خالد خضير الصالحي: خراب المتحف وتقنية الخراب.. هناء مال الله نموذجًا

مايو 13, 2018 نقد

التعرية وتقنية الخراب

كانت جذور تقنية الخراب واحدة من الاستنادات الفكرية والتقنية لجيل الثمانينات في الرسم العراقي، وهم رسامون طحنتهم الحروب ونتائجهم الكارثية: هناء مال الله وفاخر محمد وكريم رسن وغسان غائب وحيدر خالد ونديم محسن ونزار يحيى وإيمان علي وهيمت محمد علي ورحيم ياسر وعلي المندلاوي وعمار سلمان وسامر أسامة ومحمود العبيدي، وهاشم حنون في بعض مراحل مسيرته الفنية، وقد تعمق هذا الاتجاه بفعل وجود ورفقة أستاذهم ومنظّرهم شاكر حسن آل سعيد، وكانت نابعة من، أو مستندة على، طروحات شاكر حسن آل سعيد في (التعرية الشيئية) التي جمع آل سعيد شتاتها في ثنائية اسماها (التعرية – التراكم)؛ فكانت التعرية مفهوما كونيا؛ حيث كانت الطبيعة تتعرّى بفعل قوى المناخ والقوى الفطرية لها.

دورة خراب ميزوبوتاميا

لقد اتخذت تعريفات مفهوم التعرية عند آل سعيد أشكالا متعددة: فكانت في التعريف الرياضي عنده تعني "ما قبل حالة (الصفر) التعبير الفني" (شاكر حسن آل سعيد، البحث في جوهرة التفاني، الشارقة، 2003، ص217)، وفي التعريف (التقني – البصري – الاركولوجي) تعني عنده "عملية (تعرية) ذات قصد معين وليست عفوية تحدث بقوانين الحياة المادية كالتي تحدث في جغرافيا الأرض" (آل سعيد، السابق، ص218)، وهو يعطيها بعدا شيئيا حين يعتبرها "معرفة... متحققة في الظاهرة الشيئية وليس بواسطتها" (ال سعيد، السابق، ص219)، و"يصبح من دعوى إلمامنا بالوجود الشيئي فهمنا التعرية (كحالة) أساسية في (إغناء) المظهر بما يحتويه من آثار وفي معنى الأثر" (آل سعيد، السابق، ص219)، ويسبغ آل سعيد على التجريد عبر (التعرية الشيئية) بعدا صوفيا ودينيا باعتبارها "تخليا وتجردا وتركا وخلعا للمطامع البشرية" (آل سعيد، السابق، ص221)، وقسم شاكر حسن آل سعيد تقنيات التجريد إلى نمطين متمايزين ومتكاملين هما: تعرية الجدران، وتعرية الأرصفة، ويصنف (التحزيز والشخبطة) في تعرية الجدران بأنها "ثقافة ساكني المدينة" (آل سعيد، السابق، ص222) ويفترض بثقافة ساكني المدينة توفر حوار متبادل بين تلك الجدران وساكني المدن؛ بينما يصف تعرية الأرصفة بأنها اكتفاء للعمل الفني بذاته فهي ناتج ما تضيفه الصدفة إلى اللوحة من مؤثرات وما تسلبه منها، حيث تنفرد المسطحات المدينية (تقنيات الأرصفة) بوجودها الغفل ويظل (الأثر) علامة الرصيف التي تصنعها الأقدام الضائعة لعابري السبيل، وإنها "تحزيز وشخبطة وشقوق ... قوى كونية مكتفية ذاتيا في إعارة الفنان مقوماته الأسلوبية والتقنية" (آل سعيد، السابق، ص222)، ويعتبر آل سعيد التعرية "المحور الأول في الكشف عن شيئية الوجود الشيئي والظاهرة الشيئية" (آل سعيد، السابق، ص221)، كما كان آل سعيد يحاول اكتشاف الطاقات الفاعلة في الوجود الشيئي في المحيط، تلك القوى التي تتجسد منتقلة من طبيعتها الجينية إلى طبيعة تقنية وهي العناصر الأربعة الانباذوقليسية : الماء، والهواء، والتراب، والنار، فكان الماء عنده يتجسد تقنيا عند معاملة اللوحة وما عليها من ألوان بالماء بحيث يظهر تأثيره على مستقبل اللوحة، أو باستخدام السيولة في التقنية اللونية، ويتجسد فعل النار في فعلها الذي يؤدي إلى نشوء فوهات بواسطة الحروق، والتراب يظهر في إسباغه طبيعته على عجينة الألوان، وأخيرا يظهر الهواء من خلال الألوان التي تسقط على اللوحة بطريق النفخ... وبينما كان آل سعيد مأخوذا بحوار (تقنية الجدران) كانت هناء مال الله مأخوذة بالنمط الآخر من التقنيات التجريدية، بالحوار الصامت الغفل لساكن المدينة مع الأرصفة

