

Oussama BAALBAKI

مراسم العزلة

RITUALS OF ISOLATION



Texts by
Joseph Tarrab – Pierre Abi-Saab – Alain Tasso

أجياي
للفنون التشكيلية



AGIAL
art gallery

This catalogue was published on the occasion of the exhibition
of Oussama Baalbaki held at Agial Art Gallery, Beirut, May 2011.

Oussama Baalbaki

مراسم العزلة

RITUALS OF ISOLATION

Texts by

Joseph Tarrab – Pierre Abi-Saab – Alain Tasso

أجبال
للغنون التشكيلية



AGIAL
art gallery

Agial Art Gallery, 63, Abdel Aziz St., Hamra, Beirut
Tel/Fax: +9611345213 - www.agialart.com

أسامة بعلبكي

فنان لبناني، من مواليد عام 1978، متخرّج من الجامعة اللبنانية، كلية الفنون الجميلة، عام 2002. أقام أربعة معارض فردية في بيروت، أولها "لوحات بالأسود" في دار الندوة عام 2004، تلاه "مشهديات العزلة" في غاليري سافانا عام 2007، ثم "أقل دُخَاناً، وأكثر...". في غاليري أجيال عام 2009، ومعرضاً استضافه بنك "FFA" عام 2010.

شارك بين عامي 2003 و2010 في فعاليات "صالون الخريف" الذي يقام سنوياً في متحف سرسق في بيروت، كما شارك في "اليوبيل الذهبي لجمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت" الذي أقيم في قصر الأونيسكو في بيروت عام 2007. شارك عام 2009 في التظاهرتين الفئيتين الدوليتين "Art Dubai" و"Art Abu Dhabi". عام 2010، شارك في معارض: "Connecting Heavens" في غاليري "Green Art" في دبي و"مختارات، الإتجاهات الحديثة للرسم والتصوير اللبنانيين" في الدوحة، قطر. وشارك أيضاً في "Convergence, New Art of Lebanon"، الذي نظمه متحف الجامعة الأميركية، مركز "Katzen Arts"، في واشنطن، الولايات المتحدة الأميركية. كذلك، شارك في معرض "Self-Portraits, Mirrors on the Wall" في غاليري "أثر" في جدة، السعودية، كما وفي جناح غاليري أجيال في معرض "Zoom ArtFair"، في ميامي.

وعام 2011، شارك في معرض "All about... Beirut" في مركز "White Box" في ميونخ، ألمانيا.

حاز عام 2009 على الميدالية الفضية عن مسابقة الرسم في الألعاب الفرونكوفونية الدولية التي أقيمت في بيروت.



Untitled, 2010
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm

Oussama Baalbaki

Graduated in 2002 from the Lebanese University, School of Fine Arts.

SOLO EXHIBITIONS

2004: "Paintings in Black", Dar El Nadwa, Beirut.

2007: "Scenes of Isolation", Safana Gallery, Beirut.

2009: "Less smoke, and more...", Agial Gallery, Beirut.

2010: Painting exhibition hosted by FFA private bank, Beirut.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

From 2003 to 2010 : Consecutive participations in the "Autumn Saloon", Sursok Museum, Beirut.

2007: "Golden Jubilee", the association of Lebanese artists for painting and sculpture, Unesco Palace, Beirut.

2009: Figured in "Art Dubai" and "Art Abu Dhabi" international Art Fairs

2010: "Connecting Heavens", Green Art Gallery, Dubai.

"Convergence, New Art of Lebanon", American University Museum, Katzen Arts Center, Washington D.C, U.S.A.

"Selections, the new trends of Lebanese painting and photography", Doha, Qatar.

2011: "All about...Beirut", White Box, Munich, Germany.

AWARDS

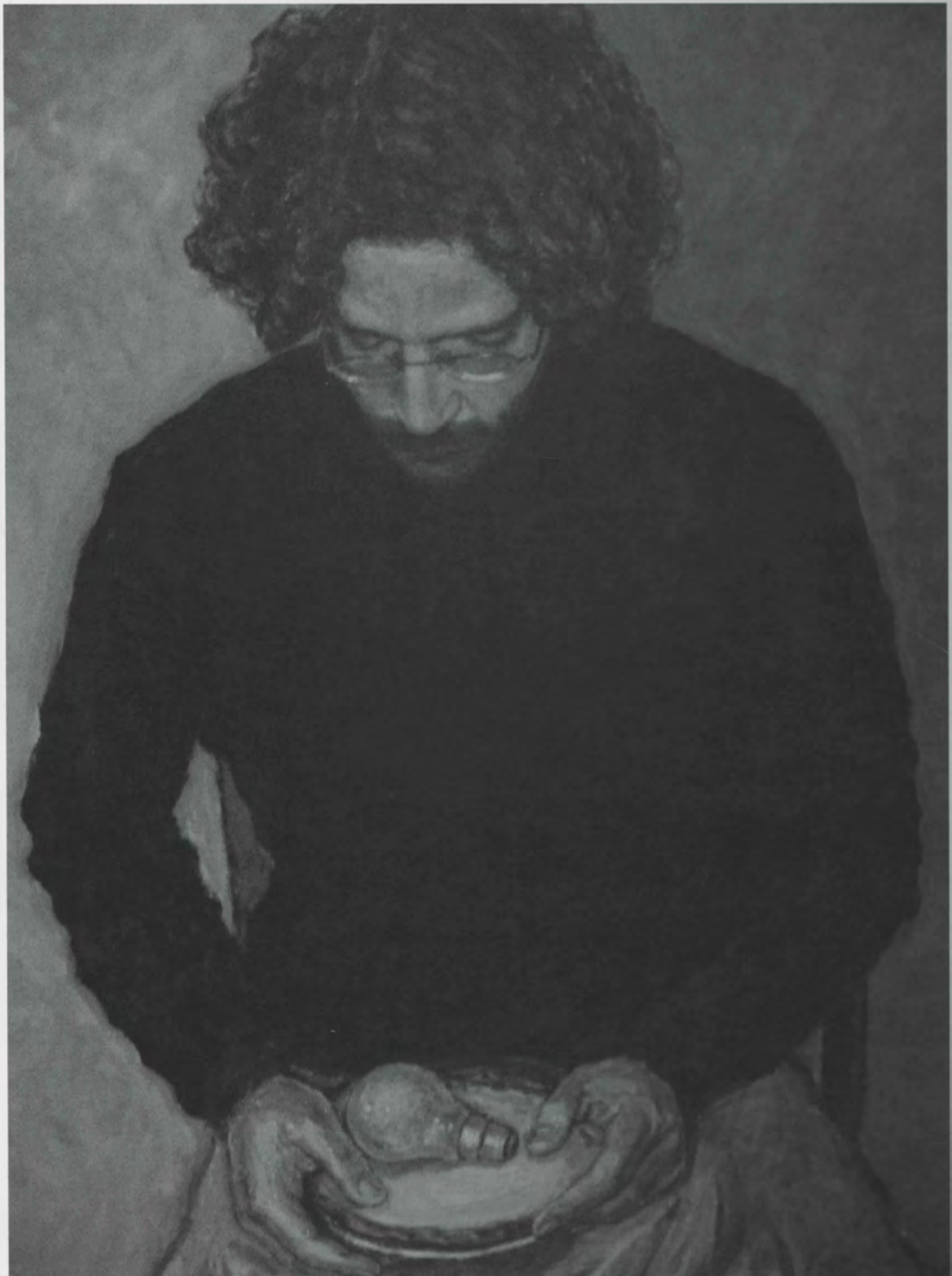
2009: Holder of the Silver Medal in the painting contest at the International "Jeux de la Francophonie", in which he was selected to represent Lebanon.



Auto-portrait sur mesure, 2009
Oil on canvas, 130 x 115 cm



Self condolence, 2010
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm



Enlightment 1, 2009
Acrylic on canvas, 130 x 115 cm



A persistent midday, 2010
Acrylic on canvas, 115 x 130 cm

مسرحة الذات، أو سجلّ اختفاء معلن

بيار أبي صعب

يخيل للواقف أمام لوحة أسامة بعلبكي، أنه يدخل إلى حياته، أو يندس في فضائه الحميم. لكنّها ليست حياته في الحقيقة، بل حيوات أخرى، محتّطة، مجقّفة، مؤسّلية. لنقل إنّها حياة مختلفة. نحن أمام مسرح افتراضي، ميتافيزيقي، ذهني ومجرّد، أطلق فيه لنفسه العنان، فإذا به المخرج والمؤلّف والسينوغراف... والبطل طبعاً. والمتفرّج قبل كل شيء، وقبل الجميع. عمليّة الرسم عنده معاينة للواقع، واستيقاق له. يراه، ويركّبه، ثم يحاول تثبيته على القماشة. المشهد في مرمى العين، أو أبعد بقليل. واللوحة ذريعة لتصفية حسابات قديمة، حولها تحوم كائنات متسرّبة من ذاكرة غامضة وسرّية. كأنّ التفكير والرسم عمليّتان متجاورتان هنا. والرسم مدوّنة حميمة لوجود متخيّل أيضاً. عملية تنقية للفضاء، اختزال له وتعريّة: «أن أرى أقلّ، أن أرى أفضل» يقول لنا أسامة. يخترع الفنّان في لوحاته الأوتوبيوغرافيّة – كما في أعماله الأخرى التي تعكس بدورها خراب الروح – حياة مجرّدة. يعيد تركيب مشاهد إليفة، مونوكروم غالباً، تلقّها هالة من الغرابة. كأنّه ينشئ تجهيزاً إنما داخل اللوحة، يبدع فنّاً مفهوميّاً، استغنى فيه عن البعد الثالث.

