الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها في أعمال الفنانين العرب المعاصرين

موفق علي شريف السقار، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن
اشواق يوسف طسلق، مديرية التربية والتعليم، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/5/8 **تاريخ القبول: 2019/8/27**

Photographic Image and Its Application in the Works of Contemporary Arab Artists

Mowafaq Ali Alsaggar, Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Arts
Ashwaq Yusof Taslaq, Education Directorate, Irbid, Jordan

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى البحث في الخصائص الفنية التي توصل اليها الفنان في توظيف الصورة الفوتوغرافية في أعماله، وتحديد أبرز التقنيات المستخدمة في توظيف الصورة الفوتوغرافية في أعمال التشكيليين العرب المعاصرين، وذلك عبر تحليل تجارب مجموعة من أبرز أعمال هؤلاء المصورين الذين استخدموا الصورة الفوتوغرافية في التعبير عن رؤاهم الفنية وفلسفاتهم وايديولوجياتهم. وقد استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، في الإجابة عن أسئلة الدراسة وتحقيق أهدافها، وتضمنت عينة الدراسة مجموعة من اللوحات التشكيلية لعشرة من الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين من بلاد عربية مختلفة. أظهرت نتائج الدراسة التنوع الكبير في التقنيات المستخدمة في تنفيذ اللوحات التي وظفت الصورة الفوتوغرافية لدى الفنانين والفنانات العرب في عينة الدراسة، بالإضافة إلى تعدد الخامات المستخدمة في تلك الأعمال. كما أظهرت النتائج تأثر العديد من الفنانين والفنانات العرب المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الصورة الفوتوغرافية في أعمالهم بأعمال الفنانين الغربيين الذين قدموا تجارب رائدة في هذا السياق، كالفنان الألماني جيرهارد ريختر ولوك تويمانز وسواهما من الفنانين. وبناء على نتائج الدراسة كان هناك بعض التوصيات، كان من أهمها إجراء المزيد من الدراسات حول التجارب العربية التشكيلية المميزة، التي وظفت الصورة الفوتوغرافية، ومقارنتها بالتجارب الغربية الرائدة، لغايات تحديد علاقات التأثير بين تلك التجارب.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفوتوغرافية، الفن العربي المعاصر، التقنيات الفنية، الفنون التشكيلية.

Abstract

The study aimed to examine the artistic features of the artworks which used the photograph and to identify the main techniques used in these artworks of contemporary Arab painters through analysis of the oeuvres of a set of contemporary painters who used the photograph as a means to express their artistic visions, philosophies, and ideologies. The researchers used the Descriptive analytical approach to answer the questions of the study and achieve its aims. The sample of the study included a number of paintings produced by ten contemporary Arab painters from various Arab countries. The results of the study showed the great variety techniques and materials used in the production of the paintings, which employed the photograph. The results showed also that several Arab painters were influenced by the pioneering Western painters such as Gerhardt Richter and Luc Tuymans among others. Based on the results of the study, the researchers provided several recommendations, which included conducting additional studies about the distinguished Arab art experiences, in which photographs were employed, in comparison with the pioneering experiences in the West, in order to identify the influences they exerted on those experiences.

Keywords: Photography, Contemporary Arab Art, Art Techniques, Plastic Arts.

المقدمة

أثر التصوير الفوتوغرافي بشكل كبير على كافة جوانب الحياة في المجتمعات المعاصرة، وقد امتد أثره إلى العديد من الأنشطة التي يمارسها الإنسان في المجالات المختلفة، الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والفنية. في ضوء ما سبق، فليس من الغريب أن يكون للتصوير الفوتوغرافي أثر كبير على الفنون التشكيلية في العصر الحديث، وقد تمثل ذلك الأثر في العديد من الجوانب التي كان من أبرزها التخلص من معيار المحاكاة والدقة في تصوير الموضوع وفي اصدار الأحكام على الأعمال الفنية وانتاجها، مما أدى إلى ظهور العديد من الحركات الفنية الحديثة والمعاصرة كالتجريدية والتكعيبية وسواها من الحركات الفنية التي رفضت معيار المحاكاة وبحثت عن فلسفة فنية جديدة.

وقد ارتبطت الفنون التشكيلية خلال العصور السابقة لاختراع التصوير الفوتوغرافي بمبدأ المحاكاة حيث كانت الأعمال التصويرية والنحتية تُشكل أعمالا تسجيلية بصرية، لا تملك إمكانية منافسة التصوير الفوتوغرافي في دقته وسرعة تسجيله، مما دفع ببعض الفنانين إلى التعبير عن خشيته بأن نهاية فن التصوير قد بدأت مع ذلك الاختراع الجديد. ولكن النتيجة التي تحققت كانت على النقيض من ذلك، وتمثلت في تجديد فن التصوير، وإدخال تقنيات جديدة ومعايير مختلفة عن المعايير التقليدية السابقة التي ارتبطت بدقة المحاكاة والدقة التسجيلية للحقيقة البصرية (Myersm 1966).

مشكلة الدراسة

ظهرت في الآونة الأخيرة العديد من الأعمال الفنية التي تعتمد بالأساس على الصورة الفوتوغرافية بمحتواها الشكلي والطباعي، والتي تركز على دمج الصورة الفتوغرافية في اللوحة الفنية التشكيلية. وبذلك، تسعى هذه الدراسة إلى تحديد أبرز الأعمال الفنية التي استخدمت الصورة الفوتوغرافية عبر تحليل مجموعة من الاسهامات الهامة في تطوير الاتجاهات المعاصرة في اللوحة الفنية العربية المعاصرة. حيث نجد العديد من الفنانين في الغرب قد مارسوا هذا التوجه وانعكس هذا على الفنانين في العالم العربي ولهذا كان التوجه لدراسة تحليل محاور واتجاهات واساليب الأعمال الفنية المعتمدة بأصولها على الصورة الفوتوغرافية. وتتضمن الدراسة الحالية الأسئلة التالية:

1. ما التقنيات التي تم استخدامها في أعمال الفنانين العرب المعاصرين والتي كانت الفوتوغرافيا اساسا لها؟
2. ما الذي حققه توظيف الفنانين العرب المعاصرين لإمكانيات الصورة الفوتوغرافية في اللوحات الفنية المعاصرة؟
3. ما العلاقة بين المدارس الفنية التشكيلية المعاصرة والصورة الفوتوغرافية، وما هي الأسس التي تقوم عليها تلك العلاقة؟

أهداف الدراسة

هدفت هذه الدراسة إلى:

1. استقصاء الخصائص الفنية التي حققتها الأعمال الفنية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية.
2. تحديد أبرز الابتكارات الحديثة من حيث التقنيات في توظيف الصورة الفوتوغرافية في أعمال المصورين التشكيليين المعاصرين.
3. تحليل تجارب مجموعة من أبرز المصورين التشكيليين المعاصرين في استخدام الصورة الفوتوغرافية في التعبير عن رؤاهم الفنية وفلسفاتهم وايديولوجياتهم.
4. تحديد الاتجاهات المختلفة للأعمال الفنية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية في الأعمال الفنية التشكيلية.

أهمية الدراسة

ترتبط أهمية هذه الدراسة بمحاولة بحث مجموعة من التيارات والتجارب الفنية التشكيلية المعاصرة التي وظفت الصورة الفوتوغرافية في تقنياتها واتجاهاتها، بالإضافة إلى تحليل تجارب مجموعة من الفنانين الذين قدموا أعمالا تصويرية تشكيلية هامة اعتمدت على الصور الفوتوغرافية في أعمال معاصرة كان لها أثر كبير على المشهد المعاصر للفنون التشكيلية.

منهجية الدراسة

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في بحث أثر واستخدامات الصورة الفوتوغرافية في تجارب تشكيلية معاصرة والأسس التي قامت عليها تلك التجارب والاستخدامات، وموقف النقد الفني المعاصر وأسواق الفن العالمية نحو تلك الأعمال والتجارب. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي في تحليل أعمال مجموعة من أبرز الفنانين التشكيليين الذين وظفوا الصور الفوتوغرافية للوقوف على أهم أساليبها وتقنياتها وخصائصها الفنية.

عينة الدراسة

تتضمن عينة الدراسة الحالية اختيار مجموعة من أعمال الفنانين المعاصرين الذين قدموا أعمالا تشكيلية وظفت الصورة الفوتوغرافية، وقد تم اعتماد أساسين في اختيار عينة الدراسة هي:

1. استخدام الفنان للصور الفوتوغرافية في لوحات فنية.
2. إمكانية الاطلاع على أعمال الفنانين من خلال الدراسات أو مواقع الإنترنت (عبر مواقع إلكترونية خاصة بالفنانين أو مواقع إلكترونية عامة).

الدراسات السابقة

في الفقرات التالية مجموعة من الدراسات السابقة التي تم الاستفادة منها في كتابة مخطط البحث. وقد عرضت تلك الدراسات، بما يتضمن عنوان الدراسة وهدفها، وإجراءاتها، وعينتها، ومنهجيتها، وأهم النتائج التي توصلت إليها. وفيما يلي عرض لتلك الدراسات:

أجرت زولاك (Zulak, 2015) دراسة بعنوان (Hannah Höch's Photomontage-Paintings) "لوحات المونتاج الفوتوغرافي لدى هانا هوش" هدفت إلى بحث تجربة الفنانة الألمانية هانا هوش في استخدام الصور الفوتوغرافية في أعمال تشكيلية دادائية، في الفترة ما بين 1918-1970. وقد استخدمت الفنانة تقنية الكولاج باستخدام الصور في أعمال تجريبية رائدة عالجت في أعمالها موضوع صورة المرأة في وسائل الإعلام. وأظهرت نتائج الدراسة قيام الفنانة بدمج قصاصات الصور والتصوير بالألوان المائية في العديد من أعمالها لتقدم اتجاها جديدا في فن التصوير وصفت بتصوير المونتاج الفوتوغرافي (Photomontage Painting).

وفي دراسة هاميل (Hamill, 2014) تحت عنوان (Picturing Autonomy: David Smith Photography and Sculpture)، "تصوير الاستقلالية: ديفيد سميث، والتصوير الفوتوغرافي، والنحت"، عمل الباحث على التعرف على أبرز جوانب تجربة النحات ديفيد سميث في عرض مجموعة من أعماله النحتية للعام 1953 من خلال الصور الفوتوغرافية. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن الفنان سميث تمكن من خلال تقديم أعماله النحتية في عدة صور فوتوغرافية التقطها في أوقات وأماكن مختلفة، من فصل أعماله النحتية تلك عن كل من الحيز المكاني والزماني، محققا ما وصفته الدراسة باستقلالية العمل الفني النحتي.

وفي دراسة بعنوان (The Conversation between Painting and Photography in the 21 st Century: An analysis of selected paintings by Peter Doig (1959-) and Luc Tuymans (1958-)) "الحوار بين التصوير التشكيلي وفن التصوير الفوتوغرافي في القرن الحادي والعشرين: تحليل

لوحات مختارة للفنان بيتر دويغ (Peter Doigm 1959) والفنان لوك تويمانز (Luc Tuymans, 1958)، حاولت لويس (Lewis, 2013) استقصاء العلاقة بين فن التصوير التشكيلي، وفن التصوير الفوتوغرافي، من خلال تجربة الفنان الاسكتلندي بيتر دويغ الذي استخدم الصور الفوتوغرافية مصدرا ومنطلقا لأعماله التشكيلية، دون أن تشكل الصورة مكونا ماديا ضمن أعماله؛ وتجربة الفنان البلجيكي لوك تويمانز الذي قام باستخدامها كعنصر وخامة ضمن أعماله التشكيلية من خلال الرسم عليها ودمجها مع المكونات التشكيلية في أعماله، ليتوصل إلى مستوى من التجريد والتحوير لمضمون وموضوع العمل الفني.

وأجرى هامر (Hammer, 2012) دراسة بعنوان (Francis Bacon: Painting after Photography)، "فرانسيس باكون: الرسم بناء على الصور الفوتوغرافية". هدفت إلى بحث استخدام الفنان فرانسيس باكون للصور كمصادر استلهام ومصادر للمضامين والموضوعات في أعماله التشكيلية. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن أبرز مصادر الفنان للحصول على تلك الصور التي وظفها في أعماله تتمثل بمجموعة من المجلات والصحف كان من أهمها مجلات (Picture Post)، و (Le Crapouillet)، و(Paris Match)، وصحيفة (The Sunday Times) وغيرها. وقد أظهرت النتائج التحولات الكبيرة التي تعرضت لها تلك المصادر ضمن التجربة التشكيلية للفنان، الذي قام بالدمج بطرق معقدة بين العديد من المصادر المشتقة من صور فوتوغرافية مختلفة في سياقاتها وبيئاتها في أعماله، حيث يقوم الفنان بتشكيل الشخصيات في العمل الفني من مصادر متعددة، وتكون خلفيات الأعمال من مصادر فوتوغرافية أخرى. كما أظهرت النتائج أن الطروحات النقدية لصديق الفنان الناقد بيتر روز بولهام (Peter Rose Bulham)، حول التصوير الفوتوغرافي وعلاقته بالفن التشكيلي كانت من أهم الأسباب التي دفعت الفنان إلى توظيف واستخدام تلك الصور في أعماله.

