لغـــــة الحـــــديـــــد

قـــــراءة في مـنجـــــز الـنحـــــات .. احمـــــد الـبحـــــراني

(٢-٢)

علـــي الـنـجـــار
فنان عراقي/ السويد

تساؤل حول العمل النحتي

هل تملك أعمال البحراني سمات العمل النحتي؟ وهل هي منحوتات أصلا؟. ربما لا نملك شرعية طرح هكذا تساؤل، بعد أن تجاوزت الأعمال التشكيلية صيغة التخصص التقليدية. لكنه يطرح نفسه كنحات، وأعماله كمنحوتات. يمارس أيضا الفعل النحتي التحويري للمادة. مع ذلك فان أعماله تمارس تمردا ما على هذا المصطلح التشكيلي التخصصي. فالفنان يمارس فعله على مادة معينة، وهو يفضلها دون سواها من المواد الأولية، ويفتقد شرط التنوع الأدائي(بالمواد المختلطة مثلا)، ثانيا تكتسب أعماله الصفة المعمارية الميكانيكية، وثالثا بإمكاننا مثلا تفكيك أجزاء كل أعمال الفنان وإعادة صياغاتها من جديد وبطرق متعددة، أو تجميعها في عمل كبير واحد. فكأن الفنان اكتشف حيزا مملوءا بقطعه المعدنية (صفائح،شرائط، كتل) وبدأ في تشكيلها حسب مخططاته الأولية، التي راعت شروط صياغاتها بما يتواءم وإمكانياتها الأدائية العنيفة، رغم محاولته تدجين هذا العنف(حركات أجزاء العمل) وبما يوازي مقاربات لإيحاءات بصرية عضوية. ومع أن أعماله تشتغل على مبعدة من التشخيص العضوي، إلا أنه ليس من السهولة إمكانية إحالتها إلى مقاربات لمفردات عضوية بايوليوجية محدودة، لكن الأمر يبقى ممكنا بحدود نوايا تداعيات بصر المتلقي. وما يزيدنا تأكيدا هو ما يبدو من وضوح تعارضها الحركي وسكونية سطوح عمارتها المحيطية، وهي مقاربة أو مشابهة لتعارض، أو تضاد الأشكال العضوية (النباتات وحركة الحيوانات،مثلا) لهذا الوسط. ويشكل هذا التضاد جوهر تفردها وديناميكيتها الحركية المكانية.

المفارقة تكمن في أن (البحراني) أسس مجاله الإبداعي في بلدان (الخليج العربي)، وليس في بلده العراق(بعد تشتت رموز الثقافة الإبداعية العراقية، و لا يتسع المجال لتناول أسبابها، والتي نأمل أن لا تصبح مزمنة). وهذا الأمر لم تقرره الصدفة وحدها. بل هو جزء لا يتجزأ من كون هذه المنطقة بعد انفتاحها المدني على معمار العالم المعاصر، استقطبت العديد من التجارب التشكيلية المعاصرة،من خلال مهرجانات التشكيل الدورية(الشارقة مثلا). ورغم أن كل ما يعرض في هذه العروض التشكيلية، والجديدة بالذات، ليس مفهوما او مقبولا من الذائقة الخليجية الشعبية (وحتى العربية بشكل عام)،لكن أمر التذوق أو استيعاب المفاهيم والدلالات البصرية المستجدة، هكذا هو حالها، وحتى في دول منشئها. فكل مدارس الفن التشكيلية حديثها وجديدها لاقت نفس الأعراض الجماهيري، قبل أن تتصالح نواياها ونواياه.. وما عزز تجربة البحراني، هو نسيجها المترابط ونسيج العمارة الجديدة المحيطة. ومع ذلك وحتى لو نصبت منحوتاته في عمق الفضاء الصحراوي(لو تجاوزنا فضاء المدينة المعد أصلا لها)، فاعتقد بأنها سوف تشكل تناظرا حركيا مع حركة رمالها، وفي الوقت الذي تكرس فيه تضادها المادي كمعادل حركي إضافي.

