الفنان التشكيلي المغترب عباس باني:

اعمل في مواد صلبة اخلق منها كينونات ناطقة

٢-١

حاوره: كريم النجار
هولندا

هل الرسم هو ممارسة شعورية تدخل حيز الوجود المطلق وتتفاعل مع كينونة العلاقات الإنسانية والطبيعية وتتماثل بها، أم هو حافز ذاتي محض، يخلق عالمه المفترض، بصور وأساليب شتى يدخل فيها روح الفن المتخيل ويتلمس مكمن الجمال المتخفي بين المعلن والمستور، بين الطبيعة وما تحويها من أسرار وجود وعدم.. خلق الأفكار ومن ثم بث الروح فيها، بصور تتقارب مع الواقع، أو تنفيه.. أو تتجرد من الخطوط التي تؤطره.

باعتقادي أن الفن يحوي كل تلك المتناقضات ويتعامل معها بندية الممارسة الإبداعية الخلاقة، أو كما يصف ماتيس الرسم التصويري كونه "تكمن نقطة انطلاقه في ما يتجاوز نقطة وصوله. أنه شيء قائم على أسس مغايرة تماما. حين نصل إلى المشهد فأن حركة الرسم تحتوينا للحظة، تبتلعنا، ونحن نضيف، حلقة صغيرة إلى السلسلة."

من هذه الحلقة الصغيرة لسلسلة الإشعاع الإبداعي، يطل علينا الفنان العراقي عباس باني المقيم في فرنسا منذ أكثر من عقدين اذ حيث يخلق عالمه، متجولا بين النحت والغرافيك والرسم والسيراميك والتعامل مع المواد الصلبة واللينة، خالقا منها كينونات ناطقة بالكثير من الإبداع. وقد درس الفنان فن النحت في معهد الفنون الجميلة بين أعوام ١٩٦٩ و ١٩٧٤ وعرف طريق المنفى في وقت مبكر في نهاية سبعينيات القرن الماضي، متنقلا بين بلغاريا وايطاليا، حيث استغل وجوده القصير في بلغاريا بتطوير قابليته النحتية في أكاديمية (صوفيا، Sofia) للفنون الجميلة، كما استفاد من إقامته الطويلة في إيطاليا بالتعرف على أعمال فناني عصر النهضة، وبين عامي ١٩٨١ . ١٩٨٣ استقر في مدينة (نانت، Nantes) في الغرب من فرنسا، جرب الرسم على مادة الفوتغراف وحقق فيها معرضين. بعدها انتقل إلى مدينة (أنجيه، Angers) حيث قام بتطوير حرفية جديدة للصورة؛ الرسم على الشريط الفوتغرافي الخام واستنساخه، والتي وفرت له هذه الحرفية أن ينجز فيلماً للرسوم المتحركة (بيروت صيف ٨٢، Beyrouth, été 82) الذي رشح في مهرجانات فرنسية وعالمية.

بين أعوام ١٩٨٦ . ١٩٩٠ أنتقل إلى مدينة (شارتر، Chartres) والتي أغنى فيها إمكانياته الحرفية في فن الحفر، الكرافيك، في مشغل الفنان الفرنسي الفقيد (جان بليشار، Jean Plichart) مما دعاه للمشاركة في عدة معارض مشتركة في هذا المجال.

ومنذ عام ١٩٩٠ حتى ٢٠٠٠ أسس مشغلاً لفن الحفر والتصوير في مدينة (سان جيل كروا دو في، St Gilles Croix De Vie) الساحلية في غربي فرنسا، حيث دعا عدد من الفنانين للعمل ولعرض أعمالهم فيه. وخلال هذه الفترة، أقام معارض كثيرة في فرنسا وفي الخارج. وقام ايضابتزيين ساحة حقوق الإنسان في مدينة (سانت إلير دو ريه، Saint-Hilaire-De-Riez) الساحلية بجدارية كبيرة من مادة الحديد تحمل مفرداتها الفنية قضية حقوق الإنسان، كذلك، زين مقدمة قارب (متضامن، Solidaire) للبحار (تيري دوبوا، Thierry Dubois) الذي شارك في سباق (فنديه كلوب، Vendee Globe) حول العالم.

وقد حظيت بصداقته منذ عام ١٩٩٥ حين قدم إلى عمان بدعوى خاصة من غاليري (عالية) والذي أقام فيه معرضا لأعماله الغرافيكية التي كان للإنسان وعذاباته فيها الثيمة الأساسية، وأتذكر جيدا وقتها كيف احتفى به المثقفون والفنانون العراقيون المتواجدون آنذاك في عمان، كونه مبدعا وإنسانا شفافا، حمل الهم العراقي معه أينما أرتحل.

