

إشكالية تغير مفهوم "المكتمل" ضمن المقاربة التشكيلية المعاصرة

نزار الطريشلي*

لا تنكر الفلسفة الحديثة بأن ريادتها في صياغة حداثة منهجها التفكيري أفضى إلى انفتاح النسق الفلسفي على أشكال تعبيرية جديدة، فقد استطاعت الفلسفة أن تقتحم المبتذل من الموضوعات بعد أن كان الفلاسفة القدامى يتزعجون من الدخول في هذه المدارات المحفوفة بالمزلق والمنعرجات الوعرة. فالتفكير الفلسفي صار بلا موضوع وبلا منهج وبلا نظرية حتى أنه غدا: "نشاطا تفكيريا قبّلتته البحث عن المعنى الذي يسكن عوالم الجليل والمبتذل على حدّ سواء، على الرغم من أن المشكلات الفلسفية الكبرى ومعانيها مطروحة في الطريق حسب تعبير "الجاحظ" الذي كانت تصوراتها لنظرية الكلام تكاد تقترب من الكمال في حدودها الفلسفية المجردة⁽¹⁾".

وبما أن الطرح التشكيلي هو نمط تفكيري سليل تفاعل بديهي بين مختلف الأنساق التفكيرية السائدة فإن الحداثة استهلت مسارها بإزالة التفرقة الحاصلة بين "الإستطيقا" و"نظرية الفن" و"فلسفة الفن" لأنه مهما اختلفت مناهج التفكير في شأن الفن فإن الغاية واحدة، أي وضع الممارسة الفنية ومنتجها محل تأمل وتحليل وتفكير حتى أن "هيجل" يعترف بأن النظر في المسألة الفنية كان ينعته الفرنسيون بـ"نظرية الفنون" في حين يسميه الإنكليز بـ"نقد الفن" أما الألمان فهم يتحدثون عن "الإستطيقا" هذا الفيلسوف الذي ساهم بشكل مباشر في تحرير الحكم الجمالي من مرجعيات سابقة أو من نمطية مرجعية باحثا في المقابل عن صورة كونية للعمل الفني تتحقق بموجبه إنسانية الإنسان فـ"الفنان، حسب "هيجل" سيكون حرا إزاء رغبته، الإشكال، مواضيعه ومواده دون أن يكون ملزّما باحترام القواعد والإتفاقيات السابقة...⁽²⁾ بهذا المعنى كان "هيجل" أول من نظّر للممارسة الفنية الحديثة وربما المعاصرة أيضا حين تبين أنه دفع بالفنان نحو إنتاج جمالية تقطع مع كل ما هو موروث مبشرا بنصر إستطيقا غامضة. ويتلخص هذا الموقف المستحدث في الفن في الجزء الثالث من مؤلفه الشهير "الإستطيقا" حين يقول: "صار الفن بذلك آلة حرة يستطيع كل واحد استعمالها بطريقة حسنة، وفق مقاييس أهليته الخاصة، والذي يمكنه التأقلم مع أي نوع من المواضيع مهما كانت طبيعتها، والفنان ينتصب بذلك في موقع أعلى من الأفكار والأشكال المخصصة.⁽³⁾"

*- باحث أكاديمي، المعهد العالي للفنون والحرف، صفاقس، تونس.

وقد دفع هذا التوجه الفلسفي الهيجلي نحو استلال الفكر من الفراغ الذي يجول فيه ليفرغه في وضعيات متعينة على اعتبار أن الفن انتصار للعقل وتحقيق للروح المطلق وهذا ما يدفع إلى التأكيد على أن النواميس الكلاسيكية التي كانت تكبل الفعل الإبداعي وتلزمه بمواضيع وأساليب مضبوطة مسبقا هي في الواقع منع لمبدأ التفكير حيث أُجبرت اللوحة لفترة طويلة على اللاكتفاء بنقل الواقع واستحضاره دون التدخل فيه بأي شكل من الأشكال، لذلك نلفي الفنانين منذ بداية القرن التاسع عشر يتدافعون نحو تضمين طروحاتهم الإبداعية مبدأ "الصدمة" كموقف يُناهض المناهج الكلاسيكية المحافظة...

