

صيانة الموروث الفني المدني ومفهوم الاستدامة الفنية
قراءة في حيثيات ترميم نافورة "سترافينسكي" بساحة بوبورغ بباريس
Preserving the civic artistic heritage and the concept of
artisticsustainability: who decides?
The grounds for the restoration of the "Stravinsky"
fountain

in Beaubourg Square in Paris
د. نسرين الغربي*، جامعة صفاقس (تونس)، gharbinesrine46@gmail.com

تاريخ الإرسال: تاريخ القبول: تاريخ النشر:

ملخص:

تتّزّل هذه المداخلة ضمن دراسة مفهوم الاستدامة الفنية ومدى "صلوحية" العمل الفني في الفضاء العمومي، سواء لعدم مواكبته لتطلّعات الدائقة العامة بحكم أنّها الطّرف المعني بالتلقّي، أو بسبب تلف مكوناته التي تستوجب الصيانة لكلّ ما هو "موروث" فني مشترك.

في هذا الإطار نتناول في دراستنا هذه "نافورة سترافينسكي" المتكوّنة من مجموعة منحوتات صوّتية - حركية للفنانين "جون تينغلي" و "نيكي دي سان فال" لسنة 1983 والتي لعبت دورا ثقافيا واجتماعيا منذ تنصيبها في ساحة "بوبورغ" بباريس وأضفت على المكان بعدا تشاركيا وفنيا لعديد الأجيال، ولكن مع مرور الزمن تاكلت مكوناتها المادية والكهربائية لتصبح عنصرا "قبيحا" يستوجب إمّا اقتلاعها من مكانها أو التّدخل العاجل لترميم مكوناتها "المتعدّدة الاختصاصات" من خامات ومنظومات كهربائية. فهل يتمثّل الأمر في إنقاذ موروث فني مدني مشترك، بمثابة الملك العمومي والرّمزي، أم اختيار سياسي بلدي بمثابة المعلم المدني السّياحي؟

من هذه المعطيات والمنطلقات، قسّمنا مداخلتنا إلى عناصر أربعة، تناولنا في أوّلها الجانب الاصطلاحي والمفاهيمي لما يسمّى "المنحوتة العمومية" و "المنحوتة المدنية متعدّدة الاختصاصات" و "الصّفقة العمومية" و "المنحوتة التّشاركية" و "الاستدامة الفنية" و "ترميم العمل الفني".

لنتعرّض في العنصر الثّاني لظروف نشأة "نافورة سترافينسكي" وسياق اختيارات السّلطة لتنصيب النّافورات الرّمزية بساحات بباريس، متعرّضين في ذلك للقرارات

* المؤلف المرسل

والتوجهات السباسبية في دعم المشهد الثقافي والفني في الفضاءات العمومية بما فيها من أبعاد رمزية ودعم لانفتاح الهوية المحلية على العالم. أما العنصر الثالث فقد خصصناه للتوجهات الفنية لكل من الفنانين "تينغلي" و "سان فال" والأبعاد التشكيلية والمفاهيمية والتشاركية لهذه المقاربة المشتركة بينهما من ناحية وبين مختلف الأطراف المتدخلة من تقنيي كهرباء ومهندسي صوت ومصممي حدائق وناقرات وهندسة مدنية وغيرها. لنختم في العنصر الأخير بطرح مسؤولية السط المختصة والأطراف المعنية في صيانة "الموروث الفني" العمومي ومدى مساهمتها في "استدامة" الملكية المشتركة، انطلاقا من القرارات الجريئة بخصوص "نافورة سترافينسكي".

الكلمات المفتاحية: الموروث الفني، المنحوتة العمومية، ترميم العمل الفني، المنحوتة المدنية متعددة الاختصاصات، الاستدامة الفنية

Abstract (in English):

This intervention falls within the framework of the study of the concept of artistic sustainability and the extent of the "validity" of the artwork in the public space, whether it does not keep pace with the aspirations of public taste by virtue of being the party concerned with receiving, or because of the damage of its components that require maintenance for all that is a common artistic "inheritance".

In this context, we discuss in our study this "Stravinsky Fountain", which consists of a group of sound-kinetic sculptures by the artists "John Tinguely" and "Niky De Saint-Phalle" for the year 1983, which has played a cultural and social role since its installation in the "Beaubourg" square in Paris and added to the place a participatory dimension. Technically, for many generations, but with the passage of time, its physical and electrical components have eroded to become an "ugly" element that requires either uprooting it from its place or urgent intervention to restore its "multi-disciplinary" components of raw materials and electrical systems. Is it the matter of saving a

common civic artistic heritage, as a public and symbolic domain, or is it a political choice of the municipal authority to consider it as a civic tourist landmark?

Based on these data and starting points, we divided our intervention into four chapters, the first of which dealt with the terminological and conceptual aspect of what is called "public sculpture", "multidisciplinary civic sculpture", "public deal", "participatory sculpture", "artistic sustainability" and "restoration of artwork". "

In the second chapter, let us examine the circumstances of the creation of the "Stravinsky Fountain" and the context of the authority's choices to install symbolic fountains in the squares of Paris. In that, we will be exposed to political decisions and directions in supporting the cultural and artistic scene in public spaces, including symbolic dimensions and support for the openness of the local identity to the world.

As for the third chapter, we devoted it to the artistic orientations of each of the artists "Tinguely " and "De Saint-Phalle" and the formative, conceptual and participatory dimensions of this common approach between them on the one hand and the various parties involved such as electrical technicians, sound engineers, garden designers, fountains, civil engineering and others.

Let us conclude in the last chapter by raising the responsibility of the competent authorities and the concerned parties in the maintenance of the public "artistic heritage" and the extent of their contribution to the "sustainability" of the joint ownership, based on the bold decisions regarding the "Stravinsky Fountain".

Keywords: Artistic Heritage, Public sculpture, Restoration of Artistic Works, Multidisciplinary Urban Sculpture, Artistic Sustainability.

مقدمة

تعددت أشكال التدخل الفني في الفضاءات العمومية شكلاً وفضاء واستعمالاً، متراوحة بين النصب التذكارية والتنصيبات الملحمية والمجسمات الرمزية وغيرها مما جادت به أنامل الفنانين على مر العصور، ولكنها بقيت في مجملها غير قابلة للاستعمال المتلقي، ذلك المواطن أو المار الذي يجد نفسه مورطاً (سواء بإرادته أم بغيرها) في تقبلها ضمن النسيج المدني لمكونات المدينة، لهذا فهي تعتبر من ضمن الفن المدني وعلى ملك المجموعة أو بالأحرى بمثابة الموروث الفني المدني الجماعي.

