

# «تكتيكات الوصول/ أساليب المعرفة»

أنيتا سيزلاك

---

هيو ك:

هل تتذكرون ما تحرقون؟

فقر هيو ك في غمضة عين على برج المراقبة المقلوب والبارز من الأرض. وبدأ في دفعه، بحزم وإصرار، نحو الأسفل كما لو أنه يحاول دفنه في أعماقها، إلا أن الهيكل الثقيل لم يتحرك من مكانه قيد أنملة. كانت الوضعية التي اتخذها الفنان بدقة متناهية تجعله يبدو وكأنه مجسم منحوت عتيق تجمد في مكانه في لحظة توتر شديد وتخطب. ويتشكل هذا المشهد في كليته، والذي عرض في سجن أمانة سوراكا، من إطار خرساني، وسماء زرقاء صافية، وجدار، وأسلاك شائكة يتوسطها جميعاً جسد يتفاعل مع سلطة العمارة، والذي بمجرد تصويره، تحول إلى هذا العمل الذي أصبح يعرف باسم «دياغونال» في عام 2009. أصبح من الواضح بعد تلك الزيارة التي لا تنسى إلى السجن كيف تشكل عمل هيو ك، فتظهر من خلال العلاقة الواضحة بين ردة فعله الفورية تجاه موقع معين وما يظهر لاحقاً في عمله، قدرته على العيش في المواقف واختبارها وولادة عمل فني من رحمها. إن هذا الفنان دائماً ما يخوض في مفاوضات لا تنتهي بين حالته الشخصية واحتكاكه بالعالم. وفي ظل هذا السياق يتحول هيو ك من خلال مواضيع عمله النشط، إلى هذه الشخصية المعروفة باسم «الفنان». غالباً ما تكون أعمال هيو ك مدفوعة بالتشكيك في مفهوم الفنان وتصنيف الفن على أنها مهنة رسمية أو شكلاً من أشكال الهوية التي تفترض سلطة مؤلف واحد. ولذلك، تبقى هذه الملامح غريبة عن مواقفه، ولا يزال من غير المفهوم كيف يتحد الفاعل، سواء كان مؤلفاً أو راوياً، والفنان، في ظل تمثيلهم لمجموعة من الوظائف وعملهم في ظروف خارجية لمختلف الهياكل التنظيمية، ليشكلوا كتلة واحدة.

تروي المؤلفة أورشولا ك. لوغوين قصتها القصيرة «هي تلغي أسماؤهم»، التي نُشرت لأول مرة في عام 1985، بصوت ما يفترض أنها حواء، بالرغم من عدم ذكر اسمها مطلقاً. وتقوم الراوية في القصة «بالغاء أسماء» جميع الحيوانات التي تراها، الواحدة تلو الأخرى، لتعكس ما قام به آدم منذ البداية. فقد شرع آدم من خلال تسميته للحيوانات إلى امتلاكها وحكمها، أما نسخة لوغوين لحواء، فقد هدفت إلى تطوير ديناميكية مختلفة. وجدت حواء أن الحيوانات، بعد إلغائها أسماءها، أصبحت أكثر قرباً منها وحميمية. أصبحت الحيوانات تتفاعل أكثر جسدياً وأضحت أقل بُعداً من خلال عملية التسمية الفكرية، وبالتالي صار كل شيء ممكناً: تبرز الأسرار والعواطف ولا تظهر فقط في النهايات. وفي نهاية القصة، تقوم حواء بإلغاء اسمها، إلا أنها قبل أن تقوم بذلك تصرح لآدم بأن اسمها كان مفيداً جداً بالنسبة لها قبل أن يصبح غير ملائم في النهاية. تعترف حواء بامتنانها الكبير قبل أن تتخلى عن اسمها إلى الأبد. وبالمثل، يبدو أن هيو ك لديه الإحساس ذاته بعدم ملاءمة الأوصاف والأدوار والنماذج والسلوكيات المطبقة على الفنان وممارساته. وربما، وفي وقت من الأوقات، كانت هذه التسمية مفيدة، إلا أنها لم تعد منطقية بعد ذلك. يقوم هيو ك، والذي جاء من العراق، ذلك البلد الذي فرضت تسميته وأسلوب تشكيله واستغلته قوى خارجية خارجة عن سيطرته، برفض إطلاق لقب «الفنان» على نفسه فيلغيه في محاولة لفهم هذه المعضلة بالذات. هو لا ينتمي إلى أي مكان الآن، ويتهدد في سلسلة من الظروف المتنوعة ويتفاعل معها.

