



مشروع التجريد بالوصول إلى جوهر الأشياء فمثل تماما

التشكيلي السوري عز الدين شموط:

الفن التشكيلي فن التأمل البصري الصامت

ولنترك الصياح للمسرح والموسيقى

دمشق - من وحيد تاجا:

الفنان التشكيلي عز الدين شموط من مواليد دمشق ١٩٤٠، تخرج في كلية الفنون الجميلة بدمشق، ثم تابع دراسته في فرنسا حيث حصل على دكتوراة الدولة في الفنون التشكيلية، وعمل مدرسا في دمشق كما عمل في كلية الفنون الجميلة (البوزار) بباريس حيث يقيم حاليا.

أقام العديد من المعارض في المعارضة في فرنسا ولبنان وسوريا، وأعماله مقتناة من قبل المتحف الوطني السوري ومتحف الفن الحديث بباريس، والمكتبة الوطنية الفرنسية فضلا عن محافظة باريس. كما أصدر العديد من الكتب والدراسات النقدية حول الفن التشكيلي.

تتميز تجربته بالفنئ والثراء، كما تتميز معارضه بالتجديد الدائم، لوحته عذبة، أنيقة، أقرب ما تكون إلى المنمنات، مشغولة بدقة الصانع حتى أقصى زاوية من زواياها، ألوانه ساحرة ممتعة..

بمناسبة معرضه الأخير في صالة “السيد” في قلب العاصمة السورية حاورناه حول تجربته الفنية الثرية والمتنوعة..

• في كل مرة نعتاد فيها على مشاهدة لوحاتك تفاجئتنا بشيء جديد. إذا طلب منك أن تضع اسما لتجربته الفنية، فماذا تجيب؟

•• اعتاد مؤرخو الفن تقسيم الاتجاهات الفنية إلى مدارس كلاسيكية، وتكعبية، وواقعية.. الخ. لكن الفنانين لا يعرفون حدودا لعملية الإبداع، وقد استعمل أحيانا عدة أساليب في اللوحة الواحدة: التكعبية + واقعية + سيرريالية.. الخ.

وأحيانا أخرى أحاول عرض عدة وجهات نظر تشكيلية للموضوع الواحد وبعدة لوحات، وأقدم لإخراج وتحليل شكلي وتقني متعدد الطول، فأنا أميل إلى التجريب، لأن كل لوحة بعد الانتهاء، رغم انها محصلة أجوبة لتساؤلات وحلول تشكيلية متعددة، فتفتح الباب أمام آفاق جديدة، لا يمكن الرد عليها إلا من خلال تنفيذ عمل جديد وثوبت جديد، وبما أن كل لوحة جديدة هي انحراف عما سبق فإن هناك تجديدا مستمرا ومفاجئا، والفنان المختص والتمسك بعادة واحدة هو كالعبد المتمسك بعبوديته، والأسلوب بالنسبة لي ليس وسيلة بل هو موضوع البحث.

• هل مازال هناك تقسيم فني للأساليب وفق المدارس الفنية برأيك؟

•• باعتقادي ان مفهوم المدارس سقط اليوم، نحن الآن نتكلم عن مجموعة أساليب بيكاسو، ودالي وماتيس..الخ. فحدود المدارس التقليدية وأساليب التقنيات القديمة المتوارثة المنفصلة الواحدة عن الأخرى (رسم، وتصوير، حفز، وفوتوغراف، ونحت، وإعلان..) قد تحطمت فلم يعد هناك أي عائق أمام عملية التعبير والإبداع بعد العصر الطليقي، وهذا ليس بالجديد تماما فالتمائيل الإفريقية وأقنعة الهنود الحمر متعددة الأساليب والألوان، وطريقة الحفر اليابانية (كامايو) يتم التحضير فيها على طريقة التلوين المائي، والرسم المتتابع بين السينما والمسرح عبارة عن فنون مركبة، وهذا يعني أن هدف اللوحة تحقيق وتجسيد صور الخيال المختلفة بإطار العريضة وتأكيد على الدقة بالتنفيذ.. هل هناك قرابة بين عملك وعمل الصائغ؟

•• قد اتفق معك اذا قلت ان هناك قرابة من في الحفر والطباعة.. لأن تجربتي مع هذا الفن، أسيطر على الريشة بدقة (دورر) من حرفة صياغة الذهب إلى فن الرسم الدقيق والمتأنق، أثرت كثيرا على رسومي الزيتية، فالغسل يخطف تماما عن الدهان والطرش الذي يريد الحصول على نتائج فورية وبأقل الأتعاب، وأنا لا استعمل الرولو أو الفرشاة العريضة أثناء الرسم، بل استعمل الشعرة

