المدى تفتح ملف: لقاءات مع الفنانين العراقيين في المهجر

علي النجار: اجدني مستمتعا في عملي واحسبه علاجاً لاوجاعي وخساراتي

٢-١

حوار: سعد القصاب

الفنان "علي النجار" احد الفنانين المكرسين في جيل الستينيات. احتفظت تجربته بفرادتها في الفن العراقي، وذلك بتاسيسها لموضوع وحساسية شكلية اختبرت مناخات الفنتازيا واللاواقعية، ان اعماله المليئة بالخيال وبالشعر كانت لاتعاين الا عوالم تبعث على الدهشة والحرية.
اقام العديد من المعارض الشخصية في العراق والخارج كما شارك في العديد من المهرجانات والمعارض الجماعية العربية والدولية. غادر العراق في منتصف التسعينيات، ولكنه لم ينقطع عن معاينة تجارب الفن العراقي، عبر العديد من كتاباته ومقالاته النقدية. يقيم الان في السويد حيث شارك كذلك في العديد من المعارض التي اقيمت في اوربا، سواء الشخصية منها او المشتركة.

❖ *في إحدى مقالاتك، أشرت إلى ان العودة إلى المنابع –الموروث الفني –إحدى حالات الأرق التشكيلي العراقي، إلا ان الزمن العالمي قد تجاوزها باستمرار. كيف لك ان تقيّم هذه العلاقة، بعد ان عشت في الغرب ما يقارب العقد من السنين؟.*

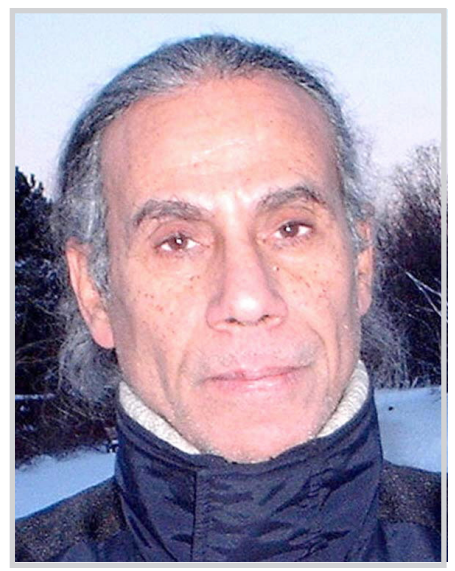
– اعتقد ان هذا السؤال يرجعنا الى الأشكالية الثقافية الأكثر التصاقا بذهننا، والتي لا تني تلح علينا بين الحين والاخر. هذا التساؤل الملح والمحرج! احيانا، بات من الأجدر لنا أن نحاول عبوره الى اسئلة او اشكاليات اخرى هي اكثر التصاقا بزمننا الحالي. فالتراث مصون في خزائنه المدونة والمنظورة، وهو شاهد على ثقافة كانت معاشة في زمن ما. وان ترسب بعضها في اذهننا، او في وجداننا، او في جيناتنا كما يحلو لنا ان نعلل هذا الأمر احيانا. فاعتقد انه أصبح من الأفضل لنا ان نؤسس مشهدنا الثقافي الأكثر التصاقا بحراك زمننا الحاضر. والذي سوف يكون هو الاخر تراثا للأجيال اللاحقة(لتكتمل الدورة الزمنية). وبما ان الثقافة المعاصرة هي الان نوعا من ثقافة سائلة عابرة للقارات والكيتوات والتابوات ،بعلنيتها المطلقة. وهي خاضعة للجدل سلبا وايجابا وللأستيعاب