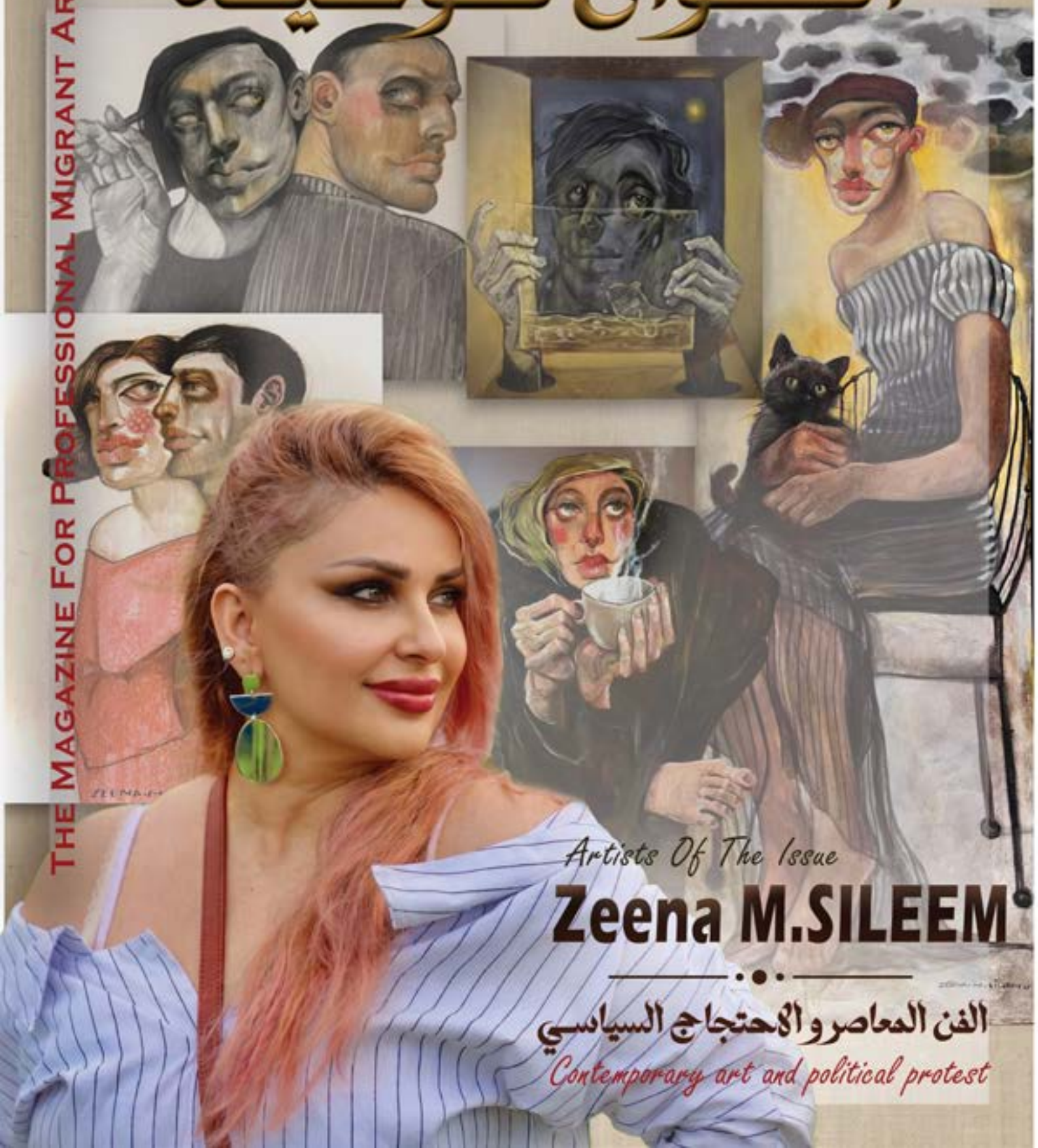
Universal Colours

133
2026

الـــوان كونـيـة

THE MAGAZINE FOR PROFESSIONAL MIGRANT ARTISTS



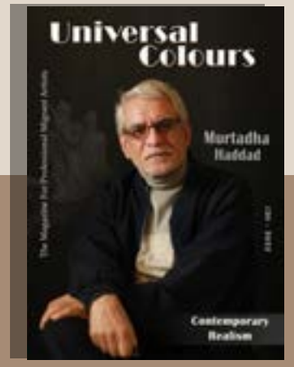
Artists Of The Issue

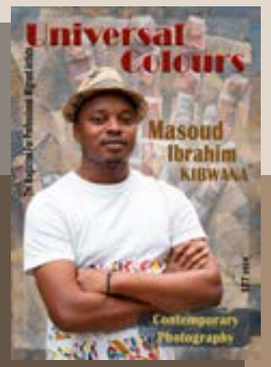
Zeena M.SILEEM

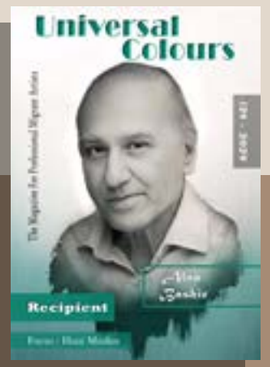
الفن المعاصر و الاحتجاج السياسي

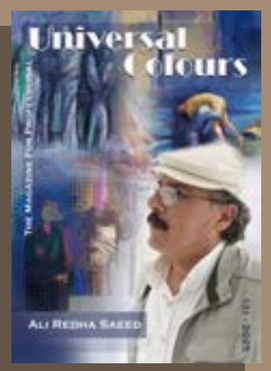
Contemporary art and political protest

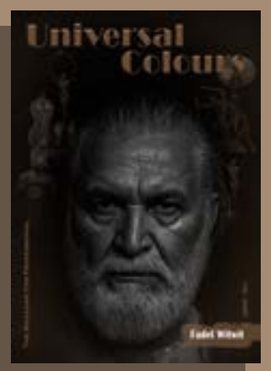
Universal Colours

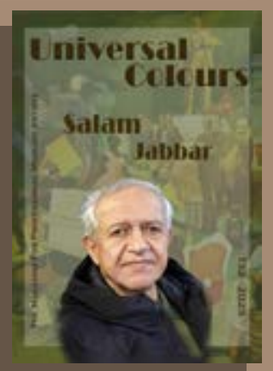












THE MAGAZINE FOR PROFESSIONAL MIGRANT ARTISTS

CONTENS

NEWS

08_17

- Unknown sculpture in London
- The Debate of “Presentation Methods” and Awareness of Postmodern Space
- magazine “Ako”

STUDY CASE

70_77 Amir Al-Sheikh...
The Scenario of the Final Painting
(Naseer Al-Sheikh)

THEME

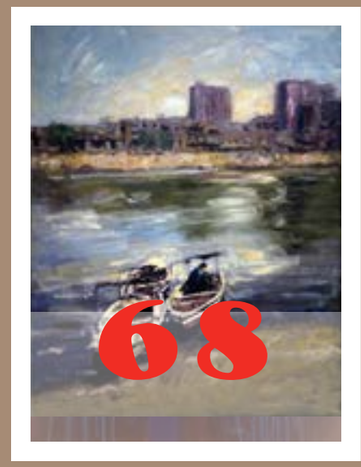
40_47 Contemporary Art in the Realm of Politics

48_53 Art and Political Protest
(Amira Naji)

54_57 The Aesthetics of War
The New Aesthetics of Killing...!!

HIGHLIGHT

58_61 Suhail Al-Badour
Colorful Spaces of Love and Pain
(Dr. Ali Jabr)



FOCUE

62_69 Roland Barthes and the Philosophy of Photography:
Photography: A Message Without a Code

EXTRA

78_85 Visual artist Sami Freima paints the surprise of abstraction with a clear spirit

LAST DROP

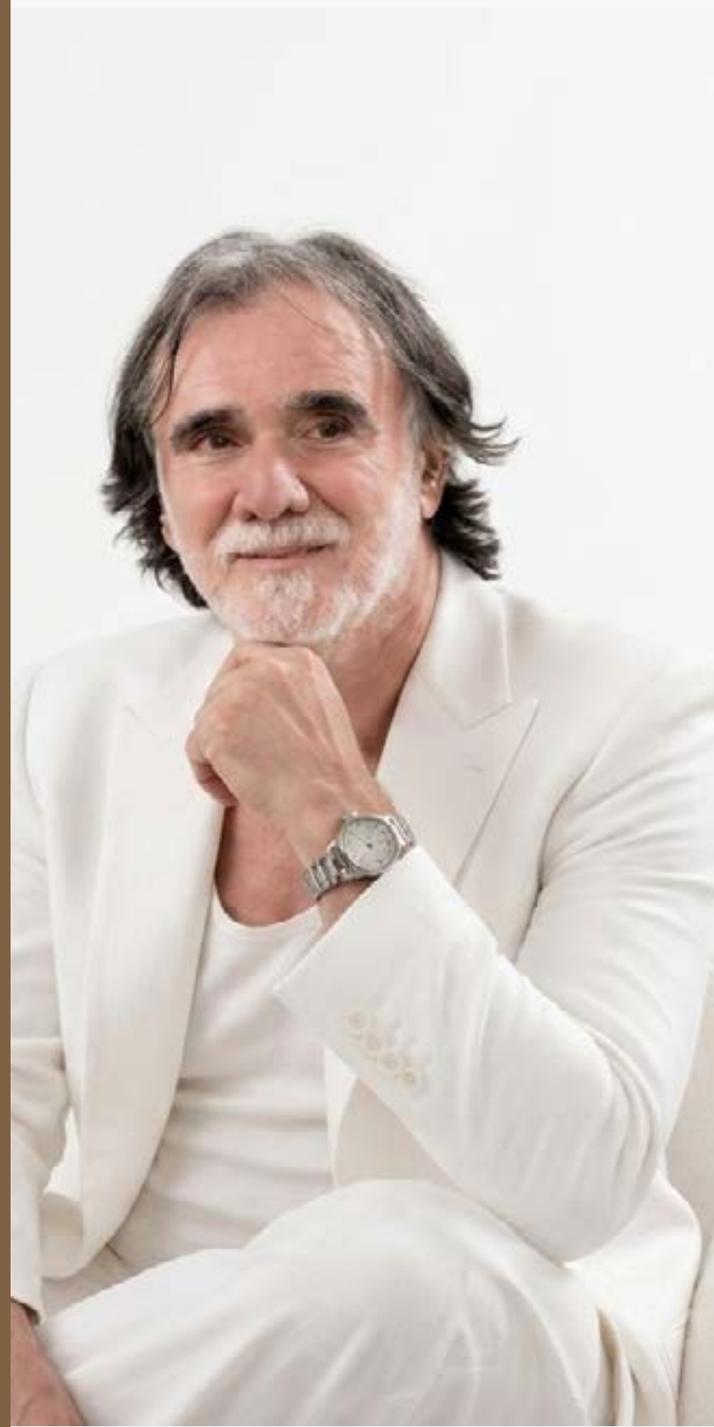
86_89
The Trap of the Single Painting
(Ziad jassam)

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief
Amir KHATIB
tel: +358 44 3333663
eumanart@gmail.com
Deputy Editor-in-Chief
Dr. Ali Jabr
Al NAJJAR
alinajjar216 yaboo.com
Dr. Michael CASEY
michael.casey@cu-man.org
Ziyad Jassam
ziyadjasam@yahoo.com

AD: Thanos KALAMIDAS
thanos.kalamidas@eu-man.org
*
GENERAL ENOUIRIES
info@eu-man.org
*
EU-MAN
HELSINKI OFFICE
Talberginkatu C
P0 Box 171
00180Helsinki, Finland
LONDONOFFICE
Donoghue business park
Calremont Road
NW2 IRR London
Office: 44 (0)208 7952972
Mobile: +44 (0)7728 024968
*
ISSN 1456-5439

LAYOUTBY
(Graphic Design)
Rahma Nouh
rahmanouh50@gmail.com
Tel: +20 0115 684 4257



EDITORIAL

More than twenty-nine years ago, (Univetsal Coluors) was launched from a simple yet profound belief that art is not merely an embellishment of life, but one of the reasons for its continuation, and that culture is not a luxury to be indulged in during times of prosperity, but a daily act of resistance against ugliness, oblivion, and isolation.

Throughout these long years, our magazine, Universal Colours, has traversed many stages, witnessing transformations in the cultural landscape. It has accompanied generations of artists, writers, and creators, opening its pages to dreams, questions, and experiences that perhaps found no other outlet. The journey has been more than just a quarterly publication; it has been a continuous endeavor to create a free space for dialogue, beauty, and creativity.

Today, as financial support has ceased entirely, the magazine continues through purely individual efforts. No major institution stands behind it, nor do government budgets support its endeavors. Rather, it is fueled by a conviction that what is truly worthwhile is not always measured in terms of numbers, losses, and profits. This may seem idealistic in an era where cultural spaces are shrinking before the clamor of fast-paced consumer culture, but it is, in fact, an age-old belief that art has always been born in places others deem unviable.

Yes, as artists, we live the dream. We try to give the world additional colors, to open new windows of imagination, and to hold on to that immeasurable and priceless human element. But we are not the only dreamers, nor are we the only ones bearing this beautiful burden. Here, we recall John Lennon's famous saying: "You may say I'm a dreamer, but I'm not the only one." Every genuine cultural project is, at its core, a collective dream—a dream shared by readers, writers, artists, and all who believe that culture is a necessity, not a luxury.

Over the years, we have learned that cultural magazines do not survive on financial support alone, but they also cannot continue indefinitely relying solely on individual sacrifice. Culture is a societal responsibility, art is a shared heritage, and protecting independent platforms is not just the duty of their owners, but the duty of everyone who sees creativity as a value worth defending.

However, we do not write these words in a tone of complaint. The journey that has spanned nearly three decades deserves to be told first and foremost in the language of gratitudegratitude to everyone who wrote, illustrated, read, and believed that this magazine deserved to continue; gratitude to all the friends who were part of this long adventure, and to everyone who left a mark, a word, an idea, or a color on its pages.

And perhaps for this very reason, we are still waiting for Godot—not a specific person, nor an anonymous benefactor who will suddenly appear and change everything. For us, Godot is that cultural awareness that we know will one day come; it is the renewed belief in the value of what we do; it is the society that gives culture its rightful place; it is the hand that reaches out not to give charity, but to participate in building a deeper meaning for life.

The wait has been long, but the waiting has not turned to silence. We continue to write, publish, dream, and press on. We still believe that every new page is a small victory over despair, and that every sincere work of art is a renewed declaration that the human spirit is capable of overcoming darkness.

Therefore, the continuation of Universal Coluors is not merely the continuation of a magazine, but the continuation of an idea: the idea that art can unite people around what is more beautiful and profound than their differences; the idea that culture is not fleeting news, but memory, dialogue, and the future; the idea that a dream, however distant it may seem, is worth living.

After more than twenty-nine years, we are still here. Not because the path was easy, but because it was worth taking. We continue to raise the banner of beauty in the face of ugliness, creativity in the face of repetition, and hope in the face of weariness.

And if a final word is needed in this editorial, it is not a question about when Godot will arrive, but rather an affirmation that we will continue on even in his absence.

And yet…

Let Godot come.
The wait has been long, and we still have many dreams to tell and many colors to add to this universe that has tired everyone but will not tire us.

Amir khatib

افتتاحية

قبل أكثر من تسعة وعشرين عاماً، انطلقت ألوان كونية من إيمان بسيط وعميق في آن واحد أن الفن ليس زينة للحياة بل أحد أسباب استمرارها، وأن الثقافة ليست ترفاً يُمارَس في أوقات الرخاء فقط بل فعل مقاومة يومي ضد القبح والنسيان والعزلة.

على امتداد هذه السنوات الطويلة عبرت مجلتنا الوان كونيه محطات كثيرة شهدت تحولات في المشهد الثقافي ورافقت أجيالاً من الفنانين والكتّاب والمبدعين وفتحت صفحاتها للأحلام والأسئلة والتجارب التي ربما لم تجد مكاناً آخر تحتضن فيه صوتها، كانت الرحلة أكبر من مجرد إصدار فصلي بل كانت محاولة دائمة لصنع مساحة حرة للحوار والجمال والإبداع.

واليوم بينما يتوقف الدعم المالي نهائياً تستمر المجلة بجهود فردية خالصة لا مؤسسة كبرى تقف خلفها ولا ميزانيات حكومية تسند خطواتها بل إرادة تؤمن بأن ما يستحق البقاء لا يقاس دائماً بلغة الأرقام والخسائر والأرباح قد يبدو ذلك ضرباً من المثالية في زمن تتراجع فيه المساحات الثقافية أمام ضجيج ثقافة الاستهلاك السريع لكنه في الحقيقة إيمان قديم بأن الفن كان دائماً يولد في الأماكن التي يظن الآخرون أنها غير قابلة للحياة.

نعم نحن كفنانين نعيش الحلم، نحاول أن نمنح العالم ألواناً إضافية وأن نفتح نوافذ جديدة للخيال وأن نتمسك بذلك الجزء الإنساني الذي لا يمكن قياسه أو تسعيره، لكننا لسنا الحالمين الوحيدين ولسنا الحاملين الوحيدين لهذا العبء الجميل، نتذكر هنا المقولة الشهيرة لـجون لينون: "قد تقول إنني حالم لكنني لست الوحيد". فكل مشروع ثقافي حقيقي هو في جوهره حلم جماعي حلم يشارك فيه القراء والكتّاب والفنانون وكل من يؤمن بأن الثقافة ضرورة وليست رفاهية.

لقد تعلمنا خلال هذه السنوات أن المجلات الثقافية لا تعيش بالدعم المالي وحده لكنها أيضاً لا تستطيع أن تستمر إلى الأبد معتمدة على التضحية الفردية وحدها، فالثقافة مسؤولية مجتمعية والفن ميراث مشترك وحماية المنابر المستقلة ليست مهمة أصحابها فقط بل مهمة كل من يرى في الإبداع قيمة تستحق الدفاع عنها.

ومع ذلك فإننا لا نكتب هذه الكلمات بلغة الشكوى، فالرحلة التي استمرت قرابة ثلاثة عقود تستحق أن تُروى بلغة الامتنان أولاً، الامتنان لكل من كتب ولكل من رسم ولكل من قرأ ولكل من آمن بأن هذه المجلة تستحق أن تستمر، الامتنان لكل الأصدقاء الذين كانوا جزءاً من هذه المغامرة الطويلة ولكل من ترك أثراً أو كلمة أو فكرة أو لوناً على صفحاتها.

وربما لهذا السبب بالذات، ما زلنا ننتظر غودو ليس غودو شخصاً بعينه وليس مولاً مجهولاً سيظهر فجأة ليغير كل شيء. غودو بالنسبة لنا هو ذلك الوعي الثقافي الذي ندرك أنه سيأتي يوماً، هو الإيمان المتجدد بقيمة ما نفعل هو المجتمع الذي يمنح الثقافة مكانتها التي تستحقها، هو اليد التي تمتد لا لتمنح صدقة بل لتشارك في بناء معنى أعمق للحياة.

لقد طال الانتظار لكن الانتظار لم يتحول إلى سكون فما زلنا نكتب وننشر ونحلم ونواصل الطريق، وما زلنا نؤمن أن كل صفحة جديدة هي انتصار صغير على اليأس وأن كل عمل فني صادق هو إعلان متجدد بأن الروح الإنسانية قادرة على تجاوز العتمة.

من هنا فإن استمرار ألوان كونية ليس مجرد استمرار لمجلة بل استمرار لفكرة، فكرة أن الفن قادر على جمع البشر حول ما هو أجمل وأعمق من اختلافاتهم، فكرة أن الثقافة ليست خبراً عابراً بل ذاكرة وحوار ومستقبل فكرة أن الحلم مهما بدا بعيداً يستحق أن يُعاش.

بعد أكثر من تسعة وعشرين عاماً ما زلنا هنا. لا لأن الطريق كان سهلاً بل لأنه كان يستحق أن يُسلك، وما زلنا نرفع راية الجمال في وجه القبح والإبداع في وجه التكرار والأمل في وجه التعب.

وإذا كان لا بد من كلمة أخيرة في هذه الافتتاحية، فهي ليست سؤالاً عن موعد وصول غودو بل تأكيد على أننا سنواصل السير حتى وهو غائب.

ومع ذلك...

فلْيأتِ غودو.

فقد طال الانتظار وما زال لدينا الكثير من الأحلام لنرويها والكثير من الالوان لنضيفها إلى هذا الكون الذي اتعب الجميع و لن يتعبنا

أمير خطيب

التحرير
رئيس التحرير
امير الخطيب
هاتف : 3333663 44 358+
eumanart@gmail.com
نائب رئيس التحرير
دكتور علي جبر
هاتف : 4242 631 770 964+
علي النجار
alinajjar216 yaboo.com
زياد جسام
ziyadjasam@yahoo.com
دكتور مايكل كيسي
michael.casey@cu-man.org

م: ثانوس كالاميداس
thanos.kalamidas@eu-man.org

للاستعلام او اي امر اتصلوا على
عام ENOUIRIES
info@eu-man.org
*
EU-MAN
مكتب هلسنكي
Talberginkatu A
ص.ب. ١٧١
٠٠١٨٠ هلسنكي، فنلندا
مكتب لندن
مجمع دونوغيو للأعمال
طريق كالرمونت
لندن NW2 IRR
المكتب: 7952972 (0)208 44+
الجوال: 024968 7728 (0) 44+

تخطيط
(مصمم الجرافيك)
رحمة نوح
rahmanouh50@gmail.com
الجوال : 4257 0115 684 20+

Unknown sculpture in London

Ali Akra I

In London, on the streets of London, where symbols thicken and memory intertwines with power, a new work attributed to Banksy emerges as a visual flash encapsulating the anxiety of an entire era. It is not merely a sculpture of a man in a suit striding confidently, but a scene laden with tension: a body advancing, a face absent, obscured by a fluttering flag that conceals its features.

In this work, the flag is not a symbol of identity, but a dense mask that obscures vision. The man does not stumble because he is weak, but because he sees. An idea transforms into a closed certainty. The step that appears on the surface to be progress is, in essence, an approach to an unseen edge; as if the movement itself has been deceived by its appearance, becoming a rush toward emptiness.

Banksy is not attacking a specific symbol, but rather revealing the hidden moment of transformation: when the flag becomes too heavy to bear, it transforms from a mark of belonging into a veil that shrouds the mind.

The formal suit adds another layer of meaning, transforming it from an individual act into an image of authority walking with ingrained confidence, its vision suspended behind a piece of fabric that dances in the air.

As usual, Banksy's work occupies a gray area between art and political statement. Some see it as a critique of rising nationalism, while others view it as a general warning against any blind ideology that leads people astray.

When identity transforms into fanaticism, it becomes a veil obscuring the truth.
Authority or elites (the formal suit) may make fateful decisions while "blinded" by ideology.
Progress without awareness is not progress... it's a postponed fall.

The work whispers with profound anxiety: not every step forward is progress, and not every banner is a beacon of light. Sometimes, a slight obscuring of vision is enough for the fall to become a matter of time.

Banksy's genius: he doesn't give you an answer... he only makes you question the direction you're heading.

تمثال مجهول في لندن

في شوارع لندن، حيث تتكاثف الرموز وتتشابك الذاكرة مع السلطة، يظهر عمل جديد يُنسب إلى بانكسي كأنه ومضة بصرية تختصر قلق عصر كامل. ليس مجرد تمثال لرجل ببدلة رسمية يمضي بخطوة واثقة، بل مشهد مُحمّل بالتوتر: جسد يتقدم، ووجهٌ غائبٌ، محجوب برايةٍ ترفرف تحجب ملامحه.

في هذا العمل، الراية ليست رمزا للهوية، بل قناعًا كثيفًا يحجب الرؤية. الرجل لا يتعثر لأنه ضعيف، بل لأنه يرى. الفكرة حين تتحول إلى يقين مغلق. الخطوة التي تبدو في ظاهرها تقدّمًا، تنقلب في جوهرها إلى اقترابٍ من حافةٍ لا تُرى؛ كأن الحركة نفسها خُدعت بمظهرها، فصارت استعجالًا نحو الفراغ.

بانكسي لا يهاجم رمزًا بعينه، بل يكشف لحظة التحوّل الخفية: حين تصبح الراية أثقل من أن تُحمل، فتتحول من علامة انتماء إلى ستارٍ يسدل على العقل. البدلة الرسمية تضيف طبقة أخرى من الدلالة، إذ لا يعود الأمر فرديًا، بل يصبح صورةً لسلطةٍ تمشي بثقةٍ متجذرة، بينما بصيرتها معلّقة خلف قطعة قماشٍ تتراقص في الهواء.

كالعادة، عمل بانكسي يقف في منطقة رمادية بين الفن والبيان السياسي. البعض يراه نقدًا للقومية المتصاعدة، وآخرون يرونه تحذيرًا عامًا من أي فكر أعمى يقود الإنسان دون بصيرة.

عندما تتحول الهوية إلى تعصب، تصبح ستارًا يحجب الحقيقة.
السلطة أو النخب (البدلة الرسمية) قد تتخذ قرارات مصيرية وهي "معمّاة" بالأيديولوجيا.
التقدم بدون وعي ليس تقدمًا... بل سقوط مؤجل.

العمل يهمس بقلق عميق: ليست كل خطوةٍ إلى الأمام تقدّمًا، وليست كل رايةٍ نورًا. أحيانًا، يكفي أن تُحجب الرؤية قليلًا حتى يصبح السقوط مسألة وقت.
عبقرية بانكسي: لا يعطيك إجابة... فقط يجعلك تشك في الاتجاه الذي تسير فيه.

On the morning of June 11, the opening ceremony of the 16th International Exhibition of Traditional Fine Arts was successfully held at the National Exhibition and Convention Center (Shanghai). Jointly organized by the Shanghai Art Collection Museum, the Shanghai Art & Design Academy, and the Shanghai Intangible Cultural Heritage Protection Center, the exhibition features nearly 200 outstanding works from 38 countries and regions. The opening ceremony was attended by representatives from the Shanghai municipal government, foreign embassies and consulates in Shanghai, as well as officials from cultural and tourism authorities, artists, scholars, and guests from around the world. Bringing together diverse artistic traditions, the exhibition serves as an international platform for cultural dialogue, mutual learning among civilizations, and the appreciation of humanity's shared artistic heritage. Through the universal language of art, it strengthens friendship, promotes mutual understanding, and highlights the enduring vitality of traditional arts in the contemporary world

في صباح الحادي عشر من يونيو، أُقيم حفل افتتاح الدورة السادسة عشرة للمعرض الدولي للفنون الجميلة التقليدية بنجاح في المركز الوطني للمعارض والمؤتمرات (شنغهاي). يضم المعرض، الذي نُظّم بالتعاون بين متحف شنغهاي للفنون، وأكاديمية شنغهاي للفنون والتصميم، ومركز شنغهاي لحماية التراث الثقافي غير المادي، ما يقارب 200 عمل فني متميز من 38 دولة ومنطقة. حضر حفل الافتتاح ممثلون عن حكومة بلدية شنغهاي، والسفارات والقنصليات الأجنبية في شنغهاي، بالإضافة إلى مسؤولين من هيئات الثقافة والسياحة، وفنانين، وباحثين، وضيوف من مختلف أنحاء العالم. يُشكّل المعرض، الذي يجمع بين مختلف التقاليد الفنية، منصة دولية للحوار الثقافي، والتعلم المتبادل بين الحضارات، وتقدير التراث الفني المشترك للبشرية. ومن خلال لغة الفن العالمية، يُعزّز المعرض الصداقة، ويُنمّي التفاهم المتبادل، ويُبرز حيوية الفنون التقليدية الدائمة في عالمنا المعاصر.

The Debate of "Presentation Methods" and Awareness of Postmodern Space

Haider Aziz Arab

The hall of the Iraqi Plastic Artists Association in Baghdad witnessed an exceptional opening of this year's Contemporary Iraqi Painting Exhibition on Saturday afternoon, June 13, 2026. Titled "Color Space," the exhibition was attended by a large crowd that filled the halls, creating an artistic event that powerfully revived the contemporary Iraqi art scene. This was achieved through the wide and diverse participation of numerous artists from different generations and artistic movements.

