الخيـــــــال في الفـــن الحـــــديـــث

اتخذ الفن الحديث سمة جديدة عام ١٩٢٤م وأصبحت له أهمية كبرى في توجيه الحركة الفنية الأوربية ، إذ ظهرت السوريالية أو (ما فوق الواقعية) لتوفق في نظرتها للعالم والأشياء ما بين طروحات "ماركس وفرويد". وقصد الناقد "جيروم أبو لينير" استخدام هذه الكلمة من أجل تفسير عملية التنقيب التي زاولها بعض الفنانين من أجل البحث عن أصدق مظاهر الحقيقة عن طريق الاتصال الروحاني ، بوصفها (تركيبا لتجربة تضع في حسابها بنية كل مظهر من مظاهر الحياة العقلية ، وقد يمكن بسهولة إظهار مقدار ما يدين به فن الماضي إلى مناطق العلم غير المسلم بها).

د.جواد الزيدي

وهي منطقة بحثها عن الحقيقة التي تكمن في مكان آخر آخذة من الخيال الحر منطلقاً لها لا لابتكار جديد عن طريق التأمل فيما يراه الفنان السوريالي من حقائق يصل بها إلى مراتب أعلى، بل لينقل إلى عالم المرئيات صوراً من عقله بوصفها صور ما فوق الواقع، من أجل إبراز إنسان كلي ومكتمل كونها نظرة شمولية للحياة، وليست قواعد تضبط الأنتاج الفني. وبهذا فأنها فعلت مثلما فعل الأقدمون والمحدثون من الفلاسفة مثل (أفلاطون وهوسرل) في نظرتهم الكلية للأشياء وتأسيس علم كلي يقيني في التقصي، والنظر إلى الأشياء مجتمعة وبكلية، على الرغم من انحدارها نحو المثالية، لكن السوريالية مثالية أيضاً في ضوء فعلها من داخل الذات، لذا فأنها متأثرة تأثيراً عميقاً بديالكتيكية ماركس المادية على حد قول "أندريه بريتون "وأنها أقتبست، على وجه الخصوص من ماركس، منطق "المجموعية" الذي أقتبسه بدوره من "هيغل".

لذا أعلن السورياليون قطيعتهم مع المجتمع القديم وأسسه كلها وأخلاقه وجماليته (والهدف هو تحقيق الإنسان الكلي في وحدة متكاملة، بين الوعي واللاوعي، والمنهج الذي سلكوه هو الاستكشاف المنظم والعلمي للاوعي عبر تجارب متنوعة مثل الحلم والجنون والخيال وحالات الهلوسة والوهم). أي أنها ترتكز على الايمان بالواقع الأعلى لبعض أشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها، وعلى قوة الحلم الخارقة ونسبة الفكر المجردة. من هنا فإن الاستسلام للآلية (التلقائية البريتونية) يتيح هذا التوغل إلى داخل الذات، نحو ميدان الغرائز، والرغبات المكبوتة، وهو ميدان يتخطى أرض الواقع. فالفن الصافي للوجود الحقيقي، هي الذات الحرة أقصى درجات الحرية، الحاملة مسؤوليتها بكل ما تضمنه من خطر أو قلق أو تضحية، والحرية إذن رمز الألوهية في الإنسان.

ويؤكد "ريد" شكه في أن السوريالية لم تكن ظاهرة للوجود لولا إكتشافها لـ"سيغموند فرويد"، فبمجرد أن وجد "فرويد" مفتاحاً لتعقيدات الحياة في مادة الأحلام، وجد "السوريالي" أفضل إلهام له في الحقل نفسه، والمسألة ليست في إنه يقدم تمثيلاً صورياً لصور الحلم، فهدفه على الأغلب أن يستخدم وسيلة تساعده على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة، وبعدها يمزج هذه العناصر بحرية مع الصور الأكثر وعياً، بل حتى مع العناصر الشكلية لأنماط الفن الاعتيادية، إذ (تتحول الأفكار اللاواعية إلى صور، لأن الحلم إنتاج بصري يفرض نفسه على الحلم كمشهد حالي. فالأفكار الأكثر تجريدية تمر ببدائل مصورة، وعندما يحلل "فرويد" إجراءات التصور في الحلم فهو يستعين دوماً بتقنيات الرسم). وقد توصل "باشلار" إلى مفهومه عن الصور Images وحلم اليقظة كونه مزيجاً بين الذات والموضوع حين قال (أنا أحلم، فالعالم إذن موجود كما أحلمه).