وضمن هذا السياق، يذكرنا عمل هيو ك بمناورات الحياة اليومية التي تم بحثها في عمل مايكل دي سيرتو. يقول دي سيرتو أن السلطات الراسخة تستخدم استراتيجيات مرتبطة بالفضاءات مثل تحديد منطقة، وبناء مؤسسات، وإنتاج المعارف والسيطرة عليها، أما هياكل السلطة الأقل رسمية فهي غالباً ما تتبنى وسائل تعتمد على أنظمة المعرفة غير الرسمية والتي ليست محدودة بالضرورة بالسيطرة على الفضاءات والأرض. يمكن تشبيه الأمر بحرب العصابات في الميدان، فالذين يستخدمون الأساليب التكتيكية، مثل تلك التي وصفها دي سيرتو، تكون عادة على شكل رد فعل على النطاقات التي فرضها عليهم آخرون، فتراهم يعملون داخل الشقوق والتصدعات الخفية في هيكل النظام الرسمي، ويسكنون في نقاطه العمياء لتحويل أنظمة حكمه من خلال أنماط رد فعل غير متوقعة وسريعة في كثير من الأحيان. لا تحتاج مجموعات حرب العصابات لرؤية المنطقة أو الاقليم من السماء لإحكام سيطرتهم على المكان، فهم يقطنون، ولو مؤقتاً، في أجزائه الخفية غير المعتادة والبعيدة عن عين الطرف المهيمن الرائدة. تكمن قوة هذه الأساليب، والتي تعد مركزية في عمل هيو ك، في ضعفها وصغر حجمها وطريقة عملها غير المعروفة ووسائلها وإمكاناتها المحدودة، وهي تنتج عن حركات غير متوقعة ونظم معرفة في ظل الاحتكاكات التي تحصل بين العناصر التي تواجهها، والتي بفضلها، تظل شديدة التكيف مع الظروف.

إن بيئة سجن أمانة سوراكا تشكل خلفية أخرى لعمل آخر من أعمال هيو ك، حيث تطفو هذه الأساليب التكتيكية المقلقة للسطح مرة أخرى. بني سجن أمانة سوراكا، أو الخول الأحمر، في فترة حكم البعث في أواخر السبعينيات، ليكون موقعا مركزياً لنظام

شامل بناه صدام حسين لممارسة السلطة على السكان الأكراد. وقد تحول المكان بعد ذلك إلى متحف لتخليد ذكرى العديد من ضحايا صدام حسين ويصبح جزءاً من ذاكرة المنطقة. وفي إحدى مباني هذا المتحف، والتي تحولت إلى مساحة عرض، تدرب هيو ك على رقصة الغلامنكو التي وثقها في عمله «تقويم قمري» في عام 2007، فرقص الرقص النقري على إيقاعات دقات قلبه الحية، والتي استمع إليها عبر سماعة الطبيب. ويظهر الفنان في الفيديو وهو يحاول بشكل إيقاعي الضرب بكعب حذاء الغلامنكو على أسطح مختلفة. ويمخر هيو ك عباب الأحداث التاريخية عندما ينخرط جسده في حوار تجريدي متناغم مع جوهر الموقع. ويتخلل هيو ك عن التمثيل الصريح والرمزية الواضحة في اختبار لقدرة جسده على التعامل مع ترددات الأرضيات الخرسانية التي تحمل أداؤه وتحدي أنماط السرعة التي تحددها وتيرة دقات قلبه.

