مروان

W.V. 693 قلم رصاص – مائي على ورق 58 x 45,5 Aquarelle 1989

مروان

أعمال على الورق

Galerie ATASSI

غاليري أتاسي

Avril 1994 نيسان

شارع الروضة - بجانب وزارة الثقافة - ص.ب ٣٤١٥٩ - هاتف ١١/ ٣٣٢١٧٢٠

Rue Rawda - près du Ministère de la culture - B.P. 34159 - Tel: 11/3321720

حرقة الفن ولوعة الوطن

رغم أن مروان ، في رحلته الألمانية ، ومنذ وقت مبكر ، أخذ يتوجّه بخطى حثيثة وواضحة نحو التعبيرية ، وضمن منطقها ومستوى تطوّرها ، إلّا أنّ همومه وشخصيّته ، وأسلوبه الذي أخذ يتميّز لوحة بعد أخرى ، بدا واضحاً وخاصاً .

فأن يبدأ انطباعياً ، وهو في عمر فتي ، ثمّ ينتقل إلى جو تجاوز الانطباعية وتمرّد عليها ، أو لم تعد تكفيه ، لا يعني إلّا محطة في طريق طويل ، لأنّ كل فنان في بحثه وقلقه ، وأيضاً في محاولة اكتساب شخصية فنية خاصة به ، لا يتوقّف ولا يستقرّ عند محطة مهما كانت مغرية ، إذ يواصل البحث والاكتشاف ، خاصة إذا كان محكوماً بعوامل أو عناصر إضافية كالحنين والذكريات والتحدي ، إذ تصبح « التعبيرية » وسيلة تتلاءم وهذا المزاج ، لأنّها إحدى أهمّ الصيغ التي تتوافق مع تلك الطاقة الجامحة التي تتفجّر من الداخل وتفجّر معها الفنان ، كما يرى فيها الفنان طريقة مناسبة كي يتخاطب مع مجتمع تزعزعت فيه الروابط وتعدّدت فيه اللغات .

إنّ التعبيرية ، التي ترعرعت في ألمانيا منذ بدايات القرن ، وأصبحت التيار الأقوى . ليست أسلوباً بمقدار ما هي اتجاه ، وهذا الاتجاه عريض ومتعدّد ، كما أنه يضم فنانين وأساليب كثيرة ، لأنّ من جُملة صفات التعبيرية أنها طريقة لفهم العالم ، ثم للتعامل معه فنيّاً . وهي معنية باستبطان الداخل ، وتجاوز التقاليد الأكاديمية ، والتعامل مع اللون بطريقة تبرز جوهره أكثر مما تبرز جماله ، والتعبير عن خفقات الروح وتطلّعاتها أكثر مما تعنى بجمال الأشكال وانسجامها .

كانت الستينات ، بالنسبة لمروان ، فترة قَلِقة يغلب عليها التعدّد والتنوع في الموضوعات والحالات ، ولا شك في أنّ الوضع النفسي والمعاشي ترك أثره في لوحاته وبشكل لا تُخطئه العين ، فقد أخذت الأشكال صفة محوّرة لا تخلو من مبالغة بعض الأحيان ، وأصبحت العفوية المدروسة هي الغالبة ، خاصة من حيث كثافة الألوان وتنوّعها ، وحريتها أيضاً . والحركة في اللوحة إحدى أبرز السمات في هذه المرحلة : الأجساد تحلم بالتوازن في مواجهة قوى خفيّة تحاول أن تطوح بها ، الأيدي تمتد باحثة عن شيءٍ ما أو عن نقطة ارتكاز . ولكن السؤال المعذّب يبرز من خلال حركة الأصابع أو التفاف الساعد ؛ العيون تنظر إلى البعيد وكأنها تراقب أو تتوقّع ، وفي انتظارها تفضح ما يعتمل في الداخل ؛ الأفواه تريد أن تقول أو تبوح ، لكنّ يداً قاسية تكمّم تلك الأفواه وتتجاوز ذلك إلى فقء العيون . هذه الحركات الخصبة وغير المتوقّعة في لوحات تلك الفترة تجعلها نقلة نوعية تمهّد للفترة اللاحقة .

فلمّا جاء زلزال حزيران ، وضرب الأرض والبشر ، وأحدث ذلك التّصدّع الذي لم يترك شيئاً ، فكراً أو حلماً ، كما كان من قبل ، فقد أصبح مروان في حالة من التداعي ، وبالتالي عرضة لأن يتلاشى ما لم يرتكز إلى شيء قوي وثابت ، وهذا ما دفعه إلى الشيء الأكثر ثباتاً : إلى الأرض .

لقد وجد ، في مرحلة مبكرة ، علاقة وثيقة بين التعبيرية والانتماء ، بينها وبين الوطن . ولأنّ الوطن ، بالدرجة الأولى ، هو الأرض ، فقد صاغه الآن ، في المرحلة الجديدة ، بتلك العلاقة التي لا يمكن أن تنفصم : إنّه الأرض ، أو هو والأرض شيء واحد ، والعلاقة بينهما لا يمكن أن تنتهي . ولذلك فقد أخذت وجوهه ، وجهه ، تضاريس الوطن ، الأرض الصلبة تغزوها الشمس ، وهي وحدها القادرة على احتضان الإنسان وحمايته ، ومن خلال العلاقة التي أقامها بين التضاريس والبشر ، استطاع أن يجد نقطة ارتكازه أوّلاً ، وأن يرتاد آفاقاً جديدة عبّرت عن نفسها في مرحلة لاحقة ، ثانياً .