The exhibition was also graced by the presence of prominent official and cultural figures, along with the president and members of the association's administrative board. They strolled through the hall, listening to the artists as each recounted the details of their creative experiences. The event was characterized by an enjoyable aesthetic, where the language of color and music blended to produce a space vibrant with interaction and inspiration. The diverse methods of displaying the artworks in the exhibition sparked discussion. The spatial relationships between the works and the varying levels of presentation contributed to forming an open visual structure that transcends the centrality of a single perspective and grants the viewer a wider space for participation. Therefore, what may appear to some as a departure from classical exhibition styles is, in essence, an application of postmodern concepts that view exhibition space as a semantic and aesthetic component inseparable from the artwork, participating in the construction of its visual discourse and activating the mechanisms of its reception.

On a personal level, I was filled with a sincere desire to be present and participate in one of my works within this renewed chromatic space, but special circumstances prevented my physical attendance and meeting with colleagues and friends of our parent association. However, the artistic and academic spirit remains present and engaged with every movement that restores Iraqi art to its leading position and aesthetic value.

All my love and appreciation to the Iraqi Plastic Artists Association for this wonderful effort, especially to the creative artist, Professor Saad Al-Ani, and extending to the administrative board and staff.

جدلية "طرق العرض" والوعي بفضاء ما بعد الحداثة

حيدر عزيز عرب

شهدت قاعة جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين في بغداد افتتاحاً استثنائياً لمعرض الرسم العراقي المعاصر لهذا العام عصر السبت ١٣.٦ ٢٠٢٦ والذي حمل عنوان "فضاء لوني **Color Space**"

المعرض حظي بحضور غفير غصّت به أروقة الجمعية مشكّلاً تظاهرة فنية أعادت النبض بقوة إلى مشهد الفن العراقي المعاصر وسط مشاركات واسعة ومتنوعة لعدد كبير من الفنانين بمختلف الأجيال والاتجاهات الفنية

كما حظي المعرض بحضور شخصيات رسمية وثقافية بارزة إلى جانب رئيس واعضاء الهيئة الإدارية للجمعية حيث سارو في فضاء القاعة ليستمعوا إلى الفنانين وكلاً يروي تفاصيل تجاربه الإبداعية وأتسم الحدث طابعاً جمالياً ممتعاً فقد امتزجت لغة اللون الموسيقى لتنتج فضاء نابض بالتفاعل والإلهام ..

وفي الحدث نفسه أثار تنوع أساليب عرض الأعمال الفنية في المعرض نقاشاً فالعلاقات المكانية بين الأعمال وتباين مستويات العرض أسهمت في تشكيل بنية بصرية مفتوحة تتجاوز مركزية الرؤية الأحادية وتمنح المتلقي مساحة أوسع للمشاركة ، وعليه فإن ما قد يبدو للبعض خروجاً على أنماط العرض الكلاسيكية يمثل في جوهره توظيفاً لمفاهيم ما بعد الحداثة التي تنظر إلى الفضاء العرضي بوصفه مكوناً دلالياً وجمالياً لا ينفصل عن العمل الفني بل يشارك في بناء خطابه البصري وتفعيل آليات تلقيه ..

و على الصعيد الشخصي كان يملئني الرغبة الصادقة في أن أكون متواجداً ومشاركاً في أحد أعمالي في هذا الفضاء اللوني المتجدد لكن ظروف خاصة منعتني من الحضور الجسدي واللقاء بالزملاء والأصدقاء جمعيتنا الأم إلا أن الروح الفنية والأكاديمية تظل حاضرة ومتفاعلة مع كل حراك يعيد للتشكيل العراقي صدارته وقيمته الجمالية

كل الحب و التقدير لجمعية الفنانين التشكيليين العراقيين على هذا الجهد الرائع وفي مقدمتهم الاستاذ المبدع الفنان سعد العاني مروراً بالهيئة الإدارية وصولاً الى الموظفين .

ART NEWS

The second issue of the first year of the online magazine "Ako" has been released. This magazine opens its windows onto the worlds of contemporary artists, illuminating their creative output and revealing their diverse artistic experiences and unique aesthetic visions. This issue is rich with insightful visual and intellectual analyses, aiming to document significant artistic milestones and highlight names that have left their mark on the visual arts scene, even though circumstances previously prevented the proper documentation of their achievements.

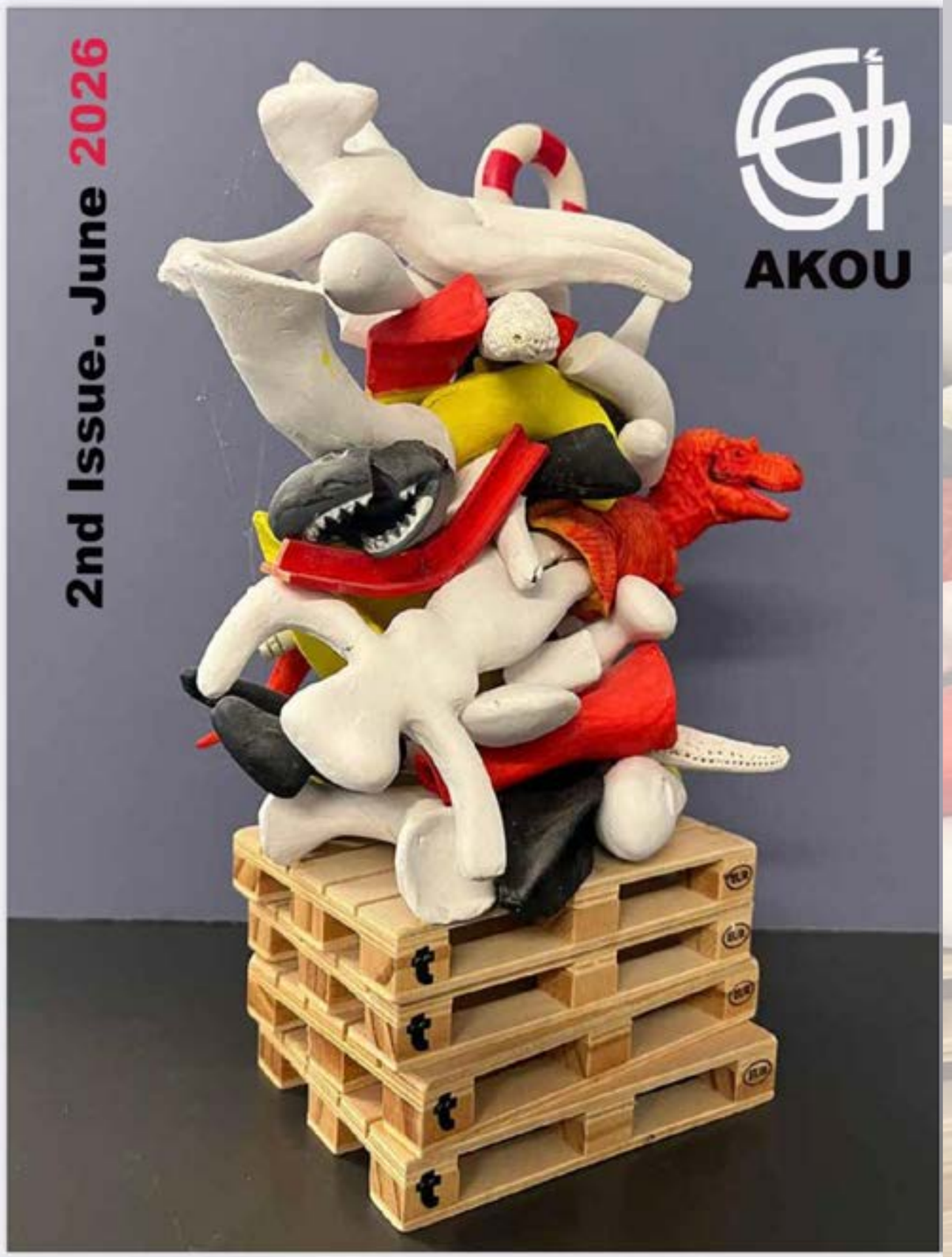
The issue features the work of artist Ali Jabbar, whose sculptures offer striking and elegant aesthetic approaches. It then moves to the world of artist Afifa Laibi, where alienation intersects with feminist memory to form a central theme in her work, which documents with profound human sensitivity the wars and deep social transformations that Iraq has endured.

In the "Iraqi Notebooks" section, this issue focuses on the work of artist Ammar Dawood, before revisiting the journeys of three distinguished artists: Ittihad Karim, Makki Hussein, and Salim Abdullah, each of whom sought to discover their own artistic voice and craft a unique body of work.

The issue also includes a collection of poignant drawings by artist Ali Al-Najjar, evoking war as an ongoing human tragedy and revealing its profound impact on the soul and memory. It continues to document creative experiences by highlighting the work of the multi-talented late artist Sadiq Al-Sayegh, whose diverse paths and creative abilities shone through in more than one artistic field.

The issue also addresses the Arab art scene, documenting the pioneering work of several distinguished Arab ceramic artists, alongside a range of engaging cultural and artistic topics that make this publication a rich and enriching resource.

We extend our gratitude to the renowned artist Dia Azzawi for this initiative, launched five years ago, which preserves the value and rich history of Iraqi art. We thank him repeatedly for his support of this important and valuable endeavor.



آكو

صدر العدد الثاني من السنة الأولى لمجلة "أكو" الإلكترونية، المجلة التي تفتح نوافذها على عوالم الفنانين المعاصرين، لتضيء نتاجاتهم الإبداعية وتكشف عن تجاربهم الفنية المتنوعة ورؤاهم الجمالية المتفردة. ويأتي هذا العدد محمّلًا بقراءات بصرية وفكرية عميقة، ساعيًا إلى توثيق محطات فنية بارزة واستحضار أسماء تركت بصمتها في المشهد التشكيلي، رغم أن الظروف لم تُتح سابقًا توثيق منجزها كما يليق.

قدم العدد مع تجربة الفنان علي جبار، الذي عبر أعماله النحتية مقاربات جمالية مدهشة و أنيقه. ثم ينتقل إلى عالم الفنانة عفيفة لعيبي، حيث تتقاطع الغربة مع الذاكرة النسوية لتشكّل محورًا جوهريًا في أعمالها، التي وثّقت بحس إنساني عال ما مرّ به العراق من حروب وتحولات اجتماعيًّة عميقة.

وضمن باب دفاتر عراقية، يتوقف العدد عند تجربة الفنان عمار داود، قبل أن يستعيد مسارات ثلاثة فنانين مميزين هم اتحاد كريم ومكي حسين وسليم عبد الله الذين سعى كل منهم عبر مسيرته الخاصة إلى اكتشاف صوته الفني وصياغة منجز متفرد.

كما يضم العدد مجموعة من الرسوم المؤثرة للفنان علي النجار التي تستحضر الحرب بوصفها مأساة إنسانية مفتوحة كاشفةً آثارها العميقة على الروح والذاكره ويواصل العدد توثيق التجارب الإبداعية عبر تسليط الضوء على تجربة المتعدد المواهب الفنان الراحل صادق الصائغ، الفنان الذي تنوّعت مساراته وتجلّت قدرته على الإبداع في أكثر من مجال فني.

ولا يغفل العدد عن المشهد العربي إذ يوثق تجربة سيراميكية عربية رائدة لعدد من الفنانين المتميزين، إلى جانب مجموعة من الموضوعات الثقافية والفنية الشيقة التي تجعل من هذا الإصدار مساحة ثرية.

و اذ نشكر الوان كونيه الفنان الكبير ضياء العزاوي على هذه المبادة التي انطلقت قبل خمس سنوات و التي تحفظ للفن العراقي قيمته و تاريخه الثري، و شكرا له مرات و مرات لانه راعي هذا الإنجاز المهم و الغني.

(The Sparrow)
Between Emotion and Reason

The Sparrow Project began as a small idea, like a trace emerging from childhood memories in that small town and one-room house... A sparrow in its simple, free form. I didn't strive for perfection as much as I was interested in the emotion and feelings that this colorful wooden sparrow could awaken...

The roots of this work don't end with the form alone, but the story lies in the material from which it was made and the stories hidden within it... The story of (The Sparrow Project) began with the first sparrows I made. They were made from the wood of old ships that had reached the end of their lifespan, disappearing, or rather, being buried in what is called a "ship graveyard" after many years spent at sea. I was there in one of those "graves" in India, and chance led me to those places. There the story began, as if fate had brought me here to start my journey with sparrows. I began to carefully select the wood, as if trying to salvage a whole memory of these ships that had faded and disappeared. This wood wasn't silent to me; it breathed and carried a trace Time, salt, long voyages, and the stories of the people who sailed upon them—their joys, their weariness, their absences, their hopes—all these things... I felt that these ships, having lost their ability to sail and ending up there forgotten and neglected, deserved another life.

And from this, the idea of the bird was born, as if the heavy parts of the ships were trying to transform into a light creature capable of flight, shifting from the weight of the sea to the lightness of the air, from the end to a new beginning... And then the story began to take on a greater and deeper dimension, and I wondered: Why doesn't Iraqi artistry have icons that the world can be proud of, icons that can be used to create stories that linger in memory, transcending their local context and resonating with the wider world, creating works that can make a significant visual impact wherever they are displayed? I confess that after my long experience working with childrenwith autism and special needs, my vision of art began to change more profoundly. I learned from them that art is not merely a visual act seeking the approval of the viewer and collector, but rather a vast space that granted me a sense of comfort, security, happiness, and the ability to express myself without fear of the teacher's authority, the authority of criticism, or the demands of economic life. The children with whom I spent long hours rebuilt the world in their own way through play, repetition, construction, and pure, free imagination. It was from this point that elements like Lego bricks entered my work, not as toys, but as psychological and human symbols of the idea of building from small parts and pieces. These meant a great deal to the children, enabling them to create beauty from those simple, marginalized, and forgotten elements. Here, the bird moved from wood to clay, the material closest to my heart, as if returning to its original state—to the earth, to the raw material, to the direct touch of the human hand in the clay. The traces of pressure, error, and experimentation are clearly visible, adding beauty and spontaneity to the work. This is what I seek: for the work to remain alive and not detached from its humanity. With these birds of mine, I am not trying to present myself as a skilled photographer of real birds, but rather I try to create beings that embody both memory and transformation, a blend of the memory of old ships, the innocence of children, and the idea of reviving what we think is dead. I try to cling to what remains of a memory eroded by years of exile. It's a work that oscillates between reason and emotion: reason that reconstructs form, and emotion that imbues that form with soul and beauty.

In the end, perhaps this project won't achieve what I aspire to, but it's a personal attempt, a genuine effort to understand the meaning of restoring what has been shattered in our humanity. How can wood worn down by the sea, a child searching for a way to express themselves, or even a Bahraini artist trying to rediscover himself after four decades of artistic work, perhaps find a new form of life?

I hope I succeed in this, and if I'm not fortunate enough to realize my dream, it's enough for me to know that I'm still searching for the meaning of beauty, and I always will be.

[العصفور]
بين العاطفة والعقل

بدأ مشروع العصفور فكرة صغيرة تشبه اثر من خرج من ذاكرة الطفولة في تلك المدينة الصغيرة والبيت ذو الغرفة الواحدة ...
عصفور بشكله البسيط الحر ولم اسعى للكمال بقدر اهتمامي بالعاطفة والمشاعر التي يمكن أن ايقظها ذلك العصفور الخشبي الملون ...
ان جذور هذا العمل لا تنتهي عند الشكل وحده ولكن تكمن الحكاية في المادة التي صنع منها والحكايا المختبئة داخله ....

بدأت حكاية (مشروع العصفور) من العصافير الأولى التي صنعتها كانت من أخشاب سفن قديمة انتهت صلاحيتها حيث توارت او بمعنى اخر دفنت في ما يشبه ويطلق عليه (مقبرة السفن) بعد سنوات طويلة قضتها في البحر كنت هناك في واحدة من تلك (المقابر) في الهند وقد قادتني الصدفة إلى تلك الأماكن وهناك بدأت الحكاية وكأن القدر جاء بي الى هنا ليبدأ مشواري مع العصافير وبدأت أنتقي خشبها بعناية وكأنني أحاول إنقاذ ذاكرة كاملة من لهذه السفن تلاشت وانتهت هذه الأخشاب لم تكن صامته بالنسبة لي كانت تتنفس وكانت تحمل أثر الزمن والملح والرحلات الطويلة وتحمل قصص البشر الذين عبروا فوقها معهم أفراحهم، تعبهم غيابهم وانتظاراتهم ...
كان في داخلي شعور بأن هذه السفن بعد أن فقدت قدرتها على الإبحار وانتهت هناك منسيه ومهمله شعرت انها تستحق حياة أخرى.

ومن هنا ولدت فكرة العصفور كأن أجزاء السفن الثقيلة تحاول أن تتحول إلى كائن خفيف قادر على الطيران تحول من ثقل البحر إلى خفة الهواء ومن النهاية إلى بداية جديدة ...
وبعدها بدأت الحكاية تأخذ مدى اكبر واكثر عمق وتسائلت (لماذا ليس لدى الفنان العراق ايقونات يفاخر بها العالم ويصنع منها الحكايات التي تبقى طويلاً في الذاكرة) بعيداً عن محليتها وقريبة من مايجري في العالم الواسع ويمكن ان تسجل حضور بصري كبير اينما عرضت ؟؟
اعترف ان بعد تجربتي الطويلة في العمل مع الأطفال من أصحاب التوحد والاحتياجات الخاصة بدأت رؤيتي للفن تتغير بشكل أعمق تعلمت منهم أن الفن ليس فعل بصري فقط يسعى لنيل رضا المتلقي والمقتني بل هو مساحة واسعة منحتني شعور بالراحة والأمان والسعادة والقدرة على التعبير دون خوف من سلطة المعلم وسلطة النقد ومتطلبات الحياة الأقتصادية كان الأطفال الذين عشت معهم ساعات طويلة يعيدون بناء العالم بطريقتهم الخاصة عبر اللعب والتكرار والتركيب والخيال الحر النقي ومن هنا دخلت مفردات مثل مكعبات "الليغو" إلى أعمالي ليس كلعبة بل كرمز نفسي وإنساني لفكرة البناء من اجزاء وقطع صغيرة كانت تمثل للأطفال الكثير مكنتهم من خلق الجمال من تلك العناصر البسيطة والمهمشة والمنسية هنا انتقل العصفور من الخشب إلى الطين المادة الأقرب الى نفسي وكأنه يعود إلى أصله الأول
إلى الأرض إلى المادة الخام إلى اللمسة المباشرة لليد البشرية في الطين تظهر آثار الضغط والخطأ والمحاولة بوضوح جلي يضيف الجمال والعفوية الى العمل وهذا ما أبحث عنه أن يبقى العمل حيًا وغير معزول عن إنسانيته انني مع عصافيري هذه لا اسعى الى اقدم نفسي مصورا بارعاً في تصوير طائر حقيقي بل احاول صناعة كائنات تحمل الذاكرة والتحولات معاً بين
ذاكرة السفن القديمة وبراءة الأطفال وفكرة إعادة الحياة لما نظنه انتهى واحاول التمسك بما تبقى من ذاكرة تآكلت مع سنوات الغربة إنه عمل يتأرجح بين العقل والعاطفة العقل الذي يعيد بناء الشكل والعاطفة التي تمنح هذا الشكل الروح والجمال وفي النهاية ربما يكون هذا المشروع لا اوفق في ما اسعى اليه ولكن هي محاولة محاولة شخصية وسعي حقيقي لفهم معنى الترميم لما تحطم من انسانيتنا كيف يمكن لخشب أنهكه البحر أو لطفل يبحث عن طريقة للتعبير أو حتى للبحراني الذي يحاول إعادة اكتشاف نفسه بعد اربعة عقود من العمل الفني عسى أن يجد شكلاً جديدا للحياة ..
اتمنى ان اوفق في ذلك واذا لم يحالفني الحظ في تحقيق حلمي يكفي شعوري انني لا ازال ابحث عن معنى
الجمال وسأبقى دائماً كذلك ...

Manifestations of Symbol and Emotion

In the Experience of the Artist Zeina Mustafa

Amira Naji / Baghdad - Critic and Visual Artist

Visual art, in its essence, is not a mechanical reflection of visible reality, but rather an act of reformulating the world and a visual testimony to human existence in its most manifest moments. The dialogue between the artist and their work is what grants the painting its independent life and makes it an open text for interpretation. In this respect, the experience of the visual artist Zeina Mustafa stands out by presenting a distinct visual vision that transcends the boundaries of narrative depiction to the realm of philosophical and psychological contemplation, deeply rooted in a rich cultural heritage and rich with contemporary and distinctive expressive tools.

The philosopher Friedrich Nietzsche said:

"We have art so that we do not perish from the truth." This statement acquires a profound semantic dimension in the context of Zeina Mustafa's experience, as her works do not seek to represent reality in its visible superficiality, but rather to reproduce it through the filters of both consciousness and unconsciousness. Here, art does not reveal the truth as a ready-made given, but rather reshapes it within a symbolic structure that allows the viewer to The viewer experiences it both emotionally and intellectually. What the artist presents is not a reproduction of the visible world, but rather a deconstruction and reconstruction of it in harmony with the complexity of human experience and its inner tensions.

تجليات الرمز والوجدان في تجربة الفنانة زينة مصطفى

أميرة ناجي
بغداد - ناقدة وفنانة تشكيلية

الفن التشكيلي في جوهره ليس انعكاسا آليا للواقع المرئي إنما هو فعل إعادة صياغة للعالم وشهادة بصرية على الوجود الإنساني في أشد لحظاته تجليا وإن الحوار القائم بين الفنان وعمله هو ما يمنح اللوحة حياتها المستقلة ويجعل منها نصا مفتوحا للتأويل على هذا الصعيد تتفرد تجربة الفنانة التشكيلية زينة مصطفى بتقديم رؤية بصرية مغايرة تتجاوز حدود التصوير السردي إلى رحاب التأمل الفلسفي والسيكولوجي عميقة الجذور في موروث حضاري ثري وغنية بأدوات تعبيرية معاصرة ومتميزة

يقول الفيلسوف فريدريك نيتشه :

إن لدينا الفن كي لا نهلك من الحقيقة
تكتسب هذه المقولة بعدا دلاليا عميقا في سياق تجربة زينة مصطفى إذ لا تسعى أعمالها إلى تمثيل الواقع بسطحيته المرئية بل إلى إعادة إنتاجه عبر مرشحات الوعي واللاوعي معا إن الفن هنا لا يكشف الحقيقة كمعطى جاهز بل يعيد تشكيلها ضمن بنية رمزية تسمح للمتلقي بأن يختبرها شعوريا وفكريا في آن واحد إن ما تقدمه الفنانة ليس استنساخا للمرئي بل تفكيك له وإعادة تركيبه بما ينسجم مع تعقيد التجربة الإنسانية وتوتراتها الداخلية

ARTIST OF THE ISSUE

Zeina Mustafa's works fall within a contemporary expressive horizon that intersects with a symbolic surrealist sensibility, where the image is not subject to the authority of realistic representation as much as it is subject to the authority of emotion and intuition. Her visual compositions are based on deliberate distortions, constructed with a high degree of awareness. These are not deviations from the norm, but rather the establishment of an alternative formal rhetoric that reflects complex psychological states characterized by anxiety, anticipation, and contemplation. The presence of the human body in this context does not appear as a complete physical mass, but as a transforming entity that merges with its surroundings and intertwines with its elements, alluding to the unity and fragmentation of existence simultaneously.

The symbolic structure in her works is based on the invocation of elements with mythological and existential dimensions, but these are not presented as direct quotations from heritage, but rather as contemporary transformations that reinterpret these symbols within a new visual context. This approach grants the work an open interpretive dimension, where readings multiply with the diversity of backgrounds. The cultural and psychological dimension of the viewer is considered, transforming the work into a dynamic space for meaning production, rather than a closed, self-contained structure.

In Zeina Mustafa's work, color is a self-contained semantic structure, carrying a density of emotion and knowledge. Her treatment of color is based on calculated tensions between sharp and soft shades, creating a dynamic visual rhythm that reflects the inner turmoil and relative stability of the artist's state. The presence of colors is founded on a profound awareness of their symbolic and psychological values, where color blocks juxtapose in dialectical relationships that produce meanings transcending their visual appearance. Here, color is not a cover for form but a partner in its construction and in producing its final meaning.

فنان العدد

تندرج أعمال **زينة مصطفى** ضمن أفق تعبيري معاصر يتقاطع مع الحس السريالي الرمزي حيث لا تخضع الصورة لسلطة التمثيل الواقعي بقدر ما تنصاع لسلطة الانفعال والحدس إن التكوينات البصرية لديها تقوم على تشوهات مقصودة ومبنية بوعي عال ليست انحرافا عن القاعدة بل تأسيسا لبلاغة تشكيلية بديلة تعكس حالات نفسية مركبة تتسم بالقلق والترقب والتأمل إن حضور الجسد الإنساني في هذا السياق لا يأتي ككتلة فيزيائية مكتملة بل ككيان متحول يتماهى مع محيطه ويتداخل مع عناصره في إشارة إلى وحدة الوجود وتشظيه في آن واحد

تقوم البنية الرمزية في أعمالها على استدعاء عناصر ذات أبعاد ميثولوجية ووجودية لكنها لا تقدم كاقتباسات مباشرة من الموروث بل كتحولات معاصرة تعيد تأويل تلك الرموز ضمن سياق بصري جديد إن هذا الاشتغال يمنح العمل بعدا تأويليا مفتوحا حيث تتعدد القراءات بتعدد الخلفيات الثقافية والنفسية للمتلقي ويتحول العمل إلى فضاء ديناميكي لإنتاج المعنى لا إلى بنية مغلقة مكتفية بذاتها

Zeina Mustafa's work draws from a deep Iraqi and Mesopotamian cultural wellspring, not through the direct reproduction of traditional forms, but through absorbing the mythical spirit inherent in this heritage and re-broadcasting it within a contemporary visual discourse. This interaction between past and present does not produce a rupture but rather establishes a cultural continuity manifested in the work's deep structure, where memory intersects with modernity in formulating a coherent artistic vision that evokes humanity as a historical and existential extension. One

On a technical level, Zeina Mustafa's works reveal

A solid academic understanding manifested in the mastery of composition and control over the visual relationships between masses and spaces. However, this knowledge does not become a formal constraint but rather a launching pad for free and conscious experimentation. The artist employs her cognitive tools to deconstruct and reconstruct the very rules according to the dictates of her own vision, thus granting her works a delicate balance between discipline and freedom, between rationality and emotion.

Zeina Mustafa's experience presents itself as a visual discourse open to questions of existence, identity, and meaning. It does not seek to provide definitive answers but rather encourages the viewer to engage in a continuous process of interpretation, where the painting becomes a mirror reflecting its inner tensions as much as it reveals dimensions of the external world. It is an experience characterized by its philosophical depth, artistic maturity, and ability to transform individual feeling into a visual language with a comprehensive human horizon that transcends geographical and cultural boundaries to touch the essence of human experience in its most intense and authentic form.