وخلال أعوام ٢٠٠١. ٢٠٠٦ أسس مشغلاً للفخار رغبة منه بدعم اللغة الفنية والعملية الإبداعية لديه، إذ منحته مادة الفخار حرية واسعة في التعبير بفضل اغتناء العمل الذي جمع بين الحجم والخط واللون. وإقام معارض شخصية في مادة الفخار، أيضاً، جداريات فخارية استجابة لطلبات خاصة وعامة، مثل الجدارية التي أقامتها مدينة (لوريون، Loriont) تكريما للرئيس الشيلي الشهيد (سلفادور ألندي، Salvador Allende).

ودعا الآن مجموعة من الفنانين العراقيين للعمل في هذا المشغل وانجاز أعمال يكون لها نصيب في العروض القادمة، سواء في فرنسا أو في بعض الدول الأوروبية.

وقد ارتأينا أن نقيم معه حوارا عن نظرته وممارسته للفن، وذلك بمناسبة معرضه المشترك الجديد مع الفنانة الفرنسية "ماري جينوت بروتو" الذي افتتح على صالة غالري (آرت ٣٩) في مدينة (Fantenay Le Conte) يوم ٢-١١ ويستمر ثلاثة أسابيع.

حيث شارك بثلاثين عملا نحتيا من السيراميك يمثل بعضها "المسلة السومرية" التي يقول عنها (المسلة جسم منتصب يوحي بطبيعة جسد الإنسان. أيضاً، إنها نحت مجسم مصقول. وهي تمثل" آنو" إله السماء السومري، الذي له حضور دائم في أعمال شعوب الشرق المتوسط النحتية. تتضمن المسلة بحد ذاتها على الفكر الإلهي الذي هو أصل أسلوب التكعيب في فن هذه الحضارة.

❖ *كيف تتهيأ لإنجاز الفكرة بعد تخطيطها، وتقرر أن تكون لوحة مرسومة أو سيراميك أو كرافيك، أو نحت؟.*

. أنا لا أنتقل من مجال فني أو من مادة إلى أخرى في سويعات أو حتى في عدد من الأيام، أي لا أنتقل من الفخار إلى مجال الطباعة بصورة مفاجئة، إن الفكرة عندي تفرض نفسها على المادة. والفكرة عندي ليست آنية أو مباشرة تأتي هكذا في لحظة إلهام أو مصادفة عابرة، أنها تأتي نتيجة دراسة وبحث في ماهية الموضوع المطلوب اقتراحه أو التعبير عنه، ففي فكرة موضوع معرض الحصار الذي أقمته في عام ١٩٩٨ في (سانت إلير دو ريبه) الساحلية في محافظة (Vendée) في الغرب من فرنسا، تراكمت أفكار وأسئلة وحلول متعددة ساهمت في اختيار مادة الحديد وطريقة عمل أسلوب التحقيق في الرسم، التي ساعدت في أخراج الهيئة العامة النهائية لموضوع المعرض. وفي عمل المسلة كموضوع وكشكل سيتضمن موضوع المقابر الجماعية الذي عبرت عنه من خلال موضوع المرأة وما اقترن بها من رموز ومعاني شكلية. كان قد توجب علي دراسة عمل مادة الفخار من الألف إلى الياء ولمدة سنتين من أجل تحقيق فكرة هذا الموضوع.

❖ *في معظم أعمالك هناك اشتغال على الجسد الإنساني وحالاته، هل جعلت من الإنسان مركزا والكون يدور حوله؟.*

. نعم في الأعمال القديمة كان اهتمامي بشكل الجسد البشري جذرياً ولأسباب مختلفة، تأكد هذا المعنى من خلال الشعور بحالة المأساة التي تعصف بحياة الكثيرين من معاصرينا من البشر وعلى وجه الخصوص الإنسان العراقي، كانت المواضيع تتسع كلما عالجت حالة مأساوية في موضوع فني من خلال شكل الإنسان، امرأة، رجل أو طفل. لكن في مجمل أعمالي المتأخرة كان بالإضافة إلى موضوع شكل الإنسان، هناك موضوع شكل الحيوان وموضوع شكل النبات على مستويات متنوعة من التعبير، المبسط والمجرد، وهي عندي ذات معان رمزية شكلية. لم أجعل الإنسان مركز الكون ولا حتى مركز موضوع الصورة، إنه كموضوع وكشكل ينتمي إلى عالم المادة الفانية، فهو عندي اليوم يدور مع بقية المعاني باتجاه الخارج، بعيد عن مركز الصورة التي تمثل، فنياً، فكرة خالدة لعالم غير مرئي أما لكبر حجمه أو لصغره بالنسبة للوجود المادي الذي ننتمي إليه، أو، أيضاً، لطبيعته الروحانية.

