MOHAMMED
LAOULI

GOLF PROJECT

/

مشروع الغولف

kulte
Editions

PROJET ÉDITORIAL
FINANCÉ PAR
la Marocaine des Jeux et des Sports
Casablanca, Maroc

CRÉDITS
PHOTOGRAPHIQUES
Mohammed Laouli
Vidéogrammes
extraits de
Golf Project,
2012
Vidéo HD 16/9
Installation vidéo
http://vimeo.com/68373756
mohammedlaouli.blogspot.com

CONCEPTION ÉDITORIALE
Kulte Editions
Yasmina Naji
Madeleine de Colnet

CONCEPTION GRAPHIQUE
Nina Pilon

AUTEUR
Morad Montazami,
commissaire-chercheur à la Tate Modern
et rédacteur en chef de la revue Zamân
(zaman-paper.com)

TRADUCTION ARABE
Farid Zahi

PARTENAIRE
MDJS
Younes El Mechrafi
Directeur Général
Rita Lahlou
Directrice Communication

Cet ouvrage a été édité en 1500 exemplaires
sur les presses de DirectPrint, Casablanca – Maroc
en décembre 2014 par Kulte Editions.

Dépôt Légal / 2014MO3923
ISBN / 978-9954-9154-5-5

kulte
Editions

MOHAMMED
LAOULI

GOLF
PROJECT

مشروع
الغولف

Mohammed Laouli, « Maintenant je peux jouer sur le gazon des bouchers »

La notion de jeu, en soi, provient d'un ordre supérieur à celui du sérieux. Car le sérieux tend à exclure le jeu, tandis que le jeu peut fort bien englober le sérieux et s'élever jusqu'aux sommets de la beauté et de la sainteté, laissant ensuite le sérieux loin derrière lui.

Johan Huizinga, 1938

Dans la pratique artistique de Mohammed Laouli, où la vidéo, la performance et différents modes d'actions fugitives, se sont affirmés avec une précision stratégique, le quartier de Rabat-Salé occupe une place particulière. Lieu de vie et de travail de l'artiste, à proximité de ses plus proches, il symbolise la ferme volonté de répondre à son désir immédiat, ou la force *ici et maintenant* de saisir ce qui nous affecte en « premier » lieu. Avec la conscience engagée de ne pas refermer le lieu des origines sur lui-même et au contraire de l'ouvrir à toutes les puissances symboliques du *je suis là donc je pense là*.

Le quartier rugueux, terreux et joyeusement désenchanté de Salé y apparaît ainsi comme la zone périphérique et périurbaine de Rabat, où la pauvreté n'est pas ce qu'on croit qu'elle est mais où la précarité des conditions de vie, elle, est bien ce qu'elle est. Pour peu, il apparaitrait comme une zone frontalière hors de la loi du temps du progrès et des investissements économiques réalisés de l'autre côté. Terrain de jeu de l'artiste et site de manifestation des subjectivités silencieuses, Salé semble représenter pour Mohammed Laouli la même *Vitalité désespérée* (1964) que le poète Pier Paolo Pasolini investissait dans son poème à travers les ruines modernes des banlieues romaines ; ruines qu'il percevait à la fois hors du temps (inventant ses propres lois) et symptôme extrême de la violence des rapports socio-économiques (subissant la loi du plus fort) ; des bas-fonds de la Rome postfasciste aux portes délabrées du Rabat-Salé proto-capitaliste, le poète (ou l'artiste) assume la mission de renouer un lien vital avec les siens, y compris à travers les jeux les plus cruels, ou la vitalité la plus désespérée : « Je suis comme un chat brûlé vif, écrasé sous la roue d'un semi-remorque, pendu par des ados à un figuier ».