والدسة المكبرة، وأراقب بدقة ما يجري أثناء التنفيذ، للحصول على نتائج أقرب ما تكون إلى ما تخيلته وحلمت به، فالعمل الفني عندي لا يولد دفعة واحدة بل يخضع لعملية التعديل والحذف والإضافة لهذا أحاول أن أتمالك نفسي أثناء العمل كي أسيطر على الريشة بشكل جيد لأبهر عن زاويا مجهولة ومنسية، نتيجة الحياة العجلة للعالم الذي نسكته. لقد ميز القدامى بين نوعين من الرسم الزيتي، الرسم الذي نراه عن قرب والمنفذ بدقة في لوحات صغيرة، ورسم ديكور المسرح الذي نراه عن بعد، لأن الرؤية عن بعد لا تتطلب عملا ناعما جدا منفذ بواسطة العدسة المكبرة وريشة ٢ او ٣ على صغر (بنعومة الشعرة)، ان رسم الديكور الحائض لا يتطلب الكثير من الصبر واحترام نظام صادم، لهذا وضع الفنان الأوروبي الطارئ والجانبني، أما اللوحات الدقيقة فهي تؤكد على تفاصيل وملمس ومواد الأشياء، واللوحة تختلف عن الرسم السريع (الكروكي) او (الاسكيز) لكن إذا وضعنا اللوحة تحت المكبر نجد ضربات الفرشاة ولكن بشكل ميكروسكوبي لا يرى بالعين المجردة.

• ايضا يلاحظ عدم وجود فراغات في لوحتك، حتى الزوايا لا تتركها دون عمل والوان، في حين أن اللوحة الحديثة تعتمد الفراغ، فهذا هو نتيجة التأثر بالزخرف العربي - الإسلامي؟

•• هذا صحيح ، وهو طبعيا تأثر مقصود، أي أصبح عضويا في عقلية التشكيل عندي، فأنا مسؤول عن كل جزء في اللوحة، وبالنسبة لمفهوم الفراغ فأنا أعتبره منظر نقص وغياب وعضو مبتور وجرح في جسم اللوحة، إن “الكادر” في اللوحة الأوروبية يركز غالبا على الوسط مع إهمال للأطراف، لهذا وضع الفنان الأوروبي البؤرة الضوئية في قمة التكوين الهرمي، فالرؤية تتمركز هناك وتهمل الأطراف، لكنني أستعمل التكوين الرباعي

في رسوم المنمنمات والزخرف الشرقية، وهو يتوافق مع شعوري بالمكان، فالإنسان الذي ينظر إلى الأشياء أمامه يوضع مكانها اعتبارا من مركزه حسب يمينه ويساره؛ فتصبح اللوحة كالمشهد والنافذة لها خط وخط علوي ويسار ويمين تحصر بينها سطحا ملووا بالعناصر، حيث لكل عنصر دوره، فاللوحة كالجسد الواحد المكتمل لا يجوز إهمال أي جزء فيه مهما بدت على المركز.

• جوابك هذا يدعونا لطرر سؤال عن مكان التعبير الحار في اللوحة؟

•• لقد حصر البعض التعبير بالردة والرعب وال خوف، والأعصاب المتوترة والمشدودة، حتى ان بعض الفنانين يفتخرون بان لوحته ترعب المشاهد، وتمثل كوابيس، ويدافع عن ما يسميه بـ “الرهاب الفني” لأن

الفن يرفض الواقع، وبرأيي ان هناك جهلا كبيرا بمفهوم التعبير بحد ذاته لذا يجب تحديد مفهوم هذه الصيغة من جديد.

• وما مفهومك للتعبير؟

•• التعبير عبارة عن إشارة ورمز لوضع وحالة ولعلاقة الفنان بالأشياء والأحداث، يعبر عنها الفنان بوساطة اللون والشكل، أي نقل للأفكار والعواطف والحدود الطبيعية من قبل الرسام، فالعمل الفني بالنهاية هو مرآة تعكس طبع الفنان.

