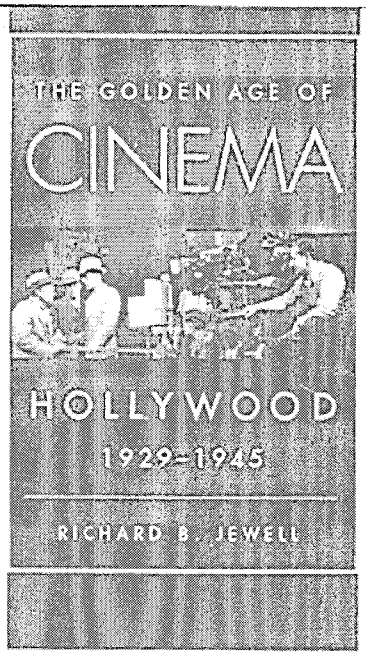
المتحف الدولي

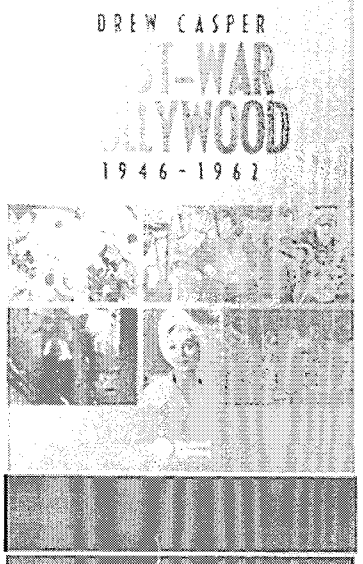
منظمة الأمم المتحدة
للتربية والعلوم والثقافة

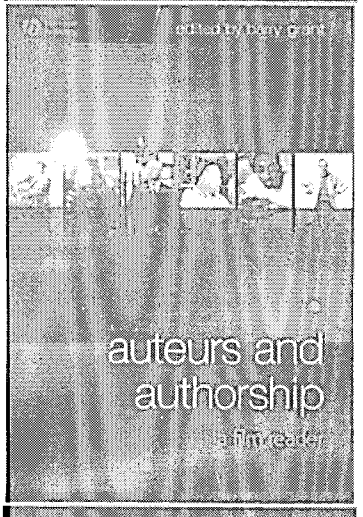
٢٣٥

مخاطر المجموعات الفنية
في القرن الواحد والعشرين

مارس/آذار ٢٠٠٨
الطبعة العربية







CASTING A LIGHT ON THE MOVIES

New books from **Blackwell Publishing**

The Golden Age of Cinema

Hollywood 1929-1945

RICHARD B. JEWELL

This comprehensive textbook illuminates the most fertile and exciting period in American film, a time when the studio system was at its peak and movies played a critical role in elevating the spirits of the public. Jewell offers a highly readable yet deeply informed account of Hollywood during its 'classical' era.

320 Pages / **June 2007**
Hardback / ISBN: 9781405163729 / Paperback / ISBN: 9781405163736

Post-War Hollywood

1946-1962

DREW CASPER

"Casper's volume is a stunning achievement in American film history. Combining love for the films themselves and the creative talent behind them with a sharp attention to contexts – cultural, social, and industrial – Casper offers a comprehensive, sharply argued look at Hollywood cinema in a complex, even vexed, historical moment."
Dana Polan, New York University

464 Pages / **May 2007**
Hardback / ISBN: 9781405150743 / Paperback / ISBN: 9781405150750

Auteurs and Authorship

A Film Reader

Edited by BARRY KEITH GRANT

This unique anthology draws on a wide variety of sources to highlight the major debates, criticisms, and analyses of traditional auteur theory and authorship in cinema. For the first time, classic and lesser-known film reviews are gathered in one convenient student volume.

400 Pages / **September 2007**
Hardback / ISBN: 9781405153331 / Paperback / ISBN: 9781405153348

For more information about these books, or to order online, please visit our website at: **http://www.blackwellpublishing.com/filmstudies**

For regular e-mail updates on new publications in film studies from Blackwell, visit: **www.blackwellpublishing.com/ealerts**

Please quote this code when ordering:B6ADD5780

Blackwell Publishing

المتحف الدولي

٢٣٥

سبتمبر/أيلول ٢٠٠٧

مخاطر المجموعات الفنية في القرن الواحد والعشرين

٤ | كلمة التحرير

٩ | التغيير وفلسفة المجموعات الفنية

- سان فرانسيسكو والمكسيك وجداريات تيوتيهواكان
  كاتلين بيرين | ٩
- المجموعة الفنية والبيئة في قرية بالكاميرون
  ستيفن نيلسون | ١٥
- مكان للعمل
  لدى جماعة الفن واللغة (مايكل بالدوين ـ تشارلز هاريسون ـ ميل رامسدن) | ٣١
- *طرق الأداء شبه التمثيلية والحداثة المتأخرة: حول الفن المعاصر والمتحف*
  ماتيو جيس جاكسون | ٤١

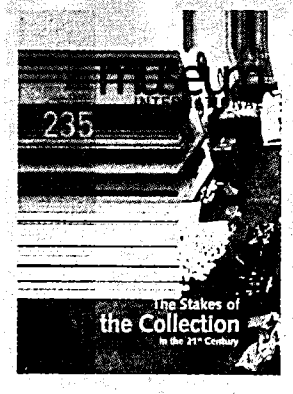
٥٢ شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

- ملاحظات تمهيدية على فكرة العالمية
  رولاند ريشت | ٥٢
- الفن كظاهرة: موقع عمل الفن ومكان المجموعة الفنية
  إيريك ماريون | ٥٩

United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation

COVER:
"Special Collection": the construction of a certain idea of otherness.

© Graphic design by Marina TAURUS



DIRECTOR OF THE PUBLICATION:
Françoise Rivière

EDITOR-IN-CHIEF:
Isabelle Vinson

EDITORIAL ASSISTANT:
Atieh Asgharzadeh
Sandra Acao

ENGLISH TRANSLATION:
Renée Champion
Barbara Shapiro-Comte
Michel Zlotowski

ADVISORY BOARD:
Amareswar Galla, AUSTRALIA
Nicholas Stanley-Price, Director-General, *ex officio*, ICCROM
Yani Herreman, MEXICO
Nancy Hushion, CANADA
Jean-Pierre Mohen, FRANCE
Stelios Papadopoulos, GREECE
Michaël Petzet, President, ICOMOS, *ex officio*
Tomislav Sola, REPUBLIC OF CROATIA

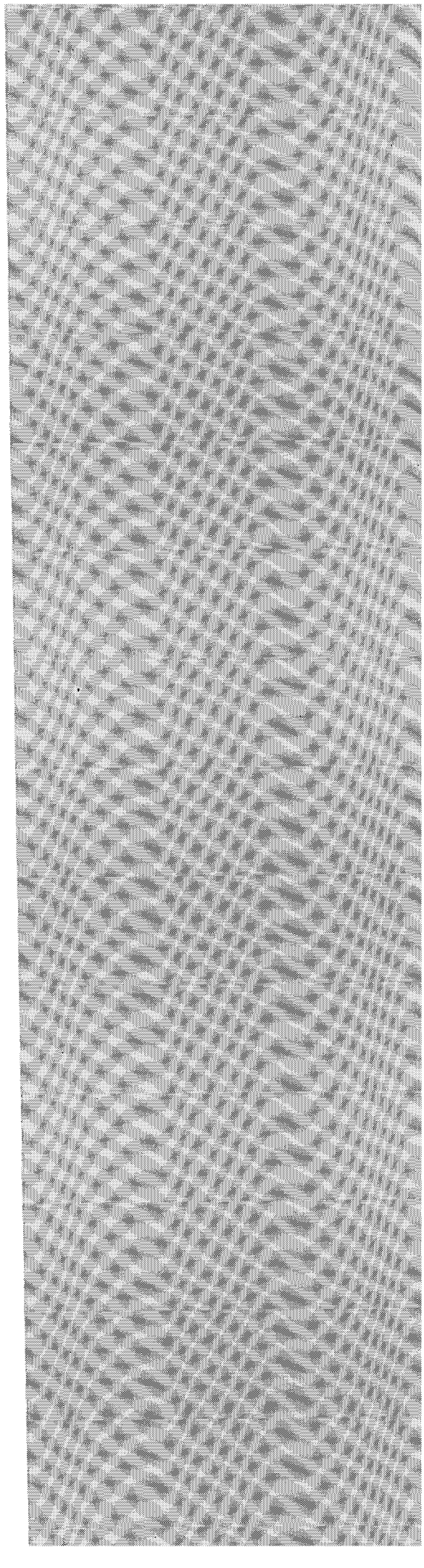
DESIGN AND LAYOUT:
Taurus Design, 93800 Épinay

© UNESCO 2007

Published for the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation by Blackwell Publishing.

Authors are responsible for the choice and the presentation of the facts contained in signed articles and for the opinions expressed therein, which are not necessarily those of UNESCO and do not commit the Organisation. The designations employed and the presentation of material in Museum International do not imply the expression of any opinion whatsoever on the part of UNESCO concerning the legal status of any country, territory, city or area or of its authorities, or concerning the delimitation of its frontiers or boundaries.

- **المتحف وسيلة عالمية لنشر الجماليات**
  جان ـ لوى ديوت | ٦٨
- **أخلاقيات الجمع: تناول مسألة العالمية**
  سيسيلى مارسيو | ٨٠



رأس حصان مصنوع من العاج المحفور، من جلعاد الان جيب كيشون (باكستان) يرجع تاريخه إلى الحقبة الكوشانية.

مسروق من المتحف الوطني للأفغان في كابول (المتحف الأفغاني في كابول)

يصدق المجلس الدولي للمتاحف (ICOM) على نشر قائمة المسروقات الرابعة للمتحف الوطني للأفغان في كابول

المتحف الأفغاني في كابول

http://icom.museum/redlist/afghanistan/en/index.html

تم طبع الصورة من كتالوج المتحف الوطني لأفغانستان، ١٩٣٨ - ١٩٨٥ فرانسين تيسي متحف اليونسكو ٢٠٠٦ انظر

http://publishing.unesco.org/details.aspx?Code_Livre=5511

كلمة التحرير

من خلال المناقشات الجارية فى داخل المجتمع الدولى للتراث والمتاحف، تبرز مسألة الصلة الوثيقة لمفهوم شمولية الفن ورسالة المتاحف، بل وتمتد إلى مايتجاوز المجال المهنى لتحشد اهتمام السلطات الحكومية، وذلك بسبب مضامينها وأساسياتها التى تتعلق بمستقبل المتاحف، ودور الدول فى هذا الشأن.

وتكملة للمناقشات العامة التى نظمتها مجلة المتحف الدولى فى اليونسكو فى الخامس من فبراير/شباط عام ٢٠٠٧[1]، يتناول هذا العدد فكرة تكوين المجموعات (المتحفية) فى القرن الواحد والعشرين، وأهدافها، وطرائق ممارستها، وذلك حتى تقدم زاوية أخرى من المؤكد أنها أكثر رسوخا فى داخل التقاليد الأكاديمية للتفكير فى مغزى وأهمية القانون التأسيسى للمتحف.

ولكى يكون هناك مرشد لنا إلى هذه الأفكار، أقدمنا على دعوة إيزابيل تيليرو كضيف للتحرير، وهى أكاديمية تمثل - من خلال دربتها أو خبرتها الرسمية ومطبوعاتها - اثنين من الموروثات الأكاديمية: الأنجلو - سكسونى والفرنسى. وهى تحمل درجة الدكتوراه فى تاريخ الفن الحديث من جامعة باريس X نانتير. وفيما بين عام ٢٠٠٢ وعام ٢٠٠٤ حصلت على زمالة ماقبل الدكتوراه بمعهد «جيتى» للبحوث فى لوس أنجلوس (الولايات المتحدة). وهى تقوم بتدريس الفن الفرنسي فى القرن الثامن عشر بجامعة كاليفورنيا - لوس أنجلوس.

ثوابت المجموعة (المتحفية) فى القرن الواحد والعشرين

يناقش هذا العدد ويبحث الثوابت السياسية، والأخلاقية، والفنية، والفلسفية للمجموعات المتحفية (أو لعملية تكوين هذه المجموعة المتحفية) فى القرن الواحد والعشرين. ودائما مايكون الهدف من تكوين المجموعة هو تكديس القطع التراثية الفنية، والمحافظة عليها، وعرضها، بمعنى إمكانية رؤيتها وتقديم الشروح من خلالها. ومع ذلك، فإن التمييز بين طبيعة المتاحف ورسالتها قد اجتاز تطورات لها دلالتها ومغزاها، الأمر الذى يتطلب أن ندرس من جديد كيف جرى تناول مسألة الشمولية فى الماضى، وكيف يجرى تناولها الآن. فمثلا نجد أن عمليات الرجوع إلى الماضى أو الارتداد، قد استهلت فصلا جديدا فى تاريخ المتاحف، الأمر الذى لايمكن بعد أن يتجنبه هذا العدد. فالتفكير فى آليات وأهداف عملية الجمع هو موضوع هذا العدد؛ لأنه ينشأ من هذا

قام بترجمة هذا العدد : أ. بهجت عبد الفتاح عبده – وكيل وزارة الإعلام سابقا

التحول، والتغيير فى ا لمنظور الذى أدت إليه عودة الأشياء أو الموروثات الثقافية يتطلب ـ أكثر من أى شىء آخر ـ فهما للأسباب التى تتحكم فى عملية الجمع أو تحكمها.

وهذا يعنى البحث فى ابتكار فكرة المجموعة أو التجميع فى الفكر الغربى، وفى التغيير الذى تمثله فى العوالم الأخرى. فدراسة أو وصف خصوصية المجموعات الأخرى يعمل على تيسير الوعى بالتغييرات التى تطرأ على القيم التى تمثلها المجموعة، وتستعيد الاستثناء (أو التأثير) الذى يمكن أن تحدثه؛ لذلك ،فإن الفصل الأول يختص بدراسة العمليات، والدوافع، والدور الذى تقوم به المجموعات (التراثية) المعاصرة، والعلاقات البارزة. والاختلافات بين المجموعات تنشأ من تاريخها الخاص، ومجريات التاريخ، والظروف التى تتاح لتطوير المجموعات الأقدم أو الآليات التى تعمل اليوم لتطويرها.

وهذا هو السبب فى أنه من المهم أن نتبين روابط التقارب والتباعد بين فاعليات ومفاهيم المجموعة، ربما لكى نعمل على فهم أفضل التغييرات التى أحدثتها (هذه الروابط) فى وضع الأعمال الفنية. فهل يمكن أن نحدد نماذج جديدة للمجموعات، ومن ثم مكنونها القوى، من أجل كل من المجموعات الموجودة حاليا، وتلك التى ستأتى بعد ذلك؟.

ونفتتح العدد بتقرير «كاثلين بيرين» عن الاتفاق غير المسبوق الذى تم في عام ١٩٨١ بين المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ فى المكسيك، ومتحف الفنون الجميلة فى سان فرانسيسكو. وتاريخ هذا التعاون واستعادة الماضى تظهر أنه عندما تتعارض قوانين الدول فى شأن ملكية الأعمال الفنية، فإن العاملين الفاعلين فى المتحف يمكن أن يتجاوزوها ويقرروا مستقبل المتاحف فيما يتعلق بمبدأ المبادلات والقروض.

وتمثل إفريقيا ـ والكاميرون على وجه الخصوص ـ الجانب المغاير للنموذج الغربى هنا. ويصف «ستيفن نيلسون» ويعرض الثوابت التاريخية والسياسية لحدثين تزامنا فى بداية القرن العشرين فى أثناء الحقبة الاستعمارية، وهما مايتعلق بعمليات التصدير الأولى لفن «باموم» إلى أوروبا، ثم مايتعلق بإنشاء متحفين فى القارة الإفريقية.

إذن يكون هناك نصان يرجعان صدى الروابط التى نسجت بين الفاعليات المعاصرة للفن، والمتاحف التى تتعرض لهذه الفاعليات. ويقوم المؤلفون الثلاثة فى مجموعة المقالات التى تتحدث عن المفاهيم تحت عنوان «الفن واللغة» بتحليل استجابة الفنانين للمؤسسة المتحفية، وكذلك ظهور شخصية أمين المتحف الفنان، ونتائج إزاحة مكان الإبداع من المرسم (الاستديو) الخاص بالفنان إلى المتحف. ومن جانبه يدرس «ماتيو جاكسون» الأشكال الجديدة للفن،

والتى تشمل المؤسسة المتحفية، والساحة المتزايدة للحديث والمناقشات عن الفن، فى داخل نطاق الأساليب والطرائق المختلفة لتكوين مجموعات الفن المعاصر.

وقصدنا أيضا أن نتناول ثوابت، وأغراض، ومغزى المجموعات (المتحفية)، وأهميتها، وهذا هو موضوع الفصل الثانى. فالحق أن العلاقات بين المجالات الخاصة والعامة من جهة، وتلك التى تتوطد بين مجموعات الماضى والحاضر من جهة أخرى، تستحق اهتمامنا. وبالمثل، فإن «ترسيم الحدود» بين التاريخ الفردى للمجموعة والتاريخ الجماعى للتحف، وكذلك مفاهيم الفن المحلى والفن العالمي، تعتبر الموضوعات الرئيسية للكشف عن المعنى المعاصر للمجموعات العامة فى داخل سياق سياسى وثقافى تعدل بشكل ملحوظ.

وقد كان متحف اللوفر - بتجسيده لنموذج المتحف الثورى أول متحف يحقق حلم المتحف العالمى. وقد نشأ الإعلان الأخير عن أهمية وقيمة المتاحف العالمية من هذا الحلم أو الأمل. ومع ذلك كيف يمكننا أن نلتزم بهذا الأمل عندما نواجه الطبيعة المشروعة لعمليات الارتداد والرجوع (إلى الماضى)؟. وإلى أية درجة يمكن لعدم قابلية أية مجموعة للتمويل أن تحمى الأعمال الفنية التى تضمها (المجموعة)؟. إن عمل المجموعة يتعلق بالتخلى (أو الترك) كما يتعلق بالتملك (أو الاكتساب)، ويعتمد ، أكثر من أى شىء آخر، على إمكانية نقل أو تحرك الأعمال التى تتصل بالفن. لذلك يكون من المهم أن نعيد التفكير في فكرة العمل الفنى غير العادى (الاستثنائى)، والقيمة العالمية للفن، والمجموعة التى تعبر عن هذا، وتواريخ الفن، والقانون، والفلسفة تقدم أفكارها وآراءها عن هذه الأسئلة.

والقيمة العالمية (الشاملة) للفن والمتحف - وهو الحلم المثالى منذ عصر الاستنارة - يحللها رولاند رشت الذى يدرس المناقشات التى تتعلق بالعمل الفنى فى موقعه الطبيعى. والعمل الفنى فى متحف القرن الثامن عشر، ومكان ووظيفة المبنى التذكارى فى تنمية الوعى بالتراث الثقافى، والقيمة الرمزية الخاصة بالعمل الفنى، ودور المتحف فى وضعه غير المؤكد من العالمية.

والواضح أن رسومات «سيزان» وفلسفة «هيدجر» تؤدى إلى التفكير فى وجود مكان العمل الفنى، فوجود لوحة فى داخل مجموعة ما، والتميز الذى تحدثه، جعل «إيريك ماريون» يعكف على شرح المعانى المختلفة للعمل الفنى، والتغيير الذى تتعرض له فى داخل أية مجموعة، وفى الحقيقة، فإن قياس المسافة التى تفصل العمل الفنى عن المجموعة يكشف عن المعنى الأعمق لها.

ويقترح «جان - لوى ديوت» تفسيرا أضافه منظرو المجموعة (المتحفية) منذ النصف الأول من القرن العشرين. فالمتحف يصبح وسيلة أو أداة قادرة على أن تنظم المنتجات والرؤى. فتنحى جانبا القيمة

الثقافية للأعمال الفنية وزمنها المعين، ولكنها تعيد الكشف عن إحساس أو وعى مشترك.

ويختتم العدد بمقال «سيسيل مارسو» الذى يبحث فى المصير التجارى للعمل الفنى والمتحف، مع مايسفر عن ذلك من تآكل لقيمتها العالمية الشاملة. وهو إذ يربط المناقشات التى أعقبت الإعلان الذى أشرنا إليه من قبل، وإنشاء «لوفر» أبو ظبى بفكرة الدولة ومفهومها ـ يعكف على بحث أزمة السلطة فى داخل المؤسسة المتحفية، ويصبح العمل الفنى إلى حد ما الوسيلة لفهم ماذا تعنى كل دولة بكلمة عالمى أو شامل.

ولا مفر من أن المجلة ـ على عكس المقتطفات المختارة ـ تترك مناطق ذات ظلال، لكى تؤكد مناطق أخرى، وتركز عليها. ومع ذلك، فإن التحيز والنطاق الكامنين فى هذا النوع من المطبوعات يوضحان أغراض المجموعة فى القرن الواحد والعشرين. فمفهوم المجموعة لايمكن بعد أن يظل واحدا تماما. وهذا الاختلاف يرجع إلى العوامل المتعددة التى يصفها، ويشرحها المؤلفون الذين ساهموا فى هذا العدد.

ونوع المجموعة يعتمد على عدم اكتمالها أو على نقصها، وعلى قدرتها على التخلى عن أعمال فنية حتى تستقبل أو تتلقى أعمالا جديدة. والقيمة التى نخلعها على أى عمل فنى فى المجموعة يمكن أن تعزى إلى النظرة المدققة الفاحصة ويكون هدفه، وهو يتخذ أشكالا ورؤى فاحصة حساسة، ما أسماه «جيرارد فاجكمان» التفرد العالمى (الشامل) للفن.

وهناك ثلاث صفحات كاملة من الصور التوضيحية تناغم بين الاتجاهات المختلفة فى هذا العدد. فالمجموعة، فى مكانها المنفصل والمؤقت، والتى تظهرها السينما للجمهور ـ على أيدى «جان لوك جودار» تكون بمثابة التمهيد للمهمة التى أوكلت إليها. ويبدو أن أبطال الفيلم الذين لايقدرون المتحف كثيرا، ربما يقدمون له أحلى المديح كمكان مفتوح متاح لكل فرد، بعد ألفى سنة من دفاع «شيشيرون» و«يلينى الأكبر» ضد تملك الأعمال الفنية فى داخل أماكن الإقامة الخاصة. والمجموعة المتحزبة تعيش فى صميم الزمن سواء على الأمد القصير أو الطويل. وهذا يفسر هنا وجود عمل من أعمال «جيانن ـ اكسنج كو»؛ وذلك لأنه من الأعمال الفنية المجموعة والمعروضة، والتى ينبثق منها العمل الفنى الجديد، ومن ثم تجد، بدورها، مكانها داخل المجموعة.

إيزابيل تيليرو

١ ـ جان ـ لوك جودار، فرنسا، ١٩٦٤. أنا كارينا ـ كلود براسير وسامى فيرى يسرعون الخطى فى صالات متف اللوفر بباريس.

سان فرانسيسكو والمكسيك وجداريات تيوتيهواكان

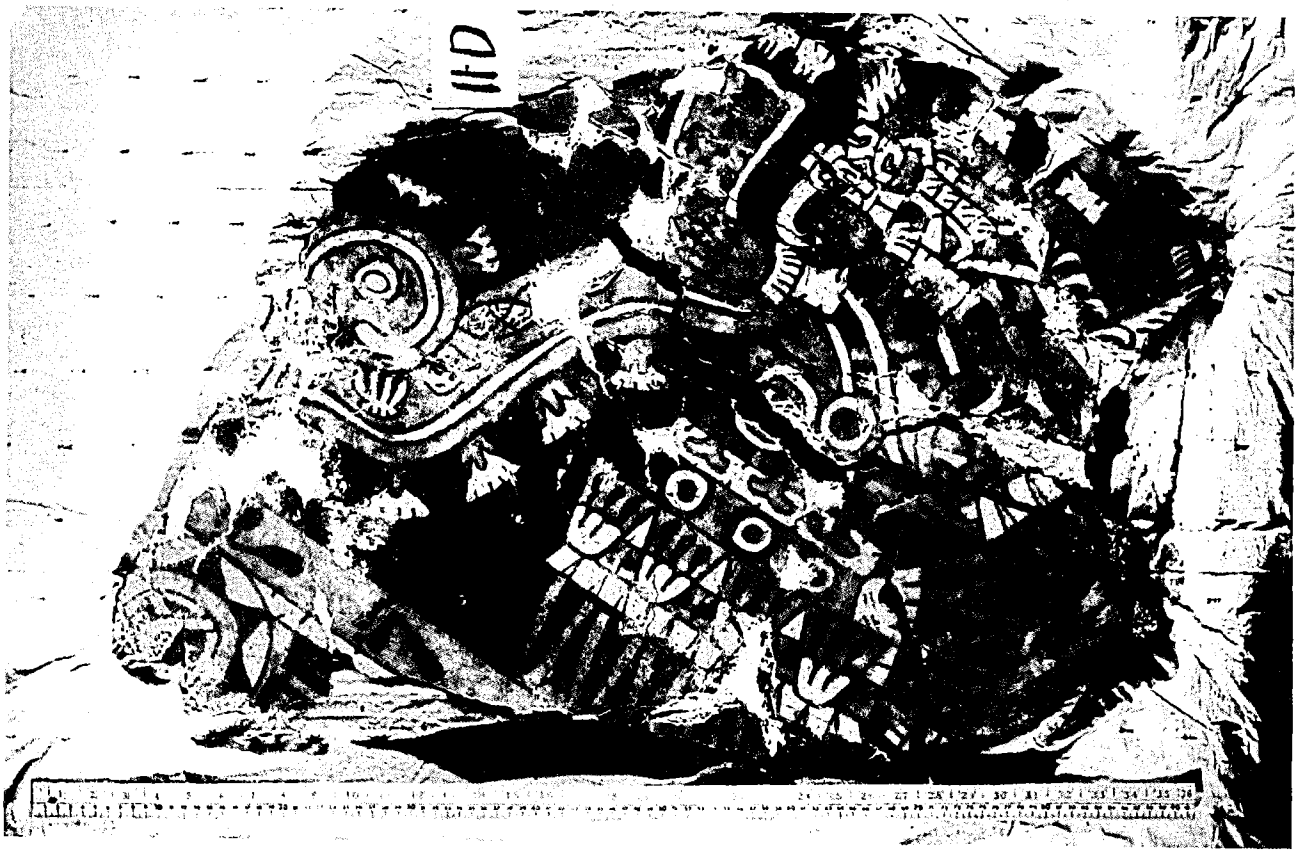
كاتلين بيرين

Kathleen Berrin

كاتلين بيرين أمينة فنون إفريقيا والأقيانوسة والأمريكتين فى متاحف «سان فرانسيسكو» للفنون الجميلة، وقد حصلت على جائزة المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ من حكومة المكسيك في عام ١٩٨٦ لجهودها الكبيرة فى مشروعات جداريات تيوتيهواكان.

قليل من الهبات يمكن أن تكون أكثر فجائية من الإرث الذى أوصى به «فاجنر»، والذى يتمثل فى أكثر من سبعين قطعة من الرسوم الحائطية (الجدارية) من حضارة «تيوتيهواكان» القديمة. وقد جاء هذا الإرث أو الكسب غير المتوقع، فى صيف عام ١٩٧٦ عندما كنت مساعدا لأمين المتحف في قسم إفريقيا والأوقيانوسة والأمريكتين فى متحف «م. هـ دى يونج» التذكارى[١].

وفى المرة الأولى التى شاهدت فيها لوحات «تيوتيهواكان» الجدارية، كان هناك مايقرب من ثلاثمائة قدم مربع (٢٨ مترا مربعا) منها: وكانت موزعة على أرضيات عدة غرف فى بيت الراحل «هارالد ج. فاجنر». وقد كان «فاجنر» - في معظم حياته (١٩٠٣ - ١٩٧٦) شديد التوق لجمع الكثير من نماذج الفن وأنماطه، بالرغم من أنه يبدو ألا أحد من العاملين فى متحفنا قد التقى به بالمرة. وقد رأيت - وأنا أقف في بيته أتفرس القطع الجدارية - حوائط سميكة متفتتة تشتمل على قطع (فنية) ذات أحجام مختلفة من «اللبن»، مع صور واضحة مرسومة عليها بطريقة الصور الجصية الحقيقية، وبدت الصور كأنها تصف أو تصور شخصيات من الصفوة تتزين بأغطية للرأس، وقساوسة يرتلون، وقذائف المقاتلين، وأفاعى مكسوة بالريش، والنمور



٢ ـ قطعة جدارية من مجموعة فاجنر جرى ترميمها بالجص، كما وصلت فى صندوق التعبئة.

المرقطة المجسمة، وكذلك الذئاب المجسمة (التى تتخذ بعض الصفات البشرية). والقليل منها موضوع على لوحة من الفلين أو مكسو بالجص، ولكنها كانت ـ في معظمها ـ بلا دعامات أو سنادات، ويتراوح حجمها من قطع في حجم منضدة القهوة إلى قطع فى حجم الكسرات الصغيرة. وكان معظمها يستقر، بشكل مؤقت، على الأرضية، كما لو أن شخصا غير معروف كان قد عكف ـ بعد استراحة قصيرة ـ على حل ألغاز (أحاجى) الصور المقطوعة.

وقد طلبت منى إدارة المتحف أن أدرس بدقة جذور وأصالة مجموعة فاجنر الجدارية، وكذلك ماتحتاجه فيما يتعلق بالتخزين والصيانة. ولسوف يباع مبنى فاجنر قريبا جدا لدفع تكاليف إدارة الضيعة (أو العزبة)، ولابد ـ فى غضون أسابيع ـ أن تتم تعبئة الجداريات فى صناديق ذات مواصفات خاصة، ثم يتم نقلها إلى مخزن متحفنا. وقد عرفنا، وعلى عجل، أنه ليست هناك نماذج أصلية لهذه الجداريات ستأتى بعد ذلك. وقد كان هناك أقل من اثنتى عشرة جدارية أخرى من تيوتيهواكان، وتوجد فى مجموعات خاصة فى المؤسسات فى الولايات المتحدة وأوروبا. وهذه الجداريات التى فى المتاحف، وهى أقل عددا بكثير من مجموعة فاجنر، قد تم نقلها ـ على حدة ـ من موقع «تيوتيهواكان»، فى أوائل أربعينيات القرن العشرين.

والواضح أن المجموعة الجدارية، والقضايا الأخلاقية (المعنوية)، والسياسية، والفلسفية، والفنية التى أثارتها، كانت متعددة الأوجه كثيرا، وفى حالة حرجة، ومتناقضة

فى بعض الأحيان، ومن ثم كان علينا أن نمضى فى عملنا ببطء، ونتفحص المعلومات التى لدينا، ونعيد فحصها. وكان لدينا يقين بأن المتحف لايمكن أن يعمل من فراغ، ولكن لابد أن نسلم بتلك الافتراضات القليلة جدا، ناهيك عن الواقع المادى للمجموعة. فهناك مشكلات تتراوح من القضايا الشائكة فيما يتعلق بالشرعية أو الملكية، إلى مشكلات التفسير التاريخى أو الخاص بالرسومات، إلى التناول الصحيح للمحافظة على القطع الجدارية وصيانتها، أضف إلى ذلك قضايا البروتوكول الدولى، ومشاركة الوكالات الحكومية، ومايجب أن يكون عليه الوضع النهائى للمجموعة. وقد كنا نتوقع أن يتمثل موقف المكسيك فى أن الجداريات، كإرث وطنى، خرجت من الأرض المكسيكية بطريقة غير شرعية. واعتبرها متحفنا أيضا ثروات فنية عالمية، نهبت لسوء الحظ، ولكنها موجودة فى هذا البلد، بشكل قانونى، طبقا لقانون الولايات المتحدة، وسمحت محكمة كاليفورنيا بعرضها لمدينة سان فرانسيسكو، ومتحف «دى يونج». ومايعقب ذلك هو نظر أو إطلالة على ماحدث بين «سان فرانسيسكو» و«المكسيك»، فيما يتعلق بوضع جداريات «تيوتيهواكان» وصيانتها، والعناية بها، بالإضافة إلى مناقشة المشروعات المشتركة الأخرى التى تمت فى أثناء الأعوام الثلاثين الماضية[٢].

هارالد فاجنر وجداريات «تيوتيهواكان»

لابد من الرجوع إلى الوراء بعض الشىء حتى نتفهم أهمية «تيوتيهواكان» وموروثاتها الجدارية[٣]. فقد كانت «تيوتيهواكان» فى زمانها (٠ ـ ٦٠٠ C.E) قوة أو دولة عظمى قديمة، ومجمعا حضريا ذا طرق واسعة، ويقوم على أساس خطة دقيقة، بالإضافة إلى المبانى التذكارية، وأكثر من ألفين من المجمعات السكنية. وحسب وضعها (إذ كان بعضها أكثر إتقانا من البعض الآخر)، كان الكثير من هذه المجمعات السكنية يضم حجرات ذات لوحات جدارية ملونة ومكررة. وعندما تعرضت «تيوتيهواكان» لحرب أهلية حقيقية حوالى «٦٠٠ C.E »تم تدمير المركز الرسمى وإحراقه، وبالتدريج انتقل معظم الناس الذين يعيشون خارج المركز فى «تيوتيهواكان»، وأعيد توطينهم فى أماكن أخرى: وتفككت البنايات القديمة وانهارت، كما كان لقوى الطبيعية ـ فوق الأرض وتحت الأرض ـ على امتداد دهور من الزمن تأثيراتها. ولقرون طويلة استقرت، بل ودفنت، جداريات فاجنر دون أن يلمسها أحد. وفى أزماننا الحديثة قام الناس ببناء بيوتهم فوق الأطلال المدفونة للمجمعات السكنية المنسية، وبذلك ينشئون طبقة أخرى من المستوطنات البشرية والحياة البشرية. وكان يمكن ألا يعاد اكتشاف هذه الجداريات حتى وقت ما فى منتصف القرن العشرين عندما كان المزارعون يضعون الأساس لبيوتهم، أو يقومون بزراعة الصبار الأمريكى فى أراضيهم.

وهنا نقدم «هارالد فاجنر» وهو طفل وحيد ومواطن من «فولز سيتى ـ أريجون» ـ جاء إلى سان فرانسيسكو فى عام ١٩٢٧، كشاب، وحصل على وظيفة مصمم ورسام فى شركة «بليس وفافيل» المعمارية الشهيرة. وبرعاية من معلمه «ويليام فافيل» وتأثيره، تحمس «فاجنر» للرسم التخطيطى (الاستكشاف) وفن التصوير، وكذلك جمع القطع الفنية، وعاش حياة من الإبداع والتذوق، ومن ثم أصبح من الهواة النشيطين فى جمع أعمال «أرثر» و«لوشيا ماتيوز» وهما فنانان أمريكيان، كما جمع أيضا الكثير من نماذج الفن الآسيوى.

وفى خمسينيات القرن العشرين قام «فاجنر» ـ وقد أصبح حينئذ رجلا غنيا إلى حد ما، وواسع الثقافة ـ بأول رحلة له إلى المكسيك. والأرجح أن يكون قد أحَّب هذا البلد للوهلة الأولى؛ إذ بدأ يقضى النصف من كل عام فى المكسيك، وأصبح يتحدث الإسبانية بطلاقة. واشترى

مزرعة فى «جاليسكو»، دمرت تماما فى أثناء الثورة المكسيكية، وبذل جهودا مضنية لاستعادتها. وعندئذ أحاط نفسه بفن ماقبل كولومبوس، وبالرسومات التى تتعلق بالاستعمار الإسبانى، وفن الألوان المائية من كل الأنواع. وفيما بين منتصف خمسينيات القرن العشرين ووفاته فى عام ١٩٧٦، احتفظ بإقامة مزدوجة فى سان فرانسيسكو والمكسيك[٤].

وتشير إيصالات المبيعات التى تركها «هارالد فاجنر» أنه قام - وبشكل نشيط - بجمع قطع تيوتيهواكان الجدارية فى المكسيك فيما بين عام ١٩٦٣ وعام ١٩٦٨. وفى غضون هذه السنوات سرعان ما أصبحت هذه القطع الجدارية متاحة على نطاق واسع، ويمكن شراؤها على نحو عرضى، بالإضافة إلى وجودها بسهولة فى الأسواق العامة. وقد كانت مقبولة تماما كأشياء يمكن جمعها، ولكن الناس عامة كانوا يتحاشونها؛ لأنها غير نظيفة، وتميل إلى التفسخ، ويصعب التعامل معها. ولكن «هارالد فاجنر» - بحبه للفن وخبرته المعمارية - رأى فى نفسه الحارس على هذه القطع الفنية المهملة، ومن الأرجح أنه كان يريد أن ينقذ الكثير منها بقدر الإمكان. ويبدو أنه كان يحلم بجمعها، وتجديدها فى آخر الأمر. ومهما تكن نياته، فإنه أمر بنقل هذه القطع الجدارية بالشاحنات إلى سان فرانسيسكو، وكان ذلك فيما بين عام ١٩٦٦ وعام ١٩٦٧. وفى العامين التاليين عرضها على الكثيرين من أصدقائه.

وما إن أصبحت الجداريات فى «سان فرانسيسكو» حتى عكف «فاجنر» وأصدقاؤه - وبشكل متقطع - على ترسيخ وتجديد (إصلاح) هذه القطع الفنية. والواضح أن خطة «فاجنر» كانت تتمثل فى أن يبيع هذه الجداريات فى النهاية كمجموعة، وقد حاول - فيما بين عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧٢ - أن يبيعها لمتاحف مختلفة، ولكنه لم يستطع أبدا أن يجد مشتريا؛ ربما لأنه كان يرفض أن يفصل قطعا مفردة عن المجموعة، وأصر على أن يتم الاحتفاظ بالمجموعة في مجملها وبكاملها. وربما كانت هناك مشكلة أخرى أمام فاجنر فى أوائل سبعينيات القرن العشرين، والتى تمثلت بالشعور المتزايد للوعى العام، وعدم الارتياح للمواقع المنهوبة، وللثروات والذخيرة الأثرية. ومع تدهور صحته وعدم قدرته على إيجاد من يشترى المجموعة، قرر، بشكل حاسم ونهائى، أن يترك كل القطع لمتحف «دى يونج». وقد ذكر هذه الرغبة فى وصية بخط يده، ولم يخبر المتحف أبدا بخطته لتوريث المجموعة[٥].

المكسيك وجداريات «تيوتيهواكان»

ومع مضى القرن العشرين وتتابع سنواته أصبحت «تيوتيهواكان» مقصدا سياحيا كبيرا، ومنطقة أثرية شهيرة، ومنطقة جذب هائلة للسائحين، بل ورمزا وطنيا فى المقام الأول. وبحلول عام ١٩٦٣، أصبح الموقع مهما جدا، إذ اتسع ضعف مساحته القائمة بمرسوم رئاسى. وكانت هذه مهمة ضخمة تطلبت دراسة وترميم البنايات الأثرية الكبيرة، كما تطلبت أيضا إنشاء طريق عام دائرى كبير يتيح للجمهور أكبر فرص للوصول إلى الموقع الذى اتسعت مساحته حديثا.

والحق أن الكثير من التغييرات طرأت على المؤسسات الثقافية فى المكسيك فى بواكير ستينيات القرن العشرين. فقد كان لابد أن يفتتح المتحف الوطنى فى «مكسيكو سيتى» فى سبتمبر/أيلول عام ١٩٦٤. وقد قامت حكومة المكسيك بشراء قطع من الأرض - فى المنطقة - المجاورة لـ «تيوتيهواكان» - كان يمتلكها المواطنون، والمناطق المحيطة، وذلك من أجل توسيع حديقة «تيوتيهواكان» الأثرية. ولأن كل الموارد الطبيعية، والقطع الأثرية تمتلكها حكومة المكسيك

بحكم القانون، فلم يكن يهم تماما إلى أين ستذهب هذه الجداريات. فحيثما وجدت، لابد وأن تعتبر ملكا لدولة المكسيك.

وقد كشفت الفترة التى قضاها فريق من الخبراء فى أواخر سبعينيات القرن العشرين فى البحث المكثف فى تاريخ الفن والدراسة الأثرية حول الجداريات، أن جداريات «فاجنر» ذات نوعية غير عادية، كما أن الحالة التى عليها غير عادية أيضا، وأن الكثير منها يشكل مجموعات مترابطة. ومع ذلك، وبسبب الطبيعة غير المسبوقة لهذه الهبة الجدارية - فيما يتعلق بحجمها وأهميتها، والاتجاهات فيما يتعلق بالإرث الثقافى فى المكسيك - أراد متحفنا أن يمسك بزمام المبادأة بالتعامل مع حكومة المكسيك، ووضع برنامج تعاونى من أجل الصيانة وأعمال الترميم والتجديد.

ولدى متحفنا خطة محددة فى ذهنه، ونحن نعتقد أن عودة جزء من الجداريات - و بشكل اختيارى تطوعى - إلى المكسيك أمر مهم، وله مايبرره من الناحية الأخلاقية والمعنوية. كما أننا نريد أيضا أن نحتفظ - وبشكل دائم - بمجموعة مختارة من جداريات «تيوتيهواكان» فى سان فرانسيسكو. ونأمل فى أن نثقف الجمهور، ونلفت الانتباه إلى مشكلة السلب أو النهب، وذلك بتوفير معرض تعليمى يحكى قصة الجداريات، ويشرح ضرورة المحافظة على القطع الصغيرة المتكسرة أو المتفتتة. وفى نيتنا أن نقيم معرضا عاما مشتركا للصيانة، مع الاستفادة بمن يقومون بأعمال الصيانة فى كل من المكسيك والولايات المتحدة.

وبعد أن أرسينا بوضوح قانونية (الوضع القانونى) الجداريات فى كاليفورنيا طبقا للقانون الأمريكى، وليس طبقا لقانون المكسيك - واجه متحفنا مشكلة حرجة تتمثل فيمن نتصل بهم فى المكسيك، ومتحف «دى يونج» - مثل الكثير من المتاحف الأمريكية - يتمتع بقدر كبير من الاستقلالية، وإن يكن يتبع مدينة سان فرانسيسكو. ولكن المؤسسات الثقافية فى المكسيك وكذلك المجموعات الفنية الثقافية تكون جميعا ملكا للدولة. وليس هناك متحف يمكن أن يتحدث نيابة عن المكسيك دون أن يشرك فروعا عديدة من الحكومة المكسيكية. ويقول كل فرد: إن الوكالة الرئيسية التى ترعى الآثار القديمة هى المؤسسة الوطنية للأنثروبولوجيا والتاريخ فى المكسيك[٦].

وكانت المسألة الأولى التى أصبحت واضحة بشكل مباشر هى مشكلة متحف المدينة فى المفاوضات مع حكومة المكسيك. وحتى نسد الفجوة أشركنا سفارة الولايات المتحدة فى «مكسيكو سيتى». وقد مكننا هذا من أن نعمل على أساس «حكومة لحكومة»، ونبقى على علاقاتنا متوازنة. ولكن كانت هناك أيضا مسائل البروتوكولات والاختلافات الثقافية التى يجب أن تخف حدتها[٧].

واستغرقت كل هذه المفاوضات الشائكة سنوات وسنوات، وتطلبت المشاركة الفعالة من هيئة الأمناء، والمدير، والعاملين، ومكتب نائب المحامى العام لمدينة سان فرانسيسكو، ومسؤولى الحكومة فى المؤسسة الوطنية للأنثروبولوجيا والتاريخ فى المكسيك. والحق أن الاتجاهات الأمريكية والمكسيكية المتعارضة حول ملكية الجداريات كانت فى صلب المشكلة.

وإزاء هذا العمل بكل مايصاحبه من حساسيات ثقافية وسياسية، كان على كل الأطراف فى النهاية أن «تتفق على ألا تتفق» فى شأن قضية الملكية. ومع ذلك، يمكننا أن نتفق على أهمية المجموعة الجدارية، وضرورة العمل معا لحمايتها وصيانتها، وقد أصبح هذا أساس كل

مـانسعى إليـه من تعاون وتآزر. وقد كانت هناك صيغ وأشكال كثيرة للاتفاق أو الاتفاقيات. وقد استغرقت شهورا من المفاوضات وجها لوجه وجيئة وذهابا، وباللغة الإسبانية واللغة الإنجليزية.

