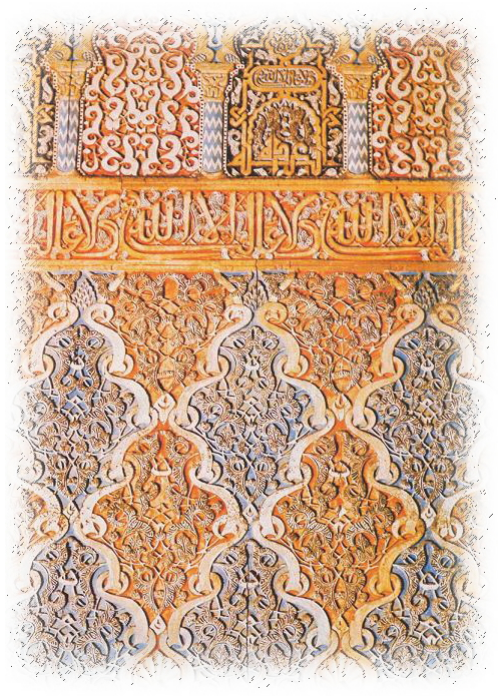
اللون البريء في العمارة الإسلامية والنقلة الحضارية والاقتباس بين سامراء و فاس



د.علي ثويني

الجص ، والجبس ، والبياض أو الجير .. كلمات وردت على لسان أهل حرفة البناء وتوسع نطاق العمل بها في كل البيئات العمارية ، و أصبح ذكرها يوحي بناصع اللون البريء ولطيف الزخرف وغنى المعالجات الفنية.والجص خامة طبيعية وافرة في جل البيئات ،و آصرتها بالعمارة أملته ماهيتها اللزجة حينما وظفت في لصق خامات ومداميك البناء ،وجفافها السريع في اقتضاب الوقت ، وتشكيليتها وطراوتها في إضفاء مسطحات ملس يمكن رسم الجداريات (فريسكو) عليها ، أو النقش بسنيع الزخرف.وقد آثرت تلك الخامة أن تحاكي الحجر و الخشب في نقوشها ،بعدما شحت هاتان الخامتان في البيئة العراقية الولادة لها .وأمسى تداول الجص في تلك المنظومات الفنية والبنائية فذلكة فحواها ارتقاء الخامات المهينة الى نفيس ومبهر الأعمال الثمينة. وموروث في فضاءات العمارة الطينية ، وفي تلك الحبكة الإحلالية والتوظيف الحاذق مكث جوهر ودفق الابتكار العماري .

والجص منتج طبيعي ورد تعريفه عند إخوان الصفا:(الجص هو تراب رملي يقبل الأمطار ثم ينعقد ويصير جصاً).وحقيقة الجص الكيمياوية هي مركب كبريتات الكالسيوم المائية الذي يطحن ويسخن الى ١٥٠-١٧٠ درجة مئوية للتخلص من كميات الماء التي يحتويها فينتج من ذلك المصيص . وإذا خلط هذا الجص الأسمر مع الماء فإن درجة حرارته ترتفع بسرعة ويتماسك بعد فترة وجيزة(الشك) وقد يطول هذا الوقت بإضافة بعض الأملاح كما هو الحال في استعمال ملح الشب لدى الحرفيين المغاربة.

