يوسف عبدلكي

مجمع الفنون بالزمالك

قاعة أخناتون

القاهرة
كانون الأول ٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة والآداب والفنون

قاعة الفنون

الكويت
شباط ٢٠٠٥

غاليري أتاسي

خان أسعد باشا

دمشق
أيار ٢٠٠٥

يوســـــف عبـــدلكي

سينوغرافيا المعرض : حكمت شطا

تنفيذ المطبوعات : نصوح زغلولة

يوسف عبدلكي

أعمال بقلم الفحم - قطع كبير

خان أسعد باشا - دمشق - أيار ٢٠٠٥

غاليري أتاسي

عن عبـــدلكي أتـكلم

حســـن سليمـــان

من هو يوسف عبدلكي؟ إنه رسام سوري ذهب إلى فرنسا للدراسة واضطر للبقاء فيها، وعلى مدى ربع قرن لم تستطع فرنسا أن تحتويه أبداً، فهو يعيش محنة وطنه، حقق نفسه كرسام وحفار، ومازال وطنه يمتلكه إن أراد أو لم يرد. ممزقاً بين وحشة الغربة، وسوء وضع المنطقة.

توقفت. اتكأت على عصا يحيى حقي. نظرت إلى عبدلكي وسألته وهو يودعني في القاهرة: هل تناول أحدٌ في نقده حسك «الميتافيزيقي»؟ أجاب : لا.

ما أقصده هنا بالحس «الميتافيزيقي» ليس «البعد الميتافيزيقي» الذي نجده مع امتداد المساحات اللانهائية لدى سلفادور دالي، أو مساحات دي كيريجو بظلالها القاتمة وأحياناً لدى ماجريت أولدي دولافو، أما الحس الميتافيزيقي عند عبدلكي فهو عالم دون مساحات، عالم من الغموض يأخذ بتلابيبك، يذكرك بمسرحيات يونسكو وأونيل وبعض أبيات من ت.س. أليوت أو بعض معزوفات بريليوز وسيبليوس، هذا العالم يعتصرك ويعطيك الخوف والرهبة من كل شيئ، دون افتعال الرمز، إن الحس الميتافيزيقي يجبرك على التغاضي عن كل شيئ.

تحت وطأة ظروف وضغوط معينة سوّد عبدلكي هذه المساحات الكبيرة وليس باستطاعة أي رسام أن يسوّد مثل هذه المساحات العملاقة، إلا بتعبٍ وكدّ، فهي من الصعب تحقيقها، فإن استطاعت هذه المساحات أن تحمل مضموناً يحتويك ويأخذ بتلابيبك، بل قد يفزعك أحياناً، يكون الرسام قد وضع أصبعه على الجرح، على جرح كل المنطقة التي كدنا نظن أنها أصبحت بكماء.

أشكاله لا تمت إلى عالم الإنسان، وكأنه يقول لك إنها عظامك أنت والحائط المسدود الذي أمامك هو الذي شلّك عن النفاذ منه، وكلما خضعت المنطقة إلى تهديد، كلما زاد عدد الكائنات الممسوخة حولنا مثل أسماك عبدلكي المتوحشة، إنها مخيفة فاغرة فاها على رغم أنها طفيلية، وأوانيه وثنية قديمة تضيع مع حائط مسدود، كأنها تجبرك على العودة إلى الوثنية، كحال المنطقة الذي عاد إلى عهوده القديمة الرجعية، وحذاء لا يصلح أن تلبسه إمرأة، لكنه يصلح لإمرأة أسطورية تركته كي تشلك، إنه حذاء «ميدوزا».
وتشعر دوماً بتهديد من أن تخرج هذه الأسماك من صناديقها لتفتك بك حتى سمكته الوحيدة التي وضعت على طبق تشعر أنها اقتاتت على لحم البشر. في لوحته «رأس سمكة٣» رأس سمكة رسمه كثيراً، ولكن من قال إنه رأس سمكة؟! إنه المسخ بعينه الذي آل

إليه بطل رواية كافكا «المسخ» الذي حملته أمه لتلقي به في النهر.

أهي إستغاثة مكبوتة من هذا العالم الذي يعيش فيه، إن كل أحجامه تخرج عن نطاق استخدامها الآدمي أو حجمها الطبيعي، كلها في عالم مظلم موضوعة أمام حائط أسود لا نفاذ منه. إنها لوحات تنطلق من منظور حديث لا يضع وجهة نظر البناء والتكوين في المرتبة الأولى، لأنها تجاوزت كل هذا، تجاوزته إلى كونها نبضٌ حي. وما أسهل الحديث عن البناء الفني.

حين يشعر الإنسان بوحشة الغربة، حتى في وطنه، حتى مع رأس سمكة متوحشة بعد أن قطع رأسها يظل خائفاً منها، فهي فاغرة فاها تنتظر لكي تنقض عليه وتلتهمه، كلنا أصبحنا في حالة اللامعقول، بعضنا يلهث والبعض الآخر مايزال يتربص بك حتى وهو مكبّل.

إن عالم يوسف عبدلكي على رغم سوداويته يحتويك فنياً، أسماك وجماجم من عالم آخر، عالم أسطوري ينتظر البطل الأسطوري الذي سيطأ كل هذه الجماجم والزهور التي خرجت لتوها من توابيت الموتى، وينتفض محطماً ذلك الجدار الحالك، وكأننا ننتظر «كيمون» ذلك البطل الأسطوري بحربته في قصيدة الشاعر اليوناني «رشيدموس»، ويحطم سدود عبلكي السوداء. تشعرك لوحات عبدلكي أنك في شرنقة مظلمة، يجب أن تمزقها كي تشعرك بحريتك.

أما أنا فسأمضي متكئاً على عصا يحي حقي، لقد كان محقاً -رحمه الله- حينما قال لي: إنك ستحتاجها يوماً. فأصبحت الآن السند الوحيد لي. وهذا يذكرني «بكيركجورد» الذي قال فنجان القهوة الذي أمامي أقرب إليّ من كل الناس. من هم الناس؟ فكل فرد يكذب على نفسه حتى يصدق كذبته هذه ويقتنع بها. أمثال عبدلكي نادرون، فلقد انتشر المدّعون.

فلأمض مخاطباً نفسي إذ أن كلماتي ليست أكثر من تعبير عن أخطاء يقظة. وأتساءل ألم يبق لنا من القدرة سوى أن نسير في هذا الطريق المظلم، أن نسير فيه بلا هدف ولا غاية ولا أمل حتى آخر العمر.

القاهرة - آذار/مارس/٢٠٠٥

يوسف عبدلكي

آلان جوفروا

مراقبٌ كبير للظواهر الحية، حفارٌ دقيق، صارمٌ ومنهجي ولكنه أيضاً شاعرٌ بالصور.

قدم يوسف عبدلكي في البداية مجموعات بشرية برؤوس مقتّعة، ممثلين يبحثون عن مؤلف كما شخصيات بيراندييللو. كان يسجلهم في الليل، ليل رهيب الحلكة يحتله الموت والوحوش.

تلك كانت «ملهاته الإنسانية»، ملهاة مأساوية لم يُقصَ عنها أبداً لا التشويه ولا الهزءً. شيئاً فشيئاً إختفى الأشخاص، ومن قلب الليل ذاته بزغت حيوانات ونباتات حضورها طاغٍ لدرجة يخيل لنا أننا نلمسها بعيوننا.

لا «واقعية قصوى» هنا، لابل ولا حتى «واقعية» بالمعنى التقليدي للكلمة : كل شيئ يجري كما لو أن عبدلكي بكل خط يرسمه يعيد إبتكار الطبيعة، ويؤلف بعناية وتمهل موسوعة ما للظواهر الطبيعية.

حدة رؤيته ماضية، تجعلنا نشعر معها وكأننا نستيقظ من حلم عندما نتأمل لوحاته. كما لو كنا قبلاً لم نرَ شيئاً قط. لم نرَ في العمق ولا على السطح ما هي السمكة فعلاً.

عبدلكي يدخل في الجمجمة أو في السمكة أو في حذاء المرأة كما كان «هنر ميشو» يدخل في تفاحة. لعله مزق السمكة إرباً قبل أن يعيد تركيبها. إنه لايقدم السمكة أو حذاء المرأة أو جمجمة الثور : إنه يبعثه. هذه هي قدرة الإدهاش لديه : كل شيئ محكوم بالموت والتلاشي. ولكن كل شيئ يمكن أن ينقذ كما لو من طوفان.

كل ظاهرة حية هي معجزة مادية، كنز أو لغز. يا للمفاجأة عندما نعيد اكتشافها!
لا أعرف مالذي يفعله ليفلح في ذلك ؟ المراقبة والإنتباه الأقصى لايكفيان. كل شيئ يجري كما لو أنه يريد إعادة ابتكار العالم وحمايته إلى الأبد من الإهانة، من اللامبالاة ومن

ترجمة : أسامة غنم

النسيان. كأنه وهو ميت أمام جمجمة الثور يريد من الظواهر الحية أن تحل محله، هو الحفار السوري.

لا، ليس «عبدلكي» هو مايثير إهتمامه. إنما كل ماهو «ليس عبدلكي»، كل ما سينجو بعده، وكل ماسيتجاوز عبدلكي لزمن طويل، طويل جداً. هذا مايثير اهتمامه.

بودلير -أنا واثق من هذا- كان ليدهش لهذه الأعمال. كان سينظم لها قصائد وسيكتب نصوصاً متأججة حماساً.

سيكون هناك دوماً نهار، وسيكون هناك دوماً ليل، وهناك نورٌ دوماً، على الأقل بضعة مليارات من السنين، وظلام سيكون أيضاً، وفي هذا النور وفي هذا الظلام الأبديين يعمل عبدلكي، كما لو على بصيص شمعة شحيح، شمعة بسيطة ترتجف في مصباحها.

عندما يصل إلى هذه النتيجة، التي أسميها البعث، يبتسم ويغدو سعيداً، يتوقف، يضع أداته جانباً فلم يعد هناك من داعٍ لأية إضافة.

إما أن يكون العمل حياً أو لا يكون. إما أن يبزغ من جديد أو لا يبزغ.
سؤال الفن كله يكمن هنا : وكلمة الفن هي أصلاً غير مناسبة، فالموضوع ليس الفن بل تحول الموت إلى وجود حي.

سمكة عبدلكي ليست سمكة : إنها سهم، شعاع، تنفس، دعوة مهموسة للحياة. ولكنها أيضاً سمكة : لا أعرف أنا هل هي سمكة سلمون أو سردين، لكنها سمكة تطير كما العصفور في الليل الذي هانحن نعاود الغوص فيه.

في عمل فحم كبير حيث رسم عبدلكي رأس سمكة في علبة، هذه الرأس الكبيرة تحدق فينا، كما لو أن صورة الموت بالنسبة لعبدلكي أكثر حياة من صورة الحياة نفسها.

يوسف عبدلكي وحلم الحياة المقطوع*

نـــزيه أبـوعفـــش

عرفت يوسف عبدلكي منذ أكثر من ثلاثين سنة. كان مجرّد «هاوي رسم» مفتونٍ بقوة الأمل، وكنتُ مجرد «هاوي كلمات» أبشر بخيبته. على هذه المائدة الملتبسة التقينا. وعلى طرفيها قامت أجمل ولائم الصداقة.

ومنذ ذلك الحين (رغم جميع الخيبات والمحن والكوارث والأعطاب الروحية التي تُخلِّفها عقائد الاستبداد والمطاردات والسجون/المعاهد الوطنية لتأهيل الخارجين على الصراط الرسمي للعقيدة) ويوسف عبدلكي ما يزال يأمل. يأمل بريشته ويأمل بقلبه، ويواصل رحلته السيزيفية «الآمِلة» إلى أعالي الهاوية: هاويةِ الإنسان.

«روح غير قابلة للهدم»: ذلك ما كانَهُ يوسف عبدلكي، وذلك ما سوف يبقاهُ: «إنسان يأمل!...». وعلى اللقمة المريرة لذلك الأمل الضاري كان يتغذى ويواصل حياكة حلم حياته، بالأسود والأبيض حيناً، وبالأسود والأسود حيناً، وبإيمانٍ من يكابدُ ويأملُ ويثق... في جميع الأحيان.

كان، بإيمانه وشجاعةِ أحلامه، وبموهبته قبل كل شيء، أشبهَ بدودةٍ عزلاء تحفر فضاء حياتها في كتلةٍ هائلة من الغرانيت (وعموماً.. ما الذي يفعله الفنانون غير ذلك؟!..) ولكنه، طوال تلك الرحلة «الدوديّة» المضنيةِ في دماغ الصخرة الأصمّ، كان قادراً ، بدأبِ الباحث الشجاع، على حياكة أنبل الأحلام وأكثرها استقامةً وعلواً وإثارةً لأسئلة الضمير والعقل؛ وفوق ذلك كله، بل وقبل ذلك كله، استطاع أن يظل مخلصاً للسؤال الأشقّ والأكثر جوهرية وإلحاحاً: «سؤال الفن».. الفن الذي لا يمكن أن يُتنازَلَ عنه إلا في حالة واحدة: التنازل عن الشرط الأول في دستور العقيدة الفنية.. أقصد «شرطَ الإيمان».

قلتُ «الإيمان»، وأعني ذلك تماماً. ولعل الفارق الجوهري الذي يميز يوسف عبدلكي وأمثاله من عائلةِ العَبَدة المؤمنين، عن سواهم من الشغّيلة الطارئين على هذه العقيدة، ليس مجرّد فارقٍ في المهارة والخيال كما يقول جون برجر، وإنما هو فارقٌ أخلاقي أيضاً: إنه - تماماً - الفارق الجوهري بين المؤمن الحقيقي وبين المخادع الصغير الذي يتسلّل إلى المعبد ليتسوّل صَدقاتِ الآلهة.

---

*تقديم معرض عبدلكي في دار الأندى - عمان ٢٠٠٣

كان «يوسف»، إذْ يُراهنُ على نفسه وطاقاته، إنما يراهن على إيمانه أيضاً؛ وبالتالي على ضرورةِ - بل وحتميةِ - أن يكون «الفنّ» هو الغاية التي لا يجوز التفريطُ بقيمها. ولإدراك هذه الغاية لا يتوقف الفنان (ذو النَسَب الإيمانيّ) عن ذرف الكثير من الأحلام، والكثير من الغصّات والشهوات ، والكثير الكثير من آلام العقل والقلب، وعَرقِ مكابداتهما المضنية في الطريق إلى الطرفِ الثاني من الصخرة: طرفِ الحياة.

فإذن: «لا تفريطَ برسالة الفن» أيّاً كانت المسوّغاتُ التي تُمليها «الضرورات التاريخية» على الفنان المشتغل في ميدان الأمل/ميدانِ الالتباسات الكبرى، و الزَوَغانات الكبرى، والمخاتلات الكبرى: ميدان العمل السياسي.

«لا تفريط برسالة الفن»: بل - وهذا ما فرضه يوسف عبدلكي على نفسه منذ البدايات - إنّ على الفنان المشتغل في متاهات ما يُسمَّى بـ «الهمّ العام» أن ينتج فناً «أكثر فنيّةً»، وأكثر رهافةً... وأكثر كمالاً أيضاً. القيمُ العظيمة لا تكفّر عن خطايا الأداء الركيك. وبالتالي: الفن ليس «دار أيتام» مفتوحةً لرعاية المعاقين من ذوي النوايا الطيبة. الفن حربٌ أبدية مع الكمال.

«الكمال»؟... ما أرعبَ هذه الكلمة! ما أفظعَ هذا الطموح!

منذ ذلك الوقت ويوسف عبدلكي يتعارك مع كمالهِ. ينقضُه ويُعْلِيه. يشكّ ويوقن. لا يكاد ينتهي من مطاردةِ حلم (أو مطاردة كابوس) حتى يقلب الخريطةَ كلّها.. ليبدأ من جديد. ودائماً كانت له نقطةُ صفرٍ جديدةٌ ينطلق منها. دائماً كان لديه ما يحلمه، ويعيشُ لأجله. ودائماً كان لديه ما يكفي من زوّادة الزاهد، الحكيم، الصارم والمتطلِّب: عابدِ الفن.

من المستحيل على أيّ فنان أن يواصل - سنةً بعد سنة ومجازفةً بعد مجازفة - النحتَ في صخرة أحلامه ويظلّ جيداً. لكن يوسف عبدلكي استطاع أن يفعل. وعلى أي حال: ثمة في تاريخ الأحلام - تاريخ الفن والشعر والموسيقى وسواها - أسماء كثيرة لأناسٍ امتلكوا الشجاعة الفنية نفسها، والشجاعة الروحية نفسها، وشجاعة تقديس «قيم الفن» نفسها. كثيرون وكثيرون كان الفنُّ الخالصُ هاجس حياتهم، أو ربما هاجسَ موتهم (موزارت، فان كوخ، رامبو، ... إلخ) كانت أصابعهم - أصابع أرواحهم - قادرةً، في أشقّ الظروف، على «حُلمِ» ذلك الكمال.. وعلى ملامسته أيضاً.

حسناً، أعرف وتعرفون: في الفن (مثلما في الفلسفة والعلوم) استحالةُ بلوغِ الكمال

هي الدافع الأكثر إلحاحاً لمطاردته والسعي إلى إدراكه. على أن يوسف - شأنه شأن كثيرين من معاصريه، وممن سبقوه - كان في الكثير مما أنجزه يلامسُ هذا الكمال القاسي - كماله الخاصّ؛ ثم لا يلبث أن يتجاوزه إلى كمالٍ آخر، إلى أمَلٍ آخر، إلى كمينٍ إبداعيّ آخر، أو قُلْ: إلى خيبةٍ أخرى.

هي ذي تراجيديا العابد الأصيل: يصِلُ ليُعاودَ البدء. ويبلغُ... ليخيب.

منذ بداياته الأولى ويوسف عبدلكي - في مسعاه التعبيريّ - مأخوذٌ بجوهر رسالته قدْرَ ما هو مأخوذٌ بصياغتها ودلالاتها البصرية (سمِّها دلالةَ السطح). تعنيهِ الفكرةُ في كلّ نأمةٍ وفي كلّ انحناءةِ خطّ، وكلّ تفصيلٍ قد يبدو ثانوياً، لكنه، في كل هذه التدقيقات الصارمة، لا يتنازل لصالح الإنشاء: إن اشتغاله على تفاصيل وهوامش السطح إنما هو اشتغالٌ دؤوب على الجوهر: فتحتَ قشرةِ السطح يكمن مغزى البذرة.

