العمـــــارة في العـــــالـــم

بيـتر آيـــزنـمان .. والعـمارة الـتفكـيكيـــة

ترجمة د.سندس فوزي فرمان

العمارة التفكيكية مدرسة فكرية حديثة في المعمار تستقي أسسها الفلسفية من الحركة الأدبية المسماة بالاسم نفسه والتي كان جاك دريدا مؤسسها. الاسم مشتق أيضا من التفكيكية الروسية في سنوات العشرينيات والتي تأخذ منها العمارة التفكيكية بعضاً من وحيها الشكلي.

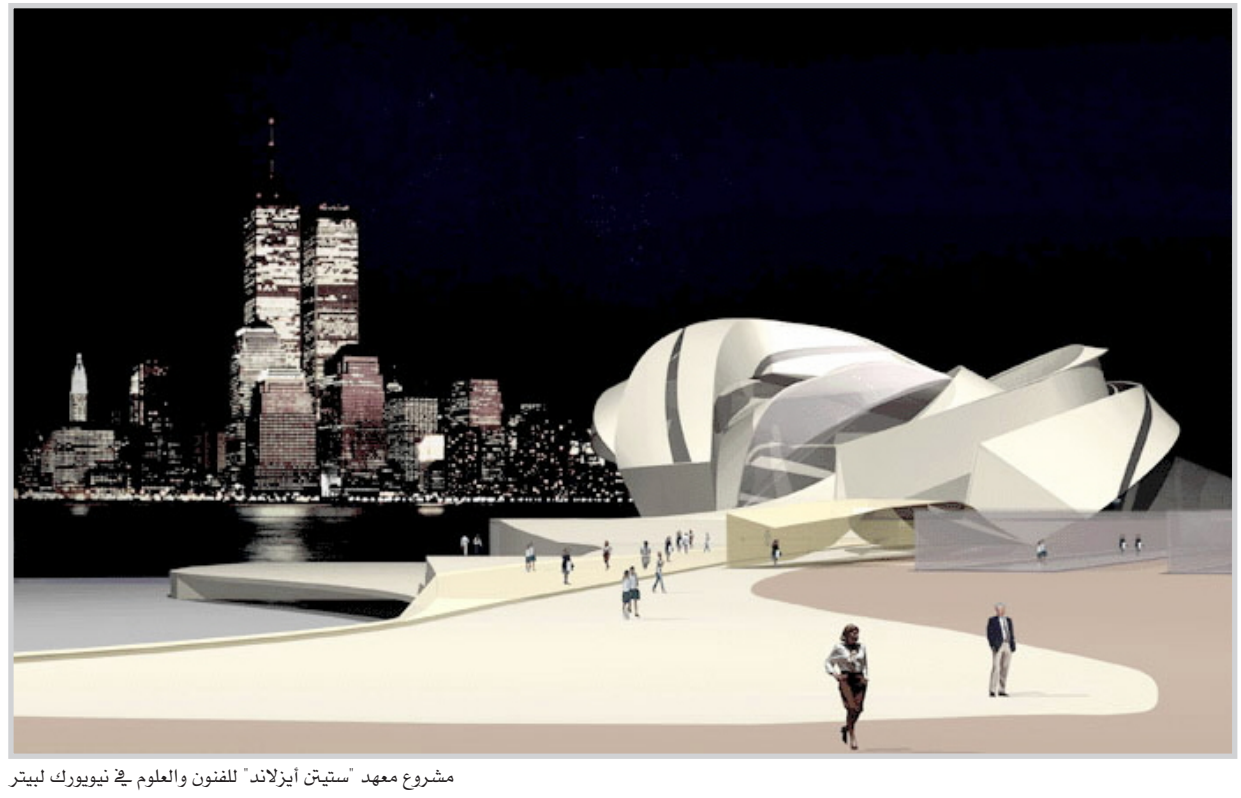
هذه العمارة هي حركة معاصرة وهي موازية ومختلفة عن عمارة ما بعد الحداثة والتي تعارض هي أيضا العقلانية المنظمة للعمارة الحديثة ؛ لكن العمارة التفكيكية تختلف عن عمارة ما بعد الحداثة في إنها ذات أسس مختلفة تماما ،فهي تحقق تماما القطيعة مع التاريخ والمجتمع ومع زاوية النظر والتكنولوجيا المتقدمة. تدعي التفكيكية بالتزامها بفلسفة ما بعد الحداثة وخصوصا أفكارها المتعلقة بالتقطيع والأقطاب السلبية التي تعمل على ربطها بصناعة التصاميم غير الخطية وبموضوعات مثل الهندسة اللاأقليدسية وذلك من خلال الذهاب إلى الأقصى في بعض موضوعات العمارة الحديثة مثل التناقض بين الهيكل والغلاف وبين السقف والجدران.

