

الواقعية الجديدة مقارنة لتملك الواقع

أشياء المعيش اليومي تتحول إلى أعمال فنية تندد بمجتمع الاستهلاك

برزت حركة الواقعية الجديدة في ستينيات القرن الماضي كنتاج لما بعد الحدأة، واتسم دعائها بالتمرد على التيارات الفنية السابقة، والتنديد بمجتمع الاستهلاك، فكانوا يستعملون أشياء المعيش اليومي ويجعلون منها أعمالاً فنية.



أبو بكر العيادي
كاتب تونسي

ثم تلاه في العام الموالي، 10 يونيو 1961 تحديداً، بيان ثان بعنوان "أربعون درجة فوق دادا" أمضى عليه أعضاء "الواقعية الجديدة" الأوائل، ما أدى إلى انسحاب إيف كلاين احتجاجاً على ربط البيان في صيغته الثانية مرجعيته النظرية بالدادائيين، وخبر الاحتاق بمجموعة "زيرو" التي أسسها الألمانيان هاينز ماك وأوتو بينه عام 1958، بدعوى أنها حركة عالمية لها تطلعات أوسع. ورغم ذلك شهدت "الواقعية الجديدة" انضمام سيزار بالداتشيني، وتكي دو سان فال، وجيرار ديشان، والإيطالي ميمو روتيلو، والبلغاري كريستو فلاديميروف جافانتشيف. ونظمت معارض في باريس ونيس ونيويورك، مثلما شاركت في بينالي سان مارينو.

ورغم نجاحها واعتبارها أكثر الحركات حضوراً في الساحة الفنية الفرنسية، لم تعمر الحركة طويلاً، إذ انقرضت عقدها عام 1966، ومضى كل عضو من أعضائها إلى ممارسة فنه على طريقته، بنجاحات مختلفة.

وفي ذلك النص المؤسس، تم الإعلان عن هوية جماعية ومبادئ مشتركة يمكن تلخيصها في التملك المحايد والإيجابي للواقع في صلته بالطبيعة الحديثة. ورغم ما في البيان من تأكيد على ضرورة النظر إلى الواقع إيجابياً، فإن معظم أعضائها لم يترددوا عن نقد المجتمع المعاصر، فقد انتقد سبويزي وكريستو بتسدة نزع الاستهلاك.

وأكدت الحركة في بيانها أن فلسفتها تقوم على مقاربات جديدة لإدراك الواقع، إذ امنت على العودة إلى المعيش اليومي، في تعارض مع غنائية الفن التجريدي التي كانت رائجة في تلك الفترة. ولكن دون الوقوع في فخ التصويرية التي وصفت من منظورهم بكونها ستالينية أو سلبية البورجوازية الصغرى، ودعت إلى استعمال أشياء مأخوذة من الواقع، على غرار "ريدي ميد" الذي ابتدعه مارسيل دوشامب عام 1917. فقد سعى أولئك الفنانون إلى تجديد الأشكال والأفكار عبر "تملك الواقع" الذي لم يعد يهدف في نظرهم إلى تمثيل العالم، بل تمثيله. وبالتالي ادخلوا في أعمالهم مواداً هندسية، تأكيداً على مسعى الحركة في

