IN HIS OWN WORDS

Jawad Salim, *The Monument of Freedom*, 1959-1962, Sahat el Tahrir [Liberty Square], Baghdad, Photograph courtesty of Loulouwa Al Rachid

نصب الحرية

عبد الرحمن منيف

يعتبر جواد سليم وفائق حسن اهم وابرز اثنين اسسا للفن العراقي المعاصر.واذا كان فائق قد تقدم جواد قليلاً من حيث العمر والممارسة، وعاش بعده طويلاً ايضاً، الا ان بصمات جواد وتأثيره على هذا الفن اكثر وضوحاً، خاصة وانه ليس رساماً فقط، بل ونحات ايضاً،وقدم في المجالين انجازات ذات مستوى رفيع، بحيث تشكل هذه الانجازات نقلة نوعية في التطور الفني ليس في العراق وحده ، وانما على مستوى المنطقة العربية كلها.

في هذه الاطلالة السريعة سنقتصر الحديث عن جواد، وسنحاول تخصيص دراسة لاحقة عن فائق حسن.

يعتبر جواد سليم فناناً رائداً، ويتصف بالاضافة الى انجازاته الفنية في مجالي التصوير والنحت بانه منظر، او على الاقل صاحب وجهات نظر؛ يتجلى ذلك في السلوك وفي المواقف ثم بالكتابات التي تركها، رغم قلتها. وقد تسنى له ذلك بحكم موهبته الفذة ، ومن خلال مشاركته في المجموعات الفنية التي نشأت في العراق خلال فترة الخمسينات،او مجموعة " الرواد "، ثم بانشاء جماعة بغداد للفن الحديث بعد ذلك .

أما كيف قُدّر له ان يحتل هذا الموقع، فان الموهبة ترافقت مع الاجتهاد والتجربة من ناحية، وصدى لاحتكاكه ومعايشته لحركة الفن العالمية من خلال دراسته في فرنسا وايطاليا ثم انكلترا، وايضاً بحكم صداقاته وعلاقاته بفنانين من مدارس وبلدان مختلفة، من ناحية ثانية؛ ثم بحثه الدؤوب في البيئة والتراث عن جذور يمكن الاستناد اليها، كي يتميز فن هذه المنطقة عن غيره من حيث الملامح والنكهة والاسلوب ، من ناحية ثالثة .

ولاشك ان المرحلة التاريخية التي ولد وعاش خلالها جواد تعتبر ذات اهمية خاصة ، اذ كانت مرحلة مخاض وتفاعل وبحث عن الجديد في جميع المجالات ، وبالتالي شكلت البدايات الاساسية لاتساع وتطور الفن العربي المعاصر ، وهي التي اعطت لهذا الفن ملامحه وحددت اتجاهاته ، الامر الذي

انعكس على الاجيال الفنية اللاحقة، خاصة وان جيل الرواد مهد الارض واوجد بعض التقاليد التي اصبحت بمثابة المثل والمحددات للاجتهادات اللاحقة.

فاذا اضفنا الى ذلك المدى الزمني المحدود الذي اتيح لجواد ، والمتمثل في الحياة القصيرة التي عاشها ، وكانت مليئة بالمعاناة والمصاعب والكيد، فاننا نزداد اكباراً وتقديراً لانجازاته العملية والنظرية ،ونتساءل ماذا لو امتد العمر بهذا الفنان المميز ، واتيحت له ظروف عمل مواتية ؟ وماذا لو ان المناخ الذي عاش فيه اكثر استعداداً وسخاء في تهيئة المستلزمات الضرورية لنهضة فنية ؟

لكن قبل اصدار الاحكام ، او اعطاء تقييم كامل لانجازات جواد سليم ، وبالتالي تقدير دوره وتأثيره ، يجدر بنا ان نتوقف في محطات حياته الاساسية ، ومعرفة الظروف والعوامل التي اثرت عليه ، لكي يكون حكمنا اكثر دقة ، ومبنياً على معطيات حقيقية وملموسة .

ولد جواد في انقره عام 1919، لاسرة عراقية . كان ابوه عسكرياً ومركز عمله في هذه المدينة . كان جواد الابن الثاني ، وقد تأثر منذ نعومة اظفاره بابيه الذي كان يمارس الرسم كهواية، وله لوحات عديدة ، ابرزها لوحة للسراي في بغداد رسمت في العقد الاول من القرن العشرين . ولقد اثرت هذه الهواية على الابناء جميعاً ، بحيث مارسوا التصوير ، خاصة وان الام ايضاً اتصفت بذوق فني مميز ، واهتمت ببعض الفنون ، خاصة التطريز (1)

لكن مثلما هي العادة في احيان كثيرة : الموهبة الكبيرة تجّب ما دونها ، او ان الظلال الكثيفة التي تتولد نتيجة الحجم تحجب او تقلل مما حولها ، وهذا ما حصل حين ظهرت ثم تميزت عبقرية جواد ، اذ بالاضافة الى توقف الاب عن الرسم ، بعد ان تفوق عليه ابنه ، جواد ، فقد حصل بين الاثنين ما حصل بين بيكاسو وابيه : اعتراف الاب والتسليم والشعور بالفخر ان هذه الهواية وجدت من يتابعها في الاسرة . حتى الاخوة ، والاخت ايضاً ، ورغم استمرارهم في الرسم ، والمكانة المميزة التي احتلها نزار ونزيهة، فان ظلال جواد غطت عليهما ، او لم تتح لهما ان ينالا ما يستحقان من مواقع واهتمام .لقد حصل هذا دون تخطيط ودون قصد ، وليس بفعل جواد ايضاً، وانما هي مسارات الاشياء في هذه الحياة اغلب الاحيان، ونتيجة الاعتراف بالموهبة الاكبر والاقوى ، والتي تفرض نفسها دون فرض ، بحيث تصبح في النهاية امراً واقعاً ، وهذا ما حصل لجواد مقارنة باخوته ، وبالنسبة للرأي العام .

ولان للفن اولوية مطلقة بالنسبة لجواد ، فما كاد ينهي دراسته الثانوية ، حتى كان من اوائل الذين تم ايفادهم الى باريس لدراسة الفن . لقد حصل هذا عام 1938 ، اي خلال احدى الفترات الخصبة في تطور الفن الفرنسي ، وحين كانت باريس مقصداً لكثير من الفنانين الاجانب الذين جاءوا اليها واتخذوها مكاناً للاقامة اول الامر ، ثم اعتبرها بعضهم موطناً دائماً. لكن ما كادت سنة تمر على اقامة جواد في باريس حتى نشبت الحرب العالمية الثانية، الامر الذي اضطره الى مغادرة فرنسا الى ايطاليا ، على أمل ان يواصل دراسته في روما، غير ان الحرب لم تتأخر في الامتداد ، اذ وصلت الى ايطاليا ايضاً ، مما حمله على العودة الى بغداد . وفي بغداد تم تعينه مدرساً لمادة النحت في معهد الفنون الجميلة .

كانت فترة اقامة جواد في باريس وروما فترة اطلاع وبداية الدراسة ، ولقد تسنى له خلال ذلك ان يزور المتاحف ، ويتعرف على المعالم والآثار ، وان يحتك ايضاً باجواء الفن ، ويتعرف على عدد من الفنانين . أما بعد عودته الى بغداد فقد انصرف الى الممارسة والتجريب واكتشاف الاحتمالات والامكانيات ، خاصة في ظل اجواء بالغة الغنى شديدة الحراك ،اذ كان العراق ، والمنطقة بشكل عام ، في حالة مخاض عام سياسياً واجتماعياً وفكرياً ، وكان الاستعداد قائماً وقوياً لتقبل الجديد والتفاعل معه . كما ان كل مثقف وفنان كان يواجه اسئلة على اكثر من مستوى ويبحث عن اجابات لهذه الاسئلة الحارقة .

وفي هذه الفترة صادف توفر عوامل اضافية كان لها بالغ التأثير على الحركة الفنية ، بما فيها جواد سليم ، ولعل ابرز هذه العوامل : وجود افواج كبيرة من البولنديين ، كان بينهم عدد من الفنانيين . وقد قدر لهؤلاء ان يحتكوا ويتفاعلوا مع الجو الفني العراقي ، وقامت بين جواد وبعض هؤلاء الفنانيين علاقات معرفة ما لبثت ان تحولت الى صداقة ، بعد ان اكتشف الطرفان وجود اشياء مشتركة ، بما فيها التأثر بمدارس وببعض الفنانيين ، ولعل الانطباعية الجديدة والتعبيرية الفرنسية ، وعلى رأسها بيير بونار ، الفنان الفرنسي المميز، من القواسم المشتركة التي ساعدت وقرّبت بين جواد وبين هؤلاء الفنانيين .

ابرز ثلاثة من الفنانيين البولنديين الذين أثروا على حركة التشكيل في العراق : جابسكي وماتوشاك وجوزيف باريما، اذ ارتبط الثلاثة بصداقات مع فنانين ، بمن فيهم جواد، وكانوا بالاضافة الى ممارسة الرسم وتقديم المثل ، حريصيين على لقاء المثقفين ومناقشة القضايا الفنية والثقافية ، كما كانوا يبدون

آراءهم بانجازات الفنانيين العراقيين ،الامر الذي كان له تأثير هام على جواد ، كما صقل مواهبه وخياراته.

الى جانب الفنانيين البولنديين وما تركوه من تأثير ، فقد كان لبعض الفنانيين او نقاد الفن الانكليز الذين صدف وجودهم ضمن القوات المرابطة في العراق ، واحتكوا باجواء الفن العراقي، تأثير على الحركة الفنية ، وعلى جواد تحديداً . (2)

أما حين اكتشف جواد الواسطي ومدرسة بغداد الفنية، فقد اخذت الحلقة ، ثم النظرة، بالتكامل ، وتعززت هذه النظرة من خلال الاطلاع على انجازات هذه المدرسة، وما ميزها من اسلوب والوان. وحين اضيف اليها تماسه بالآثار العراقية القديمة ، من خلال عمله في المتحف العراقي ، وفي مجال ترميم المنحوتات تحديداً ، فقد اصبح العمق التاريخي ذا تأثير مباشر وقوي على نظرة جواد ، خاصة وقد ترافق ذلك بصلات تزداد وتقوى بذوي الاختصاص ومراكمة المعلومات ، وبالتالي عمق الفهم والتذوق للخصائص والاساليب والاساطير التي ميزت فنون وادي الرافدين ، الامر الذي ستظهر نتائجه لاحقاً في عدد متزايد من اعماله الفنية .

هذه المصادر والمناخات المتعددة لثقافة جواد ومعارفه سوف تخلق له جذوراً تمتد عميقاً في تربة بلده من ناحية ، وسوف تجعله وثيق الصلة بتيارات الفن العالمي المعاصر ، من ناحية ثانية ، مما اوصله الى خيارات مهمة في رحلته الفنية . فالموضوعات الشعبية ، بما فيها من الوان وازياء وعادات ، اعتماداً على الفولكلور ، والخروج الى الهواء الطلق من اجل التقاط الموضوعات والاضواء والملامح ، خلافاً لعادة الرسامين من الجيل السابق الذين كانوا يؤثرون المراسم المغلقة ، ويعتمدون على الذاكرة في استعادة الاشكال والالوان ، ويتركون للخيال والرغبة فرصة الاضافة والتزيين والنقل ... هذه العوامل والاضافات ، كان لها تأثير في دفع الحركة الفنية ، وتهيئة الفرص لانطلاقة جديدة بالنسبة لجواد ، وهذه الانطلاقة تتأخر حتى تعبر عن نفسها بكثير من الجرأة والجدة.

الفترة الممتدة بين عودة جواد الى العراق ، وسفره من جديد لمواصلة دراسته ، وهذه المرة الى انكلترا، لم تكن فترة عطالة او انتظار، فقد القى بنفسه في اتون التجربة والاكتشاف على اكثر من صعيد ، وتأكد من خلال تدريس مادة النحت في معهد الفنون الجميلة ، ثم اثناء عمله في المتحف ، ومن خلال

الانجازات الفنية ، خاصة النحتية ، التي قدر له ان يقوم بها ، تأكد انه منذور للرسم والنحت معاً وبنفس المقدار ، وانه يحبهما ومتعلق بهما بحيث لا يستطيع هجر او الفكاك من اي منهما ، ولعل في الرسومات التي انجزها، ثم منحوتة البنّاء بشكل خاص التي فرغ منها قبل سفره مجدداً الى بريطانيا، ما يشير الى ان جواد سيبقى ، والى النهاية ، موزعاً بين هذين الفنين ، وانه لا يقوى على ان يتخلى عن اي منهما.