أمام هذه الحتمية في تواجد المنحوتة المدنية في تخوم وأركان وساحات المدينة، تنشأ تفاعلات المارة مع مكوناتها وتطفو على السطح حوارات متنوعة على الأصعدة التأميلية والتأويلية وحتى الاستعمالية، فتصبح بمثابة الملكية العمومية التي تستحق العناية وتستوجب في مقابل ذلك أصنافاً عدة من الصيانة والترميم وغيرها من التدخلات التي تضمن استدامتها الفنية. فما هو إذن مفهوم الاستدامة الفنية ومدى "صلوحيتها" العمل الفني في الفضاء العمومي، وما هي أسباب تلفه أو خطر انتهاء صلوحيته التي تستوجب صيانتها بوصفه "موروثاً" فنياً مشتركاً؟

في هذا الإطار نتناول في دراستنا هذه "نافورة سترافينسكي" المكونة من مجموعة منحوتات صوتية - حركية للفنانين "جون تينغلي" و "نيكي دي سان فال" لسنة 1983 والتي لعبت دوراً ثقافياً واجتماعياً منذ تنصيبها في ساحة "بوبورغ" أمام مركز "بومبيدو" بباريس وأضفت على المكان بعداً تشاركياً وفنياً لعديد الأجيال، ولكن مع مرور الزمن تكلت مكوناتها المادية والكهربائية لتصبح عنصراً "قبيحاً" يستوجب إما اقتلاعها من مكانها أو التدخل العاجل لترميم مكوناتها "المتعددة الاختصاصات" من خامات ومنظومات كهربائية. فهل يتمثل الأمر في إنقاذ موروث فني مدني مشترك، بمثابة الملك العمومي والرمزي، أم اختيار سياسي بلدي بمثابة المعلم المدني السيلحي؟

1. أطر البحث

1.1. السياق والاصطلاحي

يندرج الفن المنصّب في باحات وساحات المدينة بمثابة التجهيز العمومي الذي يُعرض مباشرة على المواطن المار، سواء من أهل المدينة ذاتها أو عابراً منها، لهذا برزت عدة تسميات لهذا الجنس الفني حسب سياقات اجتماعية وثقافية ومدنية، تختلف باختلاف تتولاتها المفاهيمية، حيث يعرف الباحث سامي القليبي كل تدخل فني في فضاءات المدينة بأنه "فن عمومي" (art public) أو "فن المدينة" (art de la ville) أو "الفن الحضري" أو المدني (art urbain)، وهي تستعمل عادة للدلالة على هذا النوع من تنصيب أعمال فنية في فضاءات المدينة، ولكن نجدها في المجال الثقافي الأوسع تشمل

كلّ الأفعال التي تستدعي "تدخلات فنية" للفنانين (أو غيرهم) من الذين يستثمرون الفضاء العمومي كمسرح للتدخل الفني التشكيلي أو "الحداثي" (événementiel)، الخالد منه أو الزائل" (القليبي، 2022: 327)، كما تستعمل عبارة "طلبية عمومية" (Commande Publique) في مجال المؤسسات الثقافية "حيث تتمثل في شكل فنّ مخصص، أقرب إلى التصميم المدني، بمثابة الفنّ الذي يهتم بتصوّر ورسم أحجام ومعالَم ومكوّنات الفضاءات المفتوحة من وجهة نظر عامّة للجمالية المدنية/الحضرية (esthétique urbaine)، لذلك فهو فنّ يستدعي التمشّيات المفاهيمية والتقنية في مختلف مجالاتها وخبرائها المختصين من المماريين والمهندسين المدنيين ومهندسي الحدائق والفنانين" (نفس المرجع: 327)، تدخل فنيّ على فضاء عموميّ يمكّن المواطن من أحقية المشاركة فيه سواء بالمساهمة في إنجازه أو حتّى استعماله والتدخل فيه، في ظلّ موجة "مقرطة الفعل الإبداعيّ وفسح المجال إلى حضور القيم المواطنة الخلاقة في الفنّ" حيث "يتحوّل المشروع الفنيّ المدني" من إبداعية فردية إلى منظومة تقوم على رهان المشاركة" (قوبعة، 2022: 57)، بمثابة مشروع ثقافيّ مدني في صلب المجتمع المدني، تصبح فيه المدينة "متعددة الثقافات" حيث "يرقد تحت المشهد الاجتماعي، مشهد ثقافي" (بن حمودة، 2021: 23).

ومن بين الاستعمالات الأكثر شيوعاً للمنشآت العمومية في المدينة التي تتجسّد في شكل "منحوتة" أو "تنصيبية" مدنية وظيفية نجد النافورات العمومية التي تسمح للمواطن بالاستعمال المباشر، بمثابة "المنحوتة المدنية متعددة الاختصاصات" أو "التنصيبية التشاركية الوظيفية"، ويرجع تاريخ تنصيب النافورات المائية في السّاحات العمومية إلى قرون مضت، بمثابة "أثاث مدني" (Mobilier urbain) بهدف السّفاية والتّبريد العمومي، كأثاث مدنيّ ضروريّ لتوزيع المياه على المتساكنين، وقد شهد تطوّرات عدّة في تصاميمه ليصبح صنفاً ممّا يسمّى بالمنحوتات المدنية متعددة الاختصاصات، لهذا دخلت برمجته في المصالح البلدية تحت بند "الصّفقة العمومية" لتفتح المجال لأبعاد تتجاوز الوظيفة النّفعيّة للنافورات العمومية وترتقي إلى صفّ الأفعال الفنيّة التي ترمز للمكان والزّمان الذي تنتصب فيه.

من هذه المنطلقات، أصبحت النافورات العمومية مصدر إلهام لتصدّر كقصيدة سمعية بصرية في رحم الفضاء المدني (Eau de Paris ; 2017) لهذا شهد هذا النوع من الفنّ الحضري في الحضارات الشّرقية والغربيّة أصنافاً وضروباً من النّقن، اندثر أغلبها وبقي البعض منها ممّا اتّصف بطابع الدواميّة ومقاومة عوامل الزّمن والاستعمال.

لقد شهد القرن التاسع عشر في العواصم الأوربيّة ظهور عدد كبير من النوافير المرموقة (fontaines de prestige) المزخرفة بأسلوب معماري كلاسيكي بحت، خاصّة بباريس (موضوع بحثنا) ولكن ومنذ عام 1945، تطوّر هذا الجنس الفنّي بصفة مطّردة حيث تمّ إنشاء المزيد من النوافير المتفرّدة في طرازها، أعمال لفنانين

بأساليبهم المتنوّعة والمدرجة في مشاريع التخطيط الحضري الحديث (Fontaines ; 2012)
(Arceaux ; 2012)

تنتشر التّأفّورات الرّئيسيّة في فرنسا، في جميع أنحاء المناطق الحضريّة، ولكن بشكل خاصّ في الحدائق أو الساحات (places) أو الباحات (cours) ، حوالي 200، أغلبها منصّبة بالعاصمة باريس، وقد أظهر استطلاع أجرته "La Tribune de l'art" في شهر جويلية 2017 أن أكثر من نصفها "خارج الخدمة" (Rykner ; 2017)
لهذا طرّحت مسألة بقاء التّأفّورات العموميّة وأصبحت رهن الدّراسات المدنيّة التي تبحث في مدى ديمومتها وضمان صفة "الاستدامة" (La pérennité) فيها من خلال العمل على إطالة مدّة صلوبيّتها وبقيائها في الزّمان والمكان وقدرتها على مقاومة عوامل التّلف بشتّى أنواعها (عوامل طبيعيّة وسوء استعمال وعطب آليّات وغيرها)، لهذا فإنّ المواظبة على صيانة الأعمال الفنيّة وترميمها هي الضّامن الذي يضفي عليها صفة "الوجود الأبدي"، على عكس الأعمال الفنيّة سريعة الزوال ذات الطّابع المؤقت والوجود المحدود في زمن محدّد ذي طابع مناسباتي.