أساليب واحالات مختلفة، من واقعيّة وتعبيريّة وانطباعيّة، تتعايش في لوحته بشكل متعمّد. الواقعيّة على سطح اللوحة، تنقض الواقع، تفرّغه من صخبه، من نثريّته، من نسغه أيضاً. إنّها حياة من دون حياة، يرسمها في غيابها، يرسم غيابها، الهيكل الخارجي لحياة كانت هنا، تماماً مثلما يرسم في «لوحات الخراب الصالونيّة» سيارات مبقورة وباصات محطّمة، مجعلّكة، ذابت في معدنها وانصهرت في هلامها؛ يجعل منها كائنات خرافيّة ووحوشاً أسطوريّة، على خلفيّة ريفيّة مضيئة خضراء، مستعارة من مدرسة باربيزون. كأنّنا أمام احتفاء طقوسي بالخراب، بالموت، بالغياب. أليس هذا الشعور الذي يخالّجنا أمام غيفارا المسجّي في لوحة «لا توقظوا المحارب»؟ غيفارا المحتط، مومياء الأزمنة الحديثة بألوان أكريليك تعطي انطباعاً فحماً، وقد عبرت بجواره فراشة صفراء من خارج الكادر – من خارج الأسطورة – طرأت على المشهد بشكل عجائبي. يرسم أسامة، إذا شئنا أن نحرف محمود درويش، حضور الغياب، والبرود الظاهري الذي لا يترك مكاناً للمشاعر والانفعالات، يشكّل بمعنى ما تهديداً خافياً، ويولّد لدى الناظر شعوراً بالقلق. لا بدّ أن ثمة براكين دفيئة تغلي خلف هذه الواجهة، لكنّنا لا نراها، ليس ما يشير إليها، لا في الأضاءة، ولا في تكوين اللوحة، أو الديكور، أو ملامح الشخصيّة المركزيّة. بل لنقل إن الوضع تحت السيطرة الآن. والتنسيق الصارم للمشهد، لا يترك مجالاً لأيّ تسرّب عاطفي، أو انفجار شعوري.

إذا كان نرسيّس متأملاً صورته فوق صفحة الماء، هو «الفنّان الأوّل» كما رأى ألبرتي في روما القرن الخامس عشر للميلاد، فإنّ أسامة بعلبكي، في بيروت نهاية العالم، يبدو بعيداً عن أيّ سعبي نرجسي لتكريس الذات أو الاحتفاء بها، بل أنّه في موقع مخصصتها واقصائها والاعتداء عليها وإلغائها. كذلك لا يبدو مسكوناً بهاجس الغوص في

الأعماق، أو التعبير عن المشاعر الدفينة. هل نبالغ إذا قلنا أن رسومه الذاتية تستعير من الطبيعة الصامتة أكثر من الأوتوبورتريه؟ كل ما يفعله أنه يعيد انتاج نفسه في وضعيات مختلفة، وحالة واحدة متكررة: الحيادية الصماء، مضافاً إليها بعض الاشارات التغريبية، والغمزات الطريفة التي تكسر من وطأة التراجيديا. تلك الحالة الذهنية، مركبة بعناية قبل اللوحة. حتى الاضاءة يخيل إلينا أنها تأتي بعد تكوّن المشهد لا قبله، كأنه ليس بحاجة لها – هو الذي يشعر بـ «الافتتان الحسي في حضرة كوربيه» – كي يرى ما يدور في مسرحه الوهمي. لذا تأتي الاضاءة محايدة، معتدلة، متوازنة، متجانسة، ذهنية، مسلّطة بالتساوي على كل أجزاء المشهد.

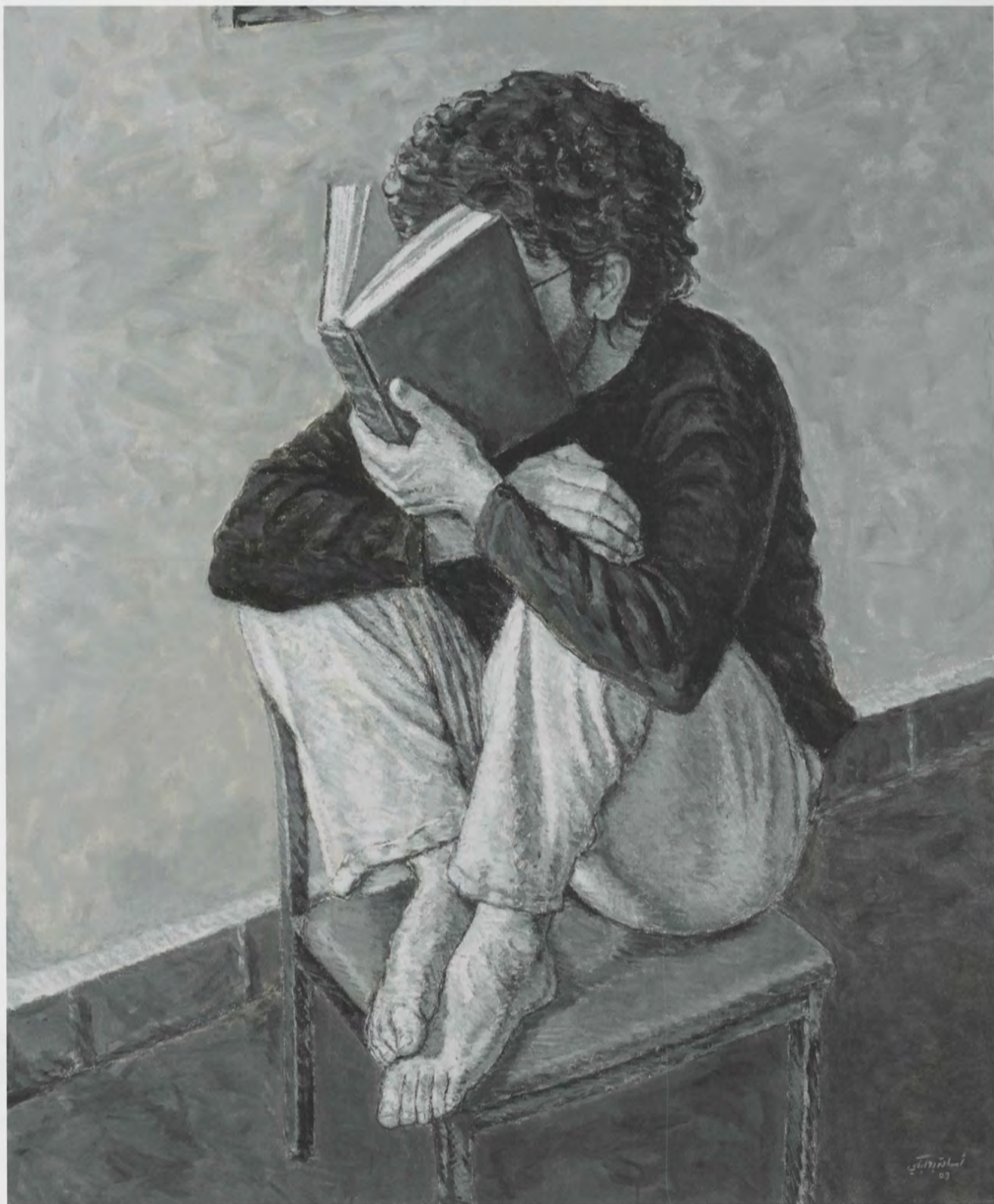
اللوحة كتلة واحدة من دون نقطة تلاشي. والمسرح ليس سوى فضاء الفنان الحميم وقد بات محترفه. كأنه متحصّن هنا من العالم الخارجي، وسط ديكوره الأليف، مستغرقاً بين غرف البيت وأثاثه وأكسسواراته. الأشياء الحقيقية المرسومة بأمانة حسية، تؤدي هنا دورها بمعنى ما، كما الكومبارس. الأشياء الهشة والهزيلة، والتفاصيل الصغيرة، تضخم الحالة المتأرجحة بين جدية وخفة. تؤمن وجوداً مطمئناً للعين، تعكس احتمال ضوء من خلال تلك النبرة السحرية الخافتة. أهلاً بكم في مملكة التفاصيل الصغيرة، على كل متفرّج أن يبحث بعناية عنها في ثنايا اللوحة. الكرسي والكنبة والفرش واللفاف والمنضدة وال «لامبادير» والدورق وبقاكة الزهور وعلبة النظارات والشوفاج القديم وكتب الشعر... وال «مانيفيل» المزروعة في الأذن ذراعاً ميكانيكية لتشغيل الدماغ ربّما، كما نشغل العلب الموسيقية القديمة. وال «شابكا» الروسية التي يعتمرها في أحد المشاهد، بينما نستشف في العمق صورة مؤطرة لرجل أصلع كأنه لينين (هذه الصورة أيضاً موجودة لدى أسامة)، ويحمل «هو» علماً صغيراً أحمر يثبت على فخذه مطرفاً إلى الأسفل. وهناك «السيشوار» يسدده إلى رأسه كمن يتهياً للانحار في مرآة الحمام. ومسطرة يقيس بها رأسه في لوحة «على القياس». نراه من الخلف، في لقطة جانبية، مطرفاً، جالساً، واقفاً، نائماً، ماحياً وجهه وراء خصل الشعر الكثيفة، أو مخبئاً جزءاً منه خلف المزهرية... محدقاً في اللمة التي يحتضنها بعناية كأنها تختزن سرّ الوجود. تارة يأتيه رسول ليهمس في أذنه كلاماً مكتوماً عبر مكبر صوت، وطوراً تزوره جنيته – الحورية إيّاها ملهمة الشعراء الملعونين – لتمسح عن عينيه، بيديها الطويلتين، كل هذا الاعياء الذي لا يقال.

