

Oussama BAALBAKI

مراسم العزلة

RITUALS OF ISOLATION



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

أجياي  
الفنون التشكيلية



AGIAL  
art gallery

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

Oussama Baalbaki

مراسم العزلة

RITUALS OF ISOLATION

Texts by

Joseph Tarrab – Pierre Abi-Saab – Alain Tasso

أجبال  
الفنون التشكيلية



AGIAL  
art gallery

Agial Art Gallery, 05 Abdel Aziz St, Harra, Beirut  
Tel/Fax: +9611340213 - [www.agialart.com](http://www.agialart.com)

## أسامة بعلبكي

فنان لبناني، من مواليد 1978 م، وتخرج من الجامعة اللبنانية كلية الفنون الجميلة، 2002 م، أمضاؤه معارض فردية في بيروت، أولها "توجدت بالأسود" في دار الثقافة عام 2004، ثم "مشاهدات العزلة" في غاليري سافانا عام 2007، ثم "أقل دخاناً وأكثر..." في غاليري أحيال عام 2009، ومعرضاً استضافته بنك "FIA" عام 2010.

شارك بين عامي 2003 و2010 في معارض "سائون الشريف" الذي يقام سنوياً في متحف بعلبك في بيروت، كما شارك في أرواح الذهبية لجمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت الذي أنشئ في قصر الأونيسكو في بيروت عام 2007، شارك عام 2009 في الملتقى العربي للفنلبناني الدولي بين "Art Dubai" و"Art Abu Dhabi" عام 2010، شارك في معرض "Connecting Heavens" في غاليري "Green Art" في دبي، ومشاركات لفرقته الفنية للرسم والتصوير الفوتوغرافي في الدوحة قطر، وشارك أيضاً في "Convergence, New Art of Lebanon" التي نظمتها متحف الجامعة الأمريكية مركز "Kafren Arts" في واشنطن الولايات المتحدة الأمريكية، كذلك شارك في معرض "Self Portraits, Mirrors" في غاليري "on the Wall" في بيروت، ثم في صالة السعودية كما وفي جناح غاليري أحيال في معرض "Zoom ArtFair" في صايفي.

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

2009 م على الميدالية الفضية من سفارة الرسم في الألعاب الفنية ورياضة الدولة التي أقيمت في بيروت.



1911/12, 2011  
Acrylic on canvas, 120 x 100 cm

## Oussama Baalbaki

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

### Solo Exhibitions

- 2004: "Paintings in Black", Dar El Madwa, Beirut.
- 2007: "Scenes of Isolation", Safana Gallery, Beirut.
- 2009: "Less smoke, and more...". Agal Gallery, Beirut.
- 2010: Painting exhibition hosted by FFA private bank, Beirut.

### Selected Group Exhibitions

- From 2007 to 2010 - Consecutive participations in the "Autumn Salon", Sursok Museum, Beirut.
- 2007: "Golden Jubilee", the association of Lebanese artists for painting and sculpture, Unesco Palace, Beirut.
- 2009: figured in "Art Dubai" and "Art Abu Dhabi" International Art Fairs.
- 2010: "Connecting Heavens", Green Art Gallery Dubai.
- "Convergence, New Art of Lebanon", American University Museum, Katam Arts Center, Washington D.C. U.S.A.
- "Selections, the new trends of Lebanese painting and photography", Soha, Qatar.
- 2011: "All about...Beirut", White Box, Munich, Germany.