لكن للنحت متطلبات ومناخات ليس من السهل توفرها ، خاصة في بلد مسلم وضمن الفترة الاولى التي قدر لجواد ان يعيشها خلالها ، اذ بالاضافة الى الارث الذي تولد نتيجة التحريم الديني للانصاب ، وارتباط النحت بهذه النظرة ، فان الاعباء المادية والفنية التي يستلزمها النحت ، لايمكن للفنان بمفرده ان يوفرها ، مما يستدعي تدخل وتعاون جهات قادرة لتوفير مثل هذه المتطلبات، الامر الذي اصطدم به جواد اكثر من مرة ، خلال مراحل عمله ، لكن الصعوبات والعراقيل كانت تدفعه ليصعد ويتجه الى تصريف طاقته الفنية في مجال الرسم ، والذي لا يعتبره مجرد بديل او تعويض ، وانما هو حقل آخر يمكن ان يبدع فيه ، وان يكتشف من خلاله احتمالات فنية قد لاتتاح في مجال آخر ،وهذا ما جعله موزعاً ، لكن بصيغة ايجابية بين هذين الحقلين ، دون ان يستغني عن احدهما، او اعتبار اي منهما تخلياً عن امكانية المعاودة الى الآخر عندما تتاح الفرصة وتتهيأ الشروط ، مع التأكيد مجدداً انه يمكن الاستفادة من بعض المفردات ونقلها من حقل الى ثانٍ ، ومن مرحلة الى اخرى ، خاصة بعد ان تُجرب هذه المفردات وتنضج وتملك خاصية الانتقال بايجابية ورحابة .

ومع ان جواد سليم رسام ونحات بنفس المقدار ، الا انه ليس كذلك في نفس الوقت ، اذ حين " يغرق " في الرسم فانه رسام قبل واكثر من اي شيء آخر، اي انه لا يرّحل اساليب نحتية الى رسمه ، وكذلك الحال وهو ينحت اذ يفعل ذلك بروح وباسلوب النحات وحده ، الامر الذي لا يظهر بنفس المستوى لدى فنانيين آخرين يمارسون ، او يضطرون لممارسة ، الفنين معاً او بالتناوب .

هذه الصفة في فن جواد سليم من المفيد ان يجري تأملها باستمرار ، لان الفنان، في غالب الاحيان ، يضطر الى حمل جزء من ادواته من حقل الى آخر ، ويُعرف بالتالي ان كان نحاتاً يرسم او رساماً ينحت ، اذ تشي به حرفته الاصلية ، او تحمل من آثارها الكثير. جواد يتطهر قبل ان ينتقل ، فحين يحمل الفرشاة يبدو انه لا يتعامل مع غيرها ،وكذلك الحال اذا نحت ، اذ يبدو نحاتاً منذ البداية ،

ولا يجيد امراً غير النحت او اكثر منه ؛ ان هذه الصفة تتطلب مجالدة للنفس وتدريباً عالياً ، وايضاً معرفة دقيقة ونزيهة لكلا الفنين ، وما يتطلبه كل واحد منهما من وسائل وطريقة تعامل .

لقد مرت اوقات على جواد سليم لم ينحت خلالها ، وانما تفرغ بكليته للرسم، نظراً لعدم توفر شروط او مستلزمات النحت ربما بسبب المرض ، او لانه يعتبر الموضوعات التي يريد التعامل معها اكثر ملائمة للرسم ، ولعل هذا من حُسن حظ الفن العراقي لان الامر لم يقتصر على المهارة التقنية ، او الثقافة النظرية ، اذ بالاضافة لاجتماعهما فيه معاً ، فان روح البحث كانت تتملكه ايضاً ، ورغبة التجذر في المكان كانت تسيطر عليه ، خاصة وانه انفتح على الفنون القديمة ، السومرية والبابلية والآشورية ، اصبحت زاداً فنياً له.

ومن الصفات التي ميّزت جواد ايضاً ان الفكرة او الموضوع يبقى ملازماً له فترة طويلة ، وبعد ان يقّلبه على جميع وجوهه ، ويمتحن احتمالاته كلها ، وربما يجربه ايضاً ، وحين ينتهي من اعداده على نار هادئة يجد له المكان الذي يلائمه ، او الصفة التي يعبر بها عنه . فالام مثلاً ، وهو موضوع يعني الكثير لجواد ، ورغم المشاهد المتعددة التي اتخذها، فقد ادخره لفترة متأخرة وكان يرتئي ان يعبر عنه نحتاً بالدرجة الاولى ، وهكذا ، وبعد ان استكمل ادواته ، وتأكد انه قادر على ان يعطيه اكمل صورة يستطيعها قام بانجازه . ويمكن ان يقال الشيء ذاته عن بعض اللوحات التي رسمها ، كالقيلولة ، مثلاً ، اذ ان الموضوع ، ظل مؤجلاً فترة طويلة الى ان جاءت اللمعة الابداعية التي تقول له كيف يجب ان يعبر عنه.

ومع انه من الصعب تجزئة جواد الى مراحل او فترات زمنية، او التعامل مع نحته دون الرسم ، فان التقسيم ، اذا بقي اجرائياً فقط ،يساعد على معرفة اكمل وادق لمسيرته الفنية.

فالرحلة الاولى الى فرنسا وايطاليا ، كانت بمثابة اكتشاف لمصادر الفن المعاصر، واحتكاك بمعالمه الرئيسية من حيث المراحل والمدارس والاساليب ، الامر الذي كّون ميولاً واولويات مبدئية لخياراته وتأثراته ، لكن باعتبار ان هذه الرحلة لم تطل، واعقبتها العودة الى بغداد ، وما رافق ذلك من بحث وتماس مع مؤثرات اخرى ، وقد اشرنا الى بعضٍ منها، فان الشخصية الفنية لجواد تكونت باقل قدر من العوامل الضاغطة ، خلافاً لفنانيين آخرين حين يقعن تحت تأثير مدارس او اساليب بذاتها، ويصعب عليهم تجاوزها بعد ذلك ، كما حصل مع عدد

من الفنانيين ، بما فيهم بعض العراقيين ، الذين تأثروا بالانطباعية الفرنسية مثلاً ، ولم يستطيعوا مغادرتها بعد ذلك الا جزئياً وبارتباك ظاهر .

جواد احتفظ بمسافة ، واحياناً بمسافة كبيرة ، بينه وبين المدارس والاساليب التي كانت سائدة في اوروبا. واذا كانت قد ظهرت تأثيرات بيكاسو في بعض رسومه ، وظهرت تأثيرات هنري مور ومارينو ماريني في بعض منحوتاته ، فان هذه التأثيرات ما لبثت ان تراجعت بمرور الوقت ، كما ان مدارس واساليب اخرى وازنتها، لان قوة الابداع الذاتية لدى جواد من المتانة والحيوية بحيث صاغت شخصيته الفنية بوضوح وتميز، خاصة وانه استطاع ان يهضم ثم يكّيف الكثير من العناصر والمؤثرات لما يعتبره افقاً فنياً يريد تحقيقه او الوصول اليه ، كي تتكون في المنطقة العربية اضافة بمقدار ماهي مرتبطة بمسيرة الفن العالمي ، فانها تعبر عن شخصية محلية لها ملامحها واسلوبها ، وقد تتصل ايضاً بمدرسة بغداد التي بلورها في وقت سابق الواسطي ، وتتصل ايضاً بروح الفنون القديمة للمنطقة.

عودة جواد اذن الى بغداد وبقاؤه فيها طوال فترة الحرب ، وقيامه بتدريس مادة النحت في معهد الفنون الجميلة ، قبل ان يعاود الدراسة من جديد ، وهذه المرة في بريطانيا ، جعله اكثر نضجاً واستعداداً كي يكون مستقلاً، واكثر قدرة على التمييز لالتقاط ما يعتبره ملائماً له؛ ومن يدرس اعماله الفنية قبل السفر ، ثم اثناء اقامته في انكلترا ، يكتشف مدى القوة في هذه الاعمال ، وبداية تبلور شخصية متميزة ، الامر الذي لا يظهر بنفس الوضوح لدى فنانيين آخرين .

لا يراد القول هنا ان الدراسة لم تضف الكثير لجواد ، او انه تكّون واكتمل قبل ان يسافر ، ما يراد الاشارة اليه ان جواد كان في مستوى من النضوج والمعرفة بحيث تمكن ان يستوعب ، وفي فترات قصيرة ، ما لم يستطع غيره استيعابه بهذا المقدار او بهذه السرعة ، وسوف ينعكس هذا على النتائج لاحقاً .

مرحلة الدراسة لجواد في انكلترا انتهت عام 1949، عاد بعدها الى بغداد ، لتبدأ من ذلك الوقت ، والى حين وفاته ، عام 1961 ، فترة الانجاز الحقيقي ، النظري والعملي، من خلال اشتراكه مع آخرين ، خاصة فائق حسن ، في تأسيس جماعة الرواد ، من اجل ارساء دعائم قوية للفن ، سواء باقامة علاقات بين الفنانيين الذين يتفقون على قواسم مشتركة، او ايضاً اشاعة اجواء فنية عن طريق المعارض المشتركة وتبادل الآراء والنقد الفني لما يعرض، توسيع دائرة المهتمين

والمتذوقين للفنون الجميلة ، خاصة وان تلك الفترة في العراق وفي اجزاء اخرى من المنطقة ، كانت حافلة بالاحداث والاحتمالات ، نتيجة الحراك الشعبي والتغيرات العاصفة التي اخذت تتوالى بتأثير القضية الفلسطينية بشكل خاص.

عودة جواد للتدريس في معهد الفنون ، دفعت به للاحتكاك بشكل واسع ويومي بحركة الثقافة والفن بكل معنى الكلمة ، وبالتالي عجلت بتبلور شخصيته واسلوبه ، خاصة وان الجو خلال تلك المرحلة كان حافلاً بالافكار والمخاضات على اكثر من مستوى .فالشعر الحديث اخذ يشق طريقه بكفاءة وجرأة ، وقدم نماذج باهرة لشعراء سوف يحتلون مواقع بارزة على خارطة الشعر العربي الحديث ، امثال السياب والبياتي وملائكة ومردان وبلند الحيدري .

ومع الشعر كان المعمار ، بالنظرة والتطبيق ، من حيث استعمال اساليب جديدة ومواد جديدة ، وبرزت الى العيان خلال تلك الفترة نماذج مميزة انجزها مكية والجادرجي ومظلوم وقحطان عدني ، وكان اغلب هؤلاء ،اضافة الى رؤيتهم المعمارية المتقدمة ، ذوي صلة بالفن التشكيلي، تذوقاً ومشاركة واقتناء ،مما هيأ تفاعلاً بين الحقلين من ناحية ، وصلة فيما بين العاملين فيهما ، من ناحية ثانية .

ثم المسرح والنماذج الشجاعة التي اخذ يعرضها ، سواء من حيث الموضوعات او التجسيد ، وتلك الكوكبة من الممثلين الذين كانوا في كنف معهد الفنون الجميلة او الى جواره ، والذين ساهموا في خلق سوية مسرحية من نمط جديد .

ترافق كل ذلك مع كتابات نقدية تواكب الانجازات الفنية والثقافية ،وتتناول الجانبين النظري والتطبيقي ، وقد كان على رأس النقاد ، كتابة او ترجمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، الذي ساهم بنشاط بارز في بلورة الاتجاهات الجديدة في معظم القضايا الفنية والثقافية ، وساعده في ذلك تعدد اهتماماته ومشاركاته ، وايضاً حالة الحراك التي اخذت تزداد وتتسع خلال تلك الفترة بحثاً عن جديد يعكس حالة الحراك ويعبر عنها .

جواد في خضم هذه الاجواء كان على صلة بأبرز ممثلي الاتجاهات الجديدة، والحوار حول جميع القضايا ، بحثاً عن اجابات،عن ملامح اكثر وضوحاً وتحديداً،ويستتبع ذلك نشوء حلقات وعلاقات تتخلل بعضها السياسة،وتعبر عن نفسها بمواقف واجتهادات تاخذ شكل تجمعات ثقافية او فنية ، ولذلك لا غرابة ان

يصبح جواد ضمن جماعة " الرواد " التي اسسها فائق حسن وكان ابرز الفاعلين فيها.

