الفنان والآخرون

سعد القصاب

يطلق الفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد"١٩٢٥- ٢٠٠٤"على العلاقة التي تنشأ بين الفنان ومحيطه عبارة"مصاهرة الثقافة بالوجود". فالفنان ليس ذلك الكائن الذي يكتفي بمشاهدة التحولات التي تحصل على مقربة منه، في عالم يبادله حسيّته ومرئياته، ليقوم في تعيينها بأدائية وأسلوبية خاصة، ولكن في كونه من يمنح هذا العالم رؤية مغايرة يثمنها الخيال والتعبير، حيث تصبح فيها الأشياء كما الحيوات والأماكن والتواريخ والمعارف،بمثابة خبرة جمالية ملازمة للفنان و متحف خيالي يتجول معه، يستقي منه مصدر إلهامه، ليتمثله على صورة أشكال ورموز وموضوعات ومعان ولحظة تعبير متفردة في منجزه الفني.

علاقة تكون فيها لحظة الفرادة المعبرة هذه، هي ليست من صنيعة الفنان بمفرده، بل بما يحمله من خبرة شعورية عن تاريخ الآخر والتفكير فيه وحسية مشاركته للعالم والانشغال به.

إن"آل سعيد"يفترض هنا مهمة أخرى، وجودية للفنان، تضاف إلى قيمته الإبداعية، بجعله شاهداً شديد التأمل إثناء حضوره في العالم، تجربة لطالما عاود الفنان"آل سعيد"التذكير بها في العديد من طروحاته النظرية وكتاباته النقدية، سواء عند التعريف بمنجزه الفني أو عند قراءته لمنجز فنانين آخرين، والتي يبدو معها الإنسان كما العالم يبرران أثريهما المتبادل بينهما عبر الفن.في أن يكون الفن أيضا مبادلة أدوات، صور، هدايا، تحف، باعتبارها شواهد تحتفظ بأهميتها، كمصادر بحث والهام للفنان، وهو لا يتوانى عن إضفاء طبيعة تأويلية عنها، وبأسباب أن خصوصيتها تساعد على إلقاء الضوء على معرفة الفنان وفنه،وبذريعة إنها أشبه ما تكون بـ"حشود معرفية".

إن حالة الكشف عن سيرة وإبداع فنان آخر، عبر مدخل لا يخلو من ضلال الاستثناء والمغايرة، لا يراد به قطعا، الاكتفاء باستهلال يبرر التعريف به، قدر، ما يحمل من دافعية يراد لها إيجاد أعذار للاستشهاد، باعتراف غير معلن، ولكنه يحيل إلى تصور ان شاكر حينما يكتب عن سيرة جواد الفنان وإبداعه، وكأنه يشاركه في كتابة سيرته هو. حيث الناظر يمكن أن يكون موضوعا للنظر والمفكر به هو مفكر فيه أيضا.

إن هذه الرغبة المتواصلة للبحث عن خبرات الآخرين، تكاد تكون هنا، أحدى موضوعات ألذات الأكثر إلحاحا للفنان في تجربته وتفكيره !!.

يؤكد في الكتاب ذاته"لا أكتم القول أن لجواد سليم أهمية خاصة لدي".. مشروعة بين خبرة الفنان وتجربة العالم.

كثيرة هي الاستشهادات التي أطلقها"شاكر حسن"لجعل مثل هذه الرؤية فعلا جماليا بليغا يظهره العمل الفني بحرية لافتة. والتي قد تكون لحظة حياة عاشها، أو فكرة طرأت في ذهنه وهو يتطلع لأمر ما، كتابا كان أم حدثا، أو مصاحبة آخرين يتفكرون بمشاريع ثقافية مازالت في طور التجريب.

