اللون حضارة

قراءات في تجارب من التشكيل العالمي الحديث والمعاصر

الدكتور فائز يعقوب الحمداني

دار الشؤون الثقافية العامة

اللون حضارة

دار الشؤون الثقافية العامة
حقوق الطبع محفوظة
تعنون جميع المراسلات الى
المدير العام ورئيس مجلس الادارة
السيد فاروق خضر الدليمي
العنوان:
العراق ـ بغداد ـ اعظمية
ص. ب. ٤٠٢٣ـ فاكس٤٤٤٨٧٦٠ـ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar - iraqculture@yahoo.com

اللون حضارة

قراءات في تجارب من التشكيل العالمي الحديث والمعاصر

د. فائز يعقوب الحمداني

الطبعة الاولى – بغداد-٢٠٠٧

الاهداء

الى معلمي الاول

يعقوب الحمذاني... والدي

مقدمة

لقد منح تطور تقنيات الاتصالات ومنها منظومة الانترنيت فرصة للمتابع لكي يتعرف على مجالات النشاط الانساني المتعددة ومنها مجال الفن التشكيلي، وقد وجدتها فرصة مناسبة، اقدم من خلالها تجارب معاصرة في الرسم العالمي للقاريء العربي المهتم ليتواصل مع مستجدات هذا المجال الفني والانساني الحيوي.

يمثل هذا الكتاب حصيلة تصفح دام قرابة ثلاث سنوات في مختلف المواقع الفنية التشكيلية التي كانت بمثابة دليل للمتابع في هذا الحقل من التخصص، وقد اثرت في اختياري ان يكون الفنان معاصرا، فضلا عن كونه يمثل تجربة فنية مهمة وفاعلة عبر النشاطات والمشاركات العالمية المختلفة، ومن هذه المواقع: artnexus المتخصص بفن امريكا اللاتينية وموقع the art millennium وموقع yahoo directory للرسم، وموقع absolutearts.com وموقع artrussia.ru ، فضلا عن المواقع الفنية الشخصية، كموقع الفنان الدانماركي يان ايسمان، وغيرها كثير. لم تكن المعاصرة هي الدافع الوحيد لتقديم هذه المجموعة من الفنانين العالميين بل كان لخصوصية تجربة الفنان وما يمكن ان يتحقق من تفاعل بين اعماله وبين المتلقي العربي دورا مهما في التقديم، فكانت الحصيلة مجموعة من المقالات التي نشرت في جريدة الاديب البغدادية على مدار السنتين

المنصرمتين.

لقد قمت بترجمة بعض هذه المقالات الى اللغة الانكليزية التي اجيدها الى حد ما، وارسلتها الى بعض هؤلاء الفنانين، فكان ان لقيت اعجابا وترحيبا منهم، لقدرتها على رصد جوهر العملية الابداعية في لوحاتهم، ومن هؤلاء الفنانين: الفنانة الانكليزية ستيفاني روو، والفنان الدنماركي يان ايسمان، والمشرفين على موقع الفنان الكولومبي كارلوس جاكاناميخوي، والفنان الكوبي غوستافو اكوستا، والفنان الامريكي بو بارتليت.

تبقى الاشارة الى ان همّ الكتابة الاول هو تحقيق التواصل مع الآخر، من خلال تقديم بسيط وعميق لتجارب تشكيلية مختارة في محاولة لخلق حوار ابداعي يساهم في تقليل الفجوة الثقافية بين عالم المتلقي العربي والفنان العالمي ونحن في امس الحاجة لحوار من نمط حضاري من هذا النوع، تامل صفحات هذا الكتاب في ان تدلو بدلوها فيه.

المؤلف /بغداد ٢٠٠٦

الهايبريالية
قراءة في اعمال الفنان الاسترالي رون ميوك

يعتبر الفنان رون ميوك من اقطاب الهايبريالية hyperreality في الفن، والهايبريالية تترجم حرفيا على انها الواقعية المضخمة او المبالغة في تصوير الواقع، وهذه الترجمة تصف بدقة الالية التي تعمل بها الهايبريالية، ولكن الترجمة الاقرب هي الواقعية الافتراضية، لانها تحدد الهدف الذي وجدت لاجله الهايبريالية ، كما يقول بودريلارد: ان العالم الذي نعيشه تمت استعاضته بعالم مستنسخ حيث نبحث عن مؤثرات مشابهة لاكثر(العيش ضمن عالم افتراضي) او كما يصفها امبرتو ايكو: بالكذبة الموثوق بها.

وايا كانت الترجمة الصحيحة لمصطلح hyperreality ، فان الحصيلة واحدة وهَي خلق واقع غير موجود اصلا، من خلال استخدام اشارات الواقع ذاتها، مع الابتعاد عن الانتقائية الأيديولوجية او المسبقة التي مارستها واقعية القرن التاسع عشر او الواقعية الاشتراكية.

ولكن لماذا الحاجة الى خلق واقع مفترض (مبالغ في اشاراته) وكيف يوظف الفن لتحقيق هذا الهدف؟

يبدو ان الحياة المعاصرة قد فقدت الكثير من معانيها بالنسبة للانسان، ربما، لانه اثقلها بتأويلاته التي لم تعد تحتملها. الامر الذي جعل الكاتب

الفرنسي موريس بونس يقول انا لا يهمني ماهي الحقيقة وما يهمني هو كيف اتعامل معها(١).

لقد وجد منظّروا الهايبريالية ان بإمكان الفن ان يخلق عالما جديدا مليئا بالاثارة. من اجل استعادة الاحساس بنشوة الحياة المفتقدة، المسألة اذاً تتركز في الاثارة وهي اهم ما يمنحه الفن.

يشهد العالم المعاصر اقبالا متزايدا على الالعاب الالكترونية وافلام الاثارة الخرافية(التي مهدت لها اعمال ستيفن سبيلبرغ كفيلم الحديقة الجوراسية) ليس لرغبتهم في الفرار من الحياة ولكن لرغبتهم في ايجاد طعم جديد لها. ان هذه الالعاب والعوالم التي يعيشها المتلقي في الافلام برغم ما تمنحه من متعة واثارة ودهشة، هي في المحصلة عوالم غير موجودة، عبارة عن تقنيات رقمية موجودة في الحاسبة ولكن لها القدرة على جعل الانسان يتعايش معها لساعات ويحس معها بنشوة الانتصار وخيبة الهزيمة.

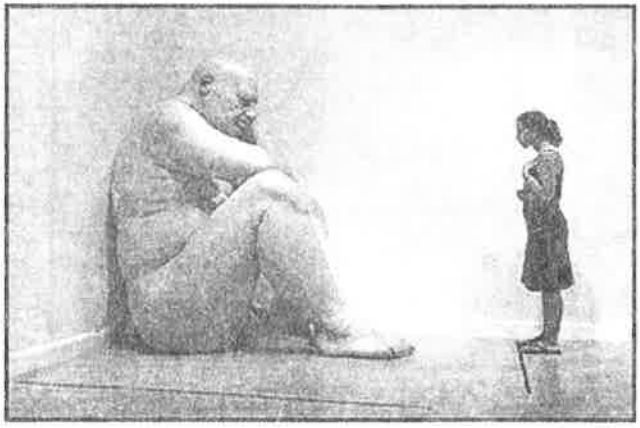
كيف يمكن اذن للفن ان يجعلنا نستعيد احساسنا بالحياة الحقيقية ويخلصنا من تبعات تاويلنا لحقائقها. يبدو ان الفنان الاسترالي رون ميوك وجد طريقة لتحقيق ذلك ، يرى رون ميوك اننا فقدنا الاثارة في الواقع لاننا فقدنا الاحساس بجمالية تلقائيته وبساطته ، ولذا فهو يعمل على ان يصدمنا – من خلال منحوتاته– بانفسنا، بتفاصيلها التي اضعناها في تهافتنا على ما تنتجه الآلة الصناعية.. ان المتلقي امام اعماله وهو ماخوذ بدقة تفاصيلها وضخامتها لا يفكر بخلفية تصور الفنان ولا يندفع الى التاويل ومجادلة القصدية، فيجد نفسه في حيرة صادمة، يصحو منها وهو في حالة تآلف مع بساطة حقيقته، حقيقة وجوده، ان رون ميوك يعلمنا ان ننظر الى انفسنا باهتمام اكبر من خلال لقطات نحتية غاية في الالفة والبساطة. لقد لعبت خلفية رون ميوك بوصفه مصورا فوتوغرافيا دورا مهما في ذلك،

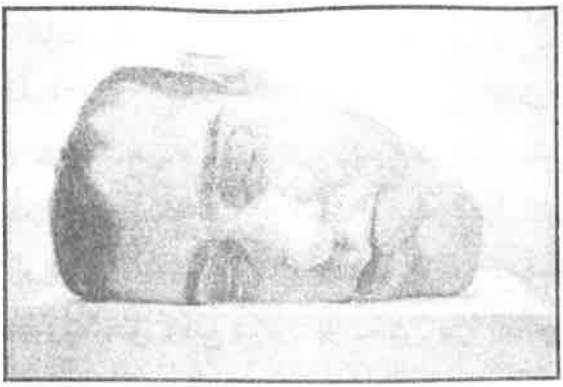
لانه يتعامل في منحوتاته عبر تلقائية اللقطة الفوتوغرافية ولكنه هنا يخلصها من زوائدها ثم يضخم ما يريد منها.

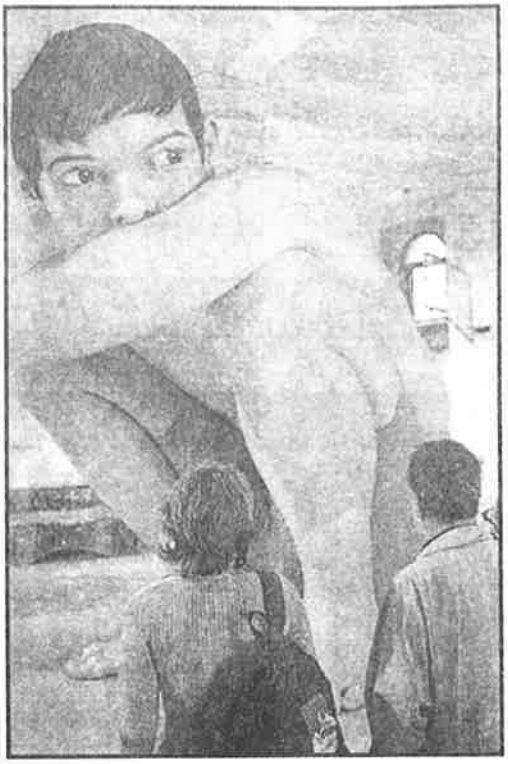
لقد وصف النقاد اعمال رون ميوك بالصادمة، وهي بالفعل تمارس فعل الصدمة من خلال تعبيرها عن الحقيقة التي تصبح صادمة متى ما غابت عن وعينا. ان مقاربة رون ميوك وان التقت مع الواقعية الافتراضية في تضخيم اشارات الواقع والابتعاد عن تاويل الواقع الذي تقدمه، فانه لا يلتقي معها في محاولة خلق واقع مواز، بل يسعى لان يستعيد المتلقي من خلال اعماله المبالغ بطرحها الواقعي، ان يشعرنا باننا فقدنا القدرة على رؤية الاشياء كما هي فهو يساعدنا على استعادتها. وبالتالي فان مقاربة رون ميوك ايجابية تسعى لاعادتنا للواقع من خلال عدسة مكبرة تختارنا كما نحن. ان الرسالة التي يريد رون ميوك ايصالها الينا، يمكن تلخيصها في حوار مقتبس لاحد افلام هوليود

-اريد ان اجد معنى لحياتي

-ليس المهم ان تجد معنى لها بل المهم هو ان تحسها.







نيويورك فتاة الليل
قراءة في لوحات الفنان الإيطالي فابيو ماريا لينـاري Fabio Maria linari

يبدو أن للفن رؤيته الخاصة تجاه أحداث الحادي عشر مـن أيلـول، إذ انزل هذا الحدث من عرشه المفتعل ، ظهر هـذا جليـا فـي فلـم ٩/١١ فهرنهايت لمايكل مور والحائز على جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي. للفن التشكيلي مقاربته الموازية لهذا الحـدث والتـي نلمـسها بوضوح في لوحات الفنان الإيطالي فابيو ماريا لينـاري من خلال استخدامه لمدينة نيويورك مدخلا لابراز تصوره الخاص حول تدمير برجـي مركـز التجارة العالمي.

...

إن المدينة هي الوجه الآخر لروح الإنسان المعاصر والمتلقي أمام لوحة المدينة يبحث عما هو اعمق من المناخ اللوني أو التفصيل المكـاني، انـه يبحث عن روحه في عالم القماشة، لكن مدينة نيويورك، كما يراها فابيو، هي المدينة التي لن تحبها على الرغم من أنها تشدك إلى ليلها ذو المنـاخ اللوني الصاخب.

