

عقدة الفن.. العمارة



مال فوستر

ترجمة: باسل وطفة

عقدة الفن..العمارة

هال فوستر

ترجمة: باسل وطفة

أمعنى



عقدة الفن.. العمارة
تأليف: هال فوستر
ترجمة: ياسل وطفة

الطبعة الأولى: 2023
ISBN: 978-603-92096-3-8
رقم الإيداع: 1444/1591

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, 2013.

Arabic copyright © 2023 by Mana Publishing House

القراء 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

7	مقدمة
21	1. البناء-الصورة
الجزء الأول طُرزُ عالمية		
53	2. تخطيط مدني على مذهب الهوب
75	3. قصورٌ كريستالية
101	4. حدائقٌ خفيفة
الجزء الثاني العمارة والفن وجهًا لوجه		
127	5. أماراتٌ طليعية
151	6. آلاتٌ ما بعد حدائق
179	7. متاحفٌ أدنوية
الجزء الثالث وسائط بعد أدنوية		
221	8. النحت في قالب جديد
273	9. فيلمٌ مُجرّد تمامًا
299	10. رسمٌ بلا قيود
351	11. بناءٌ على النقض من الصورة

مقدمة

على مدار نصف قرن مضى، وضع عددٌ من الفنانين الرّسم والنحت وصناعة الأفلام على تماسٍ مع الفضاء المعماري حولهم، وخلال الفترة نفسها؛ انخرط عددٌ من الممارين في الفنّ البصري. هذا الاشتباك، الذي تمثل في التشارك أحياناً وفي المنافسة أحياناً أخرى، أضى الآن مبدأنا رئيساً لصناعة الصورة وتشكيل الفضاء في اقتصادنا الثقافي. تنبُغ أهمية هذا الاشتباك، جزئياً فقط، من الشهرة المتزايدة لمتاحف الفنون، الأمر الذي يمنّ بدوره هويةً مؤسسات أخرى متعددة مع بدء الشركات الكبرى والحكومات الاستماتة بالصلة بين العمارة والفنّ لجذب المشاريع التجارية ولوسم المدن بمراكز الفنون، المهرجانات وما شاكلها. وحيث تتلاقى العمارة والفن، غالباً ما يجري التركيز على الأسئلة المتعلقة بمواد، تقنيات، ووسائط إعلامية جديدة، وهذا أيضاً ما يجعل معاينة تلك الصلة وسير أغوارها أمراً مُلحاً.

سأبدأ بتقديم استعراض عام عن دور الصورة والمسطح الخارجي في العمارة بدءاً من فترة فنّ الهوب وصولاً إلى الوقت الحاضر، وأختم بحوار مع نحات طوّر لفترة طويلة- منهجاً مختلفاً للبناء؛ منهجاً يظهر الصلة بين المادة والهيك، وبين الجسد والموقع. الأزيمة المتكررة في هذا الكتاب تفيدُ بأن هذا الانفصال أصبح اليوم مثار صدام بين أصول متبعة في حقل العمارة والفن على السواء. ضمن هذا الإطار، تقدّم أجزاء الكتاب الثلاثة التي يشتمل كلٌّ منها على ثلاثة فصول، استقراءً للمعالم الرئيسة في عقدة العمارة- الفن.

يتناول الجزء الأول ثلاثة «طُرز عالمية»: أعمال التصميم الخاصة بريتشارد روجرز Richard Rogers، نورمان فوستر Norman Foster، رينزو بيانو Renzo Piano، التي ربما تمثل في تعريفنا للحدائنة ما بعد الصناعية، ما مثلته «النماذج التولية» في أعمال والتر غروبيوس Walter Gropius، لو كوربوزيه Le Corbusier، ميس فان دير روهه Meis van der Rohe بالنسبة للمنظومة الصناعية: تعبيرات لافتة للنظر وخارجة عن المؤلف؛ برغماتية، طوباوية، وأيديولوجية سرعان ما دخلت حيز التطبيق. لو اعتبرنا أن الحدائنة سيماء بعينها اليوم، فإن روجرز وفوستر وبيانو هم بين أبرز مبتكريها¹.

يركز الجزء الثاني على معماريين شكّل الفن بالنسبة لهم نقطة الانطلاق: زها حديد، ديلر سكوفيديو + رينفرو Diller Scofidio+Renfro ومجموعة من المصممين الذين لا يخفى تأثيرهم بالأدنوية، ومنهم جاك هيرزوغ Jacques Herzog، وبيير دي موون Pierre de Meuron. مؤخراً، أصبح الإمام بالفن، بدلاً من تدبّر النظرية الذي ساد حق عهد قريب، شرطاً لازماً للعمارة الطبيعية. لهذا الربط أهمية بالغة من الناحية الاستراتيجية على الأقل؛ إذ استهلّت زها حديد مسيرتها المهنية بالعودة إلى السوبرماتية Supermatism والبنائية Constructivism الروسيتين، أما ديلر سكوفيديو/رينفرو فقد بدأ مزاوله عملهما بدمج العمارة مع فنّ مفاهيمي، أدائي، نسوي، واستيلاني².

مع وجود مصممين متأثرين بالأدنوية، يغدو التفاعل المتبادل بين العمارة والفن بدهياً دون ريب؛ فكما وضع الأدنويون العمل الفني على تماس مع ظرفه المعماري، اكتسب هؤلاء المعمارون حماسية أدنوية إزاء السطح الخارجي والشكل. من المفترض إذن، أن تحتل التطورات الحديثة

(*) Appropriation art: فنّ استغلال المواضيع أو الصور أو الأفكار الموجودة سلماً مع إضفاء تغير بسيط عليها أو الإبقاء عليها كما هي. وقد عُرف أيضاً بوصفه استيلاء على عمل أو موضوع فني موجود. (المترجم)

مقدمة

في تصميم المتحف الصدارة في هذا الجزء. لم يغير ما انطوت عليه كل هذه التشابكات العلاقة بين الفن والعمارة وحسب، بل الطابع المميز لأنواع الفنون مثل الرسم والنحت وصناعة الأفلام أيضًا، وستطرق إلى هذه التحولات في الجزء الثالث من الكتاب. في العقد الخمسيني، أن بلغ الرسم قمة مجده بوصفه النموذج الأمثل والمحتذى للفن الحدائي برمته، . علق بارنت نيومان Barnett Newman ساخرًا: «النحت هو ما تلجأ إليه عندما يستعصي عليك فهم الرسم». لو استبعد النحت في هذا السياق، حيث لا ذكر للعمارة، فمن المستحيل الإعراض عنه بعد عقد من الزمن.

إن الدور المؤثر للعمارة في تغير موقع الفنون مؤخرًا هو موضوع محوري في الجزء الثالث الذي يستعرض الأعمال النحتية لريتشارد سيررا Richard Serra، وأفلام أنتوني مكال Anthony McCall، والتوليفات النحتية لدان فلافين Dan Flavin إضافة إلى آخرين منهم دونالد جود Donald Judd، روبرت إيروين Robert Irwin وجيمس توريل James Turrell. على غرار النحت، انتقلت أنواع فنون أخرى إلى الفضاء المعماري، الأمر الذي لم يتمخض عن نتائج إيجابية دائمًا حسب اعتقادي². الثيمة المتكررة في هذا الكتاب هي الحدائنة رغم ما تثيره هذه الفكرة من رغبة في نفسي. ما حاج به السوسبيولوجي أوليرش بك Ulrich Beck في الوقت الحالي قوله إن الحدائنة أضحت نكوصية: منشغلة في إعادة تركيب منظومتها الأساسية الخاصة. بعض المشروعات التي تطرقنا لها هنا تتضمن تغيير مواقع صناعية قديمة لتناسب اقتصاد الثقافة والترفيه والخدمات والرياضة في الحقبة ما بعد الصناعية³.

بالكاد يمكن النظر إلى الفن الحديث كموضوع عديم التأثير في سياق هذا التحول الشكلي، إذ إن اتساع نطاقه أفضى بعض الأحيان إلى تحول

مستودعات ومصانع مهجورة إلى متاحف ومعارض فنية، وفي ثنايا هذه العملية أعيد إحياء بعض مناطق الطبقة العاملة الكاسدة على هيئة وجهات عصرية للسماحة الفنية. عند هذه المرحلة، لم يعد ثمة وجود للزعم القائل بانفصال الثقافي عن الاقتصادي دون أدنى شك؛ فإحدى سمات الرأسمالية المعاصرة هي مزج الاثنين وهو ما يتمثل في علو شأن المتاحف فضلاً على إعادة تصميم منشآت كتلك المذكورة أنفاً لفائدة «اقتصاد التجربة» ما تأثير الصلة بين الفن والعمارة على ثقافة أكثر حضوراً تبجل القوة التجريبية؟ هل تتصدى قواهما الذاتية لتلك الثقافة؟ هل تصقلانها؟ هل تفسران وجودها إلى حياً ما؟ ستتكرر أسئلة من هذا القبيل فيما يلي من الكتاب.

تلعب المواد والتقنيات الجديدة دوراً جمالياً ودوراً وظيفياً في التصميم المعاصر. فعلى شاكله الطراز الدولي، تُبرز الطرز العالمية لروجرز، فوستر، بيانوا وآخرين هندسةً ملحمة حيث يُنظر إلى التكنولوجيا مجدداً كفضيلة، كقوة في حد ذاتها، وكأنها صنمٌ يبعد عنا شرور الجوانب الكريهة للحدائث التي هي جزء منها (لقيت هذه التزعة البروميثوسية الجديدة ترحيباً، ولم تلقَ رفضاً إثر هجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر: أبنية طويلة أيقونية الشكل كان يعتقد بأنها تلهم الرقي الأخلاقي، ناهيك عن المصالح الاقتصادية والسند السيامي، من يمكنه أن ينمى النداء ذا الصبغة الفالوسية: «ابنوهما أعلى من ذي قبل»؟). تميل المواد والتقنيات المعاصرة إلى الخفة، وهذه الخفة، لازمة أخرى تتكرر في هذا الكتاب، أثرت في الفن وفي العمارة كذلك، حيث فرضت، على نحو خاص، إعادة تقييم المدلولات القديمة للصلابة المادية والشفافية المعمارية ولهذا المنحى تقلباته التي سأنتطرق إليها هنا. وباعتبارها إحدى البنيات الأساسية لأيديولوجيا الحدائث اليوم، دعمت الخفة تعبيراً تجريدياً يتجاوز أي شيء شاهدها في السياق الحدائثي؛ تعبيرٌ

مقدمة

يتفق حسبما قيل مع التجريد الخاص بالفضاءات السبرانية والأنظمة المألبة. رغم ذلك، تستبطن هذه الخفة أحجبتها الخاصة وهي السؤال: كيف ستمثل الحدائة في ذلك؟ إذا كان لعصر الآلة أيقنته المتميزة، فماذا عن عصرنا؟

حتى مع رفض روجرز، وفوستر، وبيانو للرمزية الزخرفية في عمارة ما بعد الحدائة (التي شُوّهت سمعتها اليوم بالعموم)، فهم يقدمون تلميحات بكفاء لها أصداء مدينية بعض الأحيان (يصح ذلك في حالة روجرز خاصة). وفي الوقت ذاته يعيدون تبيان بعض الأنماط المعمارية بطرق تحمل دلالات مدينية أيضاً (لنتأمل المطارات التي صممها فوستر ومتاحف الفنون التي صممها بيانو). وفقاً لأنتوني فيدلر Anthony Vidler: أنتجت الحقبة الحدائة ثلاث تنميطات معمارية⁵. الأول: تطوّر في عصر التنوير، وطرح أساساً طبيعياً لعمارة كلاسيكية جديدة مترافقة مع نموذج أسطوري «اللكوخ البدائي» المبني من أعمدة كلاسيكية مقطوعة من جنوع الأشجار. الثاني: طوره لو كوربوزيه وآخرون دعماً للطراز الدولي، حيث جددوا دلالات العوالم الكلاسيكية والطبيعية هذه كي تتوافق مع الآلة. أما التنميطة الثالث، الذي اعتُبر مهمماً في عمارة ما بعد الحدائة وفقاً لتعريف الدورومسي Aldo Rossi، ليهون كريبير Léon Krier وآخرين، فقد ابتعد عن النماذج الصناعية واتجه إلى أنماط البنيان في المدينة التقليدية.

لعل هذه الطُرز العالمية تعطينا لمحةً عن تنميطة رابع إضافي، فعلى شاكلة التنميطات السابقة، يحتفظ الرابع بعلاقة مع المنحى الطبيعي (الذي يُعبر عنه كلياً اليوم بـ «التصميم الأخضر») ومع المنحى الكلاسيكي

(*) الكوخ البدائي Primitive hut: في السياق المعماري، يعبر هذا المصطلح عن كوخ مُتخيل، ليس مادياً أو محسوساً بالضرورة، بل مفهوم مجرد للمكان ونصوّز «للمنزله» يمثل رمز البنيان المادي، والرفاه وفن الإسكان. رسمه Abbe Marc-Antoine Laugier في مقال نشره عام 1755. (المترجم)

(الذي صُقل في أعمال بيانو غالبًا): حيث تكون التكنولوجيا أمرًا أساسيًا (بالنسبة لفوستر خاصة) وحيث يبقى المنحى المديني محلّ بحث (بالنسبة لروجرز خاصة). علاوة على ذلك، فإن أكثر ما يميز الطراز العالمي هو «طابعه الدولي المبتذل»: حتى مع استجابة أبنيته المدهشة للظروف المحلية والطلب العالمي على المسوّء، يجري ذلك وفق منهج يتلخص في إنتاج صورة المحلي بغاية ترويجها عالميًا (من الأمثلة المعروفة في هذا المنحى استاد بيردزنيست Bird's Nest من تصميم هيرزوغ Herzog وود مورون de Meuron، الذي استُخدم كشعار افتراضي للألعاب الأولمبية في بكّين 2008). بناء على ذلك، تكون المقدرة على استحضار الصورة ثيمة أخرى في هذا الكتاب (لا سيّما في الجزء الثاني) حيث تتضح الصلة بين العمارة والفن.

تجدر الإشارة هنا إلى تطورين إيجابيين: ينمكس الأول في مقدرة بعض الأعمال على خلق فضاءات، ضمن ظروف اقتصاد السوق السائد، تفسح المجال أمام تجارب غير مُعدّة أو حتى متوقّعة، والثاني في مقدرة بعض الأعمال على إقامة مباني بطرق تناهض استهلاكها السهل كعرض مسرحي جاذب للجمهور. رغم ذلك، تبقى المقدرة على استحضار الصورة عملاً شائكًا، خاصّة عندما يتعلق الأمر بالتصميمات الحديثة للمتاحف، حيث يبلغ الطابع الاستعراضي أو النحتي لهذه الأبنية مبلغًا ربما يشعر الفنانون حياله أنهم تأخروا عن الركب، وأنهم أصبحوا في حكم الشركاء بعد أن قُضي الأمر. يؤكد آخرون حقّهم في ما نملكه من غنى في التفاصيل البصرية، ما يضعهم موضع المناهض في مجال الرّسم الذي يروق للفنانين الزعم أنه ملك خاص لهم. للمعماريين كل الحق في العمل في هذه المبادئ، لكنهم قد يُغفلون بذلك مسائل أخرى (التوصيف المُتخيل للحيز المعماري، الوظيفة، الهيكل، الفضاء...) هم الأقدر على معالجتها بصورة أكثر فاعلية من الفنانين. سننطرق إلى هذه الالتباسات أيضًا فيما يلي من الكتاب.

مقدمة

كي أنتجَب العجلة، اسمحو لي أن أتناول أحد المخاوف الأخرى (في الجزء الثالث خاصة) وهو: مسألة الوسائط الفنية. إذ طالما تجاوز الجدل حول هذا الموضوع قضية التعارض بين مثلٍ حدائثي أعلى «للخصوصية» من جهة، واستراتيجية ما بعد حدائثية «للتهجين» من جهة أخرى، لكنْ كلاً من الموقفين يمثل الآخر حيث اعتبر الاثنان أن للوسائط طابعاً ثابتاً، مع وجود فنانيين شجّعوا إما على الإفصاح عن خباياها أو خلخلتها إلى حدٍّ ما. يتعد فهمي للأمر عن تفسيرات من هذا القبيل. ففي الحالة الأولى، الوسائط هي مواثيق مرفقة بعقود ذات ركائز تكنولوجية؛ وهي تُعرّف وبعاد تعريفها، بين ثنايا الأعمال الفنية، في سيروية تباينية من التجانس مع وسائط أخرى والتميّز عنها؛ سيروية تحدث في حقل ثقافي تُوجّه قوى اقتصادية وسياسية تخضع أيضاً لإعادة التعريف على الدوام⁶. وعليه، فإن النحت كما زاوله سيراٌ هو لفةٌ مختلفة، لكنها لفة تتجسد في مظاهر الرسم والعمارة (في تصميمها للمواقع على سبيل المثال) حتى فيما يتجلى في مفارقتها لتلك المظاهر (رفضها للمذهب التصويري على سبيل المثال).

على المنوال نفسه، حاولت صناعة الفيلم كما زاولها مكّال المحافظة على استقلالها رغم أنها أقحمت الرسم، التصوير، النحت والعمارة في مسعاها هذا. مسألة الوسائط ليست مسألة أكاديمية بالنظر إلى وجود صراع جلل نشب بين هذه التطبيقات، واهتم بالتجسيد والتوضيح وبثقافة استعراضية تهدف إلى تمبيع كل علمٍ بهذا الجانب. أشير في هذا المقام إلى أن ديالكتيك فن ما بعد الحرب لم ينتج انتقالاً من الخداع البصري التصويري إلى الفضاء الفعلي وحسب، وإنما إعادة تصميم الفضاء كخداع بصري ناصع الوضوح كذلك فضلاً على تشعبات مهمة في مجال العمارة. مع أن العديد من الفنانين والمعماريين يولون أفضلية للتجربة الفينومولوجية، غير أنهم غالباً ما يقدمون ما يتعارض معها تقريباً: «تجربة» تعهد لنا

«أجواء» أو «تأثيراً» معيناً؛ أي بينات تخلط الحقيقي بالافتراضي، أو مشاعر بالكاد تخصُّنا ومع ذلك تخلق لنا هُوية⁷. متعلِّلة بتحفيظنا، تنحو بعض الأعمال حتى إلى تطويعنا لأنه كلما زاد اعتمادها على المؤثرات الخاصة، تقل درجة مشاركتنا كمشاهدين فاعلين. بهذه الطريقة تُقارب الانعكاسية الفينومولوجية لـ«تمييز المرء لذاته الناظرة» ضدَّها: فضاءً (منشأة، بناء) يفسر المشهد نهاية عنا على ما يبدو. هذه صيغة جديدة لمشكلة التوثين القديمة، لأنها تأخذ أفكارنا وأحاسيسنا، تعالجها بصورة مؤثرات وصور، ثم تعيدها لنا بما يثير ذهولنا، الأمر الذي يستوجب الشكر والامتنان. لقد وضع هذا الكتاب دعماً للتطبيقات التي تصرَّ على الخصوصية الحسية للتجربة في الوقت الراهن، وتقاوم الذاتية المذهولة والقيد المفروض على الحراك الاجتماعي والمدعوم بالأداء المشهدي اللافت.

استخدمت مصطلحات مثل «اشتباك» و«ارتباط» لوصف العلاقة الجديدة بين الفن والعمارة، فلماذا إذن أفضل استخدام تسمية خبيثة نوعاً ما مثل «عقدة» في عنوان الكتاب؟ لاستخدام هذه التسمية ثلاثة مقاصد: الأول: لتحديد الأنساق المتعددة حيث يتقارب الفن والعمارة و/ أو يتحدان. أحياناً في دخول الفن فضاء العمارة، وأحياناً في دخول العمارة ميدان الفن. ربما تكون أنساق كهذه هي القاعدة في الأعراف المتبعة في الغرب وأماكن أخرى، في حين أن الحركة الحدائية للفصل النسبي بين الفنون هي الاستثناء. أما المقصد الثاني من استخدام تسمية «عقدة» فهو تبين كيف أن الاستيعاب الرأسمالي للثقافي ضمن الاقتصاديات غالباً ما حفَّز إعادة توظيف تشكيلات من العمارة-الفن كواجهات للجذب و/ أو مواقع للعرض. رغم أنه بالكاد يمكن اعتبار «عقدة الفن- العمارة Art-Architecture Complex» أمارة شوم تعكس تسمية «المجمع الصناعي العسكري Military-Industrial Complex» (أو تجسده الحالي فيما يسمى

مقدمة

«مجمع الترفيه العسكري Military-Entertainment Complex»، لكنّها تقتضي منا الحذر. المقصد الأخير هو استخدام «عقدة» بالمعنى التشخيصي لتلازمة ما أضرّب من الكبت؛ معنّى يصعب تعريفه على هذا النحو ناهيك عن تذليله، لأنه يبدو على وجه التحديد متأصلاً تماماً، طبيعياً تماماً في الفعاليات الثقافية اليوم. بل إن العقدة، كما يدرك العصابي في سرّه، تعطّل أنشطة أكثر بكثير ممّا تسمح⁹.

على شاكلة سابقه التصميم والجرّمة *Design and Crime*، هذا الكتاب هو نقدٌ ثقافيّ بقدر ما هو نقدٌ فنيّ ومعماريّ بهدف إيجاد منهج وسط ما بين الكتابة الصحفية وتنظير العارفين؛ لا يتناول النزعات الأخيرة وليس وجهة نظر ما بعد نقدية⁹. أتفهم ما يشعره كثيرون من إعياء حيال سلبية النقد، سلطته المُسلّم بها، انتهاء صلاحيته ككتبة في عالم لا يعبا، لكنه لا يفتأ يقارع صحالة الرأي المتفطرس وسلبية المنطق التهمي علاوة على البدائل الأخرى المقدّمة. (ما البديل عن ممارسة النقد بالضبط؟ الجمال؟ العاطفة؟ الشهرة؟ أي ضروب ترفيهه أخرى؟) أحياناً يصبح المرء ناقدًا أو مؤرخًا للسبب نفسه الذي يصبح لأجله فنّانًا أو مهندسًا معماريًا: الاستياء من الواقع الراهن والرغبة في إيجاد بدائل. لا توجد بدائل دون ممارسة النقد.

أتوجه بشكري لـ سيباستيان بودغن Sebastian Budgen، مارك مارتين Mark Martin، وبوب بارما Bob Bahrma في دار فيروم Verso للالتزامهم بالعمل، وإلى ماري-كاي ولهميرز Mary-Key Wilmers وبول مايرسكو Paul Myerscough؛ المحررين اللذين عملا معي في London Review of Books (حيث ظهرت الطبعات الأولى للفصول 2، 3، 4) إضافة إلى تيم غريفين Tim Griffin ودون مكماهون Don McMahon؛ المحررين اللذين عملا معي في Artforum (حيث ظهرت الطبعات الأولى للفصول 1، 5، 6) لما

قدماه من دعم. أعرب عن امتناني أيضًا لستان آلن Stan Allen، تيفاني بل Tiffany Bell، إيفلين بوا Yve-Alain Bois، بنيامين بيوكو Benjamin Buchloh، ريتشارد غلوكمان Richard Gluckman، ريتشارد سيرر Richard Serra، أنتوني فيدلر Anthony Vidler، سارا وايتينغ Sarah Whiting، وتشارلز رايت Charles Wright لما قدموه من حوارات جريئة حول بعض من هذه المواضيع على مدى سنوات. الشكر واجب أيضًا لراين راينك Ryan Reineck لعمله على الرسوم التوضيحية، ولجوليان روز Julian Rose لقراءته مخطوط الكتاب (لو كان للتبادل الفكري حفلًا توزيع هدايا، فأنا مدين له). وفي الختام، واكبت ساندي تيت Sandy Tait هذا الكتاب بالمعيتها المتميزة.

هوامش المقدمة:

1. تعرض معرض «الطراز الدولي International Style»، أحد المعالم البارزة للعمارة الحديثة الذي أقيم في متحف الفن الحديث عام 1932 إلى نقد لاذع لتشديده على الطراز أكثر من الوظيفة. مع ذلك، برز الطراز كوظيفة أساسية في قسم كبير من تلك التصميمات، وهذا يصح بدرجة أكبر على «الطرز العالمية global styles» اليوم.
2. يتألف هذا الكتاب من دراسات حالة بالكاد يمكن اعتبارها تحليلات كاملة. ربما كان لي أن أختار شخصيات أخرى أيضًا، لكن هذه الأمثلة هي الأكثر تأثيرًا بالنسبة لي. حول إعادة ترتيب الفن بعد الأذنوية، انظر: Rosalind Krauss، «Sculpture in the Expanded Field» in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).
يقدم أنتوني فيدلر مخطوطه الخاص لعقل العمارة الموسع» في العمل الذي حرره فيدلر:
Architecture Between Spectacle and Use (Williamstown: Clark Art Institute, 2008).

مقدمة

يركز ما بكل لبندري في عمله:

Nothing Less Than Literal: Architecture after Minimalism
(Cambridge, MA: MIT Press, 2005),

على دور العمارة في الخطاب الأدنوي. ويشيرستان أين في عمله:

Art and Architecture (إصدار خاص من Art and Architecture 1997) إلى أن

«ما يفصل بين أنواع الفنون» ليس «المسرح» كما زعم ما بكل فرايد في عمله «Art and Objecthood» عام 1967. بل «العمارة» بمعنى أن حقل الفن الأثمن بعد الأدنوية كان انفتاحاً على الحيز المكاني بقدر ما كان انفتاحاً على الزمن.

3. انظر، إضافة إلى نصوص أخرى:

Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, transl.

Mark Ritter (London: Sage Publications, 1992), and Johannes

Willms, *Conversations with Ulrich Beck*, transl. Michael Pollack

(Cambridge: Polity Press, 2002).

أقتبس مصطلح «الطابع العالمي المبتذل» من بيك Beck. وفيما يتعلق بالتشكيكية، أتفق مع ت.ج. كلارك T.J. Clark بأن «الحدائثة» في أغلب الأحيان لا تعدو كونها خرافة لناحية تبشيرها بالحراك الاجتماعي، كما أنني أتفق مع فريدريك جيمسون Fredric Jameson بأنها تنحو لإسباغ مسحة جمالية فنية على كل ما تطاله. انظر:

T. J. Clark, *The Painter of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York: Alfred A. Knopf, 1985), and Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London: Verso, 2002).

4. انظر:

B. Joseph Pine II and James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theater & Theater a Stage* (Boston: Harvard Business Press, 1999).

يتحدث إريك شميدت Eric Schmidt الرئيس التنفيذي لفوجل عن «اقتصاد الانتباه» حيث تتنافس الشركات الكبرى على «عدد المشاهدين».

5. انظر: Anthony Vidler, «The Third Typology», *Oppositions* 1 (1977).

6. وفق هذا التعريف، لا يمكن أن تكون الوساطة مختزعة بالكامل، كما يشير البعض اليوم، إلى حد القول أنها مُبتدعة ولا تملك إلا تأثيراً ضئيلاً في الوقت الحاضر فضلاً على التاريخ. وحق مع تطلع الفن الحدائي إلى الخصوصية («النقاء» مثلاً)، لكنّه وقع تحت إغراء التهجين أيضاً (العمل الفني الجامع Gesamtkunstwerk على سبيل المثال)، ولا يوجد في هذا ما يميّزه كفاية عن الفن ما بعد الحدائي. لكليهما مع ذلك نزعاته المختلفة، وفي محاكاة لنموذج فرويد في «الهدف موضع التركيز»، قد نرى أن الفن الحدائي «نرجسي» لأنه يصبّ كلُّ تركيزه على صورته الخاصة أولاً وقبل كل شيء، وأن الفن ما بعد الحدائي «اتكالي» لأنه غالباً ما اتكأ على نماذج أخرى. اتكاه الفن على العمارة هذا وبالعكس هو محرك مركزي للعقدة موضع السؤال ههنا.

عام 1978، افتتحت روزاليند كراوس مقالها المهم «النحت في المجال الموسّع» بتوصيف للمحيط/المقصورات/الأفخاخ وفق صياغة ماري ميس: «بتجاه مركز الحقل توجد زاوية ضئيلة الحجم؛ تتوء على الأرض يمثل العلامة الوحيدة على وجود العمل. بالقرب منه، يمكن رؤية الواجهة المرئعة الكبيرة للحفرة بقدر ما يمكن رؤية طرفي السلم المطلوب للتزول في الحفرة...». رصدت كراوس موقعاً «للأعمال الإنشائية» كهذا يجمع بين «العمارة» و«المنظر الطبيعي»، وكشفت من ثمّ عن نهجها البنوي في الممارسة بما يتجاوز صوابية النحت، الذي يخوض مواجهة مع متعارضات أخرى مثل «المنظر الطبيعي» و«غهاب المنظر الطبيعي»، «العمارة» و«غهاب العمارة» وهكذا دواليك. عام 1910، قدم أدولف لووس في مقال عنوانه ببساطة «العمارة» صورةً مماثلة مع اختلاف المفزى: «إذا حدث وصادفنا تلة في الغابة، بطول ستة أقدام وعرض ثلاثة، وقد تكوّم التراب عليها بصورة هزء، سينتابنا إحساس كثيب، وسيقول صوت في داخلنا «ثمة أحد مدفون». تلك هي العمارة. انظر:

(Adolf Loos, On Architecture, transl. Michael Mitchell [Riverside, CA: Ariadne Press, 2002]: 84).

من شأن «أصل أسطوري» للعمارة أن يدعم وسمّ النحت بالبدائية بعبارة أخرى: قد يقال إن صراعاً نشب بين النحت والعمارة حول الرابية القبر تلك. يتصل هذا بفهي لتمايزية الوساطة التي تفترض حيّزاً مكانياً تقل نماذج التعارض والغباب

مقدمة

المفاهيمية فيه، حسب كرواس، عن التماثلات والاختلافات المادية، الشكلية، الوظيفية، التقليدية، وقيل كل شيء: التاريخية.

7. للزبد حول كيفية استجابة بعض الفنانين لهذا المنع في «اقتصاد التجربة» انظر:

im Griffi n, «Compression,» October 135 (Winter 2010).

8. تعود بنا «العقدة» هنا إلى الحقل البنيوي للفن الحديث كما حددت معالمه كرواس. ابتكر المنظر إي. جي. غريماس التكوين السيميائي المعروف أيضًا بهذا الاسم، لكنه ينعكس بصورة مختلفة في عمله الذي -وفقًا لما كتبه فريدريك جيمس- «يخلق خارطة افتراضية لانفلاقي مفاهيمي، أو من الأفضل القول لانفلاق الأيديولوجيا نفسها. تمامًا كما الميكانيكية التي تبدو أنها تولد اختلافًا غنيًا في مفاهيم ومواقف ممكنة، تبقى في الحقيقة حبيسة معضلة أولية أو قهيدًا مزدوجًا بحيث لا يمكنها الانعتاق من مضمونها الداخلي بوسائنها الخاصة». انظر:

(A.J. Greimas, On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory, transl. Paul J. Perron and Frank H. Collins [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987]: xv).

باختصار: التمدد يمكن أن يتصلب متحولًا إلى انقباض.

9. لهذا المصطلح معنى محدد في أوساط المشتغلين بالعمارة، حيث يستعمل لتحديد ما هو مقبول بعد نكوص معماريين أمثال بيتر أيزمان، فضلًا على أنه يرتبط بعدم الرضا العام عن النقد. انظر على سبيل المثال:

Bruno Latour and Peter Galison, eds, Iconoclash (Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media, 2002).

1

البناء-الصورة

نحن نربط الهوب Pop بالموسيقى، الثراء وأشياء أخرى كثيرة ولكن ليس بالعمارة، مع أن الهوب كان وثيق الصلة بالمسجلات المعمارية من ألفها إلى يانها. ظهرت فكرة الهوب ذاتها أول الأمر-بمعنى الانخراط المباشر في الثقافة الشعبية التي غيّرت رأسمالية الاستهلاك معالمها عقب الحرب العالمية الثانية- في بداية العقد الخمسيني من القرن العشرين على يد الإندهندنت غروب (IG)، وهي مجموعة ضمت فنانيين ونقادًا فنيين شابًا مختلفي المشارب أمثال ريتشارد هاملتون Richard Hamilton ولورانس ألوي Lawrence Alloway اللذين استرشدا بمعماريين ومؤرخين معماريين شبان أمثال بيتر سميثسون Peter Smithson وريزبانام Reyner Banhan. طُورت فكرة الهوب من قبل فنانيين أمريكيين بعد عقد من الزمن، وأضحت مجددًا جزءًا من النقاش المعماري على يد روبرت فينتوري Rober Venturi ودينيس سكوت براون Denise Scott Brown بشكل خاص حيث لعبت دور المرتكز الخطابي للتصميم ما بعد الحدائي الخاص في أعمال فينتوري، مايكل غريفس Michael Graves، تشارلز مور Charles Moore، روبرت شتيرن Robert Stern وآخرين في ثمانينيات القرن العشرين، إذ أُصدِر

هؤلاء جميعًا صورًا هي بالأصل ذات طابع تجاري أو تاريخي أو كليهما معًا. في العموم، تمثلت الإرهاسات الأولى للهبوب بإعادة تشكيل الفضاء الثقافي تدريجيًا وفق متطلبات رأسمالية المستهلك حيث يتم المزج بين هيكل البناء، السطح الخارجي، والرمز بطرق جديدة¹. لا يزال ذلك الفضاء المختلط حاضرًا معنا، وكذا يبقى بُعدُ الهبوب حاضرًا في العمارة المعاصرة أيضًا.

بقيت بريطانيا أوائل خمسينيات القرن الماضي في حالة تقشف اقتصادي، ما أكسب العالم الاستهلاكي مظهرًا جذابًا لفناني الهبوب الصاعدين هناك، في حين كان هذا المشهد قد أصبح أمرًا مألوفًا بالنسبة للفنانين الأمريكيين بعد عقد من الزمن. القاسم المشترك بين الجماعتين هو إدراكهما أن التزعة الاستهلاكية لم تغير النظرة إلى الأشياء وحسب، بل ماهية المظهر أيضًا، وهنا وجد فن الهبوب بأجمعه موضوعه الرئيس: في بروز عالم الاستعراض بصورة أكثر حدة، وفي أيقنة مفعمة بالإثارة للهوية الذاتية والمنتجات السوقية (للأشخاص بصورة منتجات وبالعكس)². أضقت السمة السطحية الاستهلاكية للمعالم من ناحية، وتسلسلية الأهداف من ناحية أخرى طابعها على العمارة وتخطيط المدن فضلًا على الرسم والنحت. بناء على ذلك، وضع بانان في عمله «النظرية والتصميم في عصر الآلة الأول (1960)» تصورًا لعمارة الهبوب باعتبارها تحديدًا جنريًا للتصميم العصري في ظل الظروف المتغيرة «لعصر الآلة الثاني» الذي أصبحت فيه «المقدرة على استحضار الصورة» معيارًا رئيسًا³. بعد اثني عشر عامًا، أيد فينتوري وسكوت براون في عملهما «التعلم من لاس فيغاس Learning from Las Vegas (1972)» عمارة الهبوب التي ستعيد هذه المقدرة على استحضار الصورة إلى البيئة المبنية التي انطلقت منها. وبالنسبة للفينتوريين، كانت

(*) التسلسلية seriality: هي أشكال من العلامات التجارية أو الوسوم التي تُفرض على الأفراد في مجتمع معين أو تُتبنى من قبلهم. (المترجم)

البناء-الصورة

المقدرة على استحضار الصورة شأنًا تجاريًا أكثر منه تكنولوجيًا، تم تطويره لإزاحة التصميم المعاصر وليس تحديثه؛ وفي هذا المرحلة تحديدًا بدأت إعادة تشكيل الهوب وفق مقاييس ما بعد الحداثة⁴. يمكن القول إلى حد ما إن العصر الأول للهوب قد نشأ في هاتين المرحلتين: بين إعادة تشكيل العمارة الحديثة التي حقّزها بانام من جهة، وتأسيس عمارة ما بعد حداثة مهّد لها الفينتوريون من جهة أخرى، لكنّ للهوب عمرًا مديدًا يمتد حتى عصرنا الحالي. هذه هي القصة التي أصف معالمها هنا.

في تشرين الثاني/نوفمبر 1956، بعد بضعة أشهر من المعرض الشهير «هذا هو الغد This is Tomorrow» الذي أقيم في لندن وجذب اهتمام الجمهور لفكرة الهوب للمرة الأولى، نشر أليسون وبيرتسمينسون مقالًا قصيرًا تضمّن هذا الشعر النثري البسيط: «كتب والترغروبوس كتابًا عن صوامع الفلال، ولوكوربوزيه كتابًا عن الطائرات، وكان شارلوت بيريا يجلب للمكتب مشروعًا جديدًا كل صباح؛ لكننا اليوم نتلقى إعلانات تجارية»⁵. بالكاد يمكن القول إنّ نظرة مصممين معاصرين مثل غروبوس Gropius، كوربوزيه، وبيريا Perriand إلى وسائل الإعلام الجماهيرية اتسمت بالمسذاجة، والموضوع هنا ديالكتيكي وليس تاريخيًا؛ همّ أبطال التصميم المعاصر القدامى جعلوا من الأشياء الوظيفية مرشدًا لهم، بينما نحن، الكهنة الجدد لثقافة الهوب؛ نتأمل في «الموضوع المُهمل والهوب ككل» كمصدر للإلهام. بعض من هذا جرى في جوّ من الفرح وبعضه في جوّ من الهأس، ومما ذكره أليسون وبيرتسميت: «يتم اليوم إبعادنا عن دورنا التقليدي [كمثال مُحْتذى في التصميم] من قبل الظاهرة الجديدة للفنون الشعبية؛ أي الإعلانات. علينا بطريقة ما أن نضع معيارًا لهذا التدخل إذا أردنا مضاهاة اندفاعاتها القوية والمثيرة بما لدينا»⁶. حرك هذا الحماس المشوب بالقلق جماعة الإنتبندنت غروب (IG) بأكملها، وقاد هذا التوجه عددًا من المفكرين المعماريين. بعد

أربع سنوات، ذكر بانام في النظرية والتصميم ما يلي: «لقد دخلنا فعلاً عصر الآلة الثاني، ويمكننا اعتبار الأول مرحلةً من الماضي وحسب»⁷. في هذه الدراسة البارزة، التي اعتُبرت أطروحة أكاديمية في أوج ازدهار الإنتبندنت غروب، أصر بانام أيضاً على وضع مسافة تاريخية من المعلمين المُحدثين (بما فيهم مؤرخون معماريون مثل نيكولاوس بفسنر Nikolaus Pevsner: مُعلّمه في معهد كورتاولد، وسيففريد غيديون Sigfried Giedion: مؤلف السردية الكلاسيكية للعمارة الحديثة «المكان، الزمان، والعمارة 1941»). تحدى بانام الفرضيات الوظيفية و/أو العقلانية لتلك الشخصيات (القائلة بأن على الشكل أن يتبع الوظيفة و/أو الأسلوب الفني) وأحيا أولويات أخرى تجاهلها المذكورون، داعماً بذلك تخيلاً مستقبلياً للتكنولوجيا وفق سمات تبيرية –تشكيلات نحتية غالباً وإيمانية في بعض الأحيان- باعتبار هذه السمات المحفز الأساسي لتصميم متقدم لا يتوقف على عصر الآلة الأول بل يمتد كذلك إلى عصر الآلة الثاني (أو عصر الهوب الأول). بالتوازي مع مراجعته للأولويات المعمارية، البعيدة تماماً عن السهاق الأكاديمي، أكد بانام مجدداً على «أستطيقا قابلية الاستهلاك» التي طُرحت للمرة الأولى في النزعة المستقبلية Futurism لعصر الهوب هذا حيث لم تعد «المعايير المحكومة بالديمومة» ملائمة بعد الآن⁸. عمل بانام أكثر من سواه على دفع خطاب التصميم بعيداً عن الصيغة الحدائنية للبنى التجريدية، موجّهاً إياه نحو اللغة التعبيرية للهوب المشفوعة بالصور⁹. إن كان للعمارة أن تعبّر عن هذا العالم بالقدر الكافي –حيث كانت الأحلام في خمسينيات التقشف في طريقها لتصبح منتجات للنزعة الاستهلاكية في الستينيات– لتوجّب عليها أن «تنسجم مع تصميم يضع قابلية الاستهلاك ضمن أداء وظيفي وأستطيقّي»: عليها أن تتجه إلى عالم الهوب¹⁰.

البناء-الصورة

ماذا يعني هذا من الناحية العملية؟ مبدئيًا، دعم بانام العمارة الوحشية^(*) التي مثلها أليسون وبيرت سميثسون وجميس ستيرلينج James Stirling الذين دفعوا المواد المستخدمة والهياكل المكشوفة إلى منى بالغ الوحشية. كتب أليسون وبيرت سميثسون عام 1957: «تحاول العمارة الوحشية استيعاب وجود مجتمع عالي الإنتاج، وانتزاع ما يوجد من شاعرية فظة لدى القوى العاملة المضطربة والطاغية الحضور»¹¹. يبدو أن الهوب ينعكس في هذا الإصرار على «كما هو قائم»¹² دون شك، لكن «شاعرية» العمارة الوحشية كانت «فظة» للغاية كي تحافظ طويلًا على صورتها كطراز شهير لعصر الهوب الأثيق، علاوة على أن بيت المستقبل (1955-56)، أبرز مشاريع الهوب الخاصة بأليسون وبيرت سميثسون، هو في الحقيقة أكثرها غرابة ضمن مجمل أعمالهم. بتكليف من الديلي ميل لوضع مقترح حول البيئة المدنية المستقبلية، أشبع نموذج المنزل هذا بتجهيزات من ابتكار مروجي هذا المشروع (على سبيل المثال: حمام- مجفف هوائي- مصباح شمسي) ، لكن لدانته المتعرجة مستوحاة من تمثّلات أحد أفلام الخيال العلمي آنذاك بقدر ما تفرض الضرورة ترجمة التقنيات الجديدة إلى صيغة معمارية.

مع انتشار ثورة الشباب الثقافية Swinging Sixties (الستينيات المتأرجحة) في لندن، توجه بانام إلى المعمارين الشبان في مجموعة آرثشيفرام

(*) Brutalist Architecture: العمارة الوحشية أو العمارة الضخومية (للإشارة إلى استعمال الخرسانة العالمة). انبثق هذا الطراز المعماري من الحركة المعمارية الحديثة ويتميز بتصميم بسيط، سطوح خارجية خشنة وغير مكتملة، أشكال غير معتادة، خطوط مستقيمة وتوافذ صغيرة. (المترجم)

(**) As Found: المقال الذي كتبه أليسون وبيرت سميثسون بعنوان «As Found and The Found» حيث عرفنا «كما هو قائم» في العمارة: الأبنية المتأخمة وكل العلامات التي تخلق ذكريات عن المكان ونقرأ من خلال التحري عن سيروية النسيج المبني القائم إلى أن أصبح ما هو عليه. (المترجم)

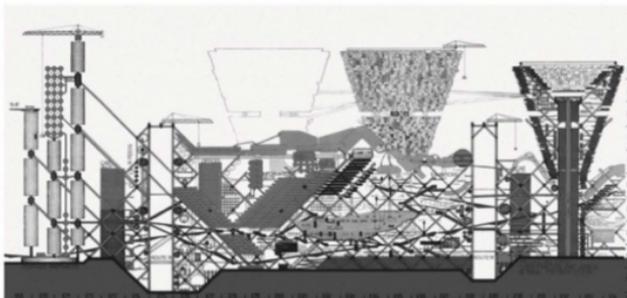
http://designtheory.fiu.edu/readings/smithson_as_found.pdf



بيت المستقبل: أليسون وبيرتسميثسون (1955-56)

Archigram* - وارن تشوك Warren Chalk، بيتر كوك Peter Cook، دنيس كرومبتون Dennis Crompton، ديفيد غرين David Greene، رون هيرون Ron Herron، ومايكل ويب Michael Webb – للمضي قدمًا بمشروع الهوب لناحية المقدرة على استحضار الصورة وقابلية الاستهلاك. وفقًا لبانام، فإن آرثشيغرام (1961-76) اتخذت من «الكبسولة، الصاروخ، منظار الأعماق، Handy-pak و Zipark» نماذج لها، وقد احتفت بالتكنولوجيا باعتبارها «فوضى من تمديدات الأنابيب والأسلاك والدعامات والممرات الضيقة؛ ثرة وجامعة كما يراها الناظر»¹². متأثرة ببوكمينستر فولر Buckminster Fuller، تبدو مشاريع المجموعة وظائفية إلى حدٍ ما -طرح

(*) Archigram: مجموعة معمارية طلابية تأسست في الستينات، توجهها فنانهاض للمعمية وداعم للترعة الاستهلاكية، تعتبر التكنولوجيا مصدرًا إلهامها لخلق واقع جديد. (لترجم)



بيتر كوك، جزء من مدينة التوصيلات: منطقة الضغط الأقصى، 1964

مشروع مدينة التوصيلات Plug-in City (1964) هيكلًا ضخمًا يمكن أن تتغير فيه المكونات حسب الضرورة أو الرغبة- لكن «الزوايا المستديرة، والألوان الاصطناعية العصرية والصارخة، والارتكاز على ثقافة البوب» في أعمالها تشير إلى «اشتغال آرثشيغرام في الصورة عمليًا»، وإلى أن مشاريعها استجابت للفانتازيا في المقام الأول وقبل كل شيء¹³. على شاكلة ال فن بالاس Cedric Price (1961-67) الذي ابتكره سيدريك پرايس Joan Littlewood، قدمت مدينة التوصيلات «صورة عالم متعطش لرؤية جديدة حول مدينة المستقبل؛ مدينة عناصر.. مدمجة في شبكات ووحدات شبكية»¹⁴. لكن خلافًا لمشروع پرايس، كانت معظم مخططات آرثشيغرام متعذرة التحقيق-لحسن الحظ ربما- لأن تلك الهياكل الروبوتية بالغة الضخامة تبدو بعض الأحيان تكوينات همجية وقد انفلتت من عقالها.

لم يكن مطلوبًا بالنسبة لبانام أن يعبر تصميم الهوب عن التقنيات المعاصرة وحسب، بل أن يُبرزها أيضًا كأنماطٍ جديدة للوجود، وهنا يكمن فرقٌ كبير بين بانام والفينتوريين¹⁵؛ إذ سعى بانام مجددًا إلى تحديث الأولويات التعبيرية في صناعة الشكل الحديثة إزاء التزام التوجه المستقبلي بالتكنولوجيا الحديثة، بينما تجنّب الفينتوريون التوجهات التعبيرية والمحبة للتكنولوجيا على السواء؛ إذ عارضوا في حقيقة الأمر أن تتسبب هذه التوجهات في إطالة عمر الحركة الحدائنية. لم تكن العمارة بالنسبة لبانام حديثة كفاية، في حين اعتبرها الفينتوريون مقطوعة الصلة بالمجتمع والتاريخ؛ وتحديدًا بسبب التزامها بحدائنية مجردة وفاقدة للذاكرة بطبيعتها. وفقًا للفينتوريين، افتقر التصميم الحديث «التضمين والإشارة»: تضمين الذائقة العامة والإشارة إلى التقليد المعماري، ومرّد هذا الإخفاق بالدرجة الأولى إلى إهماله «الرمزية» الزخرفية لصالح «الزعة التعبيرية» الشكلانية¹⁶. ولتصويب هذا الخطأ، حاجّوا بأنه يتوجب على الهاراديم العصري له «البطة duck»، حيث الشكل يُظهر المبنى بأسلوب نحويّ غالبًا، التخلي عن النموذج ما بعد الحدائني له «سقفية المبنى المزينة decorated shed»: المبنى «ذي الواجهة المنقّعة والخلفية التقليدية» حيث يكون الحيز المكاني والهيكلي مباشرة في خدمة الهدف من المبنى ويتم إضافة الترميز عليهما بصورة مستقلة¹⁷. وقد كتب الفينتوريون في تعريف شهير: «البطة بناء خاص هو بحد ذاته رمز، أما سقفية المبنى المزينة فهي سقفية تقليدية تنطوي على رموز»¹⁸.

(*) مبنى البطة: اسمه البطة الكبيرة ويقع في لونغ أيلند في ولاية نيويورك. صمم المبنى على شكل بطة، وهو مخصص لبيع البط وبيوض البط، المبنى هنا برمزته يدل على وظيفته حيث تدمج عناصر المكان، الهيكل والوظيفة معًا في كيان واحد. أما سقفية المبنى المزينة فهي حيث يكون الحيز المكاني والهيكلي في خدمة الوظيفة المطلوبة لكن الدلالة تضاف على الواجهة السقفية أي يكتب على الواجهة طبيعة الوظيفة التي يؤديها المكان (المتجر). (المترجم)

البناء-الصورة

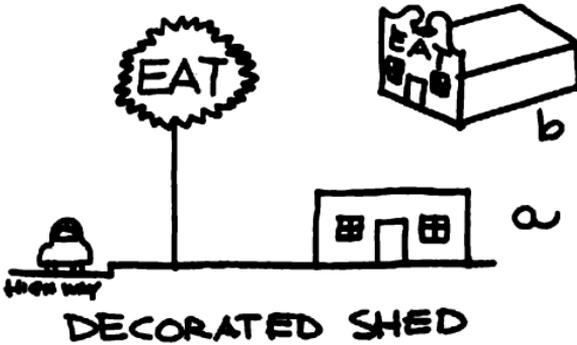
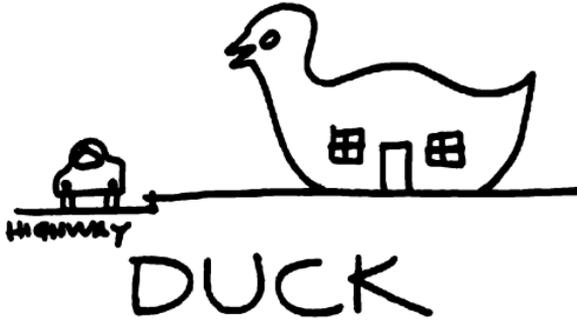
من المؤكد أن الفينتوريين حَبَنُوا أيضًا إمكانية استحضار الصورة على مذهب الهوب: «لقد اتجهنا إلى الزحف العمراني المتمثل بالعمارة التجارية الملائمة للسيارات كمرجع لعمارة ذات مغزى مديني وإسكاني: مغزى صالح الاستخدام في الوقت الحالي تمامًا كما كانت التأثيرات الصناعية مطلع القرن صالحهً لخلق عمارة عصريه للحيز المكاني والتكنولوجيا الصناعية قبل أربعين عامٍ خلت»¹⁹. لكنهم بذلك قبلوا -ليس فقط كأمرٍ مسلّم به بل ك مطلبٍ أيضًا- بمطابقة «المديني» مع «التجاري»، فاتخذوا بالمحصلة من الشارع التجاري والضاحية أيًا تكن درجة «قبحهما وبساطتهما» ك معيار ومثال نموذجي. وفي هذا الصدد أعلن الفينتوريون: «في هذا المشهد، تصبح العمارة رمزًا في الحيز المكاني بدل أن تكون شكلاً في الحيز المكاني. اللافتة الكبيرة والمبنى الصغير هما القاعدة السارية في الطريق 66»²⁰.

مع أخذ هذه القاعدة بعين الاعتبار، استطاع «التعلّم من لاس فيغاس» دمجّ العلامات التجارية للشركات مع الرموز العامة: «تنصب اللافتات المعروفة لشيل Shell وغلّف Gulf وكأنها علامات إرشاد وديّة في أرض غريبة»²¹. وخلص أيضًا إلى نتيجة مفادها أنه يمكن لعمارة سينوغرافية فقط (عمارة تُبرز واجههً من العلامات الإرشادية) أن «تخلق صلاتٍ بين عدة عناصر؛ متباعدة مكانيًا وتُرى بسرعة»²². بهذه الطريقة ترجم الفينتوريون ما يتضمّنه هذا «النظام المكاني الجديد» من تصورات مهمة إلى تأكيدات صريحة على «مشهد السيارة الفضّ ذي الأبعاد الضخمة والسرعات العالية»²³. طُبعت هذه النقلة مشهدًا أبعد ما يكون عن الطبيعي وهيات فوق ذلك لخلق منظومة حسية تتفاعل مع الإلهاء، إذ دفع ذلك المعماريين إلى بناء تصميم يستهدف «جمهورًا مفتونًا، متخوفًا بعض الشيء»، لكنه غافلٌ إلى حد ما، حيث تجري فلترة إصباره وتوجيهه إلى الأمام»²⁴. إحدى النتائج المترتبة على ذلك أن أصبح الشعار الميسباني القديم لأنافة العمارة

الحدائبة -«الأقل هو الأكثر»- تفويضًا جديدًا بالإفراط ما بعد الحدائي في التصميم: «الأقل هو المُمل»²⁵.

في مطالبهم أن تقوم العمارة «بتعزيز ما هو موجود»، استشهد الفينتوريون بفن الهوب كمصدر إلهام أساسي، وخاصة كُتب الصور التي وضعها إد روشا Ed Ruscha مثل *Every Building on the Sunset Strip* (1966)²⁶. لكن هذا فهم مجتزأ للهوب يطهره من جانبه المظلم ومن ذلك مثلاً ثقافة الموت في أمريكا الاستهلاكية التي عرّاهها أندي وارمول Andy Warhol في مطبوعاته الحربية التي صور فيها حطام سيارة وضحايا التسمم الغذائي عام 1963. حتى أن روشا بالكاد حَبَدَ المشهد الجديد المشبع بالسيارات: تؤكد كتب الصور التي وضعها على جانبه المهجور، الخالي من الحضور الإنساني (ناهيك عن التفاعل الاجتماعي)، أو توثق حَيَزه المكاني كشبكة متسامية من العقارات، أو كلاهما معًا²⁷. أحد الموجّهين البارزين لـ«التعلم من لاس فيغاس» كان المطوّر موريس لاپيدوس Morris Lapidus، الذي اقتبس عنه الفينتوريون ما يلي: «يبحث الناس عن الأوهام... أين يجدون عالم الأوهام هذا؟... هل يدرسونه في المدرسة؟ هل يذهبون إلى المتاحف؟ هل يسافرون إلى أوروبا؟ هنالك مكان واحد: الأفلام. إنهم يمضون لحضور الأفلام، وليذهب كل ما سواها إلى الجحيم»²⁸. فيما يبدو تناقضًا إلى حدّ ما، انشغل فن الهوب في سر أغوار نظام التمثيل الاجتماعي الصُّوري الجديد هذا؛ نظام رمزي جديد للمظهر الخارجي والشاشة. كما أن التوجه ما بعد الحدائي الذي عدّه الفينتوريون سَجَرَ لخدمته بنسبة كبيرة، أي لتحديث بيئته المعمورة في واقع الأمر. قد يجد المرء ملمعًا من الديمقراطية في هذه النزعة الاستهلاكية أو ملمعًا من النقد في هذه المفارقة، لكن ذلك مجرد تقدير على الأرجح.

البناء- الصورة



رسم توضيحي من روبرت فيلتوري، ديليس سكوت براون، وستيفن آيزنور: التعلّم
من لاس فيغاس (1972).
تقدمة فيلتوري، سكوت براون وشركاهم

عند هذه المرحلة، أصبح رفض الهوب للنخبوية تلاعبًا ما بعد حدائي بالزعة الشعبية. وفي حين مارس عدد من فناني الهوب نوعًا من «تهكمية التأكيد»-اتجاهًا استلهم من مارسيل دوشامب Marcel Duchamp عرفه ريتشارد هاملتون كما يلي: «مزيج فريد غير مألوف يجمع بين السخرية والوقار»- مارس معظم معماريو ما بعد الحدائنة نوعًا من تأكيد التهكم كما وصفه الفينتوريون: «قد يكون التهكم أداة يمكن بواسطتها مجابهة القيم المتباينة في العمارة وتوليقيها معًا لخدمة مجتمع تعديدي»²⁹. تبدو هذه الاستراتيجية مناسبة من حيث المبدأ، فمن الناحية العملية أفضى «الدور المزدوج» للتصميم ما بعد الحدائي –«الإشارة» إلى تقليد معماري بالنسبة للمستجدين و«تضمين» أيقنة تجارية بالنسبة لسواهم- إلى ترميز مزدوج للملاح الثقافية التي أكدت مجددًا على الحدود الطبقة حتى وإن بدا أنها تتجاوزها. لم تهيمن هذه الشعبية المضللة على الثقافة السياسية إلا بعد عقد من الزمن إبان حكم رونالد ريفان، حيث ساوى المحافظون الجدد بين الحرية السياسية والأسواق الحرة كما كان متوقعًا في «التعلم من لاس فيغاس». بهذه الطريقة، أرست استعادة الهوب كمذهب ما بعد حدائي نقلةً رائدة، لكنها نقلة لمصلحة اليمين في معظمها. مع إرجاع الصورة التجارية بالنتيجة إلى البيئة المعمورة التي ظهرت فيها، أصبح الهوب خشوًا في السياق ما بعد الحدائي: بدلًا من أن يشكل تحديًا للثقافة الرسمية أصبح هوتلك الثقافة أو شكّل محيطها على الأقل (كما تشهد بذلك صور مباني الشركات في مدن لا حصر لها).

لكن هذه السردية مُحكمة للغاية علاوة على أنها جازمة للغاية. كان ثمة تطويرات بديلة عن تصميم الهوب، مثل المقترحات الرؤيوية لجماعة سوپر ستوديو Superstudio الفلورنسية (1966-78)، والتجارب العنثية لجماعة أنت فارم Ant Farm في سان فرانسيسكو-هيوستن (1968-78) فضلًا على

البناء- الصورة



فيلتوري، سكوت براون وشركاهم، وو هول، جامعة برينستون 1983
الصورة مقدمة: فيلتوري، سكوت براون وشركاهم

مشاريع أخرى لجماعات ذات صلة في فرنسا وأماكن مختلفة. كان كلاهما: سوپر ستوديو (أدولفو ناتاليني Adolfo Natalini وكرنستيانو تورالدو دي فرانسا Critiano Toraldo di Francia) وأنت فارم (تشيب لورد Chip Lord، دوغ ميكلز Dough Michels، هودسون ماركيز Hudson Marquez وكرتيس شراير Curtis Schreier) متأثرين بالبُعد التكنولوجي في تصميم الهوب كما اتضح في القباب ذات الخطوط الجيوديسية (المتقاصرة) التي صممها فوللر والتصميمات الفقاعية في أعمال آرثشيفرام. رغم التغير الذي رافق الأحداث السياسية عام 1968، لكنهم أرادوا أيضًا وضع هذا الجانب من الهوب في موقع النقيض من بعده الاستهلاكي. وعند هذه المرحلة، كان طرفا الهوب، البانامي والفيلتوري، قد تطورا بما يكفي لينافسا بعضهما.



سوبراستوديو، المعلم المتدفق، نيويورك 1969.

طرح فوللر عام 1968 مشروع قبة ضخمة لوسط مدينة مانهاتن؛ مشروع يوتوبي انطوى على تنبؤ دستوي بحدوث تلوث وبائي، أوحى محرقة نووية في قادم الأيام. يمكن إدراك هذا الظل الدستوي أحياناً في تمثلات الخيال العلمي لدى آرثشيغرام فيما «تضيفه من تصورات لتكنولوجيا البقاء عند حلول نهاية العالم»³⁰. مضت جماعة سوبرستوديو بهذا المنزلق اليوتوبي-الدستوي إلى حدوده القصوى في مشروعها المعلم المتدفق (1969): مشروع لعمارة رؤيوية باعتبارها فنًا مفاهيميًا، يتخيل المدينة الرأسمالية وقد أزيلت منها السلع تمامًا وتصالحت مجددًا مع الطبيعة، لكن على حساب النسيج العمراني الكليّ الحضور: الجميل في صفاته لكن القبيح في عمومه. متأثرين أيضًا بفوللر وأرثشيغرام، تبني أعضاء أنت فارم توجه جماعة ميري برانكستر Merry Prankster غالبًا، فالتزموا، إن صح

البناء-الصورة

التعبير، بالثقافة المضادة لمنطقة خليج فرانسيسكو Bay Area بدلاً من التحول المستند إلى مفهوم الصفحة البيضاء tabula-rasa. لكن أعمالهم وفيدويواتهم التي تجمع نوعًا ما بين الدوافع المناوئة للاستهلاكية والمؤثرات المشهدية أعادت تصميم الهوب بالقوة إلى الفن.

يتجلى ذلك بوضوح في عملين شهيرين: الأول: كاديلاك رانش Cadillac Ranch (1974)، حيث أحرقت مجموعة أنت فارم جزئيًا عشر سيارات قديمة من طراز كاديلاك، كُفنت على مقدماتها في صفٍ واحد بصورة تشبه صواريخٍ مقلوية رأسًا على عقب في مزرعة قريبة من أراميللو-تكساس، والثاني هو ميديا بيرن Media Burn (1975): إعادة تمثيل حمقاء لحادث اغتيال الرئيس جون كينيدي، حيث قادوا سيارة كاديلاك مُعدّلة بالسرعة القصوى عبر هَرَم من التلفزيونات المشتعلة في كاوپالاس Cow Palace – سان فرانسيسكو. يُنظر إلى هذين العملين اليوم كمحاكاة ساخرة نوعًا ما لتعلم من لاس فيغاس».

لم يكن تصميم الهوب بعد فترة الهوب الكلاسيكية مقتصرًا على المفاهيم الرؤيوية والتجارب الحسية المثيرة (بمعنى تغطية الفعالية الفنية والمعمارية بالإعلانات والملصقات). ويمكن القول إن رمزيته تجسدت حقيقةً في مركز هومبيدو Centre Pompidou (1971-77) الذي صممه ريتشارد روجرز Richard Rogers وريتزو بيانو Renzo Piano، فهو يبدو في الواقع تكنولوجيًا (أو باناميًا) وشعبيًا (أو فينتوريًا) في آن معًا. واطلب هذان الجانبان من تصميم الهوب على حضورها بطرق أخرى مختلفة أيضًا.

(*) tabula-rasa: الصفحة البيضاء، مفهوم إستيمولوجي مفاده أن الأفراد يولدون دون محتوى عقلي أو معرفة سابقة، وأن كل المعرفة تأتي عن طريق التجربة أو الإدراك. أما في هذا السياق (الفني/المعماري) فتعني البداية من جديد والبناء على موقع بكر (لم يُعم عليه شيئًا) دون الاستناد إلى مفاهيم أو تصورات مسبقة. (الترجم)

ويمكن رصدها دون ريب، رغم التحولات التي طرأت عليها، فيما أنتجه اثنان من أكثر النجوم سطوعًا في عالم العمارة خلال الثلاثين عامًا الفائتة: ريم كولهااس Rem Koolhaas وفرانك غيري Frank Gehry.



أنت فارم، ميديا بيرن، كاوبالاس، سان فرانسيسكو، 4 تموز/يوليو 1975
جامعة كاليفورنيا: Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive

© John F. Turner

لم يملك كولهااس إلا أن يتأثر بآرتشيغرام، فقد تدرب حين كان في الجمعية المعمارية Architectural Association في لندن وأواخر الستينيات، على يد تشوك، كرومبتون، وهيرون الذين عملوا كمدرسين فيها. لا شك أن كتابه الأول «نيويورك الهاذية Delirious New York (1978)»، وهو «بيان استذكاري» للاكتظاظ العمراني في مهناتن تضمن في ثناياه ردًا لاذعًا على الاحتفاء بانتشار اللافتات في الضواحي في «التعلم من لاس فيغاس»، قد طوّر بعض ثيمات آرتشيغرام مثل «تكنولوجيا غير المألوف»³¹. مع ذلك، قلّل

البناء-الصورة

لوكهاوس من أهمية هذه الصلة، وفي التفافة استراتيجية على آرثشيفرام، استشهد بالمسابقات الحداثية بالمقابل؛ لو كوربوزيه وسيلفادور دالي في المقام الأول. رغم نقده لكلا الشخصين، غير أنه مزج هذين المتضادين - كوربوزيه الذي يجسد مثالا أصوليا محتدى في التصميم (ويكتب بيانات مؤثرة)، وسيلفادور دالي المروج للزروع السوربالي (والنجم الإعلامي)- في توليفة رشيقة أطلقت شرارة نجاحه، ككاتب أولائم كمصمم³². لكن تصور تكنولوجيا جديدة مستمدة من الهوب حسب آرثشيفرام، بمعنى القطع مع التركيز على الطابع الوحشي للمواد الخام والهياكل المكشوفة، ما زال المرشد الذي يهتدي به كولهاوس.

استعار كولهاوس من دالي «أسلوبه النقدي المرتاب»، وهو نوع من استراتيجية الهوب (قبل أن تُخلق كلمة هوب) «تبشّر بأنه، من خلال إعادة التدوير المفاهيمية، يمكن إعادة تعبئة المضامين المُزقة والمُستهلكة في العالم وتخصيها كما البورانيوم»³³. بطريقة تحاكي بانام والفينتوريين، حوّل لوكهاوس هذه الحكمة (التي انتهجت المبالغة في تقدير ما هو موجود) إلى ما يناسب أسلوبه الخاص في العمل: حيث يقوم ما أنتجه مكتبه من تصميمات على تكتيف واحد من الأنماط أو العناصر المعمارية ولا يزال على نهجه هذا إلى اليوم. على سبيل المثال، في تصميم المكتبة العامة في سياتل (1999-2004) ومجمع التلفزيون المركزي الصيني (CCTV) في بكين (2004-08)، عدّل كولهاوس شكل ناطحات السحاب القديمة ذات الطراز الملحي كما وصفها في «نيويورك الهاذية». في سياتل، قُسم الهيكل الزجاجي-الفلوادي للبرج المسماني إلى خمس طبقات ضخمة (أربعة فوق مستوى سطح الأرض)، ممتدة أفقيا على شكل ألواح معلقة ناتئة، زواياها أشبه بالموشور المتعدد الجوانب، وتتغير هيئة الهيكل الزجاجي-الفلوادي، المبني وفق انحناءات وميلانات معينة، إلى أبعاد قطرية ومعيّات مختلفة. النتيجة

هي صورة طاغية لا يفوقها سوى ال سبيس نيدل The Space Needle (1926) كمعلم من معالم الهوب في المدينة، وهي صورة غير ثابتة مطلقاً لأنها تتغير من كل جانب ومن كل موقع بالنسبة للناظر. فوق ذلك، فالصورة ليست اعتباطية: المبنى يستغل موقعه تماماً؛ انحدار غير متمسق في وسط مدينة سياتل معزّزاً مكوناته بما يجعلها أقل خصوصية وأقل نحتية مما يمكن أن تبدوعليه خلاف ذلك. الأكثر أهمية هو أن مواصفات المبنى تستند إلى وظيفته، وخاصة في الطابق ما قبل الأخير الذي يضم مساراً لولبياً ضخماً من رفوف الكتب المتصاعدة. المظهر الخارجي التكميلي ككل يجمع في ثناياه الوظائف المختلفة للمبنى، وهو يؤدي دوره كتمثيل تصويري خاص به.

إن فكرة البناء كرمز من رموز الهوب إشكالية، لكن هذا الرمز على الأقل أقيم في سياتل لهودي دوره كمؤسسة مدنية. مجمع التلفزيون المركزي الصيني (CCTV) هو قضية أخرى مختلفة، فهو أيضاً يعدّل البرج المسياتي إلى «ناطحة سحاب مثنية» على هيئة تقوّم هائل متعدد الأوجه، ومستند إلى الوظيفة المرغوبة وهي جمع «عملية صناعة التلفزة برمتها» – الإدارة والمكاتب، الأخبار والبحث، إنتاج البرامج والخدمات – في بناء واحد من «الفعاليات المترابطة»³⁴. علاوة على ذلك، وعلى غرار ألماسة سياتل، يعتبر قوس مجمع التلفزيون المركزي الصيني ابتكاراً تكنولوجياً و«أيقونة راهنية»، وهو من هذه المنحى على صلة بالهوب أيضاً؛ بانامي وفيننتوري الأصل في آن معاً³⁵. لكن خلافاً لمكتبة سياتل، هذا المبنى-الرمز يستحوذ على الانتباه لناعية حجمه لكنه مُخَيَّب لناعية موقعه، وبالكاد يمكن اعتباره مؤسسة مدنية (ربما يمكن اعتباره قوس نصر مكرّس للدولة).

كما هو الحال مع كولهاوس، انصرف غيري في توجهه عن السمات المعمارية. متأثراً بالمهاجر النمساوي ريتشارد نويترا Richard Neutra (الذي

البناء- الصورة



رم كولهااس وأولي شيرن، مجمع التلفزيون المركزي الصيني، بكين، 2004

© Iwan Baan

نشط لفترة طويلة في لوس أنجلوس)، قام أولاً بقلب التعبير الحدائي إلى عامية لوس أنجلوس، في العمارة البلدية معظم الأحيان، من خلال الاستخدام المبتكر للمواد الرخيصة المُعتَمَدة في العمران التجاري (على سبيل المثال: الخشب المعاكس المكشوف، ألواح الجدران المعدنية الموجة، التسييج المصنوعة من أسلاك متشابكة، والأسفلت) كما في بيته الشهير في سانتا مونيكا (1977-1991/78-92). سُرعان ما أتبع هذا الطراز المنقربطراز آخر تصويري كما في مبنى الوكالة الإعلامية تشاي أت/داي Chiat/Day Bulding في مدينة البندقية (1985-91)، حيث صمم غيري، بالتعاون مع كلاوس أولدنبري Claes Oldenburg (سويدي) وكوشي فان بروخي Coosje van Bruggen (هولندي)، مناظر عملاقة لدخل هذه الوكالة الإعلانية. ما يقع في صلب المسألة هنا هو الاختلاف بين الاستخدام المبتكر للمواد الرخيصة،

كما في بيته، والاستخدام المزاوغ للرموز الضخمة، كما في مبنى تشاي أت/ داي ، أو في أيروسبيس هول (1982-84) Aerospace Hall في لوس أنجلس حيث تُعلّق طائرة حربية إلى واجهة المبنى. يمكن للاستخدام الأول أن يعيد صلة التصميم النخبوي بالثقافة الحياتية اليومية، ويجدد صبغة معمارية ذات طابع روحي اجتماعي، في حين يجنح الاستخدام الثاني إلى تقرب العمارة من جمهور صُور بوصفه كتلة مستهلكة. في معظم الحالات صعد غيري بالمسار الثاني نحو النجومية خلال التسعينيات، ويمكن القول إنّ المكانة الحالية للمصمم الشهير-المعماري كرمز من رموز الهوب- هي إلى حد كبير إحدى ثمار شهرته.

في سيرورته، بدأ أن غيري يتجاوز المعارضة الفينتورية للبهكل الحديث والتنميق ما بعد الحدائي: البطة الصّورية والواجهة السقفية المنقّة، العمارة كمعلم تذكاري والعمارة كرمز، لكنه في حقيقة الأمر هدّم كلا التصنيفين. حدث ذلك للمرة الأولى بطريقة برمجية غالبًا وتمثل في منحوتة السمكة الضخمة للقبة الأولمبية في برشلونة عام 1992: تعريشة مُعلقة على أضلاع مُقوّسة بصورة مماثلة للبطة والواجهة السقفية، ولا يوجد على امتداد البنيان كله والسطح الخارجي كله مكونات داخلية وظيفية. دلت السمكة أيضًا على استخدامه الأولي لـ«التطبيق التفاعلي ثلاثي الأبعاد بمساعدة الكومبيوتر (CATIA)». ولأن هذا التطبيق يتيح قولبة سطوح ودعائم غير مكررة، والواح خارجية ودعائم داخلية مختلفة، فقد سمح لغيري تمييز الشكل والكساء الخارجي، أي البنيان بأكمله في المقام الأول، وعليه: فإن المنحنيات، الالتفافات، الفقاعات غير الإقليدية، التي أصبحت بصماته المميزة في التسعينيات -أكثرها شهرة غوغنهايم بيلباو Guggenheim Bilbao (1991-97) وأكثرها رداءةً في مظهره ربما مشروع

البناء- الصورة

تجربة الموسيقى Experience Music Project (1995-2000) في سياتل، الذي كُسيت فقااعاته الستة بمعادن مختلفة- لا تبدو ذات صلة بالعديد من مواقع العرض الداخلية المكرسة للموسيقى الشعبية. في بيلباو، اندفع غيري لجعل غوغنهايم مقروءًا من خلال الإشارة إلى سفينة متشظية، بينما بذل ذلك في سياتل من خلال الإشارة إلى غيثار محطم (دساتين مكسورة ملقاة على مبنين فقااعيين). لا يمكن القول إنُّ أياً من الصورتين قد وُظفت وفق منظور الهوب من ناحية الاتصال الموقعي (بيلباو كميناء قديم، وسياتل كموطن لجيبي هيندريكس Jimmi Hendrix وموسيقى الفرنج) إذ ليس بمقدور المرء قراءتهما على مستوى سطح الأرض. في الحقيقة، يمكن لأحدنا رؤيتهما بهذه الطريقة فقط بواسطة الإنتاج الميديائي الذي يشكل المعقل الرئيس لعمارة من هذا النوع في جميع الحالات.

من ناحية، تبقى أبنية غيري بطآت حدائنية بقدر ما تمنح ميزة للتعبير الشكلائي قبل كل شيء، ومن ناحية أخرى: تبقى أبنيته واجهات سقفية منمقة بقدر ما تنقسم بين واجهات وخلفيات مع وجود مكونات داخلية لا صلة لها بالمكونات الخارجية بطريقة تُنتج أحيانًا مساحات ممتدة تتخللها طرقٌ مسدودة (يصح ذلك على نحو خاص في قاعة حفلات والت ديزني Walt Disney Concert Hall في لوس أنجلِس [1987-2003])³⁶. لكن الحصيلة الرئيسة لهذه التوليفة بين البطة والواجهة السقفية هي الترويج لمبنى شبه مجرد كرمز للهوب أو لوجو إعلامي. بالكاد يمكن اعتبار غيري وحيدًا في هذا المضمار، حيث يوجد سربٌ كامل من «البطات المنمقة» التي تجمع بين الروحية المتأصلة العنيدة للعمارة الحدائنية والأيقنة الشعبية المصطنعة للتصميم ما بعد الحدائي.



فرانك غيري: قاعة حفلات والت ديزني Walt Disney Concert Hall ، لوس أنجلوس 1987-2003. الصورة مقدمة غيري وشركاه

أصبحت البطة في بعض الحالات هي التنميق، وتجلّى ذلك في شكل المبنى الذي وُظف كرمز ضمن مجال يسيطر أحياناً على المحيط كما هو الحال في غوغنهايم بيلباو الذي يسيطر على كل ما يحيط به. بينما أصبحت الواجهة السقفية المنمقة هي البطة في حالات أخرى، وتجلّى ذلك في تنميق السطح الخارجي للمبنى عن طريق الاستعانة بمواد عالية التقنية تُعالج بوسائط رقمية لتحويلها إلى أشكال تمييزية وأغلفةٍ عمرانية مؤثرة. يتخطى التوجه الأول طموح الشينتوريين الذين أرادوا مواءمة العمارة مجدداً مع سياقها المفترض عن طريق الإشارات والرموز وحسب، لا أن تصبح رمزاً يطفى على سياقها (هذا الأخير يُسمى «تأثير بيلباو»، وهو أمر لا يُقر به كثيرون)³⁷ أما التوجه الثاني فيتخطى طموح بانام الذي أراد ربط العمارة بالتكنولوجيا والمهدبا المعاصرتين وحسب، لا أن تصبح «غلافًا عمرانيًا مؤثرًا» أو «مشهدًا للبيانات» خاضعًا لهما³⁸. توجد البطات المنمقة اليوم في تنويعات هائلة

البناء-الصورة

من الإكساء، لكن حتى لو اختلف مظهرها النمطي، يبقى منطلق التأثير على حاله إلى حد بعيد. ورغم هجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر 2001 والانهباء المالي 2008، تبقى هي الصيغة الراجحة في المتاحف والشركات، المدن والدول، ودون شك؛ في كل شركة كبرى ترغب أن تعلق في الأذهان كلاعب دولي من خلال أيقونة راهنة³⁹. بالنسبة لهم، وبالنسبة لنا رغماً عنا، يبقى هذا -أكثر من أي وقت مضى- عالم الهوب.

هوامش الفصل الأول

1. العمارة بوصفها رمزاً أو إعلاناً يعود إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية بالطبع كما في: *Reklame Architektur of the 1920s*, للاطلاع على دراسة مساعدة، انظر: Janet Ward, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany* (Berkeley: University of California Press, 2001).
 2. حول المواجهة بين الهوب وهذا المظهر الخارجي المتغير، انظر عملي: *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha* (Princeton: Princeton University Press, 2012).
 3. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectural Press, 1960).
 4. Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA: MIT Press, 1972).
- بدأ هذا الكتاب كورشة تصوير (استوديو) أجريت خريف العام 1968 في نيل ولانس فيغاس، وقد أعدّ جدليتها التاريخية فينتوري في عمله: *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966)
- للاطلاع على مراجعة حديثة للديالكتيك ما بعد الحدائي انظر: Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* (Minneapolis: University of Minnesota, 2010).

5. أليسون وبيرتسميثسون «ولكننا اليوم نتلقى إعلانات تجارية»
Ark 18 (November 1956): 50.
هذا المقطع والذي يليه مستمدان من الفقرة الأولى لكتاب «عصر الهوب الأول»،
حيث يمكن العثور على المزيد حول الإنتهندنت غروب و«هذا هو الغد».
6. المصدر السابق.
7. Banham, *Theory and Design*: 11.
8. Banham, «Vehicles of Desire,» *Art 1* (September 1, 1955): 3.
9. كما أشار أليسون وبيرتسميثسون، حدثت هذه النقلة بالتوازي مع تغير في التأثير
تمثل في الابتعاد عن المعماري كمستشار في الإنتاج الصناعي والاقتراب من المعلن
كمحفّز للرغبة الاستهلاكية. كتب بانام عام 1961: «إن حجر الأساس للبنية
الثقافية السابقة في نظرية التصميم قد تداعى. لم يعد هناك أي قبول عالي
للمعمارة كقهاص عالي للتصميم». (*Architectural Design by Choice*,
Review 130 [July 1961]:44. حول هذه النقطة، انظر:
Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate
Future* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).
10. بانام في 1960، أشار إليه في: Whiteley, *Reyner Banham*: 163.
11. Alison and Peter Smithson, «Thoughts in Progress,» *Architectural
Design* (April 1957): 113.
12. Banham, «A Clip-On Architecture,» *Design Quarterly* 63 (1963): 30.
أحد أعضاء الإنتهندنت غروب، جون ماكهيل John MacHale، كان أحد
المدافعين لآرتشفرام أيضًا.
13. Banham in Peter Cook, ed., *Archigram* (London: Studio Vista,
1972): 5.
على شاكلة توم وولف، نظيره المناوئ في عالم صحافة الفونزو، طور بانام نثرًا
يعتبر صيغة رئيسية في أدبيات الهوب لأنها تحاكي لغويًا المشهد الاستهلاكي للصورة
المفعمة ووفرة السلع: وهي أيضًا اتصالية Plug-in ومشبكة Clip-On بطبيعتها.
14. Banham, «Clip-On Architecture»: 30.
15. جزئيًا على الأقل، يعود هذه الاختلاف إلى ظروف تكوينهم. فقد تدرّب فينتوري
على تقاليد الفنون الجميلة في جامعة برينستون أواخر الأربعينيات وأمضى عامًا

البناء-الصورة

مؤثرًا في الأكاديمية الأمريكية في روما، في حين أن سكوت براون، ورغم أنها تتلمذت في الجمعية المعمارية في لندن أوائل الخمسينيات، غادرمبكرًا إلى الولايات المتحدة حيث أصبحت شريكة لفينتوري في نهاية المطاف. وصل بانام أيضًا إلى الولايات المتحدة عام 1976، ولكن اهتماماته بالهوب كانت تشهد انعطافات دائمة بطرق أخرى كما تكشف المقارنة بين عمله: *Learning from Las Vegas* و *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (New York: Harper & Row, 1971)

16. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 101.