اشكال مألوفة في التجربة

في محاولة من البحراني للتصالح مع الأشكال المألوفة، ومثل شغف العديد من الفنانين التشكيليين العرب، ومنهم بعض العراقيين، تشكل هيئة (الكرسي)- وان تعددت مدلولاتها السياسية أو الاجتماعية -حلية تزيينية وبمرجعية التفاصيل التوريقية الشرقية. إلا أن(البحراني) كرس كراسيه الحديدية لمنطقة ادائية مستجدة على الوسط التشكيلي العربي. فهي ولكونها كراسي افتراضية، لا تنتمي لأية منطقة أدائية محلية سابقة. ومثلما تفتقد وظيفتها التقليدية، تفتقد أيضا وظيفتها العاطفية الأستعارية، إذ تعدت حدادة كراسيه مألوف حدادة الكراسي المعدنية على امتداد تواريخها. فلا هي أنصابا للتبجيل، ولا هي أيضا مدونات ذهنية تستعير من الكرسي مضامينه السرية والعلنية، ولا هي تجريديات بدلالة مسمياتها. وان كانت تتشكل بمقاربات هيئة أشكالها المجسمة، إلا أن أبعادها تتمرد على صرامة هيكلتها في انزياحات نافرة أو متموجة مشاكسة. وكهياكل مصنعة لوهم الكرسي، استحضرها هنا عبر دروب ذهنه الملتوية، وليست السوية، كما هي أعماله الأخرى. وحالها حال أعماله النحتية التي احتكمت إلى التواء الذهن هذا، فان هذا الأجراء الذهني يشكل سر ابتكاراته. مع ذلك فان هذه الكراسي تبدو لنا مثل الزوائد على حافات أعماله الأخرى. لكنها رغم ذلك تشكل مصدر تنوع واغتناء لتجربته، وربما تقود ذهنية الفنان لملامسة اشكال أخرى، كمبتكرات افتراضية لموجودات مادية(كما هي كراسيه)، و من خلال تجاوز هيكلها الصلب ومخبوءات فنتازيا روحها الخفية. كما هي فنتازيا معظم أعماله. وبذلك استطاع في أعماله هذه(كما في الأخرى) محاذاة منطقة الوهم الافتراضي العالمية الصيغة، والتي تتناغم وسحر سطوة عوالمنا الخفية المستترة خلف قناعات علمية، باتت هي الأخرى في مصاف الوهم المدجن عبر دروب المكتشفات التي يلغي بعضها البعض الآخر. نافذة الذهن هذه والتي كانت إلى وقت قريب عصية على الإدراك(إلا في حدود ثقافية ضيقة)، باتت الآن مساحة مشاعة. وبتنا صغارا وكبارا نلج عوالمها الافتراضية للحد الذي فقدت فيه بعض إدهاشها الأعجازي. وان كان الوهم، سابقا، يشكل عند البعض قصور إدراكنا. فهو الآن يشكل ذروة مبتكراتنا الثقافية، والتشكيلية منها بشكل اكثر خصوصية. عبر دروب مسالكه الشاسعة.

الاثر الادراكي وحالات التعبير

ثمة ايروتيكية من نوع ما تتلبس الفعل النحتي الأدائي بشكل عام. وأعمال البحراني لا تخلو من هاجس ملامسة هذا الفعل. بل تتجاوز ذلك، كمناورة ملتبسة، أو مختبئة في صلب تلا فيف تفاصيل أعماله. فالفعل النحتي بمفهومه العام هو بالأساس فعلا حرثيا. وان كان هذا الفعل يقع غالبا على مسقط أفقي، فهو، في أعمال البحراني يكون حرثا في محيطها الفضائي، ويتشكل من خلال استفزاز من نوع ما لتهويماته الأثيرية. ومن المعلوم أن كل فعل حرثي يتشكل من خلال مولدات مستعارة من حدود طاقته الكامنة خلف نواياه التوالدية. فان السر في توالد اعمال البحراني من بعضها البعض (سواء كان ذلك في اندفاعات استقامة مفرداتها أو استداراتها أو لولبيتها)، ربما يكمن في كونها مسارات استقصائية لتداعيات انفجارات طاقته المحتبسة منذ بداية أزمنة إدراكه لها. وعلى ما يبدو فان هذه الايروتيكية الإبداعية، ليست مكتفية بفعلها الخفي الذي مارسته على منتج الفنان، بل تجاوزت ذلك إلى نوع من ادراكات لمؤثرات طوبولوجيا الموجودة في لحظات انفجاراتها، تموجاتها، خلخلة سكونيتها (من هنا تكتسب بعض من شموليتها الإدراكية). وان يكن الفعل ألسكوني عصياً على الإدراك بأي شكل من الأشكال في أعماله. فان تشكيلاته النحتية اكتسبت طاقتها الحركية في خضم هذه التفاصيل السرية. سواء بإدراكه الفني الفعلي، القصدي، أو بغير ذلك. وان حافظت أعماله النحتية على خصوصيتها وبعيدا عن نواياها الإنتاجية. فهي أيضا وكما يبدو لنا، وبتقادم ازمنتها سوف تتنصل أيضا عن نواياه الإدراكية، بحدود المتغيرات الزمنية المستجدة. إن لم تكن فعلتها بعد اكتمالها مباشرة. مع ذلك تبقى الاثارة مشروعا متزامنا ولحظة اكتمال هذه المنحوتات الافتراضية. وما يهم من كل ذلك هو مدى ما تمتلكه، أو تخبئه، من زمن إثارة افتراضي آخر. فعل الأستحاثة الزمنية هذا، هو فعل يتغلغل في صميم واقعنا الافتراضي الحالي(العلمي والثقافي الرقمي) والملتبس بنوايا اكتشافاته، ونوايا إداريه الخفية، والذي يشكل في وقتنا عصب الإثارة المعاصرة. أما المراهنة على اقتحام مجالاته الواسعة والمكشوفة أصلا، أو التي سوف يتم استكشافها، فهو شغل منتجي الثقافة، وبأدواتهم المتوفرة (والتي هي موجودة بوفرة) وبنوايا إمكانياتهم الذهنية والعملية ومحركاتها الثقافية المتشعبة.