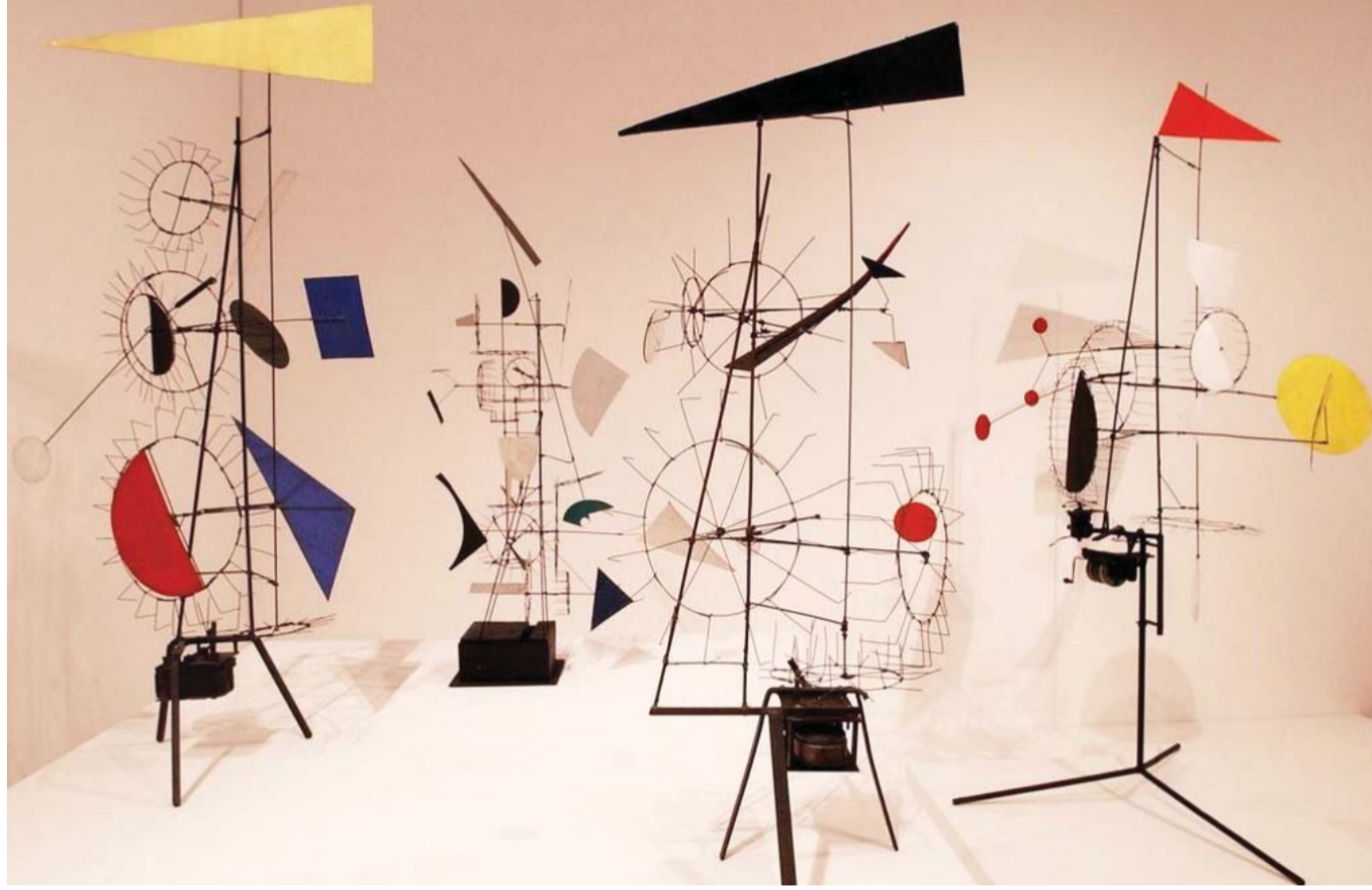
باريس - ظهرت حركة الواقعية الجديدة في مجتمع عاش الحرب العالمية الثانية، وبدأ يكتشف النهضة الصناعية ونمو الرأسمالية وانتشار الدعاية الإعلامية، وما رافق ذلك من تغيير في أنماط العيش والإقبال على الاستهلاك بنهم.

«الواقعية الجديدة» سعت إلى فضح المجتمع الاستهلاكي وتعرية أثر الرأسمالية في تحولات أنماط العيش

وكان العنصر الجامع لهذه الحركة مؤرخ الفن والناقد بيير ريستاني، الذي كان مولعاً بالفن التجريدي حتى لقائه بإيف كلاين (العرب 2020/04/27) عام 1955، أي عندما افتتح هذا الفنان مرحلته الزرقاء، وبحثه بخصوص اللون الواحد، في إطار ما يعرف بالتجريدية الغنائية.

هوية جماعية

بداية من عام 1959، بدأ ريستاني يجمع حوله الفنانين الذين يتشابهون من جهة منطلقاتهم الفنية والأيدولوجية ليؤسس في مايو 1960 هذه الحركة عقب معرض أقيم في "غاليري أولينير" بميلانو، وشارك فيه آرمان فرناندينز، وفرنسا دوفرين، وريمون هينس، وجاك فيليلي، والسويسري جان تينغلي، وإيف كلاين بطبيعة الحال، رغم أن كلاين كان يفضل "واقعية اليوم" على "الواقعية الجديدة" التسمية التي اقترحها ريستاني. وفي 16 أكتوبر من السنة نفسها أصدر بياناً وقَّعه المشاركون في معرض ميلانو، قبل أن ينضم إليهم بعد عشرة أيام مارسيل رايس، والسويسري دانيال سبويزي.