17. المصدر السابق: 87.

18. المصدر السابق.

19. المصدر السابق: 90.

20. المصدر السابق: 13.

21. المصدر السابق: 52. قد يحاجُ المرء أن هذا الدمج بين العلامة التجارية للشركة والرمز الشعبي هو أحد الدروس المستفادة من فن الهوب، لكن ذلك لم يتحقق إلا نادراً: فعلى سبيل المثال، «صروح» كلايس أولدنبرغ -مضارب البيسبول العملاقة، ميكي ماوس بأشكاله المختلفة، شطائر الهمبرغر وما شاكلها- لا تدع هذا التمثيل بقدرما تؤكد على عدم ملاءمتها.

22. المصدر السابق: 9.

23. المصدر السابق: 75.

24. المصدر السابق: 74. هذا في الواقع مقتبس عن:

Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John R. Myer, *The View from the Road* (Cambridge, MA: MIT Press, 1964): 5.

25. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 139.

على الرغم من تقديمه للمُعلمين المعاصرين، استمد الفينتوريون استراتيجيتهم من لو كوربوزيه. في عمله: *Vers une architecture* (1923)، قارب لو كوربوزيه بين البنى الكلاسيكية والملع الصناعية مثل السيارات الرياضية بارزينون ودولاج. بهدف المحاججة لصالح الطابع الكلاسيكي للموضوعات في عصر الآلة. كُيف الفينتوريون هذه التماثلات الأيديولوجية مع اصطلاح تجاري: «تمثل لاس فيغاس بالنسبة للستريب(يعرف بلاس فيغاس ستريب وهو شارع تتركز فيه العديد من

الفنادق والمنتجعات والكازينوهات) ما تمثله روما بالنسبة للميدان الكبير»: تتكرر اللوحات الإعلانية في لاس فيغاس كما تتكرر أفواس النصر في روما القديمة: وتسمُّ اللافتات التجارية المستريب كما تسمُّ الأبراج سان غيمينانو، وهكذا ودالهك (المصدر السابق 106، 18، 107، 117). إذا كان لو كوربوزيه قد اتجه إلى إسباغ طابع كلاسيكي على الآلة (والعكس صحيح) في عصر الآلة الأول، فإن الفينتورين اتجهوا إلى إسباغ طابع كلاسيكي على الصورة-السلعة (والعكس صحيح) في عصر الهوب الأول. أضى الربط بعض الأحيان بين لاس فيغاس وروما بمثابة المعادلة: المستريب هو نمسختنا الخاصة من الميدان الكبير، وعليه يتوجب القبول بالمشهد المفعم بالمسارات والأضواء «البعيد كل البعد عن الميادين الواسعة الخالية» (سنضيف المزيد في هذا الصدد).

26. اطلع الاستوديو الخاص بهم على أعمال روشا آنذاك، لكنَّ الفينتورين في النهاية يشاركون روشا الرأي حول لوس أنجليس لكن بدرجة تقل عما تشاركوه مع توم وولف في رأيه حول لاس فيغاس وخاصة صباغته للغة الهوب (انظر الهامش 13) كما مورست، على سبيل المثال، في عمله:

The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamlined Baby (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965).

كما يلي: «لاس فيغاس (ماذا؟) لاس فيغاس (لا أستطيع سماعك! الصخب عال) لاس فيغاس!!!

فيما سبق، أدرك فينتوري العلاقة مع الهوب كما يظهر في الفصل المعنون «مسوّغات لعمارة الهوب» والمتضمن في عمله: *Arts and Architecture* 82 (April 1956)، تمامًا كما فعل سكوت براون في «التعلم من الهوب» المتضمن في عمله: 360/*Casabella* 359 (December 1971).. قارب أرون فينغار هذا الموضوع في كتابه:

Am a Monument: On «Learning from Las Vegas» (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).

27. حول وارمول وروشا انظر (إضافة إلى أعمال أخرى) الفصلين الثالث والخامس من: *The First Pop Age*.

28. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 80.

يختلف التناول الفينتوري للمسألة بعض الشيء: «الجلوس في المساحات لا يُشعر

البناء- الصورة

الأمريكيين بالارتياح... ينفي لهم العمل في المكاتب أو الجلوس مع العائلة لمشاهدة التلفاز، انظر:

(*Complexity and Contradiction in Architecture*: 131)..

29. Richard Hamilton, *Collected Words: 1953-1982* (London and New York: Thames & Hudson, 1983): 233, 78; Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 161.

30. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London and New York: Thames & Hudson, 1980): 281.

يلقي هذا الحضور الدستوي بظله على مشروع نيو بابلون New Babylon (1958-62) الخاص بالفنان الوضعي كونستانت نيوهاوس Constant Nieuwenhuys على سبيل المثال، الذي أعاد تصوير مدن معينة في أوروبا كفضاءات مُحَرَّرة مخصصة للتسلية والمرح، لكن ثمة غموض يشوب رسمه التوضيحي إذ يمكن فهم هذه الفضاءات أحيانًا كفضاءات منغلقة ضيقة.

31. Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York: Oxford University Press, 1978): 46 et passim.

يمكن قلب هذه العبارة لتصبح: فانتازيا التكنولوجي.

32. عرف كولهاس مكتبه للعمارة الحضرية Office of Metropolitan Architecture وفق مصطلحات دالته (نسبة إلى سلفادور دالي) كما يلي: «آلة خلق الفانتازيا»، لكن بعض «فانتازيات» هذا المكتب أضحت واقعا على المقهاس الكوربوزي. انظر: (Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL* [New York: Monacelli Press, 1995]: 644)

امتلك كولهاس أيضًا مهارة كوربوزية لناحية المفاهيم الجذابة (مهارة امتلكها بانام والفينوريون كذلك)، وقد قدمها، في قالب هوب لائق، وكأنها ملكية فكرية محفوظة. إلى حد ما، لم تكن التوليفة كوربوزية- دالي حالة مفردة بقدر ما يبدو عليه الحال: كان ثمة دبالكتيك بنائي- سوربالي في صلب المسار الريادي التاريخي، وكان تبهانه (المستحيل) مشروعًا متضمنًا، بدرجة ما، في العديد من الأفكار الطبيعية الجديدة، بدءًا من إيمانيسيت باوهاوس Imaginist Bauhaus (حركة تأسست في سويسرا بهدف الإجابة على السؤال: ما هو موقع الفنان في عصر الآلة) حتى الوضعيين، مرورًا بأرتشيفرام وبراييس، وصولًا إلى كولهاس ومكتب العمارة الحضرية.

33. Koolhaas, *Delirious New York*: 203.

34. Rem Koolhaas and OMA, *Content* (Cologne: Taschen, 2003): 489.

35. المصدر السابق.

36. للتوضيح فقط: ليس مفاد النقد هنا أن غيري قد انتهك المبدأ (شبه الأسطوري) للشفافية الهيكلية، بل القصد أن هذا القطع يسفر غالبًا عن فضاءات عديمة الجدوى تُمَيِّتُ العمارة وتُثَنِّتُ مضامينها.

37. -37 في مشروع مي تيرمينال Sea Terminal في مدينة زيرغ، طرح كولهاس هذا التأثير كمسؤول/طموح معماري:

«كيف تُدخِلُ لافتةً جديدةً في المشهد-عبر المدرج والظروف المحيطة بالمكان فقط- يمكن أن تؤدي أي غرض بصورة مؤكدة وكيفية على السواء». (Koolhaas et al., *S, M, L, XL*: 582). . سأتناول تحول الصورة إلى «مزاج عام» مجددًا في الفصل السابع.

38. يكتب مايكل هابس عن هذه الظاهرة ما يلي:

وكان السطح الخارجي للغطاء الحديث [ومثاله هنا مبنى سيفرام Seagram للودفيغ ميس]، الذي صُوِّرَ قنرات التمليع والتشبيء في طابعه التجريدي بالذات، قد حُتِّدَ، استُحوِذَ عليه بدرجة أكبر، ثم نُطِّفَ ونُشِطَ من جديد بمسوية أعلى... هذا السطح الخارجي الجديد [ومثاله هنا مكتبة سياتل لكولهاس] لم يُصنَعِ من مواد علاماتيّة/سيميائية منسوبة إلى الثقافة الشعبية (كما هو الحال مع فينوتوري وسكوت براون)، إنما تمت قبولته عبر إجراءات تمتثل لحقائق برمجية، سوسيوولوجية وتكنولوجية مخصصة (وهي ما يشير إليه المصممون بـ«شرائط البيانات»).

انظر:

Hays, «*The Envelope as Mediator*,» in Bernard Tschumi and Irene Chang, eds, *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century* (New York: Monacelli Press, 2003): 66–7.

39. انعطافة أخرى في مسار عمارة الوبوب أضحعت واضحة للعنان. إذا كان ثمة حديث في ستينيات القرن الماضي عن «بني فوقية»، وفي السبعينيات عن «هياكل عملاقة»، يُمكن للمرء اليوم الحديث عن «المباني الفائقة». للمفارقة، أعادت

البناء-الصورة

هذه الهندسة المعمارية المهندس. البطل القديم للعمارة الحديثة. إلى الصدارة. وبين هؤلاء المهندس السيرلانكي سيميل بالموند، والذي لولاه لما أمكن وضع تصوّر لبعض الأبنية الفائقة ناهيك عن تنفيذها (عمل بالتعاون مع كولهاس بدءًا من عام 1985، ومع مصممين مشهورين مؤخرًا). مهندس آخر هو المصمم الفني الإسباني سانتياغو كالاترافا، الذي يحظى بشعبية كبيرة بسبب منشأته الرمزية، وسنتناول مهندسين آخرين في الفصول اللاحقة. لكن مثل هذه الأعمال الهندسية المُقدّمة كعمارة تمثّل دلالة على الرجوع إلى التكتونية، وإذا كان الأمر كذلك، يمكن القول إنّ التكتونية قد تحوّلت هنا إلى صناعة الصورة على أساس الهوب أيضًا. لتأمل مركز العبور الذي صممه كالاترافا في المركز التجاري العالمي في مانتان الدنيا: لقد انتوى أن يتكون سطحه العلوي من أقواس مُضلّعة في صورة تستحضر أجنحة يمامة طليقة. إذا كان دانييل ليبسكايند قد اقترح تصميمًا «ظلمنطقة صفر- Ground Zero» يحلّ من خلاله موقع الرضبة النفسية الشخصية إلى ميدان للفخر بالانتصار القومي، فإن ما يقترحه كالاترافا يُدلي على نزعة بروميثيوسية ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر يصعب معها التفريق بين الروحية الإنسانية والتكنولوجيا الإمبريالية، وبالكاد يمكن اعتبار هذه الظاهرة وقفًا على مانتان. في أمثلة ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر، لم تُسخر الهندسة المتقدمة لصناعة اللوغو الخاص بالشركات الكبرى وحسب، بل لرفع الروح المعنوية للجمهور أيضًا. ومن الأرجح أن تلعب دورًا أينا يحط العرض الباهر التالي رحاله (أولهاد لندن عام 2012 على سبيل المثال).

الجزء الأول

طُرزُ عالمية

2

تخطيط مدني على مذهب الپوپ

عام 1971 حدثت إحدى المفاجآت المعمارية في القرن المنصرم: فاز مصممان شابان، كلاهما ليس فرنسيًا، بمشروع هو الأكثر أهمية في باريس منذ الحرب العالمية الثانية: تصميم سينتر پومپيدو Center Pompidou. وذاع صيتهما بين ليلة وضحاها. صمم الاثنان -إنجليزي يدعى ريتشارد روجرز Richard Rogers عمره 38 عامًا، وإيطالي يدعى ريتزو پيانو Renzo Piano عمره 35 عامًا- مبنىً مُفعمًا بتفاصيل فنية جامحة، الأمر الذي أبهج البعض بينما أثار غضب البعض الآخر: صندوق زجاجي مُدعم بهيكل من الفولاذ والإسمنت، وعلى كل واجهة شبكة ملونة من الأعمدة مسبقة الصنع والدعائم المصفوفة بشكل قُطري مع سُلّم كهربائي أنبوبي الشكل يتخذ مسارًا متعرجًا في مقدمة المبنى، إضافة إلى أنابيب الخدمات الأخرى التي مُيزت بألوانها الأصلية وتمتد إلى الجوانب الأخرى من المبنى. سرعان ما اشتهرت منطقة بوبور Beaubourg (حيث سينتر پومپيدو)، التي بنيت أسامًا وفق تصوّر يقوم على تهجين بين المتحف البريطاني وتايمز سكوير تمّ تحديثه لبلاتنم عصر المعلومات (تستقبل ما يفوق 7 ملايين زائر سنويًا). ترض هذه المنطقة على ميدان واسع، وقد اعتُبرت أيضًا شعبية الطابع

أسماها روجرز «مركز الشعب، جامعة الشارع»¹. رغم ذلك، اتسم هذا المشروع بقدرٍ من التضارب: مبنى على مذهب الهوب صُمم من قبل معماريينَ تقدميينَ لصالح دولة بيروقراطية على شرف سهامي محافظ (الديغولي جورج بومبيدو)، ومركزٌ ثقافي قُدّم «كمحفّز للتجديد المدني» (240)؛ حيث ساعد أكثر على إزالة سوق المواد الغذائية لي يال Les Halles وفي الارتقاء تدريجيًا بحيّ ماريه Le Marais. وسمت تناقضات حادة من هذا القبول المسيرة المهنية لروجرز وبهانو كليهما، إذ ارتبط الاثنان باليسار ردحًا طويلًا من الزمن رغم ما حصلنا عليه من ميزات في كنف الوسط واليمين².



مبنى بومبيدو، باريس 1971-77

© Renzo Piano Building Workshop.

تخطيط مدني على مذهب الهوب

قد يُعتبر مبتدئاً بالمقاييس المعمارية، لكن روجرز كان يحمل في جعبته سنوات من الممارسة العملية، فهو تخرج في الجمعية المعمارية في لندن، ثم التحق بجامعة ييل بين 1961-62 مع نورمان فوستر Norman Foster حيث تشارك الاثنان العمل إلى جانب زوجتهما: سو برومويل Su Brumwell (زوجة روجرز) وويندي تشيزمان Wendy Cheeseman (زوجة فوستر) حتى العام 1967. يصعب اليوم التصديق أن «فريق الأربعة Team 4» قد انفرط عقده بسبب نقص العمل، لكن ذلك لم يحدث قبل أن يكملوا هيكلًا متقدمًا لصالح ريلانيس كونترولز Reliance Controls في سويندون Swindon جنوب غرب إنجلترا، وصفه الكاتب المعماري كينيث باول Kenneth Powell بأنه «ليس مصنعًا ولا مبنى مكاتب ولا محطة أبحاث بل توليفة تجمع الثلاثة معًا (20)». أول أشكال «الأسقف الخارجية المرنة» التي صممها روجرز على مدار سنوات كانت لمشروع ريلانيس كونترولز، وهي تدين بالكثير في بساطتها وأناقته لتجارب العمارة السكنية -التي تمت تحت رعاية مجلة *Art and Architecture* - جنوب كاليفورنيا، ولمشروع إيمز هاوس Eames House عام 1949 على نحو مخصوص. فوق ذلك، كان روجرز متقبلًا للهوب الجديد ولتصاميم التكنولوجيا المتقدمة التي ظهرت في الستينيات. فعلى سبيل المثال، وضع تصوّرًا لمنزل متناول الشكل رخيص الثمن، مصنوع من صفائح مشدودة إلى بعضها تحمّل على سيقان قابلة للتعديل، بحيث يمكن وضعه (من حيث المبدأ) في أي مكان. لدى عرضه في معرض البيت المثالي Ideal Home في لندن، تبين أن تصميم المنزل المزموم/المشدود يعكس تفاعلية بوكمينستر فولر بدور التكنولوجيا المتقدمة من ناحية، وأسلوب آرثشيفرام في استخدام المواد المعاصرة والتصميم الرشيق من ناحية أخرى (اقترحت آرثشيفرام فكرة كبسولة فضائية ذات سيقان روباتية عام 1963). خلافاً لفولر وأرثشيفرام، أظهر

روجرز استعدادًا لتعديل مخططاته كي يتمكن من وضعها موضع التنفيذ، فخلال تلك السنوات بنى لوالديه منزلًا في ويمبلدون جمع فيه بين معيارية الهوب (بناء المنزل من أجزاء معيارية مختلفة) كما تهدت في المنزل المزموم والبراغماتية المَهْدَبَة لمشروع إيمز هاوس. حتى مع ظهور المشاريع الكبرى، واصل مكتب ريتشارد روجرز وشركاه (RRP)، وقد أصبحت اليوم روجرز ستريك هاربر وشركاه (Rogers Strik Harbour and Partners) تجاربه باستخدام التصميمات النموذجية بحثًا عن عمارة اقتصادية وابتكارية في أن معًا. شملت هذه المخططات التجريبية التي أجريت على مدى سنوات مشقًى متنقلاً مخصصًا للمناطق الريفية، حافلة إطعام صُممت لتكون منتجًا صناعيًا، مبنى لمعرض وهو عبارة عن نظام من الأرفف العملاقة (فُيِّم هذا المشروع باستخدام نموذج الميكانو (Meccano)، ومبني شاهقًا من الشقق حيث ينبثق كل شيء من مجموعة معدات مسبقة الصنع.

بالنظر إلى مشاريع من عينة ريلانيس كونترولز والمنزل المزموم/المشود، لا يمكن القول إن مشروع بوبور قد تولد من العدم، حيث قُري بوبور، باعتباره واحدًا من بضعة مباني تمثل الهوب والتكنولوجيا المتقدمة، كهبانٍ عام. أولًا: أوضح هذا البهان الأهمية المتجددة للهندسة الإبتكارية في العمارة المعاصرة (حظي روجرز وببانو بمساعدة المهندس الإيرلندي الكبير بيتر رايس Peter Rice الذي عمل مستشارًا لمكتب روجرز وشركاه بعد ذلك). ثانيًا: قدم البهان جوابًا على سؤال مطروح حول الشكل المُحتمل للتصميم ما بعد الحدائي، حيث علق بانام في أحد اجتماعات آر تشيفرام قائلاً: «معظمنا يرغب في أن يشبه شيئًا ما. لا نريد بنية تؤدي بالوظيفة إلى الاندثار»³. في هذا الصدد، لا يمكن القول إن بوبور كانت استثنائية بقدر ما كانت عليه مصطلحات «العمارة المشبكية» و«عمارة التوصيلات» (التي

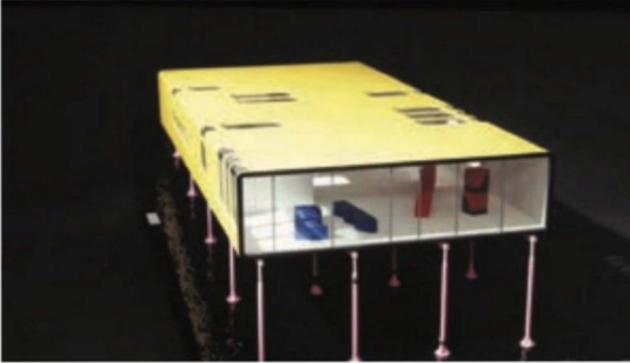
(*) Clip-On Architecture عمارة مشبكية: اقترحت هذه العمارة نهجًا أكثر ارتجالية، وحتى أكثر =

نخطيط مدني على مذهب البوب

تضاف إلى القالب المعماري الأصلي) الخاصة بأرتشيغرام وما تتضمنه من «فوضى جامحة غنية بالأنابيب والأسلاك والدعامات والممرات الضيقة»، غير أن روجرز وبهانو قدما لنا مزيجًا غير متوقع بين الجماعانية (الترابط الفردي-المجتمعي) والتزعة الاستهلاكية التي سادت في جزء معتبر من ثقافة العقد السبعيني في القرن الماضي⁴. ثالثًا: من ناحية روجرز خصوصًا، بين مشروع بوبور ميزات نقل المرافق الخدمة الميكانيكية إلى الجزء الخارجي من البناء-كوسيلة لإخلاء الحيز الداخلي (على عمق حوالي 50 مترًا، الطوابق المفتوحة في بوبور متاحة لشق الاستخدامات)، ولتفعيل المبني ككيان موحد (تتردد هنا أصداء نزعة مستقبلية: لتأمل محطات الكهرباء كما تخيلها أنتونيو سانت إيليا Antonio Sant'Elia الذي أثار إعجاب روجرز أن كان الأخير طالبًا)⁵. بطريقة ما، تؤدي أنابيب الخدمات المذكورة دور التزيين المعاصر—مُنحت بوبور خصوصيةً ومعيارًا— فضلًا على أن حركة الناس عبر الميدان الكبير باتجاه الطابق الأرضي وعلى المصاعد المتحركة نحو الأعلى تبعث الحياة في المركز وتربطه بالمدينة. (لعل الصيغة المُفضلة للتخيل المعماري لدى مكتب روجرز وشركاه هي «التزيين الجماهيري» المتمثل بشاغلي المباني: في حركتهم، اجتماعاتهم، وهكذا دواليك)⁶.

تتكرر كل تلك الابتكارات في تصميمات مكتب روجرز وشركاه. يقدم روجرز في الواقع حافزًا من ثلاثة مناحٍ للتكنولوجيا المتقدمة في بوبور لا يزال معمولًا به حتى اليوم. في المنحى الأول، تعمل التقنيات الجديدة على هندسة ضروب جديدة من الفضاء المفتوح، وهي أولوية تؤكد على التزامه بابتكارات العمارة الحديثة. في المنحى الثاني، استعملت معدّات هذه التقنيات الجديدة للتزيين، الأمر الذي ينم عن انتباهه لمحفزات التصميم ما بعد الحدائي. في

= بدميةً للتجميع المركب، تطرح من خلاله أسلوبًا نموذجيًا وصناعيًا لإنتاج العمارة، ونقلًا من الإنشاء المعماري إلى التصنيع الشامل. (المترجم)



المتزل المزموم، 1968.

المنهى الأخير، وفي مواءمته بين تلك المتطلبات، تمكن مكتب روجرز وشركاه من التعامل مع مصالغ متصارعة (الجماعاتي والاستهلاكي، العام والخاص)، وتلك مواءمة يمكن فهمها كتسوية. بعد مشروع بوبور انفصل روجرز عن بيانو (سلميًا كما حدث في انفصاله عن فوستر) ثم عُرضت عليه مشاريع عدة جاء بعضها من عالم الأعمال. عام 1978، اختارت مؤسسة بحجم لويدز في لندن Lloyds of London روجرز ليصمم مبناهما الرئيس الخاص بتجارة التأمين. تطلب المخطط المعماري مساحة شاسعة أطلق عليها الغرفة «The Room»، التي يمكن توسيع أو تقليص وظائفها وفق حجم التجارة، فاستجاب روجرز لذلك بأن صمم ردهة مكشوفة بارتفاع المبنى، محاطة بصالات عرض تتصل معًا بواسطة السلالم المتحركة والمصاعد. في هذا المشروع أيضًا، نُقلت الخدمات إلى القسم الخارجي، وبنيت السلالم في أبراج تحتل الزوايا في الخارج، وكان هذا الظهور الأول لهذه الميزة. إلى جانب الردهة المقنطرة، أسبغت أبراج السلالم تلك لمسةً قوطيةً على

تخطيط مدني على مذهب البوب

مظهر البوب في مبنى لويدز، وفي الوقت نفسه: دلال الإكساء بالفولاذ على حضور التكنولوجيا المتقدمة. رغم افتقاد لويدز للبعد الشعبي الذي ميز بوبور، فحقيقة ظهور مبنى ذي ملامح بوب-قوطية وتكنولوجيا متقدمة في مدينة محافظة تُعتبر مفاجأة شكلت استفزازًا للبعض أيضًا. أرمى مشروع لويدز اللغة التي عمل مكتب روجرز وشركاه على تطويرها بطرائق مختلفة: غزارة في التزييج، خدمات في الجزء الخارجي كلما كان ذلك ملائمًا، مع سلالم ومصاعد أنشئ معظمها داخل أبراج، وقد أنجز كل هذا بأسلوب قد يجعل من الحيز الداخلي فضاءً مفتوحًا، والحيز الخارجي فضاءً مزينًا قدر الإمكان. لا تُعتبر الأجزاء الخارجية في مشاريع روجرز وشركاه عن أجزائه الداخلية بطريقة وظائفية، إنما يسعى مكتبهم لإظهار منطق تصميماتهم بمنهج عقلاني من خلال وضع تراتبية جلية للعناصر المكونة للمبنى (يشير هاول إلى أن روجرز تأثر هنا بفكرة لويس كان عن الفضاءات «المُخدّمة» و«الخادِمة»، ما يكشف عن ميوله الحدائنية). فعلى سبيل المثال، يستعمل مكتب روجرز وشركاه الألوان بدرجة تفوق معظم المكاتب الأخرى، لكن ذلك ليس بسبب تأثيرهم بالبوب بقدر ما هو رغبتهم في إبراز التصميم فهم يطبقون اللونين بصرامة وإتقان بما يعبر عن الأجزاء والخدمات في المشروع عادة. مع أن روجرز، كما أظهر مشروع بوبور في البداية، يبدي تجاؤبًا مع الواقع الرأسمالي للثقافة الجماهيرية، لكنّه من جانب آخر يؤمن بضرورة أن تقدم العمارة بنية شكلية تخفف من الفوضى الإلهائية لذلك الواقع.

أنجر مشروع لويدز عام 1986 حينما كانت مطالبة المحافظين بما سُمي «سياقية التصميم ما بعد الحدائني» على أشدها، وسرعان ما استُدْرَج روجرز إلى النزاع الذي كان خصمه فيه أحيانًا أمير ويلز⁷. أعاققت هذه المناوشات ربما مشاريع كبرى للمكتب في منطقة لندن خلال الثمانينات، لكنها عادت إبان الإزدهار في التسعينيات وبداية الألفية. وكان من ضمن هذه الأبنية: المركز



مبنى لويد في لندن، 1978-86
© Eamonn O'Mahony

الرئيس لتلفزيون القناة الرابعة قرب محطة فيكتوريا (1990-94): 88
Wood Street وستريت (1993-99) ولويدز ريجستر *Lloyd's Register*
Broadwick (1993-200) في قلب لندن المالي *The City*: برودويك هاوس

تخطيط مدني على مذهب الپوب

House في سوهو (1996-2002): ووترسايد Waterside، المقر الرئيس لمارك أند سبنسر Mark & Spencer في هادينغتون باسين Paddington Basin (1999-2004): كيسويك پارك Chiswick Park، حديقة تابعة لشركات كبرى تقع غربي لندن (1999-2010) إضافة إلى مشاريع أخرى قيد الإنجاز. صممت معظم هذه الأبنية بعناية وهندست بدقة ولكل منها زهوه الخاص: المدخل الجسري والواجهة المقعرة للقناة الرابعة مثلًا، أو السطح العلوي المتعرج لبرودويك هاوس. لكن تُفهم هذه المشاريع كتتنوعات أكثر منها ابتكارات وفقًا للغة التي أرساها مكتب روجرز وشركاه: كثرة التزييج، إكساء بالفولاذ أو الألمنيوم عند الضرورة، خدمات خارج المبنى وسلالم داخل أبراج كلما أمكن ذلك، والوان تعبر عن الوظيفة.



المركز الرئيس لتلفزيون القناة الرابعة، لندن، (1990-94)
© Richard Bryant/ Arcaid.co.uk.



باتسن سنتر، برينستون، 1982-85

كما كان متوقعًا، كانت الصناعة، قديمها وجديدها، هي المحرك الفعلي للتوجه العقلاني في تصميمات مكتب روزجرز وشركاه كما تبين المشاريع التي تلت بوبور. صمم روزجرز عام 1979 مركزًا لصالح فليتفارد Fleetguard في كامبر Quimprer (غرب فرنسا)، ورغم أنه مخصص للصناعات الثقيلة (صناعة فلاتر المحركات)، بُني فليتفارد من هيكل خفيف: صندوق طويل مُدعم بأعمدة رفيعة تتمدد خلال السطح العلوي وتُعلّق بكابلات رفيعة؛ مع طلاء الأعمدة والكابلات كلها باللون الأحمر. لقد أضى هذا المبنى العمودي

تخطيط مدني على مذهب الپوب

المركب من قضان فولاذية، الذي صمم بدعم من پيتر رايس -علامة فارقة أخرى في أعمال مكتب روجرز وشركاه برزت في أوضح صورها في مشروع قبة الألفية *Mellenium Dome* (1996-99)- لكن الأمر ليس محض خصوصية أسلوبية: فكما تتيج أبراج السلالم وجود فضاءات داخلية، كذلك توسع هياكل القضان الامتداد في الجزء الداخلي. أدى ذلك إلى خلق مرونة وظائفه مناسبة لمشاريع التكنولوجيا المتقدمة مثل مصنع المعالجات الدقيقة في نيوبورت (جنوب ويلز) وپاستنتر *Pastcenter* قرب برينستون (نيو جيرسي)، اللذين صممهما مكتب روجرز وشركاه أوائل الثمانينيات، وهي أيضًا أسقفٌ كبيرة مدعّمة بدعامات فولاذية وموحدة اللون، توفر مساحات كبيرة خالية من الأعمدة. مع ازدياد الإنشاء والتصنيع المسبق خارج الموقع، يمكن بناء أبنية من هذا النوع بشكل سريع واقتصادي. الخفة، المرونة، الاقتصاد، والكفاءة هي مميزات الهندسة المعمارية، لكن شركات كثيرة يسعددها أن تعرف نفسها في إطار هذه المميزات. بعبارة أخرى، ثمة رمزية مجردة معمول بها ههنا، أسهم فيها زبائن آخرون (تبنى مكتب روجرز وشركاه طراز الأسقف المذكور في مختلف المشاريع الأكاديمية أيضًا كما في مركز الأبحاث التابع لجامعة تايمزفالي Thames Valley (1993-96). في كل تلك الأمثلة المذكورة لعبت التكنولوجيا المتقدمة دورًا كمحرك للتنظيم التضاريسي وكمصدر للسطوة الأيقونية للمبنى. مع اضطلاع مكتب روجرز وشركاه بهذه الأعمال الكبيرة، اجتذبوا مشاريع أخرى أكثر ضخامة شملت مؤسسات النقل، تطوير مناطق أرصفة المواني، وخططًا شاملة كبرى. يندرج في خانة مؤسسات النقل ترمينال 5 Terminal في مطار هيثرو (1996-2005)، ترانسباي تيرمينال Transbay Terminal في سان فرانسيسكو (1998-2010)، ومطار باراخاس Barajas في مدريد (1996-2005). رغم أن المبتكر الأول لهذا النمط من العمارة هو نورمان فوستر-الذي أرسى نمطًا

جديدًا في مشروع مبنى المطار ذي الطابق الواحد في ستانستد Stansted كما سنرى في الفصل التالي- كان لمكتب روجرز وشركاه مساهمته أيضًا، إذ بلغت البنية السقفية التي ابتكرها ذروة ألقها في مباني المطارات هذه. في مطار هيثرو، استخدم مكتب روجرز وشركاه شجرة هائلة من الأعمدة لدعم مطاره الواسع المفتوح، وفي مدريد استعمل الكثير من تلك الأعمدة لدعم الأجنحة الممتدة طولًا في المطار تحت أغطية سقفية ضخمة ملونة بألوان العلم الإسباني الأحمر والأصفر تُرشد تعرجاتها المسافرين على هيئة أمواج. (هذه التشكال النيو-باروكية موجودة في الطرز المعمارية -كدلالة على المعرفة التقنية المتقدمة وعلى الطراز المعماري- لكن روجرز حصر استخدامها في الأسقف العلوية معظم الأحيان). بعبارة أخرى، صُمم كلا المطارين كبوابات رمزية وعملية بالقدر ذاته، ويشير مايك ديفيس Mike Davies شريك روجرز لفترة طويلة إلى أنه: «على غرار محطات خط السكك الحديدية الكبير في لندن القديمة، يلعب ترمينال 5 دورًا مدنيًا».

يحتل الدور المدني موقعًا مهمًا بالنسبة لمكتب روجرز وشركاه وهو ما ساعيناه في هذا الفصل، لكن يكفي الإشارة الآن إلى أن المكتب يزعم وجود دور مدني في مشاريع مناطق المواني والخطط الشاملة الكبرى. على مدى سنوات، أنتج مكتبهم مخططات لأجزاء من فلورنسا (مسقط رأس روجرز)، برلين، باريس، لشبونة، شنغهاي، سينغافورة، وشرق مانشيستر إضافة إلى أجزاء من مدن أخرى. لكن قسمًا كبيرًا من هذا التخطيط ركّز على لندن ومحيطها مثل باترنوستر سكوير *Paternoster Square* (الذي ساعد الأمير في إطلاقه)، غرينويش بيننسولا *Greenwich Peninsula*، بانكسايد *Bankside*، ويمبلي *Wembley*، ولور لي قالي *Lower Lea Valley* (تضمن ذلك مخططًا شاملًا للأولمبياد)، وينطبق ذلك على مشاريع أرضة المواني: أرضة رويال ألبرت *Royal Albert*، أرضة سيلفرتاون

تخطيط مدني على مذهب الپوب



مطار باراخاس، مدريد 1996-2005
© Amparo Garrido

Silvertown وكونفوز وارف Wharf Convoys. لم تكن جميع مقترحات مكتب روجرز وشركاه المخصصة للمجال العام وفقًا للمخطط المرسوم، فقد فرض مخططهم الملحق المكتبة الوطنية (1982) لفته الخاصة الجديدة - التي تجمع بين بوبور ولويدز - على برنامج معماري وموقع غير ملائمين لها. لكن هذه اللغة ألهمت مشاريع أخرى مثل تطوير كوين ستريت *Coin Street* (1979-83) الذي اقترح ربط محطة واترلو بالمدينة من خلال ممر مقلنتر مرفوع وجسر للمشاة عبر نهر التايمز (مركب من طوافات عائمة تدعم وسائل الراحة والرفاهية)، ومشروع «لندن كما يمكن أن تكون» (1986) الذي طالب بإقامة حديقة طويلة تمتد على طول الإيمبانكمينت Embankment، إضافة إلى طريق جديد من محطة واترلو عبر النهر وصولاً

إلى ترافالفار سكوير Trafalgar Square. هذا النمط من إرادة التخطيط أهملاً غالباً إرادة القدرة، غير أنه مطلوب اليوم رغم ذلك خاصة مع تداعي البنية التحتية الصناعية للحواضر الحديثة وكارثة التغير المناخي التي تخيم على الأجواء في المدن (درس المكتب هاتين المعضلتين لفترة طويلة)، ولا شك أن مدناً أمريكية تخلفت عن الركب بالنتيجة (حتى على مستوى المباني المفردة، ظهرت أكثر التصميمات ابتكارية مؤخراً في مدن أصغر مثل سياتل وسينسيناتي). في أغلب الأحيان، قاد الالتزام بالتخطيط روجرز إلى حلبة السياسة: رشح نفسه للانتخابات العامة عن حزب العمال عام 1992، ثم عُيّن رئيساً لفريق العمل المدني بعد فوز توني بلير في انتخابات 1997، وقد أشار على عمده محبين للتصميم مثل عمدة برشلونة (ياسكال ماراجال 1982-97) وعمدة لندن (كين ليهينغستون 2000-08) في أثناء إجراء التغييرات المعمارية في مدينتيه.

بطبيعة الحال، المشاريع المقترحة شيء والمشاريع المنقذة شيء آخر، ونجد بالنتيجة أن المباني الشعبية الرئيسة التي صممها مكتب روجرز وشركاه تظهر غالباً في الأرياف القصية. نقدّ المكتب بضعة مشاريع أخرى تمثلت في المحاكم، ومنها المحكمة الأوروبية لحقوق الإنسان في ستراسبورغ (1989-95)، التي تتكون من قاعتين مستديرتين ألحق بهما قسمان خلفيان للمكاتب والقاعات على امتداد نهر إيل، ومحاكم بورودو (1992-98)؛ سقف مُزجج مع مظلة متعرجة يقبع تحتها سبع قاعات محكمة صُممت، بطريقة مُهّمة، على شاكلة قوارير النبيذ (وعلى غير عادة مكتب روجرز وشركاه، كُسيّت بخشب الأرز، ما يؤكد على وجود ارتباط قوي (قارورة النبيذ والخشب)، مع أجزاء علوية تخترق السطح العلوي. على غرار المكاتب الشهيرة الأخرى، لا ريب أن مكتب روجرز وشركاه قد استفاد من زخم الدعوة إلى استغلال الهندسة المعمارية في تطوير نماذج مؤسسية من أجل «أوروبا

تخطيط مدني على مذهب الپوب

الجديدة» عقب العام 1989 (ما أعنيه هنا، التخيل المبكر والمتفائل لأوروبا، وليس أوروبا المنقسمة والمتقلبة بالديون منذ الانهيار المالي عام 2008)؛ وهو برنامج معماري شاركت فيه المدن والأقاليم بحماسة. في هذا السياق، وقع روجرز تحت إغراء مُماثلة ملتبسة بين الشفافية المعمارية والشفافية السياسية (وكذا فوستروپيانو بدرجة أكبر). وعليه، فالغرض من كل الزجاج في مبنى محاكم بوردو هو الإشارة إلى «إمكانية الاطلاع على النظام القضائي الفرنسي» (284)، وبالمثل؛ فإن مبنى الجمعية الوطنية في ويلز (1999-2005) على كارديف باي، مع سقفه المُزجج تحت سطح علوي متموج «يسعى إلى تجسيد القيم الديمقراطية في الانفتاح والمشاركة» (319). علاوة على ذلك، فإن تلك الأبنية التي تستوعب الجمهور -مخروطان متعرجان يخترقان السقف العلوي كما في محاكم بوردو- تستحضر بسهولة بالغة صورًا أخرى ذات صلة: مراكب شراعية، أبراج كنانس، وقبعات سحرية (حسب تعريف هاري پوتر).

تطرح قوارير النيبذ في بوردو وسواري الأشرعة في كارديف سؤالاً مهمًا في العمارة المعاصرة: ما العلاقة بين دورها المدني وسطوتها الأيقونية؟ يُطلب من الأبنية الأيقونية اليوم أن تلعب دورًا في العالم المدني، ويتبدى ذلك أحيانًا في إزاحة ما تبقى من هذا العالم، وكأن الترويج التصويري هو كل ما يمكن أن يتوقعه المواطنون من السياسيين والمصممين اليوم. ظهر الثالث روجرز، فومستر، بيانو في مرحلة زمنية تفصل بين التجريد المهندس للعمارة المعاصرة والتاريخانية التزيينية للعمارة ما بعد الحداثية. صقل المصممون الثلاثة الاتجاه الأول وضربوا صفعًا عن الثاني بطرق مختلفة، وسعوا جاهدين في معظم الأحوال إلى تجنب الأيقنة النحتية لمعاصريهم أمثال فرانك غيبري وسانتياغو كالاترافا. كما هو الحال مع هؤلاء المعماريين المذكورين، طُلب من مكتب روجرز وشركاه تمييز عملاتهم عن سواهم

بشكل واضح، فعلى سبيل المثال: كُلف المكتب بتصميم جسر لمدينة غلاسكو ليكون «أيقونة للمدينة»: رمزياً تفصح عن رغبتها بالانسلاخ عن المركز الصناعي القديم والانتقال إلى «عاصمة ثقافية وتجارية أوروبية» (354). يستحضر المخطط، وهو عبارة عن ممشى متزّج منحدر يلتوي بشدة على المدى الأفقي لنهر كلايد، صوراً مثل الجناح، الزعنفة، وشبكة الصيد في تركيبه واحدة. وهنا في الحقيقة، أصبح طراز بناءً قديم مخصص للعمل والوظيفة رمزاً باهراً مخصصاً للتسليّة وتجزية الوقت. أعلن عن المشروع في 2003، لكنه أهمل حتى كجسر بعد ثلاثة أعوام.

يمكن لمثل هذه الرمزيات المجردة أن تكون فعّالة لكن يمكن أن تكون أيضاً شكلاً من المبالغة والتكلف. فقد عدلت قبة الألفية لتكون على شكل بالون هائل الحجم، مع قضبانها الاثني عشر التي يبلغ طول الواحد منها 100 م (الرقم اثنا عشر يعكس التوقيت بالمساعات، الأشهر، وكوكبات النجوم ذات الأشكال المحددة)، وبخبرنا عنها مايك ديفيس قائلاً: «كان المُلهم الأساسي للقبة السماء الرحبة: الكون الذي يخيم على كل ما يجري تحته» (298). بقي مكتب روجرز وشركاه فخوراً بهذا البناء، ولا يُلام المكتب بالطبع على مشكلات المشروع المالية ومكوناته الفوضوية (من عروض مقصف «تجربة الألفية» المتنوع الأطعممة إلى موقعه الحالي كجمع ترفيهي حمل اسم O2)، لكن الصلة الكونية كانت أمراً مبالغاً فيه بينما يرى معظم الناس القبة 'كفيل أبيض'. قدم مكتب روجرز وشركاه مساهمهم في موقع مركز التجارة العالمي بصورة حيوان مختلف. برّج من بين أربعة أبراج مُقترحة (عُهد بالأبراج الأخرى لديفيد تشايلدز David Childs، فومستر، وفوميهيكو مكي Fumihiko Maki)، وفيه يرسل المكتب جملة رسائل مختلطة من خلال واجهة من الزجاج تمتد إلى ما بعد الأسطح العلوية، إضافة إلى دعائم فولاذية متقاطعة تدعم البرج في حالة انهيار الأعمدة عند تعرض

تخطيط مدني على مذهب الپوپ



مبنى معاكم بوردو، 1992-98

© Christian Richters.

البرج للهجوم. من ناحية، يعرض مكتب روجرز وشركاه دلالة على حضور الشفافية، وحتى الروحانية، ما يمثل استجابة للخطاب المتناقض الذي جمع بين الحرية الأمريكية والمآثم المقيم، الذي ألقى بظله على النقاشات حول المنطقة صفر منذ الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. ومن ناحية أخرى، يقدم المكتب صورة تعكس الأمن، وحتى الدفاع المدرع في مواجهة العالم الذي كان حاضراً بقوة في نقاشات ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. يأتي التناقض من الموقع نفسه وفق الخطة الشاملة التي تجمع مباني المكاتب مع موقع العبور، محلات تجارة التجزئة، مراكز ثقافية مبتذلة، ونصب تذكاري ضخمة. ماذا يعني هذا العالم المدني المزيف من وجهة نظر المصممين؟

عقدة الفن..العمارة



مبنى برلمان ويلز، كارديف، 2005-1999
© Richard Bryant /Arcaid.co.uk.

تخطيط مدني على مذهب الهوب



قبة الألفية، Millennium Dome، لندن، 1996-99

© Grant Smith / View.

في معظم الحالات، عمل المكتب بشكل جاد على مسألة العمارة المدنية في العصر الاستهلاكي، وكانت ردود أفعالهم مدروسة جيدًا؛ فلم يزد مستوى التلاعب والمعالجة، على مستوى الصورة، عما أنجز في قوارير محاكم بوردو وأبراج كارديف. لكن التناقضات التي برزت في مشروع بوبور عاودت إلى الظهور هنا، فقد اعترف روجرز بالثقافة الجماهيرية لمجتمعنا وفقًا لمعالم الهوب والتكنولوجيا المتقدمة في هندسته المعمارية (بمعنى ما: ألف المكتب بين الأصول البانامية والفيثورية للهوب كما بحثنا في الفصل الأول)، ويصر في الوقت نفسه على الفحوى الإنساني للمدينة باعتبارها «مكانًا للاجتماع». يمكن أن تكون عقلانية تصميمات مكتب روجرز وشركاه صارمة، لكن

المكتب اشتهر في الوقت نفسه بمناخه الاجتماعي الودي (بني وفق هيكلية غير ربحية، حُددت معاشات كبار الشركاء فيه حسب ما يتقاضاه موظفو المكتب الأصغر سنًا، نشيط في الأعمال الخيرية، إضافة إلى أن مقهى الريفير River Cafe الذي تديره روث ورجرز، بدأ كمقصف للمكتب). في الختام، يطوّر المكتب أعمالاً كبرى، ويدعم في الوقت نفسه، على نحو لائق، استدامة العمارة وإحياء المدن. يتقن المكتب أيضًا التعامل بشكل جيد مع تناقضات من هذا القبيل، لكن هل يُعتبر ذلك نقطة قوة؟ أم تحقيقًا لتسوية؟ أم كليهما؟ أن تُصمم فضاءً عامًا لا يعني بطبيعة الحال أنك تعمل للمصلحة العامة. وأن تُقدم مبنىً أيقونيًا لا يعني أنك تؤدّي دورًا مدنيًا. لا شك أن للخلافات مع الأمير حول قبة الألفية ومطار هيثرو وسواها هي الأكثر دلالة ربما في هذا الصدد؛ إنها تكشف عن مجتمع أكثر عدائته مما يقرّ به مكتب روجرز وشركاه.

هوامش الفصل الثاني

1. Kenneth Powell, *Richard Rogers: Architecture of the Future* (Basel: Birkhäuser, 2006): 241.
2. لسوء الحظ، كذا يمكن أن يقول براغماتي (على عجالة ربما): بالنسبة لأي ممارسة ناجحة في الحقبة النيوليبرالية؛ يكمن الاختبار فيما يمكن للمرء أن ينجزه في ظل هذه الظروف.
3. Reyner Banham, "A Clip-On Architecture," *Design Quarterly* 63(1965): 30.
4. Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*(London: Thames & Hudson, 1976): 17.
5. وُلد روجرز في فلورنسا لأبوين أنجلو-إيطاليين غادرا إنجلترا قبل الحرب العالمية الثانية، وكان ابن عمه الأكبر إرنستوروجرز (1909-69) معماريًا إيطاليًا مشهورًا.

تخطيط مدني على مذهب البوب

6. Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament," in *The Mass Ornament*, ed. and transl. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

7. في آخر المستجدات، تدخل الأمير تشارلز عام 2010 لكبح تطوير تشيلسي باراكس *Chelsea Barracks* في بلغرافيا Belgravia الذي عهدت به العائلة القطرية المالكة إلى مكتب روجرز وشركاه (تضمن مخطط المشروع 548 شقة سكنية، نصفها بثمن معقول وتوزع على أربع عشر بناية من الزجاج والفولاذ). تم ذلك في ظل ازدياد تام لمسار الخطة (حظي التصميم بدعم من مسؤولي المجلس).

3

قصور كريستالية

هل من معماريٍّ مُعاصر ترك بصمةً على مناظر المدن بقدر ما فعل نورمان فوستر؟ لا أحد ربما منذ كريستوفرين Christopher Wren الذي ترك أثرًا مشهديًا عظيمًا في أفق لندن، بدءًا من برج سويس ري Swiss Re في مركز المدينة المالي (The City) وحتى قوس ستاد ويمبلي Wembley Stadium إلى الجهة الشمالية منها. تميّز فوستر، المولود عام 1935 بالجسارة والإقدام، وقد شدّد في التقارير الخاصة بأبنيته على صفات من قبيل «الأول» و«الأضخم» وأفعال من مثل «يعيد اختراع» و«يعيد تعريف»¹. علاوة على ذلك، أضحى فوستر، على شاكلة زملائه من أمثال ريتشارد روجرز وريتزو بيانو موضوع العديد من الكتب الكبيرة المنشورة حديثًا، التي تتجاوز فيما يبدو تلك المجلدات الضخمة التي تناولت نظراءه البارزين أمثال فرانك غيري وريم كولهاس اللذين تُعتبر مكاتهما الهائلة صغيرةً بالمقارنة مع مكتبه.

يضم مكتب «فوستر وشركاه» حوالي 1000 موظف موزعين على ما يقارب اثنين وعشرين مكتبًا، مع سجلٍ حافل بالأعمال التي أنجز معظمها: سبعة بنوك، تسعة جسور، ثمانية تصميمات مدنية (مثل مشروع تغيير مساحة ترافالغار)، عشرات مراكز للمؤتمرات، ثمان وثلاثون صالة فنون،

ثمانٍ وعشرون مبنىً للتعليم والصحة، عشرةً أبنية حكومية، أربعة عشر للمشاريع الصناعية، اثنا عشر لتجارة التجزئة، خمسة وثلاثون للرياضة والترفيه، ثلاثون مسكنًا، تسعة وثلاثون خطة شاملة (بدءًا من المعارض وحتى مدنٍ بأكملها)، ستة عشر تطويرًا متعدد الاستخدام، خمسة وستون مكتبًا (مثل هيرست تاور Hearst Tower في مانهاتن 2000-06)، ثمانٍ وعشرون نموذجًا لمنتجات ومفروشات، تسعة مجمعات أبحاث، وأربع وعشرون منظومة مواصلات (بخوت خاصة، محطات قطار، محطات مترو، ومطارات)، وتزايد هذه الأرقام كل عام². على غرار بعض عملائه، يعمل مكتب فوستر وشركاه على المستوى الدولي أيضًا، ولا ريب أنَّ العديد من الشركات الكبرى والحكومات تعمل على مستوى أقلَّ شأنًا منه³. بالنسبة لمختلف أعماله على مدى الخمسين عامًا المنصرمة، حافظ المكتب على أسلوب متماسك في معظمه من حيث الطراز، ومُنسَق من حيث الطبيعة. إن تصميماته، المتقدمة تكنولوجياً، والتوسعية مكانياً، والمصقولة شكلياً، هي عقلانية من الناحية التجريدية وتبلغ درجة الموضوعية المعتدلة، لكنها مع ذلك مميّزة وبسهل نسبياً التعرف عليها، ورغم ذلك، فقد خلق فوستر، إلى جانب روجرز وبهانو، طرازًا عالميًا. لا غرو في أن تسعى الشركات والقادة السياسيون نحو هذا المكتب ذي الأسلوب الفني: ثمة انعكاس لصورة الذات؛ ذات تكنوقراطية ومبدعة في أن، فهذا يلائم العمل والشركة على حدٍ سواء.

يقدم «مكتب فوستر» عمارة جمسورة إلى حد بعيد، مع سطوح خارجية لامعة مصنوعة من المعدن والزجاج غالبًا، فضاءات مضاءة مفتوحة وكبيرة المساحة، وملاعب مصقولة وأنيقة يمكن أن تستخدم كلوغو إعلامي للشركة أو للولاية. وبالمحصلة، انجذبت شركات التكنولوجيا المتقدمة والتصميم المتقدم إلى هذا النوع من العمل المعماري: تتضمن المشاريع الجديدة

فصور كريسنالية



سويس زي، لندن (1997-2004)

المقر الأوروبي الرئيس للفنون الإلكترونية Electronic Arts في تشيرتسي
Chertsey (جنوب شرق إنجلترا) الذي يصمم ألعابًا للكمبيوتر، ومجمعًا
في ووكينغ (في الجنوب الشرقي أيضًا) لصالح ماك لارين تكنولوجي
الذي يطور سيارات سباق الفورميولا 1. يتميز البناءان بواجهات زجاجية

تعلق منحنياتها الأنيقة في الذهن. من المثبت أن «مكتب فوستر» قادر على تصميم أبنية عمليّة ومحبة للأجهزة الإعلامية معًا؛ حيث استخدمت شركة رينو مركزها في سويندون Swindon (جنوب شرق، 1980-80) كخلفية لإعلاناتها التجارية في المملكة المتحدة، كما تبنت الفايبنشال تايمز المقر الرئيس لكووميرز Commerzbank في فرانكفورت (1991-98)، وهو عبارة عن إسفين شاهق أبيض ورمادي، كرمز لها في المدينة.

في هذا النوع من العمل المعماري بصفته علامة تجارية، اعتمد مصممون آخرون من المشاهير على أشكال تمييزية تجعل منها علامة تجارية أيضًا: لإظهار الأبنية بشكل بارز متميز عن محيطها الكثيب، استخدم غيري منحنيات باروكية جديدة، وكولها من انثناءاتٍ تكعيبية، وزها حديد مُتجهاتٍ مستقبلية^(*). بالمقارنة، يفضل مكتب فوستر العمل وفق قواعد هندسية مقيّدة نسبيًا، وإن كان المطارن الضخمان اللذان صممهما المكتب في الصين ممتدين على رقعة واسعة، فهما أكثر من مجرد سهمين يصلان بين موقعين بشكل مباشر كما يبدو على المخطط. يُنظر إلى كلٍّ من هذين المبنىين ككلٍّ متكامل أو بنية محدّدة المعالم، لأن هذه البساطة في التصوير تركز عمليًا على توضيح البرنامج المعماري، حيث ينتقل المرء من سيطرة الأجرة أو القطار عبر نقاط التفتيش إلى الطائرة فيما يبدو تتاليًا طبيعيًا للحركة. حتى عندما يوظف مكتب فوستر تكوينات خارجة عن المألوف كالتى تظهر بأشكال بيضاوية أو إهليلجية أحيانًا مثل كوز صنوبر سيجي هول City Hall في لندن (1998-2002)، أو شرنقة سيج موزيك سنتر Sage Music Centre في غيتسهيد Gateshead (1997-2004)، فهي من الغرابة بحيث يمكن

(*) المتجه Vector: السهم المتجه من جهة إلى أخرى في الرياضيات يتحدد المتجه بثلاثة عناصر: المقدار (كمية قياسية تتمثل بطول المتجه)، الاتجاه (يمكن تحديده في فضاء ثلاثي الأبعاد)، نقطة التأثير (النقطة التي ينطلق منها المتجه). المثال الأوضح للمتجه هو القوة الفيزيائية: مقدار واتجاه في فضاء ثلاثي الأبعاد. (المترجم)

قصور كريستالية



كوتيرز بنك، المقر الرئيسي، فرانكفورت، 1991-98

تميزها، ومع ذلك، لا يمكننا القول بدقة فيما إذا كان سويس ري (1997-2004) مثلًا قطعة من الخيار المخلل، رصاصة، أم سيفارًا (فرويديًا). هذه الرمزية المجردة هي أقل وضوحًا من الصورة رديئة المستوى للعمارة ما بعد الحداثية لكنها مع ذلك أكثر إفصاحًا من الدالات السيميائية للتصميم التهديبي (حسب بيتر أيزنمان Peter Eisenman على سبيل المثال). المؤكّد

عقدة الفن..العمارة

فيما يخص هذا التجريد المُهم هو أنه يفصح عن إيمان عميق بالتكنولوجيا المتقدمة والتجارة الدولية على حد سواء. في الختام، فإن هذا المشروع المزدوج الغرض، التجريدي والمهم في أعماله أيضًا، تناسبه رمزية أبنية كهذه وتعمظم من شأنه.



سيبي هول، لندن 1998-2002

لاريب أن مكتب فوستريدي اندفاعًا شديدًا نحو التخطيط المتحضر، وهذا ما ترغب أي شركة أو حكومة أن تنسبه لنفسها. يشدد المكتب على أنظمة حساسة من الناحية الإيكولوجية بقدر ما يشدد على التصميمات المتقدمة تكنولوجياً، ورغبتهم في أن تُعتبر أعمال المكتب نظيفة وصديقة للبيئة جليّة لا مرأء فيها، وبغض النظر عن الفوائد الحقيقية لذلك، فإن له تأثيرًا جهُدًا على مستوى العلاقات العامة مع المهتمين بهذا الجانب. ما

فصوّر كريستالينة

يجعل كثافة الزجاج، وهو منقى نمطيّ في تصميمات مكتب فوستر (ليس صديقاً للبيئة بدرجة كبيرة)، أكثر جاذبية هو ما توحى به من شفافية تُلائم الأعمال السياسية والإدارية للزبون، لكن كما أشرنا، قد تبدو هذه الأعمال مُهَيمة للغاية رغم ذلك (كذا حال مخطط القبة الزجاجية الناتئة والمركبة على سطح المراقبة في مشروع تجديد الرايخستاغ في برلين (1992-99): يستند هذا إلى اعتقاد بنّاء مفاده أنه يمكن للمواطنين الألمان إلقاء نظرة خاطفة على ممثلهم من علي، كما لو أن ذلك ينبّه السياسيين إلى مسؤولية المحاسبة أمام الشعب). فيما يتعلق بزعتهم الصّورية، يتبين من الرسوم الأولية لمكتب فوستر مقدرتهم على توفير طيف واسع من الخدمات في أي موقع وعلى أي مستوى. المصطلح الرئيس بالنسبة لمدير المكتب هو «الاندماج»، بمعنى: القدرة إنتاج تصميم شامل بدءاً من قبضة باب أنيقة وحتى المبنى الشاهق، من مسكن خاص لأحد جامعي التحف اليابانيين وحتى جسر هائل جنوب غرب فرنسا. يقول فوستر: «التصميم بالنسبة لي هو الشمول الكلي» (6)، وعلينا أن نأخذ كلماته بحذافيرها لأن أسلوبه في العمل يشمل حقولاً بأكملها: العمارة، الهندسة، العمران، تصميم المناظر الطبيعية، نمذجة المنتج، أبحاث المواد⁴.

في الوقت نفسه، لا يرغب مكتب فوستر أن يُستبعد كشركة كبرى تُعنى عليها القرارات من قبل مجلس الإدارة، أو كتكنوقراطي تعتمد قراراته على أنظمة الكمبيوتر، وعليه؛ يدلل تمثيل المكتب على المهارة الفنية لفوستر «الإنسان». يُنشر كل مشروع تقريباً ومعه مخطط أولي أو اثنان بخط يده للإيحاء بأن هذا المخطط هو التصور الأصلي لكل مشروع. (إنه لتحريف مضحك: في حين لم يعد الكثير من الفنانين يتوسلون بالطبيعة كمصدر ملهم للرسم، لا يزال كثير من المعماريين يصرون عليها. لقد استغلوا الأسطورة القديمة عن الفنان بصفته صانع صورة رؤيويّاً؛ وتلك أسطورة



الرايخستاغ، المقر الجديد للبرلمان الألماني.

فصوّر كريستالبية

تعويضية تواصل الانتشار وتحظى برواج كبير رغم المثابرة على كشف ماهيتها سواء في الفن ما بعد الحداثي أو نظرية ما بعد البنيوية). يرسخ فوستر فوق ذلك منطقيًا للتطوير المستقل وهذا أمر مقترن بالعمل الفني أكثر مما يقترن بالإنتاج المعماري، ومما كتبه «هناك مجموعة من النيمات والاعتبارات... وجهت عملنا دائمًا على مدار السنين»، وكأنه يعنى نفسه من السياق والزبون معًا للحظات، ثم يمضي ليرسم نموذجًا «لتجديد» الحيز الداخلي لأنماط عمرانية (6).

حقق المكتب إنجازه الأكبر قبل أربعين عامًا؛ المقر الرئيس لشركة التأمين ويليس فابر ودوماس Willis Faber & Dumas (1970-75). واعتبر استثناءً لا يمكن تعديله أو تغييره «مستوى أول Grade One» في مدينة إيسوتش Ipswich. في المبنى ثلاثة انحدارات لسلالم متحركة تنطلق من الطابق الأرضي عبر مساحة كبيرة مفتوحة لتصل إلى مطعم وحديقة على السطح العلوي مع وجود جميع المرافق (بما فيها المسجد)، والفرش هو دمقرطة مكان العمل. لكن الأمانة المميزة للمبنى تتمثل في جداره البديع المركب من الزجاج الداكن الذي يعكس الضوء نهارًا ويشفّ مساءً، والذي يلتوي مع مسار الشارع: هذا الاهتمام المبكر بالتأثيرات الباهرة استمر حتى الوقت الحالي، ولعل الباهر، بالنسبة لمكتب فوستر وللعديد من النقاد المعماريين دون ريب، تعويض جيد بما فيه الكفاية عن الديمقراطية (كما رأينا في فصول سابقة، كانت هذه نزعة منذ عهد الشينتوربين وغيري، ولها حضور قوي في أعمال روجرز أيضًا).

وفقًا لفوستر، ويليس فابر «أعدت اختراع» بناء المكاتب، ويعتبر أن بنك هونغ كونغ وشنغهاي (1979-86)، كوميرز بنك، وسويس ري سلسلة تطورات متعاقبة لهذا الطراز على مستوى البناء الشاهق. في هذه الأبنية،

دُفعت أنظمة الخدمات والحركة إلى المحيط الخارجي (كما هو الحال مع روجرز) بحيث تبقى طوابق المكاتب مفتوحة نسبياً، ويصبح ممكناً بناء مدخل مفتوح السطح مقلّم بنهات خضراء. وقد قيل لنا: «ما كان مرة عملاً رائداً غير مسبوقة، أصبح عادياً ومقبولاً» (92) الجزء الثاني من القول صحيح بكل تأكيد: تلك المداخل الواسعة المشجرة أصبحت أماكن مألوفة لكنها لا تبدو «حدايق مُعلقة» شعبية بقدر ما تعكس سطوة الشركات الكبرى.

تنتقل «إعادة الاختراع» من طراز عمرائي لآخر، حيث يمثل تصميم مبنًى: مركز سينزوري للفنون البصرية لسainsbury Centre for Visual Arts (1974-78) في نورثس Norwich، «مساحة مفردة موحدة»، وهو تصميم «ستعاد دراسته» في مراكز ثقافية أخرى. (7) تجلت رؤية فوستر لهذا «المكان» في أبلغ تعبيراتها في ثلاثة مطارات: ستانستيد Stansted (1981-91)، هونغ كونغ (1992-98)، وبكين (2003-07). كل هذه المطارات مساحات كبيرة مفتوحة، صممت بوضوح على مستوى رئيس واحد، تُرشد قنطرته ذات الطراز المميز للمسافرين بسرعة إلى الطائرات، ويؤكد فوستر أن هذا النمط اختير لمطارات كثيرة حول العالم منذ ذلك.

(للمصادفة، يشكل مطار بكين مقياساً لمقدرة المكتب التقنية إذ يمتد على مساحة تفوق المليون متر مربع، ويمتد حوالي 50 مليون مسافر في السنة، وقد اكتمل في الوقت المناسب لأولومبياد 2008). يكتب فوستر: «في مطار ستانستيد، أخذنا التصور المتعارف عليه للمطار وقلبناه رأساً على عقب حرفياً» (7). المقصود هنا: وضع أنظمة الخدمات تحت الأرض حيث يجد المسافر سكة القطار أيضاً، وليس في المساحة العلوية حيث تُرك السطح حراً على شكل مظلة خفيفة: تطبيق آخر يتوقع المكتب ليس مقصوراً على نمط عمرائي واحد.

قصور كريستالية



ويليس فابرو دوماس، المقر الرئيسي، إيسوتش 1970-75

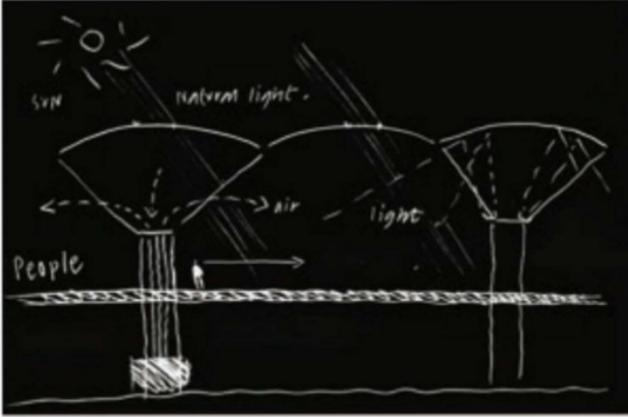


مطار ستانميد 1981-91

في الحقيقة، تمتلئ تصميمات مكتب فومستر بالمساحات الموحدة والأسقف الخفيفة (أغلبها من الزجاج). في تجديد الأبنية التاريخية، وهو تخصص آخر في أعمال المكتب، تُستخدم تلك التصميمات لتغليف المبنى التاريخي القائم كما هو الحال مع الرايخستاغ، القاعة الكبرى في المتحف البريطاني (1994-2000)، إضافة إلى فناء كبير آخر في مؤسسة سميثسونيان Smithsonian Institution في ولاية واشنطن (2004-07). تقوم الاستراتيجية الرئيسة لهذه التصميمات على ترميم معالم مختارة من المبنى الأصلي، إضافة أنظمة للحركة ووسائل الراحة، ثم تغطية المبنى كله بقمة زجاجية.

يحاُج فومستر: «يمكن للعمارة الجديدة من خلال ذلك أن تشكل حافزاً لبعث الحياة من جديد في المباني القديمة» على حد زعمه، وأن «القاعة الكبرى هي ضرب جديد من الفضاء المدني -حيث ثقافي- يضم نماذج مُبتكرة للمنفعة الاجتماعية لم يُعرف لها مثيل في هذا المتحف أو سواه حتى الآن» (12,14). لكن ما هو نوع المنفعة الاجتماعية المرجوة هنا؟ فيما يخص عملية الإحياء من إلفها إلى يائها، حقيقةً كانت أم ظاهرياً، عومل المبنى الأصلي في كلتا الحالتين كموضوعٍ متحفّيٍّ حيث وُضع، حرفياً، أسفل الزجاج ليكون أشبه بقطعة فنية تمّ تلميعها وصقلها. في هذا الجمع بين المبنى التاريخي والإغواء المعاصر جنوح ربما نحو الإثارة المشهدية: يصبح الاجتماع السياسي بمثابة عرض رياضي في الرايخستاغ، ويتحول متحف يشارله بالبنان إلى عرض باهر بذاته في المتحف البريطاني. هل هذا فضاء مدني أم سياحي، مخصص للمنفعة الاجتماعية أم الإلهاء الجماهيري، أم أن التمييز بين الحالتين قد التبس تماماً الآن؟

فصوّر كريستالية



رسم أولي لمطارستانستيد

قد يكون مكتب فوستر أكثر فاعلية عندما تزيد درجة الفجاجة في مقارباته بين القديم والجديد، ومثال ذلك ساحة الفن Carré d'art؛ مبنى منفصل يقع مقابل المعبد الروماني المحمي في مدينة نيم (1984-1984-93)، أو جناح متحف جوسلين للفنون (1992) Joslyn Arts Museum-94 في مدينة أوماها Omaha الذي يضاعف الفن الزخرفي الأصلي على نحو أنيق. أفضل مثال على هذا الأسلوب، ولعله أيضًا الأكثر تطفلية، هو معارض ساكسر للرسوم Sackler Galleries في الأكاديمية الملكية للفنون (1985-91)، حيث نُحتت الأماكن الجديدة في قلب المتحف القديم تمامًا لتبعث فيه الحياة.

لكن لهذا النوع من التصادم قيوده أيضًا، إذ عمد مكتب فوستر في مبنى هيرست في منهاتن إلى إغمد برج زجاجي مركب من شبكة من الألوان الزجاجية معينة الزوايا، مؤلف من اثنين وأربعين طبقًا، في المبنى الأصلي:

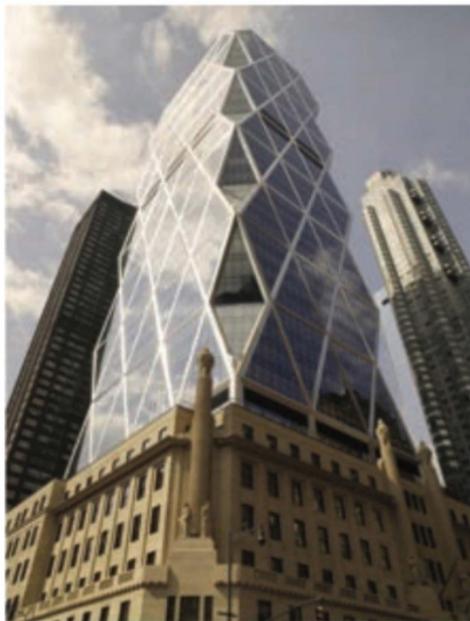
عمارة الفن.. العمارة



مطار بكين، 2003-07



القاعة الكبرى في المتحف البريطاني، لندن، 1994-2000



هيرست تاور ، نيويورك ، 2000-06

كتلة حجرية من الفن الزخرفي الرديء تقع في الشارع الثامن والخمسون والجادّة الثامنة، ولا يمكن النظر إليه بحال «كجسم طاف منعدم الوزن» بل يبدو البرج وكأنه مبنى مُحطّم حطّ على السطح. بدل أن يكون هذا «موزارت الحدائنة» (كما صرّح پاول غولديبرغر Paul Goldberger لصحيفة النيويوركر واصفًا هذا المشروع)، أصبح صورةً لستيفين سبيلبرغ*.

(*) يرد المؤلف على الزعم أن المبنى يمثل فنًا كلاسيكيًا بديعًا (استعارة موزارت) بطابع حدائي، بأنه ليس إلا صورة من أعمال المخرج الأمريكي الشهير ستيفين سبيلبرغ الذي أخرج الكثير من أفلام الخيال العلمي. (المترجم)

على شاكلة التاريخ، تحتل الطبيعة بعض الأحيان موقعاً تحت الزجاج في أعمال مكتب فوستر، ويتجلى ذلك بوضوح في الحديقة النباتية الوطنية National Botanic Garden في ويلز (1995-2000) التي تُعتبر «أكبر بيت زجاجي للنباتات ممتد على رقعة واحدة في العالم» (158). من أسلوب العمل، للمرء أن يتوقع إبداعاً تكنولوجياً في هذا المشروع: شبكة من التزجيج النقي تسمح للسطح الزجاجي بالانحناء في اتجاهين دفعة واحدة، كما أن الألواح الزجاجية تنفتح وتنغلق أوتوماتيكياً حسب المتطلبات المناخية. ونسأل هنا، ما هي الرسالة التي ينقلها مشروع كهذا فيما يتعلق بمكانة الطبيعة في عالم «مكتب فوستر»؟



البيت الزجاجي الكبير، الحديقة النباتية الوطنية
كارمارثشاير، ويلز، 1995-2000

فصوّر كريستالية

يضم المكتب «منتدى للبحث في شؤون الاستدامة» يُجري دراسة على المواد، المنتجات، والتقنيات الجديدة الصديقة للبيئة، ويستخدمها في مشاريعه عندما يكون ذلك مناسبًا: 90 بالمئة من القوالب المستخدم في هيرست تاور مُعاد التدوير على سبيل المثال، كما صُمم الراكبستاغ ليعمل على الطاقة الفائضة. هذا الاهتمام بالاستدامة أمرٌ قمين بالثناء في عالم يزيد معدل استهلاك الأبنية للطاقة وإطلاقها لثاني أكسيد الكربون عما هو عليه الحال في وسائل النقل والمصانع. من جانب آخر، أيد هذا الأسلوب المعماري التطوير الإسكاني، كما في المخطط الذي وضع لمدينة دويسبرغ Duisburg في المانيا. يخلص فوستر إلى القول: «لا توجد عوائق للتطوير المستدام، باستثناء ما تفرضه الإرادة السياسية» (15).

ما ينطوي عليه هذا التأكيد من تبيح له دلالته. فلهذا الأسلوب المعماري مقدرة على فرض تدخلات جريئة في المشهد الطبيعي: حيث جرى تمهيد وتسطيح قمة بارتفاع 100 م في مشروع مطار هونغ كونغ، ونقل 200 مليون متر مكعب من الصخور. بطريقة مماثلة تحوّلت الطبيعة إلى مفهوم مجرد في عالم مكتب فوستر: فأصبحت «إيكولوجيا»، «استدامة»، مجموعة من المواد الاصطناعية وبروتوكولات الطاقة، وهذا يندرج تمامًا في خانة التناقض. ويقدم مكتب فوستر هذه المناقفة في إطار من المصطلحات الكئيبة (أو مصطلحات بوزية الرّن أحيانًا)، ويصر، عن جدارة، على «التفكير الشمولي» حين يتعلق الأمر «بامتراتيجيات الاستدامة» (14)، لكن الشمولي ينزلق إلى الاستبدادي في بعض الحالات. في ديالكتيك الحدائة، تبينَ دون ريب أن احتمالية الطبيعة المؤنسة قد تنقلب إلى واقع يسوده عالمٌ تكنولوجي الملامح، وتوجد دلالات على هذا الشرط فعلاً في ثنايا مجمل أعمال مكتب فوستر. وفي مثال على ذلك، طلبت شركة يابانية عام 1989 من المكتب وضع تصوّر حول وصلّة فضائية لمدينة طوكيو (تعود

هذه الثيمة التقليدية في العمارة الرؤيوية إلى المعمارين الاستقلابيين* في اليابان خلال الستينيات)، وفق مخطط مبني في معظمه على أدب الخيال العلمي. المخروط المركب من شبكة من الألواح الزجاجية معينة الزوايا، المؤلف من 170 طابقًا، والواقع على بعد 2 كم خارج طوكيو بـاي Tokyo Bay والمسعى برج الألفية «Millennium Tower»، يذكرنا دفعة واحدة ببرج إيפל، المشاريع الطوباوية للعمارة البنائية الروسية (تشمل إحدى المؤثرات البصرية في هذا السياق منطاد «زبلين»^(*) الذي حمل اسم «الزوّار الحُضر»)، الديكور الخارجي القاتم لمدينة متروبوليس Metropolis (مدينة خيالية تظهر في كتب الصور الأمريكية)، والقبة الجيودسسية الضخمة التي اقترحها باكمنستر فولر Buckminster Fuller (صديق فوسترلزنمن طويل) لوسط مدينة منهاتن. باختصار: يستحضر برج الألفية عالمًا كاملًا من تصميم تكنوقراطيّ بارع.

في تصميمات مكتب فوستر هذه، ظهر التاريخ والطبيعة مُجرّدين بل متساميان، وينسحب ذلك أيضًا على الصناعة إلى حدٍ ما. في خلفية هذه المشاريع، غالبًا ما يستشعر المرء حضورًا لدرة المنشآت الصناعية الأولى: قصر الكريستال Crystal Palce الذي أنتجه جوزيف باكستون Joseph Paxton لصالح المعرض الكبير في لندن عام 1851 (يتردد صدى هذه السابقة في تسميات من قبيل «المنزل الزجاجي الكبير» و«القاعة الكبرى»).

(*) العمارة الاستقلابية: حركة معمارية يابانية تأسست بعد الحرب العالمية الثانية، تعتمد على دمج الهياكل العملاقة مع أفكار النمو العضوي البيولوجي. تأثرت المجموعة بالنظرة الماركسية والمعاملات البيولوجية. شمل بيان الحركة إبان إعلانها أربعة مقالات بعنوان: مدينة المحيط، ومدينة الفضاء، ونحو تكوين جمعي، والمادة والإنسان، وتضمن أيضًا تصميمات لمدن شاسعة تطفو على المحيطات وأبراج كبسولات قابلة للتوصيل. (المترجم)

(**) منطاد زبلين Zeppelin، منطاد متطاوّل الشكل استخدمه الألمان في الحرب العالمية الأولى كفضاء وجهاز استطلاع. (المترجم)

فصوّر كريستالية

إلى جانب الكفاءة في البناء المركب من الحديد والزعاج، فإن ما جسده هذا المبنى من تحوّل جَمُور في العمارة عبر الهندسة، ومن عقلانية تكنولوجية وتفاؤل مجتمعي يحتل موقعا راسخًا في «جينات» مكتب فوستر: هيكلة الشفاف، مساحاته الموحّدة، ومسطوحه غير المزخرفة تظهر مرارًا وتكرارًا في تصميمات مكتب فوستر، ولا يتوقف ذلك على ما يقارب 50 مركزًا للمؤتمرات وقاعات الفنون التي تصوّرها المكتب. (للمصادفة، توحى هذه السمات دون غيرها بأن مكتب فوستر لم يلقِ بالألّا إلى انشغال العمارة ما بعد الحداثية بالسينوغرافيا، لكنه مع ذلك وجد طرائق أخرى ليكون على تماس معها). كان قصر الكريستال هو التصوّر اليقيني لبريطانيا الصناعية التي لم تنزل في أوج صعودها، ويحاول مكتب فوستر، رغم كل المعوقات التاريخية، وضع تصوّر مماثل لبريطانيا ما بعد الصناعية، وبسبب ذلك ربما حظي مدير المكتب بترحيب أبناء جلدته (اللورد نورمان Norman من بنك التايمز على سبيل المثال): حين يحدق المرء في الأبنية الضخمة التي بناها في موطنه، تبدو الإمبراطورية وكأنها حية لا تزال.

يعبث مكتب فوستر بعض الأحيان بظرفنا المتقلقل بين عالمين صناعي وما بعد صناعي: على سبيل المثال، تمثل قاعة الموسيقى ذات المظهر المنتفخ في سيج غيتسهيد Sage Gateshead اقتصادًا الترفيهي، وتحاكي قوس الجمر المعلق القديم القائم إلى جوارها، الذي يرمز إلى اقتصاد مختلف تمامًا، لكن هذا المحاكاة تلتفّ أيضًا أي توتر أو تضارب قائم بين هذين العالمين. يتبدى هذا التلطيف بجلاء في أنماط أخرى من بقايا الحقبة الصناعية – جسر، برج، محطة قطار، نفق، مطار، مستودع، ومبنى مكاتب- حيث تظهر براعة الأسلوب وتميّزه. مع استخدام المواد والتكنولوجيا المتطورتين، تظهر تلك الأنماط مكثّفة ومُخفّفة –ومتسامية أيضًا- إذ من شأن ذلك أن يحافظ على القيم الملازمة لها. يبدو أن الوظائفية، العقلانية، الكفاءة، المرونة،

والشفافية قد انتقلت إلى مستوى جديد، وتبدّلت في خضم هذه السيرة، وكأنها أضحت بعد ذاتها قيمًا رمزية⁵.

لنتأمل الشفافية: يقترح مكتب فوستر، على شاكلة أسلافه الحدائين، وضع مخطط يربط بين العمارة والانفتاح السياسي ليس فقط في الرايخستاغ، بل في سيتي هول City Hall أيضًا. وقد قيل لنا إن «ذلك يعبر عن الشفافية وإمكانية الولوج إلى قلب العملية الديمقراطية، حيث يمكن لسكان لندن مشاهدة مجلس المدينة على رأس عمله» (188). لكنّ هذا التصوّر المعماري آيل للسقوط من الأساس، وحين يطبقه على المحكمة العليا في سنغافورة (2000-05)، يحاول مكتب فوستر الترويج لـ«المهابة، الشفافية، والانفتاح» في تصميم هذا المشروع (34)، لكن بالنظر إلى أداء الحكومة في العموم، تتضح لنا عبثية هذا التصور.

