لكن، هل يكون فنًّا؟

سينثيا فريلاند

ترجمة: بدر الدين مصطفى

معنى
MANA

لكن، هل يكون فنًّا؟

سينثيا فريلاند
ترجمة: بدرالدين مصطفى

لكن، هل يكون فنًّا؟

تأليف: سينثيا فريلاند

ترجمة: بدرالدين مصطفى

الطبعة الأولى: 2023

ISBN: 978-603-04-6020-5

رقم الإيداع: 749/1445

لوحة الغلاف: مارسيل دوشامب

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Cynthia Freeland, *But is it art? An introduction to art theory*, Oxford University Press, 2001.

Arabic copyright © 2023 by Mana Publishing House

Cover painting by Marcel Duchamp

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة لـ دار معنى. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من دار معنى

الناشر: دار معنى للنشر والتوزيع

الرياض - المملكة العربية السعودية

المحتويات

عرفان

مقدمة

1

الدم والجمال

2

النماذج الإرشادية والأهداف

3

التبادلات الثقافية

4

المال، والأسواق، والمتاحف

5

الجنوسة والعبقرية وفتيات حرب العصابات

6

الإدراك، والإبداع، والفهم

7

الرقمنة والانتشار

خاتمة

عرفان

شكراً جزيلاً للأشخاص الذين قرأوا وعلقوا على المخطوطة بأكملها: مجموعة ريدر 3 «Reader 3» من أكسفورد (موراي سميث هو من اكتشفهم)، وجنيفر مكماهون، وماري ماكدونو، ووالداي، آلان وبيتي فريلاند. قدمت كارولين كورسمير اقتراحات قيمة، وكانت كريستي جيديون مساعدة بحثية لا تضاهى - مُشرقة، وواسعة الحيلة، ومتحمسة للكتب الثقيلة! شكرًا للآخرين على المساعدة السخية في النص أو الرسوم التوضيحية: روبرت ويكس، ونورا لاوس، وويونغ كرونفيد، وشيريل ويلهايت غارسيا، وجانيت ديكسون، وإريك ماكنتاير، ولين براون، وروز لانج، وآن جاكوبسون، ووليام أوستن، وجوستين ليبر، وآمي أيون. قدم زوجي، كريست بندر، المساعدة الفنية والآراء الفنية أيضًا. إنني مدين كثيرًا لمحرر أكسفورد المقتدر، شيلي كوكس. خالص التقدير لكل من استقبل هذا النص قبل نشره، ولطلابي في برنامج الفلسفة 1361- لقد أحدثتم فارقًا بشكل أكبر مما تعتقدون. شكراً أكثر وبلا حدود لأصدقائي في عالم الفن المثير في هيوستن على تأثيرهم المحفز لي. أهدي

هذا الكتاب لأستاذي الأول في الجماليات، هربرت غاريليك، من جامعة ولاية ميتشيغان.

مقدمة

هذا كتاب عن ماهية الفن ، وماذا يعني، ولماذا نقدره - كتاب عن موضوعات في هذا المجال يطلق عليه بشكل فضفاض نظرية الفن. سنقوم بإمعان النظر في هذا الكتاب حول ماهية الفن، وما يعنيه، والعديد من نظريات الفن المختلفة: النظرية الطقسية، والنظرية الشكلية، ونظرية المحاكاة، ونظرية التعبير، والنظرية المعرفية، ونظرية ما بعد الحداثة؛ غير أن هذا لن يحدث بالترتيب على طريقة واحدة تلو الأخرى. سيكون ذلك مملاً بالنسبة لي في الكتابة كما هو الحال بالنسبة لك في القراءة. النظرية هي شيء أكثر من تعريف، إنه إطار يوفر شرحًا منظمًا للظواهر المرصودة. ويجب أن تساعد النظرية الأشياء على فهم الأشياء بدلاً من خلق حالة من الغموض مغلفة بالمصطلحات والكلمات الثقيلة. يتوجب على النظرية توحد وتنظم بشكل منهجي مجموعة من الملاحظات، بناء على المبادئ الأساسية. غير أن «معطيات» الفن متنوعة للغاية لدرجة أنه يبدو من الصعب محاولة توحيدها وشرحها. تتحدانا العديد من الأعمال الفنية الحديثة لمعرفة سبب اعتبارها فنًا وفقًا لأي نظرية.

استراتيجيتي هنا هي إبراز التنوع الغني للفن، من أجل تأكيد صعوبة الخروج بنظريات مناسبة. للنظريات عواقب عملية أيضًا، حيث توجهنا إلى ما نقدره (أو لا نحبّه)، وتخبرنا بفهمنا، وتقدم أجيالًا جديدة لتراثنا الثقافي.

هناك مشكلة كبيرة تتعلق بتنظيم معطيات هذا الكتاب وهي أن مصطلحنا «فن» قد لا ينطبق حتى في العديد من الثقافات أو العصور. ممارسات وأدوار الفنانين متعددة ومراوغة بشكل مثير للدهشة. لن تميز الشعوب القبلية القديمة والحديثة الفن عن المصنوعات اليدوية أو الطقوس. المسيحيون الأوروبيون في العصور الوسطى لم يصنعوا «الفن» على هذا النحو، لكنهم حاولوا محاكاة جمال الله والاحتفاء به. في الجماليات اليابانية الكلاسيكية، قد يشمل الفن أشياء بعيدة كل البعد عن تصورات الغربيين المعاصرين، مثل الحديقة أو السيف أو لفافة الخط أو حفل الشاي.

اقترح العديد من الفلاسفة من أفلاطون فصاعدًا نظريات للفن وعلم الجمال. سنقوم بتدقيق بعض منها هنا، بما في ذلك أهم فلاسفة العصور الوسطى توما الأكويني، والشخصيات الرئيسة في عصر التنوير

ديفيد هيوم وإيمانويل كانط، والعلامة الفارقة فريدريك نيتشه، وشخصيات متنوعة من القرن العشرين مثل جون ديوي، وآرثر دانتو، وميشيل فوكو، وجان بودريار. بالطبع، هناك أيضًا منظرين في مجالات أخرى يدرسون الفن: من علم الاجتماع وتاريخ الفن والنقد والأنثروبولوجيا وعلم النفس والتعليم وغير ذلك؛ سأشير إلى بعض هؤلاء الخبراء أيضًا.

مجموعة واحدة من الأشخاص الذين يهتمون بقوة بالفن هم أعضاء في جمعية أنتمي إليها، الجمعية الأمريكية للجماليات. نحضر في مؤتمراتنا السنوية محاضرات عن الفن ومجالاته الفرعية- السينما والرسم والموسيقي والأدب؛ نقوم أيضًا بمزيد من الأمور الممتعة، مثل الذهاب إلى المعارض والحفلات الموسيقية. لقد استخدمت البرنامج والموضوعات من أحد هذه المؤتمرات، التي عقدت في عام 1997 في سانتا في، نيو مكسيكو، كاستراتيجية تنظيم فضفاضة للفصول أدناه. تقدم سانتا نفسها نوعًا من العالم المصغر لقضايا الفنون المتنوعة والتقاطعات التي أريد أن أضعها في الاعتبار هنا. تقع وسط الجمال الطبيعي للصحراء والجبال القريبة، وتضم المدينة مجموعة مدهشة من المتاحف التاريخية والحديثة.

تشتهر بمعارضها التجارية الأنيقة ذات الإيجار المرتفع (وذات الأسعار المرتفعة) كما تشتهر بالعديد من الحرفيين في الساحة الذين يبيعون بضاعتهم بأسعار منافسة. توضح المدينة التاريخ المعقد لأمريكا اليوم، حيث تمزج التدفق المستمر للسياح والوافدين الجدد مع تراثها الاستعماري الإسباني، الذي أثراه الأمريكيون الأصليون من بويبلوس المجاورة، بالفخار الرائع، والنسيج، والفتات، ودمى كاتشينا.

عند الاقتراب من دراستنا لتنوع الفن، أحذرك من أنني اخترت تكتيكات الصدمة، لأنني سأبدأ في عالم الفن الحالي المروع إلى حد ما، والذي تهيمن عليه الأعمال التي تتحدث عن الجنس أو تدنيس المقدسات، المصنوعة من الدم والحيوانات الميتة، أو حتى البول والبراز (الفصل 1). هدفي هو نزع فتيل الصدمة قليلاً عن طريق ربط مثل هذا العمل بالتقاليد السابقة، لإثبات أن الفن لم يكن دائمًا يتعلق بجمال البارثينون أو بوتيتشيلي فينوس. إذا نجحت في اجتياز الفصل الأول، فسوف ترافقني بينما نتجول عبر تاريخ الفن (الفصل 2)، قبل أن تدور حول العالم بحثًا عن مظاهر الفن المتنوعة (الفصل 3). سيتم تقديم النظريات عندما يبدو ذلك مناسبًا، ردًا

على المعطيات التي نواجهها من مجموعة متنوعة من الثقافات والعصور.

يقوم الناس في مجال الجماليات بأكثر من مجرد محاولة تحديد ماهية الفن. نريد أيضًا أن نشرح سبب تقديره، مع الأخذ في الاعتبار مقدار ما يدفعه الناس مقابل ذلك ومكان جمع الفن وعرضه- على سبيل المثال، المتاحف (الفصل 4). ما الذي يمكن أن نتعلمه من خلال فحص مكان عرض الفن، وكيف، ومقدار تكلفته؟ يفكر منظرو الفن أيضًا في أسئلة حول الفنانين: من هم، وما الذي يجعلهم مميزين؟ لماذا يفعلون الأشياء الغريبة في بعض الأحيان؟ أدى هذا مؤخرًا إلى نقاش حاد حول ما إذا كانت الحقائق الحميمة المتعلقة بحياة الفنانين، مثل جنسهم وميولهم الجنسية، ذات صلة بفنهم (الفصل 5).

من بين أصعب المشكلات التي تواجهها نظرية الفن أسئلة حول كيفية تحديد معنى الفن من خلال التفسير (الفصل 6). سننظر فيما إذا كان العمل الفني له معنى، وكيف حاول المنظرون التقاطه أو شرحه- سواء من خلال دراسة مشاعر وأفكار الفنانين، أو رغبات طفولتهم، أو رغباتهم اللاواعية، أو أدمغتهم (!). أخيرًا، بالطبع، نريد جميعًا معرفة ما

ينتظر الفن في القرن الحادي والعشرين. في عصر الإنترنت، والأقراص المدمجة، وشبكة الويب العالمية (الفصل 7)، يمكننا زيارة المتاحف «تقريبًا» دون التورط مع الحشود (ناهيك عن تكلفة تذكرة الطيران)- ولكن ما الذي نفتقده عندما نفعل ذلك؟ وما هي أنواع الفن الجديد التي يتم ترسيخها في وسائل الإعلام الجديدة؟

آمل أن تشير هذه اللمحة العامة إلى نطاق وتحدي القضايا التي تجعل دراسة الفن أمرًا مثيرًا للاهتمام. يبدو أن الفن كان دائمًا وسيظل دائمًا مهمًا للبشر؛ والأشياء التي يفعلها الفنانون ستظل تحيرنا على الأرجح بالإضافة إلى تقديم الأفكار والمرح. لنبدأ بالانشغال بنظرية الفن.

1

الدم والجمال

صحوة عنيفة في جمعية الجماليات

في صباح أحد الأيام في مؤتمر الجمعية الأمريكية للجماليات، تقاطعت مجموعة صغيرة من الناس عند الساعة التاسعة صباحًا داخل إحدى القاعات ليتم استثارة انتباههم من خلال شرائح العرض ومقاطع الفيديو حول «جماليات الدم في الفن المعاصر». رأينا دماء ملوك المايا والشبان الأستراليين الأصليين في مراسم البدء، رأينا الدم يتدفق على التماثيل في مالي ويتدفق من جواميس الماء القربانية في بورنيو. كانت بعض الدماء أكثر حداثة وأقرب إلى ثقافتنا الغربية. مجموعة من فناني الأداء الغارقين بالدماء وقطرات من الدم تتساقط من شفاه أورلان، التي أجرت بعض الجراحات التجميلية لتظهر متشابهة مع الجمال المشهور في الفن الغربي. في الواقع، كان ثمة ضمانة لوجود شيء يثير اشمئزاز الجميع تقريبًا.

لماذا استُخدم الدم في كثير من الفن؟ أحد الأسباب هو أن له أوجه تشابه مثيرة للاهتمام في الرسم. الدم الطازج له صبغة لافتة للنظر بما له من بريق لامع.

سوف يلتصق جيدًا على السطح، لذا بمقدورك استخدامه في الرسم أو عمل أي أشكال به (على جلد الشباب اليافعين من السكان الأصليين، تستحضر أنماطه المتقاطعة المتلألئة حقبة نموذجية لـ «زمن الحلم Dream Time»). الدم هو جوهرنا البشري- دراكولا يمتصه فيخلف ورائة مزيدًا من الموتى الأحياء. يمكن أن يكون الدم مقدسًا أو نبيلًا؛ دماء القرابين أو الجنود. تشير بقع الدم على الملاءات إلى فقدان العذرية والى استقبال مرحلة البلوغ. كما يمكن أن يكون الدم ملوثًا وخطيرًا، دم الُزهري أو الإيدز. من الواضح أن الدم يحتوي على مجموعة غنية من الارتباطات التعبيرية والرمزية.

الدم والطقوس

لكن هل الدم في الفن الغرائبي الحديث (الحضاري، والصناعي، والخاص بالعالم الأول) يعني ما يرمى إليه في الطقوس «البدائية»؟ يدافع البعض عن نظرية الفن بوصفه طقسًا: فالأشياء أو الأعمال العادية تكتسب أهمية رمزية من خلال دمجها في نظام من المعتقد المشترك. عندما أراق ملك المايا الدماء أمام الجموع في بالينكي عن طريق ثقب قضيبه ورسم قصبة رقيقة من خلاله ثلاث مرات، أظهر قدرته

الشامانية على الاتصال بأرض الموتى الأحياء. يسعى بعض الفنانين إلى استثارة إحساس مشابه للفن من منطلق كونه طقسًا.

تدمج ديماندا جالاس Diamanda Galás السحر الأوبرالي وعروض الضوء والدماء المتلألئة في قداس الطاعون الخاص بها، على افتراض أنه يطرد الألم في عصر الإيدز. يقدم هيرمان نيتش، المؤسس النمساوي لمسرح العربدة الغامض، وعدًا بتطهير النفس من خلال عروضه التي تمزج الموسيقى بالرسم بعصر النبيذ وسكب الدماء والأمعاء في الاحتفالات. يمكنك قراءة كل شيء عنه على موقع الويب الخاص به على www.nitsch.org.

هذه الطقوس ليست غريبة تمامًا عن التقاليد الأوروبية: فهناك الكثير من الدماء القادمة من سلالتها الأساسيتين، اليهودية المسيحية واليونانية الرومانية. طلب يهوه تقديم القرابين كجزء من عهده مع العبرانيين، كما واجه أجاممنون، مثل إبراهيم، أمرًا إلهيًا بذبح طفله. إن دم يسوع مقدس لدرجة أنه يشرب بشكل رمزي حتى يومنا هذا من خلال اعتقاد المسيحيين بأنه بمثابة وعد بالفداء والحياة الأبدية. لطالما عكس الفن الغربي هذه الأساطير والقصص

الدينية: فقد نال أبطال هوميروس حظوة إلهية من خلال التضحية بالحيوانات، وتراكمت المآسي الرومانية للوكان وسينيكا أجزاءً من أجسادهم أكثر من فريدي كروجر في فيلم كابوس في شارع إلم A Nightmare on Elm Street. تظهر لوحات عصر النهضة دماء أو رؤوس الشهداء مقطوعة؛ عادة ما تنتهي مآسي شكسبير باللعب بالسيف والطعن.

قد تبدو نظرية الفن كطقوس لها بعض المعقولية، لأن الفن يمكن أن يتضمن تكثيفًا دلاليًا يسترشد بأهداف معينة، مما ينتج عنه قيمة رمزية باستخدام الطقوس والإيماءات والقطع الأثرية. تتضمن طقوس العديد من ديانات العالم ثراء اللون والتصميم والمراسم. لكن نظرية الطقوس لا تأخذ في الحسبان الأنشطة الغريبة والمكثفة أحيانًا للفنانين المعاصرين، كما هو الحال عندما يستخدم فنان أدائي ما الدماء في عروضه. بالنسبة للمشاركين في الطقوس، فإن الوضوح والاتفاق على الغرض أمران أساسيان؛ تعزز الطقوس علاقة المجتمع الصحيحة بالإله أو بالطبيعة من خلال الإيماءات التي يعرفها ويفهمها الجميع. لكن الجماهير الذين يشاهدون ويتفاعلون مع فنان حديث لا يفعلون ذلك من خلال معتقدات وقيم مشتركة، أو

بمعرفة مسبقة لما سيحدث. يفتقر معظم الفن الحديث، في سياق المسرح أو المعرض أو قاعة الحفلات الموسيقية، إلى تعزيز خلفية مشتركة لاعتقاد ما سائد في المجتمع؛ اعتقاد يوفر دلالة ما للتطهير أو التضحية أو الشعائر. وعوضًا عن شعور الجمهور بأنهم جزء من مجموعة ما يربطها رباط عقائدي، يصابون في كثير من الأحيان بالصدمة وينتابهم شعور بالغربة عن الآخرين المشاركين معهم. حدث هذا في مينيابوليس عندما قطع فنان الأداء رون آثي، وهو مصاب بفيروس نقص المناعة البشرية، لحم زميل مؤدي على خشبة المسرح ثم علق مناشف ورقية مبللة بالدماء على الجمهور؛ لنا أن نتخيل حجم الذعر الذي سببه هذا التصرف. إذا أراد الفنانون فقط إحداث الصدمة للبرجوازية، فسيكون من الصعب جدًا التمييز بين أحدث نوع من الفن الذي تمت كتابته في منتدي الفن Artforum عن أداء مارلين مانسون الذي يتضمن طقوسًا شيطانية للتضحية بالحيوانات على خشبة المسرح.

التقييم المعتمد على فكرة المصلحة الذاتية يتمثل في القول بأن الدماء في الفن المعاصر لا تشكل روابط ذات مغزى، لكنها تروج للترفيه والربح. عالم الفن مكان

تنافسي، ويحتاج الفنانون إلى ابتطار طرق معينة تحقق لهم موضع قدم داخل هذا العالم؛ بما في ذلك الصدمة. أشار جون ديوي في كتابه الفن خبرة، في عام 1934، إلى أن الفنانين يجب أن يسعوا جاهدين إلى التجديد كنوع ممن الاستجابة للسوق:

لقد أصبحت الصناعة آلية ولا يمكن للفنان العمل ميكانيكيًا للإنتاج بالجملة.... الفنانون يجدونها واجبة.... للمراهنة على عملهم كوسيلة منعزلة «للتعبير عن الذات». من أجل رغبتهم في الابتعاد عن تلبية اتجاه القوى الاقتصادية، غالبًا ما يشعرون بأنهم ملزمون بالمبالغة في انفصالهم لدرجة الانحراف.

استغل داميان هيرست، فنان البريتباك «Britpack»، الذي أثار الجدل في التسعينيات من خلال عروضه المروعة عالية التقنية لأسماك القرش الميتة أو الأبقار المقطعة أو الحملان في خزانات الفورمالديهايد، سمعته السيئة لتحقيق النجاح لمطعمه الشهير في لندن والمسمى بالصيدلية. ويصعب تخيل كيف ساعدت لوحات هيرست للحوم المتعفنة (كاملة مع الديدان) في إنجاح مطعمه- غير أن الشهرة تعمل بطرق غامضة.

أصبحت بعض أكثر الفنون شهرة في العقود الأخيرة

مثيرة للجدل بسبب عرضها المذهل للأجسام البشرية وسوائل الجسم. في معرض الإحساس 1999 في متحف بروكلين للفنون، استخدم العمل الفني الأكثر إثارة للجدل («مريم العذراء» لكريس أوفيلي) روث الفيل. وفي أواخر الثمانينيات اندلع الجدل حول تمويل الوقف الوطني الأمريكي للفنون (NEA) بعد العبث بالجثث وكشف حرمتها. ومثل الدم أصبح البول والسائل المنوي معلمًا بارزًا حديثًا في الفن. أصبحت صور مثل Piss Christ (1987) لسيرانو وجيم وتوم سوساليتو Jim and Tom, Sausalito (1977) لروبرت مابلثورب (والتي أظهرت رجلاً يتبول في فم رجل آخر) أهدافًا رئيسة لنقاد الفن المعاصر.

ليس من قبيل المصادفة أن هذا العمل المثير للجدل كان عن الدين، وكذلك عن سوائل الجسم. يمكن أن تكون رموز الألم والمعاناة التي تعتبر مركزية في العديد من الأديان صادمة حال إبعادها عن مجتمعها؛ إذا اختلطوا مع رموز أكثر علمانية، فإن معناها يكون مهددًا. يدخل العمل الفني الذي يستخدم الدماء أو البول إلى المجال العام مجردًا من سياقه ومن أي دلالة طقسية يمكن فهمها ودون تحقيق أي خلاص فني يمكن إنجازه من خلال الجمال. ربما يشعر نقاد الفن

الحديث بالحنين إلى الفن الجميل والراقي؛ مثل كنيسة السيستين. ففيها، على الأقل، رسمت المشاهد الدموية للشهداء من القديسين أو عذاب المذنبين في يوم القيامة بشكل رائع، ولهدف أخلاقي واضح (تمامًا كما صورت أهوال التراجيديات القديمة من خلال الشعر الملهم). وبالمثل، يشعر بعض نقاد الفن المعاصر أنه إذا كان الجسد سيظهر عاريًا، فينبغي أن يشبه فينوس بوتيتشيلي أو ديفيد مايكل أنجلو. بدا هؤلاء النقاد غير قادرين على العثور على الجمال أو الأخلاق في صورة سيرانو الشائنة Piss Christ. وقد لخص السناتور جيسي هيلمز الأمر، «أنا لا أعرف السيد أندريس سيرانو، وآمل ألا أقابله أبدًا. لأنه ليس فنانًا ، إنه بلا شك شخص أحمق».

الخلافات حول الفن والأخلاق ليست جديدة بالطبع. فقد عالجها فيلسوف القرن الثامن عشر ديفيد هيوم (1711-1776) من خلال إثارته لبعض التساؤلات الدقيقة حول الأخلاق والفن والذوق؛ وهي أحد الاهتمامات الرئيسة لعصره. من المحتمل ألا يوافق هيوم على التجديف أو الفجور أو الجنس أو استخدام سوائل الجسم في الفن. لقد شعر أنه يجب على الفنانين دعم قيم التنوير للتقدم والتحسين

الأخلاقي. تشكل كتابات هيوم وخليفته إيمانويل كانط (1724-1804) أساس النظرية الجمالية الحديثة، لذلك أنتقل إليهم.

الذوق والجمال

يعود مصطلح «الجماليات» إلى الكلمة اليونانية aisthesis التي تشير إلى الإحساس أو الإدراك الحسي. وقد برز كمجال لدراسة التجربة الفنية (أو الحساسية) مع ألكسندر بومغارتن (1714-1762).

لم يستخدم الفيلسوف الاسكتلندي ديفيد هيوم هذا المصطلح ولكنه تحدث عن «الذوق»، وهي قدرة خالصة على إدراك الجودة في العمل الفني. قد يبدو «الذوق» ذاتيًا تمامًا- فنحن جميعًا على ألفة بمقولة «ليس ثمة معايير للذوق». بعض الناس لديهم ألوان وحلويات مفضلة، تمامًا كما يفضلون أنواعًا معينة من السيارات أو الأثاث. أليس الفن مثل هذا؟ ربما تفضل ديكنز وفاسبيندر، بينما أنا أفضل ستيفن كينج وأوستن باورز؛ كيف تثبت أن ذوقك أفضل من ذوقي؟ كافح هيوم وكانط مع هذه المشكلة. يعتقد كلا الفيلسوفين أن بعض الأعمال الفنية أفضل من غيرها، وأن بعض الناس يتمتعون بذوق أفضل. كيف يمكنهم تفسير ذلك؟

اتخذ الفيلسوفان مقاربات مختلفة. أكد هيوم على التعليم والخبرة: يكتسب من يمتلكون الذوق قدرات معينة تؤدي إلى الاتفاق حول المؤلفين والأعمال الفنية الأفضل. وأفصح عن أن مثل هؤلاء الأشخاص سيصلون في النهاية إلى إجماع، ومن ثم سيضعون «معيارًا للذوق» يكون كليًا. يمكن لهؤلاء الخبراء التفريق بين الأعمال عالية الجودة والأعمال الأقل جودة. لقد ذهب هيوم أن أصحاب الذوق يجب أن «يحافظوا على عقولهم خالية من التحيز»، لكنه اعتقد أنه لا ينبغي لأحد أن يتمتع بالمواقف غير الأخلاقية أو «الأخلاق الشريرة» في الفن (تضمنت أمثلته الفن الإسلامي والكاثوليكي الذي شابه الحماسة المفرطة). ينتقد المشككون الآن ضيق وجهة النظر هذه، قائلين إن حكام ذوق هيوم اكتسبوا قيمهم فقط من خلال التلقين الثقافي.

تحدث كانط أيضًا عن أحكام الذوق ولكنه كان مهتمًا أكثر بشرح أحكام الجمال. كان يهدف إلى إظهار أن الأحكام الجيدة في الجماليات ترتكز على سمات الأعمال الفنية نفسها، وليست نابعة فقط من ذواتنا وتفضيلاتنا. حاول كانط وصف قدراتنا البشرية على إدراك وتصنيف العالم من حولنا. هناك تفاعل معقد

بين كلياتنا العقلية بما في ذلك الإدراك والخيال والفكر أو الحكم. وقد اعتبر كانط أنه من أجل العمل في العالم لتحقيق أهدافنا البشرية، فإننا نصنف الكثير مما نشعر به، غالبًا بطرق غير واعية إلى حد ما. على سبيل المثال، نتعرف نحن الغربيين المعاصرين على الأشياء المسطحة المستديرة في العالم، ونصنف بعضها على أنها أطباق عشاء. ثم نستخدمها لتناول وجباتنا. وبالمثل، فإننا ندرك أن بعض الأشياء هي كالطعام والبعض الآخر بمثابة تهديدات محتملة أو حتى شركاء زواج.

ليس من السهل أن نقول كيف نصنف أشياء مثل الورود الحمراء على أنها أشياء جميلة. جمال الورود ليس موجودًا في العالم، مثلما تكون صفتي الاستدارة والاستواء متوفران في الأطباق. إذا كان الأمر كذلك، فلن ندخل في خلافات كثيرة في الذوق. ومع ذلك، هناك نوع من الأساس للادعاء بأن الورود جميلة. بعد كل شيء، هناك الكثير من الاتفاق البشري على أن الورود جميلة وأن الصراصير قبيحة. حاول هيوم حل هذه المشكلة بالقول إن أحكام الذوق «بين ذاتية»: الأشخاص ذوو الذوق يميلون إلى الاتفاق مع بعضهم البعض. يعتقد كانط أن أحكام الجمال كلية ومتأصلة

في العالم الحقيقي، على الرغم من أنها في واقع الأمر ليست «موضوعية». كيف يكون ذلك؟

يعتبر كانط الأب الروحي لعلماء النفس من أصحاب النزعة العلمية الحديثة الذين يدرسون أحكام الجمال من خلال ملاحظة تفضيلات الأطفال للوجوه، أو تتبع حركات عيون المشاهدين، أو إخضاع الفنانين لعمل صور بالرنين المغناطيسي (MRIs)- انظر أيضًا ما سنناقشه في الفصل السادس. لاحظ كانط أننا عادة نطبق تسميات أو مفاهيم على العالم لتصنيف المدخلات الحسية التي تتناسب مع غرض ما. على سبيل المثال، عندما أجد شيئًا مستديرًا مسطحًا في غسالة الصحون أتعرف عليه كطبق، وأضعه في الجزء المخصص للأطباق، وليس في الدرج المخصص للملاعق. الأشياء الجميلة لا تخدم الأغراض البشرية العادية، كما تفعل الأطباق والملاعق. تسعدنا الوردة الجميلة، ولكن ليس لأننا نريد بالضرورة أن نأكلها أو حتى نختارها لتجهيز باقة من الزهور. كانت طريقة كانط في إدراك ذلك هي القول إن الشيء الجميل «منزهًا عن الغرض». هذه العبارة الغريبة تحتاج إلى مزيد من التحليل.

الجمال والتجرد من المصلحة

عندما أرى الوردة الحمراء جميلة، فإن هذا لا يشبه تمامًا وضعها في الغرفة العقلية الخاصة بالعناصر التي تحمل عنوان «الجمال»- ولا أقوم برمي الصرصور المثير للاشمئزاز في سلة المهملات العقلية الخاصة بي المكونة من عناصر «قبيحة». لكن هيئة الشيء («والتي تكون مناسبة لي») هي التي تلح علي تقريبًا لتسميته كما أفعل. قد يكون للوردة غرضها الخاص (إعادة إنتاج ورود جديدة)، لكن ليس هذا سبب جمالها. إنه شيء ما يتعلق بمجموعة الألوان والقوام يدفع قدراتي العقلية إلى الشعور بأن الشيء «مضبوط». هذا الانضباط هو ما يعنيه كانط بقوله أن الأشياء الجميلة هادفة. نحن نصنف شيئًا ما بأنه جميل لأنه يعزز الانسجام الداخلي أو «اللعب الحر» لملكاتنا العقلية؛ نطلق على شيء ما «جميل» عندما يستفز هذه المتعة لدينا. عندما تسمي شيئًا جميلًا، فأنت بذلك تسلم على أنه يجب على الجميع الإقرار بذلك. وعلى الرغم من أن التسمية مدفوعة بالوعي الذاتي أو الشعور بالمتعة، فمن المفترض أن يكون لها تطبيق موضوعي على العالم.

حذر كانط من أن الاستمتاع بالجمال يختلف عن أنواع المتع الأخرى. إذا كانت حبات الفراولة الناضجة

في حديقتي تحتوي على لون ياقوتي بالإضافة إلى ملمس ورائحة مبهجين للغاية لدرجة أنني لم أقاوم وضعها في فمي، فإن حكم الجمال قد يكون ملوثًا في هذه الحالة. من أجل تقدير جمال هذه الفراولة، يعتقد كانط أن استجابتنا يجب أن تكون منزهة عن المصلحة- بغض النظر عن الغرض منها والمشاعر الممتعة التي تسببها. إذا جاءت استجابة المشاهد للوحة مولد فينوس لبوتيتشيلي مصحوبة برغبة جنسية، وتعامل معها كما لو كانت ملصقًا للتعري، فهو في الواقع لا يقدرها على جمالها. وإذا كان شخص ما يستمتع بالنظر إلى لوحة غوغان لتاهيتي بينما كان يسرح بخياله لقضاء إجازة هناك، فليس ثمة علاقة جمالية تربطه بها.

كان كانط مسيحيًا متدينًا ، ومع ذلك لم يعتقد أن لله دورًا كاشفًا في نظريات الفن والجمال. إذ يتطلب صنع فن جميل عبقرية بشرية، وامتلاك قدرة خاصة على التلاعب بالمواد بحيث تخلق تناغمًا بين الكليات مما يجعل المشاهدين يستجيبون باستمتاع بعيد المدى. (سنلقي نظرة إضافية على مثال، حدائق Le Nôtre في فرساي، في الفصل التالي.) باختصار، بالنسبة لكانط، تختبر الجمالية عندما يحفز الشيء الحسي عواطفنا وفكرنا وخيالنا. يتم تنشيط هذه

الكليات في «اللعب الحر» بدلاً من أي طريقة تعتمد أكثر على التركيز والاستعداد. يجذب الشيء الجميل حواسنا، ولكن بطريقة رائعة ومتميزة. شكل وتصميم الموضوع الجميل هما مفتاح السمة المهمة «غرضية بلا هدف». نحن نستجيب للتصميم المنضبط للموضوع، والذي يشبع خيالنا وعقلنا، على الرغم من أننا لا نقوم بتقييم الهدف من وراء ذلك.

إرث كانط

طور كانط وصفًا للجمال واستجاباتنا نحوه. لم يكن هذا كل ما في نظريته عن الفن، ولم يصر على أن كل فن يجب أن يكون جميلًا. لكن تقييمه للجمال أصبح مركزيًا للنظريات اللاحقة التي أكدت على فكرة الاستجابة الجمالية. وقد رأى العديد من المفكرين أن الفن يجب أن يلهم استجابة خاصة ومنزهة عن الغرض. كان لرؤية كانط للجمال آثارها في القرن العشرين، حيث أكد النقاد على الجمالية في حث الجماهير على تقدير الفنانين الجدد من أصحاب الاتجاهات الجديدة مثل سيزان وبيكاسو وبولوك. وبالمثل اعتمد كتاب الفن مثل كلايف بيل (1881-1964)، وإدوارد بولوغ (1880-1934)، وكليمنت جرينبيرج (1909-1994) وجهات نظر مختلفة وكتبوا

لجماهير مختلفة، لكنهم شاركوا مواقف مشتركة مع جماليات كانط. كتب بيل، على سبيل المثال، في عام 1914 مشددًا على «الشكل الدال» في الفن بدلاً من المحتوى. «الشكل الدال» هو مزيج خاص من الخطوط والألوان التي تثير مشاعرنا الجمالية. يمكن للناقد مساعدة الآخرين على رؤية الشكل في الفن والشعور بالمشاعر الناتجة عنه. هذه المشاعر خاصة وسامية: تحدث بيل عن الفن باعتباره لقاءًا ساميًا مع الشكل على «قمم الفن البيضاء الباردة» وأصر على أن الفن يجب ألا يكون له أي علاقة بالحياة أو السياسة.

كتب بولوغ، أستاذ الأدب في كامبردج، مقالًا مشهورًا في عام 1912 وصف فيه «المسافة النفسية» كشرط أساسي لتجربة الفن. كان تقييم بولوغ تنويعًا إلى حد ما على مفهوم كانط عن الجمال على أنه «اللعب الحر للخيال». وقد جادل بولوغ بأن الموضوعات الجنسية أو السياسية تميل إلى إعاقة الوعي الجمالي:

> الإشارات الصريحة إلى العواطف العضوية، إلى الوجود المادي للجسد، وخاصة الأمور الجنسية، تقع بشكل طبيعي في منطقة أقل من حد-المسافة الخاصة بالفن، ولا يمكن لهذا الأخير أن

يتطرق إليها إلا من خلال احتياطات خاصة.

من الواضح أن أعمال مابلثروب وسيرانو ستكون أبعد ما يكون عن ذهن بولوغ لما يمكن تسميته فنًا.

وقد احتفل جرينبيرج، الذي كان بولوك بطلًا رئيسًا له، بالشكل باعتباره الكيفية التي تشير من خلالها اللوحة أو النحت إلى وسطه وإلى ظروفه الخاصة في الإبداع. إن رؤية ما يوجد في العمل أو ما «يقوله» ليس هو الهدف؛ يُقصد بالمشاهد الفطن (المسلح بـ«الذوق») أن يرى استواء العمل أو طريقته في التعامل مع الرسم كرسم.

هناك منافسون مهمون لهذا التقييم للفن الذي ينظر إليه بوصفه شكلًا دالًا؛ سوف أفكر في بعضهم لاحقًا في هذا الكتاب. لكن آراء مفكري عصر التنوير مثل كانط وهيوم ما زالت تتردد حتى اليوم في المناقشات حول الجودة والدم وأخلاقيات الجمال والجمال والشكل. وقد أدلى خبراء الفن بشهاداتهم في معرض سينسيناتي الذي عرض أعمال مابليثورب والتي اعتبرت صوره الفوتوغرافية فنًا بسبب خصائصها الشكلية الرائعة، مثل الإضاءة الدقيقة والتكوين الكلاسيكي والأشكال النحتية الأنيقة. بعبارة أخرى، حقق عمل مابلثورب توقعات «الجمال»

المطلوبة للفن الحقيقي- حتى أعماله التي احتوت على عراة ذوي قضيب ضخم يجب أن يُنظر إليها بنزاهة بوصفها امتداد لأعمال مايكل أنجلو.

ولكن كيف دافع المؤيدون عن صورة Piss Christ لسيرانو؟ كانت هذه اللوحة مسيئة لكثير من الناس. صنع سيرانو صورًا قاسية أخرى أيضًا: سلسلة المشرحة الخاصة به تنطوي على جثث مروعة. ثمة صورة أخرى مزعجة، الجنة والجحيم Heaven and Hell ، تظهر رجلاً مختلًا بنفسه (في الواقع هو الفنان ليون غولوب) يرتدي ملابس حمراء ككاردينال للكنيسة يقف بجانب الجذع العاري والدامي لامرأة معلقة. تحتوي كابيزا دي فاكا Cabeza de Vaca على رأس مقطوع لبقرة يبدو أنها تنظر إلى المشاهد بعيون مرتابة. في مواجهة التحدي المتمثل في شرح مثل هذا العمل، كتبت الناقدة لوسي ليبارد عن سيرانو في مجلة الفن في أمريكا في أبريل 1990. ويمكننا أن نتوقف قليلًا عند مراجعتها لنرى كيف يتحدث أحد منظري الفن عن الفن المعاصر على ما به من غرابة. نظرًا لأنها تؤكد على محتوى الفن وتعليقات سيرانو العاطفية والسياسية، فإن ليبارد تمثل تقليدًا مختلفًا عن الشكلية الجمالية لخلفاء كانط في القرن

العشرين.

دفاعًا عن سيرانو

يستخدم دفاع ليبارد عن سيرانو تحليلًا ثلاثي الأبعاد: فهي تفحص (1) الخصائص الشكلية والمادية لعمله؛ (2) محتواها (الفكر أو المعنى الذي تعبر عنه)؛ و(3) سياقه أو مكانه في تقاليد الفن الغربي. كل خطوة من هذه الخطوات على قدر من الأهمية، لذا دعونا نراجعها بمزيد من التفصيل.

أولاً، تصف ليبارد كيف تبدو صورة سيرانو وكيف تم صنعها. شعر كثير من الناس بالاشمئزاز من العنوان لدرجة أنهم لم يستطيعوا تحمل النظر إلى العمل؛ رأى آخرون ذلك فقط في نسخ صغيرة بالأبيض والأسود. اعتقد طلابي أن الصورة تظهر صليبًا في مرحاض أو في جرة بول- وكلاهما غير صحيح. تبدو الصورة الفعلية مختلفة عن صورة صغيرة في مجلة أو كتاب (مثل تلك التي أعيد إنتاجها هنا)- تمامًا كما سيقول المتحمسون أن أعمال أنسل أدمز Ansel Adams تمتلك خصائص لا يمكن إعادة إنتاجها. تعتبر Piss Christ صورة ضخمة: 60 × 40 بوصة (حوالي خمسة في ثلاثة أقدام). إنها صورة بتقنية السيباكروم Cibachrome؛ ملونة لامعة وغنية بألوانها. ولابد من

الأخذ في الاعتبار أن هذا الوسيط يصعب العمل عليه، لأن الأسطح الزجاجية للمطبوعات يمكن إتلافها بسهولة بلمسة طرف الإصبع أو أدنى ذرة من الغبار.

على الرغم من أن الصورة تم التقاطها باستخدام البول (الخاص بالفنان) وبها كلمة «بول» في عنوانها، إلا أنه لا يمكن التعرف على البول على هذا النحو. يبدو الصليب كبيرًا وغامضًا، مغمورًا بسائل ذهبي. تكتب ليبارد:

Piss Christ- الموضوع الذي أثار ضجة الرقابة- هي صورة فوتوغرافية جميلة قاتمة.....يصبح الصليب الصغير المصنوع من الخشب والبلاستيك نصبًا تذكاريًا حيث يطفو، مكبّرًا فوتوغرافيًا، في وهج ذهبي وردي عميق ينذر بالسوء والمجد معًا. تشير الفقاعات المتدفقة عبر السطح إلى وجود غمامة. ومع ذلك، فإن عنوان العمل، وهو أمر حاسم للمشروع، يحول هذه الأيقونة الثقافية سهلة الهضم إلى علامة على التمرد أو موضوع للاشمئزاز ببساطة عن طريق تغيير السياق الذي يُرى فيه.

عنوان سيرانو يخلق حالة من التنافر(مقصودة بلا شك). يبدو أنه من المفترض أن نكون ممزقين بين الصدمة والتفكير في صورة غامضة، وربما حتى

تبجيلية.

فيما يتعلق بالصفات «المادية» للعمل الفني، توضح ليبارد أن سيرانو لا يعتبر سوائل الجسم مخزية ولكنها طبيعية. ربما ينبع موقفه من خلفيته الثقافية: سيرانو هو عضو في مجموعة أقلية في الولايات المتحدة (تعود أصوله من جهة إلى الهندوراس ومن جهة أخرى إلى الأفرو-كوبية). تشير ليبارد إلى أنه في الكاثوليكية، صورت المعاناة الجسدية وسوائل الجسم لآلاف السنين كمصادر للسلطة والقوة الدينيتين. تحتوي القوارير الموجودة في الكنائس على نسيج وفتات من الدماء والعظام وحتى الجماجم التي تخلد ذكرى القديسين وقصص المعجزات. بدلاً من أن يُنظر إليها بنوع من الذعر أو الرعب، تُبجل هذه الآثار. ربما نشأ سيرانو ثم نظر متأملًا إلى نوع أكثر حيوية من اللقاء مع الروحاني في شكل جسدي أكثر مما يراه في الثقافة من حوله. أراد الفنان أن يدين الطريقة التي تتعامل بها الثقافة مع الدين دون المصادقة على قيمه حقًا.

من الصعب مناقشة الشكل والمواد المستخدمة في الصورة دون الانزلاق إلى مناقشة المحتوى. لقد بدأنا بالفعل في معالجة الجزء الثاني من مقالة ليبارد من خلال النظر في المعنى المقصود للفنان. أخبر سيرانو

ليبارد عن مخاوفه الدينية:

> كنت أقوم بعمل صور دينية لمدة سنتين أو ثلاث سنوات قبل أن أدرك أنني قمت بالكثير من الصور الدينية! لم يكن لدي أي فكرة عن هذا الهوس. إنه شيء لاتيني، لكنه أيضًا شيء أوروبي، أكثر من كونه أمرًا أمريكيًا.

يدعي سيرانو أن عمله لا يهدف إلى إدانة الدين بل مؤسساته- لإظهار كيف تقوم ثقافتنا المعاصرة بتسويق المسيحية ورموزها ورخص أيقوناتها. تدعم ليبارد ذلك من خلال الإشارة إلى أن الفنان أنتج مجموعة من الأعمال المماثلة في عام 1988 تُظهر أيقونات أخرى مشهورة للثقافة الغربية تطفو في البول، بدءًا من البابا إلى الشيطان. يتطلب تحليل محتوى أو معنى هذه الأعمال التي بدت مزعجة أيضًا، مثل الجنة والنار، خطوة أخرى للحديث عن سياق سيرانو.

النقطة الثالثة في دفاع ليبارد ثلاثي الاتجاهات عن سيرانو، تتجاوز بعد ذلك مناقشة الخصائص الرسمية لعمله أو موضوعاته لمعالجة إلهاماته وأسلافه في الفن. يتحدث سيرانو عن «روابطه القوية بالتقاليد الفنية الإسبانية والتي يمكن أن تكون عنيفة

وجميلة»، مشيرًا على وجه الخصوص إلى الرسام فرانسيسكو غويا والمخرج السينمائي لويس بونويل. هذا السياق الفني التاريخي مثير للاهتمام ومهم ولكنه معقد. سأركز على أول هذه المقارنات وألقي نظرة على أعمال غويا بمزيد من التفصيل، لتقييم ما إذا كانت ليبارد قد استخدمت استراتيجية معقولة في ربط الفن المعاصر المثير للجدل لسيرانو بهذا السلف الإسباني البارز والذي حظي بالكثير من الاحترام.

هل كان غويا سلفًا لسيرانو؟

كان فرانسيسكو غويا إي لوسينتس (1746-1828)، الذي عاصر كل من هيوم وكانط، مؤيدًا للقيم الديمقراطية الحديثة. امتدت حياته إلى الثورتين الأمريكية والفرنسية وأهوال حرب شبه الجزيرة الفرنسية والإسبانية. يحتل غويا مكانة عبقرية آمنة في شريعة الفن الغربي. وقد عُيِّن رسامًا رسميًا لملك إسبانيا في عام 1799، وهو معروف جيدًا بصور النبلاء الذين يرتدون الزي الرسمي المكسو بالشرابات الذهبية، والسيدات اللائي يرتدين الساتان والحرير اللامع. رسم مشاهد مألوفة في الثقافة الإسبانية مثل مصارعة الثيران؛ غير أن الجنس والسياسة لم يكنا بعيدين عن فنه أيضًا. جلبت ماجا العارية المغرية

والمثيرة للجدل انتباه محاكم التفتيش الإسبانية.

شهد غويا أحداثًا سياسية صاخبة عندما غزا جيش نابليون إسبانيا. لقد رسم العديد من مشاهد المعارك والثورات والاغتيالات، مثل إعدام 3 مايو 1808، حيث قتل مدنيون أبرياء برصاص صف لا يرحم من جنود نابليون. في الوسط يقف رجل، ذراعيه مغمورة في رعب مميت قبل لحظة من سقوط الرصاص. رجل آخر يرقد ميتًا في بركة من الدماء. الرهبان يخفون وجوههم في رعب من المجزرة. قد يقول البعض أن مشهد الموت هذا ليس غريبًا جدًا في الفن الغربي. واستعانت الفنانة بالصور الدينية للشهداء من القديسين لتصوير شهداء سياسيين جدد.