وأورد البلاذري ذكره: (وبنى خالد حوانيت في الكوفة وجعل سقوفها آجرا مسقوفة بالأجر و الجص) ، ووصفها الجواليقي (ليس بعربي صحيح) ، وفي الصحاح والقاموس (معرب) ، وفي الجمهرة(ليس بعربي صحيح) أو (فارسي معرب)، ويورد السيوطي الكلمات الدخيلة على العربية ذاكرا : (لا أحسب هذا الذي يسمى جصاً عربياً صحيحاً).والكلمة وردت من لغات الشرق القديم (يدعوها الغربيون السامية) ولاسيما الآرامية ، بصيغة (Geso جصو). وهي مشتقة من الفعل geses ومعناه "جصص"، ومتخذه وبياعه الجصاص (gasoso جصاصو(. و جيار gairo حجر الكلس ، والجير والجص والفعل aguir كلس، أو طلى بالكلس. وكلمة (شيد) في العربية ترد بالآرامية وقبلها الأكدية بصيغة Sido ومعناها ماطلي به الحائط بالجص ، حتى آن قوله" تشاد" تعني: تطلى، وكل شيء طلي به البناء من جص أو جيار ، فهو المشيد. و كلمة آتون تعني آخدود الجيار ونحوه وهو موقد النار الذي يطبخ به الآجر، ويمكن أن تكون من مصدر أرامي atouno،و تقابل كلمة توتق وداشوزن الفارسية المستعملة في المشرق الإسلامي.

وأستعمل الجص في البناء منذ القدم ،كما تشهد عليه الآثار العراقية الأولى،فاستعمل في بيوت مدينة أور في منتصف الألف الرابع قبل الميلاد على نطاق واسع كمونة للصق قوالب الطوب(Adope بعد أن كان قد أستعمل قبل ذلك الطين المخلوط بالتبن للمواقع الجافة أو القطران بالمواقع الرطبة. وثمة خلط بالإصطلاح يرد لدى أهل العراق في كلمة (جير- قير) وتعني القطران أو الجص سوية. وورد في العمارة الفرعونية متأخرا، وبالخصوص القبطية على نطاق واسع بالرغم من توفر الحجر الذي يتمتع بجدوى وديمومة وجاذبية اكبر في المعالجات الفنية.وهكذا فأن عملية (الشك) أو الجفاف السريع للجص ، جعله وصفة سحرية في لصق قطع البناء الصغيرة وتراكبها ،ولاسيما في عملية التسقيف الذي لا يستعمل فيه القالب المكرس لشكله الإنسيابي النهائي.

وأقدم المعالجات الفنية للجص في التاريخ وجدت في قصور مدينتي الوركاء(آوروك) وأور وتعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد. وقد أستعمل الجص في تثبيت قطع الفسيفساء المخروطية المغطية لحيطان المعبد البيضوي في الوركاء . ويعد ذلك ريادة عنصر الفسيفساء الذي تصاعد تداوله في الحقب المتأخرة تاريخيا كالرومانية والبيزنطية ثم الإسلامية. وثمة أمثلة متأخرة لأستعمال الجص في الجداريات التي تعود الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ونجده في شرفة قصركارتوكوتلي نينورتا الآشوري وسمت عليه أربعة ألوان الأبيض والأسود والأحمر والأزرق. وثمة مثال في مدينة آشور من القرن الأول الميلادي وقوامها نقوش هندسية ونباتية تتخلها بعض رسوم الحيوانات، تكون الأقرب إلى الممارسة التي وجدت بالعمارة الإسلامية.

