سياسات الفنّ والثقافة في مصر المعاصرة

جيسيكا وينيغر

ترجمة: الآداب

تَكْشف السياساتُ الثقافيةُ لإنتاج الفنّ في مصر اليوم النقابَ عن كثير من القوى العالمية الراهنة، الاقتصاديةِ والسياسيةِ والاجتماعية، التي تَسْتَهدف الشرقَ الأوسط وتؤثّر فيه، وعن كيفية رؤية أشخاص محدَّدين إلى تلك القوى وتعاملهم معها. فعلى امتداد السنوات الاثنتيْ عشرة الأخيرة خَضَعَ المشهدُ الفنيُّ البصريُّ في مصر لتحوُّلات سريعة. وفي حين وُصفتْ مصر في زمنٍ مضى بأنّها مركزُ إشعاعٍ للفنون البصرية في الشرق الأوسط، بسبب صالاتها الشهيرة ونهضتها الوطنية، تحوَّلَ هذا البلدُ بحلول الثمانينيات إلى ظلٍّ باهتٍ لصورته الثقافية المتوهِّجة سابقًا. فقد أدّت هزيمةُ ١٩٦٧ إلى هجرة أعدادٍ كبيرةٍ من الفنانين مجالَ الفنّ، بل والبلادَ برمّتها كما عمد نظامُ السادات إلى تجويف المؤسسات الثقافية، مركِّزًا بدلاً من ذلك على خلق مجتمعٍ استهلاكيّ على النمط الغربيّ. واستمرّت الحال على هذا النحو حتّى التسعينيات، أيْ بعد مضيّ سنوات طويلة من عهد مبارك، إلى أن أدّى تضافُرُ عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية إلى تنشيط المشهد الفنيّ في مصر. فقد بلغ الدعمُ الحكوميُّ للفنون البصرية في هذا العهد مستوياتٍ غيرَ مسبوقة، وافتُتحتْ غالريياتٌ خاصةٌ جديدةٌ، ونشأ جمهورٌ جديدٌ، وتضاعَفَ الاهتمامُ الدوليُّ بالفنّ المصريّ عشراتِ المرات، وحاليًا ثمة تنوُّعٌ أعظمُ في مجال الفنّ في مقالتي هنا سأَصف هذا التحوُّلَ وأحلِّل التحدِّيات والسياقات التي رافقته.[1] فالمشهد الثقافيّ في مصر اليوم يتّسم بسياساتٍ ثقافيةٍ ذاتِ أثر تأسيسيّ مباشر على الفنانين وفنّهم. وهذه المعارك تأخذ صورَها بفعل تاريخ مصر الحديث والنضالاتِ التي خاضها المثقفون طوال عقود من أجل تشكيل هوية ثقافية في مواجهة تشكُّلاتٍ مختلفةٍ من القوة والسيطرة ذاتِ امتداداتٍ محليةٍ وعالميةٍ أيضًا.

إنّ نقّادَ الفن وأمناءَ المتاحف والمعارض الذين يشاركون في ما يُمْكن تسميتُه «الطليعةَ العالميةَ» غالبًا ما يأتون إلى أماكن كمصر محمَّلين بمجموعة اهتماماتٍ شكَّلتْها تعليماتٌ نظريةٌ نابعةٌ من الحواضر الغربية أكثرَ مما شكّلها المدى الواسعُ من التجارب الفنية الحاصلة في دول «الأطراف» نفسِها. وواحدٌ من الافتراضات الأساسية التي تطغى على ممارستهم هو أنّ التعامل الفنيّ مع الأفكار المتعلِّقة بـ «الأمة/الوطن» غيرُ مُلْهَمةٍ في أساس وجودها، وتَخْدم على نحوٍ غيرِ نقديٍّ الدولةَ ـ الأمةَ. لكنّي سأَجْعل ذلك الافتراضَ أكثرَ تركيبًا بأنْ أتّخذ مقاربةً أنثروبولوجيةً وتاريخيةً للإنتاج الفنيّ في مصر لكي أُبيِّن كيف ولماذا تواصِل غالبيةُ الفنانين إنتاجَ فنّ معنيٍّ أساسًا بمصر ككيانٍ مفهوميّ واختباريّ. وسأَقْترح أيضًا أنّ السجالات الدائرة بين الفنّانين حول معنى «مصر» إنّما هي جزءٌ من تقليد ثقافيّ معادٍ للإمبريالية يعادُ إنعاشُه اليومَ لمواجهة هذه الحقبة الجديدة، حقبةِ العولمة النيوليبرالية

إنّ مقتضيات الوجود في عالمٍ فنيّ تَشَكَّل من خلال المواجهة مع الاستعمار، ويستمرُّ بفضل دعم الدولة، بل ودعمٍ متزايدٍ من الجمهور الغربيّ، ذاتُ أهميةٍ مركزيةٍ في إعادةِ تشكيلِ وإعادةِ إنتاج الإيديولوجيات الوطنية المصرية national[2] في أوساط الفنانين كما أنّ ازدياد التدفّق العالميّ المكثّف داخل مصر للفنّ والصور والأفكار والناس يزيد ـ بدلاً من أن يُضْعف ـ من تأمُّل الفنّانين في معنى أن يكون المرءُ «مصريًا» مقارنةً بهويات أخرى (مثل «فنّان» و«عربيّ» و«مسلم» و«ذكر/أُنثى»). والحال أنّ «مصر» غالبًا ما تَحلّ محلّ الأطر الأخرى في تعريف الذات. وهذا بعدٌ أساسيٌّ من أبعاد الممارسة الفنية الحالية، لأنّ الفنانين المصريين استخدموا عبر التاريخ أطرًا محليةً مصريةً من أجل مقارعة القوى الكونية كالاستعمار والرأسمالية.

