معرض ٤ × حوار

ضيّفت قاعة حوار، أول أمس، جلسة حوارية حول معرض ٤ X حوار، للفنانين زياد جسام وأسامة حسن ومراد إبراهيم وحيدر صدام، أدار الجلسة الناقد مؤيد البصام، وقد تحاور الجمهور مع الفنانين بمنتهى الصراحة، حول أعمالهم، وتقبل الفنانون الآراء بكل رحابة صدر واستمعوا لآراء الأستاذ ماجد السامرائي وقاسم السبتي وناصر الربيعي وتوفيق وبقية الفنانين الذين حضروا الجلسة والجمهور، وطالب الجمهور بأن تتكرر مثل هذه الجلسات عقب كل معرض يقام.

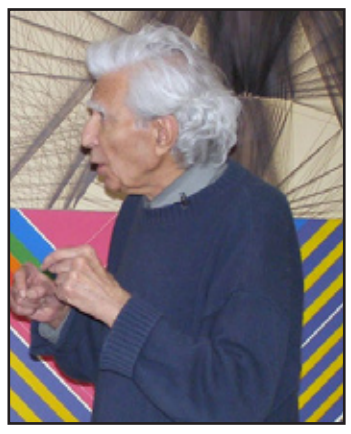
لوحات فنية ساحرة مرسومة بالرمال على الأرصفة

رمال ملونة وصبر ودقة في استخدام الأيدي هي فقط ما يحتاج إليها "جو مانجروم" لابتكار رسوماته فائقة الجمال على أرصفة شوارع نيويورك. حيث ذكر موقع أوديتي سنترال أن جو مانجروم كان مجرد رسام لعدة أعوام، ولكنه بدأ في خريف عام ٢٠٠٩ الرسم من خلال الرمال والذي اختارها لأنها مادة سريعة الزوال والتي من الممكن أن تتم إزالتها في نهاية اليوم بعد أن يأخذ جو فرصته ليعبر عن موهبته ويدهش المارين في الشارع، وتثبت إبداعات جو أن الصبر والموهبة هما الأساس لخلق أشياء لا تصدق. ويقضي فنان الشوارع الموهوب ساعات منحنياً على ركبتيه ومستخدماً يديه ينشر الرمال الملونة على الأرصفة لابتكار هذه الروائع التي يمكن إزالتها بعد ذلك بسهولة والتي تلفت الأنظار إليها من كل الموجودين حوله وأكثر ما يدهش في رسومات "جو" أنها ابتكارات عفوية يرسمها بناء على مشاعره العامة خلال اليوم أو بناء على تأثره بشخص ما حوله، ومن خلال البيئة المحيطة به. ويقول جون عن فنه "إن الناس يتأثرون به والأطفال يتأثرون به وكبار السن والمشردون أيضا يتأثرون به فأنا أفعل ما أحب". كما يقول جو الذي يعيش في "بارك سلوب" إن أعماله من الممكن أن تتسبب الرياح في محوها سريعاً، ولكن في معظم الأوقات تبقى كما هي حتى ينتهي تماماً وتسنح الفرصة للمشاهدين رؤيتها كاملة وعلى الرغم من أن له أعمالا فنية معروضة للبيع على موقعه الإلكتروني، ولكنه في الأغلب يعتمد على التبرعات التي تأتي من المتفرجين، تساعده في الدخل كما سنحت له الفرصة للقيام بالرسم من خلال الرمال على أرضيات المعارض والمتاحف.

إعادة قراءة الوثائق التأسيسية للفن التشكيلي العراقي: ثـــــــلاث تجـــــــارب

□ خالد خضير

لقد تأسست في الفن العراقي الحديث ثلاث تجارب مفارقة ومتميزة عن غيرها، كونها كرست نفسها باعتبارها تجارب تشتغل على مرتكزين أساسيين: منجز بصري متحقق، يرافقه جهاز مفاهيمي لغوي محايث، تلك هي تجارب: شاكر حسن آل سعيد، ومحمود صبري، وهناء مال الله.