وهذا فعلا ما توخاه رواد المدرسة الإنطباعية بلوغا إلى تيار المستقبلية ثم تبناه الفن المعاصر بشكل أكثر تطورا. وما رجوعنا إلى تتبع الأصول الفكرية الحاضرة لتغير مناهج التمشي الإبداعي والمشرعة للصيغ الحداثية للمنتج البصري إلا تبريرا لطرح إشكالية تعريف الأثر الفني الذي ما فتئ يُمعن في الاختلاف والتبدل حتى صار مفلتا منة كل صيغة تروم البحث عن تعريف نهائي له، حتى أن الكاتب الإيطالي "فليبو مارناتي" (1876-1944) دعا سنة 1909 جميع الفنانين إلى الثورة ضد كل الموروث الفني السابق وهو موقف حفز فناني الفترة المعاصرة على الذهاب بتجارهم إلى أقصى الاختلاف والتشتت عند إنشاء الأثر الفني مقابل التمسك بخيط واحد تشترك فيه المنتجات الفنية، منذ الإنطباعية إلى اليوم، يتمثل في ضرورة ارتباط المنجز الحسي بطرح فكري يصوغه الفنان بشكل رئيسي.

فكيف يمكن صياغة تعريف لمنجز فني عقيدته الإستعصاء عن التقديم؟ وبالتالي ألا يمكن القول بأن البحث عن معنى العمل الفني المكتمل هو اشتغال ضد مبدأ الإبداع أصلا؟ أم إن تيه الأثر الفني الممنهج، ضمن شبكة من العلاقات المتداخلة، هو الذي ألزمها بالإكتمال في صيغته المنقوصة؟ إن صفة الإكتمال في الفن التشكيلي لها أبعاد إنشائية تتصل بالموضوع المرسوم وبحيثياته المرئية ولها أيضا أبعاد مفاهيمية تنظرية ما تنفك تؤسس لهذه الصفة التي تتغير تعاريفها ومقاييسها باستمرار. فكل حقبة تستبطن تقاليد وتمشيات في إنجاز اللوحة وفي تأويل محتواها البصري الأمر الذي استوجب التنظير لوضعيات بعينها يلتزم بها الفنان في منجزات يُعترف باكتمالها، غير أن ظهور الفن التجريدي وتعدد الأنماط الفنية، خاصة منذ الحقبة المعاصرة، دفع إلى تبني وصفة اللاوصفة عند إنشاء العمل الفني. فعلى إثر عرض "دوشامب" التجهيز السابق (ready made) "البوالة" سنة 1917 هو يقترح تعريفا اسميا للعمل الفني ليرفع عنه حرج صعوبة تعريفه، بمعنى آخر هو يؤكد أن الأثر الفني صار يتنزل ضمن شبكة من العلاقات المتشعبة ألزمت الفن بأن يتسم بمقبولية واسعة مقابل تخليه

عن منطق الفرز عند تصنيف منتجات الفنان وهذا ما أكدته "دوشامب" بقوله " إن لوحة ما، حتى وإن كانت تجريدية، هي فن ما إن نقبل الإبصار إليها على أنها لوحة، والتجهيز السابق هو بكل بساطة فن"⁽⁴⁾.

وإن كان موقع الفنان المنجز مهم في إعادة إنتاج معاني العمل الفني إلا أن دور المتاحف وقاعات العرض والمجمّعين وسوق الفن... مهم أيضا في صياغة بعد قيمي للعمل الفني، وتجدر الإشارة في هذا السياق أن "بؤالة" "دوشامب" تم تداولها بـ 2,8 مليون أورو في حين بيعت لوحة "بيكاسو" "Nu" « au plateau du sculpteur » بـ 106,6 مليون دولار لأنه في هذه الحالة يلعب منصب الفنان وشهرته وذيوع سيطه دور في إسناد بُعد تفضيلي لأعمال فنان ما، لا فقط من الناحية المادية ولكن من الناحية الجمالية أيضا.

