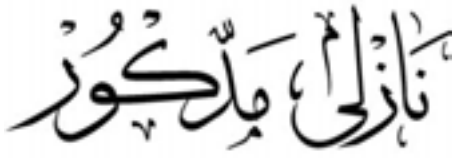
قاعة افق
Ofok Gallery

وزارة الثقافة - قطاع الفنون التشكيلية
Ministry of Culture - Sector of Fine Arts
www.fineart.gov.eg - e.mail: ofok@live.com

نازلي مدكور

٢٠١١



إعداد

إيهاب اللبان

ظلت مصر تحتفظ بريادتها في مجال الفن التشكيلي معتمدة على إبداعات أبنائها من الفنانين والفنانات الذين تعاقبوا جيلًا بعد جيل حاملين مشاعل التنوير .. فسرعان ما شكلوا محطات مهمة في مسيرة تاريخ الفن ..

وتعتبر الفنانة نازلي مدكور واحدة من أصحاب العلامات المؤثرة في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة.. وهى من الأسماء البارزة في تاريخ إيداعات المرأة المصرية بوجه عام.

ويستقبل قطاع الفنون التشكيلية معرضًا متميزًا لأعمال الفنانة بقاعة أفق واحد ليؤكد دومًا على أن الفن سيظل يمثل التجسيد الأهم لوجهات النظر حول الجمال، ويظل الفنان ومخزونه التراكمي هو المحرك للعملية الإبداعية على اختلاف مجالاتها وتقنياتها، بينما تظل موهبته وملكاته الخاصة هى المحرك لطموحه في التميز والاختلاف والولوج بمدركاته الفنية في آفاق أكثر حداثة وتفاعل مع معطيات التطور..

وليس بجديد أن تستقبل قاعات العرض بالقطاع أعمال الفنانة «نازلي مدكور..»

فهى التي شاركت من قبل وعلى مدار مسيرتها الفنية في تمثيل مصر في العديد من المعارض الخارجية والمحافل الدولية الهامة لتثبت أن الفن التشكيلي المصري مازال حافظًا لمكانته وتاريخه وتألقه على المستويين المحلي والدولي.

وتقع أعمالها بين التشخيص والتجريد وتتوغل في عالم داخلي مستوحي من المناظر الطبيعية والزهور، وذات ملامس مختلفة لا تنفصل عن شخصيتها شديدة الانفتاح والتنوير، فهى فنانة تعتمد على لغة اللون وعلاقاته وبنائياته التي لا تخلو من توهج وطاقات جمالية شديدة الحبكة الفنية..

تمنياتي لها بكل النجاح والمزيد من التألق...

أ.د. أشرف رضا

رئيس قطاع الفنون التشكيلية

وزارة الثقافة

تجذبنا الطزاجة الخلابة التي نطالعها اليوم في أزهار «نازلي مدكور» خارج خشونة الواقع الذي نحياه جميعًا، لتقدم لنا موسيقاها التي تكشف عن مرحلة فنية جديدة تخوضها، وتحرضنا بها على الخوض معها في تيار تدفقها الإبداعي الجديد.

استطاعت «نازلي مدكور» طوال رحلتها التشكيلية السابقة؛ أن تقدم العديد من المفردات البيئية المؤثرة، فكان المنظر الطبيعي هو الأساس الذي بنت عليه ما تلا ذلك من انشغال طويل بالأرض، وبالإنسان الخارج من قشرة هذه الأرض ومن أعماقها على السواء. ثم ها هى اليوم تلتفت إلى ظواهر الخصوبة، والازدهار، والتفتح، وتحتفي ببشائر الربيع في نقلة نوعية؛ تضمها قاعة أفق لتكون شاهدًا على بشائر مرحلة «نازلي» الجديدة والخصبة.

لقد استجمعت «نازلي» في معرضها الحالي خلاصة خبراتها التي نسجتها عبر مراحلها الفنية السابقة، لتصهر التمكن التقني في بوتقة الرؤية المتجددة، ولتمزج عمق الفكر بالمسرة البصرية، فكان منطقيًّا أن تنبت أزهارها في تربة جمالية خصبة، أتاحت لها أن تكتسي ببهجة الإدهاش؛ فكان من المنطقي أن نندهش لها وبها، وأن نستبشر معها بولادة هذه المرحلة الجديدة.

إيهاب اللَّبان
مدير قاعة أفق

نازلي مدكور

يأتي الفن كأحد طرق البحث عن المعنى فى هذا العالم الذي يخفي أكثر مما يفصح، و يتجاوز إدراك الإنسان فى بحثه عن المعنى كل من العقل و الحس معًا، فيما يقوم الوعى بتوظيف قدراتنا الذهنية والحسية لسبر أغوار هذا العالم. و يأتي معرضي كخطوة على هذا الطريق، أرصد فيه إدراكى للعالم و أترجمه إلى بصرية جمالية.

و بالرغم من تنوع الموضوعات التي تعرضت لها أعمالي في مراحلي السابقة إلا أنها اتسمت فى مجملها بالغوص فى خبايا العلاقة الدقيقة والمعقدة ما بين العالم الخارجي وعالمي الداخلي. و قد استلزم ذلك البحث عن لغة عصرية تحقق قدرًا من الخصوصية فى بناء الشكل الفني والألوان والملامس والتراكيب، استنادًا إلى منهاجية تعينني على ترتيب خياراتي، وعلى انتقاء التقنيات الفنية الملائمة لها. كما أنه بالإضافة إلى استثمار إمكانيات المواد الفنية المختلفة فى الكشف عن العالم الذى يحيط بي و ذلك الذى يكمن بداخلي، فإن الصدفة و التحور يقومان بدور هام في التشكيل الجمالي للوحة.

تبرز على سطح لوحاتي شظايا لأشكال نكاد نتعرف عليها لكنها تذوب فى ثنايا اللوحة، أما خشونة التضاريس والملامس فتعمق من مادية الواقع، بينما تعبر البقع اللونية و المساحات المائية عن حساسية حالمة. و تطرح اللوحة تصورًا جماليًّا يتكشف من خلال الطبقات المتتالية على سطحها و من خلال الهياكل المتشابكة التي تتخلل الملامس والألوان والفراغات.و يفضي ذلك كله فى النهاية إلى طرح فضاء بديل يتسم بشعرية تجريدية تتحدى البنية البصرية للعالم كما نعرفه.

إن الأزهار والأوراق النباتية التي اجتاحت لوحاتي في هذا المعرض ليست مجرد موضوع تنامي من خلال تناولي السابق لأشجار النخيل، فالنباتات من النماذج الأصلية لصور شكلت الوعي الجمعي للإنسان على مر العصور، و قد مكنتني أشكالها فى تنوعها و عشوائيتها من تحقيق حرية أكبر فى التناول، كما قدمت لي معين من المرجعيات البصرية أعانني فى محاولات التوصل إلى إدراك المعنى .

نازلي مدكور

أبريل ٢٠١١

عودة «بيرسِفوني»
أزاهير «نازلي مدكور» تتفتح من باطن الثِنْويّة

د. ياسر منجي

«ألا فليَرْوِ صانعُ المطر الأرضَ الأمَ لكي تصير حسناء. ألا فليروِ صانعُ المطر الأرضَ الأمَ كي تثمر وتهب أولادها والعالم كلَّه ثمار جسمها، فيتوفَّر لهم القوتُ سخياً. ألا فليتزوج أبونا الشمس بأمِّنا الأرضَ، كي تثمر فيكون الرزقُ وفيراً، ويحيا أطفالُنا فسحة العمر، فلا يقضون نحبهم، بل يغفون ليصحوا مع آلهتهم». (استهلالة ابتهال إلى «أَوَتلِنْ تْسيتا» Awatelin Tsíta، ربة الأرض لدى هنود "الزوني" Zuñi في نيومكسيكو) (١).

سؤال البدايات:

حين استفتحت «نازلي مدكور» (من مواليد عام ١٩٤٩) مشروعها الفني عام ١٩٨٢؛ كان ثمة ما يهجع كامناً في أصل أطروحتها البصرية الأولى، متأبيًّا على التفسير، مترفعاً عن التبرير، متمترسًابالتباسات التشفير. كان شيئاً مخاتلًا لمقاصد التعيين المنهجي الجاهز، مراوغًا لاستكناهات التأطير المدرسي؛ وكان يُمعن في اتشاحه بالسِرّانيّة كلما أمعن متلقّوها في الإصرار على تصنيفها وقولبتها، إذ هي كانت – وفق المطروح من اقتراحاتهم آنئذ – تلك الشابة المخملية (الوافدة) على (الوسط) من بوابة التعلُّم الذاتي، والعابرة مجاز البصريات من عتبة المران العصامي، ثم؛ أليست قد استهلّت طرحها بنتاج (سهل) المقاربة؟ لم لا وهي التي ولجت المنظر الطبيعي المصري – المباح للكافة – من تخوم الصحراء، وحِراج النخيل، ورِباعُ البيوت الطينية؛ فما كنه ما يستتر إذن في حاشية متنها البصري؟ وما سر ما ينطوي عليه نسيج مسطحها التصويري من ألق جوّاني يُستَشعَر ولا يستبَين؟ وما ذاك الذي يوَفِّز الباصرة حال الالتقاء بأعمالها، فتمعن في المتح من مسارب الوعي الأولى؟ وكيف لهذه الضالعة في الاقتصاد السياسي أن تنطوي على جذوة لا يقبس منها إلا الراسخون في الفن، والمكابدون فِعْلَه، والممسوسون بهاجسه؟

ظلت تلكم الأسئلة عالقة بأسِنّة معظم الأقلام التي تابعت تجربة «نازلي»؛ منذ انطلاقتها، وخلال تقلباتها المرحلية، وحتى الآن، وظلت تخامر المقاربات النقدية التي حاولت استجلاء تجاربها، سواء منها التي قدمتها في معارض خاصة تجاوزت ثلاثين معرضًا، أو التي أفرزتها مشاركاتها بعديدٍ من الفعاليات وورش العمل والملتقيات الفنية الدولية الشهيرة. ومع كل فسيلة كانت تغرسها «نازلي» علامةً على طريق سعيها الجمالي؛ كان الحدس يستوثق من حضور الكامن المُشَفَّر في أطروحاتها الصوَرية، وكان الوعي البيني يوالي عروجه في مدارج مراحلها التطورية، منتشياً بما تُوالي تنضيده وتوليده من رؤى وتراكيب، حتى نضجت الفسائل وتفرعت، وتقاطعت العلامات وانداحت مؤشراتها على المدى؛ باسطةً شبكة من إشارات التواجد الفارقة بكل من: القاهرة، وبالتيمور، وأوتاوا، وباريس، وأمستردام، والإسكندرية، وميونخ، وطوكيو، وأسوان، والمنيا، والمنامة، وروما، وفيرميني، وفرساي، ولاهاي، وكيوتو، وغيرها من مدنٍ – لا على الحصر – عانقت شيئاً من طرحها الذي ظل متشحاً بسره المتأبّي على السفور.

وكأنما قررت «نازلي» أن تمعن في توكيد فرادة الكامن المراوغ في جذور طرحها، حين شرعت في قران حصادها الجمالي بنظير أدبي؛ فكان أن تخيّرت قرينًا جديرًا بتوفيز الرؤية وحفز الاستبصار، وإحالة المتلقي إلى ذاكرة مشبعة بضَوعٍ إكزوتيكي حريف؛ حيث أتت تجربتها الفريدة، التي استعادت من خلالها تقاليد «تَرْقين» المخطوطات المصورة المزخرفة Illuminated Manuscripts، والكتب الفاخرة Très Riches Livres؛ من خلال تدبيجها رسومَ نسخةٍ فاخرةٍ من كتاب «ليالى ألف ليلة»، لأديب نوبل «نجيب محفوظ»، صدرت فى نيويورك عام ٢٠٠٥، عن دار نشر The Limited Edition Club. فعُرِض الكتاب ولوحاته الاصلية، وحافظة تحوى نسخاً جرافيكية منها - "جي كلاي" Giclee، مرقمة وممضاة - بقاعة Corcoran Gallery of Art، بـ"واشنجتون دي سي" في يونيو ٢٠٠٥، ثم عُرِض فى كل من: مصر، وهولندا، واليابان، وإيطاليا، وسويسرا، والسويد.

غير أن الأسئلة لم تعدم تشبُّثًا بحِيرتها الأولى، برغم ما استوفته

تجربة "نازلي" من يقين الحضور وفرادة النَص البصري، وبرغم ما رسخته من قيمة ارتهنت بشروط جدارة يقينية؛ حيث بقيت الأسئلة مضغومة في أغلب النصوص النقدية، التي مارست شيئاً من غواية الاسترسال خلف تداعيات التلميح في أعمالها، لائذة بشاغلها الأوّلي ومحرضها الأساسي، موكلة أمر هواجسها إلى سؤال واحد مباشر، ما زال محتفظاً بعافية ترديد أصدائه على مسطحات "نازلي" التصويرية، مستلذاً بنزق التكرار والإعادة وترجيع الاستفهام: "ما سر الكامن المُشَفّر في أطروحات نازلي مدكور البصرية؟".

إشكاليات القراءة ومراوغة التركيبة:

خلال عقد الثمانينيات – عقد التأسيس لمشروع «نازلي مدكور» – كانت نبرة طرح السؤال مهموسة خافتة، بل إذا شئنا الدقة؛ كانت مرموزة، وموارِبة، ومُكَنّى بها، وكان الأمل في قرب الإجابة ووضوح التفسير متكئاً على عين ما تقدمه «نازلي» نفسه؛ إذ كان استلهامُها مكونات المنظر الطبيعي Landscape المصرية مرفأ نجاة مضمون للإجابات، التي عوّلت كثيراً في تلك الفترة على مفردات عالمها نفسه، بأكثر مما عوّلت على (دافع الانشغال) بهذه المفردات وحدها دون غيرها، وهو ما نقع على نماذجه في عدد من الكتابات النقدية؛ التي استفاضت كثيراً في تبيان أصالة التناول و(وطنية) المرجعية المنظَريّة في أعمال "نازلي مدكور"، فكان الحديث يتمحور حول الاسترسالات الأفقية التي أملاها النيل على تكوينات أعمالها، وحول تكتلات الكثبان الرملية، وأجران القمح، وقمم التلال، والتعريجات الجبلية، ومجموعات البيوت الطينية، وما يحفها من عراجين النخل وتجمعاته، فكان القارئ يخرج في كثير من الأحيان بانطباع عام؛ مفاده أن هذه المكونات المنظَريّة – بما تنطوي عليه من خاصية فطرية لاستثارة الحس الجمالي – هي المسؤولة عن شحن أعمال "نازلي" بما تكتنزه من رفيف بصري شفيف، وأن الاتكاء عليها في بُعدها الشرقي ومُجتلاها المصري؛ هو ضمانة طابع الأصالة المُضَفَّرة في طبقات نسيج هذه الأعمال. وكثيراً ما كانت المقالات الراصدة لمعارضها تقرن هذا الانطباع بتقرير حقيقة ترتبط بتكوين "نازلي" الاجتماعي والثقافي؛ إذ كانت تعرض – تلميحاً أو تصريحاً – إلى نشأتها في عائلة قاهرية عريقة المَحتِد، وإلى رصيدها الثقافي الذي راكمه نمطٌ من التعليم الراقي والانخراط ضمن دوائر الصفوة؛ وكأنما لإظهار ضرب من (المفارقة) السياقية، بين المنطلقات المعرفية والنفسية لفنانة (نخبوية) التكوين، وما تسترفده وتستلهمه وتعالجه من مكونات بصرية/موضوعية متجذرة في الطبيعة المصرية، وهو ما يشير – في اعتقادي – إلى نمط من الكتابة مأزوم بالتصالح مع شخصية تُمثِّل تحدياً للمقاربات النقدية النمطية، وإلى محاولات قد يكون جانبها التوفيق؛ تم الخلط فيها بين (دهشة الفن) و(دهشة المفارقة)، بين قدرة أعمال "نازلي" على ابتعاث الدهشة الجمالية من رحم المادة البصرية الفطرية، ومفارقة اختيارها القصدي لبيئة مباينة – ظاهرياً – لبيئتها الإطارية الاجتماعية، وكأنما من المفترض ألا تستميل البيئة الفطرية إلا فناناً ذي نشأة ريفية، وألا تستقطب الطبيعة إلا مبدعاً من أبنائها!، وهو ما كان يأتي مرتبطاً بإحالة أخرى؛ تستهدي الطبيعة بوصفها معيار تقنين تقنيٍّ لدى "نازلي"، إذ كان التحليل في تلك القراءات يُعنى دوماً باستحضار طرائق الصياغة وأفانين الصنعة التقنية، من باب التعريج على الحديث عن كيفيات تطويعها خامات من البيئة، وتضمينها إياها ضمن بناء المسطح التصويري، وعن أثر ذلك على إثراء هذا البناء ملمسياً ولونياً، ودوره في تحميله بتخريجات الصُدفة البصرية المدهشة؛ وكأن الأمر رهن فقط بـ(تركيبة) سابقة التجهيز، ومعلومة الخطوات، ومضمونة النتائج، بغض النظر عن (التركيبة) الأَوْلى بالالتفات، والأجدر بالتحليل، والأحرى بكشف الحُجُب عما يستتر في (باطن) المنظر، شاملاً بإلغازه وألغازه مفرداته البصرية وتركيبته التقنية معاً؛ والذي لا يعدو كونه – بمنتهى البساطة – (تركيبة "نازلي") نفسها، وبِنْيتها النفْس-إدراكية، وقدرتها على توليد الباطني من الظاهري المتاح.

