الخزف الفني يتخطى سلطة اليومي

من ملزمات الورشة إلى رحابة الفضاء العمومي في مقاربة الخزافة "نينا هول"

كمال الكشو

المعهد العالي للفنون، صفاقس

ينفتح اليومي في علاقته بالفن وبالفكر الحديث على إعادة اكتشافه ليصير من أهم مواضيع التعبير التي تُراهن على تحرير الإنسان من رتابة الحياة ومن الحضور الخانق للماضي ومن التقاليد الجاثمة المكبّلة لتطلعات الإنسان المبدع وذلك على غرار الفلسفة التي تحولت علاقتها باليومي من نظرة التعالي والتوتر والصدام إلى مصدر للتفكير وموضوع للاهتمام " قلب مجالها رأسا على عقب وأعطى التفكير الفلسفي طريقة جديدة ومواضيع متنوعة وغايات مختلفة"(1). إنّ التفكير في اليومي وعرض الحياة اليومية وتعريتها مما كان يُعتبر حميميا ومحاولة استئصال أهم معاني اليومي وقضاياه والاشتغال عليها، هو توجه يهدف إلى التخلّص من مآزق النظريات والأساليب الفنية التي أطنبت في التعالي على اليومي لفائدة ما هو ثابت وكوني. وهو محاولة يرقى فيها اليومي إلى موضوع متميّز للتفكير والتعبير لشحن الحس الإنساني بإمكانية الاختلاف ولتثبيت قيم التحرّر التي تُحدث الشك في ما يبدو عاديا وبديهيا. وتدخل مساءلة اليومي في إطار المقاومة الدائمة لكل ما يسلّطه العالم المحيط على الإنسان وعلى إرادته، مقاومة لما سمّاها عبد العزيز العيّادي " التقاليد والأعراف ومؤسسات الإدماج والإخضاع والمراقبة التي تعمل جميعها على تدجين الإرادة...في صلب نظام اجتماعي يحدّد الأدوار والوظائف ودلالات الوجود"(2). لذلك يطرح سؤال الفنّ واليومي علاقة من نوع خاص يواجه فيها التجديد السائد والانفتاح الانغلاق والإبداع التقليد. فوضع اليومي موضع مساءلة هو تطلّع لفهم الواقع وهو أيضا مساءلة ونقد لذواتنا ولنمط حضور فكرنا الذي عادة ما

يستسلم إلى حدّ الاغتراب. لذلك يتأتّى اليومي ويحضر بقوة في المقاربات الفنية الراهنة لا كمصدر ضغط يُبرمج الفكر ويشلّ الحس وإنما كواقع معيش يستفزّنا للبحث والتعبير والإبداع.

إنّ علاقة الفن باليومي ليست وليدة الساعة فقد سعى الكثير من الفنانين منذ الواقعية إلى التعبير عن قضايا الإنسان ومشاغل حياته الاجتماعية، ولكن يضلّ اجتياح أشياء وأغراض حقيقية من اليومي للفضاء التمثيلي من خلال "اللوحات المركبة" (les tableaux composites) و"المنحوتات المركبة" (Sculptures combinées) التي أدخلت على الفن أشياء جاهزة وحقيقية مأخوذة من الواقع، هو بداية الانفتاح على التحديات الجديدة التي يطرحها المجتمع الحديث على الفكر وعلى الفن، تحديات أنتجت نظريات فنية ومناهج وأشكال تعبير حوّلت اهتمامات الفنان ودفعت للتساؤل عن منصب العمل الفني وتغيّرت على إثر ذلك مواده وتقنياته ومكان إبداعه وفضاء عرضه وهو ما فتح إمكانات جديدة لفعل التلقي والتواصل.

من هذا المنطلق الفكري ارتأيت في مساءلة اليومي أن أتوقف عند مقاربة فنية متميّزة اختارت فيها الخزافة الدنماركية "نينا هول" (Nina Hole) الخروج عن الورشة (ورشة الخزاف) رغم خصوصياتها وبكل ما تحمله من حميمية لتهجر حدودها المكانية وملزماتها التقنية ولتنفتح بكل جرأة وبقدر كبير من المخاطرة بالمكتسب على مقاربة فنية متميّزة للمكان. فهي مقاربة تسائل مكان نشأة العمل الخزفي ومدى إمكانية تجاوزها وتحديدها لتطرح بعمق سؤال كيفية قدوم العمل الخزفي ومراحل تشكله. وهي أيضا محاولة لمعاودة التفكير في مواضيع الخزف الفني وأشكاله لتجعل مواد العمل الخزفي وأدواته موضوعا وغاية في ذاتها وترقى بمراحل العمل وثنايا إنجازه إلى مشهد فني يستدعي نوعا جديدا من التلقي يكون بالأساس فاعلا ومتميّزا. إنّ استدعاء اليومي ليكون موضوعا للتعبير ومحفّزا لمحاولة خرقه، يتطلب فهم معانيه وأهم أشكال التفكير فيه وطريقة عرضه التي قد تثيرنا وتستفزنا كما عبّر عن ذلك فتحي التريكي " لننظر إلى الأشياء التي نراها ولكننا لا نمعن فيها النظر". ربّما نعيد اكتشافها أو اكتشاف ما يتخفّى عن أبصارنا وربما نجدّد على إثرها نظرتنا وإدراكنا لما هو حولنا.

