

ساحر السواد مروان وفن الحفر على النحاس

مروان، الرسام، أسير اللون وساحر السواد على السواء، محترف يتقن صنعته ومحِبّ للتجربة، ينتزع من الحفر على النحاس بكل تقنياته الغامضة، عملياته الكيماوية وروائع ومفاجآت الطبوعات التجريبية- بعد تعديلات وإضافات لا تحصى- وسائل تعبير عميقة وسحراً شاعرياً صامتاً. الحفر على النحاس لدى مروان فنّ مستقلّ تماماً عن رسومه.

مروان أكثر تنوعاً وتبايناً، أكثر حباً للتجربة وتفرساً من سائر الفنانين، رافقت وسيلة التعبير هذه، منذ البداية، تطوّر أعماله المرسومة. فهو يعكس بشكل واضح إبداعه للصورة، تحسّسه إليها، ينقلها ويحوّلها، كما أنه يمتحن في الغرافيك تطوّر وتحرّر وسائله التصويرية في الرسم وتعامله الجريء مع اللون، شكلاً أو مضموناً أو أسلوباً. ولكننا وإن لاحظنا أحياناً تطابقاً في مواضيع التصاویر فإن حفره يبقى مستقلاً كلياً عن رسومه. إذ أن فنّ الحفر الأسود، على الزنك أو النحاس، بوسائله المختلفة - كالرأس الحاد، الورنيش الطري (vernis mou) والـ (aquatinta) بالإسفلت، الهباب، الحمض ومحلول السكر (sucre) ليس فقط عملية تقنية في غاية التعقيد بل إنّه وسيلة تعبير بنائية يتطلّب إتقانها معرفة خاصة، إذ أنها تخضع كلياً للتعامل شبه المخبري مع منتجات كيماوية. ومواد مختلفة التركيب، عسيرة الاستعمال. يتطلّب هذا نهجاً فنياً مختلفاً تماماً وتفكيراً صورياً معاكساً لفن الرسم البحث. كما يتطلّب قدرة تعبيرية بالغة.

من سبق له وأن سلّم بمجامع نفسه لرسوم مروان فتركها تتسرّب إلى أعماقه، يعرف مدى تأثيرها على مشاعرنا وقدرتها على مسّ أوتار خفية داخلنا. فلمس في رسم مروان صورة الإنسان المدرك حقاً لكل التناقضات والتنازعات التي قد نعيشها في حياتنا: التوتر الشامل بين الفرحة والألم، بين الحزن والسعادة، الشوق واليأس، الحب والموت، من يتأمل هذه الصور يبتهج فرحاً ويعيش سعادة غامرة تصل إلى درجة الألم، كما ينتابه شعور مسكر بالحرية لا يعادله سوى شعور الطائر الطليق يحلق في المدى البعيد، في حمرة القضاء، يسبح في زرق الشغف، وفي ليل أسود تشعّ فيه النجوم. ينتشي بشذى ذكرى ساحر، نسّم عن بُعد؛ يقظان ينظر حالماً في أمسه وغده كأنه بلغ ملكوتاً يبدو فيه كل شيء حقيقياً لكن يتعذّر الإمساك به، وقد امتلأت جوانحه رقة وعذوبة واعتراه تحوّل حائم خفاق، ضوء نهار يبزغ وليل يغرق، أو عتمة تتصاعد حاملة في طياتها لمعان بريق أخير. يحيق به دفء رطيب، إحساس بالصرورة والفناء، يبدو له الوجه المرسوم خيلاً يتلاشى، تمكث فيه اللحظة الجميلة التي تملؤنا سعادة.

