

جمالية القبح في أعمال جيرار غاروست

أ.د. كريمة الرفاعي بوعثمان

المعهد العالي للفنون والحرف بالقصرين تونس

ملخص الدراسة:

يرى غاروست القبح والجمال في حيثيات رؤيته العيانية اليومية، حيث تكمن تمظهرات القبح والجمال معاً في عمل ذهنه على حدٍ سواء. فهذه الكائنات القبيحة أو المشوهة تحمل على عاتقها ضرورة تكوين لحظة من لحظات الفن أو ما يسمى "استطيقا القبح". لتبقى الفكرة في أعمال جيرار غاروست هي المهمة بدلا من العمل ذاته فالقبح بالنسبة إليه هو الأمر الدافع إلى التعبير وهو أول تحدٍّ يواجه تحرره.

وربما يكون تقديم الموضوع القبيح فنياً يحمل قصيدة الفنان على إشعار المتلقي بوظيفة الفن، فليس بلازم أن يأتي العمل الفني موافقاً للطبيعة من حيث الجمال والقبح، فقد يتناول حقيقة من حقائق الطبيعة التي تتسم بالقبح أو ليس فيها ملمح جمالي. والفن كما أكد ذلك امانويل كانط ليس تصويراً لشيء جميل وإنما تصوير جميل لشيء ما، كيفما كان هذا الشيء.

الكلمات المفتاحية: جيرار غاروست، الجمال، القبح، التجربة التشكيلية، التعبير التشكيلي، القيم الجمالية، اللوحة الفنية، الفنان التشكيلي، المتلقي، الشكل، الرمز، الكائن الهجين.

Resumé:

La laideur et la beauté se manifeste dans la vision permanente de Gérard Garouste se situe dans la dualité laideur-beauté au même pied d'égalité. reste à savoir comment procéder avec ces êtres hybrides, dénaturés porte qui portent en même temps un point de vue et un moment artistique appelés « laideur esthétique ». Ce qui compte chez Garouste c'est l'idée qui l'emporte sur l'œuvre elle-même ainsi la laideur devient un propulseur qui pousse à s'exprimer et lancer le défi de se libérer. Selon Emanuel Kant l'art n'est pas une production d'un objet beau mais c'est une belle production d'un objet quoi qu'il soit, ce qui va de soit avec Van Gogh lorsqu'il dévoile la laideur esthétique qui est une spécificité dont on peut négliger dans de belles choses ce qui démontre que l'artiste n'opte pas à la production de la laideur dans ses œuvres non pas parce que c'est laid mais parce que la laideur est une attitude existentielle qui apparait dans plusieurs situations, contestations et actes.

Mots clés : Laideur, esthétique, Gérard Garouste, expressions plastiques, expérience plastique, valeurs esthétique, peinture, artiste, spectateur, formes, signes, symboles, être hybride.

الجمال ضرورة حياتية:

إنَّ الإحساس بالجمال وتقدير القيم الجمالية من العوامل التي تؤثر في كلّ فرد من حيث هما مقياس المفاضلة بين العوامل الخارجية كما أنَّهما دعامتان قويتان من دعامات سعادة الإنسان وشعوره بالبهجة واللذة، وللجمال ميادين مختلفة ولكن يختلف المشاهدون في تحديد معانيها فهم يطلقونها على مظاهر كثيرة تختلف في طبيعتها وتكوينها فنقول الصورة السينمائية جميلة والديكور ومنشأة الحصة جميلة وهكذا. ولقد أثبتت دراسة عن دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية أنَّ هناك تبايناً لدى الشباب في إدراك الجماليات التلفزيونية فيميل الذكور مثلاً إلى طريقة الكلام وطريقة تأدية العمل بينما تميل الإناث إلى الملابس الفاخرة والتزيين ويختلف الشباب في تحديد جماليات الألوان مثلاً، فهناك تباين بين الإناث والذكور وسكان المدينة والريف، فالذوق الجمالي يتغير من عصر إلى عصر بما يتلاءم مع تطوّر الأذواق والاتجاهات الجمالية. إذن يعتبر الجمال جزء مكمّل لجوهر الإنسان، بل هو من أساسيات وجوده فكل إنسان يرغب بالتمتع بالمظاهر الجمالية المتنوعة، التي تثير في نفسه إحساساً جمالياً مميزاً يساعده على أن يعرف نفسه والعالم من حوله بصورة أدقّ وأعمق وأشمل، ولكن حتى تتحقق هذه المعرفة ويتحقق هذا التمتع عليه أن يتوقّف أمام القبح أيضاً ليعيد مناقشة منظومة القيم القارة في ذاكرته باعتبار أنَّ المتلقي وهو يتذوّق العمل من خلال عملية حيّة ومتفاعلة ومباشرة إنّما يعيش حالة الموقف الجمالي بكونه انتباهاً وتأملاً منزّها عن الغرض لأي موضوع كان.

ليكون الاحساس بالجمال أعمق وأروع مع التجربة التشكيلية، هذه التجربة التي دفعت المتلقي إلى تأمل الجمال الروحي الكامن في تكويناته الشكلية واللونية المقترحة داخل فضاءاته التصويرية، الممتلئة بالمفردات والرموز.

أي أن المتلقي يستطيع إدراك أن اللوحة كانت مثيرة بما فيها من ألوان منتقاة وبالكيفية المقدمة بها، وما تحتويه من دلالات، مع ملاحظة أن تقديم موضوع اللوحة يختلف من فنّان إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، وربما يكون تقديم الموضوع القبيح فنياً يحمل قصدية الفنان على إشعار المتلقي بوظيفة الفن. فمفهوم جمالية الشكل مفهوم شمولي، والفنان عندما ينقل جمال الطبيعة إلى عمل فني لا ينقله مجرداً، وإنما يخلع عليه من نفسه وذاته ما يجعلنا نراه في صورة أخرى غير الصورة التي كنا نراه عليها في مظاهر الطبيعة، ونتأثر به، ويثير فينا نوعاً من المشاعر والعواطف التي تتناسب معه فالفيصل هنا قد أصبح صوت المتلقي، المستند إلى التأمل الذي منح الأشكال مثالية رمزية، تجعل المرئي يتحرر من كلّ أصنام البعد المكاني، باتجاه فضاءات روحانية تتخذ من سمة القبيح رمزاً لها، حيث نجده يكتسب معناه من قارئه، بل وفي أغلب الأحيان يكون صانع دلالاته ... مما يعطي مقاربة تداولية، تحمل بين ثناياها، قيما جمالية في نتاجات الفنان التشكيلي الذي يعتمد على الاستعارة من المثال لا المكان، للتأكيد على دلالة الغياب، بدلا من دلالة الحضور، لأجل الحوار والجوار الذي يفعل آليات الجدل والجدلية بين القارئ ونتاجات الفنان القابلة للتأويل.

