

هل اللوحة ما يُرى؟

مقالات ودراسات مترجمة في الفن التشكيلي

الحديث والمعاصر

ترجمة: د. فائز يعقوب الحمداني

مقدمة

الكلمات وما حولها في ترجمة النقد التشكيلي

النص كجبل الجليد، تمثل الكلمات فيه جزءه الظاهر على السطح، وتكمن مهمة المترجم في محاولة كشف أكثر ما يمكن من الحجم الحقيقي لجبل الجليد من خلال تطويع وسائل اللغة إضافة لمفرداتها.

ان الكتابة وسيلة ناقصة من وسائل التوصيل البشري وقد يمثل هذا بعض العزاء لمن يقوم بعملية الترجمة انطلاقاً من إيمانه بان النص المكتوب ليس كاملاً. ولكن تكمن هنا مشكلة أخرى، يواجهها المترجم العراقي او حتى العربي و هي ان العديد من المترجمين بعيد عن ارض اللغة التي يترجم منها وبالتالي فالنغيرات التي تمر بها اللغة ضمن السياق المتسارع من التطور ، وبالتالي على طريقة اداء اللغة تتطلب ان يكون المترجم معاشياً لهذه الصيرورة وخصوصاً امام ما نعيشه من قطعة معرفية واتصالية مع الغرب تتسع هوتها مع مرور الوقت. لقد ترك التطور التقني المتسارع اثره البالغ على اللغة فشاعت الجمل القصيرة والمركزة الموحية -وهي نتاج عقلية منظمة- مما يشكل عبئاً مضافاً على المترجم، لان المتلقي العربي لم يالف مثل هذا الاسلوب الذي يفرضه ايقاع الحياة المعاصرة. ولأجل السعي لتقليل الضياع في النص المترجم عبر عملية النقل يصبح التخصص في مجال الترجمة امراً أكثر إلحاحاً، لشيوع المصطلحات المتخصصة في كل مجال من مجالات الفكر الانساني ، ان التخصص يعطي القدرة على متابعة المستجدات التي تتطلب ترجمة مصطلحاتها المأما بتاريخ الجنس الادبي او الظاهرة الفنية. كما ان الترجمة في مجال النقد التشكيلي تحديداً تتطلب قدرة لدى المترجم على النقاط شفرات العمل الفني نحتاً كان ام رسماً.

ان ما دعاني لسوق هذه المقدمة هو الصعوبة التي واجهتها في ترجمة بعض مقالات هذا الكتاب والتي كان مردها ازدحام المتن بالجمل المقتضبة التي تفترض بالقارئ ليس معرفته باللغة الانكليزية فقط ولا معرفته المتخصصة في مجال تاريخ الفن التشكيلي وانما تواصله مع طريقة تطور اللغة الانكليزية المتسارع الذي فرض ايقاعه على النص والذي يعد نتيجة مباشرة للاحساس الملح بالوقت وبالضرورة الملحة لاشباع كل جملة مما لا يترك مجالاً لاختد النفس مما اضطرني احياناً للاستعانة ببعض الاضافات لكي يتسنى للقارئ ان يلتقط انفاسه بين الجمل المتلاحقة

تمثل مادة هذا الكتاب مجموع ما ترجمته خلال السنوات الثمان المنصرمة من مقالات ودراسات في مجال الفن التشكيلي الحديث والمعاصر والتي نشرتها في مجلة الثقافة الاجنبية و جريدة الاديبي الاسبوعية. والذي احسب انه سيسد ولو جزءاً من الحاجة الملحة في هذا المجال، ولقد ارتأت ان اختم الكتاب ببعض من المتابعات الفنية خلال السنوات الاربعة الماضية والتي رايت فيها مادة جديرة بالتوثيق لان هذه المتابعات لم تكن تعني بنشاط فني اعتيادي وانما كانت تتناول ظواهر فنية معاصرة وملفتة للانتباه او من خلال ما تعرضه هذه المتابعات لنشاط فنانين كان لهم دورهم البارز في تاريخ الفن التشكيلي.

اتمنى ان يجد القارئ المتعة التي وجدها في قراءة هذه المواد وان تكون اضافة مواكبة في الترجمة التشكيلية التي لا غنى عن اهميتها للمتخصصين والمتابعين في مختلف مجالات هذا الفن الجميل.

المؤلف / نيسان 2008

الفصل الاول
الفن الهايبرواقعي

الفن الهايبرواقعي

يمثل الفن الهايبرواقعي مدرسة عالمية معاصرة بارزة ، يمثل ظهورها امتداد لمدرسة الواقعية التصويرية(1) الامريكية. في هذا الاسلوب يقدم الرسام الهايبريالي صورة مشابهة ثنائية الابعاد للواقع الثلاثي الابعاد من خلال تصور ذو احياء فوتوغرافي لكنه غير حقيقي. ان الاعمال الهايبريالية عبارة عن اخيلة بصرية مقنعة للواقع تعتمد على الصورة الفوتوغرافية (المختزلة بطبيعتها والتي تحاول ان تقدم الواقع عبر نسخة مسطحة للاشكال المادية التي تقدمها عدسة الكاميرا احادية العين). تقدم اللوحات الهايبريالية الواقع بصلادة محكمة وتمثيل مادي صارم من خلال الاضاءة الحاذقة ومؤثرات الظل حتى ان الاشكال والهيئات القريبة الى مقدمة الصورة تظهر خلف المستوى المتقدم للقماشية. يعد كل من : اليسيا سانت روز(2) وجاك بودن(3) ودينس بيترسن وغوتفريد هيلنوين ولطيف ماولان، في مجال الرسم ، ورون ميوك (4) في مجال النحت من الفنانين الهايبرياليين البارزين.

تبنى بعض هؤلاء الفنانين تقديم طروحات اجتماعية وسياسية وثقافية في مقارباتهم الهايبريالية للواقع وهو احد مميزات هذا الاسلوب عن الواقعية التصويرية. ويعد دينيس بيترسن وغوتفريد هيلنوين ولطيف ماولان من الفنانين ذوي الطابع التحريضي الذين تقدم اعمالهم الانحرافات السياسية والثقافية للانحطاط الاجتماعي، والاثار المبهمة والنتائج الجنونية لواقعها الايدولوجي الماساوي . من الناحية الموضوعية ، عمل هؤلاء الفنانون على مواجهة الظروف الانسانية الفاسدة، من خلال الاداء السردى في لوحاتهم بوصفها وسط ظاهراتي يحمل طابع الشاهد الذي سرعان ما يتحول الى دليل تاريخي على الاساءة المبهولة في معالجة الواقع الانساني من خلال فضاء متفوق(5) .

تركز الاعمال التحريضية الاخيرة للفنان بيترسن على الاضطهاد والتشتت البشري وجرائم الابادة الجماعية وواقع اللاجئين عبر الكرة الارضية بوصفها تمثل تحديا سياسيا لكل الحكومات من خلال اعمال هايبريالية مربكة بصريا بسبب ما تحمله من شحنة عاطفية عالية . اما هيلنوين فقد طور متنا سرديا غير تقليدي في ادائه الهايبريالي يتمحور حول تشوية الماضي والحاضر والمستقبل للهولوكوست واهوالها المظلمة وخصوصا في مايتعلق باضطهاد واساءة معاملة الاطفال ابان عهد الرايخ الثالث. اما اعمال الفنان ماولان فهي تشكل نقدا اجتماعيا للتجاهل العالمي للفقر والعوز. لقد عمل هؤلاء الفنانون على تعرية الانظمة الشمولية، مذكرين بصراعات الانظمة العسكرية التي تعم العالم الثالث من خلال تصوير هايبريالي سردي لميراث الحقد وانعدام الحوار. ان مواضيع هؤلاء الفنانين المعارضين للقناعات التقليدية تتشارك بتصوير الشخصوس التي وضعت نفسها كرموز ايقونية وهي تواجه بهدوء داخلي و بشكل غريب مايحيطها من رعب وامراض قاتلة، وعذاب موشك، ورعب وحقد غير مبرر.

يتميز الفن الهايبريالي في بداية القرن الواحد والعشرين عن الاسلوب الواقعي التصويري (الحرفي) والموجود في اللوحات الواقعية التصويرية في اواخر القرن العشرين، اذ ان فناني الواقعية التصويرية يعملون على تقليد الصورة الفوتوغرافية بشكل حرفي ويعملون احيانا بشكل واع على حذف بعض التفاصيل التصويرية، المشاعر الانسانية ، القيم السياسية والعناصر السردية. ان اسلوب الواقعية التصويرية يتميز بميكانيكية ودقة شديتين مع تركيز على مفردات الحياة اليومية. في حين ان الاسلوب الهايبريالي الاكثر حداثة يتعامل مع التفاصيل التصويرية بدقة اكثر مع التركيز على الثيمات الاجتماعية والثقافية والسياسية، مع تجنبه التشويشات الفوتوغرافية مثل: التجزيء الرقمي، والاختزال اللوني مقابل الغنى اللوني في الفن الهايبريالي، وبالتالي تعتبر اللوحة الهايبريالية اكثر امتلاء وتفوقا على محددات الصورة الفوتوغرافية بعمقها التصويري واتساع حيز التركيز ضمن الطيف المنظوري من اجل خلق واقعية متفوقة.

يشارك فنانونا كلا الاسلوبين الهايبريالي والواقعي التصويري في السماح باستخدام الوسائل التقنية في نقل الصورة الى القماشية، وبضمنها التخطيطات الاولى والزخرفة في خلفية الرسم. ان عرض السلايدات التصويرية على القماشية اضافة الى التقنيات الاصلية كاستخدام الشبكة يمكن ان تستخدم ايضا لضمان الدقة، كما يتطلب كلا الاسلوبين مستوى عال من القدرة التقنية والبراعة الفنية في مشابهة الواقع، على اي حال رغم التشابه الظاهري بين الاسلوبين فانهما منفصلان.

ان اسلوب الهايبريالية الحديث نسبيا يتجاوز احياء التصويري في سعيه للاندماج في الرمزية التصويرية من خلال تعامل ظاهراتي مع الفضاء والاضاءة، ان مؤثرات الاضاءة الاثرية المتطرفة في تفاصيلها، تضاف لخلق مظهر واقعي للعمل، على عكس المشابهة المجردة ، تعمل الهايبريالية على مشابهة الواقع الحي، متميزة عن ما تنشده الواقعية التصويرية في محاولة اعتمادها على الصورة

او الصور الفوتوغرافية بوصفها المصدر للعمل. ان الصور الفوتوغرافية بوصفها مصدرا للاطار البصري ينظر اليها بشكل عام على انها مشابهة مصطنعة لصورة الشيء الملتقط . ان الهايبرالية تنظر الى التصوير الفوتوغرافي على انه اداة للفن الذي يمضي قدما ليتجاوزها ليقدّم وهمه الهايبرالي حيث التصوير المضخم للواقع والذي يقدم الواقع متجاوزا المصدر الرئيسي عبر تفاصيل بصرية مقنعة على سطح القماش، مع عمق تصويري يمنح الفضاء ابعادا جديدة، مضافا لها استخدام مؤثرات الازياء.



لوحة للفنان دينيس بيترسن



لوحة للفنان جاك بودان



لوحة للفنان بروكنر



لوحة للفنانة اليسيا سانت روز

- (1) الواقعية التصويرية: اسلوب فني يعتمد على الفوتوغراف ظهر في اواخر ستينيات واول ثمانينيات القرن العشرين في امريكا وكان يطلق عليه مصطلح السوبريالية او الواقعية الجديدة او (التركيز الحاد على الواقع) من ابرز رواده ريتشارد ايستس وجون بايدر ودينيس بيترسن وجون مندل.
- (2) Alicia St. Rose رسامة امريكية ولدت في عام 1964 تتميز باستخدامها اللوني الحاد المخفي في الظلال، والذي يحدد تفاصيل معقدة يظهرها الضوء.

- (3) **Jacques Bodin** رسام هايبريالي فرنسي ولد عام 1949 يبرز في اعماله الانحرافات الفوتوغرافية للواقع (الحقول العميقة ، الزوايا الواسعة، الاضاءة وتشويهات التركيز.
- (4) **Ron Mueck** رون ميوك، نحات استرالي هايبريالي بارز ، ينظر بشانه مقالة (الهايبريالية، قراءة في اعمال الفنان الاسترالي رون ميوك / د.فائز يعقوب الحمداني/ جريدة الاديب عدد 111 ص 24.
- (5) **Hypersphere** الفضاء المتفوق. مصطلح رياضي يشير الى المحيط الفضائي الاكبر.

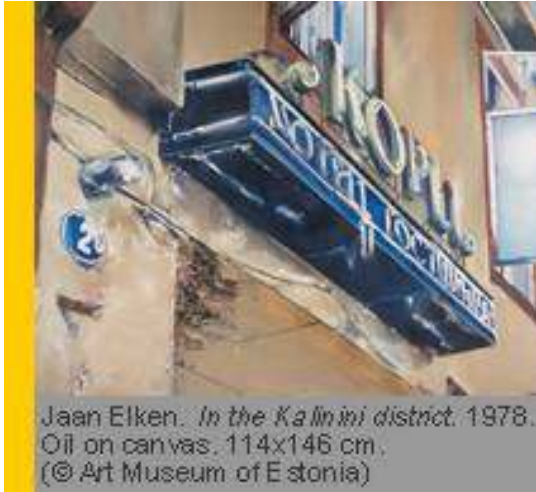
المقال مأخوذ من **Wikipedia, the free encyclopedia**

الوصول المضطرب للهايبريالية (الهايبرواقعية) الى اوربا الشرقية - استونيا انموذجا-⁽¹⁾

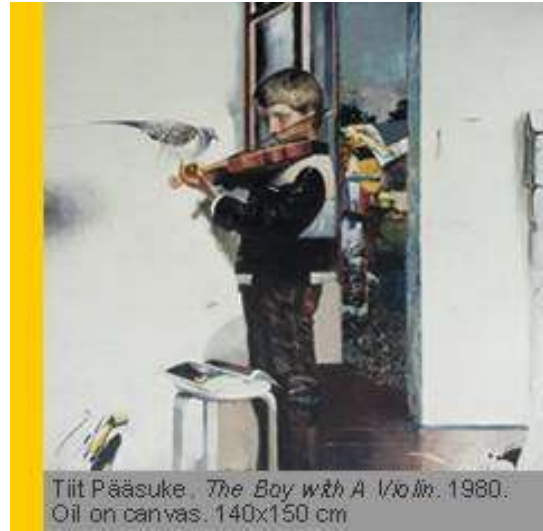
ماري لينمتش

اثار معرض جان الكين (العودة الى الهايبرواقعية) في متحف ادامسون اريك نقاشات اضافية عن معنى الهايبرواقعية والتنوعات الاستونية على هذا الاسلوب، كما في القراءة الاستعادية المستفيضة ل ايمار كروسمايز قبل سنوات عدة ، وكان تقديم معرض تارتو للفن الاستوني في السبعينيات بمثابة حنين الى ذكريات مرحلة مثلت ما يمكن اعتباره حالة تجريب لمعظم الفنانين.

ان اعمال الكين ، وباسوك الذين تواصلوا تجعل من عملهم الهايبرواقعي اكثر من مدة عابرة في حياتهم الفنية ، في الوقت ذاته فان معرض الفنان الكين يمكن ان يعد بمثابة البرنامج الذي يمكن من خلاله لقاء نرة استعادية على الفن الهايبريالي الستوني ومن خلاله على طبيعة التغير الذي اصاب الفن الهايبرواقعي.



عمل للفنان جان الكين



لوحة للفنان تيلت باسوك

كل المحاولات التي سعت الى وصف الفن الاستوني واجهت المشكلة نفسها، هي ان المصطلح المتبنى من الغرب يستند الى معايير غربية لا تتفق دوما مع السياق المحلي، فكل مصطلح لا بد ان تعد صياغته ليتفق مع هذا السياق مع الاخذ بنظر الاعتبار تلك المناطق من الثقافة الغربية التي لا تجد لها مثيلا محليا. في السبعينيات يبدو انه حدث توافق مع الغرب عبر اول الرسوم الهايبرواقعية في استونيا عام 1975⁽²⁾ ولكن بالطبع مع بقاء الاختلاف الكبير في انماط الحياة خصوصا في المراحل او الاطوار التي كانت مسؤولة عن انتاج هذا النمط الفني في المقام الاول . كما ان الغرب بوصفه مفهوما بالنسبة للمواطن الاستوني يعد نموذجا ، لهذه الاسباب يجب ان نناقش استقبال الهايبرواقعية فيها بشكل نقى حيث لا توجد بعد كل هذ في استونيا مدن رئيسية كبيرة كما لا توجد ظاهرة المدنية المتفوقة (super-civilization) ومن اكثر خواص الهايبرواقعية اللافتة للنظر هو الوضوح اللوني البراق غير الموجود في المشاهد الفوتوغرافية الاستونية.

يجب الاشارة الى انه لا يوجد تعريف موحد للهايبرواقعية في الغرب مع انه قد وضعت الحدود الفاصلة بين الهايبرواقعية hyperrealism والواقعية التصويرية photorealism⁽³⁾ .

في النقد الاستوني اصبح ما تقدم الاشكال النظري الرئيس ، والنقاشات المشابهة اوضحت الطبيعة المعقدة للفن المحلي، التي تحيلنا الى مشكلة نقائها الاسلوبي. جرت محاولات عدة لاستبدال وتقسيم واحاطة مفهوم الهايبرواقعية بشكل لبق من خلال

اعطانة اوصاف مثل رسم السلايدات ، التوثيقية الجديدة، الهوس بالمفردات **fascination with items** . يجب ملاحظة ان التفريق بين الهايبرواقعية والواقعية التصويرية يصبح له معنى عندما لا يستخدم الاخير المؤثرات الفوتوغرافية لخلق المشابهة بل يستخدم الصور لتسهيل رسم اللوحة الواقعية.

نظرة الى الخلف: ثلاث موجات من الهايبرواقعية

يمكن تمييز ثلاثة موجات من الفن الهايبرواقعي الاستوني : الموجة الاولى ارتبطت بالفنانين الذين تمثلت ريادةهم في اواسط السبعينيات بالوصول الى الهايبرواقعية عبر الفن الشعبي **pop art** و منهم اندوكسكولا و ان دريس تولس اضافة الى تانو و ايرين فيرفي اللذين يعدان الاكثر هايبرواقعية قياسية بالآخرين .



عمل للفنان ايمار كروسامي



لوحة للفنان اندو كسكولا

الموجة الثانية من الهايبرواقعية ظهرت عبر ما يسمى بفناني تارتو وقد جاءت هذه الموجة في عقابيل الهايبرواقعية في اواخر القرن الماضي واول ثمانينياته ويمكن اعتبارها ضمن فن الواقعية التصويرية . مع تغير موضوعي عندما استعوض الايقاع الواقعي بالاشراكية المحيطة، بمعنى اخر (نحن والمحيطون بنا) . كان هذا بمثابة اعادة تشكيل لواقعية المدن الصغيرة مع تنوع للتصورات حول الحياة المحلية وسكانها. في الحقيقة كانت ازدهارا للوحات الاصدقاء الشخصية بمعنى اختزال الحضارة التقنية لخلق طابع عاطفي يعكس حياة الصالونات. يعتبر ايمار كروسامي وملجارد كلك من ممثلي هذه الموجة .

اما الموجة الثالثة في الثمانينيات فم تأت بموتيفات جديدة وانما غيرت القنوات تجاه الموتيفات الموجودة ، لقد سادت الواقعية التصويرية رغم انها من الناحية التقنية قد تم تجاوزها، كان البحث عن التصويرية الفائقة وبالتالي الموضوعية من جانب اخر، وقر ذلك الخط الرئيس للموتيفات لكي تجدد نفسها . لقد اجبرت هذه التصويرية الفائقة لكي توضع في جدا بازاء الصورة الفوتوغرافية. من ممثلي هذه الموجة تيت باسوك وجان الكين.

الاسلوب الهايبرواقعي الاستوني:

تتميز الهايبرواقعية في استونيا بما يمكن تسميته بأشكال مفهومي بعيد عن إعادة الصياغة أو التحوير. هناك محاولة تشكيل البيئة بنظرة بولع سري بالحياة الغربية، ذلك هو الابتعاد عن الواقعية، عن الوجود الطبيعي الواضح في هذه اللوحات، قليل من يتذكر ذلك على أنه طريقة للهروب لأنها شابته الصور اللامعة للغرب الصعب المنال الذي كانت تتطلع لتعيش فيه.

