صالون مصر

الدورة الثانية

إعداد وتنفيذ
إيهاب اللبـان

معلومات المعرض

الفنان / محسن شعلان
رئيس قطاع الفنون التشكيلية

أ.د/ صلاح المليجى
رئيس الإدارة المركزية للمتاحف والمعارض

أ / ألفت الجندى
رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية والإدارية

أ / علاء شقوير
مدير المركز الرئيسى لتكنولوجيا المعلومات

أ / داليا مصطفى
مدير المكتب الفنى والشئون القومية والدولية

أ / ميرفت حمزة
مدير عام العلاقات العامة والإعلام

أ / راوية عبد الرحمن
مدير إدارة الإعلام

الإدارة العامة للخدمات الفنية للمتاحف والمعارض

أ / سامية سمير
مدير عام الإدارة العامة للخدمات الفنية

أ / محمود خليل
المشرف العام على الإدارة العامة للخدمات الفنية

أ / محمد جاد الله
مدير إدارة التصميم الجرافيكى
الإخراج الفنى للكتالوج

أ/ ناريمان محمد الهادى
مدير إدارة جمع المادة العلمية

ماهر غالى حبيب رئيس قسم المطبوعات

إسماعيل عبد الرازق إشراف طباعى

رجب الشرقاوى إشراف طباعى

الإعداد والتنظيم

قاعة أفق واحد

الفنان / إيهاب اللبان
مدير قاعة أفق واحد

ريم قنديل
مسئول العلاقات العامة والإعلام
قوميسير تنفيذى للمعرض

شذا قنديل
عضو علاقات عامه
قوميسير تنفيذى للمعرض

شيماء مصطفى
عضو فنى
تصميم المطبوعات الخاصة بالمعرض

صالحة شعبان
عضو فنى

أحمد سليمان
مسئول شئون إداريه

ريهام سعيد
استعلامات

دعاء إبراهيم
عضو شئون إدارية

هالة أحمد حسن
عضو فنى

محمد الشحات
عضو فنى

إبراهيم عبد الحميد
فنى كهرباء

عبد العظيم سيد
مسئول تجميع الأعمال

بالتعاون مع

د. هانى أبو الحسن
كتابة النصوص النقدية عن الفنانين

محسن عرايشى
ترجمة النصوص النقدية والمقدمات والمعلومات من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية

محمد السيد
تنفيذ الجرافيك

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لقطاع الفنون التشكيلية – وزارة الثقافة - الطبعة الأولى: مارس ٢٠٠٨

الفهـــــرس

٩ مقدمة الفنان / فاروق حسنى – وزير الثقافة.

١١ مقدمة الفنان / محسن شعلان – رئيس قطاع الفنون التشكيلية.

١٣ مقدمة الفنان / إيهاب اللبان – مدير قاعة أفق واحد .

١٧ الفنانون

يعتبر « صالون مصر » واحداً من الواجهات الإبداعية المشرقة
التى استحدثتها وزارة الثقافة ضمن كوكبة المعارض و الأنشطة الفنية التى تثرى فى مجملها
وجدان المجتمع. و نحن نأمل لهذا الصالون فى دورته الثانية كل التوفيق و التأكيد على منظومة
العمل الإبداعى تواصلاً مع الميراث الحضارى لمصر عبر حقب عديدة من التاريخ.

فاروق حسني
وزير الثقافة

« صالون مصر» الثانى ...

تستقبل « قاعة أفق واحد» بمتحف محمد محمود خليل و حرمه المعرض الثانىلصالون مصر و الذى أقيمت دورته الأولى بقاعات العرض بقصر الأمير طاز فى العام الماضى...و فى هذة الدورة من «صالون مصر » نؤكد على توجهات قطاع الفنون التشكيلية فى إبراز ملامح الحركة التشكيلية المصرية من خلال إتاحة مساحات مناسبة لعرض أعمال كبار فنانينا متجاورين فى حدث واحد يسهل معه رصد و مراجعة الحال التشكيلى الذى نعيشه متواصلين مع ماض عريق قدمت خلاله مصر للمنطقة العربية و للقارة الأفريقية أعمالاً كانت نبراساً حدد المسار الإبداعى لمنطقة بأثرها فكان و مازال يجود بالإبداع و التجديد و المواكبة لحركة الفنون العالمية

و «صالون مصر » يقام متزامناً مع « صالون الشباب » و « المعرض العام» و ذلك ضمن فعاليات مهرجان الإبداع التشكيلى الثانى و الذى يبلور المشهد التشكيلى بصفة عامة و على أيدى أجيال و مراحل عمرية مختلفة تخاطب وجدان وذوق و تطلعات المتلاقي نحو الإرتواء من شتى مجالات الفن برؤى متنوعة و تناولات عصرية تستند على الكثير من دعامات التواصل مع العالم المحيط...

و نرجو لهذا الصالون الثانى كل النجاح و التوفيق .

الفنان / محسن شعلان

رئيس قطاع الفنون التشكيلية

لم تزل حركة الفن المصري المعاصر تسير فى اتجاهات متقاطعة من الخطوط والمسارات تحددها إبداعات واتجاهات أثرت الحركة التشكيلية بمحاولات جادة تميزت بصدق رسالتها الإبداعية لتتلاقى أفكارهم وقضاياهم بكافة توجهاتهم الفنية وإسهاماتهم فى معانقة الواقع ورسم المشهد العصري بما يتيح قدراً من المحكات الفكرية والإبداعية والثقافية لتصبح التجربة التشكيلية على إتساعها مرهونة بما يتحقق من نتاج جيد ومبتكر تتواصل معه الأجيال جيلاً بعد جيل ليزداد النشاط الفني والإبداعي .

وكعادتها تستقبل قاعة أفق واحد حدثاً تشكيلياً هاماً يبرز عمق الثقافة المصرية لعشرة رموز من كبار مبدعي مصر .. نتواصل معهم فى دروب الفن التشكيلي المصري المعاصر لعل هذا يكون إسهاما حقيقيا يتيح لنا جميعا الفرصة للنقد والتحليل والرصد والتوثيق اللازم لمثل هؤلاء الفنانين الكبار .فلهم منا كل التقدير ...

إيهاب اللبان

مدير قاعة أفق واحد

الفنانون

أحمد فؤاد سليم

أحمد نوار

الغول أحمد

جميل شفيق

حلمى التونى

زينب السجينى

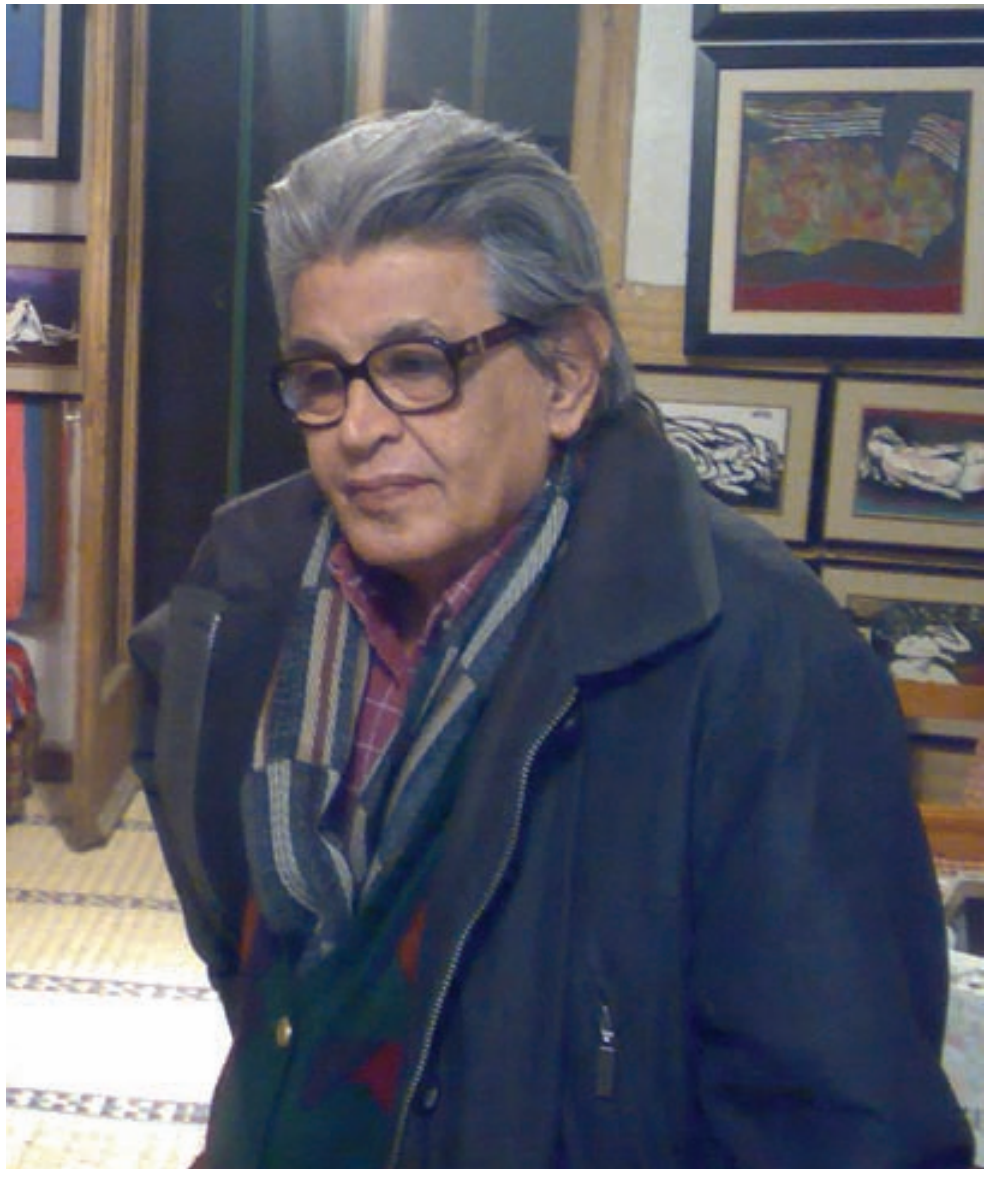
فاروق شحاتة

فرغلى عبد الحفيظ

مصطفى الرزاز

مصطفى عبد المعطى

أحمد فؤاد سليم



ثقافة الصورة في أعمال أحمد فؤاد سليم

إذا كان من الحق أن نقول إن الطريقة وليست الأدوات هي التي تحدد مكانة المبدع، فمن الحق أن نقرر أن الفنان أحمد فؤاد سليم فنان الطريقة ، أو هو أحد شيوخ الطريقة في عالم الفن التشكيلي . وإذا كان من المقررات الثابتة عند علماء نفس الأدب والفن أن تفاعل الدافع مع الوسائل والطريقة هو الذي يولد الإيقاع ؛ فمن الحق أن نقرر أن الفنان أحمد فؤاد سليم هو أحد قادة المعزوفة الإيقاعية في عالم اللوحة التشكيلية. حيث أن إحساسه بطاقة الألوان على تعديل بعضها بعضاً وعلى تجميع تأثيراتها المنفصلة ، وتناسب موضعها المناسب للاستجابة ، إحساس مرهف. وثقافته الموسوعية تعمق من ثقافة صوره ، وتعد متلقيها باللذة البصرية ، إذ « كلما كان هناك مزيد من الثقافة تكون اللذة أكبر وأكثر تنوعاً » (رولان بارت، لذة النص ، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨ ، ص٥٥) فلوحاته مسموعة في عين متلقيها ، مرئية بإنصاته الداخلي لحوارية ألوانها على نحو غير مباشر ، وبذلك تأسره لذتها. فهي لا تمكن قارئ نصها البصري من إدارة وجهه عنها ، ذلك أنها لا تفقد أسرار اللذة البصرية.