فالسوريالية ليست على وجه التحديد فن اللاوعي، أنها فن بلا أي نوع من الحدود، تكمن فكرتها الأساسية باستخدام الوسيلة التي دعاها "بريتون" هبوطاً دورياً إلى أعماق ذواتنا "بوصفها نزعة تهدف إلى تجميع مظاهر المرئيات المتعددة في لحظة خاطفة" انها تؤمن بأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان للمخيلة عندما يكون الفكر تلقائياً وعند ذاك يتآزر الإدراك مع الذاكرة، وتختلط صور الواقع بصور الأحلام، وتنضم العاطفة إلى العقل وتسند ذلك كله إرادة فنية نصبت غاية لها تحقيق أثر فني. وأن للصورة المتخيلة جذوراً في الذاكرة وعندما نقرن الخيال بصورة مخترعة كلياً نعني بها التأليفات المركبة من عدة عناصر، كأن نتصور إنساناً له جناحان فالإنسان ذو الجناحين ليس له وجود بما هو كذلك، لكنه موجود بعنصرية الإنسان والجناحين ولكنهما لا يجتمعان إلا في الخيال.

ولكي يدلل السورياليون على أن اهتمامهم يتجاوز مشكلات الشكل واللون، لم يترددوا في استخدام الأشكال الأكاديمية القريبة من الواقعية، فهم واقعيون في تفصيلاتهم، لكنهم لا يجمعون صورهم في تكوين واقعي أبداً، بل هم كما في الأحلام يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي، بوصفها خلقاً يتعدى الواقع المكشوف إلى الواقع المحتجب. فالواقع الذي وراء الواقع هو اللاوعي، هو الحقيقة العامة الشاملة التي ينطوي عليها كل حلم بواسطة تكثيف الصورة التي يقول فيها "سلفادور دالي (١٩٠٤-١٩٩٣) (في الرسم يكون الكشف والتجديد من خلال الصور اللاعقلية، من خلال تكنيك يمكن اعتباره الوسيلة النهائية للأنسجام بين الفرد والكون).