إن الهايبرواقعية التي ترى في إعادة الصياغات للصور اللامعة المطاعم بالحرية والسماء الصافية الصقيلة وعلم مكدونالد وغيرها من امكنة الاطعمة السريعة تبدو مقارنة بصور الواقع غير المرغوبة- حلما صعب الوصول- ولأجل تحقيق هذا الحلم صعب التحقيق يتم خلق نسخة محلية من خلال جمع الأسلوب الغربي اللامع مع الموتيفات المحلية، كما في لوحة تاغرز باراكودا للفنان فلاديمير المرسومة عام 1975 والتي تعد أقل مثال استوني للحلم الأمريكي في وقتها، ما كنا نملكه في ذلك الوقت كان واقعية سوفيتية مع توافها اليومية، من رموز وقناعات قياسية، كان الرسامون يرسمون ما هو مفهوم للمتلقي المحلي وما يمكن ادراكه على مستوى الحياة اليومية. لقد سارت الهايبرواقعية الاستونية عبر الطريق الذي قدمته المحاولات المحلية للفن الشعبي **pop art** ولذا أعادت الهايبرواقعية إلى الحياة عدة أفكار تخص البوب ارت. لقد أصبحت راصدا للواقع اليومي، إيماءة تعود لثقافة فن البوب ولا تعتبر محاولة يادية. فهي سياسية أو ملتبسة سياسيا علة جه الدقة. وليست ابداعية بل شعبية. أي أنها موجهة للشباب والعموم مستعيرة من لغتهم التصويرية وباحثة تفهمها وهي تمثل بذلك رغبة للفنان ليصبح شعبيا. اعتبر الناقد الفني هانو سوانس اللوحات الثلاثة للفنان ايمار كروسماي (ولو مرة أخرى، اصنع الحب لا الحرب، و اولمبيا) الاعمال الأكثر ترغيبا في تاريخ فن البوب في الثقافة الاستونية. تعكس هذه اللوحات رغبة مفتوحة لكل ما هو غربي وهو ما يمثل المفتاح الذي ارتبط بالهايبرواقعية. فيما يبدو انه مزج بين الهايبرواقعية والبوب ولكن الهايبرواقعية أصبحت الفن الاقرب لثقافة اشباب وهذا ما يمكن تطبيقه على فناني التارتو، أي الهايبرواقعية في موجتها الثانية، الذين اغرموا بنقل واقع حلقاتهم من الاصدقاء ولاسقاط تلميحاتهم على الحياة المحلية. من الاعمال التي يجب اعتبارها هنا هي لوحة الفنان تانو فيرفي (الصبيبة الاستونية) المرسومة عام 1975.



لوحة للفنان ايمار كروسماي



الفتاة الاستونية للفنان تانو فيرفي

للوهلة الاولى، لا تبدو هذه اللوحة الهايبرواقعية أكثر من كونها تمثيل رديء لرمز واقعي اشتراكي وكأنها تماما إعادة نسخ من مجلة الشباب السوفيتي -أوكونجوك-. إن تأثيرها الهايبرواقعي يحيل إلى شيء خارج نطاق الواقعية، إنها واقعية تقاد إلى الكمال، للمطلق، حيث تصبح بعد حين في المعنى المضاد. عندما ننظر إلى الرسوم الهايبرواقعية ندرك الحس القوي باللاواقعية أنها ترسم بدقة فوتوغرافية تتجاوز العين البشرية. نحن نستطيع القول عن لوحة الصبيبة الاستونية وربما عن بعض اللوحات القليلة

الآخر (كما في لوحة فير في المسماة -الترجيح- حيث تنتقل دقتها الرمزية باتجاه اللامعقول، حيث الألوان والموضوع عبارة عن نسخ من البوسترات الدعائية الستالينية، جعلها تعليقاً اجتماعياً سياسياً ساخراً لتمثل صدى لفكرة الفنان الاستوني ليونهار لابن عن البوب أو الفن الشعبي المركب. هذا الأسلوب يقف قريباً من المفاهيمية الروسية، أي النسخة السوفيتية للهايبرواقعية، بمعنى الواقعية الاشتراكية المضخمة، المصاغة من قبل عدة فنانين روس حيث كان ذلك أكثر قبولاً في ذلك الجزء من العالم، ولكن كيف يمكن الإجابة عن السؤال الأكثر إلحاحاً في ذلك الوقت؟ هل كان ذلك ريادة أو موقفاً محافظاً؟ كما كانت ترى فنانها كانت رؤية تدخل السياسة فيها، سخرية اجتماعية، وعقلية تبدو وكأنها تمنح لهايبروواقعيته إيماءً ريادة. ولكن ذلك ليس أكثر من خداع ذاتي، امتداداً لشيء في الأساس قد انتهى. كقانون فإن الهايبروواقعية تفترض تجنب أي نوع من أنواع الرسائل. إن الأسلوب الاستوني الهايبروواقعي من جانب آخر يعمل باتجاه آخر تماماً. يحاول أن يمنح وجوده ثقلاً أكبر من خلال حمله رسالة، تشير إلى الواقع المحلي من خلال السياسة والسخرية والمفارقة بشكل أساسي. لقد اتهمت الهايبروواقعية الاستونية بالمشابهة الملفتة للنظر مع الواقعية الاشتراكية، ولكن حتى محاولة الإدراك المتأني لا تستطيع أن تحسم هذا الخلاف. لقد اتخذت الهايبروواقعية مساراً مبتعداً، نهجت أيدولوجياً بما يسمح بتعريفات متعددة، وهو ما تمت الإشارة إليه من التباس، إنها معادلة بين نوعين من الواقعية.

إن ما جذب الأمريكيين من الاعتماد على تأثيرات الكاميرا كالوضوح والموازنة التصويرية بين المفردات، بقيت ذات أهمية ثانوية هنا، مقابل ذلك حاول الرسامون أن يحشروا الضغوط النفسية والعمق الروحي في لوحاتهم، إذ إن الوجود المقنع في اللوحات الشخصية بأسلوبها الجديد في الفن الهايبروواقعي الاستوني قد أشار إليه الناقد هانو سوانس. فالرغبة في رسم لوحة واقعية (كانها صورة) جذب الناس أكثر من كونها خلق مستقل لوجود ما أو قصة أو مراوغة تصويرية. ربما يكون اندو كيسكولا الفنان الوحيد الذي تعامل وعمل على تحليل الحس البصري للمتلقي. إن المظهر البارد للوحاته يشبه اللقطة العابرة. مع ذلك فإن التكوين والفضاء والشكل يصدمان العين. حيث ينقل الواقعية باتجاه واقعية يخلقها الفنان بنفسه.

جان الكين أيضاً يجمع الهايبروواقعية مع موضوعات المدينة مستخدماً طرق الرسم التقليدية. إن طبيعة الإدراك الغريب للحياة الحضرية الذي تبنته الهايبروواقعية الاستونية يمكن أن نستكشفها من خلال أعمال الكين وكيسكولا. مقابل رسامي المدينة الأمريكية، فإن الكين يبقى شاعرياً تماماً. يقول الناقد الفني الاستوني هاري ليفراند إن أعمال الكين تعكس كآبة المدن الكبيرة، بما يظهر التوق للعالم الإنساني والروحي. فمدينة الكين هي عبارة عن عملية تغريب دراماتيكي. خالية من الناس. ولا تعكس متعة المدن الكبيرة التي تعبث بالخيال، حيث الانعكاسات والسرعة. هذا التغريب يسبب الندم ويقود الفنان إلى الأحياء الفقيرة. لقد مثل الحي الفقير بالنسبة للوحة الاستونية أهمية كبيرة بمثابة تأكيد للأمان والبقاء والهوية، بوصفها رمزاً. الهايبروواقعية من جانب آخر هجرت فكرة الحي الفقير وأوجدت مواضيعها في أماكن أخرى. الكتابة الإنسانية وبؤس الأحياء الفقيرة استيعب عنه بالأحياء السكنية الجديدة الكالحة والخالية المشاعر، فتصوير مثل هذه المناطق هو بمثابة عتاب غير منسجم مع اليوتوبيا التي وفرت غطاءً لبنائها في المقام الأول، إن تطور المنازل الجديد بعد كل ذلك يشير إلى شيء ما قبيح، لقد ترك الفنان مع البقايا المرمية، معه كل اليوميات المحيطة حيث يتدفق النظر على علامات الطرق، الاعلانات وكتابات الجدران. إن لوحات الكين نشبه امتدادات لخارطة عاطفية موضوعية، أكثر منها لقطات عشوائية، حتى وإن بدت كذلك في الوهلة الأولى.

الهايبروواقعية تحقق قفزة أخرى

لقد وصلت أجواء المدينة التجارية بكل مفاصلها ومتاجرها وأماكن لهُوها وصناعة الاعلان والديكورات. حتى في اعلامها المحموم، في التسعينيات. كان ممكناً بعد وصول المدينة الاستهلاكية فقط رسم الفوضى المستمرة للمركز التجاري، وتشخيص الطابع المتشظي ولصاحب للمدينة الحديثة وعالم الاتصالات. لقد تحولت الأجيال الجديدة من الفنانين إلى السلايدات والصور الفوتوغرافية مما جعلهم يرسمون رموز المدينة بدقة مذهلة كما في عمل جاسبر زوفا وكما في عمل الفنان سرجي في لوحته

الاعلانية لمحطة الراديو، وبما يمثل توافقا تاما مع شعار الهاير واقعية ان تتجشم العناء وتمضي الوقت من اجل هدف ، لان الصورة ستعالج الواقع بسرعة وبدون جهد. ان خلق وابداع لوحات رمز البوب بجدية يشتمل على جانب من السخرية ، ان الكاتب بنفسه دائما مشارك في مثل هذا العالم . ان الاحتجاج ضد المجتمع المستهلك والاعلام المصاحب له يمثل نقدا مثيرا للمتعة، عندما نعلم ان الفنان هو جزء من كل ذلك.

1- المقال ماخود من **ESTONIAN ART 2002**

2- هنا يتضح عدم وضوح الفصل بين الهايرواقعية والواقعية التصويرية ، فحركة الهايرواقعية لم تتضح معالمها الا في بداية القرن الواحد والعشرين ، وان ما ظهر في سبعينيات القرن العشرين هو اسلوب الواقعية التصويرية. المترجم

3- ما ذهب اليه الكاتب يؤكد ان تعريف الرسم الهايرواقعي لم يدخل الموسوعة الرقمية الحرة **wikipedia** الا في عام **2006** وقد كتبت هذه الدراسة في عام **2002**

هل اللوحة ما يرى؟*

اي دبليو هوناكر

" كان واضحا ان الكرسي الذي راه فان كوخ هو الكرسي ذاته الذي رايته انا "

الدوس هكسلي (ابواب الادراك الحسي)



لوحة الكرسي لفان كوخ

في المقالة التي اخذت منها هذه الفقرة ، وفي عمل هكسلي اللاحق (الجنة والجحيم) عما 1956 ، والذي يمل _بناء على وجهة نظره _ كنتيجة، يصف المؤلف تجربته المتعلقة بالادراك الحسي. يفترض هكسلي انه من مجموع المعلومات التي يخزنها المرء في ذاكرته ، يستطيع ان يستحضر او يتخيل ما هو متاح من (العقل الحر) في اللحظة المعنية لجعل اللقاء الحيوي ممكنا ، العقل الحر يجب ان يرشح من خلال الصمام المختزل للدماغ والجهاز العصبي.

لا يمكن ان ننكر ان الانسنا (حيوان بصري) ان حقيقة كون نصف الالياف العصبية التي تنقل المعلومات الى دماغنا تنشأ من العصب البصري، يشير الى هذا الاتجاه بوضوح، نحن نعيش بما نراه:: في بحثنا عن الطعام والمثيرات الجنسية ومن اجل الحماية ، نحن نستند الى قدرة ابصارنا. لقد اثبتت البحوث النفسية ان ما نتخيله اساسا في احلامنا انما هو خبرات مشتقة من حواسنا. هذه الخبرات والذكريات تستند الى صور ومعلومات موجودة في حقل الذاكرة . بمعنى اخر ما لا يتم ادراكه هو ما لم يُر؛ ان خزن المؤثرات البصرية يفترض مسبقا القدرة على اعادة استحضارها ايضا ، لكن محاولة استحضار لون او شكل بدقة من العقل الحر من خلال الاشارة الى نموذج مطابق او من خلال رسم شكل دقيق تبدو مستحيلة مع ذلك.

ولكن في المقام الاول وفيما يتعلق بالادراك الحسي علينا ان نعرف كيف يتعامل الابصار مع المؤثرات . على سبيل المثال؛ تستطيع العين المصابة بقصر الابصار ان تشخص الاجسام القريبة بوضوح ، في حين لا ترى العين في مرحلة الشيخوخة الاشياء عموما بوضوح . الاستكماماترما (اللابؤرية)⁽¹⁾ ايضا يمثل خلاا شائعا في الابصار، يضيف عاملا له خصوصيته واثره على المعلومات البصرية التي تصل الى الدماغ. حتى الانحرافات الطبيعية في الادراك اللوني لها اثرها على المدى البعيد على الصورة الخزونة ،

وبالتالي كم ستبدو الفروقات كبيرة وخصوصا في حالة عمى الالوان على سبيل المثال، عندما يطلب من المصاب ان يرسم اللون الموجود في الاختبار كما يراه هو.

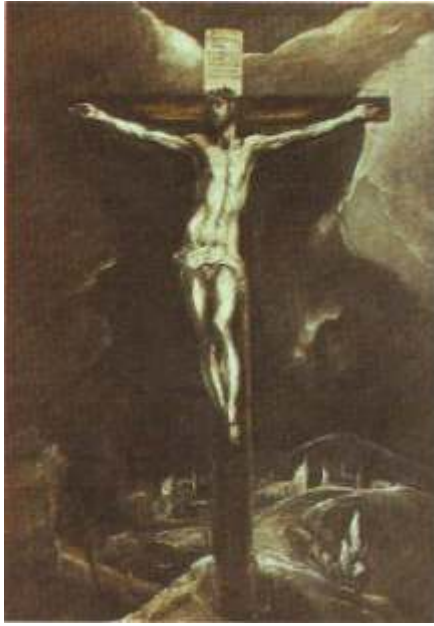
يعزى استخدام كونستابل (1776-1837) المذهل للون الى عمى الالوان الجزئي الذي لديه ، وتعد لوحة (مشهد الغابة) للفنان دونالد بيردي من الامثلة الواضحة في هذا المال والت تعكس اثر عمى الالوان (اخضر- احمر) (daltonism)

الكثير من البحوث اجريت على تأثير الابصار على التعبير الفني عموما ، وليس مفاجئا ان يتعلق معظمها بمجال الرسم. من الامثلة المبكرة على ذلك اشارة ر. ليبش عام 1872 الى تأثير الزيف البصري على قدرة ابصار الفنان ج. تيرنير (775-1851) واثره على العمل الفني لهذا الفنان السابق للانطباعية.

كما ان تأثير الاستكتماتزما على صور الرسام ال كريكو (ديمينكوس ثيوتوكوبولس) 1545-1614 لا سبيل لانكاره.

من هنا نتساءل ، مع ل. ملز ، اليس انطباعيا صرفا ما شجع على التصوير وجود ظاهرة (الصورة المحيطية)⁽²⁾ للمصابي بقصر البصر ، انها حقيقة ، ذلك ان معظم رواد الانطباعية كانوا يعانون من قصر البصر.

سيزان (1839-1906) كان يعاني من قصر البصر وبالرغم من ذلك كان يرفض استعمال نظاراته ، نفس الشيء يمكن ان يقال عن رينوار (1841-1919) و مونيه (1840-1926) .



المسيح على الصليب ل ال كريكو



طاحونة الهواء بين المنازل للفنان كونستابل

مونيه كان اول فنان جعل النظرة المحيطية سمة مميزة له ، بالاضافة الى انه كان يعاني من عتمة العدسة (cataract) الامر الذي ارغمه على الاعتماد على ذاكرته في استخدام عصابات اللون المناسبة لان عينه كانت تعيقه عن استعمال اللون المناسب. في اواخر مراحل حياته والمسماة بالفترة الزرقاء ، لقد استنتج ج. رافين من خلال مراسلات مونيه مع طبيب العيون الخاص به ، بأن عتمة العدسة المزدوج الذي اصاب الفنان هو السبب الذي جعله يبدأ باستعمال اللون الازرق. لكن حتى قبل ذلك كان التغيير قد بدأ : اصبحت المساحات البيض والخضر اكثر اصفرارا والازرق بدأ يتحول الى قرمزي. في عام 1920

(عندما كان مونييه في الثمانين) أصبحت أكثر الاشكال ضبابية ، وعندما عاد الى وطنه بعد عملية علاج عتمة العدسة الناجحة في عام 1923 بدأ بتصحيح لوحاته الاخيرة مما دعى صديقه الى اقناعه بالتوقف عن العمل ، ولا حاجة لنا هنا للاحساس بالاسف.



من اعمال المرحلة البنفسجية والزرقاء للفنان مونييه

بيسارو (1831-1903) كان لديه اضطراب في حدة الرؤية (نتيجة ندبة في قرنتيه تركها تقرح اصيب به في شبابه) اضافة الى كونه قصير البصر ولكن الى حد اقل من ادغار ديغا (1834-1917) ، ويجدر هنا الاشارة الى ملاحظة أ. سيجريست عندما التقى بفنان يزاول الرسم فقط عندما لا يستعمل نظارته المخصصة لتصحيح قصر البصر . قد لا تصل هذه الملاحظة بنا الى استنتاج يحد ذاته . الا انه من المستغرب ملاحظة ان عيوب الابصار استثنائية لدى الفنانين الفرنسيين. ففي احدى الدراسات التي اجريت على احدى معاهد الفن في باريس، لوحظ بان من بين 128 شخصا يمارسون الرسم 48% كانوا مصابين بقصر البصر و 27% كانوا مصابين بعد البصر هذه. النسبة المقاربة الى 1/2 لا تتفق مع الاحصائيات المعروفة التي تشير الى ان نسبة بعيدة البصر تعادل ثلاثة اضعاف المصابين بقصر، لسوء الحظ لم تجر دراسة مماثلة لحالة الاستكتماتزما.



بوليفارد مونتامر في المساء للفنان كاميل بيسارو

من الملفت للنظر ان الفنان ال كاناليتو (1697-1778) طالما كان يستعمل هذا الخلل (الاستكماتزما) بشكل صناعي في مناظر المدن التي كان يرسمها، بعد ذلك استعمل الفنانون زجاجا مضببا ، عدسة معتمدة محدبة لكي تذب الالوان وتغير من حدة المحور الافقي للصورة.

ان خاصية التصوير للفنان ال كريكو تعزى الى الاستكماتزما التي كان يعاني منها وبالتالي ، تختفي الصفة المميزة للصورة عندما ينظر اليها من خلال عدسة مصححة (I.O.D) عندما تدار 15° مع الاخذ بنظر الاعتبار للمحور الافقي. نفس التجربة اجريت على لوحات الفنان هولباين الاصغر (1497-1543) لقد صحح او. اكليستروم رسوما لا بؤرية عديدة من هذا النوع من خلال تصويرها عبر عدسات خاصة.

لا يتاثر اللون في حالة الاستكماتزما بينما يتاثر في حالة قصيري وبعيدي البصر ، صحيح اننا لا يمكن ان نتجاوز التغييرات الفنية، لكن لا يمكن التغاضي عن الانطباع المتكون عند تامل لوحات سزان وريبنوار والتي تظهر الصفات الواضحة للابصار خلال زيادة الابعاد البؤرية، في هذه الامثلة توجد علاقة معقولة بين التصوير وبين طبيعة الابصار.

لم نأخذ بنظر الاعتبار في الامثلة السابقة الفنان الهولندي ما بعد الانطباع فنسنت فان كوخ (1853-1890) لان هذا الفنان من جانب ، كان لتكوين شخصيته اثر قوي على عمله الفني ومن جانب اخر ، لا توجد في رسائله العديدة الا اشارتين حول حالة عينيه . في الرسالة المؤرخة 16 اكتوبر 1888 (الرسالة رقم 554) والتي كتبها لاختيه (ثيو) يقول (ما زالت عيني متعبة) على اي حال ، لقد عانى من عينيه طويلا، وفي رسالة بعث بها الى صديقه غوغان(1848-1903) والمؤرخة 17 اكتوبر نقرأ (اقول .. كتبت اليك مؤخرا عن الارهاق الغريب في عيني. حسنا لقد ارتحت ليومين ونصف ثم عدت الى العمل مجددا ولكني لا املك الجرأة على الخروج) حينها لم يكن فان كوخ في حالة صحية جيدة. في نفس الرسالة يضيف(في احيان كثيرة لا اعرف ما اقوم به لانني اعمل غالبا كالماشي في نومه)

عندما كتب فان كوخ هذه الرسائل كان هذه، كان قد مضى على وجوده في آزل 10 شهور فقط . لقد ذهب الى هنالك كما اخبر اخته (ولمين) ليجد مزيدا من الالوان والشمس المشرقة (الرسالة "1" و)

كان تاثير شخصية فان كوخ على اعماله مذهلا، على خلال الانطباعيين لم يكن معنيا بالتواصل مع التجربة المستندة على ما يرى ، ولكنه اراد ان يخترق الموضوع بشكل اعمق، عندما نعود بعيدا الى مراحل المبكرة سنلاحظ وبشكل متكرر كيف كان يكافح من اجل القيمة الداخلية لما كان يرسمه.. بهذه الطريق خطط فان كوخ ورسم ما لا يقل عن 80 حفارا ما بين 1880-1890 وفي رسائله يتحدث بشكل متكرر عن شبه استحالة اختراق كينونتهم الاساسية.

