المتحف الدولى

١٩١

متاحف الفنانين
قصة نجاح اسكتلندية
المجلس الدولى للمتاحف
فى عامه الخمسين

UNESCO

المتحـــــــف الدولـــــــى

مجلة فصلية تصدر عن المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) باريس ، وهى منبر دولى للمعلومات والمعارف الخاصة بالمتاحف بكافة تنوعاتها ، وتهدف الى تنشيط المتحفية وإجلائها فى كل مكان فى العالم .

. وتصدر طبعتها الانجليزية فى أكسفورد والفرنسية فى باريس ، والعربية فى القاهرة ، والروسية فى موسكو .

موضوع العدد القادم

العدد ١٩٢ من مجلة المتحف الدولى

متاحف الحياة المائية

رئيس التحرير : مارشيا لورد

مساعد رئيس التحرير : كريستين ويلكنسون

الايقونوجرافية : (اختيار : الصور والتماثيل والأعمال الفنية) كارول باجو - فونت

محرر الطبعة العربية : فوزى عبد الظاهر

محرر الطبعة الروسية : تاتيانا تيليجينا

المجلس الاستشارى

جايل دى جويتش	ICCROM
ينى هيرمان	المكسيك
نانسى هاشن	كنـدا
جان- بيير موهن	فرنسا
ستيليوس بابادوبولوس	اليونان
اليزابيث دى بورتس	السكرتير العام
للمجلس الدولى للمتاحف	(بحكم المنصب)
رولاندى دى سيلفا	رئيس ICCROM
(بحكم المنصب)	
توميسلاف سولا	كرواتيا
شاجى تشيلوبلا	زائير

الطبعـــة العربـــية - Arabic Edition

تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو

١ شارع طلعت حرب القاهرة

ص.ب : ١٧٨٢

تليفون : ٣٩٢٠١٧٥

فاكس : ٣٩٢٢٥٦٦

الاشتراك السنوى

داخل ج.م.ع.

٧ جنيهات للأفراد

٨ جنيهات للهيئات

خارج ج.م.ع. :

٢٠ دولار أمريكى للدول العربية

٢٥ دولار أمريكى باقى الـدول

رئيس مجلس الإدارة : فوزى عبد الظاهر

مدير التحرير : محمد جلال عباس

صورة الغلاف الأمامى

داخل متحف دالى فى فيجويراس بأسبانيا

صورة الغلاف الخلفى

داخل قاعة عرض ماريان نورث

كلمة التحرير	٣	
ملف العدد متاحف الفنانين	٤	شاعرية المتحف *سيلبى ويتنجهام*
	٩	بحث عن هوية: متحف مانى كاتز *نوا تارشيش*
	١٤	شاهد المحيط فى قطرة متحف ميهالى زيتشى التذكارى *استفان تشيشيرى – رونالى*
	٢١	تذكر أسطورة: متحف فريدا كاهلو *دولوريس أوليدو باتينو*
	٢٥	سلة مملوءة بالزهور: قاعة عرض ماريان نورث بحدائق كيو *مايتى رو*
	٣١	ايحاءات الاستوديو *ايمكى ك. فالنتين*
مبتكرات	٣٦	أقمشة حقيقية: متحف المتروبوليتان يبرمج نسجياته *سوزى مينكيس*
حدث	٣٨	متحف تريتياكوف يعيد فتح أبوابه *فيتولد بيتيوشنكو*
إدارة	٤٣	مجلس المتاحف الاسكتلندى: نموذج للمساندة المتحفية *تيموثى أمبروز*
المجلس الدولى للمتاحف	٤٧	المجلس الدولى للمتاحف فى عامه الخمسين *باتريك بويلان*
	٥١	المجلس الدولى للمتاحف والمعركة ضد التجارة غير المشروعة فى الممتلكات الثقافية *اليزابيث دى بورتس*
ملامح	٥٩	المنتدى المفتوح
	٦٠	التحديث التكنولوچى
	٦٢	أنباء مهنية

Editor-in-Chief: Marcia Lord
Editorial Assistant: Christine Wilkinson
Iconography: Carole Pajot-Font
Editor, Arabic edition: Fawzy Abd El-Zaher
Editor, Russian edition: Tatiana Telegina

Advisory Board

Gael de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexico
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Stelios Papadopolous, Greece
Elisabeth des Portes, Secretary-General, ICOM, ex officio
Roland de Silva, President, ICOMOS, ex officio
Tomislav Šola, Croatia
Shaje Tshiluila, Zaire

© UNESCO 1996

Published for the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization by Blackwell Publishers.

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

مسروقات

لوحة زيتية على القماش عنوانها صورة نصفية «بورترية» لبيتر الأول بريشة الفنان چوهان هاينريس ويدكايند (١٧٠٠) مسروقة من متحف فى تاللين باستونيا فى سبتمبر ١٩٩٢. رأس وأكتاف رجل ذو شارب يرتدى درعا، مزين بوشاح أزرق يغطى الصدر فوق الكتف الأيمن، وفراء فوق الكتف الأيسر.

كانت اللوحة قد أعيدت للمخازن عام ١٩٨٣/١٩٨٤ (مسجلة برقم 2-2/741/ART93/487E فى انتربول تاللين).

كلمة التحرير

رغم وجود متحف الفنان الواحد منذ أكثر من ١٥٠ عاما، فقد أغفلته الدراسات المتحفية المستوحاة من أفكار عصر النهضة عن «الفنان»، التى ظهرت للوجود فى عصر الرومانسية ثم تأصلت جذورها كفكرة فى حد ذاتها وازدهرت وانتشرت، عن متحف لتمجيد الفنانين المشاهير، وغير المعروفين، من الغرباء أو أبناء وبنات الوطن لإحياء ذكراهم كفنانين أفراد، من خلال، مسقط رأسهم أو منازلهم أو مقتنياتهم أو آثارهم، وأعمالهم الفنية بالطبع. وبدأ متحف الفنان الواحد لحد كبير كظاهرة أوروبية، ولكنه الآن يوجد فى كل القارات. وربما يكون مثل هذا المتحف صغيرا وفى موقع بعيد، قليل الجاذبية لزوار البحث عن المعرفة، أو قد يكون مثل متحف ڤان جوخ فى أمستردام ومتحف بيكاسو فى باريس مزارا فنيا رئيسيا يصل زواره إلى أكثر من نصف مليون زائر فى العام الواحد.

بيدأنه رغم تنوعاته التى لا نهاية لها، فإن متحف الفنان الواحد يفترض أنه يجتذب عددا من الزوار الدائمين بدرجات متفاوتة، ومجموعهم يساعد على تحديد مكانته. فهو يعرض مجموعة من الأعمال الفنية لفنان واحد، ويستبعد بصفة عامة الأعمال الفنية لآخرين، ولا يهتم كثيرا بالنمو والتغيير. ونظرا لعدم وجود قانون يحكم هذا النوع من المتاحف، فإن له الحرية فى وضع النظام الذى يناسبه لتحقيق الصلة غير المحسوسة مع حياة وشخصية الفنان أو المبدع الذى تتركز أعماله فيه.

وفى كتابه الأخير بعنوان «الدليل العالمى لمتاحف الفنانين» يقدم دكتور سيلبى ويتنجهام قائمة تتضمن نحو ٦١٤ متحف فنان واحد متواجدة فى ٣٩ دولة. وعلى ذلك أصبح من الواضح أن هذا النوع من المتاحف ظاهرة تستحق الدراسة، وقد رجعنا إلى الدكتور ويتنجهام التماسا لمشورته وتوجيهه. ولا يمكن تقدير قيمة مساعدته فى التنقل بين التنوعات العظيمة من المداخل المتأصلة فى أعماق مفهوم متحف الفنان الواحد لكى نقدم لها فى هذا العدد أمثلة ثرية ومتنوعة. وإذا كانت هناك خلاصة للموضوع، فهى أن متحف الفنان قد يمثل أو يعنى أشياء كثيرة منها، أن يكون الاحتفاء بالفنان، أو المضمون أو التحدى.

وفى مذكرة أخرى فى عدد نوفمبر ١٩٩٦، عن الاحتفال الخمسينى للمجلس الدولى للمتاحف. يمكن القول بأن اليونسكو والمجلس الدولى للمتاحف توأمان كبرا سويا، لأن الاجتماع الذى عقد فى متحف اللوفر وأنشئ أثناءه المجلس الدولى للمتاحف، قد عقد قبيل المؤتمر العام الأول لليونسكو، الذى أثرى مبادىء التعاون والتساند المتبادل الذى دعم العلاقات القائمة بين اليونسكو والمجلس الدولى للمتاحف. ولئن كان اليونسكو قد أسهم اسهاما رئيسيا فى تخطيط وتحسين وحماية العديد من المتاحف فى كل أنحاء العالم، وفى تحريك معركة القضاء على التجارة غير المشروعة فى الممتلكات الثقافية، وفى رفع مستوى المهارات المتعلقة بالشبكات المهنية للمتاحف، فإن ذلك يرجع إلى أن المجلس الدولى للمتاحف كان له دور حيوى كشريك فى هذه الجهود. فتهنئة واحتفالا سعيدا بالذكرى الخمسين أو اليوبيل الذهبى للمجلس الدولى للمتاحف.

مارشيا لورد

رجمة: محمد جلال عباس

شاعرية المتحف

بقلم: سيلبى ويتنجهام

Selby Whittingham

قد يوفر متحف الفنان، إذا ما خصص لأعمال مبدع واحد، الخلفية والمضمون اللذين كثيرا ما يغيبا عن المتاحف الأكبر والأشمل. مما قد يؤدى طبقا لما ذكره سيلبى ويتنجهام إلى «توحد غامض» مع الفنان مما «يمس جوهر الفن». والكاتب هو رئيس تحرير مجلة J.M.W. Turner, R.A., وهى مجلة متخصصة فى المكانة الدولية للفنان تيرنر Turner والفنان جون راسلين فى الفنون ولدعم اللجنة الخاصة بإنشاء قاعة العرض الخاصة بالفنان تيرنر. وقد ألف أيضا الدليل العالمى لمتاحف الفنانين.

نشأت فكرة إقامة قاعة العرض الخاصة بالفنان تيرنر حينما زودت قاعة كاسابيوناروتى Casa Buonarrotti فى فلورنسا فى الأعوام من ١٦١٢ ـ ١٦٣٨ بمناظر من حياة مايكل انجلو. وقد تقدمت الفكرة خطوة أبعد من ذلك ببناء متحف تووڤالدسنس Thirvaldsens فى كوبنهاجن فى الفترة من ١٨٣٩ ـ ١٨٤٨ وكانت العملية الأولى تكريما للفنان فى منزل عائلته، إقامة لـ ابن أخيه الأكبر، وكانت الثانى استقبالا قوميا لأعمال نحات نقلت من الاستوديو الخاص به فى الخارج إلى وطنه الأصلى.

ويتبين تنوع هذا النوع من العروض فى الأمثلة التى تناقشها المقالات التالية، وقد جاء ذلك نتيجة الاختلافات فى الظروف وتفرد الفنانين أمثال: ماريان نورث، ونيهالى زيتشى، وفريدا كاهلو، ومانى كاتز. بالإضافة إلى ما ينتج عن الاهتمام الأساسى لكل منهم: الفن أو التشريح أو الحقوق المدنية.. إلخ. وبالطبع ما ينتج عنه ذلك من تركيز لمختلف الاهتمامات.

وفى هذا الأسلوب تحدى للفكرة التقليدية لقاعة الفن، حيث يقسم الفنانين إلى مجموعات طبقا لمدارسهم الفنية التى يخلف فيها كل فنان فنانا آخر كخلفاء نوح أو ملوك اليهود فى العهد القديم. وعادة ما لا يهتم الزائر العام بهذا التقسيم النوعى، كما أنه لا يعد الصورة الدقيقة لخصائص الفنان الحديث الذى يستوحى أعماله من مصادر متعددة من كل العصور.

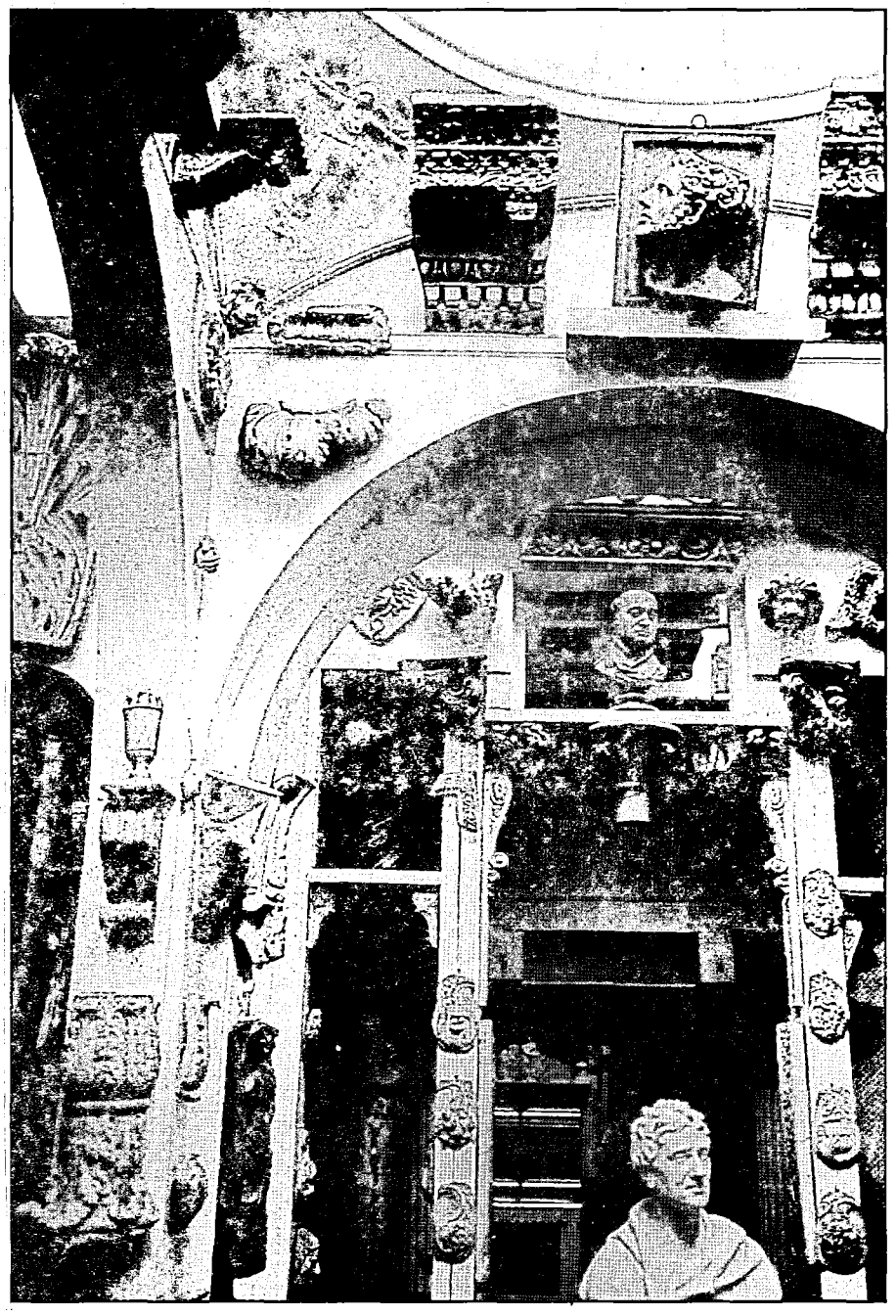
ويعترض فى بعض الأحيان على أن متحف الفنان الواحد يخرجه عن سياقه العام (الذى اكتسبه من سابقيه ومعاصريه)، ولكن هذا الاعتراض غير صحيح، لا لأن مسيرة التطور الفنى غير كافية فحسب بل أيضا لأن العديد من متاحف الفنانين تضم أو تعرض أعمالا لفنانين آخرين مرتبطين بهم. وهناك أكثر عن مضمون الفنان من عمل المعاصرين ممن قد تكون لهم رؤية مختلفة. وفى الحقيقة فإن قاعة عرض الفنون التقليدية قد تكون مملة لأنها تبعد السياق الفنى عن الأماكن التى ألهمته أو الذى أبدع من أجله وتضعه فى مكان محايد.

فالفصل الكامل أو شبه الكامل للفنانين فى متاحف خاصة فهم قد تعطى صورة كاملة عن حياتهم وتاريخهم أكثر مما يتحقق فى المتحف العام، كما يسمح بإعطاء مضمونا فنى مناسب وليس معاصرا فقط، ولقد واجهت المؤرخين مشكلة الاعلام كانت مثل وليام بليك وچين أوستن الذين ظهروا من أول نظرة خارج نطاق عصرهم، ولكن قد تكشف الدراسات الأعمق عن توافق جزئى فيه ولكن ذلك ينطوى على عرض انتقائى للعصر مما قد لا يوفر المتحف العام لشموليته التى قد تؤدى إلى الغموض بدلا من توضيح الترابط. ويمكن لاستوديو الفنان أو بيته تقديم المزيد بتوفير «توحد روحى» مع المبدع الذى كان يعيش فيه، ويكون لهذا تأثير شعورى بجوهر الفن. وفى الماضى تحدث البعض عن شاعرية الفن أو العمارة، ومنهم السيد چون سوان John Soan الذى ظهر فى متحفه إمكان إنصاف للمتحف أيضا بالشاعرية.

استرجاع سحر الفن

كانت المتاحف فى عصر سوان Soane تحت إدارة الفنانين وليس المؤرخين كما هو الحال اليوم. وقد أوضح چان چنكينز Jan Jenkins الصراع بين أسلوب كل منهما فى تقريره عن قاعات النحت فى المتحف البريطانى. وإنجاز بصفته أمينا لمتحف، للمؤرخين رغم اضطراره للاعتراف بأن هدفهم فى عرض سلسلة متصلة للفن على مر العصور، لم يتحقق. فكثير من متاحف الفن تعطى انطباعا بأنها تدار بواسطة كتالوجات قد تفقد الإحساس بمشاهدة سحر الفن، وقد أشارت روز ماكولاى Rose Macoulay فى كتابها «مباهج الحطام» إلى المأساة المضادة للآثار ـ وهى التضحية بالجمال من أجل المعرفة، والخطر الداهم الذى يتعرض له

ترجمة: عفاف خليفة



داخل متحف سيرچون سوان – لندن الذى يوضح أنه يمكن أن يكون للمتحف شاعرية.

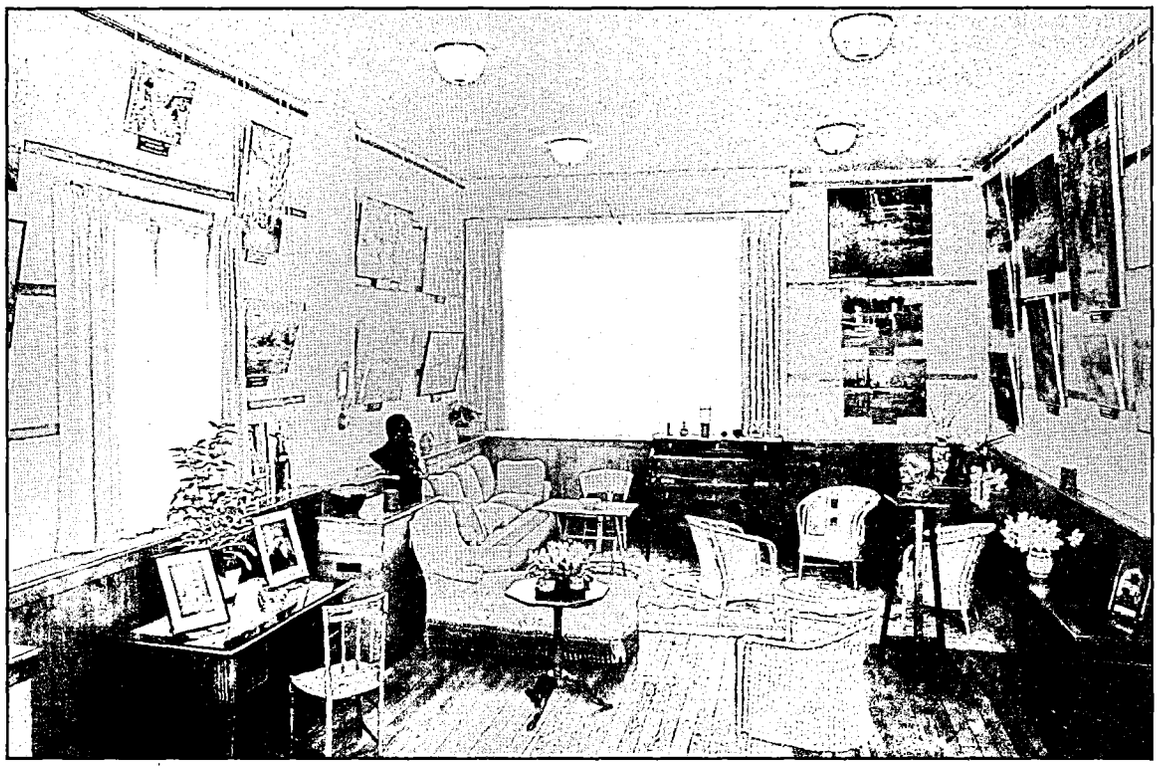
الفن وهو ترجمته إلى لغة أخرى: كلمات ومعلومات، لدرجة أنه يمكن القول بأن الفن فى العصور الوسطى كان أساسا شيء أكثر من مجرد وسيلة تعليم.

وبالإضافة إلى امكانية توفير إلهام المكان، الذى قد يشمل المعالم الطبيعية المحيطة به، فإن متحف الفنان إذا قام بتوحيد كيان عمل الفنان، قد يؤدى بعمله خدمة إلى جانب تسهيل البحث الأكاديمى. وفى عام ١٨٦٩ لاحظ هنرى چيمس حينما زار البندقية لأول مرة أن أول شيء يدهشك أنك لا تشاهد من الفن ما يعادل نصف ما تشاهد من الفنانين، فكمية الأعمال المتراكمة لعدد قليل من الرجال تعيد الإنسان إلى الاحساس بقوى خارقة(٢).

وهذا هو السبب فى شيوع العروض الخاصة المؤقتة للفنان الواحد فهى لا تجمع فقط أعمال نفس الفنان موضحة الارتباط بينهما وبينه ولكنها توفر أيضا نقاء الفكرة الجمالية التى ينقلها الفنان حينما تكون أقوى تأثيرا لأنها غير ممتزجة بأفكار الفنانين الآخرين. وفى عام ١٨٤٣ قال چون راسكن أن قوة J.M.W.Turner لا يمكن فهمها كلية إلا حينما يؤدى مرور السنين إلى إزاحة الأضواء الضعيفة المحيطة به وترك أضوائه وحدها(٣). والمبدأ العام هو إزالة المستنسخات والأعمال الأقل قيمة من المعروضات، لأنها قد تقلل من قيمة الأعمال الأفضل. ولكن المؤرخين بالطبع يعدون كل شيء يكون مناسبا، وكلهم فى النهاية يأخذون بمبدأ الانتقاء.

وحيث يوجد تركيز عظيم دائم على أعمال فنان واحد، سينشأ ميل إلى استبعاد بعض الأعمال اعتقادا بأن الغرض يمكن أن يتحقق دون خسارة بل ربما يحقق ذلك الاستبعاد.

وقد قاوم متحف مانى كانز هذا على أسس علمية، بينما استسلم له آخرون، كما يظهر فى حالة معروضات كل من تيرنر وسلفادور دالى. وقد أثار نقل بعض أعمال دالى الرئيسية من متحفه فى فيجويراس إلى برشلونة ومدريد اعتراضا قويا ولكن دون جدوى حتى الآن، ويعد هذا جزء من الصراع الأوسع، الذى دائما ما يحدث حينما تتداخل مجالات المتاحف المتخصصة الصغيرة الحجم مع مجالات المتاحف العامة الأكبر حجما. ولكن انقضى الزمان الذى كانت المتاحف تهدف فيه لأن تكون شاملة. ولقد حدد متحف اللوفر للمجالات التى يغطيها ومن الناحية العملية هناك متاحف أخرى غالبا تبدو من أول وهلة مما هى عليه. وقد أخذت فرانكفورت بمبدأ إحلال المتاحف المتخصصة المتعددة محل المتحف العام الواحد. فبالتأكيد إذا استخدمت إحدى المؤسسات الكبيرة الواحدة قوتها ونفوذها لأخذ أفضل شيء من كل شيء، بغض النظر عما يريده المانحون أو الجمهور فإن



يعتقد الكثير أن منزل كلود مونيت فى چيڤرى عانى من الترميم وأيضا من إحلال النسخ محل الرسومات الأصلية.
حجرة جلوس، الاستوديو فى متحف مونيت فى چيڤرى.

ذلك يؤدى إلى تدمير للمتاحف الصغيرة المتخصصة.

وفى حالة متاحف الفنانين، فقد أخذ بمبدأ أنها متخصصة جدا ولا شعبية لها كمبرر للإقلال من شأنها وعدم دعمها. مما يؤدى إلى دائرة مفرغة من عدم تخصيص موارد كافية لها من الأموال والأعمال الفنية وبذلك تصبح أقل جاذبية مما يبرر تقليل ما يقدم لها. وعلى الرغم من ذلك فإن متحف راسكين دالى فى فيجويراس يجذب زوارا أكثر من متحف پرادو فى مدريد. وإذا ما أخذنا الحجم النسبى فى الاعتبار نجد أن قليلا من متاحف الفنانين الأخرى قد اجتذبت لها دعما جماهيريا أكثر من متاحف الفن العامة.

كفاح من أجل الاعتراف

وقد لقيت هذه المتاحف خلال العقد الماضى مزيدا من الدعاية والاعتراف بها. وفى عام ١٩٨٧ أقام متحف اورسى عرضا خاصا على نمط نوعية متحف جوستاف مورو. وبعد ثلاث سنوات عقد أول مؤتمر من سلسلة ثلاث مؤتمرات اسكندنافية عن متحف كونستنار فى السويد. كما عقدت بعض المؤتمرات الأخرى التى تناولت موضوعات عالمية فى نفس العام فى باريس، وفى عام ١٩٩٥ فى بولندا. انتهت إلى مقترحات لتكوين جمعية لمثل هذه المتاحف نشر قائمة عالمية لها. ومع استمرار انشاء العديد من مثل هذه المتاحف دائما فإن هذه القائمة تحتاج دائما إلى تجديد.

ومع ذلك استمرت المتاحف الأقل شهرة فى كفاحها ويحصل العديد منها على تمويل من موارد خاصة ضئيلة وغير ثابتة، ولئن كانت قوة جذبها للزوار وإيجاد الموارد محدودة للغاية. ولو وجدت مثل هذه المتاحف فى مراكز الثقافة، وقامت باحياء ذكرى فنان أقل شهرة، مثل متاحف «روى اتزاك» و«هنرى بوشارد» فى باريس، فإن عليها أن تنافس عددا كبيرا من المتاحف الأكبر. وإذا كانت منعزلة أو فى أماكن بعيدة من المدينة فعليها أن تحاول أن تجعل من نفسها مواقع جذب من خلال أدلة ميشلان الإرشادية التى تجعلها على الأقل جديرة المرور عليها أن لم تثير الرغبة فى الرحلة إليها. ولكن غالبا ما يخلو مثل هذا الدليل الارشادى أو الكتالوجات من أى ذكر لها.

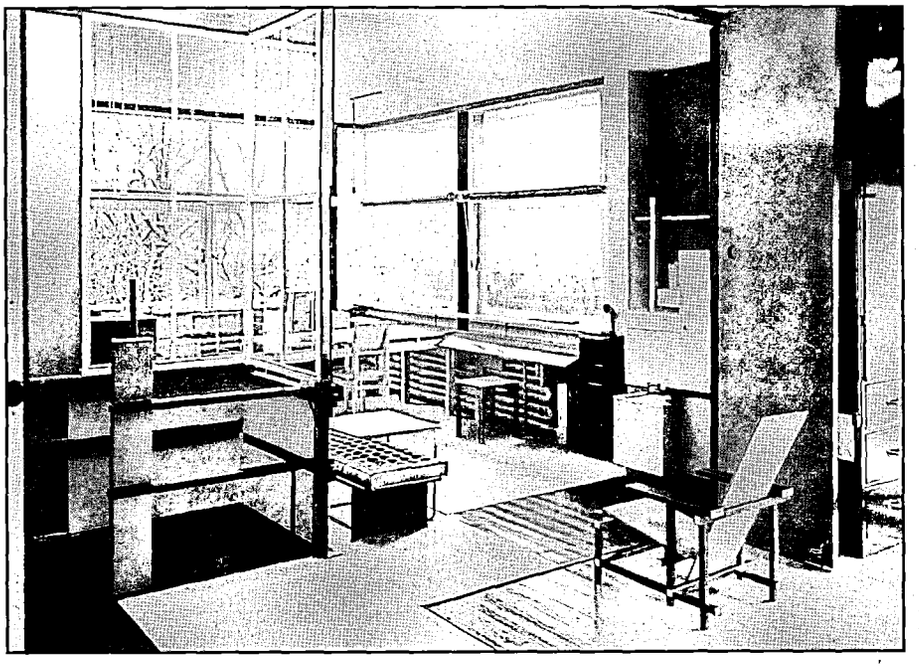
وفى عام ١٩٩٥ أغلقت قاعة الفنان جراهام سوزرلاند فى قلعة Pictoo بجنوب ويلز، التى كان قد أسسها هذا الفنان فى القرية فألهمته رسم الكثير من المناظر الطبيعية، وكان اغلاقها بحجة أنها فشلت فى تحقيق الهدف، الذى وضعه لها المتحف الوطنى فى ويلز باعتبارها فرعا منه، وهو توقع ٢٠ ألف زائر لها فى العام.

ويأخذ حجمها وبعدها وقصر الموسم المناسب للزيارة أجمع المراقبون على أن هذا الرقم مبالغ فيه، بالإضافة إلى أن سوزرلاند ذاته لا ينتمى إلى ويلز. «وهناك عدد كبير يثير الدهشة من مثل هذه المتاحف ينتمى إلى أجانب أو كانت عروضا أو معارض متنقلة» وبذلك لم تستطع كسب تفاخر المجتمع المحلى بها. ومع ذلك فقد ذكر الفنان نفسه أسبابا صريحة عن سبب حصول أعماله على مكسب من وجوده فى مكان مثل هذا على العكس من مثلا Tate Gallery فى لندن ومن المحتمل أن تفتح القاعة فرعا لها فى نفس الموقع ولكنها لن تحصل على المكسب الذى حصلت عليه فى الموقع القديم من الأيدى المعاونة للفنان الذى توفى.

وقد أقيمت بعض المتاحف فى أماكن بعيدة عن قصد اعتقادا من أن الزائر سوف يقدرهم أكثر بعد أن يبذل جهدا أكبر فى الوصول إليهم، وهذه كانت فكرة Morianne North بالرغم من أن قاعتها كانت جزءا من أكبر مبنى ثقافى فى Rew Gordeus وكذلك قاعة مبدعى متحف Toulouse-Lautrec فى Albi وكما قال هنرى مور "Henry Moore" أن العدد الكبير من الزوار ليس هو كل شىء وفى الحقيقة قد يصبح العدد الكبير مشكلة إذا كان الأمر يتعلق بالمتاحف الصغيرة.

وقد ناقش أيمكى فالنتين Imke Val-entien بعض الصعوبات الملازمة لعملية تحويل منزل إلى متحف، ومخاطر فقدان المنزل لميزاته أثناء العملية. ويعتقد الكثيرون أن منزل كلودمونيت Cloude Monet فى جيفرنى قد عانى من الترميم وكذلك من عملية استبدال اللوحات محل الرسومات الأصلية وقد أدت عملية الاحلال المشابهة فى حالة منزل Jomes Ensor فى Osterd إلى تدمير الأثر السحرى الذى كان لها على الزوار فى حياة الفنان.

وفى نفس الوقت فإن متحف الفنان الذى أقيم خصيصا تكون مهمته توفير محيط متفرد بالفنان من خلال موقعه والتصميم والمفهوم ويكون هذا أسهل إذا كان الفنان على قيد الحياة ليقوم بإدارة المشروع، كما فعل Doli حينما أنشأ متحفه فى Figueras على أساس خطوط شاذة مميزة به وجعلها عن قصد مختلفة مع أهداف المتحف العادى. وبالرغم من أن هذين الأصلين بمستنسخات، وحدت استبدال مماثل فى حالة منزل جيمس انسور James Ensor كانا الرائدان فى أوستند مما أدى إلى تخريب الأثر السحرى الذى كان يضفيه على زوار



«هناك أمثلة لمجموعات المقتنيات الخاصة التى كونها المعجبون بفنان معين» داخل منزل ريتفيلد - شرودر فى أوترخت من ابداعات مهندس التصميم الداخلى جريت ريتفيلد لتريوس شرودر، ١٩٢٤

الفنان فى حياته.

وقد يشكل منزل الفنان فرعا لمتحف الشخصيات، ولكنه يختلف عن منازل الكتاب والموسيقيين ورجال الدولة فى مسألة حيوية، فهو يخلد ذكرى شخص - أو ربما زوجين أو أسرة بإنجازات لا تتكون من أشياء غير محسوسة مثل الكلمات أو الأصوات أو الأفعال. ولذا يحتاج الأمر إلى عرض هذه الأشياء، وليس مجرد دلالات تاريخ حياته. بل طريقة تكيف أعماله الفنية مع المبنى (الذى قد يكون من تصميم الفنان ذاته)، وللجمهور اعتبار واضح فى هذا العرض.

ولئن كانت مهمة متحف الفنان الذى أنشىء خصيصا، هى توفير جو محيط مميز للفنان من خلال موقعه وتصميمه أو مفهومه. ويكون ذلك أيسر إذا كان الفنان حيا كى يوجه استثمار هذه الأشياء، كما فعل دالى، فى متحفه الخاص فى فيجويراس بإقامة العرض بطريقة غريبة خاصة به مختلفة تماما عن أهداف المتاحف العادية.

ورغم أن هذان هما النوعان الرئيسيان للمتاحف: المنزل، والمتحف المقام خصيصا، فهناك أنواع أخرى، كأمثلة المتاحف التى ينشئها هواة جمع المقتنيات المبهورين بأعمال فنان معين. وهناك أديره أو مبان أخرى عديدة يكون فيها موضوع الأعمال الفنية راجع إلى أكثر من مجرد شخصية الفنان، أو مسئوليته إلى حد كبير عنها، قد تصبح متاحف بالاسم أو بالفعل، يمكن أن تعد قاعة عرض نورث ماريان واحدة منها.

وقد ذكر كينيث هادسون Kenneth Hudson أن مستقبل المتاحف قد يقع على عاتق مثل هذه المتاحف الصغيرة المتخصصة. وهناك بالطبع مجالا لتنظيمها على أسس مختلفة مثال ذلك ذوق المقتنى وليس فكرة الفنان، وفى تعليقها على أعمال صامويل روجرز، مدحت مسز جامسون Mrs Jameson طريقة تجنب نظام المتاحف الرسمى «الجامد المتزمت». وتعد أعلى معايير الذوق الرفيع والدقيق فى الفن هى أساس اختيار مجموعة صغيرة من الصور ذات التواريخ والطرازات الانطباعات المتعددة فى قاعة واحدة وتعلق على نحو لا يؤدى للعين بعدم التناسق التاريخى أو يؤدى العقل بعدم وجود علاقة ربط بينهما.

وتعد طريقة عرض الفن فنا فى حد ذاته وليس علما ويحتاج إلى مثايرة لتعلمه، ومثله مثل سائر أنواع المعرفة، يمكن تعلمه عن طريق دراسة الأمثلة، ولا البدء بالمفاهيم السابقة أو بالتنظير. ويعد تقويم متاحف الفنانين مهمة صعبة لأنها موزعة فى جميع الأنحاء ولكنها عملية تستحق الجهد المبذول فيها إذا ما تمت. ■

Notes

1. Ian Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Gallery of the British Museum 1800–1939*, London, British Museum, 1992.

2. I. L. Skrupskelis et al. (eds.), *The Correspondence of William James, I, William and Henry 1861–1884*, Charlottesville, Va., 1992.

3. John Ruskin, 'Art Criticism', *Artist and Amateur's Magazine*, January 1844.

4. Selby Whittingham, *World Directory of Artist's Museums*, Paris, Institut de Recherche sur le Musée Monographique, 1995.

5. Rosalind Thuillier, *Graham Sutherland Inspirations*, Guildford, Lutterworth Press, 1982.

6. A. Jameson, *Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London*, London, 1844.

بحث عن هوية: متحف مانى كاتز

بقلم: نوا تارشيش

Noa Tarshish

كيف يضمن المتحف الا تصبح مجموعة مقتنياته من أعمال فنان معين أثرا راكدا؟ هذا هو السؤال الذى طرحه متحف مانى كاتز Mane Katz فى حيفا (إسرائيل) حينما بدأ منذ عشرين عاما برنامجا طموحا للمساهمة فى الثقافة الفنية للبلاد. فباستخدام تراث مانى كاتز كنقطة انطلاق لاستكشاف المحيط الفنى الأوسع الذى عاش وعمل فيه، آثار المتحف اهتمام الجمهور وحب استطلاعه وضمن تدفقا مستمرا للزوار وكاتب هذا المقال هو مدير هذا المتحف.

فى عام ١٩٥٨ حينما كانت بلديات إسرائيل تسعى وراء الفنانين والكتاب للاقامة فى مدنها، بقصد اثراء الحياة الثقافية المحلية، إتصلت مدينة حيفا بالرسام الفرنسى اليهودى المشهور مانى كاتز وهو فى باريس وعرضت عليه منزلا على جبل الكرمل يطل على منظر ساحر للمدينة والخليج. وكانت بنود العقد بين الفنان وبلدية حيفا تنص على أن يأخذ مانى كاتز المنزل مقابل أن يوصى بأملاكه للمدينة التى التزمت فى مقابل ذلك بالاحتفاظ بالمبنى والأراضى بعد وفاته كمتحف يحمل اسمه. وبعد أربع سنوات فى عام ١٩٦٢ بعد انقضاء فترة كان الفنان يقسم وقته فيها بين استوديو منزله فى باريس وأعمال تجهيز منزله الجديد على جبل الكرمل، وتوفى مانى كاتز فجأة، ولذلك لم يكن منزله فى حيفا مثل منزله فى باريس يحمل أى علامات تدل على شخصية مالكه. إذ لم يكن لمانى كاتز أى رأى فى تصميمه، كما لم يترك وراءه أى تعليمات عملية أو جمالية قد تخدم كدليل للمسئولين فى النهاية عن الاحتفاظ بالمنزل كمتحف. ولو كان الفنان قد قبل عرض بلدية رامات چان لطاحونة لتكون ستوديو المنزل لاختلفت حالة ستوديو منزل مانى كاتز فى إسرائيل الذى أصبح فيما بعد المتحف الذى حمل اسمه، لأن الفنان خطط أن يغطى المبنى فى رامات چان برسوم حائطية خاصة به. وبالرغم من أن عددا قليلا من أقارب مانى كاتز كانوا يقيمون فى إسرائيل فى ذلك الوقت ومازالوا يعيشون فيها، غير أنه لم يكن لأى منهم صلة بمقر الفنان أو أظهر أى منهم اهتماما به كفنان محترف.

بدا منزل مانى كاتز على جبل الكرمل يعمل رسميا كمتحف سنة ١٩٧٧ بإدارة جمعية تطوعيه أسستها بلدية حيفا. وتأتى الموارد المالية للمتحف أساسا من منحة مالية خصصتها إدارة البلدية لهذا الغرض. وكانت الجمعية مسئولة عن التشغيل اليومى للمتحف وصيانة العقار الخاص بمانى كاتز وعمل كتالوج له، وتولى جميع الأمور المتعلقة بحقوق الفنان، وتوسيع أماكن العرض وتطويرها والعناية بالمقتنيات.