وليس ضروريا أن يأتي العمل الفني موافقا للطبيعة من حيث الجمال والقبح، فقد يتناول حقيقة من حقائق الطبيعة التي تتسم بالقبح أو ليس فيها ملمح جمالي، لكن الفنان التشكيلي يحولها إلى لوحة فنية جمالية بما يضفي عليها من نفسه، وحسّه، ويصبغه عليها من ذاته، أي أنه ينقل الجمال في الطبيعة، ويبدو هذا الجمال لنا، ونتأثر به، ونحس بقيمته من خلال أحاسيس الرسام، فهي التي تصوّره، وهي التي تلبسه حلّة جمالية جديدة حتى لو كان قبيحا في الطبيعة.

II- جيران غاروست: الشكل والرمز والكانن الهجين

ولعلّ أعمال جيران غاروست الفنية هي الأبلغ في حديثنا عن جمالية القبح في ميدان الفن التشكيلي. وحتى تتمكن من معالجة هذه الفكرة فإنّ دراستنا لأعماله التشكيلية لابدّ لها أن لا تنحصر فقط في النظرة الأولى التي تحيلنا على أعماله الباروكية المعقدة إذ علينا أن نتبين دلالات صور مخلوقاته العجيبة ووجوه التلمودية وصور حيواناته الهجينة لذلك علينا أن ندرس "فيزيولوجياته" الحاملة وأوهام عقله ورقصاته التشكيلية حتى يتسنى لنا فهم ثورته التشكيلية. إذن، علينا قراءة وتفسير القرائن والمؤشرات الخفية في لوحاته والأهم، أن نستمع إليه بإطناب حتى نتمكن من كشف أسرار رسوماته فيتسنى لنا الدخول داخل متاهاته وسبر أغوارها، إذ تبدو شائقة.

نحن نعلم أنّ غاروست ولد بعد حرب التحرير، ونعلم أيضا أنّ والده مجهول النسب، رغم أنّه لا يخجل من ذلك ولا يعتبر نفسه مسؤولا عن أصوله، حتى أنّه يفخر كون والده قد صنع مجده وثروته من صناعة الأثاث ومن استحوذه على ممتلكات اليهود خلال فترة الاحتلال، وليس لديه أي شعور بالندم حيال ذلك "أنا ابن ذلك الرجل اللقيط الذي يحبني. فأبي كان تاجر أثاث يستحوذ على ممتلكات اليهود بعد ترحيلهم"⁽¹⁾. فليست أصوله المجهولة بالأمر المهم بالنسبة إليه لكنّ المهمّ وما أزعجه حقاً هو أبوه في شخصه وإهانته المتكررة له، فقد كان يعاقبه ويهينه ويضربه باستمرار ممّا كان سببا من الأسباب الرئيسية التي أودت به إلى حدود الجنون، "أنا رسّام مجنون في بعض الأحيان"⁽²⁾. آلام وأحزان، جعل الرسّام من اللوحة التشكيلية مصبّ لها، فتجده بريشاته وألوانه يروي هذيانه وانهياراته وإقاماته المتكررة في مستشفى الأمراض النفسية وحالاته الجنونية وموروثه العائلي وطفولته الصعبة. بتأمل وتفكير معمّق، ضمّن سيرته الذاتية المفزعة والمغامرة ليصنع لنفسه عالما من الإبداع، سنحاول اكتشافه بما يحمله من أصالة وتجدر عبر التاريخ.

هذه اللوحة جاءت تحت عنوان "الطالب والآخر نفسه" يعود تاريخها إلى سنة سبعة وألفين وقد حدّدت مقاساتها بمائتي وستين سنتمترا طولا ومائتي سنتمترا عرضا.



L'étudiant et l'autre lui-même
Huile sur toile, 200×260 cm, 2007

في هذه اللوحة يبرز طالب يحمل كتابا مفتوحا بيده اليسرى ويحمل أتاناً على ظهره، كما يبرز الأتان وهو رافعا رجله الأمامية من الجهة اليسرى ويطبق برجله اليمنى على عنق الطالب وكأنه يخنقه. كما نشاهد أمامهما رجلا شبيها بالوحش حيث نلاحظ رجله ذات الشكل الانسيابي تتجهان إلى الوراء ويديه ذات الأصابع الكثيرة والحجم المختلف تتجهان إلى الأمام. "لعب دور الطالب شيء أحبته كثيرا فقد مررت بهذه التجربة. يمكننا الاحساس بالنقطة عندما نقرأ نصا يونانيا لأنه بين الفرنسية واليونانية يمكن أن تكون هناك علاقة، ونحن نعلم جيدا أن في القاموس يمكن أن نجد تفسيرات لمعاني هذه الكلمات اليونانية، لكن الكتاب المقدس هو نص بعيد جدًا، هي لغة سامية. بالنسبة لي هذه اللغة بعيدة جدًا مني، وهذا ما جعلني أنتحل وضعيّة هذا الطالب الذي يعيش هذه الحيرة. هذا الطالب الذي لا يعرف كتابة ولا قراءة هذه اللغة المقدسة، فجأة يكتشف مجالا ممكنا لذلك، لكن هذا المجال لا يقدم له إجابات بل يدفعه لطرح مزيدا من الأسئلة. وسط كل هذه المرجعيّات، الطالب يكتب قصائد شعريّة حول موضوع "دولسينويا" حتى يجلب المتعة لدونكيشوت. "الطالب والآخر نفسه"، هو مصطلح أطلقه "سوبا" عندما كان ينظر إلى نفسه في المرآة متذكرا دونكيشوت، فيقول عليّ أن أكون آخر هو نفسه"⁽³⁾.

تتركز الشخصيات الثلاثة على سفح جبل أين نلاحظ وجود مرتفعات تهيم على المكان الذي يقسمه طريق إلى نصفين جاعلا بذلك وصول الوحش إلى الطالب أمرا صعبا. الطالب هنا يبدو حائرا، كأنه يبحث عن أفقه، ويبدو شبه واثق أنه سيجده في نهاية الطريق لا محالة.

