ماذا يعني عمل لوحة ؟
وكيف، وبأي مادة او تقنية او فكرة يخطط الرسام عمله ويوصله حيث الاكتمال؟
سؤال دائماً يستفز الفنان ويستفز مخيلته كلما وقف امام مسند اللوحة وابعادها الاربعة، او اشكالها المختلفة وما بينهما من بياض متوثب وبشكل خاص في هذا العصر المتسارع الخطى، حيث سباق التكنولوجيا اخذ مداه الابعد في الخيال حتى الوصول به الى المحال، وما عملية الاستنساخ الا واحدة من امثلة هذا الصراع يقف الفنان مذهولاً امام العديد من التواريخ والاحداث والصور والوقائع المتراكمة على بعضها يومياً.

بحث لأجل لوحة.. وتفاصيل في فوضى الواقع

كريم النجار

كاظم الخليفة

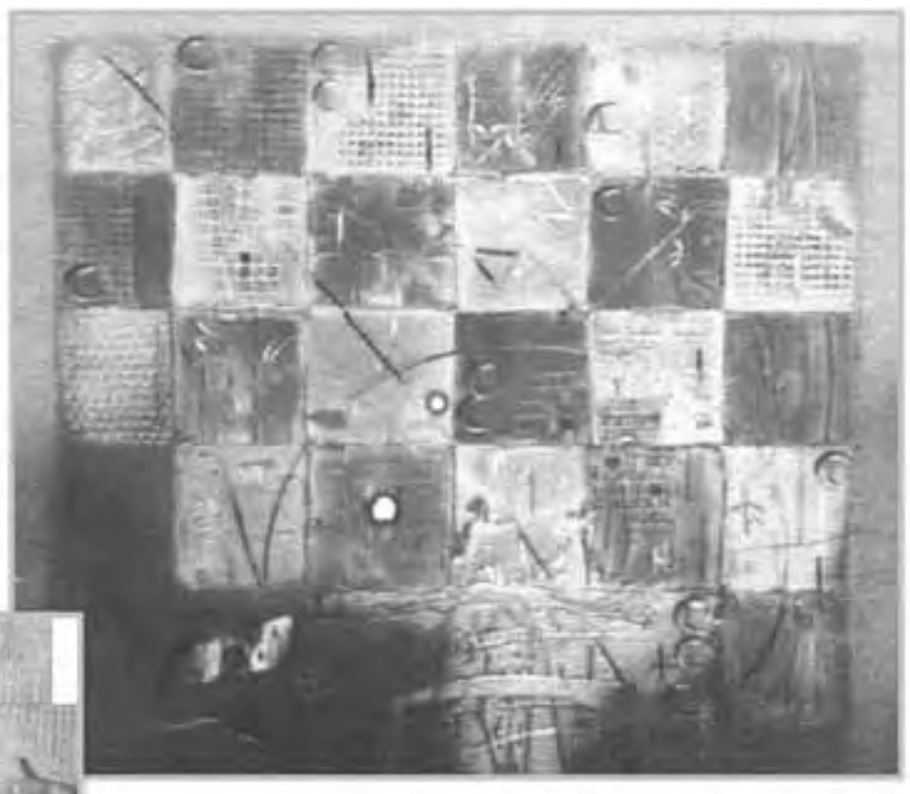
وهو الذي يسعى الى ان يكون الصانع والساهم في مجارات هذه الاحداث والوقائع بخلقه الابداعي سواء عن طريق الشكل او الفكرة او الجمال، وربما تحطيم كل ذلك وارساء قيم جديدة مغايرة.
يقودنا ذلك الى تلمس الفعل وحضور الفنان واستحواذه على ما تراه العين يومياً، وتجسيد ذلك بطرائق عديدة لشكل عياني ملموس، لكن بافكار مختلفة.. كل حسب مفهومه ونظرته للاشياء.. فمن الفنانين الآن من يعتمد بشكل مطلق على ما يقوده التجريب والحرث فوق سطح اللوحة، بتراكم الاصباغ والمواد البنائية المختلفة، ومنهم من يحاول ان يرجع الرسم الى عصور البدائية التشخيصية.. واحياناً بنظرة معاصرة لوظيفة اللون والشكل، وفريق آخر تعدى الصورة الى اكتشاف عوالمها الخفية، وفريق آخر يحاول ان يتجاوز كل ذلك.. كمحاولة لاكتشاف ذات وحجر الرسم الى ذاتية مطلقة تتوسم في تجسيد افكاره وملمة تعليقها ووضعها عبر سطح اللوحة لتخرج لنا مجهريات لونية تحلق في خيال الافكار والتضادات المعاصرة.