Essoufflée mais souveraine, Salé apparaît avec ses propres lois de vivre-ensemble, son code de l'honneur, ses réseaux microéconomiques et aussi ses rêves anarchiques (comment rêvent ceux qui vivent entre la ville et la mer, entre un imaginaire fait de briques et un imaginaire fait d'horizons repoussés, ou même entre la Méditerranée et l'Atlantique ?) En définitive Salé incarne ici la figure de l'Utopie (travaillée par des écarts, des fragments d'espace, des lignes mouvantes) ou l'île des sans-privilèges. On pourrait encore oser dire, l'île des « déshérités » (de la Nation, du Pouvoir, de la Communauté) face à la capitale économique et politique du Maroc. Les « déshérités » de la Nation incarnent un ensemble de victimes du système politique et économique mais non sans connotation révolutionnaire ; y compris en lien direct dans nos esprits avec l'héritage encore partiellement incertain des soulèvements de 2009 dans les pays voisins comme la Lybie ou la Tunisie. Le déshérité est celui à qui on a repris une part de légitimité et qui la réclame donc presque par essence, et aussi celui par qui la contestation retrouve toute son effectivité dans la rue, entre le théâtre urbain et le cœur du peuple.

Dès lors, *Golf Project* de Mohammed Laouli, et son invitation inaugurale aux habitants du quartier à venir jouer au golf de manière improvisée sur un tapis de gazon (probablement emprunté au boucher du coin), placé au milieu de nulle part, a tout d'une invitation subversive : jouer avec les accessoires du pouvoir, renverser l'ordre naturel. Ce à quoi la dimension aléatoire du jeu et de l'action, la multiplication spontanée des joueurs de tous âges autour du gazon, enfin le sentiment que le jeu – ou l'action – importe plus que le résultat, ne font qu'ajouter à la connotation politique de l'action. Pour nous réunir, jouons, et pour éviter tout rapport de classe ou de hiérarchie que la structure du jeu pourrait reproduire mécaniquement, jouons sans nous préoccuper des lois universelles. Nous sommes les perdants du rêve de la Nation unifiée et par la même nous n'aspirons pas plus à gagner qu'à perdre, du moment que nous

partageons la terre et que nous comptons nos propres points. Il n'y a plus de « bon coup » à jouer, pas plus que de formule providentielle, alors multiplions les possibilités de jouer le jeu plutôt que de nous soumettre à la règle (la présentation du montage vidéo sur trois écrans, démultipliant encore davantage les gestes de nos golfeurs improvisés, n'accordant guère d'importance au début ou à la fin de chaque partie, pour mieux en célébrer la superposition, là encore ne fait qu'outrepasser les règles attendues).

Pour autant, ne sous-estimons pas le pouvoir du dispositif sur les subjectivités qu'il capte, tout en leur permettant de se manifester ; y compris en son minimum nécessaire : un rectangle de faux gazon, un club de golf que l'on se partage, une balle et un trou dans le tapis de gazon pour la recevoir. Oubliez le jardin à l'anglaise ou l'entrée des Rois avec son gazon rasé au millimètre et bienvenu dans la jungle urbaine pure et simple. Car même déplacé à Salé, ce dispositif minimum qui détourne un sport individualiste, d'origine bourgeoise et extrêmement réglementé dans un jeu collectif, improvisé et réinventant la Communauté, ne manque pas de récréer quelques micro-effets de pouvoir : la concentration ambitieuse du joueur avant le swing, les applaudissements qui suivent le beau geste… mais aussi les partitions et les tabous sociaux, les places occupées respectivement par les hommes et les femmes, les anciens et les plus jeunes, qui se lisent également au creux de la partie. Tout l'enjeu (derrière le jeu) devient la lisibilité des retournements ou des renversements politiques – à l'image de la trajectoire de chacune des balles percutées par le golfeur (ou le joueur de billard dans le cas de la vidéo *Révolution*). Aussi, par son dispositif d'une grande clarté, Mohammed Laouli agence les instruments d'un jeu colonialiste par excellence (le sport du *gentleman*) avec des modalités de jeu qui renvoient davantage aux traditions transméditerranéennes des fêtes villageoises ou citadines, mêlant le sacré au profane et le divertissement populaire à la communion sacrée.