فنانة العدد

أما اللون في تجربة زينة مصطفى بنية دلالية قائمة بذاتها تحمل كثافة شعورية ومعرفية إن معالجتها اللونية تقوم على توترات محسوبة بين الدرجات الحادة والخافتة بما يخلق إيقاعا بصريا متحركا يعكس اضطراب الحالة الداخلية واستقرارها النسبي في الوقت نفسه إن حضور الألوان يتأسس على وعي عميق بقيمها الرمزية والنفسية حيث تتجاور الكتل اللونية في علاقات جدلية تنتج معاني تتجاوز ظاهرها البصري اللون هنا ليس غطاء للشكل بل شريك في بنائه وفي إنتاج دلالته النهائية

تنهل تجربة زينة مصطفى من معين حضاري عراقي ورافديني عميق لا عبر استعادة الأشكال التراثية بشكل مباشر بل من خلال استيعاب الروح الأسطورية الكامنة في هذا الموروث وإعادة بثها ضمن خطاب بصري معاصر إن هذا التفاعل بين الماضي والحاضر لا ينتج قطيعة بل يؤسس لاستمرارية ثقافية تتجلى في البنية العميقة للعمل حيث تتقاطع الذاكرة مع الحداثة في صياغة رؤية فنية متماسكة تستحضر الإنسان كامتداد تاريخي ووجودي في آن واحد

على مستوى البناء التقني تكشف أعمال زينة مصطفى
عن دراية أكاديمية رصينة تتجلى في إحكام التكوين والسيطرة على العلاقات البصرية بين الكتل والمساحات غير أن هذه المعرفة لا تتحول إلى قيد شكلي بل إلى قاعدة انطلاق نحو تجريب حر وواع إن الفنانة توظف ما تمتلكه من أدوات معرفية لتفكيك القواعد ذاتها وإعادة بنائها وفق مقتضيات رؤيتها الخاصة ما يمنح أعمالها توازنا دقيقا بين الانضباط والحرية بين العقلانية والانفعال

إن تجربة زينة مصطفى تطرح نفسها خطابا بصريا مفتوحا على أسئلة الوجود والهوية والمعنى لا تسعى إلى تقديم إجابات نهائية بل تحفز المتلقي على الانخراط في عملية تأويل مستمرة حيث تتحول اللوحة إلى مرآة تعكس توتراته الداخلية بقدر ما تكشف عن أبعاد العالم الخارجي إنها تجربة تتسم بعمقها الفلسفي ونضجها الفني وقدرتها على تحويل الإحساس الفردي إلى لغة بصرية ذات أفق إنساني شامل تتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية لتلامس جوهر التجربة الإنسانية في أكثر حالاتها كثافة وصدق

Art is born only from anxiety

Amir Al-Khatib

On the experience of the artist Zeina Mustafa, one of the visual experiences that stems from the human being as the center of turmoil and existential questions, not as a traditional aesthetic subject. Her paintings are not concerned with presenting the body according to the standards of academic anatomy or the classical ideal, but rather seek to deconstruct the image of the human being and reconstruct it from within, so that the body becomes a psychological space teeming with symbols, obsessions, and tensions. From this springs the uniqueness of her work; she does not paint the "form" as much as she paints what lies hidden behind it.

In Zeina Mustafa's works, the expressive influence is evident, but she does not belong to Expressionism merely as a historical school, but rather as an aesthetic stance towards the world. For her, the face is not a mirror of features but a mirror of anxiety, and the eye is not an anatomical element but an intense focal point of emotion. Therefore, the faces appear taut, sharp, sometimes tired, or almost psychologically worn, as if the figures have just emerged from a long internal struggle. This deliberate distortion gives her works emotional authenticity because the artist does not seek to beautify humanity but to reveal its fragility. One of the most prominent elements in her work is the constant tension between the inner and outer worlds. The figures in her paintings appear as if they carry a hidden world within them, a world constantly striving to emerge. This is evident in her use of openings, cracks, or elements implanted within the body, as in birds, or organic symbols. These are signs suggesting that the human being is not a closed entity but a being burdened with secrets, memories, and pain. This approach brings her work closer to psychological surrealism, where the body becomes a symbolic space where dreams, obsessions, and the unconscious intersect.

الفـن لا يـولـد إلا مـن الـقـلـق

امير الخطيب

عن تجربة الفنانة زينة مصطفى إحدى التجارب البصرية التي تنطلق من الإنسان بوصفها مركزًا للاضطراب والأسئلة الوجودية لا بوصفها موضوعًا جماليًا تقليديًا ولوحاتها لا تُعنى بتقديم الجسد وفق مقاييس التشريح الأكاديمي أو المثال الكلاسيكي بل تسعى إلى تفكيك صورة الإنسان وإعادة بنائها من الداخل، بحيث يتحول الجسد إلى مساحة نفسية مكتظة بالرموز والهواجس والتوترات ومن هنا تنبع خصوصية أعمالها؛ فهي لا ترسم "الشكل" بقدر ما ترسم ما يختبئ خلفه.

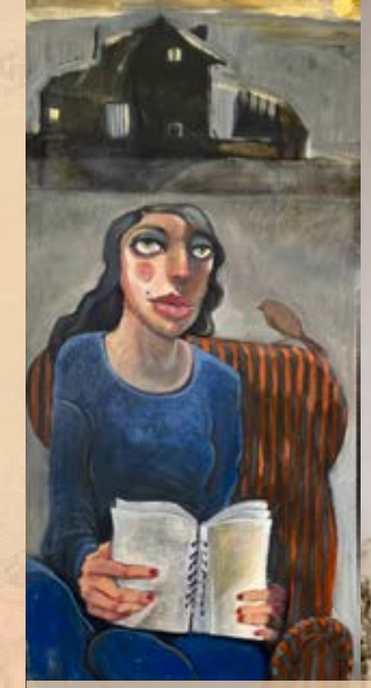
في أعمال زينة مصطفى يبدو التأثير التعبيري واضحًا لكنها لا تنتمي إلى التعبيرية بوصفها مدرسة تاريخية فحسب بل بوصفها موقفًا جماليًا من العالم فالوجه عندها ليس مرآة للملامح وإنما مرآة للقلق والعين ليست عنصرًا تشريحيًا بل بؤرة شعورية مكثفة. لذلك تأتي الوجوه مشدودة حادة أحيانًا متعبة أو شبه متآكلة نفسيًا، وكأن الشخصيات خرجت لتوّها من صراع داخلي طويل، هذا التشويه المتعمد يمنح أعمالها صدقًا عاطفيًا لأن الفنانة لا تسعى إلى تجميل الإنسان بل إلى كشف هشاشته.

ARTIST OF THE ISSUE

Animal symbols, especially birds, play a pivotal role in her visual discourse. In her works, the bird is not merely a decorative element but carries a complex symbolic function. It can be interpreted as a representation of the soul, freedom, or the desire for liberation, and perhaps also as the “inner voice” of the character. In some works, the bird appears within the body or above the head, creating a connection between thought and instinct, between the desire to fly and the earthly weight of the body. This symbolic repetition lends her artistic project a kind of inner unity, allowing the viewer to enter her world through recurring yet never exhausted visual cues. As for color, it is one of her most important expressive tools. She uses colors in a psychological, rather than descriptive, way, meaning that color is not linked to the realism of the scene but to the underlying emotional state. Bold colors like phosphorescent green or deep red give the paintings a high level of nervous energy, while skin tones appear pale, yellowish, or exhausted, as if the body itself is experiencing a state of internal suffocation. This chromatic contrast between apparent vitality and inner exhaustion deepens the psychological dimension of the work. Furthermore, Zeina Mustafa tends to use neutral or minimalist backgrounds, which makes the figures appear isolated within an empty space, as if suspended outside of time and place.

فنان العدد

ومن أكثر العناصر حضورًا في تجربتها ذلك التوتر الدائم بين الداخل والخارج الشخصيات في لوحاتها تبدو كما لو أنها تحمل عالمًا خفيًا داخلها، عالمًا يحاول باستمرار أن يخرج إلى السطح. لذلك نلاحظ استخدام الفتحات أو الشقوق أو العناصر المزروعة داخل الجسد كما في الطيور أو الرموز العضوية وهي إشارات توحي بأن الإنسان ليس وحدة مغلقة بل كيانًا مثقلاً بالأسرار والذاكرة والألم هذا الأسلوب يقرب أعمالها من السريالية النفسية حيث يتحول الجسد إلى فضاء رمزي تتقاطع فيه الأحلام والهواجس واللاوعي.



On a compositional level, the artist relies on unstable poses, sharp turns, long bends, large or tense hands, and heads that tend toward exaggeration in size or expression. This construction gives the figures a state of kinetic anxiety, even when they are still. There is no true relaxation in her paintings; everything appears in a state of anticipation or silent confrontation. This ability to transform the body into an emotional language demonstrates a profound awareness of the power of composition in psychological expression.

Despite this richness, some works occasionally appear so heavily symbolized that they diminish the spontaneity of the image. The artist sometimes tends to overload the body with signs and connotations, which can make some paintings resemble a "drawn idea" rather than a flowing visual experience. Furthermore, the exaggerated expression in some faces can push the work toward a kind of visual harshness that might alienate some viewers. However, this harshness is part of her artistic project; she doesn't seek visual gratification but rather emotional shock and the provocation of questions.

The significance of Zeina Mustafa's work lies in her ability to construct her own unique visual world, a world recognizable through its recurring motifs: the anxious body, birds, vibrant colors, weary faces, and gazes suspended between staring and despair. She works on the human soul, attempting to give anxiety a visible form, which is her works seem more like visual confessions than decorative paintings.

Zeina Mustafa's art falls within the experiments that make the painting a space for psychological and existential contemplation, not just an aesthetic surface. She places the viewer before a fragile, fractured human being who still resists through color, symbol, and gaze. Hence comes the strength of her works; they are not only seen but also felt, disturbed, and remain stuck in the memory.

تلعب الرموز الحيوانية خصوصًا الطيور، دورًا محوريًا في خطابها البصري، فالطائر في أعمالها لا يبدو مجرد عنصر زخرفي بل يحمل وظيفة رمزية معقدة، يمكن قراءته بوصفه تمثيلًا للروح أو الحرية أو الرغبة في الانعتاق وربما أيضًا بوصفه "الصوت الداخلي" للشخصية، وفي بعض الأعمال يظهر الطائر داخل الجسد أو فوق الرأس ما يخلق علاقة بين الفكر والغريزة، بين الرغبة في الطيران وثقل الجسد الأرضي، إن هذا التكرار الرمزي يمنح مشروعها الفني نوعًا من الوحدة الداخلية ويجعل المتلقي يدخل إلى عالمها عبر مفاتيح بصرية متكررة لكنها غير مستهلكة.

أما اللون فيُعد من أهم أدواتها التعبيرية، فهي تستخدم الألوان بطريقة نفسية لا وصفية بمعنى أن اللون لا يرتبط بواقعية المشهد بل بالحالة الشعورية الكامنة فيه، الألوان الصارخة كالاخضر الفوسفوري أو الأحمر القاني تمنح اللوحات طاقة عصبية عالية، بينما تبدو درجات البشرة شاحبة أو مصفرة أو مرهقة، وكأن الجسد نفسه يعيش حالة اختناق داخلي، هذا التضاد اللوني بين الحيوية الظاهرة والانهاك الداخلي يعمّق البعد النفسي للعمل كذلك فإن زينة مصطفى تميل إلى استخدام الخلفيات المحايدة أو المختزلة ما يجعل الشخصيات تبدو معزولة داخل فضاء فارغ وكأنها معلّقة خارج الزمن والمكان.

على المستوى التكويني تعتمد الفنانة على وضعيات غير مستقرة التفاتات حادة انحناءات طويلة أيادٍ كبيرة أو متوترة ورؤوس تميل إلى المبالغة في الحجم أو التعبير، هذا البناء يمنح الشخصيات حالة من القلق الحركي حتى وهي ساكنة لا يوجد استرخاء حقيقي في لوحاتها كل شيء يبدو في حالة ترقب أو مواجهة صامتة. وهذه القدرة على تحويل الجسد إلى لغة انفعالية تُظهر وعيًا عميقًا بقوة التكوين في التعبير النفسي.

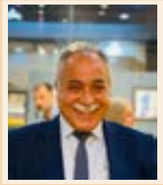
ورغم هذا الثراء، فإن بعض الأعمال قد تبدو أحيانًا مثقلة بالرمز إلى درجة تُضعف تلقائية الصورة، فالفنانة تميل أحيانًا إلى الإفراط في تحميل الجسد بالإشارات والدلالات ما قد يجعل بعض اللوحات أقرب إلى "فكرة مرسومة" منها إلى تجربة بصرية متدفقة. كما أن المبالغة التعبيرية في بعض الوجوه قد تدفع العمل نحو نوع من القسوة البصرية التي قد تنفر بعض المتلقين إلا أن هذه القسوة نفسها هي جزء من مشروعها الفني فهي لا تبحث عن الإرضاء البصري بل عن الصدمة الشعورية وإثارة الأسئلة.

إن أهمية تجربة زينة مصطفى تكمن في قدرتها على بناء عالم بصري خاص بها عالم يمكن التعرف إليه من خلال مفرداته المتكررة الجسد القَلِق الطيور الألوان الحادة الوجوه المنهكة والنظرات المعلقة بين التحديق والانكسار إنها تشتغل على الإنسان من الداخل وتحاول أن تمنح القلق شكلًا مرئيًا ولهذا تبدو أعمالها أقرب إلى اعترافات بصرية منها إلى لوحات تزيينية.

إن فن زينة مصطفى يندرج ضمن التجارب التي تجعل من اللوحة مساحة للتأمل النفسي والوجودي لا مجرد سطح جمالي، فهي تضع المشاهد أمام إنسان هش مشروخ لكنه لا يزال يقاوم عبر اللون والرمز والنظرة ومن هنا تأتي قوة أعمالها إنها لا تُشاهد فقط بل تُحسّ وتُقلق وتبقى عالقة في الذاكرة.

Artist Zeina Mustafa Salim
Touching the Surrealism of Reality

Khaled Khudair Al-Salehi
خالد خضير الصالحي



It is perhaps not wrong to say, as a preliminary classification, that Zeina Mustafa Salim follows an expressionist style with elements of both realism and symbolism, using strong colors and a symbolic intensification of sorrow and loss, sometimes with a surreal touch. Her technical skill qualifies her work as a unique experience, through composite works of enigmatic figures interacting with one another in a dreamlike atmosphere.

Zeina Mustafa focuses on human themes imbued with Iraqi suffering and the profound pain of alienation that shapes her artistic experience. Her works are replete with the bitterness of being away from home; she lives through the events despite the distances, carrying the pain of her homeland with her, especially its darkest aspects: war, displacement, victims, and loss. This is conveyed through bodies that may be: displaced and lost in a barren desert, or stunned by the fates of massacre victims, caught between escape and death. She represents a generation of Iraqi artists who endured the experience of war and displacement, transforming it into paintings. Therefore, her work has never been merely aesthetic; it is a visual testament to pain, memory, and alienation, as well as the unwavering determination to live and create despite everything.

Zina Mustafa's forms do not appear to be the beginning of a construction from a stage of human existence's resilience. Rather, they are a beginning that analyzes the human form, preserving its primal essence. She does not wish to leave this stage for abstract dissolution that transcends the remnants of resilience to reach an internal decay and fluidity—a potential end that Zeina Mustafa does not want to reach, an end perhaps brought about by violent forces capable of tearing her apart from within. She does not want to reach, and will not reach, abstraction because she has been content, through dissolution, to remain within the boundaries of representation, producing new forms, faces, and features. Does she not complete the task of dissolution to its end? She ends the existence of narratives and stories in her drawings and paintings, thus creating distorted faces and dissolving forms. Because she is not even concerned with the physical characteristics of her subjects, but rather with distorting their forms, revealing their inner deformities, and depicting the violent forces that tear them apart from within, her primary goal is not to create a similar reality, but to transform into a different kind of reality.

فنان العدد
استكشاف الواقعية السريالية لدى زينة مصطفى

قد لا نخطئ في القول، كتصنيف أولي، إن زينة مصطفى سليم تتبع أسلوبا تعبيريا بملامح الفنون: الواقعية والرمزية، وبألوان قوية، وتكثيف رمزي للحزن والفقد، مع لمسة سريالية أحيانا، وبراعة فنية تقنية تؤهلها أن تكون تجربة متفردة، عبر أعمال مركبة من شخصيات غامضة تتفاعل فيما بينها في أجواء حالمة.

تركز زينة مصطفى على الموضوعات الإنسانية ذات الوجع العراقي، ووجع الاغتراب المؤثر جدا في بناء تجربتها، فأعمالها مكتظة بمرارة البعد عن الوطن؛ فهي تعيش الحدث رغم المسافات، وتحمل أوجاع وطنها معها، خاصة الجوانب شديدة الظلمة: كالحرب، والتهجير، والضحايا، والفقد، ومن خلال الأجساد التي قد تكون: مشردة تائهة في صحراء قاحلة، أو مذهولة من مصائر ضحايا مجزرة، وهي في حالة بين الهرب والموت؛ فهي تمثل جيل الفنانين العراقيين الذين تحملوا تجربة الحرب والتهجير وحولوها الى أعمال رسم، لذلك لم تكن تجربتها تجربة تجميلية يوما ما، أنها شهادة بصرية عن: الألم والذاكرة والاغتراب، وأيضا الإصرار على الحياة والإبداع رغم كل شيء.

Zeina Mustafa's works are distinguished by their rich detail and meticulous attention to light and shadow, which lends her subjects a sense of depth and presence. Her use of color is characterized by vibrancy and evocative power, enhancing the overall surreal atmosphere of her work and making it an attempt to explore the human psyche and its complexities. Her paintings often depict isolated figures in moments of contemplation or surreal scenes, inviting viewers to reflect on the secrets of the subconscious. Her experience has been rich through a unique artistic vision and exceptional technical skill that captivates audiences of all backgrounds and interests through the narratives conveyed in her artwork.

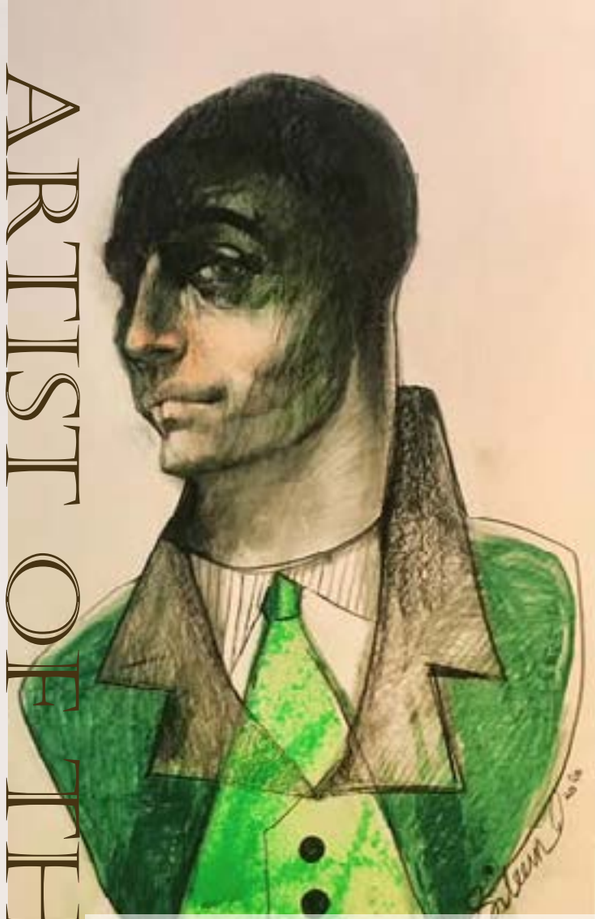
Zeina Mustafa's drawings transcend the concept of "language" by returning to a pictorial and representational style; Her focus is not only on the body but also on conveying the emotion inherent in the gaze of the depicted figure. In this way, she invites us to reconsider the communicative potential of the body, while ensuring the viewer's thirst for contemplation and deep immersion is satisfied. She considers visual experience, rather than narrative, to be the essence of Zeina Mustafa's work, believing that visual language possesses an expressive power that words alone cannot achieve. There are things that can be felt but cannot be explained in words. Therefore, she dedicates her efforts to the body—the face and hands—as expressive elements employed within a visual context, capable of telling a story without words.

فنان العدد

لا تبدو أشكال زينة مصطفى بداية لبناء من مرحلة صلابة الوجود الإنساني؛ إنما هي بداية تُحلل الشكلَ البشري، وتُحافظ على بدئياتها، فهي لا تريد مغادرة هذه المرحلة نحو التحلل التجريدي الذي يتخطى بقايا الصلابة للوصول الى التحلل الداخلي والسيولة التي لا تريد زينة مصطفى الوصول الى نهايتها المحتملة، والتي تحدث ربما بفعل قوى عنيفة قادرة على التمزيق من الداخل، انها لا تريد أن تصل، ولن تصل، الى التجريد لانها اكتفت، من التحلل، بالوقوف عند حدود التشخيصية التي تنتج أشكالا وجوها وملامح جديدةً، فلا تتمم مهمة التحلل الى نهايتها؟؛ انها تنهي وجود سرديات وحكائيات في رسوماتها ولوحاتها، فـ(تخلّق) وجوها مشوهة وأشكالا منحلة؛ لانها ليست معنية حتى بالسمات التي تشخص أبطالها، قدر عنايتها بتشويه أشكالهم، بل اظهار تشوهاتهم الداخلية، وتصوير القوى العنيفة التي تمزقهم من الداخل، فالاهم عندها ليس خلق واقع مماثل إنما التحول إلى نمط مختلف من الواقع.

تتميز أعمال زينة مصطفى بغنى التفاصيل، واهتمامها الدقيق بالإضاءة والظلال، مما يضفي على موضوعاتها إحساساً بالعمق والحضور، وتتميز استخداماتها للألوان بالحيوية والإيحاء، مما يُعزز الجو السريالي العام لأعمالها، ويجعل أعمالها محاولة لاستكشاف النفس البشرية وتعقيداتها، فغالبًا ما تُصوّر لوحاتها شخصيات منعزلةً في لحظات تأمل، أو مشاهد سريالية، داعيةً المشاهدين إلى التأمل في أسرار العقل الباطن، فكانت تجربته ثرية من خلال رؤية فنية متفردة، وبراعة تقنية فريدة تأسر المتلقين من مختلف المستويات والاهتمامات عبر السرديات التي تبثها أعمالها الفنية.

تتجاوز رسوم زينة مصطفى مفهوم "اللغة" بالعودة إلى الأسلوب التصويري والتجسيدي؛ فتركز انتباهها، ليس فقط على الجسد بل مضافا له نقل الإحساس الكامن في نظرة الشخصية المرسومة، وبهذه الطريقة، تدعونا إلى إعادة النظر بالإمكانات التواصلية للجسد، مع ضمان إشباع نهم المتلقي الى التأمل، والاستغراق العميق، وان (التجربة البصرية) وليس السرديات، اعتبرها جوهر أعمال زينة مصطفى، ايمانا منها ان (اللغة البصرية) تمتلك طاقة تعبيرية لا طاقة للكلمات وحدها بإنجازه، فهناك فيها ما يُمكن الشعور به، ولا يُمكن، في الوقت نفسه، شرحه بالكلمات، لذلك كرست جهدها على الجسد؛ والوجه واليدين كعناصر تعبيرية توظف ضمن سياق بصري، يُمكنها أن تحكي دون كلمات.

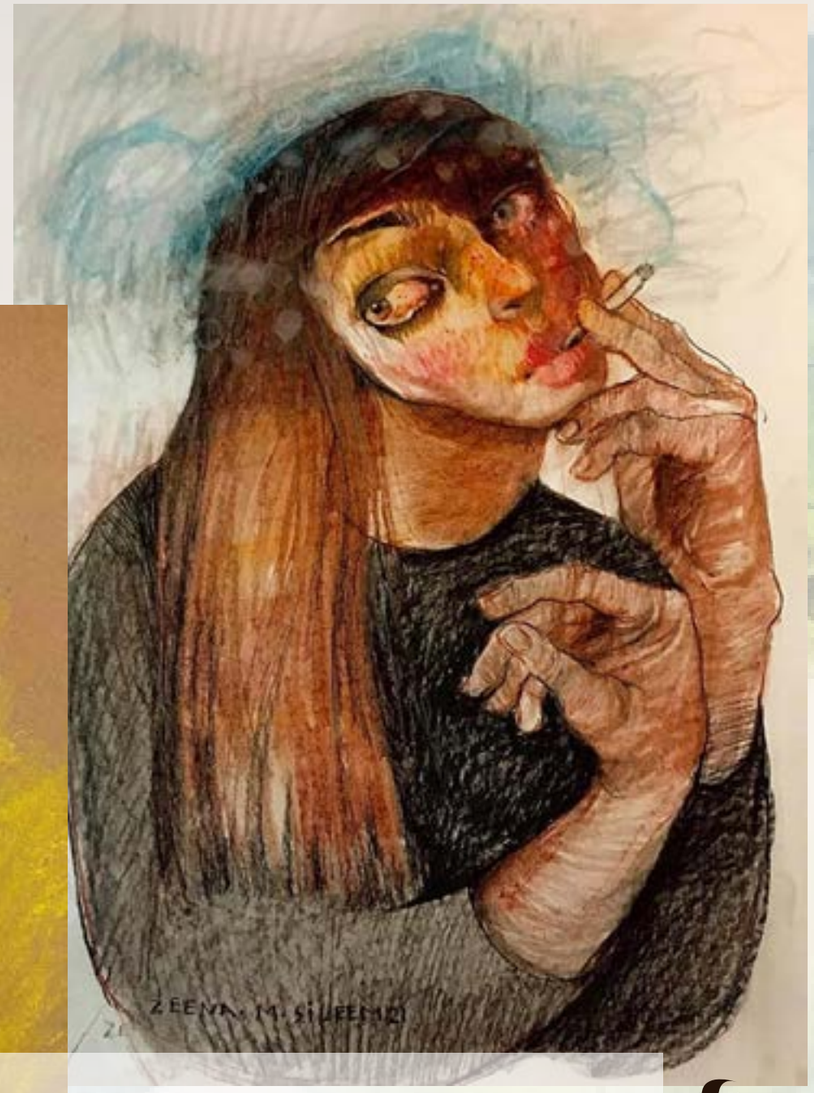


Zeina Mustafa's success in imbuing her work with an aesthetic and philosophical vision stems primarily from her exceptional talent as a painter, academically qualified in the requirements of realistic art. This makes her unique in the visual arts scene through her celebration of minimalist tendencies in the elements of form.

Zeina Mostafa rejects postmodern "conceptualism" by focusing on the communicative potential of the body and face, rather than the narratives of conceptual art. She rejects the idea that the viewer should be deprived of a clear view of the self's face, which is "the seat of the self," as Louis Althusser asserts in his book "Cremonini, Painter of Abstraction." She focuses on the body coupled with the monumental expressiveness of the human face, which is an exaltation of individuality. Her works thus constitute a return to the precise questioning of the face and language in pictorial and representational styles.

إن نجاح زينة مصطفى في حشد أعمالها برؤية جمالية وفلسفية يعود في المقام الأول الى كونها رسامة موهوبة جدًا، ومؤهلة أكاديميا باشتراطات الفن الواقعي، ما يجعلها متفردة في المشهد التشكيلي من خلال تمجيد النزعات التقليلية في عناصر الشكل.

تتبرأ زينة مصطفى من "مفاهيمية" ما بعد الحداثة بتركيزها على الإمكانات التواصلية للجسد والوجه، بدلًا من سرديات الفن المفاهيمي، فهي لا تتقبل فكرة أن يُحرم المشاهدُ من رؤية واضحة لوجه الذات، الذي هو "مقر الذات"، كما يؤكد لويس ألتوسير في كتابه "كريمونيني، رسام التجريد"، فتركز على الجسد مقرونا بالتعبيرية الضخمة للوجه البشري الذي هو إعلاء للفردانية، فتشكل أعمالها عودة للتساؤل الدقيق حول الوجه واللغة في الأسلوب التصويري والتجسيدي.