كانت الفكرة الأولى وقت صناعة هذا الفيلم هو أن يكون الأداء مباشراً أمام الجمهور، إلا أن الفنان رفض هذه الفكرة لأنه كان سيتم التقليل من قيمة فكرة العمل للتحول إلى شكل من أشكال ثقافة الاحتفال بمناسبة إحياء ذكرى. فاختار بدلاً من ذلك توثيق إعادة إحيائه لعمرارة السجن من خلال نقر كعب حذائه. ويظهر هيو ك في الفيلم وهو يصل إلى المكان، ويؤدي رقصته، ثم يغادر قبل أن يتحول عمله إلى نوع من الأداء أو نقطة مرجعية ثابتة أخرى. إن المخططون التكتيكيون مثل هيو ك يعتمدون على الفرص التي يجدونها، وهم ببساطة لا يملكون وسيلة تمكنهم من تجميع «مكاسبهم» نظراً لعدم وجود قاعدة ثابتة منتظمة يمكنهم الاستفادة منها. خلاصة القول هي أنهم في حالة دائمة من التنقل. وأسلوب العمل هذا يعيد إلى الأذهان نكتة كثيراً ما كان يرددتها هيو ك، فعندما كان يسأل عن مكان إقامته، غالباً ما كان يرد بأنه قائم على قدميه. هذا لا يعكس الوصول (أو محاولات الوصول العديدة) إلى أوروبا كلاجئ فحسب، بل يشير إلى حقيقة أنه كان عليه دائماً أن يعيد اكتشاف نفسه، بصفته فناناً، في المكان الذي تكون فيه الأنظمة والاستراتيجيات راسخة ومن المتوقع اتباعها.

بعد مرور أربع سنوات على عمله «داباغونال»، جاءت ولادة عمل هيو ك «هذه الليمونة لها طعم التفاح» في عام 2011، وذلك أثناء الاضطرابات المدنية في محافظة السليمانية حين خرج المتظاهرون إلى الشوارع في معارضة للحكومة المحلية، وهو حدث أساءت الجماهير ووسائل الإعلام العالمية فهمه وتفسيره. ألقى هيو ك نفسه في خضم واحد من هذه المظاهرات، مستخدماً مكبر صوت محمول باليد مثل المكبرات الارتجالية، ومشغلاً ألبان إنيو موركوني من فيلم سيرجيو ليون «وانس أبون أ تايم ان ذا ويست» لعام 1968 على الهارمونيكا. وصحیح أن المتظاهرين كانوا يواجهون رد فعل قوات الأمن الحكومية العنيف، إلا أن النغمة التي تثير مشاعر شبيهة بالأسى والحزن كانت مستمرة لدرجة أن المتظاهرين تفاعلوا معها على الفور، مرددين هتافاتهم على أنغامها وهم يقتربون من حاجز الشرطة. ويعني هيو ك أن تنظيم المظاهرات يختلف من مكان إلى آخر حول العالم، وأنه غالباً ما يتم صبغها بلون موحد، كما يدرك كيف يمكن أن تؤدي مثل هذه الأحداث في الكثير من الأحيان إلى خلق رموز وأساليب تمثيل بدون محتوى سياقي.

يقوك هيو ك في تلك اللحظة بتحويل شكل الاحتجاجات من خلال ترجمة المخاوف المرتبطة بها في صور لحن، وهو بعمله لا يصور فعل الاحتجاج الفعلي، ولكنه يتولد داخله. يستنشق الفنان الغاز المسيل للدموع عبر فتحات الهارمونيكا الخاصة به ويستوعب الاحتجاجات بنفس الطريقة التي استوعبت دقات قلبه تاريخ أمانة سوراكا في العمل «تقويم قمري». أما المعاني التي لا يمكن تمثيلها أو ترجمتها فهي تشدد وتعاضم بإشراك جسد الفنان في هذه الأعمال. ما نراه ليس أداءً للكاميرا، وما قام المصورون الصحفيون بتصويره كان تغطية للاحتجاجات، وقد حصل الفنان لاحقاً على هذه اللقطات التي تم إنتاجها بشكل جماعي، لتصبح هذه الوثائق غير الموجهة بعد ذلك متاحة في شكل فيديو قام الفنان بتحريره.