وبنظرة متأملة للوحته الأخيرة لعام (٢٠٠٨) يمكننا التطلع إلى بلاغة التنويع على درجات لون واحد أسود قاتم وأسود فاتح في انسجام تكويني مع اللون الأبيض في تكوين صخري ممتد من قاعدة اللوحة حتى ثلاثة أرباع فضائها. ومع أن هذا التكوين الجبلي الداكن اللون يشغل غالبية فضاء الكون العريض ثباتاً شامخاً في علوّه ، إلاّ أن المساحة العلوية البيضاء هي التي لها السيادة على فضاء ذلك الكون العريض ، لأن العين تذهب إلى النور. ولعل بلاغة هذه الصورة نابعة من بلاغة الاقتصاد اللوني ، ذلك

زيت على ورق ٢٠٠١ - ٤٥X٣٠ سم

أن البذخ اللوني مضاد لبلاغة التلوين. لم يشأ الفنان إلاّ أن يتوج لوحته بالفكرة أو المغزى الدال على ما وراء إبداعه لها ، حيث ينشيء تكويناً إطارياً اسكتشياً وردي اللون مرتشاً برتوش رقيقة باللون الأخضر الزرعي يوحي بصور غائمة لحيوان ضخم أبيض هو أقرب إلى النمر، وهو نائم على القمة متربعاً عليها قرير العين ، وردي الحياة حراً طليقاً في مملكة الضياء التي هو وحده مليكها. بينما غاب عن هذا الكون أي أثر للإنسان ، فقد انمحى ذكره وراء جبال من القيود والعادات والتقاليد والقوانين التي حجبت عنه الضياء فغمره ظلام الجبال الرمزية التي صنعها متوهماً أنها السبيل إلى تنظيم حياته.
لعب الفنان على درجتي اللون الأسود وحده ليخلق تكراراً لونياً متدرجاً لجبلين صناعيين من صنعه هو نفسه لا من صنع الطبيعة ، فحالا بينه والحرية التي ملأ الدنيا صراخاً وعويلاً وأناشيد وشعارات معلناً أن النفس تهون أمام مطلبه الديمقراطي.
إن هذه اللوحة في رأيي هي وقفة تأملية كونية يقفها الفنان من دعوى مدنية الحياة الإنسانية التي ظلت الدول عبر تاريخها تطنطن بحرصها على الحياة المدنية وعلى الحرية والديمقراطية ، بينما هي تعيش في ظلام من وراء جبال من الوهم الأسود صنعته بنفسها لنفسها ، وحبست نفسها فيه ، فالإنسان المتمدين سجين قيوده الكونية بينما الحيوان المتوحش هو الوحيد المتمتع بالحرية في هذا الكون العريض.

متوسطات الثقافة البصرية بين اللوحة وقارئها:

تنوعت إيقاعات الصورة في إبداعات أحمد فؤاد سليم التشكيلية في إطار تجاوزه للأبنية التقليدية ، أو التنويع عليها – أحياناً- فظهرت بلاغة التلوين ، وتداخلت التكوينات الإيقاعية التجريدية وتعددت دلالات اللوحة الواحدة ، بما يتطلب تحكم قارئ عمل تشكيلي من أعماله في مسار قراءته لذلك العمل ، ومن ثمّ تصور دلالة مكوناتها اللونية والإيقاعية وفق تراكم معارفه ووعيه واختياراته الدلالية المتعددة للمسارات الترميزية في ذلك نفسه ، خاصة في ظل تشبع أعمال الفنان بالروح البنيوية. فمع تعالي الفنان على إبداعاته ، تتعالى إبداعاته في الوقت نفسه على قارئها ، ومن ثم تتعدد القراءة ، فتكشف عن دلالات متعددة فيها ، وتنفتح اللوحة أمام إعادة إنتاج المتلقي لها بالقراءة البصرية التأويلية بالمقاربة بين علاماتها ورموزها لفك شفراتها والكشف عن جوانب محددة تثبت هويتها التي تتغير نظرة المتلقي لها من قراءة بصرية تحليلية إلى قراءة بصرية تحليلية مغايرة لتلك القراءة المشروطة ، ليس بإلمام المتلقي لفنون التصوير إلماماً إجمالياً فحسب، بل بمتوسطات الثقافة البصرية للصورة ولقارئها.
وللدلالة على صحة ذلك الفهم نقف عند (تكوين زيتي على توال وخيش من أعمال ٢٠٠٧) وهو تكوين قريب من حيث إطار فضائه الخارجي ، فهو محيط يوحي بالمحيط الخارجي للقارة الأفريقية ، وقد توزعت مساحته الداخلية بين ثلاثة ألوان رئيسية: (اللون الذهبي متداخلاً مع اللونين اللبني والأخضر) وتشكل في تداخلها غلالة شفافة تشف عن وجه أنثوي إفريقي ، يشغل مساحة تقترب من نصف مساحة القارة الأفريقية ، وهو يموج تحت اللون الأخضر المشبّع باللون الذهبي حتى لا يتبقى لجبهتها من الألوان سوى اللون اللبني المحفف برتوش إطارية ربما هي المعادل التصويري لشعر رأسها. أما خلفية اللوحة فقد حصرت يميناً بشريط مثلثي ، يتخذ اللون الأحمر الدموي – ربما كان رمزاً يعادل البحر الأحمر – ينتصب موازياً للحافة اليمنى (الشرقية) للتكوين الذي يعادل محيط قارة أفريقيا – حسبما رأيت – بينما حصرت من منتصف رأس القارة وثلثي حدودها من جهة اليسار بتكوينين أحدهما راكز على منتصف رأس التكوين ذي الطابع الجغرافي لأفريقيا ، محتضناً له من جهة اليمين (الشمال) وقد اتخذ شكل مقدمة وحش أسود ضخم رهيب ، جاثم على سطح فضاء اللوحة منن جهة اليسار (الغرب المعادل على الخريطة للمحيط الأطلنطي – مطبقاً بفمه الكرزي على يد خضراء اللون امتدت أصابعها من ناحية أسفل يسار فضاء اللوحة – يسار

جغرافية القارة الإفريقية أو ما يوحي بها – على مساحة بنفسجية كولاجية من خامة (الخيش) وهي رمز لأمريكا اللاتينية – قارة الخام البكر بثرواتها التي كانت وما زالت مطمع الاحتكارات الأمريكية الكبرى – الأمر الذي لا تسمح مطلقاً لأيد غير يدها للاستحواذ عليها. ولقد وفق الفنان أحمد فؤاد سليم في توظيف مواد تشكيل اللوحة وظهرت بلاغة الدلالة التي أنتجتها الرقعة الكولاجية من الخيش وبلاغة اختياره لموقعها من اللوحة ، كما وفق في توظيف الألوان الصريحة (الأحمر والأسود) مع سيطرة الغطاء اللوني الذهبي ، مشبعاً باللون الأخضر واللون الأزرق اللبني في الفضاء الداخلي للتكوين ، كما وفق في الإيحاء بالدلالة المكانية حيث اللون الأحمر معادلاً رمزياً للبحر الأحمر ، واللون الأسود معادلاً رمزياً للمحيط الأطلنطي ، وهي دلالة جغرافية

وجه ويد على الكتف – زيت وكولاج على توال ٢٠٠٧ – ٦٠X٦٠ سم

الإيحاء ، كما وفق في وضع مساحة الخيش الكولاجية بلونها البنفسجي في موقع مواز في الحقيقة الجغرافية لموقع أمريكا اللاتينية ، مع بلاغة دلالة خام الخيش على الفقر الذي تعيشه هذه القارة على الرغم مما تحويه من كنوز هي منتهى أحلام السيطرة الرأسمالية العابرة للقارات ، تلك الدلالة التي وشى بها لقارئ اللوحة لونها البنفسجي.

جمالية التشكيل الحروفي ودلالته في مسمارية بابل:

زخارف خطية مزدوجة الألوان بيضاء سوداء أو سوداء رمادية مخضرة مستقيمة ومنحنية ينتهي بعضها بمثلثات أو مربعات صغيرة ودوائر سوداء موزعة في فضاء الخلفية البرتقالية اللون في اتجاهات رأسية وأفقية متعارضة ومتناثرة على سطح الخلفية البرتقالية التي تشغل ثلاثة أرباع اللوحة من أعلى وكأنها جدارية حروفية مسمارية من آثار بابل وكأنها منحوتة تحمل أقدم قانون عرفته البشرية وهو قانون حمورابي ، ودلالة ذلك هي تضاريس طرفها السفلي الذي يعلو تظليلها اللوني المتدرج المتصل بالأرضية البنفسجية التي تشغل الربع الأخير في قاعدة اللوحة ، والتي انفردت فوقها ذراع فارس بنفسجية مضيئة ، وهي عملاقة وشحت كفها وزندها برسوم لعصافير خضراء وبيضاء وسمكة داكنة الزرقة وهلال أحمر قان ، لتعطينا دلالة الدور التاريخي لعظمة الإرادة الإنسانية التي أسهمت بها حضارة ما بين النهرين منذ امبراطورية حمورابي وبابل العظيمة منذ ما يقرب من تسعة آلاف عام مضت.

زيت على ورق ٢٠٠١ - ٤٥X٣٠ سم

زيت على ورق ١٩٩٩ - ٤٥X٣٠ سم

جماليات الجسد وفكرة إعمار الأرض :

في الوقت الذي يزدري فيه الجسد الإنساني من الكثير من المعتقدات الدينية نجد الفنون تحتفي به إلى أقصى مدى وتنظر إليه بوصفه من أبدع عطاءات الخلق في الكون ، لما انطوى عليه تكوين الجسد البشري من جماليات الصورة وتناسب مكوناتها وفق كتلتها ، نحيفة كانت أم سمينة ، طويلة ممشوقة كانت أم قصيرة ، بيضاء كانت أم سمراء أم خمرية أم سوداء أم صفراء أم حمراء فكيفما يكون لون بشرتها فإنها تنسجم مع بيئتها ومع المناخ الذي نشأت فيه.

وإذا كانت أكثر المعتقدات الدينية تخجل من الجسد الإنساني وترى في الكشف عن محاسنه ومواطن سحره وجماله شيئاً منكراً ويدخل في جداول التحريم، فإن الفن ، والفن التشكيلي على الوجه المخصوص ، قد عني منذ أن مارس الإنسان فن الرسم وفن النحت بالجسد ، رجالاً ونساءً ، فنظر إليه نظرة تقدير لجمال الخلق وروعة الإبداع ، لأنه لم ينظر إلى عوراته – حسبما يصف المتزمتون الذين لا تقع عيونهم من الجسد إلاّ على مواضع التناسل مع أن التناسل هو وسيلة إعمار الأرض وهي المهمة الأساسية لفلسفة الخلق – .

كذلك عني فن الباليه وهو من أرقى الفنون التي عرفتها البشرية باستعراض مفاتن الجسد الإنساني واستعراض قدرات التكوينات الجسدية على رسم صور حية نابضة بالحياة احتفاءً بالجمال في الحركات والسكنات والتشكيلات البديعة لمنحنيات

الجسد ولرشاقته في القفز وفي الانثناء وفي حوارية الجسد الثنائية والثلاثية وفي المونولوج التعبيري الحركي المتجانس مع جماليات القالب أو الشكل الموسيقي المؤلَّف تأليفاً خاصاً تقوم عليه جماليات حركة الرقص ودراملياته. ذلك كله يتجسد أمام حركة الرقص ودراملياته. ذلك كله يتجسد أمام جمهور متحضر لا يرى من عُري راقصة الباليه إلا تعبيرها الدرامي الجمالي الحركي في تعبيرها المنفرد أو في تعبيرها الثنائي أو الجماعي مع راقص رجل.

ولأننا شعب حضارة ، شعب ابتدع فنون الأداء رقصاً ورسماً ونحتاً وحفراً جدارياً ، لذلك اتصل فن احتفاء المصري القديم بجماليات الجسد الإنساني باحتفائه حديثاً على أيدي رواد تشكيليين كبار ، كمختار ومحمود سعيد ، وسيف وانلي وغيرهم من فناني الجيل الثاني والجيل الثالث ، وما يزال جسد المرأة ملهماً للفنان التشكيلي على الرغم من كل الصيحات التي لاهم لها إلاّ تكفين المرأة في ثقيل الدثار وقبيحه ، باعتبارها سلعة أو بضاعة .

ومن فنانينا التشكيليين الكبار الذين كشفوا عن تقديرهم لجمال الجسد الأنثوي كان أحمد فؤاد سليم الذي رأى في جمال جسد المرأة في تكويناتها المختلفة في أوضاع متنوعة ما بين جلوس أو قعود على الظهر أو ركوع عاقد الذراعين فوق الرأس استسلاماً ؛ تعبيرا أكروباتياً ثنائياً ، فجسد المرأة عنده يخلق جمالياته في أي وضع يكون عليه تكوينه .

صور الفنان سليم جسد المرأة عارياً ، في تنويعات تخطيطية بالأسود والأبيض على خلفية لونية واحدة كما في اللوحة (من أعمال ٢٠٠١) التي يستلقي فيها جسدان جنباً إلى جنب في خلفية بنفسجية قاتمة في تكوين تشكل فيه السيقان والأذرع حوارية مداعبة مقاومة أو مراوغة تشكل مركز الثقل في التكوين بما يشغل عين المتلقي عما سوى ذلك. ولتأكيد حالة الانتشاء في حوارية الأطراف تلك، يشخص الفنان شعر المرأة المستلقية على ظهرها على هيئة أمواج البحر ، دلالة على الانبساط والاسترخاء ، الذي ينشده الناس على شاطئ البحر . ويردد الفنان الخطوط المتموجة لشعر المرأة بأصابع الرجل وقد دُسّتْ كفُهُ أسفلَ خصرها. تداخلت في اللوحة الدوائر والخطوط المنحنية والمتشابكة ، وتوازنت الفراغات ما بين الأطراف المتشابكة والمتداولة للحركة المراوغة وبين كتلتي الجسدين اللذين يحققان ربما فكرة إعمار الأرض ، التي لا تتحقق بغير الجنسين الرجل والمرأة في اتصالهما الذي يحقق جوهر فكرة الخلق « وما خلقت الجن والإنس إلاّ ليعبدون» (الذاريات) والعبادة بوصفها الهدف الأسمى وراء فكرة الخلق، لا تتحقق بوسائل غير سامية ، ولأن تحققها لا يتم إلاّ عن طريق علاقة جسدية بين الرجل والمرأة ، لذلك فإن الجسد الإنساني هو بالضرورة مقدس ، ومن ثم فإن الخجل مما هو مقدس ليس سوى أمر من أمور التزمت الذي ينكر سمو الجسد الأنثوي بوصفه الطرف الرئيسي في تحقيق فلسفة الخلق.

