مجلة ربع سنوية تصدرها
منظمة اليونسكو ١٩٩٠
١٦٧

المتحف

أجمل الفنون
انجازات جديدة
فى
الارجنتين
النمسا
بلجيكا
كندا
شيلى
كوبا
ألمانيا الاتحادية
فنلندا
فرنسا
ألمانيا الديمقراطية
المجر
اليابان
هولندا
النرويج
أسبانيا
الولايات المتحدة
الاتحاد السوفيتى
يوجوسلافيا

المتاحف والفن الحديث

المتحـــف

تصدر عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة فى باريس . وهى منبر دولى (ربع سنوية) للمعلومات وضوء منعكس على المتاحف بكل انواعها .

عدد رقم : ١٦٧

استشهادات

عندما تتحدث إلى مدير أحد المتاحف التى تدار بالأزرار فى بلد غربى ، فأنت لاتتحدث مع أثرى جامد، وإنما تتحدث مع شخص يعتبر مزيجا من رجل العلاقات العامة ، وخبير التسويق والمفكر والمذيع والصحفى والمنقب عن المال .

ستيفن بايلى المدير التنفيذى لمتحف التصميمات بلندن

شئ واحد فحسب يبدو محققا ، وهو أن أسعار تسويق الفن سوف تتصاعد عام ١٩٩٠

لاريبيليكا . فلورنسا ٣١ ديسمبر ١٩٨٩ / ١يناير ١٩٩٠

رئيس التحرير آرثر جيليت
مساعد رئيس التحرير : مارى جوسى ثيل
مساعد التحرير : كريستين ويلكينسون
التصميم : جورج دوكريه

المجلس الاستشارى

أوم براكاش اجروال : الهند
عز الدين باشوش : تونس
كريج سى بلاك : الولايات المتحدة الأمريكية
فرناندو دى كامارجو الميدامورو : البرازيل
باتريك دى . كاردون : الأمين العام للمجلس الدولى للمتاحف سابقا .
جايل دى جويشان : المجلس الدولى للمتاحف
الفا عمر كونارى : مالى
جان - بير موهان : فرنسا
لويس مونريال : اسبانيا
سونج جيل بايك : جمهورية كوريا
ليز سكجوث : الدانمرك
فيتالى سوسلوف : الاتحاد السوفيتى
روبرتو دى ستيفانو : المجلس الدولى للمتاحف

المؤلفون (الكتاب) مسئولون عن اختيار وعرض الحقائق التى تتناولها مقالاتهم وعن وجهات النظر التى يعبرون عنها والتى لا تكون بالضرورة معبرة عن رأى اليونسكو وغير ملزمة للمنظمة . ومن الممكن اعادة نشر النصوص المنشورة هنا وترجمتها (فيما عدا المقالات والصور حيث حقوق إعادة النشر والترجمة تكون محفوظة) على شريطة أن يشار الى المؤلف والمصور . ويمكن نقل مقتطفات عند التعريف بذلك

المراسلة .

The Editor , Museum ,
unesco , 7 place de Fontnoy
75700 Paris , France

الطبعة العربية .
تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو
١ شارع طلعت حرب القاهرة ص.ب ١٧٨.
ت : ٣٩٢٠١٧٥ - ٣٩٢٢٥٠٢
الاشتراك السنوى
٣٥٠ قرشا (داخل ج.م.ع) ١٠ دولارات (خارج ج.م.ع)

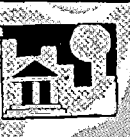
رئيس مجلس الادارة
د .السيد محمود الشنيطى
مدير التحرير : محمد عزب

المتاحف والفن الحديث

تراث غير شائع يستعيد الحياة

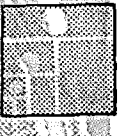
المحتويات

من المحرر	لكل عصر فنه	٣
	التحول من بيت إلى متحف	
سيسل دوليرى	من البيت إلى المتحف بين هورتا فى بروكسل : - نجاح مشكوك فيه	٦
كاتا ماريتنوفيتش شينشجن	فيلا إيشل : مجازفة بأكثر من طريقة	١١
ريتات أولز	بيت أرتست - لودفيج فى دار مشتات : من مستعمرة للفن إلى متحف	١٥
جارسيلا دى لورا	فى المدى الهائل لامريكا الجنوبية فيلا تحولت	١٨
	وفى شيلى	٢١
ليديا بتروفنا بيكوفتسيفا	تاله من مبنى مبهر ؟ متحف جوركى التذكارى	٢٢
	مجموعات	
ولفجانج هينتج	الفن الحديث فى برلين	٢٦
جان لاورتز أوبشتاد	هجرة فان دى ڤيلد	٢٩
ايفاكسنكى	فى بودابست متحف أم قصر للغجر	٣٢
ربيكا جوتيريز	وفى الولايت المتحدة	٣٦
	أصداء من كوبا	٣٧
	العمارة فى العرض	
سيركافالانتو	متحف فن العمارة الفنلندى	٤٠
فانسان براول	نانسى ١٩٠٠ بداية سجل للمحفوظات	٤٤
	منظورات أخرى	
هيروياسو فوجيوكا	تقرير من اليابان	٤٨
ماريا بركلمانز	١٥٧٢ وكل هذا - لماذا يوجد القليل من الفن الحديث فى هولندا	٥١
تقرير للمجلة	الحركة الانفصالية بڤيينا - ٩٢ عاما ولاتزال تقوى	٥٣
هانز ديتر داپروف	معمار بابتسامة - دراسة دولية ومشروع عمل	٥٤



مدينة ومتاحفها

بيونجياج - أجمل الأراضى تحت السماء ٥٦



أخبار الاتحاد الدولى لاصدقاء المتاحف

ليليان دى ديمتريو توثينين

المتاحف ورعايتها فى اليونان

أربعة نساء وطريق واحد ٥٨

استرداد الملكية الثقافية

كندا تؤسس بيتا للفن الحديث ٦٠

بصراحة

چين هونكنز وباربارا روبرت

الزلزال - الفيضان - الاعصار ؟

هل متحفك مستعد لمواجهتها ٦١

ومأهوا أكثر من ذلك

خطابات القراء

عن متحف غير ضرورى ٦٣

رأى الناس

ليديا كوندرا شوفا

لاشئ قليل الأهمية

فى عمل المتحف ٦٤

من المحرر

«لكل عصر فنه ....»

فوق الباب الرئيسى لمبنى الانفصال فى ڤيينا الذى حول قلب الجيل عن الشكل النمساوى والأوربى الأوسط للفن الحديث حروف مذهبة أخاذة تنطق بمبدأ أساسى ليراه كل انسان ، هو :

(لكل عصر فنه ، ولكل فن حريته)

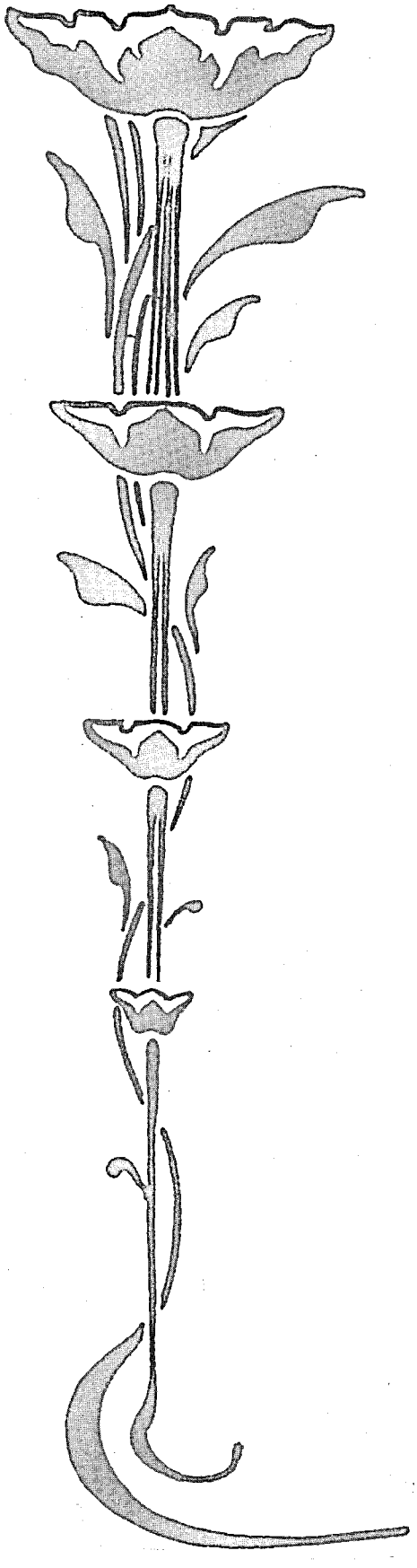
لكى نتحرر بالقدر الذى يوازى الكشف الجديد بلغة التصميم ، وفن العمارة ، ومهارة الصنعة ، نقول أن الفن الحديث كان وليد عصره إلى حد كبير – وهو حقبة اعترض فيها علم الجمال على كثير من أعمال الماضى ، بل حتى على أعمال الحاضر التى رأى الانفصاليون وغيرهم من المتعصبين للفن الحديث ، والممارسين له ، أنها أعمال فخمة ، وبذلك تكون خانقة للإبداع . ولم يكن ذلك لاظهار مقاصدهم فى التغيير الفجائى وحسب ، بل أيضا لأن كثيرين قد نظروا إليهم على أنهم دخلاء ، وسوقة أو ليسوا فى موضعهم الصحيح ، وقد صارت تغييرات كثيرة للفن الحديث معرفة على أيدى أسماء تمتاز بالجودة والأصالة عبرت عن شذوذ المفترض بوضوح .

إذن ، لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون تلك الأسماء مستعارة من لغة أجنبية . فقد اختصر الفنلنديون الكلمة الألمانية "Jugendstil" (أسلوب الشباب) فأصبحت "Jugend" . وأعتقد من يتحدثون الانجليزية ، مع أقوام كثيرة تتحدث الأسبانية أن الأسلوب الغريب يبدو أكثر تقبلا فى الفرنسية ، وأنه يتفق مع عبارة art nouveau (الفن الحديث) [المقبولة الآن تماما – خارج أسبانيا على أقل تقرير – لدرجة أن القراء لن يجدوها مكتوبة بحروف مائلة فى الطبعيتين الانجليزية أو الأسبانية لهذا العدد من مجلة المتحف](١) . ورد الفرنسيون المجاملة ، وإذا كان ذلك كذلك ، وأسموه «أسلوب حديث» ، وهذا ماأفسده الروس كما هو مفهوم ، فأعادوا فرنسته بسخاء لينتجوا عبارة "Stil moderne" وفى الوقت نفسه صمم الايطاليون على تفضيلهم للمصطلح الانجليزى "Liberty" (حرية) ، وطرز التشيكوسلوفاكيون ، والمجريون ، واليوجسلافيون الكلمة الڤيينية (النمساوية) "Sezession" (الانفصال) .

كان هذا التمازج اللغوى مسليا ، لكنه يحمل معنى عميقا أيضا . وكثيرا ماستقى الفن الحديث الهامه من مصادر فولكلورية ، وأسهم فى حركات الاحياء القومى . ومن التناقض الظاهرى أنه انبثق أيضا من خلال عمليات التبادل الدائمة المشتركة الثرية بين الشعوب للأفكار والأشياء ، باعتبارها أول

(١) يجب أن نوضح أن مؤرخى الفن الأسبانى يشيرون عموما حين يتحدثون عن الحركة الأسبانية إلى مايسمى "modernismo" (العصرية) ، وانظر مثلا :
Barcelona modernista , Cristina and Eduardo Mendoza برشلونة ، Editorial planeta ، سنة ١٩٨٩ .

ترجمة : حسن حسين شكرى



حركة دولية كبرى لفن العمارة والتصميم لجيلنا . أنها حركة دولية حقا ، حيث أنها على نقيض المفاهيم الخاطئة التى لاتزال منتشرة حقا الآن ، ولأن الفن الحديث لم يكن مقصورا إطلاقا على أوربا وأمريكا الشمالية . وبعد وجود الأرجنتين وشيلى وكوبا واليابان فى هذا العدد من مجلة المتحف شاهدا على نزعته العالمية . ولنثبت للقراء ونحيطهم علما بالمجال الدولى لهذه الحركة ، والذى لايزال معروفا على نطاق ضئيل نقول إنه أحد أسباب فتح صفحاتنا للفن الحديث .

وثمة سبب آخر هو توفير المشاركة فى المتعة الجمالية والفكرية التى لايخفق الإنسان فى العثور عليها حين ينظر إلى ، ويتعلم من ، ويفكر فى انتاج الفن الحديث بتباينه الشديد من ناحية الحجم (مقبض درج ، تخوم مدينة) ، ومن حيث النمط (فن العمارة ، الأثاث ، أعمال الخزف ، والمنسوجات، وهلم جرا) ومع ذلك نجده موحدا بمفهومه المتدوم للمطاوعة ، وبكل منهجه الشامل للانتاج (وكل جزئية لبيت ، لامجرد التصميم الشامل ، لابد أن تكون مطابقة لقوانينه) . ولم يكن المفهوم والمنهج ، كما يجب أن نضيف ، خاليين من المزاح ، وهذا مصدر آخر للمتعة . وكان رد فعل الفن الحديث حيال مارآه نوعا من الأبهة المتزمتة لأسلافه ، هو أن يضحك . ويبرر شكل حرف Omega – أقصد الحرف الانجليزى u مقلوبا (n) تبريرا تاما الاسم الذى تسمى به الحركة ، مثلما حدث فى اجتماع عقد منذ فترة قريبة بمساعدة منظمة اليونسكو ، ألا ، وهو «فن العمارة مع ابتسامة» (٢)

وقد توقفت غرابته بالرعب الذى أحدثته الحرب العالمية الاولى . ولم يجرؤ فن العمارة على أن يبتسم ذات يوم . لأن كثيرا من التحف الثمينة والابنية التى عاشت الصراع العظيم الأول قد دمرت خلال الحرب العالمية الثانية . ولايمكن بحال حذف هذه الحقائق من موضوع تتناوله منظمة اليونسكو عن الفن الحديث . بل أنه يستحق تفكيرا من أى شخص يقرأ إحدى مجلات منظمة اليونسكو .

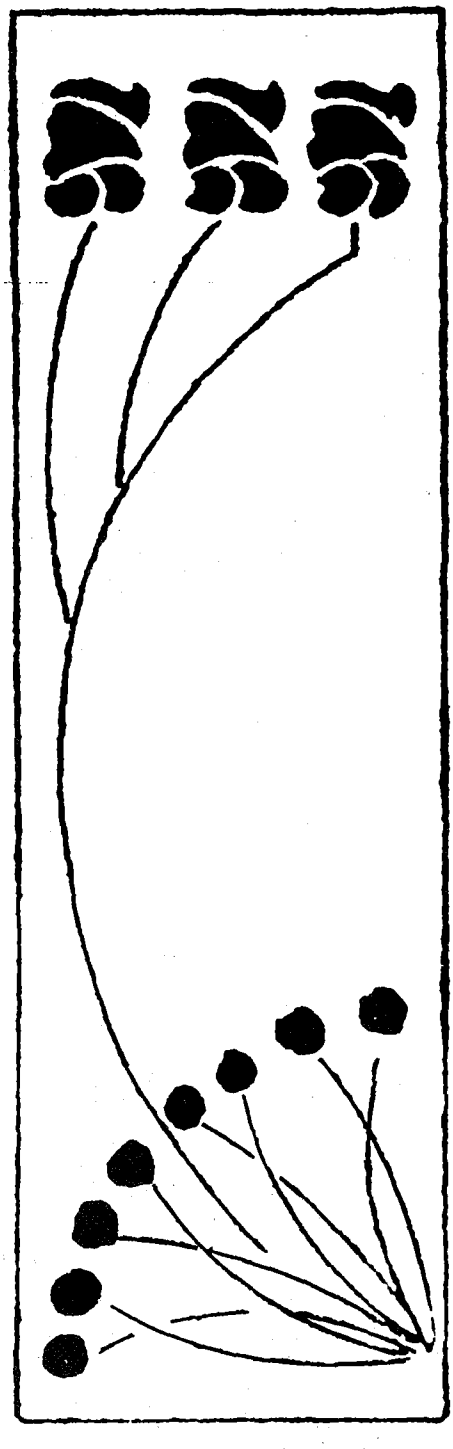
وسبب أخير فى جعل الموضوع الرئيسى فى هذا العدد من مجلة المتحف من الفن الحديث . هو أن تدميره لم يتوقف . وتشويه مبانيه البديعة ، بل تقويضها مستمر بوجه خاص ، وعادة مايكون ذلك لافساح الطريق أمام فن عمارة ليس له شأن سوى أن يبتسم . والسبب بوجه عام ، هو الجهل ، وأفضل ترياق للجهل هو المعرفة – وهذا هو أحد أسباب اختيارنا عمدا بعض المتاحف الأقل شهرة ، وتناولها فى هذا العدد .

ولعل ماهو أكثر شرا من التقويض هو مايعانيه الفن الحديث من اهمال ولامبالاة .. وثمة مثال لايبعد عن المقر الرئيسى لمنظمة اليونسكو سوى عشر دقائق سيرا على الأقدام . إن لمجموعة الاسطبلات الخاصة بأقاليم باريس السبعة سور طويل من الحديد المزخرف ، يستطيع الإنسان أن يرى من خلال قضبانه الملتوية كألسنة اللهب الوثابة ، برج إيفل ، وقد سمح للصدأ أن يغيبه فى طوايا النسيان . ومع أن قيمته معروفة ، إلا أن أحدا لايهتم به على مايبدو .

ومع أنه ليس ثمة رغبة فى أن يكون هذا العدد من مجلة المتحف دليلا موجزا ، إلا أنه منظم بشكل قد يوحى بهذا ، وقد قدمنا أمثلة ، إذ أن للمتاحف سبل مختلفة ، ولذلك ، فإنها قادرة على أن تشارك بدرجة أكثر فى حماية وتقديم التراث الفريد للفن الحديث .

وتأتى من أول الأمر مجموعة من مبانى الفن الحديث التى هى متاحف . وقد صمم مبنى الانفصال الفيينى ، ولايزال يستخدم فى ايواء وعرض الفن . وعلى العكس ، نجد أن المبنى المسمى «بيت هورتا» فى بروكسل ، والمبنى المسمى «ڤيللا رايشل» فى (سوبوتيكا – يوجسلافيا) ، قد بنى كلاهما المبنيان باسميهما الآن . ولكن إذا كان المبنى الأول قد صار متحفا الآن لمبدعه ، إلا أنه متحف ناجح إلى درجة مذهلة ، وقد خصص المبنى الثانى للفن الحديث ، وترى «المعاصرة» كحلقة وصل بين الوعاء والمحتويات . أما المبنى المسمى «بيت ارنست – لودڤيج» فى دار مشتات ، فى (جمهورية ألمانيا الاتحادية) فقد أعد أصلا ليكون تحفة رئيسية ومستعمرة للفنانين ، وأبوابه مفتوحة الآن كمتحف مخصص لهذه الفكرة المستحدثة ، ولكن مجموعة المبدعين الذين ألحقوا بالمستعمرة لم تعش كلها طويلا . وحين رأي مكسيم جوركى البيت الريفى للفن الحديث فى موسكو ، والذي كان عليه أن يسكن فيه ويعمل به صاح «هذا بناءوقح ، لكنه ما أن استقر فيه ، حتى بدا أنه عاش فيه عيشة هانئة هادئة ، وتوضح قصة المسكن الذى صار الان متحفا بلديا فى ماردلبلاتا (الأرجنتين) كيف وصل الفن الحديث إلى أمريكا الجنوبية فى وقت كان الغنى فيه غنيا بحق ، ولم تكن هناك مشكلات ديون العالم الثالث ، أو قيود العملة (بالنسبة لبلاد هذا العالم على الأقل ، وأن المرء ليعجب فى أى نوع من البيوت عاش العمال الذين بنوا المبنى المعروف باسم Villa Ortiz Basu-aldo) .

(٢) انظر مقال Hans Dieter Dyroff ، فى هذا العدد .



ومتى تؤدى المتاحف دورها التقليدى بمادة غير تقليدية ، فإنها تجمع وتعرض تحف الفن الحديث . وفى حالات كثيرة ، تكون هذه المتاحف من الناحية المنطقية ، متاحف للفنون الزخرفية ، أو أقساما تكون من متاحف . وبينما كان ثمة استشفاف كاف في المبنى المعروف باسم (تروندهايم) فى (بلجيكا) ليشغل بطريق مباشر غرفة بأكملها داخل مبنى Henry Van de Velde ، فقد ثبت أن ثمة مبانى أخرى هنا فى أتلانتا (الولايات المتحدة) ، وفى برلين (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) ، وفى بودابست ، وهاڤانا ، كان عليها جميعا أن تؤسس مجموعاتها بالمثابرة ، وأن كانت بدايتها فى وقت كان الفن الحديث فيه لايزال يعد خاليا من الذوق السليم . أضف إلى ذلك ، مجموعات الفنون الزخرفية ، ومتاحف وأرشيفات فن العمارة (التى نتناولها هنا ، وهى هلسنكى ، وفى فرنسا ، نانسى) وهى تساعد على حفظ واذاعة عمل مبدعى الفن الحديث .

ولنتحول إلى بعض الأبعاد الاضافية لموضوعنا ، ومنها أن من يقومون بزيارة المتاحف من غير المهتمين بها فى هولندا ، يقدم لهم شرح ساحر عن السبب الذى يبدو معه الفن الحديث كما لو كان أقل حيوية فى ذلك البلد منه فى كثير من البلاد الأوربية الأخرى . وتظهر مقالة أخرى كيف استفاق الفن الحديث من غيبوبته وعبر عن نفسه في اليابان . الأمر الذى يترك انطباعا بأن يأمل المرء أن يكون هناك متحف لفن العمارة يغطى الفن الحديث بين الاتجاهات الأخرى ، وأن يرى ضوء النهار في ذلك البلد . ومن دواعى سرورنا أيضا أن نبلغ كيف أحضرت كندا بيت فن حديث مستورد ، وغير مشروع إلى حد ما .

وأخيرا ، هناك تقرير عن العمل ، والمستقبليات للدراسة الدولية التى تجرى بمساعدة منظمة اليونسكو ، ومشروع العمل عن الفن الحديث / فن معمار أسلوب الشباب الذى شارك فيها مؤرخو الفن ، ومهنيو المتاحف ، والمهندسون المعماريون ، وأخصائيون آخرون من ثمانية عشر بلدا ، وهم الذين اقترحوا أن تخصص مجلة المتحف عددا من أعدادها لهذا الموضوع .

لكل عصر فنه ....

لأن الفن الحديث ، كان فن عصره على نحو مبرز ، وقد حلت محله بدوره حركات أخرى ، وبخاصة حركة المسماة "Art Déco" (الفن الزخرفى) : حيث أفسح الخط المنحنى واللغة الطريق للزوايا الحادة . ولكن التاريخ أظهر أن الفن الحديث لم يكن بدعة عابرة مع أنه يقى مايزيد على نصف قرن من الزمان بغيضا إلى الذوق المعاصر . . والآن ، ويعزى معظم الفضل إلى عمل المتاحف ، آخذ فى صحوة جديدة . فهل هذا حدوث دورى ؟ وهل سيصبح الفن الحديث أسلوبا عتيقا بغيضا مرة أخرى خلال عشر أو خمس عشرة سنة أخرى ويجبر المتاحف أن تعيد إلى مخازنها مجموعات Van de velde, galle , Tiffany , Lalique , Eliel Saarinen , guimard, Horta and company , .

ويعتقد كثير من الاخصائيين أن الاجابة بالنفى ، ويأمل البعض ألا تكون كذلك على أقل تقدير. وقد ساعدت بعض المظاهر مثل الرؤية ، وبراعة الفنان ، والحداثة ، والإغراب – من بين مظاهر أخرى – على إعادة الفن الحديث إلى الصورة . فهل ستمنحه هذه المظاهر قيمة وجاذبية باقيتين ؟ أم أن لكل عصر فنه ... الحديث .

ملحوظة : يسرنا أن نرحب بثلاثة أعضاء جدد في أسرة مستشارى التحرير هم : Nancy Hushion (كندا) ، و Tomislav Sola (يوغسلافيا) ، و Shaje Tshiluila (زائير) .

من البيت إلى المتحف

بيت هورتا فى بروكسل : نجاح مشكوك فيه

سيسل دوليرى:

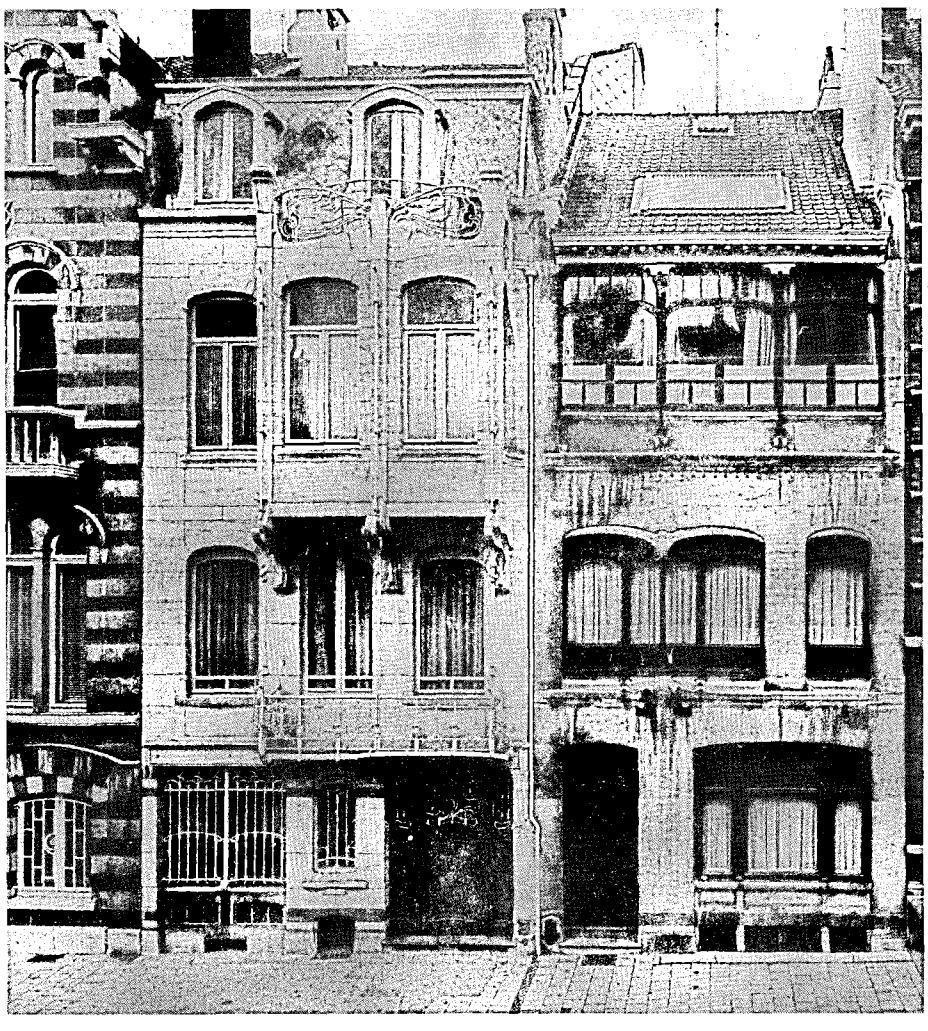
ولدت فى بروكسل ، وحصلت على درجة الدكتوراة فى الفلسفة والتاريخ ، وعلى درجة علمية فى علم الآثار القديمة وتاريخ الفن . اشتركت كعالم كلاسيكى للآثار فى عمليات التنقيب البلجيكية عن الآثار فى (أباميا*) بسوريا (١٩٦٥ - ١٩٦٩) وفى إعداد المجموعة الكاملة لأعمال الفسيفساء التونسية القديمة . عملت أمينا لمتحف هورتا من ١٩٧٥ - ١٩٨٠ ، وحققت مذكرات فيكتور هورتا فى سنة ١٩٨٥ . تشغل حاليا منصبا ذا مسئولية خاصة بقسم التراث الثقافى ، وأستاذا بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة ببروكسل .

* أباميا : مدينة على نهر العاصى ، تختلف الآراء حول مؤسسها ، ويقال إنه : سلوقى الأول ، أو انطوخيوس الأول ، وهى قلعة طبيعية ، اتخذتها الدولة السلوقية عاصمة لإحدى مقاطعاتها ، وقاعدة عسكرية لها . عقد فيها انطوخيوس الثالث (١٨٨ ق.م) معاهدة مع الرومان حرمته من معظم ممتلكاته وقسمتها .

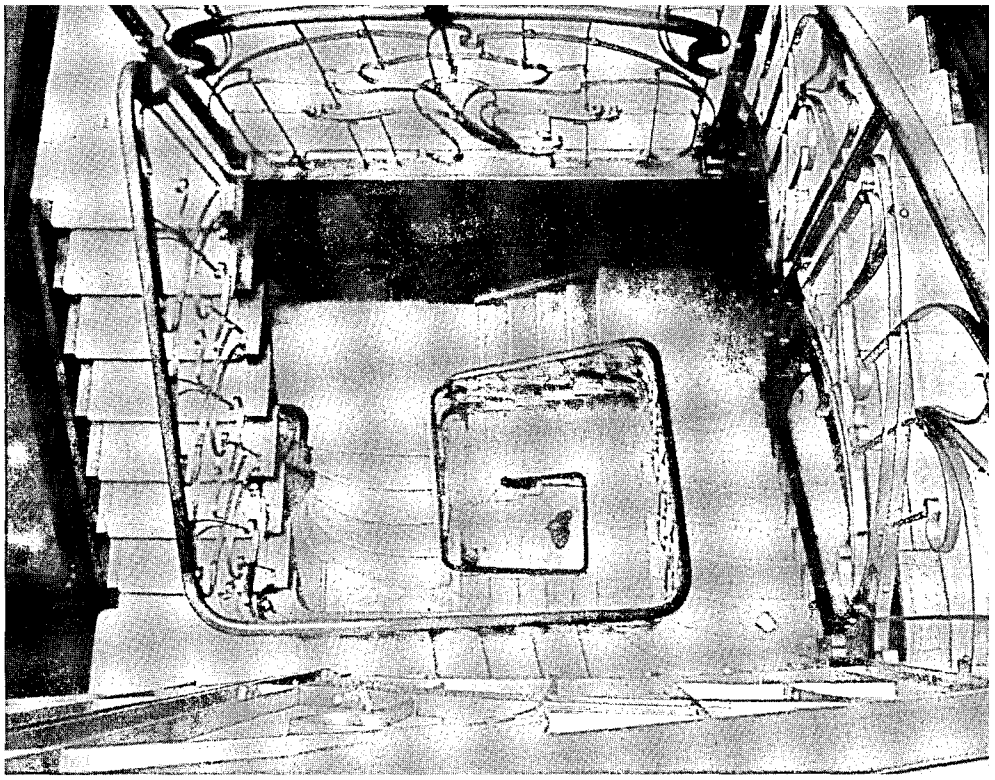
من التناقض الظاهرى أن متحف هورتا خرج إلى حيز الوجود حينما وصلت سمعة الفن الحديث فى بلجيكا إلى الحضيض . وفى سنة ١٩٦٥ ، كان تقويض المبنى المشهور باسم "naison du peuple" (بيت الشعب) الذى شيده هورتا فى الفترة من ١٨٩٥ - ١٨٩٩ ، على رأس قائمة لخسائر أخرى ، أثارت أخيرا سخط المتخصصين فى تاريخ فن العمارة ، وعجلت ببداية انعكاس صحى للرأى العام .

ويرجع الفضل إلى المهندس المعمارى Jean Delhaye أحد تلاميذ هورتا المخلصين أولى العزم ، فى أن يحصل كوميون st-gilles على بيت هورتا الشخصى الواقع فى ٢٣ - ٢٥ بالشارع الأمريكى ببروكسل ، ويحوله فى سنة ١٩٦٩ ، إلى متحف مفتوح لعامة الشعب . كما تم شراء المرسم بالبيت المجاور فى سنة ١٩٧٣ ، وفى السنة نفسها ، نظم معرض استرجاعى لكل أعمال هورتا فى المبنيين اللذين وصلا ببعضهما الآن مرة أخرى . وقبل حلول سنة ١٩٧٠ بوقت قليل ، ظهرت الرسالة العلمية التى أعدها كل من Franco Borsi , Paolo Portoghesi . وأوقفت على عمل هورتا ، واستندت إلى سجلات ، ورسومات ، ووثائق ، وصور فوتوغرافية فى المتحف الجديد . وعلى الرغم من الانطلاقة الرائعة ، إلا أن عدد الزوار الذى بدئ به كان قليلا - أقل من ١٠٠٠ زائر فى السنة .

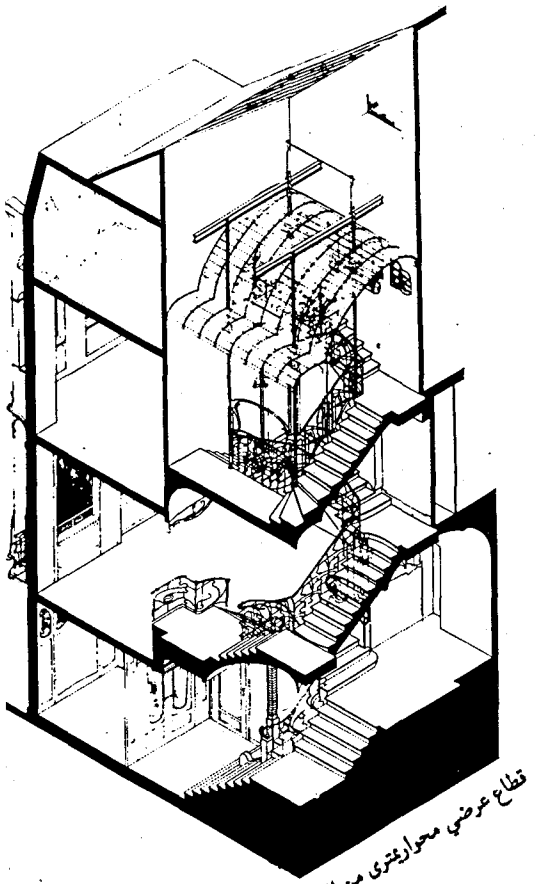
كان فيكتور هورتا (١٨٦١ - ١٩٤٧) فى ذروة فترته الإبداعية حين اشترى فى سنة ١٨٩٨ قطعتين متجاورتين من الأرض (بواجهة تبلغ ١٢٫٥ مترا ، وعمق يبلغ ٤٠ مترا) بالشارع الأمريكى فى st-gilles ، وهى جزء من بروكسل كان آخذا فى النمو وقتذاك . وقرر أن يشيد مبنيين منفصلين فى هذا الموقع . وتعكس الواجهتان المختلفتان هذه الفكرة بوضوح . إذ يرى المبنى الواقع إلى اليمين أكثر تقشفا ، وأكثف نوافذا ، وهو الجزء الذى يقع فيه مقره المهنى - المرسم - والمبنى الواقع إلى اليسار ، وهو منطقة المعيشة أرحب قليلا (٦٫٥٧ مترا بالمقارنة إلى المرسم ٥٫٩٣ مترا) وأكثر زخرفة وتألقا . وللشرفة المتدلية من رواق الطابق الثانى عوارض خشبية رابطة ، وهى متزحزحة عن المركز قليلا إلى ناحية اليمين ، حتى توحى بوحدة المبنيين . ولقد كان المبنيان متصلين بمدخل غير



منظر أمامى لمتحف هورتا . البيت إلى اليسار ، والمرسم إلى اليمين .



الجزء المركزى من السلم .



قطاع عرضي محوارختزى من البيت .

ناء بالطابق الأرضى . وبمر مخطط تخطيطا حسنا بالطابق الأول (غرفة جلوس) ، وتشارك كلها فى حديقة واحدة .

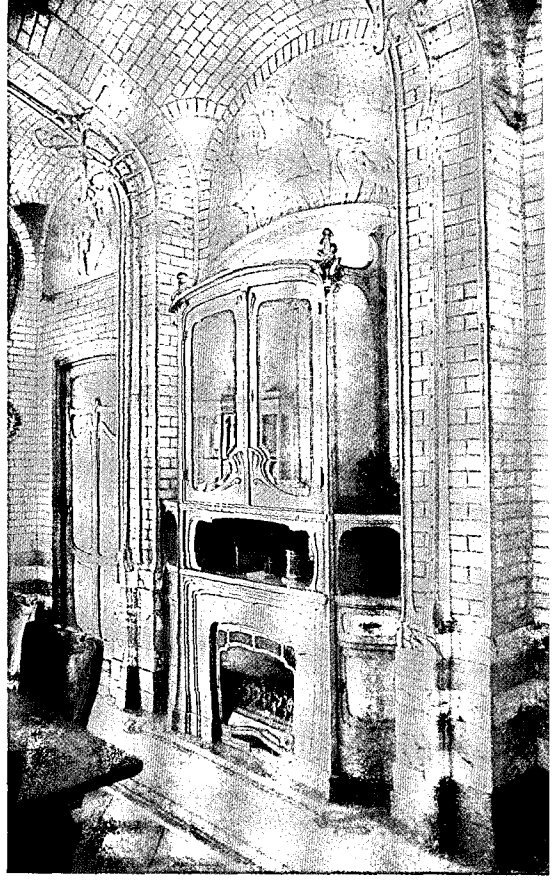
« أفضل سنواتى »

ولما كان هورتا يبنى لاستخدامه الخاص ، تمتع بكامل الحرية فى اطلاق العنان لخياله المبدع . وحين واجه هذه المساحة السطحية الصغيرة جدا ، حفزته هذه الصعوبة (كما كانت حال Hector guimard مع معبد اليهود فى باريس) ، فأظهر جسارة فى أسلوبه المعمارى أعظم حتى من جسارته التى أظهرها فى البيوت الأرحب التى صممها لعملائه مثل : Solvay (١٨٩٤) ، و Van Eetvelder (١٨٩٥) . ولما كان يرى أن السلم هو المركز الحى ، ومحور البيت ، كشف الفراغ الداخلى منه بتوزيع الجدران . ومن ثم نجد الأدوار متصلة ببعضها حول السلالم الحلزونية ، بمجموعة من التغييرات الدقيقة للمستوى . ومن خلال هذا المنور الواقع فوق بئر السلم ، يتسلل الضوء من أعلى إلى أسفل عبر سقف زجاجى ذهبى اللون ، إلى قلب البيت نفسه . وفى مذكراته التى كتبها قرب نهاية حياته ، تحدث هورتا عن السقف الزجاجى المنحنى الذى أعطى فى كل العصور لونا ذهبيا خفيفا لقمة سلالم البيت ذات الجدران الصفراء ، المزينة بزخارف باللونين الأبيض والذهبى » ، وعلق فى الهامش بهذه العبارة « أفضل سنواتى » وليس ثمة شك فى أن المنزل حاكى البهجة التى كانت جزءا من حياة هورتا فى ذلك الوقت .

والواقع ، أن هورتا عاش فترة قصيرة فى هذا البيت المزدوج المبنى وفقا لخططه حتى فى أدق التفاصيل . فقد انتقل إليه فى سنة ١٩٠١ ، وزوده بالحديقة فى سنة ١٩٠٦ عند زواجه للمرة الثانية ، ثم باعة فى سنة ١٩١٩ بعد عودته من الولايات المتحدة ، بعد أربع سنوات . وكان الأثاث يتبعه إلى محلات إقامته المتتالية حتى وفاته سنة ١٩٤٧ . ومن ثم فإن البيت كان خاليا من الأثاث ، ومن حسن الحظ ، أن ملاكه اللاحقين حافظوا على الزخرفة الأصلية كما قد تركها هورتا (رسومات الجدران ، الكسوة بألواح الزينة الخشبية ، نوافذ الزجاج الملون ، التركيبات المعدنية) . ولم تكن الحال هكذا مع المرسم المجاور الذى تناولته الأيدى بالتغيير مرات عديدة ، وأجريت عليه تعديلات غير ملائمة . وبفضل حيازة كوميون st-gilles ، للأثاث ، والمصابيح الكهربية ، وجمعية أصدقاء متحف هورتا بخاصة، منذ فترة زمنية أقرب (أسست فى سنة ١٩٨٠) أخذ شكل البيتين فى التحسن والاقتراب من حالتهما الأصلية .

لم أكن هناك عند التأسيس ، والأيام الباكرة للمتحف ، لأننى لم أتولى أمانته إلا فى سنة ١٩٧٥ . وحينذاك كان عدد الزوار لايتجاوز بضعة الآف كل عام ، وكثيرا ماتساءل زوار أفراد عند وصولهم عند غرفة الطعام بالفعل ، أين هو المتحف ....! ذلك لأن الفكرة المتصورة مسبقا ، وهى أن المتحف لابد أن يكون مكانا متجهما أساسا ، مليئا بمقصورات للعرض ، لاتزال قوية ! ومادمنا قلنا هذا ، فقد كانت المتعة اليومية تقريبا أن ترى ردود فعل الزوار المختلفين .

ونقول بوجه عام ، ان كبار السن أنفسهم الذين قد عرفوا فى طفولتهم وشبابهم ، بل عاشوا جوانيات الفن الحديث ، مع أن أسلوبه كان فاقدا للسمعة الحسنة وقتذاك ، يجدون صعوبة فى أن يعدوه أسلوبا . وفى الأعم الأغلب ، يكون من الفضول المجرد إشعال نار الذكريات من جديد (التى قد يثبت أنها مثيرة لتقدير أفضل من العصر) . ولاينطبق هذا على الجيل الأصغر سنا الذى لا ألفة له بالعصر محل البحث ، والذى شب الجزء الأعظم منه فى شقق عصرية موحدة قياسيا. ومن ثم ، ينظرون إليه على أنه طراز «تاريخى» مثير للاهتمام ، مثلما قد ينظرون إلى طرز : نابليون الثالث ، أو عصرى الباروك ، والروكوكو . ولذلك ، بدأت زيارات المدارس تزداد شيئا فشيئا ، وكذلك زيارات الدارسين فى مدارس الفن ، أو معاهد فن العمارة ، وفى أياديهم كراسات الرسم التخطيطى حيث ينكبون بحماس شديد على التعقيدات المتشابكة للزخرفة. ومن ناحية أخرى ، فإن إحدى الفوائد الرئيسية لأطفال المدرسة العليا هى فتح الأبواب المكتوب عليها «ممنوع الدخول» . وقد تناقض هذا نسبيا مع مجموعات نادرة من الأطفال (من سن ٦-١٢ سنة) الذين اعتادوا بحق أن يعجبوا بكل



حجرة الطعام ، وخوان متعدد الأغراض .

البحث الذى جرى لتكملة «بيت حقيقى» بكل أصغر جزئية شخصية يهتمون بها ، والمختلفة تماما عن الجوانيات المبتذلة التى اعتادوها .

وفى غرفة الطعام ، بهرتهم بوجه خاص دقة قطعة الأثاث الواحدة المركبة فيها ، وتستخدم فى وقت واحد ، نضد مائدة ، وخزانة عرض ، ومسخن صحون ، ونافذة فى الحائط بين المطبخ وغرفة الطعام ، ومدفأة غاز إضافية مكشوفة . وكانوا يأسفون لعدم السماح لهم بدخول المطابخ (تقع من الناحية التقليدية فى السرداب ، ولكنها هنا حولت إلي شقة لحراس المتحف) . وكانت الحمامات - خيبة أمل أخرى . ومساحة الحمام فى المبانى السكنية التى زخرفها هورتا وظيفية إلي أقصى حد ، لكنها غير لافتة للنظر ، وغير مندمجة بشكل متحفظ مع الكسوة الخشبية للجدران .

وقد أثبتت الزيارات التى نظمت بأسلوب منهجى لمجموعات من شباب المكفوفين أنها تجربة مثيرة للاهتمام بوجه خاص . فقد استكشفوا بأصابعهم الحساسة السلم ودرابزينه من قمة المنزل حتى قاعة ، وعبروا عن رأيهم فى تباين المواد المستخدمة - رخام ، حديد ، وأنواع الخشب المختلفة مثل : الماهوجنى ، والجميز - عن طريق ملمسها وسخونتها . وقدروا أصغر جزئيات الاختلاف فى زخارف الحديد ، وتغير الايقاع الذي ازداد من بسطة سلم إلى أخرى ، واستمرارية المنحنيات ، والمنحنيات المقابلة ، وبعثت فيها الروح والبهجة بما يعرف جيدا فى بلجيكا باسم «الجلاز» (السير المشدود فى طرف السوط) . وقد عمق هذا التعبير ، وهذه التناظرات الوظيفية مايكشف عنه البصر بالفعل فى كل ماهو حسى فى فن هورتا ، وفى أسلوبه فى استخدام المواد ومزجها .

اختفت مقابض باب

ربما لم يتخيل هورتا أو يقدر أن بيته (أو حتى مرسمه) سوف يعج بالزوار ذات يوم . لقد تصور بالطبع أن يترك انطباعا ملائما لدى عملائه المقبلين بتصميمه ممرا في الطابق الأول يربط مرسمه ومكتبه بغرفة الجلوس مباشرة ، حيث يمكن إجراء المناقشات فى جو مريح بدرجة أكثر . ولم تكن الأصالة البالغة لقوالب الطوب البيضاء المزججة التى تغطى جدران حجرة الطعام ، وتجاور هذه المادة الحديثة - والملائمة بدرجة أكثر حقا ، لمطبخ أو حمام - مع تركيبات معدنية ، ظاهرة وحسب ، بل مطلية باللونين الأصفر والذهبى ، ولم يقدرها أى عميل إلا بشق الأنفس حتى إذا تعادلت بكسوة خشبية بلون عسل النحل .

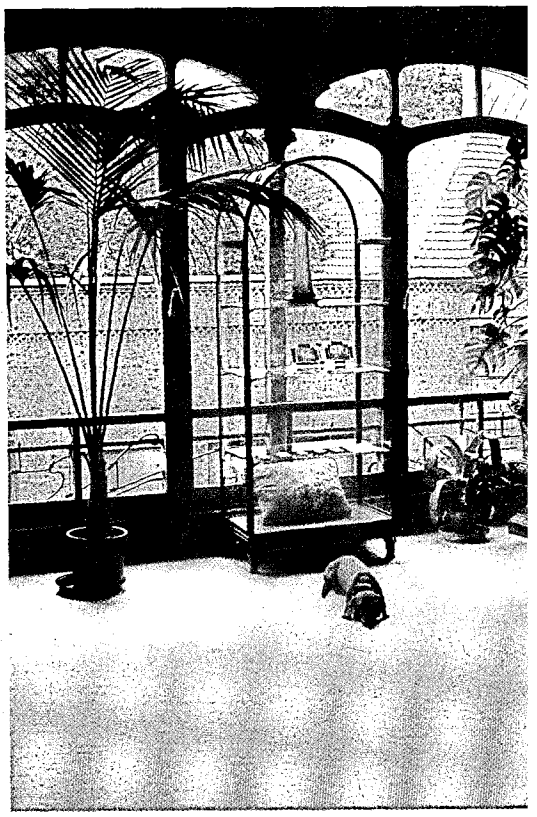
ويظهر أن هورتا أراد أن يبالغ هنا إلى حد ما فى مزجه للمواد المنظورة حتى يرى بيته كنوع من الاعلان ، أو «اعلان مصور» لسمعته كمبتدع عصرى .

وبذلك يكون قد توقع اختلاف الزوار إلى بيته . لكنه لم يخطط داخل البيت بما يتفق مع حركة المجموعات ، أو مع الاشراف على المشكلات الناتجة التى تجول بالخاطر . وبعدئذ ، حين عمله فى خطط متحف الفنون الجميلة فى Tournai (التى عدلها فى سنة ١٩١١ بعد الفضيحة التى سببتها سرقة لوحة الموناليزا من متحف اللوفر) ، وضع أفكاره وفقا لتخطيط سجون ذاك العصر ، وصمم المتحف ليكون طابقا وحيدا ممتازا . وبذلك ، يكفى أمين واحد لمراقبة غرف المعرض إذا مابقى داخل المنطقة المخططة بالفسيفساء الوسطى .

وكان بيته في الشارع الأمريكى مخططا على نحو مختلف بصورة واضحة ، وحتى فى الطابق الأرضى ، والطابق الأول ، نجد سيولة فى داخلهما ، وتماسكا بصريا ، وبشكلان نقطة مركزية يستطيع المرء منها أن يرى حجرة الطعام فوق الحديقة الجانبية ، وكل غرفة الطعام المرتفعة فوق جانب الشارع ، مع أسفل السلم المؤدى صاعدا من المدخل إلى الطوابق العليا . وكان هذا حيث توجد منضدة الاستقبال (بيع تذاكر الدخول) ، وخصص للأمين الأساسى للمتحف موقع استراتيجى . وصارت الأمور أكثر تعقيدا حين صعد الإنسان إلى الطوابق الأعلى ، حيث كان داخلها مقسما إلى أجزاء ، وخصوصيا بدرجة أكثر ، وأضفى التماسك عليه بئر السلم . وهنا توجد حجرة النوم ، والردهة الصغيرة ، والحمام ، وغرفة نوم الأطفال ، والحديقة الشتوية (الطابق تحت سطح البيت مباشرة غير مفتوح للجمهور) .

وقد أفضى العدد الكبير للحجرات المختلفة بأحجامها المتباينة ، إلى تركيبات نظام سرى للمراقبة ، وتم هذا بشق الأنفس . وبسبب صعوبة مراقبة هذه المناطق الخاصة ، وكل مايمكن إخفاؤه فى الجيوب ، والأشياء الضئيلة التى كانت من الناحية التقليدية تكوم فوق قطع الأثاث أو فى المدافئ حينذاك ، فقد تم التخلص منها . وإذا حكمنا بالصور الفوتوغرافية القديمة ، نجد أن بيت هورتا ، لم يكن استثناء من القاعدة . وقدنالت الأجزاء الداخلية من البيت بقدر أكبر من النظافة والترتيب ليتناسب مع أذواق عصرنا بدرجة أكثر. وقد دلت إزالة تلك الأشياء على أن الملامح الزخرفية ، وغيرها من الأشياء الدقيقة التى كونت جزءا متكاملا من البيت ، وضمنها هورتا إياه عمدا ، يمكن أن ترى الآن على أنها ميزة

الطابق الأول من المرسم ، وصناديق العرض ، ونباتات .



السقف الزجاجى المنحني فوق بئر السلم .

أفضل . وقد شملت الكسوة الخشبية للجدران ، والأثاثات المركبة فى الجدران ، والمصابيح الكهربية، ورسومات الجدران ، وزجاج النوافذ الملون إلخ .. وفى بيت صممت وأنتجت كل جزئية فيه على أساس أنها قطعة فنية أصيلة ، فقد ثبت أن من الضوروى أن نتأكد من أن مفصلات ومزاليج النوافذ ، وقبل كل شئ ، مقابض الأبواب ، كانت مثبتة بشكل ملائم . ومن سوء الحظ ، أن بعض مقابض الأبواب قد اختفت ، وفك مساميرها البرمة بعض الزوار غير المرغوب فيهم . ويتم العرض المفيد فى المرسم هذه المرة بوضع القطع الفنية وغيرها من المواد فى صناديق عرض (صممها هورتا لمحلات wolfers التى كانت موجودة قبلا) .

احتفظ بساق النبات ، وانبذ الأوراق

ومن الصعوبات التى يعانى منها متحف هورتا عند استقباله لمواطنين كبار السن الذين تزايد توافدهم زيادة كبيرة ، هى نقص المقاعد الاضافية . ومع أن الطواف وصعود السلالم يتم وفق تخطيط جيد ، إلا أنه متعب ومرهق ، والزوار يحتاجون إلى الجلوس لالتقاط الأنفاس ، والاعجاب بجزئية ما ، والتمتع بمشهد من المشاهد . ومن المستحيل بوضوح ، أن يسمح لجمهور الزائرين بالجلوس فوق الأرائك ، والمقاعد الرقيقة ذات الذراعين التى صممها هورتا ، حتى لو مدت أذرعها إليك بصورة واقعية . ومع أن ذلك أمر صعب ، بيد أنه ضرورى لأغراض المحافظة على هذه التحائف . فماذا عن توفير مقاعد إضافية ؟ فمن المستحيل ، كما بدا أن توضع مقاعد وظيفية ، حتى لو كانت وقورة ومتحفظة ، دون أن تحدث تعارض مع الزخرفة التى لأثرها المنسجم قوة شديدة . ويخبرنا هورتا فى مذكراته ، كيف أن Aramand Solvay ، غضب من التقدم البطئ فى لمسات تشطيب منزله الجديد فى المدينة ، وأراد أن يشترى أثاثا من محلات راقية أنيقة ليكسب الوقت . لكنه انتهي إلى أنه لم يبد شئ على مايرام ، واضطر إلى التذرع بالصبر حتى يشطب هورتا الأثاث بنفسه .

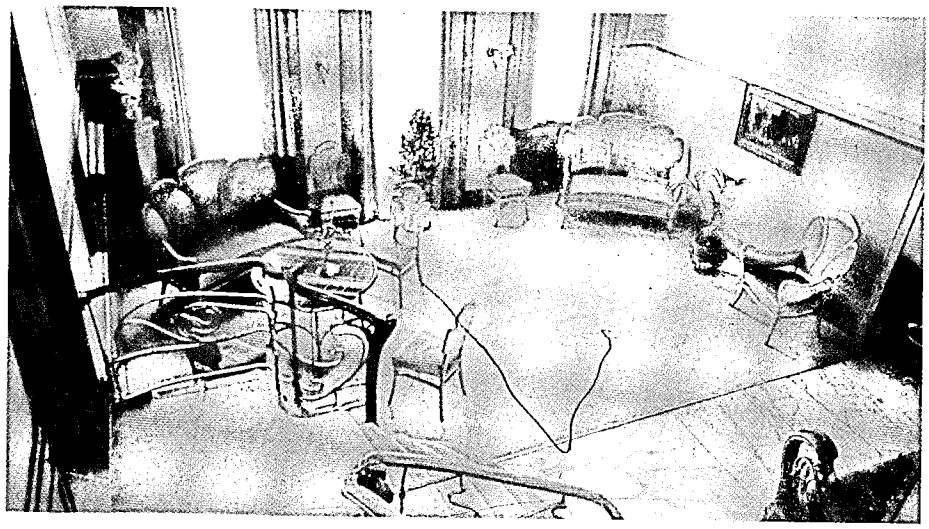
والمواد التى لم يبتدعها هورتا ، وتتناسب بصورة كاملة مع الزخرفة هى النباتات وحدها . وهى تمتزج ، وتتناغم مع المظهر الشامل بما توفره من مغايرة له . وقد اعتاد هورتا أن يقول : «إننى احتفظ بساق النبات ، وأنبذ الأوراق» . فقد كان عنده حديقة شتوية ساحرة صغيرة بالطابق الأعلى لبيته . وحيث أن النباتات وباقات الزهور لاتهم المصابين بجنون السرقة ، فإن أمين المتحف يكون حرا فى أن يضعها فى أماكن متعددة ، كما كانت ستفعل ربة البيت فى الأيام الخالية . والواقع ، أنه يبدو أن بيتا متحفا مثل بيت هورتا ، ينبغى أن يديره أمين متحف من الاناث . حيث أن الرجل ليس عنده سوى فكرة بسيطة عن العمل الضخم الذى يشمل تنظيف وصيانة بيت من هذا القبيل (حتى لو كان بدون أدوات الزينة الصغيرة) ، بنى فى وقت كانت المساعدة المنزلية متوافرة بكثرة ، ويمكن توفيرها بسهولة ، مع أنه لم يكن متصورا أن عددا كبيرا من الزوار سوف يجوسون خلال البيت كل يوم (كما يفعلون الآن) . وفى البيت بسط يجب أن تنظف بشفط الهواء ، وكسوة خشبية للجدران يجب أن تلمع . وبالاضافة إلى التركيبات الزجاجية ، والزخارف الحديدية ، والأرضيات الخشبية المزخرفة (الباركيه) ، والرخام ، والفسيفساءات ، وكلها تحتاج إلى عناية يومية فائقة .

ومع تزايد عدد الزوار كل سنة (أكثر من ٣٥٠٠٠ ألف ، فى سنة ١٩٨٨) ، فليس من اليسير بحال أن نجد حلا للمشكلة الأساسية ، وهى الافتقار إلى المكان . كما يدمر الازدحام المادى لهذا المكان الراقى أى تقدير محتمل له . ومثال ذلك ، أن وجهة النظر العجيبة تقول إن هورتا نسق فى أعلى السلم مجموعة من المرايا تعكس بلا نهاية الزخرفة الذهبية للسقف الزجاجى، وهى فى الواقع بسطة سلم دقيقة لاتسع سوى شخص واحد أو شخصين ، أو ثلاثة أشخاص فى وقت واحد على أكثر تقدير .