يتسم المظهر البصري للمشاريع المنفذة بهذا الأسلوب بكونها محفزة لأنها لا يمكن التنبؤ بها وكذلك تتسم بفوضى مسيطر عليها.

من أشهر المعماريين الذين ارتبطت أسماؤهم بهذه الحركة الجمالية : بيتر أيزنمان، بول فيريليو، فرانك جيري، برنارد تشومي، جون نوفل، رم كولهاس، زهاء حديد و دانييل ليبسكانيد.

متحف غوغنهام في بيلباو، أسبانيا صممه فرانك جيري

مكتبة ساتل في واشنطن من تصميم رم كولهاس



مشروع معهد "ستيتن أيزلاند" للفنون والعلوم في نيويورك لبيتر

تفكيك العمارة

يبدو الأمر في البداية لا معقولاً، بل ومتناقضا حينما نرغب في أن نفكك ما يعود إلى مجال البناء ، فالبنايات هي الهدف والإنجاز لكل مسار عمل معماري. لكن العمارة التفكيكية التي بدأت بتوكيد نفسها خلال سنوات التسعينيات فيها من الأسباب الظاهرية التي تجعلنا نراها غير منطقية. فالجدران منحنية والأرضيات منحدرة والأعمدة منحرفة والشبابيك مائلة ؛ إن هذه الأبنية التي تبدو وكأنها تعرضت لهزات أرضية هي في الحقيقة نتاج لعمل تصوره المعماريون وتأملوا فيه.

في عام ١٩٨٨ نظم فيليب جونسن ومارك وغلي معرضا في متحف الموما في نيويورك تحت عنوان "العمارة التفكيكية". اكتشف الجمهور من خلال المعرض ذلك التلاقي بالأسلوب بين أعمال العديد من المعماريين الذين ذكرناهم أعلاه. وفي الحقيقة إن الطرق المتشابهة لتناولهم المواضيع والتي ترجمت باستخدامهم للنوع نفسه من الأشكال غير المعهودة وغير المستقرة هي التي ضمتهم في مجموعة واحدة تشتمل على تيارات قريبة جدا من بعضها لكنها قادمة من أجزاء مختلفة من العالم الغربي. واكتشف المعماريون في هذه الحركة تيارا مغايرا لما بعد الحداثة ويغترف بعض من مصادره عن الحداثة كما إنه يستعير بعض صفاته من الهندسة البنائية. هذا التفجر في الأشكال يعكس حرية الماهرين المتمكنين على خلق أعمال قوية على الصعيد الفني كما هي على الصعيد الفكري.

