

فنّ الأرض:

أداة لمساءلة التراث الطبيعي والثقافي

في الإمارات العربية المتحدة.

تأليف: ميلاني جانيت سنديلار.

Art de la Terre:

*Un outil pour responsabiliser le patrimoine naturel et culturel Aux
Émirats arabes unis.*

Écrit par: Melanie Janet Sindelar

نبيلة مسعودي.

جامعة محمد الأول؛ وجدة؛ (المغرب).

البريد الإلكتروني: Messaoudi_nabila@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2020 / 11 / 15؛ تاريخ القبول: 2020 / 12 / 18؛ تاريخ النشر: 2020 / 12 / 21.

الملخص:

يحاول هذا المقال استكشاف مدى مساهمة الفن المرتبط بالطبيعة في فهم علاقة التراث الطبيعي بعملية بناء الهوية. للقيام بذلك، عمدت الكاتبة إلى استكشاف دور فنّ الأرض بوصفه مُعطى ثقافيا يسمح بفهم وتفسير ديناميات تكوين الهوية الوطنية في دولة الإمارات العربية المتحدة. اختيار هذا الفنّ بالضبط يفسّره الارتباط الوثيق بالطبيعة، حيث تعتبره الكاتبة نوعا غنياً من أنواع السرد الوطني الذي يزخر بالمعطيات الثقافية. يمكن لهذه المعطيات أن تحمل الكثير من المعاني التي قد تتجاوز أحيانا ما أراد الفنان نفسه التعبير عنه. لهذا، تعتبر المعطيات الثقافية مفتاحا هاما لدراسة دور هذا الفنّ في عملية بناء الهوية الوطنية والارتباط بالتراث والاحتفاء به.

الكلمات المفتاحية: فنّ الأرض؛ التراث الثقافي؛ الإمارات العربية المتحدة.

Abstract:

This article examines the practice of Land Art in the United Arab Emirates as a way to negotiate natural and cultural heritage discourses prevalent in the Arab Gulf. It thereby views artworks as cultural statements that possess the enunciatory power to make visible the negotiation and ambiguity inherent in art production. Since the heritage and art industries in the UAE are closely intertwined, heritage discourses have permeated art production and influenced artists' assumptions about the ways in which nature has been, or should be, equated with the nation. The article argues that Land Art can reveal the ambiguities in artists' negotiation of the relation between nature and nation – regardless of the artists' prior intentions for the artwork.

Key words: Land art; Cultural heritage; United Arab Emirates.

مدخل:

يقام مهرجان قصر الحصن في أبو ظبي خلال شهر مارس من كل عام. هذا المكان الذي سُمي لاحقاً بالحصن معروف بكونه المكان الرمزي لولادة الأمة (أنظر التعليق رقم: 5). يُنظّم هذا المهرجان من طرف هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة كل عام منذ 2013، يدوم لمدة أحد عشر يوماً، وقد تمكن في سنة 2015 من استقطاب 120.000 زائر (أنظر التعليق رقم: 6). يعرض هذا المهرجان التقاليد البدوية التي أصبحت تهيم على السرديات الوطنية في الإمارات العربية المتحدة. ويتكوّن من أقسام مختلفة تبرز مختلف مكونات التراث الثقافي والتقاليد الإماراتية؛ فهو مقسم إلى خمسة أجزاء تجسّد الحياة في الواحات والصحراء والبحر، وتستكملها منطقة واحدة في الحصن ومنطقة أخرى تعنى بالحياة على جزيرة أبو ظبي. في المنطقة الصحراوية، يمكن للمرء أن يتعلّم نسج السدو - والذي هو عبارة عن نوع خاص من صناعة الملابس تم اعتمادها كممارسة تراثية من قبل اليونسكو - (أنظر التعليق رقم: 7) أو يشرب القهوة الإماراتية، ويصنع الزبد، ويستكشف الصقارة.

تحكي هذه الممارسات التراثية كثيراً من تفاصيل حياة ما قبل التنقيب عن النفط والتصنيع. وعليه فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الطبيعية وسبل العيش في المنطقة (عبد الله النابودة 2001، بريستول -ريس Bristol-Rhys 2009)، بما في ذلك تربية الصقور والجمال. لذلك، يعدّ مهرجان قصر الحصن نموذجاً لجهود إبراز وتثمين التراث الثقافي في دولة الإمارات بشكل عام. تخلق مثل هذه المهرجانات

التحاما بين التراث الثقافي والتراث الطبيعي، بما أن تشكّل بعض التقاليد واستمراريتها يرتبط بالبيئة الطبيعية المباشرة. لقد تسربت مثل هذه السرديات الوطنية إلى المشهد الفني المزدهر للإمارات العربية المتحدة، هذا المشهد الذي لا يزال يحضى إلى حد كبير بتوجيه الدولة، في غالب الأحيان، تعمل المهرجانات التراثية على إبراز الفنانين الإماراتيين وأعمالهم. إن الفن المستمد من التراث المحلي والهوية والثقافة أخذ في الازدياد حيث يمكن رؤية العديد من القطع، على سبيل المثال، في مهرجانات خاصة بالإنتاج الفني المحلي. على الرغم من أن العلاقة بين الخطابات التراثية والمؤسسات الفنية الكبيرة التي تُموّلها الدولة قد انخرطت في البحث العلمي حول الخليج العربي (Exell - Rico 2014؛ Wakefield 2014)، فإن المؤسسات والمبادرات والجهات الفاعلة الأخرى في المشهد الفني المتنوع لم تُدرس بعد. من أجل فهم كامل لدينامية الجهود المعقولة التي تقوم بها الدولة في مجال التراث وفهم استقبالها واستخدامها في المشهد الفني، ينبغي التركيز بشكل أكبر على الممارسات الفردية للفنانين. في هذا السياق من المناقشات التراثية والإنتاج الفني في الإمارات العربية المتحدة، يتناول هذا المقال شكلاً معيناً من أشكال الفن يطلق عليه فن الأرض *Land Art*. يحاول هذا المقال أن يثبت بأن أشكال الفن التي تتناول الطبيعة يمكن أن تكشف، بشكل خاص، عن التظاهرات الكامنة والمرتبطة بكل من العلاقة بين الهوية الوطنية والتراث، والتقاطعات بين الطبيعة والثقافة والحدّ الفاصل بين الأنا والآخر. من خلال هذه البرهنة، سنقارب الأعمال الفنية بوصفها معطيات ثقافية لها قدرات تفسيرية يمكن أن تكشف الافتراضات الكامنة حول العلاقة بين الطبيعة والثقافة. يمكن للقدرات التفسيرية لمثل هذه المعطيات الثقافية أن تفتح ما يدعوه أحد مُنظري ما بعد الاستعمار هومي بهابها *Homi Bhabha* بـ"الفضاء الثالث" (2004)، وهو الفضاء الذي لديه القدرة على تجاوز الفجوة بين الطبيعة والثقافة، كما أكد عالم الأنثروبولوجيا أندريه غينغريتش *Andre Gingrich* (2013)، وهو أيضاً فضاء يمكن أن يكشف عن غموض المعطيات الثقافية.

لقد استغرق البحث في هذا العمل مدة خمسة أشهر وذلك في أوائل ربيع سنة 2015 وسنة 2016. وهو يركز منهجياً على الملاحظة بالمشاركة، حيث شمل البحث الانخراط في ورشة عمل حول فن الأرض، وذلك عبر المساعدة في

عملية الإنتاج الفني لبرنامج الفنان المقيم لأرت دبي *Art Dubai*. بالإضافة إلى تحليل الأعمال الفنية نفسها والمناقشات مع الفنانين. تجدر الإشارة إلى أن هذا المقال جزء من مشروع بحثي أوسع مستمر يدرس دور الإنتاج الفني المعاصر في عمليات بناء الهوية الوطنية لدولة الإمارات العربية المتحدة.