وفي أزمنة الإسلام يعود أقدمها الى الحقبة الأموية. حيث نجد طلاءات جصية على جدران واجهات قصر الحير الغربي بنقوش نافرة ، تكتنف أقدم الأمثلة للعناصر الزخرفية الشامية التي بدأت بها مسيرة المنظومة الزخرفية الإسلامية ، وكذلك الحال ما عثر عليه في قصر منطقة الشعيبة في البصرة،التي يعود إلى بواكير تلك الحقبة ، والزخارف هنا تحاكي ما عثر عليه في بادية الشام . و شاع استعمال الجص في العمارة العباسية على نطاق واسع،وورد في الوصف المدون عن بغداد وقصورها، لكن خرابها حرمنا منها.ويمكن أن يكون نزيز وملوحة أرض العراق سببا في اختفاء الكثير من آثار الجص. و نجد خير الأمثلة عليها ماكثة في عمارة مدينة سامراء التي بنيت عام(٢٤٨هـ-٨٣٦م).ويعود الفضل في مكوث ذلك الأثر إلى هجرها بعد ٥٧ عاما من تأسيسها، ثم درسها وتراكم الطمى والمدر عليها.وهكذا مكث الكثير من معالمها ولاسيما معالجات الجص في ثناياها.وكان تداولها قد عم في تزيين القصور ،لما أوحاه من سمات الرفاه و الترف .و غشيت الجدران في العمائر الدينية والدنيوية على حد سواء ،وأختلفت المعالجات من دار لأخرى وحتى بين حجرة وأخرى.مما يدلنا على أنها عرف فني موروث أختص به العراقيون وأخترق العمارة والفنون الإسلامية من ضمن مقتبسات شتى .ونجد وصفا للمسجد الجامع الذي يكتنف المنارة الملوية ،قد غشي بجزيل زخرف الجص ومبهج ألوان الكربلائي(القاشاني-الزليج). وهذا التراتب العماري Architecture Order في المعالجات ، مكث في العمارة الأندلسية المغربية حتى اليوم،ونجده في ردهات قصر الحمراء ، فحواه وزرة من الخزف الكربلائي الملون بإرتفاع(١٢٠-١٨٠سم)، تليه نقوش الجص الأبيض أو الملون ،ثم يعلوه السقف المجلد بالخشب والمعالج بالحفر واللون والعجمي.

وخلال تنقيبات العام ١٩٣٦م للألماني (هرزفيلد) ثم الفرق العراقية بعد الحرب العالمية الثانية، تم اكتشاف ثلاثة أنواع من الزخارف الجصية stucco على شكل وزرات بارتفاع (٩٠-١٢٠سم) بصيغة طبيعية أو ملونة. و كانت قد تطورت خلال حقبة بناء المدينة ، واعتبرت منذ ذلك الحين نقلة كبيرة ثبتت تباعا المنظومة التقنية والفنية الزخرفية بالجص التي واكبت تطور العمارة الإسلامية. وقسمت تلك الزخارف إلى ثلاثة طرز بحسب أصول عناصرها الزخرفية والأسلوب وطرق التنفيذ. فالنوع الأول موجود في موقع الحويصلات الذي يمكن أن يكون (قصر الجص) نفسه، وفيها محاكاة حرفية للأعراف الجصية التقليدية في الحيرة والمدن العراقية القديمة إلى حد بعيد وتعتمد على الأشكال النباتية التجسيدية لا التجريدية، ضمن أطر أو أشرطة هندسية ناظمة. أما النوع الثاني فقد جاء تطورا تقنيا للأول،ما عدا أن تقنيات أملتها الرغبة في سرعة الإنجاز ووسع المنتج. وهذا الطراز بسيط،و قليل التفاصيل محور وتجريدي وذو مسحة هندسية ناظمة، مع مواصفات التناسق البديع الموزون للوحدات الزخرفية والإنسيابية والتناظر والتماثل والتقابل لتلك العناصر.

وظهر تباعا الطراز الثالث ابتداءا من منتصف عصر سامراء الذي تميز بإحلال المراوح النخيلية بدلا من موضوعات العنب القديمة، وكأنه قد رام إحياء أشكال عراقية قديمة من الفن الآشوري والبابلي.ويمكن أن يكون هذا الطراز قد نقل فنون الجص إلى تطورها اللاحق في الفنون الإسلامية وذلك أن الزخارف لم تحصر ضمن إطارات أو تأخذ شكل حشوات، بل جاءت متناوبة بشكل لانهائي، ويختلف الباحثون في طريقة إنجازها فبعضهم يظن أنها نفذت بطريقة القوالب المصنوعة من الخشب أو الطين المفخور، لأغراض السرعة ،كما هي الطرق الأوروبية التي شاعت في القرون القليلة الماضية.

