الفن المعاصر
اساليبه واتجاهاته

الفن المعاصر
اساليبه واتجاهاته

أ.د.بلاسم محمد أ.د. سلام جبار

٢٠١٥

أ.د.بلاسم محمد و أ.د. سلام جبار
الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته
بغداد مكتب الفتح، ٢٠١٥
ص١٧٢، ١٤,٨ × ٢١، ١٥١ /٢٠١٥

المكتبة الوطنية (الفهرسة اثناء النشر)
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (١٥١)
لسنة (٢٠١٥)

الطبعة الاولى
مكتب الفتح
للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي

تصميم الغلاف: د. بلاسم محمد

الفن التشكيلي المعاصر

مدخل

منذ إطلالة القرن العشرين و ظهور الكاميرا اصيب الرسم بهزة عنيفة فقد نافست الصورة الفوتوغرافية مهارة الفنان في محاكاة الواقع،. فتحول ذهن الفنان إلى عين ترى الواقع بعدسات جديدة للبحث عن أنماط مخالفة. فظهر (كوخ) الذي يرى الصورة التعبيرية وظهر (ماتيس) الذي يرى الصورة الزخرفية، و(غوغان) في البقعية، و(سيزان) في الهندسية. وهذه الرؤى المغايرة التي توصلوا اليها كانت نتيجة متقدمة لاكتشافات الانطباعية.

ومن هذا المنطلق كان لمخرجات الصورة الفنية التي تناوبت في الظهور بين التشخيص والتجريد عبر المدارس الفنية المتلاحقة، تحولاتها التي ارتبطت بالتطورات العلمية كالاكتشافات الفيزيائية للضوء التي ساهمت في ظهور الانطباعية والتنقيطية، والاعتداد بالذات والبحوث النفسية التي أثرت على ظهور التعبيرية والسريالية، إما التطورات التقنية فهي التي فتحت الآمال إلى مستقبل واعد بظهور عصر الآلة ونتاجاتها الحديثة المتمثلة بالطائرة والسيارة أدت إلى ظهور المدرسة المستقبلية والتي ما لبثت لتكون" السيارة المزمجرة أجمل من انتصار ساموتراس". والتاكيد المبالغ على الآلية والديناميكية واعتماد السياق الحركي في أعمالها.

وأمام كل التحولات ، ظل اعتماد التجديد في اللوحة الفنية على تغيرات في عناصر التكوين وتبادل ادوار الهيمنة كان تكون للون أو للخط أو الشكل ككل أو في الملمس، ناتج عن الاعتماد على وسائط محدودة وطرائق عرض ثابتة. ويبقي على مفهوم ثابت ومستقل لفن الرسم. ويعلن عن مدارس أسسها تمرد فنانين بدءً من الانطباعية مع (مانيه) و (مونيه)، والتعبيرية مع (فان كوخ)، ومؤسس الوحشية (ماتيس)، والرمزية مع (غوغان)، والتكعيبية التي تمتد جذورها إلى (سيزان) وعمدها (بيكاسو) و(براك). بينما تحتفي التجريدية بمؤسسيها (كاندنسكي) و(موندريان)، أما السريالية فتحتفي (بدالي)، والميتافيزيقية (بالجريكو)، والمستقبلية (سيفيريني). وغيرهم الكثير من الرواد الذين أعلنوا عن ذواتهم داخل سياق ومعايير خاصة بكل مدرسة يمكن الإشارة إليها من خلالهم ومعرفة مخرجاتها التشكيلية التي تتحول إلى نموذج عام يمكن قراءة خارطته التشكيلية التي يتبعها كل الفنانين المنتمين إلى تلك الحركة الفنية مع وجود الاختلافات الطفيفة. فكان فنانو الانطباعية على اختلاف أساليبهم الفردية يلتقون بصورة عامة في تسجيل انطباعات اللحظة الزائلة، أما التعبيرية فتهتم بتسجيل المشاعر الشخصية، والسريالية تبحث بالعقل الباطن والمستقبلية في تبني السمات الآلية وإظهار الحركة والزمن.

وكان الاقتحام الأول عند ظهور الدادا، حيث أدخلت تقنية الإلصاق والتركيب التي تعتبر التقنية الأساسية في العمل الفني

لإضفاء طابع الحدث اليومي. وهذا الاقتحام للصورة الفوتوغرافية والمواد الجاهزة وورق الجرائد والمواد المهملة كان له الأثر في غزو الفن لمناطق مألوفة وغير مألوفة .

الدادائية .. بداية التغيير

ومع (دوشامب) حدثت خلخلة مؤثرة في المسار الفني أثمرت في فنون ما بعد الحداثة، والتي قد تفوق ما أحدثته الكاميرا الفوتوغرافية على فنون الحداثة. وذلك لأنه استبدل اللوحة والزيت بالشيء الجاهز ليرقى لمستوى الأعمال الفنية المعروضة في المتاحف العالمية، إضافة إلى إحداث صدمة وهزة جراء سخريته من الرموز الاجتماعية المقدسة. حيث ساهمت أعماله في الاعتداء على الصرح الجمالي المقدس. ولم يقتصر الاعتداء على الشكل بل تعدى إلى نسف المضمون والموضوع والتقنية والخامة أحدثت هزة عنيفة قوضت كل الأنظمة القديمة وأحدثت التحول النسقي الأكبر. فتح المجال لتغير الوسائط ووسائل العرض، وجعل الفن التشكيلي في تقابل مع الفنون الأخرى واحداث تغير في التاريخ الفني مهد لتحويل العمل الفني من لوحة ثابتة إلى مجموعة كبيرة من الفنون لا تقتصر على الرسم وحده بل مجاورات معرفية مختلفة. ولم يقتصر أسلوب الهدم والرفض على الأعمال الفنية فقط، بل سعى لان يصبح كل إنسان فنانا طالما يعبر عن ذاته باسم الفن.

ومع مجيء عصر ما بعد الحداثة ومجيء ثورة الاتصالات والمعلومات وتداخل الأفكار والإيديولوجيات يصبح تصنيف الفن وتوقع مخرجاته أكثر صعوبة. نتج عنه تعليب الثقافة وتحويلها إلى سلعة يسهل تداولها واحتكامها إلى آليات السوق في العرض والطلب. ومن ثم فتح المجال لهيمنة عصر الصورة في ثقافة جديدة ولدت نسق مغاير ناتج عن إلغاء الفوارق بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، التي تمازجت مع ما أضافته التغيرات الصناعية والاقتصادية، معلنة

وكما أن لثورة الاتصال والمعلوماتية تأثير على السياسة والاقتصاد، فان الانترنيت ونظام الصورة الرقمية والشاشة كان لهما تأثير فعال على تغير الوسائط والوسائل الفنية في عصر الموجة الثالثة. فهذا الفن يمتلك أنظمة نسقية تميزه عن فنون الحداثة ناتجة عن التحولات الجغرافية والمعرفية والأدائية أحدثت تبدلات في المراكز سحبت البساط من أمجاد أوربا التشكيلية لتجد مسوغات جديدة وإغراءات في القارة الأميركية المتمثلة بالسلطة والاقتصاد والنفعية تؤهلها لتبوء مراكز اتصالية وتواصلية وكان الفن هو عنوان تلك السياسة المضمرة والوجه الدعائي للرفاهية الموعودة.

فعبثية الحروب وهروب الفنانين من مختلف الجنسيات لم تعطي نتائج سلبية في القضاء على الفن، بل ساهمت في انتقال موقعه الجغرافي وإنشاء قاعدة رصينة استندت عليها مفاهيم جديدة ترتبط بأفكار عصر ما بعد الحداثة كانفتاح النهايات وتشظي المراكز والآنية

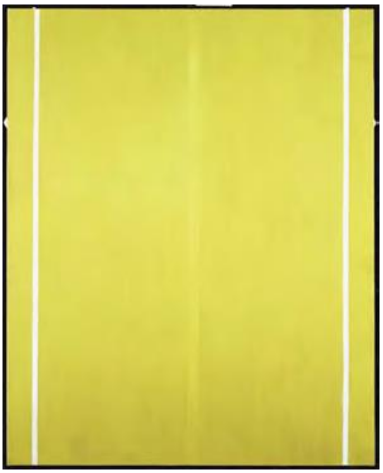
والفعل والصدفة ألقت بظلالها على العملية الفنية التي صارت بحث متواصل في تلك المفاهيم لتجد نتائج في الاداءات المختلفة والتقنيات المتاحة والخامات الحديثة أحدثت تغيرات شكلية في الصورة على حساب المضمون، ساهمت في تراجع سلطة اللوحة السردية أمام هيمنة اللاشكلية وإعلان التعبيرية التجريدية لتكون الناطق الرسمي للبرغماتية الأميركية التي حققتها من جراء توحيد الجنسيات المغتربة وتكوين موقع كوني صغير من كل دول العالم. لتكون "ثقافة الصورة، في هذه اللحظة من التاريخ، هي ثقافة العولمة، ففي خطاب الصورة، تختبئ قيم العولمة التي يراد تسويقها إلى الآخر، في أي بقعة من العالم". فأصبحت أميركا ارض الأحلام لكل فنان بعد أن أضحت التعبيرية التجريدية "هي أول غارة أميركية على القلعة الأوربية الحصينة". التي أصبحت قوة اقتصادية ساهمت في ترسيخ قوانين لصالح الفن والفنان الذي لم يعد يعاني مثلما عانى (سيزان) و(غوغان) و(فان كوخ)، بل ساعد على تحول تاجر اللوحات إلى مؤسسة ربحية تدير أعمال الفنان وتساهم في تداولية أعماله الفنية وإيصالها إلى كل أطراف القرية الكونية.

التعبيرية التجريدية

وبهذا اوجد كل فنان أسلوبه الأدائي الذي يمكن من خلال مخرجاتها التشكيلية الإشارة إليه، مما اكسب المدرسة تنوع أسلوبي. ولم يعد للمدرسة معايير عامة يتبعها الجميع بل نجد الحقول الملونة

ذات الحافة المتشظية عند (روثكو) شكل (١) ، وتعبيرية النساء عند (دي كوننك)، شكل (٢)، والخطوط العمودية والحافة الصلبة عند (نيومان)، شكل (٣). وبقعية (بولوك) (١٩١٢-١٩٥٦)،. فلكل فنان أداءه الخاص المختلف جذريا عن باقي فناني التعبيرية التجريدية، ليكون العمل الفني هو استعراض لقدرات الفنان التقنية داخل حلبة العمل الفني.

ورغم تلك الاداءات الشديدة التباين بين فناني التعبيرية التجريدية إلا أن مفهوم الفن لم يبتعد عن دائرة تخصصه.. ومن هؤلاء الفنانين (فرانك ستيلا) الذي ادخل النحاس والألمنيوم وتقنيات النحت والكرافيك في أعماله. حيث تلاشت الجدران الفاصلة بين الفنون التشكيلية تتطلب قراءات فنية تتلاءم والمخرجات الجمالية الجديدة والتي سمحت فيما بعد للانطلاقة نحو كل شي وأي شيء مهد *للظهور الكاسح للفن الشعبي.*



شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

فالصدمة والتشظي والانفتاح كان بداية التحرر الذي ساعد على تقويض الأفكار وإحداث الإزاحة وما رافقها من استبدال جذري للأنظمة الشكلية والتقنيات والمواد المستخدمة نتجت عن استيعاب واستقرار لمفاهيم كانت متأرجحة في المجتمع.. وبهذا "لم تعد التقاليد الدينية أو الاجتماعية هي القوة المسيطرة في عالم اليوم، بل أضحى الأمر موكولاً في ذلك إلى وسائل الإعلام والتقنية والأسواق".

يمكن هنا ان يعرف العمل الفني ما بعد الحداثي بانه لعوب، ساخر من الذات،. اعتراضي على التقليد السائد، وما ظاهره المبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال تاريخ الفن، وعبر جمالية لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر.

لذا يتميز فن ما بعد الحداثة:

١. بالتغير السريع
٢. ومحاولته التفنن بجماليات العرض
٣. الفوز باعلى نتائج التسويق الفكرى والمادي على حساب مفاهيم الذوق الفني التقليدى .
٤. فهو فن متحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة عالمية
٥. ارتبط مباشرة بالمادة والتقنية والتجريب وما تقدمه المصادفة .
٦. شكل فن ما بعد الحداثة اندحارا للوحة الفنية بمفاهيمها التقليدية. وتتميز هذه المرحلة بتوظيف مباشرلأشياء طبيعيةاومصنوعة .

التعبيرية التجريدية

اتصف هذا الاتجاه باللاموضوعية بشكل عام فهي تجريد يتخطى (الموضوع) الى (اللاشكل) تمثل التقنية احداهم اعمدته على حساب الموضوع حيث يرفض الفنان ان تكون اللوحة انعكاساً او تكراراً للواقع تكون اللوحة فيها عبارة عن وسيلة استعراضية لقدرات الفنان التقني استخدام وسائل جديدة كالتنقيط Dripping عند بولوك اهم ممثلي هذه المدرسة الذي اضاف استخدام الالوان المعدنية البراقة metalic فاتحاً بذلك الطريق لاستخدام كل ما يخطر على بال الفنان من رش للاصباغ بشكل عفوي واستخدام للمواد المختلفة حتى الرسم من خلال الاكياس التي تطلق عليها النيران فيصب منها اللون نحو اللوحة ثم الرسم على مختلف الخامات.

وقد صنفت التعبيرية التجريدية الى نوعين:

الاول: الذي يمثله (بولوك، وفرانز كلاين، دوليم دي كوينغ) وتتمثل فيه التجارب غير المرتبطة بشكل مباشر بتجارب فنية سابقة فلا يمكن احالتها بسهولة الى معطيات فنان اخر وتمتاز بالتفرد والجدة والاصالة مثل تجربة (روبرت موذرويل) و(جاكسون بولوك) و(هنري ميشو)

الثاني: وتتمثل فيه تجارب يمكن احالتها بسهولة ويسر الى معطيات المدارس الفنية السابقة مثل (السريالية) التي ظهرت عند (ارثيل غوركي) و (اندريه ماسون) واسلوب (سوتين) عند فوتريه

و(اسلوب فان كوخ) عند دي كوينغ وجاكومتي ودبوفيه في لوحته البشرية و(التكعيبية) عند روتكو وتابييس و(التجريدية الهندسية عند موندريان)

الثالث: هي لتجارب فنية تعبيرية تجريدية تابعة للتجارب الرئيسية في المدرسة (المحور الاول) من خلال اعتماد الصورة على حركة الخط القائمة على القوة البدنية حيث يتبع (موذرويل) كل من فراز كلاين ومارك توبي وهارتونع وهوندرتفاسر وفولز فيما تظهر تأثيرات (بولوك) في (ايف كلاين) =وتأثيرات (هنري ميشو) في فتحة الباب للمارسات الدادائية عند (جوج ماثيو) و (نيكس دوسان)

شكل (٤)

موضوعات التعبيرية التجريدية

تعددت الموضوعات التي تناولها فنانو التعبيرية التجريدية، فكان للشكل البشري والجسم الإنساني وجوده.. هذا الذي نـــراه بأشـــكال (ارشيل غورغي) المقتطعة من الأشكال الواقعية كمـــا فـــي لوحتـــه (Landscape–Table– ١٩٤٥) (شكل٥) والتي تمثل مراحـــل أولى لتطور الشكل التعبيري في التعبيرية التجريدية .

شكل (٥)

اما(موذرويل) فكان بارعا في تصويره لموضوعات تاريخيـــة واجتماعية تعايش معها وعالجها على وفق معاييره الشخصية. كانت رسوم (موذرويل) كقصائد شعرية. .(شكل ٦) (روبرت موذرويل – Ulysses–١٩٤٧).

شكل (٦)

اما (دي كونينغ) فله اسلوب تعبيري تجريدي اكثر مما هو تجريدي بسبب الشخصية التي تميز اعماله فهو يعتمد صورة ذهنية تؤلفها حركة الفرشاة باللون في تكوين الـ(Figure). شكل (٧) .

اما (دي كوينغ) فقد مازج بين اتجاهات فنية متعددة في معالجته للشكل البشري الذي استخدمه بوصفه مرجعا لإعماله فقد اعتمد اللاوعي في تكوينه له كما عند السرياليين،. شكل (٨)

شكل (٧)

شكل (٨)

فهذا (جاكسون بولوك) (١٩١٢-١٩٥٦) الذي قاد التجريد الحركي أو الجسدي في الأداء ، تخلى بين عامي ١٩٥١-١٩٥٢ عن استخدام اللون لتقتصر على الأبيض والأسود إن هذه المرحلة (السوداء) هي مرحلة حنين للماضي وبحث عن قيم جمالية كان يسعى إليها منذ عام ١٩٤٦، بحث عام ١٩٥٥ في الوقت نفسه يواصل تقنيته في سلسلة أعمال :أعمدة زرقاء عام ١٩٥٣ ، من خلال وضع الكانفاس على الأرض، كان يقذف الأصباغ اللونية بتقنية (التقطير-dripping)[١] أو يسقطها عليها بالعصا عبر قيامه بحركات جسمه كله فوق قماشة اللوحة الممتدة فوق أرضية المرسم .

تجريد الحافة الصلبة

(الحافة الصلبة) مصطلح يشير الى نوع من الرسم التجريدي للاشكال فيه حدود بينة معينة بدلاً من الحدود الشعثاء الضبابية التي فضلها (مارك روثكو) من قبل ومن سمات (تجريد الحافة الصلبة):

ان تكون التدريجات اللونية ذاتها مسطحة وغير منوعة ومن اهم ممثلي هذا الاتجاه هم كيللي، يونغرمان، لويس، اوينسكي، نولاند، ستيلا) صلابة الحافة الناشئة بين الشكل الايجابي والفضاء السلبي المحيط مقابل تلاشي الحافات ميزت اعمال الحافة الصلبة خاصة عند (البرز) يعتبر (جوزيف البرز) ابرز فناني الحافة الصلبة وهو من

---

[١] **التقطير (dripping) :هي عملية تقطير الصبغ على القماشة من دلاء الصبغ أو بنشره بالفرشاة أو العصا وهي تقنية ابتدعها بولوك مستخدما مدى واسعاً من الأصباغ:((ألمنيوم لماع /شظايا زجاجية)) تستعمل ببساطة لإضفاء تنوع في السطح، بدأ باستخدامها من عام ١٩٤٩-١٩٥٣.**

طلاب ومدرسي الباو هاوس واشهر اعماله سلسلة اعمال (تكريم المربع) شكل ٩٢ الذي ظل برسم المربع لمدة عقدين من الزمان مقابل تاثيرات الفن البصري OP.ART في ما بعد الرسموية ،كممثل لجيل ما بعد الرسموية فان مربعات جوزيف البرز (حرة سلبية، سابقة، اعتبر على اساس ذلك اقرب للتعبيرية التجريدية الامريكية) وقد طور (البرز) الصورة باستثمار (الاثر الحركي للون الذي بات يشكل ابرز اهتماماته حيث يمثل العمل التصويري عنده الاتجاه الذي يعتبر اللون ليس متمماً للشكل بل وسيلة التعبير الاساسية في اللغة التصويرية فاللون مستقل وذو اثر نفساني محدد وتمثيلاً لتجربة جمالية يوحي بها تفاعل الالوان المتقابلة منطلقاً من منطق اختباري مصدره الباو هاوس ومالفيش وموندريان وكلي وفناني التعبيرية التجريدية (نيو مان ، غوتلب، روثكو)) وهو ما يظهر بشكل واضح في سلسلة لوحاته (تكريم المربع)) والتي نرى فيها ومن خلال الجمع بين اللون والمربع الهندسي محاولة من الفنان للربط بين الصور الجزئية الكثيرة العدد لتقديم صورة نوعية مثالية (قليلة العدد) يؤكدها البرز من خلال تردد مربعاته باتجاه المركز في مربع واحد ومن خلال استخدامه للشكل الهندسي (كماهية حسية تقابل المعقولات.

وهو ما تحول عند (بارنيت نيومان) الى حقل ملوناً فضائياً فهي شكل مجرد خالص كونها بتقسيم قماشة اللوحة عمودياً و يقسم سطح اللون الحاد مع تنغيمات بسيطة (حيث تحقق الصمت والسكينة اللونية صدمة للعقل ناتجة عن عدم التوقع فهو يعارض العاطفة ببرودته)

اذ يتلقى المبصر للوحة فوراً فكرة ارتقاء الشكل نحو العالم العلوي الازلي الخالد المثالي.

اما موريس لويس فهو(يلقي اصباغه على قماشة قطنية لم يمسها طلاء او غراء تاركاً الزيت في كل مكان تقريباً ،خفياً، ومهما بلغ عدد الحجب اللونية التي يضعها بعضها فوق بعض ، فان باستطاعة العين ان تتحسس خيوطية وحياكة النسيج الكامن في القاع، لكن القاع كلمة مغلوطة فالنسيج الذي تشرب بالصبغ وليس مغطى به فقط يصبح هو ذاته صبغاً وهو ذاته لوناً مثل رداء مصبوغ فنسجه وحياكته هما اللون حيث تنطبق وتتوحد المادة والصورة خاصة مع غياب الموضوع في لوحات (مورسي) واقتصار لوحته على تمثيل عوالم ترضي ذات الفنان من خلال ما تملكه من قدرة على سد الفجوة الحاصلة بين عملية التذكر (لما هو كامل) وبين ما هو كامل فالصورة عند لويس على وفق هذه الرؤية تجادل الصورة المثالية المنتجة على غرار الصورة الكلية (تذكراً) نستحصله من مواقف الفنان على عمله كما في لوحته (بدون عنوان) ١٩٥٩ (شكل ٩٣) وموريس الذي يعرف بانه من اوائل من استخدموا صبغة الاكريلك كان رافضاً للشكل (بتلطيخاته) رافضاً الضوء والعتمة لصالح اللون .

خصائص التعبيرية التجريدية:

الاعتقاد الفلسفي بأهمية الفرد وما يدور في دواخله، ومحاولة لإظهار الدواخل الكلية، وهي انعكاسات لأحاسيسهم الذاتية على وفق عامل التلقائية، وضرورات الصدفة، والعفوية التي تتطور وتعمل على خلق واقع .

إنتاج الأعمال الفنية بطرق وأساليب مختلفة، يتم التركيز فيها على وفق الكيفية ألتي تتم فيها المعالجة بالأدوات والمواد والتقنيات،

عبر التركيز على طريقة التنفيذ، وطريقة عرض الألوان، واستخدام المواد، والتركيز على اللون أكثر من غيره .

استحضار معاني رموز الموضوعات بدلاً من تشخيصها ،وهي سمة اعتمدت في مواجهة الواقع بدلاً من وصفه الروائي .

حرية الشكل وتنوعه فقد يمثل بالحيادية، أي غياب الشكل المتماسك (شكل مفكك مفتوح على كل الاحتمالات) فهناك بحث دائم من الحرية في إيجاد بنية جديدة أو صورة جديدة معبرة للعالم عن طريق ممارسة وظيفة الإيهام، وتشكيل اللا فكرة والتي تتمثل بالتصور، والصدفة، التأليف حين تصل إلى ما هو رمزي أو أشبه بالكتابة الصورية الزخرفية.

هيمنة الفعل الحركي والأدائية الفردية وبتحول الفعل في لحظة حدوثه وهو الأساس في التعبير الفني إلى (الحدث- Happening) وهو العفوية التي تتطور وتعمل على خلق واقع.

تنوعت الصورة وتحولت عن الحسي نحو اللامعقول العقلي بما يوثق الزمان والمكان ويحاكي الفعل، إذ جردت وأعادت الأشكال الواقعية بأشكال جديدة بعد تحويرها والتلاعب في تركيبها تقنيا.

ارتبطت بالماضي وإسقاطاته الروحية وفلسفته في خضوع الفن للطبيعة وأسرارها، فاستلهمت مواضيعها من الأساطير البدائية والثقافات والفنون القديمة .

