اسامة سعيد

تحت عنوان» زهر الربيع»

אוסאמה סעיד

”פריחת האביב“

אוסאמה סעיד

תערוכה
מנהלות הגלריה: ?
אוצרת: ד"ר נאוה סביליה שדה

קטלוג
עיצוב והפקה: סטודיו צביקה רויטמן
תרגום לאנגלית:

צילום:
הדפסה והפקה: דפוס ע.ר.

על העטיפה:

המידות נתונות בסנטימטרים, גובה × רוחב

سعيد ابو شقرة، مدير صالة العرض

بُقع الألوان كتفتح الربيع

اسامة سعيد، المولود سنة ١٩٥٧، هو الأبن البكر لعائلته، وأبن الجيل الأول المولود بعد النكبة. قبل ولادته بعقد من الزمان فُجعت العائلة بمأساة دمرتها. وعن هذا يقول أسامة:

> **الإشاعات بشأن قيام جنود "الهاجاناة" بإعدام سبعة رجال في الساحة المركزية في قرية نحف دفعت جدي إلى اتخاذ قرار شخصي بتهريب أولاده الثلاثة الكبار خارج القرية وإبقاء الأبناء الصغار معه.**

خاف جدي أن يتم إعدام أبناءه بسبب عمرهم، وأمرهم بالعودة إلى القرية عندما تستقر الأحوال وتتضح الأمور. إلا أن الحرب انتهت، وسد الجنود كل المنافذ الحدودية. ومن ساعتها انقطعت العلاقات مع أبناءه إلى الأبد.

القرار المصيري الذي اتخذه الجد عبد الله كان بمثابة نكبة شخصية على عائلة سعيد. الأبناء الثلاثة الكبار، الذين كانوا مركز ثقل وقوة العائلة، تركوا القرية، وسوية مع جحافل اللاجئين نزحوا شمالا ووصلوا إلى مدينة حلب في سوريا.
أجواء الحزن والكآبة والفقدان كانت حاضرة على الدوام مع العائلة، وخاصة مع الجد عبدالله والجدة فاطمة. الجدة ظلت تنوح طوال حياتها إلى أن فقدت بصرها وماتت وهي مكسورة القلب. أما الجد، والذي لام نفسه طوال الوقت على قرار تهريب أبناءه الكبار، فقد كان يقول بلوعة وحرقة: "بيداي هاتين جعلت أبنائي لاجئين غرباء في ارض غريبة". ولادة الحفيد أسامة بعثت في العائلة أملا كبيرا وكانت رمزا لانبعاث العائلة وتجدد روحها، ونوع من التعويض عن الفقدان الكبير. ومنذ لحظة ولادته ارتبط اسامة بجده برباط وثيق. ترعرع أسامة ونما في بيت جده وجدته. الجد عبدالله شارك حفيده بذكريات الماضي الأليم، لكنه منحه ايضا الأمل الكامن في فلاحة الأرض وحب الطبيعة.

منذ نعومة أظفاري تجولت ومرحت في قطعة الأرض الكبيرة التي كانت لجدي، والتي كان اسمها "نصب جاسر". رافقت جدي في أعمال الحرث والحصاد، وعند انتهاء اليوم الدراسي كنت أحرس كروم التين والخوخ. هكذا ارتبطت بالأرض والطبيعة. عرفت الطيور بأسمائها، عرفت كل صخرة في أرض جدي، وعشقت فصول السنة: فصل الصيف، فصل الشتاء والأمطار، فصل الربيع وطبعا فصل الخريف أيضا. أحببت، وما زلت أذكر زرقة السماء ولون تراب الأرض المحروثة، وطبعا تفتح الربيع، والألوان التي كست ارض جدودي وبعثت فينا الأمل والحب.

مع انتهاء تعليمه الثانوي، ترك أسامة جده وجدته، وكان لهما عظيم الأثر في بلورة شخصيته وهويته، وسافر إلى ألمانيا للدراسة. بعد عدة سنوات علم أن جده وجدته قد فارقا الحياة. رحل الإثنان وهو بعيد عنهما ودون أن يتمكن من توديعهما والحزن عليهما كما أراد.

الفنان أسامة سعيد يحاول تقفي أثر الأعمام عُمر، محمود ومحمد في حلب، وايضا باقي جموع اللاجئين الفلسطينيين في لبنان وسوريا والأردن وسائر أنحاء العالم، لكي يسأل كل واحد وواحدة منهم عن قصته/ا الشخصية. في أعمال أسامة نلاحظ وجود طبقات عديدة، والتعبير عن مشاعره الشخصية ليس إلا طبقة واحدة فقط. عبر الإبداع الفني يحاول مداوة جراح الماضي الطويل، والتعامل مع موضوع الذاكرة والنسيان، وعرض مشاعره وتجاربه الشخصية والجماعية ووضعها في صلب النقاش والجدل. تلك طريقته أيضا لرد الجميل لجده عبدالله وجدته فاطمة على الحياة التي منحاه إياها. لم يتمكن الجد ولا الجدة من رؤية الحفيد الأول المولود بعد النكبة وهو عائد إلى قريته منتصب القامة ليبعث الأمل في أجواء الحزن والكآبة التي خيمت على حياتهما.

دراسة الفنون كانت أمراً طبيعيا للغاية. الطبيعة بكافة طاقاتها العظيمة لا تزال تنبض في روحي. الفن كان وما زال أداة للتعبير، أستطيع من خلاله عرض ذكريات الماضي ومن خلاله أستطيع أيضا أن أقدم قصتي الشخصية. قصتي الشخصية تُمثل القصة الجماعية للجد عبدالله والجدة فاطمة وجميع مجاييلهم، عن الأرض والماضي المسلوب، عن قصة لا تُروى وأشخاص رحلوا ولن يعودوا.

معرض أعمال الفنان أسامة سعيد تُمثل ابداعاته وترحاله المتكرر خلال ثلاثة عقود من حياته. وكما هو حال باقي الفنانين الفلسطينيين من أبناء جيله في إسرائيل، يظهر جليا أن أسامة يواجه أزمات عميقة مع أسئلة الهوية. في طفولته كان أسامة مشحونا بقصص الأيام الخوالي وبحبه الكبير للبيت والأرض. لقد أخذ معه هذا الحب إلى ألمانيا عندما سافر للدراسة، هناك أسس أيضا عائلة، ومنها عاد إلى بيته قويا، وصاحب قدرة على التعبير الواضح والصريح. منذ ذلك الحين تمحور إبداع أسامة في المواضيع التي شغلته طوال أيام حياته: الغربة، الأرض، الفراق، مصادرة الأرض والهوية.

امينة المعرض د. نافا ساديه، والتي تعرفت على قصة أسامة الشخصية، أختارت بحكمة موضوع "تفتح الربيع" كعنوان للمعرض- العنوان يعكس الحب الكبير الذي يكنه الفنان للطبيعة وفي نفس الوقت ذكريات الماضي وأثقال الحياة، بل ونرى فيها أيضا تلميحا لعهد "الربيع العربي".

כתמי צבע כפריחת האביב

סעיד אבו שקרה

אוסאמה סעיד, יליד 1957, הוא הבן הבכור במשפחתו, בן הדור הראשון שנולד אחרי הנכבה. כעשר שנים לפני לידתו, ידעה משפחתו טרגדיה שריסקה אותה לרסיסים. סעיד מספר:

> **השמועה של הוצאה להורג של שבעה גברים על ידי חיילי ההגנה בכיכר המרכזית של הכפר נחף, הביאו את סבא עבדללה להחלטה אישית, להבריח את שלושת בניו הבוגרים אל מחוץ לכפר ולהשאיר רק את בניו הקטנים.**

סבא פחד שיוציאו אותם להורג בגלל גילם, וציווה עליהם לחזור מיד לכשיירגעו הרוחות ויתבהרו העניינים. אלא שהמלחמה נגמרה, וחיילים ניצבו בכל מעברי הגבול. הקשר עם הבנים הבוגרים נותק לצמיתות.

ההחלטה הגורלית של הסבא עבדללה הביאה חורבן על בני משפחת סעיד. שלושת הבנים הבכורים, שהיו מוקד הכוח של המשפחה, עזבו את הכפר, ויחד עם נחשולי הפליטים נעו צפונה והגיעו לעיר חלב בסוריה.

אווירת נכאים, אבל, יגון, ועצבות ליוו את חיי המשפחה ובעיקר את הסבא עבדללה והסבתא פאטמה. הסבתא מיררה בבכי כל חייה עד שהתעוורה ומתה משיברון לב. הסבא, שנשא באחריות כבדה לאובדנם של ילדיו הבכורים, נהג לומר: "בידיים אלו שלי הפכתי את ילדיי לפליטים זרים בארץ נכרייה".

הולדתו של הנכד אוסאמה הפיחה במשפחה תקווה גדולה והייתה סמל לתקומת המשפחה ולהתחדשותה, כעין פיצוי על האובדן הגדול. מרגע לידתו נשזרו חייהם של הסב ונכדו זה בזה. רוב חייו גדל אוסאמה בבית סבו וסבתו. סבא עבדללה חלק עם נכדו את זיכרונות העבר האלים, אך גם את התקווה שבעיבוד האדמה ואת אהבת הטבע.

מגיל צעיר מאוד הסתובבתי חופשי בחלקת האדמה הגדולה של סבא, שנקראת "נסב גאסר". ליוויתי את סבא בעבודת החריש והקציר, ובגמר יום הלימודים הייתי הנוטר במטע עצי התאנים והשזיפים. כך נקשרתי לאדמה ולטבע. ידעתי לזהות ציפורים בשמם, הכרתי כל סלע בחלקת האדמה של סבא, ואהבתי את עונות השנה: את עונת הקיץ, עונת החורף והגשם, את עונת הפריחה והאביב וכמובן את עונת הסתיו. אהבתי, ועודני זוכר את תכול השמים וחום האדמה החרושה, וכמובן, את פריחת האביב, את שלל הצבעים שכיסו את האדמה של הסבא והפיחו בנו תקווה ואהבה.

עם סיום לימודיו בבית הספר התיכון, עזב סעיד את סבו וסבתו, שהיה להם חלק גדול בעיצוב אישיותו וזהותו, ונסע לגרמניה להמשך לימודיו. כעבור שנים מספר התבשר כי סבו וסבתו נפטרו. מותם התרחש מבלי שיכול להיות אתם ברגעיהם האחרונים ובלא שניתנה לו ההזדמנות להתאבל עליהם כראוי.

אוסאמה סעיד האמן מנסה להתחקות אחר הדודים עומר, מחמוד ומוחמד בחלב, ושאר המוני הפליטים בלבנון, סוריה, ירדן ובשאר העולם, כדי לשאול כל אחד ואחת מהם על סיפוריהם האישיים. ביצירתו ניכרים רבדים רבים, והביטוי

לרגשותיו האישיים הוא רק אחד מהם. דרך היצירה הוא מנסה לרפא צלקות שנשתמרו שנים ארוכות, לעסוק בנושא של זיכרון ושכחה, להציף את רגשותיו וחוויותיו האישיות והקולקטיביות ולהציבן לדיון רחב. זו גם דרכו לגמול לסבא עבדללה ולסבתא פאטמה על החיים שהעניקו לו. שניהם לא זכו לראות את נכדם הראשון שנולד אחרי הנכבה חוזר לכפר במלוא זקיפות קומתו כדי להפיח תקווה באווירת הנכאים שאפפה אותם בחייהם.

זה היה כל כך טבעי ללמוד אמנות. הטבע עם כל המטען האדיר שיש בו עדיין מהדהד בתוכי. האמנות הייתה ועודנה כלי הביטוי שבעזרתו אני מציף את זיכרונות העבר ודרכה אני מביא את סיפורי האישי. הסיפור האישי שלי מגלם את הסיפור הקולקטיבי של סבא עבדללה, סבתא פאטמה וכל בני הדור שלהם, על האדמה והעבר שנמחק, על סיפור שלא יסופר ועל אנשים שהלכו ולא יחזרו עוד.

תערוכת הרטרוספקטיבה של האמן אוסאמה סעיד משקפת את יצירתו ונדודיו התכופים במהלך שלושה עשורים בחייו. כשאר האמנים הפלסטינים בני גילו החיים בישראל, ניכר שסעיד מתמודד עם משברי זהות עמוקים. בילדותו נטען בסיפורי העבר ובאהבה גדולה לבית ולאדמה. את המטען הזה לקח עמו ללימודיו בגרמניה, שם גם הקים משפחה, ומשם חזר לביתו כשהוא מחושל, בעל יכולת ביטוי ואמירה ברורה וחדה. מאז נסללה דרכו של האמן, שעוסק ביצירתו בנושאים שהטרידו אותו כל ימי חייו: זרות , אדמה, פרידה, הפקעת אדמות וזהות.

האוצרת ד"ר נאוה סביליה שדה, שהתוודעה לסיפורו האישי של סעיד, היטיבה לעשות כשבחרה בנושא "פריחת האביב" בתור כותרת לתערוכה – כותרת המבטאת את אהבתו הגדולה של האמן לטבע בד בבד עם זיכרון העבר ותלאות החיים, ואף מהדהדת במרומז אל תור "האביב הערבי".

أَهُوَ ٱلجَسَدُ...... أَهُوَ ٱلّلوْن؟

أُسَامَة سعيد وَتَفْتيت المكان!

بقلم: د. حسني الخطيب شحادة

تمهيد

هذه محاولة لصياغة نصّ أدبي يستلهم مضامينه من خلال أعمال الفنان أسامة سعيد. هي محاولة خاصّة تكسر قواعد اللعبة التي تحدّد للكاتب مساحة ما، هي على الأغلب لسرد تاريخ المبدع التشكيلي، وتتبع مراحله الإبداعية والوقوف على محطات مهمة في تاريخه الفنيّ، ومن ثمّ الوقوف على التأثيرات الفنية من خلال تحليل الأعمال التشكيلية، تقنياً ومضامينا، ومقارنتها بأعمال أُخرى كان لها صدى أو تأثير مباشر، أو غير مباشر، في تكوين شخصية الفنان الإبداعية. كما وتحدّد هذه المساحة للكاتب توثيق العمل الإبداعي التشكيلي من خلال رؤية الفنان من منظور التيار التشكيلي الذي سار به، سواء خلال دراسته في مكان ما في العالم، أو بصيرورة حياتية خاصة جعلته يعتمد هذا الاتجاه.[١]

أمّا هنا فالنصّ الأدبيّ هو فضاء جديد للتعامل به من خلال قراءة النصوص التشكيلية بحيث يتحوّل النصّ الى محور موازٍ أو مقابل للنصّ التشكيليّ المعروض جزئياً على ورق الكتاب الفنيّ (الكاتالوج). أمّا الأعمال الفنيّة التشكيلية فوجودها الأصلي هو في الواقع الثلاثي الأبعاد: اللون..... المادة..... والشعور!

****

بداية البداية

(٥٤-٥٦)[٢] الأسود يمارس طقسه الاعتيادي في اغتصاب الفضاء..... والأرنب يمارس لعبة الحياة حين يسارع في الهروب إلى اللامكان ليملك بقية من شبق الحياة.

في ثلاثية اللون المكدّس بعبق البقاء يحاول الفنان أسامة سعيد رسم معالم الزوال من خلال هروب أرنبه نحو اللا- نهاية.... هو الأحمر القاني يستحوذ شغاف القلب ليدغدغ نغمة البقاء..... أو الزوال! في أخضر العشب يملأ كأس الضحية في ابتهالات المساء والأزرق.....

(٤٩-٥٠) أحمر يُماهي الولوج في قلب الغضب ليصنع من الضحيّة جسداً ملقى على حافة الهاوية.... فيأتي القصّاب بسكينه قبل قطع الوريد وتعليق الأحلام على خطّاف .... هو العيد يملأ الدمّ بالقاني.... أضحية تملأ المكان في تعادل الرماديّ ليعلّق النبيّ أبنه الوحيد قبل رجم إبليس على منحدر

١ ديزملا نم ليصافتلا لوح ةايح نانفلا ةماسا ديعس هتساردو ةينفلا ليلحتو ضعبل هلامعأ ةنراقمو لماعاب ينانفل نم سرادملا ةينفلا يتلا ثأتّر اهب رظنا: ليعماسا فشان **ةركاذ ةرجهو**، جولاتك ضرعمل يف ةلاص ضرعلا نونفلا مأ محفلا، ٢٠١٢، تاحفصلا ٢٦- ٣١، تاحوللا ٨٣-٧٨. رظنا اضيأً لاط نب يفست **لاجر في سمشلا**، جولاتاك ضرعم في فحتم ايلستره نفلا صراعملا، ٢٠٠٩، تاحفصلا ٣٦-٣٥، تاحوللا ؛٩١-٨٤ افاذ ايليفس يداس **رهز عيبرلا**، في اذه جولاتكلا تاحفصلا

٢ ماقرلاا يتلا ينب ينسوق يه ماقرأ تاحوللا بسح اهبيترت يذلا ينلصو ربع ليملا- ءاجرلاف كلأتلاّد نم بيترتلا في جولاتاكلا اذا تناك سفن ماقرلاا! وأ اهيريغت بسح جولاتكلا!!!

الهاوية! ويهرب الأب من نظرة الوليد نحو حلم بعيد التحقيق.....

(٥١) هي الأنثى..... يذبحها اللون على قارعة الطريق ... قبل الممات! حين كان الأولاد يرسمون لعبتهم الأزلية لصنع دلالات الحياة والفرح من حجارة الرصيف الأزلي ....

(٥٢، ٤٦) هي الضحية الأولى.... ضحية أخرى تسرق أصفرها من غفوات الحزن والألم... أم هو الرجل.... ذاك الذي يقف بشموخ ذكورته نحو افق الغمام!

(٤٤-٤٥) وثمة جسد ذكوري القامة يقف يكامل نياشينه باهتاً ... مفكراً.... أمام الذبح! يتساءل مَن الذبيح؟ أهي بقرة بني اسرائيل .... صفراء فاقع لونها! أم خضراء تجمع الفقدان من تلال الغضب... يتساءل الربّ: أأنت الضمير أم الجاني؟ وما من مجيب!

{إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلاَ تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لاَّ شِيَةَ فِيهَا قَالُواْ الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ}.

(٥٢) إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ .... يقترب الجاني... يتوثب نحو شاهد على المَحْوِ.... بل هو المحو لتضاريس وجه قد ضاعت منه بسمة الصباح حين التأمت جراح الأضحية لمستهل القادم من البعيد بعد هجرة الشكّ في غربة اللون والعراك! فجاء ليخلط الجفت برماد الطابون فيفرز بذلك متاهات الألم في كل منعطف للذاكرة نحو بيت الجدّ وزيتونة الطريق!

البداية

(١) وميعادنا الربيع.... ذاك الأخضر يحتلّ مخيّلة اللوحة في عنفوان الريشة الثكلى، لترصّع أزرقها بفُتات الألم والوحدة، حيث يتضوّع المكان بسماء سوداء الثغرات، فيقتفي من خلالها انعكاسات ربيع ينتظر سطوع القمر على صفحة مياه سندسية الوجود....

(٢) لا أدري! أهو الأزرق المختفي تحت انسكاب الضياء على كون متعاطف الشعور، أم هو الأصفر المحتفي بمقدم الغريب لتناول عشائه الأخير على مائدة اللّذة والانعتاق!

(٣) وتتسع دائرة الأصفر لتقتبس من بياض الأشباح خوفاً وهياماً... هو المكان!

(٤) لا وجوه ثابتة في اللون... لا جسد... بل طبيعة أُخرى للحياة تولد من بين براثن الضحية والجلاّد مع مقدم كل ربيع.

(٥-٧) وما الضحية والجلاّد سِوى فنان يصيغ بألوانه الثكلى أحياناً.... والمزركشة أحياناً أخرى... مدامع للحسّ والتذكّر.... لا أجد في تلك الانسيابات اللونية فرح الطفولة، بل نصّاً عشوائياً يسرد حكاية الغريب مع غربته هنا... هناك! والأصفر يبقى شاهده على صفّير الجبل بعد انتهاء الربيع ومقدم صيوف الهجير...

قصيدة حنين

وكُنّا طيوراً
نحنّ إلى مواسم العطش
فنهاجر إلى البعيد
نرسم دوائرنا حول
العيون
نعتاد الألم
نختصر حروفنا
لنكتب ما يحلو لنا
عن الحبّ
وعن سراب يضيع
مع مطلع كل قمر
* * *
كبرنا
فصرنا طيورا
نحنّ ... لا نزال
إلى مواسمنا الربيعيّة
ولكن
مواسمنا قد هاجرت إلى البعيد
إلى ما يبدو
على الأرض
تراب!

(٨) مُثْقَلٌ هو... مُثْقَلٌ أنا بالهموم من خلف طبقات البنيّ ورمادية العتاب... ها هو يخلق اللونَ نغماً ينزف على زهور لا أسماء لها في بلادنا بعد أن ضاعت منها الأسماء!

(٦) ويختفي لوهلة ذلك الألم. يسرد لنا خطوطاً عمودية الوقوف بأزرقها... بأحمرها... بأصفرها... بأخضرها.... بقية حكاية للفرح... وما الفرح!

(٧) وأهطلُ غيثاً من الأخضر يحمل عبث الطفولة، حيث يختفي من الخلف جسده المسجّى كانطباعية النهر على منعطف الذاكرة.... والنهر بلا مياه وبلا أسماك بعد انتهاء الأعجوبة الأولى لناصريّ لم يعاود تجربة المشي على سطح المياه! خليطٌ من الفرح يحملها اللون مع أحزان الصباح لا أدري أهي الخلق أم الممات!

(٨-٩) ويتكاثف اللون بعد جَبْلِهِ برماد التراب وزهر الأقحوان الذابل، ليكتب مسالك الطريق طبقاتَ الخلق تختفي من خلف العناق... والأخضر يبقى مُعَلَّقاً على متاهات الخوف والوحدة! هل سيخرج؟ هل سيصيح صيحته الأخيرة قبيل الممات؟

(١٠) ويزداد تشكّل المسامات.... هي المسامات قلب ينبض بحبٍّ ما.... بعشق أوليّ... الاهيّ... يقبض قبضة اللون ليرميها عبر الأفق لتتشكل وجهاً ما.... جسداً ما.... سطحاً ما... نغماً.... يُحَمِّلُ البشرية هموم الخطيئة الأولى!

(١١) شهوة الخلق تعتاد السفر نحو أفق الغمام... ليرسم الفنان ألوانه السداسية الأبعاد بتناغم الحزن السعيد... يطغى العبث على سديم الفراق ليعتاد أصول اللعبة في كلّ لوحة من جديد.... وما من جديد سوى الغضب في انتحال المكان في زمن ما.... في ربيع ما.... في خَلْقٍ ما.... هو الخلق البدائيّ لمواسم العطش!

وحين تطلّ علينا الأم بوليدها من بين قضبان الأشجار، تبقى مسافات الوطن خالية من الوِهاد... هو الأحمر القاني يعاود عنفوانه على جسدها ليبتزّ ألماً من بقايا الفضاء.

سيمفونية ألوان هي في صمتها.... يقتل الفنان بقايا عاصفة هوجاء قد تربّصت لوليدها قبل عودتها إلى قرون باءت بالفشل في اقتناص ذاكرة الفنان في مكان ما في عصر النهضة.... حيث احتفى أيّامذاك جورجوني من بندقية إيطاليا... ليعاود الجليليّ نسج القصة ليكتفي بافتراض الذاكرة على تلال جليلية المنشأ والأحزان!

يحضنني الفضاء هاهنا.... لأرتسم نقطة على رتوش صدرها الثائر بحليب المكان.... وما المكان؟ هو نحن بانتظار ركلات فنان يتشبّث بألوانه البدائية ليعيد لنا الروح قبل النزع الأخير...

(١٢) طائران يغرّدان في حلم الجسد الذكوريّ المسجّى بثنائية اللون وخضم المكان.... مستلقٍ على سهاد الحلم ليغفوَ بعد ارتشاف الحزن من إبريق الفرح، فيختلط الحابل بالنابل، ولا ندري أهو المكان.. أم الجسد! لِمَ الانتظار؟ لِمَ الحلم؟ والفضاء واسع كقمقم سليمان يحبس أحلام العفريت بعد رميه في قاع بحر بلا قعر... كما الأحزان.... كما الأحلام... لا تنتهي فيتلاطم الأسود بموجه مع انعطافات جسدٍ يصنع حدود المكان.... حدود الحلم....

(١٣) وحدود الحلم تبقى كبقايا الجذع لزيتونة الطريق غرسها الجدّ على أرض الجدود قبل اقتلاع الذاكرة، لتوسدّ النائم تحتها وترتسم في أحلام يقظته شاهداً أزلياً في قالب الصخرة التي تفتتت نحو متاهات اللون والإياب.... هي الذاكرة... الوطن... ذاكرة الجدّ.... ذاكرة اللون الباقي ليسرد الحكاية للمرة الألف دون ملل أو كلل!

(١٤) والسماء تتلبّد برمادية الحزن والهدير.... ليجتثّ المريض طبيعة الربيع ليحوّلها فحماً أسودَ نحو الهلاك. أهو حريق الصدفة.... أم حريق الذاكرة؟

(١٥) غربةُ المادّة تقتفي بقايا الحكاية لتسبّح الاله برمادية الخلق والخليقة على مسطّحات متهافتة نحو الصدفة... هي الأطلال تعاودني... أطلال امرئ القيس في بكائه على فاطم الذكريات نحو أفق البعاد...

(١٦) ويحمّلني اللون عِتاباً ... لا أدريه.... لعلّه عتاب البيوت المتهافتة نحو السقوط في رمادية الصخر، حيث صقلتها الألوان ذات مساء قبيل الرحيل أو الفراق.... هجرة وهاجرة.... تنتظر عودة العاشق الى البيت... والدم يسيل من بين الجدران نحو مِطَبِّ النكبة للمرة الألف....

(١٩) وأضيعُ في متاهات الأصفر هو النجاة... لا أدري أهو النجاة فعلاً، أم أنّ انسيابية الخطوط بعشوائية التوازن تعيد للحياة معادلتها الأولى نحو الانهيار والسقوط...

(٢٥-٣٠) لا احتفاء بالوجوه سِوى تحدّي الألوان ليرتسم التشخيص وجهاً وعنقاً وإحساساً بتلك الذاكرة البعيدة في مهجر الألم.... لِمَ تنظر إليّ هكذا؟ أتسائل.... لِمَ تحدّق بوجهي أيّها الشخص؟ أتسائل برعشة الكاتب يحاور نبياً في إدعاء رسالته اللونية لتخطّي الوحي والبقاء، يعيد الخروج من ذاكرة الوحدة والإلهام... فتختفي الملامح رويداً رويداً لتعاود النظر في وجوديتها أصلاً قبل الخلق وقبيل النحيب...

ويتشكّل اللون في قِمَمِ اللذة اللونية ليملأ المسافات بعاصفة الوجود وقبل انتهاك الروح لقدسية الألم.... وتبقى العيون متجمدة.... متجددة... متطلعة.... تحدّق نحو الأفق لتحوّل العاشق إلى خلقه الأول... هو اللون في كثافة الحسّ من صلصال كالفخار... أم من مارج من نار؟

وفي زلل الصواب والضلال... يرتاد البصر البصيرة نحو أفق الغمام حتى يأتي الشاهد على المحو لتضاريس الوجوه وتضاريس المكان.... وتضاريس زمن الإحساس بالوحدة!

(٣١) عاصفة .... من الأسود ... يرسم لنا انهيارات تندفع كجلاميد الصخر داخل شلال من التوتر والسقوط في اللذة!

(٣٣) وبعد السقوط.... يبدأ بسرد حكايته من جديد.... من خلال خطوطه الحمر... تبقى كفعل الأخذ بالثأر في رقعة الوجود والحياة.... ليبقى قليل من الأزرق، على منحر العنق، هو الشاهد الوحيد على بقية بحر قد كان لنا..... لا يزال...

(٤١-٤٤) وتتحوّل الألوان إلى صور.... صور شاهدة على هذا العصر.... على الحدث... حيث الضحيّة تقبع تحت أجساد الجلّادين.... بهراواتهم..... بأحذيتهم المتوحشة. أنه الحّدث الخالق لجسد هو قصة شعب يعاود المرّة تلوَ الاخرى بمحاولة فكّ طلاسم جلاديه، ليتحرر من عقدة المكان والزمان في أرض تبحث عن تاريخها الجديد لتصنع لهم بقايا تاريخ.... أنه الجسد المحنيّ تحت جلاديه ليتجذّر عمقاً في أرضه، كأسطورة أنتيوس قبل مجئ هركوليس البطل الذي ينزعه عن أرضه التي هي مصدر قوته .... هو الفلسطينيّ المتجذّر في عمق التاريخ بيديه... برجليه... بذاكرته... بفتات الأرض الذي بقيت له، ليمارس الحياة مع مطلع كلّ صباح!

وفي كلّ لوحةٍ من جديد... وفي كلّ مشهدٍ من جديد.... يعاود اللون، الكرّة تلو الكرّة، في سرد الحكاية دونما ملل، ليواصل إنعاش الروح في الجسد الفلسطينيّ الذي ينتزع من الجلاد صِدْق حكايته، ليرويها على الملأ قبل ضياع الحكاية الأصليّة للأرض والزيتونة والبيت والجدّ والأبريق والبحر والربيع، وقبل ضياع الضمير!

قصيدة إغتصاب

ذات مساء

سيدخلون إليكِ

مُحَصّنين بخوذاتهم العتيقة

ذات مساء

سيدخلون شَبَقَ الحياة

ليختزلوا جسدكِ المُسجّى

أمامَ حصان طرواديّ

ولن تتمنّعي

أمام نظراتهم الناعسة

فتدبّ فيكِ

شبقاً متناعس اللمسات!

هناك بقية روح حتى حين

******

وتهزّين إليكِ بجذعِ نخلةٍ يابسة

تُساقِطُ عليكِ

أحلاماً لم تحلمين!

إباحية السفر

هجرة إلى بلاد النيل

بعد سقوط بابل بيد التتار

ويرسلون ألف ألف

من سَقَطِ المزاد

ليمنحونك أنملةً من زاد

فتبعثرين أوراقهم كلّها

وتكتبين أوّل حروف

الأبجدية

قد اندثَرَت مذ بَدء الطوفان؟

(٤٤-٤٥، ٤٧-٥١) وحين تتحوّل الضحيّة فجأة إلى ذبيح مشوّه الملامح... حينها.... أترك القلم... أهرب من الكلم.... أحاول الأختباء.... أبتعد.... فالمشهد اليوميّ أكبر من أن يُروى بالكلمات!

على تلك الطاولة، حيث يقف الجلّاد متفرجاً على ضحيته دون أدنى شعور بفحش بجريمته.... تلك الضحية المعلّقة أحيانا.... المقطّعة إرباً أحيانا أخرى.... والسكين ملقاة بجانبها لتبعد الشبهة عن الجاني والشهود.... وتتحوّل الى جسد المسيح المسجّى بكامل طهارته ليصنع للبشرية ميلادها الجديد، دونما خطايا أو عذاب!

(٤٦) ها هو الجسد الذكوريّ يغرس زواياه الأربع في أرضه، رغم الدم.... رغم الدمار.. هل سيغور نحو الهاوية، أم سيبقى ذلك الجسد هو الوثيقة الأولى .... شهادة الميلاد... على كونه جزءاً من الأرض.... جسد يغرس قدميه ليبقى متأصلاً فيها إلى ما لا نهاية....

في الأصل كان الجسد

تحوّل الجسد الى الأرض

وفي الأصل ..... تحولت الأرض إلى حبّ.... وتحوّل الحبّ إلى أرض!

بداية النهاية

مجموعة اللوحات للفنان أسامة سعيد تنقل لنا باللون والصورة تعابير وجدان ومداخل الذاكرة عند الغروب. يُحَمّل الفنان أعماله همّاً وَوَهْماً ليخاطب شِغاف القلوب. يكتب لنا قصّة شعب ليس كبقية الشعوب، بل عراقة تاريخ تعاود الفرشاة رسمها والصورة، لتعيد خلق لحظة الخلق الاولى، ولحظات عاصفة الهبوب...

وحين اختلفت قواعد اللعبة وبدأت لحظة الضياع، حينها أخذ الفنان بمجامع الكلِم ورماها خلف كواهل الزمن العتيق، ليبدأ العمل بقواعد جديدة تخلق فضاءات إبداعية غير محصورة بلغة ولا بمكان.... هي لغة الإبداع الجديدة التي تبدأ من العدم... إنها تلك الذاكرة الغريبة لهجرة غريبة.... قد تطاولت على الملأ لصياغة النفس الإبداعية من جديد....

... إنّه يرسم أحيانا نادرة قالباً من لون مزركش يحمل تفاريح الصباح، وزقزقة العصافير، يسميها المبدع بتزاهير الربيع ليزيد من غربة الأسماء.... ومن مِنا لا يحب الربيع ولا يرنو لحلم ولقاء كان فيه مع حبيب.... وهل يُخفى بأننا نعيش بأرض الربيع الدائم! إنّها المعادلة الصعبة التي نجابهها في التأمل بصور الفنان أسامة سعيد لتُخرجنا من الصورة الى الواقع.... تساؤلات كثيرة تطرح نفسها أمامنا وتبعبش في ذاكرتنا وواقعنا اليومي هنا والآن....فالربيع بأزهاره قد نراه متخفيّاً عن أنظارنا في حلكة اليوميّ والانهماك ... ليحل بدله واقع مجهول المستقبل! أمات زهر الربيع قبل تفتّحه؟

ألم يتبقى لنا سوى لون على قماش اللوحة لينطبع في ذاكرة الهجرة والتهجير، بعدما كان لوهلة قصة ربيع يلعب فيه الأطفال لعبتهم البدائية في الاختفاء خلف البيوت وخلف جذوع الشجر؟ ولكن اللعبة قد سُرِقَت وبقي البكاء والنحيب! وتحولت الألوان الى جنود وآلات تدمير وتهجير!