يتعامل فابيو مع المدينة من خلال أسلوب تعبيـري ذو سـطوة لونيـة تتلاشى معها حدود الأشكال المتضمنة في العمل، والتعبيرية تتعامـل مـع

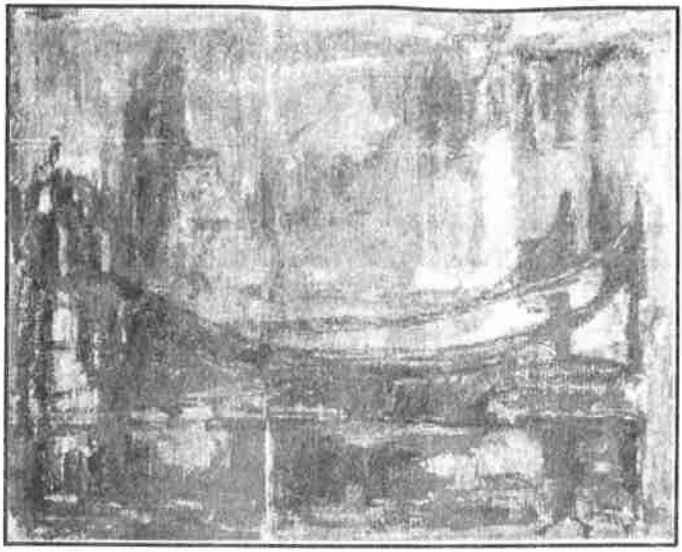
اللون بوصفه الوسيط الابلغ لإيصال الإحساس إلى مداه من خلال تضادات لونية بارزة، الأمر الذي يجعل المتأمل لصورة نيويورك في ألوان هذا الفنان أسير مشاعر متضاربة ومربكة وهو ينتقل بعينيه بين المساحات اللونية المتداخلة والمتضاربة بدون تدرج لوني، فهي لا تشتغل على منطقة حوار مهادن بين المساحات اللونية الواشية بصخب المدينة البعيد وهي تشغل السماء بألوانها الحارة، كما في لوحة رقم(١و٦)، لكن استلام الإشارات يتوقف عند حدود هذا العالم اللوني، ليترك المتلقي في حيرة بين هذا الصخب الجاذب وبين الفراغ الساكن خلف الألوان و هذا ما أراده فابيو، فنيويورك مدينة تكتفي منها بالإشارات الصاخبة ولا تبحث فيها عن ما وراء ذلك. إنها مدينة ليل ولكنه ليس ليل السكون والدعة بل ليل الإبهار العقيم، ليل سطحي مربك، لا يمتد في الأعماق حيث الأحلام والذكريات انه الليل الذي يقشر وعيك ويبقيك منقطع الأنفاس وأنت تلهث خلف جمود لماع لمدينة تمثل بلورة الضياع الملونة، ولذلك تبقى فيها الألوان الباردة سيدة القماشة، وهذا الصخب والإبهار لا يستطيع أن يكسر جمود قلب المدينة البارد أو ينتشله من حزنه ووحدته بإنارة مستعارة.

نيويورك تبقى بعيدة في قماشة فابيو فهي لا تستطيع أن تسرقه من فضاءه ولا تفلح في أن تدخل عالمه بتفاصيلها فبقيت على مبعدة من عينيه وهي تستدعيه، لكنه يراها كما لا تريد أن يفعل، غارقة في ضوضاء تنسيها ليلها الدائم. إن فابيو ينظر إلى هذه المدينة وكأنها غانية فاتنة توحي لطالبيها بأنها قريبة المنال ولكنها بعيدة مغرقة في ظلمة الليل، ووعي الفنان يبقي محيطا شاسعا بينه وبين عالمها،

(كلا لن تصل البحر. المياه متجمعة في نقطة واحدة
تتنفس بجميع كماناتها مقطوعة الأوتار
على مقام الجروح والبنايات القفر
المياه التي لن تصل البحر.)
لوركا ــ شاعر في نيويورك

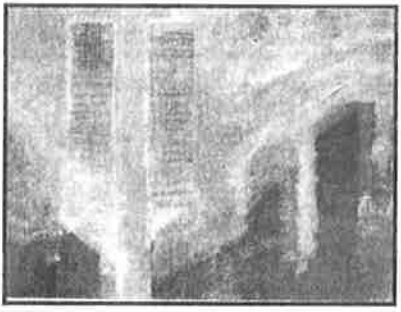
إن علاقة المتأمل بنيويورك فابيو محصورة بجدل عقيم، جاف ومنقطع عن الجذور في ظل مناخ مصطنع، من هنا نستطيع أن نتفهم طريقة تعامله مع برجي مركز التجارة العالمي، إذ ينظر إليهما من خلال نافذة محايدة تميل إلى عدم التصديق فهو في لوحة رقم (٢) يمنحهما وجودا شبحيا وفي لوحة رقم (٣) يتعامل معهما ببرود وألوان هجينة لا علاقة لها بضوضاء الحدث وآثاره الكارثية. إن من ينظر إلى الدخان المتصاعد من برجي التجارة في هذه اللوحة لا يفرق بينه وبين دخان سيجار كوبي على فم مدخن محترف.

في لوحة رقم (٤) وفي محاولة لاختزال المساحات الحارة والباردة إلى اللونين الأحمر والأزرق/ يقابله اختزال لتفاصيل المدينة البعيدة ببرجي التجارة، يقود فابيو المتأمل إلى عالم لوني كاب، ويتواصل هذا الاختزال في اللوحة رقم (٥) من خلال جعل اللون الأزرق الثيمة اللونية الوحيدة ولكن هذا الأزرق هو صدى قول لوركا
(انه في الزرقة التي ليس لها تاريخ
زرقة ليلة دونما خوف أو انهار
زرقة يذهب فيها جسد الريح ليكسر
جمالا من غيوم فارغة تسير في نومها).

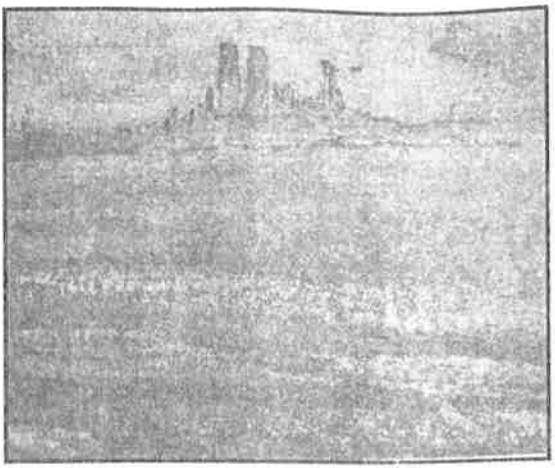


لوحة رقم (١)

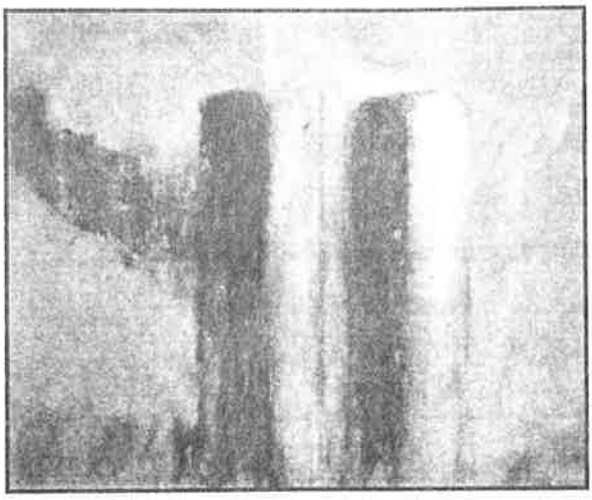
لوحة رقم (٢)



لوحة رقم(٣)



لوحة رقم (٥)



لوحة رقم (٦)

إضاءات:

ولد فابيو ماريا ليناري في سبيريا 1959 speria وهو ابن الفنان جياكومو ليناري

تخرج في مدرسة كارارا الفنية العليا وبعد ذلك من أكاديمية ارتي دي بيل في عام ١٩٨٣

في عام ١٩٨٨ أقام معرضه الشخصي الأولَ في شاطئ ريفييرا Gardone، والمسمى (الأطراف والجسر)

أقام العديد من المعارض في أوربا والولايات المتحدة

يقيم حاليا في إيطاليا شرقي مدينة ميلان

اللون حضارة

قراءة في أعمال الفنان الكولومبي كارلوس جاكاناميخوي*

تواجه اللوحة التجريدية بصعوبة التأويل لدى المتلقي، لأنها تنقله من منطقة اللون بوصفه دلالة مرتبطة بالشكل إلى خارج منطقة الشكل، إن هذا الارتباط يمكّن المتلقي من أن يتتبع خطى دراما اللوحة، بالمقابل فإن التجريد يحرر طاقة اللون من المحددات الشكلية المسبقة، والطاقة(الوجه الآخر للمادة في ثنائية الوجود الفيزيائي بحسب اينشتاين) لها شكلها المربك للوعي الإنساني المحاط بالمادة.

يثق الإنسان بالوجود المادي الذي يحيطه اكثر من ثقته بإحساسه ووعيه الخاص بالعالم وبالتالي ظلت علاقة الإنسان بالفن مقتصرة على ارتباط مفردات هذا الفن بالواقع المادي بشكل مباشر. الأمر الذي يفسر صعوبة مهمة الفنان الذي يغادر الخطاب المألوف في العمل الفني، لذا فإن عليه أن يبحث عن وسائل اتصال اكثر عمقا من خلال الوصول إلى ما يطلق عليه بعض منظري التجريدية بمنطقة الصفاء الروحي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن على المتلقي خلق علاقة مباشرة بين اللون وبين إحساسه المجرد ليستطيع تبرير العلاقات اللونية في اللوحة، على هذا الأساس لن يحتاج اللون الأصفر في لوحات كارلوس جاكاناميخوي إلى قرص الشمس كدلالة، وهو يشعل فينا هذا الشعور المشاكس الحر. يقول رسام معاصر (احب الابتسامة إنها تذكرني بالألوان المائية). إن اللون كائن حي وهو ابن العلاقات التي أوجدتها اللوحة ومن الممكن أن يكون اللون الأسود في لوحة ما لحظة استراحة في عيون المتلقي كما في لوحة رقم (١) وهي

تعيش هذه الرقصة التي تقودها أنغام لونية زرقاء صارخة في وسط حقل غارق في أمواج الأصفر المشرقة حيث تندفع الأوراق والثمار وحبات الطلع توهجا وتتشظى عنفوانا وبهجة بحيث تتراقص عين المتلقي وهي تلاحق الإشارات المنطلقة هنا وهناك وكأنها العاب نارية في وهج النهار.

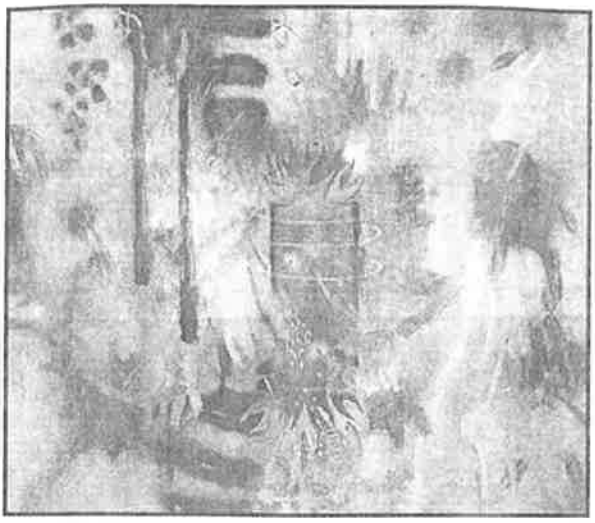
يقول لوركا (خضراء احبك خضراء). إن الفنان وهو يخطو إلى أعماقه يصحب اللون طاقة ودليلا وهو هنا لن تسعفه المقاربات المعرفية بقدر حاجته إلى أن يتعرى أمام حقيقته لتكون لوحته ليست مجرد ألوان تحتل فضاء قماشة وانما قصة حياة وشكل حضارة وهذا ما وشت به لوحات الفنان كارلوس جاكاناميخوي ففي لوحاته لون حضارة الانكا، تلك الحضارة التي عاشت في الأعالي قريبا من الشمس. إنها الحضارة المشتعلة نذورا لتصل إلى الصفاء الخالد، والتي تركت خلفها الكثير من الغموض، لكنها مازالت تعيش في أزياء وطقوس شعوب المنطقة ومازالت تتجدد على قماشة فنانيها المعاصرين. لقد ورثت لوحة رقم ٢ بعض تلك الطقوس، نرى الرمز المقدس المحاط برقصة خضراء هادئة تتماهى فيها ملابس الراقصين بالأقراط والحلي. الكل يحتفي بالرمز المتوسط فضاء اللوحة في فرحة وجدت متنفسها في طرف مخفي على تلك الأرض.

يبدو الاحتفال اللوني في لوحة رقم (٣) اكثر بهجة وعنفوانا. يكاد المتأمل يلمح الطيور وأقنعة الراقصين هنا وهناك حيث اللون الأخضر الممهور بإشراقة صفراء تتسيد الفضاء، انه اللون الإله في معبد تنتظم فيه بقية الألوان في طقس صاخب صريح إن طقوس العبادة هنا ليست طقوسا جنائزية ولكنها طقوس فرح غامر. إنها صلاة راقصة.

حتى في لوحات الغروب يتخذ اللون الأصفر موقعه مخرجا لمسرح الحدث وهو يستخدم التدرجات اللونية للبرتقالي والأحمر والبنفسجي أداة لغروب بهيج، (لوحة رقم ٤،٥). بالرغم من الفضاءات اللونية المنفتحة

يبقى المشهد مدينا للون الأصفر بفرحه. إن اللون الأصفر هو لون الحيـــاة على هذه الأرض كما كان في زمن حضارة الانكا هذه الحضارة التي احتفت بقرص الشمس وحبات الطلع الصغيرة بوصفها شكلها المنتظم فـــي عـــالم تتفتح فيه الطبيعة إلى مدياتها الرحبة. إن هذا الإشراق وهذا الإيمان هـــو الذي أعطى هذه الحضارة عظمتها و أعطى للوحات كارلوس جاكاناميخوي بهجتها المتجددة.