فن مروان ذاهب في الخصوصية، شخصي وحميمي، وأعزل على الدوام. يتخذ هذا الرسام واقع حياته الخاص، الدوزنة الواهية المتأرجحة بين الذكرى ولحظة الإدراك، مشاعره الخاصة- أي ذاته بدون تحفظ أو مداراة-، قوة محرّكة تعكس الواقع جلياً في العمل الفني المتجاوب معها. وعملية التأمل المسترسل، كعملية الرسم، رحلة في عالم روحي، يمكن أن نعتبرها لتركيزها الخالص على فردية الفنان، عامة. إذ أنها ليست مجرد وصف حسّي لتجارب فردية، لفرد واحد، بل صورة عاكسة نتعرّف فيها على أنفسنا، بكل خصائصنا ومشاعرنا وذكرياتنا. هذا ما يجعل لوحات مروان ذات تأثير عميق وملج، حين نكتشف فيها ذاتنا بنوع من الغبطة الممزوجة بالفزع. فيصعب حتى على المتأمل الجاهل بخفايا هذا الفنّ التهرّب من ارتجاج نبرة الوانه، من ذلك التعبير الحزين المفعم بالحنين، أو من ذلك الفرح المتلهّف الذي يتراقص ويتجلى في هيجان الرسم المنفعل. إن شاعرية هذه الرسوم، بل الجو الموسيقي الذي ينبعث منها يحيط بمن يتأملها. قال لي مؤخراً هاوٍ، يجمع ويقتني أعمال مروان، يعيش معها منذ عشرات السنين: "رسوم مروان تتغلغل في العظام وتتسرّب إلى أعماق الروح. ليس بوسع من يتأملها أن يبقى محايداً". وهذا صحيح، إذ أنه لا يمكننا أن نتصور المزيد من الصميمية في فن هذا الرسام. إلا أن هذا هو بالضبط ما نلاحظه في عمل مروان الغرافيكي. ربما يكمن هنا السر؛ أو لعلنا ندرك على الأقل لماذا نجد أعمال مروان الغرافيكية غير معروفة نسبياً، حتى بين الأصدقاء. هو لم يُخفها قط. ولكن غرافيك مروان- وليس للوهلة الأولى فقط- أكثر تكتماً من رسومه المائية، مهما كان إشعاعها باطنياً، إلا أنها تستحوذ توأ على حواس المتأمل بلونها الباهر وبهذا النور المضئيء من الداخل. أما بالنسبة للحفر على المعدن فإن الأمر يختلف تماماً. فإننا نهوى عادة أن نأخذ الغرافيك بين يدينا؛ نتحسّس ليونة ودفع الورق الرضيع المتعطّش، ندنيه من أعيننا؛ نتتبّع عن كثب تضافر الخطوط، تلاعب البقع، نودّ لمس صفحة ناعمة مخملية، خشّنت هنا وهناك، نتمعّن في شفافية وكثافة سواد، مذهل بغنائه، يتخلّله ومض يبرق في أكثر من حين؛ نتفحص الأخاديد التي حفرتها رأس معدنية حادة عميقاً في الورق، فانتفخ على حافتها؛ ونشهد من جديد تلاحم المعدن باللون والورق تلاحماً درامياً.

في الحقيقة ليس مروان رساماً غرافيكياً بمعنى الكلمة، ليس "خطاطاً، وإن رسم بقلم الرصاص أكثر من مرة. لكنه غالباً لا يكتفي بالخطوط المرسومة- تلك الخطوط الطائفة، الباحثة، الهائمة، المترددة، المشتبكة حيناً، المنقطعة، والمنطلقة لاهثة من جديد- بل إنه يضيف إليها دائماً مادة سائلة: المداد أو الحبر الصيني، الشاي أو خليط من رماد، الألوان المائية أو الزيتية. إن مروان بلا شك "خطاط" ولكن بالمعنى الواسع للكلمة.