ولكن يبقى أهم هذه الاستشهادات استذكاره الدائم لـ"جماعة بغداد للفن الحديث، ١٩٥١"، والتي تشخص كأكثر المواضيع أهمية وتأثيرا في تجربة الفنان. عودة لا تكتفي بمشاعر الغبطة والزهو ولكن تصاحبها أيضا حالة اعتراف ثقافي من قبل فنان يشهد على إنها نقطة شروع لتجربته الفنية وأرث عزز من ملامح خبرتها. في مثل هذا التذكر يعيّن الفنان"شاكر حسن"ملامح نموه الإبداعي والفكري والحياتي معا.

لطالما أعتبر"آل سعيد"ظهور"جماعة بغداد للفن الحديث"لحظة تأسيس متميزة في الفن العراقي، ليس بكونه كاتب بيانها الأول، و أحد ابرز المشاركين فيها إضافة إلى الفنان الراحل"جواد سليم"، ولكن بوصفها مناسبة دائمة لاستدعاء الأخير، الفنان، أستاذه وأبيه الروحي. ما يجعل من هذه الشهادة بمثابة مغزى تمنح سمة الفرادة في تجربته والتي لا يمكن النظر إليها من دونها، إذ لا يمكن اعتبار العلاقة التي توطدت مابين الفنان"شاكر حسن"و"جواد سليم"إلا مصاهرة أبداعية، التقت فيها دوافع ثقافية ووجدانية مع وجود لآخر مثل لها لحظة بدء وشروع بالإنجاز.

في مؤلفه"جواد سليم، الفنان والآخرون"، يعرض"آل سعيد"إيمانه بهذه الحقيقة الماضية، والتي جاءت دلالة الكشف عنها منذ السطور الأولى لكتابه المذكور، و عبر مشاهدة محملة بما هو خاص، أنه يصف ما تبقى من الأشياء الحميمة، المتمثلة بالموجودات الشخصية في متحف"جواد سليم"في مركز الفنون،من تحف، ماكيتات، ويضيف"وجدتني أتساءل أخيرا وأنا بين كتب وأدوات وصور ومنجزات وتحفيات وموسيقى النوتات غير المعزوفة، وكل ما احتواه متحفه من المخلفات المحشورة في غرفة من غرف متحف الرواد :-

- ألا يبدو منطقيا أن يكون جواد حاضرا معي الآن؟!.."

لم يكن الفنان شاكر حسن آل سعيد أحد أعضاء جماعة بغداد للفن الحديث، بل كان مشاركا في التأسيس وكاتب بيانها الأول وقارئا له في المعرض الذي أقيم في نيسان عام ١٩٥١. هكذا يصبح استذكار الفنان جواد سليم هو العودة إلى تلك الخبرة التأسيسية ومشروعها الفني الطموح.

لقد جاءت هذه الجماعة الفنية، بعد تأسيس"جماعة أصدقاء الفن، ١٩٤٨"و"جماعة الرواد،١٩٥٠". والذي افترض حضورها محاولة توحيد جهد الفنان الفردي لجهة النشاط الجماعي، وهو الأمر الذي أعتبر أحد الالتزامات الفنية التي على جيل الخمسينيات أن يعمل بها، كشرط لوجود الفنان وتسويغ حضوره في الوسط الفني.

إن فعل التزام هذا يستدعي أسلوب بحث عن هوية فنية جماعية، ليصبح ضرورة فكرية واجتماعية واعية بمدى انتمائها للعصر. فكانت تلك اللحظة التي قدمها"آل سعيد"كلحظة مشتركة بينه وأستاذه جواد، قد ابتدأ منها حدثا وصف بكونه خطوة الشروع للانطلاق بحداثة وطنية استحوذت على الخبرة الجمالية للفن العراقي بعد منتصف القرن المنصرم.

في مقالة،كانت مناسبتها مرور ٢٥ عاما على التأسيس يؤكد شاكر حسن"إن جماعة بغداد أصبحت بعد ظهورها مركزا إشعاعيا فكريا لنا ولسوانا من الفنانين العراقيين طوال المدة التي أعقبت ظهورها حتى اليوم". لكونها مثلت انعكاسا لازدهار الوعي الثقافي والوطني لجيل الخمسينيات. وهي كذلك خلاصة أزمة حضور أبداعي لجيل كان يتشبث برصيده من المعرفة المستقاة من الكتاب والقراءة والإطلاع والتكوين المعرفي لتجاربه الإبداعية في شرطها الذاتي والجماعي.