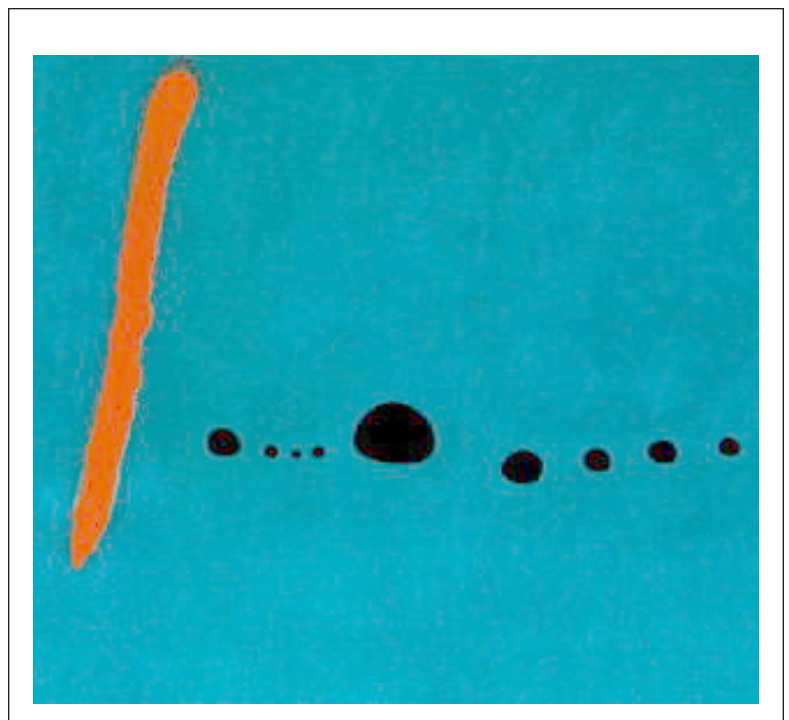
وكان طبيعياً أن لا يندفع "دي كيريكو" (١٨٨٨-١٩٧١) في موكب التكعيبيين وهو يملك هذه الذخيرة الفنية، وانشغل بالتعبير عن جوهر الأشياء، وربط أجزائها ليكمل بعضها بالبعض الآخر، فلم يكن يرغب في إنشاء مثالي بقدر ما كان يهتم بالبحث عن العلاقات التي تبدو غريبة أو غير متوقعة بين مجموعة أشياء يكفي أن تثير تأمله فينطلق بها في حرية لا حدود لها ليعيدها إلى أشكالها الهندسية. ومن أقواله نستنتج أن الإحساس الجيد بالشيء المألوف لا يتأتى عنه عمل فني خالد، ولابد للفنان من أن يتعدى حدود طاقته الحسية الواعية. وبهذا يكون قد سلك طريق الفن الذي يستلهم مادته الأولية من عالم الرؤى وما يكتنزه العقل الباطن من صور. بينما وجد في دراسة مناظر الطبيعة والأشياء والأشخاص عن طريق التأمل الروحي في سكون الوحدة ما ساعده على كشف الأسرار على هيئة أحلام، ولم يكن الرسم أداة لتحديد صور الخيالات السريعة الزوال وإثباتها، بل كان وسيلة لتكبير اشتباكه الروحي مع ما يبدو له من صور في غفوته وأثناء طوافه في عالم الأسرار الغامضة وتوضيحها.

وهكذا فإن "خوان ميرو" (١٨٩٣-١٩٨٣) عندما يرسم رموز الأحلام ليحرر نفسه من الرقابة، ويضع اللاشعور واللاعقلانية فوق الوعي والعقلانية، فإنه يقوم بتحرير الأصطلاحات التشكيلية التقليدية لممارسة حريته الكاملة وصياغة لوحته التي حشد فيها الرموز المجردة، إذ يقول أن الأشياء التي أراها هي أشياء حية (السيكارة وعلبة الكبريت، المنضدة، الكرسي) فهي تمتلك حياة سرية. (فالسوريالية ثورة النفس على سلطان العقل ولا تنطق إلا بالرموز المغلقة في لغة نفس الأعماق). ويذهب "بريتون" إلى ان السوريالية قائمة على الإيمان بالحقيقة السامية لأشكال معينة من الاقتران كانت مهملة حتى الآن بسطوة الأحلام، بتلاعب الفكر الحر. وأنا أؤمن بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين في الظاهر (الحلم والحقيقة) هو نوع من الحقيقة المطلقة أو الحقيقة العليا.

وهنا نصل إلى جوهر السوريالية الكامن في التوحيد بين التناقضات الموجودة مثل الوعي واللاوعي، والحلم والحقيقة، الداخل والخارج، ولعل "هانس آرب" (١٨٨٧-١٩٦٦) أول من صرح بهذه النزعة وسعى للبحث عن شكل أولي للفن، وخلق نظام جديد باستطاعته أن يعيد التوازن بين الإنسان وواقعه، وهي المحاولة التي تصف الحقيقة الداخلية والخارجية، بوصفهما عنصرين في طريقهما إلى الاندماج ليصبحا حقيقة واحدة، يصبح الإنسان فيها متصالحاً مع نفسه ومع العالم، ويصبح العالم الأصغر الداخلي ملخصاً للكون الشمولي، وهكذا تصل "السوريالية" إلى هدفها الأساس وحدة التناقضات والتوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية التي يمثلها الحلم على أن يستمد جميع عناصره من الواقع.