• كيف يعكس ذلك في أعمالك وفي تصورك لمفهوم اللوحة الزيتية وتأثيرها على المشاهد؟

•• باعتقادي ان كل تعبير مير ومشروع، سواء عندما يريد الفنان احترام الحدت وطبيعة الأشياء، أو عندما يريد تجاوز الواقع والتعبير عن الخيال أو عندما يريد إيصال عذوبة تأمله وحبه وشاعرية الحياة الي الآخرين. بالنسبة لي عندما اصنع لوحتي، أشعر وكأنني ادخل معيدا، لذا اخلع حدائتي وضمضي خارجا، لأبحث عن الراحة والسرور والتوازن النفسي والروحي، أريد لفت انتباه المشاهد الي التعبير والحركة الصامتة الكامنة والمستمرة في الأشياء بعيدا عن المتعة البصرية والوسطحية الصارخة.. ولنتترك الصياح للمسرح والموسيقى، لأن الفن التشكيلي هو فن التأمل البصري الصامت، وأنا أحاول الوصول الى فن مهذب بعيد عن السرياقية والفظاظة والخشونة، لقد أكد علم النفس ان الإحساس الطبيعي يعقبه سريعا الانحدار والسقوط، أي الإحباط وخيبة الأمل، لذا أريد ان يبضى المشاهد لحظات عذبة وحالمة عند مشاهدة لوحتي.

• إذا أنت تريد القول ان التعامل مع المواد والأدوات هو مرآة تعكس روح الفنان وفكره، أين ذلك في لوحاتك؟

•• نجد ذلك بـفرضي المواد والخطوط والأشكال المتضارعة، والعلاقات الغامضة التي تعكس إحساسا تشكيليا متعبيا للنظر، فأنا أحب التعبير الصافي المنسجم، وحتى يكون الشكل المرسوم مرثيا ومفهوما يجب عليه ان يكون متوازنا رصينا، وعلى الفنان ان يهتم بكلجزء كما يهتم بالكل، ولتأخذ العبر من الفن الكلاسيكي القديم الذي امتاز بالخلود والجلال والهدوء.. لا هرج ولا مرج ولا تردد فيه. بل هناك تصميم وتأكيد ودقة بالتنفيذ، كل شكل ولون نسق بأناقة وانسجام مع ما يجاوره.. فقد أعطي الفنان شكل حقه الطبيعي ليعيش زمن ولادته الطبيعية..

أيضا، نجد ذلك في اختيار الموضوعات والأسلوب الواقعي الشاعري.. فاللوحة بالنسبة لي نافذة مفتوحة على حد الحياة الطبيعية. كما نجد ذلك باختيار الأدوات والمواد المستعملة في صنع اللوحة من حيث استعمال طبقات لونية زيتية شفافة كشفافية الألوان المائية للتعبير عن ملمس الأشياء الطبيعية وعن موادها وأشكالها، فالمواد الصلبة لا تعكس الضوء واللون بنفس طريقة لونية الخروء، والشفافة، ولتأخذ الناعمة تؤثر فينا بعكس الأشياء الخشنة، وتأثير الخشب على نفوسنا يختلف عن تأثير الحديد والماء والزجاج، وهنا اختلف في عملي عن “غوتيبه” الذي يقول: “أنا أبحث في اللوحة عن غضب الفنان بألوانه الصارخة فأنا أحب احمر الكارمن الهولندي والأخضر الصارخ الآسباني، ولو كان ذلك على حساب أناقة الشكل ونعومة الخط ودقة التنفيذ وأنا أميل إلى العنف لأسكب الشمس والدم في اللون ولأسكر الخطوط والأشكال الأشياء”، فهو يطلب من الرسوم، و ان تكون صاعقة هجومية، فريشة الفنان يجب ان تكون كالمخالب تحاول جرح العين على الرسوم ان تكون كالوحوش الهائجة التي لا يمكن تأجيلها وتهذيبها فهو من أنصار الرسوم المشوهة وسريعة التنفيذ.

• لكن غوتيبه طرح في الوقت نفسه مشكلة التنفيذ العفوي السريع. أليس هناك تناقض مع الفن المتأنق والحالم؟

•• ان غوتيبه يريد الدفاع عن الفن الرومنسي الفرنسي، معارضا لفن الكلاسيكية الجديدة وفن الباروك وفن الزخرفة والمنمنمات، مثله مثل “هنري فوسيون” فهما يعتقدان ان التعبير والروح الغائبة بالفن الزخرفي ويرفضان الفن المتأمل والتقنية والتعليم والتدريب لصالح التفاتقية والمباشرة والنية والدراما والبطولة، فهما من أنصار الرسم غير المنتهي ذي الطبقة اللونية الوحدة على اللوحة ان تكون حيز معركة وصراع ، وهما يفضلان عمل الهواة المليئة بالأخطاء، واللوحة المليئة بحطام الأشكال والألوان والصدفة.

