

رواق الفن في
جامعة نيويورك
أبوظبي ٢٠١٤-٢٠٢٠

رواق الفن في
جامعة نيويورك
أبوظبي ٢٠١٤-٢٠٢٠

رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي

٢٠٢٠-٢٠١٤

نشرت هذه المطبوعة بمناسبة الذكرى السنوية السادسة لتأسيس رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي.

تحرير: مايا أليسون
تأليف: مايا أليسون، بانه قَطّان، إميلي دوهيرتي، غويدو كوميس، أنتوني داوني، بياتركس روف، أليستير رايدر، سكوت فينزجيرالد، سلوى المقدادي، سام بردويل، تيل فيلرات
تصميم: إيان هيكتور
معالجة التصميم باللغة العربية: لاري عيسى
ترجمة: بان قَطّان، آلاء إدريس، سلام شغري
مدير الإنتاج التحريري: آلاء إدريس، آن ريناهان، كليير غلاسبي
المحررون: مايا أليسون، آلاء إدريس
أعمال تحريرية إضافية: تالا نصّار
محرر النسخ: كليير غلاسبي
تصحيح اللغة الإنجليزية: برونوي كوين
تصحيح اللغة العربية: محمد حمدان
مدير إنتاج الطباعة: مارينا أسينخو، بوك لابس المحدودة

نُشر لأول مرة في إيطاليا عام ٢٠٢١ بواسطة رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي وبالتعاون مع دار أكادية للنشر
www.akkadiapress.uk.com

© ٢٠٢١ رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي
ص.ب ١٢٩١٨٨، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة
nyuad-artgallery.org

تم تأكيد الحقوق المعنوية للمؤلفين.

جميع الحقوق محفوظة بموجب الاتفاقيات الدولية لحقوق النشر. لا يسمح بنسخ أي جزء من هذا الكتاب أو نقله بأي شكل أو بأي وسيلة إلكترونية أو عملية كانت، بما في ذلك الاستنساخ والتسجيل أو استخدام أي نوع آخر من أنواع تخزين المعلومات واسترجاعها أو خلاف ذلك دون إذن خطي من الناشر.

ISBN: 978-1-8381279-0-9
رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي ٢٠١٤-٢٠٢٠

طباعة وتجليد: جرافيكوم
الطبعة الأولى

تصريح المجلس الوطني للإعلام رقم: ٣٥٩٤٤٩٨

يتقدم رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي بخالص الشكر والتقدير إلى:

المجلس الاستشاري لرواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي: سعادة زكي نسيبة، فاطمة عبدالله، عبدالمنعم بن عيسى السركال، أنطونيا كارفر، سونيل كومار، طارق الغصين، سلوى المقدادي، بانه قظان، ومنيرة الصايغ

قيادة جامعة نيويورك أبوظبي، ماضياً وحاضراً: مارييت ويسترمان، آرلي بيترز، فابيو بيانو، آل بلوم، وهيلاري بالون

زملأؤنا في رحلة تأسيس أقسام الفنون بجامعة نيويورك أبوظبي ومنهم بيل براغين وديفيد دارتس

المستشارون الرئيسيون لعملية تأسيس رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي: هيلاري بالون ورايندرت فالكنبرغ

فريق رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي، ماضياً وحاضراً، ومنهم متدربونا من الطلاب

جمهورنا ومجتمعنا الفني في دولة الإمارات العربية المتحدة

نهدي هذا الكتاب إلى ذكرى الراحلة هيلاري بالون، نائب رئيس جامعة نيويورك أبوظبي المؤسس

المحتويات

تمهيد	٧
تقديم – معالي زكي أنور نسيبة	٩
رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي: الفكرة والمكان – مارييت ويسترمان	١٣
القصة الأصلية – مايا أليسون	١٩

الجدول الزمني للمعرض	٢٨
----------------------	----

الفريق	٣٧
المجلس الاستشاري	٤٢
نبذة عن مطبوعات جامعة نيويورك أبوظبي والكتيبات الإرشادية للجماهير اليافة	٤٧
مساحة المشروع في جامعة نيويورك أبوظبي – بانه قظان	٥٦
المشاركة المجتمعية واكتساب المعرفة	٦٩

الفن في كَنَف الحرم الجامعي	٧٢
جائزة كريستو وجان-كلود – إيميلي دوهيرتي	٨٩

معارض رواق الفن	٩٢
٢٠٢٠	أمار كانوار: الغابة السيادية
٢٠١٩	سرديات تأملية: أيمن زيداني، أريج قاعود، جميري، رجاء خالد
١٣٠	زيمون
٢٠١٨	طرق الإبصار
٢٠٢	ساندي هلال وأليساندرو بيتي: المؤقت الدائم
٢٠١٧	ابتكار مركز المدينة الفني: صالات عرض بإشراف الفنانين في مدينة نيويورك، ١٩٥٢–١٩٦٥ ٢0٤
٢0٨	لا نراهم لكننا: تقصي حركة فنية في الإمارات، ١٩٨٨–٢٠٠٨
٢٠١٦	الخيوط الخفية: التكنولوجيا ومفارقاتها
٣٠٦	ديانا الحديد: وهم الأطراف
٢٠١0	السلاف والتتار: مرايا للأمرء: جانبي اللسان
٢٠١٤	في الموقع: المعرض الافتتاحي
٣٩٨	