ولكننا نقف اليوم ليس فقط أمام لعبة أطفال قد سُرقت، بل أمام أجهزة دمار لم يذكرها لنا الأجداد والأباء حين طُردوا وهُجّروا، ولم يتركوا باختيارهم، ليتشرّدوا في مخيمات اللاجئين، فذاك التاريخ غير المحكيّ في الذاكرة الفلسطينية تُعاد صياغته هنا من جديد، في الفنّ التشكيليّ الفلسطينيّ المعاصر، سواء أكانت نكبة ١٩٤٨ أم أنها تجري يومياً في قلع الزيتون والحقل، وفي الحصار اليوميّ على غزة هاشم!

انّه الوطن... إنّه الضحية... إننا الضحية... وهل تُسأل الضحية عن سبب مقتلها، لتبرر وقوفها أمام العاتي!

انّه الفنان ابن الجليل الذي يعاود إعادة تجربته التشكيلية على منأى من هيمنة السلطة وهيمنة الكلمة وهيمنة السائد! فالصور التي يرويها لنا هي ذاتها صور العودة.... صور العودة إلى الذاكرة... صور العودة الى الوهم الفنيّ الذي يخلق اليوم مشروعا جديدا... لعلّه ليس بمتوهَّم وليس بخيال، بل هو الحقيقة والواقع الذي في حدس الفنان وفي هاجسه اليومي الصعب! أنه الحنين الذي لا يفارقنا لنكتب به شعراً أحيانا... ونثراً أحيانا أخرى.... وتأتي الأعمال التشكيليّة تلك كمفصل جديد لقراءة جديدة، فذّة، متألقة في تقنياتها، متنوعة في تأثيرها... ترسم سُبُلا جديدة نحو فضاءات إبداعية غير متقوقعة في الحيّز الضيق الذي نعيش به اليومي والعاديّ.

للغربة أسماء نعَدِّدُها

للغربةِ أسماء نعدّدُها
رمادية البحر تغرقني
في سمائي السادسة
وأنا في الانتظار
هيهات
هيهات الخوض في كليمات ضيّقة
فالمساء يجني التعب
لا العتب . . .
*****
البعد يمزّق مسافات عشق
فالشكوى لم تصل بعد
إلى الحنين . . .
*****

نهاية التعب

بعضمن الغربة!

****

للتوِّ جئت من هناك

لبرهة أو أقل

مَحَوْتُ تضاريس وجهي

كي لا أنظر اليّ

في مرآة تَجِسّ نبضَ العيون

فالمرايا صُقلت لتمحوَ الملامح!

****

جئت للتوِّ دون استئذان

مساحة الكلام

ضِيقٌ

ومسافات عشق

ترابية تنمو وتمتطّ

على ظهور خيل عشوائية

أَسْكَتَتْ منابعَ الصمت

فسكَتُّ!

הזהו הגוף - הזהו הצבע?

אוסאמה סעיד ופירוק המקום

ד"ר חוסני אלח'טיב שחאדה

מבוא

זהו ניסיון ליצור טקסט ספרותי שתכניו שואבים את השראתם מעבודותיו של האמן אוסאמה סעיד. ניסיון זה שובר את כללי המשחק המגדירים לכותב מרחב מסויים, שנועד על פי רוב לספר את ההיסטוריה של האמן הפלסטי,להתחקות אחר שלבי התפתחותו היצירתית ולעמוד על תחנות חשובות בהיסטוריה האמנותית שלו. מתוך כך, לעמוד על ההשפעות האמנותיות דרך ניתוח יצירותיו מבחינה טכנית ותוכנית, והשוואתן עם יצירות אחרות שיש להן הד, השפעה ישירה או בלתי-ישירה בכינונה של האישיות היצירתית של האמן. המרחב הזה קובע לכותב שעליו לתעד את הפעילות היצירתית הפלסטית של האמן דרך התבוננות באמן מנקודת ראות של הזרם האמנותי שאליו הוא משתייך, בין אם בהשפעת לימודיו, או בשל מהלך חיים מסויים שגרם לו ללכת בכיוון זה.[1]

אולם כאן הטקסט הספרותי הוא חלל חדש של התייחסות, דרך קריאה של טקסטים פלסטיים, כך שהטקסט הספרותי הופך לציר המקביל לטקסט הפלסטי המוצג חלקית מעל דפי ספר האמנות)הקטלוג(. באשר ליצירות האמנויות הפלסטיות, הרי שקיומן הראשוני הוא במציאות תלת-ממדית: צבע, חומר ורגש..

* * *

ראשית הראשית

(56-54) - השחור מקיים את הטקס הרגיל שלו, של אינוס החלל. הארנב מקיים את משחק החיים, כאשר הוא ממהר לברוח מן האין-מקום כדי להחזיק בשארית של תשוקת החיים.

בשילוש הצבעים הרוויים בניחוח הקיום, האמן אוסאמה סעיד מנסה לשרטט את קווי המתאר של החידלון דרך בריחת הארנב שלו אל עבר האינסוף; האדום העז הזה משתלט על עמקי הלב כדי לדגדג את מנגינת הקיום או החידלון. בירקות הדשא מתמלאת כוס הקורבן בתחינות הערב והכחול.

1 לפרטים נוספים על אודות הביוגרפיה של האמן אוסאמה סעיד, מחקר האמנות שלו, ניתוח של של כמה מיצירותיו והשוואתן עם יצירות של אמנים מאסכולות אמנותיות שמהן הושפע, ר': אסמאעיל נאשף, ד'אכרה והג'רה, קטלוג התערוכה בגלריה לאמנות אם אלפחם, 2012, עמ' 26-31, תמונות 78-83. ר' גם טל בן-צבי, גברים בשמש, קטלוג תערוכה במוזיאון הרצליה לאמנות מודרנית, 2009, עמ' 35-36, תמונות 84-91; נאוה סביליה שרה, פריחת האביב, ראה בהמשך>

(50–49) – אדום המזהה את החדירה אל לב הכעס, כדי ליצור מן הקורבן גוף המוטל על שפת התהום. הקצב בא עם קופיצו לפני חיתוך הוורידים ותליית החלומות על אנקול. חג זה ממלא את הדם באודם; קורבנות ממלאים את המקום בהשתוות האפור, כדי שהנביא יתלה את בנו יחידו על מדרון התהום, לפני רגימת השטן באבנים. האב בורח ממבטו של הבן אל עבר חלום רחוק מהתגשמות.

(51) – זוהי האישה. הצבע שוחט אותה בראש חוצות, לפני המוות; בו בזמן, הילדים רושמים את משחקם הנצחי של יצירת סימני החיים והשמחה מאבני המדרכה הנצחית.

(46, 52) – זהו הקורבן הראשון. קורבן נוסף גונב את צוהבו מתרדמת העצב והכאב. ואולי זהו הגבר, אשר עומד כשאברו זקוף אל עבר אופק הענן.

(45–44) ישנו גוף בעל קומה גברית העומד במלוא אותות תפארתו, משתאה ומהרהר מול השחיטה. הוא מהרהר: מי הנשחט? האם זו הפרה של בני ישראל, זהובה, זוהרת בצבעה; או ירוקה המקבצת את ההעדר מגבעות הזעם. הוא שואל את אלוהים: האתה המצפון או שמא הפושע? ואין קול ואין עונה.

"הוא אומר כי היא פרה אשר לא עלה עליה עול למען תחרוש האדמה, ולא הושקה בה השדה – תמימה אשר אין בה מום. אמרו, עתה מסרתָ את האמת. אז זבחוה, וכמעט שלא עשו זאת."[2]

(52) "היא פרה זהובה, זוהרת בצבעה ומרנינה את עין המתבוננים"[3] – הפושע קרב, מזנק אל עבר "עד למחיקה". יתר על כן, זוהי מחיקת חיטובי הפנים שאבדה מהם בת-השחוק של הבוקר, כאשר פצעי הקורבנות התאחו לרגל הבא מרחוק, אחרי נדידת הספק בניכר הצבע והלחימה; הוא בא כדי לערבב את הגפת באפר הטאבון, ועל ידי כך הוא מחלק את סבכי הכאב בכל פיתול של הזיכרון בכיוון בית הסב ועץ הזית של הדרך.

2 הקוראן, סורה 2, פסוק 71, בתרגום אורי רובין.

3 שם, פסוק 69.

הראשית

(1) ופגישתנו באביב – הירוק הזה כובש את דימיון הציור בחיוניות של מכחול שכול, כדי שזה ישבץ את כחולו בפתותי הכאב והאחדות, היכן שהמקום מתבשם בשמיים שחורי פתחים; דרכם הוא מתחקה אחר השתקפויות של אביב המחכה לבוהק הירח על פני מים שקיומם משיי.

(2) אינני יודע – האם זהו הירוק המסתתר תחת שפך האור על הוויה אוהדת, או שמא הצהוב המקדם בברכה את הזר הבא לאכול את ארוחת ערבו האחרונה על שולחן ההנאה והשחרור.

(3) מעגל הצוהב מתרחב ומצטט מלובן הצללים פחד וערגה – זהו המקום.

(4) אין פנים קבועות בצבע. אין גוף. אבל טבע אחר של החיים נולד בין ציפורני הקורבן והתליין בבוא כל אביב.

(7-5) הקורבן והתליין אינם אלא אומן, אשר בצבעיו השכולים לעתים, ולעתים מרוקמי זהב וכסף, יוצר תעלות לדמעות החוש וההיזכרות. איני מוצא בזרמי הצבע האלה את שמחת הילדות, אלא טקסט אקראי המספר את סיפורו של זר וזרותו פה... שם. הצהוב נשאר לו לעַד על תורמוס ההרים אחרי תום האביב ובוא קיצי החום המלהט.

שיר געגועים

והיינו צפורים
נכספנו לעונות הצימאון
ונדדנו אל המרוחק
שירטטנו את מעגלינו סביב
העיניים
התרגלנו לכאב
קיצרנו באותיותינו
כדי לכתוב את מה שערב לנו
על אודות האהבה
ועל אודות חזיון שרב שכָּלֶה
בזריחת כל ירח
* * *
גדלנו
והיינו לצפורים
אנו נכספים – איננו חדלים –
לעונותינו האביביות
ואולם
עונותינו כבר נדדו אל המרוחק
אל מה שנראה
על הארץ
.... עפר!

(8) הוא עמוס לעיפה – אני עמוס לעיפה בדאגות מאחורי שכבות החום ואפרוריות התוכחה. הנה הוא בורא את הצבע, נגינה המדממת על פרחים שאין להם שמות בארצנו אחרי ששמותיהם אבדו מהם.

(6) ונעלם לרגע הכאב ההוא. הוא מספר לנו קווים שעומדים אנך בכחולים, באדומים, בירוקים, שריד סיפור של שמחה – ואיזו שמחה!

(7) הוא נדיב יותר בגשמיו מן הירוק, נושא את הבל הילדות, שם נעלם מאחור גופו העטוף בתכריכים כרושם הנהר על פיתול הזיכרון; הנהר – אין בו מים ודגים אחרי תום הנס הראשון של "איש נצרת" שלא שב וניסה ללכת על פני המים; תערובת של שמחה – הצבע נושאו עם יגונות הבוקה. לא אדע – הבריאה היא או המוות.

(9-8) הצבע מסמיך לאחר שהתערבב באפר העפר ופרח הקחוון הקמל, כדי לכתוב את תוואי הדרך, שכבות הבריאה נסתרות מאחורי החיבוק, והירוק נותר תלוי על סבכי הפחד והאחדות. הייצא? היזעק את זעקתו האחרונה טרם המוות?

(10) גם גיוון הנקבוביות גובה. הנקבוביות הן לב הפועם באהבה מסויימת. בתשוקה ראשונית. אלוהית. הוא תופס מלוא החופן צבע כדי להשליכו מעבר לאופק למען יתהוו פנים כלשהם, גוף כלשהו, גג כלשהו, ניגון, שמטיל על האנושות את משא החטא הקדמון.

(11) תאוות הבריאה מתרגלת למסע אל עבר אופק הענן. כדי שהאמן ירשום את צבעיו הששה-ממדיים בהרמוניית העצב המאושה, ההבל גואה על ערפל הפרידה כדי לתרגל את כללי המשחק בכל ציור מחדש. אין כל חדש זולת הכעס בניכוס המקום בזמן כלשהו, באביב כלשהו, בבריאה כלשהי – זוהי הבריאה הבראשיתית של עונות הצמא!

וכאשר משקיפה עלינו האם עם ילדה מבין גזעי העצם, מרחקי המולדת נותרים ריקים מעמקים. האדום העז הזה משיב את חיוניותו אל גופה כדי לגזול כאב משרידי החלל. זוהי סימפוניית צבעים בשתיקתה. האמן הורג שרידים של סופה סוערת, שארבה לילדה טרם שובה למאות שהודו בכשלונן לצוד את זכרון האמן במקום כלשהו בתקופת הרנסנס; שם, בימים ההם, הוא קיבל בשמחה את ג'יורג'וני מוונציה, איטליה, כדי שהגלילי יחזור ויארוג את הסיפור וייסתפק בהנחת הזיכרון על גבעות שמוצאן ויגונותיהן גליליים. החלל אוסף אותי לחיקו כאן, כדי שארשום נקודה על ריטוש חזהָ של האם הגועש בחלב המקום. ומהו המקום? הוא אנחנו, המחכים לבעיטות האמן הדבק בצבעיו הראשוניים כדי שישיב לנו רוח לפני הגסיסה האחרונה.

(12) שתי צפורים מזמרות בחלום הגוף הזכרי העטוף בתכריכי כפילות הצבע ורחבות המקום. מוטל על נדודי החלום כדי להירדם לאחר לגימת היגון מכד השמחה, הופך את היוצרות, ואין אנו יודעים – המקום הוא או הגוף?! לשם מה הציפייה? לשם מה החלום? והחלל רחב כמו פך שלמה, הוא כולא את חלומות השד אחרי שהשליכו לקרקעית ים חסר תחתית. כמו היגונות, כמו החלומות, אין להם סוף, והשחור מתנגש בנחשוליו עם פיתולי גוף היוצר את גבולות המקום, גבולות החלום.

(13) וגבולות החלום נותרים כשרידי הגזע של עץ הזית של הדרך, נטע אותו סב בארץ הסבים טרם עקירת הזיכרון, כדי שיהיה כר למראשות הישן למרגלותיו ויצטייר בחלומותיו בהקיץ כעד נצחי בתבנית הסלע שהתפוררה אל עבר סבכי הצבע והשיבה. זהו הזיכרון, המולדת, זכרון הסב, זכר הצבע הנותר לפליטה כדי לספר את סיפורו בפעם האלף ללא לאות או ריפיון.

(14) והשמיים מתכסים באפרות היגון וההמייה. החולה גודע את טבע האביב כדי להופכו לפחם שחור לקראת האבדון. שריפת המקרה היא או שריפת הזיכרון?

(15) זרות החומר מתחקה אחר שרידי הזיכרון כדי לשבח את האל על אפרוּת הבריאה והטבע על משטחים מרובדים אל עבר המקרה. שרידי המחנה הללו שבים אליי, שרידי המחנה של אמרו אלקיס בבכיו על פאטמה של הזכרונות אל עבר אופק המרחק.

(16) הצבע מגלגל אליי תוכחה. איני יודע אותה. אולי זוהי תוכחת הבתים הנערמים לקראת נפילה באפרוּת הסלעים, שם מֶרקוּם הצבעים באותו הערב, טרם המסע או הפרידה. נדידה ושעת צהריים, מחכה לשובו של האוהב הביתה. הדם נוזל מבין החומות כלפי מלכודות הנָכְּבָּה בפעם האלף.

(19) אני אובד בסבכי הצהוב, הוא הישועה. אינני יודע אם הוא הישועה באמת, או שמא זרימת הקווים בהתאזנות אקראית משיבה לחיים את משוואתם הראשונית לקראת התמוטטות ונפילה.

(25–30) אין מאור פנים בפנים, זולת התגרות בצבעים, כדי שהזיהוי יסתמן בפנים ובצוואר ובתחושה של אותו זיכרון רחוק בניכר הכאב. מדוע אתה מתבונן בי כך? אני תמה. מדוע אתה מסתכל בפני, בן אדם? אני תמה בבעתה של כותב המשוחח עם נביא על טענת איגרת צבעיו כדי לעבור את ההתגלות והאלמוות, שב ויוצא מזיכרון האחדות וההשראה. תווי הפנים נעלמים אט אט כדי לשוב ולהביט באקזיסטנציאליזם שלנו מן היסוד, לפני הבריאה וטרם היללה. הצבע מתהווה בפסגות הנאת הצבע כדי למלא מרחקים בסערת הקיום, לפני חילול הרוח את קדושת הכאב. העיניים נשארות קפואות, מתחדשות, מתבוננות, צופות לעבר האופק כדי להעביר את האוהב לבריאתו הראשונה. הצבע הזה בסמיכות החוש – הוא מטיט יבש אשר כמוהו כחרס או מלשון אש?[4] במשגה הנכון והמוטעה, המבט מבקר את ההתבוננות אל עבר אופק הענן, עד שיבוא העד למחיקת חיטובי הפנים וחיטובי המקום – וחיטובי זמן תחושת הבדידות.

(31) סוּפה – של השחור – הוא רושם לנו קריסות שמגיחות כצוקי הסלעים בתוך מפלים של מתיחות ונפילה בתענוג.

(33) לאחר הנפילה הוא מתחיל לספר לנו את סיפורו מחדש, דרך קוויו האדומים, הוא נותר כמעשה הנקם בחלקת הקיום והחיום, כדי שיישאר מעט מן הכחול על הגרון, הוא העד היחידי לשרידי ים שהיה לנו... שעודנו...

(41–44) הצבעים הופכים לתמונות, תמונות המעידות על העידן הזה, על המקרה, שם הקורבן מסתיר את ראשו תחת גופות התליינים, באלותיהם, בנעליהם הגסות. זהו המקרה הבורא את הגוף, הוא סיפורו של עם השב פעם אחר פעם בניסיון לפרק את קמעות תלייניו, להשתחרר מכבלי המקום והזמן בארץ המחפשת אחר דברי ימיה החדשים כדי ליצור להם שרידי היסטוריה. זהו הגוף הכפוף תחת תלייניו כדי להעמיק שורשים בארצו, כמיתוס של אנטיאוס טרם בוא הרקולס הגיבור שעקרו מארצו, היא מקור כוחו; זהו הפלסטיני המכה שורשים בעומק דברי הימים בידיו, ברגליו, בזכרונו, בפתותי הארץ שנותרו לו, כדי לקיים את החיים בעלות כל בוקר.

ובכל ציור מחדש, ובכל תמונה מחדש, הצבע חוזר שוב ושוב לספר את הסיפור ללא לאות, להמשיך ולהחיות את הרוח בגוף הפלסטיני אשר מפקיע מן התליין את אמיתות סיפורו, למסור אותו לקהל טרם יאבד הסיפור המקורי של הארץ, עץ הזית, הבית, הסב, הכד, הים והאביב, טרם אובדן המצפון.

4 ר' קוראן, סורה 55, פסוקים 14–15.

שיר אונס

ערב אחד
הם ייכנסו אלייך
עטויים בקסדותיהם העתיקות
ערב אחד
הם ייכנסו ללהט החיים
כדי לגדוע את גופך המכורך
מול סוס טרויאני
ואת לא תמצאי מחסה
מול מבטיהם המנומנמים
אשר יזחלו לתוכך
כלהט שמגעו מנומנם.
יש שריד רוח עד עת

****

את תרעידי אלייך בגזע דקל יבש
המפיל עלייך
חלומות שלא חלמת.
פריצות המסע,
נדידה לארץ היאור
לאחר נפילת בבל בידי הטטארים
הם שולחים ריבוא רבבות
בלואי נודות
כדי להעניק לך קמצוץ צידה.
את תפזרי את ניירותיהם כולם
ותכתבי את הראשונה באותיות
האלפבית
[ש]נמחקו מאז תחילת המבול?

(44–45, 47–51) כאשר הקורבן הופך לפתע לזבח נעווה תווים, אז אני משליך את העט, בורח מן המלים, מנסה להתחבא, להתרחק, שהרי המראה היומיומי גדול מכדי להימסר במלים.

על אותו שולחן, היכן שעומד התליין וצופה בקורבנו ללא תחושת נתעבות – ולו הקלה ביותר – על פשעו – הקורבן ההוא, לעתים תלוי ולעתים משוסע אברים – והסכין מוטלת בצד כדי להרחיק החשד מן הפושע והעדים – והופך לגוף המשיח העטוף תכריכים במלוא טהרתו, כדי ליצור לאנושות את מולדה החדש, ללא חטאים או יסורים!

(46) הנה הוא, הגוף הזכרי, נוטע את ארבע פינותיו באדמתו, למרות הדם, למרות החורבן. האם ישקע אל עבר התהום, או שמא אותו הגוף יישאר התעודה הראשונה – תעודת הלידה – בהיותו חלק מן הארץ, גוף הנוטע את רגליו כדי להישאר מעורה בה אל עד אין סוף.

במקור היה הגוף
הגוף הפך לארץ
ובמקור הפכה הארץ לאהבה – והאהבה הפכה לארץ

ראשית האחרית

אוסף הציורים של האמן אוסאמה סעיד מעביר לנו בצבע ובצורה ביטויים של מצפון ומבואות לזיכרון בעת שקיעה. האמן טוען את יצירותיו בכוונה ובדימיון כדי לפנות אל צפונות הלב. הוא כותב לנו את סיפורו של עם אשר איננו כשאר העמים, היסטוריה נאצלת שהמברשת חוזרת ומשרטטת לה צורה כדי לשוב ולברוא את רגע הבריאה הראשון לצד רגעים סעורי רוח.

כאשר השתנו חוקי המשחק ורגע האבדן החל, אז תפס האומן את אוספי המלים והשליכם מאחורי גבו של זמן הקמאי, כדי להתחיל ולעבוד עם כללים חדשים שבוראים חללי יצירה בלתי מוגבלים – לא בשפה ולא במקום. זוהי שפת היצירה החדשה, אשר מתחילה מן האין, זהו אותו זיכרון מוזר של הגירה מוזרה שארכה על הקהל, לעיצוב הנפש היוצרת מחדש.

לעתים נדירות הוא משרטט תבנית בצבע מרוקם הנושא את ליבובי הבוקר וציוץ הצפורים. האמן קורא לכך 'פריחות האביב' כדי להוסיף לזרות השמות – ומי מאתנו אינו אוהב את האביב ואינו מתבונן בכמיהה אל עבר חלום ופגישה שקיים בו עם אהוב? האם זה סוד שאנו חיים בארץ האביב התמידי? זוהי המשוואה החמורה שעמה אנחנו מתמודדים בעת ההתבוננות בציורי האמן אוסאמה סעיד, כדי שתוציא אותנו מן הציור למציאות. שאלות רבות עולות מולנו ומתחפרות בזכרוננו ובהווה היומיומי שלנו כאן ועכשיו. את האביב בפרחיו אנחנו עשויים לראות נסתר ממבטינו, באפילת היומיום והשרעפים, עד שאת מקומו תופס הווה שעתידו בלתי ידוע. האם פרח האביב מת בטרם הנץ? האם לא נותר לנו דבר זולת צבע על בד הציור שיטביע את חותמו בזכר ההגירה והגירוש, אחרי שהיה לרגע אחד סיפור של אביב, שילדים משחקים בו את משחקם הקמאי, מחבואים מאחורי הבתים ומאחורי גזעי העצים? אולם המשחק נשדד ונותרו הבכי והיפחות. הצבעים הפכו לחיילים ולכלי משחית וגירוש.

אבל אנו עומדים היום לא רק מול משחק ילדים שנשדד, אלא מול מנגנוני משחית שסבינו ואבותינו לא ציינו את שיעורם באוזנינו כאשר הם גורשו ונעקרו; הם לא עזבו מבחירתם כדי לשוטט במחנות הפליטים. אותה היסטוריה בלתי–מסופרת בזיכרון הפלסטיני מנוסחת כאן מחדש, באמנות הפלסטית הפלסטינית העכשווית, בין אם זו של הנכבה של 1948 ובין אם זו המתרחשת באופן יומיומי, בעקירת זיתים ושדות, במצור היומיומי על עזה.

זוהי המולדת, זהו הקורבן. אנחנו הקורבן. האם את הקורבן שואלים לסיבת הירצחו, כדי שיצדיק את עמידתו מול בן השחץ?!

זהו האמן, בן הגליל, אשר לוקח את ניסיונו האמנותי המחודש למקום מרוחק מהגמוניית השלטון, מהגמוניית המלה, מהגמוניית הריבון. התמונות שהוא מוסר לנו הן כשלעצמן תמונות השיבה – תמונות השיבה לזיכרון, תמונות השיבה לדימיון האמנותי אשר בורא היום תכנית חדשה. אולי אין אלה תעתועי שווא ודמיונות, אלא האמת והמציאות שבאינטואיציה של האמן, בתחושתו היומיומית הקשה. אלו הם הגעגועים שאינם נותנים לנו מנוח כדי שנכתוב בהם שיר או סיפור. היצירות הפלסטיות הללו הן בבחינת ארטיקולציה חדשה של קריאה חדשה, יחידה במינה, מבריקה בטכניקות שלה, מגוונת בהשפעותיה, המשרטטת דרכים חדשות לעבר חללי יצירה בלתי מוגבלים בתחום הצר שבו אנו חווים את היומיומי והרגיל.

לזרות יש שמות שאותם אנו מונים

לזרות יש שמות שאותם אנו מונים
אפרוּת הים מטביעה אותי
ברקיעי השׁשי
ואני מצפה
בלתי אפשרי
בלתי אפשרי לשקוע במלים צרות
הערב אוסף את העייפות
לא הגערה
* * * *
המרחק משסע טווחי תשוקה,
והתלונה עוד לא הגיעה
אל הכיסופים...
* * * *
סוף העייפות
מקצת הזרות
* * * *
הגעתי משם בזה הרגע
להרף עין או פחות
מחקתי את חיטובי פניי
כדי לא להתבונן אליי
במראה שבוחנת את פעימות העיניים;
והרי המראות לוטשו כדי למחוק את התווים
* * * *
הגעתי בזה הרגע מבלי לבקש רשות
מרחב הדיבור
מצוקה
וטווחי תשוקה
מעופרים, צומחים ומתמתחים
על גבי סוסים אקראיים
שהשתיקו את מבועי השקט
ושתקתי

تفتُّح الربيع

ناڤا سبيليا سَديه

وأَمَّا الربيعُ، فما يكتب الشعراءُ السكارى

إذا أَفلحوا في التقاط الزمان السريع

بصُنَّارة الكلمات... وعادوا إلى صحوهم سالمين.[1]

الوجه الآخر للربيع

تحوَّل الجبل المكسو بأزهار الربيع الذهبية إلى بقعة مُجردة لامعة تحت ريشة الرسام أسامة سعيد في لوحة «**ربيع**» (الصورة ١). تفتُّح الربيع الجليلي وانعكاسات الضوء وجمال الطبيعة، كانت مصدر إلهام لسعيد (١٩٥٧) المقيم في قرية نحف الواقعة في الجليل الغربي والتي هي أيضا مسقط رأسه. تأمُّل أعمال سلسلة «الربيع الجليلي» التي أبدعها سعيد، تبعث في الذاكرة سياقات فنية من نهاية القرن التاسع عشر ومن حداثة مطلع القرن العشرين. إحدى هذه اللوحات، والتي تحمل عنوان «**ربيع في الجليل**»، تُذكّر للوهلة الأولى بانعكاسات الضوء في سلسلة «زنابق الماء» للرسام مونيه (Claude Monet) (الصورة 2). فهل أراد سعيد فعلا الانشغال بنفس إشكاليات الإدراك الحسي التي كانت في صلب أعمال الفنانين الانطباعيين؟

كان الهدف من بقع الألوان عند مونيه أن تكون تصويرا لسلسلة من انعكاسات الضوء التي تشكّل تعبيرا بصريا لمبدأ التسلسل، وتبعث في النفس شعورا بالسكينة والهدوء، أما الألوان في أعمال سعيد فحادة جدا وصارخة: بقعة صفراء غير متبلورة تعلو وتطفو فوق خلفية قاتمة مرسومة بضربات فرشاة فوضوية وقوية بأطياف الأخضر، فيما تقطر خطوط اللون الأحمر على نحو كأنه عشوائي. لا شك أن هذا التصوير ليس تعبيرا لطيفا عن أزهار الربيع، بل تعبيرا حادا لأحاسيس تؤوّل معنى الربيع. عمليا، تمنح أعمال سعيد تعبيرا لتسلسل زمني ما، تسلسل مختلف، ذاتي. في عمل آخر، يحمل هو الآخر عنوان «**ربيع في الجليل**» (الصورة 3) يمكننا ملاحظة شكل استعاري لشجرة تشبه فروعها المرتعشة بعض الشيء أيادي تمتدّ من خلف بقع ملوّنة ضبابية تتضرّع بالصلاة. يذكّر هذا العمل بعض الشيء لوحة الرسام پيت موندريان «الشجرة الحمراء» (١٩٠٩-١٩١٠) التي تمثل إحدى المراحل الأولى في مسيرة هذا الفنان التشكيلي إلى التجريد. وقد بلغ تفتّح الربيع في عمل سعيد ضمن سلسلته في موضوع الربيع في الجليل حدًّا مطلقًا من التجريد (الصورتان ٤ و-٥) حيث يعجز المشاهد عن ملاحظة أي صورة استعارية، وهما تقومان على ضربات فرشاة حرة ذات تعبير حاد كأنها أُطلقت بقوة على سطح القماش.

تتحوّل أزهار الربيع حينًا – في عمل آخر عن الربيع الجليلي - إلى بقع وردية، حمراء ولازوردية، شبه تزيينية، على خلفية بقع وانسيابات خضراء وصفراء (الصورة ٦)؛ وتتحوّل في لوحات أخرى إلى لِهاب نارية وومضات ضوئية أو ما يشبه الألعاب النارية على خلفية أطياف اللون الأخضر المرشوشة بشدّة على القماش (الصورة

١ محمود درويش، من مجموعة "كزهر اللوز أو أبعد».

). الربيع، الذي هو موضوع بريء في الظاهر، يبدو بريشة سعيد عاصفا وانفعاليا. تقتحم بقع اللون الأصفر وكأنها خليط من أوراق التويجية والأسدية ونور شمس باهر، تختلط كنشوة خمر مع سكرة الحواس، أو ربما في عاصفة مشاعر، شتوية بالذات. يذكّر هذا الأسلوب فنانين ينتمون إلى التيار التعبيري الألماني من مطلع ومنتصف القرن العشرين. ليس الأمر مفاجئا، فقد نال سعيد ثقافته الفنية في ألمانيا التي قضى على أراضيها حوالي عشرين عاما. خلال دراسته واندماجه بالساحة الفنية الألمانية، تشرّبت أعماله بتأثيرات كثيرة مصدرها يرجع إلى تشعّبات التعبيرية المختلفة. وكان لفنّاني حركة الكوبرا (CoBrA) تأثير خاص في سعيد، ولا سيما، كما يشهد، الفنان الهولندي كارِل آپِل (Karel Appel) والفنان الدانماركي آسْجِر يورْن (Asger Jorn). تجدر الإشارة كذلك إلى تأثير الفنان الألماني چرهارد ريختر (Gerhard Richter) الذي وجد ترجمة له في أعمال سعيد التركيبية المجرّدة ذات المقاييس الكبيرة، وفي الألوان المتزخّرة الفاقعة والصارخة التي تعلو من طبقات عديدة مشحونة، كما سنبيّن لاحقا، بمعانٍ وجدانية.[2]

مشهد أزهار اللوز البنفسجية التي تزيّن الجبال في الطريق المؤدّية إلى صفد، الذي يصفه سعيد بالخلّاب، تحوّل بدوره إلى صورة مجرّدة في لوحاته. تزخر صور المَشاهد هذه أيضا بفيض من الأطياف والطبقات، وكأن كل ما فيها لنقْل طبيعة هذا المشهد ليس إلا تركيبيا تجريديا مكوّن من بقعة ولون (الصورتان ٨ و-٩). تحسن كلمات محمود درويش التعبير عن هذا الإحساس:

لوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار تسعفني، ولا القاموس يسعفني...[3]

تنقل ريشة سعيد بواسطة أشجار اللوز إحساسا أو تجربة حسيّة، رمزا تجريديا لذاكرة اضمحلّت، موضوعَ تلهّفٍ وحنين. هذا الأسلوب التعبيري يشهد على أن الربيع الجليلي هو بمثابة تجربة إنشائية في حياة أسامة سعيد.