أنا أحاول استبعاد العنق لصالح التكثيف وإغناء الإحساس ومضاعفته، وقيل تنفيذ أي شكل على اللوحة ان يتملك ذاك الإحساس ليعتبه على سطح الفكر ان الفتي ولد منها، إن مجموعة ومحصلة أحاسيس مستمرة تولد وتستمر، حتى ان لحظة التنفيذ يتم التحضير لها عن طريق رسوم جانبية، ومع ذلك ان هذه اللحظة ليست شرط نجاح العمل، ان لحظة التنفيذ أو الإبداع تضفي

ذكريات، فهي كبروز الفجر الذي يحاول حل مشاكل معقدة، فلا يمكن اعتبار العمل ناجح قبل الانتهاء من تنفيذه وتعديل قيمته، ان الإحساس اللحظي لا يكفي الفنان، بل يجب عليه التقاط هذا الإحساس والإمسك ثم الي يتحول بواسطة الأدوات الي خطوط والوان.

• تؤكد كثيرا على الرسم الواقعي، حتى انك في مرحلة سابقة كانت رسوماتك أقرب ما تكون الي الهيبرريالسيم او الواقعية المتطرفة؟

•• أولا لنحدد معنى الهيبررياليسم: المعنى الشائع لهذه الكلمة هو الواقعية المتطرفة في رسم الأشياء. لكن هذه الكلمة تدل على حركة ولدت في بداية السبعينات كرد فعل على حركة ما بعد الطليعية وهي امتداد لطريقة الرسم المنقول عن صورة فوتوغرافية، يسعى الفنان لتقليد الصورة بدقة كبيرة حتى درجة الخلط بين الصورة واللوحة.

فعلى الرسام التقيد بالقطع أو الكادراج، حيث يبقى قسما من الشيء أو التكوين خارج الصورة، وكذلك التقيد بالقطعة النادرة وترجمة الظل والنور الذي تحول على سطح الصورة الفوتوغرافية إلى أملاح الفضة..

فأنا لا أقلد الصورة الفوتوغرافية، بل أقوم مباشرة برسم أشياء طبيعية ضمن الأصول الواقعية المعروفة من حيث التقيد بالشكل والملمس واللون الحلي والتكوين، وأنا مثلا أقوم بجمع أشياء متعددة وصفات مختلفة للثمرة الواحدة من عدة ثمرات لارسم ثمرة نموذجية ذات صفات مستمرة، وبنفس الوقت أسجل الصفات الطارئة كالغبار الذي يغطي قسما من جسم الثمرة، أي أقوم بتأليف الأشياء عن طريق مراقبة الطبيعة. فأنا لا أجد حلми الواقعي دائما جاهزا بالطبيعة، ولا انتظر حدوث المشهد لأسجله بواسطة الصورة الفوتوغرافية، بل أقوم بتأليفه.

• وهل يمكن وصف لوحاتك تلك بخداع الرؤية او ترومب لوي؟

•• نعم ولا بنفس الوقت، رغم القرابة التي تجمعني مع هذا الأسلوب من حيث تسجيل التفاصيل والدقة للتنفيذ واحترام المظاهر المرئية والغير مرئية وللأشياء الطبيعية فهناك بعض القيود التي تفرضها هذه الطريقة والتي أسعى لتجنبها وتغاديتها، مثلا.

بما ان هدف خداع الرؤية هو وهم المشاهد ولو لفترة قصيرة جدا بأنه أمام الشيء الطبيعي وليس امام صورة، مما يتطلب رسم أشياء ثابتة مثل الأدوات النحاسية ورفض رسم الحيوانات التي من المفروض ان تتحرك ولخلق الوهم يقوم الفنان برسم إطار للوحة، حتى ان بعض الفنانين في القرن السابع عشر (فويرر) وفنانين حصرميين (روديل) مثلا بعد رسم ثوب او الجاكيت علقك بواسطة سمسار يقومون بقص محيط الجاكيت ليصلصق بعد ذلك على الحائط، في العصر الروماني كانت ترسم النوافذ والأعمدة على الحيطان على الصعيد الشخصي عندما استعمل بعض طرق خداع الرؤية فالهدف هو إعطاء رسومي مصداقية اكبر والاتصاق بالواقع والغوص بعمق في معرفة حقيقية للأشياء، وعكسها بلوحتي عن طريق الخط واللون الزيتي، فأنا أريد تقريبا المشاهد من حقيقة الأشياء عن طريق تسجيل ملمسها وموادها، والتي لا يمكن ان تظهر الا من خلال البحث عن الحالة والمحصلة التي هي نتيجة اكتشاف لعلاقات بصرية لطيفة ومحلية لتجمع الألوان، بشفافيتها تارة وبوسامتها تارة أخرى، أو بتضاد ظلها ونورها.