فالإستطيقا الحديثة ومن بعدها المعاصرة صارت تتسم بلبرالية مطلقة في تعاطيها مع موضوعها وطرق ومواد إنشاء العمل الفني، فالفنان يظل سيد عمله ما دام محصنا بزمان الإنجاز لذلك يقول "جورج براك": "بالنسبة لي... اللوحة تنتهي حين تختفي الفكرة"⁽⁵⁾ ويعبر عن ذلك "كريستيان بوبين" (Christian Bobin) بمعنى آخر في مؤلفه "L'Inespérée": "حين تتوقف اللوحة عن تغذية الرسام، وحين لا يعرف الرسام مواصلة تغذية لوحته. يكتمل الأثر الفني حين يعود الفنان، وهو أمام عمله، إلى وحدته المطلقة"⁽⁶⁾.

غير أن إثارة مسألة اكتمال العمل الفني، ضمن حيز إستطقي يرفض النمذجة والتبؤس على شاكلة جمالية واحدة، صار يؤهم، إلى حد كبير، بأن مفاتيح اكتمال اللوحة يحتكرها الفنان وحده في حين أنه رُجّ به هو الآخر ضمن منهج إنشائي يعتبره مجرد حلقة من الحلقات المكوّنة لكلية العمل الفني. أي أن الفنان لما ينخرط بدوره ضمن مطلب الحداثة والطرافة في الطرح التشكيلي هو يلزم نفسه بشطب كل تعارض أولي بين ما كانت القيم الجمالية تقبله وما ترفض استيعابه، أي بين شروط ما قبلية تشير إلى اكتمال الأثر الفني وبين مواضع ثورية تعيد تعبير اللامكتمل لتصوغ منه قيما يتم الإستغلال عليها كغاية في ذاتها وهذا ما يؤكد "كلود لوران" في مؤلفه "اللامكتمل" حين أعلن بأن: "اللامكتمل دخل أخيرا ضمن قيم الحياة"⁽⁷⁾ بل إن "رونيه باسرون" يؤكد بأن: "العمل الفني له أن ينجح دون أن يكون مكتملا"⁽⁸⁾.

ولعل أولى المناورات الصريحة بين المكتمل واللامكتمل تعود إلى المعرض العالمي "Armory Show" الذي أقيم بمدينة "نيويورك" في الفترة المتراوحة بين 17 فيفري و 15 مارس 1913 ويُقدّم هذا المعرض للعموم 1250 عمل فني لحوالي 300 فنان أوروبي وأمريكي. ورغم أن هذا المعرض لم يلاقي

استحسان أنصار الذوق الجمالي المحافظ من فنانيين وغيرهم حتى الرئيس "روزفلت" نفسه وصف المعرض آنذاك بأنه "ليس بالفن" كانت من أبرز الآثار التي أحدثت الصدمة لوحة "مارسيل دوشامب" الشهيرة "Nu descendant l'escalier" التي لم يقع تقبلها نظرا للنقص الذي تحمله في مشهدها سواء في الأداء الخطي أو اللوني.

عموما، إن معرض "Armory Show" يعدّ محطة مهمّة في تاريخ الفن الحديث لأنه قدّم وجها جديدا للمكتمل يعترف بالمنقوص واللامكتمل كغاية صارت تنجذب إليها الممارسات الشكلية حيث ترتع الخطوط والأشكال بين الحضور والغياب محدّدة مسارا جديدا للفن: "فما كان أخرق وقابلا للإدانة، منحطّ القوى، مهملًا صار ولادة وإبداعا مقصودا لشكل [فني جديد] وما كان عيبًا صار براعم... وما كان حادثا صار أسلوبا..."⁽⁹⁾ بهذا المعنى يصح تعريف "موريس ديس" للوحة المكتملة بأنها: "مساحة مغطاة بألوان مجمعة على نحو معين"⁽¹⁰⁾ ليتأكد الأمر مع "رونيه باسرون" بأن: "[كل] ما يُرسَم على المحمل أثر مكتمل..." ثم يستطرد موضحا أن: "كلمة اللوحة تتضمن... التكوين بأشخاص... وقد يمتد إلى عرض يقدمه رجال"⁽¹¹⁾ في إشارة إلى "البارفورمانس" كجنس فني مستحدث.