لقد جعل فن غويا الناس يواجهون الاحتمالات الأليمة للطبيعة البشرية في لحظات الأزمات الشديدة. في سلسلة الأهواء Caprichos، ابتكر صورًا وحشية للفساد الأخلاقي، مشاهد في بيوت الدعارة ورسومات كاريكاتورية تظهر الناس كدجاج وأطباء كالحمير. دافع الرسام عن أهدافه (يتحدث عن نفسه هنا بصيغة الغائب):

قد تكون مراقبة الأخطاء والنقائص البشرية- على الرغم من أنها تبدو حكرًا على الخطابة

والشعر – شيئًا جديرًا بالرسم. كموضوع مناسب لعمله، فقد اختار من بين العديد من الحماقات والأخطاء الشائعة في كل مجتمع مدني، ومن التعتيم والأكاذيب العادية التي يُتغاضى عنها لأسباب متعلقة بالعرف أو الجهل أو المصلحة الذاتية، أولئك الذين اعتبرهم الأكثر ملاءمة لتقديمهم كمادة للسخرية، وفي الوقت نفسه لممارسة خيال المؤلف.

قد يقول البعض أنه من الإجحاف مقارنة منظور غويا الأخلاقي بمنظور فنان معاصر مثل سيرانو. فبينما (يعتقد البعض) أن سيرانو سعى للإثارة أو كان غامضًا جدًا بشأن معنى صور مثل Piss Christ والجنة والنار Heaven and Hell، فإن موقف غويا يبدو واضحًا ويمكن الدفاع عنه. لكن هذا التباين بين الرجلين ليس من السهل الحفاظ عليه. فمنذ أن دعم غويا الثورة الفرنسية، يُفترض أنه من رواد عصر التنوير، يشارك قيمه مع رجال مثل هيوم وكانط. غير أن الحقيقة تقول أن غويا قد شهد فظائع مروعة، مع أعمال عنف وانتقام من الجانبين خلال غزو إسبانيا. وقد استحضر هذه المشاهد مرارًا وتكرارًا في أعمال مزعجة في سلسلة (أهوال الحرب) Los desastres de

la Guerra (1810-1814). وقد أوضح غويا في هذه السلسلة أنه لم يكن هناك رابحون أخلاقيون في هذه الحرب: جندي فرنسي يتسكع بينما ثمة فلاح تم تعليقه، ولكن بعد ذلك يقوم الفلاح بقتل رجل عاجز يرتدي الزي العسكري. لقد بدت اسكتشات غويا رافضة لآمال التنوير في التقدم والتطور البشريين مقتربة أكثر من العدمية الأخلاقية في مشاهد شنيعة لا نهاية لها من قطع الرؤوس، والإعدام خارج نطاق القانون، والقتل بالرمح، والمزيد.

حتى بعد هذا الاحباط على المستوى السياسي، يبدو أن الفنان قد انغمس في يأس قاتم بعد أن أصابه مرض مروع بالصمم. لوحاته السوداء، المرسومة على الجدران في غرفة بمنزله، هي من بين أكثر اللوحات إثارة للقلق في تاريخ الفن. تصور زحل يلتهم أحد أبنائه الأب مشهدًا تصويريًا بشعًا لأكل لحو البشر. الصور الأخرى، رغم أنها أقل دموية وعنفًا، تبدو أكثر إثارة للقلق. عملاقه المفترش الأرض مهددًا مثل وحش السيكلوب الهائل. الكلب المدفون في الرمال المثير للشفقة والمهدد من قوى الطبيعة الوحشية؛ وحيدًا يائسًا. من المستحيل مشاهدة هذه الأعمال المتأخرة لغويا على أنها أعمال جمالية. هل هم نتاج عقل

مريض، خيال مضطرب، زلة عقلية مؤقتة؟ سيكون من باب الدوجماطيقية إنكار أن غويا قد توقف عن كونه فنانًا جيدًا لأن مثل هذه الأعمال مؤلمة أو لأن وجهة نظرها الأخلاقية تبدو غامضة.

يُمكّننا هذا الالتفاف التاريخي الفني الموجز من استخلاص نتيجة إيجابية حول ادعاء سيرانو اعتبار غويا سلفًا تجمع صوره بين الجمال والعنف الشديد. تذكر أن مثل هذه المقارنة هي جزء من دفاع لوسي ليبارد عن صور سيرانو المزعجة في كثير من الأحيان. قد يقول المنتقد، بالطبع، أن غويا يختلف عن سيرانو لأن قدرته الفنية كانت أكبر، ولأنه صور العنف لlا م تكن بهدف الإثارة أو لصدمة الناس ولكن على وجه التحديد لإدانتها. أي طرح سيكون له مشاكله. سيكون من الصعب مقارنة أي فنان من القرن العشرين بأحد «السادة العظماء» من الماضي مثل غويا. لسنا في وضع يسمح لنا بمعرفة الحكم النهائي للتاريخ. وعدم كونك غويا لا يعني أنك شخصًا تفتقر تمامًا إلى القدرة الفنية. جادلت ليبارد، بشكل معقول، بأن عمل سيرانو يُظهر المهارة والتدريب والفكر والإعداد الدقيق.

وثانيًا، من المحتمل جدًا ألا تثبت أعمال غويا أية

رسالة معنوية أخلاقية، ولكنها تفصح بدلاً من ذلك عن أن الطبيعة البشرية مخيفة. يمكن أن يكون الرثاء رسالة مشروعة في الفن، حتى عندما يقدم بمحتوى صادم يمنعنا من الحفاظ على المسافة الجمالية التي تفصلنا عن العمل الفني. ربما قصد سيرانو إهانة الدين المؤسسي، لكن قد يكون وراء تلك الإهانة دافعًا أخلاقيًا وجماليًا. عندما يصور الجثث، قد لا يكون الهدف إظهار تحللها، ولكن لمنح ضحايا مجهولين بعض لحظات التعاطف الإنساني. مثل هذا الهدف من شأنه أن يؤكد الاستمرارية بينه وبين سلفه الفنان المتميز غويا.

خاتمة

لقد اشتملت الأعمال الفنية في السنوات الأخيرة على الكثير من الرعب. أظهر المصورون في أعمالهم جثثًا أو رؤوسًا مقطوعة لحيوانات بشكل مروّع، وعرض النحاتون أعمالًا تجسد لحومًا متعفنة مع الديدان، وسكب بعض فناني الأداء دلاء من الدماء. كان بمقدوري ذكر فنانين آخرين ناجحين للغاية قاموا بتجسيد مواضيع مماثلة: الجثث المعذبة في رسومات فرانسيس بيكون (التي سننظر فيها في الفصل 6)، أو تمثيلات الأفران النازية في لوحات أنسيلم كيفر

الداكنة الضخمة.

لقد أثيرت حتى الآن شكوكًا حول نظريتين في الفن. فشلت نظرية الفن كطقوس جماعية في تفسير قيمة وتأثيرات العديد من أعمال الفن المعاصر. قد يكون لتجربة التجول في معرض واسع ومضاء جيدًا ومكيف الهواء أو قاعة حفلات موسيقية حديثة جوانب طقسية خاصة بها، لكنها تختلف تمامًا عن تلك التي حققها المشاركون الرصناء مع القيم المتسامية المشتركة في مناسبات مثل تلك التي ذكرتها في بداية هذا الفصل، مثل تجمع قبائل المايا أو السكان الأصليين الأستراليين. يبدو من غير المحتمل أننا نسعى إلى الاتصال بالآلهة والواقع الأعلى، أو إرضاء أرواح أسلافنا.

لكن لا يبدو الفن الحديث قابلاً للدفاع عنه ضمن نظرية جمالية مثل نظريتي كانط أو هيوم التي تعتمدان على الجمال أو الذوق الرفيع أو الشكل الدال أو المشاعر الجمالية المنفصلة أو «المنزهة عن الغرض». يثني العديد من النقاد على التراكيب الجميلة لصور مابلثروب والأسلوب الأنيق لخزائن هرست Hirst اللامعة التي تحتوي على حيوانات معلقة بداخلها. ولكن حتى لو وجدوا العمل جميلًا، فإن

محتواه المدهش يتطلب الأخذ بعين الاعتبار. ربما يكون لفكرة النزاهة (كانط) دور صغير في التعامل مع الفن الصعب من خلال تمكيننا من المحاولة بجدية أكبر للنظر والتأمل لفهم شيء يبدو بغيضًا للغاية. لكن محتوى العمل مهم للغاية أيضًا، كما أعتقد أن عناوين هرست تشير إلى أنه يواجه المشاهدين مباشرةً بمشكلات صعبة، كما هو الحال في قطعة القرش shark piece، بعنوان الاستحالة المادية للموت في عقل شخص ما The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.

وبالإشارة إلى أعمال فنان مهم من الماضي، غويا، جادلت بأن الفن المعاصر القبيح أو الصادم مثل فن سيرانو له سوالف واضحة في الإرث الأوروبي الغربي. لا يشمل الفن فقط الأعمال ذات الجمال الرسمي التي يستمتع بها الأشخاص ذوو الذوق، أو الأعمال الجميلة التي تتضمن رسائل أخلاقية، ولكن أيضًا الأعمال القبيحة والمزعجة، ذات المحتوى الأخلاقي السلبي المزعج. ولا تزال كيفية تفسير محتوى تلك الأعمال مسألة مطروحة لمزيد من المناقشة أدناه.

2

النماذج الإرشادية والأهداف

جولة افتراضية

الفنانون المعاصرون الذين يبتكرون أعمالًا يستخدمون فيها الدم والبول والديدان والجراحة التجميلية هم خلفاء لفنانين سابقين اتخذوا من الجنس والعنف والحرب مادة لإعمالهم. تتعارض مثل هذه الأعمال مع نظريتي الفن اللتين تناولناهما في الفصل الأول: إنهم لا يعززوا الوحدة في الطقوس الدينية الجماعية، ولا يعززوا البعد الإستطيقي للصفات الجمالية مثل الجمال والشكل الدال. ما هي النظرية التي تنطبق على مثل هذا الأعمال العسيرة؟

لقد فكر الفلاسفة في أعمال متميزة في الحديث عن ماهية «الفن» وما يجب أن يكون عليه. سأوضح في هذا الفصل تنوع أشكال الفن وأدواره في العالم الغربي، من خلال قيادة جولة افتراضية عبر خمس فترات. سوف ننتقل من القرن الخامس قبل الميلاد في أثينا إلى شارتر في العصور الوسطى، ثم إلى الحدائق الرسمية في فرساي (1660-1715)، والعرض الأول

لأوبرا بارسيفال لريتشارد فاغنر، في عام 1882. وسنختتم بعام 1964، مع صندوق بريلو لأندي وارهول، ومراجعة للنظريات الحديثة حول الفن.

التراجيديا والمحاكاة

قدمت المناقشات القديمة للتراجيديا واحدة من أكثر نظريات الفن رسوخًا، وهي نظرية المحاكاة: الفن هو تقليد للطبيعة أو لحياة الإنسان وعمله. بدأت التراجيديا الكلاسيكية في أثينا في القرن السادس قبل الميلاد كجزء من احتفال الربيع لديونيسوس، إله حصاد العنب والرقص والشرب. في الأساطير اليونانية، تمزقه الجبابرة أربًا ولكنه ينهض دائمًا من جديد، مثل الكروم في الربيع. التراجيديا، التي أعادت تمثيل موت وانبعاث ديونيسوس، امتدت إلى عدة طبقات من المعاني: دينية ومدنية وسياسية.

ناقش أفلاطون (427–347 ق.م) أشكالًا فنية مثل التراجيديا، جنبًا إلى جنب مع النحت والرسم والفخار والعمارة، ليس ك «فن» ولكن ك «تقنية» أو حرفة ماهرة. لقد اعتبرها جميعًا أمثلة على «المحاكاة» أو التقليد. انتقد أفلاطون فنون المحاكاة، بما في ذلك التراجيديا، لفشلها في تصوير الحقائق المثالية الأبدية («النماذج» أو «الأفكار»). بدلاً من ذلك، فإنها مجرد

تقليد لأشياء في عالمنا، والتي هي في حد ذاتها نسخًا من الأفكار. تعمل التراجيديا على إرباك الجمهور حول القيم: إذا تعرضت الشخصيات الخيرة لمآزق تراجيدية، فهذا يعلمنا أن الفضيلة ليست هي المكافأة دائمًا للخير. وهكذا، في الكتاب العاشر من جمهورية أفلاطون، اقترح استبعاد الشعر التراجيدي من الحالة المثالية.

دافع أرسطو (384-322 ق.م) عن التراجيديا في كتابه الشعر من خلال دفاعه عن المحاكاة بوصفها شيء طبيعي يستمتع به البشر منذ طفولتهم، بل ويتعلمون منه. لم يؤمن بوجود عالم منفصل أعلى للأفكار، كما ذهب أفلاطون. شعر أرسطو أن التراجيديا يمكن أن تؤدي دورًا تعليميًا من خلال جذب عقول الناس ومشاعرهم وحواسهم. إذا أظهر عمل تراجيدي ما كيف يواجه الشخص الصالح الشدائد، فإنها تؤدي إلى التطهير أو «katharsis» من خلال تحفيز مشاعر الخوف والشفقة. تمثل أفضل الحبكات بالنسبة لأرسطو شخصًا مثل أوديب يقوم بعمل شرير دون أن يعرف ذلك؛ وأفضل الشخصيات عنده تكون صالحة وليست طالحة. يعمل دفاع أرسطو بشكل جيد مع بعض الأعمال التراجيدية،

وخاصة المفضل لديه، أوديب ملكًا لسوفوكليس. غير أن المزج الذي يحدثه كتاب الشعر بين المعايير الأخلاقية والمعايير الجمالية يجعل من غير المحتمل أن يوافق أرسطو على شخصية مثل ميديا يوريبيديس، التي تقتل أطفالها عن قصد. دعونا ننظر في قصتها.

كانت تراجيديا ميديا تدور حول امرأة أجنبية أو «بربرية» خانت والدها وإخوتها لمساعدة البطل جيسون في الحصول على الصوف الذهبي الثمين. ولكن بعد أن أنجبت له طفلين، هجرها جيسون وتزوج بعروس جديدة من موطنه، لأن شعبه كان يخاف من ميديا بوصفها أجنبية وساحرة. ميديا غاضبة، وتسعى للانتقام بأكثر الوسائل المرعبة، وقد أسفر ذلك عن مقتل طفليهما. كما تقتل ميديا عروس جيسون الجديدة برداء مسموم. يصف الرسول آثاره المروعة: إنه يذوب جلدها، بل ويقتل والدها المسكين الذي يسرع بمساعدتها، لكنه يلتصق بلحمها المتحلل.

يدمج يوربيديس الجمهور في الحلقة العاطفية لتلك الأحداث القاتلة، ويصور مشاهد قد يعتبرها أفلاطون بالتأكيد غير لائقة. يطلب منا كاتب المسرحية أن نتعاطف مع ميديا- التي هي، بعد كل شيء ، مذنبة بقتل أطفالها. صحيح أن الإغريق لم يظهروا أفعال

مروعة على المسرح. لكن مسرحية يوربيديس ما تزال تستحضر تلك الأفعال بشكل واضح، كما هو الحال مع وصف الرداء المسموم أو في هذه السطور حيث تودع ميديا أطفالها:

اذهبوا، اذهبوا. . . لا استطيع النظر إليكم.
أنا في عذاب، وفقد.
الشر الذي أفعله، أفهمه جيدًا،
لكن الرغبة المحمومة بداخلي تدفعني إلى شيء
يفوق إرادتي.

انتقد أرسطو الطريقة التي أنهى بها يوريبيديس مسرحيته، مع هروب ميديا في مركبة سماوية. ربما لم يوافق أرسطو أيضًا على اعتبار ميديا بطلة تراجيدية، لأنه قلل من شأن حبكات مثل تلك التي تظهر شخصًا صالحًا يختار الشر عن عمد. لقد أخطأ يوربيديس عندما جعل من ميديا موضوعًا للتعاطف أو الشفقة: هذه المسرحية لا تخدم الوظيفة التي يتوجب على التراجيديا القيام بها- بصرف النظر عن كونها مثال للشعر الجيد أو الأداء المتميز.

في أثينا القديمة، اختيرت الأعمال التراجيدية وتمويلها ومكافأتها بطرق معينة، وتم تفويض الحضور كجزء من المهرجان الديني على مستوى المدينة لتكريم

ديونيسوس. غير أن كل هذه الجوانب لم يلتفت إليها أرسطو في كتاب الشعر. لم يناقش أرسطو صراحة الأبعاد المدنية والدينية للمأساة. ولأنه جرد فن التراجيديا من سياقه، أصبحت نظريته قابلة للتطبيق على أعمال تراجيدية من عصور أخرى- شكسبير، على سبيل المثال. فكرة أرسطو القائلة بأن البطل التراجيدي يتصرف بدافع من قصوره البشري أو بسبب خطأ غير مقصود وليس بسبب نية شريرة، تحولت بعد ذلك إلى نظرية تسمى «الخلل المأساوي» وتم تطبيقها لوصف نقاط ضعف هاملت (التردد) وعطيل (الغيرة). تضمن هذا التقليد سوء فهم، حيث أكد أرسطو أن شخصية البطل المأساوي ليست معيبة في ذاتها. بدلاً من ذلك، يجب أن تظهر التراجيديا بطلاً صالحًا ارتكب خطأ ببساطة- بسبب الضعف البشري- مما أدى إلى نتائج كارثية.

كان التقليد اليوناني الكلاسيكي للفن باعتباره محاكاة مؤثرًا في مجالات أخرى من نظرية الفن إلى جانب وجهات النظر الخاصة بالتراجيديا. وصف مؤرخ الفن المتميز إ. هـ جومبريتش، على سبيل المثال، تاريخ الفن الغربي (الرسم بشكل أساسي) على أنه بحث تدريجي عن تصورات أكثر حيوية للواقع. تهدف

الابتكارات إلى المزيد من المظاهر المثالية. مكنت النظريات الجديدة للمنظور في عصر النهضة، والرسم الزيتي مع قدر أكبر من البراعة والثراء، الفنانين من تحقيق «نسخة» مقنعة بشكل متزايد من الطبيعة. ما يزال الكثير من الناس يفضلون الفن الذي «يشبه» المشهد أو الشيء المفضل لديهم؛ من الصعب ألا تعجبك الصور الرائعة التي رسمها برونزينو وجينزبورو، أو من الطبيعة الصامتة الهولندية بليمونها اللذيذ وكركندها الشهي.

لكن العديد من التطورات (أو «الوقائع المعاكسة») جعلت نظرية المحاكاة في الفن تبدو أقل معقولية في القرن التاسع عشر. لقد أحدث التصوير الفوتوغرافي عبر واقعيته الفائقة تحديًا جديرًا بالاعتبار لفن الرسم. ومنذ أواخر القرن التاسع عشر، بدت المحاكاة هدفًا غير مرجو للعديد من مدارس الفن: الانطباعية، التعبيرية، السريالية، التجريدية. كما أن نظرية المحاكاة لا تترك مجالًا للحديث عن قيمة حساسية الفنان الفردية ورؤيته الإبداعية. هل تثير زهور فان جوخ أو أوكيف O'Keeffe إعجابنا لأنها محاكاة دقيقة؟ سينتقد أفلاطون هؤلاء الفنانين المعاصرين لأنهم ابتكروا مجرد صورة للجمال- يسعون بلا أمل

لمحاكاة شيء غير قابل للوصف أو مثالي. لكن في الواقع لا يبدو أن هذا هو هدفهم، ونحن نقدر زهور فان جوخ وأوكيف لأسباب أخرى غير ذلك.

شارتر واستطيقا العصور الوسطى

تنتقل جولتنا الافتراضية الآن إلى فرنسا في العصور الوسطى ومدينة شارتر المزدهرة في عام 1200. سنجد مرة أخرى شكلاً فنيًا منسوجًا في نسيج الحياة الدينية والمدنية للمدينة. كانت شارتر مركزًا للعبادة ومحورًا لطائفة المريمية الجديدة new Marian cult التي كانت قد بدأت للتو في ضخ عنصر أنثوي قوي في المسيحية. تضم الكاتدرائية، التي أعيد بناؤها بعد حريق في عام 1194، أثرًا مقدسًا، قطعة من القماش يُزعم أنها من سترة مريم. شُيد القبو في عام 1222- وهو تقدم مذهل حقًا، خاصة أنه لم يكن مألوفًا في فرنسا في ذلك الوقت. فازت شارتر في المنافسة بأرقامها القياسية في وقت كانت فيه مشاريع مماثلة جارية في أميان القريبة ولاون وريمس وباريس ومدن أخرى. قدم اللوردات المحليون والنقابات التجارية تبرعات كبيرة من الثروات لتزيين الكاتدرائية، وعلى الأخص، نوافذها الزجاجية التي لا تضاهى.

كانت الكاتدرائية مسرحًا للتجارب والأعياد، فضلاً

عن العبادة. قد ينام الناس داخل جدرانها حتى الصباح، ويجلبون كلابهم، ويعقدون اجتماعات النقابة، ويديرون أكشاكًا صغيرة لبيع بضاعتهم مثل الهدايا التذكارية والتذكارات الدينية- وحتى النبيذ (لتجنب الضرائب). بينما تساعدنا التفاصيل الاجتماعية والثقافية على فهم بعض الجوانب الخاصة بالدور الذي كانت تؤديه الكاتدرائية آنذاك، فإنها في الوقت ذاته تمثل نموذجًا فنيًا في العصور الوسطى. تتميز العمارة القوطية بمظهر خاص: القوس المدبب أو الغائر، والأقبية المضلعة، والنوافذ الوردية، والأبراج، والارتفاع الهائل في الصحن، مدعومًا بالدعامات الطائرة. تعد كاتدرائية نوتردام في شارتر مثالًا مبكرًا ورائعًا على الطراز القوطي، مثلما كان قبل 800 عام، مع العديد من المنحوتات الأصلية التي بلغ عددها 1800 بالإضافة إلى 182 نافذة زجاجية ملونة أصلية. كان مهندس شارتر (ببساطة «سيد مدينة شارتر») يمثل ذروة أحدث التطورات الفنية في جماليات القرون الوسطى. ثمة حقيقة لافتة تتمثل في أن بوابة الدخول الرئيسة تضمنت تماثيل لفلاسفة وثنيين مثل أرسطو وفيثاغورس، وسط مئات من القديسين والرسل، لماذا ا؟

كان لدراسة الفلسفة اليونانية الكلاسيكية تأثير عميق على كافة أشكال الإنتاج الثقافي في أوروبا في العصور الوسطى. يشيد دانتي (1265-1321) في الكوميديا الإلهية بالكلاسيكيات: لنتذكر أن فيرجيل هو مرشد دانتي عبر الجحيم، وأن أرسطو يقيم في أعلى دائرة في جهنم، ويتحدث مع الكتاب اليونانيين الآخرين في الحياة الآخرة بمنأى عن العذاب الجسدي. في مدرسة شارتر اللاهوتية الشهيرة، تمت دراسة المؤلفين الكلاسيكيين كجزء من «الفنون الحرة». وقد وجهت الفلسفة الأفلاطونية المثل الجمالية لبناة شارتر. يذهب مؤرخ الكاتدرائيات بعيدًا إلى حد أن يكتب، «لم يكن للفن القوطي وجوده لولا الكوزمولوجيا الأفلاطونية التي صقلت في شارتر. . .».

تطورت التأملات النظرية حول الجمال في هذه الفترة الزمنية بشكل خاص مع توما الأكويني (1224-1274)، الذي لم يكن عضوًا في مدرسة شارتر. تأثر بأرسطو أكثر من أفلاطون، وقام بممارسة التفلسف في باريس في الجامعة الجديدة في القرن الثالث عشر. كان الأكويني أول مفكر مسيحي رئيس يكتب عن الجمال (وموضوعات أخرى) أثناء اطلاعه واكتشافه لأفكار النصوص المكتشفة والمترجمة حديثًا لأرسطو،

والتي قدمت إلى أوروبا (خاصة من خلال إسبانيا) قبل قرن واحد فقط من خلال توسط الثقافة الإسلامية.

لم ينظّر فلاسفة العصور الوسطى، في شارتر أو باريس، لـ«لفن» في حد ذاته، لأن تركيزهم انصب على الله. على عكس أفلاطون وأرسطو، لم يستحضر الأكويني فكرة المحاكاة في الفن. فقد افترض أن الجمال هو خاصية أساسية أو «متعالية» لله، مثل الخير والوحدة. يجب أن تحاكي الأعمال الفنية البشرية وتتطلع إلى خصائص الله الرائعة. اتبعت العصور الوسطى ثلاثة مبادئ أساسية للإبداعات الجميلة مثل الكاتدرائيات: التناسب والضوء والرمز.

جاءت الإرشادات، إلى بناة الكاتدرائية، المتعلقة بالتناسب من العلماء في مدرسة شارتر، الذين صقلوا النظريات الموروثة من مفكري العصر الروماني مثل القديس أوغسطين. وقد صممت هندسة الكاتدرائية بطريقة تضفي عليها الانسجام الشبيه بالموسيقى. يعود هذا التأثير إلى تيماوس Timaeus لأفلاطون، حيث استخدم خالق الكون «Demi-Urge» الهندسة للتخطيط لعالم مادي منظم. كان يُنظر إلى الإله المسيحي أيضًا على أنه المصمم الرئيس للكون. وقد طبقت قواعد صارمة على تصميم البوابات والأقواس

والنوافذ، ونسب الأقواس والشرفات. كما حكمت الهندسة تصميم الكنيسة نفسها، المبنية على شكل صليب، بأذرع متقاطعة تتناسب مع ذراعي شخصية بشرية. ليس من الغريب إذن أن تجد فيثاغورس، أب الهندسة، مجسدًا في منحوتات شارتر.

تكشف إشراقة شارتر الجديدة ونوافذ الزجاج الملون المبدأ الثاني لجماليات العصور الوسطى. في الفكر المسيحي المبكر، هناك انقسام قوي بين النور (الإلهي) و(الأرض) التي تمثل الخبث المادي. يفسر كتاب يوحنا للأفلاطونية الجديدة المسيح على أنه نور العالم. نظرًا لأن الكاتدرائية القوطية هي بيت الله، فإن الضوء هو دليل مرئي على وجود الإله. ينقل هذا الضوء عبر الصور الجميلة من الزجاج الملون، مجد السماء كمدينة مرصعة بالجواهر. أكد الأكويني أيضًا على الضوء، باستخدام مصطلح كلاريتاس Claritas، الذي يشير إلى السطوع الداخلي والتصميم الأنيق. بالنسبة له، تكمن الألوهية في الأشكال الداخلية للأشياء على الأرض. يجب أن تتمتع الكاتدرائية، مثل أي شخص صالح وجميل، بالوحدة العضوية والكلاريتاس. وتتيح لنا الرؤية طريقة لتقدير كلاريتاس الشيء الجميل- مثل كاتدرائية شارتر.

عزز سيد شارتر الإضاءة لإظهار نور الله السماوي. تعزز الجدران الخارجية المدعومة بنوع فريد من نوعين أو ثلاث طبقات من الدعامة الطائرة ارتفاعًا أكبر للقبو. تخلص السيد من صالات العرض (الشرفات) على طول الجدران، مما سمح بنوافذ أعلى وأكثر إشراقًا في السقف. كما جعل من الممكن دورًا أكبر لنوافذ الورود. تحكي جميع المنحوتات والزجاج الملون الرائع للكنيسة قصصًا تعلم منها المصلون المسيحيون اللاهوت وروايات الكتاب المقدس. يقودنا هذا إلى المبدأ الثالث لجماليات العصور الوسطى، وهو الرمز.

كل شيء في الكاتدرائية القوطية يشبه كتابًا مليئًا بالمعنى؛ سميت الكاتدرائيات «موسوعات الحجر». الكاتدرائية بأكملها هي حكاية رمزية للسماء، لأنها بيت الله. كان لجميع جوانب الكاتدرائية في شارتر معنى مجازي: تشير نافذة الوردة إلى الكون المنظم. استُخدم المربع الذي يوضح الكمال الأخلاقي في تصميم أجزاء من الواجهة والأبراج وقواعد النوافذ والجدران الداخلية وحتى الأحجار نفسها.

كانت القصة الرمزية، بالنسبة لفيلسوف من العصور الوسطى مثل الأكويني، طريقة منطقية لفهم

كيفية وجود الله في العالم. فكل شيء في العالم يمكن أن يكون علامة من الله. وقد أظهر وضع الأشكال أو المشاهد في المنحوتات والنوافذ في شارتر كيف ارتبطت كل قصة بالأخرى. ظهر فيثاغورس وأرسطو في أعمدة البوابة أسفل التماثيل المكرسة لمريم، مما يدل على أن الفنون الليبرالية (ومجالات كل من الهندسة والإقناع البلاغي) يجب أن تدعم اللاهوت وتكون مكرسة له. وبالمثل، كانت النافذة ذات الزجاج الملون التي تظهر قصة السامري الصالح مرتبطة بقصة من العهد القديم تم سردها أدناه مصحوبة بصورة ليسوع أعلاه، مع ترتيب صارم للقراءة من أسفل إلى أعلى ومن اليسار إلى اليمين. تم تحديد الحجم والتخطيط والعلاقات بين جميع الكتل النحتية والمداخل، كما هو الحال بين جميع النوافذ وأجزائها، وفق قواعد التناسب نفسها التي تحكم الجوانب الأخرى للكاتدرائية.

أظهرت شارتر مجموعة من الخبرات الفنية التي تتراوح بين التصميم المعماري والعمالة الماهرة للغاية للبنائين ونُحات الخشب وعمال الحجارة ورسامي النوافذ وغيرهم. لقد عمل هنا أفراد يتمتعون بقدرات كبيرة، وربما تلقوا تقديرًا في شكل مكافآت مجزية،

لكنهم وظفوا جهودهم في النهاية للهدف الروحي للكل. وكان نتيجة هذا التعاون في شارتر تحقيق الانسجام الشامل الذي يخدم المبادئ الجمالية القوطية الأساسية الثلاثة وهي النسبة والضوء والرمز.

فرساي وكانط

يمكن لزائر فرنسا في العصر الحديث القيام برحلات قصيرة بالقطار من باريس إلى شارتر التي تعود للقرون الوسطى في يوم واحد ثم زيارة فرساي في اليوم التالي. بعد القيام بهذه الجولة، سيكون من الصعب عليه للغاية تحديد أي مكان كان له تأثير أكبر عليه. شارتر مدهشة! يمكنك التقاط لمحات خلابة لأبراج الكاتدرائية ذات الارتفاعات المختلفة من شوارع المدينة الضيقة التي تعود للقرون الوسطى. وبالمقارنة، فإن فرساي تتألق من حيث الحجم والنطاق الهائل الذي تحتله. للقصر مشهد استثنائي وهو قابع وسط المتنزهات والنوافير والممرات المائية والحدائق. وأود أن أركز في الجزء التالي على الحدائق على وجه التحديد.

4. يُظهر النقش المبكر بواسطة بيريلل Perelle نوع الصورة التي ربما رآها كانط لفرساي، مع التركيز على حركة المياه في نافورة لاتونا والمنظر على طول إللي رويال Allée Royale.

في القرنين السابع عشر والثامن عشر، كان ينظر إلى الحدائق بوصفها إنجازات فنية عالية. وفي عام 1770، أدرج هوراس والبول *Horace Walpole* البستنة جنبًا إلى جنب مع الشعر والرسم على أنها «الأخوات أو النعم الثلاث». اكتسب المصممون أو «البستانيون» مثل كابابليتي براون Capability Brown في إنجلترا شهرة وثروة واسعتين. كان أندريه لو نوتر André Le Nôtre من عائلة من البستانيين دعاها لويس الرابع عشر لتصميم حديقة كبيرة تناسب صورته ك «ملك الشمس». وقد قضى لو نوتر 50 عامًا من حياته (بدءًا من ستينيات القرن السادس عشر) للعمل في حدائق فرساي الرائعة.

صُممت حدائق فرساي حول موضوع إله الشمس أبولو (لتكريم لويس)، وقد اعتمدت على الأساطير اليونانية: فقد صورت نوافيرها وتماثيلها والدة أبولو لاتونا وشقيقته ديانا، وما إلى ذلك. كان حجم العمل هائلاً، سواء من حيث السنوات التي استغرقها العمل أو في نوع العمل الشاق الذي أنفق في تحويل المناظر الطبيعية، التي بدأت كنزل صيد في المستنقعات. يقول موقع فرساي الرسمي على الإنترنت أن الحديقة تغطي 2000 فدان، مع 200000 شجرة، و 210000 زهرة، و

50 نافورة، و620 فوهة نافورة، و 3600 متر مكعب في الساعة حال «التشغيل الكامل للنوافير» في العام. كانت المياه جزءًا من التصميم الأصلي مثلها مثل الأشجار والنباتات؛ كان للنوافير والممرات المائية تصميماتها الخاصة، مع فوهات قابلة للتعديل لإنشاء تأثيرات نحتية متناثرة. في بعض الأحيان، كان يتم استئجار الجندول والبحارة في زي ليرفعوا مياه القناة الكبرى بينما يعزف الموسيقيون على الشاطئ.

تتطلب الإشارات الكلاسيكية في كل موضع من العمل في فرساي جمهورًا متعلمًا لتقديرها. ومثل القصر، حققت الحديقة وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية خلال فترة الملكية المطلقة. كانت الجنة تدل على هيمنة الملك. ألمحت آفاقها إلى أن ملكية الملك امتدت إلى أبعد ما يمكن للعين أن تراه (وبدرجة تفوق ذلك أيضًا). هناك أيضًا إحساس جمالي داخل العمل من حيث خطة الحديقة المعقدة المرتبة هندسيًا، والتي تضمنت أزقة واسعة وحدائق منخفضة أو باحات بتصميمات مزخرفة، وقناة كبرى يبلغ طولها ميل كامل، وأكواخ أو أجنحة صغيرة مغطاة بالأشجار، لكل منها موضوعها الخاص ومعززة بالنوافير. (في الفصل التالي، سنرى مدى اختلاف أسلوب حديقة

الزن البوذية عن فرساي- في تأكيدها على الانسجام مع الطبيعة بدلاً من ملكيتها).

لم تعتبر الحدائق أعلى شكل من أشكال الفن بالنسبة لكانط، لكنه أخذها على محمل الجد. نشر كانط عمله الرائع في علم الجمال نقد ملكة الحكم بعد قرن من بدء لو نوتر Le Nôtre عمله. لم يزر كانط فرساي أبدًا، على الرغم من أنه ربما رأى نقوشًا لها وعرف عن الحدائق التي تحاكيها، مثل هيرينهاوزن في هانوفر (كانت ساحة لبعض محادثات الفيلسوف ليبنيز). لنتذكر أن كانط شدد على السمات الرسمية وفكرة «الغائية بدون غاية». لم تخدم فرساي، باعتبارها حديقة تهدف إلى الجمال، الغاية المتواضعة المتمثلة في زراعة الفواكه والخضروات. وقد اعتبر كانط البستاني شخصًا «يرسم بأشكال»، وأدرج الحدائق في تصنيفه للفنون الجميلة:

> ليست البستنة....سوى شكل من أشكال تزيين الأرض (الأعشاب والزهور والشجيرات والأشجار، وحتى الماء والتلال والوديان) بالتنوع والتشعب نفسه الذي تقدمه الطبيعة لأعيننا، فقط مرتبة بشكل مختلف وامتثال لأفكار معينة.

يعترف كانط بأنه «يبدو من الغريب أن البستنة الطبيعية يمكن اعتبارها نوعًا من الرسم»، غير أنه يوضح بعد ذلك أن هذا الفن يمكن أن يلبي معاييره الخاصة بـ«اللعب الحر للخيال».

لم ينظر كانط للحديقة بوصفها دالًا على الوضع الاجتماعي أو الامتياز التعليمي أو علاقتنا الإنسانية بالله والطبيعة، بل شدد بدلاً من ذلك على أن الشكل المتقن ينتج تناغمًا بين الكليات، مما يدفعنا إلى وصف الحديقة بالجميلة. ربما أشاد كانط بفرساي من منطلق أن لها نظامًا ما دون أن تكون منتظمة للغاية ويمكن التنبؤ بها. عند الدخول إلى بستان أو كشك مخصص للزهور، يفاجأ المرء بأي تنسيق جديد وبالتقابل المختلف ولكن «المنضبط» للنباتات والتماثيل والمزهريات والنوافير. انتقد كانط الحدائق الإنجليزية الأكثر «طبيعية» لأنها «تدفع الخيال بحرية إلى حافة ما هو بشع». إن التنوع المتغير المستمر داخل المناظر الطبيعية لفرساي، وترتيبها الظاهري الذي ليس له غاية معينة، وخاصة لعبة الأحاسيس التي تثيرها النوافير المختلفة، تجعلها جميلة- شيء يحفز «اللعب الحر للخيال».

تحدث كانط كثيرًا عن جمال الطبيعة وأثنى على

«الجمال الحر» للزهرة أو للطائر الطنان. وقد قدم في كتابه مراجعات للمعالجات التقليدية للجمال، إضافة إلى مفهومه عن الجليل أو السامي: الصخور الصامدة، والسحب الرعدية، والبراكين، والشلالات العالية، أو الأعمال الفنية ذات النطاق الواسع، مثل أهرامات مصر وكاتدرائية القديس بطرس في روما (مرة أخرى، لم يزر كانط كلا المكانين). مهدت معالجة كانط لفكرة الجليل الطريق لأنماط جديدة في رسم المناظر الطبيعية ولشعراء رومانسيين مثل وردزورث وبايرون وشيلي، الذين كانت الطبيعة مصدر إلهام لهم وخلفية أساسية لأعمالهم- الطبيعة غير المنتظمة، والمروضة، والمنطلقة، تمامًا مثل فرساي.

بارسيفال: المعاناة والفداء

الفنانان التاليان اللذان سأناقشه هما ريتشارد فاغنر (1813-1883) وآندي وارهول (1928-1987)، يمثلان الطائفة الحديثة للشخصية الفنية. لعب فاغنر دور العبقري في الحركة الرومانسية بحياته العاطفية الصاخبة، والمعجبين المتعصبين، وهروبه المستمر من الفضيحة والديون، والشهرة العالمية. كان محظوظًا برعاية الملك لودفيغ الثاني ملك بافاريا، الذي بنى له منزلًا ومسرحًا في بايرويت، والتي ما تزال قبلة

للفاغناريين إلى اليوم (مع قائمة انتظار تذاكر مدتها سبع سنوات). سوف ألقي نظرة على عمل استكشافي لكل فنان منهما: أوبرا فاجنر الأخيرة (والبعض يقول، الأعظم)، بارسيفال، وأولى القطع الموقعة من وارهول؛ صندوق بريلو والتي تعود إلى عام 1964.

5. الملك أمفورتاس مع الشاب بارسيفال بجانب الكأس المقدسة، في هذا المشهد من مسرحية روبرت ويلسون المثيرة للجدل بارسيفال (لفاغنر) في هيوستن جراند أوبرا.

لا شك أن عبقرية فاجنر الموسيقية بلا منازع. يبدي المعلقون دهشتهم دائمًا من قدرته على التلاعب بمئات الثيمات الموسيقية في أوبرا طموحة بشكل مذهل. قدم دورًا دراميًا جديدًا للأوركسترا مع درجات فائقة من الإحكام والبراعة والعمق. تشكل موسيقاه تحديات مؤرقة للمغنين وتتطلب قدرة هائلة على التحمل والسيطرة. رأى فاغنر الأوبرا على أنها عمل فني متكامل الأنواع «Gesamtkunstwerk»، بمعنى أنها شكل فني كامل لا تقتصر إدراته على التحكم في الخصائص الموسيقية فقط بل أيضًا في النص، والمسرح، والأزياء، وتحريك المجموعات. طورت سلسلة دير رينغ ديس نيبلنغين Der Ring des Nibelungen المتعددة التي

استمرت 18 ساعة حبكة أسطورية متقنة تشمل عرائس الراين، والآلهة، والأقزام، والفالكيرز Valkyries، والتنين، والخيول الطائرة، وجسور قوس قزح، وما إلى ذلك. وقد انعكس تأثير فاغنر في أشكال فنية ارتبطت بهذه الحبكة، مثل تسجيل الصور المتحركة. كما تكرر استخدامه في بعض الأفكار المهيمنة التي ارتبطت به- العبارات المرتبطة بثيمات أو شخصيات معينة، وكذلك المستخدمة للتأثير الدرامي- ، على سبيل المثال، في موسيقى جون ويليامز لأفلام حروب النجم.

أوبرا بارسيفال لفاغنر هي حكاية يُحتفل فيها بالمعاناة، حيث نتبع فيها مسار فارس شاب «من الحمق الخالص إلى الحكمة». تتباين مواقف النقاد من هذه الأوبرا ما بين محب وكاره، يصفها البعض بالسمو في حين يصفها البعض الآخر بالانحطاط. وتحكي الأوبرا التي تبلغ مدتها خمس ساعات قصة كبيرة عن الإغواء وفقدان البراءة في البحث عن لم شمل الرمح المقدس مع الكأس المقدسة. وهي تمتد لتشمل المشاعر الموسيقية من المعزوفات المنفردة الخشنة للساحرة كوندري إلى أغاني الزهرة العذراء Flower Maidens للنساء المغويات. في الفصل الأخير،

الذي حدده فاغنر بالجمعة العظيمة، تصبح الموسيقى مشعة، تدل على التحول الروحي. بارسيفال، فارس الكأس الآن، يشفي جرح الملك عن طريق لمسه بالرمح المقدس. الكلمات الأخيرة هي «الخلاص لمن يقوم بالفداء».

كان الفيلسوف فريدريك نيتشه (1844-1900)، أحد أشد نقاد بارسيفال، من المعجبين السابقين الذين حضروا العرض الأول لحلقة فاغنر الوقورة في عام 1876 (جنبًا إلى جنب مع الملحنين ليزت وتشايكوفسكي وحشد من الملوك والأرستقراطيين) . التقى نيتشه بفاغنر في عام 1868، وأصبح الاثنان صديقين. كان كتاب نيتشه «ولادة المأساة» (1872) مخصصًا لفاغنر وتحدث بعبارات متوهجة عن ولادة جديدة للمأساة التي كان الجميع يعلم أنها تشير إلى فاغنر. في هذا الكتاب يقدم نيتشه، عالم فقه اللغة والأستاذ الشاب، وصفًا لأصول المأساة من عبادة الإله ديونيسوس. وقد أظهرت الرؤية المأساوية أن جوهر الحياة هو العنف والمعاناة، بدون معنى أو تبرير. يوفر جمال شعر «أبوللو» في التراجيديا قناعًا نتسامح من خلاله مع الرؤية الديونسية المرعبة والمغرية، والتي نقلت بشكل خاص من خلال الموسيقى والانسجام. في

أوبرا فاغنر، كما في المأساة اليونانية، تم الكشف عن المعاناة بل وتم الاحتفال بها، حيث استعادت موسيقى فاغنر الرائعة والمتنافرة في كثير من الأحيان قوة الحياة الديونيسية. وقد أحتفى نيتشه، الذي أعرب عن أسفه لإضعاف «النواة النقية والقوية» لألمانيا من قبل «العناصر الأجنبية»، بفاغنر لأنه عمل على إعادة إحياء الثقافة الألمانية/ الأوروبية من خلال استحضار الجذور البدائية للأساطير الإسكندنافية والتوتونية القديمة- باستخدامه الأساطير الآرية بدلاً من الأساطير السامية.

ولكن في عام 1888، نشر نيتشه «حالة فاغنر»، موبخًا فيه صديقه وبارسيفال. لماذا هذا التحول؟ وجد نيتشه موسيقى بارسيفال رائعة: فقد امتدح وضوحها و»درايتها النفسية» و»إحكامها»، بل ووصفها بأنها «رائعة». ومع ذلك، رفض نيتشه رسالة بارسيفال ووصفها بأنها «مسيحية» للغاية، بموضوعها عن المخلص القرباني والفداء: «فاغنر....غرق، وهو عاجز منكسر، أمام الصليب المسيحي، «يائس وبائس ومنحل». وجد نيتشه أن الحبكة تنكر الحياة و»عليلة»، لا تؤكد الحياة- وليست ديونيسية حقًا. تلقى نيتشه تعليمًا موسيقيًا جيدًا، وشعر أن جمال

بارسيفال المطلق يزيد الأمور سوءًا، من خلال إغواء المرء بالاستسلام لمقاصد فاغنر. عندما يهجو التملق الاجتماعي لفاغنر في بايرويت، يبدو حديث نيتشه مثل تحذير أفلاطون من القوى المغوية للمأساة.

تلمح بعض التعليقات الحديثة بتناقض مماثل حول فاغنر: في حين أنهم قد يقدرون جمال وتعقيد موسيقاه، فإنهم يجدون جوانب من أسطورة فاغنر «الآرية» مثيرة للاشمئزاز. قرأت كتابات فاغنر العنيفة المعادية للسامية من قبل هتلر المعجب بأعماله، وأصبحت أوبراه موسيقى افتراضية للدولة للنازيين. وقد أدى ذلك إلى حظر موسيقاه بشكل غير رسمي في إسرائيل حتى وقت قريب جدًا. حتى بدون هذا القلق، يسخر بعض الناس من فاغنر بسبب ثيمات وحبكات مبالغ فيها، أو لشخصياته المستغرقة في ذاته مثل تريستان وإيزولد، بغنائهما الثقيل الذي يستغرق 40 دقيقة. لا نحتاج إلى مشاركة وجهة نظر نيتشه النقدية بالكامل لرفض حبكة بارسيفال، لأنها طنانة بالفعل بغض النظر عن الدين والسياسة. بالنسبة لكثير من الناس، وليس فقط نيتشه، إذن، تتعارض الاهتمامات الجمالية والأخلاقية في أوبرا فاغنر لتخلق مأزقًا في تقييمها.