التفكيكية صفة وضعت من قبل نقاد الفن مع ما يتجاوب مع بعض المعايير الخاصة وقد كانت العمارة دائماً استعارة للفلسفة إلا إن التفكيكية قد لا تكون عمارة ولا حتى استعارة معمارية فهي لا تتقدم كنظام مغلق لكن هي بالأحرى استفهام ؛ وهي لا تستنتج أبدا بل تفتح أبواباً للتأمل وهي لا تنجز مفاهيم معينة إنما تحللها. إنها تعليق لا ينتهي على النصوص واللغات ومفاهيم الفلسفة. العمارة التفكيكية هي "نص معلق" وهي لا تبحث عن أسس الأجزاء الظاهرة من المبنى ؛ وعلى عكس البناء والتشكيل اللذين يفترضان أنظمة فلسفية مغلقة وأعمالاً منجزة وتامة نجد إن العمارة التفكيكية تتضمن فضاء ينفتح ؛ هي فضاء مفتوح للتأملات وللتغيرات. وهي فرصة لتشكيل فضاء آخر : "إنها تريد اختراع المستحيل (...) وهذه المبادرة أو القابلية على الاختراع لا يمكن أن تتضمن سوى الانفتاح على زعزعة استقرار البنى ذات الأبعاد القسرية وذلك كي نفتح المجال أمام الآخر بالقدوم".

من خلال هذا الأسلوب في العمارة عبر المبتكرون في أبنيتهم عن المتناقضات وعن معضلات المدن وصراعاتها والتي هي كلها انعكاسات للمجتمع والثقافة المعاصرة. وتم تخيل أشكال البنايات بطريقة تكشف ولا تخفي كما إن لهذه الأشكال القدرة على أن تشوش الطريقة المعتادة لتخيل الأشكال المكانية.

بيتر آيزنمان

أصبح بيتر ديفيد آيزنمان الوجه الرئيسي في التفكيك المعماري وأدخل بشكل منتظم وبطريقة واضحة استفهاما فلسفيا ضمن عمله المبتكر.

ولد بيتر أيزنمان عام ١٩٣٢ في الولايات المتحدة. يعيش ويعمل في نيويورك. حصل على البكالوريوس في العمارة من جامعة كورنل عام ١٩٥٥ ثم نال درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة كامبردج في عام ١٩٦٣, بيتر آيزنمان الآن أستاذ وحاصل على كرسي الأستاذية في العمارة في "كوبر يونين" في نيويورك وهو أستاذ زائر في جامعة برنستون. أنشأ عام ١٩٦٧ "معهد العمارة والدراسات الحضرية" في نيويورك وافتتح فيه وكالته المعمارية عام ١٩٨٠ ,

كان بيتر آيزنمان رئيس تحرير مجلة "أوبوزيشنز". نشر العديد من البحوث والمقالات والكتب ومن أهم مقالاته "المنزل العاشر"، "منازل من ورق"، "مدن الحفر الاصطناعية"، ومؤخرا "المنزل الافتراضي" و "مخطط المفكرات اليومية". كما إنه ألف كتاب بالاشتراك مع دريدا ويحمل عنوان "أعمال الجوقة الموسيقية" وهو يضم خطوات عملهما المشترك بمناسبة مسابقة أقيمت إعادة تنظيم حديقة لافيليت.

منذ وكالته في نيويورك طور أيزنمان حوالي ٥٠ مشروعا ذات طبيعة ومقاييس مختلفة. ربحت العديد من هذه المشاريع في مسابقات لكن لم يتم تنفيذها جميعا. أما إنجازاته المهمة جدا فهي "المنزل السادس" و "مركز وكسنر للفنون البصرية" و "مركز آرنوف للتصميم والفنون" (الولايات المتحدة) وبناية المساكن الشعبية في برلين وبناية نوناتومي وبناية كوازومي في اليابان.