ومن التطورات التي طرأت على الأسلوب هنا هو القطع المائل أو المشطوف Bevelled cut، الذي وضع حدا لأسلوب الحفر الغائر للعناصر الزخرفية كما في الطرازين الأول والثاني. وعادة ما تلتقي العناصر الزخرفية هنا بخطوط منبعجة إلى الداخل مما يضفي عليها مسحة القطع المائل، وجوهره ملء الفراغ الكلي للسطوح دون ترك خلفيات مميزة ، أي أن العناصر الزخرفية أصبحت تلتقي بعضها ببعض بخطوط فاصلة ،وهو ما يتداوله المعلمون المغاربة اليوم.

أن الموضوعات الزخرفية التي تجسدت في الجص تجسدت كذلك في خامات أخرى، إذ نجد عين التفريغات(الموتيف) في خشب منبر مسجد القيروان، الذي كان قد أهداه هارون الرشيد للمسجد ،ونقش في العراق على نفس منوال النوع السامرائي الثالث ، وكأن من نقش الجص تناوب على نقش الخشب. ونجد الأمر عينه قد جسد النوع الأول لجص سامراء في باب خشبي يقبع اليوم في متحف أثينا، كان قد جلب من تكريت ويعود لنفس الحقبة. وبمعاينة منتج الخزف ذي البريق المعدني الذي يقبع موشيا محراب مسجد القيروان والذي جلب من العراق في نفس الفترة يعكس حسا فنيا وتفريغا شكليا موحدا. ومن المعلوم أن سامراء وتكريت والدور وتخومها مكثت محافظة على الأرث الآرامي، والفنون المسيحية العراقية التي سبقت الإسلام حتى أزمنة متأخرة.

ولقد أستعمل في سامراء نوع من الطوب المصنوع من الجص في بناء الطوق والعقادات المهمة . وورد آسم قصر الحويصلات مكنى بقصر الجص كما ذكر ذلك أبن سرابيون في عجائب الأقاليم السبعة قائلا(أن المعتصم بناه على نهر الإسحاقي وسماه قصر الجص) و مرده استعماله على نطاق واسع ، حيث وصل الأمر ا لى أن يستحدث نوعا من الخرسانة التي يخلط بها قطع الجلمود المفتت مع الجص وتصب في القوالب . و أنتقل هذا الفن إلى إيران وآسيا الوسطى في أزمنة سبقت الإسلام في حقب التلاقح الحضاري بين أصقاع الشرق القديم،لكن تصاعد تداولها إبان الحقب الإسلامية، و نجد خير أمثلتها في مسجد نايين العائد إلى القرن الرابع الهجري\العاشر الميلادي، إبان الحقبة البويهية ،ونجد هنا ثراء في النقش الذي يكتنف محرابه وهو تركيبة موفقه لطرز سامراء الثلاثة وغلب فيها النوع الثالث .ثم أنتقل هذا الفن إلى مصر الإسلامية إبان الولاية الطولونية (٨٦٨- ٨٨٣م) من ضمن مساعي نقل طرز العمارة والفنون التي سعى لها أحمد بن طولون المنحدر من بغداد و سامراء. ونجد فنون الجص قد تجسدت في بيوت الفسطاط التي تحاكي النوع السامرائي الثالث، وتوجد اليوم خير أمثلته في جامع ابن طولون المشيد عام (٢٦٥هـ879 \م) ،والذي زينوا به بواطن العقود بالطرازين السامرائيين الثاني والثالث.