❖ *نرى أثر التراث العربي الإسلامي عميقا في أعمالك، رغم وجودك الطويل في أوروبا، سؤالنا مدى تأثرك بالبيئة المعاشة والفنون الأوروبية الضاربة بالحداثة، وأثرها على طبيعة إنشاءاتك؟.*

. أصدقائي القدماء يتذكرون مدى اهتمامي بالفن العربي الإسلامي وبخاصة بحثي المتواصل لفهم معنى الزخرفة الإسلامية، واكتشافي لموضوع الجنة في الزخرفة الإسلامية (موضوع ونظرية فنية) قادني لمعرفة واكتشاف قيم لغوية فنية قديمة الأصل في فنون الشرق عموماً، مثل تمثيل وحضور (آنو) إله السماء السومري في العمق المسطح لأعمال النحت البارز أو التصوير القديم بشكل عام، أو تمثله في هيئة المسلات الأولى، مثل مسلة أور. نمو ومسلة حمورابي الشهيرة. والأهم اكتشافي لأصل النظرة الشاملة (المكعبة) في أسلوب التصوير والنحت البارز عند السومريين وشعوب الشرق المتوسط القديم.

أما علاقتي وتأثري بما يدور حولي من تجارب ونشاطات فنية بحكم وجودي في فرنسا، فإنها لم تكن مباشرة، أي لم استحوذ على أحد الأساليب الشخصية التي تعود لفنانين تعرفت عليهم، إن التأثر عندي كان في طريقة البحث والحاجة إلى اكتشاف النفس والتعبير عنها.

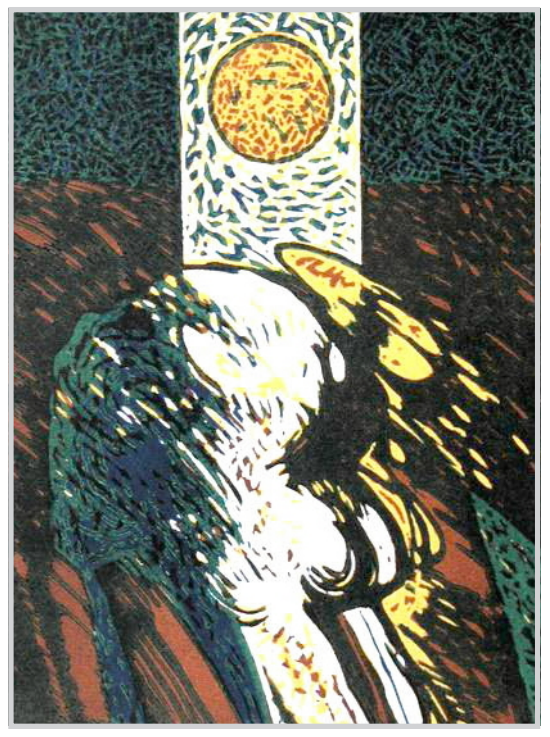
❖ *انقطاع الفنان العراقي المغترب (الزمكاني) عن تواصله مع أقرانه داخل العراق ورؤية تجاربهم طوال عقود، هل أثر على مفهومه للفن خارج مرجعياته التي تعلمها بدءا في معاهد وأكاديمية الفنون في العراق، وانتهاء بما أسس له رواد الفن العراقي الحديث وما تلاهم؟.*

. لا أستطيع الكلام عن تجارب الفنانين العراقيين في المنفى، إن لكل منهم تجربته الخاصة، إن انقطاعي الطويل عن العراق وعن الفنانين في المنفى بحكم الظروف القاسية التي يعرفها كل منا، جعلني بعيدا عن التجربة العراقية، لكن هذه المسألة ليست بجديدة، أقصد الابتعاد أو الاقتراب مما تسميه بالمرجعية وبالرواد، نعم، كنت أرفض ولا أحب فناني أسلوب اللوحة الواحدة وهم كثيرون، كنت أحب وأتأثر بأعمال الفنانين مثل جواد سليم، محمد غني حكمت، محمد مهر الدين، محمد علي شاكر، عبد الجبار البناء وكان لأعمال هؤلاء المبدعون الأثر العظيم في تواصلي مع الفن ومع محنة الوطن، في المنفى الوطن وفي المنفى المهجر، الفنان المبدع العراقي لا يختلف عن الفنان المبدع في أي مكان من العالم، التجربة الإنسانية في مجال من المجالات تأخذ دائما جادة مشتركة من أجل تأكيد إنسانيتها في التواصل مع الآخرين.