وأخيرا، تم توقيع اتفاقية مشتركة أولية وغير مسبوقة فى السابع من ديسمبر/كانون الأول عام ١٩٨١. وعند هذه النقطة وافق الأمناء التابعون لنا، أن يعيدوا وبشكل طوعى، خمسين بالمائة على الأقل من الجداريات إلى المكسيك، حتى يمكن خلق جو معنوى إيجابى، وسابقة يعتد بها، وقد اتفق المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ فى المكسيك على أن يدفع تكاليف نقل الجداريات التى عادت إلى المكسيك. وقد قررنا أن يكون متحفنا مسؤولا عن جمع الأموال لدفع تكاليف كل أعمال الصيانة، وأن يوفر المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ فى المكسيك الذين يقومون بأعمال الصيانة من «تشيربوسكو»، للمشاركة فى العمل المشترك الخاص بالصيانة فى «سان فرانسيسكو».

ترميم القطع الصغيرة (المتكسرة) فى جداريات فاجنر

وقد كانت أكثر القضايا أهمية وحيوية فيما يتعلق بأمين هذه المجموعة المتحفية تهتم بالبحث، وإرساء العلاقات فيما بين هذه القطع وعقد المقارنات مع القطع الموجودة الأخرى فى المجموعات الفنية فى جميع أنحاء العالم. ولم تسفر بحوث المكتبات إلا عن القليل جدا من النتائج؛ لأنه كان من الصعب إيجاد مواد للبحث. والمطبوعات القليلة الموجودة عن جداريات «تيوتيهواكان» كانت محدودة فى نطاقها وإتاحتها والصور التى تتخذها. وحتى فيما بين المتخصصين الذين كانوا قبل عصر «كولومبوس»، كانت المعلومات (المعرفة) الأولية عن جداريات «تيوتيهواكان» محدودة.

وقد أخذ مؤرخو الفن وخبراء الآثار يتأملون هذه القطع وحاولوا ترميمها أو إعادة تجديدها. ولأن هذه القطع قد وضعت فى صناديق الشحن، وليس من السهل إتاحتها، كان لابد من إيجاد مكان فسيح للتخزين حتى يمكن إخراجها من الصناديق. ولكننا حددنا فسحة من الوقت حتى تخرج هذه القطع من صناديق الشحن، وتكون متاحة لكل فرد يريد أن يراها. وقد جاء زملاؤنا من المكسيك إلى سان فرانسيسكو. وقد تلقى كل من ارتبط بما تركه فاجنر دعوة للمشاهدة من الأوصياء والأمناء على المتحف، والمسؤولين فى الحكومة، وأصدقاء فاجنر، والدارسين.

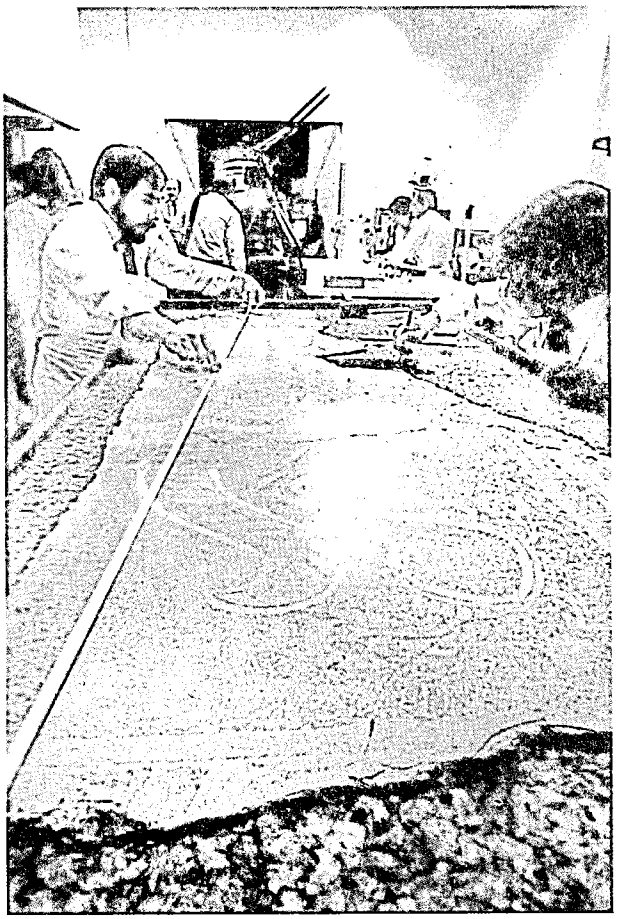
وما إن تتم عملية تفريغ الصناديق، وإخراج الجداريات وإتاحتها أو تيسيرها للبحث والدراسة، حتى تتسارع المنح الدراسية حول هذه الجداريات، وعندئذ يمكن أن نرى بعض الدلائل المادية الطبيعية الدقيقة فى شأن تلك القطع الصغيرة، وما إذا كانت متقاربة، أو ذات صلة. والأرجح أن أكثر الأجزاء إثارة فى بحثنا تم فى النهاية فى عام ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤ عندما قام «رينيه ميللون» وعلماء الآثار فى المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ بتحليل سطحى لجزء من موقع «تيوتيهواكان»، واعتقدوا أن معظم جداريات فاجنر قد استمدت منه. ومتحفنا لم يؤيد أبدا أعمال علماء الآثار مباشرة، ولكننا قدمنا ـ لأول مرة ـ الأموال الخاصة بالأعمال الأثرية من أجل البحوث الميدانية التى يجريها «ميللون». وهكذا، وبسبب هذا العون، وكذلك العون أو المساعدة من جانب هيئة «الوقف الوطنى للإنسانيات»، وقسم الأنثروبولوجيا بجامعة «روشستر»، والمعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ، وعلماء الآثار، والقائمين بأعمال الصيانة فى المكسيك، استطاع هذا الفريق أن يمضى قدما ويحقق الكثير. وبعد تطهير المزروعات السطحية، والقيام بتجميع سطحى مكثف

للقطع الجدارية الصغيرة، وبؤر الذين يقومون بأعمال السلب أو النهب فى المنطقة فى مجمع تحت الأرض يطلق عليه «تشينافتيتلا» استطاع هذا المشروع أن يؤكد الموقع الأصلى لمعظم الصور (الرسومات) الجدارية الكبيرة في مجموعة فاجنر[٨].

مشكلات الصيانة ووضع المجموعة

استغرق الأمر أربع سنوات لإتمام الاتفاقية المشتركة الأولية. ولكن بقيت هناك قضايا معقدة لابد من مناقشتها فيما يتعلق بعمليات الصيانة بالنسبة للمجموعة. ومنذ عام ١٩٧٦، كان عمال الصيانة المكسيكيون هم الذين يتعاملون بشكل روتينى مع كل جداريات «تيوتيهواكان» التى جرى اكتشافها فى المكسيك؛ إذ كانوا يزيلون كل كساء اللبن حتى الطبقة الرقيقة من الكلس (الجير) التى تمسك بالسطح المزخرف، مستبدلين بها دعامة دائمة جديدة من توليفة مصنعة تتكون من حبات البولسترين (مادة صمغية مقاومة للماء)، والصمغ المتأكسد، والرماد البركانى. وقد كانت الجداريات التى نتجت عن ذلك أكثر خفة ورشاقة ورقة، ولم يكن من الممكن أن تتفتت، كما كان يمكن - وبسهولة - التعامل معها وتخزينها.

وكان بعض العاملين الآخرين فى مجال الصيانة يعتقدون بشدة أن مثل هذه الطريقة من المعالجة، والتى لايمكن إلغاؤها، لم تتحدد بشكل تام، وخصوصا إذا كانت الجداريات تعالج بتعديلات خاصة (تتكيف مع البنية)، ويتم التعامل معها بحرص وعناية. وقد اقترحوا - بالنسبة للقطع الأكبر هيكلا (إطارا) مناسبا من الألمونيوم يتتبع المحيط غير الأملس لكل جدارية. أما القطع المتشابكة، مثل الأفعى الطويلة المكسوة بالريش (أربعة عشر قدما - ٤ر٢٧ متر) فيتم تركيبها بوصلات ملحومة، وتشمل مشابك للمساندة والدعم[٩].



٣ - القائمون على الصيانة من مركز تشيروبوسكو بالمكسيك. متحف م. هـ. دى يونج التذكارى عام ١٩٨٤.

وقد ألقى هذا الاختلاف فى الرأى حول إزالة البطانة (السنادة) التى تتشكل من اللبن أو الإبقاء عليها، بضغوط هائلة على مشروعنا الخاص بالصيانة المشتركة الذى كان سيتحقق - حسب الخطة - في عام ١٩٨٤، فى شكل معرض عام للصيانة، يضم فريقا من القائمين بأعمال الصيانة من المكسيكيين والأمريكيين[١٠]. وقد كان هناك عدد من الاجتماعات المباشرة (وجها لوجه) فى «سان فرانسيسكو» و«المكسيك»، ولكن لم يكن من الممكن فى النهاية الوصول إلى حل وسط، وجرى استقطاب كلا

الجانبين. وقد قررنا أن ننهى النزاع عن طريق القنوات الإدارية. وتم تعيين ممثل للمعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ، يأتى إلى سان فرانسيسكو ليقوم بالوساطة فى هذا الموقف. والتقى معنا، وكانت المحصلة النهائية اقتراحا مشتركا حددناه معا فى السابع من فبراير/شباط عام ١٩٨٢. وقد عرض الاقتراح الطريقتين المختلفتين للمعالجة الخاصة بالجداريات، واعترف بأن «بعض الجداريات قد تتطلب اعتبارات أو نظرات خاصة فى تناولها ومعالجتها، ومن الممكن أن تكون هناك عدة اختيارات، وإذا لم نستطع أن نتفق على نقطة فنية بعينها، فعندئذ يكون رأى القائم بالصيانة - والذى ستتعهد مؤسسته فى النهاية هذه الجدارية المعنية - هو الرأى الذى يجب اتباعه فى طريقة التناول أو المعالجة[١١]».

ولم يكن هذا الاقتراح الخاص بالصيانة نهاية المطاف؛ لأن مرحلة ثانية من التضافر أو التعاون العام كانت على وشك أن تتم أو تتحقق فى غضون أسابيع. والآن، كان كل ماتبقى هو أن تنقسم المجموعة إلى تلك الجداريات التى يجب أن تعود إلى المكسيك، وتلك التى يجب أن تبقى فى سان فرانسيسكو.

وبالرغم من أننا كنا نعتقد أن وضع المجموعة قد يكون إشكاليا، إلا أنه اتضح أنه أيسر من الاتفاق على إجراءات الصيانة، بسبب الحجم والطبيعة التكرارية لمجموعة فاجنر. ويتأسس رأينا المنطقى فى توزيع المجموعة على عوامل عديدة. ولأن هناك اثنا عشر موضوعا فى المجموعة، ونماذج عديدة بشكل عام حول موضوع معين، فقد كان من الممكن أن نجزئ ما لدينا من مقتنيات (ممتلكات)، ونقسم المجموعة حتى يكون لكل جانب مجموعة مختارة تمثله. وكان رأينا دائما أن أهم وأرفع نوعية لنماذج تاريخ الفن يجب أن تبقى فى سان فرانسيسكو. وذلك بسبب المهمة المنوطة بمؤسستنا كمتحف مكرس للتنوع فى مجال الفنون الجميلة. وقد كنا غاية فى الصراحة فى شأن اقتسام هذه المعلومات مع المكسيك. وقد كنا نعرف أيضا أنه كان هناك بالفعل مئات من جداريات «تيوتيهواكان» فى المكسيك لم تكن متيسرة للجمهور - غير منشورة وصعبة المنال. لذلك حاججنا بأنه مادام هناك بالفعل مثل هذه الثروات الجدارية الهائلة فى المكسيك، والقليل جدا منها فى الولايات المتحدة، فلدينا المبرر للاحتفاظ بأهم نماذج تاريخ الفن من مجموعة فاجنر فى سان فرانسيسكو. وفيما يتعلق بالمكسيك، فإن كمية القطع الجدارية التى أعادتها سان فرانسيسكو باختيارها كانت أكثر أهمية. وقد قمنا بتوزيع المجموعة مستخدمين الصور الفوتوغرافية، فى مراحل تطورها الأولية وقمنا بتوثيقها فى اتفاق آخر مكتوب. وأخيرا، تسلمت المكسيك من سان فرانسيسكو أكثر من ثلثى مجموعة فاجنر.

وقد أقيم معرض الصيانة العمومى أو الشعبى فى عام ١٩٨٤، فى صالة علوية شهيرة فى متحف «دى يونج». وكان الأمر أشبه مايكون باقتحام أحشاء الشبكة (بمعنى أمر صعب مجهد)، ولكن جمهور الزائرين شغفوا به كثيرا. وفى فبراير/شباط عام ١٩٨٦، وعندما تمت صيانة كل الجداريات، أعيد نصيب المكسيك إلى المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا فى «مكسيكو سيتى» بعرض الجداريات العائدة في معرض خاص يحمل عنوان «معرض استعادة أعمال تيوتيهواكان الجصية»، الذى افتتح فى التاسع عشر من فبراير/شباط عام ١٩٨٦ فى متحف المكسيك الوطنى للأنثروبولوجيا.

مجالات التعاون اللاحقة

لقد كان متحفنا - بعد أن تعاون لما يقرب من عشرين عاما مع المكسيك فى شأن جداريات «تيوتيهواكان» -

٤ ـ معرض يحتفى بالجداريات العائدة. المتحف الوطنى للأنثروبولوجيا ـ مكسيكو سيتى ١٩٨٦.

متحمسا لإمكانية تطوير معرض كبير عن فنون «تيوتيهواكان» جميعا، والتى سوف تستمد أساسا من المجموعات الوطنية فى المكسيك. فقد مهد مشروع جداريات «تيوتيهواكان» الطريق؛ فحتى بالرغم من أنه كان هناك الكثير من العقبات الكؤود، ونقاط الاختلاف الكثيرة، فإن علاقاتنا كانت بصفة عامة، ودية ومرضية. وكان لنا أصدقاء كثيرون فى المكسيك. وبالرغم من أن القيادات الثقافية كانت تنحو إلى التغيير مع التغييرات التى تحدث فى رئاسة الجمهورية، فقد أقمنا علاقات قوية ووثيقة، وكان كلا الجانبين متحمسين للأمانة التى يمكن أن نحل بها القضايا (المشكلات) المستقبلية الحتمية.

وهكذا ظهر، أو ولد مفهوم المعرض الذى يحمل عنوان «تيوتيهواكان» الفن من مدينة الآلهة. لقد استغرقنا السنوات فيما بين عام ١٩٨٧ وعام ١٩٩٣ في مناقشات ومفاوضات جرت على مستويات متعددة. ولكن الشىء الذى أصبح واضحا ـ على نحو مباشر ـ ونحن نطلب قروضا ضرورية من المكسيك (وقد أسميناها قطعا فنية ـ أما المكسيك فقط أطلقت عليها الإرث الوطنى) هو أنه من الضرورى ـ لكى نحصل على قروض كبيرة ـ أن نقدم نوعا ما من التبادلية أو التبادل الثقافى إلى المكسيك. وفيما يتعلق بالتبادلية، فقد شجعت سان فرانسيسكو فى النهاية وأيدت إنتاج فيلم جديد عن «تيوتيهواكان» من أجل المتحف الوطنى للأنثروبولوجيا. كما قدمنا الدعم المؤسساتى الكبير لمتحف الموقع الجديد لجداريات «تيوتيهواكان».

وفى عام ١٩٨٨ تم إنشاء المجلس الوطنى للفنون الجميلة بمرسوم رئاسى . وقد كانت هذه الوكالة المركزية، ولاتزال - ذات أهمية كبيرة، بالرغم من أنه لم يكن واضحا فى البداية كيف سيتفاعل المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ، والمجلس الوطنى للفنون الجميلة. ومرة أخرى اعتمدنا على السفارة الأمريكية للتوجيه والإرشاد والمساعدة في تحديد الساحة السياسية أو المجال السياسى. بل كان هناك الكثيرون من موظفى أو مسؤولى الحكومة الذين كان لابد أن نلتقى بهم، ولكن كان هناك أيضا الكثير من الجوانب الإبداعية. واليوم - وبعد ثماني عشرة سنة - يواصل المجلس الوطنى للفنون الجميلة والمعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ العمل معا لحماية الآثار القديمة الهائلة فى المكسيك، وكذلك الثروات الفنية.

وقد كان معرض عام ١٩٩٣، والبيان المصور (الكتالوج) تحت عنوان «تيوتيهواكان: فن من مدينة الآلهة» عملا يقوم على التعاون الثنائي، مع مشاركة فعالة من المكسيك فى نهج الحكى القصصى ثنائي اللغة، وبالشرح والتفسير الخاص بالقطع الفنية، وإخراج المقالات التى تصاحب البيان المصور، والمداخل لهذه الموضوعات[١٢]. وأنا أتذكر العديد من الاجتماعات التى عقدت حول كل جوانب المشروع فى المتحف الوطنى المهيب للأنثروبولوجيا والتاريخ فى مكسيكو سيتى. وقد كانت عملية التعاون - بالرغم من تعقدها - تستحق الاهتمام لدرجة كبيرة؛ وذلك لأنها أجبرتنا جميعا على أن نتجاوز برؤيتنا مواقفنا الخاصة، وجعلتنا نعمل فى اتجاه الفهم المتبادل، وتحقيق أفضل وأقصى مايمكن من نتائج.

وقد كان هناك شىء أساسى فى نجاح هذه المفاوضات فى شأن «تيويتهواكان»، ألا وهو الدور الجوهرى الذى قامت به سفارة الولايات المتحدة فى مكسيكو سيتى. والحق أن معظم الأعمال الفنية فى المعرض لم تعرض أبدا من قبل خارج دولها (أو بلادها). وقد كان معرض سان فرانسيسكو مهما جدا حتى إننا تلقينا دعوة للقيام بزيارة شخصية إلى سان فرانسيسكو من رئيس المكسيك «كارلوس ساليناس دى جوتورى».

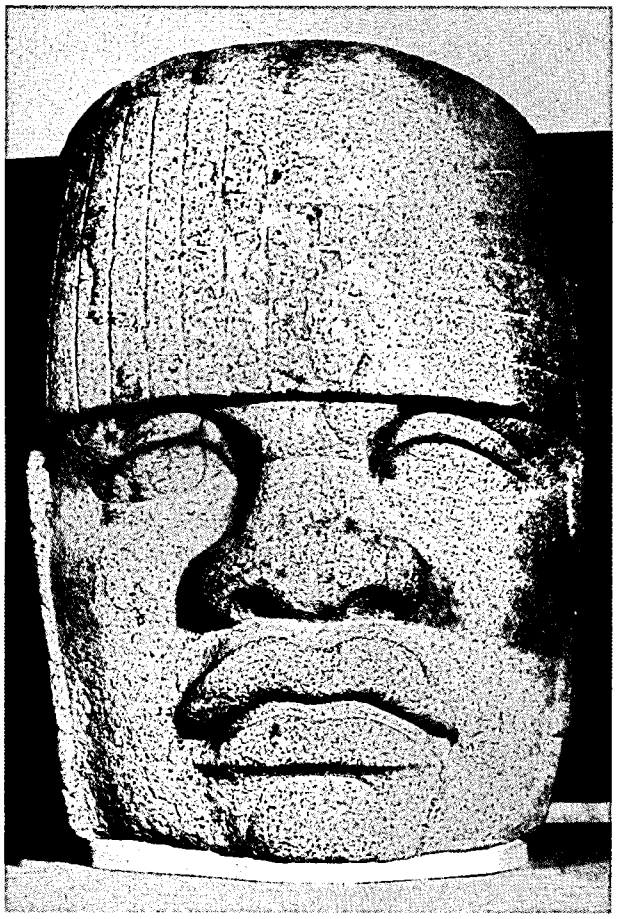
وتواصلت زياراتنا للمكسيك، واحتفظنا بصداقاتنا فى أثناء (غضون) تسعينيات القرن العشرين. وعندئذ ظهرت فرصة معقدة لاكتساب شىء وإحرازه. ففى عام ١٩٩٩ عرض على متحفنا عمود حجرى عليه نقوش تذكارية من «مايا»، وغير معروف المصدر أو الأصل، والذي كان يمكن أن يتأصل فى أى مكان فى إقليم «مايا» الوسطى، ولكن الأكثر احتمالا فى المكسيك أو جواتيمالا. وبعد شهور كثيرة من البحث المضنى، أثبتنا بما لايدع مجالا للشك أن هذا العمود الحجرى كان فى الولايات المتحدة بشكل قانونى طبقا للقانون الأمريكى، وأن منشأه كان يمكن أن يكون فى أى مكان فى المكسيك الحالية أو جواتيمالا. ومع ذلك، فإن مديرنا - وبموافقة من هيئة الأوصياء أو الأمناء - قام بعدة رحلات إلى جواتيمالا والمكسيك ليجرى مباحثات مباشرة (وجها لوجه) مع القيادات الثقافية، ويتأكد من أن أيا من الدولتين لن تعارض فى اكتسابه مستقبلا. وقدمت لنا الدولتان الشكر لتوجيه اهتمامهم بهذا الأمر بهذه الطريقة المباشرة الصريحة، ووجدنا فى النهاية أنه من المستحب لنا أن نمضى قدما. ونحن الآن نعرض العمود الحجرى ذا النقوش التذكارية فى سان فرانسيسكو مع وجود نص يشترط أنه جزء من الإرث الوطنى لأى من المكسيك أو جواتيمالا، ونحن نعترف بالتقدير العميق لكل من هاتين الدولتين[١٣].

وفى أواخر تسعينيات القرن العشرين قررنا أنه من المرغوب فيه والمستحب أن نقيم معرضا يخص «مايا»، ونضع مطبوعا مشتركا مع المكسيك[١٤]. وكان «فن البلاد فى مايا القديمة» معرضا مشتركا من جانب متحفنا وصالة العرض الوطنية فى واشنطن D.G، مع طلب أو

التماس بعض أهم الآثار التذكارية فى «مايا» القديمة، والقطع الفنية الخاصة بالاحتفالات، من حكومة المكسيك. وفى المقابل - أو على سبيل التبادل - طلبت استعارة ثلاثمائة من أعمال الفن الإفريقى من المجموعة الدائمة فى سان فرانسيسكو، والتى يمكن أن تعرض فى المتحف الوطنى للأنثروبولوجيا فى مكسيكو سيتى. وقد كنا فى مرحلة إعادة بناء متحف «دى يونج» الجديد فى حديقة «جولدن جيت»، وكان الكثير من مجموعتنا قد جرى وضعه فى صناديق (أو تراصت). وهكذا كان توقيت هذا الطلب مضبوطا ومناسبا. وجاء الأمين الإفريقى الذى عينته المكسيك إلى سان فرانسيسكو عدة مرات ليتعامل مع المجموعات. وقد أعرنا أكثر من ثلاثمائة قطعة من الأعمال الإفريقية قبل عامين من الصياغة النهائية لعقد معرض «مايا». وافتتح الرئيس «فوكس» المعرض الرائع «إفريقيا» بالمتحف الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ فى سبتمبر/أيلول من عام ٢٠٠٢. وقد انتقل إلى «مونتيرى» - المكسيك - فى العام التالى[١٥].

وفى مناسبات عديدة أخرى أعارت سان فرانسيسكو مجموعات مهمة للمكسيك . وفى غضون ٢٠٠٤/٢٠٠٥ أعرنا معرض «اللهجات الأمريكية» لمتحف «إمبارو» في «بويبلا». ووضعت مجموعة منتقاة من الصور الزيتية من مجموعة روكفلر فى هذه المؤسسة المهيبة. وفى أثناء ٢٠٠٤/٢٠٠٥ أرسل متحفنا أيضا عرضا كبيرا من تماثيل ورسومات هنرى مور إلى متحف الأنثروبولوجيا فى «إكسالابا» (هالابا)، وهو مؤسسة غير معروفة كثيرا فى الولايات المتحدة، ولكنها واحدة تضاهى فى العظمة المتحف الوطنى الكبير فى مكسيكو سيتى.

وفى عام ٢٠٠٤ عندما كانت الخطط تمضى قدما لإعادة افتتاح متحف «دى يونج» الجديد فى حديقة «جولدن جيت» طلب مديرنا من المكسيك استعارة عمل



٥ - أثر سان لورنزو التذكارى رقم ٤ (رأس أولميك الضخمة) وهو معروض فى سان فرانسيسكو. وقد استعاره متحف الأنثروبولوجيا فى أكسالابا - جامعة فيراكروزانا - المعهد الوطنى للأنثروبولوجيا والتاريخ - المكسيك - من أغسطس/آب عام ٢٠٠٥ إلى نوفمبر/تشرين الثانى عام ٢٠٠٧.

تذكارى من أعمال الفن للاحتفال بافتتاح المبنى الجديد. وقد اقترحنا أن يكون هذا العمل الرأس الضخمة من «أولميك»، والتى يرجع تاريخها إلى ١٢٠٠ B.C.E وهى عمل طويل من البازلت يصل طوله إلى ستة أقدام (١ر٨٥ متر)، ويزن نحو عشرة آلاف رطل (٤٦٠٠ كيلو جرام). وقد قوبل طلب الاستعارة بشكل طيب، وتم تحقيقه على الفور.

وقد ظلت رأس «أولميك» الضخمة رقم ٤ من سان

لورنزو ـ فيراكروز ـ وهى واحدة من أكبر وأهم أعمال التراث الوطنى فى المكسيك ـ في سان فرانسيسكو لمدة أربعة عشر شهرا. وقد حظى أكثر من ١ر٦ مليون زائر بمشاهدة هذا الكنز المدهش. وبالطبع أتيح لهذا العمل مكان بارز مركزى ـ جماليا ورمزيا ـ محددا جوهر ولب مجموعة الفنون الدائمة فى متحفنا عن الأمريكتين فى العصور القديمة. وتعتبر هذه الرأس الضخمة رقم ٤ واحدة من أكثر الأعمال الفنية شعبية، والتى عرضت فى متحفنا فى تلك السنة الأولى من الافتتاح. وكانت هناك صالة خاصة مخصصة لتوثيق مجموعة فاجنر الجدارية التاريخية فى سان فرانسيسكو، وكانت على مرمى حجر فحسب (أى قريبة جدا)، وكان هذا التجاور شىء طيب؛ إذ تجاورت بشكل وثيق الرأس الضخمة وجداريات فاجنر.

ومع استعادة الأحداث الماضية نجد أن مجموعة فاجنر من جداريات «تيوتيهواكان» فجرت ـ فى الربع الأخير من القرن العشرين ـ سلسلة من التعاون والعلاقات المتبادلة بين سان فرانسيسكو والمكسيك، والتى كانت بدرجة كبيرة مرضية وسارة لكل من يهمه الأمر. كما نرى أيضا ـ مع استعادة الماضى ـ أنه ربما كانت هناك عوامل تاريخية أخرى تعمل لصالحنا. وقد كانت هذه فترة من الاهتمام المتزايد بالعلاقات الدولية المتطورة لكل من الدولتين. كما أن الحاجات الاقتصادية لكلا الجانبين مهدت الطريق «لنافتا» فى عام ١٩٩٣. وقد اقتسمنا الرغبة المتبادلة لاستخدام المعارض الدولية كوسيلة لكسب المكانة المتميزة والاهتمام المتزايد.

ولم نكن نعرف ذلك فى عام ١٩٧٦، ولكن وصية فاجنر بإرث جداريات تيوتيهواكان أدت إلى تغيير تاريخ متحفنا، كما أن سنوات التعاون، التى نتجت عن ذلك، عملت على تغييرنا وتحسين هويتنا المؤسساتية. كذلك، فإن هذه المشروعات كان لها أثرها على الطريقة التى تتم بها دراسة فن المكسيك أو فهمه فى كثير من أجزاء ومناطق الولايات المتحدة، وعلى العلاقات اللاحقة للمكسيك مع المتاحف الأمريكية الأخرى. ثم إن هذه المشروعات عملت أيضا على تغيير رؤيتنا لأنفسنا، ومكاننا فى الشبكة العالمية للمتاحف.

وقد كان من هذه المشروعات القائمة على التعاون ما هو محدود (قابل للقياس) ولا حد له فى وقت واحد بالطبع. إن لدينا صالة دائمة خاصة لأعمال «تيوتيهواكان»، مكرسة لتوثيق التعاون غير المسبوق لسان فرانسيسكو مع المكسيك، والذى سيكون دائما معروضا أمام الزائرين لمشاهدته. وقد أعددنا عددا من المطبوعات العلمية، والبرامج الجماهيرية أو الأفلام التى توثق المشروعات وعلاقاتنا على مر الزمان. ثم إن مطالب مشروع جداريات تيوتيهواكان فى السنوات الأولى كانت تحتاج إلى شخص يعمل طول الوقت لصيانة فنون إفريقيا، والأوقيانوسة، والأمريكتين، وهذا منصب مهم، وظل منصبا دائما منذ عام ١٩٨٣، كما أن المفاوضات عملت على تحديث المجموعة التى يضمها متحفنا، وقد أضفنا فى عام ١٩٨٣ ملحقا من سبع صفحات عن «مبادئ ضمان قرارات الاكتساب القانونية، والمعنوية، والأخلاقية».

وهناك الكثير من جوانب المنفعة غير الملموسة لهذه المشروعات. فقد أتاح مشروع جداريات تيوتيهواكان لقسم إفريقيا، والأوقيانوسة، والأمريكتين مكانة علمية، وساعدنا على أن نتفهم بشكل أفضل القضايا الخاصة بملكية المجموعة، والتى ستعترضنا فى القرن الواحد والعشرين. وقد علمتنا مفاوضات تيوتيهواكان أهمية تناول وضع كل مجموعة بشكل منهجى على أساس كل حالة على حدة. كما علمتنا هذه التجارب الكثيرة التراكمية أن نحترم وجهات النظر المتعددة ، وأن نأتى بمجموعة متنوعة من الخبراء من الخارج، وأن نجمع أكبر قدر من المعلومات، وأن نتعامل بطريقة مباشرة واضحة مع القضايا العسيرة التى تتضمن الجوانب والأشياء الثقافية.

وتعلمنا كذلك أن هناك اختلافا بين الأعمال القانونية والأعمال الأخلاقية، وأن التعاون المشترك يمكن أن يثمر فوائد ومنافع غير متوقعة. وربما يكون الأكثر من ذلك أننا أصبحنا نتفهم بشكل أفضل وأقوى قضايا المجموعة فى القرن الواحد والعشرين. وسوف نقدر ونحترم علاقتنا الخاصة جدا مع المكسيك فى السنوات القادمة.

NOTES

1. The M. H. de Young Memorial Museum, located in San Francisco's Golden Gate Park, is one of two buildings comprising the Fine Arts Museums of San Francisco. The other building is the California Palace of the Legion of Honor in Lincoln Park.

2. A project like this always involves a large number of talented individuals too numerous to name. It was my privilege to serve as the project curator or co-ordinator; however, the success of the Wagner negotiations had more to do with a particular point in history and the interaction of a specific group of individuals than it did with any single individual. For a full account of our initial situation see Braun, Barbara (1982) Subtle Diplomacy Solves a Custody Case. *Art News*, Summer.

3. Our museum has produced a book documenting all aspects of the Wagner mural projects, see Berrin, Kathleen (ed., with contributions by Clara Millon, René Millon, Esther Pasztory and Thomas K. Seligman) (1988) *Feathered Serpents and Flowering Trees: reconstructing the murals of Teotihuacan*. Fine Arts Museums of San Francisco.

4. Investigative reporter Ron Russell has written an insightful article about Harald Wagner. See the unfortunately titled 'Looted: rare murals from Mexico, plundered from an ancient site, were donated to the de Young Museum by an intriguing S.F. character', *San Francisco Weekly*, Vol. 25, No. 31, 30 August–5 September, 2006, pp.17–23.

5. See Berrin, Kathleen (1988) Reconstructing Crumbling Walls: A Curator's History of the Wagner Murals Collection. In Berrin, op. cit., pp. 24–44.

6. INAH or the National Institute of Anthropology and History is the Federal Government agency responsible for research, preservation, protection, and promotion of prehistoric, archaeological, anthropological, historical and palaeontological heritage of Mexico. Created in 1938, under the Ministry of Public Education, it was subsequently reinforced in 1970 by the Federal Law on the Cultural Heritage of the Nation, which provided for its legal status over built and movable archaeological property throughout Mexico. Today INAH has authorization over 348 museums in Mexico (national, regional, local, site, community) as well as 600,000 archaeological objects, 1.5 million photographic archives, and also documents and manuscripts.

7. Our primary liaison – to whom we will always be grateful – was Bertha Cea Echinique, now senior cultural affairs specialist at the US Embassy in Mexico City.

8. See Millon, René (1988) Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan. In Berrin, op. cit., pp. 78–113.

9. See Bone, Lesley (1986) Teotihuacan Mural Project, *WAAC Newsletter*, September; see also Bone, Lesley (1988) A Support System for a Wall Frieze from Teotihuacan, Mexico, *Studies in Conservation*, the International Institution for Conservation of Historic and Artistic Works. Other useful sources are Montero, Sergio Arturo (1967) Un nuevo soporte para pinturas murales, *Boletín del INAH*, Churubusco Centre, Mexico, pp. 27–34.

10. See Berrin, Kathleen (1984) When Museum Staff Go on Exhibit, *Museum News* 63 (2), pp. 26–9.

11. See Berrin, Kathleen (1986) Hands Across the Border: conservation, politics and ensuing dilemmas, *Symposium 86, Proceedings of the Canadian Conservation Institute, Care and Preservation of Ethnological Materials*, pp. 90–6.

12. See Berrin, Kathleen & Pasztory, Esther (eds.) (1993) *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*. Thames & Hudson/The Fine Arts Museums of San Francisco.

13. See Berrin, Kathleen (1999) Fine Arts Museums of San Francisco Acquire Maya Stela, *Pre-Columbian Art Research Institute Newsletter*, No. 28, June, pp. 6–8.

14. See Miller, Mary & Martin, Simon (with Kathleen Berrin, curator) (1994) *Courtly Art of the Ancient Maya*. Fine Arts Museums of San Francisco and the National Gallery of Art, Washington D.C./Thames & Hudson.

15. See CONACULTA-INAH, (2002) *África: Colección de los Museos de Bellas Artes de San Francisco*, Coordinación Académica: Raffaela Cedraschi, Mexico City, Instituto Nacional de Antropología e Historia; see also, *África, una propuesta Museográfica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico City.

المجموعة الفنية والبيئة فى قرية بالكاميرون

ستيفن نيلسون Steven Nelson

ستيفن نيلسون أستاذ مساعد لتاريخ الفن الإفريقى، والأمريكى الإفريقى بجامعة كاليفورنيا - لوس أنجلوس، وهو مؤلف كتاب «من الكاميرون إلى باريس: عمارة موسجوم فى إفريقيا وخارجها (شيكاغو - مطبعة جامعة شيكاغو ٢٠٠٧)، وهو يعكف الآن على تأليف كتاب ثان تحت عنوان «داكار: صنع حضارة إفريقية».

فى عام ١٩٧١ نشر «بول جيبارو» الذكريات التالية عن زيارته عام ١٩٣١ لمدينة «فومبان» عاصمة مملكة «باموم»: «حظى فن باموم بشهرة واسعة منذ أن تصادم الألمان مع السلطان «نجويا» فى منعطف القرن تقريبا، وقد كان لهذا الحاكم المستنير جدا متحف خاص فى قصره (فى فومبان) ، حيث كان يوجد متحف آخر عند أعلى نقطة فى جادة (طريق) حوانيت أصحاب الحرف الفنية بالعاصمة «باموم». وقد كانت تعرض هناك أفضل فنون وحرف باموم من أجل كل من الممتهنين والزائرين»[١].

وربما يكون الشيء المذهل فى هذه الفقرة هو البوح بأنه كان يوجد هناك، فى ذلك الوقت، متحفان فى هذه المدينة الكاميرونية - فلماذا كانت «فومبان» فى عام ١٩٣١، تقتنى ليس متحفا واحدا، بل متحفين؟. فكيف حدث أن تمتلك متحفا لم يكن - حسب ذكريات «جيبارو» - عملا ملكيا (يتعلق بالملك)، بل الأحرى مكانا عاما، يقدم الزاد الفنى لممتهنى الفن وللزائرين؟. وماذا يكشف هذا عن أهمية المجموعة الفنية والمتحف فى هذا المكان المعين؟.

وعادة ما تركز المناقشات، التى تتعلق بممارسات

وعادات جمع الأعمال الفنية بالنسبة للقطع (الأشياء) غير الغربية، على تنمية المواد بعيدا عن مكان نشأتها لتصبح فنا أو أعمالا من صنع الإنسان وبراعته، أو أثرا من الآثار فى المجموعات (أو البيوت) الغربية. ونادرا ما تركز الكتابات عن المجموعات - خارج نطاق أعمال الإدارة الاستعمارية - من جانب كل من الإفريقيين وغير الإفريقيين على حد سواء، على تشكيل (تكوين) المجموعات على أرض القارة ذاتها، وأهميتها السياسية. وغالبا جدا مايكون التركيز، عندما نقرأ عن المتاحف فى إفريقيا، على علاقتها بتراث من المفترض أن يكون أصيلا، وأهميتها، كمراكز للنشاط للمجتمعات المحلية، أو ماتجلبه التنمية من منافع للقارة. ومثل هذا التركيز تفوته فرصة مهمة لتفهم الطبيعة المعقدة لعمليات (ممارسات) التجميع - وعلى الأخص تلك التى تتعلق بالإفريقيين - على القارة الإفريقية. واليوم نجد أن المجموعات التى تضمها المتاحف الإفريقية - مثل نظيرتها فى الغرب - تساعد جدا وبوعى ذاتى، فى البناء النشيط والعملى للتراث، وهو بناء يعمل دائما على تغيير (أو تعديل) أفكار الماضى طبقا لاهتمامات الحاضر وأمنياته. وتشى هذه المجموعات أيضا بأن الفرد، أو الجماعة، أو الطائفة، أو الدولة القومية الحديثة تمتلك فى الحقيقة ثقافة متطورة يمكن أن يتفهمها المشاهد من خلال العالم الذى تبدعه المجموعة ذاتها.

وإذا كانت هناك أعداد لاتحصى من المتاحف فى جميع أنحاء العالم (بما فيها إفريقيا) تعرض مجموعات تحرك مشاعر المشاهد نحو ماض غريب ومستغرب، وإذا كانت هناك أعداد لاتحصى من المتاحف في جميع أنحاء العالم (ومرة أخرى بما فيها إفريقيا)، تشير إلى مقدرة ومكانة هؤلاء الذين يقومون بجمع هذه المجموعات، فإن هذه المناقشة لاتقدم المسح الشامل لخبرات التجميع فى إفريقيا. وإزاء هذه الأسس يكون من البديهى أن يكون هناك الكثير من المتغيرات حول هذا الموضوع فى القارة الإفريقية كما فى الغرب أو فى أى مكان آخر. وهذه المناقشة، فى الواقع، تتركز على «فومبان» - التى تقع فى مراعى الكاميرون - كدراسة حالة تسمح ببحث الطبيعة المعقدة للمجموعة، والحاجات التى تؤديها فى البيئة الإفريقية فى أثناء الاستعمار ومابعد الاستعمار.

ولايزال كل من المتحفين اللذين أشار إليهما «جيبارو» يعمل فى «فومبان». والأول - وهو متحف القصر - يشغل الطابق الثانى من قصر «باموم» الذى شيده الملك «نجويا» الشهير فيما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٢٢. أما الثانى - وهو متحف فنون وموروثات باموم الذى أسسه «موسيه بيباب» فى عشرينيات القرن العشرين - فلايزال على رأس درب الحرفيين وحوانيتهم فى «فومبان»[٢]. وبالرغم من أن متحف القصر يجعل قريبه المتحف الآخر قزما فيما يتعلق بالمقتنيات والمكان، فإن المتحفين يقدمان لمحة خاطفة مثيرة عن عملية الجمع وأهميتها الأيديولوجية فى مملكة «باموم» فى أثناء الاستعمار الفرنسى، وتماشيا مع النص الذى كتبه الملك «نجويا» نفسه، والذى يحمل عنوان «تاريخ وعادات باموم». وكذلك الفن المعاصر فى «فومبان»، نجد أنهما أيضا يقدمان نظرة متبصرة فى التركيبة الحقيقية لتراث باموم.

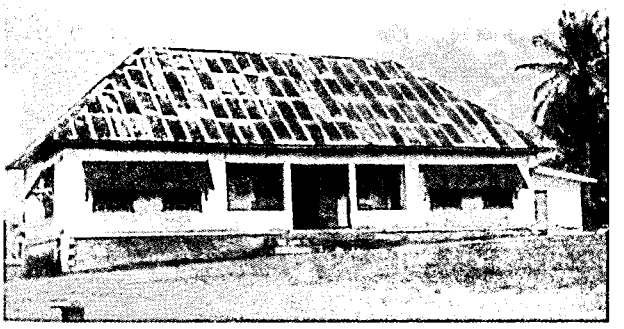
وقد شهد حكم الملك «نجويا» الذى استغرق السنوات من عام ١٨٨٦ إلى عام ١٩٣٣ - أوج وحضيض مملكة باموم. وإذا كان الملك مبدعا لنص مكتوب (أو مخطوط)، وصاحب التأثير الأكبر - كراع ومجدد - على الفنون الملكية والعمارة فى المملكة، فإن أعظم مواهبه ربما تكمن فى قدرته على أن يحمى مملكته فى أثناء عقود تميزت بمحاولات من الدخلاء لغزو بلاده وهزيمته. ولأنه كان حاكما صغير السن جدا لمملكة ضعيفة، فقد توسل «نجويا» لحكام «فولبى» المجاورين لمساعدته فى إحباط تمرد قام به - فى عام ١٨٩٤ «جبتنكوم كدومبو» - وهو خادم لدى أم نجويا، وتدعى «نجابوندونكى». وتقديرا لهذا الموقف قدم الملك وأمه الهدايا لحكام «فولبى»، وبالتالى اهتدى الملك وبطانته إلى الإسلام[٣].

٦ ـ قصر «باموم» الملكى ـ فومبان ـ الكاميرون. وقد شيده الملك نجويا فيما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٢٢.

والحق أن استعانة نجويا بالآخرين فى المحافظة على مملكته وحكمه الشرعى كانت استراتيجية ناجحة فى السنوات العشرين التالية أو نحو ذلك. فعندما وصل الألمان فى عام ١٩٠٢ رأى من المناسب أن يكون حليفا لهم، بدلا من المقاومة الفعلية، وهو فى كتابه ـ تاريخ وعادات باموم ـ يضفى على نفسه الفضل فى المحافظة على سلالة (جنس) باموم فيقول:

«فى يوم من الأيام ظهر البيض فى البلاد. وقال الـ «باموم» لأنفسهم «لنشعل الحرب ضدهم.. فقال «نجويا»: لا ـ لأننى رأيت فى الحلم أن البيض لايقصدون شرا ضد باموم. فإذا شن الباموم الحرب عليهم، فحينئذ ستكون نهاية سلالة الباموم وجنسهم، ونهايتى كذلك. وسوف يبقى على قيد الحياة القليلون منهم فقط.. وليس هذا بالشىء الطيب. وانتزع «نجويا» من أيديهم السهام، والرماح، والبنادق. وامتثل الباموم للأمر؛ ولم يعترضوا على وصول البيض. وقد ساعد نجويا الباموم، وظلوا فى سلام»[٤].

وفى ظل الألمان نمت مملكة باموم وازدهرت. ونعم نجويا بعلاقات إيجابية فى الأغلب مع القادة الاستعماريين الألمان. وبالرغم من أنهم لم يسمحوا له بالحكم المطلق على أراضيه، إلا أنهم نادرا ما كانوا يتدخلون فى شؤون دولة باموم، وبجانب موقف الألمان تجاه نجويا، والذى يتسم إلى حد ما بعدم التدخل، قام الحاكم والألمان بحملة عسكرية مشتركة على مملكة «نسو» المجاورة التى اغتالت والد نجويا ـ الملك نسانجو ـ فى إحدى المعارك. وقد احتفظ ملك «نسو»



٧ ـ متحف باموم للفنون والموروثات ـ فومبان ـ الكاميرون

برأس نسانجو كإحدى غنائم الحرب. وبهزيمة مملكة «نسو»، كان أحد شروط اتفاقية السلام التى كتبها الألمان عودة رأس «نسانجو» إلى «باموم». ويقول «كريسترود جيرى»: إن عودة رأس نسانجو أضفت الشرعية على عهد نجويا وحكمه. وفى ظل هذه الأحداث وغيرها، وفى ظل حكم الألمان، استغل نجويا الألمان لصالحه، ولم تعد مملكة نجويا عرضة للتهديد أو الخطر من جيرانها الذين يعملون بالرعى[٥]. وفى الأعم الأغلب، وفيما يتعلق بالألمان، فقد كانوا يرون هذه الأفعال، وكذلك منح نجويا القطع الفنية الملكية للقادة الألمان، وجامعى القطع الفنية، واستنساخ الحاكم للأزياء العسكرية الألمانية، وابتكاراته فى مجال التجارة والإدارة، إيماءات ودودة وأعمالا تدل على عمق الصداقة والمحاكاة[٦].