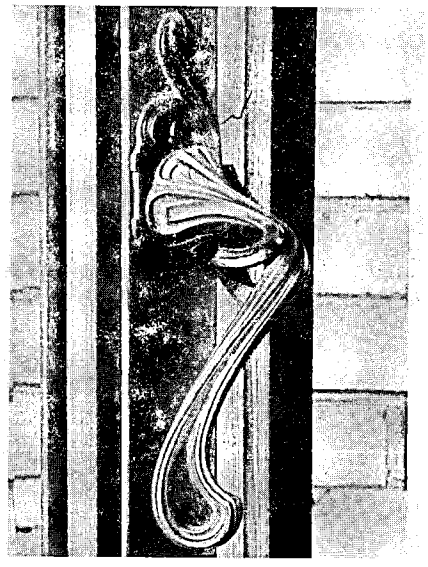
أيجب تحديد السماح بالدخول ؟

كان الحل اليسير هو استخدام كل المساحة الأرضية الموجودة حتى يستطيع الجمهور الطواف بالمتحف بسهولة قدر الامكان . وحين واجه كوميون st-gilles فيضان الزوار المتنامى (والأرباح المتزايدة الناتجة) ، أوقف استخدام الطابق الأرضى من المرسم ، والذى احتفظ به فيما سبق للمعارض المعاصرة للفنانين المحليين . وقد ظل هذا الطابق الأرضى ، ولمدة عامين الآن ، جزءا من المتحف ، ويوجد فى هذا المكان الفسيح ، وإلى يمين المدخل مباشرة مكتبة ذاخرة ، وكثيرا من أدوات التوثيق لأعمال هورتا (الزخارف الحديدية ، القوالب ، الوثائق) . ومن الممكن الآن أن نخفض عدد الأشخاص فى البيت حين يكون ثمة ازدحام . ويمثل السلم المشكلة الأكثر خطرا . فكل فرد مضطر إلى استخدام السلم بالضرورة ، الأمر الذى يؤدى إلى التجمع فى هذه المنطقة التى هى قلب البيت . وقد علق هورتا السلم من أربعة عمد معدنية مطلية بالذهب ، ومثبتة فى عارضتين أفقيتين متواريتين خلف السقف الزجاجى المنحني ، وبذلك توجد ظاهرة إضاءة مدهشة . ومن حقنا أن نسأل من قوة هذا الترتيب ومعرفة الحمل المتزايد غير المتوقع الواقع عليه باستمرار .

وختاما ، فإن تجربة متحف هورتا تمثل صورة حادة لمشكلة بيت خاص ، حول إلى متحف عام ، ومن المأمول أن يتزايد زواره أكثر وأكثر . ومع أنه عمل معمارى فذ منقطع النظير ، لايمكن تقدير قيمته إلا من أجزائه الداخلية ، وبتجول



حجرة الجلوس .



مقبض باب فى حجرة الطعام .

المرء فى أرجائه ، إلا أنه ليس فى حجم كاتدرائية، أو معبد ، أو متحف خطط خصيصا لوجوده ، وحركة عدد كبير من الأشخاص . وحيث أنه لم يشيد ليستقبل فيضان الزوار المعجبين المتزايد على الدوام ، ولأنه أيضا المبنى الوحيد الجميل للفن الحديث فى بروكسل المفتوح للجمهور بحرية ، فإن هذا البيت لابد أن ينتهى ضحية لنجاحه إذا لم يتقرر تحديد عدد الزوار الذى يسمح لهم بالدخول – وهذا هو الأمر الذى لم يرغب أحد فى أن يفعله حتى الآن .

والأمر العاجل . هو أن ازدحام المتحف ، لايمنعنى من دعوة قراء مجلة المتحف إلى القدوم لزيارته . وهاهى البيانات الكاملة :

Musée Horta , 25 rue Américaine, 1050 Brussels

مفتوح يوميا (ماعدا أيام الأثنين) من الساعة الثانية إلى الساعة الخامسة والنصف بعد الظهر .

المصادر :

1- PORTOGHESI, P: BORSI, F., Victor Horta

. ١٩٧٠ Florence/Brussels. Vokacr.

2- DIERKENS, F., Musée Horta, guide

. du visiteur

. ١٩٨١ Brussels, Musée Horta,

3- DULIERE, C., Victor Horta, Mémoires,

Brussels, 1985 . (Introduction by the

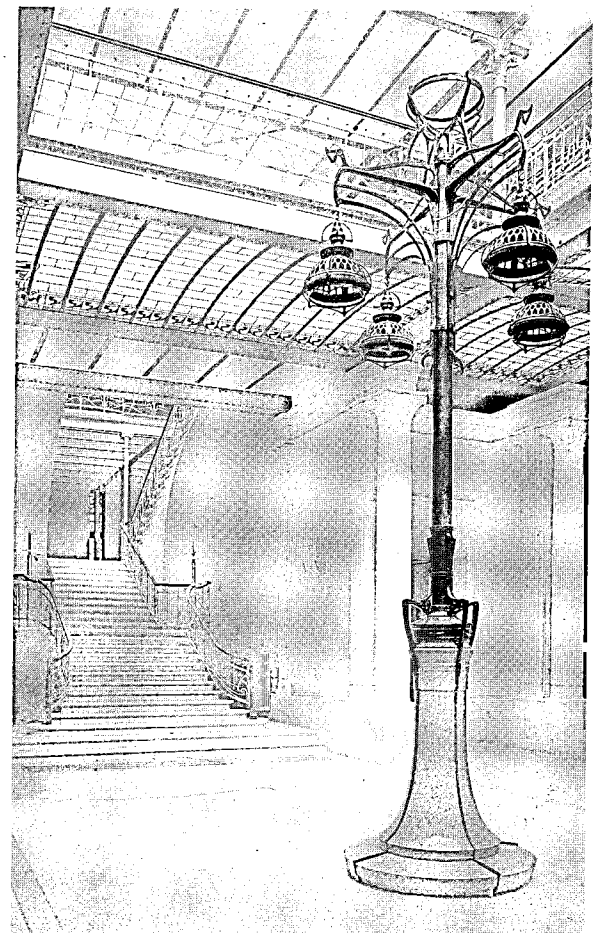
. nity .)Ministry of the French Commu

شرائط الصورة الكاريكاتورية والفن الحديث .

مستودع Wacques القديم الذى بناه فيكتور هورتا فى بروكسل سنة ١٩٠٥ ، وقد أعيد ترميمه وفتحه فى أكتوبر سنة ١٩٨٩ ، ليكون المركز البلجيكى لشرائط الصور الكاريكاتورية ، الذى له وظائف المتحف (وغيرها من الوظائف) . ومن ثم ، أصبحت هذه المساحة الضخمة (٤٠٠٠ مترا مربعا) التى أوجدها أستاذ من أساتذة الفن الحديث البلجيك ، مفتوحة لعامة الجمهور .

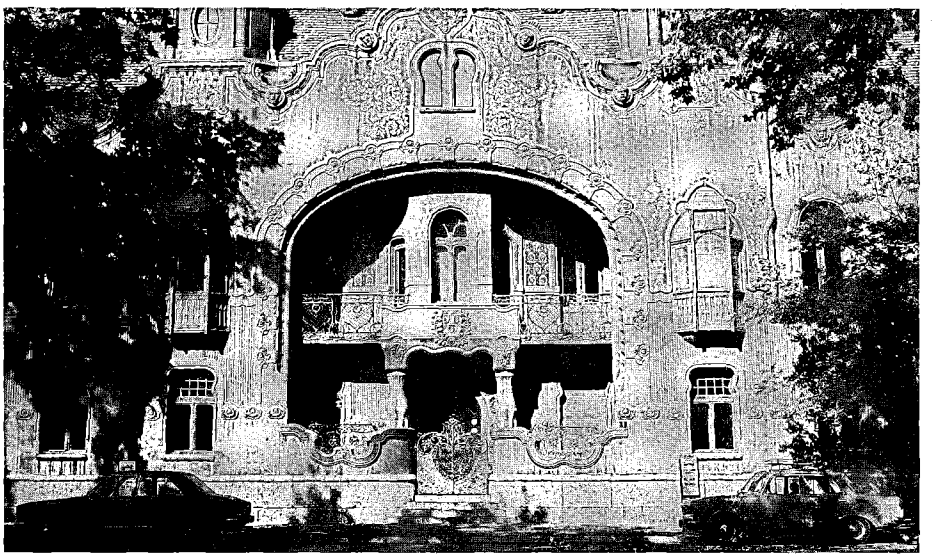
وقد أدار Charles Wacquez عملا تجاريا لبيع النسيج بالجملة ، وطلب من هورتا أن يبنى له أرضا فسيحة جدا تقع فى وسط المدينة ، ومستودعا ذا مستويين ليستخدمه مخازن أساسا . وقد استخدم الحجر فى الواجهة ، وجعل له مدخلا ضخما بقصد التأثير فى العملاء ، ويتكون الجزء الداخلى بأكمله من أعمدة معدنية تحمل فوقها مناور زجاجية مضيئة .

ولتحويل هذا المستودع إلى مركز لشرائط الصور الكاريكاتورية ، أجريت له ترميمات دقيقة رفيعة الشأن . وتعد شرائط الصور الكاريكاتورية التى تسمى «الفن التاسع» قطاع دينامى ومتخصص من صناعة النشر البلجيكية . وقد جاءت ، ربما لانقاذ المبنى التجارى الأخير الباقى الذى صممه هورتا . وبعد أن أغلق المستودع فى سنة ١٩٧٠ ، أصاب المبنى تدهور خطير . ولكن إحياء هذا المبنى ليس غير منطقى لأن «الفن التاسع» للعصر الحالى يشارك الفن الحديث من ناحية تذوق إبداع الفنون التصويرية ، والخيال الجامح فى بعض الأحيان .



ڤيللا رايشل :

مجازفة بأكثر من طريقة



عين السائر تسترعى ، تجذب ، تتحدى ، تغرى ... لقد بنيت ڤيللا رايشل بالحب بقدر مابنيت بالمال .

كاتا مارتينوڤيتش شيڤجن :

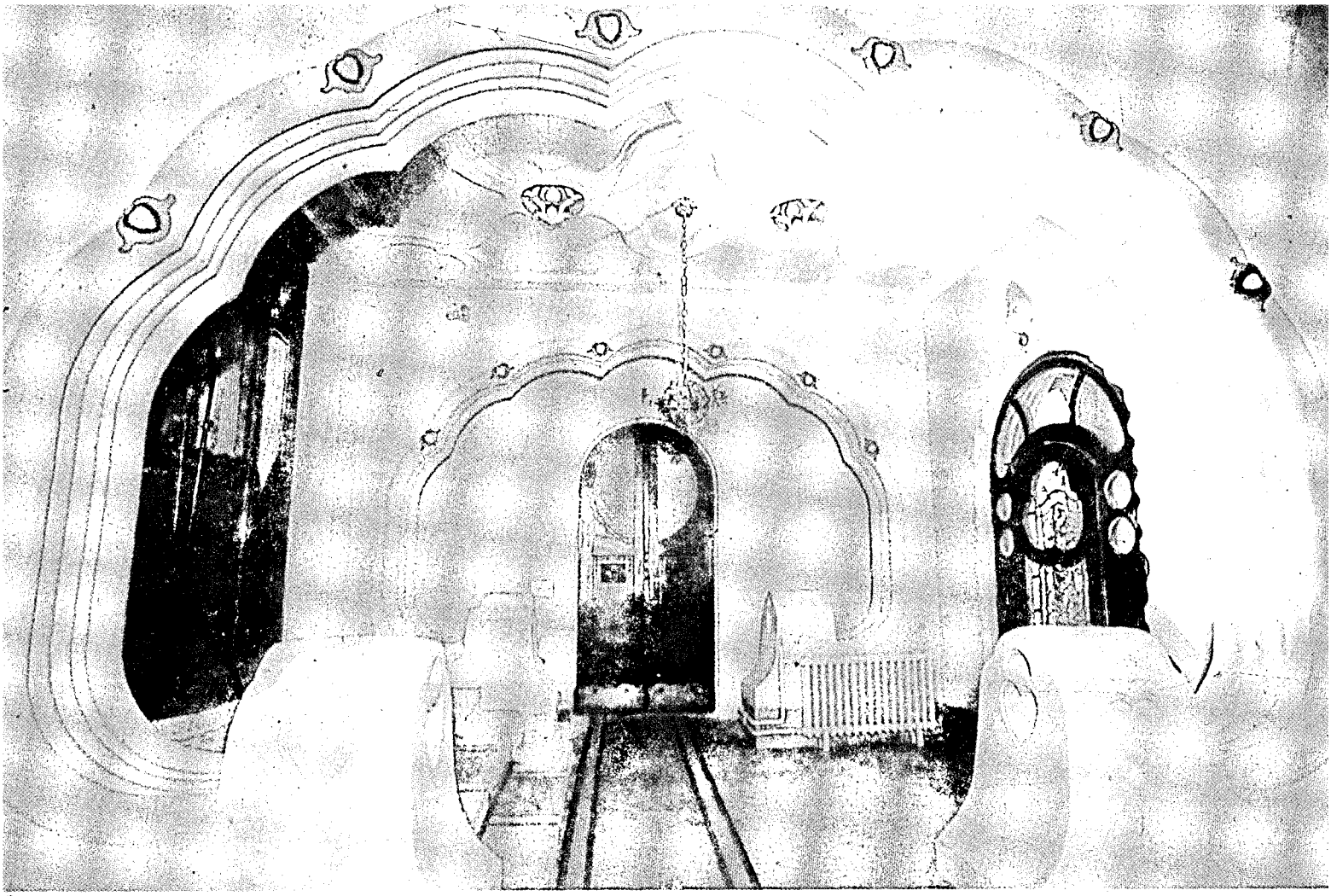
متخصص فى فن العمارة المعاصر ، والفن ، يعمل فى معرض سوبوتيكا للفن المعاصر الذى تأويه ڤيللا رايشل ، ويشارك فى البرنامج الدولى للدراسة والعمل للفن الحديث ، وفن العمارة / Jugendstil الذي كتب عنه مقالا فى هذا العدد Hans-Dieter Dyroff .

سوبتيكا مدينة عدد سكانها ١٥٠٫٠٠٠ نسمة ، فى أقصى الجزء الشمالى بيوجسلافيا ، ومعروفة بأنها «مدينة انفصالية» لدورها فى إثراء الشكل المجرى المأخوذ عن الأسلوب الفيينى المعدل لهندسة عمارة الفن الحديث .

حين تغادر محطة السكك الحديدية ، وتمر بأشجار (الدلب) البالغة من العمر قرنا من الزمان . تلفت نظرك ، ودون توقع ، ثم تجذبك بتحد – الأشكال الجسورة ، والألوان النادرة لبناء عجيب قائم على محور متنزه لينين . ولاتترك العين لتجول فى الصورة الجانبية الشاملة للمبنى ، بل تنجذب العين توا إلى المدخل الضخم الواقع وسط واجهة ذات طابقين الممثل لنمط فى شكل قلب – ولايخطر ببالك ، وأنت تفكر سوى خاطر واحد هو أن كل حجر فى هذا البيت قد بنى بالحب ، كما بنى بالمال.

ترجمة : حسن حسين شكرى

والحجم الضخم لهذا المدخل (لايمكن بالتأكيد أن يسمى مجرد باب) ، لأنه ينسج انطباعا ، كما لو كان بفعل السحر ، فى هذا المبنى المتواضع نسبيا ، ببوابات قلاع عصر الباروك ، والبيوت الكبيرة التى يقيم فيها أصحاب الاقطاعيات . وقد أقحمت فى الأجزاء السفلية المستديرة من «القلب» المحفوفة بالخزف ، أزهار متشابكة فى سور مصنوع من الحديد المطاوع . ويتبع القوس الفسيح للمدخل الضخم خط من الأزهار الخزفية ، لايعدو أن يكون فى الواقع سوى مجموعة من القلوب وبتلات نبات الخزامى . ويتم التوصل إلى البوابة الخارجية الأقرب إلى الشارع بدرجات سلم من المرمر الوردى ، وهى مرة أخرى على شكل قلب ذى أبعاد مبالغ فيها مصنوع من الحديد المطاوع ، ومملوء بأزهار متشابكة فى خطوط متعرجة غير مستقرة . وتطوق باب المدخل الرئيسى من الجانبين أعمدة على الطراز التوسكاني ، هى فى نفس الوقت دعامات لرواق مغلق فى الطابق الأول ، وللشرفات الواقعة على جانبى هذا الرواق . وبالسور الحديدى للشرفة زخرفة فخيمة ، الفكرة الرئيسية فيها مرة أخرى ، نمط فى شكل قلب . وجدران الشرفة ، وكذلك الجزئيات الزهرية العديدة للواجهة ليست سوى فسيفساء مؤلفة من زجاج المورانو الذهبى النفيس ، والأزرق الكوبالتى .



ومصفوف على جانبى المدخل الرئيسى كليهما نوافذ ذات شكل غريب وتعلو كلا من الطابق الأرضى ، والطابق العلوى . وتحيط بهذه النوافذ من الجانبين مادة خزفية ، ولها أقواس فى شكل فصوص . ومقحم بينها خط من الأزهار الخزفية .

وفي تطور نادر لتاريخ الفن الأوربى ، نجد الطراز الحضرى للانفصال الفيينى متميز هنا ، وبدقة بنمط الزخرفة التى كان يستخدمها المزارعون المجريون فى محيطهم اليومى خلال قرون عديدة من الزمان . ولأنه بذلك يكون مشاركا بعمق فى مسار تطور النزعة الطليعية ، وعاملا لنفسه ولروحه (كان يجب أن يكون هذا المبنى مسكنه الخاص) ، ورفض المهندس المعمارى فجأة كل القيود والأنماط الثابتة التى تفرضها نظم مختلفة ، وابتدع منذ فترة طويلة ترجع إلى سنة ١٩٠٣ هذه الأشكال المعقدة متعاقبة الترتيب التى تتحدى جوهر مواد البناء ، وقواعد التشييد . لكن من كان هو ؟

لحسن الحظ ، تصريح ، مرفوض

لقد أخفى اسم المصمم ، وسنة إكمال بناء هذا المبنى الفريد حجاب النسيان ، أو الجهل على الأقل، فظلا مضمورين فترة طويلة . وقد أدت الأبحاث الآن وحسب إلى نتيجة مدهشة هى أن المبنى من ناحية الشكل والتلوين والزخرفة يذكرنا بفن النحت أكثر مما يذكرنا بالأعمال المعمارية ، وأنه عمل متقدم زمنيا إلى حد ما للمهندس المعمارى السوبوتيكى Ferenc J.Raichl . ومع أن هذا المبنى قد نسب إلى كثير من المهندسين المعماريين المجريين المبرزين الانفصاليين ، و (يأوى الآن متحفنا للفن الحديث) ، إلا أنه دون شك من عمل ذلك المهندس المعمارى المحلى الذى صممه وبناه لنفسه ليتخذه بيتا ومكتبا فى آن .

ولد Ferenc J.Raichl فى سنة ١٨٦٩ فى Apatin ، وهى بلدة صغيرة على نهر الدانوب . وتخرج فى كلية فن العمارة - بودابست وبعد رحلات دراسية عديدة إلى أوربا استقر فى سوبوتيكا سنة ١٨٩٦ ، وتزوج كريمة واحد من التجار - كان عضوا في مجلس الشيوخ البلدى . وكانت الأبنية التى شيدها فى سوبوتيكا حينذاك . إما مزخرفة وفق طراز الباروك مع إضافة جزئيات غير وظيفية كثيرة (أنصاف أعمدة ، وأطر مزخرفة أو قباب) ، وإما وفق معايير المدرسة الكلاسيكية ، مع زخارف من طراز فيينا الانفصالى .

وكانت النتيجة نجاحا باهرا وثروة طائلة حتى شعر بقدرته على أن يقرر ضرورة أن يبنى لنفسه ولأسرته منزلا صغيرا بالضواحى مناسبا لذوقه واحتياجاته على السواء .

ولهذا الغرض قدم فى سنة ١٩٠٣ تصميمات إلى المكتب الهندسى البلدى ، وطلب تصريحا بالبناء . ومع أن الخطط الأرضية كانت مقبولة (هى خطط البناء الذى نعرفه اليوم بالفعل) ، إلا إنه وجد أن الواجهات التقليدية التى اقترحها لاتتمشى مع القواعد البلدية السائدة ، ورفض التصريح له بالبناء . واحتدم رايشل غيظا ، وألهمه حنقه لحسن حظنا أن يبتدع تصميما جديدا مبتكرا بجسارة من ناحية المفهوم الشامل والمظهر ، وتشطيب الواجهة ، ومواد البناء غير العادية . وعلى الرغم من أنه قد بنى معبدا لليهود قبل سنة واحدة سابقة ، إلا أن هذا المنهج الجديد المستلهم بغزارة من حركة الانفصال ، لم يكن مألوفا حتي ذلك الحين فى المبانى السكنية الخاصة فى سوبوتيكا .

وعلى أية حال ، فقد تبع الطلب الجديد للترخيص بالبناء التعليمات البلدية بدقة ، ولم يكن فى المقدور رفضه . والواقع أن مسئولا بعيد النظر بالمكتب الهندسى ، لم يكتف بالقول بأنه ليس هناك «اعتراضات»

على التصميمات المقدمة ، بل على العكس ، أضاف عبارة «إنها ضرورية من وجهة النظر الجمالية» . ولم يضع كثير من الوقت ، بل بدأ العمل فى ڤيللا رايشل بعد مضى شهر واحد من تقديم الطلب الأول .

كان رايشل متأثر إلى حد كبير بمبدع الشكل المجرى للانفصال الفيينى ، أعنى Odon Lechner ، الذى عرفه بالاتجاه الطليعى للمجر - الساعى إلى التحرر من السيطرة السياسية النمساوية - وحاول تأكيد هويته القومية فى الفن من خلال الألوان والأشكال ومادة الرسم المستمدة من التراث الشعبى . وكانت ألوان الانفصال وهى (الأزرق ، الأصفر ، والأحمر فى امتزاجات غريبة) ، ومواد غير معتادة (زجاج ، خشب ، خزف) مطابقة فى الواقع للألوان والمواد المستخدمة عمليا كزخرفة بنائية فى قرى ترنسلفانيا . وكانت ترنسلفانيا بالنسبة إلى الفنانين المجريين مكانا لم تفسده الحضارة الأوربية بعد ، وحيث استغراق الزمن للتوقف التام فى الفترة القوطية . وبذلك أدت خدمة الكنز الدفين الذى لاينفد في البحث عن المنتجات الأصلية اليدوية ، وعن هياكل البناء ، وكان للخشبية منها خيلاء المكان .

ويسوقنى هذا إلي الرجوع إلي واجهة ڤيللا رايشل . حيث يقع التركيز الأساسى فى طابقها الأول على الأروقة الخشبية التى على شكل شبه المنحرف المطلية باللون الأخضر ، والموجودة على جانبى المدخل الرئيسى . وتأثير الشكل الانفصالى الترنسلفانى والمجرى واضح كل الوضوح فى هذه الأروقة المزخرفة بثقوب مأخوذة من بوابات ترنسلفانيا الريفية التى هى تنويعات على شكل القلب ، وهذه (كما سيدرك القراء الآن بالتأكيد!) هى الفكرة المهيمنة المتكررة في المبنى من أوله إلى آخره.

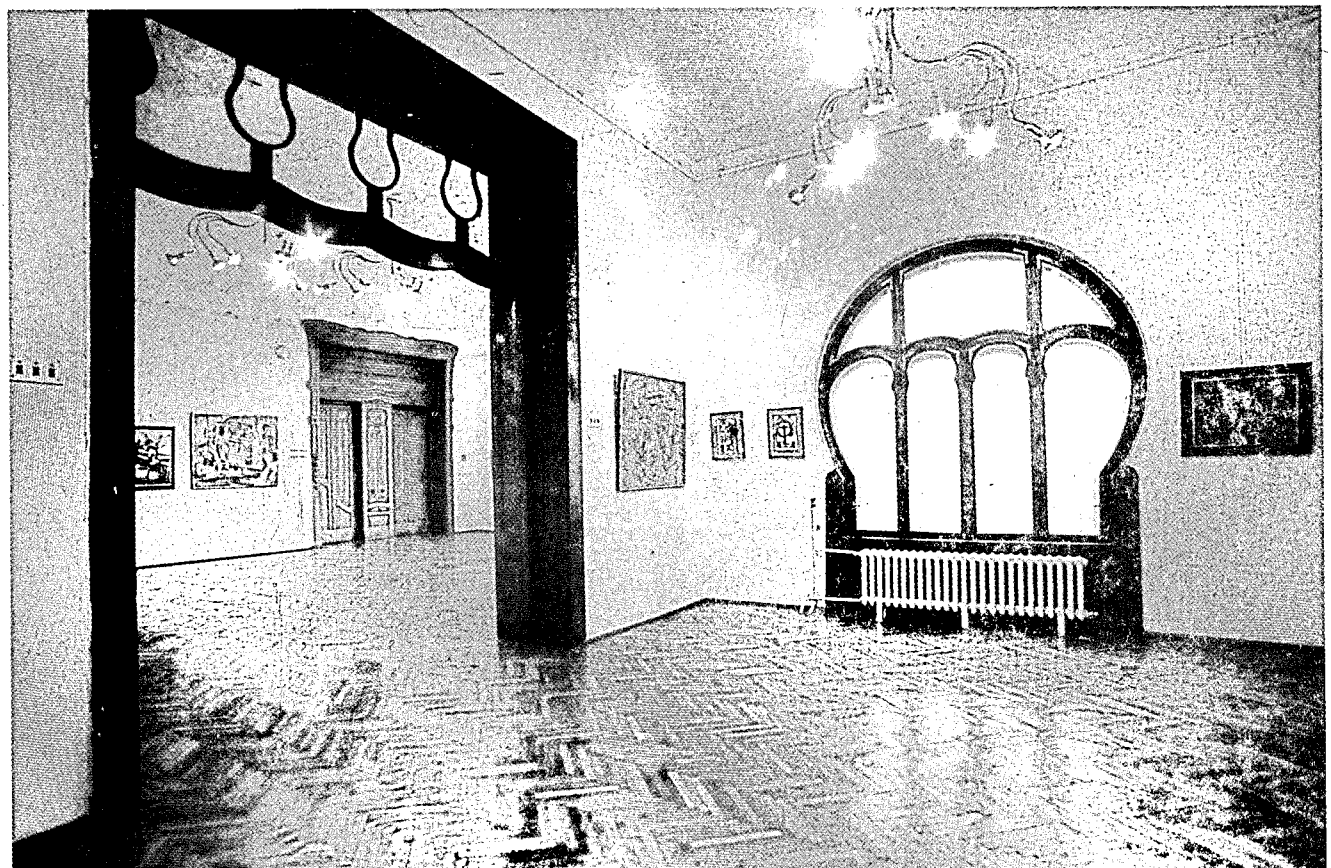
خشب ، رخام ، زجاج ملون ، مرمر

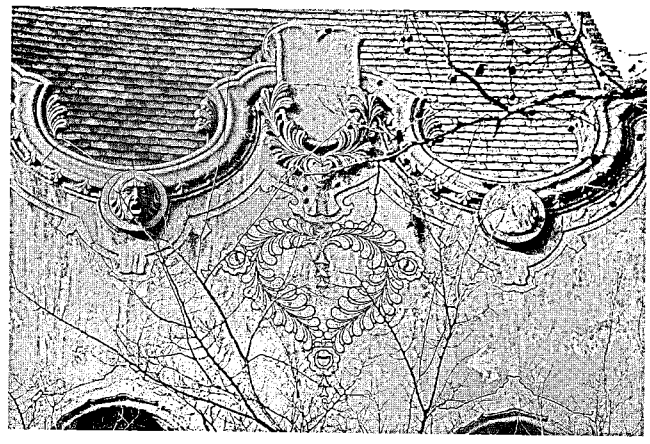
لقد جهز داخل ڤيللا رايشل وأثث بسخاء . ولاتزال كريمة المهندس المعمارى واسمها ILma ، وهى تعيش في بوادابست حتى اليوم ، تتذكر والدها كشخص مفتون بالحياة ، وكان لايجرى وراء الربح والشهرة ، بل كان كالبوهيمى فى بعض الأحيان ، محبا للذات الحياة ، وأراد أن يستمتع بكل ذرة من المكان الذى عاش فيه هو وأسرته . ولم يدخر جهدا فى تأثيث بيتهم فى سوبوتيكا ، واثرائه بمجموعة لاتقدر قيمتها من التحف الفنية واللوحات الزيتية . على أنه حين قلب الزمن له ظهر المجن ، وسأعيد آثار ذلك بإيجاز ، هجر فن العمارة آخر الأمر ، وهو فى السادسة والثمانين من عمره ، وتحول فجأة إلى فن التصوير . ولاتزال الأسرة محتفظة بلوحاته المرسومة بألوان مائية ، وبغيرها من الصور .

ويحول ضيق المساحة هنا دون ذكر قائمة تفصيلية بما يمكن أن يعاد بناؤه داخل الڤيللا ليعود إلى الحالة التى كان عليها فى ذروته . ومع ذلك ، يمكن لعينة ما أن تعطى فكرة عما قد كان مثله بالقطع . وتشمل السمات المثيرة للاهتمام فى الطابق الأرضى : غرفة تليفون ، منضدة بعجلات إلى مأوى رب البيت ، وممر المدخل مزخرف بأقواس كثيفة متكافئة القطع ، وعلى شكل قلب (مرة أخرى) ، متشابكة فوق الجدران ذات الكسوة الجصية ، ولاننسى النوافذ ذات الزجاج الملون : الأحمر ، والأزرق ، والأخضر ، بالاضافة إلى السلم الرخامى المؤدى إلى الطابق الأعلى ، وحجرة الطعام العظيمة التى ضوعفت مساحتها لتكون قاعة للرقص أيضا ، وجدرانها مكسوة بخشب السنديان الفاخر ، ومنقوش فى هذه الكسوة موضوعات شعبية مجرية ، ومؤثثة بأرائك خشبية فوق عباءات الرعاة المجريين حتى اليوم .

ومن الأشياء الثمينة بوجه خاص فى هذه الحجرة المدفأتين المكشوفتين ذواتا الأبواب المعدنية المطروقة ، والألواح المرمرية الخضراء والزرقاء المقحمة فى ثقوب أزهار . ولابد أن تراقص اللهب كان يوجد جوا خاصا مليئا بالأسرار فى هذه الحجرة ، مع الضوء المنحرف ، والمنتشر بالحديقة الشتوية الزجاجية عند أطراف الحجرة ، وفى الطرف الآخر نهاية الزاوية القبوية ، وصفوف منشورية أفقية من لوحات الزجاج.

وبعدئذ ، ومازلنا فى الطابق العلوى ، حيث كان يوجد غرفة تدخين خاصة بالرجال مؤثثة على الطراز التركى ، وغرفة البلياردو المكسوة





بورق الجدران المزخرف بالقصب ، وقاعة جلوس شخصية للموسيقى (تمزج بين أشغال الخشب القائمة وكسوة الجدار الخضراء الغامقة) ، وحجرة السيدات وبها نافذة ذات زجاج مصنفر ، تطل على السلم وتستطيع ربة البيت أن ترى من خلالها قدوم أو ذهاب زوارها . وأخيرا على وجه التقريب ، وليس آخرا بالتأكيد ، كانت غرفة نوم ربة البيت . وتتذكرها ILma Raichl ، على أنها فسيحة بحيث تحوى مخدعين مزدوجين ، تعلوهما مظلات حريرية ، وبها أريكة ومقاعد ذات ذراعين يغطس فيها من يجلس عليها ، وخزانة ملابس ضخمة ، بالاضافة إلى قطع الأثاث الأخرى .

لكن استمتاع أسرة رايشل بهذه الرفاهية كان قصير الأجل . فقد استثمر المهندس المعمارى قدرا كبيرا من المال فى بناء وتأثيث هذه الڤيللا ، كما قام بوضع رسومات لبناء قلعة لمالك ذى شأن إلا أنه لم يدفع له أتعابه ، ذلك إلى جانب ميله إلى لعب القمار . وأصبح افلاسه أمر محتوما ، وقد صودرت جميع ممتلكاته فى سنة ١٩٠٨ ، وعرضت فى مزاد علنى ، واستولى على البيت مصرف من أصحاب أسهم بناء البيت بالآجر . ولم يكن ثمة خيار أمام رايشل سوى أن يجمع ماتبقى من مقتنياتها ويرحل إلى بودابست ، حيث كون ثروة جديدة ، واستمر فى جمع الفن ، والمقامرة ، وتوفى فى سنة ١٩٦٠ .

رجل بلا رأس

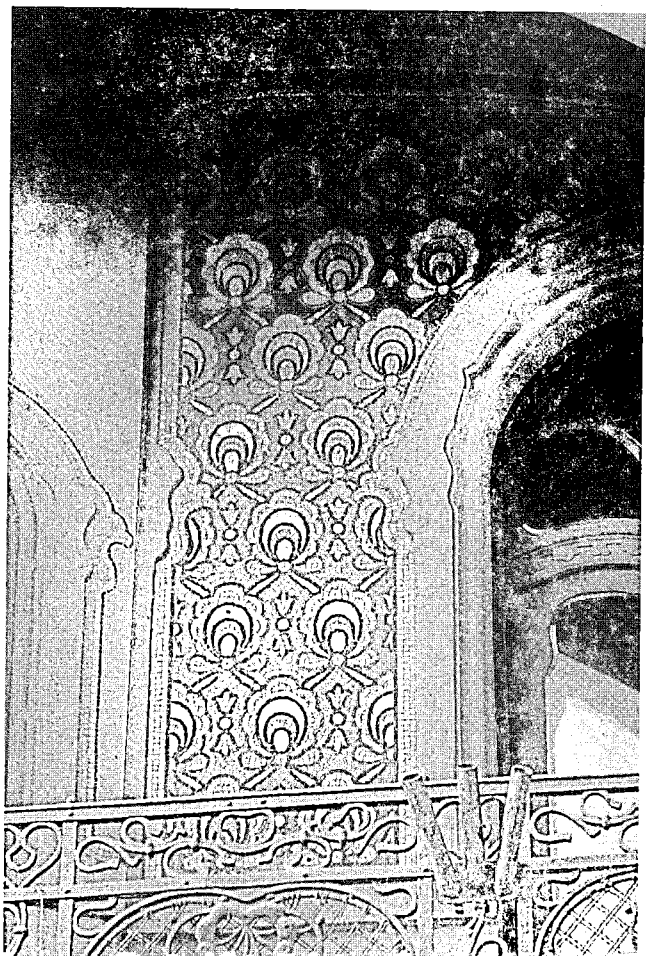
عاصفة واضطراب - كان مصير ڤيللا رايشل هكذا بعد رحيل بانيها/مالكها فى سنة ١٩٠٨ . وفى تلك السنة بالفعل ، بدأ رجال الصحافة يثيرون مسألة حيازة المدينة للبيت وتحويله إلي متحف ، أو إلى معرض للفن . وكتب أحدهم «أنه يؤدى خدمات قصر الثقافة كلها ، ويمكن أن يصبح زخرفة خالدة ، وفخرا للمدينة» . وسماه آخر «المبنى الرائد بلا جدال ، وأجمل مبنى فى سوبوتيكا» ، وحث على «ضرورة قيام المدينة بشراء هذا القصر الذى ابتدعه مهندس معمارى له قريحة فنان فى لحظة إلهام .. ووضع (فيه) أساسا لقصر ثقافة ، لأنه بدون الثقافة تصبح أزهى المدن وأغناها مثل رجل بلا رأس» .

ولم يكن مقدرا أن تصبح ڤيللا رايشل متحفا حتى الآن على أقل تقدير . حيث امتلكت المبنى صاحبة مذبح ثرية هى Thérése Hart-mann ، ثم بدء ابنها Joseph فى لعب القمار «نعم ، القمار مرة أخرى !» . وعقب ذلك انتقلت ملكيته إلى أيدى صيدلى هو Emil Schossberger ، وظل فى حوزته حتى سنة ١٩٤٩ حيث نزعت ملكيته منه بعد أن صدر قرار بتحويله إلي متحف بلدى (واسترد الرجل رأسه) .

وبعد اصلاحات شاملة ، وعمل لإعادة البيت إلى وضعه الأسبق ، ركب المتحف البلدى مجموعته للعلم الطبيعى فى الطابق الأرضى ، ونقل مجموعاته الخاصة بالآثار القديمة وعلم الأجناس البشرية فى مكان للعرض بالطابق العلوى . وقد نما المتحف البلدى بسرعة ، وأصبحت مجموعاته أكثر ثراء . وأنشطته المرتبطة بهذه المجموعات أوسع نطاقا . وفى سنة ١٩٦٨ ، وجد أن المبنى قد ضاق بما فيه لضيق مساحته ، فانتقل المتحف البلدى إلى (قاعدة المدينة) التى كانت قد بنيت أيضا (فى سنة ١٩٠٨ - ١٩١٠) على طراز الشكل المجرى الانفصالى . وفى السنة نفسها ، أصبحت ڤيللا رايشل متحفا تاريخيا ، وفى سنة ١٩٦٩ عهد بمسئوليته إلى معرض الفن الحديث .

وقد ثبت فى السنوات التالية أن وقف تدهور المبنى صار أمرا مستحيلا ، وتسببت مشكلات التسخين والرطوبة وعزل الكهرباء فى تلفيات مستمرة . وبدأ تنفيذ عمليات التجديد فى سنة ١٩٨٤ ، ورممت الزخارف الأصلية بقدر ماهو فى الإمكان ، أو أعيد بناؤها ، بما فى ذلك بطبيعة الحال الفكرة الرئيسية لشكل القلب ، وتم ذلك بمساعدة المعهد البلدى المشترى لحماية الآثار التاريخية ، القائم فى سوبوتيكا . وقد ترك الترتيب الأصلى للحجرات بدون تغيير أساسا ، لكن بعض المظاهر الداخلية لم يمكن تجديدها ، وفقدت العناصر الأصلية بالتقادم . ومن ثم نظمت الحجرات وظيفيا وفقا لاحتياجات وأنشطة معرض الفن الحديث الذى أواه المبنى من الآن .

أيوجد تناقض هنا ؟ ربما يبدو من أول نظرة أن الطبيعة الحديثة للمحتويات تخالف طراز الوعاء الذى بنى عند انقلاب القرن . ومع ذلك، فإن كليهما يحمل شاهدا على فكرة وحيوية «روح المعاصرة» التى تربط ڤيللا رايشل فى واقع الأمر باللوحات الزيتية ، والصور ، وفنون النحت ، وأعمال الخزف التى تعرض الآن فيها . وعلى أية حال ، تلك هى مغامرتنا الأخيرة التى نأمل أن يكون لها تأثير فى مصير هذا المبنى الجميل لزمن طويل مقبل .

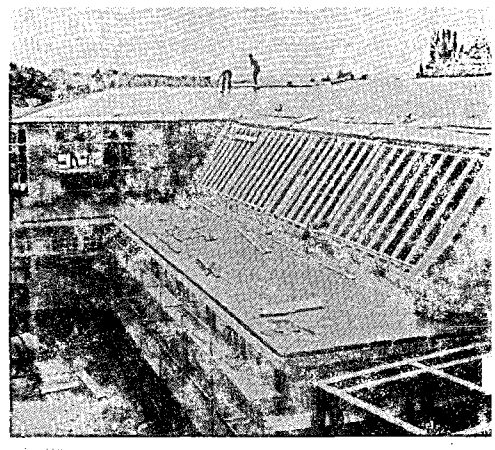


بيت ارنست - لودڤيج فى دار مشتات :
من مستعمرة للفن إلى متحف

رينات أولمر

ولد فى سنة ١٩٥٧ فى توبنجن ، درس تاريخ الفن ، وعلم الآثار القديمة ، والأدب الألمانى فى كارلسروه ، وهيدلبرج ، وحصل على درجة الماجستير برسالته المعنونه : « Patriz Huber - عضو مستعمرة دار مشتات للفنانين» . وفى سنة ١٩٨٧ ، حصل على درجة الدكتوراه برسالته فى : "Beblische Themen in der Kunst des Expressionismus" ويعمل منذ ١٩٨٩ - أمينا لمتحف المجموعات الفنية بمستعمرة دار مشتات للفنانين .

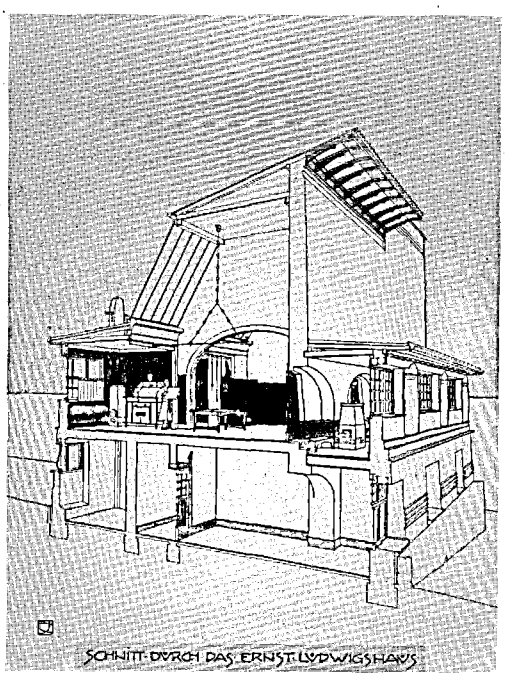
إعادة البناء تجرى خلال سنة ١٩٨٩ ، بقصد إعادة الافتتاح فى سنة ١٩٩٠ ، وفى هذه المرة ، كمتحف مستعمرة دار مشتات للفنانين .



فى سنة ١٨٩٩ ، أسس ارنست - لودڤيج غراندون اقليم هسه . مستعمرة للفنانين فى حاضرته «دار مشتات» . وكان للوصى الشاب على العرش ، الذى أصبح حاكما في سنة ١٨٩٢، وهو فى الثالثة والعشرين من عمره ، نزعات عالمية وعصرية بالتأكيد . وكثيرا ماقضى الصيف فى أيام شبابه بالبيت العائلى لجدته لأمه، الملكة فيكتوريا . وربما صار ارنست - لودڤيج ، وهو فى انجلترا على دراية طيبة بالأفكار المعاصرة، وبالنجازات وليم موريس ، وحركة الفنون والصناعات ، وشغف بأحدث الشئون الداخلية الانجليزية . وفى سنة ١٨٩٧ ، كلف كل من M.K. Baillie Scott, C.R. Asbhee ، وهما مصممان انجليزيان رائدان ، بزخرفة بعض حجرات مسكنه فى دار مشتات .

وعلى أية حال ، كانت خطط الفراندوق طموحة إلى حد بعيد . فد أراد أن يحول حاضرته إلى مركز ثقافى وفنى ، وقبل كل شئ ، إلى مركز لأحدث الاتجاهات فى الصناعات والتصميم ، وذلك بهدف إحياء الفنون الزخرفية فى غراندوقيته . وكان هناك أيضا تدابير اقتصادية : حيث رغب ارنست - لودڤيج أن يحسن الجودة ، ويحدث عمليات التصميم لفنون وصناعات اقليم هسه لكى يحفز الطلب لها . وقد عرفت دار مشتات بوجه خاص ، بإنتاجها الكبير من الأثاث قبل الحرب العالمية الأولى .

ولهذه الأسباب كلها ، قرر الغراندوق تخصيص أرض Mathildenhoehe ، وهو متنزه أميرى سابق ، يقع فوق تل صغير شرقى وسط المدنية ، لتكون مستعمرة للفنانين . وحدث التأسيس الرسمى لمستعمرة دار مشتات للفنانين فى شهر يوليو ١٨٩٩ ، حين تعاقد ارنست - لودڤيج مع سبعة فنانين هم : النحات Rudolf Bosselt ، والرسام Hans Christiansen ، والرسام الزخرفى Paul Burck ، ومصمم الأجزاء الداخلية Patriz Huber ، والنحات Ludwig Habich ، والرسام ومصمم الأجزاء الداخلية Peter Behrens ، والمهندس المعمارى Joseph Maria Olbrich ، وكان أعضاء



المستعمرة هؤلاء (بعدئذ وحتى نهايتها فى سنة ١٩١٤ ، تغيروا مرارا وتكرارا) الذين تراوحت أعمارهم بين سن العشرين حتى الثالثة والثلاثين، يتقاضون مرتبا ضئيلا .

١٩٠١ : «وثيقة للفن الألمانى»

وفى نوفمبر سنة ١٨٩٩ ، أعلنت الخطط ، ومنها أن أول معرض كبير للمستعمرة سيقام فى سنة ١٩٠١ تحت عنوان : "A Document of Yerman Art" (وثيقة للفن الألمانى) وباع ارنست - لودڤيج ثمانية تراخيص لبعض الفنانين ولأشخاص بسطاء لبناء منازل فى Mathilden-hoehe . وقد فهم أن هذه المنازل بأدق تفاصيلها ربما تكون هى نفسها تحف المعرض الكبير . وقد أغرى الغراندوق Joseph Maria Olbrich ، بالحضور من ڤيينا لكى ينظم المشروع ، ويصمم المبانى ، ومعظم الأجزاء الداخلية . وسرعان ماساعدت العلاقة الودية التى نماها سريعا مع ارنست - لودڤيج على ترسيخ أقدامه - أعنى Olbrich ، - كرئيس مسلم به لمستعمرة دار مشتات للفنانين . وكان هو المهندس المعمارى الوحيد بين أول أعضاء المستعمرة ، وقد كان له

بالفعل مستقبل مهنى لامع فى ڤيينا بصفته أكثر تلميذ واعد للفنان Otto Wagner ، الذى صمم المبني الانفصالى الڤيينى(١) . ولم يكن Olbrich مشهورا كمهندس معمارى وحسب ، بل كان مطلوبا بشدة لأعمال فن الرسم البيانى ، وكل أنواع التصميمات الفنية . وبعد فترة وجيزة أصبح رئيس مستشاري الغراندوق للشئون الفنية، بالاضافة إلى حصوله على تفويضات خاصة كثيرة . وقد صمم معظم بيوت Mathilden-hoehe ، بما فى ذلك المبنى الشهير المسمى (برج الزفاف) . وتوفى Olbrich فجأة ، وهو فى الأربعين من عمره ، سنة ١٩٠٨ .

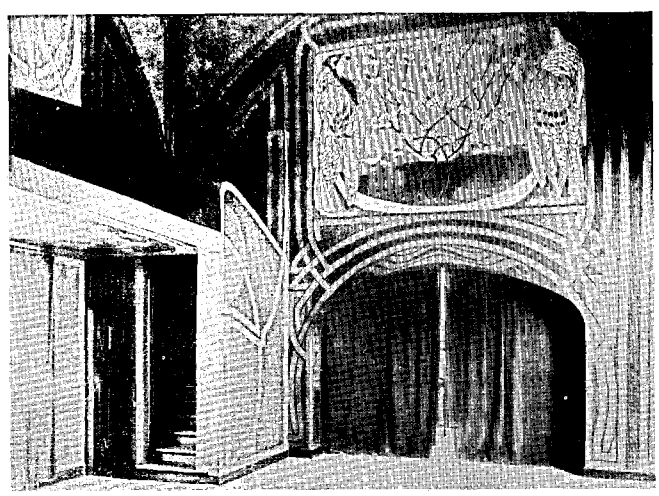
وقد قدم فى مقاله المعنون "Our Next Deed" (عملنا المقبل) أفكاره لتنظيم Ma-thildenhoehe . ، كمايلى :

«أخيرا (لدينا) مجتمع محلى صغير متحمس راغب فى العمل ، فى بلدة سعيدة الحظ بما فيه الكفاية ، مع أنها لاتملك قصرا بللوريا ، ولا أكاديمية ، لكنها فى الواقع سعيدة الحظ من ناحيتين ، لأنها تفتقر أيضا المعايير والمقاييس المحددة لفنوننا الجميلة . خالية من كل الجمعيات، متحررة من كل أنواع الخضوع والالتزامات لوزارات الفن ، ليس بها النزاع بين القديم والجديد، واثقة فى قوم يدركون ببساطة أن هذه الأفكار ستأخذ من قوتهم شكلا لايتماشى مع الاتجاه السائد اليوم ، لكنها تمضى قدما لتعانق المستقبل . ولابد للمستعمرة أن تجد هدفها وواجباتها فى إبداع أعمال فنية مستقلة تساعد على التعبير عن مبدأ «الحياة السعيدة» مع الاحساس العظيم والبساطة . لقد توفر لنا المكان الرحيب الزاخر بالأشجار والأزهار في إطار Ma-thildenhoehe ، التى خصصها الغراندوق لهذا الهدف . وسوف يبنى فوق أعلى شريط من الأرض بيت يضم مراسم الفنانين ، سيكون كالمعبد، العمل فيه صلاة مقدسة . ستتوافر ثمانية مراسم كبيرة بها شقق صغيرة ومسرح صغير ، وجمنازيوم ، وقاعات للعبة المبارزة بالسيف ، وحجرات للضيوف ، وحمامات ؟ كلها فى مبنى واحد طويل . وفى سفح التل تقوم : بيوت الفنانين ، أماكن هادئة ، سوف يهبط الفنانون إليها من معبد المثابرة ، بعد يوم علم شاق، ليختلطوا بالآخرين . وستتجمع البيوت كلها حول ميدان به ممرات ، وحدائق ، ومصابيح ، ونافورات ، وأحواض زهور ، أعدت كلها بوجه خاص ، وتترابط جميعا فى انسجام .. وكان تحقيق هذا ، وإيجاد كل هذا هو المقصد المحدد للروح الشجاعة المكافحة التى نجدها الآن لحسن الحظ مجسدة فى عمل المستعمرة . واتمام هذه المهمة المشجعة والمفيدة هو «عملنا المقبل» .

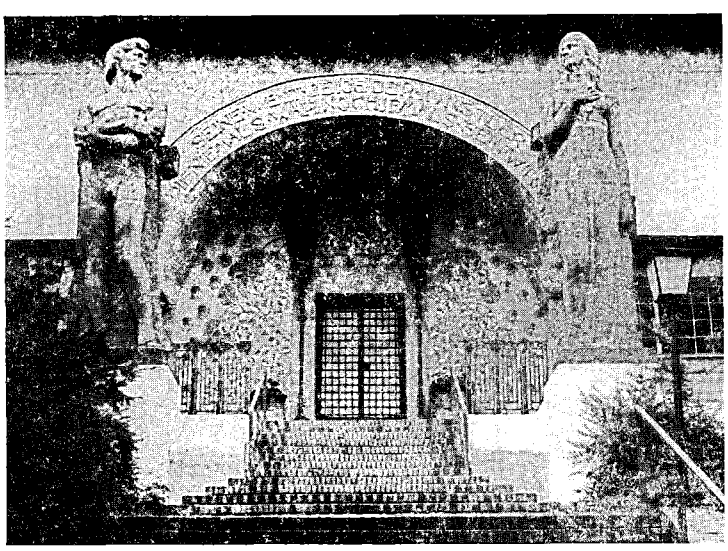
وكان مبنى المرسم الرائع الذى تحدث عنه Ol-brich هو أول بناء للمستعمرة . واحتفل بوضع حجر الأساس فى شهر مارس ١٩٠٠ . وكان من الواجب أن تسمى هذه النقطة البؤرية فى Ma-thildenhoehe . بيت ارنست – لودڤيج ، لأن الغراندوق هو الذى قام بدفع التكاليف . وبعد فترة وجيزة لم تتجاوز غير عام واحد فى التجهيز والبناء الفعلى ، افتتح المعرض العمومى باسم (وثيقة الفن الألمانى) فى ١٥ مايو فى احتفال مهيب أمام بيت ارنست – لودڤيج . ولأنه واقع على المنحدر الجنوبى لتل Mathildenhoehe كان بناء أنقيا مستطيلا . وتؤدى مجموعة من درج السلم ، المبنية بالطوب ذى اللون الأحمر والأزرق ، إلى المدخل الرئيسى المسيطر على باب مبنى المرسم بطلائه الأبيض وواجهته الجنوبية العجيبة . وجعلت كل الجدران الخارجية مستدقة الأطراف فى زوايا مختلفة رفعة لقدره وأهمية التعبير عنه .

وكان شكل الحرف اليونانى Omega فى صورة الحرف الانجليزى (u) مقلوبا (n) الذى اتخذه مدخله الرئيسى المهيب بقصد جعل هذا الشكل الفكرة الرئيسية المميزة لبيوت Olbrich فى ى Mathildenhoehe . وقام على جانبى هذا المدخل تمثالان ضخمان من الحجر يمثلان (القوة والجمال) فى شكل رجل وزوجته ، نحتهما Ludwig Habich أحد أعضاء المستعمرة . بالاضافة إلى تمثالين آخرين يمثلان (النصر) صاغهما Rucolf Bosselt من البرونز والحديد والنحاس الأصفر ، ووضعا بالشرفة القائمة فوق الباب . ونقش على قوس الباب عبارة مقتبسة من الشاعر النمساوى Hermann Bahr تقول (سيعرض الفنان عالمه الذى ليس له مثيل من قبل ، ولا من بعد) . وصمم Olbrich لمدخل الباب زخرفة جصية مسقية بماء الذهب على شكل مثلثات ودوائر . وعلا جدار الجانب الأمامى أفريز من الحليات المخرقة فى صورة رسوم ، وعلت الجانب الخلفي زخرفة جصية فى شكل أكاليل من شجر اللبلاب . وفى الداخل ، خلف الشرفة ، ردهة رئيسية رسمت بها صور جدارية رمزية صممها Paul Burck .

وامتدت الأروقة من المدخل وبالطول الكامل لبيت ارنست – لودڤيج ، وتضاء بمجموعة نوافذ أفقية تفتح كالأبواب . وجعل الوصول على حدة إلى كل مرسم من المراسم الثمانية المقامة على المستوى الأساسى للمبنى أمرا ممكنا . وقامت فى المستوى الأسفل حجرات الشئون الادارية والترويح عن النفس (قاعة المبارزة بالسيف ، والجمنازيوم) وشقق لعضوين من أصغر أعضاء المستعمرة سنا هما : Partiz Huber, Baul Burck . ومن أجل المعرض الثانى للمستعمرة فى سنة ١٩٠٤ أضيف مرسمان للنحت خلف بيت ارنست – لودڤيج .



القاعة الرئيسية بالصور الجدرانية التى صممها Paul Barch فى سنة ١٩٠١ ، وقد دمرت هذه الصورة فيما بعد



المدخل الرئيسى ، وتمثالا القوة (إلى اليسار) وزوجته الجمال ، بعد إعادة البناء فى سنة ١٩٥٠ بعد الحرب .

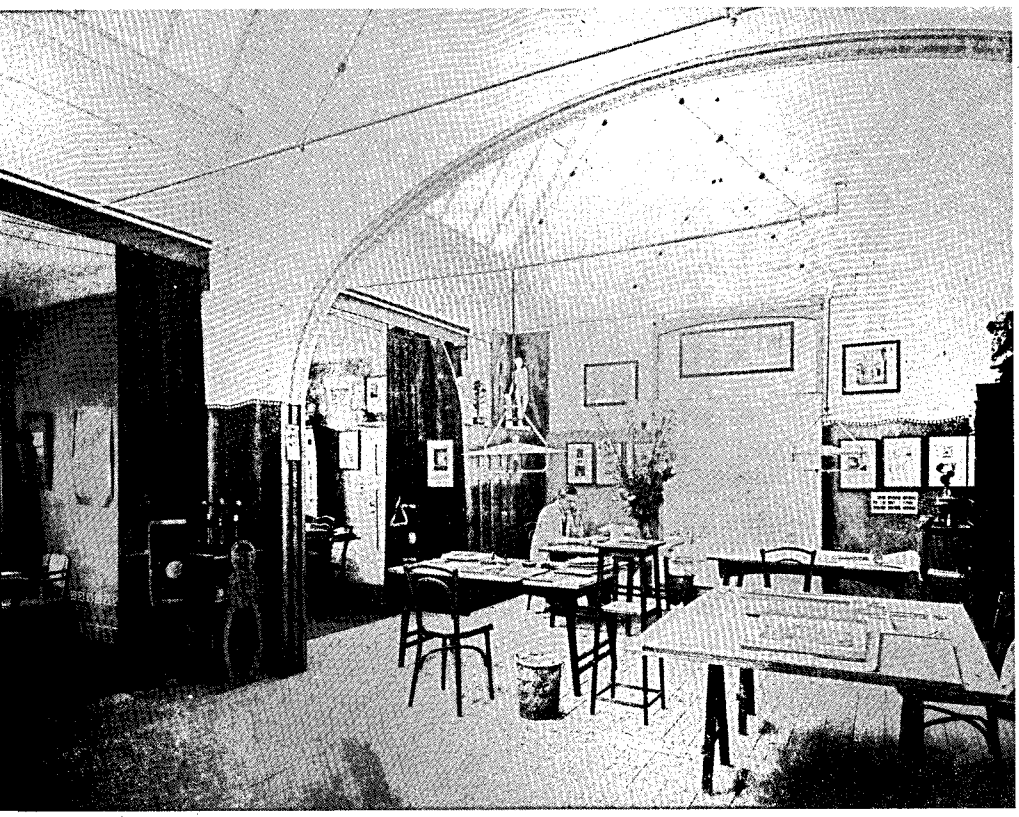
كان المبنى الذى أسماه Olbrich «معبد العمل» سابقا لعصره بشكل لافت للنظر . وبينما امتدح النقاد الواجهة الرائعة ، اعتبروا الناحية الشمالية برسمها الوظيفى بطلائه الصقيل رديئة للغاية .