هذا بدوره يرجعنا الى الاسلوب.. وكيف يرى الرسام صنيعة فرشاته وكل ما اسس عليه من مرجعيات او ابتكار محض.. بلوحة مكتملة، وربما سلسلة لا متناهية من الاعمال تقود بعضها للآخر.
يستشهد الفنان الامريكي "الارمني الاصل" آرشيل غوركي على صناعة اللوحة، حيث يقول: حين تفرغ من عمل شيء ما، فذلك يعني انه صار في عداد الموتى، اليس كذلك؟ انا (من البداية).. لذا لم اكمل رسماً قط. احب الرسم لانه شيء لا يبلغ نهايته اطلاقا. احياناً، انهمك بالعمل على خمس عشرة او عشرين اللعنة في الوقت ذاته، افعل ذلك لانني ارغب في فعله، لانني احب ان اغير افكاري مراراً، لكن المهم هو الاستمرار في الرسم، وعدم اكمال الرسم.
هذا المثال يعطينا فكرة وان كانت مدخلا مبسطا بعض الشيء لقراءة لوحات الفنان العراقي (المقيم في لندن) كاظم الخليفة ومجموعته الموسومة تحت عنوان اشكالي ومركب "بحث لأجل لوحة".. رسمت جميع لوحات هذه المجموعة خلال شهر واحد وبحجوم واحدة (٢متر × ٢متر).. ومن هذه الدلالة نفهم ان الفنان الذي تجاوز الثلاثة عقود في بحثه الفني والمقل بعض الشيء بمعارضه الشخصية (اقام معرضين عامي 2001 و2003 على قاعة بوسك وسحلا لندن بعد قطيعة دامت تسع سنوات عن آخر معرض له على قاعة غاليري الاربعة في لندن عام 1993، وصل الى حالة ذاتية شديدة الحساسية والى ظاهرة تثير الاسئلة الكثيرة.
فبدأ من العنوان الاشكالي (بحث لأجل لوحة) حيث يحاول الخليفة ان يبقينا في منطلقته الخاصة، وما آل اليه بحثه ونتائجه التي يراها مختلفة عن الكثير مما يعرض الآن، يبرز السؤال الاول، وهو هل يعني الفنان هنا قطيعته مع صلته المباشرة باللوحة وبداية بحث جديد يغير فيه من مفهومه وارثه الابداعي السابق؟ وهل اداز ظهرد لكل الموروث الفني واعتبره عاجزاً عن تأسيس جديد يقود لفاعلية اكبر؟
لا اظنه يقصد شيئا من ذلك.. فلوحات مجموعته الجديدة هي امتداد لمعرضه السابق (دراسة لسطح) وان جاءت اكثر ليونة وسرسالا وحيوية وكأنه يضيف بانفعاله مرة واحدة.. مجسدا فعمارد الكلي وتماهيه بلحظة لا يود الهروب منها.. او كما يسميها: (تلك اللحظات التي تأتي وكأنها مصادفة او عن وحي والهام، كيف يمكن استدراجها ومسكها، وادامة التحكم فيها، اي امكانية امتلاك "الفن" ولمسه لمس اليقين).
وفي هذا التضمين نلمس ما يجول في دواخل الفنان من ارهاص لايبار حه الابعد ان يقذف بمكنون روحه وهياجه وقلقه الدائم.
يحاول الخليفة هنا ان يتمسك بتماسكه الذي سرعان ما نراه يشتط بعيداً، وكأنه يخيط قصصه السحرية مع بعضها برسم مجموعة متصلة من اللوحات ذات كيان واحد لكن بصور وحالات وانشاء مختلف ومتباين تماما، مقسمها اياها الى مجموعات برغم انها جاءت بفترة زمنية متقاربة جداً، فمن مجموعة اعماله التي خصها "بتمهيد رقم واحد".. نرى انه بقي لصيقا بتجربته السابقة برسم فضاءات وتفاصيل حياته اليومية، حيث ثقل الذينة ككيان ضاغط في كل مفاصله، مما جعله يعتمد فيها البناء التقليدي وترا كم الطبقات محققا ذلك بأدوات صلبة نسبيا، ومعتمدا فتح الانشاء فيها للخارج وتحجيم التصميم الى ابعد حد او ترحيله الى حدود للمفردات وعلاقاتها مستخدما وحدة الاضداد والتكتلات اللونية، وكما نجح في اعماله السابقة الاكبر حجما، نشاهده هنا كمن يريد ضغط انشائه الى اقصى حد ربما ياتي ذلك تعبيرا عن الضغط النفسي الذي يثقل كاهله تجاه غربته التي طالت كثيرا وما يشاهده من وحشية تغلف الكون وترمي بأرض احلامه لأتون الدمار.
ويتوسع بتفاصيله في "تمهيد رقم ٢" من خلال حجم المفردات المبثوثة بانفعال تارة وبانسجام اخاذ تارة اخرى، حيث الاشكال وتعدد الالوان ومصادر الضوء الخارجي النافذ خلل التفاصيل العديدة التي تحشد لوحته بها وكأنها عالم مستل من وسط الذينة وصخبها، ليس فرحا لكن بريبة من يتعامل مع هذا الكيان العنيد الذي يضغط على الجسد والروح ويثقل عليهما. وتتميز اعمال "تمهيد رقم ٢" بالتخطيط والانشاء الحكم، وتعدد زوايا النظر حيث تظهر لنا الكتلة والتصميم بوضوح تام، وباعتقادي انه عبر هذه اللوحات الثلاث كان يشتغل بوعي ودراية تامة لما ستؤول اليها النتائج، ولم يكن للمصادفة من فعل.. والتأكيد على ذلك هو تعدد ادوات التنفيذ باستخدام الفرشاة والسكين ووسائط مختلفة مما عزز حركية الموضوع وتأويلاته، حيث يعقب على تجربته في هذه الاعمال قائلا: (صرت اتريث قناعة وعاطفة من فكرة اللوحة كوقعة وحدث). وهذا باعتقادي يجيء جوابا على تساؤله للضمر في العنوان الرئيس للمعرض "بحث من اجل لوحة" فهذه الاعمال كما غيرها انت من الواسع وليس من خارجه وفيها بحث مضن عن الجديد في تناول مفردات الحياة، مع الشك والقلق الدائم الذي ينتاب الفنان من جدوى التفاصيل ورسم الواقع كما هو. ويخلص في "تمهيد رقم ٤" الى صفاء ورقة وهدوء غير معتاد بسلسلة تكمل بعضها البعض، متجاورات باللون والانشاء.. تعتمد على احادية اللون وضلاله وتدرجاته مختصرا فيها الكثير من المفردات للحشدة في بعض اعماله.
لكنه سرعان ما يتحول باحثا عن التفاصيل مرة اخرى، حتى لو كانت في قاع نهر صغير ومهمل كما جاءت في اعماله في "تمهيد رقم ٣" بوفرة التكوينات والخطوط المتشابكة وسلاطة الضوء.. حيث ثنائية الجاذب والمتغلغل تلك الأسئلة على حواف النهر مع تركات الذينة الصناعية التي تخنق بدورها حيوات النهر القاتلة بعلميه او نقطة على سطحه.
وكما انت اعماله "تمهيد رقم ٤" كتشريح للطبيعة وعدم مبارحته الاثر او الخيط الذي يشد حياته "كيانه" واحساسه الثقل بالفجيعة فالطبيعة لدى الخليفة هنا هي الحاضنة للآلام وهي الاحساس المزمن بالفقدان لما هو جميل ويترك اثرا.. او نديما لا تزول مستلهما من الفنان فرانك اوهارا تعريفه للفنان كون: "معذبا بشك ذاتي ومبرحا بالقلق".
الفنان الخليفة احد الذين تشغلني دراستهم كظاهرة فنية مبدعة وواعية، فمنذ تخرجه في اكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام 1973 ومن ثم تقديمه عروضه الفنية داخل وخارج العراق، كان يمتلك فرادة بين مجايليه في عدم الوقوع بالسائد والمحلول الموضوع على شكل العمل الفني او النهل الحرفي من التراث وتشاغله على الاسلوب والمعالجة او الوقوع في مطب الانتاجة الفنية حتى في بداياته الثانوية التي يرى فيها جزءا لا يتجزأ من بنية كلية. ويظهر شداد رغبة لا تقاوم في معاينة دورها بما يؤهل اللوحة لان تبدو صالحة للحياة ومصدر تأمل وتسلية.
والسياسية، برغم التزامه السياسي التقدمي آنذاك وبسط هذا التوجه على تلك المرحلة بشكل عام. بل كان يشغله البحث وهاجس المغايرة مع المألوف الواقعي ودراسته الجادة للفن وللأدب وعلاقاته مع بعض الفنانين والادباء المتمردين خلق لديه حساسية من التفرد ستنعكس في اعماله اللاحقة وتطور ادواته واسلوبه الفني الذي عرف به منذ بداياته بطلاقة داخلية وهاجس لا يفتر نحو البحث والتقصي والوصول الى غاية الابداع ومبتغاه.
لقد رفض منذ البداية التشخيصية في العمل الفني برغم امتلاكه لحس الاكاديمي القوي وبرغم تضمين اعماله بعض المفردات والعناوين الادبية والفكرية والسياسية، الا انه بقي وفيا لنهجه التعبيري ومن ثم التجريد لحر ورؤية الاشكال بعين مطلر يرى الاشياء بصفائها المحض، ولا يخفى هنا بعض تأثيرات الفن الامريكي والانكليزي عليه الذي يعتمد اللوحة كحقل تجريب ودراسة وتشكلات لونية تحتل مجال اللوحة بالتمام تستعصي فك رموزها حتى على العين المدربة.

الفنان كاظم الخليفة
مواليد ١٩٤٨ العمارة-العراق
تخرج في اكاديمية الفنون الجميلة - بغداد 1973.
شارك في معارض جماعية داخل العراق للاعوام 1971،72،73،74،75،76 غادر العراق منذ عام 1979 وتنقل بين ايطاليا والجزائر وانكلترا. له مشاركات عديدة منذ عام 1971 ولحد الآن في برلين وايطاليا ولندن.
اقام معرضا شخصيا على قاعة غاليري الاربعة في لندن عام 1993 بعنوان مسودات

رسوم شداد عبد القهار
التشابه .. والاختلاف

د. عاصم عبد الامير

عرفت رسوم شداد عبد القهار ضمن الموجة المتأخرة لرعيل الثمانينيات في الرسم العراقي المعاصر، ذلك العقد الذي خيمت عليه اجواء الحرب والحصار والفواجع المتلاحقة، يومها كانت رسومه حاملة خيال هذا العقد العاصف مع ثلة من رموزه ممن ظلوا متمسكين ببقايا الارادة التي كادت تسحق كلية لولا الشكيمة التي انقذت تاريخهم من الضياع في لحظة من لحظات الزمن المر.



ان كل ما يتصل بتجربة (عبد القهار) ينبغي ان يخرجه من الظرف المرعد الذي بدأ للثمانينيين كمتاهة مؤكدة، وكان شداد عبد القهار بارعا في تمثل قلقه حين دفع برسومه بقوة وسط رسوم محددة بدت كما لو انها ومضات تنوير وسط ظلام يزداد حلكة تحيط به عاصفة تجنيب حركة الفن العراقي من التورط في حبائل الظلامية مرة واحدة مع تهديدات الموت المتصلة، ومنهم هاشم حنون، فاخر محمد، هناء مال الله، حيدر خالد، كريم رسن، ضياء الخزاعي وكاتب السطور واضرابهم.
وشداد ممن عرفوا اللعبة جيداً وقد اختلته لذلك خبرته في الرسم الشخصي حتى ان رسومه التمهيدية بدت لا تضاهى لجودتها من سوى ثلة من الرسامين ممن عرفوا شغفهم لهذا الطراز من الرسم مما وفر له فرصة ذهبية حقا للدخول الى الوسط التشكيلي دون حرج يذكر لكنه -وهذا مثار اعجاب بالنسبة لي- لم يدع مهارته هذه سببا في اضعاف خياله الذاتي وهوسه في التجريب مما يتطلبه الرسم المضاد ذو السمة التحديثية ليفلت من مصيدة الشرائع اللزمة ونظم الفن الشخصي التي نعرف كم خربت من مواهب كان مؤملا لها ان تفعل شيئا ما في فضاء الابداع.
لهذا تبدو رسومه نموذجا لمعنى التحايل الذي قاد التجربة الى توفيقية بين قانون الاول مذعن للوصاية والاصول، والثاني طليق، وكانت ارائه تكشف في الوسط وتدير اللعبة في الوجهتين بأبرع ما تكون عليه الصور. في الطور الاول من رسومه قبل ان تعرف وجهة التحديث وقطعاً من الانتشار، حافظ (شداد) على بعض الاسرار التي اختزنتها جراء مثابرته وبتثبيت بمثابة محركات تغذي خطابه التجريبي لكأنه ازداد من ذلك جمع معارفه في اصول الرسم بخيال لا يخلو من مكر وموهبة ظاهرة، وليست رسومه -في الواقع- تشذ عن قانون تشكلها هذا، لاسيما ان (شداد عبد القهار) سعى الى اظهار عناصر الادهاش في الخطاب سواء جلبت من خميرة اكاديمية او ولدت لحظة تشكلها لتخرج للوجود تحت ضغط خيار حر.
في رسومه ثمة نزوع للجسد الانثوي الذاب في اجواء تبدو كما لو انها من صنع الاحلام، اجساد طافرة لكنها دون رؤوس لعلها تمثل حاجة للتذكير بهوس الجسد الذي ظل من بقايا الدرس الاكاديمي لكنه هنا اكثر تهذيبا وتجريدا وتر ميزا، كما انه اكثر خفة واقل تماثلية. وقد يكون الجسد احد اهم ثمار هواجسه العاطفية التي تلح دون هوادة على مخيلته وتدفع بها لاجواء تبدو ظهرانية وليست محض بيئة لاستعراض مفاتن الجسد بالمعنى الايروسي وعلى نحو ممتهن. يخيل لي ان استثمار الجسد يراد له الاندغام ضمن مسار لعبة الرسم، وقد يجرف معه دلالات رمزية لكنه يبطل بكل الاحوال ليس شعوذة لا معنى لها، انما نوع من ممارسة لهذا التوكيد يصبح الجسد عرضة لتحولات شكلية تكشف عنها ضرورة السطح التصويري تماما كما هي لحاجة للخطوط والخدوش التي تخرق جسد اللوحة كي تبعده من مظاهر التسطيح الذي قد تبدو مغاليا فيها. تدابير بمقدورك اختزال فيها انها ذات نفع تصميمي تجعل الخطاب برمته اقرب الى النضج. مع ذلك ثمة عناية في ادارة متطلبات الخطاب حتى في البدايات الثانوية التي يرى فيها جزءا لا يتجزأ من بنية كلية. ويظهر شداد رغبة لا تقاوم في معاينة دورها بما يؤهل اللوحة لان تبدو صالحة للحياة ومصدر تأمل وتسلية.

في رسومه قاطبة نلحظ تشابها مضللا ويخفي اختلافا بمقدور المرء تبين آثاره من لوحة لأخرى لعلها مفارقة تدخل في سياق اللعبة ايضا التي يحسن الفنان قيادتها بما يلائم التجربة بجدل متصل ومتنام، ويفيد الفنان كثيرا في تصعيد الجماليات المنبثقة جراء هذا التعامل وغالبا ما تقوده الى نجاحات وكشف عن لذائذ لا تحصى جراء التوازن في مسك اطراف الثنائية اي (التشابه والاختلاف).
وشداد ليس من النوع الذي يزج كل ما يريد في اللوحة، انه يتفهم حاجة السطح جيدا، ويرجئ ما يرخته ويمعن في تصعيد العناصر التي تجلب اثارة كافية. فهو يتفهم شفافية الحوار مع السطح، ولا يريد ان يثقل كاهله بما يضد لذة الانجاز، لهذا يلعب التشابه والاختلاف دورا جوهريا في استكمال رؤيته وتحقيق الغرض الجمالي والروحي الذي رسمت اللوحة من اجله، واذا كان قد قيل بأنه يكفي الانسان ان يتعلم اللعبة، تصبح رسوم (شداد عبد القهار) صورة مثالية لهذا النوع من التعلم، فهي منجاة من العبث، واقرب ما تكون الى التهذيب للحرفة التي تمارس سلطتها في الخفاء، كما انها لا تأتي عفو الخاطر دائما، وترتبط مجتمعة برغبة في اعادة التوازن الداخلي حين يمتلك الفنان شعور داهم في احتواء السطح ومعرفة ضروراته ومن ثم فرض هيمنة عليه عبر ترصيعه مجردة او شبه مجردة لكنها تنز عاطفة وتحتفظ بدفق روحي موار يتداخل فيه الشعور باللاشعور.
ثمة تدابير بصرية يتخذ منها الفنان وسيلة لاحداث تكافؤ في العلاقة بين الاطراف المحيطة وقد يحدث العكس، هذه المعالجات تدخل في صميم الصناعة واللعب على الاطراف العاملة في البنية. مع ذلك فالمركز لا يتعين له ان يتخذ وجهة متعينة بالضرورة فقد يفيد الانشاء كلية ويلقي به في متاهة لا تحمد عقباها. لهذا يستبدله ببضعة اشكال بكيفية ما مع بضع اشارات قد لا يكون لها معنى من نوع ما سوى التأكيد سيادة الشكل المهيمن، وقد يستدعي لاجل ذلك بضعة ثقوب تبدو محببة له هي الاقرب لما تفعله السيجار حين تخرق الورقة الناصعة او قد تدفعه الضرورة لتعزيز مهابة التكوين باستحضار وجه فتاة يعمق فيها مجرى التداعيات.. الخ.
المهم ان تتحد الوحدات التصويرية وتأخذ بالسطح التصويري نحو النضج، واعلاء للجمالية المتوخاة دون الهبوط بها الى مستوى ما من التزيين.

كاندينسكي وهندسة الفن الحديث.
اكتشاف اللون والخط والحركة

أنيس دياب

حينما نتحدث عن أصول المدرسة التجريدية في الفن نتذكر الفنان الروسي المهاجر فاسيلي كاندينسكي (موسكو 1866 - باريس 1944) الذي ترك أثراً على الفن الحديث، من خلال التأثير الذي تركه على الفنانين الذين عاصروه أو بدأت تجاربهم بعده، مع إن اسمه ظل بعيداً عن الجمهور العادي للفن بسبب خصوصية أعماله وغرابتها.
اعتمدت تجربة كاندينسكي على الأشكال الهندسية الدقيقة التي بدأت معه منذ عام 1909 وتطورت في مراحل متعددة، وإضافة إلى الأعمال الفنية كان كاندينسكي يكتب شعراً وموضوعات نظرية عن الفن، وكانت حياته مزدحمة بالمصادفات والأسفار والمشروعات الفنية.
أمضى (كاندينسكي) أيام طفولته في روما وفلورنسا، فلما عاد بعد ذلك إلى موسكو، عكف على دراسة القانون والاقتصاد السياسي، وكان قد بلغ سن الثالثة والعشرين، عندما زار باريس أول مرة، وبعد ذلك بسبع سنوات، قرر هجرة القانون، ورحل إلى ميونيخ لدراسة الفن. وفيما بين سنتي 1903 و1907 قام برحلات عدة - إلى تونس وهولندا وإيطاليا - وشارك عام 1904 في "صالون الخريف" بباريس، فلما كان عام 1908، ظهرت في فنه بجلاء بوادر التحرر من الواقعية، وفي عام 1910 رسم أول لوحاته التجريدية، في سورة ألوان متفجرة برقة لا تمت بأي سبب إلى واقع الأشياء.
وقد انتهى إلى هذا الأسلوب التجريدي من طريقين: ففي ذات يوم كان يتأمل البقع الملونة على ثوب صوفاء فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلق الصورة، دون حاجة إلى الاستعانة بالأشكال الواقعية. وفي صباح يوم آخر، دخل مرسمه فاندهش أن يرى بجوار الحائط لوحة غريبة لا تمثل شيئاً معيناً، إلا أنها تفتن العين بجمال ألوانها، وسرعان ما أدرك أنها إحدى لوحاته - وكانت تمثل مشهداً طبيعياً - ولكنه كان قد وضعها مقلوبة رأساً على عقب، من غير قصد، لدى مغادرته للرسم في الليلة السابقة، ومنذ ذلك الحين، أخذ كاندينسكي يرسم بالألوان والأشكال المجردة، دون غيرها، مشبهاً فنه بالموسيقى، وذاهباً إلى أن فن التصوير، بانصرافه عن محاكاة الطبيعة المرئية والحقائق المادية، يصبح أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنة.
وقد انطلق إذ ذاك - في نشوة صوفية - يرسم ويدعو في الوقت نفسه لمذهبه الجديد، واشترك مع الرسام الألماني المبدع (فرانك مارك) في إنشاء جمعية الفنانين في ميونيخ تدعى (الفرسان الزرق) وسرعان ما ذاع صيت كاندينسكي في أوروبا وأمريكا، فترجم السير مايكل سادلر كتابه "في الانسجام الروحي" إلى الانكليزية، قائلاً في مقدمته: "إن كاندينسكي يرسم أنغاماً.. وقد حطم لحو لجز الفاصلة بين الموسيقا والتصوير..".
وهذا بالفعل ما يشعر به المرء أمام لوحاته، حتى وإن لم يكن على حظ كبير من الثقافة الفنية.. فليس هنا أشكال محطمة أو محرفة تغضب الشاهد لخروجها على الواقع المألوف. وليس هناك ما يدعو إلى البحث عن معنى، ثم الشعور بالخيبة لعدم العثور عليه، لأنه من الواضح الجلي أن هذه اللوحات لا تدل على معنى أكثر مما يدل على ذلك يوم ربيعي بهيج، أو تغريد الطيور وسط الزوج - وإن كانت تنطوي دائماً على قدر أكبر من القوة الحيوية.
وعندما يتكلم كاندينسكي عن الألوان فإنه يبدو للعيان وبصورة إرادية غنائي النزعة، وجداني الأساس، إنه يقول:
يبدو لي في بعض الأحيان أن الفرشاة تقتلع وبإرادة حديدية قطعاً وأجزاء من هذا الكائن الحي هي الألوان، مولدة في كل انتزاعة نغمة موسيقية. وفي أحيان أخرى تسمح لزيز الألوان وهي تختلط وتمتزج". هل يمكن أن نتهم ولو لثانية واحدة رجلاً تدفعه حساسيته المرهفة لاستماع تأوهات الألوان وقائر على الانصات لدندنة لوحات الرسم بأنه رجل ذو إحساس بارد وصرامة بارد؟ ومع ذلك لشيع أنه يميل إلى التقشف والانطواء والصرامة. علينا إذن البحث في أماكن أخرى عن حقيقته الثانية في المعارض والكتب والآثار الرسومة والكتوبة وفي المتحف الشخصي لكاندينسكي الذي تشرف عليه أرملته نينا وهو جناح خاص في متحف الفن الحديث، والذي يحتوي بين جدرانه على بعض الروائع منها الدهش والقلق في آن، ومن البديهي أن تظهر الأيقونات عنده، وهذا أمر طبيعي لأن كاندينسكي فنان روسي - الأيقونات هي رسومات على الخشب والمعدن تمثل مشاهد دينية وكانت توجد بكثرة في الكنائس الروسية - ولا ننسى أن الأيقونة هي تمثيل وتعبير مسطح متعدد الأبعاد. إنه فن ديني وشعبي عريق.
إن اللون والنور ينتشران في كل مكان من أعمال كاندينكسي منذ الآثار التصويرية الأولى ذات المواضيع والضامين مثل (في حديقة سانت كلود 1906 التي لم تعدل مذهب مانيه ولم تذكره أو لوحة (مشهد طبيعي من أعلى البرج) 1908، ذات التكوينات لحرة جداً أو (اعتدال 1940) وأصبحت الألوان أكثر رقة ولينا وعذوبة وأكثر براءة وحذقا في الآثار الأخيرة كما في (تازمات رهيفة 1952) بل إنها باهرة في لوحة (الجبل الأزرق 1906) أو في لوحة (مع النازل 1909) وفي اللوحة لخارقة والفريدة (الأفراح الصغيرة 1913) وهي لوحات شقيقة للأعمال الأيقونية الرائعة التي سبقتها.
كان ذلك في بافاريا في سنة 1909 عندما جن الليل ودخل كاندينسكي ورشته الغارقة في الظلمة وانتابته رعشة وشعر بانطباع غريب ومؤثر قلب مشاعره وهو يقف أمام لوحة وشاهد "لوحة عجيبة وخارقة لجمال، مشرقة ومتألقة، يشع منها بريق داخلي" إنها لوحة كان قد رسمها وعلقها مقلوبة دون أن ينتبه وقد حاول الفنان أن يجد نفس الشعور أو الإحساس الذي انتابه لكنه فهم أن عليه لبلوغ ذلك أن يلغي مفهوم الموضوع والمضمون في اللوحة. وهكذا ولدت التجريدية، ويبدو أنه قد سرت موجة تقليد حتى في أشهر المتاحف والمعارض في تعليق اللوحات بالمقلوب خصوصاً لوحات كاندينسكي إلا أنها اختلفت تماماً في أيامنا هذه.
وفي الوقت الذي كان يدعو فيه كاندينسكي إلى "التعبيرية التجريدية" ويطبقها في لوحاته، كان أحد مواطنيه، وهو (كازيمير ماليفتش) يعمل في سبيل "التجريدية الهندسية". وكان ماليفتش قد تأثر في مطلع حياته الفنية بالحركة (الحوشية)، ثم اعتنق المذهب التكعيبي ابتداء من عام 1910 تماشياً إلى حد ما على منوال فرنان ليجيه، دون أن يفتن مثله مع ذلك بالأشكال الميكانيكية. ولكنه في عام 1913، قرر فجأة نبذ كل ما له صلة قريبة أو بعيدة بالواقع أو المعاني أو العواطف، غير مبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية، ومستغنياً - في البداية على الأقل - حتى عن الألوان.
ثم كشف كاندينسكي عن مذهب (السوبر ماسيه) الذي يعني أولوية الإحساس الصرف، وقد بدأ برسم مربعات سود على أرضية بيضاء، ثم خطا إلى الأمام فرسم دوائر سود على أرضية بيضاء، وبلغ الغاية في الصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء.. وقد عاد بعد ذلك إلى رسم لوحات تشمل أعداداً أكبر من الأشكال الهندسية، المربع والدائرة والمستطيل، مع استخدام شيء من الألوان، على أن لوحاته جميعاً تتسم بالشفافة والصرامة.
وقد قال في وصف مذهبه: "إن السوبر ماسية تلخص فن التصوير برمته في مربع أسود على لوحة بيضاء.. وإني لم أخترع شيئاً من عندي، فما ذاك غير صورة الليل البهيم الذي شعرت به في أعماق نفسي..".
وقد قطع نشوب الحرب العالمية الأولى مجرى الحركة الفنية في ألمانيا، فعاد كاندينسكي إلى روسيا، حيث عين سنة 1918 عضواً بمجلس الفنون للثقافة الشعبية، وأستاذاً بأكاديمية الفنون الجميلة في موسكو، وفي عام 1919 عين مديراً لمتحف الثقافة الفنية. وبعد ذلك بعامين، أسس أكاديمية للفنون والعلوم، وكان الفن الحديث يلقى تشجيعاً كبيراً في الاتحاد السوفيتي فيما بين سنتي 1918 و1921. وكان الجو الثقافي تبدل بعد ذلك بغتة، فلم يعد يسمح إلا بالفن التقليدي الشيخ، بينما انصبت اللعنة على الفن الحديث - على نحو ما حدث في ألمانيا بعد ذلك بعشرة أعوام - باعتبار أنه فن ملوث بحطة الديموقراطيات الغربية وعندئذ قفل كاندينسكي راجعاً إلى ألمانيا.
وهناك عين سنة 1922 أستاذاً بمدرسة (الباوهاوس) الشهيرة، التي كانت أهم منبع للحركة الفنية الرائعة التي شهدتها ألمانيا، في عهد جمهورية فيمار، قبل استيلاء هتلر على الحكم. وقد نشط كاندينسكي في ألمانيا نشاطاً عظيماً خلال السنوات الثماني التالية. ثم قام بعدة رحلات فزار مصر وفلسطين وسورية وتركيا واليونان وإيطاليا وفرنسا، وبعد ذلك أقام معرضاً في باريس، واستقر في هذه العاصمة ابتداء من عام 1933.
وكان قد خلف سبعاً وخمسين لوحة من أعماله في ألمانيا، فوضعها النازيون في قائمة ما نعتوه "بالفن المنحط". وفي عام 1937 صادرت الحكومة النازية هذه اللوحات.
وتوفي كاندينسكي في باريس عام 1944، عن ثمان وسبعين سنة.