صندوق بريللووالفن الفلسفي

كان آندي وارهول، بهيئته الملفتة- الشعر البلاتيني، والصوت الهامس، والعيون الداكنة- خبيرًا في عملية الترويج الذاتي. كان وارهول مهووسًا بالمشاهير، وكان عاشقًا للسفر بالطائرات والحفلات. ومع ذلك، قال: «أعتقد أنه سيكون أمرًا رائعًا لو كان الجميع متشابهين»، وصاغ الشعار الساخر بأن «كل شخص لديه خمس عشرة دقيقة للشهرة». ظهر وارهول ضمن حركة «فن البوب» في الستينيات، وهي حركة مرتبطة بالموضة والثقافة الشعبية والسياسة. لفت الانتباه إلى المنتجات المرئية اليومية في البيئة من حولنا وادعى أنه يريد «الرسم مثل الآلة». حقق نجاحًا هائلاً، فقد ترك ممتلكات تقدر قيمتها بأكثر من 100 مليون دولار.

حتى لا نتعامل مع وارهول على أنه فنان محدود القيمة، يجب أن نتذكر صوره المروعة للكوارث: أعمال شغب خاصة بالحقوق المدنية مع كلاب هجومية، وكرسي كهربائي، وحوادث سيارات مروعة، تحولت جميعها (مثل مارلين مونرو) إلى لوحات على شاشة حريرية ذات ألوان زاهية. يصعب بالفعل التعامل مع وارهول. سلسلة العشاء الأخير التي قام بها في إيطاليا (استنادًا إلى سلسلة ليوناردو «الحقيقية»)، نفذها

بجدية الفنان المتدين المتمسك بمسيحيته.

ساعد وارهول في إطلاق شرارة الانتقال من تعبيرية نيويورك التجريدية الخشنة إلى ما بعد الحداثة المرحة التي تتأرجح بين النوعين- الذكوري والأنثوي. كان وارهول ناجحًا بالفعل كفنان تجاري عندما عرض أكوامًا من صناديق الخشب الرقائقي المرسوم يدويًا في معرض ستابلر Stabler في نيويورك في عام 1964. كان للصناديق تأثير هائل على الفيلسوف آرثر دانتو، الذي ناقشها مرارًا وتكرارًا (حتى أنه كتب كتابًا بعنوان ماوراء صندوق بريللو *Beyond the Brillo Box*). لقد بدت صناديق بريللو لوارهول تمامًا مثل تلك المتوفرة في السوبر ماركت، وقد وجد دانتو ذلك محيرًا:

> لماذا يمكن اعتبار شيئًا ما عملاً فنيًا عندما، على الأقل وفقًا المعايير الإدراكية، يأتي متشابهًا تمامًا مع مجرد أشياء، أو، في أفضل الأحوال، مع محض قطع مصنوعة؟ ولكن حتى لو كانت قطع المصنوعة، فإن أوجه الشبه بينها وبين نماذج وأغراض وارهول كانت دقيقة. لن يكن بمقدور أفلاطون التمييز بينهما بقدر استطاعته بين صور الأسرة والأسرة الواقعية. في الواقع، كانت

صناديق وارهول عبارة عن قطع نجارة جيدة.

حول هذا اللغز، كتب دانتو ورقة نوقشت كثيرًا حملت عنوان «عالم الفن». وقد دفعت ورقته بدورها الفيلسوف جورج ديكي إلى صياغة «النظرية المؤسسية للفن»، والتي ذهب بموجبها إلى أن الفن هو «أي قطعة مصنوعة. . . يمنحها وضعها التقدير من قبل شخص أو أشخاص يتصرفون نيابة عن مؤسسة اجتماعية معينة (عالم الفن). هذا يعني أن شيئًا مثل صندوق بريللو قد تم تعميده على أنه «فن» إذا تم قبوله من قبل مديري المتاحف والمعارض وشرائه من قبل هواة جمع الأعمال الفنية.

غير أنه، كما يشير دانتو معترضًا، لم تقبل صناديق بريللو على الفور من قبل «عالم الفن»: فقد أعلن مدير المعرض الوطني الكندي أنها ليست فنية، وانحاز إلى مفتشي الجمارك عندما نشأ نزاع حول شحنها؛ بالكاد اشتراها أحد. بدلاً من ذلك، جادل دانتو بأن عالم الفن يقدم نظرية الخلفية التي يستدعيها الفنان عند عرض شيء ما كفن. هذه «النظرية» العلائقية ليست عبارة عن فكرة في ذهن الفنان، ولكنها شيء يتيح السياق الاجتماعي والثقافي للفنان والجمهور فهمه. من هنا لم يكن من الممكن أن يكون عمل

وارهول فنًا في اليونان القديمة، أو شارتر في العصور الوسطى، أو في ألمانيا القرن التاسع عشر. لقد أثبت وارهول بصناديقه أن أي شيء يمكن أن يصبح عملاً فنيًا، إذا نظرنا إليه بموقف ونظرية ملائمين. لذا يستنتج دانتو أن العمل الفني هو شيء يجسد معنى: «لا شيء يمكن أن يكون عمل فني بدون تفسير يؤسسه على هذا النحو».

انتقد دانتو وجهات النظر المبكرة للفن (مثل تلك التي قمنا باستطلاعها في هذا الفصل):

> كانت معظم فلسفات الفن إلى حد كبير تأييدًا مُقَنعًا لنوع الفن الذي وافق عليه الفلاسفة، أو الانتقادات المُقَنعة للفن التي رفضها الفيلسوف، أو أي نظريات محددة ضد الفن السائد تاريخيًا في عصر الفيلسوف. بطريقة ما، فلسفة الفن كانت في الحقيقة مجرد نقد فني.

يحاول دانتو نفسه تجنب تأييد أي نوع معين من الفن. تساعد نظريته التعددية في تفسير سبب قبول عالم الفن الآن لمدخلات متنوعة مثل مسابقات الدم وأسماك القرش الميتة والجراحة التجميلية كأعمال تنتمي له. وهو يرى أن مهمته هي وصف أو شرح سبب احتفاظ الناس بأشياء مختلفة لتصبح فنًا في عصور

مختلفة: إنهم يمارسون «التنظير» حول الفن لكن بشكل مختلف. في عصرنا، على الأقل منذ بعض أعمال دوشامب وصناديق بريللو لآندي وارهول، كل شيء تقريبًا مباح.

هذا التطور يجعل وجهات النظر الضيقة والمقيدة للفلاسفة السابقين، الذين عرّفوا الفن من حيث الجمال والشكل وما إلى ذلك، تبدو جامدة للغاية. حتى الأعمال الفنية الصادمة مثل Piss Christ لسيرانو يمكن اعتبارها الآن فنًا: شيء ما توجد فكرة أو تفسير وراءه. يشتبك سيرانو وجمهوره في جانب مع نظرية الخلفية أو السياق الذي يمكن من خلاله النظر إلى الصورة على أنها فن: فهي تنقل الأفكار أو المشاعر من خلال وسيط مادي.

يحاجج دانتو أنه في كل مرة وفي كل سياق، يخلق الفنان شيئًا ما كعمل فني من خلال الاعتماد على نظرية تشاركية في الفن يمكن للجمهور استيعابها، وفقًا لسياقها التاريخي والمؤسسي. ومن ثم ليس بالضرورة أن يكون الفن مسرحية أو لوحة أو حديقة أو معبدًا أو كاتدرائية أو أوبرا. وليس بالضرورة أن يكون جميلًا أو أخلاقيًا. كما أنه ليس من الضروري أن يظهر العبقرية الشخصية أو الإخلاص للإله من خلال

الإشراق والتصميم الهندسي والرمز.

تقول نظرية الباب المفتوح لدانتو في الفن «فلتتفضلوا» إلى كافة الأعمال والرسائل، ولكن لا يبدو أنها تشرح جيدًا كيف يوصل العمل الفني رسالته. بصفته الناقد الفني لـ«ذان نشن» The Nation، كان يجب عليه أن يفترض أن بعض الأعمال تتواصل بشكل أفضل من غيرها. (إن القول بأن شيئًا ما هو فن لا يشبه على الإطلاق القول بأنه فن جيد). الكتابة كناقد، وليس كفيلسوف، يمتدحها دانتو أحيانًا ويجدها خطأ في بعض الأحيان. ويوضح أن «مهمة النقد هي تحديد المعاني وشرح أسلوب تجسيدها». يتطلب هذا النظر في كل من السمات المادية والشكلية للأعمال الفنية: الإلقاء الشعري لأوربيديس Euripides، ولعب المياه في نوافير لو نوتر Le Nôtre، وارتفاع وإشراقة كاتدرائية شارتر، وتعاقب وترية فاغنر وآلاته- حتى أن دانتو أشار إلى أن صناديق وارهول المصنوعة من الخشب الرقائقي كانت جيدة الصنع. في الفن تكون العديد من التفاصيل على علاقة وثيقة بكيفية تجسيد الفنانين لأفكارهم. أريد أن أتعمق أكثر في قضايا المعنى والقيمة. لكن دعونا أولاً نقوم بجولات أكثر، هذه المرة حول العالم ، للنظر

في أمثلة للفن غير الغربي.

3

التبادلات الثقافية

الحدائق والصخور

اتخذ الفن أشكالًا متنوعة في سياقات تاريخية متميزة. نحن ندرك ونحترم العديد من أشكال الفن في الماضي، مثل المأساة - على الرغم من أن سياق تجربتنا لها قد يكون مختلفًا. ولكن بعض فنون الماضي تبدو غريبة للغاية. فالحدائق الرمزية المركبة في فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر لها القليل من أوجه التشابه مع الغرب اليوم. الزجاج المعشق، الذي هو جزء لا يتجزء من عظمة شارتر، أصبح الآن أكثر ارتباطًا بالحرفة منه بالفن؛ وتبدو البستنة الطبيعية هواية أو ممارسة تصميمية أكثر من كونها «فنًا». ربما يجب علينا فحص افتراضاتنا حول الاختلافات بين الحرف والفن،مثلما هو الحال بالنسبة لعلاقة الفن بالمناظر الطبيعية.

بالنسبة للقراء اليابانيين، تعتبر الحديقة على الأرجح شكلاً فنيًا حيًا. حيث ترمز فرساي إلى قوة الملك، في حين ترمز الحديقة الى علاقة الشخص

بالطبيعة والعالم الفوقي. تبدو الحدائق اليابانية «طبيعية» بالنسبة للغربيين، بأشجارها وصخورها ومساراتها المتعرجة وبركها وشلالاتها؛ غير أن كل شيء منها يمتلك هدفًا في حقيقته. يسترشد حفل شاى زن ببعض القيم الرقيقة من الانسجام والهدوء والتى تؤثر على كل شيء من اختيار الزُهور وظلال النوافذ والأواني الفخارية إلى طريقة تحضير الشاي وتقديمه. كما يعكس الفن الياباني الشنتوية أيضًا في الأشكال الفنية مثل أشجار البونساي، وتنسيقات زهور إيكيبانا، وحدائق الطحالب المنتظمة ذاتيًا، مثل كوكيدن فى كيوتو.

يمكن للصخور والأحجار المقطوعة في بعض حدائق الزن أن تكون ملغزة بالنسبة للغربيين. وقد حظيت بعض الصخور الصخرية الكبيرة في الصين بنوع من التقدير حيث نقلت- غالبًا بتكلفة باهظة- إلى الحدائق القديمة (أو حتى إلى ناطحات السحاب الحديثة في شنغهاي!) وذلك بسبب ارتباطاتها الرمزية. تضمنت الحدائق الصينية عادةً مبنىً للتفكير العلمي والتأمل الروحي. كما تميز قصر الصيف للإمبراطور يوان مينغ يوان بالجسور وشرفات المراقبة ضمن مناظر طبيعية اصطناعية شاسعة ذات مظهر طبيعي. كان للتقارير

الواردة من «الشرق الأقصى» تأثيرًا كبيرًا عندما بدأ نشرها في أوروبا عام 1749؛ من قبل كوم باريسون، لا بد أن فرساي بدت قاسية وذات طابع رسمي بدرجة مخيفة. كما أظهرت الحدائق الإنجليزية الأكثر انسيابية تأثير التقارير الواردة من الصين.

الثقافة، مثل الناس، دائمة الترحال. توجد حدائق صينية وزينية في المدن من سيدني إلى إدنبرة إلى سان فرانسيسكو. وتحظى «الموسيقى العالمية» بشعبية كبيرة: أحدث رقصة ديسكو يجمع بين الفلامنكو وموسيقى الجاز وتقاليد الغيلية. حيث تقدم فرق الرقص من إفريقيا وأمريكا الجنوبية عروضها في الخارج بشكل روتيني. وسيكون من المستحيل فصل خيوط التأثير في السباغيتي الغربية، والساموراي، وحركة نقر الأصبع الهوليوودية، وقصة المغامرات الهندية، وسينما هونج كونج. في العالم الحديث، لا توجد ثقافة، مهما كانت «بدائية» ونائية، تظل معزولة بشكل تام عن الثقافات الأخرى. إن هنود هويكول، الذين يعيشون في القرى الجبلية بالمكسيك، يصنعون أقنعتهم وأوانيهم الروكورية النذرية للطقوس المنزلية باستخدام خرز زجاجي مستورد من اليابان وتشيكوسلوفاكيا.

هل يستطيع الفن كسر الحواجز بين الثقافات؟ أعتقد جون ديوي ذلك. حيث كتب في كتابه «الفن خبرة» عام 1934 أن الفن هو أفضل نافذة ممكنة لثقافة أخرى. وذلك بتشديده على أن «الفن لغة عالمية». حثنا ديوي على السعي لتحقيق الخبرة الداخلية لثقافة أخرى. وكان يعتقد أن هذا يتطلب لقاءًا فوريًا، وليس دراسة «الحقائق الخارجية» حول الجغرافيا والدين والتاريخ: «تتلاشى الحواجز، مما يحد من التحيزات، عندما ندخل في روح الفن الزنجي أو البولينيزي. هذا الانصهار غير المحسوس هو أكثر فعالية بكثير من التغيير الناجم عن التفكير، لأنه يدخل بشكل مباشر في قلب الموقف.

يعتقد ديوي أن «الكيفية الجمالية تكون هي نفسها بالنسبة لليونانيين والصينيين والأمريكيين. يشير ذلك إلى أن ديوي يرى تجربتنا في الفن محيرة من منطلق كونه تقديرًا مباشرًا وخاليًا من الكلمات. ويكشف هذا التوجه عن عمليات بحث حداثية عن كيفية شكلية عالمية يكون عليها «الجمال». في الواقع، أكد الناقد الفني كليف بيل على قيمة الشكل الدال، بدلاً من أي محتوى معين، في الفن «الأولي». ولكن سيكون من غير الإجحاف النظر إلى مقاربة ديوي وبيل على أنهما شيء

واحد، فقد كان ديوي على علم بأن «لغة الفن يجب اكتسابها». ومع ذلك لم يعرّف الفن على أنه جمال أو شكل، لكنه ذهب بدلاً من ذلك إلى إنه «تعبير عن حياة المجتمع». إنني معجبة بهذا التعريف، على الرغم من أنني سأذهب إلى أبعد من ديوي في القول بإننا، لتقدير فن مجتمع آخر، يجب أن نعرف الحقائق «الخارجية» المرتبطة به قبل محاولة اكتساب الموقف «الداخلي».

يمكنني الاستشهاد هنا بمثال من تجربتي المباشرة مع تماثيل الوثن الأفريقية نكيسي نكوندي nkisi nkondi من لوانجو Loango، في الكونغو Kongo، والمثبت فيها عشرات المسامير. إنها تبدو بغيضة تمامًا - مثل وحش فيلم الرعب رأس الدبوس Pinhead من سلسلة هللرايزر Hellraiser . هذا التصور الأولي يتم تعديله عندما أتعرف على «الحقائق الخارجية» المرتبطة بالتمثال: إن المسامير المغروسة في التمثال، على امتداد الزمن، تحدث من قبل بعض الأشخاص كنوع من تسجيل المعاهدات أو الختم المتعلق بقرارات تسوية المنازعات. كان المشاركون يطلبون دعم اتفاقهم بهذه الطريقة (مع توقع العقوبة حال انتهاكها). وقد كان لهذه المنحوتات الوثنية سلطة قوية لدرجة أنها

كانت تُحفظ في بعض الأحيان خارج القرية. على الرغم من أنه قد يكون في إدراكي المباشر لتلك المنحوتات أنها تجسد سلطة ما مخيفة، فإنني لن أفهم معناها الاجتماعي دون فهم حقائق إضافية حول سبب وكيفية صنعها. في الواقع سيجد المستخدمون الأصليون أنه من الغريب جدًا أن يتم عرض مجموعة صغيرة منهم مجتمعين في قسم الفن الأفريقي بالمتحف.

من الصعب الاختلاف مع هدف ديوي المتمثل في تشجيع الناس على القيام بلقاء عاطفي حقيقي مع فن من عصر أو ثقافة أخرى. لا أقصد أن أقول إننا لا نستطيع البدء في تقدير قوة منحوتات نكيسي نكوندي دون مزيد من الحقائق؛ لكن لا يمكن أحد أن ينكر أن للمعلومات أهمية كبرى في الإضافة إلى تجربتنا. كما أن معرفة السياق تساعد في تعزيز تجربتنا مع أشكال الفن الأخرى أيضًا- على سبيل المثال معرفة تقدير الجماعات الدينية لموسيقى الريغي أو موسيقى الإنجيل أو قداس باخ.

في هذا الفصل سوف أتناول المزيد من القضايا حول كيفية تأثير السياقات والتفاعلات الثقافية على فهمنا للعديد من المظاهر الثقافية المتنوعة للفن.

بحثًا عن «البدائي» و«الغريب» و«الأصيل"

غالبًا ما يكون من الصعب فهم الفن الذي تقدره ثقافة أخرى ولماذا. الأقنعة والمنحوتات الأفريقية، مثل الوثن الهندى زوني Zuni والرقصات الهندوسية الكلاسيكية هي جزء جوهري في الاحتفالات الدينية. بالنسبة لي، يبدو الخط الإسلامي على ضريح أو مسجد زخرفة جميلة، لكنه بالإضافة لذلك يمتلك معنى لا أفهمه لأنه ينسخ آيات من القرآن الكريم باللغة العربية، والتي ليس بمقدوري قراءتها. أو، قد تتملكني الحيرة أثناء مشاهدة استعراض بالخيزران لخبير صيني ماهر مثل «الخيزران في قلبه» أثناء بحثي في رسوماته المائية ذات المظهر البسيط للحصول على شكل أو معنى آخر».

تتواصل الثقافات غالبًا بوسائل تحد من التواصل، مثل المحاكاة والتسوق ومبيعات السوق الجماهيرية. كما تؤثر السياحة حتى على أكثر المعجبين المخلصين الذين يسعون لفهم الثقافات الأجنبية. عندما يقوم الغربيون بجمع الأعمال الفنية غير الغربية أو مشاهدتها في متحف، فمن المحتمل أن تفقد الكثير من سياقها الأصلي. وتجاهل السياق يمكن ان يؤدى إلى الاستلاب الثقافي- جمع أعمال من الثقافات

«الغريبة» كنوع من الغنائم. تلقيت مؤخرًا كتالوج هدايا بالبريد يقدم أقنعة أشانتى وأثاث طبلي مغربي وسترات بوتانية ومحافظ بنغابية وخطافات ملابس بالينية وخزائن مغطاة بتماثيل بوذا وصابون فنغ شوي، كما تتيح نباتات البونساي.

في بعض الأحيان، لا يكون الفن «البدائي» أو «الغريب» بعيدًا عبر المحيطات، ولكن داخل أمتنا. خلال اجتماعات جمعية الجماليات في سانتا في، كان هناك معرض ملون لرقص بويبلو الهندي. وبينما يؤدى الراقصون رقصات الجاموس والنسر والفراشات، شرح آندي جارسيا، أحد الطاعنين في السن في مدينة تيوا، دلالاتها الدينية في ثقافته الأمريكية الأصلية. على الرغم من أننا يمكن أن نتعلم من تعليقات السيد جارسيا، إلا أن هذه الرقصات «الأصلية» كانت ما تزال «أجنبية» تمامًا عنا. لقد بدا ما يردده جارسيا أثناء تلك الرقصات مخيفًا ومتكررًا بشكل مزعج، وبدا الراقصون بلا تعبير، بأجسادهم العلوية المتيبسة وحركات أذرعهم المنتظمة. كانت ملابسهم الجميلة تصيب الرائي بالحيرة: أحذية جلدية ناعمة للحيوان، وأغطية للرأس مدهشة مزينة بريش النسر والببغاء، وأحزمة كونشو فضية متقنة،

ومجوهرات زهر القرع الفيروزي، وأجراس الكاحل الرنانة.

ينبثق الكثير من الفن الأصلي من تاريخ معقد يعكس العديد من التداخلات الثقافية إبان الحكم الاستعماري. في أحد الأمثلة الأكثر استثنائية، تعلمت النساء في شمال كندا كيفية صنع المطبوعات، التي أصبحت الآن معروفة بفن الإنويت *Inuit art*، من زيارة الفنان جيمس هيوستن، الذي عينته الحكومة للترويج للحرف اليدوية المحلية كشكل من أشكال الاكتفاء الذاتي. لقد أدخل هيوستن تقنيات الطباعة اليابانية، مما مكّن النساء من مواءمة مهاراتهم في صناعة السترات والأحذية المطرزة التقليدية لإنتاج مطبوعات أكثر قابلية للتسويق. في العصر الجديد يُستدعي الأمريكيين الأصليين من قبل الأشخاص الذين يجدون نماذج للتناغم الكوني في الأمريكيين الأصليين، سواء في كيب دورست، كندا ؛ زوني، وأريزونا؛ أو تشيتشن إيتزا بالمكسيك. تقدم معارض سانتا في العديدة فخار بويبلو الهندي ودمى كاتشينا الجميلة (باهظة الثمن)، ولكن بالتوازي مع ذلك هناك أيضًا عدد لا يحصى من اللوحات غير المتقنة للعذارى الهنديات الغريبات اللائي يحدقن عبر ميساس عند

غروب الشمس. تزدحم بعض مستوطنات شعوب البيبلو بالسياح في احتفالات خاصة، لكن البعض الآخر يظل مغلقًا أمام الجمهور أو يحظر التصوير الفيلمي أو الفوتوغرافي بوصفه شكل من أشكال التجارة وعدم التقدير.

الثقافات في تزامنها

على الرغم من الفجوات القائمة بين الثقافات، فإن الاتصال بين الثقافات قديم. تأثر فن اليونان القديمة بأبي الهول المصري وصياغة الذهب السكيثية وآلهة الحب السورية وتصميم العملات الفينيقية. حتى الجماليات «اليابانية» لبوذية الزن تعكس تفاعلًا تاريخيًا دام قرونًا بين الثقافة اليابانية والجديد، المتمثل في البوذية الدخيلة عليها، والتي انتقلت إلى اليابان من الهند عن طريق الصين وكوريا. يذكرنا الاتصال بين الثقافات داخل الحضارة الإسلامية بأن التعددية العرقية والثقافية ليستا بالجديدتين في زمننا. قام الصينيون بتصدير الأعمال الخزفية لتصبح مكونًا من ذائقة الحكام المسلمين الأوائل في القرن التاسع. كانت قرطبة في إسبانيا القرن الثالث عشر مركزًا تجاريًا متعدد الجنسيات. وقد ظهرت الصلبان على بعض الأواني الفخارية المصنوعة في إسبانيا من

قبل فنانين مسلمين والمخصصة للتصدير الى مشترين مسيحيين في الشمال، تمامًا كما تم تصنيع المنسوجات والسجاد بتصميمات إسلامية في بلاد فارس للتصدير إلى قصور أوروبا. إن تداخلات هذه التفاعلات الثقافية معقدة. ربما يعكس بلاط إزنيق، الشكل الفني الأكثر شهرة المنسوب للثقافة « التركية»، الاهتمام الكبير للحكام العثمانيين بالخزف الصيني: فقد اقتبس هذا البلاط تصميماته من الفاونيا والورود والتنانين والعنقاء من الفن الصيني.

قد يكون من الصعب التمييز بوضوح بين الروابط الثقافية الجيدة والسيئة. كان للفن الآسيوي تأثيرات عميقة على الغرب عبر القرون. بعض هذه التأثيرات هي محض أعراض لتوجه أوروبي ممتد تاريخيًا لإضفاء الطابع الغرائبي على الشرق، ولكن البعض الآخر يعكس تلاقحًا مهمًا بين الثقافات. الخزف الصيني كان موضوعًا للمحاكاة ليس فقط من قبل صانعي الخزف الفارسيين، ولكن أيضًا من قِبل صانعي الخزف الإيطاليين ومنتجى الدلفتوير Delftware ومصممى الخزف الانجليزى.

أثرت الألوان المائية اليابانية التي عُرضت في معارض الشرق الأقصى في باريس في أواخر القرن التاسع عشر

على مؤلفات ولوحات ماتيس، وويسلر، وديغا. وبالمثل أثرت الأنماط الموسيقية «الشرقية» على ملحنين مثل موتسارت وديبوسي ورافيل. كانت أميرة بوتشيني توراندوت الصينية هي ابتكار خيالي يستند إلى نسخة من حكاية ألف ليلة وليلة من بلاد فارس - ومع ذلك، فقد تضمنت بوتشيني سبع نغمات صينية «أصلية» في الأوبرا، بناءً على المواد التي تم إجراؤها مؤخرًا ونشرت في أوروبا. أُنشأت الآلات الموسيقية والتناغمات الخاصة بأوليفييه ميسيان من خلال بحث مكثف في الأنماط الموسيقية لجنوب آسيا. كما جمع المنتج المسرحي لأوبرا فاغنر المثير للجدل روبرت ويلسون، مثلما فعل في بارسيفال، بين السحر الفني لأشعة الليزر وعروضها الخفيفة ودراما نوه Noh اليابانية وتقدماتها المقبضة رغم بساطتها.

فن» بدائى» داخل مساحات نقية

على الرغم من الجهود التى نبذلها لفهم فن ثقافة أخرى، إلا أنها تكون عرضة لتسلل التوجهات الاستعمارية إليها. بالقرب من كيرنز في شمال أستراليا، وفي كوراندا، توجد معارض فنية صغيرة بها أكشاك حيث يبيع العديد من فناني السكان الأصليين بضاعتهم: الآت النفخ المسماه بالديدجيريدوس،

واللوحات، والمنحوتات الحيوانية، و الأزرة المزينة. لقد اشتريت لوحة صغيرة لسمكة من نوع براموندي من رجل شديد الأصالة، السيد بونجا، الذي كان يتمتع بقامة طويلة، وبشرة داكنة، ووجهًا بشوشًا، مع الكثير من الشعر الأبيض. وأوضح أنه في قبيلته، لا يستطيع صيد سمك البارامونديي (طيب المذاق) إلا فردًا من عشيرة معينة؛ في بعض الجماعات، يمتلك بعض الأشخاص فقط حقوق رسمها. ثم فاجأني هذا الاتصال «البدائي» عندما قام بانتزاع مجموعة من الصور الفوتوغرافية ومقاطع الأخبار الخاصة برحلاته ومعارضه في فرنسا وبلجيكا! لقد تعرضت لصدمة مماثلة عندما شاهدت فرقة مسرحية للسكان الأصليين تقدم في مركز كورواندا الثقافي. كانوا (مثل راقصي تيوا بويبلو) يرتدون الملابس التقليدية؛ قاموا بسرد قصتهم، التي تحاكي عمليات القتل القديمة وولادة البطل من جديد، على موسيقى ديدجيريدو ذات الإيقاع المخيف. ثم خرج الممثل الرئيس من الشخصية في النهاية، وما يزال مرتديًا ملابس خاصة وطلاء للجسم. ابتسم ابتسامة عريضة وقال «يومًا طيبًا G'day»!، وشجع الجمهور على شراء أقراص مدمجة لموسيقاهم من محل الهدايا. كانت توقعاتي

ضيقة الأفق فقط بالطبع ، هي المسؤولة عن إصابتي بالدهشة- كما لو أنه كان من المفترض أن أبقى محاصرًا في عبق الماضي.

كانت الاستعارة الثقافية محورًا لمعرضين رئيسين في المتحف، أحدهما في عام 1984 والآخر في عام 1989، ويوضحان مدى الجدل الذي يثيره عند النظر في مثل هذا الاتصال وتقديمه عندما يحاول الغربيون توسيع مقولة «الفن».

في عام 1984 اتخذ أحد المعارض الذي أقيم في متحف الفن الحديث (MoMA)، عنوانًا له»النزعة البدائية» والفن الحديث. وقد تعامل المعرض باحتفاء مع كلمة «بدائي»، كما ظهر ذلك من التعليقات المصاحبة للعنوان. فللاحتفاء بالفن «البدائي»، أظهر العارضون مدى تأثيره على الفنانين الأوروبيين المعاصرين مثل بيكاسو وموديجلياني وبرانكوسي وجياكوميتي وغيرهم. ومع ذلك، كتب النقاد أن المعرض أضر بالفن غير الأوروبي الذي قدمه، فقد عمل على تنحية سياق الفن «البدائي» من خلال تجاهل ذكر معلومات عن الفنانين أو العصور أو الثقافات أو الاستخدامات الأصلية- كل تركيزه جاء على الهيئة أو الشكل. عن هذا كتب الناقد توماس

ماكفيلي:

يكشف معرض «النزعة البدائية» عن الطريقة التي ترتبط بها مؤسساتنا الثقافية بالثقافات الأجنبية، ويميط اللثام عنها بوصفها ذات نزعة مركزية عرقية تهدف إلى احتواء هذه الثقافات وما فيها إلى نفسها.... يُظهر هذا المعرض أن الإيجو الغربي ما يزال جامحًا كما كان في عصور الاستعمار وعصور جمع الهدايا التذكارية.

في المقابل، سعى معرض «سحرة الأرض» Les Magiciens de la Terre الذي نظمه مركز بومبيدو للفن الحديث، إلى معاملة كافة الفنانين المشاركين فيه بأعمالهم باحترام متساوٍ، إذ لم يتجاهل المعرض السياق الخاص بكل فنان. لكن مرة أخرى، ظهرت بعض الاعتراضات. فقد شعر النقاد أن العروض ذهبت بعيدًا جدًا في مساواة القطع المتباينة: على سبيل المثال، تعليق قطعة تركيب الأعمال الترابية، دائرة الأرض الحمراء، لريتشارد لونغ، فوق لوحة أرضية مرسومة من قبل مجموعة من فناني يوونغدو Yuendumu من السكان الأصليين. في الواقع ما يزال الفن غير الغربي بعيدًا في سياقه عن المشاهدين الغربيين. من الصعب تجاهل ما يحتويه عنوان

المعرض من تلميح إلى تصوف العصر الجديد، والذي ينم عن توق إلى الروحانية «الأصيلة» والسلطة الشامانية، للهروب من المشاركة في نظام سوق فني تافه ومهين.

في الغالب قدمت معارض المتاحف، الأحدث زمنيًا، سياقًا أبعد من ذلك بكثير. (وصل في بعض الأحيان إلى أبعاد متناقضة بشكل مثير للسخرية -كما حدث عندما أعلن دليل متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث للفن الأفريقي للمعلمين والطلاب رسميًا أن المتحف يعرض أشياء لا تنتمي إلى المتحف). تقدم المتاحف نصوصًا مطولة على الحائط، ومقالات في الكتالوج المصاحب لها، ومحاضرات معاينة، وجولات محاضر. ثم، لا محالة، يأتي بعد ذلك متجر الهدايا بألعابه، ودماه، وبطاقاته البريدية، وملصقاته، وأشرطته الموسيقية، وتقويماته ، وأقراطه، وحتى سلال قمامته. في الواقع، من الصعب القول إن سلة المهملات الفنية هي رمز للتفاهم الثقافي!

التفاتة أنثروبولوجية

لا يشمل الفن الإسلامي الرفيع الخط العربي فحسب، بل يشمل أيضًا العملات المعدنية والسجاد. لطالما حظيت السيوف في اليابان بتقدير كبير، مثل

أباريق الشاي، بتصميمها وفقًا لمبادئ الزن الجمالية. تُعد دمى الأبورانج ،أو قوارب الأسكيمو أو يوروبا ابيجى أوالدمى «التوأم» مجرد أمثلة قليلة أخرى من الأعمال الفنية التي قد تصنف عادةً على أنها «حِرَف يدوية». يمكننا أن نقول الشيء نفسه، بالطبع، عن الكثير من الفن الغربي الذي نراه الآن في المتاحف: الأواني الإغريقية، الخزائن من العصور الوسطى، الخزف الإيطالي، والمفروشات الفرنسية. استخدمت منحوتات مايكل أنجلو ودوناتيلو لتزيين الأماكن العامة أو الكنائس أو المقابر. وكثير من السياح الذين يزورون كاتدرائية شارتر لديهم القليل من المعرفة أو الاحترام لنظام معتقدات القرون الوسطى التي منحتها وحدة جمالية. إذا كان من الممكن اعتبار حديقة الزِن فنًا، فربما لا يكون الأمر كذلك للأسباب التي بناء عليها اعتبر كانط فرساي فنًا؛ ولن يكون الأمر بالضرورة مجاملة لرهبان الزن إذا وصفت حديقتهم بـ«الفن» بالمعنى الذي تفضله. يمكنك بدلاً من ذلك إظهار الجهل والشوفينية.

هل تشترك الثقافات المختلفة حول العالم في مفهوم «الفن»؟ في كتابه أخت كاليوب Calliope's Sisters ، وهو دراسة للفن عبر إحدى عشر ثقافة عالمية،

يجادل ريتشارد أندرسون (عالم الأنثروبولوجيا المتخصص في الفن والجماليات العرقية) بأنه يمكننا أن نجد شيًا على غرار الفن في كافة الثقافات: بعض الأشياء تحظى بالتقدير لجمالها، أو لشكلها المدرك حسيًا، أو لمهارة تصميمها، ويحدث هذا التقدير لخصائص لا تتعلق بنفعيتها. لا تقتصر دراسة أندرسون على الثقافات المعاصرة. على سبيل المثال، أعجب الأزتك بفنون أسلافهم تولتيك وأولمكس وقاموا بجمعها. يقترح أندرسون تعريف الفن على أنه «معنى دال ثقافيًا، مشفرًا بمهارة عبر وسيط حسي مؤثر». أود أن أؤيد هذا التعريف كما أيدت من قبل تعريف جون ديوي - يبدو وكأنه نسخة أكثر تحديدًا لفكرة ديوي القائلة بأن الفن «يعبر عن حياة المجتمع».

ليس من السهل دائمًا تمييز ما يمكن النظر إليه بوصفه «معنًا دال ثقافيًا»- حتى بعد دراسة متأنية ومعتبرة. جيمس كليفورد، عالم أنثربولوجي آخر، قام بصف بعض الأعمال الطوطمية في متحف كولومبيا البريطانية للفن الحديث (كمنحوتات تجريدية حديثة) في صالات العرض المخصصة للساحل الشمالى الغربى الهندي. بعد إرجاع العناصر الدينية الدالة إلى الشعوب القبلية، كانت هناك خلافات حول كيفية

عرضها. قررت إحدى المجموعات أنه لا ينبغي عرضها على الإطلاق. في حين رأت مجموعة أخرى عرضها كأعمال فردية مع تعليقات مصاحبة لها، في حين رأت مجموعة ثالثة عرضها فقط في سياق احتفالي توظف فيه بالشكل التراثي الذي كانت تستخدم فيه.

لقد أثر علماء الأنثروبولوجيا أحيانًا على الإنتاج الفني للثقافات التي يدرسونها. كان الأمريكي إريك مايكلز يراقب مجموعات السكان الأصليين الأستراليين في أواخر السبعينيات، في الوقت الذي التفت فيه سوق الفن الدولي لـ«فن السكان الأصليين». تشبه اللوحات النقطية الخاصة بالسكان الأصليين الفن الغربي أو التعبيرية التجريدية، غير أن الهدف الحقيقي للفنانين كان خلق تأثير «متألق» لاستحضار النموذج الأصلي لزمن الحلم Dream Time والتواصل معه.

يقول مايكلز إن لدى الفنانين من السكان الأصليين مفاهيم جد مختلفة للإبداع وحق الملكية عن العديد من الفنانين الأوروبيين، ولكن نظرًا لتفاعل الرسامين أكثر فأكثر مع الأسواق الأسترالية ثم الأسواق الخارجية، وجذب السماسرة والنقاد والرعاة المتطورين على طول الخط، بدأ «أسلوب بابونيا» في

التفاعل مع قضايا معينة فى الرسم الدولى فى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى، وخاصة المخططات فائقة الصغر فى نيويورك.

بدافع من هذا الطلب المفاجئ على أعمالهم، قام الفنانون بتنفيذ بعض المشاريع الكبيرة. سعى مايكلز إلى تجنب التأثير على عملهم، لكنه أصبح قلقًا عندما بدأ العمل الجماعي في أحد المشاريع الضخمة، درب التبانة يحلم Milky Way Dreaming، يتأثر بجهود أحد الفنانين الذين سافروا إلى الخارج وبدأوا في استخدام أسلوب النقطة لمجموعة بابونيا Papunya. لقد كان قلقًا بشأن التأثير المالي المحتمل لمثل هذا الأسلوب «المختلط»، نظرًا لأن لأن كثرة النقاط أربكت حبكة اللوحة في شخصياتها المركزية الكبيرة، علق مايكلز على أحد الفنانين قائلاً: «قد يشعر الأوروبيون بالارتباك عند النظر إلى الصورة». بعد المناقشة، قام الرجال بمعالجة الجزء الغريب منها.

كما تشابكت عالمة الأنثروبولوجيا سوزانا إيجر فالاديز مع الإنتاج الفني للثقافة القبلية عندما ذهبت لدراسة هنود هويكول في غرب المكسيك في عام 1974، وشعرت بالفزع عندما وجدت فنونهم التقليدية تعطلت بسبب دمجهم لرموز جديدة: بدلاً من الطيور

الطنانة والذرة، ظهرت الآن ميكي ماوس وفولكس فاجن في التطريزالنسائى المتقن. وقد حاولت التأثير عليهم عبر إقناعهم بالالتزام بالصور التقليدية. ومع ذلك، فإن هويكو، الذين يعانون من الفقر المدقع ، قاموا بتعديل فنهم لتلبية الطلب المتزايد للسوق. لقد تيسر عليهم التواصل مع نحاتي الخشب في أواكساكان من خلال مراكز الفنون الثقافية الإقليمية، مما أدى إلى ظهور أشكال جديدة من الإنتاج تتجاوز الأوعية التقليدية المزخرفة بالخرز.

يبيع أواكسانكس Oaxacans رؤوسهم المنحوتة من النمور الأمريكية وحيوانات أخرى إلى هويكول حتى يقوموا بتطريزها، مع استفادة كلتا المجموعتين. بالإضافة لذلك يعكس الشكل التقليدي للفن في هويكول تأثيرًا خارجيًا آخر مهمًا. جاء هذا التأثير من جامع الأعمال الفنية في دالاس الذي اعتقد أن الخرزات المستديرة قد تسهل قدرًا أكبر من الكمال في التصميم؛ في عام 1984وصلت شحنة خرز من اليابان وتشيكوسلوفاكيا. تفاعلت هويكول بإيجابية الخرز الجديد وتكيفت على الفور مع استخدامه لتزيين الأوعية والمواد المنحوتة.

يواجه بعض الأمريكيين الأصليين الآن قرارات صعبة

بشأن دورهم وفرصهم كفنانين. قد يشعر الشباب المتعلمون في مدارس الفنون، والذين هم على دراية مثل أي طلاب آخرين في العصر الحديث بحركات الفن العالمية الحديثة، بالالتزامات والضغوط في متابعة أنماط الفن التقليدي والموضوعات والمواد المنتمية له. إنه لأمر مرهق إذا كان من المفترض أن يكون فنان القرن الحادي والعشرين «البدائي» قد هرب من مسيرة التاريخ لمساعدة بقيتنا على تقدير بعض الماضي الأسطوري.

إن الشعوب الأصلية في الأمريكتين وأستراليا ليست معزولة ثقافيًا وليست متجانسة. بالإضافة لذلك ثمة أشخاص متنوعون في المراكز الحضرية الرئيسة في العالم الأول على نحو يعكس العديد من التأثيرات الثقافية والارتباطات العرقية.

فيما يلي، أود التعليق على مسألتين مهمتين ناشئتين عن هذه العلاقات الثقافية الجديدة.

سياسة ما بعد الاستعمار وهجين الشتات

لقد قرأنا أعلاه عن كيفية ظهور مواقف ما بعد الاستعمار في معارض المتاحف والأسواق السياحية وفي التجارة التي تؤثر على الإنتاج المحلي. وقد عكست

الممارسات الفنية في القرن العشرين بزوغ العديد من الدول حول العالم فى مرحلة الاستقلال عن الحكم الاستعماري. غير أن هذه العملية لم تكن سلسة على الإطلاق، وقد اشتملت أحيانًا على سنوات من الثورة الدموية. غالبًا ما يقمع الديكتاتوريون والقوى السياسية الأخرى الفن لأنه يوفر نقطة للمقاومة النقدية، وبناء هوية وطنية جديدة من خلال استحضار الجذور الثقافية.

شهد القرن العشرون العديد من الأمثلة على الفنون التي لعبت دوراً سياسيًا قويًا، والتي ولدت في بعض الأحيان ردود فعل انتقامية ورقابة قاسية، حتى الموت (أو التهديدات بالقتل). وقد ابتكر العديد من المؤلفين البارزين أعمالًا أثناء وجودهم في السجن أو المنفى. إن الفتوى أو الحكم بهدر الدم الصادر بحق سلمان رشدي في عمله «آيات شيطانية» هي الحالة الأكثر شهرة على هذا؛ إنها تكشف عن جانب من القضايا المعقدة في عصر ما بعد الاستعمار. رشدي، مغترب هندي يعيش في لندن، يكتب بالإنجليزية؛ لغة الحكم الاستعماري. اشتمل كتابه الضخم والغني (والصعب) على تلميحات إلى الإسلام واللاهوت الهندوسي والنقد الاجتماعي المعاصر (للهند وبريطانيا

على حد سواء). يتخلل الرواية مشاهد تنتمي إلى الواقعية السحرية: الناس يسقطون على الأرض من انفجار طائرة دون أن يتعرضوا للأذى، ثم على نحو مفاجئ تنبت لهم قرون وذيول، أو يسافرون عبر الزمن، أو يقومون برحلة حج تقودها الفراشات.

جاءت بعض فصول رواية رشدي، التي تقدم نسخة ساخرة للنبي محمد وزوجاته، صادمة لبعض المسلمين وأثارت إلى حد كبير حنقهم، على نحو مشابه للطريقة التي أثارت حفيظة العديد من المسيحيين تجاه عمل سيرانو سابق الذكر. كانت الفتوى ضد رشدي (التي رُفعت الآن) مؤسفة، ولكن لا ينبغي فهمها على أنها مجرد معادل أشد للرقابة على حرية التعبير في الغرب. امتد التهديد إلى ما وراء الحدود والدساتير الوطنية، على نحو يعكس الطبيعة الفريدة للشريعة الإسلامية وحدودها (كما فسرها بعض الملالي).

نرى هنا اشتباك حاد بين أسلوب أدب رشدي المعقد لما بعد الاستعمار وما بعد الحداثة وظاهرة الأصولية الإسلامية، التي تعود إلى فترات سابقة للإمبراطورية، والتي تبدو غير متوافقة مع الدولة المعاصرة. في الواقع، ترتبط هذه الظاهرة بقضايا معقدة: الانقسامات العلمانية داخل الإسلام، والسياسة

الجغرافية للاقتصاد النفطي الدولي، وتحولات التحالفات الدولية أثناء انهيار الاتحاد السوفيتي.

هذا يقودني إلى نقطتي الثانية المتعلقة بهجين الشتات. اشتهر مصطلح «الشتات» لوصف وضع اليهود منذ تشتيتهم بعد تدمير معبد سليمان في القدس في القرن السادس قبل الميلاد. أدت فترة العبودية الأفريقية التي استمرت 300 عام إلى وجود شتات كبير آخر، كما حدث مع أنواع أخرى من الحكم والممارسات الاستعمارية. هناك تأثير جديد للمغتربين على إنتاج الفن، ويرجع ذلك جزئيًا إلى عملية التواصل العالمي. غالبًا ما يكون الرابط الذي يربط الجماعة معًا في فترات فقدان وطنهم هو تقاليدهم الثقافية، بما في ذلك التقاليد الدينية والطقوس إلى جانب الرقص والغناء ورواية القصص والرسم وما إلى ذلك.

عندما يُجبر الناس (أو يختارون) على التحرك في جميع أنحاء العالم، يظهر أحفادهم بهوية جديدة مهجنة. يحافظ العديد من المهاجرين على تقاليدهم الثقافية لعدة أجيال حيث يلعب الفن دورًا رئيسًا. في حفلات الزفاف والاحتفالات الأخرى، تُرتدى الأزياء التقليدية في المراسم التي تستخدم رقصات وموسيقى ثقافة الأجداد. ينطبق هذا على رقصة الترنتيلة

الإيطالية في بوسطن، والرقص الهندي (الحقل والحصاد) في لندن، وعروض رأس السنة الصينية في سان فرانسيسكو. وبالمثل تظهر ثقافات الشتات أيضًا في وسائط جديدة. يبث تلفزيون الكابل في الولايات المتحدة قناتي نيفيسيون Univision وتيلموندو Telemundo الناطقتين بالإسبانية، مع قنواتها التليفزيونية المشهورة؛ هناك أيضًا محطات تعرض مقاطع فيديو موسيقية من الثقافة الإيرانية والهندوسية.

أثارت الثمانينيات من القرن الماضي الوعي بسياسات الهوية، حيث استخدم العديد من الشباب ذوي الهويات الهجينة أو «الموصولةhyphenated» الفن لاستكشاف قضايا العنصرية والاستيعاب الثقافي. استغلت اللوحات التي رسمها الفنان الأمريكي الأفريقي مايكل راي تشارلز الصور النمطية من المجلات أو الإعلانات القديمة، على نحو خلق حالة من التوتر لدى المشاهدين سواء كانوا من البيض أو السود. من جهة أخرى قام الأمريكي الكوري ديفيد تشونغ بعمل تركيب أعاد من خلاله إنشاء متجر جده الصغير في حي يغلب عليه السود في واشنطن العاصمة. وقد حملت الثقوب والأشرطة الصوتية

الشكوك العرقية من كلا الجانبين.