تدمير بالقنابل ، واعادة بناء

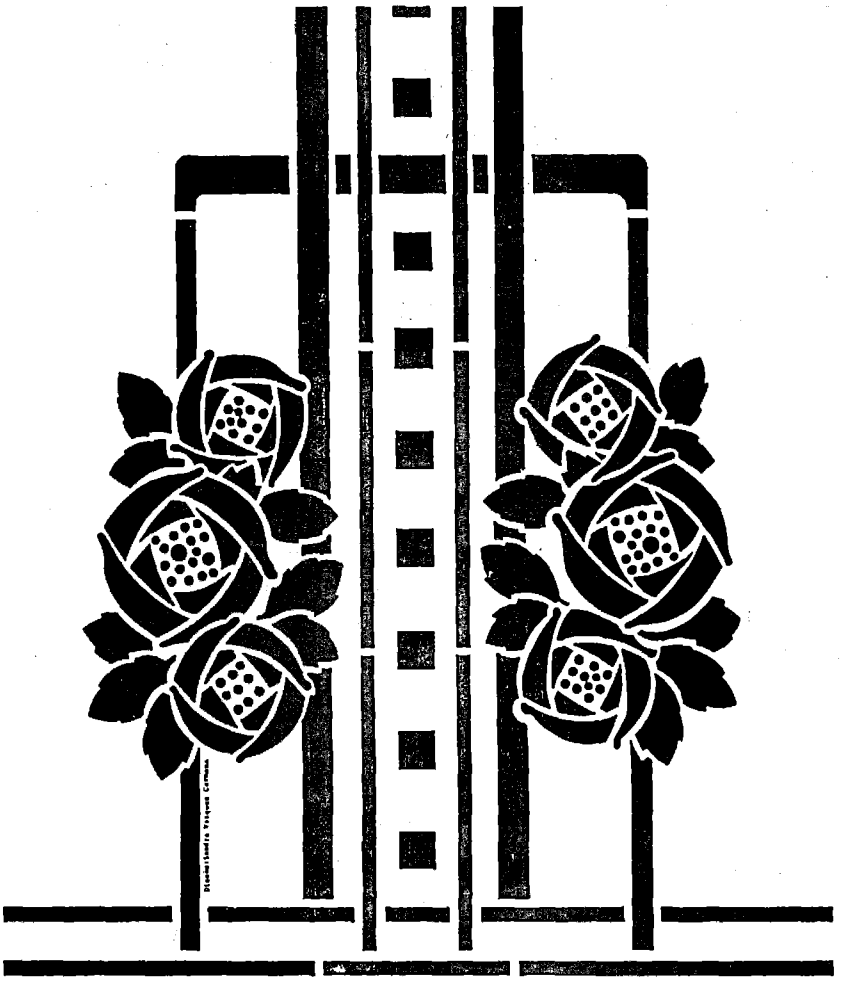
فى أثناء الحرب العالمية دمرت مدينة دار مشتات عن آخرها تقريبا . وفى سبتمبر سنة ١٩٤٤ ، أتلف القذف المكثف بالقنابل مبانى Mathildenhoehe تلفا جسيما . ولم يبق من بيت ارنست - لودڤيج سوى الطابق الأرضى ، والجدران الخارجية من الطابق العلوى . وقد التهمت النيران الجمالون الخشبى المدعم للسقف ، والمراسم ، والشقق ، والقاعة بأكملها جميعا . وفى سبتمبر سنة ١٩٥٠ ، قرر برلمان مدينة دار مشتات ، (أصحاب الامتياز فى التراخيص ، بعد موت الغراندوق فى سنة ١٩٣٦) ، إعادة بناء بيت ارنست - لودڤيج كجزء من الأكاديمية الألمانية للأدب . وبسبب الأعسار المالية ، والموقف السلبى من الفن الحديث فى الخمسينيات (عد وقتئذ خلوا من الذوق السليم) ، وأعيد بناء مرسم بيت Olbrich بانحرافات خطيرة عن هيكله الأصلى . إذ أعيد بناء الجدران بأسلوب مبسط ، يفتقر إلى تفاصيل كثيرة مثل الزخرفة الجصية ، والحليات المطلية ، والأفاريز الزخرفية . ولم يسترجع الزخرفة الخاصة بالفن الحديث التى مازالت باقية سوى الشرفة والمدخل الرئيسى . كما قسم داخل المراسم ذات الدورين فيما سبق إلى أرضيتين . وتغير الجزء الخلفي بالكامل بانشاء شقق ، وبتوسيع أو تقليل حجم النوافذ ، واتخذت مؤسسات مثل (geman werkbund) بيت ارنست - لودڤيج مقرا رئيسيا لها .

وبعد خمس وثلاثين سنة من الاستعمال شديد التركيز بعد الحرب ، أصبح التجديد الشامل للمبنى أمرا ضروريا . أضف إلى ذلك ، أن الخطط كانت تجرى على قدم وساق لتأسيس متحف يوقف لعمل وتاريخ فنانى المستعمرة . ولذلك اتخذ القرار الذى أعلن فى سنة ١٩٦٨ ، باعادة المبنى إلى شكله الأصلى بكل التفاصيل الأصيلة . . وتضمنت الخطة الأصلية للأرضية أن تكون بها قاعة رئيسية ومراسم على جانبيها . ومن المحتمل أن يعاد تنفيذها بالوضع السابق ، وبذلك توفر أماكن للمعارض . وكان واضحا من البداية ، أن المشروع قد يكون صعبا ويستغرق وقتا طويلا . وقد أوضحت الأبحاث مثلا ، أن أحجار الآجر القديمة للأساسات ، والعوازل ضعيفة ، وأن بعض المظاهر الأخرى للبناء لاتطابق المعايير الحالية . وقد أعيد بناء الجدران الداخلية بكل تفاصيلها باتباع الصور الفوتوغرافية الأصلية ، والرسومات والوثائق . وكان ثمة مشكلة كبرى هى التى حددت اللون السليم للأفاريز الزخرفية المخرقة بالرسوم والصور . واستبدلت الصور الجدارية للقاعة الرئيسية التى رسمها Paul Burck ، والتى فقدت بالقطع ، واستعيضت الكسوة الخشبية للجزء الأسفل من جدران الغرف بكسوة صممها Olbrich (لمبنى آخر من مبانيه فى Mathildenhoehe) وتم تركيبها .

وبعد عمل لثلاث سنوات ، فتح بيت ارنست - لودڤيج باسم متحف فنانى مستعمرة دار مشتات ، فى السادس من مايو سنة ١٩٩٠، أى بعد تسعين سنة إلا أسبوعا واحدا من افتتاحه الأول . وقدمت فيه التصميمات الفنية ، وأعمال النحت ، واللوحات الزيتية ، والرسومات البيانية لجميع الفنانين الثلاثة والعشرين الذين التحقوا بالمستعمرة منذ سنة ١٨٩٩ حتي سنة ١٩١٤ ، مظهرين لمجموعة فنية مثيرة للانتباه من حيث الأسلوب والمواد . وقد تركز الاهتمام على أنواع زخرفة الأجزاء الداخلية : الأثاثات ، القطع الزجاجية ، الخزفيات ، الأشغال المعدنية ، المنسوجات ، وكثير من الأشياء الأخرى ... وسوف تساعد التعليقات المكتوبة ، والرسومات التوضيحية ، والوثائق التاريخية فى شرح تاريخ وأهمية مستعمرة دار مشتات للفنانين كمركز للجزء الأوربى لحركة الفن الحديث .



مرسم أحد الفنانين ملحق به شقة صغيرة فى سنة ١٩٠١



فى المدى الهائل لأمريكا الجنوبية

ڤيلا تحولت

جارسيلادى لورا Garciela di Lora

ولدت فى بيونس أيرس عام ١٩٥١ . مهندسة معمارية تخصصت فى الفن وفى صيانة الأبنية القديمة . تشغل منصب السكرتير العام للمجلس الدولى للآثار والمواقع فى الأرجنتين ومستشار فى متحف الفن التابع لبلدية ماردل بلاتا والموجود فى ڤيلا اورتيز Ortiz Basualdo

دعنا نبدأ بخلفية تاريخية . ماردل بلاتا Mardel Plata التى تقع على ساحل مقاطعة بونيس أيرس هى - فى وقتنا هذا - أهم منتجع فى الأرجنتين .

فى عام ١٨٨٦ ، ومع دخول السكك الحديدية بدأت ماردل بلاتا تتطور بحق ولأن مناخها الصيفى يشكل تغيراً محبباً عن جو بونيس أيرس الحار فقد أقبل عليها عائلات الطبقة الراقية ومعهم كل ما يحتاجون اليه ، ومن ثم بدأوا فى عام ١٩٠٥ يشيدون لهم فيها مساكن ، وهكذا أخذت تتكاثر فيها البيوت الريفية والأكواخ المقامة على الشاطىء لتخلق بذلك جوا من النوع الذى يستمتع به أفراد الطبقة الراقية فى بيونس أيرس ممن يزورون أوروبا . وقد استطاع المعماريون المقيمون فى هذه المنطقة ، ومعظمهم من الفرنسيين والبريطانيين ، أن يصنعوا حلة جذابة من الاساليب المعمارية التى تعد من أهم وأروع ما فى نوعها فى القارة كلها .

فى عام ١٩٠٩ عهدت Dona Ana Elia de Ortiz Basualdo بتصميم مسكن فى ماردل بلاتا إلى معماريين فرنسيين هما لوى ديبوا Luis Dubois وبابلو بيتر Pablo Peter ، وتولى العمل التنفيذى مقاول إيطالى هو لياندرو بيانتشينى Leandro Bianchini ، وقد بدت الواجهة الخارجية الفخمة للمبنى متأثرة بقصور أصحاب الإقطاعات الفرنسية فى اللوار . ولأن المبنى مشيد على قمة تل فقد احتضن منظر الشاطىء الذى يشرف عليه .

فى عام ١٩١٩ جدد بناء الڤيلا لتتسع للعائلة التى يتكاثر أفرادها ، وفى نفس الوقت أعيد تحديثها لكى تتمشى مع الموقع الرائع للمدينة الجديدة ، وقد تم تقوية دعائم الڤيلا وأساساتها بإشراف المعمارى G. Gamus والبناء ذى الذوق الرفيع Alula Baldassarini بحيث تحولت إلى منزل صيفى على الطراز الانجلو نورمانى ، وبذلك توفرت لها الحماية لتواجه رياح البحر ، أما تصميمها الداخلى ، الذى عهد به إلى المعمارى وخبير الديكور البلجيكى Gustave Serrurier - Bovy ، فقد جاء سابقا لأوانه .

وباندلاع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ أصبحت الرحلات القصيرة التى كانت تقوم بها عائلات بيونس أيرس إلى أوربا صعبة المنال

المترجم : فرحات توما

ومحفوفة بالمخاطر ولذلك ازدهرت ماردل بلاتا نظراً لما تتمتع به من نكهة أوروبية ، وبعد ان وضعت الحرب أوزارها استؤنفت الرحلات إلى أوروبا ، وبذلك ظل العديد من مساكن المنطقة موصد الابواب طوال العام ، لكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لڤيلا أورتيز باسوالدو Villa Ortiz Basualdo التى لم يحدث أن خلت من الزائرين حتى الستينيات .

جوستاف سروريه - بوڤى
Gustave Serrurier - Bovy

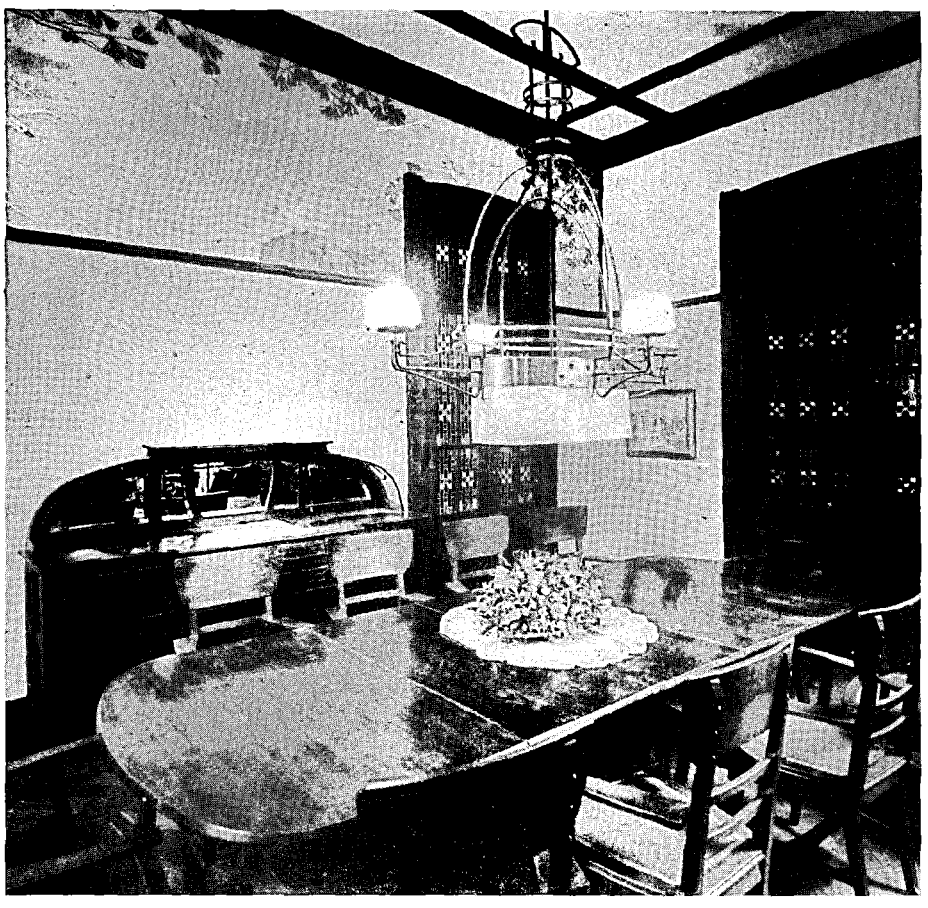
حين نذكر الفن الحديث البلجيكى تتداعى إلى ذاكرتنا فى التو واللحظة أسماء رنانة مثل ڤيكتور هورتا ، وهنرى ڤان دى ڤيلد الذى كان له فضل التعريف بالعمل الخلاق لجوستاف سروريه بتركيزه على أسلوبه الرائع الذى كان بشيرا - فى عام ١٩١٠ - ببداية الفن الزخرفى فى عام ١٩٢٥ . وفعلاً بدأت تظهر فى السنوات التى سبقت الحرب تغيرات زخرفية من المنحنيات إلى الخطوط المستقيمة ، وهو اتجاه استطاع سروريه بكل ثبات أن يترك عليه بصماته .

ولقد كان لسروريه المعمارى من ليبج ، والذى تزوج فى سن السادسة والثلاثين من مارى بوڤى ، اتجاهات خاصة جدا فيما يتصل بالفن الزخرفى ، ومن ثم فقد بدأت نشاطاته ، التى كانت قبلا ذات طابع تجارى ، تأخذ بعدا جديداً ، حتى أنشأ مركزا لإنتاج الأثاث الذى يعهد إليه بتصميمه ، وقد تأثر بابداعاته موريس Morris ، ورسكن Ru-skin ، وڤيوليت الدوق Viollet Le Duc .

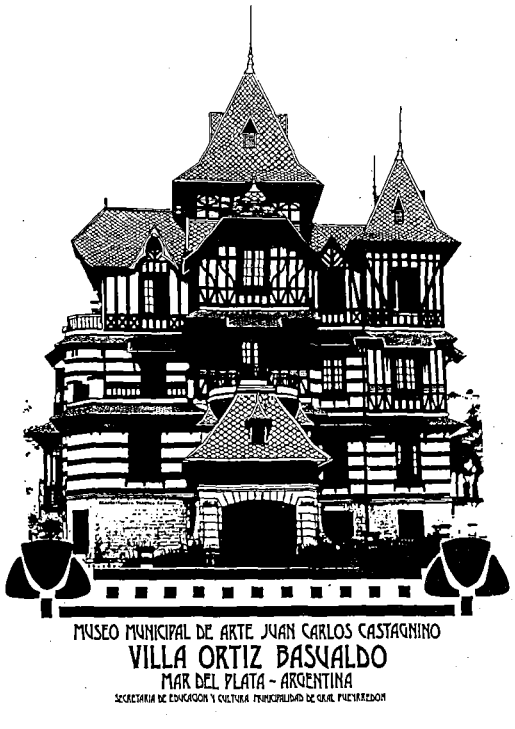
عرضت أعمال سروريه Serrurier فى عديد من المعارض ونجح أسلوبه الأصيل فى إثاره ضجة قوية ، ذلك أن وضوح تصميماته وصفائها ، وتركيزه على عنصر الوظيفية ، واسلوبه المعمارى، وايثاره البساطة على التكلف فيما يتصل بالتصميمات ، جعلت منه فنانا منفردا وموهوبا إلى أبعد حد ، حتى قيل عنه : «هذا الرجل المثقف يملك كل خصائص الذكاء ، كما يملك القدرة والكفاءة لحرفى من ليبج ، بالإضافة إلى أنه وهب أيضا النزوع إلى المساعدة والاتقان والأمانة» .

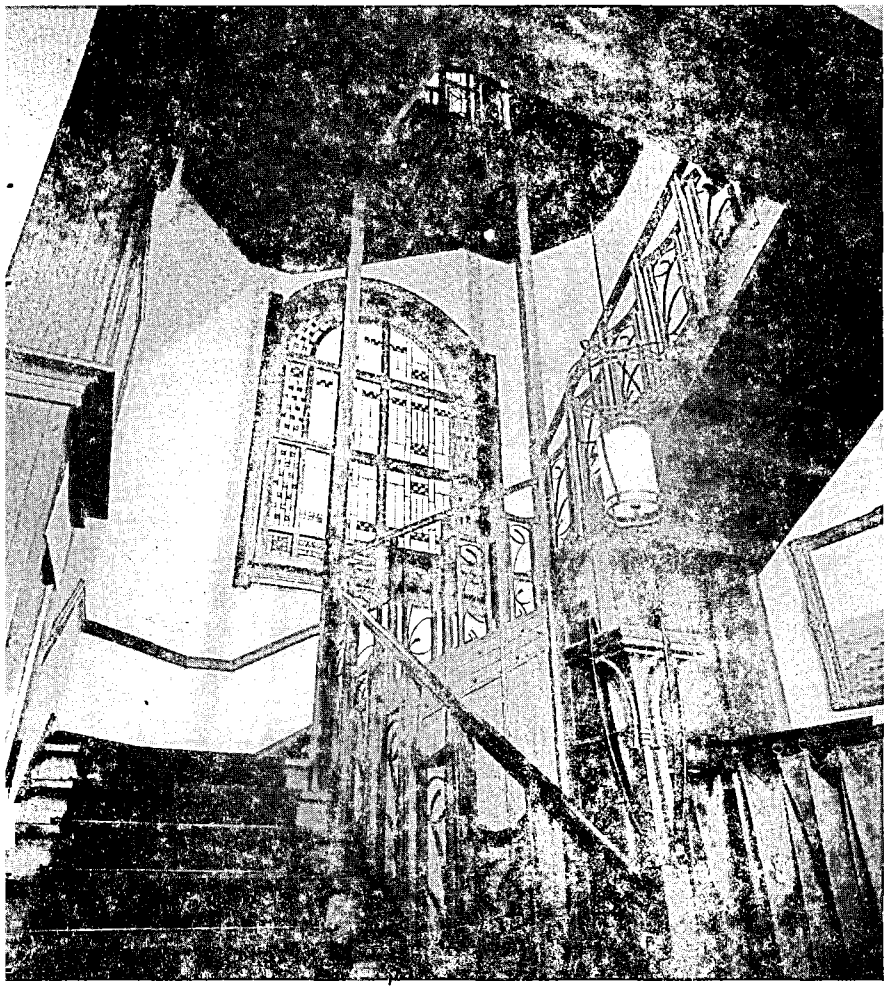
فى هذا الوقت كان ڤان دى ڤيلد يدافع بحرارة عن الفن الزخرفى مؤكدا أنه لا يحتل فى عالم الفن مرتبة أقل أهمية ، وفى نفس الوقت استطاع سروريه فى عام ١٨٩٥ أن يدفع خطوات إلى الأمام فكرة أن الفن لا ينتمى فقط للأغنياء ، على العكس ، الناس جميعا يسهمون فى الحياة الفنية . كانت تجاربه ناجحة جداً ، وعرفت أعماله فى لندن وبرلين وباريس على نطاق واسع ، حتى أنه فى المعرض العالمى الذى عقد فى بروكسل عام ١٨٩٧ اختير هنرى ڤان دى ڤيلد ، وبول هانكر ، وجورج هوبيه ، وجوستاف سروريه - بوڤى باعتبارهم ممثلين للفن الحديث البلجيكى .

ونظرا لنشاط سروريه الواسع فى باريس قرر أن يفتح صالة عرض فرعية فيها أسماها «فن فى الوطن» ، وهنا بدأت ترد لسروريه طلبات عديدة من فرنسا ومن الخارج أيضا . طلب أحد الأرجنتينيين ، شديدى الإعجاب بالمنزل الذى شيده سروريه لنفسه فى ليبج ، أن يشيد له ڤيلا فى ماردل بلاتا تكون نسخة طبق الأصل من هذا المنزل بما فى ذلك الديكورات الداخلية والأثاث . هذا الأرجنتينى كان فى الحقيقة واحدا من عائلة Ortiz Basualdo ، وحين شحن كل شىء من ليبج تسبب موكب العدد الكبير من الطرود فى إثارة ضجة محلية . هذا هو مسقط رأس الأثاث الأصلى لڤيلا أورتيز فى ماردل بلاتا ، أما المقتنيات الداخلية للڤيلا فتصور بأناقة نظرة سرورية الخلاقة ، وربما كان أكثر ما يثير العجب أنها ظلت سليمة لم يصبها أذى خلال ثمانين عاماً، مصانة وهى بعيدة عن بيئتها البلجيكية ، وبذلك تعد واحدة من أكبر المجموعات الكاملة التى أمكن صونها ، هذا وقد جهز أثاث حجرة الطعام وحجرات النوم وحجرة الجلوس وشرفة الموسيقى بالستائر والسجف والمصنفات الجدارية ، مما يعكس المامه العالمى بالديكور ، على الرغم من بعد المسافة من المكان الذى انتجت فيه هذه الأشياء ونقلها عبر البحار إلى موطنها الجديد الذى كان ڤيلا صغيرة فى المدى الهائل لامريكا

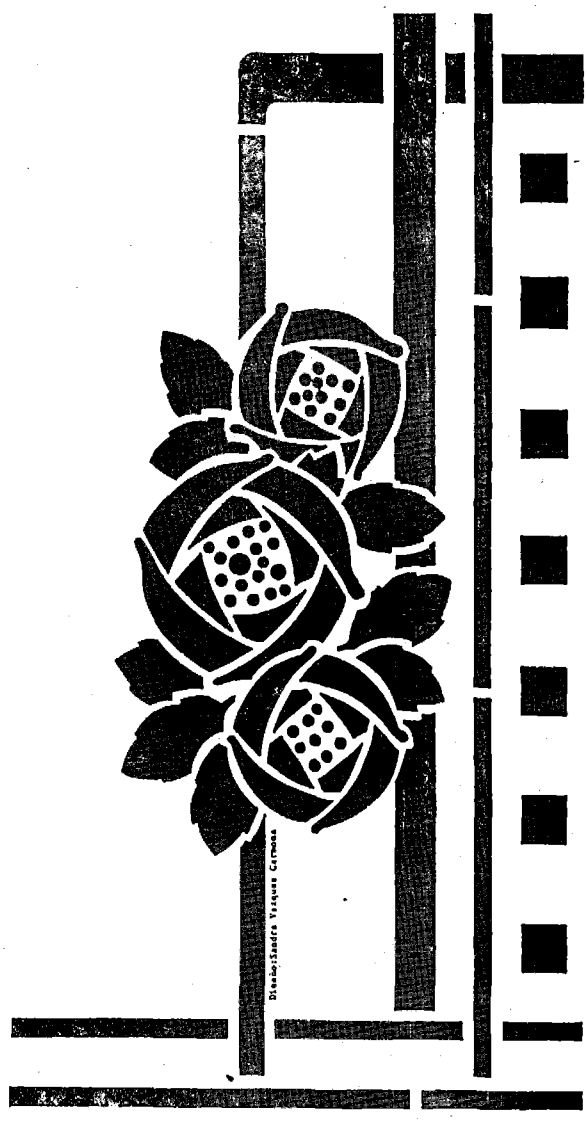


حجرة الطعام وقد تم تجديدها .





موقع هام فى الڤيلا بدرج رائع يعد ملمحاً أثيرا لدى أساتذة الفن الحديث .



تفصيلة زخرفية لساندرا فاسكويز كارمونا

الجنوبية .

التحول إلى متحف

من أهم ما حدث بالنسبة للحياة الجديدة للمبنى ومشتملاته هو اعادة تشييدها فى السياق المعاصر لماردل بلاتا ، الأمر الذى يجذب أنظار عدد كبير من الزائرين .

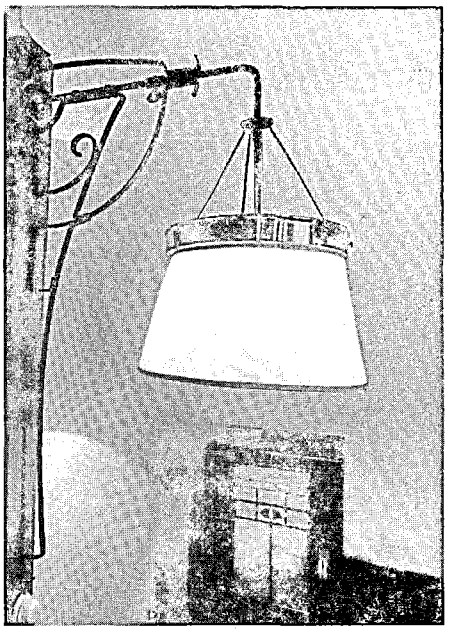
ينبغى ملاحظة ان حضور سروريه وأهمية أعماله لم تكن شيئا معروفا فى الأرجنتين، اللهم إلا قليا ، بينما كانت مقدّرة على المستوى الدولى، وذلك بفضل الخبراء المتخصصين من أمثال ستيفان تشودى مادسن ، وجريجوار واتلت. وهذا معناه أن المتحف مسئول بصفة خاصة عن إثراء دراسة الفنان وأعماله ، وبث أية معلومات تعاون على جعل هذه الدراسات أكثر شيوعاً . يضاف إلى ذلك تناول شامل يأخذ فى اعتباره الجوانب المختلفة التى توضح العادات والانماط الثقافية لسكان ماردل بلاتا ومن يزورونهم صيفا.

وينبغى ، مع الأخذ فى الاعتبار الملامح الخاصة للبيئة المحيطة ، توجيه عناية خاصة لتحديد هوية المجتمع والحفاظ على تراثه . ولتنفيذ ذلك هناك طريقة تجريبية سبق ان قوبلت بحماس من قبل الجمهور ، هى دعوة أفراد المجتمع ، من وقت إلى آخر ، لكى يتيحوا للمتحف استعارة الأشياء الموجودة فى المدينة لعرضها فى أطر موضوعية مختلفة ، وهو ما يؤدى إلى تنمية حجم التبادلات التى يسهم فيها السكان المحليون والزوار معا ، ويولّد الكثير من الأفكار الجديدة التى يمكن أن يسبر فريق الفنيين بالمتحف على هديها .

هذا الأمر يظهر مدى الحاجة إلى رصد مجموعة واسعة النطاق من الاحداث المختلفة على فترات متقاربة ، بينما يؤخذ فى الاعتبار عوامل صيانة وتأمين المتحف ، لا سيما فيما يتصل بالنشاطات التى تتجاوز المتناول . سوف تعرض مجموعة سرورية فى معرض ينظم فى الأرجنتين عن الفن الحديث البلجيكى ، وذلك بالمشاركة بين المجلس الدولى للمتاحف ICOM والمجلس الدولى للآثار والمواقع ICOMOS والحكومة البلجيكية . وبالإضافة إلى ذلك فإن المتحف يمتلك بعض الأعمال الفنية التى تعتبر جزءا من تراث ماردل بلاتا ، وهذه تعرض فى أماكن فى الڤيلا مناسبة للعرض .

البرنامج التربوى

تغطى نشاطات المتحف مختلف المستويات التربوية حيث تتيح للمستويات الابتدائية والثانوية دراسة مسائل التراث ، وبحيث يتمكن الدارسون من تحصيل المعرفة عن المدينة وعن الفترة الزمنية التى شيدت فيها الڤيلا ، فى نفس الوقت ، وهو ما أمكن تحقيقه عن طريق الزيارات



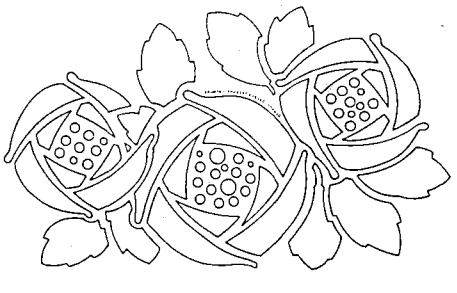
الاضاءة فى أحدى حجرات النوم .

التقليدية وورش العمل وعقد برامج خاصة للمدرسين الذين يستخدمون المتحف مصدرا لتحديث معلوماتهم . هناك أيضا نشاطات ممتدة للتعريف بمجموعة المتحف ، ومعارض تنظم تفيد من مواد المتحف السمعية / البصرية والفيديو ، وهذه المجموعة يطلق عليها «المتحف يزور المدينة».

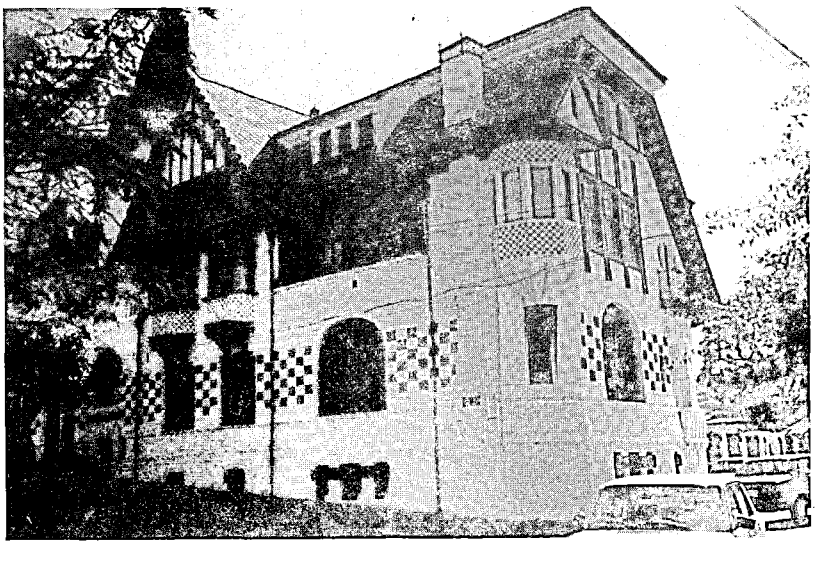
وعلى المستوى الثالث توجد تيسيرات خاصة لهؤلاء الذين يدرسون العمارة والسياحة فى الجامعة المحلية .

ويتيح المتحف ايضا ، بمعاونة الخبراء والمتخصصين سواء من الهيئات الوطنية أو من المنظمات الدولية مثل المجلس الدولى للمتاحف ICOM والمجلس الدولى للآثار والمواقع ICO-MOS ، دراسات متداخلة الموضوعات كما ينظم حلقات دراسية على مستوى التخرج ومستوى ما قبل التخرج تتناول موضوعات متخصصة جدا تتصل بميادين تخصص المتحف حيث يتحدث حرفيون متخصصون عن : تقنيات التشييد القديمة، صيانة المبانى القديمة المقامة على ساحل الاطلنطى .. الخ . وبهذه الطريقة يعمل المتحف على أن يجمع فى صعيد واحد بين الباحثين من ذوى التخصص الدقيق ، وهكذا يلعب دور الملتقى العلمى على مختلف المستويات ويغطى موضوعات لا يقرب منها غيره من المؤسسات .

والملاحظ أن النشاطات التى تنظم فى المتحف ليست جميعها فى موضوعات تقليدية فقط ، فهى تتضمن تنظيم معارض فى فن المائدة ، والملبس ، والدمى ، وأشياء أخرى من الحياة اليومية وتجمع بين موضوعات التراث والماضى وتستخدم كنقطة ينطلق منها إلى تقديم جوانب مختلفة من الڤيلا وتاريخها من زوايا متعددة والتوسع فى هذا الأمر بغية زيادة تفهم الموضوع . تستخدم الأجزاء التى أعيد تجديدها من الڤيلا والمعمل كوسيلة لإثارة وعى أفراد الجمهور بالواجبات الخاصة بعمليات الصيانة ، ومن ثم إشراكهم فى العمل التجريبى الذى أشير اليه . ولكى يتمكن المتحف من تحقيق أهدافه يقبل مساهمات من جمعية أصدقاء المتحف ومن مختلف المصادر على المستويين الوطنى والدولى .



وفى شيلى



هذا المنزل طلبت تشييده عائلة Zanellis وهى عائلة ايطالية استقرت فى فالباريزو، شيده فى عام ١٩١٦ المهندسان المعماريان ريناتو شياڤون Renato Schiavon وارنالدو باريزون Arnaldo Barison من تريستا ، وقد نزحا إلى شيلى فى عام ١٩٠٧ مصطحبين معهما الفن الحديث كما كان فى موطنهما الأصلى ليعاونا فى بناء شيلى بعد أن دمرها زلزال عام ١٩٠٦ .

تملك القصر مؤخرا باسكال بربريزا الذى اشتهر باسم بلاسيو بريزا ، وهو أحد التجار الأغنياء من أصل يوغوسلافى ، عرف بحب الخير واقتناء القطع الفنية ، وقد استولت البلدية على القصر ثم افتتح فى ٨ يوليو عام ١٩٧١ باعتباره إضافة جديدة لمتحف ومدرسة الفنون الجميلة بالمدينة.(١)

(١) أنظر أيضا المقال الخاص بمتاحف فلبريزو فى عدد مجلة المتحف رقم ١٦٦ (المحرر)

ياله من مبنى مبهر ؟!

متحف جوركى التذكارى

ليديا بتروڤنا بيكوڤتسيڤا

* تحمل درجة الماچستير (Kandidat) فى الفلسفة . مدير متحف جوركى التذكارى التابع لأكاديمية العلوم فى الاتحاد السوڤيتى . باحث ثقافى فى RSFSR . قامت بتأليف كتب وكتابة مقالات عن حياة جوركى واعماله وعن جوانب مختلفة فى الأدب السوڤيتى .

* الصور لالكسندر زخارشينكو Alexander Zakharchenko

منزل غير عادى يقع فى بقعة هادئة ومنعزلة فى قلب موسكو التاريخى ، يتناقض تناقضا واضحا مع الأبنية المحيطة حتى أنه يجذب انظار المارة ، كان يسكنه فى الفترة من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٣٦ واحد من أعظم كتاب روسيا السوڤيتية هو مكسيم جوركى(١) ، وقد تحول هذا المنزل بعد ذلك إلى متحف تذكارى له .

هذا المبنى الذى يضم متحف جوركى(٢) شيده عام ١٩٠٢ معمارى موسكو ڤيودور شيختل Fyodor Shekhtel(٣) للمقاول ورجل الأعمال المليونير س.ب ريابوشينسكى S.P.Ryabushinsky باسلوب الفن الحديث الذى سريعا ما انتشر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - ليس ذلك فى أوربا وحدها كما يبدو فى هذا العدد من مجلة المتحف .

كان شيختل أعظم أنصار الفن الحديث الروسى وكان مسكن ريابوشينسكى هذا (حيث عرف المنزل بهذا الأسم فى تاريخ الفن والعمارة) معدوداً من قبل الخبراء كأجمل نموذج لهذا النمط فى موسكو .

وقف المنزل فى أصرار على التفرد وسط الأرض المحيطة به بحيث يكون من الممكن الالتفاف حوله والنظر اليه من كافة جوانبه كما ينظر إلى قطعة فنية من النحت ، ملامحه المتميزة غير رتيبة - تنوع فى المقاييس ، أشكال تثير صوراً ذهنية وفنية ، خطوط انسيابية ، تحيط به حديقة صغيرة بشجيرات الليلج الأرجوانية واشجار الزيزفون والقبقب والنباتات المزهرة . أما المنزل من الداخل فغنى بالزخارف الأنيقة ، سقوف من الجص وأبواب مطعمة وزجاج ملون وصور جدارية .. الخ، على ان الزجاج الملون واشياء كثيرة أخرى فى المبنى مثل مقابض الابواب والنوافذ ودرابزون الشرفة الداخلية .. جميعها من تصميم شيختل نفسه .

وبالرغم من أن المنزل يحوى الكثير فإن الزخارف تعطى بشكل ما الانطباع بوجود خليط من الأشياء المتباينة ، لكن العناصر لا تتعارض مع بعضها ولا مع الفن المعمارى ، ذلك أن مسكن ريابوشينسكى له منطقه وتكامله وتناغمه وجماله الخاص ، لقد صمم المعمارى أجزاءه الداخلية بمعقولية ومهارة بحيث تُشعِر بالراحة والتوافق .

نزيل غير متوقع

حين عاد جوركى إلى ارض الوطن بعد غياب استمر عشر سنوات فى الخارج اختار موسكو مقراً دائما له . كان آنذاك منشغلا بمشروعات كبيرة لنشر مجموعة من الكتب:
(History of cities, The poet's library - large and small series. History of the civil War, History of a young person) ومجموعة من المجلات : (Our achievements, Collective farmer , Abroad, literary studies)

كما لعب دوراً كبيرا فى وضع خطط طموحة للنشر ، وقد خصص له منزل وروعى فى ذلك سنه وصحته وما يتطلبه عمله فى مجال النشر من نشاط متقد ، وفوق كل ذلك حقيقة أنه وهو فى موطنه الأصلى لابد أن ينغمس فى نشاطات تنظيمية وعامة عديدة . وهكذا بدا أن المسكن السابق لريابوشينسكى بمناخه الهادىء هو المكان الذى يفى بالمراد تماما .

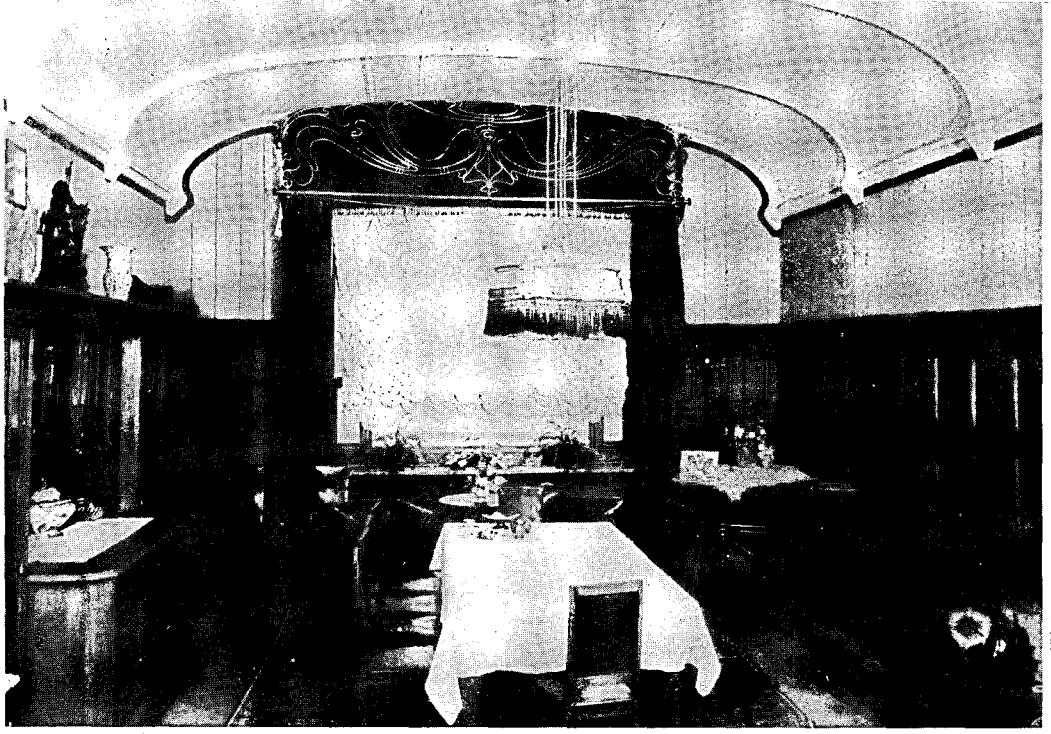
وبالرغم من أن جوركى لم يبد أية رغبات أو متطلبات خاصة فيما يتصل بمكان معيشته ، فقد وجد نفسه وقد دفع به فى ١٤ مايو عام ١٩٣١ رأساً إلى مسكنه الجديد الذى اختير له . ولم يكد جوركى يتخطى عتبة هذا المنزل حتى صاح «ياله من مبنى مبهر ؟!»

(١) الاسم الحقيقى لمكسيم جوركى هو الكسى مكسيموڤتش بيشكوف (١٨٦٨ - ١٩٣٦)

(٢) متحف جوركى هو فرع من المتحف الأدبى لجوركى القريب منه والذى يشرف عليه معهد الأدب العالمى لاكاديمية العلوم فى الاتحاد السوڤيتى . هذا ويوجد متاحف لجوركى فى مدن جوركى (سابقا Nijni Novgorad) ، كازان وكويبيشيف (سامارا سابقا) وكذلك فى قرية سانويلوڤكا فى اوكرانيا .

(٣) تولى المعمارى ف . ر . شيختل (١٨٥٩ - ١٩٢٥) تنفيذ أعمال خاصة وعامة ، فالى جانب مسكن ريا بوشينسكى (الذى نحن بصدده) توجد نماذج رائعة من عمله فى موسكو مثل مسكنى Z. Morozovaya (الآن مركز الاستقبالات لوزارة الخارجية السوڤيتية ، مسرح الفن (١٩٠٢) ومحطة Yaroslave (١٩٠٢ - ١٩٠٤) . استمر العمل فى الجزء الداخلى لمسكن ريا بوشينسكى حتى عام ١٩٠٦ وكان يعاون شيختل فيه المعمارى I.A.Fomin (١٨٧٢ - ١٩٣٦) .

المترجم : فرحات توما



* منظر من متحف جوركى التذكارى يرى من شارع اليكسى تولستوى ، تبدو فيه النوافذ فى غاية الروعة ، وهى نوافذ مختلفة الأحجام ذات أطارات مشغولة بدقة وبراعة (تبدو كفروع اشجار متحابكة) . النوافذ موزعة على طول الواجهة الامامية للمنزل على مساحات مختلفة من بعضها البعض وعلى ارتفاعات مختلفة من الأرض ، الامر الذى يصعب معه تحديد عدد طوابق المبنى ، أما الأفريز الفسيفسائى العريض الذى يصور الأوركيد الأثير فى الفن الحديث فقد صنع على نمط تصميمات شيختل .

ان التناقض البادى لأول وهلة بين التواضع الذى عليه شخصية جوركى وبين المنزل الذى خصص له قد صدم رومان رولاند الذى زار الكاتب العظيم فى ٢٩ يونية عام ١٩٣٥ حتى ان المذكرات التى دونها عن موسكو تحوى انطباعات قوية عن مقابلتهما دونت فى نفس ليلة المقابلة . كتب رولاند يقول : «إن المنزل الذى يعيش فيه جوركى لا يمت إليه بصلة ، لقد بناه ريابوشينسكى الرجل الذى له مكانته فى مجال الأعمال بأسلوب متطرف وغير متمدن ينفر منه ساكنه الحالى (جوركى)»

بعد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ البلشفية ضم المبنى عدداً من الهيئات المختلفة : دار النشر القومية Gosizdat ، جمعية الاتحاد السوفيتى للعلاقات الثقافية الاجنبية ، ومدرسة للأطفال . وكان المبنى قد اعيد ترميمه وتجديدة وتأثيثه قبل وصول جوركى حيث أجريت به بعض تغيرات طفيفة بناء على طلبه ، ففى حجرة الطعام مثلا أزيلت المدفأة الضخمة التى كانت تذكر الكاتب العظيم «بمارد فاغر فاه» ، وقد تم إغلاق المدخل الرئيسى للمبنى وأخذ المترددون عليه يستخدمون مدخل الفناء حيث كان يوجد جراج وحيث أمكن لجوركى أن يتجنب فضول المارة .

وشيئا فشيئا بدأ جوركى يستقر فى منزله الجديد ، كما بدأ يشعر أنه فى بيته حقيقة ، وكان يردد دائما «أستطيع أن أعمل هنا» ، وهو ما كان يشكل اهتمامه الرئيسى .

تقع الحجرات الخاصة بجوركى نفسه وهى حجرة مكتبه والمكتبة وحجرة النوم - فى الطابق الأرضى من المبنى ، أما أفراد أسرته (ابنه مكسيم وزوجة ابنه ناديجدا وابنتيهما مارتا وداريا) فيحتلون الطابق الأول ومعهم الفنان ايڤان راكيتسكى الذى كان صديقا حميما للكاتب ، واوليمبيادا شيرتكوڤا التى كانت تتولى تمريض الكاتب الكبير الذى ظل عليلا لسنوات طويلة وتدبر المنزل ، أما المصلى الذى كان يخص ريابوشينسكى ويقع فى الطابق الثانى تحت السطح (كانت عائلة رياتوشينسكى من قدامى المؤمنين) فقد تحول إلى ستديو فنى يستخدمه أبن جوركي وزجته .

كان أفراد الاسرة يتجمعون كل يوم فى حجرة الطعام (اوسع الحجرات فى المنزل) لتناول الطعام واستضافة الاصدقاء والاستجمام وسماع الموسيقى والاحتفال بالمناسبات الأسرية . وفى هذه الحجرة أيضا كانت تعقد الاجتماعات التى يحضرها الكاتب وتتم المقابلات الخاصة بالعمل مع الناشرين والصحفيين والافراد الذين يأتون من مختلف المظان لزيارة جوركى ، وقد أصبح منزله قبلة للزائرين ومؤسسة حقيقية بحكم الواقع كما اصبح واحدا من المراكز الثقافية فى موسكو .

استمرت عائلة جوركى تسكن هذا المنزل بعد وفاته فى ١٨ يونية عام ١٩٣٦ فى بيته الريفى فى قرية جوركى القريبة من موسكو ، وقد تركت الحجرات الخاصة بالكاتب العظيم دون أن تمس ، وحرصت زوجة ابنه على أن تتأكد بنفسها ان كل شىء قد احتفظ به كما كان فى حياة صاحبه جوركى .

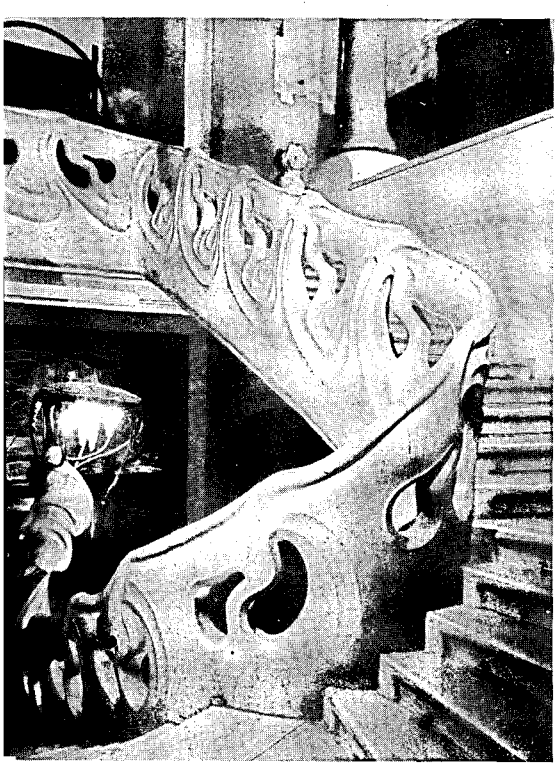
التجديد وبداية المشكلات

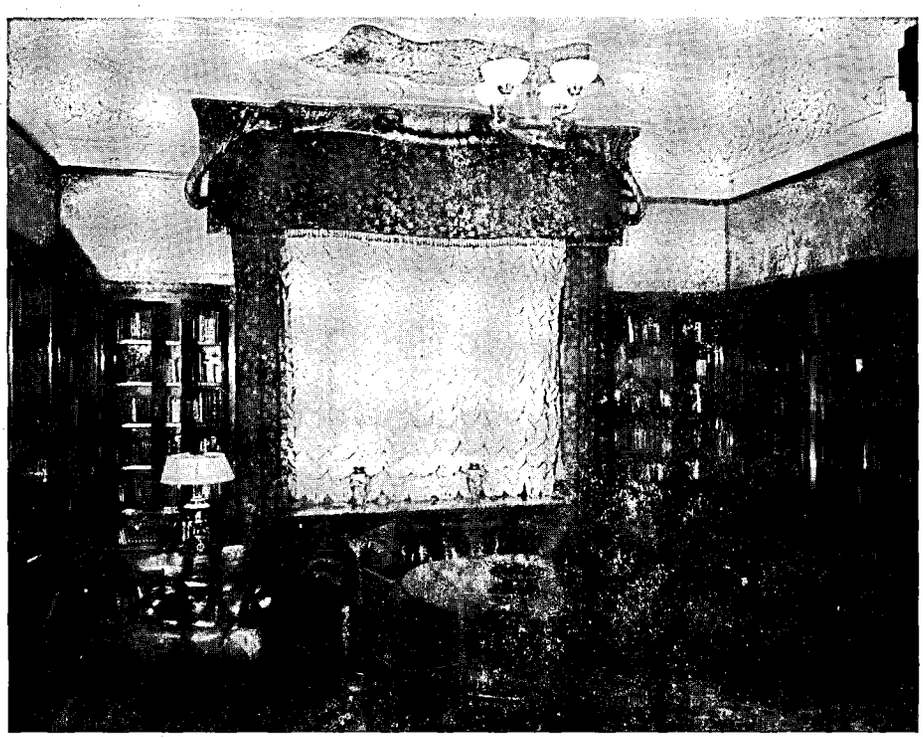
فى ٢٨ من مايو عام ١٩٦٥ أفتتح فى ذلك المنزل متحف هو آخر المتاحف التى تحيى ذكرى كتاب روسيا العظام والتى تضم متحف بوشكين على جسر مويكا (لينينجراد) ، متحف تولستوى فى خاموفنيكى (موسكو) ، متحف تشيكوف فى يالتا وموسكو .

وعلى عكس المتاحف الأخرى التى فقد منها بعض المقتنيات الأصلية نتيجة لظروف مختلفة

* حجرة الطعام ، وفيها ظلت كسوة الجدران من خشب السنديان كما هى .. نموذجا للفن الحديث بالنسبة للاجزاء الداخلية ، وقد تم الابقاء على أثاث ريا بوشينسكى بصفة خاصة ، ومنه خوان كبير وآخر صغير من خشب السنديان الغامق يستندان إلى الحوائط ، ومنضدة كبيرة متحركة للطعام، والكراسى . ويلاحظ ان المكاد المعتاد لجوركى إلى المنضدة يشير اليه مقعده (القريب إلى النافذة حيث يوجد خلفه الخوان الكبير) .

* الدرج الرخامى المؤدى إلى الطابق الأول يموج كموجة قوية تتوجه ثريا تشبه ميدوزا وقد تحولت إلى قطعة حجر .





*حجرة مكتب جوركى وفى الركن يقبع مكتبه

*المكتبة

والتى كانت فى أمس الحاجة إلى قدر كبير من التجديد والترميم والاستنساخ ، ظل متحف جوركى التذكارى متفردا باصالته .

وفى مارس عام ١٩٧٧ كان لابد من إغلاق متحف جوركى نظراً لحاجة المبنى إلى الترميم الذى اقتضى ست سنوات من فريق متكامل من البنائين والمعماريين والفنانين وخبراء الصيانة والمتحفيين تضافرت جهودهم لتحقيق إصلاح كامل للمتحف حتى أنهم استبدلوا الشبكة الكهربائية وأعمال وتوصيلات السباكة ، وجددوا المبنى واحيوا ديكوراته المتنوعة والمعقدة .. وهنا برزت المشكلات ؟!

فى بادىء الأمر ، بدا أن الهدف الرئيسى للمتحف ، وهو الإبقاء على كل ما يحيط بالمسكن الأخير للكاتب على حالته الأصلية والحفاظ على جو الفترة الزمنية التى كان يعيشها، لا يتمشى مع المبدأ الفعلى للآبدات المعمارية ، الأمر الذى كان ينبغى معه أن يتخلص المتحف من الإضافات الخارجية الغريبة عنه لكى يعود إلى حالته الاصلية .

فمثلا ، اكتشف فى المكتبة أن هناك سقفا مزينا بالرسوم يختبىء تحت طبقة جصية، فلما أزيلت تكشفت وحدة رائعة بالإضافة إلى ما تحقق من تناسق بين التفصيلة الزخرفية (حلية جصية بارزة وإطار خشبى منقوش للسقف) والتصميم العام المعمارى والفنى . وكذلك تم تنظيف وتلميع الأفريز الموجود على سفرة الدرج فى الطابق الأول الذى يبهج مرآه العين بألوانه الدافئة المريحة ، أما تاج العمود القائم على سفرة الدرج فقد أعيدت إليه ظلاله الفضية ، وكذلك تجددت الصور الجدارية الزيتية الموجودة فى المصلى السابق فى الطابق الثانى، كما اكتشف وجود مشكاة صغيرة.

ومن المؤكد أنه كان من الحذلقة التى لا لزوم لها أن يطلب من فريق المرممين تكليس الرسوم المعروضة أو إعادة كسائها بالجص لمجرد أن جوركى لم يحدث أن وقع نظره عليها.

ولكى تحل المشكلات لم يحاول أى من المعماريين والمرممين والمتحفيين أن يأخذ جانبا فى العمل منفصلا عن الآخرين لكنهم فكروا جميعاً ان يتقابلوا دائما فى منتصف الطريق . ونتيجة لهذه الروح الجماعية اتخذوا قرارا بأن يزيلوا الحائط الذى كان قائماً فى الطابق الأرضى فى الجزء التذكارى من المنزل منذ الثلاثينات لحجز مساحة صغيرة تحت الدرج تستخدم كحمام ، وقد أجمعوا فعلا على أن هذه الإضافة المؤقتة كانت لخدمة غرض مؤقت وينبغى إزالتها ، وقد كشف هذا العمل عن نافذة من الزجاج الملون بكل ما فيها من جمال ، وكذلك فإن الدرج نفسه الذى كان يرتكز بثقله على هذا الحائط الاضافى اكتشف أنه خفيف الوزن، وبدا قائما وحده ومعلقا فى الهواء.

وقد خفض من ارتفاع السياج الخشبى الذى كان يخفى المنزل وحديقته عن الأنظار ، وعادت الخوص الحديد المليف اللولبية المتواصلة ، وهى من تصميم شيختل ، بادية لأنظار المارة . جزء من هذه الخوص الحديدية بقى كما هو والأجزاء التى فقدت أعيد تشكيلها .