نلاحظ في هذا العمل الفني، الدرجة التي أثقل بها الفنان كاهل المستقبل، التي تصل إلى درجة التشويش الذهني الذي يصل درجة الهذيان. وظّف الفنان الألوان الداكنة ليدل على مأساوية الوضع الذي يعيشه الطالب، حيث نلاحظ اللون الأزرق البنفسجي الذي يغطي السماء، والبنّي الغامق الذي يغطي جسد الوحش في حين نشاهد حضور اللون الرمادي على جسد الأتان وكأنه بذلك يرمز إلى تراجعية المشهد المرسوم، أما اللون الأخضر واللون الأحمر فهما لا يدلان على حرية الطالب إنما يكشفان على ما يعانيه وما سيعانيه خصوصا وأتانا نلاحظ اللون الأصفر وهو "يلتهم" اللون الأخضر منطلقا من أسفل رجل الطالب.

حنكة الوصف السردي المتأثر بمناخه الروحي والديني التشخيصي في هذه اللوحة تزيد من بلاغة الخط واللون. مناخ أسطوري استلهمه من عوالم الكوميديا الإلهية، ولكن وعلى رغم اكتئاب عوالمه الميتافيزيقية، جاء أسلوب رسمه للشخوص محاطا بهذيان حلمي أشد فتنة وإغراء وحدثة ومعاصرة مما عهدناه لدى الفنانين، فتجده مضادا بين الميثولوجيا التوراتية وعوالم التحليل النفسي التي بشر بها فرويد. فغاروست يصرح بشكل دائم أنه لا يتبع في تصويره سوى هذياناته وهواجسه التخيلية الذاتية، لذلك يختلط الديني بالدنيوي لديه.

هذه اللوحة تبدو نتيجة لتلاقح بين التاريخ العائلي للرّسام وتاريخ القرن العشرين السياسي والفني هذا إضافة إلى لعبة التأثيرات ومصادر الإلهام والمرجعيات التاريخية والاجتماعية والسياسية وخاصة الدينية، التي تكشفها هذه اللوحة.

لا نشكّ مطلقا في أنّ تصوير غاروست يغرق في الذاتية، فلوحتة "الطالب والآخر نفسه"، هي في النهاية ليست إلا فضاء عبّر فيه بألوانه وشخصه الهجينة الحزينة عن حالة نفسية كان قد عاشها ولا يزال يعيشها رغم كلّ التّجاذبات التي حقّقها لا سيما في مجال الفنّ التشكيلي، فغاروست عاش وهو يحمل، من جهة ألم فشله في الدراسة، لدرجة أنه كان يصف نفسه بالطالب الفاشل⁽⁴⁾، ومن جهة أخرى إهانات أبيه المنكرّة بسبب هذا الفشل حتّى أنّه تحدّث عن ذلك مرارا. "هي ليست سوى اغتصاب شديد للعلاقات بين أب وابن. الأوّل يمثل أنموذجا للعمل والارادة، والثاني يبرز التلميذ الكارثي القمري الذي لا يعرف إلا الرسم. يمكننا أن نتخيل التبعات والانفعالات."⁽⁵⁾. لتأتي بذلك لوحته خزائنا واضحا من الكوابيس والذكريات معبرة عن هجرة "الأنا" التائهة والمسكونة بالوحشة إلى عالم الخطوط والألوان فتندفع بحشدها السردي خارج مجدولات التقويم التقدي وهنا يكمن أحد أسرار فريدة أسلوبه فقد تمكّن من إثارة إشكاليات فنية جديدة، في عصر يشهد التحوّل من الحداثّة والمعاصرة إلى ما بعد الحداثّة لقد أسقط هيئة الأيقونات الروحية على العالم اليومي المعيش من الدّاخل والدّكرة والحدس ليجمع بذلك صور اللاشعور الجمعي

بالفردى، وبالأنا العليا المثالية الأفلاطونية وقد علق على هذا الاستغراق النرجسي بقوله إن "كل الطرق تؤدي إلى الأنا في لوحتي" (6).

اللوحة التشكيلية الثانية جاءت تحت عنوان "بلعام" (Balaam). هذه اللوحة هي زينة يعود تاريخ انجازها إلى سنة خمسة وألفين وحددت مقاساتها التريبيعية الشكل بمائتي سنتمتر مربع. وهي تنتمي إلى سلسلة "الأتان والتين" المأخوذة من كتاب الأرقام والتي هي عبارة عن استحضار لحكاية بلعام التي حدثت في سنة خمسة وثمانين وأربع مائة وألف.

تمثل هذه اللوحة عملاً تشكيليًا يجمع أربعة شخوص تراوح بين الإنسانية والحيوانية، ذات البعد الهجين، وكأنها بذلك تستلهم من الأسطورة والخيال لتغوص في العالم الفني. نشاهد في الجهة اليمنى من اللوحة صورة رجل علامات الشرّ بادية عليه، واقفاً في وضع التأهب للقيام بعملية هجوم على أتانته الذي جاء مرسوماً في الجهة اليسرى من العمل الفني. أما فيما يتعلق بالغرافيك، فنلاحظ أنّ الفنان متأثر بالتقافة اليونانية حيث نجده يرسم السماوات الملبدة نفسها، والأحمر الخمرى نفسه، والأزرق نفسه. حتى الضلال والأضواء تبدو هي نفسها. عنوان اللوحة وكائناتها الهجينة التي ذكرناها يحيلوننا على شخصية بلعام الأسطورية وأتانته، ذلك الرجل الذي انتهب من طبيعة مهنته فرصة لكسب الرزق "الحرام"، في حين كان بنو إسرائيل يؤمنون بمثله. ففي أحد الأيام رفضت أتانته أن تخضع لأوامره ورفضت أن تواصل السير لأن ملاكاً قطع طريقها، فأصبحت ناطقة ولامت مالكها على قسوته وسوء معاملته لها ثم فرت تاركة إياه وحيداً، عندها شعر بالغضب الشديد منها وعاقبها على فعلتها.



Gérard Garouste, Balaam
Huile sur toile, 200×200 cm, 2005

قد اختلفت الآراء وتعددت حول مدى صحة هذه الحادثة، بين من يعتبرها أسطورة أو خرافة من وحي الخيال، معللاً بأن كيف للأتان أن تصبح ناطقة، وكيف لها أن ترى ملاك الرب بينما لا يتمكن الرجل "البصير" الوصول إلى الإله من ذلك. وبين من يرى أنها ليست خرافة ولا هي أسطورة ولا خيالاً بل هي قصة واقعية حقيقية، معللاً ذلك بأن نطق الحيوان ليس بالغريب ولا هو الجديد. "نطق الأتان في هذه الحادثة ليس أسطورة ولا خرافة ولا حلم لبلعام ولا رؤية له، لكنها حقيقة، وعندما قال الكتاب "ففتح الرب فم الأتان فقال لبلعام، نحن نصدق ذلك تماماً، وهذه ليست المرة الأولى التي يتكلم فيها حيوان أعجم، فقد سبق للحية أن تكلمت مع أمنا حواء وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله. وحقيقة تكلم الأتان أكدها العهد الجديد عندما قال معلمنا بطرس الرسول عن المعلمين الكذبة قد تركوا الطريق المستقيم فضّلوا تابعين طريق بلعام بصور الذي أحب أجره الإثم. ولكنه حصل على توبيخ تعديده إذ منع حماقة النبي حمار أعجم ناطقاً بصوت إنسان لقد أراد الله أن يظهر لبلعام أنه قد ارتكب حماقة تستوجب تبيكيت الحمار له" (7).

فهنا وبتجسيد غاروست للرواية تشكيليًا، على صحتها أو خطئها، يغيّر مادة الفن ويرتقي بمفهوم اللوحة إلى المستوى المفاهيمي، فيخترق بذلك كلّ القواعد والأسس والأبعاد النبيلة للفن الكلاسيكي ويؤسس لفن

جديد يعمل على تطوير مجال التواصل بين المتلقي والعمل الفني في اطار قواعد جمالية جديدة. ربما رأى في الأتاتان شخصه المسكين، شخصه المعنف والمظلوم والتائه، شخصه الساكت عن حقه في الحياة بسلام. وربما رأى في "بلعام" شخص أبوه حيث من جهة، كلاهما (الأب وبلعام) كسب الرزق ونال الغنى ب"الحرام"، فالأول وهو بلعام انتهز من طبيعة مهنته بوصفه عرافاً، فرصة لكسب الرزق والثاني وهو أبوه فقد نال الثراء الفاحش باستحواذه على ممتلكات الخير. "...فأبي كان تاجر أثاث يستحوذ على ممتلكات اليهود بعد ترحيلهم"⁽⁸⁾. ومن جهة أخرى كلاهما كان شديد القسوة التي وصلت حدود الضرب بالعصا. فغاروست يحمل أثقالاً نفسية كبيرة تصل إلى حدّ البؤس والعذاب جرّاء سوء معاملة أبيه له، فتجده لا يفتأ يتكلم عن ذلك كلما ساحت له الفرصة من قبيل: "...منذ فترة طويلة لم يكن شيء مؤكد في نظري، إذ هي ليست سوى اغتصاب شديد للعلاقات بين أب وابن"⁽⁹⁾. أو من قبيل: "مات أبي وتعافيت"⁽¹⁰⁾.

بنى غاروست حكاية تشكيلية من وحي خياله متخذاً من حكاية أسطورية متعارف عليها مرجعاً له، لتصبح هنا حكايته في الحكاية. "...فكل الطرق تؤدي إلى الأنا في لوحتي"⁽¹¹⁾. ففي هذه اللوحة يطرح غاروست العلاقة بين النص الروائي والصورة عبر خلق مواجهة بين الرسم والرواية، فالعبارات التي نطقت بها الأتاتان تمّ رسمها في شكل جناح الملائكة الذي تحوّل في النهاية إلى يد بها أربع عشرة إصبعاً. يقول الفنان: "لا تكمن أهمية هذه القصة في كلام الأتاتان أو في اليد ذات الأربعة عشر إصبعاً بل تكمن أهميتها في ما تولّده من حب اطلاع"⁽¹²⁾. فالرسم والرواية لهما الهدف نفسه بالنسبة للرّسام. لوحاته تذكّرنا بقصص باكون وآلامه وتجعلنا نستحضر كتاب شاغال وشخصياته المعقّدة في الهواء ونكتشف الرسومات اليهودية التي قام بمحاكاتها بحذافيرها، وصور الأجسام المتناثرة لدى دالي خاصة في لوحته "هاجس الحرب الأهلية" المرسومة سنة ستة وثلاثين وتسع مائة وألف وبيكاسو خاصة في لوحته "غيرنيكا" هذا إلى جانب تأثره بدون كي شوت.

يعتبر العمل التشكيلي نصّاً أدبياً لا تكاد تنفصل عوالمه الداخلية عن التراكم الثقافي والحضاري والعقائدي التي استبطنها الفنّان في أعماله بطريقة لاشعورية، كما أنّ هذه النصوص تحتل العديد من القراءات والتأويلات النقدية التي من شأنها أن تبرز الكثير ليبقى الكثير باعتبار أنّ الفنّ يمثّل رؤية للكون بمعنى أنّ "الظاهر يؤدي إلى الباطن، والفنّ من الظاهر إلى الباطن كما أنّ رؤيتنا للأشياء تعتمد على الثنائية بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي"⁽¹³⁾.

III- مرجعيات جمالية جديدة تقطع مع السائد

غاروست في واقعه المعيش يرى القبح والجمال في حيثيات رؤيته العيانية اليومية، حيث تكمن تمظهرات القبح والجمال معا في ذهنه على حدّ سواء، ولكنّ التعامل معهما يقع في خانة الاختلاف، حيث حاول موقعتهما في موقع واحد بحيث يتساويان، وهنا تبرز وظيفة ذاكرته، تلك الذاكرة الخبيرة في الحكم على أشياء جميلة كانت أو قبيحة، هذا ما حاول الكشف عنه من خلال جمالية القبح.

فهذه الكائنات القبيحة أو المشوهة تحمل على عاتقها ضرورة تكوين لحظة من لحظات الفنّ أو ما يسمى "استطيقا القبح". فلتحقيق الجميل لجأ غاروست إلى القبيح باعتباره سلباً له، حيث يظهر لنا أثره بمثابة حكاية أو أسطورة تمسك بما عليها قوله وفي الوقت نفسه تؤدّيه، حيث تختلف في أعماله التقنيات من مجموعة لأخرى لمعالجة إشكالياته المختلفة والمستمدّة من خطوطه وألوانه وتركيباته أحداثاً نيابة عن نفسه وعن شخصياته في كثير من الأحيان، كما أنّه يفسح لها المجال أيضاً للتعبير عن نفسها بنفسها عندما تحتلّ وتجتاح كامل فضاء الأثر الفني الذي يتوسّط هذه الشخصيات الغرائبية والخيالية ذات الشكل القبيح.