كان انشغال تلك الجماعة يتجسد في الضرورة الفكرية والاجتماعية التي على العمل الفني تمثلها، باعتبارها مهمة كامنة تستدعيها إجراءات الانفتاح على العصر، ولكون منطلقها وأسبابها الأشد تأثيرا،هما في إرساء التجربة الفنية الوطنية على أساس جمالي وحضاري وعبر الأيمان بأهمية الجهد الفني القادر على تثوير الذائقة الفنية للجمهور،و تجاوز ذوقه السائد والبحث عن مكسب ثقافي وموضوعي للتجربة الفنية.

رؤية احتفظت بمنحى خاص، مبتكر، أجتهد في إدامة الصلة مع الموروث الحضاري والمحلي والتطلع في الوقت ذاته نحو التعبير والانشغال بالتجربة الحديثة وأساليبها في الفن.

حتى سفره إلى باريس عام ١٩٥٥، كانت ملامح التحول التي قاد"آل سعيد"مدرسا للعلوم الاجتماعية في دار المعلمين الريفية في بعقوبة، إلى تلميذ مسائي في معهد الفنون الجميلة ومن ثم زبون في مقهى ياسين على مقربة من الباب الشرقي وبمحاذاة نهر دجلة، هو من أعانه تاليا وعلى صعيد خمسين عاما في تلمس رؤية فنية وفكرية إبداعية قد تجذرت منذ ذلك التاريخ.

هكذا يصبح فعل المصاهرة الثقافية بالوجود خبرة جمالية للفنان، تدعوه إلى أقامة صلة مع العالم عبر التفكر والاستشهاد بمدى ضرورة تأثره بالآخر.

هاشم حنون..
التجريد بـ(قوانين) الفن التعبيري
الرسم بالجسد

خالد خضير الصالحي

لقد كان تصنيفنا لهاشم حنون باعتباره رساما تعبيريا حتى حينما يكون في اشد حالاته غلوا تجريديا بسبب كونه قد اعتمد اختزال أشكال المشخصات وليس تأسيس رسم لا شكلي أو غير مشخّص، وكان يرتكز على الجسد الإنساني باعتباره منتجا للدلالة، وللتواصل، عبر استنطاق أعضاء الجسد ذاته أو امتداداته، فكان هذا الرسام، ومنذ أولى مشاركاته في معارض العاصمة العراقية، قد اتخذ الجسد كلا متكاملا كـ(مهيمنة شكلية) يؤسس عليها معمار لوحاته، جاعلا أعماله تلك مشبعة بإيماءات الجسد الإنساني من خلال ما تم التموضع عليه اجتماعيا من دلالات، وذلك يصدق عليه منذ لوحته (الأولى) التي تم اقتناؤها، والتي أطراها جميع من كتبوا عن بدايات هاشم حنون، ونعني بها لوحة الشهيد التي كانت تصور الجسد المسجى الذي تحيط به النسوة الناحبات، فكان يوظف إيماءة ذلك الجسد الإنساني من خلال نسق سبق وان وظفه دلاليا رسامون عراقيون عديدون: فائق حسن، محمود صبري، فيصل لعيبي، وآخرون، ونسق آخر هو من تأثيرات لوحات عصر النهضة وغيرها من الأعمال التي تصور جسد السيد المسيح (ع) وخاصة تلك التي كان رسمها جريكو ووظف فيها استطالات أشكال الجسد الإنساني ليوحي ببنية يرتفع فيها المقدس إلى الأعالي، وبذلك فقد كان هاشم حنون، ومنذ مشاركته المهمة التي استضافته فيها جماعة الأربعة في احد معارضها، حيث كُرس هاشم حنون باعتباره رساما سيشكل علامة في الرسم العراقي لجيل الحرب العراقية الإيرانية، كان يؤكد توجهه هذا بشكل قوي عندما طرح موضوعة الشهادة في معرضه الذي كرسه لها والذي أقامه في مركز الفنون عام ١٩٩٦، ورافقته محاضرة لي أقمتها في المركز ذاته وأذن لي الصديق الناقد سعد القصاب بنشرها في نشرة (الواسطي) التي كان يشرف عليها، وكانت نشرة تعنى بموضوعات الفن التشكيلي وتصدر عن مركز الفنون في ذلك الوقت.