الـفـنـــان حـيـــدر عـلـــي

انا من جيل فني أسس لحضوره بتميز في المشهد التشكيلي العراقي

المـــدى الـثـقـــافي

قبل اكثر من عقد ، بدأت تجربة الفنان (حيدر علي) تعلن عن حضورها في المعارض الجماعية والمشتركة بشكل لافت. كونها كانت تحتفظ ومازالت ، بحيوية رؤيتها الجمالية وجدية طروحاتها الشكلية والبصرية. حيث تضافر فيها التجديد مع ترسيخ الهوية الفنية الخاصة لجهة انتمائها الى المشهد التشكيلي العراقي بامتياز. في هذا الحواريقدم الفنان شهادته حول هذه التجربة...

تجاربنا اكثر نضجاً

❖ أنت فنان من جيل تسعيني، كيف تقرأ حضورك معه؟ و ماهي الإضافة الإبداعية التي تحققت لكم؟

– لا اميل تماما لقضية التحقيب الزمني، أو ما يطلق عليه بالجيل الفني. هنالك تجارب لفنانين ظهروا ضمن مدة زمنية معينة، هذا لا يعني إنهم جميعا يتمتعون بذات الخبرة الفنية، أو ان تجاربهم تحتفظ بقدرات إبداعية متساوية. يوجد فنانون شكلت أعمالهم إضافة حقيقية للمشهد التشكيلي وآخرون كان حضورهم عابرا.

تجارب فناني التسعينيات هي امتداد لما سبقهم من تجارب. بعضهم أسس لحضوره بشكل لافت، من خلال وضوح رؤيته وحيوية منجزه، أما البعض الآخر فكان تقليديا. وهنا، أستطيع ان اعين درجة الإضافة. ما قبل هذا الجيل، كانت هنالك تجارب تأخذ من الفن الأوربي وتضفي عليه قدرا من الحساسية المحلية، بذريعة الهوية الثقافية للعمل الفني. ان تجاربنا كانت أكثر نضجا. لقد تم استيعاب الفن القادم من أوربا، والاستفادة القصوى من تجارب الفن العراقي السابقة. هذه العلاقة اتاحت لنا التوصل إلى خبرة أسلوبية تكاد تكون عراقية خالصة، وهذا هو الفارق. تأكيد الهوية الإبداعية في العمل الفني وبشكل أكثر مما كانت عليه تجارب الأجيال السابقة.

هنالك شيء آخر، وهو ان أساليب هذا الجيل كانت ايضا أكثر انفتاحا ممن سبقهم من الفنانين. نحن لم نكتف بالتوصل إلى إنجاز عمل فني والمضي في تكراره والانغلاق عليه. بل كنا أكثر دأبا في عملية البحث والتجريب والتجديد. لم ننظر إلى منجز واحد ونعتبره اسلوباً، بل ان الروح التجريبية كانت هي السمة المميزة لنا. سواء على مستوى الشكل أو المادة أو الخامة المستخدمة. أي ان ظاهرة العمل الفني باتت أكثر جرأة ومغامرة واكتشافاً. ندرك تماما ماهية العملية الفنية التي تعتمد على التجريب، وندرك أنها كانت أهم خصائص العمل الفني الحديث. وذلك ما عمل عليه جيل التسعينيات.