فجميع رسومه تعود إلى عملية رسم عفوية أولية، توضع فيها الألوان- خاصة في الأعمال على الورق- فوق شبكة من الخطوط الأولية بحركة هي أقرب إلى الكتابة، دون اعتبار تلك الخطوط تخطيطاً أولياً بالمعنى التقليدي. لكن الرسم مشحون دائماً بقوة التعبير الكامنة في اللون بحد ذاته؛ تتحاور الألوان وتتجاوب مع بعضها البعض، تتحرك في فضاءات القماش حسب قوانينها الخاصة التي قد تضع حدوداً وقيوداً على

حرية المبدع. وهكذا قد يكون تحرر الفنان لفترة من سلطة الألوان الحسية بمثابة الراحة له، فيحلو له أن يعتزل وينغمس في فن السحر، فن الحفر على المعدن. كما قال الشاعر بول فاليري بما معناه: "كم أشعر بالارتياح، لا حنو ولا رقّة تُثقلني".

إن اللون هنا مكثف مركّز، فيغدو الأسود المادة الأولية، اللون الأساسي، يكسو صفيحة النحاس بشكل متساوٍ، كطبقة جلدية حريرية من الإسفلت، مرنة وصلبة في آن . على الفنان أن يجعل هذا السواد الواجم والخالي من الصور ناطقاً. ما زالت الطريق أمامه طويلة. ثمة حركة خفيفة في الانسياب المغري للمادة اللامعة المترقبة. سماكاتها متباينة. ثمة تحدّيات وفقاعات في الطلاء، وأحياناً حبّات كريستال خلفها المسحوق المذرور إثر انصهاره انصهاراً متفاوتاً. على الفنان هنا فضّ هذه المادة البكر التي لم تمسّها يد، خطّ نفسه فيها، دفعها برفق إلى إقترحام أدق الظلال والتموجات، خرّقها ببضعة خطوط وامضة برّاقة، كشف البناء الهندسي الأول للصورة، تشييدها، استخراج رسمها، التنقيب عنها. يجب تجريد المعدن بإبرة تخذشه برفق ليتأكسد الخطّ بالحمض وليتآكل المعدن. إنها عملية إبداعية خاصّة يلعب فيها عامل الوقت دوراً هاماً، إذ يجب تقدير المدة التي تحتاج إليها الأكسدة بالحمض لبلوغ الشكل المراد فعلاً دون أن تأتي على النوايا وتُتلفها جميعاً. في موضع آخر، يجب حفر المعدن عميقاً، تسوية الحافات بالغة النتوء، صقل الصفيحة ومرغ اللون في الأخاديد، تصديع جُزئيّات من طبقة الإسفلت بمواد حالّة أو بمحلول السكر لتهيئ مساحات صغيرة للأكسدة، تغدو خلال الطبع نجوماً لامعة، تتألّأ كقطرات ماء ينكسر فيها الضوء. كل هذا وصف انتقائي لعدد لا يحصى من الامكانيات المتنوّعة للعمل الفني، للحوار المبدع ما بين مادة جامحة، تقنيات فنية وعمليات كيميائية معقّدة، وعمل الفنان.

إن هذا العمل تجربة ومغامرة؛ إنه حساب تجريبي أو تجربة محسوبة، تبقى لفترة طويلة مجرد تصوّرات وتكهّنات لما سيكون.

وكلما ازدادت خبرة الفنان ازدادت امكانية تحكمه في النتيجة التي يسعى إليها من خلال مغامرته. كما تزداد حريته في خوض تجارب جريئة لاكتشاف وسائل تعبير جديدة. إذ إننا نرى الصورة في مرحلة تكوينها ولا نرى النتيجة الفعلية إلا بعد الطباعة. أما ما يراه الفنان أثناء عمله فهو صورة معكوسة أشبه بالنيغatifs في التصوير الفوتوغرافي: سيصطبغ الخط المعدني الفاتح بلون الطباعة. أما المساحات التي حُكمت بخفّة فستمتدّ على الورق مساحات سوداء تلمع بوميض فضّي . هذا إذا نجحت عملية الطباعة! إذ أن فن الطباعة فن خاص بحدّ ذاته.