مواد غير نبيلة لغايات نبيلة

كالسويد وإيطاليا وألمانيا، وإن بتسميات مختلفة مثل نيو دادا، وفن التصديق، وجونك آر، وفن المبتذل، إلخ. نقاد آخرون قارنوها بحركة التصويرية السردية التي تضم برنار رانسياك، وهنري كويكو، وجاك مونوري، وكانت تنشط في الفترة نفسها في فرنسا، وتقر بعلاقتها بحركة البوب آرت الأميركية، ولكن هذه الحركة كانت تسعى إلى التاريخ اليومي، مع الالتزام السياسي أحياناً، بينما سعت "الواقعية الجديدة" إلى فضح المجتمع الاستهلاكي وتعرية أثر الرأسمالية في تحولات أنماط العيش.

لقد كانت غاية الواقعية الجديدة، أو ما عرف لاحقاً بمدرسة نيس، مسقط رأس كلاين، تعليم الجمهور الجمال اليومي، وجعل المستهلك منتجاً للفن، فإذا ما استجبت هذه الرؤية صار غنياً على الدوام. أما أتباعها فكانوا يريدون تملك العالم لمنحه للجمهور.

كما عمد دوفرين إلى فرض المنطق الكمي والبدئي (أي عبادة الأشياء المسحورة) الذي كان يحكم المجتمع الحديث. فإن هينس وفيلغلي كانا يستوليان على المعلقات الإعلانية التي كانا يقلعانها من شوارع باريس، ليحولاً غايات رسائلها ويمحاهما بعداً جديداً.

بعض النقاد اعتبروا تلك الحركة صعبة فرنسية للبوب آرت الأميركي، خصوصاً أن التيارين ظهر في نفس الفترة وعبراً عن القطع مع التجريد باستعمال عناصر مستمدة من الواقع، ومارسا شتى أشكال التعبير الفني، من خلال تجميع أشياء المعيش اليومي وتكديسها، أو التصريف في العلاقات الإعلانية بالتشريط والتزيق والتصديق، على منوال الدادائيين ولكن بتوجهات مغايرة.

والحال أن التمرد على المدارس القائمة لم ينحصر في فرنسا والولايات المتحدة بل شمل عدة بلدان أخرى

تغيب المهارة اليدوية التي كانت عاملاً مهماً في الاعتراف بقيمة الفنان، وجعل الآلة واسطة في العمل الفني. وأن آرمان كان يتخير قطعة عادية (قطع غيار مثلاً) فيجمعها مع بعضها بعضاً ليخلق عملاً له صلة بتلك القطعة، لأن الحركة واللون والآثار التشكيلية في آياه هي جزء من هذه الرؤية الجديدة للقطعة.

أما جيرار ديشان فكان يقوم بتجميع الخرق وملابس النساء الداخلية (وهو ما أدى إلى مصادرة أعماله في أكثر من مناسبة) أو عرض الواح دروع وصفائح معدنية غير الحز الوانها، أو كرات في علب من زجاج الوقاية أو داخل شباك. بينما سعى دانيال سبويزي إلى التقاط ما يعثر عليه في فندق أو مطعم من أدوات وفضلات أكل ينزلها داخل لوحة، ليقينه بضرورة العودة إلى الجذور، وإقامة مجتمع أقل تأثيراً على الناس من مجتمع الاستهلاك. ولئن عمد آخرون مثل تينغلي إلى تحطيم المنتجات المصنعة،

إلى الحضر وصناعية، وحتى لغايات، وقام بعضهم بأعمال تجمع بين الفن والفرجة، مثل رسوم إيف كلاين أمام الجمهور، بمفرده، أو بحضور نساء عربيات يظهرون بالألوان ثم يدعوهن إلى التمرغ على القماش.

مواد من اليومي

ما يمكن ملاحظته غياب المواد النبيلة كالبرونز والنحاس والحجر، والاستعاضة عنها بالقصدير والإسمنت والمواد الصناعية، فمعظم فناني الواقعية الجديدة كانوا يستعملون الأشياء المادية التي يتداولها المجتمع، ويصنعونها منها رموزاً للاستهلاك.

