فقدان، سرگردانی و هویت

اَیمَن بَعَلبکی در گفت‌وگو با رز عیسی

هیچ چیز جای استعداد را نمی‌گیرد

مترجم: وحیداله موسوی

ابتدا عشق را در اثر می‌بینید. بعد با ابزار آشنا می‌شوید و شدیدا تحت‌تاثیر تمامی آن خصوصیاتی قرار می‌گیرید که همواره آرزو داشتید در هنرمندی جوان بیابید. اَیمَن بَعَلبکی همیشه بر دل آدم‌ها می‌نشیند، حتا کسانی که هرگز نقاشی‌هایش را ندیده‌اند. جذابیت ساده و بی‌ریای او، استعدادهای هنری شگفت‌انگیزش، دست‌ودلبازی و آرامشش_اگر گاه‌وبی‌گاه محک بخورند_خودشان را نشان می‌دهند. و از زمانی که در میهنش، بیروت، اوضاع اندکی نسبت به قبل بهتر شده، او بارها و بارها در آثارش به دغدغه‌های اجتماعی–سیاسی و زیبایی‌شناختی‌اش بازگشته است.

بَعَلبکی در سال ۱۹۷۵ در لبنان به دنیا آمد، همان سالی که جنگ داخلی لبنان آغاز شد. او از همان دوران کودکی تهاجم، بی‌خانمانی، ویرانی، و دروغ و نیرنگ را تجربه کرده است. به همین دلیل، در بسیاری از نقاشی‌های او می‌توان تاثیر تقریبا ۲۰ ساله‌ی درگیری و آشوب ناشی از زندگی در بیروت را مشاهده کرد.

او درونمایه‌هایش را با لایه‌هایی از رنگ بر کرباس یا پارچه‌های گلدار رنگین بیان می‌کند که به تصویرهای او از ساختمان‌های بمباران شده، نماهای سوراخ شده با گلوله، تل‌های آوار، تک‌تیراندازهای کمین کرده در برج‌ها، هتل‌های لوکس ویران‌شده، و خانه‌های نیمه‌تمام با اسکلت‌هایی از داربست‌ها جان می‌دهند. او چیزهایی را به یادمان می‌آورد که بسیاری از آدم‌ها می‌خواهند فراموش‌شان کنند_کشور جنگ‌زده‌ای که تعدادی از جنگ‌سالاران پیشین هنوز دو دستی به مواضع قدرتشان

چسبیده‌اند. نقاشی‌های بَعَلبکی درباره‌ی ساختمان‌هایی‌اند که شهادت می‌دهند؛ ساختمان‌هایی که حرف می‌زنند و گاهی حتا خون پس می‌دهند.

ماجرا از زمانی آغاز شد که به استودیوی جدید او در بیروت رفتم، جایی‌که خواهر فقیدم در آن‌جا نقاشی می‌کرد. او در تاریخ ۱۸ آوریل ۱۹۸۳ یکی از آن بسیار رهگذران بیگناهی بود که وقتی داشت با اتومبیلش از جلوی سفارت امریکا می‌گذشت کشته شد، در یک حمله‌ی انتحاری که هدفش سفارت بود. به‌شکلی اتفاقی، در آثار اخیر بَعَلبکی، *سفارت امریکا* و *اس–سفارا* به این واقعه اشاره می‌شود: سفارتی که اکنون در زیر آپارتمان‌های لوکس مسکونی مدفون شده است، آپارتمان‌هایی که آن مکان را به اشغال خود درآورده‌اند.

ساختمان نمادین دیگری که او نقاشی کرده، استادیوم بیروت است، در اثری با عنوان *استادیوم*. این اثر شاهدی دال بر تهاجم ۱۹۸۲ اسرائیل به لبنان است، زمانی‌که یک ارتش وارد بیروت شد و با کمک مبارزان محلی مسیحی بیش از دو هزار فلسطینی را قتل‌عام کردند.

این همان هنر معاصری نیست که به یادزدودگی و مد روز زودگذر مبتلاست. بَعَلبکی هنر را شاهد و یک جور ابزار آگاهی می‌داند.