لعلنا هنا خارج سياق الأوتوبورتريه كما عرفه تاريخ الفنّ، منذ عصر النهضة وحتى الأزمنة الحديثة. لا قرابة تجمع بعليكي برامبراندت، ولا قاسم مشترك بينه وبين ماكس باكمان. حين ينظر أسامة في المرأة يرى الغياب. وإذا كان بعض علماء النفس رأوا في الرسم الذاتي بحثاً لاواعياً لدى الرسّام عن نظرة الأم الأولى، فإن رسّامنا أصاع تلك النظرة، وبات الرسم عنده إعادة انتاج ليتم وجودي عميق. صغيراً يخبرنا أسامة بعليكي أنه كان يستغرب شكله في الصور وفي المرأة، يشعر أنها لشخص آخر. وقد لازمته حالة

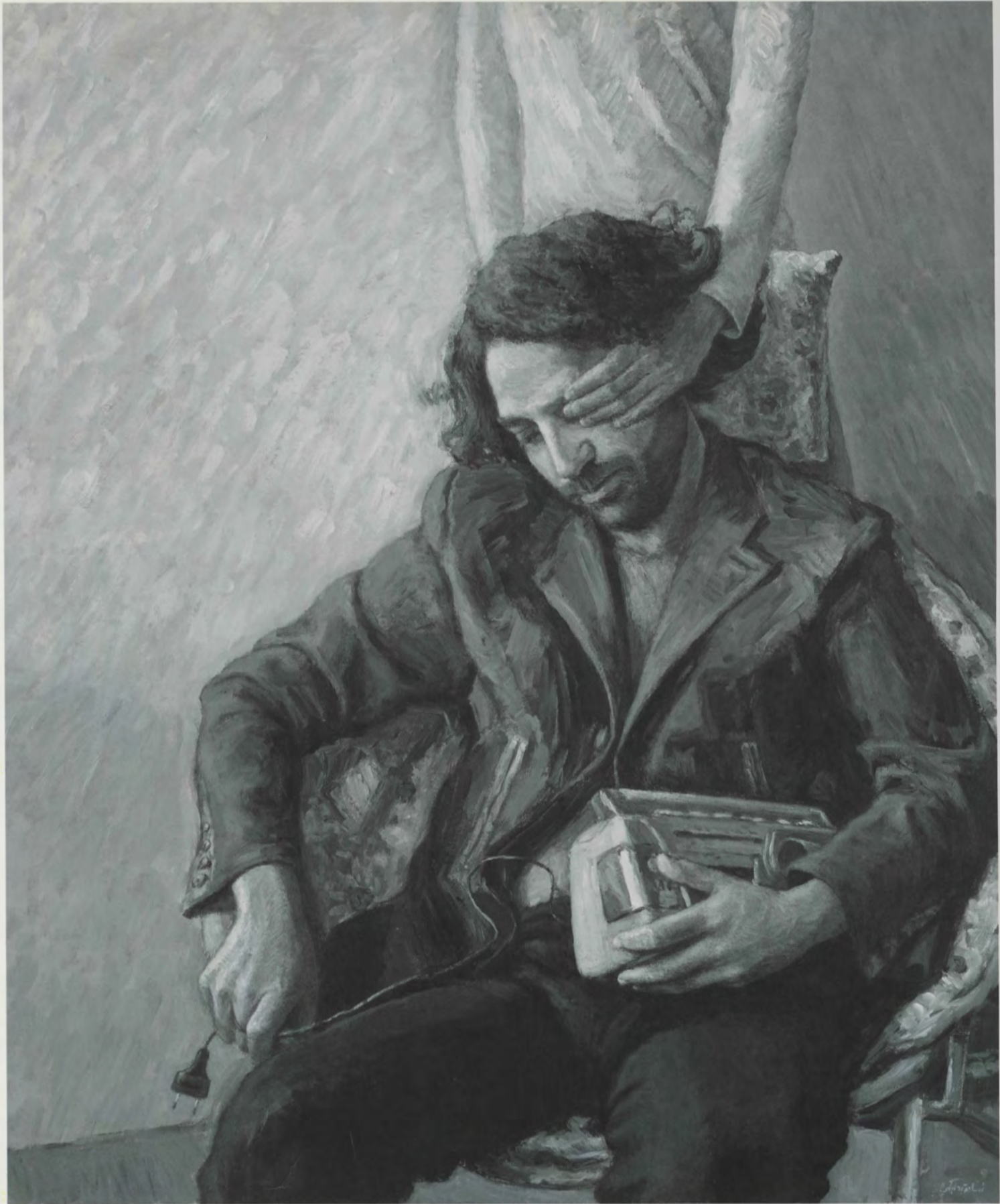
عدم الالفة تلك، أو لنقل الفصام الذي يقود إلى الشقاء. ربّما هو يحاول أن يتخلّص من هذه الصورة إذًا، يبحث لها عن عذر، حجة، ذريعة، دافع. يكرّرها حتّى المحو والاضمحلال والاختفاء. مهووس هو بمراقبة نفسه حتى استنفادها، وإعادة إنتاج صورته كأنّما ليتطهر من حرج مزمن. لقد اختار نفسه ليكون موديله الأوحد، ممثله وكبش فدائه في هذا الطقس المكرّر حتّى الزوغان. ليس الفنان موديلًا لنفسه فحسب، بل خصمًا وغريمًا، كائنًا غريبًا غير قابل للتدجين. يشعر أسامة بعليكي أنّه يتخلّى عن نفسه إذ يرسمها، يتحرر من عبئها. لا يتماهى مع ذاته بل يفصل عنها... صورته ليست له، إنّها الطيف الذي يلاحقه كاللعنة، يرسم كي يتخلّص منه، كي يهادنه على الأقل، كي يتطهر من أدرانه. يتعالج من الانطوائية والخجل والغربة عن طريق مكاشفة قسريّة مع النفس. يسعى إلى التصالح مع الذات عبر مسرحتها، تحويلها موضوعاً، بطلاً، شخصيّة مسرحيّة.