ونادراً ما تكون الطباعة مطابقة لتصوّراتنا الأولى: تدفعنا النتيجة أحياناً الى إجراء عمليات تشكيلية مختلفة تماماً، وأحياناً يفتح لنا الفشل أو النتيجة المفاجئة المتوصّل إليها عن غير قصد، إمكانيات مجهولة للصورة. في مرسوم مروان يوجد منذ خمس وعشرين سنة مكبسه الخاص؛ آلة فرنسية، طبع عليها مئات الأعمال. ولكن مروان ما زال على حبه للمغامرة. وقد يحدث أن يتوقّف بغتة في منتصف عملية الحفر وأن

يقوم بطبعة تجريبية أولى ليتأكد من نتيجة عملية ما أو ليضبط بشكل أفضل التعديلات المستجدة. قلماً يمكن تسمية هذه المستجدات بتصحيحات أو تعديلات، إنما يصح أن نقول إن الفنان يستأنف الحوار مع المادة، مع الصفيحة والتقنيات الأخرى المختلفة، ربما على صعيد آخر. في رسومه أيضاً قام مروان دائماً ومراراً بإضافات وتعديلات على اللوحات، حتى التي ظن أنه انتهى من رسمها، مما يؤدي في الرسم وفي الحفر أيضاً إلى تداخل الصور واندماجها على تنوعها في صورة واحدة، تنبض حياة، مشحونة بتضادات على درجة عالية من التوتر تجعلها في تحول دائم.

إن في الحفر على النحاس، في صنعه وفي القلق الذي يصحب عملياته قبل تبين النتيجة الغامضة المجهولة، تحدّ للفنان لا يمكن أن يقارن بالتوتر الذي يصاحب فنّ الرسم. يظهر الغرافيك هيكل الصورة، يطور مرحلة مرحلة شكلها الجردّ وبناءها الهندسي. إنها مغامرة جريئة ومجازفة. لا يمكن إخفاء أي تفصيل، كل شيء عار ومكشوف للأنظار. ولا يسعنا أحياناً إلا التعجّب كيف يتمكّن مروان بإضافاته وتعديلاته المتجددة، أن ينتزع من الصورة تلك التحوّلات السحرية، بين الكثافة والشفافية، بين السواد والضيء؛ كيف تختفي كلياً، من مرحلة طباعة إلى أخرى، طبقة من الخطوط الكثيفة المرسومة بقوة- كانت لتوها وسيلة التعبير السائدة- وكيف يغدو بالحفّ الحك، أو بإعادة الأكسدة، الظلام المذرور نسيجاً شفافاً، مخزماً من الأضواء اللامتناهية. ولا تفوق متعة التمتع سوى متعة الفنان التي تبدو واضحة في استسلامه لفن السواد هذا، ينصاع لهذا الكم من الإمكانيات، يستكشف سائر الأشكال ويتقصاها في جميع اتجاهاتها.

إن أعمال مروان في فن الحفر على النحاس فريدة من نوعها، لا تقل أهمية عن أعماله المرسومة. إننا نتعرف دائماً على خط الفنان ونجد سمة واحدة تميز أعماله في كلا الفنين، إلا أننا ندخل عالمين مختلفين. إذ أن فن الحفر لدى مروان أصبح عالماً مستقلاً، تربطه علاقات جوار برسوم الفنان، بجوها الخاص وقوتها التعبيرية، إلا أنه عالم يخضع لقوانينه الخاصة. نجد في هذا الفن مجمل مواضيع أعماله المرسومة: رسومه الأولى، صور لأناس أثقلتها الهموم؛ من ثم مساحات الوجوه الواسعة- تلك الوجوه المنظرية- يطلّ منها وجه إنسان ملؤه الشوق والحنين؛ بعض اللوحات لطبيعة صامتة، تجتازها على عجل أشياء دبّت الحياة فيها؛ ثم الدُمى الوجلى الجفلى بحركاتها الفاتنة، باغرائها ودلالها، لوحات تندمج فيها الطبيعة الصامتة بصور الانسان؛ وأخيراً أكوام الرؤوس، المتراكمة كالصخور، التي ميّزت أعمال السنوات الأخيرة

بوجوها الصارمة، النحيلة، المستطيلة.