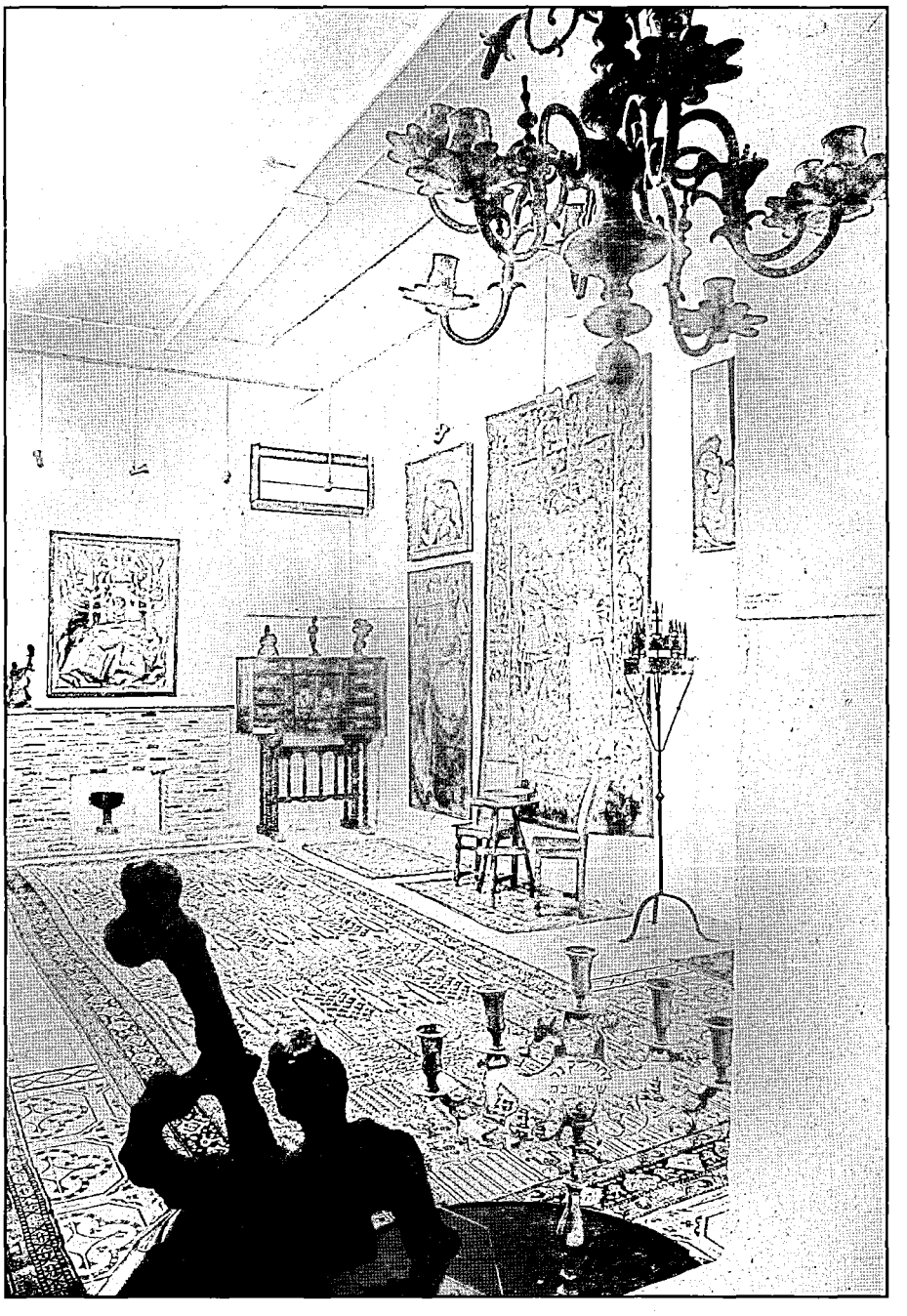
ولزم تحديد مبادىء سياسة المتحف منذ البداية: هل تباع بعض من المقتنيات لتمويل تحسينات المرافق، ولتحسين نوعية المقتنيات؟ هل يتطلب الأمر أن تكون كل المقتنيات الجديدة من أعمال الفنان فقط؟ كيف يمكن حماية حقوق الفنان؟ ونظرا لأن المقتنيات أصبحت الآن ملكية خاصة للمتحف فكيف تستخدم حقوق الفنان لفائدة المتحف على أكمل وجه؟ ما هى الاجراءات اللازمة لمنع بيع مستنسخات لأعمال الفنان؟ هل أنشىء المتحف فقط لعرض أعمال الفنان وقطع من مقتنياته الخاصة؟ أو هل تمتد وظائف المتحف لإقامة معارض دورية كذلك؟

كانت هذه هى المشاكل التى يجب تناولها فى المراحل الأولى لأعمال إقامة المتحف. وبالرغم من أن المتحف كان له مميزة. لم تكن تتاح إلا للنادر من المؤسسات المشابهة: هى أن اتخاذ أى قرارات فى مثل هذه الأمور لم تكن تتطلب موافقة الفنان أو عائلته. كما لم يكن للمتحف أى التزامات تعاقديه مع الفنان أو مع المكان الذى عاش وعمل فيه.

مبنى نادر فى قلب منظر طبيعى مؤثر

فالمبنى عمره نحو قرن ولم يكن له سمة تاريخية أو خاصية معمارية.. فهو يقع على حافة فى قمة جبل الكرمل ومتبع فيه المخطط الأصلى للعمارة العربية لمبانى المنطقة. وهى عبارة عن

ترجمة: عفاف خليفة



إطلالة من الشرفة على القاعة الرئيسية.

قاعة وسطية مساحتها نحو ٦٠ مترا مربعا على جانبيها حجرتان مساحة كل منهما ٣٠ مترا مربعا ويمتد بالتعاقد مع هذه الحجرات الثلاث ممر طويل ضيق مساحته ٧٠م^2 كانت فى الأصل شرفة تطل على منظر رائع للمدينة والبحر. ولقد أغلق الفنان هذه الشرفة وزود الحائط بنوافذ كبيرة ظلت المصدر الرئيسى للإضاءة الطبيعية للمبنى بصفة عامة. وبالمنزل الكثير من الفتحات كبيرة والأبواب والنوافذ مزينة بإطارات زخرفية على الأنماط الشرقية. ولم يكن هناك أماكن لتخزين المقتنيات ولا مكاتب للعاملين ولا دورات مياه للزوار، وكانت كلها تمثل جزءا صغيرا من المشاكل الفنية التى وجبت مواجهتها منذ البداية ومازال بعضها فى حاجة إلى حل حتى الآن.

وقد خضع المبنى على مر السنين لعدة تجديدات وتغييرات مثل اغلاق نوافذ وتوسيع بعض الفتحات لتسهيل الحركة بين الحجرات، وأضيفت أماكن للتخزين تكفى للمقتنيات فى الشرفة الخلفية للمبنى، وأثث المنزل ... قدر الإمكان طبقا لحاجة المتحف. وأما نظام الكهرباء وتكييف الهواء فلم يكن بالإمكان تثبيتها فى الحوائط السميكة المبنية بالجص والطين. ولذلك ثبتت من الخارج، مما أدى إلى بعض التشوية فى جماليات المبنى.

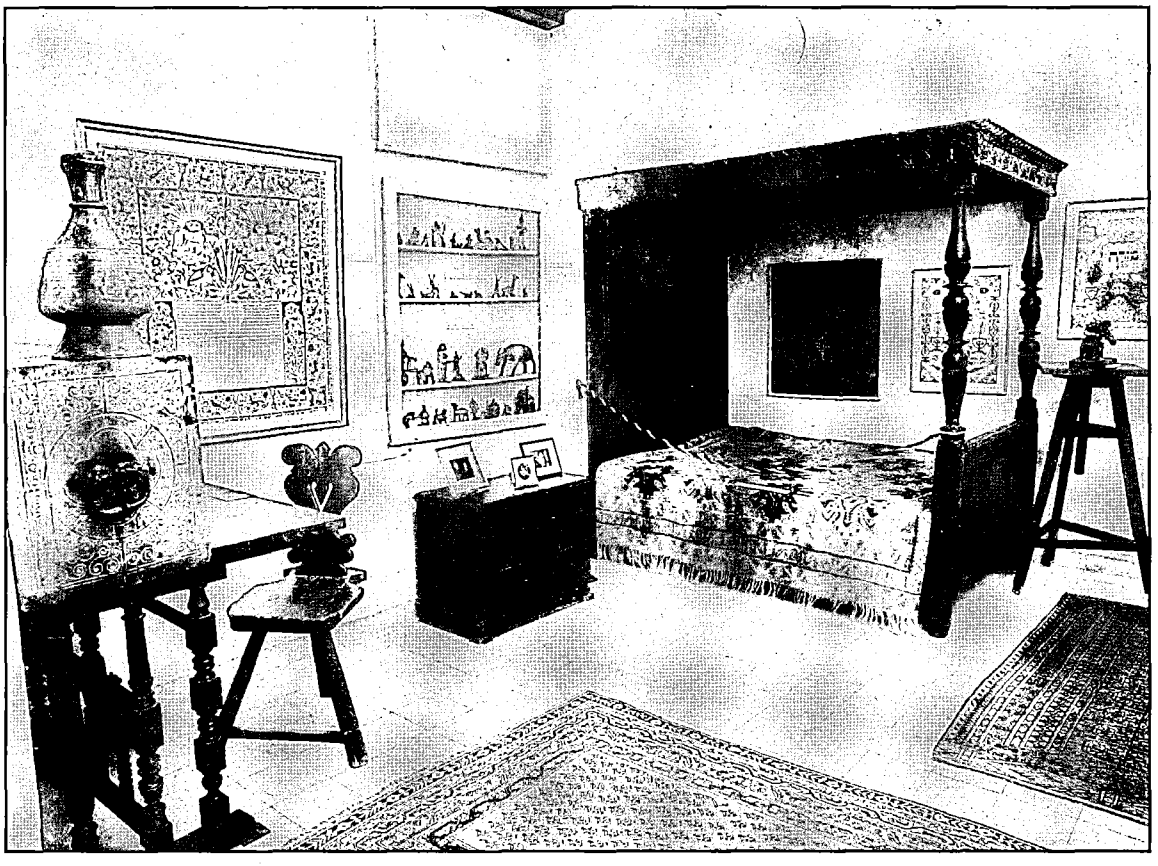
أما داخل المبنى الذى يتكون من أربع أماكن داخله ذات أحجام وأشكال مختلفة، فهو الذى تحكم فى طريقة وضع المعروضات، التى غالبا ما كانت تحتاج دائما للتجديد الذى يتطلب تفكيرا عميقا من جانب العاملين. ويعيب المتحف عدم وجود قاعة عرض بالمعنى التقليدى التى كان بالإمكان تقسيمها بستائر أو حوائط حاجزة، ولكن قد يكون لها آنذاك تأثير الشعور بالاغتراب نتيجة لتباعد ارجائها. ومن جهة أخرى فإن المظهر الجمالى المبهر للمبنى مع المنظر الطبيعى الباعث للسرور وإن كان إلى حد ما غير عادى بالنسبة للأماكن المغلقة، قد أضفى على المكان جوا من الألفة يسمح للزوار بأن يستمتعوا بكل وحدة فى العرض دون أن يطغى عليهم المنظر ككل. ومع ذلك فإن حجم المساحات والتقسيمات الداخلية للمبنى لم تكن تسمح إلا بإقامة عرض كامل فى وقت واحد مع تنظيم عروض

إضافية صغيرة من وقت لآخر. ويبدو أن زيارات أطفال المدارس كانت يزعج الزوار، وهى مشكلة لا يحلها إلا التوسع فى الإمكانيات الحالية.

حياة مليئة بالأحداث ومجموعة مقتنيات منتقاة

ولد مانى كاتز فى كريمانتشونج بأوكرانيا عام ١٨٩٤، ووصل إلى باريس عام ١٩١٣ وهو فى التاسعة عشر من عمره وهناك تردد على مرسم عام فى مدرسة الفنون الجميلة. وعند نشوب الحرب العالمية الأولى عاد إلى روسيا، ثم رجع ليستقر بصفة دائمة فى باريس عام ١٩٢١، وبدأ منذ عام ١٩٢٣ يشترك فى الصالونات السنوية فى باريس، وأخذ يقيم معارض شخصية فى قاعات عرض متعددة فى المدينة كل عام تقريبا. وفى عام ١٩٣٧ فاز بميدالية ذهبية فى معرض باريس الدولى وعند نشوب الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر ١٩٣٩ التحق بالجيش الفرنسى. وبعد عام، بعد الاحتلال الألمانى طرد من الخدمة العسكرية وفر إلى الولايات المتحدة. وعمل فى نيويورك بالنحت بالإضافة إلى الرسم. وبعد انتهاء الحرب عام ١٩٤٥ عاد إلى باريس وكان واحدا من الفنانين الفرنسيين الذين عادو من المنفى. وقد زار فلسطين لأول مرة عام ١٩٢٨، وبعد ذلك كان يزورها مرة كل عام تقريبا، وكان شعوره بالارتباط بإسرائيل يعد إقامة الدولة هو سبب رغبته فى أن يستقر بها ويوصى بميراثه الفنى لشعبها.

وتكونت مقتنيات المتحف من ممتلكاته التى نقل معظمها بالبحر من باريس إلى حيفا بعد وفاته، ومنها نحو ٤٥٠ لوحة مرسومة، و٥٠ نحتا، من أعماله، وهى تمثل أكبر مجموعة من أعماله تحت سقف واحد. وبالإضافة لذلك احتوت مقتنياته الخاصة على نحو ٧٠٠ قطعة فنية متنوعة أنجزت بمختلف وسائط التعبير الفنى، وفى بعض الحالات استغرق الأمر سنينا عديدة لتقصى مصدرها الحقيقى، حيث أن المقتنيات وصلت دون أن ترافقها قائمة بالمواد أو أى نوع من التوثيق وتضمنت المجموعة – بالإضافة إلى مواد موسيقية واضحة الأهمية وبعض من أفضل أعمال الفنان – من مواد ورسومات أقل جودة – أما الأمثلة من أعمال الفنان التى رسمها فى روسيا فإنها غير موجودة. وإن كانت أمثلة مبكرة منها قد أخذت تظهر فى السوق الفنى بين حين وآخر واستطاع المتحف أن يقتنى أحداها ترجع إلى عام ١٩١٦، وتعد حتى الآن أول قطعة أنتجها الفنان فى مجموعة. ثم أصبحت سياسة المتحف ألا يبيع أى لوحة من رسومات الفنان التى فى حوزته حينئذ، وذلك لتشجيع الهدايا من المانحين الذين قد يخشون التخلص من هداياتهم فيما بعد. وقد تلقى المتحف عددا من الهدايا فى الماضى ولكن سياستنا هى أن نقبل فقط الأعمال التى تدخل تحسينا على نوعية المقتنيات وتجعلها أكثر شمولا. ومن حسن الحظ أن عددا كبيرا من أعمال مانى كاتز وجدت ضمن المقتنيات الخاصة فى كثير من البلاد واستطاع المتحف أن يستعيرها إذا اقتضى الأمر. وقد أدت البحوث التى أجراها المتحف إلى القيام باتصالات مفيدة فى داخل إسرائيل وخارجها، واستفادت المؤسسات والأفراد من خبرة المتحف فيما يتعلق بأعمال الرسام التى كانت فى حوزتهم. وكان المتحف هو الهيئة المهنية الوحيدة التى كرست جهدها للدراسة وحماية أعمال مانى كاتز. ومن هذا المنطلق أدى متحفنا دورا مفيدا فى عرض العديد من مستنسخات مزورة أعمال الفنان. وبذلك أبعدناها عن السوق وعن المشترين الراغبين فى شرائها. ولم تتضمن مقتنيات مانى كاتز الخاصة أعمالا لفنانين آخرين،

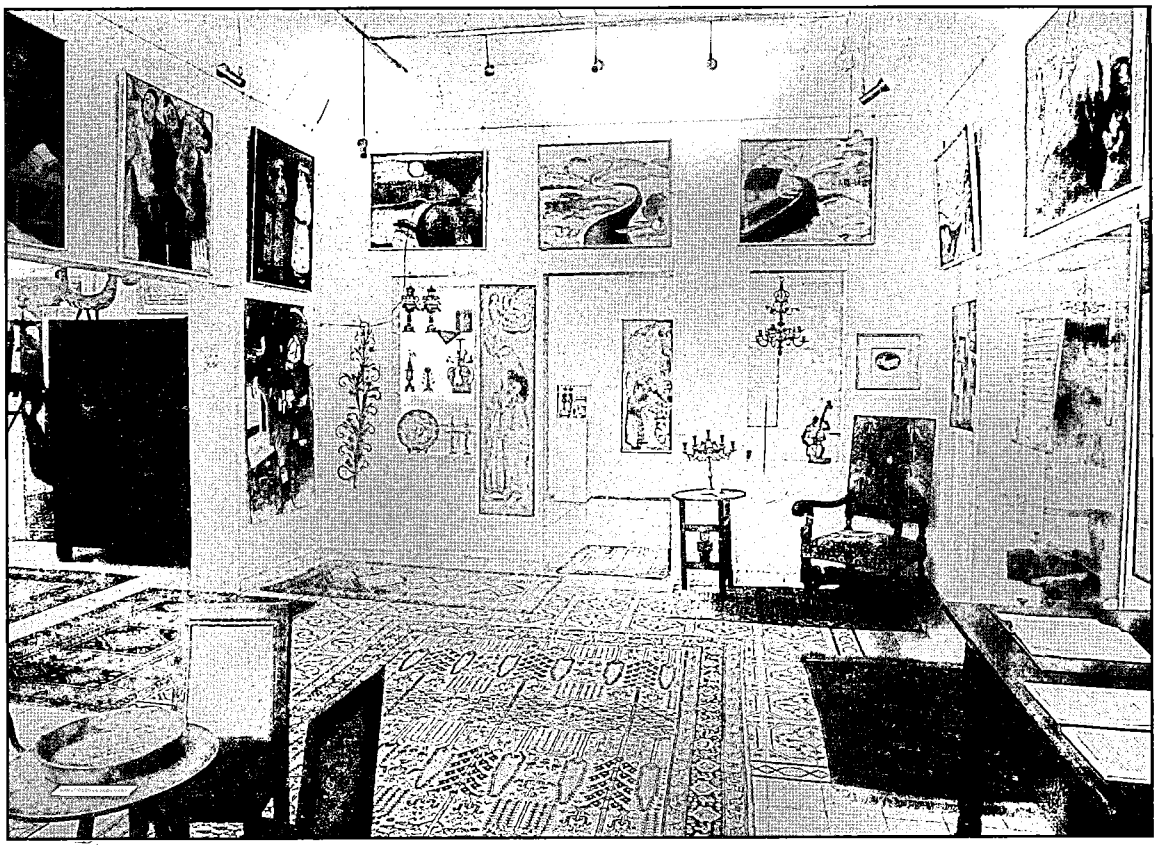


جانب من حجرة النوم

ولذلك لم يكن لدينا دليلا مباشرا على ذوقه الشخصى فى الرسم ولا الفرصة لتحديد التأثيرات على فنه. إذ ان مقتنياته الخاصة كانت مكونة من مجموعة من التحف المنتقاة والتحف الفنية التى كانت فى يوم ما تملأ منزله فى باريس مما أعطته مظهرا أطلق عليه أحد الصحفيين الفرنسيين «القلعة المسحورة». واشتملت تلك التحف على أثاث قديم، وسجاجيد شرقية، وتماثيل لعب صغيرة من بلدة الفنان الأصلية فى أوكرانيا، وأعمال برونزية من الشرق الأقصى، وأوانى نحاسية، ومفروشات وتحف دينية مسيحية. هذه القائمة من المقتنيات ليست شاملة لكل مجموعاته الثرية والواسعة النطاق المجمعة من هضبة اليهودية التى تحتوى على تحف مثل مصابيح هانوكا القديمة، وهدايا الزواج المتلألئة والتعاويذ و«صناديق البهارات» وشموع النذر، والنسيج المزخرف مثل اطارات الستائر. ومن الصعب العثور على أساس موحد يدل على مقتنيات الفنان سوى الصفة الزخرفية للمقتنيات وحبة للمواد المصنوعة من «النسيج، والخشب، والنحاس.. الخ». وتنوع ألوانها وملامسها.

حيوية واهتمام وحب استطلاع

والعرض الحالى فى متحف مانى كاتز وعنوانه «ملامح الفنان كمقتنى للتحف»، يضم حوالى ٢٢٠ تحفة تمثل سدس مقتنيات المتحف. وهى معروضة الآن فى حجرات المعرض الأربع. ويتكون من مجموعها خليط جمالى متنوع من أعمال الفنان والتحف المنتقاة من مجموعته الخاصة. وقد اعتمد تصميم وتنظيم المعرض على ما استوحيناه من منزل الفنان فى باريس كما عرفناه من مجموعات صور الفنان. ويقدم المعرض ملخصا مرئيا لعقدين من أنشطة هذه المؤسسة الصغيرة المتميزة الذى استغرقت الكثير من وقتها فى البحث عن جعل المتحف ذو شخصية متميزة. رغم أن الواضح أن شخصية المتحف كانت محددة من الوهلة الأولى على أساس الغرض الذى أقيم من أجله أصلا، كمعرض لحفظ أعمال فنان واحد وعرضها. فهل كان علينا أن نقصر عملنا على أن نكون حراسا على مجموعة مقتنيات ثرية ومتفردة؟ ولقد كانت المسائل التى شغلتنا فى تناول الأمر برمته هى حيوية المتحف واسهامه فى الثقافة الفنية الإسرائيلية، وإثارة اهتمام وحب استطلاع جمهور الزوار، وكذلك مكانة المتحف بين المؤسسات الأخرى المشابهة. إذ كان لذلك أهميته المخالفة لفكرة الاحتفاظ بالمكان كمجرد أثر غير



منظر عام من مدخل القاعة الرئيسية

متحرك لأعمال فنان واحد، لا يستحق أكثر من زيارة واحدة من الجمهور ليكون قد أدى مهمته.

كان مانى كاتز شخصية مرموقة بين مجموعة الفنانين اليهود الذين كان لهم نشاط فى مدرسة باريس الفنية. وكان معروفا أساسا فى أوساط جامعى مقتنيات الفن اليهودى، والدارسين المهتمين بفن هذا العصر خاصة وفى الوسط الذى كان يعمل فيه، ومع ذلك لم يكن له تميز بطولى فى الفن والثقافة، ومن ثم لم يثير أى اهتمام عالمى به. وكانت أسهل الطرق وأقلها تكلفة لنا هو أن نقصر أنفسنا على عرض مقتنيات المتحف بأفضل طريقة ممكنة. وبالتأكيد كان البعض يرون أن هذه هى الوظيفة الصحيحة لمتحف يحمل اسم الفنان. ومع ذلك فإن تجربتنا من العرض الحالى تدل على أن اجتناب انتباه الجمهور يرجع إلى أنشطة المتحف التى قام بها فى السنوات الأخيرة حينما استعار عروضا لفنانين معاصرين لهم نفس أسلوبه ومقتنياته الخاصة، وكذلك التعاون مع متاحف وقاعات عرض لفنانين آخرين، حيث كنا نركز الاهتمام على الفنانين اليهود الذى ينتمون إلى مدرسة باريس والذى عاش مانى كاتز وسطهم وعمل معهم. وهو مجال كان مجهولا للمتاحف الأخرى فى إسرائيل. وقد أقيمت أول سلسلة من العروض التى استعيرت عام ١٩٩٠ تحت عنوان ريوڤين روبين فى متحف مانى كاتز وعرض بعنوان «مانى كاتز فى منزل روبين» (Mone Katz at Rubin's House) وكانت هذه العروض بمثابة تنظيم لعروض تبادلية لمقتنيات منزلى فنانين وقد أثبتت نجاحا كبيرا أدى إلى التعاون والدعم الذى تلقيناه من المتحف الإسرائيلى فى أورشليم وإلى تقديم عرضين من أكثر عروضنا نجاحا احدهما معرض رسوم مارك شاجال Marc Chagall وآخر هو أعمال الرسام الإسرائيلى أنوتيسو Anna Ticho. ويعتبر متحف إسرائيل هو المؤسسة الرئيسية فى البلاد فى هذا المجال، ولا شك فى أن التعاون قد مهد الطريق لمشروعات أخرى طموحة، فأعدت كتالوجات خاصة لبعض هذه المعارض وكان قرار نشر الكتالوج فى كل حالة يتخذ بناء على أهمية المعرض وقيمته الوثائقية. ولقد سادت حالة تفاؤل من إقامة العرض الحالى للمتحف الخاصة فى مقتنيات المتحف، والعروض المستعارة. وتعمل بلدية حيفا والهيئة التطوعية المسئولة عن إدارة المتحف حاليا على وضع خطط التوسع ليتمكن للمتحف من إقامة عروضه مع مواصلة تقديم تنوعات من البرامج التعليمية فى نفس الوقت. ■

«شاهد المحيط فى قطرة»: متحف ميهالى زيتشى التذكارى

بقلم: استفان تشيشيرى - روناى

Istvan Csicsery-Ronay

تنعكس صورة تاريخ الفنان المجرى ميهالى زيتشى من خلال قصة المتحف الذى يحمل اسمه - ويعكس كليهما صورة أوقات عصيبة مضطربة مرت بهما. ويعد كل منهما بمثابة قصة عن الاضطراب والعداوات والمؤامرات ثم انتصار التكامل الفنى. وكاتب هذه المقالة حفيد ميهالى زيتشى الذى عاد إلى وطنه المجر فى عام ١٩٩٠ عقب قضاء ٤٠ عاما بالمنفى فى الولايات المتحدة الأمريكية. وهو كاتب وناشر حاصل على جوائز، علاوة على أنه رئيس مجلس إدارة مؤسسة ميهالى زيتشى.

زالا Zala قرية صغيرة تقع فى جنوب شرق المجر ولكنها بفضل ابنها ميهالى زيتشى ومتحفه التذكارى، وصلت شهرتها إلى أماكن بعيدة ومتباينة مثل جورجيا واسكتلندا، وباريس، وسانت بطرسبرج. وكان ميهالى زيتشى الرسام أشهر رسام مجرى فى القرن التاسع عشر، رومانسيا واضحا، وطنيا، ومواطنا عالميا فى نفس الوقت، شأنه فى ذلك شأن المجرى الآخر الذى ظهر فى القرن التاسع عشر، وهو فرانز ليست Franz Liszt. ولقد كان كل منهما يحترم الآخر، ودرس «ليست» لسونيا ابنة زيتشى بأكاديمية الموسيقى فى بودابست. وردا للجميل أهداه زيتشى لوحة ممتازة عنوانها «الموسيقى تصاحب أمريكا من المهد إلى اللحد». وأدى هذا بدوره إلى إلهام «ليست» فى تأليف عمله الاوركسترالى الأخير، الذى أعطاه نفس عنوان لوحة زيتشى.

وتوجد الآلاف من لوحات زيتشى فى المتاحف الروسية، مثل متحف هرميتاج، وقاعة عرض تريتياكوف، بل وفى متاحف ومعارض فنية تقع بمدن إقليمية صغيرة، بل ويوجد العديد من هذه اللوحات فى تبيليسى Tbilisi حيث أصبح هناك بمثابة الرسام الوطنى للجورجيين. وكذلك توجد الكثير من لوحاته فى قصور وقلاع الأسرة المالكة البريطانية فى وندسور بالمورال وساندرنجهام. بيد أن أعظم مجموعة من لوحاته متواجد فى قريته زالا Zala.

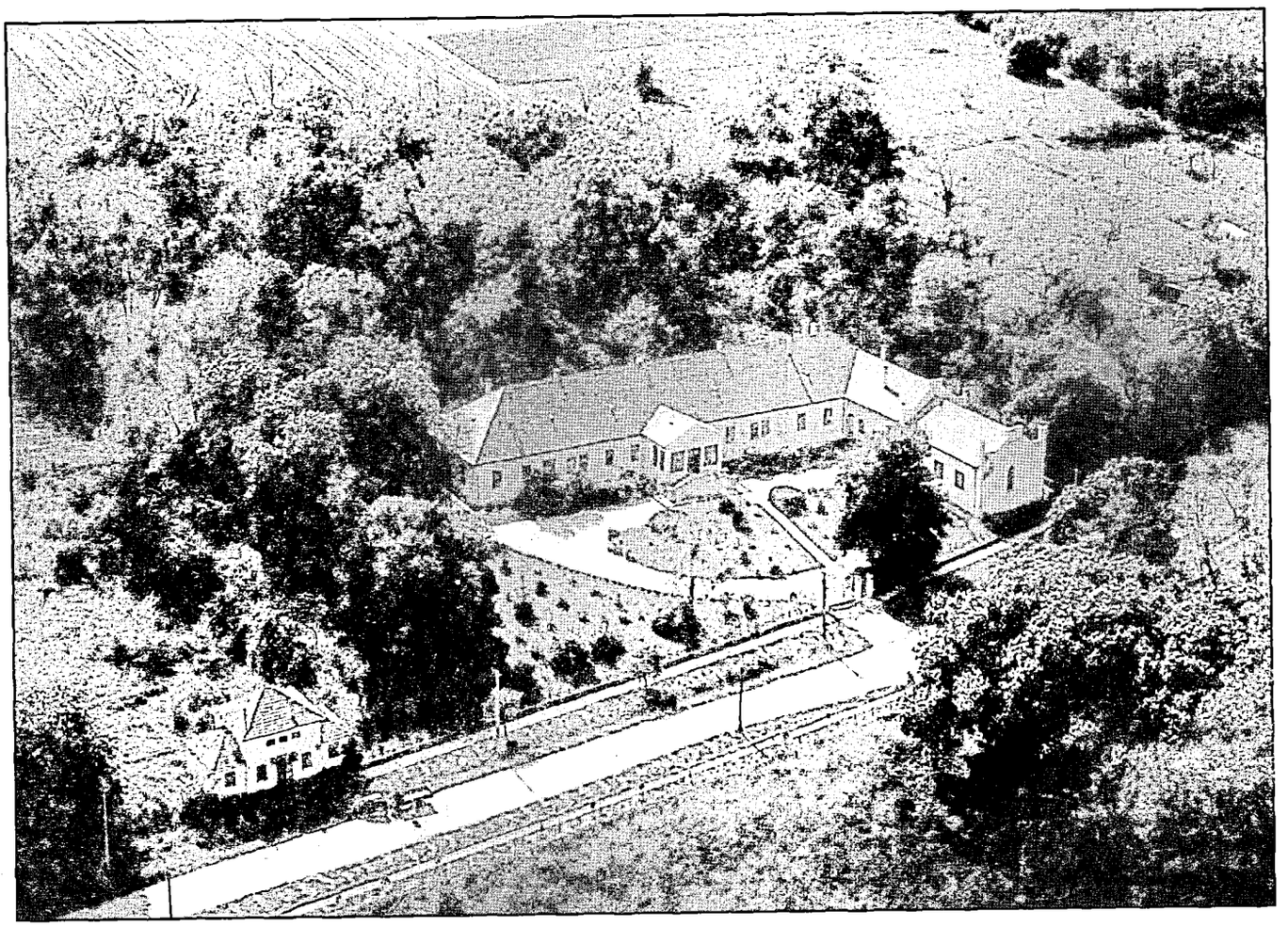
وعلى الرغم من وظيفته المرموقة كرسام للبلاط الملكى، لأربعة من القياصرة الروس (نيقولا الأول، والكساندر الثانى والكساندر الثالث ونيقولا الثانى) كان زيتشى يعد باريس مركز طموحاته. ولقد ترك بلاط القيصر عندما أصبح اضطهاد الليبراليين يشكل تهديدا لمستقبله، وسافر إلى باريس لكى يقيم فيها. ومع ذلك نجد أن إقامته لمدة ست سنوات فى العاصمة الفرنسية قد انتهت بتحرره من الأوهام. إذ اتضح له أن الجمهورية الثالثة كانت محافظة للغاية، بل وكانت رجعية من وجهة نظره.

ومع ذلك فإن أعظم لوحة رسمها فى حياته، وهى اللوحة التى تسمى «انتصار شيطان الدمار»، قد رسمها أثناء إقامته فى باريس. وكان قد انتهى من رسمها فى خلال شهور قليلة، لكى توضع فى المعرض الدولى لعام ١٨٧٨، ولكن هذه اللوحة تسببت فى ظهور إحدى الفضائح الكبرى فى تاريخ الفن الباريسى، فكانت بذلك بمثابة مقدمة لتلك الفضيحة التى أثارها العرض الأول للوحة التى رسمها استرفنسكى تحت عنوان «طقوس الربيع» والتى عرضت عام ١٩١٣.

ففى وسط اللوحة الزيتية المرسومة على قماش يوجد شاب يتعرض لإغواء رمز شيطانى للشر - وهو رمز عبارة عن مزيج من شخصية مفيستو عند جوته وشخصية الشيطان عند مداتش Madach وشخصية العفريت عند ليرمونتوف - وكذلك اغواء أيد شيطانة لكى يهجر زوجته وطفله لكى يذهب للمشاركة فى الحرب. وباقى اللوحة مليئة بمشاهد عنف مثل التى فى الحرب ولكن دون رمزية، وهى مناظر تعبر عن الأحداث المعاصرة. وفى الجهة اليمنى من اللوحة يجلس البابا فى حالة توتر فوق كومة من الجماجم البشرية (وتحت منصته البابوية يقف أحد كبار مفتشى التحقيق المفوضين قانونيا منذ فترة قصيرة). وفى خلفية اللوحة يقف القيصر الألمانى منتصرا فوق العدو المهزوم منذ فترة قصيرة، وهو نابليون الثالث الذى يتلوى من الألم فوق الأرض. وفى الركن الأيسر يرفع القيصر الصليب الأرثوذكسى عاليا، ويقود جنوده للحرب ضد الأتراك فى جولة جديدة من المذابح. ومع ذلك تظهر بوضوح الوحدة الفنية فى هذا المشهد الشديد الازدحام. فالشيطان الذى يبزغ عند قمة المثلث شبه المنتظم الذى تتساوى جميع زواياه وأضلاعه، يبدو وكأنه يقود بل وينسق هذه المشاهد الشيطانية اللعينة للعنف. والعنصر الوحيد المهدئ فى هذه الدوامة القاسية، هو هيكل السيد المسيح الذى يظهر فى الخلفية فى الجهة اليمنى فى ضوء مشرق ومتألق معبرا عن الحب والثقة والسعادة.

ومما لا شك فيه أن زيتشى استوحى

ترجمة: عبدالحميد فهمى الجمال



رسمه من ديلاكروا ولكنه تجاوز كثيرا الرسام الذى رسم لوحة «معركة الحواجز والمتاريس» The Battle of the Banicades فى منظوره الساخن، وانفعالاته القوية الفائقة. ويتميز هذا العمل الفنى بالعواطف الباروكية الشجية وتأثيرات الضوء والظلال الباروكية التى تذكرنا بالفنان بكارافاجيو Caravaggio. فى حين تذكرنا الألوان الحمراء القانية والصفراء العميقة بالفنان تيرنر Turner. ولقد أكد الكاتب الفرنسى جوتييه Gautier، الذى كان قد مات آنذاك، وجود تشابه كبير بين جويا Goya، وزيتشى فى كل من الأفكار والتنفيذ. وبخاصة فى اللوحات المبكرة لزيتشى.

وكان متوقعا تفجرت معارضة غاضبة ضد عرض هذا الاتهام الصريح لسياسات النفوذ المعاصرة فى المعرض الدولى. وكان المضيفون الفرنسيون خائفين من ردود الفعل الأجنبية، نظرا لتوقع زيارة الكثير من الرسامين المشهورين للمعرض. وتدخلت السفارة المجرية/النمساوية بشكل قوى وفعال - من خلال أحد دبلوماسييها هو الكونت ادموند زيتشى- وعلاوة على ذلك امتنع الرسامون الفرنسيون عن عرض لوحاتهم عن المعارك. وأخيرا أرغم زيتشى على سحب لوحته المفضلة، مما اضطره إلى تقديمها فى عرض خاص بطريقة -سرية. ولقد أعجب -معظم الفنانين الفرنسيين فى ذلك الوقت بلوحة زيتشى إلى حد بعيد حيث قال الكساندر ديماس الابن بثقة: «تعبر هذه اللوحة عن أفكار تعيش فى وجدان كل شخص، إلا أن أحدا لا يصيغ هذه الأفكار فى شكل كلمات، وتعبر هذه اللوحة عن تاريخ القرن الذى نعيش فيه بكل تناقضاته وبكل أبعاده العميقة وآفاقه الواسعة».

رومانسى حقيقى

ولد ميهالى زيتشى عام ١٨٢٧ فى زالا Zala وهو سليل أسرة عريقة من طبقة صغار النبلاء. وكان سجين الأفكار الوطنية الحماسية والأفكار الليبرالية (وهى نفس الأفكار التى جعلت الطبقة الاجتماعية الخاصة به التى ينتمى إليها تعلن تخليها عن امتيازاتها عام ١٨٤٨، وتقيم بصورة مؤقتة أول نظام ديموقراطى فى أوروبا

منظر من الجو للمنزل الذى ولد فيه ميهالى زيتشى وهو المنزل الذى أصبح الآن متحف ميهالى زيتشى التذكارى.

الشرقية). وكانت أسرته تمتلك ضيعة متوسطة الحجم ولكنها محملة بالالتزامات وذلك بخلاف اللاتيفونديا وهم الفرع الآخر من العائلة. الذى يضم آل زيتشى النبلاء. وفى بعض الأحيان كان يوجد عداء واضح ومكشوف بين هذين الفرعين من الأسرة الواحدة: إذ كان حاملو لقب كونت Counts قد حصلوا على لقبهم هذا من خلال تقديم الخدمة لأسرة هابسبورج المالكة آنذاك، فى حين أن غالبية أفراد عائلة زيتشى تلقوا العلم والمعرفة من خلال حركة التنوير الفرنسية. وفى الحقيقة أن متحف زالا يحتوى على نحو ٤٠٠٠ كتاب، جمع معظمها جدّ زيتشى (الذى تصادف أن كان يسمى أيضا: ميهالى زيتشى). وترجع معظم هذه الكتب إلى القرن الثامن عشر، وكانت مصدرا ثريا لإخلاص الرسام وتفانيه فى الالتزام بكافة مظاهر الحرية.

وعلى الرغم من أن زيتشى أظهر مواهب فذة مبكرة فى مجال فن الرسم تأكدت من خلال قيامه برسم لوحة زيتية لنفسه عندما كان فى الثالثة عشرة من عمره إلا أن أسرته أرادت له أن يدرس القانون وأنظمة الحكم. فأذعن لرغبة أسرته إلا أنه تعلم فى نفس الوقت فنون الرسم فى مدينة پست Pest فى بادئ الأمر ثم فى فيينا Vienna، حيث تتلمذ على أيدى الأستاذ النمساوى فالدمولار Waldmuller فنان بيدرمايور الشهير.

وفى نهاية عام ١٨١٧ طرأ تحوّل محتوم على مستقبل زيتشى: إذ وجه شقيق القيصر نيقولا الأول الدعوة له لكى يعلم ابنته الرسم. فانتقل إلى سانت بطرسبرج حيث عاش على مدى ٤١ عاما يعمل كرسام خاص بالبلاط الملكى لدى أربعة من القياصرة.