1.2. تطوّر مفهوم التّرميم والصّيانة:

من الملاحظ أنّ مصطلح "التّرميم" أو (Restauration) بالفرنسية أو بالإنجليزية تطوّر كمصطلح اشتقّ من الكلمة اليونانية Stau-ros والتي تعني إصلاح وتدعيم، ومعناه عند اليونانيين هو التّحصّن من العدو، كما ورد أيضا في بعض المعاجم اللّغوية في القرنين السّابع والثّامن عشر، أنّ مصطلح Restore معناه يصلح أو يرّم شيئا ثميناً عرضة للتّلف، مثل قاموس تفسير الكلمات الانجليزية "لجونسون سامووال Samuel.J" لسنة 1855م، والذي ورد فيه أن كلمة « Restor » تعني كلّ عمليّة تدخّل على الأثر القابل للتّلف وإرجاعه إلى حالته الأصل (عبد الهادي، 1997: 22-24)

ويرتبط مصطلح التّرميم بمصطلح الصّيانة (maintenance) ويصعب الفصل بينهما بحكم أنّ لهما نفس الوظيفة في نظر العديد من الباحثين، وهي عبارة عن مجموعة من الإجراءات التقنيّة لحفظ وتعهّد مخصوص بهدف إطالة فترة بقاء الأثر الفنّي أو غيره، كما تتمثّل في أهداف جماليّة من خلال التّنظيف والدّعم بالمستلزمات الضّروريّة والتّدخلات اللاّزمة، للحفاظ على المدى الطويل على الخامات الماديّة والآليّات التقنيّة المكوّنة للأثر (بريديكو، 7: 2002)

و"الصّيانة تعني مجموع العمليّات التي ترمي في تكاملها إلى إطالة وجود الأثر بالحلولة دون وقوع ضرر به" (فيناس وفيناس، 1977: 3)

كما تعرف بأنّها عمليّة يسعى من خلالها المختصّ الفنّي إلى الحدّ من الضّرر والتّلف أو حتّى إيقاف مفعوله سواء الواقع منه أو المتوقّع، ويبقى الهدف الرّئيسي من عمليّة الصّيانة هو إطالة عمر الأثر بتوفير ظروف حفظه، وضمان نجاعة عمليّة الصّيانة تتطلّب المسألة تعهّدا دوريا ومستمرّا للوقاية من أسباب التّلف.

أما مصطلح "الترميم" فقد لقي اهتمام العديد من الباحثين، حيث أجمعوا على أنه يطلق على الأعمال التطبيقية والميدانية التي يقوم بها المختصون، من أجل حماية الأثر من الإتلاف والاندثار وانتهاء الصلاحية من خلال محاولة إعادته بقدر الإمكان إلى حالته الأصلية (حيدر، 2013: 9)، وهذا ما يؤكده ميثاق البندقية 1964 في مادته التاسعة بأن الترميم "عملية متخصصة تعتمد على احترام المواد الأصلية، وكل أعمال إضافية يجب أن تكون مميزة بشكل واضح، وهذا ما يجعل من الترميم عملية تهدف إلى إعادة الأثر بقدر الإمكان إلى حالته الأصلية" (Charte de Venise, 1964, Article 09)، وفي سياق مكمل لما ورد بميثاق البندقية، تبين الوثيقة الثامنة لحماية وإحياء المراكز التاريخية التي أصدرتها إيكوموس سنة 1987 "أن عملية الترميم متخصصة بدرجة عالية وهدفها حماية وكشف القيمة الجمالية التي تستند على احترام المادة الأصلية، لهذا يجب أن تسبق أي عملية ترميم دراسة فنية وتاريخية للأثر (عمران ودبورة، 1998: 146)

وفي هذا السياق وفي إطار المقارنة بين مصطلحي الصيانة والترميم، يؤكد الباحث محمد عبد الهادي على أن "مصطلح الصيانة في مدلوله هو أعم وأشمل من مصطلح الترميم، وإن كان مصطلح الترميم يعتبر أقدم استخداماً من مصطلح الصيانة في مجال حماية التراث الأثري" (عبد الهادي، 1997: 22)

2. ظروف نشأة "نافورة سترافينسكي"

يتمثل سياق اختيارات السلطة لتتصيب النافورات الرمزية بساحات باريس، من خلال القرارات والتوجهات السياسية في دعم المشهد الثقافي والفني في الفضاءات العمومية بما فيها من أبعاد رمزية ودعم لانفتاح الهوية المحلية على العالم. وقد تم افتتاح نافورة سترافينسكي في عام 1983 بناءً على أمر حكومي وتسمى أيضاً نافورة أوتوماتا وقد تم تشييدها من قبل رئيس بلدية باريس ورئيس البلدية في ذلك الوقت، "جاك شيراك"، وتقع في قلب باريس عند مفترق طرق الفنون.

تتمركز نافورة سترافينسكي أو نافورة أوتوماتا «La Fontaine Stravinsky ou Fontaine des automates» رابطة بين حادثة مركز "بومبيدو" والأقواس القوطية لكنيسة "سانت ميري"، تكريماً للمؤلف الموسيقي الروسي إيغور سترافينسكي، ويتميز العمل في الموقع من خلال ربط العناصر المعمارية للمكان بجمالياته الفريدة مع إبراز الديناميكية الخاصة بهذه المنطقة من باريس، وهو يوفر تبايناً مذهلاً بين الحوض المائي الذي تبلغ مساحته 580 متراً مربعاً والمساحة المعدنية للميدان. عرض موسيقي وملون على ركح مائي، هذه المجموعة الغريبة من المنحوتات التي تسبح في الماء تعيد سحر الواقع اليومي من خلال الاستيلاء الشعري على الخرسانة.

لقد تم تصميم منحوتات النافورة من طرف الفنان "جون تينغلي" (J. Tinguely; 1925-1991) وزوجته "نيكي دي سانت فال" (N. De Saint Phalle; 1930-)

(2002) كدعوة للمجون والفرح من قبل الزَّوجين الممثلين الرِّئاسيين "الواقعية الجديدة" (Nouveau Réalisme) بفرنسا، وتمّ تدشينها وفتحها للعمامة في مارس 1983. وقد تمّ افتتاح النافورة المكتملة في 16 مارس 1983 من قبل رئيس البلدية آنذاك "جاك شيراك" (J. Chirac) ووزير الثقافة "جاك لانج" (J. Lang) والسيدة "بومبيدو" أرملة الرئيس "جورج بومبيدو" (G. Pompidou) خلال المراسم.