خلال نفس فترة الاضطرابات في شهر أبريل 2011، طلب هيو ك من مجموعة من الطلبة النشطاء إحضار كتاب من اختيارهم إلى «سراي آزادي» (ساحة الحرية) حيث كشفت أحداث «هذه الليمونة لها طعم التفاح»، وهناك نفذ عمله «هل تتذكرون ما ترقون؟» لعام 2011. وضع الفنان ممثلين لجيل الشباب الكردي في ساحة المدينة الرئيسية وأشركهم في نشاط غير اعتيادي، وهو حرق نصوص كتب، حرفاً بحرف، باستخدام عدسة مكبرة وأشعة الشمس. كان شعاع الشمس «يقراً» سطر الكلام قبل أن يختفي إلى الأبد. لم تنظم حكومة أو جماعة طائفية حرق هذه الكتب، والذي قد تكون له أصداء تاريخية قوية، ولكنه ببساطة كان عملية استخراج دقيق للنصوص من الورق، وهو فعل يهدف لخلق رابط بين مجموعة من النصوص تشكل الأحداث

والسرد الذي ينظم المجتمعات، وبين الجسد المادي للجماع الناس معاً. هذا العمل، محرج في طبيعته وشكله وبعيداً كل البعد عما يمكن أن تفسره أجهزة الأمن على أنه عمل معارض، نجح في جذب الجنود والميليشيات المحلية المناوبين في الميدان إلى موضوع النقاش والأحداث الجارية. وبهذه الطريقة استطاع الفنان، وبشكل تكتيكي: نقل مشهد النزاع بعيداً عن سببه، و«شتت» قوى الأمن والناشطين لينشغلوا بشيء آخر. هذا «الشيء الآخر» ليس له معنى محدد سلفاً، وبالتالي يمحو، ولو للحظة واحدة، الحدود الفاصلة بين المواطنين وقوات الأمن.

كان موقف الإلهاء وإعادة التوجيه التكتيكي هذا، بدلاً من الدمج، واضحاً في عمل هيو ك منذ البداية، وكان بالتأكيد جلياً عندما التقيته أول مرة في عام 2005 عندما وصل إلى مدرسة الفنون في مدينة ماينز. يجب على المرء عند «وصوله» أن يتعرف ويتأقلم مع بيئة غير معروفة، وفي كثير من الأحيان كان الفنان يروي مازحاً حكاية عن رجل سقط من على الحائط، وعندما يُسأل عن حاله، كان يقول: «لا أعرف، فقد وصلت لتوي». إن لحظة الوصول هذه مهمة للغاية بالنسبة له لأنها توفر فرص لقاء غير معروفة. يخلق حدث الوصول تذبذبات وموجات طاقة تتردد بين الشخص الذي وصل والمحيط الذي وصل إليه. يقدم هيو ك نفسه إذاً على أنه ذلك الشخص الذي «وصل لتوه»، ويحاول بعد ذلك التنقل داخل ثقافة مختلفة أو مواقف أخرى. وبما أن الفنان كان قد سلك العديد من المسارات والطرق في سبيل الوصول، فإن هذا التنقل أصبح هو أسلوب النجاة والمحافظة على البقاء الذي يعرفه معرفة وثيقة. إن موقفه هذا يعني أن ما يجب فعله يبقى مجهولاً قبل وصوله، وأن لحظة تواصله مع موقف أو شخص أو موقع سوف تؤدي حتماً إلى حدوث شيء ما.