طباعة على الحجر - ١٩٧٥

البدايات الحقيقية ليوسف كانت مع الأحصنة وأشباهها/الأحصنةِ - الوحوش (كان يسمّيها: الأحصنة المضادّة) ومنذ تجاربه الأولى على هذه الكائنات، النبيلةِ منها والمتوحّشة على حدّ سواء (لعله كان يفكر في الأحصنة - الناس!...) استطاع يوسف - واضعاً الكائن في مواجهة نقيضه - أن يُبرزَ أقصى ما يمكن لفنانٍ أن يبرزه من طاقات الشرّ لدى هذه الكائنات الخنزيرية (الأصح أن نقول: أولئك الرجال الخنزيريين) الذين، بوقارهم وجلافتهم وأنيابهم وربطات أعناقهم ودُكّنةِ بياضِ أحداقهم المشحونةِ بطاقةِ الموت، يتحولون إلى خليطٍ من بغالٍ وخنازير وآكلاتِ لحومٍ لها هيئةُ بشر، بشرٍ حقيقيّين ومألوفين، مدرَّعين بقوةِ التسلط وشهوة الافتراس وهَيبةِ القُبح.

لم يتوقف يوسف عبدلكي يوماً واحداً عن العمل على صياغة حياته، حتى جاءت فترة سجنه - تأهيلهِ وطنياً - الممتدة بين عامي ١٩٧٨ - ١٩٨٠، فكان لا بُدَّ من التوقف عن الإنتاج بصورة شبه كلية (وهذا بالطبع واحد من الشروط الأساسية لعمليّةِ التأهيل). انقطع الفنان عن العمل وتفرّغ للأحلام. كلُّ ما أنجزه خلال هذين العامين بعضُ الرسوم الورقية، والملوَّنات الصغيرة، إضافة إلى منحوتاتٍ لـ «حمائم» بالغة الرهافة والصغر كان يعملها من العجين - بقايا خبز السجناء.

سنتان وهو يحلم.

سنتان وهو يحيك تعاويذَ حريته - تعاويذ «الأمل»!..

وفي هذه الفترة التأديبية، حسبما أظنّ، ظهرت علامات المخاض الأولى لولادة

يوسف عبدلكي الثاني: نوبةُ عطشٍ إلى نقضِ ما تحقّق، وأيضاً: عطش جديد إلى محاولةِ ملامَسةِ السقف. العطش الحقيقي يقود دائماً إلى مغامرات أخرى وأخرى: إنها شهوةُ البحث عن الينبوع.

وفي هذه المرحلة تجلّت الفوارق الجوهرية لا في مضامين «الرسالات» بل في اختزالاتها، ودقّةِ رموزها، وتواضُعِ أدواتِ قولها.

الانتقالُ لم يكن انقلاباً في «المغازي» بقدر ما كان تبدُّلاً في اللغة، والعلاماتِ، ومفاتيحِ الأبواب. إنها الفوارق نفسها بين ما يفعله المؤرخ أو المراسل الميداني، وبين ما يمكن أن يفعله شاهدُ المذبحة الواقف على التلّ. هو تماماً الفارق بين المجلَّدات التوثيقيةِ المعبأة بالتفاصيل - التأريخات، وبين الرسائل المرمَّزة، المختزلة، المتقشفة، وأيضاً: المشحونةِ بصَرخاتِ الدم.

رقَّتِ اللهجةُ، وخَفَتتْ جلَبةُ الصوت، وتقلّصت العناصر والتفصيلات: أمام المذبحة ليس من الضروري أن يُكثر الشاعر - مؤرخُ العذاب - من الكلام.

وفي هذه الآونة من احتدامِ المذبحة واحتدامِ أحلام شهودها وضحاياها، جاء يوسف عبدلكي الشاعر؛ يوسف عبدلكي الذي سيكون بوسعه - دونما أي ادّعاء - أن يحول صرخة المعاناة إلى قيمةِ جمال، ويحوّل مغزى الجمال إلى غصة؛ لكنْ، أيضاً: دونما أي تنازلٍ عما هو «جوهريّ» في أساسِ نصّ الرسالة. الصرامةُ التي نُفّذت بها أعماله الأولى، هي الصرامةُ نفسها - بل وربما أكثر - التي تتجلى في الصياغات المرهفة لأعماله المتأخرة: الصرامة الفنيةُ والأخلاقية التي تخفي وراءها الشهوةَ النبيلة إلى ما هو كامل، نقيٌّ... ومتواضع قبل كلّ شيء.

في هذه الفترة «الإيمانيةِ» بحقّ، بدأ شغله على ما هو «مرذولٌ» ومُستصغَرٌ من العناصر. غاب البشر وحلَّت الأشياء: الأشياءُ الأكثر صغراً وضآلةَ شأن: أغصان النباتات، الأزهار ، القواقع، الأحذية، إلخ... إلخ. يرسمُ الكائنات (وحتى الأشياء) مفصولةً عن حياتها، يرسم الحياة المذبوحة، كأنما هو - في الجانب الآخر من دماغ الحالم المأخوذ بجاذبية الأمل - يؤرخ لمذبحةٍ كونية، أزلية وشاملة.

في إلحاحه على هذه العناصر المبتذلة والهامشية، بدا يوسف عبدلكي وكأنه يعمل على «تشخيص» الغياب. بالأحرى: استحضار ما هُوَ - أو مَنْ هو - غائب. حذاء المرأة، مثله مثل أي تذكارٍ صغير مهملٍ في الركن، بقدْرِ ما يضاعف من ألم الغياب، بقدر ما يجعل الغياب حاضراً.. وحياً. القوقعة - بعيداً عن المجاز - ليست سوى وعاء حياة «فارغاً» من مادة حياته. الأحذية: أوعية أخرى لحياةٍ غائبة، مُغيَّبة، وراسخة في البال وذاكرة القلب. أعناقُ الأزهار المفصولة عن أمّهاتها ليست أقلّ

من صرخةِ استغاثةٍ قادمةٍ من جهة الجمال. وعلى الدوام: الإنسان حاضرٌ في الأشياء والنباتات والحيوانات - حيةً وميتة، في التفاحة وفردةِ الحذاء وتويجِ الوردة الذي - في إصراره على التذكير بقوة الحياة - يرفض أن يكون مجرّد تويجِ وردةٍ محنّطٍ في خزانة الموت.

هنا: الأشياء ليست بصمةَ غيابِ الحياة فحسب، بل هي بصمة الحياة أيضاً. الأشياء - في أعلى درجاتِ موتها - مسكونةٌ بالعاطفة، مسكونةٌ بلطافةٍ من تُذكِّرُ به، وبرأفةِ (قلْ: بحبِّ) من يخضعها لسلطةِ قلبه وعينيه.

هنا - لدى يوسف عبدلكي - ما من «طبيعةٍ ميتة»، ذلك أنه إذْ يشتغل على «ما هو ميْت» لا يرسم موتاً، بل يحوّل مادة الموت إلى مادة حية؛ قل: إلى فكرة.

إن القدرة على إبصار الجمال تكشف الروح المستترة لما هو جامدٌ وميْت. إبصارُ الجمال: ذلك هو، أيضاً، أحد شروط العقيدة.. عقيدة الفنّ.

إن ولع يوسف باستحضار ما هو هامشي يخفي شهوة حقيقية إلى الجوهر. لا زوائدَ، لا بذخَ ولا ادّعاء ولا عناصرَ فائضة عن الحاجة. المائدة كلها مقتصرة على ما هو جوهري: لقمة الجمال. كأنه بذلك يتعمّد نقضَ ثقافةِ «استعراض الكرم» الذي هو الوجه الآخر للرغبةِ في إذلالِ الضيف. العاشقُ الحقيقي يكتفي بإهداءِ وردة.

حين يتعلق الأمر بـ «اللقمة الجوهرية» يغدو كلُّ ما هو فائض مجردَ استعراضٍ مفضوح، قلْ: مجرد خدعةٍ لاستدراج دهشة الضيف. ثمة من يتلذّذ بهذه المناورة : البذخ، وهكذا - حسب تعبير تيموني ليري - يتحول الفنان من حامل رسالة إلى مجرد مخادع «مثل الطبيعة في نيسان: يكسو شيفرته السرية بريشٍ خيالي. وإذْ يلتقط القارئ الثمار يأكلها على عجل ويلقي بالبذرة إلى الأرض، ناسياً أن الرسالة - الشيفرة - موجودة في البذرة».

وإذ يؤكد يوسف على نفي الإضافات والعناصر المجمِّلة، فإنما يؤكد على ما هو جوهري في عقيدة الفنان: ما يعنيه هو «البذرة». وهكذا تقلصتِ العناصر إلى مداها الأقصى. «غصنُ وردةٍ» لا أكثر. في هذا التفصيل المتواضع تكمن الرسالة كلها. تفصيل؟!.. بل قلْ هو «الشيفرة». إن كل تفصيل صغير في الحياة هو الحياةُ كلها. لعل ذلك ما عناه دوستويفسكي في محاولته الإجابةَ على سؤال الحياة الشائك الكبير: «هل سبق لك أن تأملتَ ورقةَ نبات؟..».

ورقةُ النبات هي الصيغة «المرمّزة» لورقة الحياة: هي - بقراءةٍ ما - صيغةُ الإنسان ذاتها. الطريقة التي تصنع بها ورقةُ النبات هي نفسها الطريقةُ التي يُصنع بها الإنسان. والفارق كله ليس أكثر من بعض التبدلات السرية التي تطرأ على «أسلوب»

الحياة في إبداع نفسها.

«ورقة نبات؟..» تلك هي صيغة دوستويفسكي في تأويله لمعادلة الحياة. و«عبدلكي» في أعماله الراهنة يصرُّ على دقّة ورجَاحةِ هذا التأويل. إن بوسعه أن يكتفي برسم الهواء ليُذكّرك بحضور الطائر (أو ربما بغيابه). تقشفٌ أقصى، واختزال أقصى (نتذكر قطعة خبز دالي وكرسي فان كوخ، وحمامة بيكاسو إلخ...) كأنه، بتغييبهِ المتعمَّد للعناصر، يستحضرها ويؤكد على وجودها الأكثر دراماتيكية وفصاحة. يرسم الحياة كمن يرسمُ موتاً. وإذ يشيرُ إلى الموت فكأنّه يستحضر صورة الحياة بكاملها.

غصنُ وردة هنا، ورأسُ سمكة هناك: تلك هي حيثيات الرسالة كلّها. احتفاءٌ بجمال ما هو حيّ (ما ينتسب إلى الحياة) تقابله صرخةُ احتجاجٍ بالغةُ الضراوة إزاء ما ليس حياً (بدقة أكثر: ما سُلِبَتْ حياتهُ منه). لا أكثر من «رأس سمكة» ليضعك في مواجهة الموت، ومن عِرْقِ نباتٍ عائم فوق ظلّه ليذكرك بكاملِ صورةِ الحياة. نعم، الفن ليس خطاباً؛ إنه الشيفرة.

في تحوُّل يوسف إلى قراءة الأسماك تتجلى رغبتُه الأكيدة في تعميق الصرخة (لا في التخلي عنها كما يتوهم البعض). إن صناعة الجمال يجب ألا تبعِدَ الصانع عن تَحَسُّسِ الندبةِ المفتوحة في القلب.. قلب الحياة.

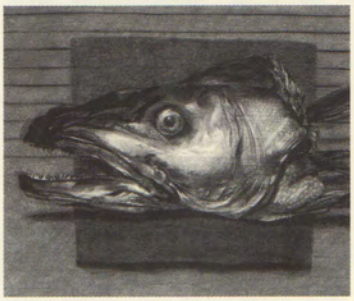
فالأسماك، أو سواها، ليست أقلّ من تمارين ذكية على قراءة الألم. رأس السمكة لدى عبدلكي هو رأس الحياة. وفي اشتغاله على هذا العنصر الزاهد تصل التراجيديا إلى أقصاها: أسماك تحلم الحياةَ عبر أفواهها اليابسة المدوّرة المفتوحة على هواء الموت. في عين السمكة يمكن قراءة العذاب الأقصى. تُقْرَأُ الصيحاتُ المتيبّسة في الهواء لأناسٍ هلكوا في مذبحة.. وتبحّروا في النسيان.

لكنْ: لا. لا السمكةُ ولا الوردة. إنه يرسمُ عذاب الحياة. وفي هذا تكمن القدرةُ على إبصارِ الألم.

نواصلُ القراءة:

رأس سمكة مقطوع (رأس إنسان/رأس الحياة) راقدٌ على منضدةِ موته، تتصاعد من غلاصمه فقاعات الهواء (فقاعاتُ حياته!). ما من صورةِ موتٍ أشدّ ترويعاً من صورة هذا الرأس: رأس سمكةٍ يتنفّس هواءَ موته. كأنّ السمكة إذْ تتنفّس الموت تتنفّس أحلامها فيه. سمكةٌ تحلم الأوكسجين. ميْت يحلم الحياة (بوسعنا أن نتذكّر عمله - الحفر المكرّس لتذويب فرج الله الحلو في حوض الأسيد).

هذا العمل - الرأسُ المتنفِّس - ليس مجرد بورتريه لسمكة ميتة. إنه بورتريه



لشخص الموت ذاته: حاضراً، محسوساً، وأكيداً. لا أستطيعُ، إذْ أنظرُ إلى هذا الرأس، إلاّ أن أُفكّر في أعمال «المعلمين الكبار» عن صلب المسيح، أو رجمِ المجدلية، أو قذف سان سيباستيان بالسهام، فيما هو - في السرّ وشِبْهَ مبتسم - يتضرّع أن يأتي الموتُ سريعاً وأسرع...: يتبسَّمُ ضراعته.

في هذا العمل (الأيقونيّ إن شئت) تتجلى قدرة يوسف على إبصار الألم وقراءتهِ. في هذا تصِلُ الضراعةُ إلى أقصى حدود يأسِها.

أبداً، لا يمكنني، إذْ أتطلّع إلى هذا الرأس الميت، إلا أن أتذكّر شهقةَ تولستوي بعد سماعه الرباعية الوترية الثانية لـ تشايكوفسكي: «أهي حزينةٌ روسيا إلى هذا الحد؟!...»

أنا الآخر، في ما يشبه التنصُّتَ إلى مارشٍ جنائزيّ، أُمعنُ النظر إلى الرؤوس المفرغة من حياتها وأشهق: أحقاً أن بلادنا - سورية - حزينةٌ إلى هذا الحد؟!..

يبدو لي أنْ: نعم...

.....

.....

وردةٌ مذبوحة. حذاءٌ مهمل. سمكةٌ مشلوحة في الموت. سفاحون. جبابرة. وبشرٌ يحلمون....: تلك هي الشيفرة. ذلك هو الرهان.

رهانٌ على العدالة في مواجهة الفظاعة والتعسُّف...

وعلى الجمال في مواجهة القبح وتدهور قيم الروح

وعلى الحياة في مواجهة ذابحيها!!...

رهانٌ خاسر؟!..

ومن قال إن الفن يراهن على الفوز؟

الفنُّ ليس إلاّ صوت أحلامنا الخائبة:

على هذا التعريف الملتبس التقينا منذ ثلاثين.... وأكثر.

يوسف والأشياء

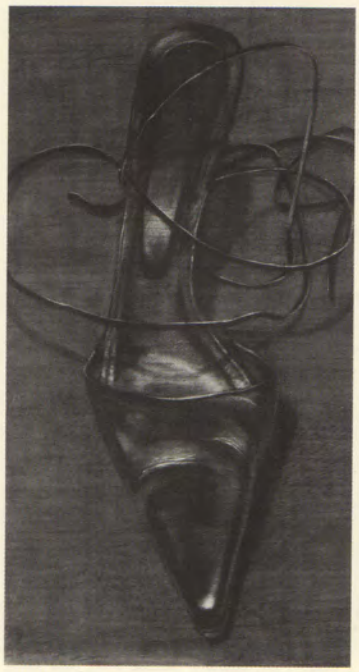
عادل السيوي

زهرة تحاول بمفردها استدعاء المعنى كله ، سمكة مندهشة ، رأس لانعرف إن كان مقتنعا بإنفصاله عن الجسد ، أم هو صرخة توقفت كحجر فى الحلق، قدح يقف هناك وحده ، يحتضن فراغه الحميم ، لا يبدو أنه قد إمتلأ يوما ما، أشياء متوحدة تبحث عن مبرر لوجودها، هنا والآن فهل هو عرض رصين للعزلة..؟ أم إعلان صوفى عن رغبة الجزء في الرجوع الى الكل ..؟ تلك المفردات الوحيدةفى دائرة العين ، هل تؤكد الغياب، كما تستدعى محارة البحر كله ، ونتوهم في حذاء المرأة إكتمال حضورها الجسدي ..؟ أم أنها أشياء تتجلى أمام أعيننا لآخر مرة ، كى نصبح شهودا على تحللها النهائي ..؟ أين تستقر هذه الزهور والأحذية والاقداح ، وهل يستريح رأس السمكة فوق غياب جسدها ، وتؤنس الظلال وحدها تلك الأشياء المقطوعة عن العالم .؟ الا تهب نسمة ما وتحمل لها أصوات صخبنا ، وتخترق ذلك الهواء الساكن الذى يلفها..؟

إنها أشياء يوسف عبدلكى ، جمعها بحنو بالغ من بين أشياء العالم ، وبحث لها عن ضوء وعن مكان يليق بها ، مكان مرهف من الاصداء ، التى تصنعها المفردات ذاتها ، مكان لا يريد أن يدلو بدلوه ، صنعهما يوسف معا برهافة، ولفهما معا أيضا ، بهواء من زمن قديم.

أسئلة كثيرة تلاحقني، وانا أشاهد أعمال يوسف عبدلكى الأخيرة . أدهش من قدرته على الاتزان فوق نصل البين بين، يتأرجح بين أناقة الأشياء وتواضعها المذل، بين الصراخ والغناء، بين الحضور البرىء للشىء ، ووشاياته المتلاحقة.

سمكة تستقر مكتملة ، فى طبق وربما فى صندوق أو فى فراغ اللوحة نفسه ، سمكة لا تؤكل في جميع الحالات، وتستقر جانبها في نفس الطبق اسئلتنا عن قسوة هذا الانخلاع ، ولكن هذه الأسماك المهولة ، تنسجم على نحو مضىء ، داخل حيز مرسوم، تحاصرها خطوط تجرح السطح وهى تمر مسرعة ،فتنفصل عن أسماك العالم ، وتصبح بذلك سمكة عبدلكى، ورغم دقة تفاصيلها ومصداقية ظلالها ، ورغم واقعيتها البازخة ، لا تصدر تلك الصرخات الجنائزية التى نسمعها فى أسماك شام سوتين أو ذبائح رمبراندت، أو ذلك



الرنين المتواصل والمكتوم للقوارير ، فى أعمال موراندى وحسن سليمان.