طالما حضر القبح في الأعمال الفنية، خاصة منها أعمال الدادائيين التي أظهرت القبح أكثر من إظهارها للجمال، فالفنان مارسيل دو شامب مثلاً وضع شوارب لـ **مونا ليزا دافنشي**، حيث الأشكال التي اختارها بوصفها رموزاً كانت تنطق بالقبح، كرمز يخترق اللوحة ويتوزّع فيها. فالقبح نقيض الجميل وإذا كان الجميل مبنياً على الانسجام والتوازن بين العناصر المكوّنة له، فإنّ القبح يعني التناظر بين العناصر والتفاوت، وعدم الانسجام، وغياب التفاعل فيما بينها.

إن الجمالية القديمة قد حلّت محلّها جماليات القبح، لتبقى الفكرة في أعمال جيران غاروست هي المهمة بدلاً من العمل ذاته. فالقبح بالنسبة له هو الأمر الدافع إلى التعبير وهو أول تحدّ يواجه تحرّره فطالما

حاول فنّانو الفن المفاهيمي الدّفاع على الفكرة أكثر من العمل ذاته كقول دانيال مارتزوني "مَنْ هو المهم؟، هو الكلّ، المشكل الكبير هو حماية المعنى من عموم الشيء"⁽¹⁴⁾. ضاع داخلها الكائن البشري وجردته إنسانيّته وسلبته هويّته فغدا كائنا غريباً، كائنا حائراً حزينا مشتّت الذّهن، لا يعرف له مقرّ أو مستقرّ. ولعلّ هذا ما سعى إليه فنّاننا من خلال تطويع الرسم ليكون شاهداً عليه والمجتمع وقضاياه عبر عمل تشكيلي ينقل الأحداث ويقرأها بصورة فنيّة.

لقد أصبح العمل روحياً أكثر منه جسدياً، يتجلّى عبر صورة إنشائيّة شاعريّة ازداد فيها ذاك الحسّ العالي الذي يقود الفنان لابتكار صورة عمل فنيّ معبراً عن أحاسيسه ومشاعره ونظرته النّقديّة للعالم من حوله، فتجده يرفض تقاليد الفنّ القديم. ولعلّه الدّافع إلى ظهور هذه المفاهيم الجديدة التي دحضت كلّ القيم القديمة فمثّلت بذلك نقلة نوعيّة في الرسم الزيتي وشكّلت محلّ اهتمام. وفي هذا الرفض تأكيد وإصرار على إبراز أهميّة الموضوع المرسوم. فربّما هي الإرادة في أن يكون المتلقّي حاضراً حضوراً كلياً بالتأثير عليه، حيث إنّ الجميل يمنح اللّذة والرّاحة وشيئاً من الرّضا، والقبّيح يبعث القلق والنّفور، ويشكّل شعوراً بالكره لدى متلقّيه. فهو لا ينسجم والدّوق الطّبيعي للإنسان.

إنّ الفنّ، منذ العصر الحديث، لم يعد ينظر إليه على أنّه مجرد نقل حرفي للأشياء، كما كان يعتقد أفلاطون، والفلاسفة الذين نحا منحاه، وإنّما على أنّه إضفاء لإنسانيّة الإنسان على هذه الأشياء، وذلك بغضّ النّظر عن جمالها أو قبحها. فالفن كما أكّد ذلك **امانويل كانط** ليس تصويراً لشيء جميل وإنّما تصوير جميل لشيء ما، كيفما كان هذا الشيء. لذلك يعتبر القبيح مصطلحاً جمالياً موجوداً في الحياة والفن وهو في الإنسان مرتبطٌ شكلاً بتفاوت واضح بين أجزاء الجسد، أو بالتّنافر بين الألوان التي يستخدمها، أو بالحركة وهو، من جهة أخرى، مرتبط بالسلوك غير السّوي الذي ينعكس سلباً على الإنسان والحياة الاجتماعيّة والروحيّة. والقبيح في الحياة يمكن أن يشمل الإنسان والطبيعة والأصوات المرتفعة وغير ذلك.

أصبحت الصّورة الفنّيّة تتجلّى عبر القبح حيث تعتبر بمثابة مشكل لمقولة التّنافر، وعدم الانسجام بين العناصر لتبرز نسبة كبيرة من القبح في العمل التشكيلي ولتصوغ نماذجها القبيحة التي تشكّل شخصيّة تقتض مقولة القبيح، الذي ينجح في إيصال ما يريده من خلال ما يسعى إلى تحقيقه أو تجسيده حيث يُعتبر القبيح في الفنّ أحد القيم الجماليّة الأساسيّة إلى جانب الجميل والكوميدي والتراجيدي كإشارة إلى أنّ مكنونات الذاكرة إنّما تتكوّن نتيجة لإدراك خارجي يكون نتيجة لما تستلمه الحواس الإنسانيّة من معطيات الأشياء الماديّة المحيطة به والتي يتعامل معها الفنان بشكل دائم عبر إدراك داخلي يتأسس عن طريق تأمّله وتفكيره وينبني هو الآخر انطلاقاً من معطيات الإدراك الخارجيّ، وهنا يتكامل الإدراك بنوعيه ليشكّلاً خزيناً ثرياً لذاكرته، سواء كان هذا الخزّين واعياً أم كامناً في لا وعيه، وحين يصل الخزّين إلى الدّروة يتحرّك مشكّلاً دافعاً ذاتياً للفنان على مُسطح اللّوحة.

فالقبيح هنا يتحرّك لإنشاء لوحة تفتح الأبواب والعيون للتّمتّع بالجمال، وهذا يثير المتلقّي إثارة إيجابيّة تجعله يعيش مع اللّوحة متحمساً مواطن الجمال فيها، سواء أكان الجمال متجسداً بانسيابية الخطوط أم بموقعة الأشكال أم بالتلوّين، أم ربّما يتكوّن من خلال الدّلالات التي تعمل اللّوحة على إبرازها، وهنا تكمن حقيقة الإبداع الفنّي الذي يحرك قدرة الفنان على استعمال تقنيّاته وحرفيّة لتشكل لوحة تنطق بدلالاتها.

