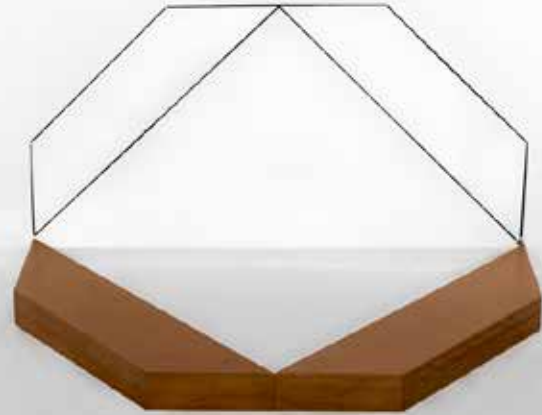
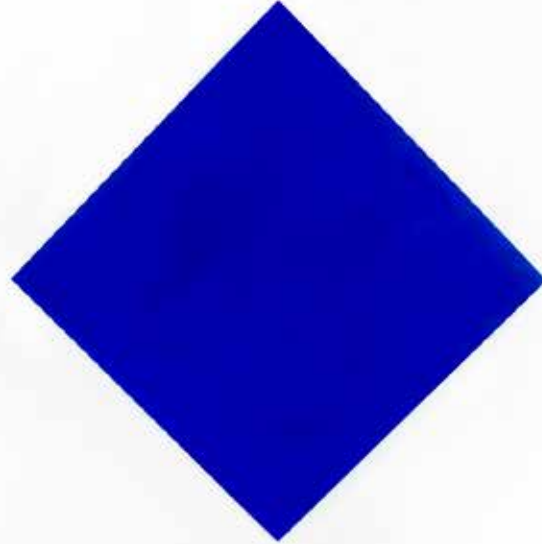


مهدي
مطشتر
هو

**MEHDI
MOUTASHAR
HOUE**



مملكة البحرين
نوفمبر 2017

Kingdom of Bahrain
November 2017

مهدي مطشر
هو

**MEHDI MOUTASHAR
HOUE**

مملكة البحرين
نوفمبر 2017

Kingdom of Bahrain
November 2017



Par
2017
Painted metal.
Modules of 8 x 8 cm
Photo ©Jean-Pierre Delagarde

« هُوَ »

دائمًا ما تحمل الأعمال الفنيّة المميّزة بُعْدًا أعمق مما قد يراه المشاهد العادي، ذلك أن الفنان قد انشغلها بعد حالة إبداعية تُدعى «الإلهام»، أو بعد استدعاء بعض مما مرفي شريط الذاكرة من مواقف، خبرات، وحكايا.

الفنان مهدي مطشّر، قد جاء من مكانٍ ما، بين الشرق والغرب، من زمنٍ ما، بين الأصالة والحداثة..

ألف بين الخطوط المستقيمة والمنحنيات،
بين الثبات والتردد،
وبين الحقيقة والاحتمال.

في عمله التركيبي «هو» يقف على مسافة واحدة من الذات، والآخر، يطرح تساؤلًا مشرّوعًا في عالمٍ تماهت فيه الوجوه والأسماء..

من أنا ؟

بيده التي أنطقت الخطّ العربي بكل اللغات، علّمت النمطية معنى الابتكار واختارت لـ «هو» اطلالة على بحر الجزيرة..
في مسرح البحرين الوطني
هيئة البحرين للثقافة والآثار

“Houé”

Creative exceptional artworks always carry a deeper, richer meaning other than the one perceived by the normal viewer, simply because the artist has masterminded them after going through an inventive creative mood, called “Inspiration”, or after recollection of memory tape, remembering certain past situations, pervious experiences and stories.

Artist Mahdi Moutasher, like a northern star coming from somewhere between East and West, announcing his arrival from another time between genuine original era and another modern contemporary one, has harmonized and accustomed straight lines and curves,
Between firmness and hesitation
Between reality and possibility

In his tectonic constructional work, “Houé” stands at the same distance from, the inner self and the other, asking the legitimate question in a world of aligned faces and names,
Who am I !

With his refined fingers that hypnotized and make Arabic calligraphy speak all languages, revolted against stereotype and embraced creativity, “Houé” is the rising star over the Island’s sea..

Overlooking the National Theater

مراد منتظمي

مهدي مطشر فنان البعد الواحد

إن العالم الذي تسبح فيه أعمال مهدي مطشر أقرب إلى عالم الزوايا والطيّات والفجوات منه إلى عالم القواعد والأطر والستائر. ولنقل ذلك دون حذر، إنه معني بالفراغ أكثر منه بالامتلاء. بل ولأكون أكثر دقة، إنه يفضل النقاط التي يحبك فيها ما هو مرئي، على المرئي ذاته. فأعماله وهي أبعد ما تكون عن الانغلاق على الفضاء التي تدعو نفسها إليه على الدوام بأناقة وتواضع، يمكنها حتى أن تفصح عن مزايا غير متوقعة للفضاء المحيط. إلا أن قوانين الفضاء التي تحترمها أعمال مطشر بدقة شديدة تظل قوانينها الخاصة، ناقوسها أو بوصلتها الخاصة. قوانين لم تنبثق عن سر سيميائي أو متعلق بالرياضيات باطنية سرية بل عن جهد فكري يجد سببا له في الأخلاقية ذات «البعد الواحد» للوحة الفنية.

تنتظم بعض الأعمال في المكان الموجود -لوحات «تحيط بنا»- مثلما Parla التي يمكنها أن تغطي ما يلزم من الجدران كما جلد ثان على هندسة المكان المشغول. تزرع أعمال أخرى عليها مثل Deux cubes et une ligne أو Deux carrés dont un encadré، وهي أعمال يمكن أن نستخلص منها رسما ذهنيا. إلا أن مهدي مطشر لا يتناول أبدا العمل الهندسي باعتباره شغلا عشوائيا للحيز ولا باعتباره شبكة إسقاطية ببساطة، (مثل الديزنيو disegno في عصر النهضة).

إن الرسم أو الكتابة الهندسية لدى مطشر تبدو وكأنها تحثنا على الانفتاح على وحدانية الحركة التي تحول الفضاء التجريبي والخطي إلى فضاء تأملي وشامل، يرمز إليه بخط متواصل منكسر. ولكن حينما نجد رساما ك M.C. Escher مثلا يتحمس لهذا الخط لغرض الخداع البصري من خلال تعدد الأسطح وتقنيات الخداع ومضاعفتها، فإننا نجد مطشر يعيد وضع الخط في إطار ابيستيمولوجي لا يبالي بالصحیح والخطأ. الحقيقة الوحيدة التي تستحق العناء هي كما يقول هو نفسه ربما تكون «العثور في كل فضاء على مدخل يؤدي إلى تعدد الفضاءات الممكنة الأخرى فيه»¹

بينما يستولي ايشر Escher على الارابيسك مثل الصورة المتكونة على طريقة الكريستال، أي بتكرار الشكل ذاته إلى ما لا نهاية، فإن مطشر يستحوذ عليها كما النوتة في مقطوعة موسيقية، أي باعتبارها إيقاعا مكانيا صرفا. يصر مطشر مثلا بالنسبة لـ Par 18 على وحدانية التجربة الناتجة عن منظومة الحد الأدنى ولعبة الظلال والنور الملموسة والطبيعية في الوقت نفسه، تجربة تكاد تحول الجدار إلى مرآة - والمشاهد إلى شظية من التجربة ذاتها. العمل الفني ذو البعد الواحد هو رياضيات، دون أن يكون تجريبيًا ولا وضعيًا فهو تأملي بلا وهم، (إنه عمل مثقف يستدعي المقدس وأساليب العيش في الموروث القرآني والصوفي) دون أن يكون حرفيا، ولا يمنع نفسه من امتصاص المشاهد



Cube
1989
Painted metal, glass
120 x 120 x 120 cm
Photo ©Serge Gal

إلى حد تعريضه ربما للدوار، يمكن للمكان منتهى حلم أعمال مطبش، أن يشبه المدن ذات ثلاثة أو أربعة «رؤوس»، تلك التي تخيلها إيشير Escher في منحوتاته الخشبية والتي سماها Planétoïde Tétraédrique (1954)، أو لنقل أنه يشبه صالة عرض، لكل سطح فيها أكثر من وظيفة، فيستخدم كل واحد منها وفي آن واحد كأرضية وجدار وسقف. مدينة تكون الأرضية فيها جدارا مثل بقية الجدران. مدينة لم تعد تقسم إلى أربعة جهات أصلية بل كل جهة أصلية فيها تكس في ذاتها مجمل بُنى وهيكل المدينة وأبعادها . وبعبارة أخرى هي مدينة ذات بعد واحد.

إذا كانت المعالم شمال وجنوب وشرق وغرب، تظل أصلا ومنطلقا لكل رغبة ل لإنشاء فضاء توسيع، أو تصميم حيز، فهي منحرفة نوعا ما ضمن شبكة من الخطوط المتشابكة والمتداخلة كما هو الحال بالنسبة لـ Δ Trois angles 135° (الذي يكنى بالعنكبوت) وهو أحد عمليين ضخمين في معرض البحرين. لن يمر وقت طويل قبل أن نلاحظ أن تواز أو تعامد ما سينعدم فيه، لمصلحة تفرع للخطوط، حيث يتم العزف على الإيقاع الصحيح، الإيقاع الخصب القادر على تحرير المحور الخفي الذي يضبط «مناخيا» هذا، التفرع» الذي يمنح «الأذرع» الثلاثة هذه نفس تمددها . تحيرنا Δ Trois angles 135° ببنيتها المنتهية والمفتوحة في آن، المتوقفة والمتحركة كما اللولب الذي خرج عن مساره ضمن ظاهرة للنمو العشوائي، لولب منحرف أو متكاثر (متفشي). أو بكل بساطة مثل الخطوط التي ترسمها وبدون تدخل الإنسان، الشقوق التي تظهر على جسم حجري إثر سقوطه على الأرض.

وهكذا يكون عمل البعد الواحد في حوار مع علم التشكل التكويني la morphogenèse، الذي يدرس ظواهر نمو الأشكال وتفرعها. وفي هذا السياق فإن المحارة أو النبتة مثلها مثل الإعصار قد تحتل رمزيات شتى في عالم العمل الفني ذي البعد الواحد. ويلخص الفنان الفكرة بنفسه: «إن منطق عملي لا يرتبط بمفهوم المزج بل على الأحرى بشاعرية تكون الوجدانية فيها هي المفهوم الأساسي والجوهري. إن بنية العمل الفني ذاتها هي التي تنتج انتشاره». في الواقع فإن شبكة الخطوط المتبلورة في «العنكبوت» لمطبش جذرية وغير متوقعة بنفس القدر مع الأشكال التي تتخذها جزيئات الغبار حينما تتحرك إثر ضربة على مائدة في نقطة أو عدة نقاط محددة.

وهكذا يصبح الخط المنكسر (الأزرق، الأسود أو الخفي) لمطبش يشير إلى اتجاهات متعددة في الأعمال الفنية هذه التي تتلوى أكثر من مرة على نفسها : هي متاهات كونية تستقي مصدرها من مخيال بصري كوسموبوليتي عالمي على غرار مسار الفنان الذي نشأ قريبا من آثار مدينة بابل العتيقة (مدينة الحلة بالعراق) ودرس في أكاديمية بغداد للفنون قبل أن ينتقل عام ١٩٦٧ إلى باريس وهي التي كانت مجمعا خصبا للفن التجريدي والهندسي، سيلتحق هناك بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة قبل أن يستقر سنة 1974 بمدينة آزل Arles، روما الفرنسية حيث لا يزال مطبش يعيش ويعمل. كما لو أن مساره وبالتحافه من الجنوب بمدينة متوسطة عتيقة، كان يعتني بالحفاظ على حوار عميق وهش في آن واحد مع الفرات وحبه الأول لقوى الريح والرمال والهواء والماء : جميع كوسمولوجيات بابل التي عرفها في طفولته. بيد أنه لا يبدو بأن مطبش بحث من خلال الحدود التي تشكل مشوار حياته ورصيده الفلسفي والفني، عن حل لمسعى

متصل بهوية مركزية التوجه، مرتبطة بثقافته المزدوجة. فهو يبدو على الأحرى أنه سعى إلى تجاوز حدود المعرفة التقليدية ومعرفة ما بعد عصر الصناعة، حيث أخذ الكمبيوتر المشعل وبشكل نهائي من الموسوعة، وحل محلها. ويمكن أيضا أن نقول بين عالمي التزيين والخوارزميات، وهو يتيح في هذا الصدد الغوص في قلب عالم آخر، تصبح جمالية اللوحة الفنية بل وحتى الولع بها، نسبية فيه وبشكل واسع، لصالح مفهوم أكثر شمولاً، متعلقاً أكثر بالقطعة الأثرية، وهو في الوقت ذاته «متصل» أكثر بالإبداع البشري.

ونتيجة لذلك يؤدي بنا الخط المنكسر وهو الذي يمثل «ال قالب الرسومي» أو «الشكل الرمزي»، إلى مختلف الموروثات : هندسة الجامعة المستنصرية ببغداد (إحدى أقدم الجامعات في العالم) حيث تعرف مهدي مطشر منذ شبابه على الفن المادي الصرف والكوسومولوجي للعبة الظل والنور ، على الطابوق المنحوت. إنه مكان اجتماعي وروحاني في الوقت نفسه، مكان حقيقي وخيالي حيث تجيب على الجهات الأصلية الأربعة الواضحة بجلاء من خلال توجيه المخطط على شكل رباعي الأضلاع، غزارة ذرية من الأشكال المنحوتة على الواجهات المهيبة، بالرغم من أحادية اللون للمبنى : مضاعفة بقدر ما نشتهي للمربعات والمثلثات التي تدور على نفسها إلى أن تشكل مسبعات ومثمنات وذوات الأضلع العشر مشكلة فضلعات نجمية (تلك التي يسميها العرب شمسات) وأشكال أخرى تشبه «الهوابط»^٣ التي تبدو وكأنها «تنعكس» هندسياً على التقسيم إلى مربعات لأرضية الفناء الداخلي (الصحن) للمستنصرية.