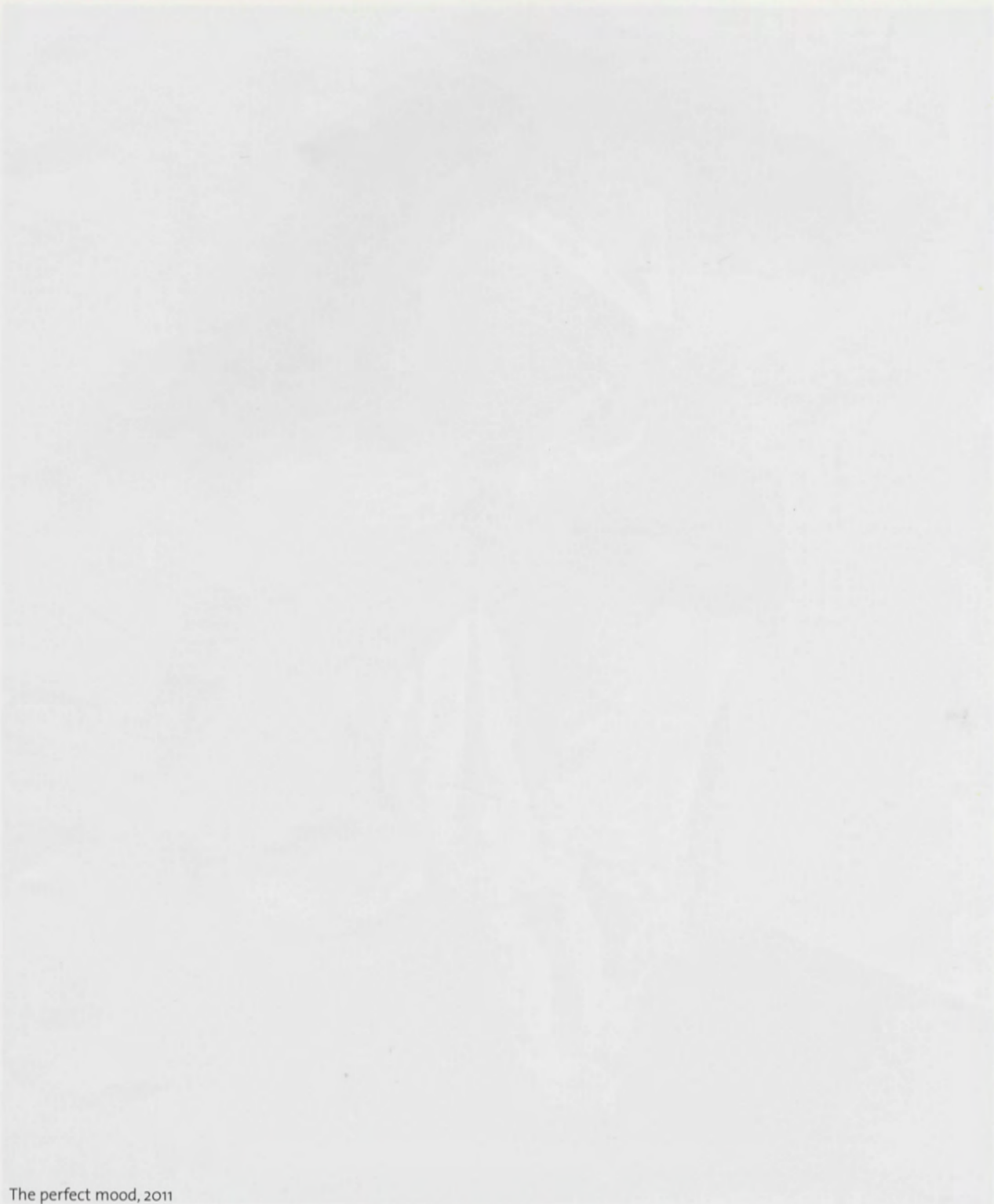
يرسم بعليكي الخراب المؤنسن والوحشة المؤنسة. يواصل الانزواء في عالم مقفل. هل هو هروب إلى الداخل؟ اقضاء الوجدان، كبت العواطف في مخبأ سحيق، دفنها في أعماق اللوحة؟ أم انه التواري خلف ذات وهميّة، اصطناعيّة، حيث الحياديّة الظاهريّة تخفي بأساً وجودياً قاتلاً؟ الاوتوبورترية هنا، مجاز الكينونة المعذّبة. اتجاه سوداوي يصبّ في العدميّة، ويفتسر غياب اللون. طالما كان الفنّان ميّالاً الى الفحمتيات والأخبار، فهي «تلوّن أفضل» بتعبيره. الرماديّات تؤمّن انسجام السطح الذي يبدو أزلّيّاً، لا تعكّر صفوه آنيّة العواطف والأفكار المباشرة. يساعد اللون الواحد على تفريغ الخراب من عنفه الخارجي. ينتج لوحة ذهنيّة جسدها واقعي. الاسود والرمادي هما الحليف الخفي للضوء الذي يحجب التراجيديا بقدر ما يعلن عنها، يستبطنها ويرشح بها. يأتي الضوء في النهاية، ليخفي لا ليكشف. الضوء الوصفي الذي يضمن استمرار الحكاية. حكاية صورة تهرب من صاحبها، فيحاول القبض عليها، يعتدي عليها مراراً وتكراراً الى حد الغائها؛ تلك محاولة يائسة وعبثية للتصالح مع الوجود.

ب. أ.ص.



Thunder in the room, 2009
Acrylic on canvas, 180 x 150 cm

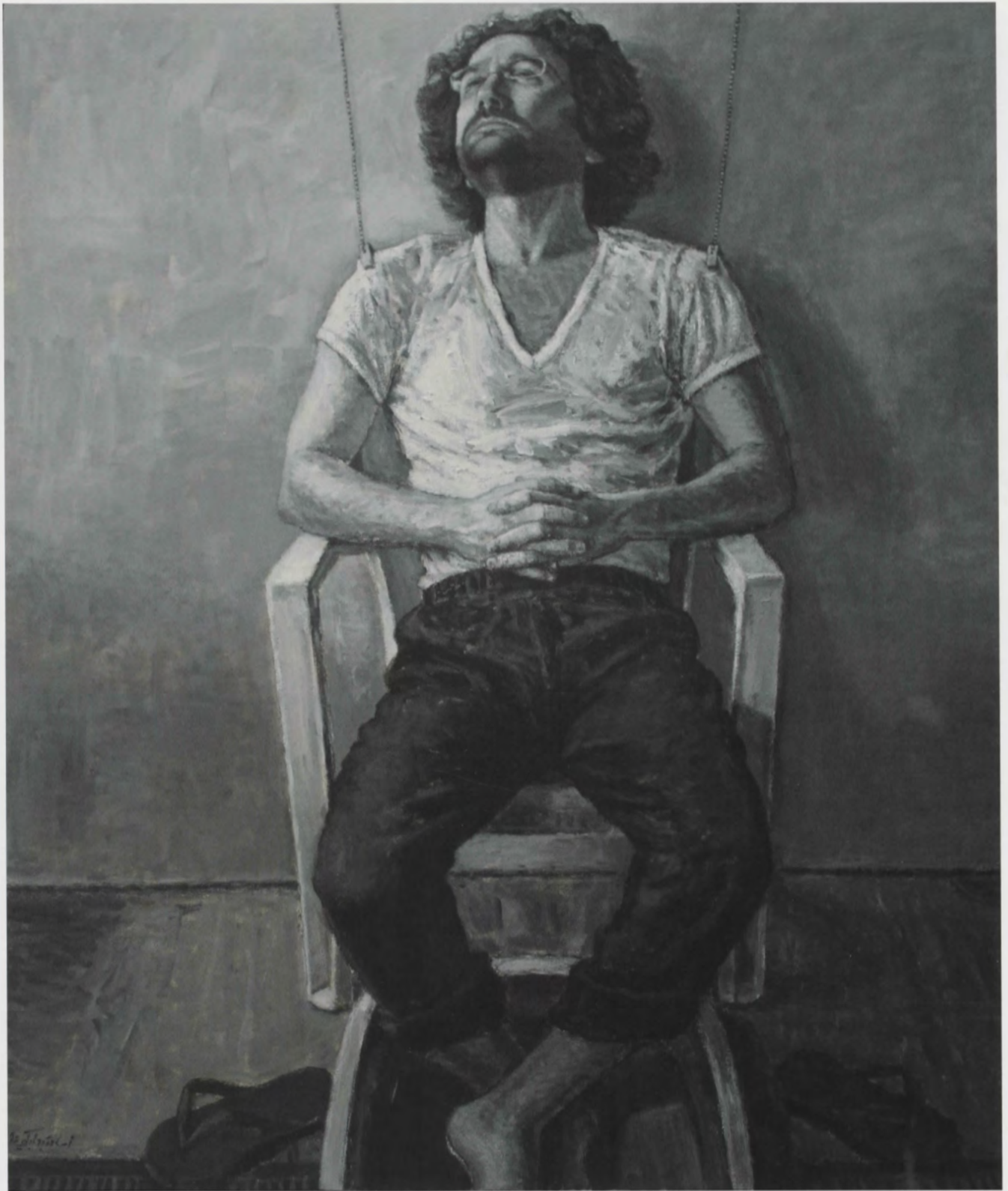




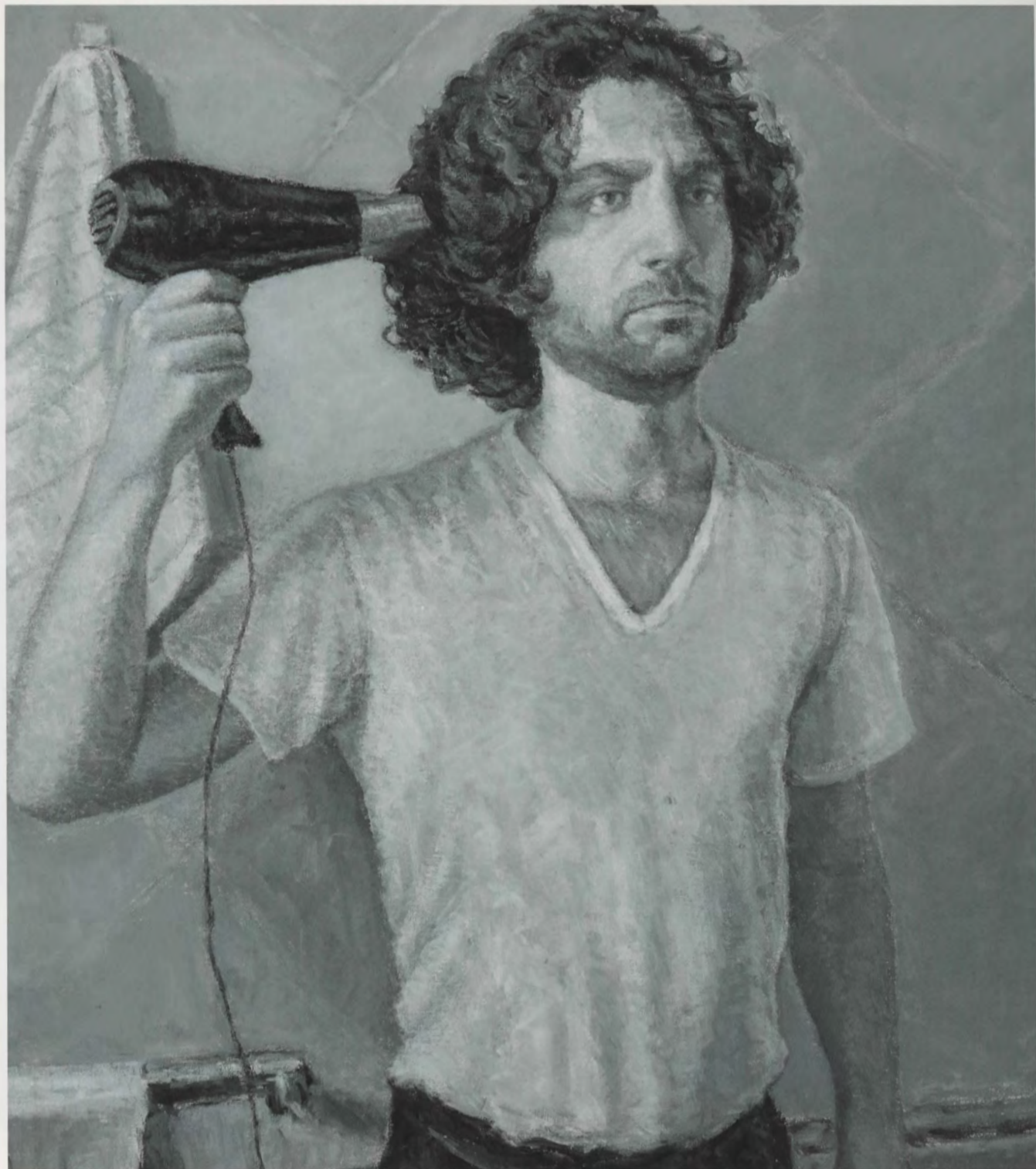
The perfect mood, 2011
Acrylic on canvas, 180 x 150 cm