بحدود قدرات ادراكات المتلقي الفردي والمؤسساتي والدولي. كما ان مصادرها المهيمنة مكشوفة وخاضعة للحراك السياسي والثقافي، وقابلة للأختراق والأختراق المضاد. اذا في هذا الجو الفاعل، ليس بامكان المبدع ان يكون معزولا، الا في حالة معايشته لمحيط سلبي عازل، متقوقع داخل شرنقة انفصاله او انفصامه البيئي والنفسي. واعتقد ان هذه الحالة هي نوع من الأنتحار او تفتت للذات الجماعية المتشرنقة على ايهامات تضخم اوهامها الغابرة. ان كان للوراثة دورتها الثقافية، فان فاعليتها تبقى مرهونة بحدود المناورة الخفية للمكتسبات الثقافية المستجدة. وبما ان للبيئة سطوتها المناخية والصورية ايضا، فليس بالأمكان اغفال ما لأختلاف البيئات بالنسبة للفنان التشكيلي من اثر واضح او مستتر في اعماله كونه يشتغل على الصورة محورا لأعماله، والصورة المعاصرة هي الطاغية في الغرب عموما، وهي صورة اعلامية وثقافية، سلعة وتقنية، جادة وهازلة. واقعية، وفنتازية تحاور تخوم الخيال والمستحيل من المدارك. وليس للفنان المغترب في هذا الجو الديناميكي الا طريقين، اما التقوقع داخل شرنقته الوجدانية العصية على الأختراق وبولع طفولي (رحمي) وهي محاولة سلبية بكل المقاييس، او محاولة المشاهدة والمناورة وصولا الى حراك ما في عمله يجعله على مقربة من محيطه الثقافي الجديد. وليس في الأمر من خسارة، بقدر من تجديد وسائله لتصبح اكثر شمولية. واعتقد ان الأمر الثاني والمهم ايضا يكمن في عين الفنان، وهي نافذته واداته الأكثر فاعلية، بما ان مجال رؤيتها سوف يتكيف بالوان البيئة الجديدة بمرور الزمن، ويصبح انتقاء اللون او التفصيل الدقيق او العام منوطا بفاعلية هذه الرؤية البصرية التي باتت جزأ من كيان بصري معيش اشمل. وان كانت لا تلغي بشكل مطلق منابع الفنان الصورية السابقة، لكنها سوف تتغلغل في تفاصيل اعماله تجانسا جديدا. واعتقد ان هذا ما حدث او استجد في اعمالي هنا، وخاصة المتأخرة منها. والتي باتت تدخل مرحلة المشهدية. ليست كل الأعمال، بل المخصصة للمشاريع ذات الصبغة الثقافية الأنسانية بشكل عام، والمنفذة لعروض خاصة.