يُعتبر التفكير في اليومي من المسائل المطروحة في عديد الحقول المعرفية والفنية التي تعمل بعمق على محاولة فهم العمليات المتعلقة أساسا بالحياة اليومية وهو ما يسمّى في علم الاجتماع

بعلم الاجتماع اليومي وفي مجال الفلسفة بفلسفة اليومي باعتباره موضوعا معقّدا لكونه يشغل مسألة ذات صلة مباشرة بعالمنا القريب منا، عالمنا الذي نعيشه وننغمس في حركته اليومية دون أن نعيره اهتمامنا وتفكيرنا.

يعني اليومي حسب تعريف "بيار هنري فراني" (Pierre -Henry Frangne) في مقاله (le fragment et le quotidien dans l'art) كل ما يحدث ويتكرّر يوميا أو ما نعيده بانتظام في كلّ يوم. ولا يدخل في التطوّر الزمني لليومي مبدأ القطيعة، إذ هو قائم بالأساس على التكرار والاستمرارية وعلى سلسلة رتيبة من أشياء من نظام موحد. لذلك يرى في الحياة اليومية أنها الحياة الشائعة التي تسير وتتلاحق دون تحوّل مفاجئ وتُعرف بخاصياتها القائمة على العادي والنظام والثبات والاستيعاب والمشترك(3). وعلى خلاف ذلك لا يرى "بوقرة"(4) في اليومي " ما هو مألوف فحسب، وإنّما يحتوي ضمنيا ما يكون خارقا وخارج العادة، بحيث يكون فيه الخرق كامنا" ويضيف في تفسيره أنّه "يتدحرج بين التوازن واللاتوازن وبين اليقين واللايقين" لذلك يفرّق بين المألوف الساكن واليومي الديناميكي. وعن مهمة الفلسفة تجاه اليومي فإنّه يعتبر أنّ مهمّتها هي فضح حيل اليومي وكشف قناعه" لأنّه يُخفي وراء صورته الظاهرة والمعروفة بالرتابة والتكرار بنية ملغزة ومحيّرة. أمّا فتحي التريكي فيُعرّف اليومي في كتابه "فلسفة الحياة اليومية" أنّه " كل ما يحيط بي وأدركه حالاّ ومن دون وساطة ليصبح قريبا منّي وحاضرا في ذهني حضورا مستمرّا. فالمحيط هنا يعني فضاء الحياة اليومية كالعائلة مثلا أو الحي والقرية والمدينة كما يعني أيضا الفضاء الواسع كالبلد أو مجموعة البلدان التي يكون الانتماء إليها انتماء حميميّا." وإلى جانب تحديد المحيط المكاني في تعريفه وتصوّره لليومي يضيف تصوّرا لا يقلّ أهمية هو تصوّر اليومي الزماني ويربطه بالحدث الذي يُشترط أن تضمن زمانيّته استمرارية ممكنة"(5).

فاليومي إذا وفي تعريف تأليفي هو "كل ما يظهر في العالم بطريقة فيها من التكرار والمعاودة والاستمرار، ولكنه لا يمكن النظر إليه في حدود محيط الحياة العادي والمعروف فقط، بل هو حسب فتحي التريكي "قوة تأسيسية تستوعب كل الأحداث والأفعال لتعطيها نمطا موحدا. فاليومي يضمّ كل الأشياء العادية كما يضمّ أيضا كلّ ما سيجعل الأشياء تتحوّل إلى عادية"(6). ويضيف أنّ فلسفة اليومي "ترتكز أساسا على استخراج المعنى المؤسس لليومي وطبيعة الحركية التحولية"(7).

إذا كان اليومي قد ارتقى إلى موضوع متميّز للبحث في مجالات التفكير الفلسفي، فكيف هو الحال بالنسبة للتعابير الفنية الراهنة التي تحاول أن تستمدّ من اليومي مواضيعها حينا وتصطدم معه حينا آخر؟ وهل يمكن القول إنّ الفنانة "نينا هول" في خروجها بورشة الخزاف إلى الفضاء العمومي قد ساهمت في كسر جدار الفصل بين مكان نشأة العمل الخزفي وفضاء الحياة اليومية وأربكت الفكر المتعالي وخلخلت منصب الورشة بدعوى حميميتها وخصوصيتها مقابل بداهة وعمومية الحياة الشائعة ؟ وإذا كانت الحياة اليومية هي الحياة الشائعة التي تسير وتتلاحق دون تحوّل مفاجئ وإذا كان اليومي هو بمثابة القوّة التي تستوعب، فهل استطاعت "نينا هول" أن تُدخل على الحياة اليومية للفضاء وعلى وتيرتها ونسقها الرتيب نوعا من القطيعة والصدمة لزعزعة المشترك وإرباكه ؟

1 –بوادر هجرة ورشة الفنان ومظاهر القطع مع السائد

1–1 الورشة موضوع ملهم

إنّ البحث في مفهوم ورشة الفنان ومنصبها ومدى تأثيرها في العملية الإبداعية أو بالأحرى التقصّي لأهمّ التحولات التي عرفتها الورشة لتتخطى في تصورها حدود المكان المغلق أين يعمل الفنان يُلخصّه "آلان بوعزيز" (Alain Bouaziz) عندما يقول " يمكن أن نحدّد تاريخ الفن من خلال إجراء دراسة للورشات"(8). ويمكن أن نتبيّنه أيضا من خلال عدد من المقاربات والتصورات الحديثة والمعاصرة لورشة الفنان والتي كانت بمثابة الحلقات المفاتيح لتطوّر مفهوم الورشة وانفتاحها على مكانها كحيّز أين ينشأ العمل وعلى الفضاء المحيط بمعناه الأشمل. فهي العالم الذي يُبرز فيه الفنان كيانه ووجوده وهي المكان الأكثر سريّة وحميمية، أين تقع عملية الإبداع، وكذلك المكان الذي يتفاعل فيه جسم الفنان وروحه، محاولا إيجاد الطريق المؤدّي إلى التميّز. لذلك يتحوّل هذا المكان الحميمي في أكثر من مناسبة إلى مصدر لإلهام الفنان وإلى موضوع لتعابيره. فقد أصبحت الورشة موضوعا للتمثيل والتعبير كما في لوحة "جوستاف كوربي" (Gustave Courbet) ورشة المصور L'Atelier du peintre ليصوّر سنة 1855 ويعكس مختلف شرائح المجتمع وبالتالي لتكون الورشة مكانا أكبر من حدودها المادية وليُطل فضاؤها الداخلي على العالم الخارجي وكذلك للتكشف على مختلف سياقات إنجاز العمل الفني من خلال ظهور المصور في لوحته والموديل وبقية مكونات