من خلال هذا الالتحام بالأرض ، أو بسببه ، لم يكف الحزن عن أن يكون جزءاً أساسياً من اللوحة ، الحزن ليس بمعنى الاستسلام ، ولكن بمعنى التساؤل المرّ الذي يرى الأشياء بصلابتها وقسوتها وتحدّيها ، وأيضاً بعبثيتها ، ليقول شيئاً واحداً : لماذا ؟

إنَّ هذه الفترة ، وأيضاً الفترة التي قبلها ، وفي محاولة لتأكيد الشخصية ، وأيضاً للدفاع عن النفس ، استعان الفنان ببعض الرموز والإشارات ، لكي يقول من هو ، وفي محاولة لأن يطوّر أسلوبه في نفس الوقت ، ولذلك نجد صلة ، في بناء اللوحة ، بالأقواس والمنمنمات وأساليب العمارة العربية ، خاصة من حيث الاستدارات ، أو من حيث اختيار الألوان والضوء . ولذلك لابدَّ للفنان ، مهما قست عليه الظروف ، أو المؤثرات الأسلوبية ، لابد من أن يستند إلى مرتكزات معيّنة لكي يميّز شخصيته ، ولكي يستمدّ من تراثه .

وإذا كانت بداية السبعينات مليئة بالحزن والتحدّي معاً ، وفيها تلك الاستدارات التي ترمز إلى هناك وترتبط معه ، فما لبث الوجه أن أخذ بالذبول والتعب ، فامتلأ بالهمّ والانكسار ، إذ أصبحت الأرض تتشقّق والتضاريس تغيّر مواقعها ، وأصبح الوجه يتشظّى والأشياء تتداخل إلى درجة الذوبان ، وبدل التحدي الذي كان يخيّم على اللوحة ، أصبحنا في النصف الثاني من السبعينات نرى الحزن يزحف ويسيطر ، ليس فقط من خلال تفتّت الوجه وبداية تواريه ، بل ومن خلال اللون أيضاً ، فاللون الترابي بدأ يتراجع ليحل مكانه لون أزرق داكن ، ثمّ تلاه السواد ، وما عدا بعض الإضاءات هنا وهناك ، وهي بذاتها دلالة الحزن أيضاً ، ومحاولة للتثبّت الأخير ، فإنّ الوجه يوشك أن يغيب ليتركنا أمام فضاء شديد الازدحام متداخل بطريقة أقرب إلى التشابك .

ويدرك مروان أنّه وصل إلى نهاية مرحلة ، ولذلك لا يتردّد في أن يخلي الوجه ، وجهه ، كما يُخلي الجرحى من ميدان المعركة إلى الصفوف الخلفية ، لعلّه في تلك الصفوف يستعيد شيئاً من عافيته .

وتبدأ مرحلة جديدة .

قد لا تكون « الجديدة » هي الصفة الدقيقة للمرحلة الي تبعت الوجوه ، رغم أنّ مروان يقول في إحدى مقابلاته : « مرحلة الرأس بدأت عام ١٩٧٠ وقد أوقفتها عام ١٩٧٨ ، وأنا رسّام مراحل وأؤكّد على ذلك » . لأنّ رحلة الطبيعة الصامتة التي تلتها ، رغم الألوان الفرحة التي تميّز بعضاً من اللوحات التي رسمها ، عبارة عن حوار متّصل مع الأشياء والكائنات في تغيّرها الدائم وسيرورتها المستمرّة . إنّه في الطبيعة الصامتة لا يرسم ، وإن كان يعتمد على اللون ، ولكنّه يطرح أسئلة . فهذه الأشياء التي نراها ، رغم « الشبه » بينها وبين ما كانته أو ما يمكن أن تكون لاحقاً ، إلّا أنّ هذا التحطيم القاسي للشكل الفيزيائي ، لما ألفته العين ، يعيد الأشياء إلى التراب أو إلى عناصرها الأولى ، وكأنّه الإصرار على وحدة الوجود ، وعلى دورة الحياة التي لا تنتهي ، وأيضاً للتأكيد أنّ الشيء ، أيّ شيء ، ليس له صورة ثابتة أو دائمة ، وإنما هو في حركة متّصلة ، وفي تغيُّر لا يتوقّف . ولذلك فإنّ الطبيعة الصامتة لا تعرف الصمت أبداً ، وليس لها صلة فقط بالأشياء المألوفة التي نراها كلّ يوم . إنّها الأشياء من الداخل ، في لحظة تكوّنها وانحلالها ، في حالة حركتها التي تؤدّي بالضرورة إلى التأمّل والتفكير ، ليس في ما نرى ، وإنّما في كلّ شيء : نحن ، الأنا والآخر ، الطبيعة ، المخلوقات ؛ وأيضاً في علاقة الأشياء ببعضها ، وعلاقتنا بها .

لقد استوحى مروان روح التعبيرية في أعماله كلّها ، ولكنّه أضاف إلى إنجاز التعبيرية الألمانية روحاً شرقية ، وأضاف إليها أيضاً تميّزه الخاص ، إذ نلاحظ في لوحاته كلّها شيئاً يجعله مختلفاً عن التعبيريين الألمان ، وهذا الاختلاف كان وسيلته في الدفاع عن النفس أوّل الأمر ، عندما استعان ببعض رموز التراث العربي الإسلامي ، ثم ما لبثت هذه الرموز أن انصهرت واندمجت في حالة مركبة تشي بها الألوان التي يستخدمها ، الضوء الذي ينفجر في بعض اللوحات من البقع البيضاء ، ومن تلك المساحات الكبيرة للّوحة ، والتي تخلق بذاتها عالماً منفصلاً وموازياً للعالم المحيط ، وما يولّده ذلك من إحساس بالرحلة التي يأخذ المشاهد إليها ، وهي لا شكّ رحلة بعيدة ومختلفة .