Les positions d'auteur de la performance et d'acteurs de la performance semblent inversées. Est-ce que ce sont les golfeurs qui se trouvent pris dans le piège ludique de l'observation des comportements sociaux et des caractères ethnographiques, ou plutôt l'artiste qui est en quelque sorte dessaisi de ses propres intentions et attentes ? Lui qui, a priori, a simplement instauré une situation, à charge pour la réalité de se donner jour. On pourrait sans doute conclure, un peu trop vite, que l'artiste recourt à une stratégie de type *relationnelle*, si nous n'étions pas détournés de cette rhétorique pragmatiste et expérimentale, par des images proprement cinématographiques, y compris par bribes et réminiscences lointaines (du néo-réalisme italien, au documentaire social, en passant par la comédie burlesque…) Quel espace reste-t-il donc réellement entre l'attitude expérimentale (créer une situation et en observer les effets, avec en arrière-fond, une idée métaphysique de l'alliance entre la subjectivité du sujet et l'objectivité des faits) et l'autre attitude, plus frontale, consistant à exposer la lutte des classes (le golf en milieu déshérité) ? Non seulement elles ne sont pas strictement incompatibles, mais elles peuvent de plus mutuellement déboucher sur l'observation rêveuse. On arrive alors au point d'attention le plus intense que nous pouvons adopter sur la partie de golf, celui qui ne nous procure plus que de vagues impressions de corps en mouvement, s'agitant et s'affairant dans une suractivité absurde, sans but ni destination, mise à part la beauté du jeu sans finalité comptable et économique. Mais là encore nous sommes rattrapés par l'enjeu suprême de réinstaurer la subjectivité des acteurs, au détriment du système où il sont ironiquement appelés à participer. Cette subjectivité, au cas où nous l'aurions mise de côté, qui se rappelle donc à nous à travers cette phrase qui accompagne l'installation vidéo : « Maintenant je peux jouer sur le gazon des bouchers ».

Cette phrase continue de résonner à la vision d'une autre vidéo de Mohammed Laouli, intitulée *Révolution*, avec son plan fixe sur un autre tapis de jeu vert mais cette-fois un billard (dont la durée lapidaire est de 24 secondes, le temps de l'action proposée). Aussi bien le geste juste du joueur qui frappe la balle de billard, la concentration qu'il met dans la recherche de cette justesse, et la trajectoire limpide, par ricochets recherchés et prédisposés, de la balle blanche sur laquelle est écrit « révolution » en arabe, jusqu'à la chute de la balle dans le trou à l'autre bout de la table, provoquent l'image instantanée du *coup sur l'échiquier* – en contexte révolutionnaire donc. Le tapis vert (golf, billard ou désormais le poker des révolutions arabes) symbolise par conséquent, dans le système de signes mis en place ici, la nouvelle table des lois du possible. Il révèle la mythologie de l'événement plutôt que l'événement réel, avec le paradigme du *jeu* ou de la fonction ludique. Le tapis vert, fragment d'expérimentation de l'autonomie politique, fonctionne ainsi comme la boussole du libre arbitre, questionnant la place et les gestes du citoyen, ou ce qui en survit dans un processus d'autonomisation temporaire.

Au-delà de ces considérations théoriques soulevées par le dispositif de l'action, on peut également distinguer très nettement une stratégie formelle et politique propre à l'artiste (et qui apparaît aussi bien dans *Everything is Sacred*, *Le chien de l'usine*, *L'économe*). Si Mohammed Laouli a pris l'habitude de capter notre attention par la forme courte ou la brève durée de la plupart de ses œuvres vidéo, il faut y voir sans aucun doute la résurgence, par surprise, de la forme militante du *ciné-tract*. Pratiquée lors des révoltes de Mai 68, outil situationniste, journalistique ou encore poétique, le ciné-tract connut également une histoire à travers les mouvements plus larges de décolonisation ainsi que la mouvance tricontinentale. Le ciné-tract vise en résumé la condensation d'un geste-idée ou d'un message-action, quasiment jeté de l'esprit de son auteur pour interpeller le spectateur, via un minimum de moyens, mais via la médiation hétérogène et sans règle prédéfinie de sons, images, voix, écritures diverses, collages, documents et performances. Le ciné-tract est le produit d'une nécessité, une urgence, une exigence, toutes vécues à partir d'une situation réelle à laquelle la fiction ne peut, à la limite, qu'apporter un vernis de narrativité. Il incarne l'engagement de son auteur a remettre en « jeu » sa propre position, offrant à son destinataire les moyens physiques et intellectuels de demander « qui parle ? » et « à la place de qui ? ».