طبقا لشهادة الوفاة، توفي فنسنت ولهيلىم فان كوخ الرسام في الساعة الواحدة والنصف صباحا في 29 ايار 1890 .

في الرسالة المؤرخة 31 ايار كتب صديقه وزميله برنارد عن مشاهداته لمراسيم الجنازة قائلا: ملأه بضاء بسيطة القيت على الكفن وكانت هناك مجاميع من ازهار الشمس التي اجلها كثيرا وازهار اخرى في كل مكان، من اجل ذلك كان لونه المفضل رمزا للنور الذي حلم به في قلبه كما في لوحاته)

عندما نربط بين هذه الرسالة والرسالة التي كتبها فان كوخ في 5 او 6 سبتمبر 1889 (604) الى اختيه ثيو والتي عنوانها (ب) المزراع) يقول: انها صورة الموت كما يحدثنا عنها كتاب الطبيعة العظيم، باستثناء النلال القرمزية العارية، انها صفراء تماما، اصفرارا اشقر ، شاحبا)

تعليق برنارد كان صحيحا ، اذا كان لفان كوخ لون طاغ في كل لوحاته فهو بالتأكيد اللون الاصفر بكل تدرجاته اللونية. في رسائله ايضا ذكر اللون الاصفر بتكرار ملفت للنظر ، لهذا السبب ، فأقاريء رسائله لا يمكن ان يهمل تعليقه على عينيه (المرهقة) كما ان الذكر المتكرر للون الاصفر في رسائله لم يكن متباعدا ، الحل للغز اللون الاصفر يكمن في اللوحتين اللتين رسمهما فان كوخ لطيبه (بول فرديناند كاخيت). في كلتا الحالتين كان الطبيب يحمل النبتة القمعية (**digitalis**) على اساس الحقيقة التي تشير الى اصابة فان كوخ بالصرع ، لا غريب في هذا الامر ففي ذلك الوقت كانت هذه النبتة تستعمل في علاج الصرع.



الدكتور كاخيت وامامه النبتة القمعية

ما هي الآثار الجانبية للاستعمال المسرف لهذه النبتة الموصوفة لحالة الصرع (المفترض) هذه؟

ذكر الدكتور وذرغ (النبات القمعي) ضمن قائمته لعلاج الانواع الاخرى من الصرع، ولقد استنتج بان استعمال كميات كبيرة او متعاقبة تؤدي الى التشوش البصري والاشياء تظهر خضراء او صفراء كما انه وثق حدوث (فقدان البصر) واختلاطات اخرى اضافية. ويشير كتاب (**Mrtindal 1989**) الى الاضطرابات البصرية التي يسببها هذا العلاج كتشوش البصر وفقدان البصر واختلال رؤية الالوان مع ظهور الاشياء بلون اصفر والى حد اقل بلون اخضر، ازرق او ابيض، لا بد هنا من ان نكون حذرين في ملاحظتنا هذه وان لا نقفز الى استنتاج ان الكم الكبير من اللون الاصفر في لوحات فان كوخ سببه استخدام هذا العلاج والا فان الصورة بكاملها ستفقد (الوانها) ولكن تجدر الإشارة الى انه لا يوجد تشابه بين الوان الشيء الذي يرسمه فان كوخ والوان الشيء نفسه في اللوحة.

ان النظر الى لوحات فان كوخ وحسب التسلسل الزمني يظهر بعض الصفات الملفتة للنظر: ففي لوحة (اكلو البطاطا) **1885** ، لم يرسم الهالة حول المصباح وعندما ننظر الى عمله التي تلاه (المقهى الليلي) ايلول **1888** ولوحة ليلة مكوكية في حزيران **1889** ولوحة (طريق وشجرة سرو و كوكب) في ايار **1890** سنرى ان الهالات تبدو واضحة . هذا العارض مسجل ايضا لدى المصابي بارتفاع ضغط العين. ان تقلص يؤثو العين الذي يريح المصاب بهذه الحالة يتطلب من فان كوخ البحث عن امكان مضئنة. من غير الممكن معرفة تأثير ارتفاع ضغط العين على تدهور حالة الابصار عند فان كوخ.



لوحة طريق وشجرة سرو وكوكب



لوحة اكلو البطاطا

على كل حال ، عند دراسة عمل الفرشاة للفنان فان كوخ وضرباتها البارزة والتي اراد بها اظهار الحركة المتموجة نستنتج بان لديه خللا في الشبكية في حال ما اذا كان هذا الاسلوب هو تعبير عما يراه الرسام فعلا، وهذا يفترض وجود عارض متقدم لانفصال الشبكية.

اذا كان الامر كذلك ، فانتحار فانكوخ لم يكن بسبب الكآبة المتفرضة فلا يوجد في هذا الجانب ما يؤكد وجود نوبات في الفترة التي سبقت الانتحار وانما كانت الخلفية هي حالة الابصار التي كان يعاني منها وخصوصا انفصال الشبكية. هذه الحالة التي استمرت في التدهور الى الحد الذي لم يعد قادرا على تادية رسالته في الحياة- الرسم- فكانت اطلاقا المسدس التي استهدفت قلبه النتيجة المنطقية.

* المصدر: مجلة ORGANORAMA 1991 / NO 1 / نشرت في الثقافة الاجنبية عدد 4 / 2001

(1) الاستكماماتزما : حالة مرضية تصيب العين تتمثل بعدم وجود بؤرة موحدة لعدسة العين بسبب عدم انسيابية سطح العدسة (المترجم)

(2) تمتاز حالة قصر البصر بعدم وضوح الطرف الخارجي من الشيء المنظور (طرف الصورة) (المترجم)

اللون وسطوة الشكل⁽¹⁾

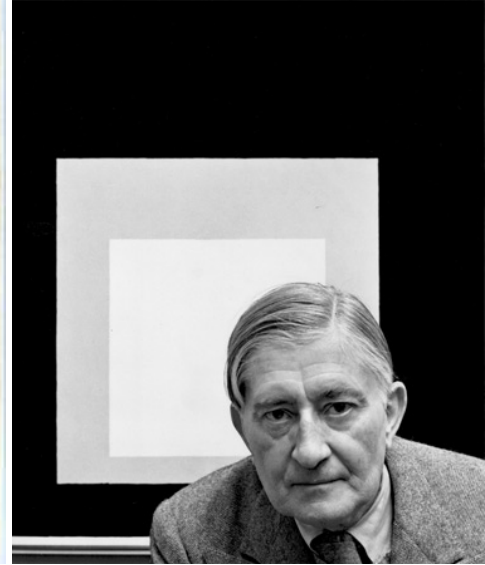
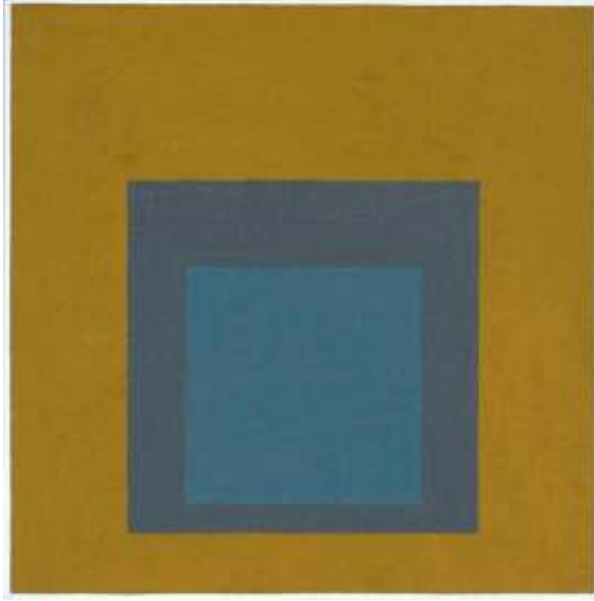
ستيفن نيوتن

ينطلق تصوري هنا من اعتبار ان اللون قد ادار دورا غير مقصود في الانحطاط الثوري والسريع للفن منذ بدايات حداثة فن القرن العشرين مروراً بالاسلوب المتبنى سطوة الشكل او الشكلانية **formalism** وصولاً الى فن ما بعد الحداثة **postmodern art** المعاصر.

بعد اللون اخر الثوابت في ادراكنا تلاعبت به اللوحة. وهنا يجب ابصاح ما يعرف بقوانين الثبات في الادراك، ببساطة تبين هذه القوانين المتطلبات النفسية والفلسفية التي نرى من خلالها الاجسام كما نعرفها وليس كما تبدو عرضياً في واقعها الخارجي . يتحقق هذا جزئياً من خلال تكيف بيولوجي ، ومن خلال الافتراض القائل بان الشكل الذي نواجهه له حضوره الخاص فينا. ان مثل هذا الميل لترسيخ صورة ذهنية للاجسام المرئية قبل تحليلها من الخارج يمكن ان يتوضح بشكل جلي من خلال تحليل حقيقة ورقية ملقاة على جانب الطريق وكأنها كلب ميت بكل تفصيلاته. اذا تجكرنا هذه الصورة المخادعة بعد الحدث ، سنجد كم من المذهل ادراكنا دقة التفاصيل التي تخص شكل الكلب والتي اسقطناها على الحقيقة الورقية الساكنة.

ان الادراك بلا شكل فعل ابداعي يعتمد على التطوير المتجدد لثوابتنا من اجل تصور طبيعة وجودنا في العالم الخارجي، وذا التصور بمجموه في الواقع يعد بناء تصوريا ، على هذا الاساس، عندما صادف الصينيون في القرن السابع عشر صورة اوروبية لأول مرة تم تظليل نصف الوجه بدرجة لونية اعمق لظهار زاوية الاضائة ، افترضوا ان هذا اللون (اي الغامق) تعبير حقيقي للشخص المرسوم. ولم يعلم الصينيون في ذلك الوقت ان يروا العمل الفني بمثله ذه الاشتراطات (الاهتمام بزاوية الاضائة وانعكاسها على الشكل المرسوم) .

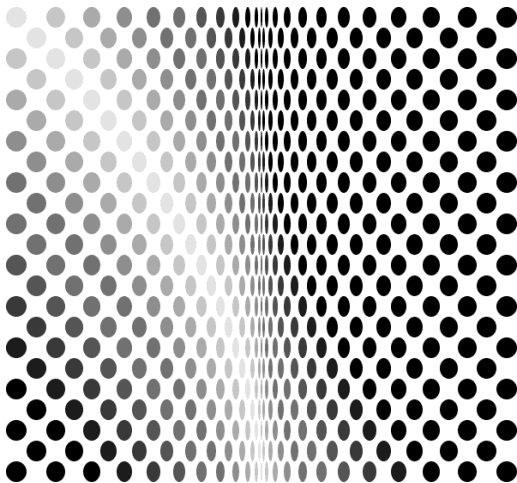
بعد مرور زمن طويل وتحديد مع بداية القرن العشرين هوجمت ثوابت اللون المعروفة من الاعمال الانطباعية واعمال الفن الحديث . ومن المعروف ان الحركة الانطباعية كانت قد عرّت وحللت الالوان المخفية في الظلال ، كما ان الوحوشية تعمدت الالهال غير المبرمج لاي لون ذي طابع محلي حقيقي مميز. وقد جاءت هذه التطورات التي تحققت من خلال تفسير الثوابت اللونية من خلال عملية ابداعية لا واعية **unconscious creative process** لكن هذه التطورات سقطت فيما بعد فريسة للتجريب والتحليل شبه العلمي، منذ عصر النهضة ، بمعنى انه كان هنالك تحليل مستمر خلال الاعمال التي يمكن ان يصطلح عليها بالواقعية العلمية، التي تتطلب موقفاً تقديرياً عقلانياً . هذه العقلانية العلمية ادت دوراً مهماً فيما يتعلق بالتغيرات الفنية التي اسهمت في ما وصلت اليه حركة ما بعد الحداثة الان. لقد كان لفن ما قبل عصر النهضة اهتمامات مختلفة كثيراً ، فباستثناء الفن الاغريقي الكلاسيكي، الذي استند اليه فن النهضة ، فان الفن ولا لاف السنين ، في مناطق مختلفة كافريقيا ومصر القديمة وعند امم الشرق الاقصى وفي اماكن اخر ، ظل يمارس وظيفة محددة في اطار الارتقاء الروحي، لاجل احداث تأثير مساعد في التجربة التطهيرية للفرد، اذ ان منظومة المفاهيم العلمية الغربية ، في الواقع ساعدت على التخلص من هذه الوظيفة. وقد مثلت العمال التجريدية في بداية القرن العشرين محاولة اخيرة بائسة لاستعادة مثل هذا البعد المتسامي للفن ، لكن التمسك بظاهر الشكل ، وكتلف العملية الابداعية اغلق عملياً مثل هذا الاختراق. من هنا كان ور اللون مركزياً في هذا الانحدار حيث الاتكجاء نحو التزيين واعتماد النمط السطحي في الاداء الفني، كما ان التسويغات العلمية الزائفة عملت على مواكبة هذا الانحدار .: ان التجريب اللوني لرسامي العرن العشرين كجوزيف بيرس وياتريك هيرون والرووث كيللي او بريجت رايلي ، مهما بدا قيماً فهو في حقيقة الامر عرضي جداً لا يمكن ان يواجه ابداع اللاوعي من اجل مصلحة التصميم الواعي الاكثر عقلانية.



لوحة للفنان جوزيف البيرس

جوزيف البيرس

يمكن ان نلاحظ بذور انحطاط اللوحة الحديثة الى التسطيح الشكلي الذي ظهر في اعمال الانطباعية الجديدة، بحدود اواخر القرن التاسع عشر، ويعود هوس فنانى التنقيطية بتقسيم الالوان المزوجة بصريا الى نوع من الترتيب الطيفي العلمي، الذي يمثل حاة ملحمة بالنسبة لهم لتسويغ ابداع اللاوعي، من خلال القوانين الطبيعية الخارجية . من هنا حطمت الانطباعية ثبات الادراك اللوني الذي اعاق الرسامين السابقين من ادراك التأثيرات القوية للاضاءة العرضية على لون الاجسام، لكن نظرية تقسيم اللون في التنقيطية **pointillism** باي حال من الاحوال لم تكن ملهمة بالحقائق الصحيحة المعروفة لرؤية اللون. ما اريد قوله هنا باننا في فعلنا الادراكي نخلق حقيقتنا الخاصة. ان هناك حاضنة كاملة من التجارب في علم نفس الدوافع **introspections** نفسه الذي يشهد بحقيقة مفادها اننا في ادراكنا نزيل اي اشياء شاذة او تشويهات قد تتدخل في فكرتنا الثابتة المحددة مسقا لجسم خارجي، على سبيل المثال، عندما نرى صحن عشاء ابيض على المنضدة نتصور اليا الطاولة دائرية وبيضاء حتى لو كان شكلها بيضويا ذا لون ابيض مظلل . في ادراكنا اليومي نسقط مثل هذه التشويهات من خلال تصور ثابت لخواص الاجسام. مثل هذا الفعل الادراكي يتضمن عملية معقدة جدا تقسّر فيها الصور الخارجية للشكل لتطابق مخزون الذاكرة الادراكي لخلق ما وصف سابقا بصورة الذاكرة المركبة.



لوحة ل بريجيت رايلي

لوحة ل باتريك هيرون

ان الرسام قد يقدم تشويها في الحقيقة للجسم المرسومة لكي يتخالف المشاهد (بشكل لا واع طبعاً) ليستدعي الدينامية الداخلية التي ستقمع الانحرافات العرضية بمصلحة تمكين تلك الثوابت. فقد يستعمل الرسامون على سبيل المثال حدوداً خارجية مبهمة او مضنية لجسم او شكل ما، من المنطقي اعتبار الحد الخارجي القوي والواضح افضل تعبير للحضور القوي والواضح افضل تعبير للحضور القوي لذلك الشكل او الجسم ، لكن الحد الاسود لمحيط الجسم يخدم تسطيح ذلك الجسم ، بالمقابل فان الحد الخارجي الغائم وغير المركز يحفز رد فعل ديناميا نفسيا عند المشاهد للتخلص من غياب الحد الخارجي ، ونتيجة للشد النفسي المتولد فان الشكل او الجسم يطور مرونة وحيوية تنتج كليا من التقدير النفسي للمشاهد. ويصدق رد الفعل النفسي المحفز هذا على اللون كما يصدق على الشكل . وهو ما فشل في فهمه ملونو وشكليو الفن الحديث المتماخر ، كان ذلك من خلال عقلنة جماليات العمل الفني ، اذ انكروا التكوين اللاوعي للفن التجريدي ، الذي يمثل في الحقيقة مرآة لتلك العمليات الداخلية الدينامية التي نبني ونحدد من خلالها الواقع الخارجي ، ومن ثم اصبح سطح الشكل افني معزولا عن حافزه اللاواعي ومسوغاته، متجها للتزيين والزخرفة الى درجة ان ساهمت هذه المقاربة المفاهيمية في تطوير اشتراطات ما بعد الحداثة المتمثلة في فصل العملية الابداعية عن اهمية الدافع اللاواعي فيها.

في الواقع مال مثل هذا الموقف الى التعامل مع علم الجمال بوصفه ظاهرة واعية تماما ، اذ ان بإمكان الرسام ان يعتمد الى مجرد صف الالوان ليضمن الحصول على ردود عاطفية معينة. مثل هذه العلاقة بالعملية الجمالية لها ارتباطها بالمسعى الجمالي الموضوعي المحض، ومن ثم تفتقد الدينامية الجمالية اللاواعية الاساسية والتي يمكن ان نفهمها من خلال الفكرة المتضمنة في المصطلح الطبي (المادة المخدرة)؛ فكما ان التخدير الطبي هو رد فعل مطلوب للتخلص من تهديد الالم، كذلك فنا الجمالي الفني اللاواعي هو رد في الحقيقة للتخلص من تهديد القلق والقيح .

بعد نيتشه **Nietzsche** ادرك هرينزويك **Ehrenzweig** هذا التناقض بشكل حاسم، اذ ان الفعل الجمالي ليس مجرد انعكاس لجمال خارجي كما نراه في النسبة الذهبية او انسجام اللون ، وانما من خلال اولوية ذاتية تعمل على احتواء اي تهديد مربك او تنافر او قيح سافر. ان رد الفعل الجمالي (الادراك) لتحديد من خلال دينامية داخلية.

هذا هو اللغز الذي شكل الحافز غير الواعي للرسام الحديث الجذري ، وكان ف غالب الاحيان يمثل الازع الابداعي في استعمال الوان وسخة غير نقية وملوثة وبرية وغير واعية، ومما يتطلب رد فعل جمالي رفيع ، بينما يؤدي الاجتهاد في مجرد التراصف والانسجام اللوني المتناغم الى لوحة عادية واكاديمية تثير فينا في اغلب الاحيان السأم

ان رد الفعل الجمالي بجملته هو رد فعل فطري تجاه هذ التهديد المدرك بشكل غير واع ولا يمكن ان يواجه شعوريا من خلال مظاهر سلوكية خارجية منظمة . وظيفة هذا الرد الجمالي هي محاربة القلق وتنظيم العاطفة وهي تظهر بشكل واضح في معظم الاعمال الفنية للمصابي بالذهان . وقد لوحظ بان الفن الذهاني في اغلب الاحيان مشبع بالالوان العذبة والتكلف التزييني في كفاح مستميت لمواجهة الالم الداخلي الذي يعاينه المريض بالفصام، على ية حال، لان الفنان الذهاني غالبا لا يستطيع مواجهة معاناته بانفتاح من خلال العملية الابداعية المبكرة (خلق الرموز) فان مثل هذه العناصر التزيينية تصبح البديل في النهاية. لهذا السبب من الناحية الجدلية، لا تظهر معظم لوحات الفن الذهاني الا تطورا طفيفا و لا تقتزن باحتماليات الطفرات الفنية الابداعية.