الإطار النظري للدراسة

يرتكز الإطار النظري للدراسة على التعرف على العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية، من خلال الوقوف على مراحل نشأة وتطور تلك العلاقة، وتحديد طبيعتها واتجاهاتها، والتعرف على أبرز التقنيات والأساليب التعبيرية التي يوظف من خلالها الفنان التشكيلي الفوتوغرافيا في أعماله، وبشكل خاص في عصر ما بعد الحداثة.

اولا: تحولات العلاقة بين الفوتوغرافيا واللوحة التشكيلية في الفن الحديث والمعاصر

شهد عقد الستينيات من القرن الماضي، بداية المرحلة الأكاديمية في تاريخ التصوير الفوتوغرافي، ودخل التصوير في هذه المرحلة الجامعات كحقل دراسي وبحثي مستقل عن الحقول الأخرى كالصحافة والإعلام، والتي كان جزءا منها في السنوات السابقة. وقد كان للعديد من النظريات أثرها في نشوء التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي بشكل خاص، والأعمال الفنية التي وظفت الصورة كخامة ضمن مكوناتها بشكل عام في تلك الحقبة، وبشكل خاص تلك الكتابات الفلسفية والنقدية التي تطرقت إلى الجوانب الجمالية والفنية للتصوير الفوتوغرافي. وكانت كتابات كل من الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980) وسوزان سونتاغ (Suzan Sontag) (1933-2004) وجان بودريار (Jean Baudrillard) (1929-2007) من أبرز الأدبيات التي لفتت الأنظار إلى القيم الجمالية والفنية في فن التصوير الفوتوغرافي. ويشير الناقد رولان بارت (2010) إلى وجود العديد من المحددات المرتبطة بالتصوير الفوتوغرافي والتي تميزه عن الفن التشكيلي، ومن أهم تلك المحددات ما يصفه (بالحتمية الفوتوغرافية)، والتي تعني عدم إمكانية وجود صورة فوتوغرافية دون شيء أو شخص سابق يتم تصويره وتمثيله عبر الصور. وتعد الفوتوغرافيا بالأساس نتيجة التقاء نظام كيميائي، يتمثل بتأثير الضوء على بعض المكونات، ونظام فيزيائي، يتمثل بتشكل الصورة من خلال جهاز بصري (بارت، 2010). ورغم الحقائق السابقة، يرى بارت أن فن التصوير الفوتوغرافي قد جعل الرسم (التصوير التشكيلي) مرجعه المطلق (بارت، 2010). وطبقا إلى بارت فهناك بعض الخصائص المشتركة بين الصورة الفوتوغرافية والأعمال الفنية التشكيلية: "الأشخاص الذين أرى

صورهم هم بالتأكيد حاضرين في الصورة، ولكن بدون مكانة وجودية. كالفرسان في لوحات دورر (Durer)" (Bart، 2010).

ورغم تلك الحتمية، فإن الصورة الفوتوغرافية لا تمثل الواقع، فهي تغير الواقع وتعيد تشكيله، وذلك ينطبق حتى على أبسط الصور؛ "فالمرء ما إن يقف أمام الكاميرا حتى يأخذ استعداده ويثبت ويكيّف جسده ونظرته استعدادا لالتقاط الصورة، وهو بذلك يجعل من نفسه صورة قبل أن تلتقط له الصورة، وهذا الذي يحدث على المستوى الشخصي، يحدث على مستوى اجتماعي أكبر، فمثلما يتخذ المرء الهيئة المناسبة للصورة يتخذ المجتمع نفس الهيئة، ويكيّف نفسه كموضوع للتصوير" (Zerfawi، 2013). ويتفق مع ذلك ريتشارد كيرني (Richard Kearney) الذي يشير إلى أن الصور ذاتها هي صور عن صور، وليست صور لأشياء، فالواقع الذي تلتقطه الصورة هو صورة وليس واقعا فعليا. فلا يوجد عالم سابق للمحاكاة في التصوير، وإنما هو محاكاة لمحاكاة (Zerfawi, 2013).

وتشير سونتاغ (Sontag) في هذا السياق إلى أن الصورة هي ترجمة للعالم "بقدر ما هي الرسوم والصور الزيتية"، وترى أن الفوتوغرافيا تمكنت من احتلال مكانتها في عالم الفنون (Sontag, 2013). أما الفيلسوف الفرنسي جان بودريار، فقد اهتم بالصورة الفوتوغرافية وقدرتها على تشكيل الوعي في المجتمعات المعاصرة، وقد قدّم نظريته الشهيرة المعروفة بنظرية الواقع الفائق التي أثارت جدلا واسعا وكان لها أثر كبير على التصوير الفوتوغرافي. فبعد ظهور الإمكانيات الكبيرة للصور في النصف الثاني من القرن العشرين، يشير الفيلسوف إلى أن الواقع قد أصبح شيئا من الماضي، في حالة يصفها الفيلسوف بموت الواقع (Death of Reality). فالصور في عصرنا لا تمثل الواقع، وانما تشكل واقعا بديلا يتحكم بوعي المشاهد، ويحجب عنه الواقع الفعلي، وهو الأمر الذي بات ممكنا بفضل الكاميرا الرقمية والتقنيات الحاسوبية. ويميز بودريار بين أربع مراحل في تاريخ الصورة على النحو التالي (Mustafa, 2013):

1. الصورة تجسيد أو محاكاة فعلية للموضوع الخارجي (رسومات ليوناردو دافنشي ومعاصريه).
2. دخول فكرة التشويه (العصر الباروكي).
3. إعادة الاستنساخ الآلي للصور بحيث يفقد المصدر نفسه قيمته وأصالته ولا يمتلك المتلقي القدرة على التمييز بين الأصل والصورة.
4. اختفاء المصدر وصناعة الصورة مع دخول التكنولوجيا.

وتنتمي العديد من اللوحات التشكيلية التي توظف الصورة المرحلة الرابعة، ففي العديد من الأعمال التي تنتمي إلى هذا الاتجاه، فالصور لا تمثل أشياء موجودة في العالم الواقعي، وإنما مجرد فكرة في عقل وخيال الفنان.

ثانيا: تحولات فن ما بعد الحداثة واستخدام الصورة كخامة في اللوحة التشكيلية

كان للفنان مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) دور كبير في إدخال الموضوع الجاهز إلى عالم الفن، الأمر الذي امتد إلى الأعمال التشكيلية الحداثية والمعاصرة. والعمل الفني الجاهز، ليس وسيلة لتقديم المعنى، بل وسيلة لوجوده في ذاته. حسب دانتو (Danto) فإن انفصال الأعمال الفنية عن السمات الجمالية القديمة التقليدية، كالمحاكاة هو ما يمنح تلك الأعمال معناها الفني. فالمحاكاة لم تعد شرطا ضروريا للفن، لا لجماله ولا لجوهره. وقد قاد مفهوم الموضوع الجاهز إلى قبول الصورة الفوتوغرافية كمكون وخامة ضمن اللوحة التشكيلية في الأعمال التشكيلية المعاصرة (Mensah, 2009).

كما كان للعديد من المؤثرات الأخرى أثرها على الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية المعاصرة، ومن أهم تلك المؤثرات ما شهده القرن العشرون من ظهور الآلة وتأثيرها الكبير في أشكال الحياة كلّها في المجتمعات المختلفة، بما يتضمن الفن التشكيلي، وأصبح للتقنية الصناعية دور فاعل أكثر من ذي قبل، هذه

التأثيرات أدت إلى ظهور اتجاهات فنية تأثرت بالآلة والتقنية الصناعية وتركيباتها، من أبرز هذه الاتجاهات الاتجاهان البنائي والمستقبلي، حيث "ظهرت البنائية مصطلحا فنيا أول مرة في أواخر عام 1921، وابتعد الفنان في هذا الاتجاه عن محاكاة الواقع الظاهري وتمثيله، ورفض الموضوعات الساكنة غير المتحركة، وطرح الموضوعات الديناميكية المتضمنة قوى حركية وإيقاعات عضوية. بينما اعتبرت المستقبلية (1909-1916) الآلة فكرة جمالية، بداية، وقدست ديناميكيتها وسرعتها، ونبذت القيم الساكنة والارتكاز المعتمد جاذبية الأرض فقط في النحت، وطرح فنانوها مفهوم الحركة والديناميكية الآلية التي كان لها التأثير الأكبر في مجتمع القرن العشرين (Alsaed, 2013).

احتلت الصورة الفوتوغرافية موضعا هاما في فن ما بعد الحداثة، الذي اتصف بالتجريب في الخامات والتقنيات، "ايمانا من الفنانين بحقيقة أن "الجهد الابداعي للفنان وكإنتاج يمتلك شكلا ويحدث تجربة انسانية، هو محاولة من اجل تشكيل المادة الأولية لتصبح بمثابة الجوهر الحقيقي للعمل الابداعي اذ ان المادة في حد ذاتها تنطوي على قيمة جمالية. والمادة التي يصنع منها العمل الفني ليست مجرد شيء صنع منه هذا العمل أو ذاك، وانما اصبح ينظر اليها على انها غاية في ذاتها، وتملك كيفيات حسية خاصة من شأنها ان تعين على تكوين الموضوع الجمالي. حيث اتسم النصف الثاني من القرن العشرين بدخول مواد وخامات كان ينظر اليها من قبل على انها خارجة عن مجال الفن لدرجة انها لم تستحق أي اعتراف يذكر، احدثت تغيرات جوهرية كبيرة، فكان ان امتلك التجريب مع المواد الأولية أهمية عظيمة في فن ما بعد الحداثة اذ كان الاساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير في حد ذاتها. واعترف اخيرا بمناداة مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية لا شيئا يحاكي شيئا آخر (Rashid, 2014).

بعد اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي الأولى عام 1839 رأى الفنان بول ديلاروش (Paul Delaroche) الفن التشكيلي القائم على المحاكاة قد انتهى ومات (Ulbricht, 2000)، وكاستجابة للأزمة التي واجهها الفن التشكيلي، قال بعض الفنانين "إذا كانت الآلة الفوتوغرافية تصور الجسم، فعلى الرسام أن يصور الفكرة" (Moses, 2012). ويرى الباحثان أن اللوحات التشكيلية، التي كانت تعتمد المحاكاة كمعيار جمالي أساسي، لم تكن تملك إمكانية منافسة التصوير الفوتوغرافي في دقته وسرعة تسجيله، ولذلك رأى بعض الفنانين أن نهاية فن التصوير قد أصبحت أمرا حتميا. ولكن النتيجة المتحققة كانت في الواقع تتمثل بتجديد فن التصوير، وإدخال جماليات جديدة ومعايير مفارقة للمعايير التقليدية السابقة القائمة على دقة المحاكاة والحرفية التسجيلية للحقيقة البصرية.

منذ بدايات التصوير الفوتوغرافي، استوحى المصورون الفوتوغرافيون إلهامهم من الرسامين، والعكس صحيح، حيث كان الاستلهام بكلا الاتجاهين. ولمدة 180 عاما، طرح الناس السؤال التالي: هل التصوير الفوتوغرافي فن؟ وفي اجتماع مبكر لجمعية التصوير الفوتوغرافي في لندن والتي تم تأسيسها عام 1853، قال أحد الأعضاء أن التقنية الجديدة -أي آلة التصوير الفوتوغرافي- "تقدم محاكاة دقيقة جدا بحيث لا يمكن اعتبارها فنا"، لأنها لا تتضمن الخيال. وهذا التصور حول التصوير الفوتوغرافي كتقديم آلي لم ينقرض أبدا (Brodger, 2012).