تفتُّح الربيع الذاتي هذا هو الموضوع المركزي في هذا المعرض الذي يطرح السؤال – ما معنى الربيع الجليلي، أو ربما الربيع الشتوي، كما تقدّمه أعمال أسامة سعيد؟ ولماذا ارتدى هذا الربيع لباسا فاقعا ومضربا إلى هذا الحد، وكأنه عاصفة ريحية نشأت بفعل ضربات فرشاته.[4]

... فإن ذبُلت وردة

لا يحسّ الربيع بواجبه في البكاء.[5]

مشهد شجر اللوز لم يعد بأي حال من الأحوال رقيقا وربيعيا، لا سيما في عمل مشبع بطبقات لدنة بأطياف ضاربة للونَي الأحمر والبني الأمغر في اللوحة الزيتية **شجر اللوز** (الصورة ١٠). المشهد التجريدي هنا كثٌّ وثقيل تشوبه مسحة من الكآبة. يمتاز عمل سعيد بازدواجية الرغبة في وصف الكمال والتفتّح من جهة، ووجوب التعبير عن جانب مأساوي وكئيب بات جزءا لا يتجزّأ من عالمه. وسط حرش مزدهر تحتضن أم طفلا في ذراعيها مستندة إلى شجرة (**أم وطفل**، الصورة ١١). تبدو الأم شبه حالمة، وللبيئة التي تقف فيها طابع ريفي. تمزج هذه اللوحة بين الكمال والبساطة إلى جانب أجواء الاقتلاع والوحدة التي وجدت ترجمة لها باللغة الوصفية القاسية بعض الشيء: الخطوط الخارجية الغليظة، وحِدّة الأشكال واللون المسطَّح، كأن هذه الأجواء تلمّح إلى ما هو آتٍ. نشاهد هيئة حالمة أخرى في لوحة **حلم الفلاّح** (الصورة ١٢) التي خُطَّت بألوان زيتية على قماش أسود – أبيض - رمادي بإضافة الرماد. يدرج سعيد على استغلال الرماد المتبقّي بعد خَبز الخُبز ليضيفه إلى أعماله، فيما تشرئبّ

٢ يُعتبر ريختر فنانا عمل في كافة أنواع التجريد. يُنظَر:
Mark Godfrey, Dorothee Brill and Camille Morineau, *Gerhard Richter: Panorama*, Mark Godfrey and Nicholas Serota (eds.), New York: D.A.P., Distributed Art Publishers, 2011, p.12, pp. 123-136.

٣ محمود درويش، "كزهر اللوز أو أبعد".

٤ تعود غالبية الأعمال إلى الفترة ٢٠١١-٢٠١٢. وقد عُرضت بعضها في معرض "يبسط ظلّه من بعيد"، المنظّمان: طال بن تسڤي وينيف شپيرا، صالة عرض هَكيبوتس، أيلول- تشرين الأول ٢٠٠٨.

٥ محمود درويش، "هنالك عرس" من مجموعة "كزهر اللوز أو أبعد".

أجزاء من المسامير أحيانا كشهادة لتجربة اقتلاع وتهجير. ترسم هذه اللوحة فلاحا ممدَّدا على الأرض يتوقّد قميصه الأبيض في وجه الأسود والقاتم المحيط به. يذكّر بياض القميص الشكل الذي كرّم به الرسام الإسباني فرنسيسكو چويا (Fransisco Goya) شخص الثائر في القميص الأبيض لحظة تنفيذ الإعدام بإطلاق النار عليه في لوحة "الإعدام في الثالث من أيار ١٨٠٨". إلى جانب الفلاح وعلى خلفية الظلام الدامس يحلّق طائران، رمزًا لحلم يغدو تراجيديًّا عند اصطدامه بالواقع. الفلاح بالأبيض يظهر من جديد في لوحة **الفلاح الشيخ والشجرة المقتلَعة** (الصورة ١٣) التي يستند فيها الفلاح إلى قرمة شجرة ويتمسّك بها بقوة، أما حوله فتقوم غابة كثيفة منفَّذة بألوان تعبيرية وبتركيبية مكتظّة. تعكس هذه اللغة تأثيرا ألمانيا جليًّا وهي تذكّر بالمرحلة التي اكتشف فيها الفنانون التعبيريون، وخصوصا إرنست لودڤيچ كيرخنِر (Kirchner Ernst Ludwig) وإريخ خيكِل (Erich Keckel)، الفن البدائي الذي ترك فيهم أثرا عميقا، ولا سيما فيما يتعلق بالعلاقة بين الإنسان والطبيعة. وقدشدّد هؤلاء على أسبقية وأقدمية هذه العلاقة رافضين نمط الحياة المديني وداعين إلى العودة إلى حياة الحرية والتحرّر التي يمنحها اندماج الإنسان بالطبيعة. رسم هؤلاء الفنانون رجالا ونساء عراة يعايشون لذّة الوجود في حضن الطبيعة، وطوّروا بتأثير الحياة في كومونة أسلوبَ رسمٍ امتاز بخط حر يُخال أنه مرسوم بإهمال، لكنه ذو طابع حاد وزاوِيّ، وبألوان بُقعيّة وعفوية.[٦] يتّصل هذا التأثير في أعمال سعيد بمجمل الإلهام الذي خلّفته التعبيرية الألمانية عليه. لكن، فيما عاد الفنانون الألمان إلى البدائية للتعبير من خلالها عن تناغم الإنسان مع الطبيعة وروح التحرّر واللذة اللذين يبعثهما هذا التناغم، فإن تأثير هذا الأسلوب في أعمال سعيد جاء للتعبير عن اقتلاع الإنسان من أرضه، والمعاناة والألم الناجمين عن هذا الانسلاخ. نبض الألوان، والخطوط الهيكلية المبرَزة، والتركيبات المكتظّة في رسوم سعيد هي وسائل فنية تعكس تفجّر مشاعر الفلاح الشيخ، وكأنها تنبجس من روحه المعذَّبة وتؤثّر في محيطه.

أشجار الزيتون الناضرة وغيرها من أشجار الفواكه التي زرعها جد سعيد في أرض قرب كرميئيل، فسقاها واعتنى بها سنينا طويلة وكأنها أولاده، اقتُلعت في سبعينات القرن العشرين في أعقاب قرار حكومة إسرائيل مصادرة الأراضي في الجليل. حين جاء الجد لقطف ثمار أشجاره، اعتُقل بتهمة السرقة. اقتلاع الأشجار حلقة من مأساة الجد الشخصية، الذي هرَّب لدى قيام الدولة ثلاثة من أبنائه الستة إلى سوريا للحفاظ على أرواحهم. ومنذئذ لم يحظَ برؤيتهم، وتحوّل أولئك إلى لاجئين في سوريا. حمّلت الجدة زوجها ذنبًا عظيمًا على فقدانها أولادها، فظلّ هذا بقيّة حياته يعيش الهمّ والألم حتى يوم مماته في ١٩٩٢ عن عمر ناهز المئة عام. وُلد أسامة لأحد الأبناء الذين بقوا في القرية، وكبر على يد جدته التي لم تتوقف عن ذرف الدمع على أبنائها الذين راحوا. هذا المناخ القاسي هو الذي يقف في صلب الصورة التعبيرية للربيع كما يراها أسامة سعيد. في اللوحة **الأشجار المقلوعة** (الصورة ١٤) تغيب كليًّا صورةُ أوراق الأشجار الناضرة وألوان تفتُّحها الزاخر، لتحلّ محلها صورة مجازية لجذوع سوداء انتشرت كأضرحة مهجورة تشرئبّ مرسلةً غصونًا مبتورة، وكأنها تطلق صرخة إنسانية.[٧] في سلسلة الأعمال المسمّاة **صخور في الجليل** تشبه أرض الجليل الأضرحة. نُفّذت هذه الأعمال بألوان الزيت على قماش مع إضافة الجِفت – بقايا الزيتون بعد عصره، الذي يدرج سعيد على خلطه مع الدِّبْق ومسحه على القماش. هكذا تتحوّل ثمار الأرض نفسها إلى مواد خام لوصفها. يمكننا هنا في هذه السلسلة ملاحظة عدد من أشكال التعبير:

١. صخور الجليل كمعبد يغطّي كل سطح القماش. تتوهّج الصخور بالبياض مائلةً باتجاه قطري (الصورة ١٥). تغدو الأعمال التركيبية القطرية حادةً في سلسلة أعمال أخرى يميل زخورها اللوني حينًا إلى طيف من لون المُغرة البنية، بل والحمراء، كلون التربة، وصورة الصخور – معبد يتحوّل إلى منحدر حاد يمكن إعطاؤه دلالة مجازية (الصور ١٦، ١٧، ١٨ و-١٩).

٢. صخور الجليل بتركيبة متناثرة وبألوان ضاربة إلى الرمادية (الصورتان ٢٠ و-٢١). يذكّر شكل التعبير هذا بعض الشيء بالصورة الموحّدة التكوين التي ميّزت المرحلة الثالثة للمدرسة التكعيبية (١٩١١-١٩١٢) التي ألغت القدرة على ملاحظة الأشكال التمثيلية، فهذه تتمازج كليًّا مع الخلفية، ما يخلق جوا من الفوضى.

٣. صخور الجليل كصورة في منتهى التجريد. تفقد صورة الصخور كليًّا في هذه الأعمال شكلها الحقيقي. في إحداها (الصورة 22 على سبيل

٦ يُنظَر: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage, New York, 1967.

٧ يشبّه طال بن تسفي الجذوع بشخوص إنسانية تبدو وكأنها تتقدّم جماعةً إلى خط الأفق. يُنظَر: طال بن تسفي، رجال في الشمس (كتالوچ المعرض)، المنظّمان: طال بن تسفي وحنا فرح، متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، هرتسليا، ٢٠٠٩، ص. ٠٦٧.

المثال) تنصهر أطياف اللون الضارب إلى الرمادي، ومن تحتها أطياف اللون الوردي وبعض الأصفر، وفي الجانب - تبعث بقعة صفراء نورًا متّقدًا. وكأن هذه الصورة التعبيرية تعكس الإحساس التراجيدي بالانصهار والفقدان. في لوحة ثانية (الصورة 23) التي تنتمي بدورها إلى هذا النوع من التعبير، تنصهر الصورة المجرّدة في ألوان التربة، وتظهر في القسم السفلي بقعة حمراء كبيرة وكأنها نزيف نابع عن الأرض.

تعجبني في الخريف مشاعيَّةُ اللون، لا
عَرْشَ للذهبِ المتواضعِ في ورقِ الشجر
المتواضعِ، مثل المساواة في ظمأ الحبّ[8]

أما **وجه الأرض** (الصورة ٢٤) فلوحة تركيبية تجريدية تمتاز بغزارة ألوانها الصارخة. استعمال اللون الصارخ بأطياف الأحمر والذهبي تكوّن مشهدا عاصفا يذكّر بأطياف من الخريف. في سلسلة أخرى – **سلسلة الوجوه** يبدو وجه الأرض مهتاجا وغاضبا ويتحوّل إلى وجه إنسان (الصور ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، و-٣٠). صور الوجوه التي يرسمها سعيد تفترش مساحات قماش كبيرة، ما يعظّم حضورها ويبديها كأنها تحتجّ على تجاهلها. يمكن مقارنة هذا الحضور بصورة الوجوه/الأقنعة في تجهيز تيسير بركات **وجوه** (عام ٢٠٠٣) الذي عُرض في معرض "خمسة قصص" (أم الفحم، ٢٠٠٦).[٩] لكن، فيما وجوه بركات مجهولة الهوية وأسيرة في مبانٍ مكبّلة، فإن وجوه سعيد ذات طابع حقيقي أكثر؛ إنها وجوه مثقلة الملامح ومشقَّقة بالتجاعيد كطين الأرض. أطيان الأرض/التجاعيد هذه نُفِّذت بسحبات ريشة مرتعدة، وربما منصهرة، تبنيها، وفي الوقت نفسه تنهشها. قد تكون الوجوه منتهَشة، لكنها قائمة وموجودة، وتنظر مباشرة بعينَي المُشاهد. الوجوه المشقَّقة بالتجاعيد والنظرة المباشرة والنافذة في لوحات سعيد كأنها تحوّلت إلى وجوه حقيقية في الصور شديدة التعبير التي التقطتها عدسة عمار يونس لشيوخ وادي عارة والتي عُرضت مؤخرا في معرض "أصوات الزمن" (صالة العرض للفنون في أم الفحم، كانون الأول ٢٠١٢).[١٠]

عمّا تعبّر هذه الوجوه المحدّقة مباشرة في وجه المشاهد وفي عينيه؟

يشبّه الفيلسوف إيمانوئيل ليڤيناس (Emmanuel Levinas) الوجوهَ بفتح النافذة التي يظهر عليها الآخرُ كصورة ثنائية الأبعاد.[١١] يقول ليڤيناس إن الوجه أكثر أعضاء الجسم عراء، فهو بدون دِثار أو كساء، لذلك فإنه تجسيد لقابلية الإصابة والهشاشة: "لا أستطيع التملّص من وجه الآخر، إنه عارٍ ولا حول ولا قوة له. عراء الإنسان يشعّ من شقوق قناع صورته أو من جلده المتجعّد".[١٢] تأخذ هذه الأقوال دلالة خاصة في صور الوجوه المتجعّدة التي تضمّها لوحات سعيد، تلك الوجوه التي تثير المشاعر في المشاهد. أقوال زئيڤ ليڤي عن عقيدة ليڤيناس تقوّي تلك المشاعر: "وجه الآخر تعبيرٌ عن هشاشته وسهولة إصابته، لذلك فإنه يحثّنا إلى احترام تلك الهشاشة وعدم استخدام العنف ضده... الاصطدام بوجه الآخر لا يحمل دلالة إدراكية أو مفاهيمية، بل أخلاقية".[13]

لأن الوجه "مشهد ظهور الآخر"، كما يقول ليڤيناس، يتحوّل هذا المشهد إلى أكثر الإشارات مباشرة عن المغايَرة ووجودها في المشهد الحياتي.[14] ولأن

٨ محمود درويش، من قصيدة "أحب الخريف وظل المعاني" من مجموعة "كزهر اللوز أو أبعد».

٩ ينظَر: حنا فرح وخالد حوراني (منظّمان)، خمس قصص (كتالوج المعرض)، صالة العرض للفنون، أم الفحم، ٢٠٠٦، صورة اللوحة "وجه"، ص. ٤٨.

١٠ ينظَر: چاي راز (منظّم)، ظلال الزمن – توثيق مصوّر لشيوخ وادي عارة ٢٠٠٧-٢٠١٢ (كتالوچ المعرض)، المحرران: مصطفى كبها وچاي راز، المصورون: شاي ألوني، عمّار يونس، وجدان وخالد فاعور، صالة العرض للفنون، أم الفحم، كانون الأول ٢٠١٢. صور الوجوه لعمار يونس، ص. ١١٦-١٢٥.

١١ حچاي كنعان، خطاب داخلي: الرؤية المعاكسة لدى إيمانوئيل ليڤيناس، الكيبوتس الموحّد، تل أبيب، ٢٠٠٨، ص. ٦٨-٦٩.

١٢ إيمانوئيل ليڤيناس، الله والفلسفة، ترجمة للعبرية: دانيئيل إپشطين وعميت عسيس، ريسلينچ، تل أبيب، ٢٠٠٤، ص. ٧٠.
إيمانوئيل ليڤيناس، السلوكيات واللانهائية: حوارات مع فيليپ نِمو، ترجمة للعبرية: إفرايم مِئير، ماچنس، القدس، عام ٧٠٥٥ عبري، ص. ٦٧-٦٩.

١٣ زئيڤ ليڤي، الآخر والأخريات – دراسات لفلسفة إيمانوئيل ليڤيناس، ماچنس، القدس، عام ٧٠٥٧ عبري، ص. ٨٨-٨٩، ١٠٥.

١٤ كنعان، خطاب داخلي، ص. ٦٧.

الوجه هو أول تجلٍّ للآخر، فإنه يستحثّ المشاهد إلى رد فعل ويستثير أحاسيسه، فيحوّله إلى مسؤول تجاهه.[15] يمكن القول إن سلسلتَي "صخور في الجليل" و"وجوه" يشكّلان تطويرا وتوسيعا لموضوع المشهد في أعمال سعيد الذي يجابه المشاهد بوضعه وجها لوجه، بكل ما في الكلمة من معنى، أمام علامات الأرض والمغايَرة. هكذا يتحوّل الآخر الذي بيننا إلى غريب، والوقوف وجها إلى وجه مع الآخر يؤكّد ويرسّخ فصله وغرابته.[16] وقد كتب محمود درويش عن إحساس الغرابة والمغايَرة:

لا أعرف الشخصَ الغريبَ ولا مآثِرَهُ
رأيت جِنازةً فمشيت خلف النعش،
مثل الآخرين مطأطئ الرأسَ احترامًا. لم
أجد سببًا أسأل: مَن هو الشخصُ الغريبُ؟
وأين عاش، وكيف مات فإن أسباب
الوفاة كثيرةٌ من بينها وجع الحياة[17]

يلقى الإحساس بالغربة تعبيرا دراميا في أعمال سعيد. في أحد أعماله، مثلا، **الغريب** (الصورة 31) المنفَّذة على قماش بألوان إكريليك مع جفت، يظهر جسمٌ أسود – قد يكون موجة هائلة أو طائرا مفترسا يبسط جناحيه العملاقين – متكبّرٌ يهدّد بابتلاع جسم رقيق وهش مضاء من الخلف على يد هيئة تشبه الهالة البيضاء. يذكّر هذا العمل للوهلة الأولى لوحة كاسپر داڤيد فريدرش (Caspar David Friedrich) "الراهب مقابل البحر" (1809). يرمز الراهب هنا إلى عزلة الإنسان في الكون؛ لكن إذا كان الغريب في لوحة فريدريش يقف ناظرا إلى البحر، وكأنه ينصرف عن ماضيه قابلا مسلِّمًا، فإن الغريب في لوحة سعيد يشوح بظهره كمَن لا حول ولا قوة له وهو يفرّ من جسم عملاق يقترب منه مهدّدًا بابتلاعه. هذا التصوير هو بمثابة تعبير عن الوحدة والغربة والعزلة التي عبّر عنها إدوارد سعيد في سيرته الذاتية "خارج المكان – لا شرق ولا غرب".[18] أما في لوحة **الغريب 2** (الصورة 32)، فقد اختفى الشكل البشري وبقيت هناك بقعة سوداء كبيرة على خلفية ضاربة إلى الرمادي، حيث قد يكون الغريب قد ابتُلع تماما. البُعد العنيف موجود هنا بكثافة أكبر. يقول چدعون عفرات: "العنف قائم في كل إنكار للآخر بالنظر وبالكلام، وفي كل إكراه لجهة تجريد التجانس (التشابه)، وفي كل محاولة لصياغة ما هو خافٍ وبعيد بُعدًا لانهائيًّا. العنف قائم في كل نزعة لتحويل غياب الآخر إلى حضور".[19] يعود الغريب ليظهر مرة أخرى في عمل على مساحة كبيرة عنوانه **شاهِدٌ على مَحْوٍ** (الصورة 33). الوجه المصنوع من بقع بيضاء يطوش من جهة على الخلفية الحمراء البوردو التي توزّعت عليها بقع سوداء، وهو من جهة أخرى يذوب في داخلها، كما الغريب الموجود وغير الموجود، ويبدأ رويدا رويدا بالامّحاء في الموضع الذي يعيش فيه. أما العمل **لاجئون** (الصورة 34) فإنه تصوير مجرّد لبقع عمودية تنساب على سطح بحر أحمر لا بداية له ولا نهاية، يعكس الشعور باللجوء والغربة. ثمّة تركيبة مشابهة ذات توجّه عمودي نراها في لوحة **لاجئون** للرسامة نسرين أبو بكر عُرضت مؤخّرا في معرض الفنون في أم الفحم "الحاضر الغائب".[20] لكن الأشكال العمودية في عمل سعيد أشكالٌ بشرية مجهولة، وكأن هويتها امَّحت، إنها بمثابة حاضرة غائبة. المصطلحات ترحيل وتهجير وغربة واقتلاع ولجوء مصطلحات يُخال بأنها مأخوذة من قاموس الحياة اليهودية، ما يكوّن تطابقا فريدا بين الغريب الظاهري، العربي، المقيم على أرضه والغالبية اليهودية التي يعيش وسطها. يقترب سعيد في هذا السياق على نحو ملفت من الفنان آنسلِم كيفر (Anslem Kiefer) الذي ترك بدوره تأثيرا ملحوظا عليه نتيجة دراسته في ألمانيا. سلاسل أكمات الرماد اللامتناهية والأرض المتهدّمة التي رسمها كيفر على خلفية المناظر التجريدية العملاقة تعكس حالة الوحدة والعذاب

١٥ ليڤيناس، السلوكيات واللانهاية، ص. ٧٣.

١٦ يُنظَر: چدعون عفرات، العهد والكلمة لدى جاك داريدا – عن اليهودية كجرح وعلامة ومغايَرة، الكيبوتس الموحَّد، تل أبيب، ٢٠٠٨، ١٧٦.

١٧ محمود درويش، من قصيدة "لا أعرف الشخص الغريب"، من مجموعة "كزهر اللوز أو أبعد».

١٨ إدوارد سعيد، خارج المكان – لا شرق ولا غرب، عن يديعوت أحرونوت، تل أبيب، ٢٠٠١.

١٩ عِفرات، العهد والكلمة عند جاك داريدا، ص. ١٧٦-١٧٧.

٢٠ يُنظَر: سليم أبو جبل (منظّم معارض)، "عن معرض الحاضر الغائب"، الحاضر الغائب – نسرين أبو بكر (كتالوچ المعرض)، صالة العرض للفنون، أم الفحم، كانون الأول ٢٠١٢. صورة للوحة "لاجئون"، ص. ٢٠.

التي صاحبت تاريخ الشعب اليهودي.[21] يبدو هذا التقارب مشحونا جدا في عمل سعيد **المَحْو** (الصورة 35) يقطر فيه تدفّق اللون على خلفية صافية كالأنقاض المستغيثة من حلول فاجعة عظيمة. تتحوّل طبقات اللون الفاتح لدى سعيد صورة عن العذاب الإنساني.

زمن الربيع: الربيع الأبدي

قاد أبو خيزران سيارته الضخمة ستَّ ساعات على تلك الأرض الخادعة التي تبدو بيضاء صلبة نتيجة طبقة ملح دقيقة تخثّرت على سطحها...[22]

في اللوحة **مدينة الملح** (الصور 36) تغطي سطح القماش طبقات وطبقات من لون فاتح عكِر. طبقاتُ الملح التي تبدو وكأنها تكسو مدينةً غريبةً محاطةٌ بخط عام مفحَّم ومحطَّم تعلوه ما يشبه قطعة سماء رمادية اللون ومفحَّمة بدورها. "مدينة الملح" سلسلة لوحات عبّر فيها سعيد عن أحاسيسه تجاه ما تشهده الأمة العربية في الآونة الأخيرة، ما عُمِّم بتسميته "الربيع العربي". إنه الملح الذي يخفي الفساد، الكساء الذي يلفّ شيئًا ما فاسدًا متعفّنًا في الداخل تدثّر بمنظر جميل في الظاهر. كساء الملح في عينَي سعيد هو صورة عن الفساد وسلطة الخداع في الدول العربية، ما آل إلى اندلاع الانتفاضات وأعمال العنف غير المسبوقة منذ كانون الأول 2010. في عمل آخر، شديد التجريدية، سُمّي بدوره **مدينة الملح** (الصورة 37)، نرى القماش ممتلئًا ببقع عمودية ذات لون أحمر ساطع وكأنها كتل أرض تتدفّق دمًا تقوم فيما بينها بلّورات ملح. بين البقع يلوح وجه مضاعَف مبهم، لكن ثلاثي الأبعاد، يبزغ من بين بلّورات الملح. يبدو أن الوجه النازف يريد نزع غلاف الملح الكاوي، لكن المهمة تبدو في منتهى المشقة والعبث. في لوحة أخرى سُمّيَت **مدينة الصدأ** (الصورة 38) يُستبدَل غلاف الملح بالصدأ. يستخدم سعيد الصدأ كاستعارة لغلاف القمع الذي يبدو وكأنه تخثّر فوق المدينة ويفسّخها. أما في لوحة **وقت الذهب (الربيع العربي)** (الصورة 39) المنَّفذة من الزيت على القماش، فنجد أن سعيد يرى رؤساء الدول العربية، الملوك والأمراء، متدثّرين بفساتين ذهبية، فيما يعيش رعاياهم في الرماد والوحل. بدأت الشعوب في الانتفاضات الأخيرة بتمزيق فساتين الذهب والغلاف الساطع المخادع. عملية التمزيق النازفة هذه تجد تعبيرا لها في لوحة بمقاييس كبيرة تحمل اسما مباشرا – **الربيع العربي** (الصورة 40). تقوم هذه اللوحة التجريدية على ضربات فرشاة حادة باتجاه عمودي بأطياف من اللون الأحمر البوردو. تتفجّر هذه المسحات وتؤزّ بالغضب، فيما تتطاير منها شظايا الذهب. يذكّر هذا العمل بعض الشيء قطرات اللون للفنّان الانفعالي الأمريكي جاكسون پولوك (Jackson Pollock) الذي شكّل بدوره مصدر وحْي لسعيد. تجعل أعمال پولوك المشاهد يشعر بالغرق بين طبقات اللون وكُوَم الخطوط إلى حد التعمّق في تبصّر تأمّلي، وخصوصا، على سبيل المثال، لوحة "كاتدرائية" (1947) التي تولّد انطباعا حسيّا قويا. لكن، باستثناء الجانب البصري، يكمن الالتقاء بين پولوك وسعيد في المقام الأول بعاصفة المشاعر التي ميّزت نشاط پولوك الفني والتي تكوّن أحد مداميك أعمال أسامة سعيد. إنه الأسلوب الحاد والمتوقّد الذي يعبّر فيه سعيد عن صدمته وذهوله من المعاناة الإنسانية التي يعجز العقل البشري عن استيعابها. الفيلسوف إدموند بورْق (Edmond Burke) عرّف الذهول على أنه الوضع الذي تكون فيه الروح مهدَّدة على نحو يكبح حركاتها ويصيبها بشلل تام.[23] لعل الصورة المجرّدة في أعمال سعيد تعبير عن ذهول مؤجَّل أو تجربة فزع، إذ لا مجال إلا بالتجريد عرض العجز البشري عن فهم ما هو مذهِل، لانهائي وخارق للفهم. تدعونا هذه التركيبة الدراماتيكية التي لا حدود لها إلى تأمّل وتفكير عميقين ينصبّان، بحكم الموضوع، في الضائقة والمعاناة اللتين لا حدود لهما في العالم العربي. التأمّل بهذا العمل يحمل المتلقّي إلى اتجاهين: فعلى المستوى الأرضي ترمز الغزارة اللونية بشكل عام إلى الدم والمعاناة، ومن الجهة الأخرى، على المستوى الروحي، ينطوي العمل التركيبي والتجريد على رمزية عن أبعاد اللانهاية في الفضاء والزمن. ينشأ على هذا النحو لقاء فريد من نوعه في أعمال سعيد بين البعد الاجتماعي

٢١ يُنظَر نقاش حول المَشاهِد المحروقة في أعمال كيپر: آفْرَهم شپيرا، "أزهار الرماد"، إحساس بالذنب وبراعم أمل، شقاق (كتالوچ المعرض)، منظِّم المعرض – مردخاي عومِر، متحف تل أبيب، ٢٠١١، ص. ١١-١٨.

٢٢ غسان كنفاني. يُذكر في هذا السياق معرض "رجال في الشمس" بتنظيم طال بن تسڤي وحنا فرح، متحف هرتسليا، حزيران – أيلول ٢٠٠٩، الذي سلّط الضوء على تجربة اللجوء والاقتلاع في أعقاب نكبة ١٩٤٨. يُنظَر: طال بن تسڤي وحنا فرح (محرّران)، رجال في الشمس (رجال في الشمس)، المنظّمان: طال بن تسڤي وحنا فرح، متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، هرتسليا، ٢٠٠٩.

23 Edmond Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton, London, 1958, 53.

والنقدي الذي يميّز الفن في إسرائيل عموما، والفلسطيني خصوصا، من جهة، والبعد الشامل الخارق، لا سيما في سياق معنى الزمن وقيمته في حياة الإنسان. اختراق الحدود والشعور بالخطر إزاء اللانهاية وفقدان الزمن في حياة المقتلَع، المحروم من أرضه، المقموع على يد السلطة – أمر مشترك، أو كما يقول أمل جمال: "تعليق الزمن أو تفريغه يُصادر من المسيطَر عليهم إحدى سماتهم الإنسانية وينتهك معنى حياتهم في أعين المسيطرين عليهم، بل وفي أعينهم هم أحيانا".[24] يضع غسان كنفاني معاناة اللاجئين الفلسطينيين في ظل هشاشة حياتهم وافتقادها البالغ للاستقرار في غلاف واحد مع ثقافة الرشوة والفساد الرائجة في صفوف الموظفين العرب الذين يلتقي بهم أبطال "رجال في الشمس" في محاولتهم التراجيدية الهروب من الوضع الذي آلوا إليه.[25] لعل ما فات يفسّر لوحة سعيد والشفقة التي تثور في مشاعره تجاه عرب إسرائيل المهجَّرين من أراضيهم، وفي الوقت نفسه تجاه مقموعي الأمة العربية في أعقاب أحداث الربيع العربي منذ عام 2010.

ينقل سعيد هذه المعاناة في سلسلة من الأعمال مستعينًا بأسلوب مجازي صرف. تتّسم هذه الأعمال بطابع عنيف وقاسٍ وهي تتناول دونيّة المواطن أمام أهوال السلطان (الصور 41، 42، 43، 44، و-45).[26] اللغة الفنية التي يستخدمها سعيد تحمل تأثّرا بالغا بالتعبيرية الألمانية: الخطوط الخارجية الغليظة، وتبسيط اللون والتشويه المقصود للرسم المنظوري. هذا الشكل التعبيري نجده في لغة فنّانين من أمثال إرنست لودفيج كيرخنر (Ernst Ludwig Kirchner) وكارل شميدت روتلوف (Karl Schmidt-Rotluff) من جماعة "الجسر" في برلين (1905-1913). فبواسطة ضغط الأشكال في تركيبة أحادية الزاوية، والمقاربة المشوَّهة للحيّز من خلال شدّ الشخوص والخلفية باتجاهات مختلفة، وعبر إبراز الخطوط العامة والصخب اللوني، خلق هؤلاء الفنانون حِسًّا مفزِعًا من التوتّر والاختناق والقلق والعصبية، معبّرين بذلك عن الاغتراب والوحدة في المدينة الكبيرة، والهلع الذي صاحب اندلاع الحرب العالمية الأولى. لا بد من التنويه إلى أن هذا التأثير ليس عرضيا، بل لعل سعيد اختاره عن قصد، إذ أن هذه اللغة الفنية تعكس على نحو صادق أكثر مجمل مشاعر الاغتراب والعزلة التي ترافقه على تراب مسقط رأسه، وطبعا، كغريب في ألمانيا، الدولة التي اختارها ليعيش فيها حياته البالغة ويقيم فيها أسرة.

في سياق سلسلة اللوحات في موضوع الربيع العربي، يمكن التذكير خاصة بلوحة كيرشنر **بورتريه كجندي** (1915).[27] يصوّر كيرشنر نفسه في هذه اللوحة كجندي ملوّحًا بيد يمنى مبتورة تفيض دمًا. تعكس هذه الصورة هلع الرسام من أفظع ما يمكن أن يحدث له – فقدان قدرته على الإنتاج نتيجة الحرب. خلف الرسّام تلوح امرأة عارية تبسط يديها، وكأنها موديل مصابة بالفزع غير قادرة على العودة إلى الوضعية المطلوبة لتنفيذ رسمها. قد يكون ثمة مصدر تأثير آخر يمكن الإشارة إليه، وهو عمل النقّاش والنحّات والشاعر التعبيري الألماني ماكس بِكمان (Max Beckmann) **الليل (The Night)**.[28] فالناظر إلى هذا العمل يشعر وكأنه يجمع كل ما في الأرض من عنف وسوء وتحكّم وقسوة، وذلك بواسطة لغة الخط المتكسّر والحاد، والتركيبة المضغوطة والتناول الخانق للحيّز.

هناك استناد آخر إلى تاريخ الفن في الأعمال التي يركّز فيها سعيد على أشكال تمثّل أجزاء من جثث ممزَّقة (الصور 46، 47، 48، 49، 50، و-51)

٢٤ لمأ لماج "عاصرلا ىلع نمزلا ةوقو "ةؤلمأت": دوهيلا نوينيطسلفلاو يف ةهاتم خيراتلا"، لاجر يف سمشلا (چولاتك ضرعم)، ظنمأنام: لاط نب يفسة امحو جرف فحتم ايلسترهو نونفلل ايلسترهو، ٢٠٠٩، ص. ٤٦.

٢٥ غسّان كنفاني، رجال في الشمس. تُنظَر الملاحظة ٢٢.

٢٦ في هذا السياق، يمكن ذكر معرض خضر وشاح "الربيع العربي" الذي أقيم مؤخّرا في صالة بأم الفحم بتنظيم حَييم مَؤور، كانون الأول ٢٠١٢.

٢٧ إرنست لودفيج، لوحة ذاتية كجندي، زيت على قماش، ١٩١٥، من مجموعة:
Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, Charles F. Olney Fund.
رَظنُي: Jill Lloyd and Magdalena M. Moeller (eds.), *Ernst Ludwig Kirchner: the Dresden and Berlin years*, Royal Academy of Arts, London, 2003, Pl. 159.

٢٨ ماكس بِكمان، الليل، زيت على قماش، ١٩/١٩١٨، من مجموعة Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.
يُنظَر:
Donald E. Gordon, *Expressionism Art and Idea*, Yale University Press, New Haven and London, 1987. Plate 9, p. 59-60.