يتناول مروان في أعماله الغرافيكية، مواضيع رسومه، مراراً وتكراراً، بسائر التحوّلات التي طرأت عليها على مرّ السنين، ويكتفّفاً إلى حد الرمز: موضوع الاحتجاب والكشف، إغراء وسحر الخمار، موضوع الوجه المتستّر بشكل عام، سواء في صور الفراش المتعددة، أو في الصور التي يطلّ فيها الوجه من خلف الغطاء، نحترق في فهمه:

أينحسر عن الوجه أم يُخفيه؟ لكن مروان يصوغ صور أعماله الغرافيكية بحرية أكبر ويفاجئنا من حين لآخر، بمواضيع مختلفة تماماً، يرسمها بخطوط عريضة فضفاضة، تترك إمكانات تفسير مضمون الصورة مفتوحة: صور لحيوانات خيالية، تذكرنا برسوم مروان الأولى، بالحبر الصيني، في أوائل الستينات، وصور تندمج فيها الطبيعة بصورة الإنسان اندماجاً عجيباً.

من يتابع أعمال مروان لبراعته في نقل صور رسومه، بسائر مراحلها إلى فن الحفر المختلف اختلافاً تاماً وكيف ينجح بالإضافة إلى ذلك في تطويرها ضمن هذه الوسيلة، إن نشوة انعتاق اللون والمضي نحو تنظيم تجريدي بحت للوحة، دون التخلي أو الحد من قوتها التعبيرية، تتفق وتخطيط الشكل الجامح الذي يترك إمكانات تفسيره مفتوحة. يستمد فن الحفر لدى مروان وسائل من الرسم، يطورها ضمن تقنياته الخاصة:

تموجات اللون الواحد، بريقه الصدفى المتلون؛ فضاء الصورة النابض، الضوء المشع؛ كل هذه الوسائل المطبقة حسب نهج معين تضفي على العمل الغرافيكي جواً يكسب فضاء اللوحة رحابة وعمقاً، يتخطى بها حدوده ويقارب فن الرسم.

وقد لا يثير استغرابنا أن يستجيب مروان أحياناً بوسيلة الرسم الأساسية، باللون، لشكل تعبيري، لحركة ما في الخطوط، للبنية الشكلية في اللوحة أو لتموج معين في سواد الطباعة، فيصبح العمل الغرافيكي بين يديه بمثابة "تخطيط أولي"، يضيف الألوان إلى سطحه. إن هذا الحوار بين الفنان وعمله الغرافيكي ليس مجرد عملية تقنية، إنما هو أشبه بعملية رسم جديدة فوق اللوحة المنتهية. فالحفر على المعدن أكثر بكثير من مجرد تخطيط أولي؛ إنه عمل فني متجانس متكامل يستدعي في الفنان ذكرى مراحل تكوينه الأولى. فيستجيب باللون لانبعاث واهتزاز النبرات التي رافقت عملية الإبداع المنصرمة. إلا أنه لا يمكننا اعتبار عملية إضافة الألوان هذه مجرد عملية تلوين، إنما هي عملية إبداع تجتاح العمل الفني فتحوله إلى لوحة جديدة، ينصهر فيها العمل الغرافيكي اللا مثيل له بحساسيته وحسبته الملموسة بصميمية فن الرسم، فتلتئم حينئذ قوى أسر اللون الرائعة بقوى ساحر السواد العجيبة.

يورن ميركرت، مدير متحف برلين، شباط ١٩٩٨

نقلته إلى العربية: ماجدة بركات

Magician of Black Art

Marwan's etchings

Marwan, the painter, master of colour, is also an alchemist, a magician of Black Art. In his quality as professional craftsman, he loves to experiment with the technical secrets of etching, the chemical procedures, and the often unforeseen wonders of relentless reworking and printing of different states. He thereby reaches emphatic modes of expression and displays a quiet, poetic magical feeling. This body of work is quite separate from his painting.