وترى «جيرى» أن أهم شىء فى هذه المرحلة من حكم نجويا، والتى استمرت حتى عام ١٩١٥، يتمثل فى بداية ظهور زبائن من غير باموم لأعمال باموم الفنية ـ وهى على حق فى فهمها لهذه الفترة على أنها تمثل بداية تحول هائل فى معنى فن باموم من الشىء الملكى إلى العمل الفنى الذى ينشأ نتيجة لتحول نجويا الدينى، وكذلك تغيير الوضع الاستعمارى فى مراعي الكاميرون[٧].

وترك الألمان «فومبان» ومملكة باموم ـ فى عام ١٩١٥ ـ هربا من الإنجليز فى أثناء الحرب العالمية الأولى. وإذا كان البريطانيون قد احتلوا مملكة باموم لفترة قصيرة، فإن وصول الفرنسيين إلى فومبان فى عام ١٩١٦ هو الذى حدد بداية نهاية الملك «نجويا». وعلى عكس الألمان الذين رأوا فى نجويا حاكما مستنيرا، فإن الفرنسيين رأوا فى هذا الملك أسوأ نماذج الطاغية الإفريقى[٨]. وإذا كان الملك، والذين يتولون الإدارة من الفرنسيين قد نعموا بعلاقات معقولة فى السنتين الأوليين من الاستعمار الفرنسى، فإنه مع وصول الليفتنانت «بريستا» فى عام ١٩١٩ كرئيس لفرقة «فومبان» الفرعية، تدهور وضع نجويا بشكل سريع. وكما يقول «كلود تارديتس» تفصيلا، فإن «بريستا» بدأ ـ فور وصوله ـ فى مهاجمة الهيكل الرئيسى لحكم نجويا الملكى على أساس العبودية، وتعدد الزوجات[٩]. وقد كتب «بريستا»: «إن مملكة باموم تنتمى كلية للسلطان ولنحو ألف ومائتين من النبلاء ـ وليس لدينا فى أى مكان آخر مثل هذا النموذج من العبودية التى فرضت على الناس؛ فأقل النبلاء لديه مائة زوجة، أما السلطان فإن لديه أكثر من ألف ومائتين من الزوجات»[١٠].

وما إن وصل «بريستا» إلى «فومبان» حتى استخدم «موسيه بيياب» وهو قريب بعيد للملك نجويا، ولم يكن مؤيدا للعرش، كمترجم وكوسيط بين الفرنسيين والباموم. وقد أصبح «بيياب» ـ الذى أُرسل إلى مدرسة تبشيرية فى عام ١٩٠٦ ـ طالبا ممتازا، ومسيحيا مخلصا. وقد ترجم فى النهاية بعض نصوص الإنجيل من الألمانية إلى الباموم، وبعد ذلك أصبح مدرسا فى هذه المدرسة. ويقول «تارديتس» : إنه عندما اعتنق القصر الإسلام مع رحيل الألمان، ظل «بيياب» مسيحيا مخلصا، ونتيجة لذلك اضطر إلى مغادرة القصر، الأمر الذى

أفرز إلى حد ما معارضته للقصر. وغادر «بييباب» فومبان إلى «دوالا» حيث تعلم الفرنسية. وفى فترة لاحقة انضم إلى الإدارة الفرنسية[١١]. وعند عودته إلى فومبان، وعمله مع «بريستا»، عمل فى مساعدة الفرنسيين على الحط من شأن نفوذ نجويا، وبالتالى زيادة نفوذه.

ومع مضى الزمن استمر الفرنسيون فى هجومهم، وواصلوا هجماتهم على تعدد الزوجات من جانب الملك، ومعترضين على نظام الرق المستخدم فى مزارع باموم، ومنعوا نظام الإتاوة التى تدفع فى أثناء احتفالات «نجون». وبالترابط مع المناصب الجديدة التى أوجدها الفرنسيون فى المملكة - مثل رئيس الإقليم (رؤساء الأقاليم)، والرؤساء العظام - نجح هذا الهجوم فى إضعاف كل من القوة الاقتصادية والسلطة السياسية للنظام الملكى فى باموم. وبحلول عام ١٩٢٤ - وكما تقول جيرى - لم يكن نجويا يظهر إلا نادرا فى «فومبان»، إذ كان يقضى وقته فى مزرعته فى قرية «مانتوم» فى باموم[١٢].

وهناك جزء من قصة سقوط نجويا يعتبر قصة درامية من قصص الاستعمار، ومؤامرات القصر، والخصومات أو المنافسات المحلية التى يستغلها الفرنسيون، فهم - من أجل تعطشهم للسيطرة أزالوا ممالك وأنشأوا ممالك جديدة، ومارسوا لعبة استمرت عقودا وهى لعبة (أو سياسة) فرق تسد. ولم تكن المناطق الرعوية (المراعى) فى الكاميرون استثناء. فكيف يمكن للمجموعة الفنية - والمتحف بالتالى - أن تقتحم هذا الشجار فى داخل هذه الصراعات والمؤامرات. والحق أن دراسات «جيرى» التفصيلية عن متحف القصر والتحولات التى تعرضت لها مقتنياته، قد فتحت الباب لتفهم بنية مانعترف بأنه ثقافة المتحف فى مكان إفريقى معين. وعلى النقيض، فإن هذه المناقشة (تماشيا مع منهج سوزان ستيوارت) تعتبر المجموعة شيئا (أو موضوعا) بحكم وجودها، بمعنى أنها شىء جرى بناؤه وتكوينه عن وعى ذاتى، وفي خدمة الرغبات والآمال الكبيرة الضخمة[١٣].

وإذا كان من الأرجح أن يكون لبلاط باموم مخازن تضم أشياء (قطعا فنية) ملكية لقرون عديدة، فإن المجموعة (كما قد تعتبرها) تعتبر نتاج نقطة تقاطع قوى باموم والقوى الاستعمارية. بالرغم من أن نجويا كان فى الحقيقة الراعى الريادى أو الرئيسى للفنون فى «فومبان» (كما كانت له السيطرة على استخدام الرموز الملكية)، فإن الكثير من السلالات الملكية كانت لها مخازنها الخاصة التى تضم المقتنيات والقطع الفنية. وقد يكون هذا الوضع هو حالة الذرية الملكية لـ «موسيه بييباب». وسواء كانت هذه هى الحالة أم لا، فإن «بييباب» بدأ فى جمع قطع وأشياء «باموم الملكية»، منشئا أول مجموعة حديثة من فن باموم. وتقول «جيرى»: إنه وضع بالفعل مجموعته فى عام ١٩٢٠ فى بيت مصنوع من الطين. وهذه المجموعة سوف تشكل فى النهاية متحف باموم للفنون والموروثات[١٤].

وفى ذلك الوقت، وبعيدا عن دوره فى الاحتفالات السنوية للمملكة كان فن باموم - وهو أداة تستخدمها الطبقات الاجتماعية العليا لتمييز نفسها عن الناس العاديين والعبيد - قوة دعمها مكانه فى المخازن المغلقة. وبناء على ذلك، فإن الخطوة التى اتخذها «بييباب» كانت جريئة - إذ أنها عمل سافر من أعمال العدوان هددت بإزالة الغموض الذى يغلف هذه الأشياء بالنسبة لقرية لم تشاهد مثل هذه المواد أو الأشياء كثيرا. وفى هذه العملية (أو الرحلة) تفقد القطعة الفنية - وهى تتغير - أهميتها الفردية؛ والوظيفة الحقيقية لها فى المجموعة - كما تقول ستيوارت - تعتبر أقل أهمية مما تقدمه القطعة الفنية من خدمات للمجموعة الكل[١٥]. وبتغيير الإطار الأيديولوجى الذى يمكن أن يفهم المشاهدون - بما فيهم الملك - من خلاله فن باموم، والنظام الملكى نفسه، تكون مجموعة «بييباب» سلاحا أيديولوجيا لايكون بمثابة شىء جمالى، بل الأحرى كشىء سياسى يحاول - بعرضه للفن الملكى - أن

يضعف من الهالة التى تحيط بالملك وسلطانه.

يضاف إلى ذلك أن المجموعة التى فى حوزة «بييات» تشير أيضا إلى المترجم - وإلى المستعمرين كهواة لجمع القطع الفنية. وعلى هذا، فإن المجموعة - التى لم تشمل - فى عام ١٩٢٥ - القطع الفنية فحسب، بل أيضا الصناع المهرة والفنيين الساخطين الذين كانوا يعملون من أجل الملك - تشير إلى محاولة واضحة من جانب «بييات» للحصول على كسب ومكانة شخصية لدى المسؤولين الاستعماريين الذين ساندوه فى هذا العمل. وتوضح «جيرى» هذا فى إيجاز بليغ فتقول:

> «إذا كان المراقبون الأوروبيون قد رأوا أحيانا فى عملية جمع المقتنيات التى يقوم بها «بييات»، نشاطا مستنيرا، من وحى المفاهيم الفرنسية، فإننا يمكن أيضا أن نفسرها على أنها تمثل استراتيجيته فى التلاعب بالمجال المرئى المنظور منتهجا نموذج ملوك «باموم»، وفى استغلال سلطان الأشياء وتأثيرها ليهيئ لنفسه الظروف الضرورية للقيادة فى داخل المملكة وخارجها»[١٦].

إن مجموعة «بييات» سلاح أيديولوجى، وسلاح يضخم من الذات، استطاع من خلال الأشياء (القطع) التى تم جمعها أن يخلق عالما يحكى عن المناقشات والصراعات المحلية بين الأقرباء البعيدين، وعن تواطؤ أحد رعايا باموم مع الفرنسيين.

ومع ذلك، كانت مجموعة «بييات» الأولى فحسب، وتصر «جيرى» على ضرورة أن يتفهم الفرد تكوين متحف القصر، بالنسبة لهذه المجموعة الأولى. وفى هذا المعنى - وبتكوين متحف مما يشار إليه عادة على أنه «أشياء القصر» - يؤكد الملك «نجويا» من خلال المجموعة والمتحف العداء المرير بينه وبين «بييات». فعن طريق الرد على مجموعة ما بمجموعة أخرى، يسعى نجويا أيضا إلى تغيير قواعد الارتباط فيما بينها. فسلاحه الأيديولوجى يشير إلى نفسه على أنه الحاكم المطلق (ولايهم إن كانت هذه الحالة لم تعد موجودة أم لا)، وعلى أنه مكان (أو مساحة) خاص به، فهذا السلاح يحاول - وإن يكن بطريقة مختلفة - أن يزيل الغموض عن فن باموم الملكي، وبالتالى النظام الملكي فى باموم.

وفى هذا السياق، وفى هذا العالم الذى أحاطت به الألغاز من جديد، نجد أن قوة أو تأثير المجموعة الجديدة تنشأ - مثل الأشياء الموجودة فى أى مخزن - من السرية (أو الغموض) التى تغلف الأشياء. ومجموع نجويا - مثل مجموعة «بييات» - تتحدث عن مبدعها، وعن علاقته الضعيفة بالفرنسيين، وهوسه بالمحافظة على مملكته وعلى عرشه، وهذا هو الأكثر أهمية، على الأرجح . وتشكل المجموعات صراعا أو تصارعا بين الرموز، وهو صراع تغذيه وتشعله الإمبريالية الفرنسية.

ويمكن أن ننظر أيضا إلى مجموعة نجويا - حتى بالرغم من أنها نتيجة للعمل الذى قام به خصمه - على أنها خطوة أو حركة لتضخيم الذات، وهذا أمر مهم لصورته الذاتية التى يجب أن يكون عليها، وكذلك لصورته بالنسبة للفرنسيين. ونجويا - فى كتابه - يمثل مركز مملكة باموم، وحسب ماجاء فى هذا النص، فإن هذا الملك يشغل مكانة أساسية كدبلوماسى، وكمحارب مقاتل، وكمثقف مفكر، وكفنان، وكمهندس معمارى. فمثلا نجده - فى كتابه - يفخر لأنه قام بتشييد قصر غير عادى: «لقد شيد نجويا - ملك باموم - قصرا فى ريف باموم يتفوق على كل بيوت الكاميرون. فليس هناك فى الكاميرون مبنى يماثله، فهو مبنى يضم إحدى وأربعين غرفة»[١٧].

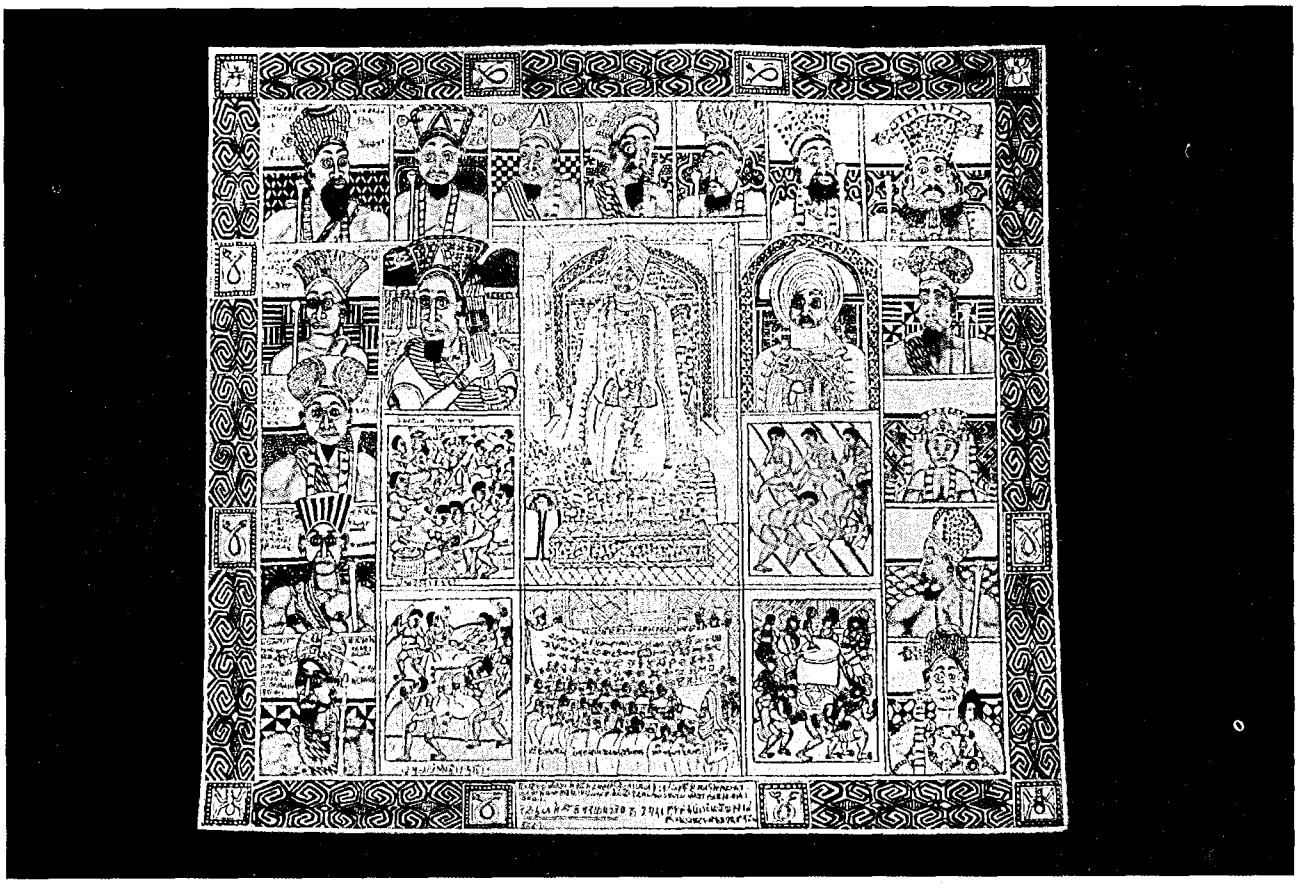
وبالرغم من أن نجويا لم يوجه كلامه - فى كتابه - إلى المجموعة فى حد ذاتها، فإن المجموعة هى العالم الذى عاشه

الملك فى أواخر عشرينيات القرن العشرين، وبهذا المعنى تكون المجموعة تتناظر جزئيا مع كتابه (تاريخ وعادات الباموم)، فهى مصدر للمكانة، وترسيم فاعليته ومقدرته - وإن تكن تخبو - فى السيطرة على الرموز التى تحدد اهتمامات البلاط الملكى فى باموم، وفى هذا السياق أيضا تمثل المجموعة - مثل القصر - شيئا يحدد الاتجاه الانتقائى، وكذلك التميز المرئى الواضح للملك (بشكل خاص).

وأخيرا خسر الملك «نجويا» حرب (صراع) الرموز. ففى الفترة الأخيرة من حكمه ألغى القوانين التى تتيح الوصول إلى الرموز الملكية واستخدامها. وكذلك فقد سلطته ونفوذه. ومع نهاية عشرينيات القرن العشرين، كانت سلطة نجويا صورة باهتة لما كانت عليه فى ظل الألمان. وتم نفيه إلى «ياوندى» العاصمة الاستعمارية - فى عام ١٩٣١، ومات هناك فى عام ١٩٣٣. وحتى يزيلوا الوهم تماما عن الملك نجويا، وكذلك الملكية فى باموم، وحياة البلاط بشكل عام، عرضت الإدارة الفرنسية - بمساعدة «بييباب» بلا شك - كل أشياء (مقتنيات) البلاط والجمعيات السرية فى معرض جماهيرى عام. وتقول «جيرى»: إن هذا العمل - الذى وصفته بأنه كالصدمة - قد عمل بشكل نهائى على تغيير مملكة باموم. والعرض الجماهيرى لهذه الأشياء، التى تضمنت - على الأرجح - مجموعة نجويا الخاصة «لقد أنهى حياة البلاط التقليدية» كما ذكرت جيرى فى ختام بحثها[١٨].

والواضح أن قصص الصراع، والمنافسات المحلية، والاضطهاد الاستعمارى، وأعمال التدخل (فى شؤون البلاد)، والتى لاتزال لدى المجموعات القدرة على روايتها وحكيها، قد جرى تصنيفها على نطاق كبير من جانب التاريخ، وقواعد حفظ الآثار الثقافية. ومتحف فنون وموروثات باموم يعرض أشياء تحكى بالتفصيل أعمال هؤلاء الذين أبدعوا هذه الأشياء للنظام الملكى فى باموم. ومع ذلك، وبموت «بييباب» فى عام ١٩٤٧، وانتقال متحفه أولا إلى الإدارة الفرنسية، وبعد ذلك إلى الحكومة المحلية، تحولت رموز «بييباب» من أداة (وسيلة) أيديولوجية فى ثقافة يضطهدها الفرنسيون إلى نظرة فى ماضى باموم بشكل عام. وتماشيا مع هذه الأسس، فإن التراث الذى تشكل هنا ليس هو تراث الشخص العادى في باموم، بل الأرجح أنه تراث الملكية الجيدة التى عاشت قرونا، وهى الملكية التى لاتزال سليمة متماسكة إلى حد كبير حتى اليوم بالرغم من الاستعمار الفرنسى.

ومتحف القصر - الذى قام حتى الآن بتجهيزات كثيرة مثل متاحف الفنون فى جميع أنحاء العالم - يكاد يقول إنه: يشير إلى حكاية عظيمة فى تاريخ باموم. ومع ذلك، ومثل تمثال الملك نجويا الذى يجلس أمام القصر الذى شيده، ومثل قوائم الملوك التاريخية (القديمة) والمعاصرة، والتى تعتبر واحدة من مصادر الصناعة الصغيرة للسياحة فى «فومبان»، ومثل الكتب التى ينشر معظمها أفراد الأسرة الملكية، فإن مقتنيات متحف القصر والصور الفوتوغرافية الكثيرة جدا تشير إلى عصر الملك نجويا على أنه أوج أو قمة تاريخ باموم. وهناك أيضا براعة واعية جدا فى وضع المجموعة، وهى براعة تعلن بصراحة عن البناء أو التكوين الدقيق للماضى فى قصر فومبان. وإذا كانت المجموعة تشير حقا إلى عهد «نجويا» وإنجازاته، فإنها تسقط من الحساب التاريخ الاستعمارى لباموم. ومع التجوال فى المتحف لايرى المشاهد أية علاقة له مع المتاحف الأخرى، فلا يرى المشاهد مصير نجويا على أيدى الفرنسيين. وعلاوة على ذلك، فإن المشاهد لايحصل على صورة واضحة لمملكة باموم فى القرن العشرين شديد التعقيد. فالمجموعة تشير إلى ملك - نعم - على مايبدو - بعصر (عهد) طويل ناجح، عهد لم يؤثر فيه «بييباب»، وعهد لم يتعرض لأذى الفرنسيين. والحق أنه مع الزعم بأن تاريخ عام ١٨٩٢



٨ ـ قائمة ملوك باموم ـ الفنان إسماعيل تيتا مبوهو.

هو تاريخ تأسيس متحف القصر، فإن «أبو بكر نجياس نجويا» يعزو القدرة لقريبه، ومن ثم يمحو تأثير كل من الاستعمار والتنافس بين «بييات» والملك نجويا، وهما عاملان أساسيان فى تشكيل المجموعة وتكوينها[١٩]. وعلى هذا، فإن «موسيه بييات» قد يكون قد كسب المعركة، ولكن الملك نجويا ـ وهذه مفارقة عجيبة ـ كسب الحرب.

وعلى هذه الأسس يكون «نجويا» طرفا أسمى وأعلى فى هوية باموم المعاصرة، ومثل الملك، فإن شعب باموم المعاصر يتفهم التاريخ على أنه قوة فعالة تساعد فى بناء الذات. وإذا كانت المجموعات تشير حقا إلى تواريخ هؤلاء الذين يشغلون أعلى المراتب فى ثقافة باموم، فإن القدرة على رؤية هذه الأشياء (أو أن تعرف أنه يمكن رؤيتها) تتيح لكل أفراد المجتمع الثقافى أن يرتحلوا إلى الماضى، لا كعبيد، ولكن كأناس عظام أشبه بالملوك. وهذه الرحلة ـ إلى الوراء ـ مثل المؤسسات الثقافية الأخرى التى تنتج التراث، تحدد دور المجموعة فى بناء الهوية، أو فى شعور بالانتماء، ليس لهؤلاء الذين صنعوا هذا العالم فحسب، بل أيضا لهؤلاء الذين أنشأوا مجتمعا (أو أمة) من الفاعلين الذين يتفاعلون معه (أى مع هذا العالم).

NOTES

1. Gebauer, Paul (1971) The Art of Cameroon. *African Arts*, 4 (2) Winter, pp. 24–35, 80.

2. Geary, Christraud M. (1996) Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum art in the twentieth century. In Mary Jo Arnoldi, Christraud M. Geary and Kris L. Hardin (eds.), *African Material Culture*, p. 294, Indiana University Press, Bloomington.

3. Geary, Christraud M. (1983) *Things of the Palace*, p. 61, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.

4. Sultan Njoya (1952) *Histoire et coutumes des Bamum* [History and Customs of the Bamum], (trans. by Pasteur Henri Martin), p.134, Memoires de l'IFAN, Cameroon.

5. Geary (1983) *Things of the Palace, op. cit.*, p. 67.

6. *Ibid.*, pp. 63–70.

7. See *ibid.* and Geary, (1996) Art, Politics, *op. cit.*

8. Geary, (1983) *Things of the Palace, op. cit.*, p. 72.

9. Tardits, Claude (1980) *Le Royaume Bamoum* [The Bamoum Kingdom], p. 245, Armand Colin, Paris.

10. Prestat (1919) *Rapport du chef de la subdivision de Foumban, 2e trimester 1919* [Report of the Chief on the subdivision of Foumban, Spring 1919], quoted in Tardits, (1980) *op. cit.*, p. 245.

11. *Ibid.*, p. 246.

12. Geary, (1983) *Things of the Palace*, p. 73.

13. See Stewart, Susan (1993) *On Longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, p. 152, Duke University Press, Durham.

14. Geary, (1983) *Things of the Palace, op. cit.*, p. 15.

15. Stewart, (1993) *op. cit.*, p. 158.

16. Geary, (1996) Art, Politics, *op. cit.*, p. 294.

17. Njoya, (1952) *op. cit.*, p.258.

18. Geary, (1983) *Things of the Palace, op. cit.*, p. 15.

19. Njoya, Aboubakar Njiasse (1992) The Royal Museum of Foumban – life of a local museum. In: *What Museums for Africa? Heritage in the Future*, p. 75, ICOM, Paris.

BIBLIOGRAPHY

Geary, Christraud M. (1983) *Things of the Palace*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.

Geary, Christraud, M. (1996) Art, Politics, and the Transformation of Meaning: Bamum art in the twentieth century. In: Mary Jo Arnoldi, Christraud M. Geary and Kris L. Hardin (eds.), *African Material Culture*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 283–307.

Gebauer, Paul (1971) The Art of Cameroon, *African Arts*, 4 (2), Winter, pp. 24–35, 80.

Nelson, Steven (2007) *From Cameroon to Paris: Mousgoum architecture in and out of Africa*, University of Chicago Press.

Njiasse Njoya, Aboubakar (1992) The Royal Museum of Foumban – life of a local museum. In: *What Museums for Africa? Heritage in the Future*, pp.75–7, ICOM, Paris.

Stewart, Susan (1993) *On Longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Duke University Press, Durham.

Sultan Njoya (1952) *Histoire et coutumes des Bamum* [*History and Customs of the Bamum*], (trans. by Pasteur Henri Martin), Memoires de l'IFAN, Cameroon.

Tardits, Claude (1980) *Le Royaume Bamoum* [The Bamoum Kingdom], Armand Colin, Paris.

مكان للعمل

لدى جماعة الفن واللغة (مايكل بالدوين ـ تشارلز هاريسون ـ ميل رامسدن)

يمثل مسمى «الفن واللغة» العمل الفنى الذى أبدعه «مايكل بالدوين»، و«ميل رامسدن»، والعمل الأدبى والنظري الذى شاركهم فيه تشارلز هاريسون. وقد أقيمت المعارض الأخيرة لأعمال جماعة «الفن واللغة» فى «صالة ليسون» ـ لندن، و Distrito Cu4tro ـ مدريد. وفى ربيع عام ٢٠٠٦ تم وضع مجموعة من الأعمال على مدى أربعين عاما لجماعة الفن واللغة فى Château de la Bainerie بالقرب من نانتس ـ فرنسا. وقد نشرت مجلة الفن ـ اللغة لأول مرة من جانب جماعة الفن واللغة فى عام ١٩٦٩. وتشمل المطبوعات الحديثة لجماعة الفن واللغة مجموعة من الكتابات منذ عام ١٩٨٠ (٢٠٠٥)، والدراسة القصيرة بعنوان "Home from Homes I" ، والتى نشرت بالتعاون مع Migrosmuseun ـ زيورخ (٢٠٠٦). أما الأعمال التي تحمل مسمى "Home from Homes I" فقد وضعت أخيرا فى مركز «بومبيدو» ـ باريس. وقد اشترك «تشارلز هاريسون» فى تحرير كتاب «الفن فى المجال النظرى» (الفن فى النظريات) ـ دار بلاكويل للنشر ١٩٩٨ ـ ٢٠٠٢. وهو مؤلف كتاب الفن المفاهيمى والرسم: مقالات أخرى عن الفن واللغة (مطبعة «ميت» ٢٠٠٣)، ورسم (تصوير) الاختلاف: الجنس والمشاهد فى الفن الحديث (مطبعة جامعة شيكاغو ٢٠٠٥). وهو أستاذ للتاريخ ونظرية الفن بالجامعة المفتوحة (المملكة المتحدة).

إن «الفن واللغة» مسمى لعمل تكمن جذوره فى التغيير العنيف الذى تعرض له فن التصوير (الرسم) والنحت المستحدث (أو المعاصر) فى الفترة من منتصف ستينيات القرن العشرين إلى أواخرها. ومن بين ما أحدثه هذا التغيير العنيف من آثار أن الموروثات المادية فى التصوير (الرسم) والنحت لم تعد تقدم أنواعا لاتقبل التحدى من الفنون الجميلة، والتى يستند إليها عمل أمين المتحف. وقد كان ذلك نتيجة للتوسع فيما سمى فى بعض الأحيان «بالوسائط الجديدة»، والتى تتأسس على أن الحدود أو الحواشى التى كانت تعمل على تمييز العمل الفنى عن العادة أو العرف لم تعد تتحدد أو تتجسد بالحاجز المادى (الطبيعى) أو الافتراضى، أو بالإطار والهيكل. والحق أن مثل هذه الهوامش (أو الحواشى)، والحدود ورموزها (إشاراتها) الواضحة، أصبحت الآن موضع شك

واعتراض كمعتقدات وأعراف شديدة الرسوخ. وقد حفز إلى هذا الهجوم على «الإطار» الحداثة بمفهومها الحرفى الذى ارتبط بمبدأ «الحد الأدنى». وكذلك الممارسات التى استطاعت أن تفرز وتستغل تناقضات ارتبطت بالمعتقدات والأعراف ذاتها التى كان الإطار يمثلها إلى حد ما. والآن أصبح المتحف - الذى نعم لبعض الوقت بالوضع الأيديولوجى كملاذ من الأحداث أو الشؤون غير الجمالية في العالم - بؤرة للاهتمامات بالنسبة لعزلته الواضحة عن أمور العنصرية، والحرب، والقمع[1].

وقد كان الهجوم على الإطار لدى الكثير من الفنانين غامضا، ولايمكن تمييزه عن نقد المؤسسة الاجتماعية الأكبر، سواء كانت هذه المؤسسة الاجتماعية - بمعنى أنماط السلوك الاجتماعى - تتحدد برأس المال بشكل عام، أو بأى شكل من أشكالها البنيوية أو مافوق البنيوية الخاصة بها. ومن قبل كان مكان الإنتاج هو الاستديو، بينما كانت صالة العرض والمتحف أمكنة للصيانة، والعرض، والاستهلاك (المشاهدة، والاستيعاب). والعلاقة بين الفنان والمؤسسة الاجتماعية مثلها مثل الصفقة التى تتركز على الأشياء التى يمكن نقلها وحملها، والتى يعتبر محتواها (أو مضمونها) الذى يعبر عن فكرة ما منيعا أمام أية تغييرات تحدثها البيئة. وهناك جوانب قليلة جدا من الغموض فى هذه العلاقات. لقد كانت مسؤولية المتحف أن يصون الأعمال (الفنية)، ويحافظ عليها فى خصوصيتها المادية، وأن يعرضها بما يحقق أفضل النتائج. وقد كان أسلوب بناء المتحف يعكس إلى حد كبير هذا الغرض؛ وبقدر ماكانت تعنيه عبارة تحقيق أفضل النتائج بجعل العمل يبدو جادا ومهما، كانت الأشكال المعمارية المناسبة تعنى الاستمرارية، والبقاء، والمحافظة على الجوهر كما تعنى الأمن.

ومع ذلك، ومع ظهور فن مابعد الحد الأدنى فى أواخر ستينيات القرن العشرين وأوائل سبعينياته، بدأت تعاملات جديدة تجسد العلاقات بين الفنادق، وصالة العرض، والمؤسسة. وما إن جرى بنجاح تفنيد الحد أو الإطار التلقائي التقليدى، حتى أصبحت الحدود بين العمل والمؤسسة موضع جدل، وإلحاح، وتفاوض. وانتقل المكان الحقيقى للإنتاج من الاستديو إلى المؤسسة أو صالة العرض. وأصبحت أمام الفنان الآن فرصة أن ينهض بدور أمين المتحف، ويقوم أمين المتحف بدور الفنان.

وقد أثارت هذه التسوية فيما بعد الحداثة مجموعة كبيرة ومختلطة أحيانا من المشكلات والفرص، مما أحدث تأثيرا فى مصالح كل من الفنانين والمؤسسات. وقد نجسد الفرصة النموذجية على هذا النحو: مشاركة - بمعنى تعاون - بين الكفيل (أو الراعى) والمؤسسة الأمينة على الأعمال الفنية والفنان. وهذه المؤسسة الأمينة على الأعمال الفنية (ولنطلق عليها Tate Modern) لديها مايجذب الجمهور؛ والشهرة التى تعتمد على العروض الفنية؛ أما الراعى فيتقاسم الشهرة التى تتحدث عن الإبداع والثقافة الرفيعة، أما الفنان فتكون لديه فرصة العمل بطريقة أرفع من الرفيعة وما يلحق ذلك من وضع عام يتمتع بشهرة ثانوية. وهناك أشكال كثيرة أخرى من هذه العلاقة. والحق أننا يمكن أن نقول: إن بنية عالم الفن قد تشكلت على نحو كبير بهذه الأشكال جميعا لفترة من الفترات.

وكانت هذه ظروف أدت إلى ظهور ممارساتنا وتجاربنا، وأتاحت لنا الفرص الأولى التى واتتنا. وهنا كانت الفرص الجديدة لتطوير الحياة العملية، ولتوسيع نطاق العمل شكليا وماديا، ولتنمية جماليات التركيبة النقدية، وللتحرك الاجتماعي نحو الأعلى، إذ أصبح الفنان متحررا من المقتضيات الحرفية حتى ليستطيع أن يطلب عن طريق الهاتف مايتعلق بالتقنيات (التكنولوجيا) الشاملة؛ وكانت أيضا الفرص لاستغلال قدرة المؤسسة

على تسويق سلعها، وتنمية مهارات إدارية وتنظيمية جديدة. وفى الوقت نفسه، فإن التقارب الفعال للمصالح بين الفنان والمؤسسة قد أدى إلى تآكل أو ضعف الميزة المرتبطة بالعمل الفنى المستقل ذاتيا والمتماسك، كما أدى إلى الإزاحة اللاحقة للمشاهد الحساس على نحو كاف، والمطلع على نحو كاف[٢] من دوره كحكم أساسى ذى أهمية وقيمة فى التجربة الفنية. فماذا كان يمكن أن يمضى خطأ؟.

وهذا هو مامضى خطأ. لقد كانت لحظة التحرر هذه لحظة أيضا بدأ فيها ضغط هذا الكم الهائل من الاتجاهات والنزعات غير المرغوبة وغير المحتملة. ولأن الفنانين يعاد صنعهم بطريقة متألقة تليق بذوى الياقات البيضاء (مثل المدرسين والموظفين وماشابههم)، فإنهم ينضمون إلى صفوف إدارة المؤسسة. فبدلا من أن يثيروا نقدا للمؤسسة، يصبحون مشاركين فى صنع الكذبة بأن المؤسسة هى العلاج وليست المرض أو العلة ـ بمعنى أن نقد مؤسسة النقد الحديث شىء من الأفضل أن يترك لموظفيه. وحقيقة أن هؤلاء الموظفين قد يكونون من بين المنشقين عن الاتجاه الثقافى السابق، لاتعنى أنه يمكن التغلب على الآثار السلبية على المستوى الاجتماعى للمؤسسة. والإدارة تقدم إطارا منطقيا وعمليا يتم فيه فهم الفضول أو حب الاستطلاع والاستعلام بمفاهيم خواتيمه العملية المؤثرة. والعمل الفنى المتماسك الذى لايمكن التكهن به، والقائم على فكرة واحدة، يكون بالفعل محبذا لخدمة هذه الخواتيم والغايات. وتكون النتيجة اتفاقا عصابيا بين الفنان/أمين المتحف والمؤسسة. والمؤسسة تطلب شكلا معقولا ومحتملا من التجاوز (أو الزيادة) كحلية أو زخرف لمصالحها المهيمنة، وتعزيز لهذه المصالح؛ والفنان/أمين المتحف يناضل جاهدا لتقديم هذا الشكل عن طواعية، وفى غمرة ذلك يسعى ليتجاوز (أو يتفوق على) المشهد الأخير الذى يمكن أن يرتبط به اسمه (أو اسمها).

ومن الممكن ألا تكون هناك جوانب للفشل هنا. فمادامت السلع محددة، وأوصافها معروفة، فمن المؤكد أن تستبعد مظاهر الرعب التى تسببها العزلة والانكماش، إلا فيما يثير الصور الذهنية لما هو وضيع وملحقاته. لقد برهنت المؤسسة على سلطتها الديمقراطية. ففى تخليها عن كل ذكريات التعليم، والانكماش، والسلبية النقدية، تكون تستحوذ على الفنان كداعم ثانوى لوضعها الجديد كمكان للشهرة والذيوع. وينتظر الفنان ـ وهو مسلح بالعلاقات العامة ـ نصيبه (أو نصيبها) من هذه الشهرة، أو يشبع غروره ماتؤكده باستمرار ـ هذا إذا استطاع (أو استطاعت) إلى حد ما أن يتفوق على المؤسسة فى هذا الصدد.

ولاتزال مؤسسات الفن المعاصرة تتصور نفسها رحبة وشاملة. ولأن العديد من الوسائط والصور المرئية (الأفلام) تنضم إلى الأشياء المصطفة فى ساحة العرض فى المتحف، فلابد أن تظهر متطلبات فنية جديدة، بالإضافة إلى المتطلبات الجديدة فيما يتعلق بالعقار. وليس من اليسير أن نقول ماإذا كان الدافع وراء هذا التوسع هو مطالب الفنانين وإنتاجهم، وهو شىء مستقل نسبيا عن مقتضيات المؤسسة، أو ما إذا كان الدافع هو الضغوط التوسعية لدى المؤسسات نفسها. فهناك ـ ولاريب ـ ممارسات تتعلق بالفن مثل «جماعة النقد الفنى» التى ترى أنها نقدية أو معارضة من الناحية الاجتماعية والسياسية، والتى يمثل لها المتحف الرحب الشامل، والنظرة الشاملة للفن الذى يضمه ويحتويه، فرصا يمكن استغلالها لأغراضها التى لاتتصل بـ «فاجنر». وهذه الممارسات يعتمد صوتها المعارض على الإطار (الهيكل) المؤسساتى إلى حده الأقصى. وفيما يتعلق بجماعة النقد الفنى، نجد أن

الأهداف التى تتعرض للهجوم (أو النقد) مشتركة فى معظمها. والسبب الرئيسى فى أن الممارسة تحدد نفسها على أنها ممارسة فنية هو أن متحف الفن، أو صالة العرض ذات المستوى الرفيع كإطار مؤسساتى تتيح مصدرا للتمويل، ومنبرا ضعيف المستوى. وهكذا تتعرض الميزة التى ارتبطت بهذا الإطار للاستخدام المقابل أو المضاد. ولكن الظروف ذاتها تتيح - من الناحية البنيوية - فرصا مماثلة لممارسات يمكن أن تعتبر - دون التوسع فى الخيال - مضادة: فكل من متحف «جوجنهايم» فى نيويورك، والأكاديمية الملكية فى لندن قد استضافا أعمال «أرمانى».

وقدرة المؤسسة على أن تتسع لهذين النمطين من العرض دليل على كل من صورتها الذاتية المتحررة وقوتها (أو سلطانها). والحق أن ضرورة التوسع فى ظل ظروف تشد النزعة التحررية إلى السلطات والقوة هى التى ترسم حياة المؤسسة الحديثة، وما إن تتسلسل هذه العملية من التوسع، فإن أى فشل قد يؤدى إلى انحسار مهلك لمد الرعاية والتأييد. وهنا وببساطة سوف يهب رأس المال - الذى خدم التوسع مصالحه قبلا - سخاءه وعطاءه فى أماكن أخرى.

والدافع إلى التوسع فى مؤسسة الفن المعاصرة يرتبط بقوة بتآكل (أو إلغاء) الحدود بين الوسائط الفنية - أى تلك التصنيفات (الأجناس الفنية) المتخصصة التى عملت من قديم على احتواء طموحات أمين (أمانة) المتحف. ويمكن أن نرى عمليات مماثلة تجرى فى مؤسسات التعليم العالى، حيث يستلزم إلغاء (أو التقليل من شأن) تميز الموضوع المعرفى، والدراسة التفصيلية التى يتطلبها ذلك، لصالح الموضوع، ومابين المعارف من صلة، والعمل الذى يتعلق بالفكرة الأساسية الذى يستجيب لمقتضيات السوق. وهنا يستلزم الفشل فى التوسع بالمثل، ضياع الهيبة أو المكانة وفقدان التمويل. وفى كلتا الحالتين يتم - وبشكل نموذجى - تبرير قمع (كبت) متطلبات التخصص باسم هذا المسمى الأيديولوجى الذى يدعى الديمقراطية. والواقع أن القمع يتحدد بمطالب (متطلبات) التوزيع، والأعمال التجارية، وبميل رأس المال إلى خدمة ذاته، وأن مايتطلبه الزبون (المستهلك) هو مايمكن استهلاكه دون جهد كبير. وكما أن مؤسسة الفن المعاصر تخشى القدرة الانكماشية التى تستحوذ عليها بعض أشكال الفن، وتنحو إلى التمويه عن طريق التركيز على موضوع عادى مبتذل، فإن مؤسسة التعليم العالى تخشى المشكلة التى تتوقف على التخصص وتتصرف طبقا لذلك. وفى إحدى الحالات يكمن الخوف فى فقدان الجمهور، وفى الحالة الأخرى يكمن الخوف فى نقصان عدد الطلبة. وكل من هذه المخاوف تمثل أعراض وأسباب الانكماش أو التقلص. وانتشار مثل هذه الظروف التى لامهرب منها واسع حتى إنه ليحدث اليأس لأقوى مؤيدى «تيودور أدورنو».

والذى يحدث - ونحن نكتب هذه المقالات - أن معارض البينالي (التى تقام كل سنتين) تزداد تصاعديا، وأن معارض الفن تقام فى أماكن على امتداد الكرة الأرضية ليس من الممكن بشكل محال أن تقام فيها. والمتسوقون الذين يراقبون ويلازمون هذه الأماكن يقدمون المنح والتبرعات من صناديق تصل معرض الفن بالمؤسسة. وقد أنشئ صندوق يشرف عليه أحد الأعضاء البارزين فى المجتمع ليقوم - بشكل خاص - بشراء المفردات أو القطع الفنية من سوق فريز للفن فى لندن، للتبرع بها لمتحف Tate Modern. والفنانون الآن يدخرون أكثر أعمالهم طموحا وعظمة، وروعة لمعرض الفن - وهذه ظاهرة عرضة لأن تعصف بها حنكة وخبرة مابعد الحداثة فى مؤسسة الفن، وفى أقسام الدراسات الثقافية في هذه الجامعة أو تلك.