### Awards

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

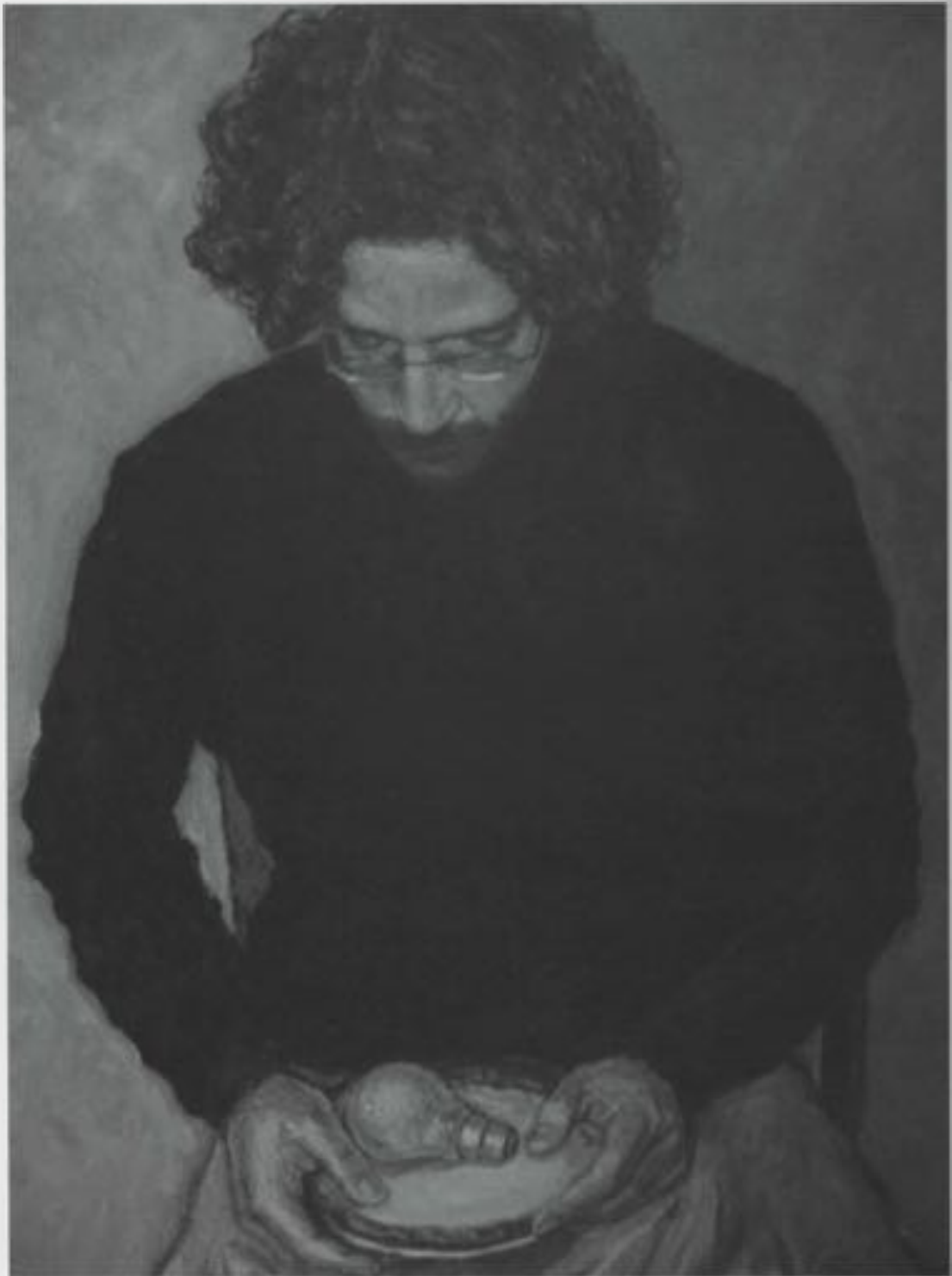


Auto-portret sat rețetă, 2009  
Ulei pe canvas, 130 x 115 cm



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





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



A perspektivė ir kėlis, 2011  
Akyta (su žaival), 115 x 130 cm

## مسرحة الذات، أو سجلّ اختفاء معلن

نزار أكي صعب

يحتل للوحة أيام لوحة أسامة بعثني، أنه يدخل إلى حياته أو يمدن في فضائه القديم لكنهما ليست حياته في الحقيقة بل حيوات أخرى. فخطه مدققة مؤسسية لتقللها حياة مختلفة نحن أمام مسرح التراضي، ميلاقتيرقي ذهبي ومجرب. أطلق فيه لنفسه العنان، فلما به المخرج والمؤلف والسببوعرفه. والمطل طبعاً والمفتوح قبل كل شيء. وقبل الجميع. عملياً الرسم عنده مهابة للواقع واستباق له. يراه ويرأيه ثم يحاول تثبيتها على الشاشة المشهد في مروي العين أو اليد. يقلل واللوحة لوحة لقصبة حسبات قديمة حولها نجوم ثلاثت متسوية من ذاكرة غامضة وسريرة. كل التفكير والرسم عمليتان متخاورتان هنا. والرسم مبرونة حمية لوجود متجزل أيضاً. عملية تنقية للفضاء. اختزال له بتعريفه، بل أرى أقل، أن أرى أفضل. يقول لنا أسامة يذبح الفن في لوحاته الأوتوسيوبرقية. كما في أعماله الأخرى التي تعكس بدورها ذات الروح. حياة مجزأة بعد توحيد مشاهد أيقنة مونودروم تلياً. تلفها هالة من العزلة. كأنه يتشوق تجهيزاً إما داخل اللوحة يبدع فناً مشهوراً. استغنى فيه عن العذر الثالث.

أساليب وثالث مختلفة من واقعية وتعبيرية وفنغرافية تتعاطس في لوحته بشكل معتد. الواقعية على سطح اللوحة تنقض الواقع تعزفه من صحنه من نثرته من نسجه أيضاً. إنها حياة من دون حياة، يرسمها في غيابها، يرسم غيابها العيشل الخارجي لحياة كانت هنا، تلاماً عليها يرسم في طوابع الخراب الصلواتية، سيارات مفقورة وباصات محطية. جعلته ذات في صحنها وانصرفت في هالنها. يدخل منها ثلاثت خرافية ووجدتياً أسطورية. على خلفيته يقف حصيلته خضراء. مستعارة من مدرسة باريزيون. كأننا أيام اعتناء طفوسني بالحرف، بالموت، بالغياب. ليس هنا المتصور الذي يتألفنا أيام زرعنا المستحق في لوحة لا توظفوا المحاربة؟ عبقراً المحتط. مومياء الأرضة الحديدية بالولن أحواليت تعطيني انضماماً قديماً. وقد عبرت بوجوه قرينة سفراء من خارج الشارع. من خارج الأسطورة. طرات على المشهد بشكل عجائبي يرسم أسامة إذا شئنا أن نعرف عمود ترويض، حضور العباب والصور الظاهري الذي لا يترك مكاناً للمبتاعر والقصبات. بشكل بمعنى ما تعدياً حافظاً. ويؤد لدى الناظر شعوراً بالقلق. لا بد أن نلته براشيس دقيقة تعطي خلف هذه الواجهة لحنياً لا يراها، ليس ما يشير إليها، لا في الامتداد، ولا في تكوين اللوحة، أو الديكور، أو ملامح الشخصية المركزية. بل لتقلل إلى الوضع تحت السيطرة. أن والتفكير الضارم للمشهد. لا يترك مكاناً لأي تسرب عاطفي، أو انحدار شعوري.

إنما كان يرسم شيئاً صورته فوق صفحة الماء، هو الفنان اللؤلؤ، كما راي كيرني في روما الفن الخامس عشر للمبتد. فن أسامة بعثني، في بيروت تعابة العالم يبدو بعيداً عن أي سعي ترومسي، لكن ليس الذات أو الاقتداء بها، بل أنه في موقفي خاصيتها والصلتها والاعتناء عليها وإخلاها. كذلك لا يبدو مستوحياً بها حسن العوض في

العماق، أو التعبير عن المشاعر الدقيقة، هل يبالغ إذا قلنا أن رسومية الدائبة تستعير من الطريقة المباشرة أكثر من ألونبورنية؟ كل ما يعمله أنه يعيد إنتاج نفسه في وضعيات مختلفة وحالة واحدة متكررة الحيادية الصفاء، مضافاً إليها بعض التباينات التعبيرية والتغيرات الطريفة التي تكسر من وطأة التواحدية. تلك الحالة الذهنية مركبة بعناية قبل اللوحة. خلق الأصواء بحيث إنما تأتي بعد نشوء المشهد لا قبله، كأنه ليس بخلقة لها - هو الذي يشعر - بالفتن الحسي في خضرة خويبه - شي يرق ما يدور في مسرحه الوهمي. لذا تأتي الصنعة متبادلة معنائه، متوازنة، متجانسة، تهيئه مسطرة بالتساوي على كل أجزاء المشهد.