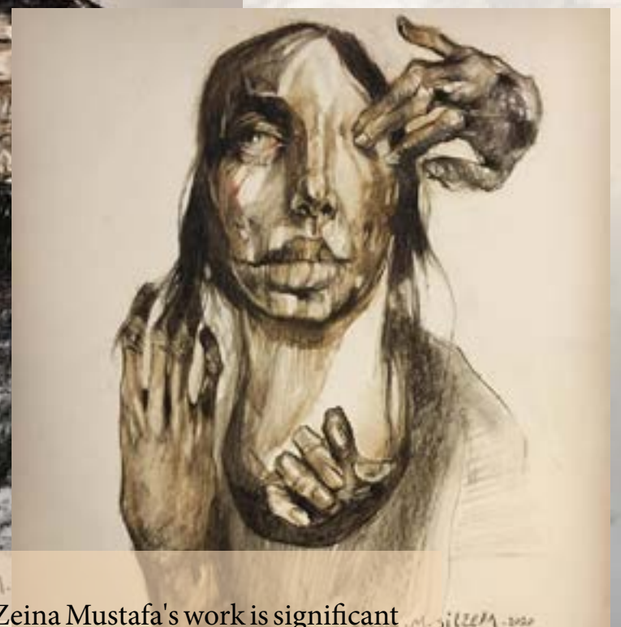


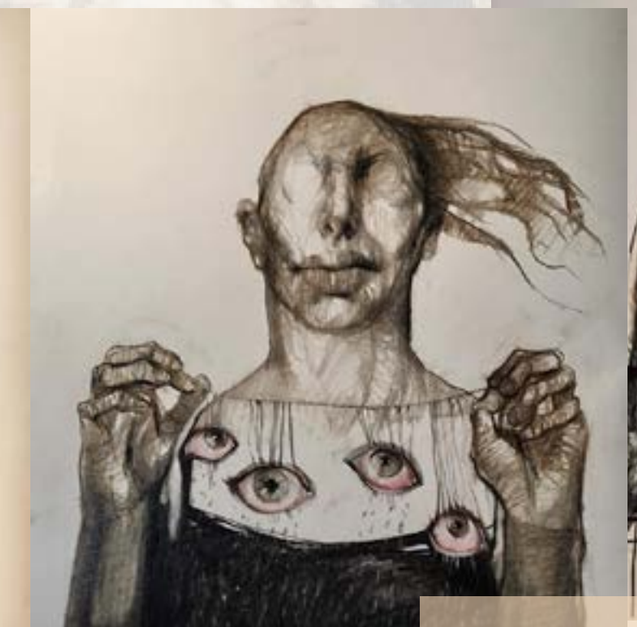
Zeina Mostafa contributes to changing the concept of "reading" to be effective in the field of visual art. The phrase "reading" usually brings to mind the reading of the "written," while "reading" the face is metaphorical, a shift to a conventional expression, a move from the "face" to the "verbal," not the other way around. This makes reading the expression "face to face" and a "static face" different, in terms of "apparent value." The face and language of the individual are crucial elements in contemporary identity, and the idea that "too many hands simplify the work" seems like a form of art? A solution? A disturbing question, yet an important one.

This return to the body is not merely a bleak metaphor for exclusionary politics and wars; it is a widespread return to figurative art and the human form. Instead, we must abandon any illusions and focus on deciphering the meanings of these symbolic forms.

تسهم زينة مصطفى في تغيير مفهوم (القراءة) ليكون فعالا في حقل التشكيل، فالقول بـ"القراءة" عادةً ما تخطر في البال قراءة "المكتوب"، وان "قراءة" الوجه تعد مجازية، وانتقالا لتعبير اصطلاحي، وانتقالا من "الوجه" إلى "اللفظي" وليس العكس، وهو ما يجعل قراءة تعبير "وجهًا لوجه"، و"وجه جامد" مختلفين، بـ"القيمة الظاهرية"؛ فيُعد وجه الشخص ولغته عنصرين بالغَي الأهمية فيما يتعلق بالهوية المعاصرة، وأن "كثرة الأيدي تُخفف العمل"، فتبدو وكأنها كفن؟ وخلاص؟ وامر مُقلقا، لكنه تساؤل مهم.

إن العودة إلى الجسد ليست مجرد استعارة كئيبة للسياسات الإقصائية والحروب، وهي عودة تبدو واسعة إلى الفن التصويري والشكل البشري. وان علينا بدلاً من ذلك، أن لا نبقي أية أوهام، وعلينا التركيز على فك رموز ما قد تعنيه هذه الأشكال الإشارية.





The heightened tension in Zeina Mustafa's work is significant throughout her oeuvre, evoking a conflicting response: we feel the sensuality of the body, but we also feel revulsion at its excessive focus. In her work, forms oscillate between clarity and obscurity, and human figures merge into the composition, becoming the central structure of the image through deliberate compositional decisions and a harmonious palette that creates a delicate balance between clarity and ambiguity.

Many bodies move in her paintings, constantly moving beyond the boundaries of the canvas. Body language is a fundamental means of expression, and we find tremendous possibilities for creating artistic paintings by depicting the human body. Expressing emotions through body movement makes this subject an expressive artistic tool.

ان تفاقم التوتر في أعمالِ زينة مصطفى تتجلى أهميته في مجمل أعمالها، فهي تُثير استجابةً متضاربة: نشعر بحسية الجسد، ولكننا نشعر أيضًا بالاشمئزاز
من التركيز المفرط على الجسد، فتتأرجح الأشكال، في أعمالها، بين الوضوح
والاختفاء، وتندمج الأشكال البشرية في التكوين، وتكون البنية المركزية للصورة، من خلال قرارات تكوينية مدروسة وتناغم لوني يخلق توازناً دقيقاً
بين الوضوح والغموض.

تتحرك العديد من الأجساد في لوحاتها، وتتنقل باستمرار خارج حدود اللوحة، وتُعد لغة الجسد وسيلة أساس للتعبير، ونجد إمكانيات هائلة لتكوين لوحات فنية من خلال تصوير الجسد البشري، فالتعبير عن المشاعر من خلال حركة الجسد يجعل هذا الموضوع أداة فنية معبرة.

--
خالد خضير الصالحي

Contemporary Art in the Realm of Politics

When Francis Alize walked along the Green Line (the border separating Israel and southern Lebanon) carrying his can of white paint, perforated at the bottom, was he redrawing a minefield border, one already drawn in blood? Or was he provoking the Israeli border guards, who were the ones attacking him? Was his act merely a prank, or simply for the sake of sensationalism, or to draw the world's attention? This line, in its winding path, resembles the former Berlin Wall, indiscriminately cutting through fields or houses. Well, I think he was alluding to this ambiguous proximity, not out of mere curiosity, but to point to the enigma of existential destiny. What we know about Francis, and from many of his works, especially those imbued with political sensibility, is that he is an opponent of violence, a critic of armament. This was evident in his other conceptual work, in which he carried a low-profile pistol while wandering the streets and squares of Mexico City. Certainly, he did not intend to kill, or even threaten with his weapon. But with his deliberate indifference, he was pointing to the act of a careless threat that could spiral out of control; weapons are not child's play. If we allow metal to continue its dirty political game, it will claim countless lives. This is the purpose of this artwork: to protest, in parallel, the gratuitous act of the insidious killing machine. What lesson can we draw from these two contemporary artistic acts? Since contemporary artworks are also acts, I believe the answer lies in the unconventionality of the approach (both in concept and execution).

This is one of the characteristics of contemporary conceptual art, which addresses or engages with the content and meaning of political action in ways that reveal some of its hidden aspects, whether humane or catastrophic. If Francis's actions, as personal experiences, point to the universality of their themes... The graffiti art of Banksy also addresses this issue, whether through symbolic allusions, as in his works about Palestine, or through satire (a characteristic of most contemporary artists), as in his depiction of the British Parliament, where he replaces the figures of the members of the House of Commons with chimpanzees. Then there's the controversial Chinese artist Ai Weiwei and his raised middle finger, a gesture of obscenity directed at the Chinese authorities he opposes. This finger then became a commodity (or so the supporting art organizations thought), leading to the commercialization of a print of this image, which was exhibited at the Design Museum in London. Here, we encounter the pitfalls of cultural ambiguity surrounding conceptual and political works, supported by various entities, whether positively or negatively. Ultimately, we remain bound by the laws of supply and demand, even in such artistic works, a defining characteristic of contemporary art. However, we cannot deny this artist's contributions, particularly to issues of migration and migrants, as seen in his conceptual work "The Law of Journey," consisting of a sixty-meter-long inflatable migrant boat designed to carry sixty refugees. Ironically, it was commissioned by the very companies that manufacture smuggling boats (as documented in the Migration Archive), and was initially exhibited at the National Museum in Prague before being deposited in a warehouse on Cockatoo Island, Australia, as a contribution to the Sydney Biennale.

التشكيل المعاصر في خانة السياسة

علي النجار
Ali Najjar

حينما سار فرانسس أليز على طول الخط الأخضر (خط الحدود الفاصل بين إسرائيل وجنوب لبنان) حاملا علبة طلائه الأبيض المثقوبة من الأسفل ، هل كان يعيد رسم الحدود الملغومة، وهي بالأساس مرسومة بالدم.

أم هل كان يستفز بفعله حرس الحدود الإسرائيليين، وهم من كانوا يتهجمون عليه. وهل كان فعله مجرد عبث، أو من اجل الإثارة ليس إلا، أم للفت إنتباه العالم. وهو الخط الذي يشبه في مسيرته المتعرجة جدار برلين السابق الذي لا يفرق إن كان يخترق حقلا، أو بيتا. حسنا، أعتقد أنه كان يشير الى هذه الجيرة الملتبسة، ليس من باب الفضول، بل للإشارة الى لغز الوجود المصيري. ما نعرفه عن فرانسس ومن خلال العديد من أعماله، بالذات المفكر بها بحس سياسي، انه مناهض للعنف، مدين لنزعة التسلح. وهذا كان واضح في عمله المفاهيمي الآخر الذي حمل فيه مسدس منخفض وهو يتجول في شوارع وساحات مكسيكو ستي. بالتأكيد هو لم ينوي القتل، أو حتى التهديد بسلاحه. لكنه وبلا مبالاته المقصودة كان يشير الى فعل التهديد الغفل الذي ربما يصبح منفلتا، فالسلاح ليس لعبة أطفال. وإن تركنا للمعدن أن يكمل لعبته السياسية القذرة، فسوف يحصد أرواحا لا تعد. وهنا يكمن غرض هذا العمل الفني، الإعتراض عنده بموازاة الفعل المجاني لآلة القتل الخاتلة. ما الدرس الذي استخلصناه من هذين الفعلين الفنيين المعاصرين. بما أن الأعمال الفنية المعاصرة هي (أفعال) أيضا. أعتقد تكمن الإجابة في غرابة الطرح (فكرة وتنفيذا) وهذه بعض من ميزات الفن المفاهيمي المعاصر الذي يتناول أو يحاور مضمون وامغزى الفعل السياسي بطرق تكشف بعض خفاياه، سواء كانت الإنسانية أو الكارثية منها.

إن كانت أفعال فرانسيس، وكتجارب ذاتية تشير الى عمومية مضامينها. رسوم الفنان (بانكسي) الغرافيتية هي الأخرى تتناول ذلك، سواء من جانبها الإشاري الرمزي كما في رسومه عن فلسطين، أو التهكمية (وهي تتمثل في معظم أعمال الفنانين المعاصرين) كما في رسمته التي يظهر فيها البرلمان البريطاني، حيث يستبدل فيها هيئات أعضاء جلسة مجلس العموم بهيئة قرود الشمبانزي. لننتقل للفنان الصيني المثير للجدل (أي ويوي) واصبعه الوسطاني المرفوع بحركة بذيئة، إشارة الى السلطة الصينية التي يعارضها. وليصبح بعد ذلك لأصبعه ثمن (هكذا تفكر الجهات الفنية الداعمة) لتدخل طبعة نسخة هذا الأصبع الفوغرافية التي عرضت وقتها في متحف التصميم في لندن كمشروع تجاري ربحي. هنا نقع في مطب الالتباس الثقافي للعمل المفهومي، والسياسي منه، المدعوم من قبل الجهات الداعمة، سواء سلبا أو إيجابا. على كل لا نزال محكومين بضوابط العرض والطلب حتى في هكذا أعمال فنية، وهي السمة المعاصرة لفن اليوم. لكننا لا ننكر في نفس الوقت مساهمات هذا الفنان، بشكل خاص في قضايا الهجرة والمهاجرين، كما في عمله المفاهيمي (قانون الرحلة) المتكون من قارب هجرة مطاطي بطول ستون مترا مصمم لينشل ستون لاجئا. والمفارقة المحسوبة أنه كلف بصنعه قبل نفس الشركات التي تصنع قوارب التهريب (موثوقية أرشيف الهجرة)، وليتم عرضه في متحف براغ الوطني، ومن بعد ذلك أودع في مستودع بجزيرة (كوكاتو) الاسترالية كمساهمة في بينالي سدني.

These are but a few examples from the countless works of contemporary artists who have addressed contemporary political themes, offering interpretations, analyses, allusions, and condemnations that are often tinged with humor and irony. This approach aims to provoke the viewer into an adventure of understanding the enigma presented on the dissecting table, with all its flaws, in both the East and the West. This includes violations of human rights, the environment, animals, and even outer space. Therefore, the contributions of these artists, from the East to the West, cannot be underestimated. We cannot overlook the contributions of Iraqi visual artists, both those who emigrated and those who remain in their country, even though the latter are few in number due to the relative isolation previously imposed upon them. The visual and cultural repercussions of this isolation are still clearly visible, despite Iraq having rid itself of a brutal regime. However, this remains a predicament, as Iraq was freed by a new world order that understands nothing but its own interests. Culture, including visual art, remains marginalized. There is no capable institution, nor are there avenues for adopting and developing emerging individual artistic experiences in their contemporary form (as evidenced by the number of nature exhibitions,

for example, which neither advance nor hinder the progress of Iraqi visual art). Nevertheless, some artists (within Iraq) have engaged in political art,

such as the sculptor Abdul Karim Khalil, who created and presented sculptures depicting the Abu Ghraib prisoner whose image became a global icon of protest. The United States attempted to avoid condemnation by claiming that international laws did not apply to American interrogators abroad, but the US Supreme Court ruled against it.

Apart from, yet close to, the sculptures of Abdul Karim Khalil, the expatriate artist Mahmoud Al-Obaidi produced his conceptual work on the same theme of occupation: a portrait of Bush surrounded by shoes. He seems to have drawn inspiration from the well-known incident of Al-Zaidi throwing his shoe at Bush. The work, in its composition, points to its iconic source. Like the Abu Ghraib prisoner, despite its highly satirical tone, it is also a clear reference to the event. Thus, it is built upon deconstructing and reformulating it in a way that corresponds to the artist's reaction and the extent to which it subtly condemns it. Herein lies the difference between the artists' work: between the event as a tangible reality and the intellectual deconstruction of its tangible reality in order to reformulate it visually, imbuing it with the artist's intended connotations and implicit meanings.

لقد أوردت هذه الأمثلة القليلة من العدد الذي لا يحصى من أعمال الفنانين المعاصرين الذين تناولوا الموضوعة السياسية المعاصرة ، بما يعادلها من تفسيرات وتحليلات وتلميحات وإدانات لا تخلو من الطرافة والتهكم، لما في ذلك من إثارة للمتلقي لخوض مغامرة إدراك لغزها الذي قدم على طاولة التشريح بكل مثالبه في شرق المعمورة وغربها. سواء كان انتهاكا لحقوق الإنسان ا أو البيئة أو الحيوان، وحتى الفضاء الخارجي. من هنا لا يمكن الاستهانة بما قدمه هؤلاء الفنانون من شرق المعمورة الى غربها.

لا يفوتنا ما قدمه الفنانون التشكيليون العراقيين، سواء من هاجر منهم، أو من لا يزال مقيما في بلده، ولو على قلة الفئة المساهمة الثانية، بسبب من العزلة النسبة التي فرضت عليهم سابقا، والتي لا تزال تداعياتها الثقافية البصرية واضحة للعيان، رغم أن العراق تخلص من أشرس نظام. لكنها تبقى محنة كونه تخلص على يد النظام العالمي الجديد الذي لا يفقه شيئا سوى مصالحه. ولتبقى الثقافة ومنها الفن التشكيل مهمش. فلا مؤسسة مقتدرة، ولا مجالات لتبني وتطوير التجارب التشكيلية الفردية الناهضة بصورتها المعاصرة (ما يشهد على ذلك كم معارض الطبيعة مثلا، والتي لا تقدم ولا تأخر شيئا في مسيرة الفن التشكيلي العراقي . مع ذلك فثم من خاض تجربة العمل الفني السياسي من فناني (داخل العراق)

منهم النحات عبد الكريم خليل الذي انجز وقدم نماذج من منحوتاته عن سجين أبي غريب الذي تحولت صورته الى أيقونة اعتراض عالمية. والتي حاولت الولايات المتحدة تجنب الإدانة بادعاء أن القوانين الدولية لا تنطبق على المحققين الأمريكيين في الخارج، إلا أن المحكمة العليا الأمريكية قضت بإدانتها.

بعيدا عن منحوتات عبد الكريم خليل، وقريب منها، انتج الفنان المغترب محمود العبيدي وعن نفس قضية الاحتلال عمله المفاهيمي (صورة بوش تسورها دائريا الأحذية) ويبدو انه استقى فكرتها من حادثة الزيدي (قذفه حذاءه باتجاه بوش) المعروفة. العمل بتركيبته هذه يشير الى مصدره الأيقوني. كما سجين أبي غريب، رغم نبرة الهجاء العالية، هو أيضا إشارة واضحة للواقعة. وبذلك فإنه انبنى على تفكيكها وإعادة صياغتها بما يعادل ردة فعل الفنان، ومديات الإشارة الى إدانتها من طرف خفي. وهنا يكمن الفرق بين عمل الفنانين. بين الحادثة كواقع عياني، وبين تفكيك عيانيتها فكريا لأجل إعادة صياغتها بصريا من جديد، مع تحميلها ما يوده الفنان أن يحملها من إشارات ومعان ضمنية.

I have cited these two examples to highlight the differences in the styles and methods of executing artists' works, particularly in their reactions to sensitive and other issues, and the extent to which they utilize contemporary techniques, especially among a considerable number of Iraqi expatriate visual artists. Among them is Adel Abidin, who employed irony, contradiction, and allegory in most of his mixed media works. For example, in his video contribution to the Gothenburg Biennale (on politics and more), a young non-Arab girl repeats, in her accent, words he has taught her that refer to acts of terrorism, such as murder and rape, accompanied by a pile of paper scraps on which the words she utters are written. This suggests that terrorism is merely an act of ignorance, despite its catastrophic nature. Another example is his first satirical post-occupation work, "Travel Agency to Baghdad," where he used advertisements for travel to Baghdad during the height of its suffering. Archives are also utilized in postmodern works. For instance, in Hanaa Malallah's work on the Al-Amiriyah shelter massacre, she presented images of the victims, photocopied from their photographs and executed by burning, to directly illustrate their tragic fate. These images serve as an archive of those human beings who were eliminated in the shelter's incinerator. Those beings, with their features, names, and addresses, have become intertwined with the building's foundations and pillars. Hanaa continues to delve into the archives to uncover its secrets. This is the act of artistic investigation, a fragment of our contemporary reality, riddled with its scandalous mysteries.

موضوع العدد

أوردت هاتين المثلين كي أشير الى اختلاف أساليب وطرق تنفيذ أعمال الفنانين وبشكل خاص في ردة فعلهم عن القضايا الشائكة وغيرها. ومديات الاستفادة من الأساليب المعاصرة. بشكل خاص لعدد لا بأس به من التشكيليين العراقيين المهاجرين. منهم عادل عابدين، الذي وظف السخرية والتناقض واللمحة في معظم أعماله التركيبة. ومنها مثلا الفيديو الذي ساهم فيه في بينالي مدينة (كونتبرك السويدية عن السياسة و..)، والذي يظهر فيه فتاة صغيرة غير عربية تردد بلكنتها الكلمات التي لقنها والتي تشير الى فعل الإرهاب، كالقتل والإغتصاب وغيرها، مع كدس من القصاصات الورقية التي دونت عليها المفردات التي تنطقها، في إشارة الى كون فعل الإرهاب هو مجرد فعل غفل لا أكثر، رغم كارثيته. أو كما في عمله التهكمي الأول لما بعد الاحتلال (وكالة سفر الى بغداد) حيث استعمل الإعلانات عن السفر الى بغداد في الذروة من محنتها.

الأرشيف أيضا من ضمن ما تستغله أعمال ما بعد الحداثة. ولنا مثل في عمل هناء مالله عن مجزرة ملجأ العامرية، حينما عرضت صور الضحايا التي نسختها عن صورهم الفوتوغرافية ونفذتها بواسطة الحرق، لتشير مباشرة لمصير الضحايا المأساوي. فالصور هي أرشيف تلك الكائنات الإنسانية التي تم تصفيتها بمحرقة الملجأ. تلك الكائنات بملامحهم وبأسمائهم وبعناوينهم التي انصهرت مع أسس البناء وأعمدته. وهناء لا تزال تنبش في الإرشيف لتظهر خفاياه. أنه الفعل الفني الاستقصائي، وهو جزء من شظايا معاصرتنا الملغومة بخفاياها الفاضحة.

THEME

Has the Iraqi art scene become devoid of anyone who has addressed some of our countless disasters through a parallel contemporary artistic work, even if only through allusion? I believe this has become a puzzle we must unravel. If an artist justifies their actions by citing their living conditions and lack of support, then art becomes merely a job, a commodity subject to supply and demand. But art is far more profound. We have examples in the countless artists from countries around the world that have endured wars, economic sanctions, and environmental disasters. These crises were the primary catalysts for the development of major artistic styles in modern and even contemporary art. Were these artists expecting reward for their efforts? It seems our problem runs much deeper than that. This is what we have witnessed in the deliberate (and retroactive) marginalization of the work of new Iraqi conceptual artists (within Iraq), despite the novelty of their experience. I am reminded here of the attempts of the artist Mohammed Abdul Wasi, the poet Mazen Al-Maamouri, and the works of the artists Zeina Salem and Nadia Faleh, and perhaps others whose work I have not yet encountered. These artists have dedicated themselves to the Iraqi plight as the subject of their physical performance experiments, and to the laboratories of various raw materials that deconstruct the events and point to their tragic consequences. Their works have engaged with the realities of the siege, war, terrorism, sectarianism, including the victims of the Speicher massacre and others. Some of their works, through the artists' perseverance, have reached parallel European exhibitions, revealing what other artists have remained silent about. This is despite the artistic freedom afforded to each of them, which I cannot infringe upon. Nevertheless, this point must be made here, as all experiences of global art, including contemporary art, are wide open to the eye of the inquiring artist. And I repeat, the inquiring artist, because beauty, the highest quality of art, is not the only thing that is now available, desirable, and effective.

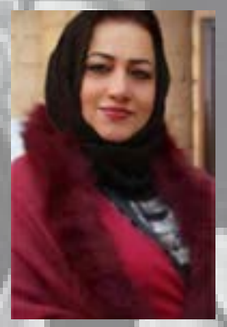
موضوع المعرض

هل خلت الساحة الفنية التشكيلية داخل العراق ممن تصدى لبعض من كوارثنا التي لا تعد، بفعل فني معاصر مواز، وحتى ولو بالإشارة. أعتقد أن هذا الأمر بات يشكل لغزا علينا فك مغاليقه. فإن تحجج الفنان بواقعه المعاشي، بإنعدام الداعم. فالأمر يصبح هنا مجرد وظيفة، أو بضاعة تعتمد على العرض والطلب. والفن أسمى من ذلك. ولنا مثلا في العدد الغفير من فناني بلدان العالم التي مرت بأزمات الحروب والحصارات الاقتصادية والكوارث البيئية. والتي كانت المحرك الأساسي لابتكار الأساليب الفنية الكبرى في الفن الحديث وحتى المعاصر. فهل كان هؤلاء الفنانون ينتظرون جزاء على جهدهم. ويبدو ان المشكلة عندنا أعمق من ذلك. وهو ما إطلعنا عليه من تهميش المقصود (بأثر رجعي) لأعمال التشكيليين المفاهيميين العراقيين الجدد (داخل العراق) على حداثة تجربتهم.

وتحضرني هنا محاولات الفنان محمد عبد الوصي والشاعر مازن المعموري وأعمال الفنانتين زينا سالم و نادية فليح وربما غيرهم لم أطلع على أعمالهم. فنانون كرسوا الهم العراقي مجالا لتجاربهم الأدائية الجسدية، ولمختبرات المواد الأولية المختلفة التي تفكك الحادثة وتشير الى فعلها المأساوي. أعمال حاورت أفعال الحصار، الحرب، الإرهاب، الطائفية ومنها ضحايا سبايكر وغيرها. أعمال بعضها وبمثابرة الفنان وصلت الى عروض أوربية موازية، كاشفة عن المسكوت عنه من قبل بقية الفنانين الآخرين. رغم حرية الأداء الفني المتاح لكل منهم التي لا يمكنني التجاوز عليها. مع ذلك فالإشارة لا بد منها هنا، ما دامت كل تجارب الفن العالمي، ومنها المعاصر، مفتوحة على مصراعيها أمام عين الفنان الباحث. وأكرر الباحث، فليس الجمال وهو الصفة الأعلى للفن لوحدها باتت متوفرة ومرغوبة وفاعلة.

Art and Political Protest

Amira Naji / Baghdad
Critic and Visual Artist



Since humanity became aware of its inner voice, art has not been a superficial aesthetic expression, but rather an existential necessity, a means of resisting imposed silence, and a vast space for expressing what direct language cannot convey. In moments of anxiety, when life is burdened by profound questions, art transforms into a form of noble protest—a protest that does not raise loud slogans but rather reshapes consciousness and proposes alternative visions of the world. At its core, art is not merely a reflection of reality, but an attempt to change it, or at least to disrupt it and expose its contradictions.

Pablo Picasso said, "Art is not for decorating apartments; it is an offensive and defensive weapon of war against the enemy." This statement does not reduce art to a means of direct conflict, but reveals its profound nature as a force of resistance capable of confronting oppression and injustice in ways that transcend traditional weapons. The artist does not carry a gun, but possesses something far more dangerous: the ability to influence consciousness, to shake established beliefs, and to expose what is meant to remain hidden. From this perspective, a work of art becomes a stance and may even transform into a complete act of protest, even if it comes In the form of a silent painting or a whispered poem

Throughout history, art has been inextricably linked to political protest. It has always witnessed and participated in major transformations, particularly during revolutions, wars, and periods of defeat. Art transcends its narrow aesthetic boundaries to become a living document, recording pain, anger, and hope. It doesn't merely document events; it symbolically reinterprets them, granting them a human dimension that transcends time and place. This is why some artworks become icons of protest, encapsulating an experience in a single image or a powerful visual signal.

الفن والاحتجاج السياسي

أميرة ناجي /بغداد
ناقدة وفنانة تشكيلية

منذ أن وعى الإنسان صوته الداخلي لم يكن الفن تجلّيًا جماليًا سطحيًا بقدر ما كان ضرورة وجودية وسيلة لمقاومة الصمت المفروض وفضاءً رحبًا لقول ما تعجز اللغة المباشرة عن حمله في لحظات القلق حين تضيق الحياة بالأسئلة الكبرى يتحول الفن إلى شكل من أشكال الاحتجاج النبيل احتجاج لا يرفع شعارات صاخبة بل يعيد تشكيل الوعي ويقترح رؤى بديلة للعالم إن الفن في جوهره ليس انعكاسًا للواقع فقط بل محاولة لتغييره أو على الأقل خلخلته وكشف تناقضاته

يقول **بابلو بيكاسو** الفن ليس لتزيين الشقق بل هو أداة حرب هجومية ودفاعية ضد العدو
هذه المقولة لا تختزل الفن في كونه وسيلة صراع مباشر بل تكشف طبيعته العميقة كقوة مقاومة قادرة على مواجهة القمع والظلم بطرق تتجاوز السلاح التقليدي فالفنان لا يحمل بندقية لكنه يمتلك ما هو أخطر القدرة على التأثير في الوعي على زعزعة المسلمات وعلى فضح ما يراد له أن يبقى مخفيًا من هنا يصبح العمل الفني موقفًا وقد يتحول إلى فعل احتجاجي مكتمل حتى وإن جاء في هيئة لوحة صامتة أو قصيدة هامسة

ارتبط الفن بالاحتجاج السياسي عبر التاريخ ارتباطًا وثيقًا إذ كان دائمًا شاهدًا على التحولات الكبرى ومشاركًا فيها في لحظات الثورات والحروب والانكسارات يخرج الفن من إطاره الجمالي الضيق ليصبح وثيقة حية تسجل الألم والغضب والأمل لا يكتفي الفن بتوثيق الحدث بل يعيد صياغته رمزيًا فيمنحه بعدًا إنسانيًا يتجاوز الزمن والمكان ولهذا فإن بعض الأعمال الفنية تصبح أيقونات للاحتجاج لأنها تختصر تجربة في صورة واحدة أو إشارة بصرية مكثفة

موضوع العدد

The importance of art in political protest lies in its ability to give a voice to the voiceless. In regimes that suppress direct expression, artists find indirect and ingenious ways to speak the truth through symbolism, metaphor, and abstraction. Paintings, songs, plays, and even street graffiti all become alternative platforms for expression, breaking the monopoly of official discourse and opening the way for a plurality of voices. Here, art is not merely a reflection but a subtle yet profound act of resistance.