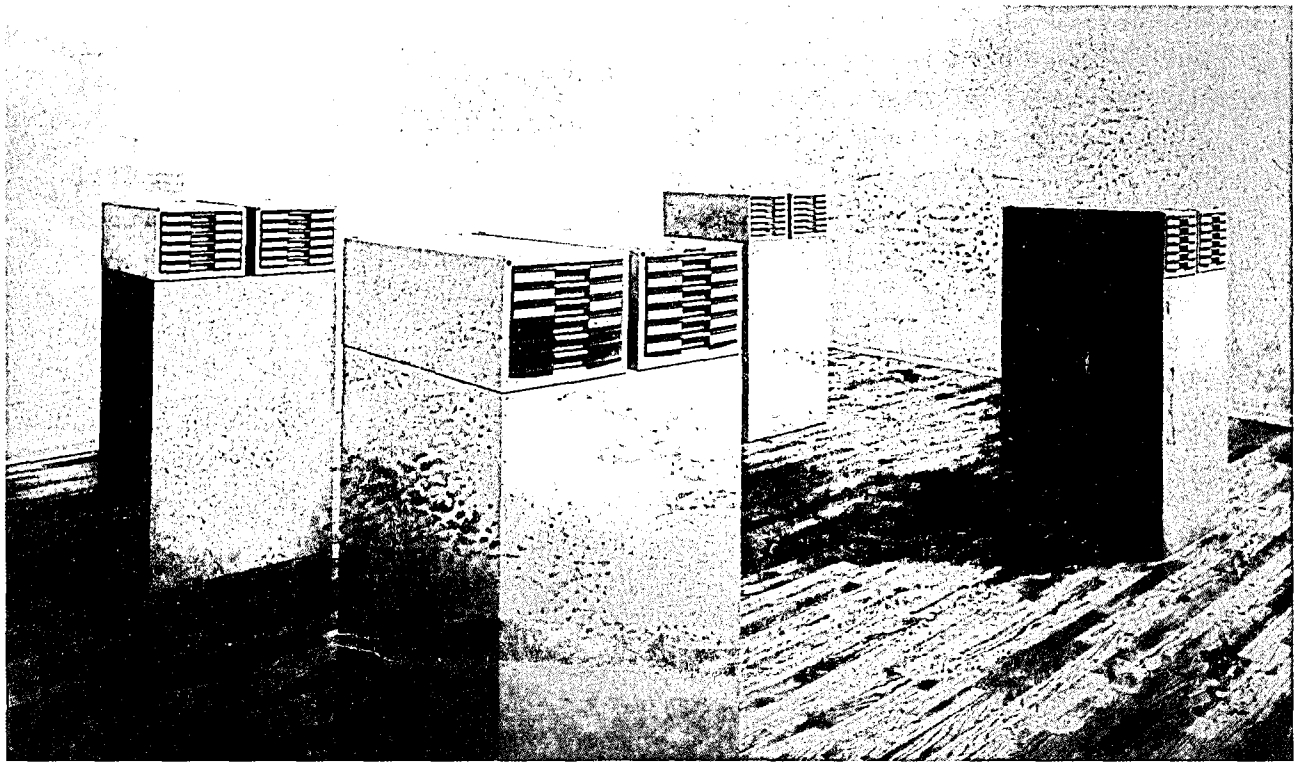
ونحن، أنفسنا، قد تورطنا فى هذا التطور، فى كل من

الهجوم على وضع التصوير (الرسم) والنحت فيما يتعلق بالنموذج والمثال، وعلى أنماط المشاهدة والاستهلاك التى ارتبطت بالفنون الجميلة ـ وبالأحرى فى مثاليات المتحف التى كانت عنصرا مساعدا للاتجاهين. وبمعنى آخر، قد استغرقتنا لحظة الأزمة هذه، والتى أطلق عليها «الفن المفاهيمى»[٢]. و قد تمثلت إحدى المشكلات التى واجهها الفن المفاهيمى ـ الذى صور نفسه مبدئيا على أنه منقول، وفردى، ولاتخطيطى على نحو كبير ومعاد، أو غير مكترث بسوق الفن التقليدى، والأساليب التى ترتبط بالنسبة للعرض والفرجة ـ فى أن المؤسسة قد بدأت تحدد صفات فيها لايستطيع أغلبية الفنانين أن يتنبأوا بها، أو يعزفون عن التنبؤ بها. وقد أعرب نقاد مثل «ويليام روبين» ـ متحف الفن الحديث فى نيويورك ـ عن مخاوفهم من أن تؤدى حركة مابعد الحد الأدنى إلى تجاهل المتحف ـ كما تصور بعض هؤلاء الذين يهمهم الأمر أن ذلك يمكن أن يحدث. ومع ذلك، وجد عدد من الفنانين فى هذه الأثناء صالات عرض متعاطفة ومؤيدة فى أوروبا، حيث تواصل تراث الطليعة الثقافية من المشائين ـ وإن تكن ترتبط بالأدب والسياسة أكثر مما ترتبط بالفن. وعلى نحو متزامن انتشرت فكرة المتحف الوطنى للفن الحديث فى ربوع أوروبا، على أساس النموذج الناجح الذى أقيم فى نيويورك فيما بين الحربين. وإزاء هذه الظروف كان من دواعى الاهتمام، بل والافتتان الشديد أن تكون حركة مابعد الحد الأدنى، أو حركة الفن المفاهيمى، هى الاتجاه الطليعى الدولى الأكثر اكتمالا الذي يشهده تاريخ الفن. فقد رأينا، حينئذ، حركة تكمن علتها الأساسية فى النقد المزعوم للتميز والاستقلالية (الذاتية)، والذى وجد ترحيبا من جانب المتاحف التى كانت تحت ضغط إظهار جدية وعالمية التزامها بالتطورات الفنية الجديدة، والتى اعترفت فى النهاية بأن الفن المفاهيمى لن يمضى إلى ضياع.

ويمكن أن نقول: إن متاحف الفن الحديث ـ التى فجرتها ـ من جهة ـ ذكرى عام ١٩١٧، ورفض «قبوله» مارسيل دوشامب، ومن جهة أخرى تمجيد الفنان ذاته فى ستينيات القرن العشرين ـ قد تم عرضها بأمل أن تعيد إحياء الفترة السابقة، وأن تمضى بها على الطريق الصحيح هذه المرة. ولأسباب بعيدة جدا عن أن تكون ـ فى حالات كثيرة ـ شائنة، رأت مجالس إدارة هذه المؤسسات وأمناؤها فى الفن المفاهيمى درجة من الأهمية الإخبارية والانتعاش الاستطرادى لثقافتهم إلى الدرجة التى يتحقق عندها استيعاب بعض المضمون المهم مؤسساتيا للعمل الذى نحن بصدده.

ومع ذلك، وما إن يتضح ـ كما حدث فى ثمانينيات القرن العشرين ـ أنه ليس هناك شىء أساسى يتم غلق أبواب المتحف دونه، كانت الموارد الفكرية والمادية، وقواعد المعارضة قد استنفدت. ومن المحتمل أنه كان هناك هؤلاء الذين كانوا ـ فى داخل مؤسسات الأمانة ـ يرون فى الفن المفاهيمى ـ بشكل واضح، أو حدسى، أو غامض ـ الحافز الضروري للتوسع الذى يريدونه، بمعنى أنهم رأوا فى الفن المفاهيمى ميزة خاصة ضرورية لإزالة هذه الحدود التصنيفية التى تقلصت بسببها عمليات التوسع فيما قبل. ومن المحتمل أيضا أن يكون هؤلاء الأشخاص وغيرهم، وهذه المؤسسات وغيرها قد أدركوا أن هذه كانت هى الشروط من أجل التوسع الكبير، والتحرك إلى مستوى أعلى بالنسبة لدور أمين المتحف ـ أى أمين المتحف كممارس رائد.

وفى ظل هذه الظروف ظهر الشىء الكثير الذى يمكن تقديمه وعرضه، وعلى الأخص لهؤلاء الذين تكمن مصلحتهم فى الفن المفاهيمى فى إنشاء مشكاة، أو نوعية طليعية رائدة (وهذا إنجاز يستند عادة إلى الرؤية المتعاقبة البحتة لتاريخ الفن). وإذا كان ما أنشأه الفنان نوعية حقا، فحينئذ سوف يشمل متحف الفن الحديث المتحرر كل شىء



٩ ـ اللغة والفن، فهرس ٠١ (فهرس الوثائق)، ١٩٧٢ ـ ٨ خزانات للملفات ـ ٤٨ نسخة مصورة. ٤ قواعد ، أبعاد تركيب متغيرة، مجموعة داروس، زيورخ. تركيب فى «الفنان خارج العمل: اللغة والفن ١٩٧٢ ـ ١٩١٨) نيويورك PSI، ١٩٩٩.

تقريبا بالنسبة للتوزيع والتوسع، الأمر الذى يمكن أن يكون مطلوبا لنجاحه وتقدمه.

ومن بين الآثار غير المستحبة بشدة، والتى يتعرض لها الفنانون من جراء هذا التطور فى الثقافة والسياسة الخاصة بالمتحف، كبت التغيير الذاتى، ومخاطر التضارب الذى يفضى إليه، وتثبيط هذه النماذج من التعقد الداخلى، والتى تحقق أو تضعف (تسوء) فى ظل ظروف التوزيع السريع، والتداول، والاستهلاك، وكذلك تحديد القوة المعنية فى العمل الفنى، ومعنويات إنتاجه ومطابقتها بحياة المؤسسة ذاتها، حتى إن أى عمل فنى ينشأ من ممارسة اجتماعية، مستقلا بشكل ما عن سيطرة المؤسسة، يمكن أن يكون عرضة لأن يتفسخ، ومن ثم يفشل. وبما أن موقع (مكان) الإنتاج قد انتقل من الاستديو (المرسم) إلى المؤسسة، فقد أصبح الفنان محروما من الخصوصية التى تتعلق بإنتاجه ومن الاستقلال النسبى، وهى أمور يكون النقد المؤسساتى بدونها غير مستحب أو محتمل ـ وهذا فى أسوأ الأحوال نتيجة للتغاضى عن الخداع.

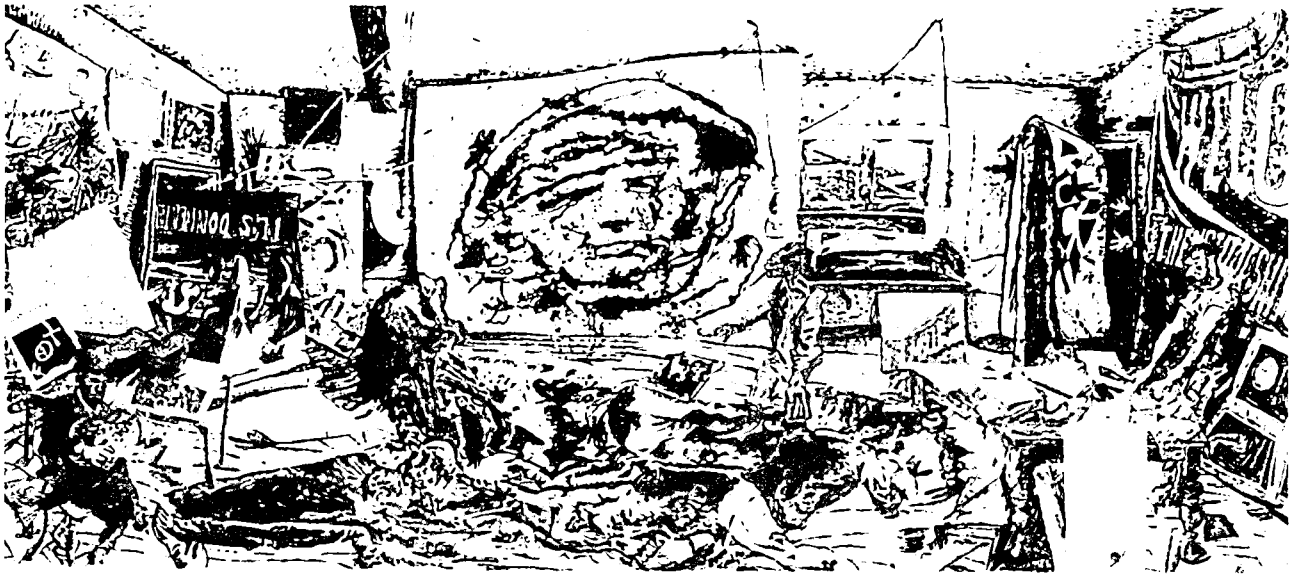
وتصبح الآن حقيقة واقعية أن الممارسات الفنية التى كانت جذورها تكمن فى جماليات التحرر، قد تكيفت مع مقتضيات (أساليب ومعتقدات) السوق الحرة، وأن هذا قد تحقق إلى حد كبير من خلال القوة (المقدرة) التى يتمتع بها متحف الفن. فالمؤسسة قد اكتسبت سلطة تجعلها

قادرة على أن تحدد قسريا شكل عمل الفنان. ونحن لانجرؤ على أن نقول: إنه من الممكن فى الواقع العملى أن تكون هناك مقاومة مطلقة وقاطعة لهذه السلطة الحاسمة. ويبقى هناك سؤال عما يمكن أن تبلغه (تحققه) المقاومة المقيدة أو المشروطة.

وقد تزامن بدء إدراكنا لهذه الأمور كحالات سائدة فى الممارسة الفنية مع إنتاج وعرض فهرست (دليل) الوثائق (Inxdex o 1 - Documenta Index) فى عام ١٩٧٢، ومع الإقرار والتوسع المتزايد لحركة الفن المفاهيمى فى أثناء سبعينيات القرن العشرين (وهو تطور بلغ ذورته فى الاستخدام المعاصر لمصطلح «الفن المفاهيمى» ليحدد ـ فى قليل أو كثير ـ أى شىء لايكون رسما (تصويرا) أو نحتا ويتمتع ـ أو نراه على أنه يتمتع ـ بنوع ما من السمات أو الجوانب الطليعية الرائدة)[٤]. ومن المسائل المهمة التى تحدد عمل الفهرست مايتعلق بالنماذج الأصلية للهوية الفنية التى ترسخت، حتى عندما بدأ الموضوع الشامل لـ «دى شامب» يتخذ وضعه كموضوع نموذجى للفن. ومااقترحه الفهرست يتمثل فى أن الممارسة الاستطرادية ليست متوقعة فحسب، بل داعمة ومساندة مادام مايتخللها من محادثات له بعد استطرادى ضرورى؛ بمعنى أنه يتعلق بطبيعة عملياتها الخاصة بها والوضع الداخلى كشرط لإدراك وضعها فى العالم. وهنا تكون إمكانية الاستطراد ـ أى نوع من التبريرات الكلامية ـ التى لايمكن أن يصنف حسب أغراض الجمهور من المتحف، حتى إذا كان يمكن لبعض شذرات الحديث أن تتخذ الطابع المادى. ويتم تشذيبها كعينات للعرض تدعو الجمهور المشاهد إلى المشاركة، وإلى أن يسهم فى المجموع الأكبر من العمل.

وإذا كان الجانب الاجتماعى الذى بدا أن الحديث ذا الحواشى وذا الفهرسة الذاتية للفهرست الوثائقى عسير ويصعب طرقه ـ بمعنى مساحة من الحديث لاتكون نموذجا عمليا بالضرورة للمجتمع ـ فإن العادات العملية، والحاجات، والاتجاهات التى أفرزها الفهرست تبدو وكأنها تستحق الدعم والمساندة. ويستتبع ذلك أن ماهو مطلوب يتمثل في مكان للعمل. فالاستديو كان دائما بالطبع يمثل مكانا أيديولوجيا، كما يمثل مكانا ماديا طبيعيا، وكانت صورة أو وصف الاستديو انعكاسا للصورة الذاتية للفنان ـ سواء على المستوى المادى الواقعى أو الخيالى. ولابد لمكان عملنا أن يكون واقعيا وعمليا فى بعض الجوانب، ولكنه يتميز، على الأقل، باختلافه الحقيقى بالنسبة للمتحف. ويجب ألا يتحدد الاختلاف بمفهوم المكان الحرفى أو الواقعى، وبالأحرى بمفهوم مجموعة المحددات التى تعتبرها ممارسة الحديث والمقالات شيئا مشجعا فى مواجهة هؤلاء الذين تعتبرهم أعداء لوجودها.

وبالطبع، فإن معظم الفنانين لديهم الاستديوهات الخاصة بهم حيث يتم عملهم . ومع ذلك، ففى عصر المتحف المتسع يكون ذلك ـ وبشكل عام ـ عملا بالمعنى المختزل والآلى نسبيا، فهو إما التسمير (استخدام المسامير) أو النشر (استخدام المنشار).. وما إلى ذلك، أو تحقيق بعض الأغراض المهنية. وفى الاستديو الخاص بالفنان النموذجى ذى النشاط المتحفى ـ وحيثما يكون هنا شخص آخر بجانب الفنان ـ يكون هذا الشخص إما مساعدا، أو مقاولا، أو عميلا، أو أمين متحف. ويستتبع ذلك أن المناقشة سوف تتميز إما بتمرير المعلومات بطريقة تعكس التقسيم الهرمى للعمل، وإما بأسئلة للعرض، والتوزيع، والاستيعاب، تعكس أهداف وغرض المؤسسة. ولكن النموذج الذى أرسته ملابسات الفهرست الوثائقى (فهرست الوثائق) للممارسة المحلية لجماعة الفن واللغة هو: (أ) إن المحادثة أكثر من أن تكون محصلة ثانوية (جانبية) محتملة للممارسة ـ بمعنى أنه ليس من الممكن تصور لحظة مثمرة منتجة فى الاستديو (استثناء أن تكون

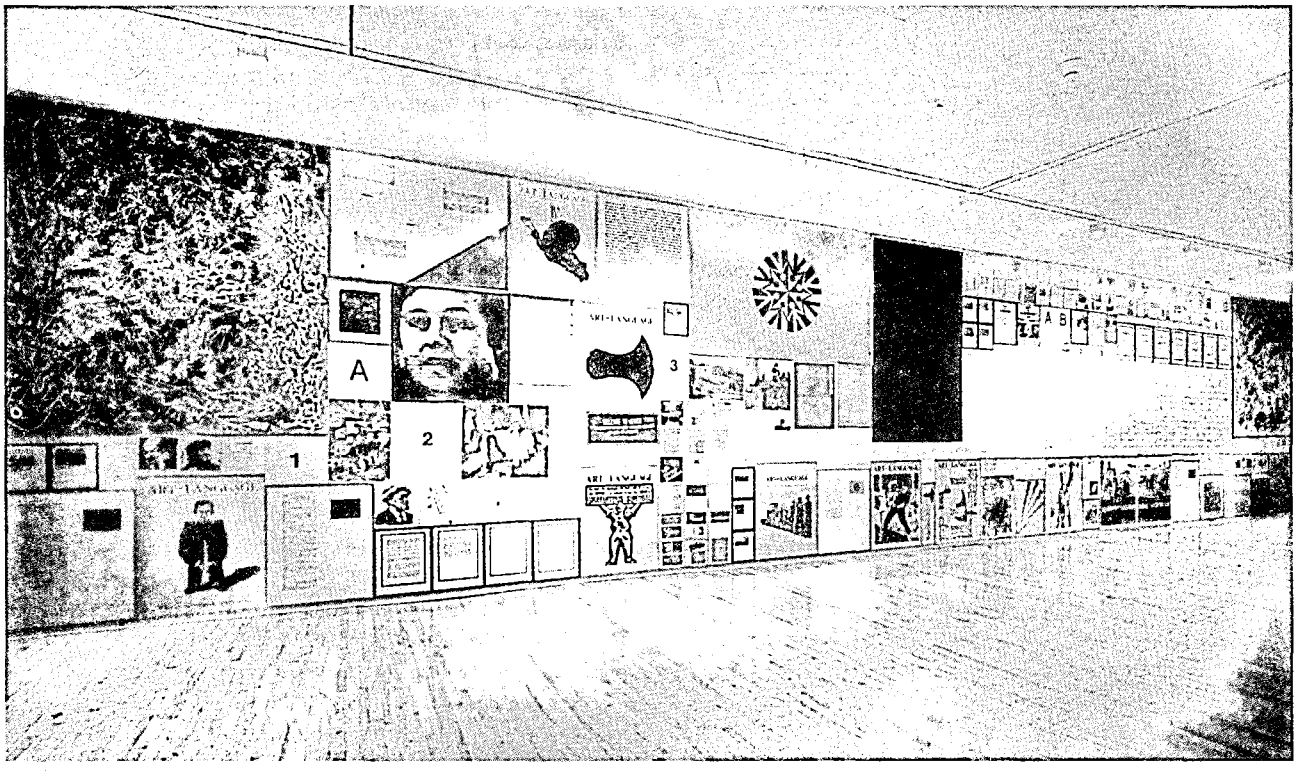


١٠ ـ اللغة والفن. فهرس ١ ٠ فهرس . ستوديو فى ٣ ويسلى، لوحة من أعمال ماوت الثانى، تحبير على لوحة ورقية مركبة على قماش الكانفا، ٣٤٣ × ٢٧٢ سم. مجموعة خاصة، بروكسل.

آلية) حيث يوجد شخص واحد فقط، (ب) إنه لكى تحدد ما إذا كانت المحادثة مهمة وذات صلة بالممارسة فلابد أن تقوم بدور ضرورى كعمل أو كقوة دفع للإنتاج، أو تعتمد بشكل حاسم على ظروف العرض، والتوزيع، والاستهلاك، أو كليهما (وعندما نتحدث عن وجود آخر لانعنى بالضرورة الوجود الحرفى، ولكن الأحرى الوجود الافتراضى بقدر مايوفر نموذج المحادثة الذى وصفنا الروح المعنوية المساندة للممارسة).

ولابد أن نعترف بأن الممارسة الناجمة عن ذلك ممارسة علاقتها مع المؤسسة غير فعالة بقدر ماهى مطلسمة من جانب الإدارة. وهناك القليلون جدا الذين يجازفون بتشخيص مادة أو بند لعملنا هذا، ناهيك عن التمثيل الكلامى الذى يشكل هذا البند جزءا منه. ففى ثقافة فنية تستبعدها الشعارات والعبارات الطنانة قصيرة الأمد، يكون اتجاهنا لعقدة تفكيك الذات عرضة لأن يكون مستغلفا ومتحجرا، وأن يعرض كل خصائص الفشل الخطير المرتبط بأشكال التخصص الرفيعة المزعومة. وإذا كانت المؤسسة تشعر بأنها ملتزمة بأن تنظر جديا إلى العمل الذي ينشأ من تاريخ عملى طويل وقوى (وهو تاريخ مهدت له الصيغة الموقعة، وهى «من بين مؤسسى الفن المفاهيمى») فإن العمل الذى نحن بصدده يرفض بشدة أن يبدو وكأنه يشق على نفسه، ومن ثم يشبع النزعة الرومانسية الراسخة التى لاتزال تحقق الرابطة بين الفنان ورأس المال.

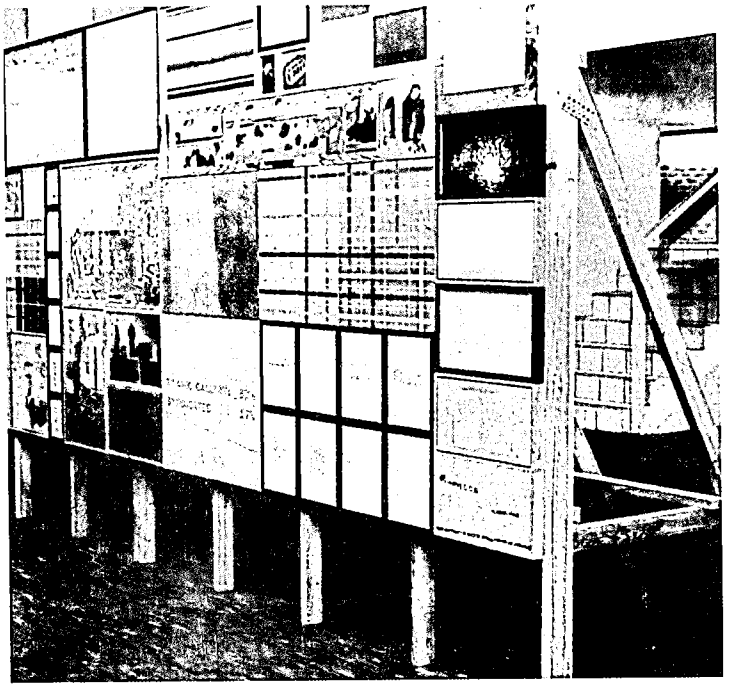
وهناك مثال يمكن أن يحقق كلا من توضيح الظروف، ورسم علاقة بين الفهرست الوثائقى لعام ١٩٧٢، والنوع



١١ - الفن واللغة، تركيب جدارى فى «الفنان خارج العمل: الفن واللغة، ١٩٧٢ - ١٩٨٢». نيويورك PSI، ١٩٩٩.

اللاحق للممارسة فى الاستديو مع الارتباط (بشكل متقطع) بالتراث. وفى عام ١٩٨٢ قمنا بعمل لوحتين تحت عنوان «الفهرست: الاستديو ٣ ضاحية ويسلى تصوير (رسم) Mouth I II[٥]. وقد كان هذا عملا تبنى نوعية «ستوديو الفنان»، مع إشارة خاصة بمفاهيم المجال والنظرة المجازية إلى جوستاف كوربيه «أتيلييه الفنان» عام ١٨٥٥. وقد وصف كوربيه عمله بأنه «مجاز واقعى»، وبأنه يظهر «العالم كله قادما لمرسمى حتى أقوم برسمه (تصويره)»[٦]. وهكذا، كان عملا ذا هدف تاريخى رفيع: فأفكار الفنان عن مرسمه تعتبر جنسا فنيا رفيعا. ولوحات مرسمنا تسيطر عليها الفهرسة الانتكاسية «المرسومة بالفم»، والتى تثير الفكر بأن الفنانين فى حالة عجز إلى حد ما، وأن حالة هذا الجنس الفنى قد هبطت نتيجة لذلك.

والعجز (الضعف) المادى (أو الفيزيائى) عند الفنان يتضمن إمكانية العجز الذى يستتبع ذلك فى التنفيذ الفنى للعمل. والواضح أن أى تحريف (تشويه) ملحوظ يمكن أن نراه على أنه ليس تعبيرا مقصودا، بل عرضيا جانبه الحظ، وأن نرى الفنان على أنه ليس رومانسيا وبطوليا، بل على أنه عاجز مثير للشفقة، ويصبح هذا الجنس الفنى مرتبطا بالبيان المصور الذى يعلن عن بطاقات عيد الميلاد التى ينتجها (يرسمها) «فنانو الفم والقدم» حتى تباع من أجل الإحسان والبر. والحق أن الرسم بالفم - وصولا إلى جنس فنى طموح - قد لايوحى كثيرا بمجرد تفاهة الأسلوب أو الضياع التام. فهل تكون الاستديوهات في ٣ ضاحية ويسلى تمارين للرسم الهزلى الساخر؟. وهل يمكن لأى عرض أن ينظر إلى هذه الأعمال نظرة جدية؟. إنها تبدو جادة بكل تأكيد. وهى كبيرة ومأهولة بالشخوص



والتفاصيل ذات المرجعيات، ولكن هل يكون الأمر متمثلا في أن الفنانين يعبثون بلاهدف جاد؟.

إن ممارسة النقاش وكتابة المقالات كانت دائما حوارا مع العجز والتشويه. وعلى العموم، فإن مثل هذه الممارسة سوف تتشكل دائما بمثل هذه الأشياء - من شذرات تتكون لتبدو مثل الكل للحظة معينة - مع عدم تركها لأنها عديمة الشكل. وبالرغم من أن هذه الشذرات مما يمكن أن يوضع فى المؤسسات، فسوف تظل دائما أشياء تحاول - وإن يكن بنجاح محدود - أن تقدم بيئة لأنفسها. وقد أقمنا معارض فى السنوات الأخيرة لمثل هذه الشذرات فى الكثير من مؤسسات الفن الحديث، وعلى الأخص فى عام ١٩٩٩ فى مؤسسة «أنطونى تابيز» الوقفية فى برشلونة، وفى PSI فى نيويورك، وفى عام ٢٠٠٢ فى متحف الفن الحديث فى ضاحية «ليل» فى «فيلينييف داسك» - وقد كانت هذه مجموعات من الأعمال ونماذج للأعمال مصممة استجابة لدواعى استعادة الماضى - وقد رتبنا كلا منها حتى توفر للحديث الداخلى الكامن فى هذه الشذرات بيئة قوية تتجاوز لدى المؤسسة التى توجد فيها على نحو مريح[٧].

NOTES

1. An 'Art strike against racism, war, repression' was staged by the Art Workers' Coalition in New York in May 1970, with demonstrations mounted outside the major museums.

2. See Wollheim, Richard (1987) *Painting as an Art*, pp. 22 et seq., Thames & Hudson, London/ Princeton, N.J.

3. The nature of this involvement is discussed at some length in our article 'Voices Off: reflections on Conceptual Art', *Critical Inquiry* (Chicago), Vol. 33 No. 1, Autumn 2006, pp. 113–35.

4. The *Documenta Index* – otherwise *Index 01* – is so-called after its first exhibition at 'Documenta 5' in Kassel in the summer of 1972. In its physical aspect it was composed of eight metal filing cabinets mounted on four plinths. The cabinets contained some 87 texts written by those then associated with Art & Language or with the journal *Art-Language*. The surrounding walls were papered with a Photostat enlargement of a typed index. Under each of the 87 separate entries the remaining texts were listed according to three possible relations to the text cited: a relation of compatibility, a relation of incompatibility or a relation of transformation, signifying that the relevant documents did not share the same logical/ ethical space and were not to be compared in advance of some notional transformation. Ten names were publicly associated with the exhibition of the *Documenta Index*, though not all of these had been involved in its working-out or installation. The adoption of a principle of collective responsibility was not simply a matter of strategy in the face of public exposure. It had been an informal assumption of Art & Language interchanges from the start that the materials of discourse were open to being differentiated on more powerful grounds than those of authorship. In the design of the Index this informal assumption was elevated to the status of an organising principle.

5. The two paintings were first shown together at 'Documenta 7' in the summer of 1982.

6. In a letter to Champfleury written in 1854, first published, from an undated autograph version in the Louvre, in *Gustave Courbet 1819–1877*, catalogue of an exhibition at the Grand Palais, Paris, 1978; English version in Charles Harrison, Paul Wood & Jason Gaiger (eds.) (1998) *Art in Theory 1815–1900*, pp. 370–2, Blackwell Publishers, Oxford/Malden, Mass.

7. For further deliberations on the subject of the modern museum, see our 'Failed Town Planning', first published as a review of Josep Montaner & Jordi Oliveras (1986) *The Museums of the Last Generation*, London/New York, in *Artscribe International*, No. 62, March/April 1987; reprinted in Art & Language (2004) *Writings*, pp. 143–8, Madrid.

طرق الأداء شبه التمثيلية والحداثة المتأخرة: حول الفن المعاصر والمتحف

ماتيو جيس جاكسون

Matthew Jesse Jackson

ماتيو جيس جاكسون أستاذ مساعد لتاريخ الفن والفنون البصرية (المرئية) بجامعة شيكاغو. وقد قدمت نسخة مبكرة من هذا المقال فى الاجتماع السنوى لرابطة فن الجماعة فى أتلانتا جورجيا - فبراير/شباط ٢٠٠٥.

ماهى أعمال الفن الحديث التى تتعلق بالمتحف؟. وماهى طرق التجميع والعرض التي من المحتمل أن تضمن إتاحة وتيسير مثل هذه الأعمال (للجمهور) فى المستقبل بشكل مناسب جدا؟. إن مثل هذه المآزق مألوفة جدا لدى الأوصياء على الفن المعاصر. ولأن مؤسسات الفن تغامر بشكل كبير لجمع أعمال الفن الحديثة، سواء لزيادة نسبة الحضور، أو لاجتذاب الزائرين من الشباب، أو لوضع تخطيط أو رسم بيانى للحالة الراهنة للإنتاج الثقافى، فإن المتحف يدخل - وبشكل متزايد - فى منطقة مؤسساتية غير محددة[1]. وفى هذه البيئة - أو فى ظل هذه الظروف - يواجه مدير المتحف سؤالا يثير الحيرة: فهل يمكن أن يقال بثقة تامة ماهى الأنشطة التى يحتمل أن تشكل الفن الأكثر أهمية فى زماننا؟. الواقع أن الإنسان ليعجب - فى أعقاب التحولات البنيوية فى عالم الفن العالمى، والتخلى المستمر عن وسائط الفن التقليدى - ما إذا كان عرض القطع الفنية الجامدة غير المتغيرة، أو حتى عرض الصورة المتحركة، سيظل المهمة الأساسية للمتحف.

تعيين نظرية ما

فى عام ٢٠٠٤، وفى مركز «جيتى» فى لوس أنجلوس، عرضت جماعة «جاكسون بولوك» (بيتر سيسلينسكى - مارتن هورن - أنا ووترز - كريستيان ماتييسين)، وهى جماعة مقرها فريبورج - ألمانيا - مشهدا تمثيليا تحت مسمى «فرضيات

١٣ ـ جماعة جاكسون بولوك تؤدى أطروحة «فويرباخ» لجماعة الفن واللغة ـ عرض عام تثبيت لنظرية لوس أنجيلوس ـ فبراير/شباط عام ٢٠٠٤.

(دراسات جدلية) حول فويرباخ». وهذا الحدث يتعلق بجنس (أو نوع) من الأداء التمثيلى تطلق عليه جماعة «جاكسون بولوك» «تعيين النظرية». وفيما يتعلق بتعيين النظرية تقول الجماعة: «إن نظريات المنظرين (أصحاب النظريات)، بل وأصحاب النظريات أنفسهم، لم يعودوا يشكلون خلفية مجردة محايدة لما هو جمالى (أو لما يتعلق بالجماليات) لقد تطورت هذه النظريات حتى تشكل مادتها أو جوهرها الأساسى. فما هو جمالى أصبح منطقيا (أو استطراديا)، وأصبح الخطاب جماليا[٢]. وهذه العبارة تردد صدى «فرضيات حول فويرباخ» لماركس، والتى تتفجع على (أو ترثى) مثالية لاتعرف النشاط الواقعى الحسى كما هو، بل تعتبر الاتجاه النظرى هو الاتجاه البشرى الوحيد الحقيقى والأصيل»[٣].

و«فرضيات حول فويرباخ» تتجلى أو تتضح فى قاعة صغيرة للمحاضرات وراء طاولة للمؤتمرات أقيمت لظهور واضح من جانب «تشارلز هاريسون» و«مايكل بالدوين» و«ميل رامسون» (وهم أعضاء دائمون فى جماعة الفن المفاهيمى «الفن واللغة» ـ ارجع إلى مقال سابق). ومع ذلك، وبدلا من الفن واللغة، يجلس أعضاء الجماعة إلى الطاولة (المائدة) ويبدأون الحديث عن مسار للأصوات والمؤثرات الصوتية التى يفترض الجمهور فى النهاية أنها تسجيل لجماعة «الفن واللغة» وهم يناقشون ظروف الإنتاج فى عالم الفن المعاصر. (وهو فى الحقيقة تسجيل لممثلين بالأجر يقرأون نصا أنتجته جماعة الفن واللغة)، وأكثر من ذلك، فإن «الجماعة» (جماعة جاكسون بولوك) تؤدى فكرة «تعيين النظرية»، فى حين يتفحص أعضاء «الفن واللغة» الموقف من خلال الجمهور. وبعد ذلك، تشترك جماعة «جاكسون بولوك» وجماعة الفن واللغة فى مناقشة عامة أخرى تغطى الأسئلة التى يطرحها الجمهور حول المناقشة العامة التى تجرى بشكل صحيح. وفى ختام هذا الحدث يبقى المشاهد وبداخله شعور غريب (ومريح بدرجة

١٤ ـ جماعة جاكسون بولوك بار تؤدى أطروحة فويرباخ لجماعة الفن واللغة. فترة السؤال والجواب ـ تثبيت النظرية لوس أنجيلوس ٢٠٠٤.

كبيرة) بأنه قد شاهد عالم الفن ممثلا تماما، بدل أن يكون قد شاهد بعد أداء (أو مشهدا) آخر في عالم الفن. وقد كان هذا الحدث رائعا وتم إنجازه ببراعة، ولكن يصعب أن نصفه بمفاهيم الفن. ولأنه كذلك، فقد أعاد إلى الذهن تضرع «تونى سميث» وهو فى رحلته الليلية بالسيارة على الطريق الرئيسى المغلق فى «نيوجيرسى»، والذى جاء في كتاب «مايكل فرايد» بعنوان« الفن والموضوع»[٤]. ومع ذلك، فقد أعادت إلى ذهنى أيضا ملاحظة مرتجلة أبداها مدير معهد جيتى للبحوث، مؤرخ الفن «توماس كرو».

صوت الأمواج ـ الموسيقى ـ الفن

ذكر «كرو» فى إحدى المرات ـ ولكن فى شيء من السخرية (ومايلى صياغة أخرى جامدة): «أحب صوت الأمواج المتكسرة أكثر من الموسيقى، ولكننى أحب الموسيقى «أكثر من الفن»[٥]. وهذه الملاحظة العادية تعتبر ـ بالنسبة لى ـ مهمة إذ أنها تتفق مع أداء جماعة «جاكسون بولوك» فى أن تسلسل الأشكال (الصيغ) الثقافية عند «كرو» تكرر ـ فى قليل أو كثير ـ التقدم فى «أطروحات» ماركس من النشاط الحسى الخالص إلى الممارسة النظرية المعهودة. وفى النهاية، وكما يرى «كرو»، فإن أمواج سبتمبر/أيلول الطويلة فى الباسفيك هى الأعظم. والغناء المرسل للمغنى بسبب ضربة موجعة على الظهر شيء عظيم، ولكن الفن ـ نعم الفن ـ شيء آخر. وأعتقد أننا فى حاجة إلى أن نتفهم السبب.

ومايمكن أن يقال عما تتقاسمه أصوات الأمواج، والموسيقى الشعبية هو التآلف أو التناسق الذى تتضمنه الخبرات الموجودة خارج نطاق قيود البيئة جامدة البناء أو التشييد: ومن أجل التبسيط، لنطلق على هذه البيئة كلمة «المتحف». فأصوات الأمواج والموسيقى الشعبية تتجاوز «المعزوفات والأحاديث المؤسساتية، التى تبعدها أو ـ بالأحرى ـ تعزلها عن التحليل، والمناقشة، والتقييم. وبعبارة أخرى، فإن هذه الأصوات والموسيقى الشعبية بشكل عام لا تتطلب متاحف، أو صالات عرض، أو مانحين، أو أمناء متحف، أو إداريين، وأدوات الجدية الذاتية التنظيمية التى تتجسد فى العمل الأكاديمى والعرض المتحفى. والحق أنه بقدر ما تظهر هذه النغمات والموسيقى الشعبية فى مثل هذه البيئات، فإن جوهر جاذبيتها يتبخر (يتلاشى) بسرعة.

وهنا تكون المناقشة العامة هى الحل. ولنرجع إلى بارومتر (مقياس) التغييرات فى الرأى العام وما إلى ذلك Zeitgeist وهو «جوجل»: «المناقشة العامة» وركوب الموجة المعاصرة (ضربة واحدة فى يوم طيب) ـ «المناقشة العامة» و«الموسيقى المعاصرة» (نحو خمسة وعشرين ألف ضربة) ـ «المناقشة العامة و«الفن المعاصر» (أكثر من مائة وثلاثين ألف ضربة)». وبالطبع يمكنك أن تناقش بشكل عام ركوب الموجة أو الموسيقى؛ ويمكنك أن تستدعى تركيبتها أو بنيتها عن طريق العروض التى تظهر نقاط القوة، وعن طريق ملاحظات المشاركين فى المناقشة، والجلسات الساخنة من «الأسئلة والأجوبة»، ولكن هذه الجهود تتجه إلى أن تنتهى بسرعة.

والحق أن هذه الضربات التى تصل إلى خمسة وعشرين ألفا للمناقشة العامة والموسيقى المعاصرة هى التى أثارت فى البداية تأملاتى حول هذا الموضوع.

المشكلة بالنسبة للموسيقى

والمناقشة العامة هى بالضبط تلك الظاهرة التى كان يفكر فيها النموذج المستقل فى التسجيل «ستيف البينى» وهو يكتب مقالته المتميزة عام ١٩٩٣ تحت عنوان «المشكلة بالنسبة للموسيقى»[٦]. فحسبما يعتقد «البينى»، فإن البنية التحتية الطفيلية الترويجية تقضى على التسجيل المعاصر. ويزعم أن المشهد الموسيقى البديل كان يتهدده الخطر، ليس بسبب الإفراط فى الوسائل التجارية بغية الربح، وبسبب الجشع الشديد، ولكن بسبب التأثير أو النفوذ الطاغى لمكتشفى المواهب فى صناعة الموسيقى ومندوبيها عن الفنان، والذخائر المسرحية، والأدوار، والألحان. ويرى «البينى» أن مندوب الفنان والذخائر المسرحية بغيض ـ ليس لأنه لايستمتع بالموسيقى أو يفهمها، ولكن لأنه أبدا لم يشك فى فهمه أو يستفهم عن سر سروره ومتعته ـ والموسيقى ـ بالنسبة لمندوب الفنان والذخائر المسرحية ـ تلعب دورا واضحا مخصصا لغرض معين فى داخل ثقافة أكبر من الفتور (رباطة الجأش) الحضرى غير المتحيز. ويرى «البينى» أن هذا الوضوح ذاته، أى هذا القصور في التأمل النقدى أو الاستبطان، هو الذى يحدد «المشكلة بالنسبة للموسيقى».

ويعتقد «كرو» ـ مثل «البيني» ـ أن أكثر الأشكال حيوية في الموسيقى الشعبية تزدهر فى الفترات الفاصلة قصيرة الأجل للثقافة، التى عادة ماتكون عوائقها وحجراتها الخلفية، والأماكن التى تفتقد التجذر الإدارى الذى صاحب الممارسة الفنية المعاصرة، بالإضافة إلى مكان المتحف. وفى هذا الصدد، نجد أن التسلسل الهرمى الذى وضعه «كرو» لركوب الموجة والموسيقى والفن يذكرنا بمحب الجمال الأمريكى الذى وصفه ـ منذ سنوات كثيرة أحد الذين أقاموا ذات يوم فى «لوس أنجيلوس»، وهو «تيودور أدورنو» الذى كتب يقول: «فى أمريكا تحررت من الإيمان الساذج بالثقافة، واكتسبت القدرة على رؤية الثقافة من الخارج. وفى أمريكا، حيث لايسود السكون (السرية أو الصمت) الذى يتسم بالتوقير فى مواجهة كل شىء فكرى كما هو الحال فى وسط أوروبا وغربها، نجد أن عدم وجود هذا التوقير والاحترام يحفز النفس إلى الاستبطان (التأمل الذاتى) النقدى»[٧]. وبعبارة أخرى، فإن المفارقة فى الموقف تتمثل فيما يلى: إن «توماس كرو» لم يكن ليكون هذا المؤرخ نافذ البصيرة للفن إذا لم يفضل تكسر الموجات والموسيقى على الفن، وكان هذا التحمس الخارجى دائما مايحفز فكره تجاه التفكيرى النقدى فى شأن إمكانية الفن ومعنى الثقافة؛ وحسب مفهوم «أدورنو» فإن مثل هذه القوى تشكل العناصر الهازلة اللاثقافية التى تجعل الثقافة الناضجة التى تقوم على الاستبطان أو التأمل الذاتى ممكنة.

المتعة والأداء التمثيلى

ثم إن النقد الفنى الذائع على نطاق واسع والذى قال به «ديف هيكى» (وخصوصا فى كتابه «القيثارة الهوائية: مقالات حول الفن والديمقراطية) يتبع مسارا يتعارض تماما مع «أدورنو»، بالرغم من أن هيكى يركز كلية على الظاهرات الثقافية كظاهرات واسعة النطاق مثل «تكسر الأمواج والموسيقى والفن عند «كرو»[٨]. ويرى هيكى ـ وهو كاتب أغان سابق من ناشفيل ـ أن مشاهدة الفن ليس ذلك الذى يختلف عن مشاهدة حفل موسيقى فى منتجع محلى. ويقول «هيكى»: إنه ليس هناك متطلبات خاصة فيما يتعلق بكفاءة مشاهد الفن: فمهما يكن ماتعرفه، فإنه يكفى بالفعل لتفهم الفن، لأنه ـ وهذه واحدة من مقولات وحجج هيكى الكبيرة ـ ليس هناك شىء مهم على وجه الخصوص ليحتل المكان الأول ـ على الأقل ليس هناك شىء لايستطيع المشاهد المبتكر أن يتفوق فيه بإساءته مشاهدة العمل (أو مشاهدته على نحو خاطئ). ففى عالم «هيكى» يزدهر الفن بالتفسيرات أو التأويلات غير الملائمة، والتطبيق غير العادى. فالفن ـ عند هيكى ـ يتمثل فى عدم فهمه

على نحو دقيق سليم. والنموذج الضمنى هنا يتمثل فى الشخص العلمانى الذى يتطلع إلى لوحة دينية، وليست له أية اهتمامات بمغزاها اللاهوتى، ولكنه يقع فى حب الرسم والتصوير.