فن الأرض:

يرتبط فن الأرض، بوصفه شكلاً فنياً، ارتباطاً وثيقاً بالموقع والتربة والمنطقة والأرض. في هذه المقالة، أدرس الممارسة الفنية لفنانين إماراتيين هما محمد أحمد إبراهيم وموزة المطروشي. تجدر الإشارة إلى اتسام الساحة الفنية في الإمارات العربية المتحدة بتنوع كبير حيث يشمل فنانين منتمين للعديد من الدول المختلفة والذين استقرت عائلاتهم في الخليج العربي. يزخر المشهد الفني لدولة الإمارات العربية المتحدة أيضاً بمتاحف مهمة مثل جوجنهايم ومتحف اللوفر في أبو ظبي وصلات العرض والمعارض الفنية في دبي وبينالي الشارقة. وفي هذا السياق، لم يتم تأسيس فن الأرض بوصفه نوعاً وممارسة فنية مثل غيره من فنون الإنتاج البصري - مثل الرسم التقليدي أو مقاطع الفيديو أو الفن المفاهيمي - مع أن هذا الفن مرتبط بالمقاربات المفاهيمية.

ظهر فن الأرض في ستينيات القرن الماضي بوصفه تياراً فنياً بالولايات المتحدة، وكان هدفه التصدي لأشكال الإفراط في تسويق الإنتاج الفني. يجد هذا الفن أصوله في كل من فن البساطة (المينيماليزم) والفن المفاهيمي؛ يُسمى فنانون الأرض في الإمارات العربية المتحدة بالفنانين المفاهيميين، كما هو الحال في أي مكان آخر. فقد كانت البداية الرسمية لفن الأرض بوصفه تياراً فنياً، وذلك بمناسبة عرض الأعمال الأرضية بداون غاليري بنيويورك سنة 1968. وقد أثار مقال روبرت سميثسون *Robert Smithson* - أحد الفنانين الأرضيين الأمريكيين الأكثر شهرة - المعنون بـ "ترسب العقل: مشاريع الأرض" انتباه الجماعة الفنية إلى فن الأرض، حيث يعزو هذا الكاتب ولادة هذا الفن إلى كونه ردة فعل ضد الشكالية التي أشاعتها شركة كرينبرغ اند كو *Greenberg and Co.*، والذي كان - حسب بويتكر *Boettger* - موجهاً ضد النهج الشكلي المتمثل في العزلة والنقد الذاتي باعتبارهما "نتيجة طبيعية لفكرة التقدم العلمي" وحماسه

(Boettger, 2004: 60). وبالتالي، فإنّ فنّ الأرض لم يكن مجرد تدخّل بيئي، بل كان أيضاً تدخلاً ثقافياً.

ترتكز أفكار سميثسون بخصوص وضع سياق لفنّ الأرض على فكر ليفي سترأوس *Levi-Strauss*، الذي تمكن من الاطّلاع عليه في السّتينيات والسبعينيات من القرن العشرين عندما تمّت ترجمة كتاب 'الفكر البرّي' (ليفى سترأوس 1966) لأوّل مرّة إلى الإنجليزيّة وأصبح متاحاً للجمهور الأمريكيّ. يعتقد سميثسون بأنّ الكتابات الأنثروبولوجيّة مثل 'الفكر البرّي' لها دور في رفض المناهج الشكليّة، نظراً لكون تحديد السياق أمر أساسي في ممارسة فنّ الأرض: "لقد ركّز النّقاد والفنّانون منذ فترة طويلة على المحارة بدون الأخذ بعين الاعتبار سياق المحيط" (Smithson-Flam, 1996: 371).

المقاربة النظرية:

الهدف من هذا المقال هو فهم كيف أنّ الفجوة بين الطبيعة والثّقافة تخلق بعض الغموض في سياسات السّرد الوطنيّ التي تؤثر على الإنتاج الفنّي في الخليج العربيّ. لذلك يعتمد هذا المقال على الأبحاث حول التّراث وعالم الفنّون في الخليج العربيّ. لفهم ديناميات بناء الهويّة الوطنيّة، من الضّروري دراسة كيف تتسامى هذه السّرديات الوطنيّة - أو كيف يتم نقلها بحيوية - إلى عالم الفنّ في الإمارات العربيّة المتّحدة، بما أنّ الفنّ يلعب دوراً رئيسياً لا فقط في التسويق الخارجيّ للدولة كممثل عالمي في مجال الفنّون، ولكن أيضاً بالنسبة إلى الإدراك الداخلي لرعاية الأُمّة للتقاليد الثّقافية.

لقد شهدت المنح الدراسيّة المتعلّقة بجهود دول الخليج في مجال التّراث تقدّماً كبيراً في السنوات الأخيرة. من بين آخر هذه الدراسات، نجد مساهمة سليمان خلف الذي درس "التقليد المبتدع حديثاً" لسباق الهجن، والذي أكّد أنّ هذه السباقات "تزود المجتمع الإماراتي السّياسي بمسرح طقوسيّ شيد للاحتفال بالأيديولوجية والتقاليد الثّقافية والقيم الخاصّة بالإمارات..." (خلف، 2000: 244). يعتمد عمل خلف على نهج التقاليد المبتكرة (Hobsbawm - Ranger، 1983)، ولكن خلافاً لجيلنر *Gellner*، لا يبدو أنّ خلف يؤمن بجدوى "أيّ قطع ورُقّع قديمة" (Gellner 1983: 56)، بما أنّ الجمال كانت "ضروريّة، ذات يوم،

بالنظر إلى نمط حياة البدو الرّعوية " (خلف، 2000: 243)، والتقاليد التي ابتُدعت حديثاً غالباً ما تستند إلى بعض التقاليد التاريخية التي يمكن تتبع مسارها. اعتمدت المساهمات المفاهيمية السابقة الأخرى، بشكل كبير كما أبرز ذلك فاييغز *Fibiger* (2011)، على الجمع بين التراث والعولمة بوصفهما طرفين متساويين. بل قد غير دمج جداول أعمال التراث المحلي في الخطابات والمؤسسات التراثية العالمية (مثل اليونسكو) من وجهات النظر العلمية حول التطورات التراثية في منطقة الخليج. عندما يستخدم العلماء مصطلحات مثل التراث "المعولم" أو "العالمي"، يبدو أنهم يشيرون أكثر إلى استراتيجيات السلطات الثقافية في البلدان المعنية، بدلاً من التركيز على المحتوى الدقيق للسرد. على سبيل المثال، جذبت متاحف المتواجدة في جزيرة السعديات اهتماماً دولياً كبيراً، وكما بين ويكفيلد *Wakefield* بشكل صائب، فإن ذلك قد ساعد على تموقع أبو ظبي في محيط الفنّ العالمي (104: Wakefield 2014). وقد خلص ويكفيلد أيضاً إلى أنّ "خطاب التراث الرسمي، كما حدّته حكومة أبو ظبي، يركّز على دور الإمارة كمسهل للتبادل الثقافي" (104: Wakefield 2014). يبدو أنّ النهج يقتصر على استراتيجيات الاتصال وحدها، على الرغم من أنّها قد تكون استراتيجية إعلان عن الجهود المبذولة في مجال التراث وتأطيرها دولياً. لم تدخل السرديات المنقولة عن طريق المهرجانات التراثية (بعد) في حوار عابر للثقافات مع العديد من المقيمين وموروثاتهم الثقافية، لكنها ظلت لصيقة بالتقاليد البدوية التي تشكّل إطاراً مهماً للتراث الثقافي الإماراتي. وهذه التقاليد تُعرض في متاحف الخليج العربي التي تُموّلها الدولة.