Furthermore, art possesses a unique ability to transcend linguistic and cultural barriers, making it an effective means of conveying protest issues to the world. A single image can evoke global sympathy that surpasses the impact of thousands of words, and this is what gives art its power. Exceptional in an age of rapidly evolving communication, where a work of art can spread quickly and become a symbol of a just humanitarian cause, protest art contributes to building cross-border solidarity and transforms local issues into shared human concerns.

The importance of protest art extends beyond confronting political power to critiquing the social and cultural structures that perpetuate injustice. The artist confronts not only direct oppression but also entrenched ideas, stereotypes, and mental patterns that hinder change. By dismantling these structures, art contributes to creating a new, more open, and just consciousness, redefining the relationship between the individual and society.

تكمن أهمية الفن في الاحتجاج السياسي في كونه يمنح الصوت لمن لا صوت لهم ففي الأنظمة التي تقمع التعبير المباشر يجد الفنان طرقًا ملتوية وذكية لقول الحقيقة عبر الرمز والاستعارة والتجريد اللوحة الأغنية المسرحية أو حتى الجرافيتي في الشارع كلها تتحول إلى منصات بديلة للتعبير تكسر احتكار الخطاب الرسمي وتفتح المجال أمام تعددية الأصوات الفن هنا لا يكون مجرد انعكاس بل فعل مقاومة ناعم لكنه عميق الأثر

كما أن الفن يمتلك قدرة فريدة على تجاوز الحواجز اللغوية والثقافية ما يجعله وسيلة فعالة لنقل قضايا الاحتجاج إلى العالم صورة واحدة قد تثير تعاطفًا عالميًا يفوق تأثير آلاف الكلمات وهذا ما يمنح الفن قوة استثنائية في عصر تتسارع فيه وسائل الاتصال حيث يمكن لعمل فني أن ينتشر بسرعة ويصبح رمزًا لقضية إنسانية عادلة من خلال هذه القدرة يسهم الفن في بناء تضامن عابر للحدود ويحوّل القضايا المحلية إلى شأن إنساني مشترك

ولا تقتصر أهمية الفن الاحتجاجي على مواجهة السلطة السياسية فقط بل تمتد إلى نقد البنى الاجتماعية والثقافية التي تعيد إنتاج الظلم فالفنان لا يواجه القمع المباشر بل أيضًا الأفكار المترسخة والصور النمطية والأنماط الذهنية التي تعيق التغيير من خلال تفكيك هذه البنى يسهم الفن في خلق وعي جديد أكثر انفتاحًا وعدالة ويعيد تعريف العلاقة بين الفرد والمجتمع

موضوع العدد

غير أن الفن الاحتجاجي لا يخلو من التحديات فهو غالبًا ما يواجه الرقابة والتهميش أو حتى الاضطهاد وقد يساء فهمه أو يتم اختزاله في بعد دعائي مما يفقده عمقه الجمالي هنا تكمن حساسية هذا النوع من الفن أن يحافظ على توازنه بين الرسالة والابتكار بين الموقف السياسي والقيمة الفنية فالفن الذي يتحول إلى خطاب مباشر ومسطح يفقد تأثيره بينما الفن الذي ينجح في دمج الجمالي بالسياسي يخلق أثرًا طويل الأمد

في النهاية يمكن القول إن الفن والاحتجاج السياسي يشكلان معًا علاقة حيوية تقوم على التوتر الخلاق بين الجمال والرفض بين التعبير والمقاومة الفن لا يغير العالم وحده لكنه يغير الطريقة التي نرى بها هذا العالم وهذه بداية كل تغيير حقيقي إنه يوقظ الحواس ويحرّض الأسئلة ويمنح الإنسان شجاعة الحلم بعالم أكثر عدلًا لأنه ينحاز للإنسان ويؤمن بأن الصوت مهما كان خافتًا يمكن أن يصبح صدى لا يتجاهل

However, protest art is not without its challenges. It often faces censorship, marginalization, or even persecution, and may be misunderstood or reduced to mere propaganda, thus losing its aesthetic depth. Herein lies the sensitivity of this art form: maintaining a balance between message and innovation, between political stance and artistic value. Art that becomes a direct and superficial discourse loses its impact, while art that successfully integrates the aesthetic with the political creates a lasting effect.

Ultimately, it can be said that art and political protest together form a vital relationship based on the creative tension between beauty and... The rejection between expression and resistance: Art doesn't just change the world, but it changes the way we see it. This is the beginning of all real change. It awakens the senses, provokes questions, and gives humanity the courage to dream of a more just world because it sides with humanity and believes that even the faintest voice can become an echo that cannot be ignored.

وقد ظهرت الكثير من الاشارات والتنبيهات لأهمية الالتفات الي المجهول الذى نسير اليه وكأنه مصير محتوم . وقد حذر (كريستوفر لاش) ذات يوم " من ان المجتمعات الغربية تواجه انذارارت بالعصيان من داخلها..!!" فالشباب الذى ثار في عام 1968 - عام ثورة الشباب - في باريس ومعظم أوربا محملا بالمبادئ الاشتراكية ، هو ايضا الذي ثار عليهم عام 1989 وهدم سور برلين بسبب تمتعه بروح متحررة مضادة للاستبداد . وهذه الروح هي التي قد تدفعه للإنقلاب أيضا ضد الرأسمالية المتوحشة والعولمة القاسية التي تسعى لفرض نوعا واحدا من الثقافة الغربية .

والدليل على ذلك كل مظاهرات الشباب المناهضين للعولمة التي تحدث كل عام بمصاحبة مؤتمرات الجات والمؤتمرات الاقتصادية الكبرى ، كما حدث في سياتل وروما ودافوس . ولعل هذا الرفض والاعتراض هو الذى دفع (أدوارد تومسون) لتغير تعريف الثقافة ليصبح ... " الطريقة الشاملة للنضال " ردا علي تعريف (ريموند وليامز) بأنها ... " الطريقة الشاملة للحياة..!!"

استاطيقا الحرب جماليات القتل الجديدة ..!!

كتب د/ خالد البغدادى

(سنشاهد اليوم قتالا رائعا...!!)

هذا التعليق قالة مذيع مباراة الملاكمة في فيلم (روكي) في محاولة منه لتسويق المباراة وجذب المتفرجين للمشاهدة . موحيا إلهم بان ما سيشاهدونه سيرضى فضولهم . وواعدا إياهم بأنه سيكون (قتالا رائعا) ولا ادرى الي اي مدى دقة هذا التعبير لكن المؤكد هو خطورته ، فما هي الرسالة التي يمكن ان تحملها لنا مثل هذه الصورة ...؟

وهل يمكن ان يكون هناك حقا (قتالا رائعا ..!!؟؟) وهل يجوز من الأصل وصف عملية القتال (بالروعة) لذا فالسؤال المطروح هو ..الي أي مدى نؤمن بصدق هذه التعبير من الناحية اللغوية والجمالية ..؟ وقبل كل شيء من الناحية الاخلاقية .؟ لأنه إذا كان هناك بيننا من يؤمن حقا بصدق هذا التعبير نكون - للأسف - قد تجاوزنا خط النهاية ...؟؟

ولعل هذه هو السبب الذى من اجله انتفض ملايين البشر من كل انحاء العالم في الفترة الأخيرة يرفعون جميعنا شعار واحد هو (NO WAR) ذلك الشعار الذي تحول الي (IMAGE) نافذ ودال وموجز لملايين الخطب التي يمكن ان تقال وتعبر عن حالة الرفض والغضب ، مما جعلها - تقريبا - اكثر صورة تم تدويلها في الفترة الاخيرة .

إنه إعلان رفض لمحاولة بناء (استاطيقا الحرب) التي تعصف بنا الان وتخترق وعينا

وتقتحم حتى احلامنا . فالمهم هو شكل الطائرات .. وجمال التصميم ، وقوة الصواريخ التي تفوق سرعة الصوت ، ودقة الدبابات التي لا تخطىء أهدافها أبدا ..؟؟ ولا داعي بأن نشغل أنفسنا بالتدمير الذى سيحدث أو بالضحايا الذين سيسقطون ، المهم هو الكفاءة والفاعلية .. وضرورة تصوير المشهد حتي يعرض علي المشاهدين في هذه نشرة المساء ، وننسى أن داخل هذه المباني أطفال ونساء وبشر كانوا يحلمون بغد أفضل .!!

ان صورة التدمير والقتل التي تعصف به شاشات التلفزيون في وجوهنا ليلا ونهارا ونحن جالسين في بيوتنا نتناول طعام العشاء . قد خلفت نوعا غريبا من الاعتياد والطمأنينة لدى المشاهد ، فلم يعد يقدر علي الغضب .. أو حتي الخوف فقد جردته تماما من مشاعره واصبح في حالة استلاب كامل ، ومحيت من داخلة كل رغبة في الفعل أو حتى الرفض .!!

وقد ساهمت في ذلك - عن عمد - صناعة الميديا العالمية بكافة أشكالها ، وخصوصا شركات انتاج الافلام ، والتي جعلت من مشاهد القتل والرعب ومص الدماء وتمزيق الجسد البشرى ، نوعا من المتعة الفنية باسم حرية التعبير و(الخيال العلمي) حتي اطفالنا لم يسلموا من هذا التأثير ، فألعابهم عبارة عن طائرات ودبابات ومفرقعات وبرامج الكمبيوتر و (الفيديو جيم) ما هي إلا غزوات ومعارك حربية ، حتي فقد الاطفال القدرة علي التميز بين ما هو واقعى وما هو خيالي ، حتى اصبح من الممكن - كما نرى في نفس الافلام - ان يقابل طفل احد الكائنات الفضائية أو احد الديناصورات فيقيم معه علاقة صداقة ويدعوه الي منزلة ليشرب القهوة .!!

وقد اكد (جان جاك روسو) رفضه لمنطق القوة والحرب في التعامل مع الاخرين . وذلك في الفصل الثالث من كتابة (العقد الاجتماعي) والذي جاء بعنوان (حقوق الأقوى) حيث اشار الي ..“ أن الاستسلام للقوة قد يكون فعل من أفعال الضرورة . ولكن اذا كانت القوة تخلق الحق فإن الأثر سيختلف مع اختلاف السبب . وكل قوة اعظم من الاولى ستخلفها في الحق .. فأي نوع الحق هذا الذى يتلاش حين تخفق القوة ؟؟ ” ، ولعل هذا الاضطراب هو الذى جعل العالم اليوم يبدو في عيون الشباب اقل فتنة وسحرا ، حتي بين الأوروبيين والامريكيين الناعمين بالرخاء حيث تبدو افاق المستقبل كئيبة وغير مطمئنة علي العكس ما هو متوقع ..!!؟

حيث تشير التقارير الحديثة الي الانخفاض الحاد لنسب المواليد في الدولة الأوربية الثرية ونمو اتجاه جديد نحو العدمية والتشاؤم . فالشباب يشعرون ان السحب الداكنة تتجمع في الأفق ، ويذكر احد خبراء السويد تفسير لهذه الحالة ..“ إننا نشهد تحولا اساسيا في السلوك الانساني ، فقد ضاع الاعتقاد بان المستقبل سيكون افضل من الحاضر .. ويبدو لدى الشباب الآن إحساس بأن الحياة يوم بيوم هي افضل ما يمكنهم عملة ..!!“

وقد أكد (ميشيل فوكو) على أن ..“ المجال السياسي وعلاقات السلطة لها تأثير مباشر على الجسد الإنساني فهي تستثمره وتدربه وتغذيه وتضع عليه علامات وتجبره على القيام بمهام معينة ، واحتفالات معينه وإفراز علامات معينة ..!“ ويضيف ساخرا ..“ وهذا يعنى أن الدول الحديثة لديها اهتمام كبير بالمحافظة على مواطنيها وعلى تنظيم حياتهم , من أجل أن يقوم بهذا الدور بشكل مناسب , فإنها تحتاج الى مواطنين لديهم دافعية مرتفعة للمشاركة في العمل , والقيام بأدوار فعالة في الحروب , ولديهم قدره على الإنتاج ويتمتعون بصحة جيدة وأجساد قادرة على القيام بذلك كله ..!!“

The Aesthetics of War
The New Aesthetics of Killing...!!

Today we will witness a magnificent fight...!!
This comment was made by the boxing match announcer
in the movie (Rocky) in an attempt to market the match and attract viewers, implying that what they were about to see would satisfy their curiosity. He promised them that it would be a "magnificent fight." I don't know how accurate this expression is, but its danger is undeniable. What message can such an image convey to us...?

Can there truly be a "magnificent fight...!!??" Is it even permissible to describe the act of fighting as "magnificent"? Therefore, the question is... to what extent do we believe in the truth of this expression, linguistically and aesthetically...? And above all, morally? Because if there are those among us who truly believe in the truth of this expression, then we have—unfortunately—crossed the finish line...??

Perhaps this is why millions of people around the world have recently risen up, all raising the same slogan: "NO WAR." This slogan has become a powerful, evocative, and concise image, encapsulating the millions of speeches that could express this state of rejection and anger, making it perhaps the most widely circulated image in recent times.
It is a declaration of rejection of the attempt to construct an "aesthetics of war" that is currently ravaging us, penetrating our consciousness, and even invading our dreams. What matters is the appearance of the aircraft, the beauty of the design, the power of the supersonic missiles, and the accuracy of the tanks that never miss their targets. There is no need to concern ourselves with the destruction that will occur or the victims who will fall. What matters is efficiency and effectiveness, and the necessity of filming the scene so that it can be shown to viewers on this evening's news. We forget that inside these buildings are children, women, and human beings.

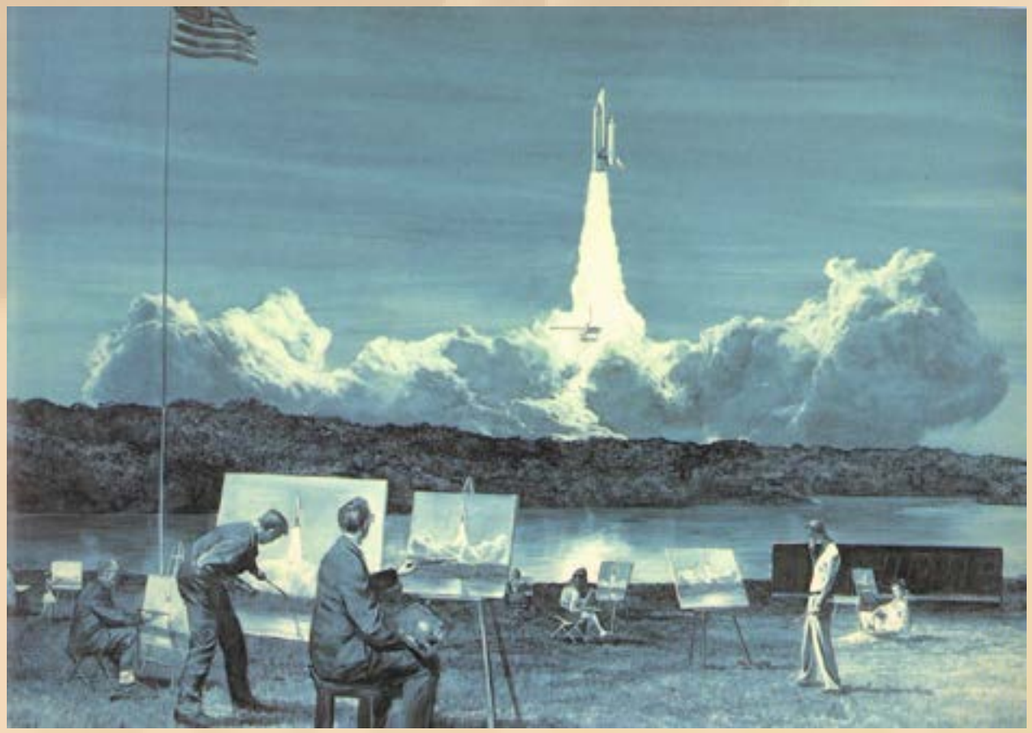
The images of destruction and killing that bombard our television screens day and night, as we sit in our homes eating dinner, have created a strange kind of desensitization and complacency in viewers. They are no longer capable of anger, or even fear; they have been completely stripped of their emotions and left in a state of total alienation. Any desire to act, or even to refuse, has been erased from within them. The global media industry, in all its forms, has deliberately contributed to this, particularly film production companies, which have turned scenes of murder, horror, blood-sucking, and the dismemberment of human bodies into a form of artistic entertainment in the name of freedom of expression and "science fiction." Even our children have not escaped this influence. Their toys—planes, tanks, explosives, computer programs, and video games—are nothing but invasions and battles. Children have lost the ability to distinguish between reality and fantasy, to the point that—as we see in these same films—a child might meet an alien or a dinosaur, befriend it, and invite it home for coffee!

Jean-Jacques Rousseau emphasized his rejection of the logic of force and war in dealing with others. This is found in the third chapter of *The Social Contract*, titled "The Rights of the Strongest," where he points out that "surrender to force may be an act of necessity. But if force creates right, then the effect will vary according to the cause. Every force greater than the first will replace it in terms of right. What kind of right is this that vanishes when force fails?" Perhaps this turmoil is what makes the world today seem less alluring and enchanting to young people, even among prosperous Europeans and Americans, where the prospects for the future appear bleak and unsettling, contrary to expectations.

Recent reports indicate a sharp decline in birth rates in wealthy European countries and the growth of a new trend toward nihilism and pessimism. Young people feel that dark clouds are gathering on the horizon. One Swedish expert offers an explanation for this situation: "We are witnessing a fundamental shift in human behavior. The belief that the future will be better than the present has been lost. Young people now seem to feel that living day by day is the best they can do." Michel Foucault emphasized that "the political sphere and power relations have a direct impact on the human body; they invest in it, train it, nourish it, mark it, and compel it to perform specific tasks, participate in specific ceremonies, and produce specific signs!" He adds sarcastically, "This means that modern states have a great interest in preserving their citizens and organizing their lives. In order for them to fulfill this role appropriately, they need citizens with high motivation to participate in work, to play active roles in wars, who are productive, and who enjoy good health and bodies capable of performing all of this!"

Many signs and warnings have emerged regarding the importance of paying attention to the unknown toward which we are heading as if it were an inevitable destiny. Christopher Lach once warned that "strange societies face warnings of rebellion from within!" The youth who revolted in 1968 – the year of the youth revolution – in Paris and much of Europe, imbued with socialist principles, are the same ones who revolted against them in 1989 and tore down the Berlin Wall because of their liberating spirit, which opposes tyranny. This same spirit might also drive them to revolt against unbridled capitalism and the harsh globalization that seeks to impose a single type of Western culture.

The proof of this lies in the annual anti-globalization youth demonstrations that coincide with GATT conferences and major economic summits, as seen in Seattle, Rome, and Davos. Perhaps this rejection and opposition is what prompted Edward Thompson to redefine culture as "the total method of struggle," in response to Raymond Williams' definition as "the total



HIGHLIGHT

Suhail Al-Badour
Colorful Spaces of Love and Pain

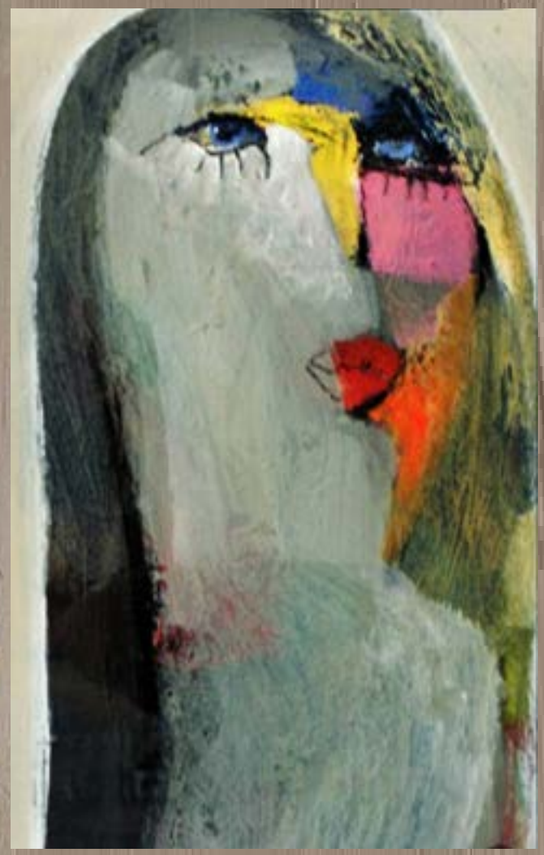
Dr. Ali Jabr
Visual Artist and Critic
College of Fine Arts
Baghdad 2026

The visual artist Suhail Al-Badour is one of the most prominent figures in contemporary Arab art. He is a master of color on the canvas, having created his own unique visual language. His paintings can be seen as a symphony of play and pain, dance and sorrow, all at once. We must explore how he understood, adapted to, and transformed his pain—caused by the alienation and estrangement surrounding him—into vibrant spaces of color and defiant, musical women who reject a reality that seems unnatural in his homeland. War, destruction, and chaos have always been the source of beauty, awareness, and culture. In the spaces of his paintings, Suhail Al-Badour's figures appear as if they belong to their specific moment in time, yet seem stable outside of it. It's as if they emerged from an older visual system and repositioned themselves within a contemporary, everyday scene. Beautiful women appear in their vibrant colors, surrounded by simple tools, all framed by the childlike eye of the artist. This feeling doesn't stem from the subject matter itself, but from the structure of the image. The scene, in its simplicity, is governed by a visual system that rearranges the relationship between color and its adjacencies, mass and void, and between the body and its space. Upon closer examination, this system begins to reveal its aesthetic reference point. In this context, Suhail Al-Badour's work can be interpreted as a conscious effort to re-establish a connection between his environment and culture. This connection is not based on simplifying the idea, but rather on restoring a logic to the construction of the female body as a fundamental and recurring element in the painting. The women appear in a confrontational posture, granting the figure an aesthetic stability and dignity, while the face retains a comfortable reduction for the viewer, generating an atmosphere of acceptance for the painting. This engagement is not limited to the body alone, but extends to the entire compositional structure. Color is used as a structural element, across clear, flat areas juxtaposed in precise

سهيل البدور
مساحات ملونة من الحب والالم

د.علي جبر
فنان تشكيلي وناقد
كلية الفنون الجميلة - بغداد2026

يعد الفنان التشكيلي سهيل البدور واحداً من القامات التشكيلية الأكثر حضوراً فهو صاحب الاسم اللامع في المشهد التشكيلي العربي المعاصر وهو احد العازفين بفرشاة اللون على فضاءات اللوحة استطاع أن يصنع لنفسه لغة بصرية خاصة، حيث أن اللوحة التشكيلية الخاصة به يمكن أن تكون سمفونية اللعب والالم الرقص والحزن في آن واحد. فلابد ان نلتمس كيف فهم وتكيف واستطاع تحويل اوجاعة بسبب مايدور حولة وفي عالمة من الغربة والاغتراب الى مساحات لونية مشرقة ونساء عازفات متحديات رافضات لواقع لايبدو طبيعيا في بلدة الام فالحرب والدمار والفوضى لبد لطالما كان يصنع الجمال والوعي والثقافة ،ففي فضاءات لوحاتة تتمظهر شخصيات سهيل البدور وكأنها تنتمي إلى لحظتها الزمنية بقدر ما تبدو مستقرة خارجها، كأنها خرجت من نظام بصري أقدم وأعادت تموضعها داخل مشهد يومي معاصر تتجلى به السيدات الجميلات بالوانهن الزاهية وبأدوات بسيطة تحيط بالمشهد بعين الطفل داخل الفنان هذا الإحساس لا يتأتى من الموضوع، بل من بنية الصورة نفسها. فالمشهد، على بساطته، محكوم بنظام بصري يعيد ترتيب العلاقة بين اللون ومتجاوراتة والكتلة والفراغ، وبين الجسد وفضائه. ومع التمعّن، يبدأ هذا النظام بالكشف عن مرجعيته الجمالية ففي هذا السياق، يمكن قراءة تجربة سهيل البدور بوصفها اشتغالا واعيا على إعادة تأسيس صلة بين بيئته وثقافتة هذه الصلة لا تقوم على تسطيح الفكرة بل على استعادة منطق في بناء الجسد الانثوي كعامل أساس ومتكرر في اللوحة حيث تظهر السيدات في وضعية مواجهة تمنح الشخصية ثباتا جماليا وهيبة، فيما يحتفظ الوجه بالاختزال المريح للمتلقي، مولدا جوا من مقبولية اللوحة ولا يتوقف هذا الاشتغال عند الجسد فقط، بل يمتد إلى كامل البنية التشكيلية. فاللون يستخدم بوصفه عنصرا بنائيا، عبر مساحات صافية ومسطحة تتجاور ضمن علاقات دقيقة، بعيدا عن الإيهام بالعمق. اللون هنا لا يصف الواقع، بل يعيد تنظيمه، ويُسهم في تثبيت الإيقاع العام للعمل. كما تحاط الكتل بخطوط واضحة تمنحها استقلالا بصريا، في تواز مع تنظيم هندسي للفضاء يوازن بين الامتلاء والفراغ، ويعزز من استقرار التكوين.



لن يكون ممكناً فهم لوحات سهيل بدور دون تفكيك مكوناتها المرأة، الموسيقا الألوان الزاهية فهنا تتحول الأنثى من مجرد موضوع جمالي إلى مبدأ وقضية انسانية ففي لوحاته ضمن هذا النظام، تكتسب التفاصيل اليومية و مفردات البيئة المحلية وظيفة تتجاوز التوثيق فهي لا تُقدم كعناصر وصفية، بل كعلاقات دلالية تُثبت المشهد داخل سياق ثقافي محدد، وفي الوقت نفسه تفتح على بعد أوسع، حيث يتحول اليومي إلى حامل لذاكرة ممتدة.

وهنا تحديدا يحدث التحول الأهم: الشخصيات لا تبقى أفرادا داخل لحظة، بل تتحول إلى صيغ بصرية مستقرة تتجاوز زمنها المباشر. إن ما ينجزه البدور يتجاوز فكرة الاستلهام، ليقترب من مشروع بصري يقوم على إعادة تفعيل القيم التشكيلية الكامنة فسهيل بدور ليس مجرد رسام مثقف، بل هو حالة إنسانية تضع اثرها على القماش.

هو الطفل الذي كبر لكنه احتفظ بقدرته على العطاء والدهشة، والنحات الذي يلاعب الكتلة ليكتشف الروح، المغترب الذي يحمل وطنه على أكتافه كلما حمل فرشاته في ضوء ذلك، لا يمكن النظر إلى تجربة سهيل البدور بوصفها توثيقا للحياة اليومية فحسب، بل بوصفها ممارسة بصرية تعيد تعريف العلاقة بين الحاضر وطبقاته العميقة إن ما يرسخه الفنان ليس صورة للواقع، بل طريقة في رؤيته طريقة تجعل من الجسد وسيطا لذاكرة ممتدة، ومن اللوحة فضاء تتعايش فيه الأزمنة بدل أن تتعاقب بجو من الألم والحياة والجمال

relationships, avoiding any illusion of depth. Here, color does not describe reality, but rather reorganizes it, contributing to the establishment of the overall rhythm of the work. Furthermore, the masses are surrounded by clear lines that grant them visual independence, in parallel with a geometric organization of space that balances fullness and emptiness, enhancing the stability of the composition.

It is impossible to understand Suhail Badour's paintings without deconstructing their components: woman, music, and vibrant colors. Here, the female figure transforms from a mere aesthetic object into a principle and a human issue. In his paintings, within this framework, everyday details and elements of the local environment acquire a function that transcends documentation.

They are not presented as descriptive elements, but rather as semantic relationships that anchor the scene within a specific cultural context, while simultaneously opening onto a broader dimension, where the everyday becomes a vessel for extended memory.