وإذا كانت التعبيرية مرتبطة بالإنسان ، بانفعاله ، وبأزمته الداخلية ، أو بتحدّيه لما هو سائد ، فأكثر ما يراد أن يتبدّى في اللوحة المشـاعر العميقـة التي تحتـاج الفنان ، ولذلك يتفجّر اللون بشكل مختلف عن المألوف ، ويظهر الشكل كامتداد للتعبير عن مشـاعر الداخل ، ورؤية خاصّة له ، وهذا يقتضي جهداً خاصاً من المشاهد كي يكون في مستوى اللوحة ، دون مقاييس مسبقة ، أو بمقاييس مرنة قابلة للتجدّد وإعادة النظر ، وإلّا فُقدت اللغة المشتركة وتعذّر الحوار المطلوب . وفي هذا المستوى تظهر « مشكلة » التعبيرية . فـإذا كان المشـاهد بعيداً عن هذا المنـاخ ، أو غير مستعد لأن يبذلَ جهداً من أجل محاورة اللوحة ، أو كان أسـيراً لطريقـة معيّنـة في التعامل مع العمل الفنّي على أساس الموروث التقليدي المنمّط الخاضع لمقاييس ثابتة ، فعندئذٍ يصبح الحوار مستحيلاً .

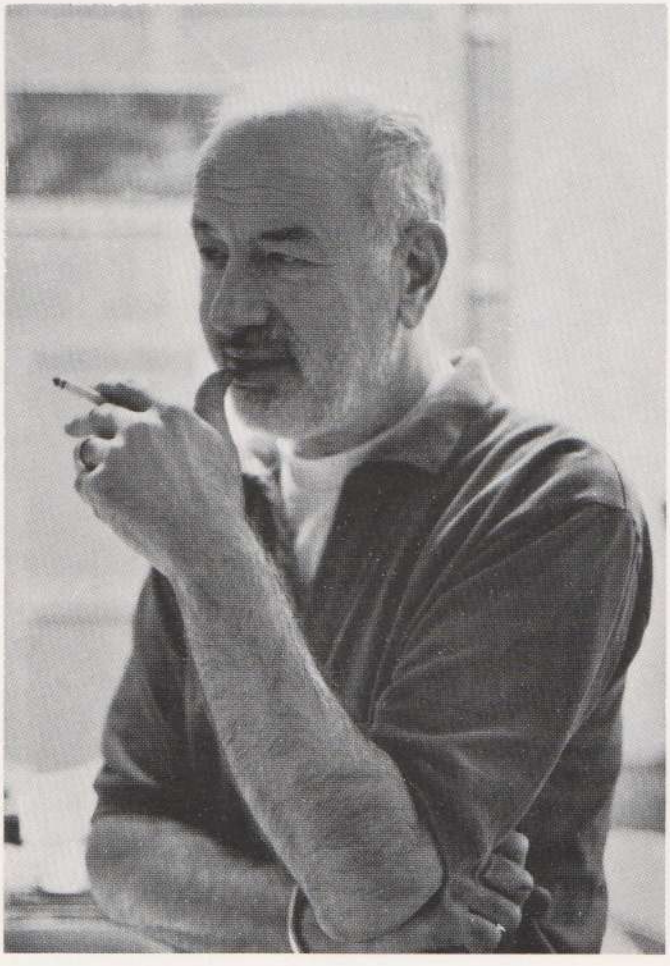
إنّ استجابة المشاهد للّوحة تتوقف على ثقافته الفنيّة من ناحية ، وعلى محاولة اكتشاف اللغة التي يريد الفنان أن يوصل رسالة من خلالها ، من ناحية ثانية ، دون الخضوع لشكل واحد أو ثابت للعمل الفنّي ، وتعميمه ، ودون ضرورة الارتباط بين هذا ووجود ما يشابهه أو يماثله في الواقع . يقول بول كلي : « إنّ الفن لم يوجد لينقل صُوَراً مماثلة للمرئيات ، بل ليوفّر رؤية جديدة لما يقع خارج حدود العالم المرئي » .

اعتماداً على ما تقدّم نستطيع أن نتعامل مع لوحة مروان قصاب باشي ، وأن « نكتشف » ، مرّة بعد أخرى ، أشياء لم نرها من قبل ، أو لم نرها بهذا الوضوح . وهكذا نكتشف مروان ليس باعتباره فناناً كبيراً فقط ، بل كإضـافة نوعية بارزة في المدرسـة التعبيرية ، خاصة أنّ لوحاته بدأت تحتلّ مساحات متزايدة على جدران عدد من المتاحف في العالم ، ويظلّ ، هذا الفنان ، في نفس الوقت ، امتداداً وفياً لجذوره ، ومجتهداً أيضاً .