مراسم تدشين نافورة سترافينسكي، 1983

حيث يظهر جون تينغلي على يمين "برنادات شيراك" و"نيكي دي سانفال" على يسار "جاك شيراك"

تمثّل نافورة "سترافينسكي" واحدة من بين مكوّنات مشروع اللجنة العامة لمدينة باريس بالشراكة مع وزارة الثقافة ومركز بومبيدو تكريماً للملحن الروسي الذي أطلق اسمه على الساحة، حيث أخذت منحوتة النافورة عناصر تصويرية من عمله بينما يُستحضر الإيقاع والموسيقى من خلال التأثير الصوتي للعنصر السائل عبر البحث الصوتي الحركي الذي يصفه "جون تينغلي" بأنه "عزف ورشّ بالماء [...] لجعل الموسيقى مرئية".

نصب تذكاري مدني، يجمع بين التّحت والتّصوير والعمارة والتّصميم الحضري والموسيقى، تقتبس نافورة سترافينسكي مباشرة أعمال الملحن (مثل الطائر الناري 1910-1916 The Fox – The Wedding of Petrushka 1911 - The Rite of Spring 1918 (Ragtime 1918-1916) لترجمتها في تنصيبية نحتية لنافورة بمثابة الباليه عبارة عن مكان للالتقاء والهدوء للسباح والمُحليين، يسكنه حيوان بوحي خاص بـ «Igor Stravinsky» حيث تستجيب الكائنات والحيوانات الأسطورية لبعضها البعض من خلال خربير المياه المتدفقة وحركة الآليات.

تتكوّن نافورة سترافينسكي إجمالاً من 16 منحوتة، سبعة منها تمثّلت في منحوتات ميكانيكية أحادية اللون من تصميم وإنجاز جون تينغلي، وستّة منحوتات مجسّمة وملوّنة لنيكي دي سان فال، بالإضافة إلى ثلاث تصاميم نحتية تمّ إنتاجها بشكل مشترك ترمز إلى "الفردوس الرّائع" (Le Paradis Fantastique)، وهو عمل مشترك سبق وأن تمّ عرض مثال عنه بالجناح الفرنسي في المعرض العالمي لعام 1967 في مونتريال، والمجموعة موجودة الآن في ستوكهولم في "المتحف الحديث" (Moderna Museet).

يتكوّن تمثال النافورة الموجود في ساحة سترافينسكي من العديد من العناصر المتباينة التي تتناغم وتتحوّل مع بعضها البعض بما يتجاوز طابعها الفردي، حيث تتبعث من

"الحيوانات الحية" أصوات همس مائية كإشارة صوتية إلى الموسيقى، والعمل هو استحضار قوي للرابط الذي يوحد الفن والحياة.



Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely, Fontaine des Automates, dite Fontaine Stravinsky, 1983, Paris. / © Heloïse Bergman

تنتافض المخلوقات المرحية والملونة لنيكي دي سان فال في الألياف الزجاجية على هيكل فولاذي مع المنحوتات أحادية اللون التي تحركها المحركات بواسطة الفنان جون تينغلي، مصمماً لآلة عجلة المياه مع المؤثرات المسموعة ليتجلى الصوت منشطاً لأجواء المشهد البصري: إنه يقدم بُعداً آخر للإدراك، يصدم ويهاجم ويفاجئ ويتحدى بيانات الإحساس البصري، ويمنعنا من التعديل الذهني للصورة المتحركة عن طريق إدخالها في مفهوم مرئي.

يتم تنشيط الأجزاء المركبة، والأذرع المفصليّة والسواعد في حفيف صوتي يمكن من خلاله سماع صرير المحركات، وطققة المكابس في نقطة مقابلة مع ارتطام الماء. تجد دراسة الحركة في مركز عمل تينغلي هنا التعبير المصاغ لعمل طويل حول آلات الصوت. تعزز المنحنيات الملونة وخصوصية الأشكال المميّزة بمنحوتات دي سان فال التحيز الجمالي لنافورة سترافينسكي من خلال اللعب على المتضادات، دائري صوتي وباليه ميكانيكي، مرح وراحة، تستحضر النافورة ألعاب الأطفال وأرض المعارض والكرنفالات، مثل القصص الطفولية.

دوران الرّش الدائري كما هو الحال بالنسبة "للضفدع"، اختلاط الماء مع "الثعلب"، نفثات من الماء تتبع من "ثدي حورية البحر" أو "جذع الفيل"، الحركة غير العادية للمنحوتات تضخم الضوضاء المائية والقرقعة المعدنية عبر "إنسان آلي".

يجدّ العمل في الحركة الدائمة نفسه بفضل وجهات النظر المتعددة، حيث أنّ كلّ ما يبدو بمثابة الفوضى الخلاقة، هو في الواقع مرتب بذكاء. الإيقاع والتأرجح والنقيق والرقص المجنون يجذب المتفرجين والمستمعين إلى باليه تأملي وسحري لا نهاية له، حيث استمتع الفنان بإنشاء آليات تفرز حركات مختلفة، بطيئة أو سريعة، تتبع منها نفثات الماء. التأثيرات الصوتية للشلالات وكذلك أصوات الآلات غير منتظمة، فقط لتقليد ألحان معينة من أجمل تركيبات الفنانين ليحسّ المارة وهم يتجولون حولها بالاستماع لصوت المنحوتات. عمل في مقترب طرق التخصصات، بين العمارة والنحت والموسيقى والرسم والميكانيك والتصميم الحضري والهندسة المائية والمؤثرات الصوتية

لقد سالت الأعلام في الصحافة الفرنسية آنذاك تفاعلا مع الحدث حيث قيل في شأنه. "لقد كان أداء دي سان فال أفضل من أي وقت مضى مع عالمها الخيالي من الرموز (ménagerie fantasmagorique de symboles)، الملون بمهارة فائقة، رائعة مثل روعة المياه المتدفقة. أما تينغلي فهو المصمم الرئيسي، اعتنى بالمكونات الميكانيكية للعمل في أسلوبه الدائري، "فكاهته البصرية" (Humour visuel) تتلاعب بالعبثية والاستفزاز (l'absurde et la provocation) لقد صمم نافورة باريسية بمثابة الصندوق الموسيقي الميكانيكي العملاق" (Le Monde , 19 mars 1983)، كما ركزت بعض الأعلام النسائية على دور المرأة بكل شرائحها في هذا الحدث، مثل "كانت نيكى دي سانت فال أنيقة جدا، كانت السيدة بومبيدو "كريمة جدا، النافورة غريبة ومبهجة، ضحك الأطفال ابتهاجا، كانت افتتاحا رائعا" (Le Matin , 17 mars 1983).

