عـــالم الـتـصـمـيـم بـــين الـــفـــن والمـنـفـعـة

علي النجار

على امتداد عمري الفني الذي تجاوز الأربعين عاما، كنت خلالها أرسم رسوما بأساليب ومفاهيم مختلفة. وفي السنوات الأخيرة نفذت بعض الأعمال التركيبية. لكني وفي كل هذه الأعمال، وفي كل لحظات اتخاذ القرارات التنفيذية، من شطب بعض الأجزاء، أو إضافة أخرى على مساحة سطح أو فضاء العمل. لم تكن من أولويات عملي أن أبحث عن كيفية حدوث التوازن أو ما نسميه الاستقرار المطلوب لعناصر العمل أو تفاصيله، لتأخذ مكانها في الفضاء المقرر بدون أن يخل بتوازن فضاءاته الداخلية أو المحيطة. بالتأكيد هناك طرق شتى لفعل ذلك. كأن مثلا أن يكتظ العمل بتفاصيله المختلفة، طاردا الفراغ من مجمل سطح العمل. وكما في الأرابسك. لكني فضلت المغامرة غالبا، لأدع نسبة ما من الفراغ تتخلل تفاصيل أعمالي، أو تحيطها، وبالقدر الذي يمكنني معالجة تصوري الخاص في أعمالي. وغالبا ما كانت معالجاتي توفر لي حرية التصرف في إنشاءات هذه الأعمال. إذ ثم ميكانزم لا شعوري(بالنسبة لي) يتحكم في صياغة تنفيذ أعمالي. لكنه مع ذلك لم يخل بتوازن مفرداتها ومناورة فضاءاتها. رغم أن هذا الأمر يشكل أحد شروط العمل التصميمي، ومنه الفوتوغرافي، واللقطة السينمائية. لكن الفرق هنا يكمن في أن أعمال التصميم تحتكم إلى الإرادة في تنفيذها، وليس كما هو الحال في الغالبية من الأعمال الفنية التي هي من ثمار الموهبة الذاتية ورهافة إدراك حس الفنان.

تتشابه بعض عناصر العمل التصميمي والفني كثيرا. فهي كما ذكرت تعالج الفضاء(كنسبة ذهبية) تكفل توازن وثقل العمل وراحة الإبصار. مثلما تراعي الفضاء المحيطي الحاضن. كذلك بالنسبة للخط ومساراته واللون وأهميته الإيحائية. سواء كان مفردا أو أساسيا أو ثانويا، لتحقيق متعة الإبصار ومراعاة العامل النفسي(الدفء والبرودة) والإيحاءات الطبيعية أو الذاتية. مع التركيز على منطقة جذب انتباه معينة. كذلك الاعتناء بما يخص نسيج العمل وإيحاءاته الفنتازية والمادية. الصناعية والطبيعة. الشكل الحر والتشكيل الهندسي أو العضوي وبملمسه وأنماطه المختلفة. ثم قيمة العمل التي تتمثل في قدرة تعاطيها والذات الإنسانية وفضاءاتها المختلفة الفيزيائية والذاتية، وصولا لتحقيق المنفعة أو الغاية التي أشتغل على تحقيقها العمل التصميمي .

ثمة قواسم مشتركة أو مختلفة ما بين عالم الفن وعالم التصميم، تنسحب على مجمل عمليات اشتغالاتهما ، ربما اندماجا أو تقاربا، أو افتراقا. لكن كليهما تشكل ضمن فضاء النتاج الثقافي الإنساني. وإن كان الفن ذاتيا وفرديا بامتياز على امتداد تاريخه الطويل فإن التصميم وكعملية متكاملة خضع لشروط مجتمعية عامة، وإجراءات جماعية(فريق عمل بمواصفات وشروط إنتاجية وتسويقية معلومة). وإن احتفظت المتاحف الانثروبولوجية بلقى أثرية هي عبارة عن أدوات للاستعمال اليومي أو الطقوسي، صنعت من الحجر أو البرونز أو الذهب ولا تخلو من أهمية فنية. فأعتقدها كذلك، لكونها نتاجا فرديا جمعت ما بين الوظيفة والتزيين المفرط كهاجس وجداني أو فني استحواذي. فإن أجمعنا على أنها آثار فنية. فليس من السهولة اعتبار الأعمال التصميمية الحديثة كذلك، سواء كانت إعلانات تجارية، أو تصاميم الأزياء أو الأثاث وغيرها من الأدوات والمجالات. لكننا لا نستطيع أن نتنبأ بالمستقبل البعيد، والذي من خلاله سوف ينظر لعصرنا باعتبار مخلفاته من هذه المصنوعات وغيرها آثارا. أن لا ينظر إلى لقى تصاميمنا المتنوعة، على أنها أعمال فن، بعد أن يقصى أو يندرس عامل إدراكها كأدوات استهلاكية أو ترفيهية أو وسائل اتصال مجتمعية، لما لتدخلات التصورات والموهبة الفنية من دور في عملية إنتاجها. وكما هو الأمر بالنسبة لمتاحف(الأنتيك) لسلالات الملوك والأباطرة.