عبد الرحمن منيف

أهم معارضه الفردية

١٩٦٧ – صالة Springer ، برلين .
١٩٦٩ – صالة Dr. Ammon الخاصة ، برلين .
١٩٧٠ – المركز الثقافي العربي ، دمشق .
١٩٧١ – صالة Lietzow ، برلين .
– صالة Medici ، ميونيخ .
١٩٧٢ – صالة Lietzow ، برلين .
– صالة Negendank الخاصة ، تريز .
– صالة Dr. Tscheuschner ، فوبرتال .
١٩٧٣ – صالة Lietzow ، برلين .
– صالة Art 4'73 ، بازل .
– صالة Pudelko ، بون .
١٩٧٤ – صالة Dr Kaulen الخاصة ، هانوفر .
– صالة Lietzow ، برلين .
١٩٧٥ – صالة Buchholz ، ميونيخ .
١٩٧٦ – صالة Gruenebaum ، نيويورك .
– صالة Lietzow ، برلين .
– إتحاد برلين الفني الجديد .
– معرض شامل في قصر Charlottenbourg ، برلين .
١٩٧٧ – صالة Kunstschau ، بريمن .
– صالة Pudelko ، بون .
– جناح الحفر Karin Friebe ، دارمشتات .
– قاعة Kunstforum ، روتفايل .
١٩٧٨ – صالة Lietzow ، برلين .
١٩٨٠ – متحف الفن الحديث ، بغداد .
– صالة Lietzow ، برلين .
– صالة Marin ، هاغن .
١٩٨١ – قاعة Documenta – Archiv ، كاسل .
١٩٨٢ – بيينال البندقية .
– صالة Hartwig & Bethke ، برلين .
– صالة Timm Gierig ، فرانكفورت .
١٩٨٣ – شركة Overbeck ، لوبيك .
– صالة Metta Linde ، لوبيك .
– صالة Lietzow ، برلين .
١٩٨٤ – قاعة المعارض ، دارمشتات .
– صالة Joachim Becker ، كان .
١٩٨٥ – صالة Ketterer ، ميونيخ .
– صالة Lietzow ، برلين .
– صالة Joachim Becker ، كان .
– قاعة FIAC'85 ، باريس .
١٩٨٦ – صالة Timm Gierig ، فرانكفورت .
– صالة Baumgarten ، فريبورغ .
– ستوديو R ، مانهايم .
١٩٨٧ – صالة Springer ، برلين .
– صالة Joachim Becker ، كان .
– صالة Michael Hasenclever ، ميونيخ .
١٩٨٩ – صالة Springer ، برلين .
١٩٩٠ – صالة Michael Hasenclever ، ميونيخ .
– صالة Gardy – Wiechern ، هامبورغ .
– صالة Metta Linde ، لوبيك .
– بيينال البندقية .
– صالة Jachim Becker ، كان .
معرض La Colle – sur – Loup .
١٩٩١ – صالة La Teinturerie ، باريس .
– صالة Springer ، برلين .
– صالة Tobias Hirschmann ، فرانكفورت .
١٩٩٢ – صالة Jachim Becker ، باريس .
– صالة Heynig – Dube ، ميونيخ .
– صالة Buss Design ، أولم .
١٩٩٣ – المكتبة الوطنية ، باريس .
– معهد العالم العربي ، باريس .
– صالة Tobias Hirschmann ، فرانكفورت .
– صالة Gardy – Wiechern ، هامبورغ .
– صالة Springer ، برلين .
– صالة La Teinturerie ، باريس .
– صالة Joachim Becker باريس .
١٩٩٤ – صالة Tobias Hirschmann ، فرانكفورت .
– صالة Gardy – Wiechern ، هامبورغ .
– صالة أتاسي ، دمشق .



مروان قصاب باشي

- ولد في دمشق سوريا عام ١٩٣٤
- ١٩٥٧ – ١٩٦٣ درس التصوير في المعهد العالي للفنون الجميلة – برلين ، على يد الأستاذ هانز تريير .
- ١٩٧٧ – ١٩٧٩ أستاذ في المعهد العالي للفنون الجميلة ، برلين .
- ١٩٨٠ – أستاذ ذو كرسي في قسم التصوير – المعهد العالي للفنون الجميلة ، برلين .
- يقيم ويعمل في برلين منذ عام ١٩٥٧ .

اقتنت أعماله المتاحف والمؤسسات الرسمية التالية :