الفن الشعبي

يعتقد (هربرت ماركوز) "إن التقنية تسعى بشكل دءوب إلى خلق إنسان جديد، إنسان يمثل الاستهلاك الاستفزازي حده الأقصى حتى ليصير شعاره (أنا استهلك إذن أنا موجود)". فمن المستهلك إلى الفن، ومن النخبة إلى الشعبي، ومن الفن إلى التواصل، هذه الخطوط تكشف عن دخول الفن الشعبي (البوب آرت) الذي يعد ربيب الدادا، لكن الفرق بالمفهوم لان فن البوب لا يرفض المجتمع بل هو ولد منه ومعبر عن النزعة التسويقية وروح العصر الاستهلاكية، ويعلن ان الفن للجميع ويرفض أحادية العمل ، ويتحول الفنان من مبدع إلى منتج يحقق حلم (وارهول) الذي تمنى أن يصبح آلة. مما احدث خلخلة في مقاييس متحف الفن التشكيلي التي كانت تعتمد على الإبداع الفردي للفنان ومهارته في إيجاد أسلوب في الرسم مخالف لما هو مألوف.

وبكيفيات إدخال المواد الجاهزة والصناعية في العمل الفني، ظهرت التقنية الطباعية الكرافيكية كمثير ينسف الاعتقاد بأهمية اللوحة المفردة، نحو إمكانية تعدد النسخ الموقعة باسم ذات الفنان وبكلفة اقل، ترتبط بمفهوم الاستهلاك والتداول، وتتلاءم وثقافة المجتمع الجديد. وذلك لأن "ثقافة الصورة هي الابتكار الأبرز... وتحديداً مع اختراع تقنية الاستنساخ التي أرست الأسس الأولى للثقافة الجماهيرية".

وظهر تحول جذري في مفهوم الصدمة ناتج عن الابتعاد عن الوسائل الفنية العادية وإحداث الصدمة من استخدام تقنية جديدة ووسائط والمواد جاهزة فاق ما أحدثته الدادا، ليأتي (روبرت روشمبيرغ) باستخدام تشكيلة مختلفة من المواد الجاهزة، إضافة إلى الكولاج والاكريلك والطباعة الحريرية والحيوانات المحنطة وإطار السيارة، . وخلق من تلك الفوضى عمل فني يقتحم المجاورات ويحدث من الفوضى نظام شكلي يحتفى به مثلما يحتفى بابتسامة الموناليزا. كما ان (دوشامب) كرر "احتجاجه بعجلة دراجة وضعت فوق تابوريه مع حمالة صحون ومشط صدئ، وقد أعطى رد الفعل ضد لا معقولية الحرب والعالم، بالتضافر مع روشنبرغ ووكيله التجاري ليوكاستيللي، ليعلن عن ولادة الفن الجاهز والبوب ارت والإعلان عن حقبة جديدة".

وناتج عن ارهاصات تلك المرحلة تكشف أعمال البوب آرت عن خطاب اعلاني موجه مباشرة إلى المتلقي.

وتأتي أهمية (جاسبر جونز) و(اندي ارهول) في أنهم ساهموا في نسف الذاكرة الواقعية. حيث استخدم (جونز) الأعلام الاميركية شكل (٩)، أما (وارهول) فقد احدث تقويض في رموز النجوم، ورسخ الاعتقاد بإمكان اقتحام تلك الصور التي تمثل رمزا للجمال أو للقوة أو للسياسة ومن ثم إمكانية تداولها واستهلاكها. فوجه (مارلين) أصبح رمز متلون لصورة المرأة الأميركية المتعددة الوجوه، وليس مثالا

للجمال والإغراء شكل (١٠). كما ان (وارهول) ساهم فـــي إدخـــال الإعلانات التجارية وعدها عملا فنيا مميز من خلال استخدام قنـــاني الكوكا وعلب الشوربة والصابون وغيرها. شكل(١١).

شكل (١٠)

شكل (٩)

شكل (١١)

هذه التقنيات مهدت الطريق لهجر الزيت والفرشاة ساعد عليه إدخال التقنيات الكرافيكية التي تحولت في المستقبل إلى صورة أثيرية مع دخول الحاسوب والسينما والفديو والأقمار الصناعية إلى مجال الفن التشكيلي. إضافة إلى دخول سنوغرافيا المسرح ليتحول العمل إلى عرض استعراضي سمعي بصري. وطرح أساليب جديدة في خارطة التشكيل من خلال توظف الاكتشافات العلمية والتقنية والتكنولوجية والالكترونية والرقمية.

وبتعبير بسيط فان الفن الشعبي (pop Art) :- هو حركة رسم شعبية، محتواها عبارة عن رسومات تجارية غير فنية، ومألوفة إلى حد كبير ومستمدة من الحياة اليومية أساسا لتكون موضوعات لرسومات فنانيها والتي تمتاز بكونها ذات محتوى تهكمي أو هزلي، ذي أساليب وطرائق عدة، فلم يتبع الرسامون طريقة واحدة في الرسم، فبعضهم افتتن بالأنماط البارزة والبسيطة في الرسم التجاري، وبعضهم استخدم فن الدعاية والإعلان أساسا لرسومهم ذات التصميمات المعقدة التي يغلب عليها الصيغة الفكاهية . وأنتج العديد من فناني الشعبي تكوينات ثلاثية الأبعاد تشبه الأجسام العادية وتتخذ منها أداة للفكاهة

فكان الفن الشعبي ثورة وردة فعل ضد المعتقدات السائدة والانقطاع عن الماضي (التاريخ) ومحاولة بناء تاريخ مستقبلي جديد برجماتي، في الفن والحياة عبر رؤية جديدة للواقع، ومجالات جديدة

للموضوع، مع تطوير وابتكار طرائق جديدة في عرض هـذا الفـن الذي رافق ظهوره انتشار المنتجات الصناعية والتقـدم التكنولـوجي التي دخلت ضمن تقنياته وخاماته، ومع ظهور القفـزات التسـويقية الدعائية، وظهور المصممين والمتخصصين فـي مجـال الدعايـة والإعلان، ومع دخول التصوير الفوتوغرافي كوسيط عكـس حالـة الإرباك في الفن التشكيلي كمواصفة لمفهوم جمـالي مبتكـر، فقـد امتزجت فيه التقنية الحديثة والتقدم التكنولوجي لتقدم فن بعيـد عـن الشكل الكلاسيكي والتقليدي المعروف .

ذهب فنانو الشعبي (إلى التعبير المثير عن أشكال الخراب والقتل والرياضة والجنس محاولين تشكيل عالماً فنياً يجمع المتناقضات التي يمر بها الإنسان في حياته اليومية، فهو يأخذ ما هو حالي وآني ومـا هو أكثر ترويجا وشهرة، إن كانت صورا أو منتجـات أو شخوصـا والبدء بوصفها ووضع الكتابات الدعائية عليها بوضعها بمكانة بارزة في العمل الفني. " ففي لوحة (حساء كامبل) لـ (اندي وارهـول)[1]،

---

[1] اندريه أو اندي وارهول من الاسم الأصلي (اندرو وارهولا) :- ولد اندي في بيتسبرغ في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٨ ، لأبوين مهاجرين من الشيك (اوكرانية) ، وهو من عائلة متوسطة (الطبقة العاملة)، هناك جانب غامض من حياته، كما لو أن العشرين سنة الأولى التي عاشها في أحياء تزخر بالمهاجرين في شرق نيويورك ضمن مجتمع عرقي يكاد لا يعرف اللغة الانكليزية التي انتقل إليها عام ١٩٤٩ وانقلب اسمه حينها إلى (اندي وارهول)، ليخوض غمار حياة تنبض بالإبداع ، بعد ما فهم مفاصل التغيير التي كان عليه أن يبدأ بها باقتناص أهم الجوائز الإعلانية حين أعلن انه يكسب المال بشكل جيد كفنان تجاري ، بقوله "إن أفضل عمل فني يقوم به الإنسان هو أن يجمع النقود ". فقام عام ١٩٥٢ بإقامة أول معارضه الشخصية الذي تضمن خمس عشرة لوحة عن كتابات (ترومان) في صالة

التي رسم فيها نحو مائتي علبة منها، أكد فيها أن الأنماط البصـــرية المعلبة والشعارات الدعائية هي الطابع المميز لثقافة السوق المعاصرة " . (شكل١٢). في لوحة (مارلين مـــونرو الذهبيـــة عـــام ١٩٦٣)(شكل١٣).

شكل (١٢)

شكل (١٣)

(هوغو) بنيويورك . كان فنه لغزا يتراوح بين المسائل الفنية والهوية وضح في سؤال (ما هو فن وارهول هل هو نيويورك أم عالم فن الحزب الشيوعي، إذ عرف بأنه رسام الواقعية الاشتراكية وعبقرية البروليتارية وحملسة اللينيني، إذ كان مطالباً بمجتمع ديمقراطي، ذكر أخيرا بأنه قتل من قبل الحزب الشيوعي الذي مقره في نفس بناية معمله أو ورشته، وهناك من يقول بأنه توفي بشكل مفاجئ عام ١٩٨٧ في مستشفى في نيويورك بعد إجراء جراحة لكيس المرارة . استطاع في إطار توجهه أن يترك تراثا مهما للثقافة، إذ لم تتوقف إعماله من التداول في الأسواق .

"فهو حينما يصف أمامنا خمساً وعشرين صورة لـــ (مـــارلين مونرو) كل منها تختلف بشيء ما عن مجاورتها أجده يسألنا: أيها هي مارلين (الأصلية) أو الحقيقية ؟ هل هناك جدوى من البحـــث عـــن الأصل؟ والجواب يبدو لي كل منها مارلين، فعلاقـــة الصـــورة مـــع الأصل ليست بعد الآن ذات قيمة ولا جدوى من هـــذا الســـؤال فـــي عصر النسخ السريع"

ولوحة (جاكلين كندي) بالرداء الأسود. ولوحاته لـــ (إليزابيـــث تايلور). والبالغة (١٢) لوحة، كانت تايلور مريضة، وحينهـــا قـــالوا عنها إنها سوف تموت " وأضاف، "أنجزت هذه اللوحات كلها بعد ما أضفت إليها ألوانا براقة على شفتيها وعينيها

لم يبتعد فنانو الفن الشعبي عن فلسفة (كـــاج) الجماليـــة، فهـــذا (جاسبر جونز)[١]، و(روبرت روشنبرغ)[٢] اللذان تقاربت موضوعاتهما

---

[١] جاسبر جونز :- ولد في اوغستا – جورجيا في الولايات المتحدة الأمريكية، في ١٥ -٦- ١٩٣٠ ، هو رسام ومصور ،رسم في مطلع الخمسينيات سلسلة لوحات تناولت العلم الأمريكي، كما له عمل سمي (هدف الرماية) وسلسلة من الأعمال الكبيرة الحجم بعنوان (دايفس)، وسلسلة من الرسوم الورقية (دراسة للجلد –study for skin)نفذها عام ١٩٦٢، ولوحة كبيرة بعنوان (منظار هارت كرين) مصورة بالأبيض والأسود ودرجات ما بينهما، وعمل بعنوان (تذكار) نفذه عام ١٩٦٤ ، ينظر : [انترنت :٢١]

[٢] روبرت روشنبيرغ :- ولد في بورت آرثر في تكساس عام ١٩٢٥ ، من عائلة متدينة تنحدر من أصول مختلطة (انجليزية – المانية)، اتجه إلى الدراسة الدينية عندما كان صغيراً ثم التحق بالبحرية الأمريكية قبل أن يكرس موهبته للرسم، إذ درس الفن في كنساس، عام ١٩٤٨ وصل إلى باريس لمتابعة دراسة الفن، كما التحق بكلية (بلك ماونتن) في شمل كارولينا بعد عودته، كان متأثراً بتجربة الباوهاوس، إذ أضاف روشنبرغ إلى موهبته خبرات جديدة من أستاذه (جوزيف البرز) و(فرانز كلاين) و(جون كيج) . أسس المركز التجريبي للفن والتقنية عام ١٩٦٦ ، على غرار تجربة الباوهاوس وبعد أن اتسعت نشاطات هذا

مع كل تفاصيل الحياة وبكل مظاهرها الخارجية، فقد استوحيا فنهما عن تمرد على كل مفهوم تقليدي فقد حقق الاثنان نجاحات هائلة بعد ما كانا يائسين من الرسم؛ فقد استخدم (جونز) الصور المفردة لأشياء عادية ويومية وبعضها مبتذل ومهمل، في محاولة لخلق تلك العلاقة التي يصبو إلى تمثيلها بين الفن والحياة هذا من جانب، ليومية أفكارا وان يمسك من خلالها جدلية جمالية من حيث كشف أبعاد العلاقة المتبادلة بين لغة العالم الخارجي ومفردات الفن الجميل" .[١]

أما (روبرت روشنبيرغ)، فارتبط اسمه بالتجديد المستمر، فكانت غايته ردم الفجوة بين الفن والحياة، فأنجز أعمالا تعبيرية ومجسمات مواكبة وأعمال حفر وطباعة على الحرير، وتشكيلات حرة من المواد الاستهلاكية اليومية كالأقمشة والزجاج وقصاصات الصحف والصور الضوئية ومواد الخردة" ، من أعماله ثلاثية الأبعاد تمثاله (المونوغرام) (المعزة عام -١٩٥٢) (شكل١٤) التاريخية الذي يمتلك المزيج الباهر من المواد الصناعية والفنية الغريبة

المركز قام بتأسيس مركز التبادل الثقافي العالمي عام ١٩٨٥ فاز بالجائزة الأولى في بيننالي فينيسيا عام ١٩٦٣ عن لوحته (حالة) التي تحمل صوراً متراكمة في ضربات حادة وخاطفة، كتلك التي نشاهدها على شاشة التلفزيون والتي تحمل إلينا إشارات توثيقية عن مرحلة زمنية محددة، في التسعينيات دخلت إلى لوحته مادة جديدة هي الخضار المجففة، فقيل انه يرغب في دعم إبداعاته بالبروتينات ،في الوقت الذي نال فيه الوسام الوطني الأمريكي عن مجموع إعماله عام ١٩٩٣ ، توفي في ١٢ /٢٠٠٨/٦ اثر فشل في وظائف القلب .

[١] عن Christopher Finch .pop Art , object and image, printed in Great Britain, 1969, p44

شكل (١٤)

خصائص وسمات الفن الشعبي :

استعمال الأفكار الواقعية، وبتقديم عقلاني (خالٍ من العاطفة) بإدخال أشياء حقيقية في محو الخط بين ما هو تجاري وفن جميل. تحرر في التعبير رافضا كل ما هو وجداني أو ذاتي والاهتمامات الخاصة، ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة . كسر الحدود بين الفن والحياة، والتركيز على الشيء العادي؛ والمبتذل له قدرة جمالية وان كل لحظة في الحياة يجب أن تقدر لذاتها فقط، فهو مرتبط بالحاضر الساعي إلى اللذة والمتعة، فهو وقتي في وجوده وزائل بالضرورة. غياب الجنس الفني المميز ليضم أجناس فنية متعددة نابعة عن التجريب والإختبارية .

إزالة القدسية (سقوط المقدس) والتعالي عن الفن والعمل الفني الذي يستند إلى أساس عدم وجود شيء غير قابل لصناعة الفن .

النظام البنائي في الفن الشعبي، تراكب العلاقة مابين جملة من الأنظمة المختلفة، فكرية، تقنية أدائية، فضلا عن تداخل أجناس الفن التشكيلي التي دخلت في صلب العمل الفني بصورة عشوائية (مبدأ التجميع للمواد والعناصر المختلفة وغير المترابطة فيما بينها تقنيا) .

ذو فائدة ووظيفة محددة، يربط الإنسان بحركته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية . فهو إعادة تقويم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان، فهو فن يرسم الأشياء ولا يناقض عالمها، بل يستكشف نظامها ليندرج مع ذاته في النظام .

يتميز بالخواص الشكلية المستمدة من المذهب الدادائي في حريته وتنوعه (انفتاح الشكل) وعدم وجود تجانس في غياب سطوة القاعدة ليكون أداء فرديا أو حدثا لواقع قد يكون طارئا أو مستهجنا أو غير متوقع ويحتوي على كل ما هو هامشي وسطحي .

الفن المفاهيمي

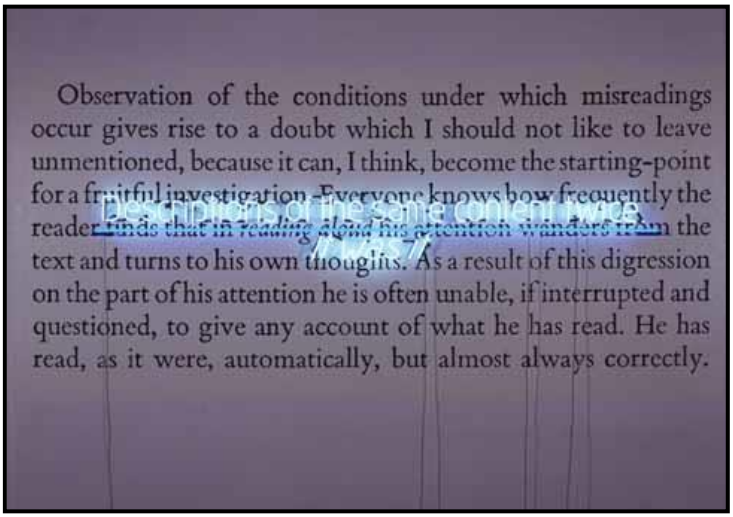
الفن المفاهيمي أو الفن الذهنوي أو الفن التصوري(فن الفكـــرة) :هو من الفنون الأكثر معاصرة ظهر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. إلا انه خليط من الفن التقليدي ومن فـــن إللافـــن، إذ يعـــد الشكل الأكثر (تطرفا) لفن القرن العشرين،وهو فن أمريكـــي ظهـــر بصورة موازية مع موجات ثورات الشباب والحركـــات الطلابيـــة، والروك والثقافة المضادة وهو الفن الذي يدعو إلى الثورة ضد (عالم الفن) وضد العالم بشكل عام من دون أن يمس جوهر الفن بـــذاتهفي رؤية جديدة للواقع، ومحاولة ربط الفن بالحيـــاة، ومحاولـــة الفنـــان التحرر من قيود المادة والوسائل التقليدية كافة. (ظهر الفن المفاهيمي الذي يستمد صورته الفنية من الحالة الذهنية الخالصة التي تصبح فيها الفكرة، هي الهدف الفعلي الذي يبحث عنه الفنان بـــدلا مـــن العمـــل الفني، ليمثل مرحلة من النشاط مابين الفكرة والنتاج النهائي، لتشـــكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن).

ترسخ هذا المفهوم في ستينيات القرن العشرين، إذ يقوم الفن فيه على(ترجمة فكرة الفنان، باستخدامه أي وسيلة أو وسيط يراه مناسبا للتعبير عنه، مع ما يصاحبها من حرية في اختيار مادته أو خامتـــه التي تخدم فكرته، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفـــة، على أساس إن العمل الفني ليس منتجا جماليا، بقدر مـــا هـــو منـــتج فكري مترجم تشكيلياً).

عام ١٩١٧ أعلن (دوشامب)عن اهتمامه وإحياءه للأفكار الخالصة من دون المنتج النهائي في محاولة له في تفعيل الفن بالحياة، عندما أخذ مرحاضا ومهره بتوقيع (ر،موت–R.Mutt) وقدمه عملا فنيا يحمل اسم النافورة أو الينبوع (The Fountain)في معرض من تنظيميه مهد(مرسيل دوشامب) لهذا الفن منذ بداية القرن والحركة الدادائية الجديدة، في أوربا وأمريكا.(وعمل الفرنسي (ايف كلاين) والايطالي (مانزوني) اللذين ساهما في نشر هذه الحركة واعتبر نشاطهما بمثابة صلة الوصل ما بين الدادائية (في مختلف مراحلها) وبين المفاهيمية) . فقد شرع هؤلاء الفنانون ومن ضمنهم المستقبلي (مارينيتي) إلى جانب الائتلافات العديدة للاتجاهات الطليعية بتحطيم الأطر التقليدية للمدلول ومقاربة هؤلاء الفنانين من بناء مدلول قائم على فلسفة ومنهج تحليلي تعد اللغة فيه ومن ثم الفن هما نسقان مستقلان، وهذا واضح من استخدام بعض الفنانين المفاهيميين(لاسيما المشهورين) المواد المكلفة، عوضاً عن المواد المتذلة أو اليومية، وهي محاولة لإبراز واقع التمثيل الناتج عن القناعات السائدة بأن الفن المفاهيمي، هو فن دمج الفن بالحياة، أو هو نوع من الإرادة في محاولة للتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية بجعل فنانيها، يسعون ومن منطلقات فكرية خاصة تتمثل بقول (فيتجنشتين) بأن المعنى بالممارسة، وكذلك بتجاوز الأطر التقليدية المقيدة للممارسة الفنية، للتخلص لا من الفن بحد ذاته بل من أشكاله وطرق (استهلاكه) أي إنهم قد امتنعوا بتفضيلهم العمل على التمثيل أو (الشيء الفني)، عن

تقديم مواد استهلاكية أي (أعمال فنية للسوق الفنية). "بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر وهذا النوع من الفن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية وليس له هدف ويتحرر من المهارة الحرفية للفنان حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلاً من الأثر الفني" .

الفن المفاهيمي هو فن تحويل الفكرة وجعلها ملموسة فالفن هو خلق مفاهيمي هذا ما أعلنه (جوزيف كوزوث) عام١٩٦٩، عن تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي، وجودي، علمي. من خلال تقديم الرؤى والأفكار في صيغ خارج حدود اللوحة أو العمل الثلاثي الأبعاد واعتماد الفكرة(Idea)، ويرفعها على الشكل (object)، كمحور للعمل الفني المقدم، مع الأخذ في الحسبان عملية الفكر هي المضمون الصافي للفن، مع إمكانية ربطه بالفنون البصرية (التي تغيرت بدورها من فنون جميلة أو تشكيلية إلى فنون بصرية) الأخرى المقبولة جماليا، بذهنية خالصة ابتكاريه منفتحة وخلاقة، لإعادة صياغة الفكرة، لخلق حوار بين الفنان المفكر والمتلقي. " الفن الذهنوي فن الأنساق الفكرية ضمن أي وسيلة أو عدة وسائل يراها الفنان ملائمة " . فتصميمات العمل المفاهيمي ترُشد وتُدفع بواسطة الفكرة، أما التقنيات والممارسات الإبداعية فهي شكل مادي لنتاج الفكرة . ففي عمله(هذا هو –١٩٨٦) (شكل١٥) استخدم الصور الفوتوغرافية القديمة، مع ما هو متعارف عليه في أعماله من نصوص كتابية، إلا أنها هنا متأثرة بأفكار فرويد ونظرياته .