تمهيد

أشرف رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي خلال الأعوام الستة الماضية على إدارة وإنتاج ما يقارب من ١٠٠ معرض، كان ١١ منها في المعرض الرئيسي، في حين استضافت مساحة المشروع ومرافق الحرم الجامعي الباقي منها. وكما عهَدَ الحال في كل عام، يعمل الرواق على إصدار مطبوعة ترافق أحد المعارض الرئيسية، وتتناول المواد الفنية الجديدة، ويصاحبها عدد من الأبحاث والمقابلات والمقالات الفنية التاريخية. كانت تلك فترة من تاريخنا بدا فيها كل مشروع جديد وكأنه منطقة مجهولة، وبالتالي غير مستقرة. أما الآن ومع مطبوعتنا السادسة، فنحن نلقي نظرة إلى الوراء إلى سنوات تأسيسنا، ونجمع بعض النصوص والقصص المحورية عن تلك الحقبة. وعند تنظيمنا كافة هذه المعلومات، بإمكانني عندها رؤية الكيفية التي عمل فيها كل معرض وحدث ومطبوعة على التوقُّع بالمعرض التالي، وكيفية مساهمة كل من تلك المعارض بدورها في إبراز مشروع الرواق وهدفه الأكبر بطرق مختلفة، إضافة إلى تواصلنا مع مجموعات متنوعة من الجماهير، وتفعيل مجموعة متنوعة من السجّلات الفكرية والإبداعية والسياسية. شكّلت الأعوام ٢٠١٤–٢٠٢٠ سنواتٍ من التجارب التي كَتَسناها لإرساء واختبار الرسالة والرؤية التأسيسية لبرنامج معارض رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي. إلا أن عام ٢٠٢٠ جاء بنوع جديد من الاختبارات التي جاءت في هيئة بوتقة تتجاوز عملية تأسيس مؤسسة جديدة بشكل كبير، وكانت تلك البوتقة هي جائحة كوفيد-١٩.

كانت الجائحة تطرق أبواب العالم أثناء انهماكنا في جمع محتوى المطبوعة الاستعدادية في عام ٢٠١٩. وعند بدئنا كتابة نصوص المطبوعة الجديدة ونسخها، كان كوفيد-١٩ قد وصل إلى دولة الإمارات العربية المتحدة. وفي ٨ مارس، وأسوة بكافة المدارس والجامعات في الدولة، أغلق حرمنا الجامعي أبوابه، وشمل ذلك إغلاق رواق الفن ومساحة المشروع. كان يوم ٨ مارس قد حُدِّد لإقامة مراسم تنصيب نائبة الرئيس الجديدة في الجامعة، «مارييت ويسترمان»، وإلى جانب تلك الاحتفالات، كنْتُ قد خططتُ لعقد ندوة لقادة المتاحف والمعارض الجامعية، وكان من المقرر أن يصلوا جميعهم في نهاية ذلك الأسبوع.

وحتى كتابة هذه السطور (أغسطس ٢٠٢٠)، ما زلنا لا نعرف على وجه اليقين تاريخ افتتاح رواقنا، أو كيف سيبدو شكل هذه «الافتتاحات» عالمياً. فقد أُلقت الجائحة بعالم الفن الدولي وقطاعاته المتعددة في أزمة وجودية. وفقد الفنانون إمكانية الوصول إلى استوديوهاتهم، وخسر العاملون على إقامة المعارض مصدر الدخل الذي يدعم الفنانين، وتوقفت جولات فناني الأداء، ورأى الفنانون عبر مختلف التخصصات الفنية العقود والدفعات نظير عملهم تتبخر في الهواء نتيجة لهذه القوة القاهرة.

يحتفي هذا الكتاب بإنجازاتنا، ويتطلع إلى السنوات المقبلة. ومع ذلك، فإن كتابتي مقالي الموجود في الصفحات التالية قد مثّل تحدياً ميتافيزيقياً هائلاً. إذ كيف لك أن تكتب عن الماضي وأن تخطط للمستقبل عندما ينقلب الوقت ذاته رأساً على عقب؟

كتبت «أرونداتي روي» في أبريل من هذا العام عن هذه اللحظة قائلة: «أجبرت الأوبئة البشر عبر التاريخ على الانفصال عن الماضي وتصوّر عالمهم من جديد، ولا يعد الحاضر خلافاً لذلك. فهذه هي بوابة، ومدخل بين عالمٍ وآخر». في ذلك الوقت، لم تكن أحدث موجة من الاحتجاجات الضخمة لحركة المطالبة بحقوق السود قد اجتاحت الولايات المتحدة بعد، ولم يكن ميناء بيروت قد انفجر بعد، ماحياً مركزاً ثقافياً في المنطقة. وعلى الرغم من جميع ذلك، تصيب كتابات «روي» الحكيمة عين التحدي الذي تثيره مثل هذه الأحداث. فهي تدلّنا على أن هذه البوابة توفّر فرصة للتخلي عن أخطاء الماضي، والتوجه بإدراك ووعي نحو مستقبل أفضل.

نحن الآن في عمق البوابة، حيث تمثّل تجارب اللقاح بوارق من الأمل في نهاية النفق، أو سراياً من نوع ما. ويبدو أن السبيل الوحيد إلى الأمام هو المرور عبرها. ولكن، ماذا سيكون من أمر عملية صناعة وزيارة المعارض—وهي جوهر رسالة أي صالة عرض فنية—على الجانب الآخر من هذه «البوابة»؟

عندما بدأ واقع الجائحة بالظهور، شاركنا في استضافة سلسلة من الاجتماعات عبر شبكة الإنترنت مع «بيل براغين» (المدير الفني التنفيذي لمركز الفنون بجامعة نيويورك أبوظبي)، و«لينزي بوستويك» (مدير البرمجة الفنية)، وقمنا بدعوة زملائنا من رؤساء المنظمات الفنية في دولة الإمارات. فحضر الاجتماع

الأول مجموعة من حوالي ٥٠ من القياديين في مجالات الفنون البصرية والمسرحية وبرامج السينما الفنية والمتاحف والمؤسسات غير الربحية ومراكز الفنون المجتمعية، وكان ذلك بدعوى تسجيل الحضور وتبادل المعلومات. إلا أن تلك المحادثة الأولى قد أوضحت تروق مجتمعنا إلى العودة إلى التواصل في ما بينهم، وبحس من الإلحاح.

كيف يمكننا القيام بعملنا عندما لا نستطيع التجمع؟ أعرب بعض هؤلاء القادة الخمسين عن إحباطهم من الوفرة المفاجئة للجولات الافتراضية في المعارض المغلقة، والأرشيفات الرقمية التي يتم تحميلها على عجل عبر شبكة الإنترنت، والإنهاك البائس المصاحب لمحاولة إعادة إنشاء عملنا في العالم الافتراضي. وحتى عندما سيحين وقت إعادة الافتتاح، وفي وقت أقرب للبعض عن البعض الآخر، كنا على دراية بأن عدد الحضور سينخفض بشكل عام، ومن المحتمل أن يبقى منخفضاً لمدة عام أو أكثر على الأقل، وخاصة في ما يتعلّق بالزوار الدوليين. إذاً، فما هي الطريقة ذات المغزى للمضي قدماً للفنان وللمواقع الفنية أثناء الجائحة وما بعدها؟

في أحد اجتماعاتنا المبكرة مع زملائي في القطاع الثقافي، اقترح أحد المشاركين وجوب تركيزنا على جمهور محلي للغاية. فقد رأى المتحدث التحدي الذي نواجهه على أنه فرصة للتحويل بعيداً عن محاولة جذب انتباه عالم الفن الدولي والتحول إلى جذب اهتمام جيراننا، ووافق في ذلك المجتمع الإلكتروني الحاضر في الاجتماع بحماس. بدا الاقتراح جذرياً نظراً للإحساس بأن «النجاح» (الذي يتمثل تعريفه هنا في مظاهر منها تلقّي التمويل والبقاء على الصلة) في عالم الفنون يتطلب مصادقة دولية. فهل لنا الآن مراجعة تعريف ذلك النجاح، وقياس مدى التأييد والمصادقة عليه وفائدته في أشكال أخرى؟

وعلى الرغم من حسنها الوجودي، تحمل هذه اللحظة شحنة إيجابية في تلك الفرصة الكامنة لإحداث التغيير العميق من أجل مستقبل أفضل وأكثر وعياً. إذ وفي واقع الأمر، فنحن لا نعرف ما يخبئه المستقبل على الإطلاق، وهو ما تؤكد لنا هذه الجائحة. فإذا كانت الجائحة بوابة إلى العالم التالي، فإننا نتطلع عندها إلى بناء عالم تُقاس فيه درجة نجاح المنظمة الثقافية من خلال حيوية المجتمع الذي تشغله، واتساع المواهب التي تدعمها في كنفه.

مايا أليسون، ٢١ أغسطس، ٢٠٢٠

رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي: الفكرة والمكان

مارييت ويستمان – نائب رئيس جامعة نيويورك أبوظبي

تستحضر فكرة صالات العرض الفنية مساحة معينة في أذهاننا، بغض النظر عن هبتها: وقد تمثل تلك المساحة في مختلنا مبنى فنياً ضخماً في باريس، أو مساحة مكعبة بيضاء في نيويورك، أو مستودعاً في ميناء أبوظبي، أو قد تشمل مساحتنا الفنية المُتخَيَّلة مرآباً قد حُصِّص لأغراضٍ أخرى في موسكو، أو صومعة للحبوب في كيب تاون، أو حديقة للمنحوتات في مدينة سياتل. وعلى نحوٍ مماثل من حيث ارتباط مساحة العرض الفنية بالمكان، يتمتع رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي بدوره بمساحة مميّزة من نوعها، إذ يقع الرواق على واجهة شارع الجامعة الرئيسي في السعديات، وعلى مقربة من مركز استقبال الجامعة، وأسوةً بمعظم مباني حرمنا الجامعي، تأتي بصمة الرواق المتميزة بخياليتها وعمليتها في الوقت ذاته. ويعود فضل ذلك إلى تصاميم «رافاييل فينيولي»، المهندس المعماري للحرم الجامعي، والذي كَوَّن خطة منهجية ومتنوّعة للحرم الجامعي كاملاً لتسخيره لاحتضان مناظر مدهشة، وأشكالٍ هندسية مثيرة، واكتشافاتٍ مفاجئة، وذلك جميعه



منظر التركيب: متحف جامعة بيل للفنون، ١٩٥٣. الصورة بإذن من بيتر ستاكفول / مجموعة صور الحياة عبر غيتي للصور

بأسلوبٍ معماريٍّ يحاكي أسواق المنطقة التاريخية. وفي مثال رواق الفن بالتحديد (والذي شُيّد خصيصاً لذلك الغرض بسقوف عالية ودون أية جدران داخلية تقريباً)، يتيح التصميم المعماري للرواق إعادة تشكيل مساحة العرض لاستضافة كافة تجارب المشاهدة الحميمة منها والأوسع على حدٍ سواء. أما ومن مُنطلق حيثيات سير العمل، فقد تمكّن فريق التقييم والتركيّب الفني المتميز لرواق الفن من أن يشغل هذا المبنى بطرقٍ مبتكرة تتناسب مع الموضوعات والاحتياجات الملموسة للأعمال المعروضة.

وعلاوةً على هذه الهوية المكانية القوية، تتجاوز أهمية رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي كونه موقعاً مميزاً فحسب. فهو يمثّل كذلك فكرةً تتجلى في كافة أنحاء حرمنا الجامعي وتمتد عبر دولة الإمارات العربية المتحدة وإلى العالم. إذ تقع ضمن مركز الفنون (وهي المساحة الشقيقة للرواق والمخصصة للفنون الأدائية) مساحة المشروع، حيث يعمل فريق الرواق كذلك وبوتيرةٍ مذهلة على تقديم التقييم الفني وتسهيل عمل الفنانين الناشئين وأعضاء هيئة التدريس والطلاب. وإضافةً إلى ذلك، يوظّف رواق الفن خبراته الواسعة أيضاً في إحياء مساحات الحرم الجامعي الأخرى عبر التكليفات الفنية الرئيسية المختلفة وغيرها من التركيبات الفنية المؤقتة. لقد أدى عمل فريق التقييم بقيادة مديرة الرواق التنفيذية «مايا أليسون» إلى تنشيط المجتمع الثقافي وإثراء الحوارات في كافة أرجاء المساحات الفنية الجديدة المزدهرة في دولة الإمارات. وعندما منعت جائحة كوفيد-١٩ التجمّعات الشخصية، نقل رواق الفن برامجه عبر شبكة الإنترنت بقوة كبيرة، واصلت إلى مشاهدين ومشاركين مخلصين وجدد في جميع أنحاء العالم. ومع كافة إسهاماتهم النشطة والمتفاعلة مع الحرم الجامعي ودولة الإمارات العربية المتحدة ومجتمع الفنون العالمي بشكل عام، فقد جنى كلّ من رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي ومركز الفنون حصاد بذورٍ أساسية زُرعت ضمن الرؤية التأسيسية لجامعة نيويورك أبوظبي. إذ وحتى قبل وصول طالب واحد إلى الحرم الجامعي المؤقت في وسط المدينة في عام ٢٠١٠، أو بدء تشييد الحرم الجامعي في السعديات، فقد قرنا جميعاً في جامعة نيويورك (ممن كنا نخطط لتأسيس جامعة نيويورك أبوظبي) بأهمية الفنون ومحوريتها في مهمتنا المقبلة. ووجدنا شريكنا، حكومة أبوظبي، متوافقاً تماماً مع هذه الرؤية. وكانت هناك أسبابٌ وجيهة لهذا التوافق، حيث شكّلت الفنون نقطة مركزية للتطلّعات الأكبر لجامعة نيويورك وإمارة أبوظبي على حد سواء.

وعلى امتداد القرن العشرين، انتفعت جامعة نيويورك الأمر من موقعها في مدينة نيويورك—عاصمة الفنون في الولايات المتحدة—لبناء كلياتٍ وبرامج أكاديمية في الفنون على مستوى عالمي، ابتداءً من تاريخ الفن وفنون الاستوديو والفنون الأدائية والسينما، مروراً بدراسات تقييم المعارض الفنية وممارسات حفظ الفنون، ووصولاً إلى الدراسات في مجالات تسجيل الموسيقى والوسائط التفاعلية. ولقد تزامن بدوُنًا في تصوّر خططنا لجامعة نيويورك أبوظبي مع وقوف إمارة أبوظبي حينها على أعتاب حقبةٍ جديدة من الازدهار الثقافي، وذلك من خلال خططها الطموحة لبناء متحف اللوفر أبوظبي ومتحف الشيخ زايد الوطني ومتحف غوغنهايم أبوظبي في العاصمة. وهي طموحاتٌ تُضاف إلى تاريخ مبادرات دولة الإمارات العربية المتحدة الحافل والمُلهِم في مجال الفنون، والذي شهد افتتاح عدة مؤسسات فنية عبر الزمن كان منها المجمع الثقافي الواقع في مبنىٍ يمثّل في حد ذاته عملاً رئيسياً من حقبة العمارة الحديثة (١٩٧٩-٨٠)، وبينالي الشارقة للفنون (أسس في عام ١٩٩٣)، ومجموعة أبوظبي للثقافة والفنون (١٩٩٦)، إضافة إلى عدد من المعارض الفنية مثل «آرت دبي» (٢٠٠٧) وفن أبوظبي (٢٠٠٩)، ومهرجان أبوظبي الكلاسيكي للموسيقى الذي تأسس في عام ٢٠٠٨. وقد أدركنا عندها إمكانية مساهمة جامعة نيويورك أبوظبي في المشهد الثقافي الصاعد لدولة الإمارات العربية المتحدة والمنطقة من خلال تقديم شهادات وبرامج فنية ذات مستوى عالمي، إضافة إلى استضافة العروض العامة في مجالات الفنون المرئية والأدائية والإعلامية. وباعتبارها جامعة دولية، فقد أدركنا كذلك أنه سيتم إثراء الممارسات الفنية في جامعة نيويورك بشكل كبير من قبل الفنانين والقيّمين والمنظمات الفنية التي سيتقاطع طريقنا معهم في هذا الملتقى الدينامي من العالم.

نتأمل اليوم في الذكرى العاشرة لتأسيس جامعة نيويورك أبوظبي في رواق الفن ومركز الفنون في الجامعة وفي إنجازاتهما، وهو ما يستدعي هنا استحضار تاريخ جامعاتٍ أخرى قامت بدورها بوضع الفنون كأحد ركائز رسالتها الأساسية. وبالعودة إلى البدايات، فقد برزت الدراسات الأكاديمية المتقدمة في العصور الأوروبية الوسطى تحت مسمى «الجامعات» (universitas) المشتق من الكلمة اللاتينية التي تشير إلى الكلية ومجاميع الأمور، أو إلى مجتمع كامل من العلماء، كما قد تستخدم ذات الكلمة اللاتينية للإشارة إلى الكون بأكمله. ومن حيث هذا المبدأ والمُنطلق، فقد كان على «الجامعات» (universitas) الاهتمام بكافة مجالات الفكر البشري. أما في الواقع، فقد فضّلت مثل تلك الجامعات ولقرونٍ عديدة الاهتمام بأشكال المعرفة النصية والرياضية، وهو ما ينعكس حتى يومنا هذا في ميل معظم الجامعات الحالية إلى تفضيل المنطقيات والكميات في توجهاتها الأكاديمية، وابتعاد العديد منها عن وضع الفنون في مركز اهتمامات الجامعة. ذلك على الرغم من تمتّع معظم الجامعات في الوقت ذاته ببرامج فنية من نوع ما، والتي غالباً ما يُنظر إليها باعتبارها كمالياتٍ مؤسساتية بدلاً من كونها مواقع حيوية للبحث الفكري والإنتاج الإبداعي. وبذلك، تتجلى صعوبة تحطّي النظرة النمطية التاريخية من الأحكام

المسبقة ضد الطابع «اليدوي» للفنون. ومع ذلك، فإن إلقاء نظرةٍ فاحصة واحدة على تعريف معنى كلمة «الجامعة» هو أمرٌ حريٌّ بإقناعنا بعدم اكتمال أي مؤسسة للتعليم العالي—أو اعتبارها جامعة أكاديمية بكل ما تحمله الكلمة من معنى—دون احتضانها الفنون في كنف عملياتها التعليمية.

تعد الفنون مجالاً حيوياً للنشاط البشري، وهو حيزٌ يمتاز به البشر دوناً عن باقي المخلوقات. إذ وعند التفكير في الفن، باعتباره شكلاً من أشكال المعرفة المُجسّدة التي تتجاوز الغرض النفعي المباشر لشيء ما أو لإجراء طقوسٍ معينة، يجد الفرد أن جميع

الثقافات البشرية قد صنّعت الفنون منذ العصور الأولى. وغالباً ما يتجاوز تعريف الأعمال الفنية التي تلبّي هذا المعيار حدود ما يمكن وصفه عبر الكلام المألوف (فكّر في الشعر أو المسرحيات أو الأغاني) أو تحديده في معادلةٍ ما، إذ قد يكون هذا النوع من الإنتاج المعرفي قديماً قدم الوعي البشري. فقد علمنا في عام ٢٠١٨ أن أقدم رسمٍ معروف صنّعه الإنسان بوعي قد تم منذ ٧٣,٠٠٠ عام، وكان عبارة عن مجموعة من العلامات المخدوشة على قطعة من الحجر بتقصدٍ لصنع علامة واضحة بقيت لآلاف



غيرهارد ريختر، «صورة ذاتية ٣x»، ١٩٩٠. بإذن من © غيرهارد ريختر ٢٠٢٠. الصورة (٢٢١٠٢٠٢٠)، بإذن من © كريستيز للصور/بيريديجان للصور

السنين في كهف بلومبوس في جنوب إفريقيا، قريباً من المكان الذي عادة ما يُشار إليه بأنه مَهْد الجنس البشري. وهو اكتشافٌ مذهل يسبق بعشرات آلاف السنين أول اكتشافٍ سابقٍ معروف لرسومات الكهوف في أوروبا أو آسيا، كما يسبق هذا الاكتشاف ظهور الكتابة وتدوين الرياضيات في بلاد الرافدين ومصر القديمة بحوالي ٦٨,٠٠٠ عام. وتكثر الأدلة كذلك على وجود أنواعٍ أخرى من الإنتاج الفني السابق لظهور اللغة المكتوبة والأنظمة العددية، مثل تزيين الجسد واللباس والأواني، إضافة إلى تعزيز الطقوس والشعائر عبر الشعر والموسيقى والرقص.

وبذلك، وإذا كانت الجامعات موجودة بغرض استكشاف وتوسيع ونقل المعرفة الشمولية، فمن الواضح إذاً وجوب احتضان هذه المؤسسات إذاً للحيز الواسع واللامتناهي من الإنتاج البشري الذي تمثّله الفنون.

لماذا يصنع البشر الفن؟ على الرغم من وجود تاريخٍ فكريٍّ غنيٍّ حول هذا السؤال (ساهمت الجامعات في إنتاج الكثير منه)، إلا أن بعض المؤشرات الأكثر إثارة للاهتمام حول الإجابة عن هذا السؤال تتبع من أولئك الذين كَتَبوا حياتهم لصنع الفن. وحول ذلك قال الرسام «غيرهارد ريختر»—والذي بدأ في تطوير أعماله الفنية في ألمانيا خلال فترةٍ كانت تترزح فيها البلاد تحت وطأة تاريخٍ حديثٍ من النازية والحرب الضروس والإبادة الجماعية—إن «الفن هو أسمى أشكال الأمل». ولم يدع «ريختر» قدرة الفن على مداواة الصدمة التاريخية، إلا أنه آمن بقدرة الفن على ترويض البشر بالمعنى، وتعزيز مشاعر الكثيرين. وتجدر الإشارة هنا إلى تفاعل لوحات «ريختر» مع التصوير الفوتوغرافي، ومع حقيقة حتمية عدم قدرة

الرؤية البشرية المُفردة للموقف على تقديم حقيقةٍ موضوعية شمولية. ويبدو أن تصريح «ريختر» حول أهمية الفن باعتباره بارقة أملٍ للإنسانية هو معنيٌّ بالانفتاح على الإمكانيات البشرية اللانهائية، وعلى إمكانية التغيير الدائمة نحو الأفضل. ويعد هذا الجانب التخميني غير المحدد بالكامل للفن أحدَ قِيَمِهِ الإمكانية، وهو كذلك أحد القيم التي فرضت عدداً من التحديات على الجامعات من حيث دمج الممارسات الفنية بالكامل من مناهجها.

أما الفنان والناقد والمؤرخ الفني «روجر فراي»، فقد كان هو الآخر على علمٍ ودراية عميقة بهذه التحديات الأكاديمية أمام إدراج الفنون، وبالردود الهامة في الوقت ذاته وراء ضرورة وجوب دراسة وتعليم الفنون في الجامعات الأكاديمية. إذ عبّنت جامعة كامبريدج «فراي» في عام ١٩٣٣ أستاذاً في كلية «سليد» للفنون الجميلة، وكلفته بتأسيس أول برنامج أكاديمي رسمي لنيل درجةٍ علمية في تاريخ الفن. وفي محاضراته الافتتاحية، أكد «فراي» على وظائف الفن الفريدة وعلى الأسباب الكامنة وراء انتماء دراسته إلى المحافل الجامعية:

أتمنى أن أشارككم هنا لمحّة موجزةٍ لما أتصور أنه وظيفة وطريقة عمل الأعمال الفنية: إذ أعتقد أنه، وعلى خلاف الفن التطبيقي، تمثّل الفنون الجميلة على اختلاف أنواعها (سواء كانت شعراً أو موسيقى أو رسماً) الوسيلة الوحيدة التي يمكن للإنسان من خلالها إيصال جوهر ونوع خبراته إلى الآخر. وهنا يكمن تناقض الفنون الأكبر مع العلوم: فالعلوم تستفسر عن ماهية التجربة فحسب، إذ تلتخص التجربة في مجالات العلوم في بيان الحقائق فقط.^٣

وهنا، تجدر الإشارة إلى واقع عدم صياغتنا الحالية لأهمية الفن باعتباره نقياً للعلوم بهذا الأسلوب، إذ يدرك المثقفون اليوم تعاضد مثل هذه الادعاءات بالتناقض الحاد بين الفنون والعلوم مع اهتمامات



«روجر فراي يعطي رأيه في اللوحات»، ١٩٢٣. بإذن من بيتمان/غيتي للصور



الرسم الذي عثر عليه على حجر سيلكريت في كهف بلومبوس في جنوب أفريقيا. تصوير كريغ فوستر

العلم المعاصر في مرابع التجربة الإنسانية والفنون، والذي يتجلى سواء في مجالات علم النفس أو علم الأعصاب أو العلوم الطبية والفيزياء الكونية وغيرها الكثير. كما يتعارض بيان «فراي» السابق أيضاً مع تفاعل الفنانين العميق مع العلوم والعلماء، والذي يبرز بشكل خاص في القرن الحادي والعشرين، لا سيّما كموضوعٍ وثيمةٍ رئيسيةٍ لرواق الفن ومساحة المشروع في جامعتنا. بل عوضاً عن ذلك، فمن الحرّيج هنا أن يُنظر إلى تعليق «فراي» في سياق دفاعه عن دراسات الفن أمام الادعاءات التي تواجهها تلك الدراسات بالترّيق والانحيازية غير القابلة للدحض. وبعيداً عن ذلك، فإن ما يضيف هنا إلى سياق تفكيرنا حول الفن والجامعات هو زعم «فراي» بمواجهة الأعمال الفنية لنا بوجهات نظر الآخرين حسّياً وعاطفياً وروحياً بأسلوبٍ قد يلمسنا بشكلٍ استثنائي، أو بمقاربة قد تلقي ظللاً من الحيرة علينا، أو بطريقة قد تكون غريبة بالكامل عن طاقات استيعابنا الشخصية. إذ تُعيننا الأعمال الفنية في الوصول إلى وجهات نظر وتجارب الآخرين، لتتحول بذلك إلى أجسام هامة تتيح لنا فرصة التأمل في علاقاتنا الإنسانية. وفي خضم سياق بيئاتنا الغنية بالوسائط، فمن المرجّح أن تحمل دراسة مثل هذه الأجسام والنصوص والصور التواصلية قيمةً على مدى الحياة بشكلٍ لا يقل عن القيمة التي تمثّلها دورةً في علوم الإحصاء أو المورثات الجينية أو تاريخ الصين أو أخلاقيات العلوم أو علم الأديان.

لقد أُلقت محاضرة «فراي» الافتتاحية الضوء كذلك على كيفية بروز الأعمال الفنية ضمن وجودنا باعتبارها ناقلاً لبعضٍ من أنماط التفكير أو الظروف المادية لصانعيها، أو للثقافات التي شكّلت هيتها. وهنا يتمثل أحد الجوانب الرائعة للفن من خلال أهميته الكبيرة للمجتمع البشري بوجهٍ عام، الأمر الذي يضمن بقاء واستمرار العديد من ممارساته. وفي حين قد تبدو هذه ملاحظة غير بديهية وخاصة مع شيوع تداول القصص حول تدمير الأعمال الفنية قصداً أو عن طريق الإهمال (وهي خسائرٌ فادحة بغض النظر عن ذلك)، إلا أنه من الصحيح أيضاً قدوم الكثير مما نعرفه عن تاريخ البشرية في شكل أجسامٍ مادية. إذ غالباً ما تُعرف تواريخ من لم يمتلكوا القدرة على الكتابة أو تسجيل تفاصيل حياتهم من خلال أغراضهم المادية ومسكنهم. وتبيّن الغالبية العظمى من تلك الآثار لبعض المؤشرات على مساح فنية شملت نشاطاتٍ مثل تغيير شكل ملعقة تناول الطعام، أو رسم رمزٍ عائلي على باب المسكن، أو تلوين صورةٍ متواضعة تنضح بحياة موضوعها الفني.

ربما لُكُنْتُ قد صغُتُ ما سبق على النحو التالي إذا كنت عالمة في مجال علم الإنسان: يتعامل الأفراد وثقافتهم الجماعية مع الأجسام المادية مع مرور الزمن بطريقتين—فيتخلّص البعض من المهملات التي لم يعد هناك حاجة إليها، في حين يحتفظ بها البعض الآخر كفنٍ أو تراثٍ واجبٍ الاعتزاز به. وبطبيعة الحال، فقد تتحوّل مهملاً شخصٍ ما كذلك وفي أية لحظة إلى كنزٍ لشخصٍ آخر، والعكس صحيح. ومن الجدير بالذكر هنا أيضاً تناول العديد من الاتجاهات الفنية الحالية لذلك الغموض الدينامي حول ما نتركه وراءنا، وما نرغب في تذّكره، وما نخترار تمييزه. وهو ما حدث لي في عام ٢٠١٦، فقد دفعتني تجربتي في الاطلاع على أعمال الفنان حسن شريف ضمن معرض «لا نراهم لكننا» في رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي إلى التأمل في مفاهيم الفن والأثر الباقي على هذا النحو.

وبذلك، تنتمي الأعمال الفنية إذاً إلى الماضي والحاضر في الوقت ذاته، كما يبدو أنها تمنحنا تواصلًا ماديًا مع آخرين من أزمنة وأماكن مختلفة قد يصعب علينا تخيلها بغض النظر عن المسافة. فتشير المتاحف وصلات العرض الفنية بحميمية إلى تجارب الآخرين وإن كان ذلك للحظاتٍ موجزة، ويبقى سحر قابلية مثل ذلك التواصل البشري باقياً عبر المكان والزمان، علاوة على الأمل النابع من استحضار تلك الأعمال الفنية لما قد يوحد—وكذلك يميّز—الثقافات البشرية على تنوعها.