وفي المغرب الإسلامي ،يمكن أن يكون تداول خامة الجص قد سبقت الإسلام من خلال تواشجها مع فنون الشرق القديم . لكن حدثت انتقاله مؤثرة إبان الحقبة الفاطمية،ثم الحمادية من خلال ظاهرة(الليثوروجيا) أو إستقدام الصناع والحرفيين ،وسمى به إلى الذروة التي نجدها في زخارف مسجد القرويين في فاس التي تعود للقرن الثاني عشر الميلادي وبعده بقرنين نجده وطأ الأعجاز مبثوثا في ثنايا قصر الحمراء في غرناطة، الذي مازال صامدا كالحجر لم يعتره وهن، وقد دعا ذلك إلى تحليله مخبريا خلال عمليات الترميم التي ابتدأت في القرن التاسع عشر ،و أثبتت التحاليل وجود مادة عضوية في تركيبته يذهب البعض الى أنها صفار البيض، الذي يقبع خلفه سر مقاومة الجص وثباته خلال ما يقارب السبعة قرون.

وانتشر استخدام الزخرفة الجصية في العهد الأيوبي في الشام والموصل لتزيين جدران المشيدات المهمة ،ومنها البيمارستان الواقع في الصالحية في دمشق وفي مدرسة سوق صاروجا. وفي العهد المملوكي صار استخدام الزخارف الجصية المنقوشة على الجدران أمرا نادرا وأضمحل في القرون العثمانية،حتى أفتقد بريقه في العمائر العراقية والشامية والمصرية بعد حين،ولم يعد من خصوصيات المعالجات الفنية .

بيد أن ذلك العرف استمر في فارس وآسيا الوسطى ثم أنتقل للهند مع فنون الشرق بعد السلطان المغولي أكبر وأحفاده همايون وشاه جيهان. وفي آسيا نجد استخدامات الجص التي غطت مساحات كبيرة من جدران المساجد ،و تلاقحت مع النقوش الكتابية وحورت الحروف الكوفية لتذيل بتوريقات انسيابية،تجسدت في مسجد "حيدرية" بقزوين ،وكذلك في بطون العقود بجامع أردستان وبرج السلطان مسعود الثالث بغزنة إبان الدولة الغزنوية في أفغانستان ، واستخدمت أيضا الزخارف الجصية في زخرفة جدران القصور مثل قصور أمراء مدينتي الرى (طهران لاحقا)،وسافه في فارس. وفي تلك البيئة نجد أن فن الجص قد خرج من عالم التجريد المتعارف عليه إلى عالم التجسيد للأشكال البشرية وبحجوم نحتية كبيرة مثل نحت لرأس أمير سلجوقي يعود لتلك الحقبة.

و من الطريف أن الشعوب تعود لتراثها وخزين أعرافها عند الشدائد والقطيعة من الحداثة،وهذا ما حدث للعراقيين إبان الحصار الكافر (١٩٩١-٢٠٠٣)، حيث لجأوا إلى خامة الجص يقلبونها لزمن ما قبل ظهور السمنت، وتسنى لهم أن يستبدلوا الأسقف السمنتية التي وردت بعيد استعمال الهياكل الحديدية التي أقتبوسها من الألمان إبان بناء سكة حديد برلين-بغداد. وحل محلها عرف عراقي قديم يدعى (العقادة)، ويجسد من خلال تسقيف المنزل بخامة (الطابوق) الذي يرص على شكل حنيات بعد إضافة الجص بغزارة بين مداميكه. ونجزم أن الأفق مفتوح لفتوحات في تصنيع مواد جديدة من تلاقح الجص وغيرها ولاسيما مكبوسات لوحية مع خامتي القصب والبردي أو جريد النخيل أو ليفه أو غيرها من مصادر البيئة المحلية، لنؤكد من خلالها أن تلك الخامة كان توظيفها الأول عراقي،ومازال العراقيون الأجدر بتطويرها.

الفنان علاء سريح في عرضه الجديد

بين مونولوج الإقامة وأسرار الروح

علي النجار

ليس بعيدا عن مرجعيات حداثية شائعة لجيل انغمر في فعل التباس بشقيه الخاص والعام، الذاتي والمرجعي، انغمر الفنان التشكيلي العراقي(علاء سريح) في عملية إنتاج أعماله(رسومه). وان كان شيوع هذه المنطقة الأدائية لا يلغي مناوراتها أو محاولة الإفلات من سيطرة بعض جزئيات تفاصيلها التشكيلية باجتهادات شخصية برغم ما تنصبه من فخاخ سطوتها اللونية وديناميكية تراكمات سطوحها أو احفوراتها التي لا تحد سبلها. لقد اختار الفنان طرقه الأدائية في هذه المنطقة الوعرة(لمشاعية انتهكتها)، وعليه أن يجد سبل انعتاقه من فخاخها.