يمثل بول كلي Paul Klee وهو مَنظَر كبير إن لم يكن للخط المنكسر فعلى الأقل لفوق ما هو غير خطي ، يمثل القرين المفضل وإن كان من بعيد، لمطشر. ربما قام الأخير عبر مخططاته الأولية Croquis التي أنجزها بالحبر الصيني في 1969/1968 بمحاورة كلي Klee، من خلال كوكبات متشعبة إلى حد ما ، حيث الخطوط ليست هي التي تربط النقاط بل النقاط هي التي تبرز مستقبلها-الخط. يتشاطر كل من مطشر وكلي Klee الجهد ذاته لخلق الظروف لإيقاعية بصرية ومنظومات أخرى لنمو الأشكال وتجاذبها . قدم الفنان باوهاوس Bauhaus في تعليقاته ونظرياته في كتابه تاريخ طبيعي لامتناهي، أنه لا يجب أن يقتصر إدراكنا لمفهوم اللانهاية ضمن المدة فقط بل أيضاً من زاوية مكانية ، باعتباره «شد اهتزاز كوني»^٤، فالكون يعرف بكونه حالة مضبوطة أو في حالة توازن للانفجار الأول (الفوضى العارمة الأصلية) (حيث تتحرك الأجسام وتتيه بلا قانون اتجاه أو رسم لتكون الشكل morphogénétique، حتى ولو أدى ذلك إلى إعادة التناسق والانتظام المدهش للطبيعة إلى مركز الفوضى chaos المعرض للانحراف .

إنه تصور على النقيض تماماً من تصور موندريان Mondrian الذي من جهته لم يكن أبداً ليضحى بإدخال منحرفة (خط زاوية أو ضلع قطري) واحد إلى لوحته خشية القضاء على استقلالية هذه الأخيرة والحال أن موندريان وتيو فان دوسبرج Theo van Doesburg قد افترقا بسبب ضلع قطري ، وقد كان الأخير أكثر حسماً كونه كان مستعداً أكثر لاستكشاف الإمكانيات الديناميكية للخط الضلعي ه ومن ثم إدماج الرسم في منظومة أوسع تشمل الهندسة والتصميم،.التخلص من عبادة التعامدية والشبكة أو هاجس

التزيين في الفكر الغربي والمضي قدما على رقعة اللانهاية التي يجوبها كل من بول كلي Klee Paul، وم س ايشر M.C. Escher، وتيو فان دوسبورج Theo van Doesburg وجميعهم فنانون أوروبيون احتفوا ب «النشيد الإيقاعي للعقل» علاوة على قرانتيك كويكا Frantisek Kupka أحد أوائل من سددوا دينهم نحو الأرابيسك الإسلامي، وهو الذي حدد سلطتها. هكذا لا يقتصر مهدي مطشر على القيام بدور همزة الوصل أو الجسر بين الشرق والغرب فهو محفز مفضل بل نقطه المنتهى الطبيعية لسلسلة النسب «الإسلامية» للفن الحديث عابر للأوطان. وينبغي في الواقع إضافة اسم آخر إلى القائمة، اسم يتقاطع هنا وبشكل شخصي مع مسار مطشر. يتعلق الأمر بـ فرانسوا مورليه François Morellet..

أغسطس 1967، اكتشف مطشر الذي وصل لتوه إلى باريس قادما من بغداد، بذهول المعرض المشهود للتجريد الهندسي والحركي: الضوء والحركة في متحف الفن الحديث لمدينة باريس والذي لعب فيه كل من مورليه Morellet.. و الجراف GRAV (مجموعة الأبحاث في الفن البصري)، دورا. هاما. إنها الصدمة الجمالية بالنسبة للفنان العراقي الشاب الذي لا يمكنه منع نفسه من التساؤل عن السبب الذي منع أساتذته في الفنون الجميلة ببغداد من أن يحدثوه عن التجارب التي تقوم بها المتاحف الأوروبية، وهم الذين كانوا يزورون بانتظام كبريات العواصم الأوروبية باريس وروما ولندن. وفيما يتجاوز الأعمال الفنية، التي تتحدى الجاذبية والقواعد المعمول بها في المتحف، فإننا نلاحظ تحالفا ذا دلالة بين فنانيين أوروبيين وجنوب أمريكيين، أعطى المعرض أهميته التاريخية (رغم الغياب الظاهر لهيليو أوتيسيك Hélio Oiticica).

إن حضور مطشر في هذا المعرض وهو ليس وليد صدفة كما يبدو عليه، ليس باعتباره فنانا بل كرائر متفرخ (سيزور المعرض يوميا تقريبا حتى آخر يوم)، أصبح مذ ذاك مؤشرا على موعد لقاء لم يتم. بين الفنانين الأوروبيين وفناني العالم العربي الإسلامي حيث الذي يبدو أنه مصدر الإشكال الفضائية التي توصف ب«الحركية» أو البصرية إلا أن مورليه يمثل الاستثناء للقاعدة إذ اعترف منذ ذلك الزمان بأهمية الصدمة التي شعر بها عند اكتشافه قصر الحمراء سنة ١٩٥٢ (أي ثلاثون عاما قبل ايشر وسبعة عشر عاما قبل مطشر الذي سيزورها لأول مرة عام 1969). فرانسوا مورليه François Morellet هذا نفسه الذي سيوصي بعمل مطشر لجاليري (صاله) العرض دونيز روني Denise René، الذي لم يقرر القيام بهذه الخطوة إلا بعد الدعم المقدم للفنان من قبل مورليه بسنوات عدة، أي في أواخر الثمانينات،

نظن بأن اللقاء بين بابل وباريس لم يتم، إلا أن المفاجئة انه قد تم فعلا، ولكن على هامش تاريخ الفن الرسمي (والنقد الفني الفرنسي). حينما نكتشف معرض «الضوء والحركة» ندرك إلى أي مدى قد تشبع مطشر فعلا ومنذ نعومة أظفاره من هذه «المصادر» التي يتظاهر فنانون التيار الحركي وأشباههم أنهم تشبعوا منها .

ولنتخيل مثلا بأن الفنان درس في مرحلة التعليم الابتدائي في إسطنبول قصور نبوخذ نصر فطبعت أسوار القصر الشمالي صورا في ذاكرته لا تنمحي، وهي المزينة بأسود مجنحة (فتحاء) مهيبة على شكل نقوش بأزره في غاية الدقة، إلى درجة أن أشعة

الشمس الساقطة على الأجر كانت تعطي الانطباع بأن هذه الأسود المجنحة كانت تختفي بفعل انكسار الضوء وكأنها تندمج مع السور، على حافة ما هو مرئي، مما ينتج عنه شبه ذبذبة خاصة بسطح اللمس ذاك، حيث يتعانق البصر واللمس في بهجة.

إنك تجمع دقة فن البعد الواحد كلها حينما تجعل الخط المنكسر وحاسة اللمس يجتمعان، بجميع أشكال العمق و المجال أو حتى الفضاءات المرنة. نحن هنا نعني الأعمال التي أنجزت تحديدا بالخيط المطاط (الأستك) المشدود أو تلك التي «توسع» ماديا حين العمل الفني، وهي في الوقت نفسه تبدو لنا ثابتة لا تتحرك، إن فن البعد الواحد هو من جانب آخر ذلك الفن الذي يضع مختلف الأسطح ضمن شبكة (معظم المخططات الأولية المقدمة في هذا المعرض تبرز ذلك ببلاغة) وبعبارة أخرى هي الوسائل التي تحبط المفهوم المشترك والجامد للهندسة.

وهناك عناصر أخرى كثيرة تبدو هامشية في أعمال مطشر، وهي تشهد بشكل أقل ظهورا من الذبذبات الضوئية لجدار كامل، على ذلك الاعتناء بالصور السائلة : استخدام الأزرق كمخرج وحيد من الأبيض والأسود، يرتجع الفنان من بعيد إلى أزرق ما وراء البحار المستخدم في بلاد ما بين النهرين لمنع السيولان عبر طلاء أجر البناء بالمينا. وباستخدام خاصة الزيت الأسود الذي يوضع على هيئة مرآة سائلة على قمة الأحجام المستطيلة الأربعة المشكلة لـ «المكعب Le Cube» 1989. إذ يستجيب الزيت هنا في أن واحد إلى ظواهر الخط المنكسر وفضاء اللمس وفي آخر المطاف لفضاءات المرآتي العاكسة، فهو يوضح لنا صراحة بأن هناك ما يرى أكثر مما نعتقد أننا نراه، إنه على الأحرى بعيد عن What you see is what you see لـ فرانك ستيليا Frank Stella وعن الفن التجريدي الأمريكي وأقرب لمناصرة شيئا ما يشبه «ما ترونه» يجب إعادة بنائه ذهنيا» (إلا إذا كان ستيليا Stella يريد قول الشيء ذاته) ، «مرآة الحبر» التي يعرضها مطشر لنشاهدها ونشعر بها ، تعمل مثل المرآة الداخلية للمعرض بأكمله. وكان المستطيلات الأربعة التي تشكل مربعا، يمكنها أن تتضاعف افتراضيا في الصورة المنعكسة المتحركة للزيت الأسود، وأن يتمكن هذا السائل من أن يتحول إلى مجاز «لحياة للأشكال» سبقت الوجود الفعلي للأشياء بل سبقت حتى تكون الصور. لذا فقيام مطشر بدفع هذا العالم ما قبل الزيف للصورة -السائلة ليتفتح في قلب هذا الشكل المربع ذاته - وهو فضاء متناسب تماما و باطني إلى حد مقبول وقابل للحساب ولامتناه- ، أمر ذو دلالة عالية. بينما يتغذى «تجريد» الطلائع المؤيدة للبنائية أو للمستقبلية وإلى حد ما للفن الحركي، من صور الثورة الصناعية وعلم الحركة الحرارية وحتى من الفيزياء الفلكية، فإن «التجريد» لدى مطشر يتحلى بقدر مذهل من الرزانة في مواجهة أي انجذاب نحو التعبير الرمزي عنه. فهو يحافظ على وحدته الشعرية والرياضية. (لا يخال أحدهما الآخر أبدا لا ذريعة ولا ندا) المتحركة أصلا.

على درب الحداثات الرحالة القادرة على ربط الخط العربي بالرياضيات الكسراء أو النقوش البارزة بتكون الشكل (التشكل)، يعود الفضل لمطشر إذ برهن لنا بأن الزمن لم يتجاوزها فهي متزامنة. لقد وصلت بابل إذا إلى باريس فعلا دون أن تعلن على نفسها. فمن هندسة «حديثة» إلى هندسة إسلامية، تختلط الفئات ويتم تبادل التجارب : ومرة أخرى في نهاية الستينيات، سنة 1969 تحديدا، يقوم مطشر بأول زيارة له إلى قصر «الحمراء» في غرناطة ويشاهد مقرنصات قبتها السماوية التي يجلب جمالها الدوار. أحد

الملاحي الأكثر «قدسية» لفن البعد الواحد الذي اخذ على عاتقه إنجاز المهمة الأساسية وهي حل التناقضات في الظاهر بين الصورة والشكل بين الفكرة والمادة وفي النهاية بين الكائن والحركة.

تخاطبنا «هو» وهي قطعة رئيسية في معرض البحرين بحميمية أكبر مما سميناه إلى الآن «فن البعد الواحد». وإذا كان لدى كل من «ثلاثة زوايا بـ 135°» و«هو»، الانشغال الديناميكي التمديدي ذاته فإن «هو» تقترب أكثر من تجربة «الحمراء» من حيث أنها تستدعي نوعاً من الاستبطان للشكل عوض الاستكشاف البصري الخالص (الصراف). ولنشر أولاً إلى علاقة تماثل الشكل بين العمل الفني والجسد، التي سعى إليها الفنان من حيث وضع امتداد جسده أساساً لأبعاد «هو». وتبدو الحركة الحلزونية نفسها وكأنها تدعو المتفرج إلى التنزه وهو المستعد لقياس قوته ليس في مواجهة ملولب منحرف (كما ذكر بخصوص «ثلاثة زوايا بـ 135°» ولكن ببنية منخرية يبدو وكأنها داعمة لـ «هو».

إلا أن الأمر الملفت أكثر للنظر فهو إرساء تلكم العلاقة بين شخصين في الشكل ضمن ميتافيزيقا الحرف العربي. وروحانيته، بداية من الرنين النطقي والصوتي للحرف العربي المقترح من خلال التركيب النخروبي (على شكل تجويقات)، كلمة «هو» متكونة من حرفين هوائيين، حرف الهاء الذي ينطق بحركة دائرية مزدوجة نحو المركز أولاً ثم نحو خارج المركز وحرف الواو الذي يتبع رسماً لولبياً، ومن تركيب هذين الحرفين، -الأول نفس والثاني آلة - ينشأ ذهاب وإياب مثل عملية التنفس. قد تكون مهمة «هو» هي إدخالنا إلى عالم يعتمد النحت فيه على الموسيقى المتأرجحة للكلمات بالقدر ذاته أو أكثر من اعتماده على موسيقى الشكل أو الرسم الموضوعي. ننحو مرونة الحرف واللغة، الوفية للثقافة العربية الإسلامية أو العربية الأندلسية، إلى «شيق الذات» وإلى «كشف الحجب عن الحقيقة». وكل هذه عبارات هي خاصة بالفكر الصوفي الحليف لهذه المرونة (الوحدانية) للحرف الذي يجب إعادة إدراكه، وفق معناه الأكثر «حدائث»، ذلك الذي قدمته ريشة الفنان والمنظر في مجال الفن العراقي: شاكر حسن آل سعيد.