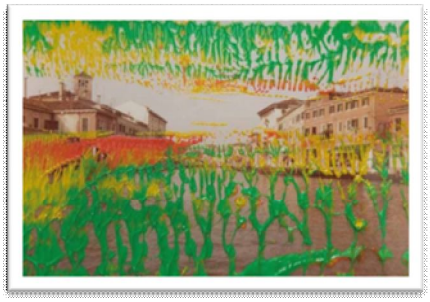
وقد كان التصوير الفوتوغرافي في بدايته أكثر صعوبة من التصوير التشكيلي، فعلى سبيل المثال كان ادوارد مايبردج (Edward Muybridge) المصور الفوتوغرافي البريطاني الذي صور الحيوانات لأول مرة أثناء حركتها أنهى التقليد القديم لرسم الحصان على قوائمه الأربعة على الأرض، عبر تصوير الخيول وأقدامها الأربعة مرتفعة عن الأرض، وهو بالأساس مصور فوتوغرافي للمشاهد الطبيعية. في صوره لبراري يوسوميت (Yosemite wilderness) مثلا، يحمل كاميرات ثقيلة، وصناديق الأفلام الزجاجية، بالإضافة إلى الخيام والمواد الكيميائية للتحميض عبر الجبال والغابات. ورحلات الفنان مونيه للرسم في مقابل ذلك على

سبيل المثال لم تكن تتطلب سوى قماشة الرسم والألوان. وقد كان من أبرز التقنيات التي وظف من خلالها الفنانون التشكيليون الصورة الفوتوغرافية في أعمالهم، تقنية اللصق (الكولاج)، كما تظهر تجربة الفنانة الألمانية هانا هوش في استخدام الصور الفوتوغرافية في أعمال تشكيلية دادائية، في الفترة ما بين 1918-1970. وقد استخدمت الفنانة تقنية الكولاج باستخدام الصور الفوتوغرافية في أعمال تجريبية رائدة، نفذتها الفنانة عبر دمج قصاصات الصور الفوتوغرافية والتصوير بالألوان المائية في العديد من أعمالها كما في صورة رقم(1)، لتقدم اتجاها جديدا في فن التصوير تم وصفه بتصوير المونتاج الفوتوغرافي (Zulak, 2015).

جانب آخر لاستخدام الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية تمثله تجربة الفنان الإسكتلندي (بيتر دويغ) الذي استخدم الصور الفوتوغرافية مصدرا ومنطلقا لأعماله التشكيلية. وهذا الجانب يكاد يكون الأقدم في تاريخ العلاقة كما تبين سابقا بالإشارة إلى أحد أعمال الفنان الفرنسي (ادوارد مانيه). وتشكل تجربة الفنان (فرانسيس باكون) للصور الفوتوغرافية كمصادر استلهام ومصادر للمضامين والموضوعات في أعماله التشكيلية علامة بارزة في هذا السياق. وقد كانت أبرز مصادر الفنان للحصول على الصور الفوتوغرافية التي وظفها في أعماله تتمثل بمجموعة من المجلات والصحف وكان من أهمها مجلات (Picture Post)، و(Le Crapouillet)، و(Paris Match)، وصحيفة (The Sunday Times) وغيرها. وتظهر الدراسات التحولات الكبيرة التي تعرضت لها تلك المصادر ضمن التجربة التشكيلية للفنان، فقد قام بالدمج بطرق معقدة بين العديد من المصادر المشتقة من صور فوتوغرافية مختلفة في سياقاتها وبيئاتها في أعماله، حيث يقوم الفنان بتشكيل الشخصيات في العمل الفني من مصادر متعددة، وتكون خلفيات الأعمال من مصادر فوتوغرافية أخرى. وقد كانت الطروحات النقدية لصديق الفنان الناقد بيتر روز بولهام (Peter Rose Bulham)، حول التصوير الفوتوغرافي وعلاقته بالفن التشكيلي- كانت من أهم الأسباب التي دفعت الفنان إلى استخدام الصور الفوتوغرافية في أعماله (Hammer, 2012).

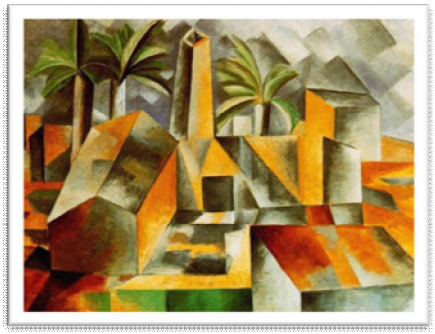
في مقابل ذلك وظف بعض الفنانين الصورة الفوتوغرافية كخامة في أعمالهم، لتشكل مكونا ماديا ضمن أعماله؛ مثل تجربة الفنان البلجيكي (لوك تويمانز) الذي قام باستخدام الصور الفوتوغرافية كعنصر وخامة ضمن أعماله التشكيلية من خلال الرسم على الصور الفوتوغرافية ودمجها مع المكونات التشكيلية في أعماله، ليتوصل إلى مستوى من التجريد والتحوير لمضمون وموضوع الصور الفوتوغرافية. وتمثل تجربة الفنان الألماني جيرهارد ريختر (Gerhard Richter) وأسس رؤيته وفلسفته الفنية المتمثلة بمحاكاة بنية التصوير الفوتوغرافي في أعماله التشكيلية التجربة الأكثر أهمية لاعتماد الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية في الفن المعاصر. وترتبط رؤية وفلسفة الفنان بالطروحات الفلسفية والنقدية للفيلسوف والناقد الفني والتر بنجامين (Walter Benjamin)، حيث يسلم الفنان نفسه إلى الصدفة، محولا ذاته إلى آلة، بشكل مشابه لكاميرا تلتقط صور فوتوغرافية بطريقة عرضية. وقد توصل الفنان في محاكاته لبنية التصوير الفوتوغرافي في أعماله التصويرية التشكيلية إلى محاكاة الصور الفوتوغرافية عالية الوضوح، والصور المشوشة في أعمال أخرى، وأصل الصور السلبية قبل التحميض، بالإضافة إلى ابتكاره لتقنية الرسم على الصور الفوتوغرافية كما في صورة (2)، وفيها يشترك الفنان والآلة بالعمل (Benjamin, 2008).

صورة (1): هانا هوش، "الراقص الهندي" ، أوراق وصور فوتوغرافية وزيت على قماش، (1930)، مؤسسة (Frances Keech Fund)، ألمانيا. المصدر: الموقع الالكتروني: https://www.moma.org/collection/works/37360



صورة (2): جيرهارد ريختر، بلا عنوان، زيت على صورة فوتوغرافية ملونة، (9.5 cm x 14.6 cm)، (1994)، المصدر: الموقع الالكتروني للفنان: www.gerhard-richter.com

وقد أظهرت الدراسات أثر تجربة التصوير الفوتوغرافي لدى الفنان (بابلو بيكاسو) خلال العام 1909 أثناء زيارته إلى قرية هورتا دي ابرو (Horta De Ebro) في صيف ذلك العام على ولادة الحركة التكعيبية وتقديم الفنان أول أعماله التي شكّلت انطلاقة تلك الحركة الفنية. وربما كان تلك التجربة لدى الفنان سببا دفعه إلى التفكير بمسألة تقديم الأشكال والموضوعات ثلاثية الأبعاد ضمن إطار ثنائي الأبعاد، في كل من الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية. وقد أشارت الدراسات إلى وجود ثلاثة أعمال تكعيبية رائدة للفنان كانت الصور الفوتوغرافية التي التقطها مصدرا لها، ولاتجاهها التكعيبي وهي بيوت على تلة، والمصنع، ولوحة الخزّان (the reservoir)، وقد كانت تلك الأعمال مؤرخة بصيف العام 1909 (صورة رقم 3)، وهي الفترة التي شهدت استخدام الفنان للتصوير الفوتوغرافي (Statton, 2012).



صورة (3): بابلو بيكاسو، "المصنع" ، زيت على قماش، (60.2 x 50.7 سم)، (1909)، متحف ستيت هيرميتيج (The State Hermitage)، سانت بطرسبرج (St. Petersburg).

المصدر: الموقع الالكتروني https://www.pablopicasso.org/factory-at-horta-de-ebro.jsp

إلا أن بعض الأعمال الفنية المعاصرة لجيلدر وويستجيست (Van Gelder & Westgeest) لا يمكن وصفها كصور فوتوغرافية أو رسومات، حيث تدمج بين المكونين السابقين مما دعا إلى وصفها بكلمة (صور) ككلمة محايدة، تنطبق على كل من الصور الفوتوغرافية والرسومات في الوقت ذاته. وأظهرت تداخل كل من الصور الفوتوغرافية المشابهة للوحة التشكيلية واللوحات التشكيلية الشبيهة بالصور الفوتوغرافية في أعمال (لاولر).

استخدام الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنانين العرب المعاصرين

يطرح هذا الفصل عرضا وتحليلا لمجموعة من النماذج البارزة من الأعمال التشكيلية العربية لمجموعة من الفنانين والفنانات المعاصرين من مجموعة من الدول العربية، وذلك بهدف التحقق من فرضيات الدراسة والإجابة عن أسئلتها. وكان الاعتماد في تحليل الأعمال التشكيلية مجموعة من الأسس تضمنت اختيار مجموعة من أعمال الفنان أو الفنانة المعروضة على موقعه أو موقعها الإلكتروني، بحيث تمثل أبرز الأعمال التي تضمنت الصورة الفوتوغرافية. وقد حرص الباحثان في اختيار عينة الدراسة على أن تمثل الفنانين والفنانات أوسع نطاق ممكن من الدول العربية، مع التركيز بشكل خاص على الأردن.

وتم التركيز على التحليل النقدي لتحديد التقنيات المستخدمة في أعمال الفنانين والفنانات، وأبرز المضامين التي عبرت عنها الأعمال، عبر عرض العلاقة بين المضامين والتقنيات التعبيرية التي قام الفنانون بتوظيفها، بالإضافة إلى أي استنتاجات أخرى ذات علاقة بأهداف وفرضيات الدراسة.

ويتضمن الجدول (1) أبرز المعلومات حول عينة الدراسة.

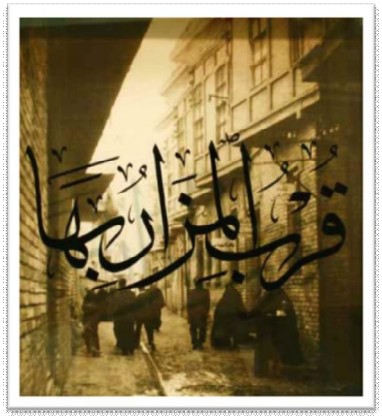
الجدول (1): عينة الدارسة

الفنان	الدولة	تاريخ الولادة
رافع الناصري	العراق	1940
هاني حوراني	الأردن	1945
سلامة نعمات	الأردن	1962
تيسير بطنيجي	فلسطين (قطاع غزة)	1966
ثائر معروف	سوريا	1972
بدر محاسنة	الأردن	1977
مروة الشاذلي	مصر	1983
سندس عبد الهادي	العراق	1984
فريدون أبدة	الأردن	1987
ميشال الهاشم	لبنان	1989

أولا: الفنان رافع الناصري

يعتبر الفنان رافع الناصري من الفنانين العرب المعاصرين الذين أسهموا برفعة فن الجرافيك خاصة في العراق وفي العالم العربي بشكل عام، وهو من مواليد العراق عام 1940. حيث درس في معهد الفنون الجميلة في بغداد 1956-1959. وفي الأكاديمية المركزية في بكين -الصين في الفترة 1959-1963، وتخصص هناك في فن الجرافيك والحفر على الخشب، كما تعلم فن الكاليغرافيا الصينية. وبعد تعرفه على ألوان الأكريليك ساهم في إنجاز العديد من أعماله مستخدما تلك الألوان بدلا من الألوان الزيتية. وبعد عودته إلى بغداد في 1969، أسس جماعة الرؤية الجديدة مع عدد من الفنانين العراقيين، وشارك في تأسيس تجمّع البعد الواحد مع شاكر حسن آل سعيد. وأسس عام 1974 تخصص فن الجرافيك في معهد الفنون الجميلة في بغداد، وتولى رئاسته حتى عام 1989. ثم هاجر إلى الأردن في عام 1991 حيث درّس

في جامعة اليرموك حتى عام 1997. وساهم عام 1993 بتأسيس محترف الجرافيك في دارة الفنون في عمّان، وأشرف عليه لبضع سنوات. توفي في عمان عام 2013 (Al-Talabani, 2013).



صورة (4):"دياري". 50 × 50. عمان 2009، Silkscreen شاشة حريريّة وطباعة ضوئيّة على الكانفاس، من مقتنيات غاليري (آرت سوى) دبي. المصدر: (Al-Talabanmi, 2013)

رغم قلة أعماله التي استخدم فيها الصور الفوتوغرافية كأساس لأعماله الجرافيكية، إلا أنه استخدم في العديد من أعماله تقنيات الطباعة من خلال الحاسوب. في الصورة رقم (4) أعتمد الناصري في طرحة البصري على الصورة الفوتوغرافية المعدلة رقميا لزقاقٍ شعبيٍ قديمٍ، ومجموعة من الأشخاصِ بأزياءٍ تتناسب وقِدم المكان، ومن ثمَّ أدْخِلَ على ذلك الإنشاء تعبيرا خطّيا مقروءا (قُرب المزارِ) نُفِّذَ بلونٍ واحدٍ بطريق استخدام تقنية الشاشة الحريريّة. ونلاحظ أنَّ الفنان في هذا المُنجز في حالةِ بحثٍ عن بدائل من خلالِ شروعه في توظيف أو حذف أو مزاوجة العديد من الأفكارِ ومزجها بالإرث القديم. كما كان للزهد اللوني حضور في هذا المنجز رغم سهولة الإدخال اللوني عن طريق تقنيات الحاسوب، لكن أراد الفنان أنْ يعود بالمتلقي إلى تلك الأجواء وتلك الأزمنة من خلالِ استخدامه نظام الألوان المتناظرة الذي تمثَّلَ باللونِ البنيِّ وتدرجاته (Al-Talabani, 2013).

