

ثورة فنية لنانالي آينريش



وهكذا، بعد أن حددت المؤلفة «البراديفمات» التي حكمت تاريخ الفن الغربي، خلصت إلى أنه، بالجملة، يجب الإقرار بأن الفن المعاصر يشكل حقا «براديفما» ممنوا بخصائص مميزة له، ومنقطعا بقطيعة جذرية عن باقي «البراديفمات» الفنية. وأساسا «البراديفم الحديث». بحيث لا تعايش أو توافق يمكن أن يحدث بينهما؛ بما يشي عن أنه حدث بالفعل «ثورة فنية» تحت أنظارنا منذ خمسين سنة (ص. ٥٤).

وتمضي الباحثة في تعديد وتوصيف «خواص» الفن المعاصر. بل إن الكتاب عبارة عما تسميه الباحثة، في الخاتمة، «جولة» أو «فسحة» في خصوصيات البراديفم المعاصر. وأكد أقطع في هذا ولا أستثنى، ما تركت «شاذة» ولا «فاذة» من سمات الفن المعاصر إلا وأحصتها عددا: من تبديي الفكرة للفنان إلى تنفيذها، فالعرض ومسائله، والتسويق وعوارضه، والنقل ومعضلاته، والصون ومشكلاته، في ما يقارب العشرين خصيصة. وقد أرادت لفسحتها هذه أن تكون عن كل «تقديس» أو «تدنيس» للفن المعاصر بمنأى. ولهذا السبب، لا تكاد تجد في هذا الكتاب حكم قيمة لمصالح الفن المعاصر أو ضده، بل «التوصيف» هو سيد المناهج. ويبقى إعمال منهج «التقويم» من اختصاص نقاد الفن والمختصين في علم القيم (ص. ٣٤١).

وأول هذه الخصائص أن الفن المعاصر «تجريب» لخرق حدود الفن كما يتمثلها الحس المشترك، حتى قال أحد أبرز رواده حكيا عن تجربته: «أردت أن يوقفني أحد، فما فعل أحد. أردت فحسب أن أكتشف أين تقع الحدود. وإلى حد الآن اكتشفت أن لا حدود» (ص. ٥٥). ولا يتمثل هذا الخرق، فحسب، في خرق مواضع الفن الكلاسيكي، وإنما يتمثل أيضا في خرق مطلب أن يكون الفن تعبيراً عن الذات كما في الفن الحديث. إذ لا صلة، في الفن المعاصر، بين العمل الفني وذات أو جسد الفنان، بل تتدخل وساطات عدة تقنية ثقيلة تلقي بالريشة الحديثة في مهواة، فضلا عن أن ثمة بعدا «لهويا» و«لعيبا» في الفن المعاصر يخالف «الجدية» الثقيلة. بالإضافة إلى هذا، الفن المعاصر خرق للحدود الخارجية (الأخلاقية والقانونية)، كما هو خرق الحدود الخاصة (الذوق، الجمال، الفن) (ص. ٥٦-٥٩). وأنه لتثبيت شديد بالضرورة، ولا غرابة في ذلك، ذلك أن مبدأ «الخرق» يفضي بالضرورة إلى مبدأ «التفرد» (ص. ٧٤). وما زال الفنان المعاصر يسعى إلى التفرد، حتى أمسى يتفرد هو عن تفرد نفسه. وثاني هذه الخصائص. بل أم الخصائص. أن «العمل الفني» ما عاد يقبل أن يُختزل في «موضوع الفن»، بل «فاض» لكي يخرق حدود «الموضوع». وما يجعل من الفن المعاصر أمرا غير «مفهوم» بالرة ولا «مستساغ» لمن تربى في أحضان الفن الحديث هو أن العمل الفني. لوحة، منحوتة... ما عاد يتجسد في «الموضوع» الذي يعرضه الفنان، وإنما في «الفكرة»، والأي قيمة لعرض «مبولة» في متحف وتسميتها «نافورة» اللهم إلا فكرة السخرية من العمل الفني نفسه؟ فقدت المبولة الأصلية، ولكن هذا ما منعها من أن تصير «أيقونة» الفن المعاصر؛ لأن العمل الفني صار هو ما يتركه من «حكاية» أكثر مما بقي هو ما يعرضه من «موضوع» (ص. ٩٠).

