

في العدد 83 من مجلة الإمارات الثقافية

« فح المفاهيمية، بين مارسيل دوشامب والمفاهيمية الأمريكية »

نور عسليّة

تنطوي المفاهيمية في الفن المعاصر اليوم على قدر كبير من التشويش، ذلك أنها كاتجاه فني تتميز بخصوصية الارتباط الفكري بالفلسفة، ولأن صدى نسختها الثانية التي برزت في سنوات الستينات في أمريكا تحت اسم «الفن المفاهيمي» قد تردد أكثر من نشأتها الأولى على يد مارسيل دوشامب. ولذا تبدو حدودها واسعة مُستقبلة لصياغات فنية عديدة. يسود هذا التشويش على عدة مستويات، سواء بين جمهور المتلقين للفن أو الداعمين الممولين أو حتى الفنانين.

ظهرت المفاهيمية كاتجاه في الفن على يد الفنان الفرنسي الأميركي مارسيل دوشامب (١٨٨٧-١٩٦٨) مع أول قطعة نحتية ready-made له، فكان أول من أدخل الأجسام الجاهزة والأغراض اليومية إلى النطاق الفني الجمالي. يسجل عمله «عجلة الدراجة Roue de bicyclette» عام ١٩١٣ بداية هذه الممارسات الفنية غير المسبوقه. وهو عبارة عن عجلة قابلة للتدوير يدوياً مثبتة إلى حاملها الأساسي المُجتزأ من دراجة هوائية. تَبَعَ هذا العمل تنويعات عديدة مثل «حمالة القوارير Porte-bouteilles» عام ١٩١٤ و «المبولة Fontaine» عام ١٩١٧ وأعمال أخرى أصدر منها دوشامب خلال حياته نسخاً عديدة. لكن «عجلة الدراجة» تتميز بأنها كانت من أولى محاولات تطبيق البعد الرابع في النحت. وهذا المبدأ مستمد من تطبيقات النظرية النسبية بشكل مبسّط للغاية. ذلك أن الفنانين المجددين عموماً، والنحاتين منهم خصوصاً، قد اعتبروا أن بالإمكان إضافة بعد رابع للعمل ثلاثي الأبعاد، والذي هو الزمن، معبّرٌ عنه بالحركة.

بدأ دوشامب رساماً، ثم قرر الابتعاد نهائياً عن إنتاج اللوحة بمفهومها الكلاسيكي بحدود عام ١٩٢٠. في عام ١٩٦٦ في مقابلته الشهيرة المطوّلة مع الكاتب الفرنسي بيير كابان Pierre Cabanne (١٩٢١-٢٠٠٧) التي أجريت قبل عامين فقط من وفاته، يقول دوشامب: «أردت الابتعاد عن الفعل المادي للرسم. كنت أكثر اهتماماً بإعادة صياغة الأفكار في اللوحة [...] أردت أن أضع اللوحة في خدمة العقل.» إن هذا الفعل بحد ذاته يشير إلى اتجاه الفنان نحو المفاهيمية. وإذا كان من الضروري اختصار الفن المفاهيمي إلى تعريف مقتضب فبالإمكان القول إنه تجسيد لفكرة (أدبية أو فلسفية أو شعرية) بصورة فيزيائية وإيصالها بصرياً حتى لو ترافقت مع شرح أو تطلبت جهداً آخر إضافياً من قبل المتلقي.

بمعنى أن التجلي الحسي المائل أمام عين المشاهد، لهو وسيلة لإيصال فكرة، في حين أن نظريات الفن وتطبيقاته قبل ذلك كانت بمعظمها تعتمد تقريباً مبدأ معاكساً وهو تفضيل المادة البصرية على المضمون الفكري، حتى لو كان العمل يمثل أسطورة أو واقعة تاريخية أو ذاتية أو غير ذلك. ولذا فإن المفاهيمية لا ترتبط بصياغة فنية محددة كُنحت أو رسم أو تصوير أو تركيب، إنما هي مبدأ فكري. لكن لا بدّ من التذكير بأن أعمال دوشامب من سلسلة Ready-mades غالباً ما يتم تصنيفها كأعمال دادائية، رغم أن النزعة المفاهيمية تبدو جليةً فيها، خصوصاً من خلال اللعب اللفظي بعناوينها والعبارات المرافقة لها وحتى الأسماء المستعارة التي استخدمها دوشامب للتوقيع في بعض الأحيان، فهو يعتبر أن الكلمات والعناوين عبارة عن « لون لفظي »، يمكن استخدامها في العمل الفني لإضافة بعد تعبيرى، تماماً كما تفعل الألوان في اللوحة.