Right from the very beginning, Marwan has let this medium accompany the development of his painting in a very much more differentiated, experimental and exploratory manner than other artists. In etching, he clearly reflects his imagery, translates and converts it; he researches the deployment and liberation of his means in painting, his often audacious attitude towards colour, in form, content or style. However, even when at times the imagery is identical to that of his painting, the etchings are totally self-reliant. Indeed, the black art of etching, an intaglio technique on zinc and copper plates with dry-point, tracing, and aquatint, asphalt, soot, acid bath, and sugar solution is not only highly complex. It is a form of expression that demands its own masterly skills because it is entirely determined by laboratory precision-handling of difficult chemicals and other materials of most diverse consistencies. This requests a completely different artistic attitude, a pictorial foresight nearly diametrically opposed to that of pure painting, and finally, a particularly vivid faculty of speech in the chosen medium.

He who once has let Marwan's pictures come very close, unprotected, open, and devoted, he knows how deeply they can touch our senses, the way in which they make the even unconscious chords of our inner world vibrate. He has perceived that this painting safeguards a human image, which in all honesty has complete and utter knowledge of all our living contradictions, of all that we experience from ourselves: the embracing tension between pleasure and grief, sorrow and luck, longing and despair, Eros and death. The viewer of these pictures experiences ardent bliss and painful rapture, the inebriating feeling of freedom, comparable only to a bird's flight over the vastness of landscape, through red skies, blue passion and black, starry nights. He feels the seductive scent of a memory drift towards him from far away, contemplates tomorrow and yesterday with wide open dreamy eyes and is carried to a kingdom of the in-between, in which everything appears to be real and yet nothing is tangible. Filled with gentleness and the breath of suspended metamorphosis, he sees the light of dawn, of a sinking night, or of the rising darkness with a last gleam of brilliance. He is surrounded by cool warmth, by coming and passing by, and his countenance is a vanishing apparition in which the beauty of the moment blissfully lingers.

Marwan's art is fundamentally most private and of unprotected intimacy. He takes his very own reality, the fragile balance of a body of resonance form by memories and his perception of the moment, his personal sensibility - his unmasked self, therefore - as the driving force for vivid reflection of the world to find answers in its artistic counterpart. The process of painting, just like his devotional observation, are a voyage through a spiritual world. This, we perceive to be universal because of its exclusive reduction to the individual existence of the artist. Marwan's art is not just simply a sensuous account of the personal experience of an individual, it is a reflecting image in which we immediately recognize ourselves, our unmistakable idiosyncrasies, feelings and memories. That is why Marwan's pictures are so emphatic, so touching, and for some so harassing, when in them, we find ourselves again, in joyful dismay. Even the unacquainted viewer cannot withdraw from the vibrating song of his colours, or the mood of the melancholic desire often found in the representations. He is bound by the spell of sentimental, tentative and expectant pleasure which seems to dance in the painted handwriting. The viewer completely surrenders to the lyrical, yes musical tune of the painterly embrace. A collector who for years has lived with Marwan's works said to me recently: "Marwan's pictures eat themselves into the soul. No one can remain indifferent." And that is exactly what it is all about. It seems nearby impossible to imagine more intimacy in his work. And yet, we discover this superlative in Marwan's printed oeuvre.

There maybe lies the secret, or at least the explanation for the fact that Marwan's etchings have remained relatively unknown, even amongst friends. He never hid them, no, not that. Not only at first sight are his prints even quieter than the most withdrawn paintings, watercolours, and gouaches: glowing in an inlying brightness, there emanating colours immediately capture the viewer. The etchings work very differently. Usually we prefer to hold them in our hands, to feel the elastic body of the warm absorbent sheet of paper. We hold it close to our eyes, so as to follow the plaiting of lines, the game of blemishes; we succumb to the desire of gently stroking the velvety roughened surface; we see the wonderful richness of dense and transparent blacks, repeatedly interrupted by sparkling lights, the sharp furrows of metal edges buried deep next to the bulging paper; once again we go through the near dramatic experience of the alliance between zinc- or copper-plate, ink and paper.