محمود صبري

قيم الصياغات البَصَرية، والرمزية للرسم، إلا بالحد الأدنى من الدقة، والوضوح بحكم طبيعتها ذات السمة التأويلية والإيحائية ".

وفي بحثها عن جذر الكتابة المسمارية، كانت هناء مال الله تعتقد أن مفتاح (اللغة) الكتابية نبع من نماذج فخارية تعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد إلى الألف الثاني قبل الميلاد، وهو ما يتفق فيه معها الراحل شاكر حسن آل سعيد في كتابه (البحث في جوهرة التفاني ، ط١،ص٥٣ الشارقة ، ٢٠٠٣)، حينما يؤكد انه "في حدود الألف الثالث ق.م ظهرت سلسلة من الرسوم على الفخاريات تضمنت نظاما تدوينيا (تصويري) ما قبل لغوي كان من أهم عناصره الشكل الهندسي (الواسطة – التدوينة) الذي ابتدأ من (نظام التربيع) واعني بذلك ما حفلت به فخاريات سامراء من رسوم".

وقد اتخذت ذلك النظام التدويني القبل-كتابي نظاما تدوينيا تقيم عليه تجربتها الفنية في معارضها المتتابعة قبل عام ٢٠٠٨.

على العكس من محاولة هناء مال الله في استنباط جهاز مفاهيمي ومدونة لغوية من التجربة البصرية، جرت تجربتا آل سعيد ومحمود صبري وجهة واحدة معاكسة من ناحية قيامهما بمحاولة اشتقاق التجربة البصرية، أو اتكائها على جهاز مفاهيمي نظري، وقد كان هذا الجهاز المفاهيمي ينتمي إلى مفاهيم واقعية اجتماعية خارج بصرية، كما تتفقان بطريقة حل أهم المشكلات التي واجهتهما، فحين اتجه الرسام العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد متجَها (كارثيا) من وجهة نظر قيم الشكل في لوحته عندما تخلى عن (المشخصات)، ومن ثم عن قيم جماعة بغداد للفن الحديث في المقبولة للشكل، فانه ترك الباب مواربا لإدامة الصلة مع قيمها النظرية المفهومة، والمقبولة من قبل المتلقي، فقام بنقل جهازه المفاهيمي التنظيري ليقيمه على معطيات مستمدة من الصوفية بصفتها جزءا من التراث، وما يخص على وجه التحديد رؤيتها حول النقطة باعتبارها "أزل كل شيء" كما يقول الحلاج، عندما مازج آل سعيد معها معطيات مستمدة من فهم النقطة في الخط العربي التي هي أزل الحروف والكلمات ومقياسها، أو نظامها التشريحي، ومن فهم النقطة في الهندسة العربية، حيث تكون النقطة المتحركة أزل الخط الذي هو أزل السطح والذي هو بدوره أزل الحجم، ومن خلال ترحيل المفاهيم، هذا الذي مارسه آل سعيد، غدت النقطة أزل الأبعاد (dimension)؛ وصار الخط بفعل اندماج هذه التعريفات العنصر البنائي للبعد الواحد، الذي تم تعزيزه بعد سنوات من خلال دراسة الأنظمة الرياضية الصارمة للاوفاق فتم تأسيس المرتكز الأقوى للصلة مع المتلقي الذي تشبع بقيم جماعة بغداد وأطروحاتها، أي إبقاء الجهاز المفاهيمي القديم بعد تطويعه ليسع التحول الجديد نحو التجريد اللاتشخيصي.