لقد كانت أشكال هاشم حنون في ذلك الوقت أشكالا تعبيرية مشخصة ومحتفظة بملامحها بشكل كبير، وتكسوها غلالة لونية حليبية تماثل ألوان رينوار البيضاء، مع احتفاظها بالبنية التي كرسها عصر النهضة المتأخر والتي هي بنية هرميه لتوزيع الأشكال واتجاهها مرتفعة نحو مثلث الرأس العلوي.

كان احترام الجسد الإنساني دالة كبيرة في أعمال هاشم حنون المبكرة باعتبار ذلك الجسد موطنا للقداسة، رغم تعرضه للامتهان عند الوفاة، وذلك هو السبب القوي الذي جعل الرسام يعود إلى لوحات صلب المسيح ليتخذها هدفا للتناص في رسم أعماله التي تناولت موضوعة الشهادة، والتي كان الجسد الإنساني فيها هدفا تستوطنه الآلام ولكن تتجسد فيه القداسة في نهاية المطاف.

لقد أقام هاشم حنون معرضه الأول في بغداد والحرب العراقية الإيرانية في بداياتها، فلم يتكشف بعد ذلك الوجه القبيح الذي ظهرت به أخيرا حينما استعرت المعارك بعد الهجمات القاسية التي شنتها إيران لإخراج الجيش العراقي من أراضيها، ثم لاحتلال الفاو أخيرا، وهي معارك خلفت عشرات الآلاف من القتلى في كلا الجانبين، فشكلت جثث هؤلاء مادة تلفزيونية بشعة كان يعرضها تلفزيونا البلدين كـ(صور من المعركة) ليبرهن كل طرف لشعبه على إن ما فعلته قواته المسلحة (الباسلة) بالأعداء كان أمرا جللا تعجز عن وصفه الكلمات والصور، فظهرت الجثث نافقة، ومقطعة، ومحترقة، وتثير اكبر قدر من البشاعة والتقزز لتشكّل خزينا انغرس عميقا في لاوعي الناس في ذلك الوقت ثم ظهرت آثاره وآثار الحروب التي أعقبته، بعد سنوات حينما بدأت المجاميع المسلحة تستحل الجسد وتنتهكه بأبشع ما يكون عليه الانتهاك، فانتقل هاشم حنون من تقديس الجسد المقدس الذي يعرج مرتفعا نحو السماء إلى مرحلة لاحقة فبدأ الوجود البشري لديه ينفصل إلى جزأين من طبيعتين مختلفتين، جزء غير مادي يحمل القداسة ذات الطبيعة غير المادية وهي ترتفع إلى السماء كتلة هلامية لا معالم محددة لها وهي في طريقها نحو السماء، بينما تتخلف بقايا الجسد الممزقة التي كانت تعرض من على شاشات التلفاز في صور المعركة، أشلاء مقطعة تحتل قعر اللوحة وهي ليست إلا بقايا من كتل حمر وسود غامضة ودامية وتشبه بقايا الدم المتخثر، وبذلك تمكن هاشم حنون من الكشف عن الطاقات التعبيرية التي ينتج بها الجسد وبقاياه الدلالات التعبيرية المضمرة فيه، فلا يعود الجسد يوجد خارج عالم الأشياء، بل يبدأ عالم الأشياء بالانتماء إليه بعد أن تكون الاشياء قد انفصلت عن عالمها بفعل قوة مدمرة، فتغدو كينونته كينونة لبقاياه، ولا يعود الجسد دالا مكتفيا وقادرا على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات انطلاقا من تنوع الأنماط الصانعة لكينونته؛ وبذلك يكشف هاشم حنون عن مسلك آخر تتحقق فيه كينونة الجسد من خلال فعل اندماجه ببقاياه التي تسد مسده، وحينما لا يتبقى منه إلا تلك البقايا، عندما يستعصي العثور على معنى للكل، بإمكان المحلل أن يعود إلى الأجزاء. فقد لا يدل الكل إلا من خلال أجزائه، أو قد تختلف دلالة الكل عن دلالة الأجزاء المكونة له كما يقول سعيد بنكراد.