الموقف النقدي لبيتر أيزنمان

منذ بدء عمله لخص أفكاره عن الشكل وذلك كي يقطع العلاقة وبشكل جذري مع العقلانية الصناعية الناجمة من التقليد الحديث لأعوام الستينيات. كان بحثه في الدكتوراه والذي يحمل عنوان "الأسس الشكلية للعمارة الحديثة" يمثل بديلا للتحليلات التي أمليت تحديدا من منظرين ومؤرخين أمثال كولن روي (١٩٢٠-١٩٩٩) و رودولف وتكور (١٩٠٦-١٩٧١). لنا أن نتصور بأن الرغبة الأولية لأيزنمان في الإصلاح كانت مبنية على ملاحظة مزدوجة : فمن جانب، إن الإنسان في تلك الفترة "ما بعد النووية" يتطور في عالم لم يعد فيه نموذجاً مثالياً موحداً بل متعدد ومقطع. أما من الجانب الآخر، وكما هو الحال بالنسبة لتحليل دريدا للغة فإن أيزنمان حدد خضوع العمارة إلى التفسير الفلسفي "للحضور". المفاهيم الأساسية التي ترتبط بها فلسفة الحضور في العمارة بالنسبة لأيزنمان هي مفهوم الوحدة والأصل. هذه المفاهيم بالنسبة له ناجمة عن الرغبة والحنين لدى الإنسان لمعرفة من أين أتى وأن يعرف موقعه في هذا العالم. لذا فالإنسان يحتل موقعا مركزيا ضمن إطار العمل المعماري أما المفاهيم مثل الجمالية والوظيفة والبرنامج فهي كلها خاضعة للبعد البشري الذي يعتبر الإنسان حقيقة الكون المركزية. بما إن وضع الإنسان أصبح غير مؤكد ومقطع بالنسبة لأيزنمان وانطلاقا من هذه الحقيقة فإن الاستفسار الديني حول الأصل لم يعد متطابقا مع عصرنا ويغلق الإنتاج المعماري في أفكار مسبقة كالمركز والنسق والتنظيم والغلق والوظيفة وهي كلها تعمل على تساوي التعبيرات المعمارية.

وكنتيجة لذلك فإن هندسة الأجرام الصلبة المتعددة والمنتظمة الصفحات (الأفلاطونية) لا يمكن أن تعبر وبسبب نقائها الجوهري عن حالة التعقيد والتقطيع. لذا فإن "العمارة الحديثة" ليس لها معنى اليوم بالنسبة لأيزنمان. إنها مظهر خادع بالمعنى الذي أشار إليه بودريار "إشارة تبدأ بالظهور أو بالاختفاء بمجرد أن تموت الحقيقة التي تمثلها" وذلك لأن نظام القيم المعروض تحديدا لم يعد له قيمة.

كتب أيزنمان قائلا : "الكتل الأفلاطونية التي عمل عليها لوكوربوزيه لم تعد مناسبة لفهم الظواهر الحالية. التناظر غير قادر على أن يتكلم عن علاقاتنا مع المحيط ؛ إنها أشياء من الماضي".

يعتقد أيزنمان إنه يجب التخلص من مفهوم الوحدة والأصل وذلك كي تتحرر العمارة من الميتافيزيقيا التقليدية ؛ وهي "فلسفة الحضور" بمصطلح دريدا وذلك لإسقاط النموذج الكلاسيكي للعمل المعماري "اللازمني والمهم والحقيقي".

بالنظر لقوة ملاحظاته فإن أيزنمان سيذهب للبحث ضمن إطار الفكر التفكيكي عما يصوغ به نظامه المعماري الجديد النظري والعملي على حد سواء. وفي الواقع فإن التفكيكية تؤكد وجود نظام عام للمعنى خارج التناقضات التقليدية للميتافيزيقيا واللغة المؤسساتية الناجمة عنها، يتم اللجوء إلى التفكيك لغرض مناقشة الطريقة التي عملت بها الثقافة الغربية على تنسيق المعايير والمقاييس في العمارة وبالعمارة.

سيتخذ هذا التفكيك عند أيزنمان سريعا شكل ملاحظات عن كل الصيغ التقليدية للتفكير ولفهم الأعمال المعمارية. ومن المحتمل إن هذه الشبكة من المشاهدات هي التي جعلته يعتبر عمله المعماري فعلاً سياسيا. الغاية من هذا المسار في التفكيك هي زعزعة استقرار ثلاث علاقات ؛ فمن جانب هناك العلاقة بين العمارة ونظام تمثيلها (الإشارات). ومن جهة أخرى هناك العلاقة بين الموضوع المعماري وطريقة ابتكاره. وأخيرا هناك العلاقة القصوى بين العمارة والإنسان. يجب أن تظهر العمارة مساراً مستقلاً يكون الشكل فيه حرا من أي عائق بخصوص مركزية الإنسان وأن تعكس نفسها أولا وأخيرا.