افراد غیرنظامی در اردوگاه‌های پناهندگان صبرا و شتیلا. اجساد در گوری دسته‌جمعی در استادیوم دفن شدند و مواد شیمیایی رویشان ریختند تا مدرک جرمی باقی نماند و خاطره‌ی این عمل از ذهن‌شان زدوده شود. از سوی دیگر، در *تبادل*، به خیابان هارم اشاره می‌شود که زمانی بر سر زبان‌ها بود، و اکنون با فروشگاه‌ها، دکه‌های صرافی و ساندویچ‌فروشان پر شده_جایی کاملا مناسب برای کسانی‌که در راه تبعیدند. سوژه‌ی مورد علاقه دیگر او مهمانسرای *بیروت هالیدی* است_هتلی که هرگز افتتاح و هرگز بازسازی نشد، بنایی بجامانده از جنونی که شهر را در کام خود فرو برد.

با برآمدگی‌های رنگ در یک جور آرایش فریبنده‌ی رنگ‌ها، ضربه‌های غیرقابل پیش‌بینی و بیانگر قلم‌موی بَعَلبکی نماهای توری‌مانندی را به نمایش می‌گذارند که از زاویه‌ای عجیب‌وغریب و برش‌خورده دیده شده‌اند، به‌شکل غیرمتعارفی که به یک جور سبک بسیار اشارتی منجر می‌شود. آثار او بر مادیت رنگ تاکید می‌کنند، و از این نکته پرده برمی‌دارند که چگونه یک تصویر می‌تواند لحظه یا احساسی را تسخیر کند. نقاشی‌ها پیچیده‌اند و او اندازه‌های متفاوتی را می‌آزماید، از اندازه‌های

کوچک گرفته تا اندازه‌های بسیار بزرگ، جایی‌که فیگوراسیون به انتزاع می‌رسد. همچنین آن‌ها کاملا پر از انرژی، پر از آسمان‌های آبی و گلهایند، که به کشف تناقض‌ها و ارتباط‌ها، تداوم و انقطاع، و ایده‌های کاوشگرانه یادزدودگی و حافظه می‌پردازند.

صحنه‌هایی‌که بَعَلبکی تصویر می‌کند دراماتیک‌اند، اما پسزمینه‌های پارچه‌های گلدار یک جور تاثیر تلطیف‌کننده بوجود می‌آورند، آثار او آن ویرانی را ثبت می‌کنند که جنگ داخلی و تهاجمات مکرر اسرائیل بر کشور او وارد آوردند؛ ادای دینی است به تاریخ تکاندهنده اخیری که هم‌میهنان او با بازگشت متناوب به تصاویری آشنا تجربه کرده‌اند، مانند آن مردان جوان با چفیه در مجموعه‌ی *المولاثم*. آثار او نشانه‌های امید را برملا می‌کنند و گستره‌ی متنوع و وسیعی از واکنش‌های عاطفی و تعابیر را بیرون می‌کشند، اما نکته همواره مستمر این است که او بی‌اندازه مخاطبانش را برمی‌انگیزاند.

برای اَیمَن بَعَلبکی، تاریخ بسیار زنده است و چیزی متعلق به گذشته نیست، و هنر فقط آن سیاه‌مشق‌های پیچیده‌ی فکری نیست. تاریخ، وحشیگری جنگ، صدمات، آوارگی، و غرور، همگی در آثار او آشکار می‌شوند. این همان هنر معاصر نیست که زودگذر، یادزدوده و مد روز است. بلکه، بَعَلبکی به هنر به‌عنوان شاهد و یک جور ابزار آگاهی می‌نگرد. او از قدرت هنر برای ثبت و سهیم شدن در زندگی دفاع می‌کند.

روی دستان بعلبکی ضرب‌المثلی امریکایی–هندی خالکوبی شده، به خط ثولوث کلاسیک: «عشق بدون شک و تردید» و «قدرت بدون جرم و عذاب وجدان». این هنرمند و انسان همراه با آن دستار متمایزش، با آن گوشواره‌ها، رفتار شاهانه، و آن بی‌ریایی ملموسش ثابت می‌کند که هیچ چیز جای استعداد را نمی‌گیرد.

رز عیسا: نقاشی شما یک جور خلق‌وخو را بازتاب می‌دهد، یک جور خشونت، که ضربه‌های قلم‌موی شما به نمایش می‌گذارند.