وماينهجه هيكى يثير الاهتمام، فهو بسيط، ويتضاد مع التسلسل الهرمى، ومتحرر من (خال من) التعبيرات الساخرة الموهنة. وهو يعلى من شأن المفسر المفرد؛ والمشاهد المتمرد الذى يهزأ بالنصوص الحائطية فى المتحف؛ والمنشق على قواعد التفسير المعهودة، والذى يفضل الفكر الحسى الفوضوى على صحة الآراء المتحذلقة للمثقف أو المعلم. ومع ذلك، فإن ملاحظات كرو العابرة عن صوت تكسر الأمواج والموسيقى والفن تطابق ضمنيا مالم تدركه كتابات هيكي واستعصت على علاجه: فالفن يجب ألا يختلط بأوقات فراغنا وتسليتنا الممتعة. وليس معنى هذا أن نقول: إن الفن خال من جوانبه الممتعة المسلية. ومع ذلك، فإن الفن لايرتبط - فى المقام الأول - بإمتاع الحواس، أو بإذكاء أحكام غير ملائمة عن القيم، كما لايستطيع الفن أن يخضع لخيالات مرونته التأويلية غير المحدودة كما هو مفترض[٩].

وأعتقد أن الفن يحقق المغزى الحقيقى عندما يكون معاكسا للرضا الذاتى المجرد، لأن الفن - فى أكثر مظاهره رشاقة وأناقة - لايسلم نفسه إلى «الأنا» المتقدة للانتشاء الشخصى. فالأحرى أن الفن يجب أن يشق طريقه إلى ساحة النضال (المناقشة) المتواضعة، التي بحثتها جماعة «جاكسون بولوك» في «أطروحات حول فويرباخ» لجماعة الفن واللغة. وهذه هى السلبية الثابتة فى جوهر صناعة الفن المعاصرة، والتى يتجاهلها هيكى: فالفن يتمتع بخاصية أو الميل إلى جعل الفرد يجلس فى غرف خالية تقريبا، يستمع إلى أحاديث ملتوية، ومع ذلك يمكن للفرد أن يقول بصدق:«كنت أحب أن أفعل ذلك». والفن وحده، من بين المساعى أو المحاولات الثقافية المعاصرة، هو الذى لديه القدرة على أن يفرز مائة وست وثلاثين «ضربة» فى المناقشات العامة.

جماليات «الفنان والذخائر المسرحية»

أدى التوسع فى مدارس الخريجين فى أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية - وعلى الأخص البرامج النهائية لدرجة الماجستير فى المجالات التى تتعلق بالفن - إلى إفراز عالم فنى (فى الفن) أكثر شبابا، وأكثر مهنية واحترافية[١٠]. وهذا المجتمع أكثر ميلا لأن يفكر فى الفن بالمفاهيم التى يفكر فيها فى الأفلام، والموضة، والموسيقى، ولنقل، بدل الأدب، والتاريخ، والفلسفة. ونتيجة لذلك، فإن نصف الأعمال التى يكثر الحديث حولها فى السنوات القليلة الماضية لم تكن تتعلق بالرسم، ولا بالنحت، ولا بالفيديو، ولا حتى بالأداء التمثيلى، بل تتعلق بالأحرى بمزيج من الموضوعات والأشكال المستمدة من الأفلام والموضة والموسيقى. والأكثر من ذلك، أن الفنانين يواجهون الآن المشكلة بالنسبة للموسيقى التى ذكرها «ستيف البيني» على أنها المشكلة بالنسبة للفن: فكيف يتسنى للفرد أن يتقدم فى الوقت الذى بوغت فيه الخطاب النقدى للفن، والتعقد النظرى باللغة الطنانة لأمانة المتحف وجهة الإدارة حول التسويق، والترويج، والوضع المؤسساتى»[١١].

وردا على ذلك، فإن الكثيرين من الفنانين الأكثر شبابا يتناولون أعمالهم اليوم، لا كما لو أنهم الثائرون الأقوياء (الأشداء) للجمال عند هيكى، ولكن كأنهم يخلعون على أنفسهم أدوار «مندوبى الفنان والذخائر المسرحية» الجهلاء عند «البينى». فعندما بدأت المجموعة الدانماركية ثلاثية الأشخاص (جاكوب فينجر - بجور نستجيرن روتر كريستيانسين - رامسوس نيلسين) شركتها الخاصة بالتسجيلات كمشروع فنى، أو عندما نظم الفنان «دافيد موللر»، إحدى عطلاته الأسبوعية الثلاث لدعوة الفنانين والضيوف للمشاركة فى حدث مؤسساتى، أو عندما يقيم (ينشئ) الصالة الخطأ (أو المخالفة للمألوف) - وهى مكان صغير للعرض يعمل باستمرار على إيجاد أماكن أكثر رحابة واتساعا - كمشروع للفن، فإن هؤلاء الفنانين يكونون يعتمدون مباشرة على مهارات الكشاف الناجح

«للفنان والذخائر المسرحية»: بمعنى القدرة على معرفة الموهبة، وتوفير الأماكن المناسبة، وضمان الدعاية الإيجابية. وهناك آليات مماثلة فعالة فى عروض «هاريل فليتشر» المشتركة مثل صالة العرض التى أقامها عام ٢٠٠٤ وكانت مخصصة حصريا لمعرض مجاور للفنان «شون أوديل». ومن السهل أن تجد أمثلة أخرى. ولنتأمل ماقام به «أندريا فريزر» تحت عنوان Little Frank and His Carp وهو «فيديو» قصير يركز على الارتباط شبه الجنسى للفنان بالسياحة السمعية التى قال بها «جوجنهايم بلباو»؛ وأيضا مشروعات «جورج باردو» العادية مثار المناقشات والجدل، والتى تتعلق بالمعمار، والتصميم، والفن من أجل الأماكن والمواقع مثل مركز «ديا» للفنون فى نيويورك، وكذلك قاعات اجتماع «ليام حيليك»، والساحات العامة التى يتم تصميمها لاستضافة المناقشات العامة بشكل مناسب بما فيه الكفاية.

ومانراه هنا هو ممارسات وأعمال تناسب المراحل التى تجعل الفن متاحا للجمهور، ولكنها ليست شكلا من «النقد المؤسساتى». واليوم يعتمد عمل الفن على الكثير من الحشد حتى يمكن رؤيته، مثلما تعتمد الموسيقى الشعبية على الفنان والمخزون الأساسى حتى يمكن سماعها. وقد اعتنق هؤلاء الفنانون - بدلا من إنكار الواقعات والحقائق التى تمس مسا وثيقا صناعة الفن، ومشاهدة الفن - جماليات «الفنان وذخائر المسرحيات»: ففى الوقت الحاضر لم يعد التوزيع، والترويج، والتعليقات، والعرض، وسائل لغايات جمالية، فهى نفسها الوسائط الأساسية للفن: وتقول جماعة «جاكسون بولوك»: «إن المشهد التقليدى أو العرض لم يعد بالضرورة يرتبط بعملية العرض» - فالأحرى - كما تقول الجماعة - «أن تبدأ النماذج النظرية التى تحقق وعيا بمكانتها ووضعها فى أن تلفت النظر إلى الطرائق التجريدية التى تتم ملاحظتها فيها»[١٢]، وهذا يعيدنا إلى طريقة إظهار العرض والحديث العام عن الفن، وأيضا المناقشة العامة.

القدرة شبه التمثيلية

ما إن يبدأ الفرد بالبحث عنها حتى يجد أن المناقشات العامة موجودة في كل مكان فى تاريخ الفن الحديث، فهناك مؤتمر «التحديث والحداثة» فى فانكوفر، وندوة «موما» لفن التجميع، والمناظرة الشهيرة حول العلامات والأعراض فى ندوة «بيكاسو» و«براك»؛ ومؤتمر «دوشامب» فى نوفا سكوتيا.. وهكذا[١٣].

وتتذكر روزالند كروس أول اجتماع مع كليمنت جرينبرج فى مناقشة عامة فى عام ١٩٦٣: ويصف سيدنى تيليم مناقشة (مناظرة) خاصة فى عام ١٩٦٦، حيث جرى تكريس مايكل فرايد الوريث الشرعى لـ كلمينت جرينبرج. ويقول توماس كرو: إن أول أفكاره وتأملاته حول التحديث طرحها لأول مرة فى مناقشة عامة فى عام ١٩٨٠ حتى الدراسة الحديثة التى قام بها «براندن جوزيف» عن فن «روشنبرج» تبدأ بدراسة عجز روشنبرج عن تكييف نفسه مع النقد القاسى الذى تتضمنه المناقشة العامة[١٤]. ولتلاحظ أيضا كيف أصبحت مناقشات المائدة المستديرة المحور الأساسى لمجلة أكتوبر[١٥]. وبمعنى أوسع ربما ننظر إلى المناقشة العامة وكلام الفنان على أنه عودة المجال اللفظى المكبوت حتى يختفى الكل بعد أن يكونوا بارزين فى صناعة الفن فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين[١٦]. ويمكن أيضا أن نفسر المناقشة العامة على أنها التوقيت (الزمنى) الإدارى الداعم لشبكة التحديث والانتحال البنيوى للقدرة شبه التمثيلية عند «بولوك». وفيما يتعلق بالشبكة تقول «روزالند كروس»: كلما كان لدينا خبرة (تجربة) ممتدة أكثر وأكثر عن هذه الشبكة، كلما اكتشفنا أن من بين أكثر الأشياء تحديثا فى شأنها قدرتها على أن تعمل كنموذج أو مثال لما هو مضاد للتطور، ومضاد للحكى والسرد، ومضاد للتاريخ[١٧]. والواضح أن المناقشة العامة تكشف عن كل هذه السمات فى شكلها (صيغتها) المحايدة (الجامدة) والمضادة للتطور، والتى لاتتغير تقريبا؛ وتجاورها العلمى فيما يتعلق بالمعلومات اللفظية (الشفاهية) والمرئية المتعارضة مع

١٥ ـ جماعة جاكسون بولوك بار: النقد المؤسساتى كنظام فترة السؤال والجواب. تثبيت النظرية ـ ليدز ـ المملكة المتحدة، أبريل/نيسان ٢٠٠٦.

الروايات ذات الظلال الكثيرة؛ وافتقادها الوعى الذاتى تجاه الوجود التاريخى لأشكالها. ومعنى هذا أننا رأينا مناقشات عامة قليلة جدا تتأمل مليا المناقشات العامة. وهكذا تبدو المناقشات العامة كأنها توظفت (أو جرى توظيفها) كواحدة من المناطق المحصنة للتحديث فى الفنون المرئية.

وبعبارة أخرى، فإن التحديث لم ينته فى وقت ما فى عام ١٩٧٠ تقريبا. فهناك بدلا من ذلك على الأقل سيظهر خيط ما فى أداء روبرت موريس فى عام ١٩٦٤ (٣/٢١) ـ الذى يشير فيه الفنان إلى تسجيل لقراءة له لدراسة «إيروين بانوفسكى» تحت عنوان «صنع الأيقونات» (التماثيل) ودراسة الأيقونات أو الرمزية الفنية ـ وذلك عبر مشروعات «أندريا فريزر» في تسعينيات القرن العشرين التى يركز فيها على الفنان، حتى التركيبات النظرية الحديثة لجماعة الفن واللغة، وجماعة جاكسون بولوك[١٨]. وهنا يبدو ـ مع استعادة الماضى ـ أن المناقشة العامة أصبحت وسيطا حاسما فى الفنون المرئية فى الفترة المتأخرة للتحديث، مثلما أصبحت نظرية مابعد البنيوية النطاق الحاسم للتجربة الأدبية (التجريب الأدبى) فى هذا العصر[١٩]. وإذا كان «بارتز» و«ديريدا» ـ كما قالت روزالند كروس ـ الكتاب وليس النقاد، اللذان يقرأهما الطلبة الآن»، فألا يكون حقا إذن أن تصبح كروس الفنانة المؤدية (فنانة الأداء) ـ وليست المؤرخة للفن ـ التى يريد الطلبة أن يروها؟. وإذا تتبعنا المصطلحات الفنية لـ «كروس»، فإننا يمكن أن نصف النطاق الذى شغلته بأنه المساحة شبه الفنية للاتجاه المتأخر فى التحديث.

المؤرخ الفنان ومتحف الفن

يلاحظ كثيرا أن الكثيرين من فنانى ستينيات القرن العشرين قد تصرفوا كما لو أنهم مؤرخون للفن. والحق أن الكثيرين كانوا دارسين لتاريخ الفن[٢٠]. ومع ذلك، فإن القليلين من المعلقين قد استنتجوا التماثل الأكبر هنا: فإذا كان فنانو ستينيات القرن العشرين قد أصبحوا مؤرخين للفن استطاعوا أن ينتجوا موضوعات وأشياء كثيرة، ألا يكون صحيحا بالمثل أن يبدأ مؤرخو الفن فى التصرف كفنانين للأداء (التمثيلى) استطاعوا أن يوسعوا من نطاق التحديث عن طريق المحاضرات والمناقشات العامة والطرق الأخرى للقدرة الأدائية التمثيلية أمام الجمهور؟. ويمكن فى النهاية أن نتيقن من أن هؤلاء المؤرخين للفن كانوا يحركون (ينظمون) تاريخ التحديث كنوع من الوسائط الفنية ذاتها؟[٢١].

وفى فقرة نادرا ما استشهد بها من مقالته فى عام ١٩٥٣ تحت عنوان «ورطة الثقافة» يقول «كليمنت جرينبرج»: «إن الحل الوحيد للثقافة الذى أستطيع أن أتصوره فى ظل هذه الظروف هو أن تغير مركز ثقلها بعيدا عن اللهو والتسلية، وأن تضعه فى وسط العمل تماما. فهل أكون أقترح شيئا لم يعد يطلق

على محصلته كلمة ثقافة طالما أنها لن تعتمد على تزجية وقت الفراغ؟. إننى أقترح شيئا لاأستطيع أن أضمن نتيجته ومحصلته[٢٢]. واليوم يبدو أن المحصلة (النتيجة) التى لم يكن جرينبرج يتصورها قد حدثت بالفعل. فهذه الأنشطة التى كانت فى يوم من الأيام تمثل العمالة المنتفعة تقريبا حول هوامش العمل الفنى قد أصبحت تشغل أو تحتل المركز الحقيقى للفن المعاصر. فالمؤسسات، والمعلقون - وكذلك أجهزة الرعاية للفن والتربية الفنية - قد أصبحت وبالتدريج تشبه الكيانات (الوحدات) النشيطة المنتجة بدلا من المتفرجين الذين يتحلون بالنزاهة والحيادية[٢٣].

وإذا استخدمنا مصطلح صاحب النظريات الأدبية «يورى تينيانوف»، فإننا نكون هنا نتعامل مع تطور الحقائق الفنية الجديدة - مثلما وصف «تينيانوف» التحول التاريخى للمادة اللفظية إلى «حقائق أدبية جديدة»[٢٤]. وقد أثبت «تينيانوف» أن الأدب كثيرا ما يتبنى حقيقة اجتماعية مجردة موجودة فى اللغة (مثل رسائل الأصدقاء فى القرن الثامن عشر)، والتى تتحول بعد ذلك من شكل أدبى غير عادى إلى حقيقة أدبية (ومثال ذلك أن المؤلفين - وبالتدريج - أدمجوا هذه الرسائل فى كتاباتهم كمادة أدبية، مما أفرز فى النهاية جنس «رواية الرسائل» - التى تقوم على أساس سلسلة من الرسائل). والحق - وحسبما يقول تينيانوف - إن التجديد الأدبى غالبا مايحدث من خلال إدخال مادة لفظية فوق الأدبية في موقف أدبى. وهناك عملية مماثلة تبدو وكأنها تتفاعل فى ميدان الفن المعاصر.

ومن هذا المنظور يمكن أن نتيقن فى النهاية أن تشارلز هاريسون (جماعة الفن واللغة) الذى عمل على توسيع المنطقة بين الفنان المفاهيمى ومؤرخ الفن فى عصر التحديث لأكثر من ثلاثة عقود، قد لايكون وحده - وربما يكون قد عرف وأوضح غرابة موقفه بأسرع مما يمكن. وبمعنى آخر، قد لانكون نتعامل مع جيل من مؤرخى الفن، ولكن مع فرقة المؤرخين الفنانين منذ البداية. وفى السنوات القادمة سيبدأ المتحف ولاشك فى أرشفة وعرض مجموعة من الحقائق الفنية الجديدة، ومن التمثيل المسرحي اللفظى لتركيب النظرية وتثبيتها إلى الممارسات شبه التمثيلية للمؤرخ الفنان.

| NOTES

1. For example, see the recent controversy in Buffalo, N.Y. surrounding the Albright-Knox Art Gallery's deaccessioning of key works in its collection of antiquities, Medieval and Renaissance art in order to increase its contemporary holdings. Randy Kennedy, (2007) Buffalo's Pain: Giving Up Old Art to Gain New. *New York Times*, 14 March.

2. The Jackson Pollock Bar, communication with author, 24 January 2005.

3. Marx, Karl (1978) Theses on Feuerbach (1845). In: Robert C. Tucker (ed. & trans.). *The Marx-Engels Reader*. pp.143–45, Norton, New York.

4. See Fried, Michael (1998) Art and Objecthood. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. pp.148–72. University of Chicago Press.

5. Crow, Thomas (2004) *conversation with author*. Los Angeles, 18 June.

6. Albini, Steve (1997) The Problem with Music. *Commodify Your Dissent: Salvos from the Baffler*. pp. 164–76. Norton, New York.

7. Adorno, Theodor (1998) Scientific Experiences of a European Scholar in America. In: Henry W. Pickford (ed. & trans.). *Critical Models: Interventions and Catchwords*, p. 239, Columbia University Press, New York.

8. Hickey, Dave (1997) *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*. Art Issues Press, Los Angeles.

9. Thierry de Duve captures this dynamic well in *Kant after Duchamp*, (MIT Press, Cambridge, Mass., 1996).

10. For a concise portrait of this situation, see Singerman, Howard (2001) From My Institution to Yours. *Public Offerings*. MOCA, Los Angeles.

11. On this topic, see the article 'A Place to Work' in the current issue.

12. The Jackson Pollock Bar, communication with author, 24 January 2005.

13. For a survey of such activities, see Newman, Amy (2000) Challenging Art: *Artforum, 1962–1974*, Soho Press, New York.

14. See Joseph, Branden (2003) *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. MIT Press, Cambridge, Mass.

15. An aspect of Michael Fried's 'Art and Objecthood' that has escaped much attention is its peculiar construction. The text actually reads as if it

were the transcript of a panel discussion between Donald Judd, Clement Greenberg, Robert Morris and Tony Smith with Michael Fried acting as the overbearing moderator/discussant.

16. As Irving Sandler wrote long ago, one of the major innovations of the New York School (and post-war American modernism) was its decoupling of the verbal and visual mingling that had been definitive of the Surrealist project. See Sandler, Irving (1970) *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Praeger, New York.

17. Krauss, Rosalind E. (1985) Grids, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, p. 22, MIT Press, Cambridge, Mass.

18. On Andrea Fraser's projects, see Dziewior, Yilmaz (ed.) (2003). *Andrea Fraser, Works: 1984 to 2003*, DuMont, Cologne.

19. Krauss, 'Poststructuralism and the Paraliterary', in *op. cit.*, p. 295.

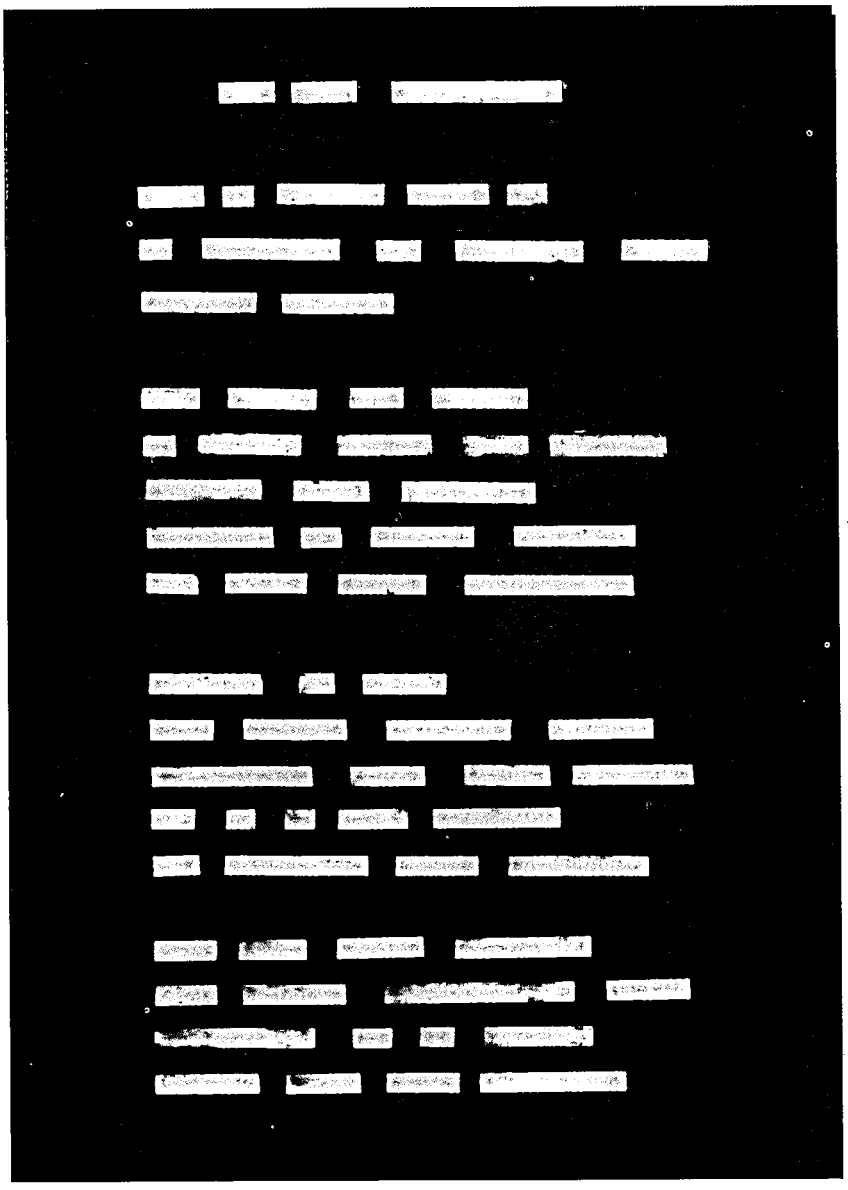
20. The sculptors Donald Judd and Robert Morris, in particular, were advanced students of art history.

21. Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss's exhibition *L'Informe: mode d'emploi* at the Centre Georges Pompidou in Paris in 1996 represented an explicit effort to treat the history of modernism as a kind of medium. The accompanying catalogue essay makes this clear: the exhibition curators sought to 'put the formless to work in order to sift modernist production, we wanted to start it shaking – which is to say, to shake it up'. Bois, Yves-Alain & Krauss, Rosalind E. (1997) *Formless: A User's Guide*, p. 40, Zone Books, New York. Consider also that the journal *October* favoured art practices that closely corresponded to the professional activities of the art historian: Marcel Broodthaers curating art exhibitions; Dan Graham publishing materials in art magazines; James Coleman sequencing slide shows; Hans Haacke investigating provenance records; Michael Asher printing catalogues; Andrea Fraser giving gallery talks. Benjamin Buchloh once referred to these works under the rubric of 'the aesthetic of administration', yet perhaps it would be more accurate to call this the aesthetic of the art historian.

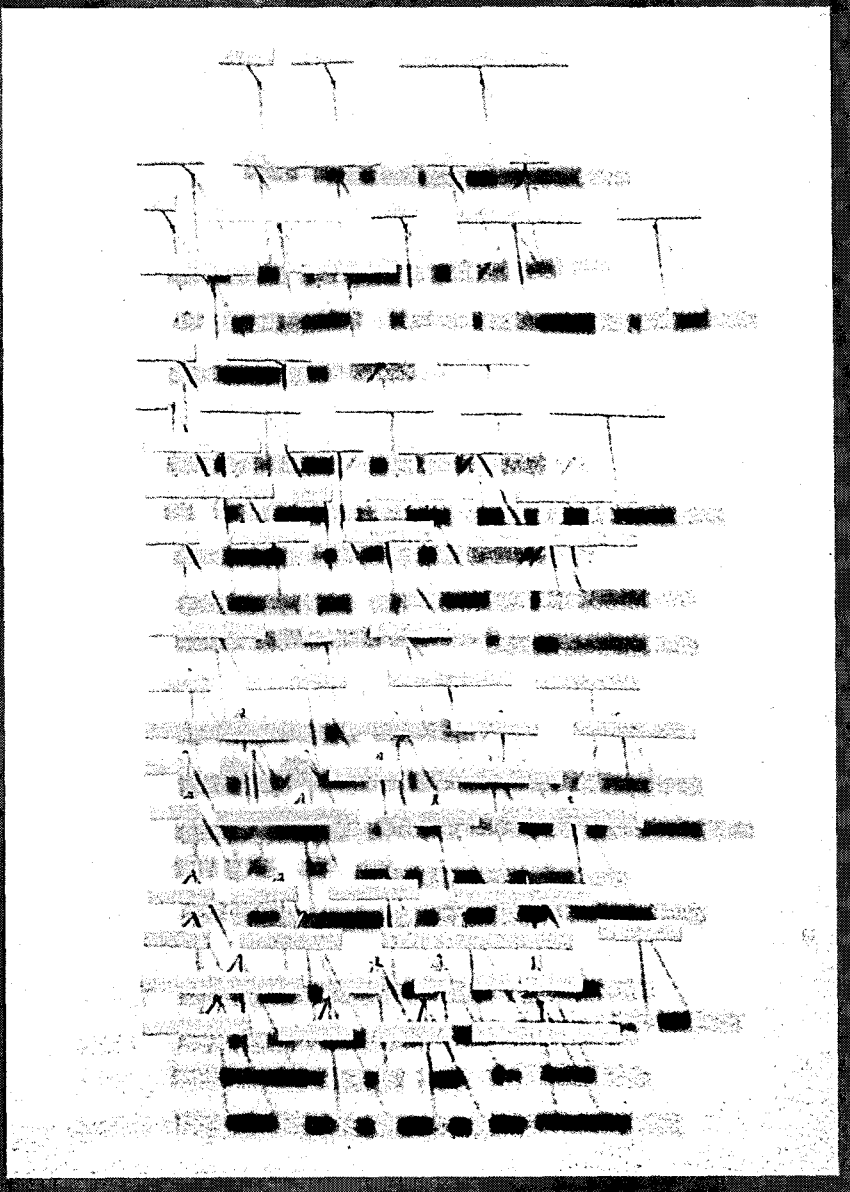
22. Greenberg, Clement (1961) The Plight of Culture, *Art and Culture: Critical Essays*, p. 32, Boston, Beacon Press.

23. Hans Ulrich Gumbrecht argues that there has been a profound bias towards 'interpretation' and 'meaning-complexes', a bias that has impeded the academic's ability to describe aesthetic experiences provoked by academic procedures. Gumbrecht, Hans Ulrich (2004), *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, Calif.

24. See Tynianov, Yuri (1971) On Literary Evolution. In: Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, MIT Press, Cambridge, Mass.



١٦ - جيان اكسنج تو - بدون عنوان (مان راى - لوتجيديشت) ٢٠٠٥. التصوير المساحى الضوئى (نقش فضى هلامي جيلاتينى على الألومنيوم).



١٧ - جيان اكسينج تو. بدون عنوان (مان راى . لوتجيديشت) ٢٠٠٥ شرائط (رؤوس) ودبابيس.

ملاحظات تمهيدية على فكرة العالمية

رولاند ريشت

Roland Recht

رولاند ريشت عضو بمعهد فرنسا، وأستاذ بـ «كوليج دى فرانس».

ماهذا الذى يجعل أى عمل فنى يحظى بمكانة عالمية؟. الحق أن دعوى الشخصية العالمية لكل الأعمال العظيمة فى الفن قد نشأت فى أثناء القرن الثامن عشر. فقد كان فلاسفة عصر الاستنارة (التنوير) يؤمنون بالمعرفة والتقدم، الأمر الذى كان من الطبيعى أن يضفى منزلة بارزة رفيعة على العمل الفنى في حالة انتقال هذه القيم. ومع ذلك، فهناك ثلاثة أحداث ـ ذات قيمة تاريخية غير متكافئة على مايبدو ـ أسهمت بشكل كبير فى هذا التعريف ـ أو التحديد ـ الجديد للفن.

ففى المقام الأول كان ما نشره فى عام ١٧٦٤ جوهان يواقيم فينكلمان تحت عنوان «تاريخ الفن من قديم» (أو منذ القدم). وهنا نجد أن المؤلف بذل جهدا غير مسبوق لفهم الشواهد الفنية التى خلفها (تركها) الأقدمون، بدءا من الصفات الشكلية للأعمال الفنية، مع محاولة تصنيفها طبقا لترتيب منظم، وأخيرا، الكشف عن المبادئ الرئيسية التى تربط هذه الأعمال بالمجتمعات التى خرجت منها. ومن خلال جهد رائع من التحليل والتأويل أفرز «فينكلمان» شكلا لتاريخ الفن. وقد أصبح ذلك ممكنا بكل تأكيد؛ لأن الآلهة قد تركت دائرة المعبد، كما قال فريدريش

شيللر، بالرغم من أن المعبد لايزال مقدسا فى عيوننا. وعندما عاب «كاترمير دى كوينسى» على المتاحف أنها جردت أعمال الفن من «تسلسل التناغم الفكرى» الذى يصلها (عندما تكون فى مكانها الأصلى أو الطبيعى) ببيئتها، كان متأثرا بمؤلف أو دراسة فينكلمان.

وثانيا كانت الثورة الفرنسية ونتائجها، وقد كانت الخطة التى تتعلق بافتتاح متحف كبير فى قصر اللوفر فى سبيلها للتنفيذ عندما قامت الثورة. وسرعان ما أصبحت التعريفات الشغل الشاغل لكل فرد: فماذا يجب أن يحتويه متحف أنشأته الثورة؟. وما هو المكان الذى يجب أن يتاح للشواهد المتعددة على الكبت، والقمع، والاضطهاد فى العصور الملكية، وعلى الجمود والرجعية الكنسية الكهنوتية؟. وهل يتم عرض أعمال الفن فحسب، أم مايشهد على التقدم التكنولوجى والصناعة كذلك؟. وأخيرا ما المبدأ الذى يجب أن تعرض طبقا له أو على أساسه أعمال الفن، من أجل متعة الرائى فقط، أو للتعليم أيضا؟. وقد أثارت كل هذه الأسئلة الكثير من المناظرات والمجادلات النظرية. ويقضى «فيلكس فيسك دازير» فى كتابه «توجيهات (إرشادات) عن طريقة كيفية الجرد والحفظ» لعام ١٧٩٣، أن الناس هم مستودع المقتنيات (الممتلكات) التى يكون للعائلة الكبيرة الحق فى أن تطالب بتقرير عنها». ومع ذلك، فإن «بواسى وانجلاس» يقول: ««حافظ على آثار الفنون والعلوم والفكر - فهى ماتميزت به القرون قصريا، وليست ممتلكاتنا الشخصية: فهى يمكن أن توضع أو توزع فى شكل منظم بطريقة تؤكد أو تضمن صيانتها».

ولم تعد الوظيفة الأصلية لعمل الفن هى التى تحدد قيمته؟. إنها شخصيته العالمية التى اكتسبها بوجوده، ويقترح لويس ريميريك دافيد افتتاح متحف لعرض «مجموعة من التحف أبدعها عاملون أحياء مهرة فى كل الفنون» وهو يبرر اختياره على النحو التالى: «إن إنشاء المتحف الذى اقترحه طريق مضمون ويسير لتشجيع الفنون، والمضى بها إلى أعلى إنجاز من خلال المحاكاة (المنافسة)، وهدم كل النظم؛ وتصوير الجمهورية بإظهار عبقرية فنانيها لكل أوروبا، والارتفاع بشخصية الناس، وزيادة الأعمال التجارية المرتبطة بالفنون، وإثراء الدولة عن طريق امتلاك مجموعة كبيرة ونفيسة ليس لها مثال بعد».

وعلاوة على ذلك، فإن «فيسك دازير» يقول: إن مايطلق عليه «فنون المحاكاة - عمارة، ورسم، ونحت - يجب أن يهدف إلى إطالة أمد تذكر الأفعال المفيدة، ومنح حياة أفضل لذكرى من أحسنوا للبشرية». وهذا ماصاغه شاتوبريان بعد ذلك فى كتابه «ذكريات من وراء القبر» عندما قال: «إن الآثار العظيمة جزء جوهرى وأساسى من عظمة وفخار كل المجتمع البشرى: فهى تحمل ذكرى أناس تجاوزوا وجودها، وتجعل الذكرى معاصرة للأجيال التى تأتى لتستقر فى الحقول المهجورة».

وقد اعتبر «كاترمير دى كوينسى» و«ميتشيليه» المتحف مؤسسة انتقصت من فهم وإدراك أعمال الفن. ومع ذلك، لم يكن «ميتشيليه» قاسيا وحادا مثل «دى كوينسى» ذلك لأنه منح وضعا خاصا لمخزن (مستودع) الكسندر لينوار فى دير الـ - Petits Augustins . وكان هذا الـ musée d"ambiance (أو متحف الجو كما يمكن أن نقول اليوم) - على عكس المتاحف الأخرى، بوتقة انصهار حقيقية للإحساس التاريخى بالنسبة له. بل إنه - حسب رؤية ميللين - يثير نوعا من السوداوية المحببة. و«لينوار» - في نظر ميتشيليه - يعرف كيف يقدم لوحة حقيقية جدا عن العصور الوسطى تتيح - بطريقة ما - للأعمال الموجودة

هناك أن تنتحل حياة جديدة. ومن المفارقات (كما يجب أن نشير هنا) أن الطبيعة الخيالية للخطاب المتحفى هى التى تثير هذه الحياة الجديدة هناك، حيث يتم دفعها إلى حدها الأقصى.

ولم يكن «كاترمير» ليسمح بشكل واضح بهذا الحماس ويعترف به، فهو الذى روج للمحافظة على أعمال الفن فى موقعها الأصلى أو الطبيعى. فالمتاحف - حسبما يرى مؤلف «خطابات إلى جنرال ميراندا» - قد وجدت على أيدى مؤرخى الفن ومن أجلهم، وذلك من أجل الأحكام النقدية فقط. وأعمال الفن التى تحرك مشاعرنا هى تلك التى ظلت فى المكان الأصلى، واتصلت عضويا بالمواقع التى وجدت فيها. وإزاحة أعمال الفن عن مكانها جريمة. وقد جعلت عمليات نقل الثروات الفنية التى استولت عليها جيوش الجنرال (والإمبراطور بعد ذلك) نابليون بونابرت، إلى فرنسا، وما تلا ذلك من عمليات بعد معاهدة تولينتينو، من باريس مركزا للعالم. فهنا يمكن للفرد أن يفخر بالأعمال العظيمة للفن القديم والحديث، إلى الدرجة التى جعلت الرسام الإنجليزى «توماس لورنس» يصف المتحف فى عام ١٨١٤ - عشية إعادة عدد كبير من هذه الأعمال - بأنه «المجموعة الأكثر نبلا لأعمال العبقرية البشرية التى عرضت أبدا أمام العالم». وقد كان هؤلاء الذين سلبوا هذه الثروات مقتنعين تماما بأنهم احتفظوا شرعا، ومن أجل البشرية، بأجمل الأعمال الإبداعية التى أفرزتها الروح البشرية.

أما الحدث الثالث الذى أسهم في التعريف الجديد للفن، فقد تمثل فى إبداع الآثار - أو النصب التذكارية - التاريخية، وليس من الضرورى أن نستدعى الدور الذى لعبه أكثر السياسيين تقدما - جويزو، فيتيه، ميريميه - فى إضفاء الطابع المؤسساتى على تعريفها، وحمايتها، وصيانتها. ومن جهة أخرى، فإن هناك - حتى السنوات من عشرينيات إلى ثلاثينيات القرن العشرين - رابطة أساسية كانت مفقودة لظهور وعى وطنى بالتراث. وهكذا يجب أن نضيف - إلى الاهتمام القصرى تقريبا بالتراث القديم - الذى لايزال واضحا فى اختيار إجراءات الحماية الأساسية - نظرة العصور الوسطى، حتى إذا أقدم «أبوت دوشين» - فى بداية القرن السابع عشر - على اختيار مبانى العصور الوسطى - ليس لقدمها فحسب، بل أيضا لجمالها. وقد أثار الفن الرومانى اهتماما متزايدا بسبب تجار الآثار القديمة من النورمانديين، والذين استوحوا أفكارهم من نظرائهم من الإنجليز. ومنذ عصر الثورة، انتشر تذوق العمارة القوطية فيما بين العامة؛ أى هؤلاء الذين لم يمارسوا العمارة، ولم تتح لهم الفرصة بعد لإدراك مغزى الهياكل والبنيات (التركيبات) القوطية من أجل بنائين محدثين مثل «جاك - جيرمين سوفلو» نموذجهم فى هذا المضمار.

ومع ذلك، فإن الميلاد المؤسساتى للآثار التاريخية يرتبط بشكل وثيق بالشعور بالحاجة إلى حماية الممتلكات الوطنية. والوعى بالتراث يتطلب أن يكون المجتمع الوطنى مسؤولا عن نقل القيم الفنية والرمزية، وأن يكون لهذا العمل نفسه قيمة عالمية.

ويرى فيكتور هوجو فى قصته «نوتردام دى بارى» (أحدب نوتردام - ١٨٣١) «إن كل سطح (أو مظهر خارجى)، وكل حجر فى الأثر التذكارى المهيب إنما هو صفحة، ليس فى تاريخ البلد فحسب، بل أيضا فى تاريخ العلم والفن». وفى هذا الكائن الخيالى - الذى هو «نوتردام» - يواصل هوجو قوله: «إن الإنسان الفنان الفرد ينمحى على هذه الكتل الكبيرة دون مسمى للمبدع، فالفكر البشرى يتم إيجازه وإجماله». وهكذا يصوغ «هوجو» الأمل النهائى لفلاسفة الاستنارة (التنوير)؛ هذا الأمل الذى أدى إلى أن

١٨ ـ متحف دوشامب (الجوكندة) ١٩٣٠، المتحف الوطنى للفن الحديث، باريس.

يكتب «جوته» ـ قبل خمسين عاما ـ وهو واقف أمام كاتدرائية «ستراسبورج»: «كم من مرة لم أعد فيها لأستمتع بهذه الفرحة والسعادة العلوية (السماوية) والدنيوية (الأرضية)، وأن أحتضن هذه الروح العظيمة لأشقائنا الكبار كما اتضح من خلال أعمالهم».

وهذا التقارب بين عمل البشر وعمل الإله (أو الطبيعة) يستحضره أيضا «وليام جيلبين» ـ الباحث النظرى (المنظر) الإنجليزى فيما هو مثير للصور الذهنية ـ عندما يقول : «لايمكن للفرد أن يعتبر الطلل الجميل جزءا من الممتلكات العنصرية والفردية التى يمارس فى شأنها الإنسان تصورات خياله الجامح. ونحن نعتبر الطلل شيئا موضوعا في مستقر أو مستودع، أو كتأجير لشيء يجب أن يحافظ عليه الإنسان من أجل متعة وإعجاب (فخار) الأجيال القادمة كلها. فالطلل يكاد أن يكون شيئا مقدسا. ونحن نراه إبداعا للطبيعة أكثر منه إبداعا للفن أو الفنان». وهذا هو السبب فى أن يعلن «هوجو» أن «الآثار تنتمى إلى مالكيها، أما جمالها فلكل فرد». وأن يتبنى ميثاق فينيسيا (البندقية) هذا القرار فى عام ١٩٦٤، الذى يرسخ التزاماتنا فى الأزمنة الحديثة أمام الأثر (أو النصب التذكارى) التاريخى.

ومع ذلك، فإن فكرة «الأثر» (أو النصب التذكارى) أكثر قدما. ففى عام ١٦٩١ حدده تشارل فيلر بأنه «بناء يعمل على المحافظة على ذكرى الزمن والشخص الذى عمل على بنائه، أو الذى بنى من أجله». وهو ـ كما يرى «ديزالييه دارجينفيل» ـ يحظى بثلاث مهام: «المحافظة على ذكرى الأشياء الماضية ـ تخليد بطل ما ـ تقديم صورة توضيحية لبلد ما» ـ ويضيف «ميللين» إلى ذلك «القيمة الفنية» . وعلاوة على ذلك، فإن المهمة (الوظيفة) التذكارية للمبانى سوف تتضاءل تدريجيا، بطريقة تتناسب مباشرة مع المصلحة التى تنتفع منها (أو تستغلها) لجنة الآثار التاريخية لفرنسا، وتتضمن قيمة فن الأثر (النصب التذكارى) ـ وقد أصبحت غالبا جهدا يتمثل فى الترشيد (أو العقلانية)، الذى يقره «جون رسكين» بطريقة سلبية. فهو يرى أن احترام هذه الآثار يجب التعبير عنه بعدم التدخل فيها: «فصيانة آثار الماضى والمحافظة عليها ليست مسألة تتعلق بالفائدة أو الشعور. فليس من حقنا أن نمسها. فهى لاتنتمى لنا، فهى تنتمى إلى حد ما إلى هؤلاء الذين شيدوها وبنوها، وإلى حد ما للأجيال التى سوف تأتى بعدنا». وإذا كان الأثر التاريخى عند «جون رسكين» يخاطب كل الجنس البشرى على الأقل فى أوروبا القديمة، فإن الاهتمام بحمايتها ـ كما يرى ويليام موريس ـ يجب أن

شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

يمتد ويتسع ليشمل كل مايشهد على الإبداعات الفنية بما فيها إبداعات الحضارات البعيدة.

ويمكن أن نقدم أسبابا كثيرة على أساسها يمكن أن يطالب العمل البشرى للفن بالعالمية. فخاصيته الجمالية سبب كثيرا ما نتوسل به، وكذلك قيمته الفنية، ثم هناك القيمة الأخلاقية والفلسفية التي هى دعامته، وأيضا قيمته الطبيعية أو الصورة الظلية (السلويت) الخاصة التى اكتسبها على مر الزمن، والتى تعمل على تيسير نقشه فى ذاكرتنا الجماعية. وأنا أنسى صفات أخرى بكل تأكيد. ومع ذلك، فإن هذه الصفات يمكن أن تجعل العمل الفنى عالميا إذا تقاسم كل البشر القيم التى يتأسس عليها فحسب. وهذا مستحيل بشكل واضح. فإذا تحدثنا عن الطبيعة العالمية لعمل الفن (أو للعمل الفنى)، فنحن نكون نصوغ حكما قائما على افتراضات هائلة. فلابد أن يكون هناك على المستوى الثقافى رموز لابد أن تتقاسمها كل الشعوب على مر الزمن. وسوف يعنى هذا ـ بشكل واضح ـ أن قيمنا سوف تشكل مرجعية للعالم بأسره . وهذه هى «يوتوبيا» الثورة الفرنسية والإمبراطورية.

والأرجح أن تكون «العالمية» فعالة وملزمة للعمل الفنى الذي يعود بالبشر ـ مهما تكن جذورهم ـ إلى الشق (الجزء) الجوهرى لبشريتهم أو إنسانيتهم . إن لوحة بريشة «فان جوخ» في مرحلته الأخيرة لاتمس مشاعر كل الناس بطريقة واحدة ـ فالقيمة الرمزية للألوان التى يستخدمها الرسام، وخرافة الفنان الملعون، يشكلان محددات مفرطة تؤثر بشكل قوى فى تفسيراتنا كغربيين. فأقنعة وتماثيل إفريقيا أو الأوقيانوسة لاتخاطب الأوروبيين، ناهيك عن الغرائب الأخرى، مثل ناب كركدن البحر. وحتى عندما بدأت الأشياء القادمة من إفريقيا ـ التى نعتبرها أعمالا فنية أساسية ـ تثير اهتمام الفنانين الأوروبيين فى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين، فقد كان ذلك لدوافع مختلفة تماما. فقد أقدم بيكاسو مثلا على انتقاد «ماتيس» لأنه لم يكن ـ مثلما كان هو ـ شديد الحساسية لقواهم السحرية. ولم يكن بيكاسو نفسه يعتبرها ـ أساسا ـ أعمالا للفن، وللسبب نفسه، مثل لوحات «دواننييه روسو».