وفي حين ربما قدّ شخّ عدد الجامعات التي استضافت المتاحف أو الصالات الفنية في ربوعها سابقاً، إلا أن العديد من الجامعات قد أدرجت تلك المحافل في مساحاتها لاحقاً بهدف استيعاب الدراسات الفنية والثقافية الملموسة ضمن رسالتها الأكاديمية. وبدورها وبالاعتماد على البيئة التعليمية المحيطة بها، تتمكّن المتاحف الجامعية من تقديم تجربة أغنى للمشاهد من حيث مواجهته تجارب صانعي الأعمال الفنية. إذ بمقدور المساحات الفنية الجامعية إشراك الأساتذة والقيّمين والطلاب في العديد من المحاور التي تتجاوز تاريخ الفن فحسب، وذلك لتحويل تلك المواجهات العابرة مع الأعمال الفنية إلى تساؤلات مستدامة حول أسباب وكيفية صنع البشر أنواعاً معينة من الفنون في ثقافاتٍ معينة.

وإذا امتدت دعوة صالات العرض الجامعية للتفاعل مع الفن والفنانين لتشمل المجتمعات الأوسع خارج الحرم الجامعي، فيمكن حينها كذلك بروز حواراتٍ أغنى حول الفن والمجتمع والتجربة الإنسانية. وكما تُبيّن المقالات والصور والشهادات في هذه المطبوعة، فقد انتهز رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي هذه الفرصة منذ البداية، وسرعان ما أصبح موقعاً لا غنى عنه للفنون والحياة المجتمعية في كافة أرجاء دولة الإمارات العربية المتحدة.

وبالعودة إلى «فراي» في الثلاثينيات من القرن المنصرم وحتى إلى «ريختر» بعده بأربعين عاماً، فقد كان الرسم حينها هو النقطة المرجعية الأساسية للتفكير في الفن باعتباره مصدراً للاستمرارية والسلوان والبصيرة البشرية. إلا أنه ومنذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى نهاية القرن العشرين، فقد أصبحت المتاحف الفنية—ومنها معظم متاحف الجامعات—مُضَافاً إلى اللّوحات وغيرها من أشكال الفنون البصرية التي يتناسب عرضها مع خصائص الجدران الأربعة لمساحة العرض. وعلى الرغم من انطباق تلك الخصائص بدورها على إنتاجات رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي كذلك، إلا أن الرواق ليس ملزماً بها كغيره من المساحات الفنية من حيث تقييد الطبيعة المادية لنشاطاته. فتجد إشارة العديد من عناوين المعارض التي نظّمها الرواق عبر السنين إلى فعل ومفهوم الرؤية، أو إلى الرؤية وعكسها (ومنها معارض «مرايا للأمرء»، و«طرق الإبصار»، و«لا نراهم لكننا»، و«وهم الأطراف» لديانا الحديد) باعتبارها قضايا فنية تستحق التحقيق والتساؤل. ومن خلال منظوره المتميّز وعدسته الفريدة من نوعها، تجتمع كافة أعمال الرواق الفنية بكلّيتها (من معارض ومطبوعات وبرامج للباحثين وشراكات مؤسساتية) لتكوّن رؤية جديدة للفن لا تقتصر على أعمالٍ صنعت بجهدٍ وإلهامٍ كبيرين على الورق أو القماش فحسب.

وعلى نحوٍ مماثلٍ ومنذ ستينيات القرن الماضي، قام الفنانون المعاصرون بمراجعة جذرية لما كان يُعدّ فناً، دافعين بحدود هذا التعريف إلى ما وراء جدران المتحف أو صالة العرض التقليدية. فتجد العديد من الأعمال الفنية اليوم مولية إحدى الحواس الأربع أو جميعها أولوية على حاسة البصر. وانطلاقاً من مواكبته ذلك النمو والتطوّر في تعريف الفنون، تحتضن معارض رواق الفن بدورها ذلك الاهتمام الحديث بالحواس في فنون اليوم. وقد يكون أفضل مثالٍ على ذلك هو استضافة رواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي لمعرض «زيمون» (٢٠١٩)، والذي قدّم سلسلة من أعمال فن العمارة الصوتية التي أبدعها الفنان السويسري الذي أقيم المعرض تحت اسمه، تاركة تفسير تلك التركيبات الصوتية للمشاهد بشكلٍ تام. وعلى نحوٍ مشابه لـ«بنايات زيمون الصوتية»، تتركنا العديد من التركيبات الفنية وأعمال فنون الفيديو مدركين بشكلٍ أوضح للحيز الذي نشغله مادياً في الفضاء.

وبدورها وفي الوقت ذاته وإلى جانب تميّزها، تثير مثل هذه المسارات الفريدة للفن المعاصر التساؤلات حول ماهيّة الهوية الشخصية في عصر الإنترنت الرقمي. وهو تساؤلٌ ومنحى من مناحي الفن الحديث الذي واكب رواق الفن كذلك من خلال إلقاء الضوء عليه عبر معرضٍ أقيم لعدد من فناني الإمارات الناشئين تحت عنوان «سرديات تأملية» (٢٠١٩). وقد شجّع هذا المعرض الزوار على هجر عادات زيارة المتاحف المعهودة، مطالباً منهم مشاهدة فيديو بيئي غامر أثناء استرخائهم على أكياس من الرمال، أو صعود تلة صناعية شديدة الانحدار حفاة الأقدام، أو السير على رمالٍ اصطناعية وردية اللون بالتزامن مع استماعهم إلى نقرات وطنين المشهد الصوتي الرقمي العارض، وتخيّل بيئة مناسبة لممارسة «اليوغا» بشكلٍ مثالي لدرجة لا توجد سوى خيالياً على تطبيق «إنستغرام» للتواصل الاجتماعي.