اَیمَن بَعَلبکی: به خلق‌وخوی شخصی من مرتبط است. من یک جور اخلاق خاص خودم را دارم_همیشه خود را نشان نمی‌دهد، اما در موقعیت‌های معین می‌توانم چیزی مثل بشکه باروت باشم و آن خلق‌وخو زبانه بکشد. پدر و مادرم هم خلق‌وخوی مشابه‌ای دارند. با این وجود، آثار اولیه‌ی من «خوش رفتار»، «نرم و لطیف» و «پالوده» بودند که در آن‌ها از پاستل‌ها و رنگ‌های ملایم استفاده شده بود. این روی دیگر ذات من بود. سپس بتدریج آثارم پرشورتر، پرتب‌وتاب‌تر شدند. در پاریس، وقتی داشتم تحصیلات هنری خود را ادامه می‌دادم، زندگی بسیار دشوار بود و من یک جور نیروی تهاجمی و

تدافعی در خودم پرورش دادم. متفاوت شدم، خشن‌تر. وقتی به لبنان بازگشتم، دوستانم متوجه آن تغییر شدند. بویژه در *مجموعه‌ی جنگ من*، آن خلق‌وخو عیان است. خشونتی که ما همه شاهدش بودیم به نقاشی ترجمه شد.

شما چندین چیدمان ساختید، اما آثارتان بیشتر بر نقاشی متمرکز است. آیا نقاشی بُردار اصلی در آثارتان است؟

من همیشه بیشتر بر نقاشی تمرکز کرده‌ام_دیر به سراغ چیدمان رفتم. در پاریس در مدرسه‌ی ملی هنرهای تزئینی (ENSAD) هنر عمومی خواندم. در «آرت دکو» چندین معلم دائم به من می‌گفتند که نقاشی‌ام قدرتمندتر از چیدمان‌هایم هستند. من با چیدمان به‌عنوان نقاشی سه بعدی برخورد کردم_من چیدمان را از طریق طراحی‌ها و نقاشی‌ها فهمیدم. چیدمان اصول خاص خود را دارد. یک معلم خارق‌العاده معماری زمانی به من توصیه کرد که هنگام بستن و محکم کردن طناب‌های چیدمانی از اشیاء بهتر است همان قدرت و شور اعمال شده در نقاشی‌هایم را داشته باشم. من هم به حرفش گوش دادم.

بنظر می‌رسد که شما از هیچ‌گونه طراحی مقدماتی یا طرحی کلی برای نقاشی‌هایتان استفاده نمی‌کنید، بلکه مستقیم بر بوم طراحی می‌کنید. آیا از پیش-طرح بیزارید؟

من نتایج فوری را می‌پسندم. من آدمی کله‌شق، سمج‌ام، و حتا با اینکه زمانی طولانی را صرف تمام کردن یک اثر با فرمت-بزرگ می‌کنم، اما بسیار سریع به ذهنم خطور می‌کند. سرعت در نقاشی آثار کوچک-اندازه بیشتر است. من با آثار کوچک-اندازه آغاز کردم، آثاری در اندازه‌ی مینیاتوری . . . وقتی عکس‌های آن‌ها را به معلمانم نشان دادم، آن‌ها همیشه فکر می‌کردند که بسیار بزرگترند، و همین من را ترغیب کرد تا به ساختن آثار بزرگ‌تر فکر کنم. اندازه‌ی بزرگ‌تر بوم به من کمک کرد تا خودم را رها کنم_ قلم‌موهایم بزرگ‌تر شدند، «زبان»ام آزادتر، و بیشتر احساس رهایی کردم. من مستقیم روی بوم کار کردم، و زبانم دچار تغییر شد.

آیا آثار شما براساس عکس است، یک جور حافظه‌ی عکسی، یا تصاویری از مطبوعات؟ آیا شما به‌نوعی ساختمان‌های شمایلی و معروف بیروت را آرشیو می‌کنید؟ آیا قبلا از آن‌ها عکس گرفته بودید؟