أسود هذه اللوحات لا عتمة فيه ، بل يملك بريقا حميما وإيقاعا داخليا ، لايخفى وإنما يؤكد الحضور. سجل ليوناردو دافنشي يوما فى مذكراته «أن من يهرب من الظل يهرب من المجد» ربما لو زاد كرمه قليلا ، لكتب أن من يتجاهل الظل يفقد بصيرتة بلا رجعة. إنها الظلال : نصف الضوء ونصف العتمة ، وسيلتنا للدخول بألفة الى المشهد. و يوسف طباخ ظلال ماهر، يعرف أولا تلك المنطقة التى تشعل الظلال فيها العواطف وتخطف العين، ولكنه يدرك أيضا ، أين تقع تلك النقاط التى يشتبك عندها النور بالظلمة، بعيدا عن تصادم الاضداد ، بعيدا عن حروب الاختفاء والظهور، الوجود والعدم، للظلال عند يوسف قيمة تجسيد تفوق قيمة الخطوط ، بل وتبتلعها أحيانا ، وكأنه يزرع فى رماديات بذور اللون، الظل هو حليفه الاول، عندما يبنى كتله ، ويحيط بها ، ويمهد لارتكازها على ما حولها.

كتب هيدجر شعرا صافيا حول حذاء فان جوخ ، تذكر برودة الأرض وفعلها المستمر، تذكر نهارات العمل المضنى فى الحقول ، وتكلم عن القدم المتآكل وهو يعود منهكاً فى المساء داخل رطوبة الحذاء ، عن الفلاح الغائب ، وأخيرا عن ذلك الفاصل البائس بين الأرض وجسد الإنسان، ورفع دريدا ذلك الغطاء بقسوة طفل برىء ، عندما أدرك أن هيدجر لم ينظر جيدا للحذاء ، لأن الفردتين تخصان القدم الأيسر، فردتان منفصلتان اذا ، و ليسا زوجا من الاحذية، لماذا جمعهما الرجل في مشهد واحد ، هنا تبدأ الأسئلة ، هل يدعونا القدح الذي تركه يوسف وحيدا فوق الطاولة ، اوذلك الحذاء الانيق ، اوتلك الزهرة المهملة، للتساؤل عن الغياب، الا يجب ان نترك العين لتحدق وحدها فيما هو حاضر بقوة، وربما نسمح للأفكاربعد ذلك بالتسرب والثرثرة حول ما لا يرى. أعتقد انه من الاجدى لنا أن نشاهد أشياء عبدلكي كما هى، فى عري حضورها، هذه الدعوة هى التحدى الحقيقي، فعندما تكشف هذه الأشياء لأعيننا ببطء تفاصيل وحدتها ، ستكشف لنا كل مفردة عن قدرتها على خلق صحبة والفة تخصها وحدها، كذات عصية على التعميم.

لماذا نقبل رأس رجل بلا جسد، ونرتبك أمام رأس السمكة، اليست بدورها صورة شخصية..؟ أم ان الحيوانات جماعات ، وليست ذوات مفردة..؟ هل أنسنة فالعالم هو حيلتنا الوحيدة..؟ أم أن الأشياء والبقايا قد ازاحت البشر وصراعتهم من قلب اهتمام يوسف..؟ كانت زجاجات دوشامب الفارغة من قبل اعلانا لا يرد، عن الحضورالساحق للأشياء فى حياتنا، وفى «الجمال الامريكي» مشهد لا يمكن نسيانه لمن رآه، تلك الاكياس البلاستيكية الطائرة وكأنها تتنفس وتحلق بخفة ، حاملة حياتها الخاصة معها. ايماءة شجن لا يمكن نسيانها أيضا ، يلف بها يوسف ببراعة ، ذلك الثبات التعيس و المشحون للاشياء البسيطة.

فى لوحات عبدلكى ، تتكثف ملامح الشىء بقوة داخل جسده ، كأنه هو كل شىء ، ولا شىء حوله سوى الفراغ، كائن انبثق فى الفراغ وحده ، أو كأن أبطاله فى تأكيدهم لحضورهم وتفاصيلهم المضيئة ، يفضحون الخواء المحيط بهم ، أو يؤطرون بالفراغ غربتهم ، ويتركون لنا فقط ، شيئا من الظل ، هنا وهناك.

في هذه الأعمال الأخيرة ، توسع الظلال حقول المشاعر ، وتحررنا من طغيان الاقطاب ، فالضوء الحاضر لا يحارب السواد كأنه يواجه قدراً لعيناً ، كان جويا يجسد هذا الحس التراجيدى بالضوء وباللون الأسود، ليوناردو منح الظلال، على العكس ، بعدا دراميا وغنائيا ، عبر نقلات غير محسوسة ، أفلت من التباين، و مال لسيولة ذلك العالم وتماسكه اللين والغامض، العالم الذى أدرك أنه محصور بين قوسين ، ولكنه يريد ان يكتشف نغماته الداخلية ، كى لا يحترق فى إكتمال الضوء ، أو يضيّع ابعاده فى الظلمة، بعض أعمال يوسف عبدلكى السابقة كانت عالية النبرة ، ولكنها الان تنفلت من تلك المواجهات الحادة ، وتنحاز الى مساحات مرهفة من التداخل ، بل وأحيانا ، يسقط يوسف الضوء وهو ملتحم بالظل ، على عظام رأس حيوان مات ، رأس هجرتها الحواس، وتخلت عنها يقظتها، فيصنع بتداخلهما معا نسيجا اليفا، لا يغيب قسوة الحقيقة ، وليس تعويذة لتقبل الوهم، وكأنه يستعيد عذوبة الماضى والذكريات، التى ترف حول هذا

الشىء الجامد المهجور وحده . وهنا نقول أن يوسف يواجه بعناد سؤالا حرجا ، عندما يقرأ علينا رسائل الوحدة و الموت بمقاطع واضحة ، ثم يحذرنا كى لا نقع في فخاخ الميلودراما ، وكأنه يصب الجير ، بمنطقية وهدوء على جروحنا وفوق ارواحنا المتعبة.

ودع يوسف بعد ترحال طويل الشخوص وأنصاف الدمى والخيول ومشاهد الشرق بزخارفه وحكاياته ،ودع وحوشه وطغاته المتربصين بالبشر وأحلامهم النبيلة، هجر مسرح المواجهات بشجاعة، وخرج بثروة من خبرات بصرية رفيعة المقام ، وترك أيضا كمنهج لبناء اللوحة ذلك الحقل الداكن الكبير ، الذى كان يبتلع التفاصيل، ويسمح للأبطال بالحضور داخل حضرته، وبحساب حضرته ، كأيقونة محتشدة بالدلالات ، رغم نصوع هذه التجارب السابقة. الا انه أفلت منها ببراعة. وتبنى الاختصار والحذف، وأعتقد ان هذه هى النقلة الأكبر والارقى فى عمل يوسف عبدلكى التشكيلى بأكلمه، فإنحياز يوسف للأشياء ، دفعه لعمل مراجعة قاسية لقدراته على الوقوف أمامها وحدها، ثم مراجعة قدرتها هى، على إفراز فراغها الخاص حولها لتصبح مساوية لذاتها فقط.

أضاف عبدلكي لنفسه ولنا ولحركة التشكيل العربية ، ذلك الإنجاز الكبير، عندما لم تعد صرخات الإجماع، و دوائر الاحتجاج على خراب واقعنا ، ومفاجآته المظلمة ، مساحة كافية لحركة روحه ، وانتزع فى عمله الصحفى مساحة لاعلان ذلك عبر وسيط مغاير ، ولذا أعد عدته منذ سنوات لمعركة فنية خالصة ، صارع فيها ما تبقى من أشباح الحماسات الاولى، والأشجان الشعرية ، والغواية التى تتيحها مهارته كساحر متمكن. و بكل تلك الخبرات النادرة التى يمتلكها يوسف فى يده وروحه وفى عقله ، وبإنحيازاته الانسانية النبيلة ، راهن بأوراق رابحة وحاسمة ، و بهذه الأعمال النافذة فى قوتها ، بحضورها الأخاذ ، وبهذه الظلال العميقة و الخيوط الجارحة في مروقها، إفتتح وليمته العامرة .

القاهرة ٢٢اكتوبر ٢٠٠٤

يوســـف عبدلكي

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

معارض فردية

صالة اللابيك في دمشق ١٩٧٣.
صالة الشعب في دمشق ١٩٧٨.
جولة في حمص وحماة والسلمية والرقة ١٩٧٨.
صالة أورنينا في دمشق ١٩٨٧.
صالة اتيليه القاهرة ١٩٨٨.
صالة أليف في تونس ١٩٨٩.
صالة آرام في دمشق ١٩٩٢.
صالة البلقاء في الأردن ١٩٩٣.
صالة مسرح بيروت ١٩٩٥.
بينالي الشارقة الدولي الثاني للفنون التشكيلية ١٩٩٥ (معرض فردي).
صالة أتاسي في دمشق ١٩٩٥.
صالة كاليسته في تونس ١٩٩٧.
صالة أتاسي في دمشق ١٩٩٨.
غرين غاليري في دبي ١٩٩٩.
صالة مشربية في القاهرة ١٩٩٩.
صالة كلية الحقوق صفاقص ٢٠٠٠.
صالة الرواق في البحرين ٢٠٠١.
غاليري كلود لومان في باريس ٢٠٠٢.
صالة مشربية في القاهرة ٢٠٠٢.
صالة اتيليه الاسكندرية ٢٠٠٢.
صالة بريباندال في سان بول، فرنسا ٢٠٠٣.
ترينالي شماليير الدولي السادس للحفر، فرنسا ٢٠٠٣ (معرض فردي).
دار الأندى في عمان ٢٠٠٣.
مجمع الفنون بالزمالك، قاعة أخناتون، القاهرة ٢٠٠٤.
قاعة الفنون، الكويت ٢٠٠٥.

معارض مشتركة

اشترك في عشرات المعارض الجماعية منذ ١٩٧٣ منها معرض مشترك مع سعيد الطه في دمشق ١٩٧٣.
معرض السنتين العربي الأول في بغداد ١٩٧٤.
ترينالي «انترغرافيك» في برلين ١٩٧٦ و ١٩٨٧.
معرض «لوتريه» في باريس ١٩٨٥.
البينالي الخامس والسادس العالمي للحفر في متحف ديني لي بان ١٩٨٦ و ١٩٨٨.
معرض ١٥ فناناً عربياً في باريس ١٩٨٦.
صالون الفنانين الفرنسيين في القصر الكبير ١٩٨٧.
معرض التصوير والرسم في صالة ويدندام في برلين ١٩٨٧.
معرض الغرافيك العربي في الهافر ١٩٨٧.

١٩٧٣ فحم على ورق

١٩٧٦ ثلاثية أيلول، قلم رصاص على ورق ٥٤٠×١٢٢سم

معرض اللوحة الواحدة القاهرة ١٩٨٧.
معرض الغرافيك العربي في لندن ١٩٨٨.
معرض خمسة فنانين في صالة المنتدى في بيروت ١٩٩٠.
البينالي الخامس والسابع الدولي للحفر في تايوان ١٩٩١ و ١٩٩٥.
معرض ستة فنانين في صالة مونيكا بيك في هومبورغ ١٩٩١.
ترينالي مصر الدولي الأول لفن الغرافيك في القاهرة ١٩٩٣.
معرض ستة تشكيليين سوريين في باريس ١٩٩٤.
ترينالي شمالبير الدولي الثالث للحفر -فرنسا ١٩٩٤ و ١٩٩٧ و ٢٠٠٠.
معرض مشترك مع ماهر بارودي في ليون ١٩٩٥.
بينالي كراكوڤيا الدولي للحفر - پولونيا ١٩٩٧.
معرض ثمانية فنانين عرب في صالة أرابيسك في هايدلبرغ ١٩٩٨.
معرض المحترف السوري - بيروت ١٩٩٩.
بينالي القاهرة الدولي الثامن ٢٠٠١.
بينالي الشارقة الدولي ٢٠٠١.
معرض محترفات عربية بيروت - دمشق ٢٠٠١.
معرض خيال الكتاب في مكتبة الاسكندرية ٢٠٠٢.
معرض الفن السوري المعاصر في لايدن ٢٠٠٣.
معرض «أورو آر» في جنيف ٢٠٠٣.
بينالي خيال الكتاب، مكتبة الاسكندرية ٢٠٠٥.

مقتنيات

المتحف البريطاني ١٩٩٣.
متحف معهد العالم العربي في باريس ١٩٩٠ و١٩٩٥.
متحف ديني لي بان - فرنسا ١٩٨٦.
متحف عمان للفن الحديث ٢٠٠٣.
متحف الكويت ٢٠٠٤.

غرافيك

يعمل في مجالات غرافيكية متعددة منذ عام ١٩٦٨.
تصميم عشرات الملصقات وأغلفة الكتب، والشعارات.
ثلاثين كتاباً للأطفال.

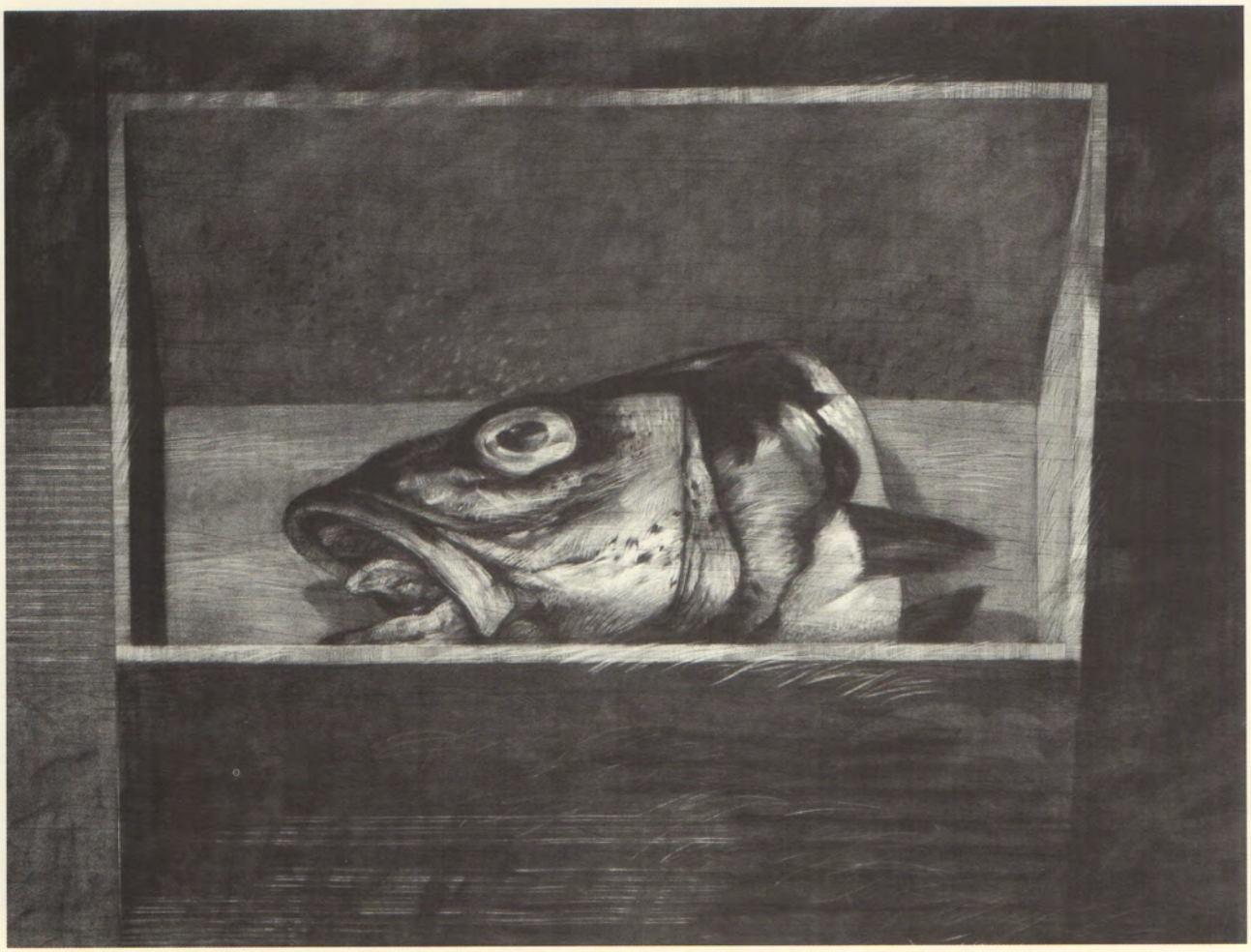
رسوماً تزيينية وساخرة في مجلات وصحف عديدة منها الموقف العربي - الأومانيته - القدس العربي - الشروق - الخليج - ملحق النهار- القرار.
اشترك منذ السبعينات في تظاهرات الرسوم الساخرة :
كابروڤو في بلغاريا، كنوك هيست في بلجيكا، مونتريال في كندا، اپينال في فرنسا، هافانا في كوبا، لشبونا في البرتغال، سانت استيف في فرنسا، كوربيه أنترناسيونال في فرنسا، سان جوست لومارتيل في فرنسا، روان في فرنسا، ميلانو في إيطاليا، استنبول في تركيا.

دراسات

تاريخ الكاريكاتير في سورية ١٩٧٥.
دراسة عن رسامي الكاريكاتير العرب وتقنياتهم ١٩٨٩.