تركزت اهتمامات جماعة " الرواد" على الرسم في الهواء الطلق ، والتعامل مع القضايا الريفية سواء أكانت موضوعات والواناً او مناخات ، وقد يكون هذا اضافة الى النزعة الانطباعية ، ما شكّل قواسم مشتركة لهذه الجماعة . أما البعد الفكري ؛ أما البحث عن جذور بمّد الجسور مع الفنون القديمة للمنطقة ؛ او محاولة استيحاء اساليب كانت موجودة في فترة سابقة ، فان هذه لم تكن ضمن اولويات او هموم معظم افراد هذه الجماعة ، عدا جواد الذي كان يشارك الآخرين بضرورة التماس مع اساليب وموضوعات جديدة ، وكان يقّدر موهبة فائق حسن والوانه وتقنياته ، والنظرة الجديدة التي حملها من فرنسا ، لكن كان لديه ايضاً ما يتجاوز ذلك بحثاً عن افق جديد ، وعن شخصية مميزة ، ليس لفنه فقط وانما لفن المنطقة كلها، وهذا ما جعل لرحلته مع " الرواد " لا تطول كثيراً ، اذ ما لبث ان انفصل واسس " جماعة بغداد للفن الحديث "

الجماعة الجديدة ، بعناصرها وبيانها الاول ، ثم بالمعارض التي اقامتها ، تشكّل نقلة كبيرة في تطور الفن العراقي المعاصر،لانها،في احد دوافعها،كانت استجابة للحراك الاجتماعي الذي يجتاح العراق والمنطقة ؛ وكانت تعبيراً عن القلق والبحث ورغبة الاكتشاف للآفق وللجذور معاً ، في محاولة لاضفاء الطابع المحلي ، والوصول الى الشخصية الخاصة للمنطقة ،وللاستفادة ايضاً من الموروث الهائل والمتراكم على شكل طبقات دون ان تعرف ماهيته او يستطاع الوصول الى جوهره .اذ لا يكفي تقليد الغرب، او اعتماد الخطوات والصيغ التي اتبعها ، من اجل الانتقال والارتقاء ، فالانطباعية رغم كونها نقلة مهمة في تطور الفن ، ومعايشة الموضوعات والمناخات اكثر اهمية من تخيلها ، وبالتالي فان التماس مع الطبيعة بعناصرها ومكوناتها تشكل قفزة مهمة ، الا ان البحث يجب ان يجري عن حالة تتجاوز ذلك وتتمرد عليه ، مما يستدعي فكراً واقتحاماً واسلوباً جديداً ، وهذا ما يجب ان تضطلع به " جماعة بغداد للفن الحديث" .

يشير جبرا الى ان هذا التوجه ترافق مع ظهور الموجة الوجودية في فرنسا، والتي لاقت في المنطقة العربية ارضاً خصبة ، وربما يكون تفسير ذلك ان النظريات الاخرى لم تلاق مناخاً مواتياً ، لعدم ملائمتها او للطريقة السيئة التي عرضت بها، مما دفع لاستقبال الموجه الجديدة بشكل ايجابي .

ان " جماعة بغداد للفن الحديث " سجل لمرحلة فنية بالغة الاهمية في تاريخ العراق ، اذ بالاضافة الى بيان التأسيس ، فان اسماء المشاركين وانجازاتهم ، والنقد الفني الذي رافق المعارض التي اقاموها ، خاصة في المرحلة الاولى ، تشكل هذه الوقائع السجل التاريخي الذي يمكن ان يدون حول ما طرأ من تطورات فنية ، ومدى تأثير المدارس والافراد ، ولهذا فان تاريخ الجماعة هو ، بمعنى ما ، مرآة او تاريخ الفن العراقي والمراحل التي مر بها ، ثم العوامل والمؤثرات ، الايجابية والسلبية ، التي لعبت ادواراً في بلورة الحركة الفنية .

تكونت جماعة بغداد للفن الحديث في نيسان 1951 ، وكان عدد الاعضاء ، في البداية ، ثمانية . وقد صدر البيان الاول للجماعة ، ويتضمن النظرة الى الفن ، والدور الذي يمكن ان يضطلع به في المجتمع ، كما يحدد ، ولو نظرياً ، القواسم المشتركة للموقعين عليه، وكان يفترض ان يكون دليل عمل ، لكن نظراً لعدم وجود اساليب راسخة، ومدارس محددة للفن ، ولضعف التقاليد الفنية بشكل عام فان تعبيرات الفنانيين تفاوتت .

مع البيان الاول، وقد قرأه شاكر حسن آل سعيد، القى جواد سليم محاضرة ، واعقب هذين معرض لاعضاء الجماعة كان بمثابة الاعلان عن ولادة هذه الجماعة الفنية الجديدة ، خاصة وان البيان والمحاضرة ركزا على اهمية علاقة الفنان بالجمهور، وضرورة الاستفادة من اساليب التعبير الفنية العالمية ،دون اغفال اهمية التراث الفني المحلي ، ومحاولة خلق الشخصية الفنية المميزة .

صحيح ان بيانات فنية سبقت بيان جماعة بغداد للفن الحديث ، وقد ظهرت في مصر خلال عدة فترات سابقة ،الا ان تلك البيانات كانت امتداداً او صدى لما كان يحصل في اوروبا. فالبيان الاول الذي صدر في القاهرة عام 1938 ، وكان بعنوان " يحيا الفن المنحط" بدا رداً على الحركة الفاشية في اوروبا اكثر مما كان تلبية لحاجة محلية . كما صدر بيان آخر عام 1940 يدعو بحماس الى اعتماد الاساليب التجريدية والسريالية في الفن . بيان جماعة بغداد صدر عن هم مختلف ، وكان يطمح الى تحقيق فن ينبع من المنطقة ، اذ ان الرغبة بعمل جديد ومستقل كانت قوية لدى اعضاء الجماعة . قد يكون التعبير عن هذا الشيء الجديد والمشتعل غامضاً ، غائماً ، وربما متفاوتاً ، تبعاً لتصور كل واحد من الجماعة ، غير ان توجهاً جديداً ، او نزوعاً جديداً بدأ يظهر .

ورغم تفاوت اعمال المجموعة من حيث العدد ووضوح التجربة الجديدة، الا ان الاعمال التي عرضها جواد في المعرض الاول اتسم بعضها بعناصر شرقية ، كما ان اللغة التي حاول استعمالها في التعبير،رغم كونها لغة محلية ، فقد تخللها تأثر واضح بمدارس غربية ، الامر الذي سيتم تلافيه في معارض لاحقة من قبل جواد والآخرين .

ومع ان نقداً سلبياً غير قليل وُجّه الى جماعة بغداد للفن الحديث بعد معرضها الاول ، الا ان الحوارات التي جرت في الصحافة وفي حلقات المثقفين والمهتمين ، حول البيان والمعرض اشارت الى اهتمام متزايد ، والى الدور الذي يمكن ان يلعبه الفن في حياة الناس ، خاصة في مثل الاوضاع والظروف التي كان يمر بها العراق ، اذ ان الحراك الاجتماعي ، والصراع السياسي ، والاساليب التي كانت تتبعها السلطة لمنع التعبير والتغيير، ميزت الحياة الثقافية والفنية ، الامر الذي سيعزز وضع " الجماعة " ، ويزيد عدد اعضائها ، ويجعلها اكثر نشاطاً ، وبالتالي اكثر حضوراً .

واذا كان معرض الجماعة الاول بدا جنينياً في اجتهاداته ، ولم يستطع ان يعبر بوضوح عن الطموحات الاساسية للمشاركين فيه ، فان المعارض اللاحقة عبرت عن تطور ملموس : زاد عدد الاعضاء المنتسبين للجماعة اولاً ، ثم برزت تعبيرات اوضح في توجهات بعضهم الفنية ، خاصة جواد ، ولعل ابرز ما يشار اليه هنا : الوحدات الزخرفية المستمدة من البيئة او من التراث ، والتي تشي بالشخصية . قد يكون شاكر حسن الاسبق في ادخال هذه المفردات ، ومنذ المعرض الاول ، مما ساهم في خلق هذا المناخ ، اي اعتماد الزخرفة العربية الاسلامية ،كتعبير عن الهوية، الا ان آخرين جاروه ثم تجاوزوه في المعارض اللاحقة. يضاف الى ذلك ان جواد اكتشف مفردات او تعابير اخرى ذات دلالة ايضاً ، لعل ابرزها العيون السومرية ، اي الواسعة في وجوه الشخصيات التي يرسمها ، ثم الهلال والقوس.

اهمية جواد لا تتمثل فقط في التقاط هذه المفردات وتوظيفها في عمله الفني ، وانما في تطويرها المستمر ، وفي اعادة التوليد ، بحيث تصبح رمزاً او اقرب الى الرمز،خاصة وان طريقة الاستخدام تجاوزت النقل الحرفي او الاستعارة الى التشكيل المركب ، ولعل هذه ما اصبحت تشي بشخصيته اولاً ، ثم ما اصبحت من صفات الفن العراقي بعامة ، مع التطوير الذي يأخذ شخصية كل فنان.

ان العيون الوسيعة التي ميّزت وجوه جواد اصبحت احدى العلامات للفن العراقي المعاصر. يضاف الى ذلك :الالوان الشفافة ، وبعض الاحيان الالوان الصريحة ، وقد التقطها جواد ، من خلال احتكاكه بحياة الحرفيين واصحاب المهن ، ولعل ابرز لونين احتلا مساحات مميزة في لوحاته : الاصفر والاسود، ومشتقاتهما.

وبمقدار ما ظهرت هذه المفردات في اللوحة المرسومة، فان منحوتاته استفادت من رموز المنطقة ايضاً ، ولعل ابرز رمزين ظهرا هما الهلال والثور، فالهلال ظهر في عدد غير قليل من لوحاته ، وكان العنصر الوحيد ، تقريباً ، في تشكيل منحوتته السجين السياسي ، والذي اشترك فيها بمسابقة عالمية نالت الجائزة الثانية ، وفي هذا تأكيد على المناخ الفكري الذي يعيشه جواد ، وتأكيد ايضاً على الجو العام الذي كان سائداً في العراق بشكل عام ، وتأكيداً اخيراً على الالم الذي يشمل العالم كله نتيجة وجود ظاهرة السجن السياسي ، الامر الذي استدعى اجراء مسابقة عالمية لهذا الموضوع تحديداً.

أما الثور الذي ظهر في اعمال جواد،خاصة النحتية ، فكان تعبيراً عن احد رموز الحضارة الرافدينية ،كما يعتبر دليلاً على القوة والخصوبة معاً ، واخيراً امتحان لاحتمالات هذا الرمز وما يمكن ان يتولد منه ، الامر سيكون احد المفردات الرئيسية في تمثال الحرية ، الاثر الابرز من آثار جواد سليم

تتالت معارض جماعة بغداد للفن الحديث ، سنة بعد اخرى ، وتفاوتت المعروضات، من حيث صلة القربى فيما بينها ، ومن حيث الالتزام بالبيان الاول ، وبدا واضحاً ان ما يمكن ان تحققه الجماعة هو خلق المناخ الملائم للانتاج الفني اكثر مما هي قادرة على تحقيق مدرسة او اسلوب فني واحد ، وهذا ما سوف يوّسع هوامش الحركة والاجتهاد، وما سوف يجعل لكل فنان شخصيته المتميزة ، الامر الذي يستدعي الاشارة الى هذه الخاصية في التطور الفني للجماعة ، وما سوف يظهر في البيان الثاني لها الذي سيصدر عام 1955 .

في خريف عام 1955 سوف يصاب جواد سليم بعارض صحي ، يضطره ملازمة الفراش فترة غير قصيرة ، وبالتالي يمنعه من ممارسة النحت ، ورب ضارة نافعة كما يقال ، اذ من خلال التفرغ للرسم ، ونتيجة التأمل واعادة ترتيب الاولويات، سوف يكون قادراً على انجاز عدد من اهم لوحاته ، مستفيداً من الالوان الصريحة التي توصل اليها ،من التخطيطات التي كان قادراً على انجازها قبل ان يقدم على تنفيذ اللوحات ، ومدخلاً بعض الرموز الجديدة، خاصة

الاشكال الهلالية ، مما سيؤدي الى تحقيق اهم واجمل النتائج في الرسم العراقي. من اللوحات التي نفّذت خلال هذه الفترة : " صبيان يأكلان البطيخ " و" موسيقى في الشارع " و "حكاية النساء وكيدهن عظيم "، والمستمدة من الف ليلة وليلة، وهذا يدل على احد فروع قراءاته وبحثه في كتب التراث ، ومحاولة الارتكاز على جذر وهو يختار الموضوعات .

