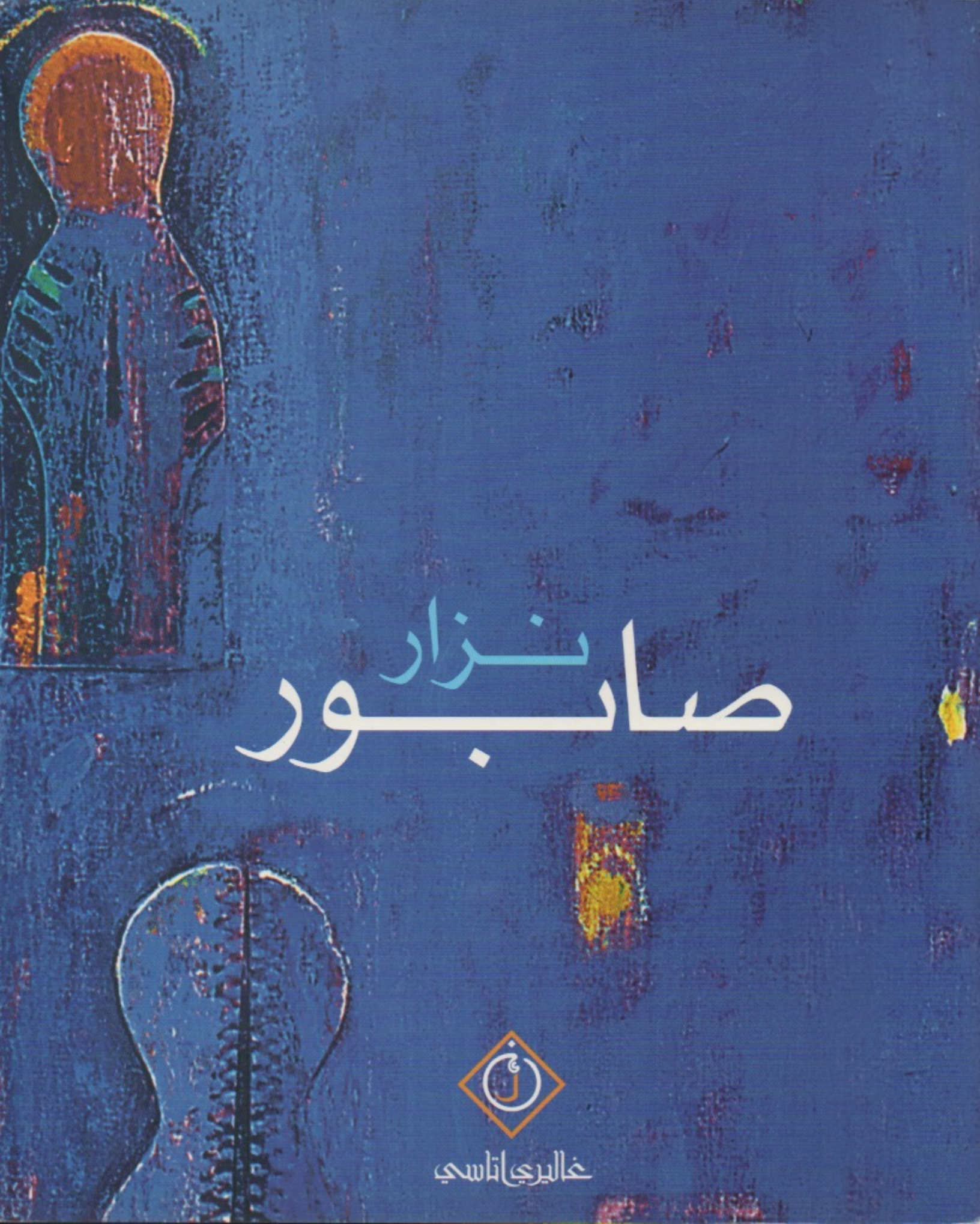

نزار
صانبور
غاليري اتاسي

نزار صابور

غاليري اتاسي

نزار صابور

١٩٥٨- مواليد اللاذقية
١٩٨١- إجازة في الفنون الجميلة. جامعة دمشق
١٩٩٠- دكتوراه فلسفة في علوم الفن. موسكو
أستاذ- مساعد في كلية الفنون الجميلة. قسم التصوير. دمشق

المعارض الفردية

١٩٧٦ - مركز الفنون التشكيلية. اللاذقية
١٩٨٢ - المركز الثقافي. اللاذقية
١٩٩٠ - بيت الفنان المركزي. موسكو
١٩٩١ - صالة السيد. دمشق
- صالة إيمار. اللاذقية
١٩٩٢ - صالة شهباء الشام. حلب
- صالة المرسم الحر. الكويت
١٩٩٣ - صالة دمشق. دمشق
- صالة مرام. بيروت
١٩٩٤ - صالة عشتار. دمشق
١٩٩٥ - صالة أتاسي. دمشق
١٩٩٧ - صالة السيد. دمشق
- صالة مركز الفنون - البحرين
- صالة إيمار. اللاذقية
- صالة الخانجي. حلب
١٩٩٨ - أتيليه القاهرة. القاهرة
- صالة فرح. دمشق
- صالة أتاسي. دمشق
١٩٩٩ - صالة شهبا الشام. حلب

المعارض المشتركة

١٩٩٠ - معرض مع فنانين روس تجول في : الدنمارك. السويد. النمسا و ألمانيا
١٩٩٢ - معرض/خمس فنانين من اللاذقية /. صالة وفاء. دمشق
- معرض/الفن السوري اليوم /. صالة أوسكار. واشنطن
١٩٩٤ - معرض /خمس فنانين سوريين /. أتيليه القاهرة. القاهرة
١٩٩٨ - معرض /تحية إلى دبي / متحف دبي
- معرض / فنانين بيت السباعي / صالة الفيروز. البحرين
١٩٩٩ - معرض / فنانين بيت السباعي / صالة عشتار. دمشق
- معرض / حتى الحرب لها حدود/ مقر الصليب الأحمر. دمشق - عمان
٢٠٠٠ - معرض /صالة نينورتا /بيروت

المشاركات في التظاهرات الفنية

١٩٩٥ - بينالي الشارقة الثاني
- بينالي المحبة الأول
١٩٩٦ - بينالي القاهرة السادس
١٩٩٧ - بينالي الشارقة الثالث
١٩٩٩ - بينالي الشارقة الرابع
٩٩-٢٠٠٠ - بينالي الاسكندرية

الجوائز التقديرية

١٩٩٥ - الجائزة الأولى في التصوير من بينالي المحبة الأول
- شهادة تقدير من بينالي الشارقة الثاني

أعمال الفنان موجودة في

قصر الشعب . المتحف الوطني - سورية
المتحف الملكي الأردني - الأردن
متحف البحرين
متحف فنون شعوب الشرق /موسكو
صالة أوسكار /واشنطن

أعمال الفنان متواجدة بشكل دائم في صالة أتاسي. دمشق
هاتف: ٠٤١-٤٦٨٩٥٩ - ٠٤١-٤٦٢٤٦١
فاكس: ٠٤١-٤٦٢٤٦١- ٠٠٩٦٣

العبور من مواجيد اللوحة إلى نافذة الأيقونة

يوسم صابور أعماله الأخيرة بعنوان: «بوابات الروح»، وهي صفة لصيقة بروح تجربته، تقودنا من نافذة الأيقونة المؤسلبة لتطل على رحاب حريات اللوحة المعاصرة.

نجده يدعو المشاهد مع ألوان كل معرض إلى السياحة في غبطات ذاكرة التوأمين: اللوحة والأيقونة؛ دعونا ننصت إلى مقاماته الرهيفة بالعين، أقول:

ترفع مدارج الأزرق النيلي عقيرتها بالغناء، مترنحة بين «جواب» التركواز «وقرار» «اللازوردي»، مروراً بمراكب النيلة والكوبالت، وما أن يغرق المشاهد في هذه الأوقيانوس المحتقن حتى لايأمل منه مخرجاً ولايحدوه أدنى أمل بالنجاه، شأنه شأن «الغرق» في مواجيد الأصفر المتماوجة بين الذهبي والأهرة، مع الهندي والعسلي وغيرهم، يصبغ سلّمها تحولات من أشكال الأهلّة المقوّسة أو المكوّرة، المتناسخة عن الأكاليل النورانية التي تطوق رؤوس القديسين في تصاوير الأيقونات المحلية، يعيد صابور تشييد نفس العالم الفلكي، حيث تتحد في نسبيته الجواهر والأجرام، الكواكب والذرات.

تترصّع في مشكاة قبّته جواهر ودرر قزحية كريمة، مستحضرة حرائق الشمس في الخارج، وهي تنسلُّ عبر نجيمات الزجاج المعشق إلى بواطن المعبد؛ تتراشح عمارة اللوحة لدى فناننا بنفس التبادل الرمزي بين «الخارج والداخل»، وهو مايجري سرياً في المحراب، والمذبح، والمجسمات المدفنية التدمرية والنبطية، وقد يلامس في توليفاته بعض أنماط الصناعة التي تسكن خزائن اللاشعور الجمعي، على غرار الخزائن الخشبية ذات التيجان المصدّفة، والمرايا ذات المصراعين، والتصوير على الخشب «العجمي» مستعيراً طريقة تحزيزه بالزخارف النباتيّة قبل دبغها بالصباغة المائية، وقد تصل فرشاه لاوعيه حتى أشباح «ديكورات» وكواليس «مسرح الظل» أو عمارة «ظل الخيال» أو صندوق العجائب.

يأخذ الإطار الخشبي دور الوسيط «البرزخ الرمزي» في ثنائيّة الداخل والخارج، يمثّل هامشاً للمساحة الباطنة، وغالباً مايقودنا إلى هامش آخر، يتصل بإطار آخر، وبحيث تتضاعف مدرّجات الهوامش إبتداءً من الفراغ الداخلي، فتنقلنا بصورة تنزيهيّة، من الحيّز المادي إلى المطلق، تماماً كما هي إطارات الرؤوس المدفنية في تدمر، وكما هي هوامش المنمنمة العربية (التي تشرد إليها الرسوم الداخلية من عناصر وحليات)، تستعير لوحة صابور في هذا المقام دور «المعبر الرمزي»، فتنقلب مع الإطار إلى مجسّم معبدي أو إلى ثلاثية أيقونية ذات مصراعين ومزاليج، وقد تحمل عتبة أحد أطرافه عناصر طقوسية، على مثال أنواع الشمعدانات والمباخر، وقد تستقلّ بعض منها لتربض على الأرض وعلى كثب من اللوحة، فتنتمي إليها بحكم عادة الوحدة الطقوسية؛ ... وهكذا يتحقّق التوازن بين كفتي الخارج والداخل.