والحق أن هذه الخاصية تُعدُّ بمثابة «معطف غوغول» الفني الذي خرجت منه كل الخصائص الأخرى التي أفردت لها الباحثة فصول الكتاب خاصة خاصة: من غلبة الخطاب

عن كيف لنا أن نفهم أن الفن المعاصر يمكن، على الأقل على وجه المجاز، أن «يُجنَّ» . شأن حالة جماعة الأعمال الفنية رجل الأعمال الثري الفرنسي فرانسوا بينو الذي يحكى عنه أنه: «على الرغم من امتلاكه لطائرتين خاصتين وتشغيله عشرة مبعوثين يقتنصون له الأعمال الفنية المعاصرة، عبر التجوال في الكوكب طولا وعرضا، فإنه، على ما يبدو، وهو الذي يقتني كل شيء فلا يفلت من اقتنائه شيء، يفلت منه، مع ذلك، كل شيء في الفن المعاصر، فلا يلوي على شيء! بل حتى أن الفن المعاصر . على سبيل التجوز في العبارة . «يقتل»، حسب عبارة الجماعة البلجيكي الكبير أنطون هربرت الذي انتهى إلى البوح: «إن الفن المعاصر لمن القوة بمكان بحيث يمكنه أن يقتلك إذا ما أنت نظرت إليه من غير أن تكون على أنسه به؛ وشخصيا، يستحيل علي أن يكون عمل معاصر منصوبا أمام سرير نومي، فأنظر إليه . عن غير قصد . بعد استيقاظي: إذ يمكنه أنها أن يجتاحني كل الاجتياح، فلا يترك مني شيئا» (ص. ٣٣٩)! أخيرا، محاسن هذا الكتاب لا تكاد تُعدُّ بعد. ذكرت بعضها في مقدمة عرضي له، وما أنا أصل بذكر ما بقي:

ثمة، أولا، تلك الطريقة البديعة في التأليف، التي تجمع بين النص والحواشي، الموضوعية في إطار، والتي أوكل إليها دور أن توضح فكرة أو تكملها أو تطورها أو تفتح قوسا فتستطرد استطرادا خفيفا لطيفا ...

وثمة، ثانيا، حتى وإن اعتبرت المؤلفة كتابها، بالأولى والأحرى، كتابا في «سوسيولوجيا الفن»، فإن فيه لفيلسوف الفن سهما، وللناقد الفني سهما، ولؤرخ الفن سهما، ولعالم الاقتصاد سهما ... فقد كتب الكتاب بأكثر من يد.

لهذه الحثيات جمعا يستحق هذا الكتاب لا فحسب أن يُقرأ، بفعل أنه يجعلنا نستأنس أيما استئناس بأدغال الفن المعاصر الممتفة كأنها متاهة، وإنما أيضا أن يُنقل إلى العربية. فنثقافتنا العربية في مسيس الحاجة إلى «ترويجة» من الفن بعامة، ومن الفن المعاصر بخاصة.

على أنه لئن كان لهذا الكتاب ما قد «يشينه»، بعد أن ذكرنا ما «يزينه»، فهو أنه إذ حضرت فيه «الأمثلة». وما أشد تنوعها وما أبعد غورها! . فقد غابت فيه «الصور» التي تمثل اللوحات والإنشاءات والمنحوتات والحديثيات التي ذكرتها. ولنا أن نتخيل كتابا عن الفن من غير صور. أنها يحق لنا أن نتساءل. مجرد تساؤل: هل كان هذا مقصودا من المؤلفة؟ أو لم تذكر أنه من الصعب التمييز في العمل الفني المعاصر بين العمل نفسه وتوثيقه والروي عنه، وأنه أحيانا يختلط العمل الفني بالوثيقة التي توثقه وبالروية التي تحكي عنه؟ أفشراها إذن أرادت أن تجعل من كتابها هذا «وثيقة» عن الفن المعاصر و«مروية» عنه؟