شكل (١٥)

تعد الفكرة هي آلية اشتغال أو ماكينة العمل الفني المفـــاهيمي، إذ تتحول إلى عمل مادي ملموس بعد ما كانت موجودة مسبقا في قاعدة الفكر ليجعلها الفنان البديل المعتمد عـــن الرؤيـــا والمخيلـــة وحتـــى (الأحاسيس والمشاعر) مع إدخال القراءة في سياق الفنون البصرية، وهذه الدخول الجديد للفكرة والقراءة، نوعا مـــن ردة الفعـــل حـــول استهلاكية الفن، فالفنان المفاهيمي يمتنع عن تقديم عمله الفني كسلعة، بل يعمد إلى إبراز الواقع كقيمة جمالية، بجعـــل الأشـــياء هـــي أداة التفكير والبحث عنها في عملية انتقاء جمالية، وجعلهـــا عمـــلاً فنيـــا بقوانين جديدة ومفاهيم جديدة اتبعها الفن الحـــديث ومـــا تـــلاه مـــن فنون(فنون الحداثة وما بعد الحداثة)، ليكون سلوكا أو إجـــراء فنيـــا متجردا من مادته أكثر من كونه عملا فنيا ماديا. (فتتحول صفة هذا

الفنان من كونه رساماً أو نحاتاً يمتلك القدرة المهارية والمخيلة الإبداعية إلى ناقد وفيلسوف، فيتحول العمل الفني ضمناً إلى عمل فلسفي يطرح خلاله الفنان فلسفته عما يحيط به مثيراً علاقة يسوقها الجدل ووضع التساؤلات بين (العمل الفني) وبين المتلقي، فيحمل العمل الفني معنى ومفهوم كونه إدراك وفهم ونظرية إنتاجية إبداعية بطرح قضايا هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمتلقي وذلك من خلال التركيز على فكرة العمل الفني ودورها الفاعل بأحداث نوع من الجدل بين العمل والمتلقي فيتجشتين، لودفيج جوزيف جوهان (١٨٨٩-١٩٥١) :نمساوي الأصل ، درس الهندسة بجامعة برلين عام ١٩٠٨بجامعة مانشستر اهتم اهتماما خاصا بدراسة جوانب الرياضيات . كتب كتابه (رسالة منطقية فلسفية) نشر عام ١٩٢١ الذي اعتقد فيه الحل الحاسم لمشكلات الفلسفة ثم كتاب (البحوث الفلسفية) الذي يحتوي ملاحظات على أسس رياضية .يقول في فلسفته إن اللغة تصور الوقائع ، وان اللغة لابد أن تكون شبيهة من حيث البنية بما جاءت لتصوره ، فالجملة المثبتة تكون صورة لإحدى حالات الواقع الممكنة ، بالطريقة نفسها التي يمكن للخريطة التخطيطية أن تصور بها معركة أو أن تصور بها ترتيب الأثاث في الغرفة . إن اللغة الكاملة ممكنة التصور كما إنها ممكنة التركيب من حيث المبدأ مثل علاقة الأشياء المكانية المصورة تصويرا واضحا تاما عن طريق العلاقة المكانية بين أسمائها : فالاستعمال الوحيد للغة الذي يكون كامل الدلالة هو أن تصور الوقائع . يمثل رأي فيتجشتين المنطق والرياضيات بأسرها وهما علمان صحيحان صحة خالية من المعنى إذ هما لا ينبئان بشيء ، إما فيما عدا صورة الواقعة الكاملة

المعنى وتحصيل الحاصل المشروع مع خلوه من المعنى ، فلا يوجد استعمال مشروع للغة ، وخصص فيتجشتين قدرا كبيرا من العناية لمعالجة المشكلة الفنية الخاصة بإقامة لغة مثالية لا يكون من شأنها إغراء احد وان يفهم الإنسان (الرسالة) حتى لا يصبح أمامه بعد ذلك ما يغريه بأن يهتم بالرسالة) .

إن طبيعة الفن المفاهيمي (طبيعة أكثر إنسانية ولها وظيفة اجتماعية وتعليمية لأنها تعطي المشاهد (المتلقي) المعلومات عبر ذلك الجدل الذي يفتعله الفنان بين عمله الفني المُستَفز من فكره ساعيا لذلك النوع من الاستفزاز لفكر ومشاعر المتلقي. وتختلف طبيعة هذا الفن عن طبيعة الفن البصري (المورفولوجي) الذي يقدم شيئا (جميلاً أو قبيحا) بصريا. فالفن كما يقول (كوزوث)، غير موجود في الأشياء، الأشياء الثانوية، إنما هو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني بطرحه قضية فنية تشكيلية مثلما تطرح قضايا فكرية، اجتماعية، علمية، أو قضايا إبداعية أخرى)".

إن فنان المفهوم ينطلق من مسلمات نابعة من منطلقات ذاتية مفهومية، تقوم على جمع عناصر بسيطة وأصوات لغوية وأشكال هندسية بسيطة تنسق تبعا لبعض المعالم الرياضية أو الألسنية لصياغة (العمل الفني)، فقد اعتمد في إظهار الأفكار وتجسيدها النصوص اللغوية والخرائط والأفلام، والبناءات الهندسية، وأشياء أخرى بديهية بصورة منسقة وعفوية في آن واحد. يقول الفنان الدادائي (بيكابيا) : " إن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد أشياء غير متوقعة أكثر من غيرها بشرط أن تكون اليد التي تجمعها يد فنان " . شكل (١٦).

شكل (١٦)

لذلك يؤمن الفنان المفاهيمي بأن الحقائق هي معارف ذاتية تخص المتلقي ولا يمكن تعميقها، لكن يمكن إثارة معرفية المتلقي عن طريق العمل الفني ورؤية الفنان الذاتية .

ففي عمل (جوزيف كوزوث)[١] (كرسي واحد وثلاثة كراسي عام (١٩٦٥) (شكل١٧) الذي "يتألف من كرسي خشبي قابل للانطـــواء، وصورة كرسي، وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرســـي في القاموس . ويطرح الفنان على مشاهديه السؤال الأتي: في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء: في الشـــيء ذاته ؟ أم في ما يمثله؟ أم في الوصف اللفظي له؟ أو إن كان بالإمكان التعرف عليه في أي منها إطلاقا؟" ، فهو يعتمد دمج اللغـــة والفـــن؛

[١] جوزيف كوزوث: فنان أمريكي ولد عام ١٩٤٥ في ولاية أوهايو الأمريكية ،درس الفنون البصرية بعد أن انتقل إلى نيويورك، كان مؤسسا للمتحف المعروف بمتحف (الفن الطبيعي)الذي أقيم فيه معرضه الأول عام ١٩٦٧ .

فالصورة واللغة تحاولان الالتقاء عن طريق الكتابة في مقاربة تجعل الكلمة مرئية، ضمن رسالة كتابية مرئية صـــورية الأ إنهـــا جديـــدة ومبتكرة قد تكون عنيدة وساخرة وظريفة مع تهجم ومرارة، إطارها الغموض الذي يتحدى أو يستفز به الفنان الجمهور في ذهول البحـــث عن الفكرة كعملية بحث عن حل لأحجية جديـــدة مبتكـــرة يحـــاول كشفها. " ضمن واقع يصبح المجال الأساســـي لمقابلـــة جماليـــة أو مواجهة جمالية بعد أن اختصرت المسافة لأقصى درجة بـــين الفـــن والحياة، وتحرر الفن من كل الوسائل، وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم "..

شكل (١٧)

يحاول الفنان ألمفاهيمي(الاتجاه نحو الداخل، نحو التجارب التي أوجدها هذا الفن بكل أساليبه منذ عقود من السنين فهو يبحـــث عـــن ضالته في غنى الذاكرة وعوالم الخيال، الاّ انه لا يحمل إيه علاقة في عملية الإسراع في الانخراط الفعال والمنتج في الزمن التكنولوجي .

لقد انتعشت القدرة على الإدهاش والاستفزاز وأصبح هذا الاستفزاز لمشاعر المتلقي مفتتحاً جديدا فتح معه أفاق مغايرة لما اعتدنا عليه من قبل تمثل باحتمالات التغيير الجذري ليتحول شيئا فشيئا إلى ابتكارات تعتمد جسد الإنسان، وحركته وعلاقاته في رؤية وطبيعة جديدة لمفهومية الفن وبوصفه ابتكارا ونتاجا جماليا مستحدثا، ونوعا من تغير المفاهيم الجمالية، يعكس الرعب الذي يعانيه هذا الإنسان نتيجة الكوارث والحروب وصدمة التكنولوجيا وشبكاتها العنكبوتية) كما يعكس تغير مفهوم الجمال من الإحساس بالمتعة واللذة **إلى** الإحساس بالألم والإذلال، فلم يعد الجسد ذلك الأنموذج السامي كما كان معروف سابقا، إذ انتزع الجسد من سياقه الفني والجمالي وتحوله إلى كتلة من الرموز والدلالات المجردة . (شكل١٨)

شكل (١٨)

خصائص وسمات الفن ألمفاهيمي :

١- الفن ألمفاهيمي، هو فن انساق فكرية متضمنة في أي وسائل يراها الفنان مناسبة، إذ يتم اختيار أي مادة التي تخدم الفكرة من دون التقيد بالأسس والأساليب الفنية التقليدية .

٢ - حاول الفنان المفاهيمي اختصار المسافة في رحلة استكشاف مباشرة عبر وسائل مختصرة ضمن مقابلة جمالية تعد مفهوما جماليا خاصا به.

٣-الصورة الفنية تستُمد من عناصر ذهنية أو نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيقية، فهي صورة ذهنية متخيلة، تمثل أعلى درجات التجرد من المادة الفيزيقية .

٤- فن متحرر من المهارة الحرفية، فطريقة انجاز الأعمال الفنية من الأمور الثانوية . واعتماده على مهارة إخراجية تتطلبها هيكلية العمل المفاهيمي ضمن معالجات إخراجية .

٥- الفكرة هي الهدف الحقيقي والفعلي وليس العمل الفني، فهي أكثر أهمية من شكل العمل، فكل التخطيطات والفكرة الملموسة هي التي توصل المتلقي إلى ذات الفنان .

٦- لا يمتلك الفن المفاهيمي الصفة التجارية، فقد ظهر بوصفه ردة فعل على الحركات التي تعتبر الفن سلعة تجارية .

٧- العمل المفاهيمي يريد الفكرة من اجل رؤية جديدة للواقع الذي يعد المجال الأساس للإدراك الجمالي إدراكا فنيا جديدا .

٨- استخدام العقل بدلاً من الأحاسيس، فهو فن يحقق انعكاسا فكريا أفضل من أن يكون ماديا يسبب المتعة الجمالية .

الفن البصري

فن الخداع البصري Optical art illusion من الفنون التى تمثل الإتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في بداية الخمسينات من القرن العشرين وقد تمثل فناني هذا الإتجاه علم الحركة kinematics وعلم البصريات ونتائج نظرية الجشتالت مما أدى إلى إنعكاس مفاهيم هذا الإتجاه على الكثير من مجالات الفنون كالتصوير والنحت حيث ظهر العديد من الفنانين الرواد لهذا الإتجاه مثل فيكتور فازاريلى Victor Vasarely وكونشيلر ايشر M.C.Escher وجوزيف انتونى Joseph Antoine فإن هؤلاء الفنانين البصريين optical artists إستخدموا أنواعا مختلفه من الظواهر المرئيه التي تحدث بصورة مستمرة في مدركاتنا اليوميه غير أنها عاده تغفل أو تهمل ولا تدرك وتظهر براعتهم فى جعل هذه الظواهر المهمله واضحه أمامنا بشكل ساطع فيما قدموه من لوحات مرسومه وأعمال فنيه متحركه بحيث يوحى الشكل العام بالحركه مع انه ساكن لقد كان السعى الدؤوب لدى الفنانين لتفعيل المدرك الحسى لدى المشاهد عن طريق تحقيق أكبرقدرة ممكنة من حالات الدهشة والتأمل فى التكوين التشكيلى .

لاحت ملامح هذا الفن منذ أواخر العشرينات وبداية الثلاثينات من القرن العشرين حيث ظهرت جذوره العميقة في مدرسة "الباوهاوس"[1]

---

[1] مدرسة الباوهاوس تأسست في المانيا وقد اسسها المعماري الفنان (والتر جريبيوس)..وضمت إليها مجموعة من الفنانين والحرفيين والمصممين في مسعى منه لخلق تواصل بين الشكل والوظيفة وكانت هذه المدرسة الفنية نموذجا رفيعا ودقيقا للفن والابداع.

حين قام مجموعة من أعضاء تلك المدرسة بإجراء عدة بحوث في الظاهرة البصرية ثم ظهرت في الأربعينات من القرن العشرين بعضا من النماذج المتفرقة لفن الخداع البصري.

لكنه لم يصبح فنا في مصاف الفنون الحديثة إلا مع حلول أوائل الخمسينات حين ظهر هذا الفن كظاهرة صحفية عندما أطلق عليه أحد الصحفيين الأمريكان تعبيرا صار شائعا وهو "أُوب- أرت "(Op Art) أو الفن البصري (Optical Art) بعد أن قام بعض من الفنانين بإقامة معرض تحت عنوان "العيون المستجيبة" ومنذ ذلك الوقت أصبح فن الخداع البصري ممثلا لاحد الاتجاهات الفنية الحديثة وكان ذلك على يد مؤسسه الفنان فيكتور فازاريلى Victor Vasarely [١] .

ومع ذلك فإن فن الخداع البصري Optical art illusion لم يكن ليظهر فجأة على يد مجموعه من الفنانين بل انه يعتبر تطورا للإتجاه التجريدى الذى يعتبر بمثابة منشأ العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة فى اعتماده على قيم جماليه مختلفه كالاتزان والايقاع والتضاد والعمق.

---

[١] سماهر بنت عبد الرحمن فلاته : فن الخداع البصرىوإمكانيه إستحداث تصميمات جديده للحلى المعدنيه – جامعة الملك سعود- المملكه العربيه السعوديه –٢٠٠٨- ص١٥

فن الخداع البصرى دليل على أن العلم والفن على مر التـــاريخ صنوان متلازمان وكل يمد الأخر بالتنوير لقد استطاع الفنـــان مـــن خلال التفكير العلمى وبدلالات الإدراك أن يلخص أفكـــاره ويوطـــد مدركاته، وبالإستناد على بعض الأفكار العلمية والنظريات الفراغية، وبعض المفاهيم العلمية مثل استقامة خط بدءًا من تتابع نقطـــة ، قـــد أوضحت للفنان كيف يصوغ فكرة فى محتوى يمكن استيعابه وإدراكه ، بل قد أهدى العلم للفنان أدوات الفكر ،وأدوات الصـــياغة الفنيـــة ، ولكن تظل الأداة وسيلة وليست غاية .

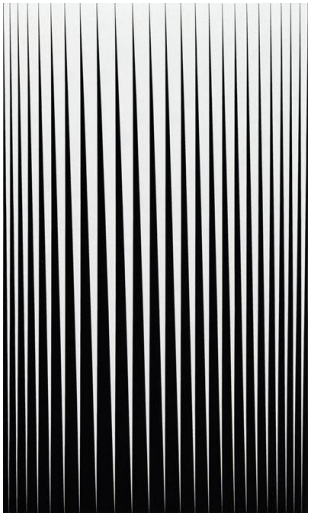
وقد ظهرت ملامح لهذا الفن منذ العصر الاسلامى ويبـــدو هـــذا واضحا فى الزخارف الاسلاميه الهندسيه الشكل حيث استخدم الفنان المسلم القوانين الرياضيه لاخراج الزخرفه الاسلاميه بهـــذا الشـــكل المعقد التركيب حيث تظهر الخطوط متداخله معا باســـلوب هندســـي رياضى فلا يعرف بدايه الخط من نهايته مما يخدع العين و يجعلهـــا تتحرك فى جميع اجزاء اللوحه باحثه عن بدايته ونهايته .

وتبعا لهذا فإن الاعمال المبكرة لفن الخداع البصريOPtical art illusion التى ظهرت فى الستينات قد ساد فيها اللونـــان الابـــيض والاسود مما يضفى بعض المزايا فالتضاد بين الخطوط يصل الـــى اقصى مداه وبـــذلك تتعـــزز قيمـــه معظـــم التـــأثيرات البصـــريه المتداخله.[1](الاشكال ١٩ ، ٢٠ ، ٢١، ٢٢)

---

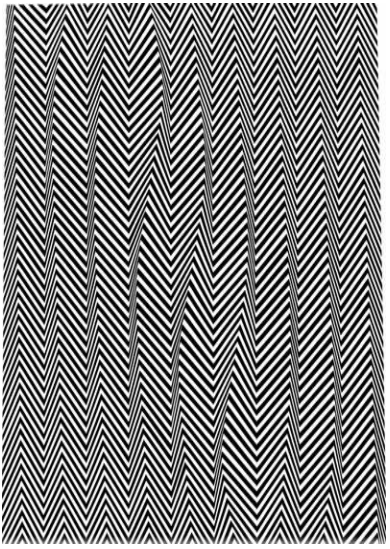
[1] نيكولاس ويد Nicolas wade_: الاوهام البصريه فنها وعلمها – العراق – بغداد – دار المأمون للترجمه والنشر –١٩٨٨ – ص٢١

شكل (١٩)



شكل (٢٠)

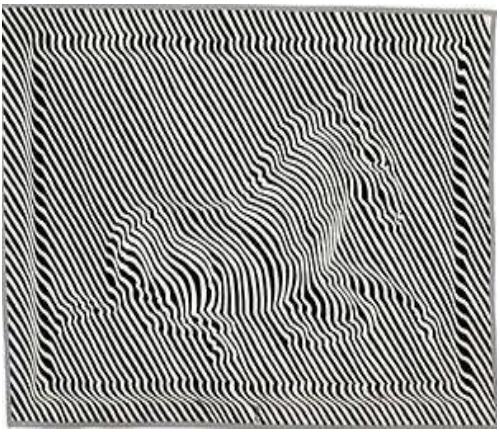
شكل (٢١)



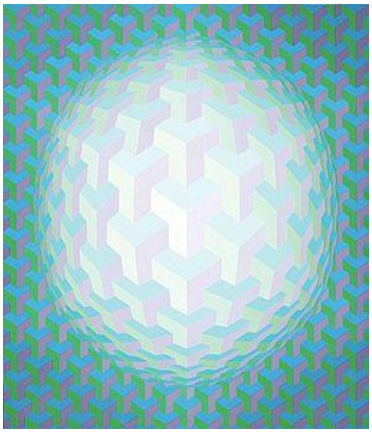
شكل (٢٢)

يعتبر الفنان فيكتور فازاريلى VictorVasarely هو المؤسس الاول لهذه المدرسه (مدرسه الخداع البصرى) optical art فهو اول من قدم اعمالا فنيه تدخل ضمن مصطلح optical art illusionاو الخداع البصرى .

عمل فازاريلى Victor Vasarely كفنان جرافيكي في الثلاثينيات عندما أبدع ما أُعتبر أول عمل في الخداع البصري، وسماه Zebra زيبرا (أي الحمار المخطط) وكانت تتألف من خطوط متموجة سوداء وبيضاء، وقد أعطى ذلك العمل الاتجاه الذي تبعه فازاريلي Victor Vasarely فعلى مدى العقدين التاليين طور فزاريلي Victor Vasarely من أسلوبه في الفن التجريدي الهندسي[1] الاشكال (٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨) .

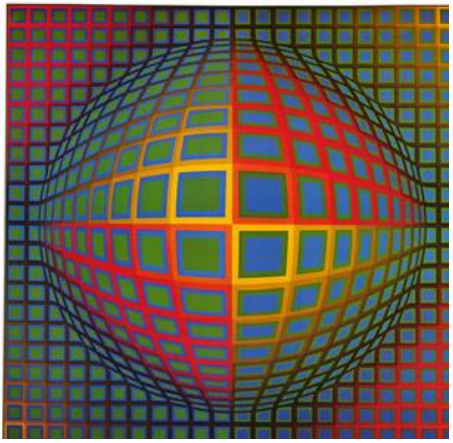


شكل (٢٣)



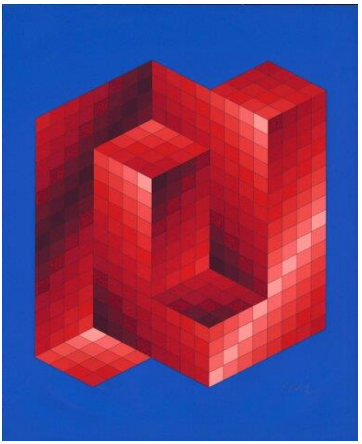
شكل (٢٤)

[1] http://www.marefa.org/index.php/

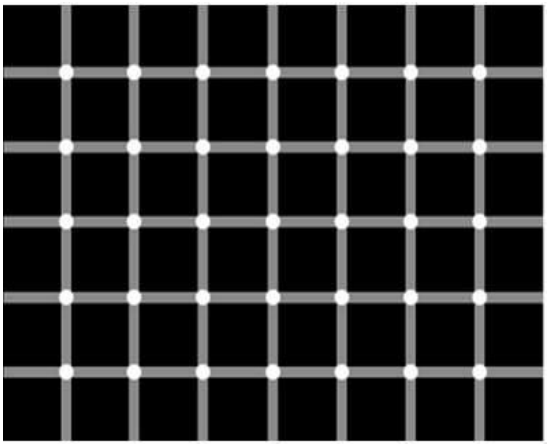


شكل (٢٥)

شكل (٢٦)



شكل (٢٧)



شكل (٢٨)

خصائص وسمات الفن البصري :

إدخال الجدل العلمي في المجال الفني عن طريق العلاقات الجدلية بين الظواهر النفسية والظواهر الفيزيائية ، ورؤى موضوعية ورؤى ذاتية. يعتمد مبدأ العلاقات التكوينية والأساسية لهذا الفن وهي :

١. مبدأ العلاقة بين الفنان النسبية وشريكه المشاهد الذي تكون مشاركته واجبة، قد تمتعه أو تزعجه .
٢. علاقة دائمة بين الشيء التشكيلي والعين الإنسانية .
٣. علاقة ثابتة تربط الصورة والحركة وعنصر الزمن .
٤. يمتاز بأنه ذو نزعة هندسية تجريدية فأشكاله ذات حافات حادة محددة تحديدا دقيقا . فكرة إنشاء العمل الفني على وفق مبدأ بنيوي لتنظيم وحداته، إذ إن كل أجزائه لها أهمية متساوية .
٥. يتعامل الفن البصري مع ما تتجاوب معه عين المشاهد إذ تولد انطباعات تثير الناحية العقلية دون التأمل الفكري (استدعاء، استجابة).
٦. يعتمد مبدأ الحركة لجذب الانتباه والتي تطرأ على وضع الجسم في مكان معين تبعا لغرض خاص بها.
٧. نقل الحركة في المجال الواقعي إلى المجال الإيهامي المنظوري (البصري) من خلال ما يقدمه الفنان من إحساسات بصرية وعبر وسائل وتقنيات مبتكرة تعتمد الضوء والحركة والعلوم البصرية وتوظيف وسائل الدعاية والإعلام .

٨. الاعتقاد أو التوهم بالحركة، وهما من المفاهيم الجمالية الحديثة للتلقي والاستقبال والتي تقوم على اكتمال العمل الفني في عين المتلقي.

٩. وجود حركة فعلية تعتمد مفاهيم الحركة والزمن والفضاء وانفتاح الشكل وتغيره من خلال الحركة والإحداث والدهشة وتلاعب ميكانيكي باحتواء العمل على أشياء مرسومة ومنحوتة .

١٠. استخدام الطاقة الكهربائية والمغناطيسية ومنتجات صناعية ميكانيكية (فريدة) .

١١. اصطباغ الأعمال كافة بالصبغة الدادائية والسطحية والعدمية والاغتراب في عصر الآلة . واعتمادها النظريات العلمية في البصريات والرياضيات وعلم النفس كأسس مرجعية قريبة من المثالية في تكوين النظام الشكلي .

١٢. دور منجز العمل دور ثانوي عبر عنه بأنه (فضاء ثقافي) أو قريب من مصطلح (موت المؤلف) في التفكيكية، إذ ما يهم هو التلقي (لا يوجد عمل إلا في التلقي) .

١٣. استخدم في تشكيل هذا الفن تصميمات ذات بعدين، وثلاثة أبعاد لاستثمار نظر عين المشاهد واستجابتها تبادليا من خلال الصور الإيهامية المتكونة .

الفن الكرافيتي (Graffiti Art)

لا يُعد هذا الفن "رسما فقط ولا صورة بل هو فعل بصري تختلط فيه الكتابة مع الصورة المتحركة ويقترب كثيرا من فن السينما لكنه يتخطاها في وسائل العرض الأكثر انتشارا في الساحات والحدائق والطرق والبيوت والكتب والجرائد وغيرها". واستمدت مقومات نجاحه من فن الإعلان واقتحام عالم التلقي في كل مكان في الشارع والملعب والحمّامّات العامة وفي أنفاق المترو وعلى شاحنات الحِمل (فن الشحن Freight Art)، والقطارات (Train art) شكل (٢٩).شكل (٣٠).

شكل (٢٩)

شكل (٣٠)

ليعلن عن فن اعلاني يمحي قوانين المعارض واللوحة المعلقة وحفلات الاستقبال والمشروبات والمرطبات، وذهاب المتذوق إلى مكان العرض. انه فن يأتي قسرا إلى المشاهد ويلاحقه بالصورة والكلمة، ينبثق من المجتمع ويعبر عن تطلعاته، ويكون جزء من تاريخ المدينة الجديد ويحقق التواصل الإجباري. هو فن ينافس الشاشة، بل أن الشاشة تمثل وسيط بديل عن جدار العرض، يخترق الأمكنة ويبقى ثابتا على الجدار أو متنقلا بين المناطق، في حال تنفيذه على قاطرة أو شاحنة. ويحتل موقعا بديلا عن خيمة السيرك المتنقلة التي تمتع جمهور المتلقين بعروضها وتفعيل التواصل بين الفنان المجهول وأطياف المتلقين.