Morad Montazami

GOLF
PROJECT

Vidéogrammes
extraits de
Golf Project,
2012
Vidéo HD 16/9
Installation vidéo
de trois écrans
3’32”

« Où sommes-nous maintenant ? »
5ème Biennale de Marrakech
commissaire d'exposition :
Jamal Abdennasser,
Marrakech, Maroc
(26/02/2014 - 02/03/2014)

« Travail, mode d'emploi »
DABA Maroc
commissaire d'exposition :
Charles Deghoy,
Centrale for contemporary art,
Bruxelles, Belgique
(16/11/2012 - 20/01/2013)

« **(ONE) HOPE MAP** i.k.v.
Horizon 4 »,
Cultuur Centrum,
Brugge, Belgique
(21/04/2013 - 27/05/2013)

« **video night #4**:
Mohammed Laouli »,
Le Cube,
independant art room,
2013

صور
مستقاة من
مشروع الغولف
2012
فيديو عالية الجودة 16/9
منشأة فيديو
من ثلاث شاشات
3’32”

مشروع
الغولف

أيضا في أعمال من قبيل "كل شيء مقدس" و"كلب المصنع" و "المقتصد"). وإذا كان محمد العولي قد اعتادر على جذب اهتمامنا بالشكل القصير أو المدة القصيرة لغالب أعماله بالفيديو، فعلينا أن نرى في ذلك من دون شك الانبعاث المفاجئ للشكل النضالي للسينما المنشور ciné-tract. والسينما المنشور، التي تمت ممارستها خلال انتفاضات ماي 1968، والتي كانت أداة للحركة السياقية وأداة صحافية بل وشعرية، عرفت أيضا تاريخا آخر من خلال الحركات الأوسع المتصلة بالتحرر من الاستعمار وبالحركة العالم ثالثية. ترمي السينما المنشور باختصار إلى تكثيف الحركة الفكرة أو الرسالة الفعل، التي يخرجها صاحبها من ذهنه لإثارة المتفرج عبر القليل الأقل من الوسائل، لكن عبر الوساطة الهجينة واللامتحددة للأصوات والكتابات المختلفة والكولاجات والوثائق والمنجزات. السينما المنشور نتاج ضروة ملحة معيشة انطلاقا من وضعية واقعية لا يمكن للخيال أن يمنحها في أحسن الأحوال سوى طلاءٍ من الحكائية. إنها تجسد التزام صاحبها بالتشكيك بموقفه نفسه والتلاعب به، مانحا متلقيه الوسائل المادية والفكرية ليتساءل "من يتكلم؟" و"مكان من؟"

مراد منتظمي

الخسارة، بما أننا نتقاسم الأرض ونحسب نقطنا. ليس ثمة من "ضرْبة جيدة" تُلعب، مقدار أن ليس ثمة من صيغة قدرية، لذا علينا بالإكثار من إمكانات اللعب إذ هو أجدى لنا من الخضوع للقواعد (فتقديم المونطاج فيديو على ثلاث شاشات يضاعف من حركات لاعبي الغولف المتجلين، بحيث لا يولي أهمية لبداية أو نهاية كل حصة، كي يحتفي أفضل بتراكبات الحِصص، وهو ما يزيد من حدّة تجاوز القوانين المنتظرة).

لكن ليس علينا أن نحجّم من قوة هذا التجهيز dispo-sitif على الذوات التي يلتقطها، وهو يمكّنها من الظهور؛ ومن ضمن ذلك الجانب الأدنى الضروري المتمثل في ما يلي: مستطيلٌ من العشب الاصطناعي، نادي غولف يتقاسمه الحاضرون، كرةٌ وثقبٌ في البساط الأخضر مخصص لها. انسوًا الحديقة على الطريقة الإنجليزية أو مدخل الملوك بعشبه المقلم بدقة لامتناهية، ولتحلّوا سهلا في الغابة الحضرية البسيطة والخالصة. ذلك أن هذا التجهيز في حدّه الأدنى، الذي يحرّف رياضة معروفة بفردانيتها وبأصلها البورجوازي وبطبيعة قواعدها الصارمة، ليَجعل منها لعبة جماعية تعيد صهر الجماعة، لا يمكن إلا أن يخلق بعض الآثار الصغرى للسلطة: التركيز الطموح للاعب قبل إطلاق الكرة، التصفيقات التي تعقب الحركة الرشيقة... لكن أيضا التقسيم والمحرمات المجتمعية، والأمكنة التي يحتلها تباعا النساء والرجال، والكبار والصبيان، والتي نقرؤها أيضا في عمق اللعبة. والرهان كله (الثاوي وراء اللعبة) يصير هو مقروئية التقلّبات أو الانقلابات السياسية، كما هو حال مجرى الكرات حين يضربها لاعب الغولف (أو لاعب البلياردو كما هو الأمر في فيديو "ثورة"). وهكذا فإن محمد العولي، من خلال تجهيزه البالغ الوضوح، ينظّم أدوات لعبة كولونيالية بامتياز (رياضة الجنتلمان، الإنسان النبيل) مع صيغ لعبة تحيل أكثر على التقاليد المتوسطية للأعياد والاحتفالات، التي تمزج بين المقدس والدنيوي وبين الترفيه الشعبي والتوحُّد المقدَّس.

وهكذا تبدو مواقع صاحب المنجزة الفنية (البرْفورْمنس) والفاعلين في المنجزة كما لو أنها كانت مقلوبة. هل لاعبو الغولف هم الذين يجدون نفسهم في أسار الشَّرَك اللهْواني لمراقبة السلوك الاجتماعي والأمزجة الإثنوغرافية، أم بالأحرى الفنان الذي سُلبت منه، بشكل ما، مقاصدُه وتوقعاته؟ فهو مبدئيا قد خلق فقط وضعية يكون على الواقع أن يجعل منها واقعا. بإمكاننا بكل تأكيد وبتسرُّع أن نخلص إلى أن الفنان يلجأ لاستراتيجية من طبيعة علائقية، لو لم تصدَّنا عن هذه البلاغة البراغماتية والتجريبية صورٌ ذات طبيعة سينمائية، وأيضا شذراتٌ وإشراقاتٌ بعيدة (من الواقعية الجديدة الإيطالية، ومن الوثائقي الاجتماعي، مرورا بالكوميديا الهزْلية...). ما هو الفضاء الذي يتبقّى فعلا بين الموقف التجريبي (أي خلق وضعية وملاحظة آثارها، ومعها، في الخلفية، فكرةٌ ميتافيزيقيةٌ للترابط بين ذاتية الذات وموضوعية الوقائع) والموقف الآخر الأكثر عنفا، المتمثل في عرض الصراع الطبقي (الغولف في وسط هامشي)؟ ليس الأمران فقط غير متوافقين إطلاقا، بل يمكنهما أيضا وبشكل متبادل الإفضاء إلى الملاحظة الحالمة. وها نحن نصل إلى لحظة الانتباه الأكثر حدّة التي يمكن أن نتبنّاها في حصة الغولف، ذلك الذي لا يسمح لنا سوى بانطباعات هلامية عن الجسد المتحرك، المنطلق في نشاط بالغ وعبثي، بلا هدف ولا وجهة، باستثناء جمال اللعبة التي لا تبتغي غايةً أو ربْحا. لكن هنا أيضا نجد أنفسنا وقد أدركْنا الرهانَ الأعظمَ المتمثل في استعادة ذاتية الفاعلين على حساب النظام الذي هم مدعوّون بشكل ساخر إلى المشاركة فيه. هذه الذاتية التي، في حال إذا ما نحّيناها جانبا، تذكّرنا بنفسها من خلال هذه الجملة التي تصاحب المنشأة فيديو: "الآن يمكنني اللعب على عشْب الجزارين".