أصبح يمكن للفنان أن يتعامل لا مع الجمال فقط لقد تمكن على مدى الزّمن من الخروج على هذه المقاييس الصارمة والنّسب المقتنّة ليمثّل القبيح تجربة جماليّة على مسطح اللّوحة ليتساوى بذلك الجمال والقبح أمام عين الفنان وذاكرته، وليكون لنا المجال مفتوحاً للحديث عن القبح مثلاً نتحدّث عن الجمال منطلقين من فكرة أنّ القبح مساوياً للجمال في الانتاج الفنّي. وعلمنا هنا نتفق مع **فان غوغ** في كشفه عن جماليّة القبح بتأكيده علناً أنّ **"للأشياء القبيحة خصوصيّة قد لا نجدها في الأشياء الجميلة"**⁽¹⁵⁾، ممّا يدلّ على أنّ الفنان لا يميل إلى إظهار القبح في لوحته لأنّه قبيح، بل لأنّ القبح حالة وجوديّة تتمظهر في الكثير من المواقف والنّوازع والتّصرفات الإنسانيّة، كما تتمظهر في الطبيعة وفي الحيوان والجوامد على حدّ سواء، خاصة وأنّ مفهوم **"جماليّة القبح"** خرج من صلب النّقد الفنّي، الذي يوجد من بين المنتمين إليه، وعلى غرار المنتمين إلى كلّ التخصّصات الأخرى، من نسَميهم بـ"هوّاة نحت المفاهيم"، الذين لا يكفون عن مجابهة واقع يدثّر نفسه بالخفاء والغموض، ويعشق ممارسة لعبة الكرّ والفرّ مع الباحثين عن حقيقته.

وكما لا يخفى ذلك على أحد، فالمفكرون والباحثون الكبار، أبدعوا، على امتداد عصور التاريخ، مفاهيم خاصة بهم. فالفلسفة ذاتها ليست شيئا آخر غير نحت للمفاهيم على حدّ تعبير **جيل دولوز** فهي ليست حالة غريبة أو نادرة الحدوث، بل أنّها جزء من تكوين العالم الذي يقف الإنسان في مركزه، ويستلم اشاراته منه، لتبدأ فرشاته في نقلها إلى العالم الفني، فيشتغل في اتجاه أنسنة الحيوان مثلاً أو حيونة الإنسان، أو قلب موازين المنظور الذي تعارف عليه الفنانون، أو التقاط منظر طبيعة ميّتة، أو أشياء خلّفها الإنسان خارج يومياته ليعيد انتاجها في لوحة فنية ضمن سياقات فلسفية وجمالية خاصة به، فيخرجها من حالتها الأصلية التي وقعت عليها عينه لتدخل حالة جديدة تمنحها تأويلاً جديداً.

إنّ القبح الذي نراه في لوحة **جيرار غاروست** هو ليس إلا صورة جديدة منقولة عن أصل ممّا يجعلها متفاوتة في قيمتها، وهي لا تخضع لقوانين أو اشتراطات عامة في هذا الظهور، بل أنّ مقياسها الوحيد هو قدرة الفنان على اقتناص اللقطة وإعادة إنتاجها. فالقبح يعتبر من الموضوعات الأساسية التي يتناولها علم الجمال بالدراسة وقد تناوله في الفن من جانب المحتوى الذي تتجسّد فيه "قيمة القبح" حيث يبحث عن هذه القيمة، ويحدّد ملامحها، وأبعادها وميزاتها، ثم يبيّن علاقتها بالقيم الجمالية الأخرى إن وُجدت، إضافة إلى البحث في طبيعة المساحة الممنوحة لها في العمل التشكيلي، خصوصاً وأنّ علم الجمال يدرس القبح في الفن من خلال "جمالية الكلّ الفني" فيتناول تجسيد قيمة القبح باعتبار أنّ الشكل يتجلّى من خلال قيمة القبح المرتبطة بالمحتوى الذي يعكسه الشكل الجميل.

إنّ الشكل القبح يعكس قيمة جمالية، في تجسيده إبداعياً، أي فنياً وجمالياً من خلال بناء المبدع الذي يعبر عن محتوى وشكل للتعامل مع مفهوم القبح. ف**جيرار غاروست** قد اعتمد على التشكيل والتركيب والتّرميز الذي يقبل التّأويل والقراءة، تشكيل يختلف عمّا هو مألوف في الواقع المرئي بصفة أنّ الفعل التشكيلي يشغل معرفياً وجمالياً عنده. حتّى مراحل الصورة الفنيّة يتم صياغتها وإنتاجها، لنجد أنّ البنية الزّمانية للصورة قد امتلكت قيمة جمالية لا نجد فيها تشابهاً مع المرئي، فصورة الزّمان المقترح والمفترض في أعماله التشكيلية، قد خضعت لسيطرتة وثقافته المعرفيّة ذات الأبعاد الأنثروبولوجيّة، من أجل التّواصلية مع الآخر، ممّا يجعل من تكويناته التصويريّة والتشكيلية تنتمي إلى الرّمز أكثر من انتمائها إلى المكان. فهي أطيافا كتب لها البقاء والحضور والتّداول.

خاتمة:

يخاطب **غاروست** المتلقّي المعاصر عبر الصّور التي تعكسها لوحاته الفنيّة من خلال أشكالها المجردة أو الخيالية المهجّنة أو من خلال طاقات اللّون التي تدفعنا نحو إغراقات الذات، الموزعة على أسطح هياكله المحسوسة مبتعداً بأشكاله الجديدة عن تفاصيل المرئي باتجاه الأعماق. إنّهُ مدرك لضرورة تقديم أعمال واعية قادرة على منح عوالم دلالية فنيّة تؤسّس لإستطيقا جمالية جديدة وأنّ المعنى الحقيقي للوجود الجمالي لا يمكن له أن يتحقّق إلاّ لحظة العودة بالشكل إلى رؤية جديدة تتجلّى من خلال التعبير عن شيء فيه من السّحريّة ما يمنح تكويناته الجديدة المقترحة أبعاداً جمالية ذات طابع تداولي. لقد تمسّك بالخطاب الفنّي في رسالته المعرفيّة والجمالية بإقامة علاقات شفافة بين الأشكال وطاقاتها من خلال بنية التشكيل ذات الأبعاد التّداوليّة التي حافظت على التّوازن بين الإرادة والعاطفة، فقد شذب نزعاته المتمرّدة لصالح البعد التّأويلي، داخل نصوصه التشكيلية أو التصويريّة المحتفلة بالتّجاور والاختلاف والتّأويل والمتّصلة بذاكرته العامّة وبذاكرته التشكيلية.