لقد كرس هاشم حنون هذه الهندسة الشكلية واللونية والدلالية طوال عقدين من الزمن، لم يبتعد فيها أحيانا عن تناول الجسد باعتباره المكان الذي تمارس فيه أبشع جرائم البشر ضد أنفسهم إلا ويعود إليه سريعا بفعل الغربة، وأوضاع العراق التي لم تتبدل منذ حرب الخليج الأولى وحتى وقتنا الحاضر، فامتلأت نفسه بالحزن والغم على بلده الذي احترق وما زالت حرائقه مستعرة، فكانت عناصر لوحاته الأولى تختفي يوما لتظهر يوما آخر، ولتبلغ أقسى تمظهراتها من خلال تلك البقايا المادية لأجساد العراقيين: لبقاياهم التي لا تعدو أن تكون خرقا أو أشلاء أجساد محترقة، أو بقايا قطع جنفاص المواضع المحترقة التي ملأت المدن وهي تستعد للحظة الحرب، أو بقايا الآثار التي خلفتها الحرب الطويلة التي مرت بها مدينته البصرة، المدينة التي ولد وعاش فيها الرسام سنوات حياته الأولى، المدينة التي طالما اجتاحها الغزاة وموجات الطاعون على مر التاريخ.

الجانب الآخر من التشكيل الغربي
في معرض الربيع التشكيلي السنوي (كوبنهاكن)

علي النجار

يحيلنا الانطباع الحاصل من مشاهدة معرض الربيع التشكيلي الدانمركي الأخير في قاعة فن المدينة (١) بإلحاح إلى مقارنات تشكيلية أوربية أخرى، أهمها معرض الرويال أكاديمي اللندني، وذلك لتشابه هيكلة المؤسستين وتوجهاتهما العملية والثقافية التشكيلية. وبقدر اكتظاظ قاعات الرويال العديدة بالأعمال التشكيلية الأكثر ألفة (رسم، نحت، كرافيك، وبعض التجارب التشكيلية المعاصرة) في عرضه الأخير، افتقدها بشكل مثير للدهشة عرض كوبنهاكن. مع ذلك فان هذا الأمر لا يشكل غرابة خاصة للمتابع للتشكيل الدانمركي المؤسساتي والذي تتشابه أو تتشابك خطوط توجهاته العامة والتشكيل الأوربي الشمالي، والذي هو جزء منه، المنفلت أو المتمرد على ارث التشكيل الحديث. ربما شكل الجوار الجغرافي الأوربي الشمالي وجذره الثقافي البيئي واللغوي وكذلك حداثة مرحلة التشكيل حافزا قويا لنزعة التماهي والتجارب التشكيلية للجانب الأطلسي المقابل مع النأي بعض الشيء عن مألوف التشكيل الأوربي الغربي. في الجانب الآخر لا يزال الموروث التاريخي التشكيلي الانكليزي وبضمنة الحديث الأكثر عراقة فاعلا في حدود مجاورته أو محاورته مع بعض التجاوزات المحسوبة أدائيا وذوقيا، وهذا ما يفسر لنا بعض الشيء كثافة الأعمال التشكيلية التي تغازل منطقة الحداثة في العرض اللندني وانحسارها في عرض كوبنهاكن والتي تؤكد على أن للإرث أحيانا سطوة ليس من الهين تجاوزها بقدر من مجاورته أو محاورته بحدود ما، مع العلم أن هذا لا يعني أن مطلق التجربة التشكيلية مرهونة بهذه السطوة.

