

Ann Edholm and Håkan Rehnberg



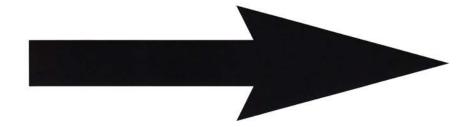
# MEETING POINT AMMAN

Ann Edholm and Håkan Rehnberg



MODERNA MUSEET
MODERN MUSEUM

# CONTENTS



6 Foreword Ali Maher

s SPACES OF ATTENTIVENESS: on Håkan Rehnberg Sven-Olov Wallenstein

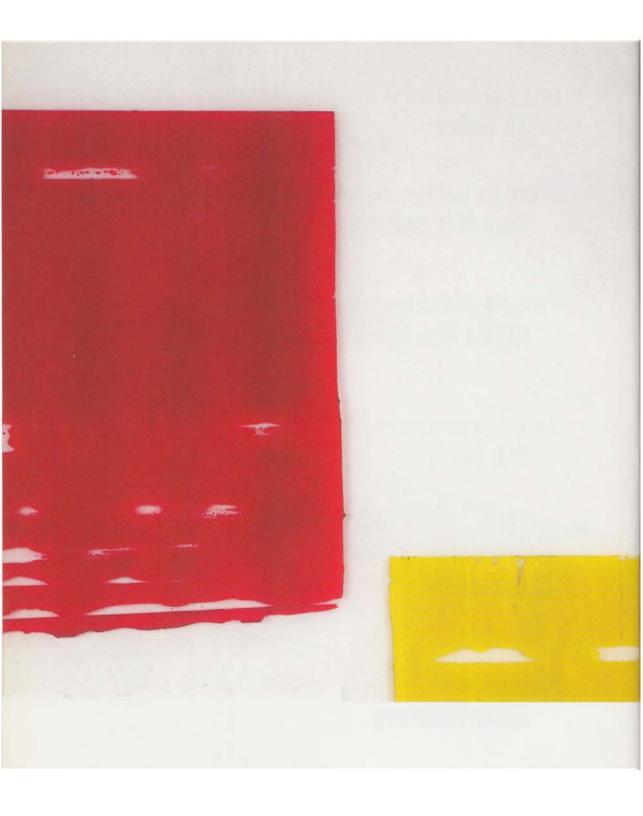
THE PRE-GEOMETRIC LANDSCAPE
Helena Mattsson

14 CONCEPTIONS
Tom Sandqvist

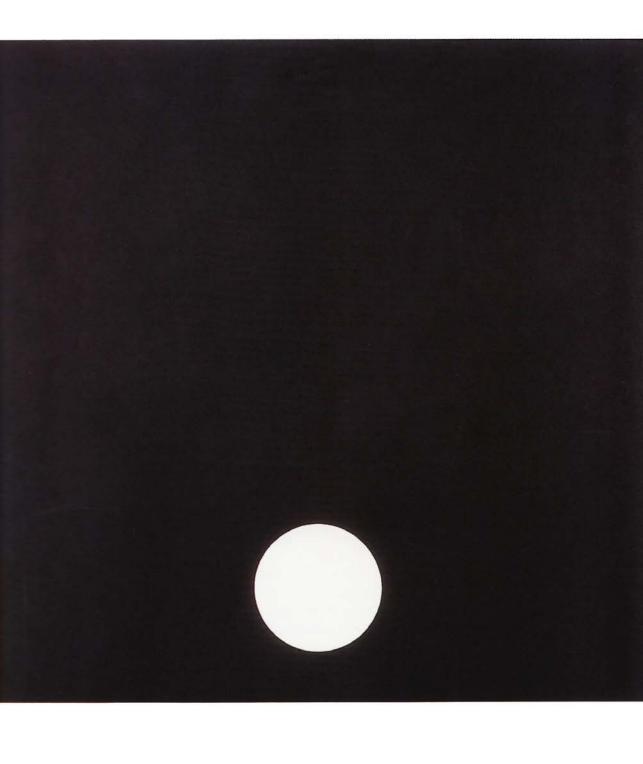
34 BIOGRAPHY Ann Edholm

36 *Biography* Håkan Rehnberg

66 - 38 TRANSLATIONS



Hakan Rehnberg Untilled, **1998** Oil on acrylic glass 152 x 125 cm Photo: Per-Anders Allsten (detail)



# **FOREWORD**



Ali Maher

It is universally agreed that art is an international language. It is always astounding, however, when one is allowed to actually experience the truth of this statement firsthand. I had such an opportunity when I visited Sweden recently at the invitation of the Svenska Institute and the Modern Museum of Stockholm in order to prepare for an exchange of exhibitions between Sweden and Jordan's Darat al Funun.

I was deeply impressed by the professionalism that the Svenska Institute and the Modern Museum displayed in preparing such a rich and meticulous schedule for me. I would hereby like to thank my hosts for the opportunities they afforded me to meet so many artists individually and privately. I was particularly impressed by the gracious modesty exhibited by artists of such high calibre, a quality that eased the way for a free and constructive dialogue.

My subsequent visits to Kalmar and Malmö were as genial and constructive as my time in Stockholm. Although it was extremely difficult to choose only two Swedish artists from such a range of talents and variety of styles, I am honoured to have played a part in this dialogue between cultures. It was fascinating to consider the similarities and differences between contemporary Swedish and Jordanian art, springing as they do from such disparate situations, and yet proving once again the characteristic universality of art.

At the Darat al Funun and in the "Meeting Point Amman" exhibition at the Kunsthallen in Gothenburg, Jordanians will be able to enjoy a taste of Swedish contemporary art and the Swedish public will have the chance to savour the work of Jordanian artists. It is our hope that this exchange will open new channels for further co-operation and lead to many more opportunities for "East" and "West" to appreciate each other's distinctive individuality, while at the same time celebrating that which we share.



Director of the Darat al Funun

# SPACES OF ATTENTIVENESS: on Håkan Rehnberg



**Sven-Olov Wallenstein** 

#### THE ROOTS OF PAINTING REACH FOR THE SURFACE

Håkan Rehnberg's early work often addressed a notion or experience of difference and articulation, materialised in the form of bisected canvases, diptychs, and forms that seemed to result from a variety of tensions – "the one differing from itself," to use a trope from a philosophical tradition ranging from Heraclitus to Hölderlin, and from which the artist himself has drawn considerable inspiration. This physical delineation accentuated the material nature of the support, in some cases completely blurring the distinction between support and supported, and projected the painted surface into the sphere of objects, relief, and sculpture.

But his stern and materialistic matter-of-factness was also suffused with a sense of poetry, and the industrial quality of his supports (steel, concrete, lead) – traditionally conceived of as negations of facture and resistant to language – in fact emphasised our reading of them as not only not only enigmatic and mute, but also as highly conversant in another type of language. The subduing of gestural traces and clear corporeal signatures, together with the undoing of the distinction between drawing and colour (not carried out in the name of colour's sensuous presence, as has long been the case traditionally, but rather in terms of a new indistinction between them, perhaps akin to what Yve-Alain Bois in his essay on Matisse proposed to call "archedrawing"), seemed to take us back to a kind of writing ground zero, to a stage before signification – a place where a primordial differentiation unfolds.

If Rehnberg's quest was towards the "roots," then such roots could only come to light as divided and conflictual, presenting a kind of chiasmic tension.

Focusing on the materiality of these earlier works would seem to align Rehnberg with a minimalist tradition. There are no doubt strong affinities to be found with painters like Marden and Ryman, and with their insistence on painting as a kind of constantly renewed and redirected self-investigation, and with certain veins of arte povera.

But interestingly enough, Rehnberg's move back into the materials and fundamentals of painting, drawing and colour, never leads to painting for its own sake, into the stubborn visual tautologies of "what you see is what you see" (as Frank Stella once claimed). Rehnberg's aims are both painterly and literary, and to Rehnberg, painterly self-reflexivity must exceed its inherited conventions and in a certain way go beyond painting itself as a medium. The question of painting, of the status of its practice and what its palpable immediacy offers our gaze, is for Rehnberg a philosophical question as well.

As such it is a question of language, knowledge, and discourse, although the two spheres remain irrevocably juxtaposed, without hierarchy, without one claiming any authority over the other. The most obvious example of this is found in the artist's own writings. An astute reader of Greek literature and philosophy (he is, among other things, the co-translator of the first Swedish edition of Heraclitus's fragments), Rehnberg often proposes an alternative perspective to his work, wholly different to the one stemming from formalist interpretations of late modernist painting.

If painting pushes him into literature, however, then it is no doubt literature that leads him back into painting. Commenting upon a passage in Homer, where the inevitability of Achilles' fate becomes clear to him on the battlefield, Rehnberg notes how this insight "hollows him," and ultimately leads to a "point where the law of action, writing, and reading empties language of its signification and reveals its lustre." What draws Rehnberg to these Greek sources (Pre-Socratics, Homer, Sophocles) is less their status as sources of iconography than their strange ichno-graphy, enigmatic traces shored up in the lustre of language, in its "resonance" or "timbre".

Rehnberg's Greeks are not white marble models of perfection, but more resemble Nietzsche's and Hölderlin's archaic powers, whose resistance to the Apollonian regime fractures and fissures our symbolic orders and upsets our aesthetic canons, even if only as barely visible traces, absences, and lacunae.

Perhaps it is this intimate connection between painting

and literature which has allowed Rehnberg to steer clear of the powerful historical and critical discourses on various "ends" and "endgames" of painting. If he occasionally seems to be reaching back into something that resembles the origin of painting, he does so without a sense of the apocalyptic, without the quest for an essence. Rehnberg approaches the border only to find it displaced, and with it the whole of the terrain. The very idea of a root would then need to be re-thought in the plural: "the roots" of painting indeed "reach for the surface," but they are multiple and cannot be contained under one heading, they cannot surface once and for all. "To work with a painting which does not rely on the solace of handicraft and does not have the aggressive trace of the gestural either, but instead appears in a delayed attentiveness bordering on listlessness." Delayed attentiveness and listlessness: it is between these twin poles that Rehnberg's counter-motion to the interpretational machine of history and dialectics unfolds, renouncing essences and strong statements in favour of an open process, perhaps a kind of "weak thought" in painting.

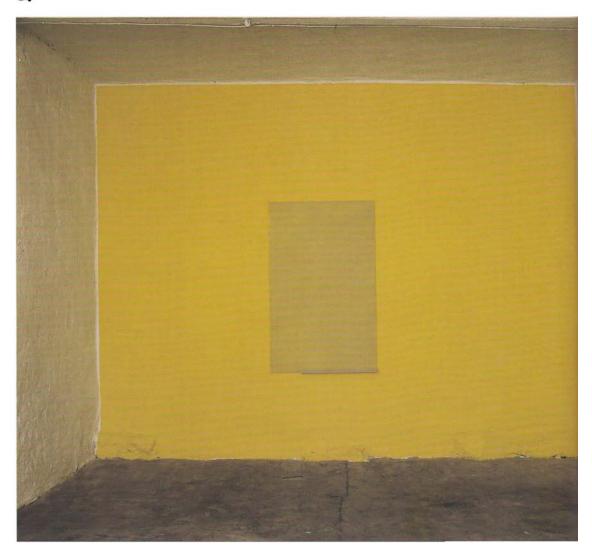
Rehnberg's recent work (from the late 1980s to the present has given more space to "traditional" painting processes, although their seemingly traditional nature will have to be interpreted and perceived on the basis of his previous positions. Here we find traces of the hand and its movements, and an almost lyrical intensity with luminous fields of colour breaking forth as if to create a more direct form of address. The quality of the support is just as important here as in the earlier use of concrete and metals. The use of sandblasted acrylic sheets, which allows the paint to remain on the surface and form a kind of overlay or "skin," seems congenial to the new lightness and transparency that characterise his work over the last few years.