لاتقتصر هندسة التعبير على الهيكل الإنشائي العام، بل تطال أيضاً طريقة رسم العناصر الإيقاعية في

الداخل إلى درجة الأسلبة، على غرار«موتيف» القديس وهلاله، والقلب الرمزي الذي يوشم صدره، ثم نعثر على الأبجديات الهندسية الأولى: الدائرة - المثلث - المربع، (وعلى بعض الزخارف النباتيّة)، ولكنها هندسية غير حاسمة، يعاني قرارها من التردّد بسبب السيولة الغريزية في الصباغة وإطلاق مصادفات تفاعلاتها، ثم تعددية أنسجة الملصقات الخشبية وغيرها، نعثر في هذا الخيط المتناقض على تنازع حيوي يقع بين «ديكارتية» الهندسة البنائية و«دادائية» الملطقات والتضاريس الأثرية العبثية. تخرج هيئة الشكل بالنتيجة من دلالته لتنقلب إلى مقترحات تجريدية نغمية - إيقاعية.

إذا ماعدنا من قصّة عمارة «الخارج» إلى لوحة «الداخل» وجدناها محتشدةً بحياكة فراغيّة، مقسّمة إلى مفردات إشاراتيّة مكوّرة تختزل كل واحدة منها «موتيف» القديس وهلاله بطريقة غير ثمانيّة، تنتظم حركتها بشكل جبهوي إلى الأعلى والأسفل كما هي الألواح النحتيّة السورية القديمة، يتحوّل المشهد الديني بعد تجريده إلى تقاسيم من الكورال، تجري خامات الخشب وكتله مع مسطحات اللون حواراً يتقابل فيه النحت بالرسم.

ثم تغمّس مادة الداخل والخارج بنفس المقام اللوني (كالأزرق أو الذهبي) العام، وتعلّق شظايا بقية الألوان في بطن الفراغ.

لاتستعيد لوحة صابور عصر النسّاك والزهّاد والقدّيسين والحواريّين بقدر ماتستجيب إلى صبوة الإنسان المعاصر في النكوص إلى رحم شفائي حميم، ومحاولة الخروج من قمقم القحط الروحي والميتافيزيقي والسحري، والسعي إلى التحرّر من ربقة القهر المادي والإعلامي اليومي.

تبدو لوحته أشبه بحجرة عزلويّة زاهدة، أو خلوة اعتكاف تصوفيّة، مطهّرة من آثام العالم الاستهلاكي، كلما إزداد المشاهد توحّداً، كلما إنطوى على خصائص عالمه الذاتي، هذا هو شأن كينونة اللوحة واختلافها عن قانون التوارث والتماثل في تقاليد الأيقونة، لاتوجد لوحة تماثل الأخرى، كل واحدة تعبّر عن لحظة وجودية لاتقبل التكرار أو المراجعة، تتناقض لوحة صابور بالنتيجة في صيرورتها المستديمة مع ماهية الأيقونة، بما تحافظ عليه الأخيرة من وحدة اللبوس التقني والمضموني الديني، حافظة أمانته بالتوارث من جيل إلى جيل.

ولكن توليفاته كفيلة بصهر هذه الحساسية التقليديّة، ففي لوحته تتلاقح تجربة «العبث» «الدادائية» (الملصقات الهشة التماسك)، مع «الغبطة» الروحية (تضمين الأدوات الطقوسية الكنسية في العمل الفني)، وهو مايكشف بحثه عن أشدّ الطبقات الجيولوجية غوراً في الذاكرة الروحية، قبل أن يصنع منها شهادة للزمان والمكان، يفضح هذا التأليف المركّب في الفكر والأداء شدة الإرتحال إلى عقيدة اللوحة، وطقوس اللون، وترياق الخط، أو بالأحرى الاستسلام المطلق إلى غبطة التصوير.

أسعد عرابي

٢٠٠٠/٢/٢٦

هذا الرجل يرى الملائكة

هذا الرجل يرى الملائكة.. لاتسألني كيف. لاتسألني هل يراها بعينيه، عينيه المفتحتين أم المغمضتين، هل يراها في يقظته أم في نومه، في الليل أم في النهار؟ لا أعرف. أعرف أنه يراها، يراها بطريقة ما، يراها بالتأكيد، فهو يرسمها!

ولكن هذا ليس جديداً على نزار صابور، لأنه منذ عرفته، منذ عرفناه، كان يرسم أشياءً لايراها غيره، منذ (جلجامش) مشروع تخرجه من كلية الفنون بدمشق، الذي نال عليه درجة امتياز شرف، وأقول لو أن هناك درجة أعلى، لكان يستحقها. تلك التجربة، التي بعد خمس قرن من فن الرسم السوري والعربي، ورغم طرق الموضوع من قبل عدة رسامين كبار بعده، لم يتم تجاوزها، على قدر إطلاعي، وأقرُّ أني اطَّلعت كفاية. من وقتها رحت لا أتخيل أبطال الملحمة إلا كما صورها لنا. فقد لبس جلجامش هيئة ذلك الشاب الأسمر، ذي اللحية الخفيفة، الممشوق القوي، الذي يذكر بداوود مايكل آنجلو، يضع يداً بالغة الروعة على صدره، ويحيط جيده بقلادات وتمائم. وذلك الخط الحالك القاسي الذي يرسم ويحدد كل ملامحه، رغم نعومة السطوح بسبب عمليات قشط الألوان وحفها. ثم تلك المرأة ذات الشعر الفاحم وكأنه مدهون بشحم الليل، وهو يلف على نصف وجه أبيض شديد الفتنة، يشوبه الزهري على حوافه وشفتيه وتحت عينه الواسعة وكأنه ضوءٌ أكثر منه ظل، ومن سقف اللوحة تتدلى نافذة مظلمة، يخرج منها بسطٌ مزخرفة بنجوم وأهلّة وأسهم، ثم هناك عنقود عنب ذو حبات صفراء وقرمزية متراصة. كلا إنها أكثر بكثير من صورة شخصية لعشتار.

أما في مرحلته الرئيسية الثانية (المدينة الشرقية)، التي بدأها نزار في موسكو وعاد بها إلينا، المدينة الزرقاء، المدينة القمرية، المدينة التي كان يخلط بها سماء الليل بعتمتها ونجومها، مع البيوت بأبوابها الموصدة ونوافذها المضاءة، ومع الناس بقاماتهم المتطاولة وعيونهم البارقة. فقد كان لي أن أكتب عنها في عام ١٩٩١ بمناسبة أول معرض له بعد عودته إلى سوريا: (لكننا نعلم إنها ليست المدينة التي نعيش بها، مدينتنا التي فقدت كل سحر، وباتت لانعرف لها سحنة سوى الخفان والإسمنت. إن المدينة التي رسمها من ذلك البعد الشديد في المسافة والقرب الأشد في الروح، هي المدينة الشرقية كما يحلم نزار أن تكون، كما يحلم أن يراها هو ونحن والآخرون، والتي ربما لن نراها أبداً، إلا في حلمه). أما شخوصه ذوو الثياب المزركشة والرؤوس التي كالقبب ذات الهالات المذهبة، فقد عرفنا عليهم زواراً من كواكب أخرى، ملائكة مكلفين بنقل رسائل غامضة، قديسين يقفون له في أحلامه ليرسم لهم أيقونات. ذلك الشك الذي خامرني بمدنه، بحقيقة أقمارها ونجومها، بحقيقة ألوانها الزرقاء والبنفسجية، بحقيقة أسوارها وأبوابها ونوافذها التي أذكره مرّة يشير إلى نافذة بعيدة مضاءة في الليل: (انظر ألا

تشبه إحدى نوافذي؟) الشك الذي خامرني بقدرتها على البقاء والاستمرار في مواجهة المدينة الرمادية، مدينة الغبار والخفان والإسفلت. ذلك الشك سرعان ماراح يتأكد ويقدم أدلته، فقد أدى إلحاح نزار على المدينة الشرقية، وزيادة ولوجه بها، إلى تعريتها شكلاً ومضموناً. فصارت البيوت تقل وضوحاً لابل تكاد تزول، ويحل بدلاً منها بقع وخطوط ولمسات، وبدل النجوم والأهلة حلَّ الغبار والدخان، أما الشخوص،الذين كانوا فرادى أو أزواجاً أو ثلاثاً ثلاثاً يأخذون الجزء الأكبر في لوحاتهم، فقد راحوا يتحولون إلى مفردات صغيرة الحجم وقد ازدادت ملامحهم اختصاراً وشبحية. وتحولت المدينة القمرية إلى مدينة بالأسود أو مدينة تحت القصف. وبدل أن تبدوا جبلاً يصعد ببيوته وناسه إلى أفق يذوب بالسماء غدت عدة بيوت متفرقة، في أسفل التل على طرفية أنصاف أشجار سرو زيتية غامقة، وعلى قمته مايلوح وكأنه مزار. ثم لتتحول شيئاً فشيئاً إلى مايشبه المقبرة، حي الموتى الذي يخصص له دائماً الموقع الأعلى في القرية مطلاً أبدياً على عالم الأحياء. فكأن البيوت صارت قبوراً، وتلك اللمسات اللونية بالريش العريضة فوقها كأنها شواهد قبور، والشخوص عُيّنوا حراساً للتل، وبالحفاظ على صفاتهم المقدسة صاروا ملائكة تحرس المقابر.