إن كان الصخب اللوني مرادفا لتجاور وتراكم أو عزل السطوح أو البناءات المتعددة أو المتكررة التي تحتويها سطوح رسومه ،في محاولة حوارية ظاهرة وباطنه(مضمرة بديناميكية البناء أو الهدم) بشدة أو خفوت درجاته التي تناور تضاريس مساحات سطوحه أو رقعه الجغرافية المدنية. هذا الصخب أو الولع المديني استحوذ على حواسه وأيقظ فينا حنينا لأيام التيه في أزقة حياتنا الماضية. وبهاجس اغترابي أحالنا إلى مدن يعمرها صخب ملتبس. مثلما هو مقيد بصيغتها الطوبوغرافية التراكمية وبدلالة إحالاتها العمارية، كخرائط متشعبة. وبالرغم من هذا التشعب فإنها تظهر متنافذة واقتطاعات حذرة من مناطق سكنها أو سكنته في زمنه الاغترابي. فهذه المساحات المدونة بوازع هندسي يطمس أو يظهر بعضا من تفاصيلها بركام ملونته الضاجة أو الخافتة، لا تمت بأية شكل عياني إلى بيئته الحاضنة الأم في جنوب العراق (وهو من مواليد مدينة البصرة الجنوبية). افتقاده الحس المائي (تشعيبات الأنهار والسواقي والمسطحات المائية المضيئة حيث كان يقيم قبل اغترابه وانحساره أو انسحاقه بهذه الكتل العمارية الصم) ، مع كل هذا فثمة خيط سري يربط هذه الأعمال بنسيج لوني بيئي شرقي(عراقي) آذ لم تفقد أية رسمة من رسومه اللون الأحمر القاني أو بعض من شظاياه وكأنه تميمة(وهو كذلك في التشكيل العراقي) ملتصقة بالذاكرة التي ربما يخبو تلمسها للأساطير البيئية آلتي نجد أنفسنا نحن المغتربين مولعين بها أحيانا.

يبدو أن الفنان علاء كأسلافه الرافدينيين لايحتمل الفراغ واللعب على مناطقه الهلامية المتخفية في خفايا الروح ونزواتها المضللة. ويبدو انه اشتغل هذه الأعمال بهاجس التفاني في إتقان جزئياتها المتجاورة أو المتراصة، وكنسيج مشع فإن أعماله تتمتع سواء باسترخاء أو بشدة بكامل طاقة ولطافة ملونته التي يحاول مطاوعتها للاستجابة لحوامل بنائياته وبكثافة ثقلها الفيزيائي. وهي أيضا كمسطحات لا تخفي هاجس التجسيم وهيكليته البنائية. وان بدت أحيانا مسحا للسطح البيئي المدني بنوايا التسطيح. فإنها في نفس الوقت لا تبتعد بشكل كامل عن المدونة الشرقية الملونة إلا في خلوها أحيانا من وحداتها الزخرفية. فان تحولت هذه الوحدات الزخرفية إلى وحدات طبوغرافية مدنية. فان ذلك لم يحدث اعتباطا بل تشبعا بالجزئيات وفراغاتها أو حدودها الضيقة التي تعمر مناطق السكن في العالم(لندن حيث يقيم). وأعماله هذه لا تنتسب إلا إلى ذات تنشطر أو تتناثر خلال مناطق أقاماته المتشظية على امتداد مساحة معمرة بالغاز أناسها. ولكونها إسرارا فهي تخفي تضاريسها ولا تبقي إلا على حدودها الوهمية المموهة بعتمة أو غبش او سطوع أو انحلال ألوانها. وان ملت نفسه من وهج اللون أحيانا. فانه يداري ذلك بإلغاء أو طمر أو محو وهجه بتراكم أتربة تحيلنا لتربة أيامه الماضية. ومع كل حرصه على إمساك أمكنته الجديدة فان وهنا ما يقوده للإفصاح عن تصدع بعض من هذه الأمكنة. بالرغم من إننا لا نستطيع أن نتنصل من تواريخنا بشكل كامل برغم كل ما ورثناه من فواجع هذه التواريخ. فان خيطا غليظا دائما ما يشدنا إلى هذه التواريخ. وان كان الفعل الفني لا يخاتل في استيفاء شروط إخراجه الباطنية كما هي العملية الإجرائية التنفيذية. فانه أحيانا يفاجئنا باستقصاءاته الخبيئة من أزمنة وأمكنة غير متوقعة. وأعمال كرسوم علاء سريح تتمتع بجاذبة مناطقه التجريدية التعبيرية لا تبتعد عن ذلك مطلقا. فإجراءاته التجريدية الإنشائية الملونة لا بد من ان تحاور الروح والمادة في وقت واحد لتكتمل إجراءاتها التشكيلية الجمالية.