التي تذكّر حال رؤيتها بسلسلة الرسوم "**فظائع الحرب**" بريشة فرانسسكو چويا (Fransisco Jose’ de Goya) و"**اللحم المعلَّق على كُلّاب**" (1957) لرِمْبرَنت (Rembrandt van Rijn).

في اللوحة **شخوص في القفص (حريق)** (الصورة 52) يكسو القماشَ فيضٌ من ألوان النار. تتكرّر في هذا العمل اللغة المجرّدة التي وجد فيها الفنان السبيلَ للتعبير عن مشاعره تجاه الواقع. أما في اللوحة **طاقة فائقة** (الصورة 53) فإننا نرى بُقُعا زرقاء تتسلّل من خلف لهب النار وكأنها تمنح الهدوء والطمأنينة وتسير بالمتلقّي إلى اتّجاه آخر، روحاني وسامٍ.

الطابع العمودي للتركيبية في أعمال سعيد المجرّدة تنسحب مفسحةً الطريق لمنظومة أفقية في سلسلة تضم ثلاث لوحات عنونها **اِجرِ يا أرنب، اِجرِ**. في أحد الأعمال نرى أرنبا يفرّ من منطقة مفجوعة تتآكلها النيران ونزيف الدم (الصورة 54) نحو منطقة خضراء يبدو وكأنها تخلو رويدًا رويدًا من بقع الدم في العمل الثاني (الصورة 55)، لتحلّ محلها بقع نور زاهية في العمل الثالث من هذه السلسلة، حيث يشعّ نور متوهّج من خلال ضربات الفرشاة القوية باللونين الأزرق والأخضر (الصورة 56)، لكنْ تبقّى في القسم السفلي خط أحمر رفيع، ربما للتذكير بمكان الهروب. أول ما يتبادر إلى الذهن هنا العمل النصبي "مصير الحيوانات" (1913) لفرانس مارك (Franz Marc) الذي كان عضوا في مجموعة "الفارس الأزرق" (1911-1912) وأراد بعمله التعبير عن المعاناة الإنسانية بالذات من خلال الحيوانات التي لا حول ولا قوة لها، تلك المعاناة التي سوف تحلّ في أعقاب فاجعة جحيمية.[29] في السلسة "اِجرِ يا أرنب، اِجرِ" عبّر سعيد عن حالة الركض الأبدي والمؤقّتية الدائمة المواكبة لحياة الإنسان، في حياة اللاجئ تحديدا، أو بكلمات أمل جمال: "وجود سيولة في أنظمة الزمن واضمحلال الأطر الزمنية الصلبة القائمة على اختلاف واضح بين الماضي والحاضر والمستقبل يتحوّلان إلى سمة بالغة لدى العديد من الفلسطينيين".[30] الحيوان الذي لا حول ولا قوة له يدلّل عند مارك، وعند سعيد أيضا، على الوضع البشري الدائم، الإنسان الذي يحاول على الدوام الهرب بحثًا عن الخير الأبدي. اللوحة المعنوَنة **الخير الأبدي** (الصورة 57) التي وُضعت الألوان عليها على نحو أفقي تثير السؤال: ما هو الخير، وما هي النسبية التي يمكن من خلالها رؤيته؟ هل الخير بقع هامشية تبزغ وسط عتمة لا نهاية لها كما يبدو في هذا العمل؟ يرى بعض الفلاسفة كإمانوئيل كانْت (Immanuel Kant) وجاك دِريدا (Jacques Derrida) أن السّاميَ مجرّدٌ ولا حدود له.[31]

لعل السلسلة المعنونة **سماء** تقدّم المفتاح لمفهوم الخير كما يراه أسامة سعيد. ففي إحدى لوحات هذه السلسلة (الصورة 58) يختلط لون السماء اللازوردي ببقع حمراء في ترجمة للمادية والعالم الأرضي في مقابل الروحانية، وبتأثّرٍ بمفهوم هذين اللونين في فكر الرسام ڤاسيلي كندينسكي (Wassily Kandinsky) الذي كان بدوره أحد أعضاء مجموعة "الفارس الأزرق".[32] في لوحة **وجه السماء** (الصورة 59) تختفي البقع الحمراء

ليحلّ محلها ما يشبه الألعاب النارية المتوهّجة المنبعثة إلى أعلى، وكأنها تندفع نحو حيّزٍ وعيٍ آخر، سلس، ميتافيزيقي. تذكّر لوحة أسامة سعيد هذه صور الربيع بالغة التعبير التي تناولناها في بداية هذا العرض، وهي تشهد على رغبته الشديدة بالالتصاق بمكان آخر، فوق الوجود المادي؛ أو، ربما، حسب تعبير أمل جمال: "العودة إلى قاطرة الزمان والتاريخ كمسافر شرعي";[33] العودة إلى فضاءات كينونة حرة تتجاوز الزمن،

٢٩ فرانس مارك، مصير الحيوانات، ١٩١٣، زيت على قماش، في مجموعة كونستموزيزم ، پازل. يُنظَر:
Frederick S. Levine, “The Iconography of Franz Marc’s Fate of the Animals”, The Art Bulletin, Vol. 58, No. 2, pp.269-277.

٣٠ أمل جمال، رجال في الشمس، ص. ٠٥٤.

٣١ يُنظَر نقاش حول السّامي:
Immanuel Kant, Critique of Judgment, trans. Werner S. Pluhar, Hackett Pub. Co., Indianapolis, 1987, p. 25.

Philip Shaw, The Sublime, Routledge, New York, 2006, 115–117.

٣٢ يُنظَر: ڤاسيلي كندينسكي، عن الروحاني في الفن، ولا سيما في الرسم، ترجمة للعبرية: شموئِل شيحور، موساد بياليك، القدس، ١٩٨٤. مقاربةُ اللون الأزرق كرمز للروحانية واللون الأحمر كرمز للدنيوية والمادية قائمةٌ في التقاليد المسيحية منذ القرون الوسطى.

٣٣ أمل جمال، رجال في الشمس، ص. ٠٥٤.

פריחת האביב

ד"ר נאוה סביליה שדה

וַאֲשֶׁר לָאָבִיב, הֲרֵי הוּא מַה שֶּׁכּוֹתְבִים מְשׁוֹרְרִים הֲלוּמֵי־יַיִן
אִם יֵשׁ בְּיָדָם לְהַעֲלוֹת אֶת הַזְּמַן הֶחָפוּז
בְּחַכַּת־הַמִּלִּים... וְלָשׁוּב אֶל פִּכְּחוֹנָם שְׁלֵמִים וּבְרִיאִים.[1]

הפנים האחרות של האביב

הר מלבלב בשפע פרחי אביב זהובים הפך לדימוי כתמי מופשט וזוהר תחת מכחולו של הצייר אוסאמה סעיד ביצירה **אביב** (תמונה 1). פריחת אביב גלילית, השתקפויות האור ויפי הטבע היו מקור השראה לסעיד (1957), תושב הכפר נחף בגליל המערבי, שבו גם נולד.

התבוננות בעבודות מסדרת "האביב הגלילי" של סעיד מעלה בזיכרון הקשרים אמנותיים מסוף המאה התשע עשרה והמודרניזם של תחילת המאה העשרים. אחת מעבודות אלו, שכותרתה **אביב בגליל** (תמונה 2), מאזכרת במבט ראשון את השתקפויות האור בסדרת **חבצלות המים** של מונה (Claude Monet). האמנם ביקש סעיד לעסוק באותן בעיות פרספטואליות שעמדו במרכז יצירתם של האמנים האימפרסיוניסטים? כתמי הצבע של מונה נועדו ליצור דימוי לרצף של השתקפויות אור, ביטוי חזותי לעקרון המֶשך, ומשרים אווירה של שלווה ורוגע. לעומתם, עבודת הצבע של סעיד עזה וזועקת; כתם צהוב אמורפי עולה וצף על פני רקע כהה שכולו משיחות מכחול חופשיות ועזות בגוונים של ירוק, ונזילות צבע אדום נוטפות באקראי לכאורה. אין ספק כי אין זה דימוי חביב של פרחי אביב, אלא דימוי עז־מבע של תחושות המפרשות את משמעותו של האביב. למעשה, יצירתו של סעיד מעניקה ביטוי לרצף זמן כלשהו, שונה, סובייקטיבי. בציור אחר, שכותרתו אף היא **אביב בגליל** (תמונה 3), אפשר להבחין בדימוי פיגורטיבי של עץ, שענפיו הרוטטים קמעה מדמים ידיים פרושות בתנועת תפילה מבעד לכתמי צבע מעורפלים. עבודה זו מאזכרת במעט את **העץ האדום** (1909–1910) של מונדריאן (Piet Mondrian), שנוצר באחד השלבים הראשונים בתהליך החיפוש שלו אחר ההפשטה.

אכן, פריחת האביב זכתה להפשטה מוחלטת ביצירתו של סעיד. בסדרת העבודות "האביב בגליל" (תמונות 4, 5) לא ניתן עוד להבחין בדימוי פיגורטיבי כלשהו, והן מתבססות על משיחות מכחול חופשיות ועזות מבע, שכמו הוצלפו בעוצמה על פני משטח הקנבס. לעתים הפכו פרחי האביב לכתמים ורודים, אדומים ותכולים, כמעט דקורטיביים, על מצע של כתמים ונזילות בירוק ובצהוב (תמונה 6), ולעתים הפכו ללהבות אש, הבזקי אור או מעין זיקוקי דינור מבעד לגוני ירוק, הניתזים בתקיפות על הבד (תמונה 7). האביב – נושא תמים לכאורה – זכה לביטוי סוער ורגשי בחתימת ידו של סעיד. כתמי הצבע הצהוב מתפרצים כמו היו ערבוביה של עלי כותרת, אבקנים, עלים ואור שמש מסנוור גם יחד, המתערבלים כהלומי יין בשיכרון חושים או אולי בסערת רוחות חורפית דווקא. סגנון זה מאזכר אמנים מן האקספרסיוניזם הגרמני של תחילת המאה העשרים. הדבר אינו מפתיע, שכן סעיד רכש את השכלתו האמנותית בגרמניה, לאחר ששהה בה כעשרים שנה. אגב לימודיו והתערותו בזירת האמנות בגרמניה, ספח אל יצירתו השפעות רבות שמקורן בהסתעפויות השונות של האקספרסיוניזם. בייחוד השפיעו עליו

1 מחמוד דרוויש, "ואשר לאביב", **כפרחי השקד או רחוק יותר**, (תרגמו: עפרה בנג'ו ושמואל רגולנט), פיתום, תל אביב, 2008, עמ' 35.

אמני תנועת "הקוברה" (1948–1952 ,(CoBrA, ולדברי סעיד, בעיקר האמן ההולנדי קרל אפל (Karel Appel) והאמן הדני אסגר יורן (Asger Jorn). ראויה לציון גם השפעתו של האמן הגרמני גרהרד ריכטר (Gerhard Richter), המתבטאת בקומפוזיציות המופשטות גדולות הממדים של סעיד ובצבעוניות העזה והזועקת, המונחת בשכבות רבות, הטעונות משמעויות רגשיות, כפי שיוצג להלן.[2]

נוף פרחי השקדיות הסגולים המעטר את ההרים בדרך לצפת, שתיאר סעיד בפניי כנוף עוצר נשימה, הפך אף הוא לדימוי מופשט בציוריו. גם דימויי נופים אלו עתירים גוונים ושכבות, כאילו רק מחבר מופשט של כתם וצבע יכול להביע את רושמו של הנוף הזה (תמונות 8, 9). המשורר מחמוד דרוויש היטיב לתאר תחושה זו:

לְתֵיאוּר פִּרְחֵי הַשָּׁקֵד, לֹא יוֹשִׁיעֵנִי מַגְדִּיר הַפְּרָחִים,
וְאַף הַמִּילוֹן לֹא יְמַלֵּא מְבוּקָּשִׁי[3]

דרך דימוי עצי השקד, מכחולו של סעיד מעביר תחושה או חוויה חושית, סמל מופשט לזיכרון שהלך והיטשטש, מושא לערגה ולגעגוע. סגנונו האקספרסיבי מעיד על היותו של האביב הגלילי בבחינת חוויה מכוננת בחייו.

החוויה האישית הזאת, הקשורה לפריחת האביב, היא הנושא העומד במרכזה של תערוכה זו, המעלה את השאלה מהי משמעותו של האביב הגלילי או אולי האביב החורפי, ביצירתו של אוסאמה סעיד, ומדוע זכה ללבוש כה עז וגועש, כאילו היה סערת רוחות שנוצרה תחת הצלפות מכחולו.[4]

אִם תִּקְמֹל שׁוֹשַׁנָּה לֹא יָחוּשׁ הָאָבִיב בַּצֹּרֶךְ לְבַכּוֹתָהּ[5]

בעבודה רווית השכבות בגוני אדמדם ואוקר בציור השמן **שקדיות** (תמונה 10), נוף השקדיות אינו קליל ואביבי כלל ועיקר. ביצירה זו הנוף המופשט סמיך וכבד, והבעת קדרות נסוכה עליו. יצירתו של סעיד אכן מאופיינת בשניות: מצד אחד, הרצון לתאר תום ופריחה; מצד אחר, המחויבות להעניק ביטוי לממד טרגי וקודר, שהוא חלק בלתי נפרד מעולמו. ביצירה שכותרתה **אם וילד** (תמונה 11), בלבה של חורשה פורחת, נראית דמותה של אם החובקת תינוק בזרועותיה ושעונה על עץ. האם נראית כחולמת, והסביבה שהיא נמצאת בה בעלת אופי פסטורלי. ביצירה זו משולבים תום ופשטות לצד אווירה של תלישות ובדידות, המתבטאת בשפה ציורית נוקשה משהו – קווי המתאר עבים, הצורות חדות והצבע שטוח – וכמו מרמזת על הבאות.

ביצירה **חלום האיכר** (תמונה 12) מוצגת דמות חולמת אחרת, המצוירת בצבעי שמן בשחור־לבן־אפור בתוספת אפה. סעיד

2 ריכטר עסק בכל סוגי ההפשטה, ראו: Mark Godfrey, Dorothee Brill & Camille Morineau, *Gerhard Richter: Panorama*, Mark Godfrey and Nicholas Serota (eds.), New York: D.A.P., Distributed Art Publishers, 2011, p.12, pp. 123–136

3 דרוויש, "לתיאור פרחי השקד", **כפרחי השקד או רחוק יותר**, עמ' 30.

4 רוב היצירות הן משנת 2011–2012. מקצת היצירות הוצגו בתערוכה **פורש צלו למרחוק**, אוצרים: טל בן צבי ויניב שפירא, גלריה הקיבוץ, ספטמבר־אוקטובר 2008.

5 דרוויש, "יש חתונה", **כפרחי השקד או רחוק יותר**, עמ' 25.

נוהג לשלב בעבודותיו אפר שנותר לאחר אפיית הפיתות, שלעתים משורבבים בו גם חלקי מסמרים, שנותרו כעדות לחוויה של תלישות ועקירה. בעבודה זו מתואר איכר שרוע על הקרקע, וחולצתו הלבנה בוהקת כנגד הרקע השחור והאפל מסביבו. לובן החולצה מעלה בזיכרון את דמות המורד המוצא להורג בחולצה לבנה וצחה ביצירה **ההוצאה להורג בשלושה במאי** 1808 של הצייר הספרדי פרנסיסקו גויה (Fransisco Goya). ברקע האפל, לצדו של האיכר, שתי ציפורים מעופפות – סמל לחלום, ההופך טראגי לנוכח המציאות.

האיכר הלבוש לבן שב ומופיע ביצירה **האיכר הזקן והעץ הכרות** (תמונה 13), כשהוא נשען על גדם עץ ולופת אותו בחוזקה. מסביב לו יער עבות, העשוי בצבעוניות אקספרסיבית ובקומפוזיציה דחוסה. ביצירה זו ניכרת השפעה גרמנית מובהקת, המאזכרת את גילוי האמנות הפרימיטיבית והשפעתה הרבה על אמני האקספרסיוניזם, בייחוד אצל ארנסט לודוויג קירשנר (Ernst Ludwig Kirchner) ואריך הקל (Erich Keckel), בנושא הקשר שבין האדם לטבע. אמנים אלו הדגישו את הראשוניות והקמאיות שבקשר הזה בד בבד עם דחיית אורח החיים העירוני ושיבה לחיי חופש וחירות, הנובעים מהתמזגות האדם עם הטבע. הם ציירו דמויות עירומות של גברים ונשים השרויים בהנאה בחיק הטבע, ובהשפעת החיים בקומונה, פיתחו סגנון ציור שהתאפיין בקו חופשי, כמו משורבט ברישול, ועם זאת בעל אופי חד וזוויתי וכן בצבעוניות כתמית וספונטנית.[6] השפעה זו קשורה למכלול השראתו של האקספרסיוניזם הגרמני על יצירתו סעיד. ואולם ביצירתם של האמנים הגרמנים נועדה השיבה לפרימיטיביזם לבטא את ההרמוניה של האדם עם הטבע ואווירת השחרור וההנאה שהיא נוסכת, ואילו ביצירתו של סעיד נועדה השפעה זו לבטא את הקרע של האדם מאדמתו ואת הסבל והכאב הנובעים ממנו. הצבעוניות, קווי המתאר המודגשים והקומפוזיציות הדחוסות בציוריו של סעיד הם אמצעים אמנותיים המשקפים את סערת הרגשות העזה, שכמו מתפרצת מנפשו המיוסרת של האיכר הזקן ומשפיעה על סביבתה.

העצים המלבלבים ששתל סבו של סעיד במטע זית ועצי פרי אחרים שהשקה וטיפח שנים ארוכות כאילו היו בניו, נעקרו בשנות השבעים של המאה העשרים בעקבות הפקעת האדמות בגליל על ידי ממשלת ישראל. כאשר ניסה לקטוף את פֵּריים, נעצר באשמת גנֵבה. עקירת העצים היא מעין המשך לטרגדיה האישית של הסב, שעל מנת להגן על ילדיו הבריח שלושה משׁשת בניו לסוריה עם קום המדינה. הוא לא זכה עוד לראותם, והם היו לפליטים בסוריה. הדבר רבץ על הסב כאשמה כבדה שהטילה עליו רעייתו, אם ילדיו, והוא חי במחיצתה חיים רוויי צער עד יום מותו בשנת 1992, בהיותו בסביבות גיל מאה. אוסאמה הוא בנו של אחד הבנים שנותרו בכפר. הוא גדל אצל סבתו, והיא לא פסקה להזיל דמעה על בניה שאבדו. אווירה קשה וטעונה זו היא העומדת בבסיס דימויי האביב האקספרסיביים של סעיד.

ביצירה **העצים הכרותים** (תמונה 14) נעדר כליל הדימוי המופשט של העלווה המלבלבת והפריחה הצבעונית, והוחלף בדימוי פיגורטיבי של גזעים שחורים, פזורים כמצבות קבורה נטושות, מזדקרים ושולחים פֹּארוֹת גדומות וכמו זועקים זעקה אנושית.[7] בסדרת יצירות שכותרתן **סלעים בגליל**, אדמת הגליל נדמית למצבות קבורה. יצירות אלו עשויות צבעי שמן על בד בתוספת גפת (ג'יפת) – פסולת הזיתים לאחר שסחטו מהם את השמן, שסעיד נוהג לערבב בדבק ולמרוח על הבד. כך פרי האדמה עצמו משמש חומר גלם לתיאורה. בסדרה זו אפשר להבחין בכמה דרכי ביטוי:

1. הסלעים בגליל כמעין כותל הממלא את כל משטח הקנבס: הסלעים בוהקים בלובן ונוטים בכיוון אלכסוני (תמונה 15).

6 ראו: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage, New York, 1967

7 טל בן צבי מדמה את הגזעים לדמויות אנוש, הנראות כאילו הן מתקדמות כקבוצה אל קו האופק. ראו: טל בן צבי, **גברים בשמש** (קטלוג תערוכה), אוצרים: טל בן צבי, חנא פרח, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, הרצליה, 2009, עמ' 67.

הקומפוזיציה האלכסונית נעשית חדה יותר במקבץ עבודות נוסף, שבו לעתים הצבעוניות נוטה לגוני אוקר־חום ואף אדום, כצבע האדמה, ודימוי הסלעים/כותל הופך למדרון תלול, שעשוי להתפרש בתור מטאפורה (תמונות 16, 17, 18, 19).

2. הסלעים בגליל בקומפוזיציה מפוזרת ובצבעוניות אפרורית (תמונות 20, 21): דרך ביטוי זו מאזכרת במעט את שלב הקוביזם הסימולטני (1911–1912), כשלא ניתן עוד להבחין באובייקט פיגורטיבי, המשתלב לחלוטין עם הרקע, וכך נוצרת אווירה של תוהו.

3. הסלעים בגליל בתור דימוי מופשט: ביצירות אלו, איבדו דימויי הסלעים לחלוטין את חזותם המציאותית. באחת מהן (תמונה 22), מתמוססים גוונים אפרוריים ומתחתם גוונים ורדרדים ומעט צהבהבים, וכתם צהוב עז מאיר בצד. דימוי אקספרסיבי זה כמו מבטא את התחושה הטראגית של ההתמוססות והאובדן. ביצירה אחרת במקבץ זה (תמונה 23), הדימוי המופשט מתמוסס בצבעי אדמה, וכתם אדום גדול מופיע בחלק התחתון כמעין דימום הנובע מן האדמה.

בַּסְּתָו מוֹצֵא חֵן בְּעֵינַי שְׁלַל הַצְּבָעִים, אֵין
כֵּס־מַלְכוּת לַזָּהָב הַצָּנוּעַ בַּעֲלֵי הָעֵצִים
הַצְּנוּעִים, כְּמוֹ הַשִּׁוְיוֹן בְּצָמָא לְאַהֲבָה[8]

צבעוניות זועקת מאפיינת קומפוזיציה מופשטת, שכותרתה פני האדמה (תמונה 24). הטחות הצבע העזות בגוני אדום וזהוב יוצרות מראה סוער, המזכיר את גוני הסתיו. פני האדמה הן כפנים נסערות ונזעמות, ואכן, בסדרת הפנים, האדמה כמו מקבלת פני אנוש (תמונות 25–30). דימויי הפנים של סעיד ממלאים בדים גדולי ממדים. כך נוכחות הפנים מתעצמת, והם כמו מתריסים נגד ההתעלמות מהם. נוכחות זו ניתנת להקבלה לדימוי הפנים/מסכות במיצב פנים של תייסיר ברכאת משנת 2003, שהוצג בתערוכה חמישה סיפורים (אום אל־פחם, 2006).9 ואולם הפנים של ברכאת אנונימיים וכלואים במבנים כובלים, ואילו הפנים של סעיד בעלי אופי מציאותי יותר; אלו פנים כבדי הבעה, חרושי קמטים כרגבי אדמה. רגבים/קמטים אלו עשויים משיחות מכחול רוטטות, כמו נמסות, שבונות אותם ובה בעת מרטשות אותם. לכאורה הפנים מרוטשים, אך הם נוכחים ומתבוננים במבט ישיר לעבר הצופה. הפנים חרושי הקמטים והמבט הישיר והנוקב בציוריו של סעיד כמו הפכו לממש בתצלומים עזי המבע של זקני ואדי עארה, שצילם עמאר יונאס ולאחרונה הוצגו בתערוכה צללי הזמן (גלריית אום אל־פחם, דצמבר 2012).10

מה יש בפנים המתבוננים ישירות בפני הצופה, ואף בעיניו? על פי הפילוסוף עמנואל לוינס (Emmanuel Levinas), הפנים הם כפתיחת חלון שהזולת ניבט בו כאילו היה דמות דו־ממדית.[11] לוינס מדגיש כי הפנים הם האיבר העירום ביותר בגוף, חסרי מעטה וכסות, ולכן הם התגלמות הפגיעות והשבריריות: "אינני יכול להתחמק מפניו של הזולת; הם עירומים וחסרי

8 דרוויש, "אני אוהב את הסתיו וצל המשמעויות", **כפרחי השקד או רחוק יותר**, עמ' 34.

9 ראו: חנא פרח וח'אלד חוראני (אוצרים), **חמישה סיפורים** (קטלוג תערוכה), הגלריה לאמנות אום אל־פחם, 2006, עמ' 48.

10 ראו: גיא רז (אוצר), **צללי הזמן - תיעוד צילומי של זקני ואדי עארה 2007-2012** (קטלוג תערוכה), עורכים: מוסטפא כבהא וגיא רז, צלמים: שי אלוני, עמאר יונס, ווג'דאן וח'אלד פאעור, הגלריה לאמנות אום אל־פחם, דצמבר 2012, עמ' 116–125.

11 חגי כנען, **פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2008, עמ' 68-69.

ישע. עירומו של האדם העזוב קורן מן הסדקים שבמסכת דמותו או מעורו המקומט".[12] דברים אלו מאוששים לנוכח דימויי הפנים הקמוטים בציוריו של סעיד, שבהתגלותם מול מבטו של הצופה מעוררים את רגשותיו. דבריו של זאב לוי על משנתו של לוינס, מעצימים רגשות אלו: "פני האחר מביעים את שבריריותו, פגיעותו, ולפיכך הם מאיצים בנו לכבד שבריריות זו ולא לנקוט אלימות כלפיו [...] ההיתקלות בפנים של האחר איננה נושאת משמעות קוגניטיבית או מושגית, אלא מוסרנית".[13]

בהיותם של הפנים "נוף ההתגלות של האחר", כדברי לוינס, הופך נוף זה למסמן הישיר ביותר של האחרוּת ונוכחותה בנוף החיים.[14] בהיותם הנוֹכחוּת הראשונית של הזולת, הפנים קוראים למענה מצד המתבונן בהם, מעוררים את רגשותיו וכך הופכים אותו לאחראי כלפיו.[15] סדרת הסלעים בגליל וסדרת הפנים הן, למעשה, פיתוח והרחבה של מוטיב הנוף ביצירתו של סעיד, שמעמת את הצופה פנים מול פנים, תרתי משמע, עם מסמני האדמה והאחרוּת. וכך, האחר החי בקרבנו הופך לזר, והעמידה פנים־אל־פנים מול האחר מדגישה ומאששת את הפרדתו וזרותו.[16]

מחמוד דרוויש כתב על תחושות הזרות והאחרוּת:

אֵינֶנִּי מַכִּיר אֶת הָאִישׁ הַזָּר וְלֹא אֶת מַעֲלָלָיו...
רָאִיתִי לְוָיָה וְהָלַכְתִּי אַחֲרֵי הָאָרוֹן,
כְּמוֹ הָאֲחֵרִים בְּרֹאשׁ מוּרְכָּן לְאוֹת כָּבוֹד.
לֹא רָאִיתִי סִבָּה לִשְׁאֹל: מִי הוּא הָאִישׁ הַזָּר?
הֵיכָן חַי וְכֵיצַד מֵת [סִבּוֹת הַמָּוֶת
רַבּוֹת, בֵּינֵיהֶן כְּאֵב הַחַיִּים].[17]

תחושת הזרוּת זוכה לביטוי דרמתי ביצירתו של סעיד. ביצירה גדולה שכותרתה **הזר** (תמונה 31), בצבעי אקריליק וגפת על בד, מתואר דימוי שחור – אולי גל עצום ממדים או ציפור טרף הפורשת כנפי ענק – המתנשא ומאיים לבלוע דמות דקה ושברירית. הדמות מוארת מאחור על ידי דימוי הנראה כמעין הילה לבנה. במבט ראשון עבודה זו מאזכרת את היצירה **הנזיר אל מול הים** (1809) של הצייר הגרמני קספר דויד פרידריך (Caspar David Friedrich). אכן, הנזיר מסמל את בדידותו של האדם ביקום; ואולם ביצירתו של פרידריך הנזיר עומד וצופה לעבר הים, וכך פונה לעברו כמתוך קבלה והשלמה, ואילו בציורו של סעיד הזר מפנה את גבו חסר אונים ונמלט מפני אובייקט עצום הנע לקראתו ומאיים לבולעו. דימוי זה הוא בבחינת הקבלה

12 עמנואל לוינס, **אלוהים והפילוסופיה**, (תרגמו: דניאל אפשטיין ועמית עסיס), רסלינג, תל אביב, 2004, עמ' 70; עמנואל לוינס, **אתיקה והאינסופי: שיחות עם פיליפ נמו**, (תרגם: אפרים מאיר), מאגנס, ירושלים, תשנ"ה, עמ' 67-69.

13 זאב לוי, **האחר והאחרות - עיונים בפילוסופיה של עמנואל לוינס**, מאגנס, ירושלים, תשנ"ז, עמ' 88-89, 105.

14 כנען, **פנימדיבור**, עמ' 67.

15 לוינס, **אתיקה והאינסופי**, עמ' 73.

16 ראו: גדעון עפרת, **הברית והמילה של ז'אק דרידה - על יהדות כפצע, כחותם וכאחרות**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2008, עמ' 176.

17 דרוויש, "אינני מכיר את האיש הזר", **כפרחי השקד או רחוק יותר**, עמ' 40.

לתחושות הבדידות, הזרוּת והניכּוּר, כפי שביטא אדוארד סעיד באוטוביוגרפיה "עקוּר – לא מזרח ולא מערב".[18] ביצירה **הזר 2** (תמונה 32), נעלמה הדמות האנושית, ונותר כתם שחור גדול על רקע אפרורי, שאולי הזר נבלע בו לגמרי. ביצירה זו הממד האלים נוכח ביתר שאת, כדבריו של גדעון עפרת: "אלימות יסודה בכל הכחשה של אחרוּת במבט ובדיבור, בכל כפייה של הפשטה אחדותית (דמוּת) על הפנים, בכל ניסיון לנסח את מה שמסתתר ורחוק מרחק אינסופי. אלימות יסודה בכל מגמה להפוך את היעדרותו של האחר לנוכח".[19]

הזר שב ועולה בעבודה גדולת ממדים שכותרתה **שאהד עלה מחו** – "עד על המחיקה" (תמונה 33). מצד אחד, הפנים העשויים כתמים לבנים צפים על פני רקע אדום־בורדו ששזורים בו כתמים שחורים; מצד אחר, הפנים מתמוססות אל תוך הרקע, כשם שהזר קיים ואינו קיים ואט־אט נמחק במקום שהוא חי בו. היצירה **פליטים** (תמונה 34) היא דימוי מופשט של כתמים אנכיים הנוזלים על פני ים אדום חסר התחלה וסוף, המשקף את תחושת הפליטות והזרות. קומפוזיציה דומה, אנכית אף היא, ניכרת בציור **פליטים** של נסרין אבו בכה, שהוצגה לאחרונה בתערוכה **הנוכח נפקד** בגלריה באום אל־פחם.[20] ואולם ביצירתו של סעיד, הצורות האנכיות הן דמויות אנוש עלומות שזהותן כמו נמחקה, ועל כן הן בבחינת נוכחים־נפקדים. גירוש, גלות, זרות, עקירה ופליטוּת הם מונחים שכמו לקוחים מעולם המושגים היהודי, וכך נוצרת הזדהות מיוחדת כלפי הערבי הזר לכאורה, החי על אדמתו בקרב רוב יהודי. בהקשר זה מעניין לבחון את הקִרבה לאמן אנסלם קיפר (Anslem Kiefer), שאף הוא מקור השפעה חשוב על סעיד בעקבות לימודיו בגרמניה. שורות תלי האפר בלא קץ והאדמה החרבה בנופיו המופשטים אדירי הממדים של קיפר משקפים את הבדידות והסבל, הנקשרים בתולדותיו של העם היהודי.[21] הקִרבה לקיפר טעונה מאוד ביצירה **המחיקה** של סעיד (תמונה 35), שנזילות צבע נוטפות בה על פני רקע בהיר כשרידים זועקים, עדות לקטסטרופה אילמת. שכבות הצבע הבהיר עוד ישמשו את סעיד בתור דימוי למסכת אחרת של סבל אנושי.

זמן אביב: האביב הנצחי

נהג אבו־ח'יזראן את מכוניתו העצומה במשך שש שעות על האדמה ההיא המאחזת עיניים, הנראית כביכול לבנה

18 אדוארד סעיד, **עקוּר – לא מזרח ולא מערב**, ידיעות אחרונות, תל אביב, 2001.

19 עפרת, **הברית והמילה של ז'אק דרידה**, עמ' 176–177.

20 ראו: סלים אבו ג'בל (אוצר), "על תערוכת הנוכח נפקד", **הנוכח נפקד – נסרין אבו כבר** (קטלוג תערוכה), הגלריה לאמנות אום אל־פחם, דצמבר 2012, עמ' 20.

21 לדיון בנופים החרוכים ביצירתו של קיפר, ראו: אברהם שפירא, "פרחי האפר", רגש אשמה וזרעים של תקווה, שבירת הכלים (קטלוג תערוכה), אוצר: מרדכי עומר, מוזיאון תל אביב, 2011, עמ' 11–18.