ولقد كان له وضعه كفنان أجنبى شهير ـ لأنه لم يتخل أبدا عن كونه مواطنا مجريا ـ مما هيأ له استقلالا ثقافيا، لم يكن ليتاح له حتى فى داخل المجر الليبرالية التى ظهرت كدولة عقب التسوية مع النمسا عام ١٨٦٧: إذ كان النقاد المحافظون ورجال الدين يلاحقونه ويهاجمون أفكاره التى اعتبروها أفكارا جديدة للغاية.

وظلت زالا وهى المدينة التى وُلد فيها هى المكان الذى يثير لديه الشعور بالحنين للوطن طوال فترات حياته. ولذلك زارها مرات عديدة، بل إنه فكر ذات مرة فى عام ١٨٨٠ فى الإقامة الدائمة فيها. ولكن العداوة التى استقبلته بها الدوائر الثقافية الرسمية فى المجر، أرغمته على أن يجوب أرجاء العالم مرة أخرى، وأن يقدم من خلال وضعه المستقل بالخارج الخدمات الثقافية لدول أخرى علاوة على خدماته لثقافة وطنه المجر العزيزة على نفسه. بعد رحلة طويلة إبداعية فى بلاد القوقاز عاد إلى البلاط الروسى. وأخيرا وبعد كل العداوات ومؤامرات البلاط التى واجهها، قد انتهى كل حبه للحياة وآل إلى اعتكاف مرير وعزله عن الحياة. بل إنه فى المرحلة الأخيرة من حياته لم يقم بزيارة زالا على الرغم من أن أسرته التى يحبها كثيرا ـ المؤلفة من زوجته وأطفاله وأخيه ـ كانت تعيش فى زالا. وفى عام ١٩٠٦ انتهت حياته الحافلة المليئة بالأحداث الهامة. وكان من بين أصدقائه: فيكتور هوجو والكساندر دوماس الإبن وأمير ويلز (الذى أصبح بعد ذلك الملك إدوارد السابع) وتيوفيل جوتييه ومكسيم جوركى وقادة حركة الإحياء الوطنى فى جورجيا وآخرون. ومن بين الدول التى اعتبرها وطنا ثانيا له: جورجيا وفرنسا وروسيا.

والتصميم الحازم لدى زيتشى وإحساسه برسالته فى الحياة، التى تنصب على تحقيق أفكاره فى حياته وفى فنه، ينعكس على هذه الكلمات التى قالها:

لم يحدث أبدا طوال حياتى المديدة أن جاء وقت تخليت فيه عن أفكارى ومعتقداتى، ولم يحدث أبدا أن أحجمت عن قول ما ينبغى علىّ أن أقوله.

الفنون ليست مجرد ترف وإنما هى أداة للتعليم شأنها فى ذلك شأن الكتاب المطبوع. ومهمة الفنون ـ تماما مثل المهمة الخاصة بالكتاب ـ هى أن تخدم من خلال قوتها الإقناعية، ومن خلال مثلها العليا التقدمية للعصر الخاص بها.

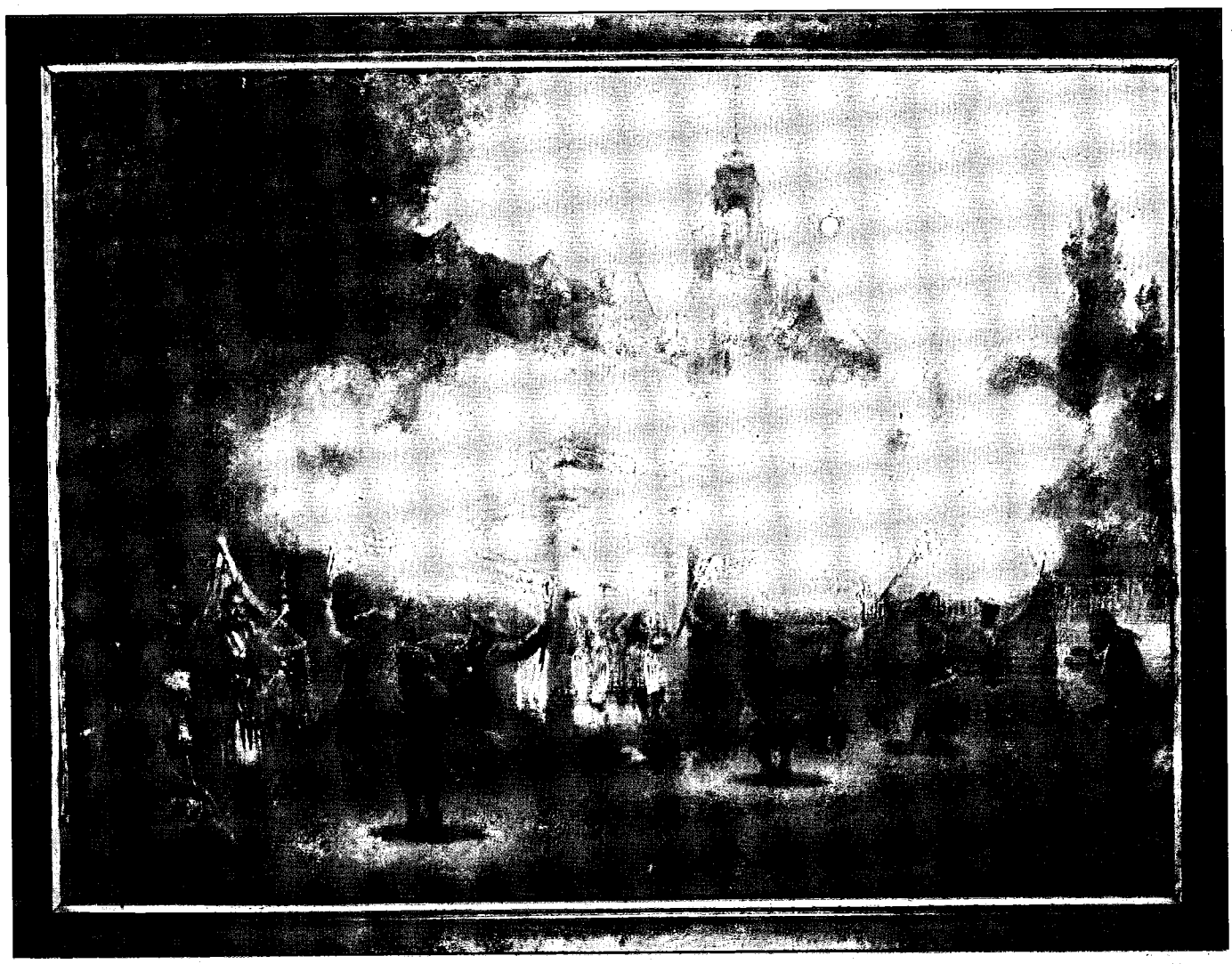
ولقد سمح لى القياصرة الروس بأن أصبح معتادا على الاستقلال النسبى. ولذلك فاننى الآن ليس لدى الرغبة لأن أحنى رقبتى المتخشبة تحت وطأة حكام مستبدين.

ولتكتسح لوحاتى العالم، وتتغلغل فى أرجائه، مثل صرخة ألم ورعب (مشيرا إلى لوحته التى رسمها تحت عنوان: انتصار شيطان الدمار).

ولقد كان زيتشى يقف ضد كل نوع

من أنواع العنف: الحروب الدمار والخراب الناجم عن الثورات، وضد أعمال الإرهاب والاضطهادات العنصرية والدينية والعرقية، بل وكان يقف ضد عقوبة الإعدام. ولقد برهن بحق على أنه نبى حقوق الإنسان واحترام الكيانات الشخصية والوطنية والكرامة الإنسانية. وقال إن إدراكى لكل هذا دفعنى ـ وأنا حفيده العظيم العائد إلى الوطن عقب نفى لفترة طويلة، بمجرد أن تحررت المجر فى عام ١٩٩٠، إلى أن أعيد تقييم أهمية زيتشى وأقدمه على أنه رائد مبكر للفكرة السائدة فى عصرنا عن حقوق الإنسان، ولقد وافق المعرض القومى للفنون فى بودابست أن يعير لوحة «انتصار شيطان الدمار» ولوحة «الشهداء اليهود» إعارة دائمة لمتحف زالا. وتؤكد هاتان اللوحتان بالإضافة إلى لوحته التى رسمها تحت عنوان "Outo-da-fe" (الحرق على العامود أثناء محاكم التفتيش) والموجودة فى المتحف مدى أهمية حقوق الإنسان لدى ميهالى زيتشى.

ولقد أظهر زيتشى طوال حياته احتراما خاصا لحقوق المرأة، ووضعها ومركزها فى المجتمع. وبفنه خلص فكرة الحب ـ سواء أكان حبا ماديا أو روحانيا ـ من التحيزات القديمة التى كانت سائدة منذ عهود بعيدة. ولذلك نجد أن لوحاته النصفية، ودراساته فى الرسوم العارية للنساء، تركز على تمجيد عناصر الأنوثة. وتعرض إحدى رسومه بالحفر لامرأة جميلة عارية فى متحف زالا، وتعد لوحات زيتشى التى تصور ممارسة الحب فى حد ذاتها شاهدا



رقصة الشعلة الاسكتلندية، للفنان ميهالى زيتشى.

السيدة العذراء السوداء. أيقونة جورجية.

على الرغبات الجسدية الجامحة، ودليلا على اعتراف الفنان بلا خجل عما هو إنسانى منذ الأزل. وقد عبر عن وجهة نظره فى الحبّ تعبيرا جيدا من خلال قوله: «لا أعد ذلك الشىء الذى يسبب أعظم غبطة على وجه الأرض، والذى يمنح الحياة أمرا مخجلا.. فالكارثة لا تكمن فى الموضوع ذاته وإنما تكمن فى الطريقة التى يقدم بها الموضوع. فالبراءة العذرية لمريم العذراء، وكذلك الاتحاد الجسدى بين اثنين من المحبين يصعب تصويرهما فى الفن».

ولكن المرأة من حيث هى أمّ تعد أيضا موضوعا شائعا فى إنتاج زيتشى الفنى. فكثيرا ما عرض لنا امرأة تحجب طفلها عن الأنظار، وفى لوحته التى تحمل اسم: الانتصار Triumph نجد أن ملامح الأم هى نفس ملامح أمه الحبيبة.

إنشاء متحف

وُضعت أساسات مبنى متحف زيتشى فى زالا بمعرفة ميهالى زيتشى نفسه. قبل عودته للوطن عام ١٨٨٠، فقد طلب من أخيه أن يقوم بتحويل الصوبة الموجود فى المزرعة إلى مرسم. ثم أرسل مجموعة لوحاته الفنية بالإضافة إلى تجهيزات شقته الباريسية. وأثناء تواجده فى زالا قام برسم لوحة فنية بعنوان: السيرانة الحديثة The Modern Siren، أو نانا Nana مستلهما الصورة من قصة أميل زولا. وهى أبعد ما تكون عن كونها رسما توضيحيا لتمثال السيرانة، إذ أن زيتشى يندمج فى هذه اللوحة تماما مع النقد الاجتماعى لدى زولا. ففيها يتفوق التركيب المتقن والألوان الغنية على كل ما فى معظم لوحاته السابقة.

وعقب موته نقل الكثير من ممتلكاته الشخصية من سانت بطرسبرج إلى المجر. وهناك عنصر ثالث بالمتحف متمثل أساسا فى إنتاج نسخ طبق الأصل من اللوحات الأصلية مطبوعة بطريقة الطباعة بالحفر، ويقول إن هذه النسخ قد جمعها والدىّ: والمقدّم استفان تشيتشيرى روناى وزوجته ماريا الكساندرا زيتشى حفيدة الرسام ووريثته. وقام كلاهما بتشييد متحف ميهالى زيتشى الخاص فى عام ١٩٢٧. وفى عام ١٩٢٩ احتفل بإزاحة الستار عن لوحة من النحت البارز لزيتشى مهداة من النحات فرينك سيدلو من إنيم سوموجى.

وفى عام ١٩٤٤ عندما أصبحت المنطقة أرض معركة بين الألمانية المنسحبة والجيش السوفيتى المتقدم سرقت أو دمرت العديد من القطع الفنية على أيدى اللاجئين الذين سكنوا المنزل. وكنت متواجدا فى بودابست فى ذلك الوقت. وبعد أن نجوت من الموت خلال فترة الحصار الذى ضرب على العاصمة البالغة ٥١ يوما، سارعت بالذهاب إلى زالا فى أول فرصة ملائمة لاحت لى. و«الإسراع» فى ذلك الوقت كان يعنى قطع مسافة ١٥٠ كيلو متر فى خمسة أيام! وكان ذلك يعنى السفر فوق سطح عربات السكك الحديدية والاختفاء فى داخل

القطارات الروسية أو السير على الأقدام لمسافة ٢٠ كيلو متر تقريبا لكى أتجنب الوقوع فى أيدى البوليس الحربى السوفيتى. وأتجنب نقلى فى عربة إلى سيبيريا. وبعد وصولى إلى مقر مقاطعة سوموجى وجدت مجموعة من جنود الجيش السوفيتى عند محطة السكة الحديد، وقد أصابتهم حالة من الارتباك الشديد والفوضى الشاملة. لأن أنباء موت روزفلت، قد فاجأتهم، إذ كانوا جميعا يعتقدون تماما أن الحرب أصبحت وشيكة الوقوع بين الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة الأمريكية.

وفى اليوم التالى وصلت إلى زالا. وفى زالا علمت أن القائد السوفيتى بالمدينة المجاورة التى تسمى تاب Tab قد أخذ معظم محتويات المتحف وأصدر أوامره بنقل هذه المحتويات إلى المناطق التابعة له. فأسرعت إلى هناك وعرضت عليه الأمر الكتابى الذى حصلت عليه من المارشال فوروشيلوف رئيس لجنة الرقابة للحلفاء بالمجر، والذى ينص على حث كافة السلطات السوفيتية تقديم العون والمساعدة لى فى كافة المجالات. وفى خلال أيام قليلة عاد كل شىء تقريبا إلى زالا. وفى عام ١٩٤٧ وبعد مرور سنوات قليلة على ذلك قبض علىّ الشيوعيون الذين استولوا على السلطة فى المجر بمساعدة السوفييت. ثم أطلق سراحى بعد أن أمضيت ثمانية شهور فى السجن، وبعدئذ أدركت أنه ليس أمامى سوى اللجوء إلى الهجرة خارج المجر. ومنذ ذلك الوقت فصاعدا تولت والدتى مهمة رعاية المتحف والحفاظ على محتوياته.

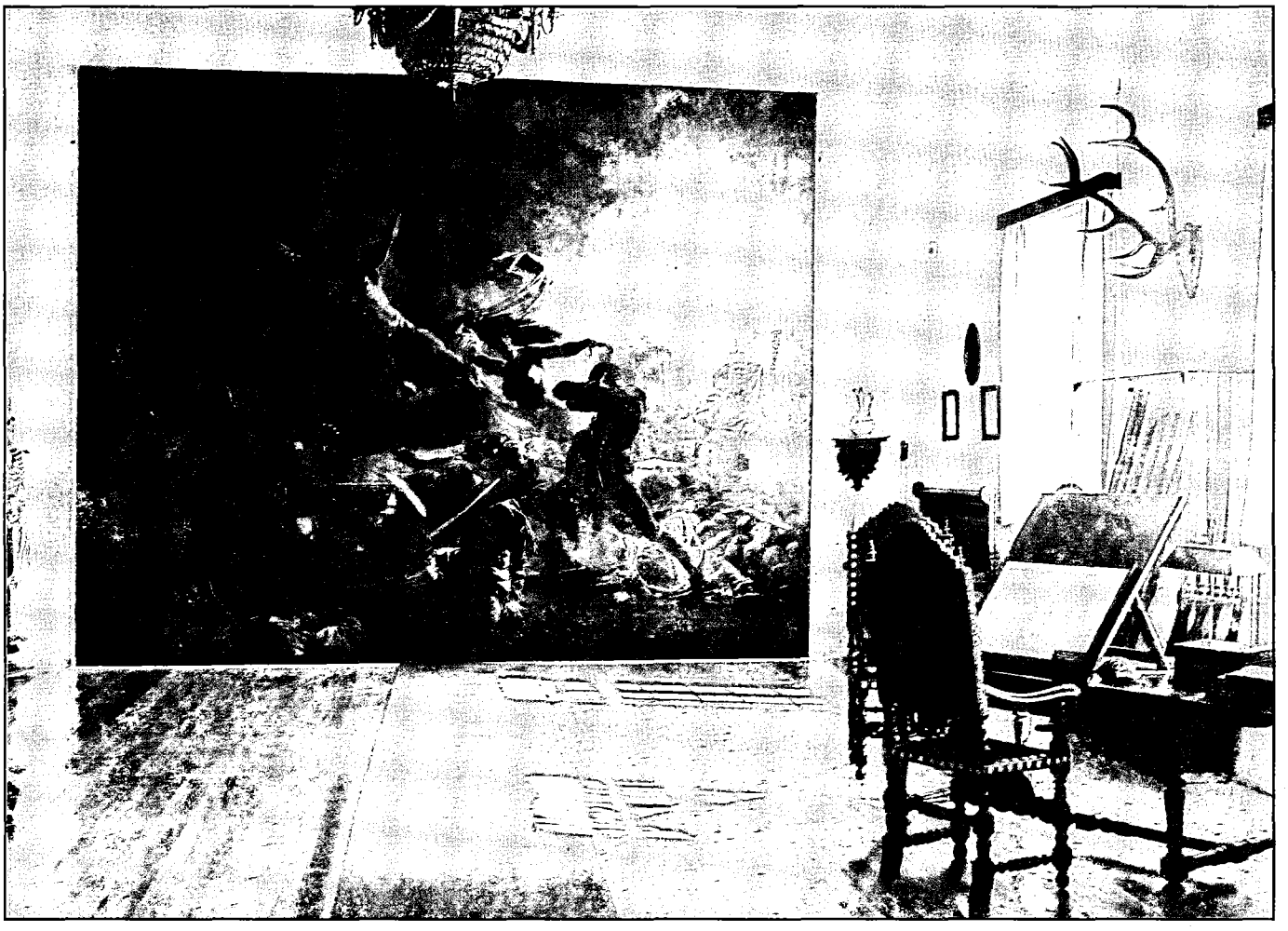
وفى عام ١٩٤٩، بعد أن صدر حكم غيابى علىّ بالسجن تعرض المتحف للسلب والنهب على أيدى عصابات «الشرطة السياسية وأعضاء سكرتارية الحزب الشيوعى - بل واستخدم أطفال المدارس بالقرية خطابات زيتشى لتغليف وجبات غذائهم». وهنا لجأت والدتى إلى المركز القومى للمتاحف الذى كلّف الرسام لاسلو بينيى Laslo Benyi بالشروع فى إنقاذ متحف زالا المنهوب، واستعادة الأشياء المسروقة، وإعادة افتتاح العرض.

وقد منح لذلك وسام شرف من الطبقة العليا فى عام ١٩٩١ تقديرا لإنجازاته الشجاعة وأعماله المثمرة الفعالة.

وفى الفترة من عام ١٩٧٧ حتى عام ١٩٧٩ جدد مجلس مقاطعة سوموجى المبنى، ورممت اللوحات الفنية بمعرفة متحف ريبل/ رونای فى كابوسفار. وبحلول عام ١٩٧٩ افتتح متحف ميهالى زيتشى مرة أخرى للجمهور. وظلت والدتى مديرة للمتحف إلى أن انتقلت إلى رحمة الله فى عام ١٩٨٦. وكانت تحرص فى ذلك الوقت على تأمين المتحف ضد الأخطار، وتأمين مستقبله، بل ونجحت فى استصدار قرار ينص على اعتبار محتويات المتحف من الممتلكات الخاصة للأسرة، ولكن بشرط أن يدار المتحف بمعرفة الدولة. بمعنى أن يكون المتحف تحت إشراف متحف ريبل/ رونای. وافتتح أرباد جونسن رئيس المجر، المتحف المجدد عام ١٩٩٢، بحضور وفود فرنسية وروسية وغيرها من الوفود الأخرى. وألقى الرئيس المجرى كلمة جاء فيها: «إن متحف زيتشى - وكذلك حياة الفنان - تمثل قوس نصر هائل.. يضم فن عصره بالكامل. وهو متحف فريد فى نوعه تماما. ولايمكن مقارنته بأى متحف آخر. ولقد أسعدنا كثيرا أن نشاهد مثل هذا المتحف الشامل فى قلب مقاطعة سوموجى...

وسيجتذب هذا المتحف كل الذين يرغبون فى مشاهدة محيط متمثل فى قطرة ماء. إذ يمكن لهم مشاهدة العالم كله متمثلا فى زالا».

وبدلا من استعراض قائمة تضم كافة محتويات الغرف الثمانية الموجودة بالمتحف اكتفى بالإشارة إلى المعروضات الأكثر إشراقا (علاوة على المعروضات التى سبق الإشارة إليها). فمن بين اللوحات الزيتية تظهر أمامنا اللوحة الرائعة التى تحمل عنوان «رقصة الشعلة الاسكتلندية». وفى غرفة الأسرة توجد لوحة بالغة الروعة مرسومة بالألوان المائية تمثل أمّ زوجة الفنان. ولئن كان المعروض من رسوماته ولوحاته الفنية يعد قليلا إلا أن إحدى الغرف تحتوى على مستنسخات طبق الأصل من لوحاته الشهيرة على أغلفة الكتب. إذ نجد نسخة من لوحته لأغلفة كتب «فاوست»، «مأساة الإنسان»، «قصائد جانوسى أرنای الغنائية». كما توجد غرفة بأكملها مليئة بوثائق تتعلق بحياة زيتشى وحياة معاصريه، علاوة على وثائق أخرى تتعلق بتاريخ المتحف.



لوحة انتصار شيطان الدمار: المعروضة فى القاعة الكبرى.

ونظرا لأن زيتشى نفسه كان من هواة جمع المقتنيات، نجد أن المتحف يضم أسلحة قديمة، وأثاثا هنديا مصنوعا من خشب الأبنوس، كما يضم ملابس رجل من سيبيريا، وغير ذلك من التحف المجلوبة من دول أجنبية، بما فى ذلك مجموعة من الغلايين pipes الضخمة. ومن المظاهر المدهشة غرفة من جورجيا فيها الكراسى والصناديق المطعمة بالذهب، ويشاهد فيها منظر أيقونة نادرة - عبارة عن تمثال للسيدة العذراء السوداء الجورجية. كما توجد أيضا الصور الفوتوغرافية التى التقطت لكافة رسومات زيتشى التوضيحية البالغ عددها ٣٤ رسما للقصيدة الملحمية التى كتبها رستافيلى بعنوان «فارس جلد النمر» ولقد قدمت جورجيا هذه الصور الفوتوغرافية للمتحف كهدية. كما أن السقف المرسوم يدويا مأخوذ من منزل جورجيانى. ولكن الإبداع الذى يهيمن على المعرض بأكمله يتمثل فى اللوحة العملاقة التى تسمى «انتصار شيطان الدمار» المعلقة على نحو ملفت للنظر فى الصالة الرئيسية بالمتحف.

ولقد تكونت مؤسسة ميهالى زيتشى مؤخرا، بهدف العمل على تطوير المتحف وإحياء تراث هذا الفنان، ونشر الأفكار التى ينادى بها هذا المتحف فى جميع أرجاء العالم. ■

تذكر أسطورة: متحف فريدا كاهلو

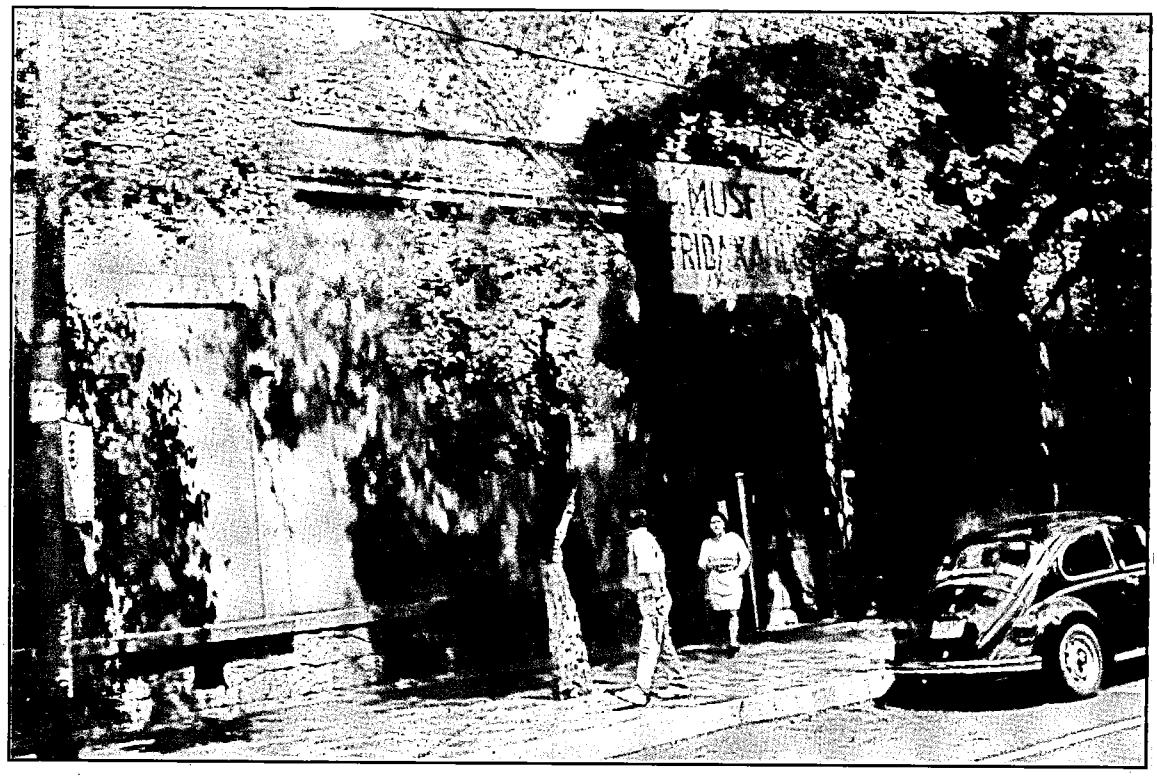
بقلم: دولوريس أولميدو باتينو

Dolores Olmedo Patino

بإعادة اكتشاف فريدا كاهلو فى السبعينيات كواحدة من القوى الرئيسية فى فن القرن العشرين كان ارتيادا لنفسية أنثى مليئة بشجاعة بالغة وخيال هائل لم تؤد إعاقتها الجسدية إلى إصابتها بالإحباط أو الشعور بالعجز والمرارة. ولقد تحول مسقط رأسها بالمكسيك إلى متحف للاحتفاء بذكراها وإنتاجها الفنى، ويقدم لنا مدير المتحف تقييما لإنتاجها الفنى، وكفاحها السياسى.

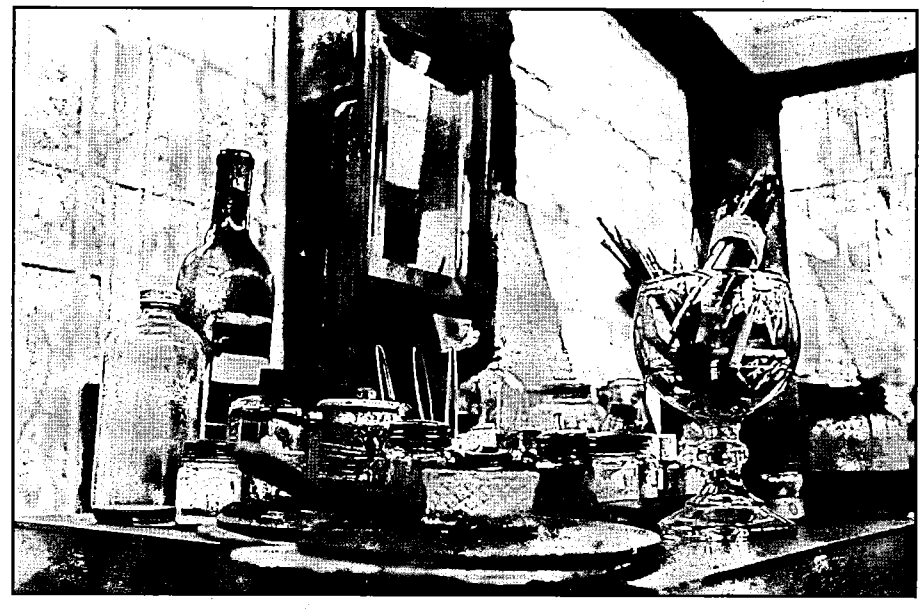
فى أغسطس عام ١٩٥٥ أودع الرسام دييجو ريفيرا وصية نهائية فى بنك المكسيك، لينقل إلى شعب المكسيك ضيعته، وكافة ممتلكاته الموروثة. إذ أنه ترك كل ممتلكاته الثابتة والمنقولة وكافة أعماله الفنية ضمن الوصية لإنشاء متحفين: متحف دييجو ريفيرا (أناهواكالى Anahuacalli)، ومتحف فريدا كاهلو. وكانت وصيته تشتمل أيضا على منزل زوجته فريدا كاهلو فى كويواكان الذى أصبح الآن المتحف الذى يحمل اسمها. وافتتح هذا المتحف فى ٢١ يوليو ١٩٥٨. وهو يمتد على مساحة ٢٠٠٠ متر مربع، ويضم مجموعة قيمة من الفن الشعبى المكسيكى، تتألف من المقدسات القديمة ex-votos، ولوحات زيتية، ورسوم لا يعرف مبدعوها، علاوة على المخطوطة الأصلية للمفكرة اليومية الخاصة بفريدا كاهلو، مع الرسوم التوضيحية الخاصة بها. ويحتوى أيضا على بعض التصميمات والرسوم الخطية التى كان يعدها دييجو ريفيرا كتحضير للوحاته الجدارية، كما يحتوى على عدد من اللوحات الموضوعة على حوامل، وعقود الطبع والنشر الخاصة بكل الأعمال الأدبية والفنية الخاصة به وبزوجته.

وقبل أن تنتقل فريدا إلى رحمة الله بفترة طويلة، كثيرا ما كانت تتحدث مع زوجها دييجو بشأن تحويل منزلها إلى متحف. ولقد أدخلت، خلال حياتها الزوجية العديد من التعديلات على ذلك المنزل، وأضافا إليه توسعات فى عام ١٩٦٤. وكان ريفيرا يضع التصميمات الهندسية اللازمة لإدخال التعديلات، ويشرف على إنجاز الأعمال بنفسه، وقد أقام مساحة محاطة بسور، مخصصة فقط للمتطلبات اليومية للزوجين، ومسايرة لذوقهما. وعند زيارة متحف فريدا كاهلو الذى يعد تخليدا لذكرى رسامة عظيمة، فلا شك أن الزائر سيدرك أنها فتاة فريدة من نوعها



خارج متحف فريدا كاهلو.

ترجمة: عبدالحميد فهمى الجمال



فرش التلوين، وأنابيب الألوان وحوامل اللوحات معروضة بوضوح فى الاستوديو الذى بنى عام ١٩٤٦.

استطاعت أن تضفى مفهوما جديدا على مساحة العرض، يعد أول شىء من نوعه فى تاريخ الفن المكسيكى.

ولقد ساعد دييجو ريفيرا عن طريقه هبته الشخصية على تخليد ذكرى المرأة التى أصبحت زوجته الثالثة، وهى شخصية رائعة شاركته الحياة على مدى ٢٥ عاما من حياته، وكانت فنانة غير عادية أحبها وأعجب بها.

وكأن وصيته، التى لا مثيل لها، بكل أعماله الإبداعية، بالإضافة إلى مقتنيات فريدا ومنزلها، لم تكن كافية، فخلف أيضا مجموعة المقتنيات التى جمعها طوال حياته من تحف الثقافات المكسيكية الأصلية القديمة، إلى جانب متحف دييجو ريفيرا «اناهواكالى» فى سان بابلو تيبتلابا، ووفقا لما قالته فريدا ذاتها «كان الفضل فى ذلك لقواه الإبداعية، وثرائه المالى، أو بمعنى آخر مواهبه الفائقة، وحصيلة بيع لوحاته، فقد أوصى أيضا لوطنه المكسيك، بأروع الإبداعات الجمالية فى العالم كله»(١)، وبناء على رغبته احتفظ المتحفان باسميهما.

وفريدا، التى أثارت قدرا كبيرا من الجدل حولها كفنانة، ولدت وعاشت وعملت وماتت فى نفس المنزل. ولقد أمضى دييجو معها الكثير من الوقت فى ذلك المنزل. وكانت بالنسبة له بمثابة الصديق والناصح والإبنة والزوجة، بل وكانت بالنسبة له النور الساطع والمواساة والبهجة فى كثير من فترات حياته بعد أن جاء من جوانا جياتو. ولا تنفصل ذكرى فريدا عن ذكرى دييجو، فالآثار الخالدة لحياتهما الزوجية المليئة بالتناقضات، تُشاهد فى كل مكان فى جميع أرجاء المنزل، وفى كل ركن وزاوية وفى كل شرخ، وفى الحديقة، وفى اللوحات الفنية، وفى كافة التفاصيل الدقيقة.

لقد ولدت فريدا كاهلو فى محافظة كويواكان الفيدرالية فى ٦ يوليو ١٩٠٧ لأم مكسيكية وأب ألمانى من أصل نمساوى/مجرى. والتحقت بكلية المعلمين الثانوية، وتخرجت من مدرسة التأهيل القومى كطبيبة. إلا أنها تعرضت لحادثة خطيرة لم تكن متوقعة أدت إلى عرقلة دراستها وتغيير مجرى حياتها. ففى يوم ١٧ سبتمبر ١٩٢٥ انسحقت العربة التى كانت تستقلها على حائط عند اصطدامها بعربة ترام قادمة من الاتجاه الآخر. فتعرضت لإصابات متعددة، بما فى ذلك كسر فى العمود الفقرى وعظمة الترقوة والضلوع والحوض، مع حدوث أحد عشر كسرا فى ساق كانت أصلا ضعيفة منذ ولادتها. علاوة على انسحاق قدمها اليمنى وانفصال كتفها الأيسر تماما.

علمّت نفسها وأبهرت العالم

وبتصميم بطولى واجهت فريدا حالتها الجسمانية، التى آلت إليها عقب تعرضها لذلك الحادث الأليم. وعاشت حياة مليئة بالآلام الرهيبة. وكانت تلازم الفراش بسبب تعرضها لكسر مضاعف بالعمود الفقرى، ومع ذلك بدأت ترسم مستخدمة الألوان المائية التى يوفرها لها والدها المصور الفوتوغرافى الشهير جويليرمو كاهلو.. وباعتماد كامل على نفسها أتقنت فنها بدون أى نوع من التعليم الرسمى، وبدون التأثر بأى فنانين آخرين. وأصبحت بفضل قدراتها الفطرية الفائقة مدرسة فى معهد أسميرالدا للرسم والنحت والتصوير. بل وقامت بتدريب بعض التلاميذ الذين أصبحوا اليوم من بين أعظم المبدعين، والمنتمين إلى جيل شباب المبدعين فى المكسيك المعروفين باسم «الفريديون -fri dos»، وكانت فريدا تغرس فيهم دائما الوعى بضرورة العمل على تطوير أنفسهم مع الاحتفاظ باستقلاليتهم الذاتية فى إبداعاتهم، وباحترامهم لمثلهم العليا الاجتماعية والسياسية، ودفاعهم عنها. فقد كان معظم تلاميذها من أعضاء الحزب الشيوعى المكسيكى. وكانت فريدا نفسها – منذ الثالثة عشرة من عمرها – إنسانة نشيطة سياسيا، ومخلصة وملتزمة ومتحمسة. وأظهرت منذ صغرها موهبة هائلة استمرت تطور موهبتها إلى أن تمكنت فى نهاية الأمر من إنتاج مجموعة من الأعمال الفنية غير المسبوقة. وفريدا كاهلو هى المرأة الوحيدة

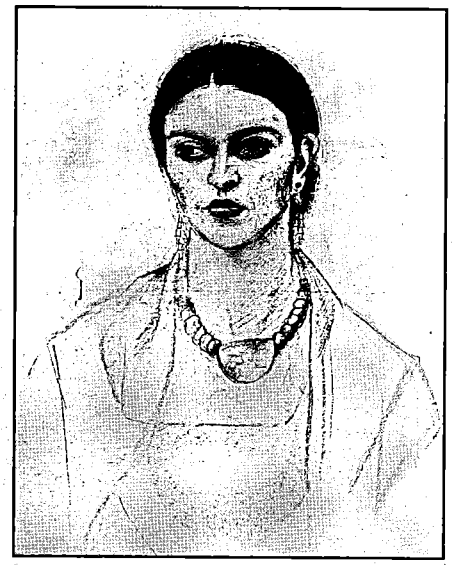
التى لم يقتصر تعبيرها من خلال الفن التشكيلى عن مشاعرها فقط، ولكن أيضا عن أسلوبها كامرأة. وتعد لوحتها بعنوان: مولدى Mi Nacimiento هى اللوحة الوحيدة المعروفة التى يمكن القول بأنها تعرض فى واقعية كاملة ما يشير إليه العنوان، وقد كانت دائما لا تخطئ فى تعبيراتها عن الأحاسيس أو العواطف أو الأفكار أو الاهتمامات، أو حتى ما يتعلق بأحوالها الجسمانية الداخلية.

وأقامت فريدا كاهلو ثلاثة معارض خاصة لفنها فى مكسيكوسيتى ونيويورك وباريس، واشترى متحف اللوفر إحدى اللوحات البالغة الأهمية، والتى تعد كصورة شخصية لها. وفى المكسيك نالت فريدا الجائزة القومية للرسم. وتوجد أعمالها الفنية فى العديد من مجموعات المقتنيات الخاصة، التى تعرض فى المكسيك وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. وربما أصبحت أسطورة لأن انتاجها الفنى كان قويا لدرجة أنها فى خلال فترة تقل عن عشر سنوات احتلت مكانتها فى سوق الفن، كأعظم رسامة فى القرن العشرين. وعلاوة على ذلك كانت شخصيتها متميزة لدرجة جعلتها تصبح رمزا للحركة النسائية العالمية.

وانتقلت فريدا كاهلو إلى رحمة الله فى ١٣ يوليو ١٩٥٤ فى الوقت الذى كان فيه المعهد القومى للفنون الجميلة يستعد للإشادة بها وتكريمها من خلال إحياء ذكرى أكبر عدد ممكن من لوحاتها الفنية الموجودة بالمتاحف المختلفة، سواء فى داخل المكسيك، أو فى جميع أرجاء القارة الأمريكية.

ومنذ اللحظة الأولى لدخول متحف فريدا كاهلو يشعر الزائر بأنه غارق فى جو من الفن الفلكلورى المكسيكى، الذى يسود جميع أرجاء المبنى. ثم يتجه تلقائيا إلى الحديقة، حيث الأشجار الباسقة العريقة تلقى بظلال الترحيب، وتحتضن هرما شيده دييجو ريفيرا ليضم جزءا من مجموعته التى تضم أشياء ترجع إلى ما قبل العهد الأسبانى، فتذكرنا بلوحات هنرى روسّو.

وتمتد الزيارة إلى استوديو الرسم الخاص بفريدا، الذى أصبح بعد ذلك خاصا بريفيرا. وفى الوقت الحالى تعرض بالغرفة الأولى مقتنيات المتحف من لوحات من إنتاج فريدا. وفى موقع مشرف على المكان يوجد هيكل قائم صممه ريفيرا وزخرفه بأشياء



صورة تصفية رسمتها فريدا كايلو لنفسها عام ١٩٣٢.