و(الأرضيات)، ففيما يكون "للجدار (حواره) مع السابلة، لا يكون للرصيف حوار إلا مع الأشياء" (آل سعيد، السابق، ص227) فليست الأرصفة في النهاية، برأيه، إلا مواطئ أقدام، ومكبات نفايات لا تحاور سوى ذاتها، فكانت "خامتا الاسمنت والقار تلتقط معنى (الأثر) : أثر الأقدام والمركبات وما إلى ذلك".

تقنية الخراب.. تخريب المتحف العراقي

لقد أكد آل سعيد إن تلقي (القطعة الأثرية) يجب أن يتم على أساس (القيمة الجمالية) التي يحملها وليس على أساس (القيمة التاريخية) فإنه يعتبر المؤثرات الطبيعية باعتبارها تندرج ضمن القيمة الجمالية للعمل الفني وهذه المؤثرات هي : المطر والحروق والسقوط وما أضافته قوى بشرية عابثة..

إن نزع التاريخية عن (القطعة الأثرية) ومعاملتها على أساس (القيمة الجمالية) هي إعادة عكسية لطروحات ريكور الذي يرى أن "السردية تقوم بتزمين التجربة" حيث يكتسب " الزمن شخصيته، ويتم الاحتفاظ به بعيدًا عن النسيان بوصفه مجرد زمن مضى ليس إلا" وحيث "يحول (فعلُ الحكي) قصةَ الزمنَ الطبيعي إلى زمن إنساني محدد.. فيعود الفضل للسرد في تسجيل وثوقية الزمن الإنساني"، وبذلك فإن ما روّج له شاكر حسن آل سعيد في (تقنية الجدران) وهناء ما الله في (تقنية الأرصفة) ليس إلا محاولة في تحويل علامات المكان (الجدران والأرصفة) إلى فعل إحساس بالزمن.

التجريد: تقنية الجدران.. تقنية الأرضيات

لقد كانت التجربة الفنية لهناء مال الله تتخذ تمظهرات متباينة أحيانا فكانت : تقترب في جانب من البنى الرياضية وهندسة الأوفاق، وتقترب في الجانب الآخر من التجليات الصوفية والعرفانية والدينية، إلا أنها، في أهم تحققاتها، تشكّل في النهاية واقعةً شيئيةً ذات رؤية متْحفية أركولوجية ارتبطت بالحفر عن فعل الزمن في التحفيات العراقية الرافدينية القديمة المعروضة في المتحف العراقي فكان اهتمامها وأبناء جيلها بالسطوح، والجدران، والأرضيات في شوارع بغداد التي كانت الرسامة تتملاها، وتسجل فعل الزمن فيها وهي في طريقها إلى المتحف، وهو ما نبّه أبناء جيل الثمانينات في الرسم العراقي إلى تقنيات تحاول افتضاض سطح اللوحة البكر: بالخرق، والحرق، والثلم، والتخريم، والتخريش، والتحزيز، والشخبطة، والتخديد (من أخدود)، والتشقيق (التي كان آل سعيد يسميها المعارج)، وما إلى ذلك من مؤثرات الخراب الذي بدأت هناء مال الله البحث فيه، وكانت تراها استراتيجا بصريا – تقنيا مؤثرا في الرسم العراقي أسمته، في بعض كتاباتها ومحاضراتها التي ألقتها في لندن حيث تقيم الآن، Ruins Technique أي (تقنية الخراب) الذي تراه خرابا حيويا Vivid Ruins يشكّل أهم المؤثرات المهيمنة في الثقافة العراقية بعد الخراب الضخم الذي تعرض له العراق والحياة والثقافة العراقية قبل وبعد الاحتلال.