هذا الأخير قد سبق مطشر على محور بغداد باريس، إذ درس في مدينة النور بين 1955 و1959، بمدرسة الفنون الجميلة وفي مدرسة الفنون الخزفية (التي تولى مطشر التدريس فيها بين 1974 و2008) وسيظل أحد كبار قادة الفكر في مجال استخدام الحرف في الفنون التشكيلية. آل سعيد قدوة مطشر الذي ما زال يذكر جلسات الحديث الطويلة التي كانت تجمعهما أيام الشباب، هو الذي استخدم لأول مرة عبارة «فن البعد الواحد» أو «بعد الواحد». وفي بيان 1971 الذي يحمل اسمه، جسد آل سعيد مشاعر وحس الفنانين القادمين من لبنان (سلوى رضوى شكير) ومن إيران (حسين زندرودي) كما من مصر (حامد عبد الله) وحتى من المغرب (محمد المليحي)، عبر إبراز مزايا الخط العربي ليست الجمالية فحسب بل الحضارية والميتافيزيقية أيضاً. فبالنسبة إليه يتجاوز فن الحرف العملية الفكرية الصرفة أو العمل التقني إذ ينبغي فهمه باعتباره علاقة مع الفضاء والفاضات التي يجوبها الخط العربي ويتجاوزها، من العمارة إلى الخزف مروراً بالورق بطبيعة الحال، وبشكل موحد من الأرضية إلى السقف مروراً بالجدران. بتلخيصنا لمنطق الطابوق ورسم الخط (حيث يتم عادة وضع الكتابة على الجدار المبني الطابوق)، يزيد عمل «هو» إمعاناً في النظريات الأولى لآل سعيد (وهي التي لم يدرسها مطشر أبداً

لذاتها إلا أنها رافقته مثلما نحافظ على ذكرى صديق العمر). إذا كان من السهل علينا فعلا تخيل بأن خطوطا تزين جدران مسجد ما تصينا بالدوار أو أن يكون لدينا الانطباع بأنها «تدور حولنا»، يتعلق الأمر من هنا فصاعدا وبفضل «هو» بقدرتنا على الدوران حولها. وأن ننظر في علاقة الجسد بالحرف بشكل شامل.

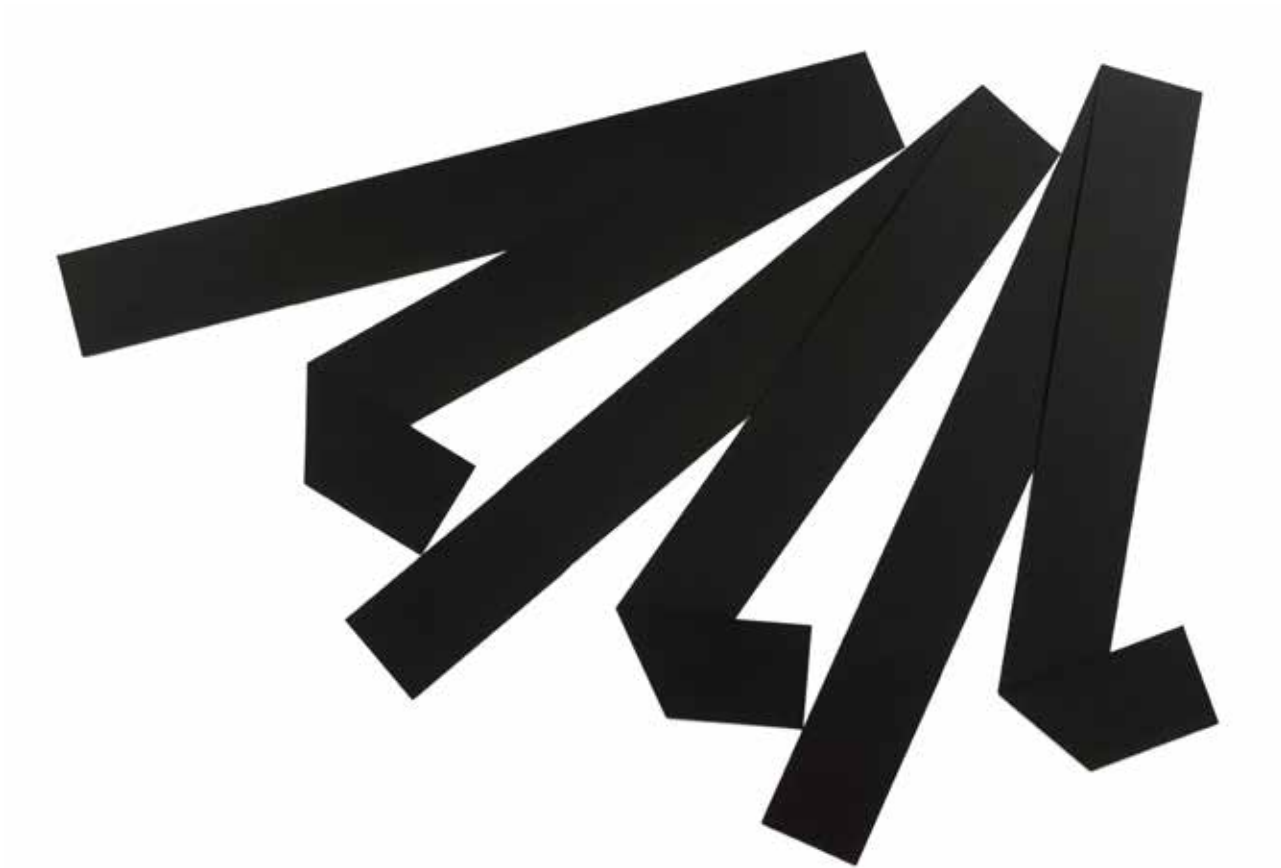
والحال أن كلمة «هو» تعني «الأخر»، ذلك الذي يعكس إلي صورتي. علاوة على أنها مصدر كلمة «الهوية»، وهي الكلمة التي يستخدمها الزهاد والصوفية لذكر الله. إذا أخذنا الكلمة من حيث معناها المرأوي (حيث يكون الآخر امرأة إنسانيتي)، فسيكون من المجدي أن نتذكر بأن بعض تركيبات الخط العربي (عثمانية كانت أم فارسية) تستند تحديدا على تأثيرات التناظر والعلاقة بوصفهما تأمليتان. علاقتنا الجسدية في حال التنزه أو الثبات (الخارجي أي ثبات الجسد) بذاك الجسد المتكلم المشرف علينا بما يكفي تماما لحمطنا على التنبؤ دون أن نكشف عن الجزء المحجوب (الخارجي)، كما ينصهر مع علاقتنا الذهنية بمجال «هو» : عمارة بامتياز ترتسم فيها كوريجرافيا لقلم أثناء أداء عمله.

سئمت عن تنضيد سلوك مطشر الذي ليست الهندسة المعمارية والرسم والنحت بالنسبة إليه في الواقع إلا «واحد»، على سلوك آل سعيد الذي يظل مرتبطا بالفضاء التصويري أو اللوحة بالرغم من إبداعه النظري. يمكننا في المقابل أن نفكر بأن مطشر قد استكمل وفي ما يتجاوز الصورة أو المجال البصري، حلم آل سعيد المجنون. هو الذي كان يقدم فن البعد الواحد باعتباره الاتحاد الكوني بين الفنان وكل ما يحيط به، حالة ذهنية وروح مرتبطة بالحرف باعتباره وحدة تعبيرية « فن المكان في شكل زمني».

1. حوار لم ينشر بين مراد منتظمي ومهدي مطشر، 4 يوليو 2017
2. حوار بين بيير مانويل Pierre Manuel ومهدي مطشر، مهدي مطشر، آرل، أكت سود، 2014، ص 45 و ص 46.
3. نستعيد مفردات ألكسندر بابادوبولو، L'islam et l'art musulman، باريس، لوسيان مازينو، 1976
4. بول كلي . Paul Klee Ecrits sur l'art II. Histoire naturelle infinie، باريس، ديسان وتولرا، 1977، ص 14
5. انظر Tapis volants، حوار مع فيليب ألان ميشو Philippe-Alain Michaud (نصوص وصور ووثائق)، رقم 5، صيف 2012، ص 194 و 195.
6. من بين الفنانين الذين شاركوا في هذا المعرض الذي أشرف عليه فرانك بوبر وكان محافظا له، هناك : Pol Bury, Narciso Debourg, Hugo Demarco, Carlos Cruz-Diez، مجموعة الأبحاث في الفن البصري، Piotr Kowalski, Bernard Lassus, Julio Le Parc, François Morellet, Nicholas Schöffer, Jesus Rafael Soto, Joël Stein, Takis, Jean Tinguely, Victor Vasarely ...
7. إنه يمثل لي الفن الأذكي والأدق والأكثر رقيا ومنهجية في الوجود. فن تمكن من التخلص من استدعاءات أنصار المذهب الطبيعي وحساسة الصنع والتركيب. كل هذه المزايا التي لم أعتز عنها في الفن الغربي. فرانسوا موريليه « J'ai découvert, il y a vingt ans environ, l'artlinéaire »، Mais comment taire mes commentaires، الموسلمان، الفنون الجميلة، باريس، 2011، ص 63
8. مفهوم استعادته جيل ديلو Deleuze بعد أوبز ريجله ويهدف إلى وصف حيز في رحلة بحث عن عالم آخر غير ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد. والشاهد هو هؤلاء الكتاب، تجربة النقش البارز لاسيما المصري. انظر جيل ديلوز، فرنسيس بيكون، logique de la sensation، باريس، 1981، La différence، لاسيما الفصل 14.
9. انظر كريستوف اسندورف، Super Constellation. L'influence de l'aéronautique sur les arts، باريس، ماکولا، 2013 (1997)، et la culture.

10. نرجع هنا إلى الترجمة الانجليزية لبيان شاكر حسن آل سعيد الذي كتب بالعربية عام 1971، وهي ترجمة أنجزها سمير محمود ونشرت لدى شاريل داغل، *Arabic Hurufiyyah. Art and Identity*، ميلانو ، سكيرا، 2016، ص 139، معظم التعليقات الأنجلو ساكسونية ترجع إلى البيان وترجم عنوانه بـ البعد الواحد .عن التيار الفني غير الرسمي والمنتشر عبر كل أرجاء العالم العربي ولكن يبدو أن هناك ضرورة ضم كلي، و كويكا ... وهو تيار عابِل ما يطلق عليه اسم الحروفية .

11. يضيف آل سعيد : في المقابل المقاربة الأكاديمية التي تجعل من الوقت بعدا رابعا يضاف إلى الأبعاد الأخرى.



Morad Montazami
Mehdi Moutashar: one-dimensional artist

The world in which Mehdi Moutashar's works develop is more one of angles, folds and interstices than one of pedestals, frames and curtains. To put it more bluntly, the artist is more concerned with voids than with solids and, even more specifically, he shows a preference for the points where the visible is *afoot*, woven on the visible itself. Far from being hermetically confined to the space into which his works invite themselves, invariably with elegant modesty, his works may even reveal certain unsuspected qualities of the surrounding space. But the spatial laws most scrupulously observed by Mehdi Moutashar's works remain their own laws, their clock and inner compass. Laws resulting neither from an alchemical secret, nor from esoteric mathematics, but much more from a mental gymnastics whose rationale is to be found in a *one-dimensional* ethics of the work of art.

Some works are *arranged* over the existing space—works which “surround” us—such as *By 18*, which can cover as many walls as required, like a second skin over the architecture of the place occupied. Other works are *grafted* onto it, two such pieces being *Two Cubes and One Line* and *Two Squares, One Framed Page 28*—works from which we may derive a mental drawing. But Mehdi Moutashar never broaches the work of geometry like an arbitrary possession of territory, or as a simply projective grid (that of the Renaissance-style *disegno*).

Moutashar's line or geometric writing seems keen to present us with the *uniqueness of movement*, turning empirical and rectilinear space into a speculative and *total* space—symbolized by a continuous *broken line*. But precisely where a draughtsman like M.C. Escher, for example, glorifies this line for the purposes of optical illusion, by way of the increased number of planes and trompe-l'oeil techniques, Moutashar for his part re-situates the broken line outside of the *true and false* paradigm. The sole truth that is worth anything, as he himself puts it, is to “find in each space the doorway which opens onto the host of other possible spaces in it.”¹

Whereas Escher appropriates the arabesque as an image formed in the manner of a crystal, using the infinite repetition of the same motif, Moutashar appropriates it much more like a musical note in a score, i.e. like pure spatial rhythm. For example, for the piece *By 18* Moutashar stresses the uniqueness of the experience created between the minimalist arrangement and the tangible but natural interplay of light and shadow which almost turns the wall into a mirror—and the spectator into a fragment of the experience itself. The one-dimensional work is mathematical, without being empirical or positivist, it is speculative without being illusionistic,

it is a *literary work* (calling on the sacred letter and its forms of existence in the tradition of the Islamic and Sufi book) without being literal. It does not prohibit itself from “absorbing” the spectator, at the risk of dizziness.

The space ultimately dreamed of by Moutashar’s works might well resemble the cities with three or four “heads” imagined by Escher in his wood engravings titled *Tetrahedral Planetoid* (1954)—or, let’s say, an exhibition room in which every surface has more than one function, with each surface acting simultaneously as floor, wall and ceiling. A city where the ground is a wall like the others. A city which is no longer divided into four cardinal points, but one where each cardinal point condenses within it the entirety of the city’s structures and dimensions. Otherwise put, a *one-dimensional city*.

If the north, south, east and west references remain at the origin of any desire to *make* space or think about a territory, they are in a way diffracted in a network of intersecting and inset lines, as in *Three Angles at 135°*, nicknamed “L’Araignée”/“The Spider”—one of the two large-scale works in this Bahrain show. In it, it does not take long to observe that every parallel and perpendicular element is done away with in favour of a *bifurcation* of lines, where there is a play on the right rhythm, the fertile rhythm, capable of bringing out the invisible axis which atmospherically governs this bifurcation--which gives to these three “tentacles” their expansion breath. *Three Angles at 135°* intrigues us by its both finite and open-ended structure, at a standstill and in motion, like a spiral that has derailed in a phenomenon of random growth; a *deviant spiral*, or a proliferating one. Or quite simply the lines drawn without any human intervention by the cracks created on a stone object after it falls to the ground.