ثانيا: الفنان هاني حوراني

رسام ومصور أردني، اشتهر منذ الستينيات بتجربته الفنية المتميزة. ولد حوراني في الزرقاء عام 1945، وبدأ ممارسة الفنون في سن مبكرة للغاية. توقفت مسيرته الفنية في عام 1967، عندما قرر اتباع نهج سياسي وثقافي أكثر. في عام 1993 أكد حوراني على تخصصه من خلال استئناف أعماله وعقد معرض للوحاته المائية، حيث ركز على التقاط المناظر الطبيعية لوادي الوالي، جنوب عمان. عمل الفنان على تعزيز الثقافة البصرية من خلال فصله بين الصورة الفوتوغرافية الفنية ذات الأسلوبية الجمالية الخالصة وبين الصورة الفوتوغرافية المقتصرة على الوظائف التجارية والترويجية أو الإعلانية، ويعتبر -أيضا- أن العمل الفني الفوتوغرافي جزءا لا يتجزأ من الفن التشكيلي بمفهومه البصري، وبذلك يوظف العمل الفني الفوتوغرافي في بنيته عناصر العمل الفني البصري كالخط والكتلة والمنظور والفراغ والتناغم والإيقاع في شكله البصري كواحد من مقومات الفن التشكيلي المعاصر. ويتناول الفنان أهمية الصورة الفوتوغرافية في الحياة المعاصرة وقدرتها على الاتصال مع المتلقي ورفع ذائقته وثقافته البصرية العامة من المتلقين، وهذا يعود إلى الصورة الفوتوغرافية باعتبارها ذات دلالات بصرية جمالية وسحرية، في ظل عصرنا الرقمي المعاصر الذي يعتبر الصورة المدهشة أساسا للتواصل والتخاطر بين البشر (Alhamamsi, 2009).

تنوعت أعمال الفنان حوراني في عرض مسهب للصور الفوتوغرافية بين البيئات الجغرافية والثقافية والاجتماعية، حيث عرض العديد من المشاهد المختلفة للمدن والمناظر الطبيعية، إضافة إلى العديد من

الأعمال التصويرية التجريدية التي زخرت بعناصر بصرية إيحائية للتعبير الغنائي المجرد أو بأشكال ذات رموز للأماكن التراثية والعامة ذات الأصالة الشكلية الشرقية. وتمثلت قدرة التصوير الفوتوغرافي في تمكن الفنان من مجاراة القيم التشكيلية البحتة باعتماده على الكاميرا الفوتوغرافية التي تحقق منتجا فنيا لا يقل أهمية عن اللوحة التشكيلية اليدوية. وهذا يوضح مدى الخبرة والدراية في تطويع الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها في صياغة العمل الفني، وتوضح الصورة رقم (5) مدى التزاوج بين الفوتوغرافيا والرسم اليدوي الذي حققه الفنان في أعماله الفنية، حيث تظهر صورة العمل الفني مؤلفة من مجموعة وحدات وصلت إلى خمسين وحدة بحجم جدارية كبيرة. حيث يُظهر العمل تفاصيل الأبواب والنوافذ المعمارية التي اهتم بها الفنان، والتي تركز على اللقطات القريبة للأشكال، حيث يحتفي الفنان بتلك التفاصيل التي قلما نلاحظها، وهي السر الحقيقي لأعمال الفنان وجماليتها. حيث يعتبر العمل بمثابة قراءة بصرية قابلة للتوصيف والتحليل (Alhamamsi, 2009).

صورة (5): من سلسلة لوحات وجوه عمان من معرض الفنان هاني حوراني في مركز رؤى للفنون 2009.
المصدر: الموقع الالكتروني http://www.foresightartgallery.com/CPage.aspx?In=22

ثالثا: الفنان سلامة نعمات

بدأ سلامة نعمات تجربته مع الفن التشكيلي في أواخر السبعينات أثناء دراسته الابتدائية، متأثرا بالحركة الانطباعية التي شكلت الاتجاه الأبرز لأعماله حتى اليوم. أقام نعمات معرضه الشخصي الأول في عمان في العام 1981، تحت رعاية سمو الأميرة وجدان الهاشمي، رئيسة الجمعية الملكية للفنون الجميلة، وهو ما زال بعمر (19) عاما، إلا أن الظروف العائلية والسياسية دفعته إلى العمل الإعلامي، حيث ركز على الكتابة الصحفية. وظلّ متنقلا على مدى ربع قرن بين الأردن ودول الشرق الأوسط، وكل من العاصمتين البريطانية والأميركية. ورغم اهتمامه الكبير بالسياسة والصحافة، إلا أنه لم يهجر اهتمامه بالفن التشكيلي، سواء من خلال متابعته لتطورات الفن الحديث والمعاصر، أو اقتناء أعمال الفنانين الأردنيين والعرب، والرسم بين حين وآخر، كلما تيسر له الهروب من عالم السياسية والصحافة. وتُظهر أعمال الفنان تأثره بعالم الصحافة والسياسة وذلك في الموضوعات التي طرحتها أعماله التشكيلية، مستخدما لغة تعبيرية خاصة، ذات نكهة سياسية لا تخفى على المشاهد (Rasseen, 2013).

وتعدّ تجربة الفنان سلامة نعمات في اللوحة التشكيلية علامة مميزة وهامة ضمن الحركة التشكيلية العربية، حيث قدم مجموعة من الأعمال التشكيلية التي تدمج بين الرسم والصورة الفوتوغرافية، موظفا بشكل أساسي التقنية التي وظفها الفنان الألماني المعاصر جيرهارد ريختر (Gerhard Richter)، والتي تم عرضها في الإطار النظري من هذه الدراسة، والتي توصف بالرسم على الصورة الفوتوغرافية، بحيث تتحول الصورة

الفوتوغرافية إلى سطح للوحة، يقوم الفنان بالإبقاء على بعض مساحته ومكوناته، بينما يقوم بالرسم على مساحات أخرى من ذلك السطح. بذلك، تطرح أعمال الفنان في تقنياتها الأسئلة حول علاقة الإنسان بالآلة، وبين الإبداع الإنساني والمُنتج الآلي، حيث يتراجع الطرح الذي قدمه الناقد الفني (والتر بنجامين) الذي أشار فيه إلى الأثر السلبي لاختراع التصوير الفوتوغرافي على ما وصفه بهالة العمل الفني، حيث يتمكن الفنان من استعادة هالة العمل الفني، عبر تحويل النشاط الآلي الذي يتم تقديمه عبر الكاميرا إلى مكون ومرحلة من النشاط الإبداعي الإنساني في مجال الفن التشكيلي (Benjamin, 2008).

صورة (6): سلامة نعمات، "صورة شخصية 2"، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (100 x 70 cm)، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني http://alhoush.com/ar/item/1760/

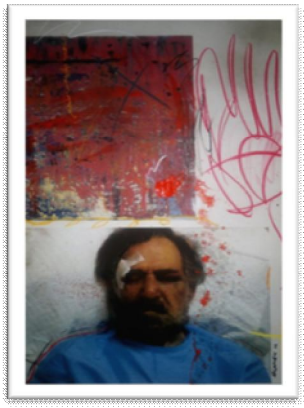
في اللوحة المقدمة في الصورة رقم (6)، يستخدم الفنان صورة شخصية فوتوغرافية له، كسطح للعمل التشكيلي، وتتميز اللوحة، كما هو الحال بالنسبة لغالبية الأعمال الأخرى للفنان بحجمها الكبير (70 ×100 سم)، وهو الحجم الذي يستخدمه الفنان في غالبية أعماله التشكيلية كما يتبين من المعلومات المرفقة باللوحات على الموقع الإلكتروني للفنان. والملاحظة الأولية تشير إلى أن الفنان يسعى إلى تحويل الصورة الفوتوغرافية إلى عمل تشكيلي، حيث لا يستخدمها بأبعادها المعيارية. وقد كانت الصورة الشخصية للفنان موضوعا للعديد من أعماله التشكيلية، في امتداد لاتجاه فني قديم عمل فيه الفنانون التشكيليون على تقديم الذات من خلال العمل الفني، بدءا من الفنان رامبرانت (Rembrandt) في القرن السابع عشر (Rothenberg, 1999).

صورة (7): سلامة نعمات، جسد رُسم عاريا، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (45 x 30 cm)، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.salameh-nematt.com

بينما تظهر اللوحة المقدمة في الصورة رقم (6) الاتجاه الواقعي في بعض أعمال سلامة نعمات؛ يوظف الفنان في بعض الأعمال الأخرى الصور الفوتوغرافية في تنفيذ أعمال تنتمي بشكل أكبر إلى الاتجاه التجريدي، كما تظهر اللوحة الظاهرة في الصورة (7)، وهي منفذة بألوان الأكريليك على صورة فوتوغرافية، كما هو الحال بالنسبة للوحة السابقة. وموضوع اللوحة هنا هو الجسد الإنساني الذي أصبح من أبرز موضوعات فن التصوير منذ عصر النهضة في أوروبا، حين تم إحياء الاتجاه الكلاسيكي في الفن الغربي، عبر محاكاة الفن الإغريقي، الذي كان جمال الجسد الإنساني والاحتفاء به أحد أبرز موضوعاته، والذي تقدم على تصوير المشهد الطبيعي والموضوعات الدينية في العصور التالية.

وكما هو الحال بالنسبة للعمل السابق الذي تم عرضه للفنان، يحمل هذا العمل رقما، يبين أنه جزء من سلسلة من الأعمال التي تناول فيها الفنان نفس الموضوع، بمقاربات مختلفة، موضحا بذلك الإمكانيات العديدة للموضوع وطرق تعامل الفنان معه. والملاحظة الأساسية حول العملين السابقين هي بروز الاتجاه الذاتي في تلك الأعمال، حيث غاب عنها الموضوع السياسي الذي يشكل موضوعا أساسيا في العديد من الأعمال الأخرى للفنان.

العمل الثالث للفنان الصورة رقم (8)، والذي يوظف نفس التقنية السابقة، وجاء بعنوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، وموضوع الصورة الفوتوغرافية التي شكلت خامة العمل هو الفنان السوري علي فرزات أثناء تواجده في المستشفى بعد تعرضه للاعتداء من قبل مجموعة من أشخاص مجهولين، حيث حول الفنان تلك الحادثة، عبر صورة الفنان الراقد على سريره في المستشفى إلى أيقونة حول تعامل الأنظمة الديكتاتورية مع حرية الرأي والتعبير التي يمثلها فنان الكاريكاتير السوري علي فرزات.



صورة (8): سلامة نعمات، "لماذا تركت الحصان وحيدا"، اكريليك على ورق وصورة فوتوغرافية، (100 x 70 cm)، 2013. المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.salameh-nematt.com

صورة (9): الفنان علي فرزات بعد الاعتداء عليه في دمشق من قبل مجهولين بعد انطلاق الثورة السورية. المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.salameh-nematt.com

وظف الفنان في هذه اللوحة نسخة من الصورة الفوتوغرافية التي تداولتها وسائل الإعلام للفنان فرزات وهو على سرير الشفاء في المستشفى بعد تعرضه للاعتداء، أما عنوان اللوحة فهو عنوان معبر، فالجيوش الإنكشارية التي ورد ذكرها في قصيدة محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) والتي اختار الفنان عنوانها عنوانا للوحته؛ هي التي اعتدت على الفنان فرزات. فالقصيدة هي حكاية شعرية عن حنين الشعب الفلسطيني لأرضه التي انتزعها الاحتلال، وتبدأ القصيدة بسؤال بريء من طفل لوالده يحمل الكثير من المعاني: "إلى أين تأخذني يا أبى؟"، فيرد الوالد بجواب غير مفهوم -لا نعرف أيقصد التهرب من السؤال أم ماذا؟-، فيقول: "إلى جهة الريح يا ولدي". وتروي القصيدة قصة الأب الذي أخذ ابنه وخرج به إلى اتجاه الريح، وترك وراءه الحصان وحيدا يحرس المنزل، فالفنان فرزات، وعلى النقيض من عشرات الفنانين السوريين رفض مغادرة بلاده، وبقي في أتون الانتهاكات والقمع الذي بدأ يمارسه النظام السوري بعد انطلاق الثورة في العام 2011. بذلك، تظهر تجربة الفنان نعمات التزامه بتقنية الرسم على سطح الصورة الفوتوغرافية، مستخدما ألوان الأكريليك، وبشكل مشابه لأعمال الفنان الألماني المعاصر جيرهارد ريختر.

