Bibliotheca Alexandrina 1172786

عوامل تجاوز الحدود التقليدية
فى الفن منذ بداية لقرن العشرين

د.أ عماد عبد النبي أبو زيد

مدرس بقسم النقد والتذوق الفنى

كلية التربية الفنية

جامعة حلوان

عوامل تجاوز الحدود التقليدية
فى الفن منذ بداية لقرن العشرين

مقدمة :

منذ بدايات القرن العشرين ومع التغيرات العلمية والتطور التكنولوجى أصبح كل حديث اليوم قديما غدا وصار التجديد دعوة لإعادة التفكير فى كل مايحيط من حقائق وأحاط الشك فى معنى ومفهوم الفن، فأصبح فى مقابل البساطة والوحدة مفاهيم ضد التكامل ، تعلى من فكرة التشظى والتنافر ، فتخلى الفن عن النموذج المثالى للعمل الفنى المكتمل الذى لايمكن إضافة أو حذف جزء دون الإقلال من قيمته وطرح بدلا منه نموذجا للأعمال التوليفية والتركيبية المعتمدة على فكرة الكولاج والمونتاج ، حتى بين الأساليب والإتجاهات ذاتها فغاب معنى الإنسجام وتبدل بالشذرات المفردة بعضها بجانب بعض دون أية علاقة أقتراب ، بل غالبا التاكيد على عدم الإكتمال والتعارض بهدف إثارة الدهشة والصدمة لدى المشاهد .

بداية من الأعمال الفنية ذاتها والمبادئ الجديدة التي تحركها، يتحول الفن لطاقة حيوية تعلى من اللحظة الآنية. و تعظم قيمة التجريب في الفن الحديث ، والتى فرضت تطورا في كل ميادين الإبداع ، من التحريفات المشوهة فى المدرسة التعبيرية وتنوع زوايا الرؤية بتفكيك وتركيب الشكل فى المدرسة التكعيبية والتفجير والإنطلاق للأشكال فى المذاهب التجريدية والفوضوية الدادائية التى تخلت فيها عن كل القواعد المتبعة فى إنتاج الفن وإطلاق الحرية لمبدء الصدفة، والآلية الأتوماتية التى تبلورت مفاهيمها فى السريالية ، وتعظيم اللفايات و الثقافة الشعبية من إتساع نطاق أستخدام «الفن الجاهز» (Readymade) الذي بدأه مارسيل دوشامب إلى"فن البوب " و" الواقعية الجديدة "و إمتداده إلى "فن التجهيز" و التى عكست الاستثمار المباشر لأشكال الواقع اليومي وفضاءاته المتعددة .

معظم الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، تؤكد العمل على إثارة ردود فعل عند الجمهور ، بل تذهب أحيانا إلى حد المشاركة الفعالة وفى سبيل ذلك كان الحرص التام على حلول لقضية التفاعل والاتصال . مما طرح مفاهيم تذوقية جديدة مع تطور "نظرية التلقى Reception theory " لبعض منظرى وسائل الإعلام الجماهيرية(لمفهوم المنفعة والبهجة ، الذى لايركز -فحسب- على تأثير وسائل الإعلام على الأفراد بل على طريقة الاستخدام لهذه الوسائل وعلى المتعة التى يحصلون عليها من هذه الوسائل)[1]

وتهدف التحولات التي طرأت على الوسيط الفني، بشكل رئيسى، إلى تطوير أو تحسين هذا المبدأ. فتغير مفهوم المادة أو الشيء الفنى وتم إستبداله بالفكرة الفنية في "الفن المفاهيمى"، وكذا إعيد النظر فى مفهوم زوال العمل بسرعة فى مقابل مفهوم الدوام والخلود في الفن ،وذلك فى " الفن البينى" لتتخطى ممارسة مفهوم الزوال نطاق العمل الفني،وتشمل عملية الإبداع بجوانبها من الفن و الحياة ، فتم إستبدال الإطار الصناعى بإطار الوجود ذاته ، فى الطبيعة بمختلف مظاهرها، وأعتمد الفنانون فيها على توسيع نطاق الحدود بإزاحة الحواجز بين مختلف فروع الفن حيث يصبح للبيئة حضور مادي أساسي بل تصل إلى أن تصبح هي العمل ذاته وليست مجرد سياق يتضمن العمل الفني،ذلك الحضور الذى يعيد الوحدة بين الانسان و علاقته

---

[1] آرثر أيزابرجر ت وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسى- ٢٠٠٣ - النقد الثقافى – مصر - المجلس الاعلى للثقافة - ص٥٧.

بالكون مرة أخرى ، دون إقحام ذاته الفنية بفرض أشكال فوقية مثالية، بل تأكيداحترام الفنان للمعطيات الطبيعية وحقيقة الحياة فى ذاتها، وقدرة الفنان على التخلى عن مبدأ السيطرة على الواقع .

مشكلة البحث

يواجه طلاب الفنون بمشكلات نقدية وتذوقية تجاه الأعمال الإبداعية التى يصعب تحديدها وتصنيفها وفق مجالات الفن التقليدية و المتعارف عليها ، مما يطرح التساؤل الآتي:
ما العوامل الفنية التى أدت إلى تجاوز الحدود التقليدية فى الفن منذ بدايات القرن العشرين ؟

أهداف البحث :

١- الكشف عن العوامل التى أدت إلى تجاوز الحدود التقليدية فى الفن كمداخل لنقد الفنون وتذوقها .

فروض البحث

١. إمكانية الكشف عن التوسع فى نطاق أساليب التجميع .
٢. إمكانية الكشف عن تغير مفهوم المادة أو الشىء الفنى وإستبداله بالفكرة الفنية .

أهمية البحث :

١- إلقاء الضوء على الصيغ التشكيلة لطرق التوسع فى نطاق أساليب التجميع.
٢- إلقاء الضوء عن تغير مفهوم المادة أو الشىء الفنى وإستبداله بالفكرة الفنية .

حدود البحث :

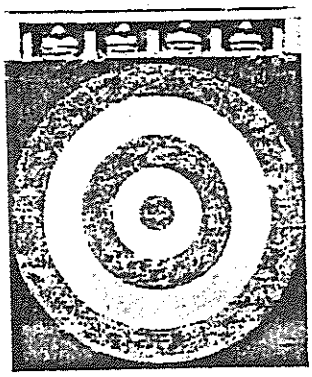
فنون الدادا ، فنون البوب والواقعية الجديدة ، وفن البيئة والفن المفاهيمى ، وفن الارض.