لقد حقق خلال هذه الفترة قفزة في الفن العراقي ، خاصة في مجال التصوير ، ولعل مجموعة اللوحات التي اشرنا اليها ، وتلك التي اطلق عليها " بغداديات" ، وقد تناولت موضوعات من الحياة اليومية ، ومن التراث ، تعتبر من اهم انجازات الفن العربي بشكل عام.ولابد من الاشارة هنا الى ان جواد خلال هذه الفترة من تطوره اكتسب ملامحه الخاصة وربما النهائية ، واصبح تأثير الفنانيين الآخرين ، الكبار والخطرين ، قليلاً او معدوماً ، ويمكن ان نشير هنا الى بيكاسو وميرو وبونار.

طبيعي لا يمكن اعتبار الاعمال التصويرية لجواد، وفي اكثر من فترة، ذات سوية واحدة ، فهي تتفاوت من حيث القيمة او من حيث الاضافة التي تشكّلها ، خاصة وان جزءاً مما ينتجه كان بدافع تامين متطلبات الحياة ، ولم يكن هذا الجزء يبقى طويلاً او تسلط عليه الاضواء النقدية ، لانه يسافر او لا يعرض الا في اضيق الحدود.

يذكر جبرا في هذا المجال ان بعض اعمال جواد ، خاصة البورتريهات ، النسوية تحديداً، كانت تذهب مباشرة الى صاحبات العلاقة دون ان تتاح لها فرص العرض العام او الواسع ، وان اعمال بعض المعارض بيعت جميعها ،ولم تؤخذ لبعضها صور فتوغرافية ، وبالتالي لا يعرف الى من ذهبت او اين استقرت ، وهذه كلها تشكل خسارة كبيرة للفن العراقي، كما لا تتيح الامكانية لاعادة دراسة جواد دراسة كاملة ودقيقة ، مما يبقي جزءاً غير قليل من تراثه مبعثراً وغير معروف .

ولان جزءاً من تراثنا الثقافي والفني بشكل خاص ، لم يّدون او لم يصور، ولان شهوده بدأوا يغيبون تباعاً ، وليس من التقاليد الجارية ان يكتب ذوو العلاقة مذكراتهم او ان يحتفظوا باوراق ، فان الكثير من الحقائق والوقائع المتعلقة بهذا التراث سوف ينتهي دون ان يتاح التقاطه من براثن النسيان ، خاصة وان ذوي العلاقة ، من اقارب واصدقاء، لا يعتبرون ان مهماتهم بل من واجبهم ، ان يحتفظوا بالكثير مما يخص الذين رحلوا ، ثم ان يقدموا هذه الاشياء الى

الجامعات ومراكز الابحاث او المتاحف المتخصصة ، كي تتولى هذه الجهات بدورها الحفاظ عليها ثم اتاحتها امام الدارسين .

جبرا ، صديق جواد الذي رافقه منذ بداية الخمسينات ، والذي كان على صلة وثيقة بكل التفاصيل المتعلقة بتلك المرحلة ، وحين تصدى للكتابة عن نصب الحرية ، اضطر الى استعارة دفتر مذكرات جواد، وقد استفاد من بعض التفاصيل المتعلقة بالنصب ، وبجواد الانسان والفنان ، ويبدي جبرا اسفه انه لم يصور دفتر المذكرات الذي اعاده للورنا ، زوجة جواد ، مع انه يجب ان يتاح للرأي العام ، رغم الحساسية والدقة في بعض الاجزاء ، لان الفنان يصبح ، او يجب ان يصبح واضحاً ومتاحاً حين يمضي الى الضفة الاخرى من النهر ، كما يقال ، اذ لا حاجة لان يبقى غامضاً وقصياً، كما لا يعتبر ان الاطلاع على التفاصيل ماس بحياته او تعدٍ على خصوصياته .

فاذا اضفنا الى ذلك : المناخ السياسي الذي كان مسيطراً خلال تلك الفترة ، وما اتسم به من كبت للحريات ، وتحريم اي حوار جدي، واعتبار القضايا السياسية مجموعة من الاسرار والالغاز العصية على الفهم او التفسير ، فان الكتابات الاخرى ، او اساليب التعبير الموازية ، يمكن ان تكشف جزءاً مما كان قائماً ، والذي لا يرد في الكتابات او المطبوعات الرسمية .

ولان المناخ السياسي المسيطر كان بهذا الشكل ، فان احدى النوافذ المتاحة ، والتي يمكن الاطلال عبرها ، هي نافذة الفن التشكيلي ، من خلال الموضوعات التي يختارها ، او طريقة التعبير. فالفن ، حسب تقدير السلطة السياسية ، لا يبوح بشكل مباشر ، او لا يقول شيئاً واضحاً ومحدداً ، كما ان الذين لهم علاقة به قلة معزولة ، وهذا ما جعل السلطة تترك هامشاً للفن ، وقد استطاع الفن ان يستفيد من هذا الهامش ، وان يعّبر ، قدر ما تتحيه له امكانياته ، الامر الذي ييسر قراءة المرحلة ، وان يكن بشكل غير مباشر ، وبالتالي استكشاف او تقدير الكثير من المحطات والمناخات التي كانت سائدة.

جواد الذي اندمج بحركة الثقافة والفن منذ ان انهى دراسته وعاد الى بغداد ، وباعتبار انه كان مسكوناً بهموم وعلاقات متنوعة ،فقد اصبح له حضور مميز ونشاط متعدد الوجوه ، وربما هذه الميزة كانت من علامات الحياة الثقافية والفنية في العراق فترة الخمسينات ، اذ بالاضافة الى التنوع ، فان القنوات كانت مفتوحة ومتواصلة وتغذي كل واحدة الاخرى ، مما اكسب الكثير من النشاطات غنى اضافياً واهتماماً يتجاوز ذووي العلاقة ، وكان هذا سبباً في الاختراق الذي

حققه الشعر الحديث ، والذي بدأ من العراق ،وهو ذاته الذي كوّن الحاضنة للتشكيل العراقي ، فقد كان تنوع الاهتمامات ، وتعدد الثقافات والاختصاصات عاملاً ايجابياً في فتح آفاق جديدة ، وخلق اهتمام لدى قطاعات متعددة متزايدة.

جواد وهو يندمج في هذا الجو ، علاوة على كونه مدرساً لمادة النحت في معهد الفنون الجميلة ،وفي كليات ومعاهد اخرى ، كان يكتسب المزيد من الثقافة والتأثير ، وبالتالي يوسع علاقاته واهتمامه ، وينقل كشوفه الرائعة الى مجالات متعددة.

فكشوفاته الهلالية مثلاً لم تقتصر على السجين السياسي –المجهول ، اذ انتقلت الى اللوحة ، الى الملصق وانتقلت حتى للاقراط التي كان يصنّعها لزوجته ، لورنا ، التي تشاركه الرسم ، والى زوجات اصدقائه ، وشارك جواد ايضاً في اعداد اغلفة الكتب لاصدقائه ، ما يعني ان الفن ليس مجرد قدرات تقنية ، او فروعاً معزولة ، وانما هو نشاط ومناخ وامكانية ان يفيض على كل ما حوله ، وقد وسّع هذا في دائرة المهتمين والمتابعين.

وكما اشرنا سابقاً ، توالت معارض الجماعة ، بمعدل معرض كل سنة ، تقريباً ، لكن بدا ان الآفاق والطموحات التي هدف اليها البيان الاول ليس من السهل ادراكها ، مما استدعى صدور بيان جديد يعطي لكل فنان الحرية في ان يعبر عن نفسه بالطريقة التي يرتئيها ، واغفل البيان الجديد ، في نفس الوقت ، الاشارة الى الرؤية الفنية او الفكرية المشتركة، كما لم يشر الى ضرورة بعث ما اندثر من تراث فني . وكان معنى ذلك : الاستمرار في خلق المناخ الفني ، لكن دون قيود ، واتاحة حرية اوسع لكل فنان ان يختار ويجرب ويبحث اعتماداً على اجتهاده .

لم يغفل جواد خلال هذه الفترة ، ولم يتخل، عن النحت. واذا تعذر عليه القيام باعمال نحتية كبيرة ، نظراً لما تتطلبه من وقت وتكاليف ، فقد واصل انجاز منحوتات صغيرة او متوسطة الحجم ، وكان ينضج في ذهنه احتمالات لاعمال قد تتاح له الفرصة مستقبلاً من اجل تنفيذها ، ولن تتأخر هذه الفرصة كثيراً ، فالاحتقان السياسي ، والذي بلغ ذروته بعد توقيع حلف بغداد ، وانتهاج سياسة اكثر ارتباطاً بالغرب ، واكثر تشدداً تجاه الجماهير والحريات العامة ، هذا الوضع ما لبث ان انفجر على شكل ثورة قام بها الجيش في تموز 1958 ، كما ادت الى تغيير جذري ، بما في ذلك اسقاط النظام الملكي واسقاط الطاقم الذي حكم العراق طوال عقود متواصلة.

مع سقوط النظام الملكي وقيام ثورة تموز تعالت الدعوة كي يشترك الفن ويعبر عن الحدث الكبير الذي وقع ،ووقع الاختيار على جواد ليتولى هذه المهمة.

يقول جبرا واصفاً طريقة جواد في اعماله الفنية الاساسية : " ان الفكرة لديه تشغله وقتاً ليس قصيراً ، ولها مظاهر وتجارب عديدة الى ان تأخذ شكلها النهائي ، ويظهر هذا في اكثر من عمل له ، ثم كيف اخذ شكله النهائي في تمثال الحرية " (4)

نصب الحرية هو اكثر الاعمال الفنية العربية المعاصرة شهرة واهمية ، الى جانب تمثال" نهضة مصر " لمحمود مختار ،اذ لا يكاد يذكر التمثال الا ويحضر اسم جواد سليم ، كما لا يذكر اسم جواد الا ويقترن بهذا التمثال ، لانه خلاصة فنه وانجاز عمره ، ويعتبر اثراً فنياً مميزاً وذا مواصفات تجعله في مصاف الانصاب الهامة في العالم كله.

ورغم ان التمثال يعبر عن عبقرية جواد وشخصيته ، كنحات مميز ، وصاحب رؤية فنية خاصة به ، الا ان الاثر في جوانب منه ، وبتفاصيل اساسية ، حصيلة للمدرسة الرافدينية من حيث طبيعة الرؤية وطريقة الانجاز . كما ان الشركاء المباشرين او غير المباشرين الذين كانوا الى جانب جواد ، والذين ساهموا بالافكار والاقتراحات والتنفيذ ،لعبوا ادواراً ، بنسب ومراحل ، في اعطاء هذا النصب الالق الذي يتميز به.

فان يختار جواد سليم النحت الناتئ ، لا النحت المجسم ، خلافاً للطريقة المتبعة في اقامة التماثيل ، خاصة في اوروبا ، يدل ، اولاً ، على الرغبة بالاستقلال والعودة الى الجذور للاستفادة من التراث الحضاري لوادي الرافدين ، اي المنحوتات السومرية والآشورية ؛ والثاني : الجو الثقافي الخصب في فترة الخمسينات ، والذي اعطى الكثير من الانجازات ذات التميز والنكهة المحلية.استناداً الى التراث والقدرة على المزج بين فروع المعرفة والثقافة ، بحيث كانت النتيجة خصوبة متعددة الوجوه والتعبيرات.

يعتبر رفعة الجادرجي ابرز المشاركين الذين وقفوا الى جانب جواد منذ وقت مبكر ، حصل هذا بحكم الصداقة الوثيقة التي ربطت الآثنين ، مما ادى الى خلق نظرة واحدة او متقاربة ، تعززت اكثر نتيجة الحوار الخصب والمستمر الذي رافق الفكرة ثم العمل ،ولذلك تعتبر اقتراحات ومساهمات الجادرجي ذات اهمية كبيرة، وقد تأكدت اكثر خلال مرض جواد ثم بعد غيابه ، اذ لعب دوراً حاسماً من اجل انجاز العمل ، وبالشكل الذي اراده جواد ، وقد تخلل ذلك بعض

الخطورة ، اشار الجادرجي الى جزء منها في كتابه " الاخيضر او القصر البلوري" . ان هذه التفاصيل بالغة الدلالة والاهمية ، فهي تروي بعض الاحداث الجديرة بان تبقى في الذاكرة ، للدلالة على الاجواء والتحديات التي كانت سائدة.