كان في انتقال نزار في مرحلة المدن الشرقية، التي عصرها كثيراً حتى ماعاد يخرج من ضرعها غير المر والألم، إلى سلسلة حراس التل حركة مبهرة، رغم كونها متوقعة، ورغم حتميتها. متوقعة وحتمية، لأن نزار صعدها درجة درجة، وصل إليها خطوة خطوة، ولأنه في طريقه إليها كان يحوم ويتململ، يجرب كل شيء، ويبدل كل شيء، فيرسم عشاء أخيراً بعد عشاء أخير، ولا أحد يعلم أية أطعمة كان يولم بها على موائد تلك العشاءات، وطبيعة صامتة خشنة، لقموع واسطوانات وكرات مريبة الاستدارة، بدل الكؤوس والأسماك والفاكهة. وكأن مدنه ضاقت عليه لدرجة جعلته يبحث عن منفذ، أي منفذ. حتى بدا وكأنه يائساً، كان يقول لي أمام لوحة تكاد تكون منتهية: (لاأدري إن كنت سأنهيها أم ألغيها أم أمزقها) لوحات كتلك كان غالباً إما يرسم فوقها، وإما يقص أجزاءً منها ويستخدمها في كولاجات لم أحبها حينها. قلت بدا نزار وكأنه يائساً، لأنه مع السنين راح يخسر الكثير من رومانسيته الفنية على الأخص، والكثير من براءته وفرحه الطفولي، رابحاً بالمقابل تلك المعرفة وذلك اليأس. لكنه اليأس الذي يحتاجه المرء ليعمل، الذي يدفع المرء لينتفض ويخرج منه. كانت الثلاثية الأولى لحراس التل عملاً مختلفاً بحق، عملاً رُسِمَ بعين جديدة، ويد جديدة، وروح جديدة... على فجاعتها، وأيضاً بلون جديد، اللون البني الذي أهمله نزار كثيراً، اللون الذي لم يكن يراه في أحلامه السابقة. جاء البني لينتقم ويسيطر مع كل مشتقاته. إلا أن نزار ماكان ليستسلم لهذا بسهولة، فكما كان مصراً وحريصاً من قبل على واقعيته، صار مصراً وحريصاً على أحلامه، فليس بثّيه سوى خليط الأحمر والأسود يقول، مائلاً للأسود حيناً وللأحمر غالباً ولكنه أيضاً يميل للصفرة، والزرقة، والبنفسجي. البني، البني ذاته لون التراب، وصار على يديه كالأزرق والنيلي والأحمر القرمزي والأخضر الفيروزي لوناً سحرياً وكأنه صدأ الذهب. حينها قام نزار بزيارات استطلاعية متكررة لمقابر ومزارات قريبة وبعيدة، ربما ليرى هذه المرة بأم عينيه ما يراه في كوابيسه.

في عام ١٩٩٤ سنحت لي فرصةٌ لأكتب عنه: (لقد استطاع نزار أن يجمع في فنه مايمكن اعتباره تراثاً وهويةً مع أشد الأساليب التشكيلية حداثة، من تجريد وتزيين وتجريب وعفوية. إلا أن ثبات صوابه ونجاحه في هذا لاتتوقف عند صياغتي الإنشائية النظرية التي أصف بها عمله، إنما على قدرته على

إنجازها بتلك الصيغة الإبداعية والاستمرار بها ودفعها إلى آفاق، لايمكن لي الآن أو حتى له بالذات رؤيتها) لكنه كان يراها! يراها على نحو أعمى، يراها وهو لايراها بل يعلم أنها هناك أمامه، بعيدة ومتوارية! ولم يكن هناك طريق آخر للوصول إليها أو الاقتراب منها للحد الذي يسمح له بلمسها، إلا العمل الشاق والدؤوب والشجاع، اسمحوا لي بهذه الصفة، فهي واحدةٌ من أهم صفات شخصية نزار صابور الفنية، إضافة إلى صدقه، الصدق التي يكتسب بعمله كفنان براءته من كل إدعاء. وهكذا مافتئ يجرب ويغير لا في مواضيعه وأساليبه وألوانه فقط، بل في أشد أسس اللوحة ثباتاً، من القماش إلى الخشب، من التأسيس بالغراء والزنك إلى خلطه بالرماد والرمل أو طليه بطبقة من الذهب، من استخدام التلوين الزيتي والأكريليك إلى الرسم بالفحم والأحبار بأنواعها، من ... إلى تحويل اللوحة إلى بساط أو نافذة أو درفة باب. كان لأي متابع لما يقوم به أن يشعر بتململه ورغبته الحارقة إلى التبدل والتغيير والمزيد من الصفات الشخصية المتفردة في عمله. وكنت أرى أن هذا يتم أحياناً كثيرة على حساب سوية فنه. لأن نزار كان يفضل دائماً جديده الفج على قديمه الناضج. لكنه، بانكبابه وإلحاحه وامتلاكه القدرة الهائلة على التقدم، استطاع أن يمزج الاثنين معاً على نحو التبس على الكثيرين، الذين منهم من لم ير في أعماله إلا استظهاراً وتكراراً لذات إنجازاته السابقة، ومنهم من رآه يتنوع ويتغير ويختلف أكثر مما تحتمله تجربة فنية رصينة. كما استطاع بذات الجهد وذات القدرة أن يقدم الدليل بعد الدليل على صوابية منهجه وعظمة موهبته، فقد كانت أشد البدايات ارتباكاً وفجاجة تنتهي إلى أعمال مفصلية في هيكل تجربته، وأساسية في مساره الإبداعي.

وهكذا فإن المطلع على تجربة نزار الأخيرة، قد يتردد في اعتبارها مرحلةً رئيسيةً ثالثة أو رابعة، لها معطياتها وميزاتها، المختلفة عن مراحله السابقة، والكافية لهذا الاعتبار، وقد يقول أنها لا أكثر من تتويج لتلك المراحل. وهذا على احتماله لايمنعني من النظر إليها من زاوية تسمح برؤية اكتمال كل شروط المرحلة الجديدة بها، حيث أني أرى أن الأسلوب والمضمون والموضوع، تلك الأقانيم الثلاثة، تتوحد فيها لا في مستوياتها العليا التي لم تصلها من قبل فحسب بل أيضاً في اكتمال هذا التوحد ومفارقته عن كل ماسبقه من مراحل.

فالأيقونة باتت لأول مرة المحور الوحيد لعمله، ولانجد لها في هذه المرحلة موضوعاً منافساً من أي نوع آخر، وكأن نزار يجد فيها مستقراً، ولو إلى وقت. وهو يقدم بها رؤية خاصة متفردة للأيقونة، وهنا لايهمني وصفها بأيقونة معاصرة أو أيقونة شرقية جديدة، أو أي اسم آخر، مايهمني هو أنها أيقونة حقيقية، ولاأظن أن أحداً، رأى كل تلك الأيقونات الحديثة وهي تحاول ذلك باستماتة، لايعلم مدى صعوبة امتلاك هذه المرتبة. كانت مساهمة نزار فيها دفع الروح الباطنة في الأيقونة التقليدية إلى أقصى حالاتها تجلياً، لا في الصورة بل في الحس، فالروح في لوحاته بقدر محافظتها على طقوسها ورموزها بقدر ما لاطاقة لها بالظهور. وأحسب أن هذا ما ساعد نزار لأن يكون فيها في أفضل حالاته وفي أشدها اتساقاً ومواءمة مع نفسه، هو الذي بدوره لاطاقة له بالوضوح.

لقد استطاع نزار، بمفرداته وأدواته التشكيلية التي تتجدد في كل تجربة، أن يرسم أيقونة روحية حقيقة. ولكن عناصر غريبة قاسية دخلت المضمار، وصارت لوحته تتطلب أن يكون لديه عدة الحفارين والنجارين. فلعبه في اللوحة قد وصل إلى أبعد مدى نعرفه فيه في المادة والشكل والإطار. وبدت اللوحة وكأنها خزانة حائط أو دولاب أو ظهر قنصلية استبدلت مرآتها بمنظر غامض، وظهرت الأعمدة

والرفوف والتيجان، وعلى الرفوف العالية التي لاتصلها إلا العين والواطئة السفلية التي في متناول اليد وضعت أشياء أليفة رخيصة، ربما يصدم البعض أن يراها مصمودة كتحف نادرة. وقد نقش نزار وحفر في إطاراتها وتيجانها وفي بدنها أيضاً، وصارت اللوحة إنجازاً لفريق عمل مؤلف من نحات وحفار ورسام.

الرسام الذي ازدادت ألوانه عتمة كتيمة وضوءاً حاداً بآن واحد. كما ظهر كمفردة أساسية تتكرر بالعشرات، والتي يجب التحديق فيها طويلاً وعن قرب لتمييز اختلافاتها، ذلك الشكل الأسطواني المقبب لملائكته وقديسيه، والذي وجدته في البدء بليداً وقليل الحساسية، ولكن بإصرار نزار عليه واستخدامه المتكرر، حتى أنه أعد ثلاث قوالب له، وبإغنائه وتنويعه، مرةً برسمه قلباً دامياً في صدره، ومرةً دائرة حمراء وكأنه مصاب بطلقة نارية أو سهم خفي، ومرةً برسمه ربطة عنق أو قبعة أو هالات ملونة تحيط بقبة الرأس، وأجنحة على شكل أغصان أشجار خضراء. كل هذا جعله متبدلاً وجديداً ما أمكن أن يكونه رمزٌ يعطي تجربة ما صفة الوحدة والفرادة.

لاريب أن يخالجني شعور بالغبطة والحظ السعيد، لأن ظروفاً أتاحت لي فرصة المتابعة عن قرب لتجربة إبداعية تتمتع بهذا الأهمية وهذه الفرادة، الأمر الذي وصل بي لحد التباهي! ولحد القول بأن نزار صابور واحداً من الفنانين العرب القلة القلة المميزين وقد منعت نفسي طويلاً من تصديقه، من التصريح به أمام الآخرين، خشية أن يكون سببه صداقتي لنزار وإيماني الشخصي به. فكثيراً ما نظرت إلى أعماله وأنا أبحث أول ما أبحث عن نقصٍ أو ضعفٍ فيها يساعدني على الوقوف حيادياً بدون عاطفة أمامها بل زيادة على ذلك... سلبياً.