العمارة كونها فنا تطبيقيا ذا سمات عملية وذوقية مشتبكة بشكل أكبر والعديد من الفنون. وتكمن أهمية اكتشافات فناني الباوهاوس التصميمية الحداثية أنهم السباقون في عملية تسريع تحديث المنتج الصناعي النفعي بما فيه العمارة الحديثة، من خلال مزاوجة خبراتهم البصرية الفنية التجريدية والتكعيبية والفنتازية. هنا تتداخل الخبرة الفنية العملية والذوق والمنفعة. العمارة استفادت من هذه الخبرات(مثلما استفادت من خبرات الفنانين للعصور السابقة). لكن ليس هذا هو العامل الوحيد الذي بنت تصوراتها عليه. بل من خلال استفادتها أيضا من الطروحات النظرية الفلسفية الحداثوية والمعاصرة(كما الفن المعاصر) في وقتنا هذا. وما العمارة التفكيكية إلا جزء من حراك الزمن الفلسفي التفكيكي المعاصر. فلو نظرنا على سبيل المثال إلى تصاميم منشآت المعمارية(زهاء حديد) لاكتشفنا أشكالا(فورمات) فنية لا تختلف كثيرا عن أشكال منحوتات المواد(المتريال) المعاصرة. وبشكل خاص تمارينها(ماكيتات) والعديد من أعمالها المنفذة. أو كما هو شكل مبنى عمارة(مبنى هيرست) في نيويورك للمعماري(نورمتن فوستر)، أو بناية أوبرا سدني. هنا وبتجازونا الهدف النفعي يصعب التفريق مظهريا ما بين أعمال الفن و فورمات هذه المشاريع المعمارية ،خاصة لوجود أعمال فنية مجسمة عامة(في ساحات أو فراغات المدن الكبرى) مقاربة لفورمات هذه الإنشاءات. مثلما هناك شواهد، باتت تاريخية، من بعض نماذج فن النحت الحركي الحديث بشكل خاص.

الهاجس النفعي متوفر في التصميم بشكل مباشر، فهو من الأهداف الأولى للعملية التصميمية . أما بالنسبة للفن، فهو غير وارد. لكنه تحصيل حاصل لإدامة عيش الفنان. بعد إنهائه عملية الإبداع الفني، لا قبلها، إذا ما توفر له ذلك. هذا هو حال واقع الفن على امتداد العصور. إذاً، هنا عامل ذاتي، وهناك عامل مؤسساتي عام، وليس خاصا. فالمنفعة المادية هي السابقة في الأعمال التصميمية. أما بالنسبة للفن فهي عرضية وليست قصدا. كما أن في معظم الأعمال التصميمية توجد خطة أو اتفاقية لبناء نظام أو كائن(كما هو الحال في المخططات المعمارية والرسم البياني والهندسة، والعمليات التجارية، ومخططات الدوائر الكهربائية وأنماط الحياكة وصناعة الفخار، والهندسة، والإدارة، وغيرها). ويتم تنفيذها بتشاور العديد من الأطراف، صاحب العمل الممول المستثمر وشروطه، صاحب الفكرة ومكتب المصمم والمنفذين مع توفر خط إنتاج. ثم

وسائل الدعاية المتداخلة، وأخيرا العميل. ربما بعض من الإنتاج الفني المعاصر يحتاج لنفس شروط الإنتاج والترويج هذه، أو بعضها. لكن تبقى الأهداف التسويقية والمنفعة العامة المباشرة أو المجانية أو المدفوعة الثمن مختلفة في ما بينهما.