ثم إن التحركات المتزايدة للناس الذين يسهل عليهم الوصول إلى تراث دول غير مألوفة لهم (حتى وقت قريب، إلا من خلال المادة المقروءة أو الأفلام) قد أدت بأشياء لاحصر لها إلى أن تكتسب ليس وضعا عالميا فحسب، بل أيضا ألفة وحميمية تعمل بشكل منتظم على محو غرابتها وقيمها الرمزية الكامنة. ودليل السائح الذى تقره صناعة السياحة لايسهم فى معرفة أكبر بالآثار كشواهد فنية أو ثقافية، فهى تخصص نوعا من المقتطفات التى تتعلق بالموروثات، والتى تعانى مفرداتها وعناصرها من الاستهلاك المفرط، مع كل مايتضمنه ذلك من نتائج ضارة نعيها وندركها تماما. فليس عدد الأعمال التى يجب معرفتها هو الذى يزداد، بل الأحرى الأعمال المعروفة جدا التى يتم تفقدها كثيرا، ودائما ماتكون المتاحف التى يغشاها الناس كثيرا هى التى تجتذب الأعداد المتزايدة من الزائرين.

وماهو مثير للدهشة اليوم ذلك التناقض بين الجهد الترشيدى المتزايد الذى يتم فى خدمة صيانة التراث والترميم (كل من الآثار والمتاحف)، والصفقات الاقتصادية، بل والصناعية وإدارة هذا التراث. كذلك، فإن الساسة المسؤولين لهم أيضا كل الحق فى أن يقرروا بشكل اعتباطى (أو استبدادى) ماذا يبقى أو ينتهى من الشواهد المتوارثة. وذخائر المتاحف واحتياطيها متاحة لفضول الجميع الذين يعتبرونها مصادر ضخمة للدخل.

والاتجاهات العالمية فى صناعة الثقافة تبدأ لتوها. ففى عام ١٩٢٢ لفتت «فرانسواز شوى» انتباهنا لهذا المنظور المؤلم (المظلم) فى كتابها «رمزية التراث». وهو كتاب يستحق قراءة ثانية. وبعد خمسة عشر عاما كان لابد أن نواجه الدليل على أن الاتجاهات العالمية - وبطريقة سافرة متعاظمة - تنحو إلى محو ما نطلق عليه الطبيعة العالمية للعمل الفنى العظيم؛ ذلك لأن عالمية العمل ليست شيئا مكتسبا، وهذا غريب كما يبدو. والمتحف المتخيل يمحو بشكل ثابت ومنتظم الهالة التى تحيط بالعمل الفنى، وشيئا فشيئا لايكون العمل الفنى أكثر من مجرد صورة سطحية (مسطحة) نفتقد معها الشعور بالارتياح، وتكون بلاقيمة ملموسة. بمعنى أن العمل الفنى لايكون موجودا إلا من خلال استنساخه على الورق أو الشاشة. وقد أظهر ملصق إعلانى فى الفترة الأخيرة داخل أحد المتاحف وفي مقدمته عشرات التليفونات المحمولة تعرض لوحات على شاشاتها. وهذا الملصق الترويجى لايعلن عن شركة للتليفونات المحمولة، ولكن متحف اللوفر! (ياللعجب) فبمساعدة شاشة دقيقة يتم استيعاب لوحات أساتذة عصر النهضة العظام، وهذا الاستيعاب يفترض أنه التفويض الحقيقى للزيارة.

وقد ظهر مشروع إصدار كتاب يتعقب تطور فن العمارة من معبد سليمان إلى آثار عصر الباروك، فى محيط (وسط) مهندسين معماريين من أمثال «كريستوفر رين»، و«فيشر فون إيرلاك». وفي عام ١٧٢١ نشر «فون إيرلاك» كتابا بعنوان «مشروع لعمارة تاريخية» ، وهو نموذج للمحاولات العديدة (حتى أوائل القرن لعرض مجموعة من التحف العالمية التي تشمل كل الحضارات. لذلك، فإن الكتب والكتيبات المكرسة للتاريخ العام للفن تستحضر عددا معينا من الأعمال الفنية المشهورة عالميا. ولو أن مؤلفى هذه الكتب قد أشاروا إلى أعمال معروفة بقدر ضئيل، وغير مألوفة لقرائهم فحسب، لاضطربت الأمور سريعا. فهذه الكتب تشكل نقاطا مرجعية متعددة فى نطاق مجموعة أكبر لاتتيسر فى الواقع إلا لعدد قليل. وزيارة المتحف فرصة لهم ليتحققوا مما إذا كانت هذه النقاط المرجعية قد توثقت بطريقة ما عن طريق وجود أعمال أخرى مشابهة. وإذا لم يكن الأمر كذلك لخاب توجههم، وأصابهم الارتباط. ونجاح المتاحف المشهورة يرجع إلى حد ما إلى الإمكانية التى تتاح للزائرين ليؤكدوا وجود هذه النقاط المرجعية. ولذلك، يمكن أن نقول: إن الزائرين يمكن أن يجدوا أنفسهم فى مكان مألوف، سعداء بأن يكتشفوا فى صالات العرض مايؤكد مايعتقدون أنهم يعرفونه عن تاريخ الفن، أو الفن بشكل عام. والمتحف التخيلى - الذى امتدح «مالرو» حسناته فى يوم من الأيام - هو مجموعة من البطاقات البريدية تستنسخ أشهر الأعمال الفنية في كل العصور. ولايزال بعض المدرسين - حتى اليوم - يحلمون بتزويد تلامذتهم بكتيبات تضم صورا فوتوغرافية مستنسخة متعاقبة لمئات أو نحو ذلك من الأعمال «الرمزية»؛ وهكذا يقدمون لهم درسا موثقا عن التحف الفنية، حتى يسهل استيعاب نوعيات الأسلوب وتاريخ الفن. وهذا الفن ينبثق فى قمته، من مفهوم خبيث لتاريخ الفن؛ إذ يقدم ويرسخ فى عقول الطلبة تاريخا للفن يتسم بالمعيارية الجمالية والغائية.

وأخيرا، فإن هناك عاملا آخر يجب أن يؤخذ فى الاعتبار. فرؤية تراث الماضى ليست ثابتة، أو يمكن نقلها بتأويل أو تفسير محدد. فالفن الذى نحن شهود أحياء عليه يقدم لنا منظورا جديدا عن الماضى - سواء كنا على وعى بذلك أم لا . وقد فقدت فكرة التحفة معناها القديم الذى لايرتبط بنقابات التجار والصناع فى العصور الوسطى فحسب، بل أيضا بمعظم المعايير الجمالية. وكما حدث فى أثناء كل العصور السابقة، فإن الفن فى عصرنا يفرز أعمالا

شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

غير متكافئة من الفن لابد لها من فترة زمنية حتى تؤكد إبداعها، وفائدتها، وقوة اللهفة عليها. فأى من الأعمال التى تحققت فى النصف الثانى من القرن العشرين يمكن أن تزعم الآن أنها ذات قيمة عالمية؟. وبسبب سهولة تيسير المعلومات والحصول عليها، هل تكون أعمال الفن كثيرة العدد ومتاحة بشكل مباشر لمجتمعات بعيدة عن تلك التى أنتجتها؟. الجواب بالنفى بكل تأكيد. ومع ذلك، فهى تتمتع بمقدرة لانزاع حولها، وهى أنها - بدورها - تجعل فكرة العالمية فكرة نسبية.

الفن كظاهرة: موقع عمل الفن ومكان المجموعة الفنية

Éric Marion

إيريك ماريون

إيريك ماريون أستاذ فى الفلسفة.

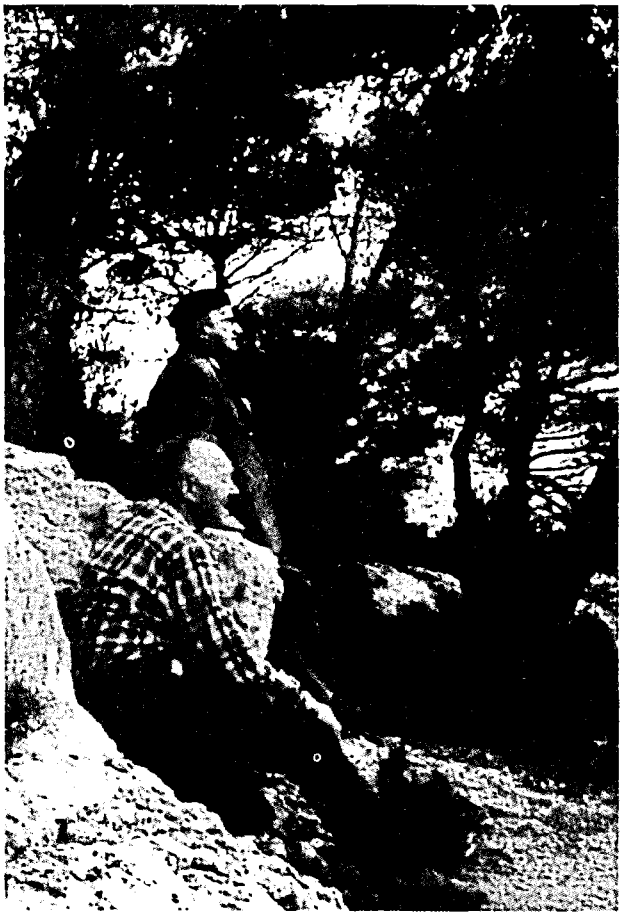
«الألوان - ولتنصت جيدا - هى الخلفية أو المسحة المشرقة للأفكار ولله، وشفافية الأسرار والتقزح (على شكل قوس قزح) اللونى للقوانين. فابتسامتها المتلألئة تحيى الوجه الجامد، فاقد الحيوية لعالم اللاشعور. فأين ذهبت كل أيام أمسنا؟. والسهل والجبل اللذان رأيتهما؟. إنهما هنا فى هذا الرسم أو فى هذه اللوحة، وفى هذه الألوان؛ بل أكثر مما هو فى أشعارك وقصائدك، لأن الكثير من الأحاسيس المتجسدة تتقاسم هذه الألوان، ولأن وعى العالم يعيش ويحيا من خلال لوحاتنا. وهى تحدد مراحل وأطوار الإنسان؛ فمن حيوان «الرنة» على الجدران الداخلية للكهوف، إلى المنحدرات الصخرية للفنان «مونيه» على جدران محل الجزار، يمكن أن نتتبع رحلة الإنسان»[1].

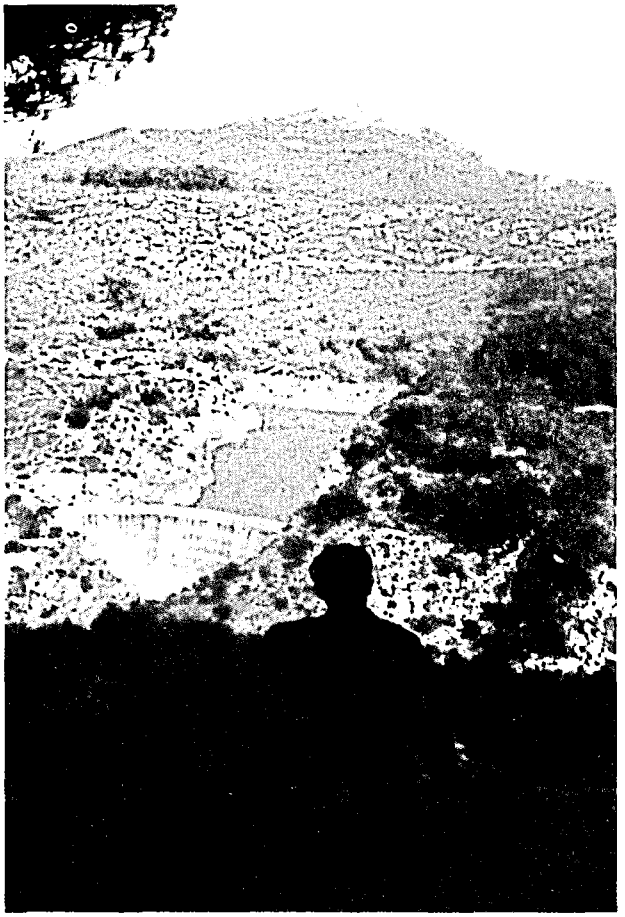
وهكذا يحكى «يواقيم جاسكيه» حديثه مع «بول سيزان». فالعالم يثبت ويبقى على جدران «لاسو»، وفى داخل مساحة لوحة من لوحات «مونيه». ومسيرة «سيزان» تواصل الرحلة الطويلة للشعوب المستمرة أو الدائمة فى العالم. ويكون من الأهمية الأساسية هنا أن نبحث هذه العلاقة بين عمل الفن، والعالم الذى تؤكده ملاحظات سيزان. فكيف يكون موقع عمل الفن (العمل الفنى) بالنسبة لكل ماهو موجود؟. وماهو موقع أو مكان العمل التصويرى للفن؟. فالزائرون الذين يغادرون المعرض قد يقولون فى

عجب ودهشة: «هذا شيء ذو شأن»!. ألا يكونون يعنون بشكل دقيق أن ما رأوه ليس له علاقة «بشيء ما» كما نشير إليه عادة كأى جزء من الواقع فى إجماله أو تماميته؟. والحقيقة أن عمل الفن ليس جزءا منه، بشكل ما. فالرنة فى اللوحة المرسومة، والمنحدرات الصخرية، أو أكوام القش عند «مونيه»، والتفاحة أو الجبل عند سيزان، لاتتعلق بتصنيفات الواقع، لا لأنها ستكون موضوعا لتصوير، أو إعادة خلق (إبداع)، أو محاكاة، أو حتى تقليد هذا الواقع، ولكن لأن الواقع يظهر لنا عالما أكثر رحابة واتساعا من عالم الأشياء. وبالطريقة ذاتها، فإن الرسم - بطريقة أو أخرى - يمتد فى المكان كما هو الحال فيما يتعلق بكل شيء يوجد فى العالم. ومع ذلك، فإن هذا التمدد - فى صلب الرسم (أو اللوحة الفنية)، واتساعه وانتشاره، لايمكن بأى حال من الأحوال أن يختزل (أو يتحول) إلى مايطلق عليه عادة «المكان ثلاثى الأبعاد». وقد أفضى «سيزان» مرة أخرى إلى «جاسكيه» بقوله: «وهذا هو الشيء الذى يجب فى المقام الأول أن يقدمه «الرسم» لنا - إنه الدفء المتساوق، واللج الذى تغوص فيه العين، والنشوء (أو التطور) الصامت. فلكى تحب لوحة من اللوحات، أو رسما ما، لابد للفرد أولا أن يستوعب أو يستغرق نفسه فيها. فالفرد يجب أن يفقد الوعى، ويهبط (ينزل) مع الرسام إلى الأغوار المظلمة المتشابكة (المعقدة) للأشياء، ثم يصعد إلى السطح مع الألوان، ويتفتح فى الضوء الذى عندها»[٢].

وعمل الفن فترة فاصلة ليلية، وعودة إلى الفجر، وهبوط مبهم شجى إلى جذور الأشياء، وسبر غورها. وقد تحدث «مالارميه» إلى «فيرلين» عن اتساع الأرض «طية فوق طية»، ومهمة الشاعر هو «التفسير المبهم الشجى للأرض»[٣]. فالرسم (التصوير) - وهو يغوص فى أغوار العالم وكوامنه - يفلت من عالم الأشياء الذى ليس لدينا عنه عادة إلا أضأل الخبرات وأقلها. وهذه العودة التى تتأصل وتترسخ صعودا، تتخلى عن الأشكال والرموز التى تتعلق بالمساحة الهندسية لترتبط بمكان (بمكانية) أصلى غير مرئى، أو مدرك.

ومنذذلك الحين فصاعدا، أخذت المساحة التى يسيطر عليها الإنسان فى العالم - عالم جاليليو ونيوتن - اتجاهاتها الميتافيزيقية من «ديكارت» فى بداية العالم الحديث (الأزمنة الحديثة). فالفكر الذى ينبثق من موضوع ما - بمعنى السطح (المظهر الخارجى) فى اتساعه، وطوله، وعمقه - هو الصفة المميزة لإضفاء الطابع المادى على الأشياء الخارجية؛ أى أمد، ونظام (منظومة)، وقياس تلك الأشياء التى تشكل الأوجه المختلفة لهذه الصفة المميزة. ويقول ديكارت: «إن التمدد، اتساعا، وطولا، وعمقا، يشكل طبيعة المادة الجسدية»، وهذه الحقيقة الخاصة بالجسد - والتى تكون - على نحو منتظم - عرضة لكل الحسابات والقياسات - تشكل حالة ووضع المشروع العلمى فى الأزمنة الحديثة.. وهذا التأمل المحمود بجلاء ووضوح، في فهم ماهو موجود وكائن، والذى يعتبر بالنسبة لنا بديهيا، يمثل تحولا حاسما فى علاقتنا بالعالم. والحق أن كل شيء يكمن خارج الموضوع - كما يتضح من نقطة الانطلاق هذه - يظهر على أنه إجمالى (أو كلية) الأشياء: الأشياء التى تكون هنا ذات قابلية لأن يجرى تحليلها وقياسها بشكل كامل تماما. وهذا التمدد - أو الاتساع - بما فى ذلك أى شيء دنيوى (أرضى)، يكشف عن بعد نمطى مطلق، دون إضفاء أى تميز على أية أمكنة أو مواقع. فالأجسام التى بلا تمييز (على اختلافها) والتى بلا رائحة، أو لون، أو نكهة هى فى جوهرها ماهى عليه، وذلك بسبب اتجاهاتها (أو نزعاتها) الكمية. وهذا المشروع لقياس وتحليل كل مايحيط بنا يجعل من الممكن الترسيخ المتدرج للتحول العالمى لكل الأشياء حتى تستخدم من قبل الإنسان ومن أجل الإنسان الذى أصبح سيد الوجود أو حسب التعبير الذى ورد في نهاية كتاب «حديث عن المنهج - سيد الطبيعة ومالكها». ولاتزال





١٩ - ٢١ . فى يوم الثلاثاء الثالث من سبتمبر/أيلول عام ١٩٦٨، فيما بين الساعة الخامسة والسادسة مساء، تتبعنا «ممر سيزان» الذى يؤدى إلى ماوراء الـ «بيبمس (أماكن تجمع الأحجار أو المحاجر) إلى صخرة منحدرة أمامية تفتح فجأة على أرض خالية من الأشجار حيث يظهر جبل سانت فيكتورى»

هذه العبارة - وهى تتماشى مع تراث طويل للاتجاه السكولاستى (القائم على التمسك الشديد بالتعاليم والأساليب التقليدية) - تحتفظ بسلطة الله وسلطانه على المخلوقات، ولكنها تمثل تقدما حاسما للفاعل البشرى (الإنسان)؛ إذ يصبح مركز أو محور كل مايمكن تمثله أو تصوره. وعلى هذا يتشكل العالم من مكان ملائم إلى رغبة فى البحث البحت والاستغلال المستمر لكل ماهو موجود.

وهذا المكان الذى يمكن تصوره بشكل واضح من منظور الهندسة الديكارتية، ليس هو المكان الذى يكمن وراء رؤية الرسام الذى يتطلع إلى أن «ينسج الشبكة غير المحدودة كلها من ظلال الأزرق والبنى»[٤]. ولنستمع إلى صيحة الفنان الغاضبة التى أعرب عنها فى مواجهة الزمن الذى يعيشه - والذى هو أيضا زماننا بشكل أساسى - «كيف يمكن أن يتصور الآخرون أننا نستطيع - بخطوط مباشرة، وأكاديميات، وقياسات (مقاييس) جامدة مقدرة سلفا - أن نحكم السيطرة على مادة متغيرة قزحية الألوان (مثل قوس قزح)؟. إنهم ليصبحون حمقى - جامدين - متحجرى الفهم - «فأين المادة التى تومض، والاندفاع (الحافز) تجاه الضوء وقزحية سيزان»!. إن قزحية اللون ليست قزحية المادة التى يكون فيها التحليل الكيميائى والهندسى هو الكلمة الأخيرة أو الفيصل. على العكس، فإن المادة أساسا تتعلق بقزحية لون أصلى، وبالبزوغ الأول لما يصبح واضحا بعد ذلك، وبالصفاء الذى ينشأ من الجذور والأعماق. فحيوية المادة عند سيزان ليست مستمدة من معمل أو مختبر، فالمادة عنده سخية، وكذلك اللون. ولكن

شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

هذا ليس مبررا للاستغراق فى الأحلام أو التفكير الخيالى، والبحث عن النتائج، أو البدء فى قصة خرافية. والواقع أن الرسام لايعد بأى شىء إلا الحقيقة[٥]. وهكذا يستشهد «إيميل برنار» بما أبداه سيزان من ملاحظات فى أحد لقاءاتهما إذ يقول: «إن تأملات الفن الحديث - مثل تأملات العلم التى تعتبر اللازمة والنتيجة الطبيعية لها - تهتم جميعا بالعالم الموضوعى، دون التحقق من سببه. والنتيجة بالنسبة للعلم هى غياب الحقيقة العامة؛ أما بالنسبة للفن فهى غياب الجمال» - وتوقف سيزان برهة، ونظر إلىّ بعيون تشى بشىء مؤلم حيث اعتقدت أننى أرى قليلا من الدموع - ثم تحول إلىّ فجأة وسمعته يقول: «لقد تقدمت بى السن - وأصبح الوقت متأخرا - الحقيقة تكمن فى الطبيعة - وسوف أثبت ذلك»[٦].

وكان يمكن أن يتبنى سيزان - كما فعل «ماتيس» - عبارة «ديلاكروا»: «الدقة ليست هى الحقيقة». فموقع عمل الفن يفلت من مكان الأشياء، وكذلك من ألفتها المعهودة، أو الاعتياد عليها. إن مايبدو فى عمل الفن هو ظاهرة بدائية تخفى عالم الأشياء المألوفة التى يعتمد عليها هذا العالم مع ذلك. و«مارتن هيدجر» يواجه هذه الظاهرة البدائية على امتداد تطوره الفكرى، وهو يعيش فى داخل تجربة يجاهر بأنها مماثلة لتجربة «سيزان». فقد كتب فى - "Aix - en Provence" فى عام ١٩٥٨: «لقد وجدت هنا طريقة «بول سيزان» فى الحياة التى تتوافق معها - من البداية حتى النهاية - طريقة تفكيرى بدرجة ما»[٧]. ويعيد «فرانسوا فيديه» إلى أذهاننا أن «هيدجر» قد التقى مع رسوم «سيزان» بعد الحرب مباشرة، وأنه كتب موضوعا تحت عنوان «سيزان» فى عام ١٩٧٠ من أجل «رينيه شار». ويمكن تخمين محتوى هذه المراسلة من الفقرة التالية من المحاضرة الصيفية التى ألقاها عام ١٩٥٢ تحت مسمى «ماذا نسمى الفكر؟»: «إننا ندرك الآن تماما تأثير الكتلة الضخمة - ليس من منظور تركيبتها الجيولوجية، ولا من منظور موقعها الجغرافى، بل من وجودها فحسب»[٨]. وتكمن الظاهرة الأصلية فى دخولها هذا الوجود. وعمل الفن يتيح لظاهرة حلول الوجود أن تصبح واضحة جلية. فموقع الفن - مثل موقع الفكر - الذى لايمكن نسيانه أو تجاهله. ورغبة فى الدقة، هو استنباط الحقيقة، والهروب المحدود المبهج من مساحة الأشياء إلى عالم الحقيقة. وسيزان لايرى جبل «سانت فيكتوار» كشىء أمام عينيه يمكن أن يتمثله ويصوره، ويعيد رسمه على القماش حسب خيال الرسام. فالجبل فى وجوده الحقيقى هو الذى يتشكل أمام أعيننا، فى وضعه المستعرض الحقيقى. وماتراه أعين الرسام حتى تحتفى به، وتأتى به إلى عتبة الرؤية، وإلى وضوحه الحقيقى، هو التناغم (التساوق) الأولى عميق الجذور، وعدم تجزئة الحضور (الوجود)، الأمر الذى ينظم، ويشكل، ويجمع كل ماينشئ أو يؤلف عالما ما. والحقيقة فى الطبيعة - والتى

هى الشاهد فى رأى «سيزان» - هى هذه المنحة أو هذه العطية التى ترد كل شىء موجود إلى وجوده هو، وكينونته هو.

وما أطلق عليه اليونانيون كلمة phusis بمعنى الطبيعة هو بالضبط مجموع هذه المنظومة الإلهية، وحسبما يقول «سيزان»، فإن «قراءة الطبيعة» هو مايقصد به «الرؤية فى الفن»[٩]. والكلمة الفرنسية lire بمعنى «اقرأ» مشتقة من الكلمة اللاتينية legere التى تعنى أيضا أن «نجمع»، وأن «نحصد»، و«أن نجنى»، والتى تتطابق مع الفعل اليونانى legein، والذى يعنى أيضا «القول» و«التفكير». أما كلمة لوجوس logos فهى المقابلة للفكر فى بداية الغرب، وفجر (بداية) الفلسفة. والنظرة المحدقة للرسام ليست أقل استغراقا فى التفكير. فهى تجمع وتتلقى مايحتشد فى صميم تركز الوجود. فالرسم (أو اللوحة) تستمد شكلها (تشكلها) من الشكل (أو التشكل) الحقيقى الذى يجرى عرضه وتقديمه. وعمل الفن هو استقبال، وتجميع. ومايحشده أو يجمعه فى ذاته لايخص قرار الفنان، ولكن مايوحى - أو يشى - به المظهر الخارجى، والحالة الشاعرية هى الوسيلة لتجميع النفس وحالة من التأمل والقبول. ووعى الرسام هو صلاة العينين. والفنان «ليو لا رجوييه» يستدعى هذه العبارة من سيزان «الفن دين وعقيدة»[١٠]. أما «ماتيس» فيريد من الفن أن يعبر عن رهبته الدينية من الحياة[١١].

إن الفن هو تحقيق الحقيقة، وهو عمل يتمثل موقعه فى ظاهرة دخول الحاضر. وهذه الظاهرة البدائية (أو الأساسية) التى تؤسس العالم، تمنح كل شىء كينونته طبقا لشكل معين، ومعنى ونظام خفى يحدد هذا العالم عن طريق الحقوق. فالتدبير الإلهى لشؤون العالم يؤدى إلى الوجود، فلايعود هذا المكان موقعا يضم شيئا ما، ولكنه موقع لعلاقة حرة لكل شىء بذاته هو، فى انتماء مشترك إلى العالم. وهذا التسليم بالكينونة (أو الحق الممنوح للوجود) يمتد، وينبسط، ويعمل على التوفيق بين كل مايحتويه أو يتضمنه. وفى ملاحظاته، فيما يتعلق بالفن والمكان، والتى أعقبت المؤتمر الذى عقده فى عام ١٩٦٢ تحت عنوان «الزمان والوجود»، يسعى «هيدجر» إلى تحرى اللغة ويقول: ماذا تعنى بكلمة مكان؟. وهو بهذا يعيد إلى الأذهان عبارة افتتاح المكان أو المساحة المكانية.. إن هذا يعنى إزالة الأعشاب الضارة، وتنقية الفروة التحتية. فالمساحة المكانية توجد الحرية، والانفتاح، والرحابة لتوطيد الإنسان وإقامته[١٢]. والمكان المفتوح للرسم، ورحابته، وتحرره، يتيح ويتسع للمساحة المكانية المخصصة لتركيز الوجود حتى يظهر نفسه ويوضحها. أليس هذا مايشير إليه «سيزان» عندما يتحدث عن «نوع من الخلاص» (الحرية) - وإشعاعية الروح وتألقها، والنظرة المحدقة، والأسرار الخارجية، والمبادلة بين الأرض والشمس، والمثالى، والواقع، والألوان!. إن هناك منطقا رفيعا نابضا بالحياة وغنيا بالألوان يحل فجأة محل الهندسة الغامضة العسيرة - فكل شىء يتناغم - الأشجار، والحقول، والبيوت (المنازل) - عن طريق تمازج الألوان حسبما أتصور[١٣].

ويستطيع كل منا أن يجرب ماخبره سيزان. فالنظرة المحدقة للمشاهد لها - بدورها - معنى على أنها - فحسب - تلق لما شوهد أو تأمل فيه، ومن ثم لايكون هناك شىء أقل خلوا من المعنى أو المغزى من «المكان» حتى عندما يكون من الممكن لنا أن نتفحص بدقة لوحات سيزان المرسومة على القماش.

واليوم نجد المكان المخصص للأعمال التصويرية فى الفن فى المتحف، والمجموعات الخاصة أو العامة، والمعارض وصالات العرض، والتى تقوم - كل بطريقتها - بتجميع الأعمال الفنية معا، وعرضها للزائرين. والكلمة اللاتينية "Collecrio" تعنى أن «نجمع» و«أن نحشد»، و«أن

نوحّد»، وأيضا أن نفكر، و«أن نناقش». وتجميع أعمال الفن يمكن بالطبع أن يكون مجرد تكديس، أو حتى تجميع تاريخى أو جغرافى، حسب تاريخ وأصل (مصدر) الرسومات (اللوحات الفنية) ومبدعيها. وهناك اختيارات أخرى (أكثر براعة واستنارة على مايبدو، ويمكن مناقشتها بشكل أفضل). ويمكن أن نرتئيها من أجل أن نضع تصميما لترتيب أو تنظيم مجموعة ما حسب الدافع والمثيرات الجمالية، تشكله معرفة عميقة بتاريخ الفن. ومع ذلك، وفى ظل أشكاله المختلفة نجد أن المكان الخاص بالمتحف يؤلف بين القطع الفنية المتنوعة حتى يجعلها متاحة للمشاهد، وحتى يفى بحق صيانتها وحفظها. فماذا يحل بالعمل الفنى وموقعه فى عملية النقل هذه التى تضعه فى داخل مجموعة؟. وهذا النقل يمكن أن يكون تحولا مهما للأعمال الموجودة هناك. وفى كتابه «جذور عمل الفن» يقول «هيدجر»: إن الإشراف الذى يمارسه الفاعلون العديدون، والسلطات الرسمية، والنقاد، والفلاسفة، والخبراء فى الفن، والمؤرخون للفن، والزائرون، والتجار (سماسرة الفن)»، وهذا النشاط الصاخب حول أعمال الفن - وهو شامل، وواسع، ونزيه بقدر المستطاع - لايبلغ أبدا أعمال الفن إلا فى كينونتها /أو في كونها أشياء»[١٤]. وعلى هذا، فإنها وقد أصبحت جزءا من المجموعة تنقل وتضع اللوحة (العمل الفنى) فى مكان الأشياء.

وهذا التحول الذى يضفى على الشىء شكلا محسوسا ليس فى الحقيقة واضحا أو قاطعا. فمساحة الرؤية للأشياء الفنية لاتنفصل عن الطريقة التى يبدأ فيها كل هذا فى الظهور - فى عصر التكنولوجيا الحديثة. فالتفكير - أو التأمل مليا - فى جوهر التكنولوجيا الحديثة - والتى ليست فنية بالمرة فى كينونتها - يتيح لنا أن ندرك المعنى الغامض للكينونة كما نواجهه بشكل مستمر. وهذا الجوهر للتكنولوجيا ظاهرة ميتافيزيقية، يطلق عليها «هيدجر» كلمة Gestell ، والتي تعنى بالألمانية «الرف»، أو «خزانة كتب»، والتى يمكن أن تحتوى على مجموعة من الكتب.

وكلمة Gestell تتيح وتيسر كل ما فى مجموعها (أو جعبتها). فالكيان يقدم نفسه ويعرضها كوجود (كينونة) يتاح كلية وباستمرار، ويمكن استخدامه بقصد شىء آخر. وGestell تعنى عامة فى الألمانية «الرف» الذى يتم ترتيبه وتنظيمه طبقا للآلية الموحدة والمتكاملة للاستهلاك[١٥]. وكلمة استهلاك مماثلة (لكلمة (Gestell) عندما لايقتصر معناها على سوق الأعمال والربح، والكلمة الفرنسية التى تستخدم غالبا لترجمة هذا المعنى هى "arraisnnement" - أى حقيقة أن يكون الشىء عرضة للتفكير (أو العقل) المتدبر. فكل مايوضع ويتم تجهيزه فى نطاق هذه الآلية، يبدو قابلا كلية للحساب (الإحصاء)، والتحليل والاستثمار (الاستغلال)، فى نطاق مشروع التكنولوجيا الحديثة. فـ Gestell هو تجميع العالم الذى تحكمه عملية الإحصاء والموضوعية. ويصبح جبل «سانت فيكتوار» الحقيقى - مثل كل الأشياء - مستودعا للطاقة يتاح للصناعات المختلفة، ومواردا للأعمال والسياحة، وموضوعا للدراسة، أو مكانا للنشاط الترفيهى وتزجية الوقت، ويتحول العمل التصويرى، عند عرضه، وبكونه جزءا من المجموعة إلى موضوع جمالى يوضع تحت تصرف المشاهد. وهذا التجميع للآلية، بقصد الاستغلال الشامل للموجود، يشمل ويحصر، ويثبت المجموعة فى جوهر ظاهرة الوجود والتحرر والمساحة المكانية للكائن أو الموجود. وتنمحى هنا حتى إمكانية رؤية حالة الوجود فى كينونته. فكل مايتبقى هو حالة الوجود هناك أمام الشىء المعروض حيث يبطل ثراء الظاهرة الأصلية للمظهر الخارجى أو الهيئة.

وفيما يتعلق بـ "Sistine Madanna" يشير «هيدجر» إلى أن طريقة العرض المتحفى تجعل كل شىء متكافئا ومتساويا فى داخل نمطية العرض. وهنا نجد أماكن فحسب، ولانجد موقعا بعد»[١٦]. فإنشاء المجموعة وتنظيم المتحف يخصصان لعمل الفن، والذى أصبح شيئا - موضعا يصبح بديلا للموقع الحقيقى أو الفعلى (الفنى). بل

إن إمكانية الرؤية تتأثر وتتعدل (أو تتكيف) بشكل مهم وواضح. إن ساحة العرض تهدد العمل كموقع لما هو مرئى، وكذلك الفن كتحقيق للحقيقة. وتيسير (أو إتاحة) أشياء (قطع) الفن يهدد إمكانية التجميع، والتجميع الذاتى الداخلى، والتأمل، والتفكير، وهى عطية (منحة) ظاهرة الوجود. وهذا الشد والجذب الذى لايمكن إدراكه بالحس والعقل ينشأ فى الحقيقة من أكبر مجالات التنافر، وهو صراع واسع الانتشار فى الحقيقة، وتنافر صامت يشتمل علاقتنا بالعالم، والذى يهم هنا هو الشكل الحقيقى للاحتمالات والإمكانيات التى تتوفر لنظرتنا المحدقة، عندما نكتشف - مثلا - لوحات للفنان «سيزان» فى متحف «دورساى»؛ لأن الوضع الذى تحدد سلفا - وانبثق من الآلية التى تحكم المرئيات فى شمولها وكليتها - يضر بموقعها الفعلى. ويمكن أن يحول هذا بيننا وبين الرؤية. فالمتعة الجمالية المستمدة من اللوحة التى تحدد مصيرها على هذا النحو لاتتناغم مع اختبار (أو تجربة) حقيقة الكينونة أو الوجود، الكائنة فى داخل هذا العمل.

وهذا الصراع عالمى النطاق بين مكان وموقع اللوحة التى يعرضها للخطر لايعنى أن الحنكة (أو التجربة) الحقيقية للنظرة المحدقة مستحيلة من الآن فصاعدا. وإلا كيف يمكن أن نحدد رؤيتنا؟. وكيف كان يمكن لخطوات «هيدجر» أن تتتبع مسيرة سيزان؟. لقد قال «سيزان» - فى إحدى زياراته لمتحف «اللوفر»[١٧] - «إن الفرد يتحدث بشكل جيد عن الرسم (اللوحة) عندما يقف أمام اللوحة». وثمة معجب كبير بالفنان «سيزان» - هو الشاعر «روبرت مارتو» - يدفعنا - فى Le Louvere entrouvert (اللوفر المنفرج) وLe message de Paul Cézanne (رسالة بول سيزان) - إلى أن نفكر مليا فيما يحتمل أن يمثل الثراء الخاص للمتحف والعرض (المتحفى). وهو يقول:

«إن مجازفات العرض كثيرة حتى إننا نلاحظ - عندما نضع لوحة «خمس نساء تسجن فى البحر» (١٨٨٥ - ١٨٨٧) من بازل بجوار لوحة «ثلاث نساء تسجن فى البحر» (١٨٧٩ - ١٨٨٢) من Petit Palais (القصر الصغير) - باريس - أن شيئا ما قد حدث على طول الطريق. وإذا كنا - بسبب العدد - أقرب ، فى اللوحة الثانية، إلى القصة الخرافية الأصلية، فإن اللوحة الأولى تبرز حجم الأجساد ووجودها بشكل أكبر، ليس بمفهوم النزعة الطبيعية الحسية، بل على أساس مايمكن أن نلمحه فى الخالدين. كذلك نجد - فى لوحة ثلاث نساء تسجن فى البحر - أن الطبيعة - فى شكل المياه والخمائل - تبدو كعلبة (صندوق) مجوهرات لحماية الأجساد الأرضية (الدنيوية) التى لم يفتح (يلج) بريقها أو بهاؤها بعد المكان الذى تتجول فيه الآلهة. فهى ليست تصويرا لمشهد السباحة (أو الاستحمام) في نهر كثير الظلال. فالحق أن القصد - الذى نراه يتحقق فى اللوحة من «بازل» - يتعلق بالموسيقى التى يضع إيقاعها السكنى على الأرض فى داخل حقيقة (أو دافع) الفردوس أو النعيم. فعبر الرسومات العديدة والمختلفة المخصصة للموضوع ذاته، يمكن أن نتتبع المسار: فحينئذ يمكن إذا اهتممنا بالإنصات والنظر - أن نثبت الدليل على ماظهر في هدوء دون أن نعبأ به - كما لو كان عن طريق الخطأ، أو ربما كمكافأة على أننا انتبهنا بالفعل[١٨].

وفى مواجهة أعمال الفن التى جرى تجميعها على هذا النحو، نجد أن مايلفت النظر على نحو غير متعمد ليس هو الارتباط الإضافى بالأعمال، والذى أحدثته المجموعة التى توجه تلقى المشاهد لمساعدته على تفهم مابينها من اختلافات، والنقاط المشتركة، وعلى أن يتقبل مجموع إنتاج الفنان بتحديد نقاط التواصل (الاستمرارية) أو التصدع. وعبارة «عمل الفنان» بمعناها المزدوج (الجزء والكل) مثقلة بهذه العلاقة ذات التوليفة القائمة على الاستدلال. ولايكمن ثراء المجموعة فى أن نقترح «قراءة» مختارة أو مركبة

شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

مفروضة للوحات، بل ـ الأحرى ـ أن نتيح لها الفرصة ـ بطريقة لايدركها الحس ـ لعرض علاقاتها الحميمية، وتقاربها غير الواضح دائما؛ وذلك بعيدا عن مدى التشابه أو الاختلاف بينها. وعندئذ تكون النظرة المحدقة التى تتعقب مسار وخيوط أعمال الفن هى النقيض لتلك التى نعقد المقارنات، ونجرى التقييم لسلسلة الإنتاج التصويرى، حتى مع وجود أقصى درجات سلامة الذوق وصحته. والنظرة المحدقة فى حالة الترقب ليست هى رؤية المحب للفن (أو للجمال). فاللوفر يمكن بشكل ملهم أن يفتح فى فترة سماح أو تفضل عندما تعمل الرابطة الوثيقة الخفية التى تصل سرا بين أعمال الفن على أن تحررها بدقة من أى نظام مفروض، أو أى تكدس ثقيل الوطأة. وعندئذ تكون وظيفة الذى يقوم بالتجميع هى النقيض تماما للفن؛ لأنها لاتنتج أى شىء أو تقترح أى شىء؛ إذ تفضل الارتداد إلى أسلوب التركيب الذى يدعى أكثر من سعة المعرفة، ولكنها ـ مع ذلك ـ أكثر التجارب الأساسية لما يتم عرضه، وهذه فضيلة القراءة التى تقوم فى المقام الأول بالتفكيك أكثر من الربط، وتتيح لأعمال الفن أن تنسج (كما لو كان ذلك بنفسها) علاقاتها، وأن تتواءم بدءا من هذا «المماثل» المنفتح الذى يكشف عن نفسه كنعمة، وبشكل متفرد بقوة فى كل مرة، بمعنى تحرر الأشياء التى أصبحت موجودة.

وهكذا، فإن التراسل (التوافق) الخفى بين اللوحات الفنية يثرى النظرة التي تمسك بكل منها. ويقدم لنا «فرانسوا فيدييه» المعنى السرى (الخفى) للنظرة المحدقة فيقول: «لكى ترى الضوء تكون عين الليل (القمر) ضرورية، فاحتفظ بعين الليل حتى تستطيع أن تنظر»[١٩]. وعلى العكس، فإن عين النهار (الشمس) تتيح لنفسها أن تعشى بكل ما فى الضوء، دون أن تراه أبدا. ففى الليل ليس هناك شىء يحتكر العين، ويصرفها عن ظلمة تتكشف شيئا فشيئا. وربما تكون النظرة المحدقة فى الرسم (اللوحة الفنية) دائما هذه العين «الليلية» التى تنفتح على إشراقة وبهاء أو روعة الرسم، والتى تكون أكثر حدة عندما تجتاز الليل الذى يمتد بين أعمال الفن. وهذا يعنى الوجود المشترك كما يقول «رينيه شار». وانطلاقا من أعمال الفن نجد أن النساء اللاتى تسجن تتحدثن فى صمت فيما بين أنفسهن، وتتحدثن إلى هؤلاء الذين ينصتون إليهن. وهكذا يكون مصدر الحديث بين الرسام والشاعر ـ وكلمات سيزان، هى أيضا كلمات شاعر ـ وبين المفكر وهذا الأخير (الشاعر) وبين اللوحات المرسومة (على القماش) ـ واحدا. ومن خلال مواطن اختلافها، تتلقى أعمال الفن وتظهر التحية المبهجة العاقلة لوجودها، ودخولها فى مرحلة الوجود، الأمر الذى يكبح نفسه دائما، ويخفف من حدتها. وهكذا تكون المجموعة الحقيقية قراءة مشتركة وتراسلا صامتا الذى لايأتى فى المقام الأول بالنسبة للمتحف . فمجموعة الأفكار الملهمة، ووحى عرائس الشعر تسبق مجموعة المتحف.

والإنسان يتحدث بشكل جيد عن الرسم فحسب عندما يكون أمامه . ومع ذلك فإن الرسم ـ بالنسبة للفنان سيزان ـ هو نوع من القراءة «قراءة الطبيعة فى غموضها، وليست المعارض والمؤسسات هى التى تحافظ على أعمال الفن، بل إنها (أعمال الفن) هى التى تنقذها، وتنقذ عالمنا من نسيان الكينونة، وماتكشف عنه الطبيعة». إن الشىء الفنى يمكن أن يصمد أمام تأثيرات الزمن فحسب، ومع ذلك، فإن «خلاص» عمل الفن لايكون ـ أولا وقبل كل شىء ـ فى الحفاظ على كينونته كشىء. على العكس، فإن عمل الفن هو الذى يمتلك مايمكن أن ينقذ، ذلك لأن العالم فى جذوره يعمل على تخليد نفسه هناك. فالرسم الذى يجمع فى كيانه سر مايتم كشف النقاب عنه، يحتفظ بإمكانية أن الإنسان جدير بحق أن يسكن هذه البسيطة. وعندئذ يكشف عن الشخص الذى يتطلع إليه أكثر مما يكشف عن ذاته. إن مصير العالم والجنس البشرى في وضع حرج، وذلك فى النظرة المحدقة التى تمسك بالشىء، أو على العكس تسمح لنفسها أن تكتشف مايعرضه الرسم. فالفكرة التى تفتح لنا الطريق إلى مكمن الأسرار[٢٠]،

فى عصرنا التكنولوجى - وهى فكرة هيدجر - قد تفهمت كيف تكون على حذر ويقظة، وأن تتحمل حقيقة عمل الفن، وتنقذ موقع الفن من الأماكن التى تتركنا عندها الآلية الموحدة للاستهلاك. وحالة التفكير هى حالة الرسام، وأيضا حالة الشاعر مثل «فريدريتش هولدولين»، والرسالة التى يبعثان بها إلينا: «ولكن حيثما يكمن خطر ما، يكون هنا من يعمل جاهدا على أن يقوم بعملية الإنقاذ، وينجح فى ذلك»[٢١].