عنوان الكتاب: براديفم الفن المعاصر (بنيات ثورة فنية)

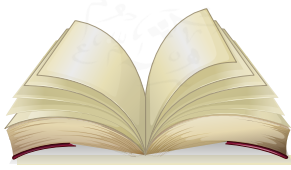
المؤلفة: نانالي آينريش

لغة النشر: الفرنسية

اسم الناشر ومكان النشر: غاليمار، باريس

سنة النشر: ٢٠١٤

عدد صفحات الكتاب: ٣٧٣



براديفم الفن المعاصر بنيات

محمد الشيخ

هذا كتاب اجتمع فيه ما قد يندر أن يجتمع في غيره، إذ جمع هو بين «المتعة» و«الفائدة»: «المتعة»، لأنه كتاب في الفن. وممتعة هي الكتب في الفن بسبب توليفها بين الخفة والجمالية والطرافة. و«الفائدة»، لأنه مفيد هو أن يكون كتابا في موضوع شأن الفن، ولا سيما الفن المعاصر الذي تشكو الخزانة العربية من قلة التأليف فيه والترجمة للأعمال التي تتناولها. وبعد هذا وذاك، ليس أروع من أن يجمع كتاب بين «جدية» التحليل و«خفة» التمثيل بحكايات «مسلية» و«مضحكة» تجمع بين بيان قدرات الفنانين المعاصرين على «الإبداع» و«غرابة أطوارهم»، أحيانا، بل حتى وقوفهم على حافة «الجنون»، أحيانا أخرى.

المعاصر، الذي تمثله هذه «الأنواع»، «جنسا» فنيا جديدا قائم الذات، وها هي الآن، في هذا الكتاب، أمست ترى أن الفن المعاصر يمثل أكثر من ذلك، إنه «براديفم جديد». وتلك هي الضريبة التي تنطلق منها الباحثة: الفن المعاصر يشكل «عالما» لا صلة له إطلاقا بعالم الفن الحديث، لا ولا بالأحرى الكلاسيكي. وهي تستعير من مؤرخ العلوم الأمريكي الشهير توماس كوهن (١٩٢٢-١٩٩٦)، لا سيما من كتابه الذائع الصيت عن «بنية الثورات العلمية» (١٩٦٢-١٩٧٠)، مفهومين متعلقين: مفهوم «البراديفم»، ومفهوم «الثورة». ومعنى «البراديفم» جملة مهيكلّة من التصورات التي تكون مقبولة في لحظة معينة قبولا تسليميا؛ ومن ثمة افترق «البراديفم» عن «الطراز» الذي يتبعه الفنانون عن وعي. البراديفم أساس معرفي يتشاطره الجميع في فترة معينة (ص. ٤٣). ومن سماته أنه ما يفتا أن «يتغير»، وحين يتغير فاعلم أنه حدثت «ثورة». ولا تدعي الباحثة شرف نقل هذين المفهومين من مجال دراسة العلم إلى مجال دراسة الفن، وإنما تدعي شرف الوضوح في تكييفهما مع حقل الفن (ص. ٤٥). فلكي تحدث «ثورة» تنقلنا من «براديفم» إلى آخر، تلزم شرائط: وجود جماعة لا أفراد معزولين، واتخاذهم شكل فريق لا شكل جماعة همل، ونشوب جدل لا عن «اختلاف»، وإنما عن «خلاف»، وأخيرا حدوث تغير فعلي في التمثيلات الجماعية. وتجد الباحثة أن هذه المواصفات تنطبق على ما حدث بين الفن المعاصر والفن الحديث بدءا من ستينيات القرن الماضي من «ثورة» بالمعنى الذي أعطاه إياها توماس كوهن: «فترات للنمو غير تراكمية، يحدث خلالها أن يتم تعويض براديفم أقدم، كليا أو جزئيا، ببراديفم لا يتوافق معه» (ص. ٤٦)؛ وذلك بحيث حدثت «قطيعة» في حدود ما كان يُعتبر. بإجماع. أنه هو الفن، وبحيث بادت بعض الإشكالات الفنية القديمة، وطفت على السطح مسائل جديدة. مثل لعبة قبول «اقتراح» فني على أنه «فن» هو أم «لا». لم تكن موجودة من قبل (ص. ٤٩).

