم رصاص . حبر على ورق .
180 * 110 سم . مجموعه خاصه
241.

فزاعه.(1988) حبر واكرلك على ورق . 76 * 56 سم .
مجموعه خاصه.
242.
صوره شخصية. (1988) حبر على ورق . 65 * 50 سم .
243.
عطاء .(1994) حبر وطباشير على ورق 54.5 * 37.5 سم.
244.
ضـــــم. (1998) حبر على ورق . 22 * 18 سم .

أنا . (1999) حبر على ورق . 14 * 11 سم.
245.
مظله شمسيه. (2000) حبر على ورق 8.5 * 7.5 سم.
246.
ضـم . (2000) حبر على ورق . 14 * 10 سم.
247.
مظله شمسيه (2000) حبر على ورق . 38 * 28 سم.
248.
بلا عنوان (2000) ، حبر على ورق . 9 * 9 سم.
249
ضـم .(2001) حبر على ورق . 14.5 * 9 سم.
250.
ملاك.(2001) حبر على ورق . 12 * 9 سم.
251.
مهرج.(2006) حبر على ورق . 50 * 40 سم.
254.
رغبه. (2008) قطر 51 سم سيراميك . طلاء ذهب وفراشه .
259
حظ . (2008) قطر. 51 سم فخار و طلاء ذهب .
262
كنز . (2008) قطر. 51 سم فخار وطلاء ذهب (2008)

علي طالب

ولد فب البصره ، العراق عام 1944. تخرج من اكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، قسم الرسم عام 1966. ثم تابع الدراسة للحصول على شهادة في التصميم الكرافيكي من جامعة القاهره. عمل محاضرا للفن التشكيلي في اكاديمية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميله، بغداد حتى عام 1991 حيث غادر الى الاردن وعمل في جامعة اليرموك،في مدينة إربد حتى عام 1997 وفي عام 1998 غادر الى هولندا ولازال مقيما فيها.

المعارض الشخصية

1964 كالري المباركية، الكويت
1976 المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد.
1985 كالري الرواق، بغداد.
1988 كالري الاورفلي، بغداد.
1992 معرض مشترك مع الفنان رافع الناصري، مؤسسة شومان، عمان.
1993 كالري البلقاء، عمان.
1994 كالري 50 * 70، بيروت
1997 كالري الرواق، المنامة.
2003 اكاديمية دي فريجي، هولندا.
2004 كالري كونكورت، هولندا.
برنامج الامم المتحدة للاستطان، برشلونه.
2006 كالري الاورفلي، عمان.
2007 كالري الاتاسي، دمشق.
2008 كالري كرين آرت، دبي.
2009 كالري كريم، عمان.

منذ عام 1964 ساهم في العديد من المعارض الوطنية والدولية في العراق، الهند، ايطاليا، فرنسا، المغرب، المملكة المتحدة، جمهورية مصر العربية، الكويت، تركيا، المملكة الاردنية، دبي، الشارقه، الولايات المتحده، الجمهورية السورية، فنلندا لبنان، النمسا، اسبانيا، سانت بيتربيرك وهولندا