مع كل ذلك فان كل عمل فني يضمر أسرارا. أسرار ولادته من المجهول وبنيات الفعل الإبداعي التحريضي الذي يخطف ذات الفنان. وان كنا حاورنا رسوم علاء بما تيسر لنا ببعض من معرفة، فإنها ربما تكون معرفة مضللة. وان كانت غواية التدوين التشكيلي النقدي مرادفة لغواية الفعل التشكيلي. فإننا وضمن شبكة هذه الاغواءات أو الإغراءات لا بد لنا من خوض هذه المغامرة المعرفية وبكل هاجسها الشبحي. فليس من السهولة في شيء أن نحاور فعلا تشكيليا مضمرا بالغاز الذات ومكان الإقامة من دون أن نقحم أنفسنا وسط متاهاته المصنعة بنوازع الإقامة وبعثرة خبايا الذات بين ثناياها.

معرض الفنان (كن لوم) الجديد في باريس

ترجمة د.سندس فوزي فرهان

تقدم صالة نيلسون-فريمان المعرض الرابع للفنان (كن لوم). انتشرت أعمال هذا الفنان عالميا منذ عام ١٩٧٨، وتميزت أعماله بأنها تحاكي غريزة القطيع عند البشر وبأنها أعمال ملتزمة حيث عرضت في عدة محافل عالمية.

كن لوم فنان كندي من أصول صينية وهو كبقية أصدقائه من مجموعة "فانكوفر" ،يعتبر نفسه ناقدا وفنانا ملتزما قبل كل شيء. تمارس هذه المجموعة تطبيقات الفن التصوري والتقاليد الحديثة الغارقة في الواقع من خلال التصوير. وبالنسبة لهم فإن الأسئلة التي طرحها الفنانون الطليعيون في نهاية أعوام الستينيات والخاصة بالعلاقة بين الفن والمجتمع الاستهلاكي مازالت تحتفظ بطابعها المعاصر ؛ فهذه الأسئلة لم تجد لها حلا بل على العكس زادت حدة من بوساطة تيار ما بعد الحداثة.