كيف يتمكن المعماريون من الترويج باستمرار لهذا التصميم؟ أو ولنكن أكثر وضوحًا- كيف نستمر في قبوله؟ هل هو نتيجة ارتباط عاطفي بالقيم القديمة للشفافية، والأمل المشوب بالحزن بما يدفع للاعتقاد أن مظهر المبني الشفاف يؤدي إلى الشفافية المنشودة؟ على أيّ حال، تخضع شفافية كهذه لتأويلات متباينة: قد تضيف مساحات المكاتب المكشوفة مظهرًا ديمقراطيًا خاليًا من الهرمية الوظيفية من وجهة نظر المعماري أو حتى رئيس العمل، لكنها بالنسبة للموظفين جائرة، وشاملة الإراءة. إذن، ما بدا مرةً شفافًا قد يظهر اليوم كعرضي مثير، حيث لم يعد في الضوء أو الزجاج ما يُدلل على المسؤولية الحكومية بقدر ما هو عرض مثير للجمهور. في الحائط المسائر الزجاجي لمبنى ويليس فابر Willis Faber، فضل مكتب فوستر استخدام مؤثرات دراماتيكية، ويستمر هذا العرض الجذاب عبر مبنى الرايخستاغ الذي تلعب قبته الصغيرة في القمة دورًا مزدوجًا: طابق

فصور كريستالية

علوي لممارسة الرقابة خلال النهار، و«منارة» في الليل (182). وبالمثل، وُصف جسر الألفية الشهير في لندن «كطوق من الفولاذ خلال النهار» و«مدينة من الضوء خلال الليل»: كلاهما موقع تمارس فيه المشاهدة، وكلاهما مشهّد بعد ذاته بالنسبة للناظر الخارجي. هذه الطريقة المبتذلة هي منبرٌ للمواطنة المتخيّلة التي يمارسها جمهور النظارة على مدار الساعة. في هذا المنحى، ثمة مساحة استعراضية تغلب على أعمال مكتب فوستر وأعمال سواه من المشاهير اليوم (ينبغي الإشارة إلى هيرزوغ Herzog ودومورون de Meuron في هذا المقام). إن مجتمع النظارة يطالب بها، ولا يمكن بالطبع إلقاء اللوم على المعماريين دون المجتمع بهذا الخصوص، لكن هل يجب عليهم مجازاة رغباته الإشكالية بهذه الصورة الفاقعة؟⁶

مثار الجدل هنا هو بُعد أيديولوجي رئيس في العمارة المعاصرة. لتأمل كيف استحوذت العمارة الحديثة في بواكير القرن العشرين — طرازًا أبيض، مجرد، مستقيم الأضلاع كما في أعمال أدولف لوس Adolf Loos ولو كوربوزيه — على المظهر الحديث. لا تزال عمارةً من هذا النوع تأخذ مظهرًا حدائثًا في حين لا ينطبق ذلك على كل ما يخص تلك الحقبة تقريبًا؛ لا السيارات، ولا الملابس، ولا الناس.⁷ أود أن أشير هنا إلى أن مكتب فوستر يقترِب من تحقيق ماثرة مماثلة في المظهر الحدائثي اليوم: فهو يقدم، بطريقة أكثر إقناعًا من أي مكتب آخر، صورةً معمارية لحاضر ينشد مظهرًا متقدمًا. إن هذا المسعى، ودون أدنى شك، موشحٌ بموافقة عملاء الاقتصاد الجديد الذين يستهيم هذا الأسلوب المعماري — شركات التكنولوجيا المتقدمة، الشركات العملاقة، البنوك من أوروبا وحتى آسيا، حكومات مختلفة — عدا على أنهم ينجذبون للصور التي يعكسها هذا الأسلوب اليوم، وكما هو الحال مع كوربوزيه وآخرين، لا يُعد مظهر الحدائث هذا مجرد مظهر؛ بل هو تأكيد الروح الثقافية للمجتمع بأسره: إذا كان كوربوزيه قد تخيل الحدائث كوظائفية نقية مع

عمارة اعتبرها «أله نعيش فيها»، حدّث مكتب فوسترن من جانبه هذه الصورة بإضافة مواد متقدمة، أنظمة استدامة، ومخططات مُلهمة مُعتبرًا إياها جميعًا قيمًا بحدّ ذاتها. بذلك يعيد المكتب إلى الأذهان العقد العشريني بل حتى الستيني من القرن العشرين؛ أي نقطة انطلاقته: الحداثة المتأخرة، تحت تأثير ميس فان ديرزويه Mies van der Ruhe، التي اقترنت بالشركات النافذة مثل مكيدمور Skidmore، أوينغز Owings، وميريل Merill (في ذروة مجد غوردون بونشافت Gordon Bunshaft)، والمعماريين أمثال مينوري ياماساكي Minoru Yamasaki (مصمم برج مبي التجارة العالمي)، والمصممين أمثال بوكي فولر Bucky Fuller. كحال العشرينيات، كانت الستينيات مرحلة تحول تكنولوجي تمخضت عن مشاريع رؤيوية متعددة - من بينها مشاريع الأبنية الضخمة البراقة- معظمها لم يمكن تنفيذه آنذاك. لكن هذه التصورات لم تعد أمرًا خارجًا عن المألوف اليوم؛ بل استطاع مكتب فوستري في الحقيقة تحقيق بعض منها وفق رؤيته الخاصة.

إحدى علامات هذا المظهر الحداثي نجدها اليوم في المكوّن الذي يميز أسلوب مكتب فوستر: شبكة الألواح الزجاجية معينة الزوايا «شبكة الإسناد المائل». رغم أن معماريين آخرين استخدموها (كما فعل كولهاوس في مكتبة سياتل العامة)، تبقى شبكة الإسناد المائل إرثًا معماريًا خاصًا بمكتب فوستر: حين نبحث عنها في أعماله، نجدها في كل مكان. إنها وحدة هيكليّة، لكنها تلعب دور المكون الأيديولوجي أيضًا؛ فهي دلالة على التفاضلية التكنولوجية في المقام الأول (في هذا الصدد، تذكّرنا بالمثل البكر لشبكة الإسناد المائل التي صممها برونوتاوت Bruno Taut لصالح معرض فيركبوند Werkbund في كولون عام 1914). تحمل هذه الروح التفاضلية في أعمال مكتب فوستر بعض الأحيان مسحة من الإيمان (كما كان الحال مع تاوت)، ويتجلى ذلك حرفيًا في تصميم قصر السلام والمصالحة (2004-06) في

فصوّر كريستالية

كازاخستان: بناء هرمي، مكسو بالحجر، قمته مصنوعة من شبكات إنسان
مانئل ذات زجاج ملوّن، ويستضيف القصر «مؤتمر قادة الأديان العالمية
والثقافية»⁹.



قصر السلام والمصالحة، كازخستان 2004-06

أشار كولهااس في إحدى المناسبات إلى أن الحدائنة المعمارية في مهاتن ارتكزت إلى ديالكتيك شفوف بين شكلين غالبًا ما ظهرًا في معارضها العالمية World Fairs - برج أسلاك الطاقة والمجسم الكروي- حيث يجذب الأول انتباهنا بارتفاعه، والثاني يرحب بنا إلى مساحته الفسيحة⁹ بمعنى ما، يمكن القول إنَّ شبكة الإسناد المائل لمكتب فوستر هي نموذج مصفر عن هذين المكونين، إذ يمكن استخدامها في الأبراج (كما في برج الألفية) لأنها قادرة على التمدد عاليًا، وفي المراكز والقاعات (كما في القاعة الكبرى)، لأنها

قادرة على الانثناء والإحاطة بالموقع. ليست شبكة الإسناد المائل تطبيقًا مضمون النجاح مع ذلك، لأنها تخلق مشكلات من تلقاء نفسها: مشكلات من ناحية المدى المتاح لها على نحو خاص. مع تمدد حجمها، يهدد ذلك بإمكانية أن تتمدد الشبكة إلى ما لا نهاية، وهذا تقريبًا ما يريده مكتب فوستر في المخطط الذي وضعه لمركز التجارة العالمي حيث يبلغ ارتفاع برج من شبكات الإسناد المائل المتطاولة 500 م. من جانب آخر، قد تظهر الشبكة، حين لا تمتد بما فيه الكفاية، بتراء بشكل غريب كما هو الحال في هيرست تاور.

لمخطط مركز التجارة العالمية دلالة في هذا المنحى، فيقدر ما كان سيفعل أي مرشح آخر لوضع مخطط المشروع، بدا جليًا أن مكتب فوستر على وفاق مع المطلب الشعبي (الإمبريالي لأكون أكثر دقة) ببناء الأبراج «أعلى من ذي قبل». كذا كان إيمانه بالحدثة لدرجة أن مكتب فوستر لم يعدل ملف التصميم الخاص بالمشروع بعد الحادي عشر من سبتمبر. وفق ما نعلمه عن حساسيته اتجاه الإيكولوجيا، لا يبدو أن مكتب فوستر قد تأثر بأي كارثة، طبيعية أو بشرية، فضلًا على أن التاريخ يظهر كمفهوم مجرد في أعماله. يعرض مكتب فوستر الأمر على النحو التالي: يقدم المكتب ما يرفع الروح المعنوية عبر تصميمات جميلة على نطاق واسع للغاية. مع كل مشروع جديد، يطلق مكتب فوستر بيانه: امض قدمًا أيها الألفية الجديدة، امض قدمًا أيها الحدثة.

هوامش الفصل الثالث

1. "Introduction," in *Catalogue: Foster and Partners* (Munich: Prestel Verlag, 2005): 6–15.

كل الإحالات في هذا النص تعود لهذا الكتاب.

2. حدث ذلك بدءًا من عام 2005، أما اليوم فهو جد كثير.
3. يمكن مقارنة عِظَم شأنه ببعض عملائه أيضًا. على سبيل المثال، استحوذت شركة الأسهم الخاصة 3i على مكتب فوستروشركا بما يقارب 350 مليون جنيه إسترليني، ودُكر أن فوستر آنذاك كان يمتلك ما يزيد على 90 بالمئة من أعمال المكتب.
4. تكرر خُلم التصميم الكلي على مدار القرن الفائت—بدءًا آرت نوفو وArt Nouveau وويركبوند Wreckbund خلال الخمسينيات والستينيات، التي صممتها فرقٌ مثل مكتب تشارلز وراي إيميس—لكن لم يضاهِ أيٌّ من هذه الأمثلة المقدرة التكنولوجية لمكتب فوستر.
5. ثمة تعارض على الأغلب: على سبيل المثال، تمنح الجدران الزجاجية الشفافية لكنها لا تحقق الاستدامة، كما يجب تسقيفها بأدوات غالبية الثمن مثل الزخرفة المتكررة، الكؤُات وأشباههما. وفي موضوع آخر، يبدو الحديث عن إعادة اختراع الأنماط ضروريًا من الجسارة، لكن وكما أشرت في المقدمة، يجوز القول إن مكتب فوستر قد انخرط في اختراع تصنيف معماريٍّ جديد تمامًا.
6. بالنسبة لفرويد: الاستعراضي هوشية المتلصص. إن كان موقع الشبيه هذا هو ما نرغبه ككائنات اجتماعية اليوم (بمعنى: أننا نحب أن ننظروا وننكون نكحًا منظرًا للآخرين)، هل يعني ذلك أن البارانونيا لدينا تتجاوز النظرة التي تنقل الانطباعات التي أشير لها هنا، بمعنى: مراقبة الكل وفق منظور فوكو، والمشهد وفق منظور ديبور؟ سأعيد طرح هذا السؤال في الفصل السادس.
7. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
8. في تأكيدات سابقة على الحدثة، كان ثمة بعدٌ ثيولوجي أيضًا. لنفكر على سبيل المثال: كيف احتفى هارت كرين Hart Crane وجوزيف ستبلا Joseph Stella بجسر بروكلين باعتباره كاتدرائية (طلب مركز روكفيلر أن يبدو ككاتدرائية أيضًا).
9. Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York: Rizzoli, 1978).

4

حادثةٌ خفيفةٌ

ثمة تضادٌ يتخلل أعمال المعماري الإيطالي الشهير رينزو بيانو. لطالما شدد بيانو، المولود عام 1937 لعائلةٍ جَنُوبيةٍ من البنائين المعروفين، على التزامه الجِرْفَة - خصوصيات المادة والتصنيع - ورغم أن شركته تتوزع على عدة مكاتب وتنفذ مشاريع على المستوى الدولي، فهي لا تزال تحمل اسم: ورشة رينزو بيانو للبناء.¹ من ناحيةٍ أخرى، اقتحم بيانو الفضاء العام مع مشروع مركز هومبيدو (1971-77)، الذي صممه بالتعاون مع ريتشارد روجرز، أكثر المباني الضخمة ذات التكنولوجيا المتقدمة شهرةً في تلك الفترة، ويقترن اسمه اليوم بعدد من المشاريع المدنية الكبيرة مثل ترميم المرفأ القديم في جنوى (1985-1992) وساحة هوتسدام في برلين (1992-98)، فضلاً على مشاريع ضخمة للبنية التحتية مثل مطار كانساي الدولي Kansai International Airport (1988-94) الذي أقيم على جزيرة بُنيت هندسيًا بأكملها في خليج أوساكا (عمل في بنائها 6000 عامل على الأقل لمدة تزيد على ثلاث سنوات).

لهذا التضاد صيغةٌ أخرى: فرغم شخصية الحرِّفي المتواضع، يُعد بيانو المعماري المفضل للعديد من المؤسسات المرموقة الثقافية منها والأكاديمية

إضافة إلى الشركات الكبرى. يندرج في الخانة الأولى مجموعة مينيل Menil Collection في هيوستن (1982-87) وهي متحف أنيق يتميز فيه بيانو الأكثر كلاسيكيةً عن روجرز الأكثر تأثرًا بالهوب، متحف بيلير في بازل (1991-97)، مركز ناشر للنحت Nasher Sculpture Center في دالاس (1999-2003)، محفلان أنيقان مكرسان لمجموعات فنية: صالة عرض نيكولو باغانيني Niccolo Paganini Auditorium في بارما (1997-2001) ومجمع الموسيقى الشعبية Parco della Musica في روما (1994-2002): الأولى كانت مصنعًا والثاني هو في الأصل مجمع من ثلاث قاعات موسيقية مكسوة بألواح الرصاص، إضافة إلى متحف هاوول كلي Paul Klee في بيرن (1999-2006)، وملحق مكتبة مورغان Morgan Library في نيويورك (2000-06)، وجناحين جديدين لمتحف هاي The High Museum في أتلانتا (1999-2005)، ومتحف مقاطعة لوس أنجليس للفنون Los Angeles County Art Institute of (2003 Museum of Art-08)، ومعهد الفنون في شيكاغو (1999 Chicago-2009)، ومن ضمن المشاريع المستقبلية تعديلات متحف إيزابلا ستيوارت غاردنر Isabella Stewart Gardner في بوسطن، ومتحف كيمبل للفنون Kimbell Art Museum في فورت وورث Fort Worth، إضافة إلى مبنى ملحق بمتحف ويتني للفن الأمريكي Whitney Museum of American Art في نيويورك. أما في الخانة الأكاديمية، فتوجد مشاريع قيد التنفيذ في جامعات كولومبيا، هارفرد، وميشيغان. صمم بيانو بروج صحيفة النيويورك تايمز، المؤلف من اثنين وخمسين طابقًا في الشارع الأربعين على الجادة الثامنة، وقد اكتمل بناؤه في عام 2007، وكذلك أكاديمية كالفورنيا للعلوم في سان فرانسيسكو التي تمتلك سطحًا متموجًا ذا غطاء عشبي وكوّات في سقفها واكتمل بناؤها في عام 2008. هذان مشروعان من جملة مشاريع أنجزها المكتب مؤخرًا لصالح العديد من المؤسسات والشركات

حادثةٌ خفيفةٌ

الكبرى. إنه لأمر استثنائي أن يكون لبيانو أربعة مشاريع رئيسة في منهاتن لوحدها؛ حرم جامعي جديد لجامعة كولومبيا قيد الإنجاز شمال المدينة، برج النيويورك تايمز ومجمع مورغان وسط المدينة، وملحق لمتحف ويتني سيظهر في شيلسي. متى كانت آخر مرة احتكر فيها مكتب واحد عدة مشاريع على هذا القدر من الأهمية؟ حتى برج جسر لندن London Bridge Tower الذي صصمه بيانو -برج مدبب الشكل من الزجاج بارتفاع 305 مترا، سيكون أطول أبنية المكاتب في أوروبا فيما لو تم بناؤه- ليس إلا صورة عن مشروع المركز التجاري العالمي الذي يبدو أنه سئم الانتظار والتأجيل في وسط منهاتن فانتقل من هودسون وحط رحاله على التايمز.



مطار كانساي الدولي 1988-94.

© Kawatetsu.



متحف بيلير ، بازل 1991-97.

© Christian Richters.

من الواضح أن ورشة رينزو بيانو للبناء تبتكر نموذج تصميم يخاطب نخبًا مختلفة، ومن هذا المنحى يذكرنا نجاحه، إن لم نقل حجم أعماله، بأسماء كبرى مثل سكيدمور Skidmore، أوينغز Owings، وميريل Merrill في قمة ازدهار العمارة الحديثة المتأخرة ما بعد الحرب التي اعتبرت طراز المؤسسة الرسمية المهيمن. ما الذي يجعل بيانو جذابًا إلى هذه الدرجة؟ يكمن جزء كبير من جاذبيته تحديدًا في مقدرته على ضبط التناقض بين حرفة البناء المحلية ومشاريع الشركات الكبرى على المستوى الدولي. يفعل بيانو ذلك من خلال الاستخدام الحصيف للمواد (التي تكون أحيانًا تقليدية للغاية كالخشب والحجارة) بما يساعده على إقامة مبانيه في مواضع معينة من ناحية، ومن خلال العرض الأنيق للعمل الهندسي (باستخدام

حادثة خفيفة



مبنى صحيفة نيويورك تايمز، 2000-07.

© Michel Denance.

السيراميك والمعادن الخفيفة غالبًا) بما يجعل تصميماته منسجمة مع العالم المعاصر للتكنولوجيا المتقدمة من ناحية أخرى.

كانت ركائز هذا الأسلوب المعماري حاضرة في بداياته الأولى: فقد عمل بيانوفى السنوات الأخيرة من منتصف الستينيات لفترة وجيزة في فيلادلفيا مع المعماري الأمريكي لويس كان Louis Kahn، الذي اشتهر طويلاً بأسلوبه الحمي والتكتوني/الحركي في عرض المواد، إضافة إلى عمله في لندن مع المهندس الهولندي زيفمونت ماكوفسكي Zygmunt Makowski الذي ابتكر أسلوبًا معماريًا تدعم فيه الهياكل والسطوح الخارجية بعضها بعضًا بواسطة عزم التوتر الخاص بكل منهما. تجدر الإشارة إلى أن المصمم الفرنسي جين بريفيه Jean Prouve قد درس مع بيانو المشاء في باريس وكان أحد أبرز معلميه. انطلاقًا من تعاونه في الأعمال النحتية مع كونستانتين

برانكوشي Constantin Brancusi، مروراً بتصميماته في مجال المفروشات، وحتى مخططاته النموذجية للإسكان الكولونبالي^٣. كان برقيشه بارعاً في خلق توليفات ناعمة تجمع بين التقليدي والتكنولوجي -يقترن هذا الأسلوب البارع اليوم باسم بيانو- ويصفته عضواً في لجنة المحكمين التي أصدرت أمر التكليف بمشروع هومبيدو، كان برقيشه مفيداً لهبانو من عدة مناحٍ مختلفة. في الختام، كان مشروع هومبيدو أول فرصة أتاحت لهبانو العمل عن قرب مع المهندس الأيرلندي بيتر رايس من مجموعة أوف أوروبا وشركاه Ove Arup&Partners² في الحقيقة، انفصل بيانو عن روجرز عام 1978 وتعاون بعد ذلك مع رايس الذي بقي، رغم انفصالهما عام 1981، مستشاراً للمكتب حتى وفاته عام 1992.

في ظل تلك هذه المؤثرات والاهتمامات، احتل بيانو موقعه في قلب العمارة التقدمية إبان السبعينيات والستينيات، حيث أجرى تجارب على نماذج من الهياكل المعمارية المعاصرة، المساحات المخصصة لإقامة معارض، والإسكان المفتوح (بيوت لا جدران تفصل بين أجزائها). في تبنّيه للتصميم النظيف والهندسة الذكية، كان بيانو جزءاً من تيار يضم روجرز، وفوستر أيضاً (الذي تعاون معه روجرز قبل تعاونه مع بيانو). سعى المعماريون الشبان الثلاثة لإيجاد طريقة تتجاوز العمارة الحديثة بهدف تحقيق كفاءتها الاقتصادية وتعزيز تقدمها التكنولوجي. للوصول إلى هذه الغاية، استوحى الثلاثة أعمالهم من الهندسة الرؤيوية لبوكمينستر فولر، والحداثوية العملية الكاليفورنية في تصميمات ريتشارد نويترا، تشارلز وراي إيمز، فضلاً على مصممين آخرين عملوا في تجارب العمارة السكنية في لوس

(٣) المنزل الكولونبالي Colonial House: هذه المنازل هي تطوير عن نموذج الكابينة الخشبية البسيطة، نشأت أيام المستعمرات الأمريكية الثلاث عشرة (من هنا جاءت التسمية). اتصفت هذه المنازل بسهولة البناء، الفاعلية وبساطة المظهر، وكانت النمط المفضل للمستعمرين الأوائل. (المترجم)

حادثةٌ خفيفة

أنجلس. في نهاية العقد السبعيني، افتقرت دروب بيانو، روجرز، وفوستر. لم يتجه بيانو إلى الهوب بقدر ما فعل روجرز، كما لم يتبنَّ التكنولوجيا المتقدمة بقدر ما فعل فوستر. علاوة على أن أسلوبه الخاص كان مختلفًا أيضًا؛ فحيث يواصل روجرز تجربة أنظمة حركة المشاة التي تُدفع إلى الجزء الخارجي من المبنى (كما في مركز هومهدو)، ويتابع فوستر تجربة مسافات امتداد كبيرة في الفضاءات المفتوحة (كما في مطار ستانستيد)، لا يزال بيانو مندفعًا وراء مفهومه الخاص عن «القطاع piece».

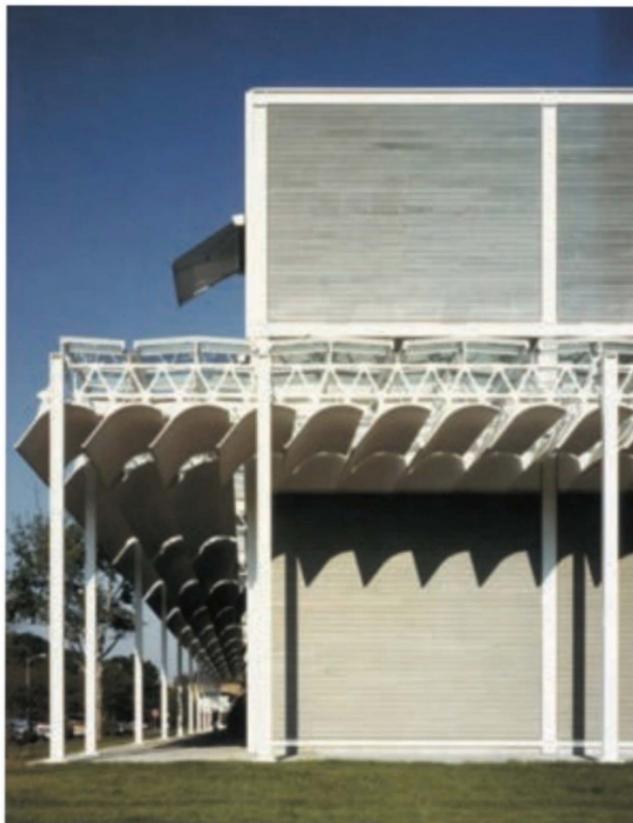
«القطاع» هو مكوّن متكرر لمبنى معين، عنصرٌ إنشائي مثل المفصل الإنشائي أو الجملون، يبرزه بيانو للناظر بطريقة تدل على تكوين المبنى بأكمله، طريقة تختبر فيما يبدو المبدأ الحدائي للشفافية التكتونية/الحركية. حتى إذا كان القطاع متعلقًا بالمظهر أكثر منه بالهيكل، لكنّه يضيف خاصية محددة على البناء تساعد على تحديد الحجم قياسًا إلى الموقع. ومن الأمثلة الدالة في أعمال بيانو الجمالونات والصفائح المعدنية (من الحديد الصلب والإسمنت المسلح) التي يتشكل منها سطح مجموعة مينيل. تكمن الميزة الخاصة لهذا المتحف الشهير أساميًا في أن هذه العناصر تخدم عدة جوانب في آن معًا: فهي تسمح لنا بمعاينة دعامته الهيكلية واستيعاب تنظيمه المكاني (تفاصيل الهيكل المعماري)، وتسمح بعبور الضوء القوي لشمس هيوستن تدريجيًا إلى صالات العرض فيه، كما أنها تُغطّي صف الأعمدة في جزئه الخارجي، التي بالمقابل تربط المبنى بمحيطه؛ بالشرفات الكبيرة -نموذج شائع في البهوت الجنوبية- وبطراز التجديد الإغريقي المُفضل في الأبنية المدنية في الولايات المتحدة. وفقًا للكاتب المعماري

(*) القطاع: القطاعات هي رسومات توضيحية لإظهار أجزاء في التصميم لاستطعم الرسومات الأخرى توضيحها. يكون القطاع أفقيًا وعموديًا في المبنى. كلما زادت التفاصيل المهمة في المشروع، تزداد الحاجة إلى رسم قطاعات توضيحية لكل تفصيل. (الترجم)

باتريك بوكانان Patrick Buchanan، يعتبر هذا الاستخدام للقطاع علامة مميزة في أعمال بيانو بالعموم، ويرى أن «العمل الفني» لهيانو «مناسب للمكان» و«متناسب مع بعضه»³. لو استعرضنا أمثلة أخرى عن القطاع – من دعامات الفولاذ الصلب الضخمة على الواجهة الخارجية لمركز بومبيدو وحتى ألواح السيراميك الخفيفة على جوانب برج التايمز- لا يبدو أنه مناسب للمكان تمامًا: أسلاك مركز بومبيدو كبيرة للغاية بما يمنحها مظهرًا همجيًا بعيدًا عن المدنية، في حين أن أنابيب برج التايمز أنيقة للغاية ذات مظهر باذخ ونفيس (خاصة ضمن محيط ذي مظهر رملي مغرر كما الشارع الثاني والأربعين)⁴. مع ذلك، تضيي القطاعات في هذه الأمثلة إما صفاء تكتونيًا/ حركيًا أو طبيعة محسوسة لم تكن لتوجد في هذه المباني. في بعض الأحيان، يمتلك القطاع دلالة مجازية: فعلى سبيل المثال، تفيد القناطر بطول ثلاثة وثمانين مترًا، التي تدعم السطح المَقْوَس لمطار كانساي في الإشارة إلى التجربة الجارية في المكان مباشرة، ونعني هنا حركة الطيران المجنح، لكن بأسلوب أقل معالجة بشكل ملحوظ.

للقطاع نقاط ضعفه على أي حال، مثله مثل أي تطبيق آخر، ويقر بذلك حتى مناصرو بيانو. بسبب إصراره على هذه المكونات المكشوفة، يميل «التعقيد» في أبنيته إلى «الظهور في السطوح الخارجية» كما يقر الكاتب المعماري فيليب جوديديو Philip Jodidio، ويضيف بوكانان على ذلك «إلى حدٍ بعيد، تتميز أبنيته عادةً بالجزء أكثر منها بالمخطط العام». وفي ذلك تلميح إلى أن التعبير عن المكان و/أو تطوير البرنامج المعماري يحتلان موقعًا ثانويًا في تصميمات بيانو⁵. إذا كان هذا التزامًا، فلعله يعود إلى البراعة التي يوفق من خلالها بين اثنين من الاهتمامات الرئيسة غالبًا ما كانا على تضاد: الانشغال بالهيكل المعماري، المُعبر عنه صراحة في العمارة الحديثة، والانشغال بالسطح الخارجي الذي يحتل مكانة رفيعة في العمارة ما بعد

حادثة خفيفة



مجموعة مينيل، هيوستن. 1982-87.

© Richard Bryant.

الحدائبة. ليس معلومًا إن كان للطريق الثالث الذي يقترحه بيانو نتائج جيدة أم سيئة: إعادة تخيل الهيكل على السطح الخارجي لأبنيته، وهذا يعني في الواقع: إعادة تخيل الهيكل كسطح خارجي أو زخرفة، وأحيانًا، بالنظر إلى اهتمامه الشديد بالتأثيرات الخفيفة، كمناخ عام أيضًا. لكن في هذه الحالات، كما يشير باكانان، ليس واضحًا إلى أي درجة يمكن اعتبار «هيكلي» من هذا القبيل تكتونيًا أو حتى وظائفًا، إذ إن بيانو يعامل التكنولوجيا أحيانًا كقيمة مهيمنة. في هذا السياق، يخطر في بال المرء على الفور العوارض (عوارض بشكل حرف H) التي طبقها ميس فان دير رويه على الواجهة الخارجية لمبنى سيفرام Seagram Building (1958) في نيويورك (إضافة إلى أبنية أخرى)، التي لا يمكن اعتبارها عناصر هيكلية على الإطلاق. إن بيانو ميال إلى هذا النمط من البراعة الميسانية - التي تتأكد فيها الشفافية المعمارية على ما يبدو - على أن تكون صُوريّة ومُفتعلة بعض الشيء.

هنا، يظهر تطبيق القطاع من زاوية جديدة. بالنسبة لبوكانان، تمتلك هذه المكونات «إحساسًا بالحياة» من شأنه أن «يثير هوية تعاطفية»، إنها «تقريبًا... كينونات في ذاتها»⁷. هذا الردّ مختلف تمامًا عن الفهم العقلاني الذي يقترن عادة بالشفافية المعمارية؛ بل هو في الحقيقة أقرب إلى التوثين، ويُفهم كتوظيف لما هوميت في وجود حيّ أو كسلطة مفعمة بالحياة. ذُكر غير مرة فيما يتعلق بالتوثين، نعي هنا الحديث البلاغي عن الطبيعي: الطبيعي الغني بالتكنولوجي على وجه الخصوص، ما يلي: حسب بوكانان، خلق بيانو «عمارة عضوية»، وأية ذلك عنصر الصفيحة الرقيقة المنحنية في مشروع مجموعة مينهل والشكل الخلقى لمطار كانساي («القالب المُحدّب هو أكثر العناصر الهندسية شيوعًا في العالم الطبيعي»)، وأشكال الأشرطة التي تتكرر في أعماله (صمم بيانو، وهو البحار المتعطش، سفينتين سياحيتين وأربعة قوارب شراعية)⁸. لا ريب أن الخطاب المعماري قد انخرط في المماثلات

حادثةٌ خفيفة

الطبيعية (بدليل الأسطورة القديمة القائلة بأن أول مبنى كان «الكوخ البدائي» مع أعمدة كلاسيكية بدائية مستمدة من جذوع الأشجار). ولم تؤدِّ هذه التماثلات إلى تطبيع العمارة وحسب، بل إلى أمثلتها أيضًا. إن المعلم المعاصر لهذا النوع من الخطاب هو لوكوربوزيه الذي حاجَّ بأن منتجات صناعية معينة قد تطورت كما لو أنها في سيرورة اصطفاء طبيعي -زعمٌ يجعلها تبدو ضرورية أيضًا- وأحب أن يقارن الآلات الفاخرة في ذلك الوقت بالبارثيون (ومثاله هنا سيارات دولاج الرياضية). وبالمثل، يرى بوكاتان أن ثمة «تطورًا طبيعيًا» قيد الحدوث في مقاطع بيانو التي قيل إنها تجمع بين «كفاءة الآلة وسلامة المتعضي». وأن نزعة كلاسيكية مُجرّدة تتخلل أعماله بدءًا من مجموعة مينيل مروّزًا بمكتبة مورغان وحتى أعمال أخرى لاحقة⁹.

مما ذكره لوكوربوزيه في كتابه «الفن الزخرفي اليوم Decorative Art of Today (1925)»: «إن درس الآلة هو ثمرة العلاقة النقية بين السبب والنتيجة... النقاء، الاقتصاد، بلوغ الحكمة. هنالك رغبة جديدة: أستطيعا النقاء، الإتقان، العلاقات التعبيرية التي تقدح شرارة الميكانيزمات الرياضية لأرواحنا: عرضٌ باهر وكونٌ يولده¹⁰. ما تقدم ذكره يعبر في معظمه عن بيانو: ففي أسلوبه المعماري يتحول مبدأ الشفافية تدريجيًا إلى «أستطيعا النقاء» حيث الهدف هو الدمج بين العضوي والميكانيكي والكلاسيكي، وحيث تُعامل التكنولوجيا كثيمة رئيسة مهيمنة. في «الفن الزخرفي اليوم»، اعتبر لوكوربوزيه الآلة أساسًا بسيطًا جدًا لنمط جديد من التزيين يختلف عن ذاك المنمق والمنسجم مع الإنتاج الصناعي الذي يقدمه أسلوب الفن الزخرفي الذي ساد في العشرينيات والثلاثينيات، بيد أن مزيجه الخاص بين العضوي، الميكانيكي، والكلاسيكي لعب دورًا في تسوية، أو لنقل في تجنب التضارب بين الضرورات التكنولوجية والتقليدية. هذه الرمزية في التحول المعماري حاضرة في أعمال بيانو أيضًا، ربما لأنه، على شاكلة

لو كوربوزيه، عمل في حقبة كانت فيها تلك الضغوط المتضاربة تحديداً موضع إلحاح؛ ليس فقط بين البناء المحلي الطابع والشركات الدولية، بل بين المواد التقليدية والتقنيات الرقمية كذلك. تتضح هنا صلته الوثيقة بأسلوب بريشه مجدداً، بقدر ما يتضح انجذابه لبرانكوشي (صمم بيانو مشغل برانكوشي المجاور لمركز بومبيدو)، وقد أنتج الاثنان توافقات عدة بين التكنولوجي والتقليدي أثمرت عن تصميمات جميلة وحاجبة للضوء في الوقت نفس

. بين حين وآخر، كانت «استطيقا النقاء» في أعمال لو كوربوزيه، تحت وطأة الضغط الذي تشكله تضاربات من هذا القبيل، تبلغ مرحلة التوثين الصريح. فيما يلي بعضٌ مما جاء في المقطع الذي نقلنا عنه من كتابه الفن الزخرفي اليوم:

تقدّم لنا الآلة أقراصاً، أجساماً كروية وأسطوانات من الفولاذ المصقول، مشكّلة بدقة وإتقان نظيرين وذلك أمر يستحيل رؤيته في الطبيعة نفسها. حوامتنا مثارة، وفي الوقت نفسه تستحضر قلوبنا الأقراص والأجسام الكروية لآلهة مصر والكونفو التي اختزنتها في ذاكرتها. علم الهندسة والآلهة جنباً إلى جنب! يتوقف المرء لبرهه أمام الآلة، فيشعر الهمجي والروحي فيه بالرضا حدّ الامتلاء.

هذه الأنشودة أقرب إلى الهذيان، لكنّ النزعة الفطرية الباريسية كانت بؤرة الاهتمام عام 1925 حسب جوزفين باكر Josephine Baker، وحينذاك أشبع لو كوربوزيه نهمه تماماً. بيانو ليس متطرفاً إلى هذا الحد، إلا أن بعض تصميماته البديعة تكشف أحياناً عن جانب وثنيّ. لنأمل مركز جون ماري جيباو الثقافي Jean-Marie Tjibaou في نوميا Noumea- نيوكاليدونيا (1991-98) ولملمحه المميز والمتمثل بمتتالية أنيقة من عشرة أجنحة

حادثة خفيفة

مسقوفة ذات جدران مقوسة من المشرائح الخشبية يتراوح ارتفاعها بين تسعة إلى ثمانية وعشرين مترًا. تُحاكي هذه الأجنحة المسقوفة، التي نُظمت على شكل قرية فخمة، الأكواخ وأشجار النخيل والأشجرة المتواجدة في الجوار، فضلًا عن أوثان الثقافة المحلية ونمعي هنا صناعة السلال وأسطح المنازل. في الوقت نفسه يعتبر المركز مثالًا لتصميم حديث ومطور «للحدائق الخفيفة التي طالما فضلها بيانو»¹¹. وفقًا لمناصرى بيانو: أسفر ذلك عن نجاح التفاوض بين المحلي والعالمي، بينما ذهب آخرون إلى القول أن ذلك يستحضر نسخة معاصرة من الزخرفة البدائية، فيبدو الأمر كأن أحدًا ما اصطنع قرية، ثم عزلها، وقزّمها في النهاية بما يتناسب مع حديقة ترفهية ذات طابع موحد¹².



مركز جون ماري جيباو الثقافي، نيوكاليدونيا 1991-1998

© Pierre-Alain Pantz.

ينطوي مفهوم «الحدائنة الخفيفة» على دلالة محددة ههنا، حيث يقول بيانو «هناك ثيمة واحدة بالغة الأهمية بالنسبة لي: الخفة (لا شك أن هذا لا يتعلق بالكتلة الفيزيائية للأجسام)»¹³. يكشف بيانو عن هذا الاهتمام في تجاربه المبكرة حول «الهياكل الطافية (التي تبدو معدومة الوزن)» وصولاً إلى أبحاثه المتواصلة حول «العناصر اللامادية» مثل الرياح والإنارة¹⁴. لا ريب أن الخفة هي رسالة تنبئ عن ملامح وعيه المبكر كمصمم: ذاكرة طفولية عن خيمة مصنوعة من الستائر التي تحركها الأنسام على سطح منزل في جنوى، وتصوّر يستحضر الجمال الفاتن لستائر الجوخ الكلاسيكية والفوارب الشراعية المعاصرة معاً كأمثلة تُحتذى في العمارة. بالحصلة، تمثل الخفة بالنسبة لبيانو قيمةً تتصل بالإنساني والمعماري على السواء: يتعلق الأمر بأداء رشيق في كلا العالمين. تؤكد الخفة، كضرورة عملية، على التوجّه، الحاضر بقوة في العمارة الحديثة، نحو تحسين وصقل المواد والتقنيات، لكن يبدو اليوم أن هذا التحسين أقل التزاماً بالهياكل الصحية، الفسيحة، الشفافة، والعقلانية، كما كان التصميم الحدائي (من حيث المبدأ على الأقل)، من التزامه باللمسات الأنيقة والمؤثرات الجوية (بقيمةٍ استيطيقية على وجه التحديد). إذن، العمارة الخفيفة هي عمارة متسامية: عمارة مناسبة لمتاحف الفنون وما شاكلها (غالباً ما تظهر المؤثرات الخفيفة في تلك المواقع طبيعياً تبهج الناظر، الذي لن يلاحظ ربما أنها أنتجت من خلال أنظمة ترشيح باهظة التكلفة في أسقف مجهزة بفتحات للتهوية على نحو مُتقن).

برزت أهمية الخفة في التصميم الحديث في معرض سُعي «البناء الخفيف» عام 1995 في متحف الفن المعاصر، حيث عرض بيانو مخطط مطار كانساي كنموذج لأسلوبه¹⁵. استوحى القِيم على المعرض، تيرينس ريلي Terence Riley، فكرة التسمية من إيطالي آخر هو إيتالو كالفينو

حادثةٌ خفيفةٌ

Italo Calvino الذي أعلن في كتابه الأخير *Six Memos for the Next Millenium* (1993)، عن القيم المميزة للخفة المطلوبة للعصر الجديد: «أنظر إلى العلم لأعزز تصوراتي التي يختفي فيها الثقل بكل أشكاله»¹⁶. لا تخفى هنا غواية الحلم القديم بانعتاق الروح، لكن من وجهة نظر متشككة، ليس هذا الحلم سوى مرحلة متقدمة قليلاً عن الفانتازيا التكنولوجية حول التحرُّر من المادة التي عُذلت لتلائم حقبة الفضاء السبراني، علاوة على أنه أضحت ركيزة أيديولوجية لنا جميعًا. رغم ذلك يبدو غريبًا تمامًا أن تسمى الهندسة المعمارية، التي اعتُبرت لفترة طويلة أكثر الفنون ماديّةً، إلى تطويره¹⁷. من وجهة نظر أكثر تشكُّكًا، يمكن القول إنَّ هذه الخفة ليست وثيقة الصلة بفانتازيا الانعتاق البشري وحسب، بل بحقيقة تَبُدُّ المحيط الاجتماعي أيضًا. في روايته التي صدرت عام 1984 حول الحياة الزائفة في تشيكوسلوفاكيا الشيوعية -حياة مُشبَّعة بأيديولوجيا حزبية لا أحد يؤمن بها؛ ظرفٌ اعتدنا تسميته «المنطق المتشائم» كما علَّمنَا بيتر سلوترديك Peter Sloterdijk- نحتَّ ميلان كونديرا عبارة «خفة الكائن»¹⁸. هذا النمط من الخفة ليس مثاليًا على الإطلاق؛ إنه «لا يُحتمَل»، ولقد أوضحت النسخة الرأسمالية لتبديد المحيط الاجتماعي هذا الشرط الذي يعيش في ظله المزيد منَّا منذ سقوط جدار برلين. في الختام، لا بد من أن يُفكَّر في مفهوم الخفة -حلم انعتاق الروح وكابوس تبديد المحيط الاجتماعي- في سياق ديالككتيكي (هذا في حال لم يكن الديالككتيك قد وقع تحت وطأة «خفته» الخاصة بصورة نهائية كما يعتقد كثيرون اليوم).

يعتبر مناصرو بانوان الخفة التي وسمت أعماله تتحرك بدافع الضرورة التاريخية والتقدّم التكنولوجي. في الحقيقة، يعرض بوكانان قصة مُتخيَّلة عن روح هيغيلية زائفة، امتد مسارها من البنى الضخمة لحضارتي بلاد ما بين النهرين ومصر الفابرتين (الزقورات والأهرامات)، ثم عبر «الصروح

ذات الأعمدة» في «الثقافات المتوسطية» الكلاسيكية، وحق «الشبكات» المجردة «لثقافة الأطلنطي» الحديثة (حيث تقع الطبيعة في أسر المنطق والتكنولوجيا معاً)، لتصل اليوم إلى «الأيكولوجيا الثقافية للهايفيك»، وعلى يد مصممين من أمثال بهانوستم أثرنة (التحويل إلى أثير) «أسلاك الشبكة إلى نواقل غير محسوسة وغير مُدركة للطاقة والمعلومات، أوستخذ شكلاً بيومورفيًا»¹⁹ Biomorphic محسوسًا¹⁹. من جانبه، يصرح بهانو ببساطة أن الهايفيك هي «حضارة الخفة»، وأنه يفضلها على سواها: «رغم أنني نشأت في أوروبا، لكني أشعر بالحميمية أكثر إلى الهايفيك، حيث الخفة، أو الرياح، أكثر متانة وقدرة على التحمل من الحجر بأشواط»²⁰. غير أن وصفه للهايفيك لا يزال أوروبيًا، متوسطيًا دون شك، عدل موضعه وتم تحديثه وحسب. ما نرمي إلى قوله هنا إن انحيازًا كلاسيكيًا، كما لدى هيفل، يدعم هذه الرواية اللطيفة عن التحول التاريخي المذكور. تدلل هذه النزعة الكلاسيكية على التأثر بجانب آخر لدى كوربوزيه وميس (ناهيك عن أدولف لوس وآخرين) الذين تستبطن «استطيقا النقاء» في مفهومهم انحيازًا من هذا القبيل، ولا يكاد بهانو يخفي هذه الحقيقة في واقع الأمر: فتأخذه على وجه الخصوص أشبه بأعقاب مُجرّدة للمعابد الكلاسيكية²¹.

ربما يتوجب استجلاء هذا التصوّر المتسامي «للحدائث الخفيفة» في سياق ديالكتيكي: أي مقاومته على سبيل المثال بتصورات أقل تفاؤلاً عن «الحدائث المسائلة» التي اقترحها الموسيولوجي زيفمونت باومان، و«الحدائث الثانية» التي اقترحها الموسيولوجي أولريش بيك. يستي باومان حاضرنا مرحلة الحدائث المسائلة لأن قوة رأس المال التي تندفع عبرها هي

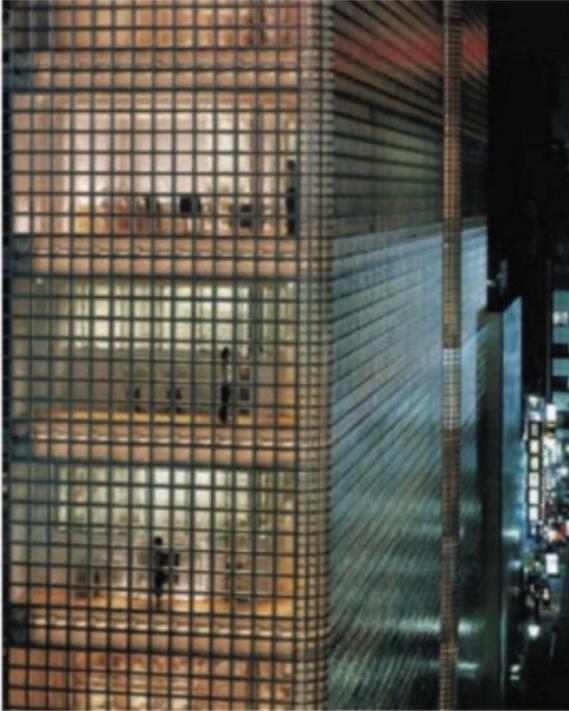
(*) Biomorphic: يعود هذا المصطلح إلى الإغريقية، وهو مشتق من كلمتين: bio وتعني الحياة، و morph وتعني الشكل. يشير المصطلح إلى أشكال مجردة أو صور تستحضر أشكالاً طبيعية مثل النباتات والكاننات العبة وأجزاء الجسم. (المترجم)

حادثة خفيفة

من القوة بحيث تقتلع في طريقها أي نظام اجتماعي أو منهج اقتصادي وتستحوذ عليه ليفقد جزءاً من مسارها (تصبح الرؤيا الخيالية «كل ما هو صلب ينوب في الهواء» التي جاءت في البيان الشيوعي حقيقتاً أكثر في كل وقت)²². إن كان بصورة معمارية أن تلبي هذا الطرف، فلعلنا نرشح ميزون هيرميس Maison Hermes في طوكيو (1998-2001)، والذي كساه بهانو بكتلي من الزجاج تظهر بمظهر المسائل: هنا يلتقي «العالم العائم» لطوكيو القديمة بالعالم العائم لرأس المال اليوم. من جهته، يعتبر بيك أن الحداثة تعيش مرحلة ثانية لأنه أصبحت انعكاسية، وانشغلت بعصرنة منظومتها الأساسية القديمة²³. هذا المفهوم له دلالاته أيضاً بالنسبة لبهانو: على شاكلة غيره من المعمارين البارزين، يُعهد إلى بهانو غالباً تحويل المنشآت الصناعية القديمة (صالة عرض باغانيتي كانت فيما مضى مصنع سكر)، ومواقع صناعية بأكملها بطرق ثلاثم اقتصاد ما بعد الحداثة: اقتصاد الخدمات والرياضة، والثقافة والترفيه (يتضمن مشروعه لمرفاً جينوى حوضاً للأسماك ومجسماً كروياً زجاجياً مع أضخم مجموعة من نبات السرخس في العالم). أكثر الأمثلة دلالةً في هذا الصدد هو تغيير بيانو لشكل مصنع فيات لينغوتو بالكامل Fiat Lingotto Factory في مدينة تورينو (1983-2002). صُمم المصنع أول مرة على يد المهندس جاكومو ماتى تروكو Giacomo Matte Trucco أواخر العقد الأول من القرن العشرين، وتُعتبر هذه المنشأة الضخمة، التي استكملت بإضافة مسار لاختبار السيارات الجديدة على سطحها، أيقونةً في العمارة المحاصرة: هذا ما خلص إليه لو كوربوزيه في كتابه *Toward an Architecture* (1923) مستعيناً بصورة مسار الاختبار، كما احتفى به رينر بانام في كتابه *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) باعتباره «أكثر الأبنية مُستقبليةً على الإطلاق»²⁴. عدّل بهانو هذا المصنع القديم، الذي لا يزال المقر الرئيس لشركة

عقدة الفن..العمارة

فبات، ليستوعب مهبطاً للحوَامات، وغرفة اجتماعات لمديري الشركة على شكل فقاعة زجاجية، ومتحفًا خاصًا لمجموعة أجنيلي للفنون Agnelli art collection على المسطح، في حين وضع في الأسفل قاعة موسيقية، مساحة للعرض، سينما، فرعًا للجامعة، ومركز تسوق.



ميزون هيرميس، طوكيو 1998-2001.

© Michel Denance.

حدائفة خفيفة

في عالمنا الحدائفي، ثمة طلب عال على الأبنية المخصصة للفعاليات والعروض كما في ملاعب الرياضة والترفيه، فضلاً على مراكز التسوق العادية، أبراج المكاتب، البنوك، ومجمعات الشركات، وعلى غرار نظرائه روجرز وفومستر، انخرط بهانو في كل تلك الأصناف المعمارية. في اقتصاد تواق لإدامة الاتفاق الاستهلاكي، يبقى الاستعراض مهمًا للغاية، وهنا تؤدي العمارة دورها كمعروض وكصانع استعراض؛ إنها إطار لعرض السلع الثمينة، والسلعة الأكثر جمالاً بينهم في آن واحد. غني عن القول أن البنى التحتية الجديدة ضرورية أيضاً، من أجل حركة المواصلات على نحو مخصوص، ويعمل مصممون من أمثال بهانو في هذا المجال كذلك، مثل المطارات، محطات القطار، وأنظمة الأنفاق المطورة. جزء كبير من هذه البنى التحتية إقليمي النطاق، لكن بعضها عالمي (بالكاد يمكن القول إن مطار كانساي يتبع أوساكا فقط على سبيل المثال). إذا كانت العمارة الحديثة هي «الطراز الدولي»، عندئذ يجب أن تُدرج العمارة النيو حدائفة تحت مسمى «الطراز العولمي»، إذ تتجاوز هذه العمارة في أغلب الأحيان قيودها الوطنية تمامًا كما هو حال الحدائفة الثانية التي تخدمها. في الوقت نفسه، لا تزال تصميمات من هذا النوع بحاجة إلى مسحة محلية تضيفها على الأبنية كي تبدو أكثر صلة بالمكان، وترتفع قيمة هذه المسحات مثل أي أثر باق من الماضي (يحلو لكولهاس القول إنه لم يتبق من الماضي الكثير لنظّل عليه، لذلك ترتفع القيمة السوقية لعبقهِ باستمرار). تظهر الإشارات إلى الطابع المحلي بصورة متكررة في العمارة المعولة كتذكارات للثقافة القديمة، كأمازة لماضي بعيد، كرمز أسطوري. كذا كان التلميح إلى العالم العائم في متجر هيريميس في طوكيو، إلى قرية الأكواخ في المركز الثقافي في نيوكاليدونيا، وإلى البرج المدبب المخطط لبنائه في لندن وهلم جرا.



الشكل الجديد لمصنع لينغوتو ، 2002-1983 . © Shunji Ishida



معهد الفنون في شيكاغو ، 2009-1999 . © Nic Lehoux

حادثةٌ خفيفة

يسمى بيك هذه الظاهرة «الكوزموبوليتية التافهة»، وبيانو، مثل روجرز وفوستر، بارع في التعبير معماريًا عن هذه الظاهرة. لعله من المؤكد أن يكون هذا الجانب الإشكالي في الطراز المعولم ضربة قاصمة «للإقليمية الحاسمة»^{٢٥} كما طرحها كينيث فرامبتون Kenneth Frampton لمقاومة هذا النمط من «الحضارة العالمية».

يرغب فرامبتون، الذي كرس عمله لـ«شاعرية العمران»، في رؤية أثر نقدي في «قطاع» بيانو، الذي قبل إنه حلّ وسط بين المحليّ والعالمي دون الخضوع إلى الميول المحافظة في المحلي أو العقلانية الرأسمالية في العالمي. إلا أن القطاع، كما طوره بيانو، لا يتحول إلى مكّون مقاوم، متجسّد تمامًا في المادة والتركيب، بقدر ما يصبح رمزًا مؤثرًا آخر أو ظاهرةً جوّيةً في عالم الكوزموبوليتية التافهة؛ عالم يبقى في جوهره كلاسيكيًا. من هذه الناحية، تبدو الخفة قادرة على أن تسمو بطبيعة المادة وبالثقافة التاريخية كذلك، وهنا مجددًا يتبدى تأثير التوثين جليًا. ومن الجليّ أيضًا أنها قادرة على التأثير على مستوى عالمي.

(٢٥) الإقليمية الحاسمة Critical Regionalism: منهج في الهندسة المعمارية يسعى لمواجهة اللامكانية وانعدام الهوية في الطراز المعماري الدولي، ويرفض النزعة الفردية المتقلبة وزخرفة العمارة ما بعد الحداثيّة. تهدف تصميمات الإقليمية الحاسمة إلى خلق عمارة متجذرة في التقليد الحديث، لكن مرتبطة بالمساق الجغرافي والثقافي. (المترجم)

هوامش الفصل الرابع

1. افتتاحية موقعه الإلكتروني (حتى العام 2010) عبارة عن صورة لمشغل مليء بالأدوات القديمة للحرفة.
2. استمرت هذه الشركة في نشاطها وكان يمثلها في عدة مشاريع كبرى المهندس السيرلانكي سيسيل بالوند، الذي، كما أشرنا في الفصل الأول، عمل مباشرة مع رم كولهاوس وغيره.
3. Patrick Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1 (Phaidon, 1993): 28.
4. يوحى ذلك بأن القطاع يعتمد على المقياس، وأن شبكة الإسناد المائل الخاصة بفوستري بالطبع أكثر فعالية في الأبنية الأصغر حجمًا. في الوقت نفسه، تحوّل القطاع بطريقة ما من عنصر مجرد إلى علامة مميزة.
5. Philip Jodidio, *Renzo Piano Workshop 1966–2005* (Cologne: Taschen, 2005): 10; Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 16.
6. سأعود إلى هذا الطريق الثالث المتبمس – للهيكل بصفته زخرفة و/أو مناخًا عائمًا – في الفصل السابع.
7. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 27.
8. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 2 (London: Phaidon, 1995): 13.
9. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 28, 19.
10. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today* (1925), transl. James Dunnett (Cambridge, MA: MIT Press, 1987): 103.
11. Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 293.
12. قد يقول المتشكك إن هذا المركز هو بادرة اعتذار من الحكومة الفرنسية، تروض الكاليدونيين الجدد بنسخة مبسطة عن ثقافة الكاناك الخاصة بهم، وعلهم أن يكونوا ممتنين لذلك كما هو متوقع.
13. Piano quoted in Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 6.
14. المصدر السابق.
15. تتمثل هذه الخفة في التصميم الجديد لمتحف الفن الحديث الذي وضعه يوشيو تانيغوشي Yoshio Taniguchi عام 2004، وهو ما سنقدم المزيد عنه في الفصل السابع.

حدائفة خفيفة

16. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (New York: Vintage Books, 1993): 8.
17. مسعود إلى هذا الموضوع في الفصل العاشر.
18. Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, transl. Michael Henry Heim (New York: Harper & Row, 1984); Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).
19. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 33.
- الافتراضات والتوقعات، ورغم التطرق إليها بإيجاز في هذا الجزء، هي من الموضوع بما لا يستدعي تحليلها وفحصها.
20. Piano quoted in Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 9.
21. حول الاستعارة المألوفة والمتعلقة بالترعة الكلاسيكية في السباق الحدائي، انظر الهامش 25 في هوامش الفصل الأول.
22. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*(Cambridge: Blackwell, 2000).
23. Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, transl. Mark Ritter (London: Sage Publications, 1992).
24. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectural Press, 1960): 193.
25. The classic text is Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance," in Hal Foster, ed., *The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983); but also see his *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

الجزء الثاني

العمارة والفن وجهًا لوجه

5

أماراتٌ طليعية

في العقد الماضي، ارتقت زها حديد من شخصية تنصدر المشهد في المدارس المعمارية إلى معماريةٍ شهيرة تحظى بما يكفي من المصداقية لدى مجالس إدارة الشركات، لتتمكن من ثم من إكمال بضعة أبنية كبيرة وإطلاق عدة مشاريع أخرى. بدأ هذا الصعود في عام 2003 عندما قوبل مركز الفن المعاصر Contemporary Arts Center الذي صممه في سنسيناتي Cincinnati بالترحاب على نطاق واسع، وتعزز هذا الصعود مع اكتمال مقر مصنع سيارات BMW في لايبزيغ Leipzig عام 2005 وهو ما أثبت مقدرتها في مجال تصميم المشاريع الصناعية. فازت حديد عام 2004 بجائزة بريتزكر Pritzker المرموقة في مجال العمارة –وهي أول امرأة تحظى بهذا الشرف- كما أقيم معرض خصص لما أنجزته على مدار ثلاثين عامًا في متحف غوغنهايم Guggenheim عام 2006. في الأونة الأخيرة، افتتحت مركز الفنون الحديثة الذي صممه (المعروف اختصارًا بماكسي MAXXI) في روما للتقييم والمعينة الأوليين عام 2009، علاوة على مشاريع ضخمة أخرى قيد الإنجاز تشمل أبنية مكاتب ومجمعات ثقافية في الشرق الأوسط، داز أوبرا في غوانزو Guangzhou، ومركزًا للحياة المائية لصالح أولمبياد لندن



مركز لويس وريتشارد روستهال للفن المعاصر، سينسيناتي 1997-2003

© Hélène Binet.

2012. لم يعد ممكنًا استبعاد حديد من المشهد بعد الآن، الأمر الذي دأب عليه نقادها فيما مضى، كامرأة افتحمت مجال حرفة ذكورية وعلى خلفية شخصيتها صعبة المراس وأصولها الأجنبية (ولدت حديد في بغداد عام

أماراتٌ طلبية

(1950). بالنسبة لأتصارها، تفوقت حديد على جميع أقرانها لناحية إعادة التفكير بالأساليب التمثيلية القديمة للعمارة، واستثمار تقنياتها الرقمية الجديدة. هذا الرأي هو ما أخذه بعين الاعتبار، مع تركيزي بشكل خاص على لجوئها إلى اختيار مراحل زمنية معينة في مسار الفن والعمارة الحدائين.

على مدى سنوات، وبعد تخرجها عام 1977 في الجمعية المعمارية في لندن، لم تنجز حديد إلا النزر اليسير من الأعمال التي تحمل توقيعها. خلال فترة السكن هذه التفتت حديد إلى الرسم الحدائين: التجريد السوبرماتي للفنان الروسي كازيمير مالفيتش Kasimir Malevich تحديداً. اكتشفت حديد هذا التأثير في رسوماتها الخاصة، وهو ما اعتبرته مبدئياً طريقةً لتطوير اللغة التجريدية لصالح أسلوبها المعماري، ولجعل الاصطلاحات القياسية المعتمدة في التصوير المعماري (المخطط، المشهد الجانبي للمبنى، الرسم المنظوري، الإسقاط المتعامد للشكل الثلاثي الأبعاد) أكثر ديناميكية مما تبدو عليه عادة. في أطروحتها المقدّمة لدى الجمعية المعمارية، وفي مخطط غير متوقع لمجمع فندقي، مفترض على جسر التايمز، كوّنت حديد مصطلح مالفيتش «الأركيتيكتونات Arkitektons» ليناسب تطلعاتها؛ وهي نماذج من الجص تبني على هيئة كتل هندسية (مُضَبَّعة) كان قد اقترحها لعمارة النصب التذكارية أواسط العشرينيات في الاتحاد السوفييتي الوليد. كان ذلك ملمحاً مبدئياً لكنه غير مبشّر، لأنه رغم محاولة إحياء السوبرماتية (المربع الأبيض والمربع الأحمر)، بقيت كتل الأركيتيكتون سكونية في تكيفها. بيد أن مشروعها تحدت معالمه إذ كتبت حديد متحدثة عن الماضي: «شعرت أن علينا دراسة التجارب التي ألغيت ولم تُختبر في الحدائوية مجدداً، ليس بفرض إعادة إحيائها بل لاستجلاء حقول جديدة في البناء».



ماكسي (MAXXI)، روما 1998-2009

© Hélène Binet.

إن استعادة التجارب التاريخية الطبيعية المُعطلة كانت استراتيجية رئيسة للفن المبتكر والراديكالي بعد الحرب العالمية الثانية (لنتأمل محاولات دادا Dada المتعددة لإعادة تحفيز ذلك). لا شك أن الفن الحدائثي قاسى وطأة القمع المؤلم في ظل أنظمة هتلر، ستالين و(بدرجة أقل)

أماراتٌ طليعية

موسوليني، وبالمحصلة، وصلت حركات مثل التعبيرية، البنائية (بدرجة أقل) المستقبلية إلى طريق مسدود، ويمكن أن تكون العودة إليها دافعاً قوياً لإعادة الاكتشاف وإعادة التقييم. يختلف الحال في العمارة التي لم تتعرض لقمع بالغ الخطورة، فكما أصرت شخصيات بارزة في هذا المجال من أمثال والتر غروبيوس Walter Gropius، لو كوربوزيه وميس فان دير رويه، وبالنظر إلى ما اقترح في الفترة التي أعقبت الحرب، لم يتسع البون بين الماضي والحاضر بحيث تبدو مقترحاتهم غريبة أو حتى جديدة. وعليه؛ حين أعاد معماريون شبان مثل بيتر آيزنمان وريتشارد ميرالز في أعمال لو كوربوزيه خلال الستينيات على سبيل المثال، لم يكن لذلك تأثير مباشر على عودة العمارة الطليعية، إذ لم يؤد ذلك إلى إعادة ضبط مصطلحات الخطاب بشكل جنري. ثمة استثناءات قليلة طبعاً لهذه القاعدة العامة. فكما ذكرنا في الفصل الأول، حثّ ريتز بانام مجاليه من المصممين على أخذ العمارة المستقبلية والتعبيرية بعين الاعتبار مجدداً، اللتين حُددتا بتأثير الاهتمامات الوظيفية والعقلانية الخاصة بالطراز الدولي، ثم بدأ جيل آخر من المصممين في الستينيات دراسةً السابقة المفقودة، في معظمها، للعمارة البنائية الروسية². سيرت حديد غور هذه السابقة أيضاً في الجمعية المعمارية مع أساتذتها ريم كولهاوس وإيليا زينغليس Elia Zenghelis، مع أنه كان من غير المؤلف أن يتطلع معماريٌّ إلى رسّام مثل السوبرماتي مالفيتش علاوة على أن ذلك سابق لأوانه، لأن المنادين بعودة التمثيل في عمارة ما بعد الحدائنة بدؤوا أواسط السبعينيات باستبعاد التجريد الحدائني كلياً، وهل من حوارٍ صمّم للتجريد الحدائني يمكن استحضاره غير مالفيتش؟ في هذا الصدد على الأقل، يمكن القول إن حديد انحازت إلى مشروع مختلف للفن ما بعد الحدائني: يُخضع التمثيل للنقد بدلاً من إحيائه³.

كتب مالفيتش عام 1919: «لقد مرّقت المظلة الزرقاء التي تكبح جماح الألوان. لقد خرجت إلى قلب البياض. اتبهوني يا رفاقي الملاحين وامخروا عباب اللجّة»⁴. هذه مطالبة راديكالية باللاموضوعية ليس من شأنها أن تنفي التمثيل بأكمله وحسب، بل أي صلة دنوية باللون، ناهيك عن الحضور الدنيوي الراسخ للصورة التقليدية (الوضع القائم الذي يعكس وقفتنا المنتصبة). رغم ذلك لم تندفع كل الرسومات السوبرماتية تمامًا إلى تلك اللجّة: تبقى بقية من مرجعية في أعمال مالفيتش إذ لا تزال أشكاله الهندسية تُقرأ أحيانًا كصور ملونة على خلفية بيضاء، حتى عندما تدلّل هذه الخلفيات ربما على فضاء ما وراء «المظلة الزرقاء» للسماء. تستثمر حديد في رسوماتها بعضًا من هذه الإشكالات: مثل كيف يمكن أن تبدو الأشكال السوبرماتية أفقيّة أو عموديّة، أو الفضاءات السوبرماتية ناكسة أو سطحية، فضلًا على أنها تُفارق هذه الإشكالات في الوقت نفسه لأن المنظور في رسوماتها لا يتبدد بقدر ما يتضاعف في أغلب الأحيان، مع التأثير الذي يحدثه وجود مناظر مختلفة ضمن الصورة الواحدة، ومحاور مكانية ليست مستديرة فقط بل ملتقّة كذلك، ما يؤدي إلى انتشار المتجهات في أعمالها في اتجاهات مختلفة دفعة واحدة: انطلاقًا من عين الناظر، نحو الناظر، مع وجود الكثير من المنحنيات والزوايا بين المنظورين. اعتُبر الرسم السوبرماتي فيما مضى تسليحًا راديكاليًا لمستوى الصورة (حجمها، شكلها، لونها، ولملمتها. م)، لكن حديد تحفّزه بدلًا من ذلك كافتحام دراماتيكيّ لزمكانٍ مجهول، في محاولة «للإعلان» عن موضوعاتها، «لضغظ وتوسعة» فضاءاتها، لتكثيف وتحريرها كلها في آن واحد⁵.

عبّرت حديد أول الأمر عن هذه الأهداف في لوحتها: العالم (89 درجة) (89) The World عام 1983، وفيها تُحوّل، بما يكفي من الغطرسة، جزءًا من الكوكب إلى استعراضٍ لمشاريعها الخاصة حتى تاريخه حيث عُدل محور

أماراتٌ طبيعية

كوكب الأرض بصورة مبتكرة غير مسبوقه -على شكل ميلان حاد من تناسق خطوط مستقيمة- ناقصًا درجة واحدة. أعرب أرون بيتسكي Aron Betsky، عن حماسه لهذه اللوحة- البيان قائلًا «العالم الحقيقي أصبح حديدلاند (أرض زها حديد)، حيث تختفي الجاذبية، تلتف المنظورات، تتقارب الخطوط، وحيث لا تحديد لمجال أو نشاط. ليس هذا مشهدًا محددًا للوظائف أو الأشكال، إنما كوكبة من التركيبات الممكنة»⁶. في هذا السياق، عبر باتريك شوماخر Patrik Schumacher الذي عمل معها لفترة طويلة عن حماسه أيضًا بقوله إن حديد قد أعلنت عن «هاراداييم جديد» له التشابك المنحني-الخطي»⁷. إذا كان هذا هارادايما جديدًا، فله عيوبه. لا ريب أن العودة إلى الرسم التجريدي كانت حركة مدهشة، لكنّها جعلت تصميماتها تصويرية وحتى مُعلقة في الهواء. تشير حديد إلى هذا الميل في روايتها الخاصة عن مشاريعها المبكرة، فكتبت عن «المقاطع العائمة» للعمارة «والمعلقة مثل الكواكب»⁸. بعد إطلاقها، كيف يمكن إعادة ربط هذه الهياكل بالأرض؟ لقد صاغ مالفيتش تجريده ليس فقط عن طريق سحق المرجعية، بل من خلال تشتيت الناظر الذي يحاول استقراء المناظر الجوية (من منظور علوي) الأمر الذي يجعل تحديد موقع الذات أيًا كانت صعب التخيل. كان هذا ملمحًا راديكاليًا في الرسم، لكن هل يصلح في العمارة؟ أين الذات، ناهيك عن الموضوع في هذا التصوير العائم؟ في مرحلة مبكرة، لم تلق مشاغل كهذه اهتمامًا كبيرًا، كما أن رأيها المستفز حول أن التمثيل مهم بقدر ما هو البناء رفع منزلة حديد ضمن دوائر المشتغلين بالعمارة.

توظف حديد بنائية فلاديمير تاتلين Vladimir Tatlin كمكافئ مادي لمثالية مالفيتش الجوية (التعليق في الهواء). منذ أواخر السبعينيات، هيمن هذا «التعارض بين المربع الأحمر للمفيتش Red Square وركن الراحة لتاتلين Corner Relief» على تصميماتها التي وضعتها لصالح كولهاوس



العالم (89 درجة)، . *The World* (89) ، 1983

وزينغليس (في مكتبهما المبتدئ للعمارة المتروبولية)، حيث تحاول في هذه التصميمات تهجين الأساليب المختلفة بين السوبرماتية والبنائية (انشغلت الأولى بالمتسامي، والثانية بالتكتوني)⁹. انتهجت حديد هذه التوليفة الملتبسة في أسلوبها الخاص عقب عام 1979، وخاصة في عملها *The Peak* (1982-83) الذي منحها بطاقة الدخول في منافسة هونغ كونغ. وتصف هذا المخطط الذي لم يُنَ -منتجع سباحي يتشظى على جوانب جرف صخري-

أماراتٌ طليعية

«جيوولوجيا سوبرماتية»: عبارة إشكالية تُلمح إلى التضاد بين المبادئ التي يمثلها كل من مالفيتش وتاتلين¹⁰. هذا التضاد تحديداً هو ما أدرج حديد في قائمة المشاركين للمرة الأولى في معرض «العمارة التفكيكية» الذي مثل نقطة فارقة في مسارها، حيث اختيرت من قبل مارك ويفلي Mark Wigley وفيليب جونسون Philip Johnson في متحف الفن الحديث عام 1988، ثم اختيرت بعدئذ كمصممة لمعرض «Great Utopia» في غوغنهايم 1992-93 (حيث أعيد عرضُ النزاع القديم بين مالفيتش وتاتلين مجدداً).

كانت الخطوة التالية بالنسبة لحديد إثبات أنه يمكن ترجمة تمثيلاتها الديناميكية إلى أبنية حقيقية. وهنا مجدداً ألمحت المخططات البنائية إلى طريقة تجمع فيها بين تشكيلاتها الهندسية المعقدة. وتجدر الإشارة إلى أن حديد، مع تدفق المشاريع إلى مكتبها أواسط الثمانينات، قد بسّطت تشكيلاتها في واقع الأمر. احتلت الأشكال التي تحاكي مقدمة السفينة موقعاً بارزاً في التصميمات أواخر العقد الثماني، وقد هيمنت على مشاريعها العمرانية الأولى: مجمع سكني في برلين (1986-93)، ومحطة إطفاء فيترا Vitra Fire Station بالقرب من مدينة بازل (1990-94). أضيف إلى هذه الهياكل العمرانية مع بداية التسعينينات أوتاد وتشكيلات لولبية كما في مشروعها المنزل اللولبي Spiral House (1991)، ثم ثنيات وميلانات في أواسط التسعينينات كما في بلويرنت هافيليون Blueprint Pavilion (1995)، ومخططها للمتحف پرادو Prado Museum (1996). كما هو حال معماريين آخرين في هذه الحقبة الجديدة للتصميم المدعوم بأنظمة الكمبيوتر، اتسعت طموحاتها السابقة لتلتقي مع مقدراتها التقنية، وسرعان ما أتاح هذا الترابط لحديد أن تتخيل جدراناً تنبثق «في كل الاتجاهات» كما في تصميمها لسرادق ويش ماشين Wish Machine عام 1996، وأن تقترح سطوحاً خارجية «تنجدل معاً وتندمج أحياناً مع



The Peak, 1982-83.

أماراتٌ طليعية

بعضها لتشكيل أرضيات، جدرانًا، ونوافذ» كما في مشروعها للمتحف فيكتوريا وألبرت Victoria and Albert Museum في السنة نفسها¹¹. من الممكن استبعاد هذه التطبيقات كلامح توحى بالتهور والشطط، لكنها ليست اعتباطية بالمطلق، فخلافاً لمعماريين آخرين ميالين إلى التشكيلات التمييزية، عملت حديد على إظهار تشكيلاتها كمولدات محفزة لهاكها المعمارية ولفضاءات عملها.

كان كولهااس المعلم المهم لحديد في البداية؛ وقرارها بالعودة إلى السابقات المهيمة في الحدائوية كان اقتداءً به، وكذا كان ميلها إلى تطوير عنصر مفرد في برنامج معماري أو موقع ما ليكون مفتاح المخطط بأكمله، فضلاً على تأثرها بالاهتمام الذي أولاه للحواضر الكبرى ككل. وفيما يتعلق بمسألة تجسيد التمثيلات في أبنية، كشفت حديد عن تأثرها بشخص آخر وهو أيزنمان Eisenman. وفقاً لسجلات الهندسة المعمارية، بالكاد يمكن القول إنَّ عرض التمثيل في صورة موضوع على نحو مفصل هو عملية جديدة أو غير مألوفة؛ فتطبيق الرسم المنظوري وحيد النقطة كان ركيزة تأسيسية في عمارة عصر النهضة على سبيل المثال، تمامًا كما كان تعقيده مهمًا في العمارة الباروكية (لنتأمل أعمال برونلسكي Brunelleschi وبوروميني Borromini على التوالي). من المتفق عليه بوجه عام أن البنائية (من إل ليسيتزكي El Lissitzky إلى ثيوفان دويسبورخ Theo van Deosburg على سبيل المثال) استعملت المنظورات والإسقاطات كمولدات للتصميم. إلا أن أيزنمان مضى أبعد في هذا الاتجاه؛ حيث تبدو إسقاطاته في المنازل التي رسمها في مرحلة مبكرة مهيمنة على أبنيته. قطعت حديد شوطاً أبعد من ذلك، فزجت النماذج المألوفة للتمثيل المعماري—لم يتوقف ذلك على الإسقاطات متساوية الأبعاد والإسقاطات المحورية (الالتفاف حول محور واحد يظهر المبنى من مختلف جوانبه. م) بل تعداه إلى المنظورات وحيدة

النقطة ومنظورات عين السمكة (رؤية واسعة تشوه المشهد وتخلق صورة نصف كروية أوبانورامية عريضة. م) - في هيكل من الامتدادات الغربية التي تنفجر للداخل أو الخارج وأحدثت «تشوهات حقيقية في الحيز المكاني»¹². في تلك المرحلة، طور معماريون مثل فرانك غيري صناعة الشكل في التصميم المبتكر الجديد إلى درجةٍ تحتم عليه فيها مواجهة (من جديد) مآزقه الحدائي الخاص: كيف يمكن، في هذا المجال من الحرية الظاهرة، تحفيز القرارات التي تخص العمارة؟ إلى حد بعيد، كان اشتغالهما على نماذج التمثيل هو ما أنقذ حديد وأيزنمان من تغيير المظهر الذي أصرَّ عليه غيري وأتباعه.

في خضمّ «تشوّهاتها الفعلية للحيز المكاني»، كشفت حديد عن رغبة في تحدي الشاقوليّة المفترضة في العمارة، وإمكانية إقامة البناء على محوره الأفقي (تخيلت عام 1996 جسراً في مدينة لندن على شكل «ناطحة سحب أفقية»)¹³. من حيث المبدأ، يمكن لهذا الانفتاح الجانبي للمبنى أن يجعل العمارة أقل ضخامة وأكثر ديناميكية، كما يمكنه أيضاً سحب المبنى عبر محيطه بطريقة تترك علاقته بالأرض القائم عليها، والحدّ الفاصل بين حيزه الداخلي وحيزه الخارجي. وفق هذا الأسلوب تحديداً توسعت حديد في أسلوبها من هياكل متمايضة منفصلة إلى «مجالات جديدة في البناء»، حيث تبدو مخططاتها وكأنما تنبثق من التضادات الراسخة في مواقع البناء. وتقوم حديد أحياناً بتغيير وجهة المحاور بطريقة معاكسة: «فتقلب الأرض إلى الأعلى» لتصبح «مسطحة أفقياً» وقد فعلت ذلك مبكراً في مشروع فندق لمدينة أبوظبي، وكررت ذلك إلى حد بعيد في المقترح الذي تقدمت به عام 2005 لتصميم ملحق الفن الإسلامي في متحف اللوفر¹⁴. أضى هذا التلاعب العمودي-الأفقي محورياً في أسلوبها المعماري، وأظهر ثنائياتها وميلاناتها وأشكالها اللولبية كعناصر هيكلية وزخارف عصرية؛ عناصر توفق بين طبقات مبنى معين من جهة، وتفصيله الداخلية والخارجية من جهة.

أماراتٌ طليعية

والهيكل، والموقع، والمدينة من جهة أخرى. هذا النمط من التغيير المحوري والترابط الداخلي-الخارجي لا يزال معمولاً به ويتضح ذلك في معظم أبنيتها الحديثة مثل ماكسي MaXXI في روما¹⁵.



محطة إطفاء فيترا، فيل أم راين، ألمانيا 1990-94

© Christian Richters.

لا ينبغي الخلط بين حديد والوظائفية، ففي أسلوبها المعماري تحتل المخيلة المقام الأول، يلما الهيكل وبعده الوظيفة. في الوقت نفسه، وبالرغم من أشكالها الغربية غير المألوفة، لا يمكن اعتبارها شكلائية وحسب أيضاً. بل إن المحرك الرئيس في أسلوبها المعماري هو إطلاق العنان للقوى المرصودة في مشروع أو موقع ما، ومن هذه القوى يمكن تطوير مساحات وهياكل غير متوقعة. مع ذلك، يبدو هذا الدافع المحدد بالموقع على النقيض من صورة

الأرض البكر *tabula rasa* في مفهومها للتجريد السويرماتي، الأمر الذي يلح علينا بالسؤال إلى أي درجة يمكن اعتبار مخططاتها مستمدة من المواقع التي تنفذها عليها. لتأمل مشروعها مرآب السيارات والمحطة النهائية Car Park and Terminus في ستراسبورغ (1998-2001) الذي يُقدم أحياناً كمثال جيد عن العمارة المحددة بالموقع. يتخذ هذا المجمع شكل زاوية منفرجة، تتخذ بدورها وجهة تقاطع الطرق وخطوط السكة الحديدية، لكن يمكن فهم التصميم كتجريد معماري يربض على قوام مجرد (تضيف حديد تجرئاً تزينياً حيث تدفع بياض سطح المحطة الأخيرة نحو مرآب السيارات بصورة تشبه السوش 'العلامة الشهيرة لماركة نايكي الرياضية'). باختصار: القوى هنا مُتخيلة بقدر ما هي مُتزعجة، ويمكننا أن نحاجُ وفق المنطق نفسه فيما يخص متجهاتها المجدولة التي تزّين بناء ماكسي MAXXI. فوق ذلك، وعلى القدر نفسه في العمارة والفن، أصبح الاستقراء المزعوم للمخطط من موقعه عملية مألوفة، حيث اعتمد كطريقة لتجنب الاعتباط أولاً ليهتول تاليًا إلى اعتباط بحد ذاته¹⁶.

إن الانشغال بهذه القوى يدلل على سوابق تاريخية لدى حديد؛ سوابق غيَّبا اهتمامها بالسويرماتية والبنائية في سياق قراءة أعمالها، ونعني هنا: العمارة المستقبلية والتعبيرية. تلمح حديد إلى مهولها هذه بعض الأحيان بلغتها الخاصة كما تشير ملاحظاتها على أول مبنى حمل توقيعا «محطة الإطفاء فيترا»: المبنى بأكمله حركة مجمّدة، يمكن أن يدب فيه النشاط في أي لحظة، وهي تطالب عمومًا «بصورة جديدة للحضور المعماري» الذي يحمل «خصائص ديناميكية مثل السرعة، الحدة، القوة، والاتجاه»¹⁷.

صرح النحات المستقبلي أومبرتو بوكيوني Umberto Boccioni عام 1912 قائلاً «دعونا نفكك بنياتنا، ونضع البيئة المحيطة في داخلها. نحن

أماراتٌ طبيعية



مرآب السيارات والمحطة النهائية، ستراسبورغ 2001-1998

نعلم وجوب أن تشكل البيئة المحيطة جزءاً من الكنّ اللدن (اللدونة في العمارة تستخدم لوصف وجود ثلاثي الأبعاد أو منحوت للمبنى. م)، أن تكون عالمياً بذاته له قوانينه الخاصة: وهنا يمكن أن يقفز الرصيف ويحط على طاولتك، أو يمكن لرأسك أن يعبر الشارع، بينما يجدل مصباحك شبكة من الخطوط الجصية المستقيمة من منزل إلى التالي»¹⁹. بقدر ما فعل أي معماري منذ ذلك الوقت، استجابت حديد لهذا النداء المستقبلي لفتح الهيكل على الحيز المكاني، ولتأويل معنى الجزء الداخلي والجزء الخارجي من البناء، ولتكثيف «البنية» و«الظروف المحيطة» على السواء. تبدوا المتجهات المستوية في رسوماتها وأبنيتها دون ريب وكأنها تنطلق محلقة من وعاء مستقبلي زاخرياً الأشكال.