اللوحة. كذلك يثير الفنان الفرنسي "هنرى ماتيس" Henri Matisse نفس الموضوع في لوحته "الورشة الحمراء" المنجزة سنة 1911 أين تطالعنا لوحات الفنان الموزعة في مواضع مختلفة من فضاء الورشة، إضافة إلى بقية أثاثه وأغراضه التي يستعملها. ففي هذا العمل يفاجئنا "ماتيس" بأسلوب تشكيلي تتلاشى فيه العلاقة التقليدية بين الشكل والخلفية، بين أغراض الورشة والمكان. فاللوحات واللوحات غير المكتملة وأطر اللوحات تتحوّل جميعها إلى مادة تصويرية يعيد بها الفنان صياغة المكان ومن خلاله الفضاء التصويري للوحته وهي طريقة يتخطى فيها الفنان التعامل مع المكان بمعناه المتداول كوعاء أو كحاوي لندخل مع موضوع تمثيل الورشة واعتبارها مصدر إلهام إلى مخبر الصورة، إلى المكان الملغز لقدوم المرئي.

إنّ ورشة الفنان لم تكن مجرّد مكان لإنتاج الأعمال الفنية فحسب، بل تبيّن هذه الأمثلة وخصوصا التي اختارت أن تصبح الورشة مصدرا ملهما وموضوعا للتعبير أنّ الفنان وبدرجة عالية من الوعي والحس تعامل مع المكان أين يعمل بشكل عكس كلّ مكونات العمل الفني من بدايته إلى غاية اكتماله وخروجه للعرض وبالتالي تعامل مع المكان لا في حدود أطره المادية الهندسية أو كخلفية أو كمرجعية، وإنّما كذاكرة وكجزء يمثّل لحمة العمل وبنيته الفنية والجمالية وفتح هذا المكان ليصبح رغم واقعيّته مجالا خصبا للتأويل والإيحاء والخيال.

1-2 أهمّ العوامل التي ساهمت في خروج الورشة إلى الفضاء العمومي

إنّ فكرة هجرة ورشة الفنان والخروج إلى الفضاء المحيط ليست مطلبا جديدا وإنّما هي بمثابة المطلب القديم الجديد ولكنّه يتمظهر من مرحلة إلى أخرى في تصوّرات وأشكال في غاية الجرأة والتميّز. وتُعتبر المبادئ الفينة التي قام عليها التصوير لدى فناني الحركة الانطباعية من أهم المتغيرات التي شجعت الفنانين ونمّت لديهم الإحساس المباشر والعفوية والسرعة في الفعل التصويري وهو ما دفعهم إلى البحث عن كيفيات تسجيل الانطباع آنيا وتشكيليا. وكان ذلك أساسا بالاعتماد على الضوء الشمسي وعلى عمليات تفكيكه. وهو ما فتح أمامهم المجال لفهم وإدراك أهمية الانعكاس المعبّر عن حقيقة العالم كعالم متحوّل والذي عبّر عنه "أوجين دولاكروا" بقوله "أنّ كل شيء في الطبيعة انعكاس". فكان مطلب الخروج من الورشة والمعبّر عنه أيضا "بالعمل على الطبيعة".

وتظلّ "الورشة العائمة" التي ابتكرها "كلود موني" تفاعلا مع توجهه الانطباعي مثالا يغادر به مفهوم الورشة في تصوّره التقليدي ليكون في علاقة مباشرة بالطبيعة ومنه بالموضوع. وهو ما يظهر جليا في لوحة "إدوارد ماني" المنجزة سنة 1874 "كلود موني في الورشة العائمة" Claude Monet dans l'atelier flottant. وتعتبر البيانات المستقبلية في بداية القرن العشرين المنادية إلى إعادة تصوّر مفهوم العمل الفني وإلى ضرورة "هدم المتاحف"، وكذلك الفكر الدادائي الداعي بشكل عنيف إلى تفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة والمؤكد على اتساع الهوة بين الفنان والمجتمع، من العوامل التي مهّدت لإشكاليات العمل الفني ولعبة الأمكنة سواء مكان نشأته أو مكان عرضه. وقد تجسّد ذلك بشكل مباشر مع فناني الستينات الذين أثاروا بكل جرأة العديد من التساؤلات الجوهرية في علاقة الفن بالمكان، وفي علاقته بالمجتمع، حيث لاقت النداءات التي أطلقها أعضاء "مجموعة البحث في الفنون البصرية".G.R.A.V (Groupe de Recherche d'Art Visuel) صداها الكبير وانتشارها لاحقا والمتمثلة في إعطاء الفن وظيفة اجتماعية والخروج به إلى الشارع، وكان لهم ذلك حيث نزلوا إلى الشارع سنة 1966 بأعمالهم المتحرّكة في "مونبارناس" (Montparnasse) وهياكلهم اللاثابتة وغير المستقرة في "شان إيليزي" (Champs Elysées). وفي نفس فترة الستينات ظهرت "الواقعية الجديدة" بفكر تطلّع فيه فنانوها إلى الحيازة المباشرة للواقع، وهو ما يعادل مقولة "بيار ريستاني" (Pierre Restany) الداعية إلى "استعادةٍ شاعرية للواقع الحضري والصناعي والإشهاري"(9).