محمد مهر الدين في معرضه الاخير

اللوحة حينما يكون سطحها التصوري صارماً كالنظام

خالد خضير الصالحي

حينما صنفنا الرسم التجريدي العراقي ذات مرة حسب علاقته بالمشخص باعتباره، برأينا، من أهم قوانين النسق التجريدي العراقي الذي حاولنا البحث فيه يوما ما وقسمنا فيه الرسم التجريدي العراقي إلى: رسم نبع من المشخص وظل وفيا له، ورسم نبع من ، اللامشخص وظل كذلك وفيا لمصدره ، فبينما يعتقد الكثير من النقاد العراقيين إن محمد مهر الدين قد انتقل من تقديس المشخص إلى ما يناقض ذلك، حيث قضى سنوات السبعينيات وهو يرسم الإنسان فإذا به ينقلب على عقبيه، ورغم ذلك فان المظاهر خادعة غالبا، وان تجربة مهر الدين لم تنقطع عن التشخيص، بل خضعت لدرجات مضاعفة من الاسلبة التي أجهزت على (الوجود الشكلي) للمشخص، لكنها لم تقض على آثاره التي ظلت عالقة على سطح اللوحة، فمازالت موجودات ذلك الإنسان تتمظهر: أرقاما، وحروفا، وشخبطات تملا الجدران، وهندسة، وكتابات، وثقوبا مقصودة .

فلم يكن مهر الدين رساما منقطعاً عن تجربته الماضية، فمازالت (موضوعاته) هي ذاتها وان تلبست نمطا يبدو مناقضا لخطه السابق، وان كذلك تغيرت عناوين لوحاته لتنسجم وعناوين اللوحات التجريدية: موضوع، تجريد....، إلا أن الوجود الإنساني مازال فاعلا في سنواته الماضية وان اتخذ تمظهرات أخرى ذات طابع أكثر شيئية.

يؤسس مهر الدين هندسة لوحاته بمستويين: مستوى هندسة سطحية من خلال التقسيم التربيعي او الثنائي الأفقي او ألمعراجي لسطح اللوحة، ومستوى غائر يسميه طهمازي (البناء الكثيف)، فحينما أطلعني الرسام مهر الدين على آخر أعماله كان ضمنها مخططات أولية لبعض تلك اللوحات كان قد أنجزها بالحبر وهي مليئة بالملاحظات المكتوبة، والمخططات والبقع التي ستمتلئ باللون لاحقا، وكانت تلك المخططات تبدو على درجة من الصرامة بشكل يذكّر بالدوائر الالكترونية التي لا تقبل الخطأ . وكان اشد ما أثار استغرابي إن كما كبيرا من الشخبطات التي اعتقد الكثيرون انه كان يضعها ليكسر بها رتابة البناء المحكم، هي موجودة ضمن هذه المخططات، وبذلك يكون مهر الدين صارما حتى في عفويته.