ثمة تغيّراتٌ هامةٌ تَحْدث في الوقت الذي ينمو فيه القطاعان العامُّ والخاصُّ بشكل هائل ويتنافسان، وفي الوقت الذي تحظى فيه مجموعةٌ من الفنانين الشباب باهتمامِ منابرَ فنيةٍ محترمةٍ في

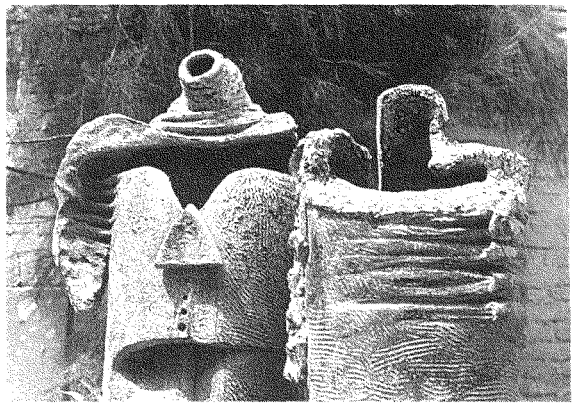
١ ـ هذا البحث يستند إلى أكثر من عاميْن من العمل الميدانيّ في أوساط الفنانين والنقّاد ومستهلكي الفنّ في مصر خلال الأعوام ٩٦ ـ ٩٧، ٩٩ ـ ٢٠٠٠، وأثناء رحلات البحث في العاميْن ٢٠٠٢ و٢٠٠٣

٢ ـ أعرّف هذه الإيديولوجيات بـ national بدلاً من nationalistic لأنّ التعريف الأخير يُحيل على موقف سياسيّ واضح مرتبطٍ عادةً بـ «الدولة ـ الأمة.» وفي حين أنّ بعضًا فحسب من الفنانين هم nationalistic في نظريتهم الفنية، فإنّ كلّ الفنانين في مصر تقريبًا هم national من حيث إنّهم يعرِّفون مصادرَهم وهويّاتهم ومواقفَهم الفنيةَ بكونها متأثّرةً بالمكان المصريّ

الغرب. وبعد ٢٠٠١/٩/١١ كَثُرَ البحثُ في الغرب عن الفنّ الآتي من الشرق الأوسط، ويقوم الفنانون بإعادة التأمُّل في علاقاتهم بالعالم العربيّ والأمة الإسلامية والغرب. في هذه العملية تَلْعب الأفكارُ والتعبيراتُ وتمثيلاتُ الانتماء الثقافيّ دورًا مركزيًا. تُعرَّف «المحلّيةُ الثقافيةُ»[١] عادةً من خلال إطار جغرافيّ وطنيّ، ولكنّها قد تكون أيضًا قوموية أو لاقوموية، انطوائيةً ومقيَّدةً أو عالميةً وغيرَ مقيَّدة. وإنّ بحثًا في تاريخ الفنّ المعاصر في مصر ضروريٌّ لفهم سبب معارضة عددٍ كبيرٍ من الفنانين لاحتفاء «الطليعة العالمية» بالهويات المتقلقلة والمقتَلَعة من جذورها.

إنّ مفهوم الفن الحديث بوصفه نشاطًا منفصلاً عن الأشغال اليدوية نشأ في مصر، كما في دول أخرى تحرّرتْ من الاستعمار، بالتزامن مع الاستعمار والتصنيع. فقد أدار الأوروبيون معاهدَ الفنون الجميلة في القاهرة. وشاركت الأجيالُ الأولى من الفنانين المصريين في عالم من الفنّ والصالونات الأدبية تَخْتلط فيه النخَبُ المصريةُ والأوروبيةُ. ولكنّ تلك الأجيال كانت أيضًا جزءًا من الحركة الوطنية الناشئة التي سعت إلى الاستقلال عن الحكم البريطانيّ. تَكْتب تشاتَرْجيَ في هذا الصدد أنّ الحركات الوطنية المعادية للاستعمار غالبًا ما سعت إلى بناء مؤسسات «حديثة» على النمط الأوروبي لكنّها سعت أيضًا إلى أن تَحْتفظ بحيّزٍ من الاختلاف الثقافيّ عن المؤسسات الأوروبية.[٢] وفي حين كانت المؤسساتُ الفنية ومناهجُ الفن الحديث مبنيّةً إلى حدٍّ كبير على النموذج الفرنسيّ، كان على الفنّ نفسه أن يكون «مصريًا» بشكلٍ مميَّز وقد استند الروّادُ المبكّرون أمثال محمود سعيد وراغب عيّاد ومحمد ناجي إلى خطابات وطنية مصرية كانت موجودة في زمنهم، تعْتبر الفلاحين وأولادَ البلد المدنيين والفراعنةَ هم المصريين الحقيقيين. ولكنْ في الثلاثينيات والأربعينيات أكّد فنّانون أمثال فؤاد كامل وكامل التلمساني أنّ على الفنّ المصريّ أن يكون على قَدَم المساواة مع التيارات المعاصرة في الغرب. وقد انجذب هؤلاء الفنانون إلى السوريالية، وإلى التعبيرية التجريدية لاحقًا