ومثلما كان لرفعة الجادرجي دور مميز في رحلة جواد الفنية ، خاصة نصب الحرية، فان النحات محمد غني حكمت ، الذي كان تلميذاً لجواد في بغداد ، ثم مساعداً له في ايطاليا اثناء التحضير وانجاز العمل ، واخيراً في التنفيذ مع جواد ثم بعد غيابه ، ان هذا الفنان يحمل الكثير من صفات التفاني ، خلافاً لآخرين حاولوا وضع العراقيل او تحريض المسؤولين كي يكون لهم دور ، وبالتالي فان مساهمته تكتسب صفة مزدوجة : انكاراً للذات، واعتبار العمل الفني لا ينهض الا اذا اخذ شكله وموقعه ، بغض النظر عن النوايا.

ورغم الفجوة في العلاقة بين الفنانيين ، خاصة اثناء مرض جواد في ايطاليا ، فقد تم تجاوز ذلك في وقت لاحق ، وبقي محمد غني وفياً لاستاذه وقدم ما يجب ان يقدم باخلاص.

أما لورنا سليم، زوجة جواد ، فقد كان لها حضور ايجابي فعال منذ بداية علاقتها بجواد، ثم بعد ان جاءت الى بغداد . فالعين الاجنبية التي لم تتعود مناظر والواناً وعلاقات تكتشف حين تراها اموراً غير مألوفة ، وقد تعثر على مواد او علاقات تلائم العمل الفني ، وهذا ما يفسر ، ومنذ بداية وصول لورنا الى بغداد ، اهتمامها برسم البيوت العراقية القديمة ، ولالتقاطها الزخرفة ، ومن ثم توظيفها في اللوحة التي رسمتها ، ولذلك يمكن ان يدرس تأثيرها على جواد وتأثير جواد عليها ، اعتماداً على الرموز والالوان والاشكال المشتركة.

أما بخصوص دورها في نصب الحرية ، اثناء اقامتها في ايطاليا ، ثم بعد غياب جواد، فان رفعة الجادرجي يورد مجموعة من الوقائع والتفاصيل التي توضح جوانب من هذا الدور . واذا قدر لهذه المرأة – الفنانة ان تكتب سيرتها مع جواد فلابد ان نقع على معلومات وصور تضيء جوانب اضافية في حياة وعمل هذا المبدع الكبير .

ويمكن ان يشار هنا ايضاً الى تأثير جبرا ابراهيم جبرا ، بحكم الصداقة التي ربطته بجواد ، والدور النقدي الذي يمارسه عموماً في الحياة الثقافية والفنية في العراق ، وكيف ان مساهماته كانت ذات اهمية اساسية في خلق الوعي والذائقة الفنية . وتعتبر دراسته عن جواد ونصب الحرية دراسة رائدة ولا غنى

عنها ، اذ تنير جوانب هامة في مسيرة هذا الفنان ، وتقّدم قراءة ممتازة للنصب . ولقد اعتمدت عليها بشكل اساسي اثناء التعرض لتفاصيل متعلقة بهذا النصب .

والآن ، وقبل الشروع في الحديث عن تفاصيل نصب الحرية ، يجدر الالماح الى ان جواد لم يكن يملك الا تصوراً اولياً ولبعض اجزاء النصب فقط.اذ ما عدا القسم الاوسط (او الذي سيصبح هكذا لاحقاً) وهو عبارة عن الجندي الذي يحطم القيود ويقفز نحو الحرية ، ويمت هذا الجزء بصلة لتمثال السجين السياسي ، ماعدا هذا القسم ، فان باقي عناصر النصب جاءت تباعاً وعن طريق الترابط والتداعي معاً.

حين كلّف جواد باقامة نصب لثورة تموز لم يقدم سوى فكرة اولية لما يمكن ان يكونه القسم الاوسط لهذا النصب ، وتحديداً الذي اشرنا اليه ، ثم اخذت الاجزاء الاخرى تتكامل في خياله ، بالتشاور مع الذين تعاون معهم ، خاصة رفعة الجادرجي.

فاختيار النحت الناتئ له علاقة بجذور تاريخية ، لان نموذجاً كهذا يتطلب تجاوز مبدأ الكتلة نحو افق ممتد ، وهذا ما جعل الجادرجي يقترح فكرة الافريز الذي ينتشر فوقه النصب، ربما بتأثير رؤية اللافتات التي ملأت الشوارع ، وقد ظهرت فجأة ، وكانت بمثابة الصرخة.

ان فكرة اللافتة تتضمن في الذاكرة والوجدان الشعبي معنى اعمق وابعد ، تتضمن الدعوة الى المشاركة وتحمل معنى الراية التي يجتمع الناس حولها ، كما ترمز الى رابطة من نوع يقرّب ويحدد ، وتشير في نفس الوقت الى الترحيب والتكريم ، لذلك فان اختيار هذا النموذج ، ليشاد عليه النصب ، يحمل معاني هامة ، ويفيض عنها الى معاني رمزية اخرى. فالافريز حين تنتشر فوقه وحدات النصب وتاخذ شكل الختم الاسطواني ، وهو ابرز ما خلفه السومريون من آثار، فان هذه الوحدات تمتد وتتوالى لنقرأ من خلالها تاريخاً ، ونشهد احداثاً ، ونعرف اننا في هذا المكان بالتحديد من العالم .

وبعيداً عن اللافتة او الختم الاسطواني التي كونت القاعدة او الارضية للنصب ، فان " قراءات " اخرى تتسلل للذاكرة ، فقد يشهد فيه بعضهم بيت الشعر العربي المؤلف من صدر وعجز ، باعتبار انه يروى او يسمع بطريقة الايقاع الشعري ، اي الصوت الذي يعقبه الصمت ، نظراً لان كل وحدة في النصب مستقلة ، ولها ، في نفس الوقت، علاقة بما قبلها ثم بما بعدها . ورأى غير هؤلاء في النصب علاقة بالمسلات الفرعونية ، حيث جرت العادة ان تروي المسلة

وقائع واحداثاً تمجد الملك الذي امر باقامتها ، وبالتالي فانها تروي تاريخ هذا الملك وتلك الحقبة . ويمكن ان يقال ايضاً ان النصب يشبه بيت الشعر ، ومن المعروف ان بيت الشعر تقاس اهميته وكرم صاحبه بطوله وعدد الاعمدة التي تسنده .

اذا انتقلنا من القاعدة ، الافريز الذي قام عليه النصب ، الى التفاصيل نجد ان الارتفاع الذي تم اختياره عن الارض هو ستة امتار ، أما طول الافريز كله فيبلغ خمسين متراً ، وعرضه عشرة امتار . ولعله من اكبر النصب في العالم .

وباعتبار ان النصب يروي تاريخاً، فان التعامل معه يبدأ من اليمين الى اليسار، لانه يسجل ثلاث مراحل : مرحلة قبل الثورة ، وما تخللها من قهر وعبودية واستعمار ، ثم مرحلة الثورة ذاتها ، التي حطمت القيود ، عن طريق الجيش ، وحررت الشعب . أما المرحلة الثالثة فانها ترسم ما ينتظر العراق من نمو وازدهار وتآخ ، عن طريق الصناعة والزراعة معاً اللذين سيخلقان الرفاه، وان العرب والاكراد ، سكان البلاد ، يؤكدان العيش المشترك والتعاون. هذا عدا عن الرموز الاخرى ، مثل مياه الانهار وقوة الحياة وخصبها ، وكلها تمثل ما يزخر به هذا البلد وما ينتظره من تقدم وقوة وعزة.

عدد وحدات النصب اربع عشرة، وهو ما يرمز الى تاريخ 14 تموز ، تاريخ قيام الثورة . وهذا العدد يشكل ضعف العدد الرمز حسب التقويم البابلي ، والذي يحظى باهمية وقداسة معاً ، فالارض مكونة من سبع طبقات ، وكذلك السماء ، وايام الاسبوع هي سبعة ايام،والارض تم خلقها في سبعة ايام ، وهكذا ، مما جعل اختيار الرقمين ، ذا دلالة لا تخفى .

يبلغ عدد البشر الموجودين في النصب خمسة وعشرين، يضاف اليهم الحصان في البداية والثور في نهاية النصب ، وكل هذه الكائنات مليئة بالحيوية والقوة والوعد . اكثر من ذلك : ان مخلوقات النصب تضّج بالحياة والعنفوان ، وتوحي بالقرب والدفء معاً ، حتى لتظهر، في لحظات كثيرة ، وكأنها مستعدة لمغادرة اماكنها ، ومشاركة الناس حياتهم ومشاعرهم ، لانهم مثل الآخرين او صورة لهم ، وهذه من المزايا النادرة التي يحسها الانسان تجاه بعض الاعمال الفنية ، فهي قريبة ، مألوفة الى درجة تصبح جزءاً من المحيط والمناخ، وهذا ما يشكّل احد مظاهر عبقرية جواد في خياراته وفي طريقة التعبير عن هذه الخيارات.

واذا كان تاريخ العراق الماضي قد اتضح من خلال اجزاء النصب،فان آفاق المستقبل لا تغيب ، خاصة من الرموز المبثوثة في ثنايا العمل ، وتحديداً في القسم الأخير . الامر الذي يحرك خيال كل من ينظر اليه بحثاً عن الآتي .

ورغم ان النصب ارتفع شامخاً منذ عام 1961 ، يروي ، بعبقرية ، جزءاً من تاريخ العراق ، بعد ان نجا من القصف الاميركي الوحشي الذي تعرضت اليه بغداد اكثر من مرة ، فلابد من الاشارة الى بعض المصاعب والتحديات التي واجهت هذا النصب في اكثر من مرحلة .

فبعد تكليف جواد بالعمل طُلب اليه ، تلميحاً في البداية ، ثم بايحاء، وصولاً الى الصراحة المطلقة ، ان يتضمن النصب صورة لعبد الكريم قاسم ،زعيم الثورة ، وحين لم يلتقط الرسالة او لم يستجب اليها بدأت المضايقات ، سواء بوقف التمويل او تأخيره ، ثم معاكسات السفارة في روما ، وصولاً الى التحدي ، وقد ادى ذلك الى مرضه ودخوله الى المصّح وبقائه فترة غير قصيرة . وفي هذا الخصوص يورد رفعة الجادرجي مقداراً من التفاصيل الموجعة . وظل الامر كذلك في مراحل لاحقة ، وحتى الايام الاخيرة قبل ازاحة الستار عن النصب .

لقد واجه نصب الحرية مصاعب وتحديات في اكثر من مرحلة ، ولعله في ذلك يشبه تمثال نهضة مصر لمختار، وهو امر متوقع او مألوف في العالم الثالث ، حيث اللحظة تسيطر على الزمن كله ، والمزاج يتحكم في اتخاذ القرارات ، والروح الفردية هي السائدة ، والتنافس غير المشروع اساس النظرة والعلاقات ، والكيد الخفي الدافع في اتخاذ المواقف ، وغالباً ما يدفع الفنان الثمن ، وهذا ما حصل مع جواد .

اذ بعد المضايقات العديدة التي تعرض لها من اجل وضع صورة للزعيم في صلب التمثال ، والحصار الذي ضُرب حوله لارغامه على ذلك ، ثم بسبب الارهاق الجسدي وهو يواصل العمل، وقيامه شخصياً باعباء لا تناسب وضعه الصحي ، تعرض جواد ، مرة اخرى، لازمة قلبية . ورغم المحاولات التي بذلت لانقاذه في المستشفى ، الا ان الازمة كانت ثقيلة الى درجة لم تمهله طويلاً ، اذ فارق الحياة في الشهر الاول من عام 1961، ولم تثبت ، حتى ذلك التاريخ ، سوى قطعة واحدة من النصب . أما القطع الباقية فقد تولى رفعها وتثبيتها رفعة الجادرجي ولورنا سليم ، ورفع الستار عن النصب في الموعد المحدد ، وكما

اراده جواد ، اي دون اضافة الصورة ، وكما ناضل هو والذين عملوا معه كي لا تكون!

بغياب جواد ، ولم يكن قد تجاوز الثانية والاربعين ، خسر العراق فناناً عبقرياً ، ورغم الخسارة فان الآثار التي تركها تحكي قصة فنان مميز، وتروي تاريخ احدى اهم الحقب، فنياً ووطنياً ، لعراق القرن العشرين .