أثبتت العديد من الأفلام فعاليتها بشكل خاص في تسليط الضوء على قضايا سياسة ما بعد الاستعمار وهجين الشتات. تصدر فيلم سبايك لي أفعل الشيء الصحيح Do The right thing للتوترات العرقية والإثنية في الديناميكيات الحضرية المتغيرة للمدينة الحديثة. صورت رواية حنيف كريشي الساخرة «بوذا الضواحي» مفارقات شابًا أنجلو- هنديًا يبلغ سن الرشد في لندن. تناول فيلمي ذات مرة كان محاربًا Once Were Warrior ولعبة البكاء The Crying Game ديناميكيات القوة السياسية والعرقية والجنسية الجديدة والمتطورة، والتي تشمل، بالترتيب، شعب الماوري النيوزيلندي ومجموعة متعددة العرقيات (إيرلندية- سوداء- إنجليزية) في بريطانيا.

مثال آخر هو فيلم ميسيسيبي ماسالا Mississippi masala للمخرج ميرا ناير، عام 1991، الذي يصور قصة حب بين عرقية في الجنوب الأمريكي بين رجل أمريكي من أصل أفريقي وامرأة هندية شابة. كانت الخلفية العرقية معقدة بسبب حقيقة أن أسرة المرأة قد أُجبرت على الخروج من مجتمعها في أوغندا بسبب استقلال تلك الأمة- فقد تم جلب الهنود في الأصل إلى

هناك من قبل الحكام الاستعماريين البريطانيين لبناء خطوط السكك الحديدية في البلاد. صور فيلم ناير صعوبات قصة الحب بين الزوجين الشابين الناجمة عن توقعات وتحيزات كل مجموعة عرقية، بالإضافة إلى تلك الموجودة في الثقافة الأكبر من حولهم.

خاتمة

ما الذي تخبرنا به النقطتين الأخيرتين- حول سياسة ما بعد الاستعمار وهجين الشتات- عن إيمان جون ديوي بالفن كلغة عالمية؟ في عصر الاضطراب السياسي والسجالات المعقدة حول الهوية الشخصية، حتى الفنانين من داخل أمة أو شعب أو ثقافة قد يواجهون صعوبات في تقييم المعنى والقيمة في الفن. النقطة الأساسية هي أن العديد من الناس ما زالوا يرون أن الفن حاسم في معالجة الأسئلة الأساسية التي نواجهها- كمواطنين وأفراد- في وضع عالمي متجدد دائمًا، وغالبًا ما يكون محفوفًا بالمخاطر. بينما ندرك أن المجتمعات متنوعة ومتطورة داخليًا، ما يزال بإمكاننا القول إن فكرة جون ديوي منطقية، وأن الفن «يعبر عن حياة المجتمع».

تشبه ملاحظات ديوي عن الفن نظرية آرثر دانتو في الفن (الموصوفة في نهاية الفصل الثانى). اعتقد ديوي

أننا يجب أن نتعلم لغة الفن من خلال الاندماج في روح المجتمع الذي يوجد فيه. ويجادل دانتو بأن ما يمكن للفنانين صنعه كفن يعتمد على سياق المقاصد الممكنة لعصر معين وثقافة معينة- بغض النظر عن النظريات التي تتعامل مع الثقافة بوصفها فنًا. لكن ربما يستخدم دانتو مفهومًا حديثًا وغربيًا عن «الفن»، بافتراض أن جميع الثقافات لديها شيء مثل عالم الفن حيث تقوم بال»تنظير» في الواقع للفن. السؤال الأساسي هو هل يمكن القول أنه إذا قدم للناس معنى للأشياء عبر وسيط حسي، فإن هذا من شأنه أن يرقى إلى الإدعاء بأن لديهم «نظرية» في «عالم الفن». ستكون إجابة دانتو عن هذا السؤال بنعم. في محاولة لإظهار كيف يمكن أن ينطبق مفهومه عن الفن عبر الثقافات المختلفة، يتخيل دانتو أشخاصًا «ينظرون» للتمييز بين الأواني والسلال؛ بمعنى أنهم يرسمون خطوطًا في ثقافاتهم بين الفن والمشغولات اليدوية- ربما يرون الأواني على أنها نفعية والسلال على أنها فنية. لكن نقاد دانتو يجادلون بأن الناس في بعض الثقافات ببساطة لا يرون مثل هذا التمييز. على النقيض من ذلك، تبدو رؤية ديوي للفن أكثر اتساعًا وانفتاحًا. كما أنه يتداخل بشكل جيد مع وصف عالم

الأنثروبولوجيا ريتشارد أندرسون للفن باعتباره «معنى ثقافي دال مشفرًا بمهارة عبر وسيط حسي مؤثر». غير أنه بمقدوري إضافة بعض التفاصيل التي تعمل على تقييد التعريف بشكل أفضل، لذا اسمحوا لي أن أراجع ثلاث نقاط رئيسة:

أولاً، نصيحة ديوي لنا للحصول على تجربة مباشرة لفن ثقافة أخرى، بالإضافة إلى كونها جذابة، فهي بالغة البساطة أيضًا. يمكن أن يساعد الاتصال بفن ثقافة أخرى المرء على فهمها بشكل أفضل، نظرًا لأن الفن هو تعبير عميق جدًا عن المواقف والتوقعات. لكننا لا نفهم سوى القليل جدًا من الفن أو الثقافة لو تعاملنا معهما بمعزل عن الآخر، فمن خلال ما يسمى بالتجربة المباشرة سيتم تعزيز تجربتنا من خلال امتلاك ما أسماه ديوي «الحقائق الخارجية».

ثانيًا، قد لا تكون هناك وجهة نظر « في ثقافة ما أو في فن تلك الثقافة». على الرغم من أن الفن يمكن أن يعبر عن قيم الثقافة، إلا أنه لا توجد ثقافة متجانسة أو لم يمسها العالم. إن أنقى الأمثلة الظاهرة للقيم الثقافية غالبًا ما تكون نتاج خيوط معقدة من التفاعل. تأثر الرقص في جاوة كما في إفريقيا بالحركات التاريخية بين المجموعات المحلية، وكذلك بالحكم

الاستعماري القمعي الحديث. الفن دائما ما يتأثر بالتواصل الثقافي. قد يتضمن ذلك تقليدًا يبدو للوهلة الأولى فظًا وتابعًا، ولكن قد يتطور هذا التقليد لاحقًا إلى أشكال فنية مميزة، مثل بلاط إزنيق أو صناعة طباعة الإنويت.

ثالثًا، لا يلبي الفن من أماكن وأزمنة أخرى دائمًا معاييرنا المعاصرة للفن المعروض في صالات العرض والتعبير عن الغايات الفردية أو «العبقرية». قد تكون الأعمال الفنية نفعية أو روحية- أو كليهما؛ قد تكتسب قيمتها فقط في سياق الطقوس والاحتفالية، وما إلى ذلك. يمكن أن يحدث الإنتاج الفني كعمل جماعي. كما يمكن أن يأخذ شكل حفل شاي أو حديقة أو بذرة أو وعاء بذور أو قناع للأسلاف أو قوارب الكاياك أو ضريح أو عملة معدنية. في الواقع، يعمل تعريف أندرسون، والذي يشير إلى «المعنى المشفر بمهارة عبر وسيط حسي مؤثر، ليشمل كل هذا التنوع.

لقد أكدت في هذا الفصل على التاريخ الطويل للتفاعلات الثقافية في كافة أرجاء العالم، وتأثيرها الهائل على الإنتاج الفني. ما الذي يختلف إذن (إن وجد) اليوم، عندما نسمع كثيرًا عن «القرية العالمية» الجديدة؟ يتمثل أحد الاختلافات الرئيسة في دور

وسائل الإعلام الجديدة والاتصالات السلكية واللاسلكية، والتي سأسكتشفها في الفصل السابع. ثمة اختلاف آخر أيضًا يتمثل في سوق الفن الدولي المتطور باضطراد؛ هذا هو موضوعنا للفصل الرابع.

4

المال، والأسواق، والمتاحف

يُفرز التواصل الثقافي مواقف متباينة بداية من الاحترام المتبادل وصولًا إلى النزعة التجارية الفجة. يتفاعل الفن والمال في العديد من المؤسسات؛ خصوصًا المتاحف. تقوم المتاحف بالحفاظ على القطع الفنية وجمعها، وتؤدي دورًا في تثقيف الجمهور، وكذلك تنشر المعايير المتعلقة بقيمة الفن وجودته؛ ولكن من وضع تلك المعايير؟ وكيف؟ ولماذا تطورت تلك المعايير، وما الذي تقوله لنا حول نظريات الفن المتغيرة؟ سوف أتتبع في هذا الفصل العلاقات الممتدة بين القيم الفنية والتربوية والمدنية والتجارية والروحية.

غالبا ما تدعم المدن، حتى المدن الصغيرة المحدودة، إنشاء مجموعة من المتاحف داخلها. فمدينة مثل سانتا في Santa Fe، على سبيل المثال، يوجد بها متحف للفنون الجميلة، ومتحف الفنون الشعبية الدولية، ومتحف الفنون والثقافة الهندية، ومتحف جورجيا أوكيف. وتختلف المتاحف الأحدث عهدًا حول

العالم عن المؤسسات التي يغلب عليها الطابع التقليدي بأنها تعرض نماذج لأعمال فنانين ونساء وأناس عاديين ينتمون إلى الأقليات (يضم «الفن الشعبي» أعمالًا حِرفية، وألعاب الأطفال، بل ونماذج للعبة القطار). وفي الغالب، تجمع هذه المتاحف المُنشأة حديثا بين الفن والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع. فالمعارض المقامة في متحف الفنون والثقافة الهندية تعرض الأعمال «بالتعاون مع مُشرفين وقُرّاء وفنانين وكُتّاب وتربويين من السكان الأصليين الذين هم مشاركين نشطين في الأبحاث والمنح الدراسية والمعارض والتعليم».

المتاحف والملايين

نشأ الكثير من المتاحف الأوروبية والآسيوية من خلال المقتنيات الملكية، مثل متحف اللوفر في باريس، ومتحف برادو في مدريد، ومتحف القصر الوطني في تايوان، ومتحف كيوتو الوطني، ومتحف الإرميتاج في سان بطرسبرغ. تبيّن بعض المتاحف المكتشفات الأركيولوجية المحلية الهامة، مثل المتاحف اليونانية المنشأة بالقرب من موقع مدينتي أوليمبيا ودلفي. وهناك المتاحف المنشأة مؤخرًا التي أقيمت في عواصم وطنية، مثل كانبرا وجوهانسبرغ وواشنطن وأوتاوا،

لترسيخ الصور الذاتية الناشئة للأمم بوصفها حاملة للواء الثقافة. وهناك متاحف أخرى ظهرت بسبب ظروف الإنتاج المحلي، مثل متحف البلاط الوطني في لشبونة. وهناك بعض المتاحف يصعب تصنيفها لأنها تجمع بين التاريخ الإقليمي والفني والعلمي والطبي، مثل متحف غوستافيانوم في أوبسالا بالسويد.

ربما تعكس بعض المتاحف ارتباط أحد الفنانين بأحد الأماكن. فقد عاشت جورجيا أوكيف أغلب حياتها المهنية في نيو ميكسيكو، وترتكز موضوعات لوحاتها على السكان الأصليين والسماوات المفتوحة في الصحراء والزهور وعظام الحيوانات الميتة. وهناك متاحف أخرى مخصصة لفنان واحد، مثل بيت وحديقة كلود مونيه في جيفرني، ومتحف فان غوخ في أمستردام، ومتحف آندي وارهول في بيتسبيرغ. ويبدو أن اختيار مواقع إقامة بعض المتاحف جاء وليد الصدفة, فمتحف الفنون الشعبية في سانتا في نشأ نتيجة لالتزام شخص واحد وثروته وشغفه بالاقتناء، وهو ألكسندر جيرارد، كذلك الحال مع متحف طارق رجب بالكويت، حيث تأسس على مقتنيات خاصة للفن الإسلامي. وأقام رجل الأعمال في مجال النفط ج. بول جيتي متحفه في فيلا جيتي بحي ماليبو حيث كانت

له بعض الأملاك هناك.

كانت المتاحف الأولى تهدف إلى أن تكون متاحة للجميع، بينما تبدو المتاحف الأحدث عهدًا ذات طابع فئوي. فمتاحف مثل المتحف الوطني للمرأة في الفن، أو متاحف الفن الأفرو أميركي، والمتاحف اليهودية، والمتاحف الهسبانية [الشعوب والثقافات المرتبطة تاريخيا بإسبانيا)، إلخ، جميعها وُسِمت بأنها متاحف «قَبَلية». يبدو الأمر غالبا وكأن كل فئة لديها (أو ترغب في أن يكون لديها) متحفها الفني الخاص. وقد استعرض آرثر دانتو عملية «بلقنة» المتاحف هذه في مقاله «المتاحف والملايين الظامئة». وتقدم مجموعات الأقليات حجتها بأن هناك حاجة للمتاحف الجديدة لأنه لم يتم تمثيل فنانيها وذائقتها وقيمها في المتاحف الكبرى الشهيرة. (وربما يشير هؤلاء الناس أنفسهم إلى أن «معيار التذوق» الخاص بـ «الرجال المهذبين» الذي طرحه الفيلسوف دافيد هيوم يعكس ببساطة معايير ثقافية ضيقة). واستجابة لذلك، سعت المتاحف الأقدم إلى توسيع نطاق مقتنياتها وقاعدتها الجماهيرية، فنجدها تضع برنامجًا للعروض المخصصة لفنون الأقليات؛ فبدلًا من عزف مقطوعات للرباعيات الوترية في الافتتاحات، قد

يشاهد المرء عازفي الطبول والراقصين الأفارقة. ولكن لا تزال المتاحف الفنية يُنظَر إليها باعتبارها مؤسسات نخبوية. وعلى امتداد أوروبا وأمريكا الشمالية، لا يتجاوز متوسط الحضور نسبة 22 في المائة من مجموع السكان، وتنتمي هذه المجموعة بدرجة كبيرة إلى الشرائح الأعلى دخلًا وذوي الخلفيات الثقافية.

الذائقة والامتياز

درس عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو علاقة الذائقة بالوضع الاجتماعي الاقتصادي للطبقات و«رأس المال الثقافي». كان هدفه هو تقديم «إجابة علمية للسؤال القديم الذي طرحه كانط حول نقد ملكة الحكم، وذلك بالبحث ضمن بنية الطبقات الاجتماعية عن الأسس التي تقوم عليها أنساق التصنيف التي تعيّن موضوعات المتعة الجمالية». وكما أوضح بورديو في كتابه التمييز: نقد اجتماعي لملكة الحكم، فالنتائج معقدة، وخصوصًا أن التقييمات الطبقية يصعب تعميمها من إحدى الأمم (فرنسا) إلى الأمم الأخرى. ولكن بورديو كشف عن روابط واضحة بين الطبقة الاجتماعية والاختيارات المفضلة في الفن والموسيقى والسينما والمسرح. على سبيل المثال، فيما يتعلق بمؤلفي الموسيقى

الكلاسيكية فضّل الأشخاص المنتمين إلى طبقات اجتماعية متواضعة عددًا أقل من العدد الذي فضله الأشخاص المنتمين إلى شرائح أعلى اقتصاديًا ومهنيًا وتعليميًا. ولوحظ تكرار هذه الأنماط ذاتها في دراسات حول الاختيارات المفضلة لدى الناس فيما يتعلق بالمسرح الطليعي أو الأفلام «الفنية» المستقلة. ويلخص بورديو الأمر قائلًا: «إن الذائقة تصنف الناس طبقيًا، كما أنها تصنف المصنِّف نفسه».

يحجم الناس في الولايات المتحدة عن الإقرار بان التمييز الطبقي موجود ومؤثر. ولكن الفوارق واضحة وملموسة، بل إنها تشكل أساس الحبكة في بعض الأفلام الشهيرة في هوليوود مثل فيلم امرأة جميلة Pretty woman. يصور هذا الفيلم (وهو نسخة محدثة من فيلم سيدتي الجميلة pygmalion) الانتقال الطبقي لعاهرة جميلة (جوليا روبرتس) تقابل رجل أعمال ناجحًا وتتزوجه (ريتشارد غير). يقوم البطل الثري المتمرس بتعليم العاهرة الساذجة التي تمضغ اللبان، ليس فقط كيف ترتدي ملابسها وكيف تتحدث وتمشي، ولكن أيضًا كيف تُقدّر الأشياء الراقية التي نلتقي بها في حياتنا، مثل الأوبرا. دائمًا ما يكون الاستمتاع بفن الأوبرا في الأفلام تعبيرًا غير

متعمد عن المكانة الراقية للشخصية، بينما يُظهر تفضيل موسيقى الكانتري الريفية الموجودة في غرب الولايات المتحدة الوضع النقيض؛ أي إن أحد الأشخاص فظ ومتخلف.

كذلك خضعت الذائقة الفنية للدراسة من قِبل فنانين مثل فيتالي كومار وألكسندر ميلاميد، وذلك بدعم جزئي من مجلة ذا نيشن The nation. وبسخرية واضحة، وضع الفنانان ما أطلقا عليه «اللوحة الأكثر طلبًا في أمريكا (أو الصين أو كينيا)». ويكشف بحثهما عن تماثلات مثيرة على مستوى العالم: نفور من الفن التجريدي ومن اللون الأخضر المصفر، وتفضيل للون الأزرق والمناظر الطبيعية الواقعية. وكانت اللوحة التي تمثل ما يفضله الأمريكيون في الفن عبارة عن منظر طبيعي به مياه وجبال، واللون السائد فيها هو اللون الأزرق (بنسبة 44% في الواقع)، ويظهر بها حيوان بري وشخصية تاريخية. وتبدو النتيجة عبثية: داخل منظر طبيعي هادئ ساكن نرى جورج واشنطن في الوسط تمامًا يبدو تائهًا على شاطئ نهر واسع بينما تتجول بعض الغزلان بالقرب منه!

من الواضح أن الرسم من خلال الوصف لا ينشأ عنه تحفة فنية. لكن كان هناك دومًا فنانون ناجحون

يمكنهم الاستفادة مما قد يطلق عليه بورديو الذائقة «المتدنية»، وهو ما اشتهر بالاسم الذي أطلقه عليه كليمنت غرينبيرغ؛ الكيتش: شيء مبتذل وشعبي ذو جاذبية جماهيرية هائلة. ولعل أحد الأمثلة المألوفة لفن الكيتش هو لوحات نورمان روكويل التي كانت تُطبَع على أغلفة مجلة ذا ساترداي إيفيننغ بوست The Saturday Evening Post حيث كانت تصور تلك اللوحات مشاهد من الحياة في مدينة صغيرة وتجمعات لعائلات تنعم بالسعادة. وفي زمن قريب نجد توماس كينكاد، الذي سمّى نفسه «فنان الضوء» (وأصبح هذا الاسم علامة مسجلة). في لوحات كينكاد، نجد البيوت الدافئة الحميمية ذات الطابق الواحد أو الكنائس البيضاء ترحب بالمشاهد بنوافذ ذات أضواء ذهبية ساطعة. كذلك ترقد الأكواخ في حدائق تتساقط فيها الزهور من تعريشات الورود على ضفاف تحفها جداول تنساب فيها الأمواج المُزبدة. تُطبَع لوحات كينكاد بأشكال وصيغ تجارية متنوعة للغاية تناسب كافة الأسواق، بما فيها السلاسل السبع الخاصة بجائزة الجمعية الوطنية للوحات محدودة العدد، وكذلك على روزنامات التقويم، والمفارش، والوقايات، وأكواب القهوة، والأدوات المكتبية،

وبطاقات التهنئة التي تنتجها شركة هولمارك. هذا الشكل من فن الكيتش انتشر واقتناه أناس كثيرون مما جعله يحقق دخلًا مرتفعًا بمتوسط يزيد عن 80000 دولار سنويًا. وأيضًا نجده يحتل مكانة مميزة في المعارض في شتى أرجاء الولايات المتحدة، ويُعلن عنه على شاشات التلفاز، بل ويخضع للتداول التجاري في بورصة نيويورك.

بإمكاننا جميعًا أن نفكر في أمثلة أخرى للفن الشعبي، سواء كان ينتمي إلى الثقافة المتوسطة أو إلى فن الكيتش، بداية من السيريالية ومصابيح تيفاني إلى لوحات يظهر فيها إلفيس بريسلي بلون فاتح زاهٍ على خلفية سوداء أو لوحات لأطفال صغار يتدون أزياء المهرجين. ألا يوجد أمام الجمهور أي بديل حقيقي فيما بين الكيتش الشعبي وأعمال المدرسة الطليعية التي يغلب عليها طابع الاغتراب؟ هل لا بد من اختيار إما رسومات توماس كينكاد الريفية أو أعمال داميان هيرست [مثل استحالة الموت الجسدية في عقل شخص حي] حيث نجد سمكة قرش محفوظة في حوض عرض زجاجي؟ إذا كان لا بد للمتاحف أن تُلبّي رغبات الجمهور المختلفة وفي الوقت ذاته تدين بالولاء للاختيارات «القَبَلية» المفضلة، فربما لا تستطيع

المتاحف أن تلتزم على طول الخط بـ «الجودة» الموجودة في أعمال الأساتذة الكبار الكلاسيكيين أو بالفن «النخبوي» الأحدث لدي الطليعيين.

المتاحف والجمهور

تأسس أول متحف عام مع الإطاحة بالملكية الفرنسية بعد الثورة الفرنسية، حين أمّم الشعب متحف اللوفر في عام 1793. ثم تأسست المتاحف اللاحقة عبر التبرعات بالمقتنيات الخاصة، مثل معرض اللوحات القومي في لندن، والمعرض الوطني للفنون في الولايات المتحدة، كانت بعض المؤسسات الأوروبية، مثل المتحف البريطاني، مقيّدة للغاية، وتتطلب تزكيات ولا تسمح بالزيارة إلا «للسادة المحترمين». لكن كانت هناك محاولات بديلة لإتاحة الفن أمام عموم الناس، مثل معرض وايت تشابل الفني في الطرف الشرقي من لندن الذي افتُتح في عام 1881. كان ذلك المتحف مخصصًا بشكل واضح من أجل التجديد العمراني في تلك المنطقة العشوائية سيئة السمعة من المدينة.

ساهمت المتاحف في دعم الهوية الوطنية واعتُبرت رمزًا لقدرة الأمة ومكانتها. فالمتاحف البريطانية والفرنسية الكبرى عرضت نتاج عمليات التنقيب عن

-قد يقول البعض عمليات السطو على- كنوز الحضارات القديمة؛ اليونانية والأشورية والمصرية (ما تزال اليونان تطالب بريطانيا بإعادة مجموعة رخاميات إلغن Elgin Marbles التي كانت في الأصل جزءًا من أفاريز معبد البارثينون). كما سعى المواطنون في العالم الجديد إلى إضفاء الشرعية على دولهم الديمقراطية الفتية الناشئة عبر استدعاء ماضٍ كلاسيكي أعظم وأشمل: فالمتاحف في كل من سيدني بأستراليا وواشنطن العاصمة تأخذ شكل المعابد اليونانية بأعدتها وقبابها الكلاسيكية. وقد أثارت عمليات بيع الكنوز «الوطنية» للأثرياء الأجانب مشاعر قاسية وضغائن. فقد أثار ج. بول جيتي غضب الهولنديين وحنقهم بشرائه أحد لوحات البورتريه الهامة التي رسمها رامبرانت، بورتريه مارتن لوتن، في عام 1932 (حين انخفضت الأسعار بسبب نُذر اندلاع الحرب العالمية الثانية). يشير عنوان مقال آرثر دانتو عن المتاحف «القَبَلية» وعلاقتها بـ «الملايين الظامئة» إلى رواية هنري جيمس كوز الذهب The Golden Bowl، وفيها يجمع أحد الأثرياء الأمريكيين الأعمال الفنية الأوروبية من أجل جلبها إلى وطنه لمتحف سيلعب دورا في تحضّر «الملايين الظامئة». هذا

السيناريو ليس من نسج خيال هنري جيمس، فقد تأسست المتاحف الأولى في شمال أمريكا في سبعينيات القرن التاسع عشر بواسطة أفراد أثرياء في مراكز الثقافة والصناعة والحكم الشمالية (بوسطن، ونيويورك، وشيكاغو) حيث كانت تهدف بدرجة ما إلى تنوير الطبقات العاملة والمهاجرين القادمين إلى تلك المدن.

ثمة نية بقصد «التحضّر» كانت تعمل عملها عند تأسيس المعرض الوطني للفنون في الحقبة المبكرة من القرن العشرين. وقد شعر أندرو ميلون، وزير الخزانة في عهد الرئيس هوفر، بالحرج عندما وفد دبلوماسيون أجانب إلى المدينة وطلبوا منه أن يذهبوا في زيارة إلى «المعرض الوطني». كان ميلون قد أسس المتحف (الذي افتُتح في عام 1937) من مقتنياته الخاصة، وكان يتطلع إلى ضم مقتنيات تكميلية من متبرعين مثل صامويل كريس. ويصف أول مدير للمعرض، دافيد فاينلي، التأثيرات التنويرية والثقافية للمتحف عندما افتُتح لأول مرة في أثناء الحرب العالمية الثانية وأصبح ملجأ للجنود الذين كانوا يزورون المدينة (حيث كان دافئًا شتاءً وباردًا صيفًا، وبه مقهى جيد، وبالمناسبة كان يحتوي على صور شيقة مثيرة). وكانت الحفلات

الموسيقية المجانية أيام الأحد، والمعارض الفسيحة، والممارسة الجديدة لبيع نسخ من الأعمال الفنية، كانت كلها تهدف إلى دعم وتقدير ونشر ثقافة الجمال والجودة فيما بين الأشخاص العاديين، رجالًا ونساء، العاملين في الخدمة العسكرية.

بطبيعة الحال، قام رجال الصناعة الأمريكيين الأثرياء أيضًا بجمع الأعمال الفنية لإثبات مكانتهم الثقافية الخاصة إزاء الطبقة الأرستقراطية الأوروبية الأقدم عهدًا. وكما علّق جون ديوي في عام 1934 قائلًا: «بشكل عام، جامع الأعمال الفنية النموذجي، هو الرأسمالي النموذجي. فمن أجل تقديم دليل يضمن له مكانة سامية في عالم الثقافة الرفيعة، فإنه يكدّس اللوحات والتماثيل والجواهر الفنية، كما أن أسهمه وسنداته تضمن مكانته في عالم الاقتصاد». على نحو آخر، في سيرته الذاتية الصادرة عام 1976 بعنوان من منظوري As I See It يكشف ج. بول جيتي بأسى شغفه بالفن الموجود في القصور الملكية الأوروبية. وتشهد كل حكاية من حكاياته حول اقتناء الأعمال الفنية على قدر ما أنفقه. ويلاحظ أحد كتاب السير الذاتية أن كثيرين ممن ساعدوا جيتي في عمليات الاقتناء شعروا أنه كان يرغب حقا في الأشياء التي يعتبرها صفقات

رابحة: «من الممكن أن يدرس صور أشعة إكس لإحدى اللوحات لتحديد أصلها ولكنه يرفض شراءها إذا وجد أن تكلفة كل بوصة مربعة تبدو باهظة الثمن».

أُنشيء متحف فيلا غيتي في ماليبو بتصميم يحاكي قصر روماني للمتعة للطبقة الأرستقراطية في مدينة هيركولانيوم على مشارف خليج نابولي. بل إن جيتي نفسه يورد ملحوظة يقول فيها: «لم أشعر بأي درجة من تأنيب الضمير أو التحفظ بشأن تشبيه شركة جيتي للنفط بأنها إمبراطورية وأنني قيصر». ومثل من سبقوه من أصحاب العمل الخيري، تحدث جيتي عن تحسين أوضاع الجماهير: «لا يمكن لبرابرة القرن العشرين أن يتحولوا إلى بشر مثقفين متحضرين حتى يكتسبوا ثقافة تقدير الفن ومحبته». لكن سيرته الذاتية لا تذكر امتيازات الملاجيء الضريبية التي يوفرها متحفه ومؤسسته، حيث لا تكاد تذكر تلك الامتيازات.

ثمة نمط أخير للمستثمرين في الفن بمبالغ ضخمة يشمل أباطرة المجالات الجديدة ذات الأموال الطائلة مثل الإعلانات وبرمجيات الحاسب. أحد اللاعبين الكبار في اتجاهات الفن المعاصر هو تشارلز ساعتجي المدير التنفيذي لإحدي وكالات الإعلانات. في كتاب

الفن البريطاني الناشئ: عقد ساعتجي Young British Art : The Saatchi Decade يحتل ساعتجي مساحة بارزة أكبر من أي من الفنانين المثيرين للجدل (مثل داميان هيرست) الذين يدعمهم ساعتجي. يضم هذا الكتاب الضخم (يزيد عدد صفحاته عن 600 صفحة، وسعره 125 دولارا) مقالات وصور ملونة بجودة عالية بالإضافة إلى مقالات على غرار مقالات الصحف الشعبية، بلون يميل إلى الفوشيا، تُروّج أو تشكك في حكمة الرجل الذي يقف وراء معرض إحساس Sensation. تصرخ عناوين المقالات بشأن «مشكلة ساعتجي»، أو تتساءل «هل فقد ساعتجي لمسته الخاصة؟». لكن هناك رسالتان بارزتان ينقلهما الكتاب، ومن ثم يمكن اعتبار هذا الكتاب بمثابة عمل ضخم يؤدي وظيفتين في الوقت نفسه؛ فهو يتحدث عن أمة ترفع شعارات مثل «بريطانيا الأصيلة» و«بريطانيا هي الأفضل»؛ وفي الوقت نفسه يتحدث عن فرد، مع تكرار الإشارة إلى تبرع رجل الإعلانات بمائة عمل فني لمجلس الفنون البريطاني.

أخيرا، لا يمكننا أن نغفل الإشارة إلى أغنى رجل في العالم وقت كتابة هذا الكتاب، الملياردير ومؤسس شركة ميكروسوفت بيل غيتس. اشترى غيتس

مجموعات بارزة من الصور الفوتوغرافية ويمتلك عمل ليوناردو دافنشي الهام مخطوطة ليستر Codex Leicester. أنفقت شركة كوربس Corbis، وهي شركة اسسها غيتس في 1989 منبثقة عن الشركة الأم ميكروسوفت، أنفقت أكثر من 100 مليون دولار لشراء حقوق إعادة إنتاج صور من متاحف اللوفر والإرميتاج ومعرض لندن الوطني ومعهد ديترويت للفنون. وبحلول عام 1997 كانت كوربس قد مسحت مليون صورة وحوّلتها إلى صيغة رقمية. والهدف في النهاية هو إتاحة الفن للجميع ليصبح في كل بيت على شكل صور عالية الجودة تُعرَض على شاشات جديدة مسطحة كبيرة. ويُقال إن بيل غيتس فكر في استغلال مثل هذه الأنظمة الجديدة ليُكيّف عرض الأعمال الفنية في بيته الذ يكلف عدة ملايين من الدولارات ليتيح أمام الزائرين تعديل الأعمال الفنية وضبطها في الغرف التي يدخلونها بحسب أذواقهم الخاصة. ولكن، حتى الآن، ما تعلنه كوربس هو «أن يصبح متحف الإرميتاج ومتحف اللوفر على حاسبك على سطح المكتب» في صورة شاشات توقف وخلفيات سطح المكتب وبطاقات بريدية إلكترونية، بالإضافة إلى الخيارات التقليدية الشائعة مثل المطبوعات

والملصقات.

من أصحاب العمل الخيري إلى الشركات

حدث تحوّل في تمويل المتاحف منذ عام 1965 تقريبا، فبخلاف الدعم الخاص من أصحاب العمل الخيري، أنفقت الشركات في عام 1992 حوالي 700 مليون دولار لدعم الثقافة والفنون. وكانت شركات التبغ والنفط من أوائل الشركات التي قدمت تمويلا ضخما للمتاحف، حيث سعت من وراء ذلك، على الأرجح، لتلميع صورها المُلطّخة من خلال دعم «الثقافة». وتوافق التحول إلى موارد الشركات مع صعود المعارض «ذات الإقبال الكبير»، حيث توقع الممولون قدرا كبيرا من «القيمة مقابل المال». تهدف المعارض الرائجة ذات الإقبال الكبير، مثل معرض كنوز توت عنخ أمون ومعرض بومبي ومعرض مجوهرات آل رومانوف ، إلى استقطاب جمهور واسع والذائقة الفنية للطبقة الوسطى. ولكن إذا موّلت إحدى الشركات أحد المتاحف، فقد يشعر مديرو المتحف والقائمون عليه بأنهم مُقيَّدون بشأن أي الطرُز الفنية التي يمكن عرضها والتي لا يمكن عرضها. يتحدث مدير متحف المتروبوليتان للفنون فيليب دي مونتيبيلو عن «نمط خفي من الرقابة؛ الرقابة الذاتية» في عالم المتاحف.

كذلك تموّل الشركات الأجنبية معارض الفنون من أجل تسهيل العلاقات الدولية والتجارة الدولية. وقد ناقش بريان واليس المعروضات البارزة لأعمال فنية من تركيا وإندونيسيا والمكسيك والهند في مقال له بعنوان ذي دلالة: «عرض الأمم للبيع: المعارض الدولية والدبلوماسية الثقافية». كما يمكن ترتيب قروض تمولها الحكومات لدعم الفن من أجل تعزيز صورة الدولة في الخارج وجلب الاستثمارات وسياسات العلاقات الدولية المفضلة. وكما يوضح واليس: «إن فُرادى الدول مضطرة إلى تهويل نسخ نقليلدية من صورتها الوطنية وتاكيد أمجاد سالفة والتضخيم من فوارق واختلافات نمطية».

الأهداف المتغيرة للمتاحف

ترافقت أنماط التمويل المتغيرة مع المطالبات المتضاربة للمجموعات «القَبَلية» بتحدي الأهداف والقيم الراسخة للمتاحف الفنية. وقد وصفت الفيلسوفة هيلد هاين مأزقا تواجهه المتاحف يتعلق بتحديد وظيفتها الأساسية: هل تعمل بوصفها مستودعات لأشياء قيّمة، أم هي بالأحرى أماكن لإنتاج خبرات مثيرة. فالأهداف التقليدية التي تدور حول البحث العلمي والحفاظ على الأشياء الحقيقية يحل

محلها تركيز على خبرات افتراضية من خلال العرض السينمائي والبلاغة الشعورية. أصبحت المتاحف تتزين وتُزخرف كصروح للمتعة، على غرار ديزني لاند، وذلك حين أدخلت طرائق العرض والتقديم التي تشبه حفلات الجاز، والاسطوانات الصوتية، والعروض التخييلية الإلكترونية والفيديوهات المرئية، ومتاجر الهدايا الضخمة، إلخ. في أحد المعارض الكبرى للفنان دييغو ريفيرا، لم يقتصر المتجر على إبراز المجموعة المعتادة من البطاقات البريدية للفنان وكتبه وملصقاته ودليل إرشادي، وإنما عرض أيضا سوقا كاملا للسلع «المكسيكية»: الدمى والمنحوتات الخشبية والألعاب الطينية المصغرة وحُلِيّ أخرى.

إن المتاحف هي المؤسسات المعاصرة الرئيسة التي تعزز المعايير التقليدية للقيمة الفنية. وقد شهدت السنوات الأخيرة انتباها متزايدا حول مدى تأثر تلك القيمة بطريقة ترتيب وإعداد الأشياء المادية الملموسة في المتحف؛ أو يمكن القول انتباها متزايدا لـ «سياسات العرض داخل المتحف». كان تأسيس مركز جورج بومبيدو (في منطقة بيوبورغ بباريس) بمثابة حدث ثوري وقد استقطب أنماطا متعددة من الجمهور من خلال وجود أماكن إضفية مثل المقاهي والمطاعم

والمكتبات والمسارح والسينما، إلخ.

من الواضح أن طرائق العرض داخل المتاحف تؤثر على إدراكنا للأعمال الفنية. وقد رأينا في الفصل السابق وصف الأنثروبولوجي جيمس كليفورد حول كيف أن مختلف المتاحف في شمال غربي كندا تقدم تأويلات وتقييمات مختلفة لفن شعب الكواكتل Kwakiutl من خلال اختلاف طرائق العرض من متحف إلى آخر. وقد أعدت سوزان فوغل أمينة مركز الفنون الإفريقية بنيويورك معرضا في عام 1988 تحت عنوان الفن/الحرفة مستخدمة طرائق عرض متنوعة لتحث الزائرين على التفكر في أوجه الاختلاف التي تميز بين الفن وما سواه. فأشياء مثل الأقنعة والنُّصُب التذكارية أحيانا يتم إبرازها وعزلها ومعاملتها باعتبارها تنتمي إلى نوع من «الفن الحداثي الرفيع» وعُرضت مع نماذج تشبه الجسم البشري داخل قسم خاص بنماذج المحاكاة ثلاثية الأبعاد للتاريخ الطبيعي للبشر، أو كانت تُعرض مكتظة مع بعضها البعض على طريقة متحف أنثروبولوجي. وقد غيرت طراق العرض من طرق إدراك المشاهدين، حتى إنها أدت إلى إضفاء قيمة فنية رفيعة على شيء مثل شبكة صيد أسماك عادية ورخيصة.

ما الذي ينبغي أن تكون عليه الحالة المزاجية عند القيام بزيارة أحد المتاحف؟ هل يشبه الأمر الخروج إلى نزهة، أم الذهاب إلى المدرسة، أم إلى رحلة تسوق، أم إلى الكنيسة؟ هل المال هو الدافع الحقيقي وراء كل هذا، وهي حقيقة واقعية لا مفر منها بشأن عالم الفن اليوم؟ فلنختم هذا الموضوع بإلقاء نظرة على التضخم الواقع في سوق الفن والمحاولات الفنية للتهرب منه.

كيف يتصرف الفنان الفقير؟

لا يمكن لفصل عن الفن والمال أن يكتمل دون التعرض للأسعار الفلكية التي تُدفع في المزادات الفنية، خصوصا خلال سنوات الازدهار والرواج في ثمانينيات القرن العشرين. أُصيب العالم بالذهول بسبب الأسعار المدفوعة في أعمال فان غوخ التي عُرضت للبيع في عام 1987 بشكل خاص: فقد بيعت لوحته زهور السوسن Irises بمبلغ 53.9 مليون دولار وبيعت لوحة دوّار الشمس Sunflowers بمبلغ 39.9 مليون دولار. وفي العام نفسه بيعت لوحتان من أعمال فان غوخ الأخرى، واحدة بمبلغ 20 مليون دولار والأخرى بمبلغ 13.75 مليون دولار. وتصبح المفارقة الساخرة عجيبة مدهشة في ضوء ما حلَّ بالفنان نفسه من فقر مدقع ويأس نتيجة لعجزه عن بيع

أعماله خلال حياته. كما أن فكرة أن عملا مثل الموناليزا «لا يُقدَّر بثمن» يجعل من الصعب النظر إليه وتقديره كنوع من الفن (حين يكون المرء محظوظا بما يكفي ليحظى بالوقوف أمام هذا العمل لثوانٍ معدودة). هل يمكننا بعد ذلك أن ننظر مرة أخرى إلى أعمال فان غوخ بوصفها فنّا وليست رموزا تشير إلى مبالغ ضخمة من الدولارات؟ أحيانا يمكن لأحد المتاحف أن يستفيد من حرصنا الشديد على المال. في عام 1995 قام المعرض الوطني الأسترالي للفنون في إحدى نشراته لإغراء الناس بالانضمام لعضوية المعرض بالتركيز على الجدل المثار حول شراء المعرض للوحة جاكسون بولوك الأقطاب الزرقاء Blue poles. ظهر على غلاف النشرة عنوان عريض ضخم يُشهّر باللوحة ويستنكرها: «لقد رسمها مجموعة من السكارى!». ولكن داخل النشرة يضحك المتحف في النهاية (وأعضاؤه أيضا كما هو مفترض) بإعلان أن «العالم كله يعتقد الآن أن اللوحة تستحق أكثر من 20 مليون دولار. ولكنها ملك أيديكم جميعا بسعر يبدأ من 14.5 دولار (أي قيمة العضوية)». بعد الإذعان لهذا الإغراء، هل يستطيع حقًا العضو الجديد في المتحف أن ينظر إلى لوحة الأقطاب الزرقاء من أجل

قيمتها الفنية؟

لا تمثل المتاحف إلا جانبًا من القصة الراهنة لسوق الفن، لأن جامعي القطع الفنية الأثرياء حول العالم لديهم قدرة شرائية أكبر. فقد اتُّهم تشارلز ساعتجي بالتلاعب في السوق لصالح الفنانين الشباب العصريين الذين ظهروا مؤخرا من خلال التغيرات المفاجئة التي يقوم بها في مشترياته ومبيعاته. وقد وُجّهت انتقادات لدعمه لمعارض مثل معرض إحساس Sensation لمجموعة من الفنانين البريطانيين الشباب: من خلال دعم ساعتجي للمعرض، فإنه يرفع من قيمة الأعمال التي يمتلكها معرضه الخاص.

كيف يمكن للفنان أن يهرب من أو يواجه سوق الفن بتوجهاته المتقلبة وتفضيلاته المتغيرة؟ البعض يجعل من المال موضوعه الرئيس عبر نحتها أو رسمها في العمل، بل وحتى إدخال قطع نقدية حقيقية في أعمالهم الفنية. فمثلا، في المشروع الضخم بحجم غرفة واسعة المُنَفَّذ عام 1989، الحرمان والوفرة Privation and Excess، الموجود في معرض شارع كاب بسان فرانسيسكو، استخدمت فنانة التركيب آن هاميلتون الآلاف من العملات المعدنية -حوالي طن تقريبا- المغطاة بالعسل، حيث تم إبراز لون العملات

المعدنية وبريقها على السواء في إشارة إلى الأفكار المركبة حول التكديس والقيمة. ويكسب الفنان جيمس ستيفن بوغز عيشه من خلال رسم نسخ واقعية للغاية من عملة الولايات المتحدة؛ ودوما ما يوضح في موضع ما على العملة أنها غير حقيقية. كان ذا مهارة عالية بدرجة تكفي لأن تفتن البعض مما يدفعهم إلى استبدال هذه النسخ منه واستخدامها للشراء خلال نزهة من أحد المقاهي على سبيل المثال. في وقت لاحق، يجد بوغز بعض الزبائن والرعاة الذين يقومون بالبحث عن هذه النسخ وشرائها مرة أخرى، ثم يعرضونها مع الفواتير الأصلية لعمليات الشراء التي استخدمت فيها هذه النسخ. ورغم مكانته كفنان فلم يسلم بوغز من المشاجرات المتكررة مع شرطة التزوير.

هناك بعض الفنانين الذين يتجنبون سوق الفن عبر استخدام أنماط بديلة مثل فنون التركيب والأداء، وهي أنماط ليست مُهيئة بالفعل للبيع. ويبدو أن فناني الرسم الغرافيتي، من خلال تكتيكاتهم في الرسم ثم الاختفاء، يعبرون عن رفضهم لمنظومة المعارض تماما. ولكن البعض منهم ممن دخل عالم الشهرة، مثل جان ميشيل باسكيات وباري ماكجي، سقطوا في شراك المنظومة عندما أصبح من الممكن تسويق أعمالهم.

يحاول ماكجي الحفاظ على الموازنة بين أعماله الفنية في الشارع والتي تحمل توقيع Twist وأعماله الفنية المُعلنة المعروضة في معارض الفنون للبيع. وقد عُرضت أعماله في معارض كثيرة بداية من سان فرانسيسكو مرورا بمنيابوليس وصولا إلى ساو باولو. أعترف أنه تنتابني أفكار شريرة تجاه نوافذ المعرض عندما أقرأ في كُتيّبه الإرشادي عن أحد معارض ماكجي الفنية أن ماكجي قال ذات مرة: «أحيانا أعتبر أن قطعة من الصخر على طبق من زجاج العمل الفني الأجمل والأشد سحرا من بين كل ما رأت عيني».

أما الفنان الألماني هانس هاك فقد جعل من تسليع المعارض الفنية ودعم الشركات لها الموضوع المحوري لأعماله. ففي معارضه الجامدة اللاذعة يضع هاك الدعم الثقافي الذي يأتيك برعاية شركات مثل موبيل وكارتييه جنبا إلى جنب مع الممارسات الشنيعة لتلك الشركات في المناطق المضطربة حول العالم. على سبيل المثال، في مشروعه هذه هي ألكان Voici Alcan في عام 1983 وضع هاك صورا لشعار شركة ألكان يحيط بمشاهد من عروض اوبرالية شهيرة رعتها الشركة جنبا إلى جنب مع صورة على نمط الإعلانات تظهر عن قرب وجه جثمان ستيفن بيكو زعيم حركة التحرر في

جنوب إفريقيا. كذلك كان يُخطط هاك لعرض عمل يشجب ويدين أحد مُلّاك الأراضي في الأحياء الفقيرة ومشاركته في صفقات عقارية مشبوهة، ولكن تم إلغاء العرض قبل ستة أسابيع من موعده المحدد للعرض في عام 1971 في متحف غوغنهايم في نيويورك. وكانت التكهنات تفيد بأن أصدقاء مالك العقارات في مجلس أمناء المتحف هم الذين دبّروا إلغاء المعرض المرتقب.