هذان الاتجاهان العامّان أَطْلقا ما سيصبح إشكاليةً مركزيةً في الحياة الفنية المصرية بعد زوال الاحتلال البريطاني : الأصالة في مواجهة المعاصرة، أو التقليد في مواجهة الحداثة، أو الانطواء في مواجهة العالمية. وقد سمّت الناقدة غيتا كابور هذه الثنائيات، الحاصلةَ في عدة عوالم فنيةٍ في حقبةٍ ما بعد الاستعمار، «علاماتٍ ضمن السجال الثقافيّ ما بعد الكولونيالي »[٣] وكانت كلُّ الجمعيات الفنية المختلفة التي تشكّلتْ في تلك الفترة معنيةً بما يَنْبغي أن يكون عليه الفنُّ المصري، وبما سيكون عليه مستقبلُه.[٤] إنّ أهمية «مصر» كمُلْهِمٍ



شمس القرنفلي **دون عنوان**. طين، ٢٠٠٠

للإنتاج الفنيّ وكموضوعةٍ في السجال الفنيّ كانت، إذن، نتيجةً مباشرةً لتعاطي الفنانين المصريين مع الحركة المعادية للاستعمار

مع الاستقلال وسيادةِ اشتراكيةِ الدولة الناصرية غدت الدولة/الأمة أكثرَ أهميةً للفنانين في سعيهم إلى بناء مجتمعٍ حديث ومستقلّ، وإلى ترسيخ كفاءاتهم في أعين الناس من خلال وسيط (هو الفنّ) كان في الأساس «ملطَّخًا» بتاريخه الكولونياليّ والنخبويّ ومع أنّ الواقعية الاشتراكية لم تَضْرب جذورَها بقوةٍ في مصر قطّ، فإنّ السنواتِ الواعدةَ الأولى من الاستقلال أَنتجتْ فنًا وطنيًا مصريًا مثل أعمال جمال السيغيني وحامد عويس وعبد الهادي الجزّار. وحتى أولئك الذين لم يُنْتجوا فنًا وطنيًا صارخًا وَجَدوا أنفسَهم معنيين جدًا بحال الفنّ في بلادهم و/أو معنيين جدًا بالتعبير عن الهوية المصرية وهكذا وصل الفنّانون المصريون في الحقبتين الاستعمارية والناصرية إلى تعريف أعمالهم من خلال «الوطن،» أساسًا لأنّ الفنّ (شأنه شأن الصناعات الثقافية الأخرى) كان ميدانًا تستطيع فيه مصرُ الحديثةُ التعبيرَ عن نفسها على قَدَم المساواة مع الغرب وإنْ باختلافٍ معه وأخذ النقّادُ يقيّمون الأعمالَ على أساس حُسنٍ أو سوءِ تمثيلها لـ «مصر »

بحلول أوائل التسعينيات طغى على قطاع الفنون الجميلة في وزارة الثقافة أناسٌ بَلَغوا سنَّ الرشد أثناء الحكم الناصريّ، وكانوا قد تَشرَّبوا فكرةً تقول بأنّ على الفنّ في نهاية المطاف أن يَخْدم الوطن ـ إمّا بجعل مصر حديثةً على المسرح الدوليّ (إذ لا أمة حديثة بغير حركةٍ فنية) أو بجلب الفنّ إلى الجماهير. والواقع أنّ المسؤولين في وزارة الثقافة اليوم استفادوا هم أيضًا من مبادرة عبد الناصر إلى جعل التعليم مجّانيًا لكلّ المصريين، ومن هنا يَشْعرون بولاء اجتماعيّ

---

١ ـ المحلّية locality مفهومٌ مفيدٌ استخدمه أپادوراي لوصف «بنيةِ شعورٍ» علائقية وسياقية، وليست بالضرورة مساحية spatial أو دَرَجاتية scalar إنّها تُعين على إيضاح الموقع المركزيّ لـ «مصر» بالنسبة إلى الفنانين، وبخاصةٍ أولئك الذين يُنْكرون أو يَرْفضون أن يكونوا طرفًا في الإيديولوجيا الدولتية المهيمنة
راجع: Arjun Appadurai, **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization** (University of Minnesota Press, 1996).

٢ ـ **The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories** (NJ: Princeton University Press, 1993).

٣ ـ Geeta Kapur, **When Was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India** (Turka, 2000). Silvia Naef, **A la recherche d'une modernité Arabe: L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak** (Geneva: Slatkine, 1996).

٤ ـ رشدي اسكندر، صبحي الشاروني، كمال الملاك، **سنة من الفن** (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)

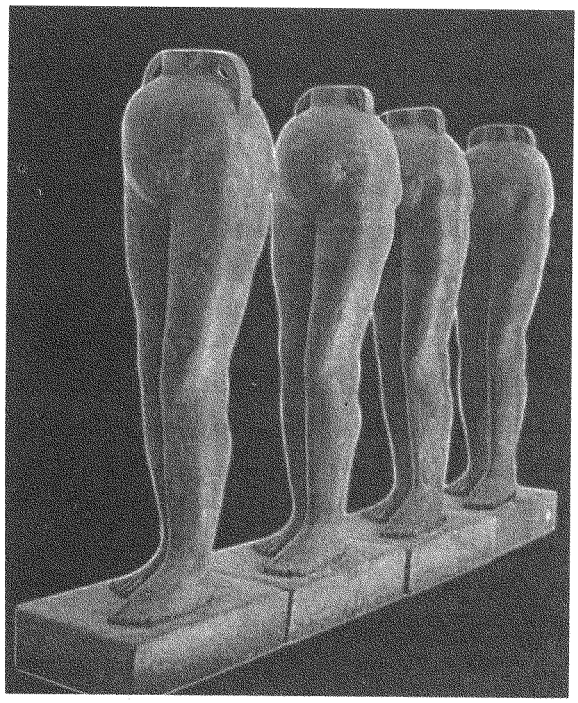
للدولة/الأمة. وإذ وعوا بحدّةٍ أنّ لوحات الفلاّحين والأهرامات، الصارخةَ في وطنيّتها، لا تفيد في الترويج لصورة مصر كدولةٍ حديثةٍ وعصريةٍ على المسرح العالميّ للفنّ، فقد بدأوا برنامجًا منسّقًا لتطوير جيلٍ جديدٍ من الفنانين المصريين يستطيعون أن يُنشئوا فنًّا طليعيًا يُطْلق مصرَ ومواطنيها إلى حقبةٍ ما بعد الحداثة. صحيح أنّ فنّاني «الأصالة» مازالوا يشكّلون غالبيةَ الفنانين في مصر، غير أنّهم نُحُّوا جانبًا في برامج الدعم الحكومية الجديدة، الأمرُ الذي خَلَقَ أزمةً كبرى حول تعريف الهوية المصرية. وهكذا انتشرتْ في كلّ أرجاء البلاد الاتهاماتُ بتقليد الغرب، وبالتخلّف الشرقيّ، وبالسطحية. وغدا الإخلاصُ للذات، والإخلاصُ للثقافة المحلية، والأصالةُ الفنية، من المفاتيح الأساسية لكلّ تقييم فنيّ [1]

أَنْشأتْ وزارةُ الثقافة، التي يرئسها فنانٌ تجريديّ، عدةَ برامج عالميةَ التوجُّه، وذلك كجزء من أجندة هذه الوزارة في إعطاء دورٍ أبرز للفنّ المصريّ أمام الداخل المصريّ والغرب معًا (مثلاً: بينيال القاهرة، وترينيال المطبوعات، وسيمبوزيوم الجرانيت بأسوان) وقد أَثْمر «صالونُ الشباب» ـ وهو معرضٌ ومسابقةٌ سنويةٌ لأعمال الفنانين دون ٣٥ عامًا ـ ردودًا بالغةَ الحرارة؛ ويعود ذلك جزئيًا إلى الثقل الكبير الذي أُعطي لـ «الشباب» بوصفهم بارومترَ الثقافة المصرية

فمنتقدو «صالون الشباب» يَتّهمون لجانَ الاختيار فيه بإيثار العمل الذي «يُشْبه» التجهيزَ الغربيّ المعاصر، والفيديو، والنحتَ والرسمَ الغربييْن ويَخْشوْن أن تكون الدولةُ تشجّع الفنانين الشبابَ على تجاهل تراثهم الفنيّ الغنيّ. ويَعْتبر كثيرٌ منهم أنفسَهم من أبناء الثورة، ويعتقدون أنّ وزارة الثقافة تتخلّى عن مسؤوليةٍ اشتراكيةٍ وطنية و/أو ثقافيةٍ. ويعارضون من الناحية الإيديولوجية الاستعارةَ من الغرب، محتجّين بأنّ الاستعمار والرأسمالية أَنْتجا قطيعةً مع النموّ المحليّ للتقاليد الفنية وفي رأيهم أنّ على الفنانين أن يَرْتِقوا هذه القطيعةَ، وأن يُنتجوا فنًّا للمصريين لا للأجانب