وفي لوحة أخرى من أعمال ١٩٩٩ بين مجموعته تكوينات عارية يركز فيها سليم على جماليات الأرداف ، ولتحقيق أنسب وضع يترك للردفين استعراض جمالهما فصورها في تكوين ركوع على الأرض ، ولكي لا تنشغل عين المشاهد بغير ما أراد الفنان التركيز على جمالياته ، جعل ذراعيها معقوفتين على رأسها وهي تحمل على كتفيها ورأسها حزمة من فروع شجرة أو من بعض المزروعات، مع تضخيم مبالغ فيه لحجم الذراعين ، في تحريف مقصود . قصد به تشويه الذراعين في تهميشهما أو إشغالهما بمهمة تشكيلية وليست وظيفية من أجل إتاحة الفرصة أمام موطن جمال المرأة للإعراب عن هويته ، كما أضاء جسدها باللون الأبيض على أرضية سوداء زرقاء في مواجهة مساحة لونية مستطيلة حمراء خلفها مساحة مستطيلة صفراء ، وظلله بالأبيض الذي يتدرج نحو الخلف فيتحول إلى درجة فاتحة من اللون الأزرق فالأسود المتداخل مع هرمونية لونية زرقاء وحمراء ذائبة في مساحة لونية (بيج) تتوازن مع جسد المرأة الأبيض البض الذي ينطبق عليه قول بيرم التونسي:

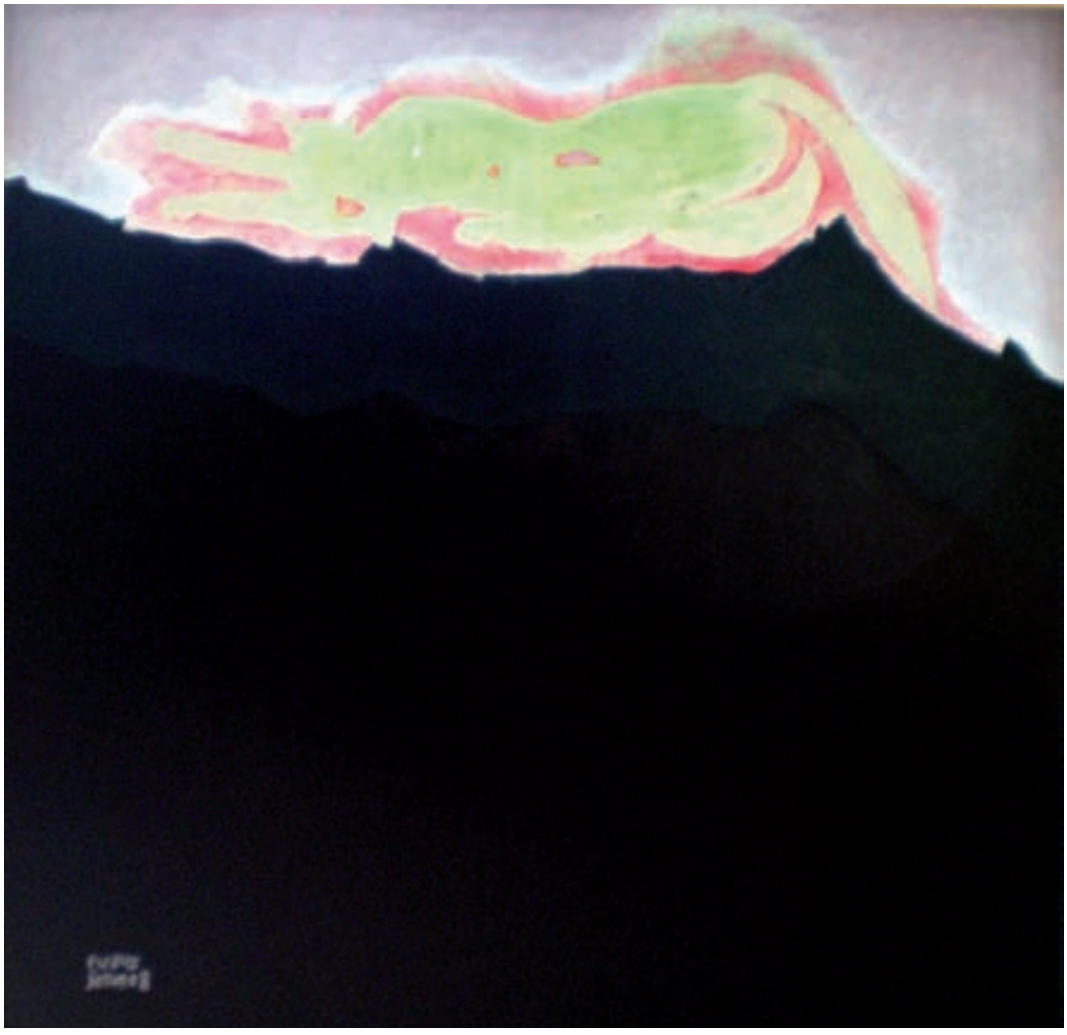
« وأمّا هانم فكانت مَرَهْ متختخه مَلْبَنْ

تتحط في عز طوبه ع الرخام يسخن « .

المتعة البصرية وجمالية التصوير :

وتنطبق هذه الصورة الشعرية نفسها على لوحة أخرى من مجموعة (عاريات) إنتاج ١٩٩٩ يلتقط فيها الفنان لقطة جمالية يركز فيها على جماليات تناسق جسد المرأة المكتز في النصف السفلي في جلسة استعراضية خلوية مغلقة ، وقد استخدم الفنان الأحبار والألوان الأسود والأبيض حيث رسم الجسد الأنثوي على أرضية وردية تتداخل فيها مساحة لونية يغلب عليها اللون الأسود مشرّباً ببقع رمادية وفيرانية. كما يلجأ الفنان إلى تحريف في الصورة حيث شعر رأس المرأة هو أقرب إلى قمة شجرة كثيفة الأوراق ممتدة في أعلى فضاء اللوحة ، كما لو كانت تحجب السماء كلها عن ذلك الجسد المتليء العاري في خلوته ، وتحول دون عيون الهوام العابرة في السماء والتلصص على ذلك الجسد المتناسق وجمالياته في جلسته. وهذا الانحراف في رسم الشعر كمظلة يستظل ذلك الجسد الجميل العاري تحتها قصد به توجيه عين المشاهد نحو مركز الثقل في اللوحة ، وهو الجزء السفلي للمرأة في ركوعها فضلاً عن وضع الذراعين بعيد عن المنطقة التي أراد الفنان أن يجعلها بؤرة اهتمام عين المشاهد ، إذ ارتفعت ذراعها اليمنى ، لتوحي بأنها فرع شجرة وغاصت كفها في شعرها للإيحاء أو الإيهام بأنها فرع حامل لأوراقها الكثيفة ، بينما اتخذت الذراع اليسرى على هيئة حرف (L) لاتيني في اتجاه أفقي في وضعية داعمة لثديي المرأة من ناحية ، ولتكون بمثابة مساحة أو حاجز يوزع اهتمام عين المشاهد توزيعاً بصرياً على مراحل ، أو يوزع نظراته على مناطات الجمال في جسدها ، بحيث يخص الأرداف بنظرة فاحصة ، ينتقل بعدها إلى الخصر بنظره ثم يخص الثديين بنظرة أخرى ، وهو توزيع تشكيلي

زيت على ورق ١٩٩٩ – ٤٥X٣٠ سم



زيت على توال ١٩٨٨ - ١٣٥X١٣٥ سم

خبير بمتعة المشاهدة. والصورة هنا تلفتنا إلى ما ينبغي أن تكون عليه متعة النظر المتأمل لجسد المرأة العاري ، حيث التمهل والتسلل البصري المتباطئ، بنظرات لا تعكس وصف مناطات الجمال جزءاً جزءاً فحسب ، بل تعكس تحليلاً بصرياً لها على صفحة الوجدان. على أن مهمة الانحراف في الصورة حيث تنزاح وظيفة الذراع الحقيقية لتحل محلها وظيفة تشكيلية دلالية إذ تصبح اليد فرع الشجرة التي هي المرأة نفسها ، ويصبح شعر رأسها هو أوراقها الكثيفة التي تحجب نظر الكون كله عن مشاهدة جماليات عريها استهدف أن يقصر النظر إلى ذلك الجمال الأنثوي العاري على عين المشاهد الخبير دون غيره. وهذا الانحراف المقصود هو من أخص خصائص أسلوب الفنان ، وهو انحراف جزئي بالضرورة ، لأن له وظيفة هدفها بناء دلالة محددة . ذلك أن « الانحراف لا يكون كاملاً وشاملاً لكل عناصر التعبير» (مديحة جابر السايح، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر ، هيئة قصور الثقافة ٢٠٠٣ ص ١٤٧).

إن أحمد فؤاد سليم لا يكتفي بأن ينقل إلى المتلقي لفنه التشكيلي دلالة نصه البصري فحسب بل ينقل إليه موقفه هو نفسه من تلك الدلالة ويحثه على مشاركته في ذلك الموقف.

أحمد فؤاد سليم

أعمال المعرض

Signs of good luck-oil on canvas-2006 c.m 60X60 رموز الحظ- زيت على توال ٢٠٠٦

Hieroglyphs-oil & collage on canvas-2007 c.m 150X100 رموز اللغة القديمة - زيت وكولاج على توال ٢٠٠٧