وقد نجحت في ذلك على غير عادتي، فكثيراً ما انتقدت تكراره للون أو مفردة أو موضوع، وكثيراً ما تحفظت بالمقابل، وهذا ما ألمحت إليه سابقاً، أمام التدفق السريع للعناصر غير المألوفة في اللوحة، وكثيراً ماساءلته عن معناها وطالبته به، وكأنه مايجب على الرسام أن يفكر به قبل كل شيء. وكثيراً مااختلفنا حول العديد من النقاط والآراء. نعم لم يكن وصولي إلى هذه القناعة سهلاً، فلقد كلفني الكثير ومن العدل أن آخذ شيئاً بالمقابل، ولن أطلب أكثر من أن تشاركوني هذا الشعور بالغبطة، لكون نزار بعرضه هذا يتيح لنا جميعاً فرصة الوقوف أمام أعماله والإطلاع على تجربته الفذة في رسم ما لا يرى، ما لا يراه أحد غيره، وما ليس لنا أن نراه أبداً، كما قلت لكم يوماً، سوى في... حلمه، حلمه الذي مازال نزار مصراً على أن نراه جميعنا معه...

منذر مصري

اللاذقية - ٢٠٠٠/٣/١٧

حياة ٨٠/٤٠ سم ٢٠٠٠ زيت وأكريليك على خشب
Vie, 80 x 40 cm 2000, Huile + acrylique x bois.

باب (أيقونة) ١٦٠/٨٠ سم ١٩٩٨ زيت وأكريليك وقماش على خشب

Porte/ Icône 160 x 80 cm. 1998, Huile + acrylique + tissu x bois.

بقع نوّر ٨٧/٥١/٦ سم ١٩٩٩ زيت وأكريليك على خشب

Taches de Lumière, 87 x 51 x 6 cm. 1999, Huile + acrylique x bois.

طلسم ٢٠٠/٢٠/١٠سم ١٩٩٨ زيت وأكريليك على خشب

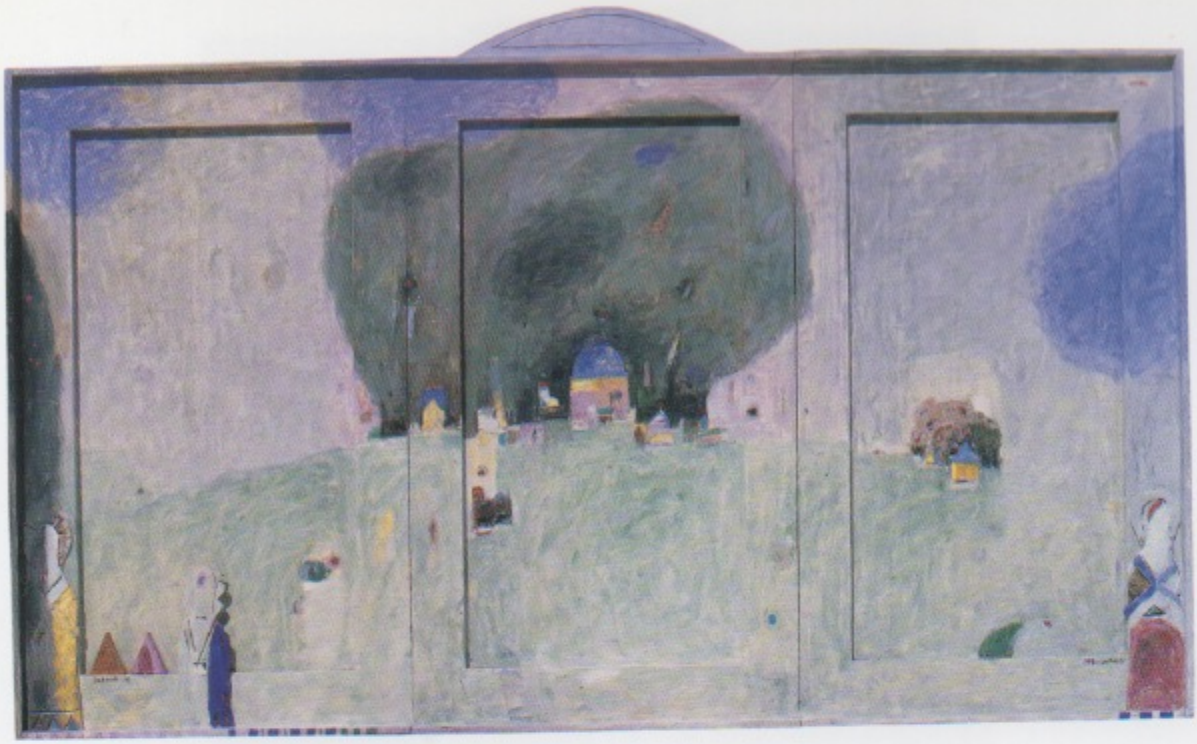
Talisman. 200 x 20 x 10 cm. 1998, Huile + acrylique x bois.

معلقات (١) ٢٤،٥/١٢٢ سم ٢٠٠٠ زيت وأكريليك وورق ذهب على خشب

Poèmes suspendus (1), 122 x 24,5 cm. 2000, Huile + acrylique + feuille dorée x bois.

معلقات (٢) ٢٤،٥/١٢٢ سم ٢٠٠٠ زيت وأكريليك وورق ذهب على خشب

Poèmes suspendus (2), 122 x 24,5 cm. 2000, Huile + acrylique x tissu + bois.

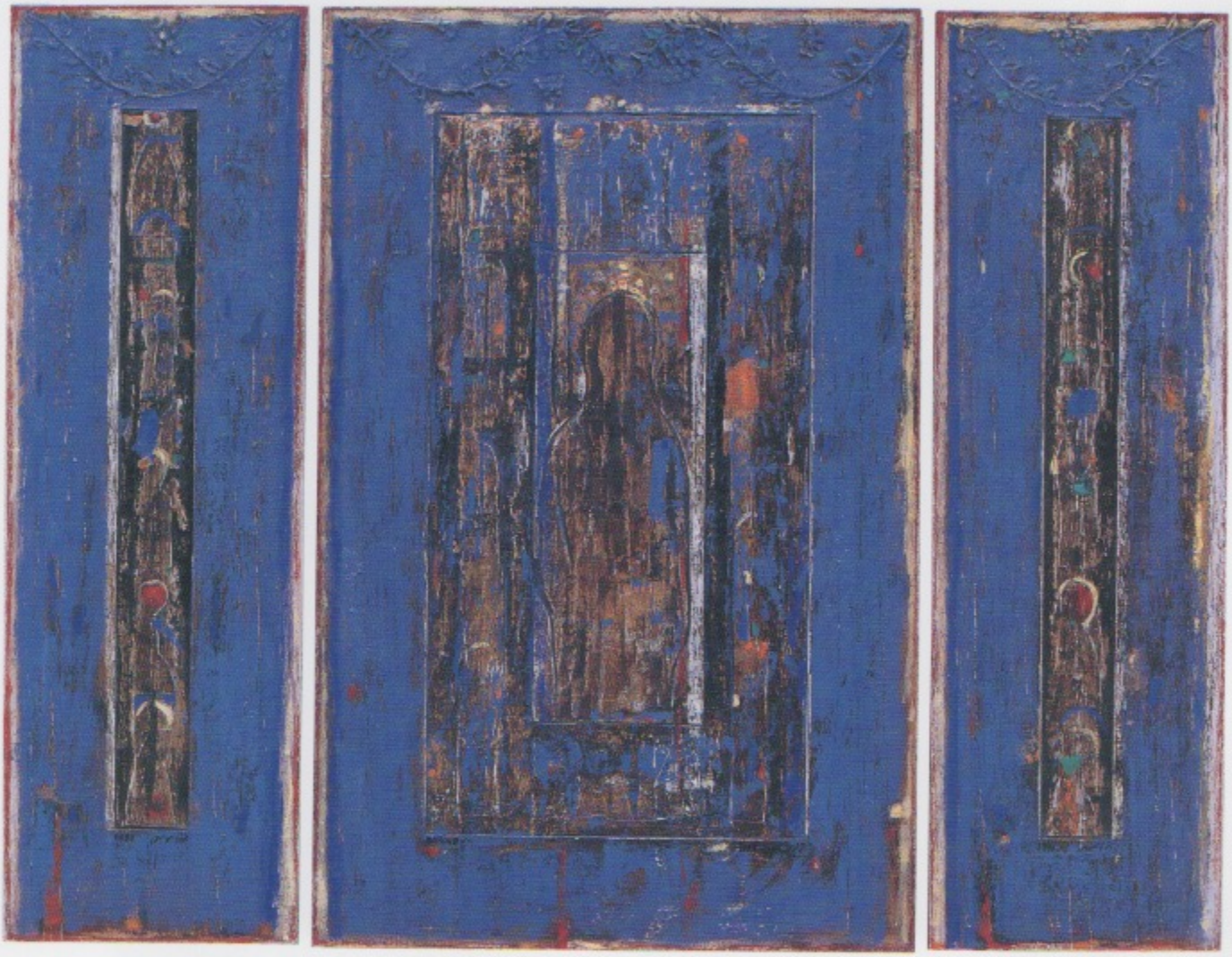


حرّاس التل ٧٥/١٣١سم ١٩٩٨ زيت وأكريليك على خشب

Les Gardiens de la Colline, 75 x 131 cm. 1998, Huile + acrylique x bois.

عالم من النور والعتمة ١٠٠/١٦٠سم ١٩٩٨ زيت وأكريليك على قماش

Un Monde de Lumière et d'Obscurité. 100 x 160 cm. 1998, Huile + acrylique x tissu.



ذكريات ٣٨/٦٠ + ١٩/٦٠ عدد ٢ (ثلاثية) ١٩٩٩ زيت وأكريليك وورق ذهب على خشب

Souvenirs, 60 x 38 x 60 x 19 . n. 2, Trilogi, 1999, Huile + acrylique + feuille dorée x bois.