❖ *ما مفهومك للتجريب في العمل الفني، ومدى دقة الاشتغال على (ستايل) ثابت للفنان في كل مراحله العمرية والفنية؟*

. التجريب هو البحث، الدراسة الدائمة لكل ما يغني العملية الفنية، التجريب يترادف مع مصطلح الطليعية في العمل، ومن الطبيعي أن نرى الفنان الباحث سباقاً وفي الطليعة.

الفن ذو طبيعة حرة لا يقبل أن يتحدد نهائيا بآراء فلسفية كانت أو سياسية، إنه يتقبل أي من الطرق الإنسانية الباحثة عن التعبير عن النفس بشرط احترام طبيعته الحرة، فلا ضير أن يعمل الفنان في أسلوب واحد طوال حياته أن كان مكتشف لنفسه وحاجتها الجمالية ومدرك لحيوية العملية الفنية لديه، أما الانغلاق على صورة واحدة وباسم الأسلوبية الشخصية، مثلما حدث ويحدث عند عدد كبير من الفنانين العراقيين، بالضد من الحرية الثورية التي هي من شروط ولادة العملية الفنية، أي من انطلاق الفكرة الخلاقة حتى تحققها والتوقف عن العمل بها. الخوف من الإبداع ليس من شيمة الفنان الحر.



عمارة (زها حديد).. واقعية الفضاء الافتراضي

د.خالد السلطاني
مدرسة العمارة /كوبنهاكن

ثمة شعور خاص واستثنائي، ينتاب المرء، عندما يجول في فضاءات واقعية، سبق وان تعرف عليها افتراضاً عبر مخططات معمارية مشغولة هي ايضا بشكل استثنائي. وهذا ما يحس به زائر التوسعة الجديدة لمتحف " اودغوبغو " Ordrupgaard، الواقع في شمال ضواحي العاصمة الدانمركية – كوبنهاغن، والمصمم من قبل المعمارية العراقية الاصل ذات الشهرة العالمية: " زهاء حديد ". وقد جرت مراسيم حفل انتهاء بناء التوسعة وتدشين افتتاحها يوم ٣٠ آب (اغسطس) ٢٠٠٥، بحضور ملكة الدانمرك " مارغيته الثانية "، وبمشاركة المعمارية المشهورة نفسها.

ومعلوم، ان " زهاء حديد " في جميع مشاريعها تتكأ في مقارباتها التصميمية على استراتيجية " التفكيك " Deconstruction، تلك الاستراتيجية التى تدرك الفضاء المصمم و " غطاءه " معاً ، كقيمة تصميمية مميزة،تفضي الى تشكيل هيئات معمارية غير عادية " تتلبسها " حركة موارة، تحيل تلك الهيئات الى محض كتل، تندمج فيها وظائف مفردات الانشاء فيما بينها، وتتلاشي خصوصيتها، ويتأسس هذا الادراك على قاعدة التفسير الذاتي والتأويل الشخصي لمجمل البرنامج التصميمي للمنشأ المصمم، مع الاهتمام بخصوصية المكان، ومن ثم ترجمة كل ذلك الى رسومات تخطيطية تقود لاحقا الى تشكيل نماذج تصميمة عديدة. ومن خلال الاشتغال على هذا الاسلوب، فانها نجحت في دمج متطلبات برنامج " التوسعة " المتشعب نوعا ما، للخروج بهيئة معمارية نادرة حافلة بحضور اسلوب " انسياب " الفضاءات بصورة معبرة وجريئة. وفي النتيجة فنحن امام بلاغة متقنة لصياغة معمارية لامعة،" ليس فقط لجهة الاحساس بها لذاتها، وانما ايضا لجهة ارتقاء بالامكانات غير العادية، المرتبطة باسلوب عرض اعمال المتحف الفنية."؛ وفقا لتقييم احد النقاد المعمارين الدانمركيين.