يبني مهر الدين لوحته في مستواها السطحي من: أولا، مستوى سطحي تصويري لوني غائر مليء بالانقطاعات، تلك التي كان ينجزها آل سعيد في جسد اللوحة المليء بالخروم والثقوب والثلمات، وقد بدأ مهر الدين بانجازه من خلال اللون انقطاعا بالمساحات اللونية؛ الأمر الذي خلق خروقا يستوجب ملأها، وهنا لا يترك مهر الدين متلقيه حائرا في إمكانية ملء هذه الخروم بل يلقي لذلك المتلقي بمجموعة من المفاتيح يبثها في فراغ اللوحة وعلى المتلقي أن يلتقط دليله منها، وثانيا، من مستوى اشاري سطحي يشكله حشد من العلامات التي بعضها مقروء، وبعضها غير مقروء، وغير المقروء هنا (مضمر) الدلالة كإشارة الإلغاء او الرفض ((X وهي اشارة كرسها مهر الدين منذ مرحلته المشخصة في السبعينيات. أما الإشارات المقروءة فقد ظهرت من: عبارات مقروءة وذات معنى إلى حروف مقروءة عربية ولاتينية ولكنها لا تشكل نصا ذا دلالة لغوية، ومن إشارات كاليغرافية صورية مستلة من نمط معين من الكتابة البكتوغرافية، ولكن رغم أن اختيار مهر الدين لتلك العلامات كان اختيارا واعيا في أحيان كثيرة إلا انه يدخلها مختبره الشكلي لتتحول العلامة بعدها إلى اشارة شكلية تنتمي إلى شيئية اللوحة، وعناصرها التكوينية وليس إلى نص لغوي مدون قابل للقراءة كما هي حال أعمال الخط العربي المقروء، رغم انه يهدف من كلا نمطي العلامات نقل إحساس بالرفض وفوضى الواقع للمتلقي بشتى هذه الوسائل (البصرية).

لقد انتبه الكاتب عبد الرحمن طهمازي إلى مستوى غائر يسميه (البناء الكثيف) في لوحات مهر الدين حينما يقول "مازال مهر الدين يبني العمل على مراحل لكي يصل إلى السطح" وهو ما يسميه (كثافة البناء الدفين)، كما يقيم هندسة لوحاته وفق مخططات أولية دقيقة تماثل وتوحي أيضا بخرائط الدوائر الكهربائية والالكترونية، فهو يقسم (جسد) اللوحة غالبا ، وخاصة لوحاته التي اتخذت شكلا دائريا، وكانت أعدادها كبيرة في معرضه الأخير، تقسيما تربيعيا يتطابق بطريقة شكلية مع العنزات الدائرة حول نبع في فخاريات سامراء، او ما يسميه شاكر حسن آل سعيد (النظام التربيعي) الذي ظهر في حدود الألف الخامس قبل الميلاد وشكل "الأساس الذهني لنظام الوفق" ، والذي سبق ظهوره الكتابة المسمارية وشكل مقدمة لتلك الكتابة، وربما شكل كذلك جذرا لا واعيا لان يكون التقسيم التربيعي تبشيرا لشكل جديد من اللغة او من الكتابة التي تبشر بشكل الكتابة في العصر القادم لتتحول من رقائق إلى اضوية وأرقام وحروف على شاشة أجهزة الحاسوب.

عند مقارنة إعمال مهر الدين التي كان يلصق بها مختلف المواد ليجعل سطح اللوحة ناتئا بطريقة استثنائية ومبالغ بها، مع أعماله التي أنجزها لتعرض في معرضه الأخير هذا، لن نجد إلا فروقات طفيفة في الدرجة أهمها: كبح المبالغة في الملصقات، وهيمنة اللون حيث "لا يقوى مهر الدين على كبح جماح قدرته على التلوين" كما يقول طهمازي، رغم إن ذلك التلوين عاد أحاديا، كما كان أيام السبعينيات، إلا انه ما زال عنصرا فاعلا في الواقعة الشيئية للوحة، وأخيرا انتفاء الرغبة بالتشخيص مع الشكل البشري رغم بقاء مشخصات أخرى تشكل أثرا له ومنها الحروف ومختلف العلامات الأخرى

رسالة باريس

دعوة لعشاق النحت

د. مهدي صالح حمادي
باريس

سيقام معرض عن النحاتة الفرنسية المشهورة كامي كلوديل من ٧ تموز المقبل وحتى ٢٦ آب في المركز الدولي دوفيل يضم اكثر من ٦٠ منحوتة لها أهدتها الى المركز إبنة اخيها رين ماري باري إضافة الى صور ووثائق عديدة تحكي قصة هذه النحاتة التي عاشت حياة بائسة ومضطربة بسبب علاقتها مع النحات الفرنسي المشهور ، أوغست رودان (١٨٤٠-١٩١٧) .لقد ولدت هذه الفنانة الموهوبة في ٨ كانون اول عام ١٨٦٤ في مقاطعة آيسن في فرنسا وكان والدها طبيباً وعمها قساً . وقد عاشت طفولتها مع والديها واختها لويز وأخيها بول في مدينة نوجان سوغ سين وقضت هناك أجمل سنين حياتها.