وعليه، فإنّنا نجد أنّ عملية التوفيق بين الأشكال الخيالية والقبيحة تتجلّى في رسومات **جيرار غاروست** باعتبارها عملية تجمع بين الإستطيفي والجمالي حيث نجد أنّ القيمة الجمالية في القبح تتجلّى من خلال البعد الغرائبي، الذي تعبّر عنه القيمة التشكيلية المتمظهرة في الاتجاه التّشخيصي الحرّ حيث يحاول الفنان إخراج فكرته وتطبيقها على المادّة لخلق لها مدلولاً مادياً يكون حاملاً لبعدها ودالاً على فكرته التي سيحقّق بها تواصله مع العقول المدركة الأخرى ويتحسّس وجوده عبرها، فيشكّل المادّة ويطبّع عليها الصّورة المجردة التي تخيلها في عقله إذ هو يحاول لمس المادّة وتطويعها ليقرب للصّورة التي تخيلها باعتبار أنّ اللوحة الفنية المشكّلة من المادّة في الفضاء الواقعي هي في النهاية نسخة لصورة مجردة في عقل الفنان التي تبرز عبر ثنائية المادّي واللامادي، حيث أصبح حضور هذا المصطلح (اللامادي) في مجال الفن التشكيلي والرسم الزيتي التّشخيصي الحرّ أساساً مُسهماً في بروز الأعمال الفنية ذات التعبير

الجمالي الإستطقي والذي يعطي لموضوع العمل الفني رؤية خيالية. حيث أصبحت القراءة التشكيلية تتجلى عبر المشهد التصويري التشخيصي باعتبارها تمثل طريق التلقي، لتقديم المعنى الأساسي للوحة باعتباره يفتح أمام المتلقي، عبر تراكمات عقلية وروحية لأجل استرداد المعنى من اللامعنى من خلال رؤية تداولية تبرز من خلال قراءة النص التشكيلي، ضمن التلقي باعتبار أن أعماله قد اتخذت من النسق اللوني والشكلي، الممتلئ بالمضامين، أساساً في إنشاء مشاهد التصويرية الخيالية المنفلتة من الزمن، من أجل أن يرتقي باللوحة إلى مستويات الإحياء، بعيداً عن المحاكاة المباشرة وقريباً من جماليات التأويل، وخاصة في لحظة اشتباك المتلقي مع مفردات هذا النموذج التشخيصي. فنتيجة الفعل القرائي من قبل المتلقي من خلال النقاط المثيرة في اللوحة عبر استحضار الجسد، والسماء، والأرض...، وذلك من خلال تجريدتها ذهنياً من سياقها المكاني، أصبحت محفزات لمناطق اللاوعي الجمعي، الذي يعمل على صياغة المشهد ذهنياً. ومن ثمة إنتاج هيكل جديد قابل للقراءة والتأويل على اعتبار أن النسق اللوني، يوحى بمجموع العلاقات التشكيلية المتواجدة بين وحدات الفضاء، حيث نجد أن فعل الألوان الذي انفتح به النص التشكيلي للفنان جيار غاروست قد فجر مضامين عديدة، تتأرجح بين الفعل والآفعال، وبين الصمت والكلام، وبين المعنى واللامعنى متمثلة كشفرة دلالية تكشف عن المعنى من خلال نسق من العلاقات اللونية والخطية، تتحكم في إنتاج أشكال جديدة، يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق الزمني الكفيل بتغيير فكرة الفنان داخل ممارساته التشكيلية.

إن أعمال غاروست تحثي بتجليات الرمز الخيالي التهجيني في الفن وتصنع أسئلة حضورها بحثاً عن جوهر جمالية القبح. فلم يعد الخطاب التشكيلي الجديد يستسلم لتلك القراءة الانطباعية التجزئية، الشعارتية الشخصية، بقدر ما أصبح يفترض قراءة نقدية واعية، تتعامل مع النص التشكيلي الجمالي الإستطقي بوصفه قيمة موضوعية، ومن حيث هو صورة خيالية تتشكل عبر العالم الخيالي الذي يتأتى من خلال الاستيعاب الشامل والتأمل والتحليل العميق لماهية القبح وبنياته ودلالته باعتباره يمثل الوجه الآخر لعملية الإبداع والملازمة له، حيث إنها تعبر عن ديناميكية متحركة، خالقة ومبتكرة، يتجلى من خلالها الخطاب التشخيصي المعاصر، فهو لم يعد خطاباً قائماً على الانفعال الساذج بل صار خطاب التساؤل المعرفي، والتعدد الدلالي السري، والتنوع الغريب المكنون، والاحتمال الكشفي المستتر والمضمر الذي يحقق أصالة فعل فني يسائل القبح كجمالية إستطقية تتضمن العمل الفني الذي يحدث تواصل ضمن سياقه وزمنيته التي تستعيره كمادة فنية تتأصل في زمن الفعل الإبداعي لأنها تتواشج مع أشياء خيالية تندمج ضمن فضاءات لها إستمراريتها أثناء زمن إنشائية الأثر الفني الذي يتجاوز حضوره زمن الفعل الإبداعي حيث إن الخطاب الفني يبرز عبر الفعل التشكيلي، باعتباره توجهات جماليات تكشف عن التأمل في القبح والخيال باعتبار أن الفنان "... حاول امتلاك القدرة على تحرير نفسه من طريقة التفكير النمطية التي كانت تسيطر عليه طيلة سنوات. أدرك أن بؤادر الثورة لا بد أن تنشأ من أسس الممارسة التشكيلية، وتيقن أن الضياع وحده الحافز على ترسيخ بؤادر الفن"⁽¹⁶⁾.