فك اشتباك الشكل بالمضمون

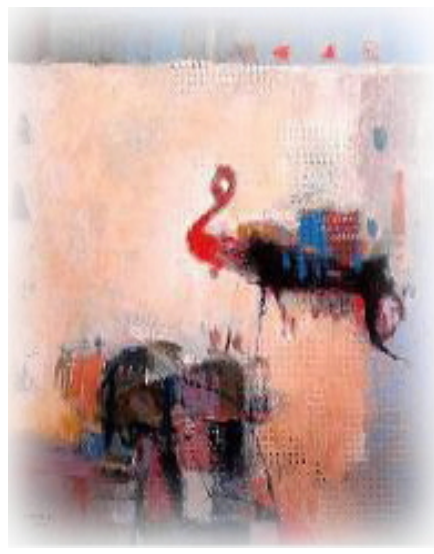
❖ لديك الاهتمام الواضح لأكثر من معالجة فنية في عملك. التجريبية في السطح التصويري،التأكيد على رموز واشارات ذات دلالات بيئية وثقافية، تكريس الحساسية اللونية بصياغات تجريدية. هل تجد ان هكذا اهتمامات مختلفة تثقل على العمل الفني؟ أو هي أفضل الحلول لإنجازه بصورة متكاملة؟.

– حينما أتوجه للرسم، يتبادر إلى ذهني ذلك السؤال الدائم: ماهي اللوحة؟. العمل الفني في الغالب، أشبه بكيان غير متعين. يبدأ من بياض اللوحة وقد لاينتهي مع كل المعالجات التقنية والادائية فيه. الأمر معي يتعلق بمحاولة التوصل إلى إجابة متميزة عن ذلك السؤال. أي تجاوز ما هو راسخ في ذهني عن التجربة الفنية منذ الدرس الأكاديمي وحتى الان. لذا تجدني منشغلا في إضفاء لحظة فارقة على اللوحة، كي تحقق قدرا من الإمتاع لي وللمتلقي. أي الوصول إلى لحظة جمالية أجدها بمثابة الشكل النهائي للعمل الفني.

ان الفنون التي اطلعنا عليها منذ العصر الكلاسيكي حتى تجارب الفن المعاصر، هي محاولة لفك الاشتباك مابين الشكل والمضمون. لكني حينما اعمل ارغب في تجاوز هذه العلاقة إلى لحظة جمالية، هي ليست تلك المعنية بالجمال الشكلي الذي تلقيناه بطريقة تقليدية، وأصبح ما يسمى بجمالية العمل الفني. أنا اشعر ان هناك تخوماً و مديات في صلب هذه الجمالية مازالت غير مكتشفة، أسعى إلى تحقيقها في لوحاتي. ولكنها تبقى تجربة غير منتهية، فهنالك المتلقي الذي عليه ان يعيد قراءة وتأويل العمل الفني. هذا الدور شديد الأهمية كي يمنح للوحة صفاتها النهائية، ولكن شرط ان تكون توصلات الفنان مفتوحة وغير منغلقة، كي يمنح للمتلقي فرصة، ومن خلال ذهنيته وثقافته لإعادة قراءة العمل. ان هناك نتيجة مشتركة يقوم بها الفنان والمتلقي إزاء العمل الفني.

❖ تخرج انشغالاتك أحيانا من لوحة الحامل، إلى عمل فني يكون بأبعاد مجسمة، كيف تفسر هذه الانتقالة؟ وهل تجدها قد تضفي حالة من التنوع على تجربتك.

– للوحة أمران مختلفان، اما ان تكون رسما او فنا. حينماتكون رسما، عليك الالتزام هنا بمعايير تقليدية تحقق ما يسمى بلوحة الحامل. ولكن عندما تكون فنا عليك البحث عن صياغات جديدةومبتكرة لتحقيق هذا التميز. كي انجز اعمالا مجسّمة تجدني في حالة بحث اكثر عمقا.سواء مايتعلق بالتعامل مع الخامات او مع طبيعة الرؤية التي تحثني لانجازها بمواصفات جديدة.ولكن مثل هذه الانتقالة، يطغى عليها طابع التنوع في التجربة. وهو امر شديد الاهمية، في حالة ان التجديد في العمل الفني ضرورة يجب التمسك بها.