اللوحة كتلة واحدة من دون نقطة تقاطع، والمسرح ليس سوى قضاء الفطن الحميم وقد بات متخرفة كأنه منحسب فما من العائم الخارجي، وسط، يدوره الأيف، مستهزها بين عرف الميت وأنته وأشمسورته الأشياء الحقيقية المرسومة بأوتة حشيه تؤنح هنا دورها بعنى ما، كما الكومبارس الأشياء العنينة والهيولة، والفتاويل الصغيرة. تضم الحلقة المتأرجحة بين حنئة وحقة تؤنح وحبوا عطشنا لتعنى. تعكس انجيل صود عن حال تلك التيرة المسجزة الخافية لها بشم في ميلحة التفاصيل الصغيرة، على كل متفرج أن يبحث بعناية عنها في لغبا اللوحة. الكرسي والخنية والعراض والتخاف والمنضدة، والقمادير، والتورق وبافة التهور وعليه النظارات والنسوخ القديم وكتب الشعر - وال «ماريول» المرسومة في الفن - رابعاً مبخاخية لتسهيل الدعاغ رثما، كما تشغل ألعاب الموسيقية القديمة، وال «شايخة» الروسية التي يعتبرها في أحد المشاهد، بينما تستشف في كعيق صورة مؤطرة لرجل أصاغ كأنه لينين هذه الصورة أيضاً موجودة لدى أسامة، ويحمل «هوى» علماً صغيراً أحمر يبينه على فحده تقطراً إلى الأسفل، وهناك «المسجورة» بسدده إلى رأسه كمن ينهياً لتنتحر في مرآة الحمام، ومسطرة يقبس بها رأسه في لوحة «على القياس» تراه من الخلف، في لفظة «جانيته» مطرفاً، جالساً، وهماً، بالملء عامياً وبهه وراء حبل لشعر الخليفة، أو عديناً جراً منه خلف المزهرية - محتفاً في اللوحة التي يختصها بعناية كأنها تكتن سراً الوحد، تارة يأتيه رسول ليعمس في أدبه كلاماً مكتوماً عبر مختبر صوت، وطواً ترويه حنئته - الحوية إنهما ملهية الشعراء المتعويين - لتمسح عن عينيه يديها التطولتين، كل هذا اللغيا الذي لا يقال.

لعلنا هنا خارج سياق ألونبورنية كما عطفه تايخ الفن، عند عصر النهضة وحنق الأرملة الحديثة لا قرابة تجمع بعنكي براصيرادت، وال لاسم مشترك بينه وبين فانس يكملن، حين ينظر أسامة في المرآة يوح الغياب، وإذا كان يخص علماء النفس رأوا في الرسم الذاتي بحثاً للتأقيا لدى الرشيم عن نظره قام ألوني، فن رشامنا أصاغ تلك فنطرة، وبات الرسم عنده إعادة إنتاج لبيتم وجودي سبق، صغيراً يدورنا أسامة بعنكي أنه كان يمتكرب شكله في الصور وفي المرآة يشعر أنها لشخص آخر، وقد أرمته حالة

عدم الثقة تلك، أو لنقل الفصام الذي يقود إلى الفناء، ولما هو يحاول أن يتخلص من هذه الصورة إذا سمحت لها من غير ذلك، ذبها، دفع يذوها حتى المجد والاصحاح والخلفاء، معقوس هو بمرآة نفسه حتى استنقذها، وأعدت إنتاج صورته كليا لتظهر من جرح مزمن. لقد اختار نفسه ليكون موبوءا بالأوجد. مبلّته وخيلت فدائه في هذا الطقس المخزّ طلق التوهان، ليس الثبات موبوءا لنفسه فتسبب بل خصيا وعريضا، كائنا عويا غير قابل للتدجين يظهر أسامة بهايخي أنه يتحلّى من نفسه إذ يرسمها، يتحرر من عيها لا يماهي مع ذاته بل يفصل عنها. صورته ليست له إنما الطيف الذي يلفظه كاللغنة يرسم كي يتخلص عنه كي يهارة على الأقل، كي يتطفر من أترانه، يتفالج من التطوائيه والتخلل والخربة من طريق مكاشفة لسنرته مع النفس يسعى إلى التصالح مع ذات غير مستبحةا، تحويلها موصوياً بظف شخصته مسرحةا.