And here, precisely, the most significant transformation occurs: the figures do not remain individuals within a single moment, but rather become stable visual forms that transcend their immediate time. What Badour achieves goes beyond the idea of inspiration, approaching a visual project based on the reactivation of latent artistic values. Suhail Badour is not merely a cultured painter; he is a human condition that leaves its mark on the canvas. He is the child who grew up but retained his capacity for giving and wonder, the sculptor who plays with mass to discover the soul, the expatriate who carries his homeland on his shoulders whenever he picks up his brush. In this light, Suhail Al-Badour's experience cannot be viewed merely as a documentation of daily life, but rather as a visual practice that redefines the relationship between the present and its deeper layers. What the artist establishes is not a picture of reality, but a way of seeing it—a way that makes the body a medium for an extended memory, and the canvas a space where times coexist instead of succeeding one another, in an atmosphere of pain, life, and beauty.

Roland Barthes and the Philosophy of Photography: Photography: A Message Without a Code (Paintings Represent, Photography Presents)

Translated and Prepared by: Khansaa Al-Eidani

Photography Before Roland Barthes

Critics viewed the photograph as a means to an external end, such as a historical event, social significance, or its technical aspects; not as an end in itself.

This changed with the publication of Barthes's book, *Camera Lucida* (1980), which answered a question that had not yet been properly posed: What is the essence of photography? What element unites all photographs and distinguishes them from related fields, such as cinema?

Photography as a Mechanical Process

Barthes began his research by discovering what photography is not and how it differs. He started with his essay, *The Rhetoric of the Image* (1964), writing: "The photograph is captured mechanically, not humanly." A painter sits before a subject and applies paint; Thus, the image ends up as a human interpretation of reality, taken and transformed into an unrealistic interpretation, while the shutter pressure is a purely mechanical process; there is no artistic transformation of reality into unreal. The photograph is a literal copy of reality, with the acknowledgment of the (artistic) control of composition, editing, and (manipulation) of light and color; but the photographed object remains a real and fixed point of reference, and the photograph remains a mechanical copy of reality.
In this sense, we can say that paintings represent, while photographs present.

Photography as a Pre-Cultural Phenomenon

Barthes (1964) asserted that "photography is a message without a code." This may seem complex at first glance, but the concept can be simplified by the open relationship between signifier and signified in narrative, which expands the horizons for multiple interpretations. The relationship between signifier and signified is different in photography. A photograph is captured mechanically, not by a human, and is a replica of reality. The gap between reality and imagination, between the object and its representation, from which we launch multiple interpretations, does not exist in photography. Just as the reality of the photographed object is fixed, so too is our interpretation of it.

رولان بارت وفلسفة التصوير الفوتوغرافي: الفوتوغرافيا رسالة بلا شفرة [اللوحات تمثل، والفوتوغرافيا تقدّم]

ترجمة وإعداد: خنساء العيداني

التصوير الفوتوغرافي قبل رولان بارت

نظر النقاد إلى الصورة الفوتوغرافية كوسيلة لتحقيق غاية خارجية كالحدث التاريخي، والأهمية الاجتماعية، وجوانبها التقنية؛ وليس كغاية في ذاتها؛ حتى نشر بارت كتابه "الغرفة المضيئة" (Camera Lucida) (١٩٨٠)، مجيبًا على السؤال الذي لم يُطرح بعد بشكل صحيح: (ما جوهر التصوير الفوتوغرافي؟)، وما العنصر الذي يجمع كل الصور الفوتوغرافية، ويميزها عن المجالات ذات الصلة، كالسينما.

التصوير الفوتوغرافي كعملية ميكانيكية

بدأ بارت بحثه باكتشاف ما ليس تصويرا فوتوغرافيا، وكيفية اختلافه؛ فبدأ بمقاله "بلاغة الصورة" (1964)، وكتب: "الصورة الفوتوغرافية تُلتقط ميكانيكيًا، لا بشريًا"، فالرسام يجلس أمام موضوع، ويضع الطلاء؛ فتنتهي الصورة الى تفسير بشري لواقع يؤخذ ليحول إلى تفسير غير واقعي، بينما ضغط الغالق عملية ميكانيكية بحتة؛ فلا تحويل فني للواقع إلى غير واقعي، والصورة الفوتوغرافية نسخة حرفية من الواقع، مع الاعتراف بـ(فنية) ضبط تكوين الأشياء، والتحرير، و(التلاعب) بالضوء واللون؛ ولكن الشيء المصور يظل نقطة مرجعية حقيقية وثابتة، وتبقى الصورة الفوتوغرافية نسخةً آليةً للواقع.
بهذا المعنى، يمكننا القول: إن اللوحات تمثل، بينما الصور الفوتوغرافية تُقدّم.

التصوير الفوتوغرافي كظاهرة ما قبل الثقافة

أكد بارت (١٩٦٤) ان: «التصوير الفوتوغرافي رسالةٌ بلا شفرة»، وقد يبدو هذا أكثر تعقيدًا للوهلة الأولى، لكن يمكن تبسيط المفهوم، بوجود علاقة مفتوحة بين الدال والمدلول في الرواية مما يوسع الآفاق لتأويلات متعددة، بينما العلاقة بين الدال والمدلول مختلفة في التصوير الفوتوغرافي، فالصورة الفوتوغرافية تُلتقط آليًا لا بشريًا، وهي نسخة طبق الأصل من الواقع، والفجوة بين الواقع والخيال، بين الشيء والتمثيل، والتي ننطلق منها لتفسيرات مُتعددة، غير موجودة في التصوير الفوتوغرافي. فكما أن واقع الشيء المُصوّر ثابت، كذلك تفسيرنا له.

Can a photograph be interpreted?

Had Barthes stopped at this analysis, it would have severely damaged photography. If photography is merely an abstract record of what exists, then the photograph is nothing more than a mirror of reality, devoid of any inherent meaning or scope for interpretation. Culture necessarily precedes interpretation. Consequently, if photographs have no meaning, they are considered a pre-cultural product, since interpretation is influenced by culture. Therefore, we can no longer interpret the meaning of photographs, as this would impose a cultural stance and thus misunderstand their nature (i.e., consider them pre-cultural), which would indeed harm photography as an art form. However, this contradicts our personal experiences with photography and the profound meanings we derive from it. So, what is to be done?

Roland Barthes offered a solution by arguing that the absence of a code becomes the code itself for photography. That is, the apparent meaning of the photograph becomes objective because the photographed object is necessarily real. Unlike a painting, whose landscape can be imagined, the subject of a photograph must necessarily exist. This projects reality and the past onto the image, unlike cinema and literature.

Barthes concludes that this is the unique element of photography, which he calls “noeme”—that is, it captures “what was,” and what it signifies is necessarily real.

The Experience of the Self

Barthes (1980) says that when we stand before a camera, we experience ourselves in four different ways: simultaneously, we believe ourselves to be ourselves, we want others to believe us to be ourselves, the photographer believes us to be ourselves, and the photographer uses us for their artistic purposes.

As a result, we tend to feel inauthentic when standing before a camera.
It’s as if we go through a miniature identity crisis every time we are in front of the lens. “I am neither a subject nor an object, but a subject that feels itself becoming an object: then I experience a miniature version of death,” which is a fundamental and essential concept in photography , both for the subject and for the viewer.

تسليط الضوء

هل يمكن تفسير الصورة الفوتوغرافية؟

لو توقف بارت عند هذا التحليل، لأثّرَ بالغ الضررٍ على الفوتوغرافيا؛ فإذا كان الفوتوغرافيا مجرد سجلٍ مُجرد لما هو كائن فالصورة ليست سوى مرآة للواقع، ولا تحمل في طياتها أي معنى، وأي مجال للتفسير. فالثقافة تسبق التفسير بالضرورة. وبالتالي، إذا لم يكن للصور الفوتوغرافية أي معنى، فهي تُعتبر نتاجًا ما قبل ثقافي، لأن التفسير مُتأثر بالثقافة؛ لذلك، لم يعد بإمكاننا تفسير معنى الصور الفوتوغرافية، لأن ذلك يُعد فرضًا لموقف ثقافي، وبالتالي سوء فهمٍ لطبيعتها (أي اعتبارها ما قبل ثقافية)، وهذا الأمر يضرّ فعلاً بالتصوير الفوتوغرافي كفن. ومع ذلك، يتناقض مع تجاربنا الشخصية مع التصوير، ومع المعاني العميقة التي نستخلصها منه. فما العمل إذن؟

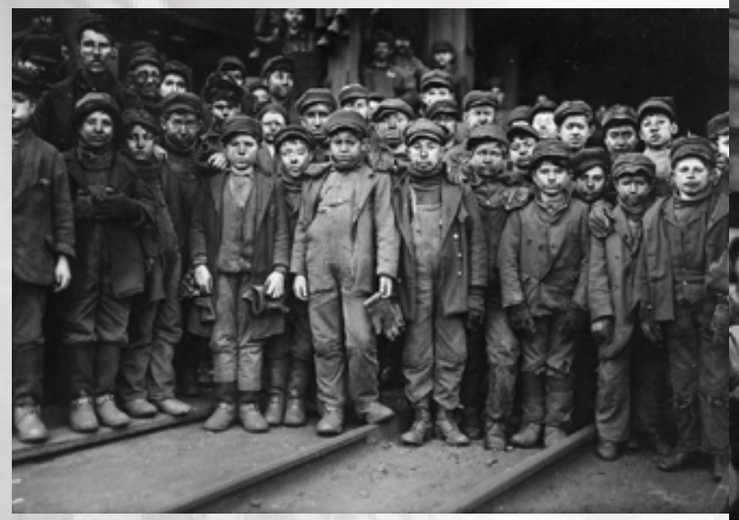
قدّم رولان بارت حلاً، عبر المجادلة بأن غياب الشفرة يصبح هو الشفرة بحد ذاتها للتصوير الفوتوغرافي. أي أن المعنى الظاهر للصورة يصبح موضوعياً، لأن الشيء المصوّر حقيقي بالضرورة. على عكس اللوحة، التي يمكن تخيّل منظرها الطبيعي، يجب أن يكون موضوع الصورة موجوداً بالضرورة. هذا يُسقط الواقع والماضي على الصورة، على عكس السينما والأدب.

يخلص بارت إلى أن هذا هو العنصر الفريد، في الفوتوغرافيا، ويسميه ”النويم“ (noeme)، اي أنه يلتقط ”ما كان“، وأن ما يدل عليه حقيقي بالضرورة.

تجربة الذات

يقول بارت (١٩٨٠) عندما نقف أمام الكاميرا، نختبر ذواتنا بأربع طرق مختلفة؛ فنحن في آن واحد: نعتقد أننا كذلك، ونريد أن يعتقد الآخرون أننا كذلك، ويعتقد المصور أننا كذلك، ويستخدمنا المصور لأغراضه الفنية؛ ونتيجةً لذلك، نميل إلى الشعور بعدم الأصالة عند الوقوف أمام الكاميرا.
وكأننا نمر بأزمة هوية مصغرة في كل مرة أمام العدسة.
”لستُ ذاتًا ولا موضوعًا، بل ذاتًا تشعر بأنها تتحول إلى موضوع: حينها أختبر نسخة مصغرة من الموت“ الذي هو مفهوم أساسي وجوهري في الصورة الفوتوغرافية، سواءً بالنسبة للذات أو للمتفرج.

FOCUS



The Viewer's Experience

In defining the essence of photography—"what was"—Barthes focused on the experiences of the "viewer" who receives the image through two distinct elements: the studium and the punctum.

The studium refers to "that very broad field of indifferent desire, varied interests, and unimportant tastes." It arises from a specific cultural knowledge that allows us to identify the photographer's intentions and the image's meaning.

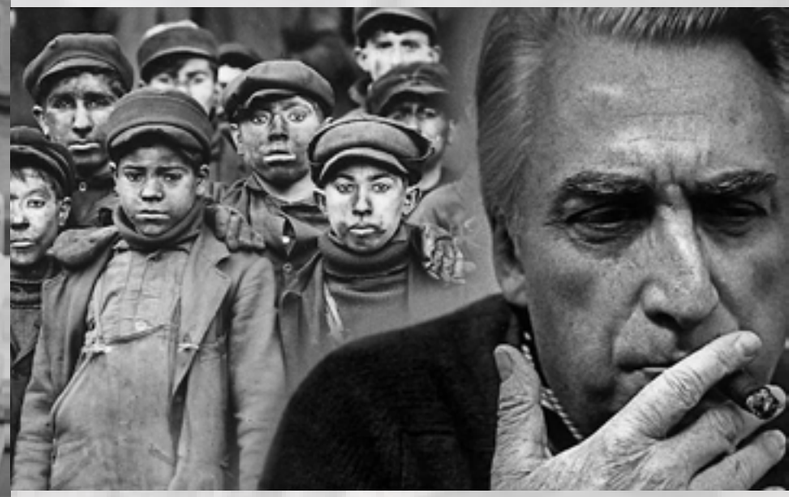
My education, acquired through culture, allows me to see each image as an example of something. For instance, an image depicting poverty and child labor might evoke my broad interest in inequality and indicate the photographer's intention, perhaps suggesting that the economic system (what was/is) still needs to change.

The image addresses my cognitive perception because it requires specific knowledge (derived from culture) and draws upon this knowledge to embody a particular situation.

Cognitive perception operates on two levels of meaning: explicit and implicit. The explicit is simply the thing the image depicts, while the implicit is what the image suggests through its symbolism. For example, it might suggest that the poor live under an oppressive system that needs to change.

The focal point (or point) means that the focus is on a specific scene. The photographer understands that by depicting a particular scene, with a specific composition of people and objects, they are drawing attention to it. The injuries and suffering of civilians in war embody the general concept of the brutality of war (a cultural concept), and the two meanings become clear: the apparent and the implicit. The focal point is accidental, its presence unintended by the photographer. According to Barthes, in Latin, it means that which "stings," "wounds," or "hurts": "That shell that pricks me (even hurts me, and affects me intensely)" (p. 27). Examples of focal points include: a man's unkempt fingernails, a boy's oversized collar. These are accidental features that provoke an unexpected reaction in the viewer, a deep emotional response that draws us to certain images, transcending the apparent and implicit meaning. In general, we can say that the study addresses the mind, while the focal point addresses the emotions. The focal point is: "what I add to the image and what is already present in it" (Barthes 1980). There is a paradox here: the focal point requires the viewer, yet it exists independently of them, because it is already "present," awaiting discovery

تسليط الضوء



تجربة المتفرج

عند تحديد جوهر التصوير الفوتوغرافي - "ما كان" - ركز بارت على تجارب "المتفرج" الذي يتلقى الصورة عبر عنصرين منفصلين في الصورة هما: الدراسة (The studium)؛ والنقطة المحورية (The punctum).

الدراسة (The studium): تعني "ذلك المجال الواسع جدًا من الرغبة غير المبالية، والاهتمامات المتنوعة، والأذواق غير المهمة."، وتنشأ من معرفة ثقافية معينة تسمح لنا بتحديد: نيات المصور، ودلالات الصورة، وإنّ تعليمي، الذي تلقّيته من الثقافة، يُتيح لي رؤية كل صورة كمثال على شيء ما، فعلى سبيل المثال، قد تُثير صورة تُصوّر الفقر وعمالة الأطفال اهتمامي الواسع بعدم المساواة، وتُشير إلى نية المصوّر، كأن يُشير إلى أن النظام الاقتصادي (كان/ما) يزال بحاجة إلى تغيير؛ فتُخاطب الصورةُ إدراكي المعرفي، لأنها تتطلّب معرفةً مُحدّدة (ناتجة عن الثقافة) وتستند إلى هذه المعرفة لتُجسّد حالةً ما.

يعمل الإدراك المعرفي على مستويين من المعنى: الظاهر والضمني، فالظاهر ببساطة الشيء الذي تُصوّره الصورة، وما تُوحي به الصورة في رمزيتها هو الضمني، فهو مثلا، أن الفقراء يعيشون تحت نظام قمعي، بحاجة إلى تغيير.

النقطة المحورية (The punctum): تعني إنّ ينصب التركيز على مشهد ما مقصود؛ فالمصور يدرك أنه من خلال تصوير مشهد محدد، بتكوين معين من الأشخاص والأشياء، فإنه يجذب الانتباه إليه؛ فتُجسّد إصابات ومعاناة المدنيين في الحرب المفهوم العامّ لوحشية الحربِ (مفهومٌ ثقافي)، ويتوضح

المعنيان: الظاهر والضمني، وتكون (النقطة المحورية) عرضية لا يقصد المصور وجودها، وتعني، بحسب بارت، في اللاتينية، ما "يلسع" أو "يجرح" أو "يؤذي":

"تلك الصدفة التي توخزني (بل وتؤلمني، وتؤثر فيّ بشدة)" (ص٢٧)، وأمثلة (النقطة المحورية): أظافر رجل غير مهذبة، ياقة صبي كبيرة الحجم، وهي سمات عرضية تُثير رد فعل غير متوقع لدى المشاهد، واستجابة عاطفية عميقة تجذبنا إلى بعض الصور، متجاوزة المعنى الظاهر والضمني، وبشكل عام، يمكننا القول إن (الدراسة) تخاطب العقل، بينما تخاطب (النقطة) المشاعر، فالنقطة: "ما أضيفه إلى الصورة وما هو موجود فيها أصلاً" (بارت١٩٨٠)؛ فثمة مفارقة هنا، فالنقطة المحورية تتطلب المشاهد، ومع ذلك فهي موجودة بمعزل عنه، لأنها "موجودة" بالفعل بانتظار الاكتشاف.

Barthes salvaged his problematic definition of the concept of the “pivot point” by saying that we can return to the essence of photography (what was).

Roland Barthes: Photography, Time, and Death

In the second part of the book, we find a new concept of the point. The idea of time is present in every photograph. It is said that the photograph freezes time, but in reality, it is a reflection of the unchanging and immutable nature of time.

When we look at a photograph of a relative, we know—by virtue of the essence of photography (“what was”)—that this person undoubtedly existed. Yet, when we view this photograph in the present, we remember that this person will die or has already died. We also realize that this present, in which we view the photograph, will become the past of the future, and that we, too, will die. Thus, each photograph combines past, present, and future, embodying time and suggesting death: the person photographed existed and will one day die. On the other hand, the effect lies in what the viewer adds: they see the “urgent sign of death” (p. 97) in this interplay of past, present, and future.

Therefore, the “focal point” is the result of the essence of photography (what was), and is in fact what already exists, in addition to what the viewer adds. Beyond the subjectivity of our feelings, it is the unifying theme of time, and its connotation of death, that truly pains us. So, the next time you find yourself immersed in a photograph, remember Barthes, “The Study,” and “The Focal Point” to better understand that indescribable feeling.

لقد أنقذ بارت تعريفه الإشكالي لمفهوم ” النقطة المحورية“ (punctum)بالقول إننا نستطيع الرجوع إلى جوهر التصوير الفوتوغرافي (ما كان).

رولان بارت: التصوير الفوتوغرافي، الزمن، والموت

وفي الجزء الثاني من الكتاب، نجد مفهومًا جديدًا للنقطة، ففكرة الزمن حاضرة في كل صورة فوتوغرافية، ليُقال إن الصورة تُجمّد الزمن، لكنها في الواقع انعكاسٌ لطبيعة الزمن الثابتة التي لا تلين.

عندما ننظر إلى صورة أحد أقاربنا، نعلم - بحكم جوهر التصوير الفوتوغرافي (”ما كان“) أن هذا الشخص كان موجودًا بلا شك. ومع ذلك، عند مشاهدة هذه الصورة في الحاضر، نتذكر أن هذا الشخص سيموت أو قد مات بالفعل. وندرك أيضًا أن هذا الحاضر، الذي نشاهد فيه الصورة، سيصبح ماضي المستقبل، وأننا سنموت نحن أيضًا. وهكذا، تجمع كل صورة بين الماضي والحاضر والمستقبل، مجسدةً الزمن وموحيةً بالموت: الشخص المصوَّر كان موجودًا، وسيموت يومًا ما. ومن جهة أخرى، يكمن التأثير فيما يضيفه المشاهد: فهو يرى ”علامة الموت المُلِحّة“ (ص 97) في هذا التداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

وهكذا، فإنّ ” النقطة المحورية“ هي نتيجة جوهر التصوير الفوتوغرافي (ما كان)، وهي في الواقع ما هو موجود بالفعل، بالإضافة إلى ما يُضيفه المشاهد. وبعيدًا عن ذاتية مشاعرنا، فإنّ موضوع الزمن الجامع، وما يحمله من دلالة على الموت، هو ما يُؤلمنا حقًا. لذا، في المرة القادمة التي تجد نفسك فيها غارقين في صورة فوتوغرافية، تذكّر بارت، و“الدراسة“، و“النقطة المحورية“، لتفهم بشكل أفضل ذلك الشعور الذي لا يُوصف.

Amir Al-Sheikh...
The Scenario of the Final Painting

Naseer Al-Sheikh
Iraqi Poet and Critic

Between his birth in 1955 in the city of Amarah and his tragic passing on the morning of January 17, 1991, a strange, enigmatic figure haunted his thoughts: the visual artist Amir Abdul Karim Al-Sheikh. Between completing his primary and secondary education, his artistic abilities in drawing emerged. He was passionate about sketching film actors and mythological heroes. Then, in the mid-1970s, he immersed himself in academic studies at the Academy of Fine Arts, Department of Painting. It was there that his artistic influences truly blossomed, his experience matured, and he sought a profound understanding of art as an expressive medium that opens only to its own aesthetic realms. He meticulously studied the elements of composition in paintings and devoted himself to exploring the theories and movements of modern art. This intellectual development was accompanied by a unique understanding of life itself. His first experience facing the public was in Amarah, with his first solo exhibition – the Central Public Library Hall, summer 1978. A section displaying his works was opposite another section featuring paintings by the late artist Hamid Naeem Sada. This exhibition marked a significant turning point in the aesthetic taste presented by oil paintings. His paintings were largely based on his deeply held intellectual themes, which were clearly evident in a considerable number of his works (most of which have been lost or given away). The human condition, this existential anxiety that had taken root in the self to the point of rebellion, was a central theme. Wars, tragedies, and disappointments were all highly significant and profoundly meaningful, expressed in stylistic formulations that drew their declared uniqueness from Expressionism, and from the interplay of light and shadow, a hidden source that hinted at the troubled impulses of the self. His colors grew darker as we moved closer to the painting's perspective; a pervasive gloom shared the background in most of his works. His paintings provoked... The questions, if not to say, raise suspicion in the average viewer, or in any official when his paintings are displayed in public exhibitions

أمير الشيخ
سيناريو اللوحة الاخيرة

نصير الشيخ - شاعر وناقد عراقي

ما بين تاريخ تولده عام (1955) في مدينة العمارة،ورحيله التراجيدي صباح (17/1/1991).. كان ثمة شبح غريب الأطوار يسكن على مقربة من هواجسه، انه الفنان التشكيلي (أمير عبد الكريم الشيخ)..

بين إكمال دراسته الابتدائية والثانوية، ظهرت قدراته الفنية في الرسم، فكان شغوفا برسم شخصيات ممثلي السينما وابطال الأساطير.. ومن ثم الانهماك في الدرس الأكاديمي منتصف السبعينيات من القرن الماضي/أكاديمية الفنون الجميلة/فرع الرسم..حيث بروز الأثر الفني واستكمال نضج التجربة برمتها، ومحاولة الفهم العميق للفن كأسلوب تعبيري لا ينفتح الاّ لفضاءاته الجمالية.. التحديق لقراءة عناصر التكوين الفني للوحة،وانكباب فكري على تتبع نظريات الفن الحديث وتياراته....كان يواكب هذا النشوء فهم خاص للحياة..!!

كانت التجربة الأولى بمواجهة الجمهور في مدينة العمارة،المعرض الشخصي الأول ــ قاعة المكتبة المركزية العامة،صيف 1978.. جناح يضم اعماله يقابله جناح اخريضم لوحات الفنان الراحل (حميد نعيم سادة)..شكل هذا المعرض في حينها انعطافةمؤثرة على مستوى الذائقة الجمالية التي قدمتها اللوحات الزيتية..

لوحاته ارتكزت في مجملها على طروحاته الفكرية المشبع بها،واتضحت جليا في عدد غير قليل من اعماله ((والتي فقدت معظمها اواهداهالكثير))،،كان /الهم الإنساني/هذا القلق الوجودي الذي تأصل في الذات حتى غدت متمردة،الحروبالفجائع،الخيبات، كلها ثيم عالية الدلالة،عميقةالمعنى جاءت بصياغات اسلوبية اخذت من (التعبيرية) تفردها المعلن،ومن مساحات الظل والضوء مكمنا يشي بنوازع الذات المضطربة كانت الوانه تشتد قتامة كلما دخلنا منظور اللوحة،ثمةدكنة تتقاسم الخلفية المشهدية في معظم لوحاته،كانت اعماله تثير الأسئلة،ان لم نقل تثير الريبة لدى المتلقي البسيط، او لدى اي مسؤول حين تعرض لوحاته في معارض عامة اومهرجانات تشارك بها.

يقول عنه شقيقه الدكتور والناقد الجمالي سمير الشيخ :((ان مايلفت النظر في تجربة الفنان الراحل،وهي فيض من فيوض روحه الشفيف ،هوذلكالتوق الروحي الى الطبيعة،فلقد فضل رسم البراري والخيول والنبات الصحراوي المتوهج.فضلا عن ذلك، عمد هذا الفنان غريزيا الى الاقتصاد في اللون، فلقد كان يقصر الوانه في حلقة ضيقة حتى كانه يريد ان يستل من اللون روحه، كي يزين به قماشة اللوحة وفق تدرج هارموني مموسق)).

His brother, Dr. and art critic Samir Al-Sheikh, says of him: “What is striking about the late artist’s work, a reflection of his sensitive soul, is his spiritual yearning for nature. He preferred to paint the wilderness, horses, and vibrant desert plants. Furthermore, this artist instinctively employed economy of color, limiting his palette to a narrow range, as if he sought to extract the very essence of color to adorn the canvas with a harmonious and melodious gradation.”

Jacobson says: “The innovative painter is required to see in things what has not been seen before, and he must impose a new vision, presenting the thing through an unconventional reduction.” Upon graduating from the Academy of Fine Arts in Baghdad in 1980, he entered the workforce as an art teacher. Throughout his career, he consistently innovated in his artistic process, imbuing his paintings with profoundly moving human themes, colored by new meanings that later shaped his true sense of art’s ability to convey its message. The human condition—this existential anxiety that had taken root in his soul, transforming it into a rebellious force—wars, tragedies, and disappointments—these themes, highly significant and deeply meaningful, were expressed in stylistic formulations that drew their explicit distinctiveness from Expressionism, and from the interplay of light and shadow, which revealed the inner turmoil of his troubled self. Hence, his colors grew increasingly somber as we moved closer to the painting’s perspective.

Dr. Assem Abdel Amir summarizes the abduction of Amir Al-Sheikh’s life by saying: “The deceased was obsessed with drawing, and the desire to grasp the threads of the mysterious game within it, in order to declare himself a creator or a glorious painter. However, the weight and ferocity of the days quickly pounced on him while he was in this frantic pursuit, and pushed him away, and he tried until treacherous time took him away from us. However, he did not leave us alone. This time, he and the dream were together, in pursuit of what the late artist Amir Al-Sheikh produced, which are works that oscillate between expressionism and representation at times. We can stand upon a scene of panic and a feeling of fear, and perhaps even more so, a feeling of death! In his life, as in his works, he revealed a stubborn resistance to all the evils that were established in his imagination, and strangely, he always triumphed in the end.”

جاكوبسن يقول: ((ان الرسام المجدد مطالب بأن يرى في الشئ مالم يكن قد شوهد فيه من قبل، وعليه ان يفرض رؤية شكل جديد واذ ذاك يقدم الشئبواسطة اختزال غير اعتيادي)).

حال تخرجه من اكاديمية الفنون الجميلة/ بغداد 1980،دخل معترك الوظيفة مدرسا لمادة الرسم،كانخلالها مواظبا على التجديد في عملية التشكيل الفني مضمنا لوحته مضامين انسانية بالغة التأثير متلونة بمعانٍ جديدة شكلت فيما بعد حسه الحقيقي بتعميق مفهوم الفن بإيصال رسالته.الهم الإنساني/ هذا القلق الوجودي الذي تأصّل في الذات حتى غدت متمردة.. الحروب،الفجائع،الخيبات،،ثيم عالية الدلالة،عميقة المعنى،جاءت بصياغات اسلوبية اخذت من (التعبيرية) تفردها المعلن،ومن مساحات الظل والضوء مكمنا يشي بنوازع الذات المضطربة،من هنا كانت الوانه تشتد قتامة كلما دخلنا منظور اللوحة.