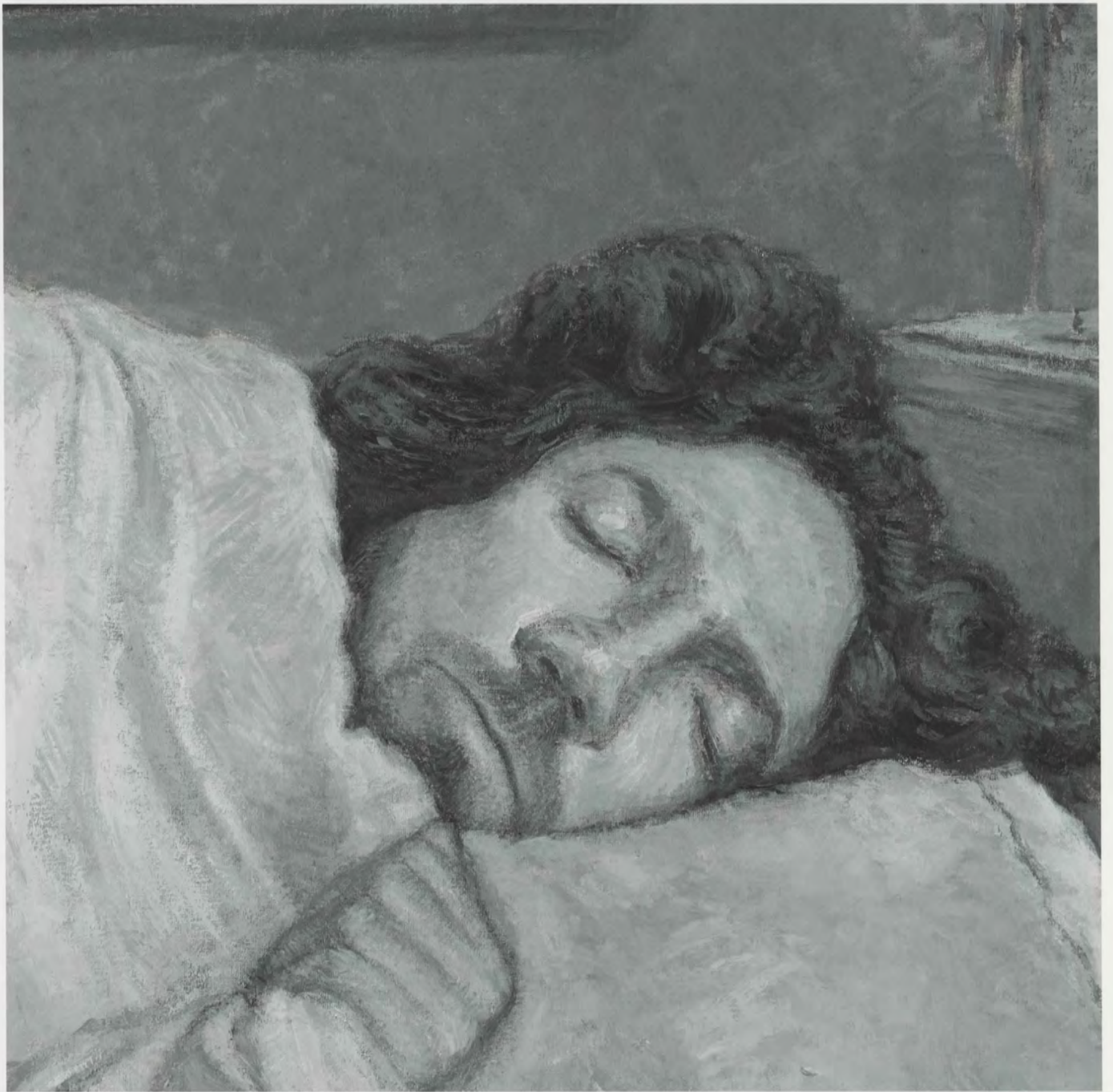
Young man observing red flag, 2010
Acrylic on canvas, 180 x 150 cm



Intersection, 2010
Acrylic on canvas, 180 x 150 cm



Harmonious posture, 2010
Acrylic on canvas, 130 x 115 cm



Untitled, 2010
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm

The birth of self-portraits as such coincides with the emergence of a new awareness among Renaissance painters both of their individuality and the dignity of their trade. No longer viewed as craftsmen in the service of the Church, they claim the right to sign their works with their name. From signature to self-portrait, there is one more step to take in the individuation process. Apart from the complex economical, political, and cultural context which allowed this crucial development to take place, self-portraits would not have been made possible without the invention, at the same period, of clear mirrors, even if the first ones were small convex devices. The self-portrait is the "mirror stage" of painting, to use a psychoanalytic phrase. It took three centuries to get big flat mirrors allowing full-length depictions of the painter at work. The self-portrait is thus contingent upon a technical set-up. Each progress in the exteriorization of the painter's image would henceforth open new artistic possibilities, new ways of self-staging.

Among the hundreds of self-portraits in the story of painting, scanty are those that do not seem to train their eyes upon the viewers standing at approximately the same spot as the painter when he was staring at his virtual doppelgänger in the mirror. The viewers gaze at the portrait which, in turn, seems sometimes bent on confronting them with an unsettling insistence. Some painters, such as Johannes Gump (17th century) or Norman Rockwell (20th century), divulge the mirror-painter-easel-canvas set-up, resulting in a triple portrait: the presumed "real" painter (or rather his depiction) turns his back to us, allowing a partial view of his "real" face looking both at his virtual face in the mirror and his painted face on the canvas, with the unavoidable discrepancy and staggering between them, as if signifying that "reality" or identity would always escape us and painting was but a reflection of a reflection of a reflection. Maybe this is why painters such as Rembrandt (17th century), and Omar Onsi (20th century) so unrelentingly pursued their self-inquiry through a series of self-portraits from youth to old age.

A few painters, shunning the focus on the gaze, which is the mainstay of self-portraits, depicted themselves either in the process of painting, but with their face deflected towards the canvas (Artemisia Gentileschi, 17th century), or engaged in activities other than painting: Artemisia Gentileschi again, and Lavinia Fontana (16th century) playing the harpsichord, Jan Steen (17th century) scratching his lute disguised as a jolly clown, Gustave Courbet (19th century) greeting one of his collectors in the countryside, Tamara de Lempica (20th century) at the wheel of her car... They seem bent on projecting themselves onto the outside world instead of making do with the virtual world of the mirror or even the actual world of the studio.

Their works foreshadowed the advent of photography, which opened up new perspectives, allowing painters to duplicate themselves as Others in countless specimens engaged in many pursuits. When, in addition, they resort to living models as surrogates in order to study at leisure attitudes and gestures, they get a large range of situations conveying ideas, emotions and feelings, beyond the purview of the purely psychological portrait.

Not content with stage managing attitudes and movements, Oussama Baalbaki submits them to geometric patterns which reverberate from canvas to canvas, orchestrating contrapositions of right and acute angles, re-entrant and salient angles, mainly in the articulations of the arms (often crossing over from right to left and left to right), and fingers, in resonance with the downward pointing collar of the T-shirt he perpetually wears, and the angles of tables, chairs, and other objects.