In his most recent work, Rehnberg often leaves parts of the support unpainted – a rarefaction of substance – as if to engage colour in a new type of dialogue with the support. It is no longer a sub-structure, the "tain" of the mirror (a metaphor which has fuelled what is now a venerable tradition, in its attempts to wrest the materiality of painting out of imaginary depth) – but yet another element, neither more profound nor more superficial than any other (which, it should be admitted, also limitsthevalueof the metaphor "skin"). This reconfiguration of colour and support also allows Rehnberg to reintroduce an element of drawing, in the discreet use of a ruler in order to define the squares and rectangles of colour. A poetics of scarcity, and yet rich in its excavation of the roots of painting, deferring and delaying the event, hollowing it out so as to give space to one's attention.

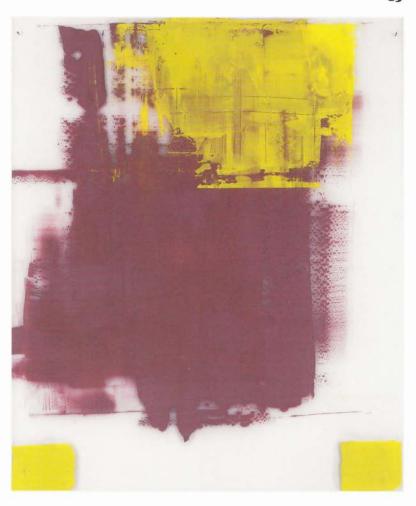
#### **Sven-Olov Wallenstein**

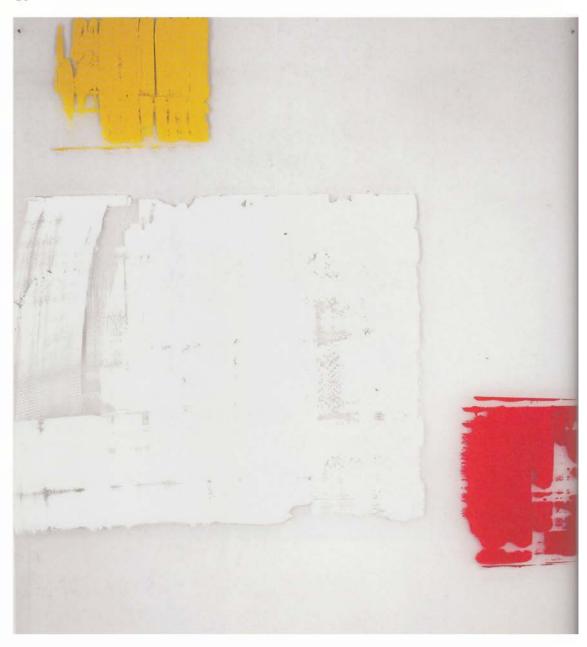


Håkan Rehnberg
The Sealed Studio, 1998-99
Aluminium, glass, steel
300 x 200 x 200 cm
Installation view
Exhibition title; "...on the sublime..."
Rooseum, Malmö
Photo: Jan Engsmar

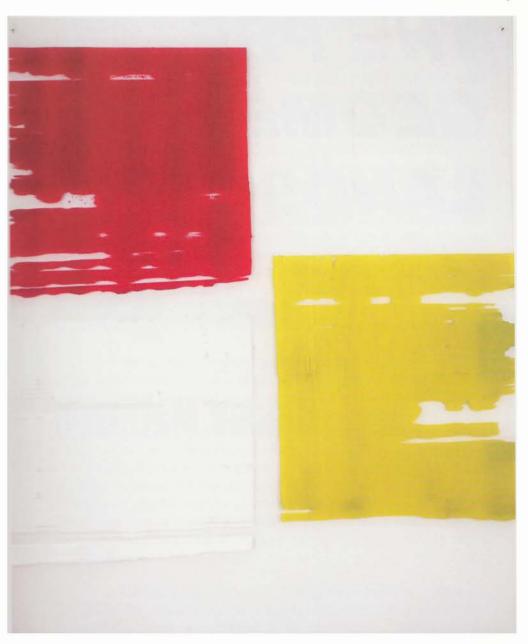


Hakan Rehnberg Untitled, **1995** Mural, acrylic glass Installation view Galleri Forum, Stockholm Exhibition title: "The Voice" Photo: Jan Almerén





Häkan Rehnberg Untitled, **1997** Oil on acrylic glass 150 x 125 cm Photo: Per-Anders Allsten



Håkan Rehnberg Untitled, **1998** Oil on acrylic glass 152 x 125 cm Photo: Per-Anders Allsten

# THE PRE-GEOMETRIC LANDSCAPE



**Helena Mattsson** 

#### A UNIFICATION OF NARRATIVE AND DESIGN, BODY AND LANGUAGE

The strange thing about Ann Edholm's virtual universe is that the shapeless is just as concrete as the geometric is fluid. It is as if she worked in a world that predated the creation of geometric shapes, or perhaps she creates at the very instant that formlessness gains form, at the precise moment that content washes over the geometry of circles and squares. Her work depicts a pre-geometric landscape full of things that are simultaneously vague and precise. The narrative, the psychological associations the images provide, and the design, the geometry and technique that comprise the space of the image, overlap one another and find themselves in a state where content and expression meet. One senses transition, a motion inherent in Edholm's play with ideality and reality, where the intersection between the profusion of control and the control of profusion leaves an intellectual impression, an image on the surface.

Throughout history, abstraction in western art has often been connected to a negative ideology, where art has taken the place of God, and negation and denial have been the only statements possible. The abstract is what is not; it is not figurative, not narrative, not illustrative, and not literary. It reverberates "no, no, no"... Ann Edholm is constantly moving away from this negativity, moving instead closer to an affirmation of the abstract potential of the material, which builds on the intensification and consolidation of unseen possibilities. In her earlier paintings, the colours are more corporeal, the material swells out and overflows, and at the same time there is a strong sense of control and restriction.

The paintings extend themselves inwards, they do not grow by spreading themselves out over the surface and expanding, there is instead a concentrated implosion and opening towards something behind and within. Her paintings are often compared to wounds, scratches that rent the skin and split wide its contents. In an interview in 1997, when speaking of "Inuk I" (1990), a sharp green painting where the pastel colour literally opens towards some inner surface, she states that the colour interested her more as mass than as light, and the reference to wounds arose through working with the material. By searching within the body of the colour and "burrow-

ing" into the surface, the object became an image and the image opened itself to meaning. If one is to speak of a method in Edholm's work, it could be her way of externalising, of connecting the works to something external and giving them meaning and import by working with and in the material in a concentrated fashion: it is not about representation, rather about the discovery of something new.

Edholm also talks about the way that layers of colour function as a means of concentrating a thing, about how she condenses her way towards an expression. The following lines have appeared in several of her sketchbooks: "The act of condensing or concentrating entails that a single conception represent several associative chains, at whose point of intersection the condensed subject is localised. This conception then holds the sum of the content inherent in each of the individual associative chains."

It is exactly these points of intersection that Edholm seeks, these points beyond the possible, an absurdity of both body and intellect, where meaning and time have disappearedempty space or the one great passion.

The impression as the origin of the image is one of the points of departure in Edholm's work, and the cloth of Veronica is an important reference. When Christ presses his face against the cloth and the spots he leaves behind emerge as an image, the first painting is created. The canvas here becomes a membrane between origin and representation. The membrane and the skin form a powerful theme that runs throughout Edholm's entire production, both as narratives about the surface between language and body, signs and things, and as a concrete object in the technical construction of the painting, where paint is blended with wax to create a skin-like surface.

The series "Fracture of Surface" (1996), consists of three black and white paintings, each containing three circles, one large one and two smaller ones, which are symmetrically placed as close to the larger circle's upper border as possible without the three forms merging into one. The geometric composition becomes a face in front view, with two carefully listening ears, like a divided Mickey Mouse, where the imprint of

the figure has become a modern, easily interpreted icon.

It is a type of linguistic game wherein several traditions meet one another in an easy, almost absurd manner; a constructivism with its roots in the tradition of art history is unified with a contemporary graphic symbol taken directly from popular culture.

Unlike "Inuk I", "Fracture of Surface" deals with a membrane that isn't hiding anything, a surface that can be both a subject, an impression, and a hole that opens out onto another space. The surface is whole, unpenetrated, doesn't rip apart to reveal something hidden behind, but rather finds its duality in the interpretation of the form, in the "reading" of the picture, in which the geometric change the content depending upon the situation. The three paintings in "Fracture of Surface" have the same dimensions as the Spanish Baroque artist Zurbarán's "The Cloth of Veronica", 56,5 x 70 cm, through their scale relate in turn to the observer's own body – they become the symbol for something "human", a type of anthropomorphic expression.

The same motive returns in "Tango d'Amour" (1997), a public artwork in the Teacher's College of the University of Umeå, Sweden, but here the three Mickey Mouse-like figures have a larger format, 135 x 185 cm. The placement of the paintings on the canvas responds to a rhythm that can be found in both the building itself and the human activities it contains, in both the flowing river and the motionless banks. The paintings are clear and "quick", they have a lightness that allows the observer to have a moving body, in the same way that a game both demands and creates activity and movement. The observer comprehends these paintings from a distance, not as intimately or close as with the smaller paintings, and the content of the paintings is changed here, from anthropomorphic symbols and identification of a subject, to an index, a trace or track of a movement, whose subject has already moved on. The internal structure of the paintings, the placement of the three compositions upon the canvas, creates a feeling of movement and time, of something that has already happened – the observer enters as the re-creator of the narrative.

It is interesting to note how Edholm works on removing the shell of the painting as it were, with a clear awareness of the observer's role in relation to the work, which, as a form of artistic expression, dictates meaning just as much as the actual colour, and form. We can see how this becomes apparent in pieces like "Fracture of Surface" and "Tango d'Amour", where the actual design of the image is the same, but the scale is changed and the figuration provides several disparate associations: the anthropomorphic expression, comic books, and the tracks of a an animal's paws in flight.

Seen as a whole, Edholm's work seems to be about a sort of externalisation. From working with internal physical motion, which brought forth associations of slowing fluids, blood and vomit, she has become more and more interested in the physical relationship that exists between the painting and the observer, and in a lighter, more fluid language. She has always seen her work to be realistic, the object, the painting, is made into a subject in reality and the physical shell is given an important meaning in relation to the body of the observer.

The role of the observer is perhaps most clearly seen in "Through the Looking-Glass" (1998), a proposal for public art, where she has worked with small displacements or intrustions in an existing environment. Edholm organises the city guarter with the aid of a narrative, a parallel thought system. The grid leaves room for a different type of order. We can speak of a fracture, a fault, between two types of principles. between two types of vision. Edholm leaves the optical - the surveyable, distanced structural principle, where the observer is far from the object and where the logic of the visual image is immediately apparent - and uses instead the physical principle - the geometry of narration and thought, whose logic is made apparent by the observer being in the structure, inside the narrative. When one is really close to something and one's gaze cannot capture the whole, one must move, shift one's body, in order gain perspective of the whole, in order to understand.

One sees through one's own body. In Edholm's proposal, the individual creates his or her own narrative and structure by moving around in the city quarter. The strata of

the city, the various epochs, the separate social and urban space, begins to pulsate and travel back and forth through an incision between our vision and our thought, and between the front- and back-sides of the physical environment. Ann Edholm states that she has been more interested in the past few years in speaking about language than about the inner physical condition. A move towards deviation, towards the smallest fault that can lead to a definite fracture, can be found in the membrane between the body and language, on the actual surface of the fracture, which functions as both a boundary and an intermediary. As a form of emotional expression, we recognise this place as a physical sensation before anything has become clear or obvious – we have "the words on the tips of our tongues," a physical tingling, the hint of a formulation to come.

The unification of body and language becomes obvious in the series of graphic prints – "14 Conceptions – Tango d'Amour II" (1998), referring to the 14 Stations of the Cross and Christ's road to Calvary. The graphic techniques that Edholm has used – aquatint and drypoint – prints and etchings – have a lightness and directness, something just as immediate as the spots upon the cloth of Veronica.