... عندما اخبرني المعمار العراقي الراحل " عبد الله احسان كامل " في النصف الاول من عقد الثمانينات، بانه اطلع مؤخرا، على مخططات مشاريع " زهاء حديد "،المُعارة اليه من قبل والدها، الشخصية السياسية العراقية المرموقة " محمد حديد "، كان ذلك اول " معرفة " لي بعمارة " زهاء"، واسمها، التى ستضحى لاحقا وسريعا من ابرز رموز العمارة العالمية. كان الانطباع الاولي الذي خرج به احد مؤسسي العمارة العراقية الحديثة الاساسيين، بان رسوم مخططاتها لا يمكن ادراكها بسهولة... وفي حينها نزلت علي كلماته كالصاعقة!. اذ كيف يمكن لمعمار متمرس، واستاذ قدير كعبد الله احسان كامل، عالي الثقافة وخريج " هارفرد " المشهورة، ان يجد مشقة في قراءة مخططات معمارية؟؛ وماهي طبيعية تلك الرسوم التى يتعذر " فك " شفرتها ؟. ورغم احساسنا باننا كنا في العراق، وقتذاك، وبسبب سيطرة النظام الديكتاتوري التوتاليتاري، معزولين تماما، عن ما يدور في " الورشة " المعمارية العالمية المجاورة، من شيوع مفاهيم وتحقيق منجزات، ذلك لان الجو المهني والعلمي كان " مترعا " بجدب ثقافي عميق، يزيده ترسيخاً ، سلوك " الاباء " الجدد الغارقين في اميتهم، والاتين من قيعان الارياف الرثة، والمتبوؤيين لاعلى المناصب القيادية في الدولة العراقية؛ رغم ذلك الاحساس بالعزلة، فقد كان عصياً علي " هضم " قبول حادثة " عدم القدرة " في فك طلاسم المخططات اياها. الامر الذي شوقني كثيرا للاطلاع على تلك المخططات،وامتحان قدرتي في " قراءة " رسوم لا يمكن بسهولة قراءتها، وهو ما وفره زميلي الراحل لي سريعا.

واذكر بان قسما من المخططات كانت خاصة بمسابقة " نادي على قمة جبل " في هونك كونغ (١٩٨٢-٨٣)، والتى اعلن مؤخرا في حينها، فوز المصممة فيها. كانت المخططات فعلا مرسومة باسلوب غير تقليدي، اسلوب تتداخل فيها رسوم المخططات الافقية للطوابق المتعددة مع مقاطعها ومناظيرها؛ ويتم فيها عرض اسلوب معالجات الواجهات المختلفة بنظرة واحدة، وكل ذلك مشغول على خلفية رسوم " كنتورات " تضاريس الموقع، المؤشرة بخطوط متعرجة، داخلة وخارجة!.

لم يكن اسلوب رسم المخططات لوحده امرا غريبا، اذ بدت العمارة ذاتها انجازا فريدا واستثنائيا، انجازا يطمح لان يكون متساوقا مع طبيعة متغيرات فلسفية ومهنية طرأت على المشهد الابستمولوجي المعاصر. واذ تتوالى نتاجات زهاء حديد لاحقا، مع نتاج معماريين آخرين، فان مرحلة جديدة لعمارة غير مسبوقة بدأت ارهاصاتها تظهر معلنة بوضوح عن تلامس الفعالية المعمارية لتخوم ابداعية، لم تكن مفرداتها متداولة اصلا ولا معروفة مسبقا لدى المصممين. وها انا الان، اقف في" لجة " الحيز الواقعي لتصميم نادر التنفيذ، من تلك المشاريع العديدة التى عكفت" زهاء " على تصاميمها في الفترة الاخيرة، وباتت اغلبها رسوما ورقية غامضة وملتبسة، لم يكن من السهل " قراءتها "، ناهيك عن محاولة تنفيذها. اقف، اذن، في منتصف فضاء متحف " اودغوبغو "؛ مستذكراً احساسي الاولي، ذلك الاحساس الذي شابته الدهشة، عندما اطلعت لاول مرة، على اسلوب مخططاتها في الثمانينات، واستمرت متابعتي، لاحقا، لنشاطها المهني عبر مقالات نقدية سعيت من وراءها الى اضاءة منجزها المعماري، مقدما اياه الى القارئ العربي، كاسرا، في الوقت عينه، حاجز الصمت الذي لف نتاجها في ادبيات النقد المعماري العربي.

ورغم فرادة الحدث التصميمي الماثل امامي، واهميته في المسار التطوري للعمارة المعاصرة، ورغم اني بت شاهدا ومستخدما في آن، لتلك العمارة المثيرة لنقاشات صاخبة؛ فقد وددت ان استثمر وجودي الفعلي، غير الافتراضي، في فضاء المتحف الواقعي، لاختبار صدقية اطروحة عمارة التفكيك، التى تعتبر " زهاء " واحدة من ممثليها الاساسين، بقراءة " نص " عمارتها باسلوبين، احدهما يقف بعيدا عن الانقياد لتبعات ضغوط التصورات المسبقة، والتسليم بصوابية مناهج النقد الحديث المفسرة (والمبررة.. ايضا) لتلك العمارة؛ والاسلوب الثاني الاستعانة باطروحة التفكيك، وما تفرزه من مفاهيم غير مسبوقة، تؤسس لعمارة مخالفة: عمارة ما بعد الحداثة. بكلمات آخرى، نشدت تعقب عمل عواقب الفكر التصميمي الذي تظهره رسومات تخطيطية ذات نفس تشكيلي ملتبس، كانت دوما تتجنب الالتزام بمعايير القراءة المبسطة.