وأما المدافعون عن «صالون الشباب،» وهم عادةً من الحاصلين على جوائزها أو من الشخصيات القوية داخل الوزارة أو كليات الفنّ، فيَستخدمون معاييرَ أخرى ضمن الفكر الوطنيّ المصريّ. فهم يتّهمون خصومَهم بأنّهم يريدون إبقاءَ الفن المصريّ في العصور المظلمة، ويستعيرون أفكارًا من طه حسين وجمال حمدان ليُثْبتوا أنّ مصر كانت دومًا صلةَ وصلٍ مع العالم وأنّ واجبَهم مِنْ ثم هو إبقاءُ الفنّ المصريّ عالميَّ التوجُّه. ويَسْتخدم بعضُ داعمي «الصالون» هؤلاء تعبيرَ «الهضم» (الشائعَ في أوساط عدد من المفكرين المصريين) ليتحدّثوا عن كيفية أخذهم العناصرَ الفنيةَ من كلّ حدب وصوب قبل أن يضعوها في «حوصلةٍ ذاتية،» لتَكُونَ الحصيلةُ النهائيةُ مصريةً. وعلى الرُّغم من أنّ غالبية الفنانين المصريين يتبنّوْن المقاربةَ الجماليةَ الأولى، فإنّ الدولة (ومعها اليومَ القطاعُ الأجنبيُّ الخاصُّ الذي سأُناقشه بعد قليل) تَدْعم المقاربةَ الثانية، مقدِّمةً لأنصارها تَرَف تجاهُلِ نقّادهم تقريبًا.

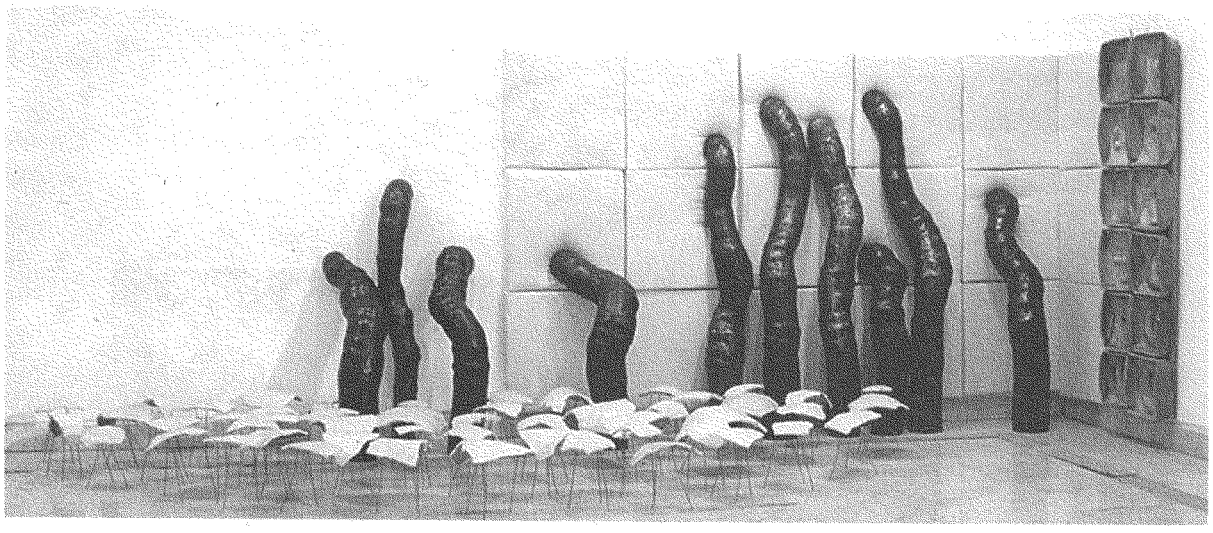
في مصر يستحيل بشكل خاصّ أن نَفْصل فهمَنا للأعمال الفنية عن السياسات الثقافية للإنتاج والاستهلاك الفنيين. صحيح أنّ الفنانين



هشام نوار **من دون عنوان**، راتينج بوليستر، ١٩٩٧

هناك يشتغلون على مظلّة واسعةٍ من الموضوعات، وبموادّ كثيرة، لكنّ ما يَجْمعهم كلُّهم هو الكفاح من أجل تعيين هوية فنية «مخلصة» و«صادقة» مع الذات ومع الشخصية الحضارية، التي غالبًا جدًا ما تُعيَّن بناءً على العلاقة بمكانٍ محدّدٍ هو «مصر.» والحال أنّ أهمية المحلية الثقافية المصرية بالنسبة إلى الفنانين، ومساعيَهم الحثيثة لتعريفها وتمثيلها في الفنّ، هي من تراث الحقبة الاستعمارية والحركة الوطنية المصرية، وهو تراثٌ وَلَّدَ مناهجَ الفنّ الحديث ومؤسّساتِه خارج الحواضر الأوروبية كما أنّها من تراثٍ وجودِ حضارةٍ عريقةٍ شهيرة، ومن تراثِ موقع مصر المركزيّ الحاسم سياسيًا وحضاريًا في العالم العربيّ. ومع أنّ المراقبين الخارجيين قد يرَوْن أنّ قسمًا كبيرًا من الفن المصريّ يتطلّع إلى الوراء بدلاً من الأمام، أو يبني «تقاليدَ مخترَعة» تحاول أن تثبّتَ إيديولوجيا وطنيةً مصريةً محدّدةً في مكانها، فالواقع هو أنّ كثيرًا من الفنانين معنيون بموضوعات الطاقة والتحوّل في علاقتها بتجاربهم في الهوية الثقافية، والمحلية، والسيرورات الكونية الراهنة. فأثناء الفورة في الاقتصاد المصريّ بين عاميْ ١٩٩٦ و١٩٩٧، والتي تَلَتْها أزمةٌ اقتصاديةٌ، كان الرسّام عصمت داوستاشي الميّالُ إلى الأصالة يَرْسم وجوهًا تَلْتقطُ تعبيراتُها غموضَ تلك المرحلة المتقلّبة. فهو، شأنَ كثير من سابقيه، يصوِّر مصرَ امرأةً، ويعطيها ملامحَ فرعونيةً وغطاءً للرأس فرعونيًا منقوشًا بخطّ عربيّ وألوان وأشكالٍ مستمدّة من الفن الشعبيّ المصريّ تُعْلن عن ملامحها المختلفة، التي يحاول الرسامُ تعيينَها في زمن الشكّ ذاك. فإذا بالكتابة على جبهتها تُطَمْئن الناظرَ إلى أنّ كلّ شيء «على ما يرام،» وأنّ مصر ستَصْمد بمهابةٍ أمام التغيرات (راجع اللوحة ص ٣٣)