كانت تسمية «طالب» الذي أطلقت عليه عند وصوله إلى ماينز مصدرًا آخر للشك بالنسبة له. فمن ناحية عملية التسمية، كانت «وظيفة طالب» في الواقع مرتبطة بواجبات معينة أكثر منها بعملية الدراسة. فتسمية شخص باسم طالب يبسط كل شيء، فهو يضعه ضمن هيكلية معينة، وفي موقع استراتيجي معين، وينظم عمله بصورة منطقية، أي أن الأدوار عادة ما تكون موزعة والقواعد محددة. إلا أن اهتمامات هيو ك كانت منصبية على شبكة العلاقات المتبادلة التي تسمح بمزيد من العمليات التكتيكية. وبالتالي، لم يكن ينظر إلى الأكاديمية على أنها مركز محدد للنهل من المعارف بل على أنها فرصة هيكلية لغزوها. فالتنقل خلال المنظمات الهيكلية لا يهدف إلى الاندماج فيها بل إلى التكيف التكتيكي. وبالتالي، وبدلاً من الكفاح من أجل ملء بياض الجدار بالأعمال، وهو نشاط معروف لجميع الطلبة ومساحة تعلن عن مستقبل الإنتاج الموجه نحو السوق، قرر هيو ك بدلاً من ذلك الطبخ في مقصف المدرسة والعزف على الجيتار مع القائم بأعمال الأكاديمية، جيم وايت، الذي أصبح صديقاً للفنان. وكان وايت جندياً أمريكياً سابقاً شارك لاحقاً في العمل «مع جيم وايت»، كان يا مكان ذات مرة في الغرب» في العام 2010. كانت أنشطة الفنان، ضمن هذه السياقات، في المقصف الذي يديره الاتحاد الطلابي في المدرسة جنباً إلى جنب مع المساحات غير المخصصة للأستوديو (مثل الممرات والأقبية)، والأماكن (أو الأماكُن)، تسير بالتوازي مع المناهج الدراسية. وهناك، وبأسلوب مشابه لدوائر التربية غير الرسمية في كردستان التي تربي فيها، عمل الفنان مع زملائه وشجعهم على التعلم من بعضهم البعض من خلال «الفعل» بدلاً من الدراسة فقط. فكانت هذه مساحات أتاحت للمجموعة إنتاج أعمال مثل «الطبخ مع ماما» (2005 - حتى الآن)، و«دروس غيتار موسيقى كانثري» (2005-2011)، والاستفادة من موارد الأكاديمية غير المرتبطة والمحصورة بنظام تعليم الفن، والمتمثلة بمجموعات العلاقات والموارد التي لم يتم استكشافها بعد. أصبح واضحاً لي في تلك اللحظة أن هيو ك يأوي تلقائياً إلى المناطق المهجورة والشقوق العريضة في نظام الأكاديمية المعتم والخاضع للسيطرة العليا. لقد تحولت الأكاديمية نفسها إلى هدف لتكتيكات حرب العصابات الخاصة به، حيث يتحول ضعف المقاتل إلى سلاحه الكامن الخفي. كان يُنظر إليه هناك على أنه طالب «غير لائق» كان يتجنب الرسم وأي واجبات أخرى مرتبطة بكونه رساماً، ويستخدم الأكاديمية نفسها على أنها «لوحة قماش للرسم». بعد انتاجه لعمله «أنا بروبريشين» في عام 2009، وهو عندما كشف عن خبرته كرسام في كردستان العراق، اعترف أنه تقدم إلى الأكاديمية مستخدماً أعمال شخص آخر. وكان هذا «الشخص» صديقاً عمل معه الفنان عندما كان لا يزال يتعلم الرسم، وكانت تجمعهما رابطة من التأثير المتبادل، والتي شكلت اللحظة التي برزت فيها مسألة التأليف الفردي والملكية إلى الواجهة في أعمال هيو ك.

أصبح المزيج الجماعي لمساهمات عديدة في مجالات البحث الأوسع والأداء مهماً في أعمال هيو ك اللاحقة، مثل «شيكاغو بوزين»، و«عندما كنا نلطم»، و«مع جيم وايت»، كان يا مكان ذات مرة في الغرب» (2010)، و«لم يمت صاحب البار... بعد»، حيث