ملحق متحف أوردروپغارڊ، قرب كوبنهاجن 2001-05

© Roland Halbe.

فضلاً عن أن البُعد البنائي يقيد المظهر السوبرماتي الجوّي في أعمالها المبكرة إلى حدٍّ ما، ثمة بعدٌ تعبيرى في أعمالها اللاحقة يسيطر على المظهر المستقبلي الديناميكي إلى حدٍّ ما أيضاً. بعض التشكيلات الهندسية المفعمة بالحيوية التي طرحتها حديثاً منذ مشروع محطة إطفاء فيترا، تمت نمذجتها باستخدام مواد كتلية ثقيلة كالإسمنت، ثم انحازت أكثر فأكثر إلى النحت التعبيري ذي الأحجام الضخمة. فعلى سبيل المثال، ينطوي المخطط التفصيلي، الأنيق والمتماكب في آن، لمعرض الحدائق الإقليمي Landesgartenschau (1996-99)، وهو عبارة عن صالة عرض ومركز أبحاث في فايل أم راين Weil am Rhein- ألمانيا، على بنية تجمع بين السرعة المستقبلية والنمذجة التعبيرية (فهو يقطع عبر المشهد الطبيعي ويلقي بثقله عليه أيضاً)، وينطبق ذلك على الملحق الذي صممته لمتحف أوردروپغارڊ Ordrupgaard قرب كوبنهاجن (2001-05)، مركز شركة BMW الشهير

أماراتٌ طلبعية



الرسم الهندسي لمركز لندن الحياة المانية 2005-11

(2001-05)، إضافة إلى أبنية جديدة أخرى. تتضمن مشاريعها الحالية مجتمعا لوسائل الإعلام في Pau-فرنسا، محطة قطار في نابولي، ومركز الحياة المانية لأولومبياد لندن، وتستحضر كل هذه المشاريع اهتمامات مستقبلية بالإعلام و/أو بالحركة. إلا أن حديد نمذجتهم بصورة أشكال تعبيرية متعددة، وحين تطفئ نمذجتها التعبيرية على ديناميكيتها المستقبلية يمسفر ذلك غالبًا عن صورة سكونية¹⁹.

لا تنبئ أبنية حديد عن الحركة بقدر ما تمثلها – إنها، أي الأبنية، «حركة مجمدة» بالتحديد-وزيادة على كونها تضاعف مناظر متحركة طلبيقة، تخلق هذه الأبنية تسلسلاً من المنظورات الجامدة²⁰. فيترا على سبيل المثال، هي مشروع نُفذ كما رسم عملًا دون أي زخارف؛ مجموعة كتل من المنظورات البارزة والواضحة، كما تشير الأجزاء الداخلية لمتحفها في سينسيناتي وروما إلى مصفوفة من المناظر المصممة، متشابكة لكنها ثابتة، وتعبّر عن تصميم متناغم كحال كل ما يحيط بها²¹. لقد بهنت الأذنوية منذ زمن طويل أن الأجسام البسيطة تدفعنا للتحرّك حولها كيفما اتفق؛ لنختبر غالبًا الأشكال المثالية وفق مفهومنا إزاء الأشكال العارضة والطارئة التي تخلقها تصوراتنا.

للمفارقة، لعل حديد تأمر زوارها من النظارة بتشكيلاتها الهندسية المعقدة أكثر مما تحفزهم²². فوق ذلك، ورغم ما تصنف به وسائنها الرقمية والتصويرية من خفة، غالبًا ما يوجد ثقل في المواد والكتل المستخدمة في أعمالها. تضاد هذه النتيجة التباهي بالطابع اللامادي لعملها، وهذا ما يدفع المرء للتساؤل حول معنى إعادة التفكير بالصورة المعمارية.

«ما هي مميزات المعالجة الرسومية من ناحية نمط التمثيل وليس من ناحية موضوع التمثيل»؟ يسأل شوماخر. إنه لسؤال عظيم: سؤال لا يقتصر على العمارة المعاصرة وحسب (بل لعله الأحجية الإستعمولوجية الرئيسة في الثقافة البصرية اليوم)، غير أنه مع ذلك يصرف أنظارنا عن السؤال الأهم لأن حديد، ورغم التعقيد الشكلي في الأمرين (النمط والموضوع)، تميل لأن تخسف تمثيلها إلى مجسماتها. يظهر ولا ريب أنها تستخدم التكنولوجيا الرقمية لتقليل القيود المادية والاعتبارات الإنسانية قدر ما تستطيع، بما يمكنها من القفز من الرسم إلى البناء مباشرة قدر الإمكان. يشكل هذا الإدغام علامة فارقة تميّزها عن أيزنمان الذي سعى إلى تكثيف تحولات كهذه دون أن يختزلها حتى في معالجته للمسقط المحوري بهدف خلق نماذج المعمارية الأولى لتبدو وكأنها تلقائية دون تدخل ظاهر من طرف أي مصمم (يتبدى هنا تأثيره بسول لي ويت Sol LeWitt الذي كتب مقولة ذاع صيتها عن فته المفاهيمي: «تصبح الفكرة آلة تخلق الفن»)²³. من جهتها، تعالج حديد المنظور بطريقة أكثر تطرفًا، وأيًا كانت درجة تشويهاها ومعالجتها للمنظور، فهي لا تزال تمنح امتيازًا للفرد ذي الصلة حيث يبقى الفنان والمشهد في بؤرة التمثيل الذي سيؤول إلى بناء. باختصار، يناقض أسلوب حديد (وسواها من المشتغلين بالتصميم الرقمي) مُقترح أيزنمان حول تنحية الفرد ذي الصلة أكثر مما يعززه، وفي هذا الخصوص على الأقل ينكفي الاتجاه التهديبي في العمارة الطليعية بدلًا من أن يتطور.

أماراتٌ طبيعية

في النهاية، ما الذي نخلص إليه، من الناحية السياسية، في هذا التآلف مع المستقبلية والتعبيرية؟ فيما يخص المستقبلية، ليس من الصهل نسيان احتفائها الباهر بالقوة وهجمتها العدمية على الثقافة وليس هذا بالأمر المستبعد دائمًا. أما التعبيرية فتبدو ملائمة اليوم على نحو مثير للدهشة، إذ جرى التفاضل عن قيمها التعبيرية، بل تشجيعها في عالم الرأسمالية النيوليبرالية. قد لا تعتبر هذه مشكلات بالنسبة لحديد (في جميع الأحوال ليست هذه مشكلات بالنسبة لغيرها أيضًا)، لكن لا يمكن استبعادها دون إخضاعها للبحث. ثم ما هو مصير النزعات الحداثوية التي تكتشفها؟ لقد نقلت حديد الرؤى اليوتوبية للسوبرماتية والبنائية إلى ميدان العمران الفعلي حيث تُحقق حلمها، غير أنها حرقتها عن مسارها بفعلها هذا؛ فأبعدت السوبرماتية عن تحررها الراديكالي، وأبعدت البنائية عن نقدها المادي. لا يمكن في هذا السياق تحميل حديد وحدها وزر تقلبات حدثت قبل وقت طويل، وفي استقرارٍ أخير، يمكن القول إنَّ صلتها بكل هذه النزعات الحداثوية تزيينية أكثر منها تدميرية: تصميم توجهات مستقبلية، بئى سوبرماتية، أشكال تعبيرية، وتركيبات بنائية، طورتها معًا بما يتفق مع مقتضيات عصر الكمبيوتر. بالنسبة، ليست حديد معمارية تهتم بالشكل تتخلق أفكارها من طبيعتها المندفعة، وإنما مصممة ذات أسلوب خاص ينتج أشكالاً معقدة وجامدة. وفي هذا الصدد، من الجائز القول إنَّ حديد أقرب إلى عمارة ما بعد الحدائث منها إلى الفن ما بعد الحدائث في معظم أعمالها، والفرق هو أن المقومات التي تستند إليها في محاكاة الأعمال الأخرى ليست طرزاً تقليدية وإنما تشكيلات حدائثة. في الختام، قد لا يمكن تبرئة حديد من الاتهام الذي أطلقه المنظر بيتر بورغر Peter Bürger قبل وقت طويل ضد المشروع النيو- طليهي في عمله *Theory of the Avant-Grade* (1974): «أن تفشل في نقده، كما سبق وفعلت الطليعية التاريخية، شيء، لكن أن

تكرر مثل هذا الخطأ والأدهى من ذلك، أن تعوِّض هذا النقد بصورة طراز- فإنك تخاطر في تحويل الأمر إلى مهزلة»²⁴. بهذه الطريقة على وجه التحديد تصبح النيو-طليعية ملمحًا دالًّا.

يقودنا ذلك إلى النقطة الختامية. عندما ألح بانام على استعادة المستقبلية والتعبيرية كموجّه لعمارة عصر الآلة الثاني (حقبة البوب التي تميّز فيها)، تأتي فعله هذا من إحساسه بضرورة أن ينشغل المعمارون، كما فعلت الحركات ما قبل الحرب حسب اعتقاده، بتصوير التقنيات الجديدة. يمكن اعتبار حديد، من هذه الزاوية على الأقل، بانامية معاصرة، مصممة نموذجية لعصر الآلة الثالث: عصر الكمبيوتر. ثمة نبرة في أدبيات حديد تحاُج بأن ما انطوت عليه أعمالها من منحنيات، طبقات لونية متراكبة، وتأويلات قد استشرّف معايير للتصميم أصبحت قابلة للتطبيق باستخدام البرامج الرقمية الحديثة فقط، وأن دعواتها الرؤيوية حفّزت تحوّل هذه التطورات التكنولوجية إلى كيان ملموس (كتب شوماخر عن «تضخم الجدل» بين مخططاتها المعمارية والأدوات الحوسبية)²⁵. إلى جانب غيري، تُعرّف حديد بالمحصلة كمعمارية رئيسة في العصر الرقمي²⁶. هذا الموقع الذي احتلته مُلق من الناحية الأيديولوجية، وقد دفع أقرانها إلى الإدلاء بأراء إشكالية حول المفزى الأساس للعمارة المعاصرة (يوكد شوماخر «أكثر من أي وقت مضى، ستدور مهمة التصميم المعماري في فلك التعبير الشفاف عن العلاقات في سبيل التكيف والتواصل»)²⁷. وفقًا لما يقوله بعض المتحمسين للإعلام الجديد، فإن الابتكارات المهمة للحدائوية مثل المونتاج قد استوعبتها برامج الكمبيوتر؛ شأنه شأن الكثير من الإمكانيات التقنية، وقد ساهم هذا النوع من الحجاج في وضع حديد على رأس قائمة المصممين الطليعيين. كتب بيتسكي «أسلوب علمها الآن هو تلك الشاشة التي تجمع تدفقات البيانات وتحيلها إلى لحظات من الضوء والعمته»²⁸. هل

أماراتٌ طبيعية

هذا كل ما يعنيه تطوير «المشروع الحدائي غير المكتمل؟»²⁹ لنأمل ألا يكون هذا هو المساق الأول والأخير «لحقول جديدة في البناء».

هوامش الفصل الخامس

1. مقتبس عن كتاب زها حديد:
The Complete Buildings and Projects (New York: Rizzoli, 1998): 24.
يضم دليل معرضها في غوغنهايم (المعنون: زها حديد) مقالات مفيدة لك جرمانو سيلانت Germano Celant، جوزيف جيوفاني Joseph Giovanni، ديتليف ميرتيز Detlef Mertins، وباتريك شوماخر Patrik Schumacher.
2. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: The Architectural Press, 1960).
حول قبول البنوية في العمارة ذلك الوقت، انظر:
Stan Allen and Hal Foster, "A Conversation with Kenneth Frampton," *October* 106 (Fall2003);
حول قبولها كنتيجة طبيعية في الفن، انظر الفصل العاشر. لم تصل السوبرماتية إلى طريق مسدود تاريخياً: جمعت نماذج من رسومات مالفيتش وبقية في أوروبا الغربية بعد عرضها في برلين عام 1927، كما أن إل ليسيتزي كان نشطاً في الغرب ككاتب ومحرر ومحاضر.
3. إذا ثبتت صحة هذه العلاقة، فتلك مسألة تتطلب الانتباه لما يُلها. أشير هنا إلى تمييز قديم بين ضربين من ما بعد الحدائنة، الذي طُرِح للمرة الأولى في:
Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).
4. Kasimir Malevich, "Non-Objective Art and Suprematism" (1919).
توجد عدة ترجمات، وقد استخدمت تلك الواردة في:
Larissa Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1920* (London: Thames & Hudson, 1982).
5. *Zaha Hadid* (1998): 68, 24.
6. Aaron Betsky, "Beyond 89 Degrees," in *Zaha Hadid* (1998): 9.
7. Patrik Schumacher, *Digital Hadid* (Basel: Birkhäuser, 2004): 5.

8. *Zaha Hadid* (1998): 19, 20.

9. المصدر السابق: 82.

10. المصدر السابق: 20.

11. المصدر السابق: 130، 126.

12. Schumacher, *Digital Hadid*: 17.

حسبما يشير شوماخر: يمكن لهذه الاعوجاجات أن توحد الحيز المكاني. في هذا الصدد، تمثل حديد جزءاً من المنعطف النهو-باروكي في العمارة المعاصرة، وهو ما سأسلط عليه الضوء بإيجاز في الفصل السابع.

13. *Zaha Hadid* (1998): 135.

14. المصدر السابق: 74.

15. مع اتساع نطاق المشاريع لدى زها حديد، تحول اهتمامها إلى ناطحة السحاب (بالنظر إلى تفضيلها السابق للمحور الأفقي، يصبح الأمر مرئياً). للاطلاع على ما دار في مكتبها حول هذا التوجه، انظر:

Patrik Schumacher, "The Skyscraper Revitalized: Differentiation, Interface, Navigation," in *Zaha Hadid* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006): 39–44.

16. إذا كان أيزنمان قد حدّث هذه العملية، فإن غريغ لين جعلها شبه أتوماتيكية من خلال التوليد الرقمي للتصميمات. سأستعرض في الفصل السادس علاقة مختلفة للعمل المبدائي كما طرحها ديلرسكوفيديو + رينفرو.

17. المصدر السابق: 64، 133. تسمية «الحركة المجدّدة» هي من قبيل التلاعب بالتعريف الشهير للعمارة «كموسيقا مجدّدة»، وينسب هذا التعريف عادة إلى غوته في «محادّثات مع إيكرومان» (المنشور عام 1836)، رغم أن شيلنغ استخدمه قبل ذلك في عمله فلسفة الفن (المنشور عام 1802-03).

18. Umberto Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture," in Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (London: Thames & Hudson, 1973): 63.

يشير بوكيونو هنا إلى ما يمكن أن يكون عليه صاحب النزعة المستقبلية حقيقةً، وهو أكثر إقناعاً من أنتونيو سانت إيلها (الذي أجبر على الانضمام إلى الحركة). يستخدم بوكيونو أيضاً إسقاطات متعامدة للشكل ثلاثي الأبعاد في عمله النحتي.

أماراتٌ طبيعية

19. على سبيل المثال، مجمع الميديا في هومركز الحياة المانية في لندن اللذان صممتهما يشهان مقاعد عملاقة أورخويات الماموث (انسجامًا مع الالفتتان بالهيو مورفولوجي «علم تشكل المتعضيات الحية» في أوساط المصممين الرقميين). تشديدها الحالي على الصورة (في مشاريعها في الشرق الأوسط والأقصى خاصة) ينهي التزامها بالتجريد جانبيًا، ويجعل أسلوبها المعماري متوافقًا مع العمارة النحتية لغيري.
20. إعادة التفكير هذه في العمارة فيما يتعلق بالزمانية تشير إلى احتمالية تأثر زها حديد بمعلم شاب آخر في الجمعية المعمارية هو برنارد تشومي خلال سنوات دراستها هناك. أدخل ريتشارد سيرًا الزمانية إلى عالم النحت تحديدًا كي يصدع مكانته بوصفه صورة للكينونة.
21. لم تصمم زها حديد معارض أو عروضًا فخمة وحسب، بل مواقع لفنون الأداء (الأوبرا وسواها).
22. لا يحتاج المرء هنا إلى أن يحيل إلى الأدنوية، فهذا التضارب قائمٌ سلفًا في العمارة الحديثة، كما في فيلا سافوي Villa Savoye التي وصفها لو كوربوزيه: «في هذا المنزل، نتعامل مع متزّه معماري حقيقي يتحفنا على الدوام بمناجٍ متنوعة، غير متوقعة، وأحيانًا مدهشة. من المثير للاهتمام أن تحصل على هذا القدر الكبير من التنوع إذا نظرت من نقطة تسمح لكل برؤية المبني تمامًا ورأيت نموذجًا بالغ الإتقان من الأعمدة والعارض». انظر:
- (*Oeuvres Complètes*, vol. 2 [Basel: Birkhäuser, 2006]: 24).
23. Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum* (Summer 1967): 80.
- Peter Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture" (1971), in *Inside Out: Selected Writings, 1963–1984* (New Haven: Yale University Press, 2004).
- حول قضايا التحولات المذكورة، انظر:
- Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (London: Architectural Association, 1997).
- Stan Allen, *Practice: Architecture Technique + Representation* (New York: Routledge, second edn, 2009).
24. Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (1974), transl. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

رغم أنني انتقدت نموذجي في:

The Return of the Real (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

فإنه يبدو مناسباً لهذه الحالة.

25. Schumacher, *Digital Hadid*: 7.

26. كمال غيري، انجذبت زها حديد إلى التصميم الشامل الذي يتضمن في حالته علامة «Z» على سلسلة من الفضيات، المفروشات، المجوهرات والنموذج المبني للسيارة المستقبلية. الأيقنة في عصر الآلة الثانية بدهية (صوامع حبوب، ناطحات سحاب، جسر، عابرة محيط منتظمة، وهلم جرا). ولكنها ملتبسة في عصرها الثالث: كيف يمكن أن تجعل التقنيات المعاصرة مرئية، ناهيك عن أيقنتها؟ تبدو سووشات حديد قديمة؛ إذ أننا نعود بشكل ما إلى الماضي حيث منزل المستقبل الذي ذكرناه في الفصل الأول.

27. Schumacher, "The Skyscraper Revitalized": 44.

ينطوي ذلك على تلميح مفاده أنه قُتِر على التصميم ألا يزيد على مخطوط بيان صارم. (المزيد حول ذلك في الفصل الحادي عشر).

28. Betsky, "Beyond 89 Degrees": 13.

حول المونتاج في الكومبيوتر، انظر:

Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).

29. Schumacher, *Digital Hadid*: 20.

استعمل بورغن هابرماس هذه العبارة للمرة الأولى في بداية العقد الثماني، وأسوة بزها حديد (انظر أول اقتباس لها في هذا الفصل). كيف داعموها هذه العبارة لوصف أسلوبها. مع أن مصطلح هابرماس هو «الحدائثة» وليس «الحدائثية». قد يبدو هذا الإخفاق في المحافظة على المصطلح بسيطاً، غير أن يشير إلى انفصال الحدائثية عن المشروع الأضخم للحدائثة: انفصال يختزلها إلى مجموعة مصنفات عن الطرز. بما يجعلها أقل قدرة على الاشتباك مع قيم الحدائثة، ناهيك عن سيرورات التحديث، بطريقة نقدية.

6

آلاتُ ما بعد حداثة

عن بُعد، يبدو معهد الفن المعاصر في بوسطن (ICA 2002-06) مبنى متواضعًا تقريبًا. صندوق بسيط على الرفأ متناسبٌ مع بضعة أبنية أخرى قائمة هناك تحاشي مصمموه أن يبدو منحوتة أيقونية؛ المظهر الذي تبنته عدة متاحف للفنون مؤخرًا. لكن عندما نتحرك حول الحافة البسيطة للمبنى، ونرى كيف تمتد كابولاته^٢ فوق الممشى العام في بوسطن، تأخذنا الدهشة بمظهره المادّي. من نقطة النظر هذه، يُمكننا استيعابُ المخطط المفصل للتصميم بصورة شاملة. في واقع الأمر، قام المعمار يون ديلر سكوفيديو+رينفرو (دس+ر) بجزء الممر الضيق للممشى المائي إلى مُدّة واسعة من الألواح الخشبية التي اتجهوا بها صعودًا لخلق درج مسقوف للعروض المقامة خارج المبنى^١. ومن زاوية الدرج هذه يمكن قياس ارتفاع الطابق الأول ذي الواجهة الزجاجية، الذي يضم نوافذ دفع رسوم الدخول، «مختبرًا للفن»، متجرًا، ومقهى. يستمر الخط القُطري في الخارج باتجاه الأعلى ليحدد الطابقين الثاني والثالث المكسورين بواجهات زجاجية أيضًا، حيث يوجد المسرح.

(٢) الكابول Cantilever: عنصر إنشائي صلب مثل الجائز أو البلاطة، مثبت من أحد طرفيه (الذي يكون عموديًا عادة) ويبرز عن الطرف المثبت باتجاه أفقي. (المترجم)



معهد الفن المعاصر، بوسطن 2002-06. © Iwan Baan

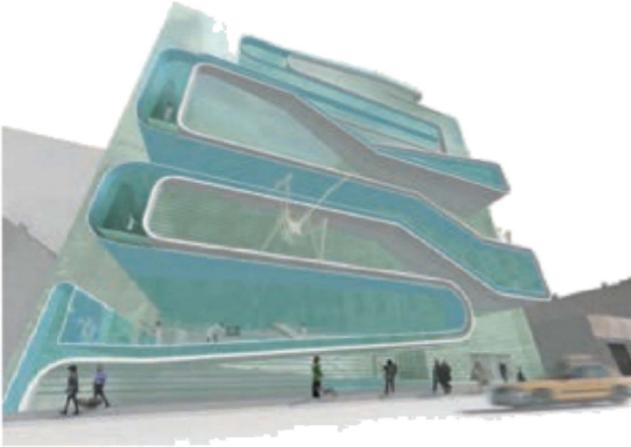
«استوديو رقمي Digital Studio»، مركز تعليمي، مكاتب، ومدنّج (وهذا الأخير هو امتداد داخلي للمدرج الخارجي المسقوف، ويطل مباشرة على المرفأ). وأخيرًا، يشكل الطابق الثالث دعامة لصالات العرض الموجودة في الطابق الرابع؛ ساحة مربعة مساحتها 17,000 قدم مربعة وخالية تمامًا من الأعمدة مع أرضية من الإسمنت المصقول مكونة من مربعات مساحة كل منها اثنا عشر قدمًا، وأسقف مساحة كل منها ست عشرة قدمًا، إضافة إلى الكوّات السقفية والسكريمات (مادة منسوجة ثقيلة وخشنة تستخدم لتدعيم البناء.م)، ويشكل هذا الجناح النيو-ميساني معلمًا مضيئًا تتقاطع عنده المدينة والماء والسماء (الممر المزجج الناتج فوق الممشى الخشبي يتيح رؤية المرفأ بصورة مستمرة دون عوائق).

علقت غرفة الميديا وكأنها قمرة قيادة في سفينة فضائية برمانية، وهي عبارة عن إسفين من الدرجات الواسعة وشاشات الكمبيوتر، يمتد نزولًا إلى

آلات ما بعد حداثة

نافذة طويلة تطل على المياه في الأسفل. هنا يكتمل تحلق المبنى حول نفسه؛ صعود متدرج من المرفأ، الزوايا الدقيقة التي تحدد أحجام أجزائه، والرجوع في انحدار شديد نحو المرفأ². تطبيقات مثل الميانات، الأشكال اللولبية، والتحلقات هي سمات واضحة في التصميم الحديث. فقد أبرزت زها حديد الميانات في تصميمها لمركز الفن المعاصر في سينسيناتي، بينما استخدم رم كولهااس الشكل اللولبي في تصميمه لمكتبة سياتل العامة والتعلق في تصميمه لمبنى التلفزيون المركزي CCTV في بكين. قبل تصميمهم لمبنى معهد الفن المعاصر ICA في بوسطن، وضع استوديو(دس+ر) مخططاً لمتحف أي بيم للفن والتكنولوجيا Eyebeam Musuem of Art and Tachnology في نيويورك، تبرز فيه العارضات المثبتة من طرف واحد بصورة دراماتيكية. وإذا أخذنا في الحسبان برنامجاً معمارياً يطالب بفضاءات مخصصة للعرض والإنتاج معاً، أثار المعمارون نسج نمطين من الفضاءات معاً: لوح ثنائي الطبقات مصنوع من الألياف الزجاجية والإسمنت، مسحوب من الشارع باتجاه الأعلى، متخذاً مساراً متموجاً من اليمين إلى اليسار ليشكل كل طابق على حدة، حيث تصبح الأرضية جداراً ويعود الجدار إلى الأرضية عند الالتفافات، وبهذا يحتضن المبنى كلا النشاطين (العرض والإنتاج) بطرق متعددة.

رغم أن المشروعين يختلفان من ناحية المظهر - أي بيم في مجمله انثناءات بينما معهد الفن المعاصر في مجمله زوايا - فإنهما يتشاركان المنطق نفسه في الانسياب والالتفاف المنفلق. فضلاً على ذلك، يستجيب كل من المشروعين لإشكالي أساسي حاول كلاهما تحويله إلى ميزة: في مشروع أي بيم، تمثلت المعضلة في برنامج معماري نصفه متحف ونصفه الآخر مشغل، في حين كان معهد الفن المعاصر متحفاً مكرساً لترويج الفن لكنه بني على واجهة مرفأ تشكل بذاتها مصدر إلهاء (لا يعني ذلك أن الأسلوبين على قدر



الرسم الهندسي لمتحف أي بيم للفن والتكنولوجيا، نيويورك 2002

كبير من التضارب). يعلق ريكاردو سكوفيديو على ذلك بقوله «أراد المتحف أن يستدير إلى الداخل، وأراد الموقع أن يحرك المبنى إلى الخارج. لقد اقتضى ذلك أن يكون للمبنى مشهدًا مزدوجًا»³. وتضيق إليزابيث ديلر «ما أنتجه المعمارون بالحصلة» هو «مجسم واعٍ لذاته.. يريد أن يكون محط الأنظار» و«آلة للمشاهدة»⁴. تبدو العبارة الأخيرة حدائبة في كفاءتها الپراغماتية -إذا كان المنزل، حسب لوكوربوزيه، هو «آلة نعيش فيها»، قد يكون المتحف بالمثل آلة للمشاهدة- لكنها تلمح إلى منعطف ما بعد حدائي في التفكير يتخيل العمارة كذاتٍ تعويضية؛ ذات تمتلك ميولًا استعراضية وتلصصية ينبغي استغلالها (لاحظ أن، حسب ديلر، هذا المتحف «الواعي لذاته» «يريد» أن ينظروا أن يكون محط الأنظار في أن).

آلات ما بعد حدائبة

غالبًا ما استرشد استوديو (دس+ ر) بوهم «العمارة كذات» هذا في عملهم. في حين نقل مصممون من أمثال زها حديد التمثيل إلى المجسم المعماري أحيانًا، أبرز استوديو (دس+ ر) جانبًا من المخيلة في المبنى نفسه. طُبق هذا المنهج وفق برنامج معماري في سلو هاوس Slow House (1991): مخطط لمنزل مطلق على الشاطئ في لونغ آيلند Long Island، نيويورك، وقد صُمم ليهذبواكملة مشهدًا يجذب الناظر: مُتجّه المدى البصري ينحني ويتسع من مدخل ضيق إلى نافذة زجاجية ضخمة تبعد مئة قدم (بحيث يتكرر المشهد على جهاز عرض ينقل مقاطع فيديو حيّة للماء)⁵. بعد ذلك بخمسة عشر عامًا، طبقت هذه الفكرة المعمارية على نحو أكثر تعقيدًا في تصميم معهد الفن المعاصر- بوسطن بصورة «لمحة eyebeam». فمن ناحية، لم يرد المعمارون هنا إرباك «توقعات زائري الموقع من السياح وحسب (كما فعلت شاشة عرض الفيديو في سلو هاوس)، بل «بعثرة المناظر» ضمن المتحف أيضًا (على طول المبنى، عبر المبنى، في أعلى المبنى وهكذا). وفي حديثها عن هذه الخطوط المتخيلة بين المشاهد والمشاهد تقول ديلر: «هي دائمة مجزوءة وخاطفة، إنها تتبعك وتختبئ منك» (لاحظ ذينئة subjectivizing العمارة مجددًا هنا)⁶. في الوقت نفسه، يضيف تشارلز رينفرو أن استوديو (دس+ ر) تصوّر المتحف «كأداة إثارة بصرية» بحد ذاتها، فعلى سبيل المثال، تعمل غرفة الميديا المعلقة على واجهة المرفأ «كصوب»⁷، تمامًا كما يعمل المصعد الضخم المغلف بالزجاج في قلب المبنى، حيث يبدو الأفق من الممر المحاذي للمرفأ بانوراميًا⁷.

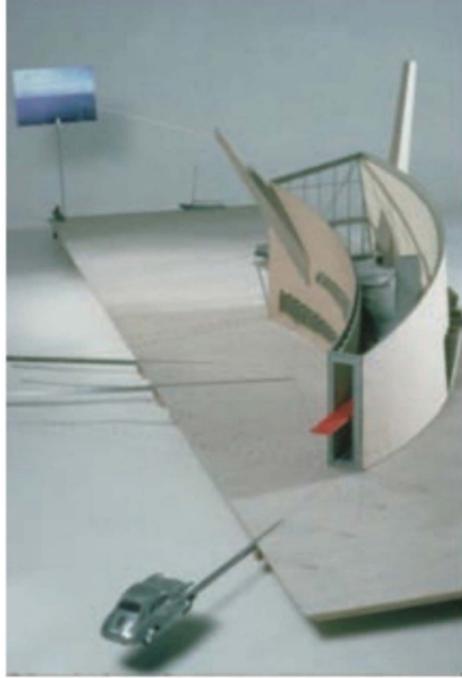
على امتداد الالتفاف إلى الأعلى انطلاقًا من المرفأ، ثم حول المتحف وخلاله، ثم نزولًا بعد ذلك: تجميع المشاهد بهذه الطريقة هو ما يجعل

(*) viewfinder المصوّب: جهاز يوضع على آلة التصوير ويظهر مجال رؤية العدسة. يستخدم في تأطير الصورة وضبطها. (المترجم)

متحف الفن المعاصر- بوسطن متاحًا يسهل الوصول إليه ويقوده إلى الوراثة في آن واحد. ذكيةً هي فكرة العمارة كمصفوفة بصرية، لكنها تثير المخاوف على مستويين اثنين. أولاً: في مجاز «آلة للعيش»، يبقى المنزل بيئة لحياة الناس، وفي مجاز «آلة للمشاهدة»، يصبح المتحف شبه إنسان بعد ذاته. لقد أعدّ هذا المشروع بناءً على المفهوم الحدائي للفيلم «كعين سينمائية»^٣ تعويضية، بطله إنسان جديد يعرف «بالإنسان مع الكاميرا الفيلمية»، وعليه: ينطوي هذا المتحف المصمم كشخص مفترض خارق على تحوّل ما بعد حدائي؛ وكأنه يمكن للعمارة أن تمارس فعل المشاهدة نهايةً عنّا. تحت ستار تحفيّزنا، تقوم العمارة – المُخَيّلة إذن بإزاحتنا تقريبًا كمشاهدين مُشاركين. ثانيًا: إن متحفًا يؤكد بإصرار أنه مخوّل باهتماماتنا البصرية قد يضعه في تحدٍّ مع الفن في ميدانه الخاص: رغم أن صالات عرض الفنون مُنحت الموقع الأبرز في الجناح الكابولي، لكنّه قد تبدو ثانويةً فيما سأل إلى الفعاليات الجارية في فضاء المبنى. من هذه الناحية، يمثل معهد الفن المعاصر-بوسطن ربما مرحلة جديدة في عقدة العمارة- الفن: إذا كانت العمارة قد انحدرت لتتنافس الفن على مستوى الأيقونة النحتية كما في غوغنهايم بيلهاو، أو على مستوى المدى المذهل كما في تيت مودرن Tate Modern، فإنها هنا تتنافس مع الفن في المضمار البصري؛ المضمار المميز للفنانين التشكيليين. في وجود المرمر الخشبي، المدرج، والمسرح، يؤكد معهد الفن المعاصر- بوسطن على وظيفته الأدائية، وهذا أيضًا حقلٌ تفوق فيه هؤلاء المعماريون، لكنهم قد يشعرون مع ذلك، كحال الفنانين الذي يفكرون في المبنى كمسرح و/أو موقع، أنهم خاضعون له. يعلق سكوفيدو

(٣) Kino-Eye: تقنية تصوير سينمائي طورها المخرج الروسي فيرتوف لالتقاط ما يعتقد أنه يتعذر رؤيته بالعين البشرية. تقنية Kino-Eye لا تسعى إلى تقليد كيفية رؤية العين للأشياء، بل تحاول تنشيط نمط جديد من الإدراك من خلال خلق فلم سينمائي جديد يتمثل في «التقاط لحظات خاطفة من الحياة وتحريرها معًا بشكل يجعل منها حقيقة جديدة لم تُدرك من قبل». (المترجم)

آلات ما بعد حدائبة



سلو هاوس *Slow House*، لونغ أيلند 1991.

قائلًا: «لقد بدأنا المشروع مع افتراض أن العمارة لن تكون منافسًا للفن ولن تكون مجرد خلفية محايدة. وعليه توجب أن تكون العمارة شريكًا خلاقًا»⁹. الشراكة هنا هي افتراض إذن، وقد لا تكون هذه العلاقة موضع ترحيب من قبل الآخرين. هل بلغنا مرحلة تُعتمد فيها تعددية التخصصات، إن جاز القول: كميزة بحد ذاتها؟⁹

قيل لنا أن «(دس+ ر) هو استوديو متعدد التخصصات، يدمج العمارة مع الفنون البصرية والأدائية». وأنه مارس هذا الدمج بهمة ونشاط شأنه شأن أيّ مكتب آخر¹⁰. ينقسم العمل المشار إليه هنا إلى عدة جوانب بصورة عامة: مقاطع من وسائط إعلامية متعددة (يجري ذلك عادة بالاشتراك مع فرق فنية مسرحية وراقصة)، تركيبات فنية خاصة بالمكان، صوراً ومجسمات تولي اهتماماً خاصاً للرغبة، الجندر والإظهار، إضافة إلى مداخلات إلكترونية تمزج العمارة والميديا معاً. أحد الأمثلة المبكرة على العمل المسرحي هو (The Rotary Notary and His Hot Plate) Delay (in Glass (1987)، الذي تم بالتعاون مع سوزان موساكوفسكي Susan Mosakowski، واستلهم فكرته من عمل مارسيل دوشامب Marcel Duchamp : The Bride Stripped Bare by Her Bachelors المعروف باسم «(1915 «23-Large Glass)). في عملهم، علق فريق (دس+ ر) امرأة ضخمة بزواوية تميل خمماً وأربعين درجة فوق المسرح بهدف تقسيم مساحته عمودياً إلى نطاقين بصريين، على غرار تقسيم مشروع Large Glass.

يمكن للمرأة أن تتحرك إلى الأعلى وإلى الأسفل، ويمكن للوحة جدارية أن تدور أيضاً، لتكون النتيجة «آلة دائمة الحركة» من الأجسام، البدائل (قطع من مواد مرنة توضع على وجه المؤدي أو جسمه لتغيير مظهره خلال العرض. م)، والصور التي، على شاكلة Large Glass، تُبقي المؤدين في حالة من (الانفصال) المتواصل¹¹. هذا الاستعمال البسيط للمرأة هو فعل معماري صرف، لأنها حولت مظهر المسرح إلى الشكليات الأساسية للتمثيل المعماري:

(*) فن التركيب Installation Art: مجموعات من التشكيلات الفنية تشمل خامات ووسائط متعددة مثل مزج الوسائط، فنون الفيديو، التراكيب الهندسية، الإنشاء الصناعي فضلاً على تأثيرات ضوئية أو صوتية أحياناً. يحتل العمل الفني معظم مساحة صالة العرض، بحيث يهني على المشاهد السير عبرها كي ينخرط تمامًا في العمل الفني ويستوعبه. المشاهد هو المحور الرئيس للعمل بمجمعه من مركزه إلى محيطه. (المترجم)

آلات ما بعد حدائبة



The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass), 1987.

أداء متعدد الوسائط

الحركات التي تُرى على المسرح اعتُبرت كمخطط، والحركات التي تُرى في المرأة كمسقط رأسي. لقد استغل استوديو (دس+ ر) هذا التطبيق لتغيير مظهر المساحة المخصصة للرقص أيضًا في مشروع Moving Target (1996) الذي استند إلى مذكرات فاسلاف نغينسكاï Valsav Nijinsky، واستعرض حالات عاطفية مختلفة اعتُبرت «طبيعية» و«مرضية»¹². في مشروع inetria (1998) شارك استوديو (دس+ ر) بمقطع راقص؛ مقطع قدم استقراءً لتمثيلات مختلفة من الحركة بطريقة ترجع إلى الدراسات الفوتوغرافية التي تصور تغير الحركة في إطار زمني معين كما أجراها إدوارد مويبريدج Edweard Muybridge وإيتيان جول ماري Étienne-Jules Marey. بشكل عام، برزت عدة جوانب تستدعي الاهتمام من هذه العروض: عرض الرغبة والعاطفة على المسرح، وتصوير الحركة والعمل معًا. قد تبدو العمارة دخيلة

على مواضيع تحتل منزلة عالية في الفن ما بعد الحدائي كهذه، لكن، أن تجاري خطاب «الدمج» وإقحام تعدد الاختصاصات في هذه المشاريع هومن باب التلميح، في المقام الأول، إلى أن العمارة حاضرة دائماً بطريقة ما— كإطار أو محيط غير مرئي-ومن باب تعطيل الاستخدام المعياري للعمارة من ثم عن طريق تدخل إشكالي. تتوسع بعض هذه الاهتمامات فيما يقدمه استوديو (دس+ ر) من تركيبات، صور، ومجسمات تنحو إلى استكشاف «الأعراف المكانية للحياة اليومية»¹³. أحد الأمثلة المبكرة في هذا الصدد مشروع The Drawing Room With (1987): حيث اقتطعوا أجزاء من المنزل السابق لمشروع كاب ستريت Capp Street Project (مبنى للأعمال الفنية في سان فرانسيسكو) ووضعوها في أماكن جديدة.

مع اقتطاع أجزاء من الجدار، وتعليق الطاولة والكرسي من السقف، فُككت بنبة الحياة المنزلية اليومية بأسلوب جراحي ودادائي في أن معاً. تناول مشروع Bad Press (1993-98) الحياة المنزلية أيضاً، مع التركيز على عمل النساء (العمل الذي خضع فيما مضى لدراسات تصويرتغير الحركة في إطار زمني محدد، ونعني هنا، التأديب الصريح للإنسان العامل). في «مسلسل العمل المنزلي المتمرد» هذا (العنوان الفرعي للعمل)، حيث تمت تسوية قمصان ببيضاء رجالية باللكواة بشكل يبرز التواءات وانثناءات غريبة، ما يذكر «بالمنحوتات التلقائية» لبراماي Brassai ودالي Dalí، فضلاً على أن هذه الأشكال تستحضر الوضعيات المنقبضة للهيستيري، كما لو أن المرأة التي لم تتلقَ أجر عملها قد انتقمت من رجل أبيض اللون¹⁴. في تركيب آخر

(*) الدادائية: حركة شعرية عبثية نشأت في سويسرا عام 1916 خلال الحرب العالمية الأولى. ترتكز الدادائية على عنصرى المفارقة والتحريض وهو ما ظهر في منشوراتهم الشعبية التي كانت توزع على الناس في ذلك الحين. استمرت الحركة حتى عام 1924 وولدت منها الحركة السورالية. (الترجم)

آلات ما بعد حدائبة

على صلة بهذه الفكرة عنوانه In didestion (1995)، سمح استوديو (دس+) (ر) للزوار بإعادة ترتيب الكيان الاجتماعي في المكان والممثل بطاولة عشاء مخصصة لشخصين. من خلال شاشات تفاعلية تعمل باللمس يمكن للمرء أن يمزج ويوفق بين شركاء مختلفين على الطاولة: شركاء من فئات طبقية وجندرية مختلفة، مع استمرار المحادثة نفسها لفترة طويلة ومملة. هنا مجددًا تدخلت العمارة في فضاء الحياة اليومية، لكنها كانت حاضرة هناك من البداية.

دفع استكشاف الحياة اليومية استوديو (دس+) (ر) إلى إنتاج مجسمات أنيقة مثل مناشف تحمل أحرف رمزية (الأحرف الأولى من اسم شخص معين) وكلاوس زجاجية طويلة أعطي كل منها منحىً سوربالي: بعض المناشف تعبر عن الصراعات الجندرية مثلًا، في حين استخدمت الكلاوس لتوزيع منتجات صيدلانية. إلى جانب هذه المجسمات (المتنافرة) التي تعبر عن الرغبة الخاصة والاشمئزاز، عرضت صوراً مُهممة للعدائبة والإغواء العلبين كما في مشروع Soft Sell (1993) وهو عبارة عن صورة ضخمة رُسم عليها فم أنثوي مغمو، عُلق على الواجهة الخارجية لمسرح عروض إباحية مهجور في الشارع اثنين وأربعين على الجادة السابعة. في التسجيل الصوتي، تغوي الشخصية الأثوية المازة بأسئلة من قبيل: «أنت! هل تريد تذكرة إلى الفردوس؟ أنت! هل ترغب في شراء قطعة أرض خالية في مهبان؟» ختامًا، تعرّض استوديو (دس+) (ر) لرموز السباحة وفضاءات السفر أيضًا، فعلى سبيل المثال، ركبوا مشروع Tourism (1991) من 50 حقيبة سامسونيت، كل منها ترمز لواحدة من الولايات الأمريكية، عُلق كلها من السقف في عشرة صفوف يضم كل منها خمسة، وقد فُتحت الحقائق لتكشف عن «دراسة في حقيبة السفر» حول المناطق السياحية ممثلة ببطاقات بريدية عتيقة (موطن طفولة رونالد ريغن في إيلينوي

مثلاً). إذا كان Toursims قد جلب لنا المناظر (وهو أيضاً يعمل كمعرض للسفر)، فإن العرض متعدد الوسائط الإعلامية Jet Lag (1998) قادنا إلى السفر. استعرض هذا التعاون حكائيتين حول الترحال غير المؤلف: عن جدّة أمريكية أخذت حفيدها في 167 رحلة عبر الأطلسي كي تتصلص من أبيه، وعن بحار إنجليزي اختفى في مسابقة واحدة حول العالم بعد أن زود المسؤولين بمعلومات مزيفة عن مواعده.

كان «الدمج» بين العمارة والفن نقلة مميزة اختص بها استوديو (دس+) ر) خلال العقدين الأولين من عملهم. في حين انهمك معماريون مثل زها حديد في استراتيجية نيو- طليعية حيث جرى تطوير التصميم من خلال رجوع انتقائي إلى سوابق تاريخية في العمارة والفن على السواء، اتبع استوديو (دس+) استراتيجية ما بعد حداثة حيث جرى تعقيد التصميم من خلال عودة غير تقليدية إلى الأساليب العصرية في الفن¹⁵. مكن تعدد التخصصات جماعةً استوديو (دس+) ر) من تجنب المعارك الكثيرة حول «التاريخ» و«النظرية» التي حاقت بقواعد السلوك المعماري خلال العقدين الثمانيني والتسعينيين. لكنهم غالباً، في خلطهم الضبابي بين الأفانين، يتكثرون على الفن ما بعد الحدائي بدرجة كبيرة، إذ إنهم مدينون للأسلوب المفاهيمي في استكشافهم للعرض والإبراز، وللأسلوب النسوي في انشغالهم بالرغبة والاستعراضية (تمتعضر بعض المشاريع التي تقدم ذكرها أعمال دنيس آدمز Dennis Adams، لوري أندرسون Laurie Anderson، جيني هولترز Jenny Holzer، ماري كيلي Mary Kelly، باربارا كروغر Barbara Kruger، لويس لاولر Louise lawler، ألان ماكولوم Allan McCollum، مارثا روزلر Martha Rosler، كشيشتوف فاديشكو Krzysztof Wodiczko...). باختصار، ما يبدو ابتكارياً وخلاقاً في السياق المعماري، قد لا يبدو على هذا القدر في السياق الفني. علاوة على ذلك، فإن ضلوع جماعة استوديو

آلات ما بعد حداثة

(دس+ ر) في ذلك، زجهم أحياناً في الحيز الملتبس للفن ما بعد الحدائى بدرجة معتبرة، ونعني هنا: الحيز التفكيكي الذي انتهى به المطاف إلى التواطؤ تدريجياً مع المؤسسات والأعراف التي حاول التشكيك فيها. كان يعتقد فيما مضى أن تعدد التخصص هو تجاوز مفرط للحدود إلى حد ما، لكنه أصبح اليوم ممارسة روتينية ليس فقط في أوساط الفن والاكاديميا، إنما في الأسلوب المعماري كذلك، بل أصبح حتى معياراً في سياق «الروح الجديدة للأسمالية» ككل: اقتصاد تُدعى في سياقها (مُكرهين طبعاً) إلى الاتصال، التشارك، والتواصل عبر الشبكات وهكذا¹⁶.

يُشار أحياناً إلى هذه المعضلة، على استحياء، في تقييم أعمال (دس+ ر). يصف آرون بيتسكي Aaron Betsky مثلاً استوديو (دس+ ر) بأنهم «مهندسو إظهار» يشاركون في ثقافة الاستهلاك بهدف فضح أعمالها. ويزعم أن «هؤلاء الفنانين يبرزون الإظهار»، لكنهم في عملهم هذا «يحبطون» هذه الثقافة خلال «استقراءهم» لها¹⁷. من جهته، يرى مايكل هايس Michael Hays أن تصميم (دس+ ر) هو بمثابة «أداة لرسم خرائط اجتماعية، تعري البنى الأيديولوجية الدخيلة التي تُفسد وتعقد ما هو جوهرى وحقيقي: الأشكال والتقنيات البحتة للعمارة كما هو مفترض». ويتابع هايس أن هذا «الاستقراء الدقيق» ليس «وسيلة لممارسة نقد أصبح مستحيلًا» لأن «الهدد النقدي والاختلاف قد أبطلا أسامًا»¹⁸. رغم المسفطة التي تشوب خطاب بيتسكي، وما يندربه خطاب هايس، فإن لكلهما وجهة نظر تستدعي الاهتمام: غالبًا ما يظهر التصميم المعاصر في موقع وسط بين الإظهار والهندسة – الوظيفة التي تربط بين الصورة والهيكـل- ولا يبدو أنه «يستقرئ الثقافة بدقة» (هل هذا تلميح إلى «يعكس الثقافة»؟). هذا توجه طبعي لا ينبغي لاستوديو (دس+ ر) أن يسعى لقيادته.

استوديو (دس+ ر) أقل تأثيرًا في دمجهم للعمارة مع الفن، ولكنهم أكثر حزمًا في تبيانهم لسماتها الصارمة الخاصة، وفي تطبيقهم لخبراتهم المعمارية على المسائل الثقافية مثل تأثير الميديا والتكنولوجيا على الفضاء والذاتية¹⁹. يؤسس هذا المفهوم أسامي ثانٍ في عملهم استند إلى مقترحين اثنين. يشير المقترح الأول إلى أن الشرط الرئيس للثقافة المعاصرة هو التقاء الإبصار المباشر مع المشاهدة ذات الصلة بشكل غير مباشر. أكد استوديو (دس+ ر) هذا الالتقاء أولًا في مشروع سلو هاوس في ضمتهم النافذة الكبيرة إلى جهاز عرض الفيديو، وتاليًا في معهد الفن المعاصر- بوسطن حيث دمجت النافذة مع الشاشة في غرفة المواد الإعلامية* (حيث يمكن أن يخلط الناظر بين مشهد المرفأ وصورة رقمية أخرى). بينما ينص المقترح الثاني على أن تدفق الفيديو أضحى صهغًا بيانته للرؤية الميديانية وللزمانية temporality اليوم، شبهة ربما بالمونتاج السينمائي في مرحلة سابقة من الحدائ: بهذه الطريقة، تعيد عدة مشاريع لاستوديو (دس+ ر) قبوله المظهر المعاصر ليكون تصويريًا ومتحركًا²⁰. في العموم، إذا كانت العمارة الحديثة قد ركزت على الهيكل والفضاء، وقسم كبير من التصميم ما بعد الحدائي على الرمز والسطح الخارجي، فإن قدرًا كبيرًا من الأسلوب المعاصر حسب (دس+ ر) قد انجز إلى موقع بين الاثنين؛ إلى تصميم يجمع بين الشاشة والحيز المكاني²¹. يكمن الخطر المائل هنا في أن مفاومة التشويش بين العمارة والميديا تخدم ثقافة سائدة (ليست موضع ترحيب) من التأثيرات الخاصة والتمظهرات المصطنعة الزائفة. للمفارقة، وبالنظر إلى اهتمامهم النظري بالجسد، لم يخطط استوديو (دس+ ر) في تجارب جسمية بدرجة كبيرة. في استكشافهم للعمارة والميديا، عالج استوديو (دس+ ر) أولًا التأثيرات المكانية للرقابة الفيديوية.

(*) Mise en abyme: تقنية دمج شكلية حيث توضع نسخة من الصورة ضمن الصورة نفسها. (المترجم)

آلات ما بعد حدائبة



Para-site, 1989.

تركيب متعدد الوسائط

ففي مشروع *Para-site* (1989) -تركيبًا لمتحف الفن المعاصر في نيويورك- وضعوا كاميرات على ثلاثة مواقع في المتحف (المدخل، السلالم الكهربائية، والأبواب المؤدية إلى حديقة النحت)، وركبوا شاشات عرض في صالة فنية أعيد تنظيمها جذريًا على غرار ما فعلوا في *The WithDrawing Room*

(وُضعت أربع كراسي على السقف والجدران مثلًا): وهنا كانت المشاهدة متناغمة مع الرقابة، لكن كليهما تعطل في سياق هذه العملية. لاحقًا، وفي مشروع Jump Cuts (1995)، ركب استوديو (دس+) صفيًا أفقيًا من اثني عشر شاشة على الواجهة الخارجية لمسرح مخصص لشاشات سينمائية متعددة في سان خوسيه San Jose، كاليفورنيا. تعرض هذه الشاشات الخارجية مونتاجًا لصور حية لمرئيات المكان في ردهة الدخول ومشاهد من إعلان الفيلم، وهنا: تجاوزت المشاهدة مع «أن تكون مُشاهدًا»، وتشغل الفيلم مع المراقبة. وأخيرًا، في مشروع Overexposed (1994-2003) و Fascimile (2003) اعتمد استوديو (دس+) على ترحيل صور من داخل المبنى إلى خارجه. في العمل الأول يعرض فيديو مشهدًا بانوراميًا لمبنى بيبسي-كولا السابق على يارك أفينيو في مهناتن، ويتوقف على فترات بحيث يمكن إسقاط صور متخيلة للحياة داخل المكتب، بينما تتحرك شاشة الفيديو في العمل الثاني على طول الواجهة الخارجية ل موسكون كونفينشن سنتر Moscone Convention Center في سان فرانسيسكو، وتُظهر مشاهد حية لردهة الاستقبال مُزجت مع مشاهد مقطعة من مجريات الحياة في المكتب.

مشاريع كهذه دفعت استوديو (دس+) إلى استخدام وإساءة استخدام الشفافية المعمارية. تاريخيًا، استُخدم الزجاج لتزج الطابع المادي عن الجدار التقليدي ليكشف من ثم عن الداخل المخفي للمباني، وقد ربط كثيرٌ من الممارسين هذا المفهوم بالنزاهة الاحترافية والانفتاح الديمقراطي. استوديو (دس+) (ر) متشككون، وهم محقون في ذلك، حيال هذه المماثلة الهشة، فقد أثبتت تكنولوجيا التزجيج فائدتها في مجال الرقابة لدى الشركات والحكومات سواء بمسوء، ويؤكد استوديو (دس+) أن هذا الاستخدام «يولد ضروبًا جديدة من الهارانونيا»²². هذه الخطوة الأولى في نصف معايير الشفافية المعمول بها في ثقافتنا الاستعراضية، حسب زعمهم، تتبعها

آلات ما بعد حدائبة

خطوة تالية وكان «الخوف من أن تكون محط الأنظار قد تحول إلى الخوف من ألا تكون محط الأنظار»²³. ومع هذا التحول جاء آخر: «فالرقابة الإلكترونية التي اعتبرت فيما مضى إجراءً انتهاكياً، أضحت اليوم العقد الاجتماعي المقبول في الفضاء العام، وضمناً مُرَحَّباً به للأمن، ووسيلة عرض»²⁴. تبدو هذه السردية عن تبدلات الشفافية المعمارية مُحَكِّمة بعض الشيء، ولا ريب أنه في أعقاب تشريع التنصت غير القانوني على الاتصالات الهاتفية «القوانين الوطنية Pateriot Acts» وما شاكله، لم يتضح بعد مدى استئنائنا من المراقبة. مع ذلك، فإن مسلِّمة الرؤية «ما بعد التلصصية، وما بعد البارانونية» استفزازية، خاصة إذا أخذنا في الحسبان أن توصيفاتنا الأولية للحمقة، سواء كانت سارترية أم لاكانية أم نسوية، تشوبها بارانونيا تضع موضوع الحمقة في مقام ضحيتها المستهدفة أيضاً²⁵. علاوة على ذلك، استثمار استوديو(دس+) هذا المفهوم بصورة دلالية في الوسائط الميديائية كما في مشروع Fascimile Overexposed، وفي تصميمات فعلية كما في مطعم براسيراي (Brasserie) في مبنى سيفرام – منهاتن، حيث تنقل كاميرات المراقبة صوراً للمرتادين الواصلين إلى صف من شاشات الفيديو معلقة فوق البارحى عندما يأتي المرتادون أنفسهم إلى الداخل عن طريق الممر الخشبي البارز المفضي إلى ركن العشاء²⁶. إن تسمية هذه الصلة بين الاستعراضية والرؤية «ما بعد التلصصية» لا تبدو منطقية كفاية وفقاً لمصطلحات التحليل النفسي، إذ إنَّ الاستعراضى بحسب التوصيف الفرويدى هو متلصص متخفٍ يتصرف بالضبط وفق ما تلمحه عليه/ها نظرتة المُتخَيِّلة الخاصة، ولعل مطعم براسيراي هو خير مثال على ذلك.

عمل استوديو (دس+) على تغيير علاقتنا بالحمقة بطرق أخرى أيضاً من خلال الملاح الدوشامبية التي تُثقل الرؤية أولاً (تيمة أساسية في العمل ابتدأت من The Rotary Notary واستمرت في معهد الفن المعاصر-

بوسطن)، ثم من خلال التوظيف المحسوب للضبابية الواضحة كما في مبنى بلير (2002 Blur Building)، وهو جناح صُمم لصالح سويس إكسبو على يافردون ليه باين Yverdon-les-Bains ثانيًا. يَبرِز هذا الهيكل خارجًا مثل المرسى على بحيرة نوشاتيل Lake Neuchâtel ، ومن خلال نظام عالي التقنية من المضخات، والخراطيم، وبرامج الكومبيوتر، ينتج المبنى سحابة غامرة ثلاثية الأبعاد يُدعى الزائرون إلى التجوال فيها. من ناحية، يمثل هيكله خفيف الوزن إفراطًا في الشفافية الهيكلية، ومن ناحية أخرى، كُرس المبنى «للإبهام» بأسلوب هَدَف إلى تحدي العروض المعتادة لهذا النوع من الإظهار دون «أن يكون هنالك ما تراه» حرفيًا²⁷. مع ذلك، يمكن للعتامة، الملتغزة كما هي، في مشروع من عينة بلير أن تتحول إلى منظرٍ للفرجة قائم بذاته²⁸.



مبنى بلير Blur Building، يافردون ليه باين، سويسرا 2002 .

© Beat Widmer.

آلات ما بعد حدائبة

اقتضت الاستراتيجية ما بعد الحدائبة «للأفانين الضبابية» أن أجناسًا مثل «الفن»، «العمارة»، و«الميديا» منفصلة عن بعضها كما هو مسلم به، لكن يبدو اليوم أن هذا الفصل مسألة مذهب حدائي أكثر منه حقيقة أنطولوجية. ومع نصف المعايير المعمول بها في الشفافية المعمارية، تكيف استوديو(دس+ ر) وفق ما يقتضيه ذلك. فقد انتقلوا في الواقع من أسلوب «الدمج» إلى أسلوب آخر يفهم أن «للضبابية» تأثيرًا دائمًا في الموقع: أسلوب يجسد الظروف المتباينة في صورة هياكل ملائمة²⁹. يتجلى هذا النمط من التفكير في مشروعين حديثين في نيويورك: الأول يخص مركز لينكولن Lincoln Center، والثاني يخص سكة الحديد القديمة المرفوعة على الجانب الغربي المعروف باسم هاي لاين High Line.

كُلف استوديو(دس+ ر) مبدئيًا بتجديد المساحات العامة في مركز لنكولن (بما في ذلك أكشاك المعلومات)، لكن سرعان ما اتسع نطاق أعمالهم: ملحق ضمن مدرسة الباليه الأمريكي، توسعة مدرسة جولهارد Julliard School، وترميم أليس تالي هول Alice Tully Hall. إضافة إلى مطعم جديد أمام مسرح فيقيان بومونت Vivian Beaumont Theater في نورث بلازا North Plaza. في مدرسة الباليه، أضافوا استوديوهات رقص على شكل صناديق زجاجية معلقة ضمن الحيز المخصص، وفي جولهارد، زُودوا المبنى بغرف جديدة للبروفات وتعليم الجاز، الأوركسترا، والرقص إضافة إلى قاعة مسرح ذات جدران سوداء. كما أجريت تغييرات في أليس تالي على مستوى المظهر وأنظمة الصوت، وغُلّفت جدرانها بخشب عالي الجودة مع نظام إضاءة داخلي يضيء ويُعتم كما لو كان الأمر طبيعيًا. فضلًا على ذلك، وكما يستمر الاتجاه الأفقي لجولهارد باتجاه برودي، تمتلك أليس تالي واجهة ملائمة وكيانًا مدنيًا للمرة الأولى. يعتمد التصميم هنا على نموذج معهد الفن المعاصر- بوسطن: قاعة ذات واجهة زجاجية كابولية

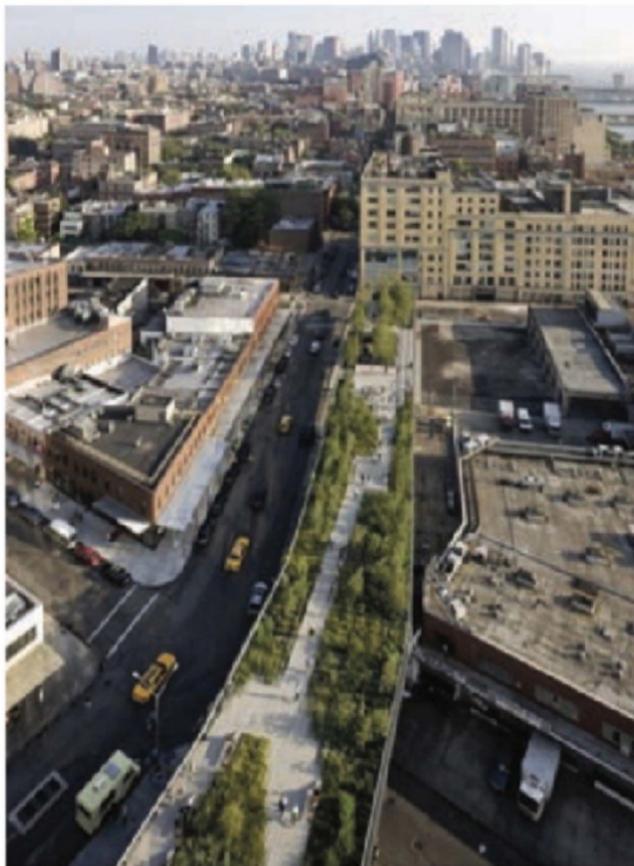


تجديد أليس تالي هول، نيويورك 2006-09

© Donna Pallotta.

ويتضح من ذلك أن الدافع وراء المشروع هو إعادة ربط مركز لينكولن بالمدينة في المقام الأول. صُمِّمَ المركز، الذي بُني في الستينيات، على صورة أكروبوليس معاصر للثقافة العليا، فهو يربط على وطيدة ضخمة كمعلمٍ مرفَّعٍ عن الحي الواقع تحته. أراد استوديو (دس+ ر) أن يسد هذه الثغرة قدر المستطاع (تحوّلت المنطقة إلى حي للأثرياء على مدى سنوات): فكما حاولوا «أن يضفروا الفضاء المدني والمتحفي في جديلة واحدة» في معهد الفن المعاصر – بوسطن، أرادوا هنا ربط النشاط الثقافي بالمديني، وبطريقة استندت إلى تطوير تصميمٍ بديل للعمارة التصويرية التي سادت في الكثير من المؤسسات حديثاً³. إذا كان الهدف من مشروع مركز لينكولن تجديد فضاء ثقافي ضخم، فإن مشروع هاي لاين هدف إلى إعادة تشغيل بناء صناعي مهجور. يمتد هاي لاين، وهو عبارة عن مسار قطار شحن مرفوع صُنع من

آلات ما بعد حداثية



الهاي لاين، نيويورك 2005-09 بالتعاون مع جيمس كورنر فيلد أوبريشينز

© Iwan Baan.

ال فولاذ والإسمنت وبني خلال فترة الكساد الكبير، على مسافة ما يقارب مهلاً ونصف الميل من غانسفورت ستريت Gansevoort Street (حيث يُخطط لبناء متحف ويتني Whitney Musuem) حتى محطة الوصول القديمة على الوبست سايد في الشارع الرابع والثلاثين. بسبب خروجه من الاستخدام منذ الثمانينيات صودر المكان للمصلحة العامة عندما كان رودولف غويلهاني عمدة المدينة، لكن تشكلت مجموعة لحماية سميت أصدقاء الهاي لاين، وازدادت الحركة حماساً عندما كشفت الصور التي التقطتها جويل ستيرنفيلد مدى روعة واستثنائية هذه البقايا، وكيف أن أنظمة بيئية صغرى ذات طبيعية مدنية قد أينعت في المكان، وكيف يمكن عرض كثير من المشاهد، وكيف يمكن أن يستضيف الموقع أنشطة متعددة. بادرت إدارة بلومبيرغ إلى الاستجابة، وكُلف استوديو (دم+ ر) في النهاية، بالتعاون مع فيلد أوبررشين وهو استوديو متخصص بتصميم المناظر الطبيعية، بتطويره كنوع جديد من الحديقة المدنية (لا تتجاوز مساحة المنطقة 7 فدادين إجمالاً) مع وضع علامات منتظمة للعبور إلى الشوارع التي تبعد حوالي 18 إلى 30 قدمًا باتجاه الأسفل.

المبدأ الأول في عمل المصممين هو الإبقاء على الطبيعة التدرجية المتباطئة للنتزة مقابل المتترة المفعم بالنشاط على طول هودسون Hudson والمخصص لراكبي الدراجات والمتزلجين. أما المبدأ الثاني فكان المحافظة على طبيعته العشوائية، وحمايتها من الإفراط في التصميم. ولهذا الغرض، تخيل المصممون فكرة «الزراعة agritecture»؛ وهي هجين من الزراعة والعمارة، الأمر الذي ساعدهم على تشكيل الهاي لاين كممشى يضم المناطق الخضراء المزروعة والمناطق الرمادية المكسوة في نسيج واحد. ومن خلال ممرات مختلفة، مع ميلانات تنحدر نحو «وحدات» ثم تصعد إلى «مرتفعات» و«جسور علوية»، يعبر الزائر مجموعة من الكيانات البيئية المصغرة تضم

آلات ما بعد حدائبة

مناطق رطبة، مناطق مغطاة بالطحالب، ومروجًا مع توفر أماكن كثيرة على طول الطريق للجلوس، المحادثة، والمشاهدة. شكّل هذا الأسلوب الطبولوجي طريقةً فعالةً جُنبت المصممين الوقوعَ في غواية صناعة صورةٍ وحسب³². كما هو الحال في معهد الفن المعاصر- بوسطن، الهاي لاين هو سدةٌ مخصصة للمشاهدة والتمثي، وعليه: يشير تصميمه إلى اهتمام بالغ بالمنظر والموقع على السواء. كما أنه ينم عن تدخّل في مجال العمارة الأخذ بالاتساع حيث يستنبط المصممون رؤاهم من الشروط المختلطة على الأرض (أو أعلى من الأرض بقليل كما في مثالنا) ويجري ذلك طبعًا بالتوافق مع نزعة قوية في الفن المعاصر نحو نموذج للعمل المبدائي، لمشاريع تُنتج بعيدًا عن الأبحاث المباشرة في الموقع، وبدل ذلك في المقابل على مرحلة أخرى في عقدة العمارة-الفن؛ مرحلة غنية بالممكنات الديمقراطية.

يقف استوديو (دس+ ر) اليوم على مفترق طرق هو الأكثر أهمية من أي وقت مضى. فمن ناحية، تشكل تفسيهم للأفانين، ودمجهم العمارة والفن والميديا معًا جزءًا من مرحلة ما بعد حدائبية لا تملك سيطرة تذكر على الحدائبة الرأسمالية؛ ولعل في ذلك ما يحجب حقيقة تلك الحدائبة دون شك. ومن ناحية أخرى، اكتسب استوديو (دس+ ر) معرفةً في استكشاف نمط مختلف من تأثير الظرف المختلط في المواقع والبرامج المعمارية التي قدمت لهم كي يطوروها؛ ظرفٌ ينطوي على الجمع بين التناقضات وحتى النزاعات بدأت تصميماتهم في تقديمه وتسويته بطرق لم تنجح في ترويضه ببساطة.

هوامش الفصل السادس

1. أسس ريكاردو سكوفيديو Riccardo Scofidio واليزابيث ديلر Elizabeth Diller استوديو ديلر+ سكوفيديو عام 1979، وانضم إليهم تشارلز رينفرو كشريك عام 2004. وسنشر اختصاصًا لهذا الاستوديو في متن هذا الفصل: (دس+ ر).
2. رغم أن تصميم معهد الفن المعاصر ICA يتحاشى الأيقنة المفرطة (وهو يتعد عن المدينة باتجاه المرفأ)، فإن السلطات في بوسطن تقصدت أن تجعل منه وجهة جذب اقتصادية. يخضع الرصيف البحري «الفان بير Fan Pier» الذي يشكل جزءًا منه للتطوير من قبل شركة فالون ليكون صلة وصل بين واجهة المرفأ والمنطقة التجارية.
3. مقابلة مع (دس+ ر)، انظر:
Nicholas Baume, "It's Still Fun to Have Architecture: An Interview with Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, and Charles Renfro," in Baume, ed., *Super Vision* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006): 186.
4. المصدر السابق: 187.
5. بعد حوالي عشرة أعوام، استخدم (دس+ ر) قوسًا أكثر تسطيفًا لإنتاج مخطط لمبنى سليتر *Slither Building*، وهو مشروع إسكاني من 105 وحدات في غيفو، اليابان، وهنا ينحرف كل 15 صقًا من الوحدات بمقدار 1.5 درجة عن سابقه. في مخطط أي بهم Eyebeam بعد عامين، يُدمج التعبير المجازي لكل من الرؤية والحركة الملتوية، وكان العمارة تجسد مشهدًا متحركًا مفعمًا بالحياة.
6. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 186.
7. رينفرو في المصدر السابق: 183.
8. سكوفيديو في المصدر السابق: 186. يعمل (دس+ ر) بصفتهم «شركاء مبتكرين» في متحفين شهيرين للفنون قيد الإنجاز: الأول لصالح المصرفي إيلي برود Eli Broad في وسط مدينة لوس أنجليس، والأخر لصالح جامعة كاليفورنيا في بيركلي.
9. كما علق أحد عتاة المعارضين لهذا الأسلوب: أمين المتحف والمدير الفني لمعارض سربنتين هانز أولريش أوبريست: «التعاون هو الإجابة، لكن ما هو السؤال؟». انظر: Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, vol. 1 [Milan: Charta, 2003]: 410
10. بهان صحفي (لدس+ ر). التاريخ غير مذكور.

آلات ما بعد حداثة

11. مذكرة مشروع (دس+) في أرون ب يتسكي وك. مايكل هايس وغيرهم:
Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio (New York: Whitney Museum, 2003): 51.
12. مذكرة مشروع (دس+) في أرون بيتسكي وك. مايكل هايس وغيرهم:
Scanning56. تعدد التخصصات كان (ولا يزال) بالطبع تفعيل للنظرية، والمنظران المشار إليهما هنا هما: جورج كانفيلام وميشيل فوكو.
13. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 179.
14. ثمة صلة أيضاً بواحد من أجزاء إنتريم *Interim (1984-89)* الذي صممه ماري كيلي Mary Kelly، وتظهر فيه صوراً لمُترات سوداء مصنوعة من الجلد الملفوفة بصورة تشبه الأوضاع الهيستيرية التي وصفها جان مارتين شاركو.
15. في إشارات إلى دوشامب والسوريالية، أظهرت بعض مشاريع استوديو (دس+) منحنى نيو- طليعي، لكنه يندرج تحت بند الفن.
16. Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, transl. Gregory Elliot (London: Verso, 2005).
17. Betsky, "Display Engineers," in Betsky and Hays, eds, *Scanning*: 23. لاحظ التسمية «فنانين». يبدو الجمع بين «أن تثبط وأن تستعرض» في الوقت نفسه خدعة مُستبعدة.
18. Hays, "Scanners," in *ibid.*: 130, 133.
19. كما أشرنا، توجد نماذج عدّة لتعدد التخصصات في أعمال (دس+)، ويتبدى ذلك في «دمج» الفن والعمارة من ناحية، وفكرة أن العمارة حاضرة دائماً في تنسيق أي عمل فني من ناحية، وفي الأسلوب الهجين الذي يجمع بين التركيب، والأداء، والرقص، والتصميم «كشريك مبتكر» من ناحية أخرى. في العموم، وكما سأشير لاحقاً، يوجد انتقال من الأول إلى الثاني في كل من النشقيين المذكورين، بيد أن أحدهما يُناقض الآخر أحياناً فيما يُعتران عنه.
20. يحاج إدوارد ديمندبيرغ Edward Dimmendingberg حول الأمر نفسه في مقاله: "Blurred Genres" in Betsky and Hays, eds, *Scanning*.
21. أيًا كانت درجة دهائم في التعامل مع الجمهور ووسائل الإعلام، لم تكن التكنولوجيا الرقمية هي المحرك الأساسي لتصميمات استوديو (دس+)، يصرّ رينفرو على القول: «كان بمقدورنا رسم هذا البناء كاملاً باليد» في حديثه عن معهد الفن المعاصر ICA. انظر: Baume, ed., *Super Vision*: 191.

22. DS+R, "Project," in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel, eds, *CTRL Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002): 354.
23. المصدر السابق: 355.
24. المصدر السابق.
25. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 182.
26. من ناحية أخرى، يمكن أن يبدو الناس هنا عرضيين وخارج السياق. فالتصميم الباذخ وعرض الفيديو فوق البار يستحوذان على الانتباه بدرجة كبيرة، وبالكاد يمكن ملاحظة القادمين الحقيقيين إلى المكان.
27. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 183.
28. سأعود إلى هذه المشكلة في الفصل السابع.
29. لا أروم هنا الإشارة إلى أن شروط الموقع (أو، فيما يخص هذه المسألة، قواعد المخطط) هي الخصائص الأكثر أهمية للتصميم الجيد، بل القول إنني أرى مقارنة (دس+) للموقع أكثر إقناعًا من مقارنة حديد. للمزيد، انظر:
- Stan Allen, "From Object to Field: Field Conditions in Architecture + Urbanism," in *Practice: Architecture, Technique + Representation* (New York: Routledge, second edn, 2009).
30. يوجد معارضون للمخطط. إذ إنَّ توسعة جولبارد وأليس تالي غيرت كليهما، عدا عن أن محيي بيترو بيلوشي Pietro Belluschi المعماري الذي عمل في توسعة جولبارد شعروا بالاستياء. فوق ذلك، غيّر المطعم بركة نورث بلازا التي صممها معماري المناظر الطبيعية المحبوب دان كيلي Dan Kiley، الأمر الذي أثار غضب الناس. في العموم، يُظهر استوديو (دس+) احترامًا للطرز الحدائنية المتأخرة لبعض معماري المركز مثل إيرو سارنين Eero Saarinen (صمم مسرح فيقمان بومونت عام 1965) الذي تتردد أصداؤه منحنياته المميزة في تصميمه للمطعم، ماكس أبراموفيتز Max Abramovitz (صمم فيلهارمونيك هول *Philharmonic Hall* عام 1962)، والاس هاريسون Wallace Harrison (صمم دارميتروبوليتان للأوبرا *Metropolitan Opera House* عام 1966)، فيليب جونسون Philip Johnson (صمم مسرح ولاية نيويورك عام 1964)، وغوردون بوشافت Gordon Bunshaft (صمم مكتبة ومتحفًا لفنون الأداء عام 1965). يبدو أن (دس+) ر

آلات ما بعد حدائبة

متمسكون بطراز تلك الحقبة، فعلى سبيل المثال: حملت البراسيري، مع تفاصيل مثل الأرضية المرصوفة بالحجارة والكرامي الجلد البيضاء، ملامح الطراز الرجعي لمسلسل رجال غاضبين *Mad Men*.

31. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 190.

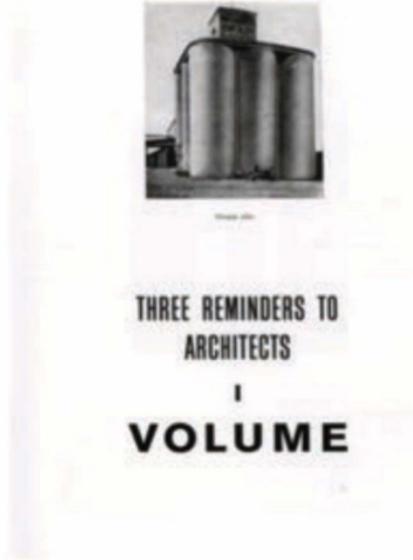
ليس المقصود هنا أن (دس+) ر) حاولوا اجتناب الصور الميديائية، بل على العكس من ذلك، إذ يوجد خمس شاشات لعرض النصوص في مقدمة صالة أليس تالي، وثلاثة عشر شاشة مسطحة بطول 8 أقدام وعرض أربعة أقدام (مع سبع وثلاثين تعاقب من مشاهد فيديو مختلفة) في شارع خمسة وستين غرباً - *West Sixty Fifth Street* بين جادتي كولومبوس وأمستردام.

32. سأعود إلى هذا التعارض في الفصل الثامن. أمل أن تعود جزيرة الحاكم *Governor's Island* بفوائد مماثلة. الجزيرة عبارة عن قاعدة عسكرية سابقة مساحتها 172 فدائناً في أعلى نيويورك باي *New York Bay*، وسيعمل (دس+) ر) على تحويلها إلى حدائق بالتعاون مع مصممي المناظر الطبيعي في ويس إيت *West 8*، والمعماريين العاملين لدى روجر مارفل *Roger Marvel*.

متاحف أدنوية

قبل أن يعبر والتر غروبيوس Walter Gropius ولو كوربوزيه الأطلنطي للمرة الأولى، بحث كلاهما عن سوابق في العمارة الحديثة في أمريكا، ووجدوا ضالّتهم في صوامع الحبوب والمصانع متعددة الطوابق ذات النوافذ الكبيرة المحاطة بأطر إسمنتية، التي اصطفت على أطراف مجاري الأنهار في المدن الصناعية. من وجهة نظر الأوروبيين، بنيت هذه الهياكل تلبيةً لمتطلبات وظيفية وعقلانية، أو يمكن القول إنّها بنيت على هذا الشكل بالأحرى لأسباب مثيرة للجدل. وعليه؛ عندما نشر لو كوربوزيه صورًا لهذه الأبنية في مجلته L'Esprit nouveau عام 1919 أولًا، ثم في بيانته المعنون: نحو العمارة Vers une architecture عام 1923 تاليًا، أزال التفاصيل الزخرفية التي تصرف الانتباه عن هذه القراءة لما تتمتع به من نمطية أسلوبية تطفئ على أي شيء آخر¹. إن التطلع إلى أمريكا بحثًا عن أساس معماري بهذه الطريقة كان ضروريًا من الفطرانة، لكنه ينطوي أيضًا على توجّه مستقبلية، إذ اعتبر هذان الأوروبيان الولايات المتحدة أرض الإنتاج الصناعي وتوقّعا أن تمثل الطرف الأمثل للتصميم الحديث برمته في المستقبل القريب. كانت أمريكا الأوروبية هذه حينها «أطلانتيس إسمنتية»؛ مكانًا شبه أسطوري

ذا زمانية إشكالية (الولايات المتحدة كانت أقدم الدول لأنها عاشت زمنها الأطول في القرن العشرين حسب ما ذكر غيرتروود ستاين Gertrude Stein ذات مرة)².



صفحة من عمل لو كوربوزيه نحو العمارة *Vers une architecture*
(صدر عام 1923، وتُرجم إلى الإنجليزية عام 1927)

© FLC/ARS.

في أمثلة الأبنية الصناعية التي تناولها غروپيوس ولو كوربوزيه يوجد تضارب بين حجم البناء (كما في صوامع الحبوب) وشفافية هيكله (كما في المصانع متعددة الطوابق). ازداد تعقيد الشفافية الهيكلية بوجود شفافية

مناحفٌ أدنوية

أخرى، لأنَّ هذينِ الأوروبيين عرفا هذه الأبنية من خلال الصور التي تنزع عنها الطابع المادي بعض الشيء³. يترك هذا التضارب المزدوج بين المادية واللامادية أثرًا دائمًا على الفن والعمارة في القرن العشرين، ولقد استفحل أمره بتأثير رأسمالية الاستهلاك المعتمدة على تبادلية المنتجات (كصور غالبًا)، ثم تبدى جليًا في الفن المتقدم بدءًا من العام 1960؛ خاضعًا في صورته هذه إلى دياكتيك الأساليب التي تُظهر الأجسام والمواضيع في أماكن حقيقية بشكل واضح من ناحية، وتمتغل تأثيرات الرموز الميديائية من ناحية أخرى؛ أساليب أصنفها معًا في باب مصطلحي «الأدنوي» و«الهوب» ههنا. يبقى هذا الديالكتيك مسيطرًا في العمارة المتطورة أيضًا كما مارسه عدد من المصممين البارزين المتأثرين بهذا الفن مثل رم كولهاس، جان نوفيل Jean Nouvel، برنارد تشومي Bernard Tschumi، ستيفين هول Steven Holl، ريتشارد غلوكمان Richard Gluckman، يوشيو تانيفوشي Yoshio Taniguchi، تاداو أندو Tadao Ando، تويو إيتو Toyo Ito، كازويو سيغيما Kazuyo Sejima، بيتر زومتور Peter Zumthor، جاك هيرزوغ Jacques Herzog، وبيردو مورون، وأنيت غيفون Annette Geyon، ومايك غوير Mike Guyer. في ظل وجود موادّ خفيفة وتقنيات جديدة، أعاد هؤلاء المعماريون تقييم المبدأ الحدائّي للشفافية الهيكلية إلى حدّ قاربَ التحريف بعض الأحيان.