مرة أخرى، المفارقة الساخرة هنا، كما في حالة ماكجي، أن المنظومة تسعى إلى الاستحواذ حتى على أشد منتقديها. فقد دافع بنجامين بوشلوه عن هاك في تغطية من 16 عشر صفحة نُشرت في المجلة اللامعة الفن في أمريكا Art in America في عدد فبراير 1988، حيث أكد بوشلوه في ملاحظة هامشية مُطوَّلة أنه يجري «تهميش» هاك بالرغم من الحضور المتزايد للفنان ورواج أعماله. فقد بيع أحد أعمال هاك مؤخرا في أحد مزادات دار كريستيز للمزادات بمبلغ كبير حتى إن بوشلوه نفسه اعترف أن هذا السعر «كان السعر المُدهش للغاية حيث تجاوز أكثر من 90 ألف دولار بقليل»! وبصرف النظر عن هذه المفارقات المالية الساخرة (وكذلك التفسير المتكلف الذي ذكره بوشلوه كيف أن الفنان يرفض «الاستقلال الجمالي والمتعة

الجمالية»)، فإنني ببساطة أجد أن أعمال هاك وعظية للغاية ومُمِلّة. كما أنها أيضا مؤقتة عابرة، ومعرضة لخطر فقدان قوتها وتأثيرها مع تغير السياق والأحوال. أما الأعمال الأقوى من الناحية البصرية، مثل لوحة غويا الثالث من مايو، The Executions of May 3, 1808، فتحتفظ بقوتها وتُربكنا بعد انقضاء زمن طويل وتغير المشهد السياسي المحدد المرتبط بتلك الأعمال؛ وليس من الواضح ما إذا كان هذا الأمر سينطبق على نصوص هاك التعليمية على الجدران، المعروضة في سلسلة لوحات متماثلة مطّردة.

هناك نماذج أخرى لكيفية (عدم) ربح المال من وراء الفن. فنجد أن الفنانين الأمريكيين كريستو وجان كلود يبدعان أعمالا فنية مؤقتة عن عمد ولا يمكن بيعها. يرتحلان عبر مختلف أرجاء العالم، يبدعان وينفذان مشاريع مشاهد طبيعية ضخمة ومشاريع تركيب هائلة. من أشهر أعمالهم السياج المُسرع Running Fence (1972-1976) في كاليفورنيا، وجسر نُف مكسوًّا The Pont Neuf Wrapped في باريس (1975-1985)، والجزر المُحاصَرة Surrounded Islands المُزيّنة بإطار مُبهِج وردي لامع في خليج ميامي (1980-1983). وفي مشروعهما مظلات Umbrellas

(1984-1991) المُنَفَّذ في اليابان (بمظلات زرقاء) وفي كاليفورنيا (بمظلات صفراء)، شرع الزوجان في الربط بين المناظر الطبيعية للأنهار والجبال ليس بين البلدين فحسب وإنما بين المناظر التي أنشأها الإنسان على امتداد الطرق السريعة، وذلك بأن تكون الأعمال مرئية عبر مسافات طويلة تمتد إلى أميال وأميال. يصبح الحصول على الترخيص والدعم التشاركي جزءا من المشروع الفني، ولا يجني الزوجان أي عائد من وراء ما يترتب على تلك المشاريع من صور فوتوغرافية وكتب وملصقات وبطاقات بريدية وأفلام. وينفق الزوجان تكاليف المشروع كاملة من مالهما الخاص الذي يربحانه من بيع الرسوم التحضيرية وأعمال الكولاج والمجسمات، وكلها تم إبداعها قبل اكتمال المشروع.

لعل أقوى الأمثلة على مناهضة النزعة الاستهلاكية التجارية في الفن هي الرسومات المقدسة البوذية في التبت، حيث تتشكّل من الرمال الملونة، ليست كمنتج دائم، ولا حتى كفن في الواقع. يُشكّل الرهبان دوائر الماندالا التفصيلية في عملية مُضنية شاقة تمتد لأيام، ما ينشأ عنه صورة لمشهد مقدس مما يساعد على الاستغراق في التأمل. وبمجرد اكتمال الصورة، يتم التخلص منها بطريقة طقوسية وتتبعثر الرمال (يُفضَّل

في بعض المياه) ليقع أثر التطهير والنقاء. يُجسد عدم ثبات العمل الرؤية البوذية لطبيعة الحياةسريعة الزوال. من الواضح أن هذه الرسومات ذات طبيعة دينية ولا يتم تنفيذها كمنتج للبيع. ومع ذلك، عندما يجري تنفيذها في أحد المتاحف الكبرى، فإن السياق العام يشير إلى أن المشروع، في آخر الأمر، نوع من الفن. وقد حمل ظهور رسّامو الرمال التبتيون مؤخرا رسائل سياسية واضحة، حيث كان الرهبان يسعون إلى استجلاب الدعم الأمريكي أو الكندي خلال القمع الصيني للتبت. وهناك أيضا بعد مالي موجود ضمنيا في العمل، فعندما رأيت الرهبان لم تكن غرفتهم تحتوي فقط على مذابح بوذا مع الزهور والبخور العطري، ولكن أيضا كان هناك وعاء لجمع التبرعات النقدية لدعم معابدهم في الهند ومساعدة اللاجئين التبتيين.

الفن الجماهيري

ركّزت فيما سبق على المتاحف وتأثير الشركات والجماعات والأمم والأثرياء على سوق الفن، ولكن هناك أشكال من الفن تقع خارج تلك السلسلة، حيث تلجأ إلى التمويل الشعبي أو الحكومي. أحد الأمثلة على هذا هو المشروع الفني العام الثقافة في العمل Culture in Action الذي نُفّذ في شيكاغو في صيف عام 1993.

عمل هذا المشروع، المدعوم من الصندوق الوطني للفنون NEA، على إخراج الفن إلى شوارع المدينة وضواحيها. حتى إن أحد المشاريع المشاركة فيه تضمّن مشاركة أحد الفنانين مع اتحاد للعمال في أحد المصانع لإنتاج قطعة حلوى، تحت شعار «لقد حصلنا عليها!»، كعمل فني. وهناك مشروع آخر لإحدى حدائق الزراعة المائية يعمل في زراعة الخضروات وكمركز تعليمي للمصابين بالإيدز. كذلك هناك مشروع تليفزيون الحي: برنامج فيديو من الشارع Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project الذي نظمه إينييغو مانغلانو أوفاللي في حي ويست تاون ذي الأغلبية اللاتينية الذي يقيم فيه، وذلك لتناول مشكلات عصابات الشباب. ساعد الفنانُ الأطفالَ على عمل مقاطع فيديو وثائقية خاصة بهم، ثم عمل بشراكة مع الحي وبدعم من كل بيت في الحي على تنظيم «حفلة الحي» على قطعة أرض خالية. تم تركيب مجموعة من الشاشات مع بعضها البعض في تماثل مدهش كأنه عمل نحتي سيريالي. وبدا الأمر وكأن المدينة بأسرها شاركت في معرض الثقافة في العمل Culture in Action، واستمر مشروع فيديو الشارع كمركز استقبال مفتوح لأطفال الحي.

تعد مثل هذه المشاريع العامة تتويجا بالنجاح لجهود سابقة لجلب الفن إلى ما يُطلق عليه الجماهير. وهناك طرق أخرى بخلاف استقدام الناس إلى المتاحف النخبوية التي تعج بالفن «الرفيع»، أو خروج الفنانين إلى شوارع المدن كما لو أنهم يُبيّنون للعمال أن كدحهم يكون ذا معنى إذا أصبح عملا «فنيا» أو «إبداعيا». كانت الأممية الموقفية Situationism International حركة متأثرة بالماركسية في أوروبا خلال أواخر الخمسينيات وستينيات القرن العشرين وكانت تهدف إلى إسقاط النخب والمثقفين عبر استخدام مسرح الشارع ورموز وأسلوب حركة الدادا الفنية. قد يقول البعض إن الحركة بلغت ذروتها في مظاهرات الطلبة الاحتجاجية الفرنسية في مايو 1968، والتي ترددت أصداؤها لاحقا في حركات احتجاج الطلبة في الولايات المتحدة. وربما تظهر اليوم في ظواهر بعينها من فن الشارع وفرق موسيقى البانك وفرق موسيقية أخرى محددة. وبالمثل، كانت حركة الفنون والحِرَف Arts and Crafts Movement، والتي قادها في إنجلترا شخصيات مثل جون راسكن ووليام موريس، تهدف إلى دعم وتعزيز خبرات الناس اليومية عبر إضفاء لمسة من الجمال على ما يوجد حولهم عادة، بما في ذلك كل

جزء من البيت، من الأساليب المعمارية إلى الأثاث والمصابيح والمنسوجات والأطباق والأواني.

لا يمكن أن يكون جون ديوي على جهل تام بتأثير حركة الفنون والحرف، فقد كان يدافع عن إثراء الخبرة العادية للكائن العضوى أو «الكائن الحي» في بيئته. وقد عبر ديوي عن استيائه من المنظر العمراني السائد في عصره آنذاك، سواء في الأحياء الفقيرة أو في مساكن الأثرياء، باعتباره «يفتقر إلى الخيال»، كما أنه رفض رؤية الفن بوصفه «مؤسسة الجمال في الحضارة». قد يصيبنا القلق إذا ما تم تبنّي رؤية «مؤسسة الجمال» ذاتها في بعض الأحيان من قِبل المتاحف أو الحركات الراديكالية على السواء، حين يخططون للناس أن يهربوا من بيئتهم المعتادة: أن يخرجوا إلى مكان ما، أن يبحثوا عن شيء ما، أن يلتقوا بشخص ما، أن يشتروا شيئا ما، أو أن يعلمهم أحد الأشخاص كيف يرون شيئا ما عاديا ومألوفا—سواء كان حديقة أو أحد رسومات الغرافيتي أو أحد الطرق السريعة أو قطعة حلوى- بوصفه عملا فنيا. وحتى متاحف الفنون «القَبَلية»، التي يُدَّعى بأنها للجميع، ما تزال تميل إلى أن تعلّق على جدرانها أعمالا لقلّة قليلة متخصصة من القبيلة؛ أي من بين فنانيهم.

في واقع الأمر، دعا ديوي إلى ما هو أكثر من ذلك، إلى ثورة «تؤثر في خيال الإنسان ومشاعره». وشعر بأن «القيم التي أدت إلى إنتاج الفن والاستمتاع الذكي به يجب إدماجها في منظومة العلاقات الاجتماعية». لو أن ديوي كان بمقدوره أن يشهد مشروع فيديو الشارع ضمن مشروع الثقافة في العمل في مدينة شيكاغو حيث قضى معظم حياته المهنية، فعلى الأرجح كان سيوافق عليه ويُقرّه بوصفه يشترك في كثير من الجوانب مع جهود الإصلاح الاجتماعي لصديقته جين أدامز في مؤسسة هال هاوس. أما قطعة الحلوى التي أنتجها اتحاد العمال كعمل فني تعتبر قصة أخرى، فعلى الأرجح كان ديوي سيساوره الشك في أنها تنطوي على أي تأثير حقيقي مستقر باقٍ. ويبدو أمرًا مؤسفًا أن كلمات ديوي التي ترجع إلى عام 1934 لا تزال تصدق على واقعنا اليوم:

> إن معاداة دمج الفنون الجميلة في نسيج العمليات العادية للحياة اليومية تعتبر رأيا بائسا، بل مأساويا، عن الحياة كما تُعاش بشكل طبيعي. وفقط لأن تلك الحياة تكون عادة مُعاقة بشدة أو مجهَضة أو راكدة أو محمّلة بالأثقال، فإنه يجري الاحتفاء بالفكرة التي تقول إن هناك

عداوة متأصلة بين صيرورة الحياة المعيشة العادية وإبداع الأعمال الفنية الجمالية والاستمتاع بها. على أية حال، ورغم أن «الروحي» و«المادي» منفصلان ويقف أحدهما معارضا للآخر، فلا بد أنه توجد ظروف وحالات يمكن أن يصبح المثال فيها واقعا مُجسّدا مُدركا...

5

الجنوسة والعبقرية وفتيات حرب العصابات

بدأت بعض فئات الأقليات إنشاء مؤسساتها الفنية الخاصة، ومن بين هذه الفئات النساء؛ ليس باعتبارهن أقلية سكانية وإنما أقلية محددة في سرديات تاريخ الفن المتعارف عليها. وقد كان للنسوية تأثير هائل في مجالات أخرى، ولذلك ليس غريبا أن نجد لها تأثيرا في نظرية الفن كذلك. وكانت جورجيا أوكيف، وهي من أشهر الفنانات، تعترض دوما على لقب «المرأة الفنانة». في المقابل، كانت جودي شيكاغو تؤكد بشدة على البعد الأنثوي في عملها حفلة العشاء The Dinner Party، العمل الذي نفذته عام 1979 وساعد على إطلاق الحركة الفنية النسوية. في عملها التركيبي المكوّن من طاولة عشاء على شكل مثلث احتفت بالنساء البارزات في أماكن مجهزة على الطاولة من خلال أساليب «أنثوية» تقليدية من التطريز والرسم الصيني، وتزيّن كل طبق بصور للفواكه

والورود ذات رمزية جنسية. هذا العمل، حفلة العشاء، المثير للجدل أصبح الآن بلا مأوى ومُفكَّكا ووُضع في أحد المخازن. بل إنه أصبح موضع إهانة وازدراء من قِبل الكثير من النسويات باعتباره ذا طبيعة «ماهوية» فجة؛ أي إنه ملتصق بشدة بتصورات ومفاهيم تدور حول ادعاء وجود طبيعة بيولوجية أنثوية كونية.

فهل هناك علاقة بين الجنوسة والفن، أي بين الجنوسة والعمل الذي يبدعه الفنان، أو المعنى؟ ماذا عن التوجه الجنسي؟ كان روبرت مابلتورب يتباهي بتفضيلاته الجنسية في فنه، ولكن ماذا عن الفنانين الذي عاشوا في أزمنة ماضية، مثل ليوناردو؟ تشير الدراسات الحديثة إلى أن المؤلف الموسيقي فرانز شوبرت كان مثليًّا، ولكن، على حد تعبير أحد التغطيات الصحفية لمؤتمر حول الموسيقى عام 1992، «إذا كان كذلك بالفعل، فماذا بعد؟». يبدو أن بعض الناس يعتقدون أن الأمر مهم ومؤثر، ومع هذا لماذا ما يزال هناك مَن يشاهد ويستمع إلى أعمال شوبرت، وهل هناك أسباب وجيهة لذلك؟ يتناول هذا الفصل طبيعة العلاقة بين الجنوسة والنشاط الجنسي من ناحية والفن من ناحية أخرى.

تكتيكات الغوريلا

في عام 1985نظمت مجموعة من النساءالفنانات في نيويورك حركة احتجاجية مناهضة للتمييز الجنسي في عالم الفن. أخفت «فتيات حرب العصابات» هوياتهن تحت أقنعة مكسوّة بفرو الغوريلا. وباستثناء أقنعتهن المميزة، فقد كن يرتدين ملابس سوداء بشكل تقليدي، بل ارتدين تنورات قصيرة مع أحذية ذات كعوب عالية. ولاستكمال الاستعمال البذئ لكلمة «فتيات» قامت»الفتيات» بعمل ملصقات تشبه اللوحات مستخدمين عبارات وتصاوير بلون أسود بارز وخطوط عريضة لجذب انتباه المشاهدين. بالإضافة إلى ذلك، استخدمن حس الفكاهة والدعابة؛ ليُظهرن أن النسويات لديهن شيء منه.

ظهر أحد إعلانات «فتيات حرب العصابات» عام 1989وكان يحمل عنوان «كيف تحصل النساء على أكبر قدر ممكن من الظهور»، وكان الإعلان باللون الأصفر الزاهي (مثل لون الموز)، ويُصور امرأة عارية مستلقية رسمها جان أوغست دومينيك آنغر ولكن على رأسها قناع غوريلا ضخم. وبالأسفل، يتساءل الإعلان: «هل يجب أن تتعرّى النساء ليحصلن على مكان في متحف المتروبوليتان؟» ويقول الملصق إن

الفنانات النساء لا يمثلن إلا نسبة 5% فقط في القسم المخصص للفن الحديث في متحف المتروبوليتان مقارنة بنسبة 85% للنساء العاريات. وهناك ملصق آخر عليه قائمة تضم «مزايا أن تكوني امرأة فنانة» ومن بينها «لن تتعرضي للضغوط المترتبة على النجاح». بل إن هناك ملصقا آخر عليه قائمة لأكثر من 60 من الفنانات النساء وفناني الأقليات ويقول الملصق لمن يشتري الأعمال الفنية إنه يمكنه الحصول على واحدة من كل فئة مقابل مبلغ ال 17.7 مليون دولار الذي دفعه في لوحة جاسبر جونز.

كانت إعلانات «فتيات حرب العصابات» تُطبع في المجلات أو تُلصَق كلافتات في الشوارع أو تُلصق على جدران حمّامات المتاحف والمسارح والسينما. وهناك بعض الملصقات التي سخرت من المتاحف الراقية الشهيرة والقائمين عليها. كما سخرت الفتيات من معرض الطبيعة الصامتة still-life الذي أقيم عام 1997 في متحف الفن الحديث والذي لم يظهر به سوى أربع فنانات نساء من إجمالي عدد الفنانين البالغ 71 فنانا. تعتقد الفتيات أن ملصقاتهن كانت مؤثرة: «تبدو ماري بون [مالكة أحد المعارض الفنية] أقرب إلى الجانب الذكوري وتأبى أن تعترف أننا أثرنا فيها بأية

طريقة، لكنها لم تُمثل أي امرأة من قبل في معرضها حتى تعرضنا لها بالنقد». ولكي يلفتن النظر إلى التمييز الجنسي في مجالات أخرى، نظمن احتجاجا على غياب النساء عن جائزة توني للمسرح: فقط 8% من المسرحيات التي تم إنتاجها على مسرح برودواي كانت مسرحيات كتبتها نساء. كما أبرز العديد من ملصقات الفتيات غياب المرأة عن مجال الإخراج السينمائي. وفي أحد الملصقات تم إعادة تشكيل التمثال الصغير لجائزة الأوسكار ليبدو أكثر شبها بالرجال الذين يتسلمونه بالفعل، حيث يبدو الرجل الذهبي الأملس في الشكل الجديد بدينا وبكتفين منهارين متراجعين وشاحبا.

مؤخرا، نشرت «الفتيات» نسختهن الخاصة من تاريخ الفن، دليل فتيات حرب العصابات لتاريخ الفن الغربي (1998). وعبر أسلوب فكاهي ساخر، يحاول الكتاب إثبات أن عددا أكبر من النساء يجب أن يظهر في التواريخ النمطية للفن وفي المتاحف. كانت هاريت بويرز، وقد قضت فترة من حياتها في العبودية، تستخدم الرمزية الإفريقية في عمل ألحفة مرسوم ومدون عليها قصص مستوحاة من الكتاب المقدس، وذلك في مطلع القرن العشرين قبل بيكاسو وماتيس،

ومن ثم تطالب «الفتيات» بأن يأخذ جميع القائمين على متاحف الفن الحديث دورات مكثفة في تاريخ عمل الألحفة. كما شجبت فتيات حرب العصابات وصف النقاد الرجال لتصاوير الورود التي قامت بها جورجيا أوكيف بطريقة تجعلها تبدو وكأنها «امرأة شبقة مهووسة بالجنس» في حين أنه «عندما يُظهر أحد الرجال شهواته في أعماله الفنية، فعادة ما يتم التفكير في هذا الأمر على أنه منحة نبيلة للعالم حيث إنها تتعلق بالفعل بأفكار فلسفية وجمالية أوسع وأشمل».

ألا توجد بين عظماء الفنانين نساء فنانات؟

قام بعض مُنظّري الفن المعروفين بتناول بعض المشكلات التي أثارتها فتيات حرب العصابات. كتبت ليندا نوتشلين في مقال مؤثر عام 1971 بعنوان «لماذا لم تظهر نساء فنانات بين عظماء الفنانين؟» حيث لاحظت أنه:

> لا توجد امرأة على قدم المساواة مع مايكل أنجلو أو رامبرانت، ديلاكروا أو سيزان، بيكاسو أو ماتيس، أو حتى في أزمنة حديثة جدا مع دي كوننغ أو وارهول، وليس هناك أكثر من وجود بعض الأمريكيين السود المناظرين لأمثالهم من

ذوي البشرة البيضاء.

بطبيعة الحال تعرف نوتشلين بوجود نساء فنانات من قبل، مثل روسا بونهور وسوزان فالادون، بل مَن هن أكثر شهرة مثل هيلين فرانكينثالر، وقد نُدافع عن عظمتهن أو أنهن «على قدم المساواة» مع الفنانين الرجال، لكن نوتشلين كانت تعتقد أنه سيكون من الصعب أن نجد نساءً فنانات يُضارعن الرجال الفنانين العظماء، وهذه الفكرة التي تسري عبر مقالها ويرتكز عليها. كما أنها أشارت إلى أنه لا يوجد بين الفنانات النساء المبدعات شيء خاص مميز مشترك كنساء؛ لا يوجد «جوهر» أنثوي يجمه بين أساليبهن الفنية.

ولتفسير غياب المرأة عن الفن، علينا أن نتذكر الواقع الاجتماعي والاقتصادي الذي كانت تحيا فيه المرأة في الماضى. وهو ما تُطلق عليه نوتشلين «خرافة الفنان العظيم» حيث نتخيل أن العظمة ستتجلى تلقائيا مهما تكن الظروف المحيطة. فالفنان بحاجة إلى التدريب والأدوات. وغالبا ما كان الرسامون المشاهير قادمين من فئات اجتماعية ذات طبيعة مميزة خاصة، وكثيرون منهم كانوا أبناء لأباء فنانين دعموا شغف أبناءهم بالفن وشجعوه. وقلة قلية من الأباء هم مَن

فعل الأمر ذاته مع بناتهم (ولكن في حقيقة الأمر، معظم النساء اللاتي أصبحن رسامات كان لديهن آباء فنانون). لقد تطلّب الفن كُلا من الرعاية (التي لم تكن النساء الفنانات يحظين بها) والتدريب الأكاديمي (الذي كان محظورا على النساء). وعبر حقب زمنية متطاولة في الماضي، كانت التطلعات الاجتماعية الصارمة فيما يتعلق بدور المرأة في الحياة العائلية تقف حائلا دون اعتبار الفن أكثر من مجرد هواية. وخلصت نوتشلين إلى أن المرأة لا بد أن «تتصدى للواقع الحقيقي لتاريخها وموقفها الراهن دون الركون إلى الأعذار أو القدرات المتواضعة المنتفخة».

وحتى حيثما تحظى إسهامات المرأة بالتقدير والاعتراف –على سبيل المثال في طرائق متنوعة من فن تشكيل الفخار في أمريكا- لا تزال الفنانات يعانين من القيود والتمييز. ونجد أن كلا من فنانة تشكيل الفخار الرائعة ماريا مارتينيز في سان إلديفونسو وفنانة تشكيل الفخار نامبيو في محمية هوبي مارستا تشكيل الفخار بينما يواصلن القيام بالأعمال المنزلية العائلية، ورعاية الأطفال، والمسئوليات الطقوسية الهامة لمجتمعات البويبلون ذات الطابع الشعائري الاحتفالي. وأحيانا يكون طموح المرأة الفني مُقيّدا بما لديها من

حسٍّ داخلي خاص بما يناسبها كأنثى أو بما تم استيعابه من تحيز ضد المرأة. على سبيل المثال، كتبت آديلايد ألسوب روبينو، التي حملت شعلة حركة الفنون والحِرف في الولايات المتحدة، كتبت في مجلتها Keramic Studio عام 1913 كلماتٍ تجعلنا اليوم نشعر بالحرج الشديد:

> كما أن خيال الرجل الشاب يميل بخفة في فصل الربيع نحو أفكار الحب وخيالاته، لذلك في هذه الحقبة الربيعية الجديدة من الإمكانيات المتاحة في صناعة الخزف سيميل خيال الفتاة نحو أفكار وخيالات الأشياء الجميلة التي يمكنها إيداعها الآن حتى تُبقي خيال الشاب محتفظا بتركيزه، إن لم يكن تجاه أفكار الحب، فعلى الأقل تجاه أفكار متعلقة بجاذبية الطعام المُقدَّم له في أطباق مُزيّنة بتلك التصميمات والألوان الجديدة والمحبَّبة إلى النفس... نظرا لأن تناول الطعام في آخر الأمر هو الغاية الأساسية للرجل، والرجل هو مركز اهتمام المرأة وشغفها، بالرغم من طبيعة هذه الأيام وما بها من مطالبات بحق المرأة في الاقتراع والمشاركة في الشئون السياسية.

الجنوسة والعبقرية

منذ عام 1971، عندما كتبت نوتشلين مقالها، حظيت العديد والعديد من النساء الفنانات بالاعتراف والتقدير كفنانات بارزات ولهن مطانة مرموقة. في واقع الأمر، خصصت مؤسسة ماك آرثر، التي تُموّل «جائزة الإبداع الاستثنائي» سنويا، قدرا ضئيلا إلى حد ما للنساء الفنانات. والآن، نجد أن جورجيا أوكيف لها متحفها الخاص (في سانتا في)، ومنذ عام 1990 أُنشيء متحف وطني للمرأة في الفنون في واشنطن العاصمة. كما أن بعض النساء الفنانات والعاملات في التصوير الفوتوغرافي مثل سيندي شيرمان وباربرا كروغر وجيني هولزر، اللاتي يعملن في الوسائط الجديدة مثل التصوير الفوتوغرافي ولافتات أضواء النيون ولوحات أضواء الليد، قد حققن الشهرة والتقدير الدولي. يمكننا القول إن الظروف الاجتماعية شهدت تغييرا هائلا مما سهّل مشاركة المرأة بدرجة أكبر في الفنون ما أدى إلى مزيد من الاعتراف بجدارة النساء الفنانات. ولقد قد يشكك البعض بدلا من ذلك ويقول إننا قد خففنا أو بدّلنا الأفكار والمعايير القديمة بخصوص العظمة والعبقرية.

فلنرجع إلى الوراء قليلا وننظر في جذور استعمال

كلمة «العبقرية» لتطبيقها على الفن. ربما تتذكر أن كلمة العبقرية كانت شيئا استدعاه كانط في كتابه نقد ملكة الحكم ليصف به تلك المَلَكة الغامضة في الفنان التي تمكّنه من إيداع أعمال جميلة. «العبقرية» هي «ما يمنح الفن القاعدة»، بمعنى أن الفنان يمكنه بطريقة ما أن يؤلف بين المواد بعضها البعض في شكل يدركه المشاهدون بوصفها شيئا جميلا، ويضع مثالا يحتذيه الفنانون اللاحقون. ولكن لا توجد قاعدة للتنبؤ أو لتوضيح كيف يمكن للناس أن يفعلوا ذلك؛ إنها العبقرية وحسب. فالنحّات الذي أبدع تمثال لاوكون الشهير، الذي يعرض مشهدا من الأساطير اليونانيةلرجل وابنيه الصغيرين يصارعون للإفلات من الأفاعي التي على وشك التهامهم، أظهر عبقرية في تصوير المشاعر في حجر مُشكَّلٍ منحوت.

بطبيعة الحال لم يكن كانط قد سمع عن المدرسة التكعيبية أو المدرسة التعبيرية التجريدية، لكنه كان بإمكانه توضيح أمور مماثلة فيما يتعلق بسبب كون لوحة بعينها لبيكاسو أو بولوك تبدو جميلة أو تعبر عن العبقرية. تمثل مثل هذه اللوحات نقاط تحول من حيث الطريقة التي تسلكها في إعادة تشكيل طرائق إدراكنا. إن العبقرية خاصية ملازمة لهؤلاء المبدعين

الذين يوظّفون الوسط المحيط بهم في إبداعهم بأفضل شكل ممكن، ومن ثم تأتي استجابة جميع المشاهدين في ذهول وإعجاب. وغالبا ما يتم الاستشهاد بالعبقرية من من أجل التماس العذر أو تبرير سلوك غريب لأحد الفنانين (مثل قطع فان غوخ لأذنه)، أو التخلي عن الالتزامات العادية (مثل هروب غوغان إلى تاهيتي)، أو إدمان الخمر، أو معاشرة النساء، وكذلك التقلبات المزاجية (بولوك). من الصعب أن نتخيل امرأة في خمسينيات القرن العشرين تبالغ في سلوكياتها وتفعل ما كان يفعله بولوك من تصرفات سيئة غريبة، مثل التبول في الموقد في متحف ماري غوغنهايم عندما احتشد الجمهور لمشاهدة أحد لوحاته.

في دراسة بعنوان الجنوسة والعبقرية حول كيفية تطور فكرة العبقرية، تقول كريستين باترسبي إن «العبقرية» لم تُستعمل في العصر الحديث إلا قُرب أواخر القرن الثامن عشر. ففي تلك الحقبة الزمنية أعاد الناس النظر في وجهات النظر والرؤى التي ظهرت في عصر النهضة والعصور القديمة فيما يتعلق بطبائع الرجال والنساء. فصورة المرأة الشهوانية التي سادت في أواخر العصور الوسطى (فكّر في قصة زوجة باث في حكايات كانتربري التي كتبها جيفري تشوسر) حلّت

محلها رؤية للمرأة بوصفها طاهرة أنيقة. وربما يكون من الغريب أن يصبح الرجال أكثر ارتباطا بمجموعة من الخصال لا تقتصر على العقل فحسب وإنما تضم أيضا سعة الخيال والشغف. وهنا أصبحت العبقرية يُنظر إليها باعتبارها شيئا «بدائيا» و«طبيعيا» ولا يمكن تفسيره في حدود العقل. كانت العبقرية تشبه تقريبا قالبا إبداعيا يخضع له الفنان (سواء كان شكسبير أو موزارت أو فان غوخ) وهكذا تدفق الفن وانساب عبر مسام الفنان. وعندما أصبحت فكرة العبقرية مرتبطة بالرجال، كانت هناك تشخيصات وتوصيفات مغايرة ذات طبيعة خاصة: فقد أنكر جان جاك روسو إمكانية أن تكون المرأة عبقرية لأنها تفتقد الشغف اللازم لذلك، لكن كانط ذهب إلى تبرير معاكس بتأكيده على أن العبقرية تتبع نمطا من القانون أو الواجب الداخلي، وادعائه أن المرأة تفتقر إلى فرض مثل هذا الانضباط على مشاعرها وعواطفها؛ ومن ثم فلا بد لها أن تستقي ذلك الأمر من زوجها أو أبيها!

إسقاط التقاليد المتعارف عليها

من خلال التصدي لاستبعاد المرأة من قوائم الفنانين العظماء أو الموسيقيين العظماء، تقوم

النسويات بمساءلة التقليد المُتعارف عليه canon في تلك المجالات والتشكيك فيه. فالتقليد المتعارف عليه في الفن أو الموسيقى يتمثل في قائمة الأشخاص «العظماء» أو «العباقرة» الذين تركوا بصماتهم في ذلك المجال. ففي مجال الفن، يمكن أن تشمل القائمة أسماءً مثل مايكل أنجلو وجاك لوي دافيد وبيكاسو، وفي الموسيقى باخ وبيتهوفن وبرامز. يعود أصل كلمة canon إلى الكلمة اليونانية القديمة Kanon التي كانت تشير إلى عصا مستقيمة أو مسطرة أو نموذج مثالي يجري اقتفاؤه. تترسّخ التقاليد المتعارف عليها وتظهر في كل مكان: في البرامج الدراسية، والكتب المرجعية والدراسية، والببليوغرافيا، والمؤسسات. وتعمل التقاليد المتعارف عليها على تعزيز وترسيخ الرؤية العامة بخصوص ما يمكن اعتباره معيار «الجودة» في مجال ما. ومن ثم تنتقد النسويات التقاليد المتعارف عليها لأنها تُكرّس أفكارا تقليدية حول ما الذي يؤدي إلى «العظمة» في الفن والأدب والموسيقى، إلخ؛ ويبدو أن هذه العظمة تستبعد المرأة دوما من نطاقها.

ثمة نمطان أساسيان من النقد النسوي الموجَّه للتقاليد المُتعارف عليها. ويمكن أن نُطلق على الاختيار الذي تبنّته فتيات حرب العصابات مقاربة «اذكر المرأة

وأشركها» Add women and stir. وهدف أولئك النسويات هو ضم المزيد من النساء داخل التقليد المتعارف عليه للفن العظيم والهام. وهذا الأمر يشمل عمليات بحث لاستكشاف شخصيات عظيمة لنساء مجهولات أو منسيات في مجال ما، أو أن يبحثن عن «أمهات سالفات» وليس أباء؛ كما تبحث فتيات حرب العصابات ليعثرن على فنانات سحاقيات أو من الأقليات اللاتي تكون أعمالهن جدية بمزيد من الدراسة والتقدير. أما الاختيار الآخر فهو القيام بإعادة فحص أكثر راديكالية لفكرة التقليد المتعارف عليه بشكل كامل (أو «إسقاط التراتبية!»). تتساءل النسويات كيف ومتى ولماذا تشكّل التقليد المتعارف عليه. توصف التقاليد المتعارف عليها بأنها «أيديولوجيات» أو أنساق معتقدات وأفكار تتظاهر بالموضوعية على نحو مخادع في حين أنها في الواقع تعكس علاقات السلطة والهيمنة (في هذه الحالة، علاقات السلطة الأبوية). تدافع هذه المقاربة الثانية عن إعادة فحص دقيقة ومعمقة للمعايير والقيم التي ساهمت في صياغة التقليد المتعارف عليه وتشكيله. ما الذي يقوله لنا تجاهل (أو الإدراج الاستثنائي) المرأة حول المشكلات الكامنة في مجال ما؟ ولعلنا بحاجة إلى

استطلاع واستقصاء ما تكشفه لنا التقاليد القائمة بالفعل، بدلا من إنشاء تقليد أنثوي جديد منفصل.

مراجعة التقاليد المتعارف عليها في الفن والموسيقى

تظهر مقاربة «اذكر المرأة وأشركها» في بعض الكتب المرجعية الأساسية في تاريخ الفن والموسيقى. لقد أدت النسوية إلى وعي متزايد بفنانات من الماضي مثل أرتيميسا جنتلسكي وروسا بونهور. عاشت جنتلسكي بعد تعرضها للاغتصاب والتشهير بها في محاكمة جرى فيها تبرئة مغتصبها، وهو معلمها سابقا، بعد أن تم تلطيخ سمعتها. يشير بعض النقاد إلى أنها «انتقمت» من الرجال من خلال لوحاتها التي تصور رموزا نسائية جبارة مثل هيروديت، التي وردت في الكتاب المقدس، وهي تقطع رأس الرجل الأحمق هولوفرنيس. إن هيروديت التي صورتها جنتلسكي ليست وردة رقيقة حساسة تتخلى عن مهمتها ورسالتها، وإنما هي امرأة مفتولة العضلات تنفذ عملها بكل جسارة وسط الدماء المتدفقة. وبالمثل، كان على روسا بونهور أن تحصل بالفعل على تصريح قانوني لترتدي سروالا بينما تخوض في أوحال شوارع باريس لتزور المجازر واسطبلات الخيول من أجل إتمام دراساتها حول

الحيوانات. اشتُهرت بونهور كفنانة وكانت غير تقليدية بشكل ناجح، صحيح أنها لم تتزوج قط ولكنها شاركت حياتها مع صحبة من نساء أخريات.

عندما كتبت نوتشلين مقالها في عام 1971، لم تذكر كتب تاريخ الفن التقليدية، مثل كتاب إرنست غومبريتش قصة الفن وكتاب هورست جانسون تاريخ الفن، أي امرأة فنانة باسمها. (بل إن جانسون كتب مقدمة بعنوان «الفنان وجمهوره»). واستمر كتاب جانسون تاريخ الفن يحتل مكانة بارزة؛ فالكتاب يُستخدم كمرجع في قاعات الدرس في جامعات الولايات المتحدة. وفي الطبعة الخامسة المنقحة (1995)، يذكر الكتاب أعمال العديد من النساء الفنانات المعاصرات ويطبع صورا لأعمالهن، مثل لي كراسنر (زوجة جاكسون بولوك)، وأودري فلاك، وإليزابيث موراي، وغيرهن. وحتى الفصول التاريخية تحتوي على أعمال لنساء مثل رسامة الزهور الهولندية راشيل رويش ورسامة البورتريهات الإنجليزية أنجيليكا كوفمان، بالإضافة إلى إحدى لوحات روسا بونهور الساحرة التي تصور الخيول. بل إن الكتاب يحتوي على خطاب من أرتيميسا جنتلسكي في قسم «المصادر الأساسية». يوضح إدراج أسماء كل هؤلاء النساء في

كتاب جانسون وفي كتب مرجعية حديثة أخرى حول تاريخ الفن التأثير الذي أحدثته الحركة النسوية في هذا المجال. (الآن تغير عنوان المقدمة التي كتبها جانسون لتصبح «الفن والفنان»). لكن فتيات حرب العصابات واصلن سخريتهن من كتاب جانسون في نسختهن الخاصة من تاريخ الفن، وذلك بإعادة تصوير غلاف الكتاب في أحد أعمالهن الفنية على شكل ملصق حيث تم تشويه الغلاف بشيء من الغرافيتي حتى تحول العنوان إلى «تاريخ الفن الذكوري غالبا».

ولنتحوّل الآن إلى تاريخ الموسيقى. في كتابها الجنوسة والتقليد الموسيقي، قامت مارسيا سيترون بدراسة كتب تاريخ الموسيقى الحديثة نسبيا لتقف على مدى اختلاف النماذج التي تبنتها تلك الكتب عن النصوص التقليدية في علم الموسيقى. هناك بعض النساء مؤلّفات الموسيقى، مثل كلارا شومان وفاني هنسل، يجري الاعتراف بهن وذكرهن في الكتب المرجعية الأساسية، ولكن ليس هناك الكثير منهن. هناك عواقب لتكريس التقاليد في الموسيقى: فكما أن الأشخاص الذين يُذكَرون في كتب تاريخ الفن هم أنفسهم الذين تُعرض أعمالهم في المتاحف، فكذلك نحن نستمع إلى المزيد من العزف لمقطوعات موسيقية

لنفس الأشخاص الذين يرد ذكرهم في كتب تاريخ الموسيقى. وتصف مارسيا سيترون كيف يتم مراجعة تاريخ الموسيقى، ليس كتاريخ «لرجال عظماء» و«حقب تاريخية»، وإنما من خلال محاولات للتركيز على المسار التطوري للوظيفة والدور الاجتماعيين للموسيقى.

كيف تأثرت النساء مؤلفات الموسيقى بكونهن إناثا؟ في الغالب توقفن عن التأليف الموسيقي أو غيّرن مسارهن عندما تزوجن وأصبح لديهن أُسَر وعائلات. وقد تخلّى بعضهن عن أعمالهن وهجرنها تماما حتى يمتثلن للطموحات الاجتماعية الجامدة الصارمة (أو إذا منعهن أزواجهن من مواصلة العمل). نشأت فاني مندلسون هنسل، شقيقة فيلكس مندلسون، في بيئة داعمة حيث ضمنت لها أمها الحصول على تدريب موسيقي مُعادِل لما يحصل عليها شقيقها. وبدا أن فاني تتمتع بموهبة عظيمة، إلا أنها لم تستطع نشر أعمالها؛ ويرجع هذا في أحد أسبابه إلى أن شقيقها ذائع الصيت أصرّ على أنه لا يليق بامرأة في مثل محيطها الاجتماعي أن تفعل هذا الأمر. وكتب فيلكس لوالدتهما يقول:

> ليس لدى فاني، كما أعرفها، الميل ولا الحرفة لممارسة التأليف الموسيقي. فهي كامرأة ليست

مؤهلة لهذا الأمر إطلاقا، وهذا هو الصواب، فهي تعتني ببيتها ولا تفكر في الجمهور ولا في عالم الموسيقى إلا إذا أنجزت وظيفتها الأساسية في البيت. ولن تجني من وراء نشر أعمالها إلا عرقلة مهامها تلك وتعطيلها . . .

كانت القدرات الموسيقية لفاني قاصرة على أعمال يمكن عزفها في الصالونات والبيوت وليس في قاعات الحفلات الموسيقية. وكانت هناك عقبات مماثلة عملت على الحد من نوعية الإنتاج الإبداعي لمؤلفات موسيقيات أخريات.

تدافع سيترون عن مقاربة للتاريخ الاجتماعي تتحدى التقليد المتعارف عليه في الموسيقى عبر التركيز بدرجة أكبر على كيف جرى افتراق الفنون الرفيعة عن الموسيقى الشعبية، وكذلك التركيز على دور المرأة كمغنية وكمعلمة، وكيف تشكل الجمهور وما السلوك المتوقع أن يتصرف الجمهور وفقا له، إلخ. يحتاج علم الموسيقى إلى مزيد من التوسع والتعمق ليساعدنا على فهم جوانب أخرى من الموسيقى، حيث يمكننا دراسة كيف شاركت المرأة في الموسيقى بطرق لم تكن تعتبر مهمة وذلك بالنظر إلى «المرأة في الصالونات، المرأة في الكنيسة، المرأة في المحاكم، المرأة كرئيسة للعمل،

المرأة والصوت، المرأة والمسرح، المرأة كمعلمة موسيقى، المرأة والتقاليد الشعبية، المرأة وموسيقى الجاز، المرأة والاستقبال، إلخ.».

طوفان من التقاليد المُكرَّسة

من السهل للغاية عند إعادة فحص التقاليد المتعارف عليها في تاريخ الفن أو الموسيقى أن نجد رموزا من النساء ونحتفي بهن، سواء فنانات رسامات مثل بونهور وجنتلسكي، أو موسيقيات مثل هيلدغارد من بينغن وفاني هنسل. يشير منتقدو مقاربة «اذكر المرأة وأشركها» إلى أن نبدأ من جديد مرة أخرى، وننظر عن كثب في فكرة التراتبية نفسها التي كرّستها التقاليد المتعارف عليها في الفن والموسيقى. ثمة مقاربة مشابهة لمقاربة سيترون التنقيحية في علم الموسيقى، تظهر في كتاب مُعلّمات جليلات: المرأة والفن والأيديولوجيا Old Mistresses: Women, Art, and Ideology من تأليف روزيكا باركر وغريسيلدا بولوك. قبل ظهور التاريخ الحديث للفن، كانت الأنماط السابقة من التأريخ للفن قد دأبت عادة على الاعتراف بإسهامات النساء الفنانات. ففي كتاب حياة الفنانين Lives of the Artists الذي ظهر في عصر النهضة من تأليف جورجيو فاساري، يذكر المؤلف النساء الفنانات

ويحظين بالتقدير نظرا لقدراتهن ونجاحهن في عصره. وكما رأينا للتوّ، ففكرتنا عن «العبقرية» حديثة نسبيا، وغالبا في الماضي لم يكن يُنظَر إلى الفنانين على أنهم يعبرون عن حاجات روحية عميقة أو أنهم «يصبّون» العبقرية في أعمالهم الفنية. فقد كانوا ببساطة أناسا حِرفيين ماهرين يتم استئجارهم لأداء وظائف محددة ويحصلون على التدريب في منظومة من التلمذة الحِرفية. كان الفن في الغالب عملا عائليا، وكانت بعض العائلات الفنية تشرك الأخوات والبنات في هذا الأمر. فنجد أن ماريا روبوستي (1560-1590)، وهي ابنة الرسام تينتوريتو، عملت برفقة آخرين في منظومة ستوديو أبيها. ولعلها أنجزت أجزاء عديدة من أعمال أبيها الفنية أو حتى لوحات كاملة قبل وفاتها أثناء ولادة طفلها؛ حيث كانت الولادة في الماضي تمثل دائما خطورة شديدة بالنسبة للنساء. كما أن الرجال والنساء كانوا يشتركون في إنجاز فن العصور الوسطى في سياقات وظروف متنوعة. فالرهبان والراهبات على حد سواء شاركوا في عمل المنسوجات وزخرفة المخطوطات. وكذلك نجد أن الملكات والسيدات العاملات في البلاط الملكي مارسن أعمال التطريز والخياطة كدليل ليس فقط على إثبات قدراتهن وإنما

أيضا كدليل على المكانة الاجتماعية الرفيعة في أنجلترا في عصر النهضة.

توضح باركر وبولوك أن هناك بعض أنماط الفن، مثل رسم الورود، كان يطلق عليها اسم «فنون نسائية» لأسباب معقدة. لم يكن بإمكان المرأة دراسة الأجساد العارية في الأكاديميات منذ عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر من أجل تعلم رسم النماذج البشرية الحية، وهو ما حال دون مشاركتهن في ذلك الجنس الفني ذي الأهمية الحاسمة في تاريخ الرسم. وأصبحت لوحات رسم الورود في شمالي أوروبا، تلك اللوحات التي كانت محط الإعجاب من قبل، تبدو «رقيقة»، و«أنثوية»، و«خفيفة» مقارنة باللوحات القماشية الضخمة الجسورة حول موضوعات كلاسيكية. ولكن، رَسَمَ العديد من الفنانين الرجال أيضا الورود: فكّر في سلسلة لوحات زنابق الماء لكلود مونيه، ولوحات زهور السوسن ودوار الشمس لفان غوخ. إذن، ما الذي يجعل من لوحة للورود شيئا «نسائيا»؟ تتبّعت باركر وبولوك جذور هذا التحيز وصولا إلى مؤرخي الفن الذين يعتبرون أن كلا من الورود والإناث كائنات طبيعية ورقيقة وجميلة. وموقفهم هذا يتجاهل الضمون والمهارة لدى من يرسم

الورود. وفي بعض الأزمنة أو بعض الأماكن، كان رسم الورود تجسيدا للفن الرفيع، وكان فنانو رسم الورود يحظون بالشرف والإجلال؛ فقد كان المشادون يعرفون أن باقات الورود في لوحات الطبيعة الصامتة الهولندية التي رسمتها ماريا أوستريك وراشيل رويش كانت ذات دلالة رمزية كجزء من التصاوير العبثية vanitas في هولندا. وقد ثمّن الكثير من الفنانين والعلماء على حد سواء لوحات رسم الورود لماريا سيبيلا ماريان في القرن السابع عشر، التي قدمت أسهامات هامة لعلمي التصنيف النباتي والتصنيف الحيواني من خلال دراساتها التفصيلية المعمقة.