١ ـ جدير بالذكر أنّ ثمة اتجاهات وتيارات متعدّدة ضمن الفالق الانطوائيّ/العالميّ التوجُّه



ضياء الدين داوود **بدون عنوان**، تجهيز من مواد مختلفة، ١٩٩٩

في الفترة نفسها تقريبًا، ولكنْ بطريقةٍ مختلفة، كانت هدى لطفي تَستكشف الطبيعةَ الجنوسية (الجندرية) للعلاقة بين الذاكرة الفردية والثقافية والتغيير، وذلك من خلال النصوص والأيقونات النائية من الحقبتيْن القديمة والحديثة.

ويقوم تجهيزٌ لمحمد علي، سبق أن فاز بجائزة صالون الشباب عام ١٩٩٩، بتسخيرِ قوةِ الحضارة المصرية القديمة (مشارًا إليها بأشكال هرمية ونواويس طافية) فيرفعها إلى الحقبة المعاصرة. وتَدْفع المرايا المِنْصَوِيةُ داخل العمل الفنيّ الناظرَ إلى تأمُّل العلاقة بين مصر القديمة والحديثة.

وبالمثل، يتعاملُ تجهيزُ ضياء داوود (أنظر الصورة أعلاه) مع الولادة والتحوّل داخل كلّ من الفكر الفرعونيّ والصوفيّ، فتَنْبثق أشكاله الخنثويةُ من هياكل بيضاوية، وتنمو عبر حائطٍ باتّجاه الجانب الآخر المجهول. وبذلك يتوسّل عملُه السؤالَ عمّا إذا كانت مصر تسير نحو الحياة الآخرة، أو التنوير . أو الموت.

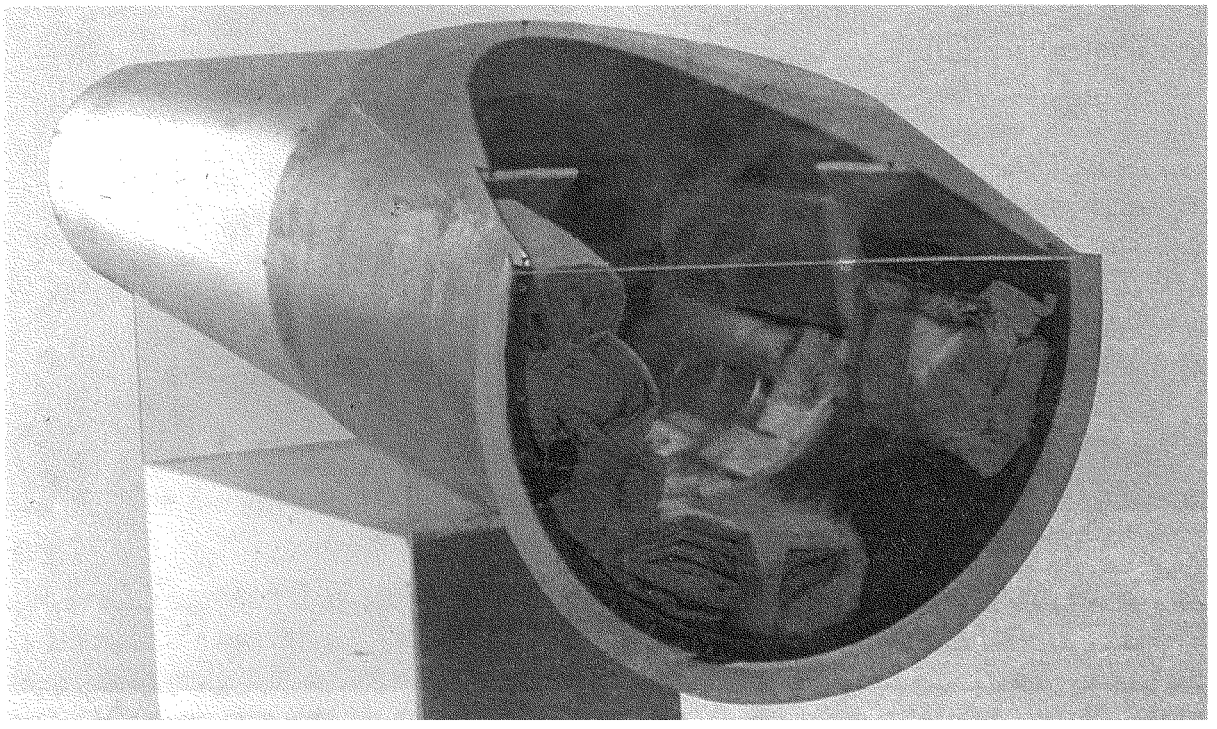
أما صباح نعيم فتقدِّم مقاربةً أخرى لأثر التغيير في المحلية الثقافية. فمن خلال التلاعب بصور الإعلام من أنحاء العالم يسلِّط عملها الضوء على الصورة المتلاشية لحياةٍ أو لحظةٍ شخصية في خضم التحول الاجتماعيّ. (راجع اللوحة على غلاف هذه المجلة) وإذ تسلِّط الضوءَ على أهمية التاريخ والراهن و«الهضم،» فإنّها تقول عن عملها: «إنّني أعبِّر عن حالة نحن نحيا حياةً مترابطة.. وفي الوقت نفسه ما يزال الواحد أو الواحدة منّا يعيشان في جوّ مصري لأنهما ما يزالان يعيشان في مصر إنّنا نَجْمع [القبطيّ والفرعوني والشعبيّ والإسلاميّ]، إلى جانب تأثيرات أخرى في مجتمعنا. كلُّ هذا هو مصر.»