ولست أريد هنا أن أقلل من شأن المنظر الطبيعي المصري في تأسيس رؤية "نازلي" الفنية، ولا إلى إخراجه من حسابات قراءتي الخاصة لعالمها البصري؛ فذلك لا يكون إلا من قبيل الاعتساف البَيّن والمماحكة الفجة، إذ لا جدال هنا في خطورة الدور الذي لعبته مفردات المنظر الطبيعي المصري في خلق هذه الرؤية، وفي إثرائها وتطويرها، وهو أمر تكفلت بإثباته على أية حال أعمالها على كَرّ الأعوام العشرين التي أعقبت انطلاقتها الأولى، وأكّدته هي على نحو لا لبس فيه في كثير من شهاداتها الذاتية وأحاديثها الصحفية، وفي عديد من البيانات والمقدمات التي ضمّنتها مطبوعات معارضها، على نحو قد تبدو معه محاولة إعادة تكراره ضرباً من التذييل الزائد والاجترار الممل، كما أنني لا أروم الخفض من أهمية الصياغة التقنية؛ التي تستثمر فيها إمكانات التجميع والتلصيق والإضافة لخامات ومواد من البيئة، إذ العكس هو ما أراه – وأشارك فيه من سبقوني القراءة – فهذه الخطة الصياغية هي – على ما يبدو – من أوفق المقاربات الصياغية اتساقاً مع التكوين النفْس-إدراكي الفريد الذي تتمتع به "نازلي مدكور"، وهي المسؤولة عن استمرارية وقوعها على جديدٍ من

شكل رقم ١- نازلي مدكور، من تجربة عام ١٩٨٩، خامات مختلطة.

الاكتشافات الأسلوبية والموضوعية معاً.

أما ما أريده حقًا فإنما يتمثل في استحضار تلك (التركيبة) التي ألمحتُ إليها قبلًا – تركيبة "نازلي" – بُغية تركيز الضوء عليها، واستقراء مكامن الخصوصية فيها، وإيلائها حقها من التشريح والتحليل، لمحاولة الخلوص إلى سر ما سميته (التكوين النفْس-إدراكي) الخاص بها، ذلك المسؤول – في ظني – عن شحن أعمالها بذلك الألق الجوّاني الذي يُستَشعَر ولا يستبْين، والمتسبب في إزكاء تلك الشفرة المراوغة المستجنّة في أحشاء أطروحاتها البصرية. وفي اعتقادي أن مقاربة من هذا النوع - الذي نؤسس عليه قراءتنا الحالية لأعمال "نازلي" – ستتكفل إلى حد بعيد بإضاءة زوايا غير ملتفت إليها في عالمها البصري، وبالإجابة على شطر كبير من السؤال المؤرق؛ الحائم حول سر الكامن في أعمال هذه الفنانة التجاوزية، وهو ما يستلزم البدء بقراءة استعادية، نحاول من خلالها رصد ملامح هذا التكوين من بداياته – منذ التأسيس – مرورًا بالمدارج المفصلية المسؤولة عن انبلاج التحولات المرحلية الأساسية لديها.

ذاكرة التأسيس ومدارج التحول:

خلال السنوات العشر التأسيسية الأولى؛ كان الإطار البصري الحاكم على أعمال «نازلي» ماثلاً في انشغالها الواضح بالبحث في إمكانات الخطوط المحوّطة Outlines، حيث ظلت حتى البدايات الأولى من عقد التسعينيات مشغولة بالحدود الإطارية، المعهودة في الأسلوب المساحي الخطي Linear، الذي يصوغ أشكاله بالخطوط فتبدو محددة. والراجح عندي أن دراستها تقنيات الجرافيك بفلورنسا عام ١٩٨١؛ هي التي خلّفت مثل هذا الأثر في مباحثها البصرية الأولى، إذ المعروف أن تعويل الصورة الجرافيكية – سواء في معالجات الطباعة الفنية Printmaking، أو التصميم الجرافيكي Graphic

Design – يكون على استثمار إمكانات الخط في المقام الأول، لدرجة أن حضور المساحة ينصاع لإملاءات الخط الباترة والفاصلة، على نحو تتجلى فيه المساحة بوصفها اقتراحاً مسافيّاً، مرتهناً بحركة الخطوط وتقاطعاتها وانغلاق مساراتها، بأكثر من تجليها بوصفها حضوراً منعكساً عن المكان الفيزيقي.

وكان الغالب على أعمال تلك الفترة حساً شاعرياً poesie، مشمولاً بما يمكن أن نصفه بـ"الحيوية الفنية القصوى" Gusto، التي تستشعر معها أنك بإزاء فنانة مهمومة بفض مغاليق التكوين البصري، طامحة إلى إعادة تركيبه وترتيبه وفق رؤية (تأملية)، تستشرف من خلالها (الجماليات الباطنة) في قشرة المنظر الطبيعي الاعتيادي، وتتخذ من الرائحة المصرية ذريعة أوّليّة للتواصل مع نغمة مفقودة، تكتنز سَكينة مهجورة، تنشع في أساس الألوان والملامس والتكوينات، لتغمسها غمساً في تيار تراكيب بصرية تحتشد بالغنائية. كما كان التكوين لديها يميل نحو مزج التقاطعات الخطية الأفقية والرأسية، كاسراً توازناتها السكونية بخطوط مائلة باترة، تقطع فضاء المسطح على امتداده؛ كانت "نازلي" تلتزم في تحديد مواضعها أحياناً – سواء كان ذلك التزاماً قصدياً أو من وحي الإحساس – بحسابات القاطع الذهبي Golden Ratio (شكل رقم ١)، وأحياناً أخرى كانت تنثرها دون تمَسُّك بصرامة الحسابات التكوينية، معتمدة فقط على مصداقية فطرتها الجمالية.

غير أننا لا نستطيع المغامرة باحتساب جميع هذه الملامح – الشعورية والتكوينية الأولى – ضمن السمات العامة الملازمة لـ«نازلي» عبر مراحلها التالية؛ ومن ثَم لا يمكن أن نطمح في أن نستخلص من بينها سمةَ ما يمكن أن نسميه «أسلوباً نهائياً» Ultima maniera، وذلك على الرغم من استمرار بعض المعالجات التي ظلت حاضرة على المستوى التقني، مصاحِبةً إياها في مراحل تالية؛ كاستخدام العجائن اللونية الكثيفة والبارزة في مواضع درامية بعينها من التكوين البنائي، وتضمين لصوقٍ من خامات بيئية على نسيج المسطح التصويري، حيث إنها تظل في النهاية وسيلة بحث معيِّنة في طريق اكتشاف الرؤية، ومنفذاً لـ(تفريغ) فيض الطاقة النفْس-عصبية؛ بأكثر منها سمة أوّليّة يُحال إليها تصنيف فعل الإبداع لدى "نازلي مدكور". إلا أن ما يمكن حقاً أن نستبقيه من بين هذه الملامح؛ فإنما يتمثل في تلك الرؤية (التأملية)، وذلك الاستشراف لـ(الجماليات الباطنة) في قشرة الصورة، اللذين يبدو أنهما سيواليان الظهور وتعميق المسار لديها في المراحل التالية، واللذين سيُفصحان عن أساس تكوين «نازلي» (النفْس-إدراكي) الذي قصدناه بالتحليل والاستجلاء.

وشيئاً فشيئاً، بدأت تتأكد لديها سمات «الأسلوب التصويري» Painterly؛ الذي يعتمد صياغة الألوان المتداخلة ودرجاتها، فلا تبدو الأشكال معها محددةً بمساحاتها ولا أسيرة إملاءات الخط، وهي سمات بلغت ذروتها بعد انقضاء الربع الأول من عقد التسعينيات؛ تلك التي كانت في مجملها رحلة بحث خلف (التركيبي) و(التجريبي)، اعترضتها فترة قصيرة؛ تصفها هي في إحدى شهاداتها بالفترة (الانتقالية) – راجع شهادة الفنانة على موقعها الرسمي – استغرقت قرابة أربع سنوات، استشعَرَت خلالها شيئاً من القلق إزاء المد الاجتماعي المتشح بمقولات سلفية، الذي رأت فيه تهديداً لمكتسبات المرأة التقدمية، وتربصاً بالثقافة والهوية القومية معاً. وقد لوحظ على أعمالها خلال تلك الفترة سيادة التشرذم الخطي على مجمل التكوينات، والشحن العصبي الزائد الآخذ بزمام حركة العناصر البصرية جميعها، تلك التي احتل فيها الكيان البشري موقعاً مركزياً، لاسيما المرأة؛ بوصفها محرض الموضوع، وشاغل التعبير، وهدف المعالجة في آن. وبدت أعمال هذه الفترة حاملةً قدْراً لا يمكن إغفاله من السردية، والعفوية، والدفق الزمني، والإحالات الكنائية، والترميز الإشاري والعلاماتي، فضلاً عن سيادة مجموعات من الألوان الحيادية والمكسورة، بدت مفارقة لزهوة الألوان الغنائية التي سبق وأن ميزت المرحلة الأولى. فكأن هذه الفترة (الانتقالية/ الاعتراضية) كانت بمثابة تعميق (إرادي) للموقف (التأملي) من الحياة وأحداثها، وتَوَجُّهاً قصدياً للتوحد في الذات المجتمعية، بالتماهي جمالياً في مقولات (الأنوثة المُهَدَّدة)، التي هي في جوهرها إحالة للذات الفردانية، ومعادل اعتباري لشخصية (الأنثى المبدعة) حين يتهدد مشروعها الجمالي عائق دوجمائي.

ثم يأتي عام ١٩٩٦؛ فتُلفي أنفسنا بإزاء تجلٍ لا موارِبة فيه لذلك (التكوين النفْس-إدراكي)، حيث بدت «نازلي» وقد استوفت ملامح هذا التكوين عن آخرها، غير تاركة ما يمكن أن يضاف؛ اللهم إلا ما سوف تتكفل به إضافات الخبرة والصقل والتطور الأسلوبي. وقد جاء التجلي كاشفاً؛ بدايةً حتى من اختيار عنوان المعرض الذي أسمته «نداء الأرض»، والذي أمعنت في البوح بالمزيد من أسرار (تكوينها) الذاتي عندما صرحت في مقدمته أن: «الأعمال الحالية تخلط بين القوى والتضاريس الخاصة بباطن الأرض، وبين نبض الإنسان وخلجاته». فقد أنشأت «نازلى مدكور» في معرضها ذاك علاقة للإنسان بالأرض/ التراب؛ تجاوزت التاريخي والاعتيادي، وكسرت حاجز الألفة حتى صارت عبوراً صوب الكينونة والصيرورة، يتماهى فيه البشري مع الأرضي، ويختلط فيه الإنساني بالمادي، لتحتضن الأرض/الأم جسم ابنها وتتخلّله، فيتكوَّن فيها ومنها وبها، وفي النهاية يرتد إليها ويذوب داخلها، مسطِّراً بمدادها وعلى

أديمها سِفر الظهور والغياب؛ وكأني بـ«نازلي» وقد منحت عبارة «أدونيس» تحققها البصري حين يقول: «في الأرض بُعدٌ خفيٌّ لا يمكن ردُّه إلى مجرَّد المادية. وهي، بوصفها المنشأ والمآل، الأكثر تآخياً مع الجسم الإنساني، والأكثر غموضاً. إنها النشأة الأولى والدهشة الأخيرة»[٢].

والحقيقة أن «نازلي» جسدت من خلال أعمال هذا المعرض فعلاً جدلياً؛ يتزمّن على تخوم الأزل وصداه، ويمارس استعادةً ذاتية لمقولاته البصرية، يستأنف تنويعاتها في كل مرة متوسلاً بشرعية فعل الخلق ذاته، وهو خلال فعلته تلك ينكأ عصب اللاوعي الجمعي، مبتعثاً تاريخاً تراكمياً من ذاكرة الخروج إلى الوجود الفعلي، تلك المشمولة بإيقاعات دورة الحياة الأرضية، والمنصتة إلى نداءات باطن الأرض في خفقها المصموت. أعمال تحتفي بلُغة الأرض ومفرداتها؛ فتُكَرّس للميلاد، وللتحول، وللتحلل، وتُدشّن سُلطة الغضون والثنايا والتجاعيد، وتُعَمّق أبجدية الشقوق والتجازيع والبروزات، ويتشيّأ في محيطها السرابُ ليشغل المغاور والحُفَر بجسوم ضبابية مخاتلة.

وفي ظني أن «نازلي» قد تجاوزت في ذلك المَعرض – تحديداً – مقاصد الموضوع والرمز والتقنية – إذ انهارت هنا الحدود الفاصلة بين الأداء التقني وفِعل التخليق الأرضي ذاته – لتختطّ لنفسها مساراً جديداً تعانق فيه مُطلقية الوعي الكوني، مبرزة سمات (تركيبتها) الشخصية، التي أخذت تُظهِر – بدءاً من المعرض نفسه – اتصالاً فطرياً بالباطني والأسطوري، واستهداءً بالجوهري والصوفي، فبدت أعمالها وكأنما أضحت تحقُّقاً عيانياً لفعْلَي التأمل الروحي والاستبطان الذاتي (شكل رقم ٢).

وقد تأكدَت (نقلة الأرض) – وتأكدَت معها (تركيبة «نازلي») – في معرض عام ١٩٩٨، الذي بدا وكأنما يضيف جديداً إلى ملامح هذه (التركيبة)؛ حيث ظهر أن ثمة «ثنويّة» Dualism من نوع خاص قد بدأت في التجلي، وهو ما ظهر من خلال قولها في مقدمة المعرض: "هذه الأعمال تصبو إلى تحقيق توازن خاص بين

شكل رقم ٢– نازلي مدكور، متجربة ١٩٩٥–٩٧، خامات مختلطة.