ثمة مثال آخر يتعلق بفن النسيج والأقمشة في القرن العشرين. هناك أنماط بعينها من فن النسيج، مثل عمل السجاد لدى شعب النافاجو، كانت غالبا موضع ترحيب واحتفاء بوصفها حِرفًا رائعة ممتازة ولكن لا ترقى لمرتبة الفنون. وعندما كانت قطع السجاد أو الألحفة التي تنتجها النساء في أمريكا تُعرض في متاحف الفنون، كانت في الغالب تُنتزع من خلفيتها الثقافية، بدون أدنى إشارة لوظيفتها وأصولها وجذورها. فالألحفة كانت تُعامل باعتبارها أشكالا وأنماطا تجريدية خالصة، ويتم ربطها بالتوجهات

السائدة حينئذ في «الفنون الرفيعة» في المعارض والمتاحف (هذا الأمر يُشبه إلى حد كبير رفع فنون الشعوب الأسترالية الأصلية أو فن النحت الإفريقي إلى مرتبة الفن التجريدي، وهو ما ناقشته في الفصل الرابع). وعندما كانت الألحفة والأواني والأغطية وقطع السجاد تدخل إلى المتاحف الفنية، غالبا ما كانت توصف بأنها من عمل «مجهولين» أو «أساتذة نكرات مجهولين»، ويحدث هذا حتى عندما يكون معروفا مَن الذي أنتج العمل (أو من الممكن معرفة هويته واكتشافه)! يشير هذا إلى أن الفن لدى النساء ينساب بشكل طبيعي، دون معاناة أو تدريب، وأنه بسيط للغاية حتى إنه لا يمثل تيارا أو أسلوبا فنيا. لكن العادات والتقاليد تلعب دورا هاما في تلك الفنون «الأنثوية»، وهناك أنماط عديدة من الألحفة كان لها معانٍ خاصة وأدوار محددة في حياة النساء. كما أن صانعات الألحفة كن في الغالب يضعن على ألحفتهن توقيعهن وتاريخ إنتاجه. يتضح هذا الأمر من خلال مناقشة فتيات حرب العصابات لصانعة الألحفة الأمريكية من أصل إفريقي هاريت بويرز، التي تُعلَّق أعمالها حاليا في متاحف مؤسسة سميثسونيان ومتحف بوسطن للفنون الجميلة.

ماهية أنثوية؟

هناك بعض النساء الفنانات حظين بالاعتراف والتقدير، مثل جورجيا أوكيف. لكن فتيات حرب العصابات يشتكين من أن هذا الأمر لا يتم التعامل معه كما هو الحال مع الرجال على قدم المساواة: دائما ما يتم التقليل من أهميته بوصفه بأنه «أنثوي». في واقع الأمر، نجد أن ألفريد ستيغليتز، صاحب أحد المعارض الفنية الذي أصبح لاحقا زوج جورجيا أوكيف، أصابه العجب عندما رأى لوحات أوكيف لأول مرة، فقال «أخيرا! أخيرا رسمت امرأة لوحة قماشية». دائما ما كانت أوكيف تستنكر فكرة أن أعمالها «أنثوية» بشكل ما، لكن بعض المشاهدين كانوا يشاركون ستيغليتز رد الفعل التلقائي من أن أعمالها تعبر عن خصائص التجربة الأنثوية. تظهر الزهور كأعضاء جنسية، فاللوحات الكبيرة التي رسمت فيها أوكيف الورود غالبا ما تظهر فيها الأسدية والمدقات من جهاز التأنيث في الزهرة بصورة هائلة ومحتقنة، وتبدو مبتهجة في الطيات العميقة للبتلات والأنسجة المخملية للزهرة. ومن ثم فهذه الزهور على هذا النحو تستدعي الأعضاء التناسلية البشرية (الأنثوية) بطرق مثيرة جنسيا.

في المقابل، أعطت جودي شيكاغو عن عمد إيحاءً جنسيا لتصاوير الورود على الأطباق في عملها حفلة العشاء. فهي لم تكتفِ بالتلميح وإنما صوّرت بالفعل الأعضاء التناسلية للأنثى. كانت شيكاغو تتطلع إلى تمثيل أنثوي للأبعاد الحميمية لجسد الأنثى وذلك للتصدي للتصاوير الذكورية في الغالب للمرأة في الأعمال الإباحية والفنون الرفيعة. احتفى عملها حفلة العشاء بالخبرات الجسدية للأنثى عبر ربط التمثيلات البصرية بالنصوص التي عبرت عن قدرة المرأة وإنجازاتها وليس سلبيتها وإمكانية الحصول عليها بسهولة. ولكن منذ عام 1979، حين عُرض هذا العمل لأول مرة، انتقده الكثير من الكتّاب، بما في ذلك بعض النسويات، باعتباره إما عملا شعبيا أو ذو أبعاد سياسية واضحة، أو أنه ذو طابع «ماهوي» فج. يقول بعض النقاد إن الفن الذي يركز بشدة على التشريح والتجسيد الجنسي يتجاهل الفوارق بسبب مكانة المرأة الاجتماعية أو أصلها العرقي أو ميولها الجنسية. وقد اعتُبر حفلة العشاء عملا تبسيطيا واختزاليا؛ حيث بدا أن إنجازات المرأة التي يحتفي بها العمل أُلغيت واستُبعدت عبر التصاوير الجنسية المنتشرة والمتكررة في كل موضع مُجهّز على الطاولة في هذا

العمل.

ثمة استراتيجية أحدث تستخدمها بعض الفنانات النسويات في مقابل مقاربة جودي شيكاغو الاختزالية والبيولوجية؛ التفكيك. حيث يقمن «بتفكيك» الهياكل الثقافية لفكرة الأنوثة من خلال توضيح أن الأنوثة ليست شيئا حقيقيا، وإنما هي النتاج المُصطنع للصور، والتطلعات الثقافية، والسلوكيات المترسخة، مثل طرائق ارتداء الأزياء، أو المشي، أو استخدام الماكياج.

وقد عملت بعض النسويات التفكيكيات في مجالي السينما والتصوير الفوتوغرافي. وأحد الأمثلة على هذه المقاربة، التي تختلف جذريا عن مقاربة شيكاغو، هو التصوير الفوتوغرافي لدى سيندي شيرمان. أصبحت شيرمان مشهورة في ثمانينيات القرن العشرين بسبب سلسلة Untitled Film Stills التي صوّرت فيها نفسها في مجموعة متنوعة من المظاهر والسياقات. مثل الحرباء، كانت الفنانة الشابة التي تبدو غير مبالية لا يمكن التعرف عليها من مشهد إلى آخر عندما غيرت الماكياج أو تسريحة شعرها أو وقفتها أو تعبيرات وجهها. وعن طريق استدعاء مشاهد من الأعمال الميلودرامية والتشويقية القديمة في هوليوود، نقلت

الصور مشاعر ملتبسة غامضة تتراوح بين التوتر والتهديد. أما المرأة «الحقيقة» التي تقف وراء المشاهد فقد ظلت مختفية ولا يمكن اكتشافها. إن شيرمان ليس لها «ماهية» على الإطلاق، دع عنك تلك المتجذرة في الجانب البيولوجي أو الأعضاء التناسلية. بدلا من ذلك، تظهر شيرمان في هذا العمل عبارة عن تكوين أو مفهوم تشكّله الكاميرا، شيء مراوغ، لغز. لكن الصور لا تنقل لنا رسالة سلبية، وإنما هي بالأحرى تحتفي بقدرة الفنانة الأنثى على قلب الطاولة على الرجال الذين كانوا عادة ما تُوكل إليهم مهمة إظهار المرأة وجعلها تتصرف على نحو مقبول اجتماعيا.

الجنس والدلالة

دعني أسأل مجددا: أثناء النظر إلى عمل فني، هل جنس الفنان أو ميله الجنسي أمر مهم؟ إنني أميل إلى المواربة: أحيانا نعم، وأحيانا لا. دعني أوضح هذه الإجابة الملتبسة وأنا بصدد ذكر خلاصة القول في هذا الفصل.

أولا، واقع الأمر هو أن الجنوسة كانت أمرا مهما في تاريخ الفن. قال رينوار بشكل علني ظاهري: «إنني أرسم بقضيبي». كما أن جدران المتاحف تحتلها صور النساء العاريات وليس الرجال العراة، وقد رسمها رسامون

من الرجال لا من النساء، تماما كما قالت فتيات حرب العصابات. وغالبا ما كان الرجال الفنانون ينظرون إلى المرأة لا كموضوع جنسي فحسب ولكن أيضا في الوقت ذاته كمصدر إلهامه وأفكاره. (أو إنهم أظهروا بعضا من الميل المثلي إلى نماذج مثالية من الرجال العراة، كما في حالة ليوناردو ومايكل أنجلو). وكذلك كانت هناك قيود مهمة وذات مغزي مفروضة على قدرة المرأة على إنتاج الأعمال الفنية وأن تحظى أعمالها بالتقدير والاعتراف. وتتراوح هذه القيود ما بين قيود علنية صريحة للغاية (مثل حاجة روسا بونهور إلى تقديم طلب التماس بالموافقة على ارتداء بنطلون لزيارة اسطبل الخيول التي تود رسمها) إلى القيود الأكثر خفاءً (مثل تعليقات النقاد من الرجال على لوحات الورود لجورجيا أوكيف). تكون الجنوسة أمرا مهما إذا كنت تفكر بعمق في أسئلة تتعلق بمَن التحق بالتقاليد المتعارف عليها في الفن أو الموسيقى، ولماذا، وما الأعمال التي أهّلته لذلك. لكن ليس من الصواب أن تقول إن الخيول القوية التي رسمتها بونهور تبدو «أنثوية» في كل الأحوال، أو إن حجرة فاني هنسل الموسيقية تبدو بطريقة ما حجرة «نسائية» بطبيعتها، لأن هنسل لم تتمكن من نشر سيمفونياتها.

يؤدي بنا هذا الأمر إلى نقطتي الثانية، يمكن أن تكون الجنوسة (بالإضافة إلى التفضيلات الجنسية) مؤثرة في تاريخ الفن إذا كانت تعكس همًّا شخصيا عميقا يريد الفنان أن يعبر عنه في عمل فني. حينما يكون لدى الفنان أي فكرة أو شعور وتظهر في أحد أعماله، فعادة يكون من المهم أن نعرف شيئا عن هذه الفكرة أو ذلك الشعور من أجل فهم أفضل للعمل. قد يكون لدى الفنان هدف سياسي (كما هو الحال في بعض لوحات غويا)، أو ربما يرجو أن يعبر عن همٍّ ديني (مثل أندريس سيرانو في عمله «الغمر»)، أو مشاعر حول الموت والفناء (مثل داميان هيرست في عمله الخاص بسمكة القرش [استحالة الموت الجسدية في عقل شخص حي]). لقد أثرت الشئون الدينية والجنسية والسياسية على إنتاج الفنانين وتصاويرهم وأساليبهم عبر القرون، بداية من اليونان القديمة مرورا بكاتدرائيات العصور الوسطى، ثم عصر النهضة وما بعده. وبما أن النسوية وتحرير المثليين كانت حركات سياسية هامة ومؤثرة، فلا عجب أن الأعمال الفنية الحديثة اعتبرت الجنوسة والتوجه الجنسي أمورا هامة. واستمرت مثل هذه الأعمال كتقليد راسخ لزمن طويل. قد يكون من الخطأ أن

نغض الطرف عن الجنوسة والأبعاد الجنسية عند التعليق على أحد أعمال مابلتورب أو عمل جودي شيكاغو حفلة العشاء؛ لكن الفن الرفيع لن يستهلكه موضوع واحد. فمن الممكن أن يكون البعد المتعلق بالإثارة الجنسية متآلفا ومتناغما بسلاسة مع أفكار دينية أو أسطورية (كما هو الحال في أعمال بوتيتشيلي وتيتيان)؛ كذلك من الممكن أن يظهر الهدف السياسي في عمل تجريبي وغريب مدهش من الناحية الشكلية (مثل جداريات دييغو ريفيرا ولوحة الغرنيكا لبيكاسو).

أما الحالات الأكثر صعوبة فهي الأعمال الفنية التي يكون فيها دور الجنوسة في علاقته بالمعنى والغايات التعبيرية مُبهمًا وغير واضح؛ لكن بعض النقاد يزعمون أنه وثيق الصلة بالموضوع. يبدو أمرا مدهشا مفاجئا أن نعتقد أن كون شوبرت مثليا (إذا صح ذلك) قد أثر في معنى موسيقاه ودلالتها. بل إن هناك مَن يجزم بالفعل أن سيمفونية باثيتيك لتشايكوفسكي تمثل تعبيرا عن مشاعره الأليمة بشأن كونه رجلا مثليا كتوما. كما أن علماء الموسيقى الجدد يعتقدون أنه بإمكانم تحديد الفوارق الأسلوبية والموسيقية بين بيتهوفن «الفحل» وشوبرت الأكثر «تعبيرية وغنائية».

وكما ألمحتُ قبل قليل، هناك ورود موجودة ثم تكون

هناك ورود بأشكال أخرى (أو بإعادة صياغة عبارة غرترود شتين، الزهرة أحيانا لا تكون زهرة). وحتى يمكننا تفسير الأعمال الفنية، فلا بد لنا أن ننظر إلى ما هو أبعد من الجنوسة والتفضيلات الجنسية ونتجاوز ذلك إلى السياق الأوسع الذي يمنح أي شكل فني معناه. بالنسبة لراشيل رويش في هولندا خلال أربعينيات القرن الثامن عشر، كان رسم الورود جزءا من تقليد تصوير الطبيعة الصامتة العبثية vanitas. وبالنسبة لجودي شيكاغو في سان فرانسيسكو خلال سبعينيات القرن العشرين، كان رسم الورود يشير إلى الحرية الجنسية للأنثى وموقف نسوي حول القيم والسرديات التاريخية. أما ورود جورجيا أوكيف فبدت وكأنها ترتع في وعي المرأة المستقل بوجودها الجسدي والروحي. لكن هذا لا يمثل الموضوع الوحيد لأعمالها؛ فقد رسمت أوكيف موضوعات أخرى كثيرة بالإضافة إلى الورود؛ بل إن لوحاتها حول الورود وثيقة الصلة أيضا بالشكل والضوء والتكوين والتجريد، تماما كما أن أجساد الإناث العارية التي رسمها بيكاسو أو دي كوننغ وثيقة الصلة بالمدرسة التكعيبية أو المدرسة التعبيرية،بقدر صلتها بالجانب الشهواني. قد يكون الإنتباه إلى البعد الجنسي وثيق الصلة بفهم العمل

الفني، لكننا في نهاية المطاف بحاجة إلى تفكير أعمق حول كيف نفسّر الفن. وهذا هو موضوعنا في الفصل السادس.

6

الإدراك، والإبداع، والفهم

إدراك المعنى

يبدو أن الجنوسة والتفضيلات الجنسية –بالإضافة إلى الجنسية الوطنية والأصول العرقية والانتماء السياسي والديني- كلها ذات تأثير في معنى الفن بطريقة ما. انخرط الناس في جدالات ونقاشات على مدى قرون حول معنى بعض الأعمال الفنية؛ ابتسامة الموناليزا على سبيل المثال. هل يحمل الفن رسالة كما هو الحال مع اللغة؟ ما الذي يجب علينا معرفته حتى نوضح معنى أحد الأعمال الفنية: حقائق خارج العمل تتعلق بحياة الفنانين، أم حقائق داخلية تتعلق بكيفية إبداعهم لأعمالهم الفنية؟ ألا يمكننا النظر إلى عمل فني لمجرد المتعة؟ سأتناول في هذا الفصل أسئلة حول المعنى والتأويل، حيث أقدم نظريتين أساسيتين في الفن وأتعرض لهما بالنقاش والنظر فيهما؛ وهما النظرية التعبيرية والنظرية الإدراكية المعرفية.

ألقينا نظرة في الفصل الثالث على قول جون ديوي

إن الفن كان الطريقة الأفضل لفهم أي ثقافة، حيث اعتقد ديوي بأنك تحتاج إلى أن تتعلم كيف تفهم «لغة» الفن من مجتمع مختلف، وعندها فقط يقدم لك أحد صور المعنى. إن لغة الفن ليست لغة حرفية؛ فقد قال ديوي إن فهم الفن يشبه عملية فهم شخص آخر. فأنت تعرف كيف تقرأ ابتسامة حبيبك، لكن هل تستطيع أن توجزها في عبارة؟ إنك تفهم معناها بفضل معرفتك، كذلك الفن يتطلب معرفة بالسياق والثقافة. فالفن البوذي لا يمكن أن يكون ذا معنى مسيحي، ولا يمكن لعمل آندى وارهول صندوق بريللو Brillo Box أن يحمل أي دلالة عقلية منطقية بالنسبة للناس في أثينا القديمة. قد تشبه فنون الشعوب الأصلية الأسترالية لوحات الفن الحديث في باريس ونيويورك، لكن أهداف الفنانين ونواياهم مختلفة للغاية في الحالتين.

تتمسّك كل من النظرية التعبيرية والإدراكية المعرفية في الفن بأن الفن ينقل رسالة: قد ينقل مشاعر وعواطف، أو معتقدات وأفكارا. والتأويل عملية مهمة لأنه يساعد على توضيح كيف يقوم الفن بهذا الأمر. يكتسب الفن المعنى إلى حد ما من سياقه الذي ظهر فيه. يرى ديوي أن هذا السياق هو السياق

التواصلي العام لثقافة من الثقافات، أما آرثر دانتو فيرى أنه السياق المتخصص الأكثر التصاقا بعالم الفن. فنجد أن فنانا مثل آندي وارهول يبدع عمله الفني ضمن موقف واقعي محدد يمكّنه من أن يضفي على عمله معنى محددا بعينه. فعندما عرض وارهول عمله الفني صندوق بريلو، كان يعني (جزئيا): «هذا، أيضا، يمكن اعتباره فنا»، بخلاف صناديق الصابون العادية في أحد المتاجر.

يقدم النقاد أحيانا تأويلات للأعمال الفنية يرفضها الفنانون أنفسهم. فمثلا، يعتقد نقاد الاتجاهات النسوية أن النساء العاريات في أعمال كبار الفنانين مثل رينوار وبيكاسو ودي كوننغ تعكس الطريقة الغالبة على فهم الرجال للمرأة، باعتبارها ملهمة لهم و/أو ملكية جنسية. فمن أين يكتسب تأويل لعمل فني شرعيته إذا كان الفنان نفسه لا يقبله؟

يمكنني وصف التأويلات المقدمة للأعمال الفنية باعتبارها تفسيرات لطريقة توصيل العمل الفني للمعتقدات والمشاعر والأفكار. والتأويل الوجيه يجب أن يقوم على شواهد وأسباب منطقية وجيهة، ويجب أن يقدم طريقة ثرية ومركبة وكاشفة لفهم أحد الأعمال الفنية. بل أحيانا يمكن لأحد التأويلات أن

ينقل خبرتنا بعمل فني من الاشمئزاز إلى التقدير والفهم. ومما يساعدنا على فهم هذا الأمر أن ننظر إلى أحد الأمثلة.

التأويل: دراسة حالة

بالرغم من أنه لا يوجد تأويل واحد «صحيح» بمعنى مطلق، إلا أن بعض التأويلات تبدو أفضل من غيرها. فلنأخذ فنانا تثير أعماله خلافات تأويلية بشأنها، الرسام التعبيري الإنجليزي-الأيرلندي البارز فرانسيس بيكون (1909-1992). رسم بيكون أُناسا يبدو عليهم العذاب والبؤس. فشخصياته مُشوهة وأفواههم تصرخ وتصيح؛ قال المشاهدون إن بيكون جعل البشر يشبهون شرائح اللحوم النيئة. يصل المرء إلى هذا الإنطباع الأولي بمجرد النظر إلى اللوحات.

انظر على سبيل المثال إلى لوحة بيكون الثلاثية البارزة Triptych التي أنجزها في عام 1973. في اللوحة الموجودة في المنتصف يجلس رجل على مرحاض، ويتسرب من تحته وحل ذو لون أسود كئيب. تبدو الصور معتمة مثيرة للقلق والكآبة؛ بل تكاد تنضح منها رائحةالموت. ولكن هنا، كما في لوحات أخرى، تتصدى السمات الشكلية للتأثير العاطفي الغريزي وتُبطله. فالتكوين الثلاثي ذاته يستدعي إلى الذهن الأيقونات

الدينية واللوحات التي تزين المذابح في الكنائس. أما الألم فيتم مقابلته وموازنته من خلال التكوين الثابت تماما على وجه التقريب واستعمال ألوان قاتمة غير معتادة. تعلق الناقدة ماري آبي على هذه التعارضات والتوترات في عمل بيكون بقولها:

> ومع كل مانراه في أعمال بيكون من أشياء قبيحة ووحشية وفظائع، ففي تلك اللوحات شيء جميل، بل وهادئ مطمئن، لا يمكن إنكاره . . . لقد حقق بيكون نوعًا من التناغم يجعل حتى أشد لوحاته فظاعة وترويعا متوافقة مع غرف الرسم حيث يُعلق الكثير منها. كما أن الخلفيات باللون الوردي الموجود في غرف النوم واللون البرتقالي الكاكي واللون الأروجواني واللون المائي، كلها تتفاعل وتتآلف مع رشاقة خطوط شخصياته بأجسادها التي تشبه كتل اللحم في صور ذات أناقة منمقة بديعة.

يجمع النقاد التأويلات ويؤلفون بينها مستخدمين مقاربات متنوعة متباينة. فالبعض يُقلّص دور المشاعر والسعي وراء المعنى ويركز على الجمال التكويني فحسب. فنجد أن الناقد الشكلاني دافيد سيلفستر، أحد أوائل المدافعين عن بيكون، شدّد على

فكرة استعمال بيكون للتجريد وذلك في مواجهة الاعتراضات الكثيرة على المضامين المرعبة المخيفة في اللوحات. وعند عرض أعمال بيكون لأول مرة على وجه الخصوص (كما حدث مع لوحة سيرانو «Piss Christ») أُصيب المشاهدون بالارتباك والصدمة، لذلك كان من الضروري الإشارة إلى كيفية تجلي الشكل وظهوره بوضوح في تلك اللوحات. ولكن سيلفستر ذهب بعيدا حين تغاضى عن الخصائص العاطفية الغريزية لأعمال بيكون. فقد نظر سيلفستر ببساطة «إلى الأفواه الدموية الصارخة التي رسمها بيكون باعتبارها دراسات وبحوث لا ضرر فيها مرسومة بلون وردي وأبيض وأحمر». يمكنني وصف انتقادات سيلفستر المبكرة بأنها قاصرة وغير ملائمة، ثم فيما بعد يمكن اعتبارها تأويلا لبيكون.

ولتصويب مقاربة سيلفستر الشكلانية المبالغ فيها، يذهب بعض النقاد إلى الطرف النقيض ويقدمون تأويلا نفسيا قائما على حياة الفنان الشخصية. ولأن بيكون كانت تربطه بأبيه علاقة مُروّعة حيث جلَدَه أبوه وطرده بسبب شذوذه الجنسي، فقد أصبح بيكون مادة مواتية للتنظير الفرويدي. وربما يعكس فن بيكون جوانب أخرى من حياته، فلعل تصاويره الرهيبة

المروّعة تعكس تجاربه في انتشال الجثث من بين أنقاض المباني التي قُصفت بالقنابل في لندن خلال الحرب العالمية الثانية. كما أن بيكون عاش حياة زوجية طائشة غريبة مليئة بمعاقرة الخمر والقمار والممارسات الجنسية الطائشة السادية والمازوخية على نحو متواصل.

رفض بيكون نفسه قراءة أعماله سواء في ضوء هواجسه الشخصية أو في ضوء ما يُفترض أنها نزعات القلق الوجودية في القرن العشرين، وقال إن أعماله لا تعدو كونها شيئا حول الرسم وحسب. ولكنه كان مهووسًا برسّامين آخرين، خصوصا دييغو فيلاثكيث وبيكاسو وفان غوخ. وحيث إن بيكون قد أعاد رسم بعض أعمالهم الشهيرة بأسلوبه الخاص المميز، فيبدو أن أعماله في واقع الأمر تدور حول كيفية الرسم في عصر جديد ومختلف. ومع ذلك، فإنني بدرجة ما لا أصدق بيكون بشكل مطلق، كما أنني لا أستبعد حياته الشخصية بشكل كامل؛ فهي تقدم بطريقة ما خلفية وسياقا لما يظهر في لوحاته من حالة الشدة والاضطرار البالغ والمضمون المخيف المروّع.

يساعدنا ناقد آخر، وهو جون راسل، على رؤية الشخصيات المبهمةغير الواضحة في أعمال بيكون

باعتبارها ترجع إلى دراسات حركة الحيوان التي أجراها المصور الفوتوغرافي إدوارد مويبريدج. حيث مكّنت صور مويبريدج المبكرة ذات اللقطات المتتابعة زمنيا بيكون من رسم صور لكلاب تجري ورجال يتصارعون. ويوضح جون راسل الأمر بأن بيكون كان يتطلع إلى طمس الحدود الفاصلة بين التمثيل والتجريد. وضمن ما يمكن اعتباره أحد أشكال المنافسة مع فنانين تجريديين مثل جاكسون بولوك، استخدم بيكون التصوير الفوتوغرافي بطريقة جديدة؛ تقريبا كما لو أنه يستنكر التحدي الذي وضعه الوسيط الحديث المغرور أمام فن الرسم باعتباره، أي التصوير الفوتوغرافي، الوسيط الوحيد الملائم للتصوير الواقعي.

يمثل الخلاف النقدي حول معنى ودلالة أعمال بيكون مثالا نموذجيا للجدالات والنقاشات في عالم الفن. لا أعتقد أن مثل هذه الخلافات غير قابلة للحل، فالنقاد يساعدوننا على رؤية المزيد والمزيد في أعمال الفنان وفهمها بشكل أفضل. وكلما فسرت التأويلات جوانب أكثر من عمل الفنان، أصبحت أفضل وأكثر تميزا. وأفضل التأويلات هي تلك التي تسلط الضوء على كل من أسلوب بيكون الشكلاني

ومضمون لوحاته على حد سواء. ومع أنه لا يمكنني عند تأويل أعمال بيكون أن «أختزل» فنه في حياته الشخصية، إلا أنه يبدو أن بعض الحقائق والوقائع في حياته تكشف بعض الأمور حول كيفية رسمه للناس وتصويرهم. على سبيل المثال، يوضح كتّاب السيرة الذاتية أن اللوحة الثلاثية التي ذكرناها من قبل، اللوحة الثلاثية في عام 1973، هي لوحة «عن» حالة وفاة بعينها؛ لقد كانت تمثل عملية طرد للأرواح الشريرة وفي الوقت ذاته إحياء لذكرى انتحار عشيقه سابقا جورج داير، الذي مات في حمّام غرفتهما بالفندق الذي يقيمان فيه في باريس قُبيل افتتاح معرض كبير للوحات بيكون. وعند معرفة هذا الأمر، ينظر المرء إلى العمل بطريقة مختلفة، فمع أنه لا يزال مُروّعا بشعًا (بل ربما ازداد ترويعًا وبشاعة)، إلا أنه يمثل إنجازا أكثر إثارة للتحول الفني. لكن المضمون ليس كل شيء أيضا، فالأشكال التي صاغها بيكون والتكوينات والمصادر الفنية كلها عناصر حاضرة ووثيقة الصلة بأعماله الفنية.

هذه الحالة التي تناولتها حول كيفية خوض غمار تأويل أعمال بيكون الفنية تمثل نموذجي المفضل للنظرية الإدراكية المعرفية في الفن: إن الأعمال

الفنية، مثل أعمال بيكون، تنقل أفكارا مركبة، ولذلك فهي تشبه اللغة. لكن يبدو أن هناك مقاربة تفسيرية أخرى للفن رائجة تنطبق على أعمال بيكون؛ النظرية التعبيرية، التي تقول إن الفن ينقل المشاعر، على غرار الضحك والبكاء. وبالتأكيد يبدو أن بيكون يعبر عن مشاعر وأحاسيس، في واقع الأمر يبدو أن بعض لوحاته نفسها تبكي وتصرخ (وليس الأشخاص المرسومين فيها فحسب). إذن، فلنلقِ نظرة عن قرب على النظرية التعبيرية في الفن.

النظرية التعبيرية: تولستوي

كما نتوقع، تقول النظرية التعبيرية بأن الفن ينقل شيئا ينتمي إلى عالم المشاعر والعواطف. دافع عن هذا الرأي الروائي الروسي ليو تولستوي (1828-1910) في مقاله الشهير «ما الفن؟». يعتقد تولستوي أن المهمة الأساسية للفنان تتمثل في نقل العواطف إلى الجمهور:

> أن يثير المرء في إنسان شعورا عاشه وجرّبه من قبل، أن يثير هذا الشعور في إنسان من خلال الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المُعبَّر عنها بالكلمات، أي أن ينقل هذا الشعور حتى يعيشه أناس آخرون ويجربوه، هذا

هو الفن. . .

تتوافق النظرية التعبيرية بشكل جيد مع فئة بعينها مع الفنانين أو أساليب فنية بعينها، لا سيما المدرسة التعبيرية التجريدية، التي يبدو أنها تركز بشكل أساسي على التعبير عن المشاعر. فالأجساد العارية التي رسمها دي كوننغ، على سبيل المثال، يبدو أنها تعبر عن مشاعر الفنان المتناقضة والمركبة تجاه المرأة، حيث تبدو مغرية وفي الوقت ذاته مخيفة شرهة. كذلك يبدو أن لوحات مارك روثكو القاتمة تعبر عن مشاعر يغلب عليها الكآبة والتجهم. كما أن لوحات بيكون تعبر عن القلق الوجودي واليأس. ويبدو أيضا أن النظرية التعبيرية تتوافق بشكل جيد مع الموسيقى. فموسيقى باخ تعبر عن روحانياته المسيحية، على غرار موسيقى فاغنر في أوبرا بارسيفال. كذلك نجد التعبير في الموسيقى الحديثة: فمقطوعة مرثية من أجل ضحايا هيروشيما Threnody to the Victims of Hiroshima التي ألّفها الموسيقي البولندي كرزيستوف بينديريكي تُستهل بسلسلة من صرخات آلة الكمان في وحدات من الصوت الحاد عالي النبرة، التي يبدو أنها تعبر عن صرخة ألم وأسى بعد تفجير القنبلة النووية.

لكن بعض المنظّرين يشيرون في معرض انتقادهم

لتولستوي إلى أن الفنان ليس من الضروري أن يكون قد عايش الشعور موضع النقاش حتى يعبر عنه. فإذا كان بيكون قد أمضى عدة أسابيع أو حتى شهور ليستكمل اللوحة الثلاثية في عام 1973، فيبدو من المستبعد أن يكون هو نفسه كان يمر بشعور واحد فقط طوال تلك المدة. وبالمثل، ليس من الضروري أن يكون بينديريكي قد أبدع عمله الفني حينما كان مستغرقا في مشاعر حول مدينة قُصفت بقنبلة (ناهيك عن المشاعر تجاه ضحايا القنبلة). فقد ألف مقطوعة موسيقية تعبيرية بعنوان مختلف، وما كان منه إلا أن غيّر اسم المقطوعة في وقت لاحق ليصبح «هيروشيما». عندما تعبر الموسيقى أو الفن عن شيء ما، فالأمر يتعلق بدرجة أكبر بطريقة تكوين العمل وليس بما كان يشعر به الفنان في يوم بعينه. فالقدرة التعبيرية تكمن في العمل الفني لا الفنان. هذه القدرة التعبيرية هي ما يجعل موسيقى بينديريكي تعمل بكفاءة في سياقات مختلفة تماما؛ على سبيل المثال، في فيلم الرعب البريق The Shining الذي أخرجه ستانلي كوبريك.

فرويد عن الجنس والتسامي

سيغموند فرويد، المحلل النفسي البارز؛ منظّر آخر

نظر إلى الفن بوصفه تعبيرا. بطبيعة الحال، أحد الفوارق الأساسية بين فرويد وتولستوي هو أن فرويد اعتقد أن الفن يعبر عن مشاعر اللا وعي؛ وهي مشاعر ربما لا يعترف الفنان أنه مر بها. قام تولستوي بتوصيف رغبات بعينها ذات أسس بيولوجية –سواء تنتمي إلى الوعي أو اللاوعي- يظهر أنها تنشأ لدى جميع البشر خلال مسارات يمكن التنبؤ بها. وكان التفسير الذي قدمه فرويد حول العقل وحول التعبير في الفنون مؤثرا للغاية، ولا يزال. اعتبر فرويد الفن نوعًا من «التسامي»، نوعا من المتعة التي تحل محل إشباع رغباتنا البيولوجية (مثل الرغبة في المتعة الشفهية أو الجنسية). يوضح فرويد الأمر بقوله:

> تُحرك الفنان احتياجات غريزية . . . إنه يتوق إلى حيازة الشرف والسلطة والثراء والشهرة وحب النساء، لكنه يفتقر إلى وسائل تحقيق وإشباع تلك الاحتياجات. ولذلك، ومثل أي شخص آخر لديه رغبات لم يتم إشباعها، يبتعد الفنان عن الواقع ويحوّل كل أشواقه ورغباته، وكل دوافعه الجنسية، إلى حيث يمكنه إبداع رغباته وأمنياته في عالم الخيال، حيث يمكن أن ينتهي الأمر بالفعل إلى اضطرابات عصبية.

لكن الفنان يتجنب الاضطرابات العصبية عبر صياغة الخيالات أو أحلام اليقظة، ويقدم للآخرين أيضا مصدرا للمتعة واللذة.

يبدو التسامي وكأنه مفهوم سلبي، طالما أننا لا نتسامى إلا عندما نخفق في الحصول على «الشيء الواقعي». لكن فرويد رأى أن التسامي كان له قيمة عظيمة، لأنه دفع البشر، إلى حد ما، إلى إبداع أمور مدهشة مثل العلم والفن. كذلك، لا يمكننا إشباع كل رغبة تنشأ لدينا، لأن هذا يعني القضاء الحضارة من خلال تحطيم قيودها الضرورية. اعتقد فرويد أن الفن يُعبّر عن رغبات لا واعية وكونية شاملة إلى حد كبير. كما أن فرويد درس السير الذاتية للفنانين في محاولة من أجل فهم واستيعاب تاريخ حياتهم الشخصية، بينما كان تركيزه مُنصَبًّا على علاقة الأعمال الفنية بمشاعر مبدعيها ورغباتهم اللا واعية.

غالبًا ما وجد المنظّرون، منذ فرويد، في تأويلات التحليل النفسي استبصارات وأفكارا ثاقبة. فقد يفسر محلل نفسي صور الإناث العارية الضخمة المخيفة التي رسمها دي كوننغ في ضوء «عقدة الخصاء». وهناك دراسات في التحليل النفسي شهيرة ومعروفة، بما في ذلك دراسة فرويد نفسه عن «عقدة

أوديب» لدى هاملت. كتب فرويد أيضًا عن منحوتة موسى لمايكل أنجلو، وبعض لوحات ليوناردو دافنشي، وحكايات إرنست هوفمان «الخرافية».

تركز دراسة فرويد لأعمال ليوناردو دافنشي على إحدى ذكريات الطفولة التي مرّ بها الفنان في مهده وتدور حول طير جارح. وبسبب حيرة فرويد لعدم دقة الترجمة الألمانية للكلمة الإيطالية التي ذكرها دافنشي عن اسم الطائر، فقد اعتبر فرويد أن الطائر هو نسر، وأحس بأنه يمكننا رؤية صورة هذا النسر في لوحة دافنشي الشهيرة العذراء والطفل مع أمها القديسة آن. ويتابع فرويد تحليل لوحات دافنشي المعروفة، مثال ابتسامة الموناليزا الشهيرة ورسومه الجميلة لوجوه الأطفال. ادّعى فرويد أن هذه الأعمال ترجع جذورها إلى طفولة الفنان:

> إذا كانت وجوه الأطفال الجميلة إعادة إنتاج لذاته هو كما كان في طفولته، فإن النساء المبتسمات في لوحاته لسن إلا صورًا متكررة لأمه كاترينا، وهنا يساورنا الشك حول احتمال أن تكون أمه هي صاحبة الابتسامة الشهيرة، الابتسامة التي افتقدها ثم افتُتن بها بشدة حين وجدها مرة أخرى لدى السيدة فلورنتين.

لا تقتضي كل نظرية تعبيرية قبول فرضيات التحليل النفسي. فنظرية فرويد، بالتزامها بوجود رغبات لا واعية، تثير في واقع الأمر تساؤلات كثيرة حول منطقية فكرة التسامي ورمزيتها، إلخ. في الجزء التالي، أود الانتقال إلى توصيف مجموعة من المنظّرين التعبيريين الذين ركّزوا على الفن ذاته أكثر من السيرة الذاتية للفنان، حيث رأوا أن الفن بإمكانه التعبير عن أفكار ومعتقدات أكثر وعيًا وإدراكًا.

التعبير عن الأفكار

هناك مشكلة أساسية في النظرية التعبيرية، سواء نظرية تولستوي أو فرويد، وهي أنها تُضيّق الأمر للغاية بإصرارها على أن الفن لا يمكنه التعبير إلا عن العواطف والمشاعر (سواء كانت واعية أو لا واعية). فالتراجيديات القديمة وكاتدرئيات العصور الوسطى، شأنها في ذلك شأن حدائق الزن ولوحات أوكيف أو بيكون، تعبر عما هو أكثر من مجرد المشاعر: تعبر عن أنساق اعتقادية، رؤى للكون ونظامه، أفكار حول التجريد في الفن، إلخ. إحدى طرق صياغة هذا النقد تتمثل في القول بأن الفن يمكنه التعبير عن، أو توصيل، ليس المشاعر فحسب، وإنما الأفكار أيضًا.

هذه النسخة المُنقَّحة أو المُعزَّزة من النظرية

التعبيرية طوَّرها مجموعة متباينة من المفكرين، بمن فيهم بندتو كروتشه (1866-1952)، وروبن جورج كولينغوود (1889-1943)، وسوزان لانغر (1895-1985). ورغم اختلافهم في التفاصيل، إلا أنهم جميعا توافقوا على وجهة النظر التي ترى أن الفن يمكنه التعبير عن أو توصيل الأفكار والمشاعر أيضا. وقالت لانغر بأنه لا يوجد مثل هذا الخط الرفيع الفاصل بين التعبير عن الأفكار والمشاعر:

> إن كلمة «شعور» لا بد أن تؤخذ بأوسع معانيها، لتعني كل شيء يمكن الشعور به، بداية من الإحساسات الجسدية، والألم والراحة، والإثارة والطمأنينة، وصولا إلى أكثر المشاعر تعقيدا، أو التوترات الذهنية، أو أنماط الشعور المستقرة في حياة الإنسان الواعية.

غالبا ما يحظى الفنانون بالإعجاب لأن بإمكانهم التعبير عن الأفكار بطرق أصيلة وملائمة وفريدة من خلال وسيط محدد. توضح لانغر:

> أحيانا يتوسّط إدراكنا لخبرة كاملة رمز استعاري لأن الخبرة جديدة علينا، ولا يوجد في اللغة إلا كلمات وتعبيرات للأفكار التي ألفناها... لكن تقديم الواقع الذاتي على نحو رمزي من أجل

التفكير والتأمل، ليس فقط أمرا يتجاوز مبدئيا الكلمات التي نعرفها، بل إنه يبدو مستحيلا ضمن الإطار الأساسي المعروف للغة.

وبينما اعتقد تولستوي أن الفنان كان لديه شعور يجيش داخله «فانبجس» في صورة عمل فني، فقد رأى كولينغوود أن إبداع الفن يأتي، بصورة ما، قبل امتلاك الشعور. فالتعبير عن الشعور في الفن هو أحد جوانب فهم الشعور. وأوضح كولينغوود أنه «حتى لحظة تعبير الإنسان عن شعوره، لم يكن يعرف قبلها ماهية هذا الشعور. لذلك ففعل التعبير عنه هو استكشاف لمشاعره الدفينة. إنه يحاول اكتشاف ماهية تلك المشاعر». عندما نتابع جهود الفنان كمشاهدين، فإننا نعيد إبداع صيرورة اكتشاف الذات، ومن ثم نصبح نحن أيضًا فنانين: وعلى حد تعبير كولريدج، نعرف فلانا بأنه شاعر، لأنه يجعلنا شعراء».

فوكو ولوحة الوصيفات «لاس مينيناس»

غالبا ما تركز النظريات التعبيرية على رغبات الفنان الفرد ومشاعره. لكن دور الفنان تم تقليصه من قِبل مؤيدي وجهة النظر التي يُطلق عليها «موت المؤلف»، مثل المنظرين الفرنسيين رولان بارت وميشيل فوكو.

كتب فوكو (1936-1984) مقاله ذائع الصيت «من المؤلف؟» في عام 1969. وقال إننا نستعمل فكرة المؤلف لكي نُعرّف أشياء مثل «الأعمال» التي لها، بطريقة ما، أهمية و»خطاب منضبط مُحكَم». انتقد فوكو ما أسماه «عمل المؤلف»، حيث اعتقد بأننا أصبحنا متورطين بشدة في البحث عن التأويلات الصحيحة بإذعاننا وخضوعنا لقضية «ما الذي قصده المؤلف". فما هو تفسيره البديل للمعنى؟

نجد توضيحًا لآراء فوكو في الفصل الافتتاحي من كتابه الكلمات والأشياء (تُرجم تحت عنوان نظام الأشياء) الذي صدر عام 1966، حيث ناقش لوحة شهيرة لدييغو بيلاثكيث، لوحة الوصيفات (لاس مينيناس). تحفة بيلاثكيث الرائعة الضخمة، التي رسمها عام 1656، عبارة عن بورتريه للأميرة الصغيرة أو ابنة ملك إسبانيا مع وصيفاتها. يظهرون جميعا في غرفة واسعة وحولهم شخصيات أخرى، بمن في ذلك الفنان نفسه واقفا أمام حامل لوحاته. نلاحظ أيضا وجود كلب، ونوافذ، وباب، ولوحات على الجدران، ومرآة في أقصى الخلفية. تعكس المرآة صورة باهتة لوالدي الأميرة؛ ملك وملكة إسبانيا (وهما من يعمل الفنان في بلاطهما).

تقدم لوحة بيلاثكيث للمشاهدين أحد أشكال المفارقات أو الإيهام. ومن الصعب تفسيرها نظرًا لما تثيره من ألغاز بصرية. على سبيل المثال، الفنان الموجود فيها يعمل على رسم لوحة ضخمة، وهي لوحة، بالمناسبة، بنفس أبعاد لوحة الوصيفات ذاتها تقريبا، لكننا لا نستطيع رؤية واجهتها. ولو حدث ورأيناها، فهل تكون هي ذاتها لوحة الوصيفات؟ فضلا عن ذلك، ما هو المصدر الأصلي لصورة الملك والملكة المنعكسة في المرآة؟ لأنه حتى تنعكس صورتهما في المرآة، فيبدو أنهما يقفان أمام لوحة الوصيفات ذاتها، لكن هذا هو المكان الذي نقف نحن فيه حين نُحدّق في اللوحة!

قدم فوكو سردية عبارة عن جولة فاحصة في اللوحة، وهو ما أطلق عليه «تمثيل التمثيل». يُصوّر العمل العديد من أنماط الواقع البصري، بما في ذلك الصور، والأبواب، والناس، وحتى الضوء ذاته. وقد قرأ فوكو العمل، ليس من منظور ما كان يقصده «المؤلف»، أي الفنان، وإنما باعتباره تمثيلا لرؤيةٍ حول العصر الذي ظهر فيه. وقد وَسَمَ فوكو هذا النمط من وجهة النظر الثقافية بأنه «نموذج معرفي» episteme. تُجسّد لوحة الوصيفات النموذج المعرفي لأوائل العصر الحديث، والذي سلّط الضوء، من منظور

جديد، على الوعي الذاتي وعلى دور المُلاحِظ المُدرِك في رؤية العالم. يرى فوكو أن المفارقة الساخرة في هذا النموذج المعرفي تكمن في أن الذات لا تستطيع حقًّا أن تدرك ذاتها. فنحن، كمشاهدين، تمت إزاحتنا لصالح الملك والملكة، اللذين يملكان اللوحة ومَن أمر برسمها، ومن ثم فهما المشاهدان «المناسبان» لها. ونحن لا نستطيع أن نرى أو «نمتلك» اللوحة الناتجة عن هذا المشهد، لأنها تولّينا ظهرها.

انتقد بعض الباحثين قراءة فوكو للوحة الوصيفات، حيث اعتقدوا أنه أخطأ فيما يتعلق بتفاصيل توظيف الفنان للمنظور. كما أنهم اختلفوا حول مَن أو ماذا يظهر في المرآة. قد لا تعكس الصورة في المرآة الملك والملكة اللذين يُفترض أنهما المشاهدان الواقفان حيث نقف نحن خارج اللوحة، وإنما قد تعكس صورتهما الموجودة في اللوحة التي يعمل عليهابيلاثكيث في لوحة الوصيفات، ونظرا لأنها تولينا ظهرها، فلسنا متأكدين.

واحدة من النقاط الأساسية التي يمكن استخلاصها من هذه النظرة الإجمالية، أنه رغم رفض فوكو لدعوى أنه يمكننا قراءة الفن وتفسيره عبر النظر في عقل الفنان، إلا أنه افترض أن الأعمال الفنية لها

معانٍ بالفعل. إن المعنى مسألة لا تتعلق كثيرا برغبات الفنانين وأفكارهم، بقدر ما تتعلق بالعصر الذي يعيشون ويعملون فيه. فضمن نموذج معرفي محدد، نجد أن الفنانين يتشاركون الهموم الفكرية حول نفس الموضوعات مع غيرهم من المفكرين، بمن في ذلك الفلاسفة والعلماء. ونظرًا لتركيز فوكو على السياقات الاجتماعية والتاريخية للفنانين، تتحوّل رؤيته لتصبح أقرب إلى رؤى جون ديوي وآرثر دانتو، ويبدو أنهم جميعا يُجمعون على أن للفن معنى يضرب بجذوره في الثقافة بوجه عام، وكذلك في تفاصيل السياق التاريخي.