ثمة إذن ثلاث «براديفمات» حكمت تاريخ الفن الغربي: في «البراديفم الكلاسيكي» كان الفن يتمثل في «تصوير» الشيء بما يكون «مطابقا» لقواعد الفن الموروثة من التراث. في «البراديفم الحديث» أمسى يتجسد الفن في التعبير عن دواخل الفنان، حتى وإن تم بذلك خرق القواعد الكلاسيكية، وباتت الأولوية توكل إلى الطابع الشخصي وإلى الابتكار وإلى الأصالة.

في «البراديفم المعاصر» استحال الفن يتمثل في لعبة خرق حدود ما يُعتبر. بالإجماع. على أنه «الفن»؛ وبالتالي خرق المعايير المحددة لمفهوم «الفن» (ص. ٥٠).

وعرض هذا المسح/المسح على أنه لوحة فنية تحت عنوان: «رسم لكونينغ تم مسحه، [توقيع: روبرت راوشنبرغ] ... وكان أن عمل الفنان الياباني موراكامي على تحقيق ما سماه «إنجازا»، وذلك باختراقه لإطارات من الورق المعلق يوم افتتاحه لمعرض أقامه، قاطعا بذلك. حرفيا. مع فن الرسم. وكان أن نظم بعده الفنان الفرنسي إيف كلاين «معرض الفراغ»، حيث لا شيء تم عرضه اللهم إلا الفراغ نفسه:

«أن نُرغ»، «أن نثقب»، «أن نمحي»، من قارة إلى أخرى، ثار هؤلاء الفنانون الشباب، وأترابهم الذي ولدوا ما بين ١٩٢٥ و١٩٢٨، ضد الحداثة في المجال الفني. وكان أن لم يستسغ سدة معبد الفن. بمن فيهم أصحاب آخر نزعة حداثة في الفن (النزعة التعبيرية الأمريكية). هذا الأمر: إنه ليس يرسم بالمرّة، الرسم و«البوب آرت» لا يجتمعان ... بهذا نطق لسان حالهم كما لسان مقالهم. على أن بعض مؤرخي الفن أصاخوا السمع إلى ما كان «يحدث»، فكتبوا: «هذه حوادث تدل على أكثر من مجرد قطيعة أسلوبية أو جمالية: إنها ثورة تقييم صلة جديدة بين الفن والواقع، وبين موضوعاته وصوره، تتطلب عينا محررة» (ص. ٣٠).

والحال أن هذه «العين المحررة» ما كان عليها أن تتحرر من مواضعات التصوير الفني التي كان ينهض عليها الفن الكلاسيكي، وإنما أن تتحرر أيضا من مطالب التعبير عن جوانية. دواخل. الفنان التي كان يقوم عليها الفن الحديث. فمع هذه «الثورة» ما عاد يُنتظر من العمل الفني أن «يطبق» القواعد المتعارف عليها، لا ولا أن «يعبر» هو عن ذات الفنان (ص. ٣١).

ترى ما الذي رامه إذن الفن المعاصر؟

عادة ما كان يحدث أن يقف المرء، في معرض فني، أمام لوحات، فينتقد السؤال: هل نالت هذه اللوحات «إعجاب»؟ وهل هي «جميلة» حقا؟ واليوم صار السؤال الذي لا يكاد ينكف عن أن يُطرح أثناء حضور أي معرض للفن المعاصر: هل هذا العمل، أصلا، «فن»؟