النظام والفوضى، وبين العقل والإدراك، وبين الحقيقة والخيال. وهي «نصوص» محملة بالإحالات، قابلة لقراءات متعددة تتيحها مستويات تعبير اللوحة. وقد تكون هذه القراءات غامضة أحياناً أو متناقضة، فلطالما يحيا العمل الفني في لا نهائية تفسيراته...». فهذه التقابلات الثنائية التي سرَدَتْها، وهذا التعدد، والغموض، والتناقض، وانفتاح أفق التفسيرات على اللانهائية؛ إنما يكرّس بوضوح لا موارية فيه لطبيعة ثنويّة، طالما ضربت جذورُها عميقاً في صميم الطبيعة الأرضية، وفي صميم الأنوثة ذاتها، الأمر الذي قد يذهب بنا إلى مشارف استنتاج أن اختيار «نازلي» للأرض؛ يكشف عن انتصار لـ(أنوثتها الفنية)، من حيث هي قدرة خلاقة على مواصلة الطرح الإبداعي من رحم (خصوبة)، هي – بدورها – في حقيقة أمرها اقتران للملكات النفسية والمعرفية/ الإدراكية معاً،

شكل رقم ٣- رسم يوضح رمز «ين- يانج» الصيني.

وهكذا صار في إمكاننا أن نتعرف في هذه (الخصوبة الثنوية) على (التركيبة) ذاتها التي فتشنا عنها؛ إذ سرعان ما تسعفنا الذاكرة الحضارية باكتشاف انهيار الحواجز بين (الثنويّة) و(الأنثوية).

ثنوية التركيبة وأنثوية الخصب:

تتكيء الثنوية التي رصدناها لدى «نازلي مدكور» على مرجعية ثنائيات حاضرة بقوة في التراث الفني لمعظم حضارات العالم وثقافاته؛ كثنائيات (الجنس – الموت)، و(العشق – التدمير)، و(الخصب – الإعجاف)، و(الحب – الكراهية)؛ بما يمثل حضوراً لنوع من الإيقونوغرافية Iconography الخاصة بفكرة الأضداد المتلازمة/المتفاعلة في تاريخ الفن التشكيلي.

و قد خبر العقل البشري ممارسة الفكر التركيبي؛ في مقاربته لعدد كبير من الأفكار المتعلقة بالمسألة الشعورية، فلم يتوقف عند حدود التناول الظاهري البسيط، وتتكفل الشواهد الآثارية بتوفير مادة خصبة على المستويين البصري والنصي، من شأنها أن تثبت بما لا يدع مجالاً لشك؛ أن العقل البشري قد ذهب بعيداً – منذ أقدم عهوده الحضارية – في سبيل إبداع أنساقٍ شتى من العلاقات، المتجاوزة لسطحية الفصل والتحديد بين فضاءات القيم الشعورية والعاطفية، إلى درجة المزج أحياناً بين المتناقضات والأضداد، وتوليفها داخل مُرَكّبات جدلية تتولى – من خلال توترات علاقاتها الداخلية الكامنة – تكثيف الاشتقاقات الرمزية الباطنة في أغوار اللاشعور البشري، وتضمن أفقاً منفتحاً أمام الذهن الإبداعي.

وربما تكون أنجح اجتهادات الذهن الإبداعي، لإنتاج معادلٍ بصري رمزي، يُلَخص لنموذج العلاقة الثنوية السابقة؛ هو النموذج البصري لثنوية "ين – يانج" Yin & Yang، المنحدرة من الحضارة الصينية؛ ذلك النموذج الذي تنقسم بموجبه دائرة الوجود السرمدية، انقساماً ديناميكياً مستمراً بين ضدين متلازمين/متفاعلين، يحتلان مركز الدائرة ويشتمل كل منهما على نواة مقبوسة من نقيضه، للدلالة على انطواء النقيض في جوهره الباطن، على بعضٍ من سمات نقيضه (شكل رقم ٣).

و قد شَخَص النقيضين "ين" (الأنوثة، والبرودة، والرطوبة، والسلبية، والظلام، والباطن)، و"يانج" (الذكورة، والحرارة، والجفاف، والإيجابية، والنور، والظاهر)، في النموذج الفلسفي والبصري الصيني، كتجسيد لجدلية ثنائية القطب، ترمز لعلاقة ضدين متلازمين/متفاعلين، ونؤكد هنا على ضرورة الالتفات لمسألة حضور (الباطن)، في مقابل (الظاهر) ضمن الجدلية السابقة، والتي تُمثل فيما نذهب إليه دليلاً على استبطان العقل البشري لفكرة "دورية الحياة".

وربما لم تشهد الصياغات البصرية – لتنويعات الجدليات الثنائية سابقة الذكر – تحقُّقها الدلالي الأقصى، في أيٍّ من الرموز البصرية التي اعتُمدت لتشخيص تجلياتها، بقدر ما شهدته من خلال حضور صورة الجسد الأنثوي، داخل سياقات تركيبية مكرّسة لتجسيد فكرة الأضداد المتلازمة/المتفاعلة، وفي صياغات شخَصَت فيها الأنثى، بوصفها قطباً مركزياً مفجراً لتداعيات شتى من علاقات النقائض (اللذة – الألم)، و(الحياة – الموت)، و(الخصب – الإعجاف)، وهو ما أدى إلى تدشين أحد المفاهيم شديدة الخصوصية، المتمحورة حول فكرة الأنوثة، والمتمثل فيما يسمى بنموذج "الأنثى المُهلِكة" Femme Fatale/ المرأة

المُهلكة / الأنثى المميتة؛ وهو النموذج الذي كشفت عنه نظرية "يونَج" Carl Jung (١٨٧٥- ١٩٦١) النقاب، من خلال طرحها فرضية "الأنيما" × The Anima، التي تشرح أساس هذه الرؤية الشهوية/السوداوية الملتبسة للمرأة. فيلاحَظ أن عدداً كبيراً من كيانات الشر الغيبية، قد صورتها الحضارات القديمة على هيئة أنثوية؛ لم تخل من مسحة شهوية، بوصفها عشيقة كونية كبرى، بل وبوصفها ربّة للخصوبة و(الأرض) في الوقت ذاته. كما أعلنت التوراة مسؤولية "حواء" (واهبة الحياة) عن سقوط "آدم"، واعتبارها المتسبب الرئيس في الهلاك الروحي (صانعة الموت)، بحدوث "الخطيئة الأصلية" The Original Sin استجابةً منها للشيطان، بالأكل من الشجرة المحرمة (نتاج الأرض/ تجسُّد الخصوبة)؛ الأمر الذي رسّخ بشدة لفكرة (انعزال الأنثى)، وشخوصها ككيان (منبوذ) مجافٍ للجماعة الذكورية، وبالتالي إلى عكوفها على مواهبها الذاتية؛ بوصفها سيدة للسحر وربة للخصب. تُرى؛ هل من الصدفة أن نقرأ في مقدمة معرض "نازلي" لعام ٢٠٠١ مثل هذا النص: "إن انغماس الفنان في الذاتية؛ عادة ما ينبع من تراجع أمله في الاندماج في الجماعة، والمساهمة في تحديد مصيرها، وما ينتج عن ذلك من خيبة أمل، أو التمرد ورفض التواصل، أو حتى السلبية الحالمة تجاه الواقع، إنما هو الأصل في ظهور التخيل والاتجاه الرؤيوي للفن"؟ وهل من الصدفة أن يكون هو نفسه المعرض الذي بلورت فيه اشتغالها على فكرة الرموز السحرية؟ أليس هذا هو عينه اقتران (انعزال الأنثى) المبدعة بإمعانها في فعل الإبداع؟ أليس في اعتزالها الجماعة إدانة لهذه الجماعة؟ وتعويضاً لخيبة الأمل بالعكوف على النبع الذاتي؛ الذي يختلط فيه رحيق الخصب برموز السحر؟ أليس في هذا تبريراً لظاهرة ازدياد جرعة التجريب في أعمال "نازلي" بهذا المعرض؟ ذلك التجريب الذي أتى معادلاً لانهماك ربة السحر والخصب في تنويع خلطات وَصْفاتها السرية؟ والذي استمر شاهداً على فورة الانهماك في باطن الذات بمعرض عام ٢٠٠٥؟! ربما يجيب على بعض هذه الأسئلة – خاصة سؤال استبطان الذات – تأملنا لأحد أعمال تلك المرحلة، وهو عمل ينطوي على مقابلة رمزية بين الأرضي والسماوي؛ إذ يطفو قرص سحابي قبالة كتلة ارضية رهيبة، منذراً بقرب انفجار – أو ربما اصطدام – كوني وشيك، وموحياً في الوقت ذاته بانسلاخ قشرة من ظاهر الأرض عن باطنها، وكأنها أرض النار Tierra del Fuego

وهي بسبيلها لفورة نشاط مجهول. وتكشف المقارنة بين هذا العمل وآخر للفنان الدانماركي «أوِد نيردروم» Odd Nerdrum (من مواليد عام ١٩٤٤)، أن ثمة مشتركات رمزية عامة؛ تستقر متجذرة في اللاوعي البشري الجمعي، تنتظر البصائر الرهيفة للفنانين القادرين على استحضارها – بغض النظر عن اختلاف ثقافات هؤلاء الفنانين – لتمرير شحنات فكرية/وجدانية بعينها، وذلك مع الأخذ في الاعتبار أن عمل "نيردروم" يركز على محورية العنصر البشري في تكثيف سؤال المصير، في مقابل الاختزال البليغ الذي كرسته

شكل رقم ٤ أ – نازلي مدكور، من مرحلة عام ٢٠٠٥، خامات مختلطة.

شكل رقم ٤ ب- أود نيردروم، ميت وحيد، زيت على قماش، الدنمارك، ١٩٨٧.

"نازلي" لقوى الكون الأرضية والسماوية معاً (شكل رقم ٤ أ، ب).

إن جميع المعبودات الإناث الكبريات اللواتي يمثِّلن قدرات الزراعة وخصوبة الأرض المحروثة يتبطنَّ على حضور الأرض ككل وعلى قدسية المحلِّ المادي لانبثاق الحياة. وقليلة هي الصور، إبَّان مسيرة التاريخ البشري الطويلة، التي ولَّدت مثل هذه القوة – الأنثوية في صميمها – في الخيال الديني أو أُنزلت مثل هذه المنزلة فيه؛ فالأرض/ الأنثى – وخصوصاً على هيئة الأم الكبرى Magna Mater – لم تهدر أبداً حقَّها في دورها كموضع للحياة بامتياز، منبع كل الأشكال والصور، حامية الأطفال، وفي الوقت عينه الرحم الذي ينتظر فيه الموتى ولادتهم الجديدة (ثنوية الحياة والموت).

وما استلهام الإيكولوجيا العميقة المعاصرة للمنزلة السامية التي كانت للأرض/الأم في الميثولوجيا العالمية – الأرض بوصفها موضعاً لتأمل الإنسان المتديِّن Homo religiosus

–ممثلةً، على سبيل المثال، بفرضية "جايا" Gaïa التي طرحها في العام ١٩٧٩ العالمُ البريطاني «جيمس لفلوك» James Lovelock (١٩١٩–)، إلا تعبير عن الشعور بعمق الصلة بين الإنسان والكون، مجسَّداً في الأرض/ الأنثى. (راجع: ديمتري أفييرينوس، "كوكب الأرض كائن حي"، المعرفة، العدد ٣٣٨، تشرين الثاني ١٩٩١، ص ٤٣–٦٤).

وفي ظني أن هذا القسط الوافر من (أنثوية) الإبداع التي تتمتع بها «نازلي»؛ هي التي تبرر وحدها تلك اللياقة المدهشة التي أظهرتها في التنقل بين موضوعات فنية، بدت في حينها محيِّرة لبعض من يتوقعون من الفنان دوام التثبيت على أفكارٍ بعينها لا يتزحزح عنها، وعلى صياغات محددة لا يغادرها؛ وذلك حين عرضت تجربتها من خلال مجموعة اللوحات الوجهية portraits، التي نفذتها خلال عام ٢٠٠٧، لتبدو وقتها – ظاهرياً – وكأنما غادرت منطقة تميزها وعالمها الأليف (الأرض)، إلى فضاء مهجورٍ تتلمس فيه الطريق (الإنسان). غير أن النظرة الأعمق لتلك التجربة، لا تلبث إلا أن تكشف عن توأمة لا انفصام لها بينها وبين ما سبقها وما تلاها – في تجربتها الراهنة – إذ ما الخلائق على حقيقتها إلا محض تجليات متباينة الصور لحقيقة كونية واحدة، وهو ما فطنت له الثقافات القديمة في نظرتها للإنسان؛ فكانت الأشياء والأحياء في الخليقة مكونةً – كل منها – من أربعة عناصر بنسبٍ متباينة؛ هي: الهواء، والماء، والنار، والتراب (الأرض)، بحيث لا يتغلب عنصر على عنصر آخر، وإلا أودى بهذا الشيء أو الكائن الحي. وكانت هذه النظرية أساس علم الطب في العصور الوسطى وعلم الكيمياء القديمة (الخيمياء) Alchemy.

ويوَلِّد التصوير الديني للأرض صلةَ رحم بين أشكال الحياة كافة لأنها جميعاً بنت الرحم عينه، تتولَّد وتبدأ في التمايز انطلاقاً من الحِواء نفسه. وهذه الصلة الحميمة بين الأرض والأشكال البشرية والحيوانية والنباتية للحياة تنطبع في الإدراك الديني وعياً بأن قوة الحياة فيها جميعاً واحدة. إنها موحَّدة على الصعيد البيولوجي، ومصائرُها، بالتالي، متشابكة. ولما كانت أشكال الحياة قبل تعيُّنها تعود إلى أصل واحد مشترك فإنها تشكل كلاً واحداً لا يطاله انقسام، فليس ثمة انقطاع بين الأرض والأشكال التي تولِّدها.

ونقع على المفهوم نفسه في نظرية تكوين الإنسان وفقاً لإنجيل "برنابا" حين نقرأ فيه: "قال يسوع إن إلهنا لأجل أن يظهر لخلائقه جوده ورحمته وقدرته على كل شئ، مع كرمه وعدله، صنع مركباً من أربعة أشياء متضاربة ووحّدها في شبح واحد نهائي هو الإنسان، وهى التراب والهواء والماء والنار ليعدل كل منها ضده، وصنع من هذه الأشياء الأربعة إناء وهو جسد الإنسان من لحم وعظام ودم ونخاع وجلد مع أعصاب وأوردة وسائر أجزائه الباطنية. ووضع الله فيه النفس والحس بمثابة يدين لهذه الحياة". (برنابا ١٢٣: ٣–٥). من هنا تكتسي صورة وجه (الإنسان) بهاء علاقتها التكوينية الحميمة بمكونات الطاقة (الأرضية) (شكل رقم٥) .

علامات على الأسلوب... تماهي النفْس-إدراكي والتقني الأدائي:

لا ينفصم الأسلوب الأدائي لـ«نازلي مدكور» بالمرة عن السياق التكويني – الفكري والوجداني – الذي سبق وأن ألمحنا إليه؛ بل لعل اقتران الشق التقني بنظيره المعرفي والشعوري لديها أن يكون معادلاً إجرائياً لتجليات سماتها (النفْس- إدراكية) المقترحة من قِبَلِنا، وهو ما يتكفل بإلقاء مزيد من ضوءٍ على الخصائص الكامنة لهذه التركيبة، التي رأينا لتونا مدى تجذر ملامحها الأساسية في مقولات (الأرض)، و(الخصب)، و(الأنوثة)، و(الثنوية).