بغداد: جغرافية وبشر.. أيقونات المحيط.. وثائق زيارة المتحف

لقد وصف الدكتور حاتم الصكر تحولات هناء مال الله ابتداء من معرضها (بغداد: جغرافية وبشر) فاعتبره إشارة لتحول قناعتها بالفن المحيطي، ورؤيتها لوجود اللون عنصرًا متعينًا في اللوحة، وربطها لذلك كله بما أسمته (التنقيب داخل الوجود) و(اكتشاف المحيط وتوثيقه)؛ فلم تكن تريد استضافة (المرجع) – بغداد تحديدًا – في اللوحة بل إعادة ولادته من جديد، من خلال بحثها عن (بغدادها) الذي وصفته بأنه إقامة لمدينة يوتوبيا مضادة بتعبير ميشيل فوكو.. وفي معرضها اللاحق (أيقونات المحيط) بغداد 1996 ستلاحق فكرتها عن إشارات وعلامات المحيط، وهو وعي بالمحيط رافقه إنجاز لوحات تتحرر بخطوات أبعد من جغرافية المكان كتضاريس وطوبوغرافية، واستنجدت بإنجاز الفنان العراقي القديم الذي (اختزل) المحيط وأشكاله المرئية بتشفيرها وتحويرها، وهذا ما تأكد في عدد من المعارض منها (قيافة الأثر) الذي ترافق مع ما أسمته الفنانة (وثائق زيارة المتحف) فلقد كان المتحف يمثل لها حافزًا "للبحث في زمان العمل – الأثر الفني.. واكتشاف الزمان في المكان" وهذا ما تمثله (قيافة الأثر) كمفهوم مكاني وزماني يشبه الطروس الكتابية التي تناسخ بعضها كأثر كتابي، وتلك محصلة وعي الفنانة الخاص وبحثها المتميز في دلالة المكان وزمانيته أيضًا.

كان معرض (وثائق زيارة المتحف) برأينا معرضا مفصليا في تجربة هناء مال الله لاكتشاف تقنيات (الأرضيات) "الشارع المؤدي إلى المتحف والمناخ المحيط به من إشارات"، و"محاورة المحيط"، و"كل ما هو موجود على الرصيف" (هناء مال الله ،يوميات ، مدونة معرض (وثائق زيارة المتحف)..)، بينما يعتبره آل سعيد في مدونة المعرض ذاتها "محاولات لارتياد المتحف الاثنوغرافي والأركولوجي إلى جانب معايشتها (الواقع البيئوي) في المدينة" باعتباره "نوعا من الاعتكاف الفكري في داخل (اللقية) و(الشريحة) على حد سواء".

عندما كان شاكر حسن آل سعيد يؤسس تجربته في الرسم على افتتانه (بقيمة الجدار) "كمرآة تعكس واقع الحياة الإنسانية الحضارية اليومية"، كانت هناء مال الله تؤكد افتتانها باختراق الكتابة (التدوين) للرسم في محاولة اختراع (أبجدية صورية جديدة)؛ من خلال التلصيق، واللقى التي تظهر في الرسم، وهو ما يحيل اللوحة إلى تجربة

كتابية تدوينية تتحول فيها إلى: نص، أو خرائط، أو بيانات؛ فكانت تحولاتها لا تخرج عن موضوعة التعامل مع الواقع باعتباره مدونة يستقرئها الرسام، ويعيد إنتاجها مدونة رسم؛ فكان ذلك يكشف قناعاتها، منذ أول معارضها، (بغداد: جغرافية وبشر) وحتى الآن، "بالفن المحيطيّ ورؤيتها لوجود اللون عنصرًا متعينًا في اللوحة، وربطها لذلك كله بما أسمته (التنقيب داخل الوجود) و(اكتشاف المحيط وتوثيقه)" ؛ فلم يتوقف بحثها الذي انتقلت فيه من اتخاذها المتحف مرجعية أركولوجية إلى اتخاذها المدينة (متحفا) تستمد منها أيكولوجياها، ثم لتتحول نحو المدينة منظورا لها من الأعالي فتتحول تلك المدينة إلى قصاصة ورق تشيد بها الرسامة هياكل لوحاتها (أوفاق مدنها)، وليتحول نظام التربيع، الذي كان بمقام (الوحدة الخليقية) الشكلية والهندسية والرياضية التي تأسست عليها الكتابة المسمارية والتي أسست عليها هناء مال الله ، إلى نظام رياضي بديل للغة النقد الأدبية السائدة الذي تعاين به الرسم، وليتحول ذلك النظام إلى مقياس رسم تبني به هناء مال الله الخريطة التي التقطتها لمدينتها من مسافة الغربة بعدا.