يظل صدى هذه الجملة قائما حين مشاهدة فيديو آخر لمحمد العولي بعنوان "ثورة"، بلقطته الثابتة المسلطة على بساط لعبة أخضر آخر، غير أنها هذه المرة لعبة بلياردو (لا تتعدى مدته المقتضبة 24 ثانية، أي زمن الفعل المقترح). وهكذا فالحركة المحسوبة للاعب وهو يضرب كرة البلياردو، والتركيز الذي يُبين عنه في البحث عن تلك الدقة، والمجرى الواضح المبرْمج مسبقا للكرة البيضاء التي كتب عليها "ثورة" بالعربية، حتى سقوط تلك الكرة في الثقب في الجهة الأخرى من الطاولة، كل هذا يثير فينا الصورة المباشرة للضربة القاتلة في رقعة النرد، لكن طبعا في سياق ثوري. يرمز البساط الأخضر (للغولف والبلياردو وأيضا بالأخص بساط البوكر) إذن، في نظام العلامات المُقام هنا، إلى اللوح الجديد لتشريعات الممْكن. إنه يكشف عن أساطيرية، الحدث لا عن الحدث الواقعي، عبر منظومة (بارادغم) اللعبة أو الوظيفة اللهْوانية. البساط الأخضر، باعتباره مقطعا من تجريب الاستقلالية السياسية، يشتغل إذن مثل بوصلةٍ لحرية الاختيار، وهو يسائل مكان المواطن وحركاته، أو ما يتبقى من ذلك في سيرورة استقلاليةٍ مؤقتة.

في ما وراء هذه الاعتبارات النظرية التي يثيرها تجهيز الفعل، يمكننا أيضا أن نميز بكامل الوضوح استراتيجية شكلية وسياسية خاصة بالفنان (وتظهر

محمد العولي، الآن يمكنني اللعب « على عشب « الجزارين

ينبع مفهوم اللعب، في ذاته، من نظام أعلى من نظام الجدّ. فالجدّ يسعى إلى تهميش اللعب، في الحين الذي يمكن للعب أن يشمل الجدّ ويتسامى إلى أعالي الجمال والقداسة، تاركا الجدّ يلهث وراءه.

يوهان هويزينغا، 1938

في ممارسة محمد العولي، حيث صار الفيديو والمنجزة الفنية وغيرهما من أنماط الفعل الهاربة ممارسة أكدت نفسها بدقة استراتيجية، يحتل الحي الموجود في منطقة الرباط وسلا مكانة خاصة. فباعتبار هذا الحي منطقة حياة واشتغال الفنان، ولكونه قريبا من أهله، فهو يرمز إلى الإرادة الفذّة في الاستجابة لرغبته المباشرة، كما لقوة الهنا والآن في الإمساك بما يمسنا في المقام "الأول". هذا، مع وعي متمسّك بعدم إغلاق مكان الأصول على نفسه، بل بالعكس العمل على انفتاحه على كل القوى الرمزية لهذا الكوجيطو: أنا هنا إذن أنا أفكر هنا.

والحي الخشن المغبرّ والمستكين بمرح لبؤسه يبدو هنا عبارة عن المنطقة المحيطة بالرباط، حيث الفقر ليس ما نعتقده أنه هو، لكن حيث بؤس شروط المعيشة هي ما نراه فعلا. يكاد الحي يبدو عبارة عن منطقة على الحدود، خارج قانون زمن التقدم والاستثمارات الاقتصادية المنجزة في الجهة الأخرى. وبما أن سلا هي ملعب الفنان وموقع تمظهر الذاتيات الصامتة، فهي تبدو كما لو أنها تمثل لدى محمد العولي الحيوية اليائسة نفسها (1964) التي كان ينفثها الشاعر والسينمائي الإيطالي بيير باولو بازوليني في قصيدته عبر الأطلال المعاصرة لضواحي روما. إنها الأطلال التي كان يدركها في الآن نفسه خارج الزمن (الذي يبتكر قوانينه الخاصة)، وباعتبارها عَرَضا من الأعراض القصوى لعنف العلائق الاجتماعية والاقتصادية (التي تخضع لقانون الأقوى). ومن أعماق روما في مرحلة ما بعد الفاشية إلى الأبواب المهلهلة للرباط-سلا ما قبل الاستعمارية، يتمسك الفنان بإنجاز مهمة إعادة نسج العُرى الحيوية مع أقربائه، حتى عبر اللعب الأكثر قساوة أو عبر الحيوية الأكثر يأسا المتجلية في قوله: "أنا مثل قط أضرمت فيه النار، ودهسته شاحنة ثم علقه الصبيان إلى شجرة تين".