❖ *هنالك إشكالية هوية وإبداعية قائمة لدى الفنان العراقي في المهجر، وهي لم تتضح كما ينبغي. هل تجدون ان هذا الفنان يسعى ان يكون منجزه ن امتدادا للفن العراقي، أو ضمن تجارب البلد الذي هاجر إليه؟.*

– اعتقد انني اجبت بشكل جزئي عن هذا السؤال. ورغم كونه سؤال قديم وجديد في نفس الوقت(خاصة بالنسبة للتشكيليين العراقيين) فمن المعروف ان العديد من فناني العالم التشكيلين هم اصلا فنانون مهاجرون عن بلدانهم، بل الأكثر من ذلك ان الفن التشكيلي الحديث تأسس بمبادرات التشكيليين المهاجرين، بعد ان وجدوا المكان البيئي المناسب لأطلاق بياناتهم التأسيسية، او الأشتغال على اعمالهم الطليعية. على سبيل المثال لا الحصر، فنانون مثل خوان ميرو، بيكاسو، دالي، كاندسكي، موندريان، وهم اعلام، والقائمة تطول. لم تنفصل اعمالهم عن روحية منابعهم البيئية الأولى، بل ان ميرو على سبيل المثال لم يغادر بيئة ومحيط منزله (الكاتلوني مطلقا). مع ذلك فان اعمالهم اكتسبت صيغتها او صبغتها العالمية. فكيف الحال في وقتنا الحاضر الذي يعمم التجربة الفردية على مساحة العالم بما يمتلكه من امكانية اتصالاتية. ولأكن اكثر تفصيلا لمكنون هذا التساؤل عن الفن العراقي، فما اعتقده انه لم يكن ولا يمكن ان يكون هناك مصطلح للفن التشكيلي العراقي خالصا، فاذا حذفنا كل المؤثرات الخارجية، واعني بها التقنيات الأوربية والمواد الأولية بكل تشعباتها التي دخلت مساحة هذا المنجز الثقافي البصري. فسوف يبقى لدينا القليل جدا من التشكيلات ذات الجذر الأثري بشقيه القديم والأسلامي. وهو ليس طاغيا او واضحا كما في الأعمال التشكيلية المصرية مثلا. وذلك لنزعة التشكيلي العراقي التجريدية والمجددة. ولو حللنا مجمل الأعمال التشكيلية والتي انطوت تحت مسميات صوفية او مقومات قومية، فسوف نجد كما هائلا من التأثيرات الأسلوبية الأوربية الحديثة متغلغلة في ثناياها. واعتقد ان هذا الأمر صحي في حدود التأثير والتأثر الأيجابي الثقافي العالمي. لكنه لا يخلق فنا تشكيليا عراقيا خالصا. وان كان هناك فرضية الفن التشكيلي العراقي فبداهة ان يتواجد فن خاص لكل بلد عربي، ولكل بلد من بلدان العالم شرقا وغربا. وهذا الأمر يتطلب عزلا بيئيا وثقافيا مطلقاً لكل من هذه البلدان. وان افترضنا بان هناك تأثيرات معينة بيئية ومناخية لمنطقة مدارية من العالم. فاعتقد ان الأمر يكون اكثر صوابا. علما بان ليس معنى ذلك تشابه هذه الأعمال، بقد اكتسابها الحس الوجداني البيئي وعائلتها اللونية وغير بعيد عن حراكها الثقافي العام. فان وجدت الان تجربة تشكيلية واضحة المعالم لبعض فناني الداخل(او من يحسب عليهم في المهجر العربي). فاعتقد ان جذورها ترجع للسبعينيات، ونتيجةلأستحواذ مفرداتها العامة، (والمشاعة لاحقا)، على ذهنية هؤلاء التشكيليين، وبشكال عصابي بعض الأحيان، فاعتقدها عصية على المناورة والعبور الى المعاصرة الذهنية والأدائية. اما بالنسبة للتشكيليين العراقيين المهاجرين في الغرب وما يتبعه، فحالهم حال كل تشكيليي العالم ينقسمون الى فئات، فنانو الصالات، والصالات مستويات متعددة وبعضها عصي على الأختراق. وفنانون مجربون بحدود مكتسباتهم التقنية المستجدة من خلال الأطلاع او الدراسة، وبعضهم حصل على منافذ عروض بحدود ما، وقلة ممن اوصلت نتاجها لمهرجانات عروض او قاعات متميزة. وهذه القلة اشتغلت على مقاربات معاصرة فاعلة الان و ابتعدت عن السائد من مخزونها التشكيلي التقليدي من فترة قبل هجراتها. وليس في الأمر نكران لمعارف سابقة بقدر حصولها واستجاباتها لمعارف ثقافية جديدة، رغم ان خطابها لا يزال يؤكد على مكونات شخصيتها الأصلية.

❖ *افتراق فنان المهجر عن مرجعياته البصرية والثقافية الأصيلة في بلده،وحضور طروحات جديدة، متعددة ومختلفة في المكان الجديد الذي بات ينتمي إليه. كيف يمكن لرؤية هذا الفنان ان تتطور جراء علاقة قائمة على هكذا نوع من المغايرة؟.*