رابعا: الفنان تيسير بطنيجي

حصل الفنان على درجة البكالوريوس في الفنون الجميلة من جامعة النجاح الوطنية في نابلس، وأقام معرضه الفردي الأول عام 1996 لتحصد عروضه بعدها شهرة عالمية. حصل على إقامات فنية منذ العام 2001 في ألمانيا، والسنغال، وفرنسا، وسويسرا. كما حصد بطنيجي جوائز عديدة من ضمنها جائزة مجموعة أبراج للفنون 2012 وتم اقتناء أعماله من قبل مركز بومبيدو في باريس، متحف الفن الملكي في لندن، ومتحف زايد الوطني في أبوظبي. ويعيش بطنيجي بين فرنسا وفلسطين (Hughes, 2016).

صورة (10): تيسير بطنيجي، "إلى شقيقي" ، ابراز وحفر يدوي من صورة فوتوغرافية على ورق، (30.5 × 40.5 سم)، 2012. المصدر. الموقع الالكتروني للفنان: http://www.taysirbatniji.com/

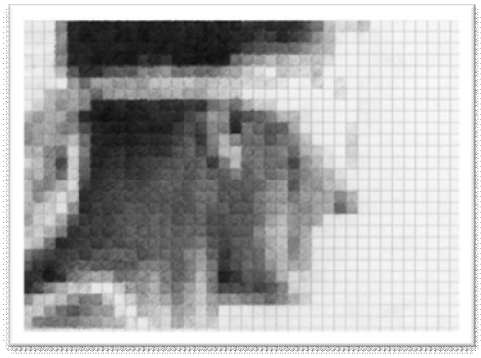
احتفل الفنان بطنيجي في العام 1985 بزفاف شقيقه (ميسرة) في غزة عام 1985، وبعد عامين انطلقت الانتفاضة الأولى (1987-1993)، فقتل شقيقه في اليوم التاسع من الانتفاضة على يد قناص اسرائيلي. يحاول الفنان في العمل المقدم في الصورة (10) التعبير عن الغياب -إن كان من الممكن التعبير عن الغائب عبر مادة ملموسة، بمعنى التشكيل المادي للذكرى- عبر مجموعة من الأعمال المنفذة بتقنيات متميزة، تعتمد بالأساس على صور فوتوغرافية من حفل زفاف شقيق الفنان، من سلسلة تتضمن 60 عملا. التقنية المستخدمة في العمل الظاهر في الصورة (10)، وبقية الأعمال ذات العلاقة في سلسلة الفنان، تعتمد على الحفر اليدوي، لإبراز تفاصيل محددة ضمن مجموعة الصور الفوتوغرافية لحفل زفاف شقيق الفنان، على

أوراق خالية من الألوان أو الرسوم المنفذة بتقنيات الرسم التقليدية، بحيث يمكن وصف تلك الأعمال بأنها أقرب إلى مفهوم النحت البارز المنفذ على خامة الورق. ولم يعثر الباحثان على تجارب سابقة لفنان آخر استخدم فيها هذه التقنية أو تقنية مشابهة لها، حيث تميز الفنان بطنيجي في توظيفه لهذه التقنية الفريدة، التي حاول من خلالها التعبير عن الغياب (غياب شقيقه بالموت) والحضور (في الذكرى والصور الفوتوغرافية).

يرى الفنان أن هذا العمل الفني يتطلب علاقة قريبة من المضمون ليكون له دلالته، فكلما ابتعد المشاهد عن الأوراق بدت خالية بشكل أكبر، وغاب مضمونها -المتمثل بذكريات الفنان-، وينمحي الخط الفاصل بين الحضور المؤقت والغياب الدائم. ورغم اعتماده على الصور الفوتوغرافية فقد عمل الفنان على إبراز وتأكيد بعض التفاصيل، وإهمال تفاصيل أخرى من تلك الصور الفوتوغرافية التي تشكل أساس هذه السلسلة من الأعمال (انظر الصورة رقم 11). وبينما يمكن تمييز وجود أربع شخصيات في العمل المقدم في الصورة رقم (10)، يقدم الفنان في العمل الذي يظهر في الصورة (11) شخصيتي شقيقه وعروسه وحدهما.

صورة (11): تيسير بطنيجي، "إلى شقيقي" ، ابراز وحفر يدوي من صورة فوتوغرافية على ورق، (30.5 × 40.5 سم)، 2012. المصدر. الموقع الالكتروني للفنان: http://www.taysirbatniji.com/

قدم الفنان مجموعة هامة أخرى من أعماله في هذا السياق، المرتبط بالتصوير الفوتوغرافي، بعنوان (البيكسل)، وهي تتضمن خمسة أعمال، خلت من العناوين. والبيكسل هو أصغر عنصر في مصفوفة صور نقطية تشكل بمجملها الصورة الكلية، أي أنه أصغر ما يمكن تمثيله والتحكم في خصائصه من مكونات الصورة على الشاشات بتقنياتها المختلفة، وأصغر ما يمكن مسحه وتخزين بياناته في الماسحات الضوئية، أو في مستشعر الكاميرا الرقمية. ورغم أن تلك الأعمال للفنان منفذة بالأساس بالرصاص على الورق، فهي تظهر شبيهة بالصور الفوتوغرافية المقسمة إلى وحدات البيكسل على شاشة الحاسوب الصورة (12).



صورة (12): تيسير بطنيجي، من مجموعة البيكسل، قلم رصاص على ورق، (19cm 14,5 x 5 , سم)، 2011. المصدر. الموقع الالكتروني للفنان: http://www.taysirbatniji.com/

تيسير بطنيجي فنان متعدد الوسائط يعمل من خلال الرسم، وفن التجهيز في الفراغ، والأداء، والفيديو، والتصوير الفوتوغرافي، وتنصب اهتماماته على تقديم معاناة الفلسطينيين الرازحين تحت نير الاحتلال، وموضوعات النزوح، والتنقل، والفقدان، والموت. تلك الموضوعات انعكست في الأعمال الخمسة التي قدمها الفنان بمحاكاة التصوير الرقمي، ووحدات الصورة (البيكسل)، حيث يقدم بطنيجي خمس صور عن قرب لشاب معصوب العينين، وفي كل صورة تتغير وضعية رأس الشاب قليلا، كما لو كان ذلك في محاولة لتلافي نظرة المشاهد الفاحصة، لتسجل هذه الحركة الطفيفة انزعاج الشاب وضعف موقفه. يعكس هذا العمل صورة فلسطين في القرن 21 ومقدرة التكنولوجيا الحديثة على السيطرة على الفرد والواقع الاجتماعي.

خامسا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان ثائر معروف

تعد الوظيفة التوثيقية، هي الوظيفة الأساسية للصورة الفوتوغرافية، سواء اتجه ذلك التوثيق إلى التفاصيل المادية الطبيعية للواقع، أو نحو المكون الإنساني، ولذلك، فليس من الغريب أن تنعكس تلك الوظيفة على الأعمال التشكيلية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية ضمن خاماتها ومكوناتها التشكيلية، كما هو الحال في أعمال الفنان التشكيلي السوري ثائر معروف. يرى الفنان أن لوحاته "هي صرخة باتجاه التغيير، فالفن قبل أن يحمل صيغة تجميلية يحمل رسالة، نحن لا يمكننا حمل السلاح والقتال، سلاح الفنان هو الريشة وسلاح الكاتب هو القلم وإذا منعنا من المحاربة بأدواتنا الخاصة سنكون مشلولين" (Aoun, 2013).

فالعمل الفني لدى ثائر معروف هو وسيلة للتغيير، وتعزيز الوعي بالمآسي التي يتعرض لها الإنسان في المجتمعات المعاصرة، والعربية منها بشكل خاص. وقد برزت مأساة الشعب السوري في ظل الصراعات التي تشهدها البلاد منذ العام 2011 في العديد من مجموعات الفنان، التي عرضها في العديد من البلاد العربية والعواصم العالمية، وحظيت باهتمام كبير من قبل النقاد وجمهور الفن على السواء. وقد اعتمد الفنان على الصورة الفوتوغرافية المطبوعة على قماشة الرسم كأساس في العديد من أعماله التشكيلية، حيث كانت تلك الصورة المكون التوثيقي في العمل، والذي أضاف إليه الفنان رموزه ورؤاه عبر الألوان الزيتية، دامجا بين المكون الموضوعي والذاتي بشكل فريد في تلك الأعمال. في اللوحة الظاهرة في الصورة (13)، يقدم الفنان حكاية كما يشير عنوان اللوحة، والحكاية هنا هي حكاية الأطفال ومعاناتهم في ظل الحرب التي تشهدها سوريا، موظفا في اللوحة الصورة الفوتوغرافية واللون والكلمة، ليقدم عملا حداثيا مركبا، يسعى من خلاله إلى الإسهام بالتغيير والبحث عن واقع أفضل. ويبدو العمل كما لو كان مجرد رسومات وكتابات طفل، يعجز عن فهم وتفسير التعقيد المحيط بالمشهد السوري ومآلاته.

صورة(13): ثائر معروف، "حكاية"، (150 × 150سم)، ألوان زيتية على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2015.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان https://thaermarouf.wordpress.com

وقد استخدم الفنان معروف الصورة الفوتوغرافية المطبوعة على قماشة الرسم في العديد من لوحاته الأخرى، وبشكل مشابه للعمل المقدم في لوحة الحكاية، كما يظهر في الصورتين (14 و15)، وذلك عبر

التعامل مع موضوعات متقاربة تتمحور حول مأساة السوريين في ظل الحرب. في العمل المقدم في الصورة رقم (14)، يقدم الفنان مشهدا من قريته (أم الرمان) في الريف السوري، ويضمّن المشهد واحدا من أبرز الرموز التي تكررت في أعماله السابقة للحرب السورية (2011-2017)، وهو النصب الحجرية المتناثرة في أنحاء القرية، والتي يقدمها كشخوص بشرية، محولا إياها إلى رموز خاصة ضمن مشروعه الفني، لتعبر عن رؤية صوفية يتماهى فيها الإنسان مع الطبيعة.

صورة(14): ثائر معروف، "نصب"، (112 × 150 سم)، ألوان زيتية على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان https://thaermarouf.wordpress.com

أما اللوحة المقدمة في الصورة (15) فتقدم مشهدا لقافلة من الشخصيات المهاجرة، ربما تعكس استشراف الفنان للمستقبل الذي شهدته بلاده في السنوات التالية، والذي كانت ظاهرة اللجوء والنزوح من أبرز مظاهره.

صورة(15): ثائر معروف، "قافلة"، (200 x 150 سم)، ألوان زيتية على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان https://thaermarouf.wordpress.com

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفنان معروف لا يستخدم صورا جاهزة في أعماله، وإنما يقوم بالتقاط وطباعة الصور بذاته، بعد انتقاء المشهد الذي يريد الفنان أن يكون مكونا في عمله التشكيلي، ليزاوج الفنان بين المكون الموضوعي (الفوتوغرافي) التوثيقي، والذاتي (التشكيلي) الشخصي في تلك الأعمال.

سادسا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان بدر محاسنة

كما هو الحال بالنسبة للفنان ثائر معروف، يستخدم الفنان بدر محاسنة صورا فوتوغرافية مطبوعة على القماش، في أعماله التي يدمج فيها بين التصوير الفوتوغرافي والتشكيلي. لكن، بينما يستخدم الفنان معروف الألوان الزيتية في إضافة المكون التشكيلي للوحة، يستخدم الفنان بدر محاسنة الحبر كعنصر تشكيلي أساسي في أعماله، التي تتمحور موضوعاتها في الغالب حول الجسد الإنساني، وذلك باتجاه تعبيري مميز. انتقل الفنان بدر محاسنة في أعماله الأخيرة إلى طور جديد سعى من خلاله إلى اظهار أجزاء من الجسم الإنساني مكتملة المعالم والأخرى قيد التشكل في محاوله منه إلى نقل هذه العلاقات الشكلية والتعبيرية إلى المتلقي

محملة برسائل جمالية. وقد تأثر بدر محاسنة بفنون الجسد وهذا ما نراه متجليا في أغلب الأعمال التي ستعرض في الفقرات التالية، والتي استخدم فيها الصورة الفوتوغرافية كأساس للوحة التشكيلية.