• كيف يظهر هذا الاتصاق بالواقع عند الرسم؟

•• أحاول غالبا رسم الأشياء بحجمها الطبيعي، معقدة بشكل أفقي على سطح عمودي كلوخ الخشب، فأنا لا أنجا إلى العنق بالمنظر العميق بل اکتفي بالعمق الخفيف، فأعتمد فقط على الظل والنور والظل المحمول الذي يلقيه الشيء على الخلفية، وفي غلب الأحيان لإعطاء الشعور بالحيز والحجم استعمل خلفية غامقة يتموضع عليها التكوين، مما يساعد بإبراز الأشياء؛ الخلفية بالنسبة لي هي شيء يحدد ذاته له مادته كالخشب والقماش والمكان..الخ فهو ليس سطح غامض غير محدد او مجهول الهوية، بل هو شيء من مجموعة الأشياء التي تؤلف المشهد واللوحة، وله نفس الأهمية.

على الشيء المرسوم ان يكون في مكانه والمنطقي والطبيعي والمعقول، فمكان التفاحة مثلا على الطاولة، أما اذا كانت معلقة بالفضاء يجب ان تكون مربوطة بخيط والخيط موسول بمسمار مثبت على الحائط الخشبي. ليكون الشيء المرسوم أقرب الي الحقيقة، ويجب عدم المغالاة بتضاد الظل والنور، وأسعى ان يكون دون زيادة أو نقصان، وأحيانا استعمل الطبقات اللونية الشفافيس اللصماء، التي لا تترك أي اثر لضربة الفرشاة أو تضاريس الدهان، التي ليست هدفا بحد ذاته. الا اذا كانت تخدم تقليد ملمس الشيء المرسوم، اذا كان خشنا مثلا. واذكر الفنان (فان دايك) الذي كان يستعمل مشطا حديديا لإعطاء تخاريم القماش الخشمل.

• من المعروف انه في كل رسم هناك نسبة من الوهم، ففي العظمة ما تنسى العيون انها امام الصورة لتلحق في



الأسلوب بالنسبة لي موضوع البحث وليس الوسيلة

التقنية ليست سوى شكل من أشكال فكر وخيال الفنان

الخيال فتنكتر الشيء الطبيعي، أليس ذلك خداع الرؤية؟ •• في أسلوب خداع الرؤية (ترومب لوي)، هدف الفنان الأساسي هو تعميق إحساس العين بالحجم ليبدو لنا بارزا فيقع المشاهد ضحية الوهم للحظات، وكأنه أمام أشياء طبيعية، ولكنه يفاجأ بعد ذلك انه كان امام حلم معكوس، في الحلم نستيقظ لنجد أنفسنا في الواقع، أما امام اللوحة الواقعية فهناك أيضا وهم، ولكنه وهم مستمر لانه رسم على سطح ذو بعدين، ولكنني في أعمالي لم أتقيد بشروط رسم خداع الرؤية، ولوحتي أقرب الى الواقعية الدقيقة، لان هدفي ان تدوم هدشة المشاهد لمدة طويلة، لكي لا يكثني المشاهد من التأكد مما يراه فقط بلمس الشيء المرسوم بإصبعه، بل أحاول وضع عين المشاهد في طريق عمل الرؤية الطبيعي اليومي وتعاملها مع الأشياء، لم لا؟ وان هناك قرابة بين الطرق وأدوات عمل اللوحة كالظل، والظل المحمول والعمق وعلاقة الشكل بالخلفية، وقوانين التحليل والتكريب والتضاد..الخ.وعين المشاهد التي ستكون سعيدة عندما تنظر الى لوحة تحكي نفس لغتها. لي لوحة تحكي قصة الأشياء بصدق.