وكما يبدو من خلال هذا المعرض، فقد غيّر الفنانون والقيّمون الفنيون توقعاتهم حول مواقع اختبار التجربة الفنية وحول هوية متلقّيها. إذ لم يعد وجود الفن مقتصرًا على المتاحف أو الأماكن العامة الواسعة، حيث تعمل الفنون حالياً على تنشيط المزيد من المساحات العامة غير الرسمية بعيداً عن مؤسسات الفن التقليدية. كما قلبت الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي مجرى تدفق مفاهيم المعرفة الجمالية رأساً على عقب، ولم يعد يُفترض بضحّ تلك المفاهيم من متحفٍ أو جامعةٍ موثوقةٍ إلى مجرى دم الثقافة الشعبية، وفي حين اقتنت العديد من المتاحف في الماضي مجموعات كبيرة من الفنون البصرية التي يمكن لصالات عرضها الفسيحة استيعابها بسهولة، إلا أن ذات المؤسسات تحاول الآن إعادة

ترتيب أساليبها لمراعاة هذه التطورات المثيرة، والتي جعلت من الفن أكثر إتاحة وتوجيهاً نحو المجتمع— حتى وإن لم يكن من السهل صنعه أو تفسيره في بعض الأحيان.

لقد قدّم رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي منذ بداياته أعمالاً فنية جاءت نتاجاً لمجتمعات من الفنانين وغيرهم من المعنيين. كما توفّق معارض ومطبوعات الرواق ببياناتٍ فنية نابضة بالحياة من الماضي والحاضر، ابتداءً من تسليط الضوء على مجموعة الرواد الإماراتيين الخمسة في معرض «لا نراهم لكننا»، ومروراً باستعراض مشهد مدينة نيويورك الفني الطبيعي في معرض «ابتكار مركز المدينة الفني» (٢٠١٧). وعلاوة على ذلك، يتردد صدى القضايا البيئية عبر العديد من معارض الرواق الحديثة، وهي قضايا تتجذّر بعمق في الروابط ما بين الفنانين ومجتمعاتهم وكما يبدو في أفلام وتريكات الفنان «أمار كانوار» الساحرة في معرض «الغابة السيادية» الذي استضافه الرواق مؤخراً (٢٠٢٠). في حين يصيب فنانون معرض «سرديات تأملية» بدورهم هدفهم المتمثل في إبراز الطرق التي ترتبط من خلالها القضايا المحلية بالعالمية، والتي تلمّح إلى دور الفن باعتباره عاملاً من شأنه صياغة مظاهر التضامن العابر الحدود، ذلك العنصر الضروري لحل لتلك القضايا ذاتها.

ومن حيث عدم تقييده أو محدوديته، يتردد صدى الرواق وممارساته الفنية عبر مساحات الحرم الجامعي التي يثريها الفن العام، ومنه ذلك التواجد المؤقت للأعمال الفائزة بجائزة «كريستو» السنوية. وقد جاءت هذه المسابقة نتيجة تعاون رائع بين الفنان الراحل «كريستو» ومجموعة أبوظبي للثقافة والفنون ورواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي وبدعمٍ شخصي خاص من «كريستو»، الفنان الراحل مناصر الفن العام. وفي انعكاسٍ لدعم الفنون والمواهب وإتاحة الأعمال الفنية، تُمنح الجائزة لطلاب دولة الإمارات أو الخريجين الجدد الذين يصممون عملاً فنياً متاحاً للجمهور الوصول إليه والاستمتاع به، وينتقل العمل الفائز بعد مغادرته الحرم الجامعي إلى العديد من المواقع العامة في كافة أنحاء الإمارات.

إن برامج رواق الفن في الحرم الجامعي وخارجه تصل ما بين إبداعات واهتمامات الفنانين في دولة الإمارات العربية المتحدة وبين المجتمعات الفنية العالمية في الدولة وخارجها. وفي سبتمبر ٢٠٢٠، أعلن الجناح الوطني لدولة الإمارات العربية المتحدة في بينالي البندقية الدولي عن تمثيل الفنان القدير محمد أحمد إبراهيم للدولة في جناحها ضمن أبرز حدثٍ فني دولي في العالم. محمد أحمد إبراهيم هو رسامٌ وفنان مفاهيمي مخضرم يستقي وسائطه الفنية الرئيسية من المشهد الطبيعي لمستقر رأسه خورفكان، وقد احتلت أعماله مكانة بارزة في العديد من معارض رواق الفن سابقاً. ويبدو من المناسب اختيار «مايا أليسون»، المديرة التنفيذية لرواق الفن بجامعة نيويورك أبوظبي، للإشراف على التقييم الفني للجناح الوطني في بينالي البندقية الدولي، والذي سيجتذب بدوره آلاف المشاهدين الجدد من جميع أنحاء العالم للاطلاع على أعمال الفنان الإماراتي المعروف.

١. هنشيلوود، ك. س.، دي إيريكو، ف.، فان نيكيرك، ك. ل. وآخرون. «رسم تجريدي من مستويات عمرها ٧٣,٠٠٠ عام في كهف بلومبوس في جنوب إفريقيا»، الطبيعة ٥٦٢ (٢٠١٨)، ١١٥-١١٨. doi.org/10.1038/s41586-018-0514-3
٢. دوكيومنتا ٧ (كاسل، ١٩٨٢).
٣. روجر فراي، «تاريخ الفن كدراسة أكاديمية: محاضرة افتتاحية أقيمت في مجلس الأعيان»، كامبريدج، المملكة المتحدة، ١٩٣٣، ٣٦. يمضي «فراي» في توضيحه قائلاً: (نحن نسأل المراقب العلمي: «هل تحول المحلول إلى اللون الأحمر أو الأزرق عند هذه النقطة؟». هذا كل ما نود معرفته—فنحن لسنا مهتمين بنبرة المشاعر التي وكدها الإحساس باللون الأزرق). وعلى الرغم من القيود المتخيلة لهذا البيان، إلا أن اقتراح «فراي» بأن الطرق الجمالية للمعرفة تختلف في بعض النواحي اختلافاً جوهرياً عن الأساليب العلمية المقبولة للمعرفة هو افتراضٌ قائمٌ في حد ذاته.