The antithesis is recapitulated in the main theme of a canvas depicting a broken, suffering chair, a casualty of violence, strife and war. Lacerated by bullets, shrapnel, or knives, its back exhibits a rectangular rent from which hangs down a triangular piece of upholstering material. On the verge of geometrical abstraction, the vacant chair is the seat of the pervasive presence of the artist and his secret heart-breaks. This insistence on geometric patterns is also the outcome of the underlying construction of the canvas in conformity with mathematical rules and grids dating back to the origins of painting.

In his stage managed portraits, Oussama Baalbaki mainly sits on a chair, or lies in bed, and sometimes stands up in his studio. But he is perpetually elsewhere. His eyes are always averted, closed, half-closed, partially or totally invisible, so that his gaze never meets the gaze of the viewer: head bent down looking at the ground or a familiar object rendered incongruous by the context; head literally sinking into a book, so that reading becomes impossible; head turning towards a measuring gauge in a kind of muted perplexity; eyes dreamingly raised upwards, looking at the ceiling; head half-hidden by a flower vase, with only one eye staring at the viewer; head with closed eyes emerging from under a bed cover; napping head bending sideways, one eye hidden by an auspiciously tender female hand with a disconnected radio set in his hands; reader's head with eyes absorbed in a book held in one hand while the other one tries to grab red fish in their round bowl; face almost entirely covered by his plentiful curly black hair; day-dreaming eyes looking into the void while he lays in bed holding a bunch of painting brushes; head turned towards the wall, his emblematic hair as only sign of identification; head in profile with a huge acoustic horn, as if literally turning a deaf ear to the world; head looking at an invisible mirror with a hair dryer pointed to the temple like a gun; counter-image of him standing in front of the mirror, his reflection showing him with the hair dryer in the same position, looking sideways at the instrument; head emerging from a bed spread with sleepy eyes, his hand transformed into the hand of a wooden anatomical model...

Evasion and avoidance do not confine themselves to the sense of sight. They control the strategies of three other senses: hearing, smell, and touch. The only exception is the sense of taste. The radio set is disconnected, the red fish are elusively ungraspable, the acoustic device signals deafness, so much so that the character howling through an acoustic cornet into the ear of the subject enigmatically looking down at a light bulb lying on an egg carton does not seem to be even noticed. The importance given to the hair at the expense of the face illustrates the determination to use it as a veil between the self and the environment, to turn inside or away. Even books become meaningless opaque screens.

Herein lies Oussama Baalbaki's originality. In some forty large size self-portraits showing him in various activities, the first thing that impresses the viewer is that the staging of the painter-actor manipulating domestic or familiar objects within the banal setting of his studio relies on a leading principle contravening the tradition of self-portraits. Instead of looking, so to speak, outside the canvas toward us, the model deflects his gaze or dissimulates his eyes so as to shun any straightforward contact with the viewer's eyes. The plain, bare narcissistic or critical face is out. What counts here is the freeze frame of an attitude or gesture no longer conveying a state of being through the mirror portrait, but rather a cut in the timeline of a sequence of actions in progress in life's movie, a suspended fleeting moment, as if caught unawares.

A deft draughtsman, Oussama Baalbaki, working with photos and living models, skillfully sketches his motives directly upon the canvas with charcoal sticks. Hence his preference for black and white acrylic painting, although he demonstrates his virtuoso mastery of color in a few pieces. The value tonalities and light effects over a usually neutral grey background (the studio walls) respond to his mood, and perfectly suit the quiet melancholy of the depicted scenes, corroborating the suspension effect.

As a result, most of the paintings show enigmatic, mysterious, unexplained acts in contrast with the banality of the context, enhancing yet more their ambiguity. They incite the viewer to go beyond simple contemplation towards analysis, interpretation, and tentative comprehension, be it merely intuitive or emotional, of the scenes.

In traditional self-portraits, the mystery of being is essentially concentrated in the gaze. In Oussama Baalbaki's works, it lies in the strange behavior of the artist. He invites viewers to embark upon an open ended inquiry in search of the missing evidence underlying his figures' uncanny antics. The peculiar strength of his works derives from this staggering effect, this interpretative gap which continually defeats attempts to close it up through clear-cut meanings.

In these pieces, there is a subdued qualitative leap beyond the pale of the quotidian, without ever adventuring into fantastic or surrealist territory. This reserved leap is the quality of Oussama Baalbaki's creative imagination. Through a simple gesture, an inflection of the head, an object related to in an incongruous way, he manages to cross to the other side of an invisible mirror into a world exclusively his own. His complex self-portraits are and are not self-portraits, are less and more than self-portraits all at once. They solicit viewers to enter this personal world and probe the arcana of a complex artistic approach, all at once metaphoric and symbolic, facetious and serious, masculine and feminine, free and rigorous, poetic and critical.

Oussama Baalbaki is not obsessed with his ego: rather, he uses it as a pretext to try and fathom the mystery of our presence on this planet, echoing the perplexed questions so many pondered upon before and after Gauguin: Where do we come from? What are we? Where are we going?

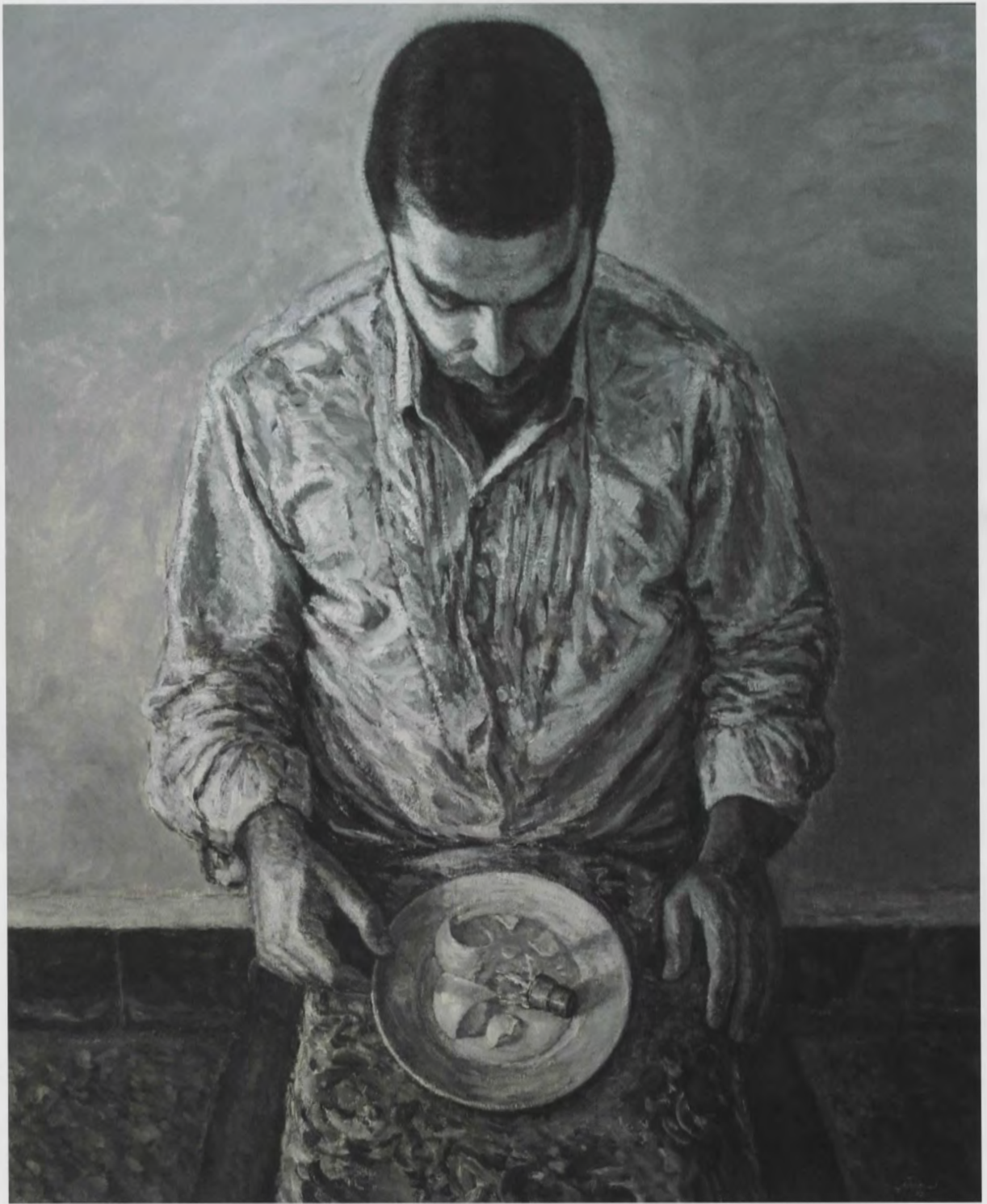
The traditional self-portrait is a request of recognition addressed by the painter to society at large, a proclamation of his irreplaceable idiosyncrasy. Oussama Baalbaki's self portrayals are, contrariwise, a demand of seclusion, a denial to recognize society and its intrinsic barbarity, a repudiation of heteronomy and a proclamation of the artist's moral and creative autonomy. Through their ambiguity, their humor, their irony, their derision, Oussama Baalbaki's self-portraits edict a code of ethics of painting practice.