The series consists of fourteen etchings, 45 x 45 cm, placed in close proximity to one another, about 140 cm above the floor. It is a clear and simple motif, which we recognise from earlier Edholm pieces, with black, white, and red tones. The placement of the pieces provides a close, direct relationship to the head and eyes of the observer and the series of rhythmically pulsating forms is experienced as a row of symbols, as a narrative.

There is often a paradoxical quality in Edholm's images, they both attract and repel, the observer is drawn into the picture, but at a certain point the body and mind are separated and the intellect is drawn further into the hole. In "14 Conceptions" one finds this duality, both solidity and movement, the lightness of thought being allowed to continue past the material itself.

These images do not have a linear narrative relation to one another; the narrative does not have a beginning and an end, but rather gain meaning through the motion of the body and the gaze of the observer.

The conceptions become symbols, become language, which shifts its meaning from one image to the next, just as words change their meaning depending upon where, when, and how they are said. The rhythm between points that impede motion, the expanding surface, lateral motion, and encapsulation, gains power through its continuity, both as a "piercing point" and as an enticement to continued movement.

#### **Helena Mattsson**





## CONCEPTIONS





Christ presses the cloth against his face and lets the image emerge. So is the first painting made, an impression that becomes an image, an image formed on the surface of the fracture between the cause of the image and the substance upon which it is built. Christ is the origin of the world in the same way that the printing plate reveals the image of its own origin. The observer is pierced by the gaze of the image as Christ is pierced by the nails upon the cross – creating the wound that both sees and allows itself to be seen.

The road of suffering leads to Calvary, where the first conception of love and divine mercy, their performance, is presented. Here, on the cross, in the darkness of the ninth hour, a promise is made, a promise of a passionate encounter, a lovers' meeting, with the Other, face to face, body to body, in a tango d'amour.

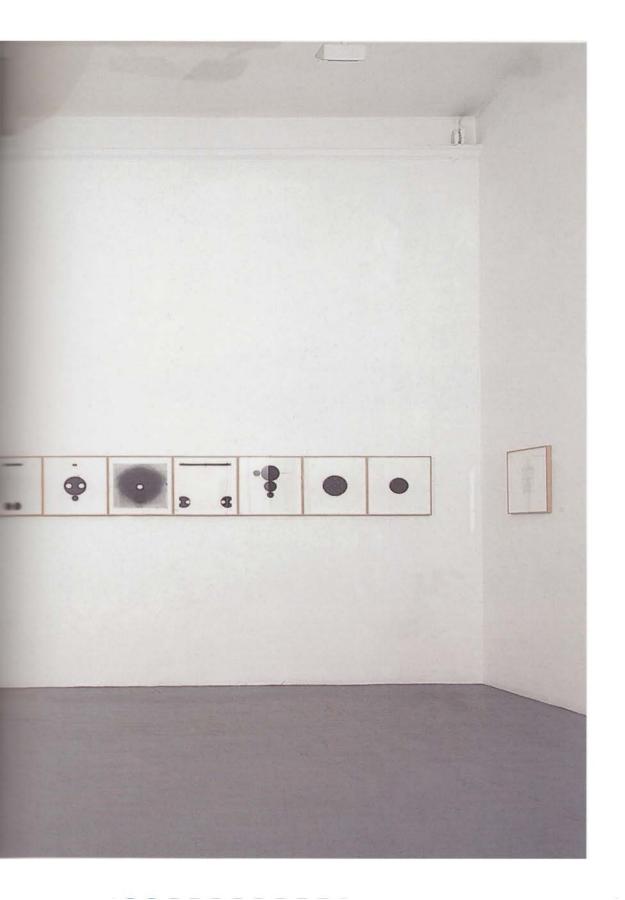
A rhythmic dance, a sweeping, whirling dance of love in which every step, every element, every image builds the narrative's syntactic passage in station after station, conception after conception, from the virgin promise of the empty white square to the completion of the final black circle, black as the blinding sun that ignites and extinguishes the moon and litters the skies with small, twinkling eyes.

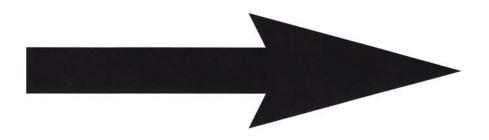
On the road up the hill, with the white legs of Adam and a motionless, staring death's-head, Christ is nothing more than a suffering, fragile, angst ridden, terrified, and doubting human – merely in the same way that the circles and squares of the narrative are nothing more than circles and squares, but still, nonetheless, something else as well – linguistic signs, semantic constructions, rhetorical pauses – the smallest component parts of the narrative. Some of these refer to Barnett Newman, others to Francesco Clemente, Matthias Grünewald, Caspar David Friedrich, and Walt Disney – a true Corpus.

But in-between, a red image – like lipstick – a colour that is both all and nothing, three white squares on a red background, or the opposite, a red image on a white background. Both a face and absolutely nothing, an empty pause, drained, empty and at the same time filled with meaning, heaped with promises that lead onwards to the black sun, blinded by its own light.

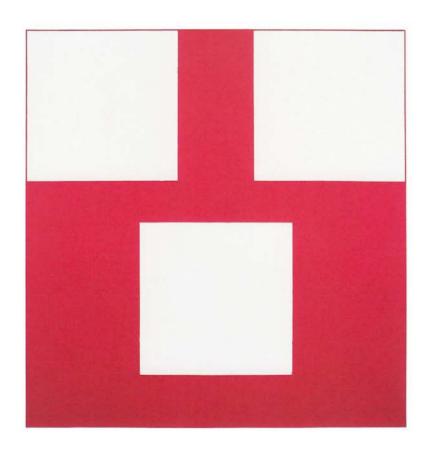
#### **Tom Sandqvist**

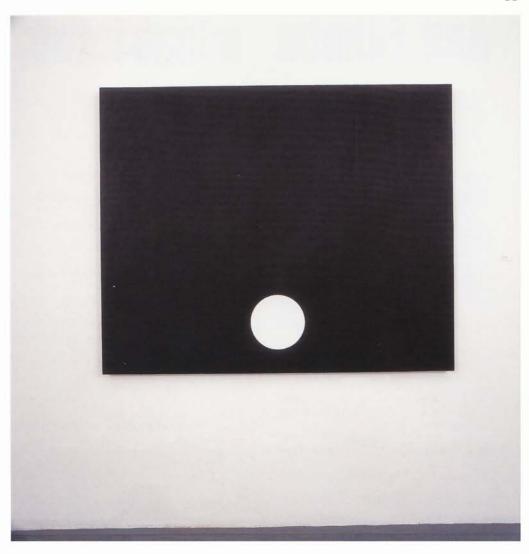












### Ann Edholm

#### Selected Joint Exhibitions Selected Individual Exhibitions

Born 1953 in Stockholm

1981–86 the University College of Fine Arts, Stockholm

1992–98 Professor of Paining at the University
College of Fine Arts, Stockholm
Lives in Stockholm

#### Selected Individual Exhibitions

1985 Galleri Elva, Stockholm Art Fair, Stockholm

1987 Galleri Sten Eriksson, Stockholm

1987 Galleri decorum, Stockholm

1989 Galleri Läderfabriken, Malmö (with Johan Widén)

1989 Wadköpings konsthall, Örebro (with Johan Widén)

1990 Galleri Ahnlund, Umeå

1990 Galleri Krüll, Stockholm

1990 Galleri 29, Växjö

1991 "Inuk", Galleri Lång, Malmö

1992 Galleri Ahnlund, Umeå (with Annette Senneby)

1994 Silon, Lidköping

1994 "Mehr Licht", Krognoshuset, Lund

1995 (Eikon), Galerie Nordenhake, Stockholm

1995/96 Galleri Ahnlund, Umeå

1996 Galerie Nordenhake, Stockholm Art Fair, Stockholm

1996 Galerie 29, Växjö

1997 Galerie Nordenhake, Stockholm

1998 Galleri Magnus Åklundh, Lund

1999 Galerie Nordenhake, Stockholm

1999 Olle Olsson-huset, Stockholm

#### Selected Joint Exhibitions

1977 Grünewalds ateljé, Saltsjöbaden

1980 Ung konst i Klara, Strängnäs Museum, Strängnäs

1983 Wien, Kunstakademie, Vienna, Austria

1985 UNK, Ung nordisk Konst, Skeppsholmen, Stockholm

> 1987 Konstföreställningar, Kulturhuset, Stockholm

1988 Studio Program Show, P.S.1, Museum for Contemporary Art, New York, N Y, USA

1988 Konst ur kommunens samling, Galleri Bildhörnan, Umeå

1988 Stockholm Art Fair, Galleri Sten Eriksson, Stockholm

1989 Stockholm Art Fair, Galleri Sten Eriksson, Stockholm

1990 Printer's Impressions, The Alberquerque Museum, Alberquerque, New Mexico, USA

1991 Enigma, Göteborgs Konsthall, Göteborg

1991 36 Contemporary Swedish Artists, London, England

1991 Art Against Aids, Galleri Krüll, Stockholm

1991 Art Against Aids, Galleri Ahnlund, Umeå

## **Ann Edholm**

#### continued...

1991 Svensk samtid, Moderna Museet, Stockholm

1992 1953, Rooseum, Malmö 1992 Tiden avslöjar sanningen, Expo '92, Sevilla, Spain

1992 Samtida svensk konst på telefonkatalogen, Expo '92, Sevilla, Spain

1992 "Waldemarsudde", Waldemarsudde, Stockholm

1992 Det lilla formatet – en mikroutställning, Galleri Ahnlund, Umeå

> 1992–93 Telefonkatalog/konst, Riksutställningar

1993 Attitudes, Athens, Greece

1993 Zeitgenössische Kunst aus Schweden – Art Suédois Contemporain, Aargauer Kunsthaus, Aarau; Musée Rath, Geneva, Switzerland

1993 80-tal, Växjö konsthall, Växjö

1993 No Big Deal, galleri Olsson, Stockholm

1993 Böcklin, Waldemarsudde, Stockholm

1994 204 km Stockholm-Linköping, Östergötlands länsmuseum, Linköping

1994/95 Ten Makes Ten, Galleri Ahnlund, Umeå; Konstens Hus, Luleå; Mölndals Konsthall, Mölndal

1994 Galerie Nordenhake, Stockholm

1995 Vijf Zweden in de Zonnehof, De Zonnehof, Amersfoort, Holland

1995 Comp I Box, c/o Riloff, Stockholm

1995 Im Licht des Nordens, Positionen schwedisher Malerei von 1873–1995, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany

1995 Nio frågor om ljuset – svenskt måleri 1873–1995, (selected by Peter Weiermair, Frankfurter Kunstverein), Moderna Museet, Stockholm

1995/96 Moderna Museet besöker Västernorrland, Länsmuseet Västernorrland, Härnösand

1995/96 Da Capo, Galleri Ahnlund, Umeå

1996 Alone Together, Contemporary Swedish Art, Liljevalchs Konsthall, Stockholm

1996 Fyra Element – verk ur Fredrik Roos Nordiska samling, Rooseum, Malmö

> 1996 European Art Forum, Galerie Nordenhake, Berlin, Germany

1997 Galleri Magnus Åklundh, Lund

1998 International Seminar and Exhibition of Polish and Swedish Artists, University College of Fine Art, Warszawa and Gdansk, Poland

1998 Ce este arta? Vad är konst?, Galeriile Academiei de Arta, Bucarest, Rumania 1998 Bäring Sydväst, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping

1998 DIAproject 2000, Bucarest, Rumania

1998 Galleri Astley, Skinnskatteberg

1998 Längs strömmen, Norrköpings Konstmuseum/Statens konstråd, Norrköping

1999 Arco, Galleri Ahnlund, Madrid, Spain



#### Hakan Rehnberg Selected Joint Exhibitions Selected Individual Exhibitions

Born 1953 in Göteborg/Gothenburg

1975 Bachelor of Arts

1975-80 University College of Fine Arts, Stockholm

Lives in Stockholm

#### Selected Individual Exhibitions

1984 Galerie Nemo, Eckernförde

1984 Galleri Olsson, Stockholm

1986 Centre Culturel Suédois, Paris, France

1987 Galleri Sten Eriksson, Stockholm

1987 Galleri Olsson, Stockholm

1988 Galleri Olsson, Stockholm

1990 Moderna Museet, Stockholm

1990 Galerie Artek, Helsinki, Finland

1990 Malmö Konsthall, Malmö

1991 Östergötlands länsmuseum, Linköping

1991 Galleri Christina Höglund, Stockholm

1991 Galleri Olsson, Stockholm

1992 Galleri Wallner, Malmö

1992 Galleri Du Nord, Borås

1992 Galerie Artek, Helsinki, Finland

1993 Galerie Nordenhake, Stockholm

1994 Galleri Stefan Andersson, Umeå

1994 Galerie Nordenhake, Stockholm

1995 Borås Konstmuseum, Borås

1995 Malmö Museum, Malmö

1995 Galerie Artek, Helsinki, Finland

1996 Galleri A3, Moscow, Russia

1996 Galerie Nordenhake, Stockholm

1998 Galleri Sølvberget, Stavanger, Norway

#### Selected Joint Exhibitions

1976 Pärlor för Svin, Cheap Thrills, Helsinki, Finland

1977 Galleri Wallner, Malmö

1978 ), in collaboration with Johan Scott and Gregor Wroblewski, Thielska Galleriet, Stockholm

1980 5 föremål, in collaboration with Johan Scott and Gregor Wroblewski, Moderna Museet, Stockholm

1981 Opera, Charlottenborg, Copenhagen,

1982 Ibid., Linoljefabriken Danviken, Stockholm

1982 Galleri Wallner, Malmö

1983 Borås Konstmuseum, Borås (with Johan Scott)

1983 Ibid. II, Münchenbryggeriet, Stockholm

1983 Skulptur, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg/Gothenburg

## Håkan Rehnberg

#### continued...

1985 Det förlorade mästerverket, Östergötlands länsmuseum, Linköping

1988 Wanåsutställningen, Wanås slottspark

1988 4+4, Ålands Konstmuseum, Mariehamn

1989 Wanåsutställningen, Wanås slottspark

1990 Ansiktet, Galleri Forum, Stockholm

1990 Speglingar, Moderna Museet, Stockholm

1990 Mise en Abîme, Studio La Città 2, Verona, Italy

1990 New Scandinavian painting, The American-Scandinavian Foundation, New York, N Y, USA

> 1990 13 samtida, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm

1990 Det andliga i konsten, Produktion Riksutställningar, Stockholm

1991 Hypotes: Ormen, University College of Fine Arts, Stockholm (with Johan Scott)

1991 Hypotes: Ormen, Lunds Konsthall, Lund
(with Johan Scott)

1992 1953, Rooseum, Malmö

1992 Mnemosyne, Galerie Nordenhake, Stockholm

**1992** Tiden avslöjar sanningen, Expo '92, Sevilla, Spain

1993 Zeitgenössische Kunst aus Schweden, Aargauer Kunsthaus, Aarau, Switzerland 1993 Art suédois contemporain, Musée Rath, Geneva, Switzerland

> 1994 Herr Schleiermachers sista dröm, Galerie Nordenhake, Stockholm

1995 Five Swedes in the Zonnehof, Zonnehof, Amersfoort, Holland

> 1995 Rösten, Galleri Forum, Stockholm (with Johan Scott)

1995 Im Licht des Nordens, Positionen schwedischer Malerei von 1873–1995 Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany

1995 Nio frågor om ljuset, Moderna Museet, Stockholm

1996 Alone together, Liljevalchs Konsthall, Stockholm

1997 Wetterleuchten, Galerie Evelyne Canus, La Colle-sur-Loup, France

1998 Arkipelag, Möte, Kungliga myntkabinettet, Stockholm (with Helmut Federle and Silja Rantanen)

1998 Bild och Ord, Borgholms slottsruin, Borgholm

1999 om det sublima, Rooseum, Malmö



#### COLOPHON



#### Curator Ali Maher, Director of Darat al Funun, Amman

**Project Co-ordinators** 

# Mikael Adsenius, Modern Museum International Programme Henrik Orrje, The Swedish Institute

Catalogue Co-ordinator Lena Essling

Translation

Farouk Kobba Abdennabi (Arabic)
Frank Britt (English)

Catalogue Design Tomato, London
Typesetting by Ord & Stil AB
Printed by Nyströms tryckeri, Stockholm
© 1999 Modern Museum International Programme, Artists, Authors,
Curators, Photographers, Translators, BUS

Moderna Museet is sponsored by NCC, SAS System and Pharmacia & Upjohn. Moderna Museet co-operates with Mix Megapol and BMW.

ISBN 91-7100-591-9



MODERNA MUSEET

MODERN MUSEUM

INTERNATIONAL PROGRAMME

#### Acknowledgements:

The Modern Museum International Programme would like to thank Ali Maher, Director of the Darat al Funun, David Elliott, Director of the Moderna Museet, and Mrs. Suha Shoman, of the Abdul Hameed Shoman Foundation. Thanks also go to Agneta Boman, Swedish Ambassador to Amman, and Britt Marie Hedin, Secretary to the Swedish Embassy; as well as to Hans Lepp, The Swedish Institute, and to the artists Ann Edholm and Håkan Rehnberg. Additional thanks to Prof. Tom Sandqvist. Sven-Olof Wallenstein, Helena Mattsson, and to Svenrobert Lundquist, The Director of the Kunsthalle in Gothenburg, for his interest in presenting Jordanian artists to a Swedish public.

# هوكان رينبيرج

			012121
(الصوت)، رواق (فوروم)،	1990	(الوجه)، رواق (فوروم)،	199.
ستوكهولم (بالاشترلك مع جوهان		ستوكهولم	
سكوت)		(إنعكاسات)، متحف ستوكهولم	199.
(في ضوء الشمال - الرسم السويدى	1990	للفنون الحديثة، ستوكهولم	
خلال الفترة ١٨٧٣–١٩٩٥)،		(ميز أون أبيم)، رواق لاشيتا ٢،	199.
قصر الفنون بمدينة		مدينة فيرونل، إيطاليا	
فرانكفورت، ألمانيا		(الرسم الاسكندنافي الجديد)،	199.
(تسع أسئلة حول النور: الرسم	1990	المؤسسة الامريكية الاسكندنافية ،	
السويدي خلال الفترة ١٨٧٣-		نيويورك	
١٩٩٥)، مختارات من إعداد بيتر		(۱۳ رساما معاصرون)، رولق	199.
فايرماير، متحف ستوكهولم للفنون		(فالديمارس أودي)، ستوكهولم	
الحديثة، ستوكهولم		(الروحانيات في الفن)، إنتاج	199.
العديمة، نسوخهونم (وحيدون مع بعضنا)، الفن	1997	"المعارض الوطنية السويدية"،	
(و حيدون مع بعصم)، العن السويدي المعاصر، قصر ليليفالش	100000	ستوكهولم	
		سرسهوم (الافتراض: أفعى)، أكاديمية	1991
للفنون، ستوكهولم	1997	(الانفراض، العلى)، الحاديمية الفنون، ستوكهولم (بالاشترلك مع	
(فيترلويشتين)، رواق [إيفلين	1771		
كانو]، مدينة لاكول سور لو	1001	جوهان سکوت)	1991
(لقاء في الأرخبيل)، المتحف الملكي	1994	(الافتراض: أفعى)، قصر الفنون،	1771
للنقود، ستوكهولم (بالاشترلك مع		مدينة لوند (بالاشترلك مع جوهان	
هلموت فيدرلي و سيليا رانتانين)	74.725972	سكو ت)	
(الصورة والكلمة)، المركز الأثري	1994	(۱۹۵۳) رواق (روسیوم) مدینة	1997
في بورجهولم، مدينة بورجهولم		مالمو	
(حول الشيء السّامي)، رواق	1999	(مونیموسیني)، رواق	1997
(روسيوم)، مدينة مالمو		(نوردنهاكي)، ستوكهولم	
		(الزمن يكشف الحقيقة)، معرض	1997
		(إيكسبو ٩٢)، مدينة إشبيلية،	
		إسبانيا	
		(الفن السويدي)، دار أرجاور	1998
		للفنون، مدينة أراو، ألمانيا	
		(الفن السويدي المعاصر) متحف	1995
		رات للفنون، مدينة جينيف، سويسرا	
		(حلم السيد/ شلايرماخر الأخير)،	1995
		رواق (نوردنهاکی)، ستوکهولم	
		(خمسة سويديو في سونهوف)،	1990
		رصف سونيهوف، أمر سفورت سونيهوف، أمر سفورت	
		سوطيهوف الرسورت	

#### المعارض الشخصية المعارض المشتركة

## هوكان رينبيرج

رواق (أ ٣)، مدينة موسكو، روسيا	1997	ينة جوتيبورج غربي السويد في عام	وُلد في مد
رواق (نوردنهاكي)، ستوكهولم	1997	حصل على شهادة الباكالوريوس في	١٩٥٣م، ٠
رواق (نسولفباجيت)، مدينة	1994	ودرس بالمعهد الأعلى للفنون الجميلة	عام ١٩٧٥
ستافانجر، النرويج		, خلال الفترة ١٩٧٥–١٩٨٠	بستو كهوالم
المشتركة:	المملية	ر الشخصية (ملخص):	المعليض
The state of the s	۱۹۷٦	رواق (نيمو) مدينة إيكرفورد	۱۹۸٤
(در للخنازير)، رواق (شيبثريلس)،	1111	رواق (أولسون)، ستوكهورد	1946
مدينة هلسنكي، فنلندا رواق (فالنر)، مدينة مالمو	1977	رواق (او سون)، سنو کهونم المرکز الثقافی السویدی، باریس	1947
And the state of t	1974	المركز اللغامي السويدي، باريس رواق (ستين ريريكسون)،	1944
معرض بالتعاون مع الفنانين	1111	رواق (سنين ريريكسون)، ستوكهولم	1300.0
(جوهان سکوت) و(جریجور فروبلیفسکی)، رواق (تیالسکا)،		ستوخهونم رواق (أولسون)، ستوكهولم	1944
		رواق (أولسون)، ستوكهوام رواق (أولسون)، ستوكهولم	1944
ستوكهولم	194.		199.
(خمسة أشياء)، بالتعاون مع	17/1	متحف ستوكهو لم للفنون الحديثة ، ستوكهو لم	1111
الفنانين (جوهان سكوت)		ستوخهوتم رواق (أرتيك)، مدينة فلسنكي،	199.
و(جريجور فروبليفسكي)، متحف		رواق (ارتيك)، مدينه فلسخي، فنلندا	1.11
ستوكهولم للفنون الحديثة،			199.
ستوكهولم		قصر الفنون بمدينة مالمو ، مالمو	
(أوبيرا)، رواق شارلوتينبورة،	1941	المتحف الاقليمي في	1991
مدينة كوبنهاجن، الدنكارك		"او ستير جو تلاند"، مدينة لينشو بينج	1441
(أوبيرا)، ذانفيكن، ستوكهولم	1947	رواق (کریستینا هو جلوند)،	1991
متحف بوروس للفنون، مدينة	1947	ستو کھولم	
بوروس (بالاشترلك مع جوهان		رواق (أولسون)، ستوكهولم	1991
سکو ت)		رواق (فالنر)، مدينة مالمو	1997
(أوبيرا)، ستوكهولم	1914	رواق (دي نورد)، مدينة بوروس	1997
النحت، متحف جوتيبورج للفنون،	1914	رواق (أرتيك)، مدينة فلسنكي،	1997
مدينة جوتيبورج		فتلندا	
(التحفة الضائعة)، المتحف الاقليمي	1940	رواق (نوردنهاكي)، ستوكهولم	1994
في "اوستير جو تلاند"، مدينة		رواق (ستيفان أندرسون)، مدينة	1992
لينشو بينج		أوميو	
(فانوس)، حديقة القصر الأثري	1944	رواق (نوردنهاكي)، ستوكهولم	1995
بمدينة فانوس		متحف بوروس للفنون، مدينة	1990
(٤+٤)، متحف أولندا للفنون، مدينة	1944	بورو <i>س</i>	
ماریاهامن، فناندا		متحف مالمو للفنون، مدينة مالمو	1990
(فانوس)، حديقة القصر الأثري	1949	رواق (أرتيك)، مدينة هلسنكي،	1990
بمدينة فأنوس		فنلندا	