لوحة (١)



لوحة (٢)

لوحة (٣)

لوحة (٤)

إضاءات

---

*ولد في سانتياغو ١٩٦٤

حاصل على الماجستير في الفن من جامعة كولومبيا / بوغوتا في عام ١٩٩٠

درس الفلسفة والأدب في جامعة لاسالي في بوغوتا

أقام العديد من المعارض في كولومبيا وخارجها كما حصل على العديد من الجوائز التقديرية

تتوزع أعماله في العديد من المتاحف الفنية في كولومبيا وخارجها.

الجسد صوت الروح

قراءة في اعمال الفنانة الانكليزية ستيفاني روو

ظل الجسد الانساني (العصي على التجريد)* معيارا جماليا الى الحد الذي جعل فيه الغرب من عري الالهات (في رسوم عصر النهضة وصولا الى مرحلة الكلاسية الجديدة) دلالة على الكمال الذي يرتقي بالمتلقي عن النزوات الدنيوية، هذه المقاربة التي شاكسها ادوار مانيه في (لوحة غداء على الاعشاب) وهي النسخة الانطباعية للوحة الفنان جيورجيوني **(كونسرت ريفي). لقد اثارت لوحة غداء على الاعشاب حفيظة الامبراطور نابليون الثالث ووصفها بانها غير محتشمة، هنا تبرز المفارقة. ان كل ما فعله ادوار مانية هو ان جعل احدى الفتاتين العاريتين في اللوحة، تنظر الينا، هذه النظرة منحت الفتاتين حس الكائن الفاني فعادتا بشريتين. لقد تلاعب ادوار بالوضع الانثوي المقدس جاعلا احدى الفتاتين تحاور المتلقي فانزلها من عرش قدسيتها على القماشة، في حين، ان نساء الفن الكلاسي كائنات خالدة علوية، وعريهن دلالة طهر ونقاء كما هو حال سكان الجنة في قصة دستويفسكي (حلم رجل هزاة)، وبالتالي فهن غير معنيات بالمتلقي يمارسن طقوسهن ببراءة وترفّع فهن عصيات على رغباتنا الزائلة

تبلورت هذه الرؤية تجاه جمالية الجسد الانثوي لدى الغرب المعاصر بشكل واضح لدى مصممي الازياء الذين اخذوا ينظرون الى ان وظيفة الزي

ليست التغطية الانيقة للجسد بقدر الاظهار الانيق له، من هذه الزاوية تنطلق رؤية الفنانة ستيفاني روو.

لكن ستيفاني روو تركز على كيفية تعامل المرأة مع وجودها المادي. ان ثيمتها الاثيرة هو ذلك الحوار الازلي الصامت بين المرأة وجسدها ولوحاتها بلا استثناء تظهر نساء يعشن حالة من التوحد الصوفي مع اجسادهن الناعمة انهن حانيات عطوفات على هذا الكيان وكأنه صورة لروح حواء، هذه الروح التي تجد سعادتها في انسجامها مع الجسد ومع انسجام الجسد مع من يحسن التعامل معه . ان ستيفاني روو تحاول ان تنقل قدسية اجساد الالهات في لوحات الفن الكلاسي الى اجساد فانية من خلال اقتناص نساء يعشن حالة حوار دافيء مع وجودهن المادي.

تقول ستيفاني روو (انها تؤمن ان الجسد هو خير من ينقل الرسائل) ربما لانها امنت بانه الوجه الدنيوي لروح المرأة وان روح المراة وجسدها كيان واحد وقد عملت على اظهار ذلك من خلال اختيار اوضاع الحوار الناعم بين شخوصها واجسادهم. ان الرسالة التي تريد ان توصلها: ان هذا الجسد الدنيوي لا يحتاج الى قديسات لكي نراه كما يجب بعيدا عن دوافعنا الدنيوية وانما علينا ان نرى كيف تعيش المراة مع جسدها لنفهم حقيقته وحقيقة الروح التي يمثلها.

ان اجساد ستيفاني روو لا تختلف عن اجساد ادوار مانيه ولكن ايماءات تلك الاجساد كفيلة بايصال الرسالة التي تريد. ان رسالة الجسد لدى ستيفاني روو تتمثل في (الايماءة) وهي تعمد الى تغطية اجزاءه الحارة بالثوب المرسل او باليد وتظهر الاجزاء المحايدة لكي لا تقطع الخيط

الرفيع بين الجمال والاثارة. ولاجل ان تصل الرسالة بشكل صحيح، ربما لايمانها باشكالية التلقي برغم انها واثقة بان لحظات الحوار المقدس بين نسائها واجسادهن قادرة على جعلنا نحترم هذا الكيان المادي الفاني.

لا يمكنك ان تنظر الى روح المرأة بمعزل عن جسدها كما لا يمكن ان تفهم لغة الجسد الانثوي بمعزل عن روح المرأة ان ستيفاني روو مؤمنة بقدرة هذا الجسد المقتصد في ايماءاته والمتحفظ في ظهوره على ان يؤكد توحده مع امتداده الروحي واذا كانت رسالة الفنان في ان يكشف عن روح الاشياء وكوامن وجودها فان افضل اظهار لروح المرأة هو الجسد كما هو. كما ترى ستيفاني روو

---

*برغم ان الاغريق القدماء حاولوا ذلك في جعل اعمدة معابدهم وقصورهم تشبه القوام الانساني مميزين نوعين من الاعمدة بحسب مقاربتها للجسد ذكرا كان ام انثى

**من اساتذة مدرسة البندقية في عصر النهضة وهو من مؤسسي التوجه الشاعري في الرسم.

الذين نسيتهم الآلهة
قراءة في اعمال الفنان الدنماركي يان ايسمان

لم يشهد الرسم التشخيصي منذ بواكير عصر النهضة شخوصا متمسكة بسلبيتها كشخوص الفنان يان ايسمان، واذا جازت لنا المقارنة بينه وبين بيتر بروجيل الاصغر في لوحة سفينة الحمقى مثلا فان سلبية شخوص بيتر بروجيل تبدو مستخفة وعابثة مقارنة بابطالِ يان ايسمان المنتظرين على حافة الوجود، وهم في غيبوبة الاحساس بالتكريس لدور ما، رسمته لهم الالهة. انهم يعيشون لحظتهم في انتظار غيب موعود. ان صرامة ملامحهم ورصانة اوضاعهم تعكس ايمانهم بجدية هذا الانتظار، كبيادق الشطرنج تنتظر ايادي الالهة لكي تحركها في الوقت المناسب

لقد اوجد يان شخوصا تعيش حياتها بلا ارادة ولا سيطرة جامدون في وقوفهم المترقب، ساهمون في جلوسهم القانط. ان شخوص يان تذكر الى حد بعيد بشخوص الاسلوب المتكلف الذي شاع بعد فن عصر النهضة.

يبدو ان يان ايسمان عاد مجددا في بداية القرن الواحد والعشرين ليجدد الايحاء بان الانسان الذي يطرق ابواب المريخ وجعل من العالم قرية صغيرة ما زال هو ذاته انسان العصر القديم اسير شهوات الالهة التي تعبث بحريته على مر العصور هذه الالهة التي اوجدها وسرعان ما اصبح اسير ارادتها بعد ان فقد السيطرة على حياته المعقدة، وهنا لم يشا يان ان يضيع على المتلقي مفردات اللعبة التي يعيشها انسان لوحته فشخوصه كما هم في كل

زمان ومكان، رجل وإمرأة ثم الرقعة التي اختار لها ما يشبه منازل النبلاء في الممالك القديمة لقد عاد انسان يان عاجزا عن ايجاد جدوى لوجوده الانساني مرة اخرى حيث يسيطر عليه عبث الالهة يختار ايسمان اجواء وملابس تضع المتلقي امام الوجود برغم تراكم الزمن وتغير المظاهر ان يان يضع انسان القرن الواحد والعشرين امام نفس اشكالية الوجود التي وجد فيها الانسان نفسه وهو يشعر بعجزه عن مواجهة القدر ولكن انسان ايسمان لا يبدو منهمكا بارضاء الالهة او قلقا ازاء غضبها فهو يفرض لا أباليته ويمارس الغاءه على وجودها بجمود طاقته التي لا يجد مبررا لتبديدها

وبالتالي فهو يفرض من خلال شخوصه موقفا متقدما عن انسان الحضارة القديمة فلقد تبدد قلقه من ارادة الالهة وايقن انه لن يقدم شيئا تجاه هذا العالم وهو لايبدي ولعا بالحياة و يناضل في سبيلها وربما منحته الحياة المعاصرة يقينه العبثي هذا.

ان شخوصه لا يملكون من اوضاعهم **pauses** الا الوقوف او الجلوس على رقعة الالهة ولم تبق لهم الالهة سوى دور التكاثر لاستمرار لعبة الحياة وهو ما يشعرهم بامكانية في الخروج عن ملامح الغياب التي تسيطر على وجوههم وهو ما تحمله لوحة الحمل من دلالة.

منذ القدم ولكن يان ايسمان وهو يكرس احساس متلقيه بلا ابالية شخوصه يترك الباب مفتوحا فهو لا يضعهم في حيز مغلق فثمة فضاء يمكن ان يتسلل منه التغيير وأفق يعد بمحاولة اخيرة برغم انه يختار الغروب زمنا للوحاته فهل اراد من خلال ذلك ان يستشرف ما يمكن ان يمثل تغييرا عميقا في واقع هذا الانسان وهو يغادر يومه ليستقبل يوما

جديدا ام انه مدرك ان البشرية كما بدأت ستكون نهايتها.
يبدو ان يان ايسمان اكتشف على قماشته زيف ما يوحي به عالمه المعاصر من قدرة الانسان على ان يصنع المعجزات هذا الكائن العاجز امام سخرية الاقدار

ان اظهار الانسان بهذا الاقتصاد في الملبس هو اشارة واضحة الى حقيقته المجردة بعيدا عن اسقاطات الزمان والمكان

لوحة
الجدار
الأسود

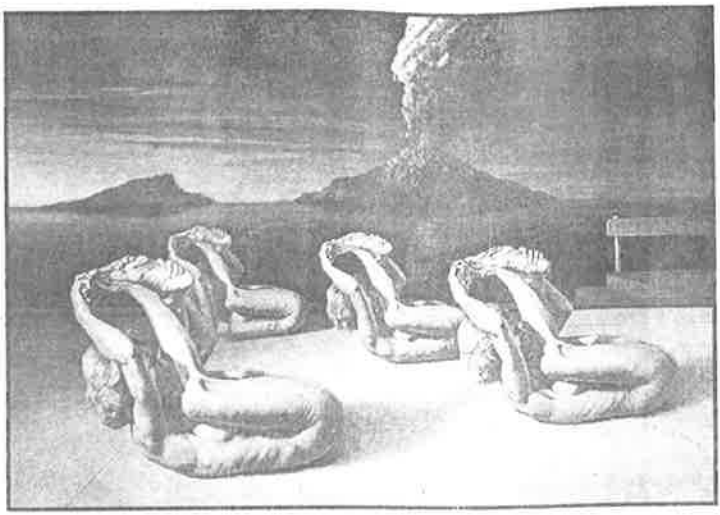
برغم انه يترك المتلقي امام يقين عجز وغرابة السلوك البشري في لوحاته فهو ليس عاجزا فقط وانما يمارس طقوسا غير متوقعة قياسا بمحيطه ، بل انه في لوحة الحافة الذهبية يذهب ابعد من ذلك اذ يجعل الفتاة المحجورة في الحيز الضيق تستلم بغرابة وتتكور في حيزها هذا وكل ما تفعله هو ان تداعب شيئا لا يمنحنا الفنان فرصة معرفته في اشارة الى ترسيخ عقم سلوكها ذاك

ان انسان يان ايسمان ليس عاجزا فقط وانما يقحمنا دوما في طقوس غريبة كما في لوحة (اربعة توائم مستنسخة يقدسون بركانا) وهم في وضع يذكر بشكل من الاشكال بوضعية الجنين قبل الولادة وهي تشي بحالة الانتظار ايضا وان كان يظهر امامنا بصلابة قناعته ورصانة ادائه بحيث يثير شكنا في تساؤلاتنا تلك وقدرتنا على ادراك ما يفعل

ان يان ايسمان يمارس معنا لعبة مخاتلة تستفز وعينا وهو يحاول ان يجرنا الى منطقة طقوس شخوصه واجوائهم كما في لوحة اللقاء لتنتهي بنا الحال امامهم بان نحس بعجزنا نحن عن ان ندرك واقعهم ونحن نحاول ان نعقلن ما نرى فنسقط في فخ الفنان الذي يدلنا على انفسنا من زاوية لا نجرؤ ان نناقش فيها انفسنا