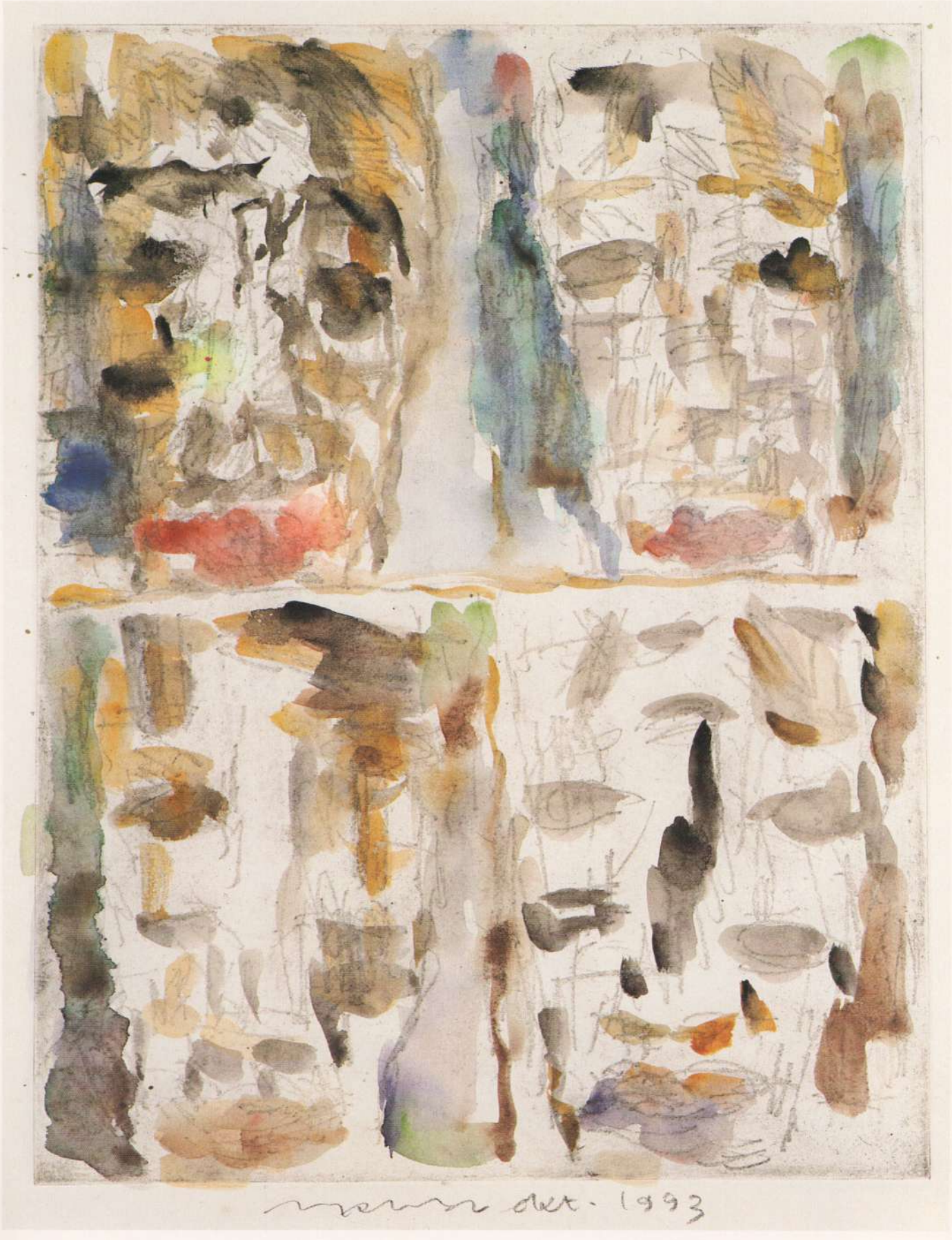
- المتحف الوطني ، برلين .
- Kupferstichkabinett – برلين .
- صالة برلين – برلين .
- قاعة المعارض – بريمن .
- مجموعة الغرافيك ، كوبورغ .
- مجموعة اللوحات لمنطقة بافاريا ، ميونيخ .
- متحف Kestner . هانوفر .
- المجموعة الوطنية لأعمال الغرافيك ، ميونيخ .
- متحف مدينة فولفسبورغ .
- معهد Carnegie ، بيتسبورغ .
- المتحف الوطني ، دمشق .
- المكتبة الوطنية ، باريس .
- متحف Seita ، باريس .
- قاعة المعارض ، مانهايم .
- المجموعة الفنية لجمهورية ألمانيا ، بون .
- متحف معهد العالم العربي ، باريس .
- متحف تاريخ الفن والثقافة في منطقة الهانزا ، لوبيك .

Marwan

Né en 1934 à Damas, Syrie.
1957 à 1963 : étudie la peinture à l'École supérieure des beaux-arts de Berlin avec le professeur Hann Trier.
1977 à 1979 : professeur à l'École supérieure des beaux-arts de Berlin.
1980 : professeur titulaire de peinture à l'École supérieure des beaux-arts de Berlin.
Vit et travaille à Berlin depuis 1957.