NOTES

1. Doran, P. M. (ed.) (1978) *Conversations avec Cézanne* [Conversations with Cézanne]. p. 125, Macula, Paris.

2. *Ibid.*, p.132.

3. Mallarmé, S. (1995) Letter of 16 November 1885, *Correspondance. Lettres sur la poésie* [Correspondence. Letters on Poetry]. Folio, Paris.

4. Doran, *op. cit.*, p. 153.

5. *Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai* [I owe you the truth in painting and I will tell it to you]. Letter to Émile Bernard, 23 October 1905, in Fédier, François (1995) *Regarder voir* [Looking at Seeing], p. 26. Les Belles Lettres, Paris.

6. *Ibid.*, p. 164.

7. Fédier, *op. cit.*, p. 19. Concerning all these points, see the excellent text by the same author. *Voir sous le voile de l'interprétation* [Seeing Under the Veil of Interpretation].

8. Heidegger, M. (1959) *Qu'appelle-t-on penser?* [What Do We Call Thinking?]. p. 218, PUF/Épiméthée, Paris.

9. Doran, *op. cit.*, p. 36, quoting Émile Bernard.

10. *Ibid.*, p. 15, quoting Léo Larguier.

11. Matisse, H. (1978) *Notes of a Painter (1908)*. In: Jack Flam (ed.), *Matisse on Art*. E. P. Dutton, New York. p. 38.

12. Heidegger, M (1976) Temps et être. L'art et l'espace [Being and Time, Art and Space]. *Question 4*, p. 272. Tell Gallimard, Paris.

13. Doran, *op. cit.*, p. 113, quoting Joachim Gasquet.

14. Heidegger, M. (1962) L'origine de l'œuvre d'art [The Origin of the Work of Art]. *Chemins qui ne mènent nulle part* [Paths that Lead Nowhere]. p. 43, Tell Gallimard, Paris.

15. Fédier, *op. cit.*, pp. 206-7.

16. Heidegger, M. Apports à la philosophie [Contributions to Philosophy]. §238 (trans. by François Fédier). *Poésie*, No. 81, Summer.

17. Doran, *op. cit.*, p. 128, quoting Joachim Gasquet.

18. Marteau, R. (1997) *Le Message de Paul Cézanne*, p.51, Champ Vallon, Seyssel.

19. Fédier, *op. cit.*, p. 358.

20. Heidegger, M. (1976) Sérénité [Serenity] *Question 3*, p. 148, Tell Gallimard, Paris.

21. Hölderlin, F. (1967) *Patmos. Œuvres*, p. 867, Gallimard/La Pléiade, Paris.

المتحف وسيلة عالمية لنشر الجماليات

جان - لوى ديوت

Jean - Louis Déotte

جان - لوى ديوت أستاذ للفلسفة بجامعة باريس ٨ - فانسان - سانت دينيس - وفيما بين عام ١٩٨٦ وعام ١٩٩٢ أشرف على برنامج بحثى عن «المتاحف وإرث الأطلال» بالكلية الدولية للفلسفة فى باريس بالتعاون مع إدارة متاحف فرنسا بوزارة الثقافة. وقد اشترك فى العديد من المؤتمرات والحلقات الدراسية، وعلى الأخص فى تورين - والتى تتعلق بمشروع «متحف لأوروبا»: في مونتريال في داخل إطار متحف الفن المعاصر فيما يتعلق بالصلات بين الذاكرة والمتحف، وفى مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية فى باريس حول متاحف التاريخ، وفى شيلى والأرجنتين حول أماكن الذكريات المكرسة لمظاهر (جوانب) الاضمحلال السياسى.

لقد كان قصدى فى مقالى تحت عنوان «المتحف .. مصدر الجماليات»[1] أن أوضح أن مسألة الفن ممكنة بسبب وجود هذه المؤسسة الخاصة التى نطلق عليها كلمة «متحف» فحسب، وذلك لأنها ترجئ (أو تعلق) - أو تضع بين قوسين الهدف من الإعجاب بالأعمال الفنية بمعنى قدرتها الجمالية على أن تخلق (تفرز) مجتمعا، وتخلق عالما. وهكذا يمكن - للوهلة الأولى - أن يتم تأمل الأعمال الفنية - بعد أن جرى تعليقها - لذاتها من الناحية الجمالية، شريطة أن يبقى الفرد - كما يذكر بنجامين - بعيدا عنها بنحو ثلاثة أمتار.

فمن أين تأتى فكرة «كانط» عن الحكم الجمالى التأملى والمحايد بالضرورة، ذلك لأن وجودى لم يعد مشكلة بالنسبة للعمل (وهكذا لايكون الفن مقصودا للإنسان منذ البداية)، ولأن وجودى لايعتمد على وجود العمل، الأمر الذى كان - على العكس - يمكن أن يكون كذلك إذا كان العمل شيئا يقارب فى الإعجاب به درجة العبادة، أو شيئا تجميليا بالمعنى الدقيق للكلمة، وله لغته

اللاهوتية أو السياسية، وهذه نقطة تحتاج إلى تحليل ، وتظل ترتبط بالفيلسوف «هيدجر» (جذور عمل الفن)[٢].

فالمتحف إذن وسيلة تبتدع الفن بالمعنى الحديث للجماليات. ولكن دعنا أولا نبحث مسألة الفن. لقد طرحت قضية (مسألة) الفن فى حد ذاتها منذ نهاية القرن الثامن عشر فحسب، نتيجة لرومانسية «جينا» التى انتهجها أخوة «شليجيل» و«شليرماخر» و«نوفاليس».. وآخرون. ومن قبل ـ وفى حالة «كانط» مثلا ـ كان الحكم (أو الرأى) الجمالى لايتعلق بعمل الفن، ولكن بشىء من الطبيعة (شىء يتم تقديمه ـ أو عرضه ـ فى مجموعة ـ ويبدأ «نقده لملكة التمييز» بعدد متكامل من المجموعات التى تتكون من سلسلة طويلة من الأشياء التى تجسد (أو تمثل) هذه الفكرة أو تلك). ويختتم القسم الجمالى من نقده بتكرار أكاديمى نسبى لمنظومة الفنون الجميلة المتدرجة هرميا، وذلك طبقا للمعارضة التقليدية للشكل والمحتوى.

وقبل ذلك بفترة قصيرة كتب «ليسنج» فى كتابه Laocoon مقدمة «للجماليات»، أو علم الجمال بالمعنى الذى نفهمه اليوم. ففى تحرير الفنون المكانية (وعلى الأخص الرسم والنحت) من تبعيتها التقليدية للشعر، أصبح النص أو الموضوع نفسه نموذجا لفنون العصر. وهكذا، يلاحظ «ليسنج» نهاية وسائل التجميل السابقة، والأساليب السابقة للإعجاب التقديسى للفن، وذلك بقدر ما يقدم لنا التفرقة بين العمل المقصود به التقديس، وهذا العمل نفسه المتروك للحكم الجمالى من خلال الحقيقة البسيطة التى ترتبط بتعليقه فى متحف. وكل الأوصاف الألمانية للظواهر الفنية والتجربة الجمالية منذ منتصف القرن الثامن عشر هى فى الحقيقة جماليات متحفية بدءا من «وينكلمان» إلى محاضرات «هيجل» عن علم الجمال، مرورا بـ «هولدرلين» وآخرين. والشىء نفسه يصدق على فرنسا فيما يتعلق بنقد «ديديرو» للفن، أو كتابة التاريخ عند «ميتشيليه».

وعندما نسأل أنفسنا ـ كما يفعل الناقد الأمريكى الحديث «جرينبرج» ضمن آخرين كثيرين ـ عن جوهر (أو ماهية) الرسم، والنحت، والموسيقى، وما إلى ذلك، فيجب ألا ننسى أبدا أن نعزل أو نفصل نوعا من اللحن المبهم فى اللغة (أدورونو) الذى هو بالضرورة فنى ومؤسساتى، والذى يفتح المجال لمسألة الفن، ومن ثم يكون فى صميم المنظومة الجمالية للفن بالمعنى الذى يفسره «رانسيير» لهذا المصطلح[٣]. ويمكن أن نشخص أداة (وسيلة) المتحف، بالقول بأنها لاتبتدع فنا من أى نوع من الأنواع، الأمر الذى يمكن أن يمثل حماقة تتناقض باستمرار مع الخبرة والتجربة (فالفن لايعتمد على إجماع الخبراء فى هذا الفرع من المعرفة)، ولكن بالقول بأنها تعزل «المواد»، إذا احتفظنا بهذا المصطلح الذى يدفعه، ويؤكده التشكل المادى عند أرسطو كما استشهد به «سيموندون».

ولنأخذ مثالا لابتكار المادة خارج نطاق الفنون التشكيلية، فى الموسيقى المعاصرة. فإذا كان الصوت ـ وليست النوتة ـ هو العنصر الأدنى لهذه الموسيقى منذ الموسيقى البحتة فيما بعد الحرب، فإننا يمكن أن نرى بوضوح أنه لايمكن فصلها عن الابتكارات المعاصرة مثل شرائط التسجيل، والأساليب الفنية فى التسجيل، واستديو إنتاج السمعيات الإلكترونية، والقرص المدمج، وكذلك الأساليب الأخرى.

وبالإضافة إلى المتحف من أجل الفنون التشكيلية، فإن المنظومة الجمالية لم تكن لتكون ممكنة بدون ابتداع الإرث من جانب «كواترمير دكوينسى»، دونما أية علاقة أخرى بالأطلال (ريجل)، وبدون الفكرة الرومانسية لـ Symlitterarur التى تتضمن المكتبة، الأمر الذى يوضحه «فلوبير» بشكل واضح وجلى أولا فى «الإغراء»، وفوق كل شىء مع «بوفار» و«بيكوشيه».

شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

وقبل أن تكون علاقة جديدة بين مايقال وما يرى - كما يقول «رانسيير»[٤] - فإن المنظومة الجمالية للفن تتضمن ثورة فى الذوق العام، وفى توزيع المحسوس فى القرن الثامن عشر: الأمر الذى يتضمن الاعتراف بتكافؤ ملكة التمييز، وهذا يفترض فى كل فرد ملكة التمييز ذاتها: فيمكن لكل فرد أن يميز أو أن يحكم دون فارق الانتماء - سواء كان أعمالا للفن (المعارض التى أقيمت فى «صالون كاريه باللوفر» فى منتصف القرن الثامن عشر)، أو أحداثا سياسية (الثورة الفرنسية) . وأساليبنا الحديثة - مثل المتحف - لم تبتدع التكافؤ (أو العدالة) ، ولكن مما يدعو للمفارقة أنها اكتشفتها. لقد شكلت الذوق العام، وبهذا المعنى يجب أن نتجه إليها لنكشف عن خلق عالم، وخلق عهد أو عصر جديد.

وبالطبع، فإن الناس لم ينتظروا حتى نهاية القرن الثامن عشر ليناقشوا أمور الفن. لقد كان هذا الأمر قائما فى القرن السابع عشر، بل وقبل ذلك فى إيطاليا مع وجود أكاديميات الفنون الجميلة، كما وضح - مثلا - من المناقشة حول التلوين فى فرنسا[٥]. ولكن هذه المناقشات حول الأساليب المختلفة، وعلاقة الرسم باللون، وحول المضمون أو المحتوى، وما إلى ذلك، تصبح ممكنة بسبب حقيقة أن الأكاديميين يتقاسمون الثوابت (أو الحقائق) الواحدة، التى تشكل العصر، والتى تتعلق بالتصوير فى أوسع معانيه: وهى أن الفنون يجب أن تقنع وتحث (تستحث) الناس الذين يجب إقناعهم، وتعمل على تسلية الآخرين (الإنسان العادى - الناس). وبجانب هذه الضرورة الاجتماعية والسياسية التى يعمل «رانسيير» على تحليلها بحق على أنها النظام الذى يمثل الفنون، فإن هؤلاء الأكاديميين يتقاسمون المطلب الملح الواحد: وهو أن الفرد يجب أن يمثل أو يصور حسب القواعد المقررة لوسيلة المنظور الذى نرتئيه. وقد نشأ برنامجهم - بشكل عام - من Della Pictura للفنان «ألبيرتى»: وهو أن وسيلة الرؤية أو المنظور هى التى ترسى قواعد التركيبة (البنية) الصحيحة للمشهد التصويرى أو التمثيلى. وهذا هو الأمر الذى يعتبر من الناحية الفنية، ومن ناحية علم الوجود، أوليا وأساسيا، وليس L'Istoria التى يصبح المنظر (أو المظهر الخارجى) من خلالها ممكنا.

وكان يمكن للحرفيين (أو الصناع المهرة)، الذين أصبحوا فنانين بدءا من القرن الخامس عشر فصاعدا، أن يناقشوا هذه القضايا - كما يحكى لنا «فاسارى» فى كتابه "Lives"، ولكنهم جميعا كانوا يتقاسمون الاعتقاد الواحد فى مقصد فنهم، ذلك لأنهم كانوا يحشدونه أو يجهزونه بطريقة واحدة. لذلك فإنهم - باقتسامهم المعالجة التجميلية الواحدة (بالمعنى الحقيقى للقاعدة طبقا لمبادئ ونظام الكون بوصفه كلا متناغما)، أى اقتسامهم الاعتقاد بأنه لابد أن يكون هناك أسلوب متماثل للشكل أو المظهر يكمن فى أعماق لباقتهم الاجتماعية حتى يفرزوا مجتمعا يعرفون آماله وتوقعاته - لايمكنهم أن يحفلوا بمناظرات أو مناقشات ذات صلة بما نطلق عليه اليوم علم الجمال. ذلك أنه بمجرد أن يدخل الفن عصر الجماليات، يكون الجمهور الذى يستهدفه غير معروف. فكل عمل جديد يكون كأنه وضع أمام أعين جمهور ليس موجودا، ويجب عليه أن يشعر تجاهه بإحساس ما ليتعرف عليه كعمل من أعمال الفن، وهنا تكون أمامنا عقدة. فقضية الفن تتضمن قضية المجتمع الذى تنبثق منه أزمة مستمرة تحيط بمعادلة الفن والجمهور، والتوازن بينهما. وإذا لم تكن هناك أية خطورة من إساءة الفهم، فإننا يمكن أن نقول: إن مجادلات الفنانين الكلاسيكيين كانت أكاديمية، ذلك لأن هذه المجادلات يمكن من الناحية النموذجية أن تتم تسويتها بالمحكمة، حيث تضطر الأكاديميات للتدخل فى الدعاوى القضائية بين الفنانين، ونتيجة لذلك، فإن الخلافات (المشاجرات) المختلفة حول الصور (مثل المنازعات فى بيزنطة بين الذين يهاجمون المعتقدات

والمؤسسات الدينية التقليدية، والذين يحترمونها[٦]؛ والنزاعات بين جماعة الإصلاح البروتستانتية، والجماعة الكاثوليكية المناهضة للإصلاح)[٧]. لاتنشأ من الاتجاهات الجمالية بمفهومنا لهذه الكلمة، بل الأحرى من أعمال التجميل اللاهوتية الخاصة بالموجودات، وهذه وسيلة من الميتافيزيقيات وأسلوب فنى بالمعنى الواسع للكلمة. وما يشتركون فيه هو افتراض معيار للصورة: إما أنها تجسد، وإما أنها تدمج، حيث يتمثل المعيار التقليدى، منذ عصر النهضة، فى التصوير، بحيث ينفصل ذلك عما يعتبر حقيقيا أو مرئيا كشىء أو موضوع. ومن ثم، فإن الاختلافات التجميلية فى الرأى ـ حسب المفهوم الذى أورده «ليوتار» فى كتابه Differend[٨] يمكن أن توجد فيما بين هذه المعايير: وهكذا لاتستطيع أية محكمة أن تسوى الخلافات التى نشأت فيها المعارك حتى الموت، وتدمير الأعمال فى بيزنطة كما حدث فى الحروب الدينية. وهذا كله لا علاقة له بالمناقشات التى أثارها الطليعيون المحدثون، فالمسائل التى تدور حول الوجود الفعلى للإله فى الصورة، أو للإله كصورة، أو تصوير أو عدم وجوده وانسحابه مما يمكن إدراكه بالحواس.. وما إلى ذلك تنطوى على انقسامات جذرية فى صميم المجتمعات، وهذه الانقسامات تظهر أساليب عملية ونظرية، وأنماطا (أو قواعد) اجتماعية، وتتسبب هذه الانقسامات فى ظهور أدوات نظريّة وعملية؛ لأن تعريف «العيش معا» يكون عرضة للخطر فى كل مرة. وتعريف الإحساس المشترك، ومن ثم يظهر تعريف العيش الاعتيادى المألوف (الخصوصية والتفرد). ويستطيع نموذج التجسيد (لأنواع الخطاب والإعلان) أن يفهم هذا على أنه جسد أو كيان، وأن يفهم نمط التمثيل (ولأنواع الخطاب التشاورى) على أنه شىء عقلانى بشكل كلاسيكى فقط (السياسات التشاورية). ويتمثل خطأ بعض محبى الأيقونات المعاصرين فى قصر التجسيد على التمثيل أو لنقد التمثيل باسم التجسيد a) Certain Levinas)، استجابة لرغبة سياسية فى أن المجتمعات التى تقف بشكل شرعى كدليل على الانقسام (الديمقراطية) تتجسد فى جسد أو كيان (الديكتاتورية والاستبداد).

وهذه الأدوات مثل المتحف الذى يقدم انسجامها للفنون، ويفرض عليها صفتها الزمنية وتعريفها للإحساس المشترك مثل تعريف الخصوصية المألوفة[٩]. ودعنا ننظر إلى بعض نماذج الأدوات، ونربط أنفسنا بالمعاصرة التى لاتنفصل عن الإسقاط المنظورى: فالرسم نفسه، الكاميرا الخفية، المتحف، والتصوير الفوتوغرافى والسينما، الفيديو.. إلخ. وإن هذه الأدوات هى التى تخلق حقبة زمنية وليست الفنون. وهذا يقضى على ادعاء تأسيس معرفة الصورة، والسيمولوجيا العامة للصورة على سبيل المثال، كما لو أن أحدا استطاع أن يقارن بين رسومات كهف "Lascaux"، ورسومات ماجريتى "magritte" . ومايهم هو دراسة الصورة ودعمها أو سطح النقوش (ليونارد: الموضوع والصورة ١٩٧١). وتنتج الأيقونة البيزنطية من برنامج محدد يكون فنيا بالضرورة: فالشخص لاينتج أيقونة مثل الشخص الذى رسم مدينة مثالية فى إيطاليا فى القرن الخامس عشر، لكن فى قلب قائمة من هذه الأدوات، كان للمتحف مكان خاص: إنه المتحف الذى يمنع الأدوات الأخرى من إتمام مهمتها، التى تتمثل فى تصوير عالم وتحديد وجود. ولذلك، يمكن أن تتعايش أو توجد قطع من أصل مختلف تماما فى نوع من «جماليات أو فن سلام الشجعان» ويتم التخلص من كل الاختلافات الجمالية، وسيكون المتحف متفردا في تحقيق الانسجام العالمى. ولابد للمرء أن يكتشف أثره فى كل مشروعات السلام العالمى منذ نهاية القرن الثامن عشر.

لكن دعنا نعود إلى الـ "appareillage" أو منظومة أدوات الفنون: وعندما نفعل ذلك، فنحن لانختزل الفنون فى المواد (الخطوط والألوان.. إلخ) التى تتخذ شكلا بفضل

الأدوات التى تشكل حقبة زمنية. ويجب علينا بشكل خاص أن نستشعر هذا عندما نؤكد أن الفنون توجد دائما كأدوات. ودعنا نأخذ مثالا للرسم، وكيف تحول إلى أداة من خلال الفرض الإجبارى للرسم المنظورى من إيطاليا القرن الخامس عشر فصاعدا. وفى هذه المرحلة أصبح الرسم لاينفصل عن هذه الأداة. ويعتبر ظهور فكرة disegno أو «التصميم» فى إيطاليا دليلا على هذا[١٠]، وهى فكرة تظهر لنا من خلال انتشارها وتعدد معانيها، أن الرسم لم يكن فقط خاضعا للهندسة كما كتب «ليونارد». وفى الواقع، نجد أنه من خلال مؤلفى العمل المسمى "Treatises" من ألبيرتى فصاعدا، مرورا من «فازرى» إلى «ليوناردو» كان الـ "Disegno" سيفتح مجالا لغويا يتعذر اختزاله فى هذا المفهوم. ومجال "Disegno" هو مجال الاسكتش (الرسم التخطيطى)، وهو مجال الرسم على ورقة، والخط الذى يكون شكلا ، والرسم الكفافى الذى يصبح ظلا وتقريبا لونا للشكل المراد تحقيقه، إلى الأرشيف، مرورا بالدلالة شبه اللغوية للتسمية[١١]، إلى الرسم - وهذا يعنى المشروع، ثم إلى الفكرة المسبقة للعمل المستهدف من خلال عبقرية فنية من منظور شبه أفلاطونى. ويمكن للمرء أن يرى بوضوح أنها ليست مسألة مادة جرافية، كشىء يختلف عن اللون، والتى تغزو بوحشية كل المجال التصويرى (الرسم الزيتى). وعلى النقيض لايمكن أن تستخدم أداة الرسم المنظورى بشكل شرعى، أو تعرض أو يتم التنظير لها لتقدم النهاية القصوى فى قدرتها البنائية، إذا لم ترسم على جدار للتصوير الجصى (الرسم على جدار)، وفوق كل ذلك، على قطعة من الورق التى ستبقى كل ذلك غير متحقق، وكل ذلك موضع أسف، ومن ثم العمل لذاكرة ثقافية والبث فى الاستديو. إذن لانستطيع أن نميز الرسم عن الأداة لأسباب تحليلية محضة. لدرجة أن الـ "Disegno" كان شرطا لإظهار الأداة كما هو الحال، على سبيل المثال لأى إظهار لمشكلة فى الهندسة. ولكونه أداة للرسم، إذن يصبح التصميم تحقيقا لهذه الأداة، وإنتاجا ضروريا لهذا العمل على دعم لامفر منه: الورق. ولانستطيع أن نتخيل التصميم بدون الورق الذى يهرب أيضا من شرط المادة البسيطة. ويحتفظ الورق بتفوقه أكثر من أداة للرسم عنه من الطباعة. ويقع التصميم بين الأداة والعمل الفنى: ويمكن أن تكون صفته الزمنية فقط معقدة.

وللأدوات التى قمنا بتحليلها - فى الغالب - صفة أنها إسقاطية، وأنه لهذا السبب، نستطيع القول بأنها معاصرة. وهى تميز نفسها عن الأدوات الخاضعة لمعيار التجسيد، فضلا عن تميزها عن الأدوات القديمة، من شاكلة الأدوات الخاضعة للعلامات على الجسد والأرض (ولأنواع الخطاب، السردية أو القصة). وربما تكون هذه الأدوات المعاصرة أدوات بامتياز: نستطيع تحليلها من خلال تمثيلها؛ لأننا نضعها وجها لوجه أمامنا. وهى تحظى بجانب من الإضافة أو الترقيع، ولم تعد هذه الأدوات التى تليها (الأدوات الرقمية) تمتلكها، من خلال إثارة الذهن بشكل كامل، ومن ثم تصبح غير مرئية.

ويتمثل المبدأ الأساسى للأداة فى جعل ماكان من قبل مختلفا، متشابها، ومتوافقا، ومتساويا. وبالطبع يعتبر هذا المبدأ فى صميم مكونات المتحف، بل هو نفس الشىء بالنسبة لكل الأدوات. ولهذا السبب نجد أنه بالنسبة «للمعاصرين» منذ عصر النهضة، تعرف الظواهر فقط من خلال إمكانية أن تتخذ شكلا (يمكن تمثيلها وتصويرها) من خلال أداة الرسم المنظورى التى تقدم مجالا حسيا، يوصف بأنه قابل للقياس، ومتجانس التكوين، ونظائرى: عقلانى. ومن هنا تظهر الفيزياء الجديدة من جاليليو فصاعدا، ومبدأ العقل أو السبب وفقا لـ «ليبنيز». ويصدق هذا على الفنانين (الرسامين والنحاتين والمعماريين.. إلخ)، الذين كانوا سيقدرون فقط على تصوير العالم واختراع وسائل جديدة على هذا الأساس. ومن ثم، كما قلنا من قبل، إعلاء قيمة التصميم كتصور ورسم تخطيطى

(اسكتش)، وتخطيط ووصف كامل للشكل. وإخضاع اللون فوق كل ذلك في فلورنسا (أقل إلى حد كبير فى فينسيا).

وفى الغالب يتكون المتحف من مصنفات خاصة. وهناك طريقتان مختلفتان فى جمع المقتنيات، إذا ما صدقنا ما ورد فى كتاب «ج. ساليز» الرائع بعنوان "Le regard"[١٢]، بخصوص عملية الجمع والقائمين عليها. ويصف «ساليز» نظرة من يقوم بالجمع أمام مجموعة من الأشياء الموضوعة بلا نظام محدد: عينه المتمرسة قادرة على التقاط التشابه العملى، حيث سيكون أمين المتحف، الذى لايعدو عن كونه مؤرخا فنيا تعلم فى جامعة، خاضعا لمبدأ التمييز التحليلى وفقا لقاعدة التشابه. ومن خلال جامع المقتنيات ، بالشكل الذى يفهمه «ساليز» هو مبدأ التركيب أو البنية التى تتجمع وتتكون: والسبب وراء تصنيفه ليس تحليليا. وأشياؤه التى يمكن إلى أن تنتمى إلى أنساق فنية شديدة الاختلاف، لها نفس البنية (الشكل)، بينما القطع التى يجمعها الأمين (القيم) تجمع من خلال معايير تحليلية وتاريخية: نفس المنتج، ونفس الفترة الزمنية، ونفس المذهب.. إلخ. وعند تحديد الاختلاف بين المتشابه، ونفس الشيء، بين مجموعة حقيقية ومجموعة المتحف، نجد بينامين الذى يتناول مثال "E-Fuchs" وهو جامع تحف ألمانى فى القرن التاسع عشر، ومؤرخ فنى، يضفي على جامع التحف قدرة شبه فنية في توليف الأشياء وهى قدرة تنكر على أمين المتحف[١٣].

ويتمثل مايميز الأداة عن الكينونات الفنية الأخرى المماثلة مثل التحويلية فى أن الأداة تخترع أو تكتشف الصفة الزمنية إلى درجة أن تحليل الصفة الزمنية للفنون نفسها، سيكون أيضا مشروطا بالأدوات. وإذا شغلنا أنفسنا بالصفة الزمنية للرسم كفن، كما يفعل «دريدا» إلى حد ما فى كتابه "memoires d'aveugle"[١٤]، فسوف نصر على عدم مباشرية الرسم والفكرة (موضوع العمل الفنى). وهذا لأنه فى الرسم، نجد أن الرسام لايستطيع أن يتفادى النظر إلى حركة يده وليس إلى الفكرة الخارجية. فلكى يرسم، لابد أن يقصر الرسام نظره على الفكرة!. ومن ثم يكون الرسم متأخرا دائما في العلاقة بتقديم الفكرة: بين حدث الفكرة ورسم الشكل، وهناك تأخير: الفترة الزمنية للرسم هى ـ إذا صح القول ـ فترة مابعد فرويد. وهذا ما يواجهنا عندما نريد وصف الزمن: فعندما أريد أن أصف "TO" أستطيع فعل ذلك فقط من خلال فصل نفسى عنه ، وأربط نفسى بـ "TI".

ومن ناحية أخرى، لو أننى مهتم بالصفة الزمنية لأداة الرسم فقط، بهذا نتبع على سبيل المثال وصف الهندسة التحويلية ـ حيث تحتل المبانى مكانا بارزا؛ لأن كل شيء فى الهرم المرئى هو الخطوط، واللوحات، والأشكال.. إلخ ـ ثم اختزل الصفة الوقتية على الصفة التى ابتكرها «البريتى»: الصورة هى شكل الهرم المرئى، وقد لايكون هذا الشكل سوى شيء لحظى أو وقتى. خلاصة القول، تبتكر أداة الرسم، صفة زمنية استثنائية، وهى صفة اللحظة، وهى شيء يختلف تماما عن الشكل اللامتناهى (المطلق) لتواصل (استمرارية) الحركة المعروفة عند الإغريق. ومع ذلك، كما قد رأينا، كان الرسم شرطا للفنون منذ القرن الخامس عشر، وتفرض زمنية لحظته. والآن ماذا عن المتحف وصفته الزمنية؟.

من المعروف للجماليات منذ قصرها على مقارنة الفنون من وجهة الصفة الزمنية (على سبيل المثال يشبه أدورنو الرسم بالموسيقى)، ولاينطبق نفس الشيء على الفنون حتى الآن، لأنها مشروطة بالأدوات. ولقد ميزنا هذه الأدوات التى تتمتع بإسقاطية فى الغالب، على افتراض أن أرضيتها المشتركة هى الرسم، ويمكن القول بأنها «معاصرة». وهذه الميزة تمكننا من أن نستشعر، من أرضية مشتركة أخرى، أو سطح الرسم (النقش)، بالمتعدد أو

شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

«اللامادى»، الذى يستهوى ليونارد كثيرا، وهناك فترة زمنية أخرى، وهى فكرة «ليونارد» عن «بعد المعاصرة»[١٥]، تم وصفها بشكل كبير. ويمكن أن تكون الصور الإسقاطية مزدوجة وفقا لمبدأ المعاصرة: الرسم على نقطة دقيقة من الجو/ الكاميرا الخفية، المتحف/التصوير الفوتوغرافى، العلاج التحليلى /السينما/المعارض والفيديو.

وفى الواقع، هناك على الجانب الآخر من أداة الرسم، وهو جانب إسقاطاتها وذاتيتها، هناك أداة أكثر قدما بدون أصل، والتى استخدمها العرب لفترة طويلة: الكاميرا الخفية. وفلسفتها هى فلسفة الحلول (الذاتية) (برجسون وليس ليبنتز)، وصفتها الزمنية هى الأمد المستمر بدون بداية ولانهاية: الصور المقلوبة للعالم الظاهرى ترتفع فوق السطح المقلوب، أمام الثقب الصغير. وخاصية المشاهدة الموضوعة فى قلب الكاميرا تظل كما هى (لاتتغير)، قبل ذاتية، ومرتبطة بتدفق (تقلب) الصور، وهى مظللة بالضرورة. والصورتان مختلفتان فى كل شىء، مثل لحظة التواصل غير المنقطع. وفى الآونة الأخيرة استطاع «ديدى - هابرمان» أن يوضح أن فكرة التواصل (الأمد) المستمر، التى قد توسع فيها «برجسون»، ليست إلى حد كبير فى مقابل السينما، التى لم تكن يعرف عنها الكثير؛ لأنها فى مقابل «الكرونوفوتوغرافى Chronophotography» عند E.J. Marey[١٦] - والآن يعاود الكرونوفوتوغرافى السيطرة بإحكام على فكرة الخلق المنقطع لعالم يظل مطيعا لقوانين الفيزياء (الطبيعة)، ومحببا إلى ديكارت، الفيلسوف الحقيقى (الأصيل) للمنظورية (العين ترى الأشياء وفقا لبعدها النسبى). وإنه فى السينما ربما نجد أن الصفة الزمنية لهذه الكاميرا الخفية لاتنفصل عن المنظور «الرومانسى» عند فيدرتشى: الأم والابن من إخراج «سوكوروف»[١٧]، أو عمل باسم "Apichatpong weerasetakul" لـ "Tropical Malady

وللتصوير الفوتوغرافى المعاصر، هناك "Felten" و"Massinger".

ويكون المتحف والتصوير الفوتوغرافى ثنائى حديث. وهما تقريبا معاصرين (نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر)، وإسقاطيين، لكنهما يبرزان تغيرا بالإشارة إلى الأدوات السابقة، كما لو كان بعد المشروع والفكرة جعلا الحجرة (الحيز) لحيز الحزن، لدرجة الانقباض. وهذا هو التناقض، ويقع فى قلبْ الثورة الفرنسية[١٨]: كلما اتسعت دائرة المساواة، زاد صعود الطبقة الوسطى المنعزلة التى لاأهمية لها على المسرح السياسى، وفرض مطالب جديدة، ومن ثم توزيع جديد للمدرك (الملموس) ، وقل عدد من يظلون خارج الإنسانية بسبب إعاقة أو أخرى (العمى، الصمم، الخرس، والإعاقة (تخلف فى النمو) أو حتى العته المبكر: وهو نوع من الجنون ينشأ فى أواخر المراهقة وهو سلوك منحرف). ومن ثم كلما زاد تأكيد شروط المساواة والدمج (التكامل) على نفسها (توكوفيل Tocqueville)، أصبح صعود الشرعية الثورية واضحا على الجانب الآخر. وبالطبع يكون مركز القوة فى الواقع فى وسط مكان فارغ بشكل تقليدى وفقا للتحليلات القوية لـ «ليفورت» لكن منذ قطع رأس الملك الفرنسى، وظهور تحرر الهيئة السياسية، والبحث عن الماضى، والأرشيف (بمعنى الأصل والبداية والأساس ومايشكل السلطة.. إلخ) ، يستلزم فصل المشروع وصفته الزمنية: من ناحية الأيديولوجية الثورية، ومن ناحية أخرى إعادة تأسيس علم الآثار. وسوف ينظر إلى «اللوفر» (وكل المتاحف منذ ذلك الحين) على أنه، من ناحية يحرر الأعمال الفنية من الماضى، وتحول حتى ذلك الحين إلى غموض المقتنيات الدينية أو الفخمة، وأخيرا تسليمها إلى الرؤية الكاملة للاتصال اللامحدود، ومن ناحية أخرى مثل المقتنيات التى تشهد على الاستقرار المثالى لوحدة السياسة الفرنسية (وكل المتاحف سوف تميل من الآن

فصاعدا إلى تأكيد فكرة الشعب أو الأمة). وسوف تكون الضرورة السياسية لإعادة تأسيس أن كل الرؤساء بعد جول Gaul للمجموعة الخامسة كالآتى: سوف يكون بومبيدو فى أصل المركز الذى يحمل اسمه، وجيسكارو فى متحف أورسى Orsay، والـ parc de la villetté، وميتران فى هرم «اللوفر» وشيراك فى متحف Quai Branly . ومع ذلك تعتبر الصفة الزمنية لصورة المتحف متناقضة: يتم استيعاب أحدث الأعمال حتى الآن لأن لديها القدرة على حفظ الماضى. وهذه رجعية (ارتدادية) غريبة، حيث يكشف الأحدث، ماكان موجودا من قبل فى المحفوظات على سبيل المثال، ويعلن عنه على أنه سببه المادى. وفى الحقيقة تقع الحلقة الزمنية للمتحف فى قلب كل كتابات التاريخ. بطريقة أن القضية تتمثل فى تأسيس حقيقة تاريخية[٢٠]، التى لانستطيع أن نشهد عليها بشكل موضوعى، حتى لو كنا نمتلك كل الوثائق لفعل هذا (حقيقة مادية). وفى الواقع المتحف هو أداة ذلك، أى فصل العمل عن مصيره السابق، وجماله السابق، وتسليم هذا العمل إلى محبى الجمال الذين يدركون أن النسخة تشوش التأمل مثل الشبح: تعقب الحقيقة التاريخية. هذه هى فكرة فيلم «سوكوروف» الذى يحمل اسم "Russian Ark" حيث الحقيقة السابقة، أو المتعلقات القدرية تقطع بشكل مستمر الجولات الجمالية للزائر «الغربى» إلى داخل هيرميتاج Hermitage فى سان بطرس بيرج.

إذن، فالمتاحف من حيث المظهر، هى وطنية، وتغرس الهوية الإقليمية والتاريخية. لكن فى الحقيقة، هذا ليس كل ما فى الأمر. ولو تذكرنا أن قوة تخصيص الأعمال الفنية لاتفعل سوى البقاء فى خيال المتحف، وبشكل متناقض إذن، لايصبح المتحف مكانا للذاكرة. وإن الطريقة المثلى للصدام مع قوة إثارة الذاكرة لقطعه فى المستقبل (وليس فى الحاضر)، هى تأخيرها أو إرجاؤها؛ لأن المتحف هو الأداة التى تولد (تخلق) النسيان. ولذلك تحفظ الأعمال الفنية وتبقى فى المستقبل، لأنها منفصلة عن أى هوية - سواء أكانت عرقية، أو سياسية، أو اجتماعية. والمتحف هو الأداة التى تخلق العام، وهو عام عن طريق الفقدان (عدم الوجود)، والذى يواجه أو يقابل، فضلا عن ذلك، المتلقى (الجمهور) الذى يملك نفس القدرة على تقييم الأعمال من الناحية الجمالية (والتى لاتعنى إدراكها بنفس طريقة الأكاديميين).

ويختلف الأمر بالنسبة للتصوير الفوتوغرافى حتى لو أن الحقيقة التاريخية التى يشهد عليها هنا من خلال طبيعة تقديم مفتاح الصورة. إنها الصفة الزمنية لما «كان» التى اضطلع بها بارثيس Barthes من «بنيامين» التى تفرض نفسها. وهناك شىء لايقبل الجدال بخصوص هذا: بالنسبة للصورة المحتفظ بها (الباقية) ، كان من الضرورى فى الماضى لشىء، لعكس شعاع الضوء، وبالنسبة للأخير لالتقاطه فى فيلم ذي صورة حساسة، بالرغم من عمليات المحو المحتملة، ورغم القواعد التى يصفها المتخصصون فى سيمولوجيا الصورة. لكن هناك الكثير، عندما تلتقط الصورة، فالمصور من ناحية، بل وفوق كل ذلك، الشىء الذى يلتقط من ناحية أخرى، كانوا واعين جيدا أنهم يعملون للمستقبل. ولم يجهلوا حقيقة أنهم كانوا يقدمون أنفسهم لمستقبل عن هؤلاء الذين كانوا يطلبون شيئا بسيطا لكن مهيبا، بنظام الواجب، ومن ثم بنظام القانون: ليخلد أسماءهم. وإن من ينظر إليك فى صورة بالضرورة من الماضى، يتوقع شيئا واحدا فقط: إنك تعيد تسميته هو. وكل صورة لـ «بنيامين» هى يوتوبيا، ليست من الماضى، ولكن تقع فى الماضى، تنتظرنا[٢١].

ومنذ القرن التاسع عشر، ليس فقط الأعمال الفنية المعاصرة، بمعنى الأعمال التى تخضع للأدوات الإسقاطية، ولكن أيضا كثيرا من أعمال التجسيد

٢٢ ـ الكسندر سوكوروف .. لقطة فيلمية أثناء جلسة فريدة فى متحف هيرميتاج ـ سان بطرس بيرج ٢٠٠٢.

والاندماج، مثل الأعمال التى تخص العقيدة المسيحية، أو الأعمال التى كانت تخضع على نطاق واسع لمعيار الإظهار (التجلى) (اليهودية، والإسلام، وحتى البوذية.. إلخ) أو حتى مايسمى بشكل غير لائق الفنون البدائية، أو الأعمال الموجودة فى متحف "Quai Branly" فى باريس لو كانت هناك قضية حقبة حضارية.

وهذه الأعمال التى تدخل المتحف العالمى وكل المتاحف هى فى جوهرها عالمية؛ لأنها تظهر القيمة الجمالية العالمية (على عكس الجماليات التى تكون دائما محددة أو إقليمية)، وهى أيضا بناء على ذلك، أدوات معاصرة (الرسم، والتصوير الفوتوغرافى، والسينما، والفيديو)، وأدوات تجسيدية (رسومات المذبح، والأيقونات، والزخرفة أو الإضاءة القوطية، والنوافذ الزجاجية الملونة.. إلخ)، أو الأدوات «الهمجية البدائية» (الأقنعة، والمنحوتات، واللوحات الزيتية.. إلخ) التى تجد نفسها مستوعبة فى أداة المتحف، والقوة القدرية فى اللعب فى هذه القطع من حقيقة أنها كانت تحت شرط الأدوات، بدورها تجد نفسها مؤجلة أو مهملة. وهل سألنا أنفسنا إذا ما كنا لانزال قادرين على الركوع أمام صورة العذراء والطفل (تخيل رد فعل حراس متحف اللوفر الذين يواجهون هذا الموقف، فى وسط زحام الزائرين المهرولين!)؟. وهل نسأل أنفسنا إذا ماكان العمل الفنى المعروض فى الرسم مازال له القدرة على خلق الذاتية؟.

٢٣ ـ الكسندر كوروسوف. سان بطرس بيرج ٢٠٠٢.

وهل مازلنا ندخل فى تدفق (تقلب) الفهم المتعدد أمام اللوحات الهولندية؟. وهل سوف نمتلك على الدوام الشعور بانتظار الاسم أمام هذه الصورة أو تلك؟. فالسينما نفسها تندمج فى تركيبات (توليفات) كما هو الحال فى الغالب فى متاحف الفن المعاصرة، فهل تتركنا نطرح تساؤلات بشأن الكيفية التى نديرها بها؟. وعلى أى لقطات (سينمائية) طويلة؟. والفيديو، هل مازال يوحى لنا بشعور ضرورة الإعلان عن قانون جديد، وأن لحظة الماضى لن يعاود الإمساك بها مطلقا؟. وعلى هذا فسلطة المتحف تشبه سلطة الإرث (الوقف) تلك التى تقدم كل الأعمال، حتى الفنية. وأيضا شروط إمكانيتها الفنية والمؤسسية فى دائرة الدمج العالمى أو العام. ولأن هذه الأدوات جعلت الخصوصيات والكينونات بشكل عام تأخذ هذا الاتجاه أو ذاك، أليس من المحتمل أن المتحف سيصبح آلة فلسفية، يتمثل هدفها فى عزل مايظهر الاختلاف أو اللاشكل الذى وصفه «سيموندون» بين الخصوصية والكيان الاجتماعى السيكولوجي بشكل عام، أو مايطلق عليه الكيان قبل الفردى (الذى هو أحد

أشكال المنظومة الاجتماعية والسيكولوجية والأفراد أمام أى اختلاف)؟. وعندما يصف «سيموندون» فى عمله ١٩٨٦[٢٢] إزالة العملية الضرورية بين التقنيات والدين، وهى الإزالة التى تعمل على نجاح المنظومة «السحرية» للعوالم الطبيعية والإنسانية، نراه يبقى أو يحتفظ بالوسط، (فى شكل مكون من مجموعة من العقد)، وهو المكان الذى يطلق عليه المنطقة «الجمالية» بين التقنية والدين. فهو يرى أن «الجمالى» يقف بين التقنية (الفنية) والدين، وله مهمة أن يستدعى للذهن، حتى استعادة المستقبل، الوحدة السحرية المفقودة. وأقل القليل فى هذا الموقف الأصل والوسيط بين التقنية والدين، ولايمكن أن يكون «الجمالى» لاتقنى تماما ولا دينى تماما. ولابد أن يحتفظ بجزء أساسى (هذا هو جمال الجسر المعلق أو الطبيعة الفنية لشعائر القساوسة). وبين «الإفراط الداخلى للوحدة»، الذى ينفتح كل دين فى قدرته على تجميع الخصوصيات و«الأقل من الوحدة» الذى ينظم كل تقنية خاصة بشكل ضرورى، لأنه لا أهمية لفعل اللباقة الاجتماعية على العالم والآخرين، وفى الواقع يشكل «الجمالى» نطاقا، لكن كـ «ذكريات» وإمكانات، لكل الاتجاهات المحتملة التى شكلت وسوف تشكل الخصوصية والكينونة بشكل عام. وهناك فقط اختلاف طفيف بين مايفهمه «سيموندون» هنا بمعنى «الجمالى»، وبين ما يبقى الاتجاهات السابقة بمجرد دخول أعمالها المتحف. ويحافظ المتحف على ماتم تصوره من قبل من خلال علم الجمال: ومن هنا يكون المتحف أداة لجعل الجمال عالميا (عاما شاملا) فى واقع الأمر. والأمر كذلك بمعنيين: حفظ بدليل الاتجاهات السابقة، والتى هى فى الوقت نفسه تقنية ودينية (أدوات أو صور)، ولكن أيضا يصحبه عملية إزالة مستمرة من الأديان والتقنيات، وإضافة التقنيات نفسها فى النظرية والتطبيق (المتاحف الإثنوجرافية، ومتاحف الفنون والمهن، والمتاحف الفنية، ومتاحف الطيران، والسيارات، والفضاء، والمتاحف البحرية.. وهكذا). ويشكل المتحف مخزونا هائلا من الثقافة المادية وإمكانية التأمل التاريخى، كما فى الفن المعاصر. علاوة على ذلك هو تطور فلسفة الثقافة، ومن ثم تطور أى فلسفة تاريخية وفق معنى «سيموندون» الذى يرى أن الشىء الفنى ليس سوى أصله وتكونه.