2.2 التوجهات والاختيارات الفنية لكل من "تينغلي" و "سان فال"

تتجلى نافورة سترافينسكي في تنوع فريد من نوعه يجمع بين المتضادات في تناغم تام تظهر فيه منحوتات تينغلي سوداء على عكس منحوتات نيكى دي سان فال المغطاة بألوان زاهية، بين أشكال عضوية ليّنة وأخرى ميكانيكية صلبة، تحركها آليات حسب أساق مختلفة، بطيئة أو سريعة، يمكن أن تتطلق منها نفثات مائية متعددة الاتجاهات، تتلوى جيئة ورواحا لتحديث أصواتا مائية يتم فيها تبادل الإيقاعات المنتظمة تأسيا بالتأثيرات الصوتية للشلالات، ممزوجة بأصوات الآلات / المنحوتات لتينغلي، يُدعى المقترح إلى نزهة مرحلة وفضولية حول هذا الحوض، مدعوا للجلوس هناك، والاقتراب، وتغيير زوايا التأمل، والنظر بشكل مختلف إلى العناصر المعمارية المحيطة (خاصة ليلا عندما تضيء النافورة).

كل من يمرّ بنافورة سترافينسكي يستحضر ألعاب الأطفال، وأرض المعارض، وأجواء الكرنفالات بهدف إنشاء فضاء يجلب المواطنين، أقرب إلى السيرك منه إلى النصب الحضري الذي يلعب دور المحفز المرح، الذي يجعلنا في مواجهة مباشرة مع الآليات وأشكال غرائبية تصرخ مثل ثعالب فنك الجليدية أو تتشقق أديم الأرض الجافة وإذا كانت أغلب المنحوتات تدعو للاحتفال والمرح، فإن البعض منها تذكر بالجانب المظلم، وهو بُعد مأساوي / كوميدي يستحضر بفرح حالتنا الفنية.

ينتمي الفنانان تينغلي وسان فال إلى حكة "الواقعية الجديدة" (Nouveau Réalisme) التي عملا على استعادتها في قالب شاعريّ بنافورتها، وتتكون "الواقعية الجديدة" من مجموعة من الفنانين ذوي الممارسات المتنوعة بين عامي 1960 و1963 والذين يدعون إلى ما أسموه بـ"التفرد الجماعي" (Singularité collective) لهذا تنوّعت لغتهم التشكيلية، فإنهم يرون مكانا مشتركا في عملهم، وهو أسلوب التملك المباشر للواقع، وهو ما يعادل استخدام مصطلحات "بيار رستاني"، في "إعادة تدوير شاعرية للواقع الحضري، الصناعي والإشعاري" (Restany ; 1990: 76).

صاغ بيار رستاني مصطلح "الواقعية الجديدة" بمناسبة أول معرض جماعي في ماي 1960. وباستخدام مصطلح "الواقعية"، فإنه يشير إلى الحركة الفنية والأدبية التي نشأت في القرن التاسع عشر والتي كانت تهدف إلى وصفها بموضوعية، واقع يومي ومبتذل (une réalité banale et quotidienne)، ومع ذلك، فإن هذه الواقعية "جديدة"، تمامًا كما توجد رواية جديدة أو موجة سينمائية جديدة، فهي من ناحية، ترتبط بواقع جديد ناتج عن مجتمع استهلاكي حضري، ومن ناحية أخرى، فطابعها الوصفي يُعد أيضًا جديدًا لأنه لم يعد يتم تحديده بالتمثيل من خلال إنشاء صورة مناسبة، ولكنه يتكوّن من تقديم الموضوع الذي اختاره الفنان بكل الأبعاد التشكيلية والمفاهيمية والتشاركية لهذه المقاربة المشتركة بينهما من ناحية وبين مختلف الأطراف المتخلّلة من تقنيّ كهرباء ومهندسي صوت ومصمّمي حداثق وناפורات وهندسة مدنيّة وغيرها.

وبهذه المناسبة، أعلن شيراك أنّه "يجب أن يكون لمثل هذا العمل توجّهات حديثة بالضرورة، بحيث تتزوج مع خطوط مركز بومبيدو"، وأشار إلى نجاح النافورة التي أقامها تينغلي مؤخرًا (Le Monde, 25-26 octobre 1981) دفعت مدينة باريس مبلغ مليوني فرنك فرنسي للمشروع، والذي تمّ تعويضه من "جاك لانج" (Jack Lang)، وزير الثقافة والتي تمّ إثرها التوقيع على الاتفاقية المالية رسميًا في 15 ديسمبر 1982، ممّا سمح للمشروع بالمضي قدمًا، كما جاءت المساهمات الأخرى من رعاة خاصين (مثل « Société Lyonnaise des eaux » بمبلغ 500000 فرنك ومؤسسة « Scaler » بمبلغ 150.000 فرنك والحكومة السويسرية).

كان لا بد من حلّ مسألة فنية حساسة، لذلك تم تكليف الفنّان جون تينغلي بالمهمة في البداية، وبالتالي كان العمل يتألف بالكامل من منحوتاته الميكانيكية المطيئة باللون الأسود، ولكن في ماي 1982، طلب إدراج الأعمال ذات الألوان الزاهية لزوجته الفنّانة (من نفس الاتجاه الفنّي: الواقعية الجديدة) نيكي دي سانت فال، ممّا تسبّب في قلق "إدارة التراث الثقافي لمكتب المعالم الباريسية" (Direction du Patrimoine culturel du Bureau des Monuments de Paris)، التي كانت قد أمرت بإنجاز النافورة في الأصل، خشية من أن أعمال نيكي دي سانت فال ذات الألوان الزاهية ستطغى بصريًا على أعمال تينغلي ذات الألوان الداكنة، لذلك أقتنع مسؤولون من وزارة الثقافة والمديرية الفرعية للتراث تينغلي بتقليص عدد أعمال نيكي دي سان فال إلى أربعة أو خمسة، (المرجع السابق، ص 12). وهناك عدد قليل من القضايا التقنيّة التي تحتاج أيضًا إلى حلّ، حيث لم يرغب تينغلي في معالجة المياه كيميائيًا وفضل أن تنمو الطحالب، كما أراد استخدام محرّكات كهربائية منخفضة الطاقة للنافورات، لتجنّب أي خطر من الصّعق بالكهرباء للزائرين والمستعملين، هذا إلى جانب عدم تثبيت المنحوتات في قاع الحوض.

وفقًا للقانون والممارسات الفرنسية، فإنّ الدولة ملزمة قانونًا بصيانة النافورات، لكنّ الفنانين لهم الحق الأخلاقي (Droit moral) في التحكم في أعمالهم، لهذا وفي عام 1985، طلبت الفنّانة دي سان فال إجراء تغييرات على جزء من التمثال

(Rossignol)، لجعله أكثر انسجامًا مع الأجزاء الأخرى من العمل كما طلبت (بعد خمس سنوات) أن يتم استبدال تمثال "القلب" (*Le coeur*) بعمل آخر سابق لها بعنوان "نانا" (*Nana*)، جالسة في ثوب السباحة. ونظرًا للتكلفة، لم يتم إجراء الاستبدال مطلقًا (المرجع السابق، ص 27).