يقوم الفنان في هذه الأعمال التعاونية بإشراك الأشخاص الذين يمكنهم المساهمة بعناصر لرسم الصورة العامة، والبحث عن قدرات معينة ولكن ليست بالضرورة تتقن العمل بتلك التفاصيل والعناصر. فالكمال ليس هدفاً هنا، بل ربما قد يكون الافتقار إليه أمراً مفيداً. هذا الافتقار إلى الكفاءة، والذي على غرار اللغة الإنجليزية المكسرة التي تستمر في كونها أداة للمعرفة، يتحول إلى أداة اتصال موحدة وجامعة، وهو ما ينطبق على الممارسات المماثلة في مشاريع البحث الجماعي التي تأتي من اهتمام هيويا ك بالعملية النشطة وغير الرسمية «للتعرف» على شيء ما. هو بنأى بنفسه عن معارف الخبراء ولكنه يحاول جعل مجموعة معينة من الأشخاص تربط بين جزئيات المعلومات المختلفة التي لديها. وتربط أشكال التعاون هذه بين الطاقات والكفاءات لإنتاج معرفة مشتركة. ومن خلال هذه العمليات، سواء كانت صنع الموسيقى معاً، أو القراءة، أو الطهي، أو تناول الطعام، أو تعلم اللغات، أو دراسة النظرية الاقتصادية، أنشأ الفنان وحافظ على عدد من الشبكات المكونة من ممثلين متنوعين يشاركون ويغادرون المشاريع طوال الوقت. إن طريقته في العمل مع مجموعات أصغر أو أكبر تم تجميعها تعني كتابة المشاريع وإخراجها من صميم القدرات الجزئية التي يمتلكها المشاركون، والذين معاً فقط يستطيعون إعطاء قيمة مضافة للعمل من خلال «التنسيق» والتوزيع.

ترتكز مفردات أعمال هيويا ك على الحياة الجماعية، والقصص المرورية، واللهجات العامية التي تشكلت محلياً بدافع الحاجة الخاصة، ويمكن القول إنها أولاً وأخيراً تركز على ما يتذكره من ماضيه في العراق. إن العائلة هي مصدر التاريخ الشفوي والحكايات والذكريات. يلعب أعضاء العائلة دوراً مهماً في القصص التي تكمن وراء أعماله، بما في ذلك والده المنفصل عن العائلة، وهو خطاط ومنتوق لجمال الحياة، وأمه البراغمية، التي تتعامل مع الواقع الممل للحياة وتلعب دور المنظم الرئيسي للعائلة. أمضى الخطاط معظم ساعات عمله في إخراج الرايات السياسية أو الإعلانات الإدارية بصورة أنيقة، أما بعد انتهاء عمله، فكان يكرس موهبته لرسم التصاميم الخطية على قطع من الورق المتناثر في جميع أنحاء الغرفة، بينما كان باقي أفراد الأسرة يلعبون الورق. كان هذا هو فنه، وهو ما لم يلاحظه أحد. إلا أنه كان في نهاية المطاف يمزق فنه، وهو ما حمله معه هيويا ك، والذي شكك، بناء عليه، في قدرة العمل الفني على البقاء، وبالشكل النهائي المحدد التي يمكن أن تتخذه. وبسبب هذا الشك، يقوم الفنان أحياناً بالاحتفاظ بالعمل على شكل قصة ثروني، أو في حالات أخرى، يصنع أشكالاً مادية تتحلل مع الزمن وتتلاشى، كما هو الحال في تشكيلة الرمال «ما لم يفعله البرابرة، فعله برابريني» لعام 2012.

يعد هيويا ك الطفولة مصدراً للمعرفة وليس العاطفة. وأعماله التي تركز على تاريخ عائلته هي بشكل أو بآخر أعمال جاهزة يعيد النظر فيها لأغراضه الفنية، وقد تكون هذه الأعمال قائمة على إشاعة مبنية على القيل والقال سمعت لمرة واحدة، أو سطرأ شعرياً محفوراً بالذاكرة، أو موقفاً حدث بين أشقائه يسمح بظهور روابط بين حالته الخاصة والشكل الفني. يتم التعامل مع جميع المواقف الجديدة بشكل نشط، بينما تتحول الذكريات والموارد القديمة الأخرى إلى أدوات لفهم مثل هذه المواقف. بذل هيويا ك على مدى العقد الماضي جهداً كبيراً في تحليل حالته الجوسياسية من خلال الإجراءات الأدائية والدراسات غير الرسمية. فهو لا يحاول تعريف نفسه على هذا النحو، ولكن إنتاج ونشر فهمه للهجرة الجماعية ما بعد الحروب والكوارث التي أثرت على بلاده، والتي خضعت لألة الحرب التي تحدد الاقتصاد العالمي وتدعمه.