في اتساع مفهوم الأثر الفني إقرارا بديناميّة لا تُخفي إقبالها على إنتاج كميّات وصباغات مختلفة للعمل الفني خاصة وأنّ اللاعقل الذي أقامت عليه "ما بعد الحداثة" دعائمها هو، في واقع الأمر، وجه آخر لنتائج المدّ الصناعي والإلكتروني والرقمي... وما إفلاس المقاربات الكلاسيكية في تحديد معنى العمل الفني وضوابط اكتماله المعتادة إلا تمثيلا لإحدى مظهرات غياب المرجعيّة كما أرادها رواد الحداثة. فالجماليات المستحدثة، في غمرة اندفاعها نحو احتواء الصدمة والطلائعية في الطرح، اصطدمت بخواء وفراغ انتاب الثقافة الغربية وإيديولوجياتها المتنوعة وصار الحديث عن النهايات موضوع العديد من المفكرين الفاعلين في المجال الثقافي خاصة والفكر الإنساني عموما. فالتاريخ يسير إلى نهايته مع "هيجل"، والإله مات مع "نيتشه"، وانتهى الإنسان مع "فوكو" وصولا إلى النهايات المتلاحقة في العقدين الأخيرين: التاريخ مرّة ثانية مع "فوكوياما" في حين يستمر "رولان بارت" في الإعلان عن نهاية الإيديولوجيا والدولة والجغرافيا والميتافيزيقا والمثقف...

لكن هذه المقولات حول النهايات لا يجب أن تُقرأ بصورة حرفية وساذجة إنما هي تحمل في دواخلها نمطا تفكيريا ينطوي استبعادا للمفهوم الأحادي لمعنى الإكتمال مقابل التشديد على حق التأويل المخالف وهو حال الفكر الإنساني الذي يقوّض باستمرار الوثوقيّات المتوارثة ليؤسّس لأخرى بديلة عقيدتها الدينامية والتطور المستمرين. على أساس هذه القاعدة الفكرية صارت نهاية الأثر الفني تشبه كثيرا بداياته باعتبارها غدت فاقدة للموضوعية المشهدية في ظل انسحاب "الموديل" من أمام

الرسام وتخليه عن لعب دور النقطة المحورية الذي تحوم حوله كل المجهودات الخطية التي ينتجها الفنان لصياغة اللوحة الواحدة " لأن ديناميكية الفكر بلغت حدا من التجريد لا يترك أي أثر في شبكية العين. إنها تحكم الإفلات على نحو أكثر جذرية من الفكرة التجريدية والصورة الذهنية⁽¹²⁾ ". فإذا كان إمضاء الرسام من أبرز العلامات الدالة عادة على اكتمال الأثر وجاهزيته ليُصنف عملا فنيا مكتملا فإن هذه الشهادة العائدة إلى الفنان نفسه لم تَفُزْ المكتمل عن المنقوص أو العرضي بل صارت علامة يضعها المبدع ليميز مواطن الفن ومساحاته عن ما يمكن تسميته بالالفن. وهذا ما ذهب إليه "دوشامب" حين وضع إمضاءه على "بواله" محوً لا شيئاً جاهزاً، مستعاراً من الحياة اليومية، التي لا تكاد تعبره أية قيمة غير وظيفته المعتادة، إلى عمل فني يشهد إمضاء "دوشامب" عليه أنه أثر مكتمل، نَزَعَتْ منه شَيْئَتَهُ لِيُشْحَنَ بمفاهيم جمالية أرادها الفنان حين وضع عليه إمضاءه، مما يعني أن اكتمال العمل الفني لا يفترض مسارا إنشائياً بعينه للمنتوج الإبداعي بل يمكنه التخلي عن النسق المرحلي في بناء العمل الفني وصياغة ملامحه قبل إعلانه مكتملاً.