على الرغم من أنّ هذا المقال يركّز على الفنّانين الإماراتيين، إلا أنّ الإمارات تزخر بمجموعة غنية من الفنّانين الذين ينتمون لخلفيات ثقافية وجنسيات مختلفة، الذين اتّخذوا من هذه الدولة مستقراً لهم. نحاول من خلال هذا المقال مناقشة كون سرد الأمة - للتفاوض على التراث - يكمن في عملية الإنتاج الفني نفسها، حتّى لو كان الفنّانون يقصدون رسائل مختلفة تماماً. جاء اختيار الفنّانين اللذين نشغل عليهما هنا بناء على عاملين أساسيين: أولاً، يبدو أنّ الفنّانين الإماراتيين هم الوحيدون الذين صنعوا بصماتهم في فنّ الأرض؛ ثانياً، وهو الأهم، إنّ الخطابات التراثية للدولة موجّهة إليهم بشكل أكبر لكونهم فنّانين ومواطنين.

يُعرّف هومي بهابها Homi Bhabha -وهو أحد منظري ما بعد الكولونيالية - 'الحق' في سرد الأمة' بكونه "سلطة سرد القصص أو إعادة سرد أو إعادة صياغة التاريخ، وهي السلطة التي تخلق شبكة من الحياة الاجتماعية وتُغيّر اتجاه تدفقها" (Bhabha 2014). يمكن أن يكون السرد بحد ذاته خالياً من القيمة، لكن السرديات الوطنية، المفهومة بشكل جماعي، تُشير إلى روايات معينة لمفاهيم الهوية الأساسية المستخدمة لأغراض محددة. لا يزال احتمال وجود روايات مضادة، حسب فوكو Foucault، موجوداً كما يتضح من فكرة بهابها عن الحق في سرد الأمة من منظور ثانوي.

على عكس الحق في السرد، فإن السرد نفسه، حسب بهابها، هو "فعل التّواصل الذي من خلاله يُعاد سرد المواضيع والتاريخ والسجلات، هو جزء من عملية حوار تكشف عن تحوّل الفاعلية الإنسانية" (بهابها 2014). مثل هذا الحق في السرد، كما يكتب بهابها، ليس فقط "مسألة قانونية أو إجرائية؛ بل هي أيضاً مسألة جمالية وأخلاقية" (Bahabha 2014)، إنّه حقّ تعبيريّ. ليس الأفراد أو الجماعات أو المؤسسات فقط هي التي تمتلك حقّ وصلاحيّة السرد؛ بل يمكن أن تتبع هذه المعلومات من شبكات مختلفة (Struve 2013: 184) كما يمكنها أن تتبع من المعطيات الثقافية. يرى بهابها أنّ هذه الأخيرة وسيلة مهمّة للتعبير، لأنها وسيلة تشمل العمليات والتعبيرات الفنية. تُركّب المعطيات الثقافية في "فضاء متناقض وغامض" (Bhabha 2004: 55)، بعبارة أخرى، إنّ إنتاجها يتمّ من خلال سياق تعبيرها. ولكن، يا ثري، في أيّ سياق تولد هذه المعطيات؟ في نظر هذا الباحث، إنّ "الظروف الخطابية للكلام" هي ما يُسمّى بالفضاء الثالث (Bhabha 2004: 55).

في رأي بابها، تصبح "بنية المعنى والمرجع" عملية مُلتبسة في الفضاء الثالث، مما يؤدي إلى كسر "مرآة التّمثّل التي يتمّ فيها عادةً الكشف عن المعرفة الثقافية بوصفها رمزاً متكاملًا ومفتوحًا ومتوسّعًا" (Bhabha 2004: 54). يعتمد مفهوم الفضاء الثالث عند هابها على فكرة لفريدريك جيمسون Fredric Jameson، وهو مفهوم صيغ لأول مرة في سياق نظرية الطبقة الماركسية (Struve 2013: 122). على عكس جيمسون، يفصل بهابها المفهوم عن خلفيته النظرية الطبقيّة السابقة وينتقد حفاظ جيمسون على التفكير الشائني (Struve 2013: 122).

122). هكذا، نجد أن الفضاء الثالث عند بهابها يتمثل في كل من الشروط العامة للغة والآثار المحددة للكلام في إستراتيجية أدائية ومؤسسية لا يمكن أن تكون في حد ذاتها واعية؛ وبالتالي فهي تعزز "اللّبس في فعل التفسير" (بهابها 2004: 53).

إنّ التدخل، باستعمال الفضاء الثالث، يكمن في قدرته على مساءلة "معنى الهوية التاريخية للثقافة كقوة متجانسة وموحدة، مصادق عليها من قبل الماضي الأصلي، وتبقى حيّة في التقاليد الوطنية للشعب" (Bhabha 2004: 54). في هذا السياق، يهتم بهابها بالسؤال التالي: كيف تصبح فكرة "الثقافة الوطنية" أداة خطابية تسلب من خلالها إمكانية السرد لدى المهمشين؟ يشير الفضاء الثالث إلى لبس متأصل في المعطيات الثقافية الأساسية. هذا الفضاء، "على الرغم من أنه غير قابل للتمثيل في حد ذاته [...] فهو يشكل الظروف الخطابية للكلام التي تضمن ألا يكون لمعنى ورموز الثقافة وحدة أو ثبات أساسي" (Bhabha 2004: 55).

يتناول هذا المقال، المترسّخ في نظرية ما بعد الكولونيالية، قضايا الهوية والانتماء والشتات وأدوارها الحاسمة في دولة مثل الإمارات العربية المتحدة. بالمقابل، تكافح المجموعات الرائدة في هذا البلد للاحتفال بالماضي الذي يقترح مفهوماً ثقافياً أساسياً لا يترك مساحة كبيرة للعوامل الأخرى، ويشمل تلك الروابط العابرة للثقافات والحدود التي شهدتها منطقة الخليج العربي قبل فترة طويلة من اكتشاف النفط. الفضاء الثالث، إذن، هو مفهوم مفيد لفهم كيف يُعبّر الفنانون عن الفجوة بين الطبيعة والثقافة في أعمالهم الفنية الخاصة. يمكن للصراعات الظاهرة في الأعمال الفنية بين ما يُفهم أنه طبيعة "أصلية" وأنواع الاقتحامات التي يُفهم أنها "أجنبية" أن تظهر، كما أفترض، فهم الفنّان لكيفية ارتباط الأمة والطبيعة. في القسم الإثنوغرافي الموالي، أناقش كيف تؤدي الأعمال الفنية دور المعطيات الثقافية، وكيف يمكنها، بصرف النظر عن سياق الإنتاج وعن الفنّان، التعبير عن حقّها الإخباري في سرد الأمة بطرق أكثر تضارباً مما يريده الفنّان. هنا بالضبط يفتح "الفضاء الثالث" من خلال التناقضات في الأعمال الفنية لكي يشير إلى أوجه الغموض في هذه الأعمال ويثمن إمكاناتها ويجعلها مرئية.

اكتشاف فن الأرض في الإمارات:

كانت الشمس تضرب ظهورنا ونحن نحمل الحجارة من مكان إلى آخر لتشكيل خطوط هندسيّة، وخلق هياكل جديدة في البرّ. لقد جئنا إلى منطقة حتّا الصحراويّة الجبليّة، بالقرب من الحدود مع عُمان، في حافلة صغيرة تتأرجح، موشية بقدمها، كلّما ممرنا بإحدى نتوءات الطريق. ذكرني المكان بقصيدة 'الأرض الخراب' لتوماس إليوت T. Eliot، "حيث تسطع الشمس، والشجرة الميتة لا توفر مأوى، والصرصار لا يدع مجالاً للراحة، والحجر الجاف لا يوحي بوجود الماء". عُقدت الورشة بالتعاون مع برنامج 'الفنّانون المقيمون' لدبي آرت Art Dubai، وهو أكبر معرض فنّي في الخليج العربي. يقوم دبي آرت سنوياً بتمويل مجموعة من الفنّانين لنحو ستة أشهر بهدف إنتاج أعمال خاصّة بموقع معيّن من أجل المرض، وتقام بعض فعاليات 'الفنّانين المقيمين' في الأماكن العامّة. هكذا وجدت نفسي بين مجموعة من عشاق الفنّ في صحراء الإمارات. كانت ورشة العمل عبارة عن تعريف بفنّ الأرض كما يُمارسه الفنّان محمد إبراهيم.