## آن إيدهولم

(متحف ستوكهولم للفنون الحديثة	97-1990	(الزمن يكشف الحقيقة)، معرض	1997
يزور إقليم فيسترنورلاند)، المتحف		(إيكسبو ٩٢)، مدينة إشبيلية،	
الاقليمي في فيسترنورلاند، مدينة		ربي	
هيرنوساند		ً ۔ الفن السویدی علی غلاف دلیل	1997
(داکابو)، رواق (آنلوند)، مدینة	97-1990	الهاتف، معرض (إيكسبو ٩٢)،	
ر د. اُوميو		مدينة إشبيلية، إسبانيا	
(وحيدون مع بعضنا)، الفن	1997	(فالديمارس أودي"، رواق	1997
السويدي المعاصر، قصر ليليفالش		(فالديمارس أودي)، ستوكهولم	
للفنون، ستوكهولم		(الجحم الصغير: معرض مجهري)،	1997
(أربعة عناصر)، أعمال من مجموعة	1997	رواق (آنلوند)، مدينة أوميو	
(فريدريك روس) الشمالية، رواق		فن على غلاف دليل الهاتف، مؤسسة	97-1997
(روسيون)،		المعارض الوطنية السويدية	
مدينة مالمو		(مواقف)، مدينة أثينا، اليونان	1998
(مجال الفن الاوروبي)، برلين،	1997	الفن السويدي المعاصر، رواق	1998
ألمانيا، رولق (نوردينهاكي)		(أراو)، مدينة جينيف، سويسرا	
رواق (ماجنوس أوكلوند)، مدينة	1994	(صفقة صغيرة)، رواق (أولسون)،	1998
لوند		ستو کھو لم	
الندوة والمعرض الدوليين حول	1991	(بوكلينج)، رواق (فالديمارس	1998
الفنانين البولنديين والسويديين،		أودي)، ستوكهولم	
أكاديمية الفنون، مدينتي فارشافا		(۲۰۶ کلم ستوکهولم – لینشوبینج)،	1998
(وارسو) و جدانیسك، بولندا		متحف أوستير جوتلاند، مدينة	
(ما هو الفن)، الرواق الاكاديمي	1991	لينشو بينج	5 181
للفنون، بوخارست، رومانیا	10.02.020.00	(عشرة من عشرة)، رواق (أنلوند)،	90-1995
(بارينج سودويست)، متحف الفنون	1991	مدينة أو ميو / دار الفنون، مدينة	
بمدينة نورشوبينج	0.000	لوليو/ قصر الفنون، مدينة موليندال	02223
(دیا بروجیکت)، بوخارست،	1991	رواق (نوردنهاكي)، ستوكهولم	1992
رومانيا		(السويد في "دي زونيهوف")، دي	1990
رواق (أستلي)، مدينة شينسكاتيبيرج	1991	زونيهوف، أميرسفورت، هولندا	
(على امتداد الامواج): مسابقة فكرية	1991	(كومب إل بوكس)، عند (ريلوف)،	1990
ومعرض، متحف الفنون بمدينة		ستو کھو لم	
نورشوبينج/ المجلس الوطني		في ضوء الشمال – الرسم السويدي	1990
للفنون، نورشوبينج		خلال الفترة ١٨٧٣ – ١٩٩٥، قصر	
رواق (آنلوند)، أركو، مدريد،	1991	الفنون بمدينة فرانكفورت، ألمانيا	1122
إسبانيا		تسع أسئلة حول النور: الرسم	1990
		السويدي خلال الفترة ١٨٧٣ –	
		۱۹۹۰، مختارات من إعداد	
		بيتر فايرماير، متحف ستوكهولم	
		للفنون الحديثة، ستوكهولم	

#### آن إيدهولم

#### المعارض الشخصية المعارض المشتركة

دار (أولى ألسون) للفنون، مدينة	1999	وُلدت في العاصمة ستوكهولم في عام ١٩٥٣م،		
سو لذًا / ستو كهو لم		درَست بالمعهد الأعلى للفنون الجميلة بستوكهولم		
1022 Z V Z		خُلَال الفترة ١٩٨١–١٩٨٦ وتخرجت منه في عام		
المعارض المشتركة:		١٩٨٦ وعملت فيه بصفة أستاذة فن الرسم.		
رواق (جرونيفالد)، مدينة	1944			
سالتشوبادن/ستوكهولم		الشخصية:		
(الفن التشكيلي بحي كلارا	194.	رواق (إيلفا) بمعرض ستوكهولم	1910	
بستوكهولم)، متحف مدينة		للفنون التشكيلية، ستوكهولم		
سترانجنيس، السويد		رواق (ستين إركسون)، ستوكهولم	1944	
أكاديمية فيانا للفنون، مدينة فيانا،	1914	رواق (إديكوروم)، ستوكهولم	1944	
النمسا		رواق (معمل الجلد)، مدينة مالمو	1949	
(يو إن كي) الفن الشبابي في دول	1940	بالاشتراك مع الرسام /جوهان		
الشمال، شيبسهو لمن/ستو كهو لم		فیدین)		
معارض للفنون التشكيلية، دار	1944	رواق (فادشوبينج للفنون)، مدينة	1919	
الثقافة، ستوكهولم		أوريبرو بالاشتراك مع الرسام/		
متحف الفنون المعاصرة، نيويورك،	1944	جوهان فيدين		
الولايات المتحدة الاميريكة		رواق (آنلوند)، مدينة أوميو	199.	
فنون تشكيلية من مجموعات المدينة،	1944	رواق (کرول)، ستوکھولم	199.	
رواق (بيلدهورنان)، مدينة أوميو		رواق (۲۹)، مدينة فيكسشو	199.	
معرض ستوكهولم للفن التشكيلي،	1944	رواق (سيلون)، مدينة ليدشوبينج	1991	
رواق (ستين إركسون)، ستوكهولم		معرض (إينوك) برواق (لونج)،	1991	
معرض ستوكهولم للفن التشكيلي،	1949	مدينة مالمو		
رواق (ستين إركسون)، ستوكهولم		رواق (أنلوند)، مدينة أوميو	1997	
إنطباعات عامل المطبعة، متحف	199.	بالاشتراك مع الرسامة/أنيت سينيبي		
ألبيركارك، نيو مكسيكو، الولايات		رواق (سيلون)، مدينة ليدشوبينج	1995	
المتحدة الاميريكة		(میر لیشت) بقاعة	1998	
إينيجما، رواق مدينة يوتيبوري	1991	(کرو جنو سهو سیت) مدینة لو ند		
اللفن التشكيلي، مدينة يوتيبوري		(ْإِيكُونْ)، رواق (نُوردينهاكي)،	1990	
٣٦ رسام تشكيلي سويدي معاصر،	1991	ستوكهولم		
لندن، إنجلترا		رواق (آنلُوند)، مدينة أوميو	1990و ۲۹	
الفن التشكيلي ضد الإيدز، رواق	1991	رواق (نوردینهاکی)، بمعرض	1997	
(کرول)، ستوکھولم		ستوكهوُ لم للفنون التشكيلية ،		
(عرون). حسو عهر م الفن التشكيلي ضد الإيدز، رواق	1991	ستو كهو لم		
(آنلوند)، مدينة أوميو	201012	رواق (نوردینهاکی)، ستوکهولم	1994	
(الفن التشكيلي السويدي المعاصر،	1991	رواق (ماجنوس أو ملوند)، لوند	1991	
متحف الفنون الحديثة، ستوكهولم	a #10.80.1	رواق (نوردينهاكي)، ستوكهولم	1999	
(۱۹۵۳)، رواق [روسیوم]، مدینة	1997	دار الفنون، مدينة عمان - الأردن	1999	
مالمو	202020	بالاشتراك مع الرسام/هومان		
ي س		رينبيرج		
		C*1. 1.*		

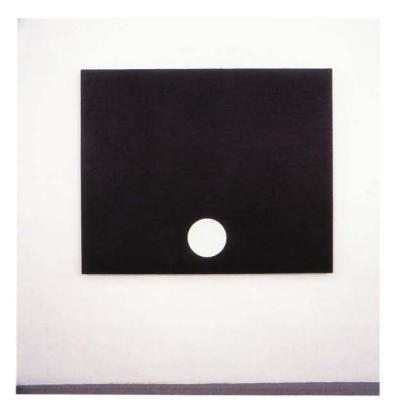


آن ایدهولم الباب رقم ۱ والباب رقم ۲. عام ۱۹۹۹ صورة عرض رواق نوردنهاکي، ستوکهولم تصویر بیر اندیرس الستین

ومن خلال كل ذلك تتجلى صورة حمراء كما أحمر الشفاه، ذلك اللون الذي يمثل كل شيء ولا شيء. ثلاثة مربعات بيضاء رُسمت على خلفية حمراء أو بالعكس: صورة حمراء رُسمت على خلفية بيضاء. فهي في آن واحد وجه كامل ولاشيء تماما، بل هي إستراحة فارغة، مفرغة، مستنزفة، وفي الوقت ذاته مليئة بالمعاني ومفعمة بالبشائر التي تقود باستمرار الى الشمس السوداء، صورة تُبهر نفسها بنورها الذاتى الساطع.

#### بقلم: البروفيسور توم ساندكفيست

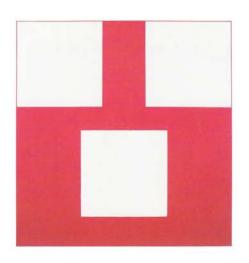
آن ایدهولم شبیه باللیل، عام ۱۹۹۸ شبیه علی قماش الکنفاس قیاس: ۱۵۲ × ۵ - ۱۸۷ سم تصویر: بیر آندیرس الستین



من محطة الى أخرى ومن فكرة الى أخرى، إبتداء من البشرى الكامنة في أول مربع أبيض نقي الى غاية إستكمال آخر دائرة سوداء، يشبه سوادها شمسًا مشعة تلهب القمر وتخمده وتملأ السماء بعيون صغيرة براقة.

إن السيد المسيح وهو يسير على الطريق الصاعدة الى الجبل بقدمي آدم البيضاء وجمجمة الموت المحدقة في سكون رهيب، ليس سوى إنسان متألم، ضعيف، قلق، خائف وشكوك، كما دوائر ومربعات القصة هي الأخرى ليست سوى دوائر ومربعات. ومع كل ذلك فهي شيء آخر: إشارات لغوية وتركيبات كلامية وإستراحات بلاغية، أصغر الأجزاء المكونة للقصة، بعضها يعود الى (بانيت نيومان) والبعض الآخر الى (فرانسيسكو كليمانتي) و (ماتياس جرونيفالد) و (كاسبار دافيد فريدريش) و (والت ديزني). إنه "جمع" حقيقي.

أن إيدهولم نقطة الصغر ١٩٩٨، عام ١٩٩٨ لوحة زيتية على قماش الكنفاس قياس: ٢٢٥ × ٢٣٥ سم تصوير: بير أنديرس الستين



يضغط السيد المسيح المنديل على وجهه ويدع الصورة تتجلى. هكذا يُبعث الى الوجود أول رسم في العالم، تلك الآثار التي تصبح صورة وترتسم بدورها في "مساحة الانكسار" الكامنة بين أصل الصورة وبين المادة التي رُسمت عليها. فالسيد المسيح هو بداية الكون، بنفس القدر الذي تكشف به صفيحة الطباعة عن صورتها الأصلية. نظرة الصورة المحدقة تخترق االمشاهد بنفس الطريقة التي تثقب بها المسامير السيد المسيح على الصليب – يتوارى الجرح يشاهد الناس ويشاهدونه.