المتحف يعود للحياة من جديد

فى ٢٣ من مارس عام ١٩٨٣ أعيد فتح أبواب متحف جوركى التذكارى للزائرين . وقد سمح لهم بزيادة جميع حجرات الطابق الأرضى - مكتب جوركى والمكتبة وحجرة النوم وحجرة

* المدخل العمومى ، وقد أفاد تصميم الفسيفساء فى ردهة المدخل من الاسلوب الاغريقى .

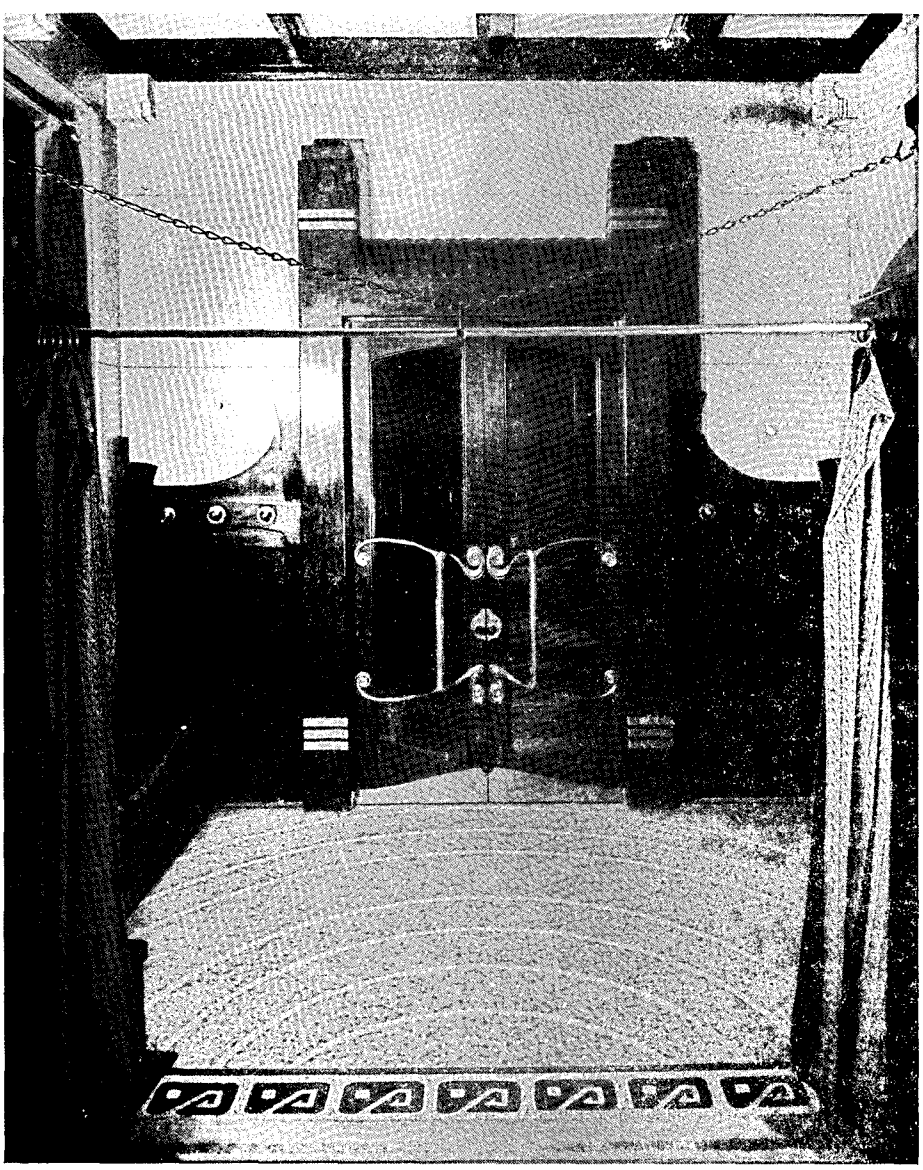
الطعام ومكتب السكرتارية ، أما المخازن ومرافق الدار فتقع فى الطابقين الأول والثانى .

إن مكتب جوركى والمكتبان يلقيان ضوءا كثيفا على شخصيته ، ويلاحظ ان أهم ما فى حجرة المكتب هو المكتب الذى كان يجلس إليه جوركى للكتابة والعمل فهو لا يشبه المكاتب العادية المألوفة فليست له جوانب ولا أدراج ، وهو مكتب كبير ومرتفع صنع بناء على طلب الكاتب العظيم وجاء أشبه ما يكون بمنضدة المطبخ التى كانت أول مكتب لجوركى فى Nizhni Novgorod فى مستهل حياته الأدبية . وهكذا استمر الحال أينما عاش جوركى ، فى سورنتو بايطاليا ، وفى تيسيلى بكريميا ، وفى قرية جوركى القريبة من موسكو ، كان يصر على ان يصنع له هذا الطراز من المكتب .

جميع الاشياء الموجودة على المكتب مرتبة بعناية فائقة ، وكان جوركى يتولى ترتيبها بنفسه - مكان عمل مرتب بغاية الكفاءة يعطى مثالا لترتيب وتنظيم خارجى يعكس وضوحاً داخليا فى الرؤية وهدوءاً نفسيا . كان يوم العمل بالنسبة لجوركى يستمر من عشر إلى اثنتى عشرة ساعة بلا أجازات - ناهيك عن مدى إنجازاته . على الحائط المقابل علّق جوركى لوحة باڤال كورين Panorama of Sorreuto وفوق هذا المنظر الطبيعى نسخة من لوحة ليوناردو دافنشى Madon na Litta لألكسندر كورين ، وهذه الصور تثّبت فى قلب جوركى حبه لإيطاليا التى استمتع طويلا بحسن وفادتها . هناك ايضا صورة لستندال Stendhal وهو كاتب يعجب به جوركى كثيرا ويصطحب كتبه معه إلى أى مكان يذهب إليه ويعيد قراءتها باستمرار.

وإلى جوار حجرة المكتب توجد المكتبة ، ولم يتبق من الملامح الاصلية فى الداخل إلا الدمقس الاخضر على الحوائط وكذلك السقف المحلى بالرسوم . وفى محاذاة الحائط توجد دواليب للكتب صنعت خصيصا لهذه المكتبة التى لم تتسع لكل الكتب مما اقتضى وضع دواليب لكتب إضافية فى الرواق المؤدى اليها وعلى الدرج المؤدى إلى الطابق الأول . تحتوى مكتبة جوركى الخاصة على اثنى عشر ألف كتاب فى موضوعات مختلفة : الفلسفة والتاريخ والانثربولوجيا الوصفية والطب والعلوم الطبيعية والفن والديانات ... إلخ فضلا عن مجموعة كبيرة من الأدب الروسى والاجنبى .

واليوم يعج المتحف بالحياة ويزوره عدد كبير من الأفراد والجماعات ، وتنظم فيه أمسيات موسيقية كما كان عليه الحال أيام جوركى ، وفى المتحف يمكن للمرء ان يتقابل مع أناس كانوا يوما من ضيوف جوركى . وفى مايو عام ١٩٩٠ يحيى متحف جوركى ذكراه الخامسة والعشرين . ومن المؤكد أن هذا المركز الثقافى الفريد فى نوعه ، والذى يتآلف فيه الأثر المعمارى والمتحف التذكارى يثير إعجاب زائريه كيفما كانت أعمارهم أو مراكزهم الاجتماعية واتجاهاتهم ومستوياتهم التعليمية .



* عمود من الرخام السماقى فى الطابق الأول يعلوه تاج منحوت يتركب من الزنابق المائية والسحالى .

«الفن الحديث فى برلين»

ڤازة من إنتاج شركة روك وود للخزف - كينكيناتى - أوهيو - الولايات المتحدة ١٨٨٩ .

ولفجانج هيننج :

ولد فى عام ١٩٤٧ ، درس علم التربية وفن تنسيق المتاحف ، وتاريخ الفن فى ليبزج وهالي . عمل بمتحف الفنون والحرف ببرلين منذ عام ١٩٧١، كمسئول عن قسم الفن الحديث ومجموعاته ، والتى عمل على زيادتها بشكل كبير أثناء وجوده بالمتحف ، ويعد ولفجانج خبيرا دوليا قديرا فى أشغال الزجاج (الأشغال التى تمثل فن العصور الوسطى حتى القرن العشرين) ، كما يعد خبيرا كذلك فى الفن الحديث ، وأعمال الديكور الحديثة التى تستخدم كافة الخامات اللازمة .

كانت ثمة أعداد كبيرة من الأعمال التى يقتنيها المتحف فى الفترة حوالي ١٩٠٠م ، فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، وذلك نتيجة مجهود عشرات السنين من الجمع ، وهى تتضمن : لوحات زيتية ، ورسوما ، وأعمالا جرافيك ، وأعمالا نحتية ، ومنتجات فنية وأخرى حرفية . وقد وجدت هذه الأعمال كذلك فى درسدن بمدينة كارك ماركس - ليبزج- برلين .

وقد تراوح تاريخ معظم هذه الموجودات التى تتصل بالفن الحديث فى تلك الفترة (صدر القرن التاسع عشر) ، كما تباينت أحجامها من الأعمال ذات الأحجام الكبيرة إلى الأعمال ذات الأحجام العادية والمتوسطة ، وقد صاحبت المقال بعض الصور الفوتوغرافية التي تعطى تلميحا عن أهمية بعض هذه الأعمال ، فى متحف برلين للفنون والحرف .

يعود بنا تاريخ مجموعة الفن الحديث فى برلين إلى القرن التاسع عشر ، عندما كان المتحف تحت إشراف «يوليوس ليسنج» (١٨٧٢ - ١٩٠٨) ، والذى طور المتحف فأصبح ذا أهمية دولية . ومن أهم ملامح إدارته المتميزة ، والتى تكشف أضواء عن بعض سماته ، هى أن تلك الإدارة لم تكن فقط اكتساب الدلائل التاريخية لقرون الماضى فحسب ، ولكنها أيضا كانت اكتسابا لفن معاصر ، أو منتجات يمكن أن توظف وتسغل كنماذج يمكن احتذاؤها لأصحاب الحرف والفنانين .

لقد مكن العدد المتزايد فى إقامة المعارض القومية والدولية خبراء المتحف من الحصول على رؤية موضوعية للتطورات الأخيرة الحادثة بهذا الصدد ، حيث قام المتحف مثلا بعمل مجموعة مشتريات كثيرة من المعارض العالمية ، مثلما حدث فى المعرض المقام بباريس عام ١٩٠٠ ، إذ تم شراء ١٣٠ قطعة أساسية من المنتجات الفنية والحرفية بمبلغ ٣٥ ألف مارك ذهبا ، خصصت للقسم الخاص بالفن المعاصر فى المتحف .

بالإضافة إلى ماسبق .. أخذ المتحف بنصيحة «صامويل بنج» فى معرض باريس ، وهو أحد أكثر مستشارى الفن الحديث شهرة ، حينما اقترح مشتريات معينة ، وقام بدور الوسيط فى إنهاء هذه الصفقات ، وقصر عملية عرضها على عدد معين من الناس ، على أساس تأكيد هذه المشتريات للملامح الخاصة بفنان ما أو بورشة عمل ما ، بما يدل على الكيفية التى كانت تبرز بها مجموعة العرض الدولى فى مجال الفن المعاصر وكيف كانت تنظم خلال تلك الفترة .

نتيجة للتغير فى التذوق بعد الحرب العالمية الأولى ، وللاتجاه التجريدى تجاه القطع الفنية الأقدم فى العمر .. تنازلت مجموعة الفن الحديث عن حجرات المعرض لتستقر فى قسم المحفوظات ، وذلك بعد انتقال متحف الفنون والحرف إلى قصر ميونسيبال - فى برلين (١٩٢٠ - ١٩٢١) .

الأعمال النفيسة والإنتاج التجارى :

لقد عانت قطع الفن الحديث نفس القدر الذى عانى منه الفن خلال الحرب العالمية الثانية ، حيث تم نقل معظم هذه الأعمال المعبأة إلى أماكن أخرى

ترجمة : زكريا القاضى

بعيدا عن مواضع الخطر ، مما أدى إلى تلفها ، ولم يتبق من هذه القطع سوى سبعة أعمال ظلت كما هى بحالتها بعد نهاية الحرب ، بالإضافة إلى ٣٢٧ عملا فنيا آخر لم يمس مطلقا ، ولم ترد إلى المتحف باعتباره موطنها الأصلى ، وإنما ذهبت إلى برلين الغربية لتخضع لوصاية الملكية البروسية .

بدأ تاريخ هذه المجموعة الحالية فى العقد السابع من القرن التاسع عشر (١٩٦٠ - ١٩٧٠) ، وذلك عندما وجد المتحف مكانا جديد فى كوبينيك (١٩٦٣) ، إذ دمر قصر برلين خلال الحرب . كما تمت كذلك أول عملية شراء فى المكان الجديد فى عام ١٩٦٦ ، حيث قام جورج بروهل ، أحد جامعى الأعمال الفنية من مدينة كارل ماركس بإهداء ٦٨٦ قطعة فنية ذات نوعية عريضة متباينة لمجموعة مختلفة من المواد إلى المتحف ، بشكل يمكن من أن تكون مجموعة متكاملة فيما بينها .

أصبح من الممكن فى عام ١٩٧١ أن يخصص مستخدمون للعناية بتقنية عرض الأعمال وتعليقها بالمتحف ، كما بدأت جهود مركزة لبناء مجموعة الفن الحديث ، دون الاقتصار على مجرد اقتناء أعمال أصلية فقط . وقد أمدت هذه المجموعة الجديدة بأعظم تشكيلة متنوعة ممكنة من المواد المستخدمة فى تكوينها ، والمحتلة لكل مجالات الفنون والحرف ، وكل المنتجات الصناعية فى تلك الفترة ، معتمدين فى ذلك على تحقيق أسلوب جديد من خلال مايلى :

القطع الفنية الفريدة الأثيرة المتميزة ، ومدى إسهام المواد الصناعية اللازمة فى تحقيق عملية الإنتاج التجارى .

فى السنوات اللاحقة .. نمت المجموعات المتكونة بشكل ملحوظ ، وكان أكثر المقتنيات أهمية في العقد السابع من القرن التاسع عشر (١٩٨٠ - ١٩٩٠) ، مثل مقتنيات «ألفريد دوجز» . وفى عام ١٩٨٢ .. اقتنى المتحف ٤٢٨ قطعة من «جورج بروهل» ، الذى ظل على صلة قوية بالمتحف لسنوات عديدة ، وذلك نتيجة اعتماد المتحف على الدعم المالى الذى قدمته وزارة الثقافة بجمهورية ألمانيا الديمقراطية . وفى عام ١٩٨٦ .. قرر «جورج بروهل» - فى الذكرى السنوية العشرين لمنحته - أن يمنح المعرض ٣٢٧ قطعة فنية أخرى ، مؤرخة بالفترة الزمنية حوالى ١٩٠٠ ، وتمثل مختلف اتجاهات الفن التطبيقى .

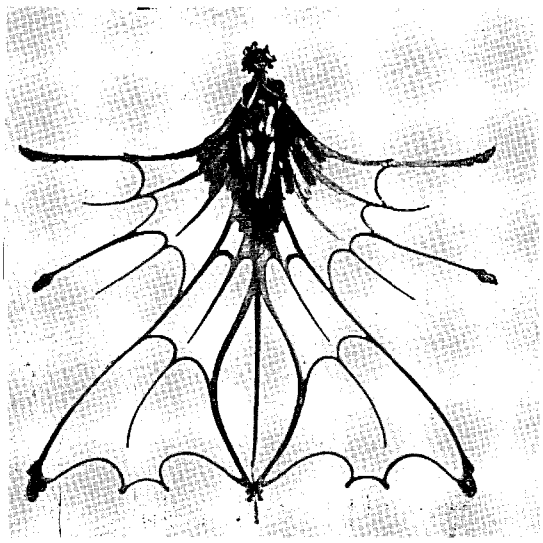
جالى ، تيفانى ، ڤان دى ڤيلد

فى الوقت الحالى تتضمن مجموعة الفن الحديث حوالى ٥٠٠٠ قطعة فنية ، وتقسم تلك المجموعة إلى الأقسام التالية : أعمال الزجاج - الأعمال الخزفية - الأوانى الخزفية - الأوان الفخارية - الأوانى الحجرية المطعمة بخزف - الأثاثات - الصناعات المعدنية - الصناعات الحريرية ، وقد كانت مجموعة أعمال الزجاج أكثرها عددا (حوالى ١٣٠٠ قطعة) .

وقد كفلت تلك النوعية المختلفة الكبيرة من الزجاجيات ، بما فيها من تكنيكات متعلقة بالمعالجة ، وبورش التصنيع المختلفة للمادة الخام ، خلق مدى عريض من الإشراف على عمليات إنتاج الزجاج قبيل نهاية هذا العصر . وفى الغالب .. مثلت هذه الأعمال كل اتجاهات الفنانين المهتمين بأعمال الزجاج في تلك الفترة ، فقد كان الأسلوب الفرنسى - على سبيل المثال - يغطى الزجاج بقاطوع ، ويصقله مع الحفر على الأسطح ، والميل إلى استخدام أسلوب الملغمة وتلوين المنيا (دهانها باستخدام الطلاء) ، بما أعطي دفعة قوية للفن الحديث فى هذا الصدد وقد كان هناك كذلك ٧٥ عملا زجاجيا ، تسمح بالكشف عن داخلية الإبداع لدى أكثر الفنانين الفرنسيين شهرة فى ذلك الوقت ، وهو «إيميلى جاليه» من مدينة نانسى ، علاوة على ٣٦ قطعة فنية من أعمال الفنان دوم فريرى ، والتى كانت تمثل برنامج المشغولات الزجاجية فى مدينة نانسى .

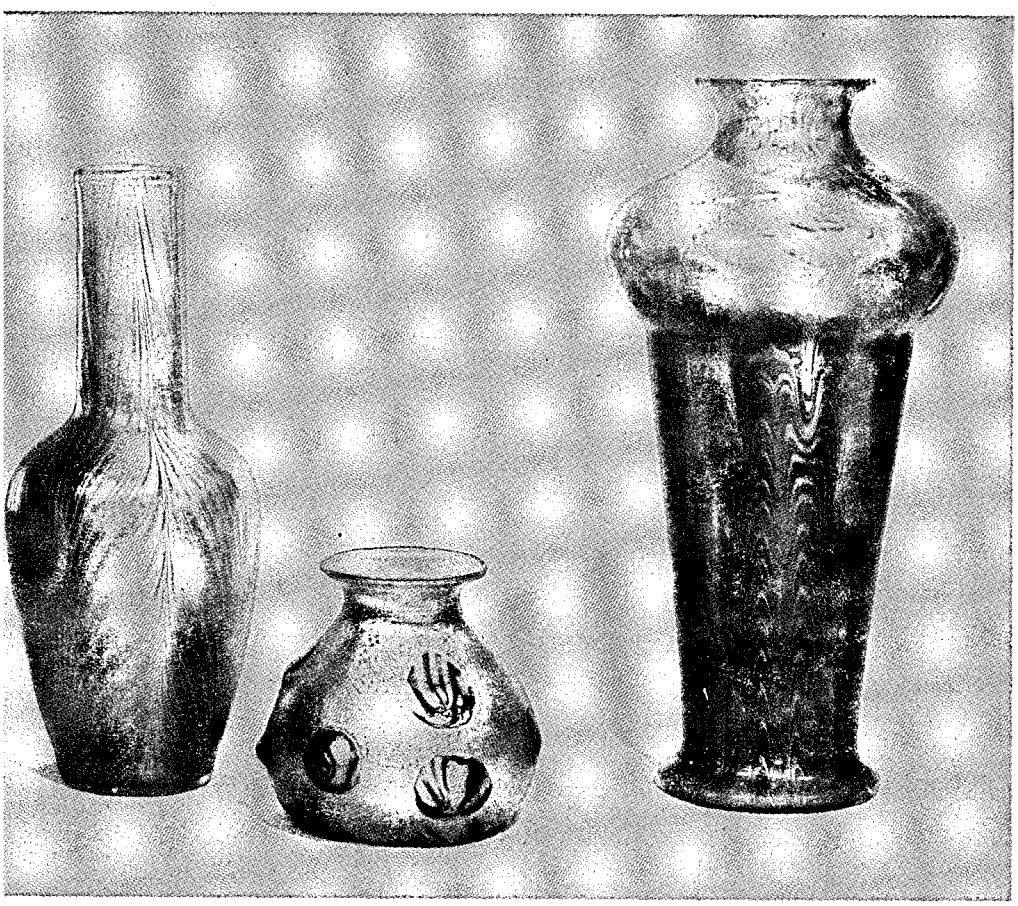
وفى الحقيقة .. فإن معظم المعروضات الفنية الزجاجية جاءت من فرنسا ، ولكن دون إغفال لذكر أعمال الألمانى «ألساكى لورين» فى نفس المجموعة .

ولسوء الحظ .. فإن نتاج الفنان الأمريكى «لويس . سى . تيفانى» لايمكن أن يظهر إلا باستخدام نافذة مربعة وثلاثة دوارق . ولكن بغض



بندول شبكي مزخرف ، من تصميم «رينيه جولزلاليك» - باريس - ١٩٠٠ .

ثلاث قازات من تصميم «إيميلى جاليه» - نانسى - (١٨٩٥ - ١٩٠٠) .



ثلاث ڤازات ، من تصميم جوهان لوتز ڤيتڤى - كلوسترمول - (١٨٩٨ - ١٩٠٨) .

النظر .. فإن الأعمال الزجاجية التى أنتجتها «بوهيميا» كانت متأثرة لدرجة كبيرة بنمط الإبداع الزجاجى لدى تيفانى ، وميلها إلى شغل حيز معقول ، ومتأثرة كذلك بالأعمال الزجاجية الفنية لجوهان لوتز ڤيتڤى فى كلوسترمول ، الواقعة جنوب «بوهيميا» ، والتى كانت تصاغ بتميمات مشابهة لتصميمات الفنانين البندقيين المشهورين ، مثل جوزيف هوفان ، وماجوبيرت بيتسن ، ومايكل بولونى ، أو متأثرة بأعمال الفنان «مارى كريسكنر» الذي عمل فى برلين ، ويصور الشكل المرفق نمطا لإنتاج أعمال الزجاجة الفنية فى ألمانيا .

وتعكس مجموعة أعمال الخزف هذه نوعية مختلفة من المشغولات الخزفية ، خاصة فى ألمانيا ، من خلال أعمال وأشكال ، تعبر عن جهود تجريدية مكثفة فى الصناعة قبيل نهاية القرن ، وتميزت بوفرتها عبر عدة تجارب على الكريستال المصقول، وبأنظمة وضعت خصيصا لنماذج مشابهة لتصميمات هنرى ڤان دى ڤيلد ، وريتشارد دريمرشميت ، وكونارد التي يقيمها المتحف ، ورودلف مينتشيل فى «ميسن» . ولكن ذلك لم يمنع من وجود طرق جديدة ، ذات تقنية رفيعة ، أتيحت فى مجال التشكل الخزفى ، مثل القطعة المسماة «عملية الزواج» ، والتى ابتدعها «أدولف امبرج» فى برلين ، وتتكون من عشرين شخصا ، وبستانى ، وثريتين وطبقى فاكهة ، وينظر إلى ذلك العمل كواحدة من التحف التى تعد من أروع أعمال الفن الحديث فى النحت الخزفى .

لقد حققت مصانع السويد والدانمارك لأعمال الخزف الريادية والسابقة فى مجال التصميم الفنى الحديث للخزف ، إذ طورت طرقا جديدة فى النقش على الزجاج ، خاصة باستخدام الضوء من خلال تقنية ، تخضع بشكل غير ثابت لصبغات لونية خفيفة متدرجة ، مع الاتجاه إلى استلهام مواد الزخرفة من مفردات البيئة القومية من مجموعات حيوانية ونباتية ، كما تم كذلك تأكيد ملامح التجديد الاسكندنافية من خلال القطع الفنية التى قام بإنتاجها مصنع «بنج وجروندهال» الملكى للخزف فى كوبنهاجن ، وكذل مصنع «روستراند».

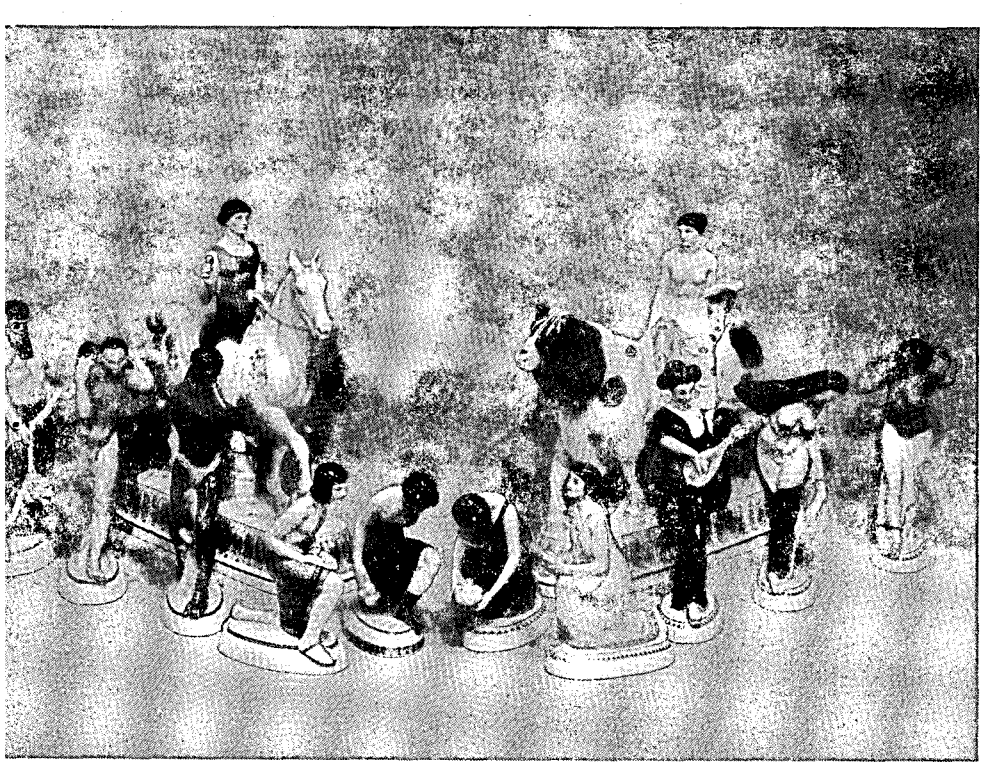
أجزاء من التحفة الخزفية «عملية الزواج» ، من تصميم «أدولف امبرج» - كونجيليتش - مصنع بروزيلان للخزف - برلين .

الفن الشعبى والإلهام اليابانى

قبيل نهاية القرن التاسع عشر .. تم انتاج نوعية ، وافدة الملامح ، متنوعة من الآنيات الخزفية ، والخزف المزين ، والأعمال الحجرية المطعمة بالخزف ، والآنيات الفخارية ، كما تم إنتاج مواد السيراميك فى معظم الدول الأوربية وفي أمريكا الشمالية بأشكال وبزخرفة عديدة متنوعة ومن خلال صقل لامع ذى بهجة وفتنة فائقة. وفى هذا الصدد .. كان متحف برلين للفنون والتحف يقوم باستضافة كل تلك الأعمال ذات التنوع الشاسع ، كما كان الفنانون الفرنسيون - على وجه الخصوص - ذوى ولع وشغف شديدين بالاستكشاف والتجريب ، مثلما تدلنا على ذلك أعمال «ألكسندر بيجو» الخزفية الملونة ، وأعمال «ألبرت لوي داموزيه» الملونة على الأحجار المطعمة بالخزف ، وأعمال كليمنت ماسييه» خبير أشغال السيراميك المصقول .

حدث كذلك إسهام هولندى نموذجى متمثل فى عدة قطع متنوعة ذات جودة عالية من الفخار المطعم بالخزف اللامع من مصنع آرادى ورك - روزنبرج ، بشكل خاص رائع وذلك باستخدام ورق الحائط الخفيف ، والضوء المصقول اللامع للطائر الماكر ، ونموذج الزهرة المزخرفة باستخدام التطبيع الباتيكى اليابانى* وقد كان الفخار الألمانى أيضا فى تلك الفترة - بنفس المستوى من التنوع والتباين .

* التطبيع الباتيكى هو عبارة عن التلوين أو الرسم على القماش إما يدويا ، أو بوضع شكل مصبوغ مجهز عليه وذلك من خلال تغطية الأجزاء التى لايراد طبعها بطبقة شمعية .



ابتدع ماركس ليجويه الأوانى الخزفية ، وذلك باستخدام بنية زخرفية متأثرة بالفن الشعبى ، ذات شكل كلى مختلف ، كما فى الدوارق الحجرية المزخرفة التى صممها «ريتشارد موتز» والتى دانت بروعتها إلى هذا الصقل المثير فى الألوان الموجودة بها ، مستلهمة فى ذلك روح تشكيل الفخار اليابانى .

لقد أثبت جردنا للأعمال المعدنية والزخرفية تعدد استعمالات الفنون والمهن فى بداية هذا القرن ، كما أكدت المجلات الأخرى المجموعة ، وأعمال : هنري ڤان دى ڤيلد ، وهنريك فوجلر ، وبيتر بيرنز مفاهيم العرض الأخري المختلفة فيما يتعلق بالشكل والزخرفة . كما أبرزت ١٥٠ قطعة فنية أخرى أو أكثر - من الأوانى البيوتريته- من أعمال أنجيلبرت كايسر ، وهوجو ليفين ، وكارك جيير ، وآخرين مدى التميز العظيم لشركة «جى . أو. كايسر ، وأبناؤه» - كيرفيلد - مدينة بوكوم - كولونيا . وقد صورت هذه القطع باستخدام نموذج زهري خفيف ، نال إعجابا عريضا ، اجتاز الحدود القومية والدولية ، وأثرت فى الأعمال الفنية الأخرى فى ألمانيا ، كما صورت الأعمال المصنوعة من البرونز ، والنحاس الأحمر ، والحديد بوضوح درجة الإبداعية العالية المستوي لدى الفنانين وورش العمل فى أوربا .

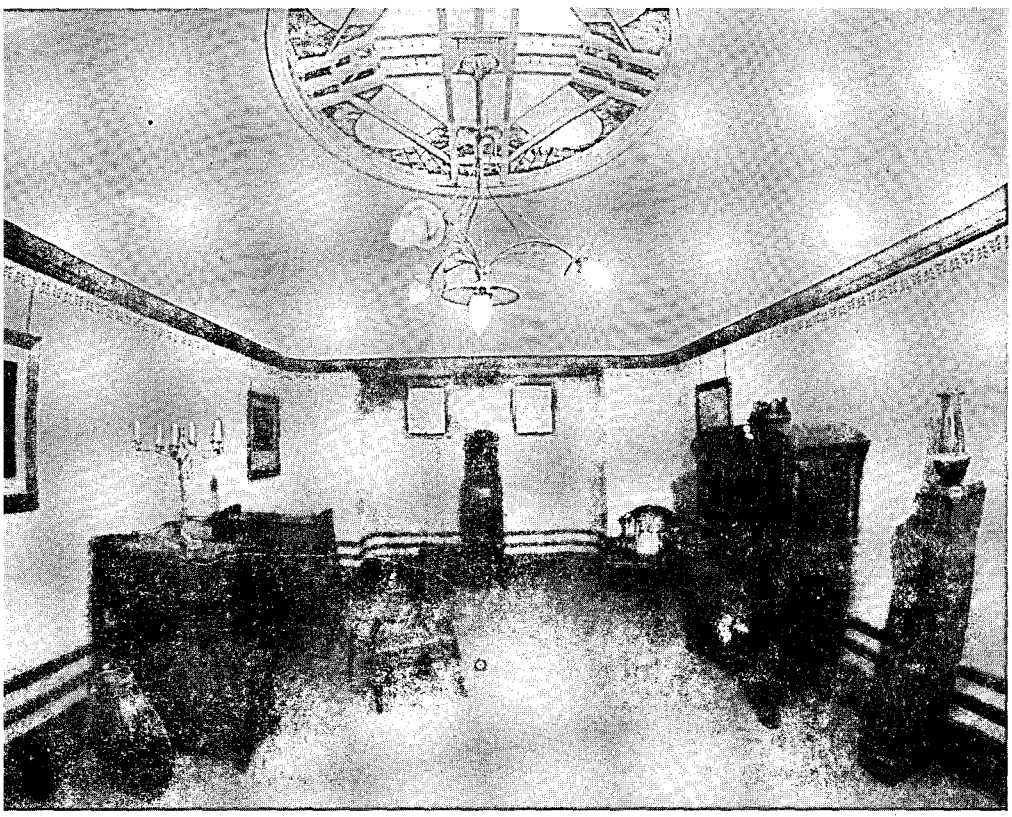
إنه لمن السهل أن نعطي صورة واضحة للاتجاهات المختلفة فى تطوير الفن حوالي عام ١٩٠٠ ، وذلك من خلال مقارنة الأعمال المنتجة الانجليزية والنمساوية ، أو الفرنسية والألمانية ببعضها البعض ، مثلما حدث فى عرض مجموعة الأثاثات الألمانية ، التى صممها هنري ڤان دى ڤيلد ، وريتشا ردريبرشميت ، وبرونو بول ، وألبين موللر ، وآخرين .

على الناحية الأخرى .. تم تشكيل أساس هذه الأعمال حسب تصميمات إيميلى جاليه ولويس «لوي» ماجورلى ، وتوني سليرشيم مع تشارلز بلوميه ، تلك الأعمال التى مثلت عدة مراحل من الاتجاهات الفنية الفرنسية .

إن نقص الفراغ أو الأماكن الخالية فى المتحف لم ييسر لزوار المعرض الدائم أن يروا ذلك الأفق الفكرى العريض ، وتلك النوعية المتنوعة من انتاج الفن الحديث الممثل فى مجموعات متحف برلين للفنون والحزف . وبتواصل التتابع .. أصبحت تلك الأماكن تمثل جزءا رئيسيا من موجودات المتحف ، رغم أنها كانت مخصصة للدرس والتحصيل من قبل للتخصيص والزوار المهتمين لأن يروا ماليس معروضا من جوانب وملامح هذه المجموعة ، وذلك من خلال اتفاق مسبق مع إدارة المتحف .

حجرة ڤاندى ڤيلد

«تم التقاط الصورة بكادر يميل إلى الشمال بدرجة ٦٤°».



جناح «حجرة» ڤان دى ڤيلد (منظر داخلى)

جان لاورتز أويشتاد :
يندهش كثير من زوار متحف الفنون التطبيقية بنوردن - ترونديم -

فى وسط النرويج عندما يجدون حجرة أو جناحا ، صمم خصيصا للمتحف بواسطة المهندس المعماري البلجيكى هنري ڤن دى ڤيلد فيما بين عامى ١٩٠٧ - ١٩٠٨ . إن المتحف يمتلك مجموعة كبيرة من الفن الحديث ، تكونت خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر (١٨٩٠ - ١٩٠٠) ، وكذلك فى السنين التالية فى أوائل القرن العشرين ، وتعتبر حجرة ڤان دى ڤيلد نموذجا رفيع المستوى لهذه المجموعة .

ولكى نفهم سحر اقتناء المتحف لمثل هذه المجموعة الكبيرة من أعمال الفن الحديث .. فإننا بحاجة لأن نلقي نظرة على التاريخ : تأسس المتحف في عام ١٨٩٣ ، وكان المؤرخ الفنى «جينس تيه» أول مدير له ، وسرعان ما أصبح فى عام ١٩٠٩ مديرا للمعرض القومى فى أوسلو ، ولم يكن جينس» قد تعدي الخامسة والعشرين من عمره حينما بدأ فى تأسيس متحف الفنون التطبيقية فى ترونديم ، وقد كان أوربى النزعة إلى درجة كبيرة ، إذ عاش لسنوات طويلة فى فلورنسا وباريس أثناء إدارته للمتحف ، وكان يتولي الإشراف منهماعلى المتحف ، ولم يكن هذا الوضع ممكنا بطبيعة الحال إلا نتيجة ايمان رئيس مجلس إدارة المتحف به وبأفكاره ، مؤكدا معه ضرورة

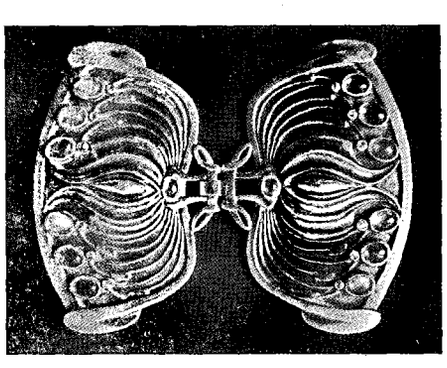
ترجمة : زكريا القاضى

تركيز المتحف على الفن التطبيقى المعاصر .

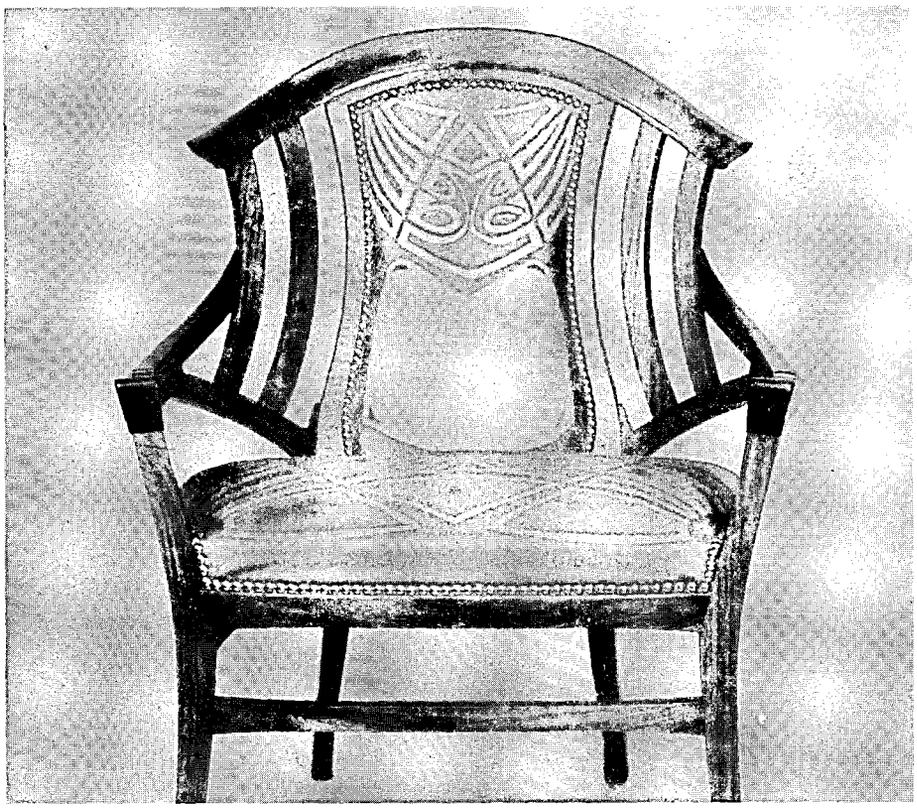
«مدين دائما»

تم التركيز على استخدام الوسائل المتاحة لشراء أعمال فنية جديدة ترتبط مباشرة بالأعمال المعاصرة ، وقد أنفق «جينس تيه» أموالا أكثر مما تعهد بدفعها ، إلا أن هذه المشتروات كان لها مايبررها من وجهة نظر رئيس مجلس إدارة المتحف، وإزاء ذلك الموقف .. اضطر جينس إلى ضرورة توضيح سبب أهمية شراء تلك الأعمال ، فى خطابات خاصة أرسلها إلي رئيس مجلس إدارة المتحف والتى لازالت محفوظة ضمن ملفات المتحف (بقسم الأرشيف) ، وهي خطابات قيمة للغاية من حيث مساعدتها فى تكوين صورة عن الفن الحديث فى تلك الفترة ، إذ نجد بها وصفا صادقا للغاية لما كان يقام من معارض آنذاك ، وكذلك وصف ورش العمل ، وعمليات تقييم وتقدير الأعمال المختلفة للفن ، ويعد التقرير الذى كتبه فيما يتعلق بمعرض باريس ١٩٠٠ - على سبيل المثال - أكثر هذه الخطابات والتقارير أهمية .

يروى جينس فى أحد خطاباته قصة زيارة قام بها لويليام موريس ، ويذكر فيها مدى توجس وتردد مضيفه حينما علم أن جينس مدير متحف ، فرفض أن يبيع له أى شئ مما لديه ، خوفا من أن يتم نسخ أعماله عند عرضها في المتحف . وبالرغم من ذلك .. نجح جينس فى شراء معظم أعمال «موريس» واقتنائها بصفة قاطعة فى أماكن أخري مثل : برلين - هامبورج - باريس ، إذ كان صديقا لصامويل بنج في باريس ، وأحد عشاق الفن الحديث (فى مجلة الفن الحديث) . قام المتحف كذلك - فيما بعد - باقتناء أعمال يابانية فنية ، ليبين مدى تأثيرها على أسلوب الفن الحديث . وفى إحدى جلسات مزاد علنى للأعمال اليابانية الفنية فى مجموعة «بنج» الخاصة سنة ١٩٠٦ ، قام «جنيس» الذى حضرها آنذاك بكتابة وصف تفصيلى دقيق ، فى تقرير أرسله إلى مجلس إدارة المتحف ..



كرسى من تصميم هنري ڤان دى ڤيلد ، صمم الغطاء الباتيكى للكرسى الفنان جوهان ثرون ، تم شراؤها من معرض باريس ١٩٠٠ .



مجموعة أعمال لهنرى ڤن دى ڤيلد ، وهى تتضمن أيضا أجزاء أصغر مثل : الحزام الفضى المكون من قطعتين متداخلتين مشدودتين بالإبزيم ، وهو مزخرف بفصوص مرصعة وماسات . تم شراؤها فى مدينة هيرشوالد عام ١٩٠٢ .

هذا وقد احتاج الأمر مزيدا من النقود لشراء هذه المقتنيات ، لذا تم بحث إمكانية كتابة تعهدات (عقود ضمان) لسداد هذه القروض ، مؤيدا فى ذلك من قبل مدير متحف هامبورج للفنون التطبيقية ، جستوس برنكمان ، بأن أرسلت برقية إلى رئيس مجلس إدارة المتحف في تورنديم كان مؤداها مايلى:- «لابد أن تكون مدينا إذا أردت أن تكون مدينا متحف ذا قيمة» .

حجرة الرعب

انتقل المتحف إلى مكان جديد فى عام ١٩٠٠ ، وخصص بالمبنى الجديد قسمان داخليان لاثنين من أكثر الفنانين المعاصرين شهرة وأهمية ، وهما : ويليام موريس ، وهنري ڤان دى ڤيلد . وبالرغم من احتواء هذين القسمين تضمنا - فى نفس الوقت - أعمالا لفنانين آخرين ، ولكن أعمال هذين الاثنين كانت لها السيادة والغلبة من حيث الكم والكيف .

كانت حجرة موريس - على وجه الخصوص - مزينة بستائر مطبوعة ، كما غطيت الحوائط بقطع من البلاد الأسمنتى المزين ، التى صممها موريس بنفسه ، بينما كانت حجرة ڤان دى ڤيلد مزينة بستائر من الحرير الياباني .

فى عام ١٩٠٨ .. أضيف طابق جديد إلى المتحف ليتلازم مع جدة المبنى ، إذ طلب «جينس تيه» من هنرى ڤان دى ڤيلد أن يصمم تصميما داخليا يتلاءم مع قطع الأثاث والأعمال الفنية الأخرى التى بالحجرة ، وقد صار هذا القطاع جزءا مهما من مجموعة الفن المعاصر بالمتحف .

طعم سقف الحجرة بالزجاج الملون والمصمم خصيصا لها ، كذلك كان الشمعدان الذى بالحجرة من تصميم هنرى ڤان دى ڤيلد . وفى إحدى نهايتى الحجرة .. كانت هناك نافذتان زجاجيتان ملونتان ، صممهما «لويس .سى. تيڤانى» ، وقد وضعت فى الفراغ الحادث بين النافذتين .. صينية برونزية مخصصة لشرب الشاى والقهوة ، صممها جوستلاڤ فيجلاند ، بينما وجدت قاطوعات خشبية على الحوائط ، صممها إدوارد مونيك . أما بقية الأشياء التى بالحجرة فقد كانت من تصميم هنري ڤان دى ڤيلد . وفى نفس الطابق .. كانت هناك حجرتان مخصصتان : إحداهما لويليام موريس ، والأخرى لأعمال الفن الفرنسى الحديث وفى كلتا الحجرتين - عرضت الأعمال اليابانية الفنية إلى جوار الأعمال الفنية الأوربية .

فى عام ١٩٦٨ تم بناء مبنى حديث آخر للمتحف ، فلم تنتقل إليه إلا حجرة ڤان دى ڤيلد ، بينما ظلت حجرة أعمال موريس ، وحجرة الأعمال الفرنسية الأخرى التى صممها «تيه» بالمبنى القديم .

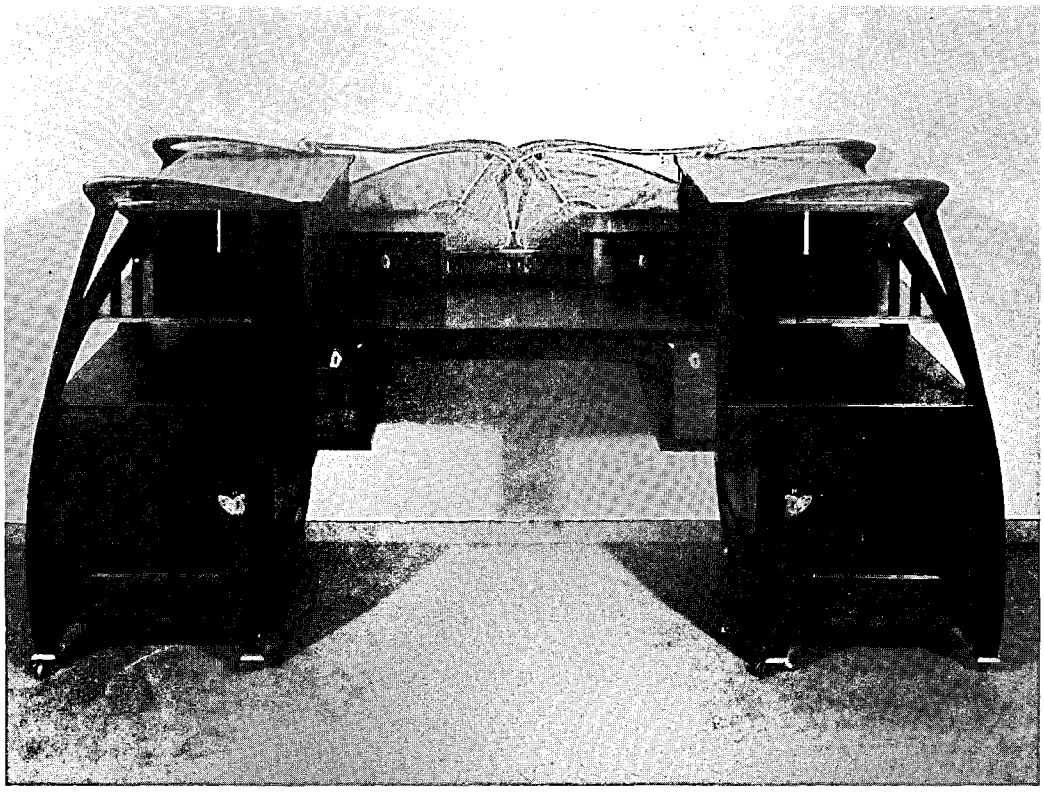
إن حجرة ڤان دى ڤيلد تلاقى اليوم اهتماما كبيرا من جمهور العامة ، والدارسين ، والمتخصصين ، وهى تعطى انطباعا جيدا بمدى الإبداع الكلى أو الإجمالى لدى هنرى ڤان دى

ڤيلد، تلك الحجرة أو الجناح خلال أكثر من ٨٠ عاما من الوجود - التى انبثقت منها اتجاهات مختلفة لدى كل من جمهور العامة ، والمؤرخين الفنيين .

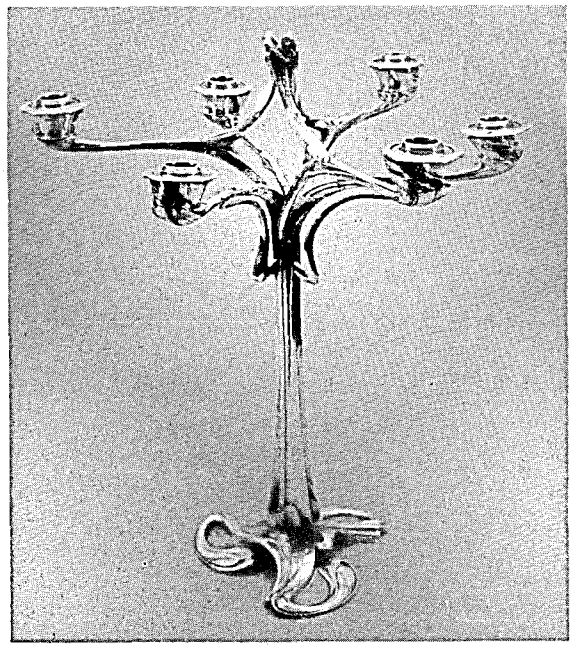
فى عام ١٩٠٨ كان ذلك الاتجاه يبدو كاتجاه متطرف للغاية فى مدينة برجوازية كمدينة تورنديم. ومن ناحية أخرى .. أصبح لهذه الحجرة تأثير عظيم على الفنانين المعماريين ، ظهر فى تشكيل مبان عديدة مثيرة ، ومتقدمة فى أسلوبها الفنى الحديث فى تورنديم ، واهتم كذلك العاملون بالمتاحف بضرورة إيجاد عرض خاص لتلك المجموعات الحديثة فى المتحف ، يصلح لأن يكون نموذجا للعرض . وفى العقدين الثانى والثالث من القرن التاسع عشر (١٩٢٠ - ١٩٤٠) كان جمهور العامة يرى الحجرة شيئا آخر ، أكثر من كونها نموذجا شاذا أو عجيبا يدفعه فى ذلك نوع من الفضول وحب الاستطلاع ، وجعله يصفها فى أغلب الأحيان بحجرة الرعب .

نظرا لأن أسلوب الفن الحديث تمكن من أن يسترد اعتباره وتقديره فى العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين (١٩٥٠ - ١٩٧٠). أصبحت الحجرة مرة ثانية موضع الاحترام والتقدير. والحقيقة أنها انتقلت إلى المبنى الجديد للمتحف- كما سبق أن ذكرنا - فى عام ١٩٦٨ ، وأثبتت أنها جزء مهم من مجموعات الفن الحديث، وأنها كذلك عمل فنى ذاتى .

أصبح المتحف الآن مميزا بمجموعات الفن الحديث ، الذى يأتى زوار عديدون لرؤيتها إذ صارت مادة أساسية من مواد المعرض الدائم للجمهور ، ولوحظ أن صغار الزوار هم أكثر زوار المتحف تحمسا لرؤية ومتابعة الفن الحديث المعروض فى المتحف . ولكن فى غمرة ذلك .. تبقت مشكلة رئيسية ، تمثلت فى كيفية عرض حجرة ڤان دى ڤيلد ، فمنذ سنتين فقط كانت الحجرة مفتوحة متاحة للعرض على جمهور العامة ، مع إحاطتها بسياج من الحبال ، يتيح للعامة النظر إليها من الطرف الآخر فقط ، ولم تكن هذه طريقة مستساغة لمشاهدتها بالطبع ولكننا نضع فى اعتبارنا - رغم ذلك - ضرورة حفظ الحجرة للأجيال القادمة ، بغض النظر عن عدم قبولنا وقناعتنا بهذه الطريقة من العرض .



مكتب من تصميم هنري فان دى ڤيلد ، تم شراؤه من معرض باريس عام ١٩٠٠ .



شمعدان من تصميم هنري ڤان دى ڤيلد ، تم شراؤه من هريشفالد - برلين - ١٩٠٢ .

ملصق دعائى عن معرض ١٨٩٨ ، متحف الفنون التطبيقية- فجر فن القرن العشرين فى المجر .

متحف أم قصر للغجر ؟ فى بودابست

إيڤاكسنكى :
مدير قسم أشغال السيراميك - متحف الفنون التطبيقية - بودابست .

خصص مبنى أودون ليشنر للمتحف المجرى للفنون التطبيقية ، وبرز إسهام المتحف للفن الحديث ، وجهودها المتميزة عبر السنين فى جمع الأشياء الفنية الوثيقة الصلة بالفن الحديث ، والتى تتضمن فى سماتها كلا من المماثلة والتأكيد لمفاهيم هذا الفن ، وذلك من خلال اهتمام المتخصصين وجمهور العامة بهذه الحركة ، اهتمام لاينحصر فقط فى تصميم وإنتاج هذه الأعمال الفنية التى تمثل قيما نموذجية عميقة للفن الحديث فحسب ، ولكنه اهتمام كذلك بكونها رموزا لمدخل وثيق الصلة بوقتنا الحالى .

لقد أدركت حين كنت أكتب هذا المقال للمتحف أن الأيام العديدة المرتبطة بالماضى قد انتهت إذ حدد مبدعو الفن الحديث ماهيتهم حين ارتبطوا بهدف إحياء كل ملامح الفن الأوربى ، كما أنهم - فى نفس الوقت - شقوا طريقا للاحتفاظ بالملامح والعادات القومية الأصلية . حقا .. إنهم لم يلعبوا دورا رياديا فيما يمكن أن نسميه - خاصة - ماوراء قدراتنا وحدودنا المتميزة ، ولكنهم بالفعل ساعدوا فى أن تكون الثقافة المجرية جزءا أصليا من ملامح الفن الأوربى ، وأن تصير مشاركا فعالا فيها وفى التكامل الدولى ، وألا تظل فقط مجرد مستقبل متنح للتجريد الثقافى .

إن المتحف المجرى للفنون التطبيقية ، الذى تأسس فيما بين (١٨٧٢ - ١٨٧٨) قد أوجد جسرا بين الماضى والمستقبل من جهة ، وبين أعظم الإنجازات الثقافية المجرية والأوربية معا من خلال الأهداف التى أرساها كمؤسسة من جهة أخرى ، كل ذلك من خلال الطبيعة الفنية لمبناه الخاص ، الذى شيد فيما بين عامى ١٨٩١ ، ١٨٩٦ . وقد استرشد المتحف في ذلك بأفكار ناضجة وجرئية وطموحة ، واختار مبدعوه أن يؤصلوا لأنفسهم ارتباط صفاتهم الشخصية مع قيم الماضي، مما جعل لهم طابعهم الخاص ، وكذلك رغبتهم فى ضم اتجاه الإحياء من خلال المنظور التاريخى ، أى إنهم هدفوا إلى خلق فن قومى أصيل (رسمى) ، يطمح لأن يكون فنا حديثا فى الوقت ذاته ، وأن يحتل مكانا رياديا فى طليعة الحركة الفنية . لقد نجح هؤلاء المبدعون حقيقة فى انجاز هذه الأهداف فى نهاية القرن التاسع عشر ، تلك الفترة التى صادفت - بنوع من حسن الحظ - تحسنا واضحا من أحداث التاريخ المجري ، عندما جمعت كمية رائعة من الثروة الفنية ، فتركوا بذلك ميراثا عظيما للأجيال التى ستأتى فيما بعد (القادمة) .

يعد متحف بودابست للفنون التطبيقية الثالث من نوعه فى أوربا ، وقد أسس مستلهما نمط متاحف فيينا وباريس للفنون التطبيقية ،

مدفوعا برغبته فى أن يضم مجموعة فنية حديثة متميزة فى نوعيتها ذات المستوى الدولي الرفيع ، وحققت إضافات أبعد أثرا فى مستوي الأعمال والمجموعات الفنية يقتنيها المتحف ، الذى تعاظم دوره عندما خضع لإشراف «فرانزجوزيف» إمبراطور النمسا وملك المجر في ١٨٩٦/١٠/٢٥ .

اختلاف ملامح الفن المجرى عن ملامح التذوق لدى الفن الفرنسى أو البلجيكى

كان أودون ليشنر نحاتا غير عادى (١٨٤٥ - ١٩١٤م) ، إذ أحيا الأهداف التى وضعها كرجل شاب فى سيرته الذاتية المطبوعة فى عام ١٩١١ ، وذلك كما يتضح من قوله :

«لقد كان بداخلى اقتناع قوى بأن جهودنا سوف تكلل بالنجاح بكل تأكيد ، دونما حاجة إلى الاعتماد على أى أسلوب سابق ، فليس هناك - بالطبع - أسلوب ممعن فى القدم ، إذ يجب أن يبدأ كل أسلوب من فترة زمنية ما ، لذا فإنه من المحتمل بسهولة أن نشاهد ميلاد اتجاه جديد ، ينبثق من داخل بوتقة الأسلوب المجرى» .