Marwan is not really a draughtsman, not a graphic artist in the literal sense, not a writer, even if he uses graphite a lot. It is rare that he should leave it at the drawn line. He always rapidly associates the clear-cut, driving and outlining, drifting, then reserved, here entangled and dense, then again interrupting and nervously exulted, hacked lineature with liquid material: Ink and Indian ink, wine, tea, mixed ashes, and then of course, colour, watercolour or gouache, finally tempera and oil paint. This would seem to insinuate that Marwan is a "writer" after all, in the widest sense of the word. All his pictures take their

origin in the process of spontaneous painting: in particular in the works on paper, it is not seldom for him to apply colour in a calligraphic movement over the network of a first graphic frame. The original linear notations cannot be rated in the traditional sense as preliminary sketches. But painting of course is always loaded with the autonomous power of expression of colours, colour is in a perpetual dialogue with other colours, it moves within the space of the canvas according to specific pictorial laws. These can be experienced as limitation, as a restriction of creative freedom. In this case, it could even be restful for the artist to retire to the alchemist's kitchen of etching, unencumbered by the willfully sensuous powers of the world of colour. According to Paul Valéry: "Oh, I feel so good. Nothing tender weighs on me."

Here, colour condenses to an ancestral black elementary substance, covering the entire printing plate in a regular leathery, elastic, but tenacious and silky skin of asphalt. This not entirely mute, but still imageless black must be enticed to speak. But for language to be born, there is still a long way to go. When powder is applied and irregularly melts under the subjection to heat, the lingering, seductive smoothness of the shiny substance itself is stirred by a slight motion, gets covered in bubbles and bulges and turns to a fine but irregular consistency, sometimes of crystalline grain. Now, the virgin substance must be broken open, impressed, gently marked by unsuspected shadows and nuances, torn apart by flashing dashes. The first architecture of the image must be uncovered, built up, accentuated, literally dug out. The gentle carvings of the needle expose the metal so that the acid can etch this line - a particular process during which the feeling for time plays a decisive role, deciding how long the acid bath will take to reach the intended result or else destructively eat up all intentions. Somewhere else within the image, or maybe on another plate, the metal is deeply gorged, sharp burrs are smoothed out, the plate is polished and the colour rubbed into the furrows. Particles from the asphalt layer are blasted away with solvents or sugared water to expose small areas for etching. In the print, they are transformed into twinkling constellations and pearly waters, where light can be refracted. This is quite a random description of the seemingly endless diversity of an artistic process, of the creative and mutually conditioned dialogue between obstinate substances, elaborate techniques, chemical processes and the work of the artist.

The work is all endeavor, adventure, experimental calculation or calculated experiment, for a long while only a presentiment of what is to come. The more experienced the artist is, the higher the likelihood that he will be capable of steering the adventure toward the desired result, and also the larger the liberty to tackle audacious experiments, to penetrate new territories of expression. Since the final result is visible only after printing, the image only ever appears in the stages of its process of development. During his work, the artist only sees the mirror image of the representation, its visual appearance being similar to a photographic negative. The clear line of metal will carry the printing ink, the slightly scratched ground surfaces turn into a glistening silvery-black space

of paper. And then, the hope that the print will work out! This is also a science in itself.

Only seldom does the printed result correspond to the initial concept. The result can even stimulate totally new compositional interventions. Or else, the surprise of the none intentional, the "failed" piece, discloses yet unknown possibilities. For 23 years now, Marwan has had a press of his own in his studio. Of course, it's a real one, French, and he has printed hundreds of sheets on it. But he still lives a new adventure every time. It can happen that Marwan should interrupt his work right in the midst of etching. He will print a first trial proof to check on its effect and control with precision the subsequent correcting steps. Actually, one can hardly really speak of corrections - it is far more a continuation on a higher level of the dialogue between substances, the plate and techniques. In his painting too, he often reworks the finished picture over and over again. This, just as in the etchings, results in a merge of many different images. They become loaded with a pulsating diversity and tense contrasts of expression, thus leading to the permanent metamorphosis that defines their character.