طريق الآلام تؤدي الى جبل الجلجلة، حيث نشأت أول "فكرة" للحب والرحمة الالهية. هنا فوق الصليب في سواد ظلمة الساعة التاسعة يجيء وعد الى السيد المسيح يبشر بلقاء عاطفي هائم مع (الآخر)، خالق الكون، وجها لوجه، جسداً لجسد، في (رقصة الحب).

رقصة حب إيقاعية دوامة، عارمة كما الاعصار، تبني كل خطوة منها، وكل عنصر وكل صورة، منها التسلسل اللغوى للقصة المسترسلة

# الفنانة آن إيدهولم

# \$ ۱ فکرة

# رقصة الحب «الجزء الثاني» ١٩٩٨



أن إيدهولم أربع عشرة فكرة/ رقصة الحب الجزء الثاني، عام 199۸ حفر مائي - الابرة الجافة تصوير اللوحة والغلاف: بير أنديرس ألستين



آن إيدهولم مساحة الانكسار، عام 1997 لوحة زيتية على قماش الكنفاس قياس: ۷۰ × ۵۲. ۵ سم لوحة من ثلاثة اجزاء تصوير بير بير جستروم إنه من المثير للاهتمام أن نلاحظ كيف تبدع الفنانة (إيدهولم) وهي تعي، على نحو بين، دور المتلقي والعلاقة الخفية بينه وبين اللوحات، وتركز بصفة أساسية على استجابة الناظر لما تطرحه أعمالها من أفكار. ويتطلب ذلك إقامة معادلة متوازنة بين الشكل والمضمون، وذلك ما فعلته الفنانة في لوحات (مساحة الانكسار) و(رقصة الحبّ). وعلى الرغم من أن هناك بعض الشبه في التصميم الفني لهذه اللوحات، إلا أن إيحاءات مضامينها والصور التي تتداعى في أذهان الناظرين تختلف فيما بينها: البصمة المجسمة ومجلة الرسوم القصصية وأثار لأكفاف حيوان لاذ بالفرار.

وإذا نظرنا الى عمل الفنانة (إيدهولم) في مجمله فيبدو أنه يتعلق بنوع من العمل تجاه الخارج. فقد انتقلت الفنانة من الاهتمام بما يجري في الحركة الداخلية للوحة والتي تشير في مضمونها الى السوائل الجارية والدم والتقينو، الى العلاقة القائمة بين الابداع والناظر ولغوية خفيفة متحركة. وهي ترى دائما أن أعمالها ضرب من (الواقعية) الصرف حيث تصبح اللوحة نفسها شيئا قائما ينتصب أمام الناظر وذا علاقة وتقى بكيانه المادي.

ونجد تأكيد الفنانة لدور المتلقي واضحا في لوحة (من خلال المرآة) لعام ١٩٩٨، وهي مشروع للفن التشكيلي بالأماكن العمومية، حيث تسعى الى العمل بتحوّلات صغيرة في بيئة موجودة كائنة. فالفنانة تسعى الى تنظيم جزء من المدينة بواسطة القصة، أي من خلال نظام فكري تترك فية شبكة المربعات الصغيرة المجال لنظام من نوع آخر. ويمكننا الحديث هنا عن تحول بين نوعين من المبادئ ونوعين من الرؤية. وتتخلى الفنانة عن تقديم البريق الذي يبعد المشاهد عن رصد المساهد باللوحة واشتراكه فيما تقدمه من حوار داخلي ذي سرد متميز. وعندما المشاهد باللوحة واشتراكه فيما تقدمه من جوهره، يحتاج حينذاك الى فضاء من الحركة ليتمكن من اكتشافه والغور في أعماقه والمشاركة في ابداعه. فالمشاهد يرى بواسطة جسمه. وفي اللوحات التي تقترحها الفنانة (إيدهولم) يقوم الشخص بخلق قصّته الذاتية وهيكله الخاص به وذلك من خلال تحركه داخل المنطقة. فشوارع المدينة، والأزمنة المختلفة، والفضاءات الاجتماعية والحضرية المنفصلة، جميعها تبدأ في النبض متأرجحة في حركة متواصلة عبر المساحة الكامنة بين رؤيتنا وفكرنا وبين الجهة الامامية والجهة الخلفية للمحيط المادي.

الوقت الذي تبدو فيه الدائرتان كأنهما أذنان لها صاغيتان، على نحو يذكرنا بوجه (ميكي ماوس) منفلقًا. وتوحي اللوحة بأن الفنانة منهمكة في لعبة لغوية ذات تقاليد تتجمع على نحو غرائبي غير مألوف البتة، يتلاحم فيها الموروث بالاساليب الرمزية الحديثة المستمدة مباشرة من الثقافية الشعبية.

ونجد هذه الفكرة الاساسية ثانية في لوحة (رقصة الحبّ) لعام ١٩٩٧، حيث توجد هذه اللوحة على جدران دار المعلمين بجامعة (أوميو) بالسويد، لكن التشكيلات التي تشبه (ميكي ماوس) نجدها هنا بحجم أكبر (١٣٥×١٨٥ سم). وينسجم موضوع اللوحة إيجابيا مع المكان الذي يحيط بها فيما يتعلق بالمبنى ذاته وبما يحفل من نشاط إنساني، وذلك من ناحية كلا النشاطات المنسابة والنقط الثابتة.

وهذه اللوحات واضحة و "سريعة" وذات خفّة تجعل الناظر يتحرك بسهولة ومرونة، بنفس الطريقة التي هي عليها اللعبة التي تتطلب وتخلق في آن واحد النشاط والحركة. وإن الابتعاد أوالاقتراب من هذه اللوحات لدى الناظر ذو معنًى خاص مقارنة باللوحات الأصغر حجما، لأن الاختلاف بين الرؤيتين واضح حيث يتغير محتوى الصورة من إشارة تساعد على تحديد الموضوع لتتحول بعد ذلك الى قائمة أو جرد والى أثر تتركه حركة يبدو فيها الموضوع ذاته قد واصل سيره الى الأمام. إن التركيب الداخلي لهذه اللوحات يمنح الناظر حرية الحركة ويعمق لديه الوعي بالزمان الى الحد الذي يشعر الناظر فيه بأنه سبق أن مر بهذه التجربة من قبل، ومثل الناظر كمثل المتلقي الذي يعيد خلق النص باستيعابه الخاص له وتفسيره المتميّز.

وإذا حاولنا البحث عن أسلوب في عمل الفنانة (إيدهولم) فربما وجدناه في طريقتها التطلعية التي تعتمد الاندفاع الى الخارج، حيث تحاول الفنانة ربط لوحاتها بشيء خارجي وإعطاءها معان ومغاز من خلال العمل المركز بواسطة المادة وبداخلها: فهي لا تحاول أن تنقل الاشياء كما هي بل تسعى على الدوام الى أن تضفي مسحة ذاتية في بحث دؤوب عن إكتشاف كل ما هو جديد. وهي تشير أيضا الى استخدام طبقات الالوان كوسيلة للتكثيف وكيف أتها تعمل من خلال هذا التكثيف للوصول الى التعبير عما تقصده. وكمثال على ذلك هذه السطور التي نجدها في كثير من كتبها المحتوية على الرسوم الأولية: "إن عملية التكثيف أو التركيز تعني أن تصوّرا واحدًا فقط يمثل سلسلات من الخواطر المتداعية والتي يوجد التكثيف في محور تقاطعها، وهذا التصور مشحون بمجموع الشحنات المنطلقة من كل من هذه السلسلات". فالفنانة (إيدهولم) بمجموع الشحنات عن محاور التقاطع هذه، حيث يتقاطع الفكر مع الجسد وحيث تتلاشى الأزمنة والدلالات – ذلك الفضاء الخاوي أو الحب الأكبر (آلام السيد المسيح).

إن الأثر الذي يخلفة أصل اللوحة عند المشاهد هو نقطة الانطلاق الاولى في أعمال الفنانة (إيدهولم)، وهنا نجد أن منديل (فيرونيكا) يشكل مرجعا هاما. وعندما يضغط السيد المسيح المنديل على وجهه وتتحول البصمة التي يتركها على المنديل الى صورة، فحينئذ تبعث أول لوحة الى الوجود. وهنا يتحول المنديل الى فاصل هيلولي بين الصورة والأصل. فهذا الغشاء يمثل مع المنديل موضوعا هاما عبر كامل أعمال الفنانة (إيدهولم)، وذلك بمثابة قصص حول المساحة الكامنة بين اللغة والجسد وبين الاشارات والاشياء من جهة، وكشيء ملموس يكمن في البناء الفني للوجة من جهة أخرى، حيث تمتزج مادة اللون بقماش (الكنفاس) لتعطى مساحة تشبه الجلدة.

فمجموعة (مساحة الانكسار، أو الكلمات المجوّفة) لعام ١٩٩٦ تتألف من ثلاث لوحات رُسمت بالابيض والاسود وتحتوي كل واحدة منها على ثلاث دوائر، إحداها كبيرة والاخريان صغيرتان مجاورتان للحافة العليا للدائرة الكبيرة. وتحافظ كل واحدة من هذه الدوائر الثلاث على هيئتها الخاصة فلا يحدث بينها أي تداخل أو إضطراب. على أن الدائرة الكبيرة تشبه وجه إنسان في

إن الغريب في عالم الفنانة (آن إيدهولم) الافتراضي هو أن الأشياء التي لا شكل لها هي في واقع الأمر ملموسة بقدر ماتملك الأشكال الهندسية من سيولة. حيث يبدو وكأن الفنانة تعمل في عالم سابق للأشكال الهندسية، أو كأنها تعمل في ذات تلك اللحظة التي تكتسب فيها اللاشكلية شكلها، والتي يغلب فيها المضمون على هندسة الدوائر والمربعات. وترسم أعمال الفنانة منظر ماقبل المرحلة الهندسية المليئ في آن واحد بالغموض والدقة معًا. فالرواية من جهة، أي التداعيات النفسية التي تقدمها الصورة، والبناء من جهة أخرى، أي الهندسة والتقنية التي تبني مساحة الصورة، يلتحمان معًا ليجدا نفسهما في وضع يلتقي فيه المضمون مع الشكل.

لقد ارتبط التجريد في مجال الفن عبر التاريخ بأفكار لاهوتية سلبية رافضة، حلّ فيها الفن في الغرب محلّ الأشياء الروحانية وأصبح الرفض والانكار هما البيان الوحيد الذي يمكن الادلاء به. فالتجريدي هو ما ليس موجودًا، حيث أنه ليس رمزيا ولا تزيينيا توضيحيا ولا أدبيا. فصداه يتصاعد صارخًا: لا، لا، لا. ولكن الفنانة (آن إيدهولم) تعمل جاهدة لتبتعد عن هذه السلبية مقتربة ، عوضا عن ذلك، من ترسيخ الامكانات التجريدية التي تنطوي عليها المادة، والتي تعتمد تقوية وتكثيف الامكانيات الغير المرئية للصورة. وفي رسومها الزيتية السابقة كانت الألوان تميل أكثر الى التجسيد وكانت المادة تتكاثر وتفيض، في نفس الوقت الذي يُلاحظ فيه وجود تحكم وتقييد فنيين شديدين. فلوحات الفنانة تنداح الى الداخل، وهي لا تنمو بالانتشار على كامل المساحة ولا بالاستيساع، بل هي تتفجر على نفسها بصفة مركزة لتنفتح على شيء يوجد وراء اللوحة وداخلها. وكثيرًا ما تشبته لوحاتها بالجروح، أي خدوش تفتح الجلدة وتفشى ما بداخلها. وفي لقاء أجري مع الفنانة في عام ١٩٩٧ تحدثت عن عملها "إينوك ١" (١٩٩٠)، وهو لوحة زيتية في لون أخضر حاد ، بأن اللون في تلك اللوحة هو بالنسبة لها كتلة وتجسيد أكثر مما هو إنعكاس ضوئي وأن الاشارة الى الجروح إنبثقت من خلال العمل بهذه المادة. فمن خلال البحث داخل جسد اللون و"الحفر" داخل المساحة إنتقل موضوع العمل الى صورة وفتحت الصورة نفسها للمغزى.