ומוצקה בגלל שכבת מלח דקה שהתקרשה על פניה [...][22]

משטח קנבס המכוסה רבדים־רבדים של צבע בהיר, עכור וכבד מאפיין את היצירה **עיר המלח** (תמונה 36). שכבות המלח, שלכאורה מכסות עיר הזויה, תחומות בקו מתאר מפוחם ושבור, שמעליו מעין פיסת שמים אפורה ומפוחמת אף היא. "עיר המלח" הוא שמה של סדרת עבודות המבטאת את תחושותיו של סעיד בנוגע להתרחשויות האחרונות בעולם הערבי, המכונות בשם "האביב הערבי". המלח הוא בבחינת "אל־פאסד" – סימול של מעטה לדבר שהוא מקולקל ומרקיב בפנימיותו, שנעטף במראה יפה לכאורה. בעבור סעיד, מעטה המלח הוא דימוי לשחיתות ולשלטון מאחז העיניים במדינות ערב, שהוביל להתקוממויות ולאלימות חסרת התקדים מאז דצמבר 2010. יצירה אחרת, הקרויה אף היא **עיר המלח** (תמונה 37), אקספרסיבית מאוד: כתמים אנכיים בצבע אדום בוהק ממלאים את הקנבס כמעין רגבי אדמה שותתי דם, שביניהם חרושת של גבישי מלח. בין הכתמים אפשר להבחין במראה מטושטש של פנים מוכפלים, המבצבצים מבעד לגבישי המלח. הפנים המדממים כמו מבקשים להסיר את מעטה המלח הצורב, הסרה שנדמית מלאכה קשה וסיזיפית לאין־ערוך.

ביצירה שכותרתה **עיר החלודה** (תמונה 38) מעטה המלח מתחלף בחלודה. החלודה גם היא חומר המשמש את סעיד בתור מטאפורה למעטה הדיכוי, שכמו נקרש מעל העיר ומעכל אותה. בציור שמן על בד שכותרתו **זמן הזהב (האביב הערבי)** (תמונה 39), החלודה מפנה מקומה למתכת האצילה ביותר, הזהב. סעיד רואה את ראשי מדינות ערב, המלכים והנסיכים, כמכוסים בשמלות זהב, בעוד נתיניהם חיים בעפר וברפש. בהתקוממויות האחרונות החלו העמים לקרוע את שמלת הזהב ואת המעטה הבוהק ומאחז העיניים. קריעה מדממת זו מקבלת ביטוי בציור גדול ממדים הנושא את הכותרת הישירה **האביב הערבי** (תמונה 40). ציור מופשט זה מבוסס על משיחות מכחול עזות בכיוון אנכי בגוני אדום־בורדו, המתפרצות וכמו שורקות בזעם, בעוד רסיסי זהב ניתזים מהן. עבודה זו מזכירה במעט את טפטופי הצבע של אמן הפעולה האמריקני ג'קסון פולוק (Jackson Pollock), שהיה אף הוא מקור השראה לסעיד. יצירותיו של פולוק כמו גורמות לצופה לטבוע בין שכבות הצבע וערמות הקווים עד למצב של התבוננות מדיטטיבית, בעיקר ביצירות כגון **קתדרלה** (1947), המובילה לחוויה רגשית עמוקה. ואולם נוסף על ההיבט החזותי, המפגש בין פולוק לסעיד הוא דווקא בסערת הרגשות שאפיינה את עשייתו האמנותית של פולוק, ועומדת בבסיס עבודתו של סעיד. אין זאת, כי אם ביטוי חריף ונוקב לזעזוע ולתדהמה שחש סעיד לנוכח הסבל האנושי, הנשגב מבינתו של האדם.

הפילוסוף אדמונד בורק(Edmond Burke) הגדיר את התדהמה בתור מצב שבו הנפש שרויה באימה, המשתקת ומשהה את מכלול תנועותיה.[23] נדמה כי הדימוי המופשט בעבודתו של סעיד הוא ביטוי של תדהמה מושהית או הבעת יִראה, ואכן, רק באמצעות ההפשטה אפשר לייצג את חוסר היכולת האנושית לתפוס את המדהים, האין־סופי והנשגב מבינתנו. קומפוזיציה חסרת גבולות ודרמטית זו מזמינה להתבוננות מעמיקה, שמעצם הנושא של היצירה, נסבה על המצוקה והסבל חסר הגבולות בעולם הערבי. ההתבוננות ביצירה דואלית: מצד אחד, ברמה הארצית, הצבעוניות היא סמל מוכלל לדם ולסבל; מצד אחד,

22 עסאן כנפאני, **גברים בשמש**, (תרגמו: דניאלה ברפמן ויאני דימיאנוס), מפרש, ירושלים, 1978, עמ' 51. בהקשר זה, תצוין התערוכה **גברים בשמש** באוצרותם של טל בן צבי וחנא פרח במוזיאון הרצליה, שבמרכזה חוויית הפליטות והעקירה בעקבות נכבת 1948. ראו: טל בן צבי וחנא פרח (עורכים), **גברים בשמש** (קטלוג התערוכה), אוצרים: טל בן צבי, חנא פרח, מוזאון הרצליה לאמנות עכשווית, הרצליה, 2009.

23 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton, London, 1958, p. 53.

ברמה הרוחנית, הקומפוזיציה וההפשטה, מעלות סימבוליקה של ממדי האין־סוף בחלל ובזמן. כך, ביצירתו של סעיד, נוצר מפגש מיוחד במינו בין הממד החברתי והביקורתי, האופייני לאמנות בישראל בכלל ולאמנות הפלסטינית בפרט, לבין הממד האוניברסלי־הטרנסצנדנטלי, בייחוד בקשר למשמעותו של הזמן וערכו בחייו של האדם. פריצת הגבולות ותחושת האימה לנוכח האין־סוף ואובדן הזמן בחייו של העקור, המנושל מאדמתו והנדכא על ידי המשטר, אחת הן, כפי שמנסח אמל ג'מאל: "השהיית הזמן או ריקונו מפקיעים מהנשלטים את אחד ממאפייני אנושיותם ופוגעים במשמעות חייהם בעיני השולטים בהם ולעתים אף בעיני עצמם".[24] יצירתו של ע'סאן כנפאני **גברים בשמש** כורכת אף היא בכריכה אחת את סבלם של הפליטים הפלסטינים לנוכח השבריריות וחוסר היציבות הקיצוני בחייהם, עם תרבות השוחד והשחיתות בקרב הפקידות הערבית, שגיבורי הספר נתקלים בה, בניסיונם הטראגי למצוא פתח מילוט ממצבם.[25]

ייתכן שיש בדברים אלו כדי להסביר את יצירתו של סעיד ואת החמלה המשותפת העולה בו הן כלפי ערביי ישראל שנעקרו מאדמתם הן כלפי נדכאי האומה הערבית בעקבות אירועי האביב הערבי. מצוקה זו מתבטאת בסדרת עבודות שבהן שב סעיד לסגנון פיגורטיבי טהור. עבודות אלו בעלות אופי אלים וקשה ועוסקות בנחיתותו של האזרח אל מול אימי השלטון (תמונות 45-41).[26] השפה האמנותית ביצירות אלו מושפעת מאוד מן האקספרסיוניזם הגרמני: קווי מתאר עבים, השטחת הצבע ועיוות מכוון של הפרספקטיבה. דרך ביטוי זו שימשה אמנים כגון ארנסט לודוויג קירשנר (Ernst Ludwig Kirchner), וקרל שמידט־רוטלוף (Karl Schmidt-Rotluff) מקבוצת "הגשר" בברלין (1913-1905). באמצעות דחיסת הדמויות בקומפוזיציות חד זוויתיות, תפיסת מרחב מעוותת אגב מתיחת הדמויות והרקע לכיוונים שונים, הדגשת קווי המתאר וצבעוניות עזה, יצרו אמנים אלו תחושה מאיימת של מתח, מחנק, חוסר שקט ועצבנות, וכך נתנו ביטוי לאווירת הניכור והבדידות של היחיד בכרך הגדול וכן לחרדה ששררה עם התלקחותה של מלחמת העולם הראשונה. חשוב לציין שהשפעה זו אינה אקראית, ודומה כי סעיד בחר בה במודע, היות ששפה אמנותית זו משקפת נאמנה את מכלול תחושות הזרות והניכור שמלוות אותו בארץ הולדתו, ומובן שגם בתור תושב זר בגרמניה, המדינה שבחר לחיות בה את חייו הבוגרים ולהקים בה משפחה.

בהקשר של סדרת היצירות בנושא האביב הערבי, תצוין במיוחד יצירתו של קירשנה, **דיוקן עצמי כחייל** (1915).[27] ביצירה זו תיאר עצמו האמן כחייל המניף את ידו הימנית הגדומה, השותתת דם. דימוי זה משקף את חרדתו של האמן מפני הנורא מכול שעלול להתרחש – אובדן כושר היצירה שלו בעקבות המלחמה. ברקע נראית דמות נשית עירומה בזרועות פשוטות לצדדים, כדוגמנית מוכת חרדה, שאינה ניצבת עוד בתנוחה המקובלת לציור. מקור השראה אפשרי נוסף הוא יצירתו של הצייר, התחריטאי, הפסל והמשורר האקספרסיוניסט הגרמני מקס בקמן (Max) (Beckmann, **הלילה**.[28] ביצירה זו כמו רוכזו

24 אמל ג'מאל, "מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות: יהודים ופלסטינים במבוך ההיסטוריה", **גברים בשמש** (קטלוג תערוכה), עמ' 046.

25 כנפאני, **גברים בשמש**. ראו הערה 22.

26 בהקשר זה, תוזכר תערוכתו של חאדר ושאח, **האביב הערבי**, (אוצר: חיים מאור), שהוצגה בגלריה באום אל־פחם בדצמבר 2012.

27 ארנסט לודוויג קירשנה, **דיוקן עצמי כחייל**, שמן על בד, 1915, ,Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio Charles F. Olney Fund; ראו: Jill Lloyd & Magdalena M. Moeller (eds.), *Ernst Ludwig Kirchner: the Dresden and Berlin years*, Royal Academy of Arts, London, 2003, Pl. 159.

28 מקס בקמן, **הלילה**, שמן על בד, 1918-19, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf., ראו: Donald E. Gordon, *Expressionism Art and Idea*, Yale University Press, New Haven and London, 1987, Plate 9, p. 59–60

יחדיו כל ממדי האלימות, הרוע, השתלטנות והאכזריות על פני האדמה, באמצעות שפת הקו הזוויתי והחד, הקומפוזיציה הדחוסה ותפיסת המרחב החונקת.

רפרור נוסף לתולדות האמנות קיים בעבודות שסעיד מתמקד בהן בדימויים של חלקי גופות מרוטשות (תמונות 46–51), שמעלים מיד בזיכרון את סדרת הרישומים **זוועות המלחמה** (1810–1815) של פרנסיסקו גויה(Fransisco Jose' de Goya) ואת **הבשר התלוי על אנקול** (1657) של רמברנדט (Rembrandt van Rijn)**.**

ביצירה **דמויות בכלוב (שׂרֵפה)** (תמונה 52), שצף של צבעי אש ממלא את הבד. ביצירה זו חוזרת השפה המופשטת, המאפשרת לאמן לבטא את תחושותיו כלפי המציאות. ביצירה **אנרגיה עילאית** (תמונה 53), כתמים כחולים חודרים מבעד ללהבות האש, כמו על מנת להרגיע, להשקיט ולהפנות את תשומת הלב לכיוון אחר, רוחני ונשגב.

בסדרה של שלוש יצירות, שכותרתה **רוצי ארנבת, רוצי**, האופי האנכי של הקומפוזיציה ביצירות המופשטות של סעיד

מפנה מקומו למערך אופקי. ביצירה אחת נראית ארנבת הנסה מאזור קטסטרופלי של אש ודם (תמונה 54) לעבר אזור ירוק, שלכאורה מתרוקן בהדרגה מכתמי הדם בעבודה השנייה בסדרה (תמונה 55). בעבודה השלישית בסדרה זו תופסים כתמי אור בהירים את מקום הדם ואור מסנוור חודר מבעד למשיחות מכחול עזות בכחול וירוק (תמונה 56), אך בחלק התחתון נותר פס אדום דק, אולי על מנת לאזכר את מקור המנוסה. האסוציאציה שעולה מיד בזיכרון היא היצירה המונומנטלית **גורל החיות** (1913) של פרנץ מארק (Franz Marc), צייר שהשתייך לקבוצת "הפרש הכחול" (1911–1912). דרך החיות חסרות האונים ביקש מארק לבטא את הסבל האנושי שיבוא בעקבות קטסטרופה אפוקליפטית.[29] בסדרת העבודות **רוצי ארנבת, רוצי** ביטא סעיד את תחושת המרדף הקבוע ואת הזמניות הנצחית השורה בחיי האדם בכלל ובחייו של הפליט בפרט, כדברי אמל ג'מאל: "הנזילות של סדרי הזמן והיעלמות מסגרות הזמן הנוקשות הבנויות על הבחנות ברורות בין עבר, הווה ועתיד הופכות למאפיין עמוק של פלסטינים רבים".[30] החיה חסרת האונים, היא שמסמלת אצל מארק, כמו אצל סעיד, את המצב האנושי הנצחי, את האדם המנסה בלא הרף להימלט אל עבר הטוב הנצחי.

היצירה שכותרתה **הטוב הנצחי** (תמונה 57), שאף בה הצבעוניות המופשטת מונחת באוריינטציה אופקית, מעלה את השאלה: מהו הטוב, ומהי היחסיות שבאמצעותה יש לראותו? האם הטוב הוא כתמים קלושים המבצבצים בינות לאופל חסר גבולות, כפי שעבודה זו מדמה? במשנתם של פילוסופים כעמנואל קאנט (Immanuel Kant) וז'אק דרידה (Jacques Derrida), אכן הנשגב נתפס מופשט וחסר גבולות.[31]

ייתכן כי סדרת היצירות שכותרתה **שמים** מעניקה מפתח לתפיסת הטוב, כפי שהוא משתקף בראייתו של סעיד. באחת היצירות בסדרה זו (תמונה 58), צבע השמים התכול העז מעורבב בכתמים אדמדמים, בבחינת השתקפות החומריות והעולם הארצי מבעד לרוחניות, אגב רמיזה לתפיסתם של צבעים אלו במשנתו של הצייר וסילי קנדינסקי (Wassily Kandinsky),

29 פרנץ מארק, **גורל החיות**, 1913, שמן על בד, אוסף קונסטמוזיאום (Kunstmuseum), באזל. ראו: Frederick S. Levine, "The Iconography of Franz Marc's Fate of the Animals", *The Art Bulletin*, Vol. 58, No. 2, pp.269–277

30 ג'מאל, **גברים בשמש**, עמ' 054.

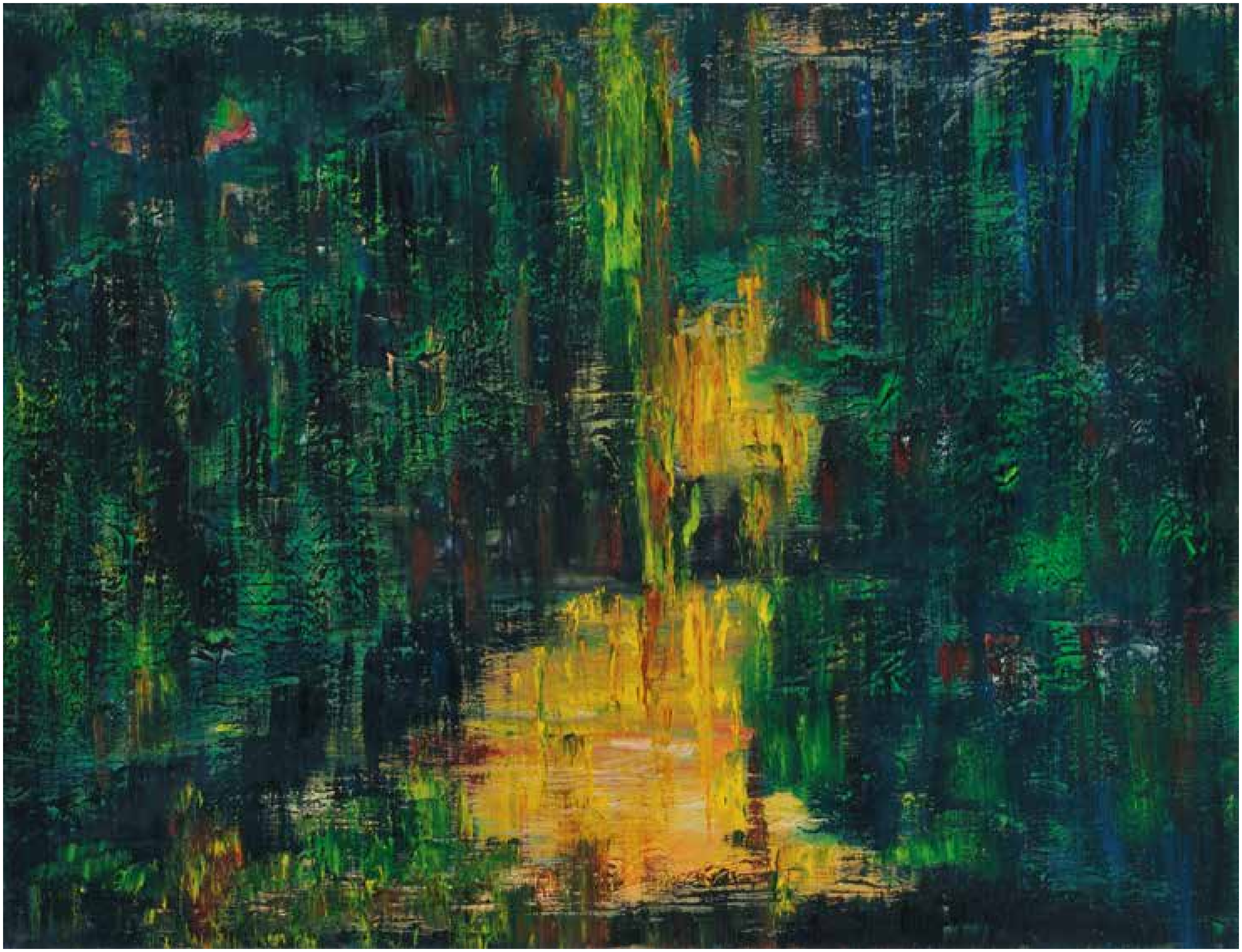
31 לדיון על הנשגב, ראו: Immanuel Kant, Critique of Judgment, trans. Werner S. Pluhar, Hackett Pub. Co., Indianapolis, 1987, p. 25; Philip Shaw, The Sublime, Routledge, New York, 2006, pp. 115–117.

שאף הוא היה חבר בקבוצת "הפרש הכחול".[32] ביצירה **פני השמים** (תמונה 59), הכתמים האדומים נעלמים, ואת מקומם מחליפים מעין זיקוקים בוהקים המתפרצים מעלה, כמו לעבר מרחב תודעה אחר, נזיל, מטאפיזי. עבודה זו של סעיד מזכירה את דימויי האביב עזי המבע שעמדו בתחילת הדיון, ומעידה על רצונו העז להיצמד למקום אחר, טרנסצנדנטלי – אולי, כדברי אמל ג'מל: "שיבה אל רכבת הזמן וההיסטוריה כנוסע לגיטימי";[33] שיבה אל מרחבי קיום חופשיים ואל־זמניים, אל מרחבים של אביב אחר, טהור ונצחי.

32 ראו: וסילי קנדינסקי, **על הרוחני באמנות ביחוד בציור**, (תרגם: שמואל שיחור), מוסד ביאליק, ירושלים, 1984. תפיסת הצבע הכחול בתור סמל לרוחניות והצבע האדום בתור סמל לארציות ולחומריות נטועה עוד במסורת הנוצרית של ימי הביניים.

33 ג'מאל, **גברים בשמש**, עמ' 054.

1. **ربيع في الجليل**، أكريلك وجفت على قماش، ١مx٨٠سم، ٢٠١٢
אביב בגליל, 2012, אקריליק וגפת על בד, 100×80 ס"מ
Galilee Spring, 2012, acrylic & jift on canvas, 100×80cm



2. ربيع في الجليل، زيت على قماش، ٨٠x٨٠سم، ٢٠١٢
אביב בגליל, 2012, שמן על בד, 80 x 80 ס"מ
Galilee Spring, 2012, acrylic & jift on canvas, 80 cm × 80 cm

3. **ربيع في الجليل**، زيت على قماش، ١,٢٠م×١م، ٢٠١٢
אביב בגליל, 2012, שמן על בד, 120x100 ס"מ
Galilee Spring, 2012, oil on canvas, 1.20 m × 1 m

4. ربيع في الجليل، زيت على قماش، ٨٠سم١×م، ٢٠١٢
אביב בגליל, 2012, שמן על בד, 80×100 ס"מ
Galilee Spring, 2012, oil on canvas, 80×100 cm

5. ربيع في الجليل، زيت على قماش، ٧٠سم×١م، ٢٠١٢
אביב בגליל, 2012, שמן על בד, 70×100 ס"מ
Galilee Spring, 2012, oil on canvas, 70×100 cm

6. ربيع في الجليل، زيت على قماش، ١م×١,٤٠م، ٢٠١٢
אביב בגליל, 2012, שמן על בד, 100×140 ס"מ
Galilee Spring, 2012, oil on canvas, 1 m × 1.40 m

7. ربيع في الجليل، زيت على قماش، ١,٢٥م×١ م، ٢٠١٢
אביב בגליל, 2012, שמן על בד, 125x100 ס"מ
Galilee Spring, 2012, oil on canvas, 1.25 m × 1 m

8. شجر اللوز، زيت على قماش، ١٫٣٥×١٫٣٥م، ٢٠١٢

שקדיות, 2012, שמן על בד, 135×135 ס"מ

Almond Trees, 2012, oil on canvas, 1.35 m × 1.35 m

9. شجر اللوز، زيت على قماش، ٥٠سم × ٦٠سم، ٢٠١٢

שקדיות, 2012, שמן על בד, 50×60 ס"מ

Almond Trees, 2012, oil on canvas, 50 × 60 cm

10. شجر اللوز، زيت على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
שקדיות, 2012, שמן על בד, 80 ס"מ × 100 ס"מ
Almond Trees, 2012, oil on canvas, 80 cm × 1 m

11. أم وطفل، زيت على قماش، ١,٢٠ م× ١م، ٢٠١٠
אם וילד, 2012, שמן על בד, 120×100 ס"מ
Mother & Son, 2010, oil on canvas, 1.20 n × 1 m

12. حلم الفلاح، رماد وزيت على قماش، ١,٢٠م× ١م، ٢٠١٠

חלום האיכר, 2012, אפר ושמן על בד, 120×100 ס"מ

The Farmer's Dream, 2010, ash & oil on canvas, 1.20 m × 1 m

13. الفلاح العجوز والشجرة والمقطوعة، زيت على قماش، ١,٧٠م× ٢م، ٢٠١٢

האיכר הזקן והעץ הכרות, 2012, שמן על בד, 170×200 ס"מ

The Old Farmer & the Felled Tree, 2012, oil on canvas, 1.70 m × 2 m

14. الأشجار المقطوعة، زيت على قماش، ٣٠سم×٤٠سم، ١٩٨٩-٩٠

העצים הכרותים, 1989-90, שמן על בד, 30×40 ס"מ

The Felled Trees, 1989-90, oil on canvas, 30×40 cm

15. صخور في الجليل، أكريلك وجفت على قماش، ٨٠سم ١ ×م، ٢٠١٢
סלעים בגליל, 2012, אקריליק וגפת על בד, 80×100 ס"מ
Stones in the Galilee, acrylic & jift on canvas, 80 cm × 1 m

16. صخور في الجليل، أكريلك وجفت على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢

סלעים בגליל, 2012, אקריליק וגפת על בד, 80×100 ס"מ

Stones in the Galilee, 2012, acrylic & jift on canvas, 80 cm × 1 m

17. صخور في الجليل، زيت على قماش، ٤٠سم × ٥٠سم، ٢٠١٢

סלעים בגליל, 2012, שמן על בד, 40×50 ס"מ

Stones in the Galilee, 2012, acrylic & jift on canvas, 40 × 50 cm

18. صخور في الجليل، جفت وزيت على قماش،
٦٠سم × ٨٠سم، ٢٠١٢
סלעים בגליל, 2012, גפת ושמן על בד,
80×60 ס"מ
Stones in the Galilee, 2012, jift & oil on
canvas, 60 × 80 cm

19. صخور في الجليل، جفت وزيت على قماش، ٦٠سم × ٨٠سم، ٢٠١٢

סלעים בגליל, 2012, גפת ושמן על בד, 60×80 ס"מ

Stones in the Galilee, 2012, jift & oil on canvas, 60 × 80 cm

20. صخور في الجليل، جفت وزيت على قماش،
٦٠سم× ٨٠سم، ٢٠١٢
סלעים בגליל, 2012, גפת ושמן על בד,
80×60 ס"מ
Stones in the Galilee, 2012, jift & oil on
canvas, 60 cm × 80 cm

21. صخور في الجليل، أكريلك وجفت على قماش،
٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
סלעים בגליל, 2012, גפת ואקריליק על בד,
100×80 ס"מ
Stones in the Galilee, 2012, jift & acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

22. صخور في الجليل، زيت على قماش، ٥٠سم× ٧٠سم، ٢٠١٢
סלעים בגליל, 2012, שמן על בד, 50×70 ס"מ
Stones in the Galilee, 2012, oil on canvas, 50×70 cm

23. صخور في الجليل، جفت وزيت على قماش، ٥٠سم× ٧٠سم، ٢٠١٢
סלעים בגליל, 2012, ג׳יפת ושמן על בד, 50×70 ס"מ
Stones in the Galilee, 2012, oil on canvas, 50 cm × 70 cm

24. ١.وجه الأرض، زيت على قماش، ٧٠سم،× ١م، ٢٠١٢
פני האדמה, 2012, שמן על בד, 70 × 100 ס»מ
The Face of the Earth, 2012, oil on canvas, 70 cm × 1 m

26. ١.وجه، زيت على قماش، ٧٠سمX ١م، ٢٠١٢

פנים, 2012, שמן על בד, 70 100 x ס"מ

Face, 2012, oil on canvas, 90 cm x 1.20 m

1,25.وجه، زيت على قماش، ٩٠سمX ١,٢٠سم، ٢٠١٢

פנים, 2012, שמן על בד, 90 120 x ס"מ

Face, 2012, oil on canvas, 90 cm x 1.20 m

27. ١.وجه، زيت على قماش، ١مX ١,٤٠م، ٢٠١٢

פנים, 2012, שמן על בד 100 140 x ס״מ

Face, 2012, oil on canvas, 1 m x 1.40 m

28. وجه، زيت على قماش، ٩٠سم× ١,٢٠سم، ٢٠١٢
פנים, 2012, שמן על בד, 100×120 ס"מ
Face, 2012, oil on canvas, 100×120 cm

29. ١.وجه، زيت على قماش، ١م X١,٩٠م، ٢٠١٢
פנים, 2012, שמן על בד, 160 190 x ס»מ
Face, 2012, oil on canvas, 1.60 cm x 1.90 m

1,30.وجه، زيت على قماش، ٩٠سمX ١,٢٠م، ٢٠١٢

פנים, 2012, שמן על בד, 90 x 120 ס»מ

Face, 2012, oil on canvas, 90 cm x 1.20 m

31. الغريب، أكريلك وجفت على قماش، ١,٣٥م×١,٣٥م، ٢٠١٢
הזה, 2012, אקריליק וגפת על בד, 135×135 ס"מ
The Stranger, 2012, acrylic & jift on canvas, 1.35×1.35 m

32. الغريب ٢، أكريلك وجفت على قماش، ٦٠ سم×٨٠م، ٢٠١٢
הזר 2, 2012, אקריליק וג'יפת על בד, 60 × 80 ס"מ
The Stranger 2, 2012, acrylic & jift on canvas, 60× 80 cm

33. ١.شاهد على المسح، زيت على قماش، ١,٧٠م X٢,١٠م، ٢٠١٢

עד על המחיקה, 2012, שמן על בד, 170 x 210 ס״מ

Witness to Erasure, 2012, oil on canvas, 1.70 cm x 2.10 cm

34. ١.لاجئون، زيت على قماش، ١,٦٠ مX ٢م، ٢٠١٢

פליטים, 2012, שמן על בד, 160 x 200 ס"מ

Refugees, 2012, oil on canvas, 1.60 m x 2 m

36. مدينة الملح، أكريلك وجفت على قماش، ١,٣٥م×١,٣٥م، ٢٠١٢

עיר המלח, 2012, אקריליק וגפת על בד, 135×135 ס"מ

The City of Salt, 2012, acrylic & jift on canvas, 1.35× 1.35 m

35. **المسح**، زيت على قماش، ١,٧٠م×٢,١٠م، ٢٠١٢

המחיקה, 2012, שמן על בד, 170×210 ס"מ

Erasure, 2012, oil on canvas, 1.70× 2.10 m

38. المسح، زيت على قماش، ١,٧٠م×٢,١٠م، ٢٠١٢
המחיקה, 2012, שמן על בד, 170×210 ס"מ
Erasure, 2012, oil on canvas, 1.70× 2.10 m

40. مدينة الملح، أكريلك وجفت على قماش، ١,٣٥م×١,٣٥م، ٢٠١٢
עיר המלח, 2012, אקריליק וגפת על בד, 135×135 ס"מ
The City of Salt, 2012, acrylic & jift on canvas, 1.35× 1.35 m

39. مدينة الملح، أكريلك وجفت على قماش، ١,٣٥م١,٣٥×م، ٢٠١٢
עיר המלח, 2012, אקריליק וגפת על בד, 135×135 ס"מ
The City of Salt, 2012, acrylic & jift on canvas, 1.35×1.35 m

1,37.مدينة الملح، زيت على قماش، ٨٠سمX ١م، ٢٠١٢
עיר המלח, 2012, שמן על בד, 80 x 100 ס»מ
The City of Salt, 2012, oil on canvas, 80 cm x 1 m

42. مدينة الصدأ، زيت على قماش، ٨٠سم× ١,٢٠م، ٢٠١٢

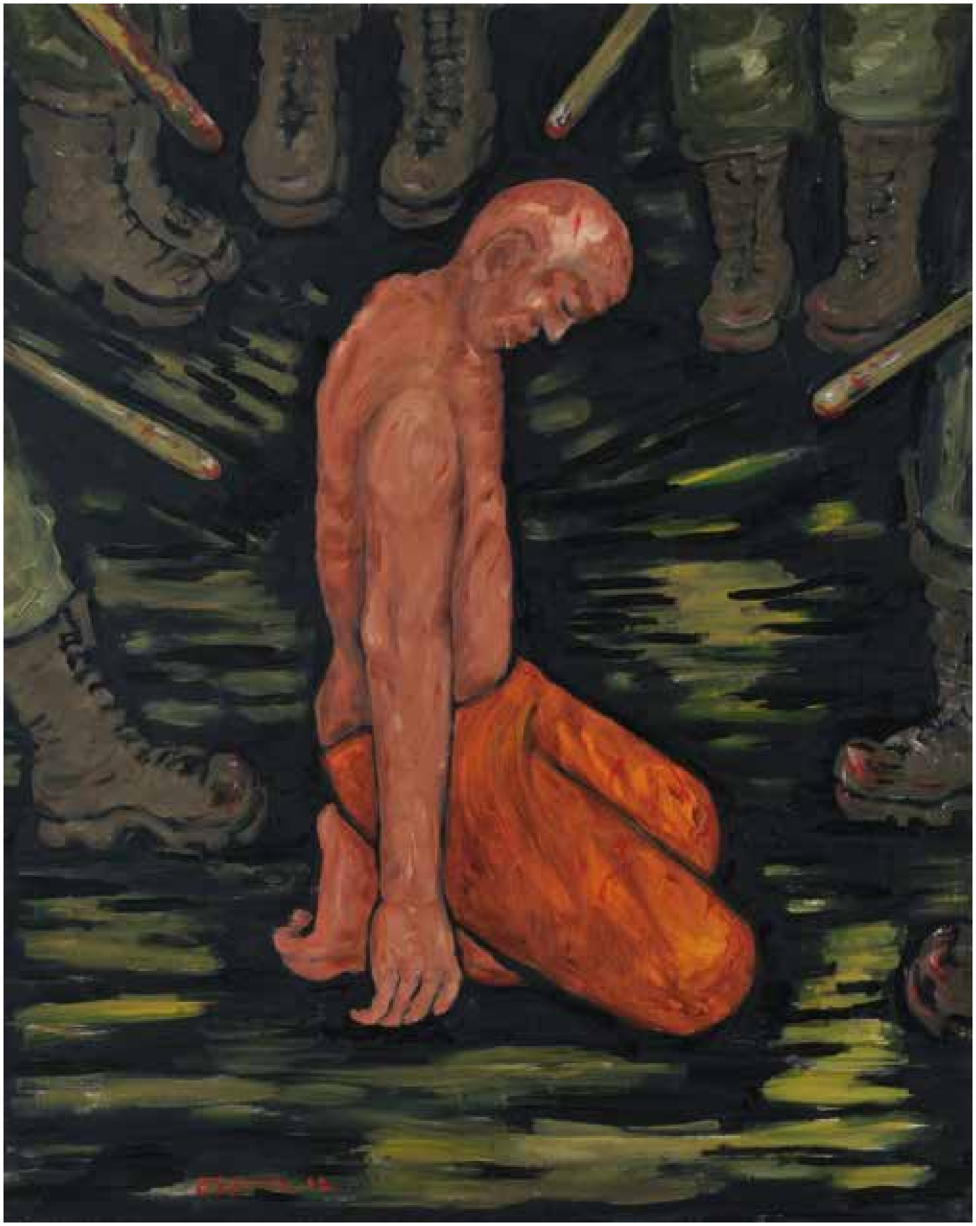
עיר החלודה, 2012, שמן על בד, 80×120 ס"מ

The City of Rust, 2012, oil on canvas, 80 cm × 1.20 m

43. مواطن، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢

אזרח, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ

Citizen, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m



41. مدينة الملح، زيت على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢

עיר המלח, 2012, שמן על בד, 80×100 ס"מ

The City of Salt, 2012, oil on canvas, 80 cm × 1 m

44. زمن الذهب، ٧٠ سم× ١٫٢٠سم، ٢٠١٢

זמן הזהב, 2012, 70×120 ס"מ

Time of Gold, 2012, oil on canvas, 70 cm × 1.20 m

45. الربيع العربي، زيت على قماش، ١م× ٢م، ٢٠١٢

האביב הערבי, 2012, שמן על בד, 100×200 ס"מ

Arab Spring, 2012, oil on canvas, 1 × 2 m

46. مواطن، أكريلك على قماش، ٨٠سم×١م، ٢٠١٢

אזרח, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ

Citizen, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

47. الدكتاتور، أكريلك على قماش، ٨٠سمX ١م، ٢٠١٢

הדיקטטור, 2012, אקריליק על בד, 80 × 100 ס"מ

The Dictator, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

48. **الدكتاتور**، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢

הדיקטטור, 2012, אקריליק על בד, 80 × 100 ס"מ

The Dictator, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

49. **الدكتاتور**، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
הדיקטטור, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ
The Dictator, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