أواخر العشرينيات، اعتُبر التفسير الواضح للهيكل والمكان محكًا رئيسًا في التصميم الحدائّي. حسب سيففرايد غيديون Sigfried Giedion، استندت تلك الشفافية إلى التقنيات العريقة للزجاج مع الفولاذ إضافة إلى الإسمنت المسلّح، لكن كي يمكن تقييمها على هذا المستوى، توجب أن تنتظر حتى حدوث التحول «في طريقة الحياة» في القرن العشرين، والابتعاد السريع عن الاستقراءات التماثلية في الفنون الأخرى (كذلك كان فهمه للدافع

الأساسي وراء الرسم التكعيبي على سبيل المثال)⁴. في تلك السنوات وضع لازلو موهوي Nağ László Moholy-Nagy تصوراً للشفافية باعتبارها عملية تحويلية تتخلل الفنون البصرية بأسرها. ألخ موهوي، الذي انشغل بالحقبة أكثر من انشغاله بالهيكل والمكان، على عمارة خاصة قادرة على استدمج الشفافيات المختلفة التي عززتها وسائط مثل التصوير الفوتوغرافي والأفلام. وقد رأى في الاستدمج ضرورة تقتضيها «النسخة الجديدة» من الثقافة الحدائية ككل⁵.

بعد الكوارث التكنولوجية للحرب العالمية الثانية، توقفت عجلة استقرار الفن والعمارة المتحمس للتكنولوجيا ببعض الشيء، ولم تعد الشفافية ميزة تلقائية مسلماً بها. في نص مؤثر حول هذا الموضوع، كتبه كولن روي Colin Rowe وروبرت سلوتزكي Robert Slutzky في 1955-56 ولم يُنشر حتى العام 1963، قلل الاثنان من قيمة الشفافية «الخرفية» التي يتجلى فيها المكان والهيكل بواسطة الزجاج الناصع والنوافذ الفعلية لصالح الشفافية «الفيينومينولوجية» التي يكون فيها المكان والهيكل غير مُعرّفين بواسطة سطوح وطبقات خارجية «تكعيبية» تتخلل المشهد دون أن تشتت إحداهما الانتباه عن الأخرى⁶. (لاحظ كيف يستهضون الرسم التكعيبي، مع أنهم يستندون في وجهة نظرهم إلى مكانته الرفيعة، بطريقة مختلفة عن تلك التي اعتمدها غيديون Giedion الذي تمثل «مزامنة الفن التكعيبي» للمناظر أمراً أساسياً بالنسبة له). يبدو تفضيل الشفافية الفيينومينولوجية على تلك الخرفية إعادة تقييم في حياها الأدنى، لكنه يسم المرحلة التي أصبح فيها الاهتمام بالسطح الخارجي وفهم الهيكل، في

(*) العمارة الخرفية Literal Architecture: عمارة تتجنب التجريد قدر الإمكان، وترتكز على الربط بين مجموع التفاعلات الإنسانية (سياسية، اقتصادية، اجتماعية، بيئية). وأسلوب البناء والتخطيط العمراني. (المترجم)

مناحفُ أدنوية

الخطاب المعماري مجددًا، على القدر نفسه من الأهمية. المقصود هنا، أنه يسم المرحلة حيث أعدت عمارة ما بعد الحداثة، خطابيًا على الأقل، في صيغتها المبدئية لتكون بمثابة سطح خارجي سينوغرافي من الرموز، وهذا ما تدلُّ عليه أسالهبُ أنهبها روبرت فينتوري ودينيس سكوت براون وآخرون.

كانت الفترة التي نشر فيها كولين روي وروبرت سلوتزكي نصَّهما عام 1963 هي مرحلة الصعود الكاسح للأدنوية والهوب. تجدر الإشارة إلى أن التناقض بين الهيكل الحرقي والتأثير الفينومينولوجي هو أمرٌ جوهري في هذين المذهبين، ويتبدى دوره المؤثر خاصةً في إعادة إحياء الأدنوية، على نحو ملتبس، في العمارة المتأخرة⁷. تحديد الاختلافات أمرٌ مهمٌ في هذا السياق، فإنا لا أعني بـ«الأدنوية» مجرد اختزالٍ للتشكيلات الهندسية، سواء كانت خموميةً أم نقيبةً لمساءً في تجلُّها المادي (نجد أمثلة على النمطين لدى أندو Ando وزومتور Zumtor على سبيل المثال)، أو أنيقة في توثينتها (كما هو الحال لدى جون باوسون John Pawson وآخرين). حسب فهمي للأدنوية، يُمارس هذه الاختزال المبدئي بهدف تهيئة نوع من التعقيد المستدام الذي يضع مثالية الشكل أيًا كان نوعها (التي اعتقد أنها أنية، وحتى مُتسامية، من حيث المفهوم) في تحدٍّ مع إمكانية التصوُّر (الذي يظهر في أجسام بعضها في أماكن محددة على فترات مختلفة). ثمة تعبير آخر لهذا التناقض الأدنوي يظهر بين الهيكل الحرقي للشكل الهندسي الذي يُعتبر الإقرار به عاملاً داعماً للمفهوم، والتأثير الفينومينولوجي لقوالبه المتعددة من جوانب مختلفة الذي يُعتبر اختباره عاملاً داعماً للتصوُّر⁸. دون هذا التناقض تصبح الأدنوية مبتذلةً أسطيقياً وفلسفياً؛ إذ إنَّ «الأدنوية» أضحت إلى حدٍّ بعيد دلالة على «التصميم الجيد» أو الديكور الأنيق من وجهة نظر الكثيرين⁹.

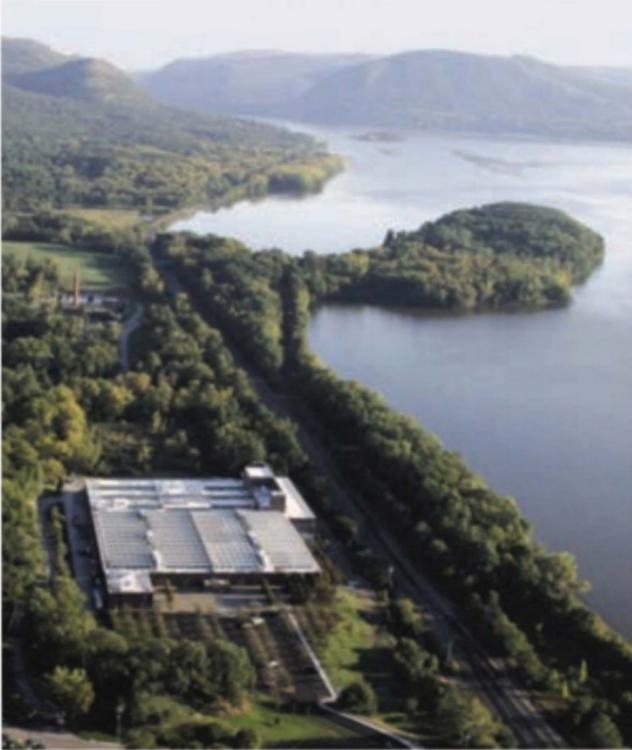
الشفافية الحرفية بالنسبة لفنانين أمثال كارل أندريه Carl Andre وريتشارد سيريا هي قضية تتعلق بالإنتاج من ناحية وبالهيكل من ناحية أخرى. وعليه؛ فنحن نوجز عملية بناء النحت وفق رؤيتنا للوحدات الإسمنتية المتتاخمة في المنحى الأول. مثلاً، والصفائح المدعومة بالرصاص في المنحى الثاني. هذا التزام حدائي عززه إحياء الطليعية الجديدة، في بداية الستينيات، للمبادئ المادية للبنائين الروم مثل فلاديمير تالين وألكسندر رودشينكو¹⁰ Alexandr Rodchenko. في كلا النموذجين، البنائي والأدني، كانت ضرورة الكشف عن النهج المتبع هي بعد ذاتها ضرورة لتزج التوثيق عن العمل الفني وجعله مفهومًا للجمهور (هذا المشروع الأستطقي، الأخلاقي والسياسي معًا هو ما يمثل النقيض للنموذج التوثيقي في التصميم الأدني). في الوقت نفسه، لا يمكن القول إن الاتجاه الأدني في الممارسة والمترجم بالهيكل الحرفي محصن ضد اتجاه الهوب الذي يركز اهتمامه على التأثير الفينومينولوجي؛ لأن الاتجاهين مرتبطان ببعضهما ديالكتيكياً ويستبطن كلاهما الأخر دون ريب¹¹. كما سنرى في الفصل العاشر، ينخرط بعض الأدنويين ذوي النية الحسنة مثل دونالد جود Donald Judd ودان فلافين Dan Flavin في الفينومينولوجي بقدر انخراطهم في الحرفي، فلا يمكن بالمحصلة إدراجهم في أي من الاتجاهين تمامًا. ينطبق هذا أيضًا على معماريين مثل كولهااس، وهيرزوغ ودمورون، وسيجيما Sejima، وغلوكمان Gluckman الذين حافظوا في بعض مشاريعهم على الحرفي بقدر إبرازهم للفينومينولوجي (يتجلى ذلك في الطبقات الخارجية الناتئة والسكريمات اللامعة)، في حين رمّخوا كلا المنحيين في مشروعات أخرى إلى درجة غيرت معالم الاثنين وشوّشت كليهما دون أن يكون الفكاك من ذلك ممكنًا.

فيما يلي سأسلط الضوء على تقلبات هذين الجدليين في العمارة الحديثة – الأدنية والهوب والحرفي والفينومينولوجي- من خلال التركيز

متاحف أدنوبية

بصورة رئيسية على أحد معاهد الفن المعاصر: مؤسسة ديا للفن Dia Art Foundation. بعض الأمثلة الأخرى قد تكون مفيدة في هذا السياق (سأتناول بعضها باختصار)، لكن تبقى ديا الأكثر دلالة فيما يخص عقدة العمارة- الفن من هذه الناحية. فضلاً على ذلك، تقدم ديا فكرة عن تحولات أكبر في هذه العقدة؛ تحولات تُحدد بنيتها الراهنة التي لا تنطوي على انقلاب غير متوقع في الوظائف وحسب -تجديد المهاني الصناعية القديمة وتحولها إلى أماكن لعرض الفنون- ولكن، ما هو أكثر أهمية، على مزج شامل بين مجالات شبه متميزة في المبدئين الثقافي والاقتصادي أيضاً.

إبان تأسيسها عام 1974، دعمت مؤسسة ديا مجموعة مختارة من الفنانين المبدعين مثل جود، فلافين، ووالتر دي ماريا Walter de Maria الذين سطع نجمهم في مرحلة القطيعة الأدنوبية مع المرتكزات التقليدية للرسم والنحت أوائل الستينيات. قام المشروع بداية بتوجيه من هاينر فريدريش Heiner Friedrich وهو تاجر ألماني عرض أعمال هؤلاء الفنانين في صالاته في كولون ونيويورك، لكن مصدر التمويل كان زوجته فيليبها دي مينيل Philippa de Menil ابنة دومينيك دي مينيل؛ وريثة ثروة شلامبرغر Schlumberger (الشركة المصنعة لأدوات الحفر الخاصة باختبار وجود النفط في مكان ما والتنقيب عنه) وربة عمل مستقلة بذاتها (وهي من أنجزت معظم أعمال مجموعة مينيل في هيوستن). إلى جانب متعاون آخر هي مؤرخة الفنون الشابة هيلين وينكلر Helen Winkler، رأى فريدريش ودي مينيل أن العمل الأدنوبي قد أحدث ثغرة هيكلية في مؤسسات الفنون- ثغرة ليست خاصة ولا عامة في حيثياتها، تجاوزت الإمكانيات المالية لمعظم جامعي الأعمال الفنية، والقيود المفروضة في أغلب متاحف - فكانت ديا محاولة لتجسير هذه الفجوة. لا شك أن المشاريع الأولى التي حملت توقيع ديا، مثل The Lightning Field: شبكة واسعة من 400 وتد فولاذي وضعها



مشهد جوي لـ ديا: بيكون، 2002. تصوير مايكل جوفان.

© Dia Art Foundation.

دي ماريا بصورة تُحدّد منطقةً معيّنةً في أحد سهول نيو مكسيكو وكانت هائلة الحجم. مجمع مارفا Marfa للفنون عملٌ أكثر طموحًا؛ طوره جود بدعم من ديا، وأقيم مكان قاعدة عسكرية قديمة غرب تكساس بين

متاحفُ أدنوبية

عامي 1979-1986. واجهت دبا خلال تلك الفترة مشكلاتٍ اقتصاديةً، فمع تفاقم أزمة النفط أواخر السبعينيات، تهاوت أسهم شلامبرغر وكافحت دي مينهل للمحافظة على استقرار دبا ماليًا. تدخلت عائلتها في النهاية، ثم استقال فريدريش عام 1985 وأصبح تشارلز رايب Charles Wright (خبير مستجد في الفن المعاصر كان قد تدرب في مجال القانون) مديرًا للمؤسسة. حتى بعد قيامه بتسوية الأمور مع الفنانين الساخطين الذين أغضبهم التخفيضاتُ المالية التي اقتضتها الضرورة، واصل رايب تركيزه على «فن التركيب الخاص بفنان واحد» والمعارضِ طويلةِ الأمد. وفي الوقت نفسه، فتح دبا على مشروعات جديدة لفنانين شبان (مثل جيني هولزر Jenny Holzer وروبرت غوبر Robert Gober) وأمناء متاحف (غاربي غاريلس Gary Garrels أولًا ثم لين كوك Lynne Cooke)¹². لهذه الغاية طوّر رايب دبا في ويست توينتي سيكند ستريت West Twenty-Second Street ليكون مكانًا للعرض، الأمر الذي أذن بولادة تشيلسي كحي للفنون، كما بادر أيضًا، بالتعاون مع مؤسسة أندي وار هول Andy Warhol Foundation، إلى تأسيس متحف وار هول في بطرسبيرغ. كان كل من المبنىين معملًا جددهما ريتشارد غلوكمان؛ المعماري المسؤول عن «استطيقا دبا» - التي تجمع بين شفافية الهيكل والحساسية الأدنوبية للضوء والمكان - وهذا ما كان سيفعله أي مدير أو فنان في دبا. نظرًا لاشتغاله بالمواد والتقنيات الصناعية، حُجّم الفن الأدنوبي بما يناسب الموقع الصناعي، ولأنه يُصنع غالبًا في مخازن الحبوب القديمة التي حُوّلت إلى استديوهات باذخة، يبدو مناسبًا تمامًا أن يُعرض هذا الفن في تلك المواقع؛ أي المصانع والمستودعات القديمة التي انقلبت إلى صالات عرض كبيرة.

بهذه الطريقة، ومع الأخذ في الحسبان التغييرات التي طالت قوانين تقسيم المناطق، كان ظهور الأدنوبية عاملاً محفزًا على التغيير الجزئي لسوهو

من حيّ للصناعات الخفيفة إلى منطقة صالات فنية، كما جرى تحديث مناطق مماثلة في بعض المدن على المنوال نفسه. بهذه الطريقة أيضاً، عجل ظهور الأدنوية بالتوسع الجزئي في نماذج العرض التي تتجاوز ما هو متعارف عليه كالهو التقليدي والمكعب الأبيض الحدائي. إحدى المساهمات الأولى لـ ديا كانت تغييرها لمبنى سوهو متعدد الطبقات (المبنى حوالي 1890) عام 1978 في 393 ويست برودوي، وهو مبنى متعدد الاستخدامات خُصِّصَ جُزؤه السفلي لتجارة التجزئة وجزؤه العلوي للتصنيع والتخزين. حوّل غلوكمان المبنى إلى حيزٍ مُتسعٍ مفتوح، تتوزع فيه أعمدته الأصلية بشكل منتظم، ويعمل إلى يومنا هذا غلافًا معدنيًا لمشروع The Broken Kilometer (1979) الذي صممه دي ماريا وهو عبارة عن أرضية من 500 قضيب برونزي ملتح طول كلٍّ منها متران، ومرتببة في خمسة صفوف يضم كلٌّ منها 100 قضيب بطريقة لا تناسب مقاس المكان على الإطلاق. سرعان ما أصبحت هذه التبادلية، حيث يعبر الفن عن العمارة حتى عندما تكوت هذه الأخيرة إطارًا له، سمة من سمات أستطيقا ديا. تضمنت مشروعات ديا التالية، التي ركزت على فلاحين، تحويل محطة إطفاء في بريدجهامتون Bridgehampton، لونغ آيلند إلى موقع للتركيب، جعله غلوكمان بسيطًا قدر الإمكان.

وهنا مجدداً يُبرز العمل العمارة، مع أنّ الأضواء الفلورية التي طالما استخدمها فلاحين تنتج أيضاً برقًا ملوّنًا يجعل المكان غامضًا مهمّ المعالم. كما سنرى في الفصل العاشر، طوّر فلاحين شفافية حرفية وفينومينولوجية جنبًا إلى جنب، فكان بذلك المثال الذي شجع غلوكمان على خلق مواءمة مماثلة في أسلوب عمله الخاص. وقد ساعدته مبادرته الأدنوية على مقاومة النفاق ما بعد الحدائوي الذي كان طاغي الحضور أواسط الثمانينيات، ولم يكن ملائمًا لأستطيقا ديا بأي حال من الأحوال¹³. في ذلك الوقت تحديداً،

متاحفٌ أدنوية



مركز ديا: بيكون للفنون القديم، 548 West 22nd Street, New York .
تصوير Florian Holzherr

حول غلوكمان المبنى الطابقي في تشيلمسي (المبنى حوالي عام 1909)، وكان مبنى متعدد الاستخدامات، إلى مواقع رئيسة لمعارض ديا¹⁴. رغم أنه بُني بعد عقدين من مستودع سوهو، يُعتبر المبنى المؤلف من خمس طبقات متقدمًا على المستوى الهندسي، ويمكن لخرسانته المسلحة أن تدعم حيزًا أكثر اتساعًا مما تفعله العوارض الخشبية التي استُخدمت في مستودع سوهو. وكان هذا المُنسج مناسبًا تمامًا لإقامة تركيبات من قبل الفنانين المدعومين



والتردي ماريا، *The Broken Kilometer*, 1979.

© Dia Art Foundation.

إلى العمل هنا ومعظمهم من ورثة الأذنوية بصيغة أوبأخرى. فتح غلوكمان المكان ثانيةً بطريقةٍ تُوضِّح معالم الهيكل، وبالمقابل يساعد هذا الهيكل في إبراز العمل الفني، ويمكن القول إنَّ هذا الانسجام بين الفن والعمارة مادي، شكلي، تكتوني، حجيّ أو كل ما سبق. عند هذه المرحلة تعرّفت أستطيعا ديا في نطاق هذا النوع من التنازلات المتبادلة.

بدأ غلوكمان تصميم متحف وار هول عام 1989 في بطرسبرغ؛ موطنه الأصلي. كان هذا المشروع الذي اكتمل إنجازه عام 1994 تحويلاً آخر لمبنى مخصصٍ للأعمال الصناعية (بني في 1911 تقريبًا) شغلته فيما مضى شركة فريك أند ليندسي Frick and Lindsay التي صنّعت لوازم الآلات المخصصة لصناعة الصّلب. بطبيعة الحال، اختلف متحف وار هول -الذي

متاحفُ أدنوية



تجهيز رسومات سكالز لآندى وار هول في متحف وار هول، 1994.
الصورة مقدمة متحف آندى وار هول. بطرسبرغ.

© 2010 The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York.

شمل قاعة محاضرات، ومسرح أفلام، ومكاتب، ومركز دراسة، ومتجرًا، ومقهى- برنامجيًا عن بنية صالات الفنون لمركز ديا. ولا شك أيضًا أن الهوب الوار هولي يختلف عن الشرط الأدنوي الذي يقترن بأعمال ديا غالبًا، ومن المؤكد أن وار هول يمثل الجانب الأخر من الديالكتيك الذي تقدم ذكره حول فنّ ما بعد الحرب، لأنه إذا كان معظم الأدنويين قد استغل الموضوعات المكررة للإنتاج الصناعي، استغل وار هول الصور التمثيلية للاستهلاك الجماهيري. لكن عوضًا عن محاكاة العرض الصوري المعتمد في الطراز الفني ما بعد الحداثي، شدد غلوكمان أيضًا على الوضوح الهيكلية لمباني

المصانع بطريقة أبرزت تمثيلات وارهول أكثر. إذ إن إبراز عوارض الأسقف وتثليم أعمدة الفُسحات حوّل كليهما إلى بئى شبه أدنوية كتلك التي تعبر عن تتابعات شهيرة مثل الإلفيسيات Elvises «نسبة إلى ألفيس برسلي» (1962-63)، الماويات Maos «نسبة إلى ماو تسي تونغ» (1972)، سكالز «الجماجم» (1976 Skulls)، وشادوز «الظلال» (1978 Shadows). إن تضمين الطابع اللامادي الغريب في مشروع شادوز على سبيل المثال، أو الشعور الذي يفرضه الانعتاق الروحي المُهميت في مشروع سكالز يتطلب طريقة لإبراز حيّز مُجسم بهذا الشكل، وهو ما توفره هنا مادّية العوارض والأعمدة وبريق السكريمات والكوّات.

انتقلت إدارة ديا عام 1994 إلى مايكل غوفان، أحد تلامذة توماس كريتر Thomas Krens الذي كان حينها رئيس متحف غوغنهايم. بحلول ذلك الوقت كانت ديا قد استجلبت ما يقارب 700 مشروع، جزء معتبر منها يخص فنّانين بعديين عن الجوهرة الأدنوي مثل جوزيف بوس Joseph Beuys، جون تشامبرلين John Chamberlin، روبرت سيمنسون Robert Smithson، ريتشارد سيرّا، مايكل هايزر Michael Heizer، فريد ساندباك Fred Sandback، روبرت رايمان Robert Ryman، أغنيس مارتين Agnes Martin، جيرارد ريختر Gerhard Richter، بلينكي باليرمو Blinky Palermo، هانّي داربوفين Hanne Darboven، وأون كاوارا On Kawara. احتاجت ديا بطبيعة الحال إلى مساحة أكبر لعرض هذه المجموعة الضخمة؛ أكبر مما يسمح به السوق العقاري المنتعش في مانهاتن على ما يبدو. عمل غوفان على ماس موكا Mass MoCA وهو مشروع طوره كريتر لتحويل مجمع صناعي مهجور في شمال غرب ماساشوستس إلى صالات عرض معاصرة (افتُتحت عام 1999)، ومع وضعه هذا المفهوم في الحسبان بحث عن مبنى مشابه لا يبعد أكثر من ساعة شمال مدينة نيويورك، وقد وجد ضالته في

متاحفٌ أدنوية

مصنع قديم لصناديق الكرتون امتلكته شركة نابيسكو Nabisco (الشركة الوطنية للبسكويت) في بلدة تقع على هدمسون ريفر تسمى بيكون Beacon. الهيكل الذي بني من الإسمنت المسلح عام 1929 هو عبارة عن مصنع كلاسيكي مُسقّف مع عدة صفوف من الكوّات المسقّفة، وامتدادات واسعة من أرضيات خشب القيقب، وفسحات عريضة بين الأعمدة، حيث اعتُقد أن هذا الاتساع أمرٌ ضروريٌّ للمعمار الجديد الذي تطرحه الأدنوية. فكانت مساحة العرض التي امتدت على مساحة 240,000 قدم مربعة هائلة. جدد غوفان وكوك المجمع بالتعاون مع الفنان روبرت إيروين Robert Irwin والشركة المعمارية أوين أوفيس Open Office. ومثلت النتيجة ذورة أستطيقا ديا. رغم التنوع النسبي للفن المعروض في المشهد (الذي يبلغ مستوى العمل الفلوكسمي^{9*}، المفاهيمي، ويشير إلى العمل المرتبط بالموقع)، فإنّ پاراديمات بعضها قائمة على الأدنوية والهوب هيمنت على المشهد. أحدها هو الشبكة^{10*}، التي تُنسق ما بين الصور المضينة أحادية اللون لأغنيس مارتن، رسومات الشرائط الملونة لهلينكي باليرمو، الصور الطبولوجية للمباني الصناعية قديمة الطراز لهيلا وبرند بيشير، والصور المرتبة زمنياً للتاريخ الثقافي الألماني (بين عامي 1800-1983) لهاتّي داربوفين.

ثمة باردايم على صلة بذلك وهو الوحدة النموذجية. قد يتوقع المرء أن هذا التنظيم «شيء تلو الآخر» (كما وصفه جود) محكوم بالأعمال الأدنوية المعروضة في المشهد: صناديق خشب رقائق من صنع جود، أضواء متألّثة

(*) Fluxus: مذهب في طليهي أسسه الفنان الأمريكي الليتواني الأصل جورج ماسهوناس، والقبس التسمية Fluxus التي تعني «التدفق» من اللاتينية. والهدف من هذا الفنّ حسب قوله هو «الترويج للحد والجزء في الفن، والفن العي: المضاد للفن». في هذا المذهب تتردد أصداء الدادائية بوضوح. (المترجم)

(**) الشبكة Grid: هي الشبكة الهيكلية أو الشبكة المعيارية. إطار عمل منتظم للخطوط المرجعية التي يتم على أساسها تحديد أبعاد المكونات الهيكلية الرئيسة لمبنى معين. (المترجم)

من صنع فلايقن، ودوائر ومربعات مفتوحة يتخللها الفولاذ من صنع دي ماريا، لكنه يقلب أيضاً على أعمال أخرى مثل التسلسلية الباهرة في شادوز التي صممها وارمول، والصف الطويل للوحات القماشية المؤرّخة أحادية اللون التي رسمها أون كاوارا، وستة ألواح ضخمة من الزجاج الرمادي الغامق صممها ريختر.

إن الشبكة والنموذج متقدمان على الأدنوية، لكن الأدنوية حولتهما إلى قاعدة أساسية لفن ما بعد الحرب، وحتى عندما لا يكون الفن في ديا: بيكون متوافقاً مع هذه الهارادايامات، فإنه لا يزال موسوماً بها (التجويقات الضخمة لهايزر على سبيل المثال، وتركيبات السلسلة الدقيقة لساندياك، وقطع الفولاذ المندورة لسييرا). من حيث المبدأ، يمكن أن تتطور الشكبات والنماذج إلى أجل غير مسمى، وهذا الامتداد التسلسلي هو عامل إضافي في التوسّع الحججي غير الموجّه لمتاحف الفن المعاصر. غير أنّ توسّعاً من هذا القبيل كان مدفوعاً بتأثير الخطاب من ناحية، والتسلسلية والمعيار من ناحية أخرى: فعلى اعتبار أن الفن بعد الأدنوية سعى بقوة نحو الحيز المكاني للمتحف، بهدف إشراك المشاهد وإبراز المعالم المعمارية، أصبح هذا الحيز المكاني مهماً بقدر أهمية أي جدار للرسم أو أي منصة لعرض العمل النحتي، كما أصبح عددٌ لا بأس به من الممارسين فناني تركيب بالمحصلة. لا تزال منهجيات التركيب سائدة في الفن اليوم، وهذا سبب آخر لولادة عدد من متاحف الضخمة على شاكلة مصانع أعيد تصميمها كما في ديا: بيكون، أو على شاكلة محطات الطاقة الكهربائية كما في تيت مودرن Tate Modern (أو حتى أبنية أصلية باهظة الثمن كما في غوغنهايم بيلباو أو ماكسي MAXXI في روما). بيد أنّ انعطافاً ظهرت هنا: فحيث لجأ الفنانون إلى المصانع بهدف تجاوز الاستديو القديم، الصالون، ونماذج المكعب الأبيض للإنتاج الفني والعرض، عادوا اليوم بعذاقة إلى المصانع التي رُمت لتصبح صالات عرض

متاحفُ أدنوية



غيرهارد ريشتر Six Gray Mirrors (No. 884/1-6), 2003.
ديا: بيكون. تصوير Richard Barnes.

للفنون ومتاحف (أولى العنابر الجديدة التي صممت لهذه الغاية). بإيجاز: ما كان فيما مضى تبادلية محمومة بين الفن والعمارة، كما في أستطيقا ديا الأصلية، أضحي حشواً أنيقاً كما في ديا:بيكون اليوم، وإذا لم يكن هذا انتكاسة بقدر كبير، فهو لا يقل عن كونه كبخاً وتطويقاً. قد تبدلنا هذه الترتيبات مناسبة على نحو مثالي: فما الذي يمكن أن يكون أكثر ملاءمةً، بعد رسومات الحياة المعاصرة في المتاحف الوطنية والأعمال التجريدية في المكعبات البيض، من التركيبات الأدنوية في أبنية المصانع المسقوفة؟

لكن هذه الحصافة بذاتها تطرح مشكلة، لأنها تقلل من وطأة الضغط الذي يمارسه الفن على العمارة، ولا يزال الأمل يحدونا بأن تكشف هذه

المشروعات عن تلك التناقضات بدلاً من أن تستوعبها في تصميماتها. مع توجهها نحو المصانع، تجاوزت الأدنوية المناهج الحرفية للفن، التي لم تزل مهيمنة في الرسم والنحت الحدائين، لكنها أيضاً تخلّفت عن المسار ما بعد الصناعي للمجتمع ككل. صوامع الحبوب التي بدت غريبة ل غروپوبوس ولوكوربوزيه، كانت مألوفة لأندريه، وسيزّا وآخرين ممن ترعرعوا في المدن الصناعية الأخذة في الأفول. من هذه الزاوية، كان الإنتاج الصناعي قد تأثر فعلاً بجاذبية ما عفى عليه الزمن (أو حتى بهالة ما هو زائل، وهو ما تظهر عليه المنشآت الصناعية أحياناً في صور بيشير). باختصار: كان الإنتاج الصناعي قد نضج وأصبح ملائماً للتصوير الجمالي، وقد تجلّى هذا الأخير بأكمل صورة في ديا:بيكون (في نهاية مرحلة التحوّل، تطلب الأمر أن يغير مصنع نايبسكو تسمية الصناديق الكرتونية إلى وار هول بريلو وحسب). علاوة على ذلك، مع تحول ثروة ديا (التي كانت ثمرة أعمال صناعية في الأصل) إلى رأسمال ثقافي من خلال رعاية الأعمال الفنية (فريدريش ودي مينهل هما سليلا اثنين من أرباب الصناعة الكبار)، شهدت هذه المبرورة تطوُّراً جديداً في ديا:بيكون، إذ إن المتبرع الرئيس للمشروع كان ليونارد ريفيو Lionard Riggio؛ الرئيس التنفيذي لبارنيز أند نوبل Barnes & Nobel؛ متجر كُتب يمثل النموذج ما بعد الصناعي في التسويق الواسع، التخزين الضخم، الطلب عبر الإنترنت، والتوصيل فائق السرعة. تتجاوز هذه الحالة بالطبع أي حالة منفردة سواها، ولا شك أنها دالّة على تغيرات أكبر في عقدة العمارة-الفن تتعلق هنا بمنطقة عمالية كثيفة جُددت على هيئة مقصد للمساحة الفنية، أو بمعامل قديمة استُعيدت بصورة ثقافة جديدة¹⁵.

من شأن سياقات كهذه أن تُقلّل من الدور النقديّ للفن لا سيّما فيما يخص علاقته بالعمارة، حتى مع بقاء هذا العمل مُكتفياً في هذه الأوساط، لكنّ هذه الكثافة تحمل دلالة بطريقتها الخاصة. منذ وقت طويل، شجب

متاحفٌ أدنوية



مايكل هايزر *North, East, South, West*, 1967/2002.
دنيا: بيبكون. تصوير Tom Vinez.

مايكل فريد Michael Fried، ألد أعداء الأدنوية، هذا النوع من الفن باعتباره «مسرحيًا»، قاصدًا بذلك أن اقتحامه للمكان الفعلي، هو أيضًا انفتاح على الزمن الدنيوي (لأن اختيار المكان بهذه الطريقة يتطلب وقتًا)، وينتهك من ثمّ السمة المميزة للفن البصري؛ ليس فقط باعتباره بصريًا تمامًا في طبيعته، وإنما باعتباره لحظيًا في تلقّيه أيضًا («مسرحي» تسمية تلمح إلى أن الأدنوية سعت إلى استرضاء جمهورها بمؤثرات مُغوية)¹⁶. تبدو عدة تركيبات فنية في دنيا: بيبكون متماميةً أكثر منها مسرحيةً. وفقًا للمفهوم الكانطي، يبقى هذا التسامي مزدوج الاتجاه؛ إذ تغمُر كثافة الأعمال الموضوعية في مساحات واسعة المشاهد عاطفيًا، لكنه يستعيد كل هذا فكريًا من ثم، فتشعره سطوة هذا الحضور بالقوة في خاتمة المطاف¹⁷. منذ مئة وخمسين عامًا، أنتج رسامو المناظر الطبيعية في مدرسة هودسون ريفر Hudson River School مثل فريدريك تشيرش Fredrick Church (الذي لا يختلف بيته «أولانا Olanna» عن بيبكون كثيرًا) نسخة تصويرية من هذا التسامي الأمريكي. هل من الجائز القول إن دنيا: بيبكون تؤسس لمدرسة هودسون ريفر

الثانية، مع تجربة أستطبيقية أعيد تفعيلها كعمل مكثف راسخ الحضور في نطاق المباني الصناعية¹⁸ أروم من هذا السؤال الإشارة في النهاية إلى أن هذا الفن يظهر غريبًا في طابعه التصويري في بيئات كهذه. ومن الواضح أن المرء في ديا: سيكون لا يرى صورة المتسامي وفقًا لتشيرش، بل يبدو أنه يقف ضمن لوحة حيّة مهيبة: أوعدة لوحات في الحقيقة. هذه النزعة التصويرية الجليلة في تلك التجهيزات تخفف من عبء مسرحيتها القديم، لكنها من جانب آخر تنقض أستطبيقا ديا المتعلقة بالتصويرية المكثفة للفن والعمارة: أستطبقا ينفذوا المشاهد في ظلها سريع التأثير بخصائص كل من المنهجين وبالعلاقة الوثيقة بينهما في سريرة تنعكس على تجربته الإدراكية والمعرفية.

عند افتتاح ديا: سيكون، أكد هاينر فريدريش أن «ليس للفن تاريخ. هنالك فقط راهنٌ مستمر»، ولا يبدو الفن في ديا: سيكون موجودًا في راهنٍ أبدئيّ لتجربة حيّة بعيدًا عن قيود الفن السابق، السياق التاريخي، والإطار الاجتماعي التي تُلقى بثقلها عليه¹⁹. في العموم، ينحو المجال الأدنوي في الفن إلى أستطبيقا الراهن هذه، التي تشجع نماذج العرض المنحازة للرأي السائد بطبيعتها. ثمة عوامل أخرى طبعا أسهمت في هذا المعيار للإظهار المعاصر، مثل صعود تركيبات الفنان- الواحد (وهو ما لعبت فيه ديا دورًا رئيسًا)، ومتاحف مجموعات الأعمال الفنية الخاصة، والحجيج المقبلين على زيارة كلا الموقعين (مارفا Marfa هو أشهر الأمثلة المعروفة بهذا الصدد) ممن يحظون بامتياز اللقاء مع فضاء أستطريقي بديل يعكس تاريخًا مُشترَكًا. هذه الظاهرة التي دُرست كمنقلة من متحف «التأويل» إلى آخر «للتجربة» أو ببساطة «كمناطق ثقافي للمتحف الرأسمالي الجديد» أصبحت شيئًا مألوفًا اليوم²⁰. ما يغيب عن الملاحظة هو كيف شقت هذه الظاهرة طريقها إلى المتاحف الحديثة أيضًا بما في ذلك المعلم الأبرز بينها: متحف الفن المعاصر في نيويورك.

متاحفُ أدنوبية

سأعقب هنا على بضعة مناخٍ وحسب فيما يتعلق بنقاشنا حول النسخة الأخيرة لموما MoMA الذي أعيد تصميمه على يد يوشيو تانيفوشي. وافتتح مجددًا أواخر عام 2004 بعد فترة وجيزة من افتتاح ديا: بيكون. في المنحى الأول؛ كيف يترك الانقسامان المعماريان الأساسيان في البناء بصمتهما على الانقسامين الأساسيين في تاريخ الفن من ناحية التمثيل. يبقى جوهر المتحف متمثلًا في المجموعات التاريخية للرسم والنحت، التي تُقدّم وفق تسلسل زمني في الطابقين الرابع والخامس. هذان الطابقان يقطعان مع 1941 كما تفعل معظم الدورات التدريبية والكتب التي تتناول فن القرن العشرين؛ قطعة متعارف عليها لا تجد غضاضة في الفجوة الزمنية الفنية التي أحدثتها الشمولية، الحرب العالمية الثانية والهولوكوست. مع ذلك فهذه الأحداث: القمع السياسي، التشريد الهائل والموت الجماعي لم يُعترف بها على هذا النحو في موما، وتبقى روايته دون ريب عن فن القرن العشرين تأكيدًا أن هذا الصمت الدبلوماسي القديم، الذي لطالما اعتُبر أمرًا ضروريًا لإعادة الإعمار بعد الحرب، لا يزال قائمًا حتى يومنا هذا²¹.

هذه هي الثغرة الأولى التي وسمت نوع البناء، لكنّ الثانية أكثر وضوحًا في هذا المقام. إذا كانت الفجوة الزمنية بين الفن ما قبل الحرب والفن بعدها قد جُسّرت بسلاسة من الطابق الخامس نحو الطابق الرابع، لم تُجسر الفجوة بين الفن الحدائي والمعاصر مطلقًا من الطابق الرابع نحو الثاني الذي يجسد العام 1970 تقريبًا ويدلف إلى صالات الفن المعاصر الفائرة²². على غرار متاحف حديثة أخرى تسعى إلى استيعاب المعاصر، واجه متحف موما مازق حقل الفن الموسّع ما بعد الأدنوبية، فاستجاب لذلك بأن ضغّم أعماله -تضخيمًا تجلّي في 15,000 قدمًا مربعة مع جدران بارتفاع إحدى وعشرين قدمًا- دون أن يعني هذا التضخيم رحابة المكان بالضرورة (يمكن أن تبدو هذه الضخامة جامدة عديمة المرونة كما يبرهن على ذلك المتحف



مشهد لـ «المعاصر: تجهيز افتتاحي»، متحف الفن المعاصر، نيويورك، 2004
© The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

الجديد في نيويورك). في حين يؤرخ ذلك القطيعة بين الفن الحدائى والفن المعاصر، تبدو هذه القطيعة اليوم أمرًا واقعيًا؛ وعليه، ما كان لهذا الانقسام المعماري أن يُعتبر موضع خلاف لولم تصبر موما على الاستمرارية التاريخية²³. لأسباب مالية وثقافية، أثار المتحف البقاء في حيز الفن المعاصر (لعل ذلك نابعٌ من خشيتِه أن يصبح مجرد استحضار للتاريخ الفني إن لم يفعل)، فأكد رؤساؤه مجددًا على الصلة بين الحدائى والمعاصر رغم أن بنيته المعمارية تؤكد وجود قطيعة: قطيعة لا تنهدى فقط في التفاوت الكبير بين طوابق المبنى، بل في الطابع المختلف للأماكن (صالات العرض المرتبة زمنياً مقابل الاتساع المطرد، مع قاعة سوداء الجدران للتقنيات الإعلامية الجديدة في الجهة الجانبية). زيادة على ذلك، أصبح الفن المعاصر، في بعض النواحي، مظهرًا رئيسيًا إذ إنّ صالات عرضه هي أول ما تقع عليه أنظارنا فضلًا على أنها الأضخم عمومًا، علاوة على أن الدراما المعمارية للتصميم الجديد –

متاحفُ أدنوية

الستارة الزجاجية على امتداد خمسة طوابق هي أول ما تقع له عين الناظر وصالة المدخل المكشوفة التي تمتد بطول 110 أقدام- تتركز هناك. إلى هذه الدرجة على الأقل يهيمن المعاصر «الأقل شأنًا» على الحدائي «الترفع منزلة».

في المنحى الثاني للمبنى الجديد نشدد على المخاوف المتعلقة بخفته التي تُسهم فيها الستارة الزجاجية وصالة المدخل الواسعة مساهمةً بالغة الدلالة. يتلألأ الزجاج في ضوء الشمس، وتدفع صالة الدخول المرة إلى النظر عاليًا من خلال الأخاديد الشاقولية في الجدران البيضاء حتى الطوابق التي تعلوها؛ وبذلك ينحو التأثير الأول باتجاه نزع السمة المادية، وينحو الثاني باتجاه الخفة (التحرر من الجاذبية. م). في تصميم هندسي متألق، تُدعم صالة المدخل هيكلًا من الأعلى، وهي من ثمّ متحررة من الأعمدة الثقيلة، الأمر الذي يُعتبر ميزة إضافية في الخفة. ومع مسافة تقارب إنشًا أو اثنين عن الأرض تبدو منصات العرض عائمة بعض الشيء وبذلك تحوّل هذه المسافة الجدران إلى ألواحٍ مستوية لا تظهر أنها قائمة على الأرض تمامًا²⁴. تانيغوشي هو مبدع ذلك النوع من البنيان الخفيف، كما أن تيرينس ريلي، كما في ذكرنا في الفصل الرابع، القيّم على العمارة في موما آنذاك هو أحد داعمي هذا الطراز: فهو يشعر أن شفافية من هذا النوع حقيقية بالنسبة لمُدرَكَات التصميم الحدائي، وملائمة لافتراضية عالمنا الرقمي²⁵. مع ذلك يبرز التناقض مجددًا في هذا السياق لأن، كما رأينا، الشفافية الحرفيّة للعمارة الحديثة مرهونة بالوضوح الهيكلي أكثر مما هي بالتأثيرات الفينومينولوجية. بالمحصلة: حتى وإن قُدم موما الجديد كأمانة ولاءٍ للتقليد الحدائي، فهو ليس كذلك في بعض أهم جوانبه، أو بالأحرى: إذا كان هذا ولاءً، فما يندرج في خانة الحدائي قد طاله التغيير، وحمل «الحدائي» هنا معنى «الأدنوي» وكلاهما ينطوي على الخفة: تعظيم للمادة والتقنية، وليس تعريةً لهما؛ توثيقٌ للماهية والهيكلي، وليس تحريرهما من التوثيق، وهذا باختصارٍ أيضًا

تقريبًا فحوى «الحدائي» و«الأدونوي» وفق ما كان متعارفًا عليه فيما مضى. بهذه الطريقة انفضت الصلة بين الحدائي والمعاصر رغم تشاركهما بيئة نمطية من القنامة المتأنقة في موما.

بمعنى ما، لا يزال التجريد مسيطرًا في موما، لكنه ليس التنوع التصويري -الروحاني، الأبيض فوق الأبيض على منهب مالفيتش أو الألوان الأساسية ل موندريان، بل هو التمويل المعماري. ذكر أن تانيفوشي قال للأمناء على المشروع ذات مرة: «اجمعوا لي كثيرًا من المال، وسأمنحكم عمارة جيدة. اجمعوا لي المزيد من المال، وسأجعل العمارة تختفي»²⁶. يا لها من حيلة ممتازة أن تجعل 425 مليون دولار تتلاشى تمامًا؛ لكننا نستشعر أثرها الطيب في كل زاوية، ويتخلل تأثيرها المُطّف كل شيء. احتفت النيويورك تايمز بموما الجديد باعتباره «تجربةً أستطيقا سامية» في نموذج المميز للتأثير المكاني على ما يبدو؛ إنها تجربة عالية الكلفة بكل تأكيد. حسب قول كولهاوس: «الأدنى هو الزخرفة في تمامها، جريمة رياء قومية في ذاتها، إنه الباروك المعاصر. الأدنى هو الأقصى في ثوب آخر، وهو ليس دلالة على الجمال بل على الإثم»²⁷. في موما كما في ديا:بيكون، يشعر المرء بالفخر أكثر من شعوره بالإثم في واقع الأمر، لكن يصح القول أن أستطيقا الأدنى في كليهما هي أستطيقا الأقصى: الأكثر سمواً وعظمةً. يظهر في موما وديا:بيكون اختلافات تزيد كثيرًا عن المتشابهات، ووفق ما رصدته أنا فقط: تحطّ ديا من قدر السردية التاريخية، وتغدو التبادلية القديمة فيها بين الفن والعمارة ضربًا من المغالطة والحشو إلى حدّ ما، أما في موما فالعكس هو الصحيح إذ تحتل السردية التاريخية الصدارة، وتحتجب العمارة وراء الفن وكأنها، حسب المعتقد الحدائي، مستقلة بذاتها. غير أنه يمكن رؤية كلا التمثيلين كجزئين من سيرورة واحدة: التسامي: تسامٍ أستطريقي، معماري، ومالي في أن معًا²⁸.

متاحفٌ أدنوبية



يوشيو تانيفوشي: دونالد ب. وكاثرين سي. ردهة مارون في مينى ديفيد وببيي
روكفيلير، متحف الفن المعاصر نيو يورك، 09-2004

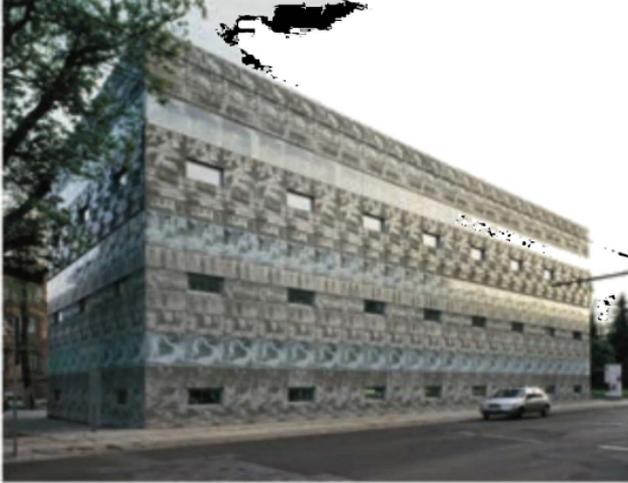
© The Museum of Modern Art/Licensed by
SCALA / Art Resource, NY.

دعوني أستخلص بعض مضامين نقاشنا حتى الآن. فيما يتعلق
بديالكتيك الأدنوبية- الهوب بين الدوافع المتضادة لتجسيد وعدم تجسيد
الذات والموضوع، أصبح شرط الهوب هو المهيم كما هو متوقع في مجتمع
سُلمت مقالده لتقنيات الصورة والمعلومات. وفي ديالكتيك الحرقي-
الفينومينولوجي بين الدوافع المتضادة لإظهار وحجب الهيكل والمكان،
أصبح الشرط الفينومينولوجي مُفضلاً مع تحول الحرقي بعض الأحيان إلى

فينومينولوجي، وهو ما أبرز بوضوح أو يمكن القول أنه تعزز من جهة أخرى. سأتناول في الفصل العاشر بعض نتائج هذه التطورات في الفن الحديث، لكي سأفعل ذلك هنا فيما يخص العمارة.

بالنسبة لهيمنة شرط الهوب، لتأمل تصميمات هيرزوغ ودي مورون اللذين أديا اهتمامًا جليًا بالأدوية والهوب. طبق الاثنان أبجديات الهوب بدهاء؛ فكلاهما يستخدم غالبًا وحدات متسلسلة بأسلوب لا يحقق اندماجًا بين المادة والصورة على الإطلاق، فأحيانًا تُوظف المواد كصورة وأحيانًا يحدث العكس. على الواجهة الخارجية مثلًا لمبنى ريكولا پروداكش Ricola Production ومبنى ستورج بلدينغ Storage Building (1992-93) في مولهاوس- برونشتات Mulhouse-Brunstatt، فرنسا. صورة لوزقة تعود لكارل بلومسفيلدت Karl Blossfeldt (من عمله Urformen der Kunst 1928 الذي سعى فيه إلى الكشف عن «عمارة» الطبيعة) لُوتت بطريقة الطباعة على الشاشة الحريرية ووضعت داخل ألواح بلاستيكية، وفي القسم الخارجي لمكتبة المدرسة التقنية Technical School Library (1994-97) في إيرسفالد Eberswald، ألمانيا، اختار الفنان توماس روف Thomas Ruff موضوعات متنوعة استندت إلى صور صحفية طُبعت على ألواح إسمنتية. في حالات كهذه، لا يبرز ديالكتيك الأدوية- الهوب بوضوح بقدر ما يتداعى لصالح شرط الهوب. علق هيرزوغ ودو مورون بقولهما: «غُطي الجسم المستطيل للمبنى فعليًا، أو تلاشى تقريبًا، في عملنا، لطالما كانت الصور هي الحوامل الأكثر أهمية»²⁹. وهما يصران في الوقت نفسه على أن «العمارة هي تصوّر»، وعلى شاكلة الكثير من المعماريين المتأثرين بالأدوية تحدث الاثنان عن هياكلهما المعمارية بمصطلحات فينومينولوجية³⁰. وهما يشيران من خلال ذلك إلى عدم إمكانية الفصل بعد الآن بين التصوري والتجريبي، علاوة على أنهما تقبلًا هذا الشرط بكل

متاحفُ أدنوية



هيرزوغ وودومورون، مكتبة المدرسة التقنية في إبرسفالد، 1994-97
الصورة مقدمة هيرزوغ وودومورون
© Margherita Spiluttini.

سرور. في عالم المعماريين هؤلاء إذن، يُختزل التصوّر إلى البصري وتُغيب
الفينومينولوجيا وراء الصور.

بالنسبة لهيمنة الفينومينولوجي، يبدو الأخير معظم الأحيان مُتضمناً
في الحرفي. على سبيل المثال، سجاج الزجاج المكون من طبقات، صممه
نوفل Nouvel لصالح مؤسسة كاتبيرللفن المعاصر Cartier Foundation
for Contemporary Art (1991-94) في باريس، كان موضع احتفاء ليس
لميزة الشفافية فيه بل لتأثيرات «الضبابية والتلاشي» فيه، في حين قيل
إنّ الواجهة الزجاجية المزدوجة التي صمّمها هيرزوغ وودومورون لصالح

مجموعة غويتز Goetz Collection (1992) تُظهر «ارتدادًا كاملًا عن الوضوح الهيكلي فيما سُمي صندوق الزجاج المسماني»³¹. ما هي الشفافية الحرفية أو الوضوح الهيكلي، يسأل هؤلاء المصممون، عندما «تختفي الخاصية التقليدية للمواد المألوفة» في ظلّ الاعتماد على المواد الصناعية والتقنيات المتقدمة؟³² إذا كان مشروعًا كارتير وغويتز برهانًا على قلب الحرفي إلى فينومينولوجي، فإن مشاريع أخرى تفضي إلى طمس كليهما، وهو غالبًا ما ينتج من خلال تطبيقات مثل السكريمات والطبقات الخارجية (أو حتى من خلال غيوم مُصنّعة كما في مبنى بلير (2002) من تصميم (دس+ ر) الذي عرضنا له في الفصل السادس). الخلاصة هنا: ينحو المسطح الخارجي إلى غمر الهيكل (ويصح ذلك على جزء كبير من عمارة «الفقاعة» وأبنية أخرى تفضل التغطية الخارجية للمبنى على أي شيء آخر)، أو بالأحرى: يشترك الاثنان في خلق مناخ معين وتأثير عاطفي³³.

يُظهر كلا شرطي الديالكتيك الحرفي- الفينومينولوجي تحولًا نوعيًا بعض الأحيان حيث تُخفف كثافة الحرفي في قالب من الخفة (كما هو الحال الآن في موما) ويكتف الفينومينولوجي في قالب من الإبهام (كما في كارتير)، أو بالعكس. في قالب من الإبهام (كما في مبنى بلير). الأثر الناجم بالنتيجة هو أن تبهّر الناظر أوتريكه وكان النموذج المثالي للعمارة أقرب إلى جوهرة براقية أو جو مشوب بالغموض. لا شك أن أعمالاً كهذه قد تكون جميلة (وهنا تكمن جاذبيتها العظمى)، لكنها قد تكون أيضًا استعراضية بالمعنى الكلاسيكي وفق غي ديبور Guy Debord: مجسم مُلغز أحبط إنتاجه بالغموض، وثن مُسلّع على نطاق واسع. وهنا يعاد تقييم الخفيف مجددًا؛ فإذا كان الحداثيون قد احتفوا به كوساطة لبلوغ روحانية يوتوبية (كما في دائرة السلسلة الزجاجية ل برونوتاوت)، أو كرمز للتقدم التكنولوجي (كما في موهولي)، وُضع الخفيف بقدر كبير منه في خدمة التأثيرات المُلغزة و/أو الخاصة³⁴. جليًا في عمارة



جان نوفيل، مؤسسة كارتير للفن المعاصر، باريس 1991-94
© Ateliers Jean Nouvel

الخفة هذه أن الشفافية، سواء كانت مرغوبة أم لا، مستحيلة في عالم يقع تحت سطوة النموذج السلمي، أي حيث لا تسفر معظم الأشياء إلا عن كثير من الصناديق السوداء. علق هيرزوج أوائل العام 1988: «لا أستطيع فهم الأشياء التي أستعملها يوميًا: التلفاز، الثلاجة، الحاسوب الشخصي. تبدو لي كل هذه الأشياء نوعًا من الخليط الصناعي... إنها ممتزجة مع المواد الأخرى بطريقة تجعل تحليلها إلى شكلها الأولي مستحيلًا بعد الآن»³⁵. إذا كان هذا صحيحًا فيما يخص الثلاجة، فكيف بالأخرى فيما يخص البناء المعاصر؟ بدلًا من مقاومة هذا الشرط، الذي يحركه هذا النمط من التفكير، لما لا

نجعل من ذلك ميزة بطريقة ما؟ تقود هذه المحاجة المرء، كما قادت هيرزوج ودو مورون، إلى تأييد عمارة لا تركز على السطح الخارجي أكثر من المكان وحسب، بل تدمج الاثنين «كسطوح خارجية للإسقاط المعماري»³⁶.

عام 1963 كتب روي وسلوتزكي عن «العواطف الملتبسة» التي تعكسها الحوارية بين الشفافية الحرفية والفينومينولوجية: التباين قد يكون ارتداداً أو حتى حرجاً في حقيقة الأمر. ما أنتجه انتصار الفينومينولوجي هو تعليقاً أكثر منه التبايناً، وأعني ذاتاً «معلقة في ظرف صعب، تتأرجح بين المعرفة والحجب»³⁷. تبدو هذه الخلاصة حميدة بما فيه الكفاية، لكن ما هو هذا «الظرف الصعب» من الناحية الهيكلية إذا لم يكن يعني التوثين، الذي يحتجز الذات بين تمييزها هو حقيقي ورفضه أي بين المعرفة والحجب تحديداً؟ كما في وثنية السلعة، قد تدفعنا تصميمات مثل تات مودرن التي اقترحها هيرزوج ودو موران إلى الخلط بينها وبين «السطوح الخارجية للإسقاط». وكما في الوثنية الجنسية، تقدم لنا هذه التصميمات كثيفاً عاطفياً من المحتمل أن يكبحنا ذهنياً واجتماعياً. لأحدنا أن يحتاج بأن عمارة كهذه تماماً هي دون شك الأكثر مناسبة للمجتمع والذاتية المعاصرين. لا تناسب العمارة كإسقاط ذاتاً خاضعة للبصري والنفسي فقط، بل ذات تُعرف وفق شروط لا صلة لها بتعقيدات الفينومينولوجي، إنما بتقلبات المتخيل³⁸. من جانب آخر، تناسب عمارة «العواطف الملتبسة» مجتمعاً يسوده «المنطق الساخر» الذي يتمثل في ازدواجية الحماية الذاتية التي لا يمكن اعتبارها «وعياً زائفاً» بقدر ما هي لا مبالاة بلبوس سفسطاني (أعلم أن مصالحي الأغنياء تتعارض مع مصالحي، لكني رغم ذلك على صلة وثيقة بهم)³⁹. وهنا مجدداً تغدو هذه اللباقة مشكلة، ولماذا، بأي حال من الأحوال، على أحدنا أن يدعم عمارة تخصص الذات وتعرقل البناء المجتمعي بدرجة أكبر؟

مناحفُ أدنوبية



هيرزوغ ودومورون، مجموعة غويتز، ميونخ، 1989-1992

الصورة مقدمة هيرزوغ ودومورون

© Margherita Spiluttini.

ليست التفضيلات في التصميم فقط على المحك هنا، إنما المضامين المهمة للذاتي والمجتمعي على السواء. لعل الذاتية العقلانية التي تصوّرتها الشفافية الحرفية – فردٌ يدعى كي يفهم المكان، يقدم نقدًا للعمارة، يتزع التوثين عن الفن والثقافة- هي فانتازيا بحد ذاتها؛ أسطورة أخرى من أساطير التنوير تستلزم فكّ غموضها. لكن ما هي البدائل المقدمة في العمارة الحديثة؟ توليفة ما بعد حداثة وضعت الذات، حسب فينتوري، في موضع المعلم للتاريخ المعماري؛ ذات قادرة على تعلّم أساليبه متى شاءت، حتى عندما تقدم هذه التوليفة الذات كذاتٍ فاقدة للذاكرة. على العكس من ذلك، وضعت التفكيرية ما بعد الحداثة، حسب أيزنمان، الذات



هيرزوغ ودمورون، مشروع تيت المعاصر، لندن 2005-
© Hayes Davidson and Herzog and de Meuron.

كموضوع للخطاب المعماري، حتى عندما أتاحت لها مجالاً متوهماً من التمثيل في مناوراتها. الذات التي يستنطقها المعمارون موضوع نقاشنا مختلفة هنا: مجدداً: ذاتٌ معلقة في ظرف صعب بين المعرفة والحجب. لعله من الجائز القول إن الشفافية الحدائية تُلقز أكثر مما تفصح، بمعنى أنها غير قادرة على كشف التحيز التكنولوجي للبناء المعاصر (أو أي شيء آخر) في المجتمع المعاصر. لكن هل هذه ذريعة كافية لإنتاج عمارة تعنيم

مناحفُ أدنوية

تميل لتعزيز الذاتية والمجتمعات الخاضعين لوثنية الصورة والمعلومات؟ في حاضرنا حيث تهيمن المؤسسات المالية، الشركات، والأجهزة الحكومية التي نجهل طريقة عملها أكثر من أي وقت مضى، قد تكون الشفافية قيمة تنبئى استعدادها.

هوامش الفصل السابع

1. استعار لو كوربوزيه صورتين لصوامع الحبوب من غروبيوس اللتين كان قد نشرهما في:

Jarhbuch des Deutschen Werkbundes in 1913.

2. Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: US Industrial Building and European Modern Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1986).

3. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994).

تلعب العمارة هنا دورًا مزدوجًا: فمن ناحية: تتوافق ماديًا مع الكتلة (إن لم يكن الحجم دائمًا)، ومن ناحية أخرى: يتوافق صفاؤها مع الشفافية.

4. Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete* (1928), transl. J. Duncan Berry (Santa Monica: Getty Center, 1995): 153.

كما يوضح غايدون هنا: كانت الشفافية في القرن التاسع عشر جلية في الأبنية المصممة هندسيًا وليس في تلك المصممة معماريًا. للاطلاع على استعراض عام للشفافية، انظر:

Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000): 286–8.

حول إعادة التفسير اللاحقة، انظر:

Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), and Terence Riley, *Light Construction* (New York: Museum of Modern Art, 1995).

5. László Moholy-Nagy, *The New Vision* (New York: Dover, 1938), and Chapter 9.

احتفى موهولي، حتى أكثر من غايدون، بعنق الطابع المادي».

6. Colin Rowe and Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal," *Perspecta* 8 (1963): 46.

«تمتزجان دون أن تفسد إحداهما الأخرى بصرًا» مقتبس عن غورغ كاييش

:György Képes

Language of Vision (Chicago: Paul Theobald, 1944): 77..

وُلُشر جزء ثان من مقال «الشفافية» في 13/Perspecta 14 (1971).

7. سأعود إلى هذا التضارب في الفصل العاشر، حيث أعالج بحث الأدنوية الغامض في الفن المتأخر. يُمكن لأحدنا أن نحتاج بأن رو وسلوتزكي يمثلان فهمًا متطورًا للهيكل والسطح الخارجي، ويتفق كلاهما مع الأدنوية بالمحصلة، ما تؤكدُه نصوص رو الأخرى بلا شكٍ مثل «رياضيات الفهلا المثالية *Mathematics of the Ideal Villa*». التي ركز فيها على التعارض بين الموضوع الفعلي والشكل المُتصوّر.

8. في هذا الخصوص، انظر:

Robert Morris, "Notes on Sculpture, Parts 1 and 2," in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), my "The Crux of Minimalism," in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), and Stan Allen, "Minimalism: Sculpture and Architecture," *Art and Design* (1997).

9. هذا ما دلّت عليه الأدنوية منذ البداية. انظر:

Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," in Maurice Tuchman, *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles: LACMA, 1967), and James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001): 211-21.

بمعنى من المعاني: «الأدنوية» بالنسبة للعمارة الجديدة هي عينٌ ما تمثله «التكعيبية» بالنسبة للعمارة المعاصرة: مطاوعة في تكيفها، وعليه؛ يمكن استخدامها لدعم الحرقي أو الفهينومينولوجي.

10. تختلف هذه البنائية كثيرًا عن المنظور التفكيكي الذي اهتم باختلال الهيكل أكثر من اهتمامه بشفافية البناء.

متاحفٌ أدنوية

11. انظر مقال: «The Crux of Minimalism».
12. «ديا *Dia* تعني «عزّز» في اليونانية. تشير الكلمة البسيطة إلى أن المؤسسة قامت أصلاً كوسيط فقط، لكن كثيرين اشتكوا من أن ديا كانت مرآة في أعمالها ونخبوية في ذائقها. أحدث رايت Wright انفتاحًا جديدًا على مستوى العمل.
13. بطريقة مشابهة، ساعد الالتزام بالأدوية معماريين آخرين برزوا في تلك الفترة مثل هيرزوج ودومورون.
14. أغلق هذا المكان عام 2004 حيث تحوّل التمويل لدعم مشروع ديا: سيكون المكلف، وسنضيف المزيد حول هذه المسألة لاحقًا. نجح مشروع ديا في ركوب الموجة التي بدأت أوائل الثمانينات (مع ولادة الحقبة النهوليبرالية): الاتجاه إلى إقامة متاحف باذخة للفن المعاصر والحديث (شتاتغاليري *Staatgalerie* التي صممها جيمس ستيرلينج James Stirling في شتوتغارت، ومتحف الفن الحديث الذي صممه هانز هوللين Hans Hollein في فرانكفورت على سبيل المثال). إضافة إلى صالات عرض الفن الجديد *Hallen für Neue Kunst* في شافهاوسين Schaffhausen التي تأسست في 1982-83 على يد أورس وكريستل راوسمولر Urs Christel Rausmüller & لصالح «الفن الجديد» وحظيت بدعم ديا، في مصنع شويلر للأنسجة الذي جرى تغييره (حوالي عام 1912) على نهر الراين، وهو واحد من أوائل أبنية الإسمنت المسلح في سويسرا.
15. على هذا المقاس، يُعتبر ديا: بـ 100.000 سنويًا، لكن ذلك لم يتحقق.
16. Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* (Summer 1967).
17. لم يسهم هذا التفويض سوى أن يكون نوعًا من الخداع، بمعنى: أنه كان تعويضًا عن التمثيل الفعلي للفرد في الرأسمالية الأخذة في التقدم. ساعدوا على التسامح الأدنوي في الفصل العاشر.
18. المُحدّد الرئيس هنا هو ثقافة أكثر عظيمة استُغلت لصالح الحماسة التجريبية. ماذا عساها تكون الصلة بين هذا الفن وتجربة من هذا القبيل؟ هل يعوق تميزها؛ أو يُجملها وينوب عنها بطريقة ما؟ ساعاود التطرق إلى هذه الأسئلة في الفصل العاشر.
19. Hal Foster, "On the Hudson," *London Review of Books*, July 24, 2003.

قد يخاطر ديا: بيهكون بمكانته كمشروع يتميز باستحضاره للتاريخ بسبب هذا الإصرار على «الحاضر الدائم» وليس على الرغم منه.

20. Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2000), and Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum," *October* 54 (Fall 1990).

21. في ظل هذا الصمت يبقى الحال وكأن إحياء الفن الحدائي في قالب «انتصار الرسم الأمريكي» قد قُدم كتعويض ثقافي عن الدمار الفعلي لأوروبا. النسخة المُحكمة لهذه الرواية، التي طورها كليمنت غرينبرغ Clement Greenberg، كان قد أكتها ويليام روبين William Rubin الذي عمل أمينًا على الرسم والنحت في موما MoMA منذ العام 1967 وحتى العام 1988. حسب غرينبرغ، لم ينفصل التجريد المتقدم عن الماضي الفني إنما حفظ أعظم مميزاته من خلال النقد الذاتي. بالنتيجة، لعب ذلك «الرسم الحدائي» دورًا ليس فقط في كبح جماح الأساليب الطبيعية التي مثلت بالطبع قطعة مع التقليدي (أعمال مسبقة الصنع، النحت المركب، عرض الصورة اللقطة، الملصقات، الصور المُنتجة) وحسب، بل في التعمية على قطعة تاريخية أيضًا. في الواقع، هذه الرواية تركّزت التاريخ حول مذهب واحد هو الرسم التجريدي، الأمر الذي يعطي انطباعًا بالاستمرارية لم يكن لهوحد في موضع آخر. تضمنت هذه الصيغة المُلتطفة أيضًا إعلاءً لشأن الدوافع السياسية في سياق الدوافع الأستطيقية أيضًا، وفق ما أقرّه غرينبرغ متفاخرًا أوائل الخمسينيات: «لا بُدَّ أن يُذكر يومًا كيف أن 'مناوئة الستالينية'، التي بدأت كتروتسكية تقريبًا، قد تحولت إلى 'الفن في سبيل الفن'، لنتفتح الطريق، بشكل بطولي، للمآلات القادمة». انظر:

"The Late Thirties in New York" [1957], in *Art and Culture* [Boston: Beacon Press, 1961]: 230

تركز هذه الرواية الجديدة بدرجة أقل على الثقافة الفرنسية قبل الحرب، وبدرجة أقل كثيرًا على الثقافة الأمريكية ما بعد الحرب من التمثيلات الأخرى، لم يزل MoMA رغم ذلك يعتمد على سردية «الرسم الحدائي» -كدليل على الديمقراطية الليبرالية والاستمرارية التاريخية- لتجاوز كارثة منتصف القرن، في المحصلة، لم تحظ بعض الأساليب التي تناولت هذه الكارثة أواخر الأربعينيات

متاحفُ أدنوية

وبداية الخمسينيات (الخمومية الجديدة مثلاً)، والتي لم تلائم رواية موما MoMA، باهتمام يُذكر. انظر مقال:

"Museum Tales of Twentieth-Century Art," in Therese O'Malley, ed., *Dialogues in Art History* (Washington: National Gallery of Art, 2009).

22. العروض التقديمية لأقسام مثل العمارة والتصميم، الرسم، والتصوير أُجريت في الطابق الثالث.

23. إبان تأسيس موما MoMA 1929 لم يكن ثمة تفرقة بين الحدائث والمعاصر، وفي نهاية العام 1949 تقريبًا، وافق موما MoMA على بيع كل ما أنجزه من أعمالٍ لمتحف ميتروبوليتان للفنون بهدف إبقاء الجديد والأني في بؤرة اهتمامه، لكن الاتفاق ألغى بعد أربع سنوات.

24. يؤكد هذا التأثير على الزعة التصويرية في مجموعة محكمة بمسار «الرسم الحدائث» كما أشرنا في الهامش 21.

25. اختير ريلي كقائم على «البناء الخفيف» في موما MoMA عام 1995، ووظّف تانغوشي عام 1997.

26. يبدو هذا التصريح، الذي راج على نطاق واسع آنذاك، ملقًا، لكنه يبقى مناسبًا لتحسين التصميم. هل هذه غاية المال: أن يختفي؟ أم أن هذا يصبح فقط، أو خاصةً، في عصر رأسمالية التمويل؟

27. Rem Koolhaas, "Junkspace," in *Content* (Cologne: Taschen, 2004): 170.

ويلمح هذا التعليق إلى النصّ سيئ السمعة «الزخرفة والجريمة» الذي كتبه أدولف لوس عام 1908.

28. هذا التسامي هو علمي- تقني أيضًا. كما رأينا في الفصل الرابع، تعاون ريلي مع كالفينو في عمله:

Six Memos for the Next Millenium.

والذي اقتبس منه هنا: «أنظرُ إلى العلم كي أعزز تصوُّري الخاص الذي يختفي الثقل فيه تمامًا، وفوق ذلك، لا تزال الآلات الحديدية موجودةً، لكنها خاضعة لإملاءات انعدام الوزن:»

29. *Light Construction*: 21.

30. Jacques Herzog and Pierre de Meuron in Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron* (Basel: Birkhäuser Verlag, 1992): 193, 187.
31. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures," in Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron* (Zürich: Artemis, 1994): 142.
32. Jean Nouvel, "The Cartier Bldg." n.d.; Riley, *Light Construction*: 11.
33. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures": 145.
- يرتبط كلاهما في موضع آخر بالقول: «الزجاج لم يعد زجاجاً بعد الآن. إنه صلب ومستقر بقدر ما هو عليه الحجر أو الإسمنت. وبالعكس، الطباعة على الإسمنت تجعله فجأة نفوذياً أو برافاً كما الزجاج»:
(*Herzog & de Meuron* [1992]: 194).

34. كتب ريلي في البناء الخفيف *Light Construction* ما نصّه: «العمامة هي رمز مناسب للشفافية في تعريفها الجديد» وكأنه كان يستشرف مبنى بلير: «شفيف لكنه كثيف، راسخ دون شكل واضح، يتموضع إلى الأبد بين الناظر والأفق البعيد» (15). وهنا يبدأ «الجو المثير» بالبروز كنسخة ملطفة من «التسامي» (المزيد حول هذا في الفصل العاشر).

35. حظي هذا الملقِّز بتأييد تشارلز جينكس Charles Jencks الذي تعكس مجموعة من الأبنية الضخمة - من غوغنهايم ببلهاو إلى السويسري في لندن وصولاً إلى مبنى التلفزيون المركزي الصيني CCTV في بكين - رأيه في هذه «الحتمية»: «على أحدنا أن يصمم معلقاً استثنائياً [في مراجعته لهوريس يجب أن يكون لديه من القوة ما يدهش وما يبهج]، إنما لا ينبغي أن يشبه أي معلّم شوهد من قبل ولا أن يشير إلى أي دين، أو أيديولوجيا أو تقاليد معروفة» (6 *Hunch/7*: Amsterdam).
257: [Berlage Institute, 2003]. بشكل غوغنهايم ببلهاو النموذج الأمثل بالنسبة لجينكس، حيث كتب: «غيري فقط هو من امتلك الشجاعة لمجاهة معضلة رئيسية في ذلك الوقت: الأزمة الروحية وفقدان المبتاهيزيقيات المشتركة». الحديث عن أزمة روحية وفقِّدٍ مبتاهيزيقي يندرج دائماً في باب الأيديولوجي، لكن جينكس أكثر صراحة من الآخرين على الأقل في هذا المنحى. ختاماً، إن عمارة «مُلغزة» كهذه هي صبغة أخرى من التأثير المشهدي الباهر. (ينطوي «الملقِّز» على معنى وجداني مختلف في مجال التحليل النفسي. فهو يفسّر، بحسب جون لابلانش Jean Laplanche، الرسائل التي تتلقاها كشتان، بصورة صادمة، عن عالم لا يمكننا

متاحفُ أدنوية

فهمه. إنها جملة أغاز بالنسبة لنا لأنها مؤشرات على رغبات لا يُفسر غورها حول آخرين يتعذر فهمهم في حياتنا، وهي بالمحصلة تأسرنا في حالة من الافتتان المشوب بالهارانويا غالبًا. ليس تأثير «المُلقِّز بصفته مؤشِّرًا» ببعيد عن تأثير بعض الأبنية الضخمة التي احتفى بها جينكس).

36. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures": 145.

37. «المشروع المعماري هو، كما تدل تسميته، تصوّر». المصدر السابق: 146.

38. Vidler, *The Architectural Uncanny*: 221.

يحيل فينلر هنا إلى مشروع مكتبة باريس الذي صممه كولهاوس، لكن هذا التوصيف يلائم أيضًا بعض الأبنية التي صممها هيرزوغ وديو مورون وآخرون سواهما. يؤيد ريلبي ذلك النوع من «نوار الإهمال، الاتحباس، والبطء» (البناء الخفيف: 29)، ويلمح إلى Large Glass (1915-23) الذي صممه دوشامب كنموذج للبناء الخفيف، والذي يخلق سطوحًا خارجية مُلقِّزة وأماكن مُبهمة. لكن من يرغب في عمارة قائمة على الإغراء الجاف «لآلة الأعزب»؟

39. علق هيرزوغ وديمورون بقولهما: «هذا هو بالضبط المستوى الذي نروم الوصول

إليه كي نُجسد عمارتنا: المستوى العقلي للتصوّر» (Wang, Herzog & de Meuron [1992]: 186. إن إدغام الفينومينولوجي في التمثيل على طريقة الهوب هو ما أعني به «الفينومينولوجيا المُصطنعة»، التي سأتناولها مجددًا في الفصل العاشر) حيث سنشتبك مع مكافئات فنية لموقع العمارة هذا).

40. Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

كما في الفصل الرابع، لاحظ الهيكل التوثيفي هنا («أعلم ذلك لكن أيًا يكن...»).

الجزء الثالث
وسائط بعد أدنوية

8

النحت في قالب جديد

مثل ريتشارد سيرًا عام 1976: «ماذا تعني لك صناعة النحت الآن»؟ أجاب سيرًا الذي يحمل في جعبته عشر سنوات فقط من الخبرة: «تعني التزامًا مدى الحياة؛ هذا ما تعنيه. إنها تعني أن أتبع وجهة العمل الذي تبذرت لي إمكانياته أوّل الأمر، وأحاول خلق أكثر الحركات تجريدًا في ثناياه. أن أستنبط عملي الخاص، وأفعل كل ما تقتضيه الضرورة كي يبقى العمل جليًا وحيويًا..¹. معظم ما ورد في هذا التصريح لم يزل صحيحًا كما تُظهر السنوات التالية. تشير مقولة «تبدت لي إمكانياته» إلى أن عمله قد تطور انطلاقًا من أعمال أسلاف بارزين؛ - ليس فقط نحاتين ورسامين أمثال كونستاتين برانكوشي وجاكسون بولوك Jackson Pollock، بل معماريون ومهندسون مميزون أيضًا- أسلافٌ جاهد سيرًا لإزاحتهم كي يخلق حيّزًا خاصًا به وبمضي قدمًا. تؤكد مقولة «أكثر الحركات تجريدًا» أن هذا «المضي قدمًا» لا يحتمل العودة إلى التقاليد الترميزية، أعرف التعبير التصويري أو حتى القراءة الجشطالية للصور. تشير مقولة «أن أستنبط عملي» إلى أن فنّه، بمجرد انطلاقه، يتحرك بناء على أبجديته الخاصة أكثر من اعتماده على أيّ من السوابق. مع ذلك، وخشية أن تصبح هذه الأبجدية معقدة وملتبسة، يجب أن

يبقى العمل «جليًا وحيويًا» من خلال البناء؛ من خلال ما تستلزمه المواد، المشاريع، والمواقع الحقيقية. بالمحصلة، يشير هذا التصريح إلى ديناميات ثلاث سيطرت على فنه منذ إطلاقه، وترتكز هذه الديناميات على ثلاث قوى: الاشتباك مع مسابقات بعينها، الإبراز من خلال مواد وثيقة الصلة تستند إلى أبجدية أصلية، واختبار مواقع محددة.

عام 1986، وبعد عشر سنوات من ذلك التصريح، افتتح متحف الفن المعاصر معرضًا بعنوان «رينشارد سيرّا: النحت». ما العلاقة التي تطرحها النقطنان المتعامدتان؟ في عنوان من عينة «بيت موندريان: الرسم»، يظهر الأمر كمعادلة، كعلاقة انعكاسية لتحليل متأصل حيث أعيد صقل الرسم على يد موندريان إلى مجالاته الأساسية وألوانه الأولية. اتكأت هذه العلاقة على باراداييم الوساطة النوعية في الفن الحدائي الذي لم يشمل جيل سيرّا. لعله لم يزل يطرح السؤال الحدائي القديم «ما هي الوساطة؟ لكنّ رده لا يرمي إلى بلوغ أنطولوجيا النحت في قالب حدائي. لم يتحاشَ سيرّا الوساطة، بل على العكس، التزم شخصيًا بمفهومها (خلافًا لما فعل نظراؤه في الأدنوية، الفلوكسسية، وأرتي پوفورا^١...). لكن هذا التصنيف قد تغير جزئيًا من خلال الحضور القوي لمثاله، ولم يعد النحت اليوم حقيقة مقررة سلفًا، إنما يجب أن يُقدم كمقترح، ويُختبر، ويُنقح، ثم يُقدم كمقترح مجددًا^٢. تلك هي آلية عمله.

عام 1965 أقدم دونالد جود Donald Judd على التصريح بشكل قطعي أن «الموضوعات الخاصة» في الأدنوية «لم تكن الرسم ولا النحت»^٣.

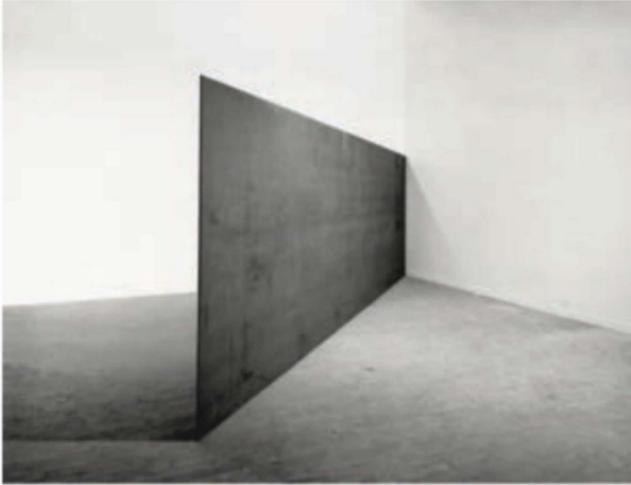
(٢) Arte Povera: الفن الفقير. حركة فنية بدأت في الستينيات في عدة مدن إيطالية. صاغ المصطلح الناقد الفني الإيطالي جورمانو سيلانت، وبرز في نهاية الستينيات عندما انخرط الفنانون في مهاجمة القيم المائنة في المؤسسات الحكومية والصناعية والثقافية. من أبرز مفاهيمها: العودة إلى الموضوعات والرسائل البسيطة. (المترجم).