ويتعين علي قبل الشروع برصد التأثيرات الحسيّة التى تولدها عمارة المبنى، ان اذكّر بمسار التصميم ومتطاباته. ففي مارس من عام ٢٠٠١، نظمت وزارة الثقافة الدانمركية مباراة معمارية مغلقة لتوسعة " متحف اودغوبغو ". وقدرت مساحة التوسعة بـ ١,١٥٠ مترا مربعا لاضافة قاعات عرض جديدة، منها ٢٥٤ مترا مربعا مخصصة الى المعارض الخاصة، ومثلها من الامتار لعرض المقتنيات الدائمية للمتحف، كما توخت التوسعة تأمين تسهيلات اضافية الى الجمهور وتأمين فضاءات الى بهوالمتحف، بالاضافة الى تأمين ٢٢٠ م٢ مخصصة الى فضاءات مقهى مع خدماته، و قاعة متعددة الاغراض.

دُعيت سبعة مكاتب استشارية للمشاركة في المسابقة المعمارية، منها ثلاثة مكاتب دانمركية (بضمنهم مكتب هنينغ لارسن –معمار الدانمرك الاول، ومصمم مبنى وزارة الخارجية في الرياض بالسعودية ١٩٨١-٨٤)، ومكتب " زهاء حديد معماريون" من لندن، ومكاتب من فرنسا وهولندا والمانيا. ومنحت لجنة التحكيم بالاجماع، في ٢٨ ايلول ٢٠٠١ مقترح " زهاء " المرتبة الاولي " واعتبرته احسن تقديم ضمن التقديمات السبعة، واوصت بتنفيذه على ان يراعي التصميم مقترحات اللجنة، فيما يخص النواحي الوظيفية والتقنية. وفي ٦ تشرين الاول ٢٠٠٣، تم وضع حجر الاساس للمبنى ايذانا ببدء عمليات التشييد، التى اكتملت بافتتاح توسعة المتحف في ٣٠ آب >اغسطس 2005 <، كما اشير سابقاً .

لا يشعر المرء وهو داخل " حيز " توسعة المتحف الجديدة بان الفضاء الذي يحيطه هو فضاء مألوف وعادي؛ وفقا لاشتراطات مفاهيم الاسلوب الاول، الذي حددنا خصائصه توا. ومرد هذا الشعور " الغريب " يعود الى اسلوب وضعية العناصر التركيبية واشكالها التى تغلف ذلك الفضاء وتحدده. فليس ثمة " الواح " جدران في كل التوسعة تنهض باستقامة. وماعدا استواء ارضية فضاء قاعات العرض (التى يصل الزائر الى اقسامها،ايضا، عبرمراقي بارتفاع خفيف)، فان عناصرالتوسعة الانشائية، بضمنها سطوح السقوف المائلة، تخلو تماما من حالة استخدام زوايا قائمة، تعبيرا عن تغاضي المصممة وانكارها " لولع " الاخرين في انتقاءهم و ..>اكتفاءهم <بزاوية واحدة ووحيدة، هي زاوية ٩٠ درجة، من مقياس مجموع ٣٦٠ زاوية آخرى تعرفها الهندسة الاقليديسية المألوفة، كما تصرح بذلك المصممة جهارا ومرارا.

تخلق طبيعة الفضاء المصمم احساسا حافلا بالتشويش والارباك لدى المتلقي، مقارنة مع تصوراته المسبقة عن طبيعة حجوم الاحياز المعتادة. فلا يعرف على وجه الدقة حدود وابعاد الفضاء الذي يتحرك فيه؛ كما ينتج عن تماثل سماكة الجدران الحاملة مع ثخانة القواطع الفاصلة،التى تقطع الفضاء بشكل اعتباطي ومفاجئ، ينتج فقدان امكانية التوجية او الدلالة في تلك الاحياز،الامر الذي يفضي الى الاحساس بالمتاهة، رغم صغر تلك الفضاءات وتواضع ابعادها. كما يترك المر الطويل نوعا ما، الرابط بين بهو التوسعة الجديد وفضاءات المقهى والقاعة المتعددة الاغراض (والتى ستدعى الان " قاعة زهاء حديد "، اكراما للمعمارية المعروفة)، يترك احساسا مربكا لجهة عدم تيقن الزائر فيما اذا كان لايزال يسير داخل الحيز المصمم ام خارجه، بسبب نوعية القرار التصميمي الجرئ الذي يجعل جانب المر باكمله من الاعلى وحتى الاسفل مزججا وشفافا مكتنزا باشكال القواطع ذات الخطوط المائلة.