إنّ إشكالية العلاقة الجدلية بين الورشة كمكان لإنتاج العمل الفني وفضاء عرضه مثّلت السؤال المحوري للفنّ المعاصر وفتحت المجال لتصوّرات جديدة تداخلت فيها وتماهت في بعض التجارب ورشة الفنان مع فضاء العرض وهو ما فتح المجال لظهور الورشة–الرواق. وتتجلى صورة التماهي بين الورشة والرواق أو المتحف ليعيش المتلقي بطريقة تفاعلية مراحل إنتاج العمل الفني ومختلف سياقات نشوئه في تجربة "كليز أولدنبارج" (Claes Oldenburg) The Store وهي عبارة عن واجهة بلورية مكشوفة في محلّ في شرق مدينة "مانهاتين" أين تصبح الأعمال المنتجة عناصر من بين مجموع مكونات المكان ويُصبح كذلك حضور الفنان، وجميع حركاته: تعليقه للأعمال المغطية لجدران المحلّ تشارك وتُساهم في ابتكار ونشأة "عمل كليّ" وهو ما يتحوّل من خلاله مفهوم الورشة، حيث لم تعد مجرد وعاء أين نعرض أعمالا فنية، وإنما تعرض نفسها بنفسها قبل كلّ

شيء"(10) أمّا الفنان الفرنسي (François Boisrond) فقد تصوّر "الورشة كفضاء عمومي حيث عمد بتصوّره الجريء إلى نصب ورشته في المتحف وجلب كل ما يلزمه للعمل، من أدوات وتقنيات جمعت بين الكلاسيكية المتفق عليها في التصوير والتكنولوجيات الحديثة مثل الكاميرا والحاسوب وأنجز لوحات مثّل فيها زوايا من المتحف وأجزاء ومقتطعات من الأعمال الفنية المعروضة. فأسّس بهذه الطريقة حوارا بين الأعمال نعيشه بشكل مباشر"(11).

2 - خروج الخزاف إلى الفضاء العمومي: رفع للحدود بين الفن والحياة

تواصلا مع هذه النداءات والدعوات لألا يبقى إنشاء العمل الخزفي حبيس الورشة وملزماتها التقنية والتكنولوجية، تتأتّى مقاربة "نينا هول" للخزف المعاصر في شكل "منحوتات من نار" تتطلع لكسر الإطار والخروج عنه "hors cadre" بكلّ ما في ذلك من أبعاد تشكيلية وجمالية، هدفها بالأساس إعادة التفكير في علاقة العمل الخزفي بمكان إنشائه والمساءلة الجادة لمكان عرضه والدعوة للانفتاح على أماكن أخرى جديدة لا يكون فيها عزل أو اقتلاع للعمل الفني عن الحياة ومنه عن المحيط. تسعى الفنانة بأدائها المتفرد وبجرأة كبيرة أن تهاجر ورشة الخزاف والتقنيات المتصلة بها والأشكال والأحجام التي تفرضها عادة الأفران، معتمدة بالأساس على اجتياح الفضاء العمومي وحيازته لتصوّر أعمال خزفية أو بالأحرى منحوتات صرحية من نار وكذلك لمحاولة ابتكار المكان لا بالمنحوتة الخزفية المنتصبة في الفضاء فقط، ولكن بقيمة الحدث والتجربة بالخصوص.

يتجاوز التعاطي مع المكان في هذه التجربة حدود المشهد الحضري أو المشهد الطبيعي الذي نمثّله في صور أو نصفه بالكلمات، ليُستعمل كمادة فنية، ربما على غرار ما ذهب إليه فن الأرض حيث عمد فنانو هذه الحركة إلى الخروج من فضاء الورشة والمتحف للتعبير والإبداع من خلال الطبيعة وفي صلبها. فالميزة الأساسية لفن الأرض هي علاقته بالمكان، إذ تُصمّم الأعمال لمكان محدد وعلى عين المكان. وهو ما تصل فيه الأعمال الفنية إلى تغيير المساحات وبنية الموقع وماديته(12). وبالتالي تتميّز هذه الأعمال بهذه العلاقة الإلزامية بينها وبين المكان لذلك تصمّم وتتأتى تدريجيا وتعرض خصيصا لذات الموقع والفضاء العمومي دون أدنى تفكير في عرضها في مكان آخر لأنّ ذلك "يعني هدمها" على حدّ عبارة النحات "ريشار سارّا" (Richard Serra). وهو ما فتح المجال للتفكير في فن الفيديو ليكون توثيقا وإبداعا آخر لهذا الشكل التعبيري الجديد. لذلك

يفترض في قراءة أعمال الفنانة "نينا هول" أن نتواجد على عين المكان لمتابعة كل تفاصيل نشأة منحوتات النار الصرحية، ولكن بفضل الصورة وأشرطة الفيديو يمكننا تقصّي كل المراحل وتتبع أطوار تكوّن العمل الخزفي، خاصة أنّ هذه التجربة تختلف نسبيا لأنها تُنتج أثرا خزفيا نحتيا يمكن أن يعمّر إلى جانب ما رسمه وسجله في الذاكرة زمنا طويلا.