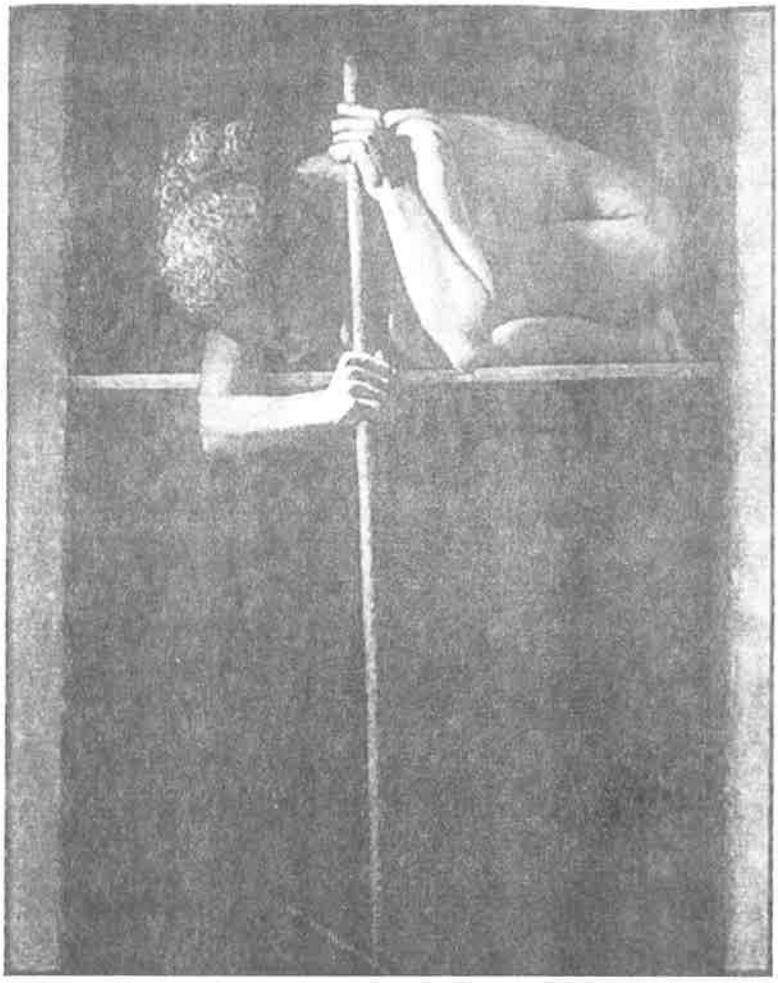
ان يان ايسمان يجرنا بخيوط خفية وبتأن الى ادراك ما لا يمكن ان نراه على غير قماشته وهو عقمنا وغرابة وتطرف سلوكياتنا امام حقيقة الحياة كما يراها وكما يريدنا ان نراها ونرى انفسنا فيها

في الوقت الذي يدرك المتلقي عبث ذلك فلا يوجد ما يشير لاي دور قادم بالرغم من ان الفنان يضع شخوصه غالبا في مناخات مفتوحة لكي لا يغلق ابواب الاحتمال



اربعة توائم تتعبد بركاناً

اللؤلؤة الزرقاء



الحافة الذهبية

التنقيب الرومانسي
قراءة في تجارب من الفن الروسي المعاصر

بعد تقسيم الاتحاد السوفيتي أصبحت الصراعات السياسية والفكرية والفنية في الغرب هي المهيمنة على رؤية الكثيرين، وانصرفت أنظار العالم عن الأدب والفن الروسيين، برغم أن الكثير يعلم أن للفن خطابا متجاوزا منفتحا لا يصح أن يجرّ إلى منطقة الإيديولوجيات المتناحرة، فاصبح الاهتمام بالفن الروسي المعاصر ــ وهو فن على قدر من الأهمية ــ منطقة مهجورة.

تظهر أهمية الفن الروسي المعاصر من خلال تبني خطاب مغاير، متمثل في محاولة لإعادة اكتشاف الحياة برؤية انطباعية خاصة، إذ إن الفنان الروسي اصبح مقتنعا بان الحركات و الصرعات الفنية المعاصرة أصبحت تكرر نفسها و بغرائبية غادرت مناطق البحث الحقيقي للمتلقي. يقول الناقد أي ريستوفسكي وهو يتحدث عن أعمال الفنان فاليري ازوميوردوف (لقد أيقن أن الفن المعاصر قد وصل إلى طريق مسدود وهو ألان على أعتاب قيادة نهضة فنية انطباعية جديدة).

ينظر الفنان الروسي إلى الموضوع بعيون عاشقة وتعامل مع الألوان مسرف في حساسيته وغناه. موقنا بان الجرأة والتشظي في عوالم اللوحة لا يعنيان الابتعاد، بل بالعكس، ففي وقتنا الحاضر المفرط في ابتعاده عنا تصبح قمة الاختلاف هي العودة إلى ما يفترض أن نألفه (الحياة الضائعة

في العيش).

امتد هذا التصور إلى اللوحات الشخصية والتي تعامل معها الفنان الروسي من خلال مقاربة جديدة. تقول الناقدة اولغا كوزيفنيكوفا: (يَعتقدُ الفنان اندريه ماركن بأنّ اللوحة الشخصية هي الصورة التي تميل لها دوما، والتي تحبها العائلة، و تَملأ بيتَك بالنورِ ولا تترك في قلبِك إلا البهجة والفرح وهي الجوهرة التي تتناقلها الأجيال) و يرى اندريه ماركن (وقد رسم العديد من اللوحات الشخصية لنساء بلدته) إن كُلّ امرأة جميلة بذاتها، كُلّ وجه ملئ بانسجامه الخاص، لأن لَهُ إحساسا فريدا منْ التناظر الروحي، ويَقُولُ (بأنّك يَجبُ أَنْ تُصبحَ مَسْحُورا بنموذجِكَ لتخلْق منه قطعة فنية عظيمة وليس هناك طريق آخر. حينها كُلّ ضربة يَضعها المتأمل المَسْحُورُ على الجنفاصِ ستَكُونُ شلالا من شرارات الألوانِ الحقيقية.

(كُلّ صورة لَها قصّتُها، لكُلّ امرأة تصوّرَ على الجنفاصِ لن تكونَ هناك فقط ، لكن أيضاً ستحتل مكانها في قلبِ الفنانِ. لأنه قَبْلَ أَنْ يَبْدأُ برسم موديله يُحاولُ أَنْ يَتعلّمَ أكثر حول نموذجِه، ويحاول ان يتفهم عالمه).

برغم إن تجارب الفنانين موضوع البحث متنوعة فإنها تلتقي في منطقة مشتركة وهي: الإمساك بخصوصية المنظر العاطفية والاندفاع بها إلى الأعماق من خلال مساحات مشحونة بطاقة لونية كبيرة، معطية الزخم اللازم لتشبع العاطفة اللونية للمتلقي .

يرى الفنان الروسي ايفان كوتوكوف بان هذه الأعمال لا تمثل مناظر طبيعية وليست أعمالا واقعية. ولا تمثل أسلوبا جديدا كما يصطلح عليه في الأدبيات النقدية. انه: تنقيب رومانسيّ. وهو بذلك أعطى وصفا دقيقا لهذه الأعمال.

تجدر الإشارة بان الرومانسية (بوصفها توجها فنيا ظهر في أوائل القرن

التاسع عشر في الاتجاه المضاد للكلاسيكية الجديدة) تعتبر من قبل بعض النقاد؛ اقرب إلى حالة من الوعي منها إلى كونها أسلوبا فنيا، برغم ابتعادها عن القيود الصارمة للكلاسيكية الجديدة المتمثلة بالاهتمام بالخط بوصفه المكون الأساس للعمل الفني . فكان أن احتفت الرومانسية باللون على حساب الخط واكتسبت المساحات اللونية حرية اكبر. يقول الرسام ديلاكروا: "إن عمل الرسّام بدون تلوين هو إيضاح وليس رسم. إذا كان القصد عملا غير النقش فاللون بالتحديد هو الأساس الجوهري للرسم فاللون يعطي مظهر الحياة."

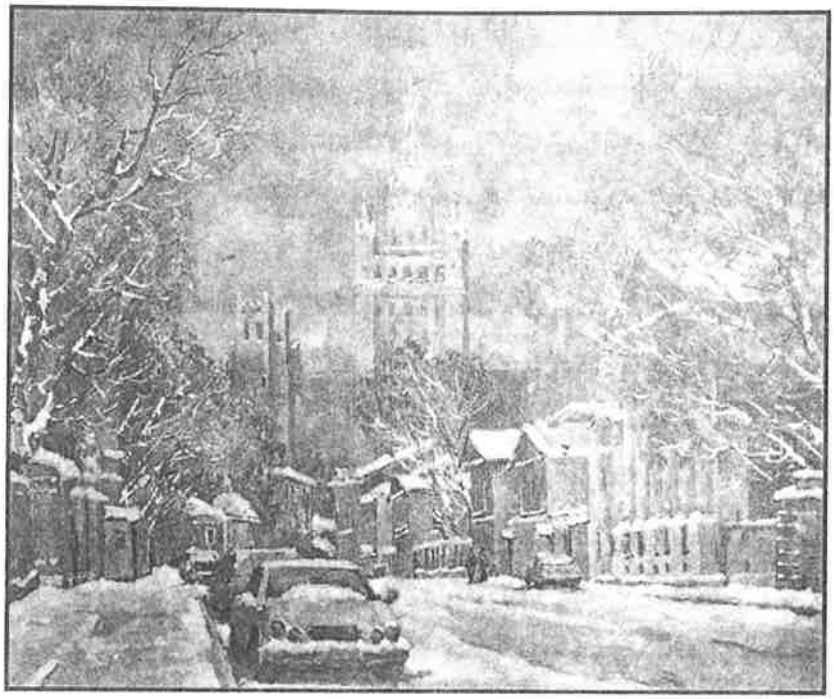
ما هي المقاربة التي اشتغل عليها هؤلاء الفنانون في هذا (التنقيب الرومانسي) ؟ من خلال إطلالة سريعة على الشواخص المهمة في تاريخ الرسم يستطيع المتابع من أن يلاحظ ان هذه الأعمال جمعت بين كثافة فرشاة فان كوخ والتي حاول من خلالها تجسيد إحساس اعمق (اكثر كثافة) وبدائية ألوان غوغان التي عبرت عنها تجاربه في بنما وجزر المارتينيك و شاعرية ألوان فناني مدرسة البندقية في عصر النهضة (تيتيان وجورجيوني وتنتوريتو)

ولكن الفنان الروسي يذهب في ألوانه إلى مديات ابعد وكأنه يرسم عوالم موازية، الأمر الذي يمنحك إحساسا بألفة المعالم وغربتها في آن واحد. إنها مدن وأنهار تعيش ألوانها في ذاكرتنا العاطفية .

إنها مغامرة حقا أن نشتغل على مفردات مألوفة في زمن الإشارات المتجددة، لذا كان لابد من إعادة اكتشاف هذه المفردات بإحساس مغاير.

هل يمثل ذلك إعادة لصياغة التمرد الرومانسي ذاته حينما وقفت الرومانسية بوجه الكلاسيكية الجديدة التي كانت تمثل التوجه الرسمي آنذاك من الجدير بالذكر إن بعض هؤلاء الفنانين (فاليري ازمريودوف و

ياكوفِ كوزلوف) كانوا خارج المؤسسة الفنيـــة الرســمية خــلال الحكــم الشيوعي السابق، وقد يعكس ذلك أيضا إيمان الفنــان الروســي بــصوت الطبيعة المدهش وبقدرة الإنسان على الاستمرار. يَعْتَقِدُ الرسّــام يــاكوف كوزلوف Yakov Kozlov " إن الصورة يجب أن تمر على قلب الرســام." إنه مؤمن بالإنسان الروسي (لقد كانت الحياة صعبة في كل الأوقات ولكــن للإنسان الروسي قلبا لا يتخلى عن كبريائه ولا يفقد طريقه).



لوحة للفنان فاليري ازمويودوف

لوحة للفنان اندريه مارتن

لوحة للفنان ياكوف كوزلوف

لوحة للفنان ايفان كوتوف

المدينة ..فارغة
(قراءة في أعمال الفنان الكوبي غوستافو اكوستا)

تلبس الروح المكان بشكل أو بآخر، وبالتالي يصبح السلوك الإنساني انعكاسا لهذه العلاقة المتعشقة، والمدينة باعتبارها المكان الذي تتلبسه روح الفنان المعاصر تفرض عبئها عليه، وهو الكائن الذي تجعله شفافيته متلبسا للمدينة حد شقوق الجدار وتآكل الأرصفة، لكن روحه وهي تسقط تلبّسها على القماشة تمارس تمردها وتبقي على اللوحة فسحة لأنينها وهي ترزح تحت وطأة المدينة.

...

باتخاذ هذه المقاربة مدخلا، ومن خلال مقارنه أعمال الفنان (غوستافو اكوستا) مع اللوحات التي اتخذت المدينة موضوعا لها على مر الزمن، سأحاور لوحات هذا الفنان الكوبي المعاصر، وسيكون مهما الإشارة هنا إلى أن رسم المدن برز في أواخر القرن السابع عشر، من خلال أعمال) فنانين من أمثال كانناليتو. Canaletto1697ـــ (1768و فرانشسكو غواردي (1712 Francesco guardi ـ1793حينها كانت لوحات المدن تطلب من قبل بعض السياح ليصحبوها إلى بلدانهم كتذكار لزيارتهم لبعض المدن السياحية كما يذكر الناقد فيرن ريسك شابلي fern rusk shapley هذه الأعمال كانت تجمع المدينة والإنسان في مناخ حيوي صاخب حتى لتكاد تسمع أصوات

الناس وأجراس الكنائس وموج البحر. كانت تلك الأعمال تحتفي بالمدينة والإنسان الذي يعمّرها واصبح لها قيمة توثيقية بالغة الأهمية.

مارس فنانو الانطباعية رسم المدينة أيضا ولكن من خلال منظور مختلف إذ كانوا عبر محاولاتهم المستمرة لدراسة الضوء والظل واللون يرسمون المدينة وهم خارج أفق سيطرتها وجبروتها فكأنهم يعاملونها بندّية وهم يزرعون الوانهم على واجهات كاتدرائياتها وملاعبها تحت شمس ساطعة نقية حينا أو تحت سماء ماطرة حينا آخر وفي الحالين كانت روحهم تستريح خلف فرشاتهم تتأمل المدينة بحيادية. هذا الاحتفاء بعلاقة الإنسان والمدينة كما في لوحات فناني البندقية (كاناليتو وغواردي) والحيادية في لوحات الانطباعيين، غير موجودة في أعمال غوستافو الذي تشي علاقته بالمدينة بسريالية مبطنة .

تقوم السريالية على أجواء وعلاقات حلمية غير محتملة على ارض الواقع لكن لوحات غوستافو تقوم على إلغاء أحد طرفي العلاقة ــ الإنسان ــ مع الإبقاء على المناخ الحلمي، و إذا كانت مدنه على القماشة محاولة لاستعادة صور مدينته هافانا التي تركها كما يشير الناقد ماريزول مارتيل Marisol martell ، أو كانت رؤية لعالم قائم على اختلال العلاقة بين المدينة والإنسان فالحصيلة تبقى إننا أمام مدن حلمية محتفية بهندستها مكتفية بجدرانها وأروقتها. علاقة الإلغاء التي تمارسها مدينة غوستافو للإنسان تواجهها فرشاة متمردة على سكونها ورتابتها فتنتفض على سماء اللوحة بضربات لونية كثيفة وحادة في محاولة لخلق حركة في روح المكان الخاوية، هذه الضربات أتت بديلا عن الصرخة التي نحبسها في صدورنا

أمام مدنه إذ يغرينا فراغها بالصراخ لنستنطق جدرانها أو كما يقول الناقد ماريزول مارتيل تشدنا لنملأ فراغاتها .

لقد رسم غوستافو مدنه وكأنه يرسم لوحات (حياة ساكنه still life) فيضع مدنه بموازاة الأواني والأقداح ! ليواجه الإلغاء الذي تمارسه المدينة على الإنسان بتسطيح موضوعي. انه لا يحتفي بالمدينة بوصفها قيمة اجتماعية فرسم مدنه من خلال لوح ألوان تغلب عليه الألوان الباردة واحيانا بأحادية إيقاع ثقيلة لا يكسرها إلا الفضاءات المفتوحة .

هل العمود المكسور في لوحة (رقم ٣) يبرر مقاربتنا في مفتتح المقال (المكان هو الوجه الآخر للروح) فيجد مكانه المبرر في رؤيتنا؟ إننا لا ننظر إلى انكساره كفعل مشوه للمنظر وانما كفعل درامي مؤثر يمثل مواساة لما ينكسر في أرواحنا وهي تعيش غربتها في هذه المدينة. بل ربما ننظر إليه وكأنه الشيء الحقيقي الوحيد في هذه المدينة الموحشة حتى في حدائقها.

لماذا نتعاطف مع مدن غوستافو اكوستا برغم وحشتها ووحدتها؟ ألاّ انها أصبحت تمثل الصورة الموازية لارواحنا التي تسكنها الوحشة برغم حرصنا على هندستها المهيبة؟ ربما لأن غوستافو وهو يترسم خطى مدينته الحلم في طريق مروره على القماشة وضع روحه على اللوحة، هذه الروح التي احب جدرانها لكنه وهو يلملم عدته للرحيل نسي أن يلونها بالحياة.

إضاءات:

ولد غوستافو اكوستا في هافانا، كوبا ١٩٥٨.

دَرسَ في مدرسة الفنونِ البصريةِ سان أليخاندرو، هافانا وفي معهد الفن العالي(ايسى دي هافانا)

ينتمي إلى جيل الثمانينات في كوبا، وهو الجيل الذي ترك بصمة واضحة على مسيرة الفن في كوبا.

غادر هافانا وتنقل بين البلدان ليستقر خارج بلده كوبا.

أقام العديد من المعارض الشخصية والمعارض المشتركة داخل كوبا وخارجها

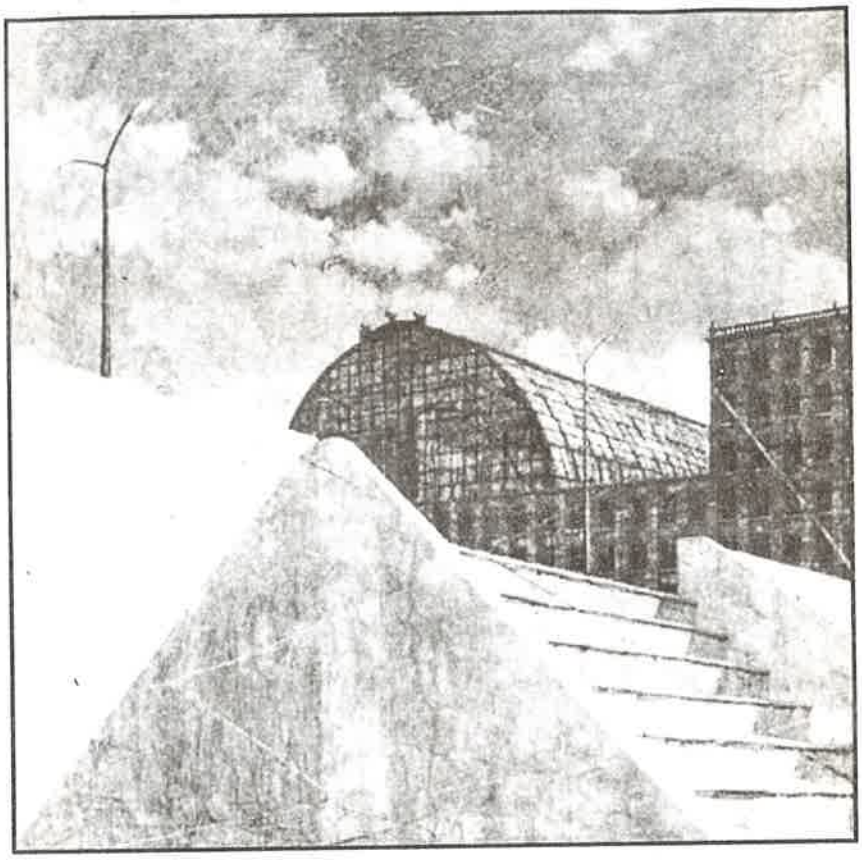
حاز على العديد من الجوائز الفنية في كوبا و إسبانيا و الدومينيكان و الإكوادور

المصادر:

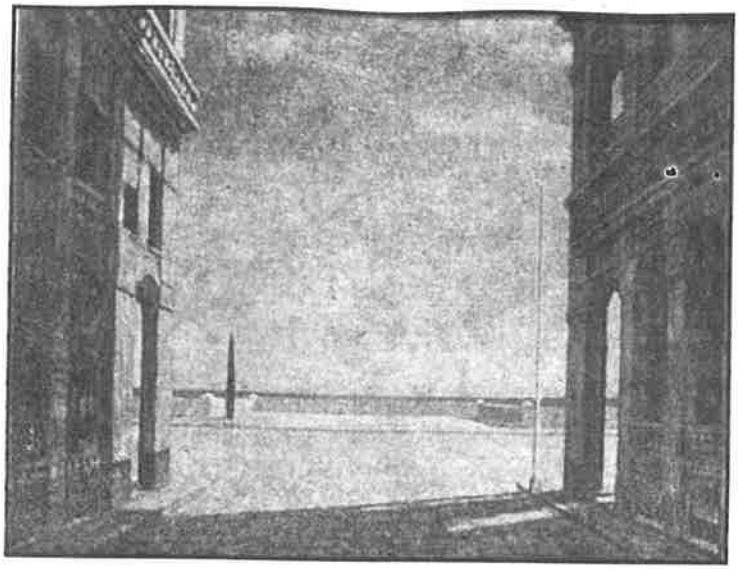
الانطباعية جان ليماري: ترجمة فخري خليل

Later Italian painting by fern rusk Shapley
Gustavo acosta, architecture of memory by Marisol martell

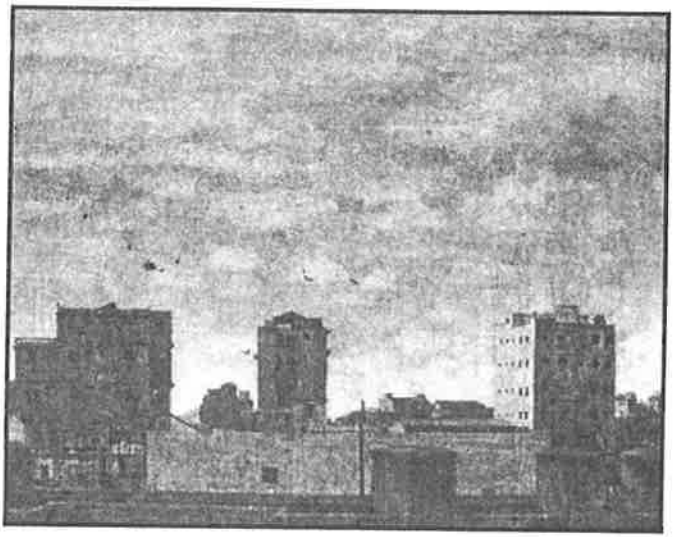
(١)



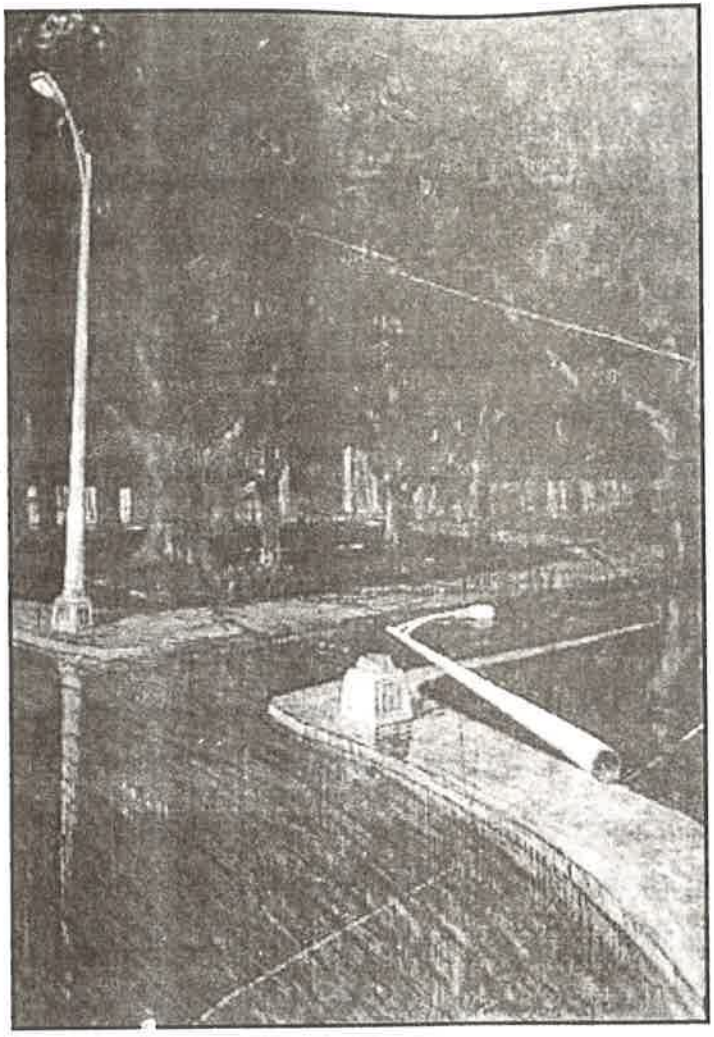
(٢)



(٣)



(٤)



(٥)

للحب فضاء الجسد

قراءة في تجربة الفنان دييغو ريفيرا Diego Rivera

(الرسّام المكسيكي الذي صمم جداريات جريئةْ أحيت تقليد الرسوم الجدارية في أمريكا اللاتينية).

ولد هذا الفنان في عام ١٨٨٦ في مدينة غانا جوانو، وقد مكنته منحة حكومية من دراسة الفن في أكاديمية سان كارلوس وهو في العاشرة من عمره وواصل دراسته الفنية في أوربا في عام ١٩٠٧ بمساعدة منحة من حاكم فيراكروز Veracruz حيث درس في إسبانيا. في عام ١٩٠٩ استقر في باريس حيث اصبح صديقا لبابلو بيكاسو وجورج براك Braque. حوالي عام ١٩١٧ تزك أسلوب الرسم التكعيبي (لوحة رقم ١) واقترب من أسلوب بول سيزان Paul Cizanne, (ما بعد الانطباعي Postimpressionism) وتبنى لغة بصرية ذات أشكال مُبَسَّطة ومناطقِ لونية جريئةِ .

عادَ ريفيرا Rivera إلى المكسيك بعد لقائه بمواطنه الرسّامِ المكسيكي ديفيد الفارو سكويروز Alfaro Siqueiros. حيث أرادَ كلاهما خَلْق فَنّ وطني جديد مبني على مواضيعِ ثوريةِ لتُزيّنُ المبانيَ العامّةَ في أعقاب الثورةِ المكسيكية.

عاشَ ريفيرا في الولايات المتّحدةِ مِنْ عام ١٩٣٠ إلى ١٩٣٤، حيث أنجز جداريات مدرسةِ كاليفورنيا للفنون الجميلة في سان فرانسيسكو

(١٩٣١)، ومعهد ديترويت للفنون (١٩٣٢)، ومركز روكيفيلير Rockefeller في مدينة نيويورك (١٩٣٣).

كلف بإنجاز الكثير من الجداريات بعد عودته إلى المكسيك في ١٩٢١ (وتعد جدارية ملحمة تأريخِ المكسيك التي نفذها في القصرِ الوطنيِ أكثر جدارياته الطموحةِ والعملاقةِ، لكنه مات قبل أن يتمها في عام ١٩٥٧).