إن احتضان الواقع المتعدد للعناصر جميعاً في مبدأ أعلى يسميه "بريتون" (النقطة العليا) يحددها بقوله (كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل). ويصف هذه النقطة بمثابة مكان يتلاقى فيه الكون الداخلي –الذاتي، والكون الخارجي –الموضوعي. في هذه النقطة تتجاوز المثالية التي تنكر الأدنى باسم الأعلى، وتتجاوز المادية التي تنكر الأعلى باسم الأدنى، والأعلى والأدنى هما في هذه النقطة متساويان، أنهما تجليان لمعنى واحد، إنها نقطة تؤلف بين الأشياء، وتوصف هذه "النقطة العليا" بأنها واقع أعلى، ليس الواقع الذاتي والموضوعي إلا تجلياً له. وبهذا لا يمكن رد السوريالية إلى النزعة الذاتية أو إلى النزعة الموضوعية ولكنها "نوع من الواقع المطلق " كما يراها "بريتون"، الذي يفسر إلتقاء الموضوعية بالذاتية في جو رائع، ويجري تركيب الحاضر والمستقبل في المتخيل، إذ من السهل التعرف في هذه الظاهرة عن تجلي هذه الضرورة وهي الانعطاف نحو الماهية كما يعانيه الفرد كل مرة يكون فيها وجوده في وضع خط وحتى كل مرة يغامر بخطه الفردي في إطار هذا الوجود.

نستنتج مما تقدم أن السوريالية نزعة مثالية تجاوزت الواقع إلى ما فوقه لتصبح نوعاً من الواقع المطلق وتجاوزت حدود العقل إلى اللاعقلانية، كونها نظرت للحياة نظرة كلية شمولية من أجل إبراز إنسان كلي مكتمل لتلتقي مع ما ذهب إليه "أفلاطون" والظاهراتية فيما بعد، ولم تكن يوماً فقط قواعد تضبط العمل الفني، على الرغم من تطبيقاتها الفنية المختلفة والتي اعتمدت مبدأ الخيال الحر واللاوعي ومادة الأحلام، وبهذا أصبحت منهجاً توفيقياً عندما مزجت الخيال بالحرية وبمادة الأحلام لإيجاد منهج مشترك يحكم آلياتها الفكرية وتطبيقاتها العملية، وهي تقترب مع رؤى "باشلار" في نظرته للخيال وكوجيتوه الحلمي، فضلاً عن أن الحرية مفهوم استندت إليه فلسفة "سارتر" الذاتية. كما أن السوريالية بحثت عن الحقيقة التي تكمن في مكان آخر خارج حدود الواقع الفعلي حسب تعبير "بريتون" فكانت منطقة بحثها في الخيال والأحلام واللاوعي لتأسيس عالم خيالي مفترض تدين له، ولكنه يحتفظ بقدر من المساحة مع الواقع الفعلي يظهر من خلال الرموز المتحققة في أعمال "دالي" و"ميرو" وآخرين.



معرض جماعة (اورفن) في ذي قار..