Race starts-oil on canvas-2006 c.m 60X60 السباق يبدأ - زيت على توال ٢٠٠٦

Oil on canvas-1988 c.m 123X123 زيت على توال ١٩٨٨

Oil on canvas-1987 c.m 125X127 زيت على توال ١٩٨٧

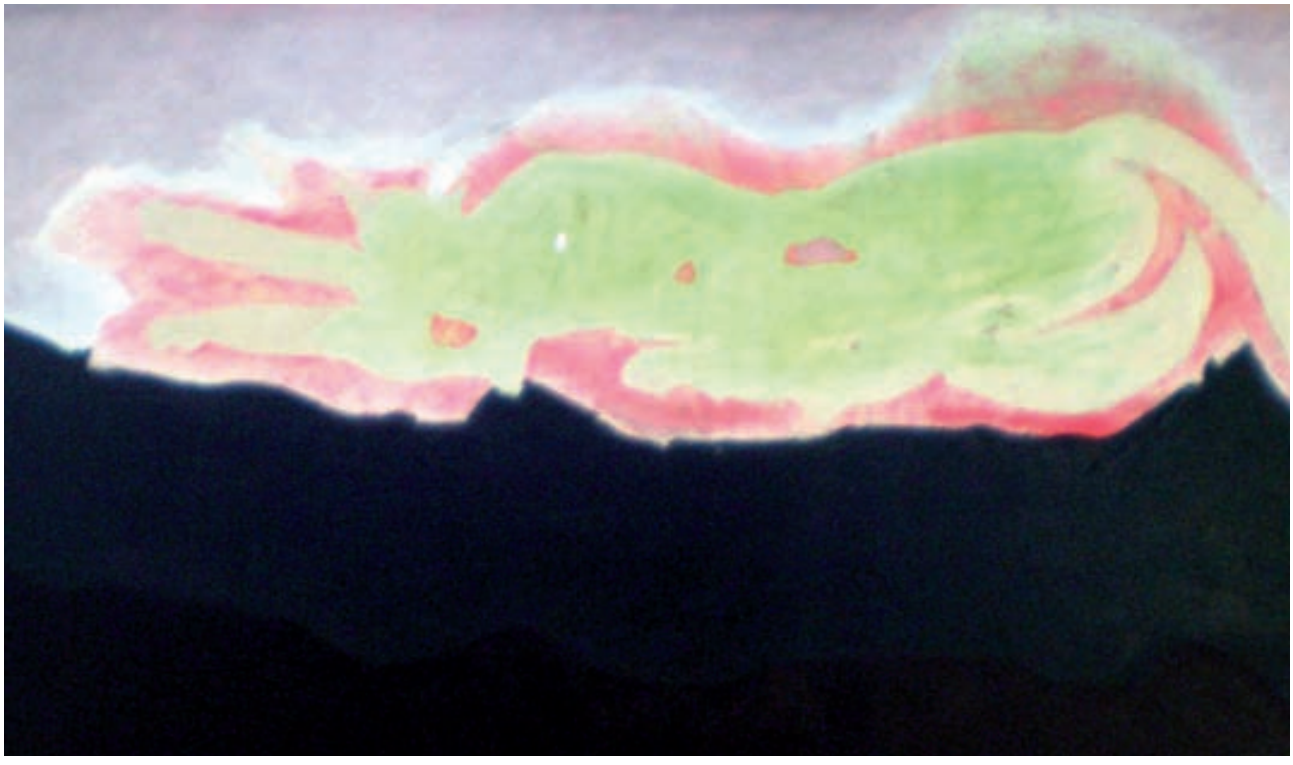
Nude model-oil on paper-2001

c.m 45X30

موديل عارى - زيت على ورق ٢٠٠١

Ahmed Fouad Selim

Exhibits



Oil on canvas-1988

Optical ecstasy and the aesthetics values in painting

Another sequel to Selim's anthology of The Nude (made in 1999) beautifully explores the areas of attractiveness and consistency in the woman's hips. Selim used inks, black and white to paint the woman against a rosy background overlapped with black area stroked with gray and dark gray. He also modified the woman's hair, which appeared to be a fully-grown tree with thick leaves, which shade the naked body from the sun and protect it from voyeurs. Selim's modifications of his woman immediately guide the viewer's eye to the central weight in the painting. To stress this impression in the viewer's imagination, the woman raises her right bough-like arm and keeps stroking her hair with her fingers. Her L-shaped left arm is positioned coquettishly to draw the viewer's attention to her protruding breast. Selim's woman persuades the viewer to gaze intently to explore the areas of attractiveness and analyse their potentials of aesthetics-and beauty. There is hardly any doubt that the painter's woman communicates only with trained eye, which has the potentials to decode the partially -modified features (the arm functions as a branch of tree; and the hair as its leaves). According to Madiha Gaber al-Sayeh's Methodology of Literary Criticism in Egypt, p.147 (published by The Authority of Cultural Palaces in 2003) functional modification should benefit fully all elements of expression. There is hardly any doubt that Selim's elaborately-assessed partial modifications constitute the central part of his technique.

Selim is one of great Egyptian masters, who appreciate the female body so much in their work. Selim's woman is depicted in different positions: she is squatting, sitting up, reclining, lying on her back, etc. Selim's woman is also depicted naked. In a painting he achieved in 2001, Selim displayed black and white lines, which form a naked couple lying coquettishly against a dark violet background. The couple's frolicking legs and arms distract the viewer's attention away from anything else in the drawing. The atmosphere of playfulness and fun is motivated by the intersection of the male partner's fingers and the woman's curly hair. The drawing also displays intersection of curvy and intertwined lines, which border balanced spaces. Perhaps, Selim's couple represents procreation, which is at the centre of the divine creation.

A sequel (made in 1999) to his anthology of the naked, reveals Selim's increasing interest in the aesthetics of the woman's hips in different positions. To rivet the viewer's eyes on the main idea of the work, Selim deliberately exaggerated the woman's crossed arms and placed a sheaf of plant stems on her head and shoulders. He also painted the woman's body white against a bluish black ground, in the face of rectangular red area followed by another rectangular yellow area. The harmony of white shades, blusih black, black, blue and red overlapping beige should accentuate the attractiveness of the woman's hips.

Oil on paper-1999

Oil on paper-1999

Aesthetics of the body and the idea of procreation

Although many faiths and religions would despise the human body, fine arts celebrate it as God's perfect creation, whether slim or fat; tall or short; white or brown; black or blonde. Moreover, the complexion is admirably consistent with the native environment and the climate.

Since man discovered his talent for drawing and sculpture, he has been appreciating the attractiveness of the human body, whether male or female, in his work. This is because unlike radical clergymen, painters and sculptors took their eyes off the person's genital organs. The controversial vision of religious bigots in this respect came when they outrageously reduced genital organs to procreation.

Ballet dance, which is one of the most admirable theatrical art man has ever come across, introduces to the audiences dancers, who are the perfect example of the admirable human body, its curvatures, movements, suppleness, malleability and expression monologue. Bearing in mind Egypt's time-honoured civilisation, descendants of the ancient Egyptian painters and sculptors paid special attention to the human body and its aesthetics in their works. These descendants included by great artists Mahmoud Mukhtar, Mahmoud Said, Sif Wanley; and members of the second and third generations in Egypt's art movement. Moreover, the woman has been at the centre of inspiration for the Egyptian artist, regardless of outrageous campaign seeking to swathe the woman in thick bandages as if she were a packaged commodity.

Aesthetics and allegories in Babylon Tablet

In a different painting, which is reminiscent of Babylonian stone tablets, Selim revealed linear patterns mainly black and white, or grayish and greenish black. Some of Selim's straight and circular lines developed to form triangles, small squares or black circles distributed, vertically and horizontally, to an orange background, which occupies two thirds of the entire surface to give the impression that it (the area) is a Babylonian Tablet of stone, in which the oldest ever legislature (Hammurabi Law) was engraved. A giant brightly violet arm of a warrior extends in the last quarter of the base of the painting. The warrior's palm is tattooed by drawings of green and white sparrows, dark blue fish and pink crescent. The palm's tattoos must be denoting the glory of time-honoured man-made civilisation in Babylon about 9000 years ago.

Oil on paper-2004

Face and hand on shoulders-Oil & Collage on canvas-2007

of the surface. Nonetheless, white upper area arrests the viewer's attention. The eloquence of the image is basically motivated by the painter's economic use of colour.

The code-breaker in the painting is a sketchy pink frame sprinkled with delicate verdant, which gives a nebulous image of a white animal (a tiger, perhaps) basking on top of the white area (freedom). Man is invisible anywhere in the place after he was overshadowed by allegorical heaps of restrictive traditions, laws and habits. Using tones of black the painter created two man-made mountains (obstacles), which stand in his way to dismantling his features and achieving freedom.. I think that this painting represents the artist's vision of misleading global campaign to broadcast the idea of civil societies, democracy and freedom of expression. The painting is Selim's deplorable account of the fact that exponents of this idea were trapped within self-made mountains of illusion and treachery. The irony in Selim's painting is that while members of the alleged civil society are restricted and frustrated by fetters, the wild animal alone enjoys freedom in this universe.

Sophisticated interplay between the viewer and the painting

Repudiating the traditional form in the surface, Selim came up with a brilliantly-assessed eloquence of the colour. Overlapping abstract rhythmic forms and multiplied allegories would increase the curiosity of untrained viewer. That is why only the viewer equipped with empirical reading of artwork will conveniently decode the painter's multiplying allegories and enigmatic message in his works. Being an adventurous painter, who challenges his own potentials, his colours and formalisation technique, Selim is used to revealing curiosity-arousing forms, mixtures of colour, and cryptic messages in the work. The case in hand is his painting "Form" (oil on canvas and burlap cloth-2007). "Form" seems to be denoting the external borders of Africa continent. The inner area is divided into three main colours: golden overlapping with brown and green. The three colours overlap to form a transparent sacrf, which reveals the face of an African woman occupying half of Africa continent. The background is bordered (on the right) by a triangle-shaped red ribbon (perhaps, denoting the Red Sea); and (on the left) by two forms, one of which surmounting (in the middle) the top of Africa and metamorphosing into a fierce black monster. Lying in ambush on the left (an allegory denoting the West lurking at the edge of the Atlantic Ocean) the monster is catching hold of a green arm extending its fingers leftwards to a violet (jute cloth) area, which must be denoting Latin America, which is known for its immense natural resources. Latin Americas natural wealth has always been at the centre of the US incessant attempts to control the continent. Selim's brilliant technique and distribution of forms are manifested in the collage in the jute cloth and its well-assessed place in the work. He also brilliantly assessed the function of black, red and a golden colour stroked with green and brownish blue. Moreover, the painter cleverly used red to denote the Red Sea, blackish area to denote the Atlantic and the violet thick cloth to represent Latin America. In the meantime, the painter keenly used thick cloth (jute) to sympathise with the poor economy of Latin America, regardless of its natural wealth.

Ahmed Fouad Selim's culture of image

As long as the talented artist is known much more for his technique than his tools, Ahmed Fouad Selim must be the pundit of technique in art community. Selim is also the maestro of rhythms in the surface. The painter is distinguished for his indepth and clever exploration of the potentials of the colour(s) on the one hand and on the other hand the role their mixtures play to brilliantly express the artist's idea behind the theme. Selim has an immense knowledge of the culture and potentials of the image, which fulfill the viewer>s optical ecstasy (See Rolland Parth's Ecstasy of the Text, p.1998, which was published by the Supreme Council of Culture in 1999). Selim's achievements represent paintings, which echoes audibly in the viewer's eye and is seen when s/he listens attentively to the rhythmic pulses of the dialogue of colours in the work. In his latest painting (2008) Selim came up with an eloquent harmony of tones of black and white to create a stone form, which runs majestically upwards to occupy two thirds

Nude model-oil on paper-2001

Ahmed Fouad Selim

أحمد نوار

الالتزام في إبداعات نوّار التشكيلية

« إن كل تخيل مدعوم بلهجة اجتماعية يتماهى معها . والتخيل هو درجة التماسك التي تصلها لغة ما ، بعد أن تكون هذه اللغة قد استحكمت بصفة استثنائية . « (بارت ، لذة النص ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨ ، ص٣٥) .

ولأن « الفن هو التعبير عن انفعال نتذكره» (ولتر. ت. ستيس ، معنى الجمال ، ت:إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ ، ص ١٧٦) لذلك يجسد الفنان رؤاه في الحياة والأشياء والناس ، التي كثيراً ما يكون هو نفسه على وعي بها في فنه. وهذا

سجود طائر السلام – أكريلك ١٩٨٦ – ٨٢X٨٢ سم

ما ينطبق على أعمال أحمد نوار التشكيلية ، إذ أن جانباً عريضاً منها يتشكل من صور غائمة لبعض من سجل انفعالاته التي عادت إليه أو عاودته بعد أن أصبحت جزءاً من الماضي الذي حجبته الانفعالات اليومية المتوالدة في مجتمع كمجتمعنا المشحون بالتوترات وبالقفزات العشوائية إلى الوراء ، أكثر منها إلى الأمام .

يحوّل نوار الفكرة عبر لوحاته من عالم الكلمات إلى عالم الألوان ، ليخلّق عن طريقها الانفعالات والاستثارة في اتجاه البحث عن المغاير ، وذلك شأن الشعر . وإذا كانت الأشياء تظهر مشوشة في الشعر ففي الفن التشكيلي أيضاً تشوش الأشياء. ومعنى ذلك أن فناً تشكيلياً غير واقعي كفن أحمد نوّار لا يعود دائماً في تصويره إلى الأشياء نفسها التي انفعل بها ، ولكن فنه يصدر عن ذاكرته التخيلية التي تستمد معينها التصويري من مخزون ذاكرته البصرية ، التي بهتت معالمها .

ولأن ذلك المخزون البصري هو مجرد صور حفرية في الذاكرة ؛ فإن إعادة بعثها إلى الحياة في فضاء عالم التشكيل ، لا يتحقق إلاّ عبر ذاكرة تخيلية ذات خبرة وذات تجارب عريضة في الحياة ، وفي طرائق التعبير عن مواقف أو انفعالات ساخنة مرت به ، وعلقت بوجدانه ، وسكنت فكره ، واستحالات إلى جزء من ضميره .

ولأن مهمة الفنان التشكيلي هي إكساب مادة التجربة نظاماً وتناسقاً وتماسكاً ، لذلك فهو لا يكبت الدوافع ، وإنما يحررها ، ويوفق بعضها بعضاً ؛ وذلك بوساطة الألوان ، فهي أدوات تجربته ووسيطه نحو بناء منظومة الدوافع المتفاعلة مع الصور المسترجعة من مخزون الذاكرة البصرية ، التي بهتت معالمها الرئيسية ؛ حتى تتمكن تلك المنظومة الدافعية من التكيف والتآزر مع عناصر بناء العمل الفني. وتتشكل معها عبر طريقة تشكيل معبرة ومتنوعة . لذلك لجأ نوّار في تعبيره عن كل منظومة فكرية إلى نظام بنائي ملائم لتحقيق تلك المنظومة الفكرية أو تجسيدها تشكيلياً عبر أسلوب فني يرى أنه الملائم للفكرة التي سكنته ، سواء تمحورت حول الإنسان في بحثه عن هدف ، أو في دوره في التعامل مع الطاقة الكونية ، تلك الطاقة التي كان له دور في اكتشافها ، وفي توظيفها ، وفي ملاحظة آثارها الإيجابية والسلبية ، عليه أو على الطبيعة نفسها ، أو تلك الفكرة التي تمحورت حول مفهوم الحرب والسلام ، أو تمحورت حول الإنسان والفضاء الكوني ، وجهوده العلمية والتجريبية في غزو الفضاء ، أو تمحورت حول الحالة التي ترتبت عليها تلك الإنجازات التكنولوجية ، التي زحم بها حياته ، فضيقت عليه أنفاسه ، وقللت من قدرته على الحركة ، وعلى التفكير والتعبير . كذلك انشغل الفنان أحمد نوار بمصر ، وشغله التفكير في حاضرها ومستقبلها لذا فهو يرى ضرورة امتداد البصر ، نحو العالم الخارجي ، حتى نرى مستجداته وإنجازاته المتلاحقة في اتجاه المستقبل ، ففي لوحة (الإنسان والسلام) وهي تصوير أكريليك في أربعة أجزاء ، وكان قد أنجزها في أثناء وجوده بفرجينيا بأمريكا ١٩٨٦ ، حيث أسس تصميمه على مربع بني اللون رقدت فوقه حمامة رمادية اللون ذات جناح به مساحة ناصعة البياض ، وتحتها ما يشبه منظومة اتصالات فضائية ، ينبعث منها خيط شعاع في خط عرضي مستقيم ، يتصل يميناً بزاوية مربع آخر يحيط بالمربع الذي تشغله ويتصل يساراً بزاوية مربع يحيط به من أسفل اليسار ، فضلاً عن خطين آخرين يشكلان محوري شكل ثلاثي ، يتصل كل منهما بجانب من جوانب المربعين اللذين ينحصر فوقهما المربع الوسطي نفسه، الذي رقدت الحمامة فوقه وتحتها أجهزة الاتصال بالعالم الخارجي الذي يرمز إليه المربعان اللذان ربما يعبران عن الكيان الصهيوني المحتل لفلسطين وأمريكا من الناحية الآخرى.