عالَمان ١٦٥/١٢٠ سم ١٩٩٩ زيت وأكريليك ورماد وقماش على خشب

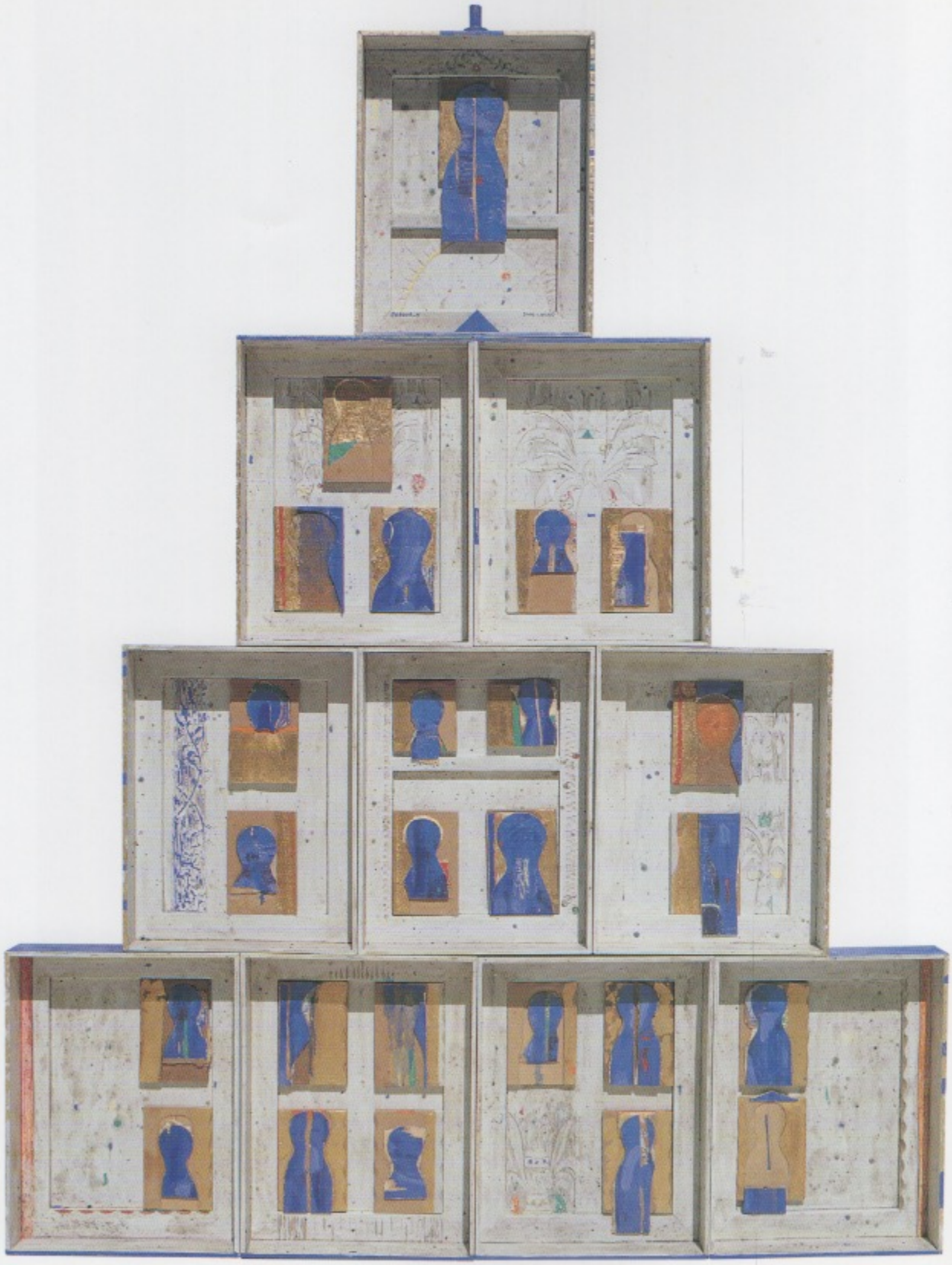
Deux Mondes, 165 x120 cm. 1999, Huile + acrylique + cendre x tissu + bois.

باب (أطياف هائمة) ١٧٠ / ١٠٠ سم ١٩٩٩ زيت وأكريليك على خشب

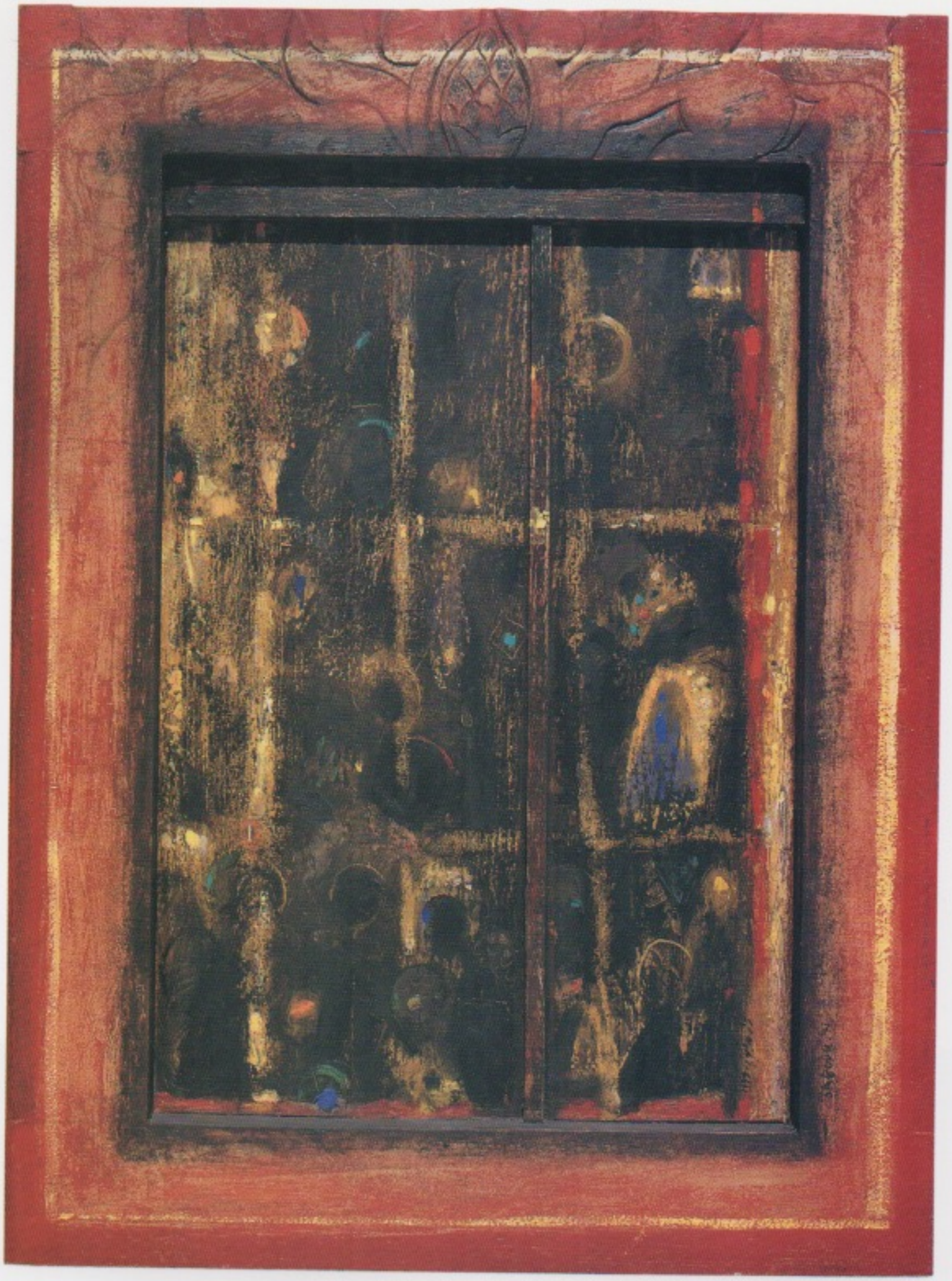
Porte/ Ombres Vagabonds. 170x100 cm. 1999, Huile + acrylique x bois.

بوابات للروح (١٢) ١٦٩/١٠٦/٩،٥ سم ١٩٩٩ زيت وأكريليك وصدف وقماش على خشب

Les Portails de l'Âme /12/, 169 x 106 x 9,5 cm. 1999, Huile + acrylique + nacre x tissu sur bois.



قديسون ١٠ قطع ١٧٤×١٣٤ ، زيت أكريليك ، رماد، ورق ذهب وخشب
Saints, 174 x 134 cm. 2000, Huile + acrylique + cendre + feuille dorée + bios.



أيقونة حمراء ٦٠/٤٥ سم ١٩٩٩ زيت وأكريليك على خشب

Icône Rouge, 60 x 45 cm 1999 Huile + acrylique x bois.

إبتهال ٩٢/٥١/٨ سم ١٩٩٩ زيت وأكريليك وبرونز وقماش على خشب

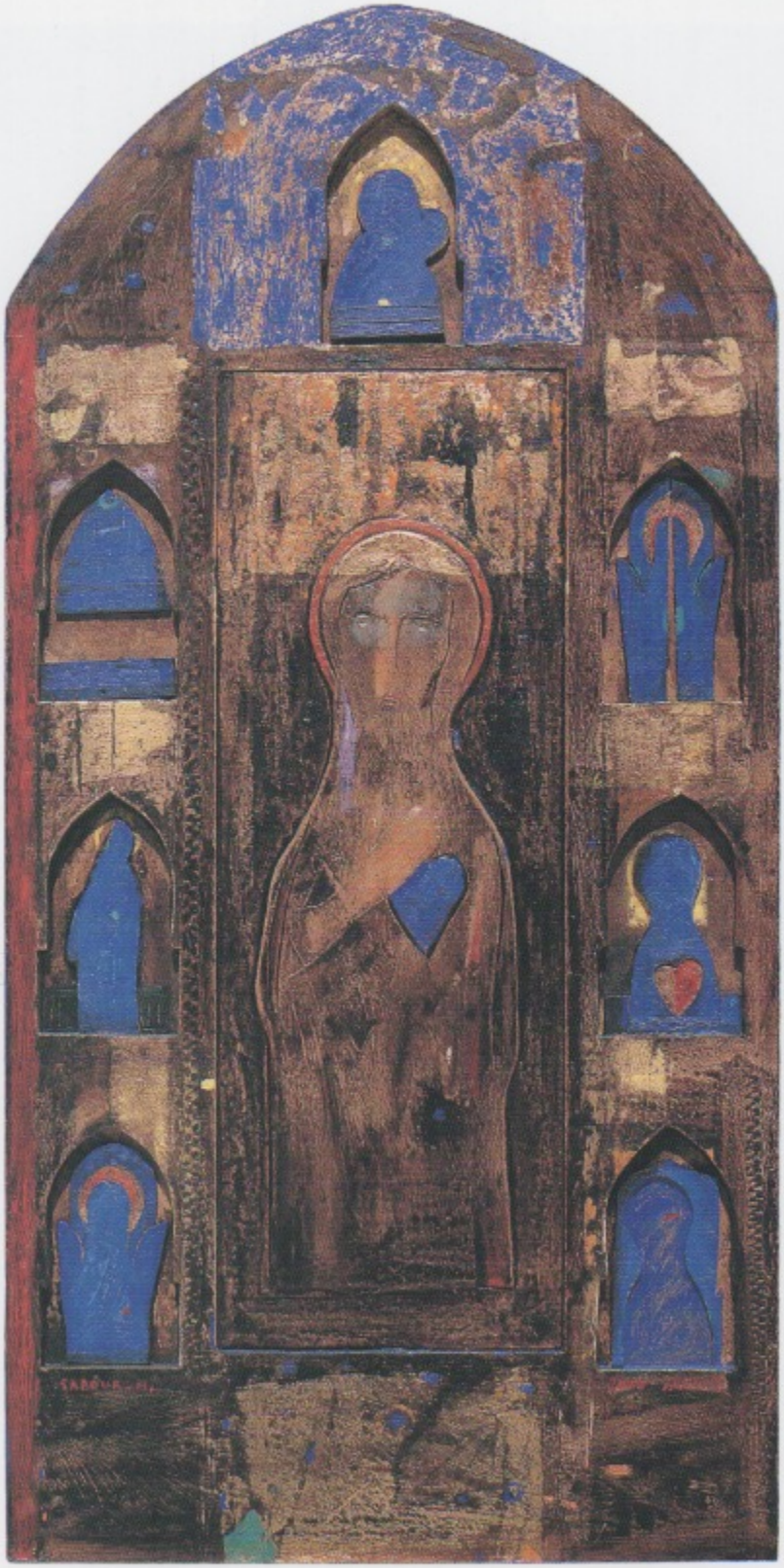
Prière, 92 x 51 x 8 cm. 1999, Huile + acrylique + tissu + bronze x bois.