مراحل إنتاج العمل التصميمي لا بد أن تكون من خلال التقنية العقلانية التي لها شروطها الخاصة التي تختلف عن شروط مراحل إنتاج العمل الفني. فالأبعاد الفنية والاقتصادية والاجتماعية وحتى السياسية مطلوبة في عملية التصميم، حيث تتطلب قدرا كبيرا من البحث والنمذجة والتكيف التفاعلي حتى لو تطلب الأمر إعادة المحاولة لإيجاد الحلول التصميمية لأكثر من مرة حتى تتوافق وشروطها النموذجية ،كذلك متابعة نتائج ما بعد الإنتاج لتتماشى وفلسفة العمل التجريبي، ومحاولة التطوير المستمر لديمومة الإنتاج أو لزيادة أرباح الاستثمار. التقنية العقلانية هنا بتفاصيلها الموجبة، غير واردة في إنتاج العمل الفني. بما أن مراحل هذه التقنية هي من أساسيات إنتاج العمل. وصولا لتحقيق الغرض منها وهو التركيز على رغبات واحتياجات المستخدم للقطعة المصممة.

للتصميم مجالات عمل مختلفة ومتشعبة تختلف عن مجالات الفن، منها(التسوق والتسويق، الترفيه، الهوايات، التعليم، التكنولوجيا). كما انه خاضع في سلوكياته الإجرائية لشروط فلسفة البراكماتية. وحتى لو كان هناك خيال وتصور وحتى مفاهيمي(يتماشى والزمن المعاصر) في ابتكار نماذج معينة تتوافق وشروط وأهداف التنفيذ. أي بمعنى إن أدوات التصميم تسطو على المنطقة الفنية(الذاتية، الخيالية) وتوظفها لمصلحتها المهنية. إذا ما عرفنا أن هناك تداخلا لبعض الأدوات التنفيذية ما بين الفن والتصميم وخاصة في مجال التصميم الجرافيكي، الأزياء، الديكور، الإعلان، ومنه الفوتوغرافي، الرسوم الشعبية(البوب ارن). إضافة إلى الإيحاءات المتبادلة في ما بين العمارة والفن والفنون التطبيقية وأعمال الترفيه الألكترونية، في عصر إشاعة التقنية الرقمية.

من هنا نرى أن الفروق تكمن في اختلافات سياقات إنتاج وأهداف كل من الفنون الجميلة والفنون التجارية وكيفية تداولها، والتي تبلغ أحيانا، في وقتنا الحالي، حدا لا نستطيع في بعض الأحيان من التفريق فيه فيما بين بعض أعمالهما. وحتى في مجال سلوكيات تسويق الأعمال. إذ يتعرض العمل الفني أحيانا لمضاربة السوق الفني. حاله حال السلع ذات المهارة التصميمية والجمالية النادرة.

غالبا ما يردد بعض الفنانين بأن عملهم يقوم على افتراض وجود مشكلة يسعون إلى حلها ليكتمل العمل الفني عند حد معين لا يتعداه. افتراض المشكلة، هي أساسا بعض من مراحل تكوّن الفكرة. وبالنتيجة سوف يصبح العمل الفني حاضنا لفكرة الفنان المعالجة بجدلية، أو بمعنى ما فكرة العمل الفني الخاصة التي نضجت باكتشاف حلولها الذهنية والإجرائية على وجه التحديد. المصمم هو الآخر يقترح أفكارا، ويبتكر لها حلولا. لكنه يحولها إلى أفكار اتصالاتية بصرية تلبي أغراض وحاجات الآخرين. فهو ينطلق من العام إلى الذاتي. على العكس من الفنان. بالرغم من كون الاثنين وظفا الفكر، أو الفكرة أداة لتنفيذ أعمالهما. لكن يبقى ما يسعى إليه الفنان هو تحقيق منطقة إبصاره الخاصة والمختلفة عن الآخرين. المصمم هو الآخر يسعى إلى ذلك. لكن ليس من باب الاختلاف الكلي. بل من خلال المتوفر المشغول عليه بتنويعات متصلة ومستجدة، حتى ولو استعمل نفس المفردات من رسوم وصور ومجسمات وتقنيات خاصة أو معملية.

أعتقد أن عاملا آخر يلعب دوره في لفت الانتباه إلى الفروقات في ما بين مهنة العمل التصميمي والعمل الفني، هو العامل الاعتباري الموروث عن العمل الفني. فمجرد كون العمل يحمل صفته الفنية. سوف يكون محل التفات وتأمل متأن، مع متابعة لرأي النقد أحيانا إن لم يكن غالبا في الوسط الذي يروج له، وأهمية صالة العرض أو المتحف، وحيز العرض وأهميته التواصلية. كل ذلك بمصاحبة إثارة الأسئلة وعلامات الاستفهام في حالة غموض المعنى الافتراضي أو العامل الجمالي أو الدلالي. وكثيرة هي الأعمال الفنية التي كانت سوقها الفنية رائجة تعرضت لهزات لاحقة تشكك في قيمتها. أو العكس. في مجال مقارنتنا هذه لا بد ان نأخذ هذا العامل محل اعتبار. لما له من أهمية تفاضلية مفترضة علينا أن لا نتجاهلها في محاولة المقارنة وخاصة في زمننا المعاصر المختلط الوسائل والمدارك والمتعدد التقنيات التي تتنافذ في ما بين وسائطها المختلفة.