وأول ما يلفت في أعمال «نازلي» – وفق ما سبق – على المستوى الأسلوبي، أدائياً وتقنياً – هو الحضور المركزي الطاغي لأفكار الصُدفة، والارتجالية، والعصف البصري، وانطلاقها في أعمالها من إملاءات وإيحاءات الزخم الملمسي. فهي تنخرط في التحام بالمسطح التصويري الفارغ دونما تعويل على خطة تصميميةً سابقة التجهيز – على عكس كثيرٍ من الفنانين الذين يقدسون شروط الأداء المدرسي، وحتمية الارتكان إلى خريطة المصغرات التحضيرية (الاسكيز) esquisse، والاسترشاد بالدراسات

شكل رقم ٥– نازلي مدكور– من مجموعة معرض ٢٠٠٨، خامات مختلفة علي توال

السريعة (الاسكتش) sketch – فالمنطلق والحافز لـ"نازلي" لا يعدو أن يكون شحناً آسراً بفكرة مبدئية مُلحّة، تتناوبها على نحوٍ لا مفر معه من (التطهُّر) منها – بالمفهوم الأرسطي لفعل (الكاثرسيس) Catharsis – عبر لقاء مباشرٍ غير مخطَّط له بسطح اللوحة، تاركةً لفعل الصدفة أن يُملي عليها ما يشاء من تخريجات هذه الفكرة المبدئية، وأن يُلهمها ما يشاء من اشتقاقاتها الوجدانية، وهو ما يتكفل بترجمته على النحو الأفصح مخزون خبراتها التقنية، ودُربتها على الخامات التي طالما مارست تجريب توليفها فوق أسطح أعمالها على اختلاف مراحلها. هذا المخزون من الخبرة – الذي يمارس حضوره ضمن هذه الحالة الحميمة من العفوية الأدائية باعتباره (لاوعياً تقنياً) – يتولى قيادة الدفق العارم لشحنها الوجداني والمعرفي المسترسل فوق سطح اللوحة، ضابطاً إيقاع القرارات التي تتخذها خلال ذلك بشأن ما يتوالد على السطح من ملامس بصرية، وما يُشتَق من تنويعاتها خلال المزج بين عجائن اللون، ومساحيق الصبغات الترابية (الأرضية)، ورقائق الأنسجة، وطبقات البَرْدي، والورق المعالَج، ولُحاء النخل؛ تلك الترسانة الثرية من مُكمّلات السطح التصويري – أو بالأحرى الأسطح البديلة – التي لطالما أمعنت "نازلي" في سبر أغوار إمكاناتها الغنائية البصرية. ويتضح هنا مرة أخرى مدى استفادة "نازلي" من دراستها الرسم والحفر والتصوير بدورة بفلورنسا عام ١٩٨١، حيث أرى أن اطلاعها على تقنيات الحفر والطباعة printmaking، الغنية بترسانتها الملمسية وإمكاناتها السطحية، قد أفادها كمخزون تجريبي مؤثر في أدائها التصويري، على الرغم من عزوفها عن الاستمرار فيه، واختيارها التصويرَ مجالاً لبحثها الإبداعي. (راجع ما ذهبنا إليه من تأثيره أيضاً على سمات أسلوبها الخطية، في فقرة: ذاكرة التأسيس ومدارج التحول).

إن تضمين «نازلي» مسطحَها التصويري البِكْرَ خامات كلحاء النخل، وعجائن الورق، وألياف البردي، والجص، وقطع الخيش، والأكاسيد، وانصهارها جميعاً في حوارٍ لا يهدأ مع إمكانات العجينة اللونية، وتطويعها لسُلطة نتاجات الصُدفة البصرية اللامحدودة، ومغامرات الارتجال اللحظي؛ لا يتوقف عند سطحية التثبيت الظاهري على تنويعات الملمس البصري، ولا هو محض اكتفاء باستعراضات (الحيَل) الأدائية؛ كما أنه ليس مجرد ذريعة إيحائية تستدعي بها إمكانات الصُدفة البصرية الخلاقة، وإنما هو يتعدى ذلك كله، إلى أفقٍ يتماهى فيه فعلها الأدائي العارم مع تحولات الخلق والنمو والتحلُّل (الأفعال الأرضية)، فيصير اقتران التقني بأُولى مقولات تركيبتها (النفس- إدراكية) – الخَلْق الأرضي – أمراً مشفوعاً بالإثبات الدامغ.

من هنا يصير الحديث عن اقتران الظاهر بالباطن في أعمالها مُبَرَّراً لدينا؛ حيث إنه لما كان (ظاهر الأداء) التقني مؤسَّساً على (باطن المقولات) الفكرية والوجدانية الحاضنة لتركيبة «نازلي»، فإن العلاقة بمجملها – بين الأسلوبي التقني والذهني/ الشعوري – لا تلبث أن تكتسي شرعية الترادُف الرمزي والكنائي symbolic & allegoric؛ بين (ظاهر الصورة) التي نعانقها بصرياً على مسطحات "نازلي" التصويرية، و(باطن المعنى) الذي يقبع متشحاً بالإلغاز ومفعماً بالألغاز في صميم أعمالها، تلك العلاقة بين الظاهر البصري والباطن المعنوي التي تستدعي لدى المتلقى حالة من انعكاس التجربة، ليصير فعل التلقي لديه مؤطراً بهامش من الاسترسال العفوي والارتجالي المغامِر، ليحاول فض مغاليق ما سبق وأن شيدته "نازلي" متسلحةً بإمكانات الصُدفة اللامحدودة، ومن ثم يكون خلوص كل متلقٍ إلى معنى ما يطالعه في أعمالها محكوماً بمدى عمق تجربته هو، وبمقدار حظه من الإمعان في (ارتجال التلقي)، وبقدرته على الاستسلام لصُدفة الاكتشاف وصدمة المكاشفة. تُرى؛ أفلا تكون تلك الجدلية بين ما هو ظاهر وما هو باطن في أعمال هذه الفنانة مرادفاً آخر من مرادفات (الثنوية)؟؟!!

أعتقد أن هذا من أهم العوامل المسؤولة عن ظهور تجارب "نازلي" المتعاقبة؛ وهي مكتنزة بذلك الزخم الآسر من الحس الثقافي الجمعي، المتجذر في تجليات الخلق الأرضي، من حيث هو معنىً باطنياً متشحاً بالقداسة بالدرجة الأولى. فعلى كرِّ التاريخ، وعبر الثقافات جميعاً، ظلَّت الشعوب متمسكة بتصوراتها عن الأرض—الأم المقدسة؛ ولم تنقطع الصلة بهذه التصورات إلا قريباً جداً مع اجتياح الثقافة التقنية. فهي تفصح لنا، في المقام الأول، عن حقيقة تظل محتجبة بأية لغة غير لغة الأسطورة والرمز. فهمُنا لموقع الإنسان ومنزلته في الكون كما أدركتهما الأسرة البشرية الكبرى على كرِّ تاريخها المديد. مقام الغوص في المعنى (الباطن) لتقديس الأرض، والرمز بها إلى المبدأ (المؤنث) الشامل في بُعديه الأنطولوجي والكوزمولوجي.

إن الضمانة الأولى لاكتناز المعاني (الباطنة) في (ظاهر) الصورة لدى "نازلي" – والتي هي تجلٍ آخر من تجليات الثنوية في أعمالها – إنما تتمثل في أن تدفقها الارتجالي والصُدَفي والعفوي فوق أديم المسطح التصويري؛ لا يأتي إلا بعد طول إعدادٍ وتأمل، فهي من أولئك الصنف من المبدعين الذين يعكفون على أفكارهم المبدئية وخمائرهم الشعورية، فيُشبعونها إنضاجاً واستبطاناً وتطويراً، فإذا ما شرعوا في التنفيذ وإخراج المُتخيَّل إلى فضاء الحقيقة، كان تدفقهم الأدائي العارم مؤسَّساً على وطيدٍ راسخ من التخيُّل المُسبَق، وكان استرسالهم التقني العفوي محكوماً بيقظة لاوعي

رشيد، أوليس هذا بدوره استدعاءٌ لميكانيزمات النماء الأرضي؟ حين تتوالد أجِنّة النبات في أطوارها الأولى مختبئة في (باطن) الأرض، قبل أن تستوي عافيتها وتستوي للعيان فوق (ظاهرها)؟. وبهذا الفهم يتكشف لنا كيف أن صياغة "نازلي" لأعمالها إنما هي في حقيقتها صياغة مازجة بين "تركيبية البدء بالجزئي" Synthesis، و"النهج التحليلي" Analysis الذي يعتمد على الاتجاه من الكل إلى الجزء؛ فهي تُراوِح بين منهجين نقيضين وتُزاوِج بينهما – تأكيدٌ آخر لثنوية شخصيتها الفنية – فهي لاتني تضم الجزئيات المكونة للصورة حتى يتكون منها الشكل كاملاً، وفي الوقت عينه تُوالي توليد الاشتقاقات من رحم التكوين الكلي المؤطر للعمل؛ فهي في ذلك أقرب ما تكون إلى "مارش" افتتاحي فخم، ذي رنين طنان زاخر بالتآلفات المتنافرة، مضفور بإيقاع يحتشد نسيجه بالخطوط النغمية المتقابلة Counterpoint.

وخلال انغماسها في هذا التوليد البصري؛ قد تطيح "نازلي" ببعض القواعد التي يُظَنّ أحيانًا أنها بمنزلة مسلّمات لا يمكن نقضها، ومن ذلك كسرها لقاعدة "الواحدية اللونية" monochrome، الملازمة للتصوير التحتي التأسيسي Underpainting؛ إذ أن الطبقات السفلية والبينية (التحضيرية) التي تُراكِمها أثناء غوصها في الدفق البصري، تنطوي على فورة من الإمكانات اللونية والملمسية – فكرة التضاريس الأرضية – التي تصعب التضحية بها لصالح توحيدٍ لوني مزعوم، والتي تتكفل من جانب آخر بتعزيز العلاقة المفصليةً الحسّاسة بين اللون ورمزه، على نحو يكفل تبرير اقتران (ظاهر) الصبغة اللونية و(باطنها) الدلالي والإيحائي، فتكون – من ثم – إمكانية لاقتران

شكل رقم ٦– كلود مونيه، من مجموعة زنابق الماء، زيت على قماش، ١٩١٧، محفوظة بمتحف «مارموتان» Musée Marmottan ، باريس.

المعرفي بالميتافيزيقي، ويصير ثمة ما يضمن انبعاث حسٍ كونيٍ عام/ روحاني، من رحم الظاهر (الأرضي) المبصور.

هنا – وهنا فقط – نكون قد وقعنا على طابع "نازلي" الفارق، وسِمَتها المميزة؛ بل على لحنها الدال Leitmotiv، المسؤول عن توالد رؤاها من طريق الاشتقاق، والتفريع، والتفريخ.

من الإعجاف إلى الخصب... أزاهير «بيرسِفوني»:

تخرج علينا «نازلي مدكور» في معرضها الراهن بتجربةٍ جديرة بالتأمل، وجديرة بتفجير أسئلة ملتبسة في الوقت ذاته. إذ من المحتمل أن تُثار من جديدٍ علامات استفهام متعجلة، تمور حول سبب لجوء «نازلي» من جديدٍ إلى (تغيير) ثيمتها الأثيرة – طبقات الأرض – واستبدالها ثيمة الأزهار، والزرع، وأغصان النبات بتلك الثيمة التي كان البعض قد (اطمأن) إليها، واحتسبها علامةً يُفترَض ألا تهجرها صاحبتها!!، وهو ما يقود إلى قضيةٍ – تستحق نقاشًا مفصلًا يخرج عن سياق دراستنا الحالية – وهي قضية الأسلبة Stylisation؛ التي تتعلق بتنميط الإبداع، وبتقليدية التوقُّع لدى المتلقي والناقد على السواء، تلك التقليدية التي تشيع في قطاع عريض من الفريقين كليهما، والتي يُزعجها دومًا أن تقع على تغيير تحسبه جذرياً فيما تعودت من الفنان على طرحه.

غير أن استقصاء التجربة سرعان ما يتكفل بتبيان الاسترسال المنطقي بين التجربتين، بل إن "نازلي"، وللمرة الثانية – (راجع تعليقنا على تجربتها في الوجه الإنساني ضمن فقرة: ثنوية التركيبة وأنثوية الخصب) – تثبت أن مشروعها، منذ بداياته، يحمل في طياته عوامل عافيته التي تتيح لصاحبته أن توالي تجديد (ظاهر) الصورة في تجاربها المتلاحقة، تأسيسًا على ثبات (باطن) الفكر الراسخ منذ البداية في أصل تكوين هذا المشروع. فما النبات على حقيقته إن لم يكن تجليًّا آخر من تجليات القوى الأرضية الخلاقة؟ وما الزهر في جوهره إن لم يكن إشراقَ بهاء تلك القوى؛ وإن لم يكن انتقالاً بها من مستوى المادة الغفل (الهيولى) إلى مستوى المادة (المُصوَّرة) المستوفية جمال كينونتها؟

هاهُنا يختلج المعنى، ويضطرب سرابٌ يُرهِص باحتمالات لا حدود لها في تجربة "نازلي" الحالية؛ التي تعِدُنا باندغام (باطن) المعنى في (ظاهر) الصورة، داعية المتلقي إلى منحها تفويضاً كي تتولى كشط الصدأ عن مرايا بصيرته، ليتمكن آنئذٍ من الغوص صوب إدراك ما لا يُدرَك، منبهة إياه إلى خطورة السقوط في إسار فخ التلقّي الظاهري، الذي تمليه دواعي الإدراك الاعتيادي،

.شكل رقم ٧– أوديلون ريدون، خيلات، زيت على قماش، فرنسا

حتى لا يؤوب إلى نهايةٍ تقريريةٍ، تكون خاتمةً لروح المعنى ووأداً لجوهره. إذ ليست تجربتها الحالية محض انشغال تقليدي بموضوع (الجماليات النباتية) وكفى؛ بل هي في أصلها انتقال بتجاربها السابقة إلى أفق آخر من التحقُّق البصري، تستكمل فيه اكتشاف نسق جديد من الإمكانات التي تعزز رؤيتها لحيوية الأرض الجبارة، حين تنضو عن نفسها موات الجدب، وتكتسي بهاء الخصب وإشراق النماء، وتستوي أنوثة كيانها بمعجزة ولادة الجذور، والسيقان، والأغصان، والبراعم، والأزهار. وتستحضر من جديدٍ (ثنوية) تلك الأنوثة وتأرجحها البندولي المتعاقب بين التصحُّر والاخضرار. من هنا نطالع أزهار «نازلي»، وورودها، وأوراق نباتاتها وهي محملة جميعها بمفارقة تستوجب التأمل؛ إنها مفارقة تتمثل في مخاصمة هذه الأزهار والورود والأوراق للفكرة (التزيينية) المعهودة في المعالجات السطحية للأزهار؛ باعتبارها وسيلة مضمونة لاجتلاب الزخرفية البصرية، ذلك التقليد الذي أرساه أقطاب تصوير الزهور الهولنديين خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، والذي نقع على مثاله النموذجي في أعمال «يان فان هويسوم» Jan van Huysum (١٦٨٢– ١٧٤٩).