وللفن الكرافيتي رسائل متعددة من خلال اتحاد الصورة مع الكتابة، فقد تكون الرسالة سياسية للتعبير عن الوقوف ضد الكبت والقمع والأفكار الرأسمالية في المجتمع. أو تكون الرسالة موجهة ضد سوق الفن ونظام المعارض الفنية وراودها. إضافة إلى اعتباره فن تزييني خاصة في الأحياء الفقيرة وإحداث الإثارة والمتعة المجانية.

ولم يقتصر إدخال اللغة على الفن الكرافيتي بل حدثت الإنتقالة من اللغة إلى التشكيل مع الفن المفاهيمي. الذي انتقل بوظيفة اللغة من المكتوب إلى المرئي. وبهذا يتم التواصل عن طريق الصورة الكتابية بعيدا عن معناها المكتوب. فيحدث التحول من المعنى الأوحد للمكتوب نحو تعدد المعاني وتأويلها في ما هو مصور. فالفن المفاهيمي لا يبحث في اللغة بل يبحث في معنى ما بعد المكتوب.

حيث أن فكرة العمل تهم أكثر من تمثيلها المادي. وهذا المفهوم يقود إلى وضع تساؤلات حول ماهية العمل والمواضيع التي توظف لانجاز العمل الفني وتقنية إظهاره، ويمكن رصد بدايته مع المواد الجاهزة التي عرضها (دوشامب). كما ان "احتجاج دوشامب ضد الفن كمؤسسة أصبح الآن مقبولا بوصفه فناً"، لان النسق تغير فالفكرة أصبحت أهم من الإبداع الفردي للفنان.

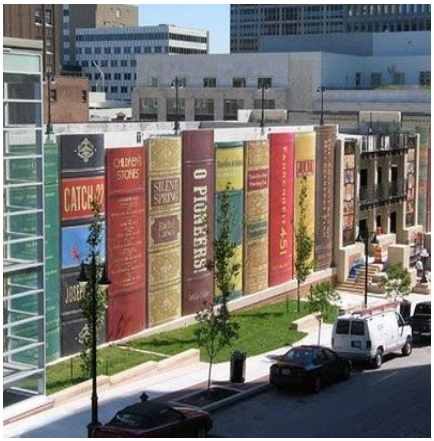
ومع تجدد الوسائط والوسائل أصبح بالإمكان إعادة إنتاج أعمال الفن المفاهيمي بوسائط حديثة مثل التصوير الفوتوغرافي، والأفلام، والفيديو، ووسائل الإعلام والنظم المعلوماتية، بالإضافة إلى الاستعانة بالجسد، والبيئة، والحدث، والأداء. للتغلب على فكرة انجاز عمل فني يهتم بالجميل والجمال. والاهتمام بخاصية التفكير في نوعية الأشياء وكيفياتها لتنتج عملا مفاهيميا. فمن اكوام النفايات صنع الفنان مئات التماثيل تعرض في كل دول العالم كما في شكل (٣١)، ومن اطنان الكتب شيد الفنان محطة تعبئة للبنزين كما في شكل (٣٢).

شكل (٣١)

شكل (٣٢)

كما وأدخلت الفنانة الفلسطينية (منى حـــاطوم) مجموعـــة مـــن الأكياس الترابية، وقد نمت عليها الأعشاب، وساهمت الطبيعة في هذا العمل فالنباتات نابضة بالحياة مستمرة بالنمو وليست صناعية، كمـــا في شكل (٣٣). ومثلما اقتحم الفن الكرافيتي بعبثيته جدران المباني، ليقتحم عالم المتلقي. أصبح الفن المفاهيمي جزء من العمـــارة وفـــن اشهاريا وعنوانا مرئيا يعطي تعريفا صوريا عن وظيفة ذلك المبنى. كما في شكل(٣٤).

شكل (٣٣)



شكل (٣٤)

فن الفديو

في القرن الواحد والعشرين دخل فن الفديو إلى منطقة الرسم وأضاف إمكانات جديدة، ليكون جزء من العرض في الصالات الفنية. ويصبح الفن أكثر بروزا وتواصلا ناتج عن ايجاد حقلا مغايرا يقدم من خلاله شكلا فنيا ناتج عن ولادة نسقا جديد يتلاءم مع التغير الثقافيالجديد، ساعد عليه تطور الوسائط والعدد وصولا إلى الكاميرات الرقمية العالية الدقة.

وفتحت تلك التقنيات آفاق جديدة للفنانين للتواصل مع العالم من خلال الشاشة التي تعكس الواقع الاجتماعي بصياغة معاصرة وتشكل رؤية الفنان الحديثة. كما في عمل الفنان العراقي (عادل عابدين) بعنوان (رغوة) (fome) حيث يتشكل الرمز طفلا يتدرب على وضع رغوة الحلاقة واستخدام الشفرة بحذر على وجه بالون أسود مثبت على كرسي الحلاقة تجعل من التوتر المستمر في الفيلم طاقة توحي بالقلق والاضطراب والعبثية مدفوعة بحداثة وليدة تمثل عراق اليوم وبأوضاع آيلة للانفجار في خضم توقعات مستحيلة كنقطة انطلاق نحو الانفجار المحتم. وأثناء الحلاقة بتفجر البالون فيتحول لون الكرسي فجأة إلى اللون الأحمر بما يحمله اللون من صفة إعلانية تهدد حقيقة عالم الصورة المعروضة بكاملها للزوال غير المعلن.

وفي فضاء تكنولوجيا المعلومات والنظم الرقمية صار الحاسوب وسيلة جديدة دخلها الفن للبحث عن نماذج تقترحها الشاشة وتختفي

معها الذات والفردية، يتحول فيه الفنان إلى مبرمج له دراية بالبرامج المخصصة لإنتاج الأعمال البصرية الثنائية والثلاثية الأبعاد. ومع تلك المثيرات لم يعد من أساسيات دخول عالم الفن، المعرفة التاريخية بالحركات الفنية والتدريب على أعمال كبار الفنانين.

وفي المقابل وفرت النظم الرقمية للمتلقي الذي يبعد آلاف الأميال وسيلة اتصالية. وأعطته صلاحية الفرجة المجانية والتواصل عبر التصفح الالكتروني، مع إمكانية توفر الأقراص المضغوطة والصور المطبوعة بتقنية عالية عن أعمال الفنان وإيصالها إلى بلد المتلقي باستخدام الوسائل البريدية السريعة. ومع تلك المستجدات انتفت الحاجة اليوم على الذهاب إلى أماكن بعيدة لرؤية المتاحف العالمية بل صارت المتاحف هي التي تأتي إلى المتلقي أينما كان. وصار بإمكانه الانتقال بين القارات ورؤية ملايين الصور باستخدام جهاز الحاسوب الذي أصبح اليوم متحف كوني بلا جدران. وإزاء تلك المستجدات "يمكن لآلاف الصور أن تظهر وتختفي في دقائق. حيث تحول الطلاء إلى ضوء، وصرنا أمام صور متحركة.. يمكن أن تحث على حضور الغائب المتأمل الفوقي.. الذي تغيب فيه الذات العارفة والاعتراف بواقع إنساني جديد يزيح بكل مفرداته ومجاوراته الذائقية الجمالية التي يتم التنظير لها من فلاسفة الجمال ونقاد الفن عبر تاريخ الرسم بأكمله".

لقد تراجع مصطلح الرسم أمام تقدم الصورة التي تطلق العنان للمخيلة باحثة عن واقعا افتراضيا بعيدا عن الصورة الواقعية. كما في

شكل (٣٥). وهنا تبرز ظاهرة مهمة فعبر كل تاريخ الفن كان الرسم يعلن عن تمرده وإحداث الهزات العنيفة والانقطاعات لصالح فن التشكيل، مع توظيف التقنيات والخامات لصالحه. ومع مجيء عصر الاعلاماتية يكتفي الفن بالانزواء والاكتفاء بدور ثانوي ليكون وسيلة لصالح التقنية والرقمية، وتختفي الذات الإنسانية أمام الآلة التقنية يؤدي انتصارا للتقنية على الجسد.

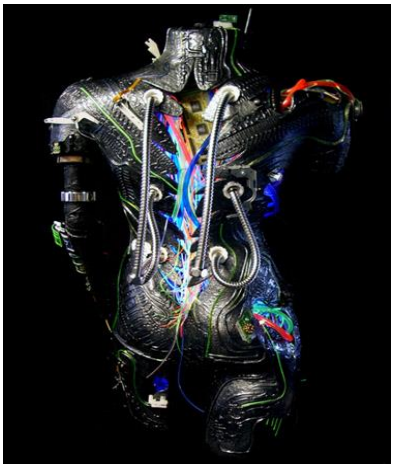
شكل (٣٥)

وفي لعبة التحولات في وسائط العرض قدمت المؤسسات إمكانات اقتصادية ووسائط مغرية وموارد ضخمة وتمويل اقتصادي لترويج الأفكار القادرة على استرجاع ما انفقته المؤسسة وتحقيق الإرباح والأهداف المؤسسية. فلا "فائدة من ان نملك أفكارا إذا كنا لا نستطيع بيعها". وتقدم بالمقابل فرصة للفنان ليصبح بطل كوني.

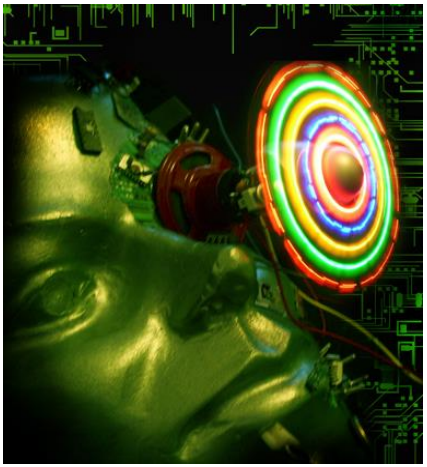
ومع ازدهار المشاريع المؤسسية أصبح من الضروري إطلاق سلسلة من العروض الفنية بمخرجات تختلف عن ما أصبح مألوفا في

الفن الجاهز. وبهذا اقتحم الفن معارف أخرى ليجد مخرجات غير مألوفة تحدث الدهشة والصدمة. وبحث عن أماكن عرض جديدة تستوعب ضخامة الأعمال الفنية. فانتقل الفن من قاعة العرض إلى مسرح التشكيل وإدخال المؤثرات الضوئية والصوتية في عروض فن الأداء ويكون دور الفن استعراضيا تكونه بنيات مختلفة. ومن ثم انتقل الفن إلى الشارع في فن الحدث ليربك الهوية الفنية في تمازج مع الحدث والبيئة والاحتفال بعروض آنية سريعة. ومن بين الأنشطة المتاحة التي يصفها (كابرو) أنشطة تدور في أماكن يقوم الإنسان بخدمة نفسه، فمثلاً يقف بعض المشاركين داخل أكشاك التليفونات العامة ويتناولون السندويشات ويشربون الصودا بينما يراقبون العالم من خلف الزجاج. تبرز مع تلك العروض تساؤلات عن معنى الفن ودائرة انتمائه التخصصي.

وبرز تناقض جديد مع دخول الحاسوب والذكاء الصناعي في الثمانينات حيث تبدلت الوسائط التي أثرت على دور الفنان الذي أصبح مبرمجا ومهندسا وعالم. كما في شكل (٣٦)، وشكل (٣٧)



شكل (٣٦)



شكل (٣٧)

ومن تلك التغيرات في وسائط العرض من استخدام المواد الجاهزة في فنون العصر الاستهلاكي، إلى الآلة في فنون العصر الصناعي، وصولا إلى الشاشة والحاسوب في فنون عصر الرقمية،و الفن لم يعد صورة من لون على قماش سواء كانت الصورة أصلية أو مستنسخة. فالرسم انتقل إلى تقنيات فتحت الآفاق نحو عوالم افتراضية. حيث توالت الاساليب في فترة زمنية قصيرة وتحول الصلب إلى أثير وتغيرت مفاهيم اللوحة التي تحولت إلى شاشة، تشكل من خلالها صيغ ثورية تأخذ مكانتها في مستقبل التاريخ الفني. وتلك التغيرات كانت في السابق تستند إلى ثورات فردية. أما اليوم فالمؤسسات الربحية هي التي تحدد معاييرها وأنساقها ونماذجها الفنية الجديدة لتمرير أهدافها غير المعلنة. ويصبح الفن يُصنع من خارج

الذات، وصنّاعُهُ مؤسسات غير مرئية. حيث "أكسبت ثورة الاتصالات والمعلومات، آليات تشكيل الوعي قدراتٍ تقنية انتصرت بواسطتها على مناعة الجغرافية وحازت معها سلطة التأثير في الثلاثية كلها معا: صياغة الرأي العام المحلي والعالمي، والتمكن من إعادة تشكيل الوعي الجماعي، ومحاصرة أي عقل جماعي يستعصي على الترويض".

ووفق المفهوم الجديد تكون الأعمال الفنية صالحة فقط للفرجة وليست للاقتناء تعجز أمامه النظريات النقدية القديمة كالنفسية والانطباعية والفلسفية وغيرها من قراءتها. لان الفن أوجد حلة صورية اتصالية تكتفي بالعرض لمدة محدودة، بتوظيف مخرجات تقنية ورقمية مبهرة تعكس رفاهية الوضع الاقتصادي وصلاحية الهيمنة. يختفي معه التساؤل: ما معنى العمل؟ ويظهر تساؤل بديل: من يشتري العمل؟

فن الجسد

قدم (جيم داين) عملا بعنوان (العامـــل المبتســـم The smiling workman) حيث ارتدى ملابس رسام حمراء، ودهن وجهه ويـــداه باللون الأحمر. وكتب على قماش الكانفاس بالطلاء أنا أحب من أنا، ثم يسكب الطلاء المتبقي على رأسه. شكل (٣٨). هذا العمل هو نقد ساخر موجه لمن سبقوه من الرسامين الـــذي يعتمـــدون الحرفيـــة. ويفصلون بين الجسد المادي للفنان وبين اللوحة.

شكل (٣٨)

وفي السبعينيات من القرن الماضي صار مصـــطلح فـــن الأداء معروفا وأصبح "محببا للجمهور والإعلام وارتبط بالفن المفـــاهيمي واستمد من فن الحدث والفن البيئي وفن الـــرقص آليـــات اشـــتغاله. ليتحول جسد الفنان إلى الموضوع والمحرك للعمل ويصـــبح الفعـــل والموضوع شيء واحد وتصبح معدات المشاعر أوتوماتيكيـــا هـــي نفسها معدات الفعل". ليشكل هذا الفن خطابا وظاهرة محفزة للتفاعل

الاجتماعي وترتبط ارتباطا مباشرا بجمهور متعطش للتعبير والبحث عن جماليات المغيب في إمكانات الجسد وترويض مشاعرهم التي تستلزم كبح الحدود وعدم تجاوزها نتيجة نسيان مادية الجسد. وتتطلب منهم استيعابا ثقافيا وفهما موضوعيا في طبيعة المعايير الجديدة لفن هجر المتحف والجدار وتجاوز الديمومة والخلود، أمام تمجيد الفكرة المنفذة كأداء حي. التي تسهم في تغير المفاهيم المترسخة في تاريخ ما اختزن في ذهنية المتلقي. وبهذا يصبح الجسد وسيلة للهدم والبناء.

وفق هذا المفهوم اختبرت فنانة الأداء (مارينا ابراموفيش)، قوة احتمالية جسدها بعروض تحريضية أمام الجمهور تعكس سايكولوجية الاغتراب عن واقعها. والتي تقترن بالألم والجنس واللعب. ففي عملها (Balkan baroque) تجلس فوق تل من عظام البقر لتنظف الدم والدهون العالقة بالعظم. يحمل هذا العمل خطابا مغيبا مجازيا عن مذبحة البوسنة والهرسك، والإنسان الذي يقتل أخيه الإنسان. شكل(٣٩). وتقول الفنانة بصدد ما تتعرض إليه من الم في أعمالها الأدائية "على الفنان أن يتألم، من الألم تأتي أفضل الأعمال، الألم يستدعي التحول، عبر الألم يسمو الفنان بروحه". وجسدت الفنانة رؤيتها المظلمة للعالم من خلال الجسد الذي لطخته الدماء والهياكل العظمية التي سعت لنفي إنسانية الإنسان تحت مفرمة التاريخ الدامي للبشرية والتي قد يرتقي فيها الحيوان الذي يرفض أن يقتل فصيلة جنسه.

شكل (٣٩)

وينبثق فن الجسد (Body art) من فن الأداء، والذي يعّد جـــزءاً ثانوي منه. فيعمد فيه الفنان إلى الرسم أو الكتابة على الجسد باعتباره بديلا عن اللوحة الفنية وله وقع مباشر ومؤثر على جمهور المتلقين. ولا يقتصر فن الجسد على بث رسالة غرائزية بل قـــد تكـــون لـــه إيديولوجيا مغايرة مؤطرة بأبعاد أخرى اقتصـــادية أو اجتماعيـــة أو سياسية وهذا ما اختارته الفنانة السورية (هالة فيصل)، التي وظفـــت جسدها ليكون رسالة احتجاج ضد الحروب الأميركية. حيث تعـــرت الفنانة أمام وسائل الإعلام والسياح في ساحة (واشنطن سكوبر بارك) وكتبت على جسدها بالأحمر (أوقفوا الحرب) شكل (٤٠).

شكل (٤٠)

فكانت اللغة هي صورة احتجاج وجدت لها حيزا يندرج فوق مساحات الجسد المتاحة، وتحتكم داخل السياق المفاهيمي. تبغي منها إلغاء التاسيسات المرجعية لفكرة الجسد. والذي ينطلق كصرخة تعبيرية سريعة الاتصال. وعنوانها الرفض باستعارة فكرة الكبت في التربية الشرقية وتجييرها لمفهوم القمع في السياسة الدولية. حيث تقول الفنانة بهذا الصدد أن" قُمع الجسد في تربيتنا ولّد أمراضا نفسية كبيرة... وأنا جسدي غال ونبيل، وقد استخدمته من اجل قضية نبيلة، فالحرب والقتل في فلسطين والعراق كانا فوق الاحتمال". وهذا الاحتجاج بتوظيف الجسد لا يتقبله المتلقي العربي، الذي يعد الجسد من المقدسات، ولا يمكن بأي حال المساس به. فالمعتقدات المرجعية تمثل سلطة تتحكم بالمتلقي العربي وتؤثر بتفسيراته ولا يستطيع التملص منها، مثل سُلطة العادات الاجتماعية والتقاليد والمقدسات.

تجعله في مجادلات دائمة لا يستطيع الانفلات منها ويرفض تقبل أي عمل يقترب من تلك الحدود.

ولم تقتصر مظاهر الاحتجاج والمطالبة بالحرية على أعمال فردية بل قد يكون وفق وسائل تعبيرية جماعية تنتظم ضمن حدث سنوي يعتمد الآنية كأسلوب لجمع التبرعات أو للإشهار أو للاحتجاج وغيرها من المطالب التي تعتمد الدعائية. مثل مهرجان الدراجات السنوي الذي يقام برعاية (مجلس فنون فريموت) في (سياتل). حيث يتم طلاء أجساد راكبي الدرجات العارية، بالألوان والأشكال المختلفة كما في شكل(٤١). والسير وفق مسار من نقطة انطلاق محددة. وهذا الأسلوب يحقق هويته التواصلية مباشرة في المجتمع الغربي ويحمل بين ثناياه حوار يخاطب الثقافات المختلفة بصيغ جمعية، ويشهد توجيه خطاب يحرك جموع المتلقين ويكيفهم لمطاليب تلك المجاميع. وهذا "التجديد ينطلق من قلب ما هو موجود كما يتخذ شكل الجهد الجماعي القائم على تنسيق الجهود الفردية في شكل شبكة وليس في شكل تنظيم تراتبي".

شكل (٤١)

وينطلق من العمل الجماعي نحو التواصل الذي تشجع عليه روح العصر، لكسب تعاطف عدد كبير من جمهور المتلقين، المـــواجهين لجموع هائلة من راكبي الدراجات العراة إلا من تصاميم لونية تكسو أجسادهم. تسبب الدهشة والصدمة. بسياق يؤكد على الجرأة في فعل الأجساد التي أصبحت هي العمل الفني وهي الرسالة الإشهارية لتأخذ أبعاد دلالية مختلفة نابعة من تغير الثقافات والحوامل التي تم تغذيتها وتلقينها لكل متلقي. وتشكل انقلاب محوري في عقائده التي نشا عليها تفرض على الجمهور أن يكون راضيا أو مســـتهجنا لهـــذا الحـــدث الجريء. لما له من إحداث تغيرات مقلقـــة للمتلقـــي تحمـــل شـــكلا استفزازيا داخل جموع المتلقين والمجتمعات المختلفة. شكل (٤٢).

شكل (٤٢)

فن الوشم

شهد الوشم تصاعداً في الشعبية في أجزاء كثيرة من العالم، لا سيما في أميركا الشمالية والجنوبية واليابان وأوروبا. النمو في ثقافة الوشم شهد تدفقاً من الفنانين الجدد إلى هذه الصناعة، والكثير منهم لديهم التقنية والخبرة والتدريب الجيد على الفنون التشكيلية بالإضافة إلى التقدم في صناعة أصباغ الوشم والتحسين المستمر للمعدات المستخدمة في التوشيم، وقد أدى ذلك إلى تحسن نوعية الوشم الذي يتم إنتاجه. خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرون، أصبح وجود الوشم واضحاً في الثقافة الشعبية، كما ظهرت البرامج التلفزيونية الملهمة كبرنامج "Inked" الذي عرض على شبكة "A&E" التلفزيونية، وبرنامج "Miami Ink" وبرنامج "LA Ink" الذين تم عرضهما على قناة ."TLC" قامت مغنية البلوز جانيس جوبلين بتزيين جسدها بوضع وشم على المعصم وآخر على ثديها الأيسر على شكل قلب صغير، حيث كان ذلك اللحظة الفارقة في القبول الشعبي للوشم كفن. أصبح الاهتمام الرسمي في فن الوشم بارز في تسعينيات القرن الماضي وبداية القرن الحادي والعشرون، فقد ظهر الوشم كفن في معارض الفن المعاصر ومؤسسات الفنون البصرية وذلك من خلال عرض لمحة عن الوشم والبحث والتفحص في أعمال فناني الوشم وما إلى ذلك. ومن تلك المعارض "Freaks & Flash" في شيكاغو عام ٢٠٠٩، الذي عرض أمثلة تاريخية للفن الجسماني والفنانين

الذين قاموا به. أصبح الوشم موضة وهواية بين المشاهير، فنجم كرة القدم العالمي ديفيد بيكام قام عام ١٩٩٩ بوضع وشم باسم ابنه "بروكلين" على أسفل ظهره، ثم قام بوضع وشم الملاك الحارس على ظهره، الموسيقي تومي لي مع وشومه، عام ٢٠٠٥ شكل (٤٣).

شكل (٤٣)

فن الأرض

أن فن الأرض أو الأعمال الترابية تعود إلى بداية السبعينيات ، إذ نجد أن فناني الأرض قد ابتعدوا عن صالات العروض والأستوديو واتجهوا مباشرةً إلى الطبيعة ، وآثروا التحوّل بعيداً عن التأكيد النحتي على المواد الحقيقية المُشتقّة من جماليات الحد الأدنى باتجاه التوصيل الأكثر صورية والذي نقشوا فيه أعمالهم على سطح الأرض.

ويدخل ضمن مفهوم الفن المفاهيمي نشاطات كان للتوثيق فيها دور هام فقد سجّل الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية كظاهرة لما يُسمّى (فن – عمل) إذ يستخدم الفنان كل وسائل التوثيق ليُحوّل الشيء المُجسّد ماديّاً وهو العمل الفني إلى وسيلة استعلام علنية وهذا ما عُرف بـ(فن الأرض) أو الاستمرار للاعتدالية من خلال النحت في الطبيعة نفسها ، ويلعب التوثيق دوراً كبيراً في (الفن المفاهيمي) فقد تم تسجيل نشاط الفنان بشكل فوتوغرافي ومن ثم تقديمه كعمل فني ، وامتدت النشاطات ذات العلاقة الى (أرض) الفن ، وهي التمدد اللامنطقي (للأقتصادية) على المستوى الكبير في (أمريكا) فدعت الى تنحية المنظر الطبيعي نفسه كممارسة (روبرت موريس) و (دنيس أوبنهايم) وتركز النشاط الفني على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسم المناظر الطبيعية التي تقوم على الملاحظة وتصوير الطبيعة (فوتوغرافياً) ، وتقدم النتيجة

كفوتوغرافي يعادل الرسم يوضع له عنوان ويؤطر ويسعر ويجمع بالطريقة نفسها.