– الأختلاف اعتقده بصريا، فالثقافات الخاصة مشاعة وحاضرة، وتحت مسمى (الثقافة الأم) في بلدان الغرب. كما ان لجالياتنا مراكزها الثقافية وبعض المكتبات العربية، إضافة الى كثافة هذه الجالية وتوسع محيطها التقليدي البيئي، بسبب من سعة وحجم الهجرات الجديدة والمستجدة. وفي المدن الأوربية الكبرى لا تفقد صديقا او اليفا ما. اما الأختلاف الحقيقي فهو جغرافيا ومناخيا ثم ثقافيا عاما(والثقافة سلوكا ومنجزا حضاريا معلوماتيا). وما يهم التشكيلي هو مدى قابلية ادراكه لحساسية درجات الضوء الفيزيائي البيئي الجديد والمرتبط اصلا بالحساسية الأستقبالية الضوئية لأناس المجتمع المحيطي. فالمجتمعات الشمالية على سبيل المثال تمتلك تحسسا فائقا للضوء الخافت والذي يشكل بالتالي جزأ مهما من حساسيتها العامة العملية والعاطفية. ثم تقل هذه الحساسية نزولا حتى شعوب البحر المتوسط المقاربة لمنطقة شعوبنا العربية، او منطقتنا المدارية. والمثال على ذلك، فقد كتبت احدى الصحف السويدية عن معرضي الأول في مدينة مالمو(السويدية) حيث اقطن: بان الوان على النجار غير مطبوخة. اي بمعنى انها الوان صارخة او اصلية وهذا ما ينرفز حساسيتهم الضوئية. ولم يكن في يدي ولا رغبتي ان استبدل الواني التي اعشقها. لكنني بعد مضي عدة اعوام وبالتدريج اكتشفت ان الوان رسوماتي او تشكيلاتي بدأت تكتسب درجات لونية اقل حدة، فلا يعقل انني محاط بلون بيئي مختلف بعض الشيئ او احيانا في فصول معينة مختلف بشكل مطلق عن الوان بيئتي البغدادية، ولا تخترق هذ المنظومة اللونية قشرة دماغي. هذا اولا، اما ثانيا فان مساحة مشاهدة التجارب التشكيلية الجديدة بالنسبة لي اتسعت بشكل كبير عما كانته في العراق. وبالتاكيد فانها تترك اثرا هنا اوهناك في بعض من اعمالي ولو في حدود استجابات لنوازع ثقافية وتقنية مستجدة لم يكن بامكاني ان احصل عليها لو بقيت في محيطي الضيق المفروض علي داخل العراق. لكني لا استطيع المبالغة في حجم هذه التأثيرات والتي لم تصل الى حدود الغاء كل حصيلتي التشكيلية السابقة. ربما لكوني وصلت الى هذا الشمال في عمر متقدم، كذلك لم تسنح لي فرصة الدراسة التقنية على مستجدات الأداء التشكيلي التجريبي المعاصر. وما يعزيني انه حتى في الفن المعاصر تبقى هناك فسحة لكل التجارب لتناور مشهدية عرضها، وهذا ما فعلته في بعض من عروضي. إضافة الى ان الهم العراقي بات مؤرقاً ويستفز النفس للحد الذي يمنع استرخائنا المطلوب لمعاينة تجاربنا بهدوء وروية اكثر.



علي النجار

كراسة الناقد

في ذكرى الجماعات الفنية

لايمكن لأي باحث أو ناقد فن، عند قراءة وتقييم الحركة التشكيلية في العراق، منذ الريادة الأولى في خمسينيات القرن الماضي، وما بعدها بعقود قليلة، إلا ان يؤكد على دور الجماعات الفنية وأهميتها في تعميق وتطوير المنجز الفني لهذه الحركة. بل حتى يمكن القول، ان إحدى تقاليدها، كانت، محاولات تأسيس تلك الجماعات. وهو الأمر الذي أدى إلى أغناء الفضاء التشكيلي بتجارب واهتمامات جمالية وفنية متنوعة. ما شكل ذلك اكثر فصول الفن العراقي الحديث خصوصية.

منذ جماعة الرواد ١٩٥١، وبغداد للفن الحديث ١٩٥٢، والمجددين ١٩٦٥، والبعد الواحد ١٩٧٠، والأربعة ١٩٨١، وغيرها. احتفظ المشهد التشكيلي بهاجس البحث عن صياغة رؤية جماعية للعمل الفني. ورغم ان العديد من القراءات النقدية التي تعرضت لتلك الجماعات، كانت تعاينها بكونها تجمع فنانين أكثر منها اجتماع رؤية فنية تسعى ان تكون مشتركة،إلا ان تميزها كان يكمن في اعتبار حضورها باعثا على حماس لافت للنظر لا يخلو من جدل ثقافي. وبأثر عديد المعارض الدورية التي كانت تقيمها، وإصدارها للبيانات الفنية، وتأكيدها الدائم على مشروعية المساهمة في اقتراح اتجاه فني مغاير، أو حتى في محاولة تكريس قدر من التقارب الفكري والفني.