وفي محاولة لقراءة ابرز آثاره النحتية : نصب الحرية ، والالمام ببعض التفاصيل المتعلقة بهذه المأثرة الهامة ، رأيت ان استعير بعض ما كتبه جبرا ابراهيم جبرا حول هذا النصب.

الهوامش

انعام كجه جي ، *لورنا، سنواتها مع جواد سليم*، دار الجديد، 1998، ص 39

علاوة على الفنانيين البولنديين الذين اقاموا فترة في العراق ، فان احد الفنانيين والنقاد الانكليز ، كنث وود، الذي جاء الى العراق ضمن القوات البريطانية التي رابطت في هذا البلد ، عام 1944 ، كان ذا تأثير مميز على جواد ، اذ يعتبر ابرز نقاد عمله خلال تلك الفترة.

جبرا ابراهيم جبرا ، *جواد سليم ونصب الحرية* ، وزارة الاعلام ، بغداد 1974

THE MONUMENT OF FREEDOM*

‘Abd al-Rahman Munif

Translated by
Karam Nachar*

Jawad Salim and Fa’ik Hasan are considered the two most prominent founding fathers of contemporary Iraqi art. Fa’ik preceded Jawad in life and practice, and long outlived him too. But Jawad’s impact on Iraqi art is more apparent, especially since he was not only a painter, but also a sculptor. In both fields, his accomplishments were of such a high caliber that they could qualify as a turning point in their own right in the artistic development of Iraq and the entire Arab world.

In this brief overview, we will only talk about Jawad and attempt to devote a later study to Fa’ik Hasan.

Jawad Salim is considered a pioneering artist. Besides his many accomplishments in both painting and sculpture, he was a theorist, or at least he had opinions. His opinions were reflected in his behavior, in his stands and in the few writings he left behind. His accomplishments were possible because of his unique talent as well as his participation in the many artistic groups that came into being in Iraq in the fifties and sixties, such as the Pioneers and after it the Baghdad Group for Modern Art.

But as to how he was able to occupy this place, one has to take into consideration several other factors. His talent was accompanied with diligence and experience and enriched with exposure to international art movements through his studies in France, Italy and England and through his many friendships with artists from other schools and countries. Moreover, there was his meticulous search in the environment and in the cultural heritage for roots that could distinguish the art of the region and set it apart in terms of features, flavor and style.

There is no doubt that the period Jawad lived in was of special importance. For it was a period of turmoil, interaction and a search for everything new in all fields. Thus, it was the formative period of contemporary Arab art that gave it its features and delineated its directions. This had an impact on future generations of artists; especially insofar as the generation of pioneers paved the way and founded certain traditions which would subsequently serve as norms and markers for later interpretations.

When you consider Jawad’s short life and the many sufferings and difficulties which it was fraught with, we cannot but pay him more respect and show more reverence for his practical and theoretical accomplishments and wonder: What if he had lived longer and had better working circumstances? What if his environment had been more ripe for and conducive to a true artistic renaissance?

But before giving a complete assessment of Jawad Salim’s achievements, we should stop at the most important stages of his life and know the circumstances that influenced him.

Jawad was born in 1919 in Ankara to an Iraqi family. His father was a military officer based there. Jawad was the second oldest son. He was influenced from an early age by his father who practiced painting as a hobby. He had many paintings, the most important of which is the one of the *serai* in Baghdad that was painted in the first decade of the twentieth century. His hobby had an impact on all

---

* **Karam Nachar** is a PhD candidate at Princeton University's History Department. His work focuses on cultural constructions and perceptions of modernity in Syria and Lebanon from the 1930s onwards.

Thanks to Jim Quilty for a final review of this article.

the children inasmuch as they all practiced painting. The mother, too, had a distinct artistic taste and practiced certain arts, especially embroidery.[1]

As is often the case, real talent overshadows what is beneath it. This is what happened when Jawad's genius emerged. Not only did the father stop painting, but he also recognized the superior nature of his son's talent and took pride that the hobby had found a member in the family to keep it going. It was a similar scenario to that of Picasso and his father. Although his brothers and sister kept painting, and despite the special place Nizar and Nazihah were able to achieve, Jawad's talent still overshadowed theirs. They simply did not receive what they deserved in terms of recognition. This happened not only because of Jawad's talent but probably also because of the course of events. Nevertheless, it was ultimately the recognition of his superior talent – a talent that imposed itself apart from effort and by the virtue of its mere existence – which became a matter of fact. This is what happened to Jawad in comparison to his brothers with respect to public opinion.

Art had absolute priority for Jawad. He had hardly finished his high school education before he was sent to Paris to study fine arts. This was in 1938, during one of the most fertile periods in the development of French art and when Paris was a destination for many foreign artists who took it as a place of residence first, with some eventually coming to consider it home. But hardly a year had passed during Jawad's stay in Paris before World War Two broke out. He had to leave to Italy, hoping to continue his studies in Rome. But the war was quick to spread there as well, forcing him to return to Baghdad. There, he was appointed an instructor of sculpture at the Institute of Fine Arts.

Jawad's stay in Paris and Rome was a period of preliminary learning. He had the chance to visit museums, to get to know landmarks and ruins, to get acquainted with the art scene and to be introduced to many artists. After his return to Baghdad, he turned to practice, experimentation and the exploration of possibilities and options in a very rich and dynamic milieu. At that time, Iraq and the region in general were in a period of political, social and intellectual upheaval. A readiness to accept and interact with the new was present and forceful. Every intellectual and artist was facing questions on more than one level and looking for answers to them.

Many other factors in that period had an immense influence on the artistic movement and on Jawad Salim as well. The most important of these was probably the presence of Polish soldiers, a number of whom were artists who interacted with the Iraqi artistic community. Jawad was introduced to some of these individuals and eventually became friends with them after the two groups discovered they had many things in common. They were all influenced by the new French impressionism and expressionism, especially the work of artist Pierre Bonnard.

The three most influential Polish artists in the movement in Iraq were Jabski, Matuchik and Joseph Parima. They engaged in friendships with Iraqi artists including Jawad. Besides painting and providing models, they were careful to meet with intellectuals and discuss artistic and cultural issues; furthermore, they often expressed their opinions concerning the accomplishments of Iraqi artists, something which had a significant impact on Jawad and helped hone his talents.

In addition to Polish artists, English artists and critics who passed through Iraq with the British forces stationed there came in contact with Iraqi art and had an influence on the artistic movement in general and Jawad in particular.[2]

But this chain of influences was only complete when Jawad came to discover al-Wasiti and the Baghdad school of art. His unique perspective was informed by the achievements of this school and set it apart in terms of styles and colors. His work at the Iraqi Museum and in sculptural restoration brought him closer to ancient Iraqi art and accentuated the historical depth of his approach. At the same time, Jawad's network of relationships with experts became more extensive and his knowledge expanded; it further fostered his understanding and appreciation

of Mesopotamian mythology and arts, things which would come to have an increasing influence on his artistic work.

On one hand, the diverse springs of Jawad's education rooted him very deeply in his country's soil while at the same time building bridges that connected him to the currents of contemporary international art, on the other. This led him to make many important decisions during his artistic journey: his use of popular subjects, of colors, costumes and traditions, Iraqi folklore, in addition to his practice of going outside, so to speak, to find subjects, colors and features (in contrast to painters of the older generation who preferred staying in their workshops and relying on memory to retrieve shapes and colors, and let their imagination and desire add, embellish and move). All these factors and others gave a powerful thrust to the artistic movement and provided Jawad with many opportunities for a fresh start. It will take time to fully articulate what this start was.

The time between Jawad's return to Iraq and his second trip to continue his studies, this time in England, was not a period of idleness. Jawad threw himself into the flames of experiment and discovery on more than one level. Teaching sculpture at the Institute of Fine Arts and working at the museum and with his artistic accomplishments, especially in sculpture, he realized that he was meant for both painting and sculpture equally. He realized that he liked both to the extent that he was unable to quit either. The paintings he produced at the time and especially the sculpture The Mason which he had finished just before departing to Britain were all indicators that Jawad was to keep practicing both of these arts and that he was unable to abandon either of them.

But sculpture required its own tools and its own atmosphere, things which were not readily available, especially in a Muslim country and during the first period of Jawad's life. Thus, in addition to a religious ban on idols and the association between sculpture and paganism, sculpture was an artistically and financially demanding art which an individual artist could not always manage alone. This required the intervention and cooperation of other capable parties, something which Jawad confronted more than once during his work. These difficulties and obstacles pushed him to channel his artistic energy into painting, not as a secondary replacement but rather as another domain for his innovative skills, with certain artistic possibilities which were not available in other areas. Dividing his time between sculpture and painting had, in other words, a positive hue. His practice of one did not mean the abandonment of the other or the dismissal of the possibility of returning to it once there were opportunities and amenable conditions. It was also possible for the tools and methods of one domain to benefit those of another and for one stage to be of help to another, especially once these tools and methods had matured with practice and become flexible enough to be used positively and freely across different artistic fields.

Although Jawad Salim was as much a painter as a sculptor, he never practiced both at the same time. For when he immersed himself in painting, he was a painter first and foremost. This means that he did not employ his sculpting style in his paintings; likewise, when he sculpted he did so with the spirit and style of a sculptor alone. This does not appear to the same degree in other artists who practiced, or had to practice, these two arts at the same time or alternately.

It is useful to keep thinking about this characteristic of Jawad Salim's art. For the artist is often pushed to import some of his tools from a certain field into another and therefore be known as a sculptor who paints or a painter who sculpts; his original skill betrays him in a way and proves him much more resilient. Jawad almost goes through ablutions before moving from one to another. When he carries the paintbrush, it seems as if he does not work with anything else. The same holds true when he sculpts, for he seems like a sculptor from the beginning, one who does nothing but sculpture. This trait requires a great deal of self-discipline and much practice, in addition to a detailed and objective knowledge of both arts and of what each of them requires in terms of methods and approach.

Periods occurred in Jawad Salim's life when he did not sculpt and was just painting. This was perhaps due to the unavailability of some of the prerequisites of or conditions for sculpture or because of illness or because he thought the subjects in mind were more appropriate for painting. This was probably to the benefit of Iraqi art, since the matter was not limited to his technical skill or theoretical knowledge. In addition to combining those two, Jawad Salim was moved by a spirit of research and the desire to root himself in space; he was especially open to ancient arts, Sumerian, Babylonian and Assyrian, which became tantamount to his artistic reservoir.

One of the characteristics that distinguished Jawad was that a subject or idea stayed with him for a long time. Only after he examined a thing's many facets, tested its possibilities, and slowly finished preparing for it, would he place it in its appropriate place or in the medium that best expressed it. The mother, for example, was an important theme for Jawad and despite the numerous scenes it featured in, he held back for a long time and intended primarily to articulate it through sculpture. Thus, once he perfected his tools and was sure he could give the subject his best efforts, he started working on it. The same thing could be said about other paintings, like the Siesta. The subject had been kept in abeyance until the flash of innovation that gave him insight into its articulation arrived.

Although it is hard to divide Jawad into phases or periods of time or to treat his sculpture apart from his painting, doing just that – even if it remains strictly heuristic – helps achieve a better and more complete knowledge of his artistic career.

The first trip to France and Italy was like an exploration of the sources of contemporary art and a contact with its main features in terms of periods, schools and styles; this was what formed his tendencies and priorities in terms of choices and influences. But since this period was short and followed by his return to Baghdad and an accompanying search for and contact with other influences, Jawad's artistic character was shaped with a minimal amount of dominant factors, unlike other artists who fall under the influence of a single school or approach which eventually becomes hard for them to go beyond. This happened with some artists, including Iraqis who were influenced by French impressionism and were unable to depart from it except partially and then with great difficulty.

Jawad kept a distance, sometimes a significant one, between himself and the dominant schools and styles in Europe at the time. A certain influence by Picasso was admittedly apparent in his paintings as was the imprint of Henry Moore and Marino Marini on his sculptures. But these influences had scarcely come into effect before they started declining and were mitigated by other schools and styles. The individual innovative prowess of Jawad was solid and supple enough to allow for a distinct artistic character to emerge. Especially since he was able to absorb and then adjust to the many elements and influences of what he considered an artistic horizon that he wanted to achieve and arrive at, in order for something connected to the progress of world art to also exist in the Arab world. Such art would exhibit a local character with its own features and approaches and could be linked to the Baghdad school which was founded at an earlier time by al-Wasiti; it would also connect with the spirit of the ancient arts in the region.