وسمى البعض هذا النوع من الفنون بـــ (الفن المستحيل Impossible Art) وقد عرف (ديفيد آل شيري) الفن المستحيل كأشياء ذات أبعاد ضخمة من المستحيل جمعها أو عرضها في المتاحف أو القاعات ، فكتب (شيري) مقالة: (بعض الفن مستحيل) لأنه في شكله النهائي يوجد فقط كفن ويمكن أدراكه ، أن الاعمال التي تم تصنيفها كفن المستحيل ، أرض مليئة بالملح ، قاعات مليئة بالأوساخ ، حقل محصود ، صناديق مليئة بالأحجار ، وقطع من الجليد .

ماذا يقصد بفن الأرض:

هو فن مفهومي يقوم على النحت أو التشكيل في الطبيعة نفسها والذي يتخذ إما أشكال دوائر كبيرة أو جدران طويلة أو أشكال حلزونية تصف في معظم الحالات من الحجارة الطبيعية في وسط بيئي طبيعي حتى تبقى على صلة مباشرة بمحيطها. وهو استمرارا لاتجاه فن المنيمال في النحت غيران النحت هنا قد أصبح مباشرة في الطبيعة ذاتها ، من خلال ملاحظة مختلف مظاهرها.

وهذه الحركة لها جذور تضرب في أعماق التاريخ وذلك لدى بعض الشعوب الغابرة التي أذهلت العالم أخيراً من خلال الاكتشافات الحديثة بنقوشها العملاقة والرائعة حيث يتركز معظمها في أراضي

البيرو وجنوب الولايات المتحدة الأمريكية خطـــوط النازكـــا هـــي مجموعه نقوش عملاقه تم اكتشافها في صحراء نازكا بجنوب بيرو، وهي رسومات غامضة يُعتقد أنها تعود لحضارة نازكا بـــين عـــامي ٤٠٠ و ٦٥٠ م، ولم يُعرف أيضاً سبب لهذه الرسومات ولا كيفيـــة صنعها بهذه الدقة وعلى هذه المساحات الشاسعة. وما يزيـــد الأمـــر غرابةً في خطوط النازكا هي دقتها الفلكية حيث تشير بعـــض هـــذه الخطوط لأماكن النجوم في أوقات معينة بدقة مدهشة!

ظهور حركه فن الأرض

- ظهرت حركة فن الأرض كأحد أشكال الفنون الحديثة في أواخر الستينيات من القرن العشرين.
- وذلك عندما قرر بعض الفنانين نقل أعمالهم من أروقـــة الفـــن الضيقة إلى أحضان الطبيعة الرحبة، محاولين العودة إلى الطبيعة واختبارها مجدداً وفهمها وتأملها.
- وعلى الرغم من اختلاف أساليب الفنانين فإن معظمهم يعتمـــدون في تقنياتهم على الأحجار والتراب وأغصان الأشجار، والثلوج وكل ما هو متوفر في الطبيعة من مواد أولية بسيطة.

وهكذا تخطي ((العمل الفني)) قاعة العرض ليشمل العـــالم ، واستبدل إطار اللوحة بإطار الوجود مما يتيح للفنان المشـــاركة فـــي العمل، بقيامة بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم فقد نقشـــو اعمـــالهم

على سطح الارض ، وكان من الضروري بالنسبة لفناني الارض استخدام الطائرات .ومعظم الاعمال ليست قابلة للنقل فهي اعمال وأفكار بصرية وشكلية للبيئه .وقد لجاء فنانو الارض الى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية ،وكتيبات وأشرطة الفيديو.

ومن اهم الفنانين في هذا الاتجاه :

- والتر دوماريا
- وبربارة ، وميخائيل ليسجن M . Leisgen
- دونس أوبنهايم ، وجان ديبتس
- وروبرت سميثسون Robert Smithson
- بربارة ، وميخائيل ليسجن M . Leisgen

وقد اقتصرت أعمالهم على مشاهد يندمج فيها الإنسان مع الطبيعة، تعكس طابعاً تأمليا صوفيا .كالمشي في الطبيعة وملاحظتها والتقاط صور فوتوغرافية لها، أما دونس أوبنهايم ، وجان ديبتس فقد اكتفيا بعمل تصميمات منظوريه على الصورة الفوتوغرافية المأخوذة من الطبيعة .

وقد نحت ريتشار لونج R,Long وروبرت سميثسون Robert Smithson في الطبيعة مباشر دوائر كبيـــرة وجـــدرانا طويلـــة ، وأشكالا حلزونية صنعت في الطبيعة من الحجارة كظاهرة مســـتمدة منها.

ومـــــن أعمـــــال وروبـــــرت سميثســـــون Robert Smithson (رصيف ميناء سبيرال جتي الحلزوني)

يظهر العمل عبارة عن بحيرة كبيرة مملوءة بالماء والملح بكميات كبيرة، ويتداخل مع البحيرة شكل حلزوني يقطـــع البحيـــرة بشـــكل عرضي يلتف عكس اتجاه عقرب الساعة ليمثل شكلا من أشكال الفن الذهنوي المفاهيمي تحت تسمية (فن الارض)

وسمى البعض هذا النوع من الفنون:بالفن المستحيل (Impossible Art) وقد عرف (ديفيد آل شيري) الفن المستحيل كأشياء ذات أبعاد ضخمة من المستحيل جمعها أو عرضها في المتاحف أو القاعات فكتب (شيري) مقالة: (بعض الفن المستحيل) لأنه في شكله النهائي يوجد فقط كفنتزة ويمكن إدراكه أن الأعمال التي تم تصنيفها كفن المستحيل ارض مليئة بالملح ، قاعات مليئة بالأوساخ ، حقل محصود ، صناديق مليئة بالأحجار، قطع من الجليد.

ووصلت الذروة الرمزية بهذا النوع من الفن في عمل (رفائل تيريزر Rafael Terrers) المسمى(الثلجIce) مجموعه من قطع الجليد وورق الخريف الموجودة على جدران متحف (وتني) وقد قيل لترضي جامعي التحف الفنية الذين يشكون من الطبيعة السريعة الزوال لعملة. لقد سعى الفنان (كرستو جافا شيف) المولود في بلغاريا(١٩٣٥) إلى تسجيل نشاطه في صورة فوتوغرافية يعبر بها عن التداخل مع الطبيعة والانتقال بحدود اللوحة وإظهارها إلى الوجود الذي يقدم له مدى فني لاحدود له.

ويسمح له بالقيام بتجارب مباشرة على العالم ، استخدم الفنان في الأرض عناصر الطبيعة الموجودة في موقعها الأصلي ، أو يقوم بترتيب المنظر الطبيعي ثانية وهذا النوع من الأعمال غالبا مايكون كبيرا جدا من ناحية القياس ، أي يشمل مساحات كبيرة وهو خاضع للتغيرات الطبيعية مثل : درجة الحرارة، والضوء ، والظلام ، والرياح، والتآكل ، يستخدم فيه الفنان المواد الأولية في محيطة

الفنان الامريكي ستان هيرد

ظل الفنان الأميركي ستان هيرد طوال ٣٠ عامًا يقوم بنقش لوحات فنية جمالية على مساحات واسعة من الأراضي الزراعية. وترجع هواية هيرد إلى نشأته في أسرة ريفية في جنوب غرب ولاية كنساس الأميركية. ولهيرد العديد من الأعمال الفنية التي نقشها على الأراضي الزراعية من حقول القمح ونباتات الفصفصة. ويذكر أنه أنفق ٤ أعوام ليتمكن من تطوير تقنياته وطريقته في الرسم على الحقول الزراعية، مما جعله من أشهر فناني العالم في هذا المجال وله العشرات من الأعمال الفنية الخلابة. ومن الجدير بالذكر أن ستان يقوم أولا باتخاذ أبسط الخطوات الفنية لرسم صورة ولكن على نطاق أوسع باستخدام تقنيات زراعية تليق بالأرض وتربة الحقول؛ كالحرث والحفر وتغيير لون التربة.

في كل عام في اليابان يقوم المزارعون في البلدة الريفية إناكادات الواقعة في ولاية أوموري بزراعة حقول الارزبطريقة فنية فتظهـــر على شكل لوحات رائعةهذه مجموعة من الصور من بداية الزراعـــة الى الحصاد.

بحيره بياكال سيبيريا

النحت على الشجر

النحت في الحقول

معرض زهور الرياض ٢٠١٠

الواقعية الجديدة

وصلت حركة الفن التشكيلي في الخمسينات إلى اتجاه معاكس تماما للواقعية ، وكانت جميع الاتجاهات الفنية في تلك الفترة تسعى إلى تخطى الواقع والتنكر له ، وتحويل فن التصوير من الحالة الصورية إلى اللا صورية أو اللا موضوعية ثم بدأت حركة الفن التشكيلي تتجه مرة أخرى إلى الواقعية مع مجموعة الفنانين الذين وقفوا ضد الفن التجريدي اللا شكلي ولقد ارتبط فن الواقعية الجديدة بمفاهيم فلسفية وفنية كانت هي الركيزة الأساسية التي صاغت منهجهم الإبداعي التشكيلي ، وانبثقت تلك المفاهيم من إيمان صادق لدى فنانيها بأهمية التعبير عن الواقع بكل ما يحتويه من ايجابيات وسلبيات ، ورفض كل ما هو متخيل وخالي من المضمون بهدف إقامة علاقة بين أعمالهم وثقافة المدينة الجديدة.

فاتجهوا الحياة اليومية التي صاغتها المتغيرات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية الجديدة، وكانت فكرتهم عن الجمال في الفن تنبع من ملاحظتهم للواقع المادي ورفض الصورة المتخيلة معتمدين كل الاعتماد على المنطق العقلي.

وعلى هذا الأساس اختلفت الواقعية الجديدة عن الواقعية بشكل عام في الاعتماد على تقنيات جديدة لم تكن مطروحة من قبل وتعددت طرقهم التقنية وأساليبهم الأدائية ، فتعرضوا لتقنية الكولاج والتجميع

والحدث الغرضى المباشر والصورة الفوتوغرافية إلى جانب تقنيـــة التصوير التقليدية.

ويقول روى لسشتنشتين وهو فنان من فناني الواقعية الجديدة في تعريفة لفن البوب POP ART أنة فن استخدام كل ما هو محتقر مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولا والأقل جمالية والأكثر استخداما في وسائل الإعلام وفى الصحافة والمجلات المصورة والتليفزيون ، هذة الصورة تعكس موقف الفنان الحيادي بدون اى موقـــف نقـــدي فالفنان يتقبل واقع مجتمعة ، ولا تتضمن أعمالة اى شيء غير هـــذا الواقع و كما في علبة الشوربة وقنينة الكوكاكولا.

ويضيف روبرت روشنبرج إن العمل الفني يبدو أكثر واقعية إذا ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا و وباســـتخدامه مثل هذة العناصر المجتزأة من العالم الواقعي وإدخالهـــا فـــي بنـــاء اللوحة و إنما بهدف التأكيد على حالة راهنة ، وأنة يصـــبح الشـــيء حدثا وليس رمزا تعد الواقعية المفرطة تعبير يستخدم ضـــمن علـــم الدلالة (Semioties) فهي تعد الواقعية المفرطة كمفهوم إنما يتعلـــق بالطريقة التي يتفاعل بها الوعي مع الواقع ولاسيما عند اللحظة التي يفقد فيها (الوعي)قدرته على التمييز ما بين (الواقع)والخيال فينزلـــق إلى عالم الواقع المفرط والذي يتصف بتحسن الواقع فيه إلى الدرجة التي يصبح فيها الواقع المفرط أكثر واقعية من الواقـــع بحـــد ذاتـــه السوبريالية:اتخذت هذه الحركة تسميات عدة منها ،ما فوق الواقعية (

Super realism) والواقعية المفرطة (Hyper realism) وواقعية البؤرة الحادة (Sharp Facus realism) فضلا عن الفوتوريـــالزم (Photo realism)التـــي أطلقهـــا (لـــويس ك.ميســـيل- Louis) K.Meisel المنظر للحركة، وكـــذلك تســـمية الواقعيـــة المتطرفـــة (Redical realism) ؛وهي تيار في الرسم والنحت الواقعيين ،وقـــد حددت ثلاثة عوامل رئيسة مثلت أعمدة اعتمـــدها بناؤهـــا وهـــي : الواقعية /الفوتوغرافيا /فن البوب بالإضافة إلى العامل المضاد الـــذي تمثل في التعبيرية التجريدية،فقد جاءت كرة فعل ضدها،وتهتم هـــذه الحركة بالفوتوغرافيا، إذ تعد الصورة الوسيط الرئيسي لها ،فالفنان لا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما تراه الكـــاميرا.ومن رواد هذه الحركة.

رالـــــف جـــــوينجز/روبرت الان بيكتل/ريشـــــاردماكلين/جون بيدر/روبرت كوتنجهام/دون ادي /ايدل ويبـــر/اودري فلاك/تشـــاك كلوز. محاولة اغتيال الواقع ، (Muder of the real): وهي تسمية أطلقها (جان بودريار) على سيرورة إنتاج الواقعية المفرطة، إذ قـــال "إن العالم الذي نعيشه تمت استعاضته بعالم مستنسخ حيث نبحث عن مؤثرات مشابهة لا أكثر (العيش ضمن عالم افتراضـــي، أو تجديـــد استجواب الواقع، لما بُني عليها من إعادة نقل للصورة الفوتوغرافية المأخوذة بعدسة الكاميرا بطريقة قد تكون غير مباشرة في محاولـــة لإعادة إنتاج الواقع، أو محاولة (اغتيال الواقع) أولاً، وإنتاجـــه عـــن

طريق اعتماد الصورة التفكير الإدراكي ثانياً، في تحدي العدسة بإعادة إنتاج الواقع أو المبالغة في تصويره بدقة متناهية انهارت فيها الحدود بين ما هو حقيقي (الأصل) وما هو صناعي (النسخة)، الأكثر واقعية من الواقع المأخوذ عنها (الحقيقي) أو المجرد.

جاء هذا التيار بوصفه ردة فعل على التعبيرية التجريدية كونه فنا واقعيا أكثر من الواقع، فهو يقوم على التصوير الدقيق البارد الشعور، مستخدما من الإيهام البصري المخادع أسلوبا يُضيع الحدود بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية، وهذا ما تناولته (التعريفات) المتعددة لها.

(أن السوبريالية لا تقوم على نقل الواقع وفق مبررات سطحية تعتمد الأخذ بمسببات التعاطي مع ما تراه العين المجردة، وما تنتقل إليها من صور، بل يتم وفق كيفية التعامل مع الصور المتخيلة والمتحققة ضمن الإدراك البصري للعين في كشف البواعث الشعورية بالمشهد وجمالياته المتواترة، ضمن سياقات ذات اثر ظاهر مكشوف من تلك المشاهد أو النماذج، لاقتران صورة المشهد في ذهن المتلقي وتفكيره الإبداعي، وللإفصاح عن مكنونات الذات وما يتشكل من خلالها من استمرارية تتابعية بحالة المدرك كخطاب دينامي يتحول من خلال الصورة الفوتوغرافية إلى مغزى فكري تشوبه سمات منطقية بادية للعيان).

فـ(السوبريالية) تدعونا إلى قراءة جديدة للمرئي بـأن نبـدل إدراكنا البصري وما لا تراه العين باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية؛ إن الصورة تحاول تخطي الإحساسات المباشرة التي تربط الإنسان بالطبيعة، بالدخول إلـى هـذه الطبيعـة والتعرف إلى جزئياتها كلاً متكاملاً ذا دلالة جديدة وتصبح الوسـيلة الوصفية الأكثر موضوعية.

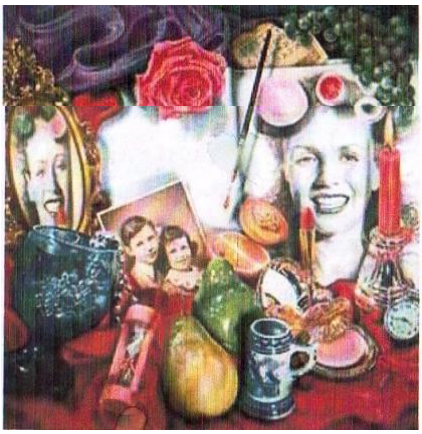
لقد وصف (ميسيل– Meisal) مفهوم (السوبريالية) بقوله " لقـد انبثق الفوتوريالزم ليكون معبراً عن حياتنا المعاصرة، ومـن بـين المشاهد الحياتية اليومية، ركزت تلك الحركة اهتمامها على الأشكال العادية جداً منها، مما اكسب تلك الأشياء دوراً اكبـر فـي الـذاكرة البصرية. لقد جعل فنانو الفوتوريالزم الجمهور أكثر إدراكـاً للبيئـة المحيطة بهم ...وسـيجد الجمهـور إن الـواقعيين الفوتـوغرافيين مدهشون". لويس ك.ميسيل (Louis k.Meisal) المنظر والراعـي الرئيس للحركة فضلا عن كونه التاجر و المقتني لها ، والذي حـدد معايير الانتماء إلى الحركة عام ١٩٧٢ وكان عددها خمسة معـايير أساسية لأي عمل يفترض انتسابه لمفهوم الواقعية الفوتوغرافية وهذه المعايير هي :

- استخدام الفوتوغراف وسيطا لنقل الصورة النهائية للعمل الفني .
- نقل تلك الصورة بطريقة آلية أو شبه آلية إلى سطح اللوحة .

- للفنان الراغب بالانتماء يجب ان تكون عنده القدرة التقنية لإظهار الصورة الفنية النهائية في عمله بمظهر فوتوغرافي .
- فقط الفنان الذي يعرض أعماله الواقعية الفوتوغرافية حتى عام ١٩٧٢ هو من يعد من رواد الحركة الرئيسيين .

يجب أن يقضي الفنان المنتمي بشكل جاد للحركة خمس سنوات على الأقل في انتمائه لها من خلال المعارض الفنية التي يعرض فيها أعماله من هنا عرفت السوبريالية بأنها (حركة رجعية ضد التجريد والعقلنة في التصوير، وتشكل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والشخصيات التاريخية والقصور والمصانع من جهة، ومن جهة أخرى فهي تواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، معبرة عن التوتر الناتج عن الاختيار الواعي للمظاهر الواقعية والتصوير الممتع كما المعلمون القدماء). (شكل٤٤) (لوحة اودري فلاك – مارلين -١٩٧٧)؛ فالواقعيون متخصصون في اللحظات بعينها ليثبتوها(يجمدوها) في أشكال ثابتة. فهم يجدون إن البيئة من حولنا ليست مستقرة وتحتاج إلى طائفة من الفنانين لتوثيق خبراتهم البصرية من خلالها، لما تتميز به الواقعية من تفرد يخص عامل الزمن. فكل التجريديين يسترقون مظاهر من الحياة الواقعية سواء اعترفوا بذلك أم لا. " إن الأسلوب الواقعي الفوتوغرافي أسلوب محكم ودقيق مع التأكيد على التخيل الذي يتطلب

مستوى عالي من البراعة الفنيـــة الفائقـــة فـــي المحاكـــاة، لتجســـيد الانعكاسات على السطوح الملساء والدقة الهندسية البالغة ".



شكل (٤٤)

ونرى إن (السوبريالية) قد أعطت للأشياء والموضوعات أهميتها على الرغم من دورها الثانوي في الحضور، فقد تنوعت وانزاحـــت الموضوعات من مراتبها العالية والمثالية لتحل محلها موضـــوعات غير ذات أهمية أو حيادية، إلا أنها تثيـــر الدهشـــة لـــدى رؤيتهـــا وحضورها في تلك الأعمال التي تعبر عن ذلك الواقع الثقافي الـــذي يعيشه المجتمع ألمديني ما بعد الحداثي كما أنها تعبر وبشكل أســـاس عن رفضها واعتراضها على المفاهيم الجمالية الكلاسيكية، إلا انـــه رفض خجول فهي تؤيد الشكل الظاهري المنقول للواقع في إعادة نقله وتمجيده، إلا إنها قد حايلته في اختيارها لموضـــوعاتها الحياديـــة أو غير المهمة . " إن الواقعية المفرطة وسط ترسم فيه المناظر بأسلوب

يحاكي التصوير بمعنى إنها جنس إبداعي يعتمد التماثل مع التصوير في مواضيع تتسم بالواقعية المفرطة ."

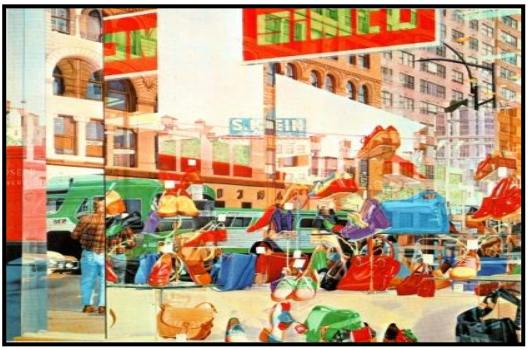
أن استخدام الفوتوغراف وسيطا رئيسيا، إذ أضاف الفوتوغراف مظهرا جديدا على الفن التشكيلي، فأصبح الفن المعاصر أو الفن ما بعد الحداثوي ذا معان جديدة وأشكال مغايرة وأدوات مبتكرة كالشرائح الزجاجية (سلايدات) لنقل الصورة إلى قماشة اللوحة، فنرى الفوتوغراف قد دخل في عدد من تفاصيل الحياة المعاصرة إن لم يكن قد حاصرها جميعاً، كما إن هذه الحياة لها صفات جديدة قد تميزت بها فهي متتابعة مستمرة متسارعة ومتغيرة، جعلت من الطرائق والأدوات التقليدية غير كفؤ أو بمعنى أكثر تحديداً غير قادرة على نقل وتسجيل متغيرات الواقع المعاصر المتلاحقة بقدرة عالية .

فالصورة الضوئية تخدم فنان السوبريالية كونها مصدرا أساسيا للإدراك البصري بالنسبة له، حيث تنتقل إليه صورة ثنائية الأبعاد من مشهد ثلاثي الأبعاد فتبسط له ومن ثم عملية الإيهام البصري التي ينشدها، فما فعله فنانو السوبريالية هو إنهم خلقوا نوعاً من الإيهام البصري يطابق تماماً ما تنقله الصورة الفوتوغرافية الأصلية إلى المشاهد ومن ثم لا يستطيع التمييز بين اللوحة واصلها الفوتوغرافي . من ثم فقد كان هدف السوبريالية هو الاهتمام على الشكل من دون سرد لموضوع معين أو إطلاق العنان لأي نوع من الخيال الفني، وهذا ما دعا بها إلى النجاح لاعتماد الصورة فيها التفكير الإبداعي (الإدراكي) وإعادة إنتاج ما تراه عدسة الكاميرا. فالأسلوب المتبع هو إعادة نقل الصورة الفوتوغرافية المأخوذة بعدسة الكاميرا بمعنى إعادة إنتاج الواقع أو تجدد استجوابه، وكأنها عملية لاغتيال هذا

الواقع بوساطة عدسة الكاميرا ." إن الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية الذي أبدته الواقعية المفرطة لم يتأتى من منطلق تحقيق الترجمة المثيرة والجديدة للواقع فحسب، بل لها تقنية تعبيرية ذات قيمة مقاربة للتصوير الزيتي أو الرسم في تحقيق آلية اتصالية بفضل النسخ العديد للنموذج الواحد وموضوعيتها المتعارضة مع ميول الفنان وأهوائه" .

لم يتوقف إنتاج الواقع أو أشياءه اليوم من نماذج وصور ذات المرجعيات (المعروفة) وحسب، لكن أيضا هناك (إنتاج للواقع يتم من صور بلا مرجعيات في الواقع (أي صور منبثة) كعالم (ديزني لاند) . ومثل هذا الواقع أصبح يعُرف بـ (واقع الصورة المخادعة- Simulacrum) . ولعل ابسط تعريف يمكن تقديمه للصورة المخادعة هو، إنها الصورة (النسخة) عن الواقع المصطنع).