التأثير والتأثر

❖ ما هي حدود تأثرك بتجارب فنانين آخرين. العراقيين منهم تحديداً؟

– انا بطبعي اميل تماما الى عملية التاثير والتأثر. بدءاً لان الفنان هو اولا كائن كثير التأثير في مجتمعه، او يجب ان يكون كذلك. وثانياً، هو حيز من فضاء ابداعي وفني. لقد تأثرت بالعديد من اساتذتي في كلية الفنون الجميلة وتأثرت كذلك بتجارب الفنانين الذين شاهدت اعمالهم وتجاربهم في متحف الفن العراقي او قاعات العرض الاهلية. لااعني التأثير هنا بمعناه السلبي، كمحاولة للتقليد،ولكن عملية تحرض الذاكرة والخيال على انجاز ماهو شديد الخصوصية. الفنان الذي لايتأثر، ليس سوى ذلك الشخص الذي لا يستطيع الخروج من حرفته ومهنيته. علينا بالمشاهدةوالانفتاح على التجارب الفنية الاخرى، كي نؤسس لنا تجارب جديدة. وهذا الامر لايتحقق الا باضفاءحساسيتنا الخاصة على العملية الفنية. وهي لاتبنى الا بطريقة التأثير والتأثر وبوجود بيئة ثقافية واجتماعية ينتمي اليها الفنان. وكي ينجز بالتالي اعمالا توازي خبرته الابداعية.

❖ العمل الفني المعاصر يتميز بتضافر الخطاب الثقافي مع المشروع الابداعي فيه. هل تؤمن بضرورة هكذا علاقة مشتركة؟ ام انك تكتفي بتفضيل المهارة والحرفة والتلقائية لانجاز اللوحة؟

– يمكن الاخذ بالاتجاهين معا. الفنان هو جزء فاعل في الحركة الثقافية في اي مجتع. عليه بالضرورة ان يمتلك ثقافة اختصاصه واخرى تكون بمثابة مرجعيته الفكرية والذهنية. كذلك،عليه ان يحتفظ بمهارات وحرفة التخصص الفني الذي ينتمي اليه. تضافر هاتين الحالتين تتيح للفنان خبرة فريدة لانجاز عمله بطريقة متميزة. انا لاستطيع التجريب والاكتشاف باسباب الحرفة والمهارة فقط، لابد من خبرة ثقافية متخيلة كي تمنحني هذه القدرةعلى الانجاز. ان العمل الفني هو تجربة تقع بين المتخيل والواقع، بين الرؤية والخامة، بين الروحي والمادي. كيف يمكن الوصول الى حلول متفوقة دون خيال يؤطره الفكر والثقافة، ومهارة اشبعت بالتجريب والبحث. ان الوصول الى اللحظة الجمالية لا تتأتى الا بفعل تداخل ماهو ابداعي وثقافي في آن.

❖ هل تجد لمفهوم المكان تأثيراً معلناً في تجربتك؟.

– المكان جزء مهم من مكون الانسان، سواء في بعده الحسي او الروحي. المكان هو ذلك الجذر الحقيقي للفنان. من خلال ا قامتي في دمشق، انجزت العديد من الاعمال الفنية، ولكني اشعر ان توصلاتي في بغداد كانت أكثر وعيا ونضجا. ليس الامريتعلق بتغيير الوعي، ولكني اجد نفسي هنالك منشغلا بأشياء لاطائل من ورائها، فيما هنا، اكون اكثر استرخاء واكثر انجذاباً لعملي الفني. اعتقد ان المكان يؤثر بطريقة ما في نحت الرؤية الجمالية للعمل الابداعي.