لذلك فإن حركة إمضاء الفنان على لوحته التي كانت تتوَجَّ مسارا مضنيا من البحث والتأمل والتدرب على رسم الموضوع قصد الإمساك بتلابيب اللوحة، لا تعدو أن تكون علامة على انتماء العمل الفني لصاحبه وشهادة على ملكيته له، كما أنه يميّز العمل المنتهي الذي صار يعترف منجزه باكتماله فيعطيه رخصة ارتياد قاعات العرض. أما في الحقبة المعاصرة فإن الإمضاء لا يحيل فقط إلى ملكية الأثر النهائي، فهو لم يعد يفصل بين منجزات مرحلة التحضير التي لم يكن يعترف الفنانون بها، ما دامت لا تعدو أن تكون مجرد هלוسة وشروء عن المنظومة الجمالية المعترف بها وبين أعمال فنية أخرى مكتملة تستجيب للذائقة الإستيطيقية السائدة، خاصة في فترة ما قبل الحداثة، أما اليوم غدا إمضاء الفنان فعلاً مجازياً يشير إلى الإستيطيقا، بوصفها فكراً مطلقاً، غير مستهدفٍ لفعل الرسم ذاته.

لذلك ذهب "مانزوني" أبعد من "دوشامب" حين وضع إمضاءه على أجساد بشرية جاعلاً منها أعمالاً فنية بمجرد خطها وتسجيل التاريخ عليها معتبراً إياها منحوتات آدمية حية والأكيد أن في استضافة الجسم البشري، المكتمل الخلق بداهة، إلى عالم الفن واعتباره أثراً فنياً مكتملاً فإن إمضاء الفنان عليه، في هذه الحالة، يكتسب معنى مجازياً لا يبتغي التدليل على ملكيته للجسد ذاته بقدر ما يؤكد على خصوصية معنى الجميل من فنان إلى آخر الأمر الذي يضمن إفلاتا حقيقياً من مفهوم المكتمل المُلزَم سابقاً بسقف قياسي يشتغل ضمن نسق إيكونوقرافي يطلب النموذجية في الإلتزام بالضفر برخصة الإكتمال من النواميس الكلاسيكية لفن التصوير، لا بما يقترحه الموضوع المرئي، في الجمالية المراد تسليطها عليه.

فالعامل الفني المعاصر المعلن مكتملا. وإن كان يحمل إمضاء الفنان، هو يستهجن، في مضمونه وأسلوب حياكته وإنشائيته، غاية الإكتمال ذاتها، خاصة وأن هذه التجارب لم تعد تناصر فكرة الإشتغال ضمن تيارات ومدارس فنية تُقَرَّب بتوجهاتها ومبادئها الموحدّة أعمال الفنانين المنتمين إليها لأن الطليعية وطرافة الطرح التشكيلي باتت تنبني على فردانية الطرح وفردانيته. وهذا ما يتطابق مع أغلب الأعمال التجريدية، التي يبقى إعلان لحظة نهايتها أمرا موكولا فقط للفنان وليس لإملاءات "المودال"، أي الموضوع المرسوم، بل لشروط استكمال مستحدثة قد تقبل عدة معايير إلا الإرتهان بمبدأ إعادة التمثيل الطباق.

وإذا ما عدنا إلى أصل إثارة مفهوم المكتمل، في الفن، ضمن سياق البحث في الجمالية التي يطرحها الرسم التحضيري، تزداد المسألة تعقيدا وطرافة في الآن نفسه لأن اللوحة ما فتأت تتغير خطابها التعبيري وتأقلمه مع جملة من المعطيات بعضها إبتقي وبعضها الآخر يتعلق بسيرورة إنشاء الأثر الفني من حيث بنية مشهده وطريقة وضع الخطوط والألوان والخامات... ولكن إذا كانت هذه التطورات في تصور معالجة العمل الفني تتجه صوب الحداثة والمعاصرة فإن ذلك أثر بصفة مباشرة في علاقة اللوحة برسومها التحضيرية، فإذا كانت الأولى تمثل لحظة اكتمالها في مظهرات مرئية يمكن فهمها في سياق قراءة "كروولوجية" لتاريخ الفن تمتد من الفترة الكلاسيكية إلى اللحظة الراهنة فإن الثانية، أي المنجزات التحضيرية، التزمت بنقصها وهامشية دورها إلى حد الإقصاء من المشهد الجمالي الكلاسيكي باعتبار صعلكتها وعصيانها لأعراف الإكتمال المتداولة إلى أن صار ذاك العصيان خصلة إيجابية مطلوبة بامتياز في الممارسات التشكيلية المعاصرة.