فالفنان يحاول التفوق على طبيعة الأشياء وحيويتها التي وهبتها إليها الحياة، بترجمة الواقع إلى إبداعات رسموية تبحث عن التفاصيل غير المرئية . تجعل المتلقي يدرك ما لم يستطيع أن يراه بعينه المجردة ." أما أسلوب التنفيذ يكون واقعي، يحاول تنفيذ أدق التفاصيل في المواضيع التي استُمدت بشكل رئيسي من الحياة اليومية في محاولة لانتزاع لحظات مرئية لكنها غير مُدركة ولا تثير الانتباه ويظهر الأشخاص والأشياء بواقعية وبموضوعية قدر الإمكان . ويتميز بتقنية عالية وسلسة، تنفذ لتنافس الصورة الفوتوغرافية في واقعيتها . فبعد أن يمنح الفنان، الأشياء حقيقتها يعود إلى تعريفها من واقعيتها ليظهرها فجأة بأسلوب غير منطقي يفوق الواقع " . (شكل٤٥) (دون ايدي – الأحذية الجديدة – ١٩٧٣-١٩٧٤).



شكل (٤٥)

إن أهم مظاهر السوبريالية هو الإصرار على الاستنساخ الحرفي، مما يعد تفكيكا لما كان من قبل قاعدة في الفن التشكيلي تمثلت في التقليد الرصين للمشاهد، لكن بدخول الفوتوغراف إلى الفن التشكيلي فيعد إضافة جديدة له، فقد أصبح الفن الأكاديمي وكما ذكرنا سابقا لا يحمل المعنى نفسه في الفن المعاصر مثلما كان من قبل .

فهذا (ريشارد استيس)[١] صور واختار في تصويره ملامح متنوعة من مدينتي (نيويورك ولاس فيغاس)، بدقة متناهية في إعادة

---

[١] ريشارد استيس: ولد عام ١٩٣٦، في أمريكا في ولاية (Illinois–Kewanee) ، درس الفن في شيكاغو في مدرسة للفن (the Art Institute)عام ١٩٥٢–١٩٥٦ ، بعدها انتقل للعيش في نيويورك وعمل في مجال التصميم (الطباعي) ، أحب نيويورك ورسم مشاهد عديدة لها فقد كان معجبا بصفة خاصة بالواقعية المتاحة من خلال دراسة العناصر المرئية في أي مكان بالمدن الأمريكية الحديثة، كان من المؤيدين الأوائل للحركة السوبريالية. ينظر : [Marshall.:1985:.p46]

إنتاج الملامح التي أكد بأنه يريد أن يجعلها أكثر وضوحا، " أنا لا أحاول آن استنسخ الصورة الفوتوغرافية بل اجعلها هي التي تقوم بعملية الرسم لان الشيء العظيم فيها أنها تستطيع أن توقف الأشياء في لحظة واحدة...فهناك الكثير من الأشياء في الرسم وأنت تحصل على المزيد من السيطرة عندما تملك الصورة" . [Marshail:1985:p46]، هذه العبارات توحي بنوع من التضليل الذي يمارسه (استيس) في رسومه التي تبدو إنها مستنسخة عن الصور المأخوذة عنها، " إلا إنها تقدم في الحقيقة معالجات إنشائية لخلق بناء يعبر عن صيرورة الحدث واكتماله". (شكل٤٦) (لوحة ريشارد ايستس – وسط المدينة Downtown– ١٩٧٨) .

شكل (٤٦)

فيقول (استيس) : " بالرسم تستطيع أن تجعل هذا الخط أقوى قليلاً، وان تغير بالعمق وان تستعير من المدينة ملامحها المدينية المتمثلة في واجهات الأبنية ومحطات البنزين والمحال التجارية

وواجهات المطاعم وأجسام السيارات وغيرها من الصفات العصرية ومشاهد الحياة اليومية إن هذه الاستعارة للأشياء أو الملامح كان يوعزها إلى نظره لهذه الأشياء وتركيزه عليها الذي حدا به أن يختار ما يرسمه رغماً عن إرادته فهو كان يحبذ أن تكون كل الأشياء تحت نظره أو تركيزه". في عمله (عبر المقهى-CafeExpress – ١٩٧٥) (شكل٤٧)، كانت خصوصية (استيس) ظاهرة باهتمامه بالعناصر المرئية المنقولة من الصورة الفوتوغرافية التي تزوده بدقة منتظمة ونوع من السيطرة التي تكشف عن مهاراته الاستثنائية في التصوير(الرسم) ولاسيما تصوير السطوح العاكسة للواجهات الزجاجية واللافتات التجارية المعبرة عن روح الحياة الأمريكية .

كما انه أحب التعبير في صوره عن جانبين مهمين، " عندما يصور واجهة احد الأبنية القديمة، من القرن التاسع عشر، لا قيمة لها في نظر التخطيط المديني الحديث، إنما يريد أن يؤكد على أهميتها كشاهد على الوعي التاريخي ويقدم بتصويره محال بيع الزهور صور مصغرة عن الطبيعة التي فقدتها المدن الكبرى، كما انه يعيد تقييم الشعور بالاغتراب كظاهرة إنسانية من خلال الصورة التي يقدمها عن محطة بنزين من طراز الباروك" .

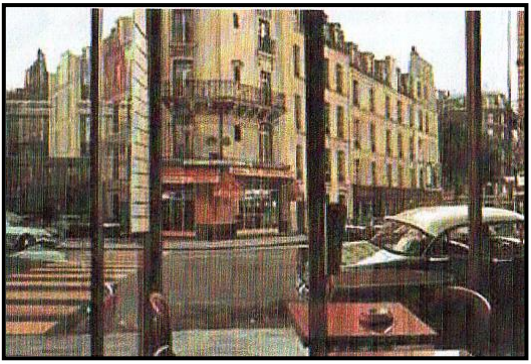
إن اختيار(استيس) صورا تؤرخ معالم تاريخية تعود للقرن التاسع عشر، وقدراته المهارية التي تذكر بأساتذة الفن الهولنديين من القرن السابع عشر، تأكيدا على تحدي هذا الفنان وإيمانه بقدراته التي ابتعد

بها عن بعض قواعد السوبريالية والذي تمثل في بعض اختياراته لموضوعاته وفي درجة التنظيم الخفي الذي يفرضه على تكويناته ومهاراته الاستثنائية في نقل الأشياء(استنساخها) بمهارة تستأثر الانتباه.

أما (تشاك كلوز)[1] الذي تميز برسومه الضخمة الخالية من التعبير والمرسومة بأسطح تصويرية عالية الدقة والنقاوة وشديدة التفاصيل، إذ عرف بأنه يقدم نسقا مختلفا من الرؤيا . يقول الفنان "إن هدفي الأساس ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية، عن طريق البحث والكشف عن الحقائق التي لا ترى بالعين المجردة، فهو يصور من مسافة قصيرة جدا وجها إنسانيا في مقاطع أفقية متتالية، يقوم بنقلها إلى اللوحة ذات القياس الكبير، كما في عمله (كلوز- فل - ١٩٦٩)، إذ يضيف : "إن القياس الكبير الذي الجأ إليه يُرغم الناظر على التركيز على منطقة واحدة في تلك اللحظة بالذات؛ بهذه الطريقة اجعل الناظر واعياً بالمناطق الغاشية (المشوشة) التي تلمحها بنظرته الاحاطية، في العادة نحن لا نعير اهتماماً فقط بهذه المناطق المحيطة .... وفي عملي، لا ادع المناطق الغاشية تستحوذ على التركيز، لكنها من الاتساع بحيث يتعذر تجاهلها "(شكل٤٨).

---

[1] تشاك كلوز(١٩٤٠): من أهم رواد الحركة السوبريالية وأكثرهم شهرة وشعبية ومنذ منتصف الستينيات ،تخصص في تصوير ورسم والتقاط الصور الفوتوغرافية للبور تريه .



شكل (٤٧)

شكل (٤٨)

هذه الطريقة التي اتبعها (كلوز) في نقل الصورة الإنسانية هي من التجريد، إذ يصعب على المشاهد، الذي يرى في هذه الأعمال مختلف تفاصيل أجزاء الوجه؛ تحديد السمات العامة لهذا الوجه الذي فقد الشكل المتعارف عليه .لكن العين التي لا تدرك هنا، للوهلة الأولى، شكلاً تنطلق منه لاستيعاب الأشكال الداخلية نرى تنوعا من الأشكال المتناهية الدقة تقودها إلى جمع الصورة العامة؛ لهذا صنف هذا الفنان من الواقعيين التجريديين، إذ قال عنهم (بيكر)، هؤلاء الواقعيون التجريديون " يتحركون بين قطبين متقابلين : الإيمان الأعمى بصدق الصورة الفوتوغرافية (وليس صدق العمل الفني) والرؤيا الأحادية للعين، الأحادية البؤرة الثابتة للعدسة ...إن لآلة التصوير إدراك بصري موجه".

ارتباط السوبريالية بالفن الشعبي

تناول هذان التياران موضوعات من الحياة اليومية، كما كانا على صلة بالعالم الصناعي وعالم الآلة، عرفت بأسلوبها الحيادية ،التي تشبه في طابعها العام الصورة الفوتوغرافية الجامدة . كما صور بعضهم – أمثال (مورفي) و(دافيس) و(ادورد كينهولز– نوت دي نوت – ١٩٦١) (شكل ٤٩) أشياء مبتذلة، كعلب الكبريت أو علب السكائر والأدوات الفارغة المستعملة، بأسلوب بارد حيادي، كما صورها فنان السوبريالية (ايدل ويبر) في لوحته(قمامة نقابة صانع البراميل– ١٩٧٤)(شكل٥٠). ويؤكد هذا الموقف الحيادي تصريح (دافيس) " إني أصور ما أرى في أمريكا، أي أنني أصور، بمعنى أخر المشهد الأمريكي ".

شكل (٤٩)

شكل (٥٠)

هذا الخليط في (السوبريالية وفن البوب) يجمع بين الحب والكراهية للصورة المدينة والمجتمع الاستهلاكي، ولكن بشكل أكثر حيادية، إلى حدٍ ما لم تأخذ السوبريالية عن البوب تعبيراته الساخرة،

بل إنها تبدو في بعض الأحيان ناقدة لتلك التعبيرات . وهذا ما جعل الصورة الفوتوغرافية في السوبريالية مصدر الهام كونها لا تنقل الصورة كما هي بل تركبها بطريقة تعيد " إنتاج الحقيقة بدقة أكثر مما بوسع العين التقاطه" ، بوصفه نوعا من تحقيق الإدراك البصري للعين من خلال إعادة ما تنتجه الكاميرا. فمنذ دخول الفوتوغراف إلى الفن التشكيلي في بدايات القرن العشرين في لوحات الفنان (والتر ريشارد سيكرت –Walter Richard (sickert) الذي اعتمد صور فوتوغرافية غير رسمية (للملك جورج الخامس والملكة ماري في سيارتهما) ، إذ كان يؤمن بأن التصوير الفوتوغرافي، لا ينبغي لأحد استخدامه إلا عندما يكون متقنا لعمله من دونه. لقد كان فن البوب كشاف مسلط على عناصر المجتمع الاستهلاكي، ولم يكتف بذلك، إذ أنتج صورا لعناصر كانت في حد ذاتها صورا بمعنى انه إبداع إيقونات لإيقونات، وقد نقل (فن البوب) هذا المفهوم إلى السوبريالية التي أصبحت نوعاً فريداً من البوب، فقد استخدم روادها الفوتوغراف كونه أساسا لتنفيذ أعمالهم الفنية منتجين نماذج مميزة من البوب، كالمحلات والملصقات الدعائية وعلب الصفيح . وبذلك أفادت (السوبريالية) من مفهوم (الايقونغرافي) الذي لدى البوب من دون الخوض في أبعاده النقدية عن طريق الاستنساخ الفوتوغرافي الصارم لمشاهد الحياة المدينية .

فتح (فن البوب) الأبواب للواقعية للحفاظ على بعض مظاهرها، كون الواقعيين متخصصين في الاهتمام بلحظات معينة أو بعينها. إلا إن (السوبريالية) عززت من انتقائها للصور واختيارها للموضوعات التي تشمل المناظر الطبيعية والمدينية والسيارات وواجهات المحلات

والدراجات البخارية والصور الشخصية، إذ كان هدفها "مليء مساحة الصورة بحضور واقعي مقنع ، شأنها شأن (البوب)، الذي ما أن ينتهي العمل بصورته حتى يصبح ظاهرة تجارية"

خصائص وسمات السوبريالية :

١. تعتمد السوبريالية المنهج الحرفي أو النقل المطابق المستنسخ أو النقلي لصور الواقع (الفوتوغرافية) ومحاكاتها مع محاولة التفوق عليها أو على الواقع المنقولة منه عبر اختيار أفكار مدركة أو التفكير الإدراكي ،لتجسيد حقيقة الموقف المنقول أو المشهد الحياتي المختار عادةً من المجتمع، عبر تقنية تقابل نقاط الصورة بالخط الفني .

٢. عملية نقل الواقع أو إعادة إنتاجه، لا تتم بصورة سطحية أو على وفق اختيار مباشر وعشوائي لكل ما تراه العين المجردة، أو ما تنقله من صور، إنما يتعلق الأمر بكيفية التعامل مع الصور المتخيلة المثيرة للإحساس باختيارها من دون غيرها، ذلك لجمالياتها المتواترة.

٣. اهتمام الفنان المراقب الكامل بالتفاصيل والجزئيات عبر إدراكه في نقل الواقع للمشهد المختار بوعي حاد باستخدام وسائل مباشرة مثل الآلة الفوتوغرافية (الكاميرا) والتي من خلالها تتم عملية ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية.

٤. تهتم السوبريالية بالأشياء والأشكال الثانوية وتسجيلها رسمويا ليهبها مركزيتها وأهميتها وجمالها وإظهارها من جديد في عمل فني متميز يثير الدهشة من خلال رؤيا مشُكلة جديدة للواقع.

٥. إعادة تقويم اللون وتدرجاته فالألوان مشرقة موضوعة بانتظام لإخفاء التعقيد البصري في الأسلوب مع فعالية ظاهرة للضوء عبر البحث عن التفاصيل الدقيقة مع السيطرة على التركيبات والانعكاسات المشكلة للمشهد باستخدام تقنية متقدمة .

٦. تعد السوبريالية امتداد لفن البوب، في إعادته لتكريس الواقع وإدخاله في بناء اللوحة وفي انتقائه للصورة الفوتوغرافية التي تعدها السوبريالية مرجعا أساسا لها، كما اختياره للموضوعات وجزئيات الموضوعات وملء مساحة الصورة بالمناظر الطبيعية والمدينية والسيارات او كل ما هو مقنع في الاختيار.

٧. الصورة الواقعية الفوتوغرافية هي قوام الفكرة ومصدر الإلهام وتحدد استجواب الواقع، فهي تعبر عن واقع المجتمع الاستهلاكي ووسائله الإعلامية والتقنية غير محاولة الانتقاص منه أو انتقاده.

٨. اختيار مواضيع ومواقع (تاريخية /اجتماعية)، إذ ليس بالضرورة أن تكون موضوعاته معاصرة، وذلك لتأكيد الوعي التاريخي بطريقة أو بصورة تعزز بها الشعور بالاغتراب .

٩. أسلوب تنفيذ الأعمال واقعي ينقل أدق التفاصيل في المواضيع التي استمدت بشكل رئيس من الحياة اليومية وانتزاع لحظات مرئية غير مدركة ولا تثير الانتباه .

١٠. فن يضاهي الكاميرا بتقنية عالية تقتنص كل الزوايا المخفية للمشهد اليومي، ويقوم بتفعيل الأفكار بما يتناسب وتجسيد حقيقة الأشكال المقتنصة من الواقع

١١. أهمية المنظور في أعمال رسوم السوبريالية ولاسيما عند تقديم مواقع سكنية أو شوارع ومدن، كما تعتمد التشبيه، ومن ثم محاولة الارتقاء بالأشكال .

١٢. لا يعتمد الرؤيا السطحية، بل يستخدم الشكل المحسوس بوصفه مرجعا يقوم بتنظيم المدركات الحسية وتحويلها إلى مدركات عقلية للوصول إلى نتاج فكري.

فن الشارع Street Art:

هو أحد الفنون البيئية التي تسعى الى تجميل البيئة والحفاظ عليها، من خلال تنفيذ الرسومات على الاسفلت او الخرسانة او الارصفة بالوان الطباشير او الباستيل الطباشيري او الوان الرش – السبري – القابلة للمحو (الاشكال ٥١، ٥٢)

شكل (٥١)

شكل (٥٢)

ويمكن ملاحظة الجهد المبذول في تنفيذ مثل هذه الاعمال التي تدوم لساعات طوال او حتى لايام بهيئة المنظور لتظهر للمشاهد بانها حقيقية وثلاثية الابعاد، وقد تعرض لفترة وجيزة يقوم القائمون على تنظيفها . إذ اعتاد الجمهور ومحبو هذا النوع من الفن بالاستمتاع بتلك الرسومات وتشجيعها الى جانب البلديات التي تسمح للفنانين بمزاولة هذا النوع من الفن ، غير ان الرسوم المنفذة على وجهات المباني فانها ترسم بالوان ثابتة كي تستمر لأطول فترة ممكنة (شكل٥٣) .

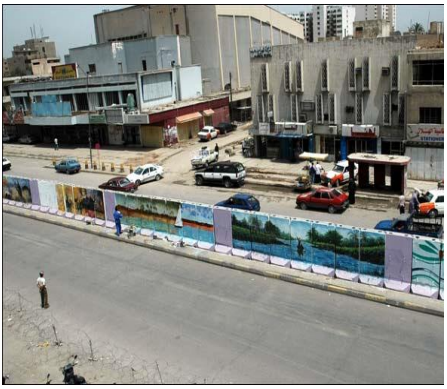
شكل (٥٣)

وهي تستثمر المساحات الشاسعة للواجهات الخرسانية او المبنية بالطابوق، مما جعلها تتحول الى جداريات ولوحات ضخمة تصدم انظار المارة بموضوع مثير او فكرة غير تقليدية، فتغير اشكال الجدران الاسمنتية الى واجهات فنية يؤدي الرسم بها دوراً مهما في تجميل السطوح الصماء للمباني. (الأشكال٥٤،٥٥)

شكل (٥٤)

شكل (٥٥)

والعلاقة بين الرسم والمبنى تفاعلية ومتبادلة الاثر بين الوظيفة والجمال ، وهي ممارسة موجودة اليوم في العراق لتغيير معالم الحواجز الكونكريتية (الجدران الامنية العازلة) التي توضع في الشوارع العامة وامام المباني الحكومية (الاشكال٥٦، ٥٧).



شكل (٥٦)

شكل (٥٧)

قد اختلفت الوسائل والاساليب والتسميات للفنون في التعبير عن الوعي الجمالي واضافة مظاهر الجمال في المدن ذات الطابع الحضاري المعاصر، اذ ان الغابات والمساحات الخضراء والحدائق والمتنزهات حسب رأي المعماريين هي رئة المدينة التي تتنفس من خلالها، واقترحوا انواعاً من الفنون لم تكن معروفة على المستوى التاريخي اذ كان **فن الارض (Land art)** بمجمل اعماله النصبية والنحتية والتنصيبية له الاثر الفعال في حماية وتوجيه وتثقيف المجتمع للحفاظ على هذا الكوكب، واظهار المدن والتجمعات السكانية بأبهى صورة . (الاشكال٥٨،٥٩)

شكل (٥٨)

شكل (٥٩)

ظهرت حركات اخرى كان من ابرزها **الفن المفاهيمي*** في ستينيات القرن الماضي اذ اعطى أهمية كبرى للفكرة أو المعنى وتهميش الأسلوب والشكل الجماليين وإزاحة دور الفنان الصانع وإشراك المتلقي في بناء المعنى وتأسيس النموذج، والانفتاح على المحيط المجتمعي والواقع السوسيو، ثقافي للمجتمع الذي يعيش فيه الفنان واستغلال كل الرأسمال البشري المتحقق على المستوى البصري وتوظيف الوسائط الجديدة أو تكنولوجيا الصورة في إنجاز العمل الفني والاشتغال على المنظور الثقافي للفنان وجعله كائنا مواكبا لتطورات عصره وكذلك الاشتغال على قضايا الإنسان

***– ذكر جيمس ويلسون James Wilson 2001 أنه بدأ في منتصف الستينيات شعار الحرية للجميع في الفن ذلك المدخل الذي ساهم في تحقيق نشاطات فنية مُتعددة عُرفت بالمفاهيمية أو (فن الفكرة) بالاتصال مع فن الجسد وفن الأداء وفن السرد وكلها كانت جزءً لما سمي بعد ذلك بما هو "أصلي " Original أو ما هو فريد وغير دائم ، فهو ليس للبيع وليس للاقتناء بل هو فن للفن والتعبير فقط . موقع منتديات الحوار**

وهمومه الفردية والجماعية وتمتين العلاقة بالسؤال الكوني المشترك على حساب العلاقة بالذات أو ما يدعى بالانوية المفرطة للفنان

ومن أبرز ممثلي الاتجاه المفاهيمي: بويز – ثاومان– روث – لونغ – كوزوث– وفوستل، (الاشكال٦٠ ،٦١) وقد كان تطور الفن المفاهيمي موازياً للفن البيئي وفن الحدث وفنون الاداء والفن الشعبي، إذ كان غالباً ما يعبر عن نفسة في اشكال بيئية.

شكل (٦٠)

شكل (٦١)

تسعى للمزاوجة بين الفنون وبيئتها وهي بالطبع عملية عقلية ذهنية ، تجمع بين القدرة الإبداعية التخيلية ، وبين المهارة والخبرة التراكمية للمعمارى والفنان على سواء، انها كعملية مركبة تبدأ بمرحلة تلمسية أشبه ما تكون بالتجربة والخطأ، لتلمس بداية الطريق نحو حل معادلة تتجمع فيها أطراف متعددة ، متجانسة ومتناقضة فى بعض الأحيان ، ولذلك فليست هناك من وسيلة لبدء هذه العملية الذهنية الشاقة إلا من طريق ما يراه المصمم المعمارى والفنان

التشكيلي ، وكلاً حسب خبرته وإدراكه، وقدرته على التخيل والابداع (وصنف الناقد والمفكر جانسون مداخل هذه الاتجاهات واساليبها في القرن الحالي الى ثلاثة تيارات عالمية وهي التعبير والتجريد والفانتازيا او الخيال ..... وان كلا من هذه المفاهيم الثلاثة تتواجد مجتمعة في كل عمل فني ، لان الفن سيصبح غير ذي معنى وبلا خيال ومشوشاً وغير قادر على تنظيم نفسه).

ولهذا اقترحت التجمعات البشرية في المناطق السكنية المتباينة صياغة جديدة للتعامل مع موجودات البيئة العمرانية التي تسكنها ، كي لا تفسدها الذائقية المؤقتة والطارئة، لذا كان **فن التنصيب** يراعي مسألة الحفاظ على الفضاءات والمساحات المدنية من طريق عروضه الفنية المحدودة الزمن ، وهي ممارسة تضمن استمرارية عرض الاعمال لكل الاجيال الفنية في السعي للمحافظة على نظافة وسعة الاماكن العامة وتجديدها.(الاشكال٦٢،٦٣).

شكل (٦٢)

شكل (٦٣)

ومن طريق تتبع الاثار الفنية في المدن، سوف نجد ان الفعل الفني لا يفارق تجمعات البشر، عندما روعيت في انشاء الاعمال النصبية والنحتية استقلاليتها الجمالية والتي قد يصطبغ بها المكان ويسمى باسمها (شكل٦٤)

شكل (٦٤)

لأنها الثيمة التي تعطي للمكان اهميته ورونقه (لان مثل هذه الافكار المستقلة تحيلنا الى فضاء مستقل بذاته) وبذلك تؤدي وظيفتها في اغناء الجانب الجمالي للمدينة والانتقال بها الى لمسة انسانية ذاتية محضة تعادل في وجودها الصروح المعمارية الصامتة ذات الكتل الوظيفية المنحى، ومنه ظهرت اعمال نحتية غاية في الغرابة تهدف الى الخروج من النمطية والابتعاد عن الجمود والسياقات المتكررة (الاشكال٦٥، ٦٦) .