2-1 إنشاء العمل الخزفي في الفضاء العمومي: مخاطرة بالمكتسب التقني

يتطلّب الخزف علما بمواد الطين والطلاءات وتراكيبها الكيميائيّة وخصائصها الفيزيائيّة وكذلك معرفة بأهمّ المراحل التقنيّة التي لا يجوز أن يسبق البعض منها البعض الآخر، اعتبارا لعديد الملزمات التي تمليها خصائص المواد وأساليب معالجتها. ويستدعي استعمال الطين وتحويله إلى عمل خزفي وفنيّ أماكن مغلقة وخاصة، للمحافظة على لزاجته وطواعيته ومراحل تجفيفه وإفخاره، ويكون هذا المكان عادة الورشة. إلاّ أنّ الخروج إلى الفضاء العمومي هو فعل واختيار فيه قطع مع السياق العادي واليومي لعمل الخزاف. وهو دليل على نوع من السلوك الفني المتميز الذي يرى في المخاطرة بتقاليد تقنيات الخزف وملزماتها إمكانية للتكشف على سعة مفردات الخطاب الخزفي اليوم كتعبير فنيّ وعلى مدى رحابته لينفتح على أماكن نشأة جديدة يكشف فيها عن طاقات مواده وعن ثراء تقنياته وإمكانية تطوّرها. وهو أيضا تعبير عن الاهتمامات الراهنة للخزاف المسكون بهاجس التعديل أو التغيير الكليّ في الطرق والمراحل والظروف المتّفق عليها في انجاز العمل الخزفي، والتوّاق كذلك إلى تخطّي المعايير المنظِّمَة لتقنياته وإلى المخاطرة بكل قواعدها. وفي نفس هذا السياق يُعتبر خروج "نينا هول" إلى ساحات بعض المؤسسات أو إلى الفضاء العمومي على غرار ما أنجزته مثلا سنة 2009 في المهرجان الدولي للخزف International Ceramics Festival Aberystwyth أو في مركز "كاري" للفنون سنة 2012 Cary Arts Center in background ، مخاطرة قطعت مع المكان العادي لنشأة العمل الخزفي ألا وهو ورشة الخزّاف بما

الفنانة "نينا هول" وهي تُشيّد الجدار الطيني لعملها الصرحي والذي تستمدّ له شكلا خاصا يساعد على بناء التكوين وإمكانية تهوئته وافخاره.

صورة تبيّن ما يتطلبه العمل في الفضاء العام من ضرورة تصور للأساليب وتقنيات تستجيب لظروف العمل وهو ما يستوجب انصهار التكوين الصرحي مع بناء الفرن الذي يحتل مكان القاعدة ليكون فرنا وجزءا لا يتجزء من العمل الخزفي. وهذا ما تتغير فيه معاني واستعمالات عديد مكونات الورشة لتنفتح على دلالات وأدوار جديدة تخرجها من ملزمات الورشة كمكان مغلق.

صور تبين مدى إمكانية تشريك هذا النوع من العمل لأطراف أخرى مثل الطلبة والفنانين بالإضافة إلى الجمهور في الفضاء العام

فيها من عناصر يصعب عادة الاستغناء عنها أو عن البعض منها وبما تتطلبه من طرق لإعداد الطين وتشكيله. وكشفت عن صيغ تعبيرية في غاية الاختزال فيها تطويع لتقنيات الخزف وترويض للنار، من خلال التعاطي معها بشكل مباشر في الفضاء العمومي وبحضور متميّز للجمهور الذي انخرط في التجربة من خلال حضوره أو من خلال تعاونه ومشاركته.

تعني المخاطرة حسب تعريف "ميشال سيكار"(Michel SICARD) في مقاله Risque et provocation dans la peinture Cobra الصادر في كتاب "المخاطرة في الفنّ" أنّها القطع مع الموجود. ويضيف "أنّ المخاطرة هيّ المبادئ التي تقوم عليها الممارسات الإبداعيّة للفنانين الطلائعيّين(13).

وهو ما نتبيّنه في عملية بناء "نينا هول" لما عبّرت عنه "بالمنحوتة النارية" خاصة في مستوى عناصر بناء الجدار الطيني وتقنياته التي تفرضها الاختيارات الراهنة. تؤكّد "نينا هول" في تصوّرها الجريء أنّ التقنية في مفهومها العميق وتقنيات الخزف بالتحديد لا تتوقف عند ملزمات وقوانين تحدّدها وتضبطها، خاصة عندما نغادر الأطر التقليدية الضيقة لنشأة العمل الخزفي، وإنّما تظلّ هذه التقنيات قابلة للتغيّر والتطوّر، لترقى إلى ما يعبّر عنه "هنري لورنس" (Henri LAURENS) أنّ "التقنية إبداع مستمرّ ودائم ."

فأمام هذه التجربة نزداد يقينا أنّ التقنية تتجاوز في منطق "نينا هول" حدود الحذق لتكون معرفة تفترض القدرة على التكيّف أمام الوضعيات المتجدّدة التي يمكن أن يُواجهها العمل الخزفي، وفي صلب هذه المتغيّرات الجديدة التي يغادر فيها الورشة ليحلّ منذ بداية نشأته في فضاء عام يفرض دون شكّ سياق عمل من نوع خاص. من هنا نتبيّن أنّ في هذا الاختيار التعبيري والجمالي مخاطرة بالمكتسب لتكون التقنية في تصور الخزاف اليوم في مستوى ما عبّر عنه "روني باسرون" "بالتقنية المنفتحة والمجازفة، التقنية التي تبتكر ذاتها، أي التقنية المبدعة "(14).