• كم من الوقت يتطلب عمل لوحة بهذه الدقة والمهارة؟

•• بصراحة تستغرق هذه الأعمال وقتا طويلا ، شهرا أو أكثر، وذلك لتسجيل كل التفاصيل المرئية المستمرة، والتلميح للتفاصيل الغير المرئية، والصفات الطارئة لأسجل وبكل تطرف ممكن حقيقة الشيء الواقعي، وغالبا ما أنسى نفسي تماما واخفتي وراء صورة الشيء، بمعنى ان زمن وجودي يصبح ثانويا، فأنا أميش مع الشيء المرسوم الزمن الكافي لرصده. ولكن احرص ان أبقى خلفه وليس أمامه، بحيث اترك المشاهد يرى الشيء المرسوم بالدرجة الأولى، لان الغرض من الرسم جعل الأشياء في لوحة حية ومتحركة، وأنا الي جانب عمل الصائغ أقوم بتقليد عالم الطبيعة الذي يبحث عن صفات الأشياء بدقة وموضوعية مما يذكركنا بأسطورة الرسام زوكسيس الذي كان يرسم عقود العنبر بدقة حتى ان العصافير كانت على الرسم لتنقر حباته، عندها اتوقف عن الرسم.

الفني او وحدة التكوين.. بمعنى كيف تحل مسألة الجزء والكل. والخاص العام في اللوحة الواقعية؟

•• برأيي ان مشروع التجريد بالوصول الي جوهر الأشياء قد فشل تماما، لانه يتناقض مع طبيعة الأشياء وطبيعة اللوحة، التي هي نسيج نعقد ومركب من مجموعة صفات وأجزاء وعناصر مختلفة، وبالتالي فان الهروب من التفاصيل يقفر العمل الفني، لقد أصيب بعض منظري الفن التجريدي بمرض أحادية الفكر “monoideisme”، الفنان (فونتانا) مثلا حول سطح اللوحة إلى لون الخشب فقط، بينما حوله بين الي لون اسود، وكلاين الي ازرق للوصول الي جوهر الشيء، ان معارضة الجزء بالكل ليس الا هروبا من المشاهدة وحدة الأشياء الطبيعية، ونحن نعلم ان الفنان الواقعي حل هذه المسألة منذ امد بعيد. ان دقة الوصف وتسجيل التفاصيل في لوحات الفن الهولندي مثلا لم تعكر ابد التكوين والوحدة في اللوحة، حيث كان يمد الفنان في المحصلة العامة الي التفاصيل ومن التفاصيل الي المحصلة العامة. واذكر قول الناقد (داندي) عن اسلوب (فان فيلد):

“انظروا في منحرف جرح على الخدالة حيث نجد كل تفاصيل الثياب التي تسمير مع ” الهرموني” العام، وتدرجات السطوح ومع سهولة عجيبة اللون، اننا نرى التكوين العام من خلال تجمع التفاصيل” وانا بدوري أتساءل من أين يبدأ وأين ينتهي الشيء.. وأين هو الجوهر، اذا لم يكن ذلك الشعور الجمعي لتفاصيله، والإيمان بوحدته وتكامله.

• على ضوء كتابك (قيمة الفن التشكيلي بين المال والجمال) هل يمكن مقارنة تجارة الفن الأوروبية بصالات العرض الخاصة في العالم العربي بشكل عام وفي سوريا بشكل خاص؟

•• الكتاب رد على المضاربات المالية وارتفاع أسعار بعض اللوحات مثل لوحات فان جوخ الذي مات من الجوع ولم يبيع في حياته سوى لوحة أو لوحتين، ومات منتحرا احتجاجا. المضاربات التي تتم شهوت الفن، خاصة أن نتائجها انعكست على جودة العمل الفني، فتجار الفن أصبحوا يبيعون أي شيء على أنه عمل فني حتى ولو كان سلة قمامة، وهذا فيه إسفاف كبير. وهذا أريد أن أوضح لبعض الذين خلطوا بين دراستي لتجارة الفن الأوروبية وبين نشاط صالات العرض الخاصة عندها، فأنا لست ضد تجارة الفن فهناك تجارة طبيعية، ولا يجب أن نخلط بين ما يتم في أوروبا وما يتم عندها، في سوريا مثلا بدايات لظهور تجارة فن طبيعية لم تشوه بعد، ولها إيجابياتها. وأهم هذه الإيجابيات أنها أخرجت الحركة التشكيلية من قوقعها جمودها، كما برز مع ظهور الصالات الخاصة ظاهرة الفنان المحترف. فللمرة الأولى نجد فنانيين يعيشون على بيع لوحاتهم فقط.