W.V. 564 Aquarelle 1989 46 x 58 مائي على ورق

(25) Aquarelle sur Gravure 1993 49,5 x 37,5 مائي على حفر


oct. 1993

W.V. 686 (15) Aquarelle et Crayon 1989 58 x 46 قلم رصاص + مائي على ورق

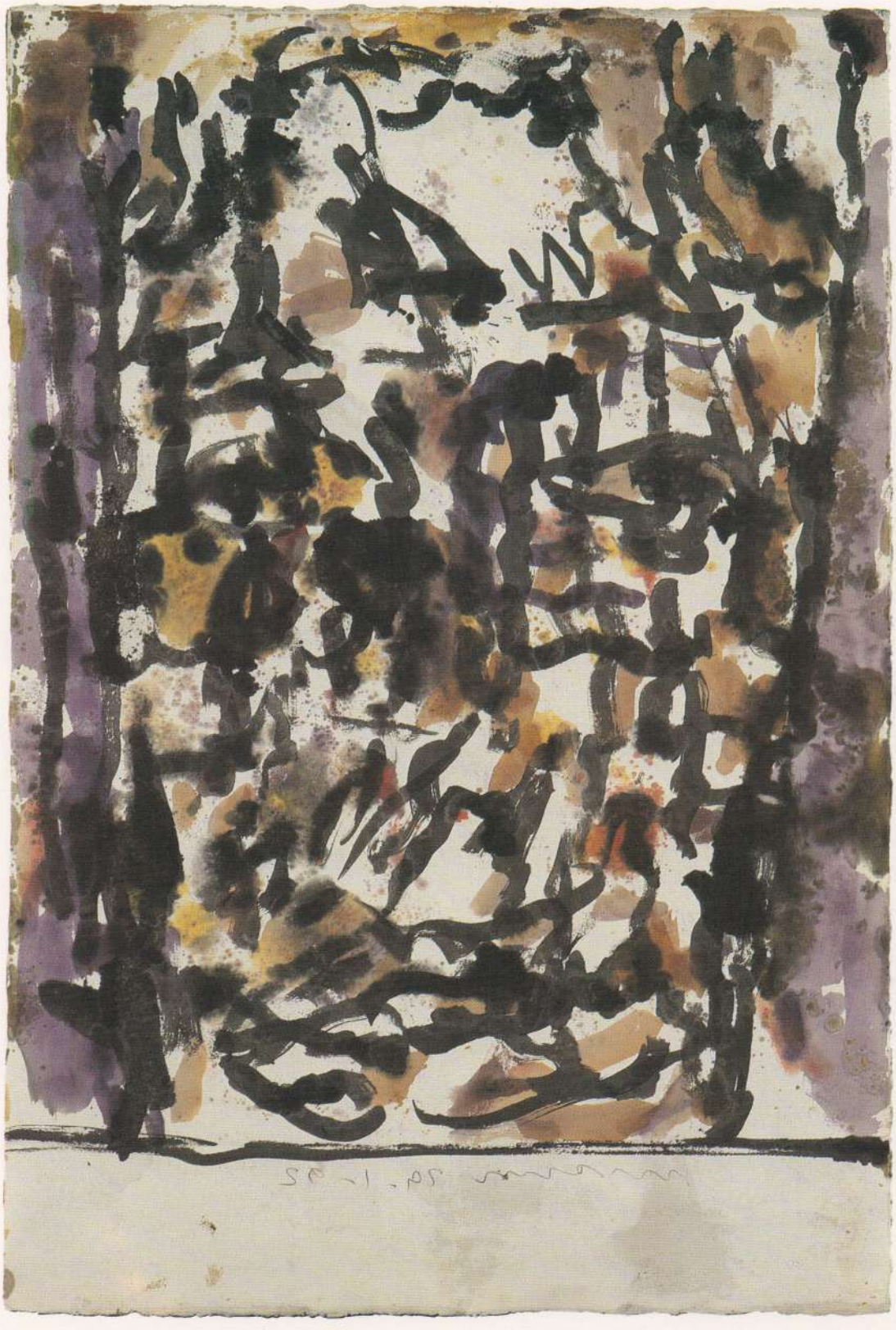
W.V. 578 Aquarelle 1990 مائي

W.V. 691 Aquarelle sur Gravure 1993 42 x 52 مائي على حفر

19-10-93

519 (10) Huile 1990 58 x 46 زيت على ورق

696 (24) Huile et aquarelle 1991 77 x 57 مائي زيت على ورق



W.V. 621 Aquarelle 1992 103 x 70 مائي على ورق

W.V. 633 (22) Aquarelle 1993 57 x 77 مائي على ورق

oct. 1973

(4) Aquarelle sur Gravure 1993 37 x 49 مائي على حفر

Marwan

Œuvres acquises par les musées et les organismes publics :

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.
Kupferstichkabinett, Berlin.
Berlinische Galerie, Berlin.
Städtisches Museum, Göttingen.
Kunsthalle Bremen.
Graphische Sammlung der Veste, Coburg.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.
Kestner-Museum, Hanovre.
Staatliche Graphische Sammlung, Munich.
Städtisches Museum, Wolfsburg.
Carnegie Institute, Pittsburg.
Musée National, Damas.
Bibliothèque Nationale de Paris.
Musée de la Seita, Paris.
Kunsthalle Mannheim.
Kunstsammlungen der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.
Musée de l'Institut du Monde Arabe, Paris.
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt, Lübeck.

Principales expositions personnelles :

1967 Galerie Springer, Berlin.
1969 Privatgalerie Dr. Ammon, Berlin.
1970 Centre culturel de Damas.
1971 Galerie Lietzow, Berlin.
Galerie Medici, Munich.
1972 Galerie Lietzow, Berlin.
Privatgalerie Negendank, Trier.
Galerie Dr. Tscheuschner, Wuppertal.
1973 Galerie Lietzow, Berlin.
Art 4'73 de Bâle.
Galerie Pudelko, Bonn.
1974 Privatgalerie Dr. Kaulen, Hanovre.
Galerie Lietzow, Berlin.
1975 Galerie Buchholz, Munich.
1976 Gruenebaum Gallery, New York.
Galerie Lietzow, Berlin.
Neuer Berliner Kunstverein, Rétrospective à l'Orangerie du château Charlottenbourg, Berlin.
1977 Kunstschau, Böttcherstrasse, Bremen.
Galerie Pudelko, Bonn.
Graphisches Kabinett Karin Friebe, Darmstadt.
Kunstforum, Rottweil.
1978 Galerie Lietzow, Berlin.
1980 Musée d'art moderne de Bagdad.
Galerie Lietzow, Berlin.
Galerie Marin, Hagen.
1981 Documenta-Archiv, Kassel.
1982 Biennale de Venise.
Galerie Hartwig & Bethke, Berlin.
Galerie Timm Gierig, Francfort.
1983 Overbeck-Gesellschaft, Lübeck.
Galerie Metta Linde, Lübeck.
Galerie Lietzow, Berlin.
1984 Kunsthalle Darmstadt.
Galerie Joachim Becker, Cannes.
1985 Galerie Ketterer, Munich.
Galerie Lietzow, Berlin.
Galerie Joachim Becker, Cannes.
FIAC '85, Paris.
1986 Galerie Timm Gierig, Francfort.
Galerie Baumgarten, Fribourg,
Studio R., Mannheim.
1987 Galerie Springer, Berlin.
Galerie Joachim Becker, Cannes.
Galerie Michael Hasenclever, Munich.
1989 Galerie Springer, Berlin.
1990 Galerie Michael Hasenclever, Munich.
Galerie Gardy-Wiechern, Hambourg.
Galerie Metta Linde, Lübeck.
Biennale de Venise.
Galerie Joachim Becker, Cannes
La Colle-sur-Loup.
1991 Galerie La Teinturerie, Paris.
Galerie Springer, Berlin.
Galerie Tobias Hirschmann, Frankfort.
1992 Galerie Joachim Becker, Paris.
Galerie Heynig-Dube, Munich.
Buss Design, Ulm.
1993 Bibliothèque Nationale, Paris.
Institut du Monde Arabe, Paris.
Galerie Tobias Hirschmann, Frankfort.
Galerie Gardy Wiechern, Hambourg.
Galerie Springer, Berlin.
Galerie La Teinturerie, Paris.
Galerie Joachim Becker, Paris.