Jawad's return to Baghdad and his stay there during the war and the sculpture course he taught at the Institute of Fine Arts before his went back to his studies in England, all made him more mature, ready to be independent and better equipped to pick and choose what he deemed good for him. An examination of the works he produced before his second trip and during his stay in England would reveal their force and the genesis of a distinct character – something not as easily discernable in other artists.

I do not want to say here that studying did not contribute much to Jawad; nor do I want to say that he had already been artistically formed before his travels. But I do want to highlight the level of maturity and knowledge he had, a quality that

allowed him to absorb in short periods of time what others could not in terms of amount and speed. This will have important implications later on.

Jawad's studies in England ended in 1949. His subsequent return to Baghdad ushered in a period of real accomplishments which lasted until his death in 1961. This happened at a theoretical and practical level through his participation – along with that of others like Fa'ik Hassan – in the formation of the Pioneers Group. Its purpose was to establish solid bases for art, to build relationships among artists who had much in common, and to spread artistic culture through collective exhibitions, the exchange of artistic opinion and critique and finally through broadening the circle of those interested in fine arts. This time in Iraq and other parts of the region was especially conducive to such efforts as many events were taking place. Moreover, possibilities were wide open as a result of popular mobilization and upheavals especially in the wake of the Palestinian nakba.

Jawad's return to teach at the Institute of Fine Arts pushed him into the midst of the cultural and artistic movement. It quickly honed his character and style, especially since the period was fraught with ideas and changes on more than one level. Modern poetry was leading the way with skill and audacity. It provided brilliant examples of poets who would come to occupy prominent places on the map of modern Arabic poetry, like al-Sayyab, al-Bayati, Mala'ika, Mardan and Buland al-Haidari.

Like poetry, architecture was employing new styles and material, both in theory and in practice. Many original designs emerged in that period, produced by Makkiya, al-Jadirji, Mazlum and Qahtan Adani. Most of them were attuned to fine arts. This paved the way for an interaction between the two fields and a relationship between their main practicioners.

Theater was also making impressive advances and presenting new and courageous forms and themes. There was of course a group of actors and actresses who were around the Institute of Fine Arts and contributed to creating new theatrical standards.

All of this was accompanied by critical writings addressing the practical and theoretical aspects of art. Leading the critics was Jabra Ibrahim Jabra who played a prominent role in setting the agenda for most artistic and cultural questions. His many interests and activities helped him, as did the renewed dynamism which was growing and looking for what was new that could reflect this dynamism and articulate it.

In the midst of all this, Jawad was in touch with the most important representatives of new schools. He was part of an ongoing discussion centered on all pressing issues, relentlessly looking for answers as well as clear and sharply defined ideas. Networks which were partly political emerged and expressed themselves in stances and interpretations that took the form of cultural and artistic groups. It is, therefore, hardly surprising that Jawad joined and played a prominent role in the Pioneers Group which was founded by Fa'ik Hassan.

The Pioneers Group's interests focused on painting landscapes and the articulation of rural themes in subjects, colors and scenes. This, in addition to the impressionist touch, is probably the main defining trait of the group. The intellectual dimension, i.e. the search for roots in the ancient arts of the region or the revival of styles that were present at an earlier time, was not a priority for nor of interest to most members of the group. Though he shared their quest for new subjects and approaches and valued the talent of Fa'ik Hassan, his colors, techniques and the new perspective he brought from France, Jawad had broader aspirations. He sought a new perspective and a special character not only for his art but for the region as a whole. Jawad's time with the Pioneers had thus soon come to an end. He left them and founded the Baghdad Group for Modern Art.

This new group was a turning point in the development of contemporary Iraqi art in terms of its members, its first manifesto and the exhibitions it later organized. In one way, it was a response to the social turmoil pervading Iraq and the

region; in another, it was an expression of restlessness, a quest or a desire to explore the past and the future at the same time. It was an attempt to capture a certain local mark or character of the region and to make use of its immense legacy that had accumulated in many layers without ever being defined or seriously penetrated. Emulating the West or following the same steps or formulas it followed was not sufficient for progress. It is true that impressionism was an important development and that living in a certain environment is more important than imagining it and that the quest for nature was a significant step forward; but, the search should be for a state that transcends this and rebels against it. This requires a new set of ideas, styles and incursions and this was what the Baghdad Group for Modern Art had set itself to accomplish.

Jabra remarks that this development coincided with the emergence of French existentialism which was favorably received in the Arab region. A possible explanation for this is that, unlike previous theoretical currents, existentialism was not incompatible with the Arab World, the things which ironically encouraged the positive reception of these new theoretical influences.

The Baghdad Group for Modern Art was an emblem for a very important period in Iraq's history, since in addition to its manifesto, the names of its members, their accomplishments and the critiques accompanying the exhibitions they organized – especially in the first period – all represent a historical chronicle of artistic developments and the influence of certain schools and individuals. The history of the group could thus be perceived as a mirror or a history of Iraqi art, the stages it went through and the different influences – be they negative or positive – which have shaped its development.

The group was founded in April 1951. At the beginning, its members numbered eight. The group's first declaration included its view of art and the role it should play in society. The manifesto specified – though theoretically – the common denominators among its signatories and was supposed to act as a work plan. However, the absence of established methods and specific artistic allegiances created certain divergences among the eight artists.

After a reading of the first manifesto by Shakir Hasan Al Said, a lecture by Jawad Salim took place and an exhibition of the artists' works followed. This was to declare the birth of a new artistic group. The manifesto and the lecture emphasized the importance of the relationship between the artist and the audience as well as the necessity to take advantage of international modes of artistic expression without neglecting the importance of the local artistic legacy, i.e. the quest to create an authentic artistic character.

It is true that many artistic manifestos preceded the one by the Baghdad Group for Modern Art. Indeed, many had appeared in Egypt during previous periods. But they were by and large an echo or a derivation of European developments. The very first manifesto, for instance, which appeared in Cairo in 1938 with the title "Long Live Degenerate Art" was more of a polemical response to European fascism than an answer to any local need. Another which appeared in 1940 forcefully encouraged the adoption of abstraction and surrealism. The manifesto of the Baghdad Group came out of a different concern. It yearned to produce art that sprang forth from the region. The desire for something new and independent was very strong among the members of the group. The expression of this burning desire might have seemed puzzling, nebulous and different for each member; but what is certain is that a new direction or at least tendency was born.

The works of the group varied in terms of number and clear originality. But Jawad's works in the first exhibition combined Eastern elements; he used a local medium of expression with clear influences of Western schools and styles. It was something that Jawad and others would try to avoid in subsequent exhibitions.

A significant amount of negative criticism was directed at the Baghdad Group for Modern Art after its first exhibition. But subsequent discussions in the press and among circles of intellectuals and critics about the manifesto and the

exhibition pointed to an increasing interest in the role art might play in people's lives, especially during the circumstances that Iraq was going through. Social turmoil, political strife and the different methods the authorities tried to curtail change were all characteristic of the cultural and artistic life at the time. This would help consolidate the status of the group, increase its membership and make it more active and hence generally more effective.

The first exhibition was perhaps embryonic in its interpretations. It was most likely unable to articulate very clearly the basic ambitions of its members. But subsequent exhibitions reflected a tangible development: the numbers of members increased and the expression of the artistic views of some became clearer, especially those of Jawad. I am specifically referring here to the ornamental units inspired by local culture which were most expressive of a new language. Shakir Hasan was probably the first to introduce this new vocabulary from the very first exhibition, which most likely helped create this new mode, i.e. the use of Arab Islamic adornment as an expression of identity. Others were quick to follow Shakir's lead in subsequent exhibitions. In addition, Jawad employed other expressions of equal significance, like Sumerian eyes: the big eyes of his characters' faces, in addition to the crescent and the arch.

Jawad's importance does not only lie in picking up these vocabularies and employing them in his work, but also in the way he constantly reworked and recreated them. This reached a level where they became of an allegorical nature, especially since he never employed them literally but always through complex reproduction. This specific trait not only bespoke his own maturing artistic touch, but also reflected more broadly on Iraqi art, notwithstanding the individual character of each artist.

The big eyes which distinguished Jawad's faces have thus become one of the important markers of contemporary Iraqi art. One could probably add to that the transparent and sometimes loud colours which Jawad probably picked up during his interaction with artisans and workers. Black, yellow and their derivatives were perhaps the colors occupying the most significant parts of his paintings.

As much as these themes were employed in Jawad's painted works, parallel ones appeared in his sculpture. The two most recurrent local symbols were those of the crescent and the bull. The first appeared in many of his works and was the one constituent element of his sculpture The Political Prisoner which came second in an international contest Jawad participated in [see image of monument for freedom p. 116]. This work helps us understand the intellectual world in which Jawad lived. It also clues us into the general spirit of the time in Iraq and the universal pain produced by the phenomenon of political oppression. In fact, it was the general theme of that international contest.

The bull also featured in many of Jawad's sculptures. It was a symbol of Mesopotamian civilization and a sign of strength and virility. It was almost like an experimentation of this symbol and it could generate what would become one of the main themes of the Monument of Freedom, Jawad's most important work.

Many exhibitions of the Baghdad Group for Modern Art followed, year after year. The works varied in their themes and in their commitment to the first manifesto. Eventually, it became clear that the group could do more in terms of creating an environment conducive to artistic life and production than in actually forming a certain school or a unified artistic style. This in fact would leave room for individual interpretation and mobility and, hence, for each artist and his special character. It also calls attention to this special trait in the artistic development of the group, something which would appear more clearly in its second manifesto in the year 1955.

In the fall of that year, Jawad Salim fell ill and was forced to be bedridden for not a short while. This stopped him from practicing sculpture for some time. But he turned to painting again and as a result of contemplation and a reordering of priorities, he was able to finish some of his most important works, making use of

the loud colors he discovered and the preliminary drawings he finished earlier. He introduced some of his new symbols, especially crescent shapes, something which led to some of the most important and beautiful results in Iraqi art. The paintings he finished during that period include "Two Boys Eating Melon", "Music in the Street" and "The Story of Women and their Great Deceit" which was taken from *The Thousand and One Nights*, a telling indication of Jawad's reading and research in cultural classics and his attempt to anchor himself in a certain milieu when picking subjects.

Iraqi art was able to leap ahead during this period, especially in the field of painting. The group of paintings we just mentioned and those which Jawad called "Baghdadiat" which dealt with themes from daily life and from the heritage are probably some of the greatest and most representative of that period. Here, one should mention that Jawad's art at this time acquired its special and perhaps final features. The influence of other, important and serious artists like Picasso, Miro and Bonnard became minimal if it was not completely gone.

It is only natural that Jawad's paintings were not all of the same quality or caliber. They vary in their value or with respect to the new contribution they constitute, especially since Jawad sometimes painted in order to make a living. This did not amount to a significant portion of his works, however, and was not subject to critical assessment as such works were often exhibited in minimal and private circles. In this regard, Jabra mentions that some of Jawad's works, female portraits in particular, were usually sent directly to those who commissioned them without ever being publicly displayed and that some of the works he did display were sold before any photographic pictures taken or destination data kept for them. This is a huge loss for Iraqi art, since the possibility of a complete and accurate evaluation of Jawad's work will henceforth remain slim and his production dispersed and partially unknown.

Because part of our cultural and especially artistic heritage was never written down or photographed, because living witnesses will ultimately all disappear, and because it is uncommon for the relevant people to write their memoirs or to keep a private archive of papers, many facts and events related to this heritage will eventually fall into oblivion. This is especially the case since relatives and friends do not consider the preservation of the deceased's possessions and their donation to universities, research centers or museums part of their responsibilities.

When undertaking to write about the Monument of Freedom, Jabra – Jawad's friend since the early fifties and privy to all the relevant details of that period – had to borrow Jawad's journal and was able to make use of certain details relating to the monument and to Jawad the person and the artist. He deplores how he did not keep a photocopy before returning the journal to Lorna, Jawad's wife. Despite the sensitivity of some parts, Jawad's memoirs should be open to the public; for the artist becomes or should become transparent and accessible once he moves to the other bank of the river, so to speak. There's no need for anything to remain vague and distant; knowing the details would not touch his life or impinge on his privacy.

If we add to all this the dominant political environment of that period, the repression of liberties, the prohibition of any serious dialogue and the elevation of political issues into a certain set of taboos, secrets and riddles, the consultation of other writings and parallel modes of expression might reveal part of what was happening which is never mentioned in official writings and publications.