ان هذا له نتائج اساسية للثقافة ككل فمن خلال كون الفن يمنح الفرد امكانية ان يدخل بعدا انتقاليا متساميا ، سيحقق هذه الامكانية للثقافة ايضا. كما اشرت سابقا فان الحضارات القديمة ولقرون سبقت عصر النهضة فهمت هذا الدور الحاسم للفن في الثقافة، وقد همش مثل هذا الدور انحطاط الفن الحديث الى الشكلانية المعنية باللون السطحي وعلم جماليات الاسلوب، الذي عزز مشروع ما بعد الحداثة

اللون مثل الموسيقى له القوة لتجسيد بعض من اعمق عواطفنا وهو ايضا وهذه من المفارقات - أكثر عرضة لمخاطر التعامل الجاهز، والتأثير التزييني والتكلف السطحي. ان فن ما بعد الحداثة المعاصر بموقفه الايديولوجي والمفاهيمي الان يبدو في غالب الاحيان محتكرا الافكار الهدامة والراديكالية. ومن منظور تاريخي فان فن عصر ما بعد الحداثة يمكن ان نصوره باعتباره مرحلة من التكلف الصاخب، التي تلي مرحلة الابداع الجذري والثوري. ان سوء استعمال اللون هو الذي حفز جزئيا الدعوة لان يكون الفن عقلانيا وايدولوجيا بدل اعتباره سابقا للتصور. مما دعا بعض نقاد الفن المعاصر ، مثل دونالد كوسبيت **Kuspit** الى وصف الفن المعاصر بانه فن فصامي يعكس مجتمعا فصاميا. فاذا كان البعد الابداعي اللاواعي للرسم قد تم التنكر له فان مثل هذا الادعاء المتطرف له بعض المصدقية.

(1) نشرت في جريدة الاديب عدد 85 / 3005

الفصل الثاني

تجارب تشكيلة

القماشة هي العالم (تفاعل الرسم مع الفلسفة)

كارولين كاريوت دياز

ولدت الرسامة الهايبرواقعية كارولين كاريوت دياز في بروكسل 1958 ، وهي تعد الرسم جزءا مهما في حياتها منذ البداية ، فهو غذاؤها الروحي الاساس. عندما بدأت دراستها كان اهتمامها منصبا في فهم معنى الرسم، ولذلك انضمت الى كلية الفلسفة. كانت مأخوذة بأعمال الظاهراتي الفرنسي موريس ميرلو- بونتي، الذي ترك اثرا عميقا فيها.

كانت حياتها عبارة عن تفاعل مستمر بين الفلسفة التي تدرسها والرسم وكانهما وجهان لعملة واحدة ولكنها ظلت مترددة في عرض اعمالها الفنية حتى بلوغها الاربعين

.....

ان لوحة الفيلسوف معنية بعملية الرسم ذاتها، اي ان لوحته تمثل انعكاسا لذات الرسم ولوحته هي دوما تمثل ذاتها. هنا يتطلب الانعكاس طابعا ميتافيزيقيا. كما ان الرسام عندما يرى اشياء مؤنية فانه لا يراها بوصفها اشياء خارجية . انه يراها من الداخل لان جسده جزء منها. انه مرئي يرى مرئيا في داخله، وكأنه شيء مرئي يعود الى ذاته، ومن هنا فان الفراغ في اللوحة هو حفرة ، طية بدون ظلها ، لا يمكن ادراكها بصريا، فك لحجب ما هو قابل للانطواء ، كالملابس و قماشة الرسم

عندما يرسم الرسام، فانه العالم الذي ينطوي ويتكثف ليصبح قماشة رسم. اللوحة هي قماشة الرسم بالاساس. وبالتالي فقماشة الرسم ليست مادة يغطيها الرسام بالالوان، انها وسط ميتافيزيقي لحالة الرسام، انها تنبئ عن اشياء مرئية عندما يجوفها احدهم وهو ينظر الى ما تمثله باعتبارها قشرة للفراغ . الالوان تتمثل بوصفها افراقات . المرئي يرسم نفسه . والرسام ليس سوى قماشة رسم تحيطه.

اللوحة الفيزيائية بوصفها اداة لفعل الرسم

كل فعل ابداعي هو تجربة من الحرمان ، الرسام ينسى نفسه ، مأخوذ مفتون بما يراه انه ليس سوى مجرد يد مقادة بقوى غير مرئية، كانها تملي عليه كيف يتقدم، لا توجد مجابهة بين الفنان والعالم. وانما الفنان هو مكون ممتص من قبل العالم. الفنان ينتمي الى الاشياء التي يرسمها. والعالم يرسم من خلاله ، هناك لوحة في الاشياء، الالوان والضوء تاتي من تلقاء نفسها الى اللوحة . والقماشة تحافظ وتثبت وتقي الظلال البارزة، كانطباع على الورقة او السطح الحساس (الاسطورة القديم حول اصل الرسم ، وفقا لولادة الرسممن الشكل الخارجي لفتاة صنعت من ظل صديقها ، الطور الاول ، الانطباع الذي يرسمه ، قماشة الرسم الاولى).

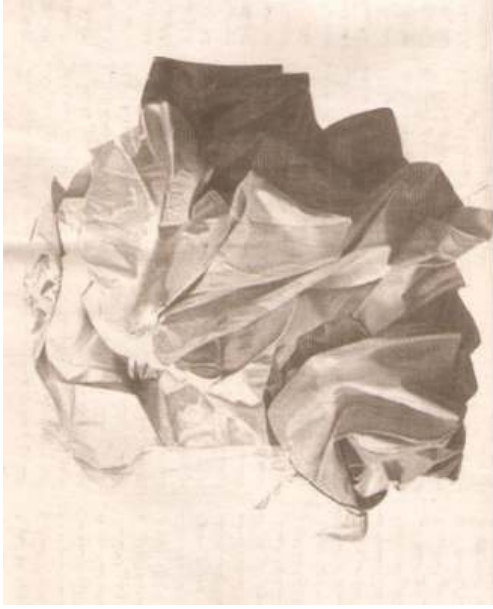
عليك ان تنتظر ، كن صبورا ، دع عملية الانطباع تأخذ مسارها ، الالوان والاشكال تخرج من البياض.

الطية بوصفها رمزا للرسم

الرسام وهو يرسم فانه مرئي يعود على المرئي ، وكان العالم منطو على نفسه (نرسييس بوصفه مخترع اللوحة) . والفراغ هو حفرة على سطح الاشياء ، طية بدون ما يمنحها ادراكا بصريا ، وبالتالي بدون لوحة . ان الرسم - العالم قماشة في الاصل.

الطية بوصفها مفتاحا ميتافيزيقيا للواقع

الطية هي تمثيل لما يعبر عن نفسه ، وبالتالي هي القيمة الكمية للواقعية ، كالحقيقة والجمال (الكون ، اليوم الاول، المشيمة، الظاهرة) على عكس الستار ، فان القماشة تزيل الستار ولكن ليس كلياً: الظل والكمون للطية موروثان فيها. العالم مليء بالاسرار . انه البصيص الذي يكمن عميقا في ظل الطية وكأنها نداء من عالم اخر.



من اعمال الفنانة كارولين كاريوت دياز

(لحظات من الضوء) الإيقاع، الديناميكا وعنصر الوقت في اللوحة.

بقلم قسطنطين شيركاس

Constantine Cherkas

مقدمة المترجم :

يشير الناقد جون بولت (Prof. John bowl) في معرض تقديمه للفنان قسطنطين شيركاس إلى أن ، شيركاس يمثل امتدادا لجبل من رواد النهضة الفنية الروسية، مركزا على أن اللون يعتبر العنصر الأكثر حيوية في فن اللوحة بالنسبة لقسطنطين شيركاس وطريقة مزجه الجريئة والمدهشة للألوان برتقالية كانت أم حمراء ، صفراء وزرقاء ، سواء في مناظره الطبيعية ولوحاته الشخصية ، ولوحاته الساكنة. ويضيف إلى أن الدراسة الفنية المتواصلة ولعقود في أكاديميات الفنون الجميلة في موسكو وميونخ وفيينا ، منحت قسطنطين شيركاس التقدير العالي لعناصر القوام والشكل ، كما تدين لوحاته الشخصية المبكرة بشكل خاص، لسيزان Cezanne في ملاحظتها الدقيقة للمستوى والمظهر والنغمة والبناء ، وهو التراث الذي تبناه من خلال تلمذته على يد العديد من رسامي روسيا الكبار .

نادراً ما لمس مؤرخو الفن أهمية عنصر الوقت في الفنون البصرية. بينما دُرست العلاقات المكانية في القطعة الفنية بشكل مفصل، لم يسبق أن أعطيت مشكلة الوقت انتباهاً جدياً. رغم أن عنصر الوقت ضروري ضمن المنظور الإدراكي perceptual للعمل الفني، إذ يعطيه نوعية وقيمة جوهرية دائمة للمشاهد. وعلى الرغم من أن مواضيع اللوحات والأعمال النحتية ساكنة لكن هذا لا يعني على الإطلاق بأنها خارج مجال الزمن. إن الإدراج الناجح لعنصر الزمن يمنح جوهر القطعة الفنية قيمة الديمومة. يُمكن تحقيق تكامل عنصر الوقت من خلال تضمين الحركية والإيقاع في التكوين، باستخدام الاتجاه وتتابع الحركات، كاشفاً سرعة إيقاعها. تحقق اللوحة حياتها الحقيقية من خلال الإحساس بالوقت المدرج في مفاجئات التغيير أو من خلال التأسيس على الموضوع أو الحدث. كلما كان إحساسنا أقوى بديناميكية الوقت في اللوحة كلما كان تأثيره الجمالي اعمق وأكثر حتمية .



من أعمال الفنان قسطنطين شيركاس

كيف يظهر عنصر الوقت نفسه في اللوحة؛ في الغالب يتم ذلك من خلال التأثير الكلي لمكونات العمل - شدة التباين بين الضوء والظل، سرعة الإيقاع واتجاه تركيبته الخطية، حتى قوام ضربات الفرشاة والتفصيلات الأخرى إضافة إلى التكوين. بما أن

شعورنا بانقضاء الزمن والحركة مرتبطان بشكل مباشر ، فان الإيحاء بالتغير في مكونات اللوحة سيؤثر وجود عنصر الوقت . للنجاح في نقل الإحساس بالحركة أو خلق الانطباع بها من خلال الأشكال الثابتة في اللوحة لابد من التوفيق بين الديناميكية **dynamism** وعالم الأشكال الساكنة. من الأمثلة الجيدة لهذا الأمر لوحة "الجنس" لجين لويس غريكولت **Gericault**: حيث تعبر لحظتان منفصلتان عن حركة واحدة، عندما يرُمي حصان سيقانه الأمامية، وثانية عندما يدفع للخلف سيقانه الخلفية . كلتا الحالتين منطوية بشكل آني، وهو أمر مستحيل في الحياة الحقيقية، حيث أن هناك فترة زمنية بين هاتين الحركتين، رغم ذلك يحصل المشاهد على انطباع بالركض السريع. لا يمكن لصورة ملتقطة لحصان أن تقتصر مثل هذا الحركة أبداً!

استعمل الأساتذة القدماء أدوات أصيلة أيضاً في بحثهم لحل مشكلة الوقت في اللوحة. على سبيل المثال، قدم بوتشيلي **Botticelli** عدة مستويات ضمن نفس التكوين وفي علاقات مكانية مختلفة، مظهرا بذلك مواضيعه من خلال زوايا مختلفة ومن خلال التنوع في الإضاءة ، لينقل إحساساً قوياً بالسرمدية.



لوحة للفنان بوتشيلي

في جدارية القديس اوغستين للفنان بينوزو غوزولي **Benozzo Gozzoli** صورَ لطفولة و مراهقة وسنوات النضوج في حياة القديس، موحدا تكوينه في منظور واحد ومصدر إضاءة واحد. أما تنتوريو **Tintoretto** ، فقد حقق في أعماله الإحساس بسرعة الإيقاع والحركة بالقوام الحركي لضربات فرشاته و بمواكبة الاستجابة السريعة **swiftness** للإيقاع الخطي. كما أن أنتوين واتو **Watteau** استعمل مقاربة أصيلة جداً: في لوحته الصعود لسيديرا **Cythera** مستفيدا في الحقيقة من زوج واحد فقط و لكنه وضعهم في ثلاث لحظات زمنية مختلفة . في اليمين رجل لطيف يعرض على سيدة القيام بجولة، في المركز تممد يدها إليه وهي تنهض، وعلى اليسار من مركز القماشية، يغادرون. مثل هذا التصعيد العاطفي المقترن بالتغير المستمر يحمل شعورا بالكأبة عند رؤية الزمن وهو يمر.



الصعود الى سيدرا للفنان واتو

احتال الإنطباعيون على مشكلة الوقت بتشديد التأثير البصري للحظة. كان الحل للوحدة البصرية للوحة بالنسبة لهم يتمثل بالمقاربة السريعة المتزامنة مع الإدراك الآني. هذا المفهوم طوّر بعد أن تركّ الفنانون استوديوهاتهم إلى الخارج وأصبحوا منشغلين بنور الشمس وتلاعب الظلال، "لوحات الهواء الطلق" جاءت بعالمها الخاص. على أية حال، بما أن الضوء في العراء يتغير باستمرار، أصبح انتباه الرسامين مُبْتَنًى على أسر اللحظة دائمة المراوغة. كلود مونيه، على أية حال، لكي يقتنص تغيرات الضوء بوقت المرور، جاء بفكرة مبتكرة: حيث أنجز عدة لوحات متسلسلة لنفس الموضوع البسيط "أكوام تين"، في إضاءة مختلفة وموسم مختلف، مستخدماً ألواناً متنوعة لخلق أفق واسع من الحالات، وهو ما أُشير إليه في عملي الفني الخاص بلحظات من الضوء واللون.

أدرك كلا من بابلو بيكاسو وجورج براك **Braque** بأن مفهوم "اللحظة" أدى إلى تقديم الشكل في منظوره المخادع وليس بمنظوره الوصفي. في إطار بحثهم عن طرق جديدة، بدءوا بتمزيق الشكل، لإظهاره من زوايا منظور **perspectives** مختلفة لكشف جوهره. وهكذا ولدت الحركة التكعيبية، حيث اعتمدت اللوحة على حركية وهندسة الخط. على أية حال، في غضون تطور التكعيبية ظهرت عيوب، إذ فقدت الضوء وتبعه خسارة اللون إذ أصبح اللون شيئاً نسبياً.



لوحة للفنان جورج براك

الأحداث التي تلت تركت فناني القرن العشرين يبحثون عن حلولهم الفردية الخاصة للخلافات المتأصلة في الفنون. ولم تكن لديهم إجابات جاهزة من الماضي. فيما يخص بحثي عن وسائل خاصة للتعبير، بدأت بنقل ما أراه إلى الذاكرة، حيث تصبح السلسلة الفعلية من الأحداث غائمة لكنها تترك بصمتها العاطفية. في الذاكرة، يُترجم مرور الوقت إلى سلسلة متناوبة من الصور. من خلال جمع هذه الصور أكون لوحة، تقدم بشكل آني عدة لحظات زمنية. على أية حال، طريقتي تختلف عن الأدوات الشائعة في عصر النهضة بما أنني لا أحاول إظهار أفعال متناوبة، لكني مهتم بتأثير تناوب لحظات الإضاءة، متداخلة بانسجام في التكوين مرتبطة بخيط رابط من خلال الاعتماد على الذاكرة كمصدر إبداعي، أحقق إدراكا بصريا مستندا على الخيال، المختلف عما يرى في الواقع. حيث تجتمع الأشياء بألوانها وأشكالها في كيان واحد، مكتسبة حياتها الخاصة. بهذه الطريقة أحقق نقل الصور التي الهمنيها الواقع إلى فضاء من المقاربة النظرية فتصبح لوحاتي منظورة من خلال مرآة تجريدية وواقعية في الوقت ذاته.

يبدأ العمل بتخطيطات انطباعية واقعية من الطبيعة، ثم تمر بعملية تجريد. الأجسام توجه إلى مستويات وعندها أبدا بالبحث عن العلاقات المتعددة بين الضوء واللون. الخطوة القادمة عندما أبدا باستعمال التخطيطات كأنماط لونية، "ادمجها في تركيب منسجم يطمح قدر المستطاع أن يكون حقيقيا.



عمل للفنان قسطنطين شيركاس

أستطيع أن أصفَ عملي تقريباً كالتالي: أولاً، طريقتي بطيئة وأحياناً يأخذ إكمال المشروع مدة سنوات. الإضاءة الأولى للفكرة تنبع من الطبيعة. على سبيل المثال، موضوع "الخريف في نبراسكا" أومضَ خاطري عندما شهدتُ أثناء إقامتي هناك عاصفة مفاجئة. تجمعتُ الغيومُ المظلمة بسرعة ، وبعد ذلك في بضعة لحظات، هطل المطر وبعد هنيهة غطى قوس قزح الأفق. كان ذلك في عام 1965 وفي ذلك الوقت استطعت إكمال تخطيطي. ثم بدأتُ العمل على قماش واقعية كبيرة على الموضوع لعدة مرات . بعد سنوات بدأتُ بتجريد هذه اللوحة وموازنة بقع الشمس، لكن فقط في 1980 كنت قادراً أخيراً على إنهاؤها عندما فرقتُ الصورة إلى أقسامٍ بإضاءات مختلفة، مظهراً بشكل آني العاصفة القادمة و الغيم المنقش وقوس قزح الفوار.

في لوحتي الساكنة المساء في سانتا في "استعملت لحظات إضاءة مختلفة . أتذكرُ بأنني كنتُ أعملُ على هذه الصورة طوال النهار وقيل المساء بدت مُكتملة لكن شعاع الشمس الغارب مسَّ مقدمة اللوحة فتغير التكوين برمته فكان لا بدُّ أن أضيفَ هذا التأثير . لكن، عملي لم ينتهي لحد الآن ، عندما لمحتُ خارج النافذة ، التي كانت تُواجه المنطقة الشمالية الغربية، توهج قُمم جبل بأشعة الشمس الغاربة. أصبحتُ قُمم الجبل الوهاجة فوراً جزءاً من خلفية لوحتي الساكنة، التي كنت انظر إليها في البدء على أنها عادية . الأيام التالية عملتُ على خلق علاقة منسجمة للتأثيرات الإضاءة الثلاث المختلفة في لوحتي. في النهاية، أعتقدُ، إن نسختي النهائية لهذه اللوحة الساكنة أصبحتُ أكثر إثارة بكثير من التكوين الأصلي أحادي الإضاءة.

في لوحة "غروب في سانتا مونيكا" يمكن أن ترى شروق وغروب الشمس في نفس الوقت. مثل هذه المواضع يُمكن أن ترسم فقط من الذاكرة حيث يتحول الزمن إلى صورة وحيث يمكن أن يدوب الغروب بكامله في سحر رؤية واحدة. عندما تتحفز فكرة جديدة من خلال أشكالٍ طبيعية تستقر في الذهن أقوم بتنفيذها كتخطيط أو كلوحة بالحجم الطبيعي ثم تأخذ مكانها على الرف، وقد تمر عدة سنوات حتى تنضج الفكرة الأصلية وتبدأ بالتألق بالألوان الحيوية للخيال.

في صوري أعالج مشكلة تجزؤ الشكل بنفس طريقة الرسام التكعيبي، بإضافة إلى تجزئة الضوء. من خلال تقديم عنصر الإضاءة المتناوبة أحرر اللوحات من واقعية الإضاءة المؤقتة (التصوير الفوتوغرافي). (! بهذا الأسلوب في عملي أدمج الطريقة الانطباعية في الرسم من الطبيعة مع الاعتماد على الذاكرة. هذا يؤدي إلى لوحات تحتوي عنصرَ مرور الزمن بدون إلحاق الضرر بالإدراك اللوني للحظة . من أجل الوصول إلى طريق خاص للرؤية لا بد من عملية فكرية معقدة جداً والكثير من التأثير التصحيحي للعواطف.

تأتي لحظة تتوقف فيها الطبيعة أن تكون دافعا للملاحظة الهادئة ويحس الفنان بأنها تخفي شيئاً آخر وهذا الآخر وهذا الآخر يأتي لحظة تتوقف فيها الطبيعة أن تكون دافعا للملاحظة الهادئة ويحس الفنان بأنها تخفي شيئاً آخر وهذا الآخر وهذا الآخر يكشف المشاعر ويشحن حالة من القلق في ما يظهر كأنه منظر طبيعي هادئ . حيث تكتسب الحجوم حدة في الظهور، وتصبح الألوان حادة ومتضاربة والفضاءات تنغلق على الأشكال أو تذوب فيها . تظهر الصور المسطحة أولاً لتعطي فكرة عن العمق . ثم يحدث تركيز مثير على الموضوع ، الذي لا يطمح فقط إلى وجود مؤقت لكن أيضاً إلى وجود متين في الحياة يقاتل من أجله. هنا يبدأ العالمُ يفتح، ويتسع في الماضي و المستقبل . إنها بداية للحياة هنا حيث الفضاء والزمان المفتوح. هذه المناظر الطبيعية الشاملة تضم عناصر عديدة ، تستحضر في تعايش منسجم على مستوى أعلى ويعيش المشاهد تجارب تشعره بالرضى ليس من خلال القدرة الفردية للانسجام مع الطبيعة فقط ولكن من خلال قدرته على تأمل الإبداع.

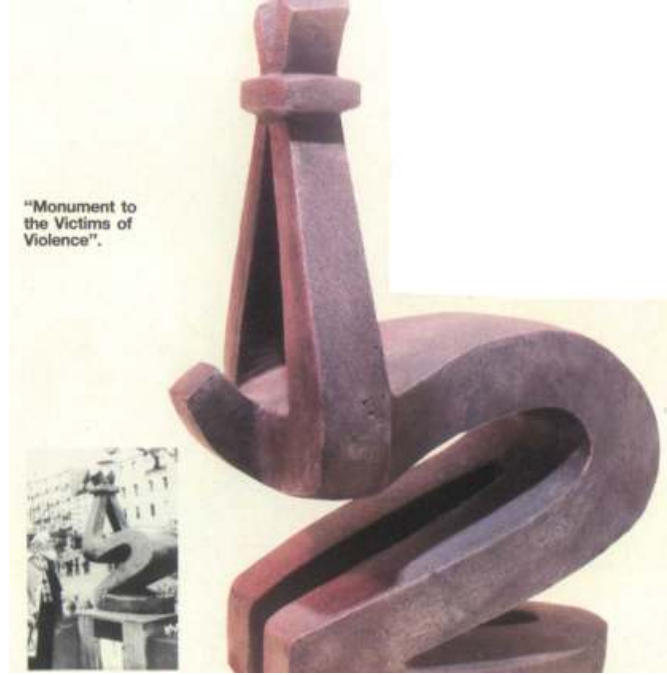
تحدث بلغة عصره

Ogonyok& sobesednik

(فن فاديم سيدور، بوح، رؤيا صادقة.. كالا عتراف الصريح)

كان ستوديو فاديم سيدور قبوا لمنزل كبير في احدة شوارع موسكو المزدحمة، وعلى مدى 30 عاما انجز سيدور اكثر من 500 عمل نحتي والاف التخطيطات والصور.

جعلت المعارض والمقالات والافلام اعمال سيدور مشهورة في انحاء متعددة من اوربا وامريكا واستراليا. في عام 1974 وضعت احدى منحوتات سيدور في المانيا الغربية (انذاك) في احدى ساحات مدينة كازل . جلب نصب (ضحايا العنف) الى المدينة بمبادرة من سكان المدينة . العمل كان دراسة لاذعة ليدني مقيدتين -صرخة مكبوتة- . بعد خمس سنوات وامام المجلس البلدي لمدينة برلين الغربية(ايام النازية) حيث كان مكانا لتسجيل من يتم ارسالهم الى معسكرات الاعتقال، اقيم عمل اخر لفاديم (قداس ضحايا تريبلنكا). عشرة اعمال اخرى ضد الحرب مثل (نصب للعالم الحديث) ، (صب ضحايا القنبلة) منحت من قبل الفنان لمدن اوربية وامريكية مختلفة.



نصب ضحايا العنف

لم تتجاوز معرفة فاديم سيدور في الداخل معرفته في الخارج ، في موسكو اقيم له معرضان فقط، اولهما في عام 1956 والثاني في ربيع 1987 بعد عام من وفاته. لم يكن ذلك مستغربا فلم يحظ سيدور بالشهرة بين مواطنية خلال سنين حياته وقد يصح القول انه لم يكن معروفا لهم.

مجلس الفنون في موسكو حدد مصير اعمال سيدور حيث رفضها باعتبارها (فنا غريبا) . في ذلك الوقت غير البعيد عن ايامنا يعتبر ذلك بمثابة حكم بالادانة.

لم يكن فاديم سيدور ليتذمر او لينعى قدره كما انه لم يطلب عونا من احد. ولم يشعر يوما بانه كان مرفوضا وبأن فنه غير ضروري . كان يجد الطريقة ليوصل بها اعماله للمهتمين بها بالرغم من قلة عددهم. الالف من السوفييتيين والاجانب المعجبين باعماله زاروا ستوديو فاديم ، من بينهم الكاتب فازيلي شوكشين، والكاتب يوري تروفونوف، و الحائز على جائزة نوبل هاينرش بل وبولات اوكونجافا والاكاديميان ايغور نام ويفغيني فيلكوف والحائز على جائزة نوبل مرتين العالم الامريكي جون باردن والمخرجان اليم كليموف وميلوش فورمان والعديد غيرهم.

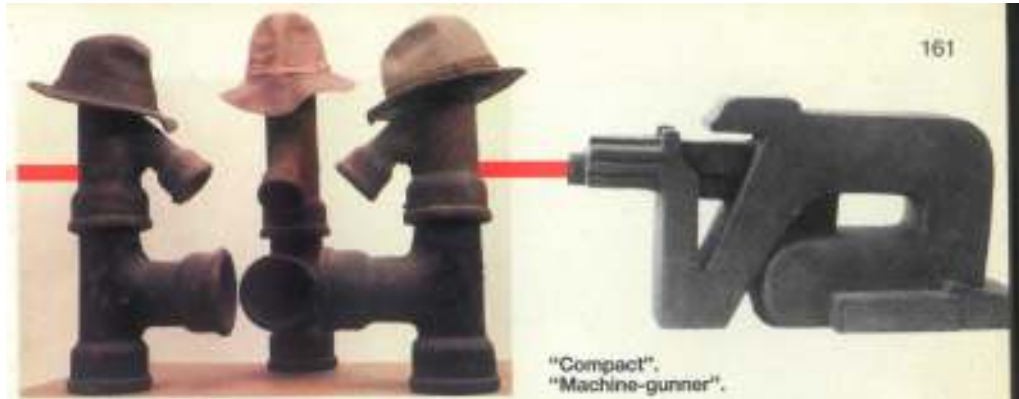


النحات فاديم سيدور في مقدمة الصورة وبجواره الكاتب الالماني هاينرش بل

(بأمكان الفنان ان يكون حرا او غير حر ، بغض النظر عن الظروف المحيطة) هذا ما كتبه فاديم سيدور في مقدمته لاحدى معارضه (اكره ما اسمعه من زملائي الفنانين اذ يقولون "و يسمحون لي" انه من المضحك والمبكي في الوقت ذاته ان ننظر اذنا لنفعل شيئا... ان حدث ذلك لن يصبح الفنان فنانا وانما مجرد شخص يردد ما يسمح له ان يقال...على الفنان ان يعبر عن مشاعره باقوى ما يمكن وليفعل ذلك عليه ان يكشف عن روحه عارية. وان يتوقع ان تجابه هذه الروح بما تكره وعليه ان لا يخجل او يخاف من ذلك. لم تكن الشهرة هدفا اساسيا بالنسبة لي ، كان هدفي دوما ان اتحدث بلغة زمني). كانت لغة صلبة ، مقتصدة لها ايقاعها الهندسي تمتد بجذورها الى التقاليد الرصينة العميقة التي بدأ سيدور يستوعبها منذ صباه.

ولد في عام 1924 في دنيبروفيسك وكانت معرفته للنصب القديمة الضخمة المنحوتة من الغرانيت من قبل السثانيين والموضوعة على روابي السهوب الاوكرانية قد تركت في نفسه اعظم الاثر. بعض هذه النصب ارتفعت في مقدمة المتحف التاريخي في مدينة دنيبروفيسك، حيث كان الصبي سيدور يقضي الساعات امامها محذقا و مأخوذا بوقارها الصخري الهاديء وكانها تعود الى الازل.

بعد سنوات طويلة كانت الساعات العديدة التي قضاها في قاعات النحت القديم في متحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو قد ملأته بنفس ذلك الحس الخالد. وترك الفن الاغريقي والبابلي - الاشوري وفن اليونان القديمة اثرها على اعماله طيلة حياته (العمل بفضاء داخلي وليس بفضاء خارجي فقط يمنح فوائد لا تحصى ويقرب النحت من الفن المعماري) كما قال سيدور في احدى مقابلاته (استشعر بلذة من كتل عمالي حتى المنحوتات الصغيرة يجب ان تكون ثقيلة ، اعمل دائما على ان تكون منحوتاتي بنسب تجعل حتى الصغيرة منها لا تبدو كالاعمال الصغيرة المقلدة) البساطة مع الضخامة والدقة في التعبير الفني لم تنأ لتسيدور مرة واحدة فلقد كرس لها حياته كلها.



في عام 1942 عندما كان في الثامنة عشر من عمره وكان قائدا لدورية مسلحة وصل الى مدينته دنيبروفيسك قادما الى الشارع الذي ترعرع فيه ورآى ان كل م بقي من منزله الانبوب المهشم البارز من بين كتل الانقاض (كنصب اصيل آخر لطفولتي). في

التاسعة عشر من عمره اصيب بطلق ناري في وجهه من سلاح قناص نازي مرّ بعدها بعدة عمليات جراحية لتجمل الوجه. ثم جاءت كلية الطب ، منذ الطفولة كان يحلم بان يكون طبيباً ، رغم انه كان ينحت ويرسم حتى ذلك الحين، بعد سنة من الدراسة ادرك (لن احتمال مواجهة معاناة المريض). في الحادية والعشرين قدم الى موسكو وانضم الى كلية ستروكانوف للفنون. هناك تلقى تعليمًا (كلاسيكيا بكل معنى الكلمة) وهو الضرورة التي كان يقدرها دائما . لقد آمن انه فقط من خلال معرفة كل ما قد تقدم يعطي الحق بأن كسر القناعات والتقاليد الموجودة. بعد التخرج عمل سيدور بأسلوب أكاديمي صارم ولكن في يوم وليلة كل شيء انتهى ... وكل شيء ابتداءً، حيث لاحظ مقابل الاستوديو وجود بعض البلاطات الكلسية التي تركت بعد تهديم بعض الجدران . جلب بعض هذه هذه الاحجار الى القبو ومنها صنع مفاجاته ، اعمالا نحتية غريبة تختلف كلياً عن اعماله السابقة. تعتبر هذه الاحجار بداية مرحلة اسمائها (التبسيط) .

ترقى اعمال سيدور النحتية الى (المجاز) ايا كانت المادة ، صخرا ، معدنا، انابيا، او خشبا فانها تكتسب حياة جديدة بين يديه. كما ان الانسان كان خلاصة عمله التجريبي (في مركز نموذجي للعامل ، الانسان ، وما اراه وقف وما يزال يقف في المقدمة : هو شكله ، وجوده ، الوجود بدون الانسان لا يشير اهتمامي)

خلال السنوات الثلاثين الاخيرة من حياته كان يستكشف اساليباً عديدة ومتنوعة وكلها كانت تسير متوازية ومتممة لبعضها الاخر وكان بعيدا عن التجمعات الفنية التي عمل وفق اسلوب واحد . لقد آمن ان الجمهور امام اعمال هؤلاء الفنانين يعيش تجربة متعة الاكتشاف ، وربما تبقى مجرد ايماءة معرفة ، لكنه اتبع مبدأ اخر فم يكن يريد من الجمهور ادراك اسلوبه ولكن قليلة هي اعمال سيدور التي تقف وحيدة . احيانا تدرك من البداية كأشكال مجتمعة فقط . ولكن بعد وقت ترى وكأنها يكمل بعضها البعض الاخر في حلقة واحدة. ربما تعد النصب اهم اعماله ومن هذه الاعمال نصب (المتضرعة). كتب سيدور لهذا العمل الذي يمثل صلاة صامتة:

(بالتسبي لي)

صعبة هي المسؤولية

التي لم يلحقها احد على عاتقي).

كان سيدور يعود مرة بعد مرة الى ثيمة مآسي ضحايا الحرب والمعذبين في معسكرات الاعتقال وتعاطفه مع الانسانية التي حطمها اليأس والقساوة والوحدة. يرى بعض النقاد ان في اعماله مبالغة في اظهار الحزن والانهيار وتشوّه صورة الانسان المعاصر. كلا لا يمكن ان ندعي ان اعمال سيدور متفائلة، لكنه عالم اليوم بكل مخاوفه ومخاطره، لا وجود لعالم افضل مما ندبه الفنان.



نصب المتضرعة عمله النحات للشاعرة يونّا موريتز

رينيه ماكريت

ابراهيم ماري هامكر

لا شك ان رينيه ماكريت 1898-1967 كان مصابا بخيبة امل ، فاذا ما استثنينا دائرة المقربين من اصدقائه من السرياليين ، احتاج العامل ربع قرن لاكتشاف المحتوى الفلسفي واشاعري لعمله الذي يلتقي مع اتجاهات اجتماعية وثقافية خاصة، تقترب بالنصف الثاني من القرن العشرين.

ليس من السهل مقارنة اعمال ماكريت منذ البداية ، على اية حال هو رسام صعب، وبساطته مضللة. ان اي عالم مزعج دائما ومزعزع هو عالم لا غنى فيه عن المنطق سواء كان في العمل والتجارة والصناعة وكذلك في الدوائر الجامعية والثقافية. وعلى الرغم من ذلك لا تسمح اللاعقلانية بان توضع جانبا ، واليوم هي تكافح من اجل الحصول على الاعتراف. هناك الان امكانية اعظم ، خصوصا بين جيل الشباب للوصول الى فهم افضل واعمق لفن ماكريت.

ان عمله يمثل نداء ثابتا لنا لتخلي على الاقل بشكل مؤقت عن توقعاتنا العادية للفن . ان ماكريت لا يجيب ابدا عن احتياجاتنا وتوقعاتنا ولكنه يعرض علينا شيئا اخر بدلا من ذلك . لقد حل صديقه بول نوه المشكلة افضل من اي شخص اخر : الذي قاله نوه في 1944 ما زال حاضرا ، لقد قال: (نستجوب الصور ، قبل الاستماع اليها ، نستجوبها عشوائيا . ويدهشنا ان الجواب الذي انتظرناه ليس متوقعا)



يميل البعض لدعوة هذه العملية (تفكير بصري) . افضل ان لا اعطيه اي اسم . ان تعبير -تفكير بصري- ليس حاذقا بما فيه الكفاية ويتضمن الكثير من سوء الفهم بخصوص احتمال تبعية البصر الى الفكر ، او العكس بالعكس . ان سوء الفهم سببه دعوة ماكريت بال(المخّي) والذي كان ايضا ظاهرا في اغلب الاحيان ، رغم الكم الكبير جدا من الايحاءات اللغوية والفلسفية والادبية لاعمال ماكريت التي تجعلنا اقرب الى معانيها . ان استعمال تعبير ادبي في حالته مظلل ايضا على الرغم من انه مفهوم بسبب الاصول الادبية للشخصيات البارزة في السريالية. دعنا نمتنع عن تفضيل صيغة واحدة على اخرى وبدلا من ذلك لنلق نظرة صريحة ونر كيف ومع من يمكن ان نقارن ماكريت مع (كادره) الرائع من الادوات.

ان عداوته واضحة لفكرة الرمز فيما يتعلق بعمله ، وكراهيته غير المعلنة للتحليل النفسي بشكل خاص، وارتياحه حول اي تفسير ، كل ذلك له اسبابه. لقد كان يدافع عن جوهر عمله من خلال تبني هذا الموقف.

لذا فنحن نحاول فهم معنى مقاومته- وماكرت لم يمنعنا من محاولة ذلك - سنقترب أكثر من عمله بهذا الطريق. (ان ترى) كما يقول ماكرت (هو ما يهم ، الرؤية وحدها كافية) ولكن اية رؤية ؟ و ما نوعها ان الفهم المحتمل خارج حدود اي ايضاح شفوي ، الذي ، ان كان ذا مغزى فيجب ان يتحقق من خلال الرؤية.

لسوء الحظ فإن نسبة كبيرة من الجمهور لا تمتلك رؤية . اذ يرى الناس الاشياء في اغلب الاحيان بعجالة ويتعاملون معها بشكل لا مبال، وهذا ما تعلمهم اياه مجالات الحياة المختلفة والتقاليد التي تمثل فيها الكلمات الافكار ، ولها في ذلك وظيفة مهيمنة . لقد تركت هذه الوظيفة عالم الايحاء ما بعد الكلمات مهملا وغير مستكشف.



ان ماكرت الذي كان رساما محض رسام ولو انه كان رساما غير عادي ، كان أكثر ادراكا من اي من معاصريه للكلمات وللمنزلة المربية التي اكتسبتها ، ان وعيه بالكلمات واضح في كتاباته وصوره . ان التعامل مع الكلمات لعبة خطيرة ، مع ذلك قدّم عنصر الكلمة التي لوحاته لذا لا يمكن ان يتعامل المهتم باعمال ماكرت من دون ان ياخذ بالحسبان ما رآه ماكرت في الكلمات وما وجده من قيم مرتبطة بها .

ان البساطة في اعمال ماكرت بساطة مشكوكا فيها . لقد كان منهجيا في كتاباته التي تتضمنها المقالات العامة في بعض القطع الادبية اضافة الى مقالاته خاصة لموضوعات معينة، كذلك في العناوين التي اعطاها لاعماله، وما كان يظن انه كان مجرد نزوة من قبل الآخرين في اعماله لم يكن كذلك ابدا ، على الرغم انه لم يستقر في نفسه كما لم يستقر لديه ، هو ليس استعصاء من جانبه لكنها حاجة طبيعية للرد على ظواهر الفكرة الشائعة في الحياة العادية بطريقة غير متوقعة، انها حاجة للتصحيح . ما هو أكثر في عمل ماكرت هذا انه اصبح انضباطا للاحساس والتفكير والتصرف الذي اكتشفه وطوره . وفقا لذلك شعر الآخرون بان طريقته في الانضباط هي الوسيلة الاصح في تعاملهم مع اعماله.

حاول ماكرت من خلال عمله ان يحقق صدى داخليا خاصا بشارك فيه اصدقاءه بعد ان ينتهي من العمل ، هذا الصدى يختلف بالضرورة عن الصدى الذي يثيره عمله فينا ، نحن الذين لنسان مهئين مسبقا تصورات الفنية على الرغم من ذلك وفق ماكرت في ان يوصل الصدى الصحيح الى المتلقي.

في كثير من الاحيان ، اختار ماكرت اشياء عادية لبنى منها اعماله من اشجار وكراس ومناضد وابواب ونوافذ واحذية ورفوف ومناظر طبيعية والنانس عاديين . اراد ان يفهم عن طريق هذه الاشياء العادية اولئك الذين يجدونه غامضا يجب ان لا ينسوا انه رفض عامل الخيال والعالم المباشر للاحلام، اراد من خلال علاج الصدمة والمفاجأة ان يحرر رؤيتنا التقليدية من غموضها .

لذا دعونا نعيد لمكريت نفسه وصداه الخاص ولطريقته التي تبدو في احيان كثير معقدة ، بساطتها وبذلك نستطيع ان نحافظ على دهشتنا الدائمة امام اعماله.

هانز هولباين وما بعد الحداثة

(ترجمة واعداد)

(لم يعد هناك ايمان بالمثاليات الثابتة في الفن) ولم تعد ما بعد الحداثة ترتبط بالتقويم التاريخي وبالتالي اصبح للمعاصرة امتداد اكبر على ارض الزمن ، هذه المرونة في الرؤية اعادت اكتشاف العديد من الفناي الذين لم تحظ اعمالهم بما يناسبها من التعريف . الانفتاح الزمني غير المقيد كواحد من مقومات فكر ما بعد الحداثة مح الحركة النقدية تنوعا وغنى واعطى الفرصة لتسليط الضوء على الروايات المنسية والابداعات المنزوية (المترجم)

من هنا كان احتفاء مقالة الكاتب ادم ترويل بالفنان (هانز هولباين الاصغر) في العدد الذي صدر مؤخرا من مجلة فنانون معاصرون 2004 في مقاربة وصفها بانها جذرية (لشبيت انه لا زمن يقيد الفن ، اذ يطل هانز هولباين فنانا معاصرا ويتراجع بيكاسو فنانا من عصر النهضة)

لقد شكلت اعمال هانز هولباين مع اعمال البرت ديورير وبيتر بروجيل الابن وغرونفالد علامات فارقة في تاريخ الرسم ، وهؤلاء الفنانون غير معروفين للقاري العربي الذي اصبحت اسماء دافنشي ورافاييل و مايكل انجلو مالوفة لديه

يقول الكاتب في مدخل مقالته (ان المتلقي الذي لا يقدر جمالية اللوحات المائية الانكليزية لا يعرف معنى الفن كذلك الذي لا يقدر اهمية اعمال هانز هولباين الاصغر) مشيرا الى ما كتبه الرسام الالمني هنري ماتيس 1945 ك لقد اصبحت دراسة فن اللوحات الشخصية امرا منسيا على الرغم من انها مصدر لا ينضب لكل فنان ذي موهبة او على الاقل لديه بعض الفضول) هذا الفن الذي جسد عبقرية هانز هولباين باعتباره واحدا من ابرز رسامي اللوحات الشخصية في التاريخ

تشير الكاتبة اليزابيث كولنك في كتابها الذي صدر مؤخرا (بيكاسو: المعنى والاسلوب) الى ان (بعض اعمال هنري ماتيس وبعض كولاجات بيكاسو استندت الى التعامل اللوني لهولباين، اذ كان يعتمد لونا واحدا كخلفية لشكلين متباينين في اللوحة وكان بيكاسو يعتمد في كولاجاته على اوراق جدران موظفة .. يمكن قراءتها على انها ورق جدران او اغطية لطاولات في الوقت نفسه.

بينما تركز هذه المقاربة على تفاصيل تقنية . فانها تعود بالمتابع الى رؤية فنية متفردة لرسام ما زالت لوحاته الشخصية والدينية من العمق والصفاء بحيث لا يصح ان تنسب لاي عصر فني . الامر الذي يبرر حالة الذهول الذي اصيب بها ديستويوفسكي وهو يرى لوحة (المسيح الميت) لأول مرة في مدينة بازل حيث قال عنها (انها مربعة في جراتها وصراحتها) هذه اللوحة التي لم يجرؤ فنان اخر على محاكاتها، وقد وصفها مؤلفا كتاب تاريخ الفن المصور عبر العصور بانها اقوى الاعمال الدينية لهانز هولباين - التي تعكس تاثره بحركة الاصلاح الدين - التي جمعت بين قوة التعبير وبين الوضوح في فن النهضة الايطالي.



لوحة المسيح الميت لهانز هولباين

تأبى لوحة (جون كيز) ان تفارق ذاكرة المتلقي ، هذه اللوحة التي تعتبر مثالا لعبقريّة هولباين الفنية وهي تمثل (روح النظام الرصينة والدقة الثانية التي تفاجيء بالتوازن الحميم بين الصلابة والكبرياء في فن ايطاليا - النهضة وبين حب الاوربيين الشماليين للدقة في اظهار التفاصيل) مع هذا كله فان لهذه اللوحة قدرة هائلة على اختراق الزمن ، فهذا الشخص الذي (لا يوحي بالمثالية يمثل قمة الاسترخاء في لوحة تقارن في انسجام مواصفاتها بلوحة الموناليزا) لتجعل هذا التاجر من عصر النهضة يواجهنا بثقة متجددة.



لوحة ادوارد امير ويلز



لوحة جورج كيز

تعطينا اعما هانز هولباين الاغر تصورا عن خصوصية فن النهضة في شمال اوربا وتميزه عن النهضة في ايطاليا الذي كرس طاقات فنانيه على تنوع رؤاهم في احتفال بهيج بالاجساد والالوان فيمحاولة للوصول الى الكمال الجمالي في اعمال لم تتكرر في فخامة ادائها وجراة بنائها . كان فن النهضة في اشمال يسير في اتجاه اخر اذ ابتعد عن المزاج الاسطوري لفناني ايطاليا والتص بحياة الانسان ومصيره من دون عناية بالكمال الجسدي. فكان فنا قادرا بدقته وصراحته المفرطة الانيقة على ان يستمر

فرناندو بوتيرو - الفنان ومؤرخ الفن*

سلفيو اكاتوس

بشكل ما ، فان كل الفنانين الكبار هم مؤرخو فن، حسنو الاطلاع، وخلال تاريخ الرسم الغربي الحديث كانت هناك استعارات واقتباسات غير ملحوظة احيانا وصارخة احيانا اخر، من قبل فنانين مهمين وثنائيين من عصر النهضة وما بعده . بالرغم من ان فكرة اضفاء حياة جديدة على تكوينات اقدم برزت بوضوح ف القرن العشرين (كان بيكاسو النصير الاعظم لهذا الاتجاه) فان اساتذة سابقين بنوا كامل تجربتهم بشكل رصين على ذخيرة فنية من صور وموضوعات بصرية طورت من قبل رسامين سابقين، وهكذا كانت تجربة فرناندو بوتيرو التي وصلت الى افاق جديدة من خلال تبني التجارب الفنية السابقة.

نقب بيكاسو حقول الابتكار الفني تاريخيا بشكل منظم من ال غريكو مروراً بفلاسكويز و بوسان Poussin الى لوكاس كرانش واخيرا مانيه وكورييه. بالنسبة لفرناندو بوتيرو فقد اختار تشكيلة اوسع. في مناسبة سابقة علقنا على اهمية توظيفه للاسلوب التعبيري في اواخر خمسينيات القرن العشرين واول ستينياته لموناليزا ليوناردو وفي الوقت نفسه التقط بوتيرو من فنانين اكثر حداثة مثل سيزان ، ففي عام 1963 رسم لوحة السيدة سيزان العجوز في جوردن .



ان من غير المألوف في هذا العمل الذي تبدو فيه ايماءة الفرشاة لطيفة ومسيطرا عليها اكثر من السابق، هذا الاصرار على لوح الالوان المعتم ، ان اللون السائد هنا هو الاسمر الداكن، مع تنقيط الشعر البرتقالي والوشاح الوردي للسيدة سيزان ، حتى الزهور نفسها وهي العناصر التي تعطي الفنان عادة الفرصة لتبويغات لونية افتراضية كانت احادية اللون وهادئة جذبت النسخ المبكرة ل (مانتيغنا) وهي عبارة عن مجموعة لوحات لعائلة غونزاغا- اهتمام بوتير وكان لا يزال طالبا في ايطاليا كما في لوحته المرسومة 1958 المساة ولاء لمانتيغنان التي تمنحنا استعادة جامدة ممثلة ، للعائلة المتجهمة وحاشيتها، وقد ظهرت هذه العائلة في اعمال اخرى لبوتيرو.

اعطت الاعمال الفنية لفنان النهضة الايطالية اضافة للتقاليد الفنية الباروكية خيال بوترو زخما جديدا ، تجدر الاشارة الى ان تاثر بوتير لم ينحصر بفناني النهضة الشمالي- كما في لوحة زفاف ارنولفيني للفنان جان فان ايك الموجودة في الناشيونال كاليري في لندن- انعكست في لوحة لبوتيرو رسمها عام 1978 بنفس الحجم تقريبا وهي لوحة مكرسة للزواج منح فيها المشاركين حضورا تذكاري ولكن في سياق القرن العشرين



لوحة فرناندو بوتيرو



لوحة زفاف ارنولفيني لجان فان ايك

وجد بوتيرو في اعمال بيتر بول روبنز ما يلبي طموحاته باضخامة ، يعتبر روبنز فنان التكوينات التاريخية الهائلة، حيث المشاهد الاسطورية البانورامية ذات الطابع الهوليودي المتناسبة مع متعقي المطامح، والحافة بالقديسين مفتولي العضلات والعذارى الشهوانيات ، كل هذه الامور، لا بد انها شكلت تحديا ل بوتيرو الذي تتمتع رؤيته بالضخامة ، ولكن ما حدث ان كل هذه المشاهد لم تكن ما اثار بوتيرو، بل النساء المترفات الشهوانيات اللواتي انعكس وجودهن على قماشه بوتيرو، كما في لوحة السيدة روبنز التي رسمها في ستينيات القرن العشرين والتي تواجهنا بامرأة ساحرة في بقعة لطيفة مزينة بالريش، تحديق بالجمهور من خلال نظرة حسية ورزينة في الوقت ذاته

بين كل فناني عصر النهضة وفناني الباروك الذين اثاروا انتباه بوتيرو، لم يؤثر فيه احد كالفنان الاسباني الشهير ديبغو فيلاسكويز الذي عاش في العصر الذهبي للفن الاسباني . لقد مثل فيلاسكويز الهاما وتحديا لفناني اسبانيا وامريكا اللاتينية . كان اول اتصال مباشر لبوتيرو مع اعمال فيلاسكويز في مدريد 1952 (حين كان يدرس في الاكاديمية الملكية لسان فرناندو) كان متحف برادو بالطبع المكان الذي انجذب اليه بوتيرو وسرعان ما اصبح فيلاسكويز وغويا معلمية الاكثر اهمية خلال تلك الفترة شانه شان العديد من الفناني الذين تاثروا بهذين الفنانين في الماضي . يتمثل انجاز فيلاسكويز الاعظم في لوحة لاس ميناس 1656 وهي اللوحة التي مثلت التحدي الاكبر لبوتيرو ، تمثل هذه اللوحة اكثر من بعد ، فهناك الصور الشخصية وصورة الفنان نفسه، بالاضافة الى محاولة تحقيق الانعكاس (من خلال المرايا) ثم الارتداد المميز

احترم الانطباعيون خبرة الفنان الاسباني في اقتراح تأثيرات الضوء ، بالاضافة الى تالق القماش والجواهر على سطحها خصوصا في شكل الاميرة الصغيرة مارجريتا الذي يمثل النقطة المركزية في التكوين . ما يلفت الانتباه ان بوتيرو لم يلتقط تحدي التكوين ككل، بدلا من ذلك ، انتزع الاشكال منه ، خصوصا الاميرة الاسبانية . في اللوحة الشخصية التي رسمها عام 1985 يتلبس بوتيرو روح الفنان الاسباني عبر الحقائق والشخصيات ولكن من خلال تلاعب حس ما بعد الحداثة.



ارتبط الفنان فرناندو بوتيرو ايضا بانسانية وتعاطف فيلاسكوز ، واحترم بعمق مجموعة اعماله التي تضمنت صور الاقزام العاملين في بلاط الملك فيليب الرابع كما هو شان المهرجين والخدم المعيين باطفال البلاط الملكي . ان تقليد رسم الاقزام متبع في الفن الاوربي منذ زمن ولكن فيلاسكوز رسمهم باحساس انساني وبصيرة نافذة الى تفردهم ، وهذه الناحية هي التي قادت بوتيرو للتركيز على اشكالهم في سلسلته الخاصة من اللوحات

درس بوتيرو فناني القرن الثامن عشر في مناسبات عدة من امثال اليزابيث فيكي ليرون **Vigee Lebrun** و هياسينث ريكارد كما نرى في ادخاله صورته الشخصية في لوحة لويس الرابع عشر للفنان ريكارد في لوحته التي رسمها في عام 1973 المسماة انا ولويس الرابع عشر .

من بين اعمال فن القرن التاسع عشر حظيت اعمال الفنان انغريس **Ingres** بمراقبة دقيقة من قبل بوتيرو . ان اهتمامه بسيد الخط المعبر وبطل الفن الكلاسيكي الجديد المذهب ليس مفاجئا ، ان لوحة بوتيرو (انسة ريفيرا) المرسومة عام 1979 تعتبر النسخة الثانية للوحة انغريس المرسومة 1805 . اضافة لهذا التأثير نجد تاثر بوتيرو في لوحات الزهات بتكوين لوحة (غداء على الاعشاب) لادوار مانيه. من خلال هذا الاداء والتفاعل يضع بوتيرو نفسه ضمن سياق ثقافة العالم وتاريخ الفن ، معلنا عن موقعه بوصفه فنانا تستحق اعماله التأمل والاعجاب

* فرناندو بوتيرو : رسام كولومبي ولد عام 1932 . في عام 1948 بدا العمل بالتصوير ، في عام 1950 سافر الى اوربا حيث درس في اكايدمة سان فرناندو في مدريد ، نسخ اعمال الفنانين الاسبانيين فيلاسكوز وغويا الموجودة في متحف برادو . قام بزيارة طويلة الى المكسيك بين عامي 1956-1957 وقد اثرت تجربة الجداريات في اتجاهه المستقبلي بشكل ملحوظ قدم في اعماله اشكالا منتفخة ، بشكل مبالغ فيها ليخلق محاكاة ساخرة من رموز القوة والسلطة في كل مكان - رؤساء وجنود وكهنة - مستهدفا في هجماته مجتمعا ما زال طفوليا في سلوكه.

الفصل الثالث

متابعات تشكيلة

معرض الغزاة البرابرة Invasioni barbariche

للناقد الايطالي بيير لويجي نازي

(قدمت قاعة العرض المستمر في سان جيمignano في ايطاليا بتاريخ 2005/2/5 معرضا مهما لمجموعة من الاعمال الفنية لفنانين من قارة اسيا ، القارة التي تمثل عالما له تنوعه الثقافية الاوسع قياسا بالنظام الفني والثقافي الغربي. يشهد المعرض تنوعا في الاجيال الفنية والبلدان التي يمثلها الفنانون ، ويحقق هذا فهما افضل للتفكير والدينامية المكتسبة فيحقول الممارسة الفنية التي جعلت هذه الاعمال تحتل مكانها ضمن نظام الفن العالمي الذي اعتبر امتيازا غربيا بشكل خاص حتى عقود قريبة . يقدم بيير لويجي نازي، بأسلوب واضح ومشرق المثرات والاسباب والافتراضات المستقبلية للعلومة الفنية.. الفنانون الذين تمت دعوتهم : كو جيونغ، ولد في سيؤل في 1967 ويعيش حاليا في بارس و سورايزي كوسولونغ ، ولد في ايوتايا في 1965 ويعيش في بانكوك و شامبوكو ولد في كوبا في 1969 ، ويعيش في برلين ، وبانج فودونك ولد في بكين في 1971 ويعيش في شنغهاي ، و زانغ ليلي ولد في لويانغ في محافظة هينان في 1957 ، ويعيش في انغزو و وفومي ماروياما ولد في نيجيتا في 1964 ، ويعيش في كاناغوا ، وهوانغ شي تشي ولد في تايبيه في 1975 ويعيش في نيويورك وثايويجي الذي ولد في باتاني في 1959 ويعيش في بانكوك و دريه كازي ولدت في كراتشي في 1955 ومازالت تعيش فيها).

يقول الناقد بيير لويجي نازي هو معرض لاعمال فنانين اسيويين معاصرين من خلفيات ثقافية متنوعة على نحو واسع منها تمتد من باكستان لليابان . ان الرابطة المشتركة التي توحدتهم هي انتماء جذورهم الى بلدان ذات كثافة سكانية زاخرة بالتقاليد الثقافية والمدينة الاصيلية. هذه الاجزاء من العالم لم تعد تمثل الان ونحن نبلغ فجر الالفية الثالثة في المعايير الزمنية الغربية ، منطقة غربية ، انها الان تمثل عنصرا ضروريا ومكملا من العالم الذي نعيش فيه.

ان التشكيل الفني الذي نشهده اليوم يمثل نتيجة للتطور الذي بدا في القرن الثامن عشر في اوربا زمن الثورة الصناعية الاولى ، والتغيرات الحاصلة في طرق الانتاج، وهكذا بقي المجال الثقافي ، حتى قبل سنوات قليلة ، غري الطابع بشكل خاص تقريبا، اذ ان النظام الفني من تركيب مركزي واطراف مكتملة لهذا التركيب دخل ازمة عندما بدأت عمليات العمولة الاقتصادية بالتقدم الى الامام بودات اسبقية الثقافة الاوربية بالتراجع. اثناء التسعينيات ، تطورت اهتمامات جمالية وانماط اخر في كل مكان على الرغم من سيادة النموذج الغربي في جميع انحاء العالم. لذا بدأت حالة معقدة تتشكل حين بدا النموذج الغربي باظهار علامات ضعفه الخاص في اللحظة ذاتها التي انتصر فيها عندما بدأت انماط مختلفة ومعبرة في الوقت ذاته بالظهور. هذه الانماط كان ظهورها مشاركا وليس معاكسا او بديلا للانماط التي ادت اليها . ان هذا الصعود كان من التماسك بحيث تمكن من ان يصبح مهيمنا ويعزل النمط السابق (الملغي الان)، لتمثل هذه الظاهرة التأثير الاكثر تفجرا للفن في الوقت الحاضر . ان الفنانين من امثال تاداشي كاواماتا من اليابان ، والفنان يركورت ترافانيجا من تايلند وتشين وكاي غو كيانغ من الصين كانوا الممثل الابرز لهذه الظاهرة .



عمل للفنان هوانغ شي تشي بعنوان التجربة العلمية

ان ما يميز الجيل الحالي من الفنانين الجدد كظاهرة مختلفة لا يعود كثيرا لاصولهم العرقية وانما يعود لمادتهم الفردية ، التي ترشح التقاليد الثقافية المختلفة وتنتج اعمالا مقعمة بقوة جمالية وتعبيرية جديدة . ان هذا المرور من خلال الحساسية الفردية

والموافق مع مفهوم الفن الذي عرفته الثقافة الغربية خلال القرنين الماضيين جعل هذه الموضوعات الجديدة ليست غريبة . ان تبني الفن الغربي حالة التوجه نحو الآخرين في النصف الثاني من القرن العشرين مهد الطريق لآخرين، ومكنهم من الوصول الى موقعهم المستقل في فلك الفن اليوم ، من خلال رؤية تميزه طريقا يؤكد تفرد **singularity**.

إذا كنا نريد البحث عما يوازي هذا التغير الراديكالي في تاريخ الغرب، سنجد في عصر الغزوات البربرية ، والذي اشر نهاية الامبراطورية الرومانية . تلك الايام شهدت ايضا انهيار القيم الداخلية عندما وصلت الامبراطورية الى اعلى قمة لها وقد قادت اليها مدة طويلة من الحروب مع تدفق لا يملك ايقافه من هجرة الناس. اليوم هناك ايضا ، حروب وهجرات مهمة وهي حقائق الحياة المعاصرة على الرغم من ان طبيعة الحرب والانماط المهاجرة اليوم مختلفة لدرجة كبيرة عما كان عليه الماضي البعيد ، في كلا الحالين عادت الحروب الطريق لمثل هذه الهجرات .

الفنانون الذين قدموا اعمالهم في معرض الغزاة البرابرة، مثل برابرة العهد البعيد ، اتوا من الشرق لكنهم ، مختلفون لانهم ليسوا حشودا مسلحة ، هم افراد وحيدون اعتنقتم حداثتهم وشجعتهم على البوح وتقديم اغنياتهم الانسانية التي تمنى مستقلا لا يبدو كنوع من يوتوبيا افضل من حاضرتنا الحزين، لكنها تحتوي على قيم ايجابية في حاضرتنا . هذه القيم التي تسعى ضجة الحرب لاغراقها.

الفنانون المشاركون هم من جيل لاحق للغزاة الرواد المذكورين انفا، حققوا وجودهم الشرعي الان ضمن اطار النظام العام للفن، هؤلاء الفنانون، كل من خلال اشكاله الخاصة في التعبير ، يقدم ايجابيتهم الانسانية جدا، هذه ايجابية التي تدركها الامبراطورية الجديدة بصفاتها تهديدا ، كما خافت الامبراطورية القديمة تهديد العدوان البربري.

لا نملك ان نعرف كم ستطول هذه الاغنية او مدى نجاحها في فرض نغمة من الهدوء على الصراخ المبرك لعالم اليوم . وما يمنحها المصادقية الاعظم هو ادراك القيم العليا التي تمس جوهرنا الاعمق ، على ارغم من الحدود والعزلة المفروضة. فنانون قادمون من باكستان والصين ، من اليابان وتايلند ومن كوريا وفيتنام ، يمارسون الحياة كلاً بطريقته الخاصة، هذه الحياة التي غدت اصول مختلفة تقودهم جميعا رغبة غير محدود ليكونوا جزءا من العالم الحي (**lebenswelt**) وليشهدوا عليه من خلال ادراكهم الفني.

"باريس والسرياليون"

فكتوريا كومباليا

مقدمة

اقام المركز الثقافي المعاصر في برشلونة معرضا باسم (باريس والسرياليون) للفترة مابين 2005/2/17 الى 2005/5/22 وهو معرضٌ يَنْظُرُ إلى السريالية مِنْ داخل الحركة . حيث يعطي صورة شاملة ، و يُحلِّلُ المواضيع الرئيسية التي ارتبطت بالفنانين ويُبرِّزُ صلات وحداثة الحركة. و مدينة باريس هي مركز الحدث : يحتوي المعرض أكثر من 370 عمل استلهمت و انتجت وعرضت في العاصمة الفرنسية، اذ كانت باريس للسرياليين ورشتهم وإلهامهم ويوتوبياهم. اشرف على المعرض مؤرخة الفن والناقذة فيكتوريا كومباليا المشرفة على المركز الثقافي الاسباني.

كُلَّ الفنانين والكتاب و المخرجين والنشطاء والثوريين إجتمعوا في باريس - مدينة الضوء، عاصمة الفن منذ القرن التاسع عشر-، بعد الحرب العالمية الأولى، حيث قدموا ثورة أصيلة ليس في حقل التشكيل فقط لكن أيضاً في مجال الفكر. اليوم، يبدو من المستحيل تصوّر هذا التجمع الفني الذي صاحب ظهور السريالية في باريس رغم ذلك ، فقد ادت هذه الظاهرة من التجمع العاطفي والتي لم تخل من تأثيرات عاطفية وسياسية عظيمة الى نتائج مذهشة بين عامي 1919 1966. لقد اصبحت باريس ، كما قال غاي ديورد، " ورشة المستقبل "، من خلال الاعمال السريالية العديدة التي كانت بذرة اعطت الحياة للاعمال الفنية العديدة اللاحقة .

اقيم في 2002، معرضان رئيسيان حول السريالية في أوروبا. ' (السريالية. رغبة لا تحدد)، في تاي ت مودرين ، إستكشف دور الحب والتعقيدات العاطفية في تطور الحركة؛ و' ثورة السريالية La surrealistة ، في مركز جورج بومبيدو وقد صوّر أهمية السريالية من خلال عدد كبير من الأعمال النادرة. وفي الوقت الذي كان للمعرض الاول مقارنته الخاصة، كرس الأخير لعدد ونوعية المعارضات . منذ ذلك الحين، إنتشرت الدراسات حول الحركة في الدوائر الأكاديمية ، و بدأت نقاشات حساسة بعد نشر كتاب (الحركة السريالية) Lu Surrealisme من قبل جين كلير في (باريس، 2003)، الذي تحدّى راديكالية الحركة.

كرس هذا المعرض لتوضيح السريالية من خلال (دليل) بصري ونصي، من وجهة نظر السريالية نفسها، (من داخل العقلية السريالية). لذا ننوي هنا أن نُعيد تشكيل صورة الحركة ليس فقط من وجهة نظرها الجمالية لكن أيضاً من خلال روحها التي كسرت القوالب -من منظور أخلاقي- ونستذكر موقفها السياسي الثوري ، باختصار، لتذكير المشاهدين بان السريالية، بعيدا عن كونها مدرسة أدبية أو فنية مجردة، كانت تتطّلع إلى الإنعتاق الكلي للفرد.

يعطي المعرض إنتباها خاصا إلى تلك العلاقات التي اسستها السريالية بمدينتها المضيفة، وخصوصاً وجهة النظر التي قدمها السرياليون تجاه باريس بساحاتها العامة و الممرات، المواكب، المقاهي، بعض النصب العامة، الإعلانات الضوئية، والسيرك والملاهي.

تنظيم المعرض يتركز حول سلسلة المواضيع التي أشرت تطور السريالية في باريس بين الحربين. تلعب الوسائل السمعية البصرية دورا رئيسيا في المعرض ويتضمن ذلك الأفلام السريالية التي انتجت عن باريس الثلاثينات.



وليام دي كونينك في متحف الهيرميتاج

اقيم في متحف الهيرميتاج في روسيا قاعة نيكولاس هول في عام 2006 معرض لاعمال الفنان التعبيري التجريدي الامريكي الهولندي المولد وليام دي كونينك. يتصادف قيام هذا المعرض مع مرور 400 عام على ولادة الفنان الهولندي رمبرانت.

يتضمن المعرض 20 لوحة انجزت في السنوات بين 1981-1988 ومن ضمنها اعماله التي انجزها لكنيسة سانت بيتر في نيويورك. نظم هذا المعرض بالتعاون مع مؤسسة وليم دي كونينك الامريكية بالاضافة الى المجاميع الخاصة الموجودة في الولايات المتحدة وسويسرا.

كان وليام دي كونينك في هذه المدة في نحو الثمانين من عمره وكان قد اصبح اكثر اهتماما باعمال هنري ماتيس وقد عبر ذلك عن نفسه من خلال بساطة اعماله المتأخرة ومن خلال اختياره للالوان التي كان يستعملها.

ولد وليام دي كونينك في روتردام في عام 1904، كان اهتمام دي كونينك الوحيد هو الرسم وقد درس الفن في الاكاديمية المحلية للفنون الجميلة في روتردام في عام 1926 هاجر بشكل غير شرعي الى الولايات المتحدة ، وقد انتقل للسكن في نيويورك حيث التحق بالفنان جون كراهام وستيوارت ديفس وديفيد سميث وارшил كوكي، انجز القسم الكبير من اعماله في الولايات المتحدة . في عام 1948 نظم اول معارضه في نيويورك خلال تلك السنة احتفى متحف الفن الحديث باعماله وفي عام 1964 منحه الرئيس الامريكي لندون جونسون ميدالية الحرية الرئاسية وهي اعلى جائزة مدنية في الولايات المتحدة الامريكية وفي عام 1979 منح لقب فارس في هولندا، موطنه الاصلي.

تأثر ويليام دي كونينك بشكل كبير بالتكعيية والسرالية وقد بدا عمله ياخذ خصوصيته في عام 1938 مع اكماله اول مجموعة انجزها لرسم النساء. وهي الثيمة التي تكررت مرارا فيما بعد. خلال اربعينيات القرن العشرين اشترك في معارض جماعية مع رسامين اخرين شكلوا فيما بعد اول مدرسة فنية في نيويورك اطلق عليها التعبيرية التجريدية تطور اسلوب وليام دي كونينك الفني ضمن سياق الفن الامريكي في منتصف القرن العشرين ولكنه لم يفقد روابطه الاصيله مع الفن الاوربي حيث يبدو واضحا في سنوات مسيرته الفنية، ذلك الحوار الداخلي المتواصل مع فن هنري ماتيس وبابلو بيكاسو فاسيلي كاندينسكي.



اثار دي كونينك الانتباه من بين فناني التجريد في الولايات المتحدة في اواسط القرن العشرين، باقتصاده الواضح، كانت لوحاته بشكل او بآخر تتميز بمعمارها ذو التكوين المقنن، وظل وفيها لمواد واساليب التلوين التقليدية أوآخر سنوات حياته (بعد السبعين) كانت أكثر سنوات حياته خصبا في الانتاج حيث اكتسبت قماشته حرية كاملة في اللون والخط والشكل، ان اعماله الاخيرة (التي انجزها في ثمانينات القرن الماضي) تعتبر الأكثر اشراقا وتمسكا بالحياة انها الاعمال التي تميزت بالمذاق الروحي المتفرد لهذا الفنان.

يقول الناقد برايان اودوهيرتي في مقالته صوت الاسطورة _ فناني امريكا: ان ايا ممن رأى لوحات وليام دي كونينك لابد انه لاحظ كيف انه يبذل وقتا كبيرا في رسم جزء ما من اللوحة، ان عمله عبارة عن حالة هوس بالحدائثة وليس مجرد فنان يرسم لوحة. امام لوحته، نحن امام صورة ترسم فنانا اسطوريا. وهو ما يسبب اشكالا على عملية النظر البسيطة امام العمل الفني. اذا قمنا بإزالة التوقعات فان كل ما نراه هو رجل عالق بشيء ما ، رجل فقد حريته مقابل الاسطورة ... لقد اكتشف اوربا المثالية في نظرتة. اذا كان المستقبل يتشكل شيئا فشيئا من خلال الذاكرة ، فان الماضي يعاد احيائه بهذا التفاؤل . لقد اكتشف دي كونينك فكرة اوربا التي لا يمكن اكتشافها الا في امريكا. طالما كان يسبب ارباك التقاء الامل والذاكرة، الامل والندم، التاريخ والحلم. إن هذا التركيب الانتمائي في النظر الى اللوحة هو ابرز احد الاطراف على حساب الآخر وهي طريقة لجعل كل هذه المؤثرات متفاعلة).

يعد متحف الهيرميتاج الواقع في سانت بطرسبورغ في روسيا الذي يعد من اهم المتاحف العالمية بأحتوائه على أكثر من ثلاثة ملايين عمل فني تمثل تطور الفن من العصر الحجري وحتى القرن العشرين.

ومن هنا فأن التعبيرية التجريدية اسلوب فني يعبر من خلاله الفنان عن نفسه ببقاء من خلال الشكل والخط. انه فن غير تمثيلي. وبهذا تعد التعبيرية التجريدية اول حركة فنية امريكية عالمية ومن روادها ويليام دي كونينك وارшил كوركي وجاكسون بولوك يمكن تقسيم الحركة الى مجموعتين الاولى الرسم الحركي كما في اعمال وليم دي كونينك و فيليل كوستون وفرانز كلين حيث يغلب عامل الحركة على الاشكال المادية في اللوحة والمجموعة الثانية تسمى بمجموعة الحقل اللوني وهي معنية بكشف تأثير اللون النقي على قماشة الرسم ومن اقطابها كينيث نولاند ومارك روثكو.

معرض شامل لاعمال المهندسة زها حديد

زها حديد المرأة الحائزة على جائزة برتزر عام 2004 وكانت حينها قد اتمت للتو اول مشاريعها المعمارية المهمة مركز روزنثال للفن المعاصر في سنسنياتي . و المشغولة مؤخرا بمشاريع متعددة تمتد بين سنغافورة واستانبول الى مبنى الاوبرا في الصين ، اضافة الى متحف في روما. وناطحة سحاب في دبي. في العام المنصرم افتتحت حديد اثنتين من تصميماتها الضخمة في المانيا : مصنع سيارات البي ام دبليو و مركز فاينو للعلوم. والذي رشح لجائزة ريبا ستيرلنغ لعام 2006 .

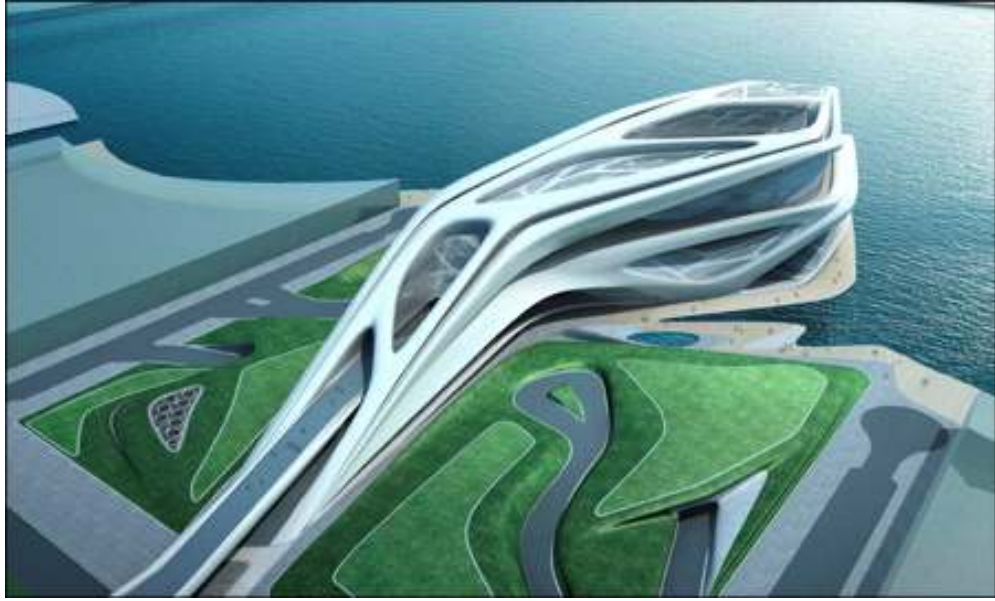


بهذا التعريف قدم مؤخرا متحف ديزاين ميوزيم في لندن اول معرض شامل لاعمال المهندسة المعمارية العراقية الاصل زها حديد في المملكة المتحدة ، يركز المعرض الذي خصص له طابقان من قاعات العرض في المتحف على نتاجاتها الابداعية الاخيرة.

يحتفي المعرض بزها حديد المرأة الاولى التي حصلت على جائزة برتزر للهندسة المعمارية وهي الجائزة الارقى في مجال العمارة منذ تاسيسها قبل 26 عاما . ينظر المتخصصون بفن العمارة الى زها حديد المولودة في بغداد عام 1950 بوصفها قدمت مقاربة متطرفة في حداثتها للهندسة المعمارية من خلال اعمالها المتميزة مثل روزنثال سنتر للفن المعاصر في سنسنياتي حيث قدمت وجهات منظورية متشظية في هندستها لتعكس فوضى الحياة المعاصرة. يعرف المعرض زها حديد ب: (المرأة الاولى الحاصلة على جائزة برتزر عام 2004 والتي لم تكن مسيرتها المهنية في مجال العمارة بالسهلة او التقليدية ، ورغم ان قلة التقدير هو معاناة العديد من المهندسين المعماريين الا ان زها حديد قد عانت اكثر من البقية . وهي المتفردة الراي غير المحابية ورغم ان قوة المجابهة التي واجهتها الا ان تفردا كان الكفيل بانتزاع الاعتراف بفنها الذي استمد تفردا من صلابته كما اشار احد الكتاب.

. بعد اكمالها الدراسة في بغداد وسويسرا في مجال الرياضيات في الجامعة الامريكية في بيروت . انضمت الى الجمعية المعمارية في لندن عام 1972 . كان مناخ السبعينيات المكان المناسب للعقليات المعمارية الطموحة المستقلة وكان العمل تحت

اشراف الفن بويارسكي المكان الاكثر خصوبة للخيال المعماري وكان مجالا ثميناً لاجيال من الدارسين اصبحت اسماء لامعة فيما بعد من امثال ريم كولهااس ودانييل ليسكند .



يمكن ان يوصف اسلوب زها حديد بالحدائثة الباروكية . كان الباروكيون الكلاسيكيون من امثال بوروميني قد عملوا على تفكيك مفاهيم عصر النهضة الى وحدات منظورية تبرز الفضاءات العائمة والمصممة لجعل العين والقلب تتوجه للرب. ولكن زها حديد عملت على تفكيك كلا الشكل الكلاسيكي الذي اعتمدته حدائثة ميز فان دير روه و لي كوريوسير ، والمفاهيم التي سبقتها في مفهوم الفضاء – المتعلقة بالجدران والسقوف، والزوايا العمودية الامامية والخلفية . حيث اعادت تشكيلها الى ما اسمته بالفضائية السائلة . المتعددة المنظور ذات التشظي الهندسي لتجسد التدفق الفوضوي للحياة المعاصرة

لقد خلقت زها حديد منظوماتها الصلبة لجعلنا ندرك الفضاءات على انها تشكيلات تتغير كلما مضينا فيها . ربما هي قليلة التنظير على العكس من دانييل ليسكند، حيث انها لا تحاول ان تشبه اشكالها او تنسبها لرمزية معينة . ان فضاءاتها ليست مجرد تمارين في الاشكال الهندسية، اذ ان هوسها بالظلال والغموض يعكس تقاليد الهندسة المعمارية الاسلامية المتجذرة فيها بينما يشكل طبيعة عملها المانع صرخة سياسية بوجه الاضطراد التزييني المحلي الصارم غير الديمقراطي.

لقد ساعد على كل ذلك تقدم برامج التصميم في الكمبيوتر التي منحت المهندسين المعماريين حرية لا متناهية في خلق الشكل الذي يريدون. بالطبع ان تنفيذ مثل هذه الفضاءات هو شان اخر حيث ان مثل هذه التصاميم تتطلب استثمارات ضخمة مادية وهندسية . كانت اول خطوة في هذا الاتجاه في ثمانينيات القرن العشرين حين قام بيتر ايسمان و فرانك كيهري باقناع الراي العام لتقبل هذه التصاميم. وبالتالي الاستثمار فيها . هنا التقطت زها حديد هذه البذور التفكيكية للعمارة في معرض الفن الحديث في نيويورك . حيث عبرت عن افكارها ليس من خلال التخطيطات وانما من خلال لوحات انطباعية وتجريدية مصممة للتعبير عن حسها بالفضاء اذ انها ترى ان التخطيطات التقليدية لا تستطيع ابداء ان تنقل احساسها الثوري المانع الفضاءات بينما تستطيع الالوان ذلك . وان تطلب بعض الوقت لكي يتفهم الناس هذه الفكرة.

هنري مور و الطبيعة المتخيلة

اقيم في هاوس ام والدسي في برلين في المانيا اواخر 2007 وبرعاية المستشار الالماني السابق هليموت شميidt. وبالتعاون مع مؤسسة هيري مور، معرض لاعمال النحات البريطاني البارز هنري مور. كرس المتحف بالكامل لاعمال هذا الفنان الذي يعد ابرز نحاتي بريطانيا في القرن العشرين وقد تم عرض اعماله المبكرة التي قدمها في اول معرض شخصي له في برلين عام 1951.

ركز المعرض الذي ضم حوالي 80 عملا على اعماله الطبيعية المتاخرة المنجزة بالبرونز والورق، وقد عرضت هذه الاعمال على حدائق المتحف المطللة على بحيرة والدسي. تمتع هنري مور بعلاقات وثيقة مع برلين. حيث توجد العديد من اعماله البرونزية في مؤسسة هيرمان نواك. لقد كان تأثير هنري مور على الفن الاوربي بعد الحرب العالمية الثاني غير مسبوق وظل مستمرا حتى وفاته عام 1986. وقد استفاد الفنانون الالمان بشكل كبير من ارثه الفني

ولد السير هنري مور في يوركشاير في 30 تموز عام 1898، لمهندس تعدين انكليزي، عرف هنري مور باعماله التجريدية الضخمة المصنوعة من البرونز و اعماله النحتية من الرخام. تقع معظم اعماله في منطقة الجسد البشري المعالج بأسلوب تجريدي. من امثال عمله (الشكل المستلقي) و (الام والطفل). وقد اهتم بشكل خاص بالشكل الانثوي. تبدو اشكاله غالبا مثقوبة او متضمنة فضاءات داخلية، لقد اخذ هنري مور بصمته في ثقب عمله (الشكل المستلقي) من خلال تأثيره بعمل نحتي بعنوان (شاك مول) والذي عرض على شكل نموذج جسي في باريس عام 1925. كانت النسخ المبكرة قد ثقت في منطقة التقاء اليد بالجسد وبعد ذلك تم عمل نماذج تجريدية من هذا العمل مع ثقب الجسد لاعطاء مزيد من الاحساس بالاشكال المحدبة والمقعرة. اما الطبيعة المتموجة في اشكاله المستلقية فقد عزاها النقاد الى المناظر الطبيعية والتلال الموجودة في يوركشاير حيث ولد.

كانت بداية هنري مور ذات طابع فكتوري رومانيكي وكانت اعماله ذات طابع تشخيصي ولكنه لم يعد مرتاحا لهذه المقاربة وبدا من خلال معرفته بالفن البدائي وتأثير من اعمال برانكوزي وايشتاين و دودسون النحتية، بتطوير اسلوب النحت المباشر حيث غياب الكمال عن المادة المستخدمة بالنحت يدخل ضمن الشكل النهائي للعمل النحتي وبالتالي فقد اعلن المواجهة مع اساتذة الفن الاكاديمي الذين لم يكونوا يقدرّون المقاربة الحديثة. لقد قدم هنري مور باسناد من مؤسسة الفن البريطانية اسلوبا مميزا من فن الحدائة للمملكة المتحدة. لقد جعلته قدرته على انجاز نحتية ضخمة يتمتع بثروة كبيرة في اخريات حياته. لكنه مع ذلك ظل يعيش حياته بأسلوب مقتصد وقد كرس جل ثروته لدعم مؤسسة هنري مور المعنية بدعم التعليم وتطوير الفنون.

عندما سئل هنري مور من قبل احد اقاربه عن بساطة عناوين اعماله اجاب:(كل فن يجب ان يمتلك سرا ويجب ان يفرض متطلباته على المشاهد وان اعطاء العمل النحتي او الرسم عنوانا ما سوف يسرق غموض العمل وبالتالي سينتقل المشاهد الى عمل اخر، بدون ان يبذل مجهودا لتأمل المعنى في ما رآه. كل واحد يظن انه رأى العمل الفني، ولكنه في الحقيقة لم يفعل، هل تعلم ذلك).