ترجع إلى فترة ما قبل العصر الأسبانى، مأخوذة من الثقافات المكسيكية الغربية، وخاصة من ولايات: نايايريت وجاليسكو وكوليما. وتبين لنا أعمال فريدا كهلو بوضوح شديد مدى تأثير الرسم الشعبى وخاصة تأثير المقدسات الشعبية، والنقوش الشعبية التى تزين منصة القرابين بالكنيسة والهيكل الذى يعلوها. وفى وسط الحجرة توجد مفكرتها اليومية معروضة بشكل ملفت للنظر: وهى عمل شعرى مزود بالصور طُبع ونُشر مؤخرا ولقى رواجا عظيما.

وفى الغرفة الثانية، وهى الغرفة التى وُلدت فيها فريدا، توجد واجهتان للعرض تحتويان على معروضات أثرية مختلفة، هى منحة لا تقدر بثمن مهداة من دييجو ريفيرا. وواجهتان أخرتان للعرض، فيهما أزياء شعبية من جهات مختلفة من البلاد، بالإضافة إلى مجوهرات ذهبية تخص فريدا. وإلى جانب ذلك كله توجد نسخة طبق الأصل من أربعة صفحات من مذكراتها اليومية، كما توجد إحدى الصور الذاتية التى رسمتها فريدا لنفسها تحت عنوان: «Las" "Dos Fridas. كذلك يوجد عرض للخطابات والتحيات المتبادلة بين فريدا ودييجو، وهى مخطوطات تكشف لنا عن مدى الحب الشديد والرقة التى كان يتبادلها الفنانان. هذا وتضم الغرفة الثالثة مجموعة صغيرة، ولكنها هامة من الأعمال التكعيبية علاوة على عدد من اللوحات النصفية، التى رسمها دييجو بالإضافة إلى لوحة الشرخ Ravine، (١٩٥٦) المهداة لفريدا عقب مرور عامين على وفاتها. وفى الغرفة الرابعة توجد أعمال فنية من إنتاج رسامين مكسيكيين وأجانب من بينهم: جوزيه ماريا Jose Ma-

مطبخ فريدا كابلو المحبوب مزين بالجرار والأوانى وغيرها من أدوات الطبخ.

ria وفيلاسكو Velasko وجوزيه كليمنتا Jose Clementa وأوروزكو Onozoco ويواكين كلوسيل Joaquin Clausell وبول كلى Paul Klee وإيڤيس تانجاى Ivis Tan-guy. وتشتمل خزائن العرض بالغرفة الخامسة على تماثيل صغيرة لإناث ترجع لعصر ما قبل الكلاسيكية. جمعت من منطقة تلاتيلكو فى المكسيك، وتعرف باسم «السيدات الجميلات» علاوة على تحف تمثل الثقافات الغربية.

أما المطبخ فيحتفظ بالطابع المكسيكى والجو المكسيكى الصرف الذى كانت فريدا مولعة به. فهو مزخرف بالأباريق والأوعية الفخارية والكسرولات وغيرها من آنية الطهى، التى تحمل اسمى: «فريدا وديجو» الزوجين المحبين. أما غرفة الطعام فقد ظلت على ما كانت عليه، مزودة بالقطع الأصلية من الأثاث التى صنعها حرفيون مجهولون، كما هو الحال فى معظم البيوت المكسيكية. ومازالت المعروضات الشهيرة نابضة بالحياة، كما يوجد عدد من الأباريق (Judas) من إنتاج الفنان دونا كارمين كباليرو، الذى قام بصنع أشياء عجيبة من ورق الكرتون المقوى، حازت إعجاب دييجو ريفيرا إلى حدّ كبير.

وخلف غرفة الطعام توجد غرفة الملابس بدييجو ريفيرا، وبها ديكورات مبسطة وتحتوى على نفس الأثاث الأصلى الذى كان بها. وفوق هيكل السرير توجد لوحة نصفية لفريدا Portrait بريشة الفنان نيقولاس مورای Nicolas Murray. وهنا ينتهى الجزء القديم من المنزل الذى كان مملوكا لوالدى فريدا.

أما الجزء الذى شيده ريفيرا، ويشمل بئر السلم، فتعرض فيه عدد من المقدسات القديمة ex-votos، وهى مجموعة عجيبة كونتها فريدا، ومازالت تعد حتى اليوم من أكبر وأهم المجموعات. وكما أشرنا من قبل توجد أعمال فنية من إنتاج فنانين مجهولين من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر.

ويعرض فى استوديو الرسم المشيد عام ١٩٤٦ فرش الرسم وأنابيب الطلاء ولوحة الألوان، والحامل الذى توضع عليه لوحات الرسم، وقد صنع هذا الحامل خصيصا من أجل فريدا، وقدمه نيلسون روكفلر كهدية لها – بالاضافة إلى كرسى متحرك كانت تستخدمه خلال العامين الأخيرين من حياتها. وخلف استوديو الرسم توجد غرفتان صغيرتان. وفى إحدى هاتين الغرفتين يوجد السرير الذى لازمته فريدا على مدى سنوات عديدة. وتؤدى هذه الغرفة إلى الحديقة التى تعرض بها الكثير من الأشياء التى ترجع إلى عصر ما قبل الأسبان.

أما المرافق العامة الملحقة بمتحف فريدا كاهلو فتشتمل على كافتيريا ودكان لبيع الكتب، وفيهما يتلاقى الناس للمناقشة والتعليق على الكنوز التى لا تقدر بثمن، التى شاهدوها. توا. ■

Note

1. *Catálogo del Museo Frida Kahlo*, Mexico City, 1968.

سلة مملوءة بالزهور: قاعة عرض ماريان نورث بحدائق كيو

بقلم: مايتى رو

Maite Rou

نحن أمام متحف بذلت فيه الفنانة بنفسها عناءاً كبيراً فى تخطيطه وفى تحديد شكل معروضاته. ففيه اللوحات الفنية تشكل مع ما يحيط بها كل لا يتجزأ، والعجيب فيه عدم وجود العالم الذى يمثله علم المتاحف الحديث، وهذا المتحف هو قاعة عرض ماريان نورث التى تقع فى الحدائق النباتية الملكية الشهيرة فى إنجلترا. وهى قاعة أشبه ما تكون بمتحف، إذ تضم القاعة مجموعة نادرة من ابداعات الفنانة تعد تعبيراً عن كيفية تحقيق رؤيتها الخاصة، فى تقدم مجموعة أعمالها كاملة حفظها، وصيانتها للأجيال القادمة. وكاتبة المقال صحفية غير متفرغة تقيم بالقرب من مدينة باريس.

فى الحادى عشر من شهر أغسطس عام ١٨٧٩ وفى محطة سروزبرى Shrewsbory لم تلحق إحدى السيدات بالقطار الذى كانت ستستقله، لذلك قررت أن تكتب رسالة إلى السيد جوزيف هوكر الذى كان يشغل منصب مدير الحدائق النباتية الملكية فى حى كيو بريتشموند. واستطاعت بذلك أن تقطع الوقت أثناء انتظارها. فلم يهمها أن تلحق بالقطار فى موعده. فهناك دائما قطارات أخرى، ولكن رسالتها لا تحتمل التأجيل. فهناك فكرة كانت تدور برأسها منذ مدة وتريد ترجمتها إلى واقع. أن نجد كلمات تعبر بها عن رغبتها الملحة فى أن تجد مكانا تعرض فيه لوحاتها. وكان من رأيها أن حدائق كيو هى الموقع المثالى لعرض أعمالها التى تعبر عن حياة حافلة بالذكريات والأعمال التى عادت بها من أسفارها الكثيرة. هذه الفنانة الموهوبة المتخصصة فى عالم النبات التى تنتمى للعصر الفيكتورى/ هى ماريان نورث (١٨٣٠-١٨٩٠). سبقت عصرها، وتميزت بروح استقلالية فكانت لها بصمتها على المجتمع المعاصر. وفى رسالتها إلى السيد جوزيف هوكر، لم تكتف بأن اقترحت عليه بناء قاعة عرض فى حدائق كيو على نفقتها الخاصة، بل تضمنت أيضا اقتراحات خاصة بتسلية الرواد وتوفير الراحة لهم. كما كانت تستفسر عن مدى إمكان تقديم مشروبات «مثل الشاى والقهوة والبسكويت «فقط» بسعر معقول!.

وكان عليها أن تتحمل جميع نفقات القاعة التى بلغت آنذاك ألفى جنيه استرلينى. وقد وافق السيد جوزيف هوكر على عرضها ورحب به، ولكنه اعتذر عن تقديم الشاى أو البسكويت (فلم يكن مسموحا فى ذلك الوقت بتقديم

زهور وفاكهة وفرع من شجرة مانجو وقرد من سنغافورة.

ترجمة: ميرفت عمر

المرطبات فى حدائق كيو، وكان عليها أن تتنازل مع الأسف عن هذه الفكرة). وهكذا أمكن البدء فى العمل. وقام السيد جيمس فيرجسون (١٨٠٨-١٨٨٦) بتصميم البناء، وهو أحد علماء تاريخ العمارة المرموقين، وأحد أصدقاء ماريان نورث. وقد اختارت الفنانة الموقع بنفسها، وكانت فكرتها أن يكون موقعا سريا إلى حد ما، يبعد عن المدخل الرئيسى حتى لا يبحث عنه ولا يسعى إليه إلا الزوار المهتمين، وفوق ذلك كانت تريد جعل هذا المكان ملاذا لمن يبحث عن الراحة وينشد الهدوء بعد التجول فى الحدائق، وبعد مشاهدة النباتات المعروضة فى واجهات زجاجية إذ كانت ترى أن الذين يعشقون الطبيعة بالفعل، والخبراء المتخصصين هم فقط الذين سيهتدون إلى هذا المكان السرى المتواجد وسط الخضرة والنباتات. ولا تزال هذه «الجوهرة الصغيرة» حتى الآن، بمبناها الذى شيد على شكل المعابد اليونانية وشرفاتها ذات الطابع الشرقى، هى المأوى الهادئ المنعزل بين الأماكن الأخرى فى كيو التى تثير حب الاستطلاع.

ولقد حظيت هذه الحدائق الرائعة التى تقع فى منطقة ريتشموند فى مقاطعة سورای على نهر التايمز بضواحى لندن الغربية، بشهرة واسعة فى كل أنحاء العالم. فقد كانت فيما سبق مقر الإقامة الملكى لجورج الثالث (١٧٦٠-١٨٢٠) ووالدته الأميرة أوجستا التى أصبحت مؤسسة الحدائق النباتية الملكية. وقد خصصت لها جزءا من المزرعة عام ١٧٥٩. وقد قام السير ويليام شامبرز آنذاك بتصميم معظم مبانى حدائق كيو بما فى ذلك المعابد الآسيوية المتعددة الطوابق وبساتين البرتقال.

ومع وفاة الأميرة أوجستا قام إبنها بتوسيع المزرعة وبضم الممتلكات المجاورة لمنزله فى كيو التى ورثها عن جده جورج الثانى (وأطلق عليها حدائق ريتشموند). وقد تحققت السمعة الطيبة والشهرة للحدائق النباتية على يد السير جوزيف تانكس الذى عين السير جوزيف هوكر خلفا له كأول مدير رسمى لحدائق كيو، عام ١٨٤١، فبادر بإضافة متحفى النباتات الاقتصادية (١٨٤٧-١٨٥٧) وأضاف إليها المكتبة ومنطقة عرض الأعشاب عام ١٨٥٢. أما معمل جودرل فلم يفتتح إلا عام ١٨٧٦، عندما كان خلفه جوزيف هوكر رئيسا للمكان. هنا، وقد أسهمت العائلة المالكة فى توسيع الحدائق النباتية خاصة فى القرن التاسع عشر بأن قررت أن توقف عليها جزءا كبيرا من ممتلكاتها. كتبت لورا بونسونبى التى كانت اخصائية تعليمية فى كيو وإحدى الكاتبات المتميزات، والمتخصصات فى حياة ماريان نورث، عن ذلك.

> إن حدائق كيو (Kew) من أشهر الحدائق النباتية، ليس فى انجلترا فحسب، ولكن فى العالم أجمع. بدأت مع العائلة الملكية فى القرن الثامن عشر، وفى عام ١٨٤٠ تحولت ملكيتها إلى الدولة. وهى تضم الآن مجموعة رائعة من النباتات فى الأجواء العادية وأيضا فى البيوت الزجاجية».

ويوجد فى الحديقة حاليا ما يقرب من أربعين ألف نوع من أنواع النباتات التى تم تجميعها لخدمة أغراض علمية أو تعليمية. ويقترن اسم كيو أيضا بالمحافظة على النباتات والبذور وجمالية الحياة النباتية فى بيئاتها الطبيعية وإجراء البحوث عليها. وهو الشىء الأكثر أهمية حيث أن معرض النباتات العشبية يضم ستة ملايين عينه من عينات النباتات المجففة. وتسهم حدائق كيو أيضا فى الأنشطة التعليمية بهدف إتاحة تعليم الأجيال القادمة كيفية احترام الحياة النباتية وحماية البيئة الطبيعة فى العالم.

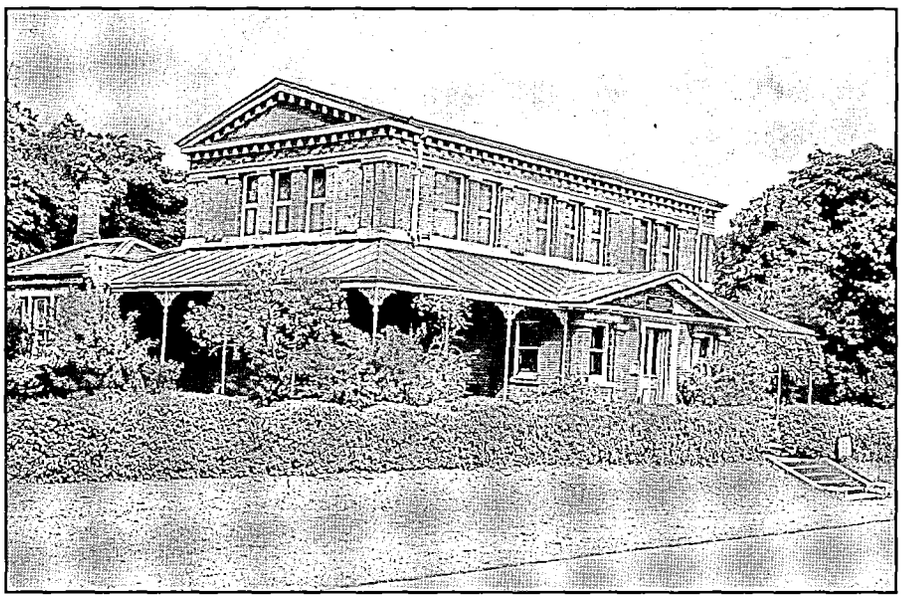
باب مفتوح على العالم

ولكن ذلك كله كان بعيدا جدا عن اهتمامات ماريان نورث حيث تحدد شهر أغسطس من عام ١٨٧٩ موعدا للعرض فى قاعتها. ويرجع السبب الحقيقى فى رغبتها أن يكون لها متحفا خاصا إلى صيف عام ١٨٧٧، الذى كان صيفا هاما فى حياتها، إذ حظيت بشرف استقبال زيارة خاصة لامبراطور وامبراطورة البرازيل، اللذان كانا يريدان مشاهدة لوحات هذه الفنانة التى كانت معروضة فى شقتها فى شارع

فيكتوريا فى ذلك الوقت. ثم بعد مرور عامين حاز معرضها الذى أقيم فى شارع كوندوى نجاحا أخر حيث عرضت للجمهور العام على مدى شهرين الصور واللوحات التخطيطية التى رسمتها فى الهند. فدفعها لهذين الحدثين أن تفكر فى إقامة مجمع دائم تعرض فيه لوحاتها. وتحقق حلمها بالفعل حينما وافق السيد جوزيف هوكر على فكرتها وعاونها فى تنفيذ المشروع. هذا، وقد استغرق التخطيط لقاعة العرض عاما بأكمله فيما بين عودتها من استراليا ومغادرتها إلى جنوب أفريقيا. وقد كانت أفريقيا هى القارة الوحيدة التى لم تكن قد ظهرت فى أعمالها بعد.

كان متحفها الصغير يتكون من حجرة واحدة، وكانت الأجزاء السفلى من الحوائط خلف اللوحات مكسية بألواح خشبية غريبة جلبتها من أسفارها ورحلاتها العديدة، فكانت بمثابة تذكارات توضح سمات الأماكن التى زارتها. وقد بلغ عددها ما لا يقل عن ٢٤٦ نوع مختلف من الأخشاب. وقد كانت أشبه ما نكون بعلامات الترقيم الكثيرة التى قد نجدها فى قصة عن حياة زاخرة بالأحداث. كان كل شىء يحمل توقيعها وبصمتها ابتداء من التخطيط لقاعة العرض إلى زخرفة وتنسيق أكاليل الزهور والإطارات. وهكذا كان حضورها ووجودها ملموسا فى كل شىء، وكانها توجه لنا الدعوة إلى القيام برحلة، من خلال باب مفتوح نطل منه على العالم وثرواته الطبيعية.

أثار افتتاح قاعة العرض فى السابع من يونيو عام ١٨٨٢ اهتمام الجميع، ولم يقتصر هذا الاهتمام على الفنانين والمثقفين فقط ولكن أثار أيضا اهتمام العلماء وبخاصة علماء النبات المشهورين. وقد لاقى المعرض ترحيب الصحف والمجلات، فقد أشادت به مجلة التايمز قائلة: «جمعت قاعة العرض هذه بين صفات الرحالة المليئة بالحماس وصفات الفنانة القديرة التى لم يسبق لها مثيل». ووصفت مجلة سجل البساتين لوحاتها: «بأنها إنجاز جرىء وعمل مفعم بالحياة والمهارة، لفنانة حقيقية، نجحت فى عرض الطبيعة وتقديمها كما هى». ولكنها أبدت بعض التحفظات على «كثرة الزخارف الكلاسيكية أسفل وفوق الإطارات السوداء اللامعة، وعلى الألوان الصارخة».



قاعة عرض ماريان نورث مبنى على شكل معبد يونانى بشرفاته ذات الطابع الشرقى – ركن هادئ منعزل بين الأماكن الأخرى فى حدائق كيو.

كانت قاعة العرض تضم عند افتتاحها ٦٢٧ لوحة. وفى عام ١٨٨٣ عندما عادت ماريان نورث من جنوب أفريقيا أضيفت حجرة أخرى خلف الحجرة الأصلية. وفى عام ١٨٨٥ أعدت قائمة سجلت فيها ٨٤٨ لوحة، من بينها ١٦ عملا كبيرا أذيلت بعد بضع سنوات. وترى لورا بونسونبى «أن هذه الأعمال لم تكن جيدة جدا بل كانت مظلمة، وربما لم تكن نتائج الرسم على القماش جيدة معها. ويبلغ العدد الكلى للوحات الزيتية فى قاعة العرض حاليا ٨٣٢ عملا، تم إنجازها على مدى ثلاثة عشر عاما من الأسفار حول العالم. وفى عام ١٨٩٢ تحتم إعادة طلاء بعض اللوحات التى تأثرت ألوانها بفعل الزمن. كما تحتم تجديد بعض الزخارف. وفى مناسبة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على افتتاح قاعة ماريان نورث أعيد (طلاؤها وتجديدها وترميم اللوحات.. إلخ).

مكان يتوقف فيه الزمن

قال الكاتب الرسام ويلفريد بلانت (١٩٠١-٨٨) «لم تكن قاعة عرض ماريان نورث متحفا مثل المتاحف الأخرى، ولكنها كانت شيئا غير عادى أشبه بالغرائب، وذات

باقة زهور مجموعة من جبل تيبل فى رأس الرجاء الصالح.

قيمة كبيرة مثلها مثل قاعة ألبرت التذكارية، أو مثل متحف واتس مورتوارى فى كومبتون ولذلك لا ينبغى المساس بها على الإطلاق» وبالفعل لم يطرأ على المتحف أية تغييرات جوهرية منذ إنشائه، ونتيجة لذلك فلا نتوقع له أن يكون متحفا حديثا مزودا بالوسائل والتجهيزات السمعية البصرية المناسبة، فليس فيه أفلام تعرض حياة الرسامة ولا شرائط فيديو أو أية مؤثرات صوتية أو ضوئية أو أى شىء من هذا القبيل. فكل شىء فى المتحف بسيط وجذاب، أو ذو جاذبية بسيطة، بعيد تماما عن المعايير التى نجدها فى متاحف هذه الأيام. ففيه يتوقف الزمن احتراما وإجلالا لعصر مضى.

وتستحق قاعة العرض بالفعل التجول فيها، فمن الوهلة الأولى يشعر الزائر بأنها مزدحمة ومكدسة بالزخارف المعقدة المتشابكة، ولا توجد بها فراغات تسمح بالحركة، إلا أن النتيجة النهائية التى يخرج بها الزائر هى أنها جذابة للغاية، وهى بالنسبة للمشاهد إما شىء غريب أو مكان مقدس ملىء بالورود، أو ترنيمة تغنى للكون.

وقد يتخيل المشاهد مقدار المحاولة والخطأ الذى بذل فيه، والتردد والمتاعب التى واجهت الفنانة، وهى تختار لكل صورة وضعها ومكانها بين بقية اللوحات، وتجميع اللوحات مع بعضها فيما وصفه ويلفرد بلنت بأنه مثل تجميع ألبوم طوابع بريد هائل عن النباتات، وتجتذب هذه الدوامة اللانهائية من الألوان والأشكال المتعددة انتباه المشاهد، وتغمره بفيض من الألوان والأشكال المتنوعة للحقول والنباتات والزهور والطيور والحشرات الغريبة، فهى تمثل الزهور فى جميع الأقطار التى زارتها ماريان نورث. وهى عرض للحياة النباتية تفيض بوفرتها وحيوتها وغزارتها، تنتشر فى كل صوب واتجاه كما لو كانت عيدا للزهور أو حفلا تشهد فيه العيون وترى صخب الألوان ووفرتها وقد تعصف بالمشاهد أحيانا بقسوة وشدة. وقد تكون فى أحيان أخرى زاهية مزدهرة ومشرقة، وقد نجدها على العكس من ذلك أحيانا تمثل الحياة تمثيلا حقيقيا وتتطابق مع الطبيعة بصدق. وفى أحيان أخرى ينم الأسلوب السهل المستخدم عن التدقيق الشديد بل وقد يثير الاهتمام بالتفاصيل العلمية.

وقد كتبت لورا بونسونبى فى تعليقها:

«من الصعب تحليل أسلوب الفنانة الواقعى فى الرسم: فهى ليست فنانة تصور الحياة النباتية فحسب وكما يمكن تصنيفها ضمن فئة معينة لأنها ليست فنانة زهور – فكل الأشياء التى رسمتها قد تناولتها وحققتها من منظور الحياة

النباتية. فهى تتمتع بإحساس جيد بالرسم، حتى أن علماء النبات فى موقع عرض الأعشاب. وهو أحد الأقسام العلمية التى تضمنها (كيو) حينما يتعرفون على النباتات يقولون إنهم يستطيعون التعرف على الأشياء والأنواع التى رسمتها لأنها توصلت إلى صفات النبات الفعلية.

وبصفة عامة رسمت نحو ألف نوع من النباتات، واستطاعت بفرشاتها أن تكتشف بدقتها المتناهية وتفحص وتتعمق فى أسرار حياة النبات وغوامضها. ولقد قامت برسم مقاطع كثيرة للنباتات والزهور فى كل دولة من الدول التى زارتها، فقد جابت أنحاء العالم فى سبيل حرفتها، وهى رسم النباتات فى مواطنها الأصلية.

ولع بالطبيعة

بدأت هذه المرأة التى عاشت حياة غير عادية فى رحلاتها عام ١٨٧١، عندما كان عمرها أربعين عاما. فزارت ما لا يقل عن ١٦ دولة مختلفة فى الفترة ما بين ١٨٧١ و١٨٨٥. وامتدت زياراتها إلى الولايات المتحدة ثم كندا وجاميكا والبرازيل ومنها ذهبت إلى اليابان وسنغافورة. وكانت زياراتها التالية فى جزر ساراواك وجاوة وسيلان (سرى لانكا) ثم الهند ثم استراليا ونيوزيلندا وجنوب أفريقيا وصقلية. وأخيرا كانت شيلى آخر رحلاتها. وقد ساعدت أعمالها فى إجراء البحوث حيث أزالت الغموض الذى كان يكتنف نباتات كثيرة لم تكن معروفة من قبل لعلماء النبات وعلماء البساتين. ولقد أدت اكتشافاتها إلى التعرف على أربعة أنواع من النباتات لم تكن

منزل قديم فى قارب، ونباتات على جانب نهر فى جزيرة ساراواك.

معروفة علميا على الإطلاق فى ذلك الوقت. اطلقت عليها أسماء وسمى أحدهم بإسمها وهو زنبقة نورثيانم من بورنيو، وقد وصف هذا النبات بناء على رسوماتها.

وكانت رحلتها إلى چامايكا، التى أمضت فيها خمسة شهور نقطة تحول فى حياتها، حيث بدأت هناك رسم مجموعة لوحاتها عن النباتات الاستوائية، التى كانت محبوبة لها، وكان ذلك صبيحة ليلة عيد الميلاد. وكتبت تقول «أخيرا فى الهند الغربية – ليلة الكريسماس» كان الترحيب الذى طال انتظاره هو الذى جعلها تتقن فنها. فكانت لا تقل عن الرسم ولا تمل طوال النهار، ولم تتوقف أبدا عن إبداء إعجابها بتلك المناظر الطبيعية. وكانت ترسم النباتات التى تكتشفها فى بيئاتها الطبيعية وفى الهواء الطلق بإصرار متميز وبحيوية وقوة تحمل تواجه بها الظروف والشدائد والمحن والإرهاق، فلم يوقفها شىء عن إعجابها من تأمل ما كانت تراه فتدفق فى تأمله ومراقبته. وعند عودتها للمنزل كل مرة كانت تجلب معها مجموعة جديدة من الرسومات لقاعة العرض. وبعد رحلتها إلى چامايكا عادت إلى انجلترا لمدة شهرين قبل أن ترحل مرة أخرى إلى البرازيل التى أمضت فيها نحو عام وأنتجت خلال تلك الفترة حوالى ١٠٠ لوحة بعضها أضيف إلى مجموعتها.

وفى عام ١٨٧٥ سافرت إلى اليابان ثم سنغافورة ثم اتجهت بعد ذلك إلى تناريف وكاليفورنيا، وزادت جزيرتى بورنيو وجاوة أثناء عودتها ثم زارت سيلان (١٨٧٦). وبعد ذلك بستة أشهر زارت الهند حيث قضت ١٥ شهرا وأنتجت خلالها أكثر من مائتى لوحة، ضم الكثير منها إلى قاعة العرض فى كيو. مع أكليل الورود بعنوان «النباتات المقدسة». وفى شهر يونيو عام ١٨٨٣ عادت من أفريقيا ثم ذهبت إلى صقلية فى شهر أكتوبر. وفى نوفمبر من العام التالى ذهبت إلى شيلى، وعند عودتها للوطن عام ١٨٨٥ أمضت بعض الوقت كى تضيف لوحاتها الجديدة إلى توسعات قاعة العرض. وبذلك اكتملت الدائرة. وهكذا يشتمل ألبوم تحفها التذكارية أو قاعة عرض ماريان نورث على نباتات جميع الدول التى زارتها.

ولقد كانت أعمالها ذات قيمة علمية ونباتية لا يمكن إغفالها بالنسبة لذلك الوقت. ولكن ذلك لم يكن هو الذى يعنيها بالدرجة الأولى فقد كان ما يشغلها أكثر من ذلك كله هو أن تفتتح قاعة العرض لتشبع حاجة الجمهور إلى المعرفة وحب استطلاع الأشياء الجديدة والغريبة، ومما أكسب لوحاتها شهرة كبيرة. فقد كانت قاعة العرض مكانا فريدا فى العالم لأنها تضم أعمال امرأة واحدة، وكانت بمثابة «سلة مملوءة بالزهور» مفعمة بالألوان المشرقة حتى أنها تكاد تثير حسد الطبيعة ذاتها. ■

ملاحظات

Notes

1. Laura Ponsonby, *Marianne North at Kew Gardens*, Webb & Bower, in association with the Royal Botanic Gardens, Kew, 1990.

2. Ibid.

إيحاءات الاستوديو

بقلم: ايمكى ك. فالنتين

Imke k. Valentien

يثير منزل الفنان بعد تحويله إلى معرض خاص به مجموعة كبيرة من التساؤلات المعقدة عن أصالة المكان وعن تفرده، ووضعيته كمكان خاص يصبح مكانا عاما طبقا لما ذكره ايمكى فالنتين كاتب المقال الذى عمل فى عدة متاحف فى كل من شتوتجارت ودسلدروف وباريس، ويستعان به حاليا من وقت لآخر للمساعدة فى قاعة عرض دوسلدروف كمؤرخ فنى حر، وقد ساهم بكتابة فصل تحت عنوان المتحف كصورة تعبر عن الفنان سينشر فى أحد الأعمال التى ستصدر فى إيطاليا.

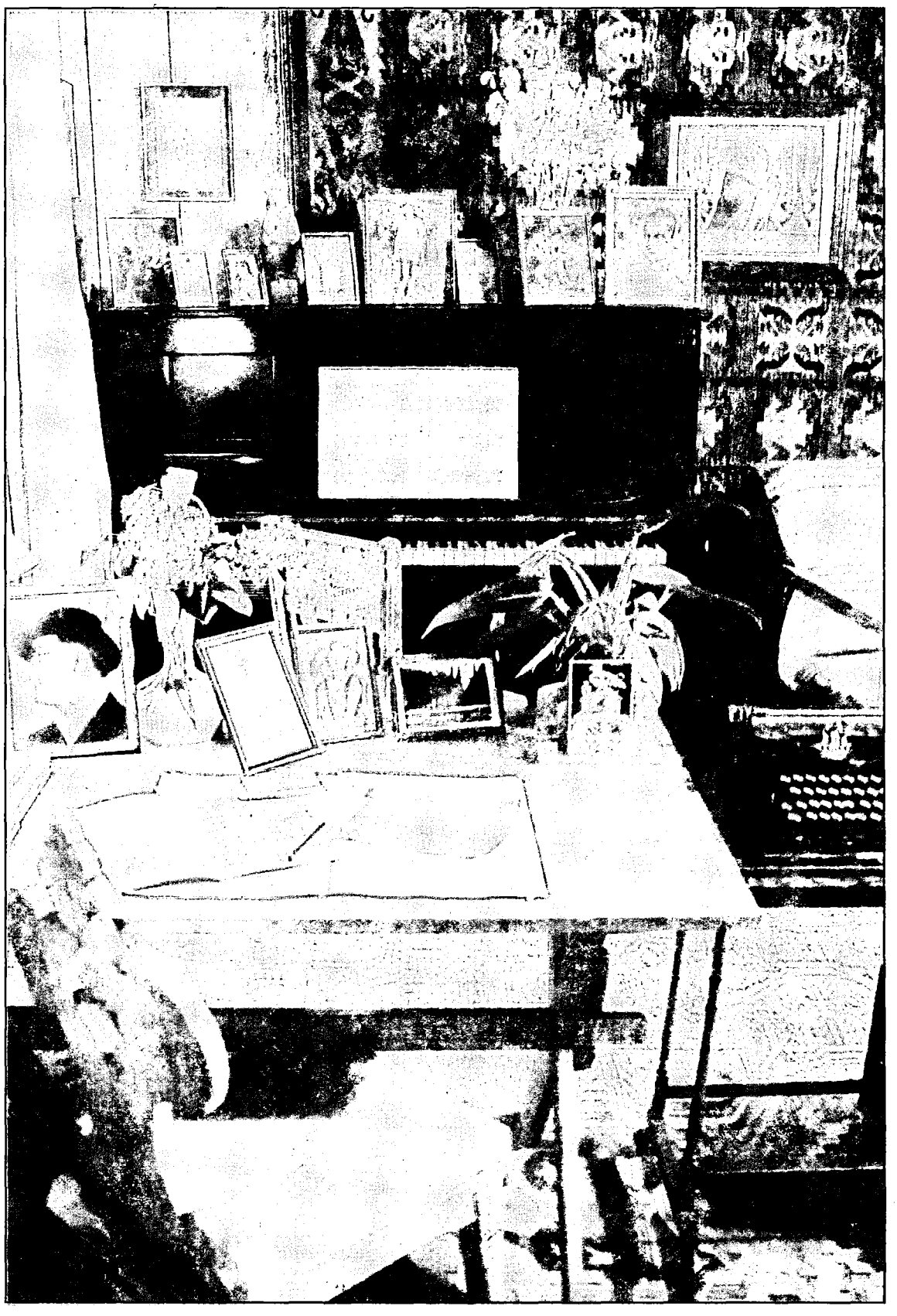
ذلك هو المكان الذى كان يعيش فيه الفنان، ويعمل. تفرض هذه الفكرة نفسها على الزائر لأى متحف كان فى الأصل مسكن الفنان، والمكان الذى كان يعمل فيه. وفى الواقع تكون هذه الفكرة هى الدافع الرئيسى لزيارة المتحف. وكثير من المتاحف التى تكونت بتحويل مسكن فنان تدخل عليه تغييرات متنوعة لتصبح مكانا آخر جديد تماما. وبالتالى يكتسب هذا المكان الجديد معنى آخر للمكان يختلف عن ذى قبل. وعلى الرغم من أن أمناء المتحف الذين يتولون عادة تنفيذ هذه التجديدات يولونها عناية فائقة، بكل ما يمكنهم من النوايا الطيبة، إلا أنهم حتما يدخلون تفسيرهم الشخصى على المكان وبذلك يفرضون على الزائر الطريقة التى يشاهد بها المكان الجديد. وحيث أن فكرة تحويل استوديوهات الفنانين ومنازلهم إلى متاحف تؤكد افتراض أن بعض الروح الأصلية للفنان تتواجد داخل الجدران وفى الأثاث الأصلى، لذا فهى تعد تعبيرا عن الفنان ودليلا على صورته، وغالبا ما تعد سابق معرفة الزائر بالمكان هى الطريقة التى يدرك وسيتفهم بها الاجراءات والتجديدات التى قام بها المسئولون وتفسيرهم لما يحويه المكان. هذا، وتعتمد إيحاء التواجد فى استوديو التى يتطلع إليها الزائر، أساسا على مفهوم أن البيئة الأصلية التى عاش فيها الفنان قد تعين الزائر بوسيلة إضافية يتفهم بها الفنان وأعماله.

ولئن كان التساؤل الذى ينطوى عليه عنوان المقال: عما إذا كان الزائر يبحث عن إيضاحات بزيارته لمنزل واستوديو الفنان، فكيف يمكن توفير هذه الإيضاحات بدون التدخل فى شكل علاقة الفنان بالمكان، إما بإحاطتها بالغموض أو بالإفصاح عنها وتوضيحها. أو بعبارة أخرى، ما هى العناصر التى قد تتضمنها أساليب العرض والأشياء والمكان وتحديد علاقاتها فى إطار مثل هذه المتاحف. وكيف يكون لهذه المضامين تأثيرها على رؤية أعمال الفنان، وكيف يستطيع أمناء المتحف باستخدامهم لطرق العرض المختلفة أن يساعدوا بشكل فعال على تفهم واستيعاب المتحف دون أن يتدخلوا بغرض شرح أو إيضاح معين. ولكن ينبغى ملاحظة أن الطبيعة الشخصية التى تتسم بها مثل هذه المتاحف (التى هى بدون شك السبب فى الجاذبية العظيمة التى تميزها) تجعل مناقشتها وتناولها من جميع النواحى بطريقة متوازنة أمر غير ممكن.

ذلك أننا سنجد أن ما يطرح للمناقشة والجدل هو فقط بعض النقاط التى تتكرر ملاحظتها دائما. وهكذا نعرض هنا لنوع من التحليل الذى قد يمكن تطبيقه أو يتعذر. لا يهدف هذا المقال إلى انتقاد الطرق والأساليب المتبعة حاليا، ولكن الهدف هو زيادة الوعى ببعض المضامين التى تعد خلفيات لكثير من متاحف الفنانين.

وبعد تحويل منزل واستوديو الفنان إلى متحف ظاهرة منتشرة مثلها مثل الآثار الباقية للموسيقيين والكتاب، إلا أن منزل الفنان يختلف تماما عن القطعة الموسيقية أو الكلمة المكتوبة (فهو دائما أصلى ولا يمكن عمل نسخ أخرى منه). ويعد تفرد العمل الفنى شىء يختص فقط بالفنون المرئية مما يؤدى إلى مواجهة قضية خلودها. ويرتبط ذلك ارتباطا وثيقا بطرق العرض المتبعة حاليا فى متاحف الفن بصفة عامة، حيث تعرض الأعمال عادة فى بيئة خالية تماما من أية إشارات توضح زمنها أو تاريخها، أو تعرضها للتلف والتلوث، فالعلامات التى توضح عمر العمل الفنى أو التاريخ الذى أنتج فيه تكون مصغرة، واجراءات شديدة لحفظ المقتنيات وحمايتها من جميع التأثيرات الخارجية. ونتيجة لذلك فإن الفن المعروض فى هذه الأماكن المستقلة يبدو وكأنه خال من علامات مرور الزمن عليه ويعرض محاطا بجو من الخلود. ولقد بدأ المفهوم الغربى لتخليد الفن منذ عدة قرون مضت، ولكنه زاد وتعمق بحلول عصر نيوتن. ومع زيادة ونمو الاهتمام بحقوق التأليف فى

ترجمة: ميرفت عمر



داخل فيللا أتما فى كراكاو التى كانت منزلا للمؤلف الموسيقى كارول تشيمانوسكى.

القرنين التاسع عشر والعشرين تحول مفهوم التخليد من مجرد تخليد العمل ذاته فقط ليشمل أيضا تخليد ذكرى المبدع أو الفنان ذاته. وفى هذا الربط بين العمل الفنى ومبدعة تأصل الاهتمام بتخليد حياة الفنان وسيرته.

وتتفق رغبة الفنان أو الفنانة فى تحقيق الخلود بفتح البيئة التى كان يعيش فيها للجماهير مع حب استطلاع الجماهير ورغبتهم فى مشاهدة تلك الأماكن. ولهذا تجاوبت كثير من متاحف الفنانين مع هذه الرغبات التى انعكست فى أسلوب العرض. ومن خلال هذه الأشياء الداخلية، التى غالبا ما تترك كما هى دون تغيير يظل حضور الفنان ماثلا للجمهور. فالفكرة السائدة عن الفنان كعبقرى تضفى على المكان الذى عاش

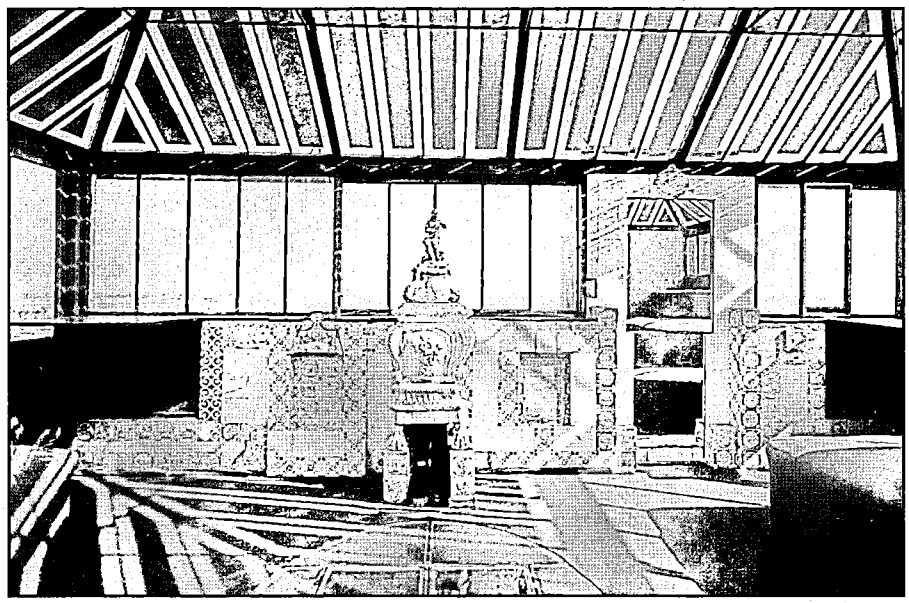
فيه وأبدع فيه غموضا وقدسية، وبذلك يوحى جو مكان الإبداع شعورا عاما بروح هذا العبقرى. وهذه هى الفكرة التى تعمل متاحف الفنانين وعلى نشرها والتمسك بها من خلال أماكن هذه المتاحف ذاتها ومن خلال المعروضات التى تضمها. فالمقتنيات المعروضة مثل الأدوات والنماذج المصنوعة من الجص التى كان يستخدمها الفنان فيما مضى فى تنفيذ أعماله تكون معروضة لتمثل الفنان، حتى الرداء الخاص الذى كان يلبسه أثناء العمل ويعتبر شيئا خاصا جدا غالبا ما نجده معلقا وحده فى أحد الأركان أو ملقى على حامل لوحاته خال، ومعبرا بذلك عن فكرة الحضور الرمزى للفنان، أو عن فكرة انعدام الزمن أو الأبدية.