في اللوحة الظاهرة في الصورة (16)، اختار الفنان للوحته عنوانا مميزا مرتبطا بالمكان الأردني (السلط)، وكأن الفنان يسعى إلى تقديم وطرح ورؤية مميزة تشير إلى أن الجسد الإنساني مرتبط بالمكان، بل ويمثل المكان. جسد الرجل الذي تظهره الصورة الفوتوغرافية التي استخدمها الفنان في عمله، ويتميز بالكشف في جزئه العلوي، الذي عمل عليه الفنان مضيفا إليه بالحبر العنصر التشكيلي، الذي يحول الصورة من مجرد صورة فوتوغرافية توثيقية، إلى عمل فني يحمل بصمة الفنان المميزة. ويمكن ملاحظة سمة التضاد بين التقشف في تفاصيل وألوان خلفية اللوحة، وثراء تفاصيل وألوان الجسد، الأمر الذي تمكن الفنان من خلاله من إبراز الجسد الذي يشكل موضوع اللوحة، وذلك بتعبيرية حداثية مميزة، تتمايز عن طرق تصوير الجسد في الأعمال الكلاسيكية، التي تلتزم بمعايير الجمال الكلاسيكية.

صورة (16): بدر محاسنة، "السلط"، (90 × 90 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

التضاد السابق يتكرر في أعمال أخرى للفنان، كتلك اللوحة المقدمة في الصورة (17)، ويظهر الجسد في هذه اللوحة مكشوفا في جزئه العلوي، بينما توحي حركة ذراعي وكفي الشخصية، إلا أن الرجل المصور في اللوحة منخرط في طقوس صلاة أو دعاء. حيث لا يقدم الفنان في لوحاته مجرد صور لشخصيات، وإنما يقدم الجسد الإنساني كمكون فني وتعبيري، يحمل دلالات تتجاوز مجرد الإشارة إلى شخوص محددة، كما هو الحال بالنسبة لفن البورتريه الكلاسيكي الذي كانت فيه اللوحات تحمل أسماء الشخصيات التي تمثلها، والتي كانت تنتمي في الغالب إلى الطبقات الارستقراطية ورجال الدين، الذين كانوا يقدمون الرعاية للفنان. فقد خلت لوحة الفنان محاسنة هنا من العنوان، وكأن الفنان يريد أن يدع للقارئ الحرية الكاملة في تقديم تأويله الخاص للوحة، دون أي تدخل من الفنان.

صورة (17): بدر محاسنة، بلا عنوان، (80 × 80 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

ويغيب العنوان كذلك في لوحة الفنان في الصورة (18)، وتظهر فيها امرأة في لقطة أدائية، يدع الفنان للمتفرج الحرية الكاملة هنا كذلك في تقديم تأويلات العمل. ونلاحظ في اللوحة محو الفنان لأجزاء من الجسد، بحيث يبرز ويعزز الطبيعة التشكيلية للعمل، حيث تتراجع الطبيعة الفوتوغرافية التوثيقية التي تشكل الأساس لأصل العمل.

صورة (18): بدر محاسنة، بلا عنوان، (90 × 90 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

وتنطبق الملاحظات السابقة على اللوحة في الصورة (19)، والتي تتميز بثراء ألوان وتفاصيل الشخصية، في مقابل خلفية اللوحة التي جاءت أحادية اللون، مما يبرز الجسد، الذي شهد التحولات التشكيلية الأساسية على يد الفنان في اللوحة.

صورة (19): بدر محاسنة، بلا عنوان، (90 × 90 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

سابعا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنانة مروة الشاذلي

ولدت الفنانة مروة محمد الشاذلي في العام (1983) في الجيزة في مصر، وقد درست الفن في جامعة حلوان، وقد شاركت في العديد من المعارض في مصر والبلاد العربية وباريس. كما تميزت الفنانة في أعمالها التي تنتمي إلى الفن الجماهيري، ويشير إلى حركة فنية نشأت في منتصف العام (1950). وتعتمد أعمال هذا الفن على التقنيات والثيمات الفنية الشعبية الشائعة والاستهلاكية التي اشتهرت بها الشعوب الأوربية والأمريكية مثل الإعلان والكتب وعلب البضائع والسلع الاستهلاكية وغيرها، وفن البوب حاول الوصول إلى الكثير الناس ويعتمد على مظاهر الحياة اليومية والاستهلاكية، وارتبطت حركة البوب بواقعها الاجتماعي المعاصر حيث لا يمكن دراسته بمعزل عن الخلفية المجسمة في وسائل التصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام (Almamouri, 2016). كما تظهر العديد من أعمال الفنانة مروة الشاذلي، سعيها

لتقديم قراءاتها وملاحظاتها على الثقافة الشعبية العربية، من خلال التركيز على رموز تلك الثقافة، والتي يعد المطربون، أو بالأحرى المطربات الإناث الشابات، من أبرز مظاهرها ورموزها (الصورة 20).

تبالغ الفنانة في استخدام الألوان البراقة، وتصوير خطوط الزينة وألوانها، لتتحول شخصيات المطربات في أعمالها أقرب إلى المهرجين، وكأن الفنانة تحاول تقديم نقد للجماليات الشعبية التي تجسدها تلك الفنانات (الصورة21 و22). وتشير الفنانة في هذا السياق إلى أن ميدوزا، وهي آلهة الجمال في الأساطير الإغريقية القديمة، كانت المصدر الذي استلهمته في تلك الأعمال (Elias, 2014).

صورة (20): مروة الشاذلي، بلا عنوان، (22 × 32 سم)، وسائط متعددة مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكترونيhttp://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly

صورة (21): مروة الشاذلي، بلا عنوان، (30 × 40 سم)، وسائط متعددة مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكترونيhttp://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly

وبينما تظهر شخصية واحدة في بعض أعمال الفنانة، تظهر لوحات أخرى العديد من الشخصيات معا، وفي كافة تلك الأعمال تلجأ الفنانة إلى طباعة صور الفنانات من البوسترات الدعائية على القماش، الذي تقوم بممارسة التشكيل عليه، وذلك بشكل مشابه للأعمال الطباعية التي قدمها الفنان الجماهيري الأمريكي الشهير أندى وارهول (Andy Warhol)، والتي تركزت بالأساس حول شخصية الفنانة (مارلين مونرو).

وتشير الأسطورة إلى أن ميدوزا (الشخصية الاسطورية التي استلهمتها الفنانة في أعمالها)، كانت امرأة جميلة، تسببت بإغضاب الربة أثينا، لعلاقتها ببوسيدون (Poseidon) وادعائها أنها أجمل من أثينا وأن شعرها أجمل من شعر تلك الربة، فحولتها إلى امرأة بشعة جدا، واستبدلت شعرها بثعابين. وقد صور العديد من الفنانين تلك الأسطورة في لوحاتهم؛ ومن أبرز الأمثلة في هذا السياق لوحة الفنان كارافاجيو نهاية القرن السادس عشر الصورة (23) (Cropper, 1991).

صورة (22): مروة الشاذلي، بلا عنوان، (40 × 50 سم)، وسائط متعددة مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكترونيhttp://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly

الصورة (23): Caravaggio، "ميدوزا"، 60 × 55 سم، زيت على قماش، 1597، المتحف (Uffizi) في فلورنسا.
المصدر. الموقع الالكتروني: https://www.fruugosaudiarabia.com/caravaggio-head-of-medusa-poster-print-giclee/p-12669494-25646796

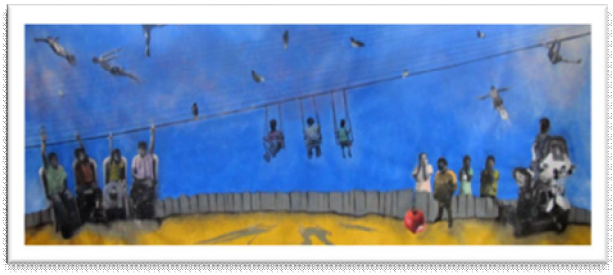
اعتمدت الفنانة مروه الشاذلي في أعمالها على بوسترات المطربات بما فيها من عناصر إبهار متكاملة تجعل منهن الحلم البعيد للفتيان والفتيات، من حيث الجمال الصارخ والبشرة الناعمة التي تتكشف من الفساتين المبهرة، التي تؤكد الوقفات والجلسات بالإيحاءات الأنثوية مع الخلفيات الحالمة، هذه التوليفة والحبكة التصميمية للبوستر تتناسب والذوق العام للشباب المصري والخليجي والعربي الذى يتناقض في الوقت ذاته مع أعراف وتقاليد الثقافة العامة والجنسية في مصر والبلدان العربية، وهو ما يثير جدلا حقيقيا حول مساحة الديمقراطية والحرية الفكرية والثقافية المطروحة لدى العرب، التي لا نجد سوى أنها تعانى الازدواجية! ففي الوقت الذى نسمح بهذا النوع من الكليبات المصورة والبوسترات الساخنة ونفتح لهن القنوات على مصراعيها، نرفض تحت اسم الدين والقيم والتقاليد والأعراف الحرية الفكرية والثقافية ونهاجم كل ما هو جديد وكل ما هو ضد التيار بحثا عن قيم جديدة للمجتمع يعيش بها ويتعاطى بها مع الأدوات الجديدة بشكل أفضل! وهو الملاحظ لدى العرب في استمرار فرض الرقابة والمصادرة لكتب وإبداع وأشرطة وغيرها. وقد استخدمت الفنانة البودرة اللامعة لإضفاء لمحات البهرجة البراقة والألوان الصارخة في لوحاتها التي أطّرتها بالدانتيل ذي الزخارف الشعبية والتراثية الذى كان يحيط بالمفارش المنزلية المتواضعة، مع استخدامها أيضا لصفائح الترتر الكبيرة نوعا وكأنها النجوم الساطعة. هذه العناصر الاستهلاكية التي تستخدمها مروة في أعمالها تؤكد بما لا يدع مجالا للشك على شكل التطور السلبى للذوق المجتمعي العام ولثقافته التي تتراجع دون أن يدرى لاهثا خلف سراب لا يسمن من جوع، فهو كالنشويات التي تملأ البطون دون أن تحقق الإشباع الحقيقي للجسد لأنها غير القادرة على سد جوعه (Alsapan, 2013).

ويمثل الاتجاه الجماهيري لأعمال الفنانة رفضا مزدوجا لكل من ثقافة النخبة التي ظهر الفن الجماهيري كحركة رفض لها، وللثقافة الشعبية ذاتها التي وظفت مضامينها ورموزها في أعمالها. فمصطلح الثقافة الشعبية كان يمثل الجانب الضدّي الآخر الذي يقف نِدا لمفهوم ثقافة النخبة التي سادت إبان فترة الحداثة من قبل، ولذلك كان الفن الشعبي يتناول وسائل الإعلام الجماهيري من المسلسلات الهزلية، والإعلانات، والتصاميم الدعائية للأسواق والمنتجات الصناعية والاستهلاكية، إذ تعامل مع هذهِ الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن استثمار إمكاناتها الشكلية والموضوعية في إنتاج تصاميم يتم من خلالها إعادة قراءة الصور

والمشاهد والأحداث بطريقة جديدة من قبل المتلقي وفق مبدأ سيكولوجيا المستهلك (Almamouri, 2016).

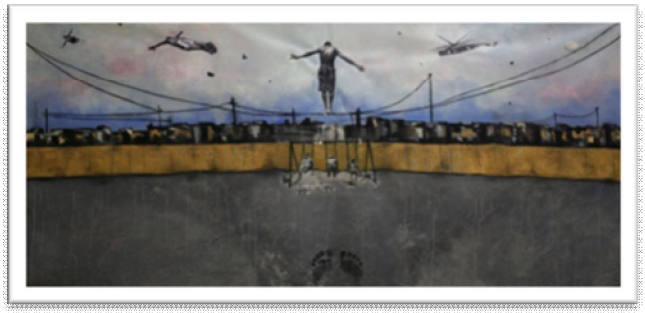
ثامنا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنانة سندس عبد الهادي

سندس عبد الهادي فنانة عراقية شابة، ولدت عام 1984 لأبوين عراقيين في الإمارات العربية المتحدة، وقد انتقلت مع والديها إلى مونتريال في كندا حيث تعيش حاليا. كما تستخدم الفنانة في أعمالها التشكيلية صورا فوتوغرافية تقوم شقيقتها (تمارا عبد الهادي) بالتقاطها، لتقوم الفنانة سندس بإضفاء الطابع التشكيلي عليها باستخدام ألوان الأكريليك في الغالب. وعلى النقيض من غالبية الفنانين الذين تم عرض أعمالهم في الفقرات السابقة من هذا الفصل، لا تقوم الفنانة سندس عبد الهادي بطباعة الصورة الفوتوغرافية على قماش الرسم، وإنما تعمل على الصورة الفوتوغرافية بشكل مباشر، حيث تشكل الصورة الفوتوغرافية الحقيقية أحد خامات العمل التشكيلي لدى الفنانة. اللوحة التي في الصورة (24)، تعمل الفنانة على صورة فوتوغرافية مركبة عبر التطبيقات الحاسوبية، بحيث تضمنت عدة صور فوتوغرافية مختلفة، تم دمجها معا، وأضافت إليها الفنانة بريشتها العديد من التفاصيل غير الموجودة في الصور الفوتوغرافية الأصلية. تحمل اللوحة اسم (رمانة)، والتي تشير باللهجة العراقية إلى القنبلة.