لكن، ومنذ ما يقارب العقدين من الزمن، لم يعد لتلك الجماعات من اثر يذكر. خاصة بعد تغلب البحث الفردي للعملية الإبداعية، بأسباب انحسار الحضور الفاعل للفنان والمشهد الفني العراقي، بدواعي، ليس اقلها الحرب والمناسبات الإعلامية والحصار. وهو الأمر الذي لازال قائما ولكن بأسباب أخرى باتت معلومة تماما.

لقد كانت كل جماعة هي بمثابة تجربة جديدة، ومغامرة مغايرة تدعو لاختلاف إبداعي ومناخ تغيير في العملية الفنية.

ولكن، ومنذ ما يقارب العقدين من الزمن، لم يعد لتلك الجماعات من اثر يذكر. خاصة بعد تغلب البحث الفردي للعملية الإبداعية، بأسباب انحسار الحضور الفاعل للفنان والمشهد الفني العراقي، بدواعي، ليس اقلها الحرب والمناسبات الإعلامية والحصار. وهو الأمر الذي لازال قائما ولكن بأسباب أخرى باتت معلومة تماما.

ان من المؤسف تحول كل ذلك الواقع الإبداعي الحيوي إلى بعض ذكريات وكثير من الصمت.

افترض ان المشهد التشكيلي العراقي الان،هو في أمس الحاجة إلى إعادة إحياء فكرة " الجماعات الفنية ".

المحرر

معرض للفنان منير العبيدي

يفتتح في العاشر من تشرين الأول، وعلى إحدى القاعات الفنية في برلين، المعرض الشخصي السادس للفنان التشكيلي منير العبيدي. المقيم فيها منذ عام ٢٠٠٠، سيضم المعرض تسعة أعمال مائية وستة أعمال زيتية كبيرة. أقام العبيدي العديد من المعارض الشخصية في كل من بغداد وعمان وبرلين، كما شارك في العشرات من المعارض الجماعية المقامة في العراق، الأردن، سوريا، دول الخليج، تونس. كان الفنان عضوا في المرسم الحر في كلية الآداب بأشراف الفنان الراحل د. خالد الجادر. وقد عرف العبيدي في فترة نشاطه إثناء الثمانينيات والتسعينيات في قاعات العرض في بغداد بمعارضه الشخصية ومشاركاته الجماعية برسمه للطبيعة العراقية وخصوصا مناطق البساتين والدور الطينية ومشاهد تمثل العاملين في المزارع والحقول وأشجار النخيل وطرقات القرى وحياة الناس اليومية. اتسمت لوحاته ببريق ألوانها وبنائها وأسلوبها الخاص الذي يعكس التفاؤل والفرح والإيمان بالحياة.

نماذج الإعمال المعروضة من لوحات الفنان العبيدي، المائية منها أو الزيتية تعطي انطباعا واضحا عن الاستخدامات اللونية لتجربته. إذ طرأت على أعماله المتأخرة، ميول جديدة باستخدام اللون بحرية اكبر، وإحداث مظاهر تجريبية تقلل من الاهتمام بالتفاصيل.