بالتأكيد يتطلب من المصمم أن يمتلك حرفية عالية ليحقق نتائج أفضل لأنماطه التصميمية. لكن هذه الحرفية أعتقدها تمر الآن عبر مرشح اختزالي يوفر الإشارة الذكية وبأقل الوسائل إلى الفكرة وأدوات تصورها ومعالجتها الصورية أو التجسيدية. وأفضل المصممين حققوا نتائجهم بهذه الآلية، وكما في الأعمال الفنية المعاصرة المتميزة، وليس على المصمم إلا الانتباه لحراك عصره الثقافي الفني ومواصلة تطوير ميراثه و مبتكراته. فهو لا يكتشف(كما الفنان) بقدر ما يطور من خلال مقدرته الإبداعية وحتى العاطفية ولذلك فهو أكثر تحفظا في هذا المجال من الفنان، بسبب من متطلبات مهنته التي تحتكم إلى آلياتها ونتائجها العامة، وليست نوازعها الخاصة الذاتية. وبما أن المصممين يخلقون أعمالا بصرية متميزة وحتى مذهلة أحيانا، تخلق قناعة عند بعضهم بكونهم فنانين لا مصممين، ما دامت أعمالهم تنال تقدير الآخرين كما الأعمال الفنية. مثلما يعتبر بعض الفنانين أنفسهم مصممين، خاصة في زمننا الرقمي هذا.

أخيراً لابد أن نقر بأن هناك خطا واضحا يفصل التصميم عن الفن بشكل عام. لكن ليس بإمكاننا أن لا نعترف بالعديد من الأعمال التصميمية المعاصرة المختلفة الأغراض بكونها تحفا فنية، وكما اللقى الأثرية.

إعادة قراءة الوثائق التأسيسية للفن التشكيلي العراقي:

واقعيـــة الكـــم..التـجـربـة المتحققة

خالد خضير الصالحي

مدونات واقعية الكم

لقد خف دوي الضجة التي أحدثها الرسام محمود صبري حينما نشر بيانه عن واقعية الكم عام ١٩٧٢، ربما كان ذلك الخفوت بالاهتمام ناتجا من تغير اتجاه الفن وتنظيراته نحو مناطق بعيدة عن تلك المشكلات التي كانت تثار في سبعينات القرن الماضي، فلم يعد الفنان (مصلحا) يحلم بتأسيس يوتوبيا، ولم يعد للايديولوجيا ذلك البريق الذي كان لها في مجال الفن في ذلك الوقت عندنا في العراق خاصة، إلا ان محمود صبري لم يزل يعيش تلك الأجواء، بذات الإصرار والعنفوان حتى الوقت الحاضر وقد أكمل الثمانين وما يزال مغتربا في براغ (ولد في بغداد عام ١٩٢٧)، فجاءت الدعوة التي وجهت إلى عدد من نقاد الفن التشكيلي العراقي لمناقشة واقعية الكم في بغداد مؤخرا، بمثابة إعادة قراءة لواحدة من أهم الوثائق التشكيلية العراقية في الربع الأخير من القرن العشرين.

فقد اصدر الرسام محمود صبري (بيان واقعية الكم.. فن جديد.... لعصر جديد) عام ١٩٧٢، وقد أفصح البيان ونص الكتاب والملاحق الملحقة به ليسَ عن افتراض واحد كما هو شائع ولكن عن افتراضات عديدة أهمها:

الفرضية الاولى: إن تطور الفن العالمي ليس "عملية واحدة متصلة.. خطية منفردة" وانه قد مر عبر تاريخه بدورات متتابعة جاءت نتاجا "للأنماط الأساسية لتفاعل الإنسان مع الطبيعة والأشكال الفنية" فقد مرت البشرية بتحولين أساسيين في علاقتها مع الطبيعة، وهي الآن تمر بتحول ثالث وهي : أولا، تحول اللبائن العليا إلى إنسان وصنع الأدوات الحجرية، او عصر الصيد، ويرجع تاريخه إلى ما قبل مليون إلى أربعة ملايين سنة وبلغت ذروتها في ميدان الإنتاج الفني بفن الكهوف في العصر الباليوليثي، كدورة أولية متميزة في تاريخ الإنسان، كان لها "معداتها المادية والمعنوية" الخاصة بها، ووصلت نهايتها بانتهاء عصر البلايستوسين والفن (الواقعي) لرسوم الكهوف، ثانيا، دورة فنية أخرى هي نشوء الإنسان المنتج باكتشاف الزراعة بلغت ذروتها في طبيعية وواقعية القرن التاسع عشر: الفن الانطباعي والذي شكل سيزان نهايتها من خلال أعماله التي "حققت الصفات الغاليلية الرئيسية والثانوية (الشكل، الموقع في الفضاء، اللون، الخ) كلا مركبا يؤكد مفهوما للموضوع كجسيمة مادية هندسية ذات وجود مستقل عن الوعي الإنساني، وحرر الموضوع الطبيعي – أخيرا – من (جوهره) التقليدي (اللامادي) الذي يمنحه الإنسان له: الأرواح، الآلهة، الأشكال المثالية، القوى الطبيعية، الخ. وبذلك انهارت الثنائية الزراعية، فكان سيزان (نهاية لتقاليد فنية بكاملها – التقاليد الزراعية. غير انه أيضا (بداية) لتقاليد جديدة في الفن – تقاليد علمية لا تعترف إلا بمادية الطبيعة فقط" ، وثالثا، نشوء الإنسان الخالق التي ابتدأت بتحطيم وتغيير الذرة السايكلترون، وهو المستوى التكنو – نووي. وأن واقعية الكم هي فن الإنسان في العصر الأخير، ويمكن القول إن التطور قد جرى "من (الفن) كتركيب هندسي تجريدي، إلى (الفن) كشكل طبيعي محسوس (موضوع مادي متميز) هو تطور من الجماعية النيوليثية إلى الفردية الرأسمالية.

إن تحول القرن العشرين من الشكل إلى التركيب في الفن هو تعبير لتحول جديد آخر – اقتصادي – اجتماعي، من الفردية إلى الجماعية.فخلال جيل واحد تمكن الإنسان من تفليق وتجزئة الذرة والعالم معا. أما الفن فانه جزّأ الشكل إلى تركيب".

الفرضية الثانية: "ان الإنسان يشيد في ذهنه صورا او مفاهيم شكلية (كمخططات للعمل) ومن ثم يقوم بتحقيق هذه المخططات في الطبيعة، أي انه يعطي صوره – مفاهيمه الذهنية وجودا موضوعيا"، وبذلك ينتهي محمود صبري إلى نظرية المحاكاة القديمة، فيكون "العمل البشري في النهاية نمطا من التقليد (المحاكاة) لأشكال او تراكيب طبيعية تلعب فيه الصورة الذهنية دور الوسيط كنتاج لعملية التعرف"، وبذلك تختزل واقعية الكم العملية الفنية برؤية ميكانيكية، بوجود "أولا تكوين ذهني، ذاتي (كصورة) لشكل او تركيب مادي موضوعي بغض النظر عما يرتبط به من أوهام، وثانيا إعادة بناء – تجسيد مادي موضوعي للتكوين الذهني، الذاتي" والاستنتاج بان "الإنسان يعمل بالتقليد".

الفرضية الثالثة: المفهوم الذي عبر عنه (انجلز) بقوله ان العالم (كيان من عمليات) وليس (كيانا من أشياء جاهزة)، وان "الطريقة القديمة في البحث والتفكير التي يدعوها هيغل ميتافيزيقية، فضلت تحري الأشياء بكونها... ثابتة وطيدة" بينما جرت "الخطوة الحاسمة الى الامام للانتقال الى التحري المنتظم للتغييرات التي تمر بها الاشياء في الطبيعة نفسها، فحينئذ دقت الساعة الاخيرة للميتافيزيق القديم في ميدان الفلسفة".