بينما ترمز الحمامة التي تقفس اتصالات لاسلكية عابرة للحدود إلى السلام المنشود بين مصر ، التي يرمز إليها ذلك المربع البني القاتم ، الواقع على طرف مربع أكبر ، محصوراً يمين ومن يسار بالمربعين السابق الإشارة إليهما رمزي (أمريكا وإسرائيل) .

وقد حرص الفنان أحمد نوار على اختيار ألوان متعارضة يغلب عليها اللون البني القاتم ، في المربعات الثلاث ، في بنيتها الإطارية التي هي أقرب لشكل المعين ، حيث يقف كل مربع منها على زاوية من زواياه ، مؤطراً بإطار يفصل بين مربع وآخر بأطر لونية متعددة الألوان ، يتخذ جانب من إطار المربع اللون البرتقالي ، ويتخذ جانب ثان اللون الأزرق ، ويتخذ جانبان متوازيان من

شهيق إنسان القرن العشرين زيت على قماش ١٩٧٥ ١٠٠X١٠٠ سم

المربعين المحيطين للمربع الوسطي المحصور اللون البني . وتتكرر الألوان نفسها في الأطر المتداخلة في بعضها بعضاً على هيئة مثلثية صفراء اللون بداخلها مثلث أصغر حجماً بني اللون بداخله مثلث أقل حجماً بلون أزرق لتشكل هذه المثلثات المتراكبة والمتعددة الألوان مثلثاً أكبر بحجم عرض التكوين المربعي الكبير الذي يقع عليه المربع الحامل لرمز الخيار الدائم للسلام ، حيث تتلاقى قاعدة تلك المثلثات المتداخلة ، والمتوحدة في شكل مثلثي واحد ، على تعدد ألوانها (اتجاهاتها السياسية والاجتماعية وثقافاتها باعتبارها رمزاً للبلاد العربية) تتلاقى مع قاعدة المثلث الذي يشكل نصف المربع الكبير الذي يقع عليه مربع حمامة السلام. وفضلاً عن الأطر الخاصة المتماثلة التي تحدد فضاء كل مساحة أو مربع ، فهناك إطار عام مزدوج تتمثل الخطوط الداخلية لبنيته الشريطية باللون البني المحروق ، محففاً من خارجه بإطار خطي أسود رفيع ، يحفه من خارجه خط أبيض أقل منه نحافة ويؤطره من خارجه بامتداد محيط التكوين العام كله إطار رمادي أكثر كثافة من حيث لونه عن الأرضية الرمادية للوحة . وللتكوين من خارجه زوايا حادة تشكل النتوءات التي بين أضلاعه الخارجية امتدادات مثلثية الشكل غائرة بين أضلاع أطره الخارجية المائلة ، بحكم وقوف التكوين كله على زاوية المربعين السفليين . هذا فضلاً عن التقسيمات المثلثية للمسطحات الداخلية اللونية ، البنية أو البنفسجية في بنياتها المتعاكسة ، ما بين اتجاه رأس المثلث إلى أعلى أو إلى أسفل في تعارضات إيقاعية خطية . وتنويعات من حيث الأحجام المتوازنة التي تتعامد مع مركز الثقل (رمز السلام وحرجة الاتصال بالعالم الخارجي المستمرة حفاظاً على خيار السلام).

يدرك أحمد نوار أن السلام الذي لا يستند إلى القوة هو نوع من الاستسلام ، لذلك ينبه إلى ضرورة دعم السلام بالقوة . كما يدرك أن القوة في عصرنا هذا ليست عنترية . وليست الشعارات وليست هي الحشد المعنوي ولا الحشد الجماهيري فحسب ؛ وإنما هي الاحتشاد العلمي والتكنولوجي ، قبل الحشد المعنوي . أما الاحتشاد فيتمثل في امتلاك الطاقة بل أنواعها المادية التكنولوجية ، متمثلة في الصناعات الإلكترونية ، وفي تكنولوجيا المعلومات والاتصالات ؛ فهي التي تفتح لمصر نوافذ التواصل مع عالم المستقبل ؛ لحاقاً بالأمم التي سبقتنا ؛ مدعمين بالطاقة المعنوية ، متمثلة في القيم الدينية التي يرمز إليها في لوحته الإنشائية (أكريليك ومجسمات- ٣٠X٣٧- ١٩٦٦) والتي أطلق عليها عنوان : (الإنسان والطاقة «٢») وأنشأها على لوحة زرقاء مربعة فوق مساحة لونية سوداء مستطيلة بحيث يتجاوز التكوين المجسم المستطيل حدود المربع الأزرق (اخلفية العلوية) ليخرج إلى حدود الخلفية السوداء المستطيلة من ناحية اليسار . كما ينحرف شكل هلالي ناصع البياض ليستقر نصفه على الحافة العليا للمربع الأزرق ويطير نصفه الآخر معلقاً على الخلفية السوداء من الجهة اليمنى من اللوحة . ومن الواضح أن الفنان أحمد نوار قد استشف شعار (العلم والإيمان) إذ يربط في لوحته هذه بين المكونات الدالة على منجزات العلم والتكنولوجيا في مجال الطاقة والهلال بوصفه دلالة رمزية تشير إلى شعار الإسلام. ومن الحق أن نقول إن استشفاف الفنان نوار قد سبق الشعار الذي رفعه السادات رمز الحكمة في مطلع الثمانينات من القرن الماضي وهو (شعار العلم والإيمان) إذ أن لوحة نوار هذه قد أنجزت في عام ١٩٦٦ . وهنا تجدر الإشارة إلى أن الفنان الحقيقي ليس ذلك الفنان الذي ينظر فقط في أحوال حاضره ومآثر ماضي أمته ، أو الذي يقف موقف التأمل والمراجعة لذلك الحاضر أو ذاك الماضي ، وإنما هو المتجاوز لذلك إذ يجمع بين التأمل والمراجعة للماضي وللحاضر باستشفاف المستقبل ، ولقد أثبت نوار هذه الحقيقة ، إذ واصل الطرق على فكرة الطاقة بوصفها مفتاح تقدم الأمم في عصرنا المتشابك والمتضارب المصالح في ظل عسكرة عولمية تحت راية أصولية صليبية أمريكية، فألحت علي نزعته الوطنية التي مازالت فاعلة فيه منذ اشتراكه الإيجابي في حرف الاستنزاف فأعاد إنتاج فكرة الطاقة بوصفها السبيل الوحيد إلى تقدمنا في أكثر من رؤية تشكيلية ومنها اللوحة رقم (٣) . في مجموعة الإنسان والطاقة (أكريليك ومجسمات (٣٩) من أعمال ١٩٩٢ – وقد قسم أرضيتها أيضاً إلى مساحتين الأولى مربع أزرق كبير في نصفه العلوي علق مستطيل لونه مزيج من خليط بني

مصر النيل الحياة - أكريلك - أسطح عاكسة ١٩٩٧

وبرتقاي مضيء على هيئة مغلف رسالة فُض جزء من غطائه لتتسلق أوراق شجر أخضر بيضاوي مشوب بالصفرة على قمة عمود أحمر على هيئة مستطيل قائم في مركز تكوين خشبي هرمي يقف في وسط الأرضية الزرقاء مرتفعاً لتشغل نصفه العلوي حتى قمة نصف المغلف البرتقالي على هيئة مظروف مفتوح في حين تتدافع أشكال فضية في أسفل الشكل الهرمي الخشبي على هيئة مربعات صغيرة ، وهو بمثابة النافذة الوحيدة التي تصل بين عالم غارق في الزرقة أو الليل أو الحلم بالانطلاق والتحرر أسفل ذلك الحاجز الهرمي ذو الفتحات المربعة التي تستلهم بنيتها المتعددة الفتحات إظهاراً لما وراءها دون إمكان الخروج أو الدخول منها بما يوحي بحدود مفتوحة مغلقة في الوقت نفسه ، وهو ما يدل على التناقض والمراوغة . لذلك فإن تدافع أوراق الشجر الفضية المتدرجة في إعتامها أو اندماجها اللوني مع لون الأرضية الزرقاء الزهرية . واللوحة تشكل موقف الفنان نوار نفسه حيث يشكل اعتراضه بلغة التشكيل على الموقف المراوغ الذي يعلن الحرية ويكتفي للدلالة عليها بوضع حواجز مليئة بالثغرات والثقوب بينما تسد منفذ الخروج منها إلى العالم الخارجي المضيء والذي يرسل لنا رسائل الترحيب بالتعاون ، وربما المساعدات والقروض لكنها تصب فوق رأس عمود السلطة في منظوماتها الهرمية ، ولا تصل إلى من هم أسفل هذه المنظومة الهرمية الذين رمزت لهم اللوحة بالأوراق الذابلة المسحوقة بلون أرضية المنظومة التشكيلية للوحة نفسها. واطاقة هنا ليست الطاقة التكنولوجية ، وإنما هي الطاقة البشرية المكبوتة التي تعيش أسفل المنظومة الهرمية للنظام السياسي خانعة قانعة بحياة هامشية ذابلة . واللوحة تنتمي من حيث أسلوبها الفني إلى الدرامية التسجيلية في الفن التشكيلي ، وهي تقوم على إعادة إنتاج ظاهرة تاريخية بمعالجة تهدف إلى التحريض على التغيير . والظاهرة التاريخية هنا ماثلة في صور الاستحواز التاريخية للنخب الحاكمة على كل الموارد والخيرات ، مع حرمان الأغلبية وسحقها وفرض الهوان والمذلة عليها . وهو أسلوب راده عالمياً على أحمد باكثير في مصر

في مسرحياته السياسية القصيرة ، وراده عالمياً بعد ذلك الكاتب المسرحي السويسري بيتر فايس ، والظاهرة ماثلة في اللوحة مثولاً رمزياً على النحو التأويلي الذي تبنيناه في تحليلنا لها . على أن من المهم أن نشير هنا إلى أن هذا التحليل ليس ملزماً للفنان نفسه ، لأن الوجهة النقدية هنا تسعى بالتأويل إلى تفكيك مضمون النص البصري وتفكيك أنساقه اللونية والكونية والكشف عن تناقض دلالاته جنباً إلى جنب مع استخراج المثيرات الأسلوبية من ذلك النص البصري نفسه ، ذلك أن المبدع نفسه ، عندما يكون مبدعاً حقيقياً لتفاعل دوافعه اللاإدراكية مع وسائله وطريقته على توليد لإيقاع الفكرة التي تقف وراء إبداعه والتي غالباً ما لا يكون قصده قد وجه إليها ، لأن من نتاج أحلام يقظته . ولأن الحقيقة التاريخية أو الواقعية عندما تتحول في العمل الفني إلى حقيقة فنية فإنها لا تمثل إلاّ نفسها .

فالفنان أحمد نوار عندما استبدل تداعيات الذاكرة البصرية للحقيقة الخارجية في واقع العلاقة بين النخبة المسيطرة والمانعة والأغلبية المطحونة والمحرومة ، وهي تداعيات تزامن مع واقع معيش بتداعيات فنية داخل بنائه التشكيلي الترميزي (التشابه والاستعارة والكناية التشكيلية والتورية) الإزاحة التداعيات الخارجية الواقعية ، إحلالاً للمتخيل وللحلم بتغير ذلك الواقع . وذلك تفعيلاً لتقنية التكثيف التشكيلي عن طريق الاستعارة اللونية (الحاجز الهرمي والمظروف والمساحة اللونية المضيئة خارج الحاجز ، وأوراق الشجر الخضراء في الخارج ، والذابلة في الداخل ، تحت الحاجز الهرمي) وتفعيل لتقنية الإزاحة والإحلال التي تناظر الكناية التشكيلية واللونية (حيث تساقط الأوراق الخضراء رمز الإعانات المادية النقدية الخارجية على مركز البناء الهرمي الذي ميزه الفنان باللون الأحمر الدموي) كناية عن استحواز مركز البناء الهرمي السياسي على المعونات الخارجية .