الرسام هاني مظهر .. الصور الأولى

خالد خضير الصالحي

في مقال سابق لي عن الرسام العراقي المغترب في لندن هاني مظهر، وكان بعنوان (تجربة الرسام العراقي هاني مظهر.. يتجاذبها مستقطبان رئيسيان)، افترضت بداية وجود مايشبه النظام الجيني الذي ينقل مورثاته من العام الى الخاص في التجارب الفنية، اي من الحركة العامة في الفن لتنتهي إلى مستوطنة التجارب الفردية. حيث انتقال جينات الفن الرافديني القديم إلى جيل الفنانين المعاصرين وتحديداً الرسام هاني مظهر. وأهم هذه الصفات الثقافية الموروثة هي توحد السماوي والأرضي في ذات التجربة، فلقد استند الفن العراقي السومري إلى نظرة دينية شاملة للكون... وكما يقول أنطوان مورتكات، ويؤكد بأن(روح ذلك العصر امتزجت فيه المادة والروح أحدهما بالأخرى)... بل أنهما راحا منذ البداية يوطدان طابع الفن السومري في الصورة المنفردة وفي تركيب الأشكال أيضاً. استمرت الصفتان الأساسيتان تتصارعان في الفن العراقي الرافديني القديم وعلى مر العصور.

فجاءت تجربة هاني مظهر متجاذبة من ذات المستقطبين الرئيسين للفن الرافديني، وهما يشكلان عنده معاً البؤرة المولدة لكل إبداعاته، فقد شكل المقدس(الإلهي، السامي، الشعري، الخيال المطلق) والأرضي (الحسي، عالم المشخصات بما فيها من أشكال وعلامات) عناصر لوحة هاني مظهر. وذلك تبعاً إلى درجة الشد التي يمارسها أحد هذين المستقطبين، حيث يفرض كل منهما طبيعة عناصر اللوحة عنده، فيقترن المقدس بالتجريد في درجاته المتطرفة، بينما يجر الأرضي اللوحات إلى الموجودات الأرضية المشخصة، وتدخل ضمنها العلامات ومنها الهندسية.

فكان يستعين بتقنية الإشارات العشوائية في إعادة ترتيب وموازنة عناصر اللوحة وبالتالي نقلها من مستوى لآخر، من الشعري (التجريد) نحو الأرضي (التشخيص)، أي من الباطن إلى الظاهر من خلال إجراء عملية الانقطاع التي وصفناها في مقال سابق عنه. والتي يخلقها البياض المضاف إلى اللوحة، وهو ما يوفر فرصة لاستثمار تقنية حقل الإشارات العشوائية مترامي الأطراف من المتعرجات، وإن لم تكن تلك التقنية كافية، فستكون نتيجتها توفر الشروط اللازمة من أجل تحقق فعالية العلامات باتجاه تشكل تكوينات خطية، قد تحدث بصفة عرضية، ولكنها في النهاية توصي وتؤدي إلى ظهور أشكال لا تحتاج سوى إلى إضافة لمسات طفيفة من الخطوط لتتحول إلى مشخصات (أشكال أرضية) من خلال تحقق الاندماج الشكلي كنتيجة أخيرة. فيبدأ هاني مظهر بإضافة إشارات (علامات) هي مرحلة وسط بين التجريد وبين التشخيص، ونقصد بتلك العلامات بعض الأشكال الهندسية، والإشارات الكتابية، كالمثلثات والدوائر والحروف والإشارات المرافقة لها، والأرقام والخطوط والنقاط ومجزءات كل تلك العلامات، وبذلك يحتكم هاني مظهر في النهاية إلى الجانب العقلي من الرسم، والذي يعود باللوحة إلى سماتها الأرضية (الحياتية) المفقودة فتغزو العلامات المشخصة أخيراً سطح اللوحة وتجريدها اللوني.