لم تزل هناء مال الله تؤثر الأنظمة الهندسيّة والرياضية على فوضى سطوح الواقع التي يشتغل عليها مجايلوها: نزار يحيى وغسان غائب وكريم رسن؛ فهي تقصي عناصر، وتدني أخرى، ولكنها تبقى ممسكة بعنان نظام تدويني يحكم قبضته على المشهد، وهي الصفة الأهم التي تفارق تجربتها عن أولئك الباحثين الآركولوجيين في علامات المحيط والجدران الذين يبنون لوحاتهم من تلك العلامات (الوحدات) الخليقية للوجود الشيئي، ولكن أهدافهم؛ وإن ظلت في النهاية أهدافا بَصَرية؛ إلا أنها ظلت تحمل قدرا من التشخيص.

لقد بقيت هناء مال الله تعتبر أن أخطر ما تعرضت له الثقافة العراقية قبل وأثناء وبعد الاحتلال، هو تخريب المتحف العراقي الذي يشكل ذاكرة الثقافة العراقية، وبدأت تنظر إلى تقنيتي الجدران والأرصفة (الأرضيات) والأفعال التخريبية العابثة ضد المتحف كتجليات للخراب الثقافي، وهو ما دفع هناء مال الله إلى طرحه في مفهوم واحد جامع أسمته (تقنية الخراب) لتسمي به فعل الزمن الذي يتصف بأبعاده التخريبية الثقافية ذات الطبيعة البصرية العدائية المقصودة المؤدية إلى رد فعل عدائي ودفاعي مقابل.

لقد أثارني معرضها الذي كانت تستخدم فيه خارطة بغداد فكتبت: "رغم صدمتي بلوحات المعرض الأخير لهناء مال الله إلا أني اعتبرته قابلا للاستيعاب، بمعنى قابلا للأدلجة، ولوضعه ضمن سياق تجربتها على مدى السنوات السابقة، فاعتبرنا توجهها الآن بالاتجاه إلى خرائط مدينتها، والتعامل مع الخارطة باعتبارها مخطوطة، أو ربما دفترا للرسم، مواصلةً للانتقال الذي ابتدأ من أشكال المادة المتحفية، إلى المادة المتحفية في بنيتها الداخلية وفي أنظمة البناء الشكلية للأشكال في اللوحة إلى الهروب من شيئية المدينة (متحفيتها) إلى وجودها المتعين في طوبوغرافيا خرائط الأرض، لتتحول مدينتها إلى سطح ورقيّ يضمّ إحداثيات علاماتية، ومقاييس للرسم من تلك التي تموضع عليها المسّاحون في إنجازهم خرائط المدن".

كانت هناء مال الله، حالها في ذلك حال كل الفنانين، يحافظون على مرتكزات أولية كانوا قد أسسوا عليها البذور الأولى لرؤيتهم، فتلازمهم، وتكون بالنسبة لهم نسقا ثقافيا شخصيا لا يحيدون عنه، ويظلون أمناء عليه، مهما نوعوا في معالجة موضوعاتهم، فكانت الرسامة هناء مال الله تعيد قراءة الرسم العراقيّ، وقراءة تاريخه كلّ مرة طبقًا لمتجه اشتغاليّ يهيمن على تجربتها التنظيرية، إلا أن كل ذلك يظل مرتكزا على مفهومها عن فنّ الحقيقة المحيطية الذي تشبعت به تجربتها حد الهوس، برأينا، فكانت تلك النظرة الأركولوجية المقربة للمدينة ومتحفيتها: آثارها، ولقاها، وأرصفتها، وقرميدها، وحيطانها، وعلاماتها الثقافية، وسطوحها؛ فكانت هناء تعيد إنتاج كل ذلك، بل وتعيد تأسيس كل تجربتها وفق متغيرات ما بعد الستينات؛ تلك المتغيرات التي ظهرت من خلال اتجاه لا يعير ذلك الاهتمام المبالغ فيه الذي كان يبديه الستينيون لما يسميه سهيل سامي نادر (البلاغة الأدبية في الرسم)، ولبعض المفاهيم الأخرى التي رغم صلتها بمتيريالية الرسم فإنها لم تزل أسيرة مفاهيم خارجية مازال الكثير من الستينيين يعيدون إنتاجها، فلم تعد اللوحة، عند هناء مال الله، تثرثر بلغة الأدب، رغم أنها لم تفقد مرجعيتها البصرية بالمعنى الشيئي (المتيريالي) للمرجعيات التي كانت الصلة الوثقى بالمحيط.