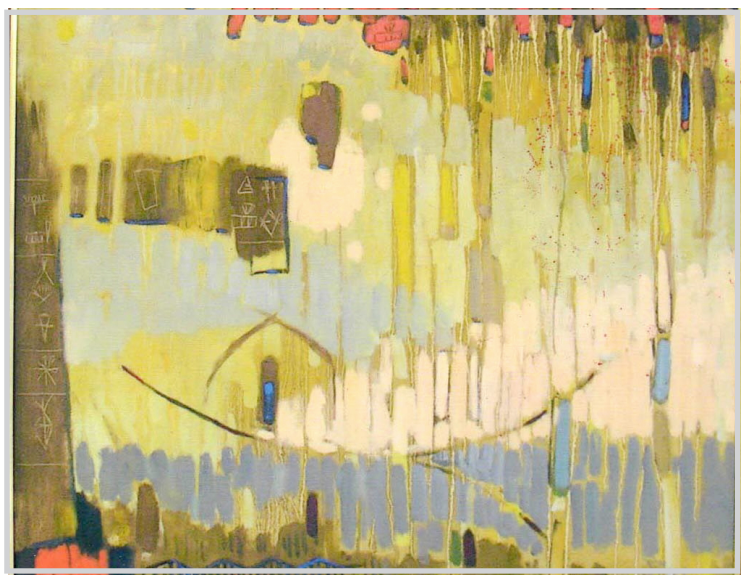
بين الواقعة الشيئية.. ودعاوى الروح المحلية

خالد خضير الصالحي

أقامت جماعة (اورفن) التشكيلية في الناصرية معرضا مشتركا ساهم فيه الرسامان اسعد ألشطري وكريم داود ، ضمن سلسلة معارض تزمع الجماعة إقامتها لتحريك الوضع التشكيلي والثقافي وهو توجه يكتسب في الوقت الحاضر أهمية استثنائية لمحاولة المساهمة في رسم الخارطة الثقافية للمحافظة ، وقد تخللت المعرض جلسة حوار مفتوح بين الفنانين والجمهور.