The one-dimensional work is thus closely conversant with the science of morphogenesis, studying the phenomena of the growth and bifurcation of forms. In this respect, the shell, the plant and the hurricane can be used for diverse symbolizations in the world of the one-dimensional work. As the artist himself sums it up: “The logic of my work does not stem from the notion of combination, but rather from a poetics, where uniqueness is the basic notion. It is the very structure of the work which creates its development”.² The network of crystallized lines in Moutashar’s “Spider” is in fact as radical and unpredictable as figures captured by dust particles set in motion when you hit a table in one precise point or in several.

Moutashar’s broken line (blue, black or invisible) thus points in many different directions in his works which zigzag more than once upon themselves: cosmic labyrinths which derive their source in a cosmopolitan visual imagination. Just like the career of the artist, who grew up on the outskirts of the ruins of the ancient city of Babylon, in the city of Hillah in Iraq, and studied at the Academy of Fine Arts in Baghdad, before going to Paris in 1967, at that time a fertile hive of abstract and geometric art. There he studied in particular at the National School

of Fine Arts, before settling in 1974 in Arles, France's Rome, where Moutashar still lives and works. As if, by going to an ancient Mediterranean city from the South, his trajectory was concerned with maintaining an at once oceanic and tenuous dialogue with the Euphrates, and his early love for the forces of wind, sand, air and water—all the *Babylonian cosmologies* of his childhood. But across the boundaries forming his path of life, and his philosophical and artistic repertory, Moutashar does not seem to have tried to resolve a self-centered identity quest, associated with his twofold culture. He seems rather to have sought to transcend himself on the boundary between traditional, artisanal knowledge, and post-industrial knowledge where the computer has once and for all taken over from the encyclopaedia—we might also say the boundary between the world of ornament and the world of algorithms. In this respect he offers a plunge into the heart of a third space where the aestheticism, not to say the fetishism of the "work of art" is considerably relativized in favour of a more inclusive and more artefact-related notion of human creativity, which is at the same time more "connected".

The broken line, a formal matrix or symbolic form, consequently leads us to different legacies: the architecture of the al-Moustanseria university in Baghdad (one of the world's most ancient universities) where, in his youth, Mehdi Moutashar recognized the purely physical and cosmological art of the play of light on carved bricks. A place both societal and mystical, real and imaginary, where the four cardinal points clearly defined by the orientation of the quadrilateral plan correspond to an atomic shower of sculpted motifs on the imposing and yet monochrome façades of the building: an oft-repeated host of squares, triangles pivoting on themselves to the point of producing heptagons, octagons, and decagons... forming so many "starred polygons" (called *Shamsa*, sun) in Arabic, and other "stalactite"⁻³like structures, which seem to be geometrically "reflected" in the gridding on the ground of the University's courtyard.

Paul Klee, that great theoretician if not of the broken line then at least of the powers of the non-linear, represents an admittedly distant but favourite alter-ego for Moutashar. It is possibly in his Indian ink *Croquis (Sketches)* produced in 1968 and 1969 that the artist most obviously dialogues with Klee, by way of more or less saturated constellations, in which it is no longer the lines which connect the points, but the points which display their linear development. Moutashar and Klee share in particular the same effort to create the conditions of a visual rhythm and other systems of growth and gravitation of forms. In the notes and theorems brought together in his *Infinite Natural History*, the Bauhaus artist posits that the notion of the infinite must not be conceived solely as based on time, but also in a spatial perspective, as "telluro-cosmic tension"⁴; with the cosmos being defined as a regulated or stabilized state of the original chaos (where things move and wander, without any directional law or morphogenetic design). Even if, as it happens, this means re-situating the fascinating regularity of nature at the centre of the chaos, in the ordeal of drift. A conception thoroughly contrasting, for example, with that

of Mondrian who did not even make sacrifices in order to include a single diagonal in his picture, for fear of getting rid of this latter's autonomy. It was in fact about diagonals that Mondrian and Theo van Doesburg parted company in 1923, when the latter was in sharp contrast with the former by being quicker to explore the dynamic potential of the diagonal⁵; and thereby quicker to incorporate painting in a much larger system including architecture and design... Exorcising the cult of the right-angle, the grid and the obsession with ornament in western thinking, in order to evolve freely on the *infinite chequerboard* criss-crossed by Paul Klee, M.C. Escher, and Theo van Doesburg. So many European artists celebrating the "rhythmic song of the mind", as Frantisek Kupka, one of the first to pay his debt to the Islamic arabesque, called the power of this latter. So Mehdi Moutashar not only acts as a link or go-between, between East and West. He is more like a special catalyst, not to say the natural culmination of this "Islamic" genealogy of transnational modern art. We should in fact add to the list a name which this time around crosses paths with Moutashar's trajectory, that of François Morellet.

August 1967: just arrived in Paris from Baghdad, a wide-eyed Moutashar discovered the key exhibition of geometric and kinetic abstraction: *Lumière et Mouvement* at the Musée d'art moderne de la ville de Paris, where Morellet and the GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) played a major part.⁶ The young Iraqi artist suffered an aesthetic shock. He could not help wondering why his teachers at the Baghdad School of Fine Arts had not told him about such experiments being undertaken in European museums—teachers who nevertheless regularly visited the great capital cities of Paris, London and Rome. Over and above the works, defying the museum's seriousness and the rules admitted by it, it was possible to observe a meaningful alliance between European and South American artists which provided the exhibition with its historical stuff (despite the notable absence of Hélio Oiticica). Moutashar's presence at that show, which was less due to chance than might appear, not as an artist but as a spectator (who visited it almost daily until the last day) thus assumed the nature of a clue for a missed appointment: between the European artists and those from the Arab-Muslim world, where plenty of those spatial tendencies called "kinetic" and "optical" nevertheless seemed to find their source.

But Morellet was the exception to the rule, acknowledging back then the significance of the shock he experienced when he discovered the Alhambra in Granada in 1952⁷ (i.e. thirty years after Escher and seventeen before Moutashar who visited the Alhambra for the first time in 1969). This was the selfsame François Morellet who would recommend Moutashar's work to the Denise René gallery, with whose owner, in the end, Moutashar only decided to become involved many years after that gesture of support, in the late 1980s. It is consequently all the more remarkable that the missed appointment between Paris and Babylon did in fact take place, but on the sidelines of canonical art history (and of French art criticism), just like Moutashar in front of the evidence in the exhibition *Lumière et Mouvement*: he

had been wallowing since his boyhood in some of the “sources” in which artists involved in kinetic and similar tendencies seemed to be steeped. Let us bear in mind, for example, the fact that the artist attended primary school in the stables of the palaces of Nebuchadnezzar II, and has retained indelible memories of the walls of the north palace. Walls decorated with especially fine bas-relief griffons, to such a degree that the sun’s crude rays striking the bricks might give the impression that the griffons are disappearing, by refraction, as if they were merging with the wall, on the edge of the visible—in return lending a particular vibration to that haptic⁸ surface, where the optical and the tactile are in a state of shared jubilation.

The whole subtlety of one-dimensional art resides in the way it makes broken line and haptic sense become joined together in all forms of depth of field and elastic spaces. One thinks of the pieces produced precisely with the help of stretched elastic, an elastic which physically “extends” the work’s territory while seeming to us to be fixed. From yet another angle, one-dimensional art is that art which consists in networking different surfaces (most of the maquettes presented in this show eloquently display this). Otherwise put, so many ways which thwart the common and fixed notion of geometry.

Plenty of other seemingly marginal elements in Moutashar’s structures illustrate this interest in *fluid-images*, more discreetly than the light vibrations of a whole wall: the use of blue as the only colour other than black and white; the artist makes a distant reference to the ultramarine blue used in ancient Mesopotamia to seal the bricks of buildings by enamelling them. And above all the black oil deposited like a liquid mirror at the top of the four rectangular volumes forming the 1989 Cube. Responding to the phenomena of the broken line, haptic space and, in a definitive way, *specular spaces*, the oil here tells us explicitly that there is more to see than what we think we are seeing. On the face of it well removed from Frank Stella’s *What you see is what you see*, and from American abstraction, and more in favor of something like *What you see should be reconstituted mentally* (unless Stella meant exactly the same thing?), the “ink mirror” which Moutashar presents for us to feel functions like the inner mirror of the whole installation. As if the four rectangles forming a square could be virtually multiplied in the moving reflection of the black oil. And this liquid might become the allegory of a *life of forms* which precedes the formal existence of things and which even precedes the formation of images. So it is especially significant that this should lie at the very heart of the *square* figure—a space at once perfectly proportional and somewhat esoteric, calculable and infinite—that Moutashar gets this pre-imaginal world of the fluid-image to hatch out. While the “abstraction” of the Constructivist and Futurist avant-gardes, and, to some extent, of kinetic art, is nurtured on the *images* of the industrial revolution, thermodynamics and even astrophysics,⁹ Moutashar’s abstraction displays an impressive restraint in the face of any temptation involving symbolization; it keeps its poetic and mathematical uniqueness (the one never taking the other as a pretext or counterpart) radically in motion.

On the route of *nomadic modernities*, capable of linking calligraphy with fractal mathematics, and the bas-relief with morphogenesis, Moutashar enjoys the considerable merit of demonstrating to us that they are in no way anachronistic, but rather synchronistic. Babylon thus found its way to Paris, but without uttering its name. From “modern” architectures to “Islamic” architectures, categories are blurred and experiences are exchanged: it was not until the late 1960s—in 1969 to be precise—that Moutashar first visited the Alhambra in Granada and the dizzy-making *Muqarnas* of its celestial vault. One of the most “sacred” refuges of one-dimensional art with the self-appointed basic task of resolving the contradictory appearances between image and form, idea and matter, and once and for all between being and movement.

Houé, the centerpiece of the Bahrain show, provides us in the most intimate way with what we have hitherto called *one-dimensional art*. If *Three Angles at 135°* and *Houé* cultivate the same dynamic and expansive concern, *Houé* is closer to the experience of the Alhambra, inasmuch as it calls upon a sort of internalization of form rather than a pure optical exploration. Let us first of all note the isomorphic relation between work and body sought by the artist, who has based the dimensions of *Houé* on the territorial area of his own body. The spiral motion itself seems to invite the spectator to stroll, ready to “measure” himself no longer so much with a deviant spiral (as noted for *Three Angles at 135°*) but with the honeycomb-like grid which seems to underpin *Houé*.

But even more noteworthy is the mooring of this inter-subjective relation to form in a metaphysics of the Arabic letter. Starting with the phonetic and sonic resonance of the letter suggested by the honeycomb construction: the word *Houé* is formed by two letters, an aerial letter, the aspirate h, which is developed based on a twofold concentric then eccentric movement, and the *waw* which follows a spiral line. The dovetailing of these two letters—the first as breath, the second as instrument—gives rise to a back-and-forth motion, like a breath. The brief of *Houé* is thus to make us enter a world where sculpture relies as much, if not more, on the fluctuating music of words than on that of the form or layout which are seemingly objective. The plasticity of letter and language, faithful to the Arab-Islamic or Arab-Andalusian culture, strives for “self-ecstasy” and the “unveiling of truth”. So many typical expressions of a Sufi way of thinking connected to this plasticity (uniqueness) of the letter, to be re-understood, in its most “modern” accepted sense, under the pen of the Iraqi artist and art theoretician, Shakir Hassan al-Said.¹⁰

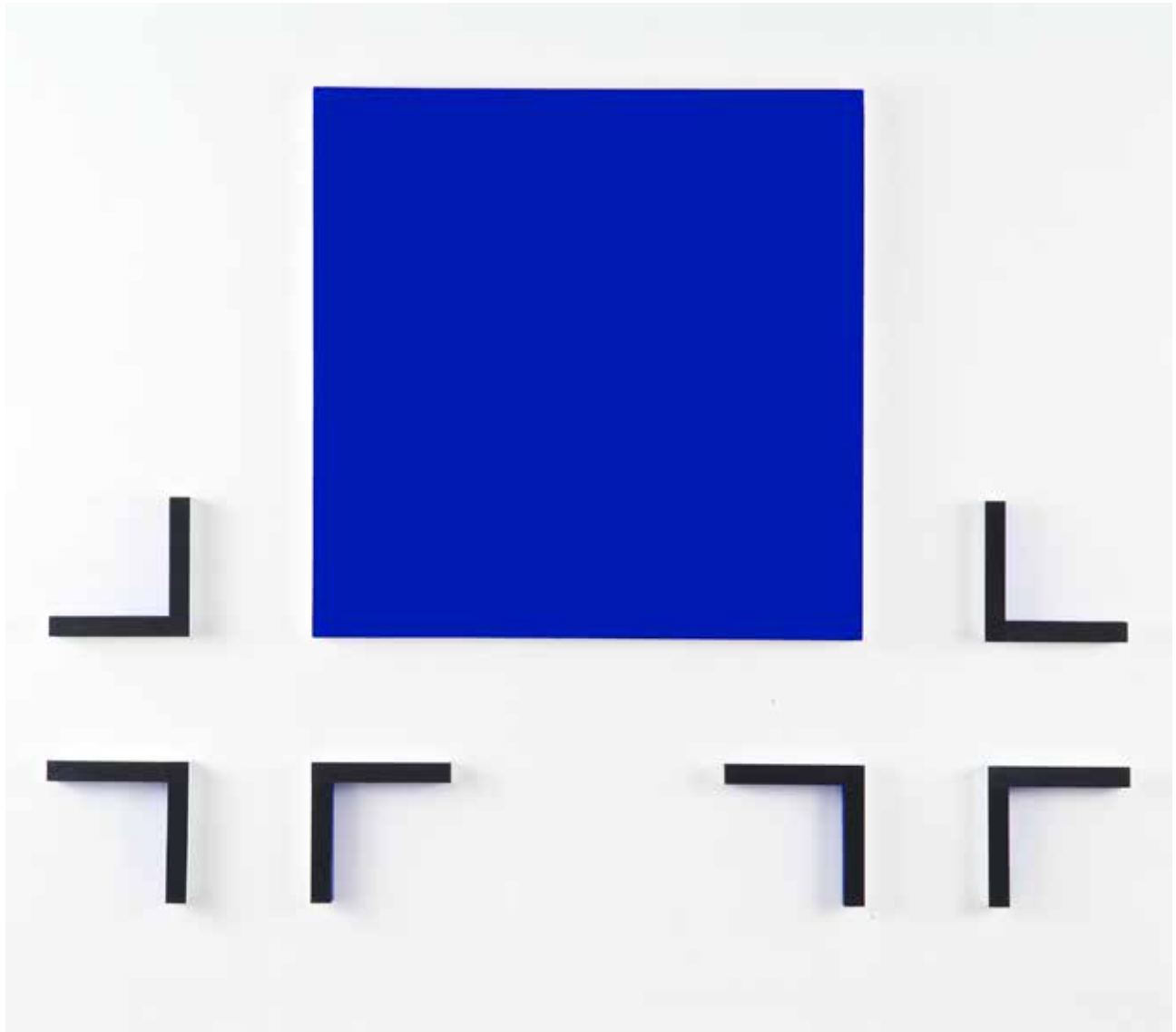
This latter, who preceded Moutashar on the Baghdad-Paris route, studying in the City of Light between 1955 and 1959, both at the School of Fine Arts and at the School of Decorative Arts (where Moutashar taught between 1974 and 2008), is still one of the great masters when it comes to thinking about the use of the letter in the visual arts.¹¹ It was al-Said, Moutashar’s mentor, who still recalls