بالرغم من ذلك، لم يكن هاجس دوشامب تكوين مدارس فنية، بل قد يكون العكس تماماً، فهذا ما يشير إليه حاله وانتقاله من حركة فنية إلى أخرى، هو الذي كان من أبرز فنانيّ الدادائية التي نشأت عام ١٩١٦، والسوربالية في عام ١٩٢٤ وأول المنصرفين عنهما. كانت غايته التفرّد، رغبةً بإنشاء مدرسة الفنان الفرد الواحد. لم يكن مهتماً بخلق مسار يحتذى من بعده بقدر ما كان همه التمرد، والتمسك بحرية العمل. لكن تأثيره كان شديداً على العديد من المدارس والاتجاهات الفنية في القرن العشرين، ولذا ظهر الفن المفاهيمي في أمريكا في الستينات تكريساً لمذهبه الفكري-الفني.

و يُعتبر الفنان والبروفيسور الأمريكي جوزيف كوسوث Joseph Kosuth (١٩٤٥-) من أبرز الأسماء في الفن المفاهيمي، هو الذي اتبع هذا الاتجاه ابتداءً من سنوات الستينات إلى جانب سول لويت ودان غراهام و نام جون بايك وآخرين. وعلى غرار دوشامب، يقول كوسوث إنه لصناعة عمله يستخدم «المعاني، وليس الألوان ولا الأشكال» وكمثال على ذلك بإمكاننا استحضار عمل « واحد وثلاثة كراسي، One and Three Chairs » المنجز عام ١٩٦٥: عبارة عن كرسي إلى جانبها صورة فوتوغرافية للكرسي ذاتها و مرفقة بنص يشرح معنى كلمة كرسي.

كذلك إن الكاتبة الفرنسية كاترين ميله Catherine Millet (١٩٤٨-) كانت أول من خاض في تعريف الفن المفاهيمي وتوضيح سياق نشأته، خصوصاً ولادة حركة المينيمالية في أمريكا عام ١٩٦٢. توضّح ميله كيف أن المينيمالية بمبادئها التي تسعى للتعبير عبر المادة بأقلّ قدر ممكن من التدخل، قد مهّدت لتقشف أكبر أعاد إحياء المفاهيمية وأوصلها إلى صيغتها المعاصرة، مع التأكيد دوماً على أويّة مارسيل دوشامب لهذه النزعة. لا بدّ من الإشارة أيضاً إلى أن طيف المفاهيمية قد امتدّ إلى الفنون

الأخرى كالموسيقا، مثلاً عنها مقطوعة « ٤:٣٣ » للمؤلف الموسيقي الأمريكي جون كيج عام ١٩٥٢، التي استمع فيها الجمهور إلى أربعة دقائق وثلاثة وثلاثين ثانية من الصمت.

لقد أتاحت هذه الحركات بمجموعها للفنانين استخدام كافة العناصر المحيطة بهم في أعمالهم الفنية، فصار من الممكن أن تتمثل العملية الإبداعية بموقف الفنان من موضوع أو هيئة مادية، دون الرجوع إلى عمليات يدوية وإجراءات مطوّلة تتطلب المهارة و الخبرة. لكننا اليوم نشهد فوضى في الفن تتهم المفاهيمية بالتسبب بها، مع أن الأسباب ترجع غالباً إلى نظرة خاطئة عنها، أدت بالفن أحياناً إلى طرق مسدودة عقيمة تختزل التعبير إلى تشكيلات قد تكون رديئة لكنها تحتمي بسعة مفهوم المفاهيمية. حتى إذا أردنا اتباع هذه الأعمال محاولين استكشافها وفهمها فإننا نجد في مرات عديدة أفكاراً بسيطة بعيدة عن العمق الفلسفي أو الأدبي الذي كان محرّضاً أساسياً للمفاهيمية في بداياتها، أو قد نصطدم بنصوص وشروحات مرافقة للأعمال الفنية على اختلافها، نصوص تفيض عن العمل لحدّ الانفصال عنه. وهنا تبرز إشكالية أخرى تتعلق بموقف المشاهد، المتردد بالإفصاح عن عدم فهمه للعمل خوفاً من اتهامه بالجهل. ومع أن هذا الارتباك لا يعفي المشاهد من حد أدنى من جهد مطلوب إزاء العمل المفاهيمي، إلا أن الأزمة تبدأ غالباً من العمل ذاته، دون إغفال الدور الكبير الذي تلعبه المؤسسات الفنية العالمية الكبرى وذائقة مدرائها في هذا الإطار.

وفي النهاية إن نشوء فنون وأجناس ومدارس فنية جديدة لا يشبه مجريات الاكتشافات العلمية التي قد تلغي سابقتها أو تثبت عدم فاعليتها، فاللوحة لم تستنزف والنحت لم يستنزف، وكذلك قراءة تاريخ الفن وإعادة التأمل فيه من جديد.