إلا إنني الان بدأت اقرأ هذه القضية بشكل اخر، وهي انها قوة وحركة بندولية تتأرجح بين جاذبين رئيسين هما: مشخصات الواقع من طرف، والمعطيات المجردة (السحنة اللونية والشكل الهندسي واللامشخص) في طرف مناقض، فكان بندول تجربته يتأرجح تارة صوب المماثلة (الحرفية) مع مشخصات الواقع وتارة صوب لوحة تتسيدها الدلالات التعبيرية للون دونما وجود محسوس لأية علاقة مشخصة. سوى تلميحات هندسية، وذلك راجع برأينا الى تشبع الرسام هاني مظهر بأشكال المشخصات وتوفره على مقدرة لونية عالية تجعل تجربته في حنين دائم لتلك العناصر. فرغم محاولاته المستمرة لابقاء خيط رفيع يربط اشكاله بمشخصات الواقع الا انه يبقى رساما تجريديا متمكنا، تهيمن على لوحته اشارات ليست مشخصة ولكنها ذات طبيعة هندسية يحاول ان يجعلها مهيمنة شكلية في بناء لوحته. وكأنما كان يحاول التخلص من انطباعاته الذاتية وشحنها بعناصر معرفة (موضوعية) تكبح جماحها، وبذلك فهو، حتى وان اتخذ (اشكال) الواقع، وغالبا ما تكون هندسية، فانما يقدمها عبر مسبقات يقينية، كما يسميها باشلار او من خلال (هندسة ملموسة) على حد تعبير meny،وبهذا يعكس هاني مظهر رغبة متطرفة وخفية في (تهندس الرؤية) وهو ما دفعه الى البناء على (بلورة هندسية)، تماما مثلما يبني هاشم حنون وفاخر محمد تجربتهما في الطرف الاخر من التجريد على (بلورة مشخصة)، وغالبا ما تكون تلك البلورة الهندسية، عند هاني مظهر، مثلثا مقلوبا (قد يمكن الانتباه الى دلالاته الانثوية والجنسية في لوحة هاني مظهر، كما قد يمكن التذكير بدلالاته الخصوبية كما هو عند هناء مال الله)، هذه البلورة الهندسية تهيمن لونيا وتكوينيا على طوبولوجيا اللوحة غالبا، وبذلك يؤنسن هاني مظهر اشكاله المجردة والايحاء بشخصنتها من خلال استلالها من الشكل المشخص، بذلك فقد ترك الباب مواربا للعودة ثانية الى (الصورة المادية) التي تحقق ارضاء سريعا للنفوس التي تبحث عن ضالة مشخصة، فكان هاني مظهر يتعامل مع تلك (البلورات الهندسية) باعتبارها (الصور الاولى) حيث الرياضيات الغامضة التي تتسم بالافتقار الى الوضوح الشكلي الكافي. انه أذن يلجأ إلى نمط من هندسة مبسطة و(مشاعة)، تبحث عن (بساطة جوهرية) هي ما يبحث عنها الرسام ذاته، فتنتهي اليها تجربته حيث تستعاد اشكال الواقع من خلال اصغر عناصره الهندسية التي تشكل حدا كامنا في النفس الانسانية في مراحلها (القبعلمية) حيث الصور الهندسية شديدة الاغواء للحواس، وحيث يتم النظر لأية اشكال مغلقة باعتبارها اشكالا طوبولوجية مغلقة كما يقرر ر. روجرز، لتشكل (بقعة) لونية تشكل بدورها (كميات ماثلة) هي في منزلة ما بين الملموس والمجرد يشتغل العقل فيها للوصول الى درجة من التوفيق بين (الرياضيات) والهندسة، بين القوانين والوقائع، فينجذب الفكر نحو(بناءات) اكثر تجريدا مما هي واقعة، نحو (حقول تصورية) تتقبل التمثل الهندسي، الذي لم يصل الى حدود التجريد الرياضي، وبذلك تثبت العقول البشرية، مهما توغلت في الاستنارة، ان ظلالا من اثار الانسان القديم ما زالت تسكننا، بل وتسكن حتى ارقى العقول تجريدا.

يتأرجح بندول تجربة هاني مظهر، وهو في بحثه التجريدي في ثلاثة اقانيم مختلطة ومتواشجة تماثل المراحل الكبرى في تحول العقل البشري نحو التجريد وهو ما فصله باشلار بعمق حينما شخصها بأنها: الحالة الملموسة، حيث يتلهى العقل بالصورة الاولى للظاهرة، ثم الحالة الملموسة المجردة حيث يضيف العقل من عندياته الرسوم الهندسية مستندا في ذلك الى (البساطة)، واخيرا (الحالة المجردة) حيث يباشر العقل بمعالجة المعلومات المأخوذة طوعا من حدس الميدان الواقعي والمنفصلة طوعا عن التجربة المباشرة. فكان هاني مظهر يتنقل بيسر خلال هذه الاقانيم منذ عقود.