ينتمي محمد أحمد إبراهيم، الذي ولد بخورفكان (أنظر التعليق رقم: 8)، إلى الجيل الأكبر سناً من الفنّانين الإماراتيّين. عُرضت أعماله في العديد من المناسبات في بينالي الشارقة في الإمارة المجاورة لدبي، فضلاً عن بيناليات هافانا ودكا والقاهرة والبندقية ومعارض أخرى. بعض أعماله توجد حالياً بالمتحف العربي للفنّ الحديث في قطر ومتحف الشارقة للفنّ الحديث ومركز سيتارد للفنون في هولندا. محمد إبراهيم هو عضو من مجموعة تتكون من خمسة فنّانين إماراتيّين يُعرفون بكونهم رواد في مجال الفنّ المفاهيمي لدولة الإمارات العربيّة المتحدّة، والذي استمدّ منه فنّ الأرض بعضاً من مقوماته الفكرية والجمالية.

بدأ الفنّان محمد إبراهيم أعماله المتعلقة بفنّ الأرض في الثمانينات، وقد كان من قبل يُعرض أعماله الأخرى في المعارض. يحكي محمد أنّه غالباً ما كان يذهب في رحلات للبرّ بمفرده وقد كان مهتماً بالحجارة والمناظر الطبيعيّة. أخبر هذا الفنان منسقة نسخة 2015 من برنامج 'فنّانون مقيمون'، لارا خالدي، في مقابلة كيف بدأ كل شيء: "ذات مرّة، حوالي عام 1989، ذهبت مع حسن الشريف في رحلة ليوم واحد، هناك أخبرني أنّ ما كنت أفعله يسمى بفنّ الأرض. لم يكن لديّ أيّ معلومات حول هذا الفنّ، لأنها نادرة هنا، كما أنّ هناك نقص في ترجمات الأعمال المتعلقة بالاتجاه التعبيري والتشكيلي" (Khaldi-Ibrahim).

42: 2015). في تلك المرحلة، بدأ إبراهيم البحث عن أعمال فنّانين أمريكيّين يشتغلون على فنّ الأرض مثل روبرت سميثسون Robert Smithson .

تمكّنت ورشة عمل فنّ الأرض من إدارة نفسها دون الكثير من الكلام أو الشرح. تلقينا تعليمات بالبحث عن الحجارة، ثمّ حملها إلى مكان معيّن وتشكيل رباعيّ الزوايا. نظرنا إليه من الأعلى، بدا وكأنّه عمل حجريّ أكثر منه إنتاجا فنيا. لكن إنتاج الفنّ يتطلّب عملا أكثر. هكذا كان حالنا منذ وصولنا بعد الظهيرة. تتشكّل جيومورفولوجيّة حتّا بشكل أساسيّ من الأفيليت الأحمر اللّون، وهو عبارة عن قشرة محيطيّة سابقة وبعض الرّواسب المتكوّنة في المياه العميقة. كانت الحجارة مُحاطة بحشائش لاذعة وغالبًا ما كان من الصعب رفع الحجارة دون التّعرض للّسعات. وضع مشارك آخر في الورشة هذا العمل في سياق أوسع قائلا: "هذه الأشياء الصغيرة جدّا هنا بطبيعتها هي آلياتها الدفاعية"، وقالت موزة: "لا يريدوننا أن نغزو فضاءهم" (أنظر التعليق رقم:9). بعد أسابيع قليلة من رحلتنا إلى حتّا، قام الفنّان محمد إبراهيم بعرض بعض أعماله الأخرى في آرت دبي، حيث كان فنّانا مقيما في ذلك الوقت. لقد أبدع قطعتين: 'العذب والمالح' و'تنقل الأرض'.

العذب والمالح: سحر ربط الأشياء معًا عن طريق ربط الأرض بالبحر:

العذب والمالح هو عمل فنيّ يتكوّن من كومة من الحجارة. بتعبير أدقّ، يتم ربط أحجار بحر قزوين بالشعاب المرجانيّة لخورفكان بواسطة الأسلاك النحاسيّة. يعتقد الفنّان محمد إبراهيم أنّه، من خلال هذا العمل، قد قام بإلغاء المسافة بين أصول هذه الحجارة من خلال تجميعها، وهو إجراء أطلق عليه "عملية تقريب كبيرة" (Khalidi-Ibrahim 2015: 48).

إنّ عمليّة ربط الأشياء ببعضها ببعض لها دلالة ثقافيّة محدّدة في الخليج. في المقابلة، أخبر محمد إبراهيم لارا خالدي (Khalidi-Ibrahim 2015) عن حالة أخرى قام فيها بربط الحجارة "بخيوط من النايلون الأصفر صنعها في قرية هنا نسميها البادية على ساحل جربة. لقد أنجزتُ العمل على جبل يعود إلى القرية. لقد ربطت الحجارة وزهبت، وبالطبع قمت بتصويرها للتوثيق. بعد فترة من الوقت، قال صديق لي من تلك القرية، اسمه راشد بوغازي، أنّه يعلم أنّني أنا من أنجز العمل' قال محمد، هل تعرف ما الذي حدث لعملك؟ فسألته: "ماذا حدث له؟". كان ذلك في وقت تغيّر الفصول من الرّبيع إلى الصيف، أي الفترة الممتدة من فبراير وهي

الفترة التي لا يمكن فيها الصيد. قال صديقي إن الصيادين اعتقدوا أنني استخدمت السحر الأسود ضدهم بربط الأحجار، وبالتالي ربط البحر! تساءل خالدي: "سحر؟".

"نعم، السحر مرتبط بالبحر. لقد أحضروا رجلاً متدينًا لإبطال السحر وقاموا بفك الخيط من كل حجر. هذه هي القصة." (Khaldi-Ibrahim 2015: 47).

أكدت القصة فتانة أخرى تدعى موزة. في الواقع، "يعتقد الناس في هذه المنطقة -منطقة دول مجلس التعاون الخليجي، أو على وجه التحديد في هذا البلد - أن أي شيء مربوط هو عبارة عن سحر" (أنظر التعليق رقم: 10).
التثقل بين الأراضي...التثقل بين الحدود:

سميت قطعة الفنان محمد إبراهيم الثانية، التي أبدعها خلال فعاليات دبي آرت 2015، 'تثقل الأرض'. وُضع العمل الفني في الهواء الطلق بحداثق فنادق جميرا، حيث يُستضاف المعرض الفني كل عام. تتكوّن القطعة من تبادل أرضي بين عمان والإمارات العربيّة المتّحدة. في نظر محمد، يعدّ هذا العمل الفني "طريقة لكسر الحدود وتجاوزها" (Khaldi – Ibrahim 2015: 45). نظرًا لكوني متدرّبة في ذلك الوقت، فقد شاهدت كيف كان الفندق مترددًا في السماح لأعماله الفنيّة بأن 'تخل' بجماليّة عشبه، لكنهم في النهاية وجدوا مكانًا يمكن أن يتفق عليه الطرفان. هكذا سافرت الأرض من قرية عمانيّة إلى قطعة أرض فارغة في فندق مدينة جميرا الفاخر في دبي. تمثّل محمد أن "يستدعي هذا العمل التبادل بين القرية والمدينة وكذلك بين البحر والسّاحل والجبال. بحيث يمكن الحصول في نهاية المطاف على مزيج من كل ذلك" (Khaldi – Ibrahim 2015: 48).