لا تمنح المصممة زائر المتحف خيارات عديدة لجهة تهيئته نفسياً ومكانياً لحدث العبور من المبنى الجديد الى القديم. فالاتصال بينهما يتم بغتة ؛ سريعا ومفاجئا ؛ لا يترك للزائر فرصة التأقلم مع تغاير اجواء فضاءات نوعية العمارتين المتناقضتين والمتجاورتين. ويذكر صدفوية اسلوب تلاقي الجديد مع القديم في مبنى متحف " اودغوبغو " بالتصاق خرطوم المسافرين الناقل مع طائرة جاثمة. ويتعزز حضور هذا الشعور من خلال قرار المصممة مد كتلة جانبية من " جسم " المبنى الجديد نحو القديم، وتعليقها بتفريغ ما حولها من بناء، وحتى حفر اسفل ذلك الامتداد الكتلوي، والذي توظفه المصممة كمدخل خدمي وخاص لقسم الخدمات الواقع في طابق التسوية.

ويظل، في رأي، الجهد المبذول في تصميم قسم الخدمات جهدا متواضعا، ولاسيما ما يخص فضاءات خدمات المقهى كالمطبخ وملحقاته، التى لم يعرها التصميم اهتماما زائدا، فجاءت حلولها غير مكتملة، وفضاءاتها ضيقة ومحشورة ومتسمة بعدم الكفاءة الوظيفية. ولا ادري، لماذا ذكرتني " حيرة " عامل المطبخ، ذي الملامح شرق اوسطية الذي قابلته في الاسفل، عند المطبخ، اثناء تجوالي في المبنى، واستغرابه لدوافع تصميم مثل هذه الاحياز غير المريحة والمجحفة بحقه، ذكرتني " بعذابات " احياز غاسل الصحون بطل رواية Down and Out < in Paris and London > " جورج اورويل "، التى ترجمها سعدي يوسف بعنوان " متشردا في باريس ولندن"!. لم اشأ ان اخبره بان صاحب التصميم، ربما يكون احد مواطنيه، وتركته يتحدث مع زميله الدانمركي، الذي افصح الاخير صراحةً عن عدم " سعادته " للعمل مع هكذا احياز!.

بيد ان انجاز التصميم الحقيقي ما فتأ يكمن في نوعية اختيار المعالجات الكتلوية الخارجية لتوسعة المتحف، وتحديد اشكالها الملتوية الانسابية وتموضعها في الموقع المختار. وربما كان تحقيق صياغات كتلوية خارجية نادرة في لغتها المعمارية، هو الباعث الرئيس لخلق مثل الفضاءات الداخلية التى رأيناها سابقا والمتسمة على قدر كبير من اللانظلم والتشويش الهيئاتي.

لا تود تكوينات كتل توسعة المتحف، المرئية بوضوح على خلفية المشهد الحدائقي المحيط بها، ان تنقاد لاية مرجعية " فورماتوية " سابقة، ذلك لانها تتوق لتأسيس ذائقة جمالية جديدة، ذائقة معتمدة في خصائصها على قطيعة معرفية تامة، لما كان يعرف بجماليات الحداثة. ومع ان القطيعة قائمة بين ما كان مألوفا وشائعا، وما هو مرئي؛ فان الذاكرة البصرية ما انفكت تعمل على تجميع تماثلات تصميمية، غايتها تبيان اهمية الحدث المرئي، والمقارنة فيما بينهما، بحيث تكون عمارة التوسعة احد طرفيها، والاخر مثال مستقى من احداث معمارية بالغة الاهمية، ان كان لجهة مناسبة ظهورها، ام لجهة لغتها التصميمة ذات النفس الاستثنائي الحافل بالفرادة. وفي هذا المجال، تُستحضر عمارة " الجناح الالماني " في معرض برشلونة الدولي (١٩٢٩)، والمصمم من قبل المعمار لودفيك ميس فان دير رو "، لتشكل تماثلا ابداعيا مع عمارة توسعة متحف " اودغوبغو ". فكلا المبنيين، على تباين منطلقاتهما التصميمية، يجسدان تجسيدا بليغاً لانموذجين متقنين لمقاربات معمارية، مافتئت لغتها التكوينية تثير جدلا ونقاشا واسعين في الخطاب المعماري الحديث؛ لكنهما كلاهما يعلنان بوضوح قطيعة كاملة مع ذائقة فنية سبق وان كانت، قبل ظهورهما، ذات تأثير ونفوذ كبيرين في الممارسة المهنية المعمارية. والفرق البسيط بينهما يكمن في ان عمارة " الجناح " لم يلحظ " ظهورها " يومئذ احد من النقاد المعمارين المعروفين، كما لم يتعاطف معها جمهور المعرض العريض؛ في حين تحظى عمارة " التوسعة " على قبول ايجابي من النقاد وعلى جمهور متعاطف، ومبهور كثيرا بهيئات كتلها غير العادية، هذا عدا من ان عمارة التوسعة، وبفضل الميديا المعاصرة قد حازت على شهرة واسعة في اوساط دانمركية عديدة، حتى قبل ان يزور البعض موقعها ميدانياً .