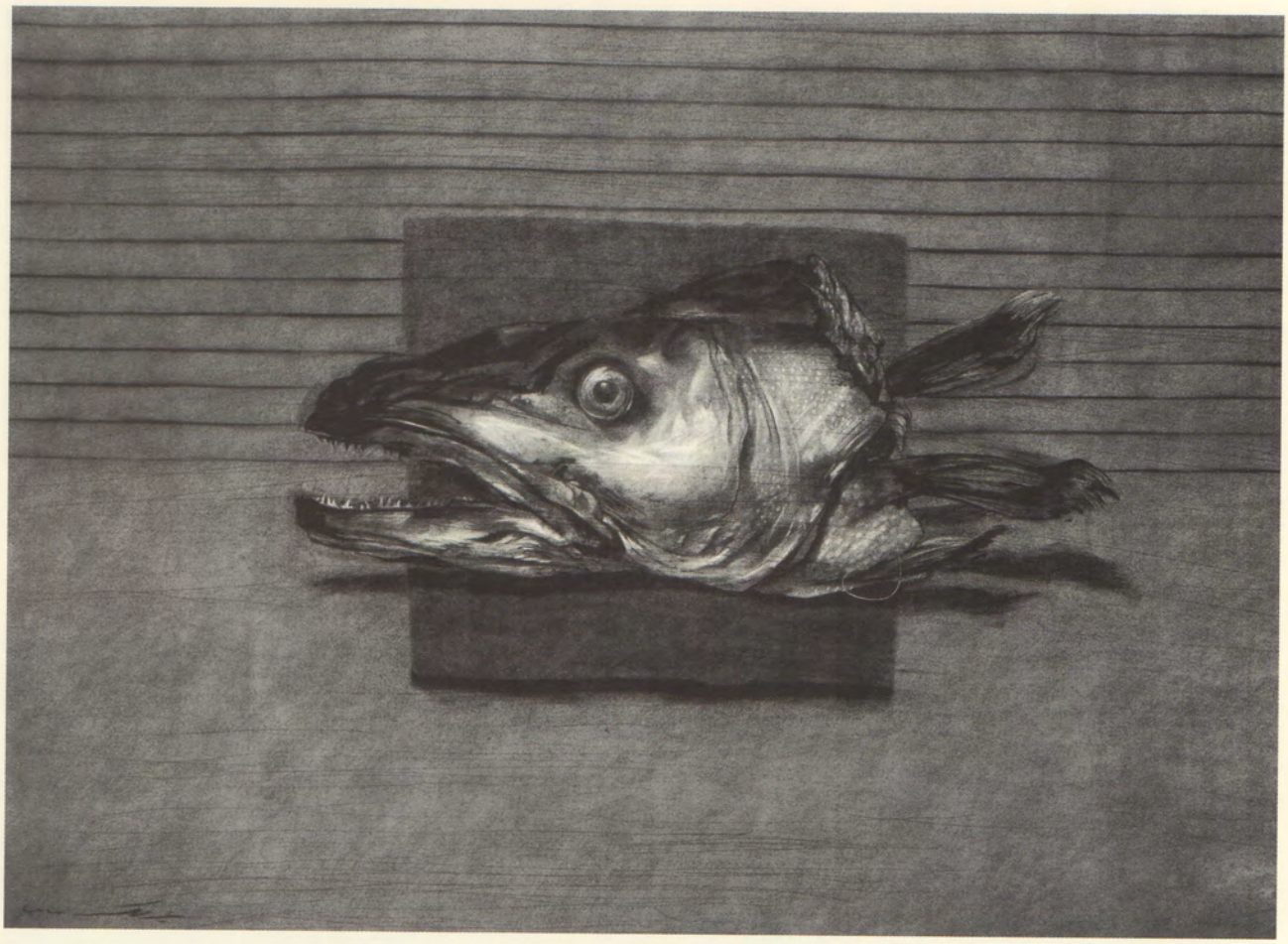
١٩٨٦ حفر على الزنك

١٩٩٣ حفر على النحاس



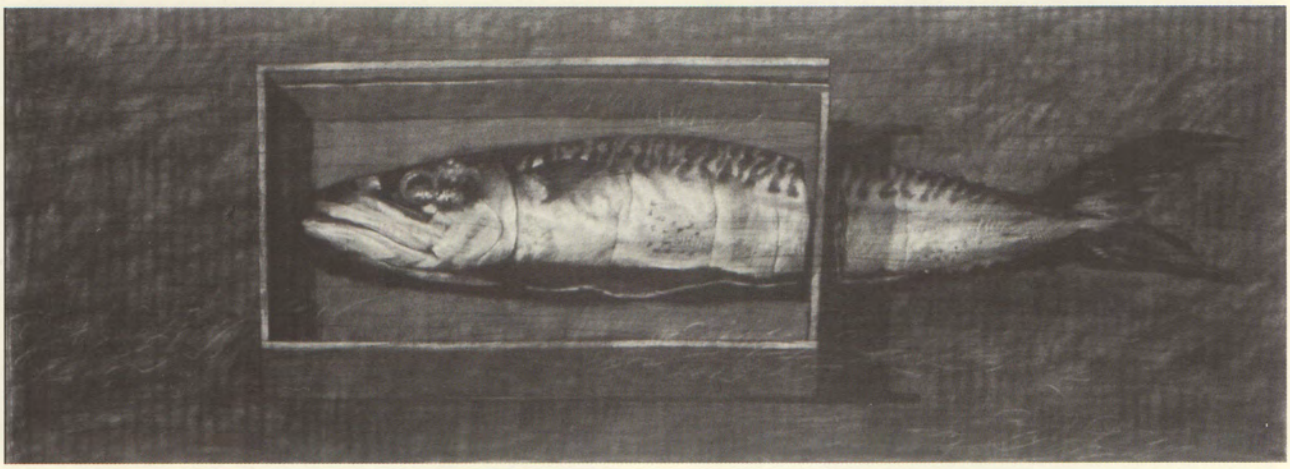
Tête de poisson dans un coffre
193 x 146 cm. fusain sur papier
2002