يختزل الدكتور عاصم عبد الأمير مسيرة انخطاف حياة امير الشيخ بالقول..((كان الراحل مهووسا بالرسم،والرغبة في امساك خيوط اللعبة الغامضة فيه..كي يعلن عن نفسه مبدعاً او رساما مجيدا..غيران ثقل الأيام وشراستها سرعان ماتنقض عليه وهو في سعيه المحموم هذا،وتدفعه بعيدا،ويحاول..الى ان ساقه الزمن الغادر بعيدا عنا..غير انه لم يهجرنا وحيدا..لقد كان هذه المرة هو والحلم معا..في ملاحقة لما انتجه الفنان الراحل اميرالشيخ، وهي اعمال تتأرجح بين التعبيرية والتشخيصية احيانا،نستطيعان نقف على مشهد الذعر والإحساس بالخوف وربما أزيد الإحساس بالموت!!فكان في حياته كما في اعماله يكشف عن مقاومة عنيدة لكل الشرور التي تتأسس في مخيلته،والغريب انه كان ينتصر في النهاية)).

كانت اللوحة،معنى شموليا بالنسبة لديه، انغمارا صوفيا في مكوناتها ومكنوناتها حد ذوبان الزمن في محترفه في الغرفة العليا من البيت (الشناشيلالخشبية) وهي ـ اي اللوحة ـ ساعة تنفيذها حلول في اللآمرئي بالنسبة اليه ،وإشهار للطاقة الفاعلة في تجسيد افكاره المغرقة في السؤال والصراخ،رحلةسرمدية لايرافقه فيها احد سوى دخان سجائره،وموسيقى نابضة، واغنيات عبد الوهاب.

اشتغالاته الفنية :

ـــ تحضر التشخيصية في اعمال أمير الشيخ كقوة طاغية في رسم الحيوات عبر فرشاته والوانه وشخوصه، مؤكدة براعتها في تمامِ العمل الفني، مستقراً اقطاب الشد والجذب فيها وهي المسافة دواخل الشخصية المرسومة، ممسكاً بين الذات والآخر، مشتغلٍ على جدلية الظل والضوء كاستكمال شكلي يحيط لوحته، ويضيف مضامين لموضوعته، لنجد التحدي الأكبر في رسمه لنفسه)ذاته وهو بمواجهة المرآة، ومديات انعكاس الذات الذي تحول الى آخر) .. أنا الفنان وهو في مواجهة حاسمة، مواجهة الرد على اسئلة الآخر، التي هي اسئلة الوجود ،والتي يكون الفن فضاؤها المتجدد لاقتران رسالته بعوالم أفضل،، الفنان بمواجهة المرآة برداءه الأحمر القاني، وتعابير وجهه وشعره الأسود ولمعة عينيه وهي تستغور المدى البعيد الذي سيفتح لنا كتابا منسيا نقرأ بين سطوره، ان اللون الأحمر سيقفز من باليت الألوان ليتسلق نقاوة رداء الفنان في اللوحة ليمتزجا كليةً في مشهد تراجيدي مع دمه القاني على بلاط شارع محاذ لمكتبة عامة، وكان بالصاروخ القادم نحوه من قوة التحالف صباح 17- 1- 1991. كان موجها لقتل البراءة والمعرفة على حد سواء. لتستكمل اللوحة عناصرها الفنية والوجودية، لترتقي ذات الفنان من واقعية مأهولة بالعيش والحلم، الى اندماج كلي وحلول في المطلق عبر فناء الموت، ذلك المركب الذي اختطف روح الفنان للعبور به نحو ظلمات (نهر هاديس) ...القاص البصري الكبير (محمد خضير) يرفق ذكرى ذلك المشهد التراجيدي عبر تضمينه ما ياتي ((برحيله يرسم العالم بالخط الأحمر دائرة على كل قيمة جمالية وسيظل العالم يرسف بنزيفه دون رسامٍ يعيد تشكيل الطبيعةِ ورسم الغدِ الأخضر)).

((ـــــ فيما تظل التعبيرية في اعمال الفنان أمير الشيخ اسلوب اشتغال اختاره ومنذ نضوج تجربته، لصب اكثر طاقة وزخم رؤيوي للتعبير عن عوالمه وبما يتناسب مع هواجسه ومن ثم الوقوف امام ما يتراءى له، وما شهدهُ من مأساوية اجواء الحرب الضروس في ثمانينيات القرن الماضي،،من هنا كانت لوحته)الصرخة).. هي التجسيد الفعلي لعوالم الحرب وبشاعتها، حيث الأنسان وبكل ما أوتي يستجمع ماتبقى له من ضمير حي ليصرخ بوجه مشعلي الحرائق والحروب، وهو يشق دكنةً رمادية شكلت خلفية اللوحة، ليجعلنا نتساءل عن هذا الإنسان الصارخ، من....وبوجه من..؟؟ حفرياتنا الجمالية تدلنا الى أمساك القاسم المشترك بين)الألنسانالصارخ ووجه الفنان نفسه ... ليوجه للعالم ادانته على كل ما حصل وسيحصل...

ليكتمل المشهد المرآوي بانكسارالقمر الأبيض والذي يشي بدلالاته الكثيرة. قراءتنا هذه، رافقت الفنان وسبر عوالم لوحاته، للتدليل على ما توافرلنا من هذه الأعمال (تخطيطات بالقلم الرصاص، مائية، لوحات زيتية)... فهو كان في حياته من الطيبة يهدي الكثير من اشتغالآته ولوحاته الزيتية تحديدا والتي يعكف على رسمها فترات طوال الى اصدقائه ومحبيه وطلبته، او ربما ضاع عدد من تلك الأعمال في احدى قاعات العرض في بغداد او اروقة الجامعة التي درس فيها في مدينة العمارة.

For him, painting held a holistic meaning, a mystical immersion in its components and essence, to the point of time dissolving in his studio in the upper room of the house (the wooden balconies). The act of painting, at the moment of its creation, was a resolution of the unseen for him, a manifestation of the active energy in embodying his ideas, steeped in questioning and outcry—an eternal journey accompanied only by the smoke of his cigarettes, vibrant music, and the songs of Abdel Wahab.

The painting held a comprehensive meaning for him. His artistic works:

—Representationalism is a dominant force in Amir Al-Sheikh's works, as he depicts lives through his brush, colors, and figures, demonstrating its mastery in the completion of the artwork. He explores the poles of tension and attraction within the depicted figure, the distance between self and other, working on the dialectic of shadow and light as a formal complement surrounding his painting and adding layers of meaning to his subject. We find the greatest challenge in his self-portrait (his self facing the mirror, and the extent of the self's reflection, which has transformed into another)... I, the artist, am in a decisive confrontation, facing the questions of the other, which are questions of existence, and for which art is the renewed space for its message to connect with better worlds. The artist faces the mirror in his crimson robe, his facial expressions, his black hair, and the gleam in his eyes as they delve into the distant horizon that will open for us a forgotten book, between whose lines we read that the color red will leap from the palette to climb the purity of the artist's robe in the painting, to merge completely in a tragic scene with his blood. The blood of the martyr lay on the pavement of a street adjacent to a public library, struck by a missile fired by the coalition forces on the morning of January 17, 1991. It was aimed at killing both innocence and knowledge. The painting then completed its artistic and existential elements, elevating the artist's self from a realism populated by life and dreams to a total merging and dissolution into the absolute through the realm of death—that vessel that snatched the artist's soul to carry it towards the darkness of the River Hades... The great Basra storyteller, Muhammad Khudair, commemorates that tragic scene by including the following: "With his departure, the world draws a circle in red around every aesthetic value, and the world will continue to bleed without an artist to reshape nature and paint the green future."

While expressionism remains a chosen style in the works of artist Amir Al-Sheikh, a style he has employed since the maturation of his experience, to pour more energy and visionary momentum into expressing his worlds in a manner befitting his anxieties, and then to stand before what appears to him, and what he witnessed of the tragic atmosphere of the fierce war in the 1980s, his painting (The Scream) is the actual embodiment of the worlds of war and its horrors, where man, with all that he possesses, gathers what remains of his living conscience to scream in the face of the arsonists and war-mongers, as he pierces the dark gray background of the painting, making us wonder about this screaming man, who...and in whose face...?

Our aesthetic excavations lead us to grasp the common denominator between (the screaming man and the face of the artist himself...to direct his condemnation of the world for all that has happened and will happen...to complete the mirrored scene with the breaking of the white moon, which hints at its many meanings. This reading of his work accompanies the artist and explores the world of his paintings, showcasing the available pieces (pencil sketches, watercolors, and oil paintings). In his lifetime, he was known for his kindness, often gifting his artwork, particularly his oil paintings, which he dedicated long periods to creating, to friends, admirers, and students. Some of these works may have been lost in one of the exhibition halls in Baghdad or the corridors of the university where he studied in Amarah.

*He participated in numerous and distinguished exhibitions. His first award was for his participation in a poster exhibition in the mid-1970s, with the theme "Eradicating Illiteracy." He also received an award of appreciation from the Arts Center in Baghdad for his painting "The Martyr." He had an active and prominent presence in group exhibitions organized by the Artists Syndicate both within and outside the province.

*He left behind a collection of artworks (oil paintings, sketches, and watercolors) that are part of the family's personal collection and form a permanent exhibition. *He co-founded, with a group of fine visual artists in Amarah, the Young Visual Artists Forum, which emerged in 1984 and included artists who now have a prominent presence in the art scene.

*His artistic style after graduating from academic studies was figurative. He was obsessed with portraiture and model painting, and most of his surviving paintings highlight this aspect of his work. This was due to his clear influence by the doyen of Iraqi painters, Faeq Hassan, in his depiction of horses, light, and shadow. Later, he transitioned to expressionism as his ideas and cultural understanding matured, and he adopted modern styles in contemporary painting to express humanity and its issues.

* ((The artist Amir Al-Sheikh possesses an involuntary sense stemming from his passion for sensory illusion, which was the foundation of most of his works and even his relationships... The dream haunted him since his youth, a dream that made him dream in his sleep and in his waking hours. It was filled with an involuntary feeling that filled the depths of his imagination with projects. Had he not become a painter, he would have become a visionary whose sensuality surpassed that of his contemporaries.)) This is what his student and friend, the artist Fadel Hussein, said about him.

*The materials he used in his practical experience to create his paintings were oil paints, palette knife painting on canvas, and a pencil that was never far from his hand, as he created dozens of sketches with it. He carried an idea whose end we could not fathom, a white cloud that sprinkled our faces with love and purity, and then went on washing away the filth of a world on the verge of collapse. A frenzied time that murders the gentleness of doves, and the savagery of shrapnel shatters the palette of colors, choosing its death upon his body. Such was the scene, an unfinished painting...

With his departure, the world paints with red blood a grotesque circle upon every aesthetic value and green promise. And the world will continue to bleed without an artist to reshape nature and paint a more beautiful tomorrow. The world's sorrow is incurable, and we are part of it, but we are the most deeply wounded. This is the price of the human brilliance with which we shone. He chose his unique destiny, alone in the heavens.

(Excerpts from an interview conducted with him by Funoon Magazine, Issue 61, October 29, 1979) *(The painting is a field of experimentation through which the artist reveals new things in terms of color relationships, the definition of shadow and light, and the extent of the influence of the atmosphere surrounding the model. This is clearly evident in the drawing of the model.)

*(A fundamental issue is the connection between form and subject and the degree of balance between them. Most of the subjects I address are realistic ones, such as the countryside, Bedouins, and the movement of people in the markets, etc.)

(As for direction, it is known that every artist has their own attempts, and in these attempts, the experience grows little by little within them in the artistic process. I focused on the issue of expression in my painting "For Freedom," which expressed the struggle of man against the obstacles that stand in the way of his aspirations, taking into account the use of harmonious relationships between the structural units of expression.) He was martyred during the American/NATO bombing of the city of Amarah on the morning of January 17, 1991, near the public library. ((A sensory, pictorial realism in the harmonious creation of artistic expression, claiming the ability of the artist Amir Al-Sheikh to recapture his inner world, represented wholly or partially by his human self. Likewise, the chromatic music in Amir Al-Sheikh's paintings is something other than a literal reproduction of an undeniable visible reality, which the artist experiences with the humanity of his spaces. What comes to the eye from him is the presence of a chromatic touch awaiting the contemplative eye – through which it conveys itself to the things around him.)) This is what his friend, Dr. Abdul Rahman Al-Jubouri, said about him.

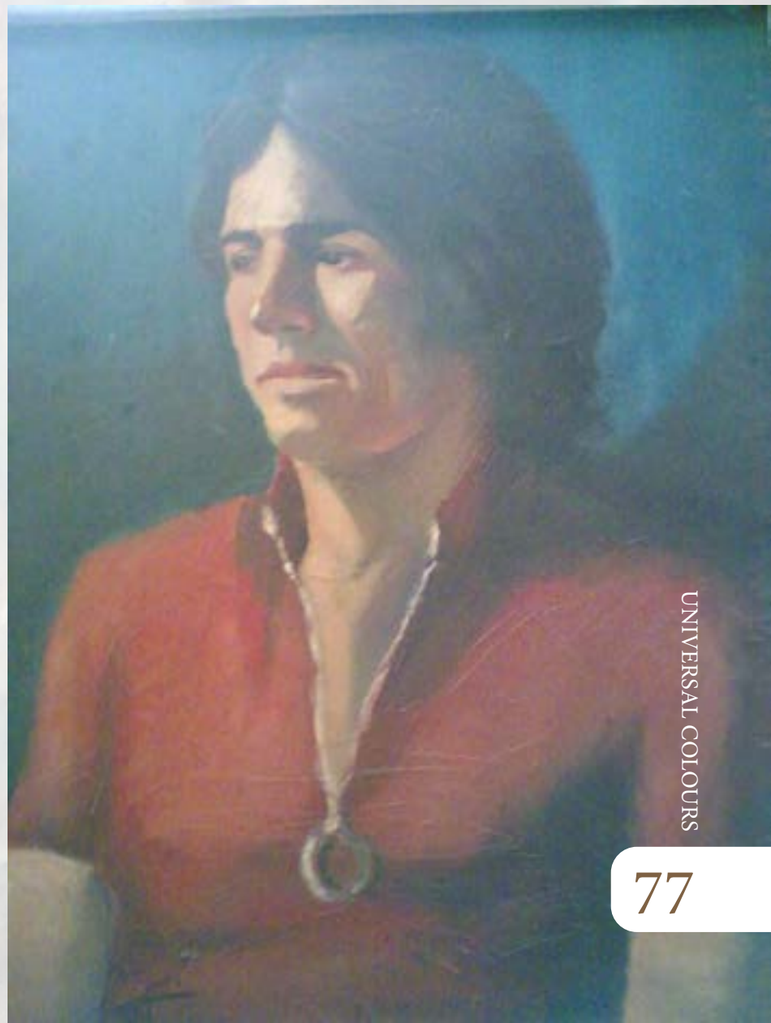
*مشاركاته في المعارض عديدة ومتميزة،وأول جائزة حصل عليها عن مشاركته في معرض البوسترمنتصف السبعينيات، وموضوعتها (محو الأمية)،وكذلك جائزة تقديرية من مركز الفنون/بغداد عن لوحته(الشهيد)..كان له حضور فاعل ومتميز في المعارض الجماعية التي تقيمها نقابة الفنانين داخل المحافظة وخارجها.

*ترك أعمالا فنية (لوحات زيت،تخطيطات،مائية)وهي من ممتلكات العائلة الشخصية، وتشكل معرضأدائما.

*أسس مع مجموعة طيبة من الفنانين التشكيليين في العمارة (منتدى الفنانين التشكيليين الشباب)والذيانبثق 1984م، وضم فنانين لهم حضورهم البارز في الحركة الفنية الآن.

*كان أسلوبه الفني بعد تخرجه من الدرس الأكاديمي هو(التشخيصية)،كان مهووسا برسم (البورتريت)و(الموديل)ومعظم لوحاته المتبقية تبرز هذا الجانب من الاشتغال،ذلك لتأثره الواضح بشيخ الرسامين العراقيين(فائق حسن)، في رسم الخيول والضوء والظل،ثم تحول إلى(التعبيرية)للنضج الكبير في أفكاره وثقافته،وتبنيه للأسلوب الحديث في الرسم المعاصر،للتعبير عن الأنسان وقضاياه.

((يمتلك الفنان امير الشيخ، احساسا لاراديا نابع عن شغفه بالايهام الحسي الذي كان الأساس في معظم اعماله بل وحتى علاقاته...الحلم راوده منذ صباه،الحلم الذي جعله يحلم في غيبوبته وفي صحوته، كان مليئا باللأرادية التي ملئت جوف مخيلته بالمشاريع،فلو لم يصبح رساما،لأصبح منظراً يفوق معاصريه حسية محدقة)) ماقاله عنه تلميذه وصديقه الفنان فاضل حسين.



*المواد التي استخدمها في تجربته العملية لإنجاز لوحاته هي(الزيت،الرسم بالسكين على قماشة الكانفس،وكان قلم الرصاص لايفارقه إذ أنجز عشرات التخطيطات به).

كان يحمل فكرة لانعرف منتهاها،غيمة بيضاء رشت وجوهنا بالحب والنقاء،ومضت تغسل في دربها ادران العالم الصائر الى زوال، زمن مسعور يغتال وداعة الحمام،ووحشية الشظايا تكسر{باليتة} الألوان لتختار ميتتها على جسده ،هكذا كان المشهد،، لوحة لم تكتمل ..؟

برحيله يرسم العالم بالدم الأحمر دائرة شوهاء على كل قيمة جمالية وعود اخضر،وسيظل العالم يرسف بنزيفه دون فنان يعيد تشكيل الطبيعة ورسم غد ابهى ،حزن العالم لاشفاء منه، وها نحن جزء منه ،لكننا الأكثر إيغالا في الألم،انه ثمن الأشراقاتالإنسانية التي توهجنا بها،انه اختار مصيره المتفرد،متوحدا في الأعالي.

((مقتطفات من حوار اجرته معه مجلة فنون/ع 61– في 29 ت1 1979)).

*(اللوحة حقل تجارب يكشف من خلالها الفنان أشياء جديدة من ناحية العلاقات اللونية،تحديد الظل والضوء،ومدى تأثير الجو المحيط بالموديل ويظهر ذلك جليا في رسم الموديل).

*(هناك مسألة جوهرية هي الربط بين الشكل والموضوع ومدى التكافؤ بينهما،فأكثر الموضوعات التي أتناولها هي الموضوعات الواقعية مثل الريف والأعراب وحركة الناس في الأسواق الخ..)

*(أما من ناحية الاتجاه فمن المعروف إن لكل فنان محاولاته الخاصة وفي هذه المحاولات تنمو التجربة شيئا فآخر داخل ذاته في العملية الفنية.. وقد ركزت على قضية التعبير في لوحتي((من اجل الحرية))والتي عبرت عن صراع الإنسان مع الحواجز التي تقف أمام تطلعاته مراعيا استخدام علاقات الانسجام بين وحدات التعبير البنائية.)

*استشهد أثناء القصف الأمريكي/الأطلسي على مدينة العمارة صباح 17/1/1991م ،قرب المكتبة العامة.

((واقعية تصويرية حسية في الخلق النغمي للابداعالتشكيلي، تدعي القدرة التي يتمتع بها الفنان امير الشيخ، على استعادة عالمه الداخلي الممثل كليا أو جزئيا بذاته الانسانية وكما الحال أيضا، فالموسيقى اللونية في اللوحة لدى الفنان امير الشيخ، شيء آخر غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لا مراء فيه يعيشه الفنان بأنسانية فضاءاته. فما يأتي إلى البصر منه هو -وجود لمسة لونية تنتظر العين تأمليا – تعبر بها إلى الأشياء من حوله)) هذا ما قاله عنه صديقه الدكتورعبد الرحمن الجبوري....

Visual artist Sami Freima paints the surprise of abstraction with a clear spirit

Rahim Yousef

رحيم يوسف

In this field, young artists who thrive in a supportive environment will naturally continue to experiment within it, even if only partially. However, what is truly remarkable is the emergence of artists who break free from this environment, establishing their own unique style. This indicates a complete absence of the influence of that supportive environment, as they forge their own distinct stylistic path, entirely separate from its framework, thus strengthening their presence within the art world.

This was my motivation for writing about a phenomenon imposed by the economic transformations that have occurred worldwide, leading to large-scale migrations of Iraqis to various countries across all disciplines. Given the perspectives many have adopted in different fields, which have often gone unnoticed, there is a pressing need for significant institutional efforts to raise awareness of this phenomenon. Its abundance, diverse activities, and widespread presence across the globe make it essential to address this issue. However, our efforts are diverse, aimed at discovering and highlighting such talents that benefit from being recognized and appreciated.

One such talent that has not received the attention it deserves is that of the artist Sami Al-Zubaidi, known in the Dutch art scene as Sami Frema. Born and residing in Tilburg, Netherlands, in 1986, he is the son of the renowned Iraqi artist Saad Ali and the well-known Dutch artist Frema. Both artists have diligently and tirelessly pursued their artistic endeavors. This nurturing artistic environment, with its comprehensive design principles, has been a constant presence in their artistic activities since childhood, later shaping and refining their skills and contributing to their recognition as one of the leading experts in the Netherlands.

التشكيلي سامي فريما يرسم دهشة التجريد بروح مشرقية

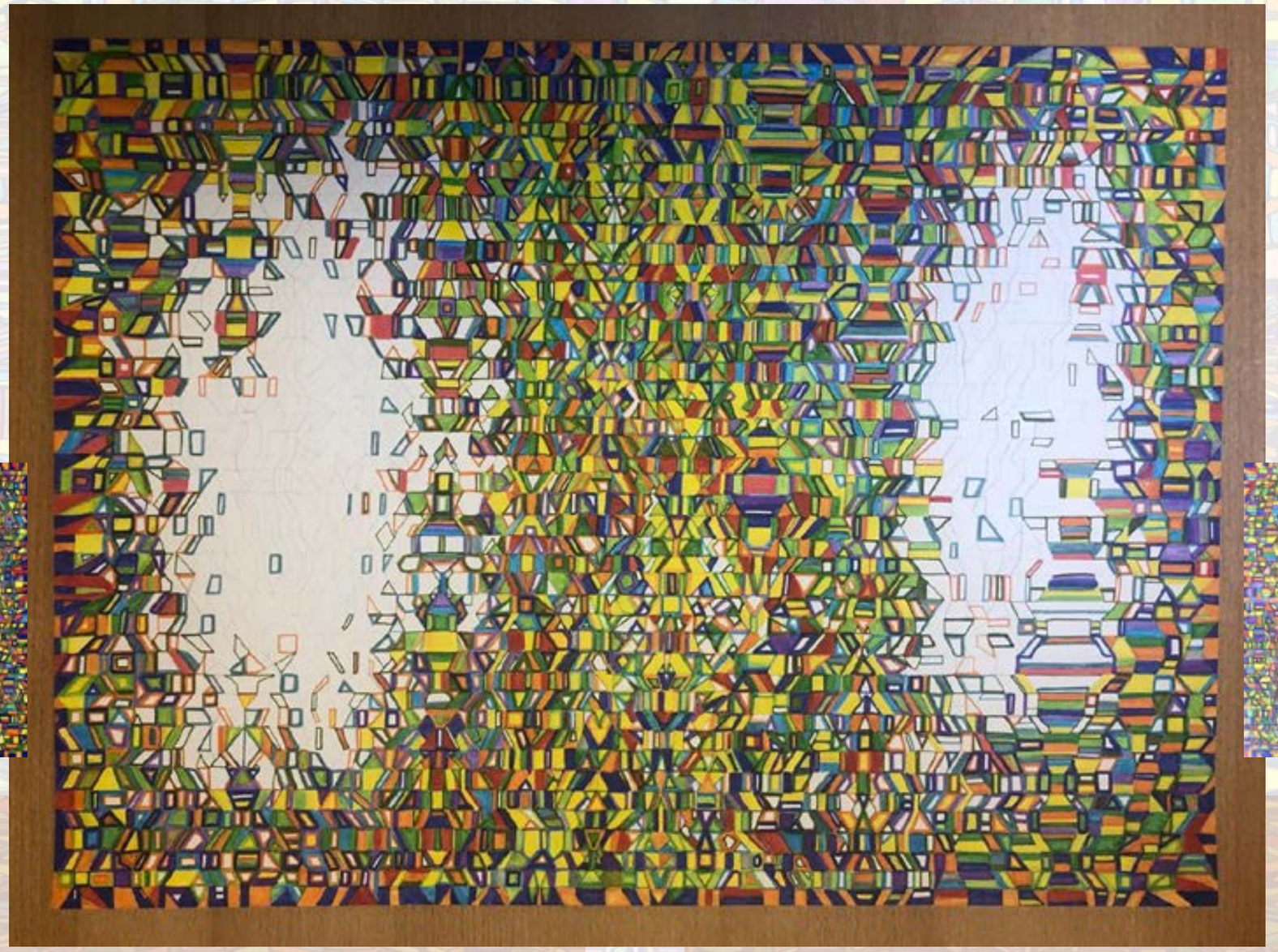
في التجارب الفنية الشابة التي تنشأ في بيئة فنية حاضنة، تظهر تأثيرات تلك البيئة بشكل واضح ودون إرادة صاحب التجربة فيها، وذلك أمر طبيعي، غير أن الأمر غير الطبيعي، وما يلفت الانتباه إليه، أن ثمّة تجارب تنفلت من ذلك لتؤسس لذاتها ميزة التفرد، حيث يشير ذلك إلى غياب تام لتأثيرات تلك البيئة الحاضنة، عبر الخوض في مسار أسلوبي يبتعد كلياً عن إطارها، ليعزز الفنان بذلك من حضوره في الوسط الفني.

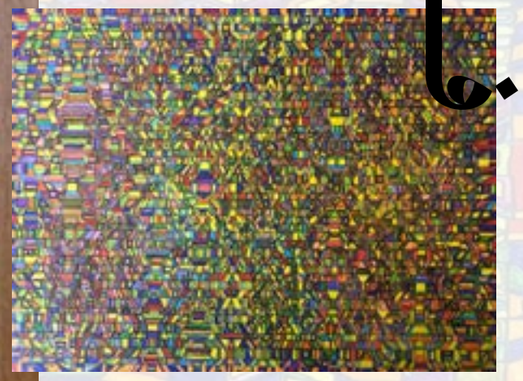
كان هذا حافزاً لي للكتابة عن ظاهرة فرضتها التحولات السياسية التي حدثت في البلاد، والتي أدت إلى هجرات كبيرة للكثير من العراقيين إلى مختلف دول العالم، وفي جميع التخصصات، وتلك الظاهرة التي تتعلق ببروز العديد من الطاقات الإبداعية في شتى المجالات، والتي لا نعرف الكثير عنها، لتصبح حاجتنا ملحّة إلى جهود مؤسسية كبيرة للتعريف بها، بسبب كثرتها وتعدد نشاطاتها وحضورها في مغتربها، وأيضاً لانتشارها الواسع في مختلف بلدان العالم. ومع ذلك فإن محاولاتنا هي جهود فردية للبحث عن مثل تلك الطاقات التي تستحق التعريف بها والتعرف عليها عن قرب.

إن من هذه الطاقات التي لم يُسلَّط عليها الضوء، متمثلة في تجربة الفنان سامي الزبيدي، والمعروف في الوسط التشكيلي الهولندي باسم سامي فريما، المقيم في مدينة تيلبورج في هولندا والمولود فيها، فقد ولد هذا الفنان عام 1986 لأب عراقي معروف هو الفنان المبدع سعد علي، وأم فنانة هولندية معروفة هي فريما، وهما فنانان عملا على تجاربهما بجد واجتهاد. وكان لهذه البيئة الفنية التأثير المباشر في تكوين شخصيته الإبداعية منذ الطفولة، فكان يرافقهما في جميع النشاطات الفنية التي كانا يشاركان بها، وساهم ذلك لاحقاً في توجيه وتطوير تجربته الفنية وصقلها، لتصل إلى مصاف العديد من التجارب المعروفة في هولندا.