ان اقتصار ادراك عمارة توسعة متحف " اودغوبغو "، وفهمها في ضوء مجموعة من قيم مألوفة ومبادئ معروفة تنساب من نبع مرجعية جمالية محددة، لا يمكنه لوحده ان يعتبر امرا وافياً وموضوعيا؛ الامر الذي يستدعي الاستعانة، هذه المرة باشتراطات الاسلوب الثاني لقراءة منجز العمارة المبني؛ ذلك لان ما نراه هو ممارسة تطبيقية فريدة تطمح لان تعكس مفاهيم فلسفية متميزة ومعاصرة في آن. وهو ما يبررالزامية وجوب حضور الجانب الفكري جنبا الى جنب تراكيب العمارة المرئية، حتى يستقيم ادراك تلك العمارة وفهم بواعث اشكالها. بمعنى آخر، تستحث فعالية ادراك عمارة التوسعة الى الاهتمام لحالة الحضور، الحضور المادي للمبنى، كما تتطلب تلك الفعالية الانتباه الى الغياب، المعبر عنه بمفاهيم وقيم فكرية. وبهذا فان " زهاء " تحيلنا الى التناص " الدريداوي " (نسبة الى جاك دريدا- فيلسوف التفكيك)، فنصها المعماري المرئي لا يقتصر على الملاحظ الحاضر، وانما يكتمل باشتراطات جمالية وفلسفية غائبة.

من جانب آخر، تسعى المصممة الى تحميل مبناها نوعا من القطيعة التمايزية، قطيعة بين مضمون المبنى كمتحف، وبين شكله كهيئة عاكسة لذلك المضمون. اي ان ثمة نزوع للفصل بين الدال والمدلول، او ما اصطلح على تسميته من قبل واحد من اشهرالمعماريين المنظرين لظاهرة العمارة التفكيكية " بيتر ايزنمان " Peter Eisenman بـ " الازاحة " Displacement؛ وهو مفهوم يتطلع نحو نظام يكفل " خلع " الناتج " المعماري من موضعه .Dislocate لكن الوصول الى تلك الحالة " التفكيكية "، مرهون بفصل الاشياء، وعدم التعاطي معها كمقابلات ثنائية، كالمعنى والوظيفة، والمعنى والانشاء، والمعنى والشكل. ويتم ذلك، كما يقترح علينا " بيتر ايزينمان "، منظومة فكرية تسهل حدوث الانقطاع، من خلال ما يسمى باعادة التفكير Rethinking، او توظيف القراءة الخاطئة Misreading؛ عندها يمكن للعمارة ان تزيح معنى الوظيفية من هدفها، او المعنى الجمالي، اوحتى مفهوم الاحتواء الملاصق دوما لها. ولهذا فان المصممة غير معنية هنا في التوسعة، باستعادة " اميج " مألوف للمتحف وتقديمه للمتلقي. وطبقا لتلك الرؤى، فان مفهوما خاصا سيطال معنى الصدفة Chance، اسقاطاته التطبيقية في العمل المعماري تقتضي حضور نوع من الهندسية الاخرى، هندسية تقبل وجود الانحرفات او التشوهات في المنجز المعماري، وهو ما نجده مجسدا، بشكل واضح، في قرارات " زهاء " التصميمة، المشكلة للهيئة العامة لمبنى توسعة المتحف. وفي الاخير، فان مانشاهده في توسعة متحف " اودغوبغو " من عمارة ذات اشكال خاصة غير عادية، وربما غير مفهومة، ما هو الا تمرين تصميمي مثابر، يتوق لتأسيس مصفوفة قيم معمارية معينة، ليس لها اية علاقة بالمنظومة الفكرية التى اعتدنا عليها عبر قرون من النشاط المعماري والفكري. كما ان الوجود الواقعي للمرء داخل المبنى او خارجه، لا يعنى شيئا كثيرا لجهة فهم العمارة المرئية، ما لم يرافق ذلك الوجود امتلاك شحنة معرفية طازجة من الافكار الحداثية،او بالاحرى مابعد حداثية، تسهم في اضاءة النص المعماري " المقروء " حيزيا وكتلوياً .. وجماليا بصورة واضحة ومتكاملة.