بقي عنصر اللون جوهر الوجود الشيئي للوحة، حيث بدأت تلفّ عوالمَ اللوحة أجواءٌ من اللون الأسود أو البنيّ الكدر الذي يغطي مساحات شاسعة من اللوحة، بينما حاولت في مرحلة أخرى استخدام كولاج (ردي ميد) من خلال إدخال مادة مجسمة إلى جسم اللوحة لتشكل خرقا لـ(جسد) اللوحة ليس بخرطوشة، وليس برصاصة، بل وبأجزاء كبيرة من مخلفات وحطام المدن التي تتخذ من المساحة المواجهة لأعمالها مكانا تستقر عليه باعتبارها (جزءا لا يتجزأ) من المدونة الواقعية، إنه الدمار الذي لحق بمدينتها، والذي كان ولم يزل جزءا من دورة الخراب التي تتناوب على مدينتها عبر حقب التاريخ، فشكّل ذلك هويتها التي هي معرضها الآن.

تشخيص بالقلم الرصاص

لقد واصلت الرسامة هناء مال الله، طوال ثلاثة عقود، بحثها عن حدود المياه الإقليمية بين: التشخيص الذي كانت تقدم فيه نماذج تخطيطية في صحيفة الجمهورية، حيث كانت تنشر (تخطيطات بالقلم الرصاص)، وبين التجريد الذي سيشكل رؤية حياتية وفنية عندها وعند أهم رسامي جيلها الذي عرف بجيل الثمانينات في الرسم العراقي.

فن الخراب.. من الفناء العراقي إلى الفناء الوجودي

تتلاحق تحولات هناء مال الله في اتجاهها الذي بدأته قبل سنوات، والذي أسمته (فن الخراب)، حتى يصعب على النقد دمج تلك المتلاحقات إلا ضمن منظومة أوسع من مفهوم الخراب، فربما ومن خلال معايشة العراقيين لما تخلفه الحروب عادة، فقد استحكمت منظومة (الموت) كأعظم الأسئلة الوجودية التي يواجهها العراقيون يوميا، وواجهها الإنسان منذ وجوده وحتى الآن، فخلال السَنَوات الخمس الماضية تَأمّلتُ معيشتها كلاجئة في البلادِ ذاتها التي لعبت -على الأقل جزئيًا- دورا في احتلال العراق وإتمام دائرة إنتاج الخراب؛ فكانت هناء مال الله تواجه الأوساط الثقافية بما اختزنته ذاكرتها من آثار خراب الحروب، والتي بدأت تتوسع إلى رؤية فلسفية ذات جذور ثقافية صوفية تتعلق بمواقف الإنسان في مواجهة السر الأعظم في الحياة وهو الموت.

لقد أدركت هناء مال الله أن الرسم قضية بصرية لا تتسع في النهاية إلا للبصريات والماديات التي تخلق البصريات، وهو ما أدركته هناء مال الله باحترافية عالية حينما حولت فكرة الفناء في أعمالها إلى معالجات لمواد صلبة؛ لاعتقادها أن الفناء يضرب الصلب المحسوس ليخلق إحساسا بفاعليته التدميرية، فكما يحاول الإنسان تحويل فعل الزمن إلى سرد أو تاريخ ليعطيه ملموسية، فإن هناء مال الله تحاول إنتاج العكس حينما تستخلص من الصلب الذي تآكل بفعل فنائه إلى سرديات ورؤية فلسفية تعبر بها عن إحساسها تجاه التدمير الذي يطال الإنسان كما يطال المادة الملموسة متجها بها إلى الفناء.