وإذا حاولنا البحث عن أسلوب في عمل الفنانة (إيدهولم) فربما وجدناه في طريقتها التطلعية التي تعتمد الاندفاع الى الخارج، حيث تحاول الفنانة ربط لوحاتها بشيء خارجي وإعطاءها معان ومغاز من خلال العمل المركز بواسطة المادة وبداخلها: فهي لا تحاول أن تنقل الاشياء كما هي بل تسعى على الدوام الى أن تضفي مسحة ذاتية في بحث دؤوب عن إكتشاف كل ما هو جديد. وهي تشير أيضا الى استخدام طبقات الالوان كوسيلة للتكثيف وكيف أتها تعمل من خلال هذا التكثيف للوصول الى التعبير عما تقصده. وكمثال على ذلك هذه السطور التي نجدها في كثير من كتبها المحتوية على الرسوم الأولية: "إن عملية التكثيف أو التركيز تعني أن تصوّرا واحدًا فقط يمثل سلسلات من الخواطر المتداعية والتي يوجد التكثيف في محور تقاطعها، وهذا التصور مشحون المتداعية والتي يوجد التكثيف في محور تقاطعها، وهذا التصور مشحون بمجموع الشحنات المنطلقة من كل من هذه السلسلات". فالفنانة (إيدهولم) تتلاشى الأزمنة والدلالات – ذلك الفضاء الخاوي أو الحب الأكبر (آلام السيد تتلاشى الأزمنة والدلالات – ذلك الفضاء الخاوي أو الحب الأكبر (آلام السيد المسيح).

إن الأثر الذي يخلفة أصل اللوحة عند المشاهد هو نقطة الانطلاق الاولى في أعمال الفنانة (إيدهولم)، وهنا نجد أن منديل (فيرونيكا) يشكل مرجعا هاما. وعندما يضغط السيد المسيح المنديل على وجهه وتتحول البصمة التي يتركها على المنديل الى صورة، فحينئذ تبعث أول لوحة الى الوجود. وهنا يتحول المنديل الى فاصل هيلولي بين الصورة والأصل. فهذا الغشاء يمثل مع المنديل موضوعا هاما عبر كامل أعمال الفنانة (إيدهولم)، وذلك بمثابة قصص حول المساحة الكامنة بين اللغة والجسد وبين الاشارات والاشياء من جهة، وكشيء ملموس يكمن في البناء الفني للوجة من جهة أخرى، حيث تمتزج مادة اللون بقماش (الكنفاس) لتعطى مساحة تشبه الجلدة.

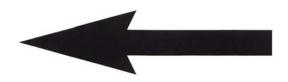
فمجموعة (مساحة الانكسار، أو الكلمات المجوّفة) لعام ١٩٩٦ تتألف من ثلاث لوحات رُسمت بالابيض والاسود وتحتوي كل واحدة منها على ثلاث دوائر، إحداها كبيرة والاخريان صغيرتان مجاورتان للحافة العليا للدائرة الكبيرة. وتحافظ كل واحدة من هذه الدوائر الثلاث على هيئتها الخاصة فلا يحدث بينها أي تداخل أو إضطراب. على أن الدائرة الكبيرة تشبه وجه إنسان في

إن الغريب في عالم الفنانة (آن إيدهولم) الافتراضي هو أن الأشياء التي لا شكل لها هي في واقع الأمر ملموسة بقدر ماتملك الأشكال الهندسية من سيولة. حيث يبدو وكأن الفنانة تعمل في عالم سابق للأشكال الهندسية، أو كأنها تعمل في ذات تلك اللحظة التي تكتسب فيها اللاشكلية شكلها، والتي يغلب فيها المضمون على هندسة الدوائر والمربعات. وترسم أعمال الفنانة منظر ماقبل المرحلة الهندسية المليئ في آن واحد بالغموض والدقة معًا. فالرواية من جهة، أي التداعيات النفسية التي تقدمها الصورة، والبناء من جهة أخرى، أي الهندسة والتقنية التي تبني مساحة الصورة، يلتحمان معًا ليجدا نفسهما في وضع يلتقي فيه المضمون مع الشكل.

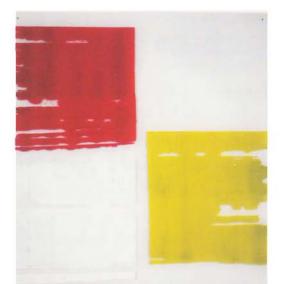
لقد ارتبط التجريد في مجال الفن عبر التاريخ بأفكار لاهوتية سلبية رافضة، حلّ فيها الفن في الغرب محلّ الأشياء الروحانية وأصبح الرفض والانكار هما البيان الوحيد الذي يمكن الادلاء به. فالتجريدي هو ما ليس موجودًا، حيث أنه ليس رمزيا ولا تزيينيا توضيحيا ولا أدبيا. فصداه يتصاعد صارخًا: لا، لا، لا. ولكن الفنانة (آن إيدهولم) تعمل جاهدة لتبتعد عن هذه السلبية مقتربة ، عوضا عن ذلك، من ترسيخ الامكانات التجريدية التي تنطوى عليها المادة، والتي تعتمد تقوية وتكثيف الامكانيات الغير المرئية للصورة. وفي رسومها الزيتية السابقة كانت الألوان تميل أكثر الى التجسيد وكانت المادة تتكاثر وتفيض، في نفس الوقت الذي يُلاحظ فيه وجود تحكم وتقييد فنيين شديدين. فلوحات الفنانة تنداح الى الداخل، وهي لا تنمو بالانتشار على كامل المساحة ولا بالاستيساع، بل هي تتفجر على نفسها بصفة مركزة لتنفتح على شيء يوجد وراء اللوحة وداخلها. وكثيرًا ما تشبّه لوحاتها بالجروح، أي خدوش تفتح الجلدة وتفشى ما بداخلها. وفي لقاء أجرى مع الفنانة في عام ١٩٩٧ تحدثت عن عملها "إينوك ١" (١٩٩٠)، وهو لوحة زيتية في لون أخضر حادٌ ، بأن اللون في تلك اللوحة هو بالنسبة لها كتلة وتجسيد أكثر مما هو إنعكاس ضوئى وأن الاشارة الى الجروح إنبثقت من خلال العمل بهذه المادة. فمن خلال البحث داخل جسد اللون و"الحفر" داخل المساحة إنتقل موضوع العمل الى صورة وفتحت الصورة نفسها للمغزى.

# المنظرما قبل الهندسي:

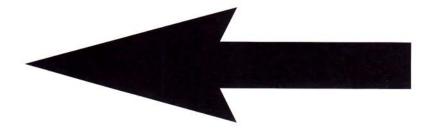
حول التوحيد بين الرواية والبناء وبين اللغة والجسم



بقلم، هیلینا ماتسون



هركان رينبيرج پدون عنوان. عام ۱۹۹۸ قياس: ۱۹۵ × ۱۲۰ سم لوحة زينية على زجاج الأكربليك تصوير: بير أنديرس ألستين



هو كان رينبيرج بدون عنوان، عام ۱۹۹۷ قياس: ۱۰۰ × ۱۲۰ سم لوحة زيئية على زجاج الأكريليك تصوير: بير أنديرس الستين



القصدير على ظهر المرآة (وهو تعبير مجازي طالما دعم مايُعتبر الآن تقليد موقر، في محاولالته لتحريف مادية الرسم وإبعادها عن العمق الخيالي) - إلا أنّ اللون يشارك في هذا الحوار كعنصر إضافي فقط، ليس بأكثر عمق ولا بأكثر سطحية (ممّا يقلّل أيضا، ودون أي شك، من الصفة المجازية لعبارة "الجلدة").

وهذه العملية لإعادة تشكيل كلا اللون والأساس تمكن الفنان من أن يقدّم لنا عنصر رسم جديداً، وذلك في إستخدام حدر لمسطرة تساعد على تعريف مربّعات ومستطيلات اللون: شاعرية نادرة وفي نفس الوقت غنية في كشفها عن جدور الرسم، مؤجلة ومؤخرة الحدث ومُفرغة إياه لكي تفسح المجال لليقظة.

وربما كانت تلك العلاقة الجوهرية بين التصوير والأدب هي التي جعلت (رينبيرج) يقود سفينته في مجرًى مستقيم في بحار مليئة بالخطابات النقدية والأدبية التاريخية القوية حول مواضيع مختلفة.

وإذا كان الفنان يبدو أحيانا وكأنه يعود في نهاية المطاف الى شيء يشبه أصل التصوير، فهو يفعل ذلك دون أي إحساس بما في هذه العملية من غموض ودون البحث عن الجوهر: فهو يقترب من الحدّ ليجده يتغيّر باستمرار ومعه الميدان بكامله. وإن فكرة "الجذر" (أو الأصل) بالذات قد يلزَم إذ ا إعادة صياغتها في صفة الجمع: حيث أن "جذور" التصوير "تحاول فعلا أن تصل الى السطح"، لكنها متعددة ولا يمكن تصنيفها تحت عنوان واحد، فهي لا تستطيع التسطّح نهائيا.

"إن صناعة الرسم التي لا ترتكز على سلوان البراعة اليدوية ولا تملك أيضا أثر الايماء المتحدي، ولكنها تظهر في شكل اليقضة المتأخرة التي تصل الى حدّ الكسل". بين هذين القطبين التوأمين، أي (اليقضة المتأخرة) من جهة و (الكسل) من جهة أخرى، يكشف (رينبيرج) عن ضربته المضادة رافضا بذلك المقولات المتحمسة وكل ما يتعلق بالجوهر مفضلا بذلك طريقة العملية المفتوحة، ولربما كان ذلك نوعا من "ضعف التفكير" في مجال الرسم.

إن أحدث أعمال (رينبيرج) منذ الثمانينات والى هذا التاريخ تعطي مجالا أكبر لعمليات الرسم "التقليدية"، إلا أنه يجب فهم وصياغة الجانب التقليدي الظاهري لهذه الاعمال على أساس مواقف الرسام الآنفة الذكر. فنحن نجد فيها آثار اليد وحركاتها، أي كثافة شاعرية مع حقول تلوينية مضيئة ومخترقة كأنها تسعى الى توجيه رسالة على نحو مباشر أسرع. إن الجودة التي يتميز بها الأساس هي في هذه الحالة على نفس الدرجة من الاهمية، مثلما هو الشأن بالنسبة لاستخدام الفنان سابقا مادة الاسمنت والمعادن كأساس للرسم، كما أن إستخدامه لوائح الأكريليك المسقعة بالرمل والتي تجعل الدهن يبقى على السطح مشكلا بذلك ما يشبه الغشاء أو "الجلدة"، تبدو ملائمة للإضاءة والشفافية الجديدتين اللتين تميّزت بهما أعماله في السنوات الاخيرة.

وفي أحدث إنتاج للفنان نجده كثيرا ما يترك في الأساس الذي يستخدمه أجزاءً غير مرسومة، كتخفيف لكثافة المادة وكأنه يسعى الى إدخال اللون في نوع جديد من الحوار مع الأساس الذي وُضع عليه - ليس كأساس هيكلي بعد الآن ولا كطبقة

وإذا نحن ركزنا على مادية هذه الاعمال الاولى للفنان فقد يبدو ذلك بمثابة ضم (رينبيرج) الى تقليد الحدّ الادنى، ولا شك أن هناك صلات شبه قوية برسامين مثل (ماردين) و(رايمان) وإصرارهم علي ممارسة الرسم كنوع من البحث الذاتي المتجدد والمتوجه وجهة جديدة باستمرار، وكذلك ببعض التيارات الواردة ضمن (أرتي بوفيرا). ولكن من المشوّق فعلا أن حركة (رينبيرج) التراجعية باتجاه مواد وأساسيات التصوير والرسم واللون لا تؤدي البتة الى التصوير من أجل التصوير بذاته ولا الى تكرارات مرئية عنيدة من نوع "ما تشاهده هو ما تشاهده" (مثلما أفصح عن ذلك فرانك ستيلا سابقا).