رايات الطبيعة - رايات الأمة:

كانت موزة المطروشي فتانة أخرى مشاركة في ورشة عمل فن الأرض لسنة 2015. في الواقع، ألهمتها هذه الورشة ودفعتها لتجربة هذا النوع من الفن بنفسها بعد أن اشتغلت في الماضي بالمواد الطبيعيّة. صادفت عودتي إلى دبي عام 2016 أن قدّمت موزة عملها في معرض 'فنانون مقيمون'. قبل المشاركة في برنامج 'فنانون مقيمون'، حصلت هذه الفنانة على منحة الشيخة سلامة للفنان الناشئ. من خلال هذه المنحة، يوفر المتبرّع الذي يحمل الاسم المستعار للمؤسسة تمويلًا لمدة عام

واحد بالشراكة مع مدرسة رود آيلاند للتصميم، وذلك بهدف تدريب الطلاب على مختلف التقنيات والمهارات الفنية. حصلت موزة أيضاً على درجة البكالوريوس في الفنون الجميلة والمؤسسات الإبداعية من جامعة زايد، وقد عملت مؤخراً في مشاريع تنظيم وإدارة المعارض.

يتكوّن عمل موزة، الذي عُرض في معرض 'فنانون مقيمون' بآرت دبي 2016، من أعلام تحمل بصمات على أعمدة صدئة، أقيمت خارج فندق مينا سلام مباشرة على قطعة من العشب بجوار نافورة. تظهر هذه الأعلام ملمس وأبعاد التكوينات الصخرية في المليحة الواقعة بصحراء الشارقة. ينقل هذا العمل، الذي يُدعى 'وسومات أنا' (Markings I)، للفنان إحساساً بالخسارة والتحلل غالباً ما يتجلى في كلّ أعمالها كما صرّحت هي بذلك. جلسنا بجانب عملها للحديث عن أصوله وآثاره.

بعد ورشة العمل، اتّصلت موزة بالفنان إبراهيم مرّة أخرى لمعرفة المزيد عن فنّ الأرض. لقد شعرت بأنها وجدت ملاذاً لممارستها الفنية، وكما قالت بنصف مزاح، لقد شعرت بأنني وجدت في محمد إبراهيم الأب الروحي. بعد ورشة العمل، بدأت ممارسة فنّ الأرض في المليحة: "بدأت أذهب باستمرار إلى الموقع، ظلت أذهب وأذهب، وظلت أجري مفاوضات مستمرة مع الأرض؛ كم يُسمح لي بالأخذ من الأرض؟ لقد تمّ بالفعل استبعاد الكثير منها؛ هناك الكثير من مقالع الحجر، والعديد من المعالم، والعديد من الأسوار؛ إنّ الوجود الإنسانيّ ساحق غامر؛ في السابق كان يمكن للمرء أن يذهب إلى هناك بحثاً عن العزلة، لكن الآن لا يمكن ذلك، إذ الناس موجودون في كلّ مكان ... ليس في وجودهم الجسدي، بل في الأشياء التي يتركونها وراءهم أيضاً" (أنظر التعليق رقم: 11). لقد كان الهدف من عملها هو توثيق الطريقة التي تتغيّر بها المناظر الطبيعية، ومدى تأثير الإنسان على الطبيعة.

استلهمت الفنانة موزة فكرتها لعملها 'وسومات أنا' من الرايات المرسومة على الجبال في الإمارات العربية المتحدة. أثناء القيادة إلى حتّا، يمكن للمرء أن يرى بسهولة أعلاماً كبيرة مرسومة على الجبال. تتساءل موزة عن هذه الممارسة: "أشعر أنّ هناك قدسيّة للأرض". رغم أنّ هذا المقدّس يمكن تفسيره بشكل مختلف من قبل مختلف الناس. عثرت موزة أيضاً على جداريات، على سبيل المثال، بالقرب من

رأس الخيمة، كانت في الواقع أدعية: "اللهم احفظ هذه الأرض"، أو بدقة أكبر تقول موزة: "يا رب حافظ على هذه الأرض آمنة"، "القدسية التي تتصف بها الأرض لدينا تترجم على العلم. كلما وضعنا علماً، فإننا نُعزز مدى قداسة هذه الأرض. وقد أصبح الأمر أكثر وضوحاً في الطبيعة، حيث يوجد تلوث بصري أقل". أخبرتني أيضاً أن المزيد والمزيد من الأسوار بدأت تظهر في جميع أرجاء المشهد الطبيعي، إما في السياجات المحيطة بالحيوانات، أو تلك التي تشير إلى "المشاريع البارزة التي ستقام في تلك المناطق". لقد توقفتُ ونظرتُ إليّ قائلة: "كم من الوقت لدي مع هذا المشهد قبل أن يتغير؟" لم يكن لديّ جواب! لكن بالنسبة إليها، كان العمل الفني الذي أبدعته استمراراً للمحافظة على هذا المشهد.

من أجل خلق الفن، ذهبت موزة والتقطت صوراً للبنيات والصخور بهدف نقل الصور الفوتوغرافية للأرض على هذه الأعلام البيضاء: هكذا قامت بنقل الوُسومات من المكان إلى اللامكان. لكنّها تساءلت مرة أخرى: "ماذا لو كانت هذه الصورة للمناظر الطبيعية التي تمكنتُ من خلقها هي كل ما تركته ورائي؟ كل ما سأكون قادرة على فعله هو رؤيتها، ولكن لن أتمكن فعلاً من لمسها" (أنظر التعليق رقم: 12). أثناء إنتاجها للفن، بحثت عن الألوان المناسبة لتطبع علاماتها على الأعلام. لقد سعت في البداية إلى الحصول على ألوان محلية بدولة الإمارات العربية المتحدة لاعتقادها بإمكانية العثور على النيلي والزعفران والحناء في الإمارات، إلا أنها تبدو مستوردة من الهند. ذهبت إلى السوق وتحديثت إلى السيدات المسنات هناك، وكل ما أخبرنها عن الألوان هو "لا نعرف... كل ما نعرفه هو أنها مستوردة من الهند" (أنظر التعليق رقم: 13).

لقد أضاف هذا التفاعل، في نظر موزة، طبقة أخرى على راياتها. أصبح أمراً مألوفاً إلى درجة أننا لا نشكك فيه، رغم كونه دخيلاً، إلا أنه قد أصبح جزءاً من تراثنا أو ثقافتنا. لهذا السبب وضعتها طبقة على قمة هذه الأعلام لكي أقول إنه نحن، لقد بحثت عن الكلمات المناسبة وأضافت: "لإشارة إلى هذه الطبقة المألوفة رغم كونها أجنبية، التي تحدثت على الأرض نفسها [أيضاً]، سواء كانت المشاريع التي تنجز أو... توقفت مرة أخرى وأخذت نفساً عميقاً: "... نحن الآن نتجاوز هذه الأشياء ولا نسألها أو نلاحظها حقاً". نظرت إليّ للتأكيد: "أقصد أنه ليس لدي أي شيء ضد المشاريع السكنية أو الصناعية؛ ليس لدي شيء ضد"

الناس الذين لديهم مكان للعيش فيه! أو أن يكون لديك عمل أو اقتصاد أفضل أو أي شيء آخر، لكنّ ثمة دائماً سؤال حول مصير هذا المشهد؟ حتى مع مشاريع السياحة البيئية، فإنّ نقل الناس إلى الأرض لا يزال يغيّر المعالم والمشهد الطبيعيّ (أنظر التعليق رقم: 14).

الطبيعة مقدّسة، في نظر موزة، وتحاول حمايتها. عندما سمعت بأعمال الفنّان محمد إبراهيم الفنيّة التي تربط الأشياء ببعضها البعض، حاولت أن تفعل الشيء نفسه: "إذا كنت أدعي أنني أقوم بسحر وأضعه هناك، لن يذهب الناس إلى هناك بعد الآن"، على الأقلّ هذا ما اعتقدته. ثمّ عدت ولاحظت أنّ الناس لا يهتمون حتى، بل قاموا بنقل الحجارة فقط. فنّ موزة، حسبها، هو تدخّل في تصرفات البشر، في آخر المطاف. إنّها تسعى إلى "التدخّل فيما يفعله الناس هناك، أكثر من التدخّل في الأرض نفسها" (أنظر التعليق رقم: 15).

مناقشة:

على الرغم من أنّ كلا من الفنّانين اللذين قدّمتهما في هذا المقال يُمارسان فنّ الأرض، إلا أنّهما يقومان بذلك بطرق مختلفة. الفنّ الذي يمارسه محمد إبراهيم يتدخّل مباشرة في الأرض ويحوّلها، بل ينقل الأرض من مكان إلى آخر: مقاربتة للطبيعة لا نهاية لها، ولا يمكن حصرها في الحدود. لا يمكن تقريب المسافة إلا بالقوّة، كما تبرز أحد أعماله الفنيّة. لا يمكن مساواة فهم محمد للطبيعة مع حدود الأمة، بسهولة.

من ناحية أخرى، قد يكون نهج موزة أقلّ تدخّلاً، وهذا ربّما راجع لنظرتها إلى الطبيعة على أنّها أصليّة، وترى أنّ المشروعات المقدّمة للسياح في الصحراء مصطنعة وغير مرغوب فيها. فنّها عبارة عن احتجاج ضدّ مثل هذه التدخّلات: يبدو أنّ في فنّها موازنة وثيقة بين الأمة والطبيعة. بل إنّ عمليّتها في الإنتاج الفنّي تكشف عن طبيعة الإشكاليّة في هذا الافتراض الأوّلي للأصالة المتأصّلة ونقاء الطبيعة. في رحلة بحثها عن الألوان، كان عليها أن تقترب بالضرورة من السوق حيث اكتشفت أنّه برغم كون الألوان من الناحية النظرية تعدّ محليّة في دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، إلا أنّ استيرادها أصبح أكثر جدوى الآن. لذلك، فإنّ فنّ الأرض الذي تمارسه موزة لا يأتي بصفة "بحة" من داخل حدود دولة الإمارات، ولكنّها تعلن

بالفعل عن العلاقات التاريخية المتشعبة التي أقامتها الدولة في الماضي وما زالت تقيمها اليوم.

يبدو أن عمل موزة يتحدث أيضاً عن صراع داخلي: لقد نشأت الفنانة، كما قالت، بوصفها من مواليد التسعينيات، عندما بدأت عملية بناء طريق الشيخ زايد. كلما كبرت موزة، كلما زاد اتّاع نطاق الطريق. استخدمت هذه الكناية في حديثنا للإشارة إلى غموض كفاحها الداخلي. ليست موزة بالفنانة الوحيدة التي تنظر بشيء من الشك إلى التغيرات السريعة في المشهد الإماراتي بعد ظهور أول الاستكشافات النفطية. سرعان ما أصبحت الإمارات جزءاً من اقتصاد عالمي يسير بخطى سريعة يواكب وتيرة المراكز المالية العالمية التي تنتمي إليها دبي الآن أيضاً. تدخلات محمد إبراهيم، في نظر موزة، هي أكثر عدوانية، لكنه هو الآخر نبه الصحفيين إلى الطرق التي تحوّلت بها المناظر الطبيعية في السنوات القليلة الماضية. لقد قال إن: "الجبل يختفي". "يصنعون الخرسانة من أجل ناطحات السحاب. يأخذون الجبل ويحظرونه إلى المدينة. ربما لن يكون للجيل القادم جبل بعد الآن" (Jones 2016). حتى أن كيفن جونز Kevin Jones، الصحفي الذي أجرى مقابلة مع إبراهيم في منزله بخورفكان، استنتج بشكل مثير أنه: "...من الصعب ألا نتعجب، عند العودة إلى دبي مروراً بميناء خورفكان على الطريق E99 : نجد امتداداً طويلاً للطرق التي تحدّها صهاريج تخزين النفط وتضاءلا مهول للقمم! إلى أي مدى سيضطّر إبراهيم إلى الاعتزال في الجبال للحفاظ على علاقته الفريدة مع الطبيعة البدائية التي تختفي ببطيء ولكن بطريقة أكيدة" (جونز 2016).

إمكانات فن الأرض:

بين مشاعر التدخل وثبات الطبيعة، يقوم فنّانو الأرض بعمل تغييرات مرئية في كلّ من المشهد والطبيعة الغامضة لأعمالهم الفنية كمعطيات ثقافية. كما ناقشنا سابقاً، أشبّه هذه الأعمال الفنية بما أسماه هومي بهابها بـ "المعطيات الثقافية"، وهي عبارة عن بيانات أنشأت من خلال "فضاء متناقض وغامض" (Bhabha 2004: 55) - في فضاء ثالث يعدّ بمثابة فضاء يقع بين الاثنين.

وإن كانت الأعمال الفنية المعروضة هنا تشير إلى الطبيعة، فإنّها تحيل على واحدة منها فقط، وهي التي شهدت تدخلات عديدة بالفعل من خلال عمليات

طبيعية وثقافية، كما تقرّ موزة بذلك. من المستحيل إنتاج عمل فنيّ من خلال مكان وفي مكان لم يكن له أيّ اتصال بأيّ عمليات ثقافية أو تاريخية أو سياسية سابقة على الإطلاق. تكشف عملية موزة للإنتاج الفنيّ، حتّى لو لم يكن نيّتها القيام بذلك، عن العلاقات التجارية بين الهند والإمارات العربية المتّحدة. على الرغم من توفّر هذه الأنواع المحلية من الناحية النظرية، إلا أنّها تُستورد من الهند. سواء أراد المرء أن يسميها وجهًا من وجوه العولة أو علاقات عابرة للدول، فإنّ تاريخ دولة الإمارات وتجارها وثقافتها تظلّ متشابكة مع البلدان الأخرى. ولكن بسبب التجارة والانفتاح، فقدت الطبيعة في الإمارات بعدها الأصليّ. في صغرها، كان يلزم موزة يوما كاملا للوصول إلى جبال حتّا، والآن يمكن قطع مساحات شاسعة على الطريق السريع.

صار وصول الإماراتيين والمقيمين، والسياح أيضا، إلى الطبيعة سهلا. أصبحت المناطق الطبيعية في الإمارات وصحاريها وجبالها والبحر وجهات سياحية تستقبل نسبة عالية من السياح في السنوات القليلة الماضية. بل أصبحت السياحة كذلك وسيلة لتنويع اقتصاد الإمارات، الذي كان أحد الشواغل الرئيسة للحكومة بالنظر إلى اقتراب مرحلة ما بعد النفط (Melotti 2014). أصبح التراث الطبيعي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث الثقافيّ، مورداً مهدداً، وهو ما قد يكون قريباً أكثر من الحاضر، ومن ثمّ، يُحتفل به في مهرجان قصر الحصن المذكور في بداية هذا المقال. ومع ذلك، فإنّ المهرجانات التراثية، وتسويق التراث الطبيعيّ، من خلال إبراز التقاليد الثقافية التي تتّجه نحو الاندثار، له جاذبية معينة للجماهير السياحية، التي ترغب في الغوص في "التقاليد" الأصلية للبلد.

هذه المهرجانات التراثية لا تظهر سوى جزء بسيط من تاريخ الأمة ككلّ وثقافتها، وذلك بالاحتفال بتقاليد مواطني الدولة فقط. نجد أنّ العديد من سكان الدولة لفترة طويلة، على سبيل المثال، لديهم جذور في بلدان المحيط الهنديّ، ومع ذلك فإنّ تراثهم غير مدرج في هذه المهرجانات. يكشف إنتاج الأعمال الفنية التي تتناول تقسيم الطبيعة/الثقافة، مثل وسومات موزة، عن العديد من الجوانب المألوفة "الأجنبية". تشير مثل هذه المعطيات الثقافية إلى تنوّع ثقافيّ، وبذلك تكون لديها القدرة على توفير البيانات التي يتم إنشاؤها في الفضاء الثالث الذي يعمل كوسيط بين الطبيعة والثقافة.