بوابات للروح (١٤) ١٧٤/١٢٤/١٢ سم ٢٠٠٠ أكريليك وزيت على قماش و خشب

Les Portails de l'âme /14/, 174 x 124 x 12 cm. 2000, acrylique + huile x tissu + bois.

بوابات للروح (١٣) ١٢٩/١٤٤/١٢ سم ٢٠٠٠ أكريليك على قماش و خشب

Les Portails de l'âme, /13/, 129 x 144 x 12 cm. 2000, acrylique x tissu + bois.



قلب أزرق ٨٠/٤٠ سم ٢٠٠٠ زيت وأكريليك وورق ذهب على خشب

Cœur Bleu, 80 x 40 cm, 2000, Huile +acrylique + feuille dorée x bois.

Peu importe que ce soit une icône moderne ou une nouvelle forme de l'icône orientale traditionnelle; l'important c'est qu'elle soit vraie. La contribution de Nizar dans ce domaine est de réanimer le sens intrinsèque de l'icône traditionnelle en tant qu'image et en tant qu'esprit, et de le placer à son niveau le plus expressif. Mais dans ses tableaux, le côté spirituel, rituel et symbolique ne semble pas manifeste. Il reste enfoui, latent, presque à deviner. Pourquoi? parce que Nizar lui même, en tant que personne est comme ça. Plus il est conséquent avec lui même, plus il semble discret, absent, presque invisible. C'est peut-être là que réside la raison de sa réussite à travailler l'icône.

Avec son vocabulaire et ses moyens toujours renouvelés, Nizar a pu donc peindre une véritable icône spirituelle. Mais des éléments étrangers ont pu s'infiltrer brutalement dans ses œuvres qui nécessitent dorénavant les outils du menuisier et du graveur. Son jeu avec la matière, la forme et le cadre est parvenu à son point culminant puisque le tableau apparaît maintenant comme une armoire ou un placard ou même une console dont le miroir a été remplacé par un paysage étrange. Des étagères, des couronnes et des colonnes font leurs apparition. En haut, sur les rayons élevés ou à portée de la main, des objets familiers et bon marché sont exposés à la manière des objets d'art, comme pour choquer le spectateur. Il a eu aussi l'idée de graver et d'orner ses cadres, ses couronnes et même le tableau qui apparaît ainsi l'œuvre d'une équipe de graveurs et de sculpteurs qui travaillent avec le peintre; ce peintre dont les couleurs ont gagné en opacité et en luminosité ensemble. On voit apparaître aussi cette forme cylindrique qui s'avère être les saints et les anges de Nizar. Ce motif se multiplie dans l'œuvre avec des variantes à peine perceptibles. Tantôt ils ont l'apparence de blessés au cœur taché de sang, ou auréolés de halo colorés, tantôt ils sont peints munis d'ailes ressemblant à des branches vertes, ou portant des cravates et des chapeaux. Il est vrai qu'un jour j'ai jugé ce motif répété comme manquant d'expressivité, mais je découvre maintenant que l'insistance du peintre à le varier et l'enrichir constamment lui avait donné la valeur d'un symbole garant d'originalité.
Quelle chance j'ai eue de suivre de près l'expérience de Nizar Sabour que je considère comme l'un des rares artistes arabes vrais et authentiques. Tout fier d'avoir ce privilège, je reste conscient de ma subjectivité, étant l'ami du peintre et l'un de ses admirateurs. Ceci explique ma tentative à modérer mes jugements et à éviter les éloges. J'ai donc toujours essayé de détecter dans ses œuvres un défaut ou un point faible qui m'aiderait à rester neutre devant son travail, neutre et sans émotion, négatif presque. J'ai réussi quelquefois à l'être contrairement à mon sentiment intérieur, en critiquant le retour incessant d'une couleur, d'un élément ou d'un sujet. J'ai marqué ma réticence devant l'accumulation rapide d'éléments inhabituels. J'ai posé des questions sur le sens de ces éléments, j'ai exigé un sens, comme si le peintre devait y penser avant toute autre chose. Nous avons toujours eu, Nizar et moi des opinions contradictoires sur certains points, et il ne m'était pas facile de parvenir à ma conviction. J'ai fait un effort, et il est juste que cet effort soit récompensé. Je vous demande donc de partager ma joie devant cette nouvelle exposition, et de suivre l'expérience originale de Sabour à peindre l'invisible, à peindre ce que personne d'autre ne peut voir, ce que aucun de nous ne peut voir que dans son rêve. Ce rêve qu'il tient à nous le rendre visible.

Mounzer Masri
Lattakieh 17/3/2000

facilement. Comme il avait été avant insistant et déterminé à maintenir son réalisme, il tenait maintenant à ses rêves. Son brun n'était en fin de compte qu'un mélange de rouge et de noir. On l'entendait qui le décrivait: "un brun qui tourne vers le noir parfois et vers le rouge souvent, mais qui s'approche aussi du jaune, du bleu et du violet". Le brun, couleur de la terre, est devenu entre ses mains comme le bleu, l'indigo, le rouge cramoisi, le vert et le turquoise, une couleur magique comme la rouille de l'or. A cette époque, Nizar visitait beaucoup les cimetières et les marabouts proches et lointains, peut-être pour voir avec les yeux ce qui hantait ses cauchemars.

En 1994, j'ai écrit un autre texte sur Nizar Sabour disant: "Il réunit dans son art le patrimoine local et les moyens du modernisme plastique. Il passait de l'abstraction à l'ornemental et de l'expérimental au spontané. Mais sa réussite et la pertinence de sa vision ne se limitent pas à cette simple rhétorique. Elles dépendent de sa capacité d'accomplir son œuvre d'une manière créative, et de maintenir et enrichir son expérience en s'ouvrant sur les horizons variés que je ne saurais pas voir maintenant, ni lui d'ailleurs". Mais lui, il les voyait, ces horizons. Il les voyait à l'aveuglette. Il les voyait sans les regarder, mais il savait qu'ils étaient là, devant lui, lointains et cachés. Pour les atteindre et les approcher, il n'avait que le travail difficile, assidu et courageux. Oui, car le courage est l'une des qualités artistiques les plus importantes de Nizar, en plus de la sincérité. Cette sincérité innocente qu'il atteint par son travail d'artiste non prétentieux et discret. Ainsi, il continue à expérimenter et à modifier non seulement ses sujets, ses couleurs et son style, mais aussi les éléments les plus stables du tableau: le support en toile ou en bois, l'enduit fait avec la colle ou le zinc mélangé ave du cendre, du sable ou même de l'or, l'utilisation de l'acrylique ou de la peinture à l huile, le dessin au crayon ou à la plume etc. Le tableau lui même devient tantôt tapis, tantôt fenêtre ou porte à deux battants. N'importe qui suivait de près l'évolution du travail de Nizar pouvait sentir la tension qui le travaillait, et son désir ardent de changer et d'acquérir plus d'originalité. Je craignais un peu cette tendance de Nizar à expérimenter le nouveau au lieu de mûrir son style et sa technique picturale. Mais avec sa persévérance, son assiduité et sa capacité étonnante d'évoluer, il a pu lier les deux possibilités d'une façon restée équivoque pour beaucoup de personnes: ceux qui ne voyaient dans son travail qu'une démonstration et une répétition de la même performance, et ceux qui trouvaient que ce changement continuel était incompatible avec une recherche artistique sérieuse. Mais il a pu donner des preuves de la justesse de sa méthode et de la grandeur de son génie, car les tâtonnements les plus hésitants et les plus primitifs étaient toujours couronnés après par des œuvres clefs dans le processus de sa créativité.
Ainsi, on pourrait hésiter à considérer la dernière expérience de Sabour comme une nouvelle phase spécifique et différente dans l'ensemble de son œuvre. On pourrait juste y voir le couronnement des autre étapes. Cette hypothèse, toute juste qu'elle soit ne m'empêche pas d'avancer le contraire; car dans cette dernière expérience je trouve réunies toute les conditions nécessaires à la détermination d'une nouvelle étape dans le sens plein du terme: le style, le contenu et le sujet s'y trouvent en une parfaite harmonie jamais atteinte auparavant, et qui détermine une différenciation, une unité.