من ذلك مثلاً أن سيزار كان يمارس ضغطاً بالآلة على السيارات القديمة بهدف تغيير هذه الوسيلة التي يجلبها المجتمع إلى شيء آخر، له أشكال هندسية، تأكيداً على مسعى الحركة في

مأسى الحرب وألم الحجر سيان عند سيروان باران

للمنظور أعطى الفنان براحا مناسبة وقدرة على استحضار أكبر قدر من العناصر داخل المساحة المرسومة، وهي معالجة مناسبة وموقفة لمشهد الحشود البشرية التي تميز العديد من لوحاته. أما اللون فيبدو هنا شحيحاً، إذ تراوح بين الدرجات الرمادية والبني، ولكن مع هذا الشخ الملاحظ في استخدام الدرجات اللونية نرى أيضاً مقابلاً في توظيف الظل والنور والتعبير عن ملامس الأسطح، كأنه ينبش بين مشاهد الألم والمعاناة الإنسانية عن هذه اللمسة الجمالية التي تميزها.

المشهد في لوحات باران يبدو مضطرباً، كأنه يرسم ملامح قاتمة لعالم جديد تتشكل مفرداته سريعاً أمام أعيننا

والفنان سيروان باران من مواليد عام 1968، تخرج في الفنون الجميلة بجامعة بابل والتحق بالخدمة العسكرية في العراق خلال فترة الثمانينات والتسعينات، وهي الفترة نفسها التي شهدت عدداً من الصراعات والحروب الإقليمية التي كان العراق طرفاً فيها. عمل الفنان مُرغماً أثناء وجوده بالخدمة العسكرية في رسم لوحات دعائية لصالح النظام العراقي حينها. لكنه تمرد في ما بعد على هذه المرحلة مسلطاً الضوء على الجانب الدموي لهذا النظام.

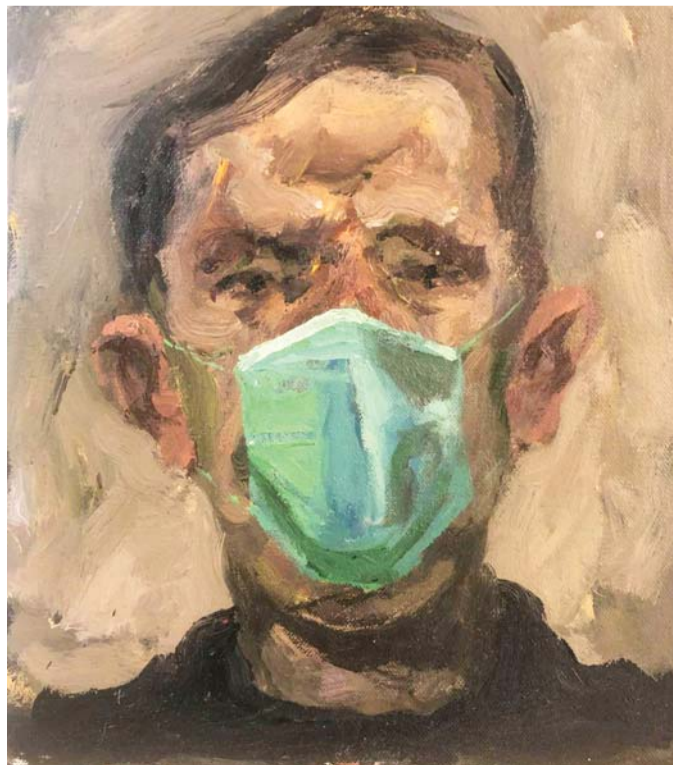
في هذه الأعمال نستطيع أن نلمح مشاعر القهر والألم بين هذه العلاقات التي شكّلها الفنان عن طريق الأجساد البشرية وتداخلها الواهن. في هذه اللوحات ذات القطع الكبير، نراه وقد وضع الأشخاص داخل المشهد في ترتيب أفقي ورأسي، وآخر عشوائي، في تلاحم متعمد بين الأجساد، التي لا تكاد تميز أيا منها عن الآخر، كأنها تحولت في اللوحة إلى كتلة واحدة، لا نبتين بينها سوى أطراف الرؤوس وقطع الملابس القليلة التي تستر العورات، أو الأربطة التي تضمّ بها الجراح.

ربما يعبر الفنان في أعماله تلك عما عاينه بنفسه من مشاهد قاسية في العراق، غير أن هذه المشاهد نفسها تحمل كذلك بعداً إنسانياً يتجاوز حدود المساحة الجغرافية والمعاناة الفردية، فوطاة الحرب والقهر هي أمور قد يعاني من ويلاتها الناس في أي مكان وزمان، هي صور تتكرر وتتواتر أمام أعيننا أيضاً عبر وسائل الإعلام وصفحات التواصل الاجتماعي.