their long conversations during his youth, who was the first to use the expression “one-dimensional art”, “the One dimension”. In his 1971 manifesto of the same title, al-Said gave material form to the intuitions of artists hailing from Lebanon (Saloua Raouda Choucair), Iran (Hossein Zenderoudi), Egypt (Hamed Abdalla) and Morocco (Mohammed Melehi), by promoting the no longer simply aesthetic but also civilizational and metaphysical virtues of calligraphy. For him, the art of the letter surpasses the pure operation of the mind, or the technical operation, and is understood as relation to space; to the spaces which calligraphy crisscrosses and transcends, from architecture to pottery by way of paper, needless to say, and in a unitary way, from the floor to the ceiling by way of the walls. By merging the logic of the brick and the layout of the writing (precisely where, traditionally, writing is laid over the brick wall), Houé pushes still further al-Said’s preliminary theories (which Moutashar has never studied for themselves but which have accompanied him, the way you cultivate the memory of a life-long friend). In fact, if it is easy to imagine calligraphic lines decorating the walls of a mosque making us giddy, or the impression that they give of *revolving around us*, what is henceforth involved, thanks to Houé, is our capacity to revolve around them, and envisage the body-letter relation in a *total* and inter-subjective way.

The fact is that Houé literally means “the Other”, him, the person who returns my image to me. It is also the root of the word which means “identity”. Beyond this primary meaning, Houé, “him”, is the word used by mystics to signify God. If we take this term in its specular accepted sense (the other as mirror of my humanity), then it will not be unimportant to remember that certain calligraphic compositions (be they of Ottoman or Persian origin) are based precisely on effects of symmetry and linkage regarded as specular. In deambulation or in (outer) fixation, our carnal relation with this *talking body*, which overhangs us just enough to let us guess—without revealing it—its impenetrable (inner) part, re-merges with our mental relation to the territory of Houé: potential architecture where the performance (choreography) of a *Qalam* (reed pen) in action is drawn.

We shall, to be sure, beware of perfectly overlaying the attitude adopted by Moutashar, for whom architecture, painting and sculpture are in reality just one, on that of al-Said, who remained reliant on the pictorial space, or picture, in spite of his theoretical innovations. On the other hand, we can speculate about the fact that Moutashar has achieved al-Said’s crazy dream, beyond the image and the visual field. Al-Said, who presented one-dimensional art as the cosmic union between the artist and everything surrounding him, a state of mind linked to the letter as an “expressive” unit (Moutashar would prefer the word constructive) in which the word becomes “*an art of space in a temporal form*”.¹²

1. An unpublished conversation between Morad Montazami and Mehdi Moutashar, 4 July 2017.
2. Conversation between Pierre Manuel and Mehdi Moutashar, *Mehdi Moutashar*, Arles, Acte Sud, 2014, pp. 46-45.
3. We are borrowing the vocabulary of Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Lucien Mazenod, 1976.
4. Paul Klee, *Ecrits sur l'art II. Histoire naturelle infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977, page. 13.
5. See "Tapis volants. Entretien avec Philippe-Aain Michaud", *Zamán (Textes, images et documents)*, no.5, summer 2012, pp. 195-194.
6. Among the artists in that exhibition, which was curated by Frank Popper, were: Pol Bury, Narciso Debouq, Hugo Demarco, Carlos Cruz-Diez, the GRAV—Groupe de Recherche d'Art Visuel, Piotr Kowalski, Bernard Lassus, Julio Le Parc, François Morellet, Nicholas Schöffer, Jesus Rafael Soto, Joël Stein, Takis, Jean Tinguely, and Victor Vasarely...
7. 'For me this is the most intelligent, precise, refined and systematic art there has ever been. An art which has managed to get rid of naturalist reminders, the sensibility of style and composition, all those, for me, primordial qualities, which I had not managed to find in western art'. François Morellet, "About twenty years ago, I discovered Muslim linear art", *Mais comment taire mes commentaries*, Beaux-Arts de Paris, 2011, p. 63.
8. A notion taken up by Gilles Deleuze in the wake of Alois Riegl trying to describe a space seeking something beyond the two- and three-dimensional. Attesting to this, for these authors, is the bas-relief experience, especially in Egypt. See Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, in particular chapter 14.
9. See Christoph Asendorf, *Super Constellation. L'influence de l'aéronautique sur les arts et la culture*, Paris, Macula, (1997) 2013).
10. We refer to the English translation by Samir Mahmoud of the manifesto of Shakir Hassan al-Said, written in Arabic and dated 1971. Published in Charbel Dagher, *Arabic Hurufiyah. Art and Identity*, Milan, Skira, 2016, p. 130. Most Anglo-Saxon comments referring to the manifesto translate the title as The One Dimension.
11. In the non-official artistic tendency, disseminated throughout the Arab world, but to which we should add Klee, Kupka... often called *al-hurufiyah* (or "Arab lettrism").



Carré encadre
2011
Painted wood
115 x 150 x 4 cm
Photo ©Jean-Luc Maby



الخيطة المطاط (الأستك) Lastic

تولى استخدام «الأستك» الذي ظهر مؤخرا ضمن علبة الأدوات الخاصة بهذا الفنان، تارة مع المعدن وتارة أخرى كمادة وحيدة في اللوحة الفنية، تولى مشدودا بين نقطتين، وبدون إنذار إعادة تنشيط (بمعناه الحقيقي كما المجازي مع ذلك الجزء من اللعبة الذي أصبح ظاهرا أكثر فأكثر بمر السنين) الشيء الذي طالما مثل عنصر الجذب في حقل استكشافات الفنان وأبحاثه : إنه التوجه.

وهو في الواقع وسيلة أكثر منه مادة، من فرط ما الشيء فاقد للحياة في حال سكونه، شيء يشبه سهم التوجيه (هي فكرة فقط)، دعا نفسه بنفسه إلى أعمال فنان لا يضعف أصلا أمام غواية المواد.

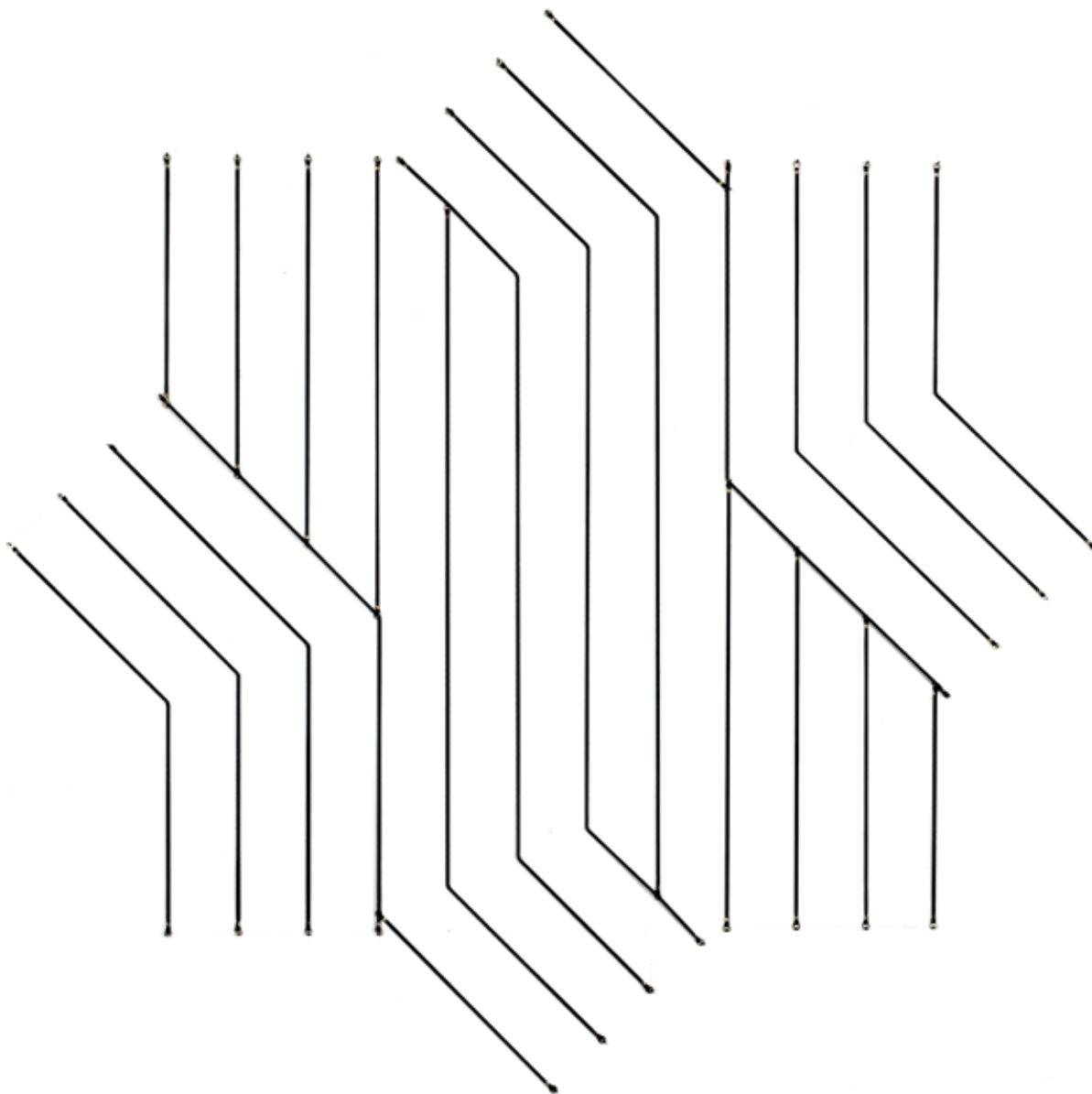
في هذه المرة، تمت المسألة إثر مصادفة أحدثتها بمكر أبسط الحركات الإلكترونية : مؤشّر «ماوس» كمبيوتر ، يرسم خطا على مخطط معماري أولي.

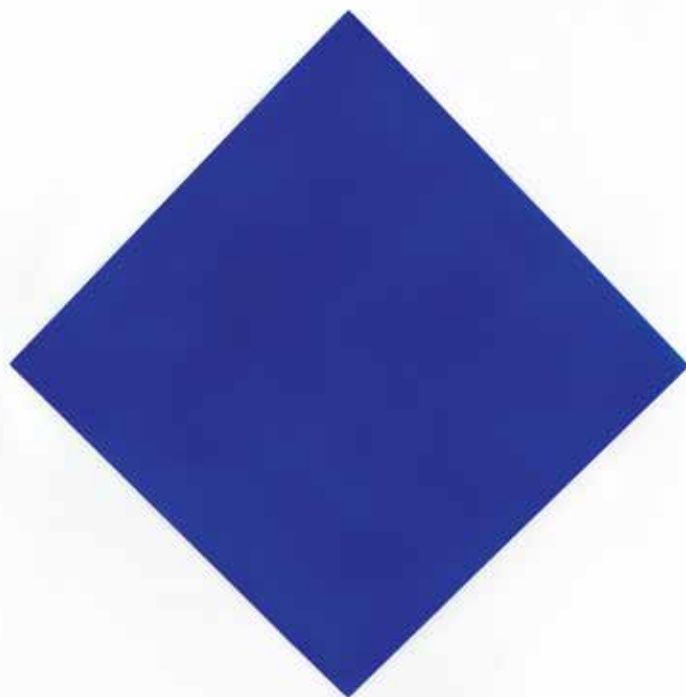
إن توتر الخيط المشدود بين مسمارين يرسم بل أكثر من ذلك يسمي تيارا أكثر منه خطا لذبذبة طاقة، وهو الذي ينظمها. فأن تراه يلوح فجأة في آخر لحظة من عملية تعليق اللوحة، أمر فيه شيء من السحر، تزيد بساطة العناصر المكونة له من قوة مفاجئته- بعض الرؤوس الملتصقة بالجدار والخبة العادية «لأستك» تم لفه مثل الكرة يتطور «الأستك» ببطء من رأس إلى آخر ، قياس دقيق للحيز ، ليخترق فجأة الفراغ حالما تطلقه اليد، قطعة من قالب يساوي تماما للوحة.