فـ"نازلي" هنا لا تتوقف عند حدود المطالعة الجمالية المحضة للمرأى الظاهري لذلك التخلُّق النباتي من رحم الأرض، بقدر ما هي مشغولة به بوصفه فضاءً جديداً للبحث في مقولات الأرض من زاوية الميلاد، بعد أن كانت قد استوفتها بحثاً – أو كادت – من زاوية الخمود السابق على لحظة دبيب الحياة في قشرة المادة، غير أنها – من زاوية أخرى – لا تطرح من حساباتها قضية (المسرّة البصرية) تماماً؛ إذ نلقاها وقد حشدت في كثير من أعمال تجربتها الحالية زمرة من التوليفات اللونية والتكوينية، التي تُشبِع لدينا هاجس البحث خلف المتعة البصرية، وتطرُق – في الوقت نفسه – على بضعة مفاتيح لحنية، تُحيل ذاكرة التلقي لدينا إلى مرجعياتٍ شرعية، تستنهض من جديدٍ شفافية أرواح "زنابق

الماء" Water Lilies لدى "كلود مونيه" Claude Monet (١٨٤٠- ١٩٢٦) (شكل رقم ٦). كما أنها – وبذات القدر من التكثيف والحضور – تبتعث من خلال صياغاتها النباتية حسًا غرائبيًا غامضًا، يشيع في مُجمَل الأعمال على نحوٍ مراوغ، ربما لا نقع على مثيل له إلى لدى "أوديلون ريدون" Ódilon Redon (١٨٤٠- ١٩١٦)، في مجموعات زهوره الهاجسة بقوى ليلية غامضة (شكل رقم ٧). هكذا إذن تزج بنا "نازلي" في أتون تجربةٍ ملتبسة، نتأرجح فيها بين هامشَيْ الحدْس المتوفز وتهويمات اللاوعي البدئي؛ لنَرْود معها تلك المنطقة العتيقة، التي لا يختشي فيها سريانُ نسغ الحياة في أحشاء الطبيعة أن يصدح بوجوده مزغرداً، ولا تتوانى الأضداد عن الاجتراء على إعلان حقيقتها السرانية، والإفصاح عن حقيقة أن كل منها ما هو إلا عين نقيضه؛ لعلّة اقتضتها حكمة الصيرورة. وهكذا تثبت أن ثنوية شخصيتها الفنية جديرة باستحضار حالةٍ بهائيةٍ خصبةٍ لقوى الحياة، بعد أن طالعتنا قبلاً – في سابق تجاربها – بتلك الحالة الشواشية غير المتمايزة أو غير المتعيِّنة للأرض في بدء الزمان.

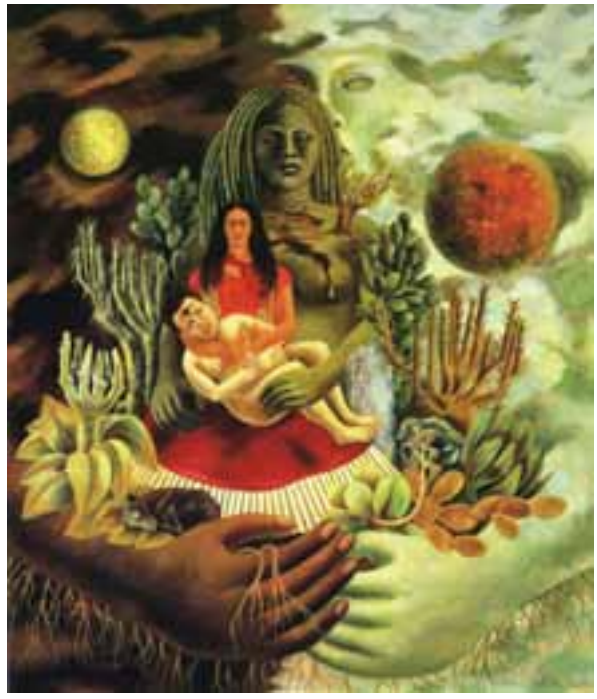
إن «نازلي» – في تجربتها الحالية – تستعرض معنا تجليات الأرض الخصبة بوصفها منبعًا للحياة، ونسقًا مزدهرًا ومُشبعًا من أنساق القوى الكونية، وهي بذا تعيد تأكيد تجذُّر مقولاتها في الثقافة الجمعية القديمة؛ فما الكون – حتى في ظاهره – من منظور الأقدمين إلا مستودع هائل للقوى والطاقات المقدسة. والأرض – من هذا المنظور عينه – هي أبرز تجلٍّ epiphania لجملة أنساق من الظهورات المقدسة: فالتربة، والحجارة، والأشجار، والماء، والظلال، و(النبات)، وسائر المشاهد الطبيعية للعالم تؤلِّف فيما بينها وحدة كونية حية شاملة لا تُحدُّ ولا تُنتهَك. و(التراب)، في دلالته الرمزية، يشير إلى هذا التفاعل والاشتباك بين مظاهر الحياة هذه. فالأرض عينٌ للوجود لا تنضب ولا تكلُّ فيضاً وانبجاساً، تتحد بكل الموجودات، وتضمُّ في كنفها كل صور الحياة التي تفصح عن ذاتها في الكائنات البشرية. إن المعنى الروحي للأرض جزء لا يتجزأ من الحياة ككل التي تتخذ صورًا متعيِّنة عبر قوى الأرض وتجلِّياتها كافة: جبالاً، وغاباتٍ، ومياهًا، و(نباتًا)، وحيوانًا، و(إنسانًا).

نشهد في تجربة «نازلي» الحالية بزوغاً لوعي أرضي حيوي (النبات)، يستمد سره من عالم الصورة، لإتمام فعل الخلق في عالم العماء/ الشواش[xx] Chaos/ Abyss (طبقات الأرض المجدبة)؛ التي طالما اتخذتها موضوعًا لصياغة أعمالها السابقة، وهي رؤية تبطن بداخلها فلسفة ثنوية يشخص فيها عالمي الجدب والإخصاب كطرفي نقيض، طالما استحضرتهما أساطير "الكوزموجونيا" (نشوء الكون) cosmogony القديمة.

وفي مثل هذه الأنساق الثنوية المتضادة يكون دور الأرض مبهمًا لكنه متميِّز؛ فالأرض توجد "على النشأة الأولى"، إن صح التعبير، أو "بالقوَّة" in potentia. ومن ثم فإن الكائن (النباتي) الناشئ ينطوي بالقوة على القوى المقدسة للأرض، التي لم تتشكل بعد، لكنها تتبطَّن بكافة الممكنات الحيوية؛ أو إن شئت فقل: إنها ضربٌ من الثنوية التي هي – بطبيعتها المزدوجة – الأساس الباطن أو "حقيقة الحقائق"، على حدِّ اصطلاح "ابن عربي" (١١٦٤- ١٢٤٠)، التي تتفرَّع عنها فيما بعد كافة ظواهر الوجود، وصوره، وقواه.

وحين تجتهد "نازلي" في تخريج كل هذه الصور الإخصابية للأرض، في مقابل ما سبق وأن اجتهدت في سبيل تخريجه من صور مقفرةٍ لها في تجارب سابقة، فإنما تجتهد في الإفصاح عن مفهوم التجلي الثنوي، والإخصاب الكوني الأنثوي، بما هي تعبيرات متنوعة عن "الجمع بين الأضداد" coincidencia oppositorum. فهي تقلب الصور التي سبق وأن ظهرت بها الأرض في تجاربها السالفة وكأنما هي ضحيةً أزلية لدمار ماحق، أو فريسة أوار أو حريق عظيم، أو طوفان، أو زلزال، أو تحجُّر. وإذا بـ"نازلي" تثبت أن خصوبة الأرض لا تنضب إطلاقاً؛ إذ إنه من بقايا الأوصال المقطَّعة والأديم المتصحر تنبثق أنواع النبات، مبشرة بظهور بقية الأحياء، بعد أن كانت تعيش حياة مُضْغيّة في رحم الأرض، فإذا بها وقد أضحت موعودة باجتياز مختلف مراحل النمو في سيرورة إيناع تنشد الاكتمال.

إن الأرض في تجربة "نازلي" الحالية تنتقل من حال العطش إلى حال الارتواء، وينسلخ باطنها المظلم عن ظاهرها المزهر المشرق، وكأنها "بيرسِفوني"[xxx] Persephone ربة الربيع والخصب الجميلة في الأساطير الإغريقية، تلك الحورية الحسناء التي كانت ابنة لإلهة الأرض "كيريس" Ceres، والتي شاهدها "بلوتو" إله العالم السفلي خلال مراحها بالغابات فعشقها، واختطفها لتكون عروسا له وملكة لعالم الموات المظلم. ففُجِعت "كيريس" وهامت في الغابات بحثا عن ابنتها دون جدوى، فقررت منع خيراتها عن العالم، وحين أوشك الناس على الهلاك تدخل آلهة الأولمب ليتوسطوا لدى "بلوتو" ليسمح بأن تقضي عروسه ستة أشهر على الأرض مع أمها، هي شهور الخصب والنماء.وهكذا صارت "بيرسِفوني" محوراً للترميز لدورة الخصب والإعجاف في الطبيعة، ولتوثيق رمزية العلاقة بين النصف المظلم الميت من السنة (فصل الشتاء/ «مرحلة شوط السواد» Nigredo Stage)، والموسم المضيء الحي (الصيف)؛ المؤسس على الإخصاب الكوني ("العمل الكبير" Magnum Opus). وفي الوقت ذاته دليلاً هادياً لـ"نازلي"؛ في سياق استحضار الخصب في تجربتها الراهنة، مقابل الإمحال والسكون في صور الأرض التي عهدناها



شكل رقم ٨- فريدا كاهلو، عناق الحب الكوني، زيت على قماش، المكسيك ، ١٩٤٩، مجموعة خاصة.

في مراحلها الفنية السالفة. إنه زواجٌ مقدس /hierogamy hieros gamos؛ بيد أنه لم يقع بين السماء والأرض – كما تنص الأساطير القديمة – وإنما بين مادة الأرض وفعل الإخصاب المستقر فيها، ليصير فعلًا أساسيًا في متن التكوين، ومسؤولاً عن ولادة الحياة – النبات - على السلَّمين الكوني والبيولوجي؛ أو هو ما يطلق عليه الصوفي "عبد الرزاق القاشاني" (١٣٦٥- ١٤٢٨) مصطلح "النكاح الساري في جميع الذراري"[٣].

تستدعي «نازلي» بأزاهيرها الدور الخلاق للأرض في البدء، ذلك الذي نتج عن توالُد عُذري parthenogenesis، لم يكن ثمة دور فيه سوى للأم الخصبة البكر/الأرض، التي تولت بنفسها لقاح قواها بقواها لتتفجر بنتاجها ونباتها وصورها. فهي أنشودة بصرية ترفعها "نازلي" للأرض المخضوضرة المزهرة، مثلما رفع «هوميروس» Homer نشيده من قبل للأرض Gê: «أُغَنّي الأرض، المستوية على عرشها آمنة، أمَّ كل الأشياء، الجدَّة الجليلة التي تقتات من تربتها كلُّ الموجودات، لكِ سلطان منح الحياة للبشر واستردادها منهم»[٤].

بيد أننا حين نُعمِل المقارنة بين ما تقدمه «نازلي» هنا، وما سبق وأن قدمته فنانة أخرى في السياق ذاته؛ سرعان ما يرسخ لدينا اليقين من جديدٍ بمدى ما تُكرّسه «نازلي» من اختصار، واختزال، وتكثيف، إذ هي لا تلجأ لعناصر بصرية مُعينة على تأكيد فكرة أمومة الأرض، وولادتها النبات والزهور – ومن ثم الأحياء – مكتفيةً بالاعتماد على حيوية صورة النبات ذاتها، وقدرتها على الإيحاء بهذه المضامين على نحو هامسٍ غير مباشر، وذلك على عكس ما نجده في بعض تجارب «فريدا كاهلو» Frida Kahlo (١٩٠٧ – ١٩٥٤)؛ التي سبق وأن انشغلت باستجلاء بعض ظلال الفكرة نفسها، فضلًا عما انطوت عليه أعمالها من تعزيز لمقولات: (أنوثة الأرض)، و(كونية المرأة)، و(ثنائية الخصب والموت)، تلك المقولات التي – كما نرى – تتقاطع مع نذهب إليه في هذه الدراسة من خصائص تميز تجربة «نازلي»، الأمر الذي يجعل من المقارنة بين بعض أعمال الفنانتين هنا ضرورة سياقية. فـ«كاهلو» تزاوج في عدد من أعمالها - التي انشغلت فيها بصورة النبات – بين فكرتي الأم البشرية وقواها الخصيبة، وفكرة قدسية الأرض– الأم العظيمة، باعتبارها الأرضية والأصل fons et origo الحق للانبعاث الجنيني للخلائق والأحياء. وحين ندقق في صورة الأم السوداء التي تتولى احتضان «كاهلو» وتغذيتها وسط احتفالية مخضوضرة من الخصب النباتي (شكل رقم ٨)، سرعان ما نكتشف أن هذا التشخيص في حقيقته استلهام تبرره الثقافة الأصلية التي نشأت «كاهلو» في ظلها؛ ففي الإكوادور مثلًا، «كانت النسوة المزارعات يروين حكايات من الأساطير القديمة التي تدور حول «نونجوي» Nungui، إله تربة الروضة التي تبطّن قدرتُها كلّ خصوبة. ولقد كانت نساء مجتمع «الجيفارو» Jivaros المجاور يغنين لـ«نونجوي» في موسم الزراعة. أما عن «نونجوي» فهي قصيرة القامة، بدينة، سوداء – الصفات التي تميّز العديد من (العذارى المظلمات) أو السيدات السوداوات المقترنات بالتربة – وهي تحمل المحاصيل على اختراق سطح التربة بجعلها تنمو»(٥١).

في المقابل لا نجد لدى «نازلي» ما يقابل استعانة «كاهلو» الصريحة بمثل تلك المكملات البصرية التشخيصية ذات المرجعية الثقافية المباشرة، هذا لأن «نازلي» – كعادتها – تتخذ من فعل الإنشاء البصري ذاته وسيلة توصيل للفكرة المستبطنة في ظاهر الصورة، تاركة لأثر تدفقها الأدائي العارم والتحامها الحميم بالمسطح التصويري مهمة الإيعاز بالمفهوم وبالرسالة، وهو ما يتكفل بفتح الأفق على اتساعه أمام فعل التأمل التأويلي لدى المتلقي، بما يضمن إذكاء تشويق مغامرة التلقي، التي تكتنز في هذه الحالة بثراء محاولات إقامة الصلة بين ما تطرحه الفنانة حاليًّا، وما سبق وأن طرحته في سابق تجاربها الأخرى.

وحين نتأمل أعمال «نازلي» الحالية وفق هذا المفهوم؛ فإننا لا نلبث أن نعانق ما يشيع فيها من روح القصيدة الرعوية Pastourelle، ونغمة الموسيقى الرعوية Pastorale

معاً××××. إنها أعمال تنطوي على بكارة بوكولية Bucolica، وأنا أستعير هنا تسمية «فرجيليوس» Vergilius (٧٠ ق.م – ١٩ ق.م) لتلك القصائد الرعوية المنسجمة، التي تسود فيها الطمأنينة، ويشمخ عالم «أركاديا» Arcadia بوصفه يوتوبيا ريفية. إن «نازلي» تستعيد – من خلال أعمالها هذه – سأم الفئات الهلينية المثقفة من صخب حياة المدن وزيفها وتعقدها، وشعورها بالحنين إلى براءة الطبيعة، والحياة الفطرية الطاهرة.

وتتميز أعمال المعرض الحالي بميزة فريدة؛ إذ توفر مثالاً ساطعًا على مدى لياقة «نازلي» كملوِّنة أصيلة، وهي حين تعمد إلى اختيار مجوعاتها اللونية المتآلفة والغنائية، فإنها لا تخشى من توظيف بعض الدرجات اللونية التي قلما نراها في تجارب مثيلة، وهي لا تحجم عن إبراز بعض الألوان في مواضع بطولة، قد يتعامل معها آخرون بحذر مفرط. وربما يكون أظهر مثال على ذلك تعاملها الرشيق والمكين في آن مع درجات البنفسجي Violet، وأطيافه ومشتقاته من: الفوشيا Fochsia، والقرمزي Crimson، والأرجواني Purple، والقرمز القاني Cochineal، معطية إياها مراكز صدارة على خلفيات محايدة أحياناً، تسودها سكونية الرمادي، أو تتخللها مشتقات ترابية، أو تكبح جماحها صرامة الأسود. ومن ذلك أيضاً استحضارها لبعض مشتقات الأزرق والأخضر الزمرديين Emerald، مع تآلفاتها النغمية على سلم الأزرق، صعوداً وهبوطاً مع تشبعه اللوني Saturation، وتنويعاً على درجاتها الفارقة Hue، وهو ما أدى إلى مخاتلة البصر في بعض هذه الأعمال، على نحوٍ يغازل مخزوناً لدينا نستدعيه للمقارنة بينها أحيانًا وبعض درجات الأحجار الكريمة. من هنا تعكس أزهار الأرض المتفتحة والناضجة لدى «نازلي» درجات مختلفة عديدة من التصيُّر transmutation، وهو ما نجد مثيلاً له في بعض نصوص علم المعادن الهندي، عندما يصف الماس – على سبيل المثال – بوصفه (ناضجًا) «بَكّا» pakka، بينما البلور ما يزال (فجاً) «كَتْشا» kaccha؛ أما الزمرد الذي لا يزال مغلفاً برحمه الحجري فما هو إلا (مُضغة). كذا فإن المعادن الخسيسة والفلزات الخام ليست (ناضجة) بعدُ كلّ النضج.