فصل ليشنر نفسه فى سن مبكرة جدا - بشكل غير متوقع - من الاتجاه النمطى للفنان النحتى الأكاديمى . وعلى أية حال .. فقد توسم فى اتجاه هذا نجاحا كبيرا يمكن أن يتحقق بما يتبناه من منهاج . ومنذ ذلك الحين كان اهتمامه الوحيد هو التعلم من التاريخ ، وبحث امكانية ميلاد أسلوب جديد ، وكيف يمكن لهذا الأسلوب أن يتغير فى ظل ثقافة قوية ، وذلك كما اتضح في كلماته التى اقتبسناها آنفا .

فى عام ١٨٧٥م .. هرب ليشنر إلى فرنسا ليدرس النمط الفنى الفرنسى ، حيث واصل جهوده نحو التطوير بثبات ، وحسبما تملي عليه الحياة . عندما عاد ليشنر إلى المجر فى العقد الثامن من القرن التاسع عشر (١٨٨٠ - ١٨٩٠م) حاول أن يطرح جانبا ذلك الأسلوب الانتقائى والأسلوب الاستعارى فى موضات النحت والمعمار فى كل أعماله . ومن خلال مدخل شخصي وعاطفى .. كون ليشنر تركيبة موضوعية ، مشابهة لأحلام ريادته التاريخية ، كنتيجة طبيعية لما يتميز به من حرية ، ودرجة ذاتية رفيعة المستوى ، مكنته من أن يفوز وزميله المعمارى جليولابارتونز فى مسابقة دعوة المصممين للمتحف .

شرح ليشنر من خلال تصميماته فكرة الأصول الشرقية للشعب المجرى ، ودعمها بوضوح شديد جدا وبشاعرية ملحوظة ، مستخدما الصور والأشكال الجديدة ، والزخرفة الغزيرة المليئة بالحيوية .

لقد احتفظ الفن الشعبى بالخبرات الماضية لدى النحت الهندى والموريشى ، وعناصر فن الزخرفة المجرى ، والتى كانت آنذاك غير ممزوجة بمثل هذا النجاح ، كما كان الأمر فى مبانى المتحف فيما بعد . لقد وجد ليشنر - نفسه - المتحف ، أو بالأحرى (مدخله) ذا طابع هندى أكثر مما يجب ، مما حدا ببعض معاصريه إلى أن يسموا المتحف «قصر الغجر» من قبيل السخرية . وبعد .. فإن هذا المبنى الذي أسسه ليشنر يعتبر الآن أول نموذج للفن المجري الحقيقى الحديث .

إن تخطيط مكونات هذا المبنى يظهر جاذبيته العميقة والمتأصلة نحو التقليد وتظهر كذلك خصائصه الأصلية الأصيلة فى محاولة خلق نوع من التناسق والتوازن بين الاتجاهين .ة

استطاع ليشنر أن يجد حلا رائعا للخروج من الثنائية المرتبطة بالملاءمة والاتساق الشكلى ، فالمبنى على شكل مستطيل غير عادى، لمكان متحف الفنون التطبيقية ، يقوم فيه الجناحان الجانبيان له بمعانقة الصالة المركزية المغطاة بالزجاج ، كذراعين ممدودين للخارج ، يعطيان انطباعا عاما بالاتساق والتناسق .

يعد اختيار ليشنر للاحجار ذات الدرجة العالية من الطواعية والقابلية للتشكل ، واختيار السيراميك نموذجا فريدا لشخص يقيم فى المجر ، كما كان كذلك مثيرا للصور الشرقية ، باعتبارها مادة واجهة العرض .

تمت تغطية سطح المتحف بطبقة رقيقة لامعة من مفردات السيراميك مصممة بشكل حديث رائع رقيق (أو مفردات غير مصقولة) ، مدعمة بأشكال ونماذج زهرية . وتمت تغطية السطح كذلك بقطع مصقولة من البلاط . لقد قامت حروف قطع البلاط المزخرفة ، وعناصر السيراميك فى الشرفة الأمامية للمتحف ، والزجاج المزخرف للمصابيح على أطراف المبنى ، قام كل ذلك بدعم المبنى بشكل ساطع براق ، وبشاعرية الانطباع الرومانسى العام الحادث .

ينسحب المدخل الرئيسى للمبنى داخل رواق معمد عميق ، ومن أسفل الجزء الأساسى من واجهة المبنى ، بشكل يجعله يمارس ضغطا واضحا متجانسا مع تشكيلة الجزء الأسطوانى الملاصق ، فى خلو تام من أى تقييد أو حصر لحرية التعبير والتشكيل ومن خلال وفرة لونية غزيرة من خلال النمط غير الثابت للسقف المزين بنماذج زهرية ، المتضامنة مع اللون الأصفر الرايق اللامع للدرابزين المتعرج عبر السلالم، المواجهة للجدران (الحوائط المغطاة ببلاطات مصقولة ذات لون أحمر براق ، مما يجعل طريق الردهة متسقا ، ورحبا ، يتميز بحيوية دافقة ، كما لو كان دربا مؤديا إلى محراب خاص بالعشق حسب مفهومه الشرقى ، وفيما وراء الباب الرئيسى .. بشكل الفراغ حيزا بالزائر أو الشخص الداخل إلى الصالات التى تفتح كل منها على الأخرى ، واحدة تلو الأخرى ، مما يخلق لديه انطباعا بالتوحد .

إن تلقى ذلك الحيز من الفراغ لدى الزئر ، يمنحه إحساسا بالسعة والرحابة ، حيث يقوده نظره المتأمل إلى رؤية الألوان اللامعة التى تغطى السطح ، أو تستغرق فى الضوء فى تكامل مع القبو الزجاجى جيد التهوية ، والمغطى للصالة الرئيسية ، وكذلك الحال بالنسبة للمعارض الدائرية . ويسهم الديكور العفوى الدفعات الحسية للمدخل فى جعل المبنى يخاطب الزئر لغة سامية ، رفيعة المستوى وبسحر صاف غير محدود .

من المفارقات الملحوظة فى غمرة ذلك التشكيل الرائع .. عدم وجود موتيفة أو نموذج فى المبنى يمكن أن يبرر إدراج هذا العمل لأودون ليشنر ضمن الفن الحديث ، حسب أصول التذوق البلجيكى أو الفرنسى .

يعد ليشنر - بالفعل - من الجذور المؤسسة بعمق فى التأريخية ، كما أن له بالتأكيد شخصية ذات طابع رومانسى ، تستخدم الأساليب والأنظمة الحديثة ، جعل كل المبادئ والمواد المستخدمة موظفة خير التوظيف ، علاوة على وجود خاصية أساسية لدية ، وهى أنه بدلا من الاتجاه إى الميراث البورجوازى للكلاسيكية .. فإنه اختار التقاليد القومية للفن الشعبى ، كنقطة انطلاق للعملية الإبداعية ، مثلما حدث فى أغلب ملامح الفن الحديث . هذا .. إذا وضعنا فى« اعتبارنا ولعه الرومانسى المتواصل بروح الشرق ، على الرغم من أن هذا الولع لم يحقق تكاملا مع الأسلوب الفنى اليابانى . وسوف نجد أن ذلك قد حدث فى أغلب ملامح الفن الحديث ، إذا وضعنا فى اعتبارنا مقارنته بالأسلوب الساسانى ، الذى يعبتر ميراث ليشنر الأسطورى الخاص .

فى عام ١٩١٨ عبر لاجوس فيوليب عن أودون ليشنر فيكلمات محددة تحديدا رائعا لملامح فن ليشنر بقوله :

«عندما نظرت إلى الملامح القومية فى فنه .. وجدت الملامح الدولية ، وعندما بحثت عن خصائص المنط أو الأسلوب الآسيوى . وجدت سمات النمط الأوروبى ، وعندما بحثت عن سماته الفردية ..

وجدت ملامح العالمية .. وعندما بحثت عن معالم القديم وجدت سمات الحديث ..» .

إن فن ليشنر يعبر بشكل تعليمى عن كيفية تعليم الفنانين والمصممين الصناعيين ، وكيفية الإسهام فى زيادة ورفع مستوى الفهم والتذوق لدى جمهور العامة ، وقد رصدت هيئة خاصة لهذا لغرض مكونة من مائة جمعية تابعة لها ، بهدف تحسن حالة الفن الصناعى المجرى الباعثة على الرثاء ، وذلك بالبدء بإنشاء المتحف المتخصص بمساعدة مالية من البرلمان القومى ، ومجلس إدارة مدينة العاصمة وفى عام ١٨٧٣م قام معرض ڤيينا الدولى بعقد صفقات شراء جيدة للمتحف الجديد ، الذى افتتح أول معارضه الفنية فى عام ١٨٧٤م .

قام الممثلون البارزون للحياة الثقافية المجرية ، والذين قاموا بدعم نشأة المتحف ، بتجديد الأحداث السابقة المهمة والمبادآت المثالية المتعلقة بالمجتمع الصناعى ، وتجديد نشاط جمعية حماية الصناعات فى الفترة من عام ١٨٤٠ - ١٨٥٠م ، ففى خلال هذه السنوات العشر. قامت جمعية الإصلاح البيئى بتدعيم فن الصناعات المنزلية ليكون وسيلة لتحقيق التقدم القومى والاستقلال . على أية حال .. لم يتبق بعد اندحار ثورة البورجوازيين عامى ١٩٤٨/١٩٤٩م والصراع القومى من أجل الاستقلال سوى السلطة الملكية المجرية النمساوية ، والتى أتبعت فيما بعد بالاتحاد الثيدرالى بينهما سنة ١٨٦٧م ، وقد قادت تلك التغييرات المحمومة آنذاك إلى تأسيس جمعيات واعية متخصصة ، ومؤسسات جديدة ، تختص باهتمامات معينة ، واتحادات مهنية لدعم الصناعة ، وتحاول أن تشكل نفسها من خلال نظام نقابى ، يدعم ويطور الفن الصناعى .

تكونت ملامح القدم الاجتماعى الواضحة للفنون الصناعية فى سنة ١٨٨٥م ، وظهرت وقتها جريدته المسماة بـ «الفن الصناعى» بشكل غير منتظم ، ثم صدرت منذ عام ١٨٩١م ، بعنوان «الفن الصناعى المجرى» ، وعلاوة على ما أثير على صفحاتها من قضايا تاريخية ونظرية ذات قيمة ، إلا أنها كانت تذكارا حقيقيا ثريا للجهود المعاصرة .

مراكز تطوير الفنون الصناعية

جينو راديسكس (١٨٥٦ - ١٩١٧م) عمل بمتحف الفنون التطبيقية من عام ١٨٨١م . وفى سنة ١٨٨٦م أصبح مديرا للمعهد فيما بين أعوام ١٨٩٦ - ١٩١٧م ، ونتيجة لبراعة راديسكس فى المزج الدقيق والمحكم بين قدراته الشخصية المتميزة وبين الظروف المحيطة به . كانت نشاطاته المتنوعة والعريضة المدى بمثابة العصر الذهبى للمتحف .

تحتفظ سجلات المتحف بالتقرير الذى أسرله راديسكس إلى الوزير، عند عودته من معرض الاتحاد المركزى للفنون التشكيلية فى باريس ، حيث صمم - فى هذا التقرير - برنامجا لكل الأنشطة التى قام بها ، مستعرضا مدخلا يمكن أن يشكل الملامح الفنية للحقبة التاريخية التالية .

من المستحيل أن تتحقق نتائج فنية مرضية ، حين تختفى بصمات الفردية وملامح الذاتية وسنضطر إلى محاولة عمل ذلك ، بغض النظر عن اعتبار التلقائية أو الفوية أو العذرية التى تسبب إعجابنا بالأعمال القديمة ، طالما أننا عاجزون عن أن نضع التفرد موضعه الصحيح بكل خصائصه المميزة له ، إذ لابد أن يتفرد الفنان ويبدع فى المقام الأول ، وقد يتمكن من هذا إذا تعددت زياراته إلى المتاحف والمعارض ، على أن ذلك لايمنع من وجود أثر متميز للتفرد قد لايتحقق كلية أو قد يتحقق بشكل جزئى من خلال التدريب .

لقد تحقق التعاون الوثيق بين متحف الفنون التطبيقية وبين مدرسة الفنون التطبيقية فى المبنى الجديد الذى تقاسماه منذ عام ١٨٩٦م ، والذى أصبح - فى الواقع - مركزا لتطوير الفنون الصناعية فى نفس الوقت . ولم يقتصر أمر التوعية والتجهيز على المتحف والمدرسة فقط، ولكنه يشمل أيضا الجرائد أو الصحف المختصة الدورية ، واملعارض الخاصة بجمعية الفنون الصناعية ، والمكاتب .

أدرك جينور راديسكس الخط الفاصل بين التأريخية وميلاد فن جديد ، وبداية تاريخ جديد ، وذلك من خلال منهج ، يكون فيه تلاميذ الماضى هم أساتذة المستقبل . قد يكون راديسكس متعصبا أو غيورا فى آرائه تلك بعض الشئ ، إلا أنه استطاع أن يعطى تشخيصا دقيقا عن معرض باريس الدولى فى عام ١٨٨٩م ، على صفحات جريدة «الفن الصناعى» حين قال :

«إن معرض باريس الدولى هو أهم الأحداث قاطبة أهمية فى تاريخ الفن الصناعى الحديث وهو يبشر بحقبة فعلية لصناعة الأحداث ، ولكنهم قليلون أولئك الذين لديهم نفس وجهة النظر هذه ، وقد تبين الأحداث اللاحقة أننا لم نكن مخطئين» .

إن مجموعات متحف الفنون التطبيقية لم تزد فيما يتصل بنفائس الأعمال المعبرة عن الماضى فقط ، ولكنها ازدادات كذلك فى كم الأعمال البارزة للفنانين المعاصرين ، نتيجة للاتصالات والعلاقات التشخصية الممتازة التى قام بها جينور راديسكس ، وقد تضمنت هذه المجموعات مايلى :

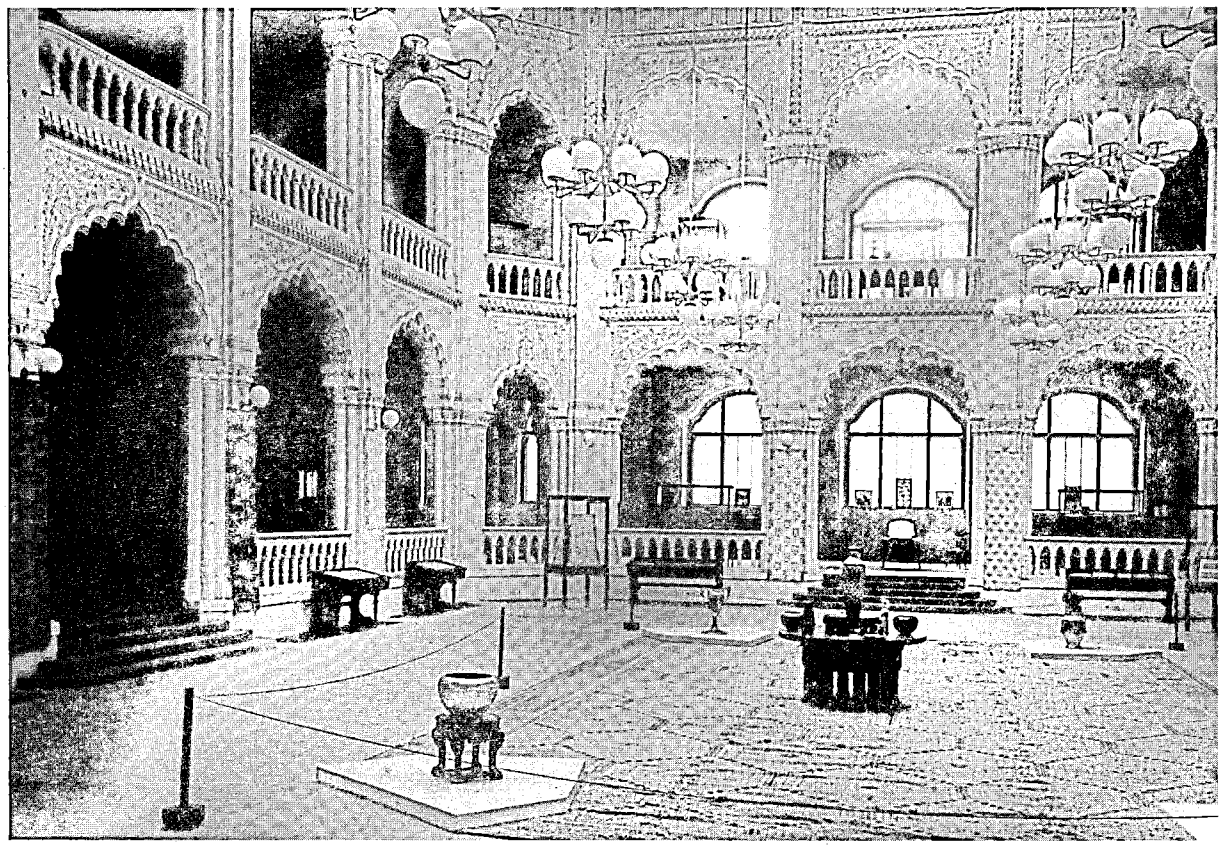
مقتنيات فنية ، أعمال ومنتجات فنية من مصنع سيفريه ، وأجزاء فنية صممها كل من : ت.ديك ، وإيميلى جاليه ، وديليرك ، وسى . ماسييه ، والذين يعزى إليهم أحداث تغيير جوهرى فيفن السيراميك من خلال الوجهة التكنيكية والناحية الجمالية .

فى ابريل ١٨٩٨م .. تم افتتاح معارض على مستوى إعداد وتجهيز راق ، ليبدأ - بالقطع - عهد جديد . وتحت مقال بعنوان «الفن الحديث» ، وحسب ماجاء فى الكلمات المستهلة للمقال .. فإن هذه المعارض كانت تهدف إلى لفت وجذب الاتجاه العام والذوق العام إلى الميل للاتجاه الفنى الحديث الذى بدأه ڤان دى ڤيلد ومساعده. لقد اختار راديسكس بنفسه مساعديه الذين ساهموا معه فى هذا العرض الدولى العظيم .. فمثلا أحضر «لوى .سى. تيفانى» أعمالا متميزة من ضمن مجموعة أعمال فنية للمصنع الملكى للخزف فى كوبنهاجن ، وكذلك من مصنع رورستاد للخزف ، وبعض منتجات محال سكيريك للغزل ، ومجموعة تماثيل صغيرة لتشارينتيه ، وأقمشة مزركشة لهانش ، ومجموعة أعمال لصامويل بنج .

فى نوفمبر من نفس العام (١٨٩٨م - قبل نهاية القرن بسنتين) .. أقيم معرض للأعمال التى نالت جوائز فى المسابقة البريطانية الدولية ، وقد ساعدت ملامح هذه الأعمال - فى الغالب - الفنانين الصناعيين المجريين على أن يحرزوا جوائز مماثلة بدورهم .

فى سنة ١٩٠٠م ، قدمت قطع فنية ذات روح تتميز بخلق جديد ، فى معرض باريس الدولى .

فى سنة ١٩٠١م ، أقام جينور راديسكس معرضا للأشياء التى اقتناها من معرض باريس الدولى (١٢٨ لوحة) ، وتعد عملية التذكرة - الاحياء إن صح التعبير - بتلك الذكرى ، إشارة للفوز الذى حققه الفن المجرى الحديث ، وقدرة متحف الفنون التطبيقية على إعادة عرض هذه المجموعة فى ١٩٧٥ هى إشارة لمدى ذلك الإعزاز لهذه الذكرى . فى هذه الأثناء . كان الفن المجرى يعرض بانتظام فى المتحف ، وفى معارض أعياد الميلاد وأعياد الربيع ، كما كان ذلك الفن ذلك الفن يمثل جهدا متواصلا متكاتفا مع جهود الهيئة



إحياء الفن الحديث فى متحف موريش ديكرو ١٩٥٩ .

الاجتماعية القومية للفنون الصناعية . وقد تمت كذلك عمليات شراء منتظمة لمقتنيات هذا المعارض ، يمكن اعتبارها أساسا مكونا لمجموعة أعمال الفن الحديث وللاحياء الحالى الحادث له .

ملامح الفن الأوروبى قبل أن يتشتت (يتفرق)

بدأ الفن الحديث فى المجر ، متعلقا بمتحف الفنون التطبيقية بدرجة قوية جدا ، حيث أقيم المعرض الأول للفنون الجميلة والتشكيلية فى عام ١٩٥٩م ، حيث عرضت أكثر من أربعمائة قطعة فنية وكان المعرض يهدف بدرجة أساسية - إلى محاكاة أسلوب المعالجة العلمية للمادة ، واكتساب مهارة التعرف الجمالى والإدراك التاريخى بما يتلاءم مع الظروف الحادثة ، والتى كانت غير مواتية من وجوه عديدة وقتها .

فى أوائل العقد الثانى من هذا القرن (١٩٢٠ - ١٩٣٠م) .. تحولت حركة التطور الداخلى للفن المجرى بثبات لتواجه الفن الحديث ، وبنفس روح هذه الطاقة الطليعة للفن ، واستخدام التشكيل المبكر .

لقد كانت بلادنا المشوهة الممزقة تمر بظروف اقتصادية طاحنة ، بعد الحرب العالمية الأولى ، خلقت شعورا متلازما بأنه لم يكن هناك فى الأفق مجال أو شئ مايمكن الرنو إليه أو التعلق به ، ولكنه كذلك خلق مجالا ، يمكن أن تتكيف معه القدرات الذهنية والجمالية لكل من البرجوازيين والراديكاليين . وقد قامت تلك الطبقة البرجوازية بحفظ قيم ثقافتها البرجوازية التى تمزقت ، هذا على الرغم من قيام ديكتاتورية البروليتاريين - التى تولت السلطة فى عام ١٩٤٨م بإزالة كل مايمكن أن يشير أو يلمح فيه شئ من عادات وتقاليد البورجوازيين.

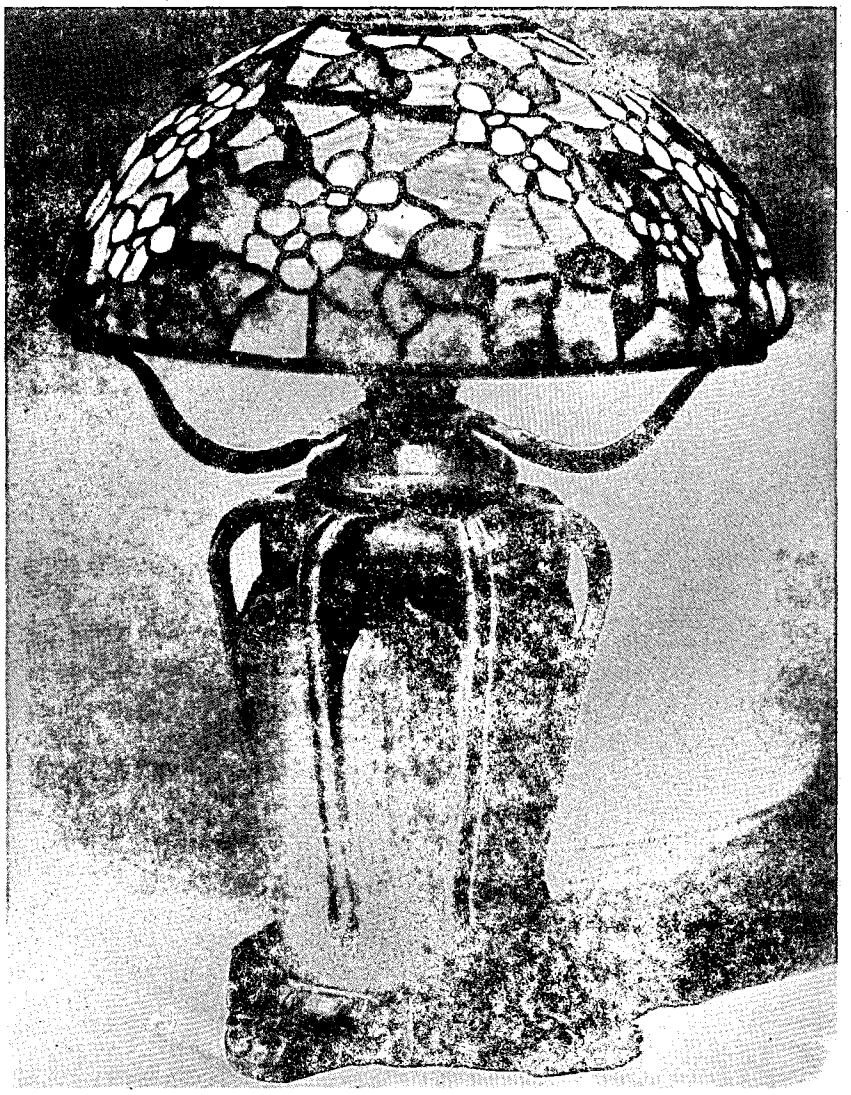
فى فترة الإندماج والتوحيد فى العقد التاسع من القرن العشرين .. أصبح تغيير ملامح الزمن والفن الحديث ، ظاهرة يمكن رؤيتها بمفهوم جديد ، نتيجة للأبحاث المتطورة المبكرة ، وكذلك للمعارض المقامة فى المتاحف ، والأنشطة العلمية الخاصة بمركز توثيق تاريخ الفنون والهيئات التابعة له ، وكذلك مجموعة الباحثين القائمين بأبحاث التاريخ الفنى فى الأكاديمية المجرية للعلوم .

لقد اعتدمت معارض الفن الحديث على مجموعات المتحف المجرى التى تم تجميعها من الخارج كما لعبت تلك المعارض دورا خاصا فى هذاالصدد . وكإقرار للواقع .. فإنها كانت مجرد ندوات للعرض الدولى فى هذه المنطقة ، قدمت - فى الوقت ذاته - فرصة للمجربين لأن يبرزوا خصائص شخصيتهم الأوروبية .

حتى الآن .. فإن بحثنا عبر الفن المجرى الحديث مرتبط بضرورة أن يجد نفسه من خلال منظور دولى ضيق ، وكذلك الحال فى تشيكوسلوفاكيا ، وبولندا ، ويوغوسلافيا . وبالرغم من أننا قد قارنا نتائجنا بما بلغ الذورة لدى بريطانيا ، وفرنسا ، وألمانيا ، وأحيانا الفن البندقى بشكل عرضى ، إلا أن الوقت لازال أمامنا لكى نعيد فحص واكتشاف ثقافة فترة ماقبل نهاية القرن ، وكشفت طرز الفن الحديث الموحية من خلال إطاراتها المعبرة عنه ، ومن خلال سياق إشرافى متبادل من السلطة المجرية النمساوية المشتركة .

نظرا لأن مدينة البندقية لعبت دورا رائدا ، وبالنظر كذلك إلى اعتبار تأثير التبادلات المستقلة من خلال النظام السياسى ، وبإستلهام خلفية بعض الإنجازات الثقافية .

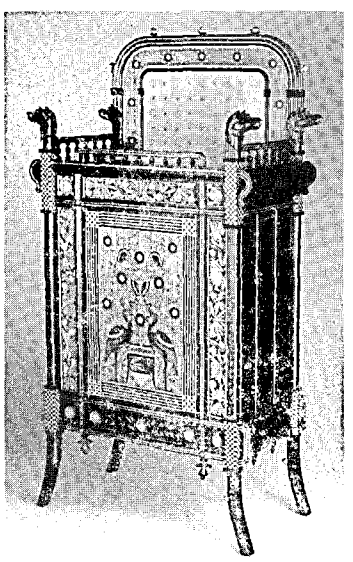
من أعظم تلك الخصائص الحادثة - فى غمار كل ذلك - هى قدرتنا ، دون مغالاة أو إسراف ، على استكشاف ملامح ذلك الفن من خلال المعارض والمتاحف ، ثم استقراء تلك الخصوصيات الدولية التى ترتبط بالتاريخ المحدد ، بما يجعلنا نتوقع إعادة اكتشاف نمط المشابهة الذى يتخلل المنطقة بأكملها ، وإذا أخذ هذا البعد فى الاعتبار .. فإن الفائدة المتزايدة للفن الحديث ، من خلال كل من مؤرخى الفن وأعضاء المجالس العامة ، ويمكنها أن تتعدى بكثير إطار الحديث فقط عن الفن، وبهذه النظرات الفنية الأوروبية عبر التاريخ لذلك الفن قبل أن يتشتت .. سنجد أن الفن الحديث لم يعد يخدم أو يوظف كنمط أو مثال للإبداعية الجديدة فحسب ، ولكنه يستطيع بالتأكيد أن يرسم كمصدر ثقافى ثرى وموحد .



مصباح مضئ ، صنع بعد عام ١٩٠٢ بواسطة معامل تيفانى فى بوسطن لحساب شركة جروبى لأعمال الخزف .

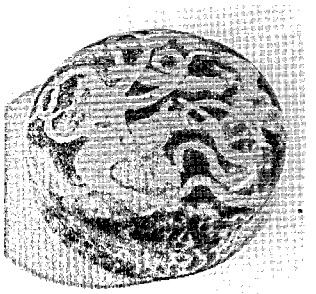
وفى الولايات المتحد الأمريكية

تدخل هذه القطع الفنية الرائعة الثلاث ضمن معروضات المتحف الكبير للفن، فى أطلانطا بولاية جورجيا وقد اقتناها المتحف عام ١٩٨٤ ، لتصبح ضمن مجموعة ڤيرجينيا كارول كرادفورد ، والتى أصبحت جزءا من معروضاتها الدائمة . وتفضل المتحف بمنح مجلة المتحف الاذن بتصوير هذه القطع .



دولاب صغير ، صنعة الإخوة هرتير فى مدينة نيويورك عام ١٨٨٠ .

صندوق مغطى ، صنع بواسطة معامل تيفانى للزجاج والديكور فى كورونا - نيويورك - الولايات المتحدة الامريكية - مابين عامى ١٨٩٨ و١٩٠٢ .



المؤلفة : ريبكا جوتيريز :

ولدت في هافانا عام ١٩٤٣ ، وهى تحمل درجة علمية من كلية الفنون - جامعة هافانا - فى تاريخ الفن ، وقد عملت فى نفس المجال فى المتحف الوطنى للفنون الرفيعة ، واحتلت منصب رئيس قسم الفنون البصرية من عام ١٩٦٧ وحتي عام ١٩٧٤ فى مكتبة چوزيه مارتى الوطنية .

وفى عام ١٩٧٤ بدأت تعمل فى متحف فن التجميل (الديكور) ومنذ عام ١٩٨٠ أصبحت مديرة للمتحف . كما أنها عضو فى اللجنة الكوبية التابعة للمجلس الدولي للمتاحف (إيكوم).

ترجمة : د. حمدى الزيات

أصداء من كوبا

إنبثقت حركة الفن الجديد من إختلاط وتأثير التصميمات الفنية لشعوب عديدة مختلفة . وفى البداية انبعثت هذه الموجة الفنية من أفكارهم ومن التعبير عن هذه الأفكار وقد ترك الفن الجديد أثرا لاينمحى على حقبة من حقب الثقافة الكوبية فى كلا من الأعمال الفنية والمبانى الخاصة بهذه الحقبة . ووصل الفن الجديد إلى ذروته فى العقد الأول من القرن العشرين . وقد إنعكس ذلك بصفة رئيسية على المبانى والشوارع الرئيسية فى ذلك الوقت وعلى تصميم نماذج الصحف والاعلانات التجارية . وعلى الرغم من انتشار هذا الأسلوب الجديد فى كل الجزيرة ، فإنه لم يسهم فى إثراء ملامحها الحالية .

وعندما تطبعت أنواع التعبير الفنى في كوبا بهذا الأسلوب ، فإنها استخدمت التكوينات غير المتماثلة والخطوط الملتوية والصور الأنثوية مع الأشكال النباتية والزهرية وفى وقت من الأوقات كان لها نكهة شرقية .

وقد كانت العلامة المميزة الوحيدة لحركة الفن الجديد على العمارة هو ماظهر فى الملامح الجمالية (ديكورات) على واجهات المبانى والتى لم تتغير أشكالها التركيبية . ويكاد يكون من الصعب ، إن لم يكن من المستحيل وجود مبنى فى كوبا استخدم فيه الفضاء ، أو ظهرت ملامح تصميم داخلى على غرار مايمكن وصفه بالفن الجديد . ويستطيع الإنسان أن يجد عادة تراكيب تنتمى بشكل قاطع للأسلوب التقليدى الجديد أقيمت على أساس جمالى على مر الزمن .(١)

وعلى الرغم من ذلك فإن تأثير الفن الجديد قد إمتد إلى المعماريين الكوبيين وظهر بسرعة على الواجهات والبوابات والأسوار وكذلك الشرفات . وقد وصف العديد من الأخصائيين كلا من ماريو روتلانت وايوجينو ديديوت بأنهما أكثر الشخصيات المعمارية أهمية فى هذا الوقت بسبب «نقاء» أعمالهما .

فنون التصوير والتجميل والفخاريات :

إستخدمت الموجة الفنية الجديدة على نطاق واسع فى فنون التصوير ، وخاصة فى الطباعة بإستخدام الحجر (ليتوجراف) وذلك للطباعة على صناديق السجائر والسيجار التى كان تزداد بإستخدام نمط الفن الجديد الذى يغلفه طابع إستوائى يتناسب مع سيجار هاڤانا المميز والمنتج فى كوبا . كما عرضت المجلات هذا الأسلوب الفنى الجديد سواء كان ذلك فى الطباعة أو فى الإعلانات بإستعمال أسلوب خاص يعتمد على الأشكال النباتية والزهرية . ولايمكننا في هذا الصدد نسيان لوحات فنان الرسوم الهزلية «كونرادو مساجوير» الذى أحيا جوهر هذا الأسلوب فى طباعة مجلة «الاجتماعى» وفى أعماله الخاصة . وكذلك لاننسى «چيم ڤالس» الذى أضاف للإعلانات خصائص ملامح حركة الفن الجديد فى مجلة الفيجارو . وقد وصلت هذه الموجة الفنية ، التى بدأت فى أوائل القرن ، وصلت إلى ذروتها في أعوام العشرينات ، كما عبرت عن نفسها فى أشكال مختلفة من فن الجماليات (الديكور) .

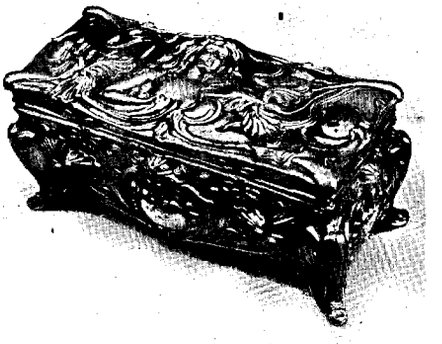
وقد ارتبط أسلوب فن الأثاث الكوبى في بداية القرن مع أسلوب آخر ، والذى برغم انتشاره البطئ فى كوبا ، كان في أساسه وفى طبيعته المتجددة هو الخطوة الأولي نحو تحديث الفن الجمالى والديكور الداخلى في المنازل والمبانى فى كوبا ، هذا الأسلوب الآخر اشتق من حركة الفن الجديدة (وكان اللفظ الدال عليه يعنى «حديث» وهى تعود فى أصلها إلى كتالونيا) وقد استخدم مع قطع الأثاث الرئيسية فى كوبا (٢) .

ومع استمرار كوبا الطبيعى فى استيراد البضائع من الخارج ، ومن بينها الأثاث الذى تضمن نماذج عديدة ومتنوعة لتأثيرات الفن الجديد ، ومن بين هذه النماذج المحفوظة ، قطع الأثاث الواردة من

قنينة مزدانة بالرسوم من أعمال الفنان إميل جالية -فرنسا - القرن العشرين من مجموعة متحف فن التجميل (الديكور) .

رسوم تم طبعها بطريقة «الليتوجراف» على صناديق السيجار من انتاج مصنع لافلور دى أستور .

شكل ذو لمسة جمالية ، صنع بواسطة رويال دوكسى فى بوهيميا - تشيكوسلوفاكيا - القرن العشرين - من مجموعة متحف فن التجميل (الديكور) .



صندوق من إعداد ج.ب.فرانس - القرن العشرين - من مجموعة متحف فن التجميل (الديكور) .

ثمينا وكراسى ذات مساند من نوع «تونيت» وكراسى من أنواع مختلفة ومقابض المظلات الواقية والموائد الحديدية .

وفى الماضى ، لم تتعد صناعة الأوعية الفخارية أفران قليلة محلية ، ولكن مع حلول العقود الأولى للقرن العشرين بدأ التطور الحقيقى لفن الفخاريات ذات اللمسات الجمالية . ولهذا السبب كانت معظم القطع الفنية المصنوعة من الفخار والصلصال واردة من أوربا ، من العديد من الجهات مثل سيفر (فرنسا) ومن بوهيميا وفينيا ومن معامل أسبانية عديدة وغير ذلك . وفى المجموعة التى يحتفظ بها متحف فن التجميل (الديكور) فى هاڤانا ، هناك نموذج واحد فقط لفن الفخاريات تبدو فيه تصميمات من حركة الفن الجديد مستخدمة فى تجميله وتزيينه . وهذا العمل الفنى لايعتبر إسهاما في أسلوب الفن الجديد ، ولكن ببساطة يستخدم زهور الأوركيد والأوراق الملفوفة كأدوات جمالية يشتم فيها نكهة حركة الفن الجديد . ويلمح الفرد أسلوب الفن الجديد فى أعمال أخرى لفن التجميل (الديكور) الكوبى . وفى هذا الصدد لابد من ذكر النوافذ ذات الزجاج الملون والمراوح والملبوسات التى يتبدى فيها بإستمرار الأذواق والاتجاهات الأوروبية . وكما رأينا وصل أسلوب الفن الجديد إلى كوبا وتخلل جميع طبقات المجتمع وقد راق هذا الأسلوب وانسجم بشدة مع طبيعة الكوبيين ، وهذا مايعلل وجود أعداد كبيرة من الأدوات التى تعكس هذا الأسلوب

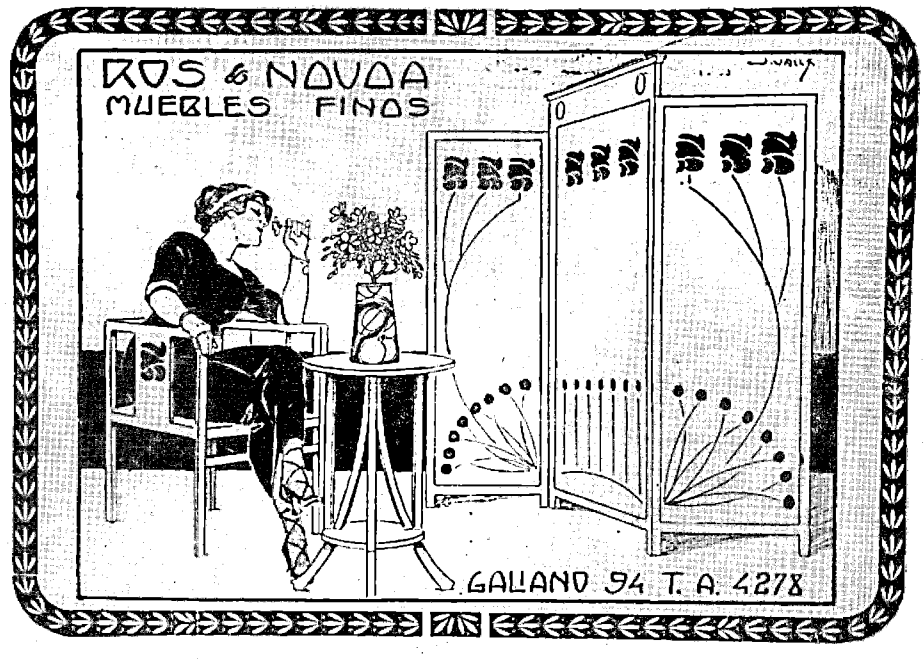
قنينة كوبية من الخزف - مصنوعة عام ١٩٣٠ ومن إعداد الفنان كاستور جونزاليز دارنا - من مجموعة متحف فن التجميل (الديكور) .

قطع فاخرة وعادية فى المتحف :

عند افتتاح معرض التجميل (الديكور) عام ١٩٦٤ ، عرضت لأول مرة مجموعة تمثل حركة الفن الجديد . وبعد عدة أعوام ، وفى عام ١٩٧٨ أقيم عرض آخر لحركة الفن الجديد ، ولكن هذه المرة شمل كل الحجرات المؤقتة فى المتحف . وتضمن هذا العرض قطعا من مجموعات خاصة . وقد بذلت منذ ذلك التاريخ جهودا كثيرة لإضافة المزيد لهذه المجموعة .

وتعكس مجموعة معروضات الفن الجديد فى متحف فن التجميل (الديكور) التأثير الأجنبى المذكور خلال المقال . فهناك مجموعة الفخاريات الأوربية التى تحتوى على نماذج ذات طرز صناعية مختلفة ، حيث يمكن دراسة التأثيرات المختلفة على الأسلوب الفنى ، ومن بين هذه التأثيرات حركة الفن الجديد وحركة الأسلوب الحديث ، والأساليب الجرمانية الجديدة (مثل يوجند شتيل ، وستزيون شتيل) . وكمثال لهذا التنوع فإننا نجد أعمالا فنية بالغة الروعة فى المجموعة المعروضة الحالية مثل قنينة الزهور التى نفذها «زولناى - بيكس» .

وماهو جدير بالذكر فى مجموعة الزجاجيات البللورية (كريستال) المعروضة هى هذه الأعمال من المدرسة المعرفة فى نانسى بفرنسا ، والتى كان يرأسها إميل جاليه ، والأعمال الخاصة بالفنان لويس س.تيفانى من الولايات المتحدة الأمريكية . ولايمكننا ذكر كل الأعمال الموجودة فى مجموعتنا بالتفصيل بالطبع .



اعلان عن أثاث من انتاج «روسى ونوڤا» ، وقد صممه جيم فالس فى بوهيميا فى ٢٨ ديسمبر ١٩١٣ .

كأس زجاجي جميل من تصميم لويس س.تيفانى – الولايات المتحدة – القرن العشرين – من مجموعة متحف فن التجميل (الديكور) .

وفى قسم الفضيات نجد قطعا منتجة فى الولايات المتحدة الأمريكية (مثل معامل تيفانى) ، وهذا يعطى فكرة عن تنوع التصميمات الخاصة بأوانى الشاى ومجموعات السكاكين والأكواب الزجاجية المزدانة . ونجد فى قسم المصابيح أدواتا معروضة من شركات جاليه وتيفانى . ويحتوى قسم المجوهرات على قطعا صغيرة مزدانة مثل المشابك والأزرار والأربطة . أما في قسم الكروت البريدية ، فإننا نجد مجموعة كبيرة من هذه الكروت من أوربا وأمريكا . وفى القسم الخاص بالمراوح توجد أنواعا عديدة منها ، إبتداء من الفاخرة حتي المراوح الورقية وهناك أيضا أجراس سويسرية وأمريكية وفرنسية .

لقدجمعت كل الأعمال الممثلة لحركة الفن الحديث من كل أنحاء البلاد وحفظت فى متاحف مناسبة على أساس أنها تشكل جزءا من تراث كوبا الثقافى .

متحف فن العمارة الفنلندى

يعتبر مبنى السكك الحديدية الذى شارك إليل سارينين فى تصميمه ١٩٠٤ ، مبنى حديثا فى الأربعينات ومازال كذلك حتي الآن .

سيركا ڤالانتو :
رئيس قسم المحفوظات فى متحف فن العمارة الفنلندى .

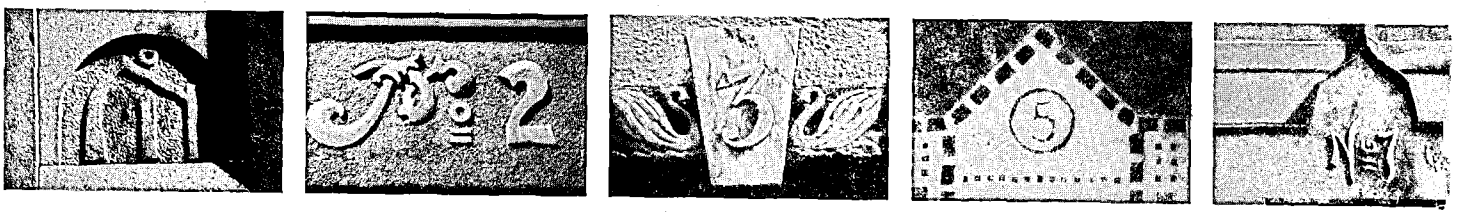
القراءة المتأنية لتاريخ متحف فن العمارة الفنلندى توضح الدور الهام نسبيا الذى لعبته حركة الفن الحديث المعمارية في أنشطته منذ بداياته الأولى . وقد أوضح المعرض الأول الذي نظم عام ١٩٥٥ ، وقبل التأسيس الرسمى للمتحف ، أعمال «إليل سارينين» المعمارية فى هلسنكى . وها نحن اليوم نشهد نهاية الجولة التى قام بها المعرض الثانى لإليل سارينين ، والذى افتتح فى هلسنكي عام ١٩٨٤ . وقد شملت هذه الجولة الدولية كل أرجاء أوربا وأمريكا الشمالية .

وقد شهدت الفترة المنقضية بين هذين المعرضين عددا من أعمال العرض والشرح المستفيضة ، والمطبوعات حول إثنين آخرين من كبار المعماريين فى فترة حركة الفن الجديد ، وهما «لارس سونك» وأرماس لندجرين» . وقد ساهم بقوة متحف فن العمارة الفنلندى في التعريف بحركة الفن الجديد المعمارية للناس .

وسوف يذكر فى هذا المقال تعبيرى «الفن الجديد» و «الرومانسية الوطنية» جنبا إلى جنب ، بدون تحليل الاختلافات بينهما ، حيث أنهما يمتزجان معا فى فنلندا ، ويمكن ملاحظة ملامح كلتا الاتجاهين على مبنى واحد فى نفس الوقت . وكانت «الرومانسية الوطنية» تفسر على أساس أنها جزء من حركة الفن الجديد ولهذا فإن استعمال كلا التعبيرين يعلله الدقة فى الوصف .

ويعتبر متحفنا ثانى أقدم متحف لفن العمارة فى العالم ، وذلك بعد متحف سوستيف فى موسكو . وقد ظهرت فكرة إنشاء هذا المتحف في مناسبات عديدة منذ بداية هذا القرن . وكانت النتيجة الأولى الملموسة لهذه الفكرة هو انشاء قسم

ترجمة : د. حمدى الزيات



محفوظات للصور بواسطة جمعية المعماريين الفنلندية فى عام ١٩٤٩ ، وهو الذى تحول إلى المتحف فيما بعد . وكان مهمة هذا القسم هو جمع الصور الفوتوفرافية عن العمارة الحديثة أساسا ، وبدون التطلع نحو أهداف متحفية . وإذا نحينا جانبا تجميع بعض الأعمال المهددة بالإندثار والتى تركها الرعيل الأول من المعماريين فإنه لم يكن هناك أى بادرة نحو تجميع مجموعة من الرسوم .

وبدأت عملية تأسيس متحف حقيقى فى عام ١٩٥٤ ، وانتهت بإقامة المتف الحالى رسميا فى عام ١٩٥٦ . وكانت الصورة المحفوظة سابقا هى المادة الأساسية للعرض فى هذه المؤسسة الجديدة . وقد بدأت أعمال العرض بإستخدام ٨٠٦٦ صورة، وهى التى منحها قسم المحفوظات للمتحف ، وكذلك بإستخدام مجموعة رسوم للمعمارى «إليل سارينين» فى عام ١٩٥١ إلى النواة التى شكلت متحف العمارة فيما بعد .

ويهدف متحفنا إلى تشجيع الاهتمام لفن العمارة ونشر المعرفة والفهم الخاصين به . ويحتوى المتحف على قسم للمحفوظات ومجموعات من الرسوم وكذلك الصور والتسجيلات ومكتبة وقسم للبحوث . وينظم المتحف معارض عن العمارة كما يقوم بإصدار مطبوعات وبتزويد المهتمين بالمعلومات . وتشكل المعارض والمطبوعات النشاطات الملموسة بشكل عام ، وهى تعتمد أساسا على محتويات قسم المحفوظات وعلى المجموعات المتحفية .

تمثيل لكل معماري فنلندى ذى أهمية :

وتمثل حركة الفن الجديد بوفرة فى المحفوظات ، ولكنها لاتضطلع بدور معين ولاتعتبر سوى مكون هام فى مجموعة كبيرة . ويحتوى قسم المحفوظات على أكثر من ٧٠ ألف صورة (أبيض وأسود) للعمارة الجديدة والقديمة ، ومجموعة كبيرة من الشرائح الزجاجية . وبالإضافة إلى الصور فهناك سجل للمسابقات المعمارية ، تحتوي على المواد المتعلقة ، بالمسابقات والوثائق ، ومداولات التحكيم وصور للمتنافسين . والمحفوظات الخاصة بتخطيط المدن بها صور من مشروعات تخطيط المدن الكبرى فى فنلندا مجمعة من مصادر عديدة. أما مجموعة المعروضات فهى تحتوى أيضا على أثاث صممه المعماريون مثل «إليل سارينين» وأدوات أخرى كانوا يستخدمونها . وتحتوى المكتبة على مجموعة كبرى من خطابات هؤلاء المعماريين وملاحظاتهم المدونة . وتعبر مجموعة الرسوم تعبيرا عادلا عن فن العمارة الفنلندى مع مزيد من الإيضاح عن القرن العشرين. ونلاحظ أن كل معمارى فنلندى ذا أهمية ممثل فى المتحف . وأقدم المحفوظات هى رسوم أعدها كارل لودفيج إنجل إبتداء من سنوات ١٨٢٠ . ومن ناحية أخرى توجد مجموعة «ڤيلچو ريڤيل» التى أهدتها شركته والتى تحتوى تقريبا على كل أعماله .

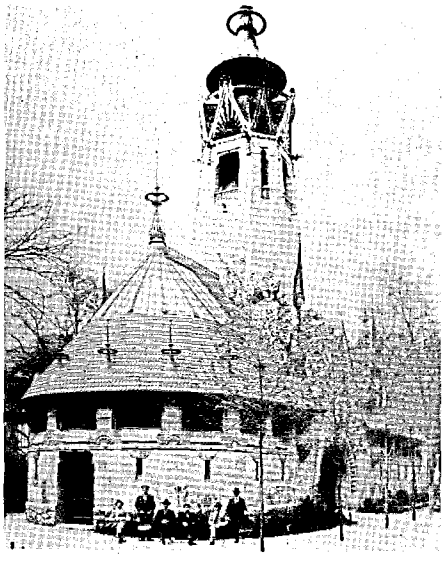
وقد تزايدات مجموعة الرسوم نتيجة الهبات بصفة خاصة ، أما كل النماذج المعمارية العقارية والمجموعات المجسمة الكبيرة فهى تمثل القرن العشرين . وتحفظ رسوم «ألڤار ألتو» فى الجناح الخاص المسمى باسمه ولكن الرسوم الخاصة بالمعماريين الآخرين المهمين – والذين توقفت حياتهم المهنية الآن – فهى محفوظة فى المتحف نفسه . وجزء صغير من المواد المعروضة يرجع تاريخه إلى القرن التاسع عشر ، ولكن إبتداء من عام ١٨٩٠ فصاعدا فإن المعروضات تزداد بشكل كبير . وحتي يمكن فهم أهمية هذه المعروضات ، يجب ربطها بتاريخ فن العمارة فى فنلندا ، وهو مايعد حديثا من الناحية الزمنية . ولاتوجد فعليا أى رسوم عن الفن المعمارى ترجع فى تاريخها لما قبل القرن التاسع عشر حيث أنه لم يكن فى فنلندا عمليا فى ذلك الوقت معماريون مدربون .

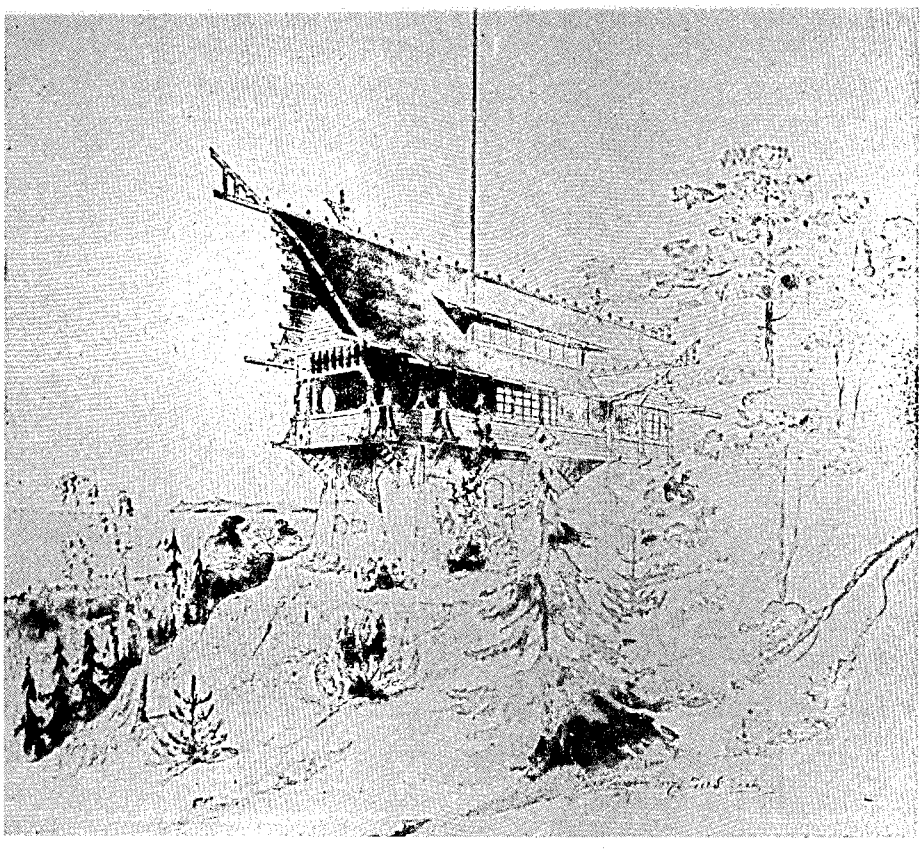
وفى أوائل القرن التاسع عشر كان هناك عددا قليلا من المعماريين ، معظمهم يعمل لدى المجلس الأعلى للمباني العامة فى هلسنكى . ولم يبدأ هذا العدد فى الإزدياد إلا مع نهاية هذا القرن . كما أصبح أيضا من الممكن دراسة فن العمارة فى فنلندا ، بعد أن كان يتعين على المعماريين الدراسة فى الخارج ، ولهذا كان المعماريون المرموقون من الأجانب .

ومع بادية القرن الحالى نجد أن مجموعة المعروضات بالمتحف تحتوي على مواد كثيرة خاصة بكبار المعماريين . ويمكن بسهولة ملاحظة الإبتعاد عن الأسلوب التاريخى التقليدى وبداية حركة الرومانسية الوطنية فى المشروعات المشتركة لشركة جيزيليوس – ليند جرين – سارينين» . وبعد انفصال الشركاء فى هذه الشركة ، يمكننا تتبع

المعماريون من أنصار الفن الحديث وأشكال الأرقام الجميلة التى نفذوها فى مبان عديدة فى هلسنكى .

هل هذه كنسية ريفية ؟ . فى الحقيقة إنه جناح فنلندا فى معرض باريس ١٩٠٠ الذى صممه الثلاثى جزيليوس وأرماس لندجرين وإليل سارينين .





مسار كل شريك على حدة حيث أن هناك مجموعة كبيرة من رسوم إليل سارينين وأرماس ليند جرين فى المحفوظات . فقد وضع سارينين أكثر من ٥٠٠ رسم ، وأرماس لاندجرين وضع أكثر من ١٠٠٠ رسم . وهناك معماري جليل آخر هو لارس سونك ومجموعته لدى المتحف هى واحدة من أكبر مجموعات المتحف وتحتوى على معظم أعماله ذات الاتجاه الرومانسى الوطنى ، وكل أعماله المتأخرة تغطى لفترة التاريخية الممتدة حتي الأربعينات من هذا القرن ، أى حوالي خمسين عاما .