If there is so much silence, softness, kindness, peace interiority, and elusiveness in Baalbaki's paintings, it is because he began by portraying dozens of vehicles torn by machine-gun fire, shelling and bomb blasts, not only as testimonials, but as monstrous memorial portraits, or rather self-portraits of Lebanese society. No wonder, then, that he prefers to retire within, and shut himself off. If he retreats in dreaming, reading, play, or even idleness, if there is so much absence of presence, and presence of absence in his works, it is because he has seen too much, heard too much, smelled too much and tasted too much the bitter lemons of cruelty, injustice and violence. By refusing to look at us, he invites us to desist from stiff ready-made antagonistic views and answers, and embrace the inexhaustible fluidity of a critical, uncertain, enquiring, and non-violent mind.

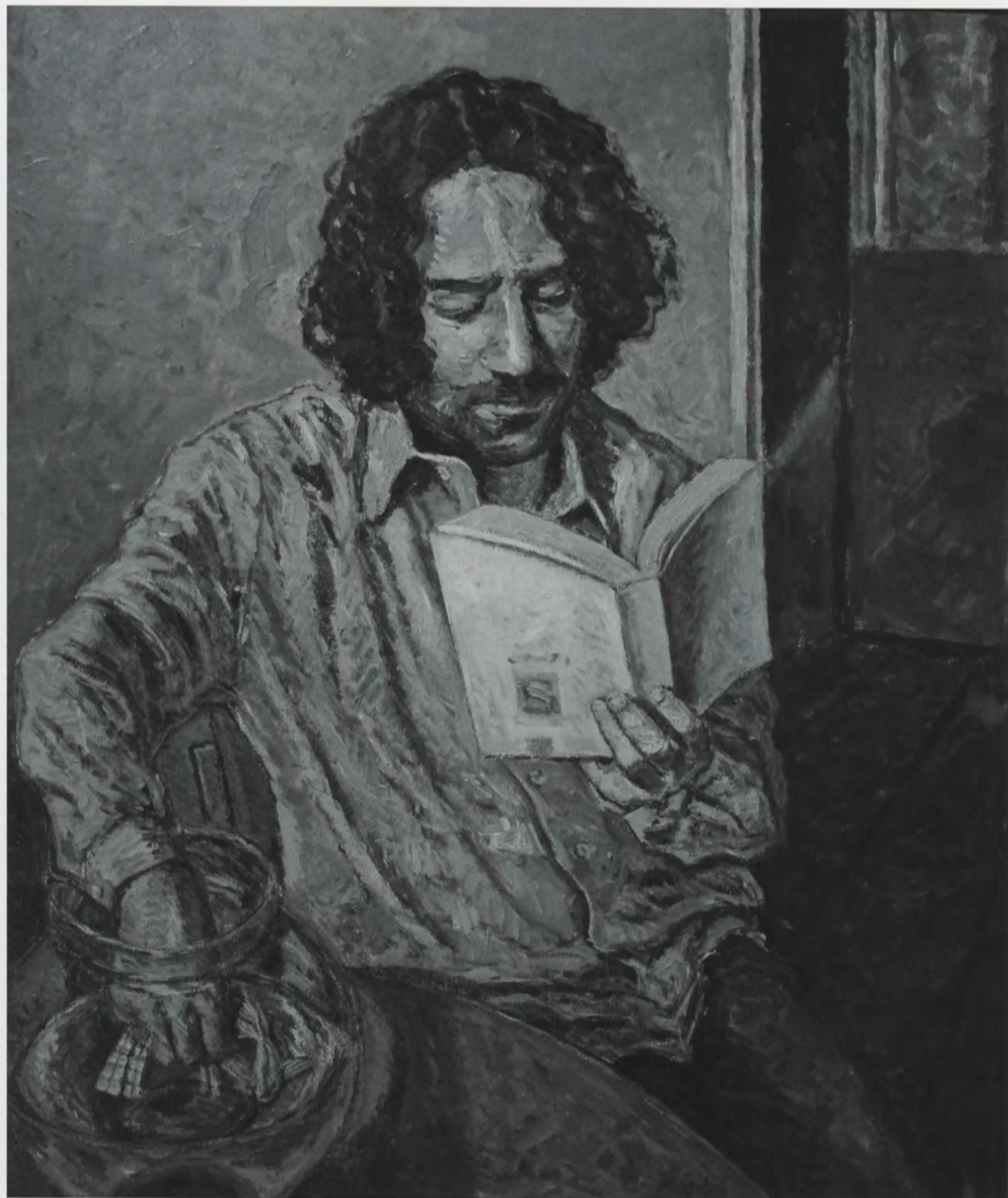
J. T.