النظريات المعرفية الإدراكية: البراغماتية

يُعرَف جون ديوي، الذي أواصل الإشارة إلى آرائه في هذا الكتاب، بأنه من أبرز مؤيدي التيار الفلسفي المعروف باسم البراغماتية، وهي أحد أبرز الإسهامات الأمريكية في الفلسفة. طوّر البراغماتيون قبل ديوي، مثل وليم جيمس وتشارلز ساندرز بيرس، نظرية جديدة حول الصدق تركز على المنفعة أو حتى «القيمة الفورية» بدلا من المبادئ المجردة مثل التناظر مع «الواقع». وقد عرَّف البراغماتيون المعرفة بأنها أكثر من مجرد الأخذ بالقضايا النظرية وأوجه

الصدق فيها. كما رأوا أنه توجد «معرفة عملية» ومعرفة عاطفية، على سبيل المثال.

عرّف ديوي المعرفة بأنها ذات طبيعة «أداتية»، وأوضح هذا بقوله «إنها أداتية من أجل إثراء الخبرة المباشرة عبر التحكم في الفعل الذي يمارسه صاحب المعرفة». وأنا أصنّف مقاربة ديوي للفن باعتبارها نظرية معرفية إدراكية لأنه طبّق تفسيره البراغماتي للمعرفة عند تحليله للفن في كتابه الفن خبرة. وقد ركّز على دور الفن في تمكين الناس من إدراك الواقع، أو إدارته، أو الاشتباك معه. للفن وظيفة في حياتنا ولا ينبغي إقصاؤه أو حجبه. ليس الفن مجرد شيء نحفظه على الأرفف، وإنما هو شيء يستعمله الناس من أجل إثراء عالمهم ومداركهم.

كما جادل ديوي بأن الفن يمكن أن يكون أحد مصادر المعرفة مثل العلم تماما. فالفن ينقل إلينا معرفة حول كيف ندرك العالم من حولنا، وهو شيء لا يمكن اختزاله بسهولة في سلسلة من القضايا النظرية: «إن وسيط التعبير في الفن ليس موضوعيا ولا ذاتيا. إنه مسألة خبرة جديدة يتضافر فيها الذاتي والموضوعي للغاية حتى إنه لم يعد أحدهما قائما بذاته». وما نتعلمه من الفن يتوقّف على أهدافنا

ومواقفنا ومقاصدنا، وهذا الذي نتعلمه يظل دائما «مفعمًا بالحيوية» أو وثيق الصلة بخبرة حية معيشة.

تطوّرت الرؤية البراغماتية على يد فيلسوف آخر أقرب عهدا، الفيلسوف الراحل نيلسون غودمان، الأستاذ في جامعة هارفارد، الذي صدر كتابه الهام لغات الفن في عام 1968. وعلى غرار ديوي، دافع غودمان عن دور الفن في خبرتنا الحية المعيشة. وكذلك لم يحصر غودمان تعريف اللغة أو الإدراك في مجرد قائمة جامدة من العبارات الصادقة. كتب يقول:

> ما نعرفه من خلال الفن نشعر به يسري في عظامنا وأعصابنا وعضلات أجسادنا، وكذلك تستوعبه عقولنا وتفهمه . . . يشمل ذلك جميع صور الحساسية ورهافة الاستجابة التي يُظهرها الكائن الحي ويشارك بها في اختراع الرموز وتفسيرها وفهمها.

طوّر غودمان في كتابه لغات الفن رؤية ديوي للفن بوصفه أحد صور اللغة، حيث قام غودمان بتحليل البنى والتراكيب المعقدة للرموز التي تحفظ المعنى والإشارة في الفن. وتُحقق الفنون المختلفة هذا الأمر بطرق متباينة: فالموسيقى قد تكون مؤثرة فاعلة حيث

لا ينجح الرقص؛ بعض الأشكال الفنية، مثل الموسيقى والشعر، تُطبّق أنساقا مختلفة للتدوين والترميز؛ ويستعمل الرسم والنحت طرائق مختلفة لتوصيل الرسالة الفنية. لكن كل شكل من هذه الأشكال الفنية يتسع ويتمدد بحسب فهمنا للعالم. رأى غودمان أن الفن يمكنه استيفاء نفس المعايير التي جعلت الفرضيات العلمية ناجحة: الوضوح، والبساطة، و»سلامة الإحالة» قبل كل شيء. وفقًا لرؤية غودمان البراجماتية، تُنشئ النظريات العلمية والأعمال الفنية عوالم تبدو دقيقة سليمة من حيث علاقتها باحتياجاتنا وعاداتنا (أو ما قد يصبح من عاداتنا). وإذا صحَّ أنها تفعل ذلك، فإنها تساعدنا «على تشكيل وإبداع عوالمنا المختلفة وإدراكها وفهمها»، كما يقول في كلماته التي ختم بها كتاب لغات الفن.

لم يستفض غودمان في الحديث حول ما الذي يقوله الفنانون الأفراد بالفعل في أعمالهم. ولا نجد في كتابه إلا قدرا قليلا للغاية حول موضوع التأويل. كان علم النفس الإدراكي بصورته آنذاك أحد روافد التأثير الهامة في كتاب غودمان. كان غودمان معنيًّا بسؤال كيف تحقق الفنون بصورها المختلفة قيمة معرفية إدراكية بما تُحدثه من تغيير في طرائق إدراكنا للعالم

المحيط بنا وتفاعلنا معه. وفي هذا الصدد، يُعتبر غودمان مرة أخرى وريثًا حقيقيا لجون ديوي، رغم بعض الاختلافات السطحية في الأسلوب والمقاصد، نظرًا لأن كليهما يعتبر الفن شيئا نُوظّفه نحن البشر لنتفاعل مع بيئتنا، فالفن يُمدنا بالنشاط والحيوية عبر تغييره لأساليب إدراكنا وتأثيره فيها.

العقل، والمخ، والفن

لقد تطورت وتغيرت الدراسات حول الإدراك الحسي والعقل بشكل جذري عما كانت عليه في زمن فرويد، وديوي، وحتى غودمان. ونجد أن الحقل العلمي الجديد، علم الإدراك المعرفي cognitive science – وهو مجال مثير يتقاطع فيه علم النفس وعلوم الروبوتات وعلوم الأعصاب والفلسفة والذكاء الاصطناعي- له عواقب ونتائج مؤثرة على فهمنا لإبداع الأعمال الفنية وتأويلها وتقديرها. استخدم علماء الأعصاب تقنيات التصوير بالرنين المغناطيسي MRIs من أجل دراسة كيف تختلف أنشطة المخ لدى الفنانين عن غير الفنانين عند أداء مهام مثل رسم البورتريهات أو التصميمات التجريدية. توضح الدراسات العلمية الحديثة كيف يعمل المنظور البصري في فن الرسم، أو كيف نعتبر أنماطًا وألوانًا

بعينها جميلة. إذا كانت الدراسات الحديثة عن الذاكرة تدحض فرضيات فرويد الأساسية حول آلية الكبت، إذن تصبح نظرية فرويد عن الدافع الجنسي أقل معقولية، ويُصبح التحليل النفسي باعتباره أحد نظريات الفن عُرضة للتقويض. وقد أسهمت الجهود الحديثة في علم النفس الإدراكي في تقويض بعض الجوانب الأساسية في نظرية غودمان حول أي الصور يمكن اعتبارها «واقعية» وسبب ذلك.

تُطبَّق الثورة الإدراكية في دراسات السينما لتفسير كيفية استيعابنا وفهمنا لما تتضمنه الأفلام من تصاوير بصرية للناس والأماكن والحكايات. ويُجري الباحثون دراسات تجريبية لاستكشاف كيف يفسر البشر التكوينات الموسيقية ويتذكرونها. تناقش ديانا رافمان في كتابها اللغة، والموسيقى والعقل الأبحاث المتعلقة بإدراك الموسيقى والتي تفسر ظواهر جمالية محددة مثل ما يُطلق عليه عدم قابلية الموسيقى للوصف ineffability of music. ويؤيد سمير زكي دعوى ألكسندر كالدر أن الألوان الثانوية قد تُربك وتوثر في دقة إدراكاته الحركية ووضوحها من الناحية العصبية، وذلك بدراسته لكيفية استقبال خلايا المخ لدينا لإشارات الإدراك الحركي. ويعتقد سمير زكي أن

«الفنانين علماء أعصاب بطريقة ما، أي العلماء الذين يدرسون المخ بتقنيات مميزة ينفردون بها، ولكن الفنانين يدرسون المخ ونظامه دون أن يعرفوا ذلك».

وربما ليس غريبًا أن بعض الناس يساورهم القلق حول أن التفسير العلمي للفن سيكون اختزاليًّا. وقد يهزّ المُشكّكون رؤوسهم عندما يسمعون عن نقاش جرى مؤخرا حول الفن والجمال ونُشر في صيف عام 1999 في مجلة دراسات الوعي The Journal of Consciousness Studies حيث حاول في إس راماشاندران، وهو أستاذ بارز متخصص في علم الأعصاب وعلم النفس، حاول أن إيضاح ثمانية معايير أو شروط للخبرة الفنية:

نُقدِّم نظرية حول الخبرة الفنية الإنسانية والآليات العصبية التي تتوسطها. ولا بد لأي نظرية فنية (أو أي جانب من الطبيعة البشرية، في واقع الأمر) أن تحتوي على ثلاثة عناصر فكرية أساسية. (أ) منطق الفن: هل هناك قواعد أو مبادئ كونية شاملة؛ (ب) المبرر العقلاني الارتقائي: لماذا نشأت هذه القواعد، ولماذا توجد بصورتها الحالية؛ (ج) ما الذي توضحه الدوائر العصبية في المخ؟ تبدأ ورقتنا

العلمية هذه ببحث عن المبادئ الفنية الكونية الشاملة وتقترح قائمة تشتمل على «ثمانية قوانين للخبرة الفنية»، وهي مجموعة من الأساليب الاستدلالية التي يستعملها الفنان بوعي أو بلا وعي حتى يثير المناطق البصرية في المخ بشكل مثالي.

تبدو دعوى راماشاندران حول إيضاح مبادئ الفن مُبالَغًا فيها وقد خضعت للنقد والتشكيك. (لكي نكون مُنصفين، نشرت المجلة انتقادات من علماء وفنانين ومؤرخي الفن). يفترض العالِم أن جميع الفنون تهدف إلى الجمال (بل إنه ينزلق إلى الحديث عن ماهية «الجميل»)، لكننا نعرف من الفصل الأول (عن الدماء) أن هذا غير صحيح. فضلا عن ذلك، فإن اختياره لفعل «يثير» في الاقتباس الذي ذكرناه يبدو ملائما للغاية، لأن الكثير من الصور التوضيحية التي أوردها في المقال هي صور لإناث عرايا في هيئة مثيرة جنسيا. يشير المقال إلى أن اهتمامنا بجمالهن مُستمَد من حتميات تطورية كونية، وهي نقطة تهتف من أجل تدخل فتيات حرب العصابات!

رغم سهولة نقد مقال راماشاندران، إلا أن المقال يقدم مقترحات تبدو تآمرية، وذلك، على سبيل المثال،

فيما يتعلق بأهمية «تأثير بلوغ الحد الأقصى»، وهي ظاهرة معروفة جيدا في دراسات علم النفس، حين يكون الشخص قد تمرّس واعتاد على إدراك إحدى الظواهر والاستجابة لها، فنجد أنه يستجيب ويتفاعل معها أيضا، بل وبدرجة أقوى، عندما تكون في حالة مبالغ فيها مخالفة للواقع. وهذا الأمر قد يفسر نجاح الرسوم الكاريكاتورية، أو الفنون التي تعرض شيئا معروفا ومألوفا بشكل مُحرَّف أو بنظام ألوان مغاير للواقع. في نهاية الأمر، طالما أن الفن يعتمد لا محالة على العمليات الإدراكية والمعرفية، فإن دراسات جديدة عن الأسس العصبية للفن تبدو شيقة مثيرة وموحية إلى حد كبير.

التأويل بوصفه تفسيرا

دعني ألخّص ما سبق. بحسب نظريتي الفن اللتين تعرضنا لهما في هذا الفصل، النظرية التعبيرية والنظرية الإدراكية، يلعب الفن دورا أساسيا في التواصل الإنساني. وهذا يجعل التأويل أمرا مُهمًّا لأنه يسعى إلى توضيح ما يحاول الفنان أو العمل الفني توصيله. تركز النظرية الفنية على ما يعبر عنه الفنان في العمل الفني. وقد أكد بعض مؤيدي هذه الرؤية، مثل تولستوي وفرويد، أن ما يجري التعبير عنه هو

المشاعر والرغبات (سواء كانت واعية أو لا واعية). بعض المفكرين الآخرين (مثل كروتشه، كولينغوود، لانغر) قالوا بأن الفن يساعد الفنانين على التعبير عن عواطفهم ومشاعرهم بطرق مركبة ارتبطت بكونها تعبر عن الأفكار. وهنا تكون هذه المقاربة للنظرية التعبيرية أقرب إلى النظرية الإدراكية في الفن، التي ترى أن الفن يساعد على توفير المعرفة. وقد ركزت رؤية ديوي البراجماتية للفن على الفن بوصفه أحد صور الإدراك الثاقب، مستخدما بنية أشبه باللغة. بطبيعة الحال، هناك خلافات حول كيف «يستقبل» الجمهور مشاعر وأفكار الفنان: عن طريق النقل المباشر (تولستوي)، أم عن طريق إدراك خيال [فانتازيا] مشترك (فرويد)، أم عن طريق مشاركة نموذج معرفي (فوكو)، أم عن طريق عملية تأويل أشبه بتأويل اللغة (غودمان).

الكثيرون ممن نظّروا حول كيفية تأويل الفن، سواء كان من خلال نظريات تعبيرية أو إدراكية، يشتركون في الفكرة الأساسية التي مفادها أن الفن فاعلية إنسانية مفعمة بالمعنى يستطيع العقلاء من البشر التواصل من خلالها. ولتوضيح هذا الأمر، يستند أصحاب النظريات الفنية على الفلسفة، وكذلك على العلوم

الإنسانية مثل الأنثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس؛ لا سيما علم النفس الإدراكي. فقد تطورت نظرية فرويد في الفن من طريقته الجديدة الخاصة في فهم العقل. واعتقد ديوي أن الفن ذو أسس عضوية، ولكنه أيضًا قائم في العملية الثقافية. واستفاد غودمان من الإلهام والاستبصار بحسب أحدث اكتشافات علم النفس الإدراكي في زمنه. ولعل كل هؤلاء المنظرين الفنيين كانوا مفتونين بالتطورات الجديدة في العلوم الإدراكية.

أتفق مع ديوي على أن الفن عملية معرفية إدراكية. هذا يعني أن فنانين مثل فرانسيس بيكون يعبرون عن اعتقادات وأفكار بطريقة تسمح بتوصيل تلك الاعتقادات والأفكار إلى الجمهور، ومن ثم يعمل الفن على إثراء خبراتنا. يمارس الفنانون هذه العملية في سياق محدد، وتخدم «اعتقاداتهم» بعض الاحتياجات الخاصة ضمن ذلك السياق. ويعمل الفنانون الآن ضمن سياق «عالم الفن» كما يسميه آرثر دانتو، وهو مجموعة من المؤسسات تربطهم بجمهور في بيئة اجتماعية وتاريخية واقتصادية. وهم يشكلون المعرفة أو ينقلونها من خلال أماكن معروفة: مثل المعارض، العروض المسرحية، المطبوعات. يستعمل الفنانون

الرموز لتمثيل المشاعر والآراء والاعتقادات والأفكار والتعبير عنها. يتواصل الفنانون مع جمهور، وهذا الجمهور بدوره لا بد له من تأويل الأعمال الفنية.

«التأويل» يعني تقديم تفسير عقلاني يوضح معنى العمل الفني. ولا أعتقد أنه يوجد تفسير واحد صحيح للإسهام الإدراكي المعرفي الناشيء عن العمل الفني. لكن بعض التأويلات تفسر أفضل من غيرها. ونجد أن أفضل التأويلات وأرقاها تكون مُسوَّغة عقليا وتفصيلية ومقبولة؛ فهي تعكس المعرفة الأساسية ومعايير المجتمع حول الجدل العقلاني. أما التأويل الذي يقدمه المتخصص في مجال الفن فيعتبر أساسيا ومُهمًّا بالنسبة للنجاح التواصلي للفن، كما أنه يلعب دورا مُهمًّا في تعليم الفنانين الجدد وتدريبهم. تساعد التأويلات والتحليلات النقدية على تفسير الفن؛ لا بأن تخبرنا كجمهور ما الذي يجب أن نفكر فيه أو نعتقده، وإنما بأن تمكننا من رؤية العمل الفني والتفاعل معه على نحو أفضل بالنسبة لأنفسنا.

7

الرقمنة والانتشار

ديمقراطية من الصور

يعرف الجميع لوحة الموناليزا، وتمثال داوود لمايكل أنغلو؛ أم تُرانا لا نعرف؟ يتم استنساخهما بشكل متكرر للغاية حتى إننا قد نشعر أننا نعرفهما حتى لو لم نذهب من قبل إلى باريس أو فلورنسا. بل كلٌّ منهما له نسخ ساخرة كثيرة؛ تمثال داوود مرتديا سراويل قصيرة (بوكسر شورت) أو الموناليزا بشارِب مثل الرجال. أصبح استنساخ الأعمال الفنية واسع الانتشار وموجودا في كل مكان. يمكننا الآن أن نجلس في بيوتنا بملابس النوم (البيجامة) بينما نستمتع بجولات افتراضية في المعارض والمتاحف حول العالم عبر الإنترنت أو الأقراص المدمجة. يمكننا استكشاف مختلف الأجناس الفنية والتعرف على الرسّامين، بل وتكبير الصورة لنتفحّص التفاصيل بدقة. يقدم موقع متحف اللوفر على الإنترنت عروضًا بانورامية مُبهرة بزوايا تصوير 360 درجة لأعمال فنية مثل تمثال

فينوس دي ميلو. وربما تصبح مثل هذه الجولات في يوم من الأيام مُقدَّمة بطريقة تمكننا من التفاعل معها بحواس متعددة وذلك بالاستناد إلى تقنية الواقع الافتراضي التي يوجد بها أشياء مثل نظارات الواقع الافتراضي والقفازات. وبالفعل يستعمل مصممو الإضاءة والتجهيزات المسرحية، مثل المهندسين المعماريين، هذه التقنية في عملهم.

وليست الفنون البصرية هي وحدها التي أصبحت متاحة على نطاق واسع بفضل تقنيات الاستنساخ الجديدة. فالعروض الأوبرالية والمسرحية ورقصات الباليه تُبثُّ بانتظام على شاشات التليفزيون، ويعرف الناس موسيقى باخ وبيتهوفن عبر الأقراص المدمجة أو الإذاعة أكثر من معرفتهم بها من عروض الفرق الموسيقية الحية في الكنائس وقاعات الحفلات الموسيقية السيمفونية. وإذا ما أعجبتني أفلام ستانلي كوبريك، فيمكنني امتلاك نسخ منها بدقة عالية الجودة على قرص دي في دي (طبعًا بصيغة تناسب أبعاد الشاشات المنزلية). كما أن الإعلام الجديد لا يتيح فحسب طرق تفاعل جديدة مع الفن «القديم»، بل أدّى أيضًا إلى ظهور أنماط فنية جديدة تماما: مثل عروض الوسائط المتعددة، وفن الإنترنت، والتصوير

الرقمي، وغير ذلك.

لقد تغيرت الخبرات الفنية لدى البشر بشكل لافت في هذا العصر ما بعد الحداثي؛ عصر الإنترنت والفيديو والأقراص المدمجة والإعلان والبطاقات البريدية والملصقات. ولكن هل تغيرت إلى الأفضل أم إلى الأسوأ؟ وكيف تفاعل الفنانون مع هذا التغير؟ في هذا الفصل الأخير، سأناقش تأثير تقنيات التواصل الجديدة على الفن. سنلقي نظرة يمكن وصفها بـ «العودة إلى المستقبل» وذلك باستكشاف كيف أن ماضي الفن ينتشر رقميًّا على نطاق واسع بتقنيات مستقبلية عبر أرجاء القرية الكونية. سيرشدنا في رحلتنا هذه ثلاثة منظّرين: فالتر بنيامين ومارشال ماكلوهان وجان بودريار. حيث تتراوح مواقفهم من القبول المتحمس إلى الشكوك التهكّمية الساخرة.

بنيامين والهالة الخامدة

ربما تكون القوة الكامنة في صور الرسّام أو أصوات الموسيقيّ تآكلت في عمليات الاستنساخ، ومن ثم فإننا نفتقد شيئًا ينبعث من العمل الأصلي. الفيلسوف والناقد الاجتماعي فالتر بنيامين (1892-1940) أطلق على هذه الخاصية المُفتَقَدة اسم «الهالة» في مقاله الشهير «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي» الذي

نُشر عام 1936. وخلص في النهاية، وربما يبدو هذا غريبًا، إلى أن ضياع الهالة لم يكن أمرًا سيئًا. ونظرًا لتأثر بنيامين بالتصور المادي الماركسي للتاريخ، فقد احتفى بالأشكال الفنية الجديدة الأكثر ديمقراطية، والتي أصبحت سهلة ميسورة بفضل التصوير الفوتوغرافي. كما اعتقد أن الاستنساخ على نطاق جماهيري واسع ساهم في تحرير الإنسان بترسيخه طرائق جديدة للتأمل النقدي.

انبعثت الهالة المحيطة بالأعمال الفنية القديمة من قوتها الخاصة لدى الطوائف الدينية وحضورها الفريد في السياق الزماني والمكاني. تذكّر أننا التقينا من قبل بحالات كثيرة جدا -فنون الشعوب الأسترالية الأصلية، نوافذ كاتدرائية شارتر، التماثيل المسمارية للأوثان الإفريقية، التراجيديات اليونانية القديمة- حيث يكون الفن وثيق الصلة بالطقوس الطائفية والشعائر الدينية. كانت الأشياء الخاصة والفريدة، بطريقة ما، تُزيَّن، وتُستعمَل، وتُصان وتُقدَّر كجانب من تلك الطقوس وتكتسب «هالة» مُقدَّسة قيّمة. لكن الفن تطور على مدى قرون عديدة، حيث أبدع البشر طرائق الاستنساخ الآلي، مثل الحفر والنقش، من أجل مشاركة الفن ونشره. ومع اختراع التصوير

الفوتوغرافي، بشكل خاص، أصبح العمل «الأصلي» أقل أهمية؛ فالتصوير الفوتوغرافي يناجز تفرّد العمل الفني. ولكن فالتر بنيامين اعتقد أن هناك شيئا جيدا يحدث عندما تتبدَّد الهالات وتتلاشى. فالسينما، وهي بالنسبة لبنيامين النموذج الأساسي للإعلام الجديد، من المفترض أنها تعزز الإدراك الحسي عبر تقنيات مثل التصوير البطيء واللقطات المقرَّبة. ورغم أن مُنظّرين آخرين من معاصري بنيامين ندّدوا بالسينما بوصفها أحد أشكال الفن الجماهيري الفج وتحكمها النزعة الاستهلاكية وتخدم الأجندة السياسية لأي بلد (لا سيما في العهد الفاشي)، إلا أن بنيامين قارن مميزات السينما وسماتها بأهداف وتأثيرات فن الحركة الطليعية، ومن ثم أيّدها وأقرّها باعتبار أنه يمكن توظيفها لمناهضة الفاشية ودعم الديمقراطية.

يبدو أن المونتاج في السينما، أو عمليات القطع السريع والتحرير المُعجَّل، كانت تمثل صدمة بالنسبة للأنماط المعتادة للإدراك الحسي ووتيرته لدى المشاهدين آنذاك. واعتقد بنيامين أن السينما زادت من القدرة الإدراكية لدى البشر بطرقٍ أرساها صُنَّاع السينما السيرياليين مثل سلفادور دالي ولويس بونويل. كذلك امتدح بنيامين وجود «المسافة» في التمثيل

السينمائي. ونظرًا لأن الجمهور لا يستطيع التعرّف على النجم الممثل إلا من خلال اللقطات المُقرَّبة أو معرفتهم السابقة به، فقد اعتقد بنيامين أن الجمهور لن يستحوذ عليهم الواقع الزائف للفيلم كما يحدث في حالة مسرحية تُؤدَّى على خشبة المسرح. امتدح بنيامين هذا التأثير للمسافة في التمثيل السينمائي وقارنه مع «تأثير الاغتراب» الطليعي الموجود في مسرح برتولت بريشت. ففي مسرحية الأم شجاعة يتحدث الممثل مع الجمهور مباشرة، والمفترض أنهم يُدركون أنهم يشاهدون مسرحية، وبالتالي فإنهم يتفاعلون بشكل يبعث على التفكير بدلا من التماس التماهي العاطفي والمتعة السلبية الانهزامية.

وقال بنيامين إنه حتى المشاهد العادي من عامة الناس لأفلام تشارلي شابلن يمكنه تكوين وعي نقدي مُركّب. وبمقارنة هذا مع الفن الطليعي، يرى بنيامين أن الأعمال الطليعية لفنانين مثل بيكاسو والحركة السيريالية عموما تُثبّط الجمهور، وتُلمح إلى أنهم على قدر كبير من الغباء حتى إنهم لا يفهمون سبب أهمية هذه الأعمال ولا يُقدرونها. أما الأفلام فتعتبر أكثر ديمقراطية وبإمكان الجميع أن يفهموها:

إن الموقف الرجعي من إحدى لوحات بيكاسو

يتحوّل إلى موقف تقدمي من أحد أفلام شابلن. .
. وبالنظر إلى الشاشة، تتوافق التوجهات النقدية لدى الجمهور مع التوجهات المتلقّية المنفتحة على الأفكار الجديدة.

غياب (العقل)

من الصعب اليوم قبول هذه النزعة التفاؤلية لدى بنيامين. صحيح أن الأفلام تحظى بشعبية واسعة جدا، لكن التفاوت بين الفن الرفيع والفن الجماهيري لم يتلاشَ في السينما كما توقع بنيامين، تذكّر النتائج التي خلص إليها عالم الاجتماع الفرنسي بورديو، التي ذكرناها في الفصل الرابع. فأفلام مخرج راديكالي ذي توجه سياسي مثل جاك-لوك غودار لا يشاهدها (أو يفهمها) عمومًا جمهور عامة الناس. كما أن التقنيات الجديدة التي أدخلها صنّاع الأفلام، والتي تختلف عن المميزات والسمات التي ركز عليها بنيامين، قد يكون لها تأثير مميز ليس بالضرورة أن يكون تأثيرًا تقدّميًّا. ومع أن التقنيات الرقمية عززت الواقعية البصرية في أفلام مثل ستارشيب تروبرز Starship Troopers وماتريكس The Matrix، لكن من الصعب تأويل هذه الأفلام، بأبطالها المسيحانيين ومعارك الأسلحة الدموية وعمليات إبادة الكائنات الفضائية الغريبة، بوصفها

تتضمن رسائل سياسية تقدمية. فضلا عن ذلك، لعلنا نطرح تساؤلات بخصوص اعتقاد بنيامين في قيم بعينها، مثل تأثير المسافة والاغتراب. فالأفلام التي تأخذ بتأثير المسافة عبر إبرازها لأبطال في أدوار تتسم بالمبالغة في الحركة والإثارة، حيث يبدون أكثر إثارة للسخرية ومن السهل تمييزهم، (كما في فيلم Alien Resurrection وسلسلة أفلام Die Hard) تبدو أبعد ما يكون عن الطبيعة الإنسانية. فما تقدمه من كائنات غريبة الأطوار تبدو أقوى، مقارنة بالشخصيات الرحيمة التي تُظهر المشاركة العاطفية وتثيرها في المشاهدين أيضًا.

أو لنأخذ مثالا آخر؛ مخرجي الأفلام الذين أعقبوا شابلن في إحراز الاستحسان الشعبي والنقدي على حد سواء، مثل ألفريد هيتشكوك وستانلي كوبريك. هل كان بنيامين سيصف أعمالهم بأنها «تقدّمية»؟ لقد مدح شابلن لأنه يقدم للجمهور «مزيجًا مباشرًا عميقًا يجمع بين المتعة البصرية والعاطفية، يصحبهم فيه الخبير الثقة». كذلك أيضًا كان هيتشكوك مُحرّر أفلام (مونتير) لامعًا، لكن الخبراء المتخصصين يلاحظون أمورًا كثيرة قد تخفى على مشاهدي الفيلم العاديين، مثل التركيبة المعقدة للقطات مشهد الاستحمام

الصارخ في فيلم Psycho. كذلك اشتُهر عن هيتشكوك أنه يُشير إلى الممثّلين بأنهم «قطيع من الماشية»؛ لذلك فلعل ما يتركه التمثيل في أفلامه من انطباع بالاغتراب (إذا وُجد شيء كهذا) ناشيء فيما يبدو عن وجهة نظره التي تحطُّ من قيمة الإنسان الفرد. كما أن رسائله الاجتماعية غامضة مُبهَمة: مثلا، في نهاية فيلم الطيور The Birds، ما المغزى حين ينطلق البطل بالسيارة مع أسرته وصديقته وقد هزمتهم الطيور ويبتعدون داخل أرض تحت الحصار؟

مرة أخرى، أُعجب الخبراء باستكشاف ستانلي كوبريك للإمكانيات التقنية، كما في حالة التصوير على ضوء الشموع في فيلم باري ليندون (1975) Barry Lyndon، وكذلك استعماله للكاميرا المُثبَّتة على مانع الاهتزاز الجديد (ستيدي كام) في فيلم البريق (1980) The Shining. لكن المميزات والخصائص السينمائية التي يمتدحها النقاد والمُخرجون الآخرون قد لا يدركها المشاهدون. ولا تلجأ أفلام كوبريك إلى انطباع الاغتراب في التمثيل لاستنهاض المدارك النقدية لدى الجمهور. وبدلا من ذلك، قد يجد الجمهور نفسه مُستدرَجًا إلى حالة من التماهي الشديد والتعاطف عبر اختيار كوبريك لأبطال يحظون بالوسامة والشعبية الواسعة

مثل رايان أونيل وتوم كروز. وكما هو الحال مع هيتشكوك، نجد أن بعض أفلام كوبريك «السياسية» مثل فُل ميتال جاكيت (1987) Full Metal Jacket ودكتور سترينجلوف (1964) Dr Strangelove تُقدم رسائل مُبهمة يصعب فهمها وتأويلها. وفيلمه برتقالة آلية (1971) A Clockwork Orange المأخوذ عن رواية أنتوني برجس هو مثال آخر، فالرواية في الأصل بمثابة نقد لعمليات السيطرة على العقول وغسيل الدماغ التي تقضي على الفردانية، لكن في حالة الفيلم فالجمهور أقرب إلى التفاعل مع الإثارة التي تبدأ من المشاهد الأولى حيث يقوم أليكس (مالكولم غلادويل) بحوادث اغتصاب وقتل بشكل عشوائي. وحتى النقاد الذين أثنوا على فيلم كوبريك الأخير عيون مغلقة على اتساعها (1999) Eyes Wide Shut اعتبروا أنه يقدم موقفًا تقليديا متحفظا من قيم الزواج والأسرة.

فضلا عن ذلك، فإن السينما لم تجعل وسائل الإنتاج أكثر ديمقراطية ومتوفّرة بوجه عام أكثر مما فعلت الوسائط الفنية في الماضي. ويبدو رأي بنيامين ساذجًا عندما يُسند قيمًا وإمكانيات محددة للوسيط الفني؛ حيث كان يعتقد بنيامين أن هذا الوسيط ذو طابع تقدمي بطبيعته، كما لو أنه ليس في الحسبان أن

ندقق التفكير حول مَن يُوظّف هذا الوسيط ويتحكم فيه: أن نفكر في مجموعات الشركات الضخمة (مثل تايم ويرنر أو ديزني إيه بي سي) التي تربط التصنيفات الفنية المُدرّة للأرباح بأمور مثل منافذ بيع منتجات البرغر، والبيانات الصحفية الفنية (كمصدر للأخبار)، ومبيعات الفيديو. بل إن بعض ملاحظات بنيامين تبدو متناقضة للغاية، كما في قوله: «الجمهور فاحص مُدقق، ولكنه فاحص مُغيَّب العقل». فهذا يعني أن جمهورا مغيب العقل أقرب ما يكون إلى جمهور بعقلية فارغة، أو جمهور دُمية.

نقطة أخيرة أشير إليها، وهي أن الهالة المحيطة بالأعمال الفنية الكبرى من العصور الماضية لم تختفِ حقًّا، بالرغم من تزايد تقنيات الاستنساخ المتقدمة. يقدم متحف اللوفر لقطة رائعة للوحة الموناليزا على قرص مدمج. ويكاد المرء يرى مساماتها على شاشة الكمبيوتر، فالنسخة الرقمية تبدو زاهية وأكثر سطوعا من اللوحة الأصلية الصغيرة القاتمة تقريبا، ويظهر فيها المنظر الطبيعي في الخلفية. وتسمح أداة التكبير للمشاهدين أن يتفحصوا الملامح والعناصر الفنية التي وضعها المُعلق الشارح في قائمة: جبهتها العريضة، الجانب الأيسر المرتفع من ابتسامتها،

اليدان المتعانقتان بارتياح وسكينة. ورغم ذلك، لا يزال الناس يقصدون متحف اللوفر ليشاهدوا لوحة ليوناردو دافنشي الأصلية. إن الشعور بالإجلال يكاد يكون شعورا دينيا حين ترى الحشود من شتى أرجاء العالم تمكث وتقف أمام مُحيَّا السيدة الغامضة التي تستكن، مبتسمة، في صندوقها الزجاجي المغلق. كما أن الجو المحيط في المكان أقرب إلى الإثارة إلى حد كبير، ويسجل الناس هذه المناسبة الهامة بالفيديوهات والصور الفوتوغرافية. لا شك أن هالة الجيوكاندا سراب وشيء مُتوهَّم، ومع ذلك فهناك شيء يثير المفارقة والسخرية بشكل مؤسف عندما يحاول الناس التقاط صور تجمعهم بها عبر تقنيات الاستنساخ الآلية في أيديهم.

فسيفساء ماكلوهان

كذلك، اعتقد المفكر الكندي مارشال ماكلوهان (1911-1980) أن التقنيات الجديدة ترسّخ الديمقراطية وتعزز الإدراك الإنساني. وفي معرض تعليقه على ظهور الإذاعة والتليفزيون والهواتف وأجهزة الكمبيوتر، صك تعبيرات مثل «الوسيط هو الرسالة» و«القرية الكونية»، وهي تعبيرات أصبحت شائعة على مستوى العالم. أحس ماكلوهان أن أفضل

من يفهم الإعلام الجديد ويستكشفه هم الفنانون، الذين يأتون في طليعة عصرهم فيما يتعلق بفهم واستيعاب إمكانيات أنماط الفكر والتواصل الجديدة. وأشار إلى مكانة الفنان الخاصة في المجتمع، كما لو أنه «إنسان روحي» لديه «وعي متكامل».

بدأت مسيرة ماكلوهان العلمية في النقد الأدبي. درس كُتّابا ومؤلفين من الماضي، بالإضافة إلى مؤلفين حداثيين مثل جيمس جويس، وإليوت، وعزرا وباوند، ولاحظ أن تزايد المعرفة بالقراءة والكتابة غيّر من الثقافات الشفهية كما في حالة اليونان في زمن هوميروس. كما أن اختراع الطباعة والكتب حفّز وأحدث تغيرات اجتماعية كثيرة، مثل تعزيز النزعة الفردية، التفكير الخطي التقدمي، الخصوصية، كبت الفكر والشعور، الاستقلال في الرأي، التخصص، بل وظهور الحياة العسكرية الحديثة (فالأوامر والتعليمات المكتوبة يمكن تبليغها بسرعة إلى أحد الجيوش). لكن ماكلوهان اعتقد أن الإعلام الجديد سوف يستعيد بعض وظائف الجانب الأيمن من المخ التي تعطلت وخمدت بفعل معرفة القراءة والكتابة.

وفيما يتعلق بقوله «الوسيط هو الرسالة»، قصد ماكلوهان أن المضمون أقل أهمية من بنية الوسائط

وهيكليتها، حيث تُشكّل الوعي الإنساني بطرق عميقة. ففي حين أن الوسائط المطبوعة عزلت الأفراد المستقلين الذين يقرأون بأنفسهم على انفراد، نجد أن الوسائط الجديدة (الإعلام الجديد) ترسخ التواصل وتدعم وجود مجتمع دولي جديد (القرية الكونية) الذي يتجاوز الحدود السياسية الضيقة. وعلى غرار بنيامين، كان ماكلوهان معجبًا بالإعلام الجديد وتجاهل التمييز بين الفن «الرفيع» والفن «الجماهيري» أو الشعبي. ولكن بينما ركز بنيامين على السينما، درس ماكلوهان وسائل التواصل الإلكترونية، لا سيما التليفزيون. كان ماكلوهان أقل اهتمامًا بمن يتحكم بالقوى الإنتاجية، وأكثر اهتماما بأنماط التفكير والوعي الحسي الذي سهّل التليفزيون تكوينه. يقدم الإعلام الجديد مساعدة أو «طرفًا اصطناعيًّا» يغير حواسنا بل وعقولنا لترسيخ التفكير «الفسيفسائي» غير الخطي، حيث لا بد للمشاهدين أن يسدُّوا الفراغات والفجوات بمدخلات تخضع للتحديث باستمرار.

هذه «القرية الكونية» الجديدة بما تشمله من مشاركات عالمية واسعة سوف تستعيد القدرات الإنسانية «البدائية» التي فُقدت، حيث نعود من

جديد إلى شيء أقرب إلى الثقافة الشفهية الجماعية وتركز على الاستماع، واللمس، وتعبيرات الوجه. لن يقتصر الإعلام الجديد على استعادة قدرات الجانب الأيمن من المخ من أجل التواصل والاستبصار فحسب، وإنما سوف يستعيد أيضًا قدراتنا على الاندماج والتخيّل:

> يعيش الإنسان البدائي، إنسان ما قبل القراءة والكتابة، في فضاء غير محدود بعيد الآفاق، قائم على حاستي السمع والشم، وليس في فضاء بصري. والتمثيل التصويري الذي يرمز إليه هو التصوير بأشعة إكس. حيث المُدخلات تشمل كل ما يعرف، لا ما يراه فحسب. إن رسمًا يُصوّر إنسانًا يصطاد فقمة ويقف على كتلة جليدية طافية، لن يُظهر فقط ما يوجد على سطح الجليد، وإنما سيُظهر أيضًا ما يرقد تحته. . . إن الدوائر الإلكترونية تشكل في داخلنا من جديد التوجّه «البدائي» الخاص بالفضاء متعدد الأبعاد.

ماكلوهان يقابل إم تي في MTV

كما فعلنا في حالة بنيامين، أطرح بعض التساؤلات والنقد بخصوص تحمّس ماكلوهان للوسائط

الجديدة. ولتوضيح الأمر، لننظر إلى نمطين من إنتاج الفيديو: أولا الفن الذي ينتجه بيل فيولا، وثانيا مقاطع الفيديو الموسيقية التي تُعرض على قناة إم تي في MTV.

عمل بيل فيولا بأحدث تقنيات الفيديو (معتمدا على أجهزة وعتاد من شركة سوني) وذلك في أعمال تجريبية قبل الانطلاق والانتشار على نطاق واسع. تستكشف أعماله طرائق الإدراك عبر تركيب وتعديل شاشات العرض. يُنشئ فيولا أجواءً وبيئات متكاملة بإسقاط مقاطع الفيديو على جدران أو على أناس في المعرض. ولكن بالإضافة إلى الجديد والحديث، يرتكز فيولا أيضًا على القديم. ونظرا لاهتمامه وشغفه المبكر بالنزعات الصوفية، فقد ارتحل كثيرا ودرس مجموعة منوعة واسعة من التقاليد الدينية في شتى أرجاء العالم. وجاء النتيجة في صورة بعض المعارض الاستثنائية والمدهشة.

في عمله غرفة للقديس يوحنا الصليب Room for St John of the Cross ألّف فيولا بين تصاوير بصرية مدهشة ونصوص وقراءات. غرفة كاملة تعجُّ بأصوات مُسرعة لرياح وعواصف، تم إعدادها من خلال تشوّش إلكتروني. وفي عمله شط الجريد Chott el-

Djerid (بورتريه في الضوء والحرارة، 1979) التقط فيولا على شريط الفيديو ما يبدو مستحيلا، السراب. حرارة صحراء لاهبة وامضة تحوّلت إلى شيء مادي ملموس ضمن رؤية تجمع واحة متكاملة والمحيط والنخيل. وفي عمله لا أعرف كيف أبدو I Do Not Know What It Is I am Like قضى فيولا ثلاثة أسابيع في داكوتا الجنوبية خلال فصل الشتاء، وهو يُصوّر مشاهد ممتدة متطاولة لقطيع من الثيران الأمريكية. تحوّل ثباتها وسكونها المُمِل وكأنه صورة مطابقة لصمت الصحراء، حيث عرض الفنان رعبها في المروج والسهوب كنوع من التأمل.

تأثر فيولا بالمتصوف الفارسي جلال الدين الرومي، الذي قال في زمن يرجع إلى عام 1273م: «تظهر ضروب الفهم والبصيرة الجديدة نتيجة للحاجة والاضطرار، لذلك فلتشتدَّ حاجتك واضطرارك حتى تزداد بصيرتك». يرى فيولا أن تقنية مثل تقنية الفيديو ليست غاية في حد ذاتها، فهو يُخالف رأي ماكلوهان بأن الوسيط لديه بطبيعته إمكانات كامنة يغير بها الإدراك، لأن فيولا يعتقد أن الفنان عليه أن يعمل ويبذل جهدا قبل استعمال الوسيط من أجل تحقيق إدراك مُعزَّز مُحسَّن. ويُخطّئ فيولا رفاقه من فناني

الفيديو بقوله إن «التقنية متقدمة بفارق كبير عن مستخدميها». ومن المدهش أيضًا أن المتصوفة الذين ألهموا فيولا استعملوا الكتابة للتعبير عن تفكيرهم غير الخطي ورغبتهم في التخلي عن المنطق؛ بعكس تصور ماكلوهان عن الكتابة بأنها تقيّد الفكر.

تتطلّب فيديوهات فيولا التأمّلية الصبر من الجمهور، وهذا على الأرجح يُفسر شكوى طلابي، من الجيل الذي اعتاد على الإثارة اللحظية المباشرة من قناة إم تي في، بأنها «مُملّة». فمقاطع الفيديو المتقنة ذات الثلاث دقائق فقط التي تبثها إم تي في على مستوى العالم هي فيديوهات قائمة بشكل خاص على القَطْع والمونتاج السريع. وفيديوهات الموسيقى هذه لا تتطلب التركيز، حيث يمكن مشاهدتها ارتجالا أثناء ممارسة أي عمل آخر، مثل تأدية الواجبات التعليمية أو التحدث مع الأصدقاء على الهاتف. كما أنها ترسخ انتباها مُشتّتًا شاردًا مُفتّتًا بشاشاتها المتعددة والقطع المستمر والموسيقى الصاخبة. لكن ماكلوهان مُحقٌّ في جانب واحد، بطبيعة الحال، وهو أن قناة إم تي في لا ترسخ التفكير الخطي. فالمونتاج غالبا ما يربط بين المشاهد التي تشترك في الشعور وليس في المنطق السردي. ولكن من المفارقات الساخرة، تسرد كثير من

مقاطع الفيديو حكايات درامية هزيلة رخيصة (عادة تدور حول ولد يلتقي بفتاة، أو يواجه عناصر الشرطة، أو يحظى بشهرة). وحيث إن قناة إم تي في تخطَّت سنوات عملها أعمار معظم مشاهديها، فقد بدأت تعرض بصورة متزايدة شرائط سيرة حياة نجوم الروك وبرامج تاريخية (وحتى برامج ذات طابع نوستالجي [الحنين إلى الماضي] تبرز بعض منسقي الموسيقى الذين عاصروا بداياتها وعملوا بها سابقًا). وهكذا يلوح تهديد التفكير الخطي بالعودة مجدّدًا بحماس شديد!

لكن الأمر الأكثر إزعاجًا بخصوص إم تي في هو خضوعها لسيطرة قوى السوق وترويجها لقيم متجانسة أحادية الثقافة. ومن المؤكد أنه تظهر من حين إلى آخر فيديوهات «فنية» إبداعية لمخرجين مثل سبايك جونز وجوزيف خان، لكن الفيديوهات في المجمل تشلُّ التفكير، بلقطات تبدو ساحرة، أو واجهات مسرحية، أو مشاهد خارجية في الشوارع تشبه الأفلام الوثائقية، أو أضواء النيون المتحركة. هذه الواجهات المسرحية التي تنتشر فيها السيارات البرّاقة والنساء الجميلات بمعاطف من الفرو أو يرتدين البكيني، كل هذا يجعل من قناة إم تي في أداة

مثالية للترويج للمنتجات؛ تتبدّل الفيديوهات بسلاسة، وفي هذه الأثناء تومض إعلانات الشامبو، ومنتجات لي فايس Levi's، ومعجون الأسنان، وحتى العروض العسكرية، وبطاقات ماستركارد، وسيارات الكاديلاك، وعروض التأمين على الحياة. هذه الإعلانات الدؤوبة التي لا تتوقف، مصحوبة بالهدف التسويقي الأساسي من الفيديوهات ذاتها –بيع النجوم، من مادونا إلى إمينيم وسيسكو- قد يفزع منها ماكلوهان وبنيامين على حد سواء. يصعب أن يُصدّقا أنَّ إم تي في يسّرت مشاركة ديمقراطية أكبر وعززت الوعي النقدي لدى المشاهدين الذين احتشدوا من شتى أرجاء العالم في قرية كونية أصيلة. فالقناة، بالأحرى، تنذر بأن تحوّل العالم إلى مركز تسوق أمريكي في إحدى الضواحي، وقد ازدحم بمطاعم مكدونالدز ومتاجر شركة جاب Gap.