شكل (٦٥)

شكل (٦٦)

لتتحول المدينة بأكملها الى صالة عرض مفتوحة. ان المدينة العصرية تتطلب انسجام عمل الفنان والمخطط والمهندس المعماري في عمل فنون بيئية ناجحة، توفر للانسان البيئة المناسبة والفضاء المكيف الجميل الذي يلعب دوراً في تنمية الذوق السليم ، ان تماس الانسان مع الفنون البيئية يكاد يكون يوميا وبشكل مباشر اكثر من تماسه مع الفنون الاخرى كالفنون المسرحية والموسيقية والتشكيلية، لذا يلعب تكييف الفضاء والفراغ الهندسي الفني دوراً في مساعدة الانسان على تنمية مداركه وتطلعاته المستقبلية كما تلعب الفنون البيئية دورا في تفجير الطاقات الحيوية للانسان وتقوي روأه التأملية.

والفن البيئي هو فن ذو رسالة تعبيرية تهدف لتغيير الذائقة البصرية لدى الجمهور وإرضائه في نفس الوقت، وكذلك تغيير عاداته وسلوكياته من خلال توجيه رسالة فنية تربوية جمالية تحمل طابعاً فكرياً في قالب فني تشكيلي محبب إلى النفس يحفز المتلقي وينمي قدراته ، وإذا ما نحينا الأدوات المستخدمة في الفن البيئي جانباً والتي يفترض فيها ديمومة طويلة الأجل للمنجز الفني حتى تنحاز الطبيعة لمعطيات ذلك المنجز، فهو في النهاية يأتي ليعالج خللاً اعترى الساحات والمناطق العامة وواجهات المباني بإضافة لمسات جمالية تشبع رغبات الجماهير في عشق الفن البيئي وإحياءً للتراث وعقد صلح مع المشاكل البيئية التي تأتي بفعل قوى الطبيعة والرياح والمياه والزلازل.

فن الشاشة

تؤدي الشاشة* دوراً مهماً كونها منعطفاً ونقطة تحول في الفنون التشكيلية إذ تنقل صورا من عالم افتراضي مختلف ومن مكان وزمان آخر مهما كانت طبيعتهما، تنقله الى الحاضر في آنية معينة هي آنية الفرجة ، إذ تطرح الشاشة الصورة وكأنها امتداد للواقع أو جزء منه ... فالشاشة فرضت نفسها كواقع ينقل صورا من عوالم مختلفة ... وهكذا اصبحت في تناول الجميع ، وكسرت اسطورة التصوير ونتاج الفنان المبدع. ثم تسيدت الفضاءات الداخلية والخارجة حتى اصبحت جزءا من حياة البشر والمكان والفضاء الداخلي، كونها اداة عرض و مرسل ومبلَغ وناقد وراصد لحركة الناس والمجتمع (الأشكال٦٧،٦٨)، فاصبح العالم كله شاشة فالهاتف الخلوي وأضوية المرور واسواق البورصة العالمية والاعلانات والمنتوجات في الشوارع والاسواق الكبيرة (المولات)، والتلفاز المنزلي، وبشاشات تعقب الصواريخ والاقمار الصناعية نقلت لنا كاميرات المختبر

*** – أن أهم وأعمق التبدّلات التي رافقت ثورة المعلوماتية وبروز العالم الافتراضي، تتمثل في علاقة الإنسان مع الزمان والمكان ، فهذه العلاقة غدت متحرّكة باستمرار وسريعة، والنتيجة المباشرة ازدياد المشاعر التي تصب في الاعتقاد، أنه أصبح من الصعب فهم العالم الذي نعيش فيه عبر الشبكات الصغيرة التي يمكن وضعها في الجيوب ، ومروراً بالشبكات التي تحفل بها بيوتنا وتجتمع حولها الأسرة ، موقع مجلة البيان الالكترونية**

الفضائي المتجول كيوريستي روفر* صوراً حية من سطح كوكب المريخ .

شكل (٦٧)

شكل (٦٨)

وهذا المد الاثيري قد فرض ثقافة من نوع خاص ، وصولا الى ظواهر لم تكن معروفة وتحولات على مستوى وعي الانسان بالكون. "فلم تعد الثقافة مجرد مسألة تتعلق بقراءة كتاب جيد في كل شيء، أو القيام برحلة سياحية بل أصبحت العنصر الحاسم في مجتمع الإستهلاك نفسه ، ذلك لأنه لم يسبق في تاريخ البشرية أن كان هناك مجتمع مشبع بالعلامات والرسائل مثل مجتمعنا الذي نعيشه الآن".

---

*- **كيوريستي روفر : هي عربة متجولة على المريخ تتحرك بالطاقة النووية وهي جزء من مشروع** مختبر علوم المريخ **التابع** لوكالة الفضاء الأمريكية **.تم إطلاق مختبر علوم المريخ في ٢٦ نوفمبر ٢٠١١، وحط كيوريوسيتي روفر على سطح المريخ في ٦ أغسطس ٢٠١٢. وقد استغرق في طريقه إلى المريخ نحو ٨ أشهر قطع فيها مسافة تقرب من ٤٥٠ مليون كيلومتر** ، ومختبر الدفع النفاث **التابع** لناسا **هو من قام بتصميم و بناء الروفر و هو من يتتبعه و يحلل المعلومات الواردة منه http://ar.wikipedia.org/wiki**

وعليه أثرت الشاشة في جميع مرافق الحياة ومنها الفنون والعمارة ، ليس فقط لانها اداة تفاعلية (interactive tool) مع نتاجات البشر ، بل لانها فتحت الباب لتلك الفنون للتحرر ولتتحول من صيغ جامدة الى اخرى ديناميكية ، بفضل التصورات المسبقة والصور الغزيرة التي توفرها اثناء تصيَر اي مخطط او تصميم او لوحة ، لذلك لا يزال فن الفديو والافلام القصيرة والعروض الدعائية السريعة تخطف انظار المارة المسرعين ضمن حركة المدينة السريعة (الأشكال٦٩،٧٠).

شكل (٦٩)

شكل (٧٠)

(فكان الفضاء الاجتماعي مشبع تماماً بثقافة الصورة التي تخللته واستعمرته، كما ان الشيء الاصلي الذي لا يمكن قوله او التعبير عنه قد ترجم الى صورة مرئية مألوفة ومعتادة)

اصبحت شاشات الاعلان التجاري العملاقة تشغل حيزاً من شارع او واجهة مبنى، وهي علامات دالة مميزة في جغرافية المدينة تقود الافراد والمجموعات في منزل او شركة او مصنع لتبلغ وتسلي وتنقل الحدث والخبر والواقع واضحت هوية ذلك المبني كما في اعلانات الشركات العملاقة (الاشكال ٧١ الى ٧٢).

شكل (٧١)

شكل (٧٢)

وصار كل منزل وبناية يحتوي على صور ومعلقات او لوحات او جداريات، رسما كانت ام فوتوغراف اونحتاً تتقدمها شاشة التلفاز التي سيطرت على مشاعر البشر وتوجهاتهم.

فكثيراً ما تدهشنا الاضواء البراقة والمتلالأة التي تزين أمسيات المدن العملاقة ، إذ يؤدي الضوء لغة بصرية اثيرية بين المكان وهيئات العمارات والابراج وناطحات السحاب، وهو مشهد يشير الى حالات من التطور المتسارع في مفاصل تلك المدن ومؤشر في

جمالياتها وعروضها المعمارية، وتشكل الشاشات وضعاً جماليا للمكان والزمان سواء في النهار او الليل التي تعج باعلانات النيون التي تشتهر بها المدن، إذ تؤدي اضواء اعلانات النيون جانباً حسياُ مهما في بث الحياة الى اوصال المدينة في ساعات الليل المتاخرة وتنشيط اقتصادها واستحداث العديد من المهن الليلية في حركة دؤوبة فاعلة للسوق والتعاملات التجارية والسياحية، ويتحقق ذلك من طريق منظومة أعلانية مرتبطة بالشكل واللون والضوء والموضوع (الاشكال٧٣، ٧٤،٧٥)

شكل (٧٣)

شكل (٧٤)

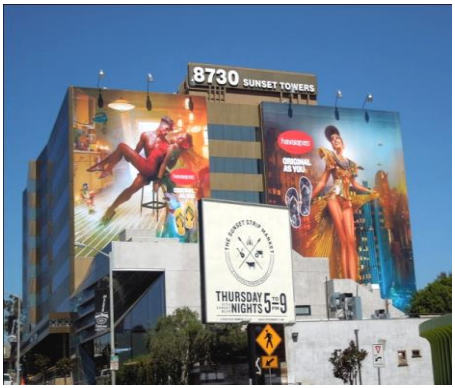
شكل (٧٥)

تؤدي بالنهاية الى فعلاً اعلانياً جمالياً، اذ تقف خلف تلك الاعلانات مؤسسات دائمة البحث حول توجهات المجتمع ورغباته واحتياجاته املاً في الوصول الى نتائج تضمن تسويق المنتج وتحقيق الربح السريع.

"لقد تمدد الفن على مساحات شاسعة وتنوعت ضروبه واساليبه فصار يمارس فن تخطيط المدن والبستنة والمنازل والاثاث والازياء وغيرها... فإذا أضيفت هذه الى المسارح والسينما والأوبرا والنوادي وقاعات العرض... أتت الفنون المجردة لتأخذ مكانها في التشخيص وتضفي على المجموعات الاجتماعية والطبيعة... انسجاماً ليخرج حياة الانسان من صمتها وتجمدها"

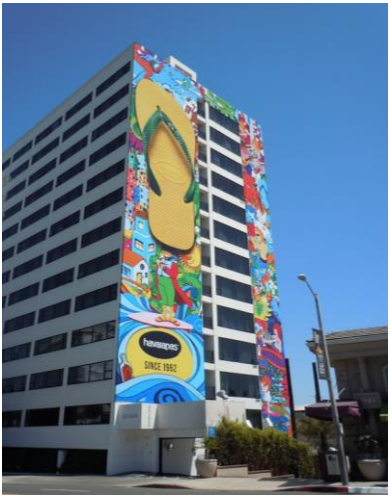
لذا سعت الشركات والمصانع العملاقة التي تحاول الحفاظ على وجودها وتدعيم اقتصادها وتسويق سلعتها عالمياً،الى التنافس المحموم وبسط نفوذها وانتشارها اعلانياً ، و اصبح فن الاعلان جزء من سياق الحياة اليومية للمجتمعات، انه حوار جذب وتواصل واغراء وتفاعل يدخل الى كل مرفق من اماكن عيش البشر وعملهم، في محطات القطارات، المترو، المطارات، المناطق السياحية، سعياً الى تكريس التداول السلعي، وعليه صار الاعلان يحتل المدينة ومبانيها وجدرانها وشوارعها وحتى اراضيها (الاشكال٧٦ الى٧٩).

شكل (٧٦)



شكل (٧٧)

شكل (٧٨)



شكل (٧٩)

فالشاشات الرقمية والوسائط الطباعية كالفلكس واعلانات النيون الليلية والتي تشتهر بها مدينة نيويورك مثلا، تربط ساعات الليل والنهار لتشغيل المدينة اربع وعشرين ساعة، واستحداث الكثير من

الاعمال والمهن والشركات التي تعمل ليلاً توافقاً مع ما يقال (الوقت يعني المال) فترصد كبريات الشركات مبالغ طائلة تصرف للأعلانات وحملات الترويج والدعاية بوصفها مفتاح لنجاح اي مشروع تجاري، وبما ان الاعلان يمثل منتجاً او عرضاً او صفقة عمل، فيخاطب المجتمع بلغة اشارية مباشرة او غير مباشرة فانه يتخذ من الفن والجمال قاعدة ومنطلق، وهنا يستغل النشاط التجاري قداسة وتأملية الفن وحظوته وقبوله لدى المجتمع في ترويج بضاعته واغراء المشاهد بغرابة الفكرة وطريقة العرض ليرتقي الى مكانة جمالية في المدينة المعاصرة، "من طريق الشعور بان هناك شيئا ناقصاً في حياة الانسان دوماً ينبغي استكماله بالفن، عندما نجَمل أثاثنا ومنازلنا وملابسنا ونملأ جوعاً وجدانياً"، بهذا المعنى يحضر الفن في قلب المدينة المعاصرة ، يحدد هويتها ويقلب بعض موازين الجمال العتيقة، انه يحل ضيفاً، وياخذ حيزاً في واجهات العمارة ثم يحدد طرائق لبوسها وثوبها الفني، اضافة الى كونه يعمل اتصالاً لغوياً مصاحباً يؤدي في الغالب (دوراً اساسياً في الرسائل التي نستلمها... فمثلاً نقرأ الكلمات على الملصقات ونحصل على رسائل اضافية... فالرسالة البصرية يمكن ان تكمل الرسالة اللغوية) (الاشكال٨٠ الى٨٣).

شكل (٨٠)

شكل (٨١)

شكل (٨٢)

شكل (٨٣)

ان التبدل الكبير الذي عرفته الحضارة الإنسانية في عصر ثورة المعلوماتية، قد الغى العديد من الادبيات والأطر الفكرية التي سادت أوروبا منذ عصر التنوير، والذي أصبح معطّلاً في عالم الشبكات والشاشات القائم.

الحضور الفوتوغرافي

لاشك إن الفوتوغراف يؤثر اليوم في الثقافة البصرية للانسان وخصوصاً بعد تناميه وتطوره المرتبط بسلم الاختراعات التقنية المستمر، انه فن يلبي ويغذي حاجة المجتمع للثقافة الصورية ووسائل الاعلام الطباعية المقروءة الى جنب الشاشة، وهو ما أسهم بتحول اي فكرة او مفهوم الى صورة، إذ تبدلت تماماً تلك التراتبية التقليدية في إبداع اللوحة واستبدلت محلها الجاهزية الصورية الاستهلاكية لحقيقة العالم (الأشكال٨٤، ٨٥).

شكل (٨٤)

شكل (٨٥)

وبدأت ثقافة أخرى تقوم على مبدأ الاستهلاك والتواصل المباشر مع حقائق واقعية تنغلق بتفصيلات الحياة اليومية، وأبرزها لدى الإنسان المعاصر، الجانب المادي الاقتصادي، وفي هذا تحديداً تتبلور حقيقة الرفض والمعاداة للقيم الرومانسية الخادعة والساذجة في عالم المكننة ووسائل الاتصال والتكنولوجيا، ليكون الفوتوغراف حقيقة

أقرب إلى ذوق المشاهد، فانبثق تيار السوبريالزم (الاشكال٨٦، ٨٧) من فكرة رؤية الواقع بعين الكاميرا لما يحتويه المشهد من إثارة وتعجب لاستنساخ الواقع بكل محمولاته العاطفية، وفي مجاراة الصورة الفوتوغرافية – (هو فعل يحمل صيرورته وديمومته وتحولاته، انه فن يرتبط بحركية الزمان وتأثيره العميق في كل ما ينتجه الإنسان من اشكال وسلع مختلفة، فلابد من ملاحقته، وأن يكون الحدث جزءً أساسياً وجوهرياً من حركته، التي تشترط اللحظة العابرة، فالزمان والإثارة يتحركان في نسق متلاصق لا يمكن الركون إلى حقيقته وإمساكه إلاّ بلحظات يكون الفنان جزءً من هذا الزمان، وهذه الإثارة).

شكل (٨٦)

شكل (٨٧)

واعتمدت مؤسسات الانتاج الفنية لصناعة النجوم في هوليوود وبقية العالم على قوة الفوتوغراف وما تقدمه عدسة الكاميرا من مزايا دعائية في تقديم نجومهم للعالم، وكذلك للاعلان عن الافلام والنتاجات

الفنية ، إذ تؤدي الصورة الرقمية دوراً في التبليغ والترويج وايصال المعلومة كالبوسترات وصور الاعلانات التجارية المطبوعة العالية الدقة ، اما منطقة العرض فقد تكون بناية باكملها حائطاً للعرض، (ان اتجاه الواقعية الفائقة أو الهايبريالزم في فن الرسم، يعد الإتجاه الفني الأكثر شيوعاً في الوقت الحاضر في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية ، وقد أحدث ثورة في عالم الفن والصورة والتقنية الرقمية المستعملة في تنفيذ الرسوم الواقعية الفائقة، إذ تعتمد بشكل أساسي على الصورة الرقمية ، وهو ما يسعى اليه هذا الفن الوصول بالمتلقي إلى الحيرة والتساؤل وعدم القدرة على التمييز ما بين الواقع الحقيقي وما بين الصورة الواقعية الفائقة، ولاسيما في رسوم الحياة الجامدة إذ تكون المقاربة دقيقة جداً). (الاشكال٨٨ ،٨٩)

شكل (٨٨)

شكل (٨٩)

لقد اصبح إنتاج الثقافة مندمجاً في الإنتاج السلعي العام، ومن ثم فإن النتيجة جعلت الصورة أهم السلع التي يتلقاها المستهلك في ثقافة اليوم، التي تحاصر الذات الانسانية بالتعددية السلعية والمعلومات المفرطة والكليشة الإيقونية التي تلتهم الإنسان ولا تمنحه السعادة ، فيبتلع كل شيء، ويتشيّأ في المجتمع الاستهلاكي، ويمكن أن يتحوّل كل شيء إلى كليشة ، حتى الإنسان. ، وقد آلت التقنية الى إغراق الانسان بالكم المعلوماتي الهائل الذي يرده من كل حدب وصوب وتشبثه بركب التطور الذي تستحيل مواكبته ، " وتلك هي اللحظة الغريبة التي يتعرض فيها الرعايا البشريين الى وابل يصل الى الاف الصور كل يوم ... وكأنهم يبدأون بالعيش مع علاقة مختلفة تماماً مع المكان والزمان والتجربة الوجودية والاستهلاك الثقافي". لقد اصبح كسر التوقع ورفض الاطر التقليدية من ثيمات الفنون المعاصرة ، فنجد العمارات المعاصرة قد تأثرت اسوة ببقية موجودات المدينة باشكالها الغرائبية وتصاميمها الغير مألوفة ليتحول المبنى الى عمل نحتي مجوف، (الاشكال٩٠ ،٩١) اذ ان قيمة الأعمال الفنية المعاصرة تحمل في داخلها مشروعيتها في تجاوزها للقيم والأنظمة وكل ما هو متعارف، والتقنيات الجديدة مُرحب بها حتى لو كانت لعباً وعبثاً ولهواً وسخريةً، وكل ما يقوم على حدس وغريزة وشعور الفنان مرحب به، فالعالم المعاش لا يحمل شرعية عقلية ومنطقية، بل يحمل اللامنطق والتغريب والاستهلاك، ولابد للأعمال الفنية أن تعبّر عن تلك الأمور بأي وسيلة ومعالجة تقنية، والحرية هي السبيل

الوحيد للوصول إلى تلك النسبية وتحولاتها، ولابد لتلك الحرية أن تعتمد الشعور الداخلي والحدس الداخلي للوصول إلى الفكرة.

شكل (٩٠)

شكل (٩١)

لقد خرجت من مظلة هذه الافكار مديات تطبيقية مختلفة، منها ما نراه في فن التصميم الكرافيكي* الذي دخل في مفاصل المدن الحديثة بالنزوع الالكتروني والرقمي في زمن مابعد التحديث المستمد من الحاجات والمدركات الثقافية واشكال المعنى والدلالة.. انه شكل

---

* ان أول من أطلق تسمية (جرافيك ديزاينر) هو المصمم وليام أديسون دويغنز عام 1922 الذي عرف مصطلح "المصمم الجرافيكي" بأنه ذلك الشخص الذي يجمع بين العناصر المختلفة (كلمات، صور، ألوان) في صفحة واحدة بشكل يجذب النظر.لتصميم الجرافيكي مشتق من كلمة (جراف) وهي تعني (رسم بياني)، أما كلمة جرافيك فهي تعني تصويري، مرسوم، مطبوع ، والبحث عن معنى هذه الكلمة الأجنبية لا يشكل صعوبة تذكر فمعظم القواميس الفنية المتخصصة تفيد أن أصل هذه الكلمة لاتيني وهي من كلمة جرافوس – وتعني ضمن ما تعني: "خط مكتوب أو مرسوم أو منسوخ"، يشير المصطلح "كومبيوتر جرافيك" أو رسوم الحاسب إلى الصور التي يتم إنتاجها باستخدام الحاسب، والتي تشمل الرسومات التوضيحية ورسوم الكارتون المتحركة، وحتى الصور الحقيقية عالية الجودة، كما يستخدم نفس التعبير للإشارة إلى عملية سحب الصور وتلوينها وتظليلها ومعالجتها من خلال الحاسب، وفعال،http://www.golden-frame.com

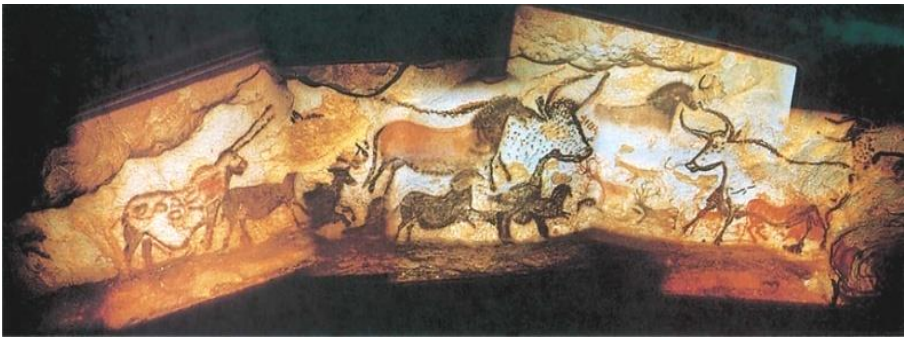
من اشكال تحويل الحياة اليومية الى صور.. تدخل فيها العلامات والرموز والسلع وتتداخل مع الامكنه وصولا الى محو الحد بين الواقع والصورة وتدفق المعاني والواقع المفرط والثقافة السريعة والانغماس في المدهش... هكذا يحضر التصميم الكرافيكي في انجاز صفات للمدينة المعاصرة، وفي نوعها وهويتها.. وتبرز اهمية التصميم الكرافيكي في حضوره المؤثر في حياتنا المعاصرة .. في الامكنة والمدن، وفي الاشياء التي تعد ملكا عاما، فضاء المحطات وغرف الانتظار، ومواقف الباصات العامة، والمصاطب والمتنزهات، وفوق اسطح البنايات وعلى الجدران ودعائم الجسور والطرق والعلامات المرورية... ليمتد الى كل تفصيلات المجتمع الصناعي وفي المدن والامكنة التي يقوم التصميم الكرافيكي باستثمارها، لذلك تكمن اهميته في الابتكار والتغريب التي تنطوي على طرائق عرضه وتكيفه ومعالجاته مع المفاصل المهمة للعيش في المدن والعمارة. (شكل٩٢)

شكل (٩٢)

الرسم والجدار

ان العلاقة بين الانسان والجدار ازلية وتفاعلية ولا يمكن الفكاك بينهما ، فقد رافق الجدار المسيرة التطورية للبشرية، بدأً من الجدران الصخرية للكهوف وانتهاءً بالجدران الزجاجية المعاصرة، وقد تعدى مفهوم الجدار في ضوء الافكار والنظريات الحديثة الى ما هو ابعد من الصيغة المادية الجامدة، الى تفسيرات وتأويلات عقلانية استجدت فيها طروحات تتناغم وعصرها .

يمكننا عدّ رؤية انسان الكهوف في عصور ما قبل التاريخ هي جزء من حتمية التطور ولبنة اساسية للفنون عبر العصور، منذ ان نقل اشكال وصور الحيوانات والانسان والطيور من الواقع الى صورة ذهنية متخيلة ثم الى جدار الكهف كنوع من المحاكاة او التقليد والاستعارة . (شكل٩٣)



شكل (٩٣)

فنحن نعيش عالماً من الموجودات ونبصر الاشياء والاشكال والالوان والهيئات ونتعرف على معانيها وندرك ابعادها وتفاصيلها

على نحو اجمالي كلي شامل، اذا لو نظرنا الى اي جدار ، سنرى ببساطه حاجزا من الطابوق او مواد البناء المختلفة، ونعتبره مجرد حائطاً أصم بالمعنى التقليدي، غير انه من الناحية المفهومية، شاشة عرض ومسرح للاحداث، أديت عليه الكثير من الادوار عبر العصور، انه لوحة اعلانات ازلية ، يدون ويسجل عليها الانسان منذ الاف السنين كل افكاره ومخاوفه وطقوسه وامنياته، ولم تزل ظاهرة الكتابة والرسم على الجدار إنسانية عامة، معروفة لدى كافة الشعوب، فإن كل مدينة في التاريخ والحضارة صنعت علاماتها وكتبت ورسمت على الجدران ثقافتها، سواء كانت أفراد أو جماعات.