1994 Galerie Tobias Hirchmann Frankfurt.
Galerie Gardy – Wiechern Hamburg.
Galerie Atassi.
Damas.

devient ces objets mêmes, considérés dans leur profondeur, au moment où ils se matérialisent et se dissolvent, au moment où leur dynamique nous suggère de réfléchir et de méditer; non sur l'objet lui-même, mais sur tout le reste: le nous, le moi, l'autre, la nature, les créatures, nos rapports avec les objets et les relations de ceux-ci entre-eux.

Marwan s'est inspiré de l'Expressionnisme dans toute son œuvre, mais il a enrichi le fond de l'Expressionnisme Allemand avec l'apport de l'esprit oriental et de son génie propre. Chacun de ses tableaux se distingue par quelques traits des œuvres allemandes. A l'origine, ces traits particuliers sont une défense constituée de signes empruntés au patrimoine arabo-musulman. Par la suite, ces derniers s'estompent et se fondent dans les couleurs. Telle cette lumière par exemple, qui jaillit du blanc et de l'espace immense de la toile pour créer un monde à part, un monde parallèle à celui qui nous environne et qui fait naître en nous la sensation de nous embarquer pour un voyage étrange et lointain.

Si nous considérons que l'Expressionnisme est relié à l'être humain, à ses réactions, à ses crises psychologiques ou à ses défis, le tableau serait alors le moyen idéal dont dispose le peintre pour exprimer les sentiments profonds qui l'agitent. Face à une telle œuvre, où les couleurs éclatantes et les formes inhabituelles deviennent le prolongement apparent des sentiments intérieurs, nous sommes invités à déployer un effort spécial afin d'y accéder sans parti pris ou à la limite, à être assez "souples" pour accepter de remettre en question nos préjugés. Car en l'absence d'un langage commun ou d'une certaine possibilité de dialogue, un véritable problème d'expression surgirait. En effet, si nous restons loin de l'ambiance de l'œuvre, si nous ne faisons pas l'effort nécessaire pour dialoguer avec le tableau ou si nous demeurons prisonniers d'une certaine manière, traditionnelle, figée et codée pour traiter avec l'œuvre d'art, aucune communication n'est possible.

L'accueil que le public réserve à l'œuvre dépend en partie de sa culture artistique et de sa capacité à décoder le langage utilisé par l'artiste pour transmettre son message. Par ailleurs, il est totalement vain que le public se fasse l'esclave d'une forme artistique déterminée, qu'il généralise ou compare ce qu'il voit avec ce qu'il connaît déjà dans le monde réel; car comme le dit Paul Klee à ce propos : *"L'art ne fut pas crée pour copier des images qui ressemblent à ce qui est visible, mais pour offrir une vision nouvelle de ce qui existe en dehors des frontières du monde visible"*.

Les remarques précédentes devraient permettre d'aborder chaque tableau de **Marwan KASSAB BACHI** de façon à en découvrir la nouveauté et d'en mieux voir l'originalité. Dès lors, non seulement Marwan apparaît comme un grand peintre qui développe et renouvelle ses origines culturelles tout en leur restant fidèle, mais encore que son œuvre est une contribution inestimable au courant expressionniste; si bien que, aujourd'hui, ses tableaux occupent un espace assez important sur les cimaises de nombreux musées dans le monde.

Abdelrahman MOUNIF

relief géographique du Pays, cette terre dure, conquise par le soleil, et qui seule est capable d'abriter l'homme et de le protéger. Et, grâce à la relation qu'il a pu établir entre les reliefs et les hommes, Marwan trouve son premier point d'appui, il réussit ensuite à s'embarquer vers de nouveaux horizons, ceux qui se sont révélés ultérieurement.

A travers cette union avec la terre et même à cause d'elle, la tristesse a toujours constitué un élément essentiel de la toile. La tristesse ne signifie en aucun cas la résignation mais plutôt l'interrogation lancinante qui affronte les choses dans leur dureté comme dans leur absurdité : pourquoi?

Dans sa tentative d'asseoir sa personnalité, de se défendre et de développer son style en même temps, le peintre a recours à quelques signes et symboles. Nous décelons désormais dans la composition de ses tableaux les arcs, les enluminures et les éléments typiques de l'architecture arabe; surtout les arrondis, les couleurs et la lumière. Ainsi donc, malgré les diverses influences de styles et les pressions qui s'exercent sur lui, l'artiste continue à s'appuyer sur les ressources stables de son patrimoine et à y puiser afin de définir son identité.

Si les années soixante-dix à leurs débuts sont pleines de tristesse et de défi à la fois, si elles sont riches de ces lignes qui symbolisent et rejoignent un certain "ailleurs", les visages par contre se fanent, submergés par la fatigue, le souci et l'échec. La terre se fissure, les reliefs se déplacent, les traits volent en éclats et les choses perdent leurs contours. Et un peu plus tard, la désolation se glisse dans le tableau pour l'envahir peu à peu en chassant le défi et la provocation. Alors les visages tombent en lambeaux et leurs traits s'évanouissent. Les couleurs ocres de la terre font place à des bleus qui s'assombrissent vers le noir, sauf quelques éclaircies ça et là, ultime tentative pour s'accrocher à l'espoir. Les visages s'enfoncent et nous laissent dans un espace chaotique et surpeuplé.