تُبسّط هذه التصريحات، الملازمة للمعطيات الثقافية، في الفضاء الثالث الحق في السرد. حيث يمكن أن تأخذ الأعمال الفنية، من خلال إنتاجها ونشرها، معنى مختلفاً: يمكنها أن تأخذ الحق في سرد الأمة من وجهة نظر مختلفة. بالنسبة إلى محمد أحمد إبراهيم، تُظهر قطعتة "تنقل الأرض" الخاصة به تهجيناً يصعب من خلاله تحديد أي قطعة أرض هي المعنية، لأنها يمكن أن تكون الاثنين في آن واحد، وتشير إلى اصطلاحية الحدود بين سلطنة عمان والإمارات العربية المتحدة. هذا التهجين غائب تماماً في السرديات الوطنية لدولة الإمارات العربية المتحدة، والتي تصوّر هوية أساسية متجذرة في الماضي البدوي المثالي، غير أن الفنان الذي يشغلون على هذه الموضوعات -المفاوضات- يتعمقون مراراً وتكراراً بالروابط التاريخية الفنية التي نشأت مع أشخاص من قارات ودول أخرى. على الرغم من أن الفن يندرج ضمن جداول الأعمال التراثية في حالة الإمارات، إلا أن الأول هو الذي يمكن أن يتحدّى الأشكال الأساسية لهذا الأخير. إن عباراتها -ومعطياتها - مخفية إلى حد ما: فهي غير مرئية للجمهور الذي يتردّد على المهرجانات التراثية الكبيرة التي تموّلها الدولة، بل هي واضحة فقط لأولئك الذين يزورون المعارض الفنية. ومع ذلك، يكشف فن الأرض في عملية إنتاجه عن عدم وجود طبيعة لم تلمس، وبالتأكيد ليست خالية من التأثيرات الثقافية المختلفة.

استنتاج:

لقد حاولت، في هذا المقال، أن أثبت أن إنتاج فن الأرض يمكن أن يكشف عن كلّ من الافتراضات الكامنة التي يحملها الفنان بوصفها تيمات وطنية، والجوهر الغامض لتلك البيانات الثقافية التي تنتقل بين الأنا والآخر، وبين الطبيعة والثقافة (هذا لا يعني أنه يمكن مساواة واحد بالآخر). لقد تبّنت مصطلح هومي بهابها للمعطيات الثقافية واستخدمت مفهومه عن "الفضاء الثالث"، والذي من خلاله تُظهر البيانات الثقافية غموضها المتأصل وتعدّد أصواتها. الفضاء الثالث هو الفضاء الواقع بين الاثنين، مساحة تشكّل المسافة الفاصلة بين الطبيعة والثقافة، وكذلك تقاطعاتها، وبالتالي تمويه حدود كلّ واحدة منهما. كما ذكر بهابها، "إن فعل التفسير ليس مجرد فعل تواصل بين الأنا والآخر المعين في الكلام" (Bhabha 2004: 53). لا يُنتج المعنى إلا عندما يكون هذان المكانان -الأنا والآخر بالإضافة إلى أشكال أخرى من الشائيات - كما ذكر الباحث: "مفعّلان

في عملية المرور للفضاء الثالث"، وهو المكان الذي يكون فيه إنتاج المعنى ليس بالضرورة فعلاً واعياً في حدّ ذاته. غير أنّ هذه العلاقة اللاواعية بالتحديد تشير إلى "ازدواجية في فعل التفسير" (Bhabha 2004: 53).

ولعلّ السّرديات الوطنيّة لدولة الإمارات العربيّة المتّحدة تتعامل مع تراث الجماعات البدويّة، وتغفل تقاليد الجماعات الأخرى، بما في ذلك التجار القادمون من الخارج، ومجتمعات المهاجرين الكبيرة والمندمجة جيداً، والتي لم تجد فقط موطنها في الخليج العربيّ، بل تساهم أيضاً بحيويّة في الازدهار الاقتصادي والاجتماعي.

الاختلافات في الممارسة:

كانت دراسات الحالة التي اخترتها مختلفة في مقاربتها لفنّ الأرض كممارسة. نجد في كلّ واحدة منهما عاملين أساسيين يلعبان دوراً بالغ الأهميّة. العامل الأوّل يشير إلى الطبيعة التداخلية لفنّ الأرض: يُمارس فنّ الأرض في الطبيعة، ولكونها في هذه العمليّة تستبعد الطبيعة في خلق شيء جديد من المواد الخام الموجودة. لقد كان فنّ الأرض، في بداياته في الولايات المتحدة في ستينيات القرن الماضي، وسيلة لمقاومة تسليع الفنّ في الأماكن الضيقة التي يُسمح "رسمياً" بعرض الفنّ فيها، مثل المتاحف والمعارض والمساحات المشابهة. كان من المفترض أن يقاوم فنّ الأرض مثل هذه الأماكن. ولأنّ المعارض يمكن أن تقام في كلّ مكان، فلا يمكن ولا ينبغي ربط الفنّ بالفضاءات الرسميّة للإنتاج الفنّي. ومع ذلك، فقد نُقلت "فنون الأرض" بالتأكيد، على جانبي المحيط وإلى أماكن العرض. هذا هو الحال أيضاً في أعمال الفنّانين اللّذين تحدثت عنهما هنا. "أشعر بالأنانية مع فنّ الأرض": هذا ما صرح به محمد إبراهيم للصحفيّ كيفين جونز في مقابليهما، "مجرّد إنتاج ذلك الفنّ والحفاظ عليه هناك. يحتاج مالك المعرض لرؤيتها. هناك حاجة ملحّة لرؤيتها" (Jones 2016).

يُثير هذا الأمر القضية الثانية المتعلقة بفنّ الأرض المتمثلة في كون الأعمال الناتجة عن هذا الفنّ سريعة الزوال: غالباً ما يذبل فنّ الأرض قبل أن يتمكن الجمهور من رؤيته. في بعض الأحيان، لاحظت موزة، أنّها لم تستطع العثور على أعمالها الفنّية في الصحراء، لأنّ الصحراء لها حياة خاصّة بها، ويغيّر الزوار المشهد بطرقهم أيضاً. تشير الأعمال الفنّية، في اندثارها، إلى طبيعة قصر العمر بسبب

ظروف طبيعية محددة: غالباً ما يكون تغير المناخ أكثر وضوحاً في أشد الظروف الطبيعية قسوة، وتنتمي الصحاري بالتأكيد إلى هذه الفئة من البيئات الطبيعية القاسية. ترتبط هذه الظروف الطبيعية بأسلوب حياة استمر على مرّ القرون في أماكن نائية. على هذا النحو، أصبحت، بشكل واضح، جزءاً من الاحتفال المعاصر بالتراث الطبيعي والثقافي. ومع ذلك، من المستحيل على سرد وطني واحد فقط أن يشرح المكان بالكامل - فهناك دائماً ما هو أكثر من ذلك - كما أنّ الأعمال الفنية التي تتناول بدقة مثل هذه الموضوعات تكشف عن هذه السرديات المختلفة. ومن ثمّ، فهم يتولّون الحقّ في السرد باسم الفنّان وبغض النظر عن نواياه.