ولكي نفهم السياق المفاهيمي والدلالي والتشكيلي والتقني لكواليس نافورة سترافينسكي، ارتأينا أنه من الأفضل الرجوع إلى ما قاله الفنان جون تينغلي ذاته، مثل قوله: "أردت أن تتمتع النافورة بسحر، بألوان سان فال، وحركة الماء، وعلاقة خاصة من القلب أعطيتها لمنحوتاتي. من كاليفورنيا، مع نفثات مائية يتم التحكم فيها إلكترونيًا، غامضة وغريبة الأطوار، أردت منحوتات مثل فناني الشوارع، إلى حد ما مثل السيرك، الذي كان في صميم أسلوب سترافينسكي عندما واجه من خلاله الجمهور والنقاد والمحافظين عام 1914 مع موسيقى الجاز، وذلك بفضل التسجيلات التي أحضرها "إرنست أنسارمت" (Ernest Ansermet) من الولايات المتحدة، أو مما كتبه تكريماً لفيل السيرك، وأنه يعيش في سيرك في "إيفيان أو لوزان" (Cirque à Evian ou à Lausanne).

لقد "تميز النموذج الأول الذي صنعه تينغلي لـ"بيار بوليز" (Pierre Boulez)، رغم صغره، بكثرة ألوانه وسطاعته، ليؤكد بتصريحه: "لم أرغب في تركيب آلة سوداء أخرى (...). باريس لديها سرعة مختلفة تماماً، إنها مدينة النور، وهي عملياً مركز العالم، وكان هناك هذا الوحش الرائع -مركز بومبيدو- لقد كان استقراً كبيراً، ولم أستطع وضع شيء صرحي بجانبه ... " (المرجع السابق) ويردف موضحاً بأن "الطريقة الوحيدة للقيام بذلك هي الذهاب عكس مركز بومبيدو، بالتفكير من منظور علم النفس، والسرعة، والحركة، والسحر، والألعاب، والدعابة، والمنافسة مع فناني الشوارع، والأوركسترا الأفرو-كوبية، وأكلة النار، الذين كانوا أمام المركز. لهذا السبب كان يجب أن يكون له ألوان، مثل الألوان الذهبية في منحوتة "الطائر الناري" أردته وهاجا، استجابة لضوء النهار" (المرجع السابق).

أما بخصوص الدراسة الفضائية لموقع النافورة، فهو يؤكد على الأهمية القصوى لهذه المرحلة التي تسبق الإنجاز والتصميم، مصرحاً: "درست المكان لمدة عام كامل، نظرت إلى الشمس، لاحظت الريح، حدد هذا بالنسبة لي موقع المنحوتات، واتجاه النافورات " (المرجع السابق)، أما بخصوص شريكته، فقد بدأت نيكي دي سان فال بصنع عدد كبير من النماذج، العشرات من القبعات، وأعداد كبيرة من الأفيال، والثعابين، والأبراج، وصولاً إلى "الطائر الناري" الذي انتصب كائنًا غريباً ودخيلًا في عملي سان فال، لكنها أعادت تصميمه، وأعيد طلاؤه، حتى أصبح مناسباً للمجموعة ككل، بحيث لم يكن حجمه كبيراً جداً وبه ثقب للسماح للرياح بالمرور من خلال مجسمه ومنعها من أن تؤثر على توازنه، حيث تتميز منطقة ساحة بوبورغ بهبوب شبه متواصل للنسائم التي تتحول أحياناً إلى رياح عنيفة (Jacques Michel, critique d'art au Monde , 19 mars 1983.)

3. مسؤولية السُلط المختصة والأطراف المعنية في صيانة "الموروث الفني" العمومي

في وصف درامي لحالة ساحة مركز بومبيدو بعد توقف كل آليات نافورة سترافينسكي، تتحسر الصحفية "آنابل غنيون" (Annabelle Gugnon) على اختفاء ما أسمته "عنصرا معروفا من المناظر المدنية الباريسية" لبضعة أسابيع "الدرجة أننا قد لا نراه بعد الآن"، متأثرة بغيبابه، لتسترجع قصة نشأة نافورة سترافينسكي، والتي تمّ تتغير أثناء الترميم. لتؤكد أن "نافورة سترافينسكي أصبحت مفقودة وكل شيء فارغ تفقدها باريس، ويفقدها مركز بومبيدو، يفقدها معهد البحث والتنسيق الصوتي والموسيقى" (IRCAM: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique)، نفقدها كلنا" (Gugnon ; 2022)، بهذه العبارات تصف "حالة ساحة بومبيدو (بعد تفكيك نافورة سترافينسكي)، في شهر أبريل 2022 أثناء فترة الترميم (لفترة طويلة بحسب تعبيرها أنها تأخرت أكثر من اللازم). حيث توقفت حركة المنحوتات الستة عشر واحدة تلو الأخرى، وتوقفت تدفقات نافورة الماء بكل آلاتها ووسائطها وإيقاعاتها الموسيقية، التي من المخطط لها أن ترجع لحالتها الجديدة بعد الصيانة والترميم في ربيع عام 2023. ربما في 29 ماي، يوم الذكرى المؤنية لإنشاء "طقوس الزرع" «Sacre du printemps» التي ألهمت "الواقعيين الجدد" بالعديد من أشكالها وإيقاعاتها (نفس المرجع) والتي تستلهم باليه سترافينسكي لعام 1913 في يوم عرضه الأول في مسرح "شاتليه" في باريس، مسببا استياء الجمهور لدرجة أن صرخاته الاحتجاجية جعلت الموسيقى غير مسموعة، فضيحة كانت في الحقيقة سببا لنشأة واحد من أهم أعمال القرن العشرين.

عمل أضيف فيه الحوار بين الآلات السوداء لجون تينغلي والمجسمات الملونة لنيكي دي سان فال جمالا خلأبا على ساحة بوبورغ لمدة 40 عامًا، "هذا هو السحر الذي نفقده، سحر اللعب، متعة الحركة" حيث قالت نيكي دي سانت فال: "حلمي هو أن تكون إبداعاتي في الشوارع، للجميع، حتى يتمكن الأطفال من اللعب معها" (نفس المرجع)، لعب مشترك بين المستعملين ومنحوتات النافورة، حيث ترسل "راقصة الباليه و"حورية البحر" «La Ballerine-sirène de Petrouchka» نفثاتها من المياه إلى السماء و"طائر اللهب" «L'Oiseau de feu» بريشه متعدد الألوان، والفيل وقبة المهرج التي تذكرنا بسيرك بولكا «Circus Polka»، في إخراج مسرحي فضائي تشاركي لباليه إيغور سترافينسكي من خلال الإشارة لمفتاح الصلوالولب الحركي، الشفاه الحمراء للحب وهيكلات الموت وغيرها من المكونات التي افقدها فضاؤها التنصيصي بكل ما ترمز إليه عبر رسائل شاعرية، افقدها المارة ورواد المكان، خاصة عند رؤيتها من أعلى بناية مركز بومبيدو.

لقد مثلت نافورة سترافينسكي مجالا عموميا حركيا في النسيج الاجتماعي والمدني، منصبا في أهم فضاءات العاصمة باريس والتي أصبحت من رموز الهوية الفرنسية، وبالتالي الوجه الثقافي الذي تتفخر به الدولة والتي تتحمل في المقابل إجراءات صيانتها وترميمه وضمن استمراريتها التي ترتبط باستدامة رمزية الثقافة الفنية المعاصرة بلمسة فرنسية

مميّزة، مؤكّدة مدى مساهمتها في "استدامة" الملكية المشتركة، انطلاقاً من القرارات الجريئة بخصوص "نافورة سترافينسكي".

اليوم، تأكّدت الآلات وتضرّرت النواير بشدّة، وفي السنوات الأخيرة، توقّفت المنحوتات وفقد المكان حيويته الأسطورية، في الوقت الذي يتطلّع المارة ورواد المكان إلى رؤية النافورة تستعيد جمالها السابق والمشّي على الدرجات التي تحيط بها، لدرجة أنّ الصحافة ووسائل الإعلام قد عبّرت بامتناع عن هذه الحالة "المزريّة" مثل ما ورد بإحدى الصّحف الرّسمية بأن كُتب في صفحتها الأولى وبالبنّاء العريض "لقد نفد صبرنا لرؤية نافورة سترافينسكي تستعيد نألقها الأوّل ونريد المزيد من التّوضيح لمعرفة كيف سيتم ضمان صيانتها حتى لا تأتي الأوراق والقمامة من جميع الأنواع يومياً لإحباط جهود الترميم هذه وديمومتها؟ (...). تحدّ حقيقي في مثل هذا المكان المزدهم" (Le Parisien, GQ FRANCE; 2021)

لهذا وخلال آخر مجلس بلدي لمركز باريس، في 8 نوفمبر 2020، خاصّة وأنّ مجلس المدينة نوّه بأنّ مشروع الترميم قد خُضي بأن يكون من بين "أحد المشاريع الفائزة في نسخة 2018 من الميزانية التشاركية"، حيث صادقت المداولات على أعمال الترميم لنافورة سترافينسكي والتي تأخّرت بسبب أشغال إزالة أثار الصّدأ والتكلّس، إلى جانب إصلاح الأنظمة الهيدروليكية والميكانيكية والكهربائية (حسب المعايير) بالإضافة إلى مقاومة الماء للحوض ومنضدة الفولاذ المقاوم للصّدأ التي تحيط بالحوض، إضافة إلى ترميم 16 منحوتة ميكانيكية، والتي بلغت ميزانيتها التقديرية 1.6 مليون يورو، بما في ذلك 900 ألف يورو ممولة من ميزانية 2018 التشاركية (Lesauvage; 2021 : 2275) هذا وسيتمّ الإشراف على هذا الترميم (الذي ينفذه المختصّون) من قبل المحافظين على الأعمال الفنية المدنية والدينية في مدينة باريس وستتمّ مقابل ذلك مراجعة نظام إعادة تدوير المياه ومعالجة العراقل من أجل حماية أفضل، "مع العلم أن ترميم نافورة سترافينسكي سيستغرق "أقلّ من عامين بقليل"، لذلك لا ينبغي إعادة الحياة الآلية للمنحوتات قبل دورة الألعاب الأولمبية لعام 2024 (Newsletter L'essentiel du 75) وتضيف "كارين طيّب" Karen Taïeb ، مساعدة رئيس بلدية باريس المكلفة بالتراث لتؤكّد أنّها "أكثر من مجرد نافورة، فهي لا تعرض فقط هذه المنحوتات الفريدة، ولكنها أيضاً عمل حركي صوتي « une oeuvre cinétique, sonore »، يتحرك ويصدر الأصوات، تكريماً للملحن الروسي إيغور سترافينسكي" (Marion & Kindermans ; 2022)



حوض نافورة سترافينسكي في حالة فراغ لأجل أشغال الصيانة والتّرميم، باريس، 2022

© Joseph Guillier/DAC/Ville de Paris

خاتمة: الاستدامة الفنّية... إلى أين؟

لننّ بدت فكرة الصيانة والتّرميم خاصّة بالتّحف الفنّية والأثار القديمة التي تكتسي صفة المتحفية والتّراث المادّي لتاريخ ما أو لهوية اجتماعية أو تاريخية معينة، فإنّها في الأصل تعمل على ديمومتها وخلودها الزّمني، أو ما اتّفق عليه بمصطلح الاستدامة التي تضمن استمرارية الأثر وحفظه في الذاكرة البصريّة والمادّية.

وفي سياق يولي للإرث الفنّي نفس أهميّة الإرث الحضاري والتّاريخي، تبنّت عديد الجهات الرّسميّة بأغلب البلدان (وخاصّة الأوروبيّة منها) مسؤوليّة حفظ "الشّواهد الفنّية" على عراقة بلدانهم في المجال الفنّي، سواء من خلال إنشاء المتاحف المخصّصة أو بإرساء أعمال فنّية في رحم المدينة كمتحف مفتوح، يفصح عن الهوية الفنّية والحضارية من خلال تنصيب المنحوتات والنّافورات العموميّة في "المواقع المخصوصة" (Sites Specifiques) حيث ترتبط فيها الأعمال الفنّية بسياقها في موقعها المحدّد" (Ewig & Maldonado; 2005: 29) والتي مثّلت مجالا لتشريك المتلقّي من المازة والمواطنين والزّائرين والباحثين وغيرهم ودخولهم في حوار تبادليّ معها، سواء بالفرجة والتأمّل في جماليّاتها وطروحاتها الفنّية أو بالتفاعل مع مكوناتها أو دراسة توجّهاتها على الأصعدة الفنّية أو الاجتماعيّة أو السياسيّة أو غيرها، حيث أنّ العمل الفنّي الحضري المستدام " ليس مجرد مجسّم يجب النظر إليه، ولكنه فضاء للولوج تكون فيه تجربة التفاعل أكثر من جسديّة " (Archer; 1997: 99)، يظهر فيها الفنّان بمثابة "المهندس الأساسي لأنشطتنا الترفيهيّة" (Millet ; 1997: 120)

في هذا الصّدّد تنتزّل نافورة سترافينسكي لرمزيّ "الواقعيّة الجديدة" الفرنسيّة الفنّان جون تينغلي وزوجته نيكى دي سان فال، لتؤنّث فضاء رمزيّا لمجال الثقافة والفنون لمدينة باريس متمثّلا في مركز بوبورغ وساحة سترافينسكي، لتحظى بعناية الدّولة بجميع مؤسّساتها وخبرائها ودعمها المادّي واللّوجستي والاعتباري. لكنّ النّافورة بكلّ مكوناتها المادّية والطّاقية والرّمزيّة، تبقى عرضة للتلف وسوء الاستعمال وتأثيرات العوامل الطّبيعيّة والكيميائيّة والميكانيكيّة وغيرها ممّا يقلّص من قيمتها الاعتباريّة، لهذا تجد السّلط المسؤولة نفسها أمام خيارين لا ثالث لهما، إمّا إزالة الأثر