يجب أن يكون هدفا للعملية الإبداعية ووسيلتها، فيفقد المتلقون، جراء ذلك طرف الخيط الموصل إلى التجربة وينشغلون بخطابات هامشية ليست إلا (أساطير) تحاك عن العمل الفني، أساطير لغوية تفارق (الواقعة الشيئية) المادية والبصرية التي هي جوهر فن الرسم. كانت القضية الأخرى التي شغلت الحاضرين هي قضية (التعبير عن الروح المحلية)، فقد كان الجميع يتداولونها بأشكال عدة باعتبارها شرطا قبليا أو لازمة لتحقق صفة الرسم، تارة ترد بصيغة (المفردات) وتارة بصيغة (الأشكال)، وطورا تكون (الأجواء)، وأخرى (البيئة) أو (التراث)، أو ما شاكل ذلك من مفاهيم استهلكها النقد التشكيلي العراقي طوال عقود من الانشغال العقيم بهذه الموضوعة التي لم تقدم للفن العراقي، على صعيد تأسيس التجارب البصرية، إلا القليل. والتي استغرقت عقود التأسيس الأولى الممتدة من عودة المبعوثين الأوائل وحتى الستينيات. إلا أن بقاياها ما زالت فاعلة على الصعيد الجمعي في محاولة لبعث خطاب التأسيس الأول من خلال دعم القوى التي تبثه في جسد الكتابة التشكيلية العراقية. خطاب قد عاد إلى التسيد، معززا ليس بفعل منطقيته أو (علميته) أو أية مقاييس مزعومة أخرى، قدر استناده إلى هيمنة قوى تتبناه لانسجامه ومصالحها وأهدافها المشتركة، إضافة لمنظومتها القيمية والمعيارية والمفاهيمية الخاصة. ذلك ما جعل جيل الستينيات ليس بقادر إلا بدرجة ضئيلة على زحزحة تصور كهذا، على الرغم من انه كان مؤهلا تماما للانقضاض على مخلفات تلك الأساطير. وربما لن يتسنى حتى لجيل ما بعد التغيير الآن سوى هامش ضئيل للثورة ضد تلك القيم، نتيجة رسوخها بسبب بساطتها ومن ثم تجذرها في العقلية الجمعية. جراء هيمنة القوى ذاتها التي شكلت ذلك الخطاب؛ فلم تعد تنظر أعداد كثيرة من نقاد الفن إلى التحولات التي حدثت في الفن التشكيلي العراقي باعتبارها تحولات في الواقعة الشيئية للوحة، أو باتجاه فهمها حدثاً جمالياً، وهو الأمر الذي كان الرسم العراقي في الستينيات مهيأ له. ليس بفعل كتابات شاكر حسن آل سعيد التي بدأها بالبيان التأملي الذي نشره في الملحق الأدبي (رقم ٤٢) من صحيفة الجمهورية البغدادية (العدد ٨٨٠ الخميس ٢٣ حزيران ١٩٦٦) وحدها، بل وبفعل قطيعته الكارثية مع الرسم التشخيصي الذي استندت إليه طروحات جماعة بغداد للفن الحديث. وأيضا بفعل بعض الكتابات المتفرقة و بيانات جيل الستينيات وما أعقبه من أجيال الرسامين العراقيين. وهم برأينا كانوا أكثر حداثة من الوضع الاجتماعي الذي عاشوا ضمنه، وأكثر تجديدا من الخطاب التنظيري الذي كان مهيمنا منذ عقود من الزمن، ولأنه كان تنظيرا خارج الواقعة البصرية. نحن نعتبر هذا الهوس في العودة إلى (التراث) جزءا من الهوس المهيمن في محاولة إيجاد مرجعيات تراثية لمنتجات تلقفناها من الغرب ونحاول إقناع أنفسنا باننا كنا نمتلكها أو في الأقل نمتلك شبيها لها.الا انها ليست سوى بضاعتنا وهاهي الآن قد ردت إلينا. وعلى الرغم من اعتراف الجميع بأن اللوحة المسندية هي نتاج أوروبي، فما زالت هنالك توجهات تحاول إعادة هذه اللوحة إلى ما كان سائدا لدينا من فن المنمنمات التي لا تمت بصلة للوحة المسندية. ولا تقدم شيئا يذكر للرسم في العراق. ان إعادة الروح المحلية ليست إلا نمطا من القيم البصرية التي يتمثلها المبدع ببطء، ووعي بصري، ويمكن أن نقدم أمثلة عديدة لشكل من هذا الفهم في تجارب الرسامين: ضياء العزاوي وشاكر حسن آل سعيد وهناء مال الله وهاشم حنون، على اختلاف أساليبهم، باعتبارهم يقدمون لوحة عراقية حداثية ومخلصة لواقعتها الشيئية، ونؤكد ثانية على حاجة الفن التشكيلي العراقي إلى إعادة النظر إلى الجماعات الفنية من خلال الزاوية (المهملة) وهي أن تكون نمطا مما يصفه الدكتور حاتم الصكر بأنه "الاصطفاف الجيلي الذي لا يبغي الاعتراف بالوجود على المساحة التشكيلية بقدر البحث عن (هوية) أسلوبية ذات ميزة خاصة، تبرر وصف أصحابها بأنهم جيل"، وبما يهيئ "استقرارا أسلوبيا للحداثة" مستندا بدوره الى درجة من "القطيعة بوصفها سمة معرفية وليست عداء أو اختراقاً تقابلياً ضدياً"؛ وليكون حلقة في طريق التطور باتجاه النظر إلى اللوحة باعتبارها واقعة مادية شيئية متيريالية، وهو ما تحقق على يد جيل الستينيات وشاكر حسن آل سعيد من جيل الرواد بعد انشقاقه الفكري والأسلوبي عن جيله. وليس باعتبار هذه (الروح المحلية) لازمة لا تتحقق صفة الرسم إلا بها، فقد كان الرسام كريم داود يحاول في (محاورته) إقناع الحاضرين بان مفردات، أو بشكل أدق، موضوعات لوحاته، هي ناتج تجارب حياتية حية وصادقة، وهي كذلك قطعا؛الا ان مايهم المتلقي في اللوحة ليس التجربة الحياتية أو الحادثة السردية التي أنتجتها، والتي يقوم الرسام بروايتها لنا، بل اللوحة وكيفية تحقق عناصرها المادية، ذلك هو ما يهم. بينما كان الرسام اسعد الشطري أكثر تشخيصية والتصاقا بالطبيعة وبمادية اللوحة معا منها إلى دعاوى الروح المحلية، فقد تميز، كالرسام الراحل إسماعيل الشيخلي، برسم المناظر الخلوية الانطباعية من خلال استخدام لوني يؤكد الحرية التقنية، حيث يكمن خلف البقع اللونية العريضة المنظر الخلوي الواسع للاهوار وأجوائها، والإشارات الخطية المستلة من الكتابة المسمارية، أو من البيئة المحلية . والتي تبدو بدون تلك الإضافات مكتفية بذاتها، وحاملة حداثتها في استخدام اللون والخامة بتكنيك عال يشي بأنه يستند إلى مقدرة أكاديمية في رسم المناظر الخلوية، والبحث المتواصل والمستمر في التعامل مع الخامة تعاملا حسيا.

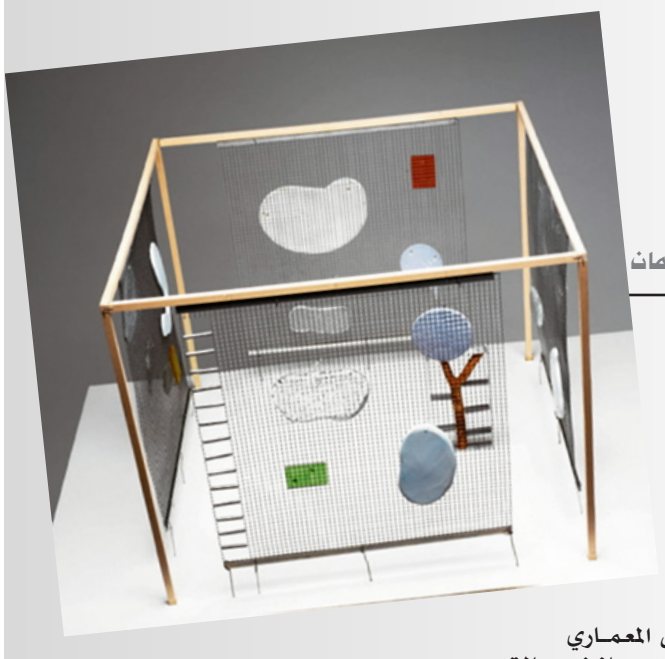
إن مبادرات مثل إقامة فعالية كهذه تبقى جزءا جوهريا من محاولة دؤوبة يقوم بها المثقفون العراقيون لإعادة تأسيس الثقافة العراقية في عراق جديد تكون أولى مرتكزاته القاعدة الثقافية.



ويبدو إن القائمين على هذه الفعالية، التي أقيمت في البيت الثقافي في ذي قار، كانوا مهتمين بقضيتين اعتبروهما (كبيرتين)؛ فشكلتا ثقلا واضحا في اهتمامات القائمين على الفعالية، واهتمامات الحاضرين، وهما قضيتا (الحوار) و(الروح المحلية)، فقد وردت كلمة حوار ومشتقاتها (٧) مرات في مطوية المعرض، وما لا يحصى من المرات شفاها، وفي بطاقة الدعوة، إلا أن ما كان يفهم من (الحوار) كان شيئا مختلفا، فإضافة إلى المناقشات التي لم تخل من تشنج أحيانا ، لكنها لم تكن تأصيلا لشكل من الحوار الذي يجب أن يجري ويتكثف بين المتلقي والعمل الفني، بشكل مباشر، وربما بصمت، أو عبر وسيط هو الناقد. ولكن ليس بين المتلقين وبين منتج خطاب غير لغوي في الأساس، وهو ما حدث، ليتحول الحوار الى فهم آخر للعملية الفنية، والتي يذهب ضحيتها العمل الفني، الذي هو في البدء وفي النهاية ما

أندريه برانزي
ومعرض " الجدران المفتوحة "