شاكر حسن ال سعيد

هناء مال الله

وبينما تتماثل تجربتا آل سعيد ومحمود صبري لأنهما تتفقان بالمنجز أولا، وبالمشكلات التي واجهتهما، وبالطريقة التي اتبعها الفنانان من اجل حل تلك المشكلات، كانت تجربة هناء مال الله تتجه في منجز مختلف عنهما؛ لأنها كانت تحاول توليد جهاز مفاهيمي نقدي من المنجز البصري ومن ثم العودة بهذا الجهاز المفاهيمي لإنتاج متحقق بصري (يتكئ) على ذلك الجهاز المفاهيمي، بينما كان الآخران يحاولان إيجاد تطبيقات بصرية من جهاز مفاهيمي سابق لوجود اللوحة أولا، ونابع من مصادر غير بصرية بعد أن جرى ترحيله من مصادر سوسيولوجية لا علاقة لها بالواقعة الشيئية للوحة؛ إلا أن ما يجمع التجارب الثلاث هو وجود جهاز مفاهيمي يقابله منجز متحقق، على خلاف عشرات من التجارب التشكيلية الأخرى.

فبينما كانت محاولة الأكاديمية والرسامة والناقدة العراقية هناء مال الله، في بحثها الموسوم (النظم المنطقية في الفن) الذي نالت به شهادة الدكتوراه في فلسفة الفنون التشكيلة (الرسم) من جامعة بغداد، قد انطلقت من "افتراض وجود بنى منطقية تتخلل المستويات الصياغية في الرسم" ولذلك فهي عمدت إلى محاولة "اختيار المنطق Logic الذي ينتمي إلى مجموعة العلوم البرهانية.. ذات النسق الاستنباطي كأداة للتحليل" أي كبديل للغة النقدية والأدبية، حيث تعتقد الباحثة "إن اللغة النقدية، والأدبية، لم تمارس التحليل في للفن الحديث في ما يخص الاشتراطات المقبولة للشكل، فانه ترك الباب مواربا لإدامة الصلة مع قيمها النظرية المفهومة، والمقبولة من قبل المتلقي، فقام بنقل جهازه المفاهيمي التنظيري ليقيمه على معطيات مستمدة من الصوفية بصفتها جزءا من التراث، وما يخص على وجه التحديد رؤيتها حول النقطة باعتبارها "أزل كل شيء" كما يقول الحلاج، عندما مازج آل سعيد معها معطيات مستمدة من فهم النقطة في الخط العربي التي هي أزل الحروف والكلمات ومقياسها، أو نظامها التشريحي، ومن فهم النقطة في الهندسة العربية، حيث تكون النقطة المتحركة أزل الخط الذي هو أزل السطح والذي هو بدوره أزل الحجم، ومن خلال ترحيل المفاهيم، هذا الذي مارسه آل سعيد، غدت النقطة أزل الأبعاد (dimension)؛ وصار الخط بفعل اندماج هذه التعريفات العنصر البنائي للبعد الواحد، الذي تم تعزيزه بعد سنوات من خلال دراسة الأنظمة الرياضية الصارمة للاوفاق فتم تأسيس المرتكز الأقوى للصلة مع المتلقي الذي تشبع بقيم جماعة بغداد وأطروحاتها، أي إبقاء الجهاز المفاهيمي القديم بعد تطويعه ليسع التحول الجديد نحو التجريد اللاتشخيصي.

هناء مال الله

إن ما فعله الرسام محمود صبري ليس بعيدا عما فعله آل سعيد قبله بسنوات، يمكن إذن تقسيم مراحل تحولات الرسام محمود صبري، من وجهة نظرنا، إلى مرحلتين هما: المرحلة المشخصة كان فيها رساما خاضعا لاشتراطات جماعة بغداد للفن الحديث في منجزه المتحقق فكان مقتصدا باللون وباذخا في الأشكال وتوزيعها على مساحة اللوحة، ومغرما بالموضوع وبالإنسان وبالجانب الأيديولوجي في موضوع اللوحة، بينما صار في مرحلته التجريدية الأخيرة التي سميت واقعية الكم خاضعا للاشتراطات التنظيرية لجماعة بغداد للفن الحديث؛ وباذخا باللون، على حساب الأشكال التي اختفت سوى ما تخلقه المحيطات الكفافية من خطوط وهمية ناتجة عن المساحات اللونية.