في محاولة من القيمين على هذا العرض (الدانمركي) التجاوز او النأي عن المألوف التشكيلي وحتى الأوربي بعواصمه التشكيلية المعروفة بتبنيهم مفاهيم تعتمد إثارة حوافز المقدرة الأدائية الإيحائية الفنتاسية للعمل التشكيلي (بعد إعلان موت الصنعة الاحترافية) وجدة وحتى غرابة العديد من معطيات الأفكار وطريقة تنفيذها ومادة إخراجها يستوي في ذلك نتاج الفنان التشكيلي المحترف والهاوي والمصمم والمعماري والمصور الفوتوغرافي والتقني الرقمي.

و للفكرة وهي هنا مفاهيمية غالبا الحصة الأكبر(وللهواية قضيتها الخاصة في هذه البلدان، وشاهدنا هو عرض قاعة الصخرة الحمراء في مدينة يوتوبوري السويدية للعام الماضي والذي اعتمد على القرعة في اختيار العمل لعرضه لا على مستواه الأدائي أو التقني، والقرعة تشمل حتى الهواة ومن مختلف الأعمار ما عدا المحترفين، في مسعى لنزع صفة الاحتراف وفتح الحدود الثقافية التشكيلية اجتماعيا). كما أن أعمال الرسم القليلة المعروضة هي الأخرى خضعت لأنزياحات جزئياتها التقليدية الحداثوية لصالح رؤيا تلسيقية بيئية اغترابية وبتقنيات مختلطة. ليس للمألوف من قدرة على اجتياز حواجز هذا العرض، وان شكلت مألوفية بعض الأعمال لغزا. فان ألغازها هي الأخرى تحيلنا إلى مألوفية معينة علينا اكتشاف مصادرها المشهدية والدلالية، وخاصة في الأعمال المصنعة أو المؤلفة من مواد مألوفة لا يخطر ببالنا أن تشكل أو يتشكل من بعضها عمل إبداعي. لكن وكما يبدو فان للفنتاسيا الذهنية المسترخية دورا ما في طريقة إخراج هذه الأعمال. وليس أفصح من العمل المعروض المعنون(يوجد صحن للكل) وهو عبارة عن مجموعة صحون منضدة عموديا لا أكثر ولا اقل، صحون لو لم يتم قراءة شاهدتها لكانت تمثل غرابة لا مبرر لوجودها وسط زحمة بقية العروض في بلد يوجد فيه فعلا صحن لكل الناس.

ما يثير الانتباه في هذا العرض الجماعي هو أن أعمال الفنانات تشكل نسبته اكبر. وهو أمر يدعو للتساؤل ويحل في الوقت نفسه إشكالية مظهرية العديد من الأعمال المعروضة. ويبدو أن التشكيل النسوي يعمل على بناء مجده الذي كان مفقودا في العصور الأوربية السابقة، ولم يكن الأمر بريئا بل يرجع إلى سياسة ثقافية مبرمجة تحاول تكريس المرأة في المجال التشكيلي كما في المجالات الأخرى صنوا للرجل في هذا البلد (الغالبية المطلقة من طلبة الفن هم إناث). هذا ما تؤكده أعمال عديدة منها هذا العمل التجميعي المؤلف من منضدة الزينة النسوية بتفاصيلها العديدة والذي يختفي في احد أدراجها المسحوبة فيديو محاط بشراشف مطوية من جهاته الأربع ويعرض للقطات تمثل مراهقا بحركات استمنائية إيحائية، أو العمل الذي يستبدل الهيكل (البليت المعدني) الذي يحتضن الرمل أو الخرسانة من العربة اليدوية ذات العجلة الواحدة التقليدية المستعملة في البناء، بمعدن سلك حريري وردي مخرم، كناية عن وسط حاضن (انثوي) للولادات الإنسانية في مسعى تصوري لتبادل أدوارها الاستيطانية. ومثلما تعامل الفنانة هذا العمل برقة مستوحاة من تفاصيل حاضنها الأنثوي الرقيق، مثلما هي أيضا توحي بحضانتها للولادات البشرية التي تتساوى هشاشة أجسامها وهشاشة أو رقة حاضنها أو حاملها، مع ذلك فإنها إنشاءات إنسانية تحمل صلابتها المرادفة لصلابة بقية الإنشاءات البيئية الأخرى.

الإثارة تكمن في كيفية النظر إلى هذه الأعمال وتقبل عدم مألوفية غالبيتها، ربما يرجع السبب إلى مقاربة بعضها للأعمال التجسيمية أو الخطية لهيكلة التكوين المعماري بفنتاسيا احترافية. من هذه الأعمال: المجسم الخشبي الدائري العائم في الفراغ والمصمم كمتاهة مختزلة ينفذ من خلالها المشاهد إلى استداراتها الداخلية محتجزا ضمن مسار ضيق حتى النفاذ منها. يكمن سحر هذا العمل أولا في غرابة هيكليته (إذ أن غالبية الأعمال المشابهة كانت مصنعة من المعدن ومستقرة كأنصاب على الأرض) ويأتي هذا العمل ليحررها من ثقل مادتها وحيزها الفضائي (استعارة من العمارة التفكيكية). وإخراجه بهذه التقنية لم يكن إلا نتيجة مثمرة لشراكة الفنان والمعماري ومؤسسته. إضافة للمجسمات التشكيلية المعمارية والتصميمية لم تغب الخرائط الطبوغرافية سواء منها الفوتوغرافيكية أو التخطيطية التحبيرية، مع ذلك فإنها أيضا تحمل جدة وغرابة البحث وقصدية المعلومة الثقافية الملغزة. وما بين موقع برجل بابل الافتراضي من خارطة مدينته الافتراضية في احد الأعمال، و خارطة مسار(الأوتو ستوب من بين المدن وحافاتها. وبين وثائق حياتية ورقية هي بعض من مسارات يومية شكل عرضها غرائبية رغم ألفتها المعاشة في عالمنا الورقي، لكنها مع كل ذلك لا تزال تحمل لغزها الاستفهامي وسط حشد أعمال لا تقل عنها غرابة تتشكل ضمن ذائقة تشكيلية دانمركية بامتياز ماركاتها الجديدة. للتربة أو التراب حصته في هذا العرض في العمل المثير للفضول الذي يتشكل كمنصة خشبية أرضية مستطيلة منخفضة تخترق حيز الباب أو المنفذ الذي يفصل قاعتين في العمق من الجانبين مع انخفاض في وسطها يضم ترابا هو جزء من التربة الندية للحديقة الخارجية وعلى المشاهدين اقتحام هذا الحاجز من جزئه المترب وهو الدرب الوحيد النافذ. هل نجح الفنان في هذا العمل الافتراضي في إدخالنا لمتاهات مطبات الطرق الترابية، رغم كونها غير مألوفة هنا، أم ليثير أحاسيسنا بوطء حساسية مادة البيئة الطبيعية الأولى وهم عشاقها. أم لينصب لنا كمينا نحن غير متوقعيه، أم كل ذلك وغيره في آن واحد ما يلغي غرابة دهشتنا لمشهدية عمل لا يزال يحمل غرابة تصور انشائيته. عمل ترابي آخر ليس من السهل تلمس سبله الأدائية بفصاحة المنصة الترابية نفسها. إذ ماذا يعني أن تستقر حفنة تراب في زاوية إحدى قاعات العرض السفلى وتلوث بعض منها. هل يعني ذلك إننا نحاصر تربتنا(بيئتنا) ونحشرها في حراجة زوايانا. أم أنها تشكل بعض من مخلفات جسد ترابي افتراضي، أم إننا مجرد نفاية ترابية مركونة في إحدى زوايا وجودنا ؟ ويبقى السؤال استفهاما عائما ربما نجد حله في عناوين الأعمال المرفقة والتي انوي أن تبقى غامضة، وان حملت الزاوية المترية همومها الافصاحية، فثمة زويا في أعمال سابقة لم تحاول أن تتخفى خلف حجب طلاسمها وذلك لوضوح نبوءتها التعبيرية. هي نبوءة لا تخلو من هاجس وجودي هو جزء من ارث أوربي شمالي ربما يعود في نسبه إلى بعض من نبوءات (كونكغراد) الدانمركية، كما هي الزوايا التي احتضنت الجسد الفوتوغرافي الأنثوي الذي استقر في مواجهة خط الزاوية مديرا ظهره لفضاء العرض، والتي شكلت له الزاوية شركا لا مصدا شلت مقدرته الافتراضية على معاودة سيرته الماضية أو الحاضرة. وان بانت الزاوية شركا هنا، فان الجسد العاري تمثل في أعمال دانمركية نسائية سابقة يصارع زوايا السكن التي انحشر فيها والتي هي أكثر حراجة من هذه الزاوية كناية عن ضيق الجسد بفضائه أو ضيق الفضاء بحاضنه الاجتماعي المغلق على وحشة الذات المفردة.