لقد تطلب إقدامه على تحليل بعض من إبداعات الفنان أحمد نوار العودة إلى تأملها لمرات متعددة على مدى أسبوع بكامله قضيته في معاودة الوقوف المتأمل والمستعيد لمحصلته المعرفية والتذوقية استنهاضاً للوعي حتى يخرج من حالة الاندهاش إلى حالة الاستعداد والتهيوء لوقفة تحليلية . ذلك أن اللوحة التجريدية لا تفهم فهماً تدريجياً إلا بأن يكون المتلقي لها قد فهمها من قبل. وهذا ما حاولته قبل الشروع بالإمساك بقلم التحليل.

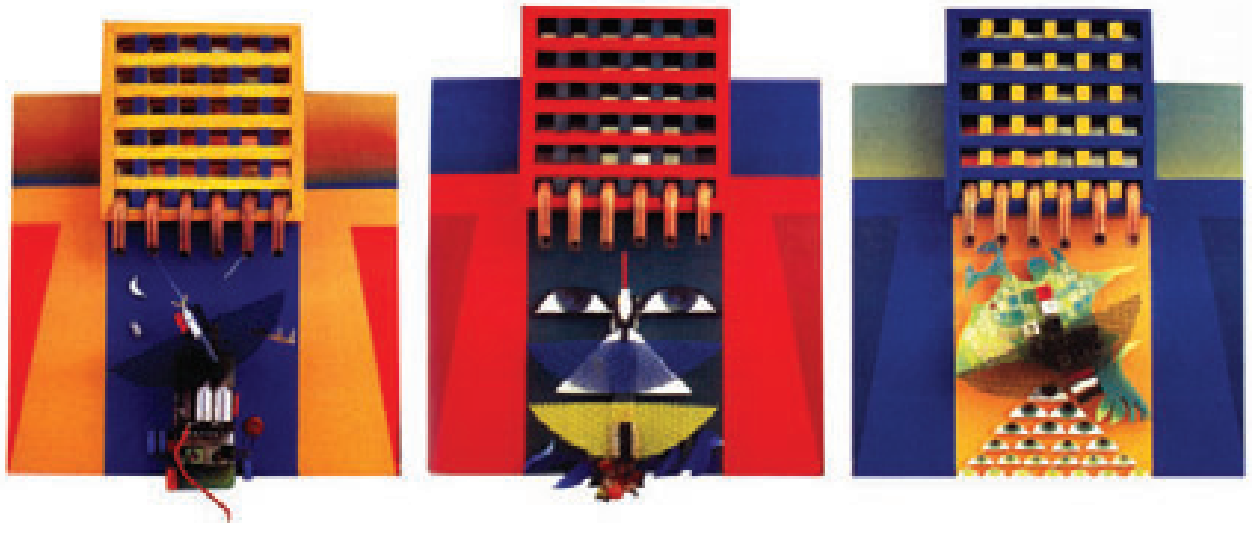
الثلاثية التشكيلية بين الالتزام وفن البوب:

عرف الالتزام في الأدب عند الوجودية في فكر سارتر (فلسفته ومسرحه) وعند ألبير كامي في الأدب الاشتراكي في ملحميات بريشت المسرحية ، وفي واقعية جوركي الاشتراكية عرف أيضاً في الفن التشكيلي حيث يلتزم الفنان بالقضايا الجوهرية التي تقف وراء تحرير الذات في تعاملها مع الآخر من أجل تفاعل تتعادل فيه حرية الأنا مع حرية الآخر ، حيث تقف المواجهة بين الأنا والآخر دون حد الصراع مكتفية بمقاومة تجاوز كل منهما لحرية الآخر ، وهو مبدأ التعادلية التي نحتها توفيق الحكيم ، وجعلها شعاراً لطبيعة الصراع في مسرحياته ، وهو مبدأ قديم نادى به الإسلام حيث (لا ضرر ولا ضرار).

والمتأمل لرحلة الفنان أحمد نوار الحياتية والإبداعية يجدها قائمة على الالتزام فهو انسان له موقف من الحياة وهو فنان له من الواقع الاجتماعي المتناقض وله موقف فكري مساند للأغلبية البسيطة المطحونة في خطه العام ، غير أن رؤية الفنان أحياناً قد ترى فيما يقدم النظام السياسي على اتخاذه من قرارات أو تشرع في تنفيذ مشروعات موقفاً لصالح تلك الأغلبية المعدومة ، ومن ثم يبادر الفنان في التمهيد لذلك بعمل ربما تحالفه في تجسيده ربات الفنون فيخرج قطعة من الفن بعيداً عن المباشرة ، خاصة عندما تستدعي رسوماته الفكر وتتميز بالتعبير عن سمو الفكرة أو عن السمو الإنساني على المستوى الحضاري أو الثقافي الذاتي والموضوعي . وهذا ما حاولت ثلاثية (توشكى – أكريليك ومجسمات ٢٢X٢٣) للجزء الواحد – ٥٠X٥٠ للجزء الواحد

١٩٩٧) واللوحة عبارة عن ثلاث لوحات مربعة مختلفة في ألوان أرضياتها ، وهي مجموعة جمعاً متجاوراً على لوحة بيضاء مستطيلة ، وتحمل كل لوحة تكويناً رأسياً مستطيلاً متوحد التصميم حيث يتشكل نصفه العلوي من تكعيبة بنائية ذات خامات مربعة صغيرة متوحدة المساحات ، أما النصف السفلي لكل تكوين منها فيحمل بنية تكوينية مختلفة عن زميلتها في المجاورة التشكيلية الثلاثية من حيث التماثل اللشكلي والدلالة المضمونية مع التنويع والتباين اللوني والتكوينات التحتية التي هي نتاج افتراضي لتوقعات دلالية معادلة لقيم مادية ومنافع افتراضية ستصب في حضن الفضاء الداخلي على الهيئة الافتراضية التي تشكلها التكوينات المتعددة والمتباينة ما بين تكوين أو جزء ، وآخر في تلك الثلاثية التشكيلية ، وهي تكوينات ذات هوية مصرية حيث الطابق الفضائي (الدش) على أرضية برتقالية محمولاً على شكل هرمي مفرغ على هيئة مربعات تكعيبية مصغرة ، والذي امتلأ بالمحتويات الخضراء ، والأزرة التي تتشكل فوق بعضها ثلاث ألوان ترمز إلى ألوان العلم المصري ، بينما يستقر هرم بنفسجي ذو زوايا بيضاء فوق (دش) أصفر اللون ذا أرضية زرقاء داكنة وهو على هيئة مربعات مشغولة ضيقة الفتحات ، له درج تحته ورد على الأرضية البيضاء في فضاء اللوحة الجامعة للثلاثية ، ويؤدي ذلك الدرج إلى السلم حيث ترتفع فوق ذلك الهرم أربعة أهرامات بيضاء . بأعلى يمين الهرم الكبير يميناً ويساراً . أما الجزء الثالث فالتكوين فيه على هيئة جهاز إلكتروني له بطاريتان وهو حامل لدش يخرج منه إشعاع يتوجه نحو فضاء الأرضية الزرقاء التي هو عليها ، على أن هذه المحصلة التكنولوجية والإنتاجية الافتراضية ما كانت لتصبح واقعاً دون وجود خطوط إنتاج مثل لها الفنان في ثلاثيته . في كل تكوين بخمسة منافذ أو مصبات على هيئة مواسير ضخ مياه افتراضية أيضاً . واللوحة ذات أبعاد تشخيصية ثلاث التكعيبية والتجريدية والتعبيرية . ويوظف فيها الفنان الألوان الأساسية الصريحة الأحمر والأخضر والأصفر ، إلى جانب الأزرق الزهري ، والبرتقالي في تناغم تشكيلي محكوم بتقاسيم هندسية حداثية المنبع مع خلفية زخرفية نابعة من التأثيرات العربية التراثية .

أما الملمح الدعائي للوحة فهو غير مباشر ، حيث عملت البنية التشكيلية واللونية على خلق قناع محكم استطاعت الفكرة الدعائية أن تتوارى خلفه . من هنا لم تقع اللوحة تحت تأثير فن البوب Pop art وفي رأيي أن اللوحة تعالج فكرة رومانتيكية ، لأن دلالاتها تأسست على افتراض مثالي لمشروع مثالي ذي تكلفة باهظة ، غير مضمون النتائج ، وهو مشروع لا يخلف عن مشاريع نظام يوليو التي قامت على تصورات ثورية من حيث مظهرها ، رومانتيكية من حيث مضمونها . وها نحن أولاء وقد أصبح مشروع توشكى حيقية واقعة لا نلحظ مظهراً أو أثراً أو ثمرة من ورائها . لذلك قلت إن اللوحة تحمل مضموناً دعائياً ، ولها من ظلال فن البوب نصيب.



ثلاثية توشكى - أكريلك ومجسمات ١٩٩٧ ٣ , ٢٢X٢٣ للجزء الواحد

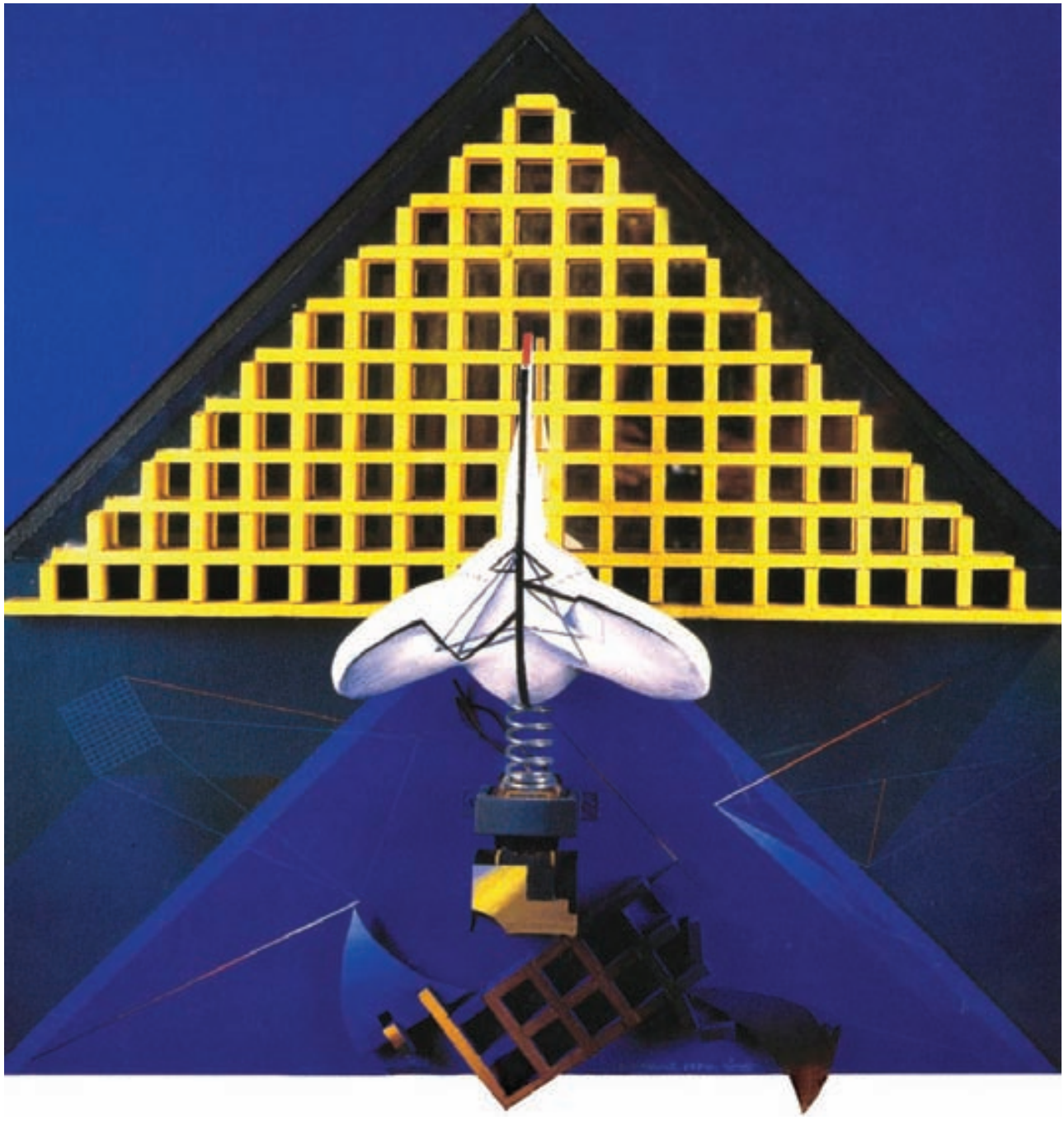
الإنسان والسلام - أكريلك ١٩٨٦

ويمكننا في النهاية أن نوجز سمات إبداعه التشكيلي في عدد من الملاحظات منها:
نزوعه إلى خلق تكوينات هندسية رياضية في خلفية اللوحة إلى جانب ميله إلى المداعبات التشكيلية في الفراغ مع تعويله على رسم الخطوط المتقاطعة الصادمة للعين ، والتي تعمل مع التكوينات الهندسية والرياضية في خلفية اللوحة على توجيه عين المشاهد توجيه إدهاش يستدعي منه التساؤل المتأمل بحثاً عن الدلالة التي توحي بها الصورة إذ تستوقف المشاهد وتدعوه إلى لحظة تأمل إدراكي لمضمونها. هذا فضلاً عن جماليات التكوين والتشكيل في أعماله الحفرية المطبوعة بطابع تجرته الذاتية ، خاصة في أعمال الحرب والسلام . فهي أعمال ذات بصيرة على الرغم مما يحيط بها من ألغاز موحية . فضلاً عن قدرة فائقة في خلق ومضات خاطفة بمثابة إسقاط يكشف عن حنينه المسكوت عنه للنور . كما تتجلى في أعماله سمات الإبداع التشكيلي التسجيلي والتوثيقي .