في بداية تجربته الفنية، تعامل ريفيرا في لوحاته التكعيبية بأسلوب هو اقرب إلى أسلوب خوان غريس من أسلوب بيكاسو. (إذ لم يكن خوان غريس يرغب في أن يدفع بتحليله إلى نقطة تكف عندها أشياؤه عن أن تكون ملحوظة وملموسة)، وربما دفع دييغو هذا الأمر إلى تبني التبسيط الموحي لأشكاله البشرية فيما بعد، هذا الأسلوب الذي نضج عند عودته إلى المكسيك فيما بعد كما يظهر في لوحاته الأخرى. الأمر الذي يستدعي الانتباه هو علاقة هذا التوجه بأعمال بيكاسو التي تبنت مقاربة مشابهة في لوحتي ألام والطفل التي رسمهما بيكاسو في عامي ١٩٢١و١٩٢٢ تباعا والتي ذكر فيها الناقد الان باونيس بان الأشكال الضخمة فيها منحت سعة كبيرة بحيث لم تعد ألام وطفلها يمثلان زوجة بيكاسو وابنه الرضيع بل صورة الأمومة, هنا نجح بيكاسو في تصعيد عواطفه الخاصة إلى مستوى الحالة الإنسانية الشاملة. تعامل الفنان فرناند ليجيه fernand leger مع شخوصه التي رسمها في لوحاته بأسلوب مشابه ففي اللوحات (نجد نساء مفخمات ومتراخيات يشبهن الأصنام – أصناما لا تتراءى وفق نظام ميتا فيزيقي بل وفق النظرية الصورية. إن شخوصه تنتمي إلى جنس اكثر نشاطا واكثر عافية من جنسنا البشري) وإذا كانت الأمومة في لوحة بيكاسو قد مثلت تصعيدا عاطفيا من خلال تضخيم الأشكال البشرية فان

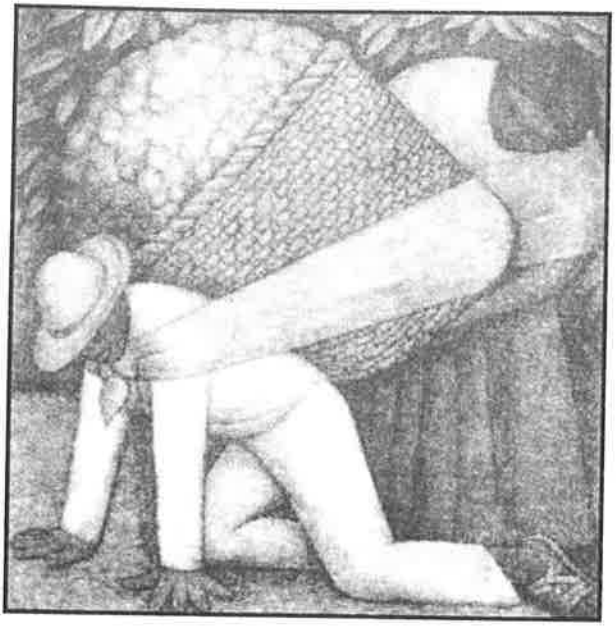
شخوص فرناند ليجيه ينضحون صحة وحيوية، انه الإنسان الذي بشرت به رفاهية التقدم الصناعي. من الواضح إن مقاربة بيكاسو و فرناند ليجيه تهدف من خلال عملقة الشخوص إلى عملقة موضوع اللوحة. أما شخوص دييغو فإنها مشحونة بالمعاناة وهذا واضح من خلال الأوضاع التي تتخذها أجسادهم، وهي أوضاع مرهقة واحيانا منكسرة ويطرح هذا الأمر تساؤلا: كيف تحتفظ هذه الأجساد بمثل هذه الضخامة برغم هذه المعاناة وبرغم كونها محاطة بفضاءات منحسرة؟ وكأن هؤلاء الشخوص محاصرون وحياتهم ليس فيها ذلك المتنفس مما يزيد من وطأة إحساس المتلقي بمعاناتهم. تجدر الإشارة إلى أن هنالك مستويين في لوحات دييغو، مستوى التكوين ومستوى اللون، بالرغم من حجم المعاناة التي تشي بها لوحاته فان ألوانه تميل إلى الإشراق والحيوية وربما يجيب ذلك على تساؤلنا، إن حيوية واندفاع شخوصه وعشقهم للحياة هو الذي جعلهم يتعملقون رغم معاناتهم ليشكلوا هذا الحضور القوي إن معاناتهم لم تمنعهم من أن يأخذوا حجمهم الذي يستحقوه على لوحة حياتهم القاسية. انه مؤمن بالإنسان المكسيكي بالرغم من قسوة معاناته الظاهرة. هل يريد القول بان الإنسان المكسيكي كبير بمعاناته؟ ربما تجيب المرأة البرجوازية الجالسة في لوحة رقم (٥) عن هذا السؤال فشكلها يتراجع عن هذه الضخامة، ربما لأنها لوحة شخصية ولكنها مع ذلك لا تنتمي إلى عالم الفنان المزدحم بالمزارعين وبائعي الزهور وربات البيوت الذين يتشكلون كجسد واحد بملامحه، وربما كان لميوله الاشتراكية دور في هذه الرؤية، هذه الميول التي دفعت ممولي جدارية "رجل في تقاطعِ طرق" في روكيفيلير التي أنجزها أثناء إقامته في الولايات المتحدة في عام ١٩٣٣ إلى تحطيمها لان فلاديمير

لينين كان مرسوما فيها.

علي أية حال فان لوحات دييغو توحي بما لا يقبل الشك بحبه لإنسان هذه الأرض وهذا الحب هو الذي جعله يضخم شخوصه بازاء فضاء القماشة وهذا الحب هو الذي وشح ألوان لوحاته بالحياة وجعل شخوصه يتعملقون رغم معاناتهم الواضحة ويفرضون وجودهم الجميل على قماشة دييغو ريفيرا.

لوحة(١)

لوحة (٢)



لوحة (٣)

لوحة (٤)

لوحة (٥)

المصادر:

1- ENCYCLOPEDIA BRITANICA
PICTURE HISTORY OF PAINTING FROM CAVE PAINTINGS TO MODERN TIMES./W.H. Janson & Dova Jane Janson

٢- مائسة عام من الرسم الحديث: جي. أي . مولر وفرانك ايغلر/ ترجمة فخري خليل

٣- الفن الأوربي الحديث: الان باونيس/ ترجمة فخري خليل

٤- موسوعة تاريخ الفن والعمارة /الجزء الثاني/ عفيف بهنسي

الطفل الهارب من الجنة
(قراءة في تجربة الفنان هنري روسو)

طفولة مغرقة في بساطتها تحرك فرشاة متفوقة في السيطرة والأداء، هذا هو الفنان هنري روسو الذي (تفرغ للرسم في سن الأربعين) لينجز أعمالا استعصت على التصنيف النقدي. (هذا الفنان الأسطورة، كان شخصية غريبة ومحيرة وبرغم كل ما كتب عنه بقي لغزا). ربما لأنه كان حريصا على طفولته، الأمر الذي جعله يحيطها بعزلة صارمة، لقد ضحى بعالم الكبار وفاء لصور الطفولة البكر في واحدة من أهم محاولات التمرد الفني في القرن العشرين.

لم يشرّح العالم الصاخب الذي أحاطه ولم يهندسه ولم يجرده من موضوعاته كما لم يكن معنيا بعلاقاته كما فعل السرياليون. لقد رسم جنته الخاصة بوضوح متناه و أداء محكم وبلغة لونية مشرقة. قلما حظي التأريخ بفنان احتفظ بطفولته على صورتها كما فعل هذا الفنان.

كان بيكاسو يرسم بروح طفل، لكنه كان ينظر إلينا بعيوننا، فكانت رؤاه تنطوي على نقد صارخ لعالم شوّه الطفولة . على عكس هنري روسو الذي لم تتشوّه الطفولة عنده بل بقيت وربما اشتد حضورها. انه يقف على الجانب المقابل من تجربة الفنان بول كلي ذلك الطفل الذي تعثرت عيناه بالمكعبات فانصرف يرسم ميكانو المدينة .

بعض النقاد اعتبر هنري روسو من أقطاب (الأسلوب الساذج) والذي تمثل في أعمال فنية ترسم المدينة بتبسيط مشاكس كأنها تتهمها بالسطحية والتكرار الممل والمجدب، ولكن هنري روسو كان طفلا متعاليا على

المدينة. انه اكبر من أن يضيع فيها لان في غاباته الضخمة وخيالاته المخفية بين أشجارها ما يشبع رؤيته، كما إن في أعماله توظيف سريالي بشكل أو بآخر وهو الأمر الذي ميزه عن اتباع الأسلوب الساذج.

إن ما يشدنا إلى أعماله لا يكمن في ألفة عوالمه لعين الناظر أو الخضرة المشبعة فيها بل التلاعب في المنظور، عشقه للطبيعة جعله يبالغ في حجم عالمها مقابل حجم الإنسان، إن عين المتلقي لا تستنكر أو تستغرب هذا الاختلال في الحجم ــ إن جاز التعبير ــ بل تتعامل معه كحقيقة واقعة ولكنها مغيبة عنا لسبب أو لآخر. ليس هذا فقط بل إن السؤال الذي ينتابك عندما ترى لوحاته (كيف لم انتبه لهذه الحقيقة ؟) .. حقيقة أن الإنسان يبقى طفل الطبيعة المدلل، فعوالمه خالية من المعاناة أو انه يضعنا أمام تفاهة معاناتنا، يشعرنا بلا جدواها لان لوحته تمتصها بسرعة، انه يجردنا من أدواتنا المعرفية ويشعرنا بالفراغ والدهشة أمام عالمه الطفولي الجبار.

في لوحاته يتكرس طغيان الطبيعة على المشهد (مشهده الطفولي) فهي لدى هنري روسو الوجود الأساس أمام وجود الإنسان الثانوي، يتأكد هذا الإحساس في لوحته (عربة) بالرغم من أن اللوحة تحتفل بالعائلة التي يجمع ملامحها الألفة والارتياح، لكنه يسمي اللوحة بالعربة ربما لان العربة هي الحيز الذي جمع العائلة وبالتالي فالعربة هي صاحبة الفعل المهيمن الذي أدى إلى هذا التجمع المبهج. إن علاقاته تناقش وضع الإنسان بازاء الطبيعة وليس العكس.

تمنحنا لوحة الغجري النائم مفتاحا أخر، أنها تظهر علاقة توحد الإنسان المتمرد مع الطبيعة هذا التوحد الذي تعكسه حركة الحيوان المتعاطف مع الغجري ــ المحاط بعالم من الحزن والبعد ــ وكأنه يتضامن مع تمرد الغجري ضد نمط الحياة. هنا يأخذ الإنسان حجمه الطبيعي والمألوف على

سطح القماشة. لقد ترجم الأستاذ فخري خليل اسم اللوحة بـ(الغجرية النائمة) بالرغم من أن اللفظ باللغة الإنكليزية لا يحدد(sleeping gypsy) وهو لغز من الغاز العمل الذي وصفه الان باونيس (بأنه تحفة تعذر تفسيرها لرسامي ذلك العصر من الشبان. أنى يكون لهذا الرجل البسيط أن يستشف صورة كهذه؟ لم يكن الموضوع وحده ذا رنين أخاذ ملك ألبابَ السرياليين حسب بل الخصائص الشكلية _ في رسم الإبريق مثلا_ التي بدت كأنها تنبعث من رؤية فهم ساذجة لكنها توحي في الوقت ذاته بالإجابة عن مشكلات التمثيل البصري التي طرحها سيزان).

في لوحته(لوحة شخصية) يظهر العالم بازاء الفنان بشكل واضح. إذا كان ليوناردو دافنشي في لوحة الموناليزا قد كسر التقليد المتبع في رسم اللوحات الشخصية بخلفيته المثيرة للجدل فان هنري روسو مضى ابعد من ذلك إذ يقف الفنان في اللوحة بكامل قامته حاملا عدة الرسم بثقة وكبرياء تاركا التفاصيل (الحياة) التي تحيطه على خلفية اللوحة وكأنها تفاصيل ثانوية مكملة لوجود الفنان الذي تحتفل به اللوحة، هنا يتكرر الخطاب ذاته: البراءة المتعالية .. التي كتبها هذا الفنان على صفحة نائية من صفحات الوعي الإنساني.

في لوحته (كرنفال) رومانسية ساحرة وغريبة، هذه الأشجار تحرس الاحتفال الحلمي المخفي في ليلة قادمة من كوكب منعزل حيث يبدو كيانه الطفولي ــ الذي يجتل فضاء القماشة في لوحاته النهارية ــ وكأنه ينسل من مساحة اللوحة تاركا جذوعا و أغصانا واهية تكشف عن هذا الأفق الساهم وكأن المساء هنا كائن وحيد كسب تعاطف هنري روسو فسمح لأشجاره وغاباته أن تدخله إلى احتفاله الخاص البعيد عن الصخب. أي طفل غريب هذا الذي يقيم كرنفاله في الليل!

يشير مؤلف كتاب picture history of art "(إلى أن قيم البراءة وقوة المشاعر التي حققها هنري روسو في لوحاته، و التي ناضل غوغان لتحقيقها باعتبارها ضرورية للفن المعاصر. حققها دون أن يكترث بها. كان يظن نفسه واقعيا ولكن لحسن الحظ فان واقعيته بالنسبة لنا كانت حلما رومانسيا. إن إنجاز هنري روسو يجعلنا نعتقد بأنه عرّاب فن القرن العشرين).