الأصالة أم الحيادية؟

وبعد هذه المقدمة جدير بالذكر أن أكثر العوامل أهمية هو أصالة المكان الذى يصيح ولو بشكل غير واضح معرضا فى حد ذاته. وهذا هو بالطبع الفرق الكبير بين هذه المتاحف وبين متاحف الفن عامة، أو حتى معارض المجموعات الخاصة بفنان معين التى تنظم فى مبنى معد خصيصا لهذا الغرض. حيث تؤدى حيادية المكان إلى الإحساس بخلود كل من الأعمال الفنية تشمل آثار الفنان المبدع ذاته(١). وبمشاهدة فن شخص معين فى نفس المكان الذى أبدع فيه الفنان، محاطا بالأدوات التى استخدمها فى خلقه وإبداعه، والنماذج التى ساعدته على تشكيل هذا الفن، فإن ذلك يشحذ الأذهان على تخيل الطريقة التى كان يؤدى بها الفنان عمله فى هذا المكان بالذات، وبنفس تلك الأدوات المعروضة. ويؤدى ذلك إلى تفهم أكثر للفنان وللأعمال التى قام بتنفيذها، والعمليات التى مر بها الإنتاج الفنى، بل ومصدر الإيحاء بهذا الفن أحيانا. أو على العكس من ذلك قد يؤدى مثل هذا العرض إضفاء جو من الغموض على الصفات التى كان يتميز بها ذلك الشخص بالذات ممتزج بمشاعر وجدانية حول أسباب تفوقه وعظمته كفنان وبالتالى مما يؤدى إلى نظرة تشبه التقديس لشخص الفنان وأعماله. ونظرا لأن مثل هذا الإتجاه قد لا يتوافق مع ما يدور فى الوقت الحاضر من حوار عن تفرد الفنان، ولا يعد ذلك هو الغرض الوحيد من المتحف، فإن مثل هذه المتاحف التى تمثل أجزاء محفوظة من حياة الفنان، لابد وأن تقدم على الأقل نوعا من الإيضاحات الإضافية، مثل السياسة التى يتبعها المتحف فى العرض وفى جمع المقتنيات وبعض المضامين التاريخية والسلوكية لشخصية الفنان، ولو حتى فى نشرة صغيرة أو دليل.

أما فيما يتعلق بمتاحف الشخصيات مثل الشعراء والكتاب وغيرهم فإن مبدأ تنظيم متحف مثل هذا الفنان تفرضه شخصيته وليس مهنته. مما يؤكد الاعتقاد فى أن الجو الذى يوحى به المكان ومحتوياته يعد أكثر أهمية من المعلومات التى يعرضها أو يقدمها. ولهذا، يصبح للمتحف باعتباره مكانا مليئا بالمحتويات معان كثيرة، حتى إذا لم يكن يحتوى على الأعمال الفنية الأصلية التى أبدعها الفنان. ويرتبط بتجميد حالة المكان الذى يضم متعلقات الفنان صعوبتان متوازيتان إحداهما يتعلق بالمكان ذاته والآخر تتعلق بالمقتنيات.

فأولا يأتى تحويل المكان من مكان خاص إلى مكان عام بطريقة تلغى تماما فكرة أنه مكان خاص، ويعرض المبنى على نفس الحالة التى كان عليها أثناء فترة حياة الفنان، مع العمل فى نفس الوقت على إتاحته للجمهور العام وما يستلزمه ذلك من تركيب وإدخال وسائل واجراءات الأمن والصيانة ومقاومة الحريق. ولذلك فقد إختارت كثير من هذه المتاحف ان تجمع بين الفراغات التى تبقى كما هى «دون أن يمسها أحد» مع المساحات الأخرى التى تخضع لأساليب العرض



ستوديو فيكتور هوجو بمنزله فى هوتفيل فى جويرنزى.

شكل تمثال تشكيلى من البرونز وسط منظر طبيعى ١٩٦٠، من عمل الفنانة باربارا هيبويرث، بمتحف وحديقة فن النحت، سانت ايف.

الحديثة.. ينطوى هذا الاختيار على وجود إدراك ووعى بإضفاء الصفة المؤسسية على المكان برمته، مع اتاحته فى نفس الوقت ليقوم الزوار بالكشف عما يريدونه استكشافه ومشاهدته ماديا وفكريا.

وثانيا، تؤدى المقتنيات المعروضة وظيفة الوسيط، لتكون مع المكان صورة التاريخ الذى انقضى، وتروى وتسرد حياة ساكن هذا المكان.. وغالبا تعتمد مثل هذه الرواية على لغة خاصة (غير منطوقة)، تنبنى على الفهم الثقافى المتبادل، وعلى أساس قيم اجتماعية مشتركة. ويترتب على ذلك أن لايصبح لتلك المقتنيات لها معنى كمقتنيات فى حد ذاتها، بل تصبح تعبيرا عن ذوق وثقافة وفهم هذا الفنان، ونظرا لأن وجود هذه المقتنيات تمثل حضور الفنان، فإن دورها يتجاوز مجرد سرد الرواية إلى دور الوسيط بين الماضى والحاضر، أو ربط بين الحياة والموت.

أن المعنى الجديد الذى اكتسبته هذه الأشياء ليس موجودا أصلا فى معناها وبالتالى يصبح معبرا عن الرسالة التى يراد توصيلها خارج النطاق المحدد للمعنى الأصلى. وأخيرا فلأن وجود الأشياء يبقى ويدوم بعد رحيل الفنان فإنها تصبح، خلاف دورها فى سرد الأحداث، وسيطا بين الماضى والحاضر، أو هى تربط بين الحياة والموت.

المتوازيات والمتطابقات فى الفن والطبيعة:

استوحى الكثير من الفنانين سواء فى البيئة الريفية أو الحضرية الهامات إبداعاتهم من محيطهم، ولذا تعد معالم الأرض أو المدينة بالنسبة لقليل من متاحف الشخصيات جزءا من عملية التصور والإدراك عند زيارة المكان وتفهم العرض. فمثلا مرسم الفنان شيزان فى جزيرة أيلس باقليم بروفانس فى فرنسا تقع عند حافة جبل سانت فيكتوار، وهو الجبل الذى يظهر فى الرسومات واللوحات العديدة التى رسمها بول شيزان وكذلك كان للبيئة الحضرية تأثير قوى على لوحات الرسام «أوجست ماك» الذى تحول منزله حاليا إلى متحف فى بون بألمانيا. إذ احتوت البيئة المحيطة بالمنزل مناظر كثيرة استخدمها كنماذج وموديلات فى لوحاته. وهناك أمثلة أخرى فى منزل جابرييل-مونتر- فى مدينة مورناو فى باڤاريا بألمانيا، فكانت دائما ترسم المعالم الطبيعية المحيطة بالمنزل هى والفنانة ڤاسيليج كاندنسكى، وبعض الفنانين الأصدقاء، وكذلك متحف بربارة هيبويرت فى سانت أيف جنوب غرب إنجلترا، الذى يقع وسط الحقول التى كان لها تأثير كبير على أعمال الفنانة. وعندما تكون للمعالم المحيطة بالمكان تأثير على الفنان أو تكون مبعثا لإلهامه، وعندما تنعكس البيئة الطبيعية على التعبير القوى للإبداع الفنى فقد يؤدى التوافق والتشابه بين الفن والطبيعة يسمو ويرتفع بالفنان بسرعة إلى مراتب القدسية(٢). ويرجع بعض ذلك إلى أن تقديرنا للفن يعتمد أساسا على تقديرنا للطبيعة(٣). ومن ناحية أخرى لأن تقديرنا للفنان كمبدع يتيح لنا القيام بمثل هذه المطابقة بين الفن والطبيعة. ويضيف تبنى الفنان للطبيعة وإخضاعها لإبداعاته معنى آخر لتاريخ المكان وجغرافيته. ومع إنشاء المتحف، تصبح هذه البيئة جزءا من معروضات المتحف خارج جدرانه.

ومن هنا يؤدى التركيز على معالم الطبيعة على أنها عامل مساعد لإبداع الفنان إلى اضفاء الطابع الثقافى على

الطبيعة، وبذلك يتحول المكان الذى كان ينمو ويعيش بصفاته وسماته العضوية فقط إلى مكان محدد تحكمه وتصفه ثقافة معينة. ولهذا غالبا ما تكون إدماج الطبيعة فى العرض عنصرا لا يمكن اهماله بسبب الموقع الذى يحتله المتحف. ويمكن للمتحف أن يستغل المكان وبوظفه لخدمة هذا المعنى ولتحقيق تفهم أفضل لأعمال الفنان، أو لتقوية وزيادة الوعى بالمعانى الأخرى للمكان، وبالتالى يتسع مجال المسئولية من مجرد السرد أو العرض الثقافى ليشمل وظائف ومجالات أخرى. وعندما يسهم المتحف فى ذلك ـ فإن العلاقة الوثيقة بين أعمال الفنان والبيئة تصبح جزءا من تاريخ أشمل، يمكن مشاهدتها فى إطار أوسع.

يمكن لمفهوم متحف الفنان أن يتسع مجاله من مجرد عرض ثابت للماضى الجامد على حاله ليشمل الإتجاه إلى محاولة الاقتراب والتعرف على شخص حى بماضيه، كوسيلة لفهم المكانة الحالية للفنان وأعماله وتأثيرها على الحاضر. وفى كلا الحاليتين تكون وظيفة المتحف التعبير البلاغى الذى يخدم الاهتمامات السائدة التى حددتها الأفكار الحالية عن الفن وعن المحافظة على الثقافة، ويخضع فرض مجموعة التوجهات الثقافية، أى (ضرورة وجود متحف، لعرض متاح للجماهير، له نظام تصنيفى.. الخ) للمفاهيم الأيديولوجية والسياسات السائدة، وعلى المتحف أن يقابل هذه التوجهات لهذه النظريات بنفس الحماس الذى يعمل به عند اختياره للمادة التى يعرضها.

ونظرا لأن وجود المتحف فى حد ذاته يساعد على تكوين فكرة نقدية عن مكانة الفنان وعلى تخليد ذكراه، لذا يكون مسئولا أمام الزائر عن طريقة تقديمه للفنان. ومن مسئولية أمناء المتحف والمسئولين عنه أن يدركوا هذه المعانى وغيرها كى يتمكنوا من تقديم أكثر من تعريف واحد بالمكان بعد تحوله إلى متحف. ونظرا لعدم وجود ولو متحفين متشابهين، فلا توجد قواعد محددة فى هذا الشأن. كذلك فإن طرفى المنظور، بدءا من العرض التعليمى المجرد المزود بلوحات توضيحية للسياقات الفنية والجغرافية والتاريخية، وانتهاء المحافظة الصحيحة على المكان مع إدخال أقل التعديلات عليه، قد يكونا محل إهتمام الزائر. ومن الخطأ القول أن المزج بين الاثنين هو الطريقة المثلى للعرض، ولكن ينبغى على أية حال ألا يترك الزائر وحده ليحل ألغاز التعقيدات المتشابكة لأى من هذه العروض. فإن من مسئولية المتحف أن يقدم أكثر من إجابة واحدة على تساؤلات الزائر الذى يأتى ساعيا وراء إيحاءات الاستوديو. ■

ملاحظات

1. See Thomas McEilley's 'Introduction to Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*. pp. 9–11, Santa Monica/San Francisco, Lapis Press, 1986.

٢- كانت مقارنة وتشبيه العملية الفنية الإبداعية، بالخلق الإلهى أحد الموضوعات الرئيسية فى تاريخ الفن. ووجدت المعادلة طريقها فى اللغة العادية وأصبحت جزءا من النظريات المقبولة التى تحيط بالفنان

3. Salim Kemal and Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. pp. 4–5; see also Donald W. Crawford, 'Comparing Natural and Artistic Beauty,' ibid. pp. 183–98, 194–5.

ستوديو آرى شيفر، متحف الحياة الرومانسية فى باريس.

أقمشة حقيقية: متحف المتروبوليتان يبرمج نسجياته

بقلم: سوزى مينكيس

Suzy Menkes

يقدم لنا مركز الأبحاث الخاصة بالنسجيات وحفظها الذى أنشىء على أحدث طراز فى متحف متروبوليتان فى نيويورك نظرة جديدة على كنوز عتيقة. وكاتبة المقال هى محررة باب الموضة فى الانترناشيونال هيرالد تريبيون.

يتوهج المخمل الأحمر بلون التوت المزين بالتطريز الذهبى. وعندما تمد يدك لتتحسس ملمس القماش الهندى المغولى تصطدم أصابعك بالسطح الأملس لشاشة الكومبيوتر. لقد تحقق الواقع الفعلى لأبحاث النسجيات. وقد كشف فيليب دى مونتبيللو، مدير متحف متروبوليتان للفن فى نيويورك، فى باريس فى سبتمبر ١٩٩٥ تفاصيل عن أبحاث خاصة بالمنسوجات وحفظها بالكومبيوتر ستدخل بهذه الأبحاث إلى القرن الواحد والعشرين. وسوف يقوم مركز أنطونيو راتى للمنسوجات، الذى سمى باسم الشركة الإيطالية الراعية الرئيسية له، لأول مرة بتجميع مجموعة متحف المتروبوليتان الرائعة، التى تضم ٣٦ ألف قطعة من المنسوجات، من بينها القطع الأثرية القديمة، ومنسوجات من العصور الوسطى المزدانة بالصور، حتى قطيفة عصر النهضة الفخمة، والأثواب الصينية، والدانتيل الفرنسى الأنيق والأغطية الآمشية المتواضعة.

ويعد هذا المركز نتيجة عمل امتد على مدى خمس سنوات بعد قيام راتى بتخصيص ٥ ملآيين دولار له. وتبلغ مساحته، ٢٥ ألف قدم مربع (٢٢٥٠ مترا مربعا) وافتتح فى ديسمبر ١٩٩٥، وسوف يحدث ثورة، لا تقتصر على النظام الحالى للمتحف فى الدراسة والحفظ والتخزين فحسب، بل إنه سيوفر فى النهاية أيضا إتاحة مجموعة المنسوجات للباحثين الدوليين. ففى الألف عام القادمة، سيصبح من الممكن للمؤسسات فى كل أنحاء العالم التوصل عن طريق الكومبيوتر إلى صور رقمية ومعلومات عن مجموعة النسجيات الخاصة بمتحف المتروبوليتان.

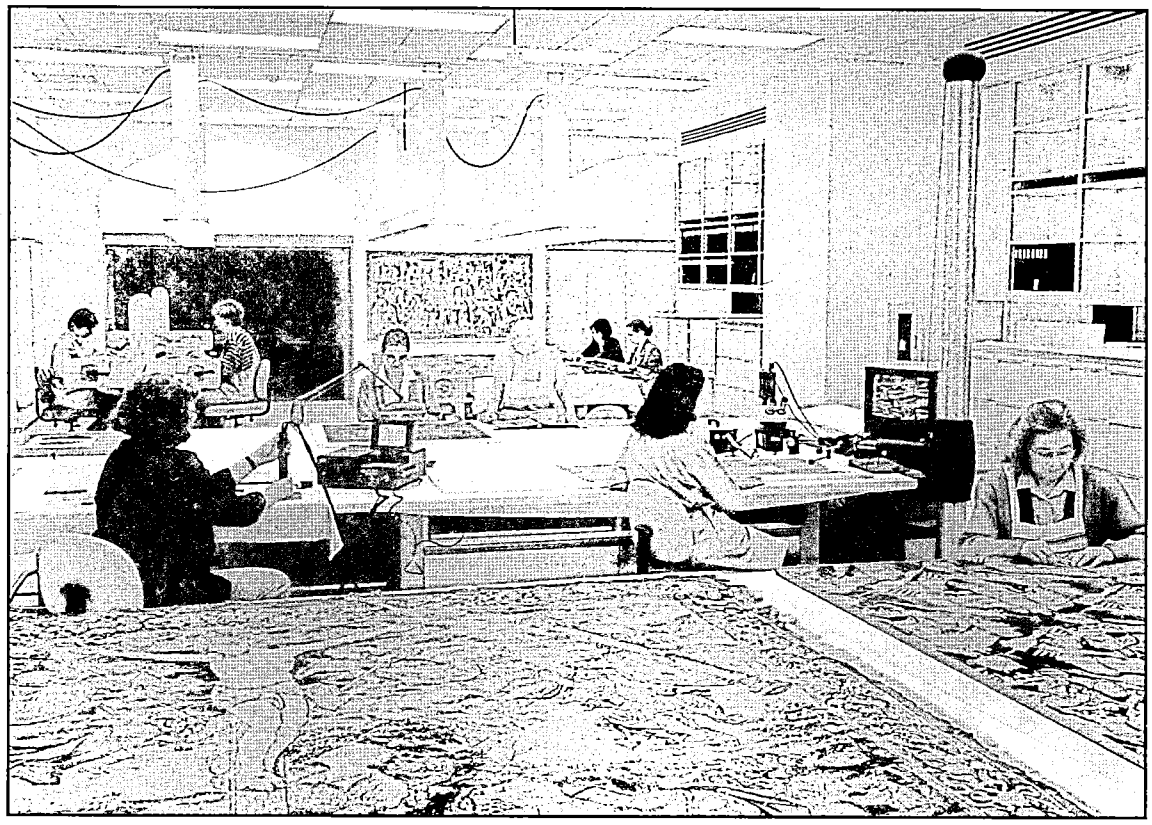
يقول مونتيبيللو «إن هذا المركز هو الأول من نوعه. وسيكون أكبر مركز فى العالم وأكثرها تقدما فنيا بالنسبة لكل ما يتعلق بالأقمشة. فبدلا من أن تكون قطع الأقمشة موزعة فى الأقسام المختلفة للمتحف مما يصعب الرجوع إليها، ستجمع فى مكان واحد مركزى، وسيلحق بالمكان المخصص للدراسة مساحات على أحدث طراز للتخزين والحفظ بأساليب تكنولوجية متطورة، مع خمسة عشر للعمل فى الحفظ فى أحدث معامل عصرية للتنظيف الجاف و«المبتل» فى حمامات من المياه النقية. وتحليل الصبغات، وقياس درجة اللون واختبار بهتان اللون، مما سيؤدى إلى تحويل فن أبحاث الأقمشة إلى علم.

وكل مساحات التخزين أيضا مجهزة بتكنولوجيا متقدمة تستخدم أربعة أنظمة منفصلة، وكلها مصممة بحيث تطرد أى مكونات يمكن أن تتسبب فى تحلل الأقمشة. فالخزانات مبطنة بورق خال من الأحماض، والأرفف المفتوحة مصنوعة من الألمنيوم، والأقمشة فى الإطارات لها سنادات معلقة، والسجاد والأبسطة موضوعة فى حاويات اسطوانية.

والمركز الذى يقع فى الدور الأرضى من المتحف، استغرق تخطيطه خمس سنوات وتكلف ١٠ ملايين دولار. وبالنسبة لأنطونيو راتى، ٨٠، كانت المنحة التى قدمها بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاما على شركته ومقرها فى منطقة كومو فى إيطاليا، وهى أكبر منتج فى العالم للحرير المطبوع والألياف الطبيعية، وتصل قيمة مبيعاتها السنوية إلى ٣٠٠ مليون دولار. وقد قالت دوناتيللا ابنة راتى، التى حضرت الافتتاح فى باريس، «أشعر بالفخر». وأوضحت أن المنحة جاءت من مؤسسة أنطونيو راتى التى أنشئت عام ١٩٨٥ لتسجيل مجموعة النسجيات التى جمعها والدها على مدى ثلاثين عاما، ولتدعيم الأبحاث والدراسات الخاصة بفن الحفظ.

وتعد مجموعة متحف متروبوليتان أهم مجموعة فى العالم، إلى جانب مجموعتى متحف فيكتوريا، ومتحف ألبرت فى لندن، رغم أن مفهوم هاتين المجموعتين مختلف، لأن الذين يديرونهما من خبراء النسيج وليس من خبراء الفن، حسب قول مونتبيللو.

ترجمة: سعاد الطويل



حجرة أعمال الحفظ – العاملون فى الحفظ أثناء عملهم.

وفى متحف المتروبوليتان، يضم كل قسم من أقسام الفن الأمريكى والمصرى والإسلامى والعصور الوسطى أقسمة إلى جانب المشغولات الفنية الأخرى مما يساعد على تقييمها كجزء من ثقافة كاملة. وسيبقى الكثير منها فى موقعه، ولكن سوف تصنف وتصور وتخزن فى نظام الكومبيوتر. «ويعد هذا أمرا مثيرا جدا، لأنه سيسمح لنا بأن نفكر فى المجموعات بطريقة جديدة تماما تتخطى حواجز الأقسام المختلفة»، كما قال توم كامبيل، الأمين المشرف على مركز الدراسة والتخزين.

وسيفتتح متحف المتروبوليتان أيضا عرض مجموعة مقتنيات لم يعرض أغلبها على الجمهور من قبل، بل ولم يكن من الممكن عرضها خوفا عليها من التلف. وسيمكّن النظام الجديد ثمانية أو عشرة دارسين (بما فيهم أفراد الجمهور الذين يهتمون بالموضوع) فى وقت واحد من استخدام أجهزة الكومبيوتر فى أى وقت. وبعد قيامهم بدراسة المعلومات والصور فى المجالات التى تهمهم، يمكنهم طلب رؤية بعض القطع المهمة لدراستها على الطبيعة. ومن هنا تتأتى قوة مركز المتروبوليتان للمنسوجات والحوار الذى قد يثيره.

وتذكر كاتيل لى بوريس Katell le Bourhis، التى كانت أمينة قسم الملابس فى متحف متروبوليتان، وتعمل الآن فى باريس، إن أهم أعداء الأقمشة هو الضوء والغبار والأحماض وتداولها بالأيدى. إلا أنها تعترف فى نفس الوقت أن أكثر أنظمة الكومبيوتر تقدما لا تحل محل رؤية عمق الألوان وتألقها، مع قياس وزن وملمس مادة الأقمشة فى الأرشيف. «ولكن المنسوجات هشة كالورق، وجافة جدا وخيوطها تتكسر» كما يقول دى مونتيبيللو. «ومن السهل عرض مجموعة من التماثيل البرونزية على مائدة للقهوة، ولكن أين يمكن وضع الأقمشة؟».

وتنطبق نفس الحجج والمبررات على ضرورة حفظ ملابس الأرشيف، وأهمية استخدام العين البشرية فى ذلك. ولقد أصبحت الملابس الأثرية تحفظ مغلفة بدلا من عرضها، فالمتاحف تخشى السماح بإمساكها. ويقول كامبيل «إن من الواجب. الموازنة بين أمرين: ضرورة عرض المجموعات. كما سيوفر أيضا للمنسوجات وضعا لم يكن لها من قبل. وسيشجع الناس على أن يكونوا أكثر تفاعلا وأن يدخلوا ويتصفّحوا المعروضات بشكل غير مباشر. كما سيتيح للناس التعرف على ما لدينا – بدون احتمال تعريض الأقمشة للخطر. ولكنه لن يكون أبدا بديلا عن الرؤية بالعين البشرية». ■

ملحوظة

ظهر هذا المقال لأول مرة فى جريدة الانترناشيونال هيرالد تريبيون فى ٢٦ سبتمبر ١٩٩٥ – المحرر.

متحف تريتياكوف يعيد فتح أبوابه

بقلم: فيتولد بيتيوشنكو

Vitold Petyushenko

فى عددها الرابع لعام ١٩٩١، أجرت مجلة المتحف حديثا مع يورى كورولیف (١٩٢٩-١٩٩٢)، مدير عام متحف تريتياكوف الحكومي في موسكو، ومع المهندس المعمارى جينادى أستافيف، حول إعادة إقامة المتحف. وكانت الاستراتيجية العامة تنفذه تدريجيا، وكان ظاهرا أن انتهاء العمل لن يتأخر كثيرا. ولكن لم يتوقع أحد أنه لأسباب خارجة عن إرادة كل المعنيين سيستغرق العمل سنوات عديدة، أو أن يورى كورولیف، الذى كان القوة الدافعة لتجديد المتحف، لن يعيش ليشاهد العمل بعد اكتماله. وفى هذا المقال يصف ڤيتولد بيرتيوشنكو، الشخية الثقافية الروسية البارزة، نتائج ترميم هذا المتحف الكبير. وهو السكرتير الأكاديمى للمتحف، وقد كتب العديد من المقالات فى مختلف المراجع والألبومات والمجموعات المخصصة للفن الروسى والسوفييتى.

أعيد فتح متحف تريتياكوف للجمهور فى ٧ أبريل ١٩٩٥، وقد حان الوقت الآن لتقويم الوضع. ما الذى تحقق بالفعل؟. الشيء المؤكد الوحيد هو أن استراتيجية إعادة البناء ذاتها كانت ناجحة. فالمخزن الذى تم بناؤه فيما بين ١٩٨٢ و١٩٨٥ لم يوفر فقط مكانا لتخزين كل مقتنيات المتحف لمدة عقد كامل تقريبا، وهو الوقت الذى استغرقته إعادة إقامة البناء الرئيسى، ولكنه وفر أيضا مكانا وتسهيلات لإعادة ترميمها. وقد استطعنا أيضا أن نحافظ على مجموعة إطارات العرض الفريدة التى اقتناها المتحف من القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن العشرين على حالتها، دون المساس بها (وسيقدر الزملاء العاملون فى المتحف قيمة هذا الإنجاز!). ولقد أكد استخدام المستودعات بهذه الطريقة لمدة عشر سنوات، والتعليقات العديدة من جانب الزملاء من الخارج، أن هذا المستودع يعد من أكثر أجزاء المبنى نجاحا فى تصميمه لهذا الغرض ولهذا الشكل بالذات.

أما ما يعرف بالمبنى الفنى الذى أقيم فى فترة تالية من ١٩٨٦ إلى ١٩٨٨، فقد زود بأنظمة التدفئة والطاقة والتكييف الخاصة به، كى يوفر الأساس الفنى لإعادة إقامة المتحف ككل. وقد أدى تصميمه المتعدد الوظائف إلى تحسين قدرة المتحف بشكل كبير على تنفيذ الكثير من الأنشطة العلمية والبحثية والتعليمية المتعددة، التى كانت من قبل محدودة للغاية، نظرا لعدم وجود قاعة مؤتمرات وحجرات محاضرات، أو مكان استوديو للأطفال. وقد تم بالفعل تنظيم عشرات من المؤتمرات والندوات، بعضها دولى فى قاعة المؤتمرات بالمبنى الفنى، وأربعين سلسلة من المحاضرات فى قاعات المحاضرات، وشهد استوديو الأطفال الجيد الإعداد، والمحبوب جدا، بعض الأعمال التجريبية حول التثقيف الجمالى لأطفال صغار السن جدا. كما نظمت عروض مختلفة بنجاح فى حجرات عرض المبنى الفنى الصغيرة (بالنسبة لحجم وأهمية المتحف ذاته)، وكان أهمها عرض «أبرز التحف الفنية فى متحف تريتياكوف» الذى استمر لعدة سنوات، وكان إلى حد ما بديلا للمعرض الدائم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تشغيل المخزن ثم المبنى الفنى لسنوات عديدة قد أدى إلى اكتساب العاملين الفنيين خبرة فائقة (وخاصة بالنسبة لنظام التكييف وأنظمة الأمن وإنذارات الحريق)، أهلتهم للعمل البالغ التعقيد فى مبنى المعرض الرئيسى.

وكان القسم الذى تم تشغيله بعد ذلك هو المبنى الإدارى (١٩٩٣). فقد وفر إعادة بناء وتوسيع الدور الأول من هذا البنى الملحق بالمتحف، غرفا للعمل للإدارات العلمية والخدمات وملحقاتها، وكانت مريحة بدرجة أكبر كثيرا عن ذى قبل. ونقلت إدارة المطبوعات والمكتبة العلمية من مكانها السابق المزدحم وغير المناسب إلى مبان منفصلة فى الشارع الضيق المجاور للمتحف. وتستحق كل من هذه المبانى التى يرجع تاريخها إلى القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر تناولها فى موضوع خاص بها. وللأسف تبين بمرور السنين أن نوعية ترميمها لم تكن على مستوى مرض.

وأخيرا نأتى للمبنى الرئيسى وهو متحف تريتياكوف التاريخى. وبدون تكرار ما قاله كورولیف Y.K.KOROLEV والمهندس استافيف G.V.ASTAFEV عنه بالتفصيل، نورد هنا سردا مختصرا له: فيما بين ١٩٨٥ و١٩٩٤ رمم هذا المبنى وأعيد بناؤه وتجهيزه بشكل شامل لهدف أولى، هو حماية المعروضات وتحسين طريقة عرضها. واستخدمت أنظمة أوتوماتيكية للحفاظ على مجموعة المعايير المناخية المحددة، ومستوى الإضاءة الذى يجمع بين الضوء الطبيعى، الذى يأتى من خلال النوافذ الزجاجية (وعليها أيضا ستائر واقية ذات تحكم آلى)، والإضاءة الصناعية. وبالإضافة إلى ذلك أنشئت ردهة فى الدور الأرضى لم تكن موجودة أصلا تحتوى على

ترجمة: سعاد الطويل

الواجهة الرئيسية لمجمع قاعات العرض بولاية ترتياكوف.

دورة مياه وغرفة ملابس، ومطعم ومقهى (استخدمت فيها السراديب القديمة ذات القباء أحسن استخدام) وأكشاك للكتب ومرافق مختلفة، جهزت جميعها وأعدت على أحدث طراز. وبالطبع كان المبنى الرئيسى الأشبه بالمجمع، مجهزا بنظام متطور، متعدد المستويات للأمن وإنذارات الحريق باستخدام أحدث الأجهزة الالكترونية.

إعادة تفسير الماضى بطريقة مبتكرة

والآن بعد إتمام إعادة البناء والتجديد، أصبح من الواضح أن المكونات الأساسية للمبنى القديم قد وجهت لها أكبر عناية ممكنة، لأنها آثار تاريخية وثقافية، لها قيمتها الخاصة. مع الاحتفاظ بنظام ترتيب غرف المعرض، التى تشكلت على مدى سنين طويلة، وقد أتاح إقامة أبنية فى الأفنية الداخلية فى الجزء الأوسط من المبنى مساحات إضافية للعرض كنا فى أشد الحاجة إليها. وكان من المحتم أثناء عملية كبرى للتجديد شملت المبنى كله تغيير شكل بعض الغرف وعدد وأحجام المداخل، التى كانت فى حالات كثيرة تؤثر تأثيرا كبيرا على العرض يستحيل معه مباشرة العمل بطريقة عادية. وقد أعيد طلاء الحوائط الداخلية واستخدمت أخشاب من أنواع جيدة لتغطية الأبواب وعمل إطاراتها، كما ركبت أفاريز لتعليق الصور عليها بدلا من القضبان العريقة الطراز. وقد راعى المهندسون عند قيامهم بترميم هذا التجمع الكبير من المبانى، التى ترجع إلى فترات مختلفة، العمل على تحقيق وحدة كلية فى النسب والطرز (دون أن تؤدى إلى نمطية التأثير) وبحيث تتلاءم بحذر مع البيئة التاريخية المحيطة بها فى المدينة القديمة، مع إعطائها فى نفس الوقت «شكلا جديدا». وقد أصبح برج الأجراس فى كنيسة سانت نيكولاى فى تولماتش (من القرن السابع عشر حتى الثلث الأول من القرن التاسع عشر) الذى يجاور المتحف، والذى أعيد بناؤه أيضا، هو الأثر الذى يختلف معماريا عما حوله. ولقد قارب تجديد الكنيسة على الانتهاء، وسيكون شكلها كما كان فى نظر ابن هذه الأبروشية العتيد ب.م. تريتياكوف ومؤسس المتحف.

وتقدم لنا هذه الكنيسة بحق مثالا للحل الناجح لمشكلة معقدة، هى مشكلة العلاقات بين المتاحف والكنائس فى روسيا اليوم. فقد خلعت بطريركية موسكو وضع «الكنيسة المنزلية» التابعة لمتحف تريتياكوف للكنيسة المجاورة للمتحف، وهذا يعنى، فى المقام الأول، أنها ستحقق خدمة كنسية منتظمة لروادها من العاملين فى المتحف والمؤمنين الآخرين. ونظرا لأنها جزء لا يتجزأ من مجمع المتحف، فستخضع لنفس ضوابط التحكم فى درجات الحرارة والرطوبة، وستطبق فيها نفس أنظمة الأمن، وأجهزة إنذار الحرائق كباقى أجزاء المتحف.

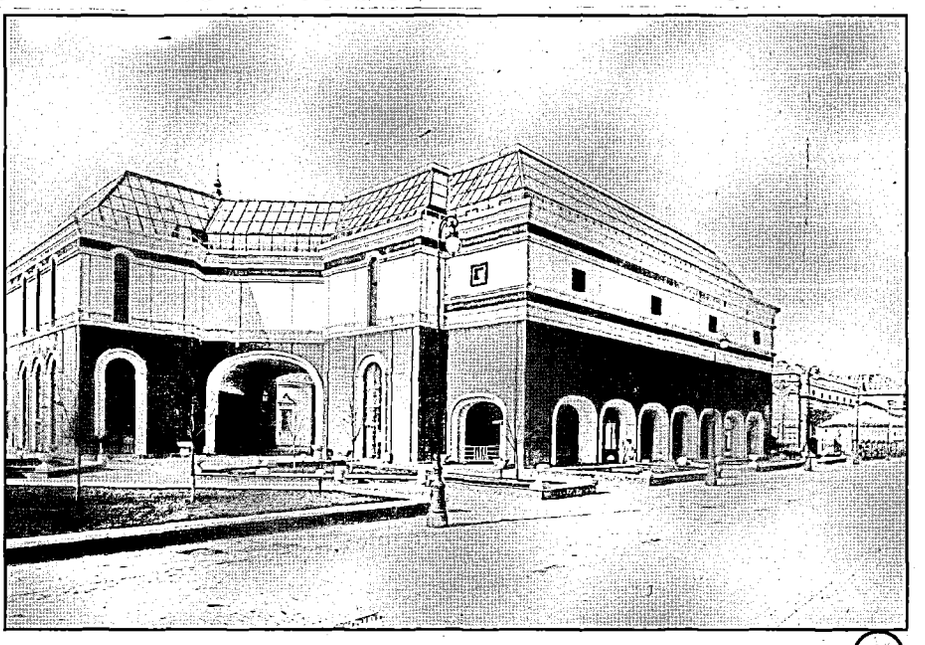
وسيساعد هذا على عرض التحف العظيمة القيمة من مجموعة أيقونات تريتياكوف فى الكنيسة، وبذلك تصبح متاحة لكل زوار المتحف حتى فى غير أوقات الخدمة الدينية. وسيؤدى وضعها ككنيسة البيت، عند الضرورة إلى ضمان أفضل ظروف حفظ هذه الأيقونات، وتحديد عدد من يسمح لهم بالدخول فى كل مرة، وعدد الشموع التى تشعل، وهلم جرا.

وقد أصبحت منطقة لاڤروشينسكى بيريولوك، التى يقع فيها المتحف، منطقة للمشاة فقط بعد إزالة بعض المبانى القديمة الآيلة للسقوط غير ذات القيمة المعمارية، ورصفت كلها بأحجار زاهية الألوان. واستعدادا لإعادة افتتاح المتحف، أقيم جسر للمشاة فوق قناة أوبڤودنوى يصل بين لاڤروشينسكى بيريولوك والحديقة العامة، التى يتوسطها نصب تذكارى للفنان الروسى العظيم. ريپين I.E.Repin. وسيساعد هذا الجسر، إلى جانب محطة العربات التى أقيمت على الجانب الآخر من الحديقة المطل على ميدان بولوتانيا، على إبعاد عربات السياح عن منطقة المتحف.

كيف أثرت إعادة بناء المتحف على المعروضات؟. يجب أولا أن نضع فى اعتبارنا أن الأسلوب الذى اتبع هو أن متحف تريتياكوف - وإن كان مقسما بين منطقتين رئيسيتين للعرض، هما المبنى المطل على لاڤروشينسكى پيرويولوك (الفن من القرن الحادى عشر حتى أوائل القرن العشرين)، والمبنى الآخر فى كريمسكى ڤال (فن القرن العشرين) - إلا أنه كيان واحد ومعرض واحد. ويغطى هذا المتحف الواحد كل تاريخ الفن الروسى من أقدم الأزمنة حتى الفترة المعاصرة، موضحا إياها بأكثر الأعمال روعة. وقد أدى نقل العرض السوفييتى والمعاصر إلى المبنى الآخر، عندما لم يوفر البناء الجديد سوى مساحة إضافية صغيرة نسبيا، إلى إمكان عرض مزيد من المجموعة الكلاسيكية. ومع الأسف أسىء فهم هذا من جانب بعض كتاب المقالات الرئيسية فى الصحافة الأوروبية عن افتتاح المتحف بعد إعادة بنائه، فقد اعتقد هؤلاء الكتاب أن فى هذا إبعاد لبعض الفنانين غير المرغوب فيهم إلى مبنى كريمسكى ڤال.

ويعد العرض الدائم الجديد أكثر العروض موضوعية (من حيث التاريخ الفعلى للفن الروسى)، وأكثر شمولا لسنوات وجود قاعة العرض، حيث هناك تواصل فى التسلسل التاريخى، وتجميع لأعمال كل فنان على حدة. إلا أن قسم الفن الروسى القديم ظل كما كان فى المتحف القديم غير منسجم مع هذا الشكل. فالمتحف يبدأ فى الدور الأول بالفن من نهاية القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر، وينتهى بالفن فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ثم الفترة الروسية المبكرة. وقد يتساءل الزوار عن سبب عدم بداية المعرض بالفترة الروسية المبكرة. والرد على ذلك بسيط جدا. فهناك بعض الصور

المبنى الفنى المتعدد الوظائف الذى كان الأساس الفنى لإعادة بناء المتحف ككل



فى المتحف ذات حجم كبير جدا لا يمكن عرضها فى الدور الأرضى ذى الأسقف المنخفضة نسبيا. وكان بناء حجرات أكبر لها فى الدور الأرضى أثناء إعادة البناء يعنى التخلى عن مبدأ الإبقاء على سمات المبنى التاريخى كما هى. وكانت أول الأعمال التى تمثل مشكلة فى هذا الخصوص، هى الصورة الزيتية الضخمة من أعمال الفنان أ. أ. ايڤانوف A.A.Ivanov «ظهور المسيح أمام الشعب» (١٨٣٧-١٨٥٧، ٥٤٠ سم×٧٥٠سم)، ولوحة م.أ. ڤروبل M.A.Vrubel «أميرة الأحلام» (١٨٩٦, ٧٥٠سم×١٤٠٠سم). وقد خصصت حجرة ضخمة لتحتوى لوحة «أميرة الأحلام» التى لم تكن معروضة من قبل أساسا، لعدم احتواء المتحف على حجرة كبيرة تتسع لمثل هذه اللوحة الضخمة، وهناك أعمال أخرى لڤروبل، تحتل حاليا جيبا يتوسط الأعمال الفنية للنصف الثانى من القرن التاسع عشر.