فقد ظلت المنجزات التحضيرية أو ما يطلق عليه أيضا بـ"الأسكيس"، على سبيل المثال، في كل الأزمان منقوصة، لا فقط من الناحية الإجرائية، ولكن خاصة من حيث تبعيتها الدائمة لمنتج نهائي معلن. إن التقارب الحاصل بين المكتمل والمنقوص كشف عن جدلية كامنة في العمق الأنطولوجي للوحة ومتطابق مع سيرورة تكوينها فتعلن نفسها منتهية وهي تتزيا بمظهر المنقوص الأمر الذي استجلب انتباه الفنان إلى رسومه التحضيرية قصد الأخذ منها بما يدعم منصب أثر فني يتبنى جمالية اللامكتمل التي تطلبها أسباب المعاصرة "فإذا كان "المنتهي" صفة مشتركة بين كل الآثار الفنية التقليدية، فإن "المنقوص" أي غياب المنتهي بدأ يظهر منذ بداية القرن التاسع عشر لدى رسامين أمثال "كورو" و"دولاكروا". هؤلاء الفنانين يولون بالغ الأهمية للرسوم التحضيرية والخطاطات. وهذه الرسوم التحضيرية لا يجب اعتبارها كمراحل أولى للعمل الذي يبقى قابلا للإكتمال بوصفه نوعا من القذفة الأولى⁽¹³⁾".

بهذا المعنى تجاوز المكتمل محدودية الصيغ المرئية والتعاريف النظرية الكلاسيكية التي تقدمه ليتم، في المقابل، سحب القصور التعبيري والقيمي عن اللامكتمل الأمر الذي حفّز على الرجوع إلى الرسوم التحضيرية والتنقيب فيها عن أسباب الإكتمال أو عن ما يؤهلها لمساءلة تصنيف اللوحة استجابة للمقاييس التي وضعها الحداثة والمعاصرة في الفن التشكيلي، لذلك صار "عدم اكتمال أثر ما يعني ولادة أثر آخر. فالتحولات والمهملات الغير متوقعة وهي في هذه الحالة مصدرا للذة جديدة"⁽¹⁴⁾.

إن التحول الذي أصاب مفهوم الإكتمال في الفن التشكيلي تجاوز صيغا ومقاربات هي بالأساس "تقنوية"، تُفرط في الولاء للحكائي لترتمي في أحضان التجريدي حيث الدينامية والحركية الداخلية وحيث يمكن التعاطي مع مسألة اللامكتمل كمؤشّر على ديناميّة المنتج المرئي وحركيته الداخلية ما يعني تدشيننا لتأويلية جمالية مغايرة قادرة على استكشاف رحابة المتخيّل وتداخلاته المعقدة مع مختلف الأنساق التشكيلية.