النحت في قالب جديد

جهة، انحصرت النحت في موقع بين الموضوع والصرح؛ الإحداثيات المُفيدة كما قدمها توني سميث Tony Smith في مكعبه الفولاذي *Die* (1962) ذي الستة أقدام حجمًا⁴. ومن جهة ثانية، مع تمدد النحت أصبح ممكنًا تأمل الاتساعات الكبيرة كمنحوتات، أو كمواقع لها على الأقل، والمثال الشهير على ذلك، كما قدمه سميث أيضًا، كان تيرنهايك في نيو جيرسي *New Jersey Turnpike*⁵. تملك الذهول عددًا لا بأس به من الفنانين في العالم الاعتيادي لهذا الحقل الأخذ في الاتساع. بالنسبة لمن هم أكثر فطنة، كانت تشعبات الأدنوية أكثر إحكامًا: نقلة جزئية من التركيز على الموضوع إلى التركيز على الذات الفردية، أو من القضايا الأنطولوجية المتعلقة بطبيعة الوساطة إلى الشروط الفينومينولوجية لأجسام محددة في أماكن محددة؛ الأمر الذي أضى عمليًا قاعدة جديدة لفن النحت. كانت هذه النقلة حدثًا رئيسًا من وجهة نظر سيريرا الذي طوّر منطقتها إلى شوط أبعد ضمن مجال النحت. في الوقت نفسه، كان سيريرا ناقدًا للأدنوية، ومنتشكًا حيال انعدام الشفافية في مشروعها المعماري وفي اشتغالها بالرسم. رغم أن الموضوع الأدنوي غالبًا ما يُسعى نحتًا، فإنه تطوّر أسامًا من رسم المجال اللوني حسب بارنيت نيومان Barnett Newman وهو ما تبدى بوضوح في الأعمال الأولى لوجود وحده. بالنسبة لسيريرا؛ ورغم الالتزام بالأشكال الواحديّة والتنسيقات المتسلسلة للموضوعات الأدنوية في مقابل البنية العلائقية للرسم، بقي الاثنان على صلة وثيقة بتقاليد التصويرية. على شاكلة نظرائه، أراد سيريرا تجاوز هذه النزعة التصويرية، لا سيّما أنها تؤكد القراءات الجشططية للفن، وهو ما اعتبره محصلات مثالية تلعب دورًا في إخفاء بنية العمل وتقيد جسد الناظر⁶. لكن سيريرا أراد هزيمة هذه النزعة التصويرية كليًا وفق أحكام نحتية. ما الذي قد يعنيه هذا؟

عام 1966، عندما أطلق سيرًا عمله للمرة الأولى، كان المفزى هو الإشارة إلى أن الأذنين تجنبوا النحت أكثر مما تجاوزوه (لا يمكن القول أنهم الوحيدون في هذا السياق، إذ إن العديد من الفنانين المفاهيميين، وفناني الأداء والميديا المركبة فعلوا الأمر ذاته). وعليه يصبح السؤال كما يلي: كيف يمكن للمرء أن يحقق شيئًا مختلفًا، فيما يتعلق بالنحت، كي يتطور هذا الفن تفكيكيًا بدلًا من أن يعلن عقمه منتصرًا؟ ردًا على ذلك، شدد سيرًا، متجاوزًا موضوع الأذنية، على الشروط عينها التي كُبحت في النموذجين المسيطرين في القراءات الحدائنية والجشطلية للفن؛ شروط من قبيل المادية، الجسدية، والزمانية. أولًا؛ وبدلًا من منطلق خاص بنوعية الوساطة، أرسى منطلقًا للمواد، لموادٍ مخصصةٍ مقترحة لأساليب مخصصة. وعليه، وضع قائمته الشهيرة «Verb List» (1967-86) —«أن تنثي، أن تعقد، أن تطوي»— التي برزت في أنواع مختلفة من الأعمال: صفائح من الرصاص مثنية، ممزقة، أو مُعالَجة من جهة أخرى، رصاص مصهور مرشوش على امتداد قاعدة الجدار ومقلوب إلى الخلف في هيئة صفوف، ألواح من الإسمنت مكدسة أو صفائح من الرصاص مدعومة وهكذا دواليك.⁷ أسوة بالمؤرخ الفني جورج كوبلر George Kubler، أسماها سيرًا «موضوعات بدائية» بقدر «ما تطرح هذه الموضوعات كل معضلة بأبسط صيغة ممكنة»⁸. بالمحصلة، أثار مشروعه توليف *To Lift* (1967): قطعة مفردة في فن المعالجة حيث عُرض العنوان المُستبطن في المشروع على صحيفة ثخينة من المطاط، السؤال حول تنميط السطح الخارجي من منظور سيرًا في المقام الأول. أمّا مشروعه هاوس أوف كاردز *House of Cards* (1969) المصنوع من أربعة مربعات من الرصاص مساحة كل منها أربعة أقدام مربعة تدعم بعضها بعضًا، فيؤذن بولادة كل قطع الدعامة التي ترتفع من الأرضية. في حين مهّد مشروع سترايك *Strike* (1969-70): صحيفة مفردة من الفولاذ

النحت في قالب جديد

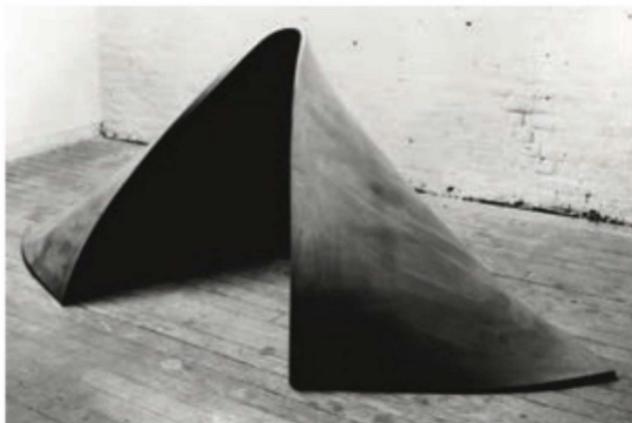


Strike: To Robert and Rudy, 1969-71.

فولاذ مجلفن، 8 × 24 feet × 1 ½ inches. تصوير Peter Moore.

بارتفاع ثماني أقدام، تبرز لمسافة أربع وعشرين قدمًا انطلاقًا من زاويتها المنصّفة، الطريق لكل ضروب الأسافين والأقواس التي تتخلل المكان. نختم مع مشروع: *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles* (1970) *Inverted*؛ دائرة فولاذية بقطر سبّ وعشرين قدمًا، أُغمدت في أحد شوارع برونكس، وهو المشروع الذي أرسى للمرة الأولى الموقع الفيزيائي كركيزة أساسية في أسلوب عمله، وهكذا.⁹

لم تستطع مخرجات كل هذا أن تتفادى المتعلقات التصويرية كما أقر سيرًا بذلك في نقد ذاتي عام 1970: «ثمة مشكلة جديدة في التوزيع الطّرفي للمواد -عناصر موضوعة على الأرضية في الحقل البصري- تكمن في عجز هذا



To Lift, 1967.

مطاط مُعالج بالكبريت، 36 × 80 × 60 بوصة. تصوير Peter Moore.

القلاب العريض للمشهد عن تجنب الترتيب كشكل - أرضية: وهذا عُرفُ تصويري¹⁰. بدلاً من أن يتراجع، وهذا ما يميز شخصيته، مضى قدماً وأكد المصطلح ذاته: الأرضية، الذي بدا الأكثر إشكالية. انعكس تشديد سيراً على المكان في ترتيب كارل أندريه Carl Andre للصفائح وقوالب الطوب، وتأكّد من ثم عام 1970 في احتكاكه مع *Spiral Jetty* (1970) لروبرت سميثسون في يوتا Utah، و *Double Negative* (1969-70) لمايكل هايزر في نيشادا، وفي المقام الأول؛ مع حدائق الزن *Zen gardens* ومجمعات المعابد في اليابان (لا سيما معبد ميوشين-جي Myoshin-ji في كيوتو). أُلقت هذه الأمثلة الثلاثة الضوء على حالة «الموضوع المميز المتلاشي في الإطار النحتي»¹¹.

(*) figure ground: نمط من الإدغام الإدراكي الذي يعتبر ضرورياً للتعرف على الأشياء من خلال الرؤية، ويُعرف في علم النفس الجشطالي بأنه تحديد الشخصية من خلال الخلفية. فحين ننظر إلى الكلمات المطبوعة على ورقة بيضاء، نُعتبر الأحرف «شكلاً»، والورقة البيضاء «خلفية». (المترجم)

النحت في قالب جديد



One Ton Prop (House of Cards), 1969.

أربعة ألواح من الرصاص: قياس كل منها $48 \times 48 \times 1$ بوصة.
تصوير Peter Moore.

مع الانفتاح على الإطار، ظهر شرطان مع زخمٍ متجدد من منظور سيرًا: جسد الناظر وزمن الحركة الجسدية¹². عقب عدة أعمال محددة الموقع مثل *Shift (1970-72)* و *Spin Out: For Bob Smithson (1972-73)*، كان سيرًا مستعدًا لوصف «التجربة النحتية» وفق شروط «طبولوجيا [مكان] بعينه»، تتعين حدوده «من خلال الحركة والتنقل. ديالكتيك المشي والنظر إلى قلب المشهد»¹³. بهذه الطريقة أصبح النحت عملية تخاطلية¹⁴.

(*) تخاطلي Parallax: التخاطل هو تغيرٌ ظاهري في موقع الجسم المنظور بسبب اختلاف مكان الرؤية. أبسط الأمثلة على ذلك: إذا مددنا يدينا إلى الأمام ورفعنا أحد أصابعنا، ونظرنا إلى الإصبع بالعين اليسرى، ثم نظرنا إليه بالعين اليمنى فقط مع إغلاق العين اليسرى، نرى أنه قد انزاح عن موقعه الأول. (المترجم)



حديقة الصخرة Rock garden في معبد ميوشين-جي، كيوتو

حيث يوظف العمل الشخص والموقع ويمهد تأطيرهما جنبًا إلى جنب، وهذا ما ألهم سيرًا بعد فتحه الجديد عام 1970، ليس فقط في قطع وضعت في المشهد الطبيعي بحيث تكشف عن طبولوجيا المشهد (من shift وحتى Sea Level [196-1988])، وإنما في أعمال أقيمت في سياق حضري بحيث تعيد تأطير أبنيته (من Sight Point [1972-75] وحتى Exchange [1996])، فضلًا على قطع وضعت في مساحات لعرض الفنون بحيث تكثيف دلالاتها أيضًا (من Strike [1969-71] وحتى Chamber [1988]). لا رب

النحت في قالب جديد



Shift, 1970-72.

إسمنت، ستة أجزاء، كينغ سيتي، أونتاريو.

أن المكان يحتل موقعاً رئيساً في هذه الأعمال، لكن، كما حاججت روزاليند كراوس Rosalind Krauss: خصوصية المكان ليست هي غايته بل وساطته، وأعلى نحو أكثر دقة، «الجسد-الغاية» في موقع محدد هي وساطته، ويبقى الجسد بناء على ذلك عاملاً أساسياً قدر المكان¹⁴. بالمحصلة، ظهرت صيغة منقّحة للنحت بوصفه تناوياً؛ تناوياً بين الموقع والشخص يعيد تعريف طبولوجيا مكان محدد من خلال تحفيز مُشاهد مُحدد.

بحلول عام 1976، وعندما طُرح سؤال «ماذا تعني لك صناعة النحت الآن؟»، كانت تأكيدات بعينها قد انضحت تماماً. أولاً؛ التأكيد على الصناعة – على الفعل أو عملية إنتاج النحت بدلاً من الاسم أو الوساطة الناجزة غير المشروطة- كان صحيحاً. دفعت هذه الصناعة سيراً إلى إبراز مواد مثل الرصاص والفولاذ تم نحتها بأسلوب خاص لتظهر كقوام نشط. أضى هذا المبدأ الأول في النحت بالنسبة لسيرا، ولعل من الجائز تسميته «بنائياً» لأنه يركز، كما فعل بنائيون روس أمثال فلاديمير تاتلين، على التطور التعبيري للبنى عبر المعالجة المناسبة للمواد (وهو ما أسماه البنائيون الإنشاء والعناصر على التوالي)¹⁵. المبدأ الثاني، الذي يمكن تسميته «فينومينولوجياً»، يشير إلى أن النحت يوجد أصلاً في علاقة أولية مع الجسد، ليس كتتمثيل له بل كتنشيط؛ تنشيطه بكل أحاسيسه ومداركه المتعلقة بالوزن، القياس، الحجم، والمستوى. المبدأ الثالث، الذي يمكن تسميته «الموقعي»، يشير إلى أن النحت يلفت الانتباه إلى خصوصية المكان وليس إلى الطابع المجرد للجزء، الأمر الذي يعيد تعريفه جوهرياً بدلاً من تمثيله ترانسندنتالياً. شكلت هذه المبادئ مجتمعة معيار سيراً في فهمه للنحت كترتيب للمواد بهدف تحفيز الجسد وتعيين حدود المكان منذ ذلك الحين. ينطوي هذا التعريف المشروط للنحت على طبولوجيا جزئية اتسم بها عمله منذ السبعينيات، ويتضمن ذلك وسوم المناظر الطبيعية، هياكل مدنية، صالات عرض

النحت في قالب جديد



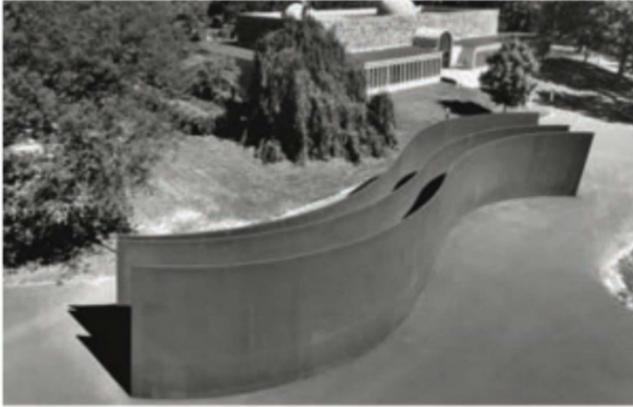
Sight Point (for Leo Castelli), 1972–75.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية
ثلاثة ألواح، كل منها 10 × 40 قدماً × 2 ½ بوصة.
متحف ستيديليك، أمستردام.

فنية تتخلل المشهد. فيما يلي مثال على كل من الفئات المسابقة بالترتيب:
Afangar (1990) الذي أقيم على جزيرة آيسلندا، *Torque* (1992) الذي
وُضع في جامعة ألمانية، و *Sub-tend 60 Degree* (1988) الذي وُضع في

متحف هولندي. في العقود اللاحقة وسَّع سيرًا نطاق هذه الطوبولوجيا. فمن جهة، رجع إلى الأساليب القديمة، دعاماته على سبيل المثال، ليعيد الصلة مع نسقه الأسامي القائم على الترتيب: «الحمولة المركزة، التوازن، التوازن المكافئ، معدّل الرفع»¹⁶. ومن جهة أخرى، عرض أساليب لاحقة، أقواسه على سبيل المثال، بطرق جديدة. عمد سيرًا أولاً إلى حرف الأقواس ومضاعفتها مرتين وثلاثاً، ثم موجَّهاً بهدف خلق نمط جديد: الشرائط المتممجة. تنحفي هذه الشرائط إلى الداخل والخارج بطريقة توحى بوجود ممرات وتطويقات، فضلاً عن ذلك، تخلق الأشكال الإهليلجية والمسارات اللولبية الملفوفة معابر وإحاطات في الوقت نفسه. وفيما بدا أنه محاولة لإضافة مزيج من التنوعيات على تلك المعالجات المعقدة، أبرز سيرًا ضروريًا أخرى مثل الاستدارات والكتل التي تكثف المكان من خلال التكتل المحض بدلاً من تأطيره¹⁷. هذا ما يعنيه تطوير الخطاب النحتي.

لكن يبقى لدينا إشكال: فحيث يصير سيرًا على أن عمله نحتي قطعاً، اعتبر أفضل نقّاده أنه تقويض للنحت¹⁸. لا يخفى هذا الإشكال بحال لأن النحت لدى سيرًا يكون في تقويضه، وصناعته تكون في تفكيكه. أن يتجمد النحت في قالب بعينه يعني أن يصبح نصبًا تذكاريًا من جديد؛ أن يُوثَّن هيكله يعني أنه يقيد الناظر وأن موقعه لا يعلق في الذاكرة. في ضوء ذلك، تفكيك النحت يكون في تلبية «ضرورته الباطنية» (استحضار صيغة حدائبة قديمة)، بينما يكون تعزيز النحت (المتعلق بأسلوب العمل، الجسد والموضع) في المكوث ضمن حدوده. نقصد هنا: أن سيرًا حول الإشكال إلى دياكتيك يتمحور حول مسألة الموقع في المقام الأول. ذكر سيرًا «أن التغير الأكبر في تاريخ النحت خلال القرن العشرين حصل عندما أزيلت قاعدة التمثال»، وهو حدث يفهمه سيرًا كانتقال من الفضاء التذكاري للنصب إلى «الفضاء السلوكي للناظر»¹⁹. كان هذا الانتقال دياكتيكياً، وافتتح مسارا



The Hedgehog and the Fox, 1998.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية

ثلاثة ألواح. كل منها مؤلف من جزئين إهليجيين/مخروطيين متطابقين ومعاكس نسبياً للآخر. كل منها $15 \frac{1}{2} \times 91 \frac{1}{2} \times 24 \frac{1}{2}$ قدماً $\times 2$ بوصة. جامعة برينستون، نيو جيرسي.

إضافياً أيضاً لأنه مع إزالة قاعدة النحت، يغدو الأخير حرّاً في الهبوط إلى العالم المادي «للفضاء السلوكي»، وفي السمو إلى عالم مثالي يتجاوز أي موقع بعينه. لتأمل كيف طور برانكوشي، أكثر نحاتي فترة ما قبل الحرب أهمية بالنسبة لسيرًا ونظرانه، هذا الديالكتيك. بالنظر إلى طموحه في توصيل رسائل أقرب إلى الأفلاطونية –فكرة التحليق مثلاً في القوس الصاعد في عمله *Bird in Space* (1923)– تمثل أعماله نموذجاً أولياً للنحت المثالي. في الوقت عينه، تولى أعماله مكانة خاصة للمواد الصرفة، وغالباً ما تكون تماثيله البرونزية مصقولة بطريقة تعكس البيئة المحيطة. علاوة على ذلك، عبر برانكوشي عن هذا الديالكتيك بشروط محددة لقاعدة التمثال: أن

تُدمج القاعدة في بعض أعماله مع المجسم المنحوت، وبذلك يظهر النحت وكأنه معدوم الصلة بالموقع كما في عمله *Bird in SpaceK*، في حين لا تمثل أعمال أخرى إلا مجرد قاعدة أو دعامة كما في *Caryatid* (1914)²⁰. بهذه الطريقة أبدى برانكوشي التزامًا بالعالم المثالي للاستوديو (وَرث موقعه الخاص لفرنسا باعتباره ذروة أعماله الفنية) وبالموضع الخاص للنحت التجريدي (كما في مجموعة القطع التي صممها في تارغو جيو Targu Jiu، رومانيا). اتجهت المسرديات الحدائنية التي سيطرت فيما مضى إلى تفضيل الجانب المثالي من هذه الجدلية: أي ماهية النحت ككيان صرف. وفي رَدِّ نقدي على هذا الموقف، طَوَّر سيرًا ونظراؤه الجانب المادي منها – الجسم المنحوت مغرومًا في دعامته ثم إقامته مجددًا على موقعه – وهذا أحد الأسباب التي جعلت من هذا العمل الجماعي نقطة مفصلية بين الفن الحدائي وما بعد الحدائي²¹.

لا شك أن التناقض بين الدوافع المادية والمثالية حاضر بقوة في الفلسفة الحديثة أيضًا، وفي المجتمع الحديث ككل. يتضح هنا بصورة أكبر التناقض بين الجانب الحرّي: المرتكز الفردي للنحت التقليدي، والجانب التكنولوجي: المُرتكز الجماعي للإنتاج الصناعي. كان مُقدِّرًا للهارادايامات القديمة للنحت في المجتمع الصناعي – القائمة على الجص، الرخام، البرونز أو الخشب، المقولب والمنحوت، المسبوك أو المقطوع – أن تصبح طي النسيان، وبالنسبة لبنيامين بوخلو Benjamin Bochloh: كانت هذه النماذج «قد ألغيت تمامًا بحلول عام 1913» مع ظهور أول النماذج مسبقة الصنع على يد دوشامب وظهور البنى الأولى التي ابتكرها تاتلين²². هارادايامات مادية من هذا النوع أعادت موضوعة النحت على نحو هدام من ناحية الاستقراء الإيستيمولوجي (المسبق الصنع) والتدخل المعماري (الإنشاء)، ما أسفر بالمحصلة، وفقًا لبوخلو، أن يواجه النحت «اضمحلال خطابه

النحت في قالب جديد



Bird in Space, 1923/1941، كونستانتين برانكوشي.

برونز مصقول: 6 ½ × 56 ¼ بوصة

© CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, NY.

الخاص كُنحت في خاتمة المطاف»²³. في ظل اعتمادها على النماذج المثالية القديمة، تفاضت معظم المؤسسات الغربية (المتاحف والأكاديميا على السواء) عن هذه الهارادايماات المادية. رغم ذلك، لم يخفف التناقض بين النحت الحرقي والمجتمع الصناعي تقريبًا، بل إنه استمر حتى في المنهجيات

ذاتها التي هدفت إلى تسويته، أي إلى مواءمة الجُرفة الفردية والعمل الصناعي الجمعي من خلال تصوّرات متنوعة للنحت المُلخّم، المجسمات المصنوعة من موضوعات غير فنية Found Objects، والتجميع، التي تحمل جميعها مزيجًا من الدالات الجرفية والصناعية على السواء (يستشهد بوخلوب خوليو غونزاليس Julio Gonzalez، ديفيد سميث David Smith، جون تشامبرلين John Chamberlain، وأنتوني كارو Anthony Caro على وجه الخصوص: الشخصيات التي شكك فيها سيرًا على مستويات مختلفة)²⁴.

في الستينيات، اتجه فنانون مثل جود، فلافين، أندريه، روبرت موريس، وسيرًا إلى استعادة نماذج المسبق الصنع والإنشاء وتوثيق الصلة معها. وقد فعلوا ذلك بطرق لم تهدف إلى تفكيك الفرضيات المسبقة المثالية الخاصة بمعظم التشكيلات النحتية المستقلة وحسب، بل إلى فك حجب الغموض الذي يعترى التوافقات شبه المادية لمعظم النحت المُلخّم، المجسمات المصنوعة من موضوعات غير فنية، والتجميع: أي «تفكيك» النماذج الأسطورية فعليًا عبر الإظهار المباشر للمواد الصناعية، طرائق المعالجة، والمواقع²⁵. دفع سيرًا وأقرانه المنحى الموقعي للمجسم المنحوت، بعد فصله عن قاعدة التمثال، إلى مدى أبعد حيث أصبح هذا الفصل، الذي لم يعلن عنه إلا في العام 1913 مع ظهور المسبق الصنع والإنشاء، واقعًا فعليًا بحلول عام 1970 مع ظهور أساليب جديدة فيما يتعلق بخصوصية الموقع²⁶. لكن بأي منطلق إذن، بقيت هذه الأساليب «نحتًا»: المصطلح الذي تنكّر له هؤلاء الفنانون أو تجنبوه على الأقل؟

بالنسبة لسيرًا، كان الغرض من المشروع الأوّل فك غموض النماذج الحداثية، ونزع التوثيق عنها وفقًا لمسارات بنائية. ومما ورد في نص مهم كتبه في عام 1985: «في كل أعماله، تتكشف معالم عملية الإنشاء. القرارات في شأن

النحت في قالب جديد

ما هو مادي، شكلي، وسياقي بدهية. الإفصاح عن الإجراءات التكنولوجية هو ما يجرّد مثالية حرفة النحت من طابعها الشخصي والأسطوري»²⁷. لاحظ العبارة الأخيرة في هذا البهان. من وجهة نظر بعض النقاد، جاء هذا التشديد القاطع ليؤسّط عملية التبسيط البنائي للوساطة، بل ليهود بهذا الخطاب النقدي إلى النحت في الحقيقة²⁸. كان هذا التشديد ضروريًا في رأي سيرًا بالنظر إلى ما يعتور النحت من نقص لناحية الأساس المنيع والخطاب المُحكّم الخاص، فأصبح مشروعه بالنتيجة أن يُطور نمطًا لا يفتقر لما سبق.

في الحديث عن هذا النقص، كتب بولدير «لقد ضاع أصل النحت في غياهب الماضي، فهو من ثمّ فنّ كاريبي»²⁹. في جزء قصير من كتابه *Salon of 1846* تحت عنوان «لماذا النحت مُمل؟»، يكرر الشاعر والناقد الكبير بعض المآخذ المُملة حول النحت: إنه مفرط في ماديته، و«أكثر قرربًا إلى الطبيعة» من الرسم بكثير، وهو مفرط الغموض، أكثر تقلبًا من الرسم بكثير لأنه، كمجسم منتصب مكشوف الجوانب، «يعرض كثيرًا من المظاهر الخارجية دفعة واحدة»³⁰. تعكس هذه الانتقادات تحزبًا لمثالية هيغل الذي يحتل النحت في ترتيبه للفنون مرتبة أدنى من الرسم بسبب ماديته النسبية، ول ديدرو *Diderot* أيضًا الذي منح احتفاؤه بالتابلوه *tableau* امتيازًا خاصًا للخطبة المباشرة المفترضة في معاينتنا للمسطح الخارجي المفرد للرسم، على حساب الزمن المُقدّر لتماسنًا مع «المظاهر الخارجية» للنحت. رأينا فيما سلف كيف تصدّى سيرًا ونظراؤه لهذه التزعّات المثالية المقيمة³¹. لكن ماذا عن التلميحَات المستفزة حول «الأصل الضائع» و«الفن الكاريبي»؟ يلمح بولدير في تسمية «كاريبي» إلى أن النحت بدائي، وحتى توثيقي (هو يناقش مسألة الأوثان في الجزء نفسه من *Salon*). في عصره، كان يُنظر إلى الوثن كأمر دنس، مجسم هجين ليس قيمًا بالعبادة التي تكرسها الجماعة له، وفي هذا الصدد، خدم الوثن كرمز خطابي لأقلّ التصنيفات الفنية والدينية

شأنًا في العالم (وفق ما أشار هيغل وآخرون). بناء على ذلك، «ضاع أصل» النحت؛ حيث يشير بودلير أن بداياته الطقسية كوئن لا تشترط أنه نحت يمتلك أساسًا مقبولًا يمكنه من التطور إلى فنٍ حقٍّ³². من الواضح أن سيرًا لا يتفق مع بودلير، لكنه يمتدّد رغم ذلك أن النحت لا يمتلك قاعدة قوية، ولذلك فهو يبحث عن مبدأ (أو مجموعة مبادئ) يمكن أن تعوض «أصله الضائع». فوق ذلك، فهو يستغلّ صفته «الكاربي» كهجين، دنس، وماديّ، كميزة إشكالية. يقدم سيرًا تعريفًا مميزًا للنحت: فهو يحفز جسدًا ويؤطر مكانًا حيث يتناوب التخالط بينهما. لكنه يضع النحت في منزلة بين شرطين آخرين: فهو يضادّ الرسم من جهة، ويلعب دورًا نقديًا في السياق المعماري من جهة أخرى. في عمله Salon of 1846، يسمي بودلير النحت «بالفن التكميلي»، «شريك متواضع الحال للرسم والعمارة»³³. يتماشى هذا مع الهرمية الهيفيلية للفنون التي تبدأ من العمارة مرورًا بالنحت وصولًا إلى الرسم (ثم الموسيقى، يلها الشعر، والفلسفة في أعلى الهرم)³⁴. يستخدم سيرًا المصطلح الذي يتوسط هذه الهرمية القديمة كي يقنّد المصطلحات ذات الصلة. على نحو أكثر دقة: يوظف المادية النسبية للنحت، ومقدرته على تفعيل الجسد والموقع كي ينقد الرسم (الذي لا يؤدّي تفعيلًا كهذا)، والاستقلال النسبي للنحت ومقدرته على توضيح الهيكل كي ينقد العمارة (إلى درجة أنه قادر على إخفاء سماته التكتونية الخاصة). في خضم ذلك، يقدم سيرًا مبدأ إضافيًا للنحت: ليس مبدأ خصوصية الوساطة بل تباينيّة الوساطة، ومن شأن هذا أن يحيل شائبته «الكاربية» (كدنّس وهجين) إلى ميزة بالغة الأهمية³⁵.

يقارب سيرًا هذا الفهم المتباين للنحت من خلال محاكاة فلسفية مستعمدة من برتراند راسل. «لكل لغة بنية خاصة لا يمكن تناولها نقديًا باستخدام تلك اللغة عنها»، كذا يعلق سيرًا: لغة ثانية فقط ذات بنية

النحت في قالب جديد

مختلفة يمكن أن تعرض هذا التحليل³⁶. لقد عدّل هذا المبدأ بدايةً كي يفكر مليًا فيما تمثله رسوماته وأفلامه لنحته، لكن ذلك يحدد أيضًا ما يمثله نحته للرسم والعمارة. فمن ناحية، يصير سيرًا على المنزلة المطلقة للنحت كخطاب خاص بذاته، ويسخّر هذا الخطاب كي يفيد من بعض مناحي الرسم والعمارة، فقط بهدف إظهار اختلافاته عنهما. بالنتيجة، حتى وإن ضادّ نحتُه الرسم إلى درجة أنه يناهض تقاليد الشكل-الترضية، فهو يفيد من التصويري لناحية تأطيره للموقع³⁷. وحتى إن كان في نحته نقدًا للعمارة إلى درجة عزوفه عن المنعنى السينوغرافي، لكنه أنه يفيد من المنعنى المعماري لناحية أنه يعطي امتيازًا خاصًا للجانب الهيكلية.

تطرفت فيما سبق إلى الفروقات عن الرسم، وسأركز هنا على الفروقات عن العمارة. أيًا تكن قيوده الخاصة، ليس للنحت تلك الصلة الوثيقة بالعقلانية الرأسمالية والقوانين البيروقراطية، وعليه، فله حرية التدخل نقدياً في المجالات الأخرى، ليس أقلها قضايا العمارة. إلا أن سيرًا يقترح المزيد: فيشير إلى مقدره النحت على استعادة مبدأ مُهمل في العمارة، في أساسها التكتوني تحديداً، أي أن يستعيد «كأصل ضائع» للنحت. غالبًا ما «يظهر نحته بصورة تتضارب» مع العمارة في موقعه³⁸. يُمكن لهذه العلاقة أن تكون عدائية (فهي لا تساعد الراغبين باقتلاع *Titled Arc* (1981-89) في ملاحظة أنها شكّلت تحديًا للعمارة المبتدلة ل فيديرال بلازا *Federal Plaza* في نيويورك)، لكنها يمكن أن تكون سلسلة تكملية وحتى تبادلية، حيث يخدم النحت كأقواس تزيينية للعمارة والعكس صحيح. بناء عليه، توجد قطع (أقواس غالبًا) تُبرز العمارة كما في عمل *Trunk* (1987)، الذي أقيم للمرة الأولى في فناء باروكي في مونستر، ألمانيا، وقطع أخرى (كتل غالبًا) تُمَثَّل في قالب معماري أصلاً كما في عمل *Weight and Measure* (1992)، الذي أقيم للمرة الأولى في قاعة نيو-كلاسيكية لتات غاليري في لندن، إضافة إلى

قطع تمثل النمطين السابقين معاً كما في عمل *Octagon for Saint Eloi* (1991) الذي ينتصب في هيئة تمكس صلوةً وديئةً مع الكنيسة الرومانسيكية القائمة خلفه. في بيانات تاريخية كهذه، يحدث أحياناً أن تنقلب الأدوار: فيبدو أن النحت يُبرز العمارة كما في الكتلتين الكالحتين لعمل *Philibert et Marguerite* (1985) الذي يكشف بوضوح عن السقف المعقود لأديرة القرن السادس عشر حيث أقيمت الكتلتان.

في معظم الأحيان، ينخرط سيرا في العمارة بفرض نقدها، ويندرج هذا النقد في خانتين على الأقل. الأولى إجرائية: تتعلق بالصيغ الأساسية للتمثيل المعماري: المنظر الجانبي للمبنى والمخطط (أي أن يُرى هيكل المبنى متجهاً إلى الأمام، وأن يرى نسق مكوناته من علي). في عمله، كما نوه إيفلين بوا، غالباً ما يحطّم سيرا «هوية المخطط في المنظر الجانبي ذاته» وبالعكس، وهذا لا يُنتج تبايناً (من الأمام أو من أعلى) ولا منظراً (من الداخل أو الخارج)، فلا يتحقق أي منهما ناهيك عن النحت ككل³⁹. يعتمد سيرا هذا العائق لمناهضة صورة العمل الأخذة في التشكل، وكى يشدد أيضاً على حقوق الجسد في مواجهة الموضوعية التجريدية (وحتى الإتقان الشامل الإزاء) للتمثيل المعماري. أما الثانية فهي عدائية: تتعلق بعمارة ما بعد الحداثة. يتناول النقد هنا نقطتين أساسيتين: تفضيلها السينوغرافيا على الهيكل (ذكر سيرا عام 1983 في أوج حقبة ما بعد الحداثة «لا يعبأ معظم المعماريين بالمكان، إنما يركزون على الغلاف والسطح الخارجي»)، والبأسا النزعة الاستهلاكية قناعاً تاريخانياً (علق سيرا عام 1984 بقوله «لقد أصبحت القيم الرمزية صنواً للإعلانات التجارية»)⁴⁰. وعليه: إن تشديده على التكتوني هو سيف ذو حدين: فهو يعالج الغياب التاريخي للتكتوني في النحت –الذي يُقترح «كاصل ضائع»- ويشكك في الأفول الأخير للتكتوني في العمارة.

النحت في قالب جديد



Octagon for Saint Eloi, 1991.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية: $8 \times 8 \times 6 \frac{1}{2}$ قدمًا.
Eglise Saint Martin, Chagny, Saône-et-Loire, France.

هنالك مصطلح رئيس في معجم الفن البنائي يدل على تطوير التكتوني في الخطاب المعماري من قبل كينيث فرامبتون Kenneth Frampton بوجه

خاص. إذ إنَّ محاججته عدائية أيضًا، فعلى غرار سيرّا؛ يشن فرامبتون هجومًا لاذعًا على الرداءة السينوغرافية في جزء مُعتبر من عمارة ما بعد الحداثة، ويصرّ على الجسدي والتكتوني في مواجهة التقنيات الرأسمالية للافتراضي والتصويري التي اعتنقها عدد كبير من المعمارين مؤخرًا⁴¹. هذه المحاججة أنطولوجية أيضًا لكن بطريقة مفايرة لسيرّا، ويصرّح فرامبتون أن «الوحدة الهيكلية» هي «جوهر غير قابل للاختزال في البنية المعمارية»⁴². يؤمن فرامبتون في الحقيقة بالأسطورة الأصل للعمارة (بما يتفق مع «الكوخ البدائي» كما طوّره أبي لوجي Abbe Laugier لصالح عمارة نيو كلاسيكية): أسوةً بغوتفرايد سيمبر Gottfried Semper، يعتقد فرامبتون أن العمارة قد تأسست في تراكب الكتلة المكثفة (كما تتمثل في بناء الطوب) مع الإطار التكتوني (كما تتمثل في البناء الخشبي). بالمحصلة، يتموضع «جوهر العمارة عينه» بالنسبة لفرامبتون في «التعشيق الإجمالي» وهذا «الانتقال التركيبي التأسيسي من قاعدة قطع الأحجار إلى الإطار التكتوني» قد أضحى «نقطة تكتيف أنطولوجي»⁴³. حسب فرامبتون، ليس تراكب الكتلة والإطار مادياً وحسب (الطوب مقابل الخشب) و«مرتبطاً بالاجاذبية» (الثقل مقابل الخفيف)، بل إنه «كوزمولوجي» أيضاً (الأرض مقابل السماء) مترافق مع «تبعات أنطولوجية» ذات قيمة عابرة للثقافة والتاريخ معاً⁴⁴.

تردد أصداء قراءة سيرّا في جزء كبير مما أوردناه رغم أنه يحجم عن الميتافيزيقيات التي يحتفي بها فرامبتون. يحتل التعشيق موقعاً بارزاً في عمله؛ فهتّرك مكشوفاً غير مُلحَم، وحيث تتداخل صفائح الفولاذ الخاصة به يتكشف الإنتاج بكل وضوح، وينفض غموض الأساليب القديمة للنحت من خلال ذلك. يروق للويس كان القول إنَّ الزخرفة هي تجيل التعشيق، وبالنسبة لسيرّا، فإن «أي ضرب من التعشيق» -بقدر ما يكون ضرورياً

النحت في قالب جديد

لأسباب وظيفية- هو دائمًا ضرب من الزخرفة، وببجمله سيرًا تحديدًا من خلال تعريته، ورفضه «لزخرفته» على الإطلاق⁴⁵. لعله من الممكن القول أن تناسق الكتلة والإطار لدى فرامبتون، الذي يتبلور برنامجيًا في التعشيق، يتوافق مع تناسق «الوزن والمقام» لدى سيرًا. لا شك أن العلاقة بين الجمل والدعامة ركيزة أساسية في عمله، وأن دعامات الرصاص والفولاذ خاصة تستوعب تكتونيات الخشب وتنوعات تقطيع البلوك (يطلق سيرًا على الدعامة مسمى «الشيء الأكثر جذرية في المبادئ الهندسية»). في المقام الأول، يشارك سيرًا فرامبتون إصراره على التكتوني. ويتبندى هذا غالبًا في الدعامات (التي رجع إليها في أواخر الثمانينات، وكأنه يرمي من ذلك إلى تقديم مثال مناقض لهشاشة العمارة ما بعد الحداثية) لأن الدعامات تُظهر «مبادئ المعمارية» بجلاء: الحمولة المركزة، التوازن، التوازن المكافئ، معدل الرفع» بصورة أكثر مباشرة. تُفصح أعمال أخرى، لا سيما في أواخر الثمانينات، عن هذه المبادئ أيضًا: أعمال مثل *Gate* (1987) الذي يتكون من قضيبين فولاذيين على شكل حرف T على كل من جانبي صالة العرض (تظهر القضبان كدعائم للسقف)، و *Timber* (1988) وهو مجموعة من صفائح فولاذية على شكل حرف T وضعت تحت سقف صالة العرض، و *T-Junction* (1988) وهو عبارة عن قضبان فولاذية على شكل حرف T وضعت تحت سقف صالة العرض بمسافة قصيرة حيث جرى تمديد الجانب الأفقي، وأخيرًا: *Maillart* (1988) حيث جرى تمديد الجانب الأفقي أكثر مدعومًا بقضيبين في هيكل يوحى بوجود جسر (في إشارة تشريفية للمهندس السويسري الكبير روبرت ميلارت [1872 Robert Millart - 1940]). يبقى هنا اختلاف بين: يتوسل فرامبتون بالتكتوني لأجل العمارة، ويتوسل به سيرًا لأجل النحت. كيف نحسم قرارنا بين الاثنين؟ لا حاجة إلى ذلك ربما، ولعل للنحت والعمارة أرضية مشتركة في المنحى التكتوني، بل

ربما يتشارك الاثنان، في حقبة صناعية. مبدأ أصلياً في الإنشاء الهندسي⁴⁶ يعلن سيراً دون مواربة عن التزامه العمل الهندسي في بيان له عام 1985:

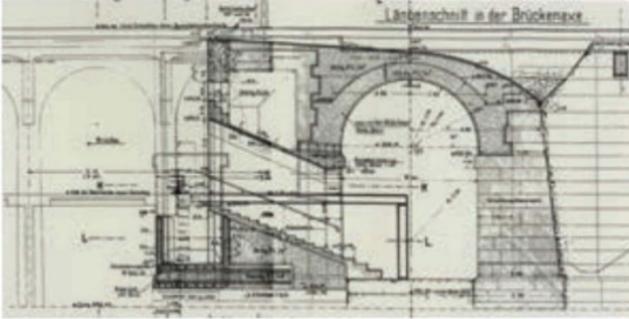
لتاريخ النحت القائم على الفولاذ الملحوم في هذا القرن - غونزاليز، بيكاسو، ديشيد سميت- تأثير لا يكاد يُذكر على عملي. كان معظم النحت التقليدي حتى منتصف القرن جزءاً متصلاً بالكل، بمعنى: أُلصِقَ الفولاذ تصويرياً وتركيبياً في أن. جزء كبير من التلحيم كان من خلال إلصاق وتعديل أجزاء معينة لم تكن تتمتع بالتدعيم الذاتي عبر بنيتها الداخلية. حتى أن أسلوباً عفى عليه الزمن ظل مُتبعاً: وهو التشكيل من خلال نحت وصهر المجسمات البرونزية الجوفاء. التعامل مع الفولاذ كمادة للبناء من ناحية الكتلة، الوزن، التوازن المكافئ، الطاقة على تحمل الوزن، نقطة الحمولة، كان قد انفصل كلياً عن تاريخ النحت، في حين أنه يسيطر على تاريخ التكنولوجيا وأبنية المصانع. لقد أفسح المجال أمام التقدم الأعظم في إنشاء الأبراج، الجسور، الأنفاق.. إلخ. النماذج التي أتطلع إليها هي تلك التي اكتشفت إمكانات الفولاذ كمادة للبناء: إيفل، روبيلينغ، ميلارت، ميس فان دير رويه. منذ أن أثرت البناء باستخدام الفولاذ كان من الضرورة أن أستعلم عنّ تعامل مع هذه المادة بالطريقة الأكثر تميزاً، الأكثر إبداعاً، والأكثر اقتصادية أيضاً⁴⁷.

رغم غلبة الطابع الأوروبي على كوكبة المشاهير المهتمين بالتكتونية التي أوردتها في كلامه، تظهر ملامح نهج أمريكي هينا: قبل وقت طويل من دوشامب، وفيما يمكن اعتباره انتصاراً لمبولته الشهيرة، رُشحت الجسور وأعمال السباكة باعتبارها أعظم المساهمات الأمريكية في الحضارة، حيث

النحت في قالب جديد

كال شاعر الأمريكي والت وايمان Walt Whitman المدائح لجسبروكلين (كما فعل هارت كرين Hart Crane وجوزيف ستيللا Joseph Stella فيما بعد)، ويشارك سيرًا في هذا المزاج العمراني السائد كمثل للبناء الذاتي⁴⁸. ثمة جوانب محددة في تكوينه الشخصي على صلة وثيقة بهذا، تتضمن ذكريات عن والده الذي عمل فني تركيب أنابيب في حوض السفن في سان فرانسيسكو، وعن خبراته كعامل شاب في مصانع الفولاذ في باي إيريا Bay Area.

إن الإصرار على التكتوني بالذات، لدى سيرًا كما فرامبتون، ينبئ عن أفوله في الأساليب الحديثة. وفي هذا الصدد، هنالك سرديّة تعتمل هنا؛ سرديّة «التفارق الإدراكي» بين العمارة والهندسة من ناحية، وبين النحت والهندسة من ناحية أخرى⁴⁹. يؤرّخ التفارق الأول لدى البعض، رمزياً على الأقل، مع تأسيس المدرسة متعددة التقانات Ecole Polytechnique في فرنسا عام 1795 عندما قُسم التعليم في هذه الحقول. لم يحدث التفارق الثاني قطّ، إذ لم يحدث أن توحد النحت والهندسة أصلاً: ومجدداً «الفولاذ كمادة للبناء... كان قد انفصل كلياً عن تاريخ النحت». خلافاً لفرامبتون الذي تطلع أحياناً إلى خلق تقارب بين العمارة والهندسة، لم يكن لدى سيرًا ما يستعيده، بل فرصة ليستغلها باعتبار أن الفصل بين النحت والهندسة كان مسلمة تاريخية. وعليه؛ كان له مطلق الحرية في أن يعيد العمل على النحت في مواجهة الهندسة بحيث يجعله متصلاً بالعصر الصناعي. تتخلل إعادة التوضع هذه، وهي أحد مرتكزات إبداعه الرئيسية، كل أعماله، لكنها برنامجية في قطع مثل *Maillart Extended* (1988)، وهي عبارة عن عتبة وسُدّة من قضبان فولاذية توسعان ممر المشاة عبر الفراندي في فيادكت *Grandfey Viaduct* (1925)، التي صممها ميلارت في سويسرا بأسلوب نحتي يكشف عن منطقتها الهيكلية⁵⁰.



مخطط *Maillart Extended*, 1988
 سويسرا، Grandfey Viaduct, Switzerland

ينطوي ذلك على مخاطرة بطبيعة الحال: قد يفض سيرا غموض النحت كحرفة فنية، لكن فقط ليؤسطره كهيكل صناعي. إن هذا يقلب على سيرا نقده الخاص للنحت الملحم في حقيقة الأمر—هو صيغة تسوية بين الفن والصناعة—ويدل على أن أستطيقاه الإنتاجية، التي بطلت الآن، تحجب العلاقة المعاصرة بين الممارسة الفنية والنمط الإنتاجي في المجتمع ككل أكثر مما تظهرها. لكنْ هذه الأستطيقا الإنتاجية لم تكن قد بطلت بعد عندما ظهر سيرا في أواسط الستينيات (نذكر هنا أن البنائية الروسية قد تعافت من اندثار نسبي بفضل مجايليه من فنانيين ومؤرخين). ممّا ذكره سيرا أمام مجموعة ضمت أندريه وموريس: «لقد جننا من خلفية ما بعد الحرب وما بعد الكساد العظيم حيث نشأ الأطفال وعملوا في المراكز الصناعية للبلد»⁵¹. كما ذكرنا في الفصل السابع، أدخل هؤلاء هذا الإطار المرجعي في الأسلوب الفني بطرق غيّرت معطيات مادّه وسرعمله، فضلاً على معطياته موقعه ومنظره؛ اتساع حجم العمل الفني في استوديوهات علوية، انفتاحه على المشاهد الطبيعية البعيدة، مواجهته للعمارة المدنية، وهكذا.

النحت في قالب جديد

لا ريب أن تغيّرًا كبيرًا حدث على مدى الخمسين عامًا الفائتة. فقد تحوّل اقتصادنا إلى نظام ما بعد صناعي بدرجة كبيرة: قائم على الاستهلاك، المعلومات، والخدمات، ما أفضى إلى تغيّر المكانة التي احتلها سيرًا ونظراؤه بهذا الخصوص⁵². في هذا السياق، قد يُعتبر التزامه بالهيكل المصنعي مقاومةً للتدهور الذي عمّ الجانب التكتوني في العمارة. ولبطلانه المفترض في النظام ما بعد الصناعي للتصميم الرقمي⁵³. بعبارة أخرى، إذا كان النموذج المصنعي للتكتوني قد بطل جزئيًا، فإن إعادة التأكيد على استحقاقاته قد يكون ضرورة استراتيجية، بل لعل في هذا ما يمنحه مُكنةً نقديةً جديدةً⁵⁴. من المؤكد أنه يُمكن الاستناد إلى سيرًا في نقده الحاد للبعد السينوغرافي في معظم العمارة ما بعد الحداثية، و«للتكتونيات المُستحدثة» في جزء كبير من التصميم المعاصر المفتون بالهندسة المفرطة (ريم كولهاس في تصميمه لمجمع التلفزيون المركزي الصيني CCTV في بكين) والإنتاج الرقمي للصورة (زها حديد في مجمل أعمالها تقريبًا)⁵⁵.

في التسعينيات، دفع سيرًا العنصر التكتوني في نحته إلى وجهات أخرى؛ اثنتين منها خارج أي توقع، وتبدوان كتحوّل ديبالكتيكي لاهتمامات مسبقة. أولاً: هنالك أعمال مثل الغرق والناجون *The Drowned and the Saved* (1992) وجاذبية/غرافيقي *Gravity* (1993): أقيم الأول مؤقتًا في كنيس شتوملن Stommeln في ألمانيا، ووضع الثاني بصورة دائمة في متحف ذكرى الهولوكوست Holocaust Memorial Museum في العاصمة واشنطن، تطورت فيها التلازمات الرمزية للتكتوني بطرق تنطوي على معاني روحية، دون التعارض مع الشروط العلمانية للنحت، الجسد، والموقع، بل بواسطتها. لا يُصوّر الروحي في أعمال كهذه (يبقى هذا التابو حاضرًا بقوة)، إنما يُستحضّر، ومع أن هذه الاستحضار ليس نُصْبِيًا (هذا التقييد صارم أيضًا)، إلا أنه تذكاري. يُعبر عن إحياء الذكرى هذا في «الوزن والمقام»



The Drowned and the Saved, 1992.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية، حاجزان مستقيما الزاوية،
كل منهما $\frac{3}{4}$ 13 × 61 × 56 بوصة.

Kirche St Kolumba, Erzbischöfliches, Diözesanmuseum, Cologne.

النحت في قالب جديد

فقط، وبدلاً من أن يكون إحالة إلى حدث في مكان آخر، يرمخ التذكاري في جوهر هذه البنية⁵⁶. ثانياً: هنالك أعمال مثل الإهليلجات المنقّية، وفيها يكون الهيكل، تماشيًا مع الهندسة، أكثر تعقيدًا إلى درجة يتولد معها نظام جديد للتأثير: فهذه القطع مكثفة مادياً بما يجعلها مكثفة سيكولوجياً أيضاً. على غرار الانعطافة التذكارية، كان هذا التطور السيكولوجي مفاجئاً إذا أخذنا بالحسبان اجتناب الفضاءات الخاصة للمعنى في جزء كبير من الفن الأدنوي وما بعد الأدنوي، غير أن هذا البعد السيكولوجي ليس خاصاً بالضرورة⁵⁷.

حاجت روزاليند كراوس بأنه في التقليد الغربي؛ خضع المنطق النصبي لمفهوم النحت الرسمي الحكومي، على الأقل في الشكل الباراديبي للنصب الذي «يجثم في مكان مخصوص ويعبر بلغة رمزية عن معنى ذلك المكان أو دوره»⁵⁸. لقد قطع النحت الحدائوي مع هذا المنطق، ليس فقط في أشكاله التجريدية ومواده التي لا تحمل سماتٍ فنيّة، إنما في طبيعته مع قاعدة التمثال أيضاً، الأمر الذي مثل واقعة دياالكتيكية فتحت النحت على إمكانات تتعلق باللاموقعية الحدائية وخصوصية الموقع ما بعد الحدائية. في أعمال معيّنة خلال التسعينيات، طرح سيراً تغييرياً إضافياً لهذه الأحكام: پاراداييم نحتي لا صلة له باللاموقعية ولا بخصوصية الموقع، بل هو مستقل ومؤرّض بطرق أخرى.

ظهرت معالم هذا التوجه أوائل التسعينيات في أعمال منها ما وُضع أمام كنيسة فرنسية (*Octagon for Saint Eloi*)، وفي قلب كنيس الماني (*The Drwoned and the Saved*)، وفي متحف الهولووكوست في واشنطن (*Gravity*). مواقع كهذه ليست خاصة أو عامة بالضبط، لكن يحتمل أن تكون حميمية وتشاركية مع ذلك. يحبل عمل الفرقي والناجون إلى ذكرى



Gravity, 1993.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية: 12 × 12 قدمًا × 10 بوصة.
متحف الهولوكوست ، واشنطن العاصمة.

النحت في قالب جديد

الهولوكوست من خلال الموقع والعنوان (الذي يشير بدوره إلى رواية بريمو لبيفي Primo Levi العظيمة عن المحرقة). نذكر هنا أن الموضوع لم يُصوّر إنما استُحضر عبر الهيكل لوحده، الذي يتكون من عارضتين بشكل حرف L (الأفقية منهما أطول من العمودية) تسند إحداهما الأخرى بواسطة دعامة طرفية. أسمى سيرًا شكل الجسر هذا «أيقونة سيكولوجية» ترمز إلى العبور والهلاك: الحركتين اللتين عبّر عنهما هذا الصرح. فهناك من يعبرون الجسر ويتخطون الهاوية –الناجون- ومن لم يُسمح لهم بالعبور ومن جُرّوا إلى الأسفل -الغرقى-. هذان المساران، هذان القدران متعارضان لكنهما مقترنان كما تقترن العارضتان في دعامة مشتركة. بهذا الأسلوب جرى التعبير عن المبدأ التكتوني لأن الدعامات عام 1970 -«باعتبار أن القوى تميل نحو تحقيق حالة اتزان، فينتفي الثقل»- تكتسب أهمية روحية حيث يعكس هذا التدعيم شكلًا من التبادلية التي تعكس بدورها تألقًا بين الغرق والناجين⁶⁰. هذا تألف وليس إعتاقًا، ونذكر أن الجمالية جوهرية وليست ترانسندتالية، فهي تعتمد على قوة جاذبية الهيكل التي تكافئها وتعاكسها. على شاكلة الهولوكوست، يتواجد العملان في مكاننا؛ في التاريخ، وليس ما وراء التاريخ.

يُبرز الغرقى والناجون المقهاص، في حين يُبرز جغرافيتي النقل الذي يكتسب أهمية روحية أيضًا⁶¹. جغرافيتي، هو عبارة عن سطح مستو ضخم يتدرج إلى الأسفل من قاعة الشهود Hall of Witnesses في متحف الهولوكوست نحو الأرضية أدناه، والأيقونة النفسية هنا مُلَمّ وليست جسرًا، وتمتلك متلازمات رمزية خاصة بها. هل يشير هذا السطح المُدرَج إلى الانحدار أم إلى الارتقاء؟ هل يعبر عن الجاذبية أم عن الجمالية؟ مع أن في الدرجات ما يدل على الحركة، لكن في السطح ما يوحي بالسكون بطريقة تبدو معها التناقضات: انحدار-ارتقاء وجاذبية-جمالية مُعلّقة

(ثمة صبغة رمزية هنا: جدار تذكاري). تنبئ أعمال مثل جرافيتي والغرقى والناجون عن نقلة جزئية من تغاير المنظر بين الشخص والموقع إلى أسر الناظر أمام العمل. يمكن أن يمنح هذا الأمر شعورًا سلبيًا إذا نُظر إلى جرافيتي كجدار والغرقى والناجون كحاجز، بمعنى أن كثيرًا من العوائق تثير ذكريات عن واقع تروماتي لا يمكن استيعابه. أو يمكن أن يمنح هذا الأمر شعورًا إيجابيًا إذا نظرنا إليه كرمزية تجمع بين المقدس والعلماني⁶². كما هو الحال مع أسر الناظر، يبدو الطابع التجريدي للعمل، المستند إلى مبادئٍ روحيةٍ وأستطيقيةٍ، مؤثرًا للغاية فيما يشوبه من غموض⁶³. هل في هذا الرفض للتمثيل مقابل الهولوكوست دلالة على استحالة تثبيت (نفسي) سوداوي على ماضي تروماتي؟ أم هو دلالة على إمكانية التعامل مع هذا الماضي الفاجع الذي يبقى الباب مفتوحًا نحو مستقبل مختلف؟ في كلتا الحالتين تم إحياء ذكرى المحرقة، لكن ذلك لم يرتق إلى تحويلها دينًا مستبدًا قائمًا بذاته⁶⁴.

الثقل وحالة الاتزان، الجاذبية والجمالية، لها تأثيرات سيكولوجية فضلاً على تأثيرات جسدية وروحانية. عام 1988، استدعى سيرًا واحدة من ذكريات طفولته عن إطلاق سفينة في المرفأ حيث كان والده يعمل:

كانت لحظة جزع عارم وقد مضت ناقلة النفط في طريقها مجلجلاً، متأرجحة، متمايلة لتثب إلى البحر، وقد غمر نصفها بالماء لتصعد بعدئذ وترفع نفسها وتحقق توازنها... مضت السفينة عبر مرحلة انتقالية من ثقل هائل متصلب إلى هيكل طاف، حرّ، عائم يمخر عباب الماء. ما اعتراني من دهشة ورهبة في تلك اللحظة لا يزال باقيًا. كل المواد الأولية التي احتجّت إليها متضمنة فيما اختزنته هذه الذكرى التي تحولت إلى حلم مقبم⁶⁵.

النحت في قالب جديد

لا نحتاج إلى مراجعة التحليل النفسي للذاكرة الصورية والفتناتيات البدئية لنذكر مدى التأثير السيكولوجي لهذا الحدث، ورغم أن هذا البعد ظهر إلى العلن بقوة أواخر الثمانينات، لكنّه كان دفينًا في الأعمال المبكرة⁶⁶. لا شك أن سيرًا وبعض نظرائه أمثال روبرت سميتسون، بروس ناومان، وإيفا هيسي Eva Hesse كانوا مترددين أول الأمر حيال العقلانية الجلية في الأدنوية. فمن جانب، كان مشروعهم عقلائيًا أيضًا: أن تبين سريرة العمل بهدف توضيح كيفية إنجاز النحت للناظر. ومن جانب آخر، ألمح هذا الإنجاز إلى إشراك جسدي غالبًا ما استبطن جانبًا إبيروتيكيا وآخر سيكولوجيًا (أكثر ما يظهر لدى هيسي، لكنه حاضر أيضًا في أعمال فنانيين آخرين)⁶⁷. في العمل الذي بدأه سيرًا مع الإهلبيجات المثنية، نسج سيرًا العقلاني واللاعقلاني على منوالٍ واحد: يبقى المنحى العقلاني قائمًا؛ أي تبيان الإنتاج والهيكل، لكن المنحى اللاعقلاني؛ أي تشتيت الناظر في تحوّل البواطن إلى خوارج وبالعكس، يصل إلى مدى يبدو المرء معه وكأنه يعاين منحوتات مختلفة في كل خطوة. مقصد القول أن سيرًا لا يفقد المقروئبة في ظل زيادته للتعقيد، فهو يختبر الناظر بصرامة أكثر من ذي قبل (ويسمي هذا «رشاقةً عقلية/ تفاعلًا سريعًا»)، لكن يسمح له بخيارات أكثر، وحتى بتمثيل أكبر بينما ينظر، يتحرك، يشعرو ويتأمل.

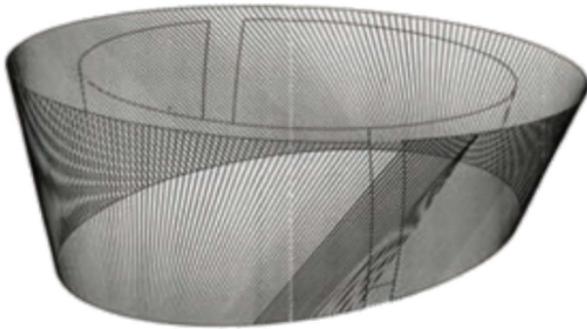
حاججت كراوس: «لقد صنع جيل المستينيات فنًا للكائن البشري الذي ينقلب باطنه إلى ظاهره؛ وهي وظيفة المكان غير المحدود»⁶⁸. هذه هي الحال مع سيرًا، لكن العكس أصبح صحيحًا أيضًا: مع القطع المثنية يظهر الناظر أنه داخل المنحوتة وخارجها في آنٍ معًا، بحيث أن الكائن الذي ينقلب باطنه إلى ظاهره هو أيضًا مكان ينقلب ظاهره إلى باطنه، وكان تلك وظيفة الكائن. بهذه الطريقة، أطلق سيرًا مكانيةً سيكولوجية في عمله؛ مكانيةً للبواطن المثيرة للذكريات التي غالبًا ما تتلازم مع السوربالية، وهذا ما لم يمكن توقعه

بحال، لأن سيراً كما رأينا أتقن استخدام الخط البنائي في التزعة الحدائيه، وهو ما يناقض المسار السوربالي. لكنه مع تطويره لهذا الخط البنائي، بلغ به مرحلة لم يعد فيها مناقضاً بحدة لطبيعته القديمه.

يرهن هذا التقارب بين المسارات المتضاربة على الحالة شبه المستقلة للتطور الإبداعي الذي حازه سيراً. ويفكك هذا الأسلوب النحت من حيث الصلة بالموقع، لكن بطريقة لا يتعارض فيها الهدم مع التركيب أكثر مما يتعارض الالتزام بخصوصية الموقع مع مستوى النحت⁶⁹. من المؤكد أن هذا الاستقلال الجزئي للعمل بالغ الأهمية لخصوصية موقعه، وهو ما يجب أن يكون عليه إذا كان لخصوصية الموقع أن تعني دقة الموقع أيضاً. هذه المسألة - أن يكون شبه الاستقلال ضماناً للدقة وليس تعطيلاً لها- قد غابت في معظم التطورات المتأخرة في الأعمال ذات الموقع الموجّه والقائمة على المشروع، الأمر الذي ينذر أحياناً بنزول الممارسة الفنية في ثنايا الأعمال الميدانية الموسميولوجية والأنثروبولوجية. لطلالما شدد سيراً على المقتضى الجوهري للنحت، وطلالما أصرّ على عدم جدوى الفن بالعموم. هذا المقتضى وانعدام الجدوى لا يلفهان أهمية الفن، بل يُبين سيراً إمكانية توافقهما معه. وذلك درس مهم حري بنا أن نتعلمه مجدداً بشكل دوري.

أن تفهم كيف يتشكل النحت لا يعني بالضرورة معرفة كيفية صباغته، وكما استثمر سيراً التناقض بين المفهوم والتصوير في عمله المبكر، رفع درجة التناقض بين الهيكل والصباغة في أعماله المتأخرة، وليست شرائط المتضاعفة وقطعه المثنية سوى مخرجات لهذا الالتباس. بطرق معينة، تشير هذه الأعمال إلى صنوبروكي للأدنوية الكلاسيكية: فكما هو الحال في العمارة الكلاسيكية، يشترك الموضوع الأدنوي مع الذات لكن يبقى منفصلاً عنه/ها، في حين تخلق العمارة الباروكية، حيث الشرائط

النحت في قالب جديد



نسخة مطبوعة للإهليلج الملفت المزدوج عن طريق برنامج CATIA، 1988.
الإهليلج الخارجي $40 \times 37 \frac{1}{2} \times 14$ قدمًا.
الإهليلج الداخلي $32 \times 20 \frac{1}{2} \times 14$ قدمًا.

والالتفافات تحيط بالكائن البشري، تداخلًا غير مألوف في معظم الأحيان: استحواذًا مكاني على الذات وتشويه ذاتوي للمكان. يبدو أحيانًا أن المكان هو إسقاط للجسد؛ إسقاط تختبره الذات وكأنه ينبثق من الباطن. في الأصل، تعني كلمة باروك «اللؤلؤة الممسوخة». واقترح جيل دولوز «الاكتناف» كمصطلح أكثر طواعية للدلالة على إبداعات الباروك المرموقة سواء كانت رسومات تينتوريتو Tintoretto، عمارة بوروميني Boromini، أو فلسفة لايبنتس Leibniz. من وجهة نظر دولوز، أحد التأثيرات الرئيسية للباروك هو فصل الداخل عن الخارج، لكن «ضمن أحكامٍ يقتحم فيها كل من الشرطين الآخر»⁷⁰. يعزو دولوز هذه الأحكام إلى النسق الفني-التاريخي لدى هاينريش فولفين Heinrich Wölffin (الذي أرسى التمايز الكلاسيكي/الباروكي كقاعدة لتاريخ الفن) وإلى تأملات لايبنتس الميتافيزيقية:

كما بين فولفين، نُظِم عالم الباروك وفقاً للمتجهين: التعمق نحو القاع، والنفاد صعوداً نحو الجهات الأعلى. يخلق لايبنتس [أيضاً] تناغمًا حيث، أولاً، جنوح المنظومة إلى بلوغ أدنى درجات اتزانها الممكنة وعندها لا يمكن لمجموع الكتل أن يهبط أكثر، وثانيًا، الجنوح إلى المسمو؛ المطمح الأكبر لأي منظومة في حالة انعدام الوزن، وهنا يتحتم أن تصبح الأرواح صائبة التفكير⁷¹.

المنظومة المركبة من المتجهات المتعارضة والكتلة المتألّفة مع انعدام الوزن تعود إلينا مع منحوتات سيرّا المثنية. تأثر سيرّا بالباروك في هذا الجانب أيضًا. فهو يخبرنا على سبيل المثال أنه استلهم فكرة الإهليلجات المثنية جزئيًا من خطأ عابر لردى معاينته المنظّر الداخلي لكنيسة القديس تشارلز ذات النوافير الأربعة *San Carlo alle Quattro Fontane* (1665-76) التي صممها بوروميني في روما وتعتبر إحدى نفائس العمارة الباروكية. في أحد أيام العام 1991، دخل سيرّا صحن الكنيسة من جهة جانبية، وأساء فهم إهليلجات القبة والأرضية معتبرًا أن ثمة خللاً في علاقة الاثنين ببعضهما:

يرتفع المكان مباشرة إلى الأعلى دون تغير في شكله البيضوي المعتاد من القمة إلى القاع. إنه نوع من «الأسطوانة البيضوية». بالنسبة لي، كان الدخول من الممشى الجانبي أكثر إثارة من الوقوف في الموقع المركزي. عندئذ خطر لي أنه ربما يمكنني القبضُ على ما تراءى لي من الممشى الجانبي، وتَنقّي المكان⁷².

بعبارة أخرى، رأى سيرّا أنه قد يستطيع تَنقّي أجسام كالأسطوانات البيضوية، الإهليلجات، واللولبيات صعوداً باتجاه الأعلى. وقد اختبر هذه البدهية أولاً في تصميم مكون من إهليلجين خشبيين نُبتا بحيث يوازي أحدهما الآخر لكن ينحرف أحدهما نحو الآخر بواسطة وتد خشبي. ثم صنع قالبًا

النحت في قالب جديد



الإهليلج الملتف المزدوج II، 1998.

الإهليلج الخارجي $11 \frac{3}{4} \times 27 \frac{1}{2} \times 36$ قدمًا.

الإهليلج الداخلي $11 \frac{3}{4} \times 28 \frac{1}{2} \times 19 \frac{1}{2}$ قدمًا.

من هذا التصميم حيث قُطعت صفيحة من الرصاص وُلِّقَت قياسًا عليه. استعان استوديو سيرًا بأحد برامج الكمبيوتر لحساب قوة اللازمة لثني الإهليلجات المتخيلة على أوسع مدى؛ ثني لم يكن قادرًا على تحقيقه سوى

عدد محدود من مصانع الفولاذ في العالم آنذاك. هكذا تولدت الإلهيلجات المثنيّة (مُرددة أولاً ثم مزدوجة) وتلتها اللّوالب المثنية. في كل من هذه الأمثلة قطعة مع الباروك ليس فقط على مستوى المنظر الجانبي⁷³ والمخطط، بل على مستوى الحيز الداخلي والحيز الخارجي⁷³.

وقعت هذه القطيعة المزدوجة سلفاً في الأقواس المضاعفة، بيد أن هذه الأخيرة تتخذ مساراً منحنياً لا يزال بإمكاننا توقعه. غير أن ذلك لا ينطبق على القطع المثنيّة؛ إذ لا يمكن للمرء أن يستشرف أو يتذكر الكثير عنها (الذاكرة تخضع للاختبار هنا أيضاً). تميل الجدران نحو الداخل والخارج، يمنة ويسرة، تميل معاً أحياناً، وغالباً لا تفعل، وبالنتيجة: تضيق هذه الجدران ثم تنفرج، ثم تضيق لتنفرج مجدداً بطرق تستعصي على الحساب الدقيق لأنها مثنيّة، أي لأن نصف قطر المنحنيات غير ثابت على الدوام. ليس من طريقة لتحديد حجم الهيكل أو المكان القادم في مسارنا، ويصبح ذلك أيضاً على الغطاء الخارجي للمنحوتة: «لأن السطح الخارجي يتقوّس باستمرار، فلا تشعر بالمسافة التي تفصلك عن أي جزء من السطح الخارجي. إنه من الصعوبة بمكان أن تعرف تماماً ماذا يجري مع حركة السطح الخارجي». حسب تعليق سيرز⁷⁴. يشعر المرء على الدوام أنه مُشتت، ويزداد هذا الشعور مع اللولبيات التي، خلافاً للإلهيلجات، لا تملك مركزاً مشتركاً ولا تُحسّن كبنى منفصلة؛ وعليه؛ قد يبدو أن كل خطوة لا تخلق مكاناً جديداً ومنحوتة جديدة وحسب، إنما جسد جديد فوق ذلك. أحياناً، وعندما تميل الجدران، يشعر المرء أن القطعة تلقي بثقلها عليه، لكن بينما تنفرج الجدران ثانياً تخف وطأة الثقل، فتأخذ شكل القمع الذي ينفرج إلى

(*) Elevation: هو إسقاط متعامد ويُحدد من مستوى عمودي ينظر مباشرة إلى المبني أو النحت، أي كيف يبدو لك العمل عندما تنظر إليه مباشرة في السحاق النحتي اعتمدنا ترجمة الكلمة إلى المنظر الجانبي؛ أي كيف تبدو المنحوتة عندما ينظر إليها المشاهد من جهة معينة. (المترجم)

النحت في قالب جديد



اللؤلؤ الملتف (يمين - يسار)، 04-2003
فولاذ مقاوم للعوامل الجوية 14 × ¼ 46 × 43 قدمًا.
غوغنهايم، بيلباو.

الأمام، وبصورة مفاجئة، يشعر كلا الجسد والهيكل بانعدام الوزن تقريبًا، ويتعاطم هذا الشعور مع اللولبيات أيضًا التي تبدو وكأنها تلتف بسلاسة أكثر وبسرعة أكبر بينما يمشي المرء خلالها.

يحاكي سيرًا هنا بئى عتيقة مثل المتاهة المعقدة ونقطة المركز، وهي البنى التي فُتِنَ بها السوراليون، لكن القطع المثنية ليست متاهات - يعرف المرء أن ثمة شخصًا قادمًا من المدخل أو خارج منها أمامه - ولا يكتنف المراكز هنا ذلك الغموض الذي يستدعي التوقع كما هو الحال في مركز المتاهة القديمة. مع هذه المكانية شبه السورالية، يختل التزامه القديم بالتكتونيات البنائية، لكن أبجدية جديدة للبناء تتولد في خضم العملية؛ أبجدية تُلغى تعارضات

قديمة مثل العقلاني واللاعقلاني، الميكانيكي والبيومورفي⁷⁵. في الوقت نفسه، نتج القطع المثنية عن هياكل مستقبلية كذلك، ومنها «المساحات المثنية» المنتشرة في صور الكومبيوتر والعمارة المعاصرة. لا يكون الشخص في تصميمات كهذه مُحدد الموقع، بطريقة الأنساق التمثيلية كما في الرسم المنظوري أو في الفنون الأخرى كالرسم أو الفيلم على الأقل، ومن الواضح أن التوليد التلقائي للأشكال يُغفل الشخص، ما يؤدي إلى أن يبدو الشخص غير محدد، أو مُلغى في أغلب الأحيان⁷⁶. يستحضر سيرًا هذه الانطباعات في قطعه المثنية، إنما فقط لمعاينتها بما يفيد التجسيد، التوضع، والسباق. بالنتيجة، يبقى واضحًا بصدد اثنين من مزالقي العمارة النيو-باروكية اليوم –جنوحها إلى الانغماس في تصميمات اعتباطية وجنوحها إلى طمس الأشخاص – حتى في اتفاقه مع تصميماتها المستفزة لناحية الطبقة العليا والسرعة.

توجد إشارة مبطنة هنا إلى نقد إضافي للعمارة الحديثة. فمع التصميم المدعوم بالكومبيوتر والتصنيع، يبدو أحيانًا أنه يمكن استحضار وبناء أي شكل، وبشير سيرًا، في مثال مضاد، إلى تقهقر الدافع المنهجي والمنطق التكتوني نتيجة ذلك. يسري هذا النقد على الفن الحديث أيضًا، وخاصة في الأساليب التي تعتمد الصور الرقمية التعبيرية، والتي تميل إلى خلق لاذتية افتراضية. على العكس من ذلك، نجد لدى سيرًا تراكبًا وليس تهدمًا للمكانات والذاتيات المختلفة بطريقة تتيح لغموض التجربة الاحتفاظ بجانب حمي دون أن يتحول إلى تهديم مستقبلي التزعة.

هوامش الفصل الثامن

1. Richard Serra, *Writings/Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994): 35.
2. بعبارة أخرى، حق مع التزام سيرزا بالضرورة الذاتية لنحته بأسلوب حدائي، دفعه ذلك إلى تغيير الوساطة بما يتجاوز التعريف الحدائي.
3. Donald Judd, "Specific Objects," in *Complete Writings* (Halifax: Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975): 184.
4. اقتباس عن توني سميث كما أورده روبرت موريس في تقديمه لكتابه: ملاحظات حول النحت، الجزء الثاني:
"Notes on Sculpture, Part 2," *Artforum* (October 1966), reprinted in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993): 11.
5. اقتباس عن توني سميث كما أورده صموئيل واغستاف Samuel Wagstaff في:
"Talking with Tony Smith," *Artforum* (December 1966), reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968): 386.
للمزيد حول هذه التحولات انظر الفصل العاشر، وانظر مقال:
"The Crux of Minimalism" (1987) in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)
6. بالنسبة لفنانين مثل جود، فرانك ستيل، روبرت موريس وسيرزا، أسست الأعراف التصويرية لشكل التمثال والأرض نموذجًا من الفن ليس فقط مجرد فضل في جانبه التمثيلي بل مماثلة ضمنية لهوواطن المفهوم الفني الذي أرادوا استبعاده. المعنى بالنسبة لهذا الجيل علني، أدائي ومسألة تتعلق بالبحث. انظر:
Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility," *Artforum* (November 1973).
- كما سنرى لاحقًا، يعدل سيرزا هذا الوضع في عمله أواخر الثمانينات وما بعد. انظر الفصل الحادي عشر أيضًا.
7. انظر: 4-3 *Serra, Writings*. هذا هو النص الأول في هذا الكتاب، وهذا ما يعني مدى أهميته لسيرزا. حول منطق المواد أواخر العقد الستيني، علق سيرزا عام 1980 بقوله: «المثير للاهتمام في هذه المجموعة إنذكر هنا روبرت سميثسون، أيضًا

- هيمى، بروس ناومان، مايكل هايزر، فيليب غلاس Philip Glass، جون جوناكس Joan Jonas، ومايكل سنو Michael Snow] هو أنه لم يكن لدينا فرضيات أسلوبية مشتركة، وصحيح أيضاً أن الجميع كان يسير منطلق المادة وما تحمله من إمكانات على المستوى الشخصي: الصوت، الرصاص، الفلم، الجسد، وأياً يكن» (112).
8. "Richard Serra in Conversation with Hal Foster," in Carmen Giménez, ed., *The Matter of Time* (Bilbao: Guggenheim Museum, 2005).

حول الأشكال البدائية انظر:

The Shape of Time: Remarks on the History of Things (New Haven: Yale University Press, 1962): 33-9.

9. لم تظهر جميع الأشكال البدائية في مرحلة مبكرة. ظهرت أول الأشكال الإهليلجية المثنية عام 1996، وأضاف سيراً عام 2000 قطعاً جديدة إلى القائمة، تتكون من أجزاء كروية وطاقات (سطوح كعكية). لفهم هذه الأشكال، تخيل كعكة الدونات: حافتها الخارجية تشكل جزءاً شبه كروي بينما تشكل خافتها الداخلية نتوءاً مستديرًا. كلاهما يمتلك نصف القطر نفسه، لكن سيراً يثني الحافة الداخلية لطاقاته إلى الخلف، وعليه: عندما تُجمع مع الأجزاء الكروية، ينجدل الاثنان معاً فيما يشبه الأغلفة الخارجية اللاتناظرية لمحارة محطمة أو الجوانب الملتفة من جناح كما تظهر في عمله: (2000) *Union of the Torus and Sphere*). لم يصنع سيراً مطلقاً عملاً نحتياً لا يمكن ولوجه جسدياً أو بصرياً بدرجة معينة، ولأن انفلاق المنحوتة أزعه، عمد في أعمال لاحقة إلى فصل الأجزاء وتوجيهها بطرق مختلفة كما في عمله: (2003) *05-Between the Torus and the Sphere* الذي يتكون من أربع طارات وأربعة أجزاء كروية وضعت معاً في نسق منسجم يتولد عنه عن سبعة ممرات يزيد طولها على أربع وخمسين قدماً، ومداخل يتراوح عرضها بين ستة وثلاثين إنشاً. ينتابك شعور أن نماذج *Between the Torus and the Sphere* تماثل تلك في *Union of the Torus and Sphere* وكأنهما متناظران: لكن بينما يُبرز *Union* خصائص السطح الخارجي لوحدة الطارة-الجزء الكروي بسبب مظهره الخارجي الذي لا يمكن اختراقه، يبرز *Between* إمكاناته المكانية بالنظر إلى أن شبكة الممرات تمثل مظهره الخارجي كاملاً. وتستمر هذه المراوغة بين الموضوع والممرات في أعماله وهو ما سنعرض المزيد حوله لاحقاً.

النحت في قالب جديد

10. انظر: Serra, *Writings*: 7. في رأي سيرزا، أسهم نيومان Newman أكثر من هولوك Pollock في إفساح المجال أمام الرسم الذي حولته الأدنوية إلى صناعة-الموضوع. يزعم سيرزا أن ثمة أصلاً يعود لهولوك، لكنه مختلف عن «تركة هولوك» التي احتج بها كاهرو («يرى ألان كاهرو أن سحر التخفيف ليس أكثر من مجرد تبرير» [7]).
11. المصدر السابق: 98.

12. المصدر السابق، فيما يتعلق بالأول: الحركة «الفينومينولوجية» انظر:
Rosalind Krauss, "Richard Serra: A Translation," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984).

فيما يتعلق بالثاني، الحركة «المنظرانية» انظر:
Yve-Alain Bois, "A Picturesque Stroll Around Clara-Clara,"
October 29 (September 1984).

13. انظر: 15: Bois, "A Picturesque Stroll": 15. سيرزا كما اقتبسه بويس، 34.
14. Rosalind Krauss, "Richard Serra/Sculpture," in *Richard Serra: Props* (Duisberg: Wilhelm Lehbruck Museum, 1994): 102.

نشر هذا المقال أصلاً في:
Richard Serra: Sculpture (New York: MOMA, 1986).

15. حول هذه المفاهيم، انظر:
Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983), and Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005).

كما سأشير لاحقاً، في مشاريع مثل *Monument to the Third International* (1919-20)، جمع تاتلين بين العمارة والنحت، والمقصود هنا أن البنائية خدمت كسابقة معمارية وسابقة نحتية أيضاً.

16. Serra, *Writings*: 45.

17. Michael Govan and Lynne Cook, "Interview with Richard Serra," *Torqued Ellipses* (New York: Dia Center for the Arts, 1997): 26.
لا أناقش أنماط هذه الاختلافات باستفاضة لوجود كتابات مفردة كُرست لمعظمها.

18. قال بويس عام 1984: «رغم ما يقوله حولها، تقوم كل أعمال سيرتا على تفكيك مفاهيم مثل «النحت نفسه». انظر: "A Picturesque Stroll": 36.
19. Serra, *Writings*: 141.
20. حول التحول إلى اللاموقعية في النحت لدى برانكوشي، انظر: Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic* (Seattle: Bay Press, 1983).
21. Foster, "The Crux of Minimalism."
22. Benjamin H.D. Buchloh, "Michael Asher and the Conclusion of Sculpture," in Chantal Pontbriand, ed., *Performance, Text(e)s & Documents* (Montreal: Parachute, 1981): 55.
23. المصدر السابق: 56. قد يوافق سيرتا على ذلك (حق العبارة الأخيرة «كنحت»).
24. هذا النقد للنحت الحدائوي كصيغة تصويية بين الفن والصناعة هو أمر متوقَّع، بالشكل الإملهليي، في «التزوع إلى هذا الفنّ الحديث» لدى والتر بنيامين في «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر» (1935): «إن تغيّر ماهية الروح المنعزلة يُظهر هدفه. الفردانية هي نظريته... المعنى الحقيقي للفن الحديث لا تعبّر عنه هذه الأيديولوجيا. إنها تمثل محاولة الفن الأخيرة للهروب من برجه العاجي المُحاصر بالتكنولوجيا». انظر:
- Benjamin, *Reflections*, ed. Peter Demetz, transl. Edmund Jephcott [New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978]: 154-5
25. انظر: 59: "Michael Asher" Buchloh.. انحاز سيرتا إلى تأملين، إن جاز التعبير، دون دوشامب، لأن إبطال النحت يعلو على (إبطال تسميته). وكان متحفظاً إزاء تعزيز النماذج مسبقة الصنع للاستهلاك، أو استجابتها للنمو- طليعية على الأقل. يبقى ديدنه إنتاجياً بالطبع؛ «ليس مستغلاً للمنتج الصناعي غير الفني»، وليس مستهلكاً». انظر:
- Serra, *Writings*: 168.
26. اختلف هنا مع بوخولو في هذا الصدد. في رأبي لم تكن هذه الهاراديمات مباشرة أو شاملة. انظر:
- "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde" in Foster, *The Return of the Real*

النحت في قالب جديد

27. انظر: Serra, *Writings*: 169. عنوان النص المشار إليه هو «Extended Notes from Sight Point Road».
28. انظر مثلاً: Buchloh, "Michael Asher": 59. هذا الإصرار على البداهة المادية والهيكلية قد يُعتبر انكفائياً فيما يتصل بالعمارة اليوم، حيث تبدو قيم كهنه قديمة الطراز، لكن التصريح صدر عام 1985 وعلينا أن نأخذ بالحسبان التصميم ما بعد الحدائي آنذاك.
29. Charles Baudelaire, "The Salon of 1846," in *The Mirror of Art*, transl. and ed. Jonathan Mayne (New York: Doubleday, 1956): 119.
30. المصدر السابق: 199-20.
31. حول دييرو، انظر: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).
- يصادق التألوله الديدروي على «الرسم الحدائوي» الذي أبدته كليمينت غرينبيرغ إضافة إلى فريد Fried.
32. هكذا يشرح فريد هذا المقطع في مقاله الأملئ: *Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet*: «أتناول هذا لأوضح أن فن النحت، بعد أن فقد التماس مع أصوله بصورة لا رجعة فيها، عاجز كلياً عن حشد ماضيه وسيفتقر أبداً إلى الديمومة». انظر: *Critical Inquiry* [March 1984]: 521
33. Baudelaire, "The Salon of 1846": 120.
34. G.W.F. Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics* (1820s), transl. Bernard Bosanquet (London: Penguin, 1993): 76–97.
- يفهم هيجل العمارة على نحو مُستغرب للغاية (أمثلته الرئيسية نحتية في معظمها: المسلات والأهرامات) ويمود ذلك جزئياً إلى رغبته في أن تمثّل العمارة صيغة «رمزية» لا تناسب فيها المادةُ الفكرة، وعليه: احتلت موقعها المتدني في الهرمية التي وضعها.