وكان أحد الاعتبارات الهامة بالنسبة للعرض ككل هو المحافظة على الطابع القديم للمتحف قدر الإمكان بحيث يمكن التعرف عليه. وكان هناك اعتبار آخر هو للحاجة لتقديم بعض الأقسام بشكل مختلف تماما عما كانت عليه سابقا. هذا ويمكن التعرف على المتحف الأصلى بصورة واضحة فى الحجرات الخاصة بالقرن الثامن عشر حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر) مع أن هذا القسم أيضا قد أدخلت عليه بعض التغييرات الصغيرة. فقد أنشئت حجرة جديدة متسعة لأعمال أ.أ. ايڤانوف (مما اقتضى إزالة الحجرة القديمة تماما) حيث أصبح المنظر مدهشا بتأثير الإضاءة الإبداعية للوحة الرئيسية «ظهور المسيح أمام الشعب». كما أنشئت حجرة منفصلة تحتوى على الدراسات العديدة لهذه اللوحة، وحجرات أخرى منفصلة مخصصة لأعمال كبار الرسامين مثل ك.پ.بريولوڤ K.P.Bryillov و ڤ.ج. پيروف V.G.Perov. وقد أضيف عدد كبير من الصور التى لم يسبق عرضها إلى هذه الأقسام، مما أدى إلى توسيع النظرة العامة وشمولها لكل الأنشطة الفنية فى روسيا فى ذلك العهد. وينطبق هذا أكثر على القسم الخاص بفن أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الذى يقدم الآن تغطية أكثر تنوعا وشمولا لتلك الفترة عن ذى قبل. وباستطاعتنا هنا العودة إلى الحجرة المخصصة للفنان م.أ. ڤروبل. فرغم أن العمل فى الحجرة لم يكن قد انتهى فى وقت افتتاح المتحف، إلا أن تأثيرها كان كبيرا بالفعل بما تكشف عنه من أوجه مختلفة لعمل الفنان، بدءا من الرسم على الحامل حتى الأعمال التذكارية الضخمة والأعمال الزخرفية، وأعمال الرسامين المهمين الآخرين المعاصرين له (ڤ.إ. بوريسوف - موساتوڤ V.E.Borisov-Mustav، و ڤ.أ. سيروف V.A.Serov، و ك. أ. كوروڤين K.A.Korovin) معروضة فى حجرات منفردة أو مجمعة لتوضيح أهم الجماعات الفنية، والاتجاهات الأساليب المميزة للأعمال الفنية فى العقود الأولى من القرن العشرين، من ميراسكوستڤا (عالم الفن) وتوحد اتجاه الفنانين الروس إلى الطليعية.

جناح الحجرات التى تضم لوحات زيتية من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين.

إعادة اكتشاف الاحتياطيات

لقد تغير عرض الفن الروسى المبكر حتى أصبح لا يمكن التعرف عليه. فبينما

كان يشغل فى السابق حجرتين أصبح الآن يشغل سبع حجرات. وزاد عدد الأعمال المعروضة عن الضعف، كما تم تنفيذ نظام جديد صمم خصيصا لتعليق الصور فى صف واحد، وهو نظام عملى يساعد فى أغراض الحفظ، كما يجعل العرض أكثر تأثيرا. وهناك غرفة بأكملها تحتوى على فن القرن السابع عشر، كما تحتوى أيضا على أعمال تمثل امتداد تقاليد الأيقونات إلى القرن الثامن عشر. وتعطى الأيقونات التى ترجع إلى مواقع مختلفة، مثل تفرتاس فى روسيا والمناطق البيزنطية والبلقان، صورة أكثر تفصيلا لهذه المدارس عن ذى قبل. وتوجد فى الغرف المجاورة التى تمثل توسعات هذا القسم، إضافات من مقتنيات المتحف الصغيرة المدهشة من الفنون التطبيقية تعرض لأول مرة تشتمل على مشغولات من المعادن الثمينة – إطارات للأيقونات وأغلفة للكتب وأوان خاصة بالطقوس الدينية، وما شابه ذلك. وقد فتحت هذه الغرف للجمهور فى النصف الثانى من عام ١٩٩٥.

أما أعمال النحت فمعروضة إما بالطريقة التقليدية، مع اللوحات الزيتية، أو فى غرف خاصة بأعمال النحت. وهناك عروض لأعمال مجموعة واسعة من الفنانين التشكيليين المهمين، الممثل إنتاجهم تمثيلا جيدا ضمن مقتنيات المتحف، ومنهم ف.أ. شوبين F.I.Shubin و س.ت. كونينكوف S.T.Konekov. والمتحف غير مرض تماما فى تنظيمه الحالى للغرف المحتوية على أعمال النحت، وإن كان هذا التنظيم غير نهائى، فمازالت هناك فرصا كثيرة أمام العارضين.

ومن الملامح الجديدة للمتحف غرف المطبوعات والرسومات التى ترجع إلى الفترة من القرن الثامن عشر إلى أوائل القرن العشرين، التى كانت من قبل تعرض بصفة غير منتظمة فى عروض مؤقتة. أما المعروضات الموجودة فى الغرف الست، التى تحتوى على المطبوعات والرسومات (التى أنشئت فى المساحة التى أضيفت نتيجة البناء الذى أقيم فوق الأفنية وتضاء إضاءة صناعية)، فستتغير الآن كل أربعة أشهر حتى يمكن عرض مختلف أوجه مقتنيات المتحف من الفنون التخطيطية الثرية.

هكذا نتساءل: هل أدى إعادة بناء المبنى الرئيسى إلى حل كل مشاكل المتحف؟. ليس من شك أن العديد من المشاكل مازال قائما: فيحتاج المتحف إلى حجرات للعرض تتناسب مع نوعية وحجم عروضه السنوية، كما يحتاج لمزيد من مكان للعمل مع الأطفال ولأعمال الإنتاج والأعمال الفنية، وغير ذلك. وفى يوم ٥ أبريل ١٩٩٥، وهو يوم افتتاح المتحف رسميا، وضع أساس القسم الثانى بجانب المتحف قرب قناة أوبڤودنوى. وبعد ذلك سوف تتقرر العروض التى ستستخدم المبنى. وعلى أى الأحوال فلبناء الجزء الثانى من المتحف دلالة هامة بالنسبة للمدينة. إذ أن مجمع المتحف يطل على ضفاف قناة أوبڤودنوى ويشرف على المدينة. وسيتم فى المستقبل القريب فتح المخزون الاحتياطى من الفن الروسى المبكر الموجود فى منزل بجانب المتحف، يرجع بناؤه إلى نهاية القرن الثامن عشر وللمبنى ذاته قيمة معمارية متميزة، وسيفتتح أيضا مركز للفنون التخطيطية فى مبنى آخر له قيمة معمارية، بنى فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر.. سيتيح عرضا على نطاق أوسع لمقتنيات المتحف. وقد أضيف للمتحف مبان أخرى فى نفس الحى، لبعضها له أهمية تاريخية وقيمة معمارية أيضا، وستعد بحيث تتلاءم مع احتياجات المتحف. وهكذا ينمو تدريجيا مركز ثقافى وتاريخى حول مجمع متحف تريتياكوڤ. وقد طرحت عدة أفكار لتطويره فى المستقبل، ولكن مرور الوقت وحده الذى سيكشف لنا عن الشكل النهائى لهذا المركز الثقافى الضخم. ■

مجلس المتاحف الأسكتلندية: نموذج للمساندة المتحفية

بقلم: تيموثى أمبروز

Timothy Ambrose

«كثيرا ما يذكر مجلس المتاحف الاسكتلندى لأعماله البارزة لصالح مجتمع المتاحف. وفى هذا المقال، يسترجع تيموثى أمبروز - مدير المجلس من ١٩٨٦ إلى ١٩٩٤ - أحداث مضت من النمو والخدمة النشطة. وهو يعمل حاليا كبير الباحثين فى الدراسات المتحفية الأوروبية بقسم السياسة والإدارة الفنية بجامعة سيتى، بلندن، كما يرأس المجلس الدولى للمتاحف بالمملكة المتحدة. وله مؤلفات واسعة الانتشار حول قضايا الإدارة المتحفية».

تجذب متاحف اسكتلندا، البالغ عددها ٤٠٠ متحفا، حوالى عشرة ملايين زائر سنويا. والمصدر الرئيسى لدعم الحكومة المركزية لها هو مجلس المتاحف الاسكتلندية، الذى يعد واحدا من عشرة منظمات مماثلة فى المملكة المتحدة، حيث توجد مجالس قومية فى كل من اسكتلندا وويلز وإيرلندا الشمالية، فضلا عن سبعة مجالس إقليمية أخرى فى انجلترا. ويعد مجلس المتاحف الاسكتلندية، الذى أنشىء عام ١٩٦٤، هيئة مستقلة ومحدودة بضمان هيئة خيرية. ومهمته تحسين مستوى المتحف وامكانيات صالات العرض الفنية فى اسكتلندا بتوليه تمثيل المصالح المتحفية وتعزيزها وبتوفير مجموعة من الخدمات لأعضائه بما فى ذلك الدعم المالى. ويضم المجلس أكثر من ٢٠٠ منظمة، تدير الغالبية العظمى من المتاحف الاسكتلندية، بما فى ذلك متاحف الحكومات المحلية وأوقاف المتاحف الحربية، ومتاحف الجامعات والمتاحف المستقلة للهيئات الخيرية، والبيوت التاريخية.

ويمول المجلس بصفة أساسية من وزارة الدولة للشئون الاسكتلندية، ويساعد فى تمويل جزء كبير من أعماله تبرعات من طائفة رجال الأعمال وهبات ومنح الأوقاف، فضلا عن الدخل الذى تدره اشتراكات العضوية ورسوم التدريب والصيانة والخدمات الاستشارية. وتسهم الحكومة المركزية بما يتراوح بين ٦٥، ٧٠٪ من ميزانيته السنوية التى تبلغ ١,١ مليون جنيه استرلينى. ويقوم أعضاء المجلس بتحديد سياساته وانتخاب رئيسه ومجلس إدارته للقيام بالإشراف على العمل اليومى. ويتخذ خمسة وعشرون عضوا دائما من أدنيرة مقرا لهم.

ولقد تطور دور المجلس وخدماته منذ ١٩٨٤ تطورا هائلا، يعكس التغيرات التى طرأت على البيئة الاقتصادية والسياسية والمهنية والثقافية فى اسكتلندا. إذ أصبح المجلس نموذجا دوليا لمنظمات دعم المتاحف ومساندتها ويتزايد طلب الاقران مما وراء البحار للمعلومات والمشورة منه. ونقدم فيما يلى وصفا لمجالات أنشطته الرئيسية:

التخطيط والصيانة

منذ عام ١٩٨٢ فرضت السلطات المحلية فى اسكتلندا رسوما ثابتة لتدبير الأموال اللازمة للمرافق والأنشطة الثقافية بما فى ذلك المتاحف. وفى ذلك الوقت، كان أقل من ٤٠٪ من الإدارات المحلية يزود خدمات المتاحف بالموظفين المهنيين، ثم استطاع المجلس بناء على مجموعة متنوعة من التقارير الاستشارية والمدعمة والمساعدات المقدمة أن يتدخل ويساعد لمدة عشر سنوات فى تنفيذ خدمات حديثة، والقيام بنحو عشرين دراسة لتطوير وتخطيط واستقصاء أحوال مجالس المقاطعات الست والخمسين والجزر. واليوم بمقدور أكثر من ٩٠٪ من الوحدات المحلى أن تتباهى بالخدمات المتحفية المهنية لديها.

ولقد أدت سياسة المجلس التى تهدف إلى مساندة السلطات المحلية ودعمها إلى تعزيز اسهام هذه السلطات ماليا فى المتاحف. فقد أدت الخدمات المهنية التى وفرها المجلس إلى تحسين العناية بالمجموعات الأثرية وخدمات المنتفعين، كما رفعت مستوى الوعى السياسى بأهمية المتاحف. هذا، ويشجع المجلس بتشجيع المتاحف على وضع خطط متقدمة من خلال تنظيم الاجتماعات الاستشارية واجراء الدراسات الاستقصائية وتوفير الدعم المالى

ترجمة: محمد البهنسى

للاستشاريين والتدريب والمطبوعات. فهو المسئول عن تقويم الإطار التخطيطى كشرط أساسى للموافقة على طلبات منح الإعانة.

وتأتى أعمال الصيانة أيضا فى مقدمة اهتمامات المجلس وشغله الشاغل. ففى عام ١٩٨٥، وبمساعدة برنامج منح چيتى التابع لأوقاف چى. پول چيتى، قام المجلس بدراسة استغرقت عامين لاحتياجات الصيانة اللازمة لمتاحف اسكتلندا. واستخدمت نتائج الدراسة، التى نشرت عام ١٩٨٩ تحت عنوان «دراسة مسحية حول صيانة مقتنيات المتاحف فى اسكتلندا»، لوضع برنامج صيانة على مستوى الدولة أدى إلى «مبادرة بدأها المجلس عام ١٩٩١ تحت شعار «من أجل مستقبل ماضى اسكتلندا». وتستهدف هذه المبادرة القائمة على أساس المشاركة بين الجمهور والقطاعات الخاصة المساعدة فى حماية تراث اسكتلندا بمنح إعانات للمتاحف وضمان إتاحة المعلومات والمشورة والتدريب لمشروعات الصيانة الوقائية، وتوفير الخبرة لمشروعات الصيانة العلاجية. وقد جمع مبلغ ٥٢٥٠٠٠ جنيه استرلينى من قطاعات الأعمال والقطاعات الخيرية للمساهمة فى التمويل الإضافى لبرامج إعانات المجلس.

وهناك دراسة ثانية بعنوان «تقييم لاحتياجات الصيانة اللازمة لمقتنيات المتاحف فى اسكتلندا «١٩٩٣»، استهدفت لتقييم أثر الاستقصاءات الشاملة التى تمت فى ١٤١ موقعا الواردة فى الدراسة المبدئية، وحددت فيها التحسينات التى نفذت والمجالات التى لاتزال بحاجة إلى الرعاية والاهتمام. وتشكل توصيات هذه الدراسة أساس خدمة الصيانة التى يوفرها المجلس من تقديم المشورة والتدريب وتقارير الاستقصاءات الخاصة بالصيانة، وكذلك الخدمات العلاجية لصيانة المنسوجات والأوراق والقطع الأثرية. ونظرا لأن غالبية المتاحف لا تعين لنفسها خبراء متخصصون فى الصيانة، يعد المجلس المصدر الرئيسى لتوفير أعمال الصيانة.

جمع التبرعات والترويج والمعلومات:

يقوم جهاز التنمية التابع للمجلس، بمعاونة فريق للتنمية مكون من أفراد من قطاع الأعمال والصناعة، بجمع التبرعات من المصادر الخاصة والمصادر الخيرية، وجمع منذ إنشائه فى عام ١٩٨٦ أكثر من مليون دولار للبرامج الخاصة والمساعدات والخدمات الرئيسية. وعلى الرغم من أنه لا يجمع تبرعات لمتاحف معينة إلا أنه يقدم لها المشورة حول وضع آليات تمويلية جديدة كما ساعدها فى الحصول على ما يتراوح بين ٢٥٠٠٠ و٥٠٠٠٠٠ جنيه استرلينى سنويا.

كما أن المجلس يشجع أيضا المتاحف على الاهتمام باستقبال جمهور مشاهدين جديد، والعمل على خدمته. ولقد دلت استقصاءات السوق التى أجريت عام ١٩٨٥/١٩٨٦ وعام ١٩٩١/١٩٩٢ على وجود مساندة قوية من جانب نحو ٩٠٪ من السكان، وكان لهذه النتيجة أعظم الفائدة فى الحصول على تبرعات جديدة من هيئات القطاع الخاص وفى إقناع المتاحف بقيمة بحوث السوق. وأدت البحوث الأخرى التى تمت بالتعاون مع وكالات ثقافية وسياحية أخرى إلى الكشف عن منظورات جديدة فى كيفية قيام المتاحف بخدمة أفضل فى سوق رحلات اليوم الواحد السياحية والترفيهية. وكشف برنامج بحثى آخر استغرق سنتين بالتعاون مع جامعة سترانكلايد عن منظورات عميقة حول مواقف المتاحف من عملية التسويق وأدت إلى تعيين أخصائى لمساعدتها فى وضع خطط التسويق، وكذلك لمساعدة المجلس فى تسويق خدماته الخاصة.

أما عن توفير المعلومات المعدة خصيصا لتلبية احتياجات المتاحف فقد كانت من مهام مركز المعلومات التابع للمجلس الذى أنشىء عام ١٩٨٢ ويضم حوالى ٣٠٠٠ كتاب عن علم المتاحف وأكثر من ٢٠٠ مجلة دورية ومجموعة متنوعة من الكتيبات والنشرات عن المتاحف فى المملكة المتحدة وفى الخارج، فضلا عن القصاصات الصحفية وكتالوجات الموردين وصور فوتوغرافية ومواد أخرى متعلقة بمنظمات التراث. وتعد مطبوعات المجلس الخاصة مصدرا آخر للمعلومات المهنية القيمة: ومنها نشرة أنباء المتحف

الاسكتلندية النصف سنوية، ثم نشرة مستخلصات متحفية "Museum Ab-stracts"، الشهرية، وتعتمدان على قاعدة بيانات أساسية تعمل بالحاسب الآلى متاحة وطنيا ودوليا بناءً على اشتراكات، ونشرة Tok Tent وهى نشرة اخبارية شهرية، والنشرة البيلوجرافية التى تتضمن قوائم موضوعية للمراجع مبنية على أساس ما هو متوفر لدى المركز، وأخيرا صحائف الحقائق Factsheets وصحائف المعلومات Jnfor-mation Sheets، وهى كتيبات عن مختلف جوانب العمل المتحفى.

أما عن المعلومات المتعلقة بالجرائم داخل المتاحف، فتنشر وتبث من خلال شبكة الإبلاغ عن الجرائم الشاملة لمجالس متاحف المناطق العشر فى المملكة المتحدة. وتعمل هذه الشبكة كنظام للإنذار المبكر بالنسبة لأنواع معينة من المقتنيات المهددة ولإبلاغ أمناء المتاحف عن المقتنيات المسروقة وإثارة وتنشيط الوعى بالحاجة إلى أمن متحفى فعال.

التدريب المهنى والبحوث:

يستفيد حوالى ٥٠٠ مشترك من برنامج التدريب السنوى الذى ينظمه المجلس، وهو برنامج يقدم خمسا وعشرين دورة تدريبية قصيرة تتناول الإدارة المتحفية وخدمات المنتفعين، وإدارة المقتنيات وصيانتها، فضلا عن عقد مؤتمر لمدة يومين حول موضوع هام لمجتمع العاملين بالمتاحف. ويتولى منسق تدريب ومساعد له إدارة البرنامج وتنظيم أنشطة تدريبية أخرى مع هيئات ثقافية وجامعات أخرى. والهدف العام من كل هذه المبادرات هو تحسين نوعية ونطاق التدريب المتحفى، وزيادة عدد العاملين المدربين تدريبا مهنيا فى المتاحف.

وتعد البحوث خدمة هامة أخرى يقوم بها المجلس. منذ أجرى على مدى السنوات العشر الماضية برامج بحوث لجمع معلومات على المستوى القومى، تتكون من مجموعات وثائق المتاحف الاسكتلندية عن موضوعات فى مختلف المجالات. وتجمع البيانات بطريقة الاستبيانات وبناء على الزيارات الميدانية، ثم تقارن نتائجها لتكوين قاعدة بيانات تعمل بالحاسب الآلى، ثم تنقل إلى قاعدة البيانات القومية عن المقتنيات التى تتولاها المتاحف القومية الاسكتلندية. وتنشر تقارير عن هذه البرامج على نحو منتظم، وبذلك تغطى مجموعات مقتنيات العلوم الطبيعية والمجموعات الجامعية والمجموعات الإثنوجرافية الأجنبية.

وتقدم هذه البرامج البحثية منظورا قوميا عاما يسهل الدراسات المقارنة ويهيىء الفرصة لتقديم المشورة والنصح حول الأولويات الإدارية فى ضوء النتائج التى تتوصل إليها البحوث. كما أنها تطعم أيضا المتاحف التى تحتاج إليها والتى قد لا يكون لديها متخصصون فى بعض فروع معارف معينة. وهكذا تلاحظ أن فوائدها كثيرة تتمثل فى إدارة متقدمة للمقتنيات، وصيانة أكثر فاعلية وشرح أفضل للمنتفعين. وتحصل هذه البرامج على التمويل من مصادر عامة وخاصة، وتعد مثالا ممتازا للتعاون بين المتاحف.

وفضلا عن ذلك، يركز المجلس أيضا على بحوث السياسات لمساعدته على تحديد حالات دعم المتاحف ومساندتها. ومن أمثلة ذلك «ميثاق الفنون فى اسكتلندا»، وهو عمل تعاونى نفذ إبتداء من ١٩٩١/١٩٩٣ - بالاشتراك مع مجلس الفنون الاسكتلندى، ومجلس الأفلام السينمائية الاسكتلندى واتفاقية السلطات المحلية الاسكتلندية. وأسفرت المشورة المكثفة عن تحديد احتياجات القناتين ومنظمات الفنون وجمهورها ووضع ارشادات السياسات الخاصة بالمؤسسات الثقافية على المستوى القومى والاقليمى والمحلى. ولقد أدخل المجلس فى تخطيطه المستقبلى التوصيات المناسبة المستمدة من «الميثاق» وقام بالاشتراك مع شركائه من الوكالات الأخرى مراقبة تأثيرها.

تكوين مشاركات وبرامج جديدة

ولقد ساعدت برامج المجلس لتقديم المعونات على تحسين نوعية إمكانيات المتاحف فى اسكتلندا وأصبحت هذه المعونات

جزءا أساسيا من خدماته. ولا تهدف هذه المعونات لتغطية النفقات اليومية لتشغيل المتاحف. ولكن الهدف منها هو تشجيع ودعم القيام بمشروعات تحسينات معينة. ومنذ عام ١٩٨٤ بلغ إجمالى قيمة المنح ٣,٧ مليون جنيه استرلينى، كما ارتفعت المخصصات السنوية من ١٤٨٠٠٠ جنيه استرلينى سنة ١٩٨٤/١٩٨٥ إلى ٥١٤,٠٠٠ جنيه استرلينى سنة ١٩٩٤/١٩٩٥. ومنذ عام ١٩٩١/١٩٩٢ أصبحت التبرعات المقدمة من مصادر عامة وخاصة تكمل الإعانات التى تقدمها الحكومة للمجلس. وتغطى هذه الاعانات ما قد يصل إلى ٥٠٪ من نفقات أى مشروع وتقدر هذه النفقات بنحو ٢٠٠٠ جنيه استرلينى فصاعدا، أما بالنسبة للمشروعات التى تتكلف أكثر من ٢٠,٠٠٠ جنيه استرلينى، فقد كان المجلس يوفر التمويل اللازم لعناصر رئيسية معينة، ولقد تزايد معدل الطلب بإضطراد: ففى عام ١٩٩٤/١٩٩٥ بلغت قيمة إجمالى الطلبات ٣,٦٥ مليون جنيه استرلينى، أى ما يعادل تقريبا إجمالى المبلغ الذى كان متاحا سنة ١٩٨٤.

وتخصص الإعانات المقدمة فقط للمتاحف المسجلة فى إطار النظام القومى لتسجيل المتاحف، وهو برنامج تطوعى لضمان الحد الأدنى من المستويات. أدخل فى اسكتلندا فى عام ١٩٩٠. ويكاد تشترك فى هذا النظام جميع المتاحف المؤهلة التى أثبتت توفيقا ونجاحا فى ضمان الوصول إلى المستويات الإدارية المناسبة فى العمل المتحفى فى جميع أنحاء المملكة المتحدة.

ولقد قام المجلس – فضلا عن خدماته الرئيسية، بوضع برامج حديثه تتراوح مدتها من ٣ إلى ٤ سنوات، تتعلق بقضايا ومشاكل متحفية معينة. وتشجع هذه البرامج، بالتركيز على التعلم فى أوقات الفراغ والتعليم المتحفى والتعرف على البيئة الطبيعية. وتشجع هذه البرامج جميع أنواع المتاحف على تكوين جمهور جديد وجعلها أكثر انفتاحا وإتاحة لمختلف قطاعات المجتمع. ويدير كل من هذه البرامج منسق يعمل نيابة عن لجنة إدارية من الخبراء العاملين بالمتاحف وغيرهم من المتخصصين الآخرين.

ومن ناحية أخرى، استطاع المجلس – من خلال المشاركات مع المؤسسات على جميع المستويات – استطاع أن يشجع على تخصيص مزيد من الاستثمارات فى المتاحف. ولانعكس الوعى الدولى به فى إنشاء هيئة ثقافية دولية عام ١٩٩٤ بالاشتراك مع مجلس الفنون الاسكتلندى والمجلس للبريطانى. لتضطلع بتقديم المشورة للمتاحف والمؤسسات الثقافية الأخرى حول فرص العمل مع نظائرها فى أوروبا، وفيما وراء البحار، وبذلك تشجع وتساعد على نقل الخبرة الاسكتلندية من خلال السياحة والمطبوعات وتبادل الزيارات الدراسة وتبادل الآراء، والعمل فى الوقت نفسه على إثراء الخبرة الدولية.

ولقد أتاح مثل هذا التعاون للمجلس أن يوسع نطاق خدماته ويعزز دورة الاستراتيجى فى تمثيل مصالح المتاحف. ولقد علقت لجنة المتاحف والمعارض الفنية على ذلك سنة ١٩٨٤ بالآتى: «يعد مجلس المتاحف الاسكتلندية، بما يقوم به من أعمال إنجازات أقرب ما يكون إلى مثلنا الأعلى لما يجب أن يكون عليه أى مجلس محلى للمتاحف». ولذلك ففى عام ١٩٩٤ الذى يمثل عيده السنوى الثلاثين، كان بمقدور مجلس المتاحف الاسكتلندى أن يفخر بالسنوات العشر المنقضية المليئة على مدى عشر سنوات من المساهمة النشطة والفعالة لتطوير وتنمية المتاحف الاسكتلندية. ■

ملحوظة:

لم يتسع المقام لنشر تبث المراجع التى أشار إليها كاتب المقال بالتفصيل، ويمكن الحصول عليه من «مجلة المتحف الدولى» بناء على طلبه. ولمزيد من المعلومات عن مجلس المتاحف الاسكتلندية، يمكن الاتصال بمدير المجلس فى العنوان التالى:

County House, 20–22
Torpichen Street, Edinburgh EH3 8JB;
telephone (131) 229 7465; fax (131) 229 2728.
– Ed.

المجلس الدولى للمتاحف (ICOM) فى عامه الخمسين

بقلم: باتريك بويلان

Patrick J. Boylan

«فى نوفمبر ١٩٩٦، يحتفل المجلس الدولى للمتاحف بمرور خمسين عاما من الخدمات المقدمة لعالم المتاحف. وقد أدى المجلس خلال نصف قرن من وجوده دورا بارزا فى النمو المذهل للمتاحف بكل أنواعها فى جميع أنحاء العالم. والواقع أن الغالبية العظمى من متاحف اليوم الأحدث من مجلس المتاحف الدولى نفسه، تشهد بتأثير المجلس والتزامه الراسخ بتنمية ونهوض المتاحف ومهنة العاملين بها على مستوى العالم. وهنا يكتب باتريك جى. بويلان، نائب رئيس المجلس وأحد الأعضاء التنفيذيين الثلاثة بالمجلس، عن تاريخ الاحتفال الخمسينى لمجلس المتاحف الدولى، فيستعرض فى هذا المقال بعض تأملاته الشخصية حول الجوانب الرئيسية لتطور المجلس ومنجزاته».

أثناء انعقاد الجمعية التأسيسية لمجلس المتاحف الدولى فى الفترة من ١٦-٢٠ نوفمبر ١٩٤٦ فى اللوفر بباريس، حضر الاجتماعات شخصيا مندوبون من أربع عشرة دولة (استراليا، بلجيكا، البرازيل، كندا، تشيكولوفاكيا، الدانمرك، فرنسا هولندا، نيوزيلندا، النرويج، السويد، سويسرا، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة)، كما حضر الاجتماعات أيضا ممثلون لهيئة اليونسكو ومكتب المتاحف الدولى ووزارة الخارجية الفرنسية والمفوضية السويدية فى باريس. وبالإضافة إلى ذلك، تلقت الجمعية التأسيسية رسائل تأييد من الأرجنتين والبرازيل وتشيلى والصين ومصر وفنلندا واليونان وهاييتى والهند ونيكارجوا وبيرو والفلبين وجنوب أفريقيا وتركيا، تعلن عن تعاونها وتشكيل لجان قومية.

وفى الاجتماع الأول للمجلس فى ١٦ نوفمبر، عين تشونسى جى. هميلين Chouncey J. Hamlin، مدير متحف باڤلو للعلوم، رئيسا للمجلس. وفى ١٨ نوفمبر وافقت الجمعية التأسيسية بالاجماع على دستور المجلس وقوانينه الداخلية، ثم بحثت فى اليومين التاليين الخطوط العريضة للسياسة المستقبلية بشىء من التفصيل، وتقرر على المستوى العملى أنه يجب أن يعمل مجلس المتاحف الدولى من خلال نظام من اللجان القومية والدولية، ومن ثم، تكونت اللجان السبع الدولية الأولى، بحيث تغطى كل منها نوعا من أنواع المتاحف المختلفة. وكانت هذه الأنواع هى: متاحف العلوم والصحة، والقبب السماوية، ومتاحف الفن، ومتاحف الفنون التطبيقية، ومتاحف التاريخ الطبيعى، ومتاحف تاريخ العلوم والتكنولوجيا، ومتاحف الآثار القديمة والتاريخ، والمواقع التاريخية، والمتاحف الاثنوجرافية (الشاملة للفنون والثقافة الشعبيتين)، ومتاحف حدائق الحيوانات، وحدائق النباتات، والحدائق القومية والغابات والمحميات الطبيعية والمسارات المحددة Trailside.

ولا يوجد من هذه اللجان فى شكلها الأصلى بالمعنى الواسع سوى ثلاث هى: لجنة التاريخ الطبيعى، ولجنة الآثار القديمة والتاريخ، ولجنة الإثنوجرافيا، بينما يرجع تاريخ اللجنة الدولية الحالية لمتاحف العلوم والتكنولوجيا إلى المؤتمر العام الذى عقد عام ١٩٤٨، وخلاله أدمجت اللجان الأصلية لمتاحف العلوم والصحة والقباب السماوية فى لجنة متاحف تاريخ العلم والتكنولوجيا.

تعريف «المتحف»

على ضوء تاريخ مجلس المتاحف الدولى والمناقشات الداخلية التى دارت فيه، كان من الجدير التأكيد على التنوعات الواسعة من المؤسسات والمرافق الثقافية التى اعترف منذ البداية أنها تدخل فى نطاق التعريف الذى يحدد ويشكل ماهية المتحف، المقصودة بالنسبة للمجلس الدولى للمتاحف (بل وأيضا فى نظر اليونسكو). وكانت هناك ثلاث من اللجان السبع الأصلية مسئولة عن المؤسسات والمرافق التى لم تكن، فى بعض النواحى على الأقل، متاحف تقليدية مؤسسة على اقتناء مجموعات ولها مبان تعد مقارا لهذه المقتنيات. فقد أدخل مجلس المتاحف الدولى فى تعريفه للمتاحف، ورحب فى عضويته بمتاحف الصحة والقباب السماوية (وهى مختلفة أصلا وبوضوح عن المتاحف التاريخية المؤسسة على مجموعات مقتنيات داخل مبان خاصة لتاريخ العلم والتكنولوجيا والمواقع التاريخية وحدائق الحيوان والحدائق النباتية ومجموعة متنوعة من المواقع الطبيعية.

ولقد انقسمت عضوية المجلس الدولى للمتاحف، من حين لآخر على مدى العقود التالية، تقسيما واضحا إلى مجموعتين مختلفين تماما عن بعضهما. فمن جهة المتاحف التى تواصل العمل

ترجمة: محمد البهنسى

بالمنظور الواسع كأعضاء مؤسسين، عن طبيعة ودور المتحف بالنسبة للتراث المادى ككل. والواقع، حدث فى السبعينيات بالتحديد، أصبح المجلس الدولى للمتاحف، من خلال اثنين من مديريه هما: هنرى ريڤيير Henri Riviere، وهيو دى ڤارين Hughes De Varine وغيرهما من الأعضاء الرئيسيين، يؤدى دورا بارزا فى تعزيز وتشجيع مفهوم المتحف المتكامل المعنى بكل اختصاصاته وخلفيته الطبيعية والثقافية والاجتماعية.

وعلى عكس هذا المنظور، كان هناك ومازال من بين أعضاء المجلس الدولى للمتاحف من يجمعون معا بكل قوة على أن مصطلح «متحف» يجب أن يستخدم على نحو أكثر تحديدا فى معناه، بحيث لا تدخل ضمنه إلا المؤسسات التى تتأسس كلية، أو لدرجة كبيرة على الأقل، على أنواع تقليدية من مجموعات المقتنيات العلمية أو التاريخية أو الفنية. وبناءً على هذا الرأى، كان لابد أن يستبق من هذا التعريف المؤسسات التى لا تعتمد أساسا على مجموعات المقتنيات مثل الكثير من المتاحف العلمية والقباب السماوية والمواقع التاريخية والطبيعية وحدائق الحيوانات والنباتات.

ومن ثم، فإن الاعتراض الملحوظ من جانب المجلس الدولى للمتاحف خلال الستينيات، وإن كان مؤقتا، على قبول مسئوليته التى قامت منذ زمن طويل عن مجالات الآثار والمواقع التاريخية وعن الحدائق القومية والمحميات الطبيعية، قد حتم إنشاء منظمة أهلية دولية مرتبطة بهيئة اليونسكو، وهى المجلس الدولى للآثار والمواقع التاريخية. وربما من الخطأ الكبير السماح بظهور مثل هذه الظروف التى قد ينمو فى ظلها هذا الانقسام خلال السنوات الخمس والعشرين الأولى فى تاريخ المجلس الدولى للمتاحف. ويمكن القول بأن التقسيم المصطنع للمسئولية عن «التراث المادى» للعالم بين المتاحف بمعناها الضيق الذى يعدها مؤسسات متمركزة أساسا على مجموعات المقتنيات من ناحية، والمواقع التاريخية والطبيعية من جهة أخرى مازال يسهم فى إضعاف وافتقار كل من طرفى هذا الانقسام.

الانتماء المهنى والأخلاقيات:

وفيما يتعلق بالسياسة العامة للمجلس الدولى للمتاحف وأهدافه، فإن الاجتماع الافتتاحى الذى عقد عام ١٩٤٦، قد ركز اهتمامه على أولوية معينة واحدة هى: أوضاع الحرفة المتحفية وتنميتها بما فى ذلك التدريب وتبادل الدارسين والأمناء، وهى المحور الرئيسى المتواصل لبرنامج المجلس الدولى للمتاحف وأنشطته على مدى الخمسين عاما من تاريخه. وعلينا أن نتذكر أن العاملين بالمتاحف كانوا ينقسمون من الناحية التقليدية إلى مجموعتين متميزتين تماما: فهناك ما قد يوصفون بحق على أنهم «أمناء المتاحف - العلماء (أى علماء المتاحف بالمعنى التقليدى) الذين يتكون منهم عادة جميع العاملين المحترفين فى المتحف الذين يقومون تقريبا بجميع الأعمال المتحفية المتخصصة (مثل عمليات الاقتناء والأبحاث والتصنيف والتوثيق والمطبوعات، وتنظيم قاعات العرض الفنية الدائمة والعروض المؤقتة والبرامج التعليمية). وكان يساند ويساعد هؤلاء الأمناء - العلماء» وهم قليلو العدد فئة من العاملين من مرتبة أقل تخصصا هم العاملون العموميون genero-list الذين يقومون أساسا بواجبات الأمن والنظافة وصيانة المبنى.

ولقد تغير هذا الوضع الآن تغيرا كبيرا، ويسجل تاريخ المجلس الدولى للمتاحف على مدى خمسين عاما زيادة فى تنوعات وتقسيمات للعمل على الأقل فى بعض النواحى داخل عالم المتاحف. ودعا المؤتمر العام الأول للمجلس الدولى للمتاحف الذى عقد عام ١٩٤٨ إلى الاعتراف الصحيح المناسب بالعاملين الفنيين فى المتاحف وتدريبهم على أيدى من كان يطلق عليهم فى ذلك الوقت اسم «فنيو المتاحف museo-graphess» بحيث يضم ذلك التدريب مجموعة واسعة من العاملين فى المجالات المعاونة، بما فى ذلك الفنيون العاملون فى مجال رعاية مجموعات المقتنيات والمعروضات. ثم جاء المؤتمر العام التالى الذى عقد فى لندن عام ١٩٥٠، واعترف بفئة «المرممين» Reslorers كمهنة متحفية متميزة، وبدأ بعملية استقصاء لتوفير التدريب المهنى، والتأهيل اللازم وتحديد

المرتبات وغير ذلك من شروط العمل الأخرى. أما المؤتمر العام الثالث الذى عقد فى ميلانو عام ١٩٥٣، فقد اعترف بحاجة المتاحف إلى إخصائيين فى التعليم، يحملون مؤهلات فى التدريس، وكون لجنة دولية للتعليم المتحفى (وهى اللجنة الرائدة والسابقة على لجنة الأنشطة التعليمية والثقافية (CECA) الحالية الناجحة الشديدة التأثير).

وربما كان المؤتمر العام الذى عقد فى نيويورك عام ١٩٦٥ هو الأهم والأكثر تأثيرا فى السنوات الأولى من تاريخى المجلس الدولى للمتاحف إذ اعترف بمصداقية وأهمية عناصر مهنة المتاحف بوظائفها المتنوعة. بما فى ذلك الأمناء، والعاملون فى المعامل العلمية والمرممين والفنيين، والمؤهلون المعنيون من مهنة التعليم، والمسئولين عن الأنشطة التعليمية والثقافية، وكذلك «تنوعات كثيرة من الفنيين بما فى ذلك المتخصصون فى الوسائل السمعية/ البصرية وأعمال التركيب والعرض والإضاءة وتكييف الهواء والأمن، وفنون المكتبات والتوثيق، وغيرها». كما اعترف مؤتمر نيويورك أيضا بالحاجة إلى التدريب التخصصى للعاملين فى المتاحف الصغيرة حيث يتولى شخص واحد القيام بمجموعة متعددة من المهام التخصصية.