ولا يداني جرأة "نازلي" في هذه الخطة اللونة؛ سوى جرأتها في توظيف الأسود ضمن هذه الأعمال، المكرسة بالأساس للاحتفاء بالتفتح الزهري البهيج، وهو ما يصطدم للوهلة الأولى مع منطق الفكرة؛ غير أنها سرعان ما تثبت من خلال توليفاتها الذكية للأسود مع ما سبق ذكره من ألوان صادحة البريق، أن حضور الاسود هو الضمانة الوحيدة للتخفيف من نزق تلك الألوان وجموحها، وفي ذات الوقت هو الإطار الوحيد القادر على تجلية رونقها على أبهى ما يكون، وعلى تصعيد بهجتها الاحتفالية، غلى حد قد لا تتكفل بالتعبير عنه سوى نبرة "أرتور رامبو" Jean Nicolas Arthur Rimbaud (١٨٩١– ١٨٥٤)؛ حين يلفظ كرنفالاً لونياً في قصيدته «المركب النشوان» Le Bateau Ivre قائلاً: «... اصطدمتُ، فاعلموا، بمروج عجيبة، أين تختلط الأزهارُ بعيون الفهود في جلود البشر... خيولٍ خضراءَ، تخالطها الزرقة...".

هكذا، وهكذا فقط، يمكننا أن نتوسل بالأسطورة وباللغة الشعرية المرموزة، حتى نتمكن من عبور اشتباكات الخمائل الخصيبة المتشابكة، التي تخاتلنا فيها طبقات المعاني من المبتدأ حتى المنتهى، فلا نملك إلا محاولة الفهم من بداية مشوار صاحبة التجربة، التي أبت إلا أن يظل نتاجها متشحاً بظلال الرمز، حتى في اختيارها لعنوان تجربتها Foliage؛ تلك اللفظة الملتبسة، التي لا تؤديها الترجمة على نحو قاطع في لفظة عربية واحدة، فهي من جهة (أوراق الشجر والنبات)، ومن جهة أخرى (زُخرُفٌ مؤلف من نقوش)... الثنوية مرة أخرى؟؟!!. هكذا تصر "نازلي مدكور" على استحضار ثنوية تركيبتها من عتبة العنوان إلى منتهى التجربة.

د. ياسر منجي

الهوامش والتعليقات والإحالات:

× في العصور الوسطى – قبل أن يتبين علماء وظائف الأعضاء، أنه بسبب بناءنا الغددي نحتوى على عناصر مذكرة ومؤنثة بداخل كل منا – قيل إنه: بداخل كل رجل امرأة يحملها في نفسه. هذا هو العنصر المؤنث في كل ذكر، والذي أطلقت عليه اسم «الأنيما»، هذا الجانب النسوي هو أساسًا مركب أصغر من العلاقات بالوسط المحيط، خاصة بالنساء والذي يبقى خفيًّا عن الآخرين حتى عن الشخص نفسه. والأنيما هي تشخيص لكل النوازع المؤنثة في البناء النفسي للشخص، مثل المشاعر الغامضة، المشاعر التنبؤية، الحدس، حب النفس، الشعور بالطبيعة وأخيرًا وليس أخرًا علاقته بالا شعور.. وكقاعدة فإن طبيعة الأنيما بكل شخص تتحدد عن طريق علاقته بأمه. فإن كانت سلبًا جاءت الأنيما بصورة مشوشة ومشاعر إحباط، وعدم أمان وعدم ثقة وحساسية مفرطة... هذا النوع من المشاعر يسبب الجمود، الخوف من الأمراض ومن الوهن ومن الحوادث، وتنزع الحياة بكاملها نحو الحزن.. مثل هذه المشاعر السوداوية قد تدفع حتى للانتحار، حيث تتحول الأنيما في هذه الحالة إلى شيطان للموت. والفرنسيون يسمون مثل هذه الأنيما بالأنثى المهلكة، راجع:
Carl Jung, Man and his symbols, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc, New York, 1968, p.p31, 177,178

×× العماء / اللجة / الهيولى : Abyss: الذي لا قرار له ولا شكل، يرمز للحالات التي لما تتخذ هيئة بعد أو لا يمكن تخيل شكلها انطلاقًا من الوعي الأولى. وهى بذلك ترمز لأصول العالم وجذوره والتي تستتر بالظلام وهى أيضاً مآل العالم ونهايته، هي حيرة الطفولة الأولى وهى ذوبان الفرد في عالم الموت. وأيضًا ترمز لاتحاد الفرد مع المطلق في وحدة أسطورية. ويرى "يونج" C. G. Jung أن العماء يرمز للاتحاد مع فكرة الأمومة المحبة – بقدر ما هي مدمرة ومفزعة – وللاتحاد مع قوى اللاوعي.

Chaos: رمز لحالة العالم قبل وجود أي مخلوق... في التحليل النفسي كثيرًا ما يصبح رمزًا للسلبية والاستسلام المطلق .

.... وتجمع معظم أساطير التكوين على نشأة الكون من رحم مياه بدئية مظلمة، وعلى وجود كيان مرهوب لأنثى بدئية ساكنة في هذا الماء الأزلي، ومن بين أولئك الإناث اشتهرت الإلهات اللاتي خضن المعارك الكبرى، ضد الآلهة الذكور للاحتفاظ بسلطاتهن عبثا. وقد تحملت المياه البدئية بعدة دلالات رمزية، وفقا لشروح مختلفة بعضها يحيل لفكرة اللاوعي الجمعي، وبعضها يحيل لفكرة الحياة الرحمية، فيما يحيل البعض الآخر لفكرة الطاقات الغفل الكامنة في بذرة الحياة الخام. راجع كلاً من: طه باقر، ملحمة جلجامش، سلسلة دراسات، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠ وبول فريشاور، الجنس في العالم القديم، ترجمة فائق دحدوح، دار الكندي، بيروت، ١٩٨٨.

××× يطلق عليها الإغريق الميسينيون اسم «كور» Kore (لاحظوا هنا دلالة التشابه اللفظي بين هذا الاسم ولفظتين عربيتين تتعلقان بالأرض؛ هما: "كورة" بمعنى قطعة أرض زراعية مأهولة (قرية)، و"كير" التي تعني قلب الأتون المتأجج بالنار والطاقة مثل باطن الأرض)، بينما يسميها الرومان «بروسربينا» Proserpine /Proserpina. وتنص الأساطير أنها كانت ابنة "ديميتر"/ "سيريس"/ "كيريس" Demeter/ Ceres؛ ربة الزراعة والمحاصيل، وأبوها زيوس/ المشتري Zeus /Jupiter. وتتناول الأساطير قصة بحث "ديميتر" عن ابنتها "بيرسِفوني"، التي اختطفها "هادِس"/ "بلوتو" Hades/ Pluto إله الموت.

ففي يوم من الأيام، وبينما كانت "بيرسِفوني" تقطف الأزهار في أحد المروج الخضراء، انشقت الأرض عن "هادِس" الذي أسرها وحملها إلى مملكته تحت العالم لتصبح زوجًا له. أصيبت "ديميتر" بالحسرة، وحزنت حزنًا مَلَك عليها فؤادها لفقد ابنتها "بيرسِفوني"، وجابت العالم من أقصاه إلى أقصاه بحثًا عنها دون جدوى.

غضبت "ديميتر" على الآلهة لأنها فرّطت في اختطاف ابنتها، لذا عزمت على ألا تسمح للمحاصيل بالنمو ثأرًا لفقد ابنتها. وهنا أمر "زيوس" "هادِس" أن يُعيد "برسيفوني" حتى يعود للأرض نماؤها وخصبها. إلا أن "بيرسِفوني" كانت قد أكلت أثناء وجودها تحت العالم السفلي من ثمار الرمان التي ترمز إلى الزواج. وبتناولها ثمار هذه الفاكهة فقد دخلت في زواج مع "هادِس" لا يُمكن إبطاله. وللخروج من هذا المأزق، عقد "زيوس" حلاً وسطًا بين "ديميتر" و"هادِس" تقضي "بيرسِفوني" بمقتضى هذا الحل ثلثي العام مع أمها، والثلث الباقي مع "هادِس". لذا فإن الأرض تصير جافة قاحلة في المدة التي تقضيها "بيرسِفوني" مع "هادِس" وهي فصل الصيف، وهي بذلك تعكس حزن "ديميتر" وعدم قبولها بما جرى. وفي الشتاء، عندما تكون "بيرسِفوني" مع أمها فإن المحاصيل تنمو وتزدهر؛ لذا يقوم المزارعون بزراعة المحاصيل في موسم الشتاء الرطب البارد.

×××× يدل مصطلح الرعويات Les Pastorales بمفهومه الواسع على شكل من العرض الفني لحياة الرعاة في الموسيقى والفن التشكيلي والأدب والمسرح، ويدل بمفهومه الضيق على نوع من الأدب يشمل الشعر والنثر والمسرحية. وهو في الأصل تسمية مستقاة من الشخصيات الفاعلة في العمل الفني (راعي، راعية) الذي يرتبط مكانياً بريف مثالي متخيل، يعيش الناس فيه حياة مثالية. ويأتي التغني بهذا الريف على لسان راعٍ أو راعية، أو في شكل حوار ثنائي، كمباراة. وعندما يُسقَط التغني على الماضي، يكون بهدف تمجيد عصرٍ ذهبي خال من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. أما عندما يُسقَط على المستقبل، فالهدف هو خلق مشروع طوباوي للخروج من الحاضر المأزوم.

مصادر الاقتباسات:

(1) Cf. Éliade, Mircea & Lawrence E. Sullivan, “Earth,” in Encyclopedia of Religion & Mircea Éliade, Mythes, rêves et mystères, pp. 192, 196.

(٢) أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٢٦٤.

(٣) عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، بتحقيق وتقديم وتعليق د. عبد الخالق محمود، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤، ص ١١١-٢.

(4) Homer, “Hymn to Earth,” 1 ff.

(5) Michael J. Harner, The Jivaro: People of the Sacred Waterfalls, Garden City, N.Y., 1973.

قائمة المراجع والمصادر:

المراجع والمصادر العربية:

١- طه باقر، ملحمة جلجامش، سلسلة دراسات، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠.

٢- فراس السواح، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٣.

٣- بول فريشاور، الجنس في العالم القديم، ترجمة فائق دحدوح، دار الكندي، بيروت، ١٩٨٨.

المراجع والمصادر الأجنبية:

4- Carl Jung, Man and his symbols, Dell Publishing Group, Inc, New York, 1968.

5- Cf. Mircea Éliade, Forgerons et alchimistes, Nouvelle édition corrigée et commentée, Flammarion, Paris, 1977, « Terra mater, petra genitrix ».

6- George M. A. Hanfmann, The Scylla of Corvey and Her Ancestors, Dumbarton Oaks Papers

نازلي مدكور

٢٠١١

Mixed media on canvas, 200x150cm, 2010.

Mixed media on canvas, 200x150cm, 2010.

Mixed media on canvas, 200x150cm, 2010.

Mixed media on canvas, 200x150cm, 2009.

Mixed media on canvas, 200x150cm, 2010.

Mixed media on canvas, 125x150cm, 2009.

Mixed media on canvas, 122x144cm, 2009.

Mixed media on canvas, 122x144cm, 2009.

Mixed media on canvas, 122x144cm, 2009.

Mixed media on canvas, 100x145cm, 2009.

Mixed media on canvas, 115x85cm, 2010.

Mixed media on canvas, 115x85cm, 2010.

Mixed media on canvas, 115x85cm, 2009.

Mixed media on canvas, 115x85cm, 2009.

Mixed media on canvas, 100x80cm, 2009.

Mixed media on canvas, 70x70cm, 2010.

Mixed media on canvas, 70x70cm, 2010.

Mixed media on canvas, 70x70cm, 2010.

Mixed media on canvas, 80x100cm, 2009.

Mixed media on canvas, 80x100cm, 2009.

Mixed media on canvas, 80x100cm, 2009.

Mixed media on canvas, 60x75cm, 2009.

Mixed media on canvas, 50x50cm, 2009.

Mixed media on canvas, 50x50cm, 2010.

Mixed media on canvas, 50x50cm, 2010.

Mixed media on canvas, 50x50cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on canvas, 20x20cm, 2009.

Mixed media on handmade paper, 40x53cm.

Mixed media on handmade paper, 40x53cm.

Nazli Madkour
2011

Referemces:

1- CF Eliade, Mircea & Lawrence E. Sullivan, “Earth”, in Encyclopedia of Religion & Myths, reves et mysteres, pp. 192, 196
2- Adonis: “Music of the Blue Whale (identity, Text and Violence) published by Dara Al-Adab, Beirut, 2002, p. 264
3- Abdel-Razek Al-Kashani: Sufi terminologies, reviewed and introduced by Dr. Abdel-Khalek Mahmoud (Darul Maaaref, Cairo-1984, p. 111-2)
4- Homer, “Hymn to Earth” 1 ff
5- Michael J. Harner, The Jivaro: People of the Sacred Waterfalls, Garden City, NY, 1973.

Arabic references:

Taha Baker, Gelgamesh, studies published by the Ministry of Culture and Information in Iraq, 1980.
Faras El-Sawah, the feminine divine, the origin of faith and the myth (Dar Alaa-Eddin, Damascus, 1993).
Paul Freshawar, Sex in the Ancient World, translated by Faek Dahdouh (Dar El-Kandi, Beirut, 1988).

Foreign references:

1- Carl Jung, Man and his symbols, Dell Publishing Group, Inc, New York, 1968
2- CF. Mircea Eliade, Forgerons et alchimstes, Nouvello edition corrigee et commentee,
3- Flammarrion, Paris, 1977, “Terra mater, petra genitrix”.
4- George M. A. Hanfmann, the Scylla of Corvey and Her Ancestors, Dumbarton Oaks Papers.

us of Arcadia and rural Utopia. It seems that Madkour's exhibition is her departure from the deafening noise of the metropolitan city to seek serenity and peacefulness in virgin nature.

Madkour's latest works also displays her brilliant use of vivid and graceful colours, which are sometime given a central role in the work. She does not shun away from using certain grades of colors that we seldom see in similar experiments. She often assigns some colors to major roles and yet uses some others restrictively. We can see this in her strong and elegant use of violet and its hues, such as fuchsia, crimson, purple and cochineal, giving them leading roles against neutral gray backgrounds. She also uses blues and emerald greens and their derivatives as if witnessing a process of transmutation of precious stones. According to the Indian philosophy associated with metallurgy, diamond is described as pakka (ripened), crystal as kaccha (provocative) and emerald (embryonic). Madkour adventurously uses black to underline flourishing flowers. She cleverly assesses black to restrict different colors and in the meantime highlights their gracefulness. Her orchestra of color is reminiscent of Arthur Rimbaud (1854-1891) and his poem Le Bateau Ivre.

It is only with the help of the myth, the allegory and poetic language that we were able to successfully explore the sophisticated web of meanings composed by the artist since she initiated her artistic project. To stress the central role of allegory, Madkour has named her new experiment 'Foliage', which has a double meaning in Arabic: leaves of plant and ornamental pattern—Madkour'Dualism again.