Given this political environment, one of the possible means of expression was that of art, through subject selection or the method of expression. Art, according to regimes and political authorities, doesn't speak in plain language and never says something clear and precise. Those in touch with art are an isolated few and perhaps this is why the authorities usually allow art some marginal room. Art was able to make use of this room and to speak out as much as possible. Though rather indirectly, this renders understanding the period somehow easier and hence makes the exploration and evaluation of periods and environments more possible.

Because Jawad had immersed himself in the cultural and artistic movement after he finished his studies and returned to Baghdad and in light of the fact that he was possessed of a variety of concerns and relationships, he developed for himself a distinctive stature and a publicly engaged lifestyle. Perhaps this was one of the distinguishing markers of cultural life in Iraq during the fifties. For, in addition to being diverse, channels among the different cultural domains were open and allowed for mutual enrichment. As a result, each of them became more relevant and multidimensional. Modern poetry made an important breakthrough, starting from Iraq and so did art. The diversity of interests and the multiplicity of cultures and specializations were important factors in opening new horizons and encouraging interest among new growing sectors.

In engaging himself in that life and, at the same time, teaching sculpture at the Institute of Fine Arts, Jawad was gaining in knowledge, influence and exposure. He was constantly broadening his interest and relationships and transferring his fascinating explorations into several new fields. The theme of the crescent, for instance, did not stop with the Unknown Political Prisoner but was soon transported to paintings, posters and even to the very earrings he used to make for his wife, Lorna – who was also a painter – and his friends' wives. Jawad also took part in designing his friends' book covers. This meant that art was not just a technical skill or an isolated enterprise; it was, rather, the very activity, environment and possibility of informing its surroundings. This in turn contributed to drawing more people into art's circle.

As we mentioned before, the exhibitions of the Baghdad Group were mounted approximately once a year. It was becoming clear that the goals the group had set for itself in the first manifesto were not easy to accomplish. This called for a new manifesto which allowed each artist the freedom to express himself in the way he deemed best. The new manifesto did not mention any common artistic or intellectual worldview; nor did it refer to the importance of reviving a certain artistic heritage. The message was clear: to continue to create an artistic realm, but without any restrictions and to give each artist more freedom to select, experiment and research based on his own interpretations and conviction.

Jawad did not neglect or abandon sculpture during this period. Big projects were harder to work on given the time and money they required, but Jawad continued to produce small or medium-sized sculptures. Schemes for works he might get the chance to work on were becoming clearer in his mind. The chance would come soon. Political turmoil had reached a head with the Baghdad Pact and the adoption of a policy which was at once pro-Western and authoritarian. The explosion took the form of a revolution lead by the military in July 1958, and lead to radical change. The monarchy was overthrown and the elite, which had ruled Iraq for many decades, was gone.

With the July revolution and the fall of the monarchy, art was called upon to take part and articulate the great event. Jawad was selected to do the job.

Describing the way Jawad worked on his major works of art, Jabra says that "an idea with him takes a lot of time; it involves many shapes and trials until it assumes its final form. This appears in more than one of his works and in the way his Monument of Freedom finally materialized".[3]

Along with Egypt's Awakening by Mahmud Mukhtar, Jawad's Monument of Freedom is the most famous and important contemporary Arab work of art. The monument and Jawad Salim's name are mentioned almost interchangeably. It was, after all, his lifetime's masterpiece and is considered a special work of art of international importance.

The work is without a doubt an expression of Jawad's genius and character, as a sculptor of a unique artistic vision. But the impact of the work, in some of its parts and main details, is also the product of the Mesopotamian school in terms of vision and execution. There were some direct and indirect partners who stood with

Jawad, contributed in thoughts, suggestions and implementation and played their part, in different proportions, in giving the work its special allure.

Jawad's choice of relief sculpture rather than three-dimensional sculpture – the more traditionally European model – shows a yearning for authenticity, for a return to the origins of Mesopotamian civilization as exemplified by Sumerian and Assyrian sculpture. It is also representative of the rich cultural life of the fifties, which has given most of the work of that period a special local character. Anchored in heritage and the ability to blend different branches and methods of knowledge and practice, the outcome was always a multi-faceted wealth.

Rif'at al-Jadirji was the most important contributor to the project and stood with Jawad from very early on. This is probably rooted in their strong friendship. Their similar artistic views and continuous dialogue informed the work throughout its different stages. The suggestions and contributions of al-Jadirji were therefore very important and became more so during Jawad's illness and after his death. al-Jadirji played a decisive role in the work's completion in the form Jawad had always wanted. This involved a certain risk which al-Jadirji partly revealed in his book *al-Ukhaydar aw al-qasar al-billauri*. These details are very significant and telling of certain events and challenges the work faced and are, therefore, worth recalling.

Like Rif'at al-Jadirji, the sculptor Muhammad Ghani Hikmat also contributed in important ways to Jawad's artistic journey and especially the Monument of Freedom. He was Jawad's student in Baghdad, his assistant in Italy during the preparation of the work, and finally his partner and successor in its actual execution. Hikmat's most important quality was perhaps his selflessness, which puts him in sharp contrast with many others who either tried to thwart the project or encouraged state officials to play a more intrusive role in the process. His contribution is therefore doubly important: first because of his altruism and second because of his insistence that any work of art is only fully realized when it reaches its final shape and installation, any intentions notwithstanding. Their friendship seems to have suffered during Jawad's illness in Italy. But this was overcome later and Hikmat remained loyal to his teacher and acted according to this loyalty.

Lorna Salim, Jawad's wife, also seems to have played a positive role from the very beginning of their relationship and then after she arrived in Baghdad. Her foreign eye was able to discern the unusual in terms of scenes, colors and relationships and locate the material most suitable for their portrayal. This probably explains her interest, starting her arrival in Iraq, in picturing old Iraqi houses and her employment of Islamic ornamental miniatures in her painting. One could probably examine the mutual influence Jawad and Lorna had on each other based on common symbols, colors and shapes in their works. Rif'at al-Jadirji mentions a set of events and details which clarify Lorna's contribution to the Monument of Freedom during her stay in Italy and then after Jawad's death. If she were to write her life story with Jawad, one would definitely come across some illuminating information and details about the life and work of this great artist.

Finally, Jabra Ibrahim Jabra's influence should not go unnoticed. His friendship with Jawad, his public role in the cultural and artistic life in Iraq, in addition to his contribution to creating a general artistic awareness, all stand at the root of this influence. His study on Jawad and the Monument of Freedom is truly indispensable. It illuminates important aspects of Jawad's life and provides an excellent interpretation of the work. I have mainly relied on it to address certain details of the work.

But before examining these details, we should first remember that Jawad did not have a preliminary scheme except for the middle section of the imagined monument. Except for this part – which stood for a solider breaking his chains and jumping towards freedom and which was partly related to his earlier sculpture of the Unknown Political Prisoner – the rest of the work was later developed through both intentional and spontaneous association. When he was selected to make a monument that commemorated the July revolution, Jawad only submitted his

scheme for the middle section. The other parts were slowly coming together in his imagination through continuous discussion with his friends, especially Rif'at al-Jadirji.

The choice of relief sculpture was linked to historical roots. The model was meant to go beyond the one bulk principle into that of an open horizon. This propelled al-Jadirji to propose the idea of an arch across which the monument would stretch. Perhaps this was a result of banners which had suddenly appeared and filled the streets, almost like a scream.

On a deeper level, the idea of a banner evokes certain meanings in the collective popular memory. It includes a call for participation and represents a flag around which people can convene. It symbolized a bond, in other words, which can at once delineate an identity and express hospitality and glorification. There was another important meaning imbued in the choice of the arch: that of the Sumerian cultural legacy. After all, the arch on which the different castings of the monument were supposed to stand took the shape of a cylindrical seal, one of their most important achievements. These different castings were supposed to stand and flow into one another, in the process narrating a history, revealing events and telling us - the beholders - where exactly in the world we were.

Apart from the idea of the banner and the cylindrical seal, other interpretations of the monument come to mind. For example, some see in it the form of a line of Arabic poetry, containing a first and second hemistich. It is narrated or heard with a certain poetic rhythm, a voice followed by a silence as each casting of the monument stands alone and is at the same time in harmony with the one that comes before and the one that comes after. Others see in the monument a form with close affinity to the Pharaonic obelisks, since they too tell the story of the king who ordered their erection, narrating on the way the history of his epoch. Again, the monument could be compared to a verse of poetry since they are both valued according to their length and the number of pillars supporting its structure.

The monument is six meters high, ten meters wide and stretched over a fifty meter long arch. It is probably one of the biggest monuments in the world. The fact that the monument records history, means reading it from right to left as it chronicles three stages of Iraq's history: The first is the pre-revolutionary period and its dominant modes of subjugation, exploitation and colonialism. The second stage is the revolution that destroyed the shackles of the past, with the help of the army, and liberated the people. The third stage outlines Iraq's future: the growth, prosperity and fraternity awaiting it. Agriculture and industry are to pave the way to opulence and the Arabs and the Kurds are to live together in piece and harmony. The water of rivers and the force and fecundity of life were other symbols of the immense potential of the country and the power, progress and glory it was destined for.

The monument has fourteen castings, alluding to the date of the revolution. It was also twice the symbolic number at the root of the Babylonian calendar, a number at the same time both important and sacred. The earth was made of seven layers and so was the sky, the week was seven days long and the world was created in seven days. There is no doubt that the choice of the numbers was far from arbitrary.

There are twenty five humans in the monument, in addition to a horse at the beginning and a bull at the end. All these creatures are full of vitality, spirit and promise. Their lively and proud features are coupled with inspiring feelings of warmth and closeness, so much so that one cannot but think sometimes that they are about to leave their places and share their lives and feelings with people. The intimacy one feels with these creatures is indeed a rare occurrence between humans and works of art. The extent to which the work seems so naturally part and parcel of its surrounding nature is only another testimony to Jawad's genius in his selections and the way he expressed them.

The Iraqi past emerges in the parts of the monument and so does the future. It is imbued with several symbols of the work, especially in its final section. It touches the beholder and moves his imagination as he yearns for what is coming.

The monument has proudly stood erect since 1961, telling with eloquence part of Iraq's history. It survived the several barbaric American bombings of Baghdad. But its share of difficulties dates to way before that. From the very beginning, Jawad was asked in implicit as well as explicit ways to incorporate a portrait of Abd al- Karim Qasim in his work. When he failed to respond, he became a subject of harassment, blackmail and downright threat. This reflected negatively on Jawad's health and he entered the hospital and stayed there for quite some time. al-Jadirji brings out many painful details on this subject. This situation basically persisted until the very last days before the monument was finally displayed.

Like Mukhtar's Egypt's Awakening, the Monument of Freedom faced many difficulties. This is typical of the Third World where the fad of the moment governs time, the whim controls decisions, the ego rules supreme, illegitimate competition underlies judgments and deceit moves actions. The artist is often the one to pay the price: thus, Jawad.

After all the pressure he went through to add the picture of the leader to his monument and the virtual siege he was put under subsequently, Jawad carried on working as his physical condition continued to deteriorate. Ultimately, he was hit by another heart attack and despite efforts to rescue his life, his heart stopped in January of 1961. Only one casting of the monument was by now put in its place, the rest of the castings were to be raised and positioned by Rif'at al-Jadirji and Lorna Salim. The monument was fully installed by its due date, and without any leader's picture – exactly the way Jawad and those who worked with him had wanted and struggled for.

Jawad died at the age of forty two. Iraq's loss was immense. But it would find solace in his works, works that tell the story of a distinguished artist and the history of one of the most important artistic and political phases of Iraq in the twentieth century.

In my attempt to interpret his most important work, the Monument of Freedom and to gather some details about it, I have relied on what Jabra Ibrahim Jabra has written about the subject.

ENDNOTES

* This article war written in Arabic in 1998. It is published here for the first time in Arabic and English translation with the kind permission of Munif's family.

[1] Inam Kajahiji, *Lorna Salim, sanawatiha ma'a Jawad Salim* (Beirut: Dar al-Jadid, 1998), p. 39.

[2] English artist and critic, Kenneth Wood, who came to Iraq with the British forces stationed in this country in 1944, had a similar impact on Jawad as he was considered a more prominent critic of his works in this period.

[3] Jabra Ibrahim Jabra, *Jawad Salim wa-nash al-huriyya* (Baghdad: Ministry of Information, 1974).