إن أهداف الفنان (رينبيرج) هي تلوينية وأدبية في آن واحد، وبالنسبه له فان الانعكاس الذاتي للتلوين يجب أن يتخطى تقاليده الموروثة وأن يذهب إذا في بعض الاحيان الى أبعاد تفوق إعتبار التصوير كوسيلة لاغير. إن مسألة التصوير وكذلك مكانته العملية وما تقدمه لنظرنا فوريته الملموسة هي بالنسبة لهذا الفنان مسألة فلسفية، وبالتالي فهي مسألة تتعلق باللغة والمعرفة والخطاب. ولو بقي هذان المجالان متجاوران لتعذر تحويلهما الى وضع سوي دونما تسلسل هرمي ودون أن يطالب أحدهما بالتفوق على الآخر. وإن أبرز مثال على ذلك هو كتابات الرسام نفسه: فلكونه من القراء الأذكياء للأدب والفلسفة الاغريقية (حيث ساهم، من بين أشياء أخرى، في إعداد أول ترجمة سويدية لشضايا "هرقل") فان (رينبيرج) كثيرا ما يقترح علينا منظورا آخرا نشاهد من خلاله عمله، حيث يختلف هذا المنظور كليا عن ذلك الذي ينتج عن تفسيرات تقليدية لمناورات الرسم الحديث.

وإذا كان الرسم يدفع بهذا الفنان باتجاه الأدب فان الأدب بدوره يعود به دون أي شك الى الرسم. ففي تعليق حول مقطع نص ورد في (هومر)، حيث يُدرك (أخيل) حتمية مصيره على ساحة القتال، يقول (رينبيرج) أن هذا التبصر "يُجوّفه تماما" ويؤدي في آخر المطاف الى "نقطة يقوم فيها قانون الحركة والكتابة والقراءة بافراغ اللغة من مغزاها وكشف بريقها" (٢). إن ما يجتذب (رينبيرج) الى هاته المراجع الاغريقية هو ليس مكانتها كمراجع إيقونات بقدر ما هو رسومها الاثرية الغريبة، تلك الآثار المبهمة المنتصبة بواسطة دعامات في ظلال بريق اللغة و"رنينها" أو "جَرْسها" (٣). فإغريقيو (رينبيرج) ليسوا تماثيل رخامية بيضاء صنعت بمهارة فائقة بل هي تحمل شبها أكبر بقوَى (نيتشي) و(هيلدرلين) الفوضاوية، والتي تكسرُ وتشق تغيراتها ومقاومتها لنظام (أبولو) أوضاعنا الرمزية وتقلِب معاييرنا الجمالية، ولو كانت مجرد آثار ومفقودات ونقائص تصعب رؤيتها على الاطلاق.



هوكان رينبيرج بدون عنوان. عام 1997 لوحة زيتية على زجاج الأكريليك ۷۵ × ۲۳ سم تصوير: بير أنديرس ألستين

#### "جذور الرسم تحاول الوصول الى السطح" (١)

تقدم أول أعمال الرسام (هوكان رينبيرج) فكرة أو تجربة حول الاختلاف والاتباط، مجسّدة في شكل قماشات منشطرة وصور مزدوجة وأشكال أخرى تبدو وكأنها منبثقة عن توترات مختلفة – مثلها كمثل "ذلك الذي يختلف عن نفسه"، إذا ما استخدمنا هذه الكلمة المجازية الواردة ضمن تقليد فلسفي منذ (هيراكليتوس) وحتى (هولدرلين) – والتي إستخلص منها الرسام نفسه إلهاما كبيرا. وقد أبرز هذا الانقسام الجسدي مادية الأساس، حتى لطخ تماما في بعض الحالات الفارق بين الأساس والشيء الذي رئسم عليه، كما وجّه المساحة المرسومة نحو مجال الرسم الزيتي وفن النحت والنحت البارز.

ولكن حقيقة الفنان المادية الصارمة كانت أيضا مغمورة بأشكال شعرية، كما أن النوعية الصناعية لأسسه (من حديد وإسمنت ورصاص)، والتي تم تصوّرها تقليديا كنقيضة للتصنيع ومقاومة للغة، قد أكدت في واقع الأمر قراءتنا لها ليس كأشياء مبهمة وخرساء فحسب، بل وكذلك كونها واسعة المعرفة تتكلم بلغة من نوع آخر. وإن التخفيف من الخطوط الايمائية والامضاءات العينية الواضحة، إضافة الى التمييز بين الرسم واللون (والذي لم يُنجَز باسم الحضور الحسي للون، مثلما كان الحال تقليديًا خلال زمن طويل، بل في شكل "غموض" جديد بينهما، ربما مماثل لما اقترح تسميته (إيف آلان دوبُوا) في كتابه عن ماتيس بـ"الرسم الرئيسي")، كل ذلك يبدو وكأنه يُرجعنا الى مرحلة كتابة درجة الصفر، أي الى مرحلة ما قبل المغزى الى مكان يتجلى فيه التمييز الاساسي بصفة تدريجية. وإذا ذهب البحث بالفنان الى مكان يتجلى فيه التمييز الاساسي بصفة تدريجية. وإذا ذهب البحث بالفنان (رينبيرج) في اتجاه "الجذور" فسوف لن تظهر تلك الأخيرة الى العيان سوى كجذور مقسمة ومتضاربة، في نوع من التوتر التصالبي.



هوكان رينبيرج بدون عنوان. عام 1990 صورة عدش و خياج الأكريليك رواق (فوروم) ستوكهولم إسم المعرض: "الصوت" تصوير: جان الميرين

# فضاءات اليقظة: حول الفنان هوكان رينبيرج

بقلم: سفين أولوف فاليرستاين

هناك إجماع عالمي بأن الفن لغة دولية. إلا أنه من المدهش حقا إذا ما إستطعنا أن نتبين من حقيقة هذا القول بطريقة مباشرة. وقد أتيحت لي مثل هذه الفرصة عندما قمت مؤخرًا بزيارة السويد بدعوة من (المعهد السويدي) و (متحف ستوكهولم للفنون الحديثة) بهدف التحضير لتبادل المعارض بين السويد ودارة الفنون في الأردن.

وقد تأثرت عميق التأثر بالكفاءة المهنية التي أظهرها كل من (المعهد السويدي) و (متحف ستوكهولم للفنون الحديثة) في إعداد البرنامج الخاص بزيارتي والذي تميّز بوفرة الزيارات والتدقيق الشديد. وأود بهذه المناسبة أن أتوجه ببالغ الشكر الى الذين إستضافوني لما أتاحوا لي من فرص جمّة لمقابلة عدد كبير من الفنانين في لقاءات شخصية وخاصة. وقد أعجبت بصفة خاصة بالتواضع الفائق الذي لاحظته من قبل فنانين ذوي هذه المنزلة الرفيعة، وهي صفة مهدت الطريق نحو إرساء حوار صريح وبناء.

وقد كانت زياراتي اللاحقة الى مدينتي (كالمار) و (مالمو) لطيفة وبناءة مثل أوقاتي التي قضيتها قبل ذلك في (ستوكهولم). ورغم أنه كان من العسير جدًا إختيار إثنين فقط من الفنانين السويديين من بين هذه المواهب والابداعات المتعددة، فقد نالني الشرف بأن أكون قد ساهمت في هذا الحوار بين الحضارات. وقد كان من الآسر أن أتأمل في أوجه التشابه والاختلاف بين الفن السويدي والفن الاردني، حيث ينطلق كلاهما كما هو معروف من أوضاع متباينة ومع ذلك فهما يظهران مجددا ما يتميّز به الفن من عالمية.

وفي (دارة الفنون) بعمّان كما في معرض (اللقاء في عمان) بقصر الفنون في (جوتيبورج)، سوف يتمكن الأردنيون من أن يستمتعوا بنكهة الفن السويدي المعاصر كما ستتاح الفرصة للجمهور السويدي لتذوّق أعمال الفنانين الأردنيين. ونحن نأمل في أن يفتح هذا التبادل قنوات جديدة لمزيد من التعاون وأن يؤدي الى خلق عدد أكبر من الفرص، لكي يتمكن "الشرق" و "الغرب" من تقدير الخاصية المميّزة لبعضهما البعض وهما يقومان في الوقت ذاته بالاحتفاء بما هو مشترك بيننا.

علي ماهر مدير دارة الفنون



هو كان رينبيرج الورشة المغلقة، عام ۱۹۹۸ – ۱۹۹۹ ألمونيوم، زجاج، حديد قياس: ۲۰۰ × ۲۰۰ × ۲۰۰ سم صورة عرض إسم المعرض: "حول الشيء السامي" تصوي: جان إنجسمار



# تقدیم

# علي ماهر،

مدير دارة الفنون، عمّان

تود إدارة البرنامج الدولي لدى متحف ستوكهولم للفنون الحديثة أن تتقدم بالشكر الى كل من السيد علي ماهر، مدير دارة الفنون بعمان، والسيد (ديفيد إيليوت)، مدير متحف ستوكهولم للفنون الحديثة، والى السيدة سُهى شومان من مؤسسة عبد الحميد شومان.

وتود الادارة أيضا أن تتوجه بالشكر الى سعادة السيدة (أجنيتا بومان)، سفيرة السويد في عمان، والسيدة (بريت ماري هيدين)، السكرتيرة بالسفارة السويدية في عمان، وكذلك الى السيد (هانس ليب) والسيد (هنريك أوريي) من المعهد السويدي بستوكهولم، والى كل من الفنانين (آن إيدهولم) و (هوكان رينبيرج).

كما تتقدم الادارة بمزيد الشكر الى كل من البروفيسور (توم ساندكفيست) والسيد (سفين أولوف فاليرستاين) والسيدة (هيلينا متاسون)، وكذلك الى السيد (سفين روبرت لوندكفيست)، مدير قصر الفنون في (جوتيبورج) لما أبداه من إهتمام لتعريف الجمهور السويدي بالفنانين الاردنيين.

أمين المعرض:

علي ماهر، مدير دارة الفنون بعمّان، المملكة الاردنية الهاشمية

تنسيق المشروع:

ميكائيل أدسينيوس، البرنامج الدولي لمتحف ستوكهولم للفنون الحديثة، هِنريك أوريي، المعهد السويدي

تنسيق الكاتالوج:

لينا إيسلينج، متحف ستوكهولم للفنون الحديثة

الترجمة عن اللغة السويدية:

د. فاروق القبة عبدالنبي، مؤسسة المغاربية للاعلام ستوكهولم

تصميم الكاتالوج:

**مؤسسة تومايتو**، لندن

الطبع:

مطابع نيسترومس، ستوكهولم

الصف والاخراج:

شركة **اورد اوك ستيل**، ستوكهولم

تقدیم علی ماهر علی ماهر
فضاءات اليقظة: حول الفنان (هوكان رينبيرج) سفين أولوف فاليرستاين
المنظر ما قبل الهندسي: حول التوحيد بين الرواية والبناء وبين اللغة والجسد هيلينا ماتسون
الفنانة آن إيدهولم 1٤ فكرة توم ساندكفيست
آن إيدهولم المعارض الشخصية والمعارض المشتركة ٢٤
هوكان رينبيرج المعارض الشخصية والمعارض المشتركة ٢٦

# 

# اللقاء في عمان عمان

MODERNA MUSEET

MODERN MUSEUM

INTERNATIONAL PROGRAMME



# DARAT AL FUNUN