Dr. Yasser Mongi

Figure 8- Frida Kahlo, Babysitter and i, oil on canvas, "Dolores Olmedo" Mexico City, 1937.

(figure 8), we promptly realize the influence of Kahlo's native culture. For example, women villagers in Ecuador recite fables from ancient mythologies about Nungui, the goddess of fertility. Also Jivaros community in Peru sings songs celebrating Nungui in the harvest times. Nungui is said to be a black, short, obese woman, who used to fertilize the land to produce crops.

Differing from Kahlo, Madkour does not use such figurative elements carrying direct cultural references to demonstrate the invisible message. She is keen to represent her inner world visually through an expressionist adventure prompting the viewer's curiosity to interact intellectually with the work and to establish links with her previous artworks.

On the other hand, Madkour's new works accompany us to the realm of the pastoral poems and the Vergilius' Bucolica (70 – 19 BC). She reminds

Spring and Blossom and the daughter of Ceres in Greek mythology. She was abducted by the smitten lover Pluto when she was playing in forests. Her mother Ceres, the goddess of agriculture or of the Earth, went looking for her in vain to every corner of the earth, but wasn't able to find anything but a small belt that was floating upon a little lake (made with the tears of the nymphs). In her desperation Ceres angrily stopped the growth of fruits and vegetables, bestowing a malediction on Sicily. Ceres refused to go back to Mount Olympus and started walking on the Earth, making a desert at every step. Worried, Jupiter sent Mercury to order Pluto (Jupiter's brother) to free Persephone. Pluto obeyed, but before letting her go he made her eat six pomegranate seeds, because those who have eaten the food of the dead could not return to the world of the living. This meant that she would have to live six months of each year with him, and stay the rest with her mother. This story undoubtedly meant to illustrate the changing of the seasons: when Ceres welcomes her daughter back in the spring the earth blossoms, and when Persephone must return to her husband it withers. Accordingly, Persephone became the symbol of Magnum Opus, which inspired Madkour to celebrate parthenogenesis in her new experiment in the face of lifeless depicted in images of the Earth she introduced before. It is a sacred marriage heirogamy/hieros gamos, which takes place—not between Earth and Heaven as in mythologies but between the element of earth and the fertility intrinsic to it. It thus becomes a basic action of creation and responsible of creating life. The vegetation in this regard is the product of the Earth's parthenogenesis. Muslim Sufi Abdel-Razek Al-Kashani (1365-1428) also debated parthenogenesis in his philosophy.

Madkour's foliage displays the Earth's parthenogenesis. Like Homer's Ge, Madkour has performed a visual ode to pay tribute to Mother Earth.

Compared to women artists, who were interested in the same subject, Madkour distinguishes herself by abbreviation, intensity, and abstraction. She does not seek certain visual elements to underline the motherhood of the Earth or its life-giving role. Rather, she is greatly interested in the vivid image of the plant, which has the potential to indirectly and peacefully demonstrate these qualities. Unlike the Egyptian artist, Frida Kahlo (1907-1954) used her plants as the medium to compare between the idea of the mother and her fertility on the one hand and the holy Earth (the Great Mother) being the land and the origin (fons et origo) on the other hand. It is known that in her paintings, Kahlo paid special interest to the female Earth, the universality of the woman, and the dualism of fertility and death. By closely examining the black woman, which embraces Kahlo and feeds her in the middle of lush green vegetations

in mountains, forests, waters, plant, animals and human beings.

We are introduced in Madkour's latest exhibition to a new understanding of the plant, which obtains its secret potentials from the world of images to conclude the creation in chaos/ abyss (the barren land)—Madkour's favorite theme in former paintings. Her new vision embraces the philosophy of Dualism manifested in the two polarities of barrenness and fertility, which used to be central to cosmogony. The Earth's distinguished role is overshadowed by these polarities, nonetheless. According to the great Sufi philosopher Ibn Arabi (1164-1240), the Earth is the Fact of Facts and the source of all aspects of existence, its images and powers.

By extensively searching into the reflections (plants and flowers) of the fertility of the Earth, Madkour must be substantiating the concept of Dualism and parthenogenesis by producing different visions of coincidencia oppositorum (combination of the polarities). For example, in her former works the Earth appears to be destined to face a large explosion, a destructive war, a powerful flood or an inferno. But now Madkour asserts that the fertility of the Earth is inexhaustible and that plants grow in its destroyed parts or barren deserts. It seems that Madkour prophecies that other aspects of life will act likewise and come to life in the womb of the Earth.

Figure 6 - Claude Monet's Water Lilies, oil on canvas, Musée Marmottan,Paris, 1917

Figure 7 - Odilon Redon, the red Sphinx, oil on canvas, France, 1912

The Earth—in Madkour's new exhibition—recovers from drought to celebrate fertility; its dark womb is separated from its brightened part. Madkour must be appreciating the Earth as the Persephone, the deity of

Figure 5 - Nazli Madkour, mixed media on canvas, 100x120cm,2007

portraits under the sub-title Dualism of Composition and the Feminine Fertility). For example, plants are the highlight of the power of the creation in the soil; and foliage in its essence is the bright part of this power. In her new experiment Madkour comes up with numerous hypotheses concerning the incorporation of concealed meaning in the visible image. She persuades the viewer to mandate her to re-polish the mirror to have a clearer understanding of the imperceptible. She also warns the viewer not to fall in the trap of the visible; otherwise his conclusion would be disappointing in connection with the soul of the meaning. This is because in this exhibition Madkour does not experiment with the classic aesthetics of the plants or the flowers. Rather, she explores new horizons and searches for new areas, which could substantiate her vision of the huge potential of Earth to save itself from the disgrace of infertility by giving life to roots, shoots, buds, branches and flowers. Madkour plays her favorite tune: the Dualism of Femininity manifested in desertification and vegetations. Looking at Madkour's new experiment through this particular perspective, we will immediately discover that her plants, their leaves and flowers are denied their classical role of ornamentation or flower-arrangement, which is the rule of still lifes first made by Dutch pioneering painters in the 17th and 18th centuries, such as Jan van Huysum (1682-1749). Overlooking the visible aesthetics, she celebrates foliage as new areas of her search into the Earth's birth-giving role. It appears that Madkour unleashed her new research only after exhausting her research into 'dead' moments preceding the creation of new life. However, she does not discount the visual pleasures manifested in color combinations and forms, which are reminiscent of Claude Monet's Water Lilies (figure 6). Also her exotic visions of plants and awesome atmosphere are reminiscent of Odilon Redon's flowers (figure 7). Madkour undoubtedly ushers us into an indigenous area, in which life is powerfully and beautifully breathed into the womb of the Nature. It is in Madkour's area, where the opposites unveil their eternal secret that they are interdependent and interrelated.

Madkour also introduces us to the great potential of the Earth, which is the source of life and one of the celestial powers. She reaffirms that her culture and thoughts have their roots in the ancient philosophies, which considers 'the visible' Universe as the huge bastion of sacred powers and energies. According to these philosophies, the Earth is the epiphany of the sacred visible: earth, rocks, trees, water, shadows, plants, etc., which compose celestial unity. Earth symbolically highlights the interaction and interconnectedness of all aspects of life. Within this context, the Earth is the source of the Existence; it is celebrated, spiritually and religiously, as an inseparable part of Life manifested

prompts him to trace the mysteries concealed behind Madkour's composition. Is not this interplay between Madkour's inner and outer worlds another chapter of Dualism? In my point of view, such a relationship is chiefly responsible for her successive experiments, which are motivated by the universal philosophy that the Earth is the life-giver and the birthplace. Since the dawn of history, classic philosophies have been celebrating the Earth as the holy Mother. Our classic understanding (which is hardly attainable in the absence of symbols and allegories) of the relationship between man and the Universe has, nonetheless, become disturbed by the invasion by the digitalized culture.

It is Madkour's spontaneous and improvised rendering that prompts the viewer to grasp the mysterious meaning concealed in her visible image. Such an individual rendering is the fulfillment of diligent study and meditation. She belongs to that group of creative artists, who would embrace raw and embryonic ideas in their subconscious, deliberate on them and allow them to metamorphose until the time comes to let off the matured conclusion. Embryonic ideas in this respect could be compared to the seeds (the invisible) of plants (the visible). Likewise, Madkour's work is the conclusion of synthesis and analysis. She re-asserts Dualism by associating two opposite techniques. She synthesizes the whole to reveal its concealed parts. She acts like a maestro directing an orchestra cleverly to play counterpoint. Madkour readily ignores classic and cliché rules of painting. For example, she does not use monochrome as an under-painting. Instead, she is keen to make use of the topography of the surface to activate the interrelationship between the colour and the symbol—the interactive relationship between the visible (colour) and the metaphysical meaning. At this point, we reach Madkour's leitmotiv and specifity, which is behind the multiplication of her visions and their derivatives.

From leanness to fertility… the irises of Persephone

In this exhibition, Madkour reveals a new experiment that is worth contemplating, especially after she abandons her favorite theme (the Earth) and celebrates foliage instead. This should renew the polemic controversy about stylization, creativity stereotypes and the viewer's safely accustomed to what he knows. Nonetheless, a close examination of Madkour's new works should underline the logical relationship between her two experiments. I believe that since she initiated her artistic project, Madkour is set to prove that her project carries within itself the instruments of its own renewal based on the stability of the inner thoughts that directs it, (see my comment on the painter's human

philosophies all aspects of life on earth are manifestations of one Absolute Reality composed of four components: air, water, fire and earth. This theory was the basis of alchemy. The religious vision of the Earth states that all forms of life have an umbilical cord that links them to the same womb. Accordingly, the Earth, man, plants and animals are interrelated and interdependent. The creation of man is also illustrated in the Gospel of Barnabas (chapter 123: 3-5) (Figure 5).

Signs of the style… interdependent psycho-perception and rendering

Madkour's rendering is not by any means independent from the afore-mentioned intellectual and subconscious context. In the meantime, the psycho-perception we advanced earlier in this study should help to shed more light on the hidden qualities in Madkour's Mix, rooted in the Earth, fertility, femininity and dualism.

Madkour's work is characterised by the strong presence of chance, improvisation and the visual storming. Unlike many artists, who are faithful to the rules of classic rendering, the esquisse and the sketch, Madkour adventurously faces the canvas and spontaneously releases her visions of a haunting idea in her subconscious as a means of catharsis in the Aristotelian sense. She relies on her artistic and technical experience to acknowledge chance and to direct the rhythm of visual decisions as they develop. It is Madkour's experience, which also suggests her blend of colors, pigments, textures, layers of papyrus, treated paper and the bark of palm trees. Her experience should also be attributed to her study of drawing, printmaking and painting in Florence in 1981. Printmaking, for example, must have drawn her attention to the potentials of the surface and its textures. However, she deliberately shifted her attention from printmaking towards painting (see Memory of the Beginnings and Phases of Development to review the influence of printmaking on linear style). She uses a mixture of substances, such as the bark of palm tree, papier-mâché, papyrus, fabrics, plaster, pieces of sackcloth and oxides to create a vivid and interactive dialogue with the colour pastes, to be subjected to the development of spontaneity and endless visual surprises. She does not stop at the visible in the surface. Nor does she use tricks to display a clever rendering or just unleash the potentials of 'creative spontaneity'. Rather, she seeks a horizon, in which her powerful rendering, creation, development and disintegration (the actions attributed to the earth) become one. Such a conclusion should substantiate our debate about the interdependent relationship between the visible images on the surface and the eluding allegories and symbols inside. In other words, the interdependence of the visible and the allegorical inspires the viewer's curiosity and experience

Danish artist (born in 1949), Madkour used symbols, which have their roots in the collective unconscious. These symbols remain raw and inactive until gifted artists, regardless of their cultures, stir them up emotionally and intellectually. It must be said that while Nerdrum paid special attention to the human factor, Madkour eloquently abbreviated the terrestrial and heaven powers (figure 4 A, B).

The Magna Mater (the Earth) is portrayed in history as the source of all forms of life, objects and images. The Earth is portrayed as the guardian of children; it is the womb, in which the dead will witness their resurrection (the dualism of Death and Life). The close relationship—embodied in the female Earth—between man and the Universe is manifested in mythologies celebrating the Earth as the focus of the meditation of the Homo religiosus. “Gaia” proposed by the British philosopher James Lovelock (born in 1919) is but an expression of the deep feeling of intimacy between the human and the universe embodied in the earth (the woman).

I think that Madkour’s wealth of feminine creativity is the source of the flexibility of her themes, which first confused a few people, especially those, who expect the artist to be faithful to certain subjects throughout his/her entire artistic career. For example, portraits she revealed in 2007 were prematurely mistaken for being a declaration that she had relinquished her favorite and familiar world (the Earth) to search for the human in a desolate space. Nonetheless, a close examination of these images will unveil close connections with previous ones. According to ancient

Figure 4A - Nazli Madkour, mixed media on canvas, 2005

Figure 4B- Odd Nerdrum, Black cloud, oil on canvas, Denmark, 1986.

femme fatale. According to Jungian philosophy, the anima (dark and sensual feminine) is the explanation of such a controversial appreciation of the woman. Accordingly the woman is portrayed as a witch or devilish deity in classic mythologies. The Old Testament condemned Eve for her role in the expulsion of Adam. Eve was humiliated for causing the Original Sin when she gave in to the temptation of Satan to eat a fruit from the Tree of Knowledge. Portrayed as predator and estranged in male communities, the women devotedly explored her feminine qualities. She was declared in ancient civilizations deity of magic and fertility. Is it by sheer coincidence that Madkour declares in the catalogue of her exhibition in 2001: "An excessive individuality usually denotes a feeling of alienation on the part of the artist who realizes that he is unable to take part in deciding the future of his people? The different manifestations of this alienation such as despair, revolt, rupture or even dreamy passiveness is, in fact, the very substance of the imaginary and the visionary in art".

And is it sheer coincidence that in her 2001 exhibition Madkour elaborated the use of magical symbols? Therefore will it be disputable to state that estrangement stimulates the female artist's creativity? Will it be arguable if we understand the estrangement in this case as an act of condemnation? Could we also say that the disappointed artist finds solace in exploring inner sources, in which the saps of fertility mixes with magic symbols? Is it not a valid reason for the increase of experimentation revealed extensively in this exhibition? Madkour's experiments should testify to her keenness to bring forth more of her secret mixtures, and revive the role of the Deity of Magic and Fertility. Her exploration in the subconscious was intensified in the exhibition she launched in 2005. One of the paintings she exhibited at that time could provide

Figure 3- Illustration of (Yin-Yang) Chinese

an answer to questions associated with her self-exploration: the painting displays a polarity between the terrestrial and the heaven: a foggy disc hovers above a huge rock. It seems that a big explosion or a violent collision is imminent to remind us of the Tierra del Fuego. Madkour's painting could be safely compared to Danish artist Odd Nerdrum's. Like the

Madkour's paradoxical Duality, together with her endless sub-texts, mystery and polarity, has its roots in the natural dualism of the Earth and of femininity. That is why we could safely state that the painter deliberately selected the Earth in her work to celebrate her creative femininity, which gives birth to art in the womb of fertility; and produce interdependence and interrelation between psychological and epistemological qualities, and perceptiveness. We are thus, finally able to tap the sources of her creativity as well as to scrutine the elimination of barriers between Dualism and Femininity in her case.

Dualism of composition and the femininity of fertility

Madkour's Dualism is based on an iconography pertaining to interactive opposites in the history of art, such as Sex/Death, Passion/Destruction, Fertility /Barrenness and Love/ Hate. The human mind has become experienced in living with complexities when it comes to feelings and refuses to stop at the simplistic understanding of his surroundings. Monuments and manuscripts, textually and optically, testify that since the outbreak of the dawn of the oldest civilization, the human mind has successfully coined and blended a vast variety of polarities to intensify symbolic derivatives embedded in the subconscious and enabling it to pursue the vast horizons of creativity.