رأس سمكة في صندوق
١٤٦ × ١٩٣ سم فحم على ورق
٢٠٠٢



Tête de poisson
147 x 106,5 cm. fusain sur papier
2000

رأس سمكة
١٠٦،٥ × ١٤٧ سم فحم على ورق
٢٠٠٠



Poisson dans un coffre 2
194 x 69,8 cm. fusain sur papier
2002

Deux Poisson
193 x 73 cm. fusain sur papier
2000

سمكة في صندوق ٢
٦٩,٨ × ١٩٤ سم فحم على ورق
٢٠٠٢

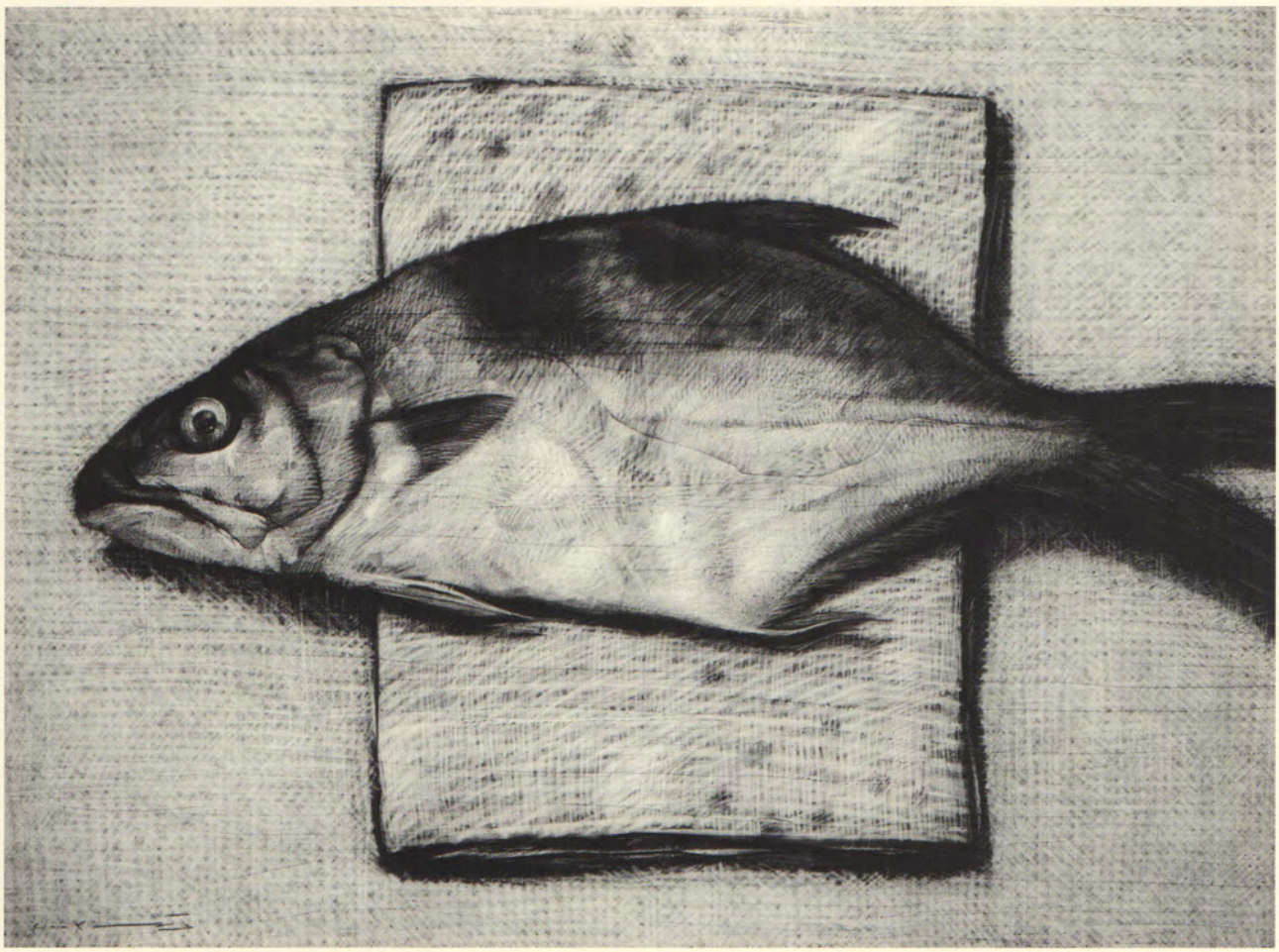
سمكتان
٧٣ × ١٩٣ سم فحم على ورق
٢٠٠٠

Poisson 2

107,5 x 107 cm. fusain sur papier
2000

سمكة ٢

١٠٧ × ١٠٧،٥ سـم فحـم عـلى ورق
٢٠٠٠



Poisson de sandre

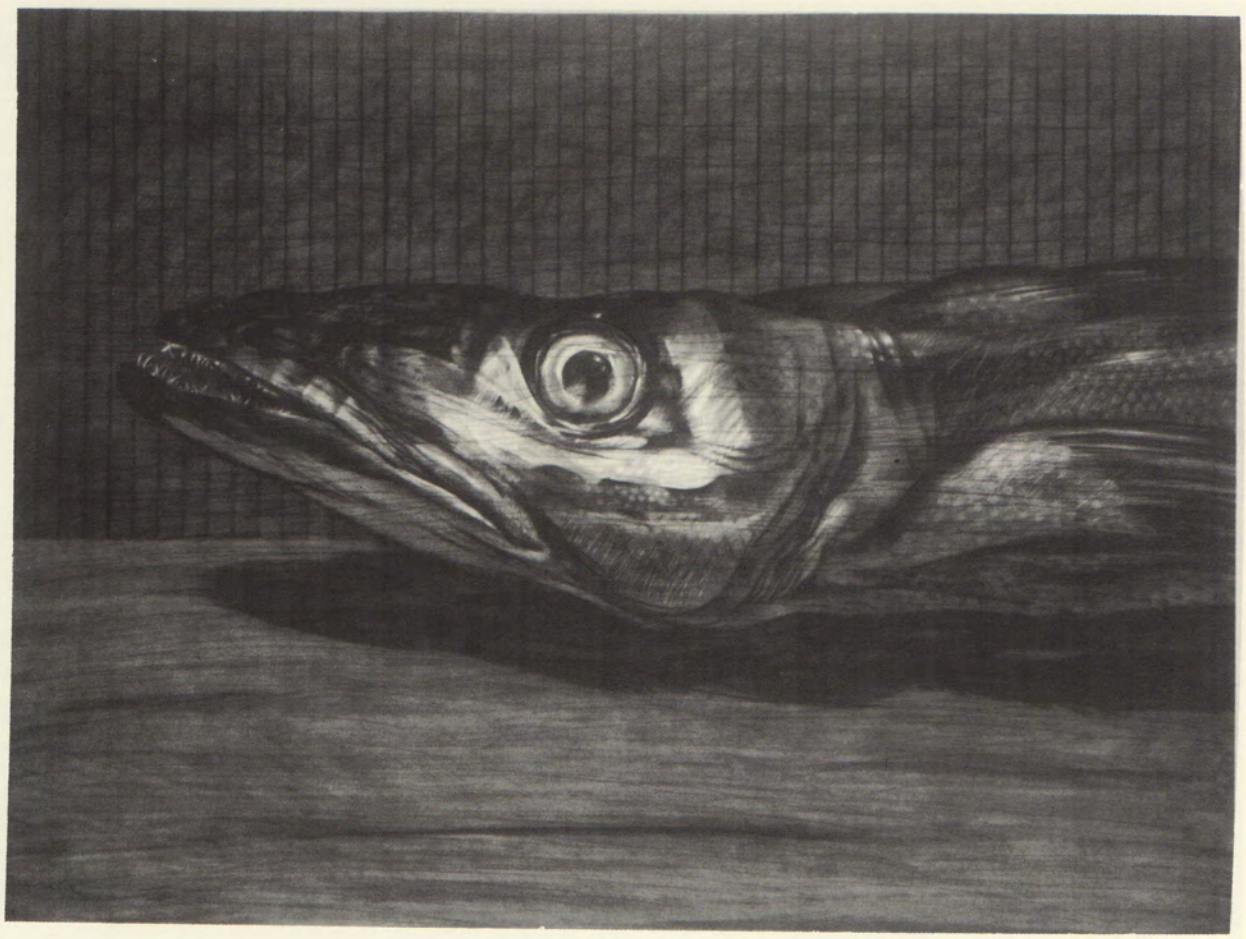
148 x 109,5 cm. fusain sur papier

2003

سمكة الساندر

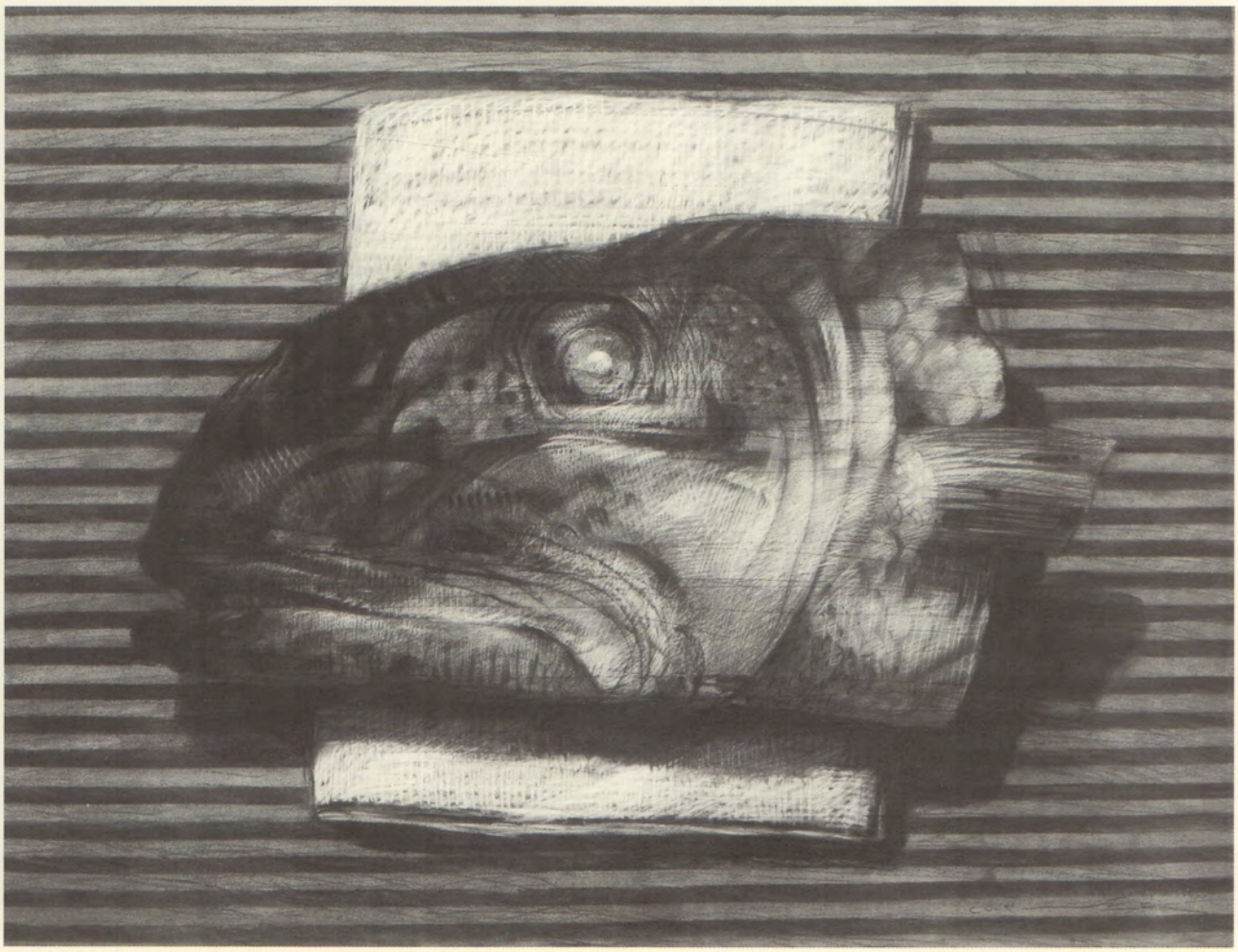
١٠٩،٥ × ١٤٨ سم فحم على ورق

٢٠٠٣



Tête de colinot
146 x 193 cm. fusain sur papier
2002

رأس سمكة
١٩٣ × ١٤٦ سم فحم على ورق
٢٠٠٢



Tête de poisson 3

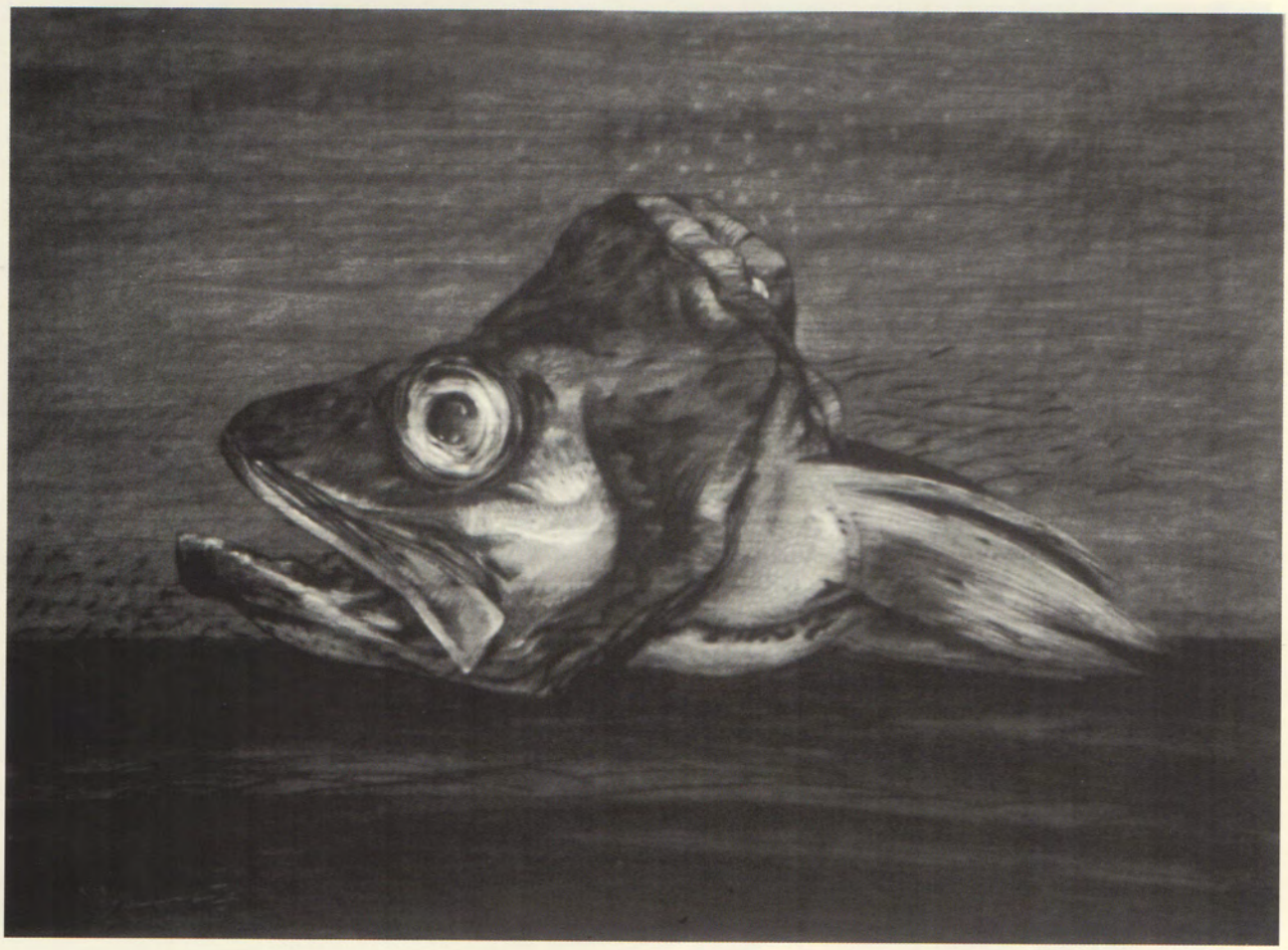
147 x 108 cm. fusain sur papier

2003

رأس سمكة ٣

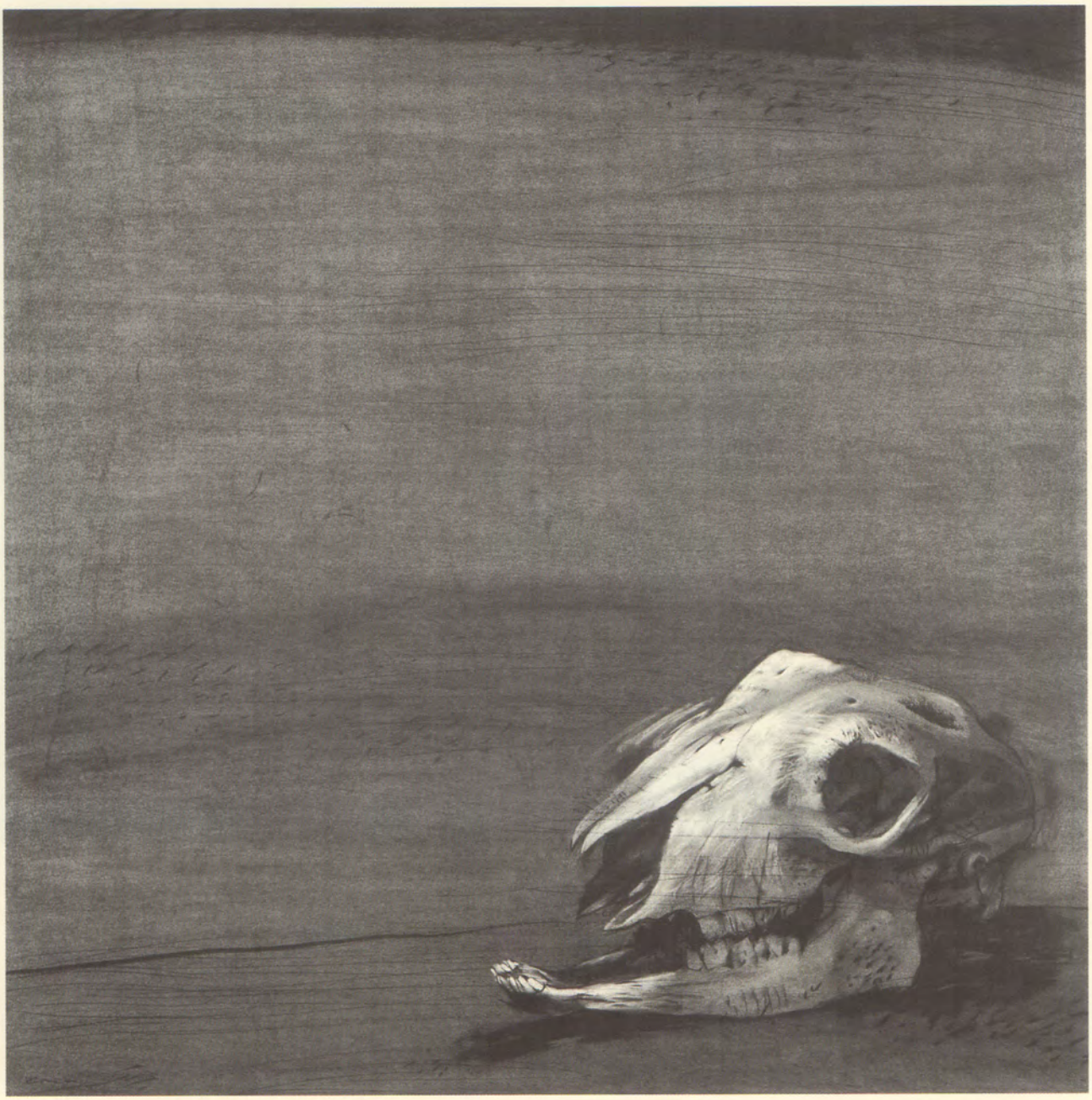
١٠٨ × ١٤٧ سم فحم على ورق

٢٠٠٣



Tête de poisson 4
147 x 110 cm. fusain sur papier
2001

رأس سمكة ٤
١١٠ × ١٤٧ سم فحم على ورق
٢٠٠١



Crâne

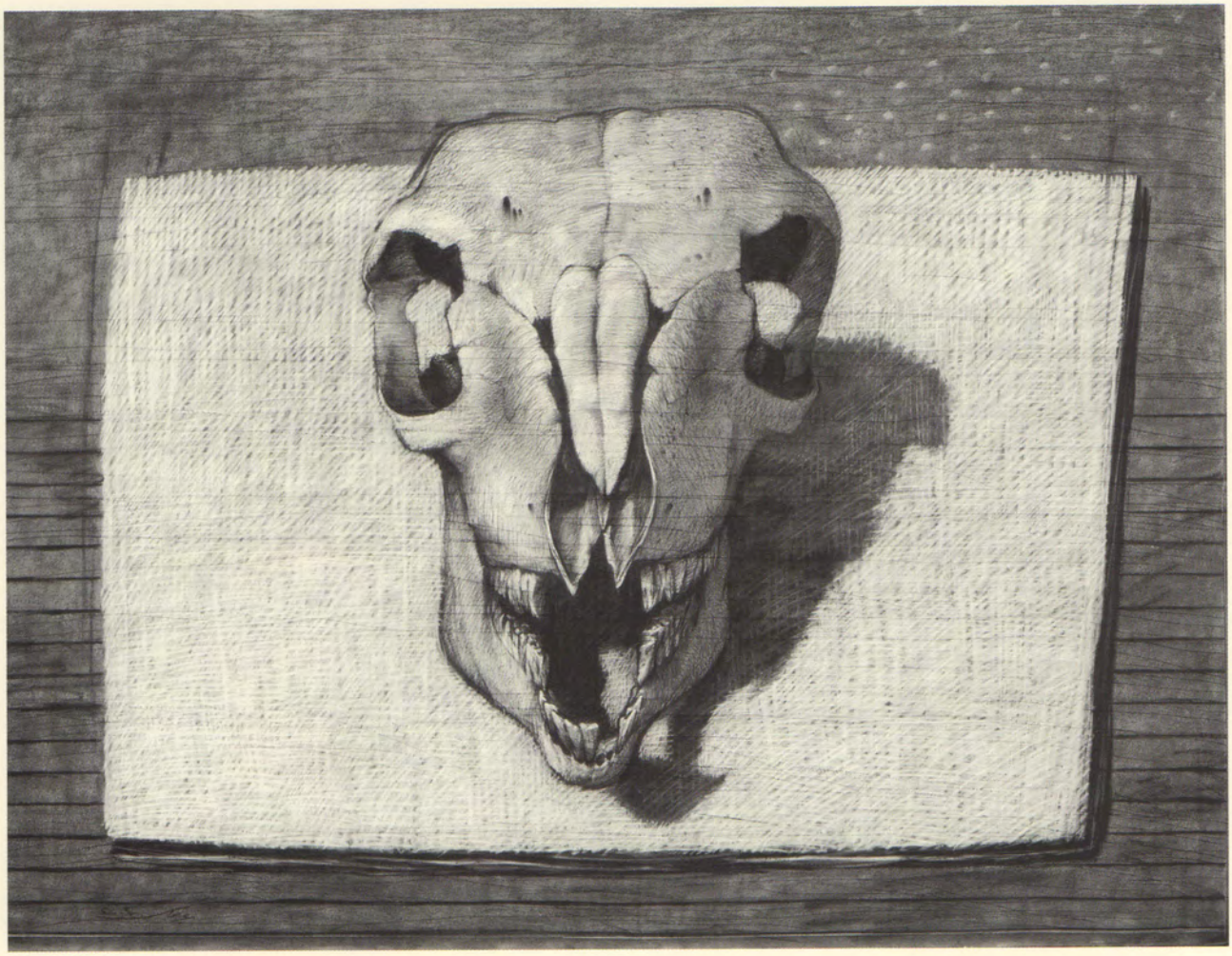
107 x 108,5 cm. fusain sur papier

2000

جمجمة

١٠٨،٥ × ١٠٧ سم فحم على ورق

٢٠٠٠



Crâne 3

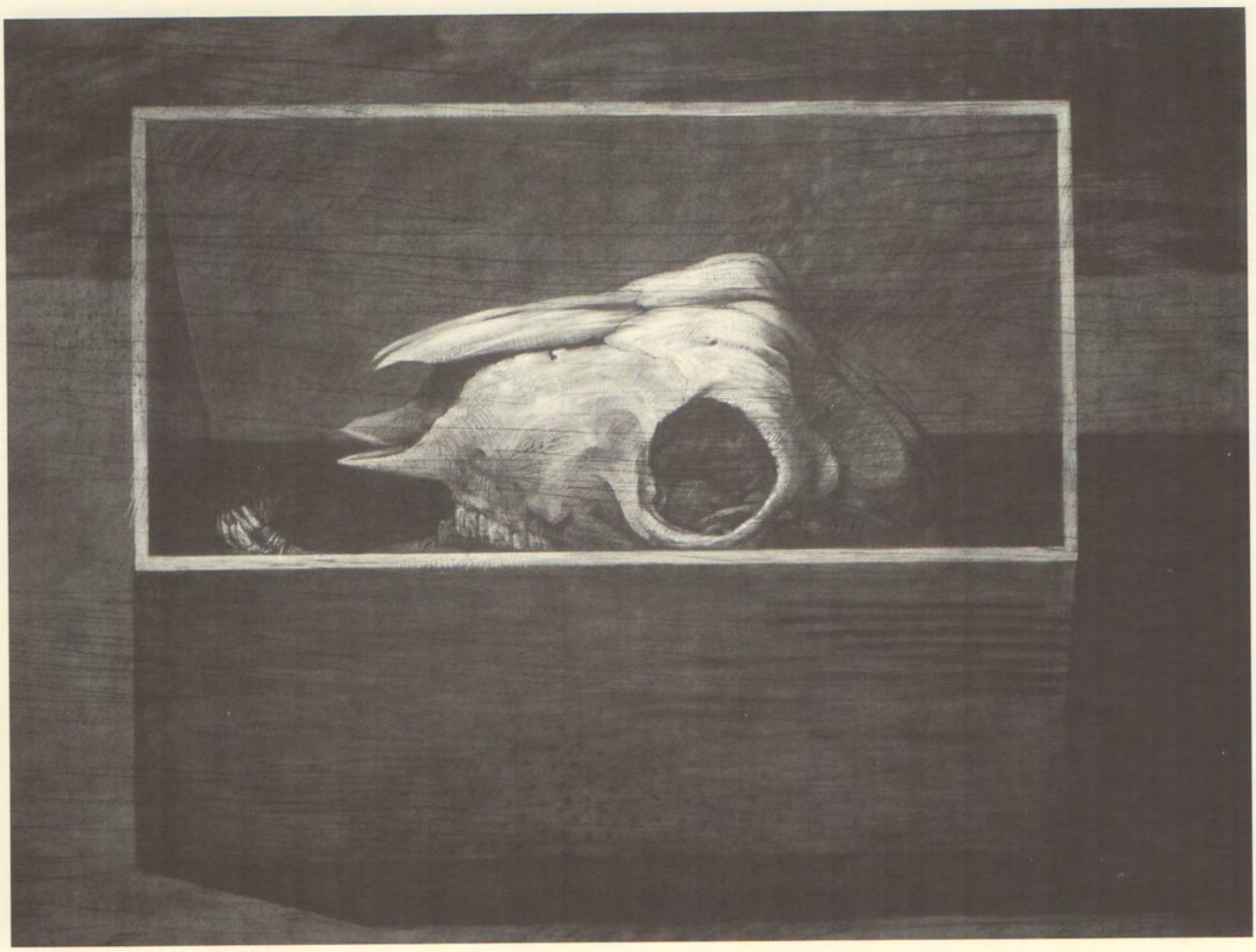
194 x 144 cm. fusain sur papier

2004

جمجمة ٣

١٤٤ × ١٩٤ سم فحم على ورق

٢٠٠٤



Crâne dans un coffre
148 x 110 cm. fusain sur papier
2001

جمجمة في صندوق
١١٠ × ١٤٨ سم فحم على ورق
٢٠٠١

Os

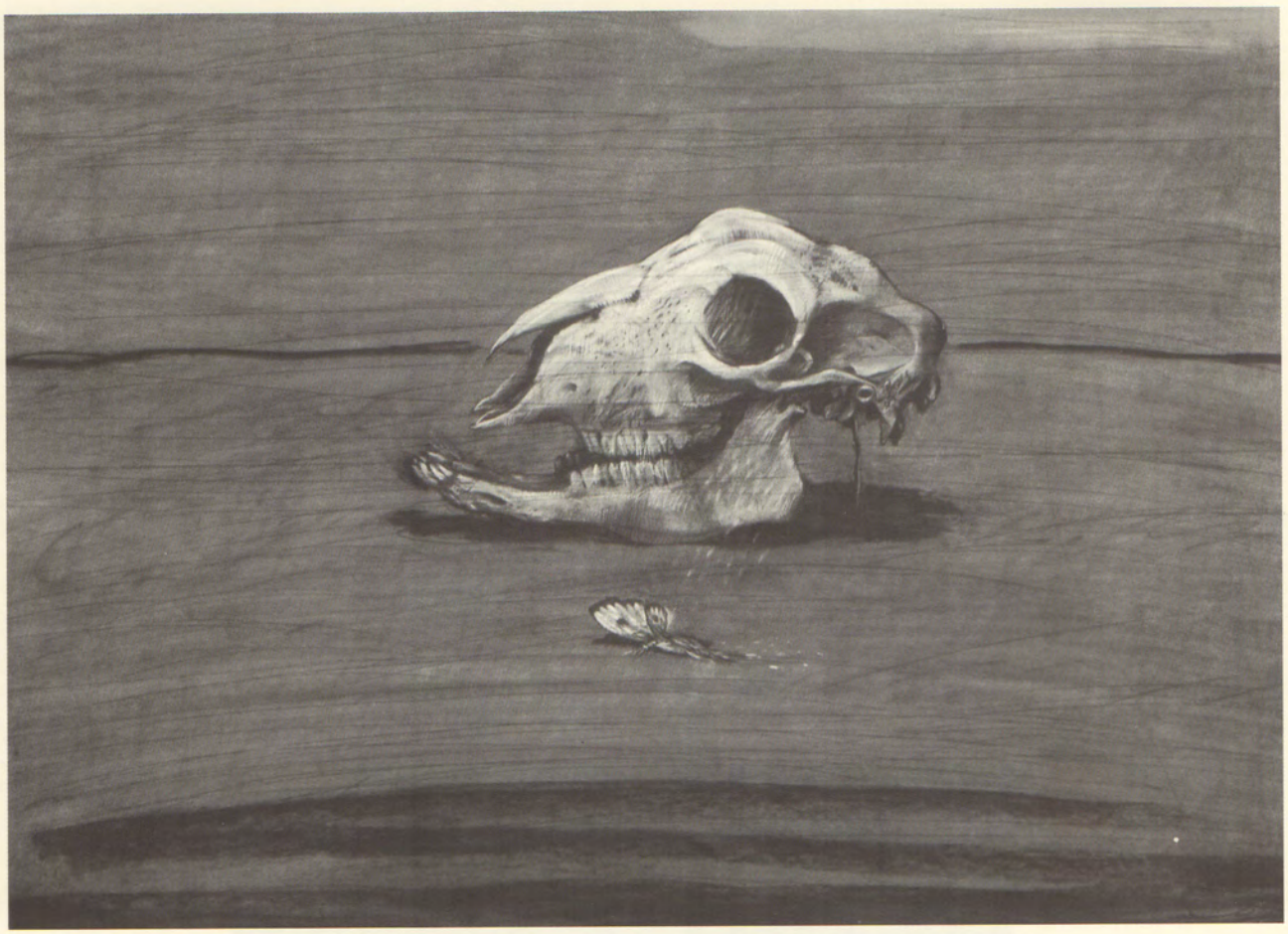
152 x 115 cm. fusain sur papier

2004

عظمة

١١٥ × ١٥٢ سم فحم على ورق

٢٠٠٤



Crâne 2

144 x 105,5 cm. fusain sur papier

2001

جمجمة ٢

١٠٥,٥ × ١٤٤ سم فحم على ورق

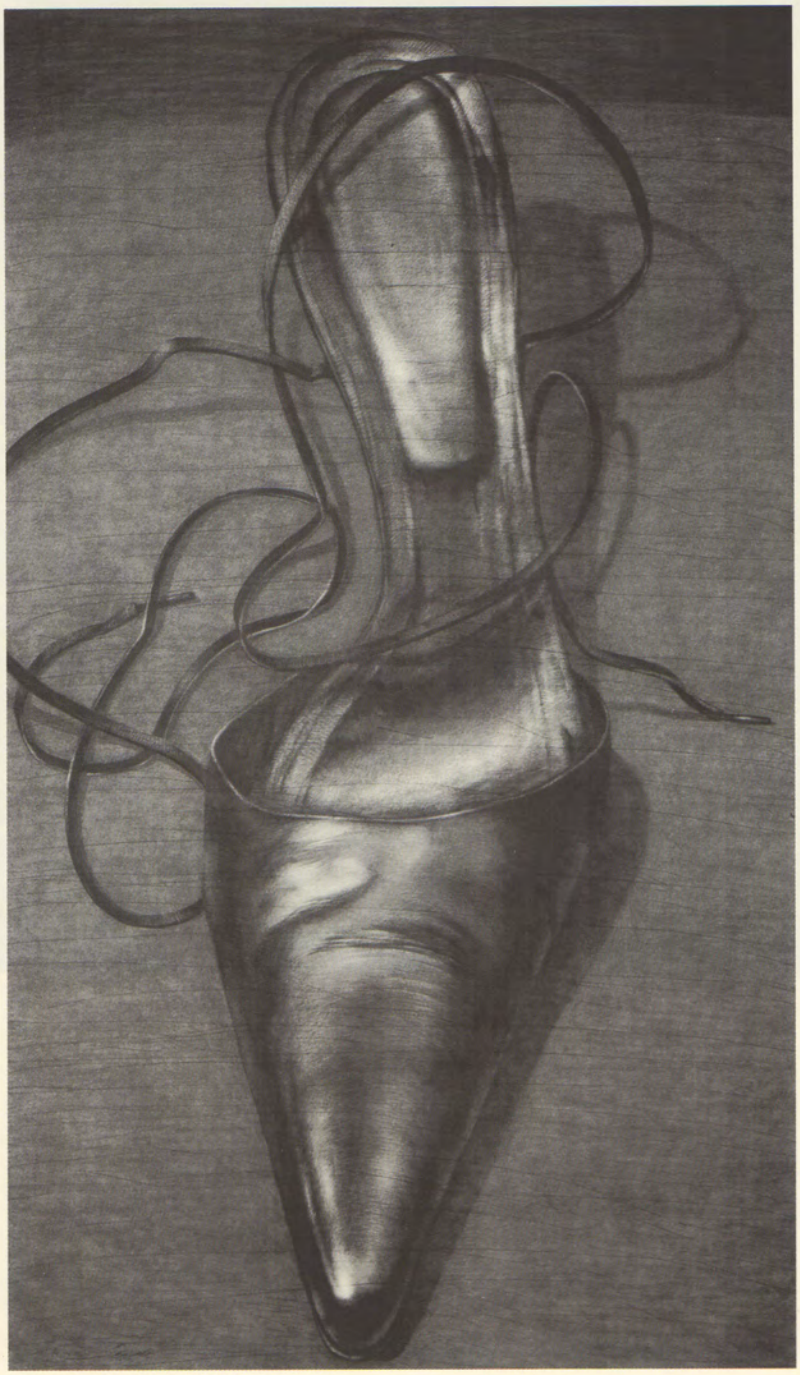
٢٠٠١

Chaussure

234,5 x 144 cm. fusain sur papier
2005

حذاء

٢٣٤،٥ × ١٤٤ سم فحم على ورق
٢٠٠٥

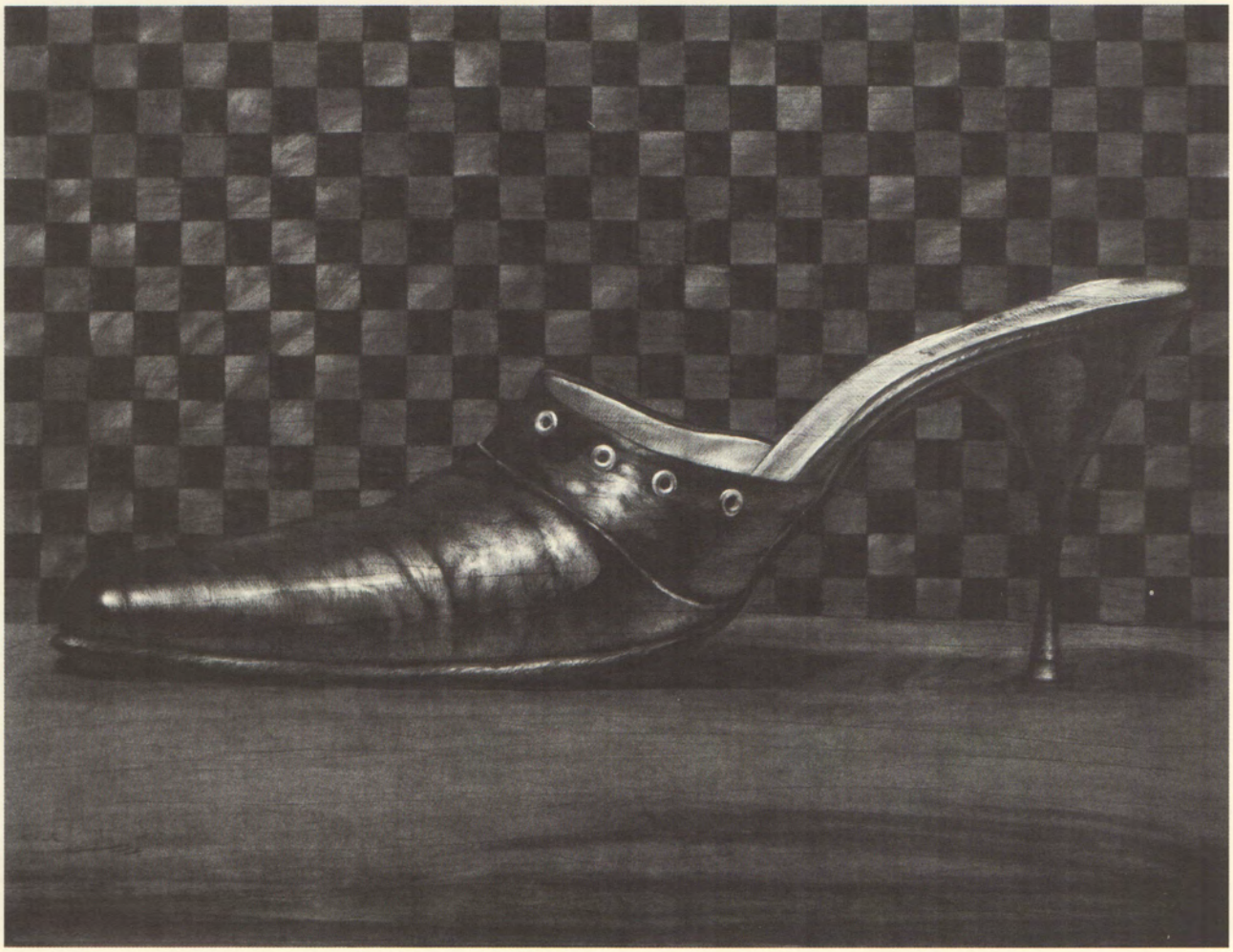


Soulier

142,5 x 247 cm. fusain sur papier
2005

حذاء

١٤٢,٥ × ٢٤٧ سم فحم على ورق
٢٠٠٥



Mule

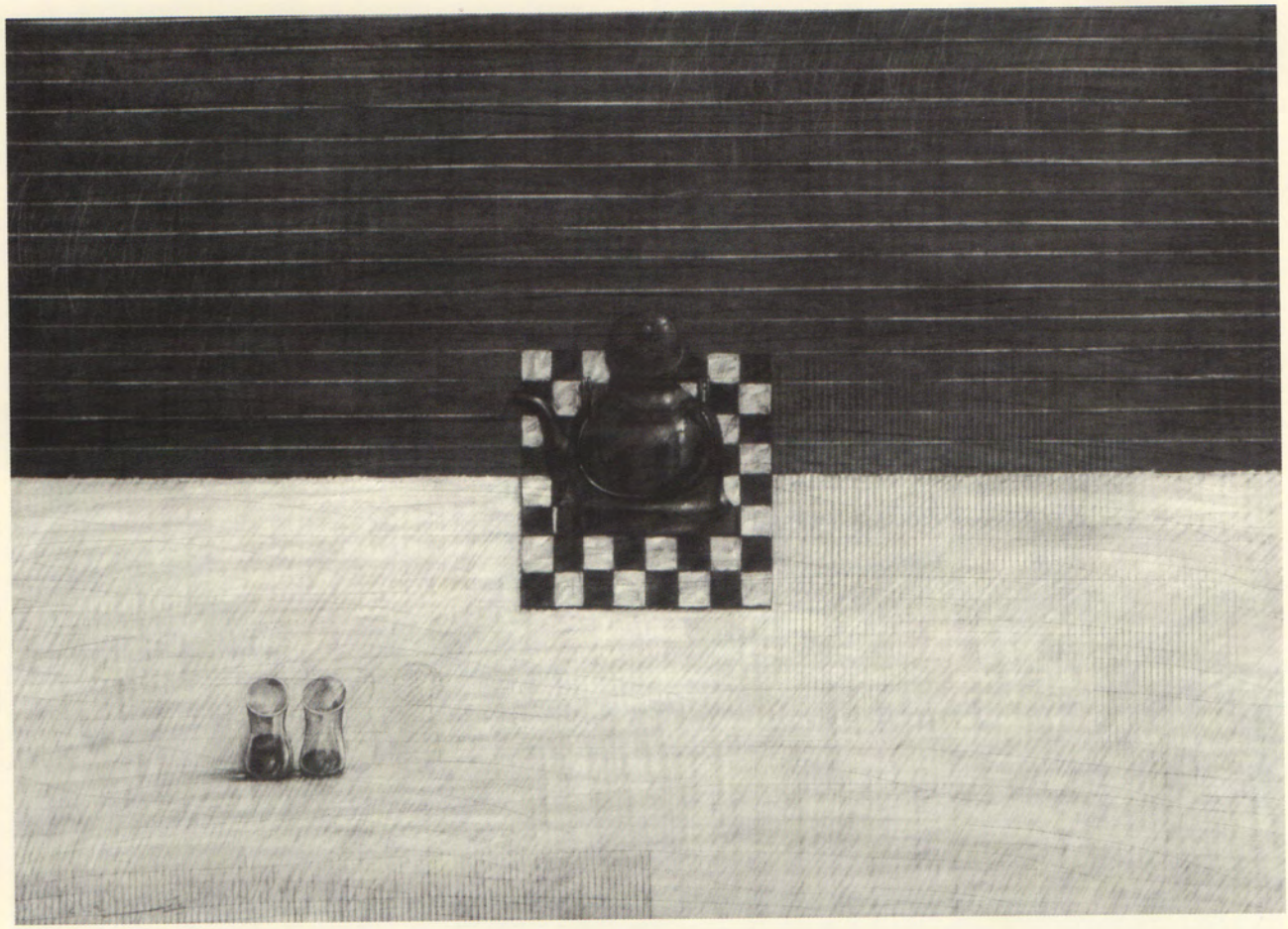
191 x 145 cm. fusain sur papier

2004

حذاء ٢

١٤٥ × ١٩١ سم فحم على ورق

٢٠٠٤



L'heure du thé

147 x 106 cm. fusain sur papier

2004

جلسة شاي

١٠٦ × ١٤٧ سم فحم على ورق

٢٠٠٤

Pot

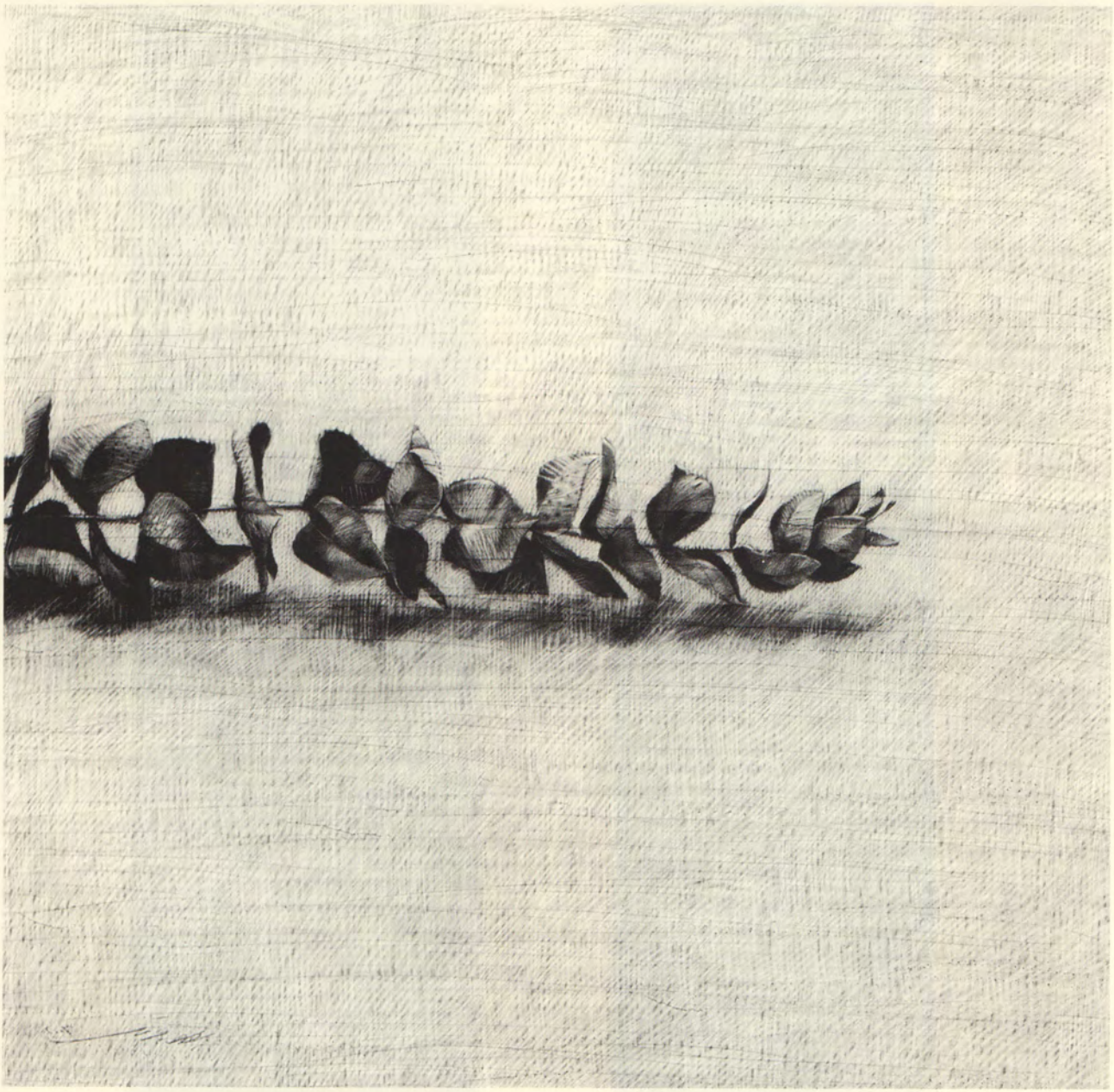
108 x 108 cm. fusain sur papier

2000

أصيص

١٠٨ × ١٠٨ سم فحم على ورق

٢٠٠٠



Branche

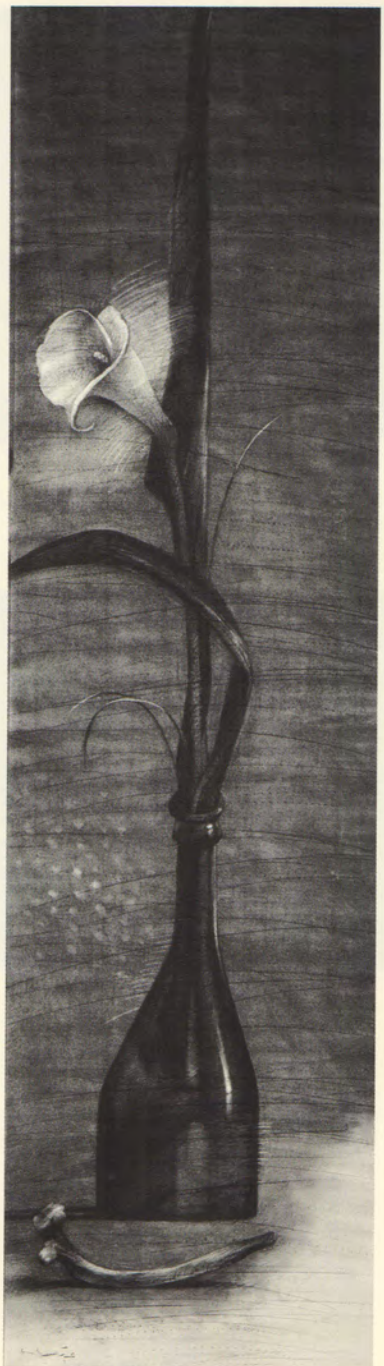
146 x 142 cm. fusain sur papier

2003

غصن

١٤٢ × ١٤٦ سم فحم على ورق

٢٠٠٣

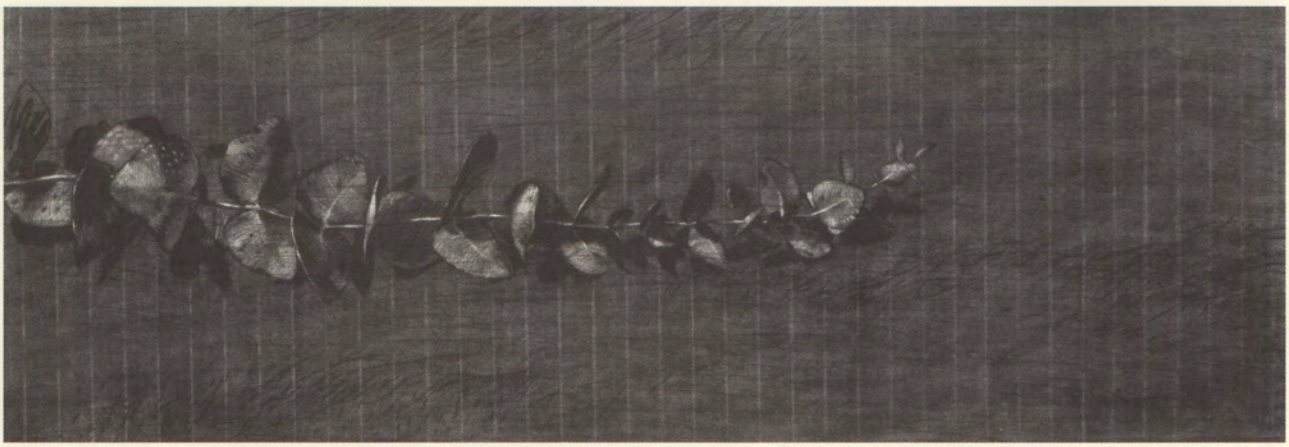


Rose
43 x 153 cm. fusain sur papier
2005

وردة
١٥٣ × ٤٣ سم فحم على ورق
٢٠٠٥

Lys
40,5 x 147 cm. fusain sur papier
2004

زنبقة
١٤٧ × ٤٠،٥ سم فحم على ورق
٢٠٠٤



Branche 2

193 x 72 cm. fusain sur papier
2002

Branche 2

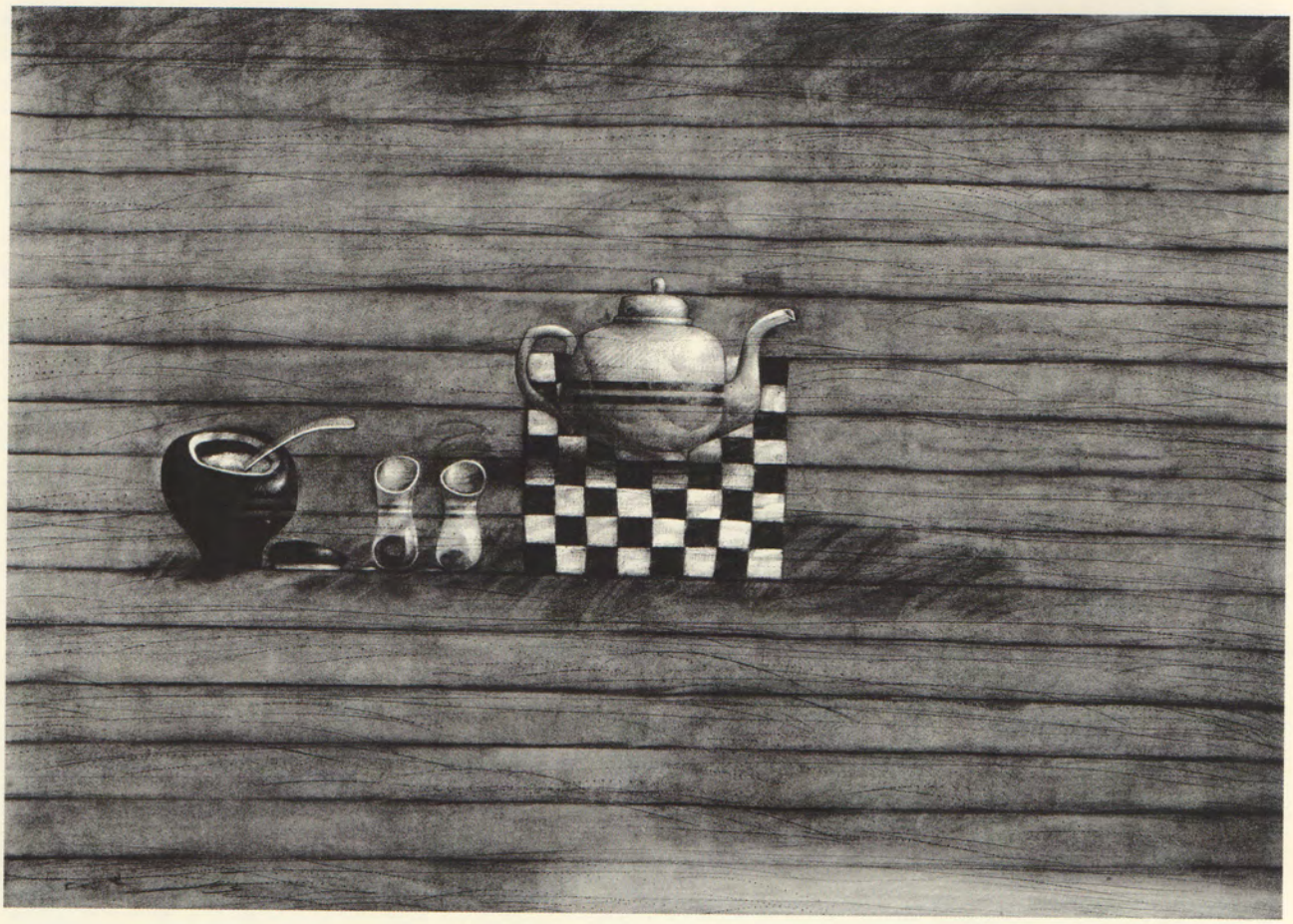
108 x 34 cm. fusain sur papier
2000

غصن ٢

٧٢ × ١٩٣ سم فحم على ورق
٢٠٠٢

صَدفة

٣٤ × ١٠٨ سم فحم على ورق
٢٠٠٠



L'heure du thé 2

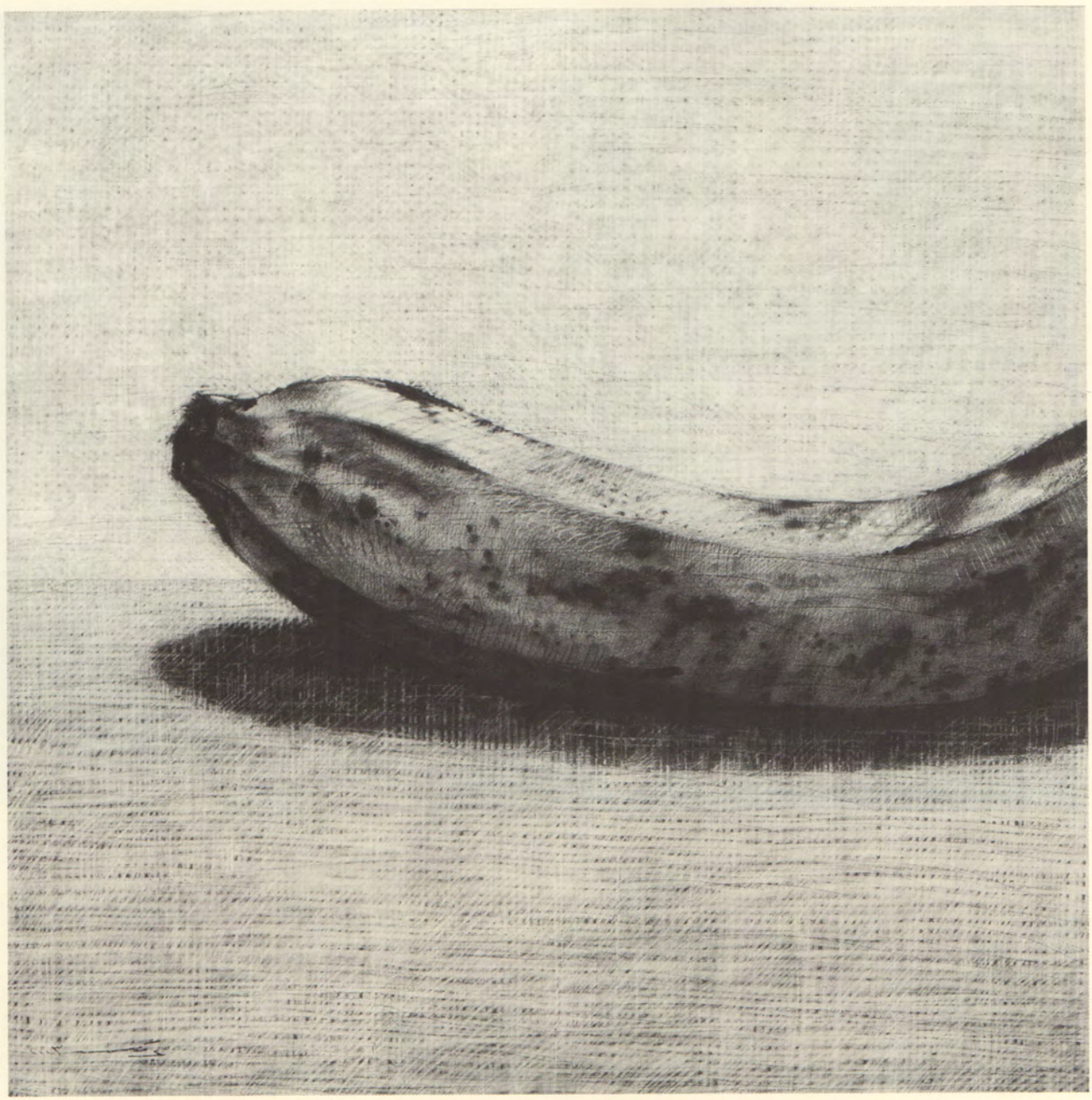