35. بعبارة أخرى، يقترح سيرًا أولاً إبطال الهرمية الهيغيلية القديمة (كما هو الحال مع ذوي النزعة البنائية، كان نقد الفن أحد مسببات توجهه للعمارة) والتحرر من هذه الهرمية تاليًا. لا شك أن هذا التركيز على الموقع الأوسط منها هو طريقة للتوسع في التصنيفات المتماصة معه.
36. انظر: Serra, *Writings*: 146. يعود إلى هذا المبدأ في عدة مراحل من هذا الكتاب. ولقد أدرجت سيرًا في خانة المقاربة المختلفة للتفكيك: التفكيك الذي ينخرط في خطاب معين يهدف نقده.
37. كما أشار بومس عام 1984، يكشف سيرًا دون قصد عن تناقض فيما يخص المنظراتي لكونه دلالة على تصوير سكوني وإبصارى للموقع من ناحية، ويتعلق بالتخطيط المثالي التغاطلي من ناحية أخرى. وقد اعتبره فيما يبدو حقلًا خطابيًا يحتله مميئسون.
38. انظر: Serra, *Writings*: 171.
39. انظر: Bois, "A Picturesque Stroll": 45. لا توجد صورة ضوئية واحدة توضح معالم النحت، ولهذا السبب يستلزم الأمر رسمًا بيانيًا لإكمال نموذج المنحوتة.
40. انظر: Serra, *Writings*: 163, 142.
41. Kenneth Frampton, "Rappel à l'Ordre, The Case for the Tectonic," *Architectural Design* 60: 3-4 (1990), reprinted in Kate Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture Theory 1965-1995* (New York: Princeton Architectural Press, 1996).
- يتحسر فرامبتون على «الانتصار العالمي لمبنى روبرت فينتوري المسقف والمزخرف... حيث غُلفت المسقفة كسلعة عملاقة» (518). يطوّر فرامبتون موقفه في عمله المحكم: دراسات في الثقافة التكتونية. انظر: *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
42. المصدر السابق: 519. يتابع فرامبتون: «لا نستهدف المضمون النحتي بحد ذاته فقط، بل التضخيم الاحتفالي لموقعه أيضًا لناحية العلاقة مع التجمع العمراني الذي يشكل الجسم المنحوت جزءًا منه كذلك» (520). قد يبدو بدهيًا أن البناء هو ركيزة أساسية في العمارة، لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة للوكوربوزيه، الذي اقترح في عمله (1923) *Toward An Architecture* (المسطح الخارجي، الحجم، والمسطح المستوي. فوق ذلك، ليست التكتونية مفهومًا تكنوقراطيًا كما يظهر، بل على

النحت في قالب جديد

- العكس، إذ يصبر فرامبتون على «الإظهار الشعاري للهيكل بالمعنى الإغريقي الأصلي لكلمة الشعر *Poesis* باعتباره فعل خلقي وتجلٍ» (519).
43. المصدر السابق: 522. يخبرنا فرامبتون أن مصطلح قطع الأحجار «Stereotomic» مشتق من الإغريقية: صُلب (stereotos) وقطع (tomia). وندكرنا أيضًا أن التعشيق قديم للغاية حسب رأي سيمير.
44. المصدر السابق. القول إن هذا التراكم عالي لا يعني أنه موحد: فما يميز الاختلافات الثقافية من وجهة نظر فرامبتون هو الانتشاءات المختلفة التي يتخذها التعشيق. علاوة على ذلك، يسمح فرامبتون للفينومينولوجي بالتسلل إلى الإنطولوجي بطريقة تنتقص من قوة حجته.
45. انظر: *Serra, Writings*: 180. بمعنى ما؛ يتجاوز سيرًا أدولف لوس: الزخرفة جريمة والتصوير تابوه. ويشارك هنا جينالوجيا ترمذية مهمة (بعضها بروتستانتية وبعضها يهودية) في السياق الحديث شملت عددًا من الممارسين المختلفين مثل لوس، لوكوبوزيه، ومونديران، فضلًا على منظرين أمثال غرينبيرغ وفريد.
46. قد تكون هذه التشاركية بالغة القدم. وكما يخبرنا فرامبتون: تعني كلمة *tektion* لغويًا: نجار أو بناء، المهنة التي يمكن اعتبارها سابقة وداعمة للعمارة والنحت على السواء.
47. انظر: *Serra, Writings*: 169.
48. انظر: Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case," *The Blind Man* (1917) 2. في الأعمال التي أعقبت *Tilted Arc* خاصة، نوّه سيرًا إلى شخصيات حقيقية - من هيرمان ميلفيل Herman Melville الذي استشهد به في رواية *Call Me Ishmael* (1986) وصولًا إلى تشارلز أولسون Charles Olson الذي استشهد به في *Olson* (1986) - احتلت موقعًا مركزيًا في التقليد الأمريكي للصناعة باعتبارها صناعة للذات. حول أهمية ذلك بالنسبة لسيرًا، انظر: "Richard Serra in Conversation with Hal Foster": 23.
49. اشجرت هذه العبارة على يد تي. إس. إيهوت في مقاله «الشعراء الميتافيزيقيون *The Metaphysical Poets*» (1921). ويزعم فيه أن فصل الفكر عن الشعور كان وبالأعلى الشعر الإنجليزي منذ القرن السابع عشر.
50. أولنكن أكثر دقة، تكشف عن عدم اتساق في هذا المنطق الهيكل، كما يفضل سيرًا في توصيفه للقطعة، انظر:

Richard Serra: Sculpture 1985–1998 (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998): 77.

51. انظر: Serra, *Writings*: 67.
52. عمل البنائون في ظل تطعيمهم إلى نظام صناعي شيوعي جديد، في حين نشأ سيرًا في ظل نظام صناعي- رأسمالي مهترئ. ومن ثم، لا يُمكن اعتباره واحدًا من المحققين بالتكنولوجيا الصناعية ذا نزعة مستقبلية إنما أحد المحققين المهتمين بها كلها، وقد صرح في العام 1986: «لا يمكننا إلغاء الثورة الصناعية التي تسببت في النخمة المدنية. يمكننا فقط أن نعمل مع أكوام الخردة» (المصدر السابق: 175). بالنسبة لبوخلو، بدا هذا الموقف عام 1981 أيدولوجيًا، إذ رأى في شخصيات مثل سميت وتشامبرلين توليفة جمعت بين «صورة المنتج البروليتاري» و«المتشرد الكتيب الذي يجوب ساحات القمامة التي خلفتها التكنولوجيا الرأسمالية» (Buchloh, "Michael Asher": 58).
53. للمساعدة في الإلهابجات المنثية، استعان سيرًا ببرنامج CATIA الذي استخدمه فرانك غيري في تصميم غوغنهايم بيلهاو، لكن الإلهابجات تتوفر على تباين واضح الدلالة. «التقيض التام لبناء متحف غوغنهايم في بيلهاو، الذي بُني على شاكلة النحت التقليدي في القرن التاسع عشر». انظر: Govan and Cook, "Interview with Richard Serra": 27
54. في كتابه: *Surrealism: The Last Snapshot of the Intelligentsia* (1929)، يشير بنهامين إلى أن السوراليين كانوا «أول من ميّز الطاقات الثورية التي تتمظهر فيما عفى عليه الزمن» في المنشآت الحديدية الأولى، أبنية المصانع الأولى، الصور المبكرة، المجسمات التي بدأت بالانقراض، البهائوهات الضخمة، أزياء تعود لخمسين عام خلت، المطاعم الأنيقة- عندما بدأت الموضة تبتعد عنه (Reflections: 181). هنا، يعود بنهامين إلى منتجات العصر الصناعي قبل حوالي الثمانين عامًا من زمنه: إذ إن مكانة «ما عفى عليه الزمن» قد طفت على منتجات عصر الآلة التي تعود لثمانين عامًا، ولعل هذه المكانة هي ما تجعل هذه المادة نقدية أكثر منها نوستالجية.
55. للاطلاع على مقترح مضاد ومفيد، انظر: Jesse Reiser, *Atlas of Novel Tectonics* (New York: Princeton Architectural Press, 2006).

النحت في قالب جديد

كما رأينا في الفصل الخامس، المنطق الذي يتهدى في تصميمات حديد تمثيلي أكثر منه تكتوني.

56. بهذا المعنى، فالمبدأ الذي صرّح به سيرّا عام 1980- إنها «لا ترتبط بتاريخ النُصب التذكارية. فهي لا تحيي ذكرى أي شيء، بل ترتبط بالنحت لا أكثر» (Writings: 170) – قد عُذّل ولم يُنتَهك. وبدلاً من انعطافة ممؤهة إلى النُصيبي، نرى استعادة إبداعية للتذكاري. ففي حين يخدم النُصب سلطة الدولة، يدلل التذكاري أحياناً على نوع مختلف من التذکر والتمييز الجمعيين.

57. انظر الهامش 6. رغم أهميتها، لا تملك قراءات سيرّا الفينومينولوجية، حسب كراوس وبويس، هذا البعد السيكلوجي.

58. انظر: Krauss, "Sculpture in the Expanded Field": 38.

59. انظر: Serra, Writings: 69.

60. المصدر السابق: 7.

61. في دراسة تأملية بعنوان «الثقل» عام 1988، يكتب سيرّا أن «مكانة التاريخ» مُهددة بعموميص الصورة»، بتلاشي الذاكرة في ثنايا المهديا، وهو ما يسمّى للتصدي له عبر استحضار «مكانة التجربة» (Serra, Writings: 185).

62. ثمة «راهنة»، لكن بمعنى أقل صلة بفريد «(1967)» (Art and Objecthood) منه ب بنيامين (1940) *Theses on Philosophy of History*: «لا ينطوي التفكير على تدفق الأفكار وحسب، بل على أسرها أيضاً. حيث يتوقف التفكير فجأة عند صيغة حبل بالتناقضات، يصدم هذه الصيغة، ويبلورها من نَم إلى جوهر مُفرد. يقارب المادّي التاريخي الذات التاريخية حين يشتبك معها كجوهر مفرد فقط. وفي هذه البنية، يكون المادّي أمانة على نهاية مسيحانية، أو بمباراة أخرى، فرصة نورية لمحاربة الماضي القمي». انظر:

Benjamin, *Illuminations* [New York: Schocken Books, 1969]:

262-3

63. هذا الرفض للتمثيل سبامّي أيضاً؛ رفضٌ للرموز الشعبية، ورفضٌ لتمثيل جمهور الذي لم يعد له وجود على هذا النحو (كما هو مُتخيل في النحت العام التصويري). بحكم هذا التجريد ذاته، لا تخلق المعاني الروحانية في الغرقى والناجون وغرافهي رمزية مُهمّة ولا حتى رمزية من الدرجة الثانية. قطع كهذه

- تُلخّ على الدلالة بالتأكيد: كتنقيض للنقص المشار إليه الذي يتباهى به معظم النحاتين البارزين (جيف كونس Jeff Koons مثلاً) ومعظم المعمارين المؤثرين (كما ناقشنا في الفصل السابع). في الوقت نفسه، ترسّخ هذه الأعمال فحواما في أجساد ومساحات حقيقية: كتنقيض لمعظم أصناف فن التركيب (كما سناقش في الفصل العاشر).
64. على مدى عقدين، غالبًا ما أدرجت التجربة والتمسك بالروحانية في باب الصدمة مع تحول المحرقة إلى نموذج مثالي في التاريخ. يستحضر غرافيتي الهولوكوست لكن ليس بهذا الأسلوب. والشعور بأسر الهولوكوست هنا مختلف عن فكرة التعليق التي ناقشناها في الفصل السابع.
65. انظر: Serra, *Writings*: 184.
66. انظر الفصل 11. كما أشرنا مسبقًا، تصوّرت الأذنوية جسدَ الناظر وفق شروط فينومينولوجية، كتجريد «ماقبل موضوعي» لا يربكه التفكير اللاوعي. أخضع الفن النسوي هذا الجسد الفينومينولوجي للنقد-إذ أقرّ أن وجود الشخص ملازم لجسده، لكنه أضاف أنه لا وجود للجسد دون اللاوعي- وتطلع الفنانون اللاحقون المتأثرون بالنسوية (راشيل ويتريد Rachel Whiteread مثلاً) إلى لغة أذنوية لاستخلاص مضامينها السيكلوجية، ما يشير إلى أنهم كانوا منخرطين في هذا على الدوام.
67. انظر: Serra, *Writings*: 112–14.
68. انظر: Krauss, "Richard Serra/Sculpture": 56.
69. التقط بيتر أيزنمان هذه العلاقة في حديث مع سيرًا عام 1983: «أنت مهتم بالمرجعية الذاتية، لكن ليس بمعنى حدثوي... هذا السياق يعهد العمل دائمًا إلى مقتضياته النحتية. قد يمثل العمل نقدًا للمسياق، لكنه يعود دائمًا إلى النحت كنحت» (Serra, *Writings*: 150).
70. Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, transl. Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992): 28.
71. المصدر السابق: 29.
72. Govan and Cook, "Interview with Richard Serra": 22.
73. توصيفه الخاص لهذه القطع يستعيد خصائص باروكية: «عندما تمثي داخل القطعة، تصبح محاصرًا بحركة السطح الخارجي، وبعلاقة حركتك مع حركته..»

النحت في قالب جديد

أو «تصبح مُتضمنًا في القوة النابذة الهائلة الكامنة في القطعة...» المصدر السابق: 17،22.

74. المصدر السابق:16.

75. هذا الديالكتيك البنائي/الموربالي ليس عملاً فنيًا تاريخيًا، لأنه استمرّ، على سبيل المثال، في التضاد بين العمارة التفكيكية والعمارة الانتفاخية خلال التسعينيات.

76. انظر: Anthony Vidler, *Warped Space* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001). يوضح فيدلر في موضع آخر:

ظاهريًا، لا يمكن تمييز نافذة البرتي (ذات العرض المنطوري) عن شاشة الكمبيوتر، بقدر ما يمكن تفريق الإسقاط المحوري في القرن الثامن عشر ل غاسبارد مونج عن الديناصور المُشكّل من أسلاك بواسطة المسح والضوء الصناعي. ما تغيّر هو تقنية المحاكاة، والأكثر أهمية، مكان أو موقع الشخص أو «المشاهد» التقليدي موضوع التمثيل. ثمة مازق كامن بين الفضاء الافتراضي المعاصر والفضاء الحدائوي خلقته آلية التوليد التلقائي لبرامج الكمبيوتر وتعميمها على حضور الشخص. بهذا المعنى، ليست الشاشة صورة، وليست نافذة بديلة دون شك، بل موقع مُلتبس ومتغير بالنسبة للمُشاهد. انظر:

Vidler, "Warped Space: Architectural Anxiety in Digital Culture," in Terry Smith, ed., *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era* (Chicago: University of Chicago Press, 2001): 291.

9

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

ندخل مكانًا مظلمًا ونسمع أزيز آلة عرض أفلام ذات عدسة 16 ملليمترًا، ونرى حزمة من ضوء أبيض تقطع الغرفة الفارغة باتجاه الجدار البعيد. توشر الحزمة إلى نقطة، لكن هذه النقطة تتحول ببطء إلى قوس ثم يبرز من المكان جزءٌ صغير من مخروط. ومع انقضاء ثلاثين دقيقة (مدة الفيلم)، يكبر القوس متحولًا إلى دائرة، ويرتسم مخروط من الضوء في الغرفة. ثم تبدأ العملية مجددًا. خلال زمن ارتسام المخروط، لا نملك أن نمنع أنفسنا من لمس الضوء كما لو أنه جسم صلب وتحري المخروط كما لو أنه منحوتة؛ لا نملك أن نمتنع عن التحرك داخل وخلال وحول الإسقاط الضوئي كما لو أننا شركاؤه، وحتى شخوصه. تلك كانت تجربة أنتوني مكال Anthony McCall في عمله *Line Describing a Cone* (1973). وهو شكل كلاسيكي من «الفيلم النحتي»¹.

نقفز سريعًا ثلاثًا وثلاثين سنةً إلى الأمام. ندخل مكانًا مظلمًا من جديد لكن دون أن نسمع أزيزًا، إذ أن آلة عرض الفيلم صامتة لأنها تعمل بالتكنولوجيا الرقمية. تتوضع ألنا عرض فوقنا، ونرى الشكل. المزدوج بالنتيجة، الناجم عن الإسقاط الضوئي عند أقدامنا على أرضية الغرفة.

هذا الشكل أكثر تعقيدًا بمراحل مما رأيناه في Line Describing a Cone: فليس له بداية أو نهاية واضحة، ولا يمكن التنبؤ بمسار تطوره، بل بالكاد يمكن فهمه في حقيقة الأمر. بالنتيجة، نميلُ خلال ست عشرة دقيقة (مدة الفيلم) إلى تتبع الأثر على الأرضية بتركيز يفوق تركيزنا على القطعة الأفقية مثل Line Describing a Cone، بهدف استخلاص منطق تكوّنه عبر الزمن: المنطق الذي يحدد أيضًا الستار المتحرك للضوء الماقط من الأعلى، مع أننا نعي هذا التداخل أكثر مما نتوقعه. تدريجيًا (يتطلب الأمر أكثر من إعادة واحدة) نرى أن أحد الشكلين هو إلهيلج يضيق وينفج بينما يرتحل الشكل الآخر، الموجة، نحوه، كما يوجد خطٌ يستدير خلال الموجة مُضغفًا المزيد من التعقيد على كلا الشكلين. في الوقت نفسه يحدث إحلال سينمائي بطيء^١ يربط بين الشكلين، وفي هذا يطوّق أحدهما الآخر على الدوام، ويُحدث فواصل، ما ينتج عنه فجوات في الستار الضوئي، ويخلق نقاط اتصال، ما ينتج عنه انغلاقات في خضم هذه العملية. ونرى، تدريجيًا أيضًا، في نطاق عملية الاستدارة المذكور أن أحد الشكلين ينقلب إلى الآخر: يتحول الإلهيلج إلى موجة وبالعكس. تلك كانت تجربة *Between you and I* (2006)، وهو واحد من عدة إسقاطات رأسية أنجزها مكال منذ العام 2004.

بين سلسلة الأفلام الأولى متمثلة بـ Line والثانية متمثلة بـ *Between*، كان هناك بون شاسع في هذا النوع من الأعمال (غالبًا بسبب تراجع دمع الفيلم الهيكلي في عالم الفن إبان الثمانينيات والتسعينيات بدرجة كبيرة) لكن مكال، رغم ذلك، يسميها في المجمل «أفلام الضوء الصلب»².

تمكس تسمية الضوء الصلب إشكالًا لطيفًا؛ إشكالًا يستحضر الجدل القديم حول طبيعته (بمعنى: هل الضوء جُسيم أم موجة؟)، لكن مكال

(*) *filmic wipe*: إحلال لقطه سينمائية مكان أخرى، حيث تنتقل اللقطة الجديدة من أحد جوانب الإطار إلى الجانب المقابل. (المترجم)

فيلمٌ مُجرّد تمامًا



Line Describing a Cone, 1973.

إسقاط فيلم أبيض-أسود بقطر 16 ملم (مدة الإسقاط 30 دقيقة، الصورة في الدقيقة 24 من العرض). الصورة لـ Hank Graber.

يدعوننا إلى اللعب مع هذا الإشكال: أن نلمس الإسقاطات وكأنها ماديّة حتى ونحن نرى أيدينا تنفذ خلالها بمنتهى السهولة، وأن نرى الأشكال كأنها جسمٌ صلبٌ رغم أنها ليست إلا ضوؤًا محضًا. هذا اللعب حسيٌّ لكنه أيضًا معرفيٌّ، إذ نرانا مدفوعين إلى السؤال (كما يفعل مكّال بأسلوب بلاغي هنا)، «أين هو العمل؟ هل العمل موجود على الجدار [أم على الأرضية]؟ هل العمل قائم في مكان؟ هل أنا العمل؟»³.

في الحقيقة هناك ما يدفعنا للتأمل أيضًا «ما هي الوساطة؟» إنها فيلم، جليّ بما فيه الكفاية، لكنه فيلم ممسوخ، مُجرّد تمامًا، اختزل إلى ضوء مُسقط في مكان مُعتم. وفي الوقت نفسه يتسع مجال الفيلم، بمعنى أنه صُنِعَ لرسم خطوط ونحتِ أشكال. الفيلم في هذه العملية موضع تساؤل

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا



Between You and I. 2006. إسقاط رقمي.
Peer/The Round Chapel, London.
الصورة: Hugo Glendinning.

«المكان الآخر» المُتخيّل (كما يسمّيه)، والمقصود هنا: المتفرج الثابت في مكانه (الجالس) وعيناه المثبتتان على الشاشة، الذي يفغل في معظم الأحيان عن التجهيزات، الظروف المحيطة، والجمهور حوله على السواء (يتجلى ذلك في مخروط الضوء المُسقَط تحديداً)⁹. يؤكد مَكّال فيما يخص عمله Line

«أنه الفيلم الأول الذي يتواجد في مكان حقيقي ثلاثي الأبعاد. إنه يوجد في الزمن الراهن»⁷. تستمر هذه «الراهنية» في أفلامه الأخرى أيضاً، لكن، وكما أشرنا، ليس المفزى تقديم فيلم مستقلٍ تماماً، إنما وضعه في حالة انسجام مع فنون مختلفة: السينما أولاً (في الإسقاط الأفقي خاصة)، ثم النحت (في الإسقاط الرأسي خاصة)، فضلاً على وسائط وموضوعات أخرى⁸.

«الجسد هو المعيار الرئيس» مَكَّال متحدِّثاً عن الأبعاد في مشروعه. فهذه الأبعاد لا تحدد مجال الجسد وحسب، بل تحثُّنا أيضاً على التحرك مع الضوء -ملاعبته واختباره أيضاً- بينما يتحرك هو بالمقابل، وهنا تتفاعل نحن مع فيلم مَكَّال وكأننا شخوصه نوعاً ما⁹. تمثل هذه الإحالة الجسدية صلةً بالغة الأهمية مع النحت. وما له صلة بالنحت أيضاً هو أن الأشكال تتخلق في المكان. ثمة أجناس غير تقليدية تبرز للعيان هنا، فعندما تشتبك أجهزة العرض مع الأرضية، تشير الأفلام ضمناً إلى التجهيزات كذلك¹⁰. على هذا المقياس، إضافة إلى النحت والتجهيزات، تدعونا أفلام الضوء الصلب إلى التفكير في المعطيات المعمارية في موقع معيَّن، التي تحجبها وتوضحها بطرق تجعلنا ندرك المكان لمسياً وبصرياً، بمعنى: أن نستشعر طريقنا مع حركتنا فيه وأيدينا ممدودة وعيوننا شاخصة. يمكننا أن نضيف المزيد حول الصلة العميقة بين الإسقاطات والموضوعات الأخرى. فعلاوة على نحتها للمكان، ترسمُ الأفلام خلوطاً، ليكون الرسم جزءاً منها بالنتيجة¹¹. إنها رسومات في الضوء، صورٌ متحركةٌ حقيقية (وهذه طبيعة الفيلم في الواقع)، وعليه يكون التصوير أحد الموضوعات ذات الصلة بهذه الأفلام. متعة عظيمة يمنحها العمل بطرق شتى مع انتقالنا من معايشة فينوميولوجيات مختلفة لهذه الوسائط الميديائية إلى التيه في أنطولوجياتها المرحلية من جديد. فضاء أفلام الضوء الصلب، الحسيّ والإدراكي، هو من ثمَّ فضاء فلسفي.

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

بدأ اهتمام مكال بالحقل الأستطقي أوائل السبعينيات بالتوازي مع اتصاله الوثيق بالمشروع الانعكاسي للفيلم التشكيلي (الذي شارك به في لندن ونيويورك) إضافة إلى مضممار النحت الموسّع ما بعد الأدنوي (وهو ما اختبره في نيويورك حيث أقام منذ العام 1973)¹². يتبدى التزامه بالمذهبين المذكورين جليًا في إيمانه بأن المشاهدين في الأفلام القديمة يميلون إلى الإعراض عن الإسقاط والاتجاه إلى جهاز العرض كي يتأملوا في ماهية المعدّات بدلًا من مظهر الصورة على غرار العديد من الشخصوس الأفلاطونية التي لم تعد مفتونة بالخداع التصويري المرسوم على جدران الكهوف. لكن الحال ليس هكذا دائمًا: إذ يبدي المشاهدون اهتمامًا كبيرًا بالمُرتسم، وبالنظر إلى التعقيد المتزايد للأفلام الإسقاطية، يتعاضد اهتمامهم بهذه الأخيرة، وأية ذلك أنهم يتأملون إشكالية الضوء الصلب، وحالة التناقض بين الفيلم كرسوم («هل يعرض العمل على الجدار أم على الأرضية») والفيلم كنهت («هل يتشكل العمل في المكان؟»). هذا التناقض هو شكل مُطوّر عن ذاك الذي أنتجته الموضوعات الأدنوية: التناقض بين الشكل المعلوم والهينة المُتخيّلة، بين جشطلت معيّن وتمظهراته المتعددة من منظورات مختلفة. كما رأينا في الفصل الثامن، ينشط هذا التضاد بواسطة المشاهد الذي أصبح جزءًا من العرض بواسطة الموضوع القائم في المكان، لكنه يُنتج في أفلام الضوء الصلب من خلال حركة الأشكال التي يخلقها الإسقاط. وحين تصبح هذه الأشكال أكثر إبهامًا، يصبح التضاد بين المعلوم والمُتخيّل أكثر كثافة، لكنه لا يبلغ مرحلة يشعر معها المشاهد أنه غارق في التعقيد أو مأخوذ بالسرعة على الإطلاق. ويعود هذا في جزء منه إلى أن مكال يتبع المبدأ القائل بأن على المشاهد أن «يكون الأكثر سرعة في الغرفة» خشية أن يقع في أمر الشكل المتحرك ويتحول إلى مراقب سلمي معدوم الفعالية¹³.

هذا هو الحال في أعمال سيرّا النحتية الحديثة، فهو، في ثنيّه للأهليلجيات والأشكال الأخرى، وثيق الصلة دون شك بالأفلام الجديدة. الضوء نفوذ ومتحرك في حين لا يمتلك الفولاذ أيّاً من هاتين السّمّتين، ورغم ذلك، تشابه بعض القضايا التي يثيرها هذان الفنانان. على سبيل المثال، يهتم المرء مع سيرّا في ربط التجربة المعاشة في فضاءاته المثنية، بجزئها الداخلي والخارجي، مع صورة النحت ككلّ متفرد، أو وفق المصطلحات المعمارية، يهتم في ربط المسقط الرأسي للهيكل مع مخططه. في حالة مكّال، نحاول مطابقة الأشكال التي تكونها الحجب الضوئية الساقطة من الأعلى مع أنماط الخطوط المسقطة التي ترتمس في الأسفل، وعلى شاكلة سيرّا، يضفي مكّال مزيداً من التعقيد على هذا الربط مع تطوّر أعماله، وكأنه يقودنا، كتلاميذ لخطابه الخاص، عبر متواليّة من المواجهات والاختبارات. في كتنا الحاليتين، يناط بالمشاهد تعلّم كل جزء جديد من العملية، ومواجبة الفنان عملياً في تطور توليفاته، وهذه الطريقة ينشأ حوار مع العمل الفني ككل¹⁴.

بدفعنا هذا إلى القول إنّ العمل يختبر مدى اتّقاد مهارتنا البصرية. قبيل مشروع *Line Describing a Cone*، نشر مايكل باكسماندال Michael Baxandall دراسة مؤثرة حول فن عصر النهضة تحت عنوان: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972)، يحاجّ فيها أن أعلام عصر النهضة المبكر تناولوا المواهب العادية لمشاهدهم وطوّروها فوق ذلك. إن المقدرة على تقييم الأحجام المختلفة، كما تُمارس في الأسواق، يمكن استحضارها ربما في تدبّر المنظور المكاني كما في الوقوف أمام لوحة من لوحات بيير ديلا فرانشيسكا Piero della Francesca مثلاً. أو يمكن أن يُستفاد من المقدرة على الرقص في جوقة مُركّبة في استيعاب الدمج

(*) Volume: العجم في هذا السياق يعني العيز الذي يشغله الموضوع الفني أو النحتي في فضاء محدد، لتمييزها عن المعنى العام للحجم. (المترجم)

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

المجازي كما يتجلى في واحدة من لوحات الرسام يزانلو على سبيل المثال. يقول باكسندال: «جزء كبير مما نسميه «ذائقة» يكمن في هذا؛ التوفيق بين التمييزات التي تفرضها لوحة معينة ومهارات التمييز التي يمتلكها الناظر. إننا نستمتع باختبار مهارتنا، ونستمرئ خصوصًا الممارسة اللعوبية لمهاراتٍ نستخدمها في حياتنا العادية بمنتهى الجديّة»¹⁵. يحتفي مكّال بالممارسة اللعوبية للخبرة البصرية، حيث يعرض في أعماله بيداغوجيا ممتعة فيما يتعلق بخصائص الخط، الحجم، المكان، والحركة¹⁶. المهارات التي تمتد من الهندسة الإقليدية الأساسية إلى معادلات رياضية متقدمة هي موضع احتفاء هنا أيضًا، وثمة ضرب من البهجة في هذا التعلّم العفويّ. هذه تجربة اجتماعية فوق ذلك: يمكن أن يلتقي المرء أشخاصًا غرباء تمامًا يناقشون تعقيدات الأشكال، وتلاميذ صغارًا ينتكرون ألعابًا مرتجلة في الأحجام المائلة أمامهم.

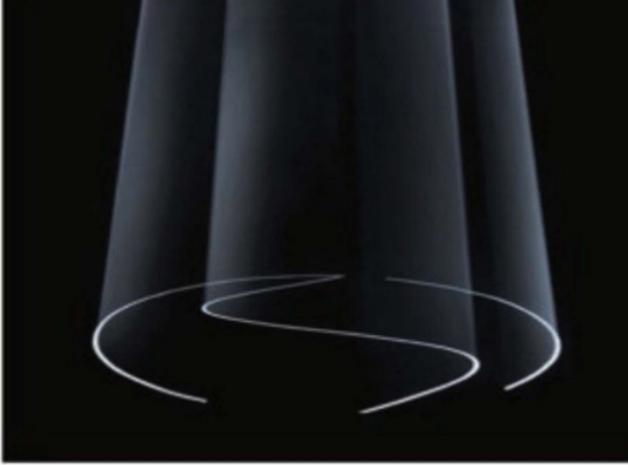
لهذا التفاعل الودّي، الخاص والعام معًا، موقع محوري في تجربة أفلام الضوء-الصلب. تدعونا هذه الأفلام للتساؤل «هل أنا العمل؟»، لكن السؤال ليس ذاتويًا في هذا المقام، ورغم أننا نوضع ضمن أجواء غامرة لا يُنتج ذلك إحساسًا جارفًا أو تأثيرًا متساميًا¹⁷. وفي الوقت نفسه، لاصلة لذلك بالهارانويا الجزئية التي تشوب السرديات الحديثة حول الرؤية والصورة الذهنية. لنفكر فيما ذهب إليه هايدغر في «صورة العالم» مُحاجًا بأن المنظور وسمّ المشهد الحديث للعالم «كذخر تكنولوجي مستديم» وقضى بأن الفرد حاكمه الأدوات، أو فيما ذهب إليه سارتر ولاكان في «الحملقة»: إذ يحاجُّ كلاهما بأنه حتى لو امتلكتنا هذه السيادة على «صورة العالم»، فإننا نخضع لها أيضًا: نخضع لحملقة الآخر (الناس الآخرين) ونكون موضوعًا لحملقة الآخر (كما في المحيط غير البشري حولنا الذي يبدو مراقبًا لنا). «أنا في الصورة»، هكذا كتب لاكان متشائمًا، نور العالم «يُصوّرني»،

وحملته تستفهم عن عجز¹⁸. نرى هذا التضمن المخيف لدى فوكو أيضاً ومفهومه عن الرقابة المؤسسية التي تضبط قواعد سلوكنا. وفي نظرية الفيلم النسويّ وتبiana أن السينما الكلاسيكية تقسمنا بصورة مجحفة إلى مشاهدين وفقاً للجنس.

يعترض مكّال على الفرضيات المشحونة بالقلق حول المنحى البصري الذي يشكّل أساس هذه المحاجّات. أولاً: الإحساس أننا «في الصورة، ويصوّرننا ضوءها» يعود علينا بالفائدة وليس بالرهبة. ثمّ حتى عندما تكون إسقاطاته مطابقة لمقاس الجسد فهي بالكاد تقهّده: على العكس من ذلك، إنها تدعوه للمشاركة. ختاماً؛ حتى وإن كانت الأفلام تتلاعب بتمايزنا كأشخاص، فهي لا تحمق باختلافاتنا، بل على العكس، يقدّم المشاهدون شركاء في كل جزء من العرض وشركاء لبعضهم. يعود مكّال، بطرق معينة، إلى فينومينولوجيا ميرلوبونتي MerleauPonty الذي يعتبرنا، أولاً وقبل كل شيء، أجساداً بين أقرانها ضمن «النسيج الحي للعالم»، وليس صوراً تُعرض (اختلاف) الآخرين العرّضي. بالنتيجة، تنطوي الأفلام على استطيعا «التناظرات والتكرارات والتضاعفات»، التي تنطوي بدورها على قيم الألفة والتفاعل المتبادل وليس على الاغتراب والعداء¹⁹.

إذا كانت الأجزاء الأفقية تضاعف المعيار المعتاد للنظر والسينما، تغدو الإحالة إلى الرؤية والفيلم أقل ضرورة في الأجزاء الشاقولية كما في أعمال مثل *Breath I-III*، *Meeting You Halfway*، و *Coupling* (يستخدم جهاز عرض واحد في كل هذه الأعمال)، مع ذلك قد يكون اندماج الجسد أمراً بالغ الوَقع بالمحصلة. لا شك أن الأجزاء الثلاثة في *Breath* تستحضر رنةً تمارس الشهيق والزفير؛ وهذا استحضار للجسد كمتعضّى أكثر منه كصورة. يلمّح مكّال إلى معطيات جسمانية في مصطلحاته الخاصة بالأجزاء

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا



Breath, 2004. إسقاط رقمي.
معرض بيكوكا، ميلانو.
© Giulio Buono.

الشاقولية، ولا يتوقف الأمر على «أثر القدم» لوصف النماذج المُرتسمة على الأرضية بل يتعداها إلى «الغشاء» لوصف السطوح الخارجية للضوء و«القامة المنتصبة» لوصف الأحجام التي تحددها²⁰. في الوقت نفسه، تتردد في هذه الأعمال أصداً معمارية أيضاً: حيث يشير مكّال إلى الأشكال الشاقولية «كحجرات»، وبينما تنفتح هذه الأخيرة وتنفلق أمامنا، ننجذب إلى الوقوف داخلها أو خارجها بشكل واضح وفي أي مرحلة زمنية²¹. تتعمق هذه الصلة المعمارية من خلال المساحات الواسعة التي يتطلّحها عرض الفيلم: الشاقولية منها على وجه الخصوص (نرى ذلك أحياناً في المنشآت الصناعية التي جرى تحويلها إلى صالات عرض فنية).

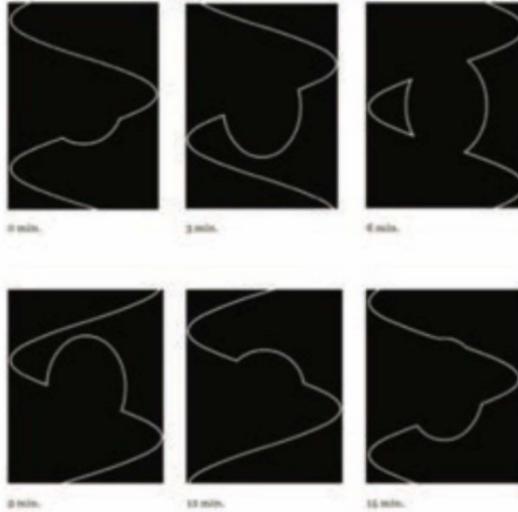


Breath III, 2005. إسقاط رقمي.
معرض بيكوكا، ميلانو 2009.
© Giulio Buono.

تتغير الدائرة التي تشكلها الإسقاطات الشاقولية بين خمس عشرة إلى عشرين دقيقة. يتألف Breath من إهليلج يتسع ويضيق بينما ترتحل موجة

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

عبره، ويخلق انفتاحًا وانفلاقًا في الشكل المتكون. في *Breath II* (2004) استُخدمت موجتان مرتحلتان، بسرعات مختلفة، بينما يتمع الإهليلج حولهما ويضيق، ويخلق هذا التفاعل مزيدًا من الفجوات والانفلاقات (يظهر بعضها، إذا كنا داخل الشكل، كطريق مسدود ظهرَ فجأة). في *Breath III Meeting* (2005) يقع الإهليلج المنتفَس داخل موجة مرتحلة، ويؤدي ذلك إلى أن يكون نسقهما المتحرك أكثر انفتاحًا. كما يشير العنوان *You Halfway* (2009): يتكون هذا العمل من إهليلجات جزئية تقابل بعضها البعض موديةً صورة من التلاقي بين الشكلين. في النصف الأول من الدائرة يضيق كلاهما ببطء وينفرجان بسرعة (مع أنهما يفعلان ذلك بسرعات مختلفة)، بينما في النصف الثاني منها، يتبع أحد الإهليلجين هذا النسق في حين يفعل الآخر العكس. الحركة شاقولية في معظمها، وتبرز حركة أفقية من انتقالٍ مرتحل يتحرك أمامًا و خلفًا خلال الشكلين كاشقًا المزيد عن أحدهما وحاجبًا جزءًا أكبر من الآخر²². كما هي عادة مكّال، يبدو هذا المشروع منطقيًا طالما يتناغم الشكل والإيقاع؛ إن الأحجام دائمة التقلب هي ما يشدّ انتباهنا. ختامًا، يستعرض *Coupling* (2009) نمطًا جديدًا يسميه الفنان «موجة دائرية». عندما يتقوس وتر الكمان أو ينخلع، تتحرك موجة بسعاتٍ مختلفة بين ذراع الكمان والمشط محدثة الصوت الذي نسمعه، وإذا تخيلنا هذا التصميم، الذي تكمله التموجات، كدائرة، سيكون لدينا موجة دائرية. في *Coupling*، تظهر موجتان دائريتان إحداهما داخل الأخرى. لا تحرف التموجات كلا الدائرتين فقط، لكنها، في لحظات معينة لدورة الحركة، تخترق الدائرتين في نقطتين متقابلتين، فتخلق فُرجتين؛ إحداهما نحو الجزء الخارجي من الإسقاط والأخرى نحو الجزء الداخلي منه.



اللقطات التسلسلية للعمل: *Breath III*, 2005.

يبدأ هذا البيان في توصيف بصمات الحزم الضوئية لهذه الأجزاء فقط. أما الاتساعات، فينبغي تجربتها مباشرة في الموقع؛ وعلى غرار الأشكال الأخيرة التي ابتكرها سيرًا، ليس بالإمكان توقعها أو تذكّرها بدقة كبيرة. تكثف هذه الإسقاطات الحيز المكاني وتبطنه بالنتيجة بطرق تجعل الجوّ المحيط أكثر واقعية والمشاهد أكثر تجاوبًا من المعتاد، لكن تعقيد الأشكال يطرح في الوقت نفسه تحديًا أمام التصوّر والإدراك على السواء. في هذا السياق نذكر مجددًا بالأعمال الأخيرة لسيرًا، فمن الصعوبة بمكان تبينها، أو لعله من المستحيل معرفتها، وهذا ما يستدعي فكرتين مختلفتين: فمن ناحية، قد يحضنا ذلك على التأمل في مشقة جدلنا مع المكان؛ حقيقياً كان أم افتراضياً، ومن ناحية أخرى، يمكن لهذا أن يمنحنا مزيداً من الثقة

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا



Meeting You Halfway, 2009. إسقاط رقمي.

معرض بيكوكا، ميلانو 2009.

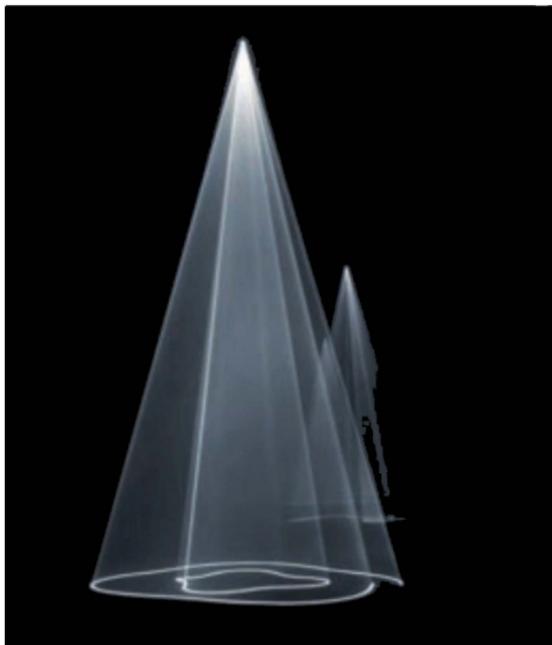
© Giulio Buono.

في خبرتنا وحدسنا خلال عملية السّبر حيث تتعزز مهارتنا في خلق صورة تمثيلية²³. ليس في هذا كله ما يلتزم الثناء رغم ذلك: إذ تبقى الظلمة حاضرة، فهي الوساطة اللازمة للإسقاطات تمامًا كما هو الضوء. إنها تدعم الأفلام، لكنها تحيط بنا وتمتلك معطيات بدائية لا يمكن الإحاطة بها تمامًا.

في الوقت نفسه، خاصة داخل الإسقاطات الشاقولية، يستحم المرء بضوء شاحب فضي. قد تستحضر هذه التجربة اشتباكات أسطورية مع إشراقات إلهية بعضها وثني وبعضها الآخر مسيحي. فيما يخص الجانب الوثني؛ هنالك داناى الفانية التي حملت من زيوس عن طريق مطر ذهبي كما صورها تيتيان Titian مثلاً، أو إندميون الفاني الذي استحم بنور محبوبته سيلين، القمر، كما صورهما جيرودي. في الجانب المسيحي، هنالك بشارة العذراء أو اتصال القديسة تيريزا الوجدية مع الله، وقد تجسد كلاهما في صورة أشعة من نور سماوي أعيد على الفنانين في المقام الأدنى. يصعب على الماديين أمثال مكال مناقشة هذا البعد الروحاني - وقد وضّح ببساطة أن «الأجساد والتفاعلات والتبادلات ليست أفكارًا سماوية» - لكنه لا ينكر وجودها على أي حال²⁵. مع ذلك، ثمة قرائن دنيوية تتجلى هنا، كما في نزوع أشكال الحياة إلى الانثناء إلى الأعلى باتجاه نور السماء، كما يمثل ضوء الأثار على الأرض قدرًا أكبر من الصلة مع العالم الدنيوي، فهو يؤكد مجددًا أن الإسقاطات ما هي إلا عروض أداء تمثلها نحن.

رغم أن أفلام الضوء الصلب ظهرت في سياق مزدوج ضمّ الفيلم الهيكلي وتركيبات خصوصية الموقع أوائل السبعينيات، بيد أنها استندت إلى لحظة مفصلية في الحركة الطليعية التاريخية: تجارب الضوء التي بدأها لازلو موهولي-ناغ في العشرينيات والثلاثينيات. بنى موهولي أسلوبه الناضج على سؤال جوهرى: هل يمكن للوسائط المرتبطة بإعادة الإنتاج غير المباشر - الأداء الموسيقي في تسجيل صوتي معين، أو المظهر الدنيوي في صورة بعينها، أو القصة الدرامية في فيلم - أن تستوعب الإنتاج المباشر؛ أي الخلق الفعلي للصوت، الضوء، والحركة؟ في توجّهه الحدائى هذا، اتّخذ موهولي الفيلم والصورة كوسائط مميزة، وهو ما اعتبره «أيتومولوجيًا» مسألة ضوء يُكتب على منصة. وفقًا لموهولي، من المؤكد أن تقوم هذه التكنولوجيا الجديدة

فيلمٌ مُجرّد تمامًا



Coupling, 2009 (في المقدمة). إسقاط رقمي.

معرض بيكوكا، ميلانو 2009.

© Giulio Buono.

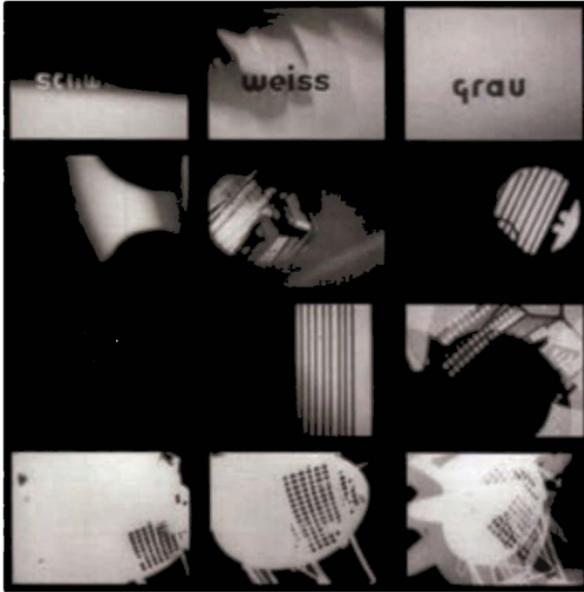
للشفافية الفيلمية بتغيير الوسائط الأخرى، وقد طرح في عمله *Painting* إلى «حقل كامل للسيايماء البصرية»²⁶. سلط موهولي الضوء على هذه الأطروحة الشهيرة حول «الرؤية الجديدة» تحديدًا في عمله *From Material to Architecture* (1929) ونُشر بالإنجليزية عام 1932 تحت

مسمى الرؤية الجديدة (*The New Vision*) الذي قدم تعريفاً جديداً للرسم بوصفه «فكرة»، والنحت بوصفه «تمثيلاً». والعمارة بوصفها «فضاء». إضافة إلى أنه اقترح إجراء نقلة ضرورية من الشرط الأول إلى الثالث؛ أي «من الفكرة إلى الفضاء». باختصار، بعد إعادة تموضعها خارج الفيلم والتصوير، أصبحت الشفافية «وساطةً جديدةً للعلاقة مع المكان» بشكل عام²⁷. مضى موهولي إلى استكشاف هذا التجسيد اللامادي الجذري وخاصة في عمله *Light Prop for an Electric Stage* (1930) وعروضه الضوئية الأخرى، لكن المنفى في زمن الحرب وموته المبكر أنهما هذا المسمى.

في نقلته النبو- طليعية أوائل السبعينيات، أحيَا مكال عملياً هذا المشروع الطليعي المُقتضب: حيث تعبر أفلامه شاشة إعادة الإنتاج منتقلةً إلى واقعية الإنتاج، وتنتقل أيضاً «من الفكرة إلى الفضاء» عبر «العروض الضوئية». بيد أن ما ذهب إليه مكال يُبطل التشديد الهيفيلي على التسامي المتدرج للفنون كما تبناه موهولي، ويضع أساساً جديداً لاستكشاف الرؤية والمكان في أي تجلٍ مادي لأجسادنا وأنماطنا المعمارية²⁸. في حين كان التجسيد اللامادي حلمَ الحداثويين أمثال موهولي، أصبح توجهاً اعتيادياً لدى الكثير من الفنانين مؤخرًا: في الكثير من التركيبات التي تشتمل على الإسقاط الفيلمي والفيديوي، لا يبدو عرض الصورة الافتراضية للأجساد أو الأنماط المعمارية تلقائياً على الإطلاق²⁹. يُجري مكال هنا مداخلة بالغة الأهمية في إصراره على التجسيد والتموضع: إذ إن تجربة أفلام الضوء الصلب، القديمة منها والجديدة، ليست متسامية ولا تفرض جواً من العزلة رغم أنها غامرة ومكتّفة، وإنما اجتماعية وتفاعلية رغم أنها خاصة وتأملية³⁰. إن التلاعب بالضوء غالباً ما يستلزم الانسلاخ عن الفضاء (أو حجه على الأقل) لصالح الصورة والخداع الحمي، لكن ذلك لا يسري على مكال، فكما هو الحال مع سيرًا، يقف المشاهد المتحرك، المتيقظ على المستويين

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

التصوّري والإدراكي، في موقع النقيض من الشخص الذي يأسره العرض الباهر ويصيبه بالذهول، مع الأخذ بالحسبان أن هذا العرض خصوصي أو على الأقل لا اجتماعي بطريقة تختلف عما هو عليه الحال في أفلام الضوء الصلب. خلال فترة عرض الفيلم، يمضي مكّال بمناحي العرض الباهر تلك إلى غايات أخرى، وهذه المميزات تمنح عمله أهمية عظمى وتعمق صلته بهذا المضمار على الدوام.



لازلو موهولي-ناغ، عرض ضوئي: أبيض/أسود/رمادي، 1930.
فيلم أبيض-أسود، لقطات بدءًا من 16 ملم (5 دقائق ونصف).
الصورة مقدمة: Hattula Moholy-Nagy.

هوامش الفصل التاسع

1. يمكننا أن ندخل الشكل المنحني في أي لحظة أخرى ونميزه في أي مرحلة «كخطّ يحدد مخروطًا». رغم أن الفيلم يفرينا بمواكبته فيما يبدو، فإنه بالطبع يتجاهل وجودنا تمامًا. في الأوقات التي انتشرت فيها مواقع عزف الزوك، اعتمد مكّال على الإحاطة بالفباروالدخان لإبراز الضوء، أما اليوم فابتكر استخدام الضباب. سأركز في هذا الفصل على «أفلام الضوء الصلب»، الشاقولية منها على وجه الخصوص، غير أن مكّال أنتج تنوعات أخرى من العمل ومنها عروض تتضمن إشعال النار في مشهد طبيعي، تسلمل الصورة، وتركيب شرائح العرض، إضافة إلى عروض للضوء دون فيلم بحد ذاته، وهو ما يصفه كما يلي:

أول عرض للضوء الصلب كان *Room with Altered Window* وأنجز عام 1973 قبل بضعة أشهر من *Line Describing a Cone*. لقد غطيت نافذة الاستوديو لندني بورقة سوداء فيها شق عمودي. تُركت الغرفة عاتمة، ويمكن للضوء أن يُلجّها من خلال شق عمودي واحد. في الغرفة المتجهة جنوبًا، أسقط ضوء الشمس عبر كوة في الاستوديو، حيث يرتحل ببطء حول الغرفة بالتوازي مع حركة الشمس في السماء.

انظر:

Lauren Ross, "Interview with Anthony McCall," *Museo* (June 2010)..

حول الفيلم الهيكلي، انظر تحديدًا:

P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978* (London: Oxford University Press, 1979).

2. للاطلاع على دراسة ممتازة في شأن الأعمال البهنية، انظر:

Branden Joseph, "Sparring with the Spectacle," in Christopher Eamon, ed., *Anthony McCall: The Solid-Light Films and Related Works* (Evanston: Northwestern University Press, 2005).

مُلط الضوء على مكّال مجددًا في معرض "Into the Light": The Projected in معرض 1977-American Art, 1964 في متحف ويني Whitney Museum خريف العام 2001.

11. يستحضر *Line* على وجه التحديد سرديات كلاسكية حول التمثيل مثل الظلال على جدار الكهف لدى أفلاطون، و«خادمة كورينثيان» وهي تتحرى شبح حبيبها في بليبي Pliny.
12. McCall, "Line Describing a Cone": 57-62, and Joseph, "Sparring with the Spectacle."

13. مقال:

أحاول ضبط سرعة التحرك على عتبة تتراوح بين الحركة واللاحركة. أنت تلاحظ أن التغير قيد الحدوث، لكنك تعلم أن ذلك سيتفرق وقتًا. هذا يقلل من القلق حول ما يحدث تاليًا، وهو يُمكنك أن تراقب التغير فعليًا، وتلك تجربة نادرة حقًا. أنت، المراقب، تصبح الأكثر سرعة في الغرفة.

انظر:

Graham Ellard and Stephen Johnstone, "Anthony McCall," *Bomb Magazine* (2006): 75.

14. في إحدى رسائل البريد الإلكتروني بوضع مقال اختلافًا دقيقًا على النحو التالي:
- في العموم، يهزو الناس [المشاعر التي يختبرونها في أعمال الإسقاط الضوئي] إلى سحر الحُجب الضوئية. لكنني لست متيقنًا أن يكون لهذه المتعة المذكورة دورًا إذا كانوا يمشون داخل أو حول الشرائع الضوئية المُسقطَة لشُكال مماثلة. يخامرني الشك أن تكون حركة العرض المتجسدة كحجب ضوئية -أو الكشف البطيء عن البنية- هي العنصر الأساس في هذا. لا أظن من ثم أن نفاذبة الضوء فقط هي ما تميّز أعماله عن تلك المصنوعة من فولاذ الكورتن، إنما حقيقة وجود عنصر إضافي قيد الاستخدام: في إلهيلجات سيرًا المثنية، تُعرض الحركة (القدوم والظهور بالمحصلة) من خلال مشي الزائر. ينطبق ذلك على تجهيزات الإسقاط التي أنفذها باستثناء أن الأشكال المتكونة نفسها تتحرك أيضًا. وعليه: توجد ديناميكية بين الإظهار الذي يُعرض من خلال التغير الفجائي للعمل المُسقط والإظهار كمنتج لرحلة الزائر الاستكشافية. هذا بإيجاز ما تحصل عليه عند دمج المينما بالنحت!

15. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972): 34.

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

16. لا يمكن لعنوان من قبيل Line Describing a Cone إلا أن يذكرنا بنص فاسيلي كاندينسكي «From Point to Line to Plane» وهو واحد من أعظم المواثيق في التعليم الحدائي. (تجدد الإشارة هنا أيضًا إلى التعريف الشهير للرسم كما قدمه زميله في باوهاوس باول كلي Paul Klee: «خطٌ يخرج في نزهة»).

17. أناول هذه التأثيرات في فن التركيب الجديد في الفصل العاشر.

18. Martin Heidegger, "The Age of the World Picture" (1938); Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (1943); and Jacques Lacan, *The Four Fundamental Principles of Psych-Analysis* (1973), transl. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton, 1978): 96, 106.

للإطلاع على دراسة ثريّة حول هذا الارتباب بالبصري، انظر:

Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

19. McCall in Ellard and Johnstone, "Anthony McCall": 71.

مكّال مجددًا: «التجربة التي تخوضها ذواتنا الجسدية متصلة بتجارب أخرى. وعليه، ثمة خطأ في التمثيل نوعًا ما، لأنه يعتقد أن الجسد غاية وهو ليس كذلك. من زاوية سبيرنيطيقية، لدينا دائرة للتواصل حيث تكون الأجساد عقدتين في هذه الدائرة». انظر: 4-83. McCall in Coburn, "Interview". هذه الأخلاقيات، التي تستدعي مارتن بوبر أو إيمانويل ليفيناس ربما، متضمّنة أيضًا في عناوين بعض من العروض الإسقاطية الأخيرة مثل *You and I. Between You and I. Meeting You Halfway. Coupling*. للانطلاع على مداخلة مُستفزة في فلسفة الأمثالات الوجودانية هذه، انظر: Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh* (Palo Alto: Stanford University Press, 2009). مع ذلك، وكما سنرى، ليست كل عناصر الأعمال الإسقاطية أمرًا محمودًا.

20. يستخدم مكّال هذه المصطلحات بشكل متكرر في المقابلات المذكورتين أنفًا.

21. إضافة إلى ذلك، نميل إلى أن نعترض الضوء تمامًا كما نعمل مع العروض الأفقية. هذا الرابط المزدوج مع الجسد والعمارة تشير إليه عناوين لأعمال فهد التنفيذ مثل *Skirt and Skin*.

22. في إحدى رسائل البريد الإلكتروني يعرف مكّال الإحلال السينمائي العائم كما يلي:

الإحلال المُستخدم في *Between You and I*، يدخل ببساطة من الجهة اليسرى. يمرّ خلال الإطار، ثم يخرج من الجهة اليمنى. بالنتيجة، يبدأ الشكل الإهليلجي بالاكتمال، ثم يُمتدّ به -ببطء شديد- شكل موجي مرتحل حيث ينتج الأخير نقلة تجمع بين الشكلين. في الوقت الذي يخرج فيه الإحلال، يختفي الإهليلج، الذي استُبدل به شكل موجي مرتحل. تمامًا وهانئًا. من جهة أخرى، لا يفاد الإحلال المسينمائي «العائم» الإطار مطلقًا، لكنه يتحرك عائنا جيتًا وذهابًا ضمن الإطار في حركة ماثلة مستمرة مع ظهور دائم للشكلين.

23. للاطلاع على مناقشة سيرة لهذه التأثيرات في أعماله الخاصة الأخيرة، انظر الفصل الحادي عشر.
24. مقال:

من الضروري باعتقادي البدء بالتذكير أن أعمال الضوء الصلب هذه تتواجد في الظلمة، وأن الظلمة تنطوي على كل ضروب الهلع. حتى وإن سمينا هذا كراشدين، يفهم كل طفل هذه الناحية. لطالما كان الضوء والنار تقليديًا الحصن الحامي من هذا الغواء. في هذا المساق، شعاع الضوء المُسقط هو إقرار أنني بوجود الغواء، وهو من ناحية أخرى إشارة إلى الأمان (تمامًا كما هو شعاع المنارة بالنسبة للبحارة).

انظر:

Bertrand Rougé and Charlotte Beaufort, "Interview with Anthony McCall," *Figures de l'Art* 17 (2009).

25. McCall in Ellard and Johnstone, "Anthony McCall": 73.

تركز هذه المقابلة على العمل: *Between You and I*، الذي عُرض للمرة الأولى في ملتقى رواند تشاهل Round Chapel في لندن. أُخرج هذا الملتقى من الخدمة لاحقًا.

26. László Moholy-Nagy, "From Pigment to Light," in *Moholy-Nagy: An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York: Da Capo, 1970): 31.

27. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, transl. Janet Seligman (Cambridge, MA: MIT Press, 1969), and *The New Vision*. (New York: Dover, 1938)

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

وانظر أيضًا كتابي:

“The Bauhaus Idea in America,” in Achim Borchardt-Hume, ed.,
Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World
(London: Tate Publishing, 2006).

28. من هذا المنص، لا تُعتبر حركته النهو- طليعية ملمعًا أسلوبيًا يندرج ضمن ما ناقشناه في الفصل الخامس.

29. طُرح في الفصل الثامن، وهو موضوع محوري في الفصل العاشر.

30. مكال:

لطالما كنت أتابع الأعمال المرتكزة إلى الوقت باهتمام شديد [في تركيبات
الفيلم والفهديو] على مدى السنوات الفائتة. ومما لا شكّ فيه أن هذا
الاهتمام لم يأت بنتائج مخيبة. ما أذهلني في الغالب، كما أعتقد، أن ما
رأته يقلّ عما يبدو أنه غاب عني فيما رأيته، وأعني هنا التركيز المادي على
الواقع الراهن (Round Table: 96).

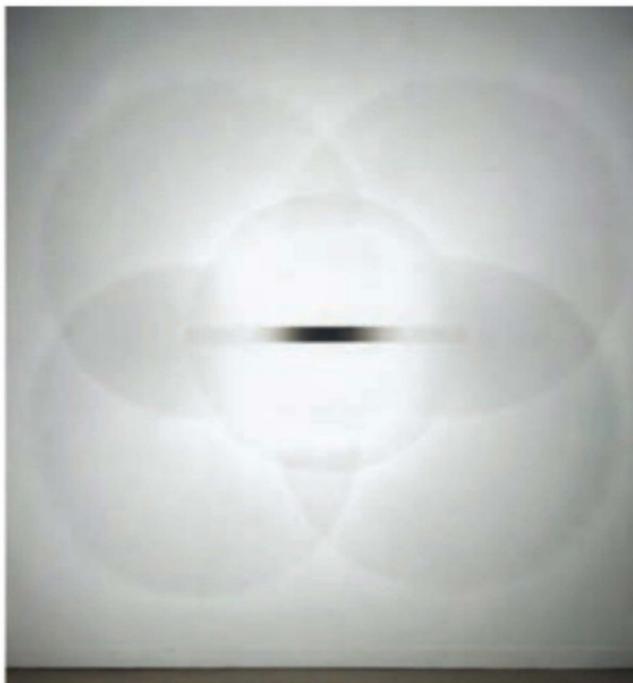
مذهبه الأستطقي عقلاني أيضًا، ذو منهج أكثر عمقًا مما هو معتاد في الأساليب
التي تندرج تحت هذا العنوان.

رسمُ بلا قيود

على مدى سنوات، كنت أخذ كلام دونالد جود بحرفيته: إن الموضوعات الأدنوية هي في الموقع النقيض لأي خداعية تصويرية أو فضاء افتراضي من أي نوع. لكن هل يصحّ هذا القول على فنّه، ناهيك عن فنّ زميله المقرب دان فلافين، قديمًا أو حديثًا؟ علاوة على ذلك، ما هو مصير التعارض بين «الموضوعات المحددة» والفضاء الخداعي في أعقاب الأدنوية، وما هو دور فنّين مثل جود وفلافين في هذه القضية¹؟ في الماضي، حاججت أن الأدنوية هي مفصل جوهري بين الرسم الحدائي المتأخر (من بارنيت نيومان Barnett Newman وحتى فرانك ستيللا Frank Stella على سبيل المثال) الذي مثّل دلالة مرجعية أساسية لوجود وفلافين ونظرائهما، والفن ما بعد الحدائي الذي سعى لتجاوز الوسائط التقليدية باستخدام موادّ، وأساليب ومواقع مختلفة، ويقع في القلب من هذا المفصل التموّضع المبدئي للموضوع الأدنوي في مواجهة رواصب الخداعية في الرسم الحدائي المتأخر². من موقعها المضاد خطابيًا لتلك الخداعية، هل يمكن للأدنوية أن تتكى عليها، أن تكون وثيقة الصلة معها، أو حتى أن توظفها؟

في سياق تمثلي بالموضوعية، الذي تعمق من خلال الخرفية التي وسمت الأساليب ما بعد الحدائنية مثل طريقة المعالجة، الجسد، وفن الموقع المحدد، لست معنيًا بكيفية الاحتفاظ بالخداعية في كنف الأدنوية، أو حتى تومئها من خلالها (لنفكر بالسطوح الخارجية العاكسة، وأعماق الانكسارات الضوئية في بعض الصناديق التي صممها جود، أو في الألوان البراقة والضوء الغامر في كل أعمال فلافين الضوئية)، أو-فضلاً على ذلك- كيفية تحرر الخداعية في التأثيرات البصرية لفن «الضوء والمكان» الذي تطور مع الأدنوية وبعدها (لنفكر في مكعبات الزجاج العاكس التي صممها لاري بيل Larry Bell، وأقراص الضوء ذات الهالة التي صممها روبرت إيروين Robert Irwin، وأجواء الضوء الملون التي صممها جيمس توريل James Turrel وهكذا دواليك)³. إذا كان للأدنوية أن تنافس ما تبقى من الخداعية في الرسم الحدائي المتأخر، كيف لها أن تفعل هذا بكل معنى الكلمة، وكم سيطول ذلك؟ هل كانت قطيعتها مع الافتراضية التصويرية جزئية ومؤقتة: مجرد أخدوة تاريخية على درب بلوغ الانتصار المستجد للافتراضي (في التصويرية الرقمية للصورة الحديثة مثلاً، أو في الصورة المُسقطَة لتجهيزات الفيديو الحديثة)، مع الإشارة إلى أن هذا الانتصار بالكاد يقتصر على الفن (إذ رأينا أنه ساد في التصميم المعماري أيضاً)؟ تدفعني هذه الاحتمالية إلى التساؤل فيما إذا كانت مآلات الأدنوية، حتى وإن كانت مفصلاً جوهرياً في العرف المتبع في القرن العشرين، ليست كارثية: جزئياً على الأقل.

في ردّها المبكر على جود، شككت روزاليند كراوس في معايير برنامجها بالغ الدقة. رغم أن جود يشترط أن تكون «قائمة الخصائص الفيزيائية» الوضعية هي المقاربة الملائمة لفنّه، وفق ما كتبت كراوس عام 1966، فإن أعماله المفردة «تصبر على صلاحية تعريف كهذا وتتصل منه في أن معاً»، والأكثر أهمية، «حتى وإن بدا أن فنّه التجسيمي (المقصود هنا أي



روبرت إيروين، عمل بدون عنوان، 1967.
معدن مطلي مع تركيب أسطوانة معدنية، 24½ × 54 بوصة.
© 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York.

عمل فني غير الرسم. م (يحظر التلميح والخداع»، ينطوي مظهره على
الانين معًا في أغلب الأحيان⁴. في مثال دالّ على ما سبق، عرضت كراوس
عملًا لوجود عام 1965، وهو قضيب ألومنيوم طويل مفرد، يتخذ وضعية
أفقية، ومُقطّع بفواصل متدرجة من قطع ألومنيوم قصيرة مطلية باللون

البنفسجي (مختلفة الأشكال). في المرحلة الأولى، وبينما نمشي على امتداد هذه القطعة، تُظهر هذه الأخيرة مشهدًا عاديًا وتقاصرًا مسبقًا، عندئذ، وحين تظهر الفواصل الملونة كأشكال مضيئة مقابل القاعدة الصلبة لقضيب الألومنيوم، نلاحظ، إذا نظرنا من أحد طرفي القطعة، أن القضيب الطويل أجوف ومدعم بقضبان قصيرة. هنا، كما في أعمال أخرى، يجترح جود تلميحًا وخداعًا إذا أمعنا النظر فيما نراه.

حسب كراوس، طوّر جود هذا الإيهام نقلًا عن منحوتات كوبي "Cubi" الحديثة التي صممها ديفيد سميث David Smith، التي تعتمد على هيكل من إطارات تصويرية: «تقرن هذه الأعمال بين إحساس بصري محض بالانفتاح (المشهد من خلال الإطار)، موضوع العمل كما هو مفترض، وإحساس متزايد بلموسية الإطار وماذته.

بهذه الطريقة، يطوي سميث التعبير الخداعي في ثنايا فضاء تصويري من الرسم، وقد استخدم هذا التكتيك لتحقيق ميزة نحتية جليّة الحضور⁵. في هذا السياق، يُرى الافتراضي كوسيلة لإظهار مميزات المُحدّد حيث يتكشف الخداعي عن الحقيقي، ولهذا صلة بأعمال جود أيضًا. اللافت رغم ذلك هو استمرار البعد الخداعي في أعماله، ومما يمكن إضافته في هذا السياق الألوان الشفيفة في بعض قطع البلاستيك الصلب الشفاف التي صممها، الانعكاس الأيسر للنظر في بعض السطوح المعدنية، والأعماق الظليلة في بعض مجسماته المرصوفة⁶. رغم حضور المنحى الخداعي في فنه وفق الشواهد التي تقدم ذكرها، فإنه غائب تقريبًا في الخطاب الذي يتناوله:

(⁵) Foreshortening التقاصر المسبق: تقنية تصوير مجسم معيّن بطريقة تخلق إسقاطًا خادعًا أو تمددًا في المكان. (المترجم)

(⁶) Cubi Sculpture: منحوتات من الفولاذ بنيت من مكعبات، ومواد صلبة وأسطوانات ذات نهايات كروية أو مسطحة، وهي أحد مشاريع سميث الذي سعى إلى ابتكار صور تمهيرية أكثر بساطة وتجريدًا. (المترجم)

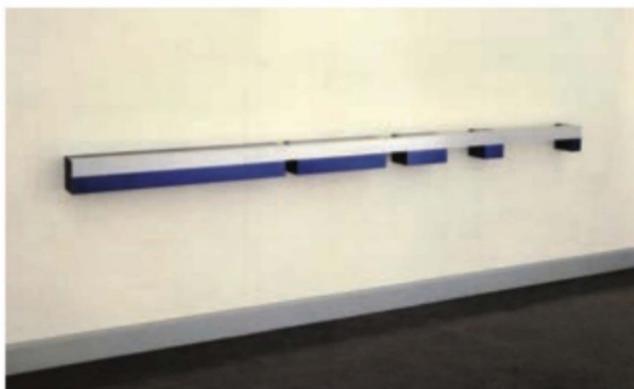
رسم بلا قيود



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1969.

فولاذ وبلاستيك شفاف صلب، 33 × 68 × 48 بوصة.

Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemaldesammlungen,
Munich. © 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York.



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1979.

ألومنيوم مؤكسد صافٍ وألونيوم مؤكسد أزرق، 12 × 200 × 12 بوصة.



ديفيد سميث، *Cubi XXVII*، 1965، فولاذ، 111% × 87% × 34 بوصة.
Art © Estate of David Smith/Licensed by VAGA, New York. Photo
© David Heald.

خطاب جود نفسه بشكل خاص. يصرح جود دون موارد في 'موضوعات محددة Specific Objects': «ثلاثة أبعاد تشكل فضاءً حقيقياً. وهذا يخلصنا من معضلة الخداعية...».

كان جود مبغضاً للخداعية لأنها تمثل الأعراف المستنقذة للرسم التقليدي من وجهة نظره⁹. في الحقيقة، كان مبغضاً لها إلى درجة أنه أقصاها



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1969.

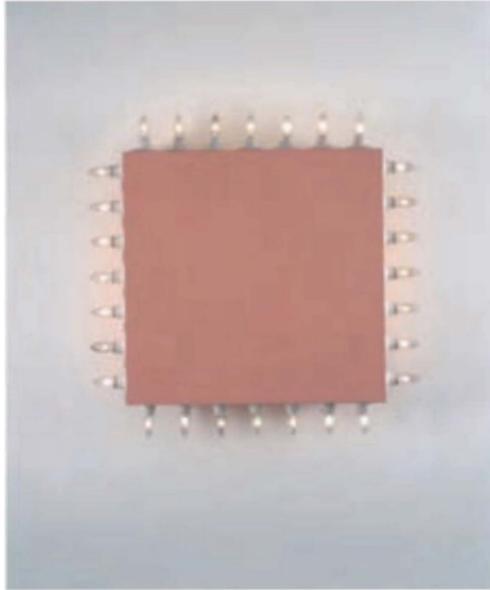
حديد مُجلَقن وبلاستيك صلب شفاف، 120 × 27¼ × 24 بوصة في المجلمل.
الصورة: Albright-Knox Art Gallery / Art Resource, NY.

عن فنّه، لكن بدرجة أقل عن أعمال فلافين، وعليه: أبطل حضورها المتواصل فيه. ذكر جود في أحد تصريحاته حول «أيقونات» فلافين: «إنها لا تتضمن فضاءً خداعياً»، متحدثاً عن هياكل هندسية من الألوان الجامدة وضعت على أرضيات من الخشب المضغوط مع أضواء إلكترونية

و/أو فلوريّة تكون مرتبطة بالسطوح أو الحواف، واصفًا إيّاها بـ«المثلّمة/ معدومة القوام» (وهذا إطرء كبير له). على أيّ حال، لطّف جود تقيمه نوعًا ما مع أضواء فلافين الفلوريّة التي تلت: «أريد مجسمًا، خاصًا ومحددًا. أعتقد أن فلافين يريد... ظاهرةً بعينها». كذا كتب عام 1969⁹. لم يلتزم فلافين مطلقًا «بالموضوعات المحددة» (فهو نادرًا ما وضع أضواءه بصورة مستوية على الأرضية على سبيل المثال، كما أن أعماله الأولى لم تلامسها على الإطلاق)، فضلًا على تشكّكه الدائم بمصطلح «الأدنوية». مع ذلك، احتفى الفنانون كلاهما بالمراوغة بين «الموضوع» و«الظاهرة»: الدعامة المادية والتأثير الخداعي: قلّب جود في تقيمه التذبذب الذي ينطوي عليه كل أسلوب إلى تضاد بين الاثنين¹⁰. رغم ما قبل أنفًا، يبدو التذبذب أكثر كثافة لدى فلافين: إذ إنّ جوهر معاشتنا لأعماله الضوئية الفلورية يتمثل في انتباهنا الذي يرتحل بسرعة بين التركيبات المعدنية، الزجاج الشفاف، الغاز اللامع، تمدد الوهج اللوني، والبعثرة المكانية للضوء، وقد أدرك هذا الجانب بنفسه حيث قال: «إن المصطلح المركب الموضوع-الصورة-image-object هو أفضل ما يوصف به استخدامي للوساطة» (91)¹¹.

وصف فلافين هذا التذبذب فيما مضى باعتباره «إشكالًا»: «بدا الأنبوب المشعّ والظل الذي يلقيه وعاؤه الداعم إشكاليًا كفاية بما يحول دون النظر إليهما ككلّ واحد» (87)¹². من ذلك أفهم أنه يرمي إلى نقطتين اثنتين هنا: قد «يقبض» الوعاء وظلّه على الشعاع الصادر عن الأنبوب، بمعنى أنه يؤرّضه ماديًا (تأريضيًا يضاد التركيبات الخاصة بإيروين وتوريل حيث تُحجب الأداة الداعمة بتأثير الضوء)، عدا عن أن التضارب بين الجسم المادي والضوء اللامادي ربما «يعيق» المشاهدين، أو «يأسرهم» بمعنى آخر. بالمحصلة، «يُشكّل» الضوء على الموضوع وبالعكس، بمعنى أننا نعجز عن تحديد أيّهما هو الموضوع الرئيسي في المشهد. من هذه الزاوية، يُعتبر فلافين إشكاليًا أكثر

رسم بلا قيود



دان فلافين: *icon V (Coran's Broadway Flesh)*, 1962.

زيت على جيبس تصويري على خشب مضغوط، وعاء من البورسلين، سلسلة السحب، ومصابيح ساطعة. 41% × 41% بوصة

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

مما هو حَرْفِيًّا، أو بالأحرى، إنه يجد في التقيّد الحرفي إيهامًا «بأسر» العمل والمشاهد معًا في ظرف يجمع بين جملة متناقضات. ذلك يخالف مبدأ استهلا الأساسي، فما تراه ليس بالضبط ما تراه عند فلافين، حيث يتغير فهمنا لأجزاء العمل تبعًا لموقعنا، وغالبًا ما نرى ألوانًا مكثلة ليست حقيقية على الإطلاق، كما أننا نعجز عن تحديد موقع الضوء بدقة عالية (وصف فلافين



دان فلافين: *the diagonal of may 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, 1963
ضوء فلوري أصفر بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim
© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

ذلك بأنه صهّرل «أعلى، أسفل، مقابل» في بوتقة واحدة [88]]. هذا المنحى
المُحير يدفع للقول إنَّ التضاد بين الخداعية والالاخداعية في عمله ليس
«ديالكيتيكتًا»: إذ تشير صفة «ديالكيتيكي» إلى منطلق تطوري بعيد كل البعد
عن فلافين، وإلى هدف مُحتمل يعمل أسلوبه الإشكالي على تقويضه¹³.

بالنسبة لفلافين، كان الصبراع مع الخداعية في الأساس كفاخًا في سبيل
تقييد «المصباح كصورة في وضعية توازن مع [المصباح] كموضوع» (87).
ثمة صورة من هذا التناقض سبقت أعماله على الأضواء الفلورية، وقد

رسمٌ بلا قيود



دان فلافين، عمل بدون عنوان.

(to the "innovator" of *Wheeling Peachblow*), 1966-68

أضواء فلورية وردية وصفراء بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

عمل على هذا الأساس منذ تحوّلته، أواخر الخمسينيات، عن الألوان المائية والرسومات المنقّحة إلى العمل على علب الصفيح المهشمة والأدوات الموضوعّة على أرضيات من الخشب المضغوط التي لا يخفى أثر الفرشاة عليها وهذا ما أسماه فلافين، في ارتجال نمطي متأثر بالسجع الجويسّي (نسبة للشاعر الإيرلندي جيمس جويس) «رسمًا بسيطًا ماديًا حقيقيًا لِلدانة مُتّمسكٍ» (86). المزج بين الرسم التجريدي والموضوعات غير الفنية في هذه

الأعمال المبكرة يدل على بروز تيارين نشطين في الفن المتقدم آنذاك: فعلى شاكلة أقرانه، كان فلاطين متأثرًا بشدة بنيومان، الذي أصبح صديقه لاحقًا (كان الأدونيون أولًا من نادى بنيومان كـمعلمٍ)، كما لم يتمكن فلاطين من اجتناب تأثير روبرت راوشينبيرغ Robert Rauschenberg وجاسپر جونز Jasper Jones اللذين عُرض إرثهما في معرض «The Art of Assemblage» عام 1961، الذي أقيم في متحف الفن الحديث حيث كان فلاطين يعمل حارسًا. تحت رعاية ويليام سايتز William Seitz، تضمن هذا العرض تشكيلة ضخمة من الأعمال -ملصقات تكعيبية ومستقبلية، مجسمات دادائية، أعمالاً سوربالية متأخرة وفتًا بهيميًا- فهم مُعظمها من زاوية التطبيق المعاصر للنموذج دادائية والواقعية الجديدة في الأعمال التركيبية. لعل بنيومان أو جونز (اللذين فضلهما فلاطين على راوشينبيرغ) من دفعه إلى إقحام الفضاء التصويري في الفضاء الحقيقي، لكن في العموم، أغراه «انهيار النزعة الطليعية» باتخاذ هذه الخطوة. (192)

هنالك حافظ رئيس لتلك الخطوة غاب عن معرض سايتز وعن أي موقع آخر في نيويورك عام 1962: بنائية فلاديمير تاتلين وألكسندر رودشينكو. وقزت هذه السابقة في ذهن فلاطين عن طريق كتاب نُشر عام 1962: التجربة العظمى: الفن الروسي 1863-1922 The Great Experiment: Russian Art لمؤرخة الفنون الإنجليزية كاميللا جراي Camilla Gray (اهتم كارل أندريه Carl Andre وسول لي ويت Sol LeWitt بهذا الكتاب وافتتا نظر فلاطين إليه). من بين الصور الأخرى في الطليعية الروسية، سلطت جراي الضوء على جزء من مسيرة تاتلين بدءًا من الرسومات شبه التكعيبية، من خلال أعمال بيكاسو، وحتى نقوشه النافرة الأولى مثل *Bottle* (1913)، وركنه التجريدي والنقوش النافرة المعاكسة إضافة إلى النموذج الشهير الذي صممه ل *Monument to the Third International* (1919-20).