الصورة (24): سندس عبد الهادي، رمانة "قنبلة"، اكريليك على صورة فوتوغرافية، 12.7 × 35.5سم، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني http://sundusah.tumblr.com

وتقدم اللوحة حكاية، حول أطفال العراق وفلسطين ولبنان كما تشير الفنانة عبر موقعها الإلكتروني، حيث يعيش الأطفال كما تشير الفنانة عرضة للحرب والاحتلال والفساد، وهو الواقع الذي تقدمه اللوحة من خلال الجانب الفوتوغرافي التوثيقي فيها، بينما تقدم الفنانة عبر العناصر التشكيلية في العمل، عالما آخر يحلم به هؤلاء الأطفال، هو عالم البراءة والأمن الذي يجب توفيره لهم. اللوحة الظاهرة في الصورة (25) كذلك، هي نتيجة للتعاون بين الفنانة وشقيقتها، وتحمل عنوان (مجبورين بالأمل)، وتتمحور اللوحة كما تشير الفنانة حول الأمل والخيال والحرية. وتشير إلى أنه من الممكن قراءة اللوحة على أنها تمثل مشهدا فلسطينيا أو عراقيا، أو أي مكان آخر في العالم تهيمن فيه (الجدران) التي تفصل بين الناس كما تشير الفنانة.



الصورة (25): سندس عبد الهادي، مجبورين بالأمل، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (8 × 16سم)، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني http://sundusah.tumblr.com

في لوحة أخرى اختارت لها الفنانة عنوان (أخ)، الصورة (26)، استخدمت سندس عبد الهادي من جديد الطيران كرمز في عملها التشكيلي المنفذ على صورة فوتوغرافية مركبة، بأسلوب مشابه لأعمالها الأخرى التي تم عرضها في الفقرات السابقة. وكما يتبين من عنوان اللوحة، يعكس العمل التشكيلي تجربة شخصية للفنانة، تتمثل بوفاة شقيقها الصغير. وتوظف الفنانة في اللوحة رموزا مستوحاة من التراث الديني الإسلامي، الذي يشير إلى أن الأطفال الذين يموتون قبل سن البلوغ، يكونون طيورا في الجنة، وأصل ذلك في الحديث الذي ترويه أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها، والذي ورد في صحيح الإمام مسلم (الحديث رقم 2662) وتقول فيه "دُعي رسول الله -صلى الله عليه وسلم- إلى جنازة صبي من الأنصار. فقلت: يا رسول الله، طوبى لهذا، عصفور من عصافير الجنة، لم يعمل السوء ولم يدركه. قال: "أو غير ذلك يا عائشة؟ إن الله خلق للجنة أهلا، خلقهم لها وهم في أصلاب آبائهم، وخلق للنار أهلا، خلقهم لها وهم في أصلاب آبائهم (Muslim, 2012).

الصورة (26): سندس عبد الهادي، أخ، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (8 × 12سم)، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني http://sundusah.tumblr.com

أخيرا، تجدر الإشارة إلى تميز العناوين التي تم اختيارها لأعمالها، كما يبين العرض والتحليل السابق، وكذلك عناوين معارضها، التي كان من أبرزها: اوركسترا الحرب، والشتاء العربي. ومع الإشارة إلى التجربة المميزة للفنانة في إقامة معارض شخصية في فلسطين والإمارات العربية المتحدة، واستراليا وكندا والولايات المتحدة. كما يظهر تحليل أعمال الفنانة والأعمال الأخرى التي تم عرضها، وذلك من خلال تركيز الفنان العربي المعاصر على التنوع التقني وتجميعها بأساليب مختلفة كالرسم المباشر أو استخدام الكولاج ومعالجتها بعلاقات جمالية شكلية متآلفة مع عناصر التكوين الأخرى، ويأتي اعتماد الصورة الفوتوغرافية في هذا السياق عبر معالجتها تشكيليا، جاعلا من المتلقي يغير مسالك قراءاته البصرية فيصبح خاضعا لتعددية المنظور والانتقال بين الأشكال والألوان المشكلة للعمل الفني (Abdul, 2012).

تاسعا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان فريدون ابده (الأردن)

ولد الفنان فريدون ابده ونشأ في عمان، وتخرج من جامعة اليرموك من قسم الفنون الجميلة. نُشرت صوره الفوتوغرافية التي تتراوح بين غلاف للمجلات وصور الأزياء والموضة واللوحات في عدد من المطبوعات الأردنية الرائدة. أقام الفنان معرضين منفردين في قاعة زارا للمعارض بعناوين (xposure) و(Expand)، وشارك في أربعة معارض مشتركة حملت العناوين (Freshly Squeezed) و(City Language) و(Green Art) و(Project) في معرض (زارا) ومركز رؤى للفنون على التوالي.

ركز الفنان ابدة في العديد من أعماله التشكيلية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية على إبراز ملامح مدينة السلط الصور (27 و28)، وهي مدينة تمتاز بطابع معماري فريد من نوعه في الأردن،و كان له أثر كبير في

تشكيل نسيجها الحضري ووظيفتها التجارية والسكنية المرموقة، مع وجود الأبنية التراثية المتميزة بأسلوب بنائها ومواد إنشائها وطرق تشييدها وجمال تكوينها الداخلي والخارجي (Al-Habees, 2011).

الصورة (27): فريدون ابده، "السلط"، (100 × 150 سم)، فحم على صورة فوتوغرافية، 2013.
المصدر. الموقع الالكتروني: http://alhoush.com

ويستخدم الفنان الصورة الفوتوغرافية كخامة أساسية في أعماله، ويقوم بإضافة العناصر التشكيلية إليها باستخدام الفحم، الذي يشكل الخامة الأخرى في أعمال الفنان. وبينما يقدم في غالبية أعماله مشاهد بانورامية واسعة، انظر الصورة (27)، يقدم في أعمال أخرى مشاهد لعناصر جزئية، تمثل مكونات محددة في تلك البيئة، الصورة (28)، التي يركز الفنان بالأساس على ما تتضمنه من تراث عمراني تقليدي.

ويمثل اهتمام الفنان ابده بالمكان الأردني امتدادا لاتجاه هام في الفن التشكيلي الأردني المعاصر، يتمثل بتصوير المكان، حيث يشير النقاد في هذا الصدد بالقول "يشغل المكان في أعمال الفنانين التشكيليين الأردنيين مساحة واسعة من إنتاجهم الفني، وقد وجدوا فيه ما يحتضن الذاكرة والرؤى، وما يوفر لهم في نفس الوقت مفردات بصرية ذات إمكانات تعبيرية وجمالية تسهم في تأليف لوحات فنية لها مذاقها ونكهتها الخاصة. وتسهم أيضا في تأصيل الهوية الثقافية للمبدع العربي، خاصة في ظل ما عصف بالثقافات العالمية والعربية من رياح التحديث والعولمة الغربية المدعومة بسطوة العلم والتغريب التي بلغت أوجها في النصف الثاني من القرن المنصرم. إلا أن ذلك لم يثن الفنانين عن سعيهم في تأصيل الذات والهوية الثقافية، إذ باتت محاكاتهم للمكان فنيا من أكثر الوسائل إلحاحا لتأصيل الذات والهوية الثقافية كغاية رئيسية (Asfour, 2012).

الصورة (28): فريدون ابده، "السلط"، 70 × 120 سم، فحم على صورة فوتوغرافية، 2013.
المصدر: الموقع الالكتروني: http://alhoush.com

ورغم الاهتمام الكبير الذي حظيت به مدينة السلط في أعمال الفنان، فقد كان لمدينة عمان نصيبها ضمن مشروعه الفني، وذلك في أعمال تستخدم تقنيات مشابهة للتقنيات التي وظفها الفنان في أعماله الأخرى، الصورة (29).

صورة (29): فريدون ابده، "عمان"، (120 × 180 سم)، فحم على صورة فوتوغرافية، 2013.
المصدر: الموقع الالكتروني: http://alhoush.com

عاشرا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان ميشيل الهاشم (لبنان)

ولد الفنان ميشيل الهاشم في بيروت لبنان في العام 1989، وقد بدأ بعرض أعماله منذ سن مبكرة، وقد لاقت أعماله ترحيب النقاد. وتتميز غالبية أعمال الفنان بتنفيذها على أغلفة المجلات المطبوعة، صورة (30 و31)، والتي يستغل الفنان ما تتضمنه من صور فوتوغرافية، ليقدم أعمالا تنتمي إلى الاتجاه ما بعد الحداثي في الفن التشكيلي العربي المعاصر.

صورة (30): ميشيل الهاشم، بلا عنوان، ألوان زيتية على صفحة مجلة بحجم A4(21 × 29.7سم)، 2015.
المصدر: الموقع الالكتروني https://www.behance.net/gallery/

وغالبية أعمال الفنان الهاشم في هذا السياق ذات أبعاد موحدة، تمثلها الأبعاد المعيارية لغالبية المجلات التي يتم طباعتها بحجم ورقة (A4)، حيث يعمل الفنان على تحوير الصورة المتضمنة في غلاف المجلة وتجريدها، باستخدام الألوان الزيتية، التي يقدمها الفنان بطبقات كثيفة متأثرا بذلك بأعمال الفنان فرانك اويرباخ (Frank Auerbach) الذي كانت أعماله المؤثر الأكبر على تجربة الفنان الشاب، بالإضافة إلى المؤثر الآخر المتمثل بأعمال الفنان فرانسيس باكون (Francis Bacon).

صورة (31): ميشيل الهاشم، ألوان زيتية على صفحة مجلة بحجم A4(21 × 29.7سم)، 2016.
المصدر: الموقع الالكتروني: https://www.behance.net/gallery/

ويشير الفنان إلى أنه يحاول طمس الوجوه في الشخصيات التي تظهر في أعماله، لأنه يرى أن الوجه الذي يظهر في الصورة الفوتوغرافية يمثل قناعا زائفا تختفي خلفه الشخصية الحقيقية (الصورة 32). فالفنان يحاول في أعماله التشكيلية استعادة الشخصية الحقيقية التي أخفتها الصورة الفوتوغرافية التي تدعي تقديمها.

صورة (32): ميشيل الهاشم، ألوان زيتية على صفحة مجلة بحجم A4(21 × 29.7سم)، 2016.
المصدر: الموقع الالكتروني: https://www.behance.net/gallery/

النتائج والتوصيات

نتائج الدراسة

أظهرت نتائج الدراسة ما يلي:

1. تباينت تقنيات تنفيذ اللوحات التي وظفت الصورة الفوتوغرافية لدى الفنانين والفنانات العرب في عينة الدراسة، كما تعددت الخامات، وقد تضمنت بالأساس:

أ. الرسم على الصورة الفوتوغرافية: وهنا يقوم الفنان بتنفيذ عمله التشكيلي على الصورة الفوتوغرافية، التي يستخدمها كسطح تصويري في عمله، وقد تباينت التقنيات هنا أيضا، فبينما استخدم بعض الفنانين الفحم (فريدون عبيدا)، استخدم آخرون الحبر (بدر محاسنة)، أو الألوان الزيتية (الهاشم).

ب. استخدم بعض الفنانين صورا فوتوغرافية جاهزة من الصحف والبوسترات الاعلانية (Posters) في أعمالهم (كالفنانة مروة الشاذلي والفنان ميشال الهاشم)، بينما استخدم البعض الآخر صورا فوتوغرافية قاموا بالتقاطها بعد تحويرها باستخدام التطبيقات الحاسوبية (كالفنانة سندس عبد الهادي).

ت. قام بعض الفنانين بطباعة الصور الفوتوغرافية على القماش قبل معالجتها تشكيليا، كما هو الحال في أعمال الفنان ثائر معروف.

ث. ابتكر بعض الفنانين (كالفنان تيسير بطنيجي) تقنيات مبتكرة مستوحاة من فن التصوير الفوتوغرافي، ووظفوها في أعمال لم تتضمن الصور الفوتوغرافية بشكل مباشر ضمن خاماتها ومكوناتها، ولكنها ارتبطت بالصور الفوتوغرافية بشكل كبير.