147 x 104 cm. fusain sur papier

2003

جلسة شاي ٢

١٠٤ × ١٤٧ سم فحم على ورق

٢٠٠٣



Banane

146 x 145 cm. fusain sur papier

2003

موزة

١٤٥ × ١٤٦ سم فحم على ورق

٢٠٠٣

Porcelaines

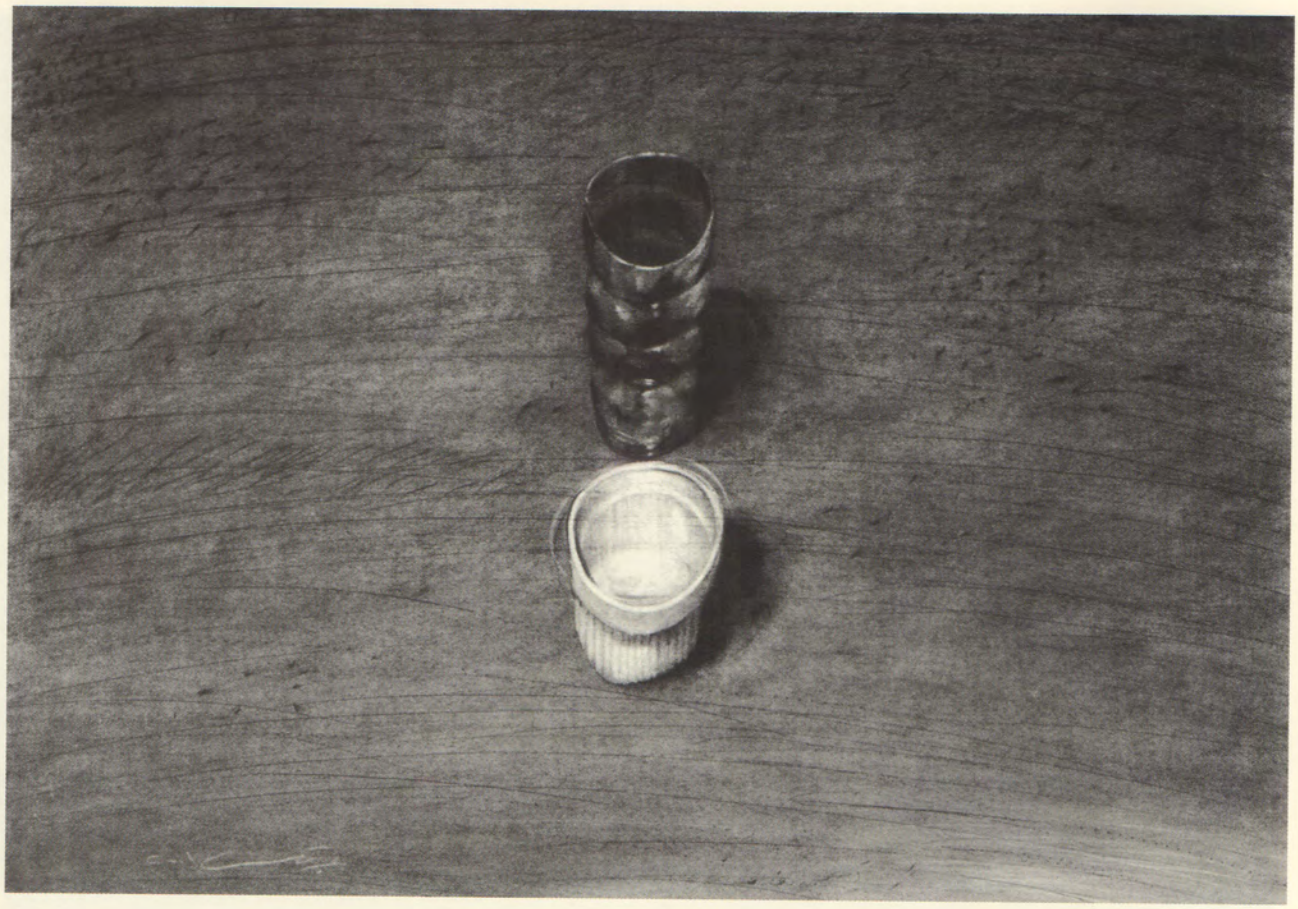
148 x 109,5cm. fusain sur papier

1999

آنية

١٠٩,٥ × ١٤٨ سم فحم على ورق

١٩٩٩



Verre

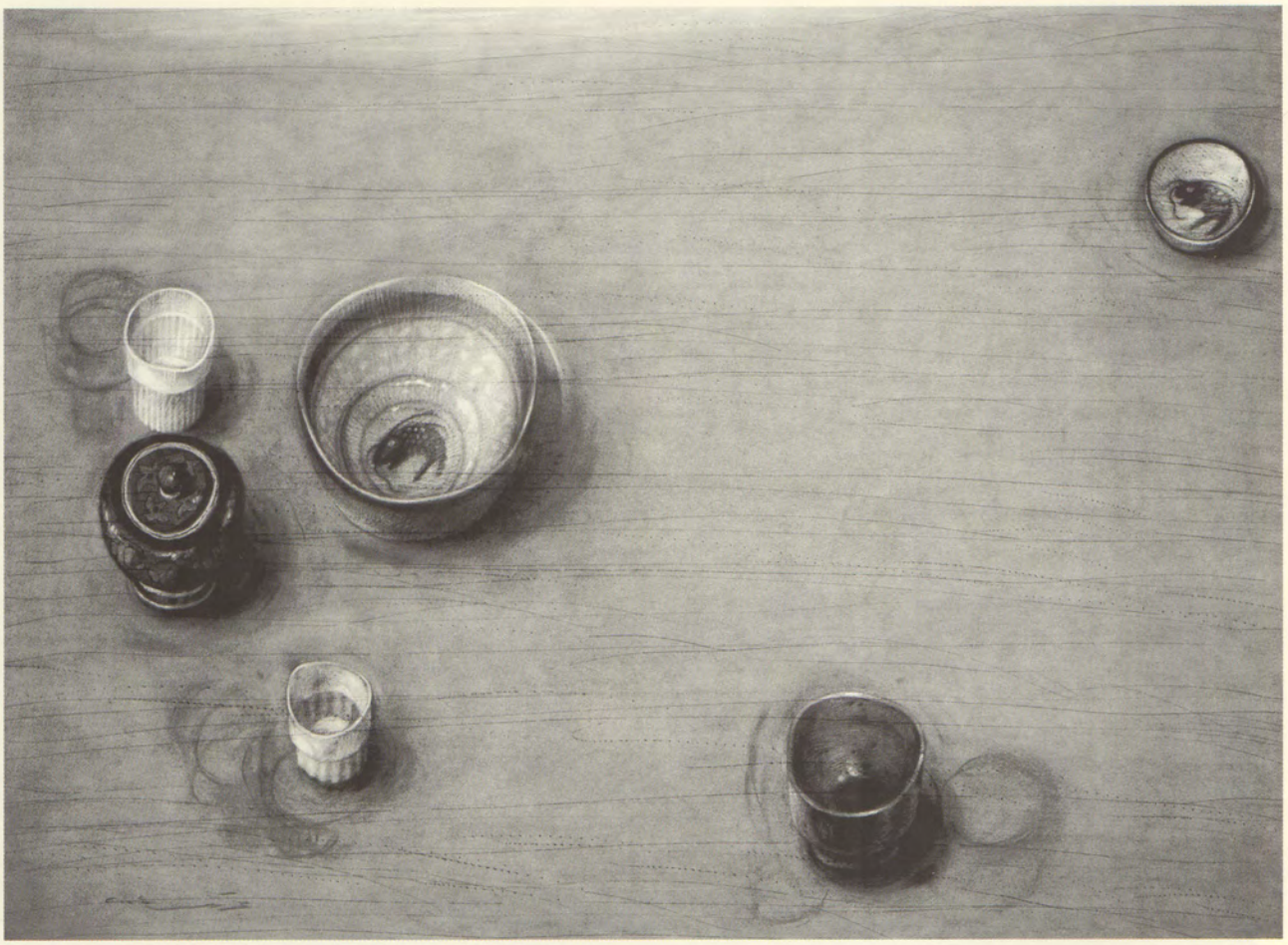
93,5 x 66 cm. fusain sur papier

2001

كأس

٦٦ × ٩٣،٥ سم فحم على ورق

٢٠٠١



Porcelaines

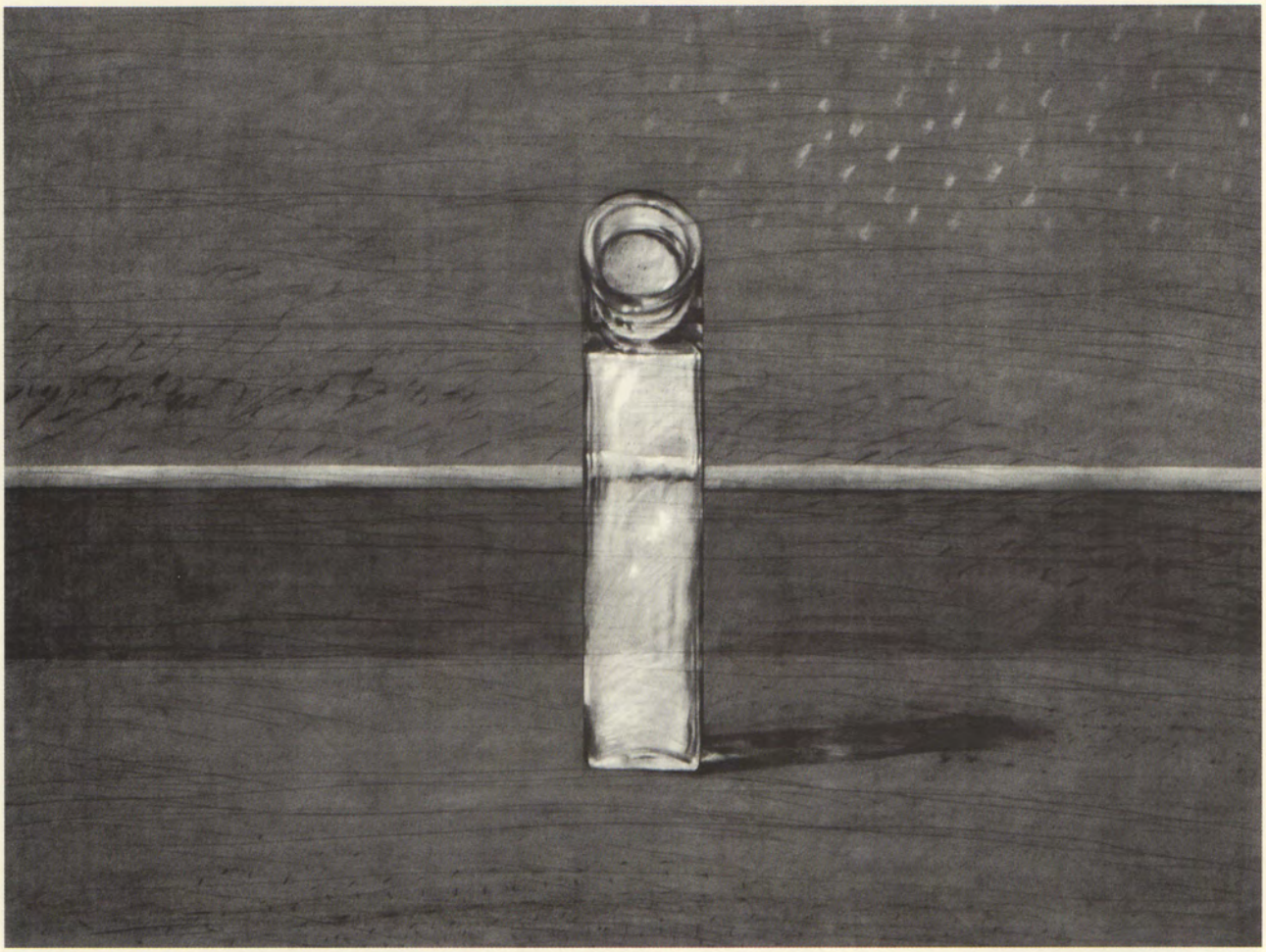
147 x 106,5 cm. fusain sur papier

2004

آنية ٢

١٠٦،٥ × ١٤٧ سم فحم على ورق

٢٠٠٤



Flacon

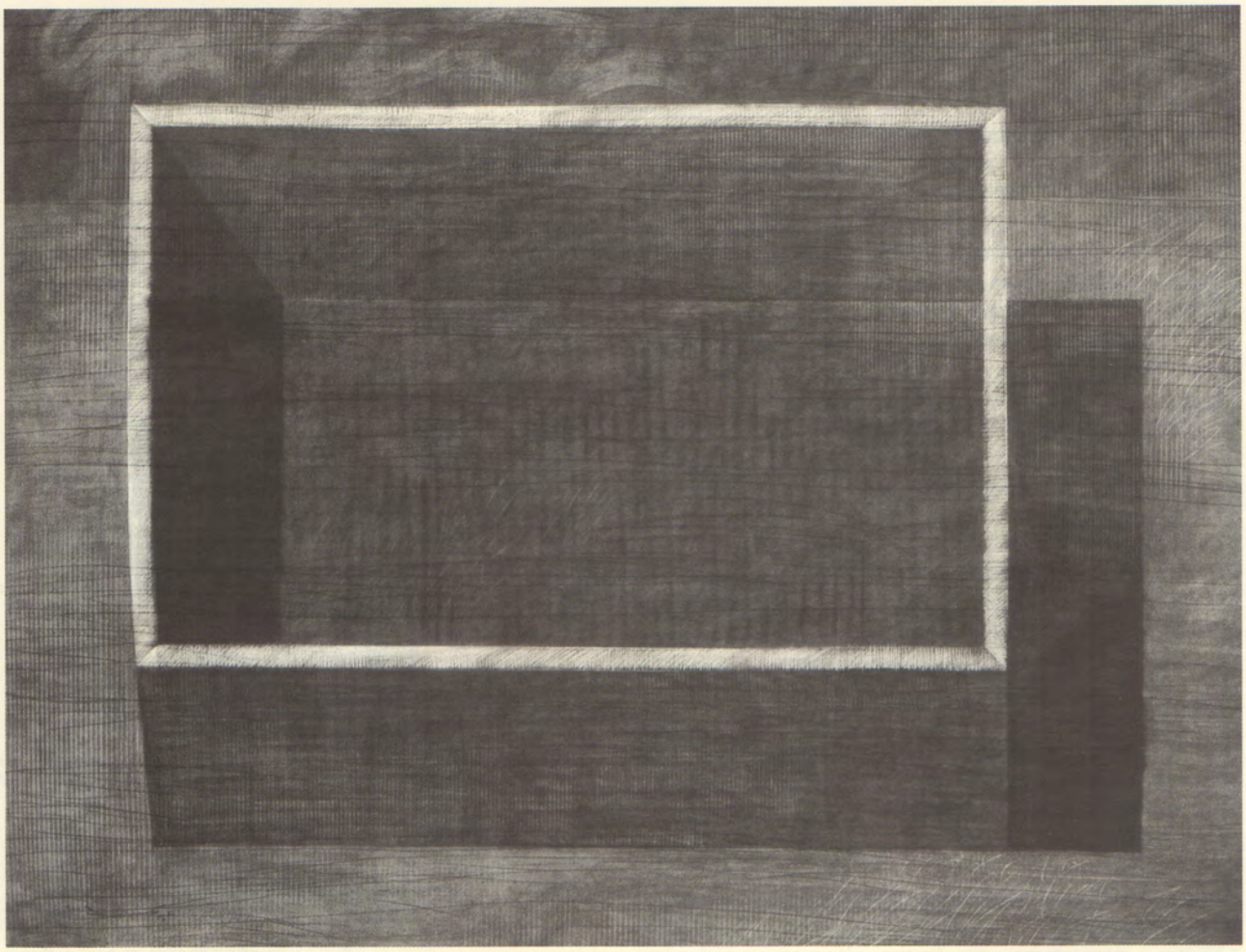
148 x 110cm. fusain sur papier

2001

زجاجة

١١٠ × ١٤٨ سم فحم على ورق

٢٠٠١



Boîte

192 x 144,5 cm. fusain sur papier

2004

علبة

١٤٤,٥ × ١٩٢ سم فحم على ورق

٢٠٠٤

Exposition des Cinq Graveurs, Galerie Ebla, Damas 1991.
Exposition des Six Artistes Syriens, Galerie Monika Beck, Hambourg 1991.
Première Triennale de la Gravure, Le Caire 1993.
Troisième Triennale Internationale d'Estampes, Chamalières 1994 et 1997 et 2000.
Exposition des Six Platiciens Syriens, Galerie Grambihler, Paris 1994.
Cinquième et Septième Biennale de la Gravure, Taiwan 1991 et 1995.
Triennale de la Gravure, Cracovie 1997.
Exposition des Huit Artistes Arabes, Galerie Arabesque, Heidelberg 1998.
Exposition (Ateliers Syriens), Beyrouth 1999.
8ème Biennale internationale du Caire 2001.
Biennale internationale de Sharja 2001.
Exposition (Ateliers Arabes), Beyrouth et Damas 2001.
Imagining the book, Alexandrie 2002.
Europ'Art-Genève 2003.
Biennale Imagining the book, Alexandrie 2005.

Musées :
Plusieurs de ses œuvres ont été acquises par :
The British Museum 1993.
L'Institut du Monde Arabe à Paris 1990 et 1995.
Le Musée de Digne-Les-Bains 1986.
Musée d'Art Moderne - Amman 2003.
Musée national de Koweit 2004 et 2005.

Graphiques :
Depuis 1968, ses activités couvrent plusieurs domaines graphiques :
Affiches, couvertures de livres, illustrations, dessins humouristiques. Participe depuis les années 1970 aux salons de la caricature à Caprovo (Bulgarie), Knokke Heist (Belgique), Sainte-Estève (France), Saint Juste le Martele (France), Courrier International (France), Montréal (Canada), Lisbonne (Portugal), Milan (Italie), Istanbul (Turquie).
Illustration d'une trentaine de livres pour enfants depuis 1972.
Réalisation de dessins pour divers périodiques :
Almawqif Alarabi, l'Humanité, Alquds Alarabi, Achourouq, Alkhaleej, Mulhaq Annahar.
Recherches :
Histoire de la caricature en Syrie, 1975.
Les caracaturistes arabes et leurs techniques, 1989.

1986 Gravure sur zinc

1993 Gravure sur cuivre

Youssef Abdelké

Né à Qamechli (Syrie) en 1951.
Diplômé de la Faculté des Beaux-Arts, Damas, 1976.
Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1986.
Doctorat en Arts Plastiques, Université Paris VIII, 1989.