الفرضية الثالثة: إن مرحلة الفن الزراعي التي انتهت عند سيزان كانت تنظر للموضوع ك(وجود جسيمي) و(كيان من اشياء جاهزة) وان "التناقض الوهمي هو ان كلا من الفن والعلم خلال العقد الأول من هذا القرن كان يعالج مشكلة متشابهة: تجزئة الجسيمة الموضوع إلى أصولها التركيبية"، فحتى "التكعيبية في النهاية كشفت بان الموضوع حتى كموضوع ذهني، وحتى ك(كهندسة بديهية) لم يعد قادرا على الاحتفاظ بتلك الصلابة الثابتة المتميزة، وذلك الوجود الجسيمي المغلق اللذين يتميز بهما موضوع الفن الزراعي" فهي إذن تنتمي إلى المنظومة الزراعية ذاتها، وان الحركة التجريدية وان أقصت الموضوع (الطبيعي والذهني) والمفهوم ألجسيمي أدى إلى تهشيم للموضوع المايكروسكوبي (الكتلة – الشكل – اللون) غير ان البديل لم يستمد من الواقع المادي بل من الفكر، وصارت الوحدة الجديدة ليست إلا وحدة رموز وعناصر بلاستيكية، بل وحتى تجريدية موندريان، المشابهة لأشكال محمود صبري ذاته، هي في جوهرها، من وجهة نظر محمود صبري، شكل تجريدي جديد للفن المثالي الزراعي.

وإن مفارقة واقعية الكم عن الفن السابق هوتحولها من الشكل (الخارجي) إلى التركيب (الداخلي) ومن الموضوع إلى العملية، وان المفاهيم القديمة للفن كانت تعبيرا عن وحدة (الكتلة – الشكل – اللون) بينما تعبر المفاهيم الجديدة عن وحدة (الطاقة – اللون – التركيب).

الفنانة التركية يوروك :

هدفي أن أحرّك الناس للوقوف ضد العنف

ترجمة / عادل العامل

كلّ يوم نرى أناساً يُقتلون بفعل المتفجرات و البنادق على شاشات التلفزيون، و مواقع أخبار الإنترنيت، و في الصحف. و هذه المشاهد هي مآسي المئات و ربما أكثر من ذلك، يومياً، لكنها نادراً ما تُصبح قضيةً في الحياة اليومية لشخص لا تصيبه هو.

و ما يحدث عنّد مشاهدة تلك المشاهد المليئة بالرعب و إراقة الدم في أخبار المساء هو أن معظم الناس يستمرون في تناول عشائهم بعد ثوان فقط من رؤية موت غيرهم. و حين يُصبح الرّفض أو الاستنكار موضوعاً للفن، يمكن أن يكون مُجفلاً و مسبباً للصدمة. و في معرضها الفردي (قرب على مسافة Aralıklı Yakınlık)، الذي يستمر حتى منتصف نيسان، تهدف الفنانة التركية الشابة أموهان يوروك Ümmühan Yörük إلى تسليط الضوء على نتائج هذا النوع من المشاهد، التي سيظل معظم الناس على الأرجح بعيدين عنها.

و معروضاتها، المقدمة للعرض في غاليري باي للأعمال الفنية في اسطنبول، مكونة من أشكال تمثّل أشخاصاً ميتين ملقاة على أرض غاليري الفن. و عنوان المعرض هو فكرة تظهر في كتاب جين لوك نانسي " واقع الديمقراطية "، كما قالت يوروك للزمان، مضيفةً " إنها تدل على أن كل شيء في العالم، من دون جوهر مشترك، هو في علاقة مع ذاته فقط عن طريق الوجود. و يصبح المعنى واضحاً حيث تكون الأشياء أكثر قرباً. و أنا أنسب عملي إلى هذه الفكرة. و أردتُ أن أسلّط الضوء على تأثيرات هذه الجثث " المشيّأة objectified " بالنسبة للجمهور و أستكشفُ ما يحدث حين يخطو المشاهد فوق هذه الأشكال - أو يحاول ألاّ يخطو فوقها " .

و أضافت الفنانة " إن ما ألهمني إنجاز هذه السلسلة من الأشكال هو مشاهد العنف التي رأيتها تكراراً على شاشة التلفزيون و في الصحف في الصيف الماضي. و كان هناك إراقة دماء، في كل من تركيا و الشرق الأوسط. و كان المشاهدون تحت قصف من الأخبار التي تصف حمامات الدم. عندها بدأتُ أفكر أكثر بهذه المشاهد. و في أحد الأيام و بينما كنت أرى مشهداً تلفزيونياً كان فيه قتلى ملقون على أرض الشارع، قرّرتُ أن أكوّن تصويرات للموتى في عملي. و هدفي أن أكسر إدراكات الناس الحسية بشأن هذه المشاهد، بدلاً من تقديم موقف انتقادي .

عن / TODAY»S ZAMAN