الهوامش:

1. GAROUSTE (Gerard), « Je suis le fils d'un salopard qui m'aimait. Mon père était un marchand de meubles qui récupéra les biens des Juifs déportés », L'Intranquille, Editions Livre de Poche, Paris 2011.
2. أسعد (العربي)، جبرار غاروست: خزان كوابيس وذكرايات، الحياة، 29 مارس 2017.
<http://www.aljaml.com/%D8%AC%D9%A%D8%B1%D8%A7%D8%B1%20%D8%BA%D8%A7%D8%B1%D9%88%D8%B3%D8%AA%20%D8%AE%D8%B2%D9%91%D8%A7%D9%86%20%D9%83%D9%88%D8%A7%D8%A8%D9%8A%D8%B3%20%D9%88%D8%B0%D9%83%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%AA>
3. GAROUST (Gerard), Les Conférences du Cercle Castellion, Finalement être étudiant, c'est une chose que j'adore, je l'ai vécu. On peut faire confiance lorsqu'on lit des textes grecs parce que entre le français et le grec on s'y retrouve, avec un dictionnaire on peut se trouver des correspondants des mots grec, mais avec le texte biblique c'est une langue très lointaine, une langue sémite, elle était très loin de moi et elle a renvoyé à cette position d'étudiant qui ne sait ni lire ni écrire cette langue, et qui tout d'un coup, découvre un champ de possible qui n'est plus de l'ordre de réponses, mais c'est comme si une multitude de questions se retrouvaient. L'étudiant dans ces beaucoup de références à la Gable, ce bachelier qui s'appelle Carascou construit des poèmes sur le thème de Dulcinea, pour faire du plaisir à Don Quichotte. « L'étudiant et l'autre lui-même », c'est une expression de Sati Sous choque, quand il se regarde, à un moment donné dans la glace, en pensant à Don Quichotte, il disait je dois être un autre lui-même. Et voilà, l'œuvre elle-même est fermée sur elle-même, Le Classique et l'Indien : Sur le chemin des textes sacrés, du mythe au religieux.
https://www.youtube.com/watch?v=Mgp_qVLDB8U
4. JACAUD (Dany), Gerard Garouste : «Mes tempêtes », J'ai l'impression d'avoir commencé ma vie enfermé dans un bocal, à me taper la tête contre les parois sans rien comprendre. Enfant, j'étais très mal dans ma peau, très mauvais à l'école. La seule chose que je savais faire, c'était dessiner. Le jour de mon bac, j'ai entendu une voix qui me disait : « Tu n'éciras pas ». Je l'ai évidemment raté. Je l'ai vécu comme un terrible échec. Entretien publié le 23 Aout 2009.
<http://www.parismatch.com/Culture/Art/Gerard-Garouste-confession-tempetes-141878>
5. DAGEN (Filippe), L'Intranquille : Sous-titré : Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou, ...Mais, longtemps, rien n'a été certain à ses yeux, si ce n'est la violence extrême des rapports entre père et fils. Le premier se donne pour un modèle de travail et de volonté, le deuxième se montre un élève désastreux et lunaire, ne sachant que dessiner. On imagine la suite, les renvois, les colères, Le Monde Des Livres, Editions GLOBALE, 07 Mai 2009.
http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/05/07/l-intranquille-autoportrait-d-un-fils-d-un-peintre-d-un-fou-de-gerard-garouste_1189964_3260.html
6. Dany Jacaud, Gerard Garouste : «Mes tempêtes », Je n'avais pas le choix. Mes trois dernières -expositions se rapprochaient de thèmes très personnels dont j'ai donné moi-même les clefs. La peinture n'est qu'un outil au service d'un sujet. Quand on veut critiquer la société, il faut commencer par faire sa propre autocritique, Entretien, publié le 23 Aout 2009.
7. أ. حلمي (القمص يعقوب)، النقد الكتابي: مدارس النقد والتشكيك والرد عليها العهد القديم من الكتاب المقدس ، 819-هل قصة بلعام وتكام الاتان تعد أسطورة من أساطير الشعوب القديمة؟ ينظر أيضا: أحمد ديدات-عتاد الجهاد ص.14. تحت عنوان خرافات غير معقولة، مكتبة الكتب المسيحية/كتب قبطية/ المكتبة القبطية الارثوذكسية.
<http://st-takla.org/books/helmy-elkommos/biblical-criticism/819.html>
8. GAROUSTE (Gerard), Je suis le fils d'un salopard qui m'aimait. Mon père était un marchand de meubles qui récupéra les biens des Juifs déportés, L'Intranquille, Editions Livre de Poche, Paris 2011, P.41.
9. DAGEN (Filippe), ...Mais, longtemps, rien n'a été certain à ses yeux, si ce n'est la violence extrême des rapports entre père et fils. Le premier se donne pour un modèle de travail et de volonté, le deuxième se montre un élève désastreux et lunaire, ne sachant que dessiner. On imagine la suite, les renvois, les colères, Ibid, p.71.
10. Gerard Garouste, Immédiatement, les émotions sont dissonantes. « Il était mort et j'étais soulagé. » (p. 11) le fils qui ne s'émeut pas de la mort de père, on voit ça depuis Oedipe. Mais jamais la disparition de l'homme qui fut le père n'a su calmer les angoisses du fils, même devenu homme. Sa mort ne change pas grand-chose. Elle ne résorbe rien. Je vis depuis toujours dans la faille qui existe entre lui et moi. C'est là que j'ai compris mon rapport aux autres et au monde. Quand Isabelle, la dame qui s'occupait de lui, m'a appelé en pleurs, je suis parti vers Bourg-la-Reine et la maison de meulière. Il était dans son lit, la tête posée sur les mains, il semblait dormir tranquillement, en accord avec lui-même. Mais il était mort et j'étais soulagé). L'Intranquille, Editions Livre de Poche, Paris, 2011, p. 13
11. Dany Jacaud, Gerard Garouste : «Mes tempêtes », Je n'avais pas le choix. Mes trois dernières -expositions se rapprochaient de thèmes très personnels dont j'ai donné moi-même les clefs. La peinture n'est qu'un outil au service d'un sujet. Quand on veut critiquer la société, il faut commencer par faire sa propre autocritique, Entretien, publié le 23 Aout 2009.
12. GAROUSTE (Gérard), De même que l'intérêt de l'histoire ne réside pas dans le fait d'une ânesse qui parle, dit l'artiste, l'intérêt de la main à quatorze doigts réside moins dans son intérêt que dans la curiosité qu'elle entend susciter », Songe d'une nuit de Walpurgis, Catalogue, Exposition à la Galerie Daniel Templon, Paris 2011
13. www.adeljhane.com.
14. Mazzone (Daniel), L'important, c'est la totalité le gros problème est garder le sens de la totalité de la chose. Art minimal, Cologne, Edition Taschen, p.19.
15. p.19.
16. من رسائل فان غوخ إلى أخيه ثيو من الفترة الممتدة من 1881 إلى 1885.
17. Mazzone (Daniel), Art minimal, Op.Cit, p.23.