L'icône est devenue ainsi et pour la première fois l'axe unique de son travail, sans aucun autre sujet rival. On a l'impression que Nizar a enfin trouvé ce qu'il cherchait, momentanément au moins. Il nous présente de l'icône une vision spéciale et originale.

leur fasse des icônes.
Face à cette ville orientale de Nizar, j'avais alors un sentiment de doute. Je doutais de la vérité de ses lunes et étoiles, de la vérité de ses couleurs bleues et violettes, de la vérité de ses murailles, de ses portes et de ses fenêtres. -Je me rappelle qu'un jour il m'indiqua au loin une fenêtre allumée dans la nuit et me dit: "regarde. Est-ce qu'elle ne ressemble pas à l'une de mes fenêtres?". Ce doute que j'avais dans son pouvoir à survivre face à la ville grise de poussière, d'asphalte et de ciment, ne tardait pas à se confirmer et donnait des preuves: plus il insistait sur la ville orientale et s'imprégnait d'elle, plus elle devenait dénudée dans le fond et dans la forme. Ainsi les maisons sont devenues moins visibles qu'avant, presque inexistantes, remplacées par des taches, des lignes et de touches. A la place des étoiles et des croissants, on trouvait la poussière et la fumée. Quant aux personnages qui avant, apparaissaient seuls, en couples ou en groupes, occupant l'espace le plus grand du tableau, ils se transforment maintenant en éléments réduits. Leurs traits sont devenus plus sommaires et plus fantomatiques. La ville lunaire s'est transformée ainsi en une ville noire, ou en une ville sous les bombes. Elle qui ressemblait à une montagne qui rapprochait ses personnages et ses maisons des firmaments, elle est devenue une agglomération de quelques maisons séparées au pied d'une colline entourée des deux côtés par des cyprès nains foncés, et dont le sommet est marqué par ce qui paraît être un marabout
Puis cette ville se transformait petit à petit en quelque chose qui ressemble à un cimetière; ce quartier de morts qui occupe toujours dans les villages l'endroit le plus élevé, comme pour dominer le monde des vivants. Ainsi les maisons semblent devenir des tombeaux, et les touches colorées larges au dessus d'elles des stèles funéraires. Les personnages eux même sont devenus à leur tour les gardiens de la colline; et parce qu'ils conservaient toujours leur aspect sacré ils se sont transformés en anges gardiens des morts enterrés.
Après avoir exploité à l'extrême le thème des villes orientales, et lorsqu'il ne sortait de cette image obsédante que la douleur et l'amertume, le peintre est passé à la série des "Gardiens de la colline" Cette mutation fut un mouvement éblouissant bien que'attendu et inévitable. Attendu et inévitable car Nizar l'avait atteint graduellement. On dirait que, en escaladant ce chemin vers les gardiens de la colline, il tournait en rond, essayant tout et transformant tout. Il peignait une Cène après l'autre sans que personne puisse savoir quel genre de mets il servait dans ces banquets. Il peignait aussi des natures mortes brutes où les cônes, les cylindres et les boules aux contours suspects remplaçaient les verres, les poissons et les fruits. On dirait que ses villes se sont tellement rétrécies qu'il fut obligé de chercher une issue, n'importe laquelle, comme quelqu'un qui étaient au sommet du désespoir. Il me disait devant une toile qui semblait presque terminée: "Je ne sais pas si je vais la terminer ou l'annuler ou la déchirer même". Des toiles de ce genre était très souvent repeintes entièrement ou coupées aux ciseaux en morceaux utilisés plus tard dans des collages que je n'aimait pas à l'époque. Je me disait que Nizar semblait désolé, car avec les ans il perdait beaucoup de son romantisme artistique surtout, mais aussi beaucoup de son innocence et de sa joie infantile. Mais en échange, il gagnait en savoir et en désespoir, ce désespoir nécessaire qui pousse l'homme à se secouer pour en sortir. La première trilogie des gardiens de la colline était une œuvre différente à juste titre. Une œuvre peinte avec un regard nouveau, une main nouvelle et une âme nouvelle, bien que tragique; mais surtout avec un coloris nouveau: le brun qui a été longtemps négligé par Nizar qui ne le voyait pas dans ses rêves du passé, ce brune semblait vouloir se venger en dominant les autres couleurs avec tous ses tons et toutes ses nuances. Mais Nizar n'est pas quelqu'un qui abandonne le combat

Cet homme voit les anges

Cet homme voit les anges... Ne me demandez pas comment! Ne me demandez pas s'il les voit avec ses yeux ouverts ou fermés. Ne me demandez pas s'il les voit dans son rêve ou éveillé, le jour ou la nuit... Je n'en sais rien. Tout ce que je sais c'est qu'il les voit. Il les voit d'une façon ou d'une autre. Il les voit sûrement, car il les peint.

Mais ce n'est pas nouveau pour Nizar Sabour. Depuis que je le connais, il peignait des choses que personne n'avait jamais vues, tel ce Guilgamesh qui fut son projet de sortie de la Faculté des Beaux Arts de Damas. Il a obtenu alors la meilleure mention existante, et il méritait plus. Vingt ans nous séparent de cette première expérience abordée depuis par les grands peintres sans être dépassée; au moins à ma connaissance; et je suis un connaisseur. A partir du "Guilgamesh" de Sabour, je ne pouvais imaginer les héros de cette épopée que sous l'aspect qu'il leur avait attribué: Guilgamesh était devenu pour moi ce jeune homme svelte et fort qui ressemblait au David de Michel Ange. Il était brun à la barbe légère, et posait une main si belle sur sa poitrine ornée de médailles et d'amulettes. Quant à ses traits, ils étaient fortement soulignés par une ligne foncée et dure malgré la surface lisse de la couleur à force de frottage et de polissage. Et puis il y avait cette femme au profile éblouissant entouré d'une chevelure si noire comme trempée dans l'huile de la nuit. Sa peau était blanche imprégnée d'une ombre rose qui illuminait le contour de l'œil, le tour du visage et des lèvres. En haut du tableau était suspendue une fenêtre sombre d'où émergeaient des tapis ornés d'étoiles, de croissants et de flèches. Et puis cette grappe de raisins jaunes et cramoisies... Ce n'était pas un simple portrait d'Ishtar. C'était beaucoup plus que ça!

La deuxième phase principale de l'œuvre de Sabour fut "la ville orientale" entamée à Moscou. C'était une ville bleue; une ville lunaire; une ville au ciel sombre où les étoiles se confondaient avec les maisons aux portes fermées et aux fenêtres allumées, et où les hommes avaient tous le corps allongé et les yeux brillants. J'ai eu la chance en 1991 d'écrire un texte sur cette ville pour la première exposition de Sabour après son retour de Moscou. J'y ai dit: "...Mais on sait que ce n'est pas la ville où nous vivons, cette ville d'asphalte et de ciment qui a perdu tout son charme ancien. La ville qu'il peignait à Moscou était si lointaine physiquement et pourtant si proche de son âme. C'était la ville orientale comme il la souhaitait; comme il la rêvait; comme nous la rêvons, nous; comme la rêvent les autres. C'est la ville que nous ne saurons jamais voir peut-être que dans son rêve à lui". Quant à ses personnages aux vêtements ornés et aux têtes entourées de halos, il nous les présentaient comme des visiteurs venus d'une autre planète, comme des anges chargés de transmettre des messages mystérieux, ou comme des saints qui posaient devant le peintre en attendant qu'il

triptyque d'icônes avec son panneau central et ses deux volets mobiles. Quant au seuil du tableau, il peut même contenir des éléments rituels comme les chandeliers et les encensoirs. D'autres éléments peuvent même se détacher du tableau pou se poser à terre à côté, se liant à l'œuvre par le lien de l'unité rituelle. Ainsi se réalise l'équilibre entre le dedans et le dehors.
Mais l'organisation de l'expression ne se limite pas à la construction générale. Elle touche aussi la façon de dessiner et de styliser les éléments rythmiques à l'intérieur, comme ce motif du saint avec son croissant et son cœur symbolique sur la poitrine. Puis on retrouve les éléments de base de la géométrie: Le cercle, le triangle, le carré, et quelques motifs de décoration végétale. Mais c'est une géométrie indécise, presque hésitante à cause de la fluidité instinctive des couleurs et de l'arbitraire de leurs combinaisons, sans parler de la variété des collages en tissus sur bois. Dans ce mélange contradictoire on sent le conflit vital entre la géométrie cartésienne de la construction, l'absurde dadaïste des collages et l'archaïsme des reliefs. L'aspect de la forme se décide ainsi à partir de la signification, pour devenir par la suite une série de possibilités mélodiques et rythmiques.
Mais si on passe l'architecture du dehors vers le dedans de la toile, on y trouve le tissu spatial divisé en ensembles de signes circulaires qui retracent avec quelques différence, le motif du saint avec son croissant sur la tête. Quant au mouvement du tableau, il s'organise d'une manière frontale autour de l'axe haut / bas comme dans les anciens panneaux sculptés syriens. Le paysage religieux, devient ainsi à force d'abstraction une sorte de chant choral où dialoguent la matière de la masse du bois avec les surfaces colorées, résumant ainsi la relation de la peinture avec la sculpture. Puis, la matière du dehors et du dedans s'imprègnent ensemble du même chromatisme général (le bleu ou le jaune), laissant les autres couleurs en fragments suspendus dans le vide.
La toile de Sabour n'est pas une reconstitution de l'époque des ermites, des moines, des saints et des apôtres. C'est plutôt une réponse au désir de l'homme moderne de retourner à l'état fœtal intime pour en finir avec la sécheresse métaphysique de l'âme, et pour se libérer du fardeau de la misère matérielle quotidienne et des mass-media. Sa toile apparaît ainsi un lieu de recueillement soufi, une cellule de moine qui purifie des fautes de la société de consommation. Car plus le spectateur se sent seul devant un tel tableau, plus il se sent capable de se replier sur son monde intérieur. Or, la toile elle même dans son essence, est une entité qui n'a rien à voir avec la loi de la ressemblance et de l'héritage qui codifie l'icône. Un tableau ne peut pas ressembler à un autre. Chaque tableau exprime un moment existentiel qui échappe à toute possibilité de répétition ou de révision. Pour cette raison, la toile de Sabour, dans sa métamorphose continuelle, se met en contradiction avec l'essence de l'icône basée sur l'unité de l'aspect technique et du sujet religieux afin de rester fidèle à la tradition à travers les siècles.
Mais les motifs de Sabour sont capables d'assumer cette sensibilité traditionnelle. Dans son tableau fusionne l'expérience absurde du dada (Les collages fragiles) et l'extase spirituelle (l'introduction dans l'œuvre d'art des outils rituels de l'église). Il semble rechercher les strates les plus enfouies dans la mémoire spirituelle pour les utiliser comme témoignage de l'espace et du temps. Cette complexité dans l'esprit et dans l'exécution trahit une forte tendance à se réfugier dans le culte du tableau, dans les rites de la couleur et dans le philtre magique de la ligne. C'est à dire se donner entièrement à la joie de la peinture.