أولا: التوسع فى نطاق أساليب التجميع

إن ارتكاز المشروع الحداثى على فكرة الإبتكار والثورة جعله ينخرط منذ نشأته الأولى في عوامل و دوافع الإبداع في سياق تجريبى ، فجاء إختبار الفنانين لكل أشكال الإنقلابات على القيم المثبتة ، وكانت حركة "الدادا" منذ بدايتها بمثابة نزعة عالمية واعية حاولت أن تعبر عن حداثتها الأولى بأن تهز كل الممارسات التقليدية للفن ، و أن تتحدى كل القيم الاجتماعية السائدة أكثر من محاولة خلق طراز جديد للفن فى حد ذاته، فكان أهم ما يميز الدادا محاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير ، وفى سبيل ذلك وجهت هدفها نحو القضاء على كل ما يعوق الحرية ويحد من تلقائيةالإبداع في التعبير ، و(عندما أنتقلت الدادية الى نيويورك على يد بيكابا ودوشامب فشكلت نواة لتجمع داداني ، ما لبثت هذه النواة أن منحت زخما اضافيا بوصول عدد كبير من الفنانين الهاربين من البطش والاضطهاد فى أوربا)[٢]

[٢]. Passeron - Rene - 1978- Phaidon Encyclopedia of Surrealism - Oxford - Phaidon press limited - p27 .

تقنيات وممارسات تجريبية تنظر للشيء برؤية تأملية في وضعية مثيرة للغرابة والدهشة، ولذا اضاف الى لوحاته حيوانات محنطة وساعات وكراسى و اطارات السيارات و كذا الامتعة الرخيصة وغيرها من اللاشياء الجاهزة ، والتى يرى حسب قوله (ان اللوحة تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعى) مما جعلها موضع اختبار وتجريب كجزء من العمل الفنى ، وتكتسب قوة تاثيرها ودلالة مغايرة بعد ان فقدت هويتها الاصلية.



جاسبر جونس
هدف مع اربعة وجوه

خلال النصف الثانى من الخمسينيات أنجز جاسبر جونس مجموعتين من الاعمال الاولى عن "العلم Flag" الامريكى رمز الدولة ، والثانية عن "الهدف Targets" رمز القوة، فى العمل الفني (ثلاثة أعلام) قام جاسبر جونس بتحويل النجوم الثلاثية البيضاء والأشرطة الممتدة الحمراء فى تداخل لعلم واحد سواء على المستوى الحرفي أو النفسي حيث يشكل الجزء الممثل للنجوم هيكلا متكاملا لمستطيل وتمدد الشرائط، والشكل يمثل "علم" الرمز الوطني للولايات المتحدةالأمريكية. واستخدم جونس تقنية التثبيت الحراري للألوان فأكسب اللوحة عمقا وملمسا برغم استخدامه لمسطح ذى بعدين، واستخدام العلم على هذا النحو يثير التوترات الدائمة.

وفى عمله " هدف النيشان وأربعة وجوه " يتضمن اربعة نماذج نحت للوجه يظهر منه جزء من الانف و الفم ،فى شريط عرضى فوق رمز الهدف الكون من دوائر زرقاء وصفراء على ارضية حمراء ، وبين ما هو محقق بالتجسيم وما هو مخادع ومسطح بالتصوير يجتمع عند جاسبر جونس عوامل الوضوح والاخفاء فى الادراك للمعنى الحسى والذهنى على حد سواء.

أما الأبداع لفنون ما بعد البـوب Pop Art فقد حمل الكثير من المفاهيم المتغيرة (ففى أعمال "أندى وارهل" Warholو"ليشتناشتاين" Liechtenstein يمكن أن نشاهد بداية الإحساس بما بعد الحداثة Post Modern مثل إزالة الحدود بين الفن العالي والفن المنخفض. والانتقاد للشخصية الفنية وأسطورة الشيء المقدس ، فكانوا يواجهون في جوهر أسئلتهم قابلية النجاح المستمر لحركة الحداثة، وفى نظر العديد من فناني Pop -الاتجاه المعاصر كوسيلة للنظر إلى الحياة- كانت تنهار هذه النظرة تحت ثقل الاقتصاد التجاري والتعددية الثقافية، باختصار الحداثة لم تكن قادرة على التعبير الصادق عن الحياة في الوقت الحالي)[٥].

كما أن النحت فى الستينيات أتبع تقنيات "فنّ التجمّع" باهتمام بالغ للوُصُول به كخطوة رئيسية الى الأمام ، . ففي مقدمةِ دليل معرض في متحفِ الفنّ الحديثِ، نيويورك، في ١٩٦١. أشار أمين المعرض، "وليام سيز William Seitz" (الموجة الحالية للتجمّع. . . علامات للتغيير منْ الذاتية،و سيولة الفنّ التجريدى نحو مراجعة الارتباط مرة اخرى بالبيئةِ .)[٥] إنّ طريقة التجميع

---

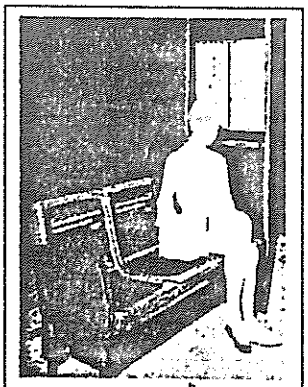
5 Johan Kissick - 1996 -Art context and Criticism,Second Edition- new York - Brown benchmark - p462.

5 Edward Lucie-Smith – 1996 - Visual Arts In The Twentieth Century – London-new York -Laurence King Publishing - p274.

تصبح ملائمة لمشاعر خيبة الأمل فيما ساد من أساليب التعبير والتى وضعها التجريد بشكل مطلق،وكذلك تعكس حالة القيم الإجتماعية أيضا وما ساد بها من تغير .

فمنذ أن أستخدم فنانى الدادا تقنية الكولاج والمونتاج وإستمرارا للتقاليد الفنية فى التكعيبية والمستقبلية و الباو هاوس ، طور الفنانون تقنياتهم الفنية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، ولكن بابعاد جديدة رافضة للمفهوم الجمالى التقليدى، و بهدف إثارة الصدفة ودلالتها الإيجابية ، وعدم الترابط أو التكامل الشكلى، وقد لاقت مثل هذه الممارسات توسع فى نطاق استخداماتها من فنانى ما بعد الحرب العالمية والعديد من الفنانون الذين ارتبطو بفن البوب مثل الأمريكي إدوارد كنهـــولز Kienholz " (ســـيجال Segal) و (مارســـول Marisol) و (ديـــن Dine) و(أولدينبرج Oldenburg) الذين أبدعوا تابلوهات في الستينات والسبعينات التي سميت " فن بيني . والتى كانت تشبه تابلوهات العروض المسرحية التي يتم تجهيزها بالأشياء المهملة وقد حصلت على شعبيتها من خلال استخدام أعمال النحت التي تشبه الصور الشخصية، والتي تتراوح شخصيتها ما بين ضحايا المجتمع ذوى الطابع السريالي أو الجوانب الرومنسية الناجحة،للأفراد أو الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد والتي تعرض بسخرية أبطال كل من تاريخ الفن ومشاهير المجتمع وكذلك استخدام الرموز الإنسانية. وأيضا العديد من أعمال " فن الارض earthworks" تعد كفن بيئة. وغالبا ما تتفق مصطلحات فن الأرض وفن التربة والفن البيني فى مثل هذه الأعمال (فقد عرف فن الأرض (Earth Art) أيضا كفن التربة Land Art أو الفن البيني Environmental Art وكان محاولة لتوسيع الحدود المقبولة للفن)[6]