يرسم بعليشي الحراب الموانيس والوحشية المؤنسة، يواصل الأبرياء في عالم مغلل هل هو هروب إلى الناحل؟ انصاء الوجدان، حيث العولطف في محيا سيق، دلقها في أعماق اللوحة؟ أم في التوفيق خلف ذات وهمية اصطفاية حيث الحيادية الظاهرية تحفي بأسا وذوياً قائلًا؟ اللونيونيونيه هنا، مدار الشينونة المصانية، أجداه سوداوي بصت في العدمية، ويقتدر عيان اللون نظاما كالي القبان مبالاً إلى الاحتمات والأحبار فهي ملون أفضل، بتعبيره الرماديات تؤمن استجمام السطح الذي يبدو أجلاً، لا تعكز صفوه ليه العولطف والافتار المباشرة، يساعد اللون الواحد على تفرغ الحراب من سفة الخارجي، ينتج لوحة نهنية جسها والقهي، الأسود والرمادي هما الخليف الخفي للضوء الذي يحدث التراجيديا بقدر ما يهتن عنها، يستنطقها ويشرحها، بأني الضوء في النهاية ليتحفي لا يكشف الضوء الوصفي الذي يضمن استمرار الحكاية، حكاية صورة تعرب من ماديتها، فيتناول الغيب عليها، يعيد عليها مراراً وتكراراً إلى حد فعلها، تلك محاولة والتسا وعينية للتصالح مع الوجود.

بدايي



Thyodor in the room, 2004  
Acrylic on canvas, 80 x 150 cm







The perfect mood, just  
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm

www.art.com



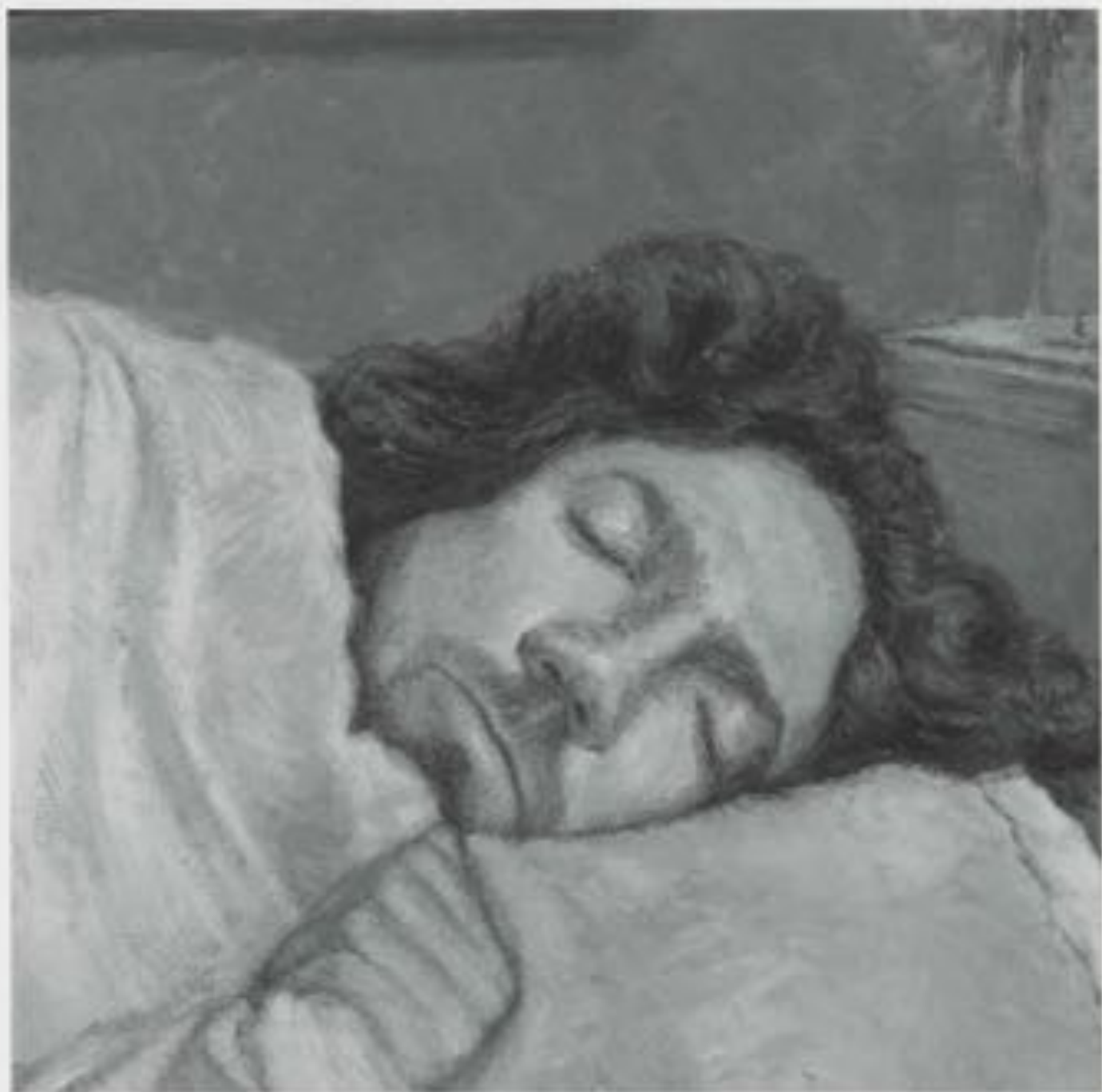
Young man observing red flag, 2010  
Acrylic on canvas, 80 x 150 cm