يلجأ كن لوم بكل حرية إلى استخدام تقنيات عدة كالنحت والإنشاءات والتصوير والرسم والفيديو ويجتهد الفنان قبل كل شيء في هذه الأعمال على أن يبقى على مقربة شديدة من عالم اليوم. في أعماله هناك دوما مواجهة بين ذاتية الفرد و"الصور" المتفق عليها بالمعنى العام مثل الشعارات والإعلانات والإيماءات والعبارات الجاهزة والصور والأثاث. تركز أعماله على مفهوم الهوية واللغة و يلجأ دوما لاستخدام الدبتيك (لوحة من قسمين) تتداخل فيها الصور والنص حيث يسمح استخدام الدبتيك في عرض جدلية التقولب والفرد، وما هو عام وخاص، والتجاري والنفسي وبشكل يفضح التناقضات الحاصلة في المجتمع. هذه الجدلية واضحة جدا في سلسلة أعماله "إعلانات التجار" حيث يمتدح كل صاحب مهنة مزايا عمله سواء كان الأمر يتعلق بصاحب كراج أو مطعم أو صانع مفاتيح والنص المستخدم مع الصورة يوضح ويكشف المشاعر الخاصة بذلك التاجر. فصاحب محل البيتزا يرى نفسه مضطرا لتقديم الطعام الصيني تلبية لذوق الزبائن الجدد. وصاحب مكتب الاستشارات المالية يطلب منك أن تثق به لكنه لا يثق بسلوكك، الخ. النص التجاري هنا هو الذي يعرض الموضوع وليست الصورة ويستغل كن لوم هذه الطريقة السردية بشكل ساخر كي يكشف عن الضيق الذي يعانيه المجتمع الذي وقع ضحية التغيرات المؤلمة الناجم بعض منها عن الهجرات الجماعية.

بالنسبة لمعرضه الجديد هذا أختار الفنان أن يعرض سلسلة جديدة من أعماله التي تحمل عنوان "إعلانات التجار باستخدام تقنية رورسكاتش". وهي نوع من الإعلانات المعروفة في أميركا يضع فيها الفنان النص الإعلاني المقولب لرسالة مؤلفة من أحرف قابلة للتحريك. هذه السلسلة تعرض مجموعة أعمال هي إعلانات تجارية ؛ كل إعلان مقسم إلى قسمين وبالشكل الذي يستخدم في اختبارات رورسكاتش المستخدمة في التحليل النفسي. لكن إعلانات كن لوم غير مقسمة بالضرورة من الوسط إنما مقسمة في مكان ما بحيث يكون التأثير الذي تحدث عنه رورسكاتش في أقصاه. يستخدم كن لوم إعلانات معروضة سابقا ويغيرها إلى الحد الذي تفقد فيه غايتها التجارية تماما وتصبح مستخدمة لمعنى آخر مغاير تماما.

عندما تتحول الإعلانات إلى صور تستعمل مناهج التحليل النفسي فإن الفنان يخضع الإعلان إلى قضية الهوية وهذا الموضوع من الموضوعات المتواترة لدى كن لوم وهو أحد أكبر المشاكل التي يواجهها الفرد في هذه الأيام.

من جانب آخر فإن كن لوم يعود هنا أيضا إلى موضوع النزاع القائم بين المتعة والفائدة حيث يصبح هذا النزاع ماديا من خلال الحضور البصري للصورة ومن خلال وجود النص. يطرح الفنان السؤال عن موضوع الهوية وذلك من خلال تناول عملية إنتاج الصور الإعلانية في المجتمع الحضري.

وهنا تتضح ظاهرة التكيف والتماثل السياسي والثقافي حيث يكون الجانب الانفعالي للفرد بمواجهة منطق صناعة الملصقات الإعلانية في النظام الرأسمالي.

يتعلق الأمر بالنسبة للفنان في هذا المعرض في إنه يحمل رؤية نقدية عن المجتمع الاستهلاكي وذلك من خلال محاولته بأن يجعلنا نقرأ رموز اللغة بشكل مختلف ؛ تلك الرموز التي لم نعد واعين لها مع إنها تخفي حقائق مختلفة تماما لما تستخدم من أجله ؛ ونجد كذلك أن كن لوم يضع لغات مختلفة في ملصقاته الإعلانية حيث يعزز بهذا الشكل تلك العلاقة مع الهوية الثقافية.