1. د. أحمد يوسف، مقال بعنوان: السيمائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، ورد في مجلة عالم الفكر المجلد 35، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007، ص 83.
2. « Dans son Esthétique, il précise d'emblée que le nom d'« esthétique » ne convient pas tout à fait au domaine du beau et de l'art, car « esthétique » renvoie étymologiquement au sens et à la sensation. Il accepte d'employer ce terme en raison de la signification que lui a donné Baumgarten, à s'avoir celle de science, discipline de science philosophique qui traite, non pas du beau en général, mais du beau de l'art. Là où les Français, explique Hegel, disent « théorie des arts » et où les Anglais parlent du « citic », les Allemands sont, selon lui, les seuls à parler d'esthétique en connaissance de cause. » **Marc JIMENEZ**, L'esthétique contemporaine, Ed, Klincksieck, 2er édition, Paris 2004, P.20.
3. « Quelques lignes plus loin, Hegel ajoute ces phrases décisives, que trop souvent l'on néglige à tort : « L'art est devenu ainsi un libre instrument que chacun peut manier convenablement, selon la mesure de son talent personnel, et qui peut s'adapter à tout type de sujet, de quelque nature qu'ils soient. L'artiste se tient par là au-dessus des idées et des formes consacrées. Son esprit se meut dans la liberté, indépendant des conceptions et des croyances dans lesquelles le principe éternel et divin s'est manifesté à la conscience et aux sens » ». **Ibid**, P.23.
4. « Duchamp a posé une question de fond, celle de spécificité : « Un tableau, même abstrait, est de l'art dès qu'on accepte de le regarder comme un tableau, un readymade est tout simplement de l'art » Pour y voir éventuellement une sculpture (puisque c'est un objet) il faut d'abord le nommer « art » ». **JEAN-LUC Chalumeau**, Lecture de l'art, ED. Chêne, Paris 1991, P. 114.
5. « Il y a des gens qui disent: "Que représente votre tableau? Quoi? Il y a une pomme, c'est entendu, il y a ... je ne sais pas...Ah! : une assiette; à côté... Ces gens là ont l'air d'ignorer totalement que ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi. Pour moi (...) le tableau est fini quand l'idée à disparu. » George Braque, cité par le journal électronique « les pas perdus », 21/09/09, <http://ap.over-blog.org.over-blog.org/ext/http://lespasperdus.blogspot.com/2009/09/parfois-on-sy-retrouve.html>
6. *"Il y a un moment dans la peinture où le peintre sait que son tableau est fini. Pourquoi, il ne saurait le dire, simplement reconnaître son incapacité soudaine à y modifier quoi que ce soit. Le tableau et le peintre se séparent quand ils ne sont plus d'aucun secours, l'un pour l'autre. Quand le tableau ne sait plus nourrir le peintre, quand le peintre ne sait plus nourrir sa peinture. L'œuvre est achevée quand*

l'artiste est, devant elle, rendu à sa solitude entière." **Christian BOBIN**, *L'inespérée*, Ed. Gallimard, Paris 1996, P. 120.

7. « L'inachevé... entre enfin dans les valeurs de la vie » Claude Lorin, *L'inachevé*, Ed. **Bernard Grasset**, Paris, P. 12.
8. « ...cette unité de verve qui fait la réussite de l'œuvre. Elle est réussite sans être achevé... » **René Passeron**, Op.cit, P. 311.
9. « Ce qui était gaucherie condamnable, langueur, abandon, devient naissance et création intentionnelle d'un genre. Ce qui était flétrissure devient bourgeons. Ce qui était capture devient évasion. Ce qui était accident devient style... ». **Claude LORIN**, *L'inachevé*, Ed. Bernard Grasset, Paris, P. 44.
10. « un tableau... est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en certain ordre assemblée » **Ibid**. P. 31.
11. « Le sens premier du mot tableau désigne le subjectile, il est clair pourtant qu'on appelle tableau ce qui est finalement peint sur le support : l'œuvre achevée... le mot tableau adopta alors le sens de composition avec personnages, et même de composition de personnage, il peut s'étendre à tout spectacle donné par des gens... » **Ibid**, P. 25-27.
12. « Car le dynamisme de la pensée est tellement abstrait qu'il ne laisse pas une trace sur notre rétine intérieure. Il nous échappe bien plus radicalement que l'idée abstraite et l'image mentale » **Margit ROWELL**, *La peinture le geste l'action l'existentialisme en peinture*, Ed. Klincksieck, Paris, P. 97
13. « Elle apparaît d'abord très timidement dans la peinture sous la forme du « non-finito ». Alors que le « fini » était un caractère commun à toutes les œuvres traditionnelles, le « non finito », c'est-à-dire l'absence de fini commence à se manifester au début du XIXe siècle chez des peintres comme Corot et Delacroix. Ces artistes attachent beaucoup d'importance aux esquisses, aux ébauches. Ces esquisses ne doivent pas être comprises comme les états premiers d'un travail qui resterait à parfaire comme des expressions plastiques « complètes » ». **Jean BARDY**, *La création et l'art chemins vers la création*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, P.59.
14. « L'inachèvement d'une œuvre signifie alors la naissance d'une autre. Les transitions, Les abandons les plus imprévisibles sont, dans ce cas, source de la délectation nouvelle. **Claude LORIN**, Op. Cit, P43.