خلاصة القول، فى عملية دمج أو ضم كل الاتجاهات وكل الجماليات، يضم المتحف أيضا كل أشكال الفترة الزمنية التى أبدعتها. ومن ثم يقدم فرصة الوصول إلى الفترة الزمنية قبل الفردية، والتى تعتبر فترة كلية، ظهرت منها كل الأنواع الأخرى. وهذه الفترة الكلية بكل تأكيد أكثر ترابطا من مشهد السلام العالمى الذى يستطيع كل زائر أن يلمسه فى المتحف العالمى الشامل. ومايوحى أن الصفة الزمنية للمتحف باطلة (لاجدوى منها). وأن مفهومه المتلاشى، يكون بطريقة قديمة: فهو يحتضن ويقدم كل الفترات الزمنية التى تنشأ وسوف تنشأ فى المستقبل.

NOTES

1. Déotte, J.-L. (1993) *Le musée, l'origine de l'esthétique* [The Museum, the Origin of Aesthetics], L'Harmattan, Paris; see also Déotte, J.-L. (1995) Le passage Hubert Robert. In: *L'idée de Musée* [The Idea of the Museum] (with J.-L. Baudry, photos by J.-P. Bos et J.-L. Elzéard), special issue Éditions Musée de Valence/L'Harmattan, Paris.

2. Déotte, J.-L. (2007) Qu'est-ce qu'un objet de musée? Heidegger et la déportation des œuvres d'art (l'exposition de la Madone Sixtine de Raphaël) [What is a Museum Object? Heidegger and the deportation of artworks (the exhibition of the Sistine Madonna by Raphael)]. In: R. Somé

(ed.). *Anthropologie, art contemporain et musée* [Anthropology, Contemporary Art, and the Museum]. L'Harmattan, Paris.

3. Rancière, J. (2004) *The Politics of Aesthetics*. Continuum, London.

4. Rancière, J. (2004) *Malaise dans l'esthétique* [Unease in Aesthetics]. Galilée, Paris.

5. Lichtenstein, J. (1993) *The Eloquence of Color: rhetoric and painting in the French classical age*. University of California Press, Berkeley.

6. Mondzain, M.-J. (2004) *Image, Icon, Economy*. Stanford University Press, Stanford.

7. Cousinié, F. (2000) *Le peintre chrétien* [The Christian Painter]. L'Harmattan, Paris

8. Lyotard, J. F. (1989) *The Differend*. University of Minnesota Press.

9. See Déotte, J.-L (2004) *L'époque des appareils* [The Epoch of Devices]. Lignes, Paris; and Déotte, J.-L. (2005) *Appareils et formes de la sensibilité* [Devices and Forms of Sensibility] a collective work edited by J.-L. Déotte, L'Harmattan, Paris; and see also. Déotte, J.-L. (2006) *Qu'est-ce qu'un appareil?* [What is a Device?] L'Harmattan, Paris.

10. Ciaravino, J. (2004) *Un art paradoxal: la notion de disegno en Italie (XV^e–XVI^e siècles)* [A Paradoxal Art: the notion of disegno in Italy (15th–16th centuries)] L'Harmattan, Paris.

11. Marin, L. (1997) *De l'entretien*. Éditions. Minuit, Paris.

12. Salles, G. (1989) *Le Regard* [The Gaze]. RMN, Paris.

13. Déotte, J.-L. (1998) Fuchs, l'artiste est un collectionneur. *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminiennes* [The Man of Glass, Benjaminian Aesthetics] L'Harmattan, Paris.

14. Derrida, J. (1991) *Mémoires d'aveugle* [Memoirs of the Blind]. RMN, Paris.

15. Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition*. Manchester University Press, Manchester.

16. Didi-Huberman, G., L'image est le mouvant [The Image is the Unstable]. *Intermédialités* (Montreal), No. 3.

17. Arnaud, D. (2005) *Le Cinéma de Sokourov*. L'Harmattan, Paris.

18. Déotte, J.-L. (1995) *Oubliez!: Les ruines, l'Europe, le musée* [Forget!: The Ruins, Europe, the Museum]. L'Harmattan, Paris.

19. Rancière, J. (1995) *La Mésentente* [The Disagreement]. Galilée, Paris.

20. Freud, S. (1967) *Moses and Monotheism*. Random House, New York.

21. Benjamin, W. (2000) *Thèses sur la philosophie de l'histoire* [Theses on the Philosophy of History]. Gallimard, Paris.

22. Simondon, G. (1989) *Le mode d'existence des objets techniques* [The Mode of Existence of Technological Objects]. Aubier, Paris.

أخلاقيات الجمع: تناول مسألة العالمية

سيسيل مارسيو Cécile Marceau

درست سيسيل مارسيو القانون والعلوم السياسية فى جامعة "Bourgogne فى فرنسا، كما درست نظرية القانون في الأكاديمية الأوروبية لنظرية القانون بكلية «سان لويس» فى «بروكسل».

المتاحف هى مؤسسات غير ربحية مستمرة مفتوحة للجمهور، وتخدم المجتمع وتنميته. وهى تكتسب، وتحافظ، وتنشر، وتعرض الشهادات الملموسة وغير الملموسة للشعوب وبيئاتها، لأغراض الدراسة، والتعليم، والمتعة.

ولقد شهدت نهاية القرن العشرين ازدهار «مواقع الذاكرة» ومن بينها المتاحف. ويتمثل دور المتحف كمؤسسة مستدامة فى لعب دور الاتصال بين أجيال الماضى، والحاضر، والمستقبل. وتتجسد مهمة التذكر فى المقتنيات التى يتم تجميعها عبر هذ الأجيال. وتبنى الهوية الثقافية لشعب ما حول ذلك وحول ما يروى عن قصته. وفضلا عن المقتنيات الخاصة، كانت المتاحف بمثابة البؤرة الرئيسية للمقتنيات العامة منذ نهاية القرن الثامن عشر فى فرنسا. وهى تلعب دور «الناقل» من خلال الحفاظ على التراث الثقافى ونقله. وأن دراسة مفهوم عملية الجمع اليوم لابد أن تتناول بالضرورة الطبيعة المحضة للمتحف كمؤسسة. وتقع هذه المؤسسة فى قلب مفارقة (تناقض) معاصر. فبينما يتفق الجميع على أن زوار المتحف يتزايدون بشكل لم يتكرر من قبل، وأن عدد المتاحف يتزايد

أيضا، وفقا للتعبير الغربى لـ «دمقرطة الثقافة»، نجد فى الوقت نفسه أن معنى أو جوهر المؤسسة عرضة للجدل والتساؤل بشكل أساسى، من خلال منظري الفن أو الفنانين من أمثال «مارسيل دوشامب». وهذا التموج (التأرجح) بين مستوى النجاح وتزايد عدد المتاحف من ناحية، ومن ناحية أخرى بين انتقاداتها والتساؤل بشأن شرعيتها، إنما يخلق توترا يمكن تحليله من رؤى مختلفة. وفى هذا الصدد، ننظر إلى هذا التوتر لنتأمل نتائج الأزمة التى تواجهها المتاحف - كمؤسسة - على مقتنياتها العامة المؤسسية وأعمالها الفنية. وتكمن إحدى أهم نتائج أزمة السلطة المؤسسية للمتحف فى النزعة أو التوجه الذى يتجاوز نطاق الفن. وهى تنطوى على تعديل أو تغيير نظام الشروط الخاصة بدورة الأعمال الفنية، ويتم التعبير عنها - علاوة على ذلك - من خلال التنظيم الذاتى وخصخصة الآليات. ومن ثم، تغير هذه التحولات، والنتيجة الطبيعية لعولمة عمليات التبادل وعولمة السوق، معنى الشمولية الذى كان يحكم إنشاء المتاحف. إذن لابد أن تُسبق دراسة هذا التطور، بعملية تناول للشخصية الشمولية للمتاحف بشكل يفوق ماكان معتقدا من قبل.

طابع العالمية

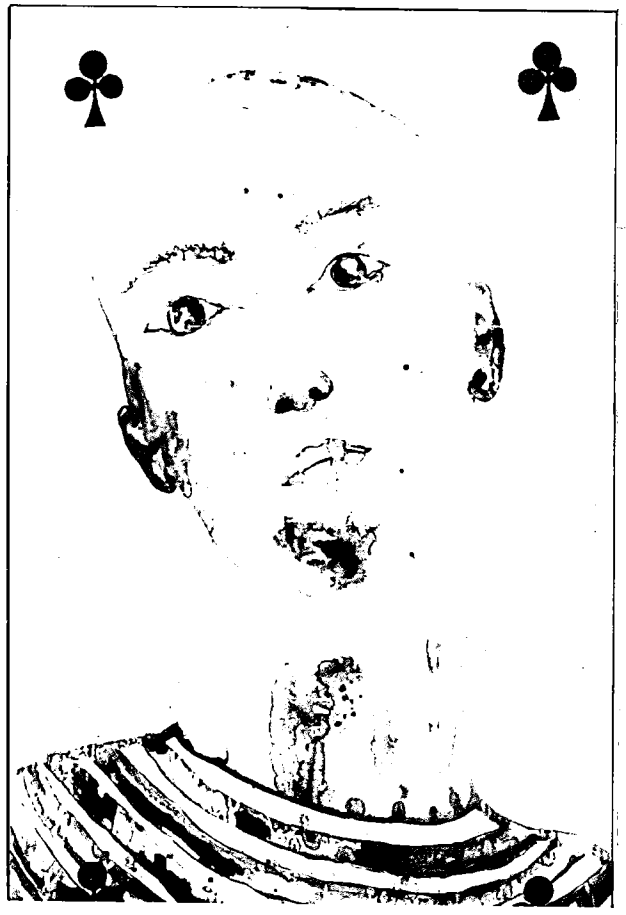
المتحف، إذا عرف على أنه مكان للذاكرة، فهو أيضا المكان الذى يقدم فيه شكل من أشكال بعث الماضى حتى الآن. ولايتناقض هذان الجانبان، بل على العكس من ذلك، لابد أن يتكاملا معا بإحكام، بهدف فهم المنطق المحدد لهذه المؤسسة، وفهم مواطن قوتها وضعفها. وتمثل فكرة الشمولية حجر الأساس فى هذه الدراسة، وهى تتيح لنا فرصة التفكير فى والتوفيق بين وجهى المتحف كمؤسسة. ومن المعروف أن فكرة الشمولية لاتنفصل عن التنوير، وهى جوهر فلسفة «كانط»، وإعلان حقوق الإنسان والمواطنين ١٧٨٩، بمثابة تجسدها السياسى الأول. ولقد واصل القرن العشرون هذه الفكرة من خلال الإعلان فى نهاية الحرب العالمية الثانية عن الإعلان العالمى لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨، على أنه ترنيمة للسلام والأخوة. وتتبع فكرة المتحف العالمى نفس المسار[٢]. وبعد المتحف البريطانى الذى أنشأ عام ١٧٥٣، وفتح للجمهور بعد ذلك بست سنوات «١٧٥٩»، أصبح «اللوفر» واحدا من أوائل المتاحف الثورية فى الإقرار بهذا الطموح فى إتاحة الفرصة لزواره فى مشاهدة المقتنيات الملكية السابقة[٣]. وتتبنى روح عام ١٧٨٩ مفهوم العالمية هذا، والذى يُنقل من خلال الرغبة فى المشاركة فى المعرفة الموسوعية.

وفى ديسمبر/كانون الأول عام ٢٠٠٢، وقعت مجموعة تتكون من عشرين أمينا للمتاحف، من أوروبا وأمريكا الشمالية على «إعلان أهمية وقيمة المتاحف العالمية»[٤]. ولاتتمتع هذه الوثيقة من المعايير المقررة، والتى كان المؤلفون مخاطبين بها أيضا، بأى قوة ملزمة. وكتعبير عن الأفراد غير المخولين بإصدار معايير قانونية عالمية، هذا بمثابة إعلان عن المحتوى الذى يعتبر ملزما لمؤلفيه، من الناحية الأخلاقية، وتؤدى عملية التنظيم الذاتى هذه، إلى التشريع الذاتى، وهى تهدف فوق كل ذلك إلى تسويغ أو تبرير مقتنيات المتاحف الرئيسية من كنوز الحضارات الأخرى، وإضفاء الصفة الشرعية على دورها كـ «ناقل» للثقافة العالمية. ويتمثل هدفه الأساسى فى حماية التراث المكتسب عبر الزمن بطريقة واضحة بعض الشىء، والتى استطاعت أن تكون أو سرعان ما أصبحت أسسا لمطالب الاسترداد (الاسترداد). وبالتأكيد يتم

تطبيق القوانين الدولية والمحلية بخصوص دورة السلع الثقافية، فى هذا الجانب المعقد، لكن تمثل الشخصية التى تعلن عن نفسها لعالمية هذه المتاحف، المشكلة الرئيسية فى هذا الصدد، وذلك لأنها توحى بعدم قابلية تحول ملكية مقتنياتها. وفى حقيقة الأمر، من الصعب أن لانتساءل بشأن مثل هذه الأهلية، التى استطاعت أن تسفر عن عزل مؤسسات معينة عن «قائمة المتاحف العالمية» التى استطاعت أن تحقق أهليتها بشكل جيد. ولو أن فكرة العالمية مرتبطة بقوة بفكرة المتحف، فإن هذا البعد لن يؤجل قليلا، وقد يتساءل المرء عن الطريقة التى تحيا بها فكرة التنوير فى أذهان الموقعين على الوثيقة. وإن وجود إعلان على أهمية وقيمة المتاحف العالمية، تنقل التخوف من رؤية شرعية المتاحف الرئيسية تدخل عليها إصلاحات أو تعديلات، وتعرض مقتنياتها للتهديد. ويعتبر هذا التخوف من عملية الانتزاع المحتملة، واحدا من أعراض أزمة السلطة التى تخترق مؤسسة المتحف. وعلى الرغم من ازدهار المتاحف وتزايد عدد زوارها[٦]، إلا أن أساس العالمية، الذى يتم من خلال إضفاء الصفة المؤسسية على المتحف، يعتمد على الأمة، وفى حالة ما إذا تعرض للتصدع أو الانهيار، فإنه يحمى مطالبه المتزايدة - ليستعيد توازنه واستقراره - باسم الدولة أو الأمة كذلك.

ومن خلال مقتنياته الدائمة، يميز المتحف نفسه عن المعارض الدولية، وحتى المعارف الأخرى (معارض الكتاب والفنون). ونظرا لأنه بناء للمقتنيات العامة، فهو يخلق أو ينشئ تراثا وطنيا، يتمثل اتجاهه فى عالمية المواطنين (أو بنى الإنسان). وهذا ما يؤكد عليه «ج. أبونجو» بشكل رائع حين يؤكد على ضرورة تسمية المتحف البريطانى بـ «المتحف العالمي لبريطانيا» ، إذا أردنا أن تُعرف شخصيته العالمية، وتجاوزه لنطاق الأمة. وقد يكون هذا الربط بين الأمة والتراث خطيرا إذا اختزل إلى فكرة القومية الثقافية، لكنه يعاود اكتساب معناه إذا وضع في منطق ديمقراطى. وماذا يصبح فى سياق «تدويل الثقافة» وما الرابط الذى يمكن أن نصنعه بين ماهو محلى وما هو عالمى؟. وما الذى يجب أن تعنيه العالمية؟. ولنأخذ إفريقيا، على سبيل المثال: حيث يقدر أن ٩٠٪ من فنونها بأنه يوجد خارج القارة. ومن الضرورى أن نعرف ما يصدق الشعب الإفريقى أنه عالمى[٧].

وهنا نواجه ثانية مشكلة معقدة، حيث تتواجد المفاهيم المتناقضة معا: فمن ناحية، تعريف التراث بالشكل الذى رأته الدول التى اكتسبت هذه الثروات عبر القرون[٨]، ومن ناحية أخرى الرغبة فى تعزيز الهوية الثقافية التى تظل تالية للتعقب الطفيف لتاريخها. ولاسيما وأنها غريبة على تقاليد المتحف الغربى (وهى حالة إفريقيا القارية). ومن خلال هذا التناقض، يستطيع المتحف أن يظهر كتعبير عن القومية المجهولة المطمورة التى تعتبر العالمية وسيلتها، لكن فى الوقت نفسه، تظل شخصيتها الوطنية طريقا للوصول إلى العالمية. ويمكن أن يتم توضيح هذا من خلال تدشين المتحف الوطنى فى استراليا فى مدينة «كانبرا» فى الأول من مارس/آذار عام ٢٠٠١. والسبب الرسمى الذى أدى إلى إنشاء هذا المتحف هو إحياء الذكرى المئوية لاستقلال اتحاد استراليا. وأصبح هذا المتحف «التجسيد الملائم والدائم للتاريخ والهوية الوطنية»[٩] ولهذا السبب، لابد أن يوضع البعد الوطنى للعالمية فى الاعتبار قبل تناول الكيفية التى يستطيع بها تجاوز حدوده. ويعتبر هذا البعد الوطنى للعالمية، شرطا أساسيا لبقائه لأن العالمى يتغذى



٢٤ – بارثيلمى توجو: ما اسمك ؟ ٢٠٠٤.

على (يعيش على) الفردى، وليس هناك ثقافة عالمية، لاتعتبر فى الوقت نفسه، ثقافة للتنوع[١٠].

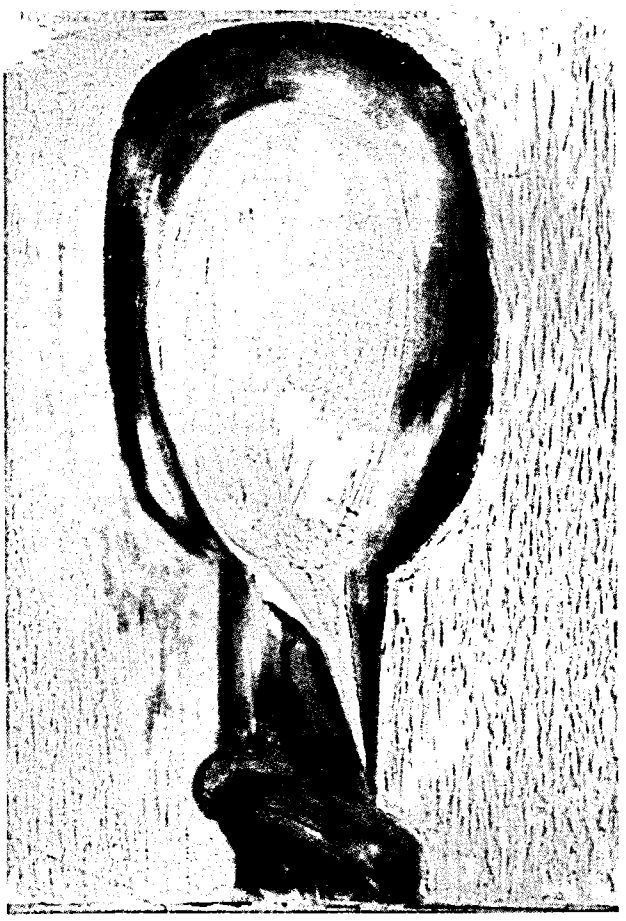
وتعتبر المعرفة المشتركة للأعمال الفنية والمقتنيات، واحدة من أهم العوامل التى تتيح لنا فرصة الاقتراب من فكرة العالمية. فالمجتمع العالمى الذى نعيش فيه يشهد تكثيفا فى سرعة وكم دورة السلع الثقافية. وسوف يظهر انسجام جديد من منطلق طبيعة هذه التبادلات.

سمة العولمة

تعتبر دراسة القوانين الخاصة بدورة الأعمال الفنية، أيضا المنشور الذى يجعلنا نضع المقتنيات وفكرة العالمية فى الاعتبار. ويوضح التعاقد الذى وقع عليه مؤخرا بإنشاء «لوفر أبو ظبى»، نوعا من دورة الأعمال الفنية فى القرن الحادى والعشرين، وهو نوع يستحق الاهتمام، لأنه النوع الذى يحتمل أن يتكاثر وينتشر. ومن المعروف أن هذه ليست المرة الأولى التى يعاد فيها إنشاء موضع آخر للمتحف، حيث توجد مؤسسة "Guggenheim" فى ست دول فى العالم (إيطاليا، وإسبانيا.. إلخ). وعلى أية حال، عندما نضع ذلك فى سياق التقليد اليعقوبى المتشدد الفرنسى (اليعاقبة هى جماعة سياسية متطرفة فى الثورة الفرنسية) للمركزية، فإن هذه العملية تطرح تساؤلات، وتثير القلق لدرجة الصدمة العميقة[١١].

لماذا إذن يضيق الفن العالمى (مؤرخو الفن وأمناء المتاحف) ذرعا، بشكل يخلو من الإجماع، من المشاركة بمعرفته وتدوير الأعمال الفنية التى تسهم فى التأثير الفرنسى؟.

علاوة على ذلك، يمثل إنشاء «لوفر» فى الإمارات العربية المتحدة مساعدة مالية، سوف تثرى المقتنيات بكنوز جديدة، وتستعيد الأعمال الفنية، والقيام بثقل الأعمال لتحسين بيئة عرضها. ولقد جذبت هذه الحالة على وجه الخصوص انتباهنا، لأنه يقال إن المتحف «عالمى» والطبيعة غير المسبوقة لهذه الصفقة فى فرنسا تثير مجموعة من التساؤلات بخصوص المقتنيات العامة: لمن تنتمى: هل للأمم التى تمتلكها، أم لكل الإنسانية[١٢]؟. وماهى العلاقة بين الأمة



٢٥ - برونو ليدور، الذكرى ١٩٨٨. رسم بالباستيل والفحم على الورق. مجموعة خاصة.

والمتحف؟.

وفى السادس من مارس/آذار من عام ٢٠٠٧، وقعت فرنسا والإمارات اتفاقية دولية تقدم إنشاء متحف عالمى جديد، سيطلق عليه «لوفر أبو ظبى» - ويمكن أن تختصر نقاط الخلاف كالآتى: يؤكد المدافعون عن المشروع أن تأثير فرنسا سوف يتزايد من خلال نشر فنونها، وخبرة (مهارة) متخصصيها، الذين يتم شمولهم ضمن عملية النقل، وكذلك الدورة الشرعية والضرورية للسلع الثقافية، والتى تمثل واحدة من المهام الرئيسية للمتاحف العالمية، أما المعارضون للمشروع، فيثيرون فكرة الشخصية غير المؤكدة لعملية النقل على أساس التعريف الآخر للمتاحف العالمية، فى أن الاتفاقية سوف تحرم زوار متحف اللوفر فى باريس من الوصول إلى هذه الكنوز الوطنية، وهى عملية وصول من المفترض أن تقدمها المؤسسة. ويمكن أن ينظر إلى هذا على أنه انحراف (تحول) لأحد المهام الرئيسية للدولة، والتى تتمثل فى حفظ الأعمال المكتسبة داخل الحدود الوطنية. وبالطبع يمكن اقتراض الأعمال (مقابل سعر) لمدة محددة من الزمن، لكنها لم تعد بشكل مستمر هنا سهلة المنال، أو متاحة للاستشارة من جانب مواطنيها. ومن المعروف أن طابع العالمية، كفكرة عالمية يوجد، حتى تكون نفس الأعمال متاحة لاستشارة أى شخص. وبينما قد نقبل الهدف الأسمى لعمليات النقل، نجد أن شروط هذه الطريقة فى تنظيم دورة السلع الثقافية لابد أن تخضع للتناول. وهل أصبحت السلع الثقافية سلعا عادية مثل أى سلعة أخرى؟. وبينما لاينكر أن الأعمال تحضر وتباع في السوق المفتوح، إلا أنه أصبح مقبولا بشكل عادى أن العمل الفنى ما إن ينتهى من السوق ويدخل المقتنيات العامة يصبح جزءا من التراث الوطنى. وهذه فكرة موضع خلاف اليوم.

وهناك بعض الأفكار المنطقية التى تحدد الحركة المادية للأعمال الفنية:

- منطق اللامركزية: وينظر إليه على أنه شرعى عند الحدوث فى السياق الوطنى (كان هناك اعتراض طفيف على إنشاء فرع لمتحف «اللوفر» في لينز Lens)، لكنه أصبح مصدرا للنقد اللاذع عندما تجاوز الحدود الوطنية (الجدل أو الخلاف حول أبو ظبى وأتلانتا).
- منطق عولمة السلع الثقافية الذى يصحبه خصخصة الملكية العامة. وتتجسد هذه الفكرة فى طبيعة

التعاقدات: حتى حيثما تخضع الكيانات للقانون العام، فهى تشبه التعاقدات الخاصة التى توقع بين الأفراد، لأنها تحتوى على فقرة عدم المنافسة[١٥]، وأيضا الفقرة التى تحكم بيع استخدام اسم اللوفر والعلامة المسجلة. وفى الحقيقة تعتبر هذه الازدواجية لمؤسسة تاريخية وطنية، جديدة على عالم الفن الفرنسى، وحتى لو أنها تستقى إلهامها من مؤسسة "Guggenheim" ولايمكن مقارنتها بالعديد من عمليات المطابقة (الازدواج) لهذه المؤسسة حول العالم. وتختلف طبيعة عملية النقل الفرنسية بسبب الطبيعة المحضة للمؤسسات سابقة الذكر (فمتحف اللوفر مؤسسة عامة، بينما "Guggenheim" مؤسسة خاصة). ومن المعروف أن الاتفاقيات بين الحكومات، بل والتشاور البرلمانى الأساسى، كان متوقعا. ولقد وافقت لجنة التقصى بمجلس الشيوخ بمفردها على الصفقة.

ومن ثم، فعلى الرغم من أن عملية الإنشاء تعتمد على الاتفاقيات الثقافية بين الدول والحكومة الفرنسية لاتزال تحت سيطرة الصفقة، إلا أن الصفقة تشبه بطرق عديدة صفقة تجارية. وبكل تأكيد يصاحب الانتقال من المجال العام إلى المجال الخاص عدة ضمانات: عودة أى ربح تجارى إلى المؤسسة العامة (هناك فقرة تقر هذا)[١٦]، لكنها أيضا تشهد على أو تقر بصحة إرادة من جانب الدولة بعزل نفسها عن القطاع الثقافى نيابة عن الراعى الخاص، ولاتعتبر هذا التطور جديدا، لكنه فى هذا الصدد يأخذ أبعادا غير مسبوقة. علاوة على ذلك نحن بحاجة لأن نؤكد أن المقتنيات لاتعتبر فى ذاتها القضية الرئيسية للجدال، لكن نقاط الخلاف أو الأخطار تتمثل فى المفهوم العام للتراث الوطنى، أما المقتنيات فقد أصبحت أداة للمساومة.

٢٦ . برونو ليدور، جاسبرد ١٩٩٣، رسم بالحبر والزيت على الورق. مجموعة خاصة.

وتهتم الصفقات بأشياء من الماضى، لكن ماذا سيحدث للأعمال التى ستجمع فى المستقبل؟. فى هذا السياق، ربما نتساءل بشأن معنى «جمع» العام للأعمال الفنية: هل يتوجب أن تشتمل عملية اختيارها معيار قيمتها كعمله؟.

العودة إلى العمل الفنى العالمى الفريد المتفرد

بوسعنا أن نتخيل أنه لكى نؤكد أكثر على حقيقة أن التعريف الجديد استطاع أن يأخذ مكان التعريف الذى ناقشناه فى البداية. وسوف يكون على هذه النقاط:

شمولية إعادة التفكير أو إعادة النظر

المتحف هو مكان بدون مكان، بمعنى أنه متنقل، متعدد الوجوه، قابل للاستنساخ، ويتطلب اعتمادات مالية لعرض الأشياء، لتحقيق متعة الجمهور. والشخصية الدائمة للمؤسسة هى فى الواقع كلمتين: «مؤسسة ودائمة»، يمكن أن تخضع للنقاش. وحتى بدون الذهاب بعيدا فى الحديث عن «سوء التخصيص» التى ستكون مبالغة، أو إفراط ألا نستطيع الحديث عن التبديد أو حتى الانحراف (التحول) أو المسخ، عندما نقارن المهمة النبيلة المخصصة للمتاحف، فى تعريفها الأساسى، مع الحصص المالية التى تحدد السياسات الثقافية؟. أليس هذا تهديدا يواجه المتاحف، وقد أصبحت إحدى صالات العرض لمنتجات المستهلك؟. بعبارة أخرى، تمثل الأزمة التى تواجه المتحف كمؤسسة، خطرا حقيقيا على الأعمال الفنية. وسوف يكون اختفاء العمل الفنى دليلا على تشوش العالم، واستنفاد الفكر الذى يغرق فى الفيضان التجارى.

وعلى أية حال، حتى لو استمر الصدع الذى سببته شرعية المؤسسة موضع النقاش، فى الزيارة والإعلان عن نفسه بطرق مختلفة، إلا أن المتحف لايزال يعيش كمكان تجمع فيه الأعمال الفنية وتعرض، وحيث يجد الفنانون الأكثر تفردا واستقلالية مكانهم[١٨].

وإذا ما تراجعت أزمة مؤسسة المتحف عن عملية الجمع، هل هذا يستوجب بالضرورة تناول العمل الفنى نفسه؟. وقد أخذ الفنانون المعاصرون ملكية هذا السؤال (التناول)، وتتشكل المؤسسة لتكون مصدرا للثورة والنقد.

وبينما يصف مارسيل بروست المتحف بأنه مكان مثالى للتأمل، نرى بول فاليرى يعتبر أن تناقض الأعمال الفنية يسىء إلى تأثيرها، وأن المتحف هو «بيت التنافر» حيث «نتحرك فى نفس المزيج المتقلب الذى يشوه فن الماضى»[١٩]. ويشط «بيير كولوسوفسكى» بعيدا من خلال تخيل مقتنيات مخفية تم إخفاؤها عن الجمهور الذى استطاع الحصول على مجرد فرصة الوصول إليها من خلال الاقتحام والدخول[٢٠].

ولأن العمل الفني ليس من هذا العالم، فإن الوسائل المستخدمة فى تأمله لاتهم، ويظل تأثيره «بكرا» فى العصور القديمة وحتى الآن، فإن الأعمال الفنية غير المرئية على هذا النحو، خبأت فى موضعها الأصلي الذى وفر لها ملاذا، وأضفى عليها قداسة. ثم انهار عالمها، وجاءت لنا في الحركة التاريخية للعوالم الأخرى، التى طلبت منها وجودا مخفيا آخر، وهى الآن تقدم نفسها لنا للمرة الأولى وترى كأعمال فنية فى روعتها قصيرة الأمد، وعزلتها المشعة المتوهجة، والجوهر الغامض لحقيقتها، ولم تعد تسكن فى عالمنا، لكنها شريدة لا عالم لها[٢١].

| NOTES

1. The definition of the museum by the International Council of Museums (ICOM), in the glossary included in its *Code of Ethics*, adopted in Buenos Aires in 1986, modified in 2001 and again in 2004.

2. On a religious level, the question of universality is already present in Christian thought. It is not surprising to find traces of a 'universal museum' in medieval history, at the end of the fourteenth century, imported by Manuel II Palaeologist, Eastern Roman Emperor from 1391 to 1425. After visiting the West, he decided to reunite all the teachings in the same building, the Universal Museum (*Katholikon Mouseion*), which was run by one of the four general Roman judges. Philosophy and rhetoric were taught there as scholars strived to grasp the deep sense of ancient texts.

3. Krzysztof Pomian distinguishes four models of public museums: the traditional model which is based on acquisition (the Hermitage Museum, the Fine Arts Museum of Rio de Janeiro, etc.), those which are founded by decree of revolutionary power (the Louvre, Paris, but also other museums created by the nationalization of property in the former Soviet Union and China), museums created by donations or legacies of collections given to the nation (the Metropolitan Museum of Art in New York) and finally by the purchase of private collections, which is the model termed 'commercial' (the British Museum): see *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI-XVIII siècle*, pp.296–303, Gallimard, Paris, 1987.

4. List of signatories and the declaration can be found on the ICOM website (http://www.icom.museum).

5. On this subject, see Abungu, George (2004) The Declaration, a controversial question, *les Nouvelles de l'ICOM*, No.1, dedicated to 'Musées universels', available on http://www.icom.museum, and the pertinence of these frequently asked questions 'Do not all museums share a common vision and vocation? Universal museums claim themselves universal because of their size, their collections or their riches?'. The author is a consultant in cultural patrimony and the director of the National Museum of Kenya.

6. Bernier, Christine (2002) Globalized Museumification, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, pp.243 et seq., L'Harmattan, Paris.

7. According to Alain Godonou, director of the School of African Patrimony in Porto Novo (Benin): 'Museum professionals as well as enlightened African politicians would share without hesitation the concept of universality of cultural patrimony if they were sure that there was no ulterior motive.

8. Here we find the list of signatories of the Declaration of the Importance and Value of Universal Museums.

9. McIntyre, Darryl (2006) The National Museum of Australia and the Speech: the role of public politics in cultural debates of the nation, *Museum International*, No.232, UNESCO, Paris.

10. Dubois, Jean-Pierre (2002) Mondialisation, universalisme et droits culturels, *OIF/IADH* (Tunis), 21 September (http://www.fidh.org).

11. The elements of the debate about the Louvre of Abu Dhabi and Atlanta are available on the website of *La Tribune de l'Art* (http://www.latribunedelart.com).

12. A precedent exists but in the domain of higher education: a branch of the Sorbonne was created in the United Arab Emirates in the autumn of 2006.

13. A question asked during a public debate organized by UNESCO on 2 February 2007 on the theme ' Memory and Universality, New Stakes for Museums'.

14. To accompany the formation of the Emirate collection, French experts propose an acquisition strategy and ethical advice: their mission will be to transmit knowledge to help in the setting up of this museum, which in thirty years should attain total autonomy and will have acquired its own identity (the name Louvre having been given for a duration of thirty years).

15. 'No identical or analogical deal consisting of the right of use of the Louvre name shall take place during the duration of the agreement made in the following countries: the other United Arab Emirates, Saudi Arabia, Kuwait, Oman, Bahrain, Qatar, Egypt, Jordan, Syria, Lebanon, Iran and Iraq.'

16. The agreement represents a total of one billion euros over thirty years, which will benefit the Louvre and other French museums for new scientific projects, without a decrease in their actual budget.

17. From Dadaism and performance art but also from 'art in the street', at the end of the 1960s and from many artists that refuse to institutionalize their art.

18. Bernard Réquichot makes this declaration: 'Paintings, some I have destroyed because they were too beautiful. When I saw them I feared being a victim of an aberration: a wonderful, troubling one that seemed to be too important, too secret to be shown without shamelessness: what touches us deeply can not become public without being profane'. See Réquichot, Bernard (2002) *Écrits divers*, p. 125, Les Presses du Réel, Paris.

19. Valéry, Paul, Le Problème des musées, in *Pièces sur l'art* (Pléiade), Vol. 2, pp. 1290–3.

20. Klossowski, Pierre (1961) La Révocation de l'Édit de Nantes, *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris. This ' Klossowskian hypothesis' of the 'hidden collection' is analysed in Wajcman, Gerard (1999) *Collection*, pp.43 et seq., Nous, Caen.

21. Blanchot, Maurice (1971) Le mal du musée, *L'amitié*, p. 60, Gallimard, Paris.

museum
INTERNATIONAL

CORRESPONDENCE

Questions concerning editorial matters:
The Editor, *Museum International*,
UNESCO, 1, rue Miollis,
75352 Paris Cedex 15, France.
Tel: (+33.1) 45.68.43.39/Fax: (+33.1) 45.68.55.91
www.unesco.org/culture/museumjournal

PUBLISHER: *Museum International* (English edition) is published by Blackwell Publishing Ltd, 9600 Garsington Road, Oxford OX4 2DQ, UK, or 350 Main Street, Malden, MA 02148, USA, on behalf of UNESCO. ISSN 1350-0775 (Print); ISSN 1468-0033 (Online). *Museum International* (English edition) is published four times a year in January, March, June and September or three times a year with one double and two single issues to be published in May, September and December.

PRODUCTION EDITOR: Rita Matos
(Email: MUSE@oxon.blackwellpublishing.com)

ADVERTISING: Craig Pickett
(Email: Craig.Pickett@oxon.blackwellpublishing.com)

BACK ISSUES: Single issues from current and recent volumes are available at the current single issue price from Blackwell Publishing Journals. Earlier issues may be obtained from Periodicals Service Company, 11 Main Street, Germantown, NY 12526, USA. Tel: +1 518 537 4700, Fax: +1 518 537 5899, Email: psc@periodicals.com

COPYRIGHT AND PHOTOCOPYING: © 2007 UNESCO. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing from the copyright holder. Authorization to photocopy items for internal and personal use is granted by the copyright holder for libraries and other users registered with their local Reproduction Rights Organisation (RRO), e.g. Copyright Clearance Center (CCC), 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923, USA (www.copyright.com), provided the appropriate fee is paid directly to the RRO. This consent does not extend to other kinds of copying such as copying for general distribution, for advertising or promotional purposes, for creating new collective works or for resale. Special requests should be addressed to Blackwell Publishing at: journalsrights@oxon.blackwellpublishing.com.

DISCLAIMER: The Publisher, UNESCO and Editors cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this journal; the views and opinions expressed do not necessarily reflect those of the Publisher, UNESCO and Editors, neither does the publication of advertisements constitute any endorsement by the Publisher, UNESCO and Editors of the products advertised.

PERIODICAL ID STATEMENT: MUSEUM INTERNATIONAL, (ISSN 1350 0775) is published quarterly. US mailing agent: Mercury Airfreight International Inc., 365 Blair Road, Avenel, NJ 07001, USA. Periodical postage paid at Rahway, NJ. **POSTMASTER:** Send all address changes to MUSEUM INTERNATIONAL, Blackwell Publishing Inc., Journals Subscription Department, 350 Main St., Malden, MA 02148-5020.

ABSTRACTING AND INDEXING SERVICES: The Journal is indexed by the Anthropological Index Online; Architectural Publications Index; Art Index; ARTbibliographies Modern; Arts & Humanities Citation Index; Avery Index to Architectural Periodicals; Bibliography of the History of Art; British & Irish Archaeological Bibliography; Chemical Abstracts; Current Contents; DAAI: Design and Arts Applied Index; Film Literature Index; Index Islamicus; International Index to Film Periodicals; Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes- und Sozialwissenschaftlicher Literatur; Numismatic Literature; Periodicals Index Online; Personal Alert; RILM Abstracts of Music Literature; Russian Academy of Sciences Bibliographies.

For information on Abstracting and Indexing services, please go to the *Museum International* website at http://www.blackwellpublishing.com/journals/muse

PAPER: Blackwell Publishing's policy is to use permanent paper from mills that operate a sustainable forestry policy, and which has been manufactured from pulp that is processed using acid-free and elementary chlorine-free practices. Furthermore, Blackwell Publishing ensures that the text paper and cover board used in all our journals has met acceptable environmental accreditation standards.

This journal is available online at *Blackwell Synergy*. Visit www.blackwell-synergy.com to search the articles and register for table of contents e-mail alerts.

Blackwell Publishing is a CarbonNeutral company. For more information visit www.blackwellpublishing.com/carbonneutral

Printed in Singapore by Ho Printing Pte Ltd

ISSN 1350-0775 (Print)
ISSN 1468-0033 (Online)

For submission instructions, subscriptions and all other information visit www.blackwellpublishing.com/muse

المتحف الدولى

مجلة فصلية تصدر عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) بباريس، وهى منبر دولى للمعلومات والمعارف الخاصة بالمتاحف بكافة أنواعها، وتهدف إلى تنشيط العلوم المتحفية وإحلالها فى كل مكان فى العالم.
وتصدر طبعتها الإنجليزية فى أكسفورد، والفرنسية فى باريس، والعربية فى القاهرة، والروسية فى موسكو.

المدير : **فرانسوا ريفييه**
رئيس التحرير : **إيزابيل ڤينسون**
مساعد رئيس التحرير : **عطية أصغر زادة، ساندرا أكاو**
الترجمة الإنجليزية : **رينيه شامبيون**
باربارا شابيرو ـ كومت
ميشيل زلوتوسكى

المجلس الاستشارى
آمارسوار جالا: استراليا
نيكولاس ستانلى ـ برايس، بحكم منصبه
كمدير عام لـ: إكروم
يانى هيرمان: المكسيك
نانسى هدسون: كندا
چان پيير موهن: فرنسا
ستيلوس پاپا دوبلوس: اليونان
ميخائيل بيتزت: رئيس المجلس الدولى للمتاحف والمواقع الأثرية، بحكم منصبه
توميسلاڤ سولا: جمهورية كرواتيا
التصميم والتنضيض: تاوروس دزاين

© اليونسكو ٢٠٠٧

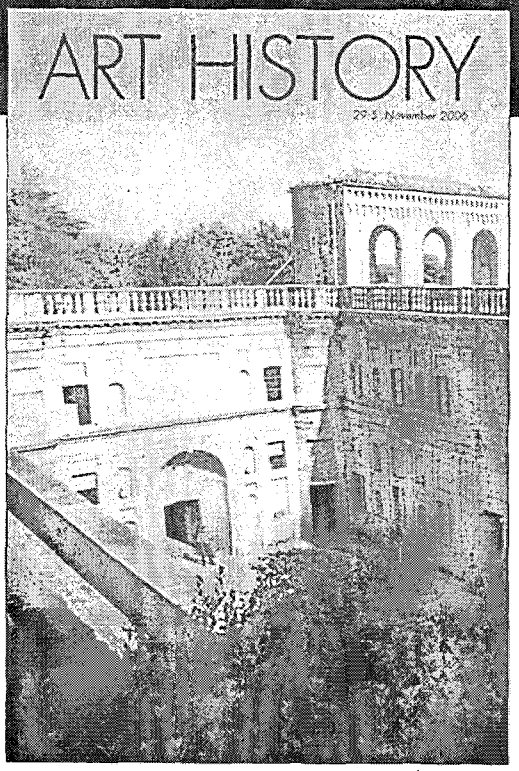
تصدر الطبعة العربية عن
مركز مطبوعات اليونسكو
رئيس مجلس الإدارة
فوزى عبدالظاهر
مدير عام التحرير
د. مرسى سعد الدين

الاشتراك السنوى (٤ أعداد):
مصر : ٢٠ جنيهات
الدول العربية : ٢٠ دولارا
باقى الدول : ٢٥ دولارا

تسدد القيمة بموجب شيك أو حوالة بريدية
باسم مركز مطبوعات اليونسكو
١ ش طلعت حرب ـ ميدان التحرير ـ القاهرة
ص.ب. ١٧٨٢ ـ رمز بريدى ١١٥١١

ART HISTORY

Journal of the Association of Art Historians



Published on behalf of the Association of Art Historians

Edited by David Peters Corbett and Christine Riding

Art History is a refereed journal that publishes essays and reviews on all aspects, areas and periods of the history of art, from a diversity of perspectives.

Founded in 1978, it has established an international reputation for publishing innovative essays at the cutting edge of contemporary scholarship, whether on earlier or more recent periods. At the forefront of scholarly enquiry, *Art History* is opening up the discipline to new developments and to interdisciplinary and cross-cultural approaches.

For more information and to subscribe online visit

www.blackwellpublishing.com/ahis

AAH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

Blackwell Publishing

There's more to ***Art History*** *online!*

Visit **www.blackwell-synergy.com/loi/ahis** and you can:

- **Search** by a range of advanced criteria to find the exact article you are looking for, fast
- **Download** a free sample issue
- **Go directly** from references to cited articles in *Synergy* and other platforms
- **Link forward** to articles that cite the one you are reading and related papers
- **Register** for free table of contents alerts, research alerts and citation alerts
- **Receive** all alerts in email or RSS and Atom formats

Blackwell Synergy

الثمن ٢٥٠ قرشا

1350-0775(200709)59:03;1-3