إن نقطة الانطلاق في فهم العمل «من أجل بضعة جوارب من الرخام» في عام 2012 هي أنه عمل يتكون من نسختين مختلفتين للعبة أطفال شائعة تشير أيضاً إلى أشكال مختلفة من الرأسمالية وتحول الاقتصادات إلى أدوات دمج وامتصاص. أما «مشروع الناقوس» (2014-2015) فيعكس التعقيدات السياسية في تحول المادة - المعدن في هذه الحالة - وتداولها في مجالات الحروب والإنتاج الفني، أو بين السياسي والشاعري. يربط الفنان بين النقاط التي تم التغاضي عنها فيما يتعلق بالاقتصاديات والمكان في الزمان. أما أعمال «مراحل أبي الملونة» (2013)، و«عاصي» (2009)، حيث ذكريات الأشخاص الذين شاركوه قصصهم والأشكال التي ابتكروها، فهي تربط الأشكال المحلية التي فرضتها الضرورات اليومية بالظروف السياسية. وعندما يستذكر هيويا ك المضي على سبيل المثال، فهو يتذكر كيف كان هو وأخته، وباستخدام اليد وقلم الرصاص، يرجعان شريط الكاسيت إلى مكان الأغنية التي يريدونها بحيث تصدح أغنيتهما المفضلة على الفور لدى عودة النيار الكهربائي بعد غياب امتد لعدة ساعات، وذلك حتى لا يضيعوا أي وقت في إعادة لف الشريط. وهذه الحكاية ليست سوى انعكاس لحالات النقص الكثيرة التي عانت منها كردستان في ذلك الوقت. إن قرار فتح العمل على مصراعيه أمام المشاهد، وهو مثل ترك تحرير مادة

الفيديو الخام للجامع كما هو الحال في العمل «عاصي»، متجذراً أيضاً في وضع بلد شكلته العوامل الخارج، وكيف قام آخرون «بتحريره» لظهاره بصورة سلبية لأهدافهم الخاصة.

بعد تخليه عن لقب «فنان»، لم يترك هيو ك نفسه بلا أي ألقاب حيث استمر في استخدام مصطلح «الموسيقي» للإشارة إلى نفسه. فالتمرن على عزف الجيتار هو ركيزة يومه، وصياغة رقصات الفلامنكو، هذا العالم الواسع والمفتوح، تؤثر في عمله أيضاً. هو يكره المشاريع التي يشعر أنها نهائية أو جامدة، وبالتالي فإن العديد من أعماله عبارة عن مشاريع مفتوحة ويتم تمثيلها بأساليب مختلفة. تزوده الموسيقى بالمفاهيم النظرية لهذه المشاريع، تماماً مثل ضبط الايقاع، في حين تقدم طبيعتها الجماعية أشكالاً أخرى من التنظيم في المشاريع التعاونية.

إن تساؤل هيو ك المستمر عن فئة «الفنان»، لا سيما فيما يتعلق بأشكال الاحتراف الموجهة نحو السوق والتي تشجع على الإنتاجية، يجعله ينسحب من مجال الفن من فترة إلى أخرى، كما يجعله يمر بفترات من عدم الإنتاجية والتباطؤ والتركيز على الموسيقى، والتي يعود بعدها إلى الفن. إن تشجيعه على الإتيان في المجال الذي يتفانى فيه دائماً، ألا وهو الموسيقى، يفتح إمكانيات للممارسة المرئية، أي أنه دائماً ما يعود إلى مجال الفن ولكن لا يستقر فيه، وهذا بذاته يعد شكلاً من أشكال المفاوضات التكتيكية المستمرة التي تغيب فيها الحلول الوسطية. هي مفاوضات بين شخصيات متغيرة: الفنان والممثل، أو الوكيل النشط والمؤلف. ويتساءل الموسيقي أمام كل موقف، عندما يجد نفسه يصل مجدداً وبصورة غير متوقعة إلى العالم الفني المرئي، كيف عاد إليه وكان قد غادره للتو.