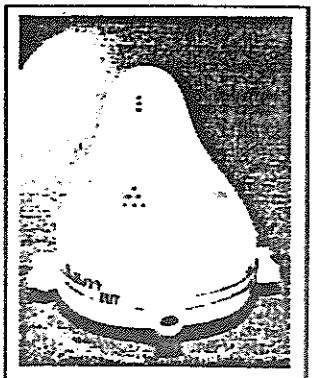
لقد قدم هؤلاء الفنانون وغيرهم الفن البيني Environmental Art من خلال أسلوب التجميع الذي بلغ مرحلة النضج في عهدهم إلى توسيع نطاق أسلوب التجميع Assemblage والسير قدما بذلك المفهوم إلى اتجاهات أخرى أكثر منطقية أصبحت في النهاية بيئة مستقلة ثم تحول الأمر إلى أن أصبحت أعمالا فنية شاملة يتم عرضها في قاعات العرض ولم تعد تواجه المشاهد بالجوانب بالغة العنف، ولكن عرضت الأعمال كتحول لعرض الحقائق في سياقات جديدة من الواقع. فلم تكن معادية أو ضد الفن بقدر ما كانت من أجل الفن. وأستخدم مصطلح "الفن البيني" ليشير إلى الفنّ الذي يتضمّنُ الابداع أو التعامل مع الفراغ سواء محدود أو كبير، ومشاركة الجمهور والتفاعل مع العمل بالحضور فى المكان .


جورج سيجال
أمرأة ، مقعد حافلة أزرق (خريطة مدينة نيويورك)، ١٩٩٩

فأعمال " جورج سيجال George Segal " تجمع بين النحت والتوليف والبينات المجهزة ، ولقد اتجه إلى هذه الوسائط المتميزة للخروج من النظرة المحدودة لإهتمام التجريدية التعبيرية بالمعالجات التشكلية على حدود السطح . رافضا سطحية فن البوب السائدة من خلال رغبته لتقصى الإرتباطات الطبيعية والعاطفية بين الناس وبيناتهم ، وأمكن للمشاهد أن يصبح جزءا من العمل وذلك داخل الإطار الفراغي المعد كتجهيز بيئى يثير تساؤلات عن طبيعة الاشياء (Object) الحقيقية كالاثاث من كراسى ومناضد وغيرها من أدوات واجهزة تستخدم فى الحياة اليومية ، وعلاقتها بالانسان ، ويتضاعف ذلك الاحساس بما تتضمنه بيئات سيجال من نماذج للاشخاص منفذة بتقنية

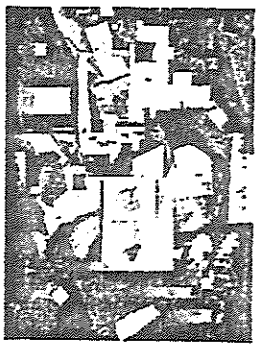
6 Angeline Bremer -1994 -Koller-Muller Muesum,Beeldrecht - Amstrdam - p 54.

لقد كان الدادئيون على قناعة تامة بأن الهدم قد يكون هو أيضا إبداع. ولهذا جاءت إبداعاتهم في صورة هدم القديم والسائد ، وتحد لأفكار وجماليات الكيان البرجوازي الذي يمثل لديهم عاملا اساسيا في الحرب و انتشار الدمار، فأخذوا من المخلفات وبقايا الاشياء الاستهلاكية مادة يشكلون بها أعمالهم الفنية.



مارسيل دوشامب
النافورة-١٩١٧
مبولة خزف-٢٣,٥×١٨×٣٠سم

وأصبحت الأشياء لا تمثل وظيفتها الحقيقية في الحياة العامة بل عزلت عن وظيفتها داخل إطار قاعات العرض وتطورت تلك الممارسات في أعمال كل من التكعيبية والسريالية والمستقبلية من خلال التجريب الواسع النطاق الذي شمل تلك المرحلة. فاذا بـ"دو شامب" يقدم العديد من الاعمال الفنية التي تعتمد على" الشيء الجاهز Ready Made" تلك الاشياء الجاهزة . الموجودة في الواقع الاجتماعي والبيئي المحيط به والتي قدمها للتحرر عن رفضه للافكار المعدة سلفا للجمال، متحديا بذلك المؤسسة الفنية والقيم السلطوية التي تفرضها على الفن ، مثل "عجلة الدراجة" ١٩١٣ و العمل الفني الذي اطلق عليه "النافورة Fontaine " وهو عبارة عن "مبولة Urinal" أرسلها الى معرض جماعة المستقلين عام ١٩١٧ وموقع عليها باسم مزيف "أر.موت R.Mutt " والتي رفضت في بادىء الامر من قبل لجنة التحكيم ، (متحديا بذلك ليس فقط الاطر الجمالية الرسمية ، والجمود والثبوت الذي يعكسه الناس لوصفهم الانطباعات تجاه الاشياء ومحاولة تحريرها من الاطر الجمالية التي ثبتتها النظم الاجتماعية وقيمها منذ ذلك الحين و" مبولة دوشامب" صارت هي نفسها رمزا فنيا لاكثر انواع التحدي الفني للاطر الجمالية الرسمية بسلطة وجذرية.)[3]



كورت شويترز
ميرز(صورة العنب) ١٩٢١.
قماش، خشب، معدن، نسيج، قطع من صُحُف ملصقة ، جوائز، نقط وحبر على ورق.

في شتاء ١٨-١٩١٩ جمع الفنان "كورت شويترز Kurt Schwitters" قطعاً من الصحف اليومية، وأغلفة حلوى، وبقايا أشياء اخرى من الواقع الحياتي اليومي، (فتخلى عن التعبيرية ليحرر الفن – على حد قوله- من استبداد المواد التقليدية)[4] ، وقدم الفنان شويترز مجموعة من أعماله أطلق عليها "ميرز Merz " وقد أستمد مسمى العمل من اشتقاقه لعبارة وجدها بالصدفة مطبوعة بالون الاحمر على قصاصة ورق مدون عليها عنوان خطاب تجاري المقطع الثاني للكلمة الألمانية "Kommerz " أو تجارة، لقد اراد ان يجمع في أعماله كل الانماط المختلفة للفنون من شعر و خطو اعلان واشياء جاهزة و "اوبجكت"، فأستخدم فيها أكثر من خامة، وعدد من التقنيات بحرية مطلقة ، في علاقة تبادلية لصياغة عمل فني متكامل.

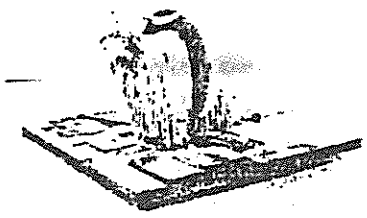
---

3 Cherles Harrison - Art in theory: Anthology of Changing Ideas, - 1968 - Oxford Blackwell Publishers - P294.

[4] - يونغ ، كارل كوستاف ، وآخرون ، ت : سمير علي – ١٩٨٤ - الانسان ورموزه - بغداد - دار الشؤون الثقافية والنشر ص٢٩٠.

ومثال ذلك تلك الصورة المفعمة بالحيوية التى يسيطر على المساحة المستطيلة بها قطع من قصاصات الورق تغطي سطحَ العمل . محققا وهم العمق بوَضْعها بدرجات ظلية تتدرج من الغامق الى الفاتح، وقطعة الورق الألمع، في مركز التشكيل ، بها عنقودَ جذابَ منْ العنب الأحمر والكلماتِ الألمانيةِ والفرنسيةِ لمطبوعةِ للفاكهةِ لقد كان لممارسته التصوير بجدية بشكل كبير لسنوات ، في الأساليب الطبيعيةِ المختلفةِ، أثر فى تعلّمَ العديد من الحيل المستنده على المقياس والتعديل والخداع للعناصر ، وهو ماشكل جسر بين تلك الخبرات التصويرية واستخدامه للاشياء والمواد الحقيقية في لوحة صورة العنب المسماه "ميرز.Merz " لذا نجد أعماله متعارضه مع الموقف اللافنى أو اللاجمالى الذى تبناه "مارسيل دوشامب" وفنانى الدادا ، مؤكدا على الفن كمبدأ اساسى . وقدم أعمال تحت مسمى "Merzbau " والتى تعنى "باو" فى "الباوهاوس " العمارة ،تتضمن تجميع للمخلفات والمهملات عاكسا بيئة ذات صفة حياتية لنموذج منزله الخاص، و التى تعد من أوائل الاعمال الرائدة "للفن البيئي Environmental Art "

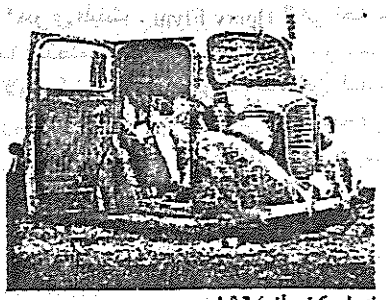
أن التجميع مصطلح واسع لمفيوم "الكولاج collage " للاشكال ذات هيئات ثلاثية الابعاد ، فاستخدامات تقنية التجميع للاشياء "الأوبجكت" جاءت بديلا عن الأوراق والصور الملصوقة على السطح المستوى . وفي أثناء الخمسينيات شهدت نيويورك ارتفاعا فى التجريدية التعبيرية ، بينما ظهر اثنان من شباب الفنانين "روشنبرج Rauschenberg " و" جاسبر جونس Jasper Johns "يميلون إلى نزعة" دو شامب Du champ "و ملاحظات "جون كيج " نحو الفجوة الموجودة بين الفن و الحياة، بدءوا يعيدون النظر في العلاقة المضطربة بين الفن العالي والمنخفض أو الشعبي وكانت أعمالهم تعد جسرا بين النظرة المتسامية المتعالية للتعبيرية التجريدية والتهكم والسخرية النقدية لفن العامة Pop. والطرق الأدائية لأسلوبهم أطلق عليه "التجميعAssemblage "وقد صاغه "جين دى بوفيه" (٥٣-١٩٥٤) في قوله (أن تقنية إعادة تشكيل منتجات فنية، عن طريق استخدام مجموعات من الأشياء الحقيقية قد بدأت في واقع الأمر بعد تنفيذ أول أعمال الكلاج التعبيرية لبيكاسو وبراك عام ١٩١٢وفى عام ١٩١٣ يعد تحول الحقيقي إلى" الجاهز Ready made"وذلك في أعمال دوشامب) [٤] فى عمله المسمى مونوجرام Monogram" (٥٥-١٩٥٩) يلاحظ الدمج بين لوحة التصوير والاشياء الجاهزة ، وذلك بوضع كبش محنط ، يحيط بها اطار سيارة على لوحة تجميع من اشياء مختلفة ملونة باسلوب تجريدى.ولذا ابتكر لذلك مصطلح "التآلف combine" حيث يصعب ادراجه ضمن مجالات الفن المتعارف عليها كالنحت والتصوير ، وفىهذا السياق أيضا استخدم الصور الفوتوغرافية بطريقة الكولاج والمونتاج بهدف التقرب من الواقع، واعادة التوازن بين الحقيقة الواقعية والفن تلك العلاقة التى فقدت الاتصال بينهما لدرجة كبيرة عند الانسان المعاصر الذى يحيط به الاشياء ، وكذا الفن الفوقى أوالعالى الذى يستمد قوامه من عالم الفن والمثل العليا . ويعد ذلك النشـاط في إطار



روبرت راوشنبيرج
مونوجرام ١٩٥٩
تجميع مع كبش محنط
١٢٠×١٨٠×١٨٠سم

4 Daniel Wheeler - Art since Mid-century 1945 to the present - 1991 - Thomas and Hudson- p167.

الصب بالجص على الجسم بالحجم الطبيعي ، مضيفا إليها ملامس خشنة وبيضاء بلون الجص مما يكسبها برودة وصفة الشخصية المجهولة التى تحمل سمة الإنسانية بوجه عام ، وترغمنا على التمييز بين حقائقهم ووجودنا الخاص.



ادوار كينهولز ١٩٦٤
المقعد الخلفي لسيارة موديل ٣٨.
تجميع من خامات وأشياء مختلفة ، سيارة، ملابس ، زجاجات فارغة.
٦×٢,٦×١,٦٥م.

في نفس الوقت عام ١٩٥٨ الذي نظم فيه" آلان كابرو" عمله لحدوثى الأول فى مزرعة نيو جيرسي ، جورج سيجال نفسه بدأ جعل أشكال ثلاثية الأبعاد بالحجم الحقيقي للشكل الخارجي بالسلك، والمواد الاصقة، والخيش. ويعلق على ذلك فيمجلة (آرت فورم)[7] بقوله(نظروا الي كما لو أنهم قد خرجوا من اللوحة التصويرية ،و يوضح بأن قراره أن يدخل الحيز الفراغى قد صمم بالحوافز القوية لمجموع العناصر المكونة للفراغ و حسب الحوافز القوية للخبرة الكلية)[8]

ويتضمن عمل "إدوارد كنهولز Edward Kienholz "(١٩٢٧-١٩٩٤) "غرفه" أو "مشهد معد" في أغلب الأحيان باشياء تعبر عن فوضى الحياة: من رسائل و صور وتحف زهيدة، و غيرها من المواد التى لها تأريخ أو ضرورة فى الإستعمال، مزود بتفصيلات كثيرة مقذذة للمشاعر ، وبحس شبه سريالي مرعب للألم، والوحدة، والوحشية لأولئك الذين يعيشون ويعانون في مثل هذه الأماكن.

مارسول - العائلة ١٩٦٢
تصوير خشب وخامات مختلفة من نفس النوع

ويستخدمُ فى هذه الاعمال الحس الروائي وذلك بعرضه لتفاصيل الأشياء الكثيرة التى تصبغ العمل بواقعية المشهد: لوضع الأشخاص ضمن البيئة المجهزة وما يدل على طبقتهم الاجتماعية.

وكذلك "مارسول Marisol "يستخدم في منحوتاته الشكل الإنساني العادي لأفراد متواضعين كما في عمله "تحت العائلة" The family وبها يظهر المشهد كما لو كان جلسة لصورة عائلية، ويستخدم فيها أشياء حقيقية مثل الأحذية والأبواب الشعبية، بها إحساس بالمرح.

---

7 George Segal, in Henry Geldzahler- 1964 - An Interview with George Segal- Artforum -November -p26.

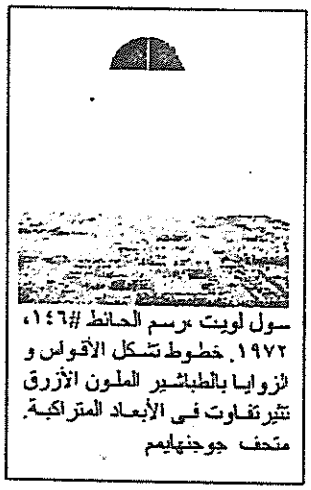
8 Jonathan fineberg - 2000 - Art Since 1940 strategies of being - London - Paperback. Published by Laurence King Publishing - p193.

ثانيا :تغير مفهوم المادة أو الشيء الفنى واستبداله بالفكرة الفنية

ظهرَ الفن المفاهيمى كحركة فنيةٍ في الستينات. واستعملَ التعبير في عام ١٩٦١ من قبل "هنري فلينت Henry Flynt " في أحد نشرات حركة "فلوكسس" لكنه أخذ معنى مختلف عندما أستخدمه "جوزيف كوزوث " ، و جماعة الفنّ واللغة في إنجلترا. أستبدل الفنِ المفاهيمى فن الأوبجكت بتحليله . ويؤكد دعاةَ الفنّ المفاهيمى بأنَ الإنتاج الفني يَجبُ أنْ يَخدمَ معرفة فنية والاوبجكت أو جسم العمل الفنى ليسَ غاية فى حد ذاته . لقد ركز المعرضُ الأولُ بشكل مُحدّد على الفن المفاهيمى في عام١٩٧٠ في مركز نيويورك الثقافي تحت عنوان " الفن المفاهيمى وسمات مفاهيمية ".

ويعتمد الفن المفاهيمى على النص (أو المناقشة) التي تحيط به ، وهويتعلق بقوة بمعظم الحركات الأخرى الحديدة التى جاءت فى أوخر القرن العشرين . (وبهذا الأسلوب يتخلى الفن عن المفاهيم التقليدية للعرض من أجل التوصل إلى رؤية جديدة للواقع. واختصرت المسافة بين الفن والحياة، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر، متضمنا كل العمليات الفكرية وليس له هدف غير الفكرة. ويتحرر الفن من المهارة الحرفية للفنان، حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقى للفن بدلا من العمل الفنى.)[9]

ليرفع بذلك الفن المفاهيمى من (الفكرة (Idea) على الشكل (Object) واعتبار عملية الفكر هي المضمون الصافي للفن، هكذا يصبح العمل الفني مكون أساسه الفكرة والتصميمات الأولية للعمل ترشد وتدفع بواسطة الفكرة، أما التقنيات والممارسات الإبداعية فهي شكل مادي لنتاج الفكرة.



سول لويت ،رسم الحائط #١٤٦، ١٩٧٢. خطوط تشكل الأقواس و الزوايا بالطباشير الملون الأزرق تثير تفاوت فى الأبعاد المتراكبة. متحف جوجنهايم

ويعرض "سول لويت" (Sol Lewitt) وهو من أهم المؤسسين للفن المفاهيمى Conceptual Art موضحا الفروض التالية : (في الفن المفاهيمى الفكرة (Idea) أو المفهوم (Concept) هو أهم المظاهر الأساسية للعمل الفني ... فكل التخطيطات والقرارات تعد مسبقا، ويكون تنفيذها مجرد عمل روتيني بعد ذلك قضية مملة، ولهذا فالفكرة هي الماكينة التي تصنع الفن)[10].

و فى (رسم الحائط ١٤٦) يتضح طريقة " سول لويت" لإنتاج العمل بالإمكانيات التى شكلتْ بالأوامر من مساعدين طبقا لأفكاره ،بخطوط من الأقواس وخطوط متقطعة. تشكل جدلا بين البساطة والتعقيد، والإجاز فى الفجوة للعلاقة بين المنطقية والعشوائية. وبوضع الشكل في خدمةالأفكار، يؤكد بأنْ المفهوم يأخذ أهمية على التشكيل البصري. بذلك ينفى شخصية الفنان الفردية، والأسلوب المميز له.

ويعد التغيير في الحدود التقليدية للفن من حيث الاقتناء وسيطرة تجار الفن، من النقاط الأساسية فى مفهوم الفن المفاهيمى ، بعد أن تحول الإنتاج الفني الى سلعة في معظم أعمال الفن الحديث. فبرغم الاختلافات العديدة التي قد حدثت في التصوير والنحت على مر السنين إلا أن الشيء الوحيد الثابت هو ،تواجدها كأشياء يمكن أن تباع وتشترى ، فمنذ أن قيم الناس الفن اعتبروه أيضا سلعة تباع وتشترى ، حتى أن أصعب الأعمال وأكثرها ثورية في الفن الحديث تمتلك تلك الطبيعة المادية للبيع والشراء، وذلك برغم ما نادى به الطليعيون في الفن الحديث

---

9 - محسن عطية – ٢٠٠٠ – القيم الجمالية في الفنون التشكيلية- مصر – دار الفكر العربى -ص٢٤٣.

10 Johan Kissick - 1996 - Art context and Criticism - Second Edition - new York - Brown benchmark - p 462.

وعارضوه إلا أنه ما زال يرتبط بالفن فكرة السوق الفنية. أما الفن المفاهيمى فهو أحد مظاهر محاولة الإفلات من مثل هذا الإنتاج السلعي للثقافة ، بتأكيد مفهوم السعى من منطلقات فكرية للتخلص من الاشكال والطرق الاستهلاكية ، ولذا تضمنت أعمال هؤلاء الرواد مفاهيم ضد تقليدية للفن ووسائل التعبير عنه .

وأيضا الفن المفاهيمى محاولة لتخطى تعريف الفن نفسه من أجل إنتاج فن أصفى وأنزه من فنون الحداثة ،ورؤية جديدة للفن تبتعد عن الصياغات والحلول التشكيلية المناظرة للواقع . لما أصبح عليه الواقع من إختلاف بعد أن أختصرت المسافة بين الفن والحياة لأقصى حد ، بتحرر الفنان تدريجيا من كل الأشكال التقليدية للفن ووسائله وتو جه إلى نحو العمل بمادة العالم مباشرة وإكتشاف نفسه فى علاقة جديدة مع الكون المحيط به .

كما أنه يطرح وجودا حقيقيا للفن خارج نطاق ما هو متعارف عليه ليضع الجمالية السابقة موضع تساؤل وتشكك وذلك ما نتكشفه من قول " كوزوث " (Kosuth) (أي فرع للفلسفة الذي تعامل مع الجميل Beauty وكذلك الذوق taste كان لا بد أن يناقش الفن كذلك، ومن هذه العادة نما تصور أن هناك ارتباط مفاهيميا بين الفن وعلم الجمال، وذلك ليس حقيقيا). [١١]

هكذا وضع كوزوث الفن المفاهيمى ضد أفكار علم الجمال وأراد بذلك أن يحرر الفن من الأساليب المرتبطة به لمزيد من الارتباط بالأفكار بعيدا عن الواقع المادي البحت للعمل الفني والذي ارتبط به على مدار التاريخ الممتد للفن. ويصبح بذلك الفن تحول نحو البناء النظري غير عابئ بالفعل أو بالنشاط المؤدى أثناء العمل أو الأثر المتبقي له بل في المفهوم ذاته. ويتأكد ذلك من خلال التناقض بين مقولة بيكاسو "المهم هو ما تم القيام به وليس مجرد القصد" ومقولة" كوسث" عام ١٩٩٦ الفن جميعه ذو طبيعة مفاهيمه، نظرا لأن الفن لا يوجد إلا في شكل مفاهيم.

والفن المفاهيمى لم يكن محدودا في تناول العمليات الإبداعية فمثلا العديد من الفنانين بدءوا اختباراتهم لنظم فهم العالم من خلال العلاقة بين الفن واللغة ومثال ذلك ما قدمه جوزيف كوزوث Joseph Kosuth للعمل الفني بعنوان (واحد وثلاثة كراسي) عام ١٩٦٥ والذي يقدم كتأمل لغوى على الطبيعة الحقيقية، ويتضمن العمل على(الشيىء الحقيقى) كرسى في المنتصف بين (تمثيله)صورة للكرسي مكبرة فوتوغرافية و (مفهومه)تعريف لغوى من القاموس مكبر أيضا، (والفنان فى هذه الصورة يسأل جمهوره أين توجد شخصية الشيء المستخدم فى الصورة بين هذه الثلاثة، أوماإذا كان من الممكن إكتشاف هذه الشخصية فى الأشياء الثلاثة معا.) [١٢]

هكذا يصبح ما قدمه كوزوث Kosuth من عنوان واحد وثلاثة كراسي ما هو إلا لتركيز الانتباه عند المشاهد بمختلف المناهج فى تمثيل الشيء ، بعيدا عن التعبير الذاتى الفنان نفسه، بشكل فعال داخل عمليات لغوية مرتبطة بالصورة الحقيقية والنص المقروء، ويدعو للتساؤل أي تمثيل حقا؟ أن حضور الشيء هنا بوحدته يثير الاضطراب ويضعه فى اطار غير قابل للادراك ، عندما تصبح كل لغة تشتمل على قواعدها الخاصة بها.

---

11 Paul grawther- 1997-The language of twentieth century art conceptual history - New haven and London - Yale University press - p174.

12- إدوارد لوسى سميث ت أشرف رفيق- ١٩٩٧ - الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ - مصر -المجلس الأعلى للثقافة -ص١٨٧.

و بينما كان المينمال يأخذ الفن الشكلي إلى خاتمته المنطقية وركز على الشكل الهندسي البسيط، فقد حمل ذلك في طياته تهديدا لتحول مسار تفسيره ووجوده ، فالأعمال في فن المينمال لا تكشف عن الخصائص ذات القيمة المتأصلة في الشكل بل على العكس من ذلك تدفع المشاهد دفعا إلى البحث عن علاقات خارجية تربط العمل بالمشاهد أو بمحيطه المادي وتقاوم تلك الأعمال أي تفسير أو قراءة للعلاقات الداخلية التي تربط بين أجزائها، لأن الشكل الهندسي يصرف الانتباه بعيدا عن كل ما هو داخلي، لقد أخذ فناني المينمال خلال الستينات من الأشكال البسيطة وتكراراتها أساسا أو قاعدة لأعمالهم مثل أعمال" كارل أندر " و"دونالد جود" و"روبرت موريس ".

وفى بداية السبعينيات بدأ فن المينيمال بأسلوبه المتشدد القوى يتفكك ويتحلل مع ظهور " فن الأرض Earth Art" أو" فن التربة Land Art " والذي أعطى فيه الفنانون اهتماما أساسيا بالبيئة، فى مواجه الطبيعة ذاتيا ، معبرا من خلال الممارسة عن رغبة ملحة لسلوك ضرورى فى مواجهة الطبيعة المتوحشة وصورتها الأولية التى إنفصلت عنها الحضارة المعاصرة على المستوى الروحى والجسدى .

وكانت تلك الممارسات ضد فكرة الاقتناء وسوق الفن ، ولذا تضمنت أشكالا إبتكارية اكثر استجابة لحاجات الجمهور ، وقد انتقل معها المشاهد من حالة التلقى السلبى الى المشاركة الفعالة، والتى معها أصبح جزء من العمل فى تجربة حقيقية ومباشرة مع الفنان و العمل الفنى الذى استمد قوامه من الطبيعة .

ولتر دي ماريا
حقل البرق
١٩٧٧

نفذ "ولتر دي ماريا"، حقل البرق ، عام ١٩٧٧، العمل من خلال العزلة والتفاعل مع الصحراء أعلى جنوب غرب نيو مكسيكو، النحت يشمل ٤٠٠ قطب حديد مقاوم للصدأ ويقع على هيئة مستطيل طوله ميل وعرضه كيلومتر فى شكل صفوف متشابكة. ولمشاهدة التجربة كاملة العمل يتوقف هذا على الزيارة الفعلية فى المكان لفترة زمنية طويلة سواء بصفة شخصية أو مع مجموعة صغيرة من المشاهدين .*

ومنذ أواخر الستينيات يعد "دنيس أوبنهيم" من اشهر الفنانين الرواد كان فنه دائما إنتقاليا، تحدي التصنيف والتفسير السهل للفن.وانتج أعمالا تنتمى إلى الفن المفاهيمى، فن الأرض،" فن الجسد Body Art "، "فن الأداء Performance Art "، فيديو، وإنتاج تشكيلة واسعة من النحت .في بداية مهنته، إنضم "دنيس أوبنهيم" إلى حركة فن الأرض، مع و"الترى دي ماريا" و "روبرت سميثون". وقدم أبداعاته الفنية من خلال الإندماج الكامل مع الطبيعة بطابع تأملى في الحقول والفراغات الواسعة بعيدا من ضوضاء المدينة.

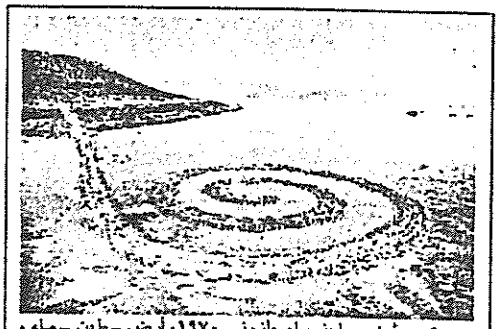
بينما عرض " روبرت سميثون Robert Smithson " [١٣] بعض المفردات مثل "الحصى" التي كان يحصل عليها من موقع العمل فى قاعة العرض الفنية . وعلى هذا الأساس

---

* مركز "دايا للفنون Dia Center for the Art " الذي قام بتكلفة العمل ويحتفظ بـه ، يُحـدّدُ الزيـارات والمجموعات ، التى لاتقل عن ستة اشخاص على الاقل.