Assa'ad Arabi
26/2/2000

Du tableau à l'icône

Nizar Sabour donne à ses dernières œuvres un titre: "Les portails de l'âme". En effet, cette métaphore de l'ouverture immanente de l'esprit de sa recherche nous conduit à contempler à travers la fenêtre stylisée de l'icône l'étendue libre de la toile moderne.
Les couleurs spécifiques de chacune de ses expositions est pour le spectateur une invitation au voyage à travers l'élégance raffinée des tons du tableau et de son double, l'icône.
Et je dis: laissons notre œil écouter les gammes de son bleu outremer qui oscillent entre le turquoise et l'azur, le bleu d'aniline et le cobalt. Regardons le spectateur se noyer dans cet océan grondant, ou s'enliser dans le sable mouvant des chromatismes du jaune indien, de l'ocre et du miel. Ces nuances imprègnent les formes qui se métamorphosent en croissants courbes ou contournés identiques aux halos de lumières qui auréolent les têtes des saints dans les icônes locales. Sabour semble reconstruire dans ses tableaux le cosmos où s'unissent dans la relativité les bijoux et les astres, les planètes et les atomes.

Dans la nébuleuse de sa voûte céleste brillent des diamants et des perles nacrées empruntés aux incendies du soleil lorsqu'elles s'infiltrent de l'extérieur à travers les étoiles du verre coloré vers les profondeurs du temple. L'architecture du tableau se manifeste ainsi dans l'interférence symbolique dehors/dedans inhérente à l'autel, au mihrab et aux nécropoles des Palmyriens et des Nabatéens, ou latente dans les produits de l'artisanat traditionnel enraciné dans l'inconscient collectif du peuple: les éléments du tableau sont une variation d'armoires de bois incrustés de nacre, de miroirs à deux battants, ou de décoration murale en bois coloré (Ajami). Quant au cloisonnement de la toile, il est emprunté à la tradition de structurer les parties avec des motifs de décoration végétale couverts ensuite de gouache. Le pinceau de son inconscient peut même recréer les images magiques de la boîte aux merveilles ou les figurines du théâtre d'ombre avec ses coulisses et ses décors fantomatiques.
Le cadre en bois joue ainsi le rôle d'un isthme aquatique dans le dualisme du dehors et du dedans. Il devient dans l'espace intérieur une sorte d'intervalle symbolique conduisant vers d'autres intervalles liés à d'autres cadres. Ainsi les écarts se multiplient à partir du vide intérieur nous ramenant des limites du concret vers l'infini de l'absolu. N'est-ce pas là un souvenir de la bordure des sarcophages de Palmyre, ou des enluminures décoratives se mêlant au texte dans les miniatures des manuscrits arabes? La toile de Sabour revêt ainsi l'aspect d'un "passage symbolique", puisqu'elle se transforme avec son cadre en une maquette de temple ou en un

Nizar Sabour

Né a Lattakieh en 1958
Diplômé de la Faculté des Beaux- Arts , Damas, 1981
Candidat de Philosophie en Sciences de l'Art, Moscou 1990
Professeur associé à la Faculté des Beaux- Arts , Département de Peinture, Damas,

Expositions individuelles:
1976 Centre des Arts Plastiques, Lattakieh.
1982 Centre Culturel Arabe, Lattakieh.
1990 Maison Centrale de l'Artiste, Moscou.
1991 Galerie Assayed, Damas.
1991 Galerie Imar, Lattakieh.
1992 Galerie Shahba Cham , Alep.
1992 Galerie de l'Atelier Libre, Koweit.
1993 Galerie Damas, Damas.
1993 Galerie Maram, Beyrouth.
1994 Galerie Ishtar, Damas
1995 Galerie Atassi, Damas.
1997 Galerie Assayed, Damas.
1997 Centre des Arts, Bahrein.
1997 Galerie Imar, Lattakieh
1997 Galerie Khanji, Alep.
1998 Atelier du Caire, Le Caire.
1998 Galerie Qazah, Damas.
1998 Galerie Atassi, Damas.
1999 Galerie Shahba Cham , Alep.

Expositions collectives:
1990 Exposition des artistes russes. Tournée en Suède, au Danemark, en Autriche et en Allemagne.
1992 Exposition "Cinq Artistes de Lattakieh" Galerie Wafa, Damas.
1992 Exposition "L'Art Syrien Contemporain", Galerie Oscar, Washington.
1994 Exposition "Cinq Artistes Syriens" Atelier du Caire, Le Caire.
1998 Exposition "Hommage à Dubai". Musée .
1998 Exposition "Les Artistes de Beit Siba'i,, Galerie Fayrouz, Bahrein.
1999 Exposition "Les Artistes de Beit Siba'i,, Galerie Ishtar,, Damas.
1999 Exposition "L'Atelier Syrien" Salle de l'UNESCO, Beyrouth.
1999 Exposition "Même la guerre a des limites", Siège de la Croix Rouge, Damas.
1999 Exposition "Même la guerre a des limites", Amman.
2000 Exposition , Galeriee Ninorta, Beyrouth.

Participations à des manifestations artistiques:
1995 Deuxième Biennale Internationale de Charja.
1995 Première Biennale Al Mahaba, Lattakieh.
1996 Sixième Biennale Internationale du Caire.
1997 Troisième Biennale Internationale de Charja.
1999 Quatrième Biennale Internationalede Charja
1999 Biennale d'Alexandrie.

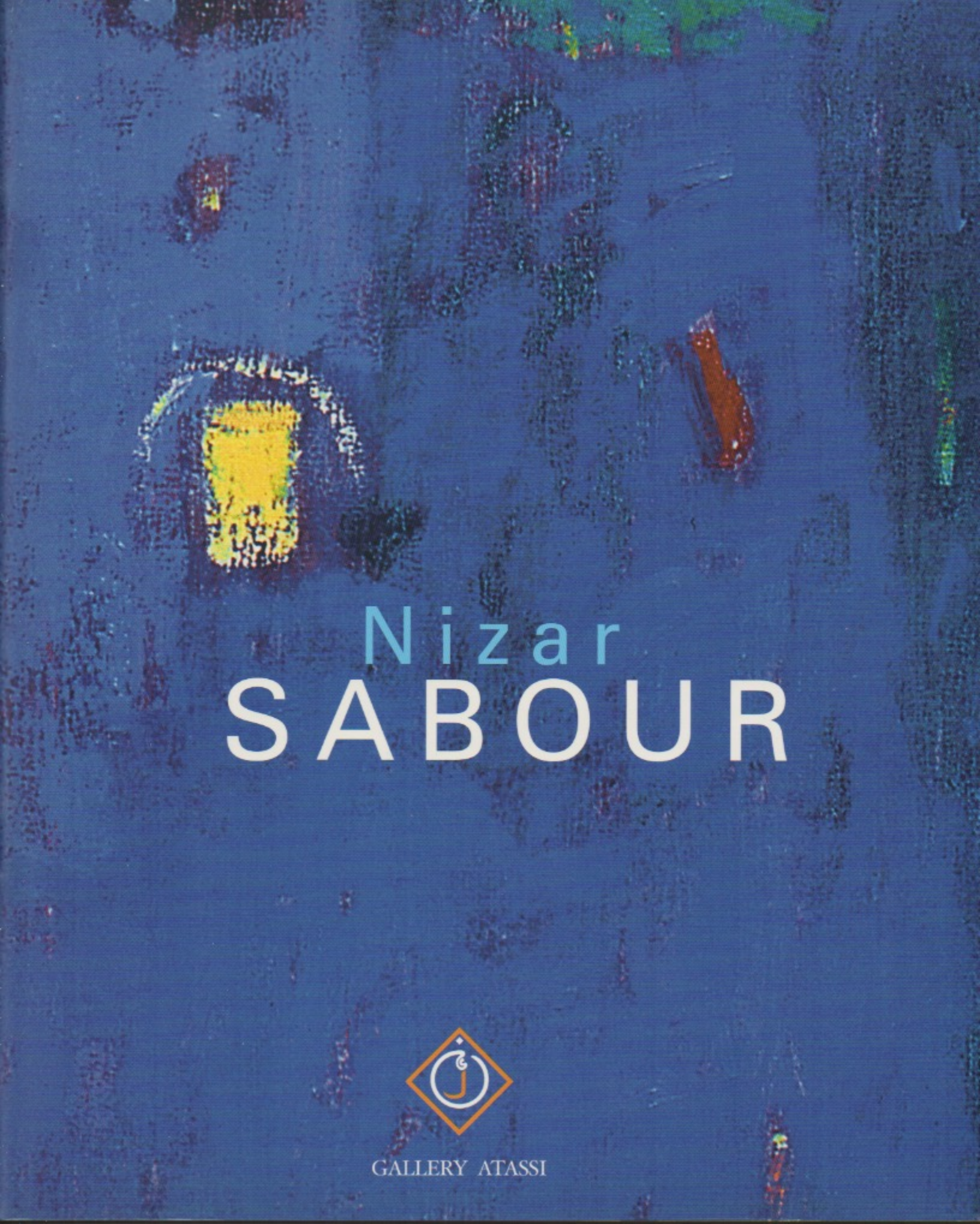
Prix et medailles:
1995, Premier prix de peinture à la première Biennale "Al Mahaba", Lattakieh.
1995, Médaille de distinction à la deuxième Biennale de Charja.

Les œuvres du peintre se trouvent au:
Palais du Peuple, Musée National de Damas.
Musée National de Bahrein
Musée Royal Jordanien.
Musée des Arts du Peuple de l'Orient, Moscou.
Galerie Oscar, Washington.
Galerie Attasi.

Design: Ahmad MOUALLA – Mouhannad KASSEMI

Nizar
SABOUR

ATASSI GALLERIE



Nizar SABOUR

GALLERY ATASSI