2. تعددت الاتجاهات التي تنتمي اليها الأعمال التي وظفت الصورة الفوتوغرافية، وكان اتجاه الفن الجماهيري (Pop Art) أبرزها، كما في أعمال الفنانة مروة الشاذلي، والاتجاه التعبيري، لدى الفنان بدر محاسنة وسواه من الفنانين.
3. ظهر استخدام الصورة الفوتوغرافية في لوحات الفنانين الشباب في الغالب، كمظهر للاتجاه التجريبي وما بعد الحداثي في أعمالهم، بينما غاب استخدام الصور الفوتوغرافية في الأعمال التشكيلية للفنانين التشكيليين العرب الرواد، والأجيال السابقة من الفنانين، حسب اطلاع الباحثين لم يتم التمكن من العثور على نماذج لأعمال توظف الصورة الفوتوغرافية لدى الفنانين الرواد. كما تأثر الفنانون والفنانات العرب المعاصرون الذين قاموا باستخدام الفوتوغرافيا في أعمالهم بأعمال الفنانين الغربيين الذين قدموا تجارب رائدة في هذا السياق، كالفنان الألماني جيرهارد ريختر ولوك تويمانز وسواهما من الفنانين.
4. ارتبطت طريقة أعمال الفنانين بفلسفة ورؤية الفنان، والمضامين والموضوعات التي يسعى هؤلاء للتعبير عنها في أعمالهم، وقد منحت تلك الأعمال بالمجمل سمة حداثية مميزة، ميزت تلك الأعمال عن الأعمال التشكيلية الأخرى للفنانين أنفسهم، وعن التجارب التشكيلية العربية المعاصرة الأخرى.
5. لا يمكن وصف الأعمال التشكيلية بأنها تشكل اتجاها بارزا في التصوير العربي المعاصر، حيث كان هناك صعوبات كبيرة في جمع عينة الدراسة، التي تضمنت في الغالب أعمالا لفنانين من جيل الشباب، الذين لم تحظ أعمالهم بالاهتمام الكافي من قبل نقاد الفن والكتابات الأكاديمية ذات العلاقة بالفن التشكيلي المعاصر.

توصيات الدراسة

بناء على نتائج الدراسة، توصي الدراسة الحالية بما يلي:

1. إجراء المزيد من الدراسات حول التجارب المختلفة لتوظيف الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية العربية المعاصرة.
2. إجراء دراسة مقارنة تسعى إلى تحديد نقاط التشابه والاختلاف بين التجارب الغربية التي استخدمت الفوتوغرافيا في الأعمال التشكيلية، والتجارب العربية المعاصرة، لتحديد علاقات التأثر والتأثير.
3. العمل على تعزيز الوعي حول أهمية الصورة الفوتوغرافية كخامة في الأعمال التشكيلية العربية المعاصرة، وذلك في ضوء الأهمية الكبيرة للخامة كعنصر أساسي في فن ما بعد الحداثة المنفتح على التجديد.

Figures References:

1. Figure 1: Hannah Hoch, Indian Dancer, Papers, Photographs and Oil on Canvas, (1930), Frances Keech Fund, Germany. Source: Website: https://www.moma.org/collection/works/37360.
2. Figure 2: Gerhard Richter, untitled, oil on a colored photograph, (9.5 cm x 14.6 cm), (1994), source: artist's website: www.gerhard-richter.com.
3. Figure 3: Pablo Picasso, factory, oil on canvas, (50.7 x 60.2 cm), (1909), The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Source: Website https://www.pablopicasso.org/factory-at-horta-de-ebro.jsp.
4. Figure (4): The name of the work / Diary. Size: 50 × 50. Production place: Amman 2009, display technology / Silkscreen Silk screen and canvas print, from Art Gallery, Dubai. Source: (Talabani, 2013).
5. Figure 5: From the series of faces of Amman from the exhibition of artist Hani Hourani at the Visions Center for Arts 2009. Source: Website: http://www.foresightartgallery.com/CPage.aspx?In=22
6. Figure 6: Salama Nemat, selfie "2", acrylic on a photograph, (100 x 70 cm), 2011. Source. Website: http://alhoush.com/en/item/1760/.
7. Figure 7: Salameh Nemat, naked body, acrylic on photograph, (45 x 30 cm), 2011. Source. The artist's website: http://www.salameh-nematt.com.
8. Figure 8: Salama Nemat, "Why I Left the Horse Alone", Acrylic on Paper and Photo, (100 x 70 cm), 2013. Source: artist's website http://www.salameh-nematt.com.
9. Figure 9: The artist Ali Farzat after being assaulted in Damascus by unknown persons after the start of the Syrian revolution. Source: Artist website. http://www.salameh-nematt.com
10. Figure 10: Taysir Batniji, "To My Brother," Highlighting and hand-engraved from a photograph on paper, (30.5 x 40.5 cm), 2012. Source. The artist's website: http://www.taysirbatniji.com/
11. Figure 11: Tayseer Batniji, "To My Brother," Highlighting and hand-engraved from a photograph on paper, (30.5 x 40.5 cm), 2012. Source. The artist's website: http://www.taysirbatniji.com/
12. Figure 12: Tayseer Batniji, from the pixel group, pencil on paper, (19, 5 x 14.5 cm), 2011. Source. The artist's website: http://www.taysirbatniji.com/
13. Figure (13): Thaer Maarouf, A Story, (150 x 150 cm), Oil on a photograph printed on canvas, 2015. Source: artist's website https://thaermarouf.wordpress.com
14. Figure (14): Thaer Maarouf, a monument, (112 x 150 cm), oil paintings on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website https://thaermarouf.wordpress.com
15. Figure (15): Thaer Maarouf, Caravan, (150 x 200 cm), oil on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website https://thaermarouf.wordpress.com
16. Figure 16: Badr Mahasneh, Salt, (90 x 90 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
17. Figure 17: Badr Mahasneh, untitled, (80 x 80 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2011. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
18. Figure 18: Badr Mahasneh, untitled, (90 x 90 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
19. Figure 19: Badr Mahasneh, untitled, (90 x 90 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
20. Figure 20: Marwa El Shazly, untitled, (22 x 32 cm), multimedia printed on canvas, 2011. Source: website http://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly
21. Figure 21: Marwa El Shazly, untitled, (30 x 40 cm), multimedia printed on canvas, 2011. Source: website http://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly
22. Figure 22: Marwa El Shazly, untitled, (40 x 50 cm), multimedia printed on canvas, 2011. Source: website http://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly
23. Figure 23: Caravaggio, Medusa (60 x 55 cm), oil on canvas (1597), Uffizi Museum in Florence. Source. Website: https://www.fruugosaudiarabia.com/caravaggio-head-of-medusa-poster-print-giclee/p-12669494-25646796
24. Figure (24): Sondos Abdel Hadi, pomegranate "Acrylic" bomb on a photograph, (12.7 x 35.5 cm), 2011. Source: Website http://sundusah.tumblr.com
25. Figure 25: Sondos Abdel Hadi, forced to hope, acrylic on a photograph, (8 x 16 cm), 2010. Source: website http://sundusah.tumblr.com
26. Figure 26: Sondos Abdel Hadi, brother, acrylic on a photograph, (8 x 12 cm), 2011. Source: Website http://sundusah.tumblr.com
27. Figure 27: Fereydoon Abdeh, Salt, (100 x 150 cm), charcoal on a photograph, 2013. Source. Website: http://alhoush.com
28. Figure 28: Fereydoon Abdeh, Salt, (70 x 120 cm), coal on a photograph, 2013. Source. Website: http://alhoush.com
29. Figure 29: Fereydoon Ebdeh, Amman, (120 x 180 cm), Charcoal on a photograph, 2013. Source. Website: http://alhoush.com
30. Figure 30: Michelle El Hachem, untitled, oil on A4 magazine page (21 x 29.7 cm), 2015. Source. Website: https://www.behance.net/gallery/
31. Figure 31: Michelle El Hachem, oil paintings on a magazine page of A4 size (21 x 29.7 cm), 2016. Source: Website https: //www.behance.

References: **المراجع**

1. Abdul, Suhail. (2012). *Aesthetics of folk art postmodern arts*. Journal of the University of Babylon, Humanities 20 (1). 166-174
2. Al-Habees, M. (2011). *Heritage buildings and the urban identity of the city of Salt - Jordan*. The Jordanian Journal of History and Archeology, 5 (1), 91-116.
3. Alhamamsi, M. (2009). *The details of life in (details) Hani Hourani*. Retrieved 10.08.2019 at the website: https://elaph.com/Web/Culture/2009/3/424784.html
4. Almamouri, H. (2016). *Subjective and objective dialectic in pop art*. Journal of Babylon University, Humanities, 24 (4), 2161-2192.
4. Alsaed, A. (2013). *The concept of movement in modern sculpture*. Damascus University Journal for Engineering Sciences, 29 (1), 723-737.
5. Alsaggar, M and Al Atoum, M. (2019). *The Image as a method of teaching in Art education*. Gazi University Journal of Science Part B: Art Humanities Design and Planning, 7 (2). 211-221
6. Alsapan, T. (2013). *About the vision of the artist Marwa Mohamed Mahmoud Ahmed Shazly*. Rose Al-Yousef Newspaper, Retrieved 15. 06. 2018 at the website: 25/9/2013: http://www.fineart.gov.eg/arb/cv/About.asp
7. Al-Talabani, A. (2016). *The technical variable in the achievements of Rafi Alnasiri graphic*. unpublished Master Thesis. College of Fine Arts. Babylon University
8. Asfour, J. (2012). *Readings in employing the place in the Jordanian plastic art*. Studies. Dirasat Humanities and Social Sciences, 39 (1), 169-183.
9. Aoun, L. (2013). *The tragedies of war by seeing a Syrian artist in Lebanon*. Retrieved 15. 06. 2018 at the website: http://www.skynewsarabia.com
10. Bart, R. (2010). *The Illuminating Room: Reflections on Photography* (Translation: Hala Nemr). National Center for Translation, Cairo.
11. Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Penguin UK.
12. Brodger, M. (2012). *Photography: Is it Art*? Guardian Newspaper, 19/10/2012: www.theguardian.com
13. Cropper, E. (1991). *The petrifying art: Marino's poetry and Caravaggio*. Metropolitan Museum Journal, 26, 193-212.
14. Elias, M. (2014). *Marwa El Shazly - Painting Against the Norm*. Contemporary Practices, (10), 166-169.
15. Hamill, S. (2014). *Picturing Autonomy: David Smith, Photography and Sculpture*. Art History, 37(3), 536-565.
16. Hammer, M. (2012). *Francis Bacon: Painting after Photography*. Art History, 35(2), 354-371.
17. Laxton, S. (2012). *As Photography: Mechanicity, Contingency, and Other-Determination in Gerhard Richter's Overpainted Snapshots*. Critical Inquiry, 38(4), 776-795.
18. Lewis, K. (2013). *The Conversation between Painting and Photography in the 21 st Century: An analysis of selected paintings by Peter Doig (1959-) and Luc Tuymans (1958-)*. Doctoral dissertation, University of Witwatersrand, Johannesburg.
19. Mensah, T. (2009). *Dialectical dialogues in postmodern sculpture*. Doctoral dissertation. Kwame Nkrumah University of Science and Technology.
20. Moses, S. (2012). *The history of the arts and the most famous images*. Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo.

21. Muslim, A. (2012). *Sahih Muslim 1-5 with indexes c 4*. Dar Al Kotob Al Ilmiyah. Lebanon.
22. Mustafa, B, A. (2013). *The Postmodern Case: Philosophy and Art*. General Authority for Culture Palaces, Cairo.
23. Myers, B. (1966). *Understanding the Arts. Translation: Al Mansouri, Said and Judge, Massad*). Egyptian Renaissance Library, Cairo.
24. Rashid, Ghayathuddin. (2014). *The use of raw materials in the postmodern arts*. Babylon University Journal. 22 (3). 121-159
25. Rasseen, News site. (2013). *Nimat exhibition*. Retrieved 10.08.2019 at the Website: http://rasseen.com/art.php?id=bb6d7e0fe335118d0b0ff4e2fe9e53f4e691a0ec
26. Rothenberg, A. (1999). *Depression, physical illness, and the faces of Rembrandt*. The Lancet, 354(1), 1392
27. Statton, D. (2012). *The 'Anti-Photographic' Photography of Pablo Picasso and its Influence on the Development of the Movement Now Known as Cubism*. Doctoral dissertation, Washington and Lee University.
28. Ulbricht, J. (2000). *Learning from the art of self-taught artists*. Art Education, 53 (4), 45-49.
29. Van Gelder, H., & Westgeest, H. (2009). *Photography and painting in multi-mediating pictures*. Visual Studies, 24(2), 122-131.
30. Zerfawi, A. (2013). *Blue writing. Publications Department of Culture and Information, Government of Sharjah*, United Arab Emirates.
31. Zulak, M. (2015). *Hannah Höch's Photomontage-Paintings*. Doctoral dissertation, Arizona State University.