فبعد أن قضى محمود صبري سنوات "شغوفا بالرسم فأنجرف مع جماعة البدائيين التي تأسست عام ١٩٥٠م ، وهنا أبت أفكاره إلا أن تلقي بظلها على قماشة لوحته فأبتعد عن رسم المناظر الخلوية وأختار كبديل لهذا الاتجاه تصوير الشرائح الاجتماعية في محاولة لتعرية الوضع الطبقي القائم والذي طالما كان يصيب الفنان بالغثيان ، ولعل لوحته الرائعة المنفذة بألوان (الكواش) نساء في المبغى أو (نساء في الانتظار ١٩٥٢م) لا تكشف عن رجل سياسي محنك أو داعية للعدالة قدر ما تكشف عن فنان متمرس ومتمكن من صنعته" كما يقول عامر فتوحي.

فجاء تحول محمود صبري إلى التجريد تحولا (كارثيا) من وجهة نظر المتحققات الشكلية الواقعية على اللوحة، إلا أن هذا الرسام كان يقدس، كشاكر حسن آل سعيد، قيمة الصلة مع المتلقين لذا ترك الباب مواربا، حاله في ذلك حال آل سعيد، لإدامة الصلة مع القيم السائدة في سوق المتلقين ونعني به الواقع، والواقعية، ومحاكاة الطبيعة، لذلك، فهو لم يطرح نفسه إلا باعتباره مجددا للواقعية القديمة ليس إلا، فكانت صلته بتلك الواقعية، وبقيم التعبير الاجتماعي، كما هي صلة آل سعيد بتلك القيم قد انتقلت من المنجز المتحقق إلى النص المكتوب، وبذلك تم تأسيس جهاز مفاهيمي نظري، وهو جهاز ينتمي إلى مفاهيم واقعية اجتماعية خارج بصرية يسبق في وجوده وجود اللوحة، وهو حال أهم التجارب المماثلة الأخرى حيث تم تأسيس: نظام منطقي واوفاقي عند آل سعيد؛ وهو نظام استخرجته هناء مال الله من الرسم ومن ثم أعادته إليه، ونظام شكلي عند محمد مهر الدين وهاشم حنون، وعلمي عند محمود صبري، وكلها أنظمة يسبق وجودُها وجودَ اللوحة التي ترتكز عليه؛ فحينما غادر الفنانان آل سعيد ومحمود صبري مرحلتهما الاجتماعية الواقعية إلى المرحلة التجريدية بشكل بدا وكأنه ارتداد لا سابقة له في طيات منجزهما السابق، قاما بترحيل جهازهما المفاهيمي الذي ظل منكفئا على ذات الثيمات الارتكازية الأولى: (محاكاة الطبيعة) عند محمود صبري، والتعبير (عن الروح المحلية) عند آل سعيد رغم أن انتقالهما إلى حقل جديد وعسير كان يحتم إجراء تغيير ضخم في الجهاز ألمفاهيمي، إلا أن ما حدث لم يكن كذلك فقد تمت إعادة صياغات لم تؤثر في جوهر جهازهما المفاهيمي فقد ظل الفن من وجهة نظر محمود صبري ذاته "محاكاة للطبيعة ولكن ينبغي تحديد معنى (محاكاة الطبيعة)، إنها ليست كمية ساكنة ثابتة، بل متغيرة، متطورة على الدوام، إنها محددة بمستوى معرفة الإنسان... وان واقعية الكم: أولا، تتفق مع (الواقعية التقليدية) في أن الفن (محاكاة) لأشكال الطبيعة غير أنها تختلف عنها في أنها تنقل (محاكاة الطبيعة) من مستوى المظهر إلى مستوى الجوهر، إلى عمليات الطاقة، وثانيا، رفضها مظهر الطبيعة في الفن، غير أنها لا تتفق معها في تعميم هذا الرفض بشكل مطلق ليتناول كامل الطبيعة، أي بما في ذلك جوهرها العميق... أي أن أبعاد الاختلاف الجوهري بين واقعية الكم والمدارس الفنية الأخرى هي في العلاقة مع الطبيعة، ففي واقعية الكم... تغلغل الإنسان إلى عمق جديد، جوهري، من المادة، وبالتالي لمستوى جديد (خلاق) مع التعامل مع الطبيعة كعمليات من الطاقة"، هذا ما يخص العلاقة بين واقعية الكم ومحاكاة الطبيعة، أما ما يخص سوسيولوجيا الفن فإن "الفن التشكيلي يخلق صورا تستهدف (كوظيفة تطبيقية اجتماعية) تغيير المجتمع عبر تغيير الوعي الإنساني".