Intensitas, 1990  
Acrylic on canvas, 80 x 150 cm



Harmont & Blaine Stone  
Acrylic on canvas, 130 x 115 cm



Untitled, 2010  
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm

## Embracing fluidity : a strategy of ambiguity

Joseph Tarrab

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



Untitled, 2014  
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm



Atorok, 2009  
Acrylic on canvas, 130 x 140 cm



Untitled, 2013  
Acrylic on canvas, 60 x 150 cm





Untitled, 2010  
Acrylic on canvas, 100 x 100 cm



Exhibited, 2010  
Acrylic on canvas, 50 x 100 cm





UNTITLED, 2019  
Oil on canvas, 100 x 100 cm

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Qui veut voir les couleurs

## Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Alain Tasso

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

Qui veut voir les couleurs doit d'abord mourir

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

*La présence s'abaisse souvent encauvogés de ce qui fut  
une basque noire les êtres fleurissant dans le désert du pire*

*Toujours l'indéchiffrable*

*Pôlement un cours d'eau gris sombre      Encore le monde ?*

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

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

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

Force est au peintre d'enregistrer des ruptures chromatiques totales avec une rigueur de staccatos pour imposer des trinités de plus en plus fulgurantes.

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

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

Dans cette objectivation du monde sur toile, des provocations dérivées marquent le reflux d'une situation moderne qui défait le sensible et qui chaire, ô combien ! dans les représentations limites et orientales.

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

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

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

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

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

Avec Quisama Baabaki, le silence hurle et, par un jeu de luminosité et d'impressions ténebreuses, ce même silence qui fait suite aux théâtres, au milieu de quelques truites vespérales, place le spectateur aux seuils du Non-pairt. Encore une tentative, cette fois-ci décaïe, offerte à la discrétion de celui qui regarde. C'est la possibilité d'une ultime folation qui rejeterait le matérialisme pernicieux des jours ainsi que la civilisation industrielle désormais captieuse et déshumanisée.

Y aura-t-il de l'eau ?

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

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

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

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



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



The car is a 1930s  
model, and is a relic of the  
past.



Unidentified person  
Abandoned car on a dirt road, 1960s



The longest car drive  
AUGUST 1971 - 1972





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



Wrecked car  
Amidst the ruins of a city



Wooden Chair  
Made in America 1911 & 1912