تشكّل هناء مال الله رؤيتها من خلال أعمال تسميها (الحافة الحساسة)، وهي مرحلة حرجة بين التشخيص والتجريد، وهي أعمال غالبا ما تكون ثلاثية الأبعاد وتريد أن توصل عبرها أن كل شيء صلب وهو هنا محسوب بحكم صلابته على التشخيص ممكن أن يتحول إلى تجريد بقوة الفناء.. فهي تقتنص لحظات التحول تلك بين الوجود الصلب وبين الفناء التجريدي، إن هناء مال الله، وعلى خلاف غيرها من مجايليها، تعيش تجربتها كرؤية روحية تعالجها من خلال المادة التي تشتغل عليها.

لقد تركت الحرب ندوبا كبيرة داخل هناء مال الله بحكم التماسّ المباشر مع آثارها المدمرة، فأيقنت أنّ الخراب جوهرُ الوجود أو مآله الحتمي، وأن الصلابة (الموثوقة) يُمْكِنُ أَنْ يُتحوّلَ إلى (لا شيء) خلال أجزاء من الثانية. وهكذا ترسخ عندها يقين عبر الاسْتِنْتاج بأن الخرابِ هو اللحظة الحاسمة بين التشخيصِ والتجريدِ، بين الوجود والفِناءِ، وهو مفهوم تعتبره ذا معنى روحيَ عميقَ أيضًا. وتعتبر تقنيةِ الخرابِ ناتج الوجهِ القاتلِ للحربِ، وأنها استعادة وإنتاج لفكرةَ الحربِ وفعلها التدميريَ، وفي إعادة إنتاج التجربةِ العميقةِ لحقيقةِ الحربِ بصرف النّظر عن طبيعتها الجغرافسياسية أو الجيوبوليتيكية.

تفيض الاعمال الفنية المحروقة، والممزّقة، والمخَدشَة، والمجمّعة، في أغلب الأحيان، من مصادر متفرقة، برائحة الدخان، وبلون السخام، وكلها تجسيدات بصرية تقوم مقام التلميحات المؤلمة لدمارِ وطنِها، وتُوصلُ رسالة عابرة للجغرافيا وللتاريخ معاِ، فكرة تؤكد أن الخراب جوهرُ وجودي للوجود، وليس للموت، أو بمعنى أوسع (الاندثار) إلا حقيقة كل مادة صلبة تبدو من النظرة السطحية متماسكة فإذا بها يمكن خلال أي قدر من الزمن متناهيا في الطول أو في القصر، تتحول إلى هباءة، وهو ما تحاول ان تقدمه في اعمالها التشكيليةِ التي تقع في لحظة التحول القلقة بين الوجود وبين الفناء، أي بمعنى تشكيلي تقف بين التجريد والتشخيص.

تقول هناء مال الله في حوار لنا معها عبر النت: "إن فكرة مفهوم الخراب الذي كان جزءا رئيسا من تجربتي الحياتية والفنية في العراق، والذي كنت اقترب منه محليا كمفهوم لصيق بجغرافية معينة (العراق) ميسوبوتاميا، وكأنه قدر مستدير التعاقب على العراق ولا يمكن الفرار، أو الخلاص منه، بدأت أعيشه كمفهوم عالمي بعد خروجي من العراق، واستقراري في مدينة عالمية رأسمالية مثل لندن، حيث معاملتنا كأدوات، أو بالأحرى وقود لإدامة وضعنا في خانة هوامش مجتمع العولمة الرأسمالي، وأعتقد أن للفن، العالمي المعاصر الآن وتسويقه، دورا كبيرا في هذه اللعبة العالمية للخراب، وأقصد بذلك أن ما ينتج في الفن العالمي الآن ليس إلا انعكاسا صادقا لجوهر الخراب الذي نعيشه، والذي تغذيه الرأسمالية وثقافتها التافهه مثل أميركا. هذا ما يجعلني أستشعر حافة الخراب في كل شيء أعيشه حتى وإن كان في لحظات سلام".

...

* ناقد تشكيلي عراقي مقيم بباريس

* فنانة تشكيلية عراقية مقيمة بلندن

شارك هذا الموضوع: