مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: تحديات الفن التشكيلي الكويتي المعاصر: دراسة مقارنة بين الأعمال الكويتية الحديثة والمعاصرة في مجموعة مؤسسة بارجيل للفنون
اسم الكاتب: مؤيد حسن حسين
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9429
تاريخ الاسترداد: 2026/05/12 18:12 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

مجلة علمية محكمة

المجلد 22، العدد 1
رمضان 1446هـ / مارس 2025م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 2339-1996

مارس 2025م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 22 العدد 1
https//:doi.org/10.36394/jhss/22/1/11

تحديات الفن التشكيلي الكويتي المعاصر: دراسة مقارنة بين الأعمال الكويتية الحديثة والمعاصرة في مجموعة مؤسسة بارجيل للفنون

مؤيد حسن حسين[1]

تاريخ الاستلام: 16-08-2023 **تاريخ القبول: 23-04-2024**

ملخص البحث:

يقدم البحث دراسة تاريخية نقدية لمجموعة الأعمال الفنية التشكيلية الكويتية التي تقتنيها مؤسسة بارجيل للفنون بالشارقة. يركز البحث على تطور الأعمال الفنية التشكيلية الكويتية خلال ستين سنة وقدرتها على جذب اهتمام المؤسسات الفنية الأهلية خارج الكويت. يتناول البحث أيضًا قدرة الأعمال الفنية المعاصرة على المنافسة مع الأعمال الحديثة التي تم إنتاجها في فترة الريادة. يقارن البحث بين الفكر الحداثي والفكر ما بعد الحداثي في الأعمال الفنية ومدى ملاءمتهما لمتطلبات المؤسسات الفنية الأهلية الإقليمية، ويدرس مقتنيات مؤسسة بارجيل للفنون ومعايير اختيارها للأعمال كنموذج لتلك المؤسسات الفنية. يهدف البحث أولا لمعرفة موقف الفن التشكيلي الكويتي المعاصر الحالي والتعرف إلى البيئة المناسبة له لزيادة انتشاره إقليميا ومن ثم عالميًا. يهدف البحث أيضًا إلى تقييم معايير مؤسسة بارجيل ومدى انطباقها على الأعمال الكويتية ومدى ملاءمتها لأهداف المؤسسة المعلنة

يخلص البحث إلى أن الفن المعاصر الكويتي والإقليمي يواجه تحديا يتلخص بثلاث مشاكل أساسية، وهي: الفهم، الثقة، والخوف. تلك المشاكل الثلاث حلها لا يقع على عاتق الفنان وحسب، بل يتشارك فيه المنظومة الفنية بكافة مؤسساتها، ويسعى البحث لشرح تلك المشاكل وأساليب علاجها في خاتمته

الكلمات الدالة: الفن الكويتي، مؤسسة بارجيل، الفن التشكيلي، تاريخ الفن.

(1) كلية التربية الأساسية - الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب (العديلية – الكويت)
moayadcom@gmail.com

مقدمة

يقدم البحث دراسة تاريخية نقدية لمجموعة الأعمال الفنية التشكيلية التي تقتنيها مؤسسة بارجيل للفنون بالشارقة المنتجة من قبل فنانين كويتيين. يركز البحث على مسألة تطور أفكار وأساليب الأعمال الفنية التشكيلية الكويتية خلال ستين سنة (1961 - 2020)، وهي المدى الزمني لتواريخ إنتاج الأعمال المعنية بالبحث، وقدرة هذه الأعمال على جذب اهتمام المؤسسات الفنية الأهلية خارج دولة الكويت. يطرح البحث أسئلة حول قدرة الفنون التشكيلية الكويتية المعاصرة المنتجة خلال السنوات العشر الأخيرة على منافسة الأعمال المنتجة خلال العقود السابقة لها، لا سيما أعمال ما يطلق عليه اسم فترة الريادة (فترة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين)، على حيازة اهتمام تلك المؤسسات الفنية. لتحقيق ذلك يعقد البحث مقارنة نظرية بين الفكر الحداثي الذي تتبعه أعمال الريادة والفكر ما بعد الحداثي للأعمال المعاصر، ومدى ملاءمة كلا الفكرين على تحقيق متطلبات ومعايير المؤسسات الفنية كمؤسسة بارجيل للفنون

يدرس البحث مقتنيات مؤسسة بارجيل للفنون كمثال على تلك المؤسسات الفنية الأهلية غير الكويتية، وهي مؤسسة فنية يقع مقرها بإمارة الشارقة بالإمارات العربية المتحدة، تهتم باقتناء وعرض وإدارة أعمال الفن الحديث المنتجة من قبل فنانين عرب أو من خلفية عربية. يدرس البحث كذلك معايير اختيار المؤسسة لمقتنياتها ومدى انطباق تلك المعايير على مجموعتها من الأعمال الكويتية. يقدم البحث تعريفا بمؤسسة بارجيل للفنون ويدرس أهميتها كمؤسسة فنية أهلية عربية حديثة، ويتعرف على معاييرها باختيار مقتنياتها، ونسبة الأعمال الكويتية فيها. ثم يتناول البحث وصفا وتصنيفا لتلك الأعمال الكويتية وأساليبها. ثم، وبناء على ما سبق، يقدم دراسة مقارنة بين تركيز وانتشار تلك الأعمال وفقا للتسلسل الزمني لإنتاجها

يهدف البحث لتقديم توصيات تسهم في تطوير الفن التشكيلي الكويتي المعاصر - كمثال على الفنون التشكيلية الإقليمية - من خلال معرفة موقفه الحالي مقارنة بوضعه السابق، ومعرفة مدى قدرة الفنانين الكويتيين المعاصرين على جذب اهتمام المؤسسات الفنية الأهلية الخارجية، ومن ثم زيادة انتشار أعمالهم عالميا. كما يهدف البحث إلى تقييم معايير مؤسسة بارجيل ودراسة مدى انطباق تلك المعايير على الأعمال الكويتية الموجودة فيها، ومدى قدرة تلك المعايير على تحقيق الهدف المعلن الذي تسير عليه المؤسسة

مشكلة البحث:

سوق الفن التشكيلي في الكويت، كما هو في أغلب دول العالم، هو سوق يشهد تنافسا شديدا بين الفنانين لاستقطاب جمهور الفن من مشاهدين اعتياديين أو محترفين (كالمقتنين والرعاة والنقاد وأجهزة الإعلام). الانفتاح على العالم بفضل وسائل التواصل والنشر الحديثة جعلت الفنان المعاصر لا ينافس أقرانه في المحيط الجغرافي الذي يعيش فيه الفنان وحسب كما كان سابقا، بل يدخل في منافسة مع فنانين من كل بقعة من بقاع الأرض، وللنجاح فيه يحتاج الفنان لدعم مؤسسي كبير لإبراز أعماله في السوق المحلية أولا، ومن ثم المنافسة في السوق العالمية.

المشكلة الأخرى التي يواجهها الفنان التشكيلي الكويتي المعاصر، وتلك هي مشكلة البحث الأساسية، هو أنه يدخل في منافسة إضافية لها طابع تاريخي، ونعني بها تنافسه مع ما سنطلق عليه اسم فنون الحداثة الكويتية، وهي الأعمال الفنية التي أنتجت خلال عقود النهضة الثقافية الكويتية من قبل من سنطلق عليهم اسم فناني الريادة، وكذلك التحدي القائم مع أساليب تلك الفنون التاريخية باعتبار أنها هي الأساليب الفنية السائدة في السوق الفنية الكويتية والإقليمية

أسئلة البحث:

- هل يحظى الفن الكويتي المعاصر بنفس انتشار الفن الكويتي الحديث؟
- ما أهمية الفنون المعاصرة؟ وكيف تفرق عن الفنون الحديثة؟
- ما مؤسسة بارجيل للفنون وما هو دورها وأهميتها؟ وما هي معاييرها؟
- لِمَ يحتاج الفن المعاصر للدعم المؤسسي؟

أهمية البحث وحدوده وأهدافه:

في ظل التحديات الثقافية والسياسية والاقتصادية التي يواجهها الفن الكويتي المعاصر نحتاج لأن نفهم طبيعة هذه التحديات وحدودها وأسبابها، وذلك الفهم يتطلب منا أن ندرس الأصل التاريخي لتلك التحديات والعوامل التي أدت إليها. كما يتطلب منا أن نضع تلك العوامل التاريخية ضمن حدود تسهل علينا عقد مقارنة بين طرفيها، الذين حددناهما في هذا البحث بين الفن التشكيلي الكويتي الحديث والفن التشكيلي الكويتي المعاصر، حسب التعريف المبين تاليا

حدود البحث التي تم اختيارها هي الفنون التشكيلية الكويتية التي تقتنيها مؤسسة بارجيل للفنون، والتي تتراوح تواريخ إنتاجها ما بين عامي 1961 و2020، وهي من ثم تمثل شريحة مناسبة لموضوع الدراسة لشمولها على أشكال متعددة من الفنون منتجة بأساليب فنية متنوعة، كما أنها تمثل الثقافة الكويتية في مراحل انتقالية مهمة، تشمل فترة ما بعد الاستقلال والنهضة الثقافية المصاحبة لها، وتشمل أيضا فترة ما بعد الغزو العراقي للكويت والتغييرات الثقافية والاجتماعية التي حدثت للكويت من بعده، وتشمل كذلك فترة ثقافة ما بعد دخول تكنولوجيا الاتصالات خلال العقدين الأولين من القرن الواحد والعشرين

كما أن اختيار مؤسسة بارجيل للفنون اختيار مناسب لموضوع البحث؛ إذ إنها مؤسسة أهلية لها أهداف ومعايير معلنة يمكن الاطلاع عليها ودراستها وتطبيق المبادئ الواردة فيها على الأعمال المختارة في البحث. كما أن للمؤسسة قاعدة بيانات واضحة ومرتبة ومعروضة للجمهور، مما يسهل على الباحثين الاطلاع عليها وإخضاعها للبحث والدراسة. دراسة عينة الأعمال الفنية في المجموعة أتاحت لنا التحقق من وجود تلك المشكلة بدقة

بعد التعرف إلى المشكلة، وهي سيطرة الأعمال الفنية الكويتية الحديثة على سوق الفن مقارنة بمثيلاتها المعاصرة، يقوم البحث بتحليل أسباب تلك المشكلة عن طريق إخضاع كلا طرفيها للدراسة وفق المناهج التاريخية التحليلية. للقيام بالتحليل الفلسفي لمعطيات الدراسة تمت الاستعانة بمراجع ودراسات سابقة أبرزها كانت كتاب "المفهومية في الفن التشكيلي العربي" لإبراهيم الحجري، والذي يقدم فيه تاريخ العلاقة بين الفن التشكيلي العربي وأسلوب الفن المفهومي، وهو أحد أهم أساليب الفن المعاصر التي تهتم بها المتاحف والمعارض والبينالي‌ات والمسابقات الفنية في عصرنا الحالي. كما استعان البحث بكتاب "خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر" لشاكر لعيبي، وفيه حاول الكاتب تفنيد بعض الأفكار الشائعة التي تحاول تصوير الفن العربي على أنه حالة خاصة لا تنطبق عليها قواعد الفن العالمي السائدة في هذا العصر

ما يتميز به هذا البحث هو تركيزه على مسيرة الفن التشكيلي الكويتي بالفترة التي تقع ضمن حدوده، وما توصل له البحث من نتائج وتوصيات يمكن من بعد ذلك تطبيقها على فنون العديد من الدول العربية، والخليجية على وجه الخصوص، التي نشأت فنونها التشكيلية وتطورت بظروف مشابهة للظروف الثقافية والسياسية والاقتصادية الكويتية

مصطلحات البحث:

يتناول البحث مجموعة من المصطلحات التي سنستخدمها هنا بتعريف قد يختلف عن الاصطلاح المتعارف عليه أكاديميا، والغرض من ذلك تعريفها هنا إزالة اللبس الذي قد ينتج عند فهمها خارج حدود المدى التاريخي الذي يسير عليه البحث

- الفن الكويتي الحديث: يقصد به الفن التشكيلي الكويتي المنتج خلال الفترة منذ 1961 لغاية 1990 على يد فناني الريادة الكويتيين والجيل المتتلمذ على أيديهم، وهم الفنانون الكويتيون الذين بدأوا باتباع أساليب الفن الغربية الحديثة.
- الفن الكويتي المعاصر: الفن التشكيلي الكويتي المنتج خلال الفترة منذ 1991 لغاية 2020.
- فنانو الريادة: أوائل الفنانين التشكيليين الكويتيين المحترفين ممن أدخلوا أساليب الفن الغربية بعد التعرف إليها عن طريق الدراسة أو الاطلاع وأسهموا بتعريف الجمهور الكويتي بها.
- الفن المسيس: الفنون التشكيلية التي تحمل في رموزها أيديولوجية سياسية مباشرة بغرض الترويج للفكر الذي يتبعه الفنان، ونستخدم هذا المصطلح هنا للتفريق بينها وبين الفنون المفهومية التي قد تحمل رموزها رسائل سياسية غير مباشرة، ومن ثم قابلة للنقاش والتأويل.

عن مؤسسة بارجيل:

مؤسسة بارجيل هي مؤسسة إماراتية مستقلة تأسست في عام 2010، وتهدف إلى إدارة وحفظ وعرض مجموعة شمولية من الفنون العربية الحديثة والمعاصرة. بالإضافة إلى اقتناء الأعمال الفنية، تقوم المؤسسة بعرضها في معارضها الخاصة والمشاركة في معارض خارجية، وتقوم أيضًا بإصدار المنشورات وتنظيم البرامج التفاعلية وتوفير قواعد البيانات الفنية. تسعى المؤسسة للإسهام في التطور الفكري للمشهد الفني في المنطقة العربية من خلال نشر الكتب والمشاركة في المؤتمرات العلمية وتنظيم المسابقات الأدبية.

بسؤال موجه لسهيلة طقش بمقابلة أجريناها معها عبر الرسائل الإلكترونية، وهي قيّمة مجموعة بارجيل للفنون الحالية، عن معايير اختيار الأعمال التي تهتم المجموعة باقتنائها، أجابت بأن ما تبحث عنه المؤسسة بالأعمال التي تقتنيها هو "أهميتها التاريخية، ومواصفاتها التقنية والجمالية".

صورة (1)

تـاكلا، يورجـي (2012). هويـة مخفيـة رقـم 31. زيـت وشـمع علـى قمـاش. 33 * 40 سـم
مصـدر الصـورة: موقـع مؤسسـة بارجيـل للفنـون https://www.barjeelartfoundation.org/collection/
jorge - tacla - hidden - identity - no - 31

يعتبـر مسـمى "الفـن العربـي" أو الفـن ذو "الهويـة العربيـة" مـن المسـميات صعبـة التعريـف، وعنـد ملاحظـة المعلومـات المدخلـة فـي قاعـدة بيانـات الأعمـال الفنيـة التـي تقتنيهـا مجموعـة بارجيـل بموقعهـا الإلكترونـي نلاحـظ وجـود فنانيـن مـن دول غيـر عربيـة، كأرمينيـا والبرازيـل وتشـيلي، أو مـن فنانـي غيـر عـرب. توضـح سـهيلة طقـش بـأن المؤسسـة تهـدف لتمثيـل جميـع الفنانيـن المقيميـن بالـدول الناطقـة بالعربيـة، بالإضافـة للأقليـات العربيـة فـي الـدول الأخـرى والفنانييـن ذوي الخلفيـة الثقافيـة العربيـة مـن أي مـكان بالعالـم. مـن ذلـك، ومـن الاطلاع علـى الأعمـال الموجـودة بالمجموعـة، يمكننـا اسـتنتاج أن تعريـف المجموعـة للفـن العربـي يمكـن أن ينقسـم إلـى قسـمين: عروبـة الفنـان ذاتـه، وعروبـة موضـوع العمـل الفنـي. بعمـل الفنـان التشـيلي يورجـي تـاكلا علـى سـبيل المثـال (صـورة (1)) نجـد منظـرا يصطبـغ بصبغـة عربيـة أو تأثيـر

عربـي، يشـبه لحـد مـا صـور فتـرة مـا يطلـق عليـه اسـم الربيـع العربـي، وإن كان عـملا دوليـا يصعـب تحديـد هويتـه بالضبـط بمجـرد النظـر

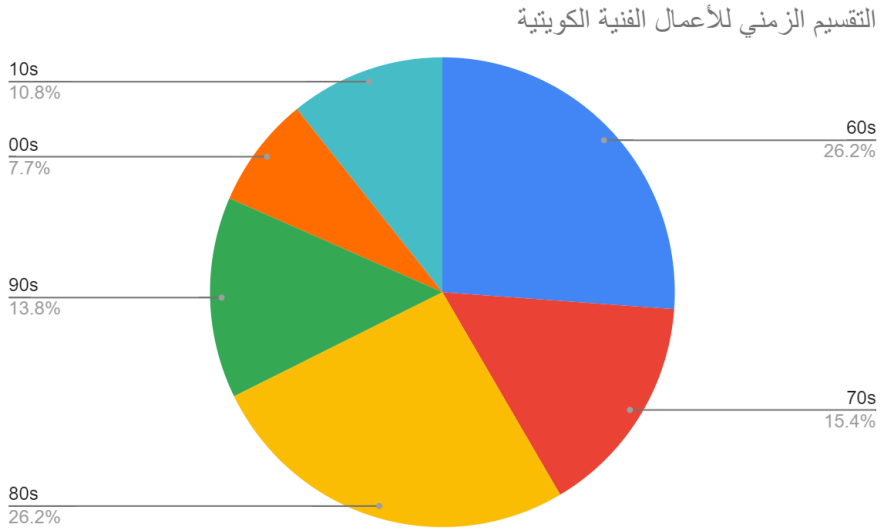
الأعمال الكويتية:

عنـد النظـر لقسـم الأعمـال الكويتيـة بمجموعـة بارجيـل فإننـا نلاحـظ بـأن المجموعـة تحـوي 74 عـملا فنيـا. تتـوزع هـذه الأعمـال علـى 21 فنانـا، 7 فنانـات مـن الإنـاث قدمـن 21 عـملا، و14 مـن الذكـور قدمـوا 53 عـملا

عنـد مقارنـة مجموعـة الأعمـال الكويتيـة بأعمـال بقيـة الـدول الممثلـة بالمجموعـة فإننـا نلاحـظ بـأن الكويـت تأتـي بالمركـز الثامـن مـن مجمـوع 29 دولـة مـن حيـث عـدد الفنانيـن، وذلـك بعـد كل مـن مصـر والعـراق وسـوريا ولبنـان وفلسـطين والإمـارات والمغـرب. وتأتـي بالمركـز الثانـي علـى مسـتوى دول الخليـج مـن بعـد الإمـارات العربيـة المتحـدة التـي يمثلهـا بالمجموعـة 34 فنانـا

هـذا المركـز المرتفـع نسـبيا لعـدد الفنانيـن الكويتييـن والـذي يمثـل 4,4 % مـن مجمـوع الفنانيـن المقتنـاة أعمالهـم مـن قبـل مؤسسـة بارجيـل يمكـن أن يعتبـر مؤشـرا علـى أهميـة الفـن الكويتـي بالمجموعـة وعلـى انشـاره وتمثيلـه بأسـواق الفـن الإقليميـة. عنـد سـؤال سـهيلة طقـش عـن هـذه النسـبة أجابـت بـأن "المؤسسـة تسـعى لخلـق موازنـة بيـن الـدول قـدر الإمـكان، وأن المتحكمـات الأساسـية لعمليـة الاقتنـاء تتمثـل أولا فـي مـدى توفـر الأعمـال بالأسـواق، فهنـاك دول يكـون الحصـول علـى أعمـال فنانيهـا أصعـب مـن غيرهـا، وعلـى قـدرة المؤسسـة علـى شـراء الأعمـال مـن الفنانيـن مباشـرة أو مـن ممثليهـم، بالإضافـة لعامـل الميزانيـة الداخليـة وغيرهـا مـن العوامـل". نسـتنتج مـن ذلـك مبدئيـا أن الأعمـال الفنيـة الكويتيـة تتوفـر لهـا العوامـل الأساسـية التـي تعيـن علـى سـهولة الاقتنـاء مـن قبـل جامـع الأعمـال الإقليمـي - كمؤسسـة بارجيـل - مـن وفرتهـا بسـوق الأعمـال الفنيـة وسـهولة الوصـول لفنانيهـا وممثليهـم

مـن ناحيـة أخـرى تشـير سـهيلة طقـش إلـى أن "الفـن الكويتـي يضيـف قيمـة عظيمـة للمجموعـة، ويمثـل حلقـة ربـط تسـاهم بسـرد تاريـخ المنطقـة". عنـد عـرض الأعمـال الكويتيـة المتوفـرة بالمجموعـة بالتسلسـل الزمنـي تتضـح لنـا حلقـة الربـط هـذه، إذ تمتـد تواريـخ الأعمـال المقتنـاة مـن عـام 1961 إلـى عـام 2020، وهـي فتـرة شـهدت تغيـرات جذريـة بالحيـاة الاجتماعيـة والثقافيـة والسياسـية بالمنطقـة الخليجيـة والعربيـة، الأمـر الـذي ينعكـس علـى شـكل الفـن المقـدم مـن قبـل فنانـي المنطقـة



رسم بياني (1)

يمكن تقسيم الأعمال الفنية الكويتية بالمجموعة إلى 6 مجموعات (رسم بياني (1))، كلا منها تمثل عقدا من الزمن. بهذه التقسيمة نلاحظ أن فترتي الستينيات والثمانينيات من القرن العشرين تتساوى باحتلالها لأكبر نسبة من الأعمال، 17 عملا لكل منها، أي ما نسبته 26.2 % لكل عقد منهم. بينما يحتل العقد الأول من القرن الواحد وعشرين أقل نسبة بخمسة أعمال، أي 7.7 %. كما نلاحظ أن الثلاث عقود الأولى، من 1961 - 1990 تمثل غالبية الأعمال بالمجموعة، أي 67.8 %. هذه الأرقام تبين لنا أهمية أعمال الفترة الأولى لدى مجموعة بارجيل، والتي سنطلق عليها في هذا البحث تسمية الأعمال "الحديثة"، مقارنة بالأعمال الأقل عمرا منها، وسنطلق عليها اسم الأعمال "المعاصرة"، والحداثة والمعاصرة التي نعنيها هنا هي مسألة تاريخية بغض النظر عن محتوى تلك الأعمال وأفكارها ومدارسها الفنية.

يمكن تفسير التركيز على الأعمال الحديثة بأنها ترجع "لتغير سياسة الاقتناء لدى مؤسسة بارجيل خلال السنوات الأخيرة تجاه التركيز على فترة الفن الحديث بمحاولة منها لتوثيق تاريخ ظل لفترة طويلة غير موثق، رغم أنه مهد الطريق للكثير من التطورات في الوسط الثقافي التي نشهدها اليوم" كما تذكر سهيلة طقش. أي أن المؤسسة ترى بأن الأعمال الحديثة لها أهمية أكبر للمجموعة؛ أولا لقدرتها التوثيقية لتاريخ وهوية المجتمع

العربي في تلك الفترة، وثانيا لأسبقية تلك الفترة تاريخيا واعتماد الفترات التالية على خبراتها المتراكمة. سياسة الاقتناء الجديدة للمؤسسة هذه، وحديث قيّمة المؤسسة عنها، قد تضعنا في إشكالية تاريخية فلسفية تتعلق بقدرة الحركات الفنية المختلفة على تناول مواضيع ثقافية عميقة، كموضوع التاريخ والهوية العربية، مقابل كونها فنونا شخصية تعبر عن فردية الفنان

الفردية والجماعية بين الفن الحديث والمعاصر:

عند النظر لتاريخ الفن الغربي بشكل مواز من نهاية الخمسينات من القرن العشرين إلى نهاية العقد الثاني من القرن الواحد وعشرين يمكننا أن نوجز بأن هذه الفترة تمثل مرحلة احتضار الفن الحديث وولادة الفن المعاصر[1]، أو بمعنى آخر انتهاء فكر الحداثة وبداية أفكار ما بعد الحداثة (الحجري، إبراهيم (2012). المفهومية في الفن التشكيلي العربي: تجارب ورؤى. دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة. ص 25). فخلال النصف الأول من تلك الفترة بدأت تنتشر الأفكار الفلسفية التي أخذت تبشر بموت فكرة الحداثة ودخولنا بمرحلة ما بعد الحداثة.

كانت غالبية مدارس الفن الحديث خلال فترة نهاية القرن التاسع عشر وغالبية القرن العشرين تعتمد على فكر الفنان وشخصيته ونفسيته وإبداعه الخاص الذي يؤخذ منه كما هو، ومن ثم يفسر ذلك الإبداع كما يراه الفنان، لأن العمل الفني منتج صنع بيده ومن نتاج عقله وتفكيره وإحساسه الخاص، كما كان ينظّر فلاسفة عصر التنوير مثل إمانويل كانط، ولاحقا علماء مثل سيجموند فرويد. فكانط كان يؤمن بأن المعرفة الحقيقية قائمة على فكرة الإبداع والإتيان بما هو جديد ومميز ومتحرر من القيود المعرفية السابقة، وتلك هي إحدى الأفكار التي تأثرت بها نهضة الفن الحديث وحركاتها ومدارسها المختلفة[2]. أما سيجموند فرويد فيرى أن العمل الفني هو تعبير حسي عن أفكار الفنان المخزونة في عقله الباطن، ونتيجة لذلك ظهرت نظريات التحليل النفسي النقدية التي ترى أن فهم العمل الفني قائم على فهم نفسية الفنان وشخصيته وأفكاره وأحاسيسه وتاريخه[3].

---

(1) من الصعب تحديد بداية ونهاية مرحلة الفن الغربي الحديث، لكن وفقا لبعض الدراسات فإنه يمكن الرجوع لتاريخ إصدار المواثيق الفنية لحركات الفن الحديث والتي تمتد بشكل تقريبي بين نهايات القرن التاسع عشر ولغاية ميثاق المدمجية (Compactism) بعام 1995. انظر:

Caws, Mary Ann (editor). (2001). Manifesto: A Century of Isms. University of Nebraska Press. pp. 34 - 35

(2) انظر لشرح إيمانويل كانط لفكرة التنوير بمقاله الشهير "ما هو التنوير؟":

Kant, Immanuel (1784). Berlinische Monatsschrift. Berlin.

(3) انظر لشرح هانا سيجال لعلاقة الفن بالتحليل النفسي:

خلال الثلث الأخير من القرن العشرين نادى الفلاسفة والنقاد، كرولان بارت وجاك داريدا وإدوارد سعيد، بضرورة موت المؤلف وفكره الشخصي الخاص، وأن يصبح المعنى مشاعا للمشاهد والمتلقي. وتقوم هذه النظريات، كالتفكيكية وما بعد الكولونيالية، على فكرة أن الفنان ليس مبدعا كما افترض كانط، ولا يمكنه خلق فن متميز أو الخروج بأي فكرة من فراغ، بل إن جل ما يقوم به الفنان هو أن يعيد ترتيب الرموز والمعاني المعروفة للكل وليس خلق رموز ومعان جديدة. نتيجة لذلك تباطأ نشاط خلق الحركات الفنية مع نهاية القرن العشرين بعد أن كان مستعرا في بدايته. أساليب إنتاج الفنون وخاماتها أخذت بالابتعاد عن الطرق التقليدية القائمة على اللوحة القماشية المسطحة أو التمثال المجسم الجامد، وهي الأساليب المعتمدة على مهارة الفنان بشكل خاص، لتتحول إلى الإنتاج الآلي للأعمال الفنية، كمطبوعات سيلكسكرين البوب آرت والأعمال المفهومية المركبة والتي لا تقاس بمهارة فنانها ولا قيمتها الجمالية الإستطيقية، بل بالفكرة والمفهوم والرسالة التي يحاول الفنان تقديمها من خلالها، وذلك المفهوم ليس رأيا شموليا لا يناقش خاصا بالفنان ذاته، بل هو موضوع مطروح للجمهور وقابل للنقاش والتأويل حتى يصبح ذلك النقاش جزءا من العمل الفني ذاته (الحجري. ص ص. 32 - 33)

تلخيصا لذلك يمكننا القول: إنّ الأعمال الفنية بمرحلة الحداثة بالفن الغربي كانت - نظريا - انعكاسا لفكر الفنان وإبداعه وعبقريته الخاصة، أو بتعبير آخر للاوعيه وأحاسيسه وشخصيته. مع نهاية القرن العشرين بدأ الفنان الغربي يتحرر من قيود فكرة الإبداع والابتكار، وحتى المهارة، وصار الفن لا يتطلب أن "يبدع" الفنان؛ لأن الإبداع وهم كما تقول نظريات ما بعد الحداثة، بل يتطلب منه أن يقدم مفهوما يمكن مناقشته والحديث فيه من قبل الجمهور المتلقي لأعماله. من ذلك نستنتج بأن الفن الحديث فن قائم على فكرة الفردية ومعتمد على شخصية الفنان، أما فن ما بعد الحداثة المعاصر فهو فن جماعي، مرتكز على تقديم قضية وإطلاق المجال للجمهور لنقاشها والحديث فيها ونقدها

الفن العربي والقضية:

بسؤال سهيلة طقش عن سبب تركيز المجموعة على أعمال فترة الحداثة رغم أن الأعمال المعاصرة أكثر قدرة على حمل المفاهيم العامة كقضية الهوية العربية، أجابت بأنها تختلف مع هذه الفكرة. فهي ترى بأنه "خلال فترة بداية ومنتصف القرن العشرين أبدى الكثير من الفنانين اهتماما باستكشاف هويتهم القومية، وبالتعبير عنها بمواضيع متعلقة بالسياسة وبفكرة تأسيس الدول [العربية الحديثة]. ويمكن ملاحظة هذا الأمر بالمواثيق

Gosso, Sandra (editor) (1989), Psychoanalysis and Art: Kleinian Perspectives, Karnac Books

الفنيـة التـي نشـرت خلال الخمسـينيات والسـتينيات مـن القـرن العشـرين بأماكـن مثـل العـراق والمغـرب والجزائـر ومصـر"

هـذا الأمـر يضعنـا فـي إشـكالية، إن أخذنـا بدفـاع سـهيلة طقـش عـن سياسـة المؤسسـة بتركيزهـا علـى فنـون الحداثـة فإننـا أمـام تفسـيرين؛ إمـا أن تاريـخ الفـن العربـي الحديـث حالـة خاصـة مختلفـة عـن نظيـره الغربـي، وأنـه قـد سـبق الفـن الغربـي بكونـه فـن "مفهومـي" يناقـش القضايـا الإنسـانية كحـال فـن مـا بعـد الحداثـة الـذي أتـى للغـرب لاحقـا، أو أن مـا طرحـه الفـن العربـي الحديـث هـو أساسـا تعبيـر عـن أفـكار الفنـان الشـخصية التـي تعلمهـا وتربـى عليهـا متأثـرا بـإعلام ذلـك الوقـت ونظامـه التربـوي، وذلـك هـو مـا سنناقشـه تاليـا

خرافة الخصوصية:

كـون الفـن العربـي فـن أصيـل ومختلـف عـن نظيـره الغربـي هـو موضـوع شـائك ولا يمكـن إقـراره أو نفيـه بسـهولة. ممـن تحدثـوا عـن هـذه النقطـة كان شـاكر لعيبـي بكتـاب "خرافـة الخصوصيـة بالفـن العربـي المعاصـر" (لعيبـي، شـاكر (2003). خرافـة الخصوصيـة في التشـكيل العربـي المعاصـر. دائـرة الثقافـة والإعلام فـي الشـارقة.)، وفيـه يناقـش فكـرة إمكانيـة أن يكـون للفـن العربـي المعاصـر والحديـث شـخصية أصيلـة بحـق، بظـل كـون مفهـوم الفـن المقـدم بذاتـه فكـرة غربيـة أساسـا ومقـدم بوسـائط وخامـات نشـأت أصولهـا لـدى الغـرب (لعيبـي. ص ص. 17 - 18). مـن أبـرز الأفـكار التـي قدمهـا شـاكر لعيبـي بالكتـاب هـي أن الحداثـة الفنيـة العربيـة إنمـا جـاءت كتقليـد للحداثـة الغربيـة، وأنـه "مهمـا توغـل الـدارس التشـكيلي العربـي فـي الوثائـق والتفصـيلات التـي رافقـت مخـاض مدرسـة مثـل الانطباعيـة فإنـه لا يسـتطيع المثـول تمامـا فـي داخـل التجربـة الانطباعيـة الأوربيـة طالمـا أن السـياقات الثقافيـة والمسـتويات الاجتماعيـة ليسـت متناظـرة هنـا وهنـاك. إننـا نظـل فـي مقـام التقليـد. إننـا نبقـى مـن دون الشـروط التاريخيـة، وحتـى النفسـية، التـي ولـدت الانطباعيـة" (لعيبـي. ص 21). لذلـك، إن أخذنـا بـرأي لعيبـي، فـإن الفـن العربـي الحديـث هـو فـن ذو عمـر قصيـر نسـبيا، لـم تتـح لـه فرصـة التحـول لفـن مسـتقل ومميـز عـن الفـن الغربـي الـذي اسـتنسـخ منـه

قـد تتضـح لنـا هـذه الفكـرة بشـكل أكبـر إن أخذنـا فنانـي فتـرة حـركات الاسـتقلال العربيـة خلال الفتـرة منـذ عشـرينات القـرن العشـرين إلـى أواخـر سـتيناته. معظـم فنانـي تلـك الفتـرة هـم إمـا مـن الجيـل الأول أو الجيـل الثانـي مـن فنانـي الحداثـة العـرب. ونقصـد بالجيـل الأول هـم الفنانيـن الـذي تعرفـوا علـى الفنـون الغربيـة ودرسـوها مـن الغـرب مباشـرة إمـا بسـفرهم للبعثـات الدراسـية أو باحتكاكهـم بالفنانييـن المستشـرقين، والجيـل الثانـي هـم مـن تتلمـذوا علـى أيديهـم. فهـل يكفـي الفـن العربـي جيليـن كـي يخـرج لنـا بحـركات مميـزة تجعلـه يقفـز علـى نظيـره الغربـي وينتـج فنـا مفهوميـا يسـبق بـه أصولـه الغربيـة؟ المنطـق والتاريـخ ينفيـان ذلـك، ففنـون

تلك الفترة تفتقر للاستمرارية التاريخية كما يسميها لعيبي، فعلى خلاف الأدب أو الشعر العربي الحديثين مثلا فإن الفن التشكيلي العربي منقطع عن أصوله التاريخية الأصيلة كفنون الحضارة الإسلامية أو الحضارات الشرقية السابقة لها، ونتيجة لذلك اتجه الفنان العربي الحديث إما إلى "التقليد الكامل للأساليب والتقنيات وسبل التناول الأوربية، [...]، أو المراوغة والإيحاء بالأصالة الفنية وهو يلجأ إلى ما يحسبه إرثا وطنيا" (لعيبي. ص ص. 16 - 17)

قد تبدوا كلمات مثل "المراوغة والإيحاء بالأصالة الفنية" قاسية بعض الشيء، لكنها واقعيا وصف لا يخلو من الدقة للفن العربي الحديث، بل ولأغلب الفنون الحديثة اللاغربية التي ظهرت خلال فترات التحرر من الاستعمار حول العالم، وليس ذلك شيء سلبي أو عيب أو سبة لها، بل هو أمر طبيعي ومنطقي وفقا لنظريات انتشار الثقافة. فلا يمكننا أن نتوقع من الفنانين العرب الخروج بفنون أصيلة ومميزة ومختلفة عن أصلها الغربي خلال عقود قصيرة من الزمن، خاصة في ظل وجود نقص بالجانب النظري لتلك الفنون كمسألة التأريخ والنقد (لعيبي. ص 25)

الفنون العربية والتأثير السياسي:

إن الحد الفاصل بين الفن المفهومي والفن المسيس رفيع ودقيق. أي عمل فني، قديم أم معاصر، يمكن أن يقرأ (أو تعاد قراءته) بطريقة ما بعد حداثية معاصرة، بما في ذلك الأعمال السياسية العربية، كالأعمال المتأثرة بالحركة القومية العربية خلال فترة الستينيات على سبيل المثال، فيمكن نقدها بطريقة استعادية ندخل فيها بأفكار الفنان ونواياه والعوامل التاريخية والثقافية التي أثرت عليه ودفعته لتقديم العمل بالشكل الذي نراه. لكن هناك فرق بين هذه النظرة النقدية الاستعادية التي يخرج بها الناقد وبين التحليل النفسي لرؤية الفنان ذاته وتاريخه، و"نواياه" إن صح التعبير

خلال القرن العشرين خرجت في مختلف دول العالم بعض الحركات الفنية ذات الأجندات السياسية، قدم بعض فنانيها أعمالا تحمل فكرة أو معنى يخدم قضية معينة تتوافق مع فكر الفنان أو المنظومة التي ينتمي إليها. على سبيل المثال نرى حركة مثل الواقعية الاشتراكية التي ظهرت في الاتحاد السوفييتي وبعض مناطق أوروبا الشرقية بفترة ما بعد الحرب العالمية الأولى لغاية أواخر الثمانينيات من القرن العشرين. ما يميز الواقعية الاشتراكية هي أنها كانت حركة فنية أحادية الفكر، أي أنها خرجت لغرض سياسي مدعوم من الدولة بغرض خدمة فكرها الرسمي، أي تمجيد الاشتراكية وأفكار الأحزاب الاشتراكية الحاكمة بشكل مباشر. حركة مثل الواقعية الاشتراكية هي حركة فنية ذات فكر وقضية، لكن طريقة تقديمها لهذا الفكر وقضاياه تختلف بشكل كبير عن طريقة الفن المفهومي المعاصر.

الفن المفهومي المعاصر بالغالب يطرح القضية ذاتها للنقاش ويترك للجمهور حرية تفسيرها وتكوين رأيه تجاهها، لا أن يجبر الجمهور على رأيه المطروح بالقضية المقدمة، وذلك هو الفرق الجوهري بين الفن المفهومي وبين الفن المسيس. على خلاف ذلك فإن الواقعية الاشتراكية تقدم للمشاهد والقارئ أفكارا حرفية وواضحة المعاني لا مجال لنقاشاها، لأن نقاشها ومخالفة رسالتها يعني مخالفة النظام الراعي لها، وهو أمر ترفضه مبادئ الحركة الفنية ذاتها. فالفن هنا يتحول لرسالة سياسية موجهة، أو بروباجاندا، والجمهور مجبور على تقبلها كما هي

بالعودة للفن العربي السياسي الحديث وتعبيره عن فكرة الهوية العربية نجده أحيانا أكثر شبها بالفن الواقعي الاشتراكي من شبهه بالفن المفهومي. عند أخذنا لأمثلة من هذه الفنون فإنه يمككنا استخلاص نوع من التشابه فيما بينها فيما يختص بتعبيرها عن مبادئ كمثل الهوية والعروبة والقومية

كمثال على التعبير عن فكرة الهوية العربية بالفن العربي الحديث تورد سهيلة طقش ثلاثة أمثلة لأعمال موجودة ضمن مجموعة بارجيل: عمل للفنان الكويتي إبراهيم إسماعيل، عمل للسوري سعيد تحسين، وعمل للمصري حميد عويس

صورة (2)

إسماعيل، إبراهيم (1961). الاستقلال والدستور. زيت على قماش. 60 * 50 سم
مصدر الصورة: موقع مؤسسة بارجيل للفنون https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ibrahim - ismail - independence - and - the - constitution

عمل إبراهيم إسماعيل بعنوان "الاستقلال والدستور" (صورة (2))، أنتج عام 1961، فيه تعبير رمزي مباشر عن فكرة استقلال دولة الكويت وبداية نشأتها كدولة دستورية حديثة. نرى بمنتصفه صورة للشيخ عبدالله السالم حاكم الكويت آنذاك، وهو من وقع على نقض اتفاقية الحماية مع بريطانيا في ذلك العام. كذلك نرى بأسفلها صورة لكتاب يعبر عن الدستور الذي كان يتم كتابته في حينها ويعلوه ميزان يعبر عن العدالة التي يحملها هذا الدستور، وعلى جانبيه ذراعين تحمل إحداهما علم الكويت الحديث والأخرى مشعلا مضاء، وبأعلى اللوحة حمامة بيضاء تحمل غصن الزيتون تعبيرا عن السلام والحرية،

وبالخلفية أشعة صفراء وسماوية وبرتقالية تحيط بصورة الشيخ عبدالله السالم. رموز العمل التي نشاهدها هنا مباشرة وتقليدية، ويصعب تفسيرها بغير الرسالة القومية المسيسة التي يهدف لها الفنان. والسؤال الذي يمكننا أن نطرحه هنا هو: هل تعبر هذه اللوحة عن هوية الفنان الذاتية؟ أم أنها تعبر عن الهوية الكويتية ككل؟ وذلك سؤال هام وجوهري

التعبير الفني عن قضية معقدة مثل مسألة الهوية، أو أي قضية أو فكرة جادة، يتطلب من الفنان أي يكون ذا معرفة عميقة بتلك القضية وخلفيتها التاريخية وتراكماتها الثقافية، وذلك كي يستطيع أن يعبر عن تلك القضية بشكل فعال ومؤثر، ويوصل رسالته باستخدام الرموز الفنية المناسبة والقريبة لجمهوره بحيث يتمكن من إثارة خيالهم وفكرهم وبالتالي حثهم على نقاش تلك القضية والخروج بأفكار عنها. قدرة الفنان على الوصول لتلك المرحلة المتقدمة والمعقدة من الفكر تستدعي تحوله من فنان مبدع إلى فنان موسوعي كما يسميه إبراهيم الحجري (الحجري. ص ص. 66 - 69). القيام بتلك العملية الفنية ليست بالأمر السهل، لكنها الأساس الذي تقوم عليه الأعمال المفهومية ويسعى لها الفنان المعاصر. من دون تلك المعرفة العميقة فإن ما سينتجه الفنان لن يعدو كونه تعبيرا سيكلوجيا أو جماليا شخصيا خاصا بالفنان ذاته، وذلك ليس عيبا أو مشكلة بالعمل الفني المقدم، لكننا كقراء لذلك العمل يجب أن نأخذ هذا الأمر بالحسبان لكي نستطيع إدراك إن كان العمل مقدم كقضية يمكن تعميمها أم كحالة نفسية خاصة بالفنان

تقديم العمل الفني كحالة نفسية خاصة بالفنان أمر مقبول، وهو أساس ما قام عليه الفن الحديث، وذلك القبول مرتبط بالنظر لذلك العمل الفني كما هو، أي كعمل فني حديث يعبر عن ذاتية الفنان التي اكتسبها من تجاربه وخبراته وما تأثر به من أنظمة تعليمية واجتماعية. الإشكالية في تلك الأعمال الحديثة الشخصية تقبع في نقطتين أساسيتين: فهي أولا تقدم أفكارا شخصية لا تعمم، كون الفنان عبر عن فكرة أو رأي ما بعمله فإن تلك الفكرة بالنهاية ليست سوى رأيه الخاص، أي واحدة فقط من الآراء المقدمة في القضية المطروحة، وليست رأيا عاما أو ثقافة تمثل المجتمع ككل. الإشكالية الثانية هي أن تلك الأفكار المقدمة يسهل أن تقع ضحية للتسييس، وذلك بتحولها من رموز فنية مقدمة بغرض النقاش العام إلى رسائل دعائية مباشرة، وذلك يحدث بشكل خاص بالأنظمة الاجتماعية المتأثرة بالشمولية السياسية وسيطرة السلطات السياسية على المؤسسات الثقافية كالإعلام والتعليم

لتوضيح تلك الفكرة نعود لعمل إبراهيم إسماعيل المذكور أعلاه، فنسأل؛ هل هو حقا عمل يعبر عن الهوية العربية الكويتية؟ افتراض ذلك الأمر يعني أن العمل يحوي من الرموز ما قد تم اختياره بعناية للتعبير عن تلك الفكرة بعد دراسة مكونات المجتمع الكويتي في ذلك الوقت وثقافته ومكونات الفئات التي يتكون منها، ويعني أن الفنان قد عرف جمهور

عملـه وخلفيـة ذلـك الجمهـور التاريخيـة واللغويـة وبنـى عملـه الفنـي ليخاطـب ذلـك الجمهـور بالمقدار المناسب من الفاعلية، ويعني أنه استند على أساس فكري وفلسفي بصياغته لأفكار العمل ورموزه، ويعني بالنهاية أن العمل - بعد أن قدم للجمهور - قد تم نقاشه من قبل ذلك الجمهور وتفاعل معه ونقد أفكاره وحدث حوار عن ما قدم فيه من أفكار وطرحت آراء تتراوح فحواها بين التأييد والرفض لها. كل ذلك ليس ترفا، فهي ليست متطلبات هامشية أو جانبية إن كنا سنقدم ادعاء بثقل تمثيل الهوية الكويتية أو العربية

(صورة 3)

إسماعيل، إبراهيم (1965). عمل غير معنون. زيت على قماش. 30 * 40 سم
مصدر الصورة: موقع مؤسسة بارجيل للفنون https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ibrahim-ismail-untitled 2023

(صورة 4)

إسماعيل، إبراهيم (1971). بساتين تحت الشمس. زيت على قماش. 62 * 92 سم
مصدر الصورة: موقع مؤسسة بارجيل للفنون https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ibrahim-ismail-gardens-under-the-sun

لنأخذ هنا نظرة تاريخية لعمل إبراهيم إسماعيل المذكور أعلاه، ذلك العمل الذي قدم عام 1961 من فنان ولد بعام 1945[1]، أي أنه كان تلميذا بعمر 16 عاما عند تقديمه لذلك العمل. عند مقارنة عمله ذاك مع أعماله اللاحقة التي أنتجها بفترة السبعينيات وما بعد ـا

(1) حسب سيرة الفنان المنشورة في جريدة الجريدة الكويتية بتاريخ 12 نوفمبر 2017

نجد اختلافا بالأسلوب والأفكار المقدمة، أما تلك المرحلة المتقدمة من مسيرته الفنية التي قدم أثنائها العمل قيد الدراسة هنا كانت أقرب للتجارب الفنية. فعمله غير المعنون (صورة (3)) المقدم بعام 1965 على سبيل المثال فيه خطوة أكثر تقدما نحو أسلوبه القريب من التكعيبية، الأسلوب الذي نراه أكثر وضوحا بأعماله اللاحقة كعمله "نفق الحياة" (صورة (4)) المنتج عام 1971 وما بعدها من أعمال أكثر نضوجا فنيا وفكريا. ذلك أمر يجعلنا أكثر تشككا بقدرتنا على اعتبار عمل مثل "الاستقلال والدستور" تمثيلا ناضجا مدروسا لفكرة الهوية الكويتية، بل اعتباره كتمثيل لتفكير متأثر بثقافة قومية كانت سائدة خلال بداية الستينيات في الكويت، وأكثر تأثرا بالفكر الرسمي المسيس الذي كانت تتبناه السلطة الرسمية في الكويت بذلك الوقت، وذلك لسيطرتها على المؤسسات الثقافية والتعليمية والإعلامية آنذاك، وبالتالي سيطرتها على عقل الفنان اليافع.

صورة (5)

تحسين، سعيد (1962). الوطن والقائد. زيت على قماش. 160 * 216 سم
مصدر الصورة: موقع مؤسسة بارجيل للفنون
https://www.barjeelartfoundation.org/collection/nation-and-leader-said-tahsin

صورة (6)

عويس، حمد (1967 - 1968). حامي الحياة. زيت على قماش. 132 * 100 سم
مصدر الصورة: موقع مؤسسة بارجيل للفنون
https://www.barjeelartfoundation.org/collection/hamed-ewais-le-gardien-de-la-vie

أعمال سعيد تحسين وحميد عويس، بغض النظر عن مسألة العمر، تخضع لنفس تأثير الفكر السياسي القومي السائد بمرحلة الستينيات، فهي أعمال مسيسة بشكل واضح تقدم أفكارا مباشرة لا تحتمل النقاش والتأويل. فعمل سعيد تحسين "الوطن والقائد" (صورة (5)) من عام 1962 هو تمجيد مباشر للقائد (جمال عبدالناصر) يظهره بصورة البطل العملاق وهو يدوس بقدمه على رأس الأفعى ويلوح بغصن الزيتون، ومن خلفه الجماهير هاتفة له والجيوش والفرسان وما يبدو وكأنه بيت المقدس والكعبة والنور يشع منهما. لوحة حميد عويس "حامي الحياة" (صورة (6)) من عام 1968 تتشابه مع لوحة سعيد تحسين بالتكوين، لكن يتوسطها تمثيل لجندي يحمل رشاشا بيده اليسرى ويحيط باليمنى بمجتمع من الجماهير من رجال ونساء وأطفال وكأنه يحميهم من الخطر المجهول، بينما تبدو بالخلفية مدينة وأشجارا ونهرا يتوسطه بناء قد يمثل السد العالي الذي كان قيد البناء في ذلك الوقت. كلا العملين يحملان فكرة الحامي الرسمي الممثل للسلطة السياسة أو العسكرية، ويظهر الشعوب بحجم أصغر كتابعين أقل حولا وقوة من ذلك القائد ويلوذون بحماه

بالأعمال الثلاثة المذكورة نلاحظ فكرة متقاربة، وهي الفكرة القومية الرسمية السائدة في تلك الفترة الزمنية بالوطن العربي. الآن، إن كان القصد من اختيار تلك الأعمال الثلاثة من قبل مجموعة بارجيل على أنها تمثل الفكر العربي السائد في تلك الفترة الزمنية فذلك أمر مقبول إن سلمنا أنها هي ذلك كما هي، أي توثيق للفكر السلطوي السائد. لكن أن نقول بأن ذلك الفكر السائد هو حقيقة الهوية العربي فذلك أمر خطر. ففكرة الخضوع الشعبي للإدارة القومية العربية ومن يقودها هي فكرة جانبية فرعية من حقيقة تلك الهوية. هو أمر يقترب من النظرة الاستشراقية النمطية التي تعتبر العرب شعوبا مغلوبة على أمرها وخاضعة للسلطة المطلقة للقائد الرسمي. كما أن فيها إهمال لبقية القضايا العربية التي من واجب الفنان والمثقف التحدث عنها ومعالجتها فنيا بشكل مستقل وحيادي وغير خاضع للسلطة الرسمية، سواء مشاكل الإنسان العربي البسيط اليومية، أو حتى القضايا العالمية أو الأفكار الفلسفية أو الاجتماعية التي تهم المجتمع العربي وتؤثر فيه وله كل الحق بمناقشتها

الفن العربي ومرحلة النضوج:

عند حديثنا عن الفن العربي الحديث فإن الأجدر لنا اعتبارها مرحلة انتقالية. حتى مع نهايات القرن العشرين فإن الفن التشكيلي العربي يعتبر فنا يافعا، يتراوح عمره ما بين المائتي عام في مناطق مثل مصر وأقل من ذلك بعقود بمناطق مثل الكويت، وهو عمر بغاية القصر إذا ما قورن بالفن الأوربي على سبيل المثال. صحيح أن الفن في منطقة الوطن العربي موجود منذ مئات أو حتى آلاف السنين، لكن ذلك التاريخ القديم مر بفترة انقطاع، كما ذكرنا سابقا، جعلت منه أقل أهمية عند حديثنا عن الفن البلاستيكي الحديث الذي نتحدث عنه اليوم

بالعودة للفن الكويتي فإننا نجد أن ذلك الفن الحديث قد ابتدأ خلال الثلاثينيات القرن العشرين عندما بدأ تدريس مادة التربية الفنية (أو مادة الرسم كما كانت تعرف) في المدارس النظامية بشكل مبسط (العبدالغفور، فوزية (1983). تطور التعليم في الكويت. مكتبة الفلاح. ص 345)، لتبدأ تلك الحركة الفنية بمرحلة التجريب من خلال المحاولات الطلابية التي بدأت تتصف بالجدية مع بداية انطلاق معارض الربيع التي بدأت تقيمها وزارة المعارف في الكويت منذ عام 1959 والتي كان يشارك فيها الطلاب والمدرسون (سويلم، يحيى (2009). معارض الربيع وبدايات التشكيل في الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت. ص 102)، ولتتكلل بنهاية المطاف بما يمكن أن نعتبره بداية الحركة الفنية الكويتية الحديثة عند إنشاء المرسم الحر في بداية الستينيات.

لذلك يمكننا القول أن الفن الكويتي الجاد، إذا استثنينا الفترة التجريبية من الثلاثينيات وحتى نهاية الخمسينيات، بدأ حياته حديثا، بمعنى أن من نطلق عليهم رواد الفن الكويتي بدأوا مسيرتهم الفنية (من خلال المرسم الحر خصيصا) بأعمال تتصف بالحداثة وتتبع المدارس والأساليب الفنية الغربية الحديثة أو تتأثر بها بشكل كبير. نلاحظ ذلك مثلا بأعمال إبراهيم إسماعيل الذي تحدثنا عنه سابقا، ففيها تأثر بالتكعيبية نلحظه بخطوطها وأشكالها الهندسية، ونلحظه بأساليب فنانين آخرين تراوحت أعمالهم بين السيريالية والتعبيرية والتجريدية والبوب آرت، بالإضافة للواقعية طبعا

كما أن الفن الحديث دخل الكويت متأخرا نسبيا خلال الستينيات والسبعينيات، وهي ذات الفترة التي بدأت فيها الحداثة بالتراجع في أوربا لتحل محلها نظريات ما بعد الحداثة وفنونها، فإن دخول فنون ما بعد الحداثة المعاصرة هو أيضا تأخر بدخوله حتى ما يقارب نهاية العقد الأول من القرن العشرين. بملاحظة الأعمال الكويتية بمجموعة بارجيل نجد أن غالبية الأعمال من الستينيات وحتى بداية الألفين تطغى عليها الأعمال الحداثية (فلسفيا)، وذلك من حيث مواضيع تلك الأعمال وأساليب تقديمها. أسباب هذا التأخر أكبر وأعقد من مجال هذا البحث، لكن يمكن تلخيصها بتأخر الدراسات الفنية الأكاديمية وقلة الكتابات النقدية الفنية وشح رعاية غالبية المؤسسات الفنية (وخاصة الرسمية منها) لذلك النوع المعاصر من الأعمال والفنانين. من ناحية أخرى قد يكون الانفتاح على العالم الذي حصل منذ بداية الألفية الثانية مع انتشار الإنترنت والتواصل الاجتماعي لاحقا، وكذلك سهولة وكثافة التنقل والسفر، من الأسباب التي عرفت الفنانين الجدد على عالم فن ما بعد الحداثة وأساليبه ومواضيعه وأثره الاجتماعي والسياسي، وبالتالي شجع موجة جديدة من الفنانين على خوض هذا النوع من الفن (الحجري. ص ص. 74 - 76)، وشجع كذلك على ظهور مؤسسات فنية أهلية بدأت تهتم بهذه الفنون وترعاها وتعرضها وتقتنيها

نسبة الأعمال الكويتية المنتجة خلال فترة القرن الواحد وعشرين (من 2001 إلى 2020) بمجموعة مؤسسة بارجيل بسيطة، إثنا عشر عملا يمثلون 18 % من مجموع الأعمال تقريبا[1]. من ضمن تلك الأعمال أعمال أقرب ما تكون لأسلوب الفن الحديث، كأعمال عادل الخلف وخزعل القفاص القريبة من أسلوب السيريالية، وأعمال عبدالرضا باقر التي تتراوح بين السيريالية والواقعية، وهم فنانون يمكن اعتبارهم من فناني المرحلة المتوسطة التي تصل بين فناني الريادة والفنانين المعاصرين الشباب.

من الصعب جدا تصنيف الأعمال أو الفنانين إلى فئتي الحداثة وما بعد الحداثة حسب التاريخ، فأعمال فناني المرحلة المتوسطة ممن ذكرناهم لا يمكن وصفها بما بعد الحداثية والمعاصرة أو المفهومية رغم أنها أنتجت بزمن متأخر. بنفس الوقت فإن هناك فنانين من مرحلة الريادة قدموا أعمالا يمكن قراءتها بطريقة ما بعد حداثية كبعض أعمال كل من عبدالله القصار وخليفة القطان التي رغم أنها قدمت بمنتصف الستينيات إلا أنها تناولت بعض القضايا الاجتماعية والسياسية بشكل معبر ومدروس وقريب من الفكر ما بعد الحداثي. لكن لأجل المقارنة ولأجل إيصال فكرتنا الأساسية حول قدرة الفنون المعاصرة على تقديم الفكرة والقضية سنأخذ مثالا معاصرا من أعمال المجموعة الكويتية كدراسة لهذه الحالة، والعمل الذي سنختاره هو "حفل تخرج 1" (صورة (7)) للفنانة أسيل اليعقوب والمنتج عام 2019(2).

(1) الأعمال المؤرخة بدقة بالمجموعة هي 65 عملا من أصل 74، وهناك 9 أعمال غير مؤرخة أو لها تاريخ تقريبي، تلك الأعمال لم يتم احتسابها ضمن هذه النسبة.

(2) العمل غير مؤرخ بقاعدة بيانات مجموعة بارجيل بوقت كتابة هذا البحث، لكن تمكنت من تأريخ العمل بعد التواصل مع الفنانة عبر حسابها على الإنستاجرام والاطلاع على كاتالوج المعرض الذي عرض فيه عام 2022.

(صورة 7)

اليعقـوب، أسـيل (2019). حفـل تخـرج 1. حبـر علـى ورق. 135 * 100 سـم
مصـدر الصـورة: موقـع مؤسسـة بارجيـل للفنـون https://www.barjeelartfoundation.org/collection/graduation-ceremony-1

الأعمـال الفنيـة المفهوميـة المعاصـرة تعتمـد علـى المفهـوم أكثـر مـن الشـكل أو الخامـة كمـا ذكرنـا، ويتـم بنـاء المفهـوم بعـد بحـث ودراسـة لرسـالة العمـل واختيـار رمـوز تنقلهـا بنـاءً علـى الخلفيـة التاريخيـة والثقافيـة. لذلـك يعـد العمـل المفهومـي عـملاً بحثيًـا أكاديميًـا يسـتند إلـى جمـع المعلومـات والمصـادر قبـل التخطيـط البصـري. غالبـا مـا يتـم التعبيـر عـن الفكـرة وخلفيتهـا عـن طريـق وصـف لغـوي مسـهب ووسـيط يسـهل الوصـول إليـه مقاليًـا، مثـل كاتالـوج المعـرض. وعمـل أسـيل اليعقـوب تتوفـر لـه هـذه الصفـات ويعـد نموذجًـا مثاليًـا لدراسـة حالتـه كمـا سـنرى

"حفـل تخـرج 1" هـي واحـدة مـن سلسـلة مـن الرسـومات رسـمتها أسـيل اليعقـوب باسـتخدام الحبـر الأحمـر علـى الـورق، وهـي عبـارة عـن مخطـط محـوري لسـاحة الاسـتعراض العسـكري

لحفل تخريج دفعات القوات الخاصة الكويتية، وهي جزء من مجموعة أعمال قدمتها بمعرض يحمل اسم "حفل تخرج" قدم عام 2022. تظهر بالعمل أقسام الساحة المختلفة من مبان ومنشآت وعوائق وأماكن جلوس الجمهور وحدود الساحة المزروعة. إضافة لذلك نرى رسما لتوزيع أماكن تواجد الجنود المشاركين بالاستعراض وأسلحتهم وآلياتهم، وخطوطا تمثل مسارات حركتهم وتوقفهم. كل ذلك باستخدام خطوط خارجية مبسطة تشبه الرسم الهندسي المنظوري المعماري. وضعت الفنانة تصوراتها لهذه الرسومات بعد أن أمضت خمس سنوات في مشاهدة وتحليل العروض العسكرية وحفلات تخريج الجنود والضباط من الكويت والعالم العربي، واستلهمت التصميم المعماري والحركة الاستعراضية لتلك الرسومات التي قدمتها من مجموعة من الفيديوات المصورة منشورة على قناة الحرس الوطني الكويتي بموقع يوتيوب (Alyaqoub, Aseel (2022). Graduation Ceremony ([exhibition catalogue]. Kuwait, p. 9

فكرة العمل بالطبع ليست التخطيط المعماري بحد ذاته، لكن العمل - ومجموعة الأعمال التي قدمتها بالمعرض - تحمل رسالة ثقافية أكثر أهمية وتعقيدا. تستند أسيل اليعقوب برسالتها على كتابات جوزيف مسعد بكتابه "آثار استعمارية: تشكيل الهوية الوطنية في الأردن" حول إنتاج الهوية والثقافة الوطنية في الأردن بمرحلة ما بعد الاستعمار الإنجليزي، وعلى نظرية هومي ك بابا حول مفهوم محاكاة المستعمِر. فعن النظام العسكري العربي الحديث تذكر أسيل اليعقوب أن أساس معظم تلك الأنظمة العسكرية ليس عربيا أساسا، بل هو موروث عن التراث العسكري الغربي المستعمِر(الإنجليزي تحديدا) ، ذلك النظام الذي وضعه الضابط الإنجليزي جون غلوب (غلوب باشا) منذ بدايات أربعينات القرن العشرين في الأردن لينتقل بعد ذلك للعديد من الدول العربية، بما في ذلك الكويت (Alyaqoub. p. 24). وعن ذلك النظام العسكري وعلاقته بالهوية يذكر جوزيف مسعد "أن ما بات يمثل الثقافة الوطنية الأردنية، وهي مجموعة من الممارسات وصفت بأنها 'تقليدية' و'وطنية'، كان من منتجات هاتين المؤسستين [القانونية والعسكرية] اللتين قمعتا ودمرتا ممارسات ثقافية قائمة واستحدثتا عمليات جديدة أنتجت بدورها ممارسات وهويات ثقافية جديدة" (مسعد، جوزيف (2019). آثار استعمارية: تشكيل الهوية الوطنية في الأردن. مدارات للأبحاث والنشر. ص 433). يعني جوزيف مسعد بذلك أن النظام العسكري الغربي الذي اقتبسته الأنظمة العربية إنما هو عملية تم من خلالها إحلال الثقافة الغربية مكان الثقافة العربية التي كانت سائدة قبلها، ومع مرور الوقت أصبحت تلك الثقافة المقتبسة تبدو وكأنها جزءا أصيلا ومقبولا من ثقافة الشعوب التي كانت مستعمَرة، وجزء من تلك الثقافة المقتبسة يشمل العروض العسكرية التي يعبر عنها هذا العمل، وعناصر أخرى عبرت عنها أسيل اليعقوب بأعمال أخرى في معرضها كالأزياء العسكرية ومسألة الذكورية العسكرية.

تستشهد أسيل اليعقوب كذلك بحديث هومي بابا عن مسألة المحاكاة الثقافية التي تقوم بها الشعوب المستعمَرة لثقافة المستعِمر، والتي يذكر بابا بأنها تعتبر من أدوات الهيمنة الاستعمارية التي تسعى من خلالها لتعزيز سلطتها عن طريق طرح ثقافي مبهم ومتناقض تكون محصلته ثقافة هجينة تجمع ما بين الثقافتين الأصيلة والمستحدثة، لكن الأصل الغريب (الغربي) يُنسى مع مرور الوقت ومع الاعتياد لتبدو تلك الثقافة الهجينة وكأنها شيء أصيل وجزء أساسي من تاريخ المستعمَر (Bhabha, Homi K (1994). The Location of Culture. Routledge. pp. 122 - 123)، وأعمال أسيل اليعقوب، ومنها العمل الذي نتحدث عنه، تعتبر تذكيرا بذلك الأصل الغريب ودعوة لمناقشته، ولمناقشة كافة الآثار الثقافية الاستعمارية المشابهة كذلك

قضية العمل هنا وفكرته الأساسية محددة سلفا لدى الفنانة، كحال معظم الأعمال المفهومية المعاصرة، ومقدمة للجمهور بشكل واضح من خلال الكتابة الأدبية المصاحبة للعمل. كما أن العمل مبني فوق أساس من النظريات الفلسفية والأبحاث الجادة التي وضحتها وتكلمت عنها الفنانة، وليس اعتمادا على شعور شخصي مجرد أو اعتمادا على فهم عشوائي يستنتجه المشاهد. بكل تأكيد فإن دافع الفنان هنا لا يمكن تجريده من مسألة إحساس الفنان وثقافته ومشاهداته وقراءاته والتي تشكل بمجملها لاوعيه الذي اعتمد عليه باختيار العمل ومن ثم بنائه، لكن اللاوعي هنا - على خلاف ذاك الخاص بفناني الحداثة - هو لاوعي مهذب ومدعم بالفهم التاريخي الأكاديمي الواعي المتعلق بالموضوع المطروح وليس طرحا مباشرا أو شبه مباشر له اعتمادا على النقل غير المنقود للثقافة السائدة

حتى بالنسبة للمتلقي، صحيح أن الفنان وضح فكرته ورسالته من العمل إلى أن ذلك لا يعني أنه يقوم بطرح أحادي لتلك الفكرة بغرض إقناع الجمهور بها، بل إنه يطرح لذلك الجمهور من خلال عمله قضية للنقاش. مثل أي عمل أكاديمي يقوم الفنان المعاصر بوضع فكرة أو نظرية ويقوم باختبارها والتحقق منها اعتمادا على النظريات النقدية والأدلة التاريخية أو الإحصائية ويبني عمله اعتمادا على ذلك، ومثل أي عمل أكاديمي على الفنان أن يتقبل نقد عمله من خلال نقد فهمه وتطبيقه للنظريات المستخدمة أو الإجراءات الإحصائية أو المصادر التاريخية التي استخدمها، وفي ذلك النقد إثراء لقيمة عمله، وتصحيح لما قدمه من معلومات، وبالتالي استفادة (وإمتاعا) للجمهور المتلقي، وكذلك خدمة للقضية المطروحة. بالتالي يمكننا القول أن النقد هنا يفيد كل من العمل والفنان والجمهور والقضية. بينما لو عدنا للأعمال الحديثة فإننا نجد فيها رسالة غالبا ما تتسم بالمباشرة (كما في الأمثلة الحديثة التي أوردناها سابقا) وتقترب من البروباغاندا التي لا تحتمل النقد، لأن نقدها يعني أولا نقد فكر الفنان ذاته ونقد ثقافته وتاريخه وإحساسه، إضافة لتعريضنا في بعض الأحيان لخطورة النقد السياسي لفكر الفنان وفكر المجتمع أو الثقافة السائدة التي يعبر عنها،

وحديثنا عن الخطورة هنا مرتبط بشكل كبير بتاريخ الشعوب العربية (وغيرها من الشعوب المتأثرة بسيطرة الفكر الأحادي) التي كانت (وفي أحيان كثيرة لازالت) تخشى ذلك النوع من الانتقاد وتتجنبه. النقد من الأمور التي انحرمت منها تلك الأعمال الحديثة، وفي ذلك حرمان من الاستفادة من المزايا والفوائد التي يقدمها النقد الأكاديمي للفن والثقافة، ومن ثم أسهم ذلك الأمر بتأخر عملية التطور الفني العربي لعقود

ختام وتوصيات:

تبين من هذا البحث أن الأعمال الفنية الكويتية الحديثة لا تزال تحظى بالاهتمام من قبل المؤسسات الفنية الأهلية مثل مؤسسة بارجيل للفنون. تعتمد هذه الأعمال على قوتها التاريخية ومكانتها كأعمال تؤرخ للفترة التي ظهرت فيها. يجب أن نأخذ في الاعتبار عامل التأريخ؛ إذ تمثل هذه الأعمال الثقافة الشعبية السائدة في تلك الفترة ويجب قراءتها وفهمها وفقًا لتلك الثقافة، فهي تعكس شخصية الفنان الذي عاش في تلك الفترة وتأثر بالفكر السائد فيها. لم تتح للفنانين في تلك الفترة الفرصة للخروج من القالب الفني والاجتماعي والسياسي الذي كان يسيطر على المشهد الثقافي العربي لأسباب سياسية أو تعليمية أو حتى بسبب العمر الزمني القصير نسبيا الذي عاشه الفن التشكيلي حتى ذلك الحين. بشكل عام، لا تعبر الأعمال الفنية للستينات والسبعينيات والثمانينات عن القضايا العربية والكويتية بشكل حقيقي وجاد، بل تقدم صورة مفلترة عنها. لذا، يجب أن نأخذ في الاعتبار الفلتر التاريخي الذي مرت بهذه الأعمال قبل أن تظهر لنا بالشكل الذي نراه اليوم.

الأعمال المعاصرة من ناحية أخرى قد تفتقر للوزن التاريخي، خاصة إن أخذنا بالحسبان عاملي أعمار الفنانين وكثرتهم العددية. فنانى الحداثة يحسب لهم اليوم كونهم ظهروا بفترة كانت الساحة الفنية فقيرة بأمثالهم، لذلك كان أمر تميزهم وبروزهم أسهل في حينها، خاصة في ظل الفكر الحداثي والقومي الذي كان سائدا حينها والذي كان يدعم ويشجع الفن العربي باعتباره مكافئ ومواجه للفن الغربي، ومع مرور الزمن اكتسب هؤلاء الفنانون وأعمالهم زخما فنيا وثقافيا متراكما استمر معهم لغاية اليوم. فنانو الحداثة العرب، والكويتيين بشكل خاص، توفرت لهم مساحات أوسع لعرض أعمالهم للجمهور، فرغم القلة العددية لصالات العرض كانت هنالك قلة تتناسب معها بعدد الفنانين، وتلك القلة العددية للفنانين تعني أيضا فرصا أكبر للحصول على التغطية الإعلامية وعلى فرص الاقتناء والتكليف من الجهات الرسمية والأهلية. يضاف لذلك اهتمام الباحثين والمؤرخين - وبالتالي المقتنين - المعاصرين باكتشاف فناني تلك الفترة وأعمالهم باعتبارهم ظواهر نادرة في زمن كان ينظر فيه للثقافة العربية إما على أنها رجعية ومتخلفة (كما كانت نظرة الغرب الاستشراقية)، أو بنظرة مادية تعاني من الجفاف الثقافي (خاصة في الكويت ومنطقة الخليج)، وبالتالي اعتبار هؤلاء

الفنانين وأعمالهم كدليل ذي روح قومية يرد فيه على تلك الادعاءات ويثبت ذلك التواجد الثقافي الحي بتلك المنطقة ومنذ ذلك الزمن

الساحة الفنية العربية والكويتية المعاصرة من ناحية أخرى متخمة بالفنانين (إذا ما قارناها بوضعها قبل أربعين عاما)، وازدحام تلك الساحة بالفنانين بحد ذاته يجعل بروزهم أصعب. تعاظم عدد الفنانين في وقتنا المعاصر لم يصحبه تزايد في صالات العرض بشكل يتناسب معه، ولا تزايد بالاهتمام الإعلامي أو الأكاديمي البحثي، وذلك بالطبع ينعكس على قدرة الفنانين المعاصرين وأعمالهم على جذب انتباه المقتنين. كما أن طبيعة الفنون المعاصرة بوسائلها وأساليبها وخاماتها المتعددة تجعل أمر جذب أعمالها لانتباه المقتنين أكثر صعوبة، خاصة مع لجوء الفنانين لنشر أعمالهم على وسائل التواصل الاجتماعي بغرض الوصول المباشر للجمهور، الأمر الذي يتسبب بتشتتها وربما بإضعاف قيمتها الفنية لدى المقتنين المحترفين. كما أن الانفتاح الإعلامي والاقتصادي الحاصل حاليا يعني أيضا أن ذلك الفنان المحلي لا ينافس زميله الفنان المحلي وحسب كما كان يحصل سابقا، بل إنه يدخل في منافسة حتى مع الفنانين العالميين الذين أصبح الاطلاع على أعمالهم، وحتى اقتنائها، أسهل من أي وقت مضى.

من أسهل الانتقادات التي قد تتعرض لها أعمال الفنانين المعاصرين هي مسألة التقليد، فالانفتاح على تجارب الفنانين العالميين وسهولة الوصول لها اليوم بفضل شبكات المعلومات تجعل من مسألة المقارنة البصرية والفكرية بين الأعمال الفنية أسهل من أي وقت سابق. التقليد ليس بالضرورة أن يكون عيبا بحد ذاته بالأعمال الفنية، ولكن هنالك ميل عام للتساهل مع ذلك التشابه عند النظر للأعمال الحديثة التي قد يلتمس لها عذر صعوبة إثبات اطلاع الفنان على ما يُدعى تقليده، على خلاف أعمال الفنانين المعاصرين الذين يسهل اتهامهم بالاطلاع على أي عمل فني عبر التاريخ. يضاف لذلك أن الفن الحديث قائم على فكرة البناء على ما هو قائم مع "تحديثه" بأسلوب الفنان ورؤيته، وذلك أمر نراه بشكل واضح عند النظر لمراحل التطور الفني لفناني الحداثة، فالفنان الحديث يبدأ بمرحلة من التقليد ثم يتميز بعدها بأسلوبه، وذلك التطور أسهل ملاحظة عند النظر لأعماله بطريقة استرجاعية. الفنان المعاصر من ناحية أخرى بطبيعة الحال ما يزال في طور التطور والتجديد وتصعب ملاحظة مسألة تطوره المرحلي، الأمر الذي يضع على عاتقه عبء محاولة إبراز تميزه واستقلاليته، وهو عبء إضافي من المفترض ألا يعول عليه أكثر من اللازم إن كان الفنان ملتزما بأصول الفنون المفهومية المعاصرة التي تركز على الفكرة والرسالة قبل المظهر الجمالي والأسلوب الفني

من أبرز التحديات التي يواجهها الفنانون المعاصرون المحليون بالإضافة لما ذكر هو قرار اختيار المسار الثقافي لأعمالهم. الفنان إما أن يقدم أعمالا توافق ذوق ذلك الجمهور

الفنـي وتطلعاتـه إرضـاء لـه، بمـا فـي ذلـك المقتنيـن والرعـاة، أو يتحـدى ذلـك الـذوق ويقـدم أعمـالا متميـزة فكريـا ومتوافقـة مـع متطلبـات الفـن المفهومـي المعاصـر، وذلـك فـي ظـل جمهـور أقـل تقبـلا لتلـك الأعمـال المفهوميـة. معنـى ذلـك أن عليـه إمـا أن يقـدم أعمـالا لهـا روح الحداثـة، والتـي أصبحـت أشـبه بالكلاسـيكيات فـي عصرنـا هـذا، باسـتخدامه للوحـة القماشـية أو الورقيـة أو غيرهـا مـن الخامـات التقليديـة، وبنهـج القيـم الجماليـة المعروفـة والفكـر الذاتـي المعتمـد علـى رؤيتـه الخاصـة ونفسـيته وتجاربـه كمـا أوضحنـا سـابقا بصفـات الفـن الحديـث، أو أن يقـدم فنـا مفهوميـا معاصـرا لا يأبـه بالناحيـة الجماليـة بقـدر اهتمامـه بالفكـرة والرسـالة والبحـث عنهمـا ودراسـتهما بالطريقـة الأكاديميـة. والتحـدي الأكبـر هنـا أن لـكل مـن هذيـن المسـارين سـوقا فنيـة مختلفـة، فالجمهـور والمقتنـي والراعـي الإقليمـي يميـل بالغالـب نحـو المسـار الحديـث الباحـث عـن مسـائل مثـل حفـظ التـراث وتوثيـق الهويـة، كمـا نلاحـظ بتوجهـات مؤسسـة بارجيـل التـي أسـهبنا بهـا فـي هـذا البحـث[1]، ناهيـك عـن الرعـاة والمقتنيـن الرسـميين التقليدييـن. أمـا الفنـون المعاصـرة فجمهورهـا صعـب جـدا علـى الفنـان المحلـي أن يصـل لهـا دون دعـم مؤسسـي كبيـر يتمثـل فـي كل مـن: خلـق مسـاحات لعـرض تلـك الفنـون محليـا وتعريـف الجمهـور بهـا، تبنـي تلـك الفنـون والسـفر بهـا للمشـاركة بالمعـارض والمسـابقات والمـزادات العالميـة، وبالطبـع، الاهتمـام باقتنائهـا وحفظهـا ودراسـتها وتصنيفهـا وحتـى تمويـل إنتاجهـا الـذي قـد يكلـف ماديـا أكثـر بكثيـر مـن الفنـون الحديثـة البسـيطة بالمقارنـة. جميـع تلـك الصعوبـات تجعـل الكثيـر مـن الفنانيـن المحلييـن يستسـلمون للواقـع ويسـلكون المسـار الأسـهل باتجاههـم نحـو الفنـون الحديثـة التقليديـة

يمكننـا أن نوجـه اللـوم للفنانيـن المعاصريـن بتخليهـم عـن الفن المفهومي وتمسـكهم بالأسـاليب الحديثـة للأسـباب الماديـة والمعنويـة التـي ذكرناهـا، بالإضافـة لأسـباب تعليميـة تتعلـق بعـدم فهمهـم الكامـل للفنـون المعاصـرة، لكـن اللـوم الأكبـر يجـب أن يوجـه للمؤسسـات الفنيـة الإقليميـة، رسـمية كانـت أم أهليـة، وذلـك لشـح أو تباطـؤ اهتمامهـا بتلـك النوعيـة مـن الفنـون. المؤسسـات الفنيـة مـن رعـاة ومقتنيـن وقيميـن ومؤسسـات تعليميـة وإعلاميـة هـي الموجـه الأساسـي للحركـة الفنيـة بالمجتمـع، كانـت كذلـك خلال فتـرة القـرن العشـرين ونتـج عـن اهتمامـا ذلـك نهضـة فنيـة عربيـة مازالـت آثارهـا قائمـة لغايـة اليـوم، لكـن مشـكلة الكثيـر مـن تلـك المؤسسـات أنهـا مـا تـزال تسـير بنفـس النهـج الفكـري القومـي الـذي كانـت تسـير عليـه خلال فتـرة الريـادة الثقافيـة، وترجـع أسـباب جمـود ذلـك النهـج الفكـري للمؤسسـات الفنيـة العربيـة والإقليميـة لأنهـا أمـام أزمـة مركبـة أسسـها الفهـم والثقـة والخـوف

(1) بالإضافة لما تم ذكره سابقا أنظر أيضا مقال سلطان سعود القاسمي بموقع رصيف 22 بتاريخ 18 مايو 2023 بعنوان إعلاء مكانة الفن التشكيلي العربي والذي يدافع فيه عن الفنون التشكيلية العربية وتاريخها ومكانتها العالمية مستخدما أمثلة من أعمال حديثة من أعمال فناني ما يعرف بفترة الريادة /https://raseef22.net article/1092894

أزمة الفهم: الأزمة الأولى هي قلة فهم تلك المؤسسات للفن المفهومي المعاصر وأساليبه وأدواته، وذلك أمر يمكن تبريره - على مضض - لأن الفن المعاصر بالفعل من الاتجاهات الثقافية المعقدة والمعتمدة على توجهات فلسفية ما بعد حداثية قلة من المؤسسات التعليمية والأكاديمية ترعاها وتثقف المجتمعات بها. بشكل عام فإن المسؤولين عن كثير من تلك المؤسسات الثقافية هم أساسا من أجيال تعلمت وتربت على الفكر الحديث ولم تعاصر تدريس نظريات ما بعد الحداثة التي نعنيها هنا، وحتى إن اطلعت عليها إلا أنها لا تثق بها

أزمة الثقة: المجتمعات بطبعها تميل لتقبل ما هو سائد وتقاوم المختلف معه لأنها لا تملك الثقة الكافية للتعامل معه، وتتضاعف تلك المقاومة إن كان لذلك المختلف تأثير مادي مباشر على متبني الفكر السائد. تبنّي المؤسسات الفنية، خاصة المهتمة بالاقتناء والتسويق، للفنون المفهومية المعاصرة تعني مواجهتها لصعوبات مادية تتعلق بكيفية التعامل مع تلك الأعمال من حيث عرضها وإيجاد المقتنين لها وإعارتها وتخزينها، خاصة عند الحديث عن الأعمال المركبة ذات الخامات غير التقليدية. أحد أسباب شيوع الفن بأوربا كان تحرر الفنانون من هيمنة الرعاة أثناء عصر النهضة، وإحدى أدوات ذلك التحرر كان استخدامهم لخامات سهلة التداول والبيع والنقل، أبرزها كانت اللوحة القماشية. استمرت اللوحة القماشية بالهيمنة على سوق الفن لغاية منتصف القرن العشرين عندما تبنى الفنانون الخامات والأدوات المتعددة، ابتداء من الأعمال المصنعة كأعمال مارسيل دوشامب، ثم مطبوعات آندي وارهول، وانتهاء بالأعمال التركيبية المعاصرة. قلة من المؤسسات الفنية الإقليمية تجيد التعامل مع تلك الأعمال، سواء كتعامل مباشر أو كتعامل مع جمهور تلك الأعمال. لذلك نجد تلك المؤسسات تفضل التعامل مع الأعمال القماشية لأن ذلك بالنسبة لها وسيط مألوف ومضمون وبالتالي أكثر ثقة

أزمة الخوف: أخيرا وليس آخرا هناك عامل الخوف الفكري من الفن المعاصر بتوجهاته المابعد حداثية. إحدى أبرز صفات الفن المعاصر هي طرحه لتساؤلات عميقة تتحدى الأفكار السائدة وتحارب سلطة المعنى، وذلك أمر مخيف في بعض المجتمعات، خاصة بالمجتمعات المحافظة أو ذات المساحة المحدودة لحرية التعبير. الفن المعاصر يسعى لتحدي الثوابت الفكرية، وهدفه هو طرح تلك الثوابت، السياسية أو الدينية أو الاجتماعية أو التاريخية، للنقاش والبحث والتشكيك. الفن العربي الحديث انتشر سريعا وتطور لأن ثقافة النقاش تلك لم تكن من المتطلبات الضرورية له مقارنة بالمتطلبات الجمالية أو القومية، بل كان قوام تلك الفنون الحديثة هو خصوصية الفنان وذاتيته كما أسلفنا، لكن ذلك التطور بمرور الوقت واجه سدا منيعا بمراحله الأخير مع نهايات القرن العشرين مما أدى إلى ثبوته وجموده. بعد انقضاء العقد الأول من القرن العشرين، مع ظهور الإنترنت وثورة

الاتصالات، ومع المرور بمرحلة ما يسمى بثورات الربيع العربي، اندفع الفن العربي ثانية نحو مواصلة طريق التطور، لكنه ما يزال يعني من سدود اجتماعية وسياسية وثقافية تحول دون استمرار ذلك التطور الطبيعي (مقارنة بالفن العالمي). نتيجة لكل ما سبق نجد أن قلة من المؤسسات تجرؤ على رعاية تلك الفنون المعاصرة مع إعطاء الفنان حرية مطلقة في التعبير عن أفكاره بأسلوبه الفني الخاص، بل حتى الفنانين ذاتهم قد يشعرون بالخوف عند محاولتهم لتقديم بعض الأفكار التي قد تعرضهم للتهديد أو العزل أو حتى المحاسبة، حتى لو كان التعبير عن تلك الأفكار بطرق فنية رمزية غير مباشرة، فيفضلون اتقاء شر كل ذلك والاتجاه للفنون والأفكار التقليدية والجمالية الأكثر لطفا والأكثر تقبلا شعبيا.

من كل ما سبق نستنتج أن الفن المعاصر الإقليمي يعيش بمأزق مركب، وهو مأزق لا يقدر على حمله عاتق الفنان منفردا، بل إن المنظومة الفنية والثقافية بمجملها بحاجة لإعادة ترتيب من أجل دعم ذلك الفنان وتوجيهه بطريق إنتاج فنون تسير بالتاريخ الفني العربي للأمام عوضا عن المراوحة واجترار أمجاد عقود القرن السابق بأساليبها وفكرها القومي التقليدي. الفن المعاصر يحتاج لفهم وثقة وتقبل من المجتمع، والمجتمع يحتاج لحركة مؤسسية شاملة لكي يبدأ باستيعاب ذلك. عصر "السوبر فنان" انتهى، لا يمكن للفنان الإقليمي أن يقف وحده متحديا فكر المجتمع، لأنه سيموت جوعا ووحدةً قبل أن يصل لمبتغاه، بل يجب أن تهيَّأ له بيئة تعينه وتقف بصفه، وتلك البيئة تحتاج للعمل المؤسسي المنظم.

المؤسسات الفنية والثقافية والإعلامية يجب أن تعمل معا بصف الفنان من أجل إزالة عوائق الفهم والثقة والخوف. المؤسسات التعليمية والأكاديمية يجب أن تثقف المجتمع، والفنان مشمول بذلك، بمعنى الفن المعاصر وأهميته ودوره المجتمعي والثقافي المتجاوز للجماليات، وذلك سيخلق جمهورا لذلك الفن، وسوقا له، وينعكس على ثقافة المقتنين والرعاة والداعمين له.

وجود الجمهور والسوق الفني المتفهم للفن المعاصر سيرفع من الثقة بذلك الفن، ومن ذلك ستتولد ثقافة لدى المؤسسات الفنية تجيد التعامل معه من حيث التسويق والتداول، وذلك سينعكس على تلك المؤسسات إيجابيا من حيث تحقيقها لاستفادة من تلك الفنون بدل تعاملها معها كقطع فنية جانبية تضاف للمعارض الفنية التقليدية التي تقيمها وترعاها كنوع من البهرجة أو إثبات الوجود.

أما مسألة التخلص من الخوف فهي مسألة أكثر تعقيدا، لأنها مسألة ثقافية متداخلة بالنسيج الاجتماعي الإقليمي. إتاحة الحرية المطلقة التي يحتاجها الفنان لإبداعاته أمر قد يكون صعبا بكثير من الأحيان، لكن ذلك ليس بمستحيل وتقوم به بعض المعارض الفنية

في بعض الأحيان بشكل أو بآخر، مستخدمة بذلك بعض الإجراءات كمنع التصوير (أو منع دخول الأطفال) حتى لا تثار ضجة غير ضرورية تجاه بعض الأعمال المقدمة، وهي حلول غير جذرية لكنها تعطي الفنانين متنفسا على أقل التقدير. وعموما فإن الفن بشكل عام هو فعل مقاومة ووسيلة للتعبير عن المطالب، لذلك لابد من بعض المعاناة والتضحية في سبيل تحقيق تلك المطالب بالحرية، ولا بد من تحلي الفنانين بالذكاء الاجتماعي والسياسي حتى تصل فنونهم للجمهور وللمجتمع بآخر المطاف

ملحق الأعمال الفنية

إسماعيل، إبراهيم (1961). الاستقلال والدستور. زيت على قماش. 60 * 50 سم

إسماعيل، إبراهيم (1971). بساتين تحت الشمس. زيت على قماش. 62 * 92 سم

إسماعيل، إبراهيم (1965). عمل غير معنون. زيت على قماش. 30 * 40 سم

تاكلا، يورجي (2012). هوية مخفية رقم 31. زيت وشمع على قماش. 33 * 40 سم

تحسين، سعيد (1962). الوطن والقائد. زيت على قماش. 160 * 216 سم

عويس، حمد (1968-1967). حامي الحياة. زيت على قماش. 132 * 100 سم

اليعقوب، أسيل (2019). حفل تخرج 1. حبر على ورق. 135 * 100 سم

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية:

أولا- المراجع العربية:

الحجري، إبراهيم (2012). المفهومية في الفن التشكيلي العربي: تجارب ورؤى. دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.

حسن، مؤيد (2022). مدخل إلى النقد الفني.

حسن، مؤيد (2022). مقابلة بالرسائل الإلكترونية مع سهيلة طقش بتاريخ 22 نوفمبر 2022.

الحيدري، إبراهيم (2012). النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة. دار الساقي.

سلمان، عبدالرسول (1975). بداية مسيرة الفن التشكيلي في الكويت.

سويلم، يحيى (2009). معارض الربيع وبدايات التشكيل في الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت.

العبدالغفور، فوزية (1983). تطور التعليم في الكويت. مكتبة الفلاح.

غير معروف (2017). إبراهيم إسماعيل يعرض أعماله في قاعة الفنون. جريدة الجريدة (12 نوفمبر 2017).

https://www.aljarida.com/articles/1510422012096491900

القاسمي، سلطان (2023). إعلاء مكانة الفن التشكيلي العربي. موقع رصيف *22* الإلكتروني (18 مايو 2023). https://raseef22.net/article/1092894

لعيبي، شاكر (2003). خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر . دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.

مؤسسة بارجيل للفنون. https://www.barjeelartfoundation.org

مسعد، جوزيف (2019). آثار استعمارية : تشكيل الهوية الوطنية في الأردن. مدارات للأبحاث والنشر.

الوقيان، خليفة (2007). الثقافة في الكويت: بواكير- اتجاهات - ريادات (ط2).

ثانياً: المراجع الأجنبية:

Alyaqoub, A. (2022). *Graduation Ceremony* [exhibition catalogue].

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Caws, M. (2001). *Manifesto: A Century of Isms*. University of Nebraska Press.

Gosso, S. (1989). *Psychoanalysis and Art: Kleinian Perspectives*. Karnac Books.

Guyer, P. (2021). Kant's Theory of Modern Art?. *Kantian Review*, *26*(4), 619–634. Cambridge University Press. https://www.cambridge.org/core/journals/kantian-review/article/abs/kants-theory-of-modern-art/81626DE7E5ADBB09E0EEEF7D2D520335 https://doi.org/10.1017/S1369415421000492

Kant, I. (1992). *An Answer to the Question: What is Enlightenment?*. Hackett Publishing. https://www.nypl.org/sites/default/files/kant_whatisenlightenment.pdf

Petrov, P. (2015). *Automatic for the Masses: the death of the autor and the birth of Socialist realism*. University of Toronto Press. https://doi.org/10.3138/9781442616936

Unknown (2018). *Sultan Sooud Al-Qassemi The Arab World Through Art | Sarde (after dinner) #93* (19 April 2018). [Video] https://www.youtube.com/watch?v=7HBB2vWw_cM

Unknown editor (1983). *Contemporary Art in Kuwait*. t.

Romanized Arabic References: **الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية:**

ʾawwalā- al-marājiʿu al-ʿarabiyyatu

alḥajriyyi ʾibrāhīma (2012). almafhūmiyya fī alfanni al-tashkīliyyi alʿarabiyyi tajāribu waruʾuā dāʾiratu al-thaqāfati wa-l-ʾiʿlāmi fī al-shāriqati

ḥasanun muʾuayyadun (2022). madkhalun ʾilā al-naqdi al-fanniyyi

ḥasanun muʾuayyadun (2022). muqābalatun bi-l-rasāʾili alʾilikitrūniyyati maʿa suhaylata ṭiqsh bitārīkhi 22 nūfambir 2022.

alḥuyadriyyu ʾibrāhīma (2012). al-naqdu bayna alḥadāthati wamā baʿda alḥadāthati dāru al-sāqī

salmānu ʿabduālrsawl (1975). bidāyatu masīrati al-fanni al-tashkīliyyi fī alkūʾayti

sūʾaylimin yaḥyā (2009). muʿāriḍu al-rabīʿi wabidāyātu al-tashkīli fī alkūʾayti almajlisu alwaṭaniyyu lil-thaqāfati wa-l-funūni wa-l-ʾādābi fī alkūʾayti

al-ʿbdālghfūru fawziyatu (1983). taṭawwuru al-taʿlīmi fī alkūʾayti maktabatu alfallāḥi

ghayru mʿrwf (2017). ʾibrāhīmu ʾismāʿīlu yaʿriḍu ʾaʿmālahu fī qāʿati alfunūni jryda al-jryda (12 nwfmbr 2017). https://www.aljarida.com/articles/1510422012096491900

al-qāsmy sulṭānun (2023). ʾiʿlāʾu makānati alfanni al-tashkīliyyi alʿarabiyyi mawqiʿu raṣīfi 22 alʾiliktirūniyyi (18 māyū 2023). https://raseef22.net/article/1092894

laʿībiyyun shākirin (2003). khurāfatu alkhuṣūṣiyyati fī al-tashkīli alʿarabiyyi almuʿāṣiri dāʾiratu al-thaqāfati wa-l-ʾiʿlāmi fī al-shāriqati

muʾuassasatu bārjyl lil-funūni https://www.barjeelartfoundation.org

masʿadun jūzyuf (2019). āthārun astiʿmāriyyatun : tashkīlu alhūʾiyyati alwaṭaniyyati fī alʾurdunni mudārātun lil-ʾābḥāthi wa-l-nashri

al-wqyān khalīfatu (2007). al-thaqāfatu fī alkūʾayti bawākīru- attijāhāt - rayādātun) t2.(

Challenges of Contemporary Kuwaiti Visual Art: A Comparative Study between Modern and Contemporary Kuwaiti Artworks in the Barjeel Art Foundation Collection

Muayad Hassan Hussain[1]

Abstract:

This study presents a critical historical study of the collection of Kuwaiti visual artworks held by the Barjeel Art Foundation in Sharjah. It focuses on the development of Kuwaiti visual art over the course of sixty years and its ability to attract the attention of private art institutions outside Kuwait. It also examines the ability of contemporary artworks to compete with modern works produced during the pioneering period of Kuwaiti art. The research compares modernist and postmodernist thought in the artworks and assesses their suitability for the requirements of regional private art institutions. Furthermore, it explores the acquisitions of Barjeel Art Foundation and its criteria for selecting works as a model for such art institutions. The primary aim of the research is to understand the status of contemporary Kuwaiti art and to identify the appropriate environment for its regional and global dissemination. The study also aims to evaluate the criteria of the Barjeel Art Foundation, their applicability to Kuwaiti artworks, and their alignment with the foundation's stated objectives. The research concludes that contemporary Kuwaiti and regional art face three main challenges: understanding, trust, and fear. Solving these challenges is not solely the responsibility of the artist, but rather involves the entire art system and all its institutions. The study seeks to explain these challenges and the methods for addressing them in its conclusion.

Keywords: Kuwaiti art, Barjeel Art Foundation, Visual art, Art history.

(1) College of Basic Education - Public Authority of Applied Education and Training (Adailiya – Kuwait)
moayadcom@gmail.com