لتجنّب نتائج عدم جدواه جماليًا ووظيفيًا، أو الحرص على صيانتها وتعهّده بالإصلاحات اللازمة من خلال تجنيد كلّ الطّاقات والإمكانيّات ليصبح خيار مشروع الدّولة. من هذه المعطيات وفي ظلّ تبنيّ الدّولة للموروث الفنّي المشترك، وخاصّة المنصبّ منه في الفضاءات العموميّة، يتجلّى مفهوم "الاستدامة الفنّيّة" أو "الفنّ المستدام" في علاقته ببيئاته الطّبيعيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والتاريخيّة والثقافيّة، ووفقا لمؤرّخي الفنّ المعاصر، مفهوم "يمكن إرجاع جذوره إلى "الفنّ المفاهيمي" في أواخر السّتينيات وأوائل السّبعينيات من القرن العشرين، مع التّأكيد على عدم التّشكيك في أداء النظام الفني، كما يمكن إرجاع مفهوم الاستدامة إلى نهاية الحرب الباردة في عام 1989 بعد ظهور وعي جديد بالطّابع العالمي للمشاكل البيئيّة والاجتماعيّة (HiSour ; 27440).

رغم الأهميّة التي يوليها الفنّ المستدام للبيئة وملزماتها وشروط التّعامل مع معطياتها، إلّا أنّ بعض الممارسات الفنّيّة المعاصرة مثل "فنّ الأرض" لم تبد اهتماما بهذه المسألة منذرّة باستقلاليّة التّعبير الفنّي عن كلّ الخيارات السّياسيّة التي تختفي وراء الشّعارات الرّثانة لاستجلاب التّعاطف والتأييد، داعين إلى رفع يد السّلطة عن المجال الفنّي وحثّها على البحث عن بدائل فعّالة للمشاكل البيئيّة والجماليّة والأيدولوجيّة بعيدا عن الفنّ وأهل اختصاصه من ممارسين ومنظرين ومتابعين وغيرهم.

تبعاً لكلّ ذلك تبنيّ أهل الفنّ تنظيم تظاهرات فنّيّة حول الفنّ المستدام، حيث انطلقت منذ عام 2005 عدّة بيناليّات (Biennales) متخصصة مثل بينالي الفنون المستدامة الذي يقام في "إيهلوانورث" «Ihlienworth» بهامبورغ في ألمانيا، كما ظهرت على ساحة التّنظير مجموعة من التفسيرات والدّراسات المستفيضة حول العلاقات بين الفنّ والاستدامة (المرجع السّابق).

المراجع كتب:

- 1- عبد الهادي (محمّد)، دراسات علمية في ترميم وصيانة الآثار غير العضوية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1997.
- 2- برديكو (ماري)، الحفظ في علم الآثار الطرق والأساليب العلمية لحفظ وترميم المقتنيات الأثرية، ترجمة: محمد أحمد الشاعر، المجلد 22، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، المكتبة العامة، مصر، 2002.
- 3- حيدر (عمّار زهير)، مقدمة في علم الترميم الأثري، "صفحات الترميم الأثري في سورية"، العدد الأول، المديرية العامة للآثار والمتاحف، سورية، 2013.
- 4- ARCHER(Michael), *L'art depuis 1960*, éd. Thames & Hudson, SARL (Nouvelle éd, 2002), trad. Anne MICHEL (Paris, 1997).

- 5- EWIG(Isabelle) & MALDONADO(Guitémie), *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, éd. Larousse, 2005.
6- MILLET(Catherine), *L'art contemporain*, Collection Dominos, N°120, Flammarion, Paris, 1997.

مداخلات بنودات علمية:

- 7- "الأثر المنحوت في الفضاء العمومي وسياقات التفاعل"، أشغال الندوة العلمية التولية (5-2 أوت 2022) المنشورة في الكتاب الجماعي، ط. 1، جويلية 2022، نشر المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، مطبعة "كونتاكت"، صفاقس، ترقيم دولي: ISBN 978-9938-72-658-9

- الفليبي (سامي)، "عندما تصبح المنحوتة المدنية مثيرة للجدل" - قريحة (خليل)، "أي حضور للفنان التشكيلي التونسي في المجال العمراني المعيش؟ تأملات في مفهوم الفنان المواطن وسيمبولوجيا الشارع"
8- "تشاركية الإنشاء عبر التكنولوجيات الجديدة"، أشغال ندوة علمية وطنية محكمة (2-3 أبريل 2021)، نشر المنوبية الجهوية للشؤون الثقافية بصفاقس، مطبعة كونتاكت، صفاقس، الترقيم الدولي: "ISBN 9789938722499"
- بن حمودة (محمد)، "تحولات الإبداعية المعاصرة في ضوء المرور من سيادة الصناعة إلى مرحلة التطور التكنولوجي: تحت المشهد الاجتماعي يرقد مشهد ثقافي"

تقارير:

- 9- "الفن المستدام"، موقع HiSour، للثقافة العالمية
<https://www.hisour.com/ar/sustainable-art-27440/>
10 - « *Eau de Paris (carte fontaine)* », sur eaudeparis.fr, 1^{er} juin 2017 (consulté le 25 juillet 2022).
11 -Le Parisien, GQ FRANCE, Île-de-France &Oise,Paris, Le 9 janvier 2021
12 -*Paris et ses fontaines, de la Renaissance à nos jours* s, Mise en scène de Béatrice de Andia, recueil de textes de Dominique Massounie, Pauline Prevost-Marcilhacy et Daniel Rabreau, Collection Paris et son Patrimoine, Paris, 1995

مقالات وحوارات صحفية:

- 13 -Dossier pédagogique, « Le Nouveau Réalisme » du Centre Pompidou
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>

- 14 -Gugnon(Annabelle), « La fontaine Stravinsky en ses rythmes d'eau », 31 mai 2022, dans AP web, POINTS DE VUE
- 15 -Kindermans(Marion), « La fontaine Stravinsky se refait une beauté », publié le 8 juil. 2022 à 12:08, <https://www.paris.fr/pages/restauration-d-ampleur-pour-la-fontaine-stravinsky-20903> , mise à jour le 22/04/2022
- 16 -« La fontaine Stravinsky va être restaurée », Magali Lesauvage, éd. N°2275, 18 nov. 2021
- 17 - Restany(Pierre), «Recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire » (60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme, édition La Différence, 1990.
- 18 - « *Tinguely, l'oiseau de feu et le chapeau suisse* » entretien avec Tinguely par Daniel Abadie, Beaux arts magazine, numéro 2, mai 1983, p. 36, citation traduite par DR Siefkin.