13 http://www.artandculture.com arts/movement?movementId=1034

فقد وفر على مشاهديه مشقة التوجه الي المواقع التى كان يعمل بها، إلى أن نفذ "حاجز الماء الحلزوني" في عام ١٩٧٠. والذى يعتبر أول منحوتاته الخارجية التي تتصف بالإثارة البالغة كان الفنان يفكر فى استخدام الأرض الحقيقية باعتبارها وسيطا فنيا و طبيعيا كقاعدة للشكل الحلزونى تعبيرا عن النظام والفوضى فى آن واحد ، والتى يصبح معها فرصة اكبر للمشاركة من الجمهور بتجربة مباشرة وحقيقية ، ثم يلى ذلك تصوير هذه الأعمال تليفزيونيا وبثها فى مختلف أنحاء العالم. وتم نقل ذلك فى عام ١٩٧٦ فى فيلم "الحاجز المائى الحلزوني". (عمليا لا أحد رأى العمل أبدا في الحقيقة ، لكن تم مشاهدته على نحو واسع في صحافة الفن وفي الفيلم السينمائي لسميثون ، الذي استعمل الإحتمالات و الوقت بشكل ذكي لوضع "رصيف الميناء الحلزوني" في سياق أفكاره الاساسية.)[14] وهذا التداخل بين الفنون البينة و الوسائط المتعددة لنقله وتوثيقه قد عمل على طرح جمالية للفنون بعيدا عن اساليب التلقى داخل المتاحف وقاعات العرض ونفى الصفة الفيزيقية للعمل الفنى كسلعة يمكن أقتنائها بالبيع أوالشراء، ويؤكد المؤرخ (لوسى سميث). على ثلاثة عناصر أساسية في فن الأرض.

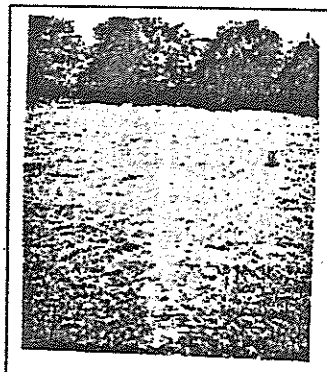


روبرت سميثون ، حاجز ماء حلزونى ١٩٧٠، أرض –طين – ماء ، تراب وصخور بركانية -٤٥٧,٢ متر طول.

العنصر الأول : استمرار التقاليد الفنية لفن المينمال حيث تحتفظ الأشكال عن قصد بالبساطةالشديدة وبشكل أســـاسي.

العنصر الثاني : التمرد على الناحية التجارية المتزايدة لفن الطليعة والتي كان سبب نجاحها فن البوب Pop .

العنصر الثالث : المثالية الرومانسية للبدائية. والتى تستدعيها الاشكال البدائية للطبيعة بتداعيات المعانى و الخواطر الأسطورية، وبمنظور جشطالتى يمكن التفرقة بين ما استخدمه "روبرت سيمثون" وفنانى المينيمال ، فالشكل اللولبى الحلزونى يعد احد الاشكال التى تعطى رؤية لانهائية وغير مغلقة وغير محدودة بعكس الاشكال او الحجوم المكعبة المستخدمة فى فن المينيمال التى تتميز برؤية مغلقة ومحددة ، لقد اراد التعبير عن الاسطورة التى تدعى بان البحيرة كانت تحتوى على دوامة كبيرة هى التى صنعت ذلك الشكل الحلزونى والذى اصبح فيما بعد رمزا ، ويواكب ذلك ما اخذ فى الانتشار من تزايد اهتمام الناس بالمعانى الخفية عن اثار ما قبل التاريخ والطبيعة .



ريتشارد لونج خط بواسطة المشى ١٩٦٧٠

أما الفنان " ريتشارد لونج Richard Long " فقد اهتمّ بالتأثيراتِ العابرةِ، وبتغيير المنظر الطبيعـي على نَحوِ عابر تماماً، بدلاً منْ إفتراض الأعمال الهائلةِ التى فضّلتْ من قِبل الأمريكان .

فقد كان يختار مجموعة من الأحجار- كأحد أشكال التعبير عنده- في موقع معين، وبعد ذلك يقوم بتغيير بسيط فى المنظر الطبيعي الذى غالبا ما يكون بعيدا ومنعزلا ، ثم بعد ذلك يتم تعديل وجوده بتصميم

14Jonathan Fineberg -2000 - Art Since 1940 strategies of being - London - Paperback. Published by Laurence King - p329.

أشكال منتظمة داخل قاعات العرض، ويرتبط ذلك العمل بجذور عميقة لفن الينمال والفن المفاهيمى فى كثير من الجوانب ، إلا أنه يرتبط بشكل فعال بما يقدمه لونج بنفسه نحو الطبيعة وإضفاء روح رومانسية على إنتاجه. كما فى عمله المسمى (من الممكن صنع خط عن طريق المشى)[١٥] الذى شكل أول عمل نحتي تم تنفيذه عن طريق السير عبر الحقل ، وقد حدد الفنان خط السير على أساس أنه خط مستقيم مائل يعبر المنطقة بأكملها، والخبرة الجمالية الوحيدة التى حصل عليها المشاهدون من هذا العمل هى خريطة تصور المشهد الطبيعي الذى مشى خلاله .

لاشك أن التدخلات – أثناء الستينيات و السبعينيات– بين فنون الأداء وفن الأرض والبيئة أدت إلى تفاعل أكثر تعقيداً بالطبيعة ، وذلك أيضا جاء بالتوافق مع تغيّرٌ في المناخ الثقافي الذي قادَ الفنانين ضدّ الحضارة الصناعية. فلقد استعان الفنان فى" فن الأرض"بذلك التفاعل بين البيئة وعناصرها ،واختار المساحات المعزولة واستخدم عناصر مساعدة مثل دفع المياه وأثر الشمس على الأشكال ، وكذلك المطر والبرق وأيضا المواد البكر مثل الرمل والطين وغيرها من المواد غير المصنعة ، فى مقابلة مباشرة مع الطبيعة واندماج وانصهار كلى مع عناصرها كجزء اساسى يعكس من خلاله احساسه بالكون ، واعتمد بشكل أساسى فى توثيق الاعمال على الأفلام والصور والخرائط ، وفى بعض الأحيان كانت المتاحف وقاعات العرض تضم نماذج لهذه الأعمال ، وتم بذلك استبعاد مفهوم المادة الفنية أو الشىء الفنى لصالح الفكرة الفنية.

النتائج

ترتكز العوامل التى أدت إلى تجاوز الحدود التقليدية فى الفن إلى عوامل تخضع لتغير الصياغات التشكلية وأخرى اجتماعية وفلسفية ذات طبيعة مفاهيمية، يصعب الفصل بينهما، نظرا لتحول طبيعة المادة المشكلة لجسم وهيئة العمل الفنى ،وتداخل المفاهيم الفلسفية والفنية وتتلخص فى النقاط التالية :-

عوامل تخضع لطبيعة المادة ومانتطلبه من صياغات تشكيلية

١. فى ضوء مفاهيم السرعة والتطور أصبح الحديث اليوم قديما غداً ،مما تطورت معه المفاهيم الخاصة بزوال العمل بسرعة فى مقابل البقاء والخلود، وتشكلت بعض الأعمال الفنية بوسائط ليست لها صفة الدوام للشئ .