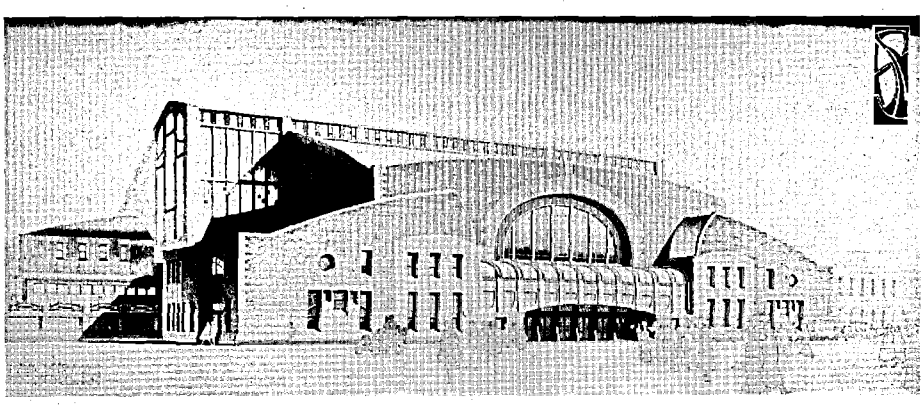
وتعتبر مسابقة إنشاء محطة سكك حديد هلسنكى نقطة التحول فى تاريخ فن العمارة الفنلندى . وربما يمكن النظر إلى هذه المسابقة وماتلاها من جدال عنيف حول مبادئ العمارة الحديثة على اعتبار أنها أجهزت أخيرا على الاتجاه الرومانسى الوطنى ولايحتفظ المعرض إلا بنماذج أعمال فروستروس وسترنجل من بين المشتركين فى المسابقة ، وكلاهما لم يفز بأى جائزة فى المسابقة . وهناك عدة رسوم خاصة بإليل سارينين ، تتعلق بالمراحل الأخيرة من عملية التصميم البالغة الضخامة لمحطة السكك الحديدية . وبينما كان سارينين وسونك هما مثالان للرومانسية الوطنية فإن أعمال سليم . أ. لندكفست كانت متأثرة بالإتجاه النسبى وبحركة الفن الجديد القادمة من فيينا . وتعتبر مجموعة المعروضات الخاصة بلندكفست كبيرة لحد ما .

اهتمام ثابت ومستقر بالفن الجديد :

وكما أرى الموقف بنفسى ، وحيث أن الوضع فى بلدنا قد يختلف عنه فى البلاد الأخرى فإن الاهتمام الحالى بالفن الجديد لايزيد ولاينقص بل هو ثابت ومستمر . ويبدو لمؤرخ فى تاريخ الفن مثلى ، أن مغزى كل من الفن الجديد والإتجاه الرومانسى الوطنى فى العمارة ينتمى لشئ ما واضح تماما من الناحية القومية لقد أوفى فن العمارة قدره منذ زمن بعيد ، ولكن المعرفة والفهم المتعلقين بمحتوياته والمغزى الحقيقى له قد تغير . وأصبح اليوم مقبولا وبدون مناقشة اعتبار موقع «هيفنتراسك» الذى بنى واستخدم فى المعيشة بواسطة الثلاثي «كريزيليوس - لندجرين - سارينين» مثل كاتدرائية تامبير ومحطة سكك حديد هلسنكى . ومن المعروف أن الضواحى التى شيدت بأساليب الفن الجديد والرومانسية الوطنية هى أكثر الأماكن المحبوبة والراقية فى هلسنكى . وقد أجريت أعمال ترميم للمبانى المشيدة بهذا الأسلوب وبعناية تامة . ومنها مثلا الفندق الحكومى في إيماترا الذى صممه أوسكونيستروم . وفي أحد الأوقات كانت هناك حركة هدم للمبانى المشيدة بأسلوب الفن الحديث ولكن ذلك توقف وتم الحفاظ على هذه المبانى الآن . ولكن المشكلة تكمن فى التجديدات غير المناسبة والمنفذة بشكل سئ ، وعوامل التدهور الأخرى التى تهاجم هذه المبانى ، بل وكل المبانى التى تمثل قيمة تاريخية فى فن العمارة .

وهناك إيضاحات عديدة تفسر استقرار العمارة فى فنلندا المتأثرة بأسلوب الفن الجديد بشكل واضح . وقد عزى ميلاد الإتجاه نحو الرومانسية الوطنية إلى الموقف السياسى فى البلاد فى أواخر القرن التاسع عشر ، وإلى النضال من أجل هوية قومية . وقد ارتبطت هذه الظاهرة ، بدون شك ، مع تهديدات تمس السيادة الوطنية . وعلى ذلك فقد كانت العمارة تستخدم سياسيا مثل باقى الفنون فى إبراز الروح الفنلندية خلال فترة الإحتلال الروسى . ويعتبر جناح فنلندا فى معرض باريس عام ١٩٠٠ ، والذى صممه الثلاثى «كريزيليوس - لندجرين - سارينين» من أروع الأمثلة على الإتجاه الرومانسى الوطنى فى العمارة . وكانت هذه هى المرة الأولى التى تشترك فيها فنلندا فى معرض بإستخدام جناح خاص بها منفصل عن الجناح الروسى . وفى نفس الوقت فقد إزدهرت الفنون الرفيعة والموسيقى والآداب والفنون الصناعية . وقد أصبحت حركة الفن الجديد (والرومانسية الوطنية المرتبطة بها) ذات شعبية كبيرة فى فن العمارة حتى أن مناطق كاملة فى مدن عديدة كانت تشيد فى تناسق على هدى من هذا الإتجاه . وكان ذلك يتم بواسطة معماريين حديثى العهد أو بالأساتذة الكبار . ولكن الصفات المميزة للإتجاه الرومانسى الوطنى مثل الكتل الكبيرة والأحجار الطبيعية وإستخدام الأشكال المستمدة من الأساطير ، بدأت فى الإختفاء بعد مسابقة بناء سكك حديد هلسنكي فى عام ١٩٠٤ ، بينما استمرت التأثيرات العالمية واضحة فى حركة الفن الجديد .

وكان تعليل انتشار الإتجاه الرومانسى الوطنى يعود فقط لأسباب قومية ، وذلك على الرغم من وجود تأثيرات أخرى على فن العمارة ، مثل تلك القادمة من الولايات المتحدة التى كانت مقبولة بوضوح فى بداية القرن . ونسى الناس لحد ما وبمرور الزمن هذا الإتجاه حتى حلول أعوام الخمسينات من هذا القرن حيث ظهر جيل جديد من مؤرخى الفن الذين بدأوا فى تحليل هذه الحركة فى فن العمارة بطريقة جديدة . واتجهت البحوث فى هذا الموضوع إلى ناحية جديدة وظهرت دراسات جامعية فى أعوام الخمسينات والستينات حول سونك ، وسليم أ. لندكفست ، وسيجورد فروستورس ، وكذلك حول إليل سارينين . وبفضل هذه الدراسات إكتشفت من جديد الصلات العالمية بحركة الفن الجديد وهو ماكان يعتبر أمرا رائعا فى ذلك الوقت . وخارج نطاق الاهتمام الأكاديمى فقد كانت أعوام الخمسينات فترة هامة للتعرف على حركة الفن الجديد ، حيث تم تقديم مجموعة رسوم «إليل سارينين» هدية إلى فنلندا وهو ما أدى فيما بعد إلى إقامة معرض فى هلسنكى وآخر بعد ذلك فى موسكو . وكذلك أنشئ متحفنا وحفظت فيه المجموعات العظيمة للمعماريين لارسى سونك وسيجورد فروستورس وأرماس لندجرين . وقد



تصميم بارز لئيلا هيلبرج فى جزيرة آلاند كما وضعه لارس سونك عام ١٨٩٧ .

التصميم الذى وضعه سيجورد فروستورس وجوستاف سترنجل والذى تقدما به فى مسابقة إنشاء سكك حديد ڤيبورى (١٩٠٤) .

استحوذت حركة الفن الجديد أوالرومانسية الوطنية) وتأثيرها على الفن والعمارة والفنون التطبيقية فى فنلندا) على اهتمام عدد كبير من الزوار الذين شاهدوا معرض «فنلندا عام ١٩٠٠» والذى أقيم عام ١٩٧٢ تحت رعاية متحف فن العمارة الفنلندى ، وأكاديمية الفنون الفنلندية ووزارة الأشغال والتصميم فى فنلندا . ومن الأهمية بمكان أن نذكر أنه فى ذلك الوقت أعيد فتح موقع «هيفيتتراسك» للعرض للجماهير بعد أن ظل منسيا لسنوات عديدة منذ أن هاجر إليل سارينين إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٢٢ ، وقد استخدم هذا الموقع لفترة مؤقتة ولكن بعد وفاة سارينين تغيرت ملكيته عدة مرات .

وربما تعزى الشعبية المستمرة للعمارة ذات طابع الفن الجديد (والرومانسية الوطنية) فى فنلندا إلى حقيقة أنها كانت أول أسلوب فنلندى معمارى أصيل وقد حللت «ريتفائيره» الأسباب التى أدت فى أعوام ١٨٩٠ إلى الجهود الرامية لإيجاد أسلوب فنلندى أصيل فى العمارة . فقد كانت الأساليب السابقة بإستثناء الطابع المحلى ، وتلك التى قدمت من الخارج ، عبارة عن انعكاسات للاتجاهات العالمية التى حملت فى طياتها الأفكار التاريخية المتناثرة والصراعات الامبراطورية . ونلاحظ أنه حتى لوكان المضمون السياسي الأصلى قد فقد مغزاه للناس اليوم ، فإنه من الواضح أن هناك شيئا ما فى حركة الرومانسية الوطنية يلمس بقوة وبعمق نفوس الناس . وهذا الشئ يجعلنا نشعر بحقيقة وأهمية هذه الحركة حتى في فنلندا الحالية . وربما كان السبب هو قوة التقاليد ، التى بدأت مع استخدام الحجارة فى كنائس العصور الوسطى أو جذوع الخشب لبناء الأكواخ . وهذه التقاليد تجعل هذا الإتجاه يبدو مألوفا ، رغم التأثيرات العالمية ، كما أنها تشرح سبب قبوله على نطاق واسع بالمقارنة بمنجزات الإتجاه الوظيفى مثلا .

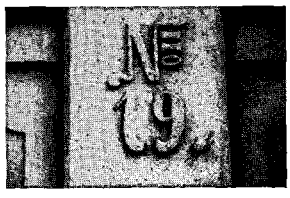
إلى أين نتجه من هنا :

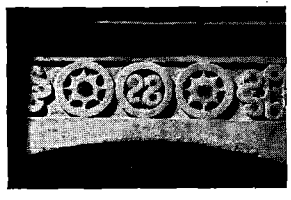
وحيث أن إتجاه الفن الجديد فى العمارة أصبح راسخا الآن فى فنلندا ، فمن غير المحتمل أن تحدث تغيرات كبرى فى المواقف العامة تجاهه فى المستقبل . ولايمكن لأى فرد إنكار أهمية محطة سكك حديد هلسنكى أو كاتدرائية تامبير من الناحية المعمارية . وكل ماسوف يحدث هو زيادة معارفنا عن هذا الاتجاه المعمارى مع ظهور نتائج المزيد من الأبحاث .

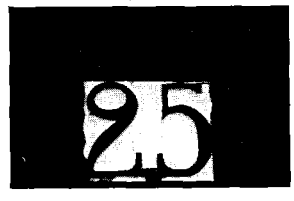
ولايوجد لدى متحف فن العمارة الفنلندى أى خطط معينة خاصة بحركة الفن الجديد . وقد حدث فى الماضى القريب عرض شامل لمنجزات إليل سارينين ولارس سونك ، وأرماس لندجرين . وسوف يظهر فى المستقبل القريب كتاب مفصل عن أعمال إليل سارينين المعمارية فى فنلندا نتيجة لبحث طويل أجراه المتحف . ومن المحتمل أن مجموعات المتحف تحتوى حاليا على كل المواد المتعلقة بحركة الفن الجديد فى فنلندا ، والتى لاتوجد فى أى أماكن أخرى .

وهناك احتمال لظهور اكتشافات غير متوقعة فى المستقبل . كما أن هناك بعض مواد العرض فى المجموعات بحاجة إلى توثيق أدق عما تم من قبل. ويحدونا الأمل فى إنجاز ذلك فى المستقبل . ولكن الإهتمام الحالى ينصب أساسا على ظواهر معمارية أخرى .

ومازلنا بحاجة لزيادة معارفنا عن حركة الفن الجديد . وحيث أن البحوث قد تركزت حول «المعماريين البارزين» فمازال الكثير مجهولا عن المسار الرئيسى لهذه الحركة المعمارية والتى أزدهرت فى كل البلاد على يد معماريين وبنائين مهرة .

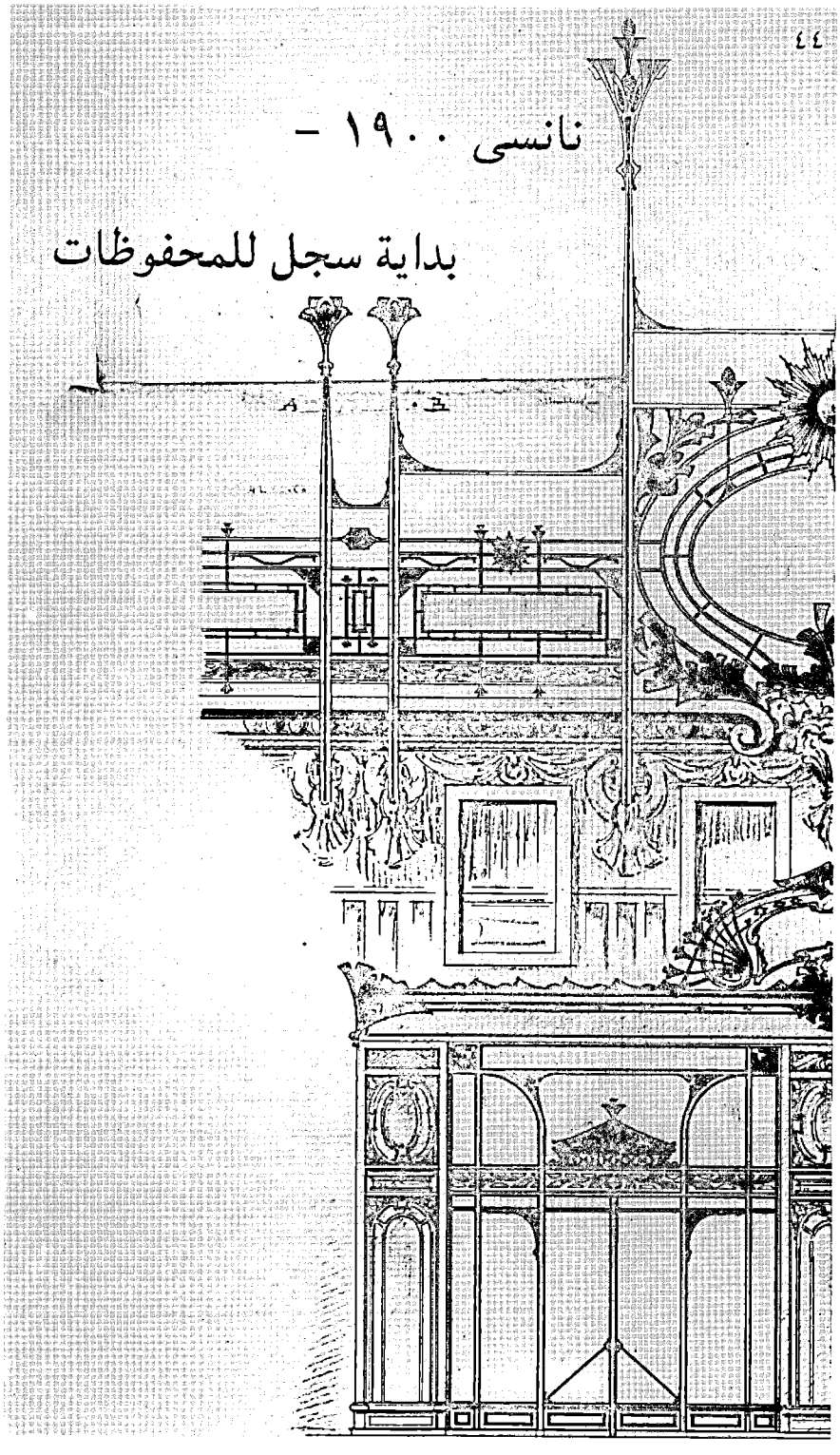






نانسى ١٩٠٠ -

بداية سجل للمحفوظات



تفاصيل واجهة جانبية لمتجر «المحلات المتجمعة» . وهذا التصميم غير منفذ وموجود لدى مجموعة خاصة .

ترجمة : د. حمدى الزيات

الكاتب ڤانسان براول :

تلقى تدريبا فى فن العمارة وقد عمل باحثا فى معمل تاريخ فن العمارة الحديث وعندما تخرج عام ١٩٨١ ، عمل أولا فى المعهد الفرنسى للعمارة مابين عامى ١٩٨٣ ، ١٩٨٦ . وقد ساعد بحكم وظيفته كمساعد مفتش على تنظيم معرض «قناة واحدة - قنوات عديدة» تحت رعاية الصندوق الوطنى للآثار التاريخية والمواقع بالاشتراك مع وزارة الإسكان والنقل والبحرية . وقد كلف بواسطة دار محفوظات اللورين المعمارية فى عام ١٩٨٧ بتجهيز معرض عن أعمال المعمارى چوزيف هورنيكر ن مدينة نانسى . وهو حاليا يعد رسالة علمية عن التعمير السكانى فى مدينة نانسى منذ منتصف القرن التاسع عشر .

منذ «افتتاح معرض العمارة فى نانسى ١٩٠٠ - المعماريون وأربابهم» فى عام ١٩٧٦ الذى نظمته هيئة محفوظات إقليم اللورين بالتعاون مع مدرسة نانسى المعمارية ومدرسة الفنون الرفيعة ، فإنه ، أى المعرض قد تجول حول العالم لضمان اعتراف دولى بأهمية ميراث معمارى ظل منسيا مدة طويلة من أهالى مدينة نانسى أنفسهم . ويبدو أمرا طبيعيا الآن أن تشترك أعمال المعماريين مثل إميل أندريه (١٨٧١ - ١٩٣٣) ولوسيان ڤايسنبرجر (١٨٦٠ - ١٩٢٩) وبعض الآخرين مع أعمال المعماريين جالين ، وبروڤيه ، وآل دوس ، وماجوريل ، وكذلك مع أعمال ڤالان وجروبر .

ولايحتوى معرض مدرسة نانسى على قسم للعمارة حتى الآن . وربما كان السبب الرئيسى هو نقص المساحة ، ولكن يجب الاعتراف بأن هناك بعض الأسباب التاريخية ، مثل الدور الثانوى الذى لعبه المعماريون من مدينة نانسى فى ظهور مدرسة نانسى ، وفوق ذلك فشل تاريخ العمارة فى التقدم بنفس خطى تاريخ الفن . ومع بداية تحليل المحفوظات الآن ، فإنه يصبح فى الإمكان وضع أعال معمارييى مدينة نانسى فى إطارها الصحيح .

تكون ميراث المدينة وسجل المحفوظات:

عندما يتصفح المرء بسرعة النشرة الخاصة بمعرض «نانسى - ١٩٠٠» يدرك أن قليلا جدا من الأعمال المعروضة إن لم يكن كلها ، لم تكن موجودة قبل هذا التاريخ . ويعتقد أنه حتى عام ١٨٩٩ ، لم يتأثر المعماريون فى نانسى بأعمال إميل جالين (١٨٤٦ - ١٩٠٤) وقد تم الوصول إلى هذا الاستنتاج بعد قرار لويس ماجوريل (١٨٥٩ - ١٩٢٦) باستدعاء معمارى حديث السن من باريس ليصمم له خطة بناء منزله فى نانسى . وقد أطلق اسم «جيكا» علي هذا المنزل . أما المصمم فيسمى «هنرى سوڤاج» (١٨٧٣ - ١٩٣٢) . وكان هذا العمل بمثابة صدمة قوية فى هذه الفترة ، حتى أن مدينة نانسى قد شهدت فى العقد الأول من هذا القرن موجة إنشاءات متأخرة من الڤيلات والمساكن الخاصة الفسيحة ومبان راقية وتجارية أخرى ، كلها ترتبط بشكل أو بآخر مع حركة الفن الجديد .

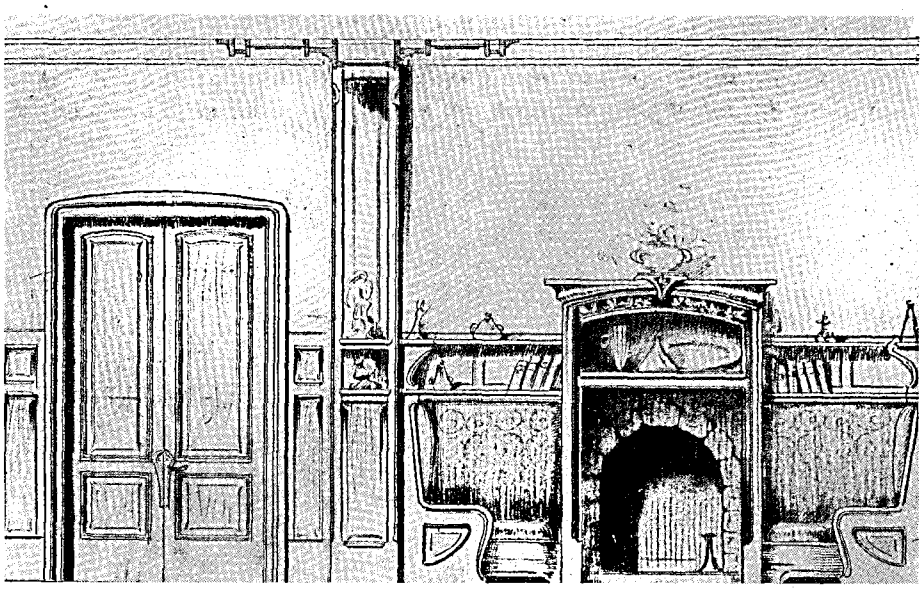
ويجب الاعتراف بأن معظم الداعين إلى هذه المشروعات كانت تنقصهم المصادر المالية المتوافرة

لدي أقرانهم فى باريس وبروكسل . فمثلا كانت واجهات بعض المبانى مقامة على نمط الفن الجديد ، ولكنها تخبئ وراءها داخليات ذات أنماط قديمة . وبينما كانت هناك مثلا أطقم أثاث على أحدث طراز فإن الأبنية التى تحتويها كانت تنتمى لعهد آخر . هذه الأنماط غير المتوافقة والموجودة جنبا إلى جنب ، لم تعن بالضرورة وجود أسلوب موحد يحمل صفات الفن الجديد فى مكان آخر . وفى الواقع فإن العمارة كانت أساسا لصيغة من التعاون ، يعمل بمقتضاها كل مشترك فى البناء مستقلا ، أكثر منها مركزا لاندماج كل فنون التجميل (الديكور) سوياً . والآن تبقت خطوة قصيرة قبل إعلان ظهور الفن الجديد بمثابة أحد أشكال التعبير قليلة الأهمية فى تصنيف مدرسة نانسى. وقد قطع البعض هذه الخطوة دون تردد .

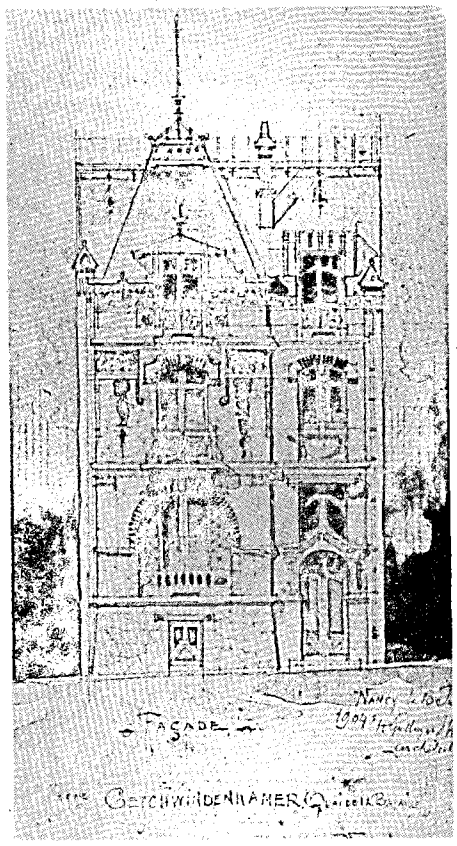
وربما يقطع هذا التفسير للحقائق بعض الطريق نحو التمهيد للاعتراف المتأخر بهذا الجزء من ميراث مدينة نانسى المعمارى . ولكن ماذا عن فقدان الذاكرة وانعدام الرؤية التى سادت حتى أوائل عام السبعينات . ولم يكن لافتتاح متحف مدرسة نانسى عام ١٩٦٣ أى تأثير على سلسلة أعمال الهدم التى بدأت فى عام ١٩٦٨ بإزالة منزل «بول لوك» الرائع ، والذى صممه ونفذه هنرى جوتون (١٨٥١ - ١٩٣٣) مع جوزيف هورنيكر (١٨٧٣ - ١٩٤٣) مابين عامى ١٩٠٢ و ١٩٠٦ . وقد أنقذ فى اللحظة الأخيرة عدد من المبانى المقامة فى هذه الفترة ، وذلك فى عام ١٩٧٤ ، عندما وضعت في قائمة إحتياطية للآثار التاريخية . وحل التكريم أخيرا بعد سنتين، مع النجاح الكبير لمعرض فن العمارة في «نانسى - ١٩٠٠» ، وتلاشت معارك الهدم نهائيا ليحل محلها الحملة الأولي للترميم . وكانت المهمة الثانية هى إنقاذ الذاكرة الثانية لهذا الميراث . وهى الذاكرة المخطوطة على الورق ، والتى أرست معالم الطريق نحو العمل فى صيغته النهائية . وحين اكتشفت عدة مجموعات من التسجيلات ، لم تكن هناك أماكن لحفظها كما يجب . وكان تاريخ العمارة الحديثة فى نانسى ، كما هو الحال فى فرنسا كلها ، مازال فى بدايته . وقد استغرق نضج هذه الفكرة وقبولها على نطاق واسع من خلال مجريات الأحداث فترة عشرة أعوام . وقد تسببت حدة المشاكل الناتجة عن إهداء محفوظات «جان بروفيه» (١٩٠١ - ١٩٨٤) ، وهو واحد من أهم مشاهير خريجى مدرسة نانسى ، تسبب فى انشاء سجل المحفوظات الحديثة لفنون العمارة فى منطقة اللورين فى فبراير ١٩٨٧ ، وذلك بناء على مبادرة من مدرسة نانسى المعمارية بالاشتراك مع دار محفوظات اللورين وبمساعدة مدينة نانسى وبلديتها والمحفوظات البلدية . وقد حدث بمحض الصدفة أن عرضت أوراق أحد المعماريين على الجماهير خلال معرض فن العمارة «نانسى - ١٩٠٠» وذلك بعد العثور عليها فى نفس الفترة فى أعماق مخزن أرضى .

البداية الأولى : مجموعة هورنيكر :

تعتبر قصة جوزيف هورنيكر واحدة من النجاحات الاجتماعية والمهنية الأكثر روعة . فهو ابن لأحد رجال الأعمال المتوسطى الحال ، ووصل إلى نانسى في عام ١٩٠١ وأصبح مرموقا مع حلول عام ١٩٠٧ . ولم يكتف بالفوز بجائزة مسابقة إعادة إنشاء المسرح الكبير فى ميدان ستانسيلاس الشهير فى نانسى ، بل لقد عين فى نفس السنة معماريا فى أحد أهم البنوك الإقليمية ، وكلف بإنشاء مركز تعدينى كامل من قبل واحد من الصناعيين الأكثر استنادة فى منطقة اللورين. وهذا النجاح الكبير يعزى لمعرته العميقة بمجال العمارة التى اكتسبها من خلال دراساته فى المدرسة الوطنية للفنون الرفيعة ومن خلال حادث آخر هام ، وذلك عندما قابل هنرى جوتون وهو مهندس متخرج من مدرسة الفنون العليا ومعمارى أيضا ، وكان يشغل منصب مستشار بلدية وعضو في جمعية الشرق الصناعية وجمعية معماريى الشرق ولم يتردد جوتون فى تقديم



منزل «بول لوك» فى نانسى (١٩٠٢ - ١٩٠٦) وقد هدم عام ١٩٦٨ . خطة التجميل (الديكور) الداخلى للصالة . وتعزى هذه الرسوم إلى لويس ماجوريل - مجموعة خاصة .



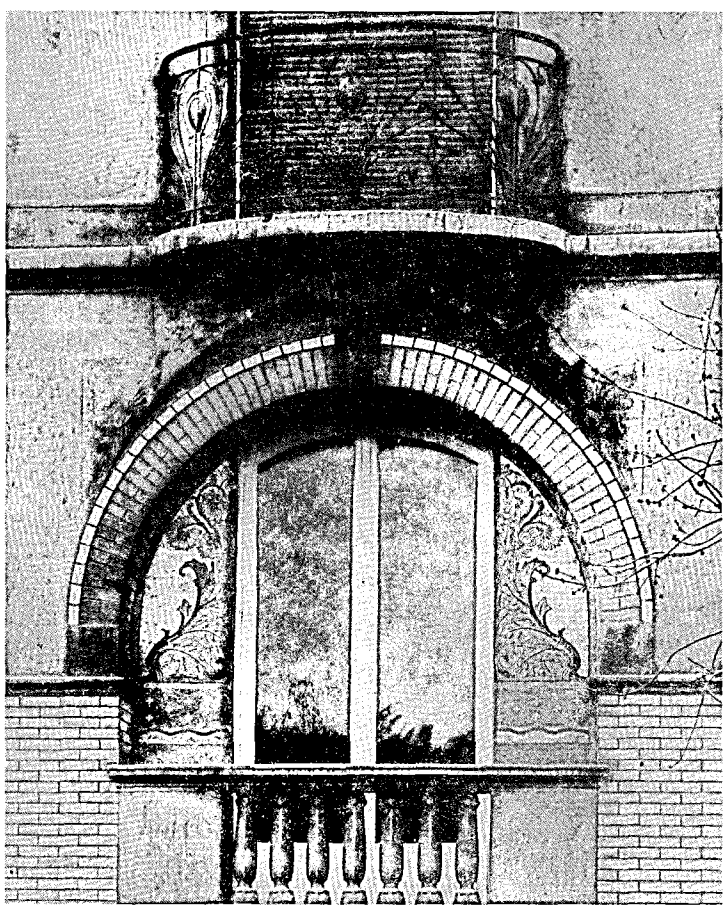
منزل «جشفند تهامر» في نانسى (١٩٠٣ - ١٩٠٤)
- تصميم الواجهة من مجموعة خاصة .

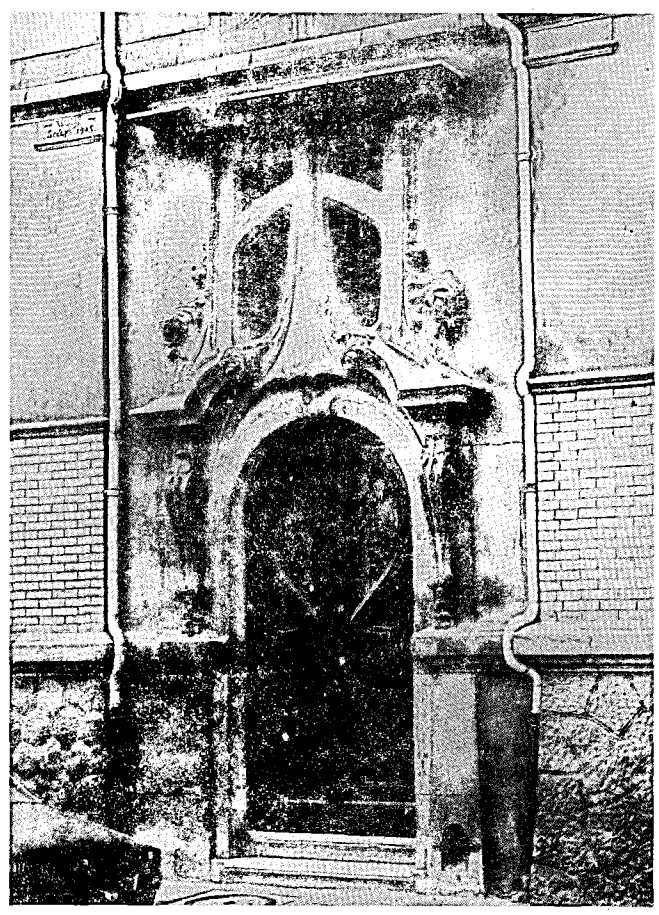
تفصيل واجهة المدخل للدور الأرضى .

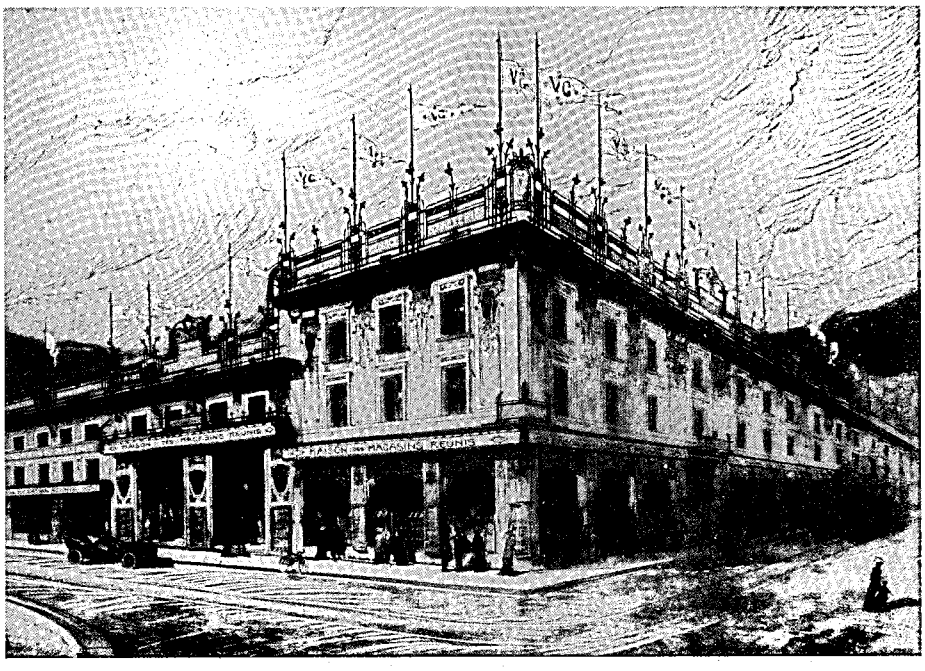
هورنيكر ، خليفته المنتظر إلى مجتمع مدينة نانسى كما قام بتعريفه بحركة الفن الجديد التى اكتشفها هو نفسه منذ فترة وجيزة . وقد كانت فترة تدريب هورنيكر على هذا الفن الجديد قصيرة ومختصرة ، كما يتضح من نتائج أعماله (كما فى منزل جشفند هامر مثلا) وهى لاتخلو من الأهمية . وعلى الرغم من أنه يمكننا أن نلمح اقترابه من حركة الفن الجديد فى أعماله من خلال أفكار متفرقة ، ومثال لذلك مشروع تزيين واجهة المتجر الكبير (المحلات المتجمعة) عام ١٩٠٨ فى مدينة إبينال ، إلا أن جوزيف هورنيكر كان من أوائل المعماريين فى مدينة نانسى الذين أقلعوا عن موجة الفن الجديد ليتبعوا نمط التقليدية الجديدة ، والتى ظلت طريقته المفضلة فى التعبير المعمارى حتى نهاية حياته فى عام ١٩٣٠ . وفى هذا الصدد لايمكن اعتبار عمله المذكور هو الأكثر تعبيرا عن تأثير مدرسة نانسى . ولكنه مع ذلك انعكاس للتيارات الرئيسية الفكرية التى سادت هذه الفترة . وقد عبر مبنى المسرح الكبير فى نانسى عن شخصية المعمارى الذى صممه وعن تمسك هذه الشخصية بالمبادئ الأكاديمية ، كما يبين ذلك استخدام التراكيب الأسمنتية الموضحة في صور الموقع وهو يمثل التزام هورنيكر بالأسلوب الأكاديمى . ويتضح إخلاص هورنيكر للمذهب العملى فى هذا الموقع وفي مواقع أخرى ، والذى كان يدعو إليه أستاذه للنظريات «جوليان چوديه» فى مدرسة الفنون الرفيعة .

سجل المحفوظات الحديثة للعمارة فى اللورين :

أصبح تأسيس سجل المحفوظات الحديثة للعمارة فى اللورين من أجل إنقاذ وعرض سجلات المعماريين والتى خرجت إلى النور من خلال معرض «نانسى - العمارة ١٩٠٠» ، أمرا ذا أولوية ، كما ذكرت الصحف فى هذه المناسبة . وعلى الرغم من اتساع نطاق المعارف الخاصة بالميراث المعماري وتاريخ العمارة الحديثة ، فإن الأعضاء المؤسسين لسجل المحفوظات الحديثة قد وسعوا تلقائيا من نطاق جمعيتهم فى منطقة اللورين لتشمل كل المعماريين فى المنطقة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين . وعلى كل حال فإن قيام هذه الجمعية ليس خطوة منفصلة ، بل إنها نتيجة برنامج مكون من اتفاقيات متبادلة بين دار المحفوظات الفرنسية وإدارة فن العمارة والمتحف الفرنسى للعمارة . وهو ماتمخضه عنه

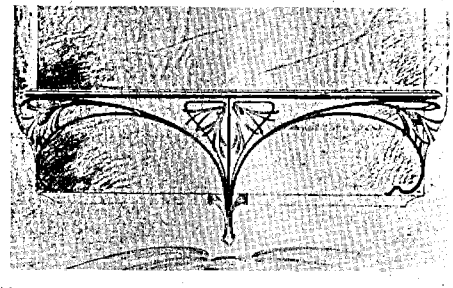






منظر عام لمتجر «المحلات المتجمعة» فى إبينال (١٩٠٨ - ١٩٠٩) وقد نفذ هذا التصميم - متحف أورساى.

تصميم لإطار خارجي لنافذة زجاجية . وهذا التصميم لم ينفذ وتاريخه مجهول - مجموعة خاصة .

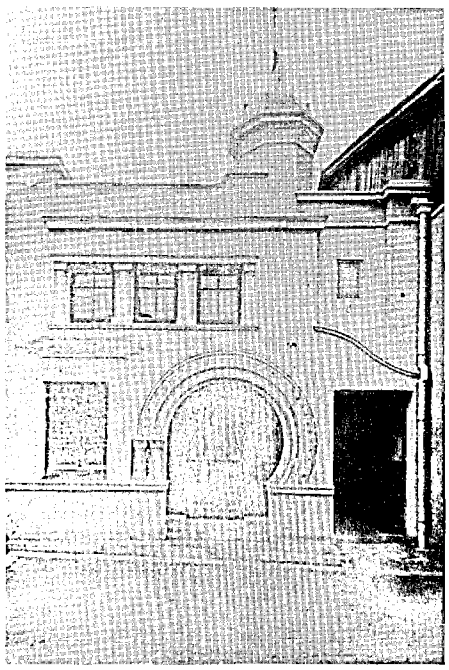


بشكل مادي قيام مركز المحفوظات المعمارية للقرن العشرين فى عام ١٩٨٨ . وغنى عن القول أن طموحات (ومصادر) المشتركين ليست متشابهة . وفى الحقيقة فإن قوة الجمعية تكمن فى التكامل بين خبرات الأعضاء المؤسسين لها . وهذا يعنى أن تنفيذ المشاريع يتم على أساس التعاون بين باحثى مدرسة العمارة وخاصة فى معمل تاريخ العمارة الحديثة مع خدمات التصوير والوثائق بأقسام المحفوظات فى بلدية اللورين ، وخدمات المحفوظات المحلية .

وقد وضعت الجمعية لنفسها أهدافا ، وهى المتابعة والحفظ والعرض . وبالرغم من أنه لايزال سابقا لأوانه مناقشة المجموعات المحفوظة وإذا كانت تمثل حركة الفن الجديد من عدمه ، فإنه من المجدى أن نذكر توافق المجموعات المهداه للجمعية مع مجموعة هورنيكر مثلا والموجودة قيد البحث العلمى فى معمل تاريخ العمارة الحديثة .

وقد أدت البحوث التى أجريت على المجموعة المهداه وعلى مجموعات خاصة وأخرى ملكية عامة إلى تنظيم معرض للرسوم الأصلية فى عام ١٩٨٩ ، إلى جانب معرض متنقل وكتالوج مطبوع محليا . وهكذا بعد ثلاثة عشر عاما يتضح نجاح معرض نانسى «العمارة - ١٩٠٠»، الأول من نوعه ، وكان الترحيب الذي لاقاه من كل الأرجاء علامة على الاهتمام المتزايد من جانب الجمهور بحركة الفن الجديد . وعلاوة على ماسبق فإن أعمال المعمل بالمدرسة ، قد نتج عنها مجموعة كاملة من الكتيبات التى يمكن استشارتها فى مركز محفوظات اللورين . وقد تم توثيق الرسوم وتصويرها ودراستها وكذلك عرضها أو نشرها . وأعقب ذلك إعادتها لملاكها الأصليين أو حفظها فى مراكز الحفظ . وقد يعتقد البعض أن من المؤسف ألا تستطيع الجمعية بإمكانياتها الخاصة تكوين مجموعة خاصة بها ولكن قرارها كان عمليا . وليس هناك ضرر من تعزيز الأمال نحو إفتتاح حجرة صغيرة للعمارة فى متحف مدرسة نانسى وهى أمنية متواضعة بالقطع . ثم يحق لنا أن نتساءل ، لماذا لانفتتح معرضا مستديما للعمارة الحديثة فى اللورين على غرار المعرض المستديم للعمارة الحديثة فى بروكسل ؟ .

تقرير من اليابان



محل كاميموتو للحلاقة بأوزاكا ، بناه يوتاكا هيداكا عام ١٩٠٣ - ليس موجودا الآن (من جريدة الهندسة المعمارية والعلوم البنائية . رقم ٢١٤ ، اكتوبر ١٩٠٤) طوكيو ، مؤسسة الآثار باليابان .

هيروياسو فوجيوكا :

يحمل شهادة بكالوريوس وماجستير وأيضا دكتوراه فى الهندسة من معهد طوكيو للتكنولوجيا . وكان منذ عام ١٩٨٤ مدرس مساعد فى كلية الهندسة المعمارية فى نفس المعهد، وتخصص فى المعمار الحديث والغربى . وقد حاضر فى المجر وايرلندا وأسبانيا تحت رعاية المؤسسة اليابانية . وكان طالب زائر فى جامعة واشنطن ، سياتل بالولايات المتحدة . وقد ركزت مقالاته على تاريخ المتاحف فى اليابان وعلى البحث عن المعمار الياباني الأصيل فى العصر الحديث ، وعلى المشاكل التى تواجه حركة الحفاظ على التراث الحالية باليابان .

ترجمة : غادة حسين

فى اليابان لايوجد لدينا حتي الآن مؤسسات مثل متحف هورتا أو متحف أورساى لحفظ وعرض أعمال المعمار الفنية الجديدة إلي جانب الفنون . وبالفعل لم تتخذ أية خطوات جادة نحو إدراك أهمية هذه الحركة الفنية أو لحفظ هذه الأعمال .

لذلك ، سأخصص بعض الكلمات لتاريخ وللصفات الرئيسية لفنون المعمار الحديثة باليابان. من المأمون أن أذكر أنه تقريبا لم يتم نشر أى شئ عن فنون المعمار الحديث باليابان ، خارج البلد . ولكن بما أنه من المعروف أن أعمال اليابانين الفنية (اليوكيوى والأعمال البدوية على الأخص) تعد من أهم ماحفز لظهور هذا الطابع فى أوربا . فمن الضرورى إيضاح المعمار الفنى الحديث الذى تم بناؤه هنا فى اليابان .

فن المعمار الحديث يصل اليابان :

يسرى الاعتقاد عموما بأن المعرض الدولى الذى أقيم فى باريس عام ١٩٠٠ قد عجل بإدخال الفن الحديث فى اليابان . فقد درس العديد من الفنانين والمعماريين اليابانيين فى باريس وفى مناطق أخرى بأوربا فى هذا الوقت وقد تعرضوا وتأثروا بالأسلوب الجديد .

وقام ياسوتشى تسوكاموتو (١٨٦٩ - ١٩٣٧) ، مدرس مساعد بكلية الهندسة المعمارية بجامعة طوكيو الامبريالية والذى درس ثلاثة أعوام في أوربا ، بزيارة سرادق الفن الحديث (والذي عرض قطع من مجموعة شركة بنج) ثلاث مرات وقام بشراء كتب مصورة وبعض الأعمال المعروضة ومباشرة بعد معرض عام ١٩٠٠ ، بدأ الإحساس بتأثير الفن الحديث على الفنون والمهارات اليابانية . وفي مجال المعمار ، تم بناء مبنيين عام ١٩٠٣ يؤكدان هذا التأثير ، إحداهما كان محل كاميموتو للحلاقة بأوزاكا بالرغم من كون الواجهة مستقيمة ، إلا أنها استوعبت خطوط متعرجة متطابقة ، وشملت أسطح مسطحة توضح النمط .

وكان الآخر داخل المكتب الفرعى لكاواجوتشى ببنك سوميتومو ، وصممه ماجوتيشى نوجوتشى ويوتاكا هيداكا وتوزاتبورو كيجو (وهو غير موجود حاليا) ، وكان المهندسون الثلاث الذين اشتركوا فى تصميم هذين المبنيين متصلين بمبنى ويقسم الإصلاحات الخاص بسوميتومو ، واحدا من أكبر وأكثر الأمور المالية اعتبارا في البلد . وكان العضو الرئيسى هو نوجوتشى (١٨٦٩ - ١٩١٥) والذى سافر داخل أوربا والولايات المتحدة فى ١٨٩٩ و ١٩٠٠ . من المعروف أنه عاش فى انجلترا لفترة وأنه أيضا زار اسكتدلندا . وبالمثل ، فإن معظم المهندسين المعماريين الذين بدأوا فى فن المعمار الحديث فى اليابان كانوا إما فى أوربا حوالى عام ١٩٠٠ ، أو عرفوا أشخاصا كانوا هناك فى الحقبة الأولى وفى النصف الأول من الحقبة الثانية من القرن العشرين ، أصبح الفن المعمارى الحديث موضة فى اليابان . لم يكن يستخدم فى أبنية مخصصة للدولة أو مفروض تكون مهيبة ، ولكنه استخدم فى المحال والمنازل وسرادقات المعارض . فى ١٩١٠ تم استكمال مشروع توسيع شارع نيهونباشى ، سوق طوكيو الرئيسى . وقد تم بناء محال جديدة على الجانبين وهى عدد من المحال ذات واجهات مزينه تبعا لأسلوب الفن الحديث .

وكان أول منزل شيد بنمط الفن الحديث كان منزل الكونت تشياكى واتاناب (شيد عام ١٩٠٥ وصممه كوزابورو كيجو ، وقد نقل وحفظ فى قاعة تويوتا التذكارية فى تاتشينا ، ناجانو) .

وقد استخدمت تصميمات الفن الحديث فى الغطاءات المعدنية لدورات الأنابيب تحت الأرض وفى أفريز السلالم المعدنية وتركيبات الكهرباء وفى تفاصيل حجرة الدور الثانى .

من الأمثلة الأولى لإستخدام نمط الفن الحديث فى ممرات المعارض ، كان فى محل كيرين للبيرة فى معرض طوكيو كانجيو عام ١٩٠٧ (المصمم غير معروف والمحل غير موجود حاليا) ، وأيضا فى ممر الماكينات فى المعرض الفيدرالى العاشر عام ١٩٠٨ (صممته مؤسسة سون وشوجو . غير موجود حاليا) .

كان هناك عدة ممرات فى معرض طوكيو تايشو عام ١٩١٤ (أيضا غير موجود حاليا) وهي توضح التأثير الواضح لحركة ڤيينا الإنفصالية .

وكان مصمم هذه المباني هو سينشيرو تشوجو (١٨٦٩ - ١٩٣٦) وهو صاحب مؤسسة سون

وتشوجو ، وقد أمضى ثلاث أعوام ونصف فى انجلترابدءا بعام ١٩٠٣ .. وربما يكون منزل يوكينوبو فوكوشيما الذى صممه جوتيش تاكيدا (١٨٧٢ - ١٩٣٨) أشهر منزل بنى على نمط الفن المعمارى الحديث الحقيقى فى اليابان ، فقد عرض هذا المنزل نمط الفن الحديث فى كل مكان به، من البوابة إلى النوافذ الزجاجية ذات البقع ، وأشكال الأرض الفنية المغطاه بالقيشانى . وقد درس تاكيدا فى أوربا منذ عام ١٩٠١ إلى ١٩٠٣ ، وزار مدينة جلاسجو فى ١٩٠١ حيث شاهد وأعجب بشدة بأعمال س.ر. ماكينتوش ومنها مبنى مدرسة الفنون الجميلة بجلاسجو . وفي بريطانيا ، قدم تصميما فى مسابقة محلية للرسم وكانت توضح بشدة تأثير ماكينتوش .

صفات أو مميزات الفن المعمارى الحديث اليابانى

غلب على الفن الحديث اليابانى في معظم الأحوال ، التصميمات ذات الخطوط المسطحة والمستقيمة والتى تستخدم جزءيا فى التزيين . وقد استخدم فى قليل من المبانى كثير من الانحناءات ذات الأبعاد الثلاثية والأسطح المنحنية مثل أعمال فيكتور هورتا وهيكتور جوميارد . وقد ظهرت في معظم المبانى ملامح التصميمات المسطحة ذات الخطوط المستقيمة المطابقة لأسلوب ماكينتوش والمنفصلين فى ڤيينا . وحين تم استخدام الخطوط المنحنية كان الإستخدام محدود. ومن الواضح كما نرى من مقالات الصحف الفنية أن اليابانيين شعروا بألفة نحو المسطحات والخطوط المستقيمة لما فيها من صلة بعاداتهم الخاصة فى المعمار . وكان ديكورات فن المعمار الحديث عادة ماتكون مستوحاة من الأشكال الفنية المرسومة من الزهور ومن الأشكال الطبيعية الأخرى .

وكان تبنى فكرة الانتقال من الأشكال الفنية الطبيعية إلى أشكال الديكور ذو الأبعاد الثنائية منتشرا فى اليابان وخاصة فى فن معمار المنازل منذ العصور الوسطى .

لذا فلابد أن يكون المهندسين المعماريين اليابانيين قد شعروا بألفة نحو الديكور الحديث والذى لم يشعروا به تجاه الأنماط الأخرى .

وكانت الصفة الثانية لفن الهندسة المعمارية الحديثة فى اليابان ماكان يمثلة هذا الفن من تأثير نمطى جزئى باستثناء منزل فوكوشيما ، فقد استخدم أساسا فى تفاصيل ديكورات معينة . فلم تكن فكرة التصميم الكامل الذى تبناه ومارسه ويليام موريس والملاحظ فى أعمال هورتا وماكينتوش والذى يقضى تطبيق قواعد فن المعمار الحديث لمبان كاملة حتى أصغر التفاصيل، لم تكن هذه الفكرة مستخدمة فى اليابان من هذا المنطلق ، لم يكن هذا الفن تعبير عن رؤيا جديدة للعالم ، وإنما كان مجرد واحد آخر من أنماط الديكور . فقد فكر المهندسون المعماريون اليابانيون من خلال الأشكال الفنية للديكورات والتى وجدوا أنها مناسبة لخلق جو من الألفة . وبالرغم من قيام جوتيشى تاكيدا بأكثر التصميمات الحديثة فى منزل فوكوشيما ، إلا أنه فى نفس الوقت كان يقوم بأساليب أخرى فى تصميماته ، وحتى بالنسبة إليه ، كان الفن الحديث مجرد نمط آخر ضمن أنماط كثيرة تحت تصرفه . وقد تم التعرف على فكرة التعقل فى البناء لڤيوليت لودوك لدى بعض المهندسين فى اليابان . ولكن لم يحاول أحد منهم تطبيقها على فن المعمار الحديث .

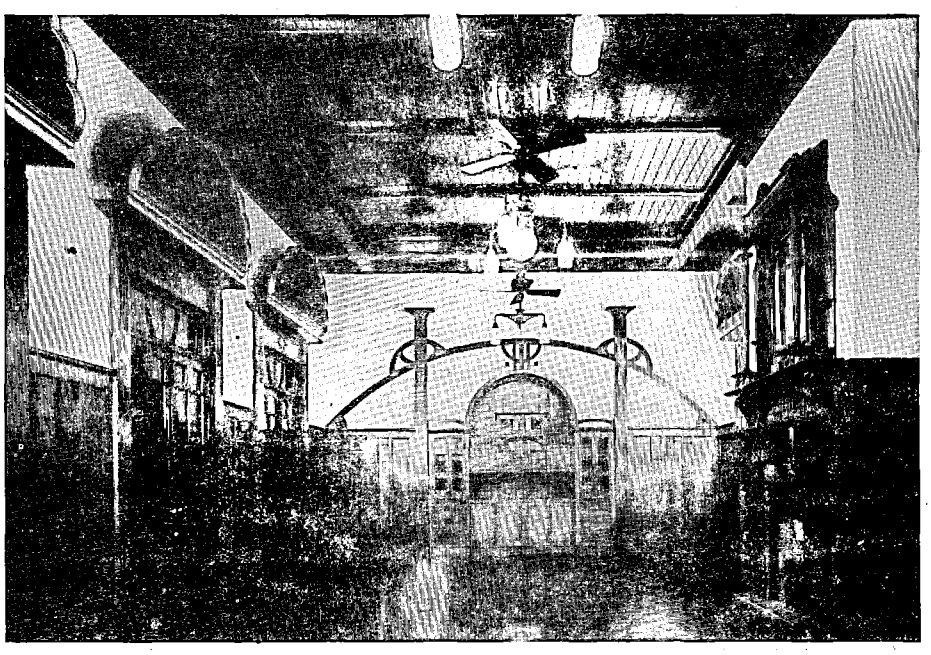
وإن كان للفن المعمارى الحديث تأثير مستمر على المعمار فى اليابان ، فذلك غالبا لأنه سهل الانتقال من فترة القدم إلى المعمار الحديث . وقد دعت الحكومة اليابانية الانجليزى جوسيا كوندر الحائز على جائزة چون سون المهيبة ، إلى التدريب فى كلية الهندسة الامبريالية بدءا من عام ١٨٦٦ (سميت فيما بعد بكلية الهندسة ، جامعة طوكيو الامبريالية) ، حيث أصبح مسئولا عن تدريب المهندسين المعماريين اليابانيين على تصميمات المعمار ذو النمط الغربي . وقد كان ذلك هو المعمار التاريخي المستخدم فى أوربا آنذاك .

وقد ساعد الفن المعمارى الحديث ، المهندسين اليابانيين على ملاحظة الصفات الفنية فى التصميمات الغير متطابقة ، ذات الأبعاد الثنائية. كما بين لهم أيضا إمكانية تصميم المعمار الغربى الذى لايعتمد على ذوق أوربا القديم ، وأن هناك فرصة لاستحداث نمط جديد أكثر من مجرد الجمع بين أنماط تاريخية . وقد أدرك المهندسون المعماريون اليابانيون تأثير اليابان على المعمار الحديث نفسه .

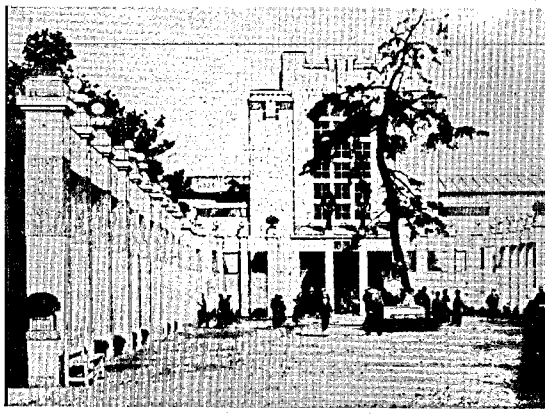
فبالرغم من أن اهتمامهم ركز فقط على المعمار الغربى ، إلا أن نظرة المعمار الحديث ساعدت على تبصيرهم بمنافع عاداتهم الخاصة .