الغالبية المطلقة من التشكيليين المشاركين في هذا العرض هم من مواليد زمن ما بعد الحداثة (سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، عاشوا وتنفسوا هواء مغايرا للزمن الحداثي السابق وأسسوا حداثتهم الفائقة، لذلك علينا النظر لمنتجهم التشكيلي من خلال المعطيات الثقافية والسلوكية لزمن الميديا العولمي. وهذا ما تؤكده أعمالهم الميديوبة أيضا. تنفيذهم للعديد من الأعمال بتقنيات رقمية أو مختلطة، مثلما هو سلوكهم الوظيفي العملي الذي يدمج الخاص بالعام، الهواية بالاحتراف، الأداء بالبيئة بالفوتوغراف بالفيديو بالإنشاء بالكاريكاتير، بالنص (تدوينا وصورة)، خرقا ورتقا لكل الحدود، بحثا وتنقيبا في كل جزئيات الحياة والسلوك البيئي والبشري، تعرية وطمرا وبناء، كسرا الحواجز ما تبقى من بعض التابوات المنظورة والمستترة. وكلما كان الجيل اصغر عمرا واحدث تجربة، اتسعت مجالات تجاربه متجاوزة رصانة تجارب أقدم لم تعد رصانتها تقدم شيئا في عالم يفضل المتحرك والزائل على الثابت ولم تعد أدوات تنفيذ الأعمال هي نفسها إلا في حدود معينة خاضعة للتفكيك وإعادة الصياغات. كما يظهرها هذا العرض المثير.

أخيرا فان معارض تشكيلية مؤسساتية كهذا العرض تبقى دوما خاضعة لسياسته الذائقية بنية استشراف القدرات الفنية المستحدثة في حدودها القصوى حتى لو تعدت المألوف في مسعى لتأسيس مألوفية جديدة غير خاضعة لضوابط أسلوبية محددة وفي الوقت نفسه هي جزء من حراك فني ثقافي استشرافي يرنو لسلوكيات ثقافية عولمية تستمد العديد من جزئياتها من الفائض العولمي الأمريكي (مع الحفاظ على مظهرية بيئية) في مسعى لسد الثغرات الذائقية المختلفة أو (المتخلفة من أزمنة سابقة) وبما يناسب وجهات نظر هذه المؤسسات في وسط ثقافي مؤسساتي يعتمد التجريب اللامنهجي صنوا لحرية الاكتشاف والتعايش في معظم مناحي الحياة وسلوكيات أناسها.