ولقد استمر هذا التنوع والتوسع الدائم فى المهن التخصصية حتى يومنا هذا. فضلا عن الذين يعملون فى الوظائف التقليدية كالأمناء والمديرين، اعترف المجلس الدولى للمتاحف رسميا، من خلال مختلف لجانه الدولية المتخصصة بالأعمال التالية: إخصائيى الترميم والصيانة، كفنيين متخصصين (لجنة الصيانة)، والمسجلون، وأمناء مكتبات، وإخصائيى الحاسب الآلى وغيرهم من إخصائيى التوثيق والمعلومات (لجنة التوثيق الدولية CIDOC) والمدرسون بالمتاحف وغير ذلك من أعمال التعليم الأخرى، كأفراد الاتصالات التعليمية والاتصالات الاجتماعية، (CECAI MIN-OM) والباحثون المقيمون فى المتاحف (الـ ICOFOM وجميع اللجان الدولية للموضوعات الأكاديمية) ومهندسى المتاحف المعماريين والمصممين والمترجمين الفوريين (ICAMAT)، وأفراد المعارض (ICEE, CIM-AM, ICFA, ICAMT) وأخصائيو الوسائل السمعية ـ البصرية والتكنولوجيات الحديثة (AVICOM) وأخصائيو مكتبات المتاحف والأرشيف والتوثيق والمعلومات (CIDOC, SIBMAS) والأثريون الميدانيون وعلماء البيئة والجيولوجيا والأعراق والمؤرخون الاجتماعيين وغيرهم من أفراد العمل الميدانى الخارجى (اللجنة الدولية لعلم الآثار والتاريخ، والتاريخ الطبيعى، واللجنة الدولية لمتاحف العلوم والتكنولوجيا، ICR، MIN-OM، إلخ) وأفراد الإدارة العامة والمتخصصة بما فيهم المسئولين عن الإدارة المالية وإدارة شئون الأفراد والإدارة القانونية وإدارة المبانى وأخصائيى أمن المتاحف وأفراد العلاقات العامة، والتسويق والأنشطة التجارية الأخرى، والتعليم المتحفى وتدريب الأفراد بما فى ذلك المسئولين عن التدريب المتحفى وهيئات التدريس بمؤسسات التدريب المتحفى (ICTOP).

وهناك أيضا اهتمام رئيس آخر شهدته السنون الخمس والعشرون الماضية، وهو مسألة ومستويات السلوك من جانب كان من المتاحف كمؤسسات والمهنيين فى المتاحف. فقد أقرت اليونسكو فى عام ١٩٧١، بعد سنوات كثيرة من الحملة التى قام بها المجلس الدولى للمتاحف وغيره من الهيئات الأخرى حول تزايد نطاق التجارة غير المشروعة فى الأعمال الفنية والمصنفات، الثقافية الأخرى المسروقة والتنقيب والتصدير غير المشروع، للاتفاقية الدولية حول استيراد وتصدير ونقل الممتلكات الثقافية على نحو غير مشروع. وسرعان ما استجاب المجلس الدولى للمتاحف فدعم هذه الاتفاقية، ثم أقر فى عام ١٩٧١ ميثاقا لأخلاقيات الاقتناء، ثم بدأ العمل بعد ذلك فى إعداد ميثاق شامل لأخلاقيات المهنة، أقر بالإجماع ـ بعد مشاورات مكثفة خلال اجتماع الجمعية العامة الذى عقد فى بيونس أيرس عام ١٩٨٦. ويتضمن هذا الميثاق عرضا عاما للأخلاق المهنية التى يعد احترامها هو الحد الأدنى المطلوب للعمل والممارسة كعضو فى مهن المتاحف.

المتاحف فى المجتمع المعاصر

كان المؤتمر العام التاسع الذى عقد فى جرينوبل وباريس فى عام ١٩٧١ حول

«المتحف فى خدمة الإنسان اليوم وغدا»، نقطة تحول رئيسية أخرى فى إدراك مجلس المتاحف الدولى لذاته ودوره. فبعد ربع قرن من التركيز على الأدوار التقليدية للمتاحف: جمع المقتنيات وصيانتها وأمانة المتحف والأبحاث والاتصالات، اتجه المجلس فى جلسات اجتماعه الذى عقدت فى جرينوبل إلى التأكيد على الدور الممكن للمتاحف أداؤه فى المجتمع المعاصر فى مجال التعليم والعمل الثقافى. على اعتبار أن الوظائف الأولية التقليدية للمتاحف تكون دائما فى خدمة البشرية كلها فى المقام الأول، وخدمة مجتمع دائم التغير، على أساس أن «المفهوم التقليدى للمتحف المبنى على أساس المحافظة على التراث الثقافى والطبيعى للإنسان، ليس هو الغرض لكل ما يتعلق بتطور الإنسان، ولكنه يهدف إلى اقتناء المجموعات، ومن ثم، يتعين على كل متحف التسليم بأن من واجبه خدمة كل البيئة الاجتماعية التى يعمل فيها، وألا يتخذ شكل المتحف التقليدى الذى يزوره الجمهور. وبالإضافة إلى ذلك شهد اجتماع جرينوبل أيضا أول استخدام لمصطلح التركيب البيئى للمتحف "Ecomuseum". وأدى ذلك مباشرة إلى عقد ندوة اليونسكو فى سانتياجو عاصمة شيلى عام ١٩٧٢ حول «دور المتاحف فى أمريكا اللاتينية المعاصرة» الذى انتهى إلى «إعلان» سانتياجو» الذى يعد حاليا نقطة إنطلاق جديدة فى حركة علوم المتحف الدولى الجديدة التى تركز على المتحف كوسيلة تخدم المجتمع والتنمية الاجتماعية خدمة مباشرة.

أخذت مبادىء التغيير الجذرى فى اتجاه الإدراك الأساسى للمجلس الدولى للمتاحف الخاصة بالدور الأساسى للمتحف فى المجتمع الذى تقرر فى مؤتمر جرينوبل بباريس تنفذ جنبا إلى جنب مع مراجعة دور المجلس الدولى للمتاحف وعضويته، من منطلق ضرورة قيام المجلس الدولى للمتاحف بتحسين قدرته على تلبية احتياجات عامة أعضائه. فلقد وضع المؤتمر مراجعة سريعة ودقيقة عن هيكل المجلس الدولى للمتاحف وقوانينه وبرامجه وخدماته. وانتهت المشاورات المكثفة التى أعقبت ذلك إلى وضع مسودة لتوصيات مفصلة ومجموعة جديدة كاملة من القواعد والقوانين التى أحيلت إلى المؤتمر العام الذى عقد فى كوبنهاجن عام ١٩٧٤، فغيرت من سياسة العضوية فى المجلس الدولى للمتاحف بأبعادها عن نمط الهيئات غير الحكومية التقليدية السائد فى اللجان الوطنية الصغير، المكونة من كيانات قومية فردية تختار بدقة بمعرفة الهيئة الوطنية المعنية. وأصبح المجلس الدولى للمتاحف بدلا من ذلك مفتوحا للعضوية العامة لكل متحف معترف به، ولكل مهنى وفنى من العاملين بالمتاحف فى العالم كله (وذلك بناء على التحريم التقليدى للمجلس الدولى للمتاحف لقبول المتجرين الممتلكات الثقافية، وعلى شرط قبول كل عضو لأسس ميثاق أخلاقيات المتحف.

ولقد كان لتغير العضوية من العدد المحدود للخبراء المختارين بالاسم، إلى فتح العضوية على نطاق واسع، تأثير كبير على أعمال اللجان الدولية للمجلس الدولى للمتاحف. فأصبحت الاجتماعات السنوية لهذه الهيئات تتخذ فى كثير من الأحيان شكل المؤتمرات الرئيسية التى تختلف بوضوح عن الاجتماعات الصغيرة القاصرة على اجتماعات العمل فيما سبق، مما أدى بوضوح إلى تناول مشاكل جديدة تتعلق بالمفاهيم والتنظيم، ولا تقتصر فقط على المسائل المتعلقة بالتمويل.

وعلى مدى العشرين سنة الأخيرة أو منذ إقرار العمل بالتعديلات الأساسية فى النظام، نما المجلس الدولى للمتاحف نموا كبيرا، حتى أصبحت عضويته الممتدة فى كل أنحاء العالم أعظم بكثير من مثيلاته من المنظمات غير الحكومية التى تخدم مهنا أضخم (كأعمال المكتبات، والتدريس الجامعى أو أعمال الفنون الجميلة على سبيل المثال لا الحصر). ومع عضوية شملت ١٢ ألف شخص، و١٠٦ لجنة وطنية، شهد المجلس الدولى للمتاحف توسعا سريعا بالمقارنة بغيره من المجالس الدولية، حتى أنه لجأ إلى تعديل عملياته بل وكذلك طبيعته الأساسية. ■

المجلس الدولى للمتاحف والمعركة ضد التجارة غير المشروعة فى الممتلكات الثقافية

بقلم: اليزابيث دى بورتس

Elisabeth de Portes

فى سياق قيام منظمة اليونسكو منذ عهد بعيد بمكافحة التجارة فى السلع الثقافية المسروقة على النطاق العالمى، قام المجلس الدولى للمتاحف بإثارة الصحوة المتواصلة فى أوساط المهنيين بالمتاحف، ثم بعد ذلك فى أوساط كبار المضاربين النشطين فى سوق الفن الدولية. وقد قام بعديد من المبادرات لمواجهة هذا الخطر الذى يهدد المحافظة على التذكارات الثقافية، ونشر المعرفة العلمية التى تصفها فى هذا المقال اليزابيث دى بورتس الأمينة العامة للمجلس الدولى للمتاحف.

حين تقضى إحدى المنظمات خمسين سنة فى العمل المستمر، يصبح الوقت مناسبا لحصر رصيدها، ولا يستثنى المجلس الدولى للمتاحف من هذه القاعدة. وعلى ذلك سيشهد عام ١٩٩٦ مجموعة من الأنشطة الهامة فى أرجاء العالم كله لإثارة الانتباه إلى مدلولات هذه المرحلة من حياة المنظمة.

والمجلس الدولى للمتاحف الذى يدين بنشأته للنوايا الطيبة لعدد قليل من الرجال والنساء التى كانت السمة المميزة للحركة الدولية الكبرى بعد الحرب، يضم الآن ما لا يقل عن ١٢,٠٠٠ عضو بالقارات الخمس. وتعد لجانه الدولية الخمس والعشرون بمثابة منتديات مهنية يتم فيها تبادل آراء بين فروع العلوم التى تحتاج إليها إدارة المتحف فى العصر الحديث.

وقد شهدت هذه السنوات الخمسون تغييرات كبيرة فى مؤسسة المتحف، ونعتقد أن منظمتنا قد قامت بإسهامات رئيسية فى التفكير والعمل، ومكنت المتاحف من أن توفر إشباعا أكثر لتطلعات جماهيرها، وأن تحقق مستوى النجاح الذى بلغته الآن، قرب نهاية القرن الحالى. ويعزى الفضل فى ذلك بوجه خاص إلى بعض إنجازات المجلس الدولى للمتاحف التى تحققت فى هذه الفترة: أعنى: خلع الصفة المهنية على العاملين بالمتاحف، وإكساب المتحف دورا تربويا، وتطوير مفهوم التراث، ومشاركة المجتمع، والأخلاقيات المهنية، وغير ذلك من الإنجازات.

على منظمة عمرها خمسون سنة، ألا تقوم بحصر رصيدها فحسب، بل عليها أن تحدد أيضا التحديات والقضايا الرئيسية التى قد تواجهها المهنة فى المستقبل، ومن الواضح أن إحداها التهديدات التى يزداد تعرض الممتلكات الثقافية لها. ولقد نجمت عن الصعوبات الاقتصادية، والاضطراب السياسى، والصراعات المسلحة، أوضاع فيها خطورة حقيقية، حيث يؤخذ التراث كغنيمة، ويدمر أو يخضع لتجارة غير مشروعة مزدهرة. ويصف هذا المقال كلا من هذه الأوضاع، والتعبئة التى قام بها المجلس الدولى للمتاحف فى السنوات الأخيرة للعمل مع شركائه لوضع حد لكل تلك الأخطاء.

مشكلة عالمية

تكشف النظرة العامة للموقف أن كل بلاد العالم مبتلاة بالتجارة غير المشروعة فى الممتلكات الثقافية. وعلى عكس الحكمة المأثورة، لا يقتصر خطر هذه التجارة على البلاد النامية وحدها، بل يشمل أيضا كل البلاد المتقدمة.

وفى أوروبا، تعد الكنائس والقلاع أيسر فريسة للصوص. وكان على بعض المتاحف الكبرى (بما فيها متحف اللوفر فى باريس) أن تقوى وتعزز إجراءات أمنها بعد حدوث سرقات عديدة، وغالبا ما تتزايد زيارات اللصوص لقاعات الفن والمجموعات الخاصة. وقد أدى الموقف غير المستقر فى بلاد الاتحاد السوفيتى السابق إلى وصول عدد كبير من المقتنيات المصدرة بطرق غير مشروعة لأيدى تجار القطع الأثرية فى الغرب. كما سرقت مخطوطات نفيسة من المكتبة القومية فى سان بطرسبرج.

أما الموقف فى البلاد النامية فهو أسوأ كثيرا. فالبلاد الأفريقية جنوب الصحراء التى تعرضت على مدى قرون تحفها الاثنوجرافية لنهب الزوار العابرين، والمبشرين، والأجانب المقيمين بها، قد أصبحت المواقع الأثرية القديمة فيها اليوم نهبا للصوص، وسيكون لها نفس مصير مواقع الآثار المصرية. ولقد تأثر وادى نهر

ترجمة: حسن حسين شكرى

النيجر. بصفة خاصة، بدرجة كبيرة، مكنت بعض علماء الآثار من وضع خرائط للمواقع المنهوبة. والمعتقد أن ما يزيد على ٧٠ فى المائة من مواقع الآثار القديمة فى مالى فى مناطق معينة قد دمرتها تماما أعمال التنقيب السرية.. كما لقيت مواقع أخرى للآثار القديمة المصير نفسه، مثل مواقع SAO فى تشاد.

كما أن أعمال التنقيب العلمية عن الآثار يجرى تنفيذها بشرط أن يحافظ عليها علماء الآثار القديمة سرا، وألا ينشروا ما توصلوا إليه من نتائج إلا حين يرون أن عملهم قد تم. وكان هذا هو الإجراء الذى أتبع بالنسبة لأعمال التنقيب النموذجية عن الآثار القديمة فى موقع بورا Bura بالنيجر سنة ١٩٨٣، حيث اكتشفت مقبرة فسيحة تبلغ مساحتها مئات الأمتار المربعة، يرجع تاريخها إلى الفترة من القرن الثانى حتى القرن الحادى عشر.

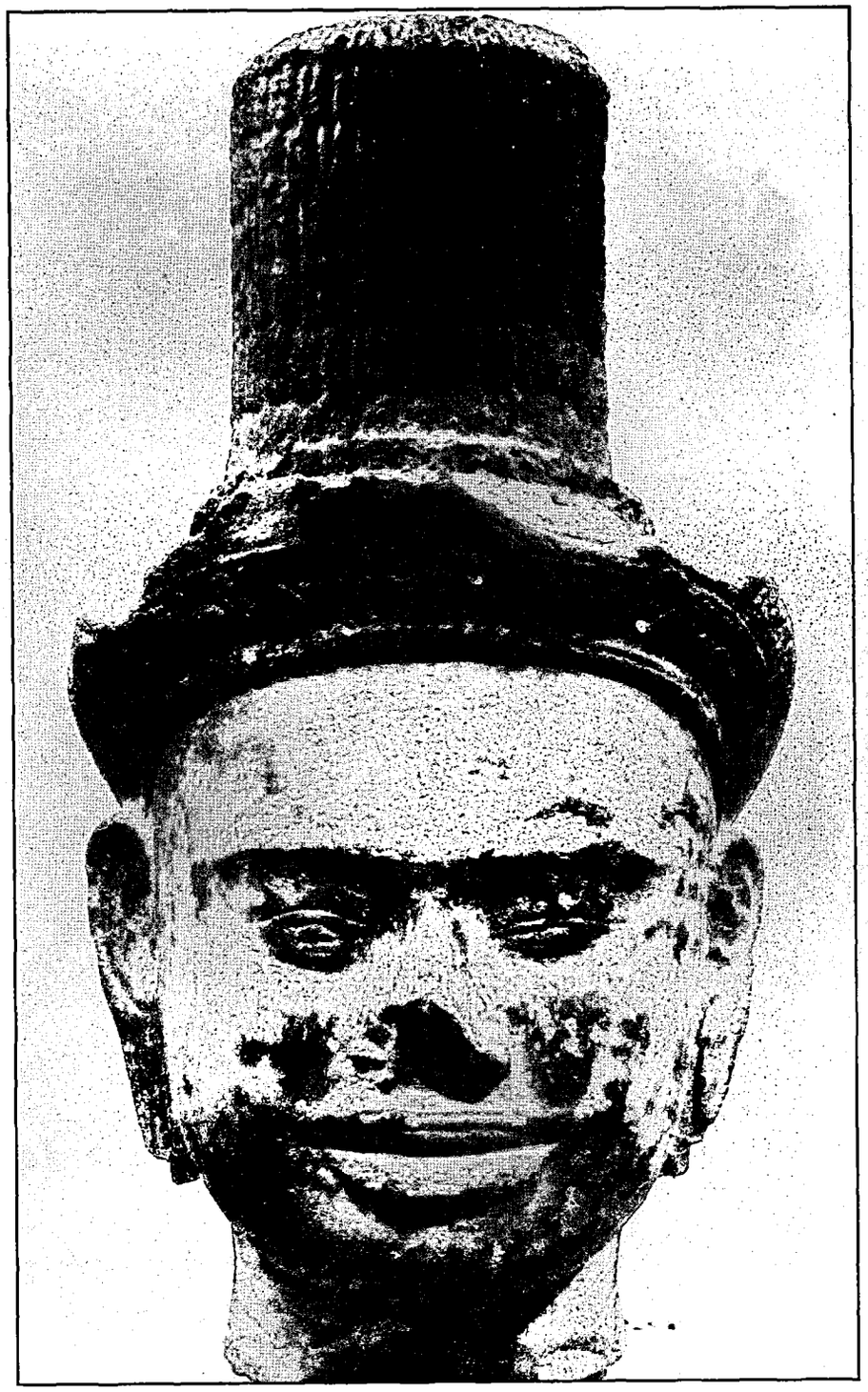
وفى البلاد التى نمت فيها السياحة، تستطيع التجارة غير المشروعة أن تؤثر فى أنماط أخرى للتراث. فعلى سبيل المثال، فى حالة كينيا، وجمهورية تنزانيا الاتحادية، ازداد طلب المشترين الغربيين على الأثاثات الخشبية، والأبواب المنقوشة الشهيرة فى ساحل شرق أفريقية. كما أن أبواب العليات المغربية (الحجرات المرتفعة من المبانى الموجودة تحت السقف الأعلى مباشرة)، وعلى التماثيل المدغشقرية المعروفة باسم ساكالافا Sakalava الخاصة بمراسم الدفن، تواجه الموقف نفسه(١).

والمتاحف نفسها، التى تعد الضامنة للتحف الأصلية، تقع الآن فريسة للصوص أيضا، بسبب انتشار القطع المقلدة العالية الجودة. وخلال ثمانية عشر شهرا فى سنة ١٩٩٤، وسنة ١٩٩٥، وقعت سرقات كبرى فى متاحف نيجيريا الرئيسية الثلاثة فى: إيفى وچوس، وايبادان. حيث سرقت من المتحف الأول أربع وثلاثون تحفة فى نوفمبر سنة ١٩٩٤، ومن الثانى تسع تحف فى يناير سنة ١٩٩٥(٢). وقد أفرغ المتحف الثالث من مجموعاته - المخزونة فى أثناء إعادة تجديده - خلال عمليتى سرقة متعاقبتين.

وفى أمريكا اللاتينية، يوجد نهابون «محترفون» يعرفون باسم «لصوص الماشية»: هم لصوص المقابر. وأساليبهم معروفة للغاية: المعاول، والديناميت. وهم مهتمون فى المقام الأول بأعمال الفخار «التراكوتا»، والتحف المعدنية النفيسة، والأحجار شبه الكريمة، ويمتد نشاطهم فى أمريكا الوسطى من أقصاها إلى أقصاها. ويمكن تقدير الحالة التى وصل إليها نهب التحف من مثال حالة إكوادور، التى استعادت فى سنة ١٩٨٣ عددا قدره ٩,٢٣٦، قطعة أثرية، كانت قد خرجت منها بطرق غير مشروعة، وكانت جميعها فى حوزة جامع تحف إيطالى واحد.

وتؤثر السرقات حاليا على المتاحف أيضا، وبخاصة المتاحف الصغيرة المقامة فى المواقع الأثرية، مثل متحف اينجابيركا المقام فى الموقع الأثرى الوحيد لشعب الأنكا فى إكوادور، وكذلك المتاحف الواقعة فى المدن المتوسطة والكبيرة مثل متحف نيكولاس أفيلانادانا فى توكيومان بالأرجنتين، ومتحف المكسيك الأنثروبولوجى. وتنهب الكنائس بنفس الطريقة فى كل أنحاء أمريكا اللاتينية: وبخاصة التحف الكهنوتية، والتماثيل واللوحات الدينية، وكلها مطلوبة بشدة فى سوق الفن.

وبالمثل، يحدث نهب للمواقع الأثرية فى آسيا، يوفى بالطلب فى أسواق هونج كونج، واليابان، ويتجاوزها إلى أسواق أوروبا والولايات المتحدة. وفى كمبوديا، استطاع الملك نورودوم سيهانوك تنبيه المجتمع الدولى للموقف



رأس مخلوعة من تمثال Shiva سرقت من مخزن الحفظ فى متحف انجكور، واقتناها مؤخرا متحف المتروبولتان للفن فى نيويورك، وبعد التحقق منها فى المجلس الدولى للمتاحف، اتصلت سلطات المتحف بالحكومة الكمبودية التى طلبت الآن رسميا استعادة هذه التحفة.

بتصريحه الذى قال فيه: «إن معابد أنجكور Angkor قد دمرتها عمليات النهب فى السنوات العشر الأخيرة بدرجة تفوق ما حدث لها على امتداد تاريخها كله. كما وجدت تحف أثرية صينية بكميات هائلة فى حوزة تجار التحف الأوروبيين لدرجة أن البوليس الدولى قرر أن يرسل بعثة إلى الصين.

دوافع علمية وأخلاقية

كان المجلس الدولى للمتاحف منهمكا بنشاط على الدوام، فى هذا النضال جنبا إلى جنب مع منظمة اليونسكو، لعدة أسباب اهمها: أولا أن نهب المواقع الأثرية من وجهة النظر العلمية، يؤدى إلى استحالة شرحها وتفسير مدلولاتها، لأنها بعد نقلها من بيئتها لا يمكن تقديم أية معلومات تحدد بها أهميتها التاريخية. وهو موقف مأساوى بالنسبة لكثير من البلاد، وهو أخطر بالنسبة لأفريقية التى ليس لديها إلا القليل من السجلات المكتوبة. وبدون الاكتشافات الناتجة عن عمليات التنقيب، فإن ذاكرة القارة سوف تضيع، ولن يمكن إعادة تكوين هيكل تاريخها. ومن هنا، ظهر ما يسميه البعض «إبادة السمات الثقافية» (Culturof Genocide) وكانت رغبة المجلس الدولى للمتاحف دائما، أن يكون له موقف محدد بالنسبة للعنصر الأخلاقى، وينص قانون المبادئ الأخلاقية الذى أقر فى سنة ١٩٨٦، على أن «المتحف يجب ألا يقتنى.. أى أشياء، ما لم يكن الموظف المسئول قانعا بأن المتحف سيقتنى شيئا أصيلا له مصداقيته.. وأنها لم تكن فى حوزة بلدها الأصلى، أو صدرت منه بطريقة مخالفة لقوانينه. وتنطبق هذه التدابير الخاصة بالمقتنيات على المعارض أيضا. وعلى كل عضو بالمجلس الدولى للمتاحف أن يقر القانون عند دخوله فى عضوية المجلس. وقد ترجم هذا القانون إلى ست عشرة لغة، ويستخدم الآن كمرجع دولى.

كما يشير قانون المبادئ الأخلاقية إلى قواعد الاحترام المتبادل، الذى يجب أن يحكم العلاقات بين المهنين العاملين بالمتاحف. لما لهم من أهمية حاسمة بالنسبة للتعاون الدولى المطلوب لمحاربة التجارة غير المشروعة. ومن هنا، توجه المهنيون الأفريقيون باستغاثات للمجتمع الدولى لوقف استنزاف تراثهم من القارة، إضافة إلى النداء الذى أطلقه الأمير نورودوم رانار ريده فى الأمم المتحدة فى سنة ١٩٩١[٣]. وفى السنوات الأخيرة،

تلقت اللجنة المسئولة عن الأخلاقيات بالمجلس الدولى للمتاحف قضايا عديدة، وذكرت عددا من المتاحف بقواعد الميثاق الأخلاقى. وفى هذا توضيح لموقف المجلس الدولى للمتاحف بشأن سوق الفن الذى نود أن نراه مراعيا للمبادئ الأخلاقية، وأن تتبنى أيضا قانونا للأخلاق. ونعتقد أن سوق الفن تكمل العمل الثقافى للمتاحف، بحكم أن الأفراد حين يكونون مشترين – ومن يدرى؟ قد يصبحوا جامعى مقتنيات، فإنهم يساعدون أيضا فى حفظ التراث والترويج له. ولكن لكى يستمروا فى شراء واقتناء التحف، فيجب أن يتم ذلك فى ظروف مثلى للأمن. ولكن، اليوم، يعد سوق الفن هو القطاع الوحيد فى الحياة الاقتصادية الذى يتعرض الإنسان فيه بنسبة ٩٠٪ لمخاطر الحصول على سلع مسروقة. ومنذ إقرار اتفاقية منظمة اليونسكو لسنة ١٩٧٠، الخاصة بوسائل حظر، ومنع استيراد وتصدير، ونقل ملكية الممتلكات الثقافية بطرق غير مشروعة، التى ساعد المجلس الدولى للمتاحف فى إعدادها بأحكام، طلبت اليونسكو من لجانها القومية حث حكوماتها للتوقيع عليها. ويهتم مهنيو المتاحف بها اهتماما مباشرا ولأقصى درجة، بأن يصدق ساستهم والمشرعون فى بلادهم على الاتفاقيات الدولية: ويقومون بدور خطير فى هذا المجال، ومنذ عهد قريب، تزايد الضغط بصفة خاصة على عدد من البلاد الأوروبية التى لم توقع أغلبيتها بعد على الاتفاقية السالفة الذكر. وفى سنة ١٩٩٥، تعهد وزير الثقافة الفرنسى بتوقيع الاتفاقية فى غضون الأشهر التالية، واتخذت سويسرا أيضا بعض الخطوات. ويعد ذلك كله دليلا على أنه بعد مضى خمس وعشرون سنة، لم يفت الأوان بعد لتحقيق النجاح فى هذا الميدان.

وقد بذل المجلس الدولى للمتاحف جهدا خاصا لنشر اللائحة التنفيذية الخاصة بالولايات المتحدة، وهى الدولة الكبرى الوحيدة النشيطة فى سوق الفن التى صدقت على اتفاقية منظمة اليونسكو. وتساعد هذه اللائحة فى تمكين البلاد التى صدقت على الاتفاقية من فرض حظر على بيع التحف أو المصنفات الفنية الخاصة لتراثها، وبخاصة التى نتجت عن أعمال التنقيب والكشف عن الآثار فى التربة الأمريكية. وقد أدى الإجراء المعروف بدرجة غير كافية فى البلاد المصدرة – (ومسئولية الإشراف التى عهد بها إلى اللجنة الاستشارية للممتلكات الثقافية "Cultural Property Advisory Committee" التى ليس لديها

تمثال صغير من تراث جماعات البيتى، مسروق من المتحف القومى فى أبيدجان. وصودر فى دار دروووت للمزادات فى باريس فى ديسمبر سنة ١٩٩٤، وقد أعيد إلى ساحل العاج فى ديسمبر سنة ١٩٩٥.

سوى وسائل محدودة جدا لدعمه على نحو مرضى) إلى اتفاقات مع أربع بلاد فقط بأمريكا اللاتينية، هى: السلفادور، وبوليفيا، وبيرو، وجواتيمالا، ومع بلد أفريقى واحد، هو مالى.

ولحسن الحظ، أن كلا من المواقف المتغيرة والقواعد التى وضعها قانون المبادئ الأخلاقية، قد أدت خلال السنوات القليلة الماضية إلى تعديل التشريعات، والجهات التى تتحمل المسئولية. حيث لا يمكن أن تعد تصرفات الذين يقتنون ممتلكات ثقافية وتصرفات بحسن نية (وتعد فكرة حسن النية إحدى نقاط الضعف فى اتفاقية منظمة اليونسكو) يلجأون إليها فى حالة ما يفشلون فى إثبات يقظتهم. ويتفق كل من دليل العمل الأوروبى لسنة ١٩٩٣، واتفاقية القانون الموحد لسنة ١٩٩٥، فى هذا الموضوع. ويشكلان خطوة عظيمة للأمام. وكما حدث بالنسبة لاتفاقية منظمة اليونسكو، وعد المجلس الدولى للمتاحف أن يحث لجانه القومية على تشجيع التوقيع على اتفاقية القانون الموحد.

عمل اللجان الدولية

يعد مهنيو التراث مسئولين عن العمل الوقائى لحماية الأملاك الثقافية. فهناك عدد من اللجان الدولية تعمل من خلال المجلس الدولى للمتاحف كمنتديات لنشر المعلومات الخاصة بالتقدم الذى يتحقق فى كل مجال علمى، منها أربع لجان عليها مسئولية نوعية أكبر، لضمان حماية المقتنيات.

ويحتاج أمن المقتنيات إلى تدريب خاص لكل هيئة العاملين بالمتحف، ومنذ إنشاء المجلس الدولى للمتاحف عام ١٩٤٦، وهو يعمل لضمان التدريب المهنى الخاص لهيئة العاملين المسئولة عن رعاية وحماية التراث. وقد نشرت اللجنة الدولية للمجلس الدولى للمتاحف لتدريب العاملين فى المتاحف (ICTOP) برنامجا دراسيا يتضمن قائمة بمختلف أنواع التدريب اللازمة لحسن إدارة المتاحف ومقتنياتها. كما أصدرت دليلا لنوع التدريب الذى يقدم على كل من المستوى القومى والدولى، مع نشر المعلومات الخاصة به.

ويعد إدراج المجموعات فى قوائم أمرا ضروريا لضمان أمنها. ومازالت هذه القوائم غير موجودة، أو غير مكتملة بالنسبة لكثير من المتاحف، بيد أن ملفات مجموعات المقتنيات وحدها قد تقدم الدليل على أن تحفة معينة قد لا تخص متحفا معينا، وتساعد على تحديد هويتها. وتساعد اللجنة الدولية للتوثيق CIDOC التابعة للمجلس الدولى للمتاحف على عمل قوائم لمجموعات تلك المتاحف. ويرجع الفضل إلى فرق العمل الدولية التى تقوم بإعداد المعايير الدولية للمهنة فى وضع قائمة أولية للحد الأدنى لفئات البيانات أو التصنيفات المطلوبة عام ١٩٧٨، ونشرت فى مجلة المتحف الدولى التى تصدرها اليونسكو، لكى تصل إلى علم جميع المهنيين. وتتولى فرق عمل أخرى تنسيق مجموع الألفاظ والمصطلحات، ووضع قوائم لأنواع محددة من مفردات المقتنيات مع تحليل المعلومات التى تستخدمها المتاحف فى مجالات الإدارة، والبحث، والعرض، وصيانة المقتنيات. ويعد هذا التعاون المهنى هاما للغاية لتبادل المعلومات على المستوى الدولى، والوسيلة الوحيدة لتحقيقه هى إقامة شبكة فعالة.

وبالإضافة إلى هذا العمل التوثيقى الذى استمر فيما بين سنة ١٩٩٢، وسنة ١٩٩٥، اتخذ المجلس الدولى للمتاحف إجراءً عمليًا استجابة للاحتياجات التى عبر عنه عدد من البلاد فيما يتعلق بالتوثيق وإنشاء قوائم المحتويات. وقد بدأ بالفعل مشروع رائد للتوحيد القياسى فى جرد محتويات المجموعات فى أفريقية فى نطاق إطار البرنامج الأفريقى للمجلس الدولى للمتاحف المسمى (AFRICOM). وقد وقع الاختيار على ستة متاحف للقيام

بدور إقليمى فى أعمال التحسين والتدريب. وقد عملت هذه المتاحف معًا فى مشروع التوحيد القياسى، وتسلمت المعدات، ومستلزمات التدريب، والتزمت بمد نطاق المشروع ليشمل المتاحف الأخرى فى بلادها، والمناطق الفرعية بها. ويجرى تخطيط مشروعات مماثلة فى أمريكا اللاتينية، والبلاد العربية.

ويكفل تنفيذ إجراءات الأمن فى المتاحف، سواء كانت قائمة على تكنولوجيا متقدمة، أم لا، الحماية الفعالة ضد السرقة. وتنشر لجنة المجلس الدولى للمتاحف لأمن المتحف (ICMS) توجيهات دولية خاصة بالأمن، وتنظم دورات تدريبية لهيئات العاملين بالإدارة. كما أنها تعقد اجتماعات سنوية تتيح الفرصة لتحليل الإجراءات الوقائية ونظم الأمن، وتبادل الخبرات.

وفى بلاد كثيرة، لا يعرض التراث الثقافى فى متاحف، ولكنه مازال موجودا فى نطاق المجتمعات التى أنتجته. وينطبق هذا أيضا على التراث الطبيعى. ولذا يقتضى الأمر توعية السكان المحليين بأهمية تراثهم الذى يعد مستودع هويتهم الثقافية. ولكى يتحقق هذا، يجب على مهنيى المتاحف أن يقيموا روابط أوثق مع المجتمعات المعنية، وأن يتعاونوا معها. حقا إن هذه هى إحدى مهام لجنة العمل التعليمى والثقافى للمجلس الدولى للمتاحف (CECA)، التى تضم أعضاء من هيئة العاملين بالمتحف، هم المختصون بشرح ونشر المعلومات عن مجموعات المقتنيات للجمهور. وبالمثل، تحتاج حماية المواقع الأثرية القديمة التى تم التنقيب فيها، أو التى سوف يقوم علماء الآثار القديمة المحترفين بالتنقيب فيها فيما بعد، إلى دعم نشيط من السكان المحليين، الذين ينظر إليهم على أنهم الحراس الفعليون لهذا النمط من التراث.

ورش عمل لرجال الشرطة ورجال الجمارك

لتحسين تطبيق اتفاقية سنة ١٩٧٠، بدأت منظمة اليونسكو والانتربول (البوليس الدولى) منذ سنوات عديدة، فى جمع المهنيين العاملين فى مجال التراث لحضور ورش إقليمية. وقد دعى أيضا مندوب من المجلس الدولى للمتاحف للمشاركة فى الورش التى نظمت فى تايلاند فى فبراير سنة ١٩٩٢، وفى كمبوديا فى يوليو سنة ١٩٩٢، وفى المجر فى أبريل سنة ١٩٩٣.

وفى سبتمبر سنة ١٩٩٣، قرر المجلس الدولى للمتاحف القيام بدور أكثر نشاطا فى هذه المبادرات، بزيادة اعتمادات التمويل، للجمع بين العاملين بالمتاحف، ورجال الشرطة، ورجال الجمارك، فى هذه الورش. وسوف يكفل هذا قيام التعاون على المستوى القومى بين ممثلى هذه المهن الثلاث، وعلى المستوى الإقليمى مع نظائرهم فى بلاد أخرى. وسوف يؤدى مثل هذا التعاون الذى ينطوى على الشروع فى تكوين فرق ميدانية مختصة بحماية التراث بطريقة مباشرة، إلى تحسن الموقف فى المجال بدرجة لا يستهان بها.

وقد نظمت أول ورشة من هذا النوع بأفريقية، فى جمهورية تنزانيا المتحدة فى سبتمبر سنة ١٩٩٣. ونظمت الورشة الثانية فى مالى سنة ١٩٩٤، والورشة الثالثة فى أكوادور سنة ١٩٩٥، وفيها التقى لأول مرة المهنيون الذين لم يلتقوا أبدا على المستوى القومى، وهناك آمال كبيرة معقودة على الصلات التى تقوم بين المهنيين بهذه الطريقة.

معلومات عامة

تذيع عدد من الهيئات وتنشر صورا للتحف المسروقة: فى مقدمتها الانتربول ومنظمة اليونسكو ومعهد بحوث الفنون الجميلة (IFAR) فى الولايات المتحدة، ومجلة Trace فى المملكة المتحدة، ومجلات كثيرة للعلم مثل مجلة Mi-nerva فى الولايات المتحدة، بالإضافة إلى قوائم المبيعات مثل Gazette de Drouot فى باريس. ونشرة أنباء المجلس

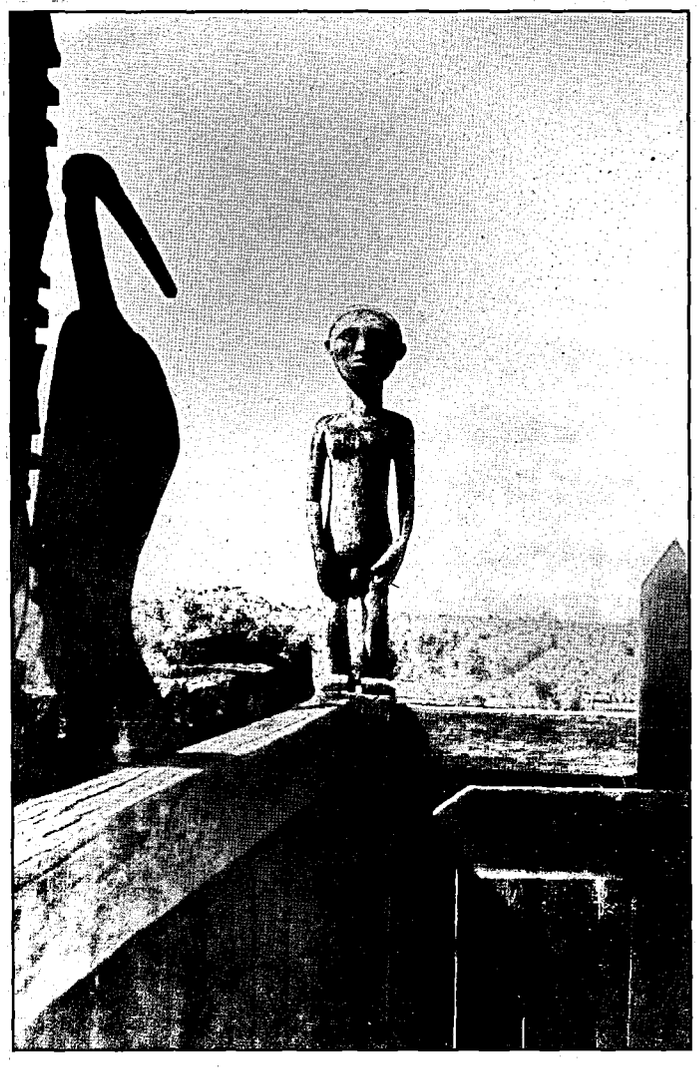
الدولى للمتاحف ICOM News الربع سنوية، التى توزع مجانا على أعضائه، وتشمل صورا وأوصافا للمسروقات مع أرقام ملف الانتربول. وقد سرقت تحف فنية يابانية كثيرة فى سنة ١٩٨٩ من متحف Tikotin فى حيفا (إسرائيل)، كما سرقت رأس بشرية من البرونز من متحف نيجيريا القومى، واستردت أخيرا بفضل قسم حماية التراث بنشرة المجلس الدولى للمتاحف المتقدم ذكرها.