الفن المعمارى الحديث فى اليابان اليوم

بما أن هدم المحال والمنازل بمجرد أن تصبح قديمة ومخربة يعد من الممارسات العامة فى اليابان ، وكذلك هدم الممرات بمجرد إنتهاء المعارض ، أصبح عدد المبانى غير المتواجدة بالنسبة للفن الحديث صغيرا للغاية ، إلا أنه يوجد الكثير من المبانى التى تزخر بديكور وتفاصيل جزئية للفن المعمارى الحديث وأفضل الأمثلة للمبانى غبر المتواجدة هى دار تشياكى واتاناب المذكورة بأعلى والدار ذو النمط الغربى لكنجيرو ماتسوموتو التى صممت حوالى عام ١٩١٢ بواسطة مؤسستى تاتسونو وكاتاوكا المعماريتين . أما الواجهة الخارجية لمنزل ماتسوموتو فهى نصف خشبية مثلها مثل منزل



حجرة المائدة فى المنزل ذو النمط الغربى في كيتا كيوشو، صمم لكنجيرو ماتسوموتو فى ١٩١٢ عن طريق مؤسسة تاتسونو وكاتوكا المعمارية - غير موجود حاليا (ضيافة أكيهيا ماسودا) .



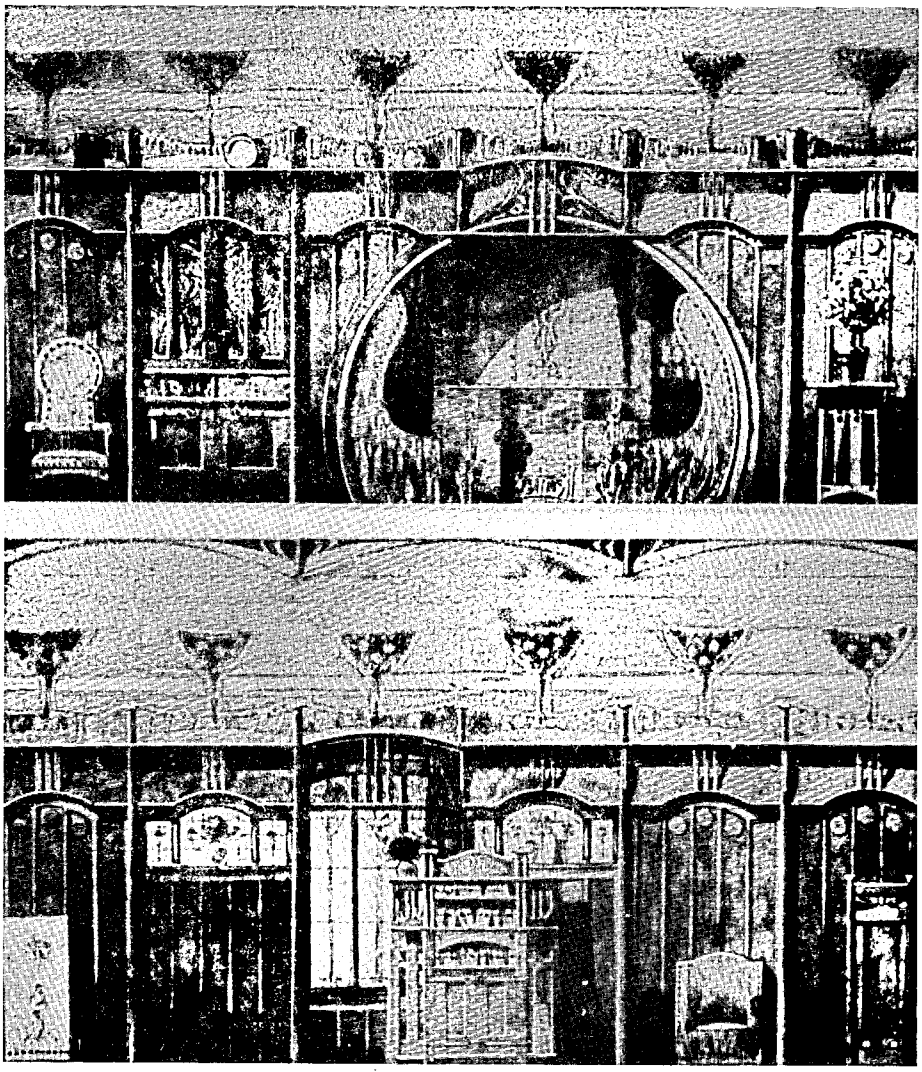
١٥٧٢ وكل هذا – لماذا يوجد القليل من الفن الحديث فى هولندا ؟

واتاناب ، ولكن ملامح الفن الحديث تظهر هنا وهناك فى الداخل . هذا المبنى الآن يتملكه نادى نيشينيهون كوجيو ويعتبر ملكية ثقافية هامة (هذا يعنى أن الحكومة تقوم بحفظه بصفة دائمة). ولكن لاتوجد خطط حتي الآن لتحويل هذه المبانى إلى متاحف ولكن على الرغم من ذلك يتزايد الاهتمام فى اليابان بحفظ الأشكال التاريخية وعرضها علي الشعب ، وأيضا توجدعدة حالات لمبان أعدت للحفظ بعد أن تحولت لمتاحف أما عن منزل واتاناب ومنزل ماتسوموتو ، فهما ملكية خاصة ولايرغب مالكاهما فى عرضهما على الشعب ولا فى الحصول على مصادر الأموال اللازمة للحفاظ عليهما . وهذا للأسف يعنى أن الفرصة صغيرة لعمل متحف يكون مثالا للمعمار الحديث فى المستقبل القريب . بالإضافة إلى ذلك ، تعتبر المناضد والكراسى والأثاثات الأخرى التى أبتكرت لهذه المبانى قد أختفت عن العيون .

وتعد من المصادر الأساسية اليوم للفن الحديث فى اليابان ، الصحف المعمارية إلى جانب مجموعات الرسومات والمطبوعات وتتوافر كل أعداد مؤسسة اليابان للهندسة المعمارية لكنشيكو زاسشى (مجلة الهندسة المعمارية والعلوم البنائية) بدءا بالعدد الافتتاحي لعام ١٨٨٧ ، وقد تم حفظ العديد من مجموعات المجلات المعمارية .

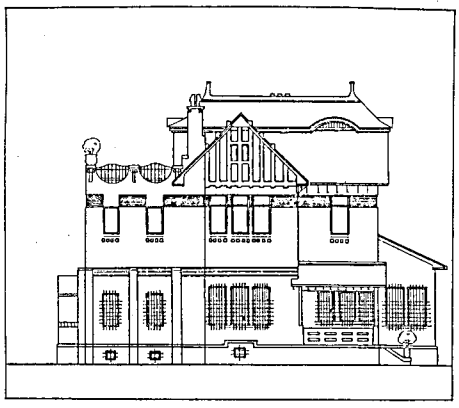
أما عن خطط أسلوب الفن الجديد التى يضمها كاكوشو شوتن كنتشيكو زوانشو (أنواع متعددة من الارتفاعات الهندسية للمخازن) ، (١٩٠٧) فتعطى لنا فكرة جيدة عن أثر الفن الحديث فى اليابان فى هذا الوقت . أما عن مجموعة كيجو والتي تضم ١١٫٠٠٠ رسم تصميم يتصل بكوزابور كيجو ، فهى محفوظة فى مكتبة طوكيو المركزية ، ومن ضمنها العديد من المسودات والرسومات الكاملة لمنزل واتاناب .

ممر الفنون الرفيعة فى معرض طوكيو تايسهو ١٩١٤، عمل سيتشيرو تشوجو غير موجود حاليا . (من مجلة الهندسة المعمارية والعلوم البنائية رقم ٣٣٠ ، يونيو ١٩١٤ ، طوكيو ، المؤسسة المعمارية باليابان .



وقد قامت الأبحاث عن الفن المعماري الجديد باليابان بتقدم مطرد فى العشر سنوات الماضية ، ويوجد لدى الدراسين الآن مصادر كبيرة للوثائق المناسبة . وبما أنه يوجد العديد من الأمثلة الرائعة الآن لفن المعمار الحديث ، فإن هذه الوثائق تعد أهم ماتبقى لعمل الأبحاث . يجب القيام بمشروعات لتجميع وحفظ قائمة بهذه الوثائق ، وإذا أصبح وجود متحف معماري باليابان شيئا واقعا ، فمن المحتمل جدا بل ومن المرجو أن يضم جزءا من الفن الحديث حيث يمكن عرض هذه الوثائق .

منزل يوكينوبو فوكوشيما ١٩٠٧ ، صممه جويتش تاكيدا – غير موجود الآن . (من عمل د.جوتيش تاكيدا ، جامعة كيوتو ، ١٩٣٣) .



* ١٥٧٢ وكل هذا
لماذا يوجد القليل من الفن الحديث فى هولندا .

ماريا بركلمانز :
ولدت عام ١٩٦٥ فى س.هرتوجنبوش بهولندا . درست الاقتصاد والتاريخ تحت برنامج الاختيار الإرادى لبرنامج الدراسات الثقافية بجامعة أمستردام . كتبت هذه المقالة أثناء اجتيازها الامتياز فى مجلة المتحف .

پ.ج.هـ كايبرز - ٩٠ عاما. صورة مهداة من الكاتب

أثناء ترتيبنا لهذا لعدد من المتحف ، فكرت، وقرأت فى مصير الفن الحديث فى هولندا . وأثناء ذلك تواردت إلى ذهنى العديد من الأسئلة نفس الأسئلة التى تتوارد بذهن المهتمين بالفن الحديث فى هولندا والذين يزورون هولندا أو المهتمين بمتاحفها . ولذا فإنى أود أن أجعل من هذه المقالة خطابا مفتوحا موجها لهؤلاء الناس . السؤال الرئيسى يتبادر إذا ما تجولت فى أمستردام وفي ذهنك الفن الحديث . يوجد بالطبع الفندق الأمريكى فى ليد سبلن وهو مثال جميل للفن الحديث والذى وجد له أهم تأثير هولندي بعد فترة لدى هـ . ب . برلاج-بيرس (بورصة الأوراق المالية). ولكن أهم وأفضل المبانى فى أمستردام ليست من الفن الحديث . فمتحف الرجكس مثلا يعتمد على أسلوب الفن والمهارة ، وكذلك المحطة الرئيسية .

فى الحقيقة بالمقارنة بالمدن البعيدة عن عواصم الفن الحديث ، مثل الچوجندستيل والسيسيشن وغيرها فى هولندا ، فإن مدن مثل هيلسنكى وبوخارست وسانت بيتر سبرج (الآن لننجراد) وهولندا ، تعتبر ضعيفة نسبيا فى المعمار الحديث، ولكن لماذا ؟

يوجد شئ وهو أن المهندسين المعماريين والفنانين الهولنديين كانوا أقل اهتماما من غيرهم فى البلاد الأخرى ، وكانوا غير متمشين مع الحركة التقدمية الرائدة فى الابتكار فى الأذواق والتى كانت تزحف على أوربا فى ١٩٠٠ . فلم يظهر فى هولندا هورتا أو ڤان دى ڤيلد أو واجنر أو أولبرتيش أو جوڤار أو جودى أو ڤيروت أو جيسيلياس أو ليتشنر أو سادنين .

ولكن ذلك كله يثير سؤالا آخر : لماذا هذا الاتجاه الاستثنائى تجاه الفن الحديث ؟ لإيجاد بداية للإجابة ، أعتقد أننا يجب الرجوع لدياناتنا ولتاريخنا الاجتماعي والحضارى . لننظر للوراء لحركة الإصلاح فى ١٥٧٢ .

لا قذف للقنابل

من هذا التاريخ وحتى ١٧٩٥ ، كانت البلاد المنخفضة مقسمة إلى قسمين : الشمالى والجنوبى. مارس البروتستانت الشماليون الاضطهاد الكامل ضد الروم الكاثوليك فى النصف الخاص بهم من البلدة ، فلم يبيحوا لهم الإنتاج الفنى على ذوقهم ، كما أغلقو كنائسهم ومبانيهم الأخرى . وقد اتحد الجزءان من البلدة عند الإحتلال الفرنسى وفى عم ١٧٩٥ خلقت الجماهيرية الباتافيانية ولكن لم يتم إباحة الحرية الدينية تبعا للقانون الهولندى حتى ١٨٤٨ .

وكان نتيجة هذا الكبت الطويل هو ركود وفراغ الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية . ولكن حين أصبح من الممكن إعادة بناء الكنائس والمدارس والمنازل ، رجع الكاثوليك للعصور الوسطي وبدءوا بإستخدام نمطها غير الكلاسيكى أو البدائى . وبالمثل بدوا أكثر انفتاحا من غيرهم لإعادة أذواق فنون ومهارات منتصف القرن التاسع عشر : وكان من أحد أهم المحال فى هذا المجال هو ملك شركة كايبرز وستولبدج والذى أداره پ.ج.هـ. كايبرز والذى تأثر بشدة بنظريات وأعمال الدوق يوجين ڤيوليت فى المعمار القوطى. كما أنه اتبع فيما بعد مبدأ قريبا إلى قلب الفن الحديث هو ماأسماه الألمان بچيسامتكا نستويوك - المبنى كقطعة فنية كاملة حيث يتم تصميم وزخرفة داخل وخارج المبنى كله بنفس اليد . وقد أعطي كايبرز حركة الفن والمهارة الهولندية مساعدة ذات قيمة كبيرة ، كما ساعد الفن الحديث بمساندته الفعالة لإصلاح الفنون المطبقة فيما درسه بمدارس كويلينز ومتحف رجكس وفى تدريبات المصممين مثال إدماج الحديد كعنصر فخم أو أثرى فى العمارة . وقد أوقعه عمله فى متحف رجكس وفى المحطة المركزية بأمستردام فى مشاكل عديدة فى أواخر ١٨٧٠ وأوائل ١٨٨٠، فقد ثار المجتمع البروتستانتى لعدم رغبته في

متحف البلدية ومتحف الهاج (هولندا) ؛
مباني حديثة للجيران - ٦٠ عاما فرق .

وجود مبان عامة مصبوغة بالطابع الكاثوليكى ، ولكن بالمقارنة ببعض روادالفن الحديث وحركة المعمار في البلاد الأخرى لم يكون كايبرز يعتبر رامى قنابل مجازفا حين أظهرت صورة كايبرز وهو فى التسعين واقفا على درجات سلم قاعة رويرموند تاون (انظر ص.١٧٩) ورآها رئيس تحرير «المتحف» ضحك وذكر ماقاله المؤلف الفرنسى إريك ساتى والذى كان عاشقا للمرح ، فى مؤلف آخر وهو موريس رائل وكان حالما خطيرا : «طوال حياته رفض رائل مجتمع الشرف الفرنسى (الذى يقدر الخدمات العسكرية والعامة المميزة) ولكن كل جزء من موسيقاه كان دوما راض عنه» .

الفن الحديث

وهكذا كان لهولندا بعض الفن الحديث ولكنها لم تثب أولا فى الحركة . ولقد اقترحت عدة أسباب تاريخية لذلك . ولكن يوجد ما أستطيع أن أطلق عليه سبب أنثروبولوجى (من علم دراسة الإنسان) وهو ما يتصل بشخصيتنا . وهو ببساطة أننا لسنا شعبا شديد التعلق بديكورات العصور الوسطى البراقة .

وقد أوصلت مجلة «أف أو آرنيست» اسم الفن الحديث إلى هولندا عام ١٨٩٥ عن طريق ماكتبته عن معرض أقيم فى باريس . وقد استقبلت الأشكال الفنية المنحنية وهى مطابقة للنمط استقبالا سيئا من الفنانين الهولنديين فقد قارنوه بالعجينة ذات الخيوط واقترحوا أنه لايناسب الفنانين ولكنه يناسب مايقول الهولنديون عنه «جزارى الخنازير أو الشحم» . وقد اقترحوا أن تسمى هذه الحركة «بالشحم الحديث» ، ورفضوا عموما أيا من زينته المجنونة والتى رأوا أنها ستهدم الوحدة المتوازنة التى بحثوا عنها في زينة وشكل الشئ كما أنها تقلل من شأن المنفعة العملية من المبنى والتى كانت واحدة من أغراضهم. وكذلك شعروا أن الأذواق القديمة كانت فى حارة مظلمة وكانت ناضجة لبعض التجديدات. ونتيجة لذلك تم استيراد مزيج من الأساليب هذبت وقد نجحت عدة أشكال فنية منحنية فى التسلل ولكنها هذبت عن طريق وضعها بنظام وبطرق غير معقدة . وقد تميزت أعمال الرجل الذى قاد حركة الفن الحديث فى البلد وهو هـ.پ. برلاج بالنظام والبساطة . وكان مقتنعا باهتمام الديمقراطيين الاجتماعيين بالإيحاء الاجتماعي للمعمار ، ومن جانبهم قدوره لما وفره من تأثيرعملى لاهتماماتهم. وقد وضع معماره والأشياء المتعلقة به (مثل الأثاث) وفى الاعتبار ثلاثة أفكار رئيسية : حاجة المدن لأشكال واضحة غير مشوهة (مثل بلوكات المنازل والشوارع المستقيمة) ولأسباب مادية فإن كميات كبيرة من الزينة تعد غير ممكنة كما أن أى مبنى فيه فخامة يعتبر زائدا عن الحاجة فى مجتمع يسعى لبناء نظام اجتماعى عادل .

ولذا فإن تصميمات برلاج كانت بسيطة ، مسطحة وذات خطوط واضحة . وبالرغم من ظهور بعض الأشكال الفنية المنحنية ، إلا أنها لم تكن معقدة مثلها مثل ماقام به عامة من ديكورات . وعندما تأسس الفن الحديث ، لم يكن برلاج متعلقا به ، بل أن تفضيله للخطوط الواضحة غير المشوشة جعلت من السهل أن ينتقل للفن الزخرفى أو الديكور ، المعلن فى متحف البلدية ١٩٢٥ فى هيج والتى لايزال بها جو حديث عند مقارنتها بجارتها التى تصغرها بـ ٦٠ عاما وهى و.ج.تويست . ولذا أرجو ألا تقدموا إلى هولندا باحثين فيها عن وليمة من الفن الحديث فى مبانيها أو متاحفها ، ولكن عزاء واحد هو مايقول عنه الفرنسيون «ماهو نادر ، ثمين» .

حين تعثرون على قطعة من الفن الحديث فى بلدنا ستحبون أن تنظروا إليها مليا وأكثر من أى مكان آخر به هذا الفن مما ذكرته في هذه المقالة من عدد «المتحف» .

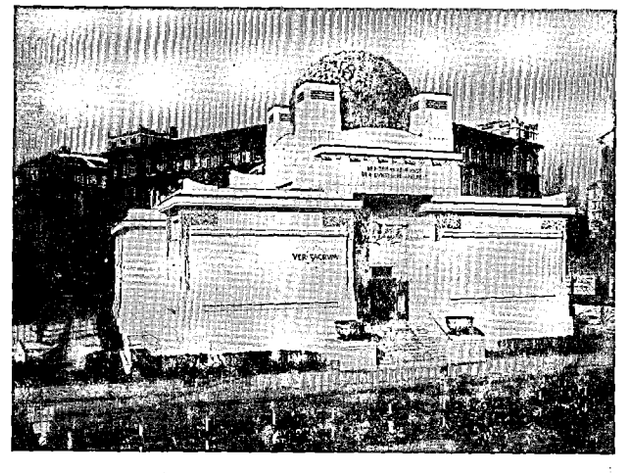
* الحركة الإنفصالية بڤيينا -
٩٢ عاماولاتزال تقوى

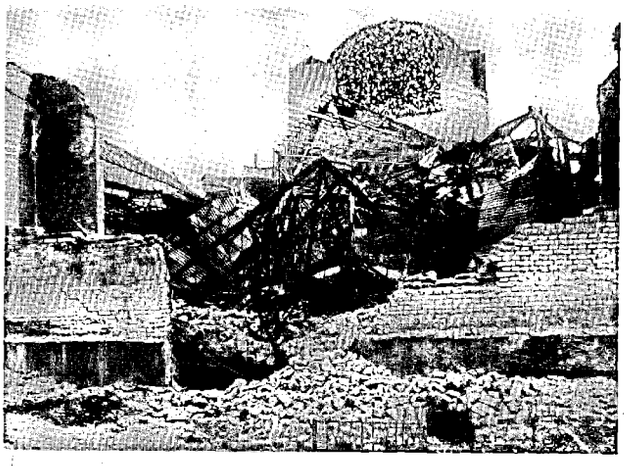
فى عام ١٨٩٧ ، انفصلت مجموعة من الفنانين الڤيينيين المبتكرين وهم جوستاف كليمنت وكولوموزر وغيرهم ، انفصلوا عن مجتمع بيت الفنانين التاريخى الرائد كانستلرهاوس وكونوا لأنفسهم شركة الفنانين المجربين للفنون المرئية ، واتخذت اسمها الرسمي «إنشقاق واينر» (منشقى ڤيينا) وأصبحوا بحاجة لمنزل لهم وهو مثل ماذكره المتخصص سابين فورشابر : سيواجه الفن الڤيينى الأنيق الاتجاهات الحالية لفن المعصر .

شكرا للعملاء ذوى العقول المتفتحة فقد شهد عام ١٨٩٨ تشييد قاعة عرض أطلق عليها ببساطة اسم واينر سيزشن وذلك تبعا لخطط رسمها المنشق جوزيف م.أولبرتيش ، تلميذ وزميل معلم المعمار المنشق أوتو واجنر . وقد ضمت أعمالها الأولى عروضا لأوسكار كوكوشكا وأوجست رودين وبالمنطق ، شارلز رينى ماكنتوش وقد أعطت حجرة الشاى التى صممها تبعا للفن الحديث عام ١٩٠٠ (صممها مع زوجته) أعطت باعث وإلهام لحركة واينر وركستات (محال ڤيينا) التى قامت بعد ثلاث سنوات .

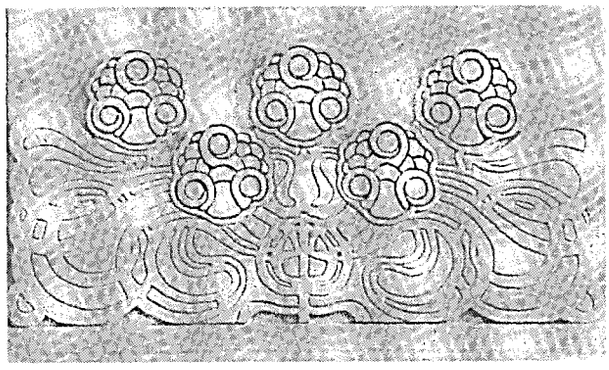
وقد بعث مرور الوقت وسياسة النازيين الكثير من الركود عن الإنشاءات : فقد أغرقت الحركة نفسها فى ١٩٣٩ لتنضم للكانستلرهاوس . وعادت الحياة للحركة بعد الحرب العالمية الثانية بالإضافة إلى إعادة بناء الوينر سيزشن والتى تهدمت بفعل القنابل . وفى الستينات والسبعينات وأوائل الثمانينات أعيدت حفلات الفنانين الراقصة ، وشيدت المحلات وأعطى سور تريستو المتحرك حكم حر - كيف نصف ذلك ؟ . هذه مجرد أمثلة قليلة على استمرار التزام الإنشقاق الطليعى للجيش فى ڤيينا .

مبنى واينر سيزشن . ٩٢ عاما ولايزال يبرز كإصبع الابهام ، وهو غريب ولكن لم يعد مؤلم .





مبنى انشقاق واينر بعد الحرب العالمية الثانية .



تفصيل - نادرا ماينسى ويوحى بالجمال في الفن المعمارى الحديث .

فى عامى ١٩٨٥/١٩٨٦ بدأ التجديد . وكما ذكر سابين فورشابر «تم تجنب كل تقليد فى حركة إعادة البناء لتفاصيل الديكورات والمعمار وقد تخير المهندس المعمارى المسئول وهو أدولف كوبسشانيتز إعادة البناء بناء على النمط الأصلى لأولبرتيش فى البناء» .

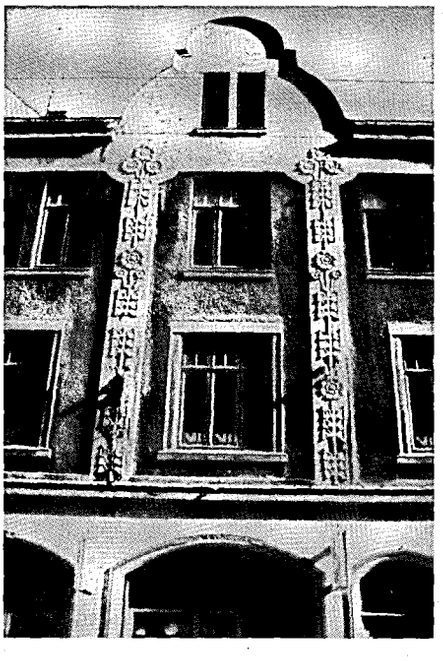
والآن تقع الواينر سيزشن فى موقعها الأصلى بجانب دائرة ڤيينا المشهورة : صندوق أبيض منقط به شقوق البلاستر على هيئة الخضر، ومتوج بقبة مستديرة من أوراق الذهب . وهو الآن جزء مقبول من منظر ڤيينا ولكنه لايزال قائما مثل إصبع الإبهام قد يكون غير مؤلم ولكنه بالتأكيد غريب المظهر .

واينر سيزشن عمرها ٩٢ عاما ولاتزال قوية .

* معمار بابتسامة -
دراسة دولية ومشروع عمل

هانز ديتر دايروف:
متخصص فى تاريخ الفن الآن رئيس قطاع الثقافة باللجنة الألمانية لليونسكو ، بون ، الجماهيرية الفيدرالية الألمانية .

ألسند ، النرويج (حيث تمت إحدى اجتماعات المشروع)، اندلعت بها النيران عام ١٩٠٤ . كانت كارثة ولكنها مكنت الفن الحديث من القيام محلها مثل هذا المبنى.



ترجمة : غادة حسين

نشأت فكرة تنظيم دراسة دولية ومشروع عمل للفن الحديث لمعمار الچوجند ستيل منذ خمسة سنوات وذلك فى البلدة المجرية كشمت بمبانيها الرائعة فى بداية القرن الجديد ، ومن ضمنها قاعة بلدة أودون ليتشز وهى تبدو مثل قلعة فى القصص الخيالية . هذه البلدة المنعزلة فى بوزنا والمشهورة بفاكهتها وخمرها وشرابها ومعمارها الجميل ، وأظهرت لمجموعة زائرة من اليونسكو أعمالها المعمارية الفريدة ذات الطابع الشبابى (الچوجند) . وبالرغم من أن ذوق هذه المبانى مجرى فريد من نوعه ، إلا أنها نتاج شبكة متصلة من التأثيرات والتبادلات الدولية . إنها دليل على حركة قوية اتخذت مكانها من الفن والثقافة فى أوربا باكملها في بداية القرن . وقد انتشرت هذه الحركة فى قارات أخرى حيث تطلع الناس لإيجاد أساليب جديدة للمعمار .

تعريف الأسلوب

أصبح التحادث الثقافى بين الشعوب ، والاعتماد الثقافى المتبادل وتبادل التعريفات التى يدعو إليها برنامج يونسكو اليوم ، أصبح واقعا فى تطور الابتكارات لهذا العصر مثل ماعكسته حركة الفن الحديث . وقد عبرت هذه الاتجاهات عن نفسها دوليا وفى الكثير من الابتكارات المحلية المتنوعة . وقد ولد مشروع اليونسكو لمساعدة الفن المعمارى الحديث تحت نجم ساطع وذلك لأنه قبل المتوقع ولد اهتماما كبيرا وأوجد أصدقاء كثيرين تكفلوا بهذه الحركة فى كثير من البلاد .

وقد قامت اللجنة الألمانية لليونسكو (بون) والمنظمة منذ البداية بتفصيل خطة مبدئية لاقت موافقة كبيرة فى الجلسة الثالثة عشر للمجلس العمومى لليونسكو والذى انعقد فى صوفيا عام ١٩٨٥ . وقد ساند الخطة رئيس لجنة الثقافة والذي أوصى بها بحرارة لكل الدول الأعضاء .

وقد أعرب عدد من المندوبين عن استعدادهم للمساعدة فى المشروع فورا . وقد انعقد أول اجتماع للخبراء الأوربين حول خطة (هيليجرزتال ، الجماهيرية الفيدرالية الألمانية) فى ١٩٨٦ وعرفوا الحركة بأنها طراز معماري ، وهى محاولة صعبة لما فيها من اختلاف فى المبتكرين الفنيين وفى الوسائل المستخدمة . من ناحية ، كانت هناك وجهة النظر الكلية والتي وصفت الظاهرة بأنها مزيج من المهارات الفنية الخلابة مع وجهة نظر خلق «عمل فنى متكامل» . ولكن كان لابد من أن يتوسع هذا التعريف المحصور ليشمل المهندسين المعماريين والبنائين الذين لم يخلقوا عملا فنيا رائعا بالمعنى الدقيق ولكنهم لعبوا دورا هاما في تغيير أجزاء كبيرة من البلاد وفى إعطاء هذا الأسلوب تأثيره الدولى عن طريق إسهامهم بعمل خلاق كبير وذلك من خلال تأثيرهم على الآخرين وأيضا من خلال اعتمادهم على تطبيقهم للنماذج من أماكن مختلفة .

بهذا المنطلق لا أستطيع أن أعبر بشدة عن التأثير الكبير الذى قامت به المجلات العديدة فى ذلك الوقت على المهندسين المعماريين مثل الچوجند الألمانى والتى وثقت الاتجاهات الجديدة فى الفن مع العديد من الصور الفوتوغرافية ، كما أرست الأساس النظرى اللازم .

توجد العديد من مبانى هذه الحقبة مهددة بالخطر اليوم - بعضها أهمل أو حتي هدم - وبينما أكتب هذه السطور ، يوجد خبراء يمثلون العديد من المجالس القومية لليونسكو مستعدين تماما لتقبل الكثير من المعمار الذى ينتمى لحركة الفن الچوجند ستيل الحديث (مثل الجامعة التى بها كليات متعددة) . كان ذلك مسألة مبدأ وقد وضحت أهمية التعاون الدولى وتبادل الخبرات ، كما أنها تتضمن وسائل تعليمية حتى بالنسبة للخبراء لتوسيع مداركهم والارتقاء باستعداداتهم

لتقبل مقاييس جديدة غير متوقعة .

البحث والتوثيق

مع الانتشار العالمى للفن الحديث / أسلوب جوجند ستيل المعماري ، تم التوسع فى المشروع ، ومنذ ١٩٨٧ أصبح مجهودا إقليميا متبادلا . وقد تم إدماجه في برنامج يونسكو وفى ميزانيتها عامى ١٩٨٨ و ١٩٨٩ وذلك لاعتباره مشروعا رائدا للحفاظ على معمار القرن العشرين . فى المؤتمر العمومى لليونسكو (فى جلسته الرابعة والعشرين ، باريس ١٩٨٧) ، الذى تبنى البرنامج والميزانية التي سبق ذكرها تم ملاقاة مشروع الفن الحديث / الجوجند ستيل برد فعل إيجابى ويمكن رؤية ذلك من خلال مواجهة ماذكره المندوبون . فمثلا ذكر ممثلو الاتحاد السوفيتى أن المشروع وفر فرصة فريدة لإعادة اكتشاف الشخصيات الثقافية ولإستمرار التحادث . من عام ١٩٨٨ ، أصبحت أسئلة البحث والتوثيق الخاصة بتحسين الصيانة والتجديد والتقديم للفن الحديث / معمار الجوجند سنتيل ، الهدف الرئيسى للمشروع . فالحصول على أكبر عدد من المعلومات عن المبانى ، ومجموعات المبانى المعنية، وتقييم هذه المعلومات ، يعد شرطا أساسيا لأى برنامج صيانة . فعلى أساس هذه المعلومات فقط يمكن حفظ وتجديد أى أثريات . وقد تم تعريف كل خطوة بالتفصيل لقد ظهر أن المعرفة المكثفة للأشياء وللأساليب التاريخية إلى جانب التبادل الدولى تلعب دورا هاما فى هذا الصدد . يعد الاستخدام التجريبى للمواد الجديدة فى بداية القرن أساسيا وذلك لأنه - ضمن أسباب أخرى - المصادر (مثل المحاجر) والمجال والأساليب التى أنتجت هذه المواد قد اختفت الآن . وقد تم مناقشة العديد من الأنشطة المعينة التى ستقوم بها الدول المتعاونة من هذه الزاوية حين عقد مجموعة المشروع اجتماع الخبراء التام الثاني فى كشمت فى ابريل ١٩٨٨ .

العروض

أصبح من الواضح أن أنشطة البث الدولية الأساسية قد تم اهمالها فى المشروع وأنه يجب تنظيم وتوثيق الصور الفوتوغرافية التى يمكن عرضها بعد ذلك كشهادة على التحقيقات المعمارية وأيضا كحافز لجهود الصيانة . بناء على طريق مشترك تم مناقشته وتبنيه ، أقامت اللجنة الدولية لليونسكو بالجماهيرية الديمقراطية الألمانية معرضا حتى الآن عرض فى موطنه الأصلي فى فنلندا وفى الجماهيرية الديمقراطية الألمانية . وتنوي الدول المتعاونة الأخرى أن تقدم تراثها من الفن الحديث ونتائج أعمال صيانتها بأسلوب مماثل، ربما فى معرض دولى كبير .

وقد حققت مجموعة المشروع والتي تضم الان ثمانى عشر دولة حققت الكثير حتى الآن . وقد تم تدوين تبادل الآراء والخبرات فى المطبوعت والخطابات الحديثة وفي تصريحات الصحافة . وتضم التوثيقات التى صدرت أيضا فهارس تعكس الحالة الراهنة لأنشطة البحث فى العديد من البلاد : قائمة بالأثريات ، الخبراء ، المؤسسات، المواد ، والكثير من أنواع المعلومات .

لقد أصبح المشروع اليوم حدثا إقليميا متبادلا عظيما ساهم فى نشر معلومات أفضل وأوسع نطاقا ، من خلال تعاون متبادل وذلك لحماية وحفظ نماذج من الأنماط المعمارية التى اهتم بها الإنسان اهتماما خاصا .

الأعمال القادمة

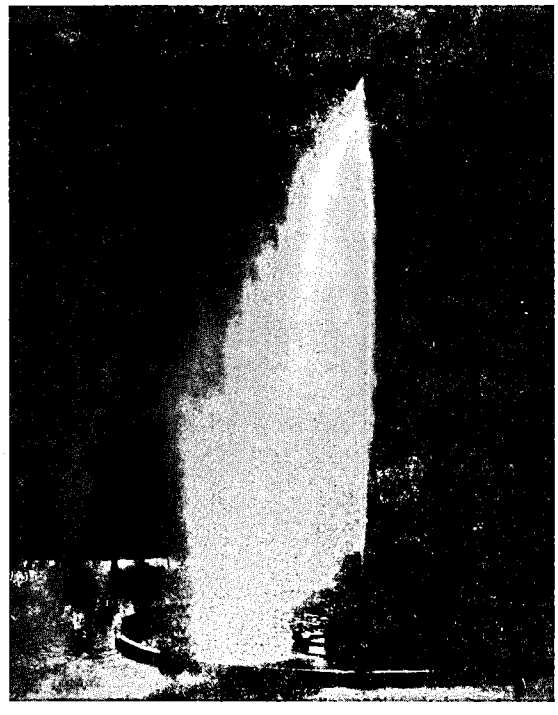
قرر اجتماع الخبراء التام الثالث (هيلسنكى - إماترا ، فنلندا ، مايو ١٩٨٩) أن يستمر فى البحث وفى أنشطة البث (مثلا أوصى بطبع هذا العدد من المتحف) وأن يستخدم الخبرات المتراكمة لحفظ مبنى على نمط الفن الحديث فى بلدة نامية، شكرا للتوسط الدولى المشترك .

الآن وفي مرحلة جديدة موجهة نحو العمل ، سيساهم هذا المشروع فى فهم وتحسين البيئة اليوم وغدا عن طريق المساعدة فى التذكر وفى حماية نماذج الفن الحديث / الجوجندستيل - والتى خصت فى اجتماع فنلندا عام ١٩٨٩ بأنها «المعمار مع وجه مبتسم» .

يستطيع قراء «المتحف الراغبين فى معرفة أكثر عن - حتي فى الإشتراك في - «مشروع الإبتسام» ، أن يتصلوا بقسم التراث الثقافة اليونسكو ، ١ شارع ميوليس ، ٧٥٠١٥ باريس، فرنسا .(١)

(١) سيود القراء بالتأكيد الرجوع إلى طبعة أغسطس ١٩٩٠ من يونسكو كوديز وهى مخصصة أيضا للفن الحديث.

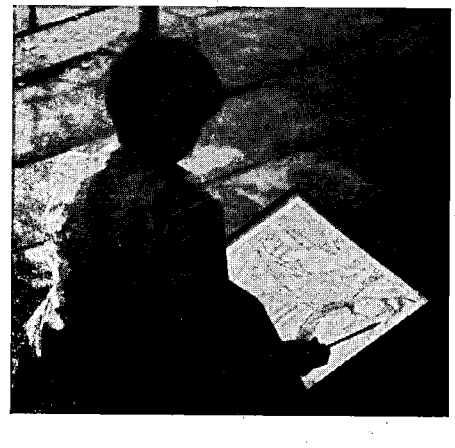
مع عدم وجود أية دقيقة لتضيع فى خطة إنقاذ تراث الفن المعمارى الحديث ، أقام اجتماع المشروع ١٩٨٩ تقريره فى قطار يجرى عبر الريف الفنلندى من إماترا ، وعمد لهيلسنكى حيث يفترق هناك المشتركون .



* بيونجيانج - أجمل الأراضى تحت السماء

بيونجيانج - الطبيعة فى وسط المدينة .

* أعدت هذه المقالة اللجنة الدولية لليونسكو بجمهورية كوريا الديمقراطية الشعبية .



رسم «أجمل أرض تحت السماء»

تفخر عاصمة جمهورية كوريا الديمقراطية الشعبية ، بيونجيانج بتاريخها القديم . فلطالما كانت نقطة ارتكاز الثقافة والحكمة ومواهب الشعب الكورى . ولوقوعها في أرض تقع بين تايدونج وبوتونج فإنها محاطة بمناظر خلابة وقد عرفت دائما خلال العصور «بأجمل أرض وقعت تحت السماء» . وقد كونت أثناء عصر كوشون أول ولاية كورية قديمة تم انشاؤها فى وقت ماقبل القرن الثامن قبل الميلاد . فى عام ٤٢٧ بعد الميلاد أصبحت عاصمة ولاية توجوريو حين أصبحت الدولة الكورية أقوى دولة فى تاريخها . في هذا الوقت كانت بيونجيانج حصن منيع محاط بسور حجرى بقطر ٦٠ كم ، وقد كانت تحمى أكبر مركز عظيم زاخر بالسياسة والتجارة والثقافة والاتصالات عرف فى الشرق . أثناء عصر كوريو (٩١٨ - ١٣٩٢) ، أصبحت العاصمة الثانية للدولة تحكم القطر الغربي . وفى عصر لى (١٣٩٣ - ١٩١٠) أصبحت مقر الحكومة لإمارة بيونجيانج، والآن توجد آثار وبقايا الماضى في أنحاء المدينة وفى المقاطعات المجاورة لتشهد بوجود ثقافة متألقة . فمثلا تم اكتشاف هياكل عظمية بشرية متحجرة فى الجوار مثل رجل الريوكيو ورجل الماندال ، ذلك إلى جانب موجودات الكومونورو والتى يرجع عهدها لـ ٦٠٠ر٠٠٠ عاما مضت ويدلل وجود أثريات من العصر الحجرى الحديث والعصر البرونزى على أنه فى منطقة بيونجيانج ، كان الكوريون الأوائل يناضلون من أجل قهر الطبيعة وخلق ثقافة فور ميلاد البشرية . من هذا العصر البعيد وخلال العصور الوسطى ومنها للوقت الحالى ، أظهرت الأعمال الفنية والبقايا عمل مثابر وموهوب فى مجال المبانى والجدران الملونة والرسوم الملونة والخرائط الفلكية وأعمال أخرى في العلوم والتكنولوجيا والصناعة .

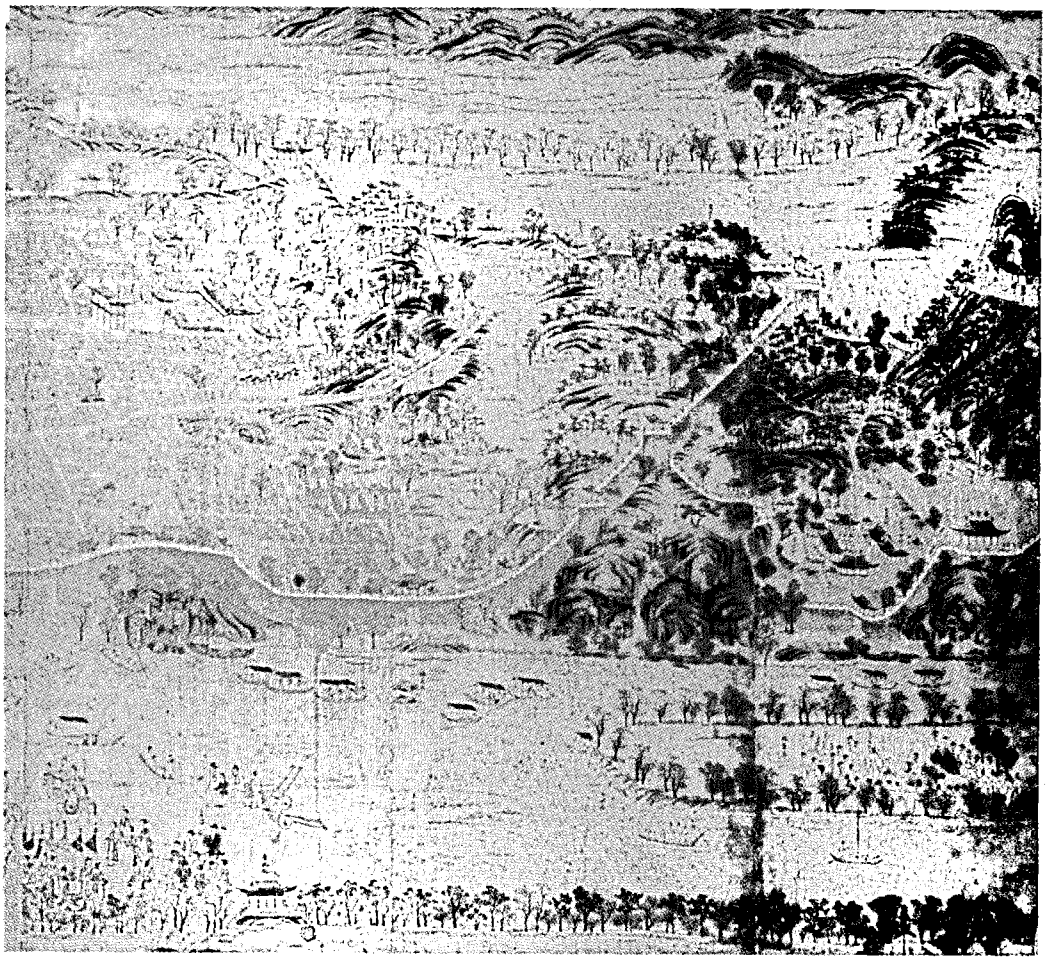
وقد هدمت الكثير من الأعمال عبر العصور عن طريق الغزاة الأجانب المتتابعين الذين سلبوا

ترجمة : غادة حسين

وأحرقوا . ولذلك فقد رسم حزب العمال فى كوريا إلى جانب الحكومة سياسة تنقيب وجمع وحماية لتراث الشعب الثقافى وأيضا تطويرها وتسليمها للأجيال القادمة . وتعد الدعامة الأساسية لهذا الإطار الثقافى هو إنشاء وتطوير المتاحف . ومما يناسب العاصمة ، تعتز بيونجيانج بالعديد من المتاحف الجيدة . فقد تم إرساؤهم بطريقة تجعل بينتها - إلى جانب محتوياتها - تساهم في استكمال مهماتها التعليمية والترفيهية والثقافية. ولذا فإن متحف الثورة يقع فوق جبل عال ، ويقع متحف التاريخ المركزى ومعرض الفنون فى قلب بيونجيانج فى كيم ، ٢ ميدان سانج ، ويقع متحف الثقافات البدائية فى منطقة الحفظ التاريخية والتي تضم هذه الأثريات كبوابة ومر من العصور الوسطى .

من العصو الحجري وحتي مارس ١٩١٩

فقد نتساءل ماذا يعرض فى متاحف بيونجيانج؟ لنبدأ بمتحف التاريخ المركزى لدينا معروضات تتنوع بالترتيب تبين أنشطة وصراعات الشعب الكورى من العصر الحجري القديم حتى الثورة المشهورة التى قاموا بها فى ١ مارس ١٩١٩ . فى قاعة عصر الاقطاع مثلا ، نجد أثريات تبدأ من بداية القرن الأول ق.م حتى وسط القرن التاسع عشر . ونجد غرفة أخرى تزخر بأشياء متصلة بالصراع ضد الاقطاع وضد الاستعمار فى وقت الحركة القومية البرجوازية ، فى الصف الأخير من القرن التاسع عشر وحتى ثورة ١٩١٩ المشهورة . يجب ملاحظة أن الغرض هو إيضاح وشرح التاريخ الكورى ليس فقط للعمال الكوريون ولكن للزوار الأجانب أيضا . وتوضح معروضات المتحف المختص بثقافات العصور البدائية ، والتأثير المتجانس الذى يقوم به التاريخ على الشعب الكورى على مدى خطوات تطوره التاريخى . كما رتبت القاعة الفنية بحيث توضح مراحل متتابعة من التطور الفنى . من العدل أن نذكر أن متاحفنا تترك أثار عميقة فى حقول وأحاسيس زوارنا . ذكر أحد الزوار الأجانب أن متحف التاريخ المركزى سهل الفهم ، وذكر آخر أن متحف الثقافات البدائية أوضح عاداتنا بوضوح جلى ، ويعد واحد من أهم اهتمامات متاحفنا هو



خريطة من القماش لمدينة بيونجيانج المصورة فى القرون الوسطى .
- اللجنة القومية لهيئة يونسكو بجمهورية كوريا الديمقراطية الشعبية .

الحفاظ على الأثريات الموجودة بها أثناء البحث والقيام بالقياسات العلمية والفنية . ولكن لايزال من الصعب حماية الفنون اليدوية من التآكل ، فهم يختلفوا فى النوع والتركيب ولايزال أمامنا حل مشاكل معينة خاصة بتوفير حماية كلية للبيئة . نحن نشعر أن الاثار والبقايا التاريخية لكل دولة هما كنز لكل حضارة قومية وميراث للإنسانية . وبالتتابع ، فمن الأهمية مكان أن تتم تبادلات مشتركة للمعلومات وتعاون فى ذكر التجارب الجديدة وخصوصا النجاح الذى تم التوصل إليه فى العالم بالنسبة لحفظ الأثريات . وقد لعبت اللجنة الدولية للمتاحف دورا أساسيا فى هذه البقعة ويتطلع المسئولون عن متاحف بيونجيانج إلى المزيد من التطورات فى تبادل المعلومات والتعاون .

الحفاظ على التراث - بوابة ديادونج من العصور الوسطى .

الإتحاد العالمي لأصدقاء المتاحف

World Federation of Friends of Museums
Postal address:
Palais du Louvre
34, quai du Louvre,
75041 Paris Cedex 01, France
(1) 48049905

موجز الأنباء :

أقر مجلس الاتحاد العالمى لأصدقاء المتحف فى باريس فى ١٩ نوفمبر ١٩٨٩ ، التوصية المتعلقة بقر المحكمة الفيدرالية فى أنديانابوليس - الولايات المتحدة بخصوص ٤ قطع فسيفساء من الموزايك البيزنط ممثلة للقرن السادس الميلادى ، من كنيسة كاناكاريا بقبرص ، وقد لاحظ المجلس بمنتهى الرضا مايلى :

أ- حقيقة أن المتحف التى عرضت له هذه الأعمال للبيع ، رفض أن يشتريها .

ب- قرار محكمة أنديانابوليس برد هذه الأعمال الأربعة إلى مالكها الأصلى فى قبرص .

كما أوصى المجلس بضرورة تحديد أعضائه لطبيعة أعمالهم الهادفة إلى منع المتاحف من شراء الممتلكا الثقافية المسروقة ، أى مايسمى بالنقل المحرم للملكية الثقافية . وقد أوصى المجلس كذلك - فيما بعد بضرورة اهتمام أعضاء الاتحادات الفيدرالية والهيئات التى تنتمى إلى المجلس الفيدرالى بمضمون ه التوصية.

فى ٢٠ نوفمبر ١٩٨٩م ، وبمتحف اللوفر .. أسست مجموعة متاحف ٢٠٠٠ تحت رعاية ، COM والمجلس الفيدرالى العالمى لأصدقاء المتحف ، وبحضور الصحافة ممثلة للحدث ، وكذلك بحضور مدير المتاحف الفرنسية ، ومدير ومتحف اللوفر ، وممثلين من اليونسكو ، وكانت هذه المجموعة فيما بينها ممثلة لمتاحف مختلفة . وشهد عام ١٩٨٩ - كذلك - طبع أول أربعة مصنفات متخصصة على الترتيب التالى :

- «متاحف الفنون الجميلة فى جينت - بلجيكا» (ألمانى / فرنسى / انجليزى/ بلجيكى) .
- «متحف كونديه فى سيانتلى - فرنسا» (فرنسى / ألمانى / انجليزى / ياباني) .
- «متحف هاج - هولندا» (فرنسى / هولندى / ألمانى / انجليزى) .
- «الزيارة الأولى إلى اللوفر الجديد» - فرنسا (فرنسى / انجليزى) .

وكذلك طلب مسبق بالانضام إلى المجلس الفيدرالى العالمى لأصدقاء المتحف من قبل الولايات المتحدة وكانت هذه المؤسسة غير تجارية ، لاتهدف إلى البحث عن وسائل مالية ، لدعم الهيئات الأمريكية لأصدق المتحف ، أو الاتحاد الدولى الفيدرالى لأصدقاء المتحف .

المتاحف ورعايتها فى اليونان

أربع نساء وطريق واحد

ليليان دى ديمتريو ثوڤينين :

حاصلة على درجة علمية فى تاريخ الفن من جامعة تريستى ، وعملت كمراسلة صحفية فى أثينا ، تتبعت رحلات التنقيب الأثرى لعدة سنوات ، ممثلة للجماعة الصحفية اليونانية ، وهى الآن مراسل بباريس لعدد من الصحف الايطالية .

هناك أربعة من أكثر المتاحف أصالة .. أربع من أحسن المؤسسات العاملة ، أربعة معاهد ذات أهداف طموحة للغاية فى البحث والتعليم .. هذه الانجازات الأربع البارزة قامت بها أربع سيدات .

فى بلد .. تبدو فيه الإدارة الحكومية - فى أغلب أمورها - غير مرنة ، وذات برمجة صعبة فى تناول قضاياها .. استطاعت هذه المعاهد الأربعة الخاصة بمشقة أن تتبنى مدخلا عمليا إلي فن وضع فهارس المتحف ، يحترم فى نفس الوقت القيم الثقافية والتراثية . وباستلامهم لحب الفن ... بدأت مسيرة هؤلاء الأربع ، والذين كن مختلفات فى نواح عديدة ، مسترشدات بحماسهن من أجل مهمتهن ورغبتهن فى حفظ الميراث الأثرى لبلادهن ، وهذه المؤسسات الأربع هى :

١- مؤسسة جوانى بابا نتونيو للفن الشعبى.

٢- مؤسسة إليز جولاندرز وبازل فى الأندروز.

٣- متحف الفن القديم والمعاصر ، الذى أسسته دوللى جولاندروز ونيقولاس ، والمعروفين عالميا كرعاة للفنون .

٤- متحف التاريخ الطبيعى الذى أسسته نيكى جولاندروز وأنجيلوس ، واللذان يحملان نفس الاسم السابق ، ولكنهما لايمتان بصلة إلى العائلة السابقة .

١- مؤسسة الفنون الشعبية البيلبونيزية

أسستها جوانى بابا نتونيو في نافليون عام ١٩٧٤ ، وقد كانت شخصية معروفة لدى قراء «المتحف» ، وذلك بسبب مقالها المنشور فى عام ١٩٨٣ . وقد وضعت جوانى أهداف مؤسستها - التى نالت فى عام ١٩٨١ جائزة المتحف الأوربى - من خلال تميزها ، لأنها من خلال الخمس عشرة سنة الماضية .. كانت تحاول صب الحياة الصافية (النقية) خلال مفهوم متحف الفنون الشعبية ، معطية إياه ملمحا ديناميكيا غير معروف من قبل ، من خلال المتاحف اليونانية ، وتقول جوانى في هذا الصدد :

«يجب ألا يقتصر المتحف على كونه مكانا لعرض الأشياء فقط ، ولكنه أيضا معملا للبحث، ذا برامج تعليمية» .

لقد نجحت جوانى فى جذب السلطات المحلية للاشتراك فى الإعداد لهدفها ، وهو حدث نادر فى هذه الأجواء ، خاصة فى مدينة كمدينة أرجلويس، حيث الحياة هادئة ، وبعيدة تماما عن الإجهادات والتوترات التى يعيشها العالم الحديث.

فى نهاية القرن الأخير .. لم يكن هناك من

ترجمة : زكريا القاضى

يمكنه أن يتوقع الدور العظيم الذى تقوم به عائلتها العظيمة ، إذ كان أفرادها الأوائل ممولى الخبز الوحيدين للجيش ، لقد كان لهم بالفعل سبقهم . كان والدها صيدليا ، أنشأ - فيما بعد - مصنعا للأغذية المعلبة ، كان يمد المتحف بحوالى ٢٥٪ مما يحتاجه من المال ، فى حين يتكفل المتحف بجمع المبالغ الباقية لدعمه من مصادرة الخاصة به.

شكلت جوانى مجموعة عمل ممتازة من عشرة أفراد ، كانوا خير عون لها . وعندما تساءلنا عما إذا واجهوا أية صعوبات فى فرض منهاجهم على حساب كونهن سيدات ، أجابت جوانى بالنيابة عنهن قائلة بأن تكوين فريقها المهنى حماهم من مجابهة مثل هذا النوع من المشاكل . وكان من الطبيعى أن يفتح حصولهم على جائزة المتحف الأوربى فى عام ١٩٨١ - كما أسلفنا القول - أمامهم أبوابا عديدة ، منها أن بدأت الدولة نفسها فى تقديم مساعدات مالية لهم ، مع أنها كانت تتجاهلهم بشكل ملحوظ قبل ذلك .

لقد كانت للمؤسسة مجالات متعددة من الأنشطة ، مثل عرض مجموعة المتحف ، وبحث المادة الثقافية لها ، والرقص ، والموسيقى ، والأنشطة التعليمية ، وبيع البضائع . ومنذ أن فتح المتحف أبوابه .. اتسع نطاق أعماله ، واتسع نطاق المجموعات ، وزادت أعدادها حتى بلغت الآن ١٥٠٠٠ قطعة ، تم توثيقها جميعا . وتقول جوانى موضحة :

«إذا قمت بعرض زى ما .. فلا يجب أن تغفل النظر عن أصوله الطبيعية المكونة له .. ما إذا كانت حريرا أم صوفا ، أم قطنا ، وتحدد كذلك النول الذى نسج عليه الزى .. فإذا صنع النول من خشب الزيتون - مثلا - فهناك نواح مختلفة تتعلق بانتاجه ، لايجب أن نغفلها كذلك . ويطبق نفس الشئ بالمثل على الدراسة المتعلقة بالرقص ، والتى تقود إلى دراسة الموسيقى كذلك ، والأجهزة الموسيقية .

٢- مؤسسة بازل ، وإليس جولاندوروز ، أندروز

كانت لدى أندروز تأثيرات ذهنية بارزة فى الفترة البيزنطية ، وذلك بفضل الفلسفة الأكاديمية، التى جذبت الامبراطور البيزنطى ، ليو ليجلس كواحد ضمن دراس هذه الفلسفة . ويعد البناء بالحجر (النمط الماسونى) الذى لاتزال رسومه وآثاره باقية - مصبوغة بروح اجتماعية مزدهرة - تقليدا ثقافيا ، حاولت إليس جولاندروز وزوجها بازل إعادة الحياة إليه من خلال مؤسستهما التى أسساها .