كرنفال

اكوستيا

لوحة شخصية

المصادر:

١ - الفن الاوربي الحديث ، الان باونيس، ترجمة فخري خليل

2- picture history of art from cave painting to modern time w. H Janson & Dova Jane Janson

الواقعية السينمائية
قراءة في اعمال الفنان الامريكي بو بارتليت Bo Bartlett

قد يشكل هذا العنوان تجاوزا على المصطلحات المتعارف عليها في اساليب الفن التشكيلي ولكنني اجده الاقرب لتأطير اعمال الفنان بو بارتليت الذي يعتمد تقنية اللقطة السينمائية في رسم اللوحة ومن هنا تتميز واقعية بارتليت عن الاسلوب الواقعي المعروف.

اذا كانت واقعية القرن التاسع عشر تشكل تسجيلا لواقع الحياة من خلال خروج الفنان من الاستوديو الى الهواء الطلق واذا كانت الواقعية الاشتراكية تمثل تسجيلا لواقع المجتمع من خلال منظور ثوري فكلتاهما سجلتا الحدث في لحظته وأعطته حرارة الحضور، على العكس من واقعية بو بارتليت التي جاءت تسجل اختلافها الصارخ لانها الواقعية القادمة بعد فوات الاوان، الامر الذي قد يفسر اللامبالاة الموجعة لشخوص لوحاته الذين بدوا غير معنيين بفضول المصور الذي يسجل واقعهم، انه الاحساس باللاجدوى من التفاعل مع صورة التقطت لساحة معركة بعد انتهاء كل شيء.

يلف الغموض المقصود عالم بارتليت، هذا الغموض يخدم ضبابية العلاقة بين شخوص اللوحة ويرسخ غربتهم عن بعضهم وغربتهم عن المكان كما انه يجعل المتلقي غير معني بخلفية اللقاء الذي يجمعهم لانه لن يوفّق في جمع عوالمهم الداخلية، وربما يبرر هذا الامر اكتفاء الفنان بالايحاء من

خلال التقاط مشهد محدد. نرى ذلك بوضوح في لوحة ارض الاحلام حيث يجمع فيها بعض السائرين على ذات الطريق ولكنهم غير معنيين ببعضهم البعض(وهي الرسالة التي يكررها هذا الفنان في لوحاته المختلفة الا وهي غربة الانسان حتى عمن يشاركه طريق حلمه) فالكل معلقة عيونه على الافق سوى بعض الفضول الذي جعل بعضهم ينظر الينا ونحن نتابع رحلته التي لا نعلم كيف ستنتهي على ارض جعلها الفنان ترتفع باتجاه المسير وهذا ما أعطى تقدمهم حيوية مضافة وإيقاعا متصاعدا، لذا وبالرغم من ان اللوحة قد خيبت ترقب المتلقي الذي احدثه عنوانها الا انها نجحت في ان تشد انظارنا الى الحلم الذي جمع هذه المجموعة المتفرقة المشارب وزاد في اقحامنا بها من خلال هذا الايقاع المتصاعد.

تذكر لوحة العروس إلى حد ما بلوحة (لاعبي الورق) للفنان الإيطالي كارافاجيو، من خلال اختيار لحظة حاسمة لتصوير الحدث. الفرق بين اللوحتين هو الدخول المفاجئ للمتلقي في لوحة العروس على مسرح الحدث بشكل غير متوقع. في هذه اللوحة خلفية تشير الى لحظة بدء التنفيذ (في قصة ذبح النبي ابراهيم لولده اسماعيل) بينما في اللوحة ذاتها نحن امام لحظة انتهاء التنفيذ. لماذا اختيار قصة النبي ابراهيم بالذات؟ هل هي محاولة لخلق التبرير باعتبار الفعل تجسيدا لرؤيا او من اجل تنفيذ ارادة اقوى ارادة متحكمة وماهي هذه الارادة؟ على كل حال لن تكون هذه اللقطة كافية للاجابة

ربما يكون الفنان بو بارتليت قد حل مشكلة الزمن في اللوحة من خلال استخدامه تقنية اللقطة السينمائية. لم يتقصد ذلك من خلال الايحاء بالحركة

باستخدام الاضاءة في اللوحة الذي ينقل عين المتلقي ويحرك ادراكه البصري ولا من خلال تنوع الزوايا لمتابعة الحدث، بل كان حل بو بارتليت متأتياً من خلال كون اللقطة غير معنية بإيضاح ما حدث قبلها وتكتفي بكونها جزءا من سلسلة لقطات تكتمل فكرتها باجتماعها وبالتالي فاللقطة وحدها في شكل لوحة تحرك الإيقاع الزمني لوعي المتلقي في محاولة لرصد تسلسل الحدث.

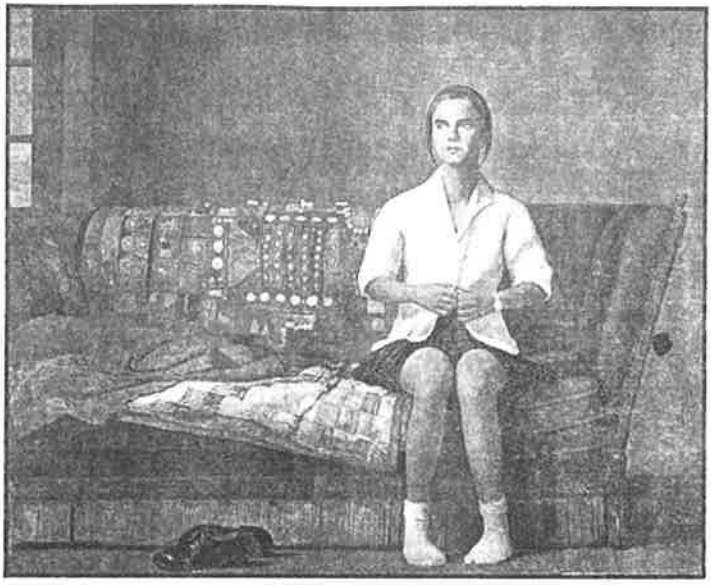
في لوحة جليسة الأطفال إيحاء غير بريء يلتقيه الناظر بدءا بعيني الجليسة وهي تنظر بريبة يشي بها موقفها الغريب ومرورا بإغلاق أزرار القميص مع غياب الطفل (المفترض وجوده برغم وجود فراشه)

يتقابل في هذه اللوحة كما في بقية اللوحات جانب المباشرة الذي تقابلنا به القماشة بالغموض او الانحراف السلوكي الذي يشكل ارضية مشتركة لشخوص بارتليت.

في لوحته رجل مع باب يبدع في إظهار حس المفارقة حيث الرجل ينظر إلينا وهو مدرك لاستغرابنا تجاه ما يفعل وهو مؤمن في قرارة نفسه بأهمية ما يقوم به بل انه يواجهنا بنفس ما نفكر به كأن لسان حاله يقول: من منا يستحق ان يستغرب لحال الآخر. إن ثقة هذا الرجل مع غرابة ما يقوم به (في نظرنا) تربكنا وتهز ثقتنا بصحة رؤيتنا. لقد جعل الفنان هذا الرجل واجهته لتهميش قناعاتنا.

لقد جعلنا بو بارتليت من خلال التساؤل الذي تتركه لقطاته المقتضبة ومن خلال اشراكنا في مأزق ابطاله امام توقيت رؤيتنا لواقعهم او من خلال ما تشي به افعالهم من لا مبالاة مقهورة حينا او ساخرة من وعينا حينا اخر

نحاسب وعينا في محاولة للاعتراف بغرابتنا، هذه الغرابة التي امتلك ابطال بارتليت الجرأة للاعتراف بها ومن خلال ذلك امتلكوا الشجاعة لمحاسبة واقعنا المعاصر.



لوحة جليسة الاطفال

لوحة (رجل مع باب)

إضاءات

1955ولد في Columbus، جورجيا

1974الدراسات الخاصّة مَع بن إف . لمدة طويلة الرّابعة، فلورينس، إيطاليا

1975جامعة الفنون، فيلاديلفيا، بينسلفانيا

1976-81أكاديمية بينسلفانيا منْ الفنون الجميلة، شهادة الفنون الجميلة

1977-78الدراسات الخاصّة مَع نيلسن شانكس، الأندلس، بينسلفانيا

1977-78كليَّة فيلاديلفيا منْ طبِّ Osteopathic، دراسات علْمِ تشريح

1980ثقافة وليام إملين كريسون الجوّالة، بي أي إف أي

1980-81جامعة بنسلفانيا، دراسات فنون متحرّرة

1986جامعة نيويورك، شهادة في صُنعِ الأفلام

اللون جسد اعمق
قراءة في اعمال روبيرت غارسيا

اذا كانت حقيقة الانسان تكمن في الافكار التي يعيش من اجلها فان ملامحه الحقيقية لا تمثلها تضاريس جسد مارس ويمارس منذ الازل لعبة الخداع البريئة على العيون، ويبدو ان الفنان روبيرت غارسيا يعلم ان وراء ملامحنا حقيقة لونية تختزل صورة الافكار المتصارعة في اعماقنا والسابحة في فضاء الوجود ولذا فالوجه الانساني كالجسد كباقي مظاهر الحياه ماهي الا سطوح شفافة تميز الرؤية من خلالها حقيقتها اللونية، ممهدة لاكتشاف لغة عميقة تصارح هذا الكون، الذي يخفي بظواهره لوحته التي لا تتأثر بعوامل الزمن. هنا تتحد الطفولة والشباب والشيخوخة في الجسد الانساني في حقيقة لونية لا تتغير .

لهذا يرى روبيرت غارسيا في السيدة العذراء وهو يطل من خلال وجودها الفاني(الجسد) فضاء تتكامل فيه كل الأطياف اللونية في قماشة قوس قزحية ناعمة. انه يرى في صلاتها ودعائها توحدا وتكاملا مع كل المساحة اللونية المتاحة للرؤية الانسانية وكأن النقاء الانساني الابيض ينكسر في موشور الصلاة الى شلال متدفق يجمع كل حقائق الحياة. لقد منح روبيرت غارسيا الصلاة ايقاعا تشكيليا متناغما بشكل مبتكر.

حين ينتقل الفنان من المقدس للفاني فان الجسد يفرض بعضا من

حضوره ليمارس لعبته المخادعة في لوحة (سور جوانا) ليمنع تدفق الوان هذه الفتاة على قماشته فتطل الوانها من سجن الحياة فلا تجد متنفسا الا من خلال عين حزينة نجد في نظرتها عزاء عن انكسار روحها القوس قزحية الحبيسة.

في لوحته (غير المعنونة) والتي تظهر كلبا يقترب من جسد ملقى غير مكتمل ضمن حدود القماشة، يواجه الرسام المتلقي بمستويين على صعيد اللون والشكل. تقتادنا الاجواء الضبابية بحياديتها اللونية الى مواجهة ما لا نريد ان نراه في مشهد اراد له روبيرت غارسيا ان يبقى اسير شكوكنا وهواجسنا على خلفية باردة تعمق من اجواء الترقب. ما هي المنطقة التي يريد لنا غارسيا ان ندخلها؟ للإجابة عن هذا السؤال قد يعيننا المستوى الاخر للوحة الذي يجرنا الى مركز القماشة حيث الالوان الأساسية وهي تخترق عالم تساؤلاتنا بوضوحها وصرامة حدودها اللونية المنتظمة. أتراه يريد القول "ان ما نسلط عليه احيانا ضبابية مشاعرنا وهي تعيش تحت طائلة الخوف البعيد اوضح من ان نضيعه في الوان محايدة. ان الالوان الصريحة تدعو المتلقي من خلال قماشة غارسيا الى مواجهة مخاوفه والخروج من ضبابية لوحة القديسة مريم

رؤيته. إن استخدام تقنية الرش بالحبر innk jet على ألوان الاكريليك ساعد على تداخل مستويات اللوحة، الامر الذي اغنى عمق اللوحة ومنح اللون القدرة على مواجهتنا من خلال اكثر من بعد.

لوحة القديسة مريم

في لوحته المعنونة بـــ(لينين) والمرسومة بتقنية الحبـــر المقـــذوف على الحرير يواجهنا بالفرق بين ميتتين.

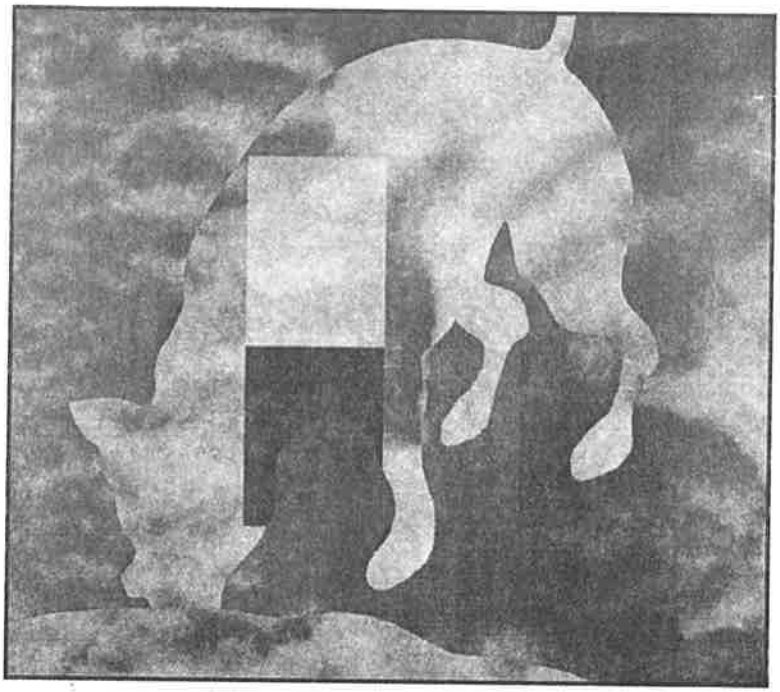
ما الذي تعنيه هذه المقابلة المشاكسة لميتة أنيقة لقائـــد جمـــاهيري

وأخرى لواحدة من الضحايا التي تغطي ملامحها الدماء فتسبغ على عدمها عدما آخر؟ في الوقت الذي يرقد جسد لينين في واجهة زجاجية مهيبة تواجه زوار الساحة الحمراء في الاتحاد السوفيتي السابق. هل يريد ان يوصلنا الى مفارقة النهاية بين القادة والجماهير؟ .هذه الجماهير التي تبقى مع هؤلاء أو بدونهم نكرات العنف والقهر، بينما يتسربل قادتهم مظاهر الكبرياء والعظمة حتى في الموت؟ وكأن الثورات جاءت لتلمع صورة هؤلاء على حساب أولئك، وان كان الموت للجانبين هو الموت، لكننا مولعون بعبادة الرموز التي نرفعها نحن.