Expositions pesonnelles :
Galerie al-Houriya, Damas 1973.
Galerie al-Cha'b, Damas 1974.
Galerie al-Cha'b, Damas 1978.
Galerie Ur-Nina, Damas 1987.
Galerie L'Atelier, Le Caire 1988.
Galerie Alif, Tunis 1989.
Galerie Aram, Damas 1992.
Galerie al-Balqa', Amman 1993.
Galerie Théâtre de Beyrouth, 1995.
2ème Biennale internationale de Sharja, 1995 (Exposition personnelle).
Galerie Atassi, Damas 1995.
Galerie Kalysté, Tunis 1997.
Galerie Atassi, Damas 1998.
Galerie Mashrabia, Le Caire 1999.
Galerie Al-Riwaque, Al-Manama, Bahrain 2001.
Galerie Claude Lemand, Paris 2002.
Galerie Mashrabia, Le Caire 2002.
Galerie L'Atelier d'Alexandrie 2002.
Maison Prébendale, Saint Pol 2003.
6èm Triennale Mondiale de l'Estampes, Chamalières 2003. (Exposition personnelle).
Galerie Dar Alannda, Amman 2003.
Galerie Alfunun, Koweit 2005.
Centre des Arts-Zamalek, Galerie Akhnaton, Le Caire 2004.

Expositions collectives :
Exposition avec le peintre Sa'id al-Taha, Damas 1973.
Expositions annuelles organisées par le ministère de la culture et le S.B.A. en Syrie, depuis 1973.
Festival de Berlin, 1973.
Première Biennale Arabe, Bagdad 1974.
Triennale Intergraphique de Berlin, 1976 et 1989.
Exposition Le TRAIT, Paris 1987.
Exposition des Quinze Artistes Arabes, Espace al-Moutanabi, Paris 1986.
Cinquième et Sixième Biennale Internationale de la Gravure, Musée de Digne-Les-Bains, 1986 et 1988.
Salon des Artistes Français, le Grand Palais, Paris 1987.
Exposition Maleri & Grafik, Galerie Am Weiden-Dame, Berlin 1987.
Exposition Seul Tableau, Le Caire 1987.
Exposition Arts Graphiques Arabes, Le Havre 1987.
Exposition de la Graphique Arabe, Londres 1988.
Exposition des Cinq Artistes, Galerie al-Nadwa, Beyrouth 1991.

1973 Fusain sur papier

1976 Triptique, crayon sur papier, 540x122 cm.

si, mort lui-même devant le crâne de boeuf, il voulait que tous les phénomènes vivants le remplacent, lui, le graveur syrien. Non, ce n'est pas " Abdelké " qui l'interesse, c'est tout ce qui n'est pas Abdelké, tout ce qui survivra à Abdelké, tout ce qui dépasse de loin, de très loin, Abdelké.

Beaudelaire, j'en suis certain, aurait été émerveillé par ses gravures, leur aurait consacré des poèmes, et des textes fervents, enthousiastes. Il y aura toujours du jour, et toujours de la nuit, toujours de la lumière, au moins encore pendant quelques milliards d'années, et toujours de l'obscurité. Et c'est dans cette lumière, c'est dans cette obscurité éternelle qu'Abdelké travaille, comme à la lueur d'une bougie, d'une simple petite bougie, vacillante dans son bougeoir. Quand il parvient à ce résultat, que j'appelle résurrection, il sourit, il est content, il s'arrête, pose son burin : pas la peine d'en rajouter. Ca vit, ou ça ne vit pas. Ca surgit, ça resurgit, ou ça ne resurgit pas. Toute la question de l'art est là. D'ailleurs, le mot " art " est inadéquat. Il ne s'agit