ندرك جيدا بعدها - في رغبة الرسم الذي ما ينفك منطلقا نحو الخط الموجود هناك دون أن يكون موجودا، وهو وبشكل خاص دائما في طور التكون- ما يربط طبيعيا هذه العملية الجديدة بالفترات السابقة لعمل لا ينفك منشغلا بتواصل الحركة واستمرارها بالكاد يتمكن خيط التثبيت بمساعدة من جسم المسمار، من ملاسة السطح، ويعمل ذلك الفراغ متناهي الصغر الذي يصر على البقاء بين الخيط والدعامه، مثل نابض إضافي، وتوجه الشفافية الصادرة عنه الحركة وتقودها إلى ما يتجاوز الشكل. هي ميكانيكا بسيطة تقريبا لا شيء ولا شيء يوقفها .

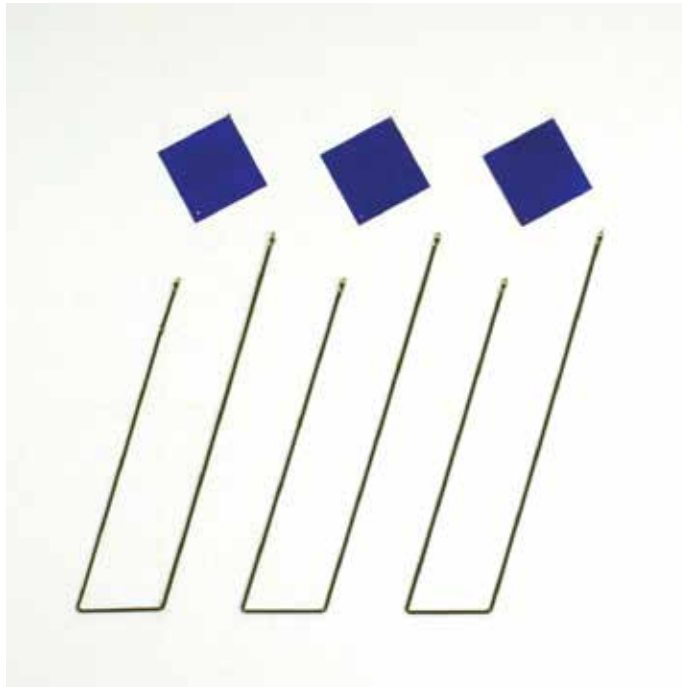
يدخل «الأستك» مذ ذاك وضمن كوريجرافيا دائمة التجدد للزوايا والطيات، تلك التي تضبط إيقاع العمل الفني في مجمله، يدخل على أطراف الأصابع، وكأنه كائن أو شظية من رياضيات، بتلكم الخفة وغياب الوزن ذلكم الذي يتفاسمه مع الحرف، خفة وغياب وزن يبهران بهذا القدر الفنان في عمق الكتابة «الأستك» باعتباره فضلا جديدا أو باختصار إهداء لا ينقطع للأرابيسك. أرابيسك

م م سيريس
يوم 9 سبتمبر 2016





Deux carrés dont un encadre
2017
Wood and painted wood, elastic wire
206 x 113 x 58 cm
Photo ©Fabrice Leroux



Lastic

The use of elastic wire stretched between points A and B has made a recent appearance in the artist's tool kit, at times associated with metal and at others as the work's sole material. Without any warning, it has taken on the task of rekindling—both literally and figuratively, and with that playful element that has become increasingly evident in recent years—what has always magnetized the area of exploration of Mehdi Moutashar's research: the matter of orientation.

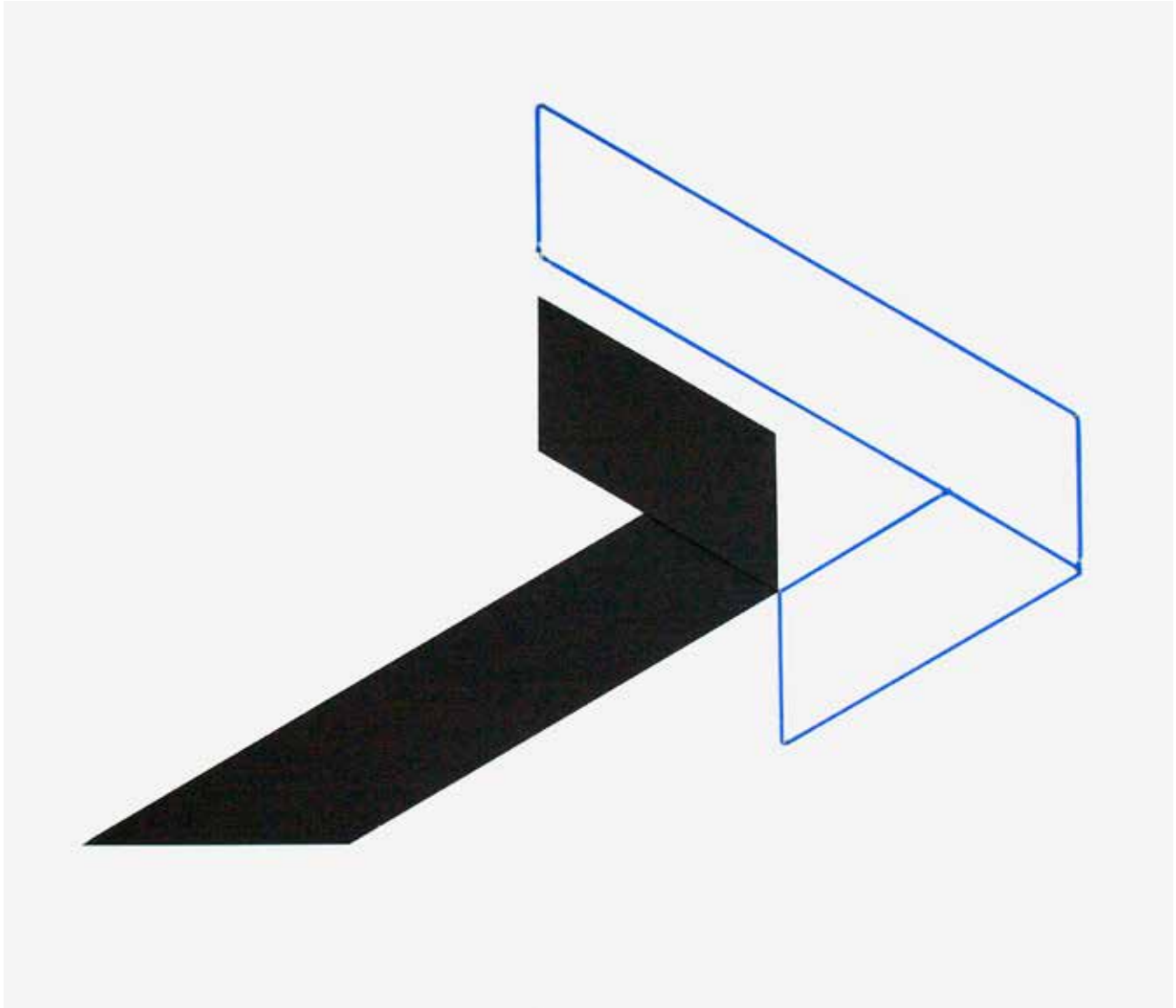
A means, in fact, rather than a material, to such a degree is the object deprived of repose, a bit like a vector (essentially just an idea...) that has of its own accord been invited into the work of an artist already little concerned with the seduction of matter. This time around, the computer has been mischievously brought full circle by the random use of the simplest of electronic gestures—the cursor of a mouse drawing a line on an architectural sketch.

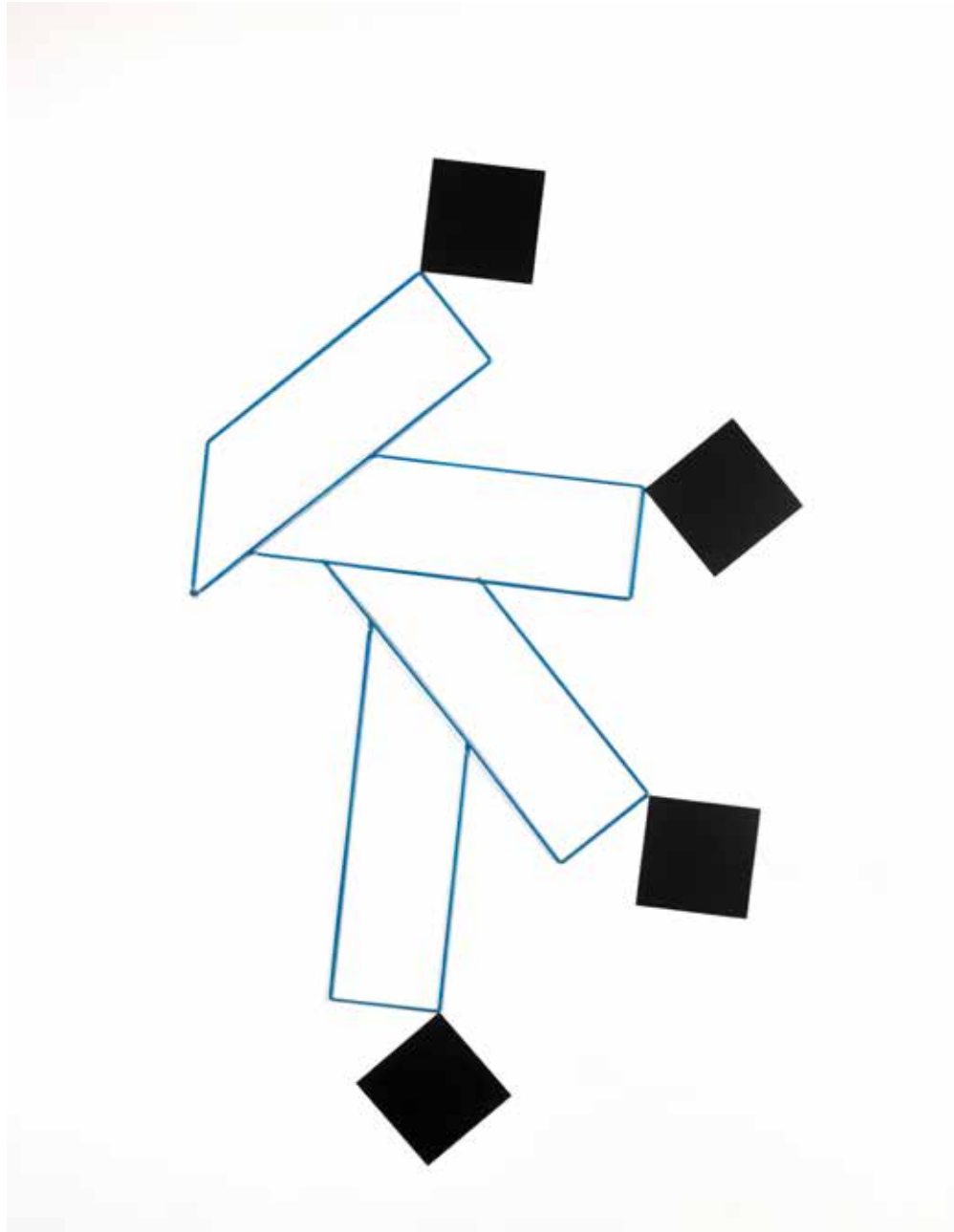
The tension of the wire, suspended from the two nails which organize it, draws, but even more designates: less a line than a current, the vibration of an energy. Seeing it suddenly emerge from the way it is hung at the very last moment has something magical about it, and our surprise is heightened by the modest nature of the ingredients—a few nails driven into the wall, the unremarkable ball of elastic all rolled up...; the elastic slowly progresses from one nail to the other, subtle measurement of a space, then in one fell swoop cleaves the void as soon as the hand releases it, a segment formed in the exact measurement of the instant.

Then—in the quivering of the line which forever rushes on, to that line which is there without being there, but above all always in the process of being made—we clearly see what is naturally linking this new process to the earlier periods of a work which is forever dealing with the continuity of movement. Helped by the body of the nail, the tensioner only just skims the surface, and that tiny void which persists between the wire and the support acts like an additional spring, and the transparency which it releases takes the movement beyond form. A simple mechanism, a next-to-nothing, which nothing stops.

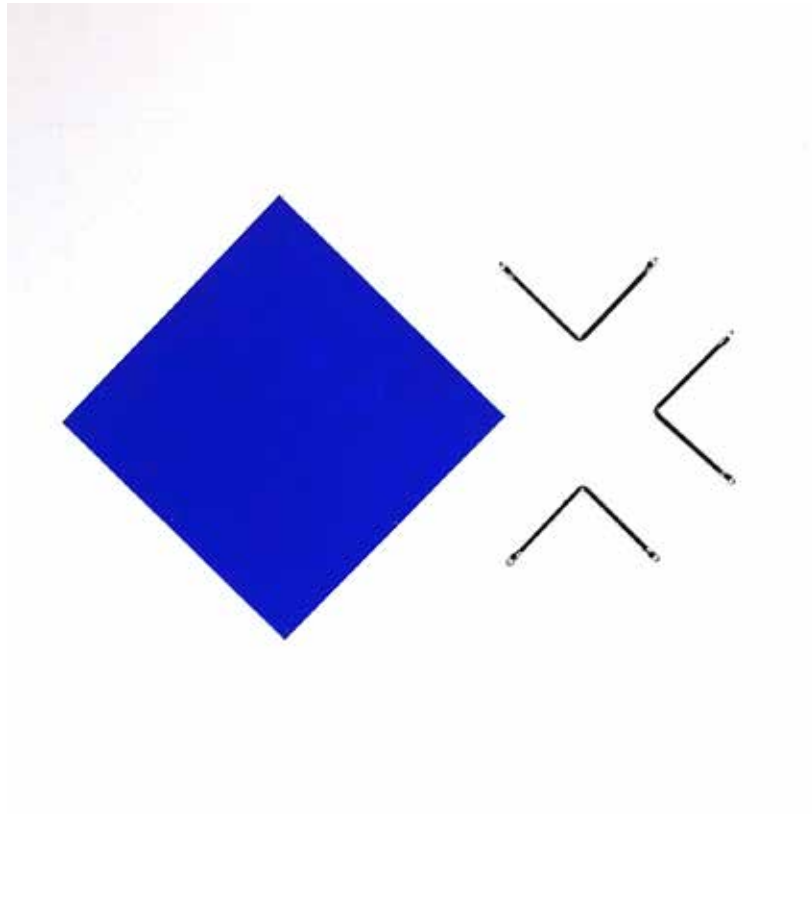
From now on, in the ever-renewed choreography of angles and folds which orchestrates the whole work, the elastic becomes part of the tips of the fingers like a being or a mathematical fragment, with that levity, that absence of weight which it shares with the latter and which are so fascinating for the artist in the depths of writing...Lastic, like a new chapter, in a nutshell, of an uninterrupted arabesque dedication.