هل تمثل لوحة تشي و زاباتا الوجه المشرق لفكرة الثورة، حيث الامتداد الازلي الرحب للروح الوثابة الحرة التي لا تعرف الحدود؟ الثورة الحقيقية هي اللون الأزرق الحر الممتد سماء رحبة لانطلاق الأفكار النبيلة حيث لا تعيش إلا الرؤى الخلاقة بعيدا عن الأجساد المخلدة برغم انفها. الثورة هي اللون بعيدا عن الحدود والأشكال الظاهرة.

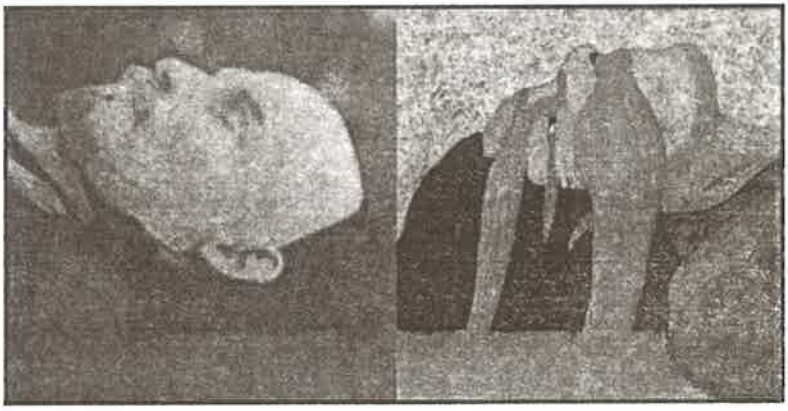
لقد أعطت تقنية روبيرت غارسيا حياة اللون بعدا جديدا وهو يمنح أجساد شخوصه وكائناته شفافية مقصودة لتبحر عين الناظر إلى أعماق حقيقتها اللونية فأعطاه حرية الغوص في أجساد ألوانه الناعمة. كما انه أكد قدرة اللون في ان يتعايش عمقا مع اللون المغايرُ، فمنحنا قدرة اكتشاف شفافية أعماقنا الأجدر أن تظهر على قماشة الحياة.

لوحة سورجوانا



لوحة الكلب

لوحة تشي وزباتا



لوحة لينين

اضاءات

ولد في عام ١٩٤١ في كاليفورنيا

درس الفن في جامعات سان فرانسيسكو وكاليفورنيا

١٩٩٣حصل على دُكتوراه فخريّة في الفنون الجميلة من معهد فنّ فرانسيسكو

حاليا هو استاذ محاضر في جامعات امريكية متعددة

حصل على العديد من المنح و الجوائز داخل وخارج الولايات المتحدة

اقام العديد من المعارض الشخصية والمشتركة في الولايات المتحدة والمكسيك

الزمان في المكان
قراءة في اعمال الفنان الامريكي اندرو ويث

اذا كان بعض النقاد يعدون جيورجيوني استاذ المزاج الشاعري بين اساتذة عصر النهضة، فلاشك عندي ان الفنان اندرو ويث هو استاذ الواقعية الشعرية. ان خصوصية مناخاته اللونية وعالمه تجعله يلامس ضفاف السريالية لكن سريالية علاقاته تتميز عن الاسلوب السريالي المعروف بصفة الديمومة، ديمومة الزمن الذي تخلفه مشاعرنا على قماشة الحياة، هذا الزمن الخاص الصامت المتحرك في فلك الوحدة والتأمل، انه زمن الحزن المتجذر في وجودنا، بينما تصدت السريالية _ في فورة رد فعلها تجاه علاقات حياتنا الظاهرة _ للمفاجاة والاثارة في احيان كثيرة عابثة حتى بهذا الحزن الذي يحرك الوجود

ان ألوانه باردة صحراوية الروح يوحي كل ما فيها بالبعد في واقعية مشدودة لمناخ اندرو ويث، هذه الالوان توصلنا الى نصف الطريق في لوحة ريح الشتاء حيث الانتظار الذي يعكسه التطلع الى النافذة المفتوحة على مصراعيها، وما يكمل الطريق امران: الاول هو الزاوية التي يضعنا فيها الرسام خلف هذه النافذة أي انه لا يضعنا خلف النافذة مباشرة، في ازاحة ارى انها تشي بخوف ما، محاولة ولو بسيطة لتجنب المشهد الكامل، اعطاء الفرصة لامتصاص القادم بالتدريج او ربما بسبب الخوف

الذي يخلفه الانتظار الطويل الذي يجعل الانتظار قاسيا. الامر الثاني وهو يتعلق بالاول يتمثل بالستارة التي تحركها الريح، والحركة في اللوحة اقتران بالزمن(الوقت يمضي و الانتظار بدا يتحول من لهفة طاغية الى ترقب مرير)،

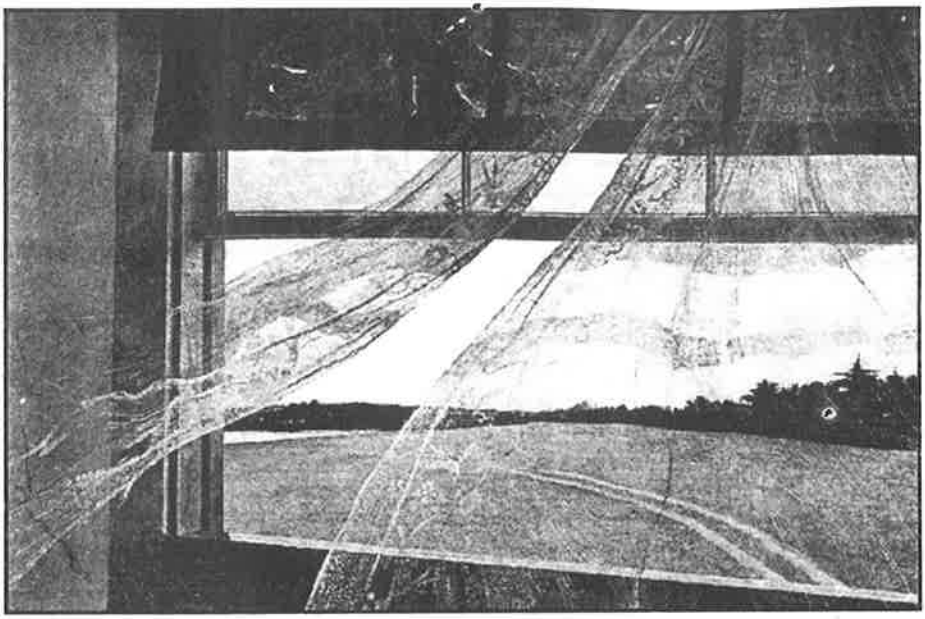
ان حميمية علاقاته باعماقنا تجعلنا لانحتاج لان نرى وجه كريستينا في لوحته المشهورة عالم كريستينا. يخيل لي ان كل من ينظر الى هذه اللوحة رسم وجه كرستينا الحزين المتعب والمتطلع في ذات الوقت بلهفة ملتاعة الى الوصول. هنا يضعنا الرسام امام الصراع ذاته الذي وضعنا فيه في لوحة ريح الشتاء سوى ان الفضاء الرحب يفتح لآهاتنا ولهفتنا فسحة نحن بحاجة اليها ونحن امام هذا الاحساس المكبل بالخيبة انها لسان حال القائل (ما اضيق العيش لولا فسحة الامل) وكأن هذا الفضاء الرحب هو الامل الذي يفتح الرسام ابوابه امام عيوننا المشفقة، وربما يكون ذلك وراء سر بقائنا نتطلع الى هذه اللوحة ماشاء لنا الوقت فامام هذه المسيرة الشاقة التي يطالبنا بها قدرنا والتي تعكسها رحلة كرستينا لا نملك الا ان نستنشق هذه النسمات وهي تداعب رغبتنا في الوصول.

يعود اندرو ويث الى ثيمة الزمن وهو يتوسد نفس المناخ اللوني وهو يمنح قماشته عالم منطقته التي لم تغادر عالمه الفني ولعله ادرك بان وصوله الى اعماق الزمن الحقيقي له وللمتلقي لا يتعدى خطواته على هذه الارض التي عاش فيها انه يترجم في لوحة الشتاء صورة الوحدة والضياع التي يعيشها العائد بملابس المقاتل تتقاذفه رياح الصمت والوحشة على ذات الارض ارض كرستينا ارض الانتظار والترقب (عالمه) الذي اكتشف فيه

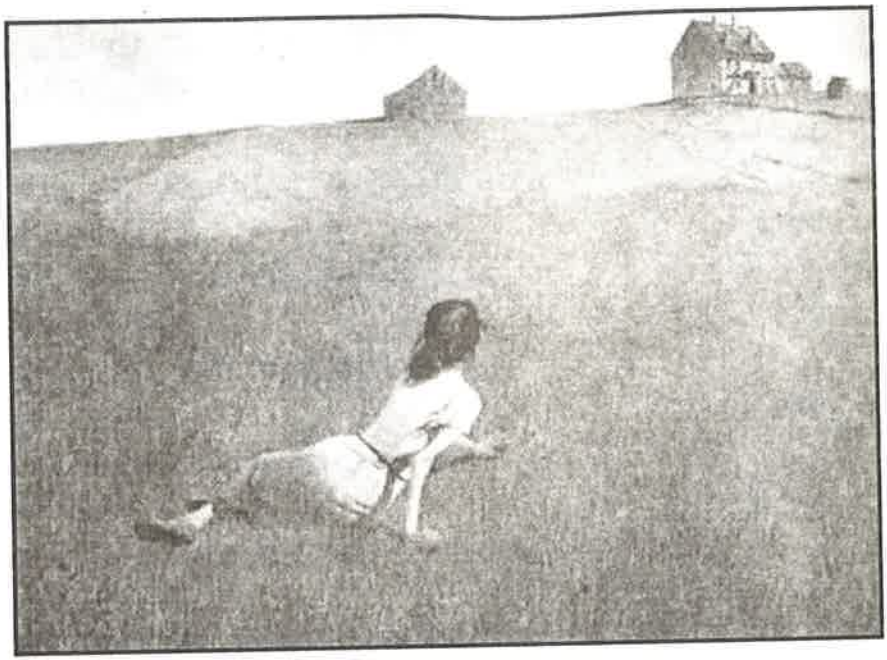
الفنان وحدته وتوحده مع الزمن السحيق (في وعينا) المغترب عن هذه الحياة، ربما يمثل هذا العائد روح اندرو ويث وهي تعيش حلمها المغترب على ارضها الاثيرة وربما يمثل اسم هذه اللوحة الفصل الذي اختاره الفنان رفيقا لروحه المغتربة .

لقد وجد هذا الفنان على ارضه التي ظل وفيا لطقوسها زمنه الحقيقي ووجدنا فيها صدى لغربتنا وهي تتعانق مع حميمية ارضه وعالمه. لقد جعلنا اندرو ويث نكتشف في عالمه صورة لزماننا الذي اضعناه في رحلة الحياة ودلنا على طريق يربطنا به من خلال انتمائه الحقيقي للمكان

الشتاء



لوحة ريح البحر



عالم كريستينا

فهرست الكتاب

مقدمة	٥
الهايبريالية، قراءة في اعمال الفنان الاسترالي رون ميوك	٧
نيويورك فتاة الليل، قراءة في اعمال الفنان الايطالي فابيو ماريا لينارى	١١
اللون حضارة، قراءة في اعمال الفنان الكولومبي كارلوس جاكاناميخوي	١٧
الجسد صوت الروح، قراءة في اعمال الفنانة الانكليزية ستيفاني روو	٢٣
الذين نسيتهم الالهة، قراءة في اعمال الفنان الدنيماركي يان ايسمان	٢٧
التنقيب الرومانسي، قراءة في تجارب من الرسم الروسي المعاصر	٣٣
المدينة فارغة، قراءة في اعمال الفنان الكوبي غوستافو اكوستا	٤٠
للحب فضاء الجسد، قراءة في اعمال الفنان المكسيكي دييغو فييرا	٤٨
الطفل الهارب من الجنة، قراءة في اعمال الفنان هنري روسو	٥٥
الواقعية السينمائية ، قراءة في اعمال الفنان الامريكي بو بارتليت	٦١
للون جسد اعمق، قراءة في اعمال الفنان الامريكي روبيرت غارسيا	٦٧
الزمان في المكان، قراءة في اعمال الفنان الامريكي اندرو ويث	٧٥

رقم الأيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (**٢٧٣**) لسنة ٢٠٠٧

وزارة الثقافة

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر: ١٠٠٠ دينار