Marwan se rend compte qu'il est arrivé à la fin d'une étape, il n'hésite donc pas à eliminer les portraits. Il écarte donc son propre visage du tableau comme on évacuerait un blessé vers l'arrière d'un champ de bataille afin qu'il se repose et se rétablisse.

Et une nouvelle étape commence...

"Nouvelle" n'est peut-être pas le terme exact pour qualifier l'étape qui succéda à celle des portraits, bien que Marwan ait dit dans une interview: "*L'étape du portait a commencé en 1970 et je l'ai arrêtée en 1978. Je suis un peintre à étapes, j'insiste là-dessus.*". Car dans cette phase de natures mortes, nous avons l'impression qu'il ne peint pas - malgré les couleurs vives de certains tableaux -, mais qu'il questionne, qu'il cherche à établir un dialogue continu entre les choses et les êtres dans leur métamorphose perpétuelle. En effet, les objets que nous voyons sont sur le point de disparaître, malgré leur vague "ressemblance" avec ce qu'ils avaient été auparavant, ou avec ce qu'ils auraient pu devenir. Cette destruction de la forme matérielle qui nous est familière réduit les objets en poussière ou les ramène à leurs éléments d'origine; comme si le peintre voulait exprimer l'unité de l'existence et le cycle ininterrompu de la vie ou comme s'il voulait affirmer que l'objet, quel qu'il soit, ne possède pas de forme figée ou permanente, bien au contraire, qu'il est continuellement en devenir. Ainsi donc, la nature morte ne connaît pas la sérénité, elle est en rapport avec les objets familiers de tous les jours, elle

Ferveur de l'art et mal du pays

Bien que Marwan ait commencé assez tôt son aventure allemande et qu'il se soit dirigé à pas assurés vers l'Expressionnisme, adoptant sa logique et intégrant son évolution, il n'en reste pas moins que sa personnalité et ses préoccupations propres ont marqué un style qui s'est imposé d'une toile à l'autre.

Qu'il ait été impressionniste à ses débuts, puis qu'il ait dépassé ce courant par révolte ou par insatisfaction, cela n'a été qu'une étape d'un long parcours. Car dans sa quête pour façonner sa propre figure, le peintre ne s'est jamais arrêté ni reposé, il a poursuivi son exploration, d'autant plus qu'il était imprégné par la nostalgie, par la mémoire et par la provocation. Ainsi donc, l'Expressionnisme devient l'équation qui correspond à son tempérament et s'adapte le mieux à sa fougue. Il lui offre un moyen de communication privilégié dans une société où les liens se relâchent et où les langages se multiplient.

En effet, l'Expressionnisme, qui s'est épanoui en Allemagne au début du siècle, constitue plutôt une orientation qu'un style; il se déploie, réunissant une multiplicité d'artistes et de styles. Il constitue une voie artistique qui permet de comprendre le monde et de l'aborder, il dépasse les traditions académiques, il se tourne vers l'introspection et utilise la couleur de manière à montrer l'essence des choses non leur beauté. Enfin, il exprime les palpitations de l'âme et ses aspirations bien plus que l'esthétique ou l'harmonie des formes.

Les années soixante furent pour Marwan une période troublée, dominée par la richesse et la diversité des thèmes. Il va sans dire que ses conditions de vie et son état psychique ont marqué de leurs traces sa peinture. La spontanéité -qui ne va pas sans recherche- l'emporte, surtout au niveau de la densité des couleurs et de leur liberté. Les formes se sont disloquées d'une manière plus ou moins exagérée et le mouvement constitue la caractéristique dominante de cette étape. Les corps aspirent à un équilibre qui leur permettrait d'affronter les forces cachées qui tentent de les abattre. Les bras se tendent à la recherche d'un objet ou d'un point d'appui. Une question douloureuse semble surgir de la position des doigts ou du geste du bras. Les yeux regardent au loin, expriment une certaine attente et trahissent une tourmente intérieure. Les bouches sont sur le point de dire ou d'avouer quelque chose. Mais une main brutale s'interpose pour bâillonner ces bouches ou pour crever ces yeux. La gestuelle fertile et inattendue dans les œuvres de cette période a permis de préparer l'étape suivante.

Lorsque survint le tremblement de juin, frappant les hommes et la terre, causant cette crevasse qui a bouleversé toute pensée et tout rêve antérieurs, Marwan se serait presque effondré s'il n'avait trouvé pour le soutenir un élément solide et stable: la terre. En effet, il avait trouvé assez tôt ce lien étroit entre l'expressionnisme, l'appartenance et la patrie, qui est d'abord la terre. Or, dans cette nouvelle étape, il réussit à formuler une relation indestructible: Il est lui-même la terre, il forme une entité avec elle et leurs liens sont éternels. Ainsi, les portraits qu'il peint, et qui sont autant d'autoportraits, adoptent le

Marwan

ŒUVRES SUR PAPIER

Galerie ATASSI غاليري أتاسي

Avril 1994 نيسان

شارع الروضة - بجانب وزارة الثقافة - ص.ب ٣٤١٥٩ - هاتف ١١/ ٣٣٢١٧٢٠

Rue Rawda - près du Ministère de la culture - B.P. 34159 - Tel: 11/3321720

Marwan