ترجمة د.سندس فوزي فرحان



ضمن إطار المعرض الذي تقيمه مؤسسة كارتيه لمجموعة من المعماريين والمصممين، خصصت المؤسسة صالة عرض للمهندس المعماري والمصمم الإيطالي أندريه برانزي، والتي ينصب فيها هيكلين معماريين يحملان نظرة جديدة عن العمارة، لتحث الزائر على إعادة التفكير بما يحيطه من بناء. وهذه الهياكل الواسعة تعارض تماما فكرة الكتل المغلقة كما هو حال بناية مؤسسة كارتيه التي أنجزها جون نوفل والتي يقام المعرض في داخلها. تتكون جدران هذه الهياكل من الزجاج والمعدن مختلطة بعناصر الطبيعة –أغصان أشجار وزهور- وينبعث صوت الموسيقية الأمريكية باتي سمث منها، كما لو انه يسكن فيها وكأن هذه الهياكل بشكلها هذا تدخل في حوار مع أعمال جون نوفل. هذه التشكيلات المائية تبرز ما يسميه برانزي "حداثة ضعيفة ومتفشية"،فهي هشة ورقيقة وشاعرية و تعكس قابلية النفوذ والطابع المؤقت للأشياء إضافة إلى المرونة. وهذه هي المفاهيم التي تشكل مفاتيح العمارة والتصميم في القرن الواحد والعشرين. حتى الطبيعة يتغير دورها في هذه العمارة حيث تتوقف عن كونها عنصراً سلبياً في البناء فهي محتواة نموذجاً فكرياً، تمثل قوة يمكن أن تتفاعل مع العمارة والتصميم. يعرض برانزي هنا استعارات عن أبنية الغد حيث تختلط كل الحدود بين الداخل والخارج، بين الشكل والوظيفة وبين الطبيعة والتكنولوجيا.

أندريه برانزي معماري إيطالي من مواليد فلورنسا عام ١٩٣٨ وتابع دراسته المعمارية في المدينة نفسها. هو أحد مؤسسي مجموعة "أرشي زووم" التي أدخلت في التصميم الأفكار النقدية عن مجتمع الاستهلاك ؛ تلك الأفكار التي روجها فن البوب آرت. فاجأ برازي الجميع بأفكار غير معهودة وتهكمية أحيانا. وضع أندريه برانزي بصماته منذ أعوام الستينيات على كل التيارات المهمة في التصميم، فهو أحد منظري "التصميم الحديث". في عام ١٩٦٩ طرح مع مجموعته أرشي زووم نموذجاً غريباً هو "نو ستوب ستي" (١٩٦٩-١٩٧٣) وهو عبارة عن ماكيت "لمدينة بلا نهاية" تختلط فيها الأغراض والعمارة وتهيمن عليها أفكار المجتمع الاستهلاكي. نلاحظ إن ماكيتات هذا النموذج ورسومه تعرض شبكة قراءة تتضمن تكرار المجموعة المركزية أو البناية المركزية أو الأغراض نفسها. يتم هذا التكرار أما من خلال لعبة المرايا التي تشكل محيطا يبرز ظاهرة الإغماء التخشبي التي تظهر في بعض حالات الفصام النفسي؛ أو من خلال وجود الأسواق الكبيرة التي لا تنتهي أو من خلال مستقبل ناقص يجب تركيبه وتشكيله لكنه معطوب ومصاب...وهذه هي ذروة حركة "الفن الراديكالي" الإيطالية التي تتواجه فيها الأغراض والعمارة.

قادته نظرياته فيما بعد إلى تأسيس مدرسة التصميم "دوموس أكاديمي" وذلك في عام ١٩٨٣, نال جائزة "كومباسو دورو" في عام ١٩٨٧ عن أعماله باعتباره مصمما ومنظرا. ويعيش اليوم في ميلانو حيث يعمل كذلك في مجال الإعلانات وهو أحد أعضاء هيئة تطوير وتفعيل التصميم في الاتحاد الأوربي.