عندما تأسست هذه المؤسسة .. كان هدفها خلق مركز دائم للتعليم الفنى ، يتتبع المبادئ الحديثة لفن تنسيق المتاحف ، حسبما يجب على أى متحف صغيرا كان أو كبيرا ، ألا يكون مكانا لعرض الأشياء فقط ، بل لابد أن يكون كذلك مركزا ثقافيا تنبثق وتشع من خلاله الرسائل الفنية والجمالية والاجتماعية .

قام المعمارى باباداتشى ، تلميذ نيماير بتصميم المبنى بخطوط عمقية واضحة ، كما أن تصميم فن الفهارس ، والإخراج التعليمى ، والمعامل ، ونظام الأمن .. كل ذلك وضع المؤسسة ضمن أكثر المتاحف تجانسا فى الجزر اليونانية . ولكن نظرا لأن الدولة اعتبرت أن الإدارة المتعلقة بالمتحف لازالت تحت سيطرتها .. اتجه المتحف إلى التماثيل القومية ، مما جعل وظائفه تتجه - فى معظمها - إلى الحفاظ على الميراث ، أكثر من السماح له بأن يقتفى سياسة المبادأة والتصرف الديناميكى المفضلة لدى المؤسسين .

لقد تميز متحف الفن المعاصر فى المرحلة الثانية بالحملة الثقافية التى قامت بها إليس وزوجها على الجزيرة ، بهدف دفع مستوى الفن اليونانى الحديث ، الذى كان وقتها مرتبطا ومحددا بالعاصمة أثينا . وقد صمم هذا المتحف ليعطى نظرة اجمالية كلية لتقييم الفن اليونانى المعاصر ، واكتمل بناء المتحف فى ثلاث سنوات ، تحررت المؤسسة فى غضونها من كافة أشكال التبعية للدولة .

تركز الجزء الثالث من مشروع إليس جولاندروز وبازل على إبداع متحف الفن الحديث . وبالاستجابة لحماس الجيل الأصغر من اليونانيين للفن الحديث ، ذلك الجيل الذى لم يتمكن من السفر للخارج ، صمم هذا المتحف كمعرض فنى معاصر . وعلى الرغم من وجود متاعب بيروقراطية عديدة ، أعاقت إدراك وتحقيق ذلك الهدف .. إلا أن إليس جولاندروز كسبت قضيتها وتمكنت من النجاح فى نهاية الأمر .

لقد شيد هذا المبنى المزين بجمال بالرخام الأبيض ، فى الجهة المقابلة للمتحف اليونانى ، على قطعة أرض تخص العائلة . وتم البناء على عدة مستويات ومنحنيات بمنتهى البراعة ، فى تجاور مثير للقلعة البندقية القديمة .

وفى عام ١٩٨٩ .. زاد عدد زائرى المعرض عن زوار المتحف الأثينى بيناكوثيك .. ياله من إنجاز !!! .

٣- مؤسسة نيكى جولاندروز وأنجليوس

عندما أسست مؤسسة نيكى جولاندروز وأنجلوس متحف التاريخ الطبيعى منذ ٢٥ سنة .. أجمع الرأى العام اليونانى - فى الغالب - على ضرورة المحافظة على البيئة الطبيعية . وعندما أثبتت التهديدات المحيطة بالبيئة أنها مؤثرة ، وذات فعالية .. بدأت الاتجاهات المعارضة لذلك فى التغير .

فى الوقت الذى كانت فيه غابات اليونان تلاقى مصيرا متدهورا بشكل مضطرد ، وذلك بسبب نقص النظم والسياسات المنظمة (كانت اليونان تصرف ٤٪ فقط من ميزانيتها القومية لحماية غاباتها) . تفاقم الأمر بحدوث عدة حرائق متتالية لهذه الغابات ، وبشكل مروع (وصلت مساحة الغابات باليونان إلى ١٨٪ من إجمالى الأرض حاليا ، وهذه أقل نسبة مئوية فى أوربا) . تحت وطأة كل هذه الظروف .. نفذت نيكى جولاندوروز وزوجها أنجليوس - بمساعدة كبيرة من فريق عمل معها - أضخم دراسة موضوعية ، تم إجراؤها على الغابات اليونانية ، وقد كانت هذه الدراسة الجوهر والأساس العملى لمعرض أقيم فى مركز الكونجرس فى نابيون عام ١٩٨٨ ، واستطاع أن يجذب نصف مليون زائر خلال ثلاثة أشهر ، وهذا ساعد - بلا شك - على رفع مستوى الوعى العام .

مالذى يمكن عمله لتفادى حدوث خسارة فادحة لليونان ؟

لدى اليونان بالفعل أراضي رطبة عديدة ، إلا أن سياسة الحكومة تجاه تصريف البحيرات لم تضع فى اعتبارها مدى الحاجة إلى حماية هذه المصادر ، فقد أكدت المعلومات الواردة من الحملات القومية مدى أهمية هذه المساحات من الأراضي الرطبة فى عملية التبادل البيولوجى ، وفى حفظ الأراضي الواقعة بين هذه البحيرات (الدوال) ، وكذلك مصبات الأنهار أو الخليج لأنهار أصغر .

أثناء موسم هجرة الطيور من الشمال إلى الجنوب سنويا .. كان ثمة أكثر من ٤٨٠ نوعا من أعشاش الطيور (لأنواع الطيور) المهاجرة إلى هذه المناطق ، تلقى عناية من مؤسسة رعاية الحياة البرية ، كما شكلت نيكى جولاندروز ومجموعتها فريق متابعة يقظا ، وذلك من خلال معرض مفتوح قام بزيارة أكثر من ٣٠ منطقة (مقاطعة) فى البلاد .

يعتبر متحف التاريخ الطبيعى المتحف الوحيد من نوعه فى اليونان ، والذى تم إنشاؤه وتمويله وإدارته من خلال هيئة خاصة . وبفضل تلك الأنماط الخاصة .. لم يكن المتحف - فى البداية - بحاجة إلى المساعدة من قبل المجتمع الأوربى . ولحسن الحظ .. يجدد المعهد

(المؤسسة) نفسها الآن . وتمكنت المؤسسة فى عام ١٩٨٩ من أن تطرح ستة برامج بحثية ، تمت الموافقة والاعتماد لأربعة برامج منها .

يعد اليونان أغنى من سويسرا بأنواع النباتات التى بها ، وتلك حقيقة لايعرفها معظم الناس . لذلك .. كان من أوائل الأنشطة التى قامت بها المؤسسة ، هى عمل جرد للأنواع النباتية القومية ، وكذلك عمل خرائط لـ ٢٠٠ نوع من الأشجار والشجيرات الصغيرة التى توجد على نطاق قومى ، بدءا من مستوى سطح البحر حتى نقطة فى جبل بالايوس .

وكمعارض متخصصة .. كانت لدى المتاحف التى اكتملت فى عام ١٩٣٨ بافتتاح معرض الطيور .. مجموعة متميزة هادفة من أنواع الحيوانات والخضروات ، وكذلك مايشابه المكونات الجيولوجية والمعدنية والبلينتولوغية (المكونات المرتبطة بعلم الأحافير النباتية والحيوانية - علم الإحاثة) . إن مجموعات الحشرات والزواحف والطيور والقواقع والصخور والمعادن الموجودة تعطى صورة إجمالية للمصادر الطبيعية للدولة ، وذلك باعتبارها واحدة من أغنى الدول الموجودة فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، كما أن المكتبة الرحبة التى تضمها المؤسسة ومجموعة النباتات المحفوظة - التى تعد من ضمن أكثر المجموعات تنوعا فى العالم - ومركز التوثيق .. كل ذلك يمنح دارسو البيولوجيا الصغار أدوات بحثية كاملة .

٤- متحف الفن القديم والمعاصر

لقد كانت جواني بابا ديمتريو أثرية يونانية رفيعة الشأن ، حيث كانت لها ومضاتها الملهمة من الوجدان والاكتشافات غير المتوقعة ، والتى تركت آثارها على الفن المعمارى اليونانى خلال الخمسينات ، وظهرت بارزة لأول مرة ، من خلال تلك الآثار التى كشفتها الأثرية الرقيقة دوللى جولاندروز ، التى كانت تقوم بمهنة الجامع ، وتفانت - خلال تلك السنين - مع حملات التنقيب عن الآثار . لقد تتبعت جوانى لفترة من الفترات خطوات هنريك سكليمان ، كما قامت كذلك بشراء أعمال تمثل الفترة الكلاسيكية ، حتى جاء ذلك اليوم ، الذى كانت تتنزه فيه فى إحدى جولاتها ، فى جزر سيكالاديز .. توجهت جوانى شطر التماثيل الغريبة التى كان الفلاحون (المزارعون) يصنعونها ، دون أدنى فكرة لديهم عن تميزهم وأدائهم الرائع تلك الأعمال التى كانت بحقولهم ، وكانت فى حقيقتها بمثابة أراض بكر غير مكتشفة ، وتقول جوانى فى هذا الصدد :

«لقد أذهلنى نقاء التصميم وبساطة الشكل ، من خلال تعبير هذه الأشكال الرائع عن الحداثة .. لقد كنت أطمح إلى أن أمنع هذه الأعمال الثابتة غير المعروفة من أن تتسرب إلى الخارج» .

إن تقاليد وعادات هؤلاء الناس لازالت غير معلومة ، لأنهم لم يتركو لنا أية دلائل مكتوبة تشير إلى ذلك ، ومن المحتمل أنهم لم يتحدثوا اليونانية . وعندما تحاول جوانى أن توضح سر التميز الذى ينسب إلى هذه النماذج .. فإنها تقول: لقد فسر الخبراء هذه الأعمال على أنها قرابين ، أو أشكال تعبر عن الانتقام والثأر لدى القدماء أو كأشكال تمثل الأرواح أو تقودها عبر رحلة الموت إلى ممالك الموتى .

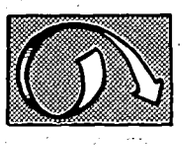
لم تؤد هذه الأشكال المرعبة والغريبة أى تمثيل فيما تختص بالطاقات المرتبطة بالظلام كما فى الحضارات الأخرى . ولكنه إذا مابلغت هذه الرموز العصر الإغريقى .. فإنها كانت تنتقل وتعطى صيغة تأليه ونبل أكثر مما قد يعطى لها من قبل خلال ترحالها (مجموعة تماثيل تصل إلى ٣٠٠ قطعة) عبر المتاحف المختلفة بدول العالم ، ولكن ذلك لم يمنع أن تكون مجموعة جولاندروز (٢٠٠ قطعة خاصة) من أكثر هذه المجموعات ثراء وتكاملا . وهذه التماثيل معروفة عبر العالم كله ، ومن بينها : عازف الفلوت ، والمفكر ، والقلق ، والصائد ، والرجل والكأس .

أثناء تأثيث مؤسسة متحف الفن ، ومن خلال اشتراك نيكولاس جولاندروز فى العمل .. كان يجرى بناء المتحف على النمط السيكالادى ، والفن القديم ليمنح تلك الأعمال هويتها ، وقد عرضت تلك الأعمال - كما أسلفنا القول - خلال العالم ، وتذكر دوللى جولاندروز فى هذا الصدد:

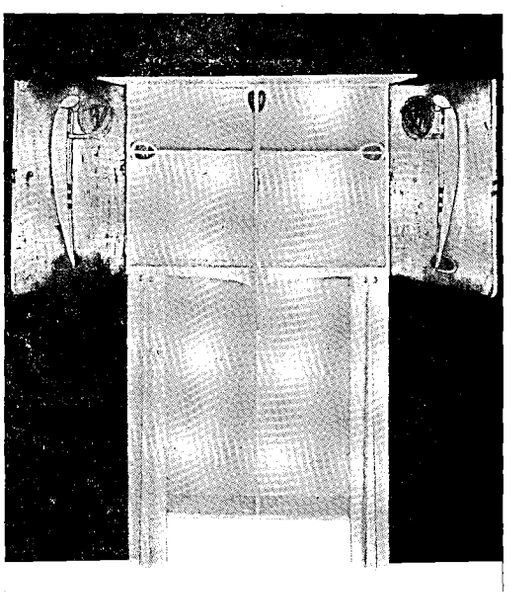
«لقد علمتنا هذه المعروضات قيمة عظيمة عن فن وضع فهارس المتحف» . ثم تضيف موضحة : «إن الأسلوب اليابانى متأنق فى العرض ، وحساس للغاية ، وهو بذا يختلف تماما عن التصور الأمريكى الذى يميل نحو الاتجاه الأخير فى عرض مجموعتنا» .

كان عماد المؤسسة - رغم ذلك - يتم عن طريق معهد خاص ، يدار كلية بواسطة عائلة جولاندروز نفسها ، بشكل لايهدف فقط إلى حفظ وعرض المجموعة فقط ، ولكنه يهدف كذلك إلى تنشيط وزيادة المعروضات الجديدة التى تجعل الحضارة السيكالادية معروفة بشكل أكبر ، مثلما حدث فى أكتوبر ١٩٩٠، حيث تم تنظيم أكثر المعارض موضوعية وهدافة .

استرداد الملكية الثقافية .



كندا تؤسس بيتا للفن الحديث :



تعتبر هذه الحجرة الضخمة واحدة من حجرتين، صممها المصمم الأسكتلندى الشهير تشارلز رينى ماكنتوش للسيدة رووات . وفى عام ١٩٠٢ ، وجدت الحجرة طريقها - تاريخيا - من كندا إلى مزاد مونت كارلو فى عام ١٩٨٣ . لقد كان امتلاك التصميم والتحديد سببا فى أن تهمل شركة المزاد مسألة الحصول على إذن تصدير ، وأن تستخدم كل قدرتها لتوقف نقلها للخارج ، باعتبارها من الملكية الثقافية المتميزة .

لقد كانت الحكومة الكندية قادرة - بالطبع - على أن توقف بيع هذه الحجرة ، وكذلك بيع ٤ قطع أخرى . ومن خلال تصرف هيئة الملكية الثقافية للتصدير والاستيراد .. أمدت الحكومة المختصين بمساعدة كبيرة لاقتناء هذه الحجرة ، وهى الآن ضمن معروضات متحف أونتاريو الملكى فى تورنتو .

هل متحفك مستعد لمواجهة الزلزال .. الفيضان .. الاعصار ؟

جين هوتكنز :
حاصلة على بكالوريوس فى تاريخ الفن ، ودرجة الماجستير فى مواد الصناعات الحريرية . كانت رئيس صيانة لقسم الصناعات الحريرية التقليدية ، بقسم الصناعات الحريرية المتحف الأمريكى ، ومسئول دائم بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن - ماساتشيوست .

باربارا روبرتس :
مسئولة صيانة ممتازة كفء بمتحفى : فيكتوريا وألبرت ، ولندن . ومساعدة صيانة مسئولة بمتحف ميتروبوليتان للفنون بنيويورك ، وكذلك مسئولة صيانة للفنون التشكيلية والنحت فى متحف ج.بول جيتى - لوس أنجلوس . وهى حاليا مستشارة صيانة غير متفرغة .

يمكن للإعصار أن يحطم المتحف فى خلال ١٥ دقيقة ، بينما قد يتطلب الأمر عشر سنوات لإعادة بنائه ، وقد استغرت مجرد إعداد كشف بيان بحالة المجموعات ، بعد الزلزال الأخير لمدينة ميكسيكو ، أكثر من أسبوع .... والآن.. هل أنت مدرك لذلك إذا استمرت الاتجاهات الحالية ، واستمر كذلك ارتفاع مستويات المحيط ، الذى يمكن أن يغرق مدنا عديدة بمتاحفها ، بعد قرن من الآن ؟ هل يرغب متحفك الآن ، أو يقدر على أن يمنع أو يقلل الخسارة الناجمة عن الكوارث الطبيعية التى تحدث للملكية الثقافية التى لديه؟ إن سؤالنا هذا ليس بالخيال ، ولاتهدف منه إلي خلق إثارة غير سخيفة ، إنه ينبع من تحليل أساس متعمق للبيانات المتعلقة بهذا الشأن ، والتى تؤدى - مؤخرا - بالأمم المتحدة أن تتصرف حيالها .

فى ديسمبر ١٩٨٧ .. خصصت الدورة الثانية والأربعين للجمعية العمومية للأمم المتحدة عقد التسعينات ، كعقد دولى للتقليل من حجم الكوارث الطبيعية ، وكان الحل المناسب الذى أقرته الجمعية كمايلى :

- «إن هدف هذا العقد هو تقليل معدل خسارة الحياة ، ومعدل خسارة الملكية الثقافية ، والخلل الاجتماعى والاقتصادى الناجم عن الكوارث الطبيعية ، وذلك من خلال الإجراءات الدولية المناسبة ، خاصة فى البلاد النامية ... ومن أهدافه كذلك مايلى :

أ- أن يحسن قدرة (احتمال) كل دولة فى التقليل من آثار الكوارث الطبيعية بمنتهى السرعة ومنتهى الفعالية ، وأن يوجه اهتمام خاص لمساعدة الدولة النامية فى تأسيس أنظمة الإنذار المبكر إذا لزم الأمر .

ب- تكوين أدلة ملائمة ، واستراتيجيات مناسبة لتطبيق المعرفة الحادثة ، آخذة فى اعتبارها المشتقات الثقافية والاقتصادية المشتركة بين الأمم (مواطن الالتقاء) .

جـ- احتضان ورعاية المساعى العلمية والهندسية التى تهدف إلى تضييق الفجوات الملحة فى المعرفة ، لكى نقلل معدل الخسارة والفقد فى الحياة والملكية .

د- نشر المعلومات المتواجدة والجديدة ، والتى تعتمد على مقاييس : التحديد / التوقع / المنع / التقليل / ، وذلك فيما يتعلق بالكوارث الطبيعية .

هـ- تطوير المقاييس السابقة من خلال البرامج للمساعدة الفنية ، والتبادل والنقل التكنولوجى وإدارة المشروعات ، والتعليم ، والتدريب التفصيلى لكيفية مواجهة الأخطار والأضرار الحادثة ، ومهارات تحديد المواقع المنكوبة ، وتقييم تأثير هذه البرامج .

وبصدد إيجاد الحل .. طالبت الجمعية العامة بتخصيص العقد للتقليل من الكوارث الطبيعية.

- «لإنشاء جمعيات دولية تتعاون مع الهيئات التكنولوجية والعلمية المناسبة ، مع ضرورة الإشراف على الفنيات والتسهيلات المتاحة لتقليل الأضرار الناجمة ، وتقدير الاحتياجات الخاصة للمناطق أو البلاد التي يراد تحديث أو تحسين الفنيات الموجودة بها ، وكذلك التسهيلات المتاحة لتطوير استراتيجية تحقيق الأهداف المرغوبة فيها» .

- من المتفق عليه أن هناك احتياجا عميقا وملحا لدى المجتمعات - متأثر إلى حد كبير بالنكبات التى تحدث - إلى إعادة البناء ، وإنقاذ مايمكن إنقاذه من كيانها الثقافى وآثارها الثقافية. إن هناك حاجة دائمة إلى إعادة تجديد ملامح المجتمع ، وربط الماضى مع الحاضر . والحاضر مع المستقبل ، وقد كنا - على سبيل المثال - أكثر اهتماما بأن نتعلم ذلك من خلال الأيام الأولى التى تلت الزلزال الأخير فى سبيتاك، ولينينكان (الاتحاد السوفيتى) ، حيث بدأ المجتمع بعدها مباشرة فى إعادة البناء والمحافظة على وضع النافورة فى الميدان الرئيسى ، وكذلك الكاتدرائية.

- كونت اللجنة الدولية للحفظ والصيانة هيئة دائمة لعمل توصيات متعلقة بكيفية التقليل من أضرار الكوارث الطبيعية والصناعية (التى يفعلها الإنسان) ، والفنيات والمعلومات المؤثرة فى حفظ الملكية الثقافية . ولقد كنا نعتبر : التنسيق / الدعم المالى / الأهداف / التوقيت ، العناصر الأساسية الأربعة للاستراتيجية الممكن تطبيقها فى هذا الخصوص .

«انظر من الميكروسكوب (المنظور) الخاص بك»

من المحدد لهيئة التخفيف عن المنكوبين بالولايات المتحدة (U.N.D.R.O) أن تقوم بالتنسيق بين المجموعات المختلفة التى تعالج القضايا المتعددة ، والمعقدة ، التى تواجه الموضوعات الثقافية من خلال الأمم المتحدة ، فهناك هيئات ذات أهداف مختلفة ، ولكل منها تأثيره على المواقع الحضارية (الملكية والمتاحف) المرتبطة بهذه الهيئات مثل : هيئة التخفيف عن المنكوبين بالولايات المتحدة ، واليونسكو . كما أن هناك منظمات غير حكومية مثل : ICO-MOS, ICOM ، فمنظمة ICOM مثلا تؤدى أعمالها من خلال أنشطة تعقدها جمعية المحافظة ، وتشابهها كذلك جمعيات (ICCROM) , & (IIC) ، ومجموعات صيانة أخرى ، ومجموعات المتحف ، وهيئات المتحف ولدينا كذلك اتصالات مع أمناء متاحف، ومؤرخى فن ، وأمناء مكتبات ، وعلماء حفظ ، ومديرى المتاحف أو الأماكن الثقافية ، والأثريين . ولكننا - فى غمرة ذلك كله - نادرا

ترجمة : زكريا القاضى

مانكون علاقات داخل بلد أو داخل اقليم مع متخصص فى تقليل الأضرار الناجمة عن الكوارث . وهذا أمر مؤسف ، لأن الأضرار الطبيعية والصناعية يمكنها أن تدمر كل الملامح وكل المعالم، وتحيلها إلى بقايا وكسور وأطلال .

إننا بحاجة لأن ننظر من خلال مجموعاتنا ، ومنظوراتنا ، واهتماماتنا الإدارية المتعلقة بنا ، ولندرك جميعا أن الكوارث لاتكن أي تقدير أو احترام ، أو تمييز لمن تنزل به ، وأنها تسبب متاعب جمة ، لايمكن ذكرها بالنسبة للبشر في كل مكان أو فى أي مكان .

هناك قضايا حيوية ، مثل قضية الاهتمامات الخاصة بتأمين الملكية الثقافية ، والمخاوف الشديدة المتعلقة بهذا التأمين ، وأساليب الحفظ والصيانة التى بدون إجابة وافية عنها ، وتهيئة رأى المجتمع الدولى الذى لم يتكون بعد . إننا لسنا مستعدين أو قادرين على تهيئة أو حشد أثريين كافيين ، ومهندسين ، ومتخصصى تقليل أضرار الكوارث ، ومسجلين ، وفرق إنقاذ ، ومعالجى فن ، وفنانين نحتيين (للذكر لا الحصر) ، وكذلك مهام أخرى ضرورية لتتلاءم مع الاحتياج المحتمل .

إذا حدثت كارثة طبيعية مفاجئة أو ضرر بفعل الإنسان غدا .. فلن تكون لدى هيئة المتحف آية آليات أو مبادرات ، تحقق خلالها مساعدة دولية أو مساعدة قومية . وهناك ضرر سيحدث بالتأكيد نتيجة غياب الإعداد المسبق للإجابة . المطلوبة لهذا الموقف .

إن قليلا منا بالتأكيد من يمكنهم أن يعرفوا – على وجه التفصيل – الأنشطة والمعلومات المستقبلية من : مهندسى الأرصاد الجوية ، مهندسى زلازل ، أخبار القمر الصناعى ، أسعار التأمين المحكمين ، بناة السدود ، متخصصى الفيضانات ، جماعات البحث والإنقاذ ، وذوى الخبرة فى رفع الأنقاض الضخمة من الأبنية المتداعية (المنهارة) لإنقاذ المصابين (وفي حالتنا تلك) إنقاذ الملكية الثقافية المتضررة والمنهارة تحت الأنقاض ، وكذلك أفراد من عامة الجمهور الذين يفترض دخولهم المتاحف ولديهم – بطبيعة الحال – فرضية مغادرتها أحياء .

دعنا نكون متفائلين ونفترض أن متحفك صمد بعد أن واجه : الزلزال ، الفيضان ، الإعصار، أو حادثة ذرية ، أو أية حادثة أخرى .. فهل تتضمن قائمتك وجود مكان ما كملجأ ، أو كمأوى بالنسبة للمصابين ، أو الذين أصبحوا بلاسكن ؟

إن متاحفنا لاتتميز بوجود آلية أو مواصفات رئيسية أو شاملة ، تخصص لإخبار معاصرينا سواء على المستوى القومى أم المستوى الدولى بإمكانيات المساعدة من : المواد ، الممارسين المدربين على إجراءات الصيانة والوقاية ، خبراء المتحف الشخصى .. إن كل تلك الإمكانيات مطلوبة قبل أو بعد أية حالة طارئة .

لابد أن تكون الأهداف عملية ، ذات تكلفة مؤثرة ، يمكن إنجازها

عندما نفكر فى ماهية التعهد الدولى .. فإننا ندرك أن الهيئة الدولية ستضطر إلى أن تلقى الضوء على مواصفات الأهداف التى تحققها ، وهى : عملية ، وذات تكلفة مؤثرة (أى ذات قيمة) ، ويمكن إنجازها . وسوف تساعد توصياتنا فى تقدير وحساب الميزانيات اللازمة للبناء فيما بين التخطيط قبل الحدث (المدى القصير) ، والمدى الطويل للحفظ والصيانة ، وإجراءات التعمير .

وفى البداية .. حددت الهيئة الدولية المعايير والمجالات الخاصة بالأهداف التالية :

* تحسين كافة مستويات التنسيق للتخطيط، وتلقى الاستجابة على المستويات : الدبلوماسية والحكومية ، خاصة فيما يتعلق بتلك المعالجات التى تتطلبها الحالات الطارئة .

* تشجيع تكوين المجموعات القومية المختصة بالتقليل من أخطار الكوارث ، والتى تقوم بالإمداد بالمعلومات الأولية اللازمة للاستجابة لحدوث الكارثة ، وتنظيم استجابات الفرق وتلبيتها للأعمال المنوطة بها ، والقدرة على الإسهام والتعاون مع هيئاتهم القومية ، والأشخاص القياديين لهيئة ICOM .

* نشر وطبع المعلومات الأساسية التى تكفل المساعدة العملية المناسبة فيما يتعلق بالمعلومات المرتبطة بمجابهة الكوارث المختلفة مثل : النيران ، الفيضان ، الزلازل ، تقلبات الأمواج الإعصار ، أو أية كارثة طبيعية أخرى .

* العمل على تحديد و/أو تأسيس مصادر الدعم المالى اللازمة الخاص منها والعام ، ورفع مستوى الوعى لدى الحكومة والمستويات الإدارية المختصة بمدى الحاجة للتخطيط المستقبلى لحماية وحفظ الملكية الثقافية .

ثم ماذا ؟

لقد أرسلنا خطابا إلى المسئولين عن جميع فروع جمعيات ICOM القومية ، نسألهم أن يدعمونا بمقترحاتهم ، كما أرسلنا بالمثل إلى شخصيات تتولى مناصب حكومية ، وشخصيات معهدية ، وكذلك شخصيات أخرى على المستويات المحلية التى لديها اهتمام خاص بأمور حفظ وصيانة المعالم الثقافية ، والمتاحف ، والمكتبات ، والفهارس ، والمحفوظات (الأرشيف) ، والأعمال الفنية ، ومن تكون لديهم الرغبة فى العمل معنا بالجمعية الدائمة ، أو العمل فى تشكيل الجمعيات القومية ، أو المجموعات المشار إليها آنفا .

لابد أن يجهز أعضاء مثل هذه الجمعيات للاتصال بأقرانهم على مستوى دولى عريض ، ولابد من تشجيع التشارك فى العمل فيما بينهم من خلال تبادل المعرفة فى التخصصات المختلفة ، التى ترتبط بفنيات التقليل من أخطار الكوارث ، والتخطيط للحالات الطارئة ، أو عمليات الإزالة والتنظيف (الإصلاح) التى تستتبعها الكوارث الطبيعية الحادثة . ولابد كذلك من أن تتصل الهيئات القومية مع الجمعية الدائمة . ولكن الأكثر أهمية من كل ماسبق .. هو ضرورة الاتصال بالجمعيات القومية الأخرى المنشأة لهذا الغرض .

إننا نجتهد فى ضرورة حفظ الاقتراحات والحلول البسيطة ، خاصة العملى منها والقليل التكلفة بما لايمنع من كونه مؤثرا . وإذا كنا قد روعنا المديرين والمشرفين بالميزانية الضخمة ومتطلباتها اللازمة لتحقيق مانأمله .. فإننا سنؤكد أن الملكية الثقافية – بدون ذلك – ستظل موضع خطر ، وكل ذلك يخلص بنا إلي رغبتنا فى عمل دعامتين عمليتين أساسيتين أولاهما : أن «المتحف» سرعان مايميل إلى حث وتحفيز المتاحف ، والتركيز على حتمية دورها فى منع وتقليل الضرر الناتج عن الكارثة الطبيعية الحادثة للملكية الثقافية الواقعة تحت تهديدها ، وثانيتهما : أن الأفراد المهتمين بذلك الشأن سيتصلون بنا حتى إذا كان ذلك لمجرد الحصول على معلومات . ويمكنهم عمل ذلك على العنوان التالى :

Barbara Roberts
, 2413 Fifth Avenue west
. Seattle, WA 98119
. United States of America
Telephone : 1-206-281-9090
Fax : 206 - 284 , 8026

تعليق :

يبحث المتحف – حاليا – فى إمكانية إنتاج مثل هذا الرقم .

«قلل من الحضارة .....» – رسم «جولين»

.... وماذا أيضا ؟

« .... عن متحف غير ضرورى ؟ »

سيدى العزيز

إننى لا أتفق مع مايبدو أن السيد كينيث هودسون (عدد المتحف رقم ١٦٢) تحاول أن تشرف عليه ، مع ذكر أمثلة لإثبات ماأورده ، عندما صرح بأن المتاحف الضخمة - كقاعدة - سيئة أكثر من كونها جيدة ، وأنه على أية حال .. فإنه من المثير أن يقال ماإذا كانت تلك مسألة سواء للفرد الزائر أم المجتمع .

إننى أؤمن - ولكن ليس بنفس الطريقة - بأن المتاحف الكبيرة تقام بشكل مناسب ، وتدار بطريقة رائعة ، ويمكنها أن تكون طريقا ممتازا لاهتمامات الفرد ، والإمداد التعليمى للمجتمع ككل .

يمكن أن يفترض أن المتحف كبير ، وأن لديه مجموعات كبيرة ، ولديه كذلك قيمة كبيرة ليعرض رأيا ، أو منطقا عاما مشوقا ، بما يعنى ضرورة كونه منظما بنفس الطريقة التى تمكنه من أن يعرض الثراء والتنوع للمجموعات التى به ، وتمكن الذاهب إلى المتحف من تقديرها بشكل سليم . ولعمل ذلك .. فإن كل الوسائل متاحة ويجب أن تستخدم بشكل مؤثر لتوجه الزائرين وتعدهم ، بما يمكن أن يجعلهم ينالون أقصي متعة وأقصى فائدة ممكنة من زيارتهم .

إن مايجب أن نتجنبه بالفعل هو إغراء الزائرين لأن يدلفوا من حجرة إلى أخرى ، ومن نهاية جناح ما بالمتحف إلى النهاية الأخرى له ، وهم يقتصرون - فى هذه الأثناء - على هدف وحيد ، هو : مدى قدرتهم على أن يقولوا لأنفسهم وللآخرين : «لقد شاهدنا متحفا عظيما ، أو كما قد يقول بعضهم «هذا متحف عظيم» . وبشكل ما مقنع .... فإنه يمكن تقسيم المتحف بشكل عفوى ، فمن الممكن ألا تخصص تذاكر الدخول لكل المتحف ، ولكنها تخصص لدخول قطاعات (أجنحة) فقط ، وهذا يمكن عمله بسهولة - مثلا - فى متحف ضخم يشغل مبانى منفصلة ، مثل متحف كونق فى باريس كما يمكن تشجيع الذاهبين للمتحف على أن يختاروا مايرغبون فى رؤيته ، طبقا لميولهم الشخصية ، أو حب الاستطلاع الخاص بهم .

إننى أتفق مع كينيث هودسون ، عندما يقول إن اللوفر - بكل القطع النفيسة التى يقتنيها ، وربما بسببها - متحف سئ للغاية من عدة أوجه ، وذلك لأنه لايمكن توقعه أبدا أكثر من كونه مركز تخزين عملاقا . ومن ناحية أخرى .. فإننى بالتأكيد لن أضع متحف المتروبوليتان فى نيويورك فى نفس التصنيف ، إذ بمراقبة تطور عبر الأربعين سنة الماضية ، أو مايقارب ذلك .. فإننى أميل لأن أدعوه إنجازا مثاليا . وبالتحديث الدائم لإمكانياته ، وإضافاته الناجحة لكى يحسن عرض المجموعات التى يقتنيها ، وتخصيص حجرة للمقتنيات الجديدة ، وخدمات المعلومات ، وبرامجه الفنية والتعليمية .. بكل ذلك أصبح متحف متروبوليتان مركزا ثقافيا نموذجيا متكاملا ، يواصل تطوره باستمرار ، سهل المنال للجميع .

هل هى حقيقة إنه مثل سئ لمتحف كبير ، لأن يكون نموذجا مصغرا لمركز تعليمى غير هادف ؟ لابد للمتحف من يعطى كل شخص فرصة لأن يثقف نفسه ، وأن يتمتع بذلك التثقيف ، على ألا يبدو ذلك التثقيف كهدف إجبارى إطلاقا .

هناك بالطبع متاحف صغيرة تحوز الإعجاب ، ولكنها إذا لم تتخصص فى مجال معين ، أو إذا لم تتميز حجراتها بمجموعات خاصة ثرية للغاية .. فإنها ستكون مخيبة للآمال . كذلك لابد من وجود التسهيلات المناسبة ، والاعتمادات المالية اللازمة كذلك ، وإلا أصبحت لاتبعد كثيرا من موسوعات الفن العالمى ذات الصور الباهتة .

« هنرى مازاود »

عزيزى المحرر

إن خطابك يعد توضيحا رائعا لقيمة «أخبار المتحف» وللامح «بصراحة» . إن هناك احتياجا ملحا إلى الندوة الدولية الحضارية ، ولهذا النوع من اختلاف الرأى كما أنك تستحق التهنئة على طريقة عرضك لهذا الخطاب .

إنى آسف على أية حال لاختيارك أن تتجنب المقال الخاص من «لاڤليتيه» ، ولكن يجب أن أقدر بشدة ملاحظاتك القيمة على هذا الأثر الجروتسكى لغرور الإنسان ، وربما لايفكر فيه كمتحف ، وإذا كان الأمر كذلك ... فإننى سأكون متعاطفا معه . وكما هو الحال .. هل يمكننى أن أكتفى بذكر ملاحظة أو اثنتين من المتاحف الكبيرة على وجه العموم ، وعن متحف متروبوليتان بشكل خاص ؟

إن ارتباط الإحباط بالأشياء الكبيرة العلاقة .. بالأحداث العملاقة .. بالمعاهد والمؤسسات العملاقة .. ارتباط بلاشك يخضع للمزاج الشخصى . إن الأشياء الكبيرة تجعلنى أحس - شخصيا - بالذبول والتقوقع وعدم الانتعاش ، ولايحمينى من كل تلك الأحاسيس إلا فطرتى ، إن ذلك يجعلنى كما لو كنت فى مواجهة سائق أرعن يهبط التل ، قادما ناحيتى . لقد وضعت قيمة خاصة للبهجة ، والكيفية التى يمكن أن تخلق جسرا بين نفسى وبين المعرفة ، أو نصف المعرفة . وحين يكون الكيان الإنسان بمعزل عما حوله ... فإنه لايستطيع - ببساطة - أن يحقق تواجدا مع البهجة . إن لقصر «ديكوفيرتيه» سحرا واضحا ، يفتقر إليه لاڤليتيه» . لابد أن تزود المتاحف العواطف لدى الفرد ، تماما بنفس القدر الذى تزود به ذهنه . إن حقيقة اعتراضى على المتاحف الكبيرة تنصب أساسا على أنها تعطى الصبغة الذهنية لعملية الاتصال بشكل صارم للغاية .

من الممكن نظريا .. أن نعتبر المتحف الكبير كاتحاد فيدرالى ، أو كمجموعة متاحف صغيرة فى نفس الوقت . ولكنى أعتقد أن هذا صعبا جداً من الناحية النفسية ، وذلك لأن المتحف الضخم منظم كمتحف ضخم ، وليس كحزمة من المتاحف الصغيرة ، كما أن الزائر - دائما - على وعى بالأجزاء التى لم يزرها فى المتحف ، كما أنه لن يستطيع أن يتجاهل الحجم ، أو يمحوه خارج إدراكه ووعيه .

أما بالنسبة لمتحف المتروبوليتان .. فلم أكن قادرا على اتخاذ قرارها إذا كنت أفضل أن أقوم بزيارة متحف ملحق به محل ، أم أزور محلا ملحق به متحف !! أيهما يأتى أولا : الكلب أم الذيل ؟ إن الأمريكيين بالطبع يحبون قياس أمورهم بهذه الطريقة ، لأن لديهم ميل وهوى التسوق ، لاينتهى أبدا ، وهذا أمر يدهشنى تمام .

«كينيث هودسون»

ترجمة : زكريا القاضى

«لاشئ

قليل الأهمية فى عمل المتحف»

ليديا كوندرشوفا

رئيسة قسم المعلومات العلمية بالمتحف القومى بموسكو (الكرملين) ، وكان واضحا أنها قارئة جيدة لتعليقات الكتاب .

فى ربيع ١٩٨١ حدث الافتتاح الرسمى للمعرض الجديد فى دار الأسلحة (الكرملين) فى موسكو ، أقدم الأبنية الأثرية الذى بناؤه بصورة حديثة ، لقد كان المعرض الجديد على أعلي معدل سواء بواسطة معاصرينا أم بواسطة زوار المتحف . وبعد حوالى شهر من ذلك .. على أية حال .. حدث شئ غير متوقع ، وكان النص المكتوب على المرفقات غير موجود منذ بدء ظهور اللون البرونزى المغطى للورق ، والمدعم بحروف سوداء بارزة . وكان أول ما لوحظ وجود الأدلة الأربعة ، وعندما دلف الزائرون إلى المتحف .. بدأوا يكتبون ملاحظاتهم وتعليقاتهم فى الدليل المخصص لذلك ، وإليك بعض منها :

* انظر : م.ب. تسوكانوف المعرض الجديد - دار الأسلحة - الكرملين - موسكو - المتحف - ص ص ١٥٤ - ١٩٨٧ .

«يجب أن نشكر موظفى دار الأسلحة لهذه الهبة المعجزة لشعب موسكى ، هذا الكنز المذهل لدى الكرملين الذى يتلألأ فى جمال آخاذ . شكرا !! ولكن مايثير الأسف بحق هو تلك الاستخالة الحقيقة فى أن نقرأ المرفقات المصاحبة للمعروضات ، المكتوبة بالحروف الصغيرة ، وذلك رغم أن المعلومة الموجزة جدا ، والتى خففت - بدرجة كبيرة - من ذلك الأثر .

*أعجبت جدا بالمعرض الجديد بدار الأسلحة - الكرملين ، ولقد وقفنا طويلا أمام المهمات غير العادية لأسلافنا ، بينما كان من المثير للخجل أنه استحال تماما أن نقرأ المدونات التى تحت المعروضات ، لقد كنت أحب أن أرى مزيدا من النصوص التاريخية التفسيرية .

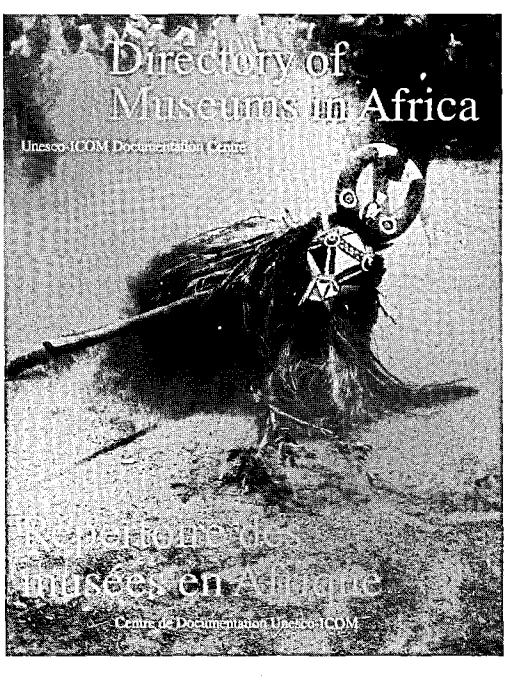
* لقد كنا محظوظين للغاية .. اليوم زارت عائلتنا بأكملها هذا المتحف الجميل المبهر الرائع الخلاب بدار الأسلحة إننا مدينون بشدة لمرشدى المتحف الممتازين الأوائل فى تقديراتهم وتنسيقهم لتاريخ المتحف . وإنه لأمر سئ للغاية أنه لم تكن هناك أية كتب ، أو أدلة عملية عن المتحف ، أو عن المعلومات الصغيرة عن معروضات الحجرات ، لقد كانت المفرقعات صغيرة وغير مرئية بشكل عملى .

* لقد أعطى أمناء المتحف ، والمؤرخون الفنيون ، والمصممون اهتماما شديدا للغاية لحل ذلك الشكل الذى يبدو غير متميز أوغير ذى أهمية ، بينما كان حقيقته الفعلية مشكلة مهمة . ونتيجة لهذه الجهود .. تم عمل التغيرات اللازمة فى الحجم ، وفى ضآلة المرفقات المطبوعة ، والمعلومات الإضافية التى تمت إضافتها إليه ، والورق المناسب بعد خضوعه لمقاييس الاختيار والاختبار . لقد تغيرت كل المرفقات التى كانت بدار الأسلحة ، وأصبحت فى كل حجرة عرض تفسيرات وشروح باللغتين الروسية والانجليزية .

إنها متعة لنا أن نرى أن زائرى المتاحف بالكرملين يساهمون فى تحسين عرض كنوز هذه المتاحف .

أنباء خارجية

دليلك إلى متاحف أفريقيا



دليل متكامل لامثيل له إلى متاحف ٤٧ دولة أفريقية .

* يهدف الدليل إلى تحقيق هدفين أساسيين ، هما :

- الحاجة إلى تشجيع المجتمعات المحلية لاستخدام مصادر المتحف .
- إمداد الزائرين والمدرسيين المهتمين ، والأماكن الأخرى من العالم بدليل مفصل ومصور عن تنوع الثقافة الأفريقية .

* تم تبويب الدليل ألفبائيا حسب :

البلد - المدينة - المعهد أو المؤسسة ، ثم المداخل باللغتين الانجليزية والفرنسية ، وهو يتكون من :

العنوان - المكتب الرئيسى - ساعات استقبال الجمهور - ساعة الإغلاق - الأقسام - التماثيل - الخلفية التاريخية - نمط أو نموذج المجموعة - النشرات (الطبعات) - الخدمات .

* تم تصنيف الفهارس على أساس :

المدينة - المعهد - نموذج المجموعة .

ماذا بعد ذلك ؟

«العمل الذى تقوم به دوريات المتحف القومى»

* هذا هو موضوع العدد القادم من مجلة المتحف . وفى وقت ما .. سوف تسيطر الوسائل السمعية - البصرية على ميدان الاتصالات .. إذن : مالدور الذى تلعبه الكلمة المطبوعة فى نشر المعلومات عن الأوضاع الحادثة ، وعن مجالات نشاط المتحف ؟

* إن التقارير الواردة من المكسيك ، وكندا ، والصين ، وفرنسا ، ونيوزيلاند ، والبلاد الأخرى تمدنا بنقش مدهش ، أى باجابات رائعة للسؤال السابق .

* من خلال الملامح المنتظمة للمتحف ... فهناك اعتبار للنظر إلى مدى يساعد الكوريون المقيمون فيما وراء البحار - فى ضمان عودة الملكية الثقافية الخاصة بهم إلى بلادهم ، إلى موطنها الأصلى .

* كذلك يتعرض مقال «مدينة ومتاحفها» لإلقاء الضوء على موطن الفن البلغارى - ڤارنا ، ويتساءل عما إذا كانت الشمس عدوة للمتاحف أم لا .

نتمنى لكم قراءة ممتعة

ترجمة : زكريا القاضى

National distributors of Unesco publications

ALBANIA: 'Ndermarrja e perhapjes se librit', TIRANA.

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.

ANTIGUA AND BARBUDA: National Commission of Antigua and Barbuda, c/o Ministry of Education, Church Street, St JOHNS.

AUSTRALIA: Educational Supplies Pty Ltd, P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W.; Dominie Pty, P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Sub-agents:* United Nations Association of Australia, Victorian Division, 328 Flinders Street, MELBOURNE 3000; Hunter Publications, 58A Gipps Street, COLLINGWOOD, VICTORIA 3066.

AUSTRIA: Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.

BAHRAIN: United Schools International, P.O. Box 726, BAHRAIN; The Arabian Agencies & Distributing Co., Al Mutanabi Street, P.O. Box 156, MANAMA.

BANGLADESH: Karim International, G.P.O. Box 2141, 64/1 Manipuri Para, Tejgaon, Farmgate. DHAKA 1215.

BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.

BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Casilla postal 4415, Mercado 1315, LA PAZ; Avenida de las Heroínas 3712, Casilla 450,COCHABAMBA.

BOSTWANA: Bostwana Book Centre, P.O. Box 91, GABORONE.

BRAZIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000; Imagem Latinoamericana, Av. Paulista 750, 1.° andar, Caixa postal 30455, CEP 01051, SÃO PAULO.

BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, boulevard Rousky 6, SOFIJA.

CAMEROON: Buma Kor & Co., Bilingual Bookshop, Mvog Ada, B.P. 727, YAOUNDÉ; Commission nationale de la République du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ; Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Melen, B.P. 2537, YAOUNDÉ; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, Douala.

CANADA: Renouf Publishing Company Ltd, 1294 Algoma Road, OTTAWAS, ONT. K1B 3W8. *Shops:* 61 Sparks St, OTTAWA and 211 Yonge St, TORONTO. *Sales office:* 7575 Trans Canada Hwy, Ste 305, St Laurent, QQUEBEC H4T 1V6.

CAPE VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.

CHINA: China National Publications Import Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.

COLOMBIA: Asociación Clubes Unesco, Calle 19, no. 4-20, Oficina 102, BOGOTÀ.

CUBA: Ediciones Cubanas. O'Reilly n.° 407, LA HABANA.

CYPRUS: 'MAM', Archbishop Makarios 3rd Avenue, P.O. Box 1722, NICOSIA.

CZECHOSLOVAKIA: SNTL, Spalena 51, 113-02 PRAHA 1; Artia, Ve Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1. *For Slovakia:* Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo nam. 6, 893-31 BRATISLAVA.

DENMARK: Munksgaard, Book and Subscription Service, P.O. Box 2148, DK 1016, KOBENHAVN K.

EGYPT: Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.

ETHIOPIA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABABA.

FINLAND: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10: Suomalainen Kirjakauppa OY, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.

FRANCE: Librairie de l'Unesco, 7 place de Fontenoy, 75700 PARIS; University bookshops.

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC: Buchexport, Postfach 160, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.

GERMANY, FEDERAL REPUBLIC OF: UNO-Verlag, Simrockstrasse 23, D-5300 BONN 1; S. Karger GmbH, Verlag Angerhofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN. *For scientific maps only:* Geo Center, Postfach 800830, D-7000 STUTTGART 80.

GHANA: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA; Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA; The University Bookshop of Ghana, ACCRA; The University Bookshop of Cape Coast; The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.

GREECE: Eleftheroudakis, Nikkis Street 4, ATHENS; Kauffmann, 28 rue du Stade, ATHENS; Greek National Commission for Unesco, 3 Akadimias Street, ATHENS; John Mihalopoulos and Son S.A., 75 Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIKI.

GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Libro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingo Ramos No. 10-A, B.P. 104, BISSAU.

HONG KONG: Swindon Book Co., 13-15 Lock Road, KOWLOON; Government Information Services. Beaconsfield House, 6th Floor, Queen'Road, Central, Victoria, HONG KONG.

HUNGARY: Kultura-Buchimport-Abt, P.O.B. 149-H-1389, ICELAND: Bokabud, Mals & Menningar, Laugavegi 18, 101, REYKJAVIK.

INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittarajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 5-9-41/1Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001; OXFORD BOOK & STATIONERY CO., 17 PARK STREET, CALCUTTA 700016; Scindia House, NEW DELHI 110001; UBS Publishers Distributors Ltd, 5 Andsari Road, P.O. Box 7015, NEW DELHI 11000; T.R. Publications Private Ltd, PMG Complex, II Floor, 57 South Usman Road, T. Nagar, MADRAS 600017.

INDONESIA: Bhratara Publishers and Booksellers, 29, Jl, Oto Iskandardinata III, JAKARTA; India P.T., Jl, Dr Sam Ratulangi 37, YAKARTA PUSAT.

IRAN ISLAMIC REPUBLIC OF: Iranian National Commission for Unesco, 1188 Enghalab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, TEHRAN 13158.

IRELAND: TDC Publishers, 12 North Frederick Street, DUBLIN 1; Educational Company of Ireland Ltd, P.O. Box 43-A, Walkinstown, DUBLIN 12.

ISRAEL: Literary Transactions Inc., c/o Steimatzky Ltd., 11 Hakishon Street, P.O. Box 1444, BNEIBRAK 51114.

ITALY: Licosa (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Benedetto Fortini, 120/10 (Ang. Via Chiantigiana), 50125 FIRENZE; via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia, 125, TORINO.

JAMAICA: University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON 7.

JAPAN: Eastern Book Service, Inc., 37-3 Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.

JORDAN: Jordan Distribution Agency, P.O.B. 375, AMMAN.

KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI; Africa Book Service Ltd., Quran House, Mfangano Street, P.O. Box 45245, NAIROBI; Inter-Africa Book Distributors Ltd, Kencom House, 1st Floor, Moi Avenue, P.O. Box 73580, NAIROBI.

KOREA, REPUBLIC OF: Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.

KUWAIT: The Kuwait Bookshop Co. Ltd, P.O. Box 2942-Safat, KUWAIT.

LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. Mazenod, MASERU.

LIBERIA: National Bookstore, Mechlin and Carey Streets, P.O. 590, MONROVIA; Cole & Yancy Bookshops Ltd, P.O. Box 286, MONROVIA.

MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.

MALAYSIA: University of Malaya Co-operative Bookshop, P.O. Box 1127, 59700 KUALA LUMPUR.

MALDIVES: Novelty Printers & Publishers, MALÉ; Asrafee Bookshop, 1/49 Orchid Magu, MALÉ.

MALI: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.

MALTA: Sapienzas, 26 Republic Street, VALLETTA.

MAURITIUS: Nalanda Co. Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.

MOZAMBIQUE: Instituto National do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, n.° 1927, r/c e 1921. 1.° andar, MAPUTO.

MYANMAR: Trade Corporation No. (9), 550-552 Merchant Street, RANGOON.

NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.

NETHERLANDS: Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, Postbus 1118, 1000 BC, AMSTERDAM. *Periodicals:* Faxon-Europe, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.

NETHERLANDS ANTILLES: Van Dorp-Eddine, N.V., P.O. Box 300, Willemstad, CURAÇAO.

NEW ZEALAND: Government Printing Office, P.O. Box 14277, Kilbirnie, WELLINGTON. *Retail bookshop,* 25 Rutland Street (*mail orders,* 85 Beach Road, Private Bag C.P.O.), AUCKLAND: *Retail,* Ward Street (*mail orders,* P.O. Box 857), HAMILTON; *retail,* 159 Hereford Street (*mail orders,* Private Bag), CHRISTCHURCH; *Retail,* Princes Street (*mail orders,* P.O. Box 1104), DUNEDIN.

NIGERIA: The University Bookshop of Ife. The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsuka; The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.

NORWAY: Akademika A/S, Universitetsbokhandel, P.O. Box 84, Blindern, 0314, OSLO 3; Narvesens Info Center, P.O. Box 6125, Etterstad, N-0602 OSLO 6.

PAKISTAN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3; Unesco Publications Centre, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific, P.O. Box 2034A, ISCAMABAD; Tayyab M.S. Commercial Services, P.O. Box 16006, A-2/3 Usman Ghani Road, Manzoor Colony, KARACHI 75460.

PHILIPPINES: National Book Store Inc., 701, Rizal Avenue, MANILA. *Sub-agent:* International Book Center (Philippines), 5th Floor, Filipinas Life Building, Ayala Avenue, Makati, METRO MANILA.

POLAND: ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA; Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie no. 7, 00-068 WARSZAWA.

PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua dc Carmo 70-74, 1117 LISBOA.

ROMANIA: ARTEXIM Export-Import, Piata Scientii, No. 1 P.O. Box 33-16, 70005 BUCAREST.

SAINT VINCENT AND THE GRENADINES: Young Workers Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd floor, room 12, KINGSTOWN.

SAUDI ARABIA: Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main Street, Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RIYADH.

SEYCHELLES: National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.

SINGAPORE: Chopmen Publishers, 865, Mountbatten Road No. 05-28/29, Kalong Shopping Centre, SINGAPORE 1543. *For periodicals:* Righteous Enterprises, P.O. Box 562, Kallang Basin Post Office, SINGAPORE 9133.

SOMALIA: Modern Book Shop and General, P.O. Box 951, MODAGISCIO.

SRI LANKA: Lake House Bookshop, 100 Sir Chittampalam Gardinaner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.

SUDAN: Al-Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.

SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 3017, PARAMARIBO.

SWEDEN: A/B C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-103 27 STOCKHOLM 16; *Periodicals:* Wennergren-Williams AB, Nordenflychtsvagen 70, S-104 25 STOCKHOLM; Esselte Tidskriftscentralen, Gamla Brogatan 26, Box 62, B-101 20 STOCKHOLM.

SWITZERLAND: Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH; United Nations Bookshops, Palais des Nations, CH-1211 GENÈVE 10.

THAILAND: Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK; Nibondh and Co. Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri., P.O. Box 402, BANGKOK; Suksit Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK; ROEAP, P.O. Box 1425, BANGKOK.

TRINIDAD AND TOBAGO: Trinidad and Tobago National Commission for Unesco, 18 Alexandre Street, St Clair, PORT OF SPAIN.

TURKEY: Haset Kitapevi A. S., Istiklâl Caddesi no. 469,Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.

UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.

USSR: Mezhdunarodnaja Kniga, Ul. Dimitrova 39, MOSKVA, 113095.

UNITED ARAB EMIRATES: Maktabat al-Maktaba, P.O. Box 15408, Al-Ain, ABU DHABI.

UNITED KINGDOM: HMSO, Publications Centre, P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT (*mail orders only; telephone orders:* 071-873 9090; *general inquiries:* 071-873 0011). HMSO bookshops: 49 High Holborn, LONDON WC1V, tel. 071-873 0011 (*counter service only*); 71 Lothian Road, EDINBURGH EH3 9AZ; tel. 031-228 4181; 80 Chichester Street, BELFAST BT1 4JY, tel. 0232-238451; 9-21 Princess Street, Albert Square, MANCHESTER M60 8AS, TEL. 061-8347 201; 258 BROAD STREET, BIRMINGHAM B1 2HE, tel. 021-643 3740; Southey House, Wine Street, BRISTOL, BS1 2BQ, tel. 0272-264306. *For scientific maps:* McCarta Ltd, 122 King's Cross Road, LONDON WC1X 9DS.

UNITED REPUBLIC OF TANZANIA: Dar es Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR ES SALAAM.

UNITED STATES OF AMERICA: UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.

YEMEN: 14 th October Corporation, P.O. Box 4227 ADEN

YUGOSLAVIA: Nolit Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Cancarjeva Zalozba, Zopitarjeva No. 2,61001 LJUBIJANA; Mladost, Ilica 30/11, ZAGREB.

ZAMBIA: National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd, P.O. Box 2664, LUSAKA.

ZIMBABWE: Textbook Sales (PVT) Ltd, 67 Union Avenue, P.O. Box 3799, HARARE.

A complete list of all the national distributors can be obtained on request from: The Unesco Press, Sales Division, 7 place de Fontenoy, 75700 PARIS (France).

UNESCO BOOK COUPONS can be used to purchase all books and periodicals of an educational, scientific or cultural character. For full information please write to: Unesco Coupon Office, 7 place de Fontenoy, 75700 PARIS (France). [32]

قلعة مونتسيرا
توفاس - ريوس
قطالونيا - اسبانيا
باذن من ماريا مونت دي ريبينات

متحف جوركي الذاكري
موسكو
آرت جماليت

الثمن جنيه واحد