غير أن هذه المشاهد التي يعالجها باران في لوحاته رغم اعتيادنا عليها، إلا أنها تصدمنا حين نطالعها، فهو قد استطاع ببراعة تكثيف المشهد واختزاله، مجنبا العناصر الهامشية ومحافظاً فقط بهذه المفردات الدالة على الألم والوحدة.

سمة أخرى من سمات أعمال الفنان العراقي تتمثل في توظيفه الناجح والكثيف للمنظور العلوي الذي يتركز في أكثر من لوحة عبر تجربته التصويرية. هذا التوظيف الجيد

الصريح والآخر الضبابي. في تجربته الأخيرة التي عرضها في بيروت مطلع هذا العام تحت عنوان "جمال قاس" والتي خصصها للتعبير عن معاناة العراقيين تحت وطأة الحكم الاستبدادي، ثم وطأة الاحتلال الأميركي في ما بعد.



وجه حزين ساهم شروء العينين فيه بالتية

ضربات الفرشاة السريعة على سطح العمل. هكذا يعالج الفنان خلفيات أعماله تاركاً لنا براحها الممتد إلى ما لا نهاية كمساحة عامرة بالعديد من التاويلات. الفراغ هنا ليس حيادياً، بل يعكس هو الآخر حالة من الصراع اللوني بين المساحة والخط، أو بين اللون

لا شك أن تناول الأحداث الجارية يمثل أحد المعضلات التي تواجه الفنانين حول العالم، وربما ينتظر البعض منهم أن تمر أزمة كورونا حتى يكونوا مهيبين تماماً لرؤية أشمل وأوضح. ولكن هناك آخرون يؤمنون كذلك بأن الفن لا بد أن يكون مواكباً للأحداث بل ودافعاً لها في الكثير من الأحيان.

هذه الوجوه الساهمة سوى العينين اللتين تتسيان بالتيه، في حين يوظف الفنان اسم اللبء بالحرور اللاتينية في الخلفية. تفرض العلامات والخطوط السريعة هنا أثراً متوتراً على مجمل التكوين.

لوحات أخرى تسلط الضوء على الحركة الناهضة للأشخاص، وثقة علامات ودلالات تظهر وتختفي بين لوحة وأخرى. في إحدى هذه اللوحات تشبكي مجموعة من الأجساد المتوشحة بأقمشة ومكأتمات للوجه، في أجواء يلفها القلق والتوتر.

يبدو المشهد في لوحات باران مضطرباً، كأنه يرسم ملامح قاتمة لعالم جديد تتشكل مفرداته سريعاً أمام أعيننا، عالم مختلف قد يصبح فيه التباعد الاجتماعي قدراً حتمياً، ولعل هذا الأمر هو أكثر ما يثير هواجسنا جميعاً.

تتسق هذه المعالجات التي قدمها باران متأثراً بوباء كورونا مع طبيعة تجربته التصويرية التي تزخر بالعديد من المضامين والموضوعات المرتبطة بأحداث أليمة عايشها هو ورأها رؤية العين، وهي أحداث ووقائع ما زال يعجز عنها وعن وجعها حتى اليوم.

تتميز أعمال سيروان باران على نحو عام بحالة لونية متوترة تفرضها



ناهض حزام
كاتبة مصرية

حاول العديد من الفنانين حول العالم التعبير عن أزمة كورونا الراهنة بكل الوسائل الإبداعية، ولا يختلف الفنانون العرب عن غيرهم من فناني العالم، إذ خرجت علينا خلال الأونة الأخيرة العديد من التجارب العربية المعبّرة عن أزمة كورونا ومشاعر الوحدة والعزلة التي تصاحبها.

ومن بين أبرز هذه التجارب تأتي تجربة الفنان العراقي سيروان باران، الذي واكب بأعماله أزمة كورونا منذ فجرها في مدينة وهان الصينية وراح يُعبّر عن تلك الجائحة في رسومات حرص على مشاركتها مع متابعيه على صفحته الشخصية في فيسبوك.

الأعمال التي نشرها سيروان باران تضمنت بالطبع العديد من المفردات المرتبطة بهذا الوباء وعناصره الدالة، كمكأتمات الوجه والأقنعة، وغيرها من المفردات الأخرى التي صارت خلال أشهر قليلة أحد مظاهر الحياة على هذا الكوكب.

وجوه حزينة وساهمة تغطي الكمامة الطبية معظم ملامحها، لا نبتين من