2-2 انفتاح العمل الخزفي على التجربة كقيمة تعبيرية

تُعتبر مقاربة "نينا هول" من الاهتمامات الراهنة التي يتحوّل فيها الخزف في شكله التعبيري وفي علاقة بالفضاء إلى نوع من **التجربة** التي تفتح المجال لمتابعة مختلف سياقات نشأة العمل مباشرة رغم خصوصيته التقنية بل بالعكس فإنّها تذهب إلى حدّ جعل المستحيل ممكنا وهو ما يتحوّل فيه مفهوم المخاطرة إلى فعل إجرائي ومحوري في تجربتها تعاود فيه باستمرار مراجعة ومساءلة خصوصيات العمل الخزفي وإمكانيات التعاطي معه في بعده التعبيري ليكون "**تجربة**"(15) ونوعا من البرفرمونس يعيش من خلالها المتلقي وفي اختزال زمني متميّز التحوّلات الفيزيائية والكيميائية للمواد والأشكال ويشارك إمكانيات التفاعل مع العمل الخزفي في كلّيته وفي علاقة بمنصبه الجديد.

إنّ التعامل مع العمل الخزفي ليكون نوعا من التجربة أو بمثابة التجلي (manifestation)(16) الذي يتمظهر فيه قدوم العمل في مختلف مراحل تكوّنه، هو أيضا امتداد لفكر طلائعي فتح الكثير من مدارات الحوار بين الفن "كشيء للفرجة" والفن "كطريقة نظر" وبين الفنّ كتمثيل والفن كتجلّي. أو كأنها نوع من التوجه الذي يبحث إمكانية "متحفة" (muséification) الفضاء الحضري

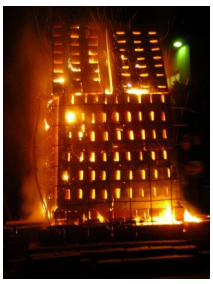
على حد عبارة "نوربار هيلار" (Norbert Hillaire). كأنّ في مقاربة "نينا هول" دعوة جريئة لمعاودة التفكير في العمل الخزفي اليوم وفي دوره الذي تعدّى حدود إتقان تقنياته وتلميع أشكاله ليجتاح الشارع ويمتلكه ويُشارك في تحويل الواقع وتغييره. تتكشّف الفنانة في عملها الخزفي كتجربة على أداء من نوع خاص كأنّه حالة استعراضية طقسية تزيدها النار في مرحلة هامة من نشأة العمل بعدا احتفاليا يفتح العمل الخزفي لا على مكان نشأة وعرض جديدين فقط، وإنما على إمكانية تداخل الفنون وتراسلها ليلتقي في تصوّر العمل كسياق وكنتيجة الوسائط البصرية وأحيانا الوسائط السمعية بمختلف أنواعها. إنّ في مقاربة "نينا هول" نوعا من الانفتاح على فن الأداء أو ما يُصطلح عليه "البرفورمانس" (Performance) لما تحمله في شكلها التعبيري من "تجليات توليفية" تتحالف فيها كحَدَثٍ على حدّ تعبير أسعد عرابي المؤثرات الضوئية والصوتية والإشارات الإيمائية وحركات التبادل والتفاعل بين الفنان والجمهور كما في مسرح "برخت" المعتمد على المبادلة بين الممثلين والمشاهدين. أو كما في "المسرح الطقسي" المعتمد أساسا على تصدير المناخ الخاص بالطقس وعلى مشاركة المشاهد لما يراه أمامه من حدث. وتكون هذه المشاركة فعلية عبر المساهمة في إنشاء عناصر من العمل الخزفي أو من خلال المتابعة والانبهار بالعمل في مختلف مراحل تكوّنه والتي تتحوّل هي ذاتها إلى مشهد ربما يترسّخ في ذهن المتفرّج أكثر من العمل النهائي كنتيجة. وهنا تتجلى قيمة العمل الخزفي المعاصر في مفهومه كتجربة يعيشها كلا الطرفين، الفنان والمتلقي حيث يُلغي الفنان من جانبه البعد الحميمي لمكان عمله (الورشة) وينزع عن الفضاء العمومي رتابة الحياة اليومية، ليبتكر المكان من جديد وينشر لغة تفاعل خارج أطر التواصل الضيقة وهو ما يفتح المجال لما يسميه "بول أردان" (Paul Ardenne) في كتابه "الفن في الفضاء العمومي" (l'Art dans l'espace public) "الفنّ الذي يستعمل الشارع ويتوجّه مباشرة للجمهور" أو ما يُعبّر عنه أيضا "توظيف الواقع والعالم الخارجي للورشة التقليدية"(18).

2-3 – النار في الفضاء العمومي : من المنع الاجتماعي إلى التلقي الاحتفالي

إنّ خروج النار عن قواعد العمل الخزفي الذي ألفناه وتوهّج لهبها وألسنتها في الفضاء العمومي هو بمثابة التقاطع المستهجن الذي يلتقي فيه التفكير البدائي والفكر المعاصر. ففي نصب عملية الإفخار على المباشر في الفضاء العام ومحاولة تتبّعها والتحكم فيها وترويضها يحيلنا إلى