وأما تجهيز حمدي عطيّة «صاروخ سلّة المهملات،» وهو عبارة عن برميل قمامة مليئةٍ ببضائع استهلاكية أميركية، محبوسةٍ تحت پليكسيغلاسْ ثم محوَّلةٍ إلى ما يُشْبه الصاروخَ، فهي تحليلٌ أثقبُ للترابطات العسكرية والاقتصادية بين مصر والولايات المتحدة. (راجع الصورة ص ٥٦) ولقد بُني هذا التجهيز قبيْل اجتياحيْ أفغانستان والعراق، وإنّ سماته الشبيهة بالقَبْر لتبدو اليومَ أكثر وضوحًا.

هؤلاء الفنانون يعبِّرون، بطرق متعددة، عن مشاعر القلق والغموض والابتهاج الناجمة عن اختبار مرحلةٍ مكثّفةٍ من التحوّل الاجتماعيّ. بل الحقّ أنّ التأمُّلات الفنية في الهوية الثقافية، وفي المحلية، وفي التحوُّلات، قد أصبحتْ أشدَّ خطرًا مع صعود العولمة النيوليبرالية وآثارها المتناقضة ـ التحريريةِ والقامعةِ ـ في مجتمعاتٍ ما بعد الاستعمار كالمجتمع المصريّ.

ففي أواخر التسعينيات نَمَت السوقُ الفنيةُ التابعة للقطاع الخاصّ نموًا كبيرًا، وذلك مع مراحل النمو الاقتصاديّ التي صاحبت الخصخصةَ النيوليبرالية والاستثماراتِ الأجنبيةَ أحدُ مجالات هذا القطاع الخاصّ اشتُهِر تحديدًا بسبب عرضه أعمالَ الفنانين الأجانب، وأعمالَ المصريين الشباب الموجَّهة إلى الجمهور العالميّ أشهرُ هذه الغاليريات في القاهرة هو تاون هاوس Townhouse. فمنذ أن افتتحه كنديٌّ عام ١٩٩٩ وهذا الغاليري يُرسل ارتجاجاتٍ عظيمةً (إيجابيةً وسلبيةً معًا) في عالم الفنّ بسبب نوع الفن والفنانين الذي يَعْرضه، والاهتمامِ العالميّ الذي يستقطبه إلى مصر، ونجاحِه المتزايد

ذلك أنّ الفنانين المتشبّثين بـ «الأصالة،» أيًا كان جيلُهم، يَنْتقدون هذا الغاليري مستخدمين خطابًا معاديًا للكولونيالية مألوفًا. فَهُم يجادلون بأنّ تاون هاوس يَضْغط على الفنانين المصريين للتخلّي عن جذورهم الثقافية وتقليدِ الفنّ الغربيّ. وأمّا فنّانو الجيل الأكبر سنًا، الذين تَرْبطهم بوزارة الثقافة علاقاتٌ وثيقةٌ وكانوا روّادَ السياسة الثقافيةِ المنحازةِ إلى الأنماط العالمية التوجُّه من الفن التجريبيّ، فيَبْدون مستائين من أنّ رعاتَهم باتوا يفضّلون أن يَعْرضوا الأعمالَ في تاون هاوس وأن يستفيدوا من المعارض والمشروعات الدولية التي يُشارك فيها هذا الغاليري. وهم ينتقدون تاون هاوس من زاوية معاديةٍ للكولونيالية ومألوفةٍ هي الأخرى، قائلين إنّ هذه المؤسسة تدّعي زُورًا أنّها أَنْتجتْ هذا الجيلَ الشابَّ من الفنانين، وإنّ عليها ـ كمؤسسةٍ يَمْلكها أجانبُ ـ ألاّ تَزعم تمثيلَ الفنّ المصريّ بأَكْمله، ولاسيّما أمام العالم الخارجيّ.