همه این مواردی که ذکر کردید، اگرچه حافظه مبناست. من اطلاعات مستند، اطلاعات آرشیوی، عکس‌هایی که گرفته‌ام، تصاویر دانلودشده اینترنتی_تصاویری از جنگ، ویرانی را_ گرد می‌آورم. این‌ها چشمانم را سیراب می‌کنند. واریاسیون‌هایی که کشف می‌کنم به من الهام می‌دهند تا از زوایای مختلفی به سوژه نزدیک شوم. می‌توانم یک ساختمان را نقاشی کنم، سپس با توجه به حافظه‌ی خودم آن را از بیخ‌وبن تغییر بدهم. بیشتر آن‌ها ساختمان‌هایی‌اند که من با چشمان خودم دیدم. اینجا در لبنان، عکس گرفتن از بناهای یادبود آسان نیست_ارتش و نظامیان این کار را دوست ندارند . . . آن‌ها دوربین را اسلحه‌ای خطرناک می‌دانند. به همین دلیل است که من بیشتر از تصاویر اینترنت و آرشیوها استفاده می‌کنم. در مجموعه‌ام، تموز («جولای» همان ماهی که اسرائیل در سال ۲۰۰۶ لبنان را بمباران کرد)، هدف این بود که تک‌تک ساختمان‌های ویران شده ثبت شوند، اگرچه در واقعیت با در نظر گرفتن آن محدوده امنیتی در اطراف نواحی ویران‌شده، این عمل دشوار از کار درآمد. نظامیان اگر می‌فهمیدند هدفم نقاشی کردن آن‌هاست، می‌خندیدند.

تهاجم اسرائیل به لبنان در سال ۲۰۰۶ مجموعه‌ی *تموز* و *مقصد نامعلوم* شما را تحت‌تاثیر قرار داد. آیا این درونمایه‌ها در آثارتان باقی خواهند ماند؟

مطمئن نیستم آثارم من را به چه سمت‌وسویی می‌برند، اما من همیشه به تجزیه و تحلیل مسیر حرکتم می‌پردازم. واریاسیون‌های متفاوت این چیدمان، *مقصد نامعلوم*، از اتومبیلی که یک کپه ساک مسافرتی حمل می‌کند، تفاوتی با آن بقچه‌های کوچکی که ساختم و حتا با آن ساختمان‌های ویران‌شده ندارند. همه‌ی آن‌ها به هم مرتبطند، چندان تفاوتی وجود ندارد. کشف کردم که سه درونمایه‌ی تکرارشونده در آثارم هست که بسیار ماهوی‌اند، و این درونمایه‌ها به‌شکل عجیبی به ساختار *المعلقات* (هفت قصیده معروف از شاعران پیش از اسلام) مرتبطند. ما نوجوانانی بودیم که طی جنگ داخلی دلمان می‌خواست بیرون برویم، اما پدرم در تلاش برای در امان نگاه داشتن ما در خانه، هر بار مجبورمان می‌کرد تا ده بیت از *المعلقات* را یاد بگیریم و حفظ کنیم. اگر به هر حال آن‌ها را یاد می‌گرفتیم و می‌فهمیدیم، آنگاه اجازه داشتیم از خانه بیرون برویم. تصادفی کشف کردم که یک جور رابطه بین جوهر این اشعار و آثارم وجود دارد، به عبارت دیگر یعنی سه درونمایه‌ی

تکرار شونده: فقدان، ارانسه (سرگردانی)، و هویت. من این رابطه را می‌بینم، و هرگز نمی‌دانم که آیا بهتر است از سوژه دست بردارم، به آن برگردم، یا همچنان آن را مورد بازبینی قرار بدهم.

شما به شکل مجموعه‌ای کار می‌کنید، شاید به دلیل تکرار جنگ داخلی، تهاجم، مسأله‌ی لاینحل فرقه‌گرایی . . . تا چه اندازه آن رویدادهای مکرر بر درونمایه‌های تکرارشونده در *المولاثم* (*مبارز آزادی*)، و تصاویر تکرارشونده ساختمان‌های ویران‌شده از لاستیک‌های سوخته تاثیر گذاشتند؟

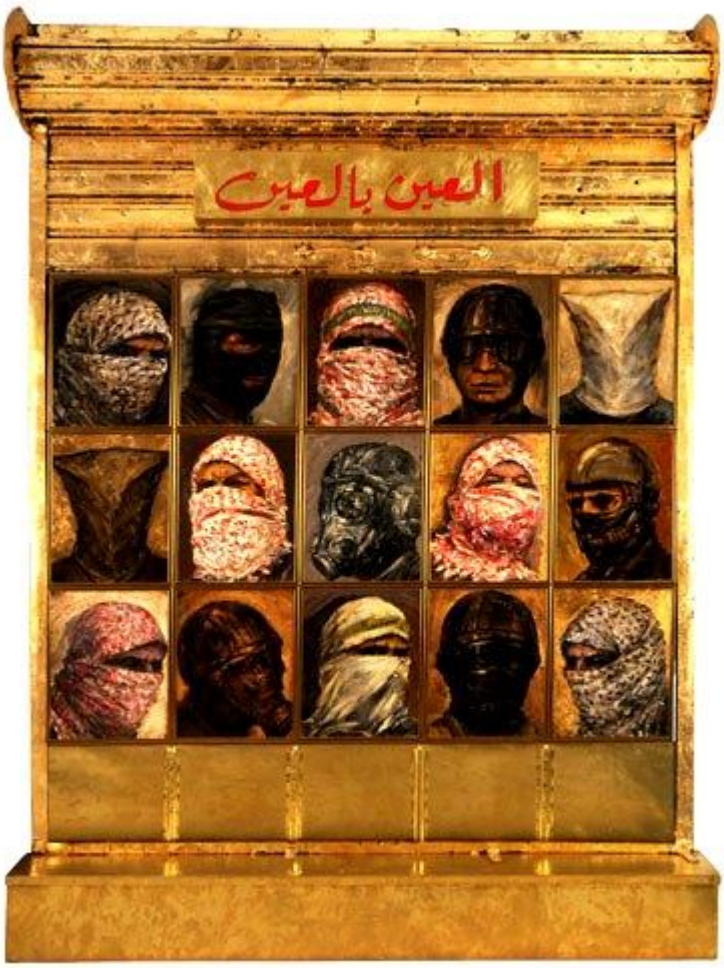
درست قبل از تهاجم ۲۰۰۶، من را برای پرداختن به درونمایه جنگ داخلی مورد انتقاد قرار می‌دادند. سپس آن تهاجم رخ داد. وقتی کشور بشدت بمباران می‌شد، من بسیار تحت‌تاثیر قرار گرفتم، در نتیجه مجبور شدم آن را وارد صحنه کنم و هیچ گزینه‌ی دیگری نداشتم بجز اینکه از آثارم به‌عنوان یک جور پالایش روانی استفاده کنم، با دانستن اینکه در جامعه‌ی لبنانی که

به کنار گذاشتن تجربیات زشت خود تمایل دارد، «وظیفه‌ی حافظه» اصل و اساس است. من هنرمندانی مانند مروان یا موراندی را تحسین می‌کنم، هنرمندانی که آن‌ها را به دلیل تکرار درونمایه‌ای مشابه، هر بار با اشتیاقی مشابه، آدم‌هایی «کله شق» می‌دانند، می‌توانید یک عمر را به تکرار چیزی مشابه سپری کنید، با همان اشتیاق بازگفته و نو شده، گویی نخستین بار است، یک جور کشف نخستین.

ایده تکرار ریشه‌های محکمی در فرهنگ عرب و اسلام دارد_یک نمونه‌ی بارز آن موسیقی و رقص صوفیانه است_و بیشتر سازمایه‌های تزئینی اسلامی بر اساس تکرار تا بی‌نهایت‌اند. آواز اُم‌کلثوم نمونه‌ی دیگری است_همواره یک جور عبارت تکرارشونده، و هر تکرار از یک جور ظرافت متفاوت ملودیک برخوردار است که آن را به‌عنوان چیزی پیشینی نو می‌سازد. این ما را به یاد تفکر ابن عربی درباره‌ی خود-آشکارسازی، *التجلی*، می‌اندازد: «هیچ تکراری در خود-افشاگری نیست» (لا تکرار فی التجلی). ما با اذعان بر توحید (وحدات امر واقعی)، قبول داریم که هر عملی منحصربه‌فرد است، هر خلقتی و هر لحظه‌ای منحصربه‌فرد است. هیچ دو لحظه‌ای برای آدم یکسان نیست، همچنین هیچ لحظه‌ای برای دو نفر آدم یکسان نیست.

حافظه‌ی جمعی شما بیشتر به تجربه‌ی جنگ وابسته است، و درونمایه‌ی دیگری که مکررا دیده می‌شود تجربه *مولآثم* یا *فداییون* (*مبارز آزادی*)ست.

تجربه‌ی زندگانی یک هنرمند، عواطف و احساسات مخلوط‌شده‌ی او معمولا در آثارش بازتاب می‌یابد. من هنوز نسبت به عواطفم نسبت به شخصیت *مولاثم* احساس گنگی دارم. آن را به‌شکل متفاوتی با زمان خوانش می‌کنم. احساس کردم که یک جور برانگیختگی مورد نیاز است، به اندازه‌ی نیاز به یک قهرمان. ما قهرمانانی خیالی می‌آفرینیم زیرا به سرمشق‌ها نیاز داریم، اما چهره‌ی *مولاثم* بیشتر با شکست و سرخوردگی پهلو می‌زند تا رشادت. وقتی اولین *مولاثم* خود را کشیدم، صرفا آن را به عنوان یک جور فدایی فلسطینی خوانش کردم، جنگ داخلی لبنان را نیز در ذهن داشتم. همچنین درباره‌ی واژه‌ی فدایی و ارتباط آن با ریشه‌اش نیز آشفتگی به چشم می‌خورد، واژه‌ای مشتق شده از فادی (منجی یا نجات دهنده)، که از فدا (خود را قربانی کردن) آمده است. همچنین، الفادی برای توصیف عیسامسیح بکار می‌رود. من آشفتگی، را دوست دارم، چالش را، برانگیختن را . . .



شما فضای چندان سیاه یا سفیدی را در آثارتان باقی نمی‌گذارید. آیا از بوم سیاه بدتان می‌آید؟

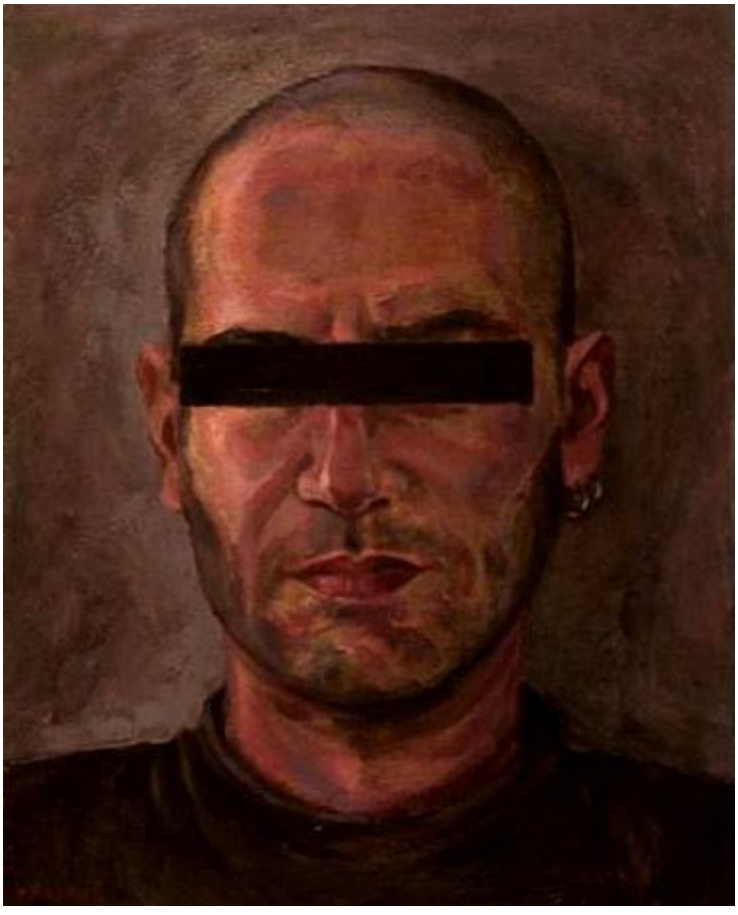
من همیشه از سفید «می‌ترسیدم»، فضای خالی سیاه من را می‌ترساند. من همه‌جا را می‌پوشانم، هیچ فضای خالی در نقاشی‌هایم باقی نمی‌گذارم. وقتی شروع کردم، عادت داشتم از هیچ روزنامه یا پوستری استفاده نکنم. دوست دارم روی پسزمینه‌های شلوغ کار کنم. حتا امروز هم بوم‌های سفید را با پارچه‌های منقوشی می‌پوشانم که من را به‌یاد آن لباس‌های رنگارنگ و پرگلی می‌اندازند که زنان در جنوب لبنان می‌پوشند. این پارچه‌ها را یک جور نشانه‌ی بدسلیقگی می‌دانستند. من بوم‌های سفید می‌خرم اما فورا آن‌ها را می‌پوشانم.

شما درباره‌ی هنر «جهانی‌محلی» حرف می‌زنید، که به‌شکل جهانی و محلی، در کشورهایی مانند مکزیک وجود دارد_در هنر کسانی مانند دیگو ریورا یا فریدا کاهلو. آیا هنرمندان لبنانی دارند جهانی می‌شوند؟

این‌ها دغدغه‌های جاری اجتماعی–سیاسی‌اند. به عقیده‌ی من، مکزیک شاهد یکی از نخستین جنبش‌های هنری بود که مفهوم و تصور هنر «معاصر»ی را به چالش کشید که جزو قلمرو غرب بود، و ثابت کرد که یک کشور می‌تواند زبان هنری و زیبایی‌شناختی مختص خود را داشته باشد. جایگاه خود، هویت خاص خود را داشت اما اکنون اگر شما به تقلید یا نقل‌قول از غرب بپردازید شما را اشتقاقی محسوب می‌کنند، و اگر خودتان بوده باشید محلی. به هر انتخابی که دست بزنید، شما را به‌باد انتقاد می‌گیرند، خواه محلی یا جهانی باشید. مهم این است که بی‌غل‌وغش باشید.

آثار شما ثابت می‌کنند که می‌توان بیرون از قراردادها و جنبش‌ها به آفرینش دست زد. این قضیه چگونه درباره‌ی لبنان صدق می‌کند؟ آموزگاران و راهنماهای شما چه کسانی بودند؟ چه موقع به خصلت بینظیر کارتان پی بردید؟

نمی‌دانم چه چیز خاصی درباره‌ی آثارم وجود دارد. من هنوز هم نگاه می‌کنم، جستجو می‌کنم، علی‌رغم بلندپروازی‌ام. بلندپروازی من بسیار بزرگ‌تر از کارم است. کاش گسست‌ها و خلاءهای کمتری در فرهنگمان بود. سررشته‌ی هنر ما در شرق از گذشته بریده شده است. برخی‌ها فکر کردند که استفاده‌شان از خوشنویسی عربی می‌تواند ارزش و اعتباری برایشان همراه داشته باشد، اما من فکر می‌کنم این یک باور غلط است. وجود هنرمندانی مانند پال کلی یا مارک توبی بود که هنرمندان منطقه‌ای معاصر را واداشت تا بار دیگر به خوشنویسی به‌عنوان یکی از فرم‌های پیشگام هنری توجه کنند. آن‌ها مشروعیت‌شان را از هنرمندان غربی گرفتند، آن‌هم در زمانی که خوشنویسی داشت در حاشیه‌ی هنر محو می‌شد.



چه کسانی بر شما تاثیر داشته‌اند؟

عمدتا هنرمندان غربی. ما بدون استادان بزرگ غرب کاری از پیش نمی‌بریم. مفاهیم هنری که ما اکنون درمی‌یابیم از غرب می‌آیند. این اصول هنری از فرهنگمان نیامده‌اند. در عین حال، واقعیت این است که ما بخشی از یک چیستانیم، که هریک نقش خود را بازی می‌کند، وظیفه خود را انجام می‌دهد، نه اینکه الزاما این روند را ادامه دهد، بلکه در ساختن آن چیستان مشارکت می‌کند.

مروان بر ارتباط، اعتبار، و مشروعیت اثر هنری تاکید می‌کرد. من نه بر تداوم، بلکه بر یافتن یا بیان سرچشمه‌ای در درون خود آدم حرف می‌زنم. بدیهی است که اکسپرسیونیسم آلمانی، سرچشمه دیگری از الهام و تاثیر است. من قبلا چندان هنر پاپ را دوست نداشتم، زیرا بافت را دوست دارم و از تخت بودن آن بدم می‌آید، اما با گذشت زمان بار دیگر جاسپر جان و رابرت راشنبرگ را کشف کرده‌ام و زبان به ستایش آنان گشوده‌ام. همچنین کوربه را نیز دوست دارم، رویکردش را، عصیانگری‌اش را، که آماده است بهای گزافی برای بینش خود بپردازد.