الطقوس في الحضارات البدائية التي رأت في النار رمزا للحماية كما كان الشأن بالنسبة للفرس القدامى الذين مجدوها وسمّوها "النار المقدسة" وأفردوا لها معابد خاصة كانوا يعملون جاهدين على أن لا تنطفئ. وكذلك يبرهن هذا النوع من التعامل أمام الجميع على معرفة الفنان بالجوانب العلمية والتقنية للحرق في تكوّن العمل الخزفي وعلى مدى قبول الفنان المعاصر مبادئ المخاطرة والصدمة. إنّ هذا الأداء الفني الذي تخرج فيه النار من بعدها الحميمي لتصبح ظاهرة يلتقي حولها العموم، هو تجاوز لوظيفتها المرتقبة ألا وهي الحرق والإفخار، لتصبح في سياق هذا العمل الخزفي موقدا يلتفّ حول نوره المتفرّجون وحرارة تؤلّف بينهم وتثيرهم وتعود بهم إلى ذكريات بعيدة. إنّ النار القائمة في تصوّرها على التناقض والتعدّد تفتح المجال لأن يتداخل في هذه التنصيبة الخزفية الملتهبة الشعور بالخوف والإجلال الذي يعود أساسا إلى خلفيات اجتماعية، والإحساس بالبهجة ورغبة المشاركة التي تشرّع لها المقاربات المعاصرة حيث تضعنا في صلب هذا النوع من الأداء الفني أمام التقاء جميل تتقاطع فيه التجربة الفنية بالحياة اليومية.

إنّ تعامل "نينا هول" مع النار بهذه الجرأة هو مساءلة لهذه المادة ولهذا الموضوع الذي نتعامل معه يوميا. وهو نوع من التخلّص ممّا يسميه "غاستون باشلار" **العقدة** (19) والتي تجعل "النار في الأصل موضوعا للمنع العام" وتجعل "المنع الاجتماعي هو معرفتنا الأولى والعامة بالنار." ففي فتح العمل الخزفي على إمكانية أن يصبح تجربة يعيشها الفنان والمتلقي معا هو مصالحة بيننا وبين النار التي تعلّمنا منذ الطفولة اجتنابها وعدم لمسها. وهو أيضا مساءلة وتفكير في قضية المنع. فإذا كان إنجاز العمل الخزفي خارج حدود المكان المخصّص له ألا وهو الورشة بما فيها من تجهيزات يعتبر من المسائل المرفوضة والممنوعة في تصوّر الخزاف، وإذا كان الكثير يعتقدون أن الفرن في سياق نشأة العمل الخزفي هو بمثابة الصندوق العجيب الذي يدرّ على الخزاف بشكل صدفوي ألوانه البراقة الساحرة، وإذا كان الكثير يُجمعون أيضا أنّ الإفخار والتعاطي مع النار هو المرحلة التي ينفصل فيها الخزاف وينقطع نسبيا عن عمله لارتفاع درجة الحرارة، فهل يمكن القول إنّ في هذه المقاربة المتميّزة تُحطّم "نينا هول" كلّ الموانع والعقد، وتفتح للخزف الفني ولمفردات تكوينه أساليب ودلالات جديدة تتخطى سلطة اليومي من ناحية والقوة التي تعمد يوميا إلى تدجين الإرادة من ناحية أخرى.



الفتحات في المنحوتة الخزفية كأنها قناديل منيرة تتلألأ في إيقاع متحرّك مخترقة ظلمة الليل محمّلة بطاقات فيّاضة يتصاعد منها السطوع

النار يتعاطى معها الفاعلون المباشرون المساهمون في انجاز العمل الخزفي ويتابع مختلف مراحل تطورها وتحولها المشاهد والمتلقي باعتبارها حدثا يشده ويحرك ملكات

ينفذ المشاهد في المنحوتات الخزفية للفنانة "نينا هول" وتنفذ فيه بنارها ونورها بوهجها وإشعاعها. فمن خلال ثنائية النار والنور يشعر المتلقي بشيء من الانبهار والرهبة وبنوع من الذهول والشهوة. كأنه في حضرة ما اعتبره الفكر الفلسفي القديم "المادة التكوينية الأولى" التي تُجسّد "الحركة والتغيّر" وتُمثّل نشأة العالم وجوهر الوجود وصورة ساطعة لبعض تجلياته حسب عبارة سعيدي المولودي(20). كأنّ الحدث بكلّ تمظهراته يملأ المشاهد بنفس الطاقة والحيوية التي دفعت الإنسان عبر العصور إلى تقديس النار وتعبّدها ومحاولة التقرب منها، ولكن يجد المتلقي نفسه اليوم أمام تجربة فنية تجعل النار مادة تعبيرية وغاية في ذاتها بعيدا عن كونها وسيط يحوّل الطين ويُحجّره. وكذلك يجد المشاهد نفسه وجها لوجه أمام قوة يراها ويتلمّسها ويقترب منها ويحترق أحيانا بلهبها ليعيش معها نشأة العمل الخزفي الذي ينصهر مع المكان في وحدةٍ وكُلٍّ تتسارع عناصره التشكيلية وتتلاحق وتتكامل مجسمة كمادة تعبيرية قولة "غاستون باشلار" في كتابه النار في التحليل النفسي "أنّ كل ما يتغيّر سريعا تفسّره النار".

صور للمنحوتات الخزفية بعد الحدث كأعمال فنية شاهدة على التجربة كحدث وكنتاج فني يضلّ بشكله الملغز وفتحاته يطرح التساؤلات ويُثير المتلقي ويستفزّه باستمرار.

فكأنّ في هجرة الورشة في مفهومها التقليدي تتحوّل العناصر المكوّنة لها وتتغيّر لتصبح مصادرا ملهمة ولكن بشكل فيه الكثير من الجرأة والتميّز التي ربما تمليها طبيعة المكان المفتوح وظروف العمل التي يتقاطع فيها المتوقّع واللامتوقّع. يدخل هذا العمل الخزفي في صراعه مع النار في دوّامة من التقلب وفي حركة فيض من نوع خاص، حيث تسكن النار داخل التنصيبة ثم تصدر عبر فجوات التكوين ليصبح للفراغ في تكوين المنحوتة الخزفية أكثر من دلالة وتعبير. فراغات تتفجّر عنها ألسنة لهب تكوّن نوعا من العلاقة والوجود بين المنتج المبدع للعمل الفني والمتلقي الذي يصله الوهج ويلفحه ليصبح الاحتراق ببعديه الحقيقي والمجازي بنّاءً ليس هدّاما، ويصير في الفعل انتشاء أكثر منه ألما وتعذيبا.