51. **شخصية مبتورة**، زيت على قماش، ٩٠سم× ١،٢٠م، ٢٠١٠
דמות קטועה, 2012, שמן על בד, 90×120 ס"מ
Truncated Figure, 1010, oil on canvas, 90 cm × 1.20 m

50. **الدكتاتور**، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
הדיקטטור, 2012, אקריליק על בד, 80 × 100 ס"מ
The Dictator, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

53. **شخصية مُعلقة**، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١١

דמות תלויה, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ

Hanging Image, 2011, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

52. **شخصية على طاولة نورستا**، زيت على قماش، ٦٠سم× ٨٠سم، ٢٠١٢
דמות על שולחן נירוסטה, 2012, שמן על בד, 60×80 ס"מ
Image of a Stainless Steel Kitchen, 2012, oil on canvas, 60 × 80 cm

55. **شخصية مُعلقة**، زيت على قماش، ٦٥ سم× ١م، ٢٠١٢

דמות תלויה, 2012, שמן על בד, 65×110 ס"מ

Hanging Image, 2012, oil on canvas, 65 cm × 1.10 m

54. **شخصية مُعلقة بحبل**، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١١

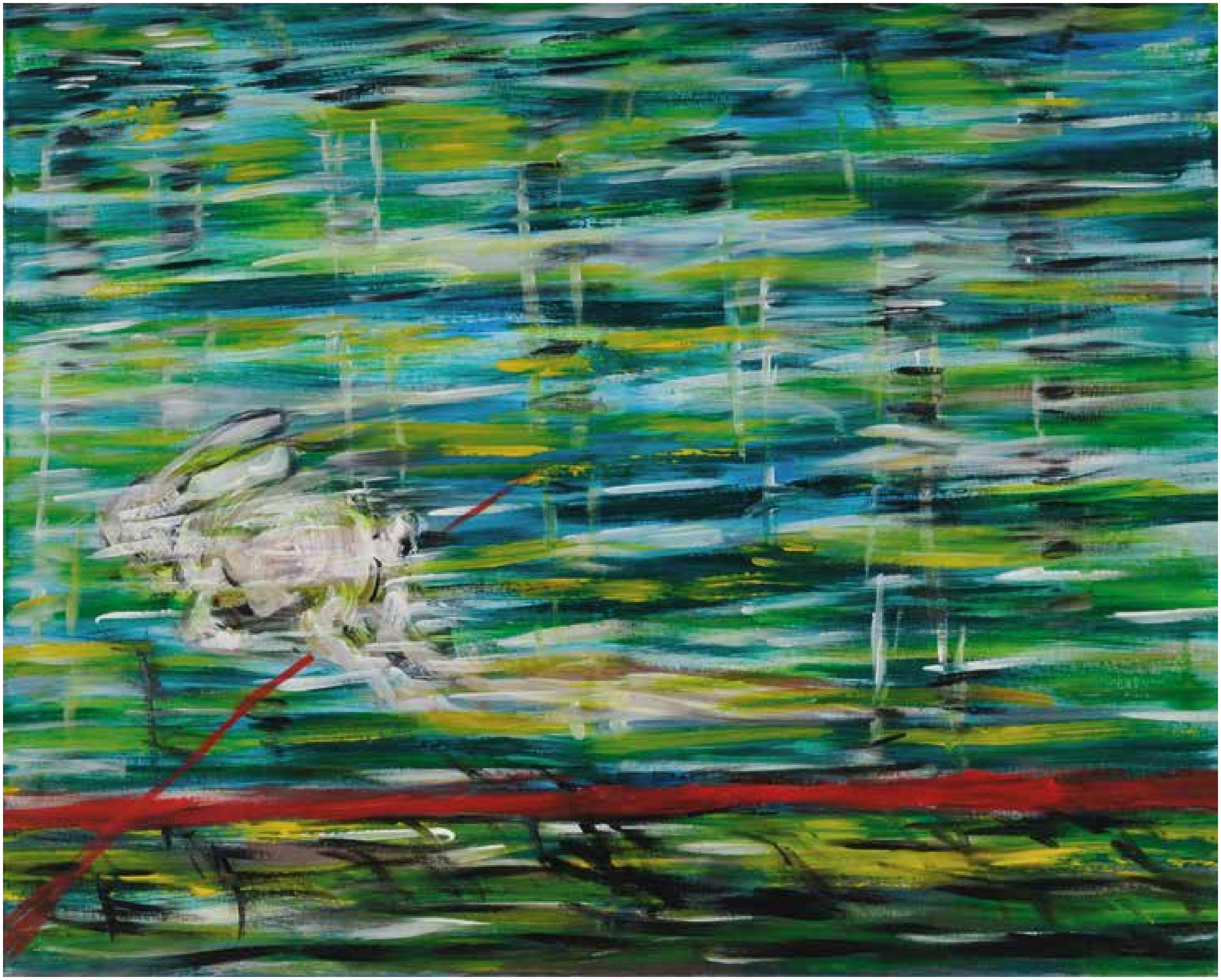
דמות תלויה בחבל, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ

Image Hanged by a Rope, 2011, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

57. **لحم على الطاولة**، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١١

בשר על השולחן, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ

Meat on the Table, 2011, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m



56. **شخصية على طاولة نورستا**، زيت على قماش، ٦٠سم× ٨٠سم، ٢٠١٢

דמות על שולחן נירוסטה, 2012, שמן על בד, 60×80 ס"מ

Image of a Stainless Steel Kitchen, 2012, oil on canvas, 60 × 80 cm

59. **شخصيات في قفص (حرق)**، زيت على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١١

דמויות בכלוב (שרֵפה), 2012, שמן על בד, 80×100 ס"מ

Images in a Cage (Fire), 2011, oil on canvas, 80 cm × 1 m

58. **لحم ملفوف بحبل**، زيت على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
בשר עטוף בחבל, 2012, שמן על בד, 80×100 ס"מ
Meat Tied with a Rope, 2012, oil on canvas, 80 cm × 1 m

רישומים ופיסול

עבודות הרישום של אוסאמה סעיד הם חלק בלתי נפרד ממכלול יצירתו. איכות ההבעה בעבודות הרישום כמוה כעוצמתה של הנחת הצבע בעבודות הקנבס גדולות הממדים. לעתים נדמה שדווקא הממד הלירי העדין העולה מנפתולי קו העיפרון של סעיד פורט על מיתרי הרגש בעוצמה מחשמלת.

מקצת הרישומים פיגורטיביים ומקצתם מופשטים. הרישומים הפיגורטיביים מתמקדים בתיאורי הסבל האנושי, שהשראתם מאירועי האביב הערבי. אפשר להבחין בהשפעה הגרמנית בתיאורים אלו, המתבטאת בקווי המתאר המודגשים ובחדות הקומפוזיציות.

מלאכת הקו מחליפה את עבודת הצבע בתור אמצעי הבעה דומיננטי ברישומים שמופיעה בהם הדמות האנושית. הקו העדין מתווה פנים שלעתים מביטות היישר בצופה ולעתים נבלעות ומבצבצות מבעד למארג של קווים, כאילו היו צעיף או מסך המכסה אותן. מסך זה מהווה אף הוא תחליף לשכבות העבות של צבע השמן, ונדמה שהוא משמש מטאפורה לתחושת המחנק האנושית. הדמויות כמו מנסות לפלס דרכן מבין סבך של כבלים מעיקים.

ברישומים אחרים סעיד מבודד כבלים אלו ומאיר עליהם בזרקור, כאילו היו הם מקור הסבל. דימויי החבלים משורבטים על ידי סעיד ביד קלילה, לפעמים זה לצד זה, לפעמים כקשר שטרם התהדק ולפעמים כקשרים בלתי ניתנים להתרה. קשרים אלו מענגים את העין בפיתוליהם הגמישים ומעלים הרהורים נוסטלגיים על אודות עברה המפואר של אמנות הרישום בהיסטוריה של האמנות.

בעבודות הפיסול של סעיד הקשרים כמו קפאו והיו לנציבי מלח. כך הם הופכים למטאפורה ליחסי אנוש, והנוסטלגיה מפנה מקומה להרהורים מסוג אחר, על אודות הקשרים שנוצרו במקום ובזמן הכרונולוגי: כיצד נוצרו הקשרים? האם הם זמניים בלבד? האם ילכו ויסתבכו עוד יותר? האם הם ניתנים להתרה? האם אכן יוּתרו יום אחד?

رسم ونحت

أعمال الرسم التي يُبدعها أسامة سعيد هي جزء لا يتجزأ من مجمل اعماله. تتميز هذه الأعمال بجودة التعبير التي لا تقل في قوتها عن التعبير بالألوان في اللوحات الضخمة التي ابدعها أسامة. بل ويبدو أحيانا أن الحجم الصغير والناعم الذي يظهر في التواءات خط قلم الرصاص الذي يمسكه أسامة، يعزف على أوتار الأحاسيس بقوة طاغية.

الرسومات أدناه جزء منها رمزي وآخر تجريدي. الرسومات الرمزية تُسلط الضوء على وصف المعاناة الإنسانية، وهي مُستلهمة من أحداث الربيع العربي. يمكن ملاحظة تأثير الأسلوب الألماني في هذه التوصيفات، والذي يظهر في الخطوط البارزة وبحدة تركيباتها.

أعمال التخطيط تبدّل أعمال الألوان كوسيلة تعبيرية مركزية في الرسومات التي تظهر فيها الشخصية الإنسانية. التخطيط الرقيق يُنشأ أحيانا وجها ينظر إلى المشاهد، وأحيانا أخرى يكون غائصا وراء نسيج الخطوط ويظهر من خلالها، وكأن النسيج وشاح أو ستارة تُغطيه. تُشكل هذه الستارة في واقع الأمر بديلا لطبقات اللون الزيتي السميكة، وتظهر وكأنها استعارة لشعور الاختناق الإنساني. ويبدو أن الشواخص تحاول أن تشق طريقها في دغل من الحبال الخانقة. في رسومات أخرى يعزل أسامة هذه الحبال، ويُسلط عليهم الضوء وكأنها هي أصل العذاب. يرسم أسامة تمثيلات الحبال بيد خفيفة، أحيانا حبالا متقاربة، وأحيانا كربطة غير مشدودة، وأحيانا كروابط لا يمكن فكها. الروابط ذات الالتواءات المرنة تبعث في العين لذة ما، وتدفع إلى استذكار التاريخ العريق لفن الرسم في تاريخ الفنون. هذه الروابط تجمدت وتحولت إلى تماثيل ملح في أعمال أسامة النحتية. وفي هذا السياق تتحول الروابط إلى علاقات إنسانية، فتترك الذكريات مكانها لنوع آخر من التأمل في الروابط التي تنشأ في الزمان والمكان الحقيقيين: كيف تتشكل الروابط؟ هل هي مؤقتة فقط؟ هل ستزداد تعقيدا؟ هل هي قابلة للفك؟ وهل ستتفكك في يوم من الأيام؟

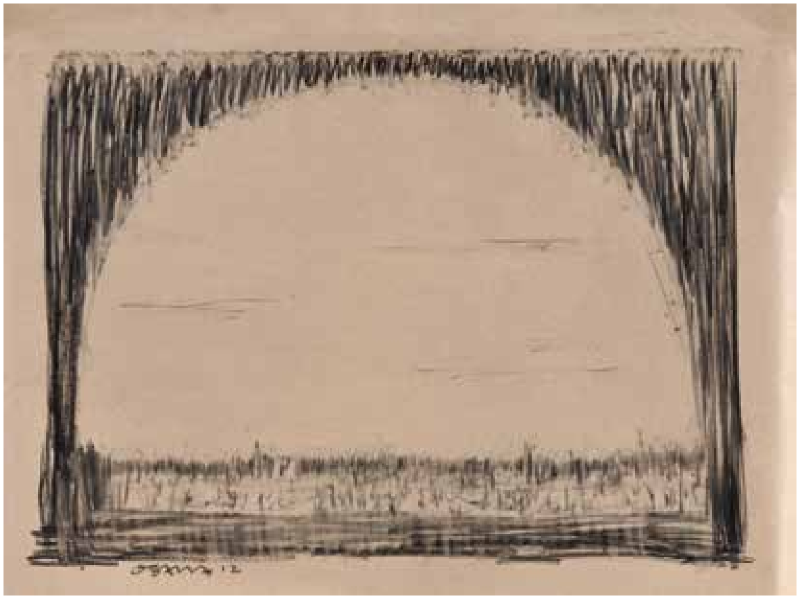
63. **اركض يا ارنب**، اركض، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
רוצי ארנבת, **רוצי**, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ
Run, Rabbit, Run, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

61. **سماء**، زيت على قماش، ٨٠سم × ١م، ٢٠١٢
שמים, 2012, שמן על בד, 80×100 ס"מ
Sky, 2012, oil on canvas, 80 cm × 1 m

60. **طاقة خارقة** ، زيت على قماش، ٨٠سم× ٦٠سم، ٢٠١٢
אנרגיה עילאית, 2012, שמן על בד, 80×60 ס"מ
Exalted Energy, 2012, oil on canvas, 80 cm × 60 cm

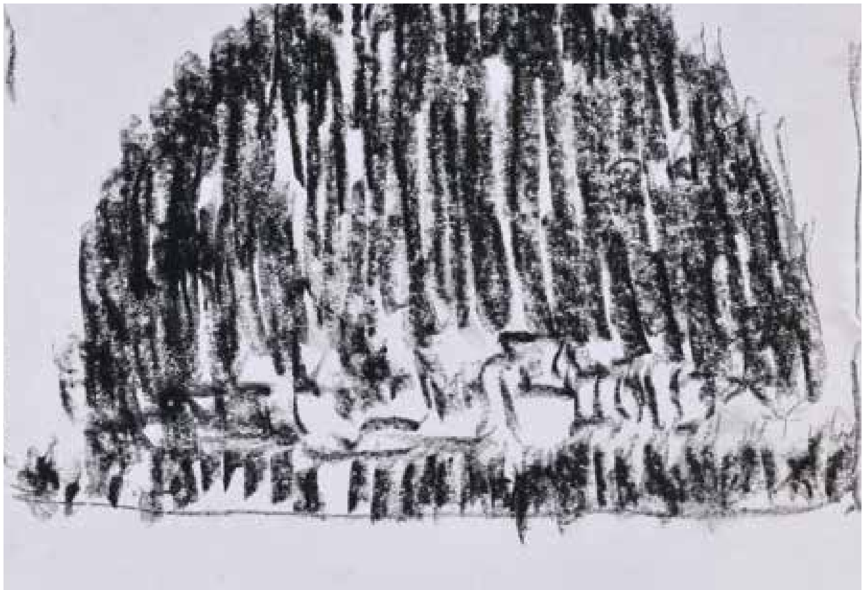
62. **اركض يا ارنب**، اركض، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
רוצי ארנבת, **רוצי**, 2012, אקריליק על בד, 80×100 ס"מ
Run, Rabbit, Run, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m

64. **اركض يا ارنب**، اركض، أكريلك على قماش، ٨٠سم× ١م، ٢٠١٢
רוצי ארנבת, רוצי, 2012, אקריליק על בד, 80 × 100 ס"מ
Run, Rabbit, Run, 2012, acrylic on canvas, 80 cm × 1 m



67. **صفحة السماء**، زيت على قماش، ١,٤٠م× ١,٦٠م، ٢٠١٢
פני השמים, 2012, שמן על בד, 140 × 160 ס"מ
The Face of the Sky, 2012, oil on canvas, 1.40 × 1.60

66. **سماء**، زيت على قماش، ٨٠سم × ١م، ٢٠١٢
שמים, 2012, שמן על בד, 80 × 100 ס"מ
Sky, 2012, oil on canvas, 80 cm × 1 m



65. **الخير الأبدي**، أكريلك وجفت على قماش، ١,٣٥م× ١,٣٥م، ٢٠١٢
הטוב הנצחי, 2012, אקריליק וגפת על בד, 135 × 135 ס"מ
The Eternal Good, 2012, acrylic & jift on canvas, 1.35 m × 1.35 m

بدون عنوان، ١٩٨٨، أكريلك على كرتون ٧٠×١٠٠ سم
ללא כותרת, 1988, אקריליק על קרטון, 70×100 ס"מ
Untitled, 1988, acrylic on carton, 70×100 cm

من سلسلة الانتفاضة الأولى، ١٩٨٨، أكريلك على كرتون ٧٠ × ١٠٠ سم

מסדרת האינתיפאדה הראשונה, 1988, אקריליק על קרטון, 70 × 100 ס"מ

Sketches from the First Intifada Series, 1988, acrylic on carton, 70 x 100 cm

بدون عنوان، ١٩٨٨، أكريلك على كرتون ٧٠ × ١٠٠ سم
ללא כותרת, 1988, אקריליק על קרטון, 70 × 100 ס"מ
Untitled, 1988, acrylic on carton, 70 × 100 cm

بدون عنوان، ١٩٨٨، أكريلك على كرتون ٧٠ × ١٠٠ سم
ללא כותרת, 1988, אקריליק על קרטון, 70 × 100 ס"מ
Untitled, 1988, acrylic on carton, 70 × 100 cm

مسودة لوجه، ٢٠١٢، فحم على ورق، ٥٠ x ٣٠ سم

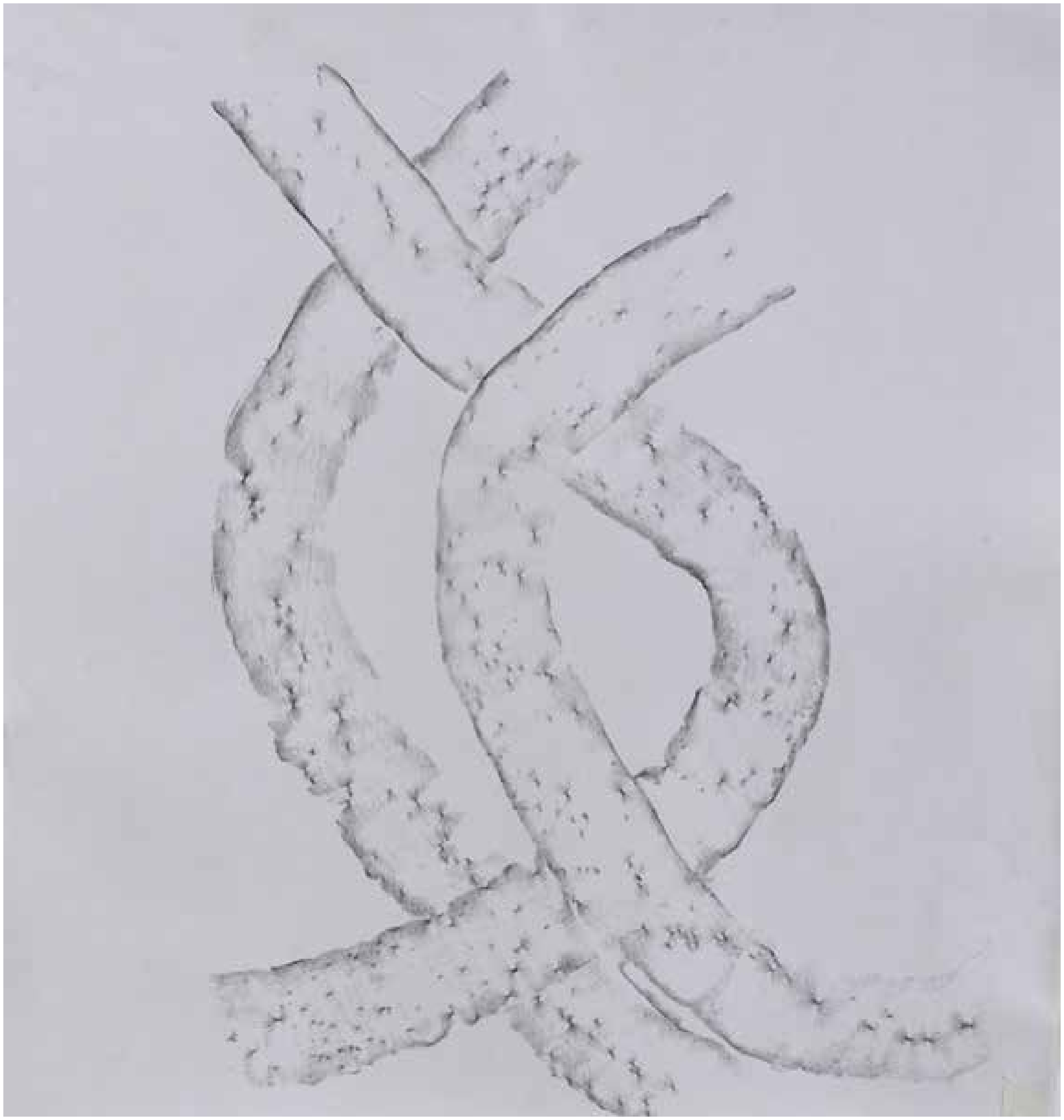
סקיצה לפנים, 2012, פחם על נייר, 50 x 30 ס"מ

Sketch for "Faces," 2012, charcoal on paper, 50 x 30 cm

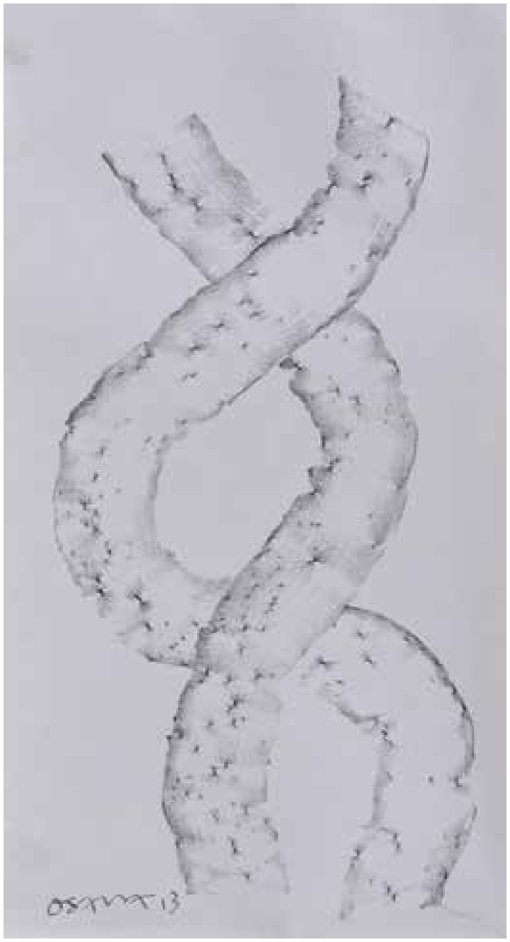
بدون عنوان، ١٩٨٨، أكريلك على كرتون ٧٠ × ١٠٠ سم
ללא כותרת, 1988, אקריליק על קרטון, 70 × 100 ס"מ
Untitled, 1988, acrylic on carton, 70 × 100 cm

بدون عنوان، ١٩٨٨، أكريلك على كرتون ٧٠ ×١٠٠ سم
ללא כותרת, 1988, אקריליק על קרטון, 70 × 100 ס"מ
Untitled, 1988, acrylic on carton, 70 × 100 cm

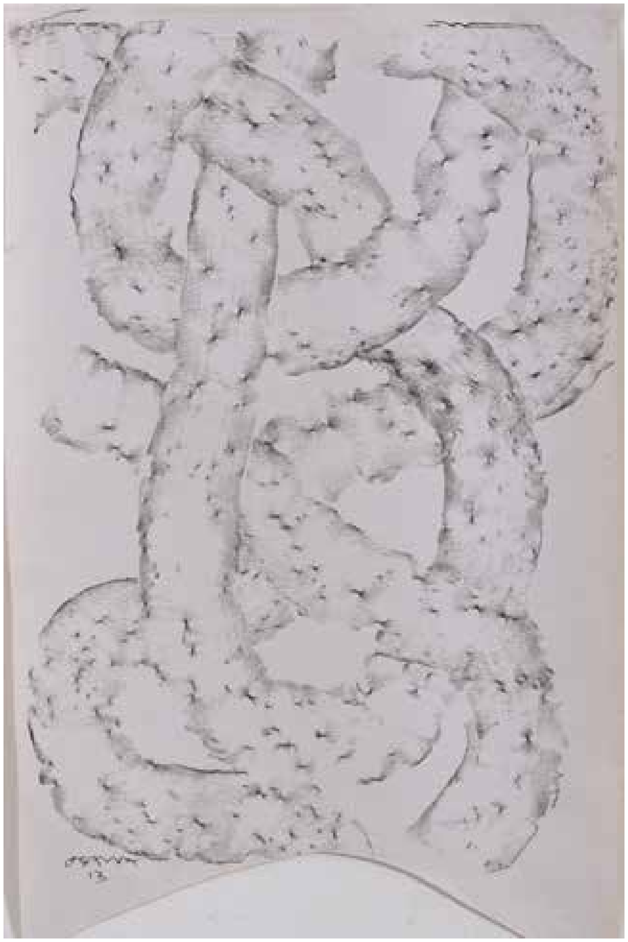
مسودة لوجه، ٢٠١٢، فحم على ورق، ٣٠ x ٤٠ سم
סקיצה לפנים, 2012, פחם על נייר, 30 x 40 ס"מ
Sketch for "Faces," 2012, charcoal on paper, 30 x 40 cm



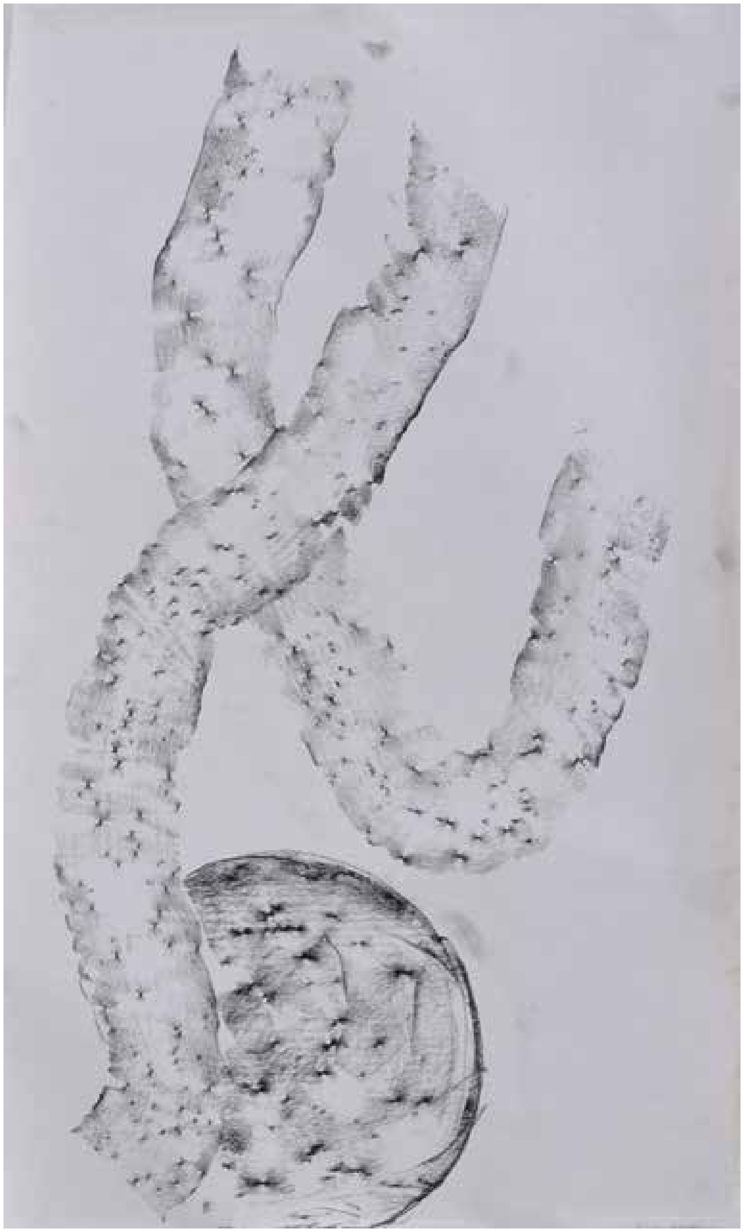
علاقات، ٢٠١٣، فحم على ورق، ٦٠ × ٨٠ سم
קשרים, 2013, פחם על נייר, 60 × 80 ס"מ
"Knots," 2013, charcoal on paper, 60 x 80 cm.



علاقة، ٢٠١٣، فحم على ورق، ٥٠ x ٩٠ سم
קשר, 2013, פחם על נייר, 50 x 90 ס"מ
"Knot," 2013, charcoal on paper. 50 x 90 cm

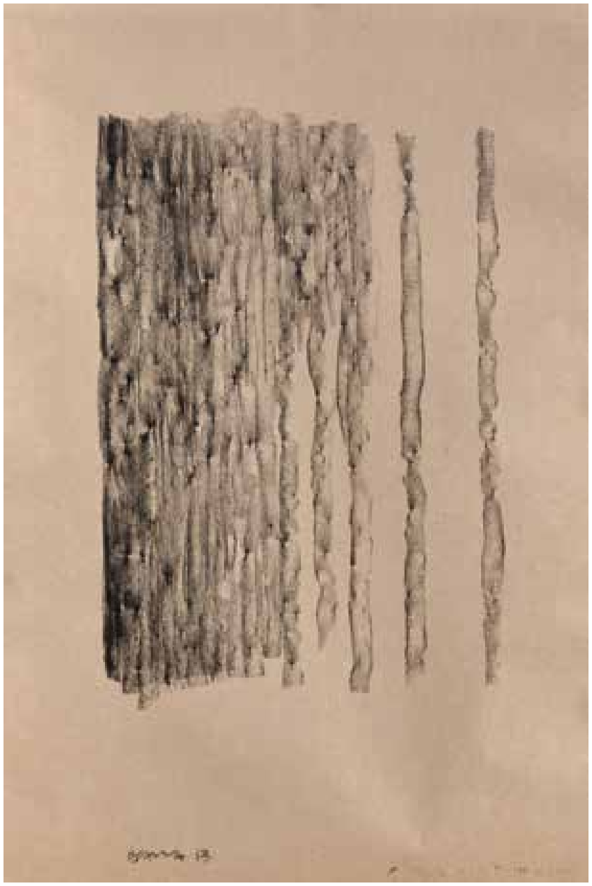


علاقة، ٢٠١٣، فحم على ورق، ٦٠ × ٩٠ سم
קשרים, 2013, פחם על נייר, 60 × 90 ס"מ
"Knots," charcoal on paper, 60 × 90 cm.