M.M. Serres
9 September 2016





Sept angles de 45°
2013
Painted metal, elastic wire.
190 x 115 cm
Photo ©Fabrice Leroux

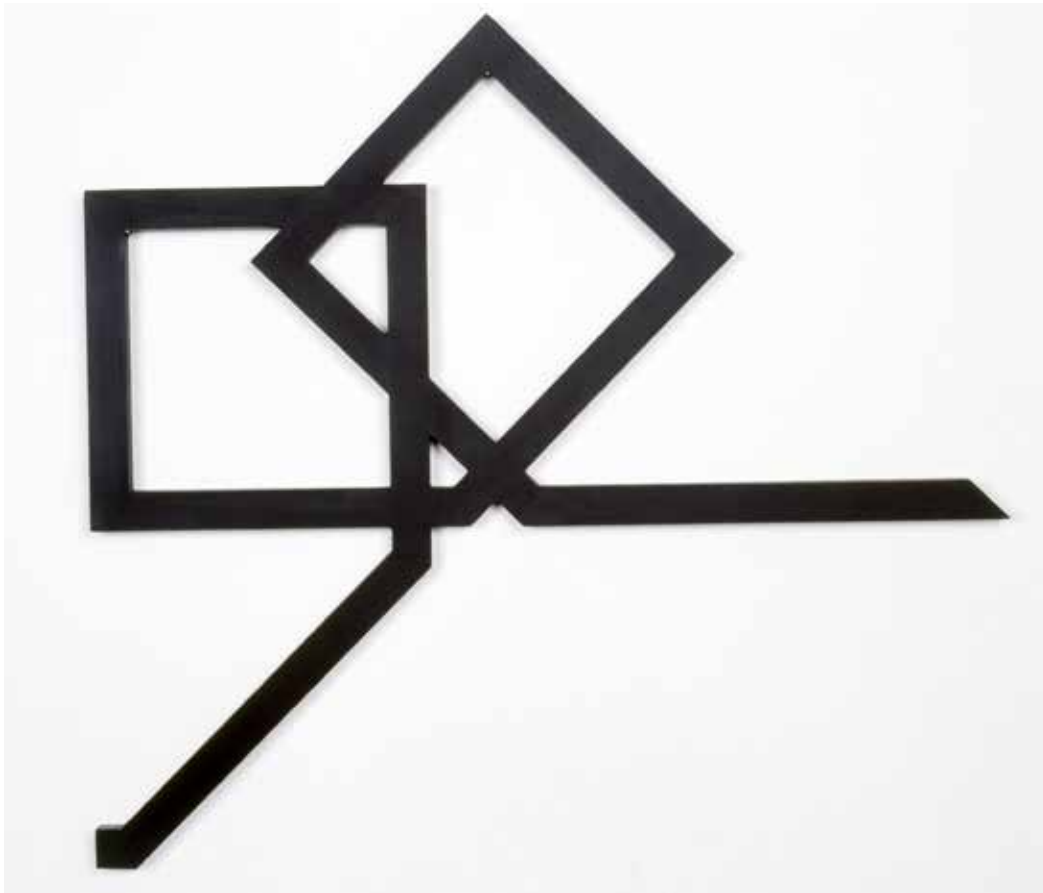












Deux Carrés Magiques En Lettres Arabes
2000
Painted wood
70 x 67 x 2 cm

« هُوَ » 2010

« هو » هي كلمة عربية مكونة من حرفين: حرف حلقي هوائي، الحرف الممدود « الهاء » الذي ينشأ من تمازج بين حركين ، مركزية وأخرى لا مركزية، ومن حرف آخر هو « الواو » الذي يتبع وتخذ تخطيط وتصميم حلزوني. وتنشأ من تشابك هاتين الحركتين حركة خلفية وأخرى أمامية تُشبه عملية التنفس، الأولى كعملية أخذ نفس والثانية كأداة لذلك.

« هُوَ » تعني حرفيا « الآخر، هو، ذاك الذي يعكس صورتي ويشهد على إنسانيتي ». كما أنها أصل كلمة الهوية. ولكن إذا تجاوزنا المعنى اللغوي الأولى لكلمة « هو»، نجد أنها تُستعمل أيضا من قبل الصوفيين للدلالة على الله.

تبدأ كلمة « هُوَ»، والتي تُكتب من اليمين في اتجاه اليسار باستخدام قلم من قصب خيزران جاف وحاد ومملوء بالحبر، بخط أسود غليظ كثيف لتنتهي شيئا فشيئا وتقلص لتصبح رهيبة كشعرة الرأس.

Houe 2010

"Houé" is an Arabic word formed from two letters: an aerial letter, the aspired 'h', developed from a double movement – concentric and eccentric, and the waw (O) which follows a helical layout. A back and forth movement similar to breathing is born from the entanglement of these two letters; the first as a breath, the second as an instrument.

Houe literally means "the other, him, the one who reflects my image and confirms my humanity". It is also the root of the word identity, but beyond this first meaning, Houé (Him) is the name used by mystics to signify God.

Houé's calligraphic form, written from right to left using a qalam, a sharpened dried reed filled with ink, starts with a thick, intense, black line and narrows towards the end like a hair.

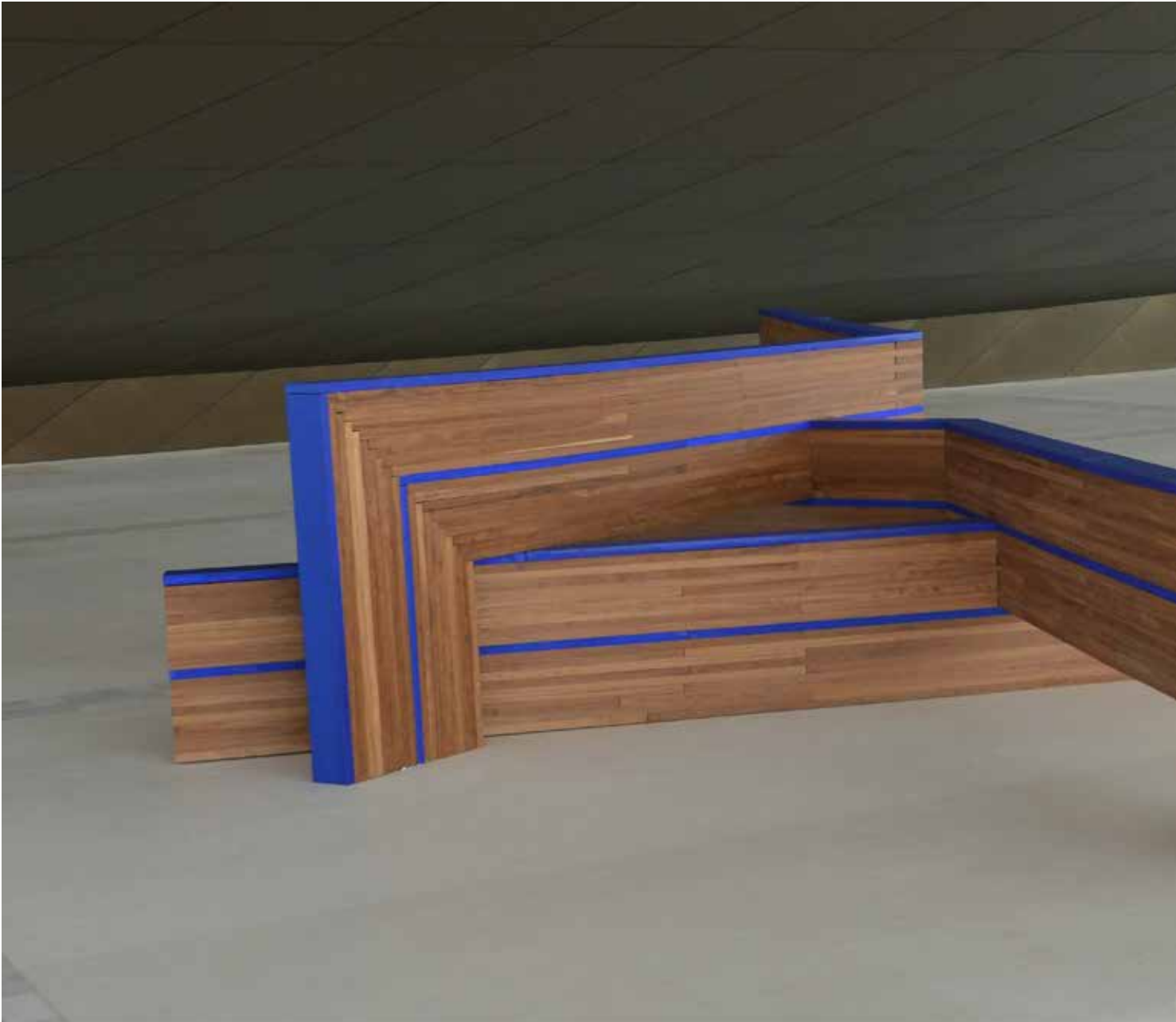


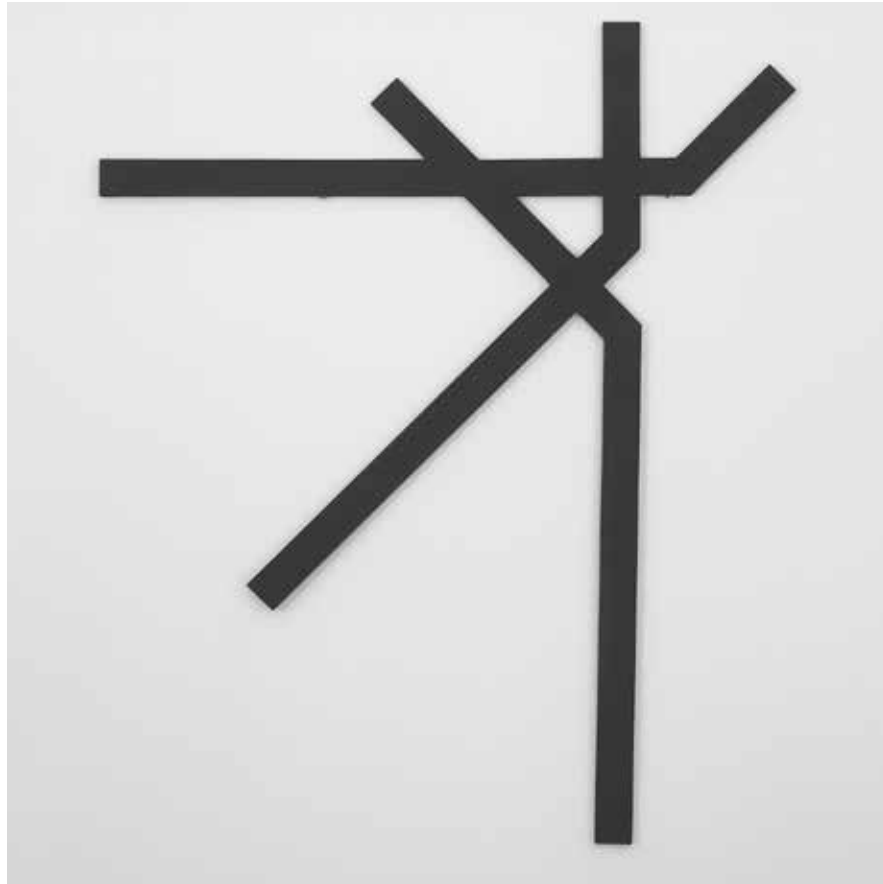












Trame En Carré
2003
Painted wood
92 x 77 cm

ثلاث زوايا ذات 135 درجة ، 2005

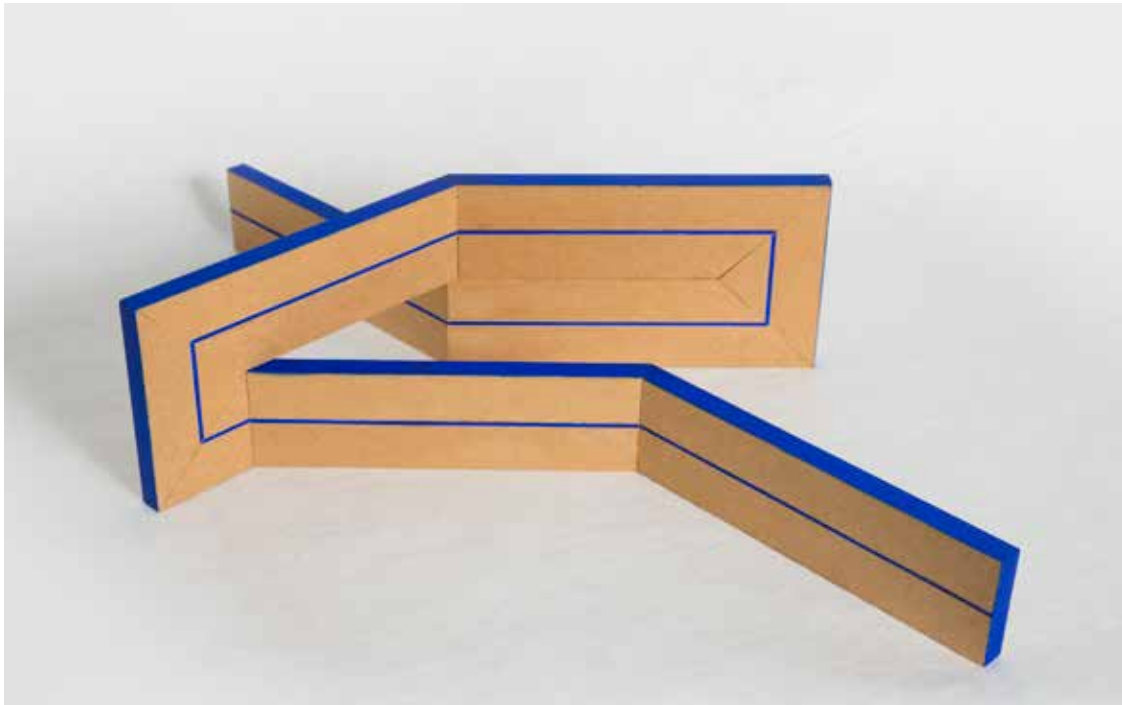
يتركب هذا العمل الفني من شبكة قائمة على تسلسل متتالي 1,5-1-1,5-1...، سواءً أكان عموديا، أفقيا أو بالعرض فطريا. كما أن شكل مواد الخطوط المكونة لهذه الزوايا الثلاث المتتالية يتماشى مع هذا المنطق الفني، تماما كالتركيبية العامة له؛ فبداية الزاوية الثانية تبدو في وسط الأولى بالطول والثالثة تبدأ في وسط الثانية...وعليه، فإن البنية الهيكلية المركبة في مجملها هي نتيجة لهذا المنطق الذي يدعم ركائزها ويسندها.