آفاق البحث:

كانت الأهداف الرئيسية لهذا المقال هي دراسة دور الفنّ في عمليات بناء الهوية الوطنية والاحتفال بالتراث، وإظهار كيف يمكن أن يكشف عن ظروف مساءلة مثل هذه الاحتفالات. يدفع هذا الإدراك إلى إعادة التفكير في التفرعات الثنائية التي يبدو أنّها تُسهّل فهم العمليّات الحالية لتشكّل المواضيع في الخليج العربي: كثنائية العامل المأجور والرئيس، الهندي والإماراتي، الصحراء وغيرها من أشكال التراث. في الواقع، تعدّ الصحراء مكاناً غريباً يخصّص لغرض سرد القصص الوطنية الفريدة، حيث كانت الصحاري عبارة عن بحار عبرها لا البدو فقط، وإنّما التجار والمسافرون "الأجانب"، ومن ثمّ، ربط الاتصال بين التقاليد المحليّة والثقافات الأخرى التي يفصل بينها الملح وبحر الرمال.

وهذا لا يعني، طبعاً، أنّ الانقسامات ليست مفيدة في استيعاب أوليّ لعالم معقّد، ولكن يجب علينا أن نتجاوزها إذا أردنا أن نرتقي إلى مهنة تكرّس نفسها لتحليل التعقيدات وثورات الهويّات الثقافية (والوطنية). تقف مثل هذه الهويّات دائماً في حوار مع هويّات أخرى أكثر من نفسها، وعندما تفعل ذلك، تصبح أكثر من نفسها.

أبريل 2017.

التعليقات:

1- Sindelar, Melanie. (2017). *Land art as a means to negotiate natural and cultural heritage in the United Arab Emirates*. Cesky Lid. 104. 213-230. 10.21104/CL.2017.2.03.

- 2 - ميلاني جانيت سنديلار: باحثة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، مجال اهتمامها هو الفن والتراث بالشرق الأوسط والإمارات العربية المتحدة، لديها عدة منشورات ومداخلات في تظاهرات علمية مختلفة عن التراث والفن بمنطقة الخليج العربي.
- 3 - باحثة في مجال التراث الثقافي والتنمية، جامعة محمد الأول، وجدة - المغرب.
- 4- The abstract is written by the author of the article.
- 5 - يمكن العثور عليها في العديد من التقارير الإعلامية، كتقرير الشوش (2013)، أو في المنشورات ذات الصلة بالحكومة، انظر على سبيل المثال العوضي (2013).
- 6 - هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة (2015)، بيان صحفي.
- 7 - منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (2011)، قائمة التراث الثقافي غير المادي COM.6، من بين تقاليد أخرى.
- 8 - خورفكان هي منطقة تقع في إمارة الشارقة، على ساحل الفجيرة الشرقي في مواجهة خليج عمان.
- 9 - مقابلة مع موزة المطروشي، مارس 2016.
- 10 - مقابلة مع موزة المطروشي، مارس 2016.
- 11 - مقابلة مع موزة المطروشي، مارس 2016.
- 12 - مقابلة مع موزة المطروشي، مارس 2016.
- 13 - مقابلة مع موزة المطروشي، مارس 2016.
- 14 - مقابلة مع موزة المطروشي، مارس 2016.
- 15 - مقابلة مع موزة المطروشي، مارس 2016.

المصادر والمراجع:

- 1-Abdulla, Adnan K. – Al-Naboodah, Hassan (eds.). 2001. *On the folklore and oral history of the United Arab Emirates and Arab Gulf countries*. Al Ain: Zayed Center for Heritage and History.
- 2-Abu Dhabi Tourism and Culture Authority. 2015. Qasr Al Hosn Festival Attracts Nearly 120,000 Visitors in Just 11 Days. Abu Dhabi.
- 3-Al-Awadhi, Abdullah. 2013. “*Qasr AlHosn: An Inspiring National Heritage*”. The Emirates Center for Strategic Studies and Research. Retrieved from: http://www.ecssr.ac.ae/ECSSR/print/ft.jsp?lang=en&ftId=/FeatureTopic/Abdullah_AlAwadhi/FeatureTopic_1650.xml.

- 4-Arabian Peninsula: **Debates, discourses and practices**. Farnham, Surrey, England: Ashgate: 99–117.
- 5-Bhabha, Homi K. 2004. **The location of culture**, Routledge classics. London, New York Routledge.
- 6-Bhabha, Homi K. 2014. “**The right to narrate**”. Harvard Design Magazine. [2017-01-25] Retrieved from: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>.
- 7-Boettger, S. 2004. **Earthworks: Art in the landscape of the sixties**. Berkeley, London: University of California Press.
- 8-Bristol-Rhys, Jane. 2009. “**Emirati Historical Narratives**”. History and Anthropology 20: 2: 107–121.
- 9-El Shoush, Mai. 2013. “**Qasr Al Hosn Festival celebrates 250 years of Emirati history**”. [2017-02-03] Retrieved from: <http://www.thenational.ae/arts-culture/onstage/qasr-al-hosn-festival-celebrates250-years-of-emirati-history>.
- 10-Exell, Karen – Rico, Trinidad. 2014. “**Introduction: (De)constructing Arabian Heritage Debates**”. In: Exell, Karen – Rico, Trinidad (eds.): Cultural heritage in the Arabian Peninsula: Debates, discourses and practices. Farnham, Surrey, England: Ashgate: 1–18.
- 11-Fibiger, Thomas. 2011. “**Global Display– Local Dismay. Debating “Globalized Heritage” in Bahrain**”. History and Anthropology 22: 2: 187–202.
- 12-Gellner, Ernest. 1983. **Nations and nationalism: New perspectives on the past**. Oxford: Blackwell.
- 13-Gingrich, André. 2013. “**Establishing a ‘Third Space’? Anthropology and the Potentials of Transcending a Great Divide**”. In: Hastrup, Kirsten (ed.): Anthropology and Nature. London New York: Routledge: 108–124.
- 14-Hobsbawm, Eric J. – Ranger, Terence O. 1983. **The invention of tradition**. Cambridge: Cambridge University Press.
- 15-Jones, Kevin. 2016. “**Mohammed Ahmed Ibrahim. Where I Work**”. [2017-01-23] Retrieved from: <http://www.artsiapacific.com/Magazine/98/MohammedAhmedIbrahim>.
- 16-Khalaf, Sulayman. 2000. “**Poetics and Politics of Newly Invented Traditions in the Gulf: Camel Racing in the United Arab Emirates**”. Ethnology 39: 3: 243–261.
- 17-Khalidi, Lara – Ibrahim, Mohammed A. 2015. “**Stones. A conversation between Lara Khalidi and Mohammed Ahmed Ibrahim**”. In: A.i.R. Dubai, 2. (ed.): Book of doubt. Dubai: Art Dubai: 42–59.

18-Lévi-Strauss, Claude. 1966. *The Savage Mind*. London: Weidenfeld & Nicolson.

19-Melotti, Marxiano. 2014. “*Heritage and Tourism. Global Society and Shifting Values in the United Arab Emirates*”. Middle East – Topics & Arguments 03: 71–88.

20-Smithson, Robert – Flam, Jack D. 1996. Robert Smithson, *the collected writings, The documents of twentieth-century art*. Berkeley: University of California Press.

21-Struve, Karen. 2013. Zur Aktualität von Homi K. Bhabha: *Einleitung in sein Werk*, Aktuelle und klassische Sozialund Kulturwissenschaftler/innen. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

22-United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO). 2011. “*Al Sadu, traditional weaving skills in the United Arab Emirates. Inscribed in 2011 (6. COM) on the List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding*”. [2017-02-03] Retrieved from: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/USL/al-sadu-traditional-weavingskills-in-the-united-arab-emirates-00517>

23-Vora, Neha. 2013. *Impossible citizens: Dubai's Indian diaspora. Durham*, London: Duke University Press.

24-Wakefield, Sarina. 2014. “*Heritage, Cosmopolitanism and Identity in Abu Dhabi*”. In Exell, Karen – Rico, Trinidad (eds.): Cultural heritage.