بودريار في ديزني لاند

المنظّر الثالث والأخير للوسائط الجديدة الذي أود مناقشة أعماله، ويُشار إليه أحيانا بوصفه «كبير كهنة ما بعد الحداثة»، هو الفيلسوف الفرنسي جان بودريار. غالبا ما يجري الاستشهاد بأفكاره في المناقشات النقدية لفناني ما بعد الحداثة. استلهم

بنيامين وماكلوهان السينما والتليفزيون، ولكن بودريار هو مُنظّر الشاشة الجديدة؛ شاشة الكمبيوتر. لا يصف بودريار جمهورًا مُغيَّب العقل (تذكّر تعبير بنيامين) وإنما يصف جمهورًا غائبًا، ضاع في غياهب صوره، وتلاشى في أجهزته الإلكترونية الطرفية. وفلسفة بودريار، بصور عديدة، هي فلسفة «طرفية» (باستخدام تورية بذيئة) صبّت فيها أوهام آخر عقدين من الألفية.

اشتُهر بودريار، مثل ماكلوهان الذي تأثر به بودريار، بصياغة ملاحظات في صورة شعارات وتلاعب بارع (لكنّه مُحيّر) بالتعبيرات. يكتب بودريار بأسلوب إطنابي مبالغ (مُتابعًا أسلوب أبيه الروحي فريدريك نيتشه)، لذلك يصعب أحيانا معرفة ما إذا كان جادًّا أم مازحًا. من المصطلحات الأساسية التي يشملها معجم بودريار ما بعد الحداثي: الاصطناع، الواقع الفائق، الانفجار الداخلي للجماهير، الإغواء الذاتي، شفافية الشر. وإلى جانب مناقشته للكمبيوتر، ناقش بودريار أيضًا التليفزيون (لا سيما التغطيات الإخبارية)، الآداب والفنون الحديثة، وحتى الطرق السريعة، الموضة، العمارة، الترفيه، والمتنزهات والملاهي مثل ديزني لاند. فلنبدأ الآن خوض غمار مصطلحاته.

الواقع الفائق هو شيء «واقعي أكثر من الواقع»؛ شيء زائف واصطناعي لكنه يصبح أكثر تعريفًا للواقع من الواقع ذاته. من الأمثلة على ذلك الموضة الراقية (التي هي أجمل من الجمال)، والأخبار («شذرات» كلامية من تجمعات حاشدة مُنظمة مسرحيًّا مع المرشحين تحدد نتائج المنافسات السياسية)، وديزني لاند. الاصطناع هو نسخة أو تقليد يحل محل الواقع ذاته. مرة أخرى، أحد النماذج الواضحة يتمثل في ما يبثه التليفزيون من خطاب لأحد المرشحين السياسيين، وهو شيء مُرتَّب ومجهّز مسرحيًّا بشكل كامل ليظهر على شاشة التليفزيون. وقد يقول أحد الساخرين أن الكثير من حفلات الزواج تُقام فقط من أجل التقاط الصور والفيديوهات؛ أن يكون حفل الزواج جميلا يعني أنه يظهر بمظهر جيد وجيه في الصور والفيديوهات!

ديزني لاند هي أحد الأمثلة التي يفضلها بودريار. يوضح قائلا:

> تركن سيارتك في الخارج، تصطف في الداخل، وتُنسى تمامًا عند مغادرة المكان. في هذا العالم الخيالي، يكمن الملاذ المُتخّيل والمهرب من تعقيدات الحياة في ما يتركه الزحام والحشد من

دفء ومودّه. . . والتعارض القائم بين هذه الحالة بالداخل والعزلة المطلقة عند موقف السيارات –وهو معسكر اعتقال بمعنى الكلمة- تعارض صارخ. إن ديزني لاند موجودة لحجب حقيقة أنها هي الوطن «الواقعي»، أميركا «الواقعية» بأسرها، هي ديزني لاند. . .

يبدو بودريار ناقدًا لديزني لاند ومُعجبًا مأخوذًا بها في الوقت ذاته، وتظهر لديه تعارضات مماثلة بخصوص حالات أخرى في الإعلام الجديد.

يستعمل بودريار مصطح «الفُحش» لوصف ما تتسم به الكثير من العروض التليفزيونية من تأثير فوري مُغوٍ وزائف في الوقت ذاته. يقلب بودريار العلاقة الأفلاطونية بين المحاكاة والواقع، فالتمثيل يسبق الواقع بل يرقى إلى أنه يُعرّفه. ويذكر بودريار أمثلة عديدة، مثل التغطية الإخبارية لأحداث الشغب أثناء مباريات كرة القدم، حرب الخليج، واجتياح الولايات المتحدة للصومال. إن الاصطناع في البرامج التليفزيونية الحية المباشرة يجري على نحو فاحش وجوهري للغاية، إنه يغدو واقعيا أكثر من الواقع، إنه «واقع فائق».

وفي معرض مناقشة بودريار لمشكلات الاصطناع، لا

تبدو بعض كتاباته نقدية فحسب، وإنما تبدو وكأنها إصدار أحكام بالدمار والهلاك؛ فيتحدث مثلا عن ركض الجيل الذي وُلد في آخر عقدين من الألفية الثانية نحو التدمير الذاتي المتمثل في انتشار صور الرعب في وسائل الإعلام العالمية الجديدة بأسرها. أما فيما يتعلق بمصطلح «شفافية الشر»، يوضح بودريار أن الشر في صورته التقليدية، مثل الشر في الكتاب المقدس، وفي التراجيديات اليونانية، أو حتى في أفلام الرعب، تم اختزاله في العصر الحديث إلى لا شيء، أو شيء صفر خاوٍ؛ تم تسطيحه واستنساخه في ملايين الصور المختلفة. وحين يتحول المشهد إلى واقع فائق، فإن تصوير العنف داخله هو ما يحدد معايير العنف في الواقع. وبذلك يمكننا فهم لماذا نظر بودريار إلى تغطية كوارث مُخيفة مُرعبة، مثل انفجار مفاعل تشيرنوبل النووي أو انفجار المكوك الفضائي تشالنجر، بوصفاها «مجرد مجموعة صور مُجسّمة وخداع بصري (هولوغرام) أو أشياء مُصطنعة». ولعله كان سيعلّق بعبارات مماثلة على التغطية الإعلامية المهووسة لوفاة الأميرة ديانا في حادث الاصطدام القاتل، أو وفاة جون كينيدي الابن في حادث تحطم طائرة.

ولكن أحيانا يبدو بودريار أقل سخرية، ويتصور خيارات وبدائل من أجل مقاومة مشاهد العنف والحد منها. ويتحدث عن «استراتيجية أصيلة» لإدخال «الانتقام الماكر البارع» [بدلا من العنف الفج]، ويتحدث عن «رفض الإرادة والتصميم». وللأسف، فما يقوله حول هذه النقطة سطحي وغامض للغاية. ويشير إلى أن استمتاع الجمهور بالواقع الفائق ومشاركته فيه ينطوي على عناصر بعينها أحيانا تكون إبداعية، وأحيانا تدميرية هدّامة. وإذا كنا نغوي أنفسنا داخل المشهد، فإننا نتحمل بعض المسؤولية. إن «الذات» هنا لها دور حاسم:

> المجموعة المرتبطة بالفيديو ما هي إلا حلقته الطرفية. إنها تُسجل نفسها، الذات تُنظم نفسها، تدير نفسها إلكترونيا. إنه اشتعال ذاتي، إغواء ذاتي. . . وبذلك ستكون إدارة الذات قريبًا هي المهمة العالمية لكل فرد، لكل مجموعة، لكل حلقة طرفية. سيصبح الإغواء الذاتي هو المعيار لكل جسيم مشحون مُثار في الشبكات أو الأنظمة.

بعض صور الاصطناع الساخر

واجه بودريار، شأنه في ذلك شأن غيره من نقاد

ومُنظّري ما بعد الحداثة، انتقادات تتهمه بالرجعية الأخلاقية والسياسية. فإذا كانت رسالته تتمثل في السخرية والوعيد بالدمار والهلاك، فسيفضّل البعض عدم الاستماع إليه. لكن آراء بودريار كانت تبدو ذات بصيرة نافذة بالنسبة لكثيرين في عالم الفن خلال عقد الثمانينيات من القرن العشرين؛ وذلك، على سبيل المثال، حين كتب أنه «خلف الحركة المضطربة المتشنجة للفن الحديث يكمن نوع من القصور الذاتي، شيء لم يعد بإمكانه تجاوز ذاته ومن ثم فقد انكفأ على ذاته، ولا يفعل إلا مجرد أنه يكرر نفسه بوتيرة أسرع وأسرع». وفُهم هذا القول على أنه يوضح أن الفنانين اختُزلوا إلى مجرد تكرارات خاوية لتصاوير جاهزة موجودة من قبل، وهو تحليل بد أنه ينطبق بدقة على الكثير من الفنانين الشباب خلال ذلك العقد. كانت رسالة بودريار أن تأثير الفنانين هامشي مقارنة بقوى أخرى تنزع إلى تكريس حالة اجتماعية عامة من البلاهة والإحباط، ولذلك فإن مُثُل الإبداع الفردي لم تعد مُجدية أو صالحة للبقاء.

من المفارقات الساخرة أن هذه الرسالة ذاتها تم توظيفها للترويج لجيل جديد من «نجوم الفن» المتأنقين الذين بيعت أعمالهم بأسعار فلكية. فقد

استُدعيت نظريات بودريار لامتداح فنانين مثل سيندي شيرمان أو دافيد سال، الذين تقوم أعمالهم على إعادة تدوير صور قديمة شائعة مع لمحة أو هالة عن وجود كارثة لا تُحمَد عقباها. فنجد مثلا أن شيرمان (التي تعرَّضنا لها في الفصل الخامس بوصفها فنانة نسوية تفكيكية) أنتجت مجموعة من البورتريهات الذاتية الغريبة المراوغة، سواء في سلسة أعمالها المبكرة Untitled Film Stills أو في أعمالها الأخيرة، وهي تمثل إعادة إنتاج لنُسَخ من لوحات الأساتذة الكبار السابقين حول المرأة. ونظرًا لأنها ارتكزت على صور موجودة من قبل، بدا الأمر كما لو أنها هي نفسها موجودة كاصطناع. أما دافيد سال فتبدو أعماله خفيفة وسطحية مقارنة بحداثي مفتول العضلات مثل جاكسون بولوك. يرتكز سال أيضًا على صور مألوفة بشكل مُمِلّ. فلوحاته ما هي إلا خليط من أشياء مختلفة. هي حرفيًّا عبارة عن طبقات من أشكال شائعة تبدو وكأنها تطفو وتختلط ببعضها البعض؛ شخصية بوركي بيغ الكارتونية، «الشعوب البدائية» التي تظهر في برامج ناشيونال جيوغرافيك، ونساء عرايا بأجساد تُعرض في هيئات إباحية نمطية.

ويبدو بودريار أقل صلة وأهمية بالنسبة لعالم الفن

خلال عقد التسعينيات من القرن العشرين، حيث ظهر أن فنانين من مجموعات متباينة تمثل أقليات يستعيدون الإيمان بقدرة الفن على التعبير عن المشاعر أو توصيل «رسالة». فالفنانون السود والآسيويون وظفوا أنماطًا جاهزة على نحو نقدي وساخر للفت الانتباه إلى قضية التمييز العنصري، كما سعت فنانات مثل أورلان إلى الكشف عن التأثير المُدمّر لصور الجمال الأنثوي واسعة الانتشار في الثقافة الغربية. ومؤخرًا، ظهر لدى بعض «الفنانين البريطانيين الشباب» الذين يحظون بالرواج، مثل داميان هيرست والأخوين تشابمان، ظهر لديهم إيمان بقدرة الصورة على تذكيرنا بفناء الجنس البشري (مثل عمل هيرست عن سمكة القرش المحفوظة في حوض زجاجي، أو قدرتها على التذكير بما ينطوي عليه النشاط الجنسي من إغراء شائك. قد تلعب السخرية دورًا في مثل هذه الأعمال، لكنها سخرية مرتبطة بدرجة أكبر برغبة في إحداث صدمة واكتساب الشهرة، وليست سخرية بودريار العميقة حول تلاشينا إلى مجرد اصطناع.

المستقبل الغامر للفن الرقمي

ليس من الصواب أن نختم فصلًا عن الفن في

العصر الرقمي مُتجاهلين النتاج الحقيقي للإعلام الجديد في أوضح صوره. إن النقاش حول وجهة الفن في الألفية الجديدة سيأخذنا بعيدًا عن الفن الراقي – بعيدًا عن مشهد معارض ومتاحف الفنون في لندن أو نيويورك، أو الفن الذي يُكتَب عنه في الصحف المعروفة- حيث نصل إلى دوائر المجتمع التي حاول وصفها كلٌّ من بودريار وماكلوهان وبنيامين. ثمة نماذج عديدة لأعمال فنية تطوّرت خصوصًا للإعلام الجديد وأصبحت جانبًا أساسيًّا منه، مثل ألعاب الفيديو، فن الإنترنت، أدب النصوص التشعبية الفائقة [هايبرتكست]، أفلام الأنيمي اليابانية، وغير ذلك. كما يتنافس الموسيقيون الطموحون مع الاستوديوهات الفنية الكبرى من خلال استخدام الواجهة الرقمية للآلات الموسيقية (MIDI) والتقنيات ذات المسارات الصوتية المتعددة وربط ذلك بجهاز كمبيوتر في أماكن متواضعة مثل قبو أو جراج. وعبر رفع الملفات الصوتية على الموقع الإلكتروني mp3.com فإنهم يتجاوزون منظومة تسويق الموسيق على أمل مزيد من الانتشار والنمو.

أحيانًا تكون عمليات إنتاج فنون الوسائط المتعددة طموحة، مثل عمل بعنوان يونان والحوت Jonah and

the WWWhale الذي أنتجته مجموعة باسم dadaNetCircus، ووُصِف العمل بأنه «فانتازيا تقنية من الكتاب المقدس». العمل يمثل نظرة جديدة لقصة يونان النبي المُضحكة والأخلاقية في الوقت ذاته، وذلك باستخدام جهاز عرض يعمل بالكمبيوتر مصحوبًا بممثلين حقيقيين ومُطربين وراقصين بالإضافة إلى عيّنات من القصة تُعرَض في صفحات إنترنت، استرشادًا بما يحدث في موسيقى الراب من إتاحة عيّنات من التسجيلات الموسيقية. أما إنتاج مجموعة dance-cum-Web فتُذاع مباشرة في مختلف أنحاء العالم عبر خدمات بث الفيديو على شبكة الإنترنت.

لا يمكنني هنا مناقشة جميع صور الوسائط الفنية الجديدة؛ وإذا فعلت ذلك، فستصبح مناقشتي متقادمة قد فات أوانها عند نشر هذا الكتاب. لكنني سأختتم ببساطة بكلمات موجزة عن فن الإنترنت وثلاثة من خصائصه الأساسية: إنه من فنون الوسائط المتعددة، وينتمي إلى النصوص التشعبية الفائقة، وتفاعلي.

إن موقعًا لفن الإنترنت يُعد أكثر من مجرد معرض على الإنترنت يقدم صورا رقمية ثابتة. فمن خلال البرامج المساعدة والإضافات التوسيعية مثل جافا

سكريبت وشوك ويف وعيّنات صوت وفيديو، تخلق هذه المواقع من الوسائط المتعددة توهّمات من الواقعية والعمق والحركة تمتد عبر المكان المحيط، كما في حالة حركة كاميرا التصوير بزاوية 360 درجة التي تُستعمل لعرض باحة وهرم اللوفر. والأمر ليس إلا مسألة وقت حتى يستطيع فن الإنترنت منافسة الواقعية البصرية المذهلة ثلاثية الأبعاد المستعملة في تقنيات ألعاب الفيديو. فهذه الألعاب تقدم معالجات مدهشة لفضاء ثلاثي الأبعاد كما يحدث حين يطوف اللاعب في أراضٍ وتضاريس غريبة ويُبحر في محيط صناعي ويسابق السيارات على أحد مسارات سباقات الناسكار، أو حين ينهار الجليد في منحدر شاهق، ويصطدم بالأشجار مُحدثًا صوتًا واضحًا. كما أن الشباب المعجبين بهذه الألعاب يمتدحونها ليس فقط لواقعيتها الجذابة التي تُبقي العيون مُحدّقة والأفواه فاغرة وطبيعتها الغامرة، ولكن أيضًا لما تحتوي عليه من تعقيد إبداعي وتنوع قوانينها وخياراتها التفاعلية.

كذلك هناك بعض فنون الإنترنت التي توظّف التقنيات التفاعلية، حيث تشجع المشاهدين على الضغط على أجزاء من الصورة لتظهر لهم قصيدة، أو صورة جديدة، أو يفتح لهم مسارات فرعية. يمكن

لهذه التقنية التفاعلية أن تجمع المشاهدين في نوع من القرية الكونية. كما أن بعض مواقع فن الإنترنت «الرسمية» أو التابعة لمؤسسات وترعاها الجامعات أو المتاحف توضح خبرات الفنانين وتجاربهم مع أحدث الأدوات التكنولوجية. ويُبرز موقع متحف الفن الحديث في نيويورك أعمالًا لفنانين مثل جيني هولزر، التي تعرض بعض عباراتها من الكليشيهات على شاشات وامضة وتقدم للزائرين فرصة اقتراح بدائل أو إجراء تعديلات. هذه الصفحة التفاعلية تسمح للمشاهد أن يكتب أحد العبارات المقترحة، ومن ثم تظهر أمامه معروضة على شاشة جديدة، بجوار عبارات أخرى مُقترحة سابقًا.

ولتوضيح الخاصية الثالثة لفن الإنترنت، كونه من النصوص التشعبية الفائقة، يمكننا تناول مشروع آخر من فن الإنترنت على موقع متحف الفن الحديث، وهو مشروع نفذه تيم رولينز بالاشتراك مع شركة K.O.S. (Kids of Survival)، وقد جاء تعاونهما ثمرة لعمل رولينز كمعلم متخصص في التربية الفنية في مدينة نيويورك. يُحوّل رولينز وطلابه النصوص الأدبية الكلاسيكية إلى صورة حديثة بترجمات جديدة وصور مرئية، ثم يقرأونها ويناقشونها مع جمهور آخر من

الشباب. تُبرز صفحتهم على موقع متحف الفن الحديث مسرحية إسخيلوس بروميثيوس مُقيَّدًا. وتتيح روابطها الوامضة للزائرين تصفح مسارات فرعية ليجدوا ترجمات للمسرحية ومنها ترجمة هنري ثورو أو ترجمة بواسطة رولينز نفسه، وفي موضع آخر يجدون عينات صوتية، وفي غيره يقرأون عن العروض المختلفة للمسرحية حول العالم، وهناك أيضًا لوحة لأخبار المناقشات (تناقش، من بين أمور أخرى، ما إذا كان زيوس تعامل مع بروموثيوس بقسوة).

إعادة النظر إلى شبكة الإنترنت

كيف سيكون موقف مُنظّرينا من شبكة الإنترنت؟ لعل بنيامين كان سيُعجبه أن شبكة الإنترنت فضاء فني ديمقراطي إلى حد كبير. فقد أطلقت قوى المجتمع الإبداعية –على الأقل في الأمم المتقدمة اقتصاديًّا على مستوى العالم- وبذلك تقريبا يستطيع أي أحد المشاركة. لا تحتاج إلى أن تكون فنّانًا أو حاصلا على درجة أكاديمية أو لديك معرض حتى تُنشئ موقعًا يمكن الوصول إليه من اي مكان في العالم وتحظى بتقدير فوري. فمواقع المعجبين بالأفلام والكتب تجتذب أعدادًا هائلة من الزائرين وتصفح مختلف الأقسام. ورغم ذلك، كان بنيامين سينزعج على الأرجح

بسبب الهجوم الزاحف للاستغلال التجاري الفظ لهذه المواقع: فخدمة توفير خوادم الإنترنت للاستضافة «المجانية» تمتلئ بلافتات الإعلانات وشاشات إعلانية منبثقة، والبريد الإلكتروني يعج بالرسائل المزعجة.

أما موقف ماكلوهان من شبكة الإنترنت فسيكون منقسمًا. فالشبكة ترسخ التفكير «الفسيفسائي»، حيث إن النص التشعبي الفائق غير خطي: فالروابط تغرينا بالضغط عليها وتقودنا إلى مزيد من مسارات التصفح. لكن ما تتسم به الشبكة من القدرة على الجمع بين الكلمات والصور في روابط للتصفح سيُربك التمييز الأساسي لدى ماكلوهان بين اللفظي والبصري، وبين أنشطة الجانبين الأيمن والأيسر من المخ. تتلاشى الحدود الفاصلة بين مقولتي الشفهي والكتابي في موقع تيم رولينز عن مسرحية بروميثيوس مُقيَّدًا. فالموقع يستخدم أحدث تقنيات العروض المتحركة، ولوحات الإعلانات، والمقاطع الصوتية، لكن هذا كله قائم على نص خطي؛ فهو، في واقع الأمر، نص كتبه إسخيلوس عند فجر ظاهرة الكتابة التي استهدفها ماكلوهان بالنقد والتفكيك! وكذلك تبدو تأثيرات «القرية الكونية» التي تخلقها الشبكة غامضة مبهمة. فهي

تجتذب الناس وتجمعهم سويا وتعزز الكاميرات إحساس التواصل عبر الفضاء الإلكتروني. ومع ذلك فالمستخدمون لا يزالون منعزلين أمام شاشاتهم. وهنا يبدو أننا بصدد تعبير ماكلوهان «الإنسان الروحي»، ولكن هل لديه «وعي متكامل»؟

أخيرا، تنبّأ بودريار منذ زمن باختفاء الواقع وتلاشينا في الشاشات في عصر الفضاء الإلكتروني وشبكة الإنترنت. فالصور الشخصية الرمزية Avatars، أو الأنا البديلة التي ينشؤها الناس للألعاب على الإنترنت أو مواقع التعارف، ستؤكد بلا شك ما كان يعتقده حول الإغواء الذاتي للجماهير عبر الاصطناع بشتى صوره. وقد رأينا منذ قليل أنه يبدو منقسمًا متعارضًا بخصوص فكرة الإغواء الذاتي هذه. وسيبدو الأمر سيئًا حين يصف بودريار عالم الناس الجالسين أمام حواسيبهم الطرفية بوصفه استغراقًا في الغياب؛ تسطيحًا للذات المتجسدة الواقعية إلى مجرد شاشة: «إن فائض المعلومات المنصبة علينا هو نوع من الصعق بالكهرباء، ينتج عنه أحد أشكال الماس الكهربائي المتواصل حيث يحرق الفرد دوائره الكهربائية الخاصة ويفقد دفاعاته». يبدو بودريار ساخرًا، لكن قد يكون هناك جوانب إيجابية للإغواء

الذاتي؛ حيث هناك فارق بين مَن يتحكّم في أوهام أو إغواءات الإنترنت أو وسائل الإعلام الجماهيرية. كذلك على الفنانين وبالمثل متصفحي الإنترنت من عامة الناس أن يحددوا ما إذا كان الفضاء الإلكتروني حقًّا صورة جديدة من الغياب و»الشر الشفاف»، أم إنه، بالأحرى، مساحة للاستكشاف الحسي الفعال والذكي والإبداعي، والتواصل المجتمعي.

خاتمة

لكي أشرع في توصيل تنوع الفن ونظرية الفن على حد سواء، نوّهتُ بالفن في هذا الكتاب من عصور مختلفة وثقافات شتى. كذلك التقينا سريعًا ببعض النظريات الأساسية في المجال: النظرية الطقوسية، ونظريات التذوق والجمال، ونظرية المحاكاة، والنظريات التي تركز على التواصل؛ سواء كان بقصد التعبير أو الإدراك. وتناولنا نظريات مقترحة قدمها فلاسفة متميزون من العصر القديم والعصر الحديث وعصر ما بعد الحداثة. كذلك ناقشنا مقاربات قدمها بعض نقاد الفن وعلماء الأنثروبولوجيا. ومن بين علماء الأنثروبولوجيا تعرضنا لريتشارد أندرسون الذي رأى أن الفن «معنى ذو دلالة ثقافية، مشفر بمهارة عبر وسيط حسي فعَّال».

أرجو أن تكون هذه المجموعة من المقاربات حول الفن مفيدة ولا تثير التهويل والفزع. فكثرة نظريات الفن المتنافسة دفعت البعض إلى أن ينفض يديه ويعلن أن الفن لا يمكن تعريفه. على سبيل المثال، عندما كنت بصدد إنهاء هذا الكتاب، أتيحت لي فرصة

حضور محاضرة للفنان البيئي البارز روبرت إروين. فقد علّق بشيء من السخرية حول غموض مفهوم «الفن» الذي وصل إلى درجة أنه «أصبح يعني أشياء كثيرة للغاية حتى إنه لم يعد يعني أي شيء». لكن هذا لم يمنع إروين من تقديم تعريفه الخاص. فقد اقترح وصف الفن باعتباره «فحصًا مستمرًّا لوعينا الإدراكي وتوسيعًا متواصلا لوعينا بالعالم من حولنا».

يشمل تعريف إروين كثيرا من الظواهر المتنوعة التي ناقشناها في هذا الكتاب. «توسيع الوعي» هو هدف خاص لبعض الفنانين المعاصرين الذين يستخدمون تكتيكات صادمة، أو بعض الفنانين الآخرين الذين يركزون على قضايا الجنوسة، والعرق، والميول الجنسية. لكنه ينطبق أيضًا على فنون تقليدية للغاية مثل التراجيديا اليونانية، كاتدرائية شارتر، ورقصات السكان الأصليين في أمريكا. يؤكد تعريف إروين على دور الفن في تعزيز وعينا بأنفسنا (توسيع قدراتنا الإدراكية) وبالعالم على حد سواء. يستطيع الفن أن يحقق كلا الأمرين على حد سواء. إذا نظرنا إلى أحد التماثيل المسمارية للأوثان الإفريقية، نجد أنه يركز وعي الجماعة المشاركة على الاتفاقات القانونية، وتركز الماندالا البوذية في التبت على الأمور الروحية،

وتركز حدائق فرساي على مكانة المرء في عالم اجتماعي تراتبي محدد؛ وتركز الصور الفوتوغرافية لدى سيندي شيرمان على مراوغة أدوار الجنوسة. والفن في كل حالة يوجد في وسيط حسي فعَّال ويشمل التفاعل معه.

إن نظرية الفن لا تشبه النظريات العلمية، مثل النظرية النسبية الخاصة لأينشتين أو نظرية التطور لداروين. يستطيع علماء الفيزياء التنبؤ بحركة الكواكب، ويهدف علماء البيولوجيا إلى تفسير كيف ظهرت سمات بعينها واستمرت في البقاء بسبب فائدتها في عملية التكيف. في المقابل، لا يبدو أن هناك أية «قوانين» للفن تتنبّأ بسلوك الفنانين، أو تفسر «تطور» تاريخ الفن من خلال توضيح ما الذي «ينجح» في جعل أحد الأعمال جميلا أو ذا أهمية ومغزى. (وحتى نظريات العلوم الإدراكية، القائمة على نشاط المخ، لا يلوح منها أنها تستطيع فعل ذلك كله). ولكن بالرغم من هذه الفوارق بين الفن والعلم، إلا أن نظرية الفن كما وصفتها في هذا الكتاب لا تزال مشروعًا فكريًّا تفسيريًّا: فهي تشتمل على جهد من أجل تنظيم مجموعة من الظواهر المتنوعة على نحو يُسبب الدوار، وذلك في محاولة للوقوف على الشيء المشترك

بين هذه الظواهر ويجعلها ذات طبيعة خاصة.

كَوْنُ الفن ذا طبيعة خاصة، هذا أمر يبدو مفروغًا منه ولا يقبل الجدال. يُقدّر الناس الفن ويتابعون بدأب وشغف إبداعه واقتناءه. المتاحف الجديدة تُفتَتَح بانتظام، وتجتذب المزيد من الجماهير (وأكثر تنوّعًا). قد لا يكون سوق الفن في صعود مستمر كما كان خلال ثمانينيات القرن العشرين، إلا أنه لا يزال قويًّا: أعلن دار سوذبي للمزادات عن إجمالي مبيعات بمبلغ 70,200,000 دولار في المزاد الذي نظمته في نوفمبر 1999 للفن المعاصر. ولا يزال الفن لديه القدرة على الإثارة والتحريض: فالآن فقط بدأ الاهتمام بعرض أعمال فاغنر الأوبرالية في إسرائيل، كما أن معرض إحساس المثير للجدل والذي أقيم متحف بروكلين في خريف 1999 كان اسمًا على مُسمّى حين هدّد عمدة نيويورك غولياني بقطع التمويل عن المتحف. وكما رأينا في الفصل السابع، يقدم مستقبل الفن سحر كل من الإعلام الجديد والطرائق الجديدة لإتاحة الفنون القديمة. سيكون الفنانون في الواجهة حين نكون بصدد استكشاف وعينا وتوسيعه، سواء وعينا بالإصلاحات الاجتماعية الجذرية، أو بالتراث الثري الذي ورثناه من الماضي، سواء وعينا بالفضاء

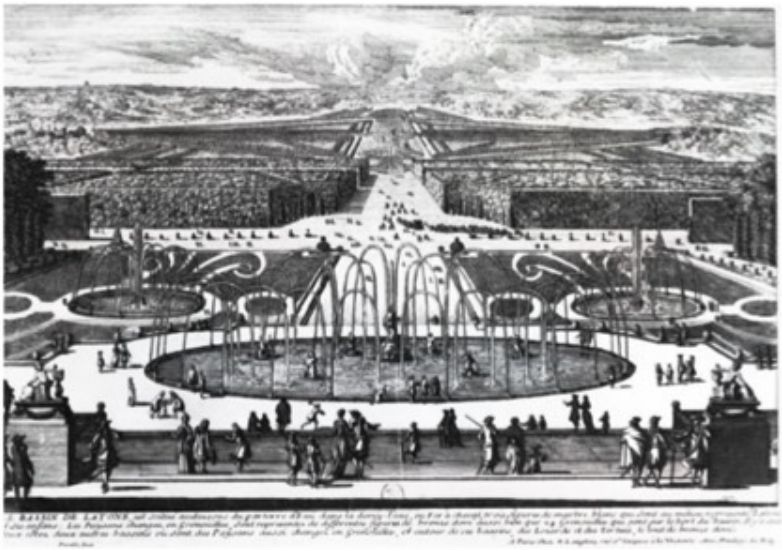
الخارجي المحيط بنا أو بوظائف المخ داخلنا. لا شك أن فناني المستقبل، أحفاد غويا وسيرانو، سيواصلون اكتشاف طرق جديدة صادمة وطرق جديدة لتوسيع وعينا، مستعملين الدماء وغيره من الإفرازات لتنبيهنا لتعقيدات حياتنا الروحية والسياسية. كما أنه لا شك أن الأجيال القادمة من أحفاد بوتيتشيلي وباخ يترقّبون الفرصة ليفتنونا بجمال صورهم وأصواتهم الجديدة.

1. حاز «الفنان البريطاني الشاب داميان هيرست على شهرته من خلال حيواناته الموضوعة داخل الأحواض الزجاجية، مثل هذا القرش الضخم.

2. يُلمح زحل لفرانسيسكو غويا إلى الأساطير

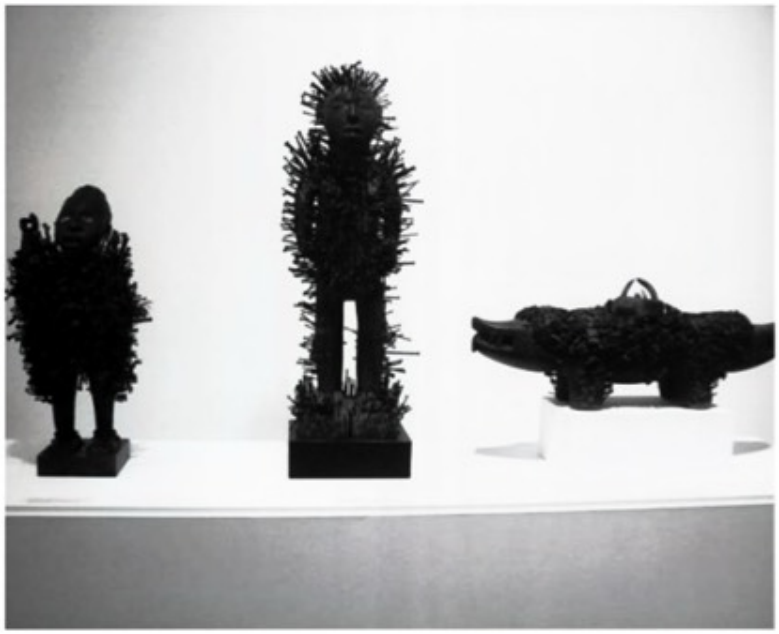
اليونانية القديمة، في صورة مزعجة مفتوحة للتفسيرات السياسية والشخصية.

3. كل شيء في كاتدرائية شارتر، من المتاهة إلى صحنها المقبب العالي والزجاج الملون الرائع ، يلمح إلى السماء ويجذب المؤمنين إلى ملكوت الله.



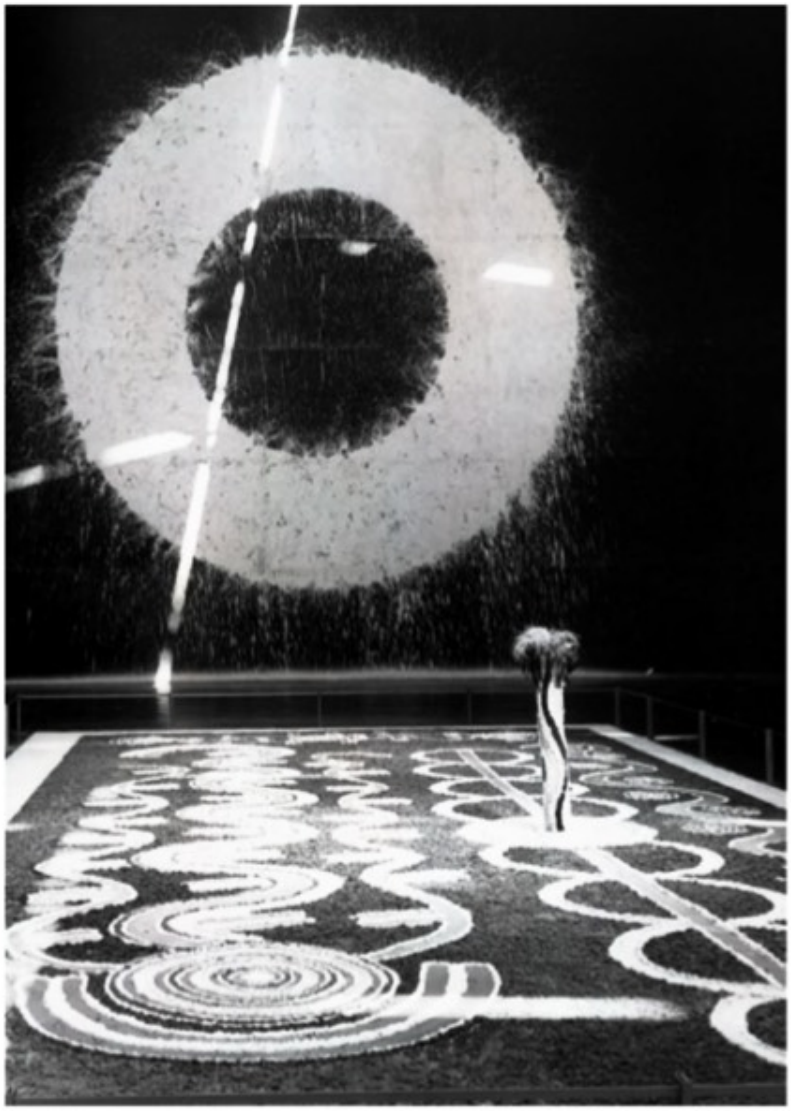
6. الفيلسوف آرثر دانتو يتساءل عن السبب وراء اعتبار علب بريللو التي صممها آندي وارهول فنًا.

7. حديقة زن البوذية في اليابان ؛ تدعو الأحجار المقطوعة والصخور الصخرية الموضوعة بعناية إلى التأمل.



8. تمثل كل منحوتة من هذه التماثيل الوثنية الأفريقية نكيسي نكوندي nkondi nkisi الثلاث منطقة أو قرية في الكونغو، وهي بمثابة ضامن للعدالة نافذ السلطة في المنطقة أو القرية التي تنتمي لها.

9. تعكس طباعة كينوجواك أشيفاك Kenojuak Ashevak من البومة المفتونة Enchanted Owl، كل من تقاليد تصميم الإنويت وإدخال تقنيات الطباعة اليابانية إلى شمال كندا.



10. أحد التركيبات في معرض سحرة الأرض 1989 يضع دائرة الأرض لريتشارد لونغ على الحائط فوق لوحة أرضية رسمها مرسومة من قبل مجموعة من فناني يوونغدو من السكان الأصليين في أستراليا.

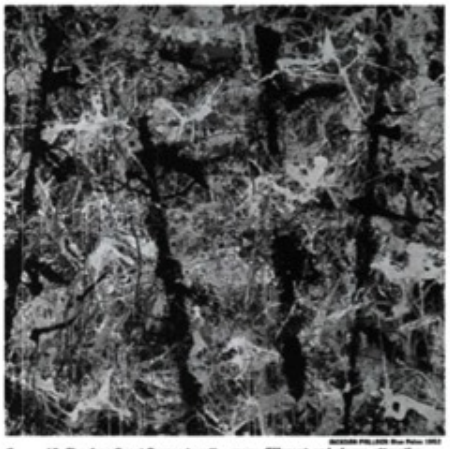
11. يوفينتينو كوزيو كاريلو، فنان هندي من هويتشول من المكسيك، يعمل مع عائلته كفريق واحد لابتكار أقنعة تراثية مزينة بالخرز.

12. كان متحف فيلا غيتي في ماليبو (الصورة هنا للفناء الخاص به)، من حيث وسائل الاستجام المتاحة به، بمثابة محاكاة لقصر المتعة الروماني القديم.

13. بيعت لوحة السوسن Irises لفنسنت فان غوخ (1889) لهواة جمع التحف اليابانية في 1987 مقابل 53.9 مليون دولار؛ هي الآن ضمن مجموعة غيتي Getty.

14. كتيب عضوية المعرض الوطني الأسترالي الذي أثار الجدل حول شراء المتحف للوحة جاكسون بولوك بلو بولز (1952). انظر أيضًا الصورة التالية.

on. And it's all yours from $14.50*



JACKSON POLLOCK Blue Poles 1952

d 10. Five free Guest Passes (worth
e $15) each year.
h- 11. Automatic invitations in your
al State to the Australian National

many different and always attractive holiday package offers.

These benefits are available to Members only, at any Thomas Cook

see such a representative collection of Aboriginal and Australian art from its earliest beginnings to the present.

Nowhere else will you see such a collection of art from Oceania, Africa and the Americas.

Nowhere else will you see such a comprehensive range of media: photography, film, graphic arts, theatre art and fashion, worldwide.

Nowhere else will you see a collection that so wonderfully represents the achievements of 20th Century art.

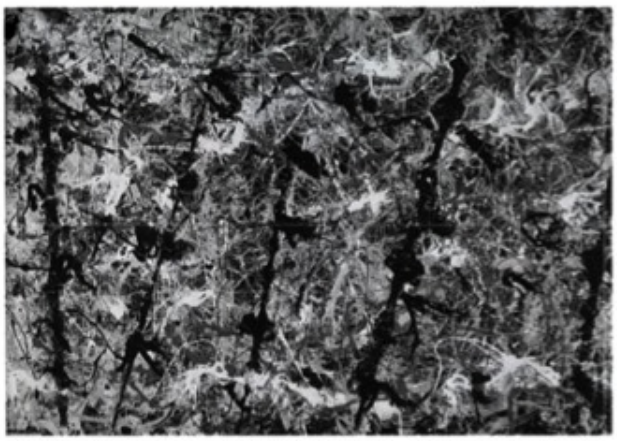
And, to encourage you to get the most out of this national treasure house, we are making an extraordinary offer to new Members which you will find in this brochure.

HIGHER LEVEL MEMBERSHIP BRINGS NEW BENEFITS.

You'll notice that Higher Level Membership is also available.

MITED OFFER
EE MEMBERSHIP
NOW!

Now the world thinks it's worth over $20 million



The Australian National Gallery in Canberra has, without question, the finest modern art collection in the Southern Hemisphere. And Blue Poles

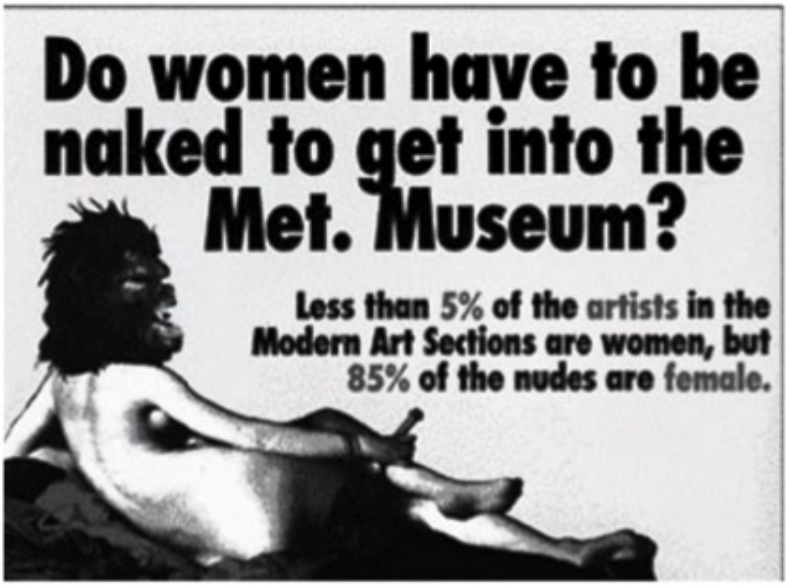
person that you are, an opportunity for a modest philanthropic gesture. Please don't. The advantages that Membership offers are a bargain in

4. Free bi-monthly magazine. Full of useful articles on works in the National Collection and news of forthcoming Gallery exhibitions and special

SPECIAL LIM
SIX MONTHS FRE
ACT N

15. كريستو وجان كلود، السياج المُسرع، كاليفورنيا.

16. مشهد واحد من ثقافة شيكاغو في العمل Chicago's Culture in Action: قام الأطفال بتجميع شاشات التلفزيون وأسلاك الطاقة من منطقتهم لعرض مقاطع الفيديو الخاصة بهم في فيديو على مستوى الشارع، شيكاغو، 1994.



17. يشرح إعلان فتيات حرب العصابات Guerrilla Girls أعلاه مكان العثور على النساء في المتحف: كيف تحصل النساء على أكبر قدر ممكن من الظهور، 1989.

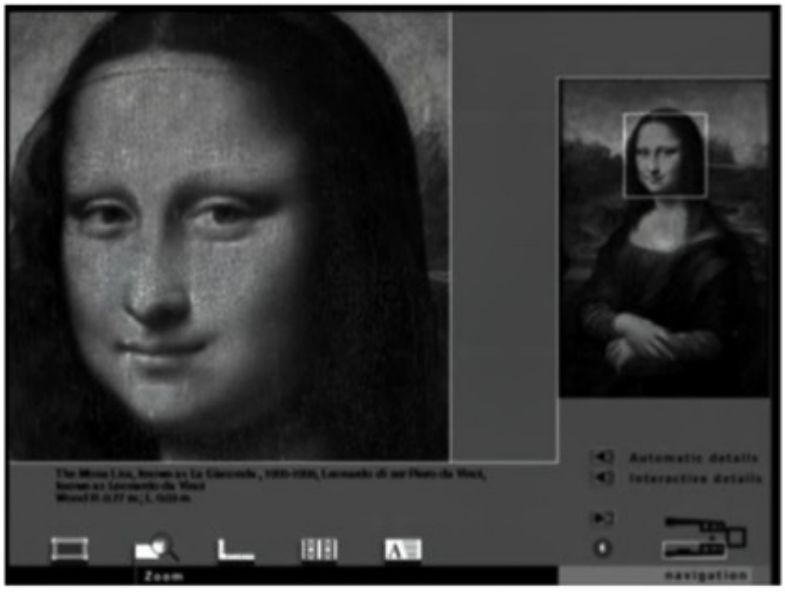
18. صورة فوتوغرافية بدون عنوان لسيندي شيرمان رقم 14، 1978، يضاعف صور الفنانة كما لو كانت تريد أن تقول أن جوهرها لا يمكن تثبيته.

19. لاس مينيناس Las Meninas لدييغو

بيلاسكيث، عام 1656، يصور الفنان نفسه وهو يصنع لوحة فنية.

20. درس العالمان كريس ميال وجون تشالينكو دماغ الفنان همفري أوشن أثناء قيامه برسم بورتريه (1998)؛ كما قاموا أيضًا بتصوير دماغه بالرنين المغناطسي أثناء العمل.

21. عدد محدود من التعديلات العديدة في مشهد الاستحمام المرعب لألفريد هيتشكوك في فيلم Psycho (1960)، مع جانيت لي وأنتوني بيركنز.



22. باستخدام أداة التكبير / التصغير، يمكن للمشاهد التركيز على وجه لوحة الموناليزا

(الجيوكوندا)؛ من أعمال ليوناردو دافنشي، 1503-1505.

23. منظر ما بعد الحداثة جان بودريار وكتابه سيمولاكرا (1987) Simulacra.