حمدي عطية **صاروخ سلة المهملات**، مواد مختلفة، ٢٠٠٢.

في أول الأمر انتَقد الفنانون الطليعون الشبابُ المواقفَ الوطنيةَ الصارخةَ الجامدةَ للجيل الذي تقدَّمهم، ووَجدوا أنّ تاون هاوس ـ خلافًا لما يقوله الجيلُ الأول ـ قَدَّم لهم فرصًا لم يستطع قطاعُ الدولة العامّ أن يقدِّمها. ولكنْ مع تصاعد شراسة الإمبريالية الأميركية والإسرائيلية، بدأ بعضُ الفنانين الشباب أنفسهم (وبخاصةٍ مَنْ كانوا متحدِّرين من خلفيات اجتماعية متواضعة ويَدينون لمؤسسات الدولة بتعليمهم العالي المجّانيّ) يَعْتبرون بعضَ أنشطة القطاع الخاصّ الجديد مشبوهةً، وربّما مكبِّلةً بقدْر ما هي محرِّرة. وبعضُهم جَدَّد مشاركتَه في نشاطات القطاع العامّ، حيث من المعلوم أنّ الدعم غالبًا ما يَعْتمد على علاقات الفنانين الخاصة بالمسؤولين، ولكنْ من المعلوم أيضًا أنّ هذا القطاع يَحْمي الفنانين من جور سوق الفنّ الرأسمالية والبعض الآخر لم يتوقف في أيّ لحظة عن العمل في القطاعين العامّ والخاصّ معًا.

ويبقى تاون هاوس أكثرَ المساحاتِ حيويةً في المشهد الفنيّ القاهريّ المعاصر، وقد أصبح من الضخامة والأهمية بحيث يستطيع اليومَ أن يتجاهل تذمُّرَ كلِّ مَنْ كانوا هناك قبله فهل يمثِّل هذا نقلةً جذريةً؟ أم أنّ التاريخ الاجتماعيّ للسياسات الثقافية ولمؤسَّساتِ الفنّ في مصر يشير إلى أنّ الفنانين لن يتوقفوا عن السعي وراء جوائز الدولة ونيل تقديرها، وأنّ المحلية الثقافية المصرية ستظلّ أساسية في عملية الإنتاج الفنيّ، وأنّ الأطر المحلية المصرية والمواقف الوطنية ستَصْمد برغم العولمة؟

إنّ البرامج التي أَطْلقتْها الدولةُ في التسعينيات، إضافةً إلى النموّ الهائل في القطاع الخاصّ، كَثَّفتْ من حضور التيارات الفنية العالميةِ التوجُّه، ومن حضور الغربيين كذلك، إلى عالم الفنّ المصريّ. والحقّ أنّه لم يسبقْ منذ زوال الاستعمار عن مصر أنْ كانت التجارةُ بين مصر والغرب في مجال الفنّ والثقافة بهذا الحجم. وكما في حقبة الاستعمار، فقد رافق هذه التجارةَ تَركُّزُ القوة الاقتصادية والسياسية العالمية في حواضر دول الشمال وكانت تبعاتُ ذلك هائلةً على بلد كمصر، وعلى منطقة كالشرق الأوسط. وهذا سببٌ أساسيّ يفسِّر لماذا أدّت تلك التطوُّراتُ الجديدةُ في مجال الفنّ المصريّ إلى سجالاتٍ بالغةِ الحدّة حول طبيعة الهوية الثقافية وأما أثرُ ذلك في الفنّ نفسه فواضح. إذ طَوَّر عددٌ من الفنانين روافدَ قديمةً في الفكر الفنيّ المصريّ نفسه من أجل خلق فنٍ يسعى إلى إدراك الهوية الثقافية بطريقةٍ أكثرَ عالميةً، لا أكثرَ انطواءً. ويواصل الفنانون المصريون النَّهْلَ من الموضوعات والأساليب الجمالية الفرعونيةِ والإسلاميةِ والقبطيةِ والفولكلوريةِ التي كانت وماتزال جزءًا من «التقليد المخترَع» للتراث البصريّ في البلاد منذ نهاية القرن التاسع عشر. وكثير منهم يفعل ذلك بموادّ تجريبية

وهكذا، فإنّ الفنانين في مصر منخرطون في مشروعٍ متواصلٍ لتعريف مصيرهم، وهو مشروعٌ نشأ مع بداية مواجهة حركة الفنّ الحديث في فترة الاستعمار ويتواصل اليومَ في خضمّ مواجهةِ قوى العولمة السريعةِ التغيّر.

إيثاكا

جيسيكا وينيغر

باحثة أنثروبولوجية تلقّت شهادة الدكتوراه من جامعة نيويورك عام ٢٠٠٣ ، وأطروحتُها تدور حول الفن والسياسة الثقافية في مصر تعمل حاليًا في جامعة كورنل.