Perhaps, the most successful Dualism-producing attempt in this respect is Yin & Yang in the Chinese civilization. According to Yin & Yang philosophy, the Greater Circle of Life is dynamically and endlessly divided into interconnected and interrelated polarities at its centre (figure 3). On the one hand, Yin represents femininity, coldness, passivity, darkness and invisibility. On the other hand, Yang refers to heat, masculinity, drought, positivity, light and visibility. In this respect, I should also stress the inner versus the outer to substantiate the cycle of life.

Perhaps, visual interpretations in connection with the interrelated and interconnected opposites have not been manifested as powerfully as with the female body, which has been portrayed as the source of ecstasy and pain, life and death, fertility and barrenness. These female qualities must have prompted Carl Jung (1875-1961) to repudiate the woman as the

Figure 2 - Nazli Madkour, mixed media on canvas, 1997

stimulated by psycho-perception, was fully accomplished in 1996 with her exhibition that she deliberately named “The Call of the Earth”. Her works revealed more of her inner self. Introducing the exhibition’s catalogue, she stated: “These works mix chtonian forces and forms with the quivers and pulses of human beings”. In her “The Call of the Earth”, Madkour suggested a relationship between man and earth, which transcends history and time-honored traditions to become one entity. At this point, the Earth/the Mother would embrace affectionately and overwhelm the body of her child to become one in hymns of appearances and disappearances. It seemed like Madkour was illustrating a statement by the poet Adonis, in which he says: “The Earth has an obscure dimension, which is by no means related to its physical appearance. Being the birthplace and the end, the Earth is the closest to the human body; and yet the most mysterious. The Earth is the beginning and the last wonder.”

In fact, Madkour’s exhibition constituted a mixture of visual messages reaching towards eternity and its echoes. She sought to summon the nervous system of the collective unconscious. It unearthed a genesis history intense with the rhythms of the cycle of life, and listening to the faint appeals of the Earth. These works celebrated the mantras of the Earth and its metaphors to assert the birth, the metamorphosis, and the disintegration. She thus highlighted the impact of grooves, streaks, cracks and ripples filing the grooves and holes with eluding foggy bodies.

I think that in this particular exhibition, Madkour transcended the objectives of the subject matter, the symbolism and the technique. She dismissed the imperceptible barriers between the rendering and the creation of the Earth to reveal a new route, in which she could celebrate absolute universal consciousness. She substantiated the qualities of her psyche, which was stressed—in this particular exhibition—by an instinctive contact between the subconscious and mythology. Her works eventually gave the impression that they were the physical fulfillment of the action stimulated by both her meditation and her subconscious inner being (figure 2).

This stage associated with the Earth/Mother—plus Madkour’s Mix—was reinforced by an exhibition she gave in 1998 where she seemed to have added new features to her ‘mix’ in the form of a particular ‘Dualism’. In the exhibition’s catalogue, she explains “These works illustrate a weltanschauung revealing a specific balance between reason and sensibility and between the real and the imaginary. They are ‘texts’ proposing a web of references, suggesting various readings and several levels of apprehension, often ambiguous, sometimes contradictory, for works of art live from the unlimited possibilities of their interpretations”

Figure 1 - Nazli Madkour, mixed media on canvas,1989.

created an unsettling and worrying atmosphere. Her paintings during this particular period displayed signs of narration, spontaneity, symbolism and the passage of time. The hegemony of neutral and subdued colors replaced the bright and lyrical colors, which dominated the first stage of her career. This substantiated her insightful analysis of life and corresponding events. It was also clear that she sought to incorporate women in the collective psyche of society to sound the wake-up call that the aesthetic project proposed by female artistic talents was facing the threat of religious dogma.

Madkour's rendering, which was

answers to the nagging question: What are the mysterious power(s) in Madkour's work and how can they be detected? To contribute to heated debates about Madkour, I decided to re-examine her art since she initiated her artistic career.

Memory of the beginning and phases of development

During the first 10 years of her artistic career Madkour appeared to be greatly interested in the outlines. She paid special attention to linear forms. Since printmaking—or graphic design—largely depends on the potential of the line I believe that her graphic studies in Florence in 1981 played a large role in this regard. Whether independent or intersected, the line has the potential of creating space and usher their presence in a work of art.. Madkour's line at this stage was lyrical and painted with gusto. She was determined to decode visual compositions—by fragmenting and reassembling the image—to reveal concealed aesthetics and evoking lost melodies. She seeked a lyrical solitary peace in her colours, forms and and textures. Her visual compositions were formed by intercrossing vertical and horizontal lines often run across by a slanted line. Madkour relied either by instinct or intentionally on the rules of the Golden Ratio (figure 1). However in other instances, aesthetic spontaneity overcame calculations.

We should not, nonetheless, adventurously conclude that these basics of emotional and formative features remained Madkour's faithful companions throughout her career. Nor should we conclude prematurely that these early signs of Madkour's art constituted the Ultima maniera (the ultimate style), regardless of the fact that they reappeared in later stages of her career. For example, the artist deliberately uses impasto and substances obtained from the local environment to create her surface. Yet, those elements were also used as a means of catharsis and a road to vision discovery. Madkour has distinguished herself by insightful analysis and meditative research into the aesthetics concealed beneath the surface.

Madkour's painterly style grew into maturity gradually: her forms no longer became outlined or framed. They were set free from the hegemony of the line. The artist deepened her artistic identity—after the first quarter of the 1990s—by extensively experimenting with the composition. However, this period was briefly interrupted with the rise of fundamentalism in society. Madkour named this four-year interruption 'a transitional period' (view her website). She was worried by salafist trends which would infringe upon the national identity, culture and women rights. Revealing her agony in her work, she came up with dark, crowded and restless lines. With women being the focal centre of her work, Madkour

background. It was apparent that these writings were mostly interested in the impact of her cultural and family setting on her decision to seek sources of inspiration in native landscapes. The difficulty, which faced these reviews, must have been attributed to Madkour's confident challenge to the rules of traditional theories of art criticism. Critics' misunderstanding of Madkour's art is responsible for the mistaken belief that the native environment would only inspire painters born in rural areas and yet Madkour was determined to draw inspiration from an environment completely different from her social background. Other reviews also went astray when they enthusiastically examined and analyzed the technique and style Madkour came up with to incorporate elements (obtained from the local environment) into the visual and textural forms of the surface. It was all the more unfortunate that misguided reviews celebrated the effect of the painter's composition in producing 'visual wonder'. The artist's experiment was unfairly reduced to a prefabricated and premeditated adventure. As a result, no attempt was made to have a better understanding of 'Madkour's Mix'. Nor did these analyses realize that it would be more fruitful and positive to trace down the mysterious and enigmatic elements in her composition or to look into the influential role of psycho-perception to bring about her inner world.

However, I am not by any means trying to diminish the influence of local landscapes on Madkour's artistic vision. Nor am I attempting neither to dispute nor to overlook its impact on my personal reading of her visual realm. On the contrary, Madkour's local landscapes shaped and enriched the development of her vision. Her interest in landscapes for over the past 20 years was furthermore substantiated by her personal statements and stressed in her press interviews and forewords of catalogues published to celebrate her exhibitions. The repetition of these arguments will thus be unnecessary. I am also not trying to underestimate the importance of her technical abilities. Like many of my predecessors, I pay tribute to Madkour's technique and forms, which are consistent with her psycho-perceptual mechanism. It is Madkour's Mix and its unique attributes, which is responsible for her constant stylistic and visual discoveries. My analysis is no less than a journey down the lanes of her individual rendering and psycho-perception. I strongly believe that the interdependent relationship between Madkour's rendering and her psycho-perception help elucidate our appreciation of the admirable mystery in her work.

My point in this respect is that the examination and analysis of Madkour's art through this perspective will help shed light on angles, which had been obscure and disregarded hitherto. Besides, the discovery of these 'concealed' angles will suggest

Paris, Amsterdam, Munich, Tokyo, Manama in the Kingdom of Bahrain, Rome, Versailles, the Hague, Kyoto, to name but a few, Madkour weaved visions and devised compositions until her 'seedlings' grew into maturity. A web of road signs shed light on her message, which had formerly been enigmatic.

Apparently determined to substantiate her individuality, she brilliantly spun a relationship between her extraordinary aesthetics and literary works. Luxurious editions and Tres Riches Livres were the area of Madkour's new adventure. She illustrated Nobel Laureate Naguib Mahfouz's Arabian Days and Nights, which was published in New York in 2005 by The Limited Edition Club. The book, together with its original drawings and a Giclee graphic potfolio, numbered and signed, was exhibited in Corcoran Gallery of Art in Washington DC in June 2005. These works were also exhibited in Egypt, the Netherlands, Japan, Italy, Switzerland and Sweden.

Nonetheless, the nagging questions prompted by Madkour's artistic initiative remained unanswered: her unique images and her individual technique largely contributed to the mystery. Heated debates about Madkour and her visual messages were concluded disappointingly and most writings and reviews of Madkour's art fell short from tackling the question: What is hidden in her visual discourse?

Problematic reading and illusory composition

When Madkour laid the foundation of her artistic project in the 1980s, she triggered questions in hushed tones about what was concealed in her work. Hopes for decoding and intellectually interpreting Madkour's art hinged on her landscapes. It was curious at that time that attempts to interpret her works were limited to themes without paying attention to the artist's psyche, motives and emotions. Several critics paid special attention to signs of authenticity and indigenousness in her landscapes. For example, art critics acknowledged that the painter depicted the Nile manifested in horizontal lines, sand dunes, wheat barns, hilltops, grooved mountainsides, and mud-brick homes surmounted by heaps of palm fronds. As a result, the reader would be misled into embracing the general understanding that these scenes, which are traditional areas of aesthetics, are responsible for the visual perception in Madkour's work. These writings would also influence the reader to associate indigenousness with oriental and local signs and referents in her landscapes. It was all the more unfortunate that reviews interested in Madkour's exhibitions used to pay increasing attention to her cultural and social background,. Directly or otherwise, she was described as a painter, who was born and raised by a Cairene aristocratic family providing her with an elitist educational and social

“O Maker of rain, it is time You water Mother Earth so that it blooms beautifully; O Maker of rain, it is time You irrigate Mother Earth to make it blossom and offer its plentiful supply of fruits to her children and to the entire world. O our Father the Sun, You should marry our Mother the Earth to produce a plentiful supply of food to help our children live longer and not die prematurely. They will go into peaceful slumber and rise in the company of their deities.” (Mantra recited by Zuni tribe in New Mexico, which worships Awatelin Tsita, the deity of Earth).

The question of the beginning

When Nazli Madkour (born in 1949) unleashed her artistic project in 1982, her first visual suggestions and visions seemed to be curious and even enigmatic which challenged attempts of interpretation. Madkour came up with something widely different from the ready-made methodologies for artistic achievements. Her artistic initiative was so illusive and hard to grasp that it frustrated art theorists and critics, who attempted to decode her work. Returning empty-handed, they sought to escape from their embarrassment by referring to Madkour as a young woman alien to the mainstream art community, repeatedly identified her as a self-taught amateur rising from a fortunate background and who decided conveniently to take up landscape as an accessible subject matter. Frustrated art theorists and critics declined to acknowledge the hidden aesthetic secrets of Madkour’s landscapes (deserts, palm trees and mud-brick homes), nor were they able to provide answers to the reasons of the inner spark that permeated her works. Furthermore, Madkour’s education (she is a graduate of political economy) increased their frustration as they failed to reconcile her education to her artistic talent. They would ask: how could a political economy graduate capture the glowing ember of art claimed only by the initiated?

These questions have been begging answers since Madkour initiated her artistic experiment. Over thirty solo exhibitions and her participation in major international exhibitions, workshops and symposia stimulated the tracing and unraveling of coded aesthetic messages in her work. Every seed Madkour planted carefully down the road of her artistic project constitutes a landmark that helps to draw the attention to the aesthetic secrets embedded in her paintings.

Throughout her artistic career going from Cairo, Alexandria, Aswan and Menia (in Egypt); Baltimore, Ottawa,

The Return of Persephone
Nazli Madkour’s roses blossom in the womb of Dualism

Dr. Yasser Mongi

As a subject matter, foliage has been scrutinized and represented in a multitude of ways throughout the history of art. This rich record of archetypal imagery that has enriched our “collective unconscious” as well as my earlier studies of palm trees have both provided me with a wealth of references and complex physical realities to draw upon for this show. At various stages of my career, my paintings have expressed an arduous investigation into the intricate relationship between inner and outer worlds. My interest in deciphering how emotions and intellect are reflected and revealed through the artistic process has regularly guided my visual and aesthetic language.

This collection is no different. “Foliage” presents yet another moment in this unearthing process, to both comprehend, and translate this perception into a well-forged visual language that allows the input of my own sensitivity in the creation of shapes, forms, colors, textures, and compositions. Moreover, my constant developing of an aesthetic methodology while diversifying the enormous potentials of the painting medium, has assisted my probing into a multitude of realities, where chance and mutability have regularly played an important role.

This collection of works strives to create a new sense of space that reveals a rigorously poetic abstract construction onto the canvas. Fragmented and barely recognizable objects emerge then dissolve within a fluid, evading ground. Relief, texture, puddles, and washes break the surface to communicate a rough, refracted, and dreamlike sensibility. These segmented realities survive in disregard to the actual physical structure of the world, as we know it, creating an alternative reality that consists of various layers of underlying textures, colors, voids and intertwined foliage compositions.

For me, “Foliage” represents yet another juncture in my quest for meaning amidst the ambiguities surrounding our perception of the world: a perception that transcends both reason and sensory experience and allows art to embark on a conscious reconstruction of the topography of our intimate being.

Nazli Madkour
April 2011

Nazli Madkour

Nazli Madkour introduces us today to her fresh roses to distract our attention away from the grim reality overwhelming us. Madkour also plays her favourite music to reveal a new chapter of her artistic project. She invites us to witness the flow of her creativity. Throughout her artistic journey, Madkour has dug many influential elements out of the native enviornment. She was first interested in landscapes before shifting to the Earth and its biological qualities to give birth to man. The painter is also greatly interested in suggesting the meaning of fertility and blossom. She is singing an ode to spring and fertility, which are the main features of the new artistic stage.

Her new exhibition is the fullfilment of experiences she has gained in different chapters of her career. She skillfully made a blend of thoughts and visual pleasantries. Her plants blossom in a fertile land. Her impressive art invites us to witness the birth of a new stage of art.

Ehab El-Labban
Director of Ofok Gallery

Thanks to her gifted sons and daughters, Egypt has successfully maintained its pioneering role in art. Holding the torchlight of Enlightmenet, these gifted Egyptian artists throughout different generations laid the foundations of the pillars of important and influential stages in the history of art. Nazli Madkour is one of the influential artists in art movement in Egypt. She is also widely regarded as one of proiminent figures in the history of Egyptian woman-motivated creativity. By rolling out the red carpet to celebrate a distinguished exhibition launched by Madkour, the Sector of Fine Arts reaffirms that art is the most important and vivid embodiment of different visions of aesthetics. Due to accumulating experiences, the artist remains the engine behind creativity, regardless of different genres of art or techniques.In the meantime, the artistic talent and hallmark remain the motivators of the artist's ambitions to explore vaster horizons of modernity, and interact with the tools and requirements of development.

Madkour's exhibition in Ofouk Gallery is an acknowledgement of her extensive participation in major international art events to draw global attention to the Egyoptian art, its influence at home and abroad, and its history.

Madkour is interested in representational art and abstract. She adventurously explores her inner self inspired by landscapes and roses. She reveals her psyche, the main featuers of which are open-mindedness and enlightenment. Madkour depends on the colour, its interdependent relationship and compositions. Her colours are intense with aesthetics and exude an air of brightness.

Prof. **Ashraf Reda**
Chairman of the Sector of Fine Arts

Nazli Madkour

Curated by
Ehab El-Labban

NAZLI MADKOUR

2011