٢. استحداث العديد من الأساليب والإبتكارات ، التى تساعد الإنسان على التكيف مع مفاهيم البيئة ،متوافقة مع المدركات التكنولوجية و التى تغيرمعها كذلك الذوق الفنى وسبل إدراك الأعمال الإبداعية .

٣. رفض البنية السردية فى الأعمال التوليفية والتركيبية المعتمدة على فكرة الكولاج والمونتاج لإكتشاف المفارقة .

15 http://www.artandculture.com/arts/artist?artistId=18

٤. تعظم قيمة التجريب في الفن الحديث إنطلاقا من الإيمان بفكرة التقدم وذلك بالتفجير والإنطلاق للأشكال المجردة ،التى تخلو فى بعض الاحيان من الصفات الشخصيةالإنسانية فى المذاهب التجريدية.

٥. رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة ، بالفوضوية الدادائية ، والتى تخلى فيها الفنان عن كل القواعد المتبعة من قبل وإطلاق الحرية لمبادىء الصدفة،والإرتجال والآلية الاتوماتية التى تبلورت مفاهيمها فى السريالية والتجريدية.

٦. إزالة التسلسل الهرمى بين الراقى والجماهيرى فى الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الأنتقائى المشوش ، بإستخدام النفايات و اتساع نطاق "الكولاج " و«الفن الجاهز» فى"فن البوب " و" الواقعية الجديدة "و امتداده الى "فن التجهيز" و هو ما عكس الاستثمار المباشر لواقع الحياة اليومية.

٧. غياب معنى الانسجام وإستبداله بالشذرات والتشتيت، بتفكيك العناصر الفنية المشكلة لهيئة العمل الفنى، وخلوها من أى علاقة أقتراب أووضوح.

٨. طمس الحدود بين الفن والحياة اليومية، فاعتمد الفنانون على توسيع نطاق الحدود بإزاحة الحواجز بين مختلف فروع الفن.

٩. تأكيدإحترام الفنان للمعطيات الطبيعية لحقيقة الحياة فى ذاتها، وقدرته على التخلى عن مبدأ السيطرة على الواقع ، دون إقحام ذاته الفنية بفرض أشكال فوقية مثالية .

١٠. أصبح للطبيعة ذلك الحضور الذى يعيد الوحدة بين الانسان و علاقته بالكون مرة أخرى دون أن تمثل البيئة كحضور مادي فقط بل تشكل هي العمل ذاته، وليست مجرد سياق يتضمن العمل الفني .

عوامل ذات طبيعة مفاهيمية

١١. إن مفاهيم الحداثة فى الفنون كانت بمثابة نقطة حاسمة لظاهرة التحول والاتجاه للتغيير، وكخط فاصل بين الماضى والحاضر.

١٢. شكلت الأهداف العامة لمعظم الاتجاهات على الارتقاء الثقافى إلى مستوى مدركات العصر والاتساق مع الجوانب الفكر ية والوجدانية .

١٣. تعمد إثارة الدهشة والصدمة لدى المشاهد وذلك بالتاكيد على عدم الاكتمال والتضاد والغموض والطبيعة غير المحددة والمفتوحة بغير نهاية للواقع .وذلك من خلال التحريف والمبالغة التى تصل إلى حد التشويه فى الإتجاهات التعبيرية ، وتعدد زوايا الرؤية بتفكيك وتركيب الشكل فى المدرسة التكعيبية

١٤. سقوط الهالة المقدسة عن الذات الفنية بادعاء أن الفن يمكن أن يكون مجرد تكرار، واحتفاء بالمظهر الخارجى للأشياء دون العمق.

١٥. فى سبيل الحرص التام على حلول لقضية التفاعل والإتصال . معظم الحركات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، تؤكد على إثارة ردود فعل عند الجمهور، و تذهب أحيانا إلى حد المشاركة الفعالة

١٦. تغير مفهوم المادة أو الشيء الفنى وتم استبداله بالفكرة الفنية في "الفن المفاهيمى".

التوصيات

يوصى الباحث :-

١. التركيز على العوامل التى أدت الى تجاوز الحدود التقليدية فى الفن فى مناهج النقد والتذوق الفنى.

٢. تحليل الأعمال الفنية فى سياق العوامل التى أدت إلى تشأته كظاهرة ثقافية غير منفصلة .

٣. أستحداث طرق غير-تقليدية لقراءة العمل الفنى فى ضوء المفـاهيم والأفكـار دون التركيز على الجوانب الشكلية فقط .

٤. دراسة الأساليب والإتجاهات الفنية المعاصرة " التجميع " "والبيئة " والمفاهيمى" والتجهيز" و"الأداء" و"الفيديو والكمبيوتر" ضمن مناهج كليـات الفنـون بمـا يتناسب والأقسام العلمية المتخصصة .

٥. مشاركة المتذوق لبناء تصورات مفاهيمية تعتمد علـى الحـدث والمعلومـات لفاعلية التجربة الجمالية .

٦. دراسة مفاهيم المادة كوسيط تشكيلى بممارسة تجريبية لمناهج إستخدام الخامات الغير تقليدية فى العمل الفنى بإقامة ورش تجريبية خـارج نطـاق المنـاهج التخصصية .

٧. تطبيق الإتجاهات المعاصرة فى التدريب الميدانى كمدخل تذوقية تسمح بمزيد من الحريه للمتذوقين بالمشاركة الفعالة .

المراجع العربية

١. آرثر أيزابرجر ،ت وفاء ابراهيم و رمضان بسطاويسى -٢٠٠٣ - النقد الثقافى - مصر - المجلس الاعلى للثقافة .
٢. إدوارد لوسى سميث ت أشرف رفيق – ١٩٩٧– الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ مصر –المجلس الأعلى للثقافة .
٣. محسن عطية -٢٠٠٠ – القيم الجمالية في الفنون التشكيلية – مصر - دار الفكر العربى
٤. يونغ ، كارل كوستاف ، وآخرون ، ت : سمير علي – ١٩٨٤ - الانسان ورموزه - بغداد - دار الشؤون الثقافية والنشر .

المراجع الأجنبية

5. Angeline Bremer -1994 -Koller-Muller Muesum - Beeldrecht - Amstrdam - p 54.
6. Edward Lucie-Smith – 1996 - Visual Arts In The Twentieth Century – London- new York -Laurence King Publishing.
7. Daniel Wheeler - Art since Mid-century 1945 to the present - 1991 - Thomas and Hudson.
8. George Segal, in Henry Geldzahler- 1964 - An Interview with George Segal- Artforum -November.
9. http://www.artandculture.com/arts/movement?movementId=1034
10. http://www.artandculture.com/arts/artist?artistId=18
11. Johan Kissick - 1996 -Art context and Criticism,Second Edition- new York - Brown benchmark.
12. Jonathan fineberg - 2000 - Art Since 1940 strategies of being - London - Paperback. Published by Laurence King Publishing.
13. Passeron - Rene - 1978- Phaidon Encyclopedia of Surrealism - Oxford - Phaidon press limite.
14. Paul grawther- 1997-The language of twentieth century art conceptual history - New haven and London - Yale University press.