كاظم حيدر واسماعيل فتاح الترك

اختلاف رؤية

خالد خضير

مرة روى الرسام العراقي المغترب في لندن ضياء العزاوي عبر صفحات مجلة العربي الكويتية في ملف اصدرته عن النحات والرسام العراقي الراحل اسماعيل فتاح الترك، بان الرسام العراقي الراحل كاظم حيدر علق على المعرض الشهير الذي اقامه اسماعيل فتاح الترك عام ١٩٦٥، بعد عودة الترك من الدراسة في روما، بأنه لو حبس في غرفة لليلة واحدة لأنجز معرضين مثل معرض الترك، ولم يوافق ضياء العزاوي وقتها على ما قاله كاظم حيدر واعتبر ذلك انتقاصا من قدرة الترك، الا انني، في موضوع نشرته عن الراحل الترك، نظرت الى الموضوع من زاوية واتجاه آخر، ووجدت ان كاظم حيدر كان (محقا)، كما وجدت ان ذلك لم يخل بمكانة الترك ورفعة ابداعه، وان جوهر القضية لا يتعلق بموقف او رأي لكاظم حيدر بمكانة الترك، بل بمفهوم وفلسفة كاظم حيدر والترك بفن الرسم، واسلوبهما المتناقض في بناء اللوحة، فلم تكن اللوحة عند كاظم حيدر بناء شكليا فقط، بل ومخططا فكريا تهيمن فيه (الدلالة) وعلى وجه التحديد (التعبير عن الروح المحلية) الذي كان من الصعب على التشكيليين القفز فوقه في ظل هيمنة النقد الذي يروج لهذا الاتجاه وهيمنته على الكتابة في هذا الحقل وعلى المنجز التشكيلي العراقي برمته، وتشهد بذلك اعماله في معرض ملحمة الشهيد الذي اسميته مرة: "(آنسات افنيون) الرسم العراقي"، باعتباره (العمل) الذي احدث اكبر تحول في الرسم العراقي الحديث، حينما افتتح (معرض الشهيد) عصر الستينيات بعد ان ختم نصب الحرية لجواد سليم، عصر الرسم العراقي الخمسيني، او شكل النهاية المنطقية لذلك العصر، عندما انتقل مركز الثقل الى (السطح التصويري) باعتباره "اهم مستوى من مستويات الوجود الفني"، وحيث صارت الاولويات تنطلق من، وتعود الى "إعادة تجريب إنتاج المرئي بصور مختلفة... والاهتمام بالمادة التي يُنفذ بها العمل بعفوية وتلقائية وجرأة" فكان الوعي الرؤيوي للستينيين هو (الوعي المتجاوز) ذلك الوعي الذي يحاول البدء من جديد في كل مرة من خلال وعي عال بمعالجة المادة باعتبارها "بحد ذاتها رؤية".

لقد كانت نظرة كاظم حيدر للوحة، باعتبارها بناء فكريا يستغرق وقتا طويلا للانتهاء منه، نظرة تنتمي الى كلاسيكيات فن الرسم رغم اشكاله الحداثية، وتنتمي الى (حكائيات) روبنز وانجيلو ودافنشي، وكل اللوحات (القصصية) التي كانت تستلهم القصص المقدسة، بينما تنتمي رسوم الترك الى فهم مختلف تماما، فمثلما لم تولد لوحات فرنسيس بيكون وجاكسن بوللوك "من ساعات طويلة من التفكير في موضوع، ولا رسمت من نقاش، بل كانت تنمو من تلقاء نفسها، من صنيع من الرسم، او ربما من انفعالات العقل اللاواعي" كما قالت لليان فريدكود، فان الترك كان يعتبر اللوحة تجربة متيريالية (شيئية)، او مناسبة لاختبار المادة، فلم تكن لوحاته "لفرط اخلاصها لشيئيتها، بحاجة الى عنوانات مثلا، فكانت عنواناتها لا تعدو ان تكون اشارات لتمييزها عن بعضها كعنوانات جاكسون بوللوك للوحاته حينما كان لا يكلف نفسه مشقة تلفيق عنوان مناسب لكل لوحة فيكتفي بترقيمها، وهو فهم دشن عصرا جديدا في الرسم العراقي هو جيل الستينات، وبذلك فقد شكل الترك وعدد من مجايليه: ضياء العزاوي، ورافع الناصري، وصالح الجميعي، ومحمد مهر الدين، وعلي طالب، والـ(خمسة)(ستة)يني شاكر حسن ال سعيد، شكلوا الوجه الاخر من العملة التي شكل فيها كاظم حيدر وجواد سليم وجهها الاول، وبذلك لم يكن كاظم حيدر واسماعيل فتاح الترك الا وجهين لعملة واحدة هي المخاض الستيني الذي انقض على قداسة الاشكال الخمسينية فيه كاظم حيدر بينما اسس الترك و (مجموعته) الطليعية (الرؤيا الجديدة والمجددين) فهما جديدا للوحة باعتبارها مغامرة متيريالية، او واقعة شيئية، لذلك كان الترك، مثله في ذلك مثل فرانسيس بيكون الذي لا يستغرق كثيرا في التفكير بموضوع اللوحة، فيكفيه ان يغمس فرشاته باللون، ويضعها على سطح اللوحة ليظهر وجه الشاخص الذي كان يظهر ويعاود الظهور في كل مرة بمظهر وقناع جديد.