من اعمال الفنان هنري مور



الشكل المستلقي للفنان هنري مور 1951

ماكس بيكمان في متحف الهيرميتاج

بمناسبة الذكرى الخمسين لاقامة التعاون الفني بين مدينتي هامبورك وسانت بطرسبورغ اقيم في اواخر عام 2007 في بيتر غاليري في متحف الهيرميتاج في روسيا معرض لاعمال الفنان ماكس بيكمان (1884-1950)

يضم المعرض مائة عمل فني لبيكمان ما بين لوحات واعمال نحتية. هذه الاعمال انجزت في مراحل متعددة من عمر الفنان ، منذ محاولاته الاولى وحتى اعماله الاخيرة في مجال الكرافيك بعد الحرب في الولايات المتحدة.

في مسيرة حياته الفنية اظهر بيكمان اهتماما بالواقعية والرمزية والانطباعية وما بعد الانطباعية ، والتعبيرية ، والشبيبة الجديدة. والسريرية. ولكنه وخلال الخمسين سنة من عمره لم يقع تحت هيمنة اي من هذه الاساليب المختلفة. لقد استجاب الفنان للاحداث الفنية التاريخية التي عاصرها وحاول ان يخضعها للغته البصرية الخاصة التي اصبحت معقدة بمضي الوقت وبينما كان يستجيب للانجازات الفنية التي عاصرها كان ينجح في ان يقيم الاساليب الفنية وكانها نابعة من رؤيته الفنية ورغم نجاح معارضه التي اقامها الا ان اعماله نادرا ما توضع الى جانب الايقونات الفنية الشهيرة في فن القرن المنصرم.

تقدمت اعمال المعرض لوحته الشخصية الشهيرة التي رسمها في فلورنسا عام 1907 ، بالاضافة الى مجموعة من اللوحات الشخصية والمناظر الطبيعية التي رسمها بين عامي 1920-1940 . في لوحاته الشخصية كان يلزم بيكمان نفسه بان يكون محددا بوسط ضيق من الاصدقاء المقربين منهم اليزابيث كوتز. لم ترسم اللوحات الشخصية التي رسمها لנסاء في تلك الفترة بالغرابة او بالتشويشات التعبيرية ان صح القول وانما بالعكس كانت تتميز بالانسجام والشاعرية . الكثير من لوحات بيكمان و اعماله الكرافيكية كانت مكرسة لمشاهد المدينة . التي بدا رسمها منذ عام 1910 حتى الحرب العالمية الثانية . بعد الحرب العالمية انتقل الفنان الى فرانكفورت وكانت لوحات المدينة التي رسمها هناك اقرب للمثالية حيث يتضمن الارث الفني لبيكمان العديد من اللوحات البحرية

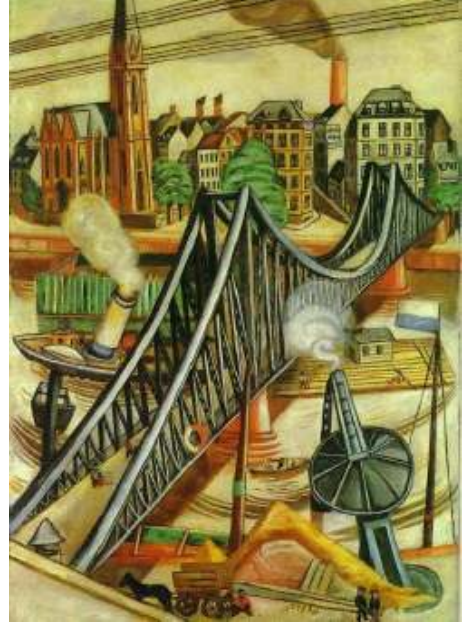
لا تمثل المناظر البحرية لبيكمان مجرد مشاهد ملفتة للنظر وانما تمثل الوسيلة الاكثر حساسية للتعبير عن مزاجه الفني او مايمكن ان نسميه مناظر روحية

خصص مكان مميز في المعرض لاعماله الكرافيكية التي انجزها عام 1910 واللوحات التي انجزت بين عامي 1914-1924 والتي قدمت من صاحب المجموعات الفنية كلاوس بيرنت هيجويش .

كان من الجراة ان يجمع احدهم اعمال بيكمان في حياته . حيث ان من المتعسر ان يهتم احدهم بجدية مع الاعمال الفنية في تلك الفترة الصعبة ، على اي حال فان كلاوس بيرنت كان احد هؤلاء. فكان اقتناؤه لاعمال بيكمان منح الفرصة لتكوين واحدة من اهم المجموعات الفنية الخاصة بالاعمال الكرافيكية لبيكمان

هيا متحف الهيرميتاج مطبوعا يضم اعمال الفنان مع تعريف بالمعرض للناقد ميخائيل ديدنكن ، وقد قدم هذا العرض بالتعاون مع مجموعة كلاوس بيرنت الفنية و مجموعة هامبورغ كونستال الخاصة.

- فنان الماني ولد في ليزرك عاش تجربة الحرب العالمية الاولى التي تركت اثرها في نفسه وجعلته يتحول من الاسلوب الاكاديمي الى عمل لوحات تظهر تشويهاً في الشخصيات والفضاءات لتعكس تغير رؤيته نحو نفسه والآخرين. واجه التنكيل الفني من قبل الحكم النازي الالماني الذي وصف اعماله بالبلشفية الثقافية وقد منعه النظام النازي من التدريس في معهد الفنون في فرانكفورت. وصودر أكثر من 500 من اعمال من المتحف الالماني . بعدها عاش بيكمان في منفاه الاختياري في امستردام لحين حصوله على فيزة الولايات المتحدة 1944



انظمة انفعالية.

اقيم اوانل 2008 في قصر الثقافة المعاصرة -ستروزي- في ايطاليا معرض انظمة انفعالية. يقدم هذا المعرض دعوة جديدة للنظر نحو العلاقة بين الفنان المعاصر وعمله وبينك انت بوصفك المتلقي. على ضوء اخر المكتشفات في العلوم العصبية المتمحورة حور تأثير الدماغ على المشاعر. . يعمل الفنانون المشاركون في هذا المعرض ضمن حقول متنوعة. وقد اختاروا طرقا مختلفة في محاولة التأثير العاطفي على الجمهور. حيث تلعب عملية التعاطف الدور الابرز. وقد تجد نفسك متفاعلا على مستويات متعددة من الانفعالات وانت تستكشف الاعمال الفيدوية والتكوينات **installations** ، والرسوم الرقمية ، والرسومات الجدارية الضخمة بالاضافة الى تجارب بصرية وسمعية اخرى.

بحسب المبدأ العصبي العلمي المعروف بـ (الآلة المرآة) يتم استثارة انفعال عاطفي مشابه في عقل الانسان عند الحالتين، عندما تكون التجارب لدى الفرد الاول معاشة بينما تكون عند الآخر مشاهدة فقط. يبدو ان هناك انتقالا عاطفيا يحدث مع الفن حيث يعكس الفنان مشاعره كما ف اعمال بيل فيولا . ان عمله يمثل مجموعة من الاعمال الفيدوية بمعنونة بـ - عواطف - وكما في اعمال سابقة لنفس الفنان، يقدم فيولا تصميمًا راقصًا لشخص معاصرة وهي تؤدي مشاهد من الاعمال الايقونية المسيحية التقليدية.



عمل للفنانة كاترينا كروسو

ان الحوار المتحقق بين العمل والمتلقي المنفرد يمكن ان يولد مشاعر من الاربك، وفقدان الاتجاه والغموض، كما في حالة الفنانة المكسيكية تيريسا مارغوليس التي تلقي اعمالها الضوء على التجارب الواقعية الانية اكثر من من اهتمامها بقوة التمثيل . ان عملها هواء/هواء ليس فقط ذات بعد تجريبي ادراكي ولكنه يحيل الى تجربة يمكن ان يكون فيها الموضوع هو الذات. ان الاستجاب الشعورية المحسوسة ليست فقط من خلال حضور الصورة ولكن من خلال غيابها. ان تكوينات الفنانة **installations** تتكون من غرفة خالية الا من وحدة تكييف هواء تعمل . الهواء مرطب نسبيا . ان الناظر لا يشعر باي شيء اخر . . هناك ورقة تعريف صغيرة تدرج العناصر المكونة لهذا التكوين ، وهي منظومة تكييف و بخار ماء. الماء تم جلبه من مستودعات للبحث في مدينة مكسيكو سيتي وكان يستعمل لغسل الاجساد الميته لمجهولي الهوية قبل اجراء عملية التشريح التعريفي على الجثث. ان مارغوليس تجمع تجربتها بوصفها فنانة مع تجربة اي احد يمارس تجربة الفحص الطبي العدلي.

الفنان السويسري يفييس نيتزهامر يقدم اعمال تمثل رسومات رقمية لاشكال انسانية وحيوانية . في سلسلة متعاقبة وسريعة مطلقا على عمله اسم - استعادات شخصية - حيث يقدم الفنان مجموعة مركبة من الاشكال الاساسية واللوان اولية ولكنها يتم تمييزها لاول وهلة على انها واقعية (سرير ، تافذة ، غرفة فارغة. مصباح الكتروني ، اقمرالخ) مع تبسيط عالي لشخصية او مجموعة من الشخصيات الانسانية وكانها دمي بجلود سوداء وببضاء. ان هذه الاوضاع البشرية والافعال المعادة تتداخل مع بعضها لتسهم في خلق تجربة سريرية جسدية ورغم انها حلمية في تكويناتها البصرية التصويرية، الا انها تحرك المتلقي بشكل ملفت للنظر

بعض اعمال الفنانين المشاركين وهم انتونيللا انيدا و اليسا بياغيني وفاليريو مارغيللي تحاول الاجابة على سؤال محدد: كيف يمكن ان تحول العواطف الى لغة؟. وهم و عبر سنوات من التجريب يحاولون من خلال مقاربات مختلفة يركزون على هذه المحاولة .حتى الشعر بوصفه رحلة خلال تجربة الاخر تحاول الفنانة انيدا ان تجعله يبدو من خلال اعمالها وكأنه تجربة ذاتية للمتلقى..

اسهم في المعرض كل من الفنان بيل فيولا، كرستيان نولد، يفييس نيتزهامر، تيريسا مارغوليس، فاليريو مارغيلي، وليام كنتريج، كاترينا كروسو، اندريا فيرارا، اليسا بياجيني، انتونيللا انيدا، موريس بنيون. اشرف على تنظيم المعرض كل من فرانزسكا نور ومارتن شتاينهوف



عمل للفنانة تيريسا مارغوليس

فنانات انطباعيات

بعد نشاط النقد الفني النسوي في اوائل سبعينات القرن العشرين، بدأت اعادة النظر بدور المرأة في كثير من الميادين، ومن هذه الميادين ، الرسم فكان ان اعيد الاعتبار لفنانات رياديات في الرسم الانطباعي لم يكن معروفات من قبل ، ويبدو ان معرض شرن كونستال في فرانكفورت ادرك الحاجة لاعادة التعريف باعمال هؤلاء الفنانات فاقام في بداية عام 2008 معرضا لاعمال اربعة من رواد الانطباعية من النساء، وهن برثه موريسوت (1841-1895) والتي كانت عضوا في حلقة باريس والتي اطلق عليهم فيما بعد بالانطباعيين وهي الصديقة الاقرب والموديل للفنان ادوار مانيه، وهي الفنانة التي حازت اعمالها على اعجاب النقاد بسبب ضربات فرشاتها المتهمة (والاكثر انطباعية من الانطباعيين انفسهم). في عام 1864 عرضت اعمالها لأول مرة في صالون باريس الرسمي الذي ترعاه الحكومة واستمرت اعمالها تعرض سنويا في الصالون حتى عام 1874 حيث انضمت لصالون المرفوضات الذي اقامه الانطباعيون بمشاركة سيزان، وديغا ، ورينوار وبيسارو وسيسلي، وكان ذلك في صالون المصور الفوتوغرافي نادار، وقد تزوجت فيما بعد يوجين وهو اخو الفنان ادوار مانيه. تنتمي برثه موريسوت الى عائلة ميسورة تحتفظ في منزلها بلوحة لفنان الرنكو - فراكونارد- الذي كان لتعامله الالوان وسيطرته على الفرشاة اثرا على الرسامين الذين تلوه، في العشرين من عمرها التقت الفنان المعروف كاميل كورو الذي نصحتها بان يكون الهواء الطلق ستوديو عملها وكانت تلك نصيحته لاختها ادما التي اختارت ان يكون الرسم محور عملها ايضا وبقيتا تعملان معا بدعم من العائلة لحين ابتعاد ادما عن الرسم الى حد ما بعد زواجها وانجابها للاطفال

رغم ان المتعارف عليه ان علاقة برثه موريسوت بادوار مانيه هي علاقة التلميذ بالاستاذ الا ان الحقيقة هي انها كانت علاقة ندية، اذ كان لها اسلوبها وتكوينها الخاص بها والذي ميز اعمالها الانطباعية. كما انها هي التي اقنعت مانيه بالرسم في الهواء الطلق. كانت اعمالها تعكس القيود الثقافية التي يعيشها ابناء جنسها وطبقها في القرن التاسع عشر ولذا فقد كانت تتجنب رسم المشاهد الريفية او مشاهد الشوارع واكتفت برسم اللوحات المنزلية التي تخص العائلة والاصدقاء. لقد كانت لوحاتها مرآة للاسترخاء والحميمية العائلية. كما هو الحال في اعمال زميلها اوغست رينوار وزميلتها ماري كاسات.



لوحة للفنانة برثه موريسوت

اما ماري ستيفينسن كاسات (1844-1926) الفنانة الامريكية فقد طورت اسلوبا فنيا لا يمكن اخطاؤه اثناء دراستها في فرنسا وكانت صديقة مقربة للفنان ديغا ولكنها عانت بعد عودتها للولايات المتحدة من رفض عائلتها لمهنة الرسم وفكرت بترك الرسم نهائيا بسبب عدم قدرتها على بيع لوحاتها رغم اعجاب النقاد بها ولكن تكليف اسقف بطرس بورك لها برسم نسختين من اعمال الفنان كوريجيو في بارما عام 1871 كان حافزا لها للمواصلة والعودة الى اوربا حيث ايطاليا ومنها الى اسبانيا ولكنها مع ذلك

لمست القيود المفروضة على الفن النسوي ، حيث غالبا ما كانت لوحات الفنانات ترفض ما لم يكن للفنانة من يدعمها ويحميها ضمن لجنة التحكيم في الصالونات الرسمية ، حينها دعاها ادغار ديغا لتعرض اعمالها في معارض الانطباعيين الخاصة، وقد وجدت في اعمال ديغا بالباستيل ما اثار اهتمامها . كتبت تقول في عام (1875) عندما كانت تذهب لصالون متعهد لوحات ديغا: (كنت الصق انفي حد ان يتفلطح بنافذة متعهد لوحات ديغا، لامتنص كل ما استطيع من فنه). لم يعجب النقاد اشراقه الوانها وانتقدوا الدقة المبالغ فيها في رسم الشخصوس لارضائهم ولكنهم مع ذلك لم يستهجنوا اعمالها كما فعلوا مع كلود مونييه. ظلت كاسات عضوا فعلا في حلقة الانطباعيين حتى عام 1886 وتمتعت بصداقة حقيقية مع ديغا وبرثه موريسوت ، وكان لتاثير لوحات الباستيل التي انجزها صديقها ديغا اثرا في اعمالها الفنية المهمة التي امتازت فيها بمهارتها في استخدام الباستيل.



لوحة شخصية للفنانة ماري كاسات

الفنانة الثالثة ايغا غونزاليس (1849-1883) كاستاذا ادوارد مانيه لم تشارك في معارض الانطباعيين المشيرة للجدل ولكنها اعتبرت منهم وذلك بسبب اسلوبها. كانت تلميذة مانيه وموديلا للكثير من رسامي الانطباعية، تزوجت جيرارد غونزاليس واستخدمته واخته جين في الكثير من لوحاتها، توفيت مبكرا ، وبعد ستة ايام فقط من وفاة استاذا ادوار مانيه ورغم حياتها القصيرة وقلة اعمالها فقد تركت انطباعا قويا عن اسلوبها المتميز..



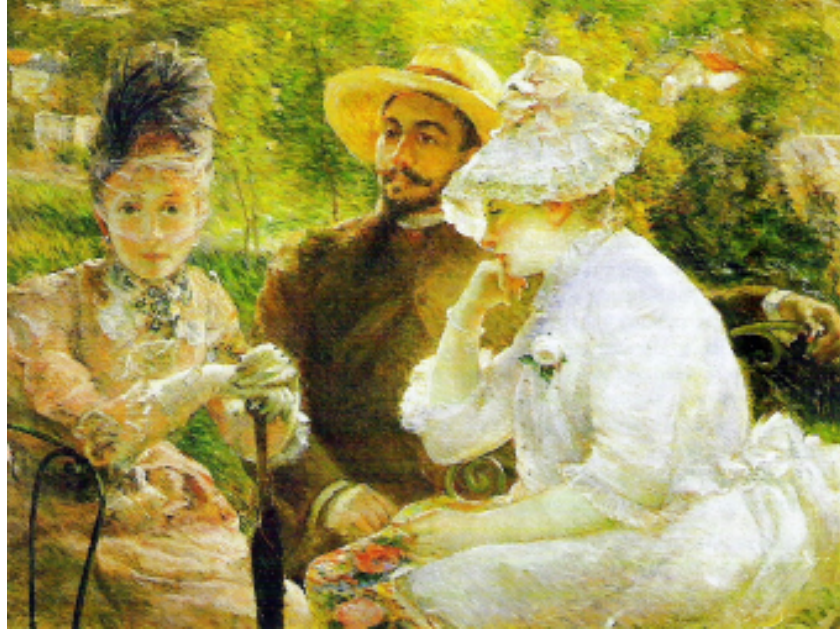
لوحة ثانية للفنانة ايغا غونزاليس



لوحة للفنانة ايغا غونزاليس

الفنانة الرابعة ماري براكويوموند (1841-1916)، تأثرت كثيرا بالفنان كلود مونييه وشاركت في معارض الانطباعيين في عام 1879 و 1880 و 1886 ، العديد من اعمالها المشهورة رسمتها في حديقة منزلها في سيفير.

رغم ان شخصيتها تاثرت سلبا بسبب شهرة زوجها التي غطت عليها، الا ان اعمال ماري -المنعزلة -تعتبر اكثر قربا لمثاليات الانطباعية، يقول ابنها بيير براكويموند: (ان والده ورغم رفضه لاسلوب والدته كان يرفض بشدة انتقادها لاعماله كما كان يرفض ان تظهر اعمالها على الزوار).
ضم المعرض حوالي 160 لوحة تم جمعها من العديد من المتاحف العالمية والمجموعات الشخصية ليتم التعريف بشكل مميز بفنانات كان لهن دور في الحركة الانطباعية. اشرف على المعرض د. انغريد بغير



لوحة للفنانة ماري براكويموند

الفهرست

الفصل الاول - دراسات تشكيلية

الفن الهايبرواقعي

الوصول المضطرب للهايبرواقعية الى اوربا الشرقية

هل اللوحة ما يرى

اللون وسطوة الشكل

الفصل الثاني - تجارب تشكيلية

القماشة هي العالم

لحظات من الضوء

تحدث بلغة عصره

رينيه ماكريت

هانز هولباين ومابعد الحداثة

فرناندو بوتيرو الفنان ومؤرخ الفن

الفصل الثالث - متابعات تشكيلية

الغزاة البرابرة

باريس والسرياليون

وليم دي كونينغ في متحف الهرمتاج

معرض شامل لرها حديد

هنري مور والطبيعة المتخيلة

ماكس بيكمان في متحف الهرمتاج

انظمة انفعالية

فنانات انطباعيات

المؤلف في سطور

ناقد تشكيلي، شاعر ، مترجم. الموقع على شبكة الانترنت www.faaiz.com

مواليد: بغداد 1968

مدرس مساعد - كلية طب الاسنان - الجامعة المستنصرية

عضو اتحاد الادباء والكتاب في العراق 1998

عضو فخري في جمعية سيمائيون عراقيون بلا حدود

محرر فنون تشكيلية في جريدة الاديب البغدادية الاسبوعية www.a-adib.com

مسؤول الصفحة التشكيلية في موقع الفن العراقي www.iraqiart.com

نشر العديد من النصوص الشعرية والمقالات الادبية و الدراسات النقدية في مجال النقد التشكيلي وفي مجال الترجمة الادبية والترجمة في مجال النقد التشكيلي في العديد من الصحف والمجلات العراقية والعربية

المؤلفات :

- 1- ما زلت اكتشف الحقائق، شعر 1997 (طبع في فترة الحصار على النفقة الخاصة)
- 2- غروب على دجلة ، شعر 2000 (طبع في فترة الحصار على النفقة الخاصة)
- 3- دراجة الالم ، شعر (مخطوط)
- 4- بغداد بعين حره، دراسات وقراءات في التشكيل العراقي المعاصر (مخطوط)