Untitled, 2010
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm

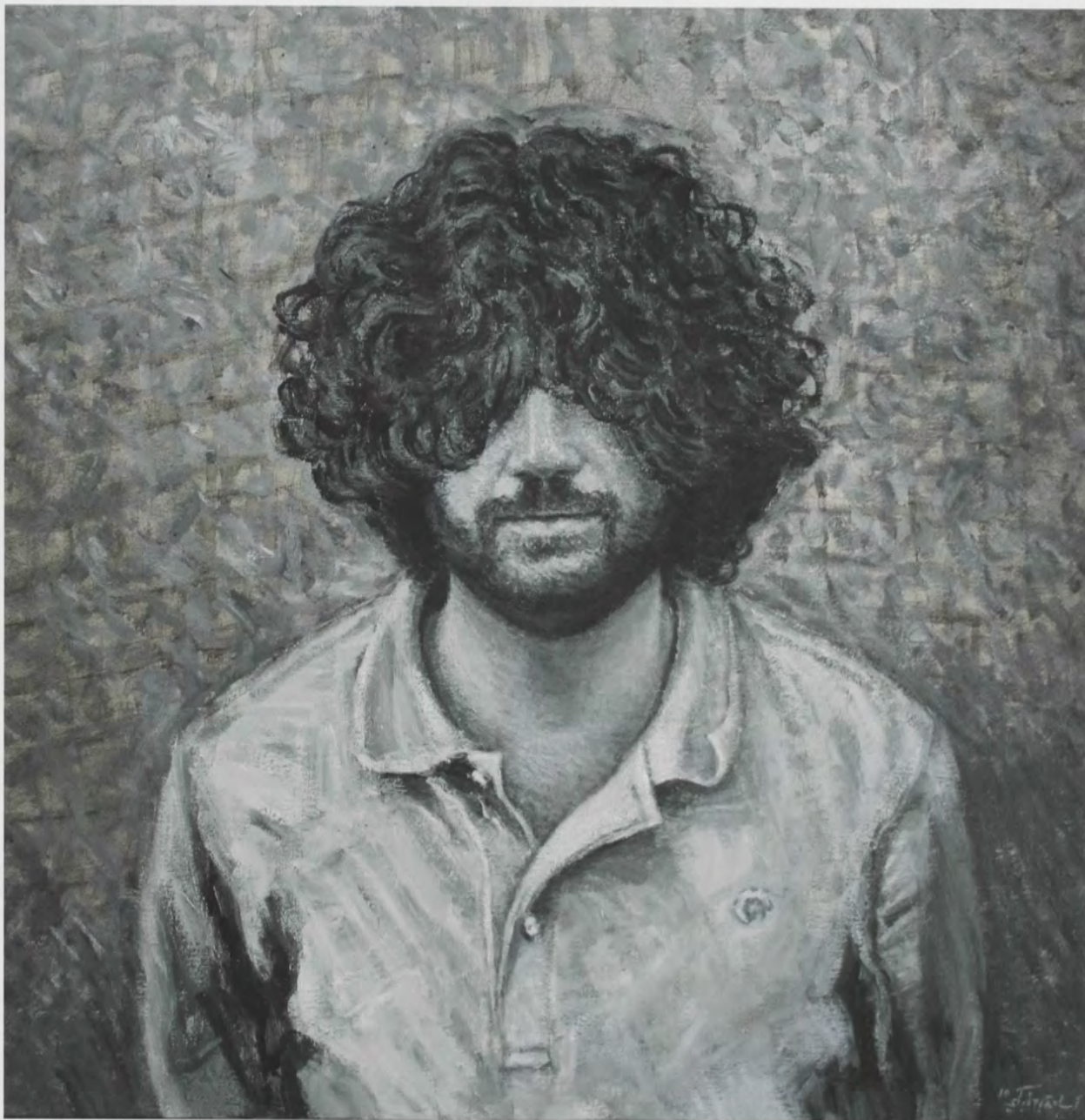


Absence, 2009
Acrylic on canvas, 170 x 140 cm



Untitled, 2009
Acrylic on canvas, 180 x 150 cm

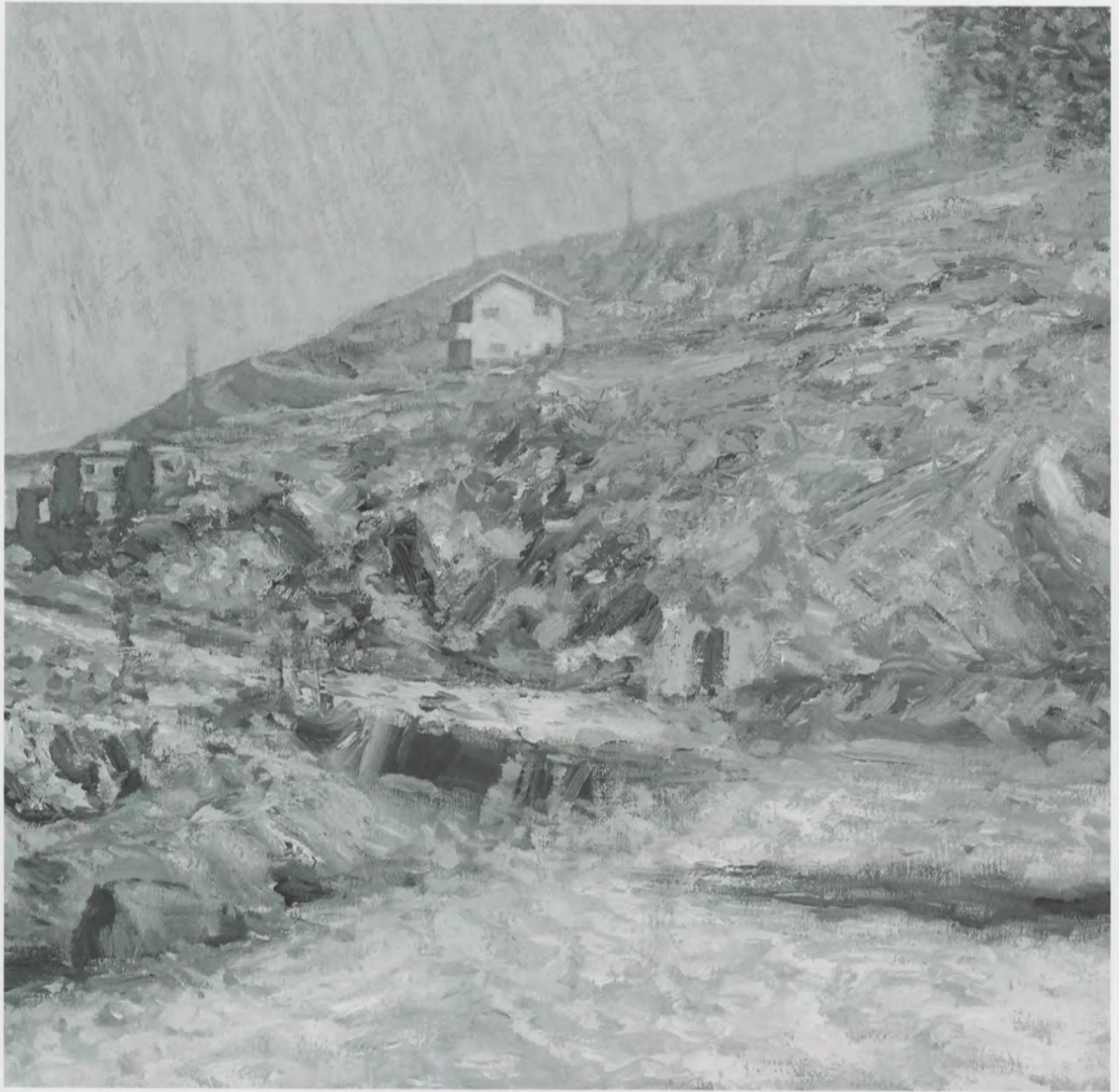




Untitled, 2010
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm



Untitled, 2010
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm



Untitled, 2010
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm

Aux tentures fleuries, aux couleurs
aux bruissements des minces voilures

En présence d'êtres savants enroulés de soie qui fut
une langue dans les fins jours, dans le défilé de soie

Travers l'indistinct

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Alain Tasso

Il y a une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

C'est une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

C'est une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

C'est une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

C'est une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

C'est une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

C'est une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

C'est une chose que l'on ne peut pas voir, c'est la couleur elle-même. On ne peut la voir que par le regard, et le regard est une chose morte. C'est pourquoi, si l'on veut voir les couleurs, il faut mourir.

*Aux rumeurs flavescents encore possibles
aux bruissements des saisons vautreées*

*La présence s'abrase souvenirs ensauvagés de ce qui fut
une barque noire les êtres fleurissant dans le désert du pire*

Toujours l'indéchiffrable

Pâlement un cours d'eau gris sombre Encore le monde ?

Voici l'environnement propice d'où Oussama Baalbaki pêche ses conditions artistiques témoignant d'un contre-jour peut-être seul valable. Happant le regard dans une solitude silencieuse, mais... si volubile !

Dans leurs hypostases diverses, les effigies du peintre ne suggèrent aucune géographie physique du corps qui se représente parfois incarné dans une chaise désuète et bancale, ou encore, sous la forme d'une voiture criblée, assise dans les scories d'un paysage d'automne équivoque.

Autant d'autoreprésentations, autant d'autoportraits directs d'un corps déjà étranger à sa propre créature. Le goût de la catastrophe ? Des lendemains belliqueux sans autre mesure ?

Force est au peintre d'enregistrer des ruptures chromatiques totales avec une rigueur de staretts pour imposer des teintes de plus en plus fuligineuses.

Des tons bistrés auxquels n'échappent toujours pas les gris des trouble-fête.

Cette naissance plastique s'effectue dans un visible ontologique juvénile, exilé de toute glorification de l'ego, l'image se rapprochant – comme par hasard ? – d'un birbe terrassé par les vicissitudes de l'existence. Je pense aux non-dits de l'image communiqués dans l'épaisseur du temps et dont les visées sont purement axiologiques, à bien des égards. Il y a sous nos yeux ahuris une vraie nécessité de peindre et de décrire sans ambages le malaise, les déréllections de l'être humain désormais asinien, écrasé par sa propre technologie et voyeur notoire de ses propres gestes futiles.

Dans cette objectivation du monde sur toiles, des provocations décisives marquent le refus d'une situation moderne qui défait le sensible et qui chavire, ô combien ! dans les représentations limites et ostentatoires.

*À la lumière, au paysage spirituel, à l'étendue de la profondeur maritime dans le ventre
désert du monde...*

Point de successions macabres dans la qualité des formes, aucune extravagance n'est à déceler. Le peintre est conscient que tout commence avec la lumière. Et pour préserver sa lumière-vie, il ira réfugier sa liberté dans sa chambre agreste, où la demi-clarté ne subit pas encore l'obscurité d'un monde extérieur suicidé, sans même qu'il s'en rende compte...

Dans ces lieux privilégiés, propres à étaler les pinceaux en poils de sanglier, sa manière de sourdre se précise et assure à sa solitude féconde l'élaboration de la scénographie plastique. La foliation s'effectue alors dans la synthèse d'un clair-obscur de plus en plus obscurci de lumière intérieure.

On peut aisément comprendre l'absence de l'élément aquatique, les étincelles de vie. Aucun paysage, ni maritime, ni lacustre, aucune carafe d'eau, aucun liquide même sirupeux.

Car l'eau est sans doute à venir. Le peintre, lui, n'en est pas certain. Voici qu'une première naissance de la toile est visible à l'horizon du Tout par l'affrontement du pinceau et du vide-plein de la grande page blanche. Une rixe féroce qui s'inscrit d'emblée dans des manifestations expressionnistes.

Avec Oussama Baalbaki, le silence hurle et, par un jeu de luminosité et d'impressions ténébreuses, ce même silence qui fait suite aux thrènes, au milieu de quelques bruines vespérales, place le spectateur aux seuils du Non-peint. Encore une tentative, cette fois-ci décisive, offerte à la dextérité de celui qui regarde. C'est la possibilité d'une ultime foliation qui rejetterait le matérialisme pernicieux des jours ainsi que la civilisation industrielle désormais captieuse et déshumanisée.

Y aura-t-il de l'eau ?

Toutes les préoccupations du porteur de la palette monochromatique s'inscrivent dans ce dilemme. Il est, malgré tout, le semeur suspendu par de minces fils sur le toit du monde, dans les jours vernaculaires, si sombres.

Et ne s'oppose-t-il pas au seul discours plastique contemporain admis qui imprègne la majorité par son irréalité plastique ?

Car, loin de considérer l'art plastique comme un sous-produit des sciences dites encore humaines, O.B. est tout à fait conscient de réaliser des percées décisives. Il a réalisé qu'il y a une œuvre d'art qui se suffit à elle-même ou tout simplement, qu'il n'y en a pas.

Ne serait-ce pas insister à ceux qui auraient oublié les tout débuts de ces propos en répétant : *qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir !*

A. T.



Dead end, 2010
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm



On the edge, 2009
Acrylic on canvas, 70 x 100 cm



Untitled, 2010
Acrylic on canvas, 115 x 130 cm



The winged car, 2009
Acrylic on canvas, 150 x 180 cm



The insectile bus, 2009
Acrylic on canvas, 150 x 180 cm



Untitled, 2009
Acrylic on canvas, 70 x 100 cm



Proud chair 1, 2009
Acrylic on canvas, 170 x 140 cm

Photos by Agope Kanledjian and Agial Art Gallery.
Design by Alarm design house, Beirut.
Printed by 53 Dots, Beirut.