أحمد نوار

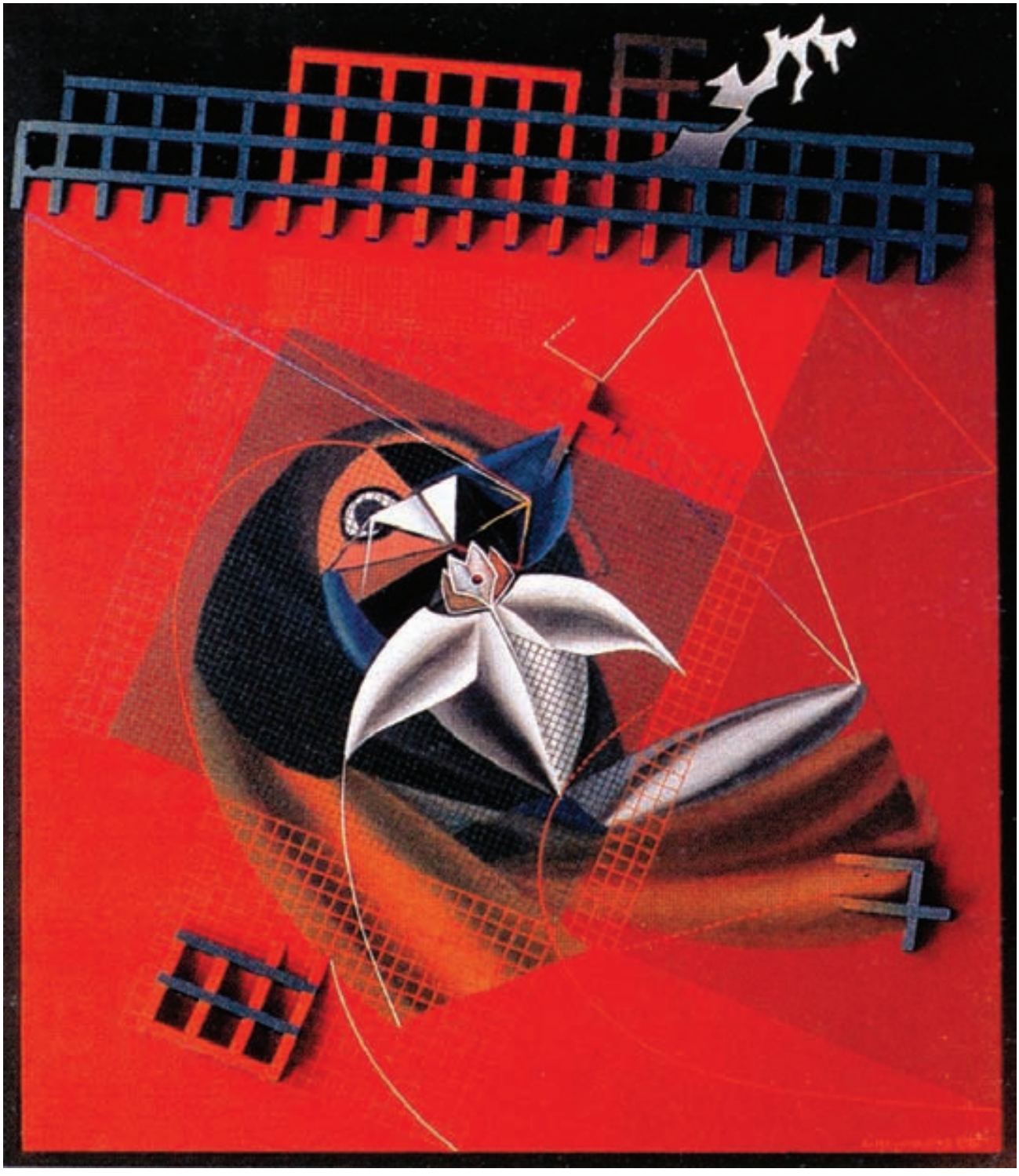
أعمال المعرض

The High Dam (Human Will)-ink on chipboard-1966 c.m58.5X96.5 السد العالى - إرادة الإنسان - رسم بالأحبار على سطح الخشب الحبيبى ١٩٦٦

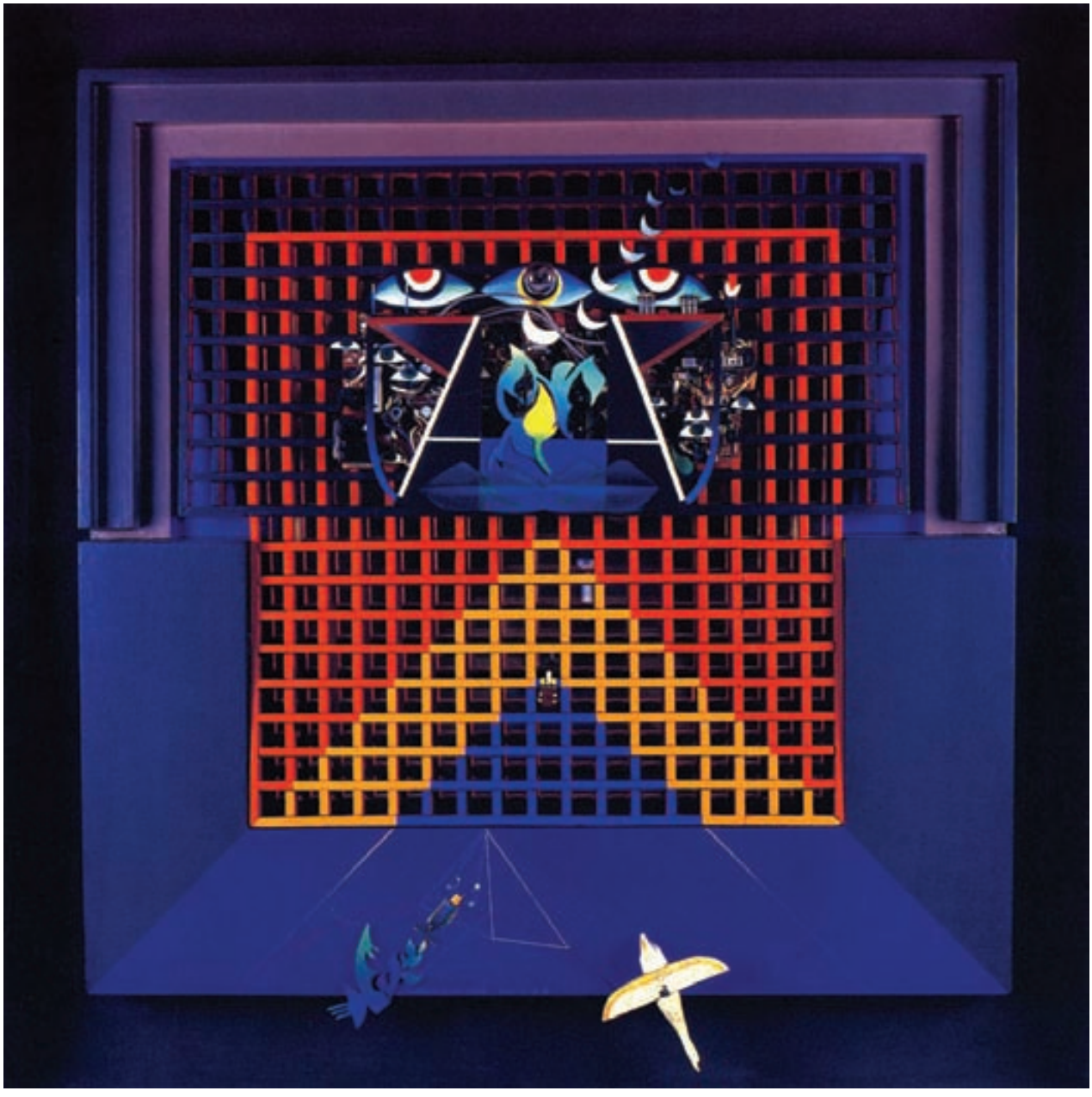


Man & Power (7)-acrylic and composite-1994 c.m60X60 الإنسان والطاقة (٧) أكريلك ومجسمات ١٩٩٤

Man & Power (11)-acrylic and composite-1995 c.m42X42 الإنسان والطاقة (١١) أكريلك ومجسمات ١٩٩٥



Man & Power (9)-acrylic and composite-1995 c.m60X60 الإنسان والطاقة (٩) أكريلك ومجسمات ١٩٩٥

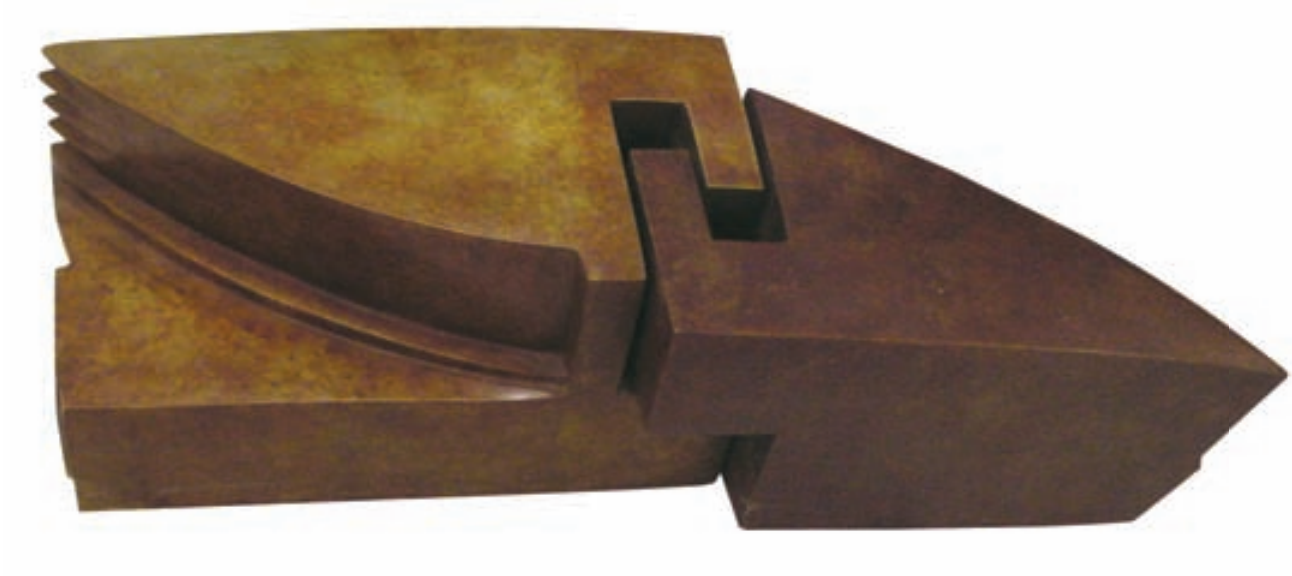


Egypt in 21st Century-(A)acrylic and composite-1996--1997 c.m83X83 مصر القرن٢١ (أ)أكريلك ومجسمات ١٩٩٦ – ١٩٩٧

Egypt in 21st Century (D)-acrylic and composite-1996 c.m135X102 مصر القرن٢١ (ج)أكريلك ومجسمات ١٩٩٦

Challenge (Peace Equation)-acrylic-1986- 1987 c.m82X102 التحدى(معادلة السلام) أكريلك ١٩٨٦ – ١٩٨٧

Abu-Ghonem Mountain (1)-bronze-2000 c.m75X24X35 جبل أبو غنيم (١) برونز ٢٠٠٠



Abu-Ghonem Mountain (2) bronze-2000 c.m87X23X29 جبل أبو غنيم (٢) برونز ٢٠٠٠

Ahmed Nawar

Exhibits

Egypt's Nile: Life-acrylic-1997

lazuli and orange. His geometric patterns are influenced by modernism and Arab heritage as well.