pas d'art, mais de la métamorphose de la mort en existence vivante. Le poisson d'Abdelké n'est pas un poisson : c'est une flèche, un rayonnement, une respiration, un appel chuchoté à la vie. Mais c'est aussi un poisson, je ne sais pas, moi : un saumon, une sardine, un brochet. Mais il vole comme un oiseau dans la nuit où nous revoici plongés. Dans un grand fusain sur toile, il a dessiné une tête de poisson dans une boîte, et cette tête énorme nous regarde, comme si l'image de la mort était encore plus vivante, pour Abdelké, que celle de la vie.

Youssef Abdelké*

ALAIN JOUFFROY

Grand observateur du phénomène vivant, graveur précis, rigoureux, méthodique, mais aussi poète en images, Abdelké a représenté d'abord des groupes humains aux têtes masquées, des acteurs en quête d'auteur, comme les personnages de Pirandello. Il les inscrivait dans la nuit, une nuit terriblement ténébreuse, où la mort et les monstres étaient omniprésents. Ce fut sa "comédie humaine", une comédie tragique, d'où le grotesque n'était jamais exclu. Peu à peu, les hommes ont disparu, et des animaux, des plantes ont surgi de la même nuit. Leur présence est si prégnante qu'on croit les toucher, les caresser des yeux. Aucun hyperréalisme là-dedans, ni même de "réalisme ", au sens traditionnel de ce mot : tout se passe comme s'il réinventait, à chaque trait, la nature, une sorte d'encyclopédie, faite avec soin et au ralenti, des phénomènes naturels.

L'acuité de sa vision est telle qu'on se réveille comme d'un rêve en les rgardant. Comme si on n'avait jamais vraiment vu, vu en profondeur et en relief ce qu'est un simple poisson. Abdelké entre dans le crâne, ou dans le poisson, ou dans un soulier de femme, comme Michaux "entrait" dans une pomme. Il a peut-être dépecé le poisson, avant de le reconstituer. Il ne "représente" donc jamais le poisson, le soulier de femme ou le crâne de boeuf : il les ressuscite. Tel est son pouvoir de fascination : tout est voué à mourir et à disparaître, mais tout peut être sauvé, comme d'un déluge. Chaque phénomène vivant est un miracle matériel, un trésor et une énigme. Ah la surprise que ça fait, quand on le redécouvre ! je ne sais pas comment il se débrouille pour y parvenir. L'observation, l'attention la plus extrême n'y suffisent pas. Tout se passe comme s'il voulait réinventer le monde, et le préserver définitivement de l'offense, de l'indifférence et de l'oubli. Comme

Youssef ABDELKÉ

Fusains - grand format

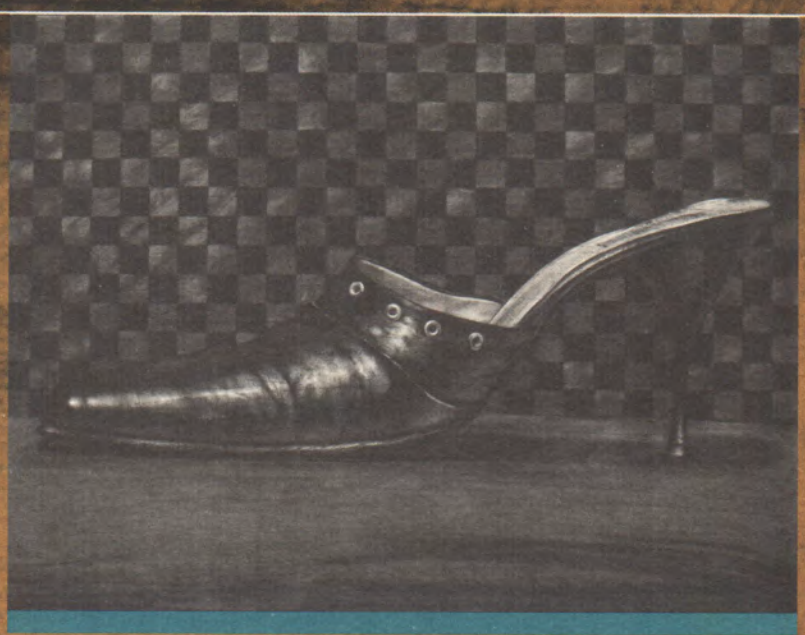
Damas - Khan Asaad Pacha-Mai 2005

GALERIE ATASSI

Scénographie de l'exposition : Hikmat Chatta
Réalisation du catalogue : Nassouh Zaghlouleh

Youssef
ABDELKÉ

Abdelké



Centre des Arts-Zamalek
Galerie Akhnaton
Le Caire
Décembre 2004

Conseil national de la culture
Galerie Alfunun
Koweit
Février 2005

Galerie Atassi
Khan Assad Pacha
Damas
Mai 2005