((باليت)) أول صحيفة تشكيلية تصدر في بغداد

بالرغم من المحاولات المعدودة المتعثرة لإصدار مطبوع تشكيلي متخصص في العراق إلا أنها لم يكتب لها النجاح ودوام استمرارية الصدور لأسباب أغلبها غياب الدعم من قبل الدولة والمؤسسات والمراكز الفنية الأهلية لقناعتهم بأن تلك المشاريع خاسرة مادياً بالرغم من تحقيقها نجاحاً ثقافياً ملموساً ...

وبعد كل تلك المحاولات فاجأنا الفنان والإعلامي ناصر عبد الله الربيعي بصحيفة أنيقة ملونة وبحجم كبير اختلفت تماماً عن الفكرة السائدة عن الإصدارات التشكيلية الحافلة بالدراسات والمقالات الطويلة ، بل كانت تحمل روحاً عصرية جديدة في التناول المكثف للمادة والتصميم الحديث.

سألناه عن الهدف والجدوى في ما قدم من مشروع ثقافي فأجاب :

- إن التفكير بإصدار مطبوع تشكيلي في هذا الزمن المتعب والملغوم بكل الاحتمالات السيئة والمريبة هو المجازفة بعينها وضرباً من الخيال إذا استندت إلى مجهود فردي محض ودافع نبيل غرضه إشاعة روح الفن والجمال المفضية لغة التسامح والمحبة في المجتمع خصوصاً في بلدنا ، حيث وأدت كآبة الحواجز وجدران العزلة والاختناق المروري وغياب الخدمات كل معنى لفرحة اللون وبهجة اللوحة وزهو المعارض وديناميةالقاعات ، وسادت ثقافة العنف والقسوة والمزاج العصبي بين طبقات الشعب وزادها الصراع السياسي المحموم حدة أكثر ...

نحن نحتاج إلى أجواء أكثر استرخاء واستقرارا نحتاج إلى أدوات نبني بها نفوس شابها التعب والهرم نحتاج مطبوعات ومعارض ومهرجانات وهذا ما بدأت به.

× كيف تعاملت مع هذا المطبوع أي بمعنى توجهاته وخطوطه العامة؟

- منذ سنين كان يسكنني هاجس إصدار مطبوع تشكيلي يقترب من الصحيفة الأسبوعية، ويبتعد عن المجلة الشهرية وظفت فيه خبرتي الفنية والصحفية والطباعية التي اكتسبتها في العراق والمهجر، سعيت لأن تكون لها خصوصية مختلفة تحمل طابع الصحيفة العصرية بروح ونكهة عراقية تهدف إلى تقديم عالم الفن التشكيلي العراقي والعربي والعالمي بشكل مغاير يكون فيه الخبر والمقال القصير هو السائد، فالدراسات والمقالات التحليلية الطويلة لها مطبوعاتها، والهدف الأهم الذي أسعى إليه هو تسويق الفن والفنان بشكل دعائي جديد بعد أن تم إغفال هذا الموضوع الحيوي بالنسبة لتطور الفنان وديمومة حياته ونجاحه، فما قيمة اللوحات بعد أن ينتهي المعرض وتركن في المخازن، يعدمها التراب والأرضة، فالفنان بحاجة إلى من يشير إلى أعماله ويخلق لها سوقاً يليق بها ليعوض على الأقل ما أنفقه على أعماله من مواد ومستلزمات عرض متعددة وليشعر صاحب الغاليري أن هناك جدوى باستمراره بهذا العمل.