وقد كانت مولعة بالنحت منذ طفولتها وكانت تصنع التماثيل الصغيرة من الطين. وكان والدها يشجعها كثيراً لكن والدتها كان تشمئز من هذا المقرف حسب قولها . وسافرت بعد ذلك بسنين الى باريس لتتدرب على النحت على يد كبار النحاتين وردست في أكاديمية كولا روسي وكان استاذها النحات الكبير ألفريد بوشيه (١٨٥٠-١٩٣٤) ، الذي طلب من أوغست رودان ان يحل محله بعد سفره الى روما .وهكذا تعرفت كامي على رودان ونشأت بينهما علاقة حب قوية وكان رودان يقول عنها دائماً "لقد اصبحت كامي كلوديل تلميذتي وملهمتي الاولى وانا استشيرها في كل شيء .لقد علمتها أين يوجد الذهب وان الذهب الذي تجده هو ملكها". وقام الاثنان بنحت عدة تماثيل سوية أهمها القبلة وبوابة الجحيم. وكانت تطمح الى أن يعترف بها كنحاتة تتميز بأسلوبها الخاص بها وأنها لا تقلد أستاذها رودان الذي كانت تحبه حباً جنونياً ،أما هو فقد كان يستغلها ويخونها ولم يحبها حباً حقيقياً لكنها تعلمت منه الكثير.

ويعود الفضل له في تعليمها نحت حركة العضلات والتعبير عن المشاعر في منحوتاتها . وعند تركها رودان ليعيش مع امرأة اخرى أصيبت كامي بصدمة كبيرة وعاشت حياة بائسة وعلى الرغم من هذه المأساة الكبيرة استمرت بالنحت وأنجزت ٣٠ منحوتة تستعرض في المعرض ومن أشهرها تحفتها الفنية المشهورة رقصة الفالس . وعندما بلغ ٤٨ عاماً توفي والدها وقررت عائلتها التي لم تعد تتحمل رؤيتها بهذه الحالة من الجنون احتجازها في ملجأ للمختلين علقاً وعاشت فيه آخر ثلاثين عاماً من حياتها . وكانت تعيسة اذ لم تحصل على أي شيء كانت تطلبه ولم تقم والدتها ولا اختها بزيارتها على الاطلاق لكن أخاها بول كان يزورها مرة واحدة كل عام . وقد توفيت في ١٩ تشرين أول عام ١٩٤٣ على أثر اصابتها بنوبة هستيرية حادة ودفنها عمال المستشفى في مقبرة مونفافيه.

لقد تميزت اعمالها بالاصالة والتقنية العالية لأنها استطاعت ان تنحت ادق التفاصيل بينما بقي أستاذها رودان نحاتاً كلاسيكياً. ويعتبر هذا المعرض في غاية الاهمية لكل من يحب النحت ولكل من يعشق الفن خصوصاً ان مدينة نوجان سوغ سين تنوي انشاء متحف يحمل اسم كامي كلوديل ويعتبر هذا المعرض تمهيداً لافتتاح المتحف الذي هو قيد الدرس حالياً والذي سيجعل من هذه المدينة مركزاً ثقافياً وفنياً كبيراً في المستقبل.

هذا وتجدر الاشارة الى ان حياة هذه الفنانة الكبيرة تحولت الى فلم سينمائي قامت بتمثيله الممثلة الفرنسية ايزابيل ادجاني بدور كامي كلوديل والممثل الفرنسي الكبير جيرارد ديبارديو بدور أوغست رودان.

كامي كلوديل