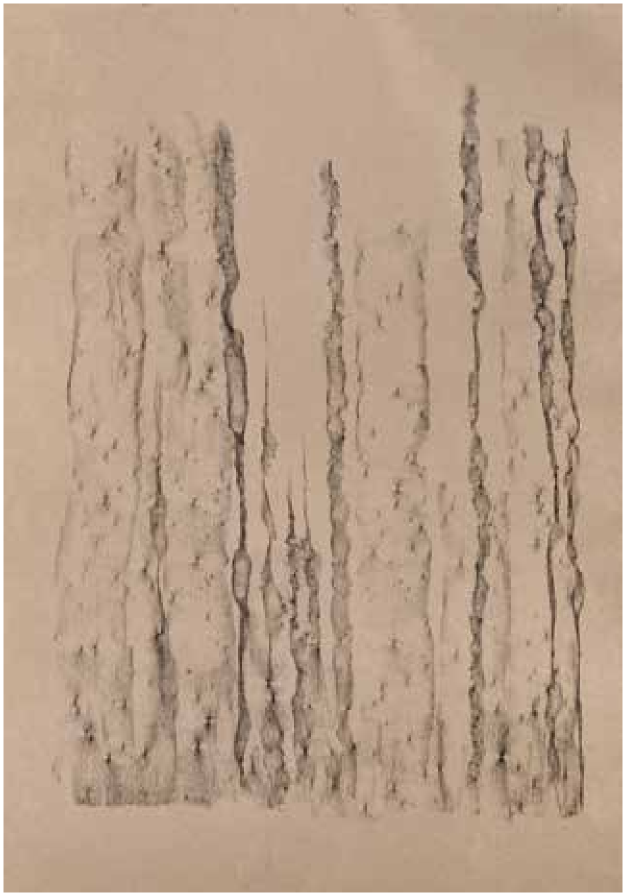


علاقة، ٢٠١٣، فحم على ورق، ٥٠ × ٩٠ سم
קשה, 2013, פחם על נייר, 50 × 90 ס"מ
"Knot," 2013, charcoal on paper, 50 x 90 cm

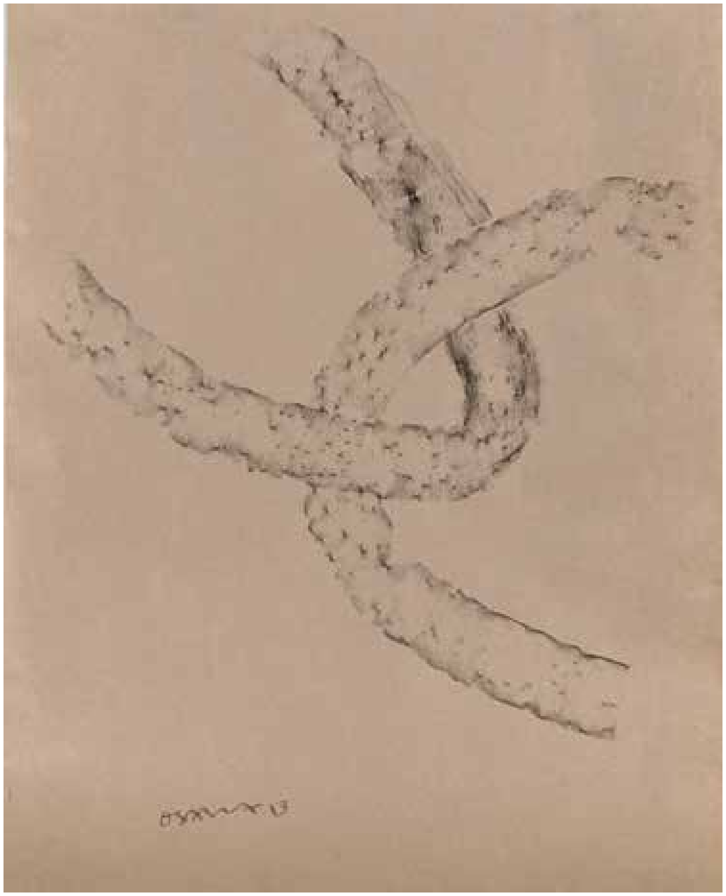
رسم مجرد، ٢٠١٣، فحم على ورق بني، ٥٠ × ٧٠ سم
רישום אבסטרקטי, 2013, פחם על נייר חום, 50 × 70 ס"מ
Abstract sketch, 2013, charcoal on brown paper, 50 x 70 cm



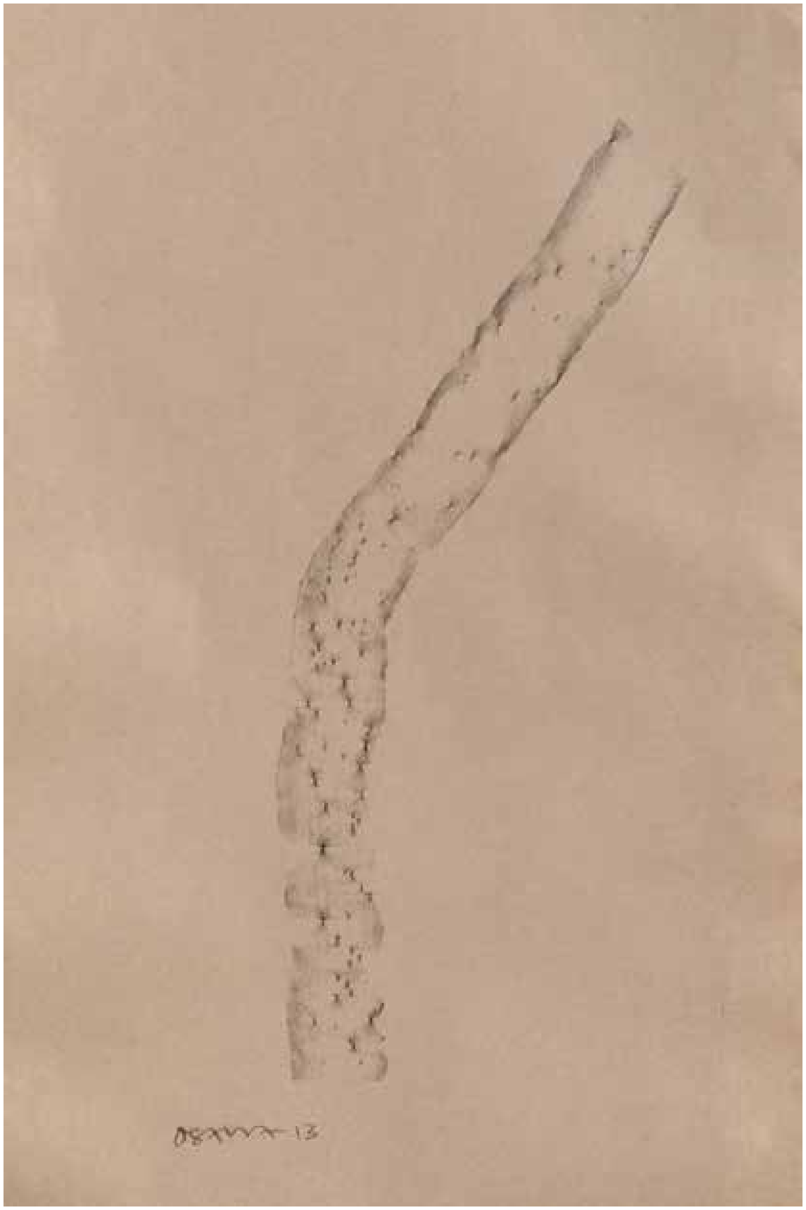
رسم مجرد، ٢٠١٣، فحم على ورق بني، ٦٠×١٠٠ سم
רישום אבסטרקטי, 2013, פחם על נייר חום, 100×60 ס"מ
Abstract sketch, 2013, charcoal on brown paper, 60×100 cm



علاقة، ٢٠١٣، فحم على ورق، ٥٠×٩٠ سم
קשר, 2013, פחם על נייר, 90×50 ס"מ
"Knot," 2013, charcoal on paper, 50×90 cm



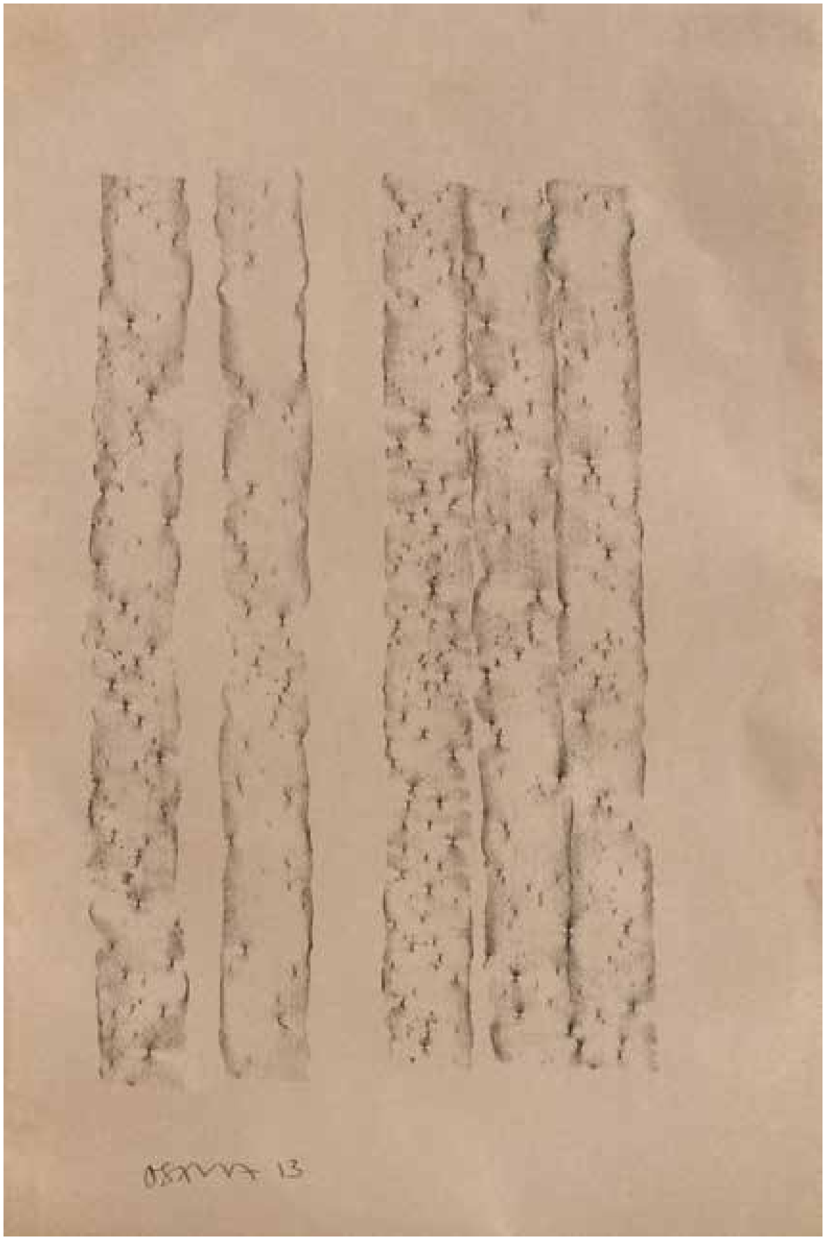
علاقة، ٢٠١٣، فحم على ورق، ٥٠ ×٩٠ سم
קשר, 2013, פחם על נייר, 90×50 ס"מ
"Knot," 2013, charcoal on paper, 50×90 cm



علاقة، ٢٠١٣، فحم على ورق، ٥٠×٩٠ سم

קשר, 2013, פחם על נייר, 90×50 ס"מ

"Knot," 2013, charcoal on paper, 50x90 cm



رسم مجرد، ٢٠١٣، فحم على ورق بني، ٦٠×١٠٠ سم
רישום אבסטרקטי, 2013, פחם על נייר חום, 100×60 ס"מ
Abstract sketch, 2013, charcoal on brown paper, 60x100 cm

تجريد، ٢٠١١، جبص، ٣٠×٤٠×٨٤ سم
אבסטרקט, 2011, גבס, 30×40×84 ס"מ
Abstract, 2011, plaster, 30×40×84 cm

تجريد، ٢٠١١, جبص، ٤٠ × ٤٠ × ٦٠ سم
אבסטרקט, 2011, גבס, 40 × 40 × 60 ס"מ
Abstract, 2011, plaster, 40 x 40 × 60 cm

تجريد، ٢٠١١, جبص، ٣٠ x ٤٠ x ٧٠ سم
אבסטרקט, 2011, גבס, 30× 40 × 70 ס"מ
Abstract, 2011, plaster, 30 × 40 × 70 cm

تجريد، ٢٠١١, جبص، ٣٠ ×٧٠ × ٤٠ سم
אבסטרקט, 2011, גבס, 30× 40 × 70 ס"מ
Abstract, 2011, plaster, 30 × 40 × 70 cm

تجريد، ٢٠١١, جبص، ٣٠ x ٤٠ × ٧٠ سم
אבסטרקט, 2011, גבס, 30× 40 × 70 ס"מ
Abstract, 2011, plaster, 30 × 40 × 70 cm

تجريد، ٢٠١١, جبص، ٣٠ ×٧٠ × ٤٠ سم

אבסטרקט, 2011, גבס, 30× 40 × 70 ס"מ

Abstract, 2011, plaster, 30 × 40 × 70 cm

تجريد، ٢٠١١, جبص، ٤٠ ×٩٠ × ٤٠ سم
אבסטרקט, 2011, גבס, 40 × 40 × 90 ס"מ
Abstract, 2011, plaster, 40 × 40 × 90 cm

شخصية، ١٩٩٠، صلصال، ٣٠ × ٢٠ × ١٥ سم

דמות, 1990, חימר, 30 × 15 × 20 ס"מ

Image, 1990, clay, 30 × 15 × 20 cm

شخصية، ١٩٩٠, برونز، ٣٠×١٥×٢٠ سم
דמות, 1990, ברונזה, 30×15×20 ס"מ
Image, bronze, 30×15×20 cm

Sketches & Sculpture

Usama Said's sketches, characterized by a quality of expression that is no less powerful than the application of color in his large-scale canvases, are an integral part of his body of artistic work. It even seems at times that the delicate lyric dimension emerging from Said's twisted pencil line, strums on the chords of emotion with electrifying intensity.

Some of the sketches are figurative, others abstract. The former focus on depicting human suffering and were inspired by events related to the Arab Spring. The German influence can be seen in these works, as evident in the emphatic outlines and the clarity of composition.

Hatching is the dominant mode of expression in the sketches in which human figures appear, coming in place of working with colwce of pain.

Said's images of ropes are scribbled with a light touch, one alongside another at times, tied in a knot that has yet to be tightened, or as a type of Gordian Knot. The convoluted flexibility of these knots pleasure the eye, bringing to mind nostalgic thoughts of the glorious history of the art of sketching in the annals of art. In Said's sculptures, it is as though the knots had been frozen, transformed into pillars of salt. In this way, they serve as a metaphor for human relationships, and thoughts of a different type come in place of nostalgia, on "knots" (connections) formed in a real place and time: how were they made; are they no more than transient; will they become ever more complex? Can they be unraveled, will this ever happen?!

painter, another member of the Der Blaue Reiter" group.[32] In the painting "The Face of the Sky" (illus. 59), the red blots disappear, to be replaced by some sort of glittering fireworks shooting upward, as though toward a different level of consciousness, fluid and metaphysical. This work is reminiscent of the fiercely expressive images of spring with which this discussion opened, bearing witness to Said's intense desire to stick to one place, transcendentally, and perhaps, in the words of Amal Jamal: "a return to the train of time and history, as a legitimate passenger,"[33]- a return to the free, timeless, wide open spaces in which to exist, expanses of a different spring, pure and eternal.

32 Wassily Kandinsky, Concerning the spiritual in art and painting in particular 1912, G. Wittenborn, New York, 1947. The concept of the color blue symbolizing spirituality and the color red symbolizing worldliness and materialism has been part of our culture from as early as the Christian tradition of the Middle Ages.

33 Jamal, *Men in the Sun*, p. 054.

as well as the meat hanging on hooks by Rembrandt van Rijn. In Said's painting "Figures in the Cage (Conflagration)" (illus. 52), a strong flow of colors of fire fills the canvas. Abstract language returns in this work, in a way that enables the artist to express his feelings regarding reality. In "Exalted Energy" (illus. 53), blue spots penetrate orange flames from behind, as though to pacify and relax and to turn attention in a different direction, lofty and spiritual.

The vertical nature of the composition in Said's abstract works, gives way to a horizontal composition in a series of three paintings under the heading of "Run, Rabbit, Run." The first depicts a rabbit fleeing from some catastrophic scene of fire and bleeding (illus. 54), towards a green area; in the second work (illus. 55) the canvas appears to be depleted gradually of the blood spots that appear in the first. Blots of bright light take the place of the bleeding, in the third work (illus. 56), where blinding blue and green light emerges from the artist's bold brush strokes, with only a thin red line remaining on the lower half, to remind us, perhaps, of the reason for flight. The first association coming to mind is "Animal Destinies" (1913), the monumental masterpiece by Franz Marc, who belonged to the group known as "Der Blaue Reiter" (The Blue Rider - 1911-1912), where he wished to express the human misery that will follow in the wake of an apocalyptic catastrophe, by means of helpless animals.[29] In "Run, Rabbit, Run," Said expresses a sense of constant pursuit and the eternal temporality of man's life, specifically the life of a refugee, and as Amal Jamal has written: "The fluidity of the order of time and the disappearance of rigid frameworks of time built on clear-cut distinctions of past, present and future, have become a deep-seated trait in many Palestinians."[30] The helpless animal symbolizes the eternal human condition for both Marc and Said, the man attempting to escape incessantly to the eternal good. A work titled "The Eternal Good" (illus. 57), where the abstract coloration has been applied horizontally, raises the issue of what good is, and through what prisms of relativity it should be viewed. Is good the vague stains that peek out from between the unbounded darkness, as conceptualized in this work? It is the exalted, in fact, that is perceived as abstract and unbounded in the discourse of philosophers like Immanuel Kant and Jacques Derrida.[31]

The series of works headlined "Sky" may offer a key to the conception of good as reflected in Said's vision. In one of these paintings (illus. 58), the vivid light blue of the sky is mixed with reddish blots, like the reflection of materialism and the mundane world mixed in with spirituality, and with ramifications to the way such colors are perceived in the body of works of Wassily Kandinsky, the

29 Franz Marc, "Fate of the Animals," 1913, oil on canvas, from the collection of the Kunstmuseum, Basel, Switzerland. Vide: Frederick S. Levine, "The Iconography of Franz Marc's Fate of the Animals," *The Art Bulletin*, Vol. 58, No. 2, pp. 269-277.

30 Jamal, Men in the Sun, p.054.

31 For a discussion of the Sublime, Vide: Immanuel Kant, *Critique of Judgment, trans.* Werner S. Pluhar, Hackett Pub. Co., Indianapolis, 1987, p. 25. Philip Shaw, *The* Sublime, Routledge, New York, 2006, 115–117.

attempts to find refuge from their situation.[25] It may be that this can help explain Usama Said's works and the compassion they express both for the Arab Israelis displaced from their lands and the despondent Arab masses in the wake of the events of the Arab Spring that started in 2010. This distress finds expression in a series of works in which Said reverts to a purely figurative style. The works are violent and hard to stomach, dealing with the inferiority of the citizen facing the horrors of the regime (illus. 41, 42, 43, 44, 45).[26] The artistic language Said uses is strongly influenced by German Expressionism: drawing thick outlines; flattening the paint and consciously distorting the perspective. This form of expression has served artists like Ernst Ludwig Kirchner, and Karl Schmidt-Rotluff from Berlin's "Die Brücke" (The Bridge) group (1905-1913). By compressing their images into a uniangular composition, distorting the conception of space while stretching the figures and background in different directions, emphasizing the thick outlines and intense colors, the artists created a menacing sense of tension, suffocation, disquiet and nervousness to express the atmosphere of the individual's sense of alienation and loneliness in the large city and the sense of angst brought about by the eruption of World War I. It is important to note that this influence is not by chance, and it appears that chose it consciously, since this artistic language is quite a faithful reflection of the full range and complement of the feelings of alienation and estrangement that accompany him in the land of his birth and, obviously too, as an alien resident in Germany, the country he chose to live in as an adult and raise a family. Kirchner's work "Self-portrait as a Soldier" (1915),[27] is worthy of special mention with regard to Said's series of works on the topic of the Arab Spring. The artist depicts himself there as a soldier waving the blood-flowing stump of his right hand. This image represents the artist's worst fear - the loss of his ability to create, due to the war. A nude female figure appears in the background, her arms hanging down at her sides, like an anxiety-stricken model standing in a "non-artistic" pose. "The Night,"[28] a work in oil on canvas by Max Beckmann - engraver, sculptor and German Expressionist poet - is another possible source of inspiration. There, all the dimensions of violence, evil, domination and cruelty seem to have found a focus, by means of the sharp angular line, the compacted composition and the suffocating concept of space. Another reference to the history of art can be found in Said's works that focus on images of ripped bodily parts (illus. 46, 47, 48, 49, 50, 51), which immediately call to memory the series of sketches titled "The Horrors of War" (1810-1815) by Francisco José de Goya,

25 Kanafani, *Men in the Sun*, Vide note 22.

26 Khader Washakh's exhibition "The Arab Spring," shown recently at the Umm El Fahem Art Gallery, curator: Haim Maor, December 2012, should be mentioned in this context.

27 Ernst Ludwig Kirchner, "Self-portrait as a Soldier," oil on canvas, 1915, from the collection of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, Charles F. Olney Fund. Vide: Jill Lloyd and Magdalena M. Moeller (eds.), *Ernst Ludwig Kirchner: the Dresden and Berlin Years,* Royal Academy of Arts, London, 2003, Pl. 159.

28 Max Beckmann, "The Night," 1918-19, in the collection of the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf. Vide: Donald E. Gordon, *Expressionism Art and Idea*, Yale University Press, New Haven and London, 1987. Pl. 9, pp. 59-60.

brush strokes in shades of red-bordeaux that erupt and seem to be whistling with fury, as slivers of gold shoot out from them. This work calls to mind to some small degree, the drip painting technique of American Action Painter Jackson Pollock, another one of Said's sources of inspiration. Pollock's works seem to force the viewer to sink into the layers of paint and piles of lines and into a state of meditative observation that becomes a deep emotional experience, especially in works like "Cathedral" (1947). However, beyond the visual aspect, Pollock and Said meet in the tempest of emotions that characterized Pollock's artistic activity and lies at the heart of Said's work. Here, it is a sharp, stinging expression of the shock and awe Said feels in the face of human suffering, which is beyond man's comprehension. The philosopher Edmund Burke defined awe as a situation in which the soul is in a state of terror that paralyzes and delays its movement.[23] It appears that the abstract imagery in Said's work is an expression of delayed awe or an experience of the sublime, and only by means of abstraction can the inability of man to capture the sublime, the infinite and that which transcends his intelligence, be represented. By its very subject matter, the aforementioned composition, boundless and dramatic, invites the viewer to examine it in a manner that is pensive and deep and that revolves around the limitless distress and suffering in the Arab world. The work is seen from a dual perspective - on the national level, on the one hand, where the colors are a generalized symbol for blood and suffering and on the spiritual level on the other, with the composition and the abstraction elevating symbolism to infinite dimensions in time and space. Thus, a unique confluence is created in Said's works, of the social and critical dimension characteristic of Israeli art in general and Palestinian art in particular, and the universal-transcendental dimension, especially as it relates to the significance of time and its worth in daily life.

The breaking of boundaries, the sense of terror in the face of the infinite and the loss of time in the life of the displaced person expelled from his land and oppressed by the ruling government, are all the same, as Amal Jamal has phrased it: "Delaying time, or depleting it of value and content, disenfranchises those being ruled, from one of the characteristics of their humaneness, and harms their lives - so believe those that rule them, and often they themselves."[24]

Thus, "Men in the Sun" a story by Ghassan Kanafani, binds the suffering of the Palestinian refugees - their fragility and the extreme instability of their lives - with the culture of bribery and corruption among the Arab clerks the book's protagonists are forced to cope with in their tragic

23 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton, London, 1958, p. 53.

24 Amal Jamal, "The Struggle for Time and the Power of Temporariness: Jews and Palestinians in the Labyrinth of History", in: *Men in the Sun* (exhibition catalogue), curators: Tal Ben Zvi and Hanna Farah, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, 2009. p. 46 (Hebrew).

Spring Time: Eternal Spring

> ***Abu Khizran drove his huge car for six hours straight, on that delusory land, which appears white and firm because of the thin layer salt that solidified on it.***[22]

A canvas surface covered with layer on layer of heavy murky light-colored paint, characterizes "The City of Salt," (illus. 36). Layers of salt, defined by a charred, broken outline over which a grey snippet of sky, charred as well, appear to blanket a hallucinatory city. "The City of Salt" is a series of works in which Said expressed his feelings about the recent events taking place in the Arab world known collectively as the "Arab Spring." The salt serves as "El-Fasd," symbolizing a cloak, so to speak, covering something with a broken and rotten interior with an apparently beautiful exterior. The cover of salt for Said is an image representing the corruption and deceptive rule in Arab countries that led to uprisings and unprecedented violence starting in December 2010.

Vertical bright red splotches fill the canvas in another, very expressive work, also titled "City of Salt" (illus. 37). The blots resemble clods of earth flowing with blood, with many salt crystals interspersed among them. A blurry, though three-dimensional image of multiple faces can be seen through the splotches, breaking through from behind the salt crystals. It is as though the bleeding faces are asking for the scorched mantle of salt to be removed, which appears to be an endlessly difficult and Sisyphean endeavor.

The salt covering is replaced by rust in the work titled "The City of Rust" (illus. 38). Rust is another material Said employs as a metaphor for the oppression that can be said to have coagulated above the city and is digesting it. Rust is replaced by gold, a more precious metal, in "Time of Gold (The Arab Spring)" (illus. 39), an oil paint canvas. Said sees the leaders of the Arab countries, the kings and princes, as though covered in gold dresses while their subjects live in dirt and mire. In the recent uprisings, the nations started to rip off the golden dresses and the deceptive gleaming covering. This blood-filled act of tearing finds expression in a large-scale work simply named "Arab Spring" (illus. 40, an abstract work painted with intense, horizontal

22 Ghassan Kanafani, *Men in the Sun*. trans. Daniela Brafman and Yani Dimianus, Mifras, Jerusalem, 1978, p. 51 (Hebrew). In this context, mention needs to be made of the exhibition *Men in the Sun* (curators: Tal Ben Zvi and Hanna Farah), Herzliya Museum of Contemporary Art, June-September 2009, which chose the refugee and displacement experience in the wake of the 1948 "nakhba," as its focus. Vide: Tal Ben Zvi and Hanna Farah (editors), *Men in the Sun* (exhibition catalogue), Herzliya Museum of Contemporary Art, 2009.

A similar composition with a vertical orientation as well can be seen in the work "Refugees" by Nasreen Abu Bakr, which was shown recently as part of *The One Who is Present*, is Absent, an exhibition at the Umm El Fahem Gallery.[20] The difference is that the vertical images in Said's work are inexplicable human shapes, their identity seemingly erased, making them present-absent. Deportation, exile, alienation, displacement and expatriation are terms that appear to be taken from the Jewish world of ideas, creating a unique sense of identification between the alleged stranger, the Arab, living on his land in the midst of a Jewish majority. In this context, an interesting similarity is evident to the artist Anselm Kiefer, another primary source of influence for Said from his studies in Germany. The endless rows of ash mounds and the destroyed land in Kiefer's huge-scale abstract landscapes are a reflection of the loneliness and suffering associated with the history of the Jewish people.21 This proximity transforms Said's work "The Effacement " (illus. 35), where drippings of paint leak down a light background as though screaming remnants of a violent catastrophe, into a highly charged work. Layers of light paint serve Said as an image for a different text of human suffering.

20 Salim Abu Jebal (curator), "On the exhibition *The One Who is Present is Absent"*, Nasreen Abu Bakr (exhibition catalogue), The Umm El Fahem Art Gallery, December 2012. Photo of the work "Refugees" on p. 20.

21 Vide the discussion on the charred landscapes in Kiefer's works in: Avraham Shapira, "Flowers of Ash, Feeling of Guilt and Seeds of Hope", in: *Shevirat Ha-Kelim (Breaking of the Vessels*) (exhibition catalogue), curator: Mordechai Omer, Tel Aviv Museum of Art, 2011, pp. 11-18

opposite the other highlights and reinforces its separation and alienation.[16] This is what Mahmoud Darwish writes about alienation and otherness:

> ***I don't know the stranger and not his misdeeds…***
> ***I saw a funeral and I followed the casket,***
> ***Like the others, with bent head as a sign of honor.***
> ***I saw no reason to ask: who is this stranger?***
> ***Where did he live and how did he die? [The causes of death were many, including the pain of life).***[17]

The feeling of alienation will find dramatic expression in Said's works. One large canvas, entitled "The Stranger" (see illus. 31), painted in acrylic with jift, depicts a dark image - perhaps an immense wave, or a bird of prey spreading its enormous wings - rising up and threatening to swallow a thin, fragile figure illuminated from behind by an image that bears some resemblance to a white halo. This work recalls the painting "The Monk by the Sea" (1809) by German artist Caspar David Friedrich, where the monk symbolizes the loneliness of an individual in the universe. In Friedrich's painting the monk stands and gazes beyond the sea, turning to as though in acceptance and acquiescence; Said's stranger, by way of comparison, turns his back, helpless, and flees from the gigantic image moving towards him and threatening to devour him. This image parallels the feelings of loneliness, alienation and separateness described by Edward Said in his autobiography Out of Place.18 In "The Stranger 2" (illus. 32), the human image has disappeared, and nothing remains but a large black blot on a greyish background into which the stranger might have been totally swallowed up. The violent dimension is present all the more forcefully now, and as Gideon Ofrat has written: "The basis for violence is present in every denial of otherness in look and speech, in every coercion towards unified abstraction on the face of things, in every attempt to put into words what is hidden and distant - infinitely distant. The basis for violence in every tendency to transform the absence of the Other, to presence".[19] The stranger returns in Said's large-scale work "Shahad Ala Mokho" ("Witness to Erasure" - illus. 33). The faces, created of white blots floating on a red-bordeaux background on which black blots are strewn, melting into it also, in the same way the stranger exists yet doesn't exist, and begins little by little to be effaced in the place where he lives. "Refugees" (illus. 34) is an abstract image of vertical splotches dripping onto an endless red sea, which reflects the sense of expatriation and alienation.

16 Vide: Gideon Ofrat, *L'autre Derrida*, HaKibbutz Hameuchad, Tel Aviv, 2008, p. 176 (Hebrew).

17 Darwish, *Like the Almond Blossom or Farther.* From: "I Do Not Know the Strange Man, p. 40.

18 Edward Said, *Out of Place: A Memoir.*

19 Ofrat, L'autre Derrida, pp. 176-177.

with their frank, direct gaze, appear to have been translated into real life in Amar Younis' boldly expressive photographs of the elders of Wadi Ara, exhibited recently as part of ***The Shadows of Time*** exhibition. (Umm El Fahem Gallery, December 2012).[10]

What is contained in these faces, which return the look of the viewer and even gaze into his or her eyes? According to the philosopher Emmanuel Levinas, the face is like the opening of a window, upon which the Other appears as though it were two-dimensional.[11]

Levinas stresses that the face is the most naked bodily organ, devoid of both garment and covering, and this is what makes it the embodiment of vulnerability and fragility: "I am unable to avoid the Other's face; it is naked and helpless. The nakedness of an abandoned person shines through the cracks on his or her image's face or wrinkled skin.[12] These words take on special meaning within the context of the images of wrinkled faces in Said's paintings, which arouse the feelings of whoever looks at them. Ze'ev Levy's comments on Levinas' theory intensify these emotions: The Other's face reveals his fragility, his vulnerability, which is why it urges us to respect this fragility and not behave toward it with violence…. The encounter with the face of the Other is not a matter of cognitive or conceptual import, but of moralistic significance.[13] The face is the landscape of the Other's revelation, as Levinas says, and the landscape becomes the most direct indication of both the otherness and presence on the landscape of that person's life.[14] In being the Other's first presence, the face calls out for a response by whoever is looking at it, arousing the spectator's feelings and obliging him.[15] The series of ***Galilee Stones*** and the ***Faces*** series are, in fact, a development and exposition of the landscape motif in Said's artistic creations, which confront the viewer as he stands face-to-face, in more ways than one, with indicants of the land and of otherness. Thus, the Other living in us becomes a stranger and the stance face to face

10 Vide: Guy Raz (curator), *The Shadows of Time - a Photographic Documentation of the Elders of Wadi Ara 2007-2012* (exhibition catalogue), editors: Mustapha Kabha and Guy Raz, photographers: Shai Aloni; Amar Younis; Waidjan and Khaled Fa'our, The Umm El Fahem Art Gallery, December 2012. Amar Younis' photographs of faces, pp. 116-125.

11 Hagai Knaan, *Interior-talk: Seeing Differently in the Footsteps of Emanuel Levinas,* Kibbutz Ha'Meuchad, Tel Aviv, 2008, pp. 68-69 (Hebrew).

12 Emanuel Levinas, *God and Philosophy*, trans Daniel Epstein and Amit Asis, Resling, Tel-Aviv, 2004, p. 70. Emanuel Levinas, *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo,* trans. Ephraim Meir, Magnes, Jerusalem, 1995, pp. 67-69 (Hebrew).

13 Ze'ev Levy, *The Other and Otherness - Studies in the Philosophy of Emanuel Levinas,* Magnes, Jerusalem, 1997, pp. 88-89, 105.

14 Knaan, Interior-talk, p. 67.

15 Levinas, Ethics and Infinity, p. 73.

white and are tilted diagonally (illus. 15). The diagonal composition becomes clearer in a different series, where the colors sometimes tilt in the direction of ocher-brown and even red, like the color of earth, and the image of the stones/wall turns into a steep incline that may be interpreted metaphorically (illus. 16' 17' 18' 19).

The Galilee stones as elements of a scattered composition in grey tones (illus. 20, 21). This form of expression calls the Simultaneous Cubism period (1911-1912) into mind, when it was impossible to make out any figurative objects, since they blended in totally with the background to create a sense of chaos.

The Galilee stones as a totally abstract image. The images of the stones in these works have lost their realistic appearance. The grey hues dissolve in one of them (illus. 22); reddish, somewhat yellow shades are under them, and a bold, extremely dramatic blot appears on the side - an expressive image conveying the sense of dissolution and tragic loss. In yet another (illus. 23), the abstract image dissolves into shades of red, like blood that spouts from the land.

> ***In autumn, the bounty of colors pleases me, there is no throne for the humble gold on the trees' humble leaves, like equality in the thirst for love.*** [8]
>
> Screaming colors characterize the abstract composition titled "The Face of the Earth" (illus. 24). The hurling of bold colors in shades of yellow and red create a tempestuous look reminiscent of the colors of fall. The face of the earth is seen as agitated and furious, transmuting into the faces of humans in another one of Said's series, "The Face Series" (illus. 25, 26, 27, 28, 29, 30). The facial images Said creates fill large-scale canvases that empower their presence, as they protest at the same time, so to speak, against being ignored.