تعمد "نينا هول" في مرحلة متقدّمة من الإفخار إلى نزع الغطاء الحراري العازل (le revêtement réfractaire) حيث تُطلّ عبر فتحات التكوين قناديل منيرة تتلألأ في إيقاع متحرّك ومتجدّد مخترقة ظلمة الليل محمّلة بطاقات فيّاضة يتصاعد منها السطوع والإشراق. تفتح النار في تجربة الفنانة العمل الخزفي في تصوّره وخارج مكان نشأته اليومي على علاقات مفارقة كبيرة يصبح فيها الاحتراق نشوءا وولادة بدلا عن دلالات التدمير والتفجير. فأمام هذا التكوين في شكل معلم أو صرح يلتهب من الداخل نشعر كأنّنا ننتظر من حين إلى آخر انهيار المبنى ولكنّنا في الحقيقة نتابع وبانتباه حالات تحوّل التكوين وتصلّبه ونضوجه. كما يتحوّل في هذا التصور الجريء الفرن

من حيّز مغلق له علاقة بمكان خاص إلى تكوين مفتوح وفي مكان عمومي وكذلك يتحول فعل الإفخار من المرحلة الأخيرة إلى حلقة بداية أساسية ممتدّة في الزمان والمكان تشدّ المتفرّج وتستهويه وتبقى محفورة في ذاكرته كحدث، وهو ما ينفتح فيه العمل الخزفي على مفاهيم وتصوّرات ترقى بالنار إلى موضوع وغاية في ذاته وإلى تجربة احتفالية تتجلّى فيها طاقاتها الكامنة.

بالتوازي مع سؤال المكان يتحوّل مفهوم التلقي في هذه المقاربة ويتغيّر طرح سؤال إقبال الجمهور ونفاذه إلى العمل الخزفي، خاصة بعد حضور هذه التنصيبة واجتياحها الشارع والمدينة، و"بعد غزو الديمقراطية للتيوقراطية واستبدال قوى الخيال المعاصر المتغيّرة للصور الأكاديمية." (20). كما تفتح هذه التجربة الفنية الخزف على راهن الفنون التشكيلية لينخرط في سياق اهتماماتها، ولكن ليتميّز ويتفرّد لما له من خصوصيات على المستويين التقني والتعبيري. وكذلك ليقطع مع العلاقة التقليدية للخزف والورشة كمكان مغلق ليرقى بها إلى "تجربة" أو إلى نوع من "التجلّي" في فضاء مفتوح يستدعي الجمهور ويستفزّه بشيء من الفضول وحب التطلع ليعيش بشاعرية مفرطة سياق تأتّي العمل الخزفي الجديد.

1-فتحي التريكي، فلسفة الحياة اليومية، سلسلة الكوثر، الدار المتوسطية للنشر، بيروت تونس، ص 60.

2-عبد العزيز العيّادي، فلسفة الفعل، مكتبة علاء الدين وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، 2007، ص 126.

3- http://www.ac-paris.fr/portail/custom/jcms/displayPDA.jsp?id=p1_489756 [1]

4- conférence faite au Centre culturel Le Triangle, le 4 février 2004, à Rennes. Pierre -Henry Frangne *le fragment et le quotidien dans l'art,*
http://www.al7iwar.com/vb/38124-post5.html

بوقرة، مواقع الحوار الفلسفي، في السؤال عن اليومي.

5-فتحي التريكي، فلسفة الحياة اليومية، سلسلة الكوثر، الدار المتوسطية للنشر، بيروت تونس، ص 60.

6-فتحي التريكي، نفس المرجع، ص 60و61

7-فتحي التريكي، نفس المرجع ، ص64

8- Alain Bouaziz, L'immédiateté de la pratique dans les perspectives de la création artistique, L'Harmattan, 2006, p. 15.

9- http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm

10- http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html#atelier

11- http://mediation.centrepompidou.fr

12- Michael Lailach, Land Art, edition, Uta Grosenick, Taschen, Paris, France, p.11.

13- SICARD (M.), *Risque et Provocation dans LA Peinture Cobra*, *cité in*., *Le Risque en Art* , éditions. Klincksieck, Paris 2000, p.177.

14- PASSERON (R.), *L'œuvre Picturale et les Fonctions de l'Apparence* ,3ème édition , librairie philosophique, J.VRIN , Paris ,1992, p.p.13-
15- http://www.cnap.fr/sites/default/files/article/123972_1_textes_thematiques.pdf
16- Norbert Hillaire, L'EXPERIENCE ESTHETIQUE DES LIEUX, Série Esthétique Ouverture Philosophique, L'HARMATTAN, 2008, P. 89.
17- Paul Ardenne, l'Art dans l'espace public : un activisme, bibliothèque et archives nationales du Québec, 2011, p.p.4,6.
18- سعيد بوخليط، التحليل النفسي للنار أو البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري،
http://www.aljabriabed.net/n68_07bukhlit.htm
19- سعيدي المولودي، ثنائية النور والنار في شعر سعدي يوسف، مجلة علامات، 20، المغرب، ص 87.
20- Norbert Hillaire, L'experience esthetiques des lieux, Série Esthétique Ouverture Philosophique, L'harmaton, 2008, P.92