The challenge of the making, and the uncertainty of the result for the etcher cannot be compared to the excitement of painting. Works of paper visualize the skeleton of the picture, develop step by step the structural architecture, the naked form and are therefore full of hazard. Nothing can be hidden, every detail lies bare and open. And yet sometimes Marwan's new reworking of an image, leading to magical transformations in compactness and candor, in pitches of light and shade, can only lead to incredulous amazement. Crowded, heavily set layers of lines, which had defined the dominating mood of expression, can, in a later proof, have totally disappeared. Scratching, abrading and re-etching can make powdery darkness mutate to a fully open texture of transparent, filigree, and whizzing lightness. This is not only a lustful sight, it also reveals the lust of the artist to surrender to the unlimited potentials of this Black Art, to explore his formal thoughts in all directions.

Marwan's etchings are as unique as they stand equal in richness to his painted oeuvre. Of course, we recognize one artistic handwriting in his work. But we move in two separate worlds. Marwan's etching have grown into a universe of their own. Despite close relation to his coloured images, to the desire of expression and tuning of his paintings, the etchings develop according to their very own laws. They run parallel to the work groups found in his paintings: The early figures relating existential distress, the widespread face-landscapes, in which the human image wistfully entrusts himself to the viewer; some few still-lives with scurrying, crawling, animated things; then the lustful marionettes, capriciously gesticulating, tempting, anxious, and also coquette retiring, this merge of still-life and human image; finally the austere narrow, high heads of the last years, piled up to rock formations.

Also the few recurring symbolically concentrated subjects of his paintings are found again in decennial variations in the etchings. The theme of veiling and unveiling, the tempting magic of disguise, or else the paraphrase of bed-pictures, either in the tight bed sheet, behind which the face shows itself and with the help of which it also denies itself, or the covered countenance. In etching, Marwan takes greater, more playful liberties, he develops here and there totally new themes in sketched, open constellations which are not always obvious to interpret. Fantastic animals for instance, remind us of the very first paintings and ink drawings from the early sixties, or strange pervasions of nature and human beings.

It remains astounding to see how Marwan succeeds in translating the pictorial development of his painting into the so radically different means of etching. And above that, how - strictly bound to this medium - he furthers his research. The feast of liberation of autonomous colour reaching pure abstraction, without giving out the commitment to a will of expression, has its counterpart in the unbound, nearly untamed openness of the drawing. It is surprising to see the works on paper also incorporate painterly effects, develop purely however from the technique of etching. The rich nuances in tone of one single colour, the emerging colourfulness with the shine of mother of pearl, the breathing image, bright light - all these are methodically applied means to be painterly in a border-crossing manner, to unite the austere etching with the atmospheric, undefined openness and depth of a picture.

Then it is no longer surprising when Marwan takes etchings out of the tuning described earlier in this text, and indeed reacts in pure paintings vis a vis an expressive form, a graphic gesture, a composed image, a vivid nuance of printer's ink. He then treats them as preliminary drawings and completely paints them over. This however is a dialogue over and above techniques and comparable to the over-painting of a finished work. The etching is far more than a preliminary drawing, it is a functioning, independent work of art that wakens memories of its process of creation in the artist. Once again, the tuning of the long closed creative act resounds, is set swinging - to find an answer, this time in colour. Never however does he subsequently colour-in an etching. The painterly intervention is always an entirely new composition, a complete pervasion and transformation towards an unseen picture. Here, the unique, sensitive, corporeal closeness of etching melts into the intimacy of painting, here, the witchcraft of the master of colour merges insolubly with that of the magician of Black Art.

♦ *Jörn Merkert*
Director of the Berlin Museum
(Berlin in February 1998)
Translated by Helen Adkins