This presence may be compared to the face image in "Faces," the 2003 installation by Taysir Barakat, which was exhibited in "Five Stories"(Umm El Fahem, 2006).[9] However, while Barakat's faces are anonymous, locked up within restrictive buildings, those of Said are more realistic: serious expressions; wrinkles ploughed into them like lumps of earth. These wrinkles/clods, applied by flickering strokes of his brush, appear to be melting, a dynamic that creates them and rips them apart simultaneously. The faces may appear ripped to shreds, but they exist and have a presence, as they return the stare of those looking at them. The furrow-lined faces in Said's paintings,

8 Darwish, *Like the Almond Blossoms or Farther.* From: "I Love the Fall, & the Shadow of Significances", p. 34.

9 Vide: Hanna Farah and Khaled Khourani (curators), *Five Stories (exhibition catalogue),* The Umm El Fahem Art Gallery, 2006, Photo of the work "Faces"on p. 42.

freedom and liberty that is the result of man's blending with nature. They drew images of nude men and women stretched out in total enjoyment in the lap of nature, and communal life influenced them to develop a style of painting characterized by free-flowing lines, as though scribbled with negligence, though still featuring a sharp angular character, and splotchy, spontaneous coloration.6 This particular influence on Said is connected to the entirety of impressions German Expressionism has on his works. Nevertheless, while the return to Primitivism in the works of the German artists had been meant to express the harmony of man's living with nature and the free and pleasurable ambience this harmony generates, it expresses the separation of man from his land and the torment and pain that results from this rift. The colors, the emphatic outlines and the compressed composition in Said's paintings are artistic means that are a reflection of a strong flurry of feelings that seem to be bursting from the old farmer's tortured soul and which influence the landscape. The flowering trees Said's grandfather planted in the olive grove and the other fruit trees near Carmiel, trees he watered and nurtured for so many years as though they were his sons, were uprooted in the 1970s, part of the land in the Galilee that was expropriated by the Israeli government. When he tried to picking the fruit, he was arrested and charged with robbery. The uprooting of trees was the continuation of the personal tragedy of Said's grandfather, who smuggled three of his six children to Syria when the State of Israel was founded, in the thought of protecting them. They became refugees in Syria and he never was fortunate enough to see them again. This sense of heavy guilt, which his wife - their mother - never let him forget, weighed down on him, and he lived a life filled with sorrow until he died in 1992, at the age of about 100. Usama's father was one of the children that had remained in the village, and his grandmother, who raised him, never ceased crying over her lost sons. This harsh atmosphere is what stands at the heart of Usama Said's Expressionistic spring imagery. In "The Felled Trees" (illus. 14) the abstract image of the flowering foliage and the colorful blooms are totally absent, replaced by figurative images of black trunks scattered about like abandoned tombstones, standing straight and extending their truncated branches, as though screaming a human scream.7 The land in the Galilee is compared to tombstones in a series of works headlined "Stones in the Galilee." These works are in oil, on canvas, with added "jift" - olive pit waste mixed with glue, which Said smears on canvases. The fruit of the earth serves as raw material in this way, to depict itself.

A number of expressive forms are evident in the series:

The Galilee stones as a wall of sorts that takes up the entire canvas. The stones are gleaming in

6 Vide: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage, New York, 1967.

7 Tal Ben Zvi compares the stumps to human figures that seem as though they are advancing all in a group, towards the horizon. Vide: Tal Ben Zvi, *Men in the Sun* (exhibition catalogue), curators: Tal Ben Zvi; Hanna Farah, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, 2009, p. 67 (Hebtew).

poses the question: what is the significance of spring in the Galilee, or perhaps the winter spring, in Usama Said's works, and why does it deserve to be painted in such bold, raging colors, as though it were a burst of emotion created by the flick of his brush? 4

If a rose withers, spring will not feel the need to weep over it.[5]

The almond tree landscape in "The Olive Trees" (illus. 10), an oil painting saturated with viscous layers in reddish and ocher shades, is lighthearted and spring-like no longer. Rather, this abstract landscape is heavy and dense exuding a gloomy expression. In fact, Said's works are characterized by the duality between the desire to depict innocence and blossoming and his duty to give expression to the tragic and gloomy dimension that is inseparable from his life. Thus, the image of a mother holding an infant in her arms as she leans on a tree in "Mother & Son" (illus. 11), is in the heart of a blossoming grove. She seems to be dreaming, and the environment around her exudes a pastoral atmosphere. Innocence and simplicity, and an ambience of detachment and loneliness that finds expression in an artistic language that is rigid to some degree, are combined: the thick outlines; the clarity of the shapes, and the flat paint. This ambience hints at what is to transpire, so to speak. Another dreaming image is presented in "The Farmer's Dream" (illus. 12), painted in oils on a black-white-grey canvas, with ash added. Said is accustomed to using leftover ash from baking pitas, in his works, and often pieces of leftover nails are added, as blatant evidence of the experience of detachment and displacement. The work depicts a farmer wearing a gleaming white shirt, spread out on the ground, against the black shady background surrounding him. The shirt's whiteness recalls the way the Spanish painter Francisco Goya sanctified the memory of the rebel executed in a clean white shirt, in his painting "The Third of May 1808."

Two birds, symbolizing a dream that due to circumstances has turned tragic, are juxtaposed against the darkness, alongside the farmer. The farmer, dressed in white once again, appears in "The Old Farmer & the Felled Tree" (illus. 13), where he is shown leaning on the tree stump and holding onto it tightly. A dense forest - a compressed composition executed in expressive color - surrounds him. This artistic language clearly shows German influence, reminiscent of the stage when the Expressionist artists - and Ernst Ludwig Kirchner and Erich Keckel in particular - discovered primitive art and were extremely influenced by it. The impression left by primitive art on these artists, found expression in the connection between man and nature. They emphasized the primordial and primeval nature of this connection by rejecting an urban lifestyle and returning to a life of

4 Most of the works are from 2011-2012. Some of the works have been shown in the exhibit *Spreading His Shadow from Far Away*, curators: Tal Ben Zvi; Yaniv Shapiro, Kibbutz Gallery, September-October 2008.

5 Darwish, *Like the Almond Blossoms, or Farther.* From: "There is a Wedding", p.25.

is executed in a totally abstract way (illus. 4, 5). The works are based on boldly expressive random brushstrokes that have been hurled with intensity onto the canvas, and no figurative images are discernible in them. The spring flowers become pink, red and pale blue smudges at times - almost decorative - on a bed of smudges and drippings in yellow and green, as seen in another spring in the Galilee work (illus. 6); sometimes they are transformed into flames, flashes of light or some type of pyrotechnics, through shades of green sprayed assertively on the canvas (illus. 7). Said paints spring, a seemingly innocent theme, with raging and emotional intensity. The blotches of yellow paint seem to explode, as though they were petals, stamens, leaves and blinding sunlight mixed all together and blended as though wine-bludgeoned while in a state of sensual inebriety, or perhaps during a burst of emotions - winter emotions. This style brings to mind certain German Expressionist artists that were active during the beginning and mid-20th century. This is not surprising; since Said received his artistic training in Germany, where he lived for about 20 years. While studying and acclimating himself to the German cultural world, he appended many influences emanating from the various branches of Expressionism, to his works of art. Artists associated with the CoBrA movement (1948-1952), made a particular impression on him, especially the Dutch artist Karel Appel and the Danish artist Asger Jorn, Said attests. The influence of the German artist Gerhard Richter, is also worthy of noted, as evidenced in Said's large-scale abstract compositions and the bold, screaming multi-layered colors that are applied, rife with emotional significances, as will be presented below.2

He even transforms the purple almond blossom landscape decorating the hills on the road to Safed, which he has described to me as "breathtaking," into abstract images on his canvas. These landscape images are also rich with an abundance of layers and hues, as though the only way to translate his impression of them is via an abstract composition of color and blots (illus. 8, 9). A line of poetry by the poet Mahmoud Darwish best expresses this feeling:

No flower compendium will be my salvation in describing the almond blossom, and no dictionary will fulfill my wish.[3]

Said's brush paints images of almond trees as a way of expressing a feeling or sensual experience, an objective correlative to a fading memory, an object of longing and yearning. This Expressionistic style testifies to the Galilee spring's having been a life-altering experience for Usama Said.

This subjective blooming of spring is the topic that stands at the heart of this exhibition, which

2 Richter was considered an artist that dealt with all types of abstraction. Vide: Mark Godfrey, Dorothee Brill and Camille Morineau, *Gerhard Richter: Panorama*, Mark Godfrey and Nicholas Serota (eds.), New York: D.A.P., Distributed Art Publishers, 2011, p.12, pp. 123-136.

3 Darwish, *Like the Almond Blossoms or Farther.* From: "In Describing the Almond Blossom", p. 30.

The Blooming of Spring

Nava Sevilla Sadeh

And as to spring, it is, in fact, what wine-bludgeoned poets write

If they can hoist hurried time with a word-reel … and return to sobriety healthy and sound.[1]

Spring's Other Faces

A hill budding with a plethora of yellow spring flowers was transformed into a shining and abstract splotched image on canvas by the artist Usama Said, in his work "spring" (illus. 1). The blooming of spring in the Galilee, the reflections of light and the beauty of nature, were sources of inspiration for Said (1957), who was born and still lives in the village of Nahaf in the Western Galilee. An examination of the works comprising his Galilee Spring series brings artistic associations from the close of the 19th century and the Modernism of the start of the 20th century into mind. At first glance, one of these works, titled "Spring in the Galilee," makes reference to the reflections of light in Claude Monet's "Water Lilies" series (illus. 2). Could it be that Said wanted to deal with the same perceptual problems that stood at the heart of the Impressionists' works of art? While Monet's splashes of paint where designed to serve as an image of a continuum of reflections of light that are a visual expression in themselves of the principal of continuity and to express peace and serenity, Said's paint work is bold and screaming: an amorphous yellow blotch rises and floats against a dark background created of bold, random brushstrokes in shades of green, while red squirts of paint drip as though randomly on the canvas. There can be no doubt that this is not the most likeable image of spring flowers, but a fierce expressive image of feelings that explicate spring's significance. In fact, Said's creations express some sort of time continuum - different and subjective. In a different painting, also named "Spring in the Galilee," (illus. 3) a figurative image of a tree is discernible, its slightly quivering branches, like hands outstretched in prayer supplication, from behind vague splotches of paint. This work refers to the artist Piet Mondrian's painting "The Red Tree" (1909-1910), to some small degree, one of the first stages on this artist's journey to abstraction. Indeed, the blooming of spring in Said's series on the subject of spring in the Galilee

1 Mahmoud, Darwish, *Like the Almond Blossoms or Farther*. Trans. Ofra Banjo and Shmuel Regulant, Pitom Tel-Aviv, 2008. From: "And as to Spring", P. 35 (Hebrew).

Illus. 46: Here it is, the male body, planting its four corners into his land - despite the blood, despite the destruction. Will he sink beyond the abyss, or perhaps this body will remain as the first document - the birth certificate - by being a part of the land, a body planting its legs to remain involved in it forever more.

Originally there was the body

The body became a land

And originally the land became love - and love became the land

The Beginning of Closure

The artist Usama Said uses color and form in his collection of paintings, to transmit images and expressions of conscience and gateways to declining memory. He loads his works with intention and imagination, in order to address the heart's hidden depths. He writes the story of a people for us, one different from all the others, with a coerced history whose form is sketched by the brush over and over again, to recreate the moment of primordial creation, along with other tempestuous moments.

When the rules of the game had changed and the moment of loss had begun, the artist grabbed hold of his collections of words and flung them behind the back of primeval time, to begin to work with new laws that create unlimited spaces for art, unfettered by either language or place. This is the new language of creativity, which begins with nothingness, the same strange memory of some strange emigration that trespasses on humanity, to formulate the creative soul once again.

The artist, on rare occasions, sketches a form in textured color bearing the endearments of morning and the twitter of birds. He calls this "The Blooming of Spring," to add to the strangeness of names - who of us does not love the spring; who does not gaze with longing towards a dream, and a meeting he had there with a beloved? It is no secret; we live in the land of eternal spring. This is the serious equation with which we cope when we look at Usama Said's works of art, in order to bring us back to reality from the painting. Many questions arise as we look,

I’ve erased the form of my face
So as not to look at myself
In the mirror that tests the beats of the eyes
After all, mirrors are polished to erase the lines

I came just now without asking permission
Expanses of speech
Distress
And expanses of passion
Dirt-caked, growing and stretching out
On the backs of happenstance horses
That have silenced the gateways of quiet

And my silence.

****

But it is not just against the pilfering of children's games that we stand nowadays, but against destructive apparatuses, the scope of which our grandfathers and fathers never pointed out to us when they were deported and uprooted. They didn't leave by choice in order to wander around refugee camps. The untold history residing in Palestinian memory is formulated here anew, in Palestinian contemporary visual arts, whether of the 1948 nakhba or daily events, the uprooting of olive trees, or the sea blockade on Gaza.

This is the homeland, this is the victim. We are the victim. Is the victim ever asked why he was slain, in order to justify his standing opposite the son of arrogance!

This is the artist, a son of the Galilee, who brings his renewed artistic experience to a place far from the ruling hegemony, the hegemony of words, the hegemony of sovereignty. The paintings he has us prepared for us are in themselves pictures of return - of a return to memory and to an artistic imagination that is creating a new program today. Perhaps these are not imaginary, false illusions, but the truth and reality of the artist's intuition, in his difficult day-to-day feelings. These are the longings that give us no respite, so that we use them to write a story or song. These visual arts stand as a new articulation of a new call, sui generis, brilliant in technique, diverse in its influences, that sketches new paths to unlimited creative spaces in the narrow field in which we experience the regular and the mundane.

Alienation has Names that we Number

Alienation has names that we number
The sea's greyness drowns me
In the sixth heaven
And I anticipate
Impossi ble
Impossible to sink into narrow words

Evening gathers up tiredness
Not castigation
The distance mauls expanses of passion
And the complaint has yet to reach yearning
The end of fatigue
Some alienation

I came from there just now
For a brief moment or less

Illus. 46: Here it is, the male body, planting its four corners into his land - despite the blood, despite the destruction. Will he sink beyond the abyss, or perhaps this body will remain as the first document - the birth certificate - by being a part of the land, a body planting its legs to remain involved in it forever.

Originally there was the body
The body became a land
And originally the land became love - and love became the land

The Beginning of Closure

The artist Usama Said uses color and form in his collection of paintings, to transmit images and expressions of conscience and gateways to declining memory. He loads his works with intention and imagination, in order to address the heart's hidden depths. He writes the story of a people for us, one different from all the others, with a coerced history whose form is sketched by the brush over and over again, to recreate the moment of primordial creation, along with other tempestuous moments.

When the rules of the game had changed and the moment of loss had begun, the artist grabbed hold of his collections of words and flung them behind the back of primeval time, to begin to work with new laws that create unlimited spaces for art, unfettered by either language or place. This is the new language of creativity, which begins with nothingness, the same strange memory of some strange emigration that trespasses on humanity, to formulate the creative soul once again.

The artist, on rare occasions, sketches a form in textured color bearing the endearments of morning and the twitter of birds. He calls this "The Blooming of Spring," to add to the strangeness of names - who of us does not love the spring; who does not gaze with longing towards a dream, and a meeting he had there with a beloved? It is no secret; we live in the land of eternal spring. This is the serious equation with which we cope when we look at Usama Said's works of art, in order to bring us back to reality from the painting. Many questions arise as we look, burrowing into our memories and our day-to-day life here and now. We might see spring in all its blossom, hidden from view in the daily greyness of transient thoughts, until its place is taken by a present whose future is unknown. Did the spring flower die before budding? Is nothing left for us except for paint on canvas to leave its stamp on the memory of emigration and deportation, after a story of spring appeared for a moment, where children played their primordial games, hiding behind the houses and tree trunks? However, the game was stolen and crying and keening remained. The colors have become soldiers, and tools of destruction and exile.

Song of Violation

One evening
They will come to you
Wearing their ancient helmets
One evening
They will get with the fervor of life
To chop your tied-up body
Opposite a Trojan horse
And you won't be able to find shelter
In the face of their sleepy looks
That will creep into you
Like passion with a sleepy touch.
The remnants of spirit remain, until the time....

You will tremble down on yourself a dry palm-tree trunk
Bringing down on yourself
Dreams you never have dreamed.
The promiscuity of the journey,
Migration to the land of the Nile
After the Tatars had conquered Babylon
They send tens and tens of thousands,
Ragged of wandering,
To offer a smidgen of food for the journey.
You will scatter all their papers
Writing the first in letters of
The alphabet
That have been erased since the time the deluge began.

Illus. 44-45; 47-51: When the victim suddenly becomes a sacrifice of distorted marks, I fling down my pen and run from the words, trying to hide and to distance myself, since the daily vision is too immense to be transmitted in words.

On that same table, where the hangman stands and looks at his victim without any feeling of contempt for his crime, not even the slightest, this victim, sometimes hanged and sometimes organ rent - and the knife has been placed by the side, to alleviate any suspicion the criminal and the witnesses may have - becomes the body of the Messiah wrapped in the purest of shrouds, to create mankind's new birth, free of sins or tribulations!

of unity and inspiration. The face's contours disappear slowly, only to reappear and to look at the very root of our existentialism, before creation, prior to the wailing.

The color is formed at the pinnacle of its pleasure, to fill the expanses with the storm of existence, before the wind desecrates the sanctity of the pain. The eyes remain frozen, rejuvenated, gazing, looking beyond the horizon, to transmute the loved one back to his primal creation. Does this color come from the viscosity of instinct made of dry mortar, like fired clay, or is it a tongue of fire?[2]

As a result of a correct, deceptive error the glance maintains control over the looks going out to beyond the cloudy horizon, until the witness arrives to erase the face's features and those of the place - and the visage of the time of feelings of loneliness.

Illus. 31: A black-colored storm. He sketches collapses for us, which burst forth like rocky cliffs within waterfalls of tension, falling with pleasure.

Illus. 33: After falling, he starts to tell his tale once again, employing red lines and remaining as an act of vengeance against the land of existence and life, so that a smattering of blue stays on the throat - the only witness to the remains of the sea that we had, which remains.

Illus. 41-44: The colors become pictures that bear witness to this period, this situation, where the victim hides his head under the bodies of hangmen with their truncheons, dressed in coarse shoes. This event gives birth to the body, the story of a people returning time after time in an attempt to break its hangmen's spells, struggle free from the chains of place and time in a land in search of its new chronicle, in order to create traces of history for them. This is the body bent under its hangman in order to deepen its roots in the land, like Antaeus before the coming of Hercules, whom the hero uprooted from the earth, the source of his strength, so the myth says. This is the Palestinian striking roots deep into his chronicle, with his hands, feet, memory, and the flakes of the land he still possesses, to confirm life each morning at daybreak.

And in each new picture and painting, color returns to tell the story again and again, untiringly, to continue to bring the spirit in the Palestinian body to life by confiscating the truth of the hangman's story and by expounding its own to the public at large, before the original tale of the land, the olive tree, the house, the grandfather, the jug, the sea and the spring is lost, before conscience is lost.

2 Loc. cit. sura 55, verses 14-15.

the breadth of the place. Set aside on the wandering of a dream, in order to fall asleep after sipping grief from the pitcher of hope - is this the place, or the body? For what purpose this expectation and dream? And the space - as wide as an entire jug - imprisons the dreams of the devil after he has been flung to the bedrock of a bottomless sea. Like sorrows, like dreams, they are endless, and the black with its huge swells collides with the twists of the body to define the space's limits, the boundaries of the dream.

Illus. 13: And the dream's boundaries are left as remnants of the trunk of an olive tree - planted by a grandfather at the side of the road in the land of grandfathers, before the memory has been removed - to serve at its foot as a slumber cushion and be perceived in his daydreams, as an eternal witness, in the rock mold that has crumbled towards the entanglements of color and return.

This is remembrance, motherland, memories of a grandfather, the recollection of color left over to tell the tale, untiringly and without growing weak, for the thousandth time.

Illus. 14: And the skies cover up with the greyness of sorrow and moans. The sick individual chops down nature in spring, to transform it into black charcoal in advance of the loss. Is this a chance conflagration, or memory being torched?

Illus. 15: The alienation of the material looks into the fragments of memory, to give praise to God, on layered surfaces, for the grey of creation and nature that is beyond coincidence. Those remnants of the camp come back to mind, the camp remains of Imru` al-Qais (the sixth-century Arab poet) as he wept over memories of Fatima beyond the distant horizon.

Illus. 16: The color spins reprobation in my direction. I do not recognize it. Maybe it's the admonition of the houses stacked up, to collapse into the rocks' greyness, where the colors burnish the rocks that very evening, before the departure or journey. Wandering and the afternoon hours; waiting for the loved one to return home. Blood drips for the thousandth time on the walls, pointed towards the snares of the Nakba.

Illus. 19: I get lost in the thickets of yellow, which is salvation. I do not know whether this is true salvation, or just that a flow of lines set down in random balance has resurrected their primal equation prior to collapse and fall.

Illus. 25-30: Except for the teasing color, the face is lightless, so that signs of identity will begin to appear on the face and the neck, accompanied, in the painful diaspora, by the sense of that far-off memory. Why are you gazing at me that way? I wonder. Why, man, do you look at my face? Like the writer discussing the complaints of his letter of colors with a prophet, in order to accustom himself to incarnation and immortality, I wonder in dread, returning to and then leaving the memory

Illus. 6: And that pain disappears. He tells us a story of lines standing perpendicular, in blues, reds, greens, the remnant of a story of joy - o, what joy!

Illus. 7: He is more generous with the rain, in green. He bears the folly of childhood, where he disappeared behind his shroud-wrapped body like someone sketching the river on a twist of memory. The river is fishless and empty of water after the end of the first miracle of a Christian who never returned to try and walk on the sea. An exhibition of joy - color carries it with the grief of morning. I won't know - is it creation, or death?

Illus. 8-9: The color thickens after intermixing with ash and the wilted chamomile plant, in order to write down the lay of the road - layers of creation hidden behind the embrace, and the green remains hanging on a thicket of fear and unity. Will he get out? Will he shout his last shout before dying?

Illus. 10: The variety of the porosity intensifies too. The pores are a heart pounding with a particular love, original love. Divine. He grabs hold of a full handful of color, to hurl it beyond the horizon, so that some sort of face, some sort of body, some sort of roof, will be created, a melody imposing the burden of original sin on humanity.

Illus. 11: The lust of creation grows accustomed to the journey beyond the clouds' horizon. Absurdity overtakes parting's fog, to practice the rules of the game anew in each painting, and so that the artist can sketch his six-dimensional colors with the harmony of happy sorrow. Nothing is new except for the anger in appropriating the place at some particular time, some spring, some creation - the primordial birth of the seasons of thirst!

And while the mother, her daughter with her, observes us from among the tree trunks, the homeland's expanses remain naked of valleys. This daring man has restored vitality to a corpse, to rob pain from the space's remnants.

In its very silence, this is a symphony of colors. The artist murders the remains of a tempestuous storm, which waited to ambush a girl prior to the return of the hundreds that had confessed to the failure to hunt the artist's memory somewhere, during the Renaissance. There, then, he was pleased to welcome Giorgione from Venice, Italy, so that the Galilean would return and be satisfied by nothing more than to deposit memory on the hills, whose origins and grief stem from the Galilee.

Here, the space collects me into its bosom, enabling me to sketch a dot in local milk on mutilated breast. And what is this place? It is we, waiting for the kicks of the artist, who adheres to his original colors, to restore our spirit before being the final, ultimate pangs of death.

Illus. 12: Two birds sing in a dream of the male body wrapped in shrouds of duplicate colors and

Illus. 4: No affixed faces are evident in the painting, and no bodies, but a different temperament of life is born every spring between the victim's fingernails and the hangman every spring.

Illus. 5-7: Both victim and hangman are only an artist that uses bereaved colors at times and sometimes textures in silver and gold, to create channels for the tears of feeling and remembrance. I do not see the joy of childhood in these streams of color, but a chance ceremony that spins a tale of a stranger and his alienation here… there. The yellow will remain his forever on the mountainous lupin flowers, when spring gives way to blazing summery heat

Song of Longing

And we were birds
We were exposed to the seasons of thirst
And we migrated far and wide
We sketched our circles around
Our eyes
We became accustomed to the pain
We shortened the word for it by some letters
So we could write what pleases us
About love
And also about a sirocco - a heat wave - that terminates
In every moonrise.

We Grew Up
And we were birds
We are exposed - we never give in -
To our seasons of spring
However,
Our seasons have wandered afar
Towards what is seen
On the ground
…dust!

Illus. 8: He is overwhelmed by burdens - I am overwhelmed by the burdens behind the layers of heat and the blandness of admonishment. Here he creates the color, a tune bleeding on anonymous flowers nameless in our own land, after their names have been lost.

fleeing his son's look.

Illus. 51: The woman. The color is slaughtering her in public, right before dying, while children, at the same time, are playing their timeless game of creating joy and signs of life from the stones of the timeless sidewalk.

Illus. 46, 52: The first victim. An additional victim is stealing the yellow from the coma's sadness and pain. Or it may be a man standing with an erection pointed in the direction of the cloud's horizon.

Illus. 44-45: A body of masculine height stands on display in full glory, surprised and contemplative in the face of the slaughter. Who is being butchered? The Children of Israel's heifer, golden and gleaming in gold, or green that gathers the absence from the hills of fury. He asks Gods: "Are you the conscience or perhaps You are the criminal?" There is no response.

"He says that she is a heifer that was never humiliated in plowing the land or watering the crops; free from any blemish. They said: now you have brought the truth. They finally sacrificed her, after this lengthy reluctance."[2]

Illus. 52: "She is a yellow heifer, bright colored, pleases the beholders".[1] The criminal approaches, leaping hurling himself towards total erasure. Moreover, the face's visage, bereft of morning's smile, has been erased, as the wounds of the victims have healed in the face of the one approaching from afar, after doubt wandered in the foreign lands of color and battle. He is coming to mix olive waste in the taboun's ashes, and in so doing, distributing the thicket of pain with each twist of memory of his grandfather's house and the olive tree alongside the road.

The Beginning

Illus. 1: And our meeting in spring - this green, with the vitality of a bereaved paintbrush, captivates the painting's imagination, so that it interweaves its blue with the flakes of pain and unity wherever areas perfumed with skies are engraved in black, by means of which he can observe the reflections of spring waiting for the gleam of the moon on the surface of waters with their silken existence.

Illus. 2: I do not know whether it is the green hiding under light spilling over some form of supportive existence, or the yellow, welcoming the stranger coming to eat his last evening meal on the table of pleasure and liberation.

Illus. 3: The yellow circle expands, quoting fear and desire from the shadows' whiteness. This is the place.

1 Loc. cit. verse 69.

Is This the Body - Is This the Color?
Usama Said & the Deconstruction of Place

Dr. Housni Alkhateeb Shehada

Introduction

What follows is an attempt to create a literary text whose parameters draw inspiration from the works of the artist Usama Said. This is an unusual experiment, which breaks all the rules of the game. Writers usually are allocated room in a catalogue, for them to spell out the history of the visual artist or artists, trace the stages of their development and focus on significant landmarks in their artistic history. They are expected to write about important influences, to analyze the works from the point of view of both technique and content, to compare them with other works bearing a direct or indirect echo or influence in the formation of the artists' creative personality, and also to document the artists' activities in the field of the visual arts by looking at their creative activities from the perspective of the artistic schools to which they belong - whether as a result of artistic training somewhere in the world, or as part of a certain change at one time or another that turned them in this direction.[1]

Here, however, the literary text is a new framework by means of which to relate, and it is based on a reading of the visual texts in such a way that the latter are transformed into a text that is an equal or separate axis paralleling the former as it is showcased partially in the catalogue pages. After all, the primal existence of a work of visual art is in three-dimensional reality: color; material; feeling.

The Outset of the Beginning

Illus. 54-56: Black plays its usual role in the ceremony, coercing space. The rabbit is playing the game of life, scampering to flee from no-place in order to continue to grasp onto the remnants of a lust for life.

In the trio of colors imbued with the scent of existence, the artist Usama Said attempts to sketch the outlines of destruction by means of the rabbit's attempt to escape into infinity. This courageous man has gained control over the depths of his heart in order to stimulate the melody of either creation or cessation - and the victim's cup fills with the pleas of blue evening in the verdancy of the grass.

Illus. 49-50: Red, which identifies the penetration into the heart of the anger, transforming the victim into a body cast aside on the edge of an abyss. The butcher comes with his cleaver, before cutting the veins and hanging the dreams on a meat hook. This holiday fills the blood red; victims fill up the space in the greyness of equality so that the prophet may hang his only son on the chasm's slope before Satan is stoned. The father runs behind a dream that is far from becoming fulfilled,

remember the blue skies, the brown, tilled fields and the blooming of spring, needless to add, with its carpet of multiple colors, which covered grandfather's land and instilled hope and love in us."

After Said had completed his high school studies, he parted ways with his grandparents and traveled to Germany for further education. A few years after he had moved away, he was told that the two people that had had such a great influence in shaping his personality and identity had died without his being able to be by their sides in their last moments and without the opportunity for him to mourn their deaths in a suitable way.

Usama Said made an effort to trace the steps of his lost uncles, Omar, Mahmoud and Mohammed, in Aleppo, and those of hordes of other refugees in Syria, Lebanon, Jordan and all over the world, and he would ask all the people he could find, to tell him their personal stories. Many layers are evident in his work, and the expression of personal feelings is but one of them. Using his art, he attempts to heal wounds that have been part of him for many years, deal with the subject of memory and forgetfulness, to let his personal and collective emotions and feelings gush forth and to lay them out for wide-ranging discussion. It was also his way of paying his grandparents back for the life they gave him. Grandfather Abdullah and Grandmother Fatma did not live long enough to see their first grandchild to be born after the Nakhba, return to the village with pride to instill a new spirit of hope in the mood of gloom that had enveloped them when they were alive.

"It was so natural for me to study Art. Nature, with all of its powerful energies, still reverberates in me. Art was - and for me it still is- the tool by means of which I am able to let the memories of my past gush forth, and this is how I relate my personal tale. My own story embodies the collective narrative of Grandfather Abdullah, Grandmother Fatma and their entire generation, the land, and the past that has been eradicated; the untold story and the people that left and will never return.

Usama Said's retrospective exhibition reflects the artist's creativity and his frequent peregrinations over a 30-year period. Like other Palestinian artists of his generation living in Israel, Said also appears to be coping with a deep crisis of identity. Molded in the course of his childhood with stories from the past and with an enormous love for home and the land, he took this legacy with him when he left for Germany, where he also started a family, before returning to Nahaf as a strengthened individual with the ability to express himself with clean-cut lucidity. He has followed this path ever since, and his works deal with the issues that have bothered him all his life: alienation; land and its expropriation; separation; identity.

Dr. Nava Sevilla Sadeh, curator of the exhibition, who became familiar with the Said's personal history, has chosen wisely in calling it "The Blooming of Spring" - a headline expressing the artist's great love for nature, along with the memories of the past and life's hardships, and with echoes and hints of the "Arab Spring."

Said Abu Shakra

Gallery Manager

Splotches of Colors as the Blooming of Spring

Usama Said, his family's eldest child, is a member of the first post-Nakhba generation. About 10 years prior to his birth the family experienced a tragedy that totally crushed it to bits. In Said's words:

"Rumors had spread of the execution of three men in the central square of Nahaf, where the family lived, by Hagana forces, and my grandfather, Abdullah, decided to smuggle his three eldest sons out of the village and to keep only his younger children at home. Grandfather feared that the elder boys would be murdered, but he instructed them to return once things quiet down and it would be clear how the winds were blowing. However, when the war finally ended, soldiers were posted along all of Israel's borders, and the connection with the mature sons was lost forever."

Grandfather Abdullah's fateful decision was of tragic consequences for the Said family. The three eldest sons, the source of the family's strength, left the village and made their way northwards together with swarms of other refugees, reaching Aleppo, Syria. The family, and Grandfather Abdullah and Grandmother Fatma in particular, were engulfed in feelings of sadness, gloom, sorrow and mourning. The grandmother couldn't stop crying the rest of her life, going blind and dying of heartbreak; the grandfather, who was unable to escape the weighty burden of responsibility for the decision that had led to the loss of the three children, used to say: "I turned my sons into refugees in a foreign land, with my own hands."

The birth of Usama was accompanied by a sense of great hope, as the family saw a sign of renewal in him, compensation of sorts for its great loss. From the day Usama was born, his life and that of Grandfather Abdullah were intertwined. The young child spent most of his time growing up, at his grandparents' house, and Abdullah would share memories with his grandson of his violence-torn past, but also his hope, which found expression in working his land and his love for nature:

"I roamed free on Grandfather Abdullah's large plot of land, known as 'Nasab Jassir,' from just about as early as I can remember," Said recalls. "I would accompany my grandfather as he plowed and as he reaped, and I would serve as a sentry in the fig and plum orchards, after I had finished school for the day. That is how I became connected to land and to nature. I could identify birds by name, I was familiar with every rock on grandfather's land and I loved the changing seasons: summer; the rainy winters; spring, the season of flowering, and autumn, of course. It was love, and I still can

Usama Said

"The Blooming of Spring"

February - March 2013

Exhibition
Curator:
Gallery Directors:

Catalogue
Graphic Design: Zvika Roitman Design
Text:
English translation:
Photography:

On the cover:

All sizes are in centimeters, height x width

© 2013 All rights reserved to ??? Ltd.

Usama Said

“The Blooming of Spring”