وبفعل هذا النجاح المشجع، سعى المجلس الدولى للمتاحف إلى تعزيز هذه السياسة بنشر سلسلة عنوانها "One Hundred Missing Objects" (مائة تحفة مفقودة). وتوزع هذه الوثائق على نطاق واسع على العاملين بمهنة المتاحف، وأجهزة خدمات الشرطة والجمارك، والمتخصصين فى سوق الفن، وغرف المبيعات، وقاعات عرض الفن. وخصص العدد الأول منها الصادر فى سبتمبر ١٩٩٣ لمتحف انجكور، والعدد الثانى الذى نشر سنة ١٩٩٤ عن نهب التراث فى أفريقية. وتعد حاليا أربعة أعداد أخرى عن أمريكا اللاتينية، وأوروبا، والبلاد العربية وآسيا.

وقد صممت هذه النشرات لتعلم وتحذر، مع عنوان السلسلة التى تشيْر إلى أننا نرغب فى جذب الانتباه للتحف المذكورة فى النشرات من حيث التراث الذى تمثله من حيث هو قبل كل شىء.

أولا، تهدف إلى اعلام المهنيين فى المتاحف الذين تعد اليقظة من أولى واجباتهم لدرجة تصل إلى حد التطرف حيال عمليات الاقتناء لمتاحفهم، والمنح التى تقدم لها. وسرعان ما ندرك أن المجهود الذى بذل لم يكن بدون مبرر، مادامت النشرة قد أدت غرضها فى أفضل المتاحف صاحبة الدراية: والشاهد هو: «متحف متروبوليتان للفن فى نيويورك». فقد سارعت باعلامنا بأن رأسا من تراث «الخامير» اكتشف أنها المسروقة من متحف انجكور. ونأمل فى أن تعود قريبا استجابة لطلب للحكومة الكمبودية.

وهى مصممة أيضا لإعلام سوق الفن. فبعد شهرين من صدور نشرتنا الأولى، أعاد تاجر تحف فى باريس تمثالا من تراث الخامير. باعت مؤسسة سوثيبى فى لندن ونيويورك تحفتين، أمكن التعرف على هويتهما بصفة رسمية، بذلك قدمت كمبوديا طلبات لإعادتهما. وعلى الرغم من تعاون مؤسسة Sotheby، إلا أننا نأسف لما



تمثال سكالاڤا الجنائزى الصغير، مسروق من مقبرة ساكالاڤا فى مورونداڤا بمدغشقر. وقد صودر من تاجر تحف فى باريس فى مارس سنة ١٩٩٥، وأعيد إلى سلطات مدغشقر، كما صودرت ست تحف مماثلة فى بروكسل.

يظهر على خبرائها من عدم الدراية، لدرجة أنهم يسمحون لمؤسسة معروفة أن تعرض للبيع تحفا يعرف على نطاق واسع أن مصدرها عمليات السلب المنظمة.

وكان هناك نجاحا مماثلا منذ صدور نشرة «نهب أفريقيا» المسماة وهى العدد الثانى فى السلسلة. فقد أعاد تاجر تحف فى باريس تمثالا من مدغشقر، وصودرت ستة تماثيل أخرى فى بروكسل. كما أعيد تمثال من تراث شعب بيتى كان مسروقا من المتحف القومى فى أبيدجان، وصودر تمثال مالى من تراث شعب البانكونى فى باريس أيضا.

ومن الناحية الرمزية اعتقد قليل من الناس أن استعادة هذه التحف بهذه السرعة التى استعيدت بها بوساطة تجار التحف، تثبت رغبتهم فى تنقية أنفسهم. ويؤدى تعاوننا الوثيق مع الانتربول، ورجال البوليس فى بلاد مختلفة، بوضوح إلى تسهيل اتصالاتنا.

ولقد استطعنا الوصول إلى جمهور أوسع نطاقا من خلال هذه النشرات. كما تناوبت الصحافة المكتوبة، والإذاعة والتليفزيون، نشر اهتماماتنا، ومكنتنا من الوصول إلى الرأى العام الذى يستطيع وحده أن يحدث تغييرات ملحوظة فى ممارسات معينة، وتزداد مساعدتنا فى هذه العملية بالمعارض التى تقيمها المتاحف نفسها، فتجذب انتباه الجمهور إلى مسألة تعرض التراث للخطر، حين تقدم مثالا معروضا لمثل هذا التراث المعرض للخطر، وهذا ما حدث، خلال المعرض المسمى "Vallets Of The Niger" (وديان نهر النيجر) الذى أقيم بين سنة ١٩٩٣، وسنة ١٩٩٤ فى باريس، وليدن (هولندا)، ثم عرض بعد ذلك لأول مرة فى تاريخ معارض الفن الأفريقى، فى البلاد الأفريقية الست المعنية. وعلينا توجيه الانتباه إلى قيمة هذه المبادرة الأخيرة التى مازالت غير شائعة. فمثلا، لم يتبع معرض (أفريقيا ٩٥) الذى أقيم فى الأكاديمية الملكية فى لندن مثل هذا الاجراء.

وقد تؤتى سياسة مكافحة التجارة غير المشروعة فى الممتلكات الثقافية ثمارها على المدى الطويل. وقد تتحقق النتائج من خلال المثابرة فى العمل بالتعاون مع العناصر العاملة المعنية: المتاحف، الشرطة، الجمارك، وسوق الفن. ويقتضى الأمر تغيير فى الاتجاهات عن طريق زيادة وعى عامة الجمهور. ويجب أن تطبق التعبئة ضد سرقة العاج، وحماية عدد من أنواع الكائنات المهددة على المقتنيات الثقافية، التى تحفظ ذاكرة وهوية الأمم.

وعلى كل حال، هذا هو الاقتناع العميق الذى شعرت به منظمتنا، فهى مناضل فعال فى هذه المعركة، التى يعتمد بقاء التراث فى القرن الحادى والعشرين على نتيجتها. ■

الملاحظات:

1. *One Hundred Missing Objects. Looting in Africa*, pp. 96, 97, 101, 113, Paris, ICOM, 1994. (ISBN: 92-9012-017-7).

2. *Illicit Traffic of Cultural Property in Africa*, Paris, ICOM, 1995 (ISBN: 92-9012-121-1).

3. Appeal echoed by King Norodom Sihanouk in *One Hundred Missing Objects. Looting in Angkor*, pp. 6–7, Paris, ICOM/EFEO, 1993 (ISBN: 92-9012-015-0).

المنتدى المفتوح

تبدأ مجلة «المتحف» بهذا العدد اتجاها جديدا لتصبح منتدى للتفكير السائد حول القضايا المتحفية الهامة. والهدف من ذلك هو إبراز أحد الموضوعات الهامة ودعوة الخبراء للتعبير عن آرائهم. وقد وافق كينيث هدسون - مدير المتحف الأوروبى لجائزة العام ومؤلف ثلاثة وخمسين كتابا حول المتاحف، والتاريخ الاجتماعى والصناعى، واللغويات الاجتماعية بما فى ذلك المتاحف المشهورة المؤثرة - على أن يقوم بدور صوتنا المحذر. وسوف يقوم بإثارة القضايا حتى يكون التوضيح حيا وتكون ردود الفعل جدلية وإنتاجية. ونحن نأمل أن تكون إضافة منتدى مفتوح للمناقشة والحوار بمثابة مصدر غنى للأفكار الجديدة لقرائنا ونحن نرحب بتعليقاتهم على الموضوعات المقدمة وكذلك المقترحات بالنسبة للموضوعات المستقبلية.

وجهة نظر كينيث هدسون بالنسبة لمتاحف الفن:

تعد متاحف الفن الخلفية الأولى لمتاحف العالم. ولازالت هذه المتاحف تقوم بصفة أساسية بما كانت تقوم به منذ ٢٠٠ سنة خلت. فاللوحات تعلق على الحوائط والتماثيل توضع فى الوسط، ويتطلب النظر إلى تلك المعروضات الكثير من المشى والكثير من الوقوف. وتعتبر زيارة أحد متاحف الفنون اختبارا لمدى القدرة على التحمل البدنى حتى مع توفر أماكن للاستراحة.

فإذا كان لدى لوحة فى منزلى فإن بمقدورى أن أجلس مستريحا فى مقعدى قبالتها حسبما أشاء، وأستوعب تفاصيلها وأستخلص أفكارا جديدة بشأنها. وبعد نصف ساعة يمكننى أن أذهب لأنام وبعد ذلك سأجد اللوحة لازالت فى مكانها، تنتظر المزيد من الاهتمام بها.

إن فهم الفن يحتاج وقتا طويلا ويحتاج إلى العواطف كما يحتاج إلى الفكر. ويمكن أن يسرع المرء بالنسبة لأعمال الفكر إلى حد ما ولكن العواطف لا يمكن استعجالها. ولهذا السبب فإن رحلة المشى التى تتطلبها زيارة متحف الفنون تشجع أعمال الفكر على حساب العواطف. ويمكن للفكر أن يتكيف مع مجموعات اللوحات بطريقة لا تستطيعها العواطف، وهذا هو السبب الذى يجعل مؤرخى الفنون أحد الأجناس المفكرة رفيعة المستوى، إن مطلبى النابع من الاهتمام بتحقيق الرضاء والمحافظة على الفن المتحفى يتركز فى أهمية إيجاد جيل جديد من متاحف الفنون التى تعرض أعمالا قليلة جدا فى أى وقت وتكون منظمة ومؤثثة لتلبى حاجة الزائر المتأمل وليس الزائر المعتمد على قوته البدنية، ذلك لأننى أستطيع أن أستمتع كثيرا بنسخة غير أصلية من لوحة وأتطلع إليها حسبما أريد فى منزلى أكثر من استمتاعى بلوحة أصلية تتنافس مع أعمال معلقة على الجانبين وأحاول إضفاء بعض القيمة على طابور المرور اللانهائى أمامها.

تعليقات مارلين مارتان مدير معرض فنون جنوب أفريقيا الوطنى فى كيب تاون:

إن معرض جنوب أفريقيا الوطنى لا يتناسب مع وصف كينيث هدسون أو متطلباته بالنسبة لمتحف الفنون. ولكنه يضم مجموعة فنية تاريخية ومعاصرة، تهم شعب جنوب أفريقيا، والمعرض بهذه الطريقة ليس مكانا لحفظ الأشياء أو مكانا يلبى احتياجات الصفوة. ولكننا نوفر مصدرا ثقافيا وتعليميا ونشجع الاهتمام بالفنون والأعمال المرئية بطريقة مباشرة مع الجماهير المختلفة التى تشكل مجتمعاتنا. كما نقوم بصفة مستمرة بتقويم واختبار كل وظيفة يقدمها المتحف كمؤسسة فى مقابل احتياجات وطلبات

ترجمة : سعاد عبدالرسول

دولة تتغير بسرعة فائقة. ونحن ننظر إلى الأمر باعتباره جزءا من مهمتنا الرامية إلى رعاية هوية وطنية مشتركة ومتنوعة ثقافيا، وإلى المشاركة فى كتابة وإعادة صياغة تاريخنا وتاريخ الفن. ونحن نعتبر الفن المتحفى جزءا كاملا من التحولات الجارية فى المجتمع.

ولقد نظمت عدة معارض شعبية فى صالة العرض الوطنية لجنوب أفريقيا خلال السنوات القليلة الماضية. وقد تطلب ذلك العمل الوثيق مع الجماهير التى تمثل تلك المعارض، تاريخهم أو ثقافتهم المنظورة أو مع أشخاص يعملون فى إنتاج المعارض والوثائق المكتوبة. وكان من نتيجة ذلك تفاعل شعب جنوب أفريقيا مع الفن القومى مما أدى إلى إثرائنا وتقويتنا من خلال التبادل المعرفى.

وتلقى طريقة عرض المقتنيات عناية وتفكيرا كثيرا. وتتضمن تلك المقتنيات تنوعات بدءا من لوحات بريطانية تنتمى إلى القرن التاسع عشر، إلى أغطية الرأس الأفريقية المزركشة، والمواد التى تستخدم فى الاحتفالات وغيرها من الأشياء المماثلة، ومن فن جنوب أفريقيا المعاصر الحديث إلى أعمال الغرز ومن تأملات لفنان مغمور إلى لوحات تصويرية. ويتم تشجيع الزائرين على الاسترخاء والجلوس والتوقف لتجديد نشاطهم. فليست هناك حاجة للاندفاع. وهناك دائما إمكانية العودة لصالة العرض حيث الدخول مجانا. ونحن نثق أننا نقدم البهجة والتعليم للزائر العارض والجاهل بالإضافة إلى الزوار ذوى الفكر وردود الفعل العاطفية. ولا يمكن أن يحل النسخ الميكانيكى فى كتاب أو عبر الانترنيت المشاهدة المباشرة وتأمل أحد الأعمال الفنية الأصلية.

ويمكن للقراء ارسال تعليقاتهم (التى يجب ألا تتخطى ثلاث فقرات) إلى:

Readers are invited to address their comments (which should be no longer than three paragraphs) to: Editor-in-Chief, Museum International, *UNESCO, 7 place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP (France), fax (33.1) 42.73.04.01, referring to 'Forum on Art Museums'.*

التحديث التكنولوجى

المرئيات: تقتصر قدرة الفلسفة أو الأدب على التواجد ويكمن ذلك فقط فى الكائنات الحقيقية التى تمتلك داخلها كل المقومات الضرورية التى تجعلها حقيقية.

قد يمكن بواسطة الحقيقة الواقعية المعالجة بالكمبيوتر عمل المحاكاة الزمنية والمكانية والجمالية بدقة كبيرة للمقتنيات والمبانى فى وقت لاحق. وقد يرى أمناء المتاحف أن الصور الحية الناتجة هى أداة ثمينة فى إعداد أحد المعارض أو وسيلة تعليمية لتدريس نماذج فردية فى مجموعات.

نموذج المعرض المماثل

بدلا من النموذج المعيارى الذى يستخدمه أمناء المتاحف عادة فى تقويم المعرض، فإن هناك عرضا ثلاثى الأبعاد يمكن تقديمه باستخدام جهاز التحريك اليدوى (Mouse) فى الكمبيوتر الذى يستخدم كدليل. وحتى يمكن تحقيق هذا النموذج المماثل فى ضوء تعليمات أمين المتحف، يحتاج مهندس الكومبيوتر إلى قاعدة بيانات خاصة مستقاة من الكتالوج العام الذى يتضمن قائمة بالأعمال التى سوف تعرض وأحجامها، وإن أمكن أيضا خواصها الشكلية، وأوزانها ومقاومتها للضوء والرطوبة. ويحتاج مهندسو الكومبيوتر أيضا إلى بيانات عن المكان الذى سيقام فيه العرض من حيث الإضاءة والتجهيزات الكهربائية، وأماكن الأبواب والنوافذ. وبذلك يصبح بإمكانهم تضمين هذه البيانات فى أسلوب العرض (جغرافيا أو زمنيا أو موضوعيا.. الخ) حسب ما يقرره أمين المعرض، ويقدم فيها مجموعة

من المقترحات. وتساعد هذه الطريقة على إعطاء أمناء المعارض فكرة أكثر واقعية عن كيفية تعامل الزوار مع المقتنيات الجديدة أو أنماط التجديدات الأخرى. وتعد تأثيرات الإضاءة والمكان من العوامل التى يمكن للكومبيوتر أن يأخذها فى الحسبان ليقوم بالتغييرات السريعة فى ضوئها. ويؤدى هذا التقديم الواقعى إلى قيام أقسام المتحف المختلفة (الأمن، التعليم، الصحافة وغيرها) بدور فعال فى إعداد المعارض، والتعرف مسبقا على الجوانب المختلفة للعمل ووصف العقبات وتوضيح قيمة النتائج النهائية.

فعلى سبيل المثال قام فان چون لويس سكولمان مهندس الواقعية المرئية بالتعاون مع أمين مجموعات الفن فى متحف اللوفر، بعمل عرض يتضمن اللوحات وواجهات العرض الجديدة فى صالة عرض رقم «١٣» لجناح ريشيليو. وقد شجعته هذه التجربة على إبداء ملاحظته التالية: «إذا استخدم الكومبيوتر بذكاء فيمكن أن يقدم أساسا للحوار بين الأطراف المختلفة المعنية كما يؤدى إلى زيادة الكفاءة فى عملية التجهيزات وتجنب التناول الغير ضرورى للمعروضات. ويستخدم هذا الأسلوب بصفة خاصة عندما تكون الأعمال الفنية ثقيلة وثلاثية الأبعاد مثل معارض فن النحت وتقديم المواقع على سبيل المثال.

المقتنيات المناظرة للحقيقة

فى حالة تناول مخلفات أو بقايا أو جزئيات، توضع الافتراضات مقدما حول الظروف المطلوبة لعمل المستلزمات الأصلية. ويمكن أن يستخدم الكومبيوتر لاختبار تلك الظروف. وهكذا يصبح أداة ثمينة فى مجال البحث العلمى، وكذلك وسيلة من وسائل تبسيط العلم المتحفى. ولما كانت الرسوم التخطيطية التى يجريها الكومبيوتر تربط بين عدد لا نهائى من الظروف التى توصف فإن ذلك من شأنه أن يمكن رجال الآثار والمؤرخين من مقارنة الإمكانات المختلفة والانتقاء من بينها بعناية. وعلى سبيل المثال، فإنه عند إعادة البناء الظاهرى لأحد الأعمال أو البنايات فإنه يصبح فى مقدورنا أن نقدر عمل مبدعها، والأساليب التى استخدمت عند تنفيذها لأول مرة كما يكون بمقدورنا أن نتفهم بصورة أفضل إطارها العرقى ونشرحه للآخرين.

وتعد الرسوم المتحركة المناظرة للمقتنيات إحدى وسائل توضيح الأعمال. وهكذا فإن زيارة بقايا الـ Cluny Abbey دير كلانى فى فرنسا تعزز من خلال رسم متحرك مجسمة تعطى الزائر فكرة عن النسب الهائلة لداخل وخارج المبانى الزائلة. وبالمثل فإن عرض مقبرة نفرتارى المناظر للحقيقة الذى أعد فى عام ١٩٩٤ فى معهد چيتى للمحفوظات قد مكن الزائرين من زيارة مقبرة نفرتارى فى زمن واقعى، كما كانت عندما اكتشفت عام ١٩٠٤ وبعد تجديدها عام ١٩٩٥ كما مكنهم من تفهم طرق المعالجة المستخدمة للتغلب على مشكلات الترميم.

وأخيرا فإن الرسوم المتحركة المناظرة بجانب كونها وسيلة تعليمية بالنسبة للزوار يمكنها أيضا أن تستخدم كوسيلة مهنية لترميم موقع أو مجموعة فنية. فعلى سبيل المثال نفذ چون لويس سكلمان تشكيلا ظاهريا فى «روين Rouen» لأحد المبانى التى اكتشفت أثناء انشاء مترو «روين». ويرجع الفضل للرسوم المتحركة التى مكنت الزوار من التعرف على هذا الكشف حتى قبل أن يروا أحجار الموقع. ويمكن تحقيق الخطط ووجهات النظر المستقاه من الرسوم المتحركة على الورق وفى الوسائل السمعية والبصرية وعلى أقراص «قراءة الذاكرة» حتى يمكن إقناع المجتمع بالحاجة إلى مساندة مشروع معين. ومن الممكن الحصول على أشكال للرسوم المتحركة من برنامج الكومبيوتر. ولقد ثبت فى جميع الحالات أن للصور تأثيرا أكثر قوة من تأثير النصوص من حيث نقل المعلومات.

الفن المناظر للحقيقة

ولقد دخلت الرسوم التخطيطية التى يصنعها الكومبيوتر بالتدريج إلى المتاحف كجزء مكمل لأنشطتها وليس فقط كوسيلة تعليمية، ولقد ابتدع الفنانون الجدد الرسوم المتحركة المجسمة لاستخدامها فى مساحات واقعية واضحة. ويزعم البعض أن هذه طريقة جديدة لاستكشاف الحقيقة. وهو عمل رقمى خيالى يتشكل منه تفسير جديد للأحلام. وعلى الرغم من الشكوك التى لازالت تحيط بتلك الإبداعات إلا أن حداثتها

وطريقة معالجتها الجديدة المختلفة للحركة قد جذبت الناس، وفوق ذلك أوجدت نظريات ومعالجات جديدة بالنسبة للجمهور.

ولقد نفد ايكام ولويس فرانسواز فليرى عملا فنيا يعنوان الرسول أعد لمعرض بعنوان "Cites Cine2" نظم على مرتفعات منطقة لاديفونس بباريس عام ١٩٩٥. ولقد كان العمل عبارة عن وجه صنع من صور مكونة رقميا، ثلاثية الأبعاد تدب فيها الحياة كلما اقترب منها المتفرجون حيث تنظر إليهم وتتحدث معهم ولقد كان التفاعل بين المتفرجين والفنان مذهلا. فهل يكون من ضروب الخيال أن نتصور وجود دليل متعدد اللغات يجيب على أسئلة الزوار فى كل متحف؟.

هذا التقرير أعده مارين أولسون الذى يعمل فنيا فى المركز الوطنى للدراسات والبحوث فى التكنولوجيات المتقدمة، وبچون بفرنسا. وهو المسئول عن دراسة الجدوى وشبكة الجرد باستخدام الحاسب الآلى لمجموعات المتاحف فى منطقة بورجوندى.

أنباء مهنية

مركز «چيتى» يفتتح شبكة اتصالات لتعليم الفنون (Web)

شبكة تعليم الفنون: يجرى حاليا تقديم موقع تفاعلى جديد على مستوى العالم لمعلمى الفنون. وذلك من خلال مركز جيتى للتعليم فى مجال الفنون. وتعد شبكة تعليم الفنون واحدة من عدد قليل من مواقع شبكات الاتصال العالمية التى توفر مراجع للفنون، وتقدم كذلك خدمتين جديدتين يمكن أن يستخدمها المدرسون. كما تقدم أكثر من ٢٥٠ صفحة من خطط الدروس المعدة إعدادا جيدا، وغيرها من مواد المناهج التى يمكن استخدامها فى الفصول الدراسية بما تهيئ للمشاركين الفرصة للاتصال المباشرة بطريقة منتظمة، مع الفنانين والمؤرخين والمعلمين. وبالإضافة إلى ذلك فإنها تعمل كمنتدى لتبادل المعلومات حول طريقة التدريس الشاملة المعروفة باسم التعليم الفنى على أساس علمى (DBAE)، حيث يتم الربط بين أربع مناهج تؤدى إلى الحلق فى مجال الفنون وفهمها، مثل فن الاستديو، وتاريخ الفن ونقد الفن، وعلم الجماليات. مما يدرس حاليا بهذه الطريقة فى حوالى ٤٠٠ مدرسة فى الولايات المتحدة. ويوفر مركز شبكة الاتصالات العالمية (Web) أيضا منفذا للفنون الأخرى والمصادر التعليمية عبر الإنترنيت.

عنوان استدعاء خط الاتصال:

http: www.artsednet.getty.edu.
E-mail address: artsednet@getty.edu.

التريينالى الثانى: آسيا – الباسيفيك

تستضيف قاعة كوينزلاند لعرض الفنون فى بريسبان (استراليا) التريينالى الثانى آسيا – الباسيفيك للفن الحديث فى نهاية عام ١٩٩٦. وقد نظم التريينالى الأول فى خريف عام ١٩٩٣ حيث كان حدثا مدويا جذب ما يزيد على ٦٠,٠٠٠ زائر حيث عرض ما يقرب من ٢٠٠ من الأعمال الفنية الحديثة التى تضمنت: الرسم، والنحت، والطباعة، والتصوير، وفن الأداء والتجهيزات. وقد شارك فى المعرض ستة وسبعون فنانا من استراليا والصين، وهونج كونج، وأندونيسيا، واليابان، وجمهورية كوريا، وماليزيا، ونيوزيلاندا، وبابوا، وغينيا الجديدة - والفلبين، وسنغافورة، وتايلاند، وڤيتنام، وسوف يكون تريينالى ١٩٩٦ أيضا بمثابة مؤتمر كبير وعالمى. ولمزيد من التفاصيل يمكن الاتصال بـ:

For further information:
Asia-Pacific Triennial
Queensland Art Gallery
P.O. Box 3686
South Brisbane

Queensland 4101 (Australia)
Tel: (07) 840.73.18
Fax: (07) 844.8865.

مؤتمر المعهد الدولى للصيانة ١٩٩٦:

سوف يعقد المؤتمر الدولى السادس عشر للمعهد الدولى لصيانة الأعمال التاريخية والفنية فى كوبنهاجن «الدانمرك» خلال الفترة من ٢٥ إلى ٣٠ أغسطس ١٩٩٦ بالتعاون مع المتحف الوطنى الدانمركى وذلك تحت عنوان «صيانة الآثار القديمة وما يترتب عليها» وسوف يقدم المؤتمر منظورا جديدا حول صيانة مواقع الآثار القديمة، والاكتشافات الأثرية، سواء فوق الأرض أو تحت الماء. وسوف توجه عناية خاصة نحو أساليب إعادة تقويم الاتجاهات نحو صيانة الآثار فى السنوات الأخيرة والتى جاءت كنتيجة للمعالجات السابقة. وسوف تكون اللغة الإنجليزية هى اللغة الرسمية للمؤتمر. ولمزيد من التفاصيل يمكن الاتصال بـ:

IIC
6 Buckingham Street
London WC2N 6BA (United Kingdom)

مطبوعات جديدة

النقل غير المشروع للملكية الثقافية فى أفريقيا:

Illicit Traffic of Cultural Property in Africa. A publication of the International Council of Museums (ICOM), Paris, 264 pp. (ISBN 92-9012-121-1). Available from ICOM, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (France).

فمنذ عام ١٩٩١ بدأ المجلس الدولى للمتاحف واليونسكو متمثلا فى قسم التراث الثقافى، فى العمل فى برنامج على مستوى العالم، يتضمن ورشا إقليمية الهدف منها توعية وتحذير العاملين فى المتاحف، وكذلك الحكومات ورجال الجمارك، والبوليس من التهديد الذى تمثله سرقة ونهب الممتلكات الثقافية، وتعريفهم بالوسائل بالمتاحة لمكافحة تزايد النقل غير المشروع للممتلكات الثقافية على المستوى الدولى. وقد جمع هذا المطبوع الجديد كافة الأبحاث التى قدمها المشاركون فى الورش التى عقدت عام ١٩٩٣ فى جمهورية تنزانيا المتحدة وكذلك عام ١٩٩٤ فى مالى. ويصف المطبوع المشار إليه أيضا الجهود التى يقوم بها المجلس الدولى للمتاحف واليونسكو، والانتربول، ووكالة الاستخبارات الأمريكية، كما يذكر بالتفصيل تجارب عدد من أمناء المتاحف الأوروبية، ومتاحف أمريكا الشمالية، وكذلك تجارب الباحثين التى توضح التعاون الضرورى لمكافحة هذا البلاء. ولقد كانت النتيجة نظرة شاملة للوضع الذى يواجه القارة الأفريقية.

– كتيب عملى لمعلمى محو الأمية فى متحف شعبى.

A Practical Handbook for Literacy Educators; A People's Museum; Practical Interventions for Basic-Skills Museum Visitors. Published by the Musée de la Civilisation, 85, rue Dalhousie, C.P. 155, Succursale B, Quebec (Canada), 1995.

جاءت هذه الكتيبات الثلاث نتيجة لمشروع متحف الحضارة لمحو الأمية والذى يهدف إلى تبسيط دخول المتاحف أمام البالغين المشاركين فى برامج محو الأمية. فمنذ العام الدولى لمحو الأمية ١٩٩٠ عمل المتحف بالتعاون مع البالغين والمعلمين فى ثلاث مراكز لمحو الأمية فى كيبيك، من أجل تصميم وتحقيق مشروع يمكن أن يكون بمثابة جسر للوصول إلى هذا الجمهور، والتجاوب مع احتياجاته بطريقة أفضل. وقد شارك ما يقرب من ٢٠ معلما و٢٠٠ بالغ من ١١ مركزا لمحو الأمية فى كيبيك، فى تحقيق الوثائق التى وضعت أثناء برنامج المشروع. وقد قدم الكتيب العملى لمعلمى محو الأمية أنشطة استكشافية تضمنتها وثيقة المعلومات. كما تضمن كتيب المتحف الشعبى الذى صمم للمتعلمين البالغين فى برامج محو الأمية، مقترحات لتعلم الأنشطة التى تشجع على اكتشاف كنوز المتاحف والمؤسسات الثقافية الأخرى فى الإقليم. أما وثيقة الوسائل العملية للمهارات الأساسية لزوار المتحف

فقد قصد بها مساعدة مرشدى المتاحف الذين يتحتم عليهم التعامل الدائم مع أشخاص غير قادرين على استخدام نشرات المتاحف وغيرها من الهيئات الثقافية، كما يحتكون بأناس يفتقرون إلى المهارات الأساسية. والواقع أن الهدف الشامل من المطبوعات الثلاثة، وكذلك من مشروع محو الأمية نفسه هو تعريف الدارسين فى برامج محو الأمية بالمتاحف بصفة عامة ومتحف الحضارة بصفة خاصة.

– معايير المتاحف المتنقلة:

Standards for Touring Exhibitions. Published by the Museums and Galleries Commission, 16 Queen Anne's Gate, London SW1H 9AA (United Kingdom), 1995.

يوضح هذا المطبوع معايير إعطاء الأعمال الفنية للعرض فى المعارض، وتنظيم المعارض للزيارة والاستفادة الكاملة من العرض. ويهدف هذا المطبوع إلى مساعدة المتاحف وصالات العرض من جميع المستويات والأحجام، على التعامل بنجاح مع المعارض المتنقلة وجعل عروضها أكثر فعالية. وهى تتناول موضوعات مثل الأماكن التى تنتقل إليها المعارض فى السياسة الشاملة للمعارض، بحوث السوق المتعلقة بتحديد الزوار المؤثرين، مفهوم المعرض وأهمية البحث الأكاديمى، استخدام نماذج التقويم لتطوير المعارض، تنظيم وإدارة رحلة المعرض، وضع الجدول الزمنى والميزانية وتوفير الموارد المالية. كذلك فقد اهتم هذا المطبوع بتناول الموضوعات المتعلقة بالاتفاقيات والمسائل القانونية، والعناية بالمجموعات الفنية، وكذلك التصميم وتناول المعروضات. وقد ساعد الاستخدام الموسع لدراسة الحالات القارىء على الاطلاع على العديد من المقترحات العملية.

– العلم والتكنولوجيا فى خدمة تاريخ الفن والحضارات من اصدارات:

Laboratoire de Recherche des Musées de France, 6, rue des Pyramides, 75041 Paris Cedex 01 (France).

تهتم هذه الجريدة الجديدة المصورة التى ستظهر سنويا باكتشاف تطبيقات العلوم المختلفة فى دراسة التراث الثقافى. ويعتمد كل عدد من أعداد المجلة على موضوع معين يرتبط بحدث إخبارى هام. وقد تناول العدد الذى صدر عام ١٩٩٤ الفنان نيكولاس بوسان، بمناسبة المعرض الكبير الذى تناول أعماله فى الجراند باليه فى باريس. وقد حرر هذا العدد من المجلة خصيصا للمهنيين العاملين فى المتاحف، والعلماء، ورجال الآثار. وقد قدمت المجلة منتدى للباحثين وأمناء المعارض، والمتاحف، والمؤرخين والفنانين والفلاسفة للتعرف على العلاقة بين الفن والعلم، كذلك قدمت المجلة نتائج البحث الذى قام به معمل بحوث المتاحف فى فرنسا فى متحف اللوفر. وقد نشر باللغة الفرنسية مع ملخصات وشروح للصور باللغة الإنجليزية.

museum international

Correspondence

Questions concerning editorial matters:
The Editor, *Museum International,*
UNESCO, 7 place de Fontenoy,
75352 Paris 07 SP (France).
Tel: (33.1) 45.68.43.39
Fax: (33.1) 42.73.04.01

Museum International (English edition) is published four times a year in January, March, June and September by Blackwell Publishers, 108 Cowley Road, Oxford, OX4 1JF (UK) and 238 Main Street, Cambridge, MA 02142 (USA).

INFORMATION FOR SUBSCRIBERS: New orders and sample copy requests should be addressed to the Journals Marketing Manager at the publisher's address above (or by e-mail to jnlsamples@BlackwellPublishers.co.uk quoting the name of the journal). Renewals, claims and all other correspondence relating to subscriptions should be addressed to the Journals Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 270, Oxon, OX14 4SD. Cheques should be made payable to Blackwell Publishers Ltd. All subscriptions are supplied on a calendar year basis (January to December).

Subscription rates for 1996

	EUR	ROW	NA
Institutions	£55.00	£55.00	$86.00
Individuals	£29.00	£29.00	$43.00
Institutions in the developing world	$41.00		
Individuals in the developing world	$25.00		

Back issues: Queries relating to back issues should be addressed to the Customer Service Department, Marston Book Services, P.O. Box 270, Oxon, OX14 4SD (UK).

Microform: The journal is available on microfilm (16 mm or 35 mm) or 105 mm microfiche from the Serials Acquisitions Department, University Microfilms Inc., 300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106 (USA).

US mailing: Second-class postage paid at Rahway, New Jersey. Postmaster: send address corrections to *Museum International*, c/o Mercury Airfreight International Ltd Inc., 2323 E-F Randolph Avenue, Avenel, NJ 07001 (USA) (US mailing agent).

Advertising: For details contact Pamela Courtney, Albert House, Monnington on Wye Hereford, HR4 7NL (UK). Tel: 01981 500344.

COPYRIGHT: All rights reserved. Apart from fair dealing for the purposes of research or private study, or criticism or review, as permitted under the Copyright, Designs and Patents Act 1988, no part of this publication may be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of the Publisher, or in accordance with the terms of photocopying licences issued by the Copyright Licensing Agency, the Copyright Clearance Center, and other organizations authorised by the Publisher to administer reprographic reproduction rights.

Copies of articles that have appeared in this journal can be obtained from the Institute for Scientific Information, (Att. of Publication Processing), 3501 Market Street, Philadelphia, PA 19104 (USA).

Printed and bound in Great Britain by Headley Brothers Ltd, Kent. Printed on acid-free paper.

من يحتاج إلى خزانة عرض؟

عرض مرئى واضح وفى متناول اليد كما أنه محمى كما لو كان وراء غطاء فى دولاب عالى الجودة، ومع ذلك لا يمكن القول انه خزانة عرض بل أنه خزانه عرض محمية بواجهة واحدة مونو MONO وتعد الواجهة الواحدة MONO مفهوم جديد فى تركيبات المتحف. فهى واجهة مثبتة بترباس. وبالنسبة لأى حامية عرض يعد الباب من أهم المتطلبات الأساسية، ولكنه كان دائما أصعب جزء تفصيلى يمكن ضبطه.

ويحل نظام مونو «الواجهة الواحدة» هذه المشكلة دون أن يكون الضبط ظاهرا، مع تحقيق أقصى مستوى تقنى. فإطار زجاج الأمان المانع للأتربة والذى يأتى على المقاس تماما يثبت بمفصلات متينة، وعلاقات ثابتة، وأقفال محكمة التركيب ويمكن إضافة بعض البدائل لصناديق الحفظ، والأضواء وللتحكم فى الرطوبة.

وهذا النظام مناسب للعرض المنظور من خلال الفتحات الموجودة فى الجدران وحاويات العرض التى توضع فوق منضدة، ووحدات العرض ذات الواجهات المتحركة. ،وهو يمثل جزءا من مجموعة مرنة غير عادية من التجهيزات التى تتضمن أيضا حاويات العرض INCA الخالية من الإطارات وصناديق عرض CLAM ويناسب نظام FLEX للأنسجة الضوئية.

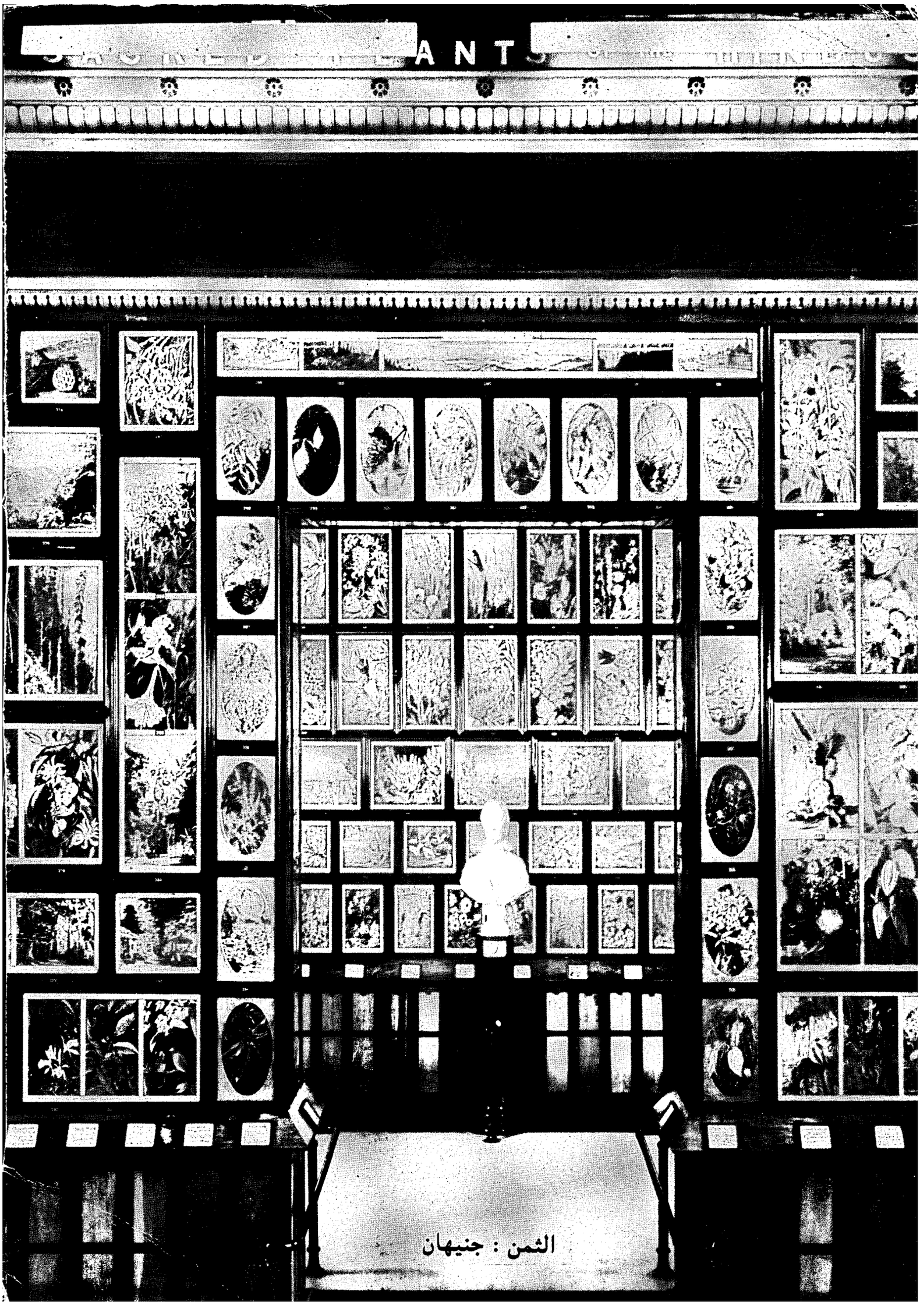
هل نرسل لكم التفاصيل؟

click

Made-to-measure systems

Click Systems Limited,
40 Blundells Road, Bradville,
Milton Keynes MK13 7HF
Tel: (01908) 220033 Fax: 319063

شركة التجهيزات الفنية والطباعة
٥ شارع نصر الدين الشيخ - مفرع من شارع ٢٦ يوليو
الفرنساوى - بولاق - القاهرة - ت : ٥٧٨٧٥٩٦



الثمن : جنيهان