درس سامي في أوتريخت، حيث توسعت خبرته الفنية مبكراً، وشارك مع والديه في التجمع الفني المعروف Tei، الأمر الذي أتاح له الاحتكاك المباشر بالحركة الفنية الأوروبية وأساليبها المختلفة، وبعد ذلك انتقل مع عائلته إلى فرنسا، وعمل في مراسمها الفنية لفترة، قبل أن يعود إلى هولندا لاستكمال مشروعه الفني الخاص.

يعمل سامي الآن ضمن مؤسسة الفنون التابعة للمدينة، إضافة إلى إدارته لمرسمه الخاص الذي ينتج فيه أعماله الفنية التي تحظى باهتمام المتابعين والنقاد، وأقام معارض فنية متواصلة في بيوت المعرفة الخاصة بالكتاب والقاعات الفنية.





غاصة العاصمة

يتردد الفنان، بحكم قربه من أمستردام العاصمة، على المتاحف الفنية الكبرى، ومنها متحف فان غوخ، إلى جانب اهتمامه بأعمال الفنان رامبرانت وبيت الطباعة الجرافيكية الخاص به، وكذلك أعمال الفنان يوهانس فيرمير.

وقد أقام سامي معارض عديدة، من بينها معرض كبير في محطة القطارات الرئيسية للمدينة، إضافة إلى معرض آخر في مكتبة المدينة، ويواصل اليوم العمل على مشاريع فنية حديثة تلقى الاهتمام.

يتطلب إنجاز أعماله تركيزاً عالياً ووقتا أطول، لاهتمامه الدقيق بالتفاصيل، الأمر الذي يمنحه خصوصية فنية واضحة في تجربته التشكيلية، لذلك يقترن منجزه الفني بقلته مقارنة بنتاجات الفنانين المجايلين له.إن قراءة تجربة الفنان وتأمل أعماله تحتاج إلى معرفة المنطق التصويري الذي تنتظم وفقه مفرداتها ونظامها التكويني الضامن لها. وقد يفيد ما كتبه الفنان الاسكتلندي توم ماكبريد في هذا الصدد للتعرف على كيفية اشتغال المفردات المستخدمة في بناء أعمال الفنان فريما، حيث يقول : «شرعتُ في صناعة تعبيرات بصرية تتعلق بالأشياء التي أراها، وفي توضيح النظام القائم بين الأشياء التي تبدو أحياناً متعارضة. أفعل ذلك لأن وظيفة الرسام، بصورة عامة، هي استكشاف الترابط المتبادل بين الأشكال وإظهاره في أعماله. وهذا يقودني إلى ما تحت المظهر السطحي للأشياء، فأرسم الحقيقة الدائمة الكامنة خلف الحدث العابر، والهيكل الذي يشكّل الدعامة الأساسية للجسد. ومن خلال ذلك أدرك ما يمكن تسميته بـ"المنطق التصويري"، الذي يفترض أنه إذا وُجد خط أو لون معين في اللوحة، فلا بد من وجود خطوط وألوان أخرى تجعل اللوحة المكتملة كياناً عضوياً متكاملاً».

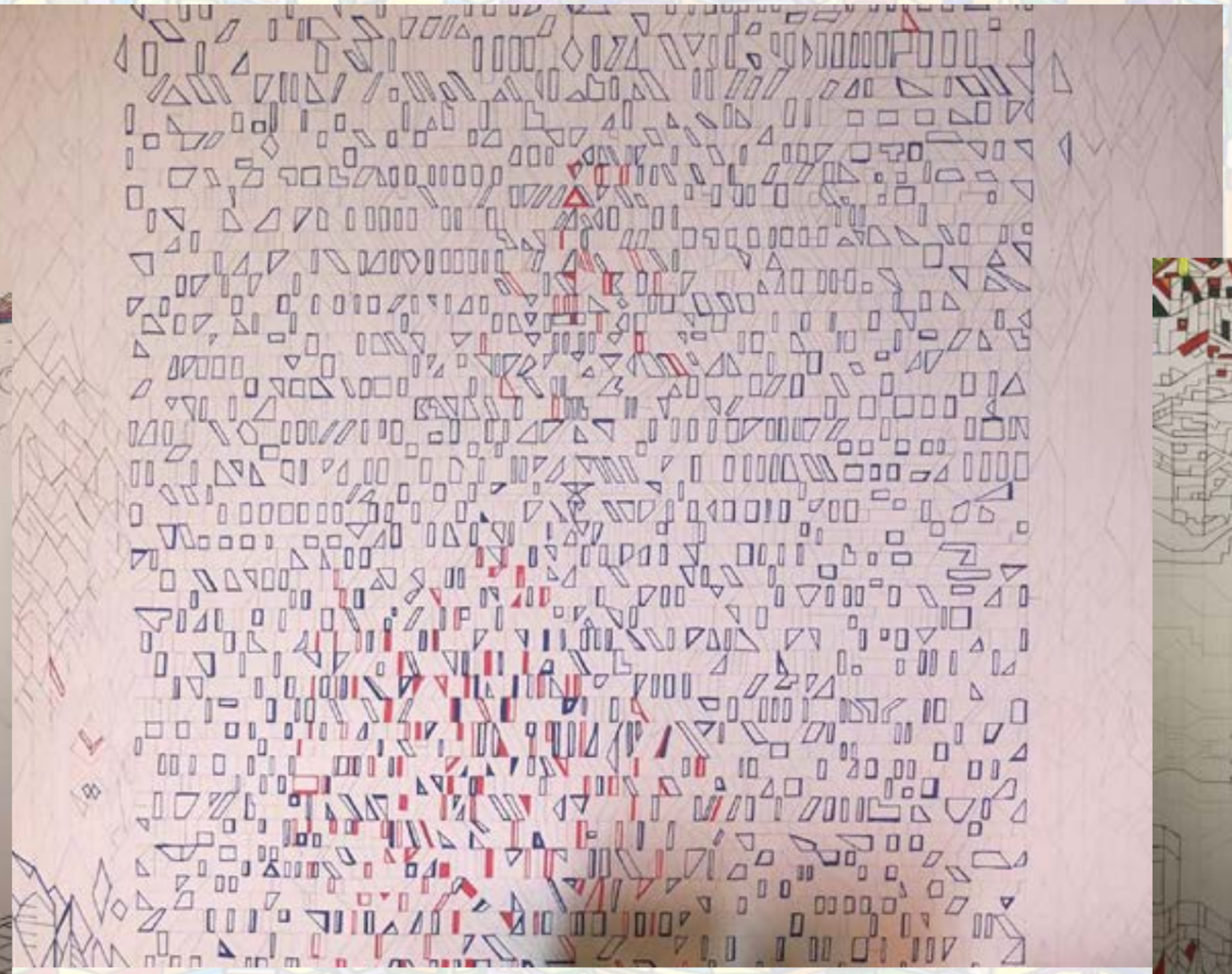
وهذا ما ينطبق، ولو جزئياً، على تجربة الفنان سامي فريما. وأقول جزئياً لأن سامي فريما لا يمثل الأجساد، بل يعمد إلى بناء سطوح تصويرية ذات طابع هندسي، تجسد فهمه العميق لفلسفة اللون، ويطوّعه في تشكيلاته الصورية، مما يؤكد قدراته على إنتاج سطوح تصويرية تمتلك أسرار دهشتها، وبما يتطابق مع قول توم حول «المنطق التصويري».

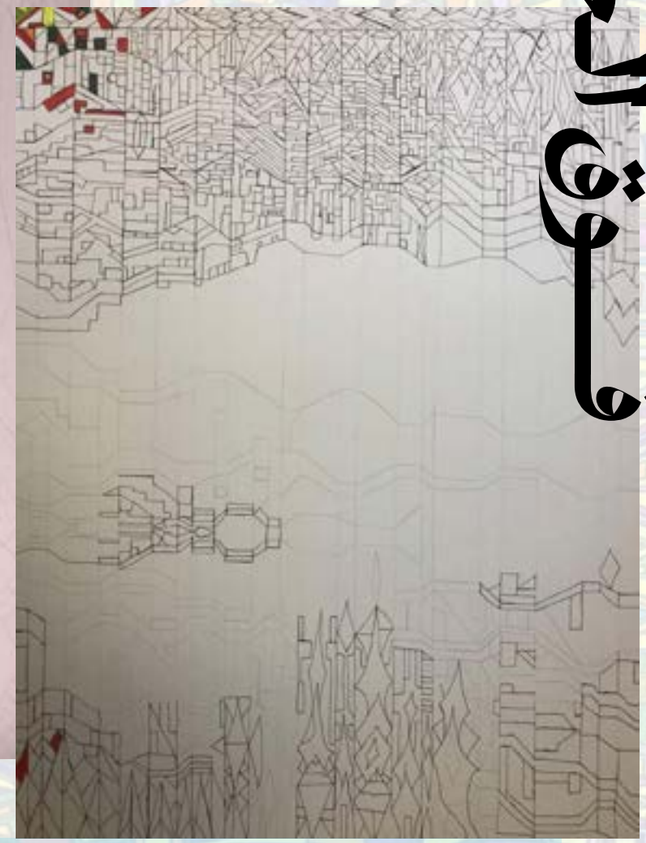
Sami studied in Utrecht, where his artistic experience expanded early on. He participated with his parents in the renowned Tei art collective, which allowed him direct exposure to the European art scene and its diverse styles.
Later, he moved with his family to France, where he worked in art studios for a period before returning to the Netherlands to pursue his own artistic project.

Sami currently works with the city's arts foundation, in addition to managing his own studio, where he produces artworks that attract the attention of both art enthusiasts and critics. He has held regular exhibitions in bookstores and art galleries.

Given his proximity to Amsterdam, the capital, the artist frequents major art museums, including the Van Gogh Museum. He is also interested in the works of Rembrandt and his printmaking house, as well as the works of Johannes Vermeer. Sami has held numerous exhibitions, including a major exhibition at the city's main train station and another at the city library. He continues to work on contemporary art projects that are generating considerable interest. Completing his works requires intense concentration and considerable time due to his meticulous attention to detail. This gives his artistic experience a distinct character, which explains the relatively small volume of his work compared to his contemporaries.

EXTRA





نافذة الحياة

Understanding the artist's work and contemplating his pieces requires understanding the pictorial logic that governs its elements and the compositional system that sustains it. The writings of the Scottish artist Tom McBride may be helpful in understanding how the elements used in Frema's works function. He says:

"I set out to create visual expressions related to the things I see, and to clarify the order that exists between things that sometimes seem contradictory. I do this because the job of a painter, in general, is to explore the interrelationship between forms and to reveal it in his work. This leads me to what lies beneath the surface appearance of things, so I paint the enduring truth that lies behind the fleeting event, the structure that forms the fundamental support of the body." Through this, he grasped what might be termed "pictorial logic," which posits that if a particular line or color exists in a painting, then other lines and colors must also be present, making the completed painting a cohesive, organic entity.

This applies, at least partially, to the experience of the artist Sami Freima. I say partially because Sami Freima does not depict bodies; rather, he constructs pictorial surfaces with a geometric character, embodying his profound understanding of the philosophy of color, which he manipulates in his pictorial compositions. This underscores his ability to produce pictorial surfaces that possess their own secrets of wonder, aligning with Tom's assertion regarding "pictorial logic."

تنتمي أعمال سامي فريما إلى المنطقة التي تقع بين التجريد الهندسي والفن البنائي الزخرفي، كما أنها تحمل حساً بصرياً قريباً من النسيج البصري لمدينة متخيَّلة، وهذا ما يجعل الأعمال تقترب من الواقعية الشيئية نوعاً ما، لأن أعماله لا تعتمد على موضوعات مباشرة، لكنها تبتكر نظامها من خلال التكرار والإيقاع والتشابك اللوني الذي يجيده بقدرات أدائية تنفيذية كبيرة. ولذلك فإنها تخلق حالة من الامتلاء البصري الكثيف، فلا توجد مساحة فارغة إلا ما ندر، ولكن بقصدية تخدم الغرض الفني، وكأن الفنان يريد إغراق العين داخل شبكة لا نهائية من الوحدات الصغيرة، ليجعل المتلقي يشعر بحركة مستمرة في مختلف الاتجاهات، وبما يشبه التمعن بمنظور عين الطائر لمدينته. ولذلك قلنا بأنها تقترب من الواقعية الشيئية، عبر التشفيرات البصرية التي نحتاج في عملية تفكيكها إلى المزيد من التأمل الهادئ. فهي تبدو وكأنها فسيفساء معاصرة، وعليه فإننا نستطيع قراءة السطوح من مختلف الاتجاهات دون أن يتسبب ذلك بأي نوع من الخلل في التكوينات العامة التي تنتظم بكلية العمل، في التكوين والبناء

Sami Freima's works belong to the space between geometric abstraction and decorative construction art. They possess a visual sensibility akin to the visual fabric of an imagined city, which brings them close to object-realism. His works don't rely on direct subjects, but rather create their own system through repetition, rhythm, and the interplay of colors, all executed with remarkable skill. This creates a state of intense visual fullness, with empty space being rare but intentional, serving the artistic purpose. It's as if the artist wants to immerse the eye in an infinite network of small units, making the viewer feel a continuous movement in all directions, akin to observing a bird's-eye view of his city. Therefore, we say they approach object-realism through visual codes that require further quiet contemplation to decipher. It appears as a contemporary mosaic, and therefore we can read the surfaces from different directions without this causing any kind of disruption to the general compositions that are organized as a whole of the work, in composition and construction. In most of the experimental works, there is an intentional overlap that leads to overlapping worlds, formed through strict geometric construction, where the composition is built from small units that are stacked together through a vertical or horizontal construction that is determined according to the angles of view towards the surfaces of his works, whose projections he has determined, and its severity is broken only by the deliberate process of color variation, to make the process reciprocal; color breaks the severity of the geometric strictness, and vice versa, which leads us to understand the abstract structures that refer to some of the influences of Paul Klee, as well as Oriental influences that appear unconsciously of the artist, where the extension of his first roots is genetically, with some symbolic influences that can be referred to the works of Kandinsky. What is striking is the absence of direct influences from his father's Eastern origins or his mother's European upbringing and passion for landscape painting. His work relies on a calculated distribution of color, juxtaposing and contrasting blocks of color and intersecting lines. This creates a feeling akin to the harmony and interplay of multiple voices in music, adding a spiritual depth to his art.

Working in black and white presents a real challenge for visual artists, as it limits the freedom they enjoy when working with multiple colors. However, Frema manages the surfaces of his works with the same skill he displays when working with colored surfaces. Because space is a crucial element in pictorial surfaces, having a clear impact on the viewing experience—offering the viewer a kind of visual comfort during contemplation, as the late Professor Muhammad Mehruddin observed—Sami Frema, understanding this role, has harnessed the energy provided by space, making it in some of his works as essential as color. He succeeded in making the negative and positive technique effective in creating depth in the executed forms, eliminating their flatness, even though they adhered to the same strict geometric structure we mentioned earlier. We can also observe a breaking of the structural rigidity by giving the space other geometric forms, such as longitudinal or transverse lines that divide the surface, or circles that suggest movement and continuity. What he does here is a kind of subversion of the overall form in terms of diversification without disrupting it.

في معظم أعمال التجربة ثمة تداخل قصدي يفضي إلى عوالم متداخلة، تتشكل من خلال البناء الهندسي الصارم، حيث ينبني التكوين من وحدات صغيرة تتراص مع بعضها عبر بناء عمودي أو أفقي يتم تحديده وفقاً لزوايا النظر باتجاه سطوح أعماله، والتي حدد مساقطها، ولا يكسر حدتها سوى عملية التنويع اللوني المقصودة، ليجعل العملية تبادلية؛ فاللون يكسر حدة الصرامة الهندسية، والعكس صحيح، مما يحيلنا إلى استيعاب البنى التجريدية التي تحيل إلى بعض من تأثيرات بول كلي، وكذلك تأثيرات مشرقية تظهر بلا وعي الفنان، حيث امتداد جذوره الأولى جينياً، مع بعض التأثيرات الرمزية التي يمكن إحالتها إلى أعمال كاندنسكي. والغريب في الأمر هو خلو تجربته من التأثيرات المباشرة لتجربتَي الأب المشرقي المولد أو الأم الأوروبية المولد والنشأة، والشغوفة برسومات الطبيعة، حيث إن تجربته تعتمد التوزيع اللوني المحسوب، ومن خلال تجاور وتقابل الكتل اللونية وتقاطع الخطوط، حيث يولّد إحساساً يقترب من التشبيه بتعدد الأصوات في الموسيقى وانسجامها، وهذا ما يضيف للتجربة عمقاً روحياً.

إن تحدياً حقيقياً يكمن للفنان التشكيلي عند العمل باللونين الأبيض والأسود، لأن ذلك يحد من الحرية التي يتمتع بها عندما يعمل مع الألوان المتعددة، غير أن فريما يتمكن من إدارة سطوح أعماله بذات القدرات التي يدير بها السطوح الملونة. ولأن الفراغ عامل مهم جداً في السطوح التصويرية، لما له من تأثير واضح على عملية التلقي، حيث يمنح المتلقي نوعاً من الراحة البصرية أثناء التأمل، كما يقول الأستاذ الراحل محمد مهر الدين، فإن سامي فريما، ولفهمه لهذا الدور، أدى به ذلك إلى استثمار الطاقة التي يوفرها الفراغ، فجعله في بعض أعماله جزءاً لا يقل أهمية عن اللون.

لقد نجح في جعل تقنية السالب والموجب فاعلة في خلق عمق للأشكال المنفذة، وألغى حدة التسطيح فيها، مع أنها خاضعة لذات البناء الهندسي الصارم الذي أشرنا إليه مسبقاً. كما يمكننا ملاحظة كسر صرامة البناء من خلال إعطاء الفراغ أشكالاً هندسية أخرى، كالخطوط الطولية أو العرضية التي تفضي إلى تقسيم السطح، أو الدوائر التي تعطي إيحاءات بالحركة والاستمرار،
وما يفعله هنا نوع من مراوغة الشكل العام على صعيد التنويع دون الإخلال به.

The Trap of the Single Painting

Ziyad Jassam
Oil on Canvas 100x100 cm
All Rights Reserved 2025 ©

In art criticism, some artists are sometimes described as "one-painting artists." This description doesn't refer to a single work as much as it points to a state of visual and intellectual repetition, where the artist reproduces the same idea, the same composition, and the same artistic language, until their works appear as identical copies differing only in minor details. While possessing a clear artistic identity is an important element in building an artist's experience, identity is one thing, and transforming experience into a fixed mold is quite another.

Art, by its very nature, is an act of constant transformation, not a state of stagnation. Therefore, a true artist doesn't stop at the limits of a particular success, no matter how much presence or fame it brings, but rather treats it as a stage in a longer journey of research and discovery. An artistic experience that doesn't evolve eventually becomes a closed repetition, and the artist becomes a prisoner of their initial success, afraid of taking risks or losing the image that both the public and the art market have become accustomed to.

Perhaps the history of world art offers clear examples of artists who have continuously renewed their tools and vision. The artist Pablo Picasso was not confined to a single style. He moved between Realism, the Blue and Rose periods, and then Cubism, continuously dismantling his previous forms in search of a new visual horizon. This is why his work remained vibrant and ever-evolving, because the essence of his art lay in transformation, not repetition.

Ziyad Jassam

Conversely, some artists repeat the same visual vocabulary because the market has grown accustomed to it, or because the audience has associated their names with a specific style. Here, the artwork loses part of its soul and gradually transforms into a consumable product rather than an aesthetic and intellectual adventure. Repetition may grant the artist quick fame or an easily recognizable identity, but over time it weakens the element of wonder and confines the experience to a closed circle.

Visual art is not an archive of past successes, but a continuous exploration. Every experience that does not renew itself is threatened with withering, no matter how accomplished it may seem. Therefore, an artist's value is not measured by the number of paintings they produce within the same mold, but by their ability to break free from that mold, question their tools, and venture into new possibilities of vision and expression.

Ultimately, the true artist is the one who remains in a constant state of aesthetic unease; constantly venturing, evolving, and rediscovering themselves. The artist who repeats their experience without transformation may succeed in establishing a familiar image, but they lose the essence of art, which is fundamentally based on discovery, renewal, and transformation.

فـخ اللـوحة الـواحـدة

زياد جسام

في النقد التشكيلي يطلق أحيانًا على بعض الفنانين وصف " أصحاب اللوحة الواحدة "، وهو توصيف لا يتعلق بعمل منفرد بقدر ما يشير إلى حالة من التكرار البصري والفكري، حين يعيد الفنان إنتاج الفكرة ذاتها، والتكوين نفسه، واللغة التشكيلية عينها، حتى تبدو أعماله وكأنها نسخ متشابهة تختلف في التفاصيل الصغيرة فقط. ورغم أن امتلاك هوية فنية واضحة يُعد عنصرًا مهمًا في بناء تجربة الفنان، إلا أن الهوية شيء، وتحويل التجربة إلى قالب ثابت شيء آخر تمامًا.

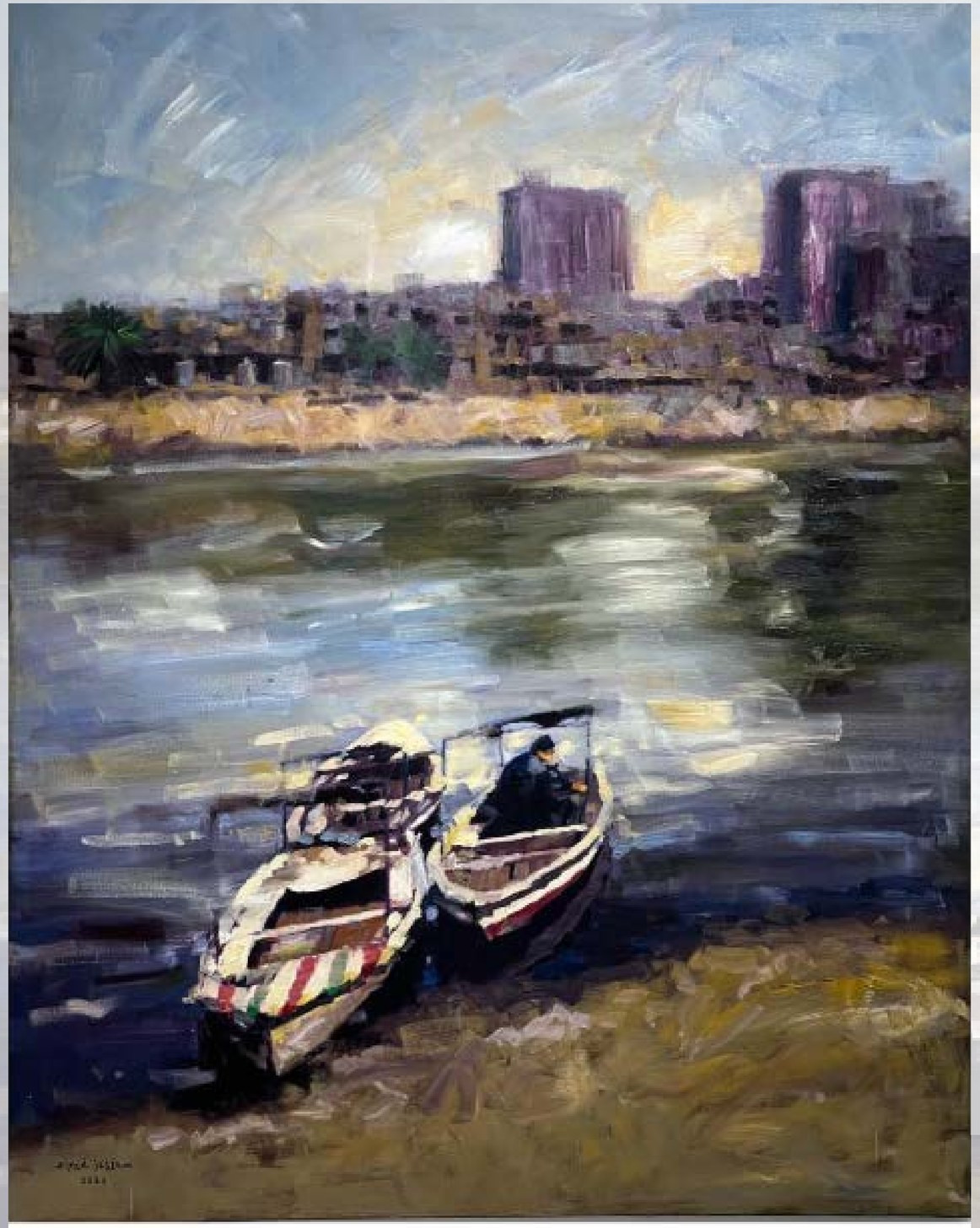
الفن بطبيعته فعل تحوّل دائم، وليس حالة استقرار. لذلك فإن الفنان الحقيقي لا يتوقف عند حدود نجاح تجربة معينة مهما حققت له من حضور أو شهرة، بل يتعامل معها بوصفها مرحلة ضمن رحلة أطول من البحث والاكتشاف. فالتجربة الفنية التي لا تتطور تتحول مع الزمن إلى تكرار مغلق، ويصبح الفنان أسير نجاحه الأول، خائفًا من المغامرة أو من خسارة الصورة التي اعتادها الجمهور والسوق الفني معًا.

ولعل تاريخ الفن العالمي يقدم أمثلة واضحة على الفنان الذي ظل يجدد أدواته ورؤيته باستمرار. فالفنان Pablo Picasso لم يبق أسير أسلوب واحد، إذ تنقل بين الواقعية والمرحلة الزرقاء والوردية ثم التكعيبية، وواصل هدم أشكاله السابقة بحثًا عن أفق بصري جديد. لهذا بقيت تجربته حيّة ومتجددة، لأن جوهر الفن لديه كان قائمًا على التحول لا على التكرار.

وفي المقابل، هناك فنانون يكررون مفرداتهم البصرية ذاتها لأن السوق اعتادها، أو لأن المتلقي ربط أسماءهم بنمط محدد. وهنا يفقد العمل الفني جزءًا من روحه، ويتحول تدريجيًا إلى منتج قابل للاستهلاك أكثر من كونه مغامرة جمالية وفكرية. فالتكرار قد يمنح الفنان شهرة سريعة أو هوية سهلة التعرف، لكنه مع الوقت يضعف عنصر الدهشة، ويجعل التجربة تدور داخل دائرة مغلقة.

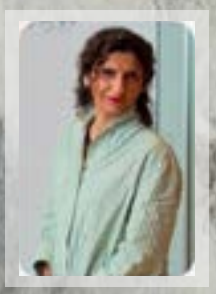
إن الفن التشكيلي ليس أرشيفًا للنجاحات السابقة، بل مشروع بحث دائم. وكل تجربة لا تتجدد مهددة بالذبول مهما بدت متقنة. لذلك فإن قيمة الفنان لا تُقاس بعدد اللوحات التي ينتجها داخل القالب نفسه، بل بقدرته على كسر هذا القالب، ومساءلة أدواته، والذهاب نحو احتمالات جديدة في الرؤية والتعبير.

وفي النهاية، يبقى الفنان الحقيقي هو ذلك الذي يظل في حالة قلق جمالي دائم؛ يغامر، ويتغير، ويعيد اكتشاف نفسه باستمرار. أما الفنان الذي يكرر تجربته بلا تحول، فإنه قد ينجح في تثبيت صورة مألوفة عنه، لكنه يخسر جوهر الفن القائم أساسًا على الاكتشاف والتجدد والتحول.



Ziyad Jassam
100x130 cm , oil on canvas (from THE RIVER BOTTOM exhibition 2023)

PERHAPS
SOMEONE IS HERE



Exploring Memory, Identity and the Human Experience Beyond Borders

Artists : Alazzawy Younis (Iraq/Germany) | Anmar Muran (Iraq/Switzerland) | Ibrahim Barghoud (Syria/Austria) | Kareem Sadoon (Iraq/Sweden) | Laye Thioune (Senegal/Romania) | Maria Balea (Romania) | Sahf Abdulrahman (Syria/Austria)

AFTER 5

After 5 Art Escape | Arad, Stefan Cicio Pop, 15 D
Opening : June 13, 18:00 | Closing : July 18, 18:00

Media Partners : Special Arad · ARAD CULTURE · CRIMC · MODERNISM