في النهاية سألته عن توقعاته عن هذا المشروع الفني الجميل؟

- كنت أضع في الحسبان أن يقابل البعض هذا الحماس باستخفاف وعدم قناعة بل ربما يضحك البعض في سره على تلك المحاولة ، ولكن ما أفرحني هو الاستقبال الرائع للوسط التشكيلي للمطبوع واستحسان الغالبية من الفنانين وأساتذة الفن والمهتمين بالتشكيل عموماً بهذا العمل، وتمنيت من كل القائمين على الحراك الثقافي من مؤسسات حكومية وغير حكومية دعمه وضمان استمرارية صدوره .....

فن الشوارع.. للوصول إلى جمهور أوسع

□ إعداد/ عادل العامل

فن الشوارع، والفن البصري منه بوجه خاص، كما جاء في الويكيبيديا، نشأ في الأماكن العامة، ولو أنه يشير إلى فن غير مجاز unsanctioned ، وكمعارَض للمبادرات المرعية من الحكومة. وهو يشمل العديد من أنواع الفن، كالغرافيت التقليدي، والنحت، والملصقات، والشعارات المصورة وغيرها.

وقد تحدى الفنانون الفن بوضعه في سياقات غير فنية. ولا يطمح فنانو الشوارع إلى تغيير تعريف العمل الفني، وإنما بالأحرى إلى سؤال البيئة القائمة بلغتها هي. ويحاولون جعل عملهم متواصلاً مع الناس العاديين حول الموضوعات ذات العلاقة اجتماعيا بطرق تشي بها قيم جمالية معينة من دون أنّ تكون مسجونة فيها. ويعرّف جون فيكنر فن الشوارع بأنه "كل فن في الشارع ليس غرافيتياً graffiti".

وفي حين استخدم الفنانون الغراتيون التقليديون أساسا الألوان الدخانية الطليقة لإنتاج أعمالهم، فإن "فن الشوارع" يشمل وسائل إعلامية وتقنيات عديدة، بما فيها فن الشاشة الإلكترونية، القرميد المزائيكي، الجداريات، فن الاستنساخ، الملصقات، إسقاطات الفيديو ... كما استُخدم الغرافيت التقليدي كطريقة للإعلان بصورة متزايدة. بل أن مساره قد أدى بالفنانين في بعض الحالات إلى العمل بعقود للشركات. ومع ذلك، فإن فن الشوارع رقعة يتبناها في الغالب الفنانون الذين يرغبون في الاحتفاظ بعملهم الفني مستقلاً وسياسيا بقوة. وهو فن شائع بالتالي في جميع أنحاء العالم، وتختلف دوافعه وأهدافه من فنان إلى آخر. وهو منبر فعّال للوصول إلى الجمهور. ويستخدم بعض هؤلاء الفنانين "التخريبية الأنيقة" لزيادة الوعي بالقضايا الاجتماعية والسياسية.

ويرى آخرون ببساطة أن المكان المديني بنية غير مستغلة للعمل الفني الشخصي، بينما هناك مَن يثمّن التحديات والمخاطر المرتبطة بإدخال العمل الفني المحظور إلى الأماكن العامة. وعلى كل حال، فإن الموضوعة العالمية في الأغلب، إن لم يكن فن الشوارع كله، هي تكييف العمل الفني البصري شكل ينتفع من الحيّز العام، ويسمح للفنانين الذين يشعرون بأنهم مبعدون، بالوصول إلى جمهور أوسع كثيراً مما يسمح به العمل الفني التقليدي و الصالات عادة.

ونشاهد هنا أمثلة لفن الشوارع في أورغواي بأميركا اللاتينية، حيث تمثل الصور ما يسمونه بالأناس الشجريين. وهي من عمل الفنانين بابلو س. هيريرو، وديفيد دي لامانو في العاصمة مونتفيديو، وتمثل احتجاجا صارخا ومؤثرا على ما يحدث للشجر من استغلال وإبادة على أيدي الجهلة والمستغلين من سكان المدينة.