وبهذا، فإن تطورها في الفضاء المكاني يحيلنا بشكل واضح لمفهوم الأرابيسك، إلى الفكرة الرئيسية التي تعتبر أن فن الرسم، النحت والهندسة كلها تنبع من مصدر قياس ومعياري وجودي واحد. فمختلف مستويات الرمزية الذكية التي أسرها الفنان في هذا العمل تتماشى مع الجسم البشري؛ خطوط الركبتين، الحوض، الضفيرة الشمسية البطنية...

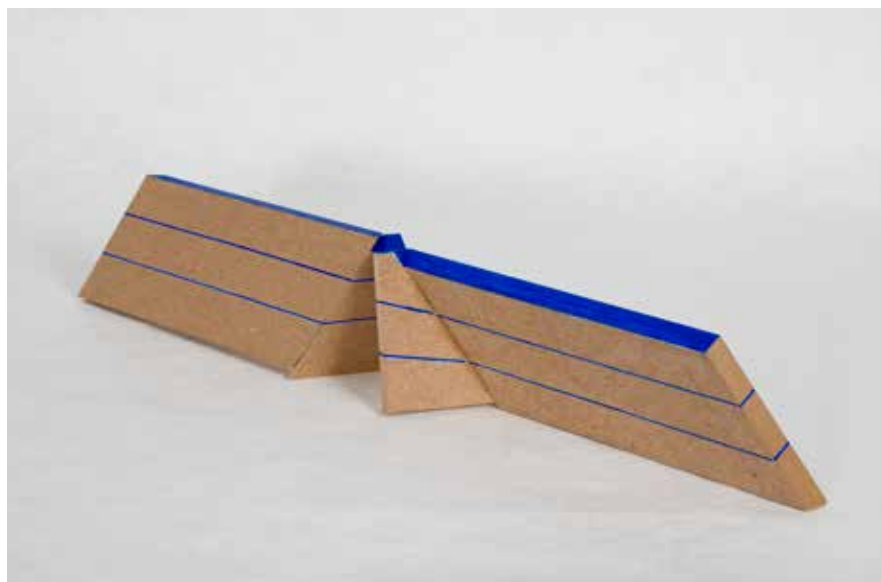
Trois angles à 2005 , °135

The work is constructed from a grid based on the sequence 1.5 – 1 – 1.5 – 1..., be it vertically, horizontally or diagonally. The material shape of the lines forming these three successive angles complies with this logic, as does the general structure: the beginning of the second angle appears halfway along the first, the third starts halfway along the second... So it is the construction in its entirety which results from the logic underpinning it.

In this respect, its development in space clearly refers to the concept of the arabesque, to that essential idea that painting, sculpture and architecture all stem from a single measurement. While the different levels that this work introduces subtly match those of the human body: the lines of the knees, the pelvis and the solar plexus...



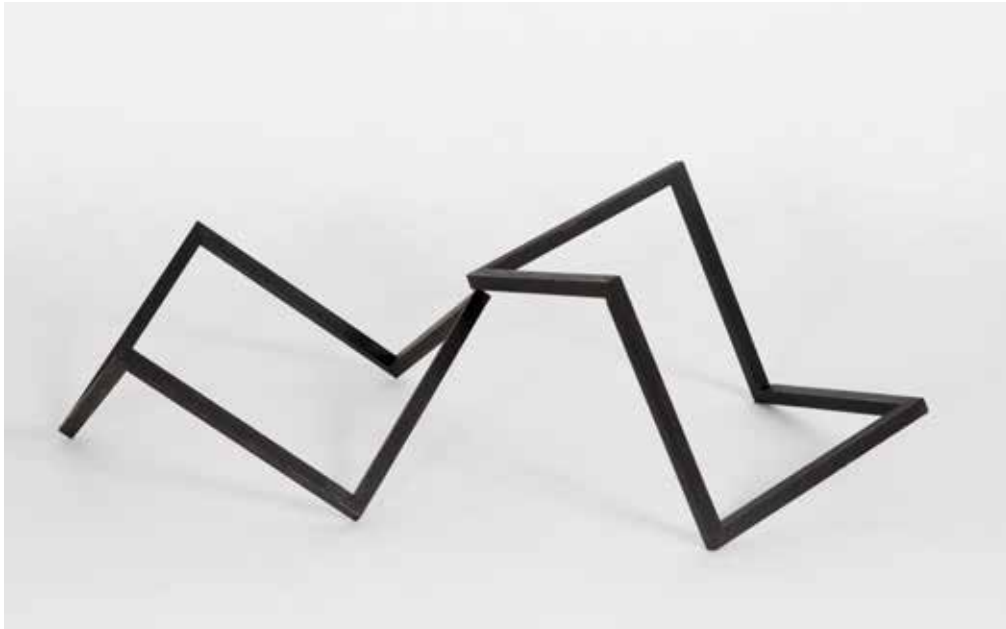
Trois angles à 135°
2007
Medium (Model)
14 x 65 x 43,5 cm
Photo ©Fabrice Leroux





Onze carres
2016
Cartboard (Model)
26,5 x 40 x 42 cm
Photo ©Fabrice Leroux





Deux cubes
2007
Wood (Model)
21 x 21 x 34 cm
Photo ©Fabrice Leroux







MEHDI MOUTASHAR

Born in 1943 in Hilla (Babylon) Iraq – French nationality

Académie Supérieure des Beaux-Arts, Bagdad – Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Arrived in Paris in 1967 – Professor at ENSAD (Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs), Paris, from 1974 to 2008 – Lives and works in à Arles since 1974

Represented by galleries : Denise René, Paris – Victor Sfez, Paris – AL/MA, Montpellier – Linde Hollinger, Ladenburg, Germany – Hoffmann, Friedberg, Germany – Frédéric Hessler, Luxembourg – Albareh Art Gallery, Bahreïn

One man shows (sélection)

1970 Musée d'art Moderne Gulbenkian, Bagdad. 1971 Galerie Leger, Copenhagen, Denmark – Malmö, Sweden. 1972 Galerie du Haut-Pavé, Paris ; Musée d'Art Moderne, Bagdad. 1974 Galerie du Haut-Pavé, Paris. 1975 Musée d'Art Moderne, Bagdad. 1977 Musée de Chartres, France. 1978 Gallery K, Washington, U.S.A. 1979 Galerie Leger, Malmö, Sweden 1980 Al-Riwak Art Gallery, Bagdad. 1985 Galerie Hoffmann, Friedberg, Germany (catalog) – Galerie Karo, Berlin. 1986 Galerie Nicole Dortindeguy, Anduze, France. 1988 Chapelle du Méjan, Arles (catalog) – Galerie Karo, Berlin – Galerie Walzinger, Saarlouis, Germany 1989 Tours Narbonnaises, Carcassonne, France – Institut du Monde Arabe, Paris (catalog) – Galerie St Ravy Demangel, Montpellier, France. 1997 Kufa Gallery, Londres. 1998 Galerie Denise René, Paris. 2002 Galerie Denise René, Paris. 2003 Espace Capitole, Arles. 2005 Galerie Verney-Carron, Villeurbanne, France (Revue Semaine, 2009 .(22.05 Galerie Denise René, Paris (Revue Semaine, 2011 .(37.09 Kleine Museum, Weissenstadt, Germany 2012 Galerie AL/MA, Montpellier, France. 2013 Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, Germany. 2014 Galerie Le Petit Temple, Lasalle, France. 2016 Galerie Victor Sfez, Paris – Galerie AL/MA, Montpellier, France. 2017 National Theatre & Albareh Gallery, Bahreïn.

Group shows (selection)

1987 Zwei Quadrat, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshaven, Germany – Konkret Sieben, Kunsthaus, Nuremberg, Germany 1988 Die Ecke, Musée cantonal de Sion, Switzerland – Stadt Museum, Ingolstadt, Germany – Constructions et conceptions, Schöneberg Bahnhof, Berlin. 1991 L'Eau et l'Europe : intervention dans le Jardin des Prébendes à Tours, France (work in situ). 1994 A côté du baroque, Livitice, Czech Republic. 3 1997th Sharjah Biennale, United Arab Emirates. 1998 Galerie März, Mannheim, Germany. 2000 Tsukuba Museum of Art, Ibaraki, Japan – Marugame Genichiro Inokuma Museum of Contemporary Art, Kagawa, Japan – Urawa City Museum of Art, Saitama, Japan – Himeji City Museum of Art, Hyogo, Japan. 2001 Tokyo Art Institute, Tokyo – Arte abstracto y la galerie Denise René, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas, Gran Canaria – Asiart, Musée d'Art Contemporain, Genoa, Italy (travail in situ). 2003 Ateliers arabes, Palais de l'UNESCO, Beirut, Lebanon – Khan Assad Pacha, Damas, Syria (work in situ). 2005 Le livre arabe,

Bibliothèque Nationale de France, Paris – Art in motion, Leeuwarden, Netherlands (work in situ). 2008 Sur la ligne, Musée Matisse, Cateau-Cambrésis, France – Le Champ rythmique de l'esprit, Arts de l'Islam et abstraction géométrique, Espace d'Art Concret, Mouans-Sartoux, France. 2009 Notations, Akademie der Kunst, Berlin – ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany. 2010 François Morellet et Mehdi Moutashar, Institut des Cultures de l'Islam, Paris. 2011 Galerie Deleuze-Rochetin, Arpaillargues, France. 2015 Hommage au Carré noir de Malevitch, Musée Vasarely, Budapest, Hungary. 2016 Au-delà de la forme : Richard Serra / Mehdi Moutashar, Palais du Tau, Reims. 2017 Art Dubaï (Albareh Gallery) Works and studies for architecture

85/1982 Realizes several wall works for buildings of the Summit of the non-aligned Arab Countries in Bagdad –After being invited by the architect RIFAT CHADIRJI, he conceives several fountains, the outside fence and the monumental doors, several terraces, the drawing of pavements and wall coverings for the project of the building of the Council of Ministers in Bagdad, Iraq (in collaboration with T.A.C., in Cambridge, U.S.A. and Berthet-Pochy International in Paris and Avignon. 1983 Realizes a fence for a public school in Arles (Architect : Robert Claude). 1987 Conception of a scenography for Enlil, ballet of Quentin Rouillier Dancing Company in Caen, France. 1989 Study for a public garden, Cultural French Center in Marrakech, Morocco 1991 Commission for a study of crossroads for the northern entrance in Arles.

Editions

1989 Carpet : CARRE MAGIQUE EN RYTHME DE 100 ,1,5-1 numbered and signed copies, 253 x 253 cm, Editor Surface Prisme. 1996 Portfolio : VARIATIONS SUR SEPT LETTRES DE L'ALPHABET ARABE. Collage, silkscreen and pencil. 49 numbered and signed copies. 32 pages, 14 boards, 50,5 x 38 cm, on Arches paper 300 88 gr. 2011 Portfolio : UN ET DEMI. Collage, silkscreen and pencil. 36 numbered and signed copies. 20 pages, 6 boards, 55,5 x 37,5 cm, on Arches paper 300 88 gr. 2012 Artist's book published by Méridianes Editions, Montpellier : DES ANGLES REMARQUABLES. Text by Dominique Clévenot. 11 lithographs. 80 numbered and signed copies (30 copies with original interventions by the artist, numbered from I to XXX. 40 pages, 32 x 48 cm, on BFK Rives paper 270 gr. 2014 Brooch TROIS PLIS. Stainless steel, 100 numbered and signed copies, 5 x 8,5 cm.

Public Collections

Bibliothèque Nationale de France, Paris – Institut du Monde Arabe, Paris – Fine Arts Museum, Chartres, France ; Fine Arts Museum, Cholet, France – Montbéliard Museum, France – Conseil général des Bouches-du-Rhône, France – Art Libraries : Arles ; Montpellier ; National Gallery of Fine Arts, Amman, Jordan – National Modern Art Museum, Bagdad, Iraq ; Klingspor Museum der Stadt, Offenbach, Germany – Scandinavian Graphic Art, Stockholm, Sweden – Modern Art Museum, Tunis, Tunisia – Kleine Museum, Weissenstadt, Germany.

A book about the work of the artist was published in 2014 by Actes Sud Editions. Texts : François Barré, Pierre Manuel, Gérard Bodinier, Dominique Clévenot. 192 p. 120 illustrations in full color



Deux angles a °60
2012
Painted wood
80 x 65 cm
Photo ©Jean-Luc Maby

albareh
art gallery