منابع الهامتان چه چیزهایی هستند؟ زندگی روزمره؟ شعارهای سیاسی و پوسترها؟ تزئینات کیچ؟

همه‌ی موارد بالا. مثلا، وقتی از برگ طلایی در گاری چوبی دستفروش خیابان استفاده کردم، یا در یک اتومبیل، دارم سعی می‌کنم ایده‌ی «امر قدسی» را با شیئی معمولی وفق دهم. من همیشه با مفهوم امر قدسی و عامه‌پسند بازی می‌کردم؛ نسبت‌های درونی؛ تقدیس کیچ، و برعکس_«کیچ سازی» امر قدسی. ما نباید فراموش کنیم که در فرهنگی هستیم که از یک‌سو از طلا برای شمایل‌ها و نسخ قدسی و از سوی دیگر برای لباس‌های رقص شکم استفاده می‌شود.

هیچ زنی در نقاشی‌های شما به چشم نمی‌خورد. آن علاقه‌ی شما به مصالح گلدار از کجا می‌آید؟

با گذاشتن گل‌ها در نقاشی‌هایم، بیشتر به‌یاد پدربزرگم می‌افتم تا مادرم. آن‌ها من را به‌یاد برهه و محیط خاصی می‌اندازند، لباس‌های مادربزرگ و عمه‌هایم، تشک‌ها، پارچه‌های روی طناب رخت. من این را سویه‌ی زنانه آثارم می‌دانم. برای چندین نسل، از جمله نسل والدینم، از واژه‌ی «*متوال*» به طرز تحقیرآمیزی به معنای چیزی که بدسلیقه است و به‌عنوان اشاره‌ای به لباس‌های رنگارنگ دهاتی‌های جنوب لبنان استفاده شده. با اینکه، با آمدن اصول اسلامی، یک جور لباس مشکی ایدئولوژیکی قدم‌به‌قدم، جای لباس‌های قدیمی را گرفته است. گویی نسل جوان‌تر ناخودآگاه حامل ایدئولوژی سیاسی جدید است و دارد آن لکه‌ی ننگ منتسب به لباس‌های والدینشان را پاک می‌کنند. سلیقه نه یک برداشت شخصی بلکه جمعی است. در فیلم *زیردرختان زیتون* از عباس کیارستمی من تحت‌تاثیر دیدگاه جمعی از دهاتی‌ها قرار گرفتم، با آن لباس‌های رنگارنگشان که با هم هارمونی داشتند، و به یک جور *گلیمی* زیبا شباهت داشت. علی‌رغم این واقعیت که من اصالتا اهل جنوب هستم، احساس نمی‌کنم که به اینجا تعلق داشته باشم. من تا دهه‌ی بیست سالگی را در وادی بوجمیل زندگی کردم در خط مقدم بیروت غربی. یک جور مقر پناهندگی برای چندین مذهب، گروه‌های قومی، طبقات اجتماعی و فرهنگ‌ها. تمام کسانی‌که نمی‌توانستند پناهگاهی بیابند به هر کجا که رهسپار می‌شدند باروبنه‌ی فرهنگی‌شان را هم با خود می‌بردند. برای کسانی از نسل من که در «وادی» زندگی می‌کردند، آنجا مکانی گذری بین روستا و شهر بود. واقعا به‌شکل غریبی دیدن آن مرغ‌ها و گوسفندان در کنار ساختمان‌های سلطنتی جذاب بود.

ده هنرمند مورد علاقه‌تان؟

دیگو ریورا، پیکاسو، ویلم دِکونینگ، عبدلهادی الغازار، جوزف بویس، گوستاو کوربه، یوجین لِرُوی، حسن فتحی، انسلم کایفر و کمال الدین بهزاد.

رز عیسا یک سرپرست هنری، نویسنده و تهیه‌کننده است.

۱- محمد سعید بعلبکی که با نام بعل نیز معروف است، اکنون در برلین زندگی و کار می‌کند.

۲- مروان کسّاب باشی (متولد ۱۹٤۳) نقاشی سوری است که در برلین زندگی می‌کند.