إذا ما أنت أردت أن تفهم أين تكمن «خصوصية». أو بالأحرى «خصوصيات». الفن المعاصر، فاقرا هذا الكتاب. أنها تفهم الأربع لحظات الإشكالية في تاريخ الفن المعاصر: «المبولة» التي عرضها الرائد دوشمب عام ١٩١٧، الرسم المحو الذي عرضه راوشنبرغ عام ١٩٥٣، شاشة الورق التي اخترقها موراكامي عام ١٩٥٥، الفراغ الذي عرضه كلاين عام ١٩٥٨. تقدم هذه اللحظات الأربع المثال الأوضح على «الأنواع» الأربعة الأساسية في الفن المعاصر: «الجاهز»، «التصوري»، «المنجز»، «المنشأ». ما المشترك بين هذه النماذج؟

سبق للباحثة، في بحوثها المتقدمة، أن دعت إلى اعتبار الفن

يقرا القارئ الأمثلة التي توردها الباحثة من عالم الفن المعاصر، فيقول في نفسه: مجانيين هم هؤلاء الفنانين المعاصرين! وإلا بالله عليك خبّرني: ألا ينبغي أن يكون المرء على قدر وافر من الجنون، بل ولا يتوفر على أدنى مسكة من عقل، حتى يضع هو «فضلاته» البشرية في معلبات ويبيعهما إلى الجمهور علبة، بل ويشترط أن يقتنى الجرام منها بحسب السعر اليومي للذهب (ص. ٦٠)؟

الواقع أن المؤلفة ما ألفت هذا الكتاب في الفن المعاصر ناقدة، ولا شامته، ولا مازحة، وإنما الكتاب كله جد في جد، والأمثلة المسلية القصية التي أوردتها تشكل جزءا من عالم الفن المعاصر، لا تعريب في ذلك، ولا تتريب. مرحبا بكم في عالم الفن المعاصر، فلا تستغربوا ...

«عار»، «دمار»، «تأمر»، «تدنيس»، «مس بالكرامة»، «تمويت للفن»، «همجية» ... تلك بعض من أوصاف خلعتها ناقد فني بعد خروجه من معرض للفن المعاصر. ما الذي حدث، يا ترى؟

في صيف عام ١٩٦٤، في مهرجان الفن العالمي الشهير الذي تقيمه مدينة فينسيا الإيطالية مرة كل حولين، فضلت لجنة التحكيم بالجائزة شابا. هو الفنان الأمريكي روبرت راوشنبرغ حامل لواء «البوب آرت». على فنان فرنسي شيخ مجرب. هو الفنان الفرنسي روجيه بيسييه ممثل إحدى أعرق مدارس الرسم، مدرسة باريس. وقد رأى بعض نقاد الفن في ذلك «صدمة حقيقية لعالم الفن»، و«تكريسا لطراز فني مستحدث» لم يستطع الوسط الفني الباريسي، رغم أنه كان في مقدمة مشجعي القيم الفنية الطبيعية ضد نزعة الكلاسيكيين المحافظة، أن يستوعبه. ومما طم الوادي على القرى، أن طريقة رسم الفنان الفائز. التي تُهجنُ الرسم بالنحت، وتقييم ما سوف يعرف باسم «الإنشاءات» الفنية. لم تلق الرواج حين عرضت للبيع بفرنسا، بل وكانت أشكال رفضها حادة: أخرجها البعض من دائرة الفن، وعد البعض قرار لجنة التحكيم «خيانة لفكرة الفن نفسها، ومسا بكرامة المبدعين، وتحقيرا للجميل وللحس وللذوق»، حتى قال أحد مؤرخي الفن في تعريف تهكمي للاتجاه الذي تمثله. الفن المعاصر: «ولسوف يُعتبر كل عمل فني عملا معاصرا. بالتعارض مع العمل الفني الحديث والقديم والكلاسيكي، وما شئت من التصنيفات. ما دام هذا العمل يبقى معرضا لخطر ألا يُدرك بحسبانته فنا» (ص. ٢٩).

لم تكن هذه «السابقة» الأولى لهذا الفنان، الذي يفضل «سُرقت» نيويورك شرف أن تكون «عاصمة» الفن المعاصر من باريس، فقد سبق له أن اقتنى، إحدى عشر سنة من ذي قبل، لوحة للرسم الأمريكي وليام دو كونينغ، وقام بمسحها مسحا،