سلا مدينة منهكة، غير أنها تظل رافعة الهامة، وتتبدّى لنا بقوانينها الخاصة بالعيش المشترك ونظام شرَفها وشبكاتها الاقتصادية الصغرى كما بأحلامها الفوضوية (كيف يحلم أولئك الذين يعيشون بين المدينة والبحر، وبين متخيل مصنوع من الآجر ومتخيل مصنوع من آفاق لا تكف عن الابتعاد، بل الذين يعيشون بين البحر المتوسط والمحيط الأطلسي؟). تجسد سلا في النهاية هنا صورة الطوباوية (التي تنتظمها الانزياحات وشذرات الفضاء والخطوط المتحركة) أو جزيرة غير المحظوظين. بل نستطيع القول إنها جزيرة المغضوب عليهم (من الأمة والسلطة والعشيرة) المقابلة للعاصمة الاقتصادية والسياسية للمملكة. المغضوب عليهم يجسدون هنا مجموعة من ضحايا النظام السياسي والاقتصادي لا تخلو من نبرة ثورية. وهي نبرة تتصل أيضا في أذهاننا بالإرث غير المؤكد لحدّ اليوم لانتفاضات سنة 2009 في البلدان المجاورة كليبيا وتونس. إن المغضوب عليه هو ذلك الذي سُلب منه جزء من مشروعيته، فيطالب به بطريقة جوهرية، كما أنه ذلك الذي يستعيد من خلال الاحتجاج فاعليته كاملةً في الشارع، بين المسرح المدني وقلب الشعب.

من ثَمّ فإن مشروع الغولف لدى محمد العوْلي، ودعوته، لحظةَ تدشينه، لساكنة الحي كي يلعبوا الغولف بشكل مرْتجل على بساط من العشب موضوع في أرض خلاء(قد يكون استقاه من لدن جزار الحي)، هو مشروع يملك كافة الخصائص الثورية، لأنه دعوة للعب بأكسسْوارات السلطة وقلب للنظام الطبيعي. من ثم فإن البعد الاعتباطي للعب والفعل، والتكاثر العفْوي للاعبين من كافة الأعمار، المتحلّقين حول الأرضية الخضراء، ثم الإحساس بأن اللعب (أو الفعل) أهم من النتيجة، أمور لا تقوم سوى بتأجيج الدلالة السياسية للفعل. فلكي نجتمع، علينا باللعب، ولكي نتفادى أي علاقة طبقية أو تراتبية يمكن أن تعيد إنتاجها بنية اللعبة بشكل ميكانيكي، علينا باللعب من غير الاهتمام بالقوانين الكوْنية للعْبة. نحن الخاسرون في حلم الأمة الموحّدة، ومن ثم نحن لا نسعى إلى الربح مقدار عدم سعينا إلى

محمد
العولي

مشروع
الغولف

GOLF
PROJECT

مشروع نشر
تموله
المغربية للألعاب والرياضات
الدار البيضاء، المغرب

مشروع
نشر
محمد العولي
صور
مستقاة من
مشروع الغولف
2012
فيديو عالية الجودة 16/9
منشأة فيديو
http://vimeo.com/68373756
mohammedlaouli.blogspot.com

الإعداد للنشر
منشورات كولت
ياسمينة الناجي
مادلين كولني

التصميم الغرافي
نينا بيلون

نص
مراد منتظمي
قيم على المعارض وباحث في التيت
مودرن ورئيس تحرير مجلة "زمان"
(zaman-paper.com)

الترجمة إلى العربية
فريد الزاهي

الشركاء
MDJS
المدير العام
يونس المشرفي
مديرة التواصل
غيتة لحلو

طبع من هذا الكتاب 1500 نسخة في
مطابع دريكت برينت، الدار البيضاء، المغرب،
في دجنبر 2014. منشورات كولت.

الإيداع القانوني 2014MO3923
الرقم التسلسلي الدولي 978-9954-9154-5-5

kulte
Editions

محمد
العولي

مشروع الغولف
/
GOLF PROJECT

kulte
Editions