The message in the work is metaphorically suggested. That is why Nawar's Trilogy of Toshka does not have any sign of the Pop Art. I think that the work is a sentimental handling of a very expensive project, which does not guarantee the achievements of its much-sought after hopes. Toshka project in southern Egypt is not different by any means from overstated industrial and agricultural ambitions announced emotionally by the Egyptian revolution before. Although Toshka project in southern Egypt had almost been completed many years ago, it has not yielded any fruits. Accordingly, I think Nawar's Trilogy of Toshka is an act of propaganda.

Finally, the following features may briefly account for Nawar's achievements:

He opts for geometric forms in the backdrop. His intersected and surprising lines and spaces, which develop to form geometric forms, attract the viewer's attention and increase his/her curiosity. Nawar is also distinguished for creating aesthetic values in his prints, which are teeming with his recollections of his personal experience. His work should also represent documentation of his recollections and impressions.

Nonetheless, it must be said that the artist has the undeniable right to reject this critical judgment, which is chiefly concerned with deconstructing the optical text, its colours and allegories to decode the elusive message in the work. This is because the innovative artist(s) is also exploring their intuitive impulses and stimuli and reconcile them to his style and technique to account for the idea, which is too evasive to limit itself to a particular message alone. As long as Nawar is concerned, being aware of the cascade of [particular] historical accounts in his optical memory, he chose the colour (in the pyramid-like barrier, the envelope, the bright area outside the barrier, the green leafs outside and shriveled leafs within) to intensify allegories, metaphors and connotations in his work.

I should confess that I concluded this critical judgment of Nawar's "Man and Power-III) after spending a whole week on gazing at the abstract workk intently, studying it very careful and trying to analyzing and decoding its message(s).

Nawar's Trilogy between his commitments and Pop Art

Like Paul Sartre's existentialists, Albert Camus' socialist writings, Brecht's epic plays and Maxim Gorky's socialist realism; fine art is enthusiastic to propel the person's will to interact freely and unrestrictedly with the other. Equality was also at the centre of plays written by late playwright and thinker Tawfeek el-Hakim, who was influenced by Islamic teachings and principles in this respect.

As long as Nawar's artistic project is concerned, he has also been deeply concerned with grim social reality, which overpowered ordinary people, who constitute the majority in the Egyptian society. However, Nawar's achievements would celebrate giant national development projects in society. He appears to be confident that such projects would help improve the living standards of the simple people. Nawar's optimism in this respect is revealed in his trilogy "Toshka" (acrylic and composite, 22x33cm each and 50x50cm each in 1997). It is known that Toshka is a big national development and agricultural project launched in southern Egypt. Nawar's Trilogy of Toshka consists of three squares with different colours against a white rectangle background. Each part has a vertically poised rectangle, the upper part of which displays constructions influenced by Cubism and are of equal spaces. The lower part displays different constructions, different colours and allegories, which denote materialistic gains and future prospects. The constructions also include allegories denoting the time-honoured Egyptian identity and signs of modern technology as well. For example, a satellite dish placed in orange ground is mounted on a pyramid consisting of tiny green cubes. The three colours in the pyramid refer to the country's national flag. A violet pyramid with white angle balances itself on a yellow satellite dish in dark blue ground. The violet pyramid is surmounted by four white pyramids to the right and to the left of the great pyramid. The third part of Nawar's Toshka consists of an electronic gadget, which has two batteries and is surmounted by a satellite dish. A beam of light runs towards the blue ground. Five outlets or sluices denote metaphorically water pipes. Nawar's trilogy has signs of Cubism, abstract art and expressionism. The artist cleverly produced a harmony of plain colours such as red, green and yellow next to lapis

the top of red rectangle-shaped column, which is fixed to the centre of a wooden pyramid balancing elegantly on a blue ground. The upper part of the pyramid touches the orange envelope. The area below the pyramid is teeming with silver squares (which collectively constitute the only window available on a world desperate to wriggling out of the heavy presence of the pyramid and treacherous and insincere calls for freedom and co-operation with the outside world. Perhaps, the artist also seeks to indicate that aids and financial assistances were messages from the outside world to inspire our enthusiasm to co-operate. However, Nawar deplores that these financial assistance are seized by those being at the helm of the pyramid, who deny lower classes their shares in this respect. The marginalized classes are represented in the painting by shriveled leafs scattered at the feet of the pyramid. Nawar also seems to ignore technology being the chief source of power. Moreover, rejecting technology as the chief source of power, Nawar celebrated marginalized and humiliated classes at the feet of the Pyramid for being the major catalyst and chief source of power to propel the development of society.

Nawar's style in "Man and Power-III" is influenced by the abstract recording and modifications of historical accounts to provoke the viewer into condemning injustice done by rulers and the elite, who control resources of future prosperity. Nawar deliberately came up with this particular style in his work to condemn rulers and the elite for humiliating and abusing the aspirations of the downtrodden classes and the poor people. The artist>s concerns can also be traced in playwright Ahmed Bakathir's short political plays and the Swiss playwright Peter Faye.

Breath of 20th Centur's Man-oil on canvas-1975

The artist also reveals his impressions of and concerns about technological miracles, which restricted the potentials of the person's mind and slowed down his powers. For example, in his "Peace and War" (four sequels, acrylic made in Virginia, US, in 1986) Nawar based the design of the work on a brown square, on the top of which a gray pigeon with very white wings lie peacefully. Hi-tech gadgets (perhaps, satellite communication system) appear below the Nawar's pigeon and releases a horizontal beam of light, which touches (on the right) an angle of a different square, which encircle the pigeon's square. The beam of light touches (on the left) an angle of another square. Two separate lines, which constitute the axes of a triangle-shape, are connected to the sides of the two squares surmounted with the pigeon's square. Perhaps, these two squares denote the US outrageous role and Zionist occupation of Palestine. Nawar's pigeon, which lays its eggs on the satellite communication system, must be representing peace broadcast by Egypt (the dark brown square, encircled by the two squares (US and Israel).

Nawar carefully assessed his colours in the three areas. For example, he was enthusiastic to dark brown, orange, blue and yellow in the borders of the squares, as well. The same colours recur in the overlapping borders to constitute yellow triangle-like shapes encircle a small brown triangle, which in turn, encircles smaller blue triangle. The overlapping and intersecting triangles metamorphose jointly to form the chief triangle (which denotes political, social and cultural aspects and features in the Arab countries). In addition to borders, which substantiate areas and spaces in the work, Nawar painted the chief double-edged border strokes (inside) with burnt brown lines. The chief border has a delicate black line bordered by a thinner white line. Nawar also came up with a display of rhythmic lines, sizes and directions.

Nawar is deeply concerned that indefensible peace is no more than an act of humiliation and surrender. He draws our attention to the fact that superiority in our age is no more the product of rhetoric or agitprops and slogans. According to Nawar's concept, superiority in our age is the task of technology and scientific achievements. He also urges that Egypt's endeavours to catch up with advanced societies should not come at the expense of religious principles and values. He reveals his concepts of superiority in "Man and Power-II" (acrcylic and composites, 30x37cm-1966). The painting consists of a blue square area mounted on black rectangle. The rectangle composite breaks the limits of the blue square to encroach on the black background on the right. Half of a bright crescent balances on the upper edge of the blue square. The second half of the crescent is suspended loosely at the black background on the right. It is apparent that the painting celebrates the marriage of science and faith. Two decades after Nawar had revealed his call, late President Anwar Sadat urged the Egyptian nation to equip itself with religion and science to achieve its aspirations and future ambitions. Nawar's "Man and Power-II" should substantiate the fact that the artist is a clairvoyant and a visionary. Increasingly concerned with malicious motives behind the Crusade-led globalisation, Nawar unveiled his painting "Man and Power-III" (acrylic and composite-1999). The ground of this sequel reveals a large-size blue square. A brown and orange rectangle, suspended from the upper part of the square, seems to be an envelope partially opened to exhibit the contents of the message inside. Oval leaves, green stroked with yellow, climb

Commitment in Nawar's achievements

Roland Parth's Ecstasy of Text, p.325 and Walter T. Stace's Meaning of Aesthetics, p. 176 (publication of Supreme Council of Culture-2000, celebrated the influence of empiricism in art. They jointly indicated that the artist must be acting under the influence of his/her empirical knowledge and information. Artist Ahmed Nawar acts as a good example in this respect. His achievements chiefly consist of nebulous images he derived from his empirical knowledge and experience. Nawar's achievements also reveal his worrying recollections of his restive and turbulent society.

In is work, Nawar transforms the word into colours to ignite impulses, drives and reactions. Like poets, who are enthusiastic to metaphors and allegories, artists celebrate curiosity-arousing and enigmatic meanings in the work. It is known that the artist chiefly seeks to provide a coherent and harmonized system to his/her artistic experiment. Accordingly, the artist assesses the colour, which has potentials to reconcile the released impulses and derives. The colour is the artist's medium, in which s/he releases the coherent system and constructions of his empirical knowledge and stored images, albeit blurred and hazy, which are retrieved from his/her optical memory. Being an enthusiastic to artist's chief task in this respect, Nawar came up with a system, which is compatible with his intellectual or social message. His exploration in this respect benefits mankind>s struggle to achieve his objective and aspirations concerning the solar power and its impact on the Nature. Nawar's exploration also extends to the dilemma of peace and war, man's scientific adventures in the space to break the limits of the Universe.

Bird of Peace Kneeling down-acrylic-1986

Ahmed Nawar

الغول أحمد

-الغول علي أحمد الغول

وهو من مواليد ١٩٣٣/٧/٢٣ فزارة – سوهاج، وحصل على بكالوريوس فنون جميلة اسكندرية ٦٣ ومعيد بها ، وفي ٧١ حصل على الماجستير ، وفي عام ٧٧ حصل على الدكتوراه وعلى دبلوم صك النقود من معهد الميدالية بروما في نفس العام وعين أستاذا مساعداً فأستاذا ورئيساً لقسم النحت بفنون الإسكندرية . شارك في معارض بكافة ربوع الأرض ، كما نفذ مقتنيات فنية من إبداعاته في عشرات الجهات الرسمية والعامة. وكان أبرز أعماله تمثال للرئيس السادات بميت أبو الكوم عام ١٩٧٦.

مجسمات الغول والإسقاط السياسي

الإرادة بين جدلية الثابت والمتحرك:

مجسم إنساني نحتي يعبّر عن كائن إنساني مُقْعَد ، يحاول جاهداً التحرك في جلسته على مقعده على الأرض . وهو تعبير عن الإرادة البشرية في جلستها التي لا تحول دونها أية عوائق . والتمثال عبارة عن كتلة واحدة مصمتة ، متوازنة في ثباتها على الأرضية ؛ يتخللها فراغ بين حركة الذراع المجردة التي تندفع إلى الأمام في اتجاه عكسي لحركة اندفاع الذراع اليمنى إلى الخلف ، في تكوين دقيق التوازن، وفراغ ثان بين ساقي الشخصية القعيدة المنتفية الهوية، وتشكل الساق المنثنية إلى الداخل ما بين الفراغ

شكل يعطى ١٧ شكل - بوليستر ١٩٦٣ ٤٠X٣٠X٣٠سم

اللا نهائى - فوم وخشب ١٩٩٩- ٦٠X١٢٠X١٤٠ سم

وساقه الأخرى التي تبدو مبتورة كزميلتها مركز الثقل في هذه المنحوتة المعبّرة عن إرادة الحياة التي ترفض الثبات والجمود والاستسلام لحالات العجز المادية (الجسدية) . والتمثال دليل على جدلية الحركة والثبات ، التي هي جدلية الحياة نفسها.

التوازن المستحيل ولزوم ما لا يلزم:

فيما يشبه حركة صف الكراسي مقلوبة بعضها فوق بعضها تتراكب منحوتتان رخاميتان إحداهما فوق الأخرى في وضع مقلوب ، لتشكلا معاً جمالية الأطراف أو السيقان المتماثلة والمتضادة أيضاً في تركيب أكروباتي المظهر ، هو أقرب إلى فن الاستعراض التشكيلي المجسم بما يضفي على الحجر سمات هي أقرب إلى الصفات الإنسانية .

ويبدو الفنان هنا كما لو كان في حالة تحدٍ وسباق في المهارة ، أو رهان على صنع لزوم ما لا يلزم في فن النحت ، في محاولة جعل التوازن المستحيل ممكناً ، ليؤكد على أنه بالإمكان أروع مما كان ، وأظنه قد نجح.

السماء – بوليستر ١٩٦٣ ٢٠X٤٠X٦٠ سم