رسم بلا قيود

بعد ثلاث سنوات، عام 1965، فكّر فلاّفين بهذا المشروع البنائي كمرتكز جديد «لمراميه» الخاصة:

تكرست هذه الزخرفة الدراميّة في التعاليم المبكرة لثورة البلاستيك التي هيمنت على الفن الرومي قبل أربعين عامًا فقط. أستمع بمحاولة البناء انطلاقًا من تلك التجربة «المنقوصة» وفق ما أراه مناسبًا. Monument 7 بضوئه الفلوري الأبيض والهادئ يحيي ذكرى فلاديمير تاتلين، الثوري العظيم الذي حلم بالفن كعلم. إنه الفن الصامد كمنظومة طامحة تنبض بالحياة بدلًا من الطائرة الشراعية الأخيرة التي صممها والتي لم تغادر الأرض مطلقًا. (84)

هذا البهان موجّ من عدة جوانب. وفق الأحكام النبوية- طلبية إلى حدّ ما ، يرى فلاّفين أن مقترحه (رغم أن هذا المفهوم لم يكن ساريًا على هذا النحو) هو استعادة في مرحلة ما بعد الحرب للمشروع الطليعي الذي «لم يكتمل» في مرحلة ما قبل الحرب، وهو، في السباق نفسه، لا ينكر الفروق الهائلة في الشروط التاريخية¹⁴. كان مشروع تاتلين جزءًا من التحول الثوري في الفن والمجتمع على السواء، واحتفى بنظام سياسي جديد، بينما يمثل مقترح فلاّفين، بسبب «الزخرفة الدراماتيكية»، طموحًا أكثر تواضعًا بكثير، فهو لا يبدي تقديرًا لمجتمع كامل أخذ في التكوّن، بل لفنان فاشل نكص إلى الرؤية الرومانسية للطائرة الشراعية الموجهة بشرّيا Letatlin (1929-31). ترتبط هذه الاستعادة إذن بتراجع في البرنامج البنائي، وعلى غرار الطائرة الشراعية، تبقى أضواؤه الفلورية في مرحلة تحول بين الأستطقي والنوعي؛ بين الحقيقي والافتراضي.

هذا الجمع بين النقيضين الخداعي والحقيقي يضرب جذوره عميقًا في الفن الحدائي، ما يدلّ ربما على تناقض قديم بين المثالية والمادية في الثقافة

الحديثة ككل¹⁵. يتبدى التناقض جلياً، على سبيل المثال، لدى كوستانتين برانكوشي الذي مثل، إلى جانب الروم، سابقة دالة بالنسبة للأدنيين (أهدى فلافين إنجازه الكبير *the diagonal of may 25, 1963* إلى الفنان الروماني 'المقصود برانكوشي')، كما يتبدى أيضاً في أعمال أحد السباقين الآخرين جاكسون بولوك Jackson Pollock، خاصة في رسومات اللون المسكوب التي تمزج بشكل صارخ بين الاستيعاب الإبصاري للخط واللون ومادية الرسم واللوحة القماشية (الكانفا). لا شك أن بعض الفنانين، مثل موريس لويس Morris Louis توسّع في الشرط الإبصاري، بينما طوّر آخرون أمثال آلان كاهرو Allan Kaprow الشرط المادي، في حين حاول آخرون أمثال فلافين الجمع بين الأمرين معاً¹⁶. التناقض بين الخداعي والحقيقي راسخ أيضاً في نموذجين من الموضوعات يربطهما فلافين بأعماله الفنية: «الأيقونة» و«الوثن». لا يمكن القول إن اهتمامه بهذين النموذجين أمرٌ مستجد تماماً -افتتحت البعض مثل تاتلين ومالفيتش بالأيقونات الروسية، وافتتحت بيكاسو وماتيس بالأوثان الإفريقية- لكن فلافين يعدلها بطرق مختلفة. فهو يستخدم الشرط الأول كمبدأ لرسوماته المبكرة المرفقة بأضواء: «اضطرت أن أبدأ من البنية الخام، الغالبة من الملامح، ذات الواجهة المربعة مع ضوء إلكتروني واضح ومن شأن ذلك أن يصبح معياري الخاص رغم رمزته المتغيرة، وأعتي «الأيقونة» (87). طبق فلافين الشرط الثاني بدرجة أقل على أضوائه الفلورية، التي أسماها، فيما يبدو تضاداً بيناً، «أوثاناً تكنولوجيةً حديثة» (87).

في كتابها عن الطليعية الروسية، تملط غراي الضوء، إضافة إلى نقوش تاتلين النافرة، على أيقونة من أواخر القرن الخامس عشر: *Descent from the Cross*، حيث تنسها إلى «مدرسة روسيا الشمالية». اشترى فلافين هذا الكتاب في 21 آب/أغسطس 1962 (سجل تاريخ الشراء في دفتر



فلاديمير تاتلين، نموذج خشبي،

Monument to the Dird International, 1919–20.

© The Museum of Modern Art/Licensed by
SCALA / Art Resource, NY

ملاحظاته)، لكن ربما اطلع عليه في وقت سابق؛ إذ إنه سافر قبل أسبوعين
أو ثلاثة إلى متحف الميتر وپوليتان (كما ذكر في دفتر ملاحظاته يوم 9 آب/
أغسطس) وعاش تجربة إدراكية خاصة أمام أيقونة روسية:



دان فلافين: "monument" 7 for V. Tatlin, 1964

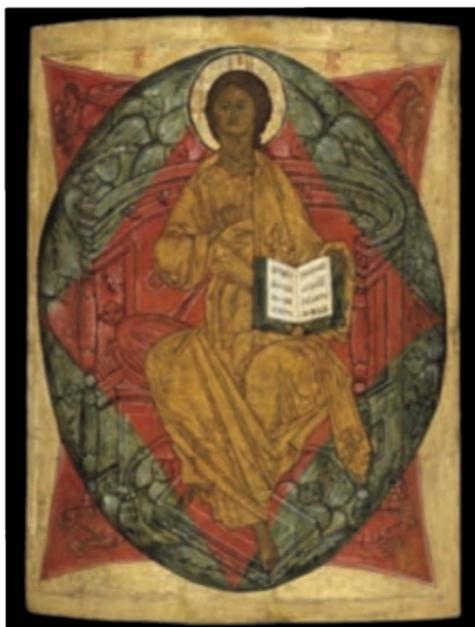
الصورة: Billy Jim

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

الأسبوع الفائت، في الميتروبوليتان، شاهدت أيقونة ضخمة من مدرسة نوفغورود Novgorod. ابتمست حين ميّزت معالمها. وإن فيها ما هو أكثر من الرسم. كان هناك إحساس ملموس باللوحة. غطاؤها الملتف إلى الخلف يحكي تاريخًا. تملك هذه الأيقونة ذلك

رسمٌ بلا قيود

الحضور الساحر الجليّ، الأمر الذي حاولت استيعابه في أيقوناتى الخاصة. لكن أيقوناتى تختلف عن المسيح البيزنطي المحتجز في مظهره الجليل: إنها بكماء، غامضة، وشائنة. إنها خرساء ومُهممة بقدرما هي عمارتنا كذلك. لا تُعلي أيقوناتى مقام المُخلص المبارك في الكاتدرانيات المنمّقة. إنها تكتيفات مُركّبة تُمجّد أماكن مُجذبة: تنتج ضوءاً محدوداً(83)¹⁷.



لوحة لرسام روسي (لعله من المدرسة الشمالية): *Christ in Glory*: أواخر القرن الخامس عشر. تميرا على الخشب. 42% × 30% بوصة.
© De Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY.

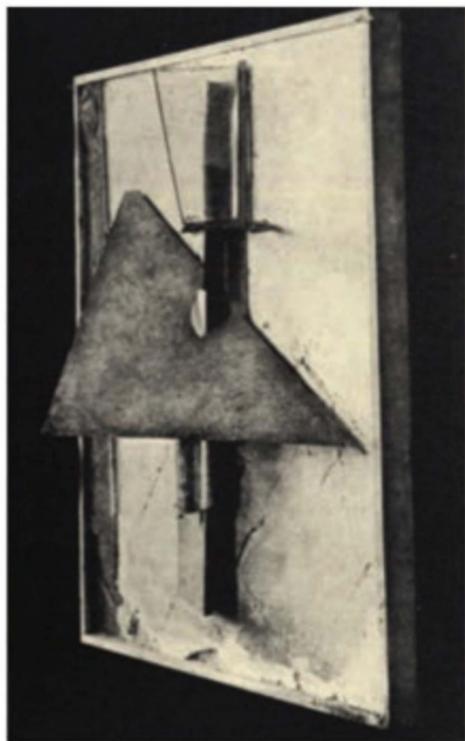
يوحي هذا البيان الزاخر بما يحتاج فلاهين أن «يميزه» في هذا المنعطف. تثير الأيقونة إعجابه بهـإحساسها الملموس» و«حضورها الساحر» بالقدراته: سمتين مقيمتين منذ ولادة اللوحة حتى الوقت الراهن من خلال «غطاء مُلتف». تشير العبارة الأخيرة إلى فهم تاريخاني، لكنه واهن في كل الأحوال. لقطعة فنية تتضح الفجوة الزمنية التي تفصلنا عنها وتُذلل في أن واحد بسبب افتتاحن فلاهين بها على وجه التحديد. من الواضح أنه مأخوذ بالسطوة الطقوسية للأيقونة الروسية، كما كان مالفيتش قبله، أو كما كان بيكاسو مأخوذاً بالأوثان الإفريقية¹⁸. يرمي فلاهين إلى إحياء بعض من هذا المسرح بما يخدم فنه حتى مع إدراكه تماماً لاختلاف الظروف التي يعمل في ظلها؛ بالرغم من نشأته الكاثوليكية (كان متوقفاً فيما مضى أن يصبح فلاهين قساً)، لا يعتقد «بالمخلص المبارك»، بل «بالأماكن المقدسة». لكن، في منعطف آخر، كانت ازدواجية «المسحري» و«الملموس» في الأيقونة هي العامل المهم بالنسبة له. فعلى سبيل المثال، علق فلاهين عام 1963 حول الأيقونة (1962) (*Icon V (Coran's Broadway Flesh)*) قائلاً: «حاولت أن أعدل أيقونتي باستخدام مسرح خال من التعبير. هذا هو فني» (83).

قراءة تاتلين في سياقها التاريخي الخاص ستوضح لنا هذه الصلة الحداثية مع الأيقونة. كتب الناقد والفنان اللاتفي فلاديمير ماركوف Vladimir Markov عام 1914 أخذاً في الحسبان أعمال تاتلين المبكرة مثل (*Selection of Materials* (1914): «لنتذكر الأيقونات. إنها مزخرفة بهالات معدنية، أغطية معدنية منسدلة على الأكتاف، أطراف موشاة وترصيعات، والرسم نفسه مزين بالحجارة والمعادن الثمينة.. إلخ. هذا كله يهدم مفهومنا المعاصر للرسم»¹⁹. في هذه المرديّة المعاصرة للأيقونة، يمثل «إحساسها الملموس» قطيعة مع أي خداع في العالم الواقعي يهدف هديّ «الناس إلى الجمال، إلى الجمال، إلى الله» (وفق صباغة ماركوف)²⁰. ينوه ماركوف إلى أن

رسم بلا قيود

أعمال تاتلين تحتفظ بهذه اللاداعية لكنها تعطل زخما بطريقة لا توجه المشاهد ليخطو باتجاه ملكوت الله الترانسندنتالي بل باتجاه «ثقافة المواد» المتأصلة (كما سعى تاتلين نزعته البنائية). يسمى فلاهين إلى التمسك بكلا الاتجاهين. الترانسندنتالي والمتأصل. ومع تأثره أيضاً بأيقونة نوفغورود وأعمال تاتلين، يضع عمله في حيز وسط بينهما: في عالم وسيط من «السحر الخالي من التعبير» يتعرف من خلالهما.

قبل سنة، عام 1913، كتب ماركوف أيضاً عن المنحوتات الإفريقية أو «الأوثان الزنجية/السوداء» (كذا كانت تسمى هذه المنحوتات آنذاك) باعتبارها نموذجاً كامناً آخر، حسب بيكاسو، للفن الرومي الجديد، ونوّه بأن هذه المجسمات المادية بالذات (رغم وصفه لها «كبنى معمارية ذات ربط ميكانيكي فقط») تنم عن «اعتقاد روحاني»²¹. يدرك ماركوف هنا وجود ازدواجية بين الفيزيقي والميتافيزيقي شكّلت لوقت طويل قوام الخطاب المتعلق بالوثن؛ وهي التسمية التي اعتمدها التجار الأوروبيون الحديثون في البداية (البرتغاليون أولاً ثم الهولنديون) للمجسمات موضوع العبادة في غرب إفريقيا: من وجهة نظركهنته (وفق اعتقاد الأوروبيين) الوثن هو إله، وليس تمهلاً لأحد الآلهة؛ إذ تكمن الألوهة في الشيء²². عندما يشير فلاهين إلى الإضاءات الفلورية التي صممها «كأوثان»، تتضح تماماً ثنائية «الملموس» و«المسحري» هذه. يحتجز فلاهين ثنائيات أخرى في قبضة التضاد أيضاً مثل النفي والاستطريقي، ومما قاله مرة: «يمكنني استغلال الإضاءات بطريقة مفهدة تماماً، وأحقق من ثم ما أعتبره فناً»²³. في بداية العقد الستيني، وُضعت الأضواء الفلورية التي يمكن شراؤها من أي متجر للمعدات في أماكن عادية تتصل بالحياة اليومية (ولم تزل كذلك حتى يومنا هذا): المصانع، المكاتب، مطاعم الوجبات السريعة، الأنفاق، ومحطات القطار (أقام فلاهين بين عامي 1976-77 صفاً من الأضواء على ثلاثة أرصفت



فلاديمير تاتلين، (العمل لم يعد موجودًا)،
Selection of Materials, 1914.
المواد: حديد، زجاج، جصّ، أسفلت.

في المحطة المركزية الكبرى، حيث بقيت هناك على مدى عقد، لكن معظم المازة لم ينظروا إليها كعمل فني). استخدمت هذه الأضواء لهدف تجاري بالطبع، وفي هذه الحالة تظهر الألوان الطبيعية مُهرجة غالبًا، بل يمكن

رسمٌ بلا قيود

أن تبدو مبتذلة في واقع الأمر، لكنّ فلاّفين لم يخجل من هذا التلازم (مع الجانب التجاري) حيث ذكر أن الأضواء الفلورية قد تذكّر بـ«مطعم صينيّ في بروكلين»²⁴. تلمح أيقوناته البرّاقة أحياناً إلى موقع للتخييم (بأصبغته اللونية للحمّة [النّسب بالحمّ البشري] وأضوائه الخاطفة للبصر، حمل مشروع *Coran's Broadway Flesh* هذا الاسم تكريماً «لشباب إنجليزي مثليّ أغرم بمدينة نيويورك» [83]).

تمسك فلاّفين بالقول إنّه «لا مكان للوجد الروحاني في زمن سمعة بيبسي المُلطّخة» (واحدة من عباراته الحاذقة الأخرى) والأتابيب الفلورية التي صمّمها 'لا تنطفئ' مطلقاً في أثناء مناجاتها للإله» (94). يتفق ميل بوشنر Mel Bochner مع هذا التقييم فيما كتبه خريفَ عام 1966: «أيّ محاولة لعرض موضوعات ذات طبيعة ترانسندننتالية محكومة بالإخفاق لأنّ وجودها أنّي وحسب»²⁵. من جانب آخر، يمكن أن تبدو الأضواء جليلة المظهر تخلق وجدّاً روحياً، وقد استخدم فلاّفين المصطلح الأخير بحرفيته لناحية النشوة شبه-الدينية (مُجاورة النفس، الانتزاع من النفس، السمع). في هذا إشكال آخر متعلق بتلازمات مختلفة جمعت قسراً في قالب واحد كي «تعرقل» المشاهد: استحضر محطات القطار من جهة، والفضاءات الترنسندننتالية من جهة أخرى (لم يكن معلوماً حتى عام 1997، بعد عام من رحيله، أن فلاّفين صمم أضواءً لإحدى كنائس ميلانو)²⁶.

انشغل فلاّفين أيضاً بجملة متناقضات أخرى: المادي واللامادي، الآنيّ والبيهيّ، وتلك متناقضات لا تخفى في كل مناحي الفن المتقدم خلال الستينيات، ويبدوأنه يفضل كلّاً من طرفي التناقض في معظم الأحيان. من

(*) Pepsi denigration: تقرير نشر على موقع Popular Information حول قيام شركة بيبسي بتعمير الأموال نقداً إلى الجمهوريين الذي دعموا حظر الإجهاض في ولاية تكساس. ما دعا إلى المناذاة بمقاطعتها. (المترجم)



دان فلافين، عمل بدون عنوان، 1976-77
أضواء فلورية بيضاء على المسارات 18-39، 19-41، 40-42، المحطة المركزية
الكبرى، نيويورك.
© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

ناحية، زعم فلافين أن «الأنبوب الفلوري المادي لا ينوي أو يختفي مطلقًا عند دخوله المجال المادي لضوئه الخاص» (91). ويقرّ من ناحية أخرى أن «تألق» الضوء قد يفق وجوده المحموس ما يؤدي إلى غياب الرؤية تقريبًا» (91). يرغب فلافين مجددًا في أن يولّف قسمًا بين تأثيرات مختلفة: «انتبه إلى الضوء وستذهل: لا سيّما وأنك ستعجز عن إدراك حدوده عند كل طرف. في حين أن للأنبوب طولًا مُحددًا (244 سم – 8 أقدام)، لا يملك ظلّه، الذي يلقيه الوعاء الداعم، سوى طرفين يذويان بصورة خادعة. في الواقع، لا يمكن قياس درجة هذا التضالّ دون مقاومة المؤثرات البصرية المتّقنة» (87). من الصعوبة رغم ذلك المحافظة على هذا التضادّ، وتظهر أعماله في كثير من الأحيان امحاء الموقع أكثر مما تظهر خصوصيته، مع

رسمٌ بلا قيود

وجود ضوء يتزع سطوعه الطابع المادي عن الدعامه والمكان معاً ويجعلهما «غير مرتين تقريباً». أقرّ فلاّفين في حديثه عن أحد أعماله *pink out of a corner (to Jasper Jphns)* أن «ضوءاً فلوريّاً بطول ثمانية أقدام، محشوراً في زاوية عمودية، يمكنه أن يزل الهيكل المُحدّد» (87).

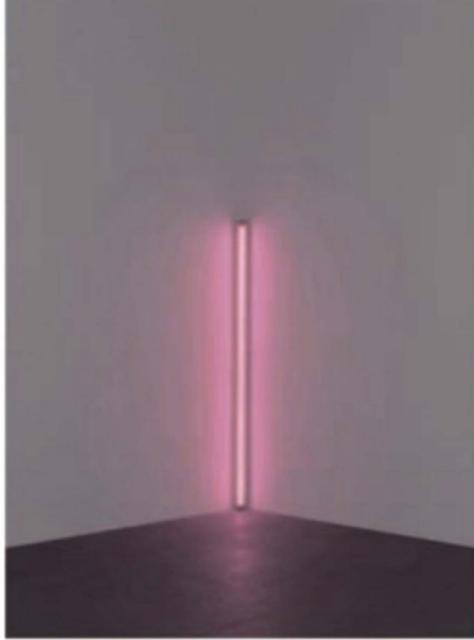
يقودني هذا التأثير إلى ما أكدته أسامًا: على يد فلاّفين، غدا القول بمناوئة الأدنوية الواضحة للخداعية مجرد تلفيق، وتحول إلى ميدان موسع للخداعية، أو على نحو أكثر دقة، أضى هذا التلفيق بفضل فلاّفين أمرًا متاحًا، بل مرغوب من قبل بعض الفنانين²⁷. يتجاوز هذا المسار المفارق للأدنوية إذن إطار الرسم وبيتعد عن قاعدة التمثال فيما يخص النحت لينتهي به المطاف في حقل يختص بالفضاء التصويري البين أكثر مما يختص بالموضوعات المحددة؛ حقل لا تحدّه سوى الضوابط المعمارية للمتحف أو صالة العرض. من هذا المنظور، لا ينفي فلاّفين الخداعية بقدر ما يقحمها في المكان؛ إنها «خداعية معكوسة» (كما أسماها دان غراهام Dan Graham)²⁸. كتبت كراوس بداية عام 1969 «تمتلك تركيبات الضوء الملون هذه العمق المتزامن والمنعة المادية اللذين يمتلكهما الفضاء الخداعي» وعليه، فهي «مرتبطة بأعراف الرسم»²⁹. يندفع فلاّفين بصورة محمومة، أكثر من أي رسام آخر، ليمزج الألوان في عبوننا، ويجرّأ تفوق أيّا من مزاولي الفن في كُليّة أو مجموعة، يتعامل مع الفضاء الحقيقي كعنصر في تركيبه ثلاثية الأبعاد. في مراحل عمله تلك لا يشتبك الحقيقي مع الخداعي بقدر ما يغيب في ثناياه، ويمكن القول إنّ فلاّفين قد حضّ ليس فقط على التجريد المطلق للتصويري (كان ذلك قد تحقق سلفًا على يد هولوك وآخرين) وإنما على تدرّجه atomization الصريحة فوق ذلك³⁰. إذا لم تكن الأدنوية «رسمًا ولا نحتًا» بحسب جود، فإنها أصبحت رسمًا ونحتًا على يد فلاّفين. إذ تغير كلاهما في هذه السيرورة، فزجّ الرسم في البصري والنحت في المكاني³¹. من شأن ذلك

أن يغير الفهم الشائع للأدنوية بصورة جذرية، لأنها، في حال اعتُبرت كذلك، ستكون إبدانًا بحدوث نقلة من الخداع إلى المكان، وبإعادة تصميم المكان كخداع. رغم أن فلاهين حدّد هذا النهج، فإنّه لم يمثّل له دومًا³².

كتب فلاهين عام 1966: «كما قلت على مدى سنوات. أعتقد أن الفن يتخلّى عن طلاسّمه المجيدة لصالح ذائقة عامة تتحرّق إلى الزخرفة الواضحة. الترميز يتضاءل ويصبح مهلهلاً. إننا ننحدر بشدة نحو اللاهين: إحساس مشترك بزخرفة محايدة في أثرها السيكلوجي، ومتعة لا طعم لها في رؤية ما هو مألوف للجميع» (89). قد يكون فلاهين غريب الأطوار، لكنه يتقيد هنا بالتوجهات الرئيسية في الأسلوب النيو-طليعي: نحو مناوئة الرمزية ومناوئة أصالة العمل الفني³³ anti-auratic؛ الحياء والخمول، باختصار، نحو انعدام الفن تمامًا. كما رأينا فيما تقدم، لا يرغب فلاهين بالتخلص من «الطلاسّم المجيدة» دفعةً واحدةً، فضلًا على أنه لا يعتبر «الزخرفة» هزيلةً كما اعتبرها معظم الفنّانين التجريديين بدءًا من كاندينسكي Kandinsky، موندريان Mondrian، وآخرين إبان العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، والرسامين الفريينبرغيين أمثال موريس لويس وكينيث نولاند خلال العقدين الخامس والسادس. إن تفهيم الزخرفة سلبيًا ممكن فقط في حال التزم التجريد تمامًا بخصوصية الوساطة و/أو باستقلاليةً أستطيقية ولكن هذا لم يكن حال فلاهين. في حديث له عن أيقوناته يقول: «أحيانًا، قد تبدو كقوالب من المصابيح تنوب معالمها في كلّ واحد»، وفي حديثه عن أضرائه الفلورية يقول: «الأضواء مُدمجة في الحيز المحيط بها» (82، 89).

(*) Aura: طرح والتر بنجامين هذه التسمية في كتابه «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلية» في معرض نقاشه لمظهر العمل الفني بمصاديقه كاملة. وعليه: تعني aura التجربة التي تختبرها الذات مع موضوع فني لا يمكن إعادة إنتاجه صناعيًا، ولا تكمن ال aura إلا في العمل الفني الأسيل وفق رأيه، فهي تميّز للمشاهد عن العمل الفني، وتتصل بهما وهو ما يعد من الأركان الأساسية في التجربة الأستطيقية. (المترجم)

رسم بلا قيود



دان فلافين: *pink out of a corner (to Jasper Johns)*, 1963

ضوء فلوري وردي بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

بالنسبة لفلافين، يتأرجح الفن «كزخرفة» بين إمكانية الاستخدام وعدمها،
وبين العمل المتميز والكيان المعماري أيضًا.

هذا أحد الأسباب وراء رفض فلافين لأي صلة تربطه «بمصطلح
'البيئة':» «يبدولي أنه يستتبع الاهتمام بالشروط المعيشية مع المطالبة

ربما بإقامة مرحلة. هذا الاستخدام من شأنه أن يمنع الإحساس بخداع بصري مباشر وملتبس» (95). رغم انتقاله إلى الفضاء الفعلي، أراد فلايفين المحافظة على التكثيف الواضح؛ الحاضريّة اللافتة للنظر في الرسم الحدائي المتأخر: «هدفي هو الاستيعاب السريع؛ السرعة تحكم المكان. أعتقد أن للمرء أن يحظى بلحظات فارقة في هذا الفضاء الضوئي الخاص» (95). بطرق محمودة ومذمومة معًا، يطرح في سياق تصويره للفن كزخرفة تأثيراتٍ بصرية خاصة بالرسم الحدائي المتأخر من عينة ما قدمه جولس أوليتسكي Jules Olitski على سبيل المثال. أولاري بونز Larry Poons في عمله على المنهج المكانيّ للضوء الملون، إضافة إلى المسارات التي انتهجها إيروين، توريل، وآخرون: «انتبه إلى الضوء، وستُدهل»³³.

من المؤكد أن فلايفين يحقق هذه الحاضريّة من خلال تألق أضوائه، ومن خلال هيكلية ترتيباته. وفق الطراز المعتمد في تلك المرحلة، ربط «نظام» العناصر المنتظمة الخاصة به باللغة، وفي تضادّ بين مع جزء كبير من الفن الأدوني أصبر على أن «نظامه» ليس استمرارًا في واقع الأمر: «وكان نظامي مرادف لهيئته الماضية، الحاضرة، والمستقبلية» (90). إنه لادعاء قوي، لكنه مؤكد غالبًا: رغم أن إدراكنا لضوء فلايفين الفلوري يتغير مع الوقت (حين نمشي حوله، حين تتألق ألوانه إزاء بعضها بعضًا وهكذا)، يبدو الإدراك حاضرًا فجأة، وبحسب ترتيب المكونات، يمكن أن يُفهم كل عمل كمكوّن متضمن في بقية الأعمال أيضًا. اعتمد فلايفين مصطلحين لهذا النمط من الظهور وهما «الإشهار» و«البوح»، ويستدعي الأخير نوعًا من «التجلي» شبه الديني (ما يحتل أهمية لدى عامة الناس). إذن، يقع تكثيف الحاضريّة هذا على النقيض من الإشكالات التي تعترى منه كما أشرنا مسبقًا، فحيث يكون التكثيف «مُدهلاً»، يبقينا الإشكال في حالة ترقب، يفقدنا التوازن بينما ننظر، ونفكر، ونتحرك.

رسم بلا قيود

فضلاً على تشككه بالفن «البيهي»، احتقر فلاهين الفن «التكنولوجي» الذي استبعده عام 1967 (في أوج ظهور مشاريع مثل Experiments in Art and Technology)، لتوقره على قدر كبير من «الطقوس المسرحية المفتعلة، وانهاك الإحساس على نحو عشوائي غير منضبط» (93). وقد وجه نقدًا قاسيًا بخاصة إلى «التبجيل شبه التوثيقي للمخرجات التكنولوجية [المقدمة] كفن بحد ذاته» (93)³⁴. بيد أن هناك بعدًا تكنولوجيًا في أعماله التي يدرجها في خانة الوثن، حيث كتب عام 1964: «غدا المصباح الشائع وثنًا صناعيًا شائعًا، كأنه قابل للاستنساخ إلى الأبد لكنه أصبح غير مألوف الآن على نحو مثير للاستغراب» (83).

تجاريّ أكثر مما هودييّي، هذا الوثن المُستحضَر هو الوثن السلعة، الذي نخلع عليه، حسب الرؤية الماركسية، ثوب سلطةٍ لا يملكها لأننا، نحن المعزولين عن عملية إنتاجه، لا نفهم آليات عمله. الفرق بين النموذجين اللذين ذكرهما مسبقًا هو أن الأضواء الفلورية هي «أوثان صناعية»، ورغم أنها تبدو فنيًا «غير مألوف»، تعتبر مألوفة كموضوعات، في حين أن «مخرجات» الفن التكنولوجي، ولأن سيرورة صناعتها تخفى علينا، تثير عن «تبجيل أقرب إلى التوثين» (استخدم ماركس مصطلحات قريبة فيما كتب حول السلعة في كتابه رأس المال). بمعنى ما؛ الفارق هنا هو بين «السحر الخالي من التعبير» والسحر الأسود، ويظهر أن فلاهين يرمي إلى الماضي في المسارين: موضوع غير موثّن لناحية الشفافية في الإنتاج (أحد المطامح البنائية كما رأينا لدى ريتشارد سيرًا)، وموضوع وثنّي لناحية تأثيره السحريّ. فنر فلاهين ربما وجود أرضية مشتركة مع المشاهدين على المستويين، حيث تكون أعماله الفلورية مقروءة تارة «كمصاييح شائعة» (كما هو الحال مع المواد الواضحة تمامًا في أعمال تاتلين مثلًا)، وقابلة للاستهلاك تارة أخرى «كأوثان مستنسخة» (كما في الصور المنتجة بكميات ضخمة في وارهول على سبيل المثال).

ما علاقة كل هذا بكارثة الأدنوبية التي ذُكرت في مُستهل حديثنا؟ وأعني هنا المصطلح بمعناه الاشتقاقي باعتبارها انحدارًا (*kata-strophe*). بعبارة أخرى: إنها إعادة توجيهه ملتبسة أكثر مما هي كارثة صريحة. وأرى أن كارثة الأدنوبية تلك دخلت طورًا جديدًا على يد فلاّفين، إيروين، توريل وآخرين. ليس القصد هنا إنكار التأثير القوي لهؤلاء الفنانين، إنما التنويه إلى أنهم أسهبوا في الأدنوبية بطرق إشكالية، لا سيما في ضروب الفن «البيئي» و«التكنولوجي» التي كدّرت فلاّفين³⁵.



روبرت إروين (عمل بدون عنوان)، 1962-63.

زيت على لوحة قماشية. 83 × 84 بوصة

© Albright-Knox Art Gallery / Art Resource, NY © 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York

رسمٌ بلا قيود

حتى مع انفتاح العمل الأدنوي على الفضاء المحيط، يبقى تميزه المادي واضحًا بما فيه الكفاية. بيد أن ذلك لا ينطبق على إيروين: فحتى رسوماته الأولى ضمن هذا النسق البصري—مثل رسوماته شبه المربعة أحادية اللون التي قُسمت بخطوط أفقية رفيعة (1962-64) والمكونة من نقاط صغيرة (1964-66)—تنحوي إلى إقصاء القوام المادي لكل من السطح والدعامة. إذا أخذنا الفرق الذي طرحه جود بالحسبان، نجد أن إيروين اهتمُّ بالظاهرة أكثر من اهتمامه بالموضوع، وسرعان ما سينفصل كلامها عن معادلة التوليف القسري في أعماله. أسوءُ بتوريل، يمضي إيروين بالظاهرة إلى الجانب الآخر من الرسم والموضوع على السواء، حيث يتبعثر كلاهما في الضوء والمكان³⁶.

تعقّب إيروين، الذي تدرّب كرسّام، النقدَ الحدائي للمنطق التصويري الخاص بالشكل والأرضية—حسب قوله حرفيًا: «نقد هرمية الدلالة، الإطار، والمعنى»- حتى مرحلة القطيعة مع الرسم على هذا النحو³⁷. يمكن تقصي هذا المسار بدءًا من رسوماته ذات الخطوط والنقط، مرورًا بالأقراص ذات الهالة المصنوعة من الألومنيوم والبلاستيك (1965-69) والأعمدة المشورية المصنوعة من الأكرليك المصبوب (1969-70)، وحتى تركيباته المتعددة للمساحات الخارجية والداخلية على مدى العقود الأربعة الماضية. من وجهة نظر إيروين، الدافع وراء هذه النقلة هو حتمية فلسفية مفادها عدم «الخلط بين موضوعات الفن والذات 'الفن كذات'»³⁸ فوق ذلك، لم يفهم 'الفن كذات' وفق أحكام إبستيمولوجية (كما فعل بعض المفاهيميين) بل وفق أحكام فينومينولوجية (كما فعل معظم الأدنويين). يوضح إيروين: «جوهر الفكر الحديث هو أن تكون 'من الناحية الفينومينولوجية' مُشاركًا فعليًا في العالم» وعليه فإن «الموضوع الأوحد والمحض للفن» هو «مقدرة البشر الطبيعية واللامحدودة على الرؤية، وحكم العالم أستطقيًا»³⁹.

لقد أصبح هذا هدفه: «كنت أبحث عن أول نظام للوجود»، وفي رأيه، اتخذ أسلافه المختارون – «الأرضية الفينومينولوجية لهوسيرل Husserl، الصحراء المحضبة للمفئتش، والفن كفنّ لراينهارد Reinhardt- الوجهة ذاتها⁴⁰. في الحقيقة، يعيد إيروين هنا صياغة التجريد الحدائي كظاهرة ببساطة، وتلقي هذه الصياغة الجديدة مهمة إدراك فحوى العمل الفني على كامل المشاهد كلياً، المشاهد «المكّلف عملياً باستخلاص المفزى الكامل للعمل الفني من خلال التجربة»⁴¹.

عام 1966، رأى فيل لايدر Phil Leider أن ثمة مخاطر في هذا المشروع (رغم دعمه له): قد يغيب الهدف من العمل الفني في خضم السعي وراء «موضوعه المحض»، وقد يؤدي نقد التصويري، للمفارقة، إلى «إعادة إدخال فضاء مهم يولّد مشاعر بعينها»⁴². هذان الاحتمالان، اللذان طوّرهما إيروين، تحققا في أعمال توريل الذي وصف فنّه كما يلي: «إنه ليس أدنوياً كما أنه ليس عملاً مفاهيمياً، بل هو عمل إدراكي». ويضيف: «فلا يوجد هدف لأن الإدراك هو الهدف بذاته»⁴³. طالب في علم النفس لطلما أثارت اهتمامه نظرية الجمشطلت (وخاصة تقنياتها المتعلقة بإدراك «المجال الكلي» Ganzfeld)، بدأ توريل مع «أعمال الإسقاط» (1966-69) التي تلقي ضوءاً عبر زاوية في صالة العرض بطريقة يبدو فيها المكعب متارجحاً هناك. أتبع ذلك بـ«إنشاءات الفضاء السطحية» التي تنتج شاشات من الضوء الملون عبر فتحات صغيرة في جدران الصالة مدعومة بالأواح مائلة مضاءة شديدة التألّق يستحيل تحديد موقعها تقريباً بالنتيجة. هذه التركيبات، التي سرعان ما تغدو غامرة، لا تظهر لنا ككيانات ثابتة بقدر ما تظهر كأطياف مكانية يختلقها جهازنا العصبي وشبكة العين. بهذه الطريقة، يجنح توريل إلى قلب المسار الأدنوي لينتج فضاءات مُحددة بدقة ومشاهدين سلبيين، بالأحرى: غالباً ما تتسبب البيئات التي يشكلها في تشتيت انتباهنا، حتى إنها تغمرنا بالظهورات

رسمٌ بلا قيود

الطيفية التي نخلقها بأنفسنا. تحظى أسطيقا التبعض هذه بالقبول على نطاق واسع، لكنها قد تُرى أيضًا كصيغة تجريدية مُتسامية لتشكيلات مضيئة تستخدم في العروض البينية المتاحة في غير مكان ضمن الثقافة المعاصرة، ولا تختلف استجابة معظم المشاهدين لها كثيرًا عن «تجيلهم الأقرب إلى التوثين للمخرجات التكنولوجية» التي شكك فيها فلاّين.



روبرت إروين: *Who's Afraid of Red, Yellow & Blue*, 2006–07
طلاء يورثين على اللاكيه/الورنيش فوق ألواح ألومنيوم خفيفة (تستخدم في صناعة الطائرات). ستة ألواح أبعادها: 22 × 16 قدمًا تقريبًا.
© 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York.

على شاكلة إيروين، يفهم توريل الأستطيقا بمعناها الأصلي في عصر الأنوار: الأستطيقا بصفتها «علم المعرفة الحسية» في مواجهة العالم الطبيعي ككل⁴⁴. انشغلت الفينومينولوجيا أيضاً بإدراكنا لهذا العالم، كما أن الانكباب على الأستطيقا بما يتجاوز الوسائط المتاحة في الفن جدد الاهتمام بهذه الفلسفة. وفقاً للفينومينولوجيا: العالم محصور بين قوسين⁴⁵ بطريقة ترسخ خبرتنا الفطرية الأولى. بيد أن الفضاءات التي يصممها إيروين وتوريل تهدف الوصول إلى إدراك من هذا القهبل مصطنعة كلياً، وفي هذا السياق تغدو «المعرفة الحسية» بينةً بالمطلق. لا يمكن الخطر هنا في انتزاع الأستطيقا من السياق التاريخي (يبدو ذلك جوهرياً في هذا الباب) وحسب، بل في جعل الفينومينولوجي زائفاً؛ أي نستبدل بالأستطيقا والفينومينولوجي رؤى زائفة، حيث يوجد من يدرك نهايةً عنا إن جاز التعبير⁴⁵.

يشير ذلك، مجدداً، إلى أن ارتداداً يحدث هنا. من حيث المبدأ، هذه التركيبات مرهونة بخبرتنا، ويصير توريل أن الأمر «ليس خبرة مقولبة بقدر ما هو خلق حالة معينة يمكن أن تتولد الخبرة في سياقها»، وفي تخيله لهذه التجربة يستخدم مصطلحات فينومينولوجية معبرة: «حين تسير غورز المكان من خلال الرؤية، من الممكن أن ترى نفسك ترى. هذه الرؤية، وهذا السير يُشبعان المكان بالوعي»⁴⁶. وبذلك، يزعم توريل، يصبح المكان «مثل عين»: «للمكان أسلوب في النظر. يبدو كأنه يمتلك رؤية حاضرة. عندما تدخله، تجده هناك، لقد كان بانتظارك». بالنتيجة، تنقلب «الحالة» من انعكاسية «أن ترى نفسك ترى» إلى الاغتراب عن «مكان يرى بطريقة أوبأخرى»⁴⁷.

(*) التفويض أو الوضع بين القواس حسب تعريف هوسرل هي الركيزة الأساسية للفينومينولوجيا. هي كلمة يونانية تعني «التعليق أو التوقف»، ويستخدمها هوسرل بمعنى «التوقف عن الحكم ومدّ مؤثرات العالم الخارجي»، أي إلغاء كل الافتراضات المسبقة عن الأشياء. (المترجم)

رسمٌ بلا قيود

تاريخياً، يتعزز الاهتمام بالفينومينولوجيا حين يقع الإدراك تحت وطأة التطورات في التكنولوجيا والمهديا. «لقد تمكن في المقام الأول من تجنب تلك التجربة التي تطورت فلسفته الخاصة انطلاقاً منها، أو بالأحرى، كان ذلك ردهً على ما أثارته التجربة». كذا كتب والترينامين عن هنري بيرغسون Henri Bergson: فيلسوف قوة الحياة *elan vital* التي حظيت بترحيب كبير أوائل القرن العشرين (والهيوم مجدداً). ويتابع: «لقد كانت تجربةً من التعمية والتغريب في عصر الصناعات واسعة النطاق. إذا تجاهلنا هذه التجربة ولم نتأثر بها، تتبين العين تجربةً مُتممة تتمثل في صورتها البعدية التلقائية» فقط إن جاز التعبير⁴⁸. تنطبق هذه المحاجة على إدموند هوسرل Edmund Husserl الذي لا يبدو «اختزاله الفينومينولوجي (Epoche)» مُصمماً لتقويس شروط من قبيل «التصنيع واسع النطاق»، أو على هايدغر بالطبع، والذي أصرَّ على النظام البدائي للوجود مقابل «صورة العالم» التي حلت محله بفضل الحدائنة (كان واضحاً في رده على الأقل). ختاماً، يرد ميرلو-بونتي، أعظم الفينومينولوجيين بعد هوسرل، بأسلوب متمم أو حتى تعويضي على الصعود الوشيك لمجتمع الإستهلاك وثقافة المهديا. هذا العالم، الذي اكتشفه فن الهوب، مُعطّل في نهج بونتي الفينومينولوجي الذي اعتُبر قاعدة أساسية لبعض الأدنوين (الذين قرؤوا كتابه فينومينولوجيا الإدراك بعد ترجمته إلى الإنجليزية عام 1962). نتيجة تأثرهما بهوسرل وميرلو-بونتي، «يقوَس» إيروين وتوريل هذا العالم البهني أيضاً، لكن إلى الحد الذي يجعل من فتهم «صورته البعدية التلقائية»: إحدى مخرجات التكنولوجيا ذاته التي استغلها الاثنان وطمساها في الوقت نفسه⁴⁹.

(*) afterimage: الصورة البعدية: الصورة التي يستمر ظهورها للعين بعد فترة من التعرض للصورة الأصلية. (المترجم)

(**) الإبهوخة Epoche: التقويس أو الوضع بين أقواس كما شرحنا سابقاً. (المترجم)

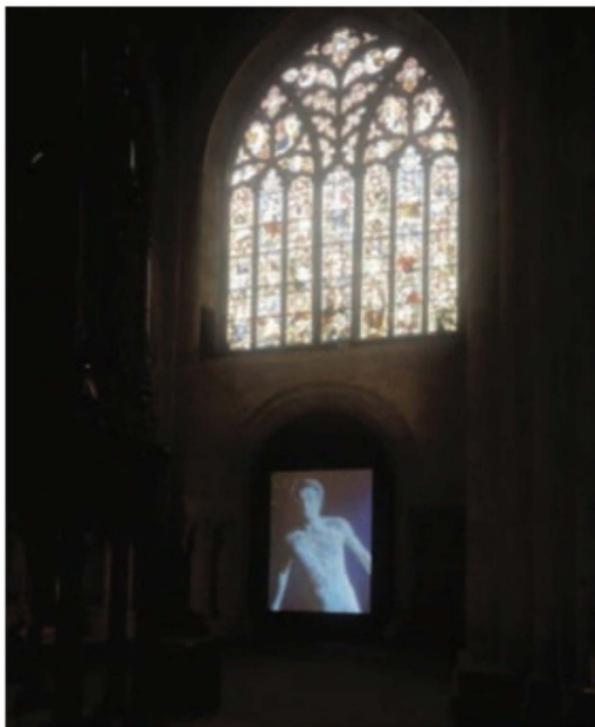
يمكننا فهم المخاطر هنا، أستطقيًا وسياسيًا، بالرجوع إلى الطرفة الشهيرة التي رواها توني سميث عام 1966؛ وتعكس مشهدًا أوليًا في الخطاب حول الأدنوية ومآلاتها. تتناول الطرفة جولة ليلية بالسيارة على الطريق السريع المأجور في نيو جيرسي أوائل الخمسينيات، ويتذكر سميث النشوة الغربية التي أحسها في هذا المشهد المظلم الذي اعتبره مُصطنعًا لكنه ليس إبداعيًا بالضبط، «مخطط مكتمل التفاصيل إنما لا يمكن تمييزه في السياق المجتمعي»⁵⁰. ما انتابه كان إحساسًا أستطقيًا، هو واثق من ذلك، لكنها نشوة تفوق أي إحساس يولده الرسم أو النحت، حيث قال: «من المستحيل أن تحيط به، عليك أن تختبره وحسب»⁵¹. أذن الطريق السريع الضخم في نيو جيرسي بظهور حقل الفن الموسع هذا، الذي اكتملت معالمه في مشاريع ضخمة مثل رودن كارتر *Roden Carter* في أريزونا من تصميم توريل. من المؤكد فيما يبدو أن هذا الحقل يبلغ ما وراء التصويري والنحتي بمراحل، لكن هل يمكن فقط التوسّع في التصويري والنحتي هنا ضمن ماواري منعدم الأطر بشكل واضح؛ فضاء ضخم لعرضي تصويري بعيد عن المجال العام ومُصنّع تكنولوجيًا بهدف أن يبدو إدراكيًا صرْفًا؟ لا تتجاوز فضاءات كهذه الأطر التقليدية للفن بقدر ما تتوسع في هذه الأطر إلى مدى يتجاوز قدرتنا على تحديد مكانها، مع الأخذ في الحسبان حقيقة أننا نقف ضمن حقل تصويري-نحتي بالغ الوضوح، متوضعين هناك كذات وموضوع، كمبتكرين للمفهوم وكمحتجزين في إسهاره في أن واحد⁵².

بشكل مقصود أو خلاف ذلك، تصف طرفة سميث العملية ثنائية الخطوة للتسامي كما صاغها كانط في نقد ملكة الحكم (1790): «اللحظة الأولى حين تُفتر الذات عاطفيًا بالحجم الهائل للمشهد أو بقوة الحدث، تلها اللحظة الثانية حين تستعيد الذات فكريًا مشاعر الرهبة والخوف تلك، وفي هذه الاستعادة، تستمتع بدفقة عارمة من القوة الشخصية»⁵³.

رسم بلا قيود

لكن فيما يخص الفن موضوع البحث، يظهر التسامي مُركَّبًا على نحو مبالغ فيه، وغالبًا ما يكون مدعومًا بوسائل قوية مثل رأس المال، التكنولوجيا، والقوى العاملة التي تؤدي معًا إلى إضفاء صبغة أستطيقية على الطبيعي، وإلى تطبيع الأستطقي. مع ذلك، تراجع أهمية الجزء الأكبر من هذه الوسائل، حتى أنها تُصمم بطريقة تهدف إلى إخفائها، فيبدو المشاهد المُعدَّ نقيًا لا غبار عليه بالنسبة لنا، ويبدو حضورنا أنيًّا فيه بالمحصلة⁵⁴. في هذا الصدد، تذكّر اللحظة الثانية لأستطيقا التسامي- التكنولوجيا به «الشعور العارم» الذي وصفه فرويد باعتباره «نرجسية لا متناهية تقنّع ضياعًا للأنثى» حيث تستغرق الأنثى في نشوتها الخاصة لتخلط خطأ بينها وبين سمّ الفن⁵⁵.

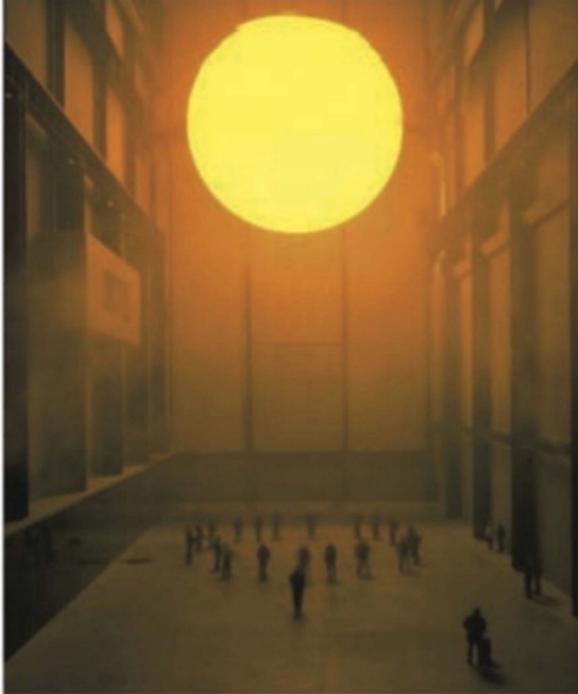
في بحثه عن أمثلة مشابهة لما عايشه على الطريق السريع المأجور يذكر سميت: «مدارج المطارات المهجورة في أوروبا» ويتابع خطابه دون تلوّك: «أرضٌ للتدريبات العسكرية في نورمبرغ ضخمة بما يكفي لاستيعاب مليوني رجل»⁵⁶. ليس الغرض مما ذكرته تلوّث الحقل الفني الموسع بعد الأذنية بمنصات العروض النازية، بل الإشارة إلى التلاعب السياسي بالتسامي في تاريخ القرن العشرين ككل. المقصد هنا أنه لا يمكن إزالة المجال الموسع للتجربة الأستطيقية من عروض باهرة للحشود الفاشية التي وصفها بنيامين بأنها «إشباع فني للإدراك الحمي مُعدّل تكنولوجياً»⁵⁷. بإيجاز، يمنحنا سميت فرصة لملاحظة أن الأذنية في صلبها لم تمهد الطريق أمام ابتذال (لا تسام) مستفحل في الرسم والنحت أفضى إلى ممارسات انفتحت على الفضاء الحقيقي والحياة اليومية وحسب، إنما إلى إعادة تسامٍ إشكالية على المستويين التصوري والنحتي: إعادة تسامٍ تؤدي إلى انتهاك الأطر التقليدية للفن في اللحظة الأولى، كي تُستبدل وحسب بتشكيلات بنية/وسيلة تظهر شفافة في اللحظة الثانية. بناء على سبق، تكون النتيجة أحاسيس جارفة بكثافة المكان، ورغم أنها اعتبرت أمرًا مستجدًا في عالم



بيل فيولا: *The Messenger*, 1996
إسقاط فيديو مُلوّن مع صوت ستيريو مُضخَّم. 25 × 30 × 32 قدمًا.
كاتدرائية دورهام. الصورة: Kira Perov.

الفن، أصبحت معيارية غالبًا في ثقافة الاستعراض بشكل عام، التي يُمارس فيها فنٌّ كهذا دوره، أيًا تكن مقاصده، كمُسبَّب أو كمساهم⁵⁸.

رسمٌ بلا قيود



أولافور إلياسون: *The Weather Project*, 2003.
تركيب متعدد الوسائط، تيت مودرن، لندن. 25 × 30 × 32 قدمًا.
© Tate, London / Art Resource, NY

لاحظ بينامين سلفًا تأثير الأتية المثيرة من خلال التوسيط (التوسيط مجموعة الأدوات التي تخلق صلة بين المشاهد والعمل الفني. م.) في السينما خلال الثلاثينيات: «جانب الحياة الواقعية الخالي من المعدات أصبح هنا ذروة الخداع»⁵⁹. مع التطورات العديدة في تقنيات التصوير، أصبح هذا

التأثير أكثر شمولاً مما كان عليه الحال في عصره. يحسب له، أن جزءاً من الفن موضوع البحث يشتبك في أعماله مع المعطى الثقافي بدلاً من أن يتجنبه، لكن تركيباته الغامرة، التي يبدو فيها الجسد، الصورة، والمكان كسلسلة مترابطة، تميل إلى فلترة الخدعة بدلاً من إعادة توجيهها. هذا التأثير الذي أضمره فلاهين، اتخذ أبعاداً إضافية مع توريل وآخرين ممن يقدمون تجربةً لاتبيةً مثيرة يمكن بلوغها من خلال عملية توسيط مكثف. أسعى بنيامين هذا الواقع- الخدعة «وردة زرقاء في أرض التكنولوجيا»، كما أسماها أيضاً «حلم فنّ مبتذل»⁶⁰. إذا كان توريل أحد أعلام هذا المنهج، ثمة آخر هو بيل فيولا Bill Viola الذي يصمم تركيبات للصورة تعمل على تحويل الفيديو إلى وساطة لتغيير الطابع الروحي للمكان. قد يكشف فيولا عن أنظمتها التكنولوجية، لكنه يفعل ذلك خدمةً لتأثير «ورדתه الزرقاء» وليس معارضةً لها. أولافور إلياسون Olafur Eliasson هو أحد أعلام هذا المنهج أيضاً، الذي يهدف بيناته الغامرة إلى عرض عوالم طبيعية وتكنولوجية اصطناعية غالباً، أو بالأحرى، إلى البرهنة أن هذا الظرف هو الواقع، أن الطبيعة ما هي إلا «مشروع طقس»⁶¹. أن التجربة الفينومينولوجية مُسلم بها الآن كتوسيط⁶¹.

يكشف إلياسون أيضاً عن تكوين بيناته، لكن «التأثير- الاغتراب» هذا أو «الكشف الكامل عن الأدوات» يساهم في الخدعة، تماماً كما تساهم مشاركتنا في العرض الباهر وليس العكس. في أعمال كهذه، تبدو الثنائيات التي انبنى عليها خطابنا حول الفن منذ الأدنوية- الخداعي والحقيقي عند جود. الاستحواذي والمسرحي عند فرايد، وحتى التشاركي والاستعراضية في النقد اللاحق- مناهرة أو، خلاف ذلك، باطلة⁶².

(*) weather Project مشروع من تصميم إلياسون، وهو عبارة عن تمثيلات للشمس والسماء تمتد على امتاع قاعة التوربين حيث يشترق القاعة ضباب خفيف كما لو أنه يزحف من الوسط الخارجي إلى الداخل. (المترجم)

هوامش الفصل العاشر

1. أحييل القارئ إلى مقال جود «موضوعات مُحددة Specific Objects» المنشور في: *Arts Yearbook 8* (1965), reprinted in *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975* (Halifax: Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975).

ما أعنيه «بالخداعية» بسيطاً تماماً: وقد عبّر عنها كليمنت غرينبيرغ Clement Greenberg بدقة في موجزه: «رسم حدائني Modernist Painting» (1960) كما يلي: «خلق المعلّمون القدماء خداع المكان في العمق بحيث يمكن للمرء أن يتخيل نفسه. لكنّ الخداع المتشاكل الذي ابتكره الرسام الحدائني لا يمكن رؤيته إلا من خلال الاستقصاء، الترحال خلاله، حقيقةً أو مجازاً». انظر: *The Collected Essays and Criticism*, volume 4, ed. John O'Brian [Chicago: University of Chicago Press, 1993]: 90.

يمكن المحاججة أن الخداعية تزداد نقاءً كلما ازدادت محفزاتها البصرية التجريدية.

2. انظر مقالتي:

“The Crux of Minimalism” (1987) in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

معظم أولئك الأقران (باستثناء كارل أندريه) ابتدؤوا كرسامين. لم يكن للنحت ذاك الزخم الخطابي الذي كان للرسم، وأصبر فلاطين على تميّزه عنه – على عدم اكتراثه له في حقيقة الأمر – أكثر مما فعل جود. كتب فلاطين إلى القِيم بان فان دير مارك Jan van der Mark في 17 حزيران/يونيو، 1967: «لا تذكروا أعمالي بصفتها نحتاً ولا تذكروا اسمي كنحات. أنا لا أعالج ولا أصمم أعمالاً جامدة ثلاثية الأبعاد مثل 'موضوعات باربرا روز المُحددة' المتأثرة بجود. أشعر أنني بعيد عن مشكلات النحت والرسم». انظر:

Dan Flavin: three installations in fl uorescent light (Cologne: Kunsthalle Köln, 1973): 95

كل أرقام الصفحات المذكورة في النص تعود لهذا الكتاب.
3. بقيت الخداعية أيضاً، بل إنها برزت دون شك، في جزء معتبر من فن الهوب،

لا سيما في اللوحات الحربية المعاصرة التي رسمها أندي وار هول. في «جوهر الأدنوية». طرحت صيغة ديالكتيكية بين الأدنوية والهوب في هذا الصدد - بين المحدد والمصطنع، المُجسّد واللامُجسّد، بين الإدراك الآني والتمثيل الميدياتي- حيث لا تحتل أحكام الهوب الموقع النقيض للأحكام الأدنوية إنما تُستبطن فيها أيضًا. لكن كما وضعت في الفصل السابع، بلغ هذا الديالكتيك مستوى جديدًا هيمن فيه حُكم الهوب.

4. Rosalind Krauss, "Allusion and Illusion in Donald Judd," *Artforum* (May 1966): 24. See also Yve-Alain Bois, *Donald Judd: New Sculpture* (New York: Pace Gallery, 1991).

للإطلاع على إحدى القراءات المبكرة لوجود، انظر:

James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001): 45-61, 134-41.

5. انظر: 24: "Allusion and Illusion": Krauss. لم تزل كراوس هنا تحت تأثير القراءة الفرينبريغية لسميث. في شجبه للأدنوية، ربط غرينبريغ موضوعاتها بالمستطيل التصويري والشبكة التكميلية. انظر:

"The Recentness of Sculpture" (1967), in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968).

6. تبدو التمسيلية التي تحتل جزءًا كبيرًا من فنه وكأنها تخلق له بُعدًا افتراضيًا أيضًا.

7. Judd, "Specific Objects," in *Complete Writings* (Halifax: Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975).

للإطلاع على قراءة أخرى «للتناقض» عند جود، انظر:

Richard Schiff, "Donald Judd, Safe from Birds," in Nicholas Serota, ed., *Donald Judd* (London: Tate Publishing, 2004).

8. «كل ذلك الفنّ قائم على أنساق بُنيت مصبّقًا؛ أنساق نظرية تعبر عن نمط معين من التفكير والمنطق، بيد أنها فقدت مصداقيتها إلى حد بعيد كوسيلة لفهم العالم.» انظر:

Judd in Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd" (1966), in Battcock, ed., *Minimal Art*: 151.

(شارك فلاطين في هذه المقابلة الإذاعية التي بُنّت في شباط/فبراير 1964، لكنه عدّل ملاحظاته من النص الأصلي).

رسم بلا قيود

9. انظر: Judd, *Complete Writings*: 124, 200. (التشديد من الكاتب).
10. عام 1965، كتب روبرت سميتسون منتقدًا بحدة «المادّة غير المألوفة» في صناديق جود، والمصنوعة من البلامتيك الصلب الشفاف وال فولاذ، ونوّه إلى أنها أحيانًا «تبتلع الهيكل الأساسي». انظر:
Robert Smithson: The Collected Writings, ed. Jack Flam [Berkeley: University of California Press, 1996]: 22).
- وانظر أيضًا: Meyer, *Minimalism*: 134–8.
11. كما أشرنا، أضواء فلاّفين في الحقيقة أكثر تعقيدًا من «الموضوع-الصورة»، والجدير بالذكر هنا أن فلاّفين جمع بين الصيفتين، رغم أن فنّانين آخرين ممن حظوا بالتشجيع (من قبل فلاّفين إلى حد ما) فصلوا بينهما: تحركت الصورة خارج إطار اللوحة، وتجاوز الموضوع لحدود النحت (المزبد حول ذلك لاحقًا).
12. حول هذه المفارقة، انظر:
Alex Potts, "Dan Favin: 'in ... cool white' and 'infected with a blank magic,'" in Jeffrey Weiss, *Dan Flavin: New Light* (New Haven: Yale University Press, 2006).
- تعتبر المفارقة بالطبع أسلوبًا اعتمده الكتاب الحدائون، وكان فلاّفين قارئًا مواظبًا لجيمس جويس إضافة إلى آخرين. ظهرت نسخة استهلاكية من هذا المقطع في كتاب فايس أيضًا.
13. كتب فلاّفين عن أضوائه الفلورية الأولى: «إنها تفتقد المظهر التاريخي. لا أشعر بأي تطور في الأسلوب ولا في الهيكل» (90). أقول «غير قابل للحسم» لأن هذه العلاقة بين الخداعية واللاخداعية تماثل الحكاية الرمزية لناحية التكوين المُفزع وفق تعريف هول دي مان Paul de Man: «يجب أن تشتمك القراءاتان في مواجهة مباشرة، لأن إحدى القراءتين هي عنها الخطأ الذي تشجبه الأخرى، والذي ينبغي إبطاله بواسطتها. كما لا يمكننا الوصول بحال إلى قرار سليم بشأن إعطاء الأولوية لقراءة دون الأخرى». انظر:
Allegories of Reading [New Haven: Yale University Press, 1979]: 12
14. يتوسع بيتر بورغر Peter Bürger في مفهوم «النيو- طلبعية» في كتابه نظرية الطلبعية Theory of the Avant-Garde، الذي نُشر بالألمانية عام 1974. لم يُعد إنتاج الطائفة الشعراعية عند غراي، خلافاً لنموذج الفارورة *The Bottle*، نقوش الزوايا، والنصب التذكاري.

15. للاطلاع على تناقضات أيديولوجية من هذا القبيل، انظر:
Georg Lukács, "Reification and the Consciousness of the Proletariat," in *History and Class Consciousness* (1923), transl. Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1986).
كتب ميشيل فوكو عن «التجريبي-المتعالي المزدوج» الراسخ في الفكر الحديث في نظام الأشياء
Order of Things (New York: Vintage Books, 1970 [1966]): 318–22.
16. Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News* 57: 6 (1958), and Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4," *Artforum* (April 1969).
17. «ابتسمت حين ميّزت معالمها»: يوحى هذا القول باحتمالية اطلاع فلاطين على الكتاب قبل الزيارة، رغم أن الأيقونة التي ذكرتها غراي لم تكن تلك الموجودة في الميتروبوليتان (تلك الموضحة هنا هي تخميني الأقرب للأيقونة التي رآها فلاطين بالذات). يبدو أن فلاطين، حتى قبل زيارته للمتروبوليتان، بدأ يُعنون مجموعات الأولى «بالأيقونات» (يعود تاريخ أول مجموعة إلى عامي 1961-62، وتشير ملاحظة مؤرخة في آذار/مارس 1962 إليها أيضًا). في تاريخ الفن الحديث، غالبًا ما أدت زيارات المتاحف هذه لمعايشة تجليات استذكارية. وأشهر الأمثلة على ذلك الزيارة باللغة الأثر التي قام بها بيكاسو إلى متحف علم الأعراق Trocadero في باريس، حزيران/يونيو 1907 خلال رسمه للوحة «بيت دعارة أفنون Les Demoiselles d'Avignon».
18. كما سنلاحظ للتو، كان تاتلين أكثر اهتمامًا بالمناحي المادية للأيقونة. وضع فلاطين كذلك رسمًا لترتيب أيقوناته الأربع الأولى مع إحالة جليّة لفواصل أيقوني (حاجز مزين بالأيقونات يفصل صحن الكنيسة عن حرمها في الكنائس الشرقية الأرثوذكسية). انظر:
Michael Govan, "Irony and Light," in Michael Govan and Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective* (New Haven: Yale University Press, 2004): 29.
19. Vladimir Markov (pseudonym of Waldemars Matvejs), *Printsipty tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh. Faktura* (St Petersburg, 1914): 54, as translated by Christina Lodder in her *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983): 13.

رسمٌ بلا قيود

لم تتطرق غراي إلى ذكر ماركوف، ومن غير المرجح للغاية لإطلاع فلاين على عمله، لكنه يلقي الضوء على واقعية أيقوناته: «أستخدم كلمة 'أيقونة' ليس كتوصيف صارم لموضوع ذي صبغة دينية، بل كتوصيف قائم على العلاقة التراتبية للأضواء في الأعلى، في المقابل، وتلك الموجودة في الهيكل ذي الواجهة المربعة والمصطبغ تمامًا باللون 'أي الضوء'» (88).

20. Markov in Lodder, *Russian Constructivism*: 13.

21. Vladimir Markov, *Iskusstvo negrov* (St Petersburg, 1919 [1913]): 36; transl. as "Negro Sculpture" in Jack Flam with Miriam Deutsch, ed., *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003): 63.

22. نقص التوسيط هذا كان فضيحة للأوروبيين الذين وضعوا التوثين في حضبض كل الهرميات الخاصة بالدين والمجتمع لهذا السبب. ومن ذلك موضعه في كتابات شارل دي بروس Charles de Brosses، ديفيد هوم، كانط، هيفل وآخرين، وافترض ماركس وفرويد وجود هذه الدلالة التحقيرية، فقط كي يوجهاها ضدنا نحن 'العصرين'. فلّمح كلاهما إلى أننا توثينيون أحياناً في نشاطنا الجنسي والتجاري. انظر:

William Pietz, "The Problem of the Fetish," in *Res* 9, 13, and 16 (Spring 1985, Spring 1987, Autumn 1988), and my "The Art of Fetishism," in Emily Apter and William Pietz, eds, *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

«الوثن» الذي أسبغه الأوروبيون على الممارسات في غرب إفريقيا هوتوثين بعد ذاته.

23. Flavin in "Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman" (1972) in Govan and Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*: 194.

24. المصدر السابق.

25. Mel Bochner, "Art in Process: Structures," *Arts Magazine* (September/ October, 1966): 39.

26. يقتبس مايكل غوفن Michael Govan «التجلي الروحي» عن جيمس جويس، ولهذا صلة وثيقة بفلاين: «تبدورح الموضوع المشترك الذي عُئل هيكله على هذا النحو، متألثة في نظرنا»، انظر:

Govan and Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*: 32

عند فلاّين كما عند جويس، يضرب الوهن حالات التجلي الروحي في سياق استخدام إهانات فكاهية الطابع. في معظم توجهاته الأدبية، عزل فلاّين أحكام «مُفارقاته/اشكالاته» وتصدى لها. على سبيل المثال، يحيى عمله *the nominal* في القرن الرابع عشر (وليام الأوكامي) الذي كتب: «لا ينبغي أن تتضاعف الكينونات دون ضرورة». صقلَ فلاّين توجّهه الاسمي nominalism على النحو التالي: «الواقع يوجد فقط في الأشياء المفردة، وليست الكلمات سوى رموز مجردة. هذه الفكرة دفعت [الأوكامي] إلى استبعاد أسئلة حول وجود الإله مثلاً مستمدة من المعرفة العقلية، محيلاً إياها إلى الإيمان وحسب» (4-83). لكن في أغلب الأحوال، لم يعارض فلاّين «الأشياء المفردة» و«الرموز المجردة». وكما هو حال الأيقونة والوثن، تهدف أضواؤه إلى ضفر متناقضات كهذه في ضفيرة واحدة.

27. لوحظ هذا التغير في عمله في معرض فلاّين الاستذكاري خلال المعرض الوطني، عندما يتحرك الزائر من الطابق الأول، حيث يبقى الجزء الأكبر من العمل على الجدران، إلى الطابق الثاني، حيث تسطع أضواؤه على الحجرات كلها. بمعنى ما: كان فلاّين «تصويرياً»، منذ البدء اهتم بالرسم ردحاً طويلاً، خاصة دراسات المشهد الطبيعى لمدرسة هودسون (التي جمعها)، ومارس الرسم طوال حياته المهنية، والتغير الملحوظ هنا ينحصر في طبيعة الأرضية فقط: بين المستطيل الذي تشكله شريحة ورقية وحجم الغرفة ككل مع الأنايبب الفلورية التي تُفهم كأدوات تصويرية. أمّح في قولي «الحقل المُوّسع» لروزاليند كراوس: *Sculpture in the Expanded Field* (1979), in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983). لا وجود للرسم على خارطتها، لكنني أقصد على أيّ حال أنّ الحقل المُوّسع قد أترع بالتصويري.

28. Dan Graham, "Art as Design/Design as Art," in *Rock My Religion: Writings and Projects 1965–1990* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993): 211.

في هذا الصدد، كان فلاّين أكثر صلة بديكورات اللوحة اللونية في مدرسة دي ستايل De Stijl من صلبته بمشروع تاتلين البناني.

29. Rosalind Krauss, untitled review, *Artforum* (January 1969): 53-4

فُصلت بعض الأماكن عن المشاهد بواسطة تركيبات بطريقة مَيّزة كفضاءات تصويرية بالمعنى الذي أشارت له كراوس.

30. لعل سميتسون أخذ هذا التأثير بعين الاعتبار عندما كتب عام 1966: «تفكيك فلافين للزمكان الكلاسيكي قائم بأسره على الفكرة الجديدة لبنية المادة» (Collected Writings: 10).

31. Judd, *Complete Writings*: 184..

32. أثنى تمامًا بأنه لا ريب بوجود «كارثة» على صلة بذلك حاضرة في الصهاق المعماري كما ناقشنا في الفصل السابع، لا سيما في إعادة تصميم الفضاء كخداغ.

33. في الستينيات، لم تكن الفروقات بين هذه الأساليب واضحة تمامًا؛ رغم أن فلافين رفض أي صلة تربطه برسامين مثل أولهتسكي (قارن 109). بمعنى ما: اتخذ فلافين موقفًا وسطًا بين «الحاضرة» الفورية و«الحاضر» الممتد زمنيًا، (كي يستعير التضاد الذي اعتمده مايكل فرايد في «الفن والموضوعية Art and Objecthood» [Artforum, June 1967]).

34. يستمر فلافين بأسلوبه اللادع: «لا ينبغي على أحد أن يتحمل نفقة التنازل عن إدراكه لقاء الخضوع لعقوبة 'ترفيه' صوتي- بصري تافه، صُمم كيفما اتفق على يد ما يُسمى المهديا المهيمنة متعددة الوسائط لطفاة التكنولوجيا، خاصة، عندما يجلس المرء في بيته مساءً، يكون مُكرهًا على تجرّع 'حمولة زائدة' من المفاسد الاعتباطية، الناشزة والغالية من أي رسالة فيما تقدمه البرامج والإعلانات التلفزيونية» (93). ربما كان فلافين محتدًا هنا لأن أعماله اعتُبرت أحيانًا «مستكنة» أمام تقنياتها الخاصة: حسب تعبير ليميلي واسرمان Emily Wasserman «نوع من استكانة '1948' (رواية جورج أوريل)، تفنّ بأشكال مسطحة وغير إبداعية في الأساس». (60) [Artforum [December 1967]: 60].

يمكن القول إن «البيئة» هي الجانب الاستعراضي اليوم كما أشار فلافين عام 1982: «لا أرغب في تصميم كاتدرائية. حطًا لا أرغب في ذلك. أعتقد أن هذا أصبح شأنًا تجاريًا اليوم» (179).

35. في الستينيات، أُلقيم الفضاء التصويري في الفضاء الفعلي بطرق مختلفة. لتأمل مثلًا القطع المعترفة لدى روبرت موريس وآخرين. في عمل من قبيل *Threadwaste* (1968) سعى موريس إلى الحركة «ما وراء الموضوعات» تمامًا، إنما ليس نحو

فكرة محضبة (كما في جزء كبير من الفن المفاهيمي)، ولا نحو مادة محضبة (كما في فن المعالجة). لقد حاول خلق «حقل للتأثير» يكون فيه الموضوع مفتتاً إن لم يكن متلاشياً، وتكون الصورة المعروضة للمشاهد مضطربة إن لم تكن مشوشة. بحسب تعبيره الحرثي، أراد موريس أن «يستخدم شروط الحقل البصري كأساس هيكلية للعمل وليس فقط لنطاقه المادي. بهذا حاول نقل المشاهد من الحملقة البؤرية (كما ينظر المرء إلى موضوع الرسم أو النحت أو الموضوع الأدنوي طبعا) إلى «الحملقة الحرقة» في نسقي مرثي، ولهذا الغاية رتب المواد بطريقة لا تمكن من استيعابها، من ناحية التصميم أو من ناحية المظهر الجانبي، كصورة على الإطلاق. في أعمال مثل Threadwaste يبدو وكأن الرؤية خُرفت عن الشخص، وزمبت خارجاً. انظر: Morris, "Notes on Sculpture, Part 4: حول تشويش الرؤية في أعمال فلائين، انظر:

Briony Fer, "Nocturama: Flavin's Light Diagrams," in Weiss, ed., *Dan Flavin: New Light*.

36. كتب هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg في تلك المرحلة: «بتناغم الفن المتزوع الجمالية مع الأحداث ذات الطابع الجمالي، مع إقحام متزايد للإبهام، الزيف، والانسلاخ العاطفي للفن في مواقع حقيقة. انظر:

37. "De-aestheticization," in *The De-defi nition of Art*[New York: Collier Books, 1972]: 37.

38. Robert Irwin, "The Hidden Structures of Art," in Russell Ferguson, ed., *Robert Irwin* (Los Angeles: MOCA, 1993): 23.

39. المصدر السابق: 33.

40. المصدر السابق: 21, 23. انتقلته هذه لم تكن بالنتيجة من وساطة مُحددة إلى الفن في العموم . كما في المفاهيمية في أغلب الأحيان، بقدر ما كانت من موضوع مُحدد إلى البيئة المكانية، كما في المرحلة اللاحقة للأدنوية.

41. اقتباس عن برونين كما ورد لدى لورانس ويشلر Lawrence Weschler، انظر: Lawrence Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees* (Berkeley: University of California Press, 1982): 61; Irwin, "The Hidden Structures of Art": 29.

42. Irwin, "The Hidden Structures of Art": 25 (emphasis in the original)..

رسمٌ بلا قيود

الضبط الممارس على المشاهد أكثر حدة من أي تحولٍ دوشامبي في «الفن الخلاق»
فرضته الأعمال مسبقة الصنع. انظر:

Marcel Duchamp, "The Creative Act" (1957), in Michel Sanouillet
and Elmer Peterson, ed., *The Essential Writings of Marcel
Duchamp* [London: Thames & Hudson, 1975].

43. Philip Leider, *Robert Irwin, Kenneth Price* (Los Angeles: Los
Angeles County Museum of Art, 1966): n.p.

44. انظر:

Richard Andrews and Chris Bruce, "Interview with James Turrell,"
in *James Turrell* (Seattle: Henry Art Gallery, 1992): 47.

45. انظر:

Alexander Baumgarten, *Aesthetica* (Frankfurt, 1750/58), § I.

46. انظر: 12: Krauss, "Cultural Logic".. للمفارقة، هذه المبالغة في التركيز على
المشاهد يمكن أن تجعله عاجزاً وسلبيًا، كما طرحت أن فاغترردًا على ملاحظة
فلايين حول رسم لإحدى التركيبات عام 1972 «أن تحاصر وتغزب الغرفة
بأكملها»: «أيًا يكن ما يلمح له –لأن عبارته هذه تمثل مجموعة من المقاصد التي
يشوبها الغموض – يبدو أن هذا الأسلوب يقصي المشاهد خارجًا. غرفةٌ مُغرَبةٌ
تمعي أثر المشاهد: مكانٌ في أسر اللامكان». انظر:

("Flavin's Limited Light," in Weiss, *Dan Flavin*: 127)..

47. انظر:

Julia Brown, "Interview with James Turrell," in *Occluded Front:
James Turrell* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985):
22, 25.

إذا أرادت الأدنوية فصل العمل الفني عن الحيز الخاص للوعي، إن جاز التعبير،
هدفت إلى إدخال ذلك الحيز الخاص في الحيز العام: «أريدها أن تكون أشبه
بالضوء الذي ينير العقل»(44). انظر:

Andrews and Bruce, "Interview with James Turrell": 51, 47, 50..

للإطلاع على المزيد في هذه المسائل، انظر:

Hal Foster, "Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized
Space," *Journal of Visual Culture* 3: 3 (December 2004).

سيطرة تورييل على التجربة من خلال أعماله تطلال حتى الإذن بنشر صور لها، وقد منعي استوديو تورييل من ذلك.

48. انظر:

Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" (1940), in Howard Eiland and Michael W. Jennings, eds, *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003): 314.

49. خلال المرحلة التي طور فيها إيروين وتورييل هذا العمل، كانت الأتية المثيرة الفينومينولوجية في مرعى النقد ليس فقط على مستوى النظرية (نشر جاك دريدا كتابه الصوت والظاهرة Speech and Phenomena عام 1967 مثلاً) إنما على مستوى الفن كذلك (العروض والفنديات التي صممها دان غراهام تشكك بقوة في الفرضية الفينومينولوجية للأدوية).

50. Samuel K. Wagstaff, Jr, "Talking with Tony Smith," *Artforum* (December 1966), reprinted in Battcock, ed., *Minimal Art*: 58.

51. المصدر السابق.

52. أثار نقاد آخرون قضايا مماثلة حول فن التركيب، انظر على وجه الخصوص:

Alex Potts, "Installation and Sculpture," and Briony Fer, "The Somnambulist's Story: Installation and the Tableau," in *Oxford Art Journal* 24: 2 (2001).

كتب بوتس Potts: «يبدو الأمر غالبًا وكأن واقعية موضوع النحت التقليدي قد تغيرت جزئيًا، لتستقر في تأطير يحاصر نظر المشاهد ويستقطبه» (17). عرض عليّ يوحنا بورتون Johanna Burton رأيًا مفاده أن المرحلتين المتصلتين بتاريخ الفن اللتين شغلنا كراوس أواسط المسبعينات -الحقل الموسع للثقافة والحاضر المتداعي للفن- قد اندمجتا كما يتضح في بعض الأساليب الحديثة جدًا.

53. رأينا أن هذه العملية قيد التنفيذ أيضًا في الفصل السابع. برز مفهوم المتسامي في خطاب الفن الأمريكي ما بعد الحرب حيث وظّفه نيومان وآخرون. اللافت للنظر أن فلاين في «مسودة سيرة ذاتية 'daylight or in white'» يستشهد بكانت: «يوجد المتسامي في موضوع لا شكلي، إلى درجة أن اللانهاية تتجسد فيه أوفي علة حضوره». انظر:

رسم بلا فيود

.(Artforum [December 1965]: 24).

وفق ما لاحظته فاغنر. حذف فلاغين هذه الإحالة عندما أعيدت طباعة المقال عام 1969: "128": Flavin's Limited Light". لعله ارتاب من هذا التأثير، لكن ذلك لا ينطبق على توريل: «أنا أعمل لتحقيق متعة وإحساس بصريين نقيين. وعندما أقول متعة أقصد حالة من التسامي». انظر:

Andrews and Bruce, "Interview with James Turrell": 51.

54. كتب الناقد الأدبي هيرمان راباپورت Herman Rapaport حول تلك الصور في مقاربة مع الكهف في جمهورية أفلاطون: «الأكثر إثارة، هو الطريقة التي يمكن أن تتحول فيها دعامة كجدار الكهف فجأة إلى منصة، وكيف يمكن لصورة، هي نفسها مؤطرة، أن تطرح نفسها كمنصبة بطريقة تجعلها تبتمد أو تختفي عن وعي المشاهد كصورة، أو موضوع، أو دعامة». انظر:

"Staging: Mont Blanc," in Mark Krupnick, ed., *Displacement: Derrida and After* [Bloomington: University of Indiana Press, 1983]: 59.

كما يشير فيكتور بورغين Victor Burgin، هذه العملية أشبه بالفانتازيا حيث يبدو الشخص ضمن المشهد الذي تخلقه رؤيته الخاصة، الذي تميل أطره إلى التلاشي بالمحصلة. انظر:

"Diderot, Barthes, Vertigo," in *The End of Art Theory: Criticism & Postmodernity* [Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986].

غالبًا ما يربط توريل فضاء تركيباته بفضاء الحلم أو حلم اليقظة.

55. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, transl. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1961): 20.

56. Wagstaff, "Talking with Tony Smith": 386.

للمفارقة، استخدمت القاعدة العسكرية في مارفا، تكساس، التي حوّلها جود إلى مجتمع للفنون، فيما مضى كسجن حربي للجنود الألمان، ليس الأمر برمته مفارقة، إذ أشار دان غراهام إلى أن «فلاغين حاول الجمع بين تاتلين وسبيرر». انظر:

Interview with Dan Graham by Rodney Graham," in *Dan Graham: Beyond* [Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2009]: 92.