واذا كانت الثقافة هي ما يتبقى حين يزول كل شيء ، فالفن وحده يبقى عندما تتصادم الحضارات لأنه الخلاصة الخالصة، فالرسم الجداري هنا، طريق يختصر أبعد المسافات، كالصندوق الأسود في الطائرة الذي يحتفظ بكل المعلومات المهمة خلال الرحلة الممتدة الاف السنين ليقدم وثائقه وسجلاته عن الحضارة البشرية، والسؤال : ماهي ملامح ووظائف الجدار؟

قديماً كانت اشتغالاته في التقسيم وتحديد الاحياز والملكيات والفضاءات والحماية والدفاع ، وتلعب الاسوار الدفاعية للحصون دوراً في تحديد الغلبة في المعارك، كسور بابل العظيم في زمن الملك نبوخذ نصر، اذ يحول بابل الى حصن كبير ليرتفع سور بابل الى ٩٥ متر وبعرض ٢٥ متر." فالجدران ازدهرت معمارياً مع

ازدهار المدن إذ اصبح الجدار اكثر ثراءً بالفنون الانسانية والمعمارية"، إذ ظهرت بصفة الجمالية القدسية كجدران المذابح في الكاتدرائيات الغوطية وما بعدها كما في عصر النهضة، اذ يتحول فيها الجدار من احجار مرتبة الى عمل فني وبناء معماري يجمع بين الوظيفة والجمال في المفاهيم الحديثة، ولا تزال جدران بلاد الرافدين ووادي النيل تحمل اروع الاثار الفنية، والتي حمل الجدار على عاتقه نقل ثقافات تلك الحضارات. (الاشكال٩٤، ٩٥) .

شكل (٩٤)

شكل (٩٥)

"فجمالية الجدران البدائية القديمة تعكس تفاعل الانسان مع محيطه، وتترجم عبر اللوحات، طقوسه وعاداته، وقد ساعدت الاختصاصيين على ترجمة ودراسة الاختلافات والفروق بين السلالات وتشابهها وتحديد المراحل والاطوار. وامتد التصور المادي للجدار ليتحول الى حاجز او جدار اجتماعي ونفسي كالجدران الرأسمالية التي خلقتها الثورة الصناعية، من طريق جبروت

مصارفها، وأنشأت بقبضاتها الحديدية ، دولها الفاشية والقمعية ، الديمقراطية التي لم تستطع ازالة جدران الداخل والخارج ، بين رعايا مجتمعها المرفه وجدران الفيلات الجديدة الضخمة ، وبين الاغنياء والفقراء يقف جدار التفاوت الاجتماعي تعبيراً صارخاً عن حقيقة استمرارية الجدار الانساني بين الانسان والآخر. وبدت اشتغالات الجدار كموضوع اساسي في الهندسة المعمارية قديماً في القصور والمعابد أذ سجلت ثنائية اللذة والسطوة وكذلك الرهبة والخشوع والقدسية، وهي ابرز الموضوعات التي حمل بها الجدار من طريق ما نفذ عليه من رسوم وزخارف وكتابات. (الأشكال٩٦، ٩٧)

شكل (٩٦)

شكل (٩٧)

اما في العهود الارستقراطية فقد بدا جمال الجدران مثقلاً بالابتذال والرتابة والجمود والفخامة المصطنعة، الا ان جدران البيوت الحديثة التي نشاهدها بذلك الزخرف والروائع العالمية، لا تعكس المستوى المعرفي والجمالي والفني لصاحب المكان، بقدر ما تبرهن على رغبة في اظهار الترف والذوق العصري ومسايرة التطور الاجتماعي العام وروح الاستهلاك ، لقد استثمر الفنانين كل معطيات التكنولوجيا عبر مراحل تاريخ الفن المختلفة ، نظراً لطبيعة الفن وارتباطه بالثقافة المعاصرة، وقد اتضح ذلك بصورة جلية وواضحه فى فنون مابعد الحداثة لما واكبته من تطور تكنولوجى فى الوسائط المتعدده ، وجاءت الاسهامات فى مستويات متعددة ومختلفة بدأت من التوثيق للفنون سريعة الزوال والمعتمده على الحدث الذى لايقبل التكرار والاداء الحركى داخل سياق الزمن، وانتهاء باستعمالاتها كأداة ووسيط فى فنون الفيديو والكمبيوتر. ولذلك امدت الوسائط المتعددة أمدت الفنون البصرية ببناء لغوى وتشكيلى تجاوز فيها الحدود المادية لعنصرى المكان والزمان فى واقع تصورى محاكى وتخيلى فى ان واحد، هذا الانفلات عن المألوف والاعتيادي فتح تصورات جديدة لوظيفة الجدار وماهيته، فأخذ يمارس ادواراً عديدة وبعدة مجالات واختصاصات عدة، ففي مجال البيئة صار انموذجاً للبيئة الخضراء النقية كما في الجدران الخضراء الحية. (الاشكال٩٨الى١٠١) وعملت المدن المعاصرة على توظيف واستثمار طاقة وحركية فن الرسم في اقتراحات اعلانية على جدران البنايات والمدن في حقول التجارة والتداول وخلق بيئة جديدة. (الاشكال١٠٢، ١٠٣).

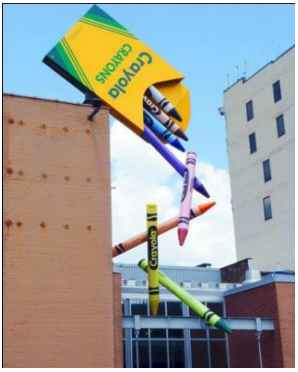
شكل (٩٨)

شكل (٩٩)

شكل (١٠٠)

شكل (١٠١)

شكل (١٠٢)



شكل (١٠٣)

فالاثر الفني في اطاره البيئوي الخاص يرتبط بعالم كامل من المدلولات الثقافية، وبابعاد من المعاني المأثورة ، وبشبكة من المعطيات الثقافية التي لاتنتقل بانتقال الاثر ولا ترحل معه من مكان الى اخر... فثمة اشكال واغراض استمدها الغرب من صور الخط العربي مجرداً تماماً عن المعاني التي يتضمنها. وكثير من اشكال الفن الصيني واغراضه مرتبط بدلالات رمزية محدودة، لم يكن الغربيون الذين استلهموها يفقهون شيئاً منها على الاطلاق. وكحصيلة لانفتاح فنون ما بعد الحداثة استعيرت عناصر تصميمية لاشكال لاتنتمي الى بيئاتها بل الى بيئات وحضارات مغايرة وبعيدة كالرافيدينية والنيل والهند والصين والمايا، في استثمار الخط واللون والحركة والانشاء والايقاع ، برغم من تركها لمدلولاتها البيئية والاجتماعية ، لتحطم حدود الفن ونقله من المحلية والاقليمية الى العالمية.

لقد استعار بيكاسو القناع الزنجي ليستوحي منه لوحته راقصات افينون، فالخطوط وطريقة استعمال الوجه البشري هي من تؤثر في الفنان وليست فقط المعطيات الايديولوجية والثقافية التي يرتبط بها ذلك القناع في بلاده الاصلية .

وكذلك كشفت العولمة* ان جميع الاشكال والصور والاماكن التي لم نزرها من قبل، تم التعرف عليها من الذاكرة الصورية والبصرية عن طريق احدى قنوات الاتصال المعاصرة، كالانترنت او القنوات الفضائية او المنشورات والمطبوعات. وما نراه اليوم من تغريب في نتاجات الفن والعمارة، وخاصة في جدران المباني التي هي اكثر عرضة للتفرج، لا يخلو من الاستعارة وكسر التوقع للمشاهد الاعتيادي، لتحقيق الدهشة والمتعة البصرية في آن واحد . (الاشكال ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦)

شكل (١٠٤)

شكل (١٠٥)

* العولمة تعني جعل الشيء عالمي الانتشار في مداه أو تطبيقه. وهي أيضاً العملية التي تقوم من خلالها المؤسسات، سواء التجارية أو جعل الشيء دولياً. تكون العولمة عملية اقتصادية في المقام الأول، ثم سياسية ويتبع ذلك الجوانب الاجتماعية والثقافية وهكذا. أما جعل الشيء دولياً فقد يعني غالباً جعل الشيء مناسباً أو مفهوماً أو في المتناول لمختلف دول العالم، وتمتد العولمة لتكون عملية تحكم وسيطرة ووضع قوانين وروابط، مع إزاحة أسوار وحواجز محددة بين الدول وبعضها البعض. ويكيبيديا

شكل (١٠٦)

والرسوم الجدارية تهدف اليوم الى معالجة التشكيل البصري للواجهات المعمارية من طريق الموضوع وتوظيف عنصر الاثارة والتشويق والتغريب لاستقطاب الانظار ولفت الانتباه وايصال المتعة البصرية من طريق قراءة خاطفة لأعين المارة في خضم تلك الحركة السريعة والمتزاحمة التي اصبحت فيها الصورة تشغل واجهات البصر والبصيرة معاً،(شكل١٠٧،١٠٨) بوصفها سلطة فعلية، لكنها تتغير في قدرتها على الارسال او التضمين... فنحن نعيش جنبا الى جنب مع الصورة ، على جدران المدن والسيارات والقطارات، ونعيش العصر الذي جعل ملابسنا كوكبة من العلامات والماركات والكتابات والصور، وجدراننا مكاناً لعرض الاخبار.

شكل (١٠٧)

شكل (١٠٨)

لذا فقد اصبح الرسم الجداري على الابنية في المدن الحديثة جزء من تحول كبير في فهم ثقافات الشعوب ، ليفتح باب جديد من الإبداع والابتكار لتجميل المدن والبيئة ومجال الاعلان التجاري متخذاً من التشكيل والمزاوجة والتركيب والتقنية والتضخيم ، لذلك سوف نقع على منظومة كبيرة من الاشكال الجدارية التي كانت حصيلة لتنوع الاتجاهات، ففي المكسيك اصبح الفن الجداري ،جزء من التحريض الجماهيري فضلاً عن اقتراحه الجمال. (الأشكال١٠٩ ،١١٠).

شكل (١٠٩)

شكل (١١٠)

ومن ابرز رواد الرسم الجداري في المكسيك هم (دافيد الفاروسكيروس*، خوسيه اوروسكو**،دييغو ريفييرا ***) (الاشكال١١١، ١١٢ ،١١٣) إذ تناولت الموضوعات القومية

---

*- سيكيروس (دافيد ألفارو) (١٨٩٦ ــ ١٩٧٤) David Alaro Siqueiros واحد من أشهر فناني المكسيك في القرن العشرين، أفاد في تصويره من التقاليد القديمة للفن الهندي المكسيكي، وفن الحفر الشعبي الذي ساد في القرن التاسع عشر، وتأثر بأعمال الفنان الإسباني غويا Goya. وكان هدفه في نتاجه الفني تثقيف الشعب من خلال لوحات جدارية. أسهم في إنجازها إلى جانب عدد من الفنانين أمثال: دييغو ريفيرا Diego، وجوزيه كليمَنْت، وأوروزكو Orozco.الموسوعة العربية -http://www.arab ency.com/index.php?module

**- أوروزكو خوسيه كليمنتي ، رسام مكسيكي وفنان لوحات جدارية ضخمة-1883) (1949، اشتهر بأعماله الحائطية التي تتناول موضوعات اجتماعية. قاد مع ريفيرا النهضة الفنية بالمكسيك. عرف أسلوبه بالبساطة والصلادة والبعد عن الزخرف ، http://www.kacemb.com/wordpress/?p=24211

***- دييغو ريفيرا ، 1886- 1957 كان رساما مكسيكيا بارزا ولد في غواناخواتو، وكان شيوعي نشطا .ساعدت أعماله الكبيرة على تأسيس حركة جدارية مكسيكية في الفن المكسيكي.موقع ويكيبيديا ، /https://ar.wikipedia.org

والمرتكزة على المخزون الفلكلوري والشعبي وكذلك الموضوعات السياسية التي كانت دافعاً لحركة الفنانين الثوار، وقد نتج عن تجربة الحركة الجدارية المكسيكية نهضة ثقافية اغنت المجتمع المكسيكي وأضفت عليه طابع حضاري اصيل بواسطة الاعمال الكبيرة التي ربطت الناس بالثورة.

شكل (١١١)

شكل (١١٢)

شكل (١١٣)

لم تشجع البرجوازية ولا اثرياؤها، الفنانين الجداريين للانطلاق والرسم في الخارج او الاماكن المغلقة، وظلت اللوحات الجدارية بعيدة عن الاقتناء لدى الطبقات الارستقراطية على امتداد القرن السابع والتاسع عشر، إذ كانت لوحة الحامل وفن النحت اوفر حظاً في البيع والاقتناء، حتى ظهور طبقات جديدة في المجتمع المدني سعت الى إحياء فن الفريسكو والذي كان فن الملوك قديماً ولكن بصيغته وهدفه المعاصرين، الذين يخدمان قضية مصيرية ، ومن أبرز الاسباب التي ادت الى ايقاظ فن الجداريات من جديد هو الثورات الشعبية والحروب الاهلية والثورة العلمية والتقنية والانقسام الدولي بين ايديولوجيات وفلسفات اثرت على مسار التشكل الثقافي والفني ، وهو ما حصل أثر ولادة المدرسة المكسيكية للجداريات. وفي مدينة اصيلة في المغرب العربي وعلى ضفاف الاطلسي يقام الكرنفال السنوي في هذه المدينة الساحلية ، ذات الجدران الجصية البيضاء ، وهو تقليد جرى تطبيقه وتثبيته ليكون مناسبة سنوية لضم جميع ثقافات وشعوب العالم لتقول كلمتها على جدران هذه المدينة التاريخية الصغيرة (الاشكال١١٤، ١١٥).

شكل (١١٤)

شكل (١١٥)

ويقصد عشرات الفنانين المدينة لترك بصماتهم على جدرانها العتيقة، إذ تعد كل واحدة من هذه الجداريات بصمة لفنان، وهو ما منح المدينة صفة صديقة الفن والفنانين وتعد مدينة أصيلة على صغر مساحتها وقلة عدد سكانها واحدة من أشهر المدن المغربية، ونظراً للاهتمام الكبير الذي يتمتع به المنتدى الثقافي لهذه المدينة، والتي تستقبل شخصيات معروفة في عالم السياسة والفكر والثقافة. انها مثال لقرية عالمية يتوافد اليها الفنانون ليقدموا اداءا فنياً يندرج ضمن الفنون البيئية المعاصرة بهدف تحويل ازقة وساحات هذه المدينة الصغيرة الى صالة عرض كبيرة، ليتفرج عليها القاصي والداني ومن شأن هذه الفرجة ان توفر تشويقاً بصريا اساسه اللا تناسب احياناً بين الشكل والفضاءات واللون.

اما في بلدان اوربا الشرقية (المعسكر الاشتراكي) سابقا فقد انتشرت الجداريات بدعوى استلهام افكار الواقعية الاشتراكية وقيم

الانسان، الا انها اصيبت تدريجيا بداء عبادة الشخصية من طريق تمجيد صور الزعماء والقادة، إذ افرغت الجدارية من مضامينها الفنية الى غايات اعلانية لشخصية الزعيم الملهم، وهي ممارسات اخذت بالانتشار خصوصا في بلدان العالم النامية التي تقودها حركات فكرية تقليدية تعلن عن نفسها وتروج لمعتقداتها من طريق تمجيد قائدهم الروحي او السياسي في الرسوم الجدارية، انها فلسفة الاستحالة والتقمص والهيمنة.

وبحضور الجداريات كفن جماهيري يتعامل بشكل مباشر مع الامكنة المفتوحة يتعايش فن الجداريات بشكل يومي مع المجتمع وفي الشوارع، فقد اكتسحت جداريات الاعلان باضوائها والوانها البراقة ومساحاتها الكبيرة عالم السوق الاعلاني التجاري (الاشكال١١٦، ١١٧) واصبحت وسيلة لحرب المواجهة والتنافس الحثيث والدفاع عن المصالح بين الشركات والقطاعات الخاصة.

شكل (١١٦)

شكل (١١٧)

وصارت المدن نتيجة لهذا مولدة للظواهر والتيارات الجنونية، فمنها تخرج الموضات وتنتشر عبر منظومة من الشبكات الاعلامية والاجتماعية، وتتلقف بسهولة كرد فعل تلقائي تجاه الجديد القادم، غير ان ظاهرة – **الكرافيتي** – تمارس خفية وتبحث عن اساليب العمل السري. لأنها نمطاً من الرفض والتمرد والعصيان الى جانب العمل ليلاً لتجنب الجهات البوليسية الرادعة. وتشير جذور الكتابة الجدرانية بانها ممارسة انسانية قد أدخلت عليها الكثير من التطويرات على مفهوم الظاهرة وعدَت انها ثقافة مضادة، أو ثقافة هامشية تمارسها جماعات خارجة عن الإطار الثقافي الرسمي للمجتمع ، حصلت لها عملية إحياء كبيرة حين تحولت العملية كلها إلى حركة اجتماعية داخل المجتمع في نيويورك وانتشرت منها إلى بقية مدن العالم وإن ارتبطت جذورها في الممارسة الإنسانية العامة، تاريخياً وثقافياً، إذ أولتها العلوم الاجتماعية رعايتها الخاصة. وهنا نستطيع القول بولادة تعبير وتنفيس عن المكبوتات والممنوعات وحق ممارسة الحريات الشخصية، إذ يصبح فيها الجدار الفسحة التي ينتشي بها الشباب. (الأشكال١١٨ الى ١٢١)

شكل (١١٨)

شكل (١١٩)

شكل (١٢٠)

شكل (١٢١)

ففي التراث الشعبي الانساني، اصبحت الاغنية والحكاية الشعبية تراثاً للذاكرة الجماعية ، فلا نستغرب ان يدخل فن الكرافيتي ضمن هذا الارث، ومنذ ان ظهر لم يتوقف بقدر ما يتجدد ويتشكل فناً وكتابة ومضموناً فكان للجدار نصيباً في النضال والمثابرة .

ثم تاتي الشعارات (اللوكو) او الرمز واحدة من مقومات كيان تلك الثورة او ذلك الحزب او التيار ، وتعرض تلك الشعارات على الجدران العامة بصيغة التحدي او الدعوة او المقاومة وهنا تاخذ الجدران دورها كاحدى صيغ النضال والكفاح والمقاومة المناهضة للاستبداد والاحتلال. إذ ينشأ الشعار (اللوكو) في زمنه الخاص ولم يعرف أن نشأ شعار معزولاً عن زمنه وتاريخه ويكون مخاطباً الجزء الاعظم من أفراد الشعب كالعمال والفلاحين، بإذ يكون الشعار تعبيراً ملخصاً لتطلعاتهم. "إذ يستعمل فن الشارع كمنصة مؤثرة

للوصول إلى الجمهور، وقد لجأ الفنانين إلى الجدران والشوارع للتبشير بقضايا اجتماعية أو سياسية، في حين نظر البعض الآخر منهم إلى الشوارع كأماكن مفتوحة للتعبير الذاتي عن النفس من طريق الرسم، وثمة منهم من يرى الرسم في الأماكن والساحات العامة وسيلة لتحدي النظام أو المؤسسة أو للتعبير عن رفضها. (الأشكال١٢٢،١٢٣)

شكل (١٢٢)

شكل (١٢٣)

فكان الجدار يقيم لغة مباشرة، وهو تعبير سيكولوجي عن حالة الانسان وتأملاته وتطلعاته، إذ تتشارك المجتمعات تلك الفنون كالفن الكرافيتي والرسوم الجدارية الثورية في ممارساتها والانتفاضات كالانتفاضة الفلسطينية والانقلابات التي حصلت في البلدان العربية، اذ استعملت الكتابات والرسوم كاحدى ادوات الضغط المجربة ذات الصيغ الاكثر ابداعاً وتطوراً بلغة عالمية تصل الى كل سكان الكوكب. (الاشكال١٢٤، ١٢٥).

شكل (١٢٤)

شكل (١٢٥)

لكن القفزة الكبرى لفنون الشارع جاءت مع موجة المطالبة بالتغيير التي عمت عدداً من البلدان العربية، وأطلق العنان لحرية التعبير الفني، وحطم الحدود ما بين أشكال التعبير الفني والتعبير السياسي، وتسبب بازدهار أساليب وتعابير فنية تنسب إلى الفن الحضري (Urban Art) وفنون التجهيز في الفراغات العامة، والحروفية أو الرسم بالحروف (graffiti) الذي كان قد انطلق من شوارع المدن الغربية الكبرى منذ عدة عقود ليتخذ طابعاً عالمياً. ففي شوارع القاهرة، وليس فقط ساحات ميدان التحرير تحولت الفراغات إلى جداريات للتعبير الفني الحر، الذي انخرط فيه فنانون محترفون وآخرون هواة، إلى جانب أساتذة وطلبة كليات الفنون الجميلة (الاشكال١٢٦،١٢٧)

شكل (١٢٦)

شكل (١٢٧)

وبالعودة بالجدران الى الداخل فقد لعبت الجدران في الديكور الداخلي الحديث دوراً مهما في تصميم الفضاءات الداخلية وتنظيمها واستثمار خصائص الجدار لما يوفره من حجز للآحياز وقطع لاستمرارية الفراغ وتحديد حركة الاشخاص واستغلاله كأرضية عرض للقطع الفنية او الاجهزة المنزلية او الاكسسوارت، إذ تتطلب هذه الجدران الأكساء بمواد او خامات مختلفة تجعلها متلائمة مع محيطها ومتجانسة مع بقية الموجودات، إذ يخفي الأكساء العيوب وملامح القبح واضفاء الجمال المصطنع وتجديداً للذائقية والتماشي مع روح العصر وصولاً الى اكتشافات جمالية اكثر موضة. (الاشكال١٢٨ ،١٢٩)

شكل (١٢٨)

شكل (١٢٩)

وقد أُكتشف ورق الجدران منذ عدة قرون ، ليتماشى مع الذائقية والطبقات المتنفذة المتنعمة بالترف ، حتى تم انتاجه بشكل يتيح تداوله للجميع وبكلف يسيرة ، إلا أنه تطور حديثاً ليعبر مداه الى تشكيلات بصرية اكثر غنىً وتشويقاً ، كما في ورق الجدران الايهامي، والذي يقوم على مبدأ الخداع البصري، لتوليد ايحاءً بحركة مموهة وخادعة،

يستفاد منها في تحريك السطوح الجامدة وتحقيق الاثارة والدهشة. (الاشكال١٣٠ ،١٣١)

شكل (١٣٠)

شكل (١٣١)

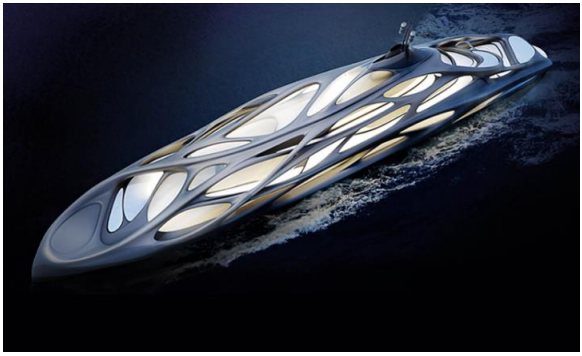
ولم يقف الجدار ساكناً ومستوياً في العمارة المعاصرة، بل استمد انحناءات وتموجات البيئة المحيطة، ليشكل منها مباني مستوحاة من رحم الطبيعة نفسها، كما في تصاميم المعمارية العراقية (زها حديد)* والتي اشتهرت بلقب ملكة المنحنيات، إذ حققت تصاميمها المتميزة شهرة عالمية واسعة ليس في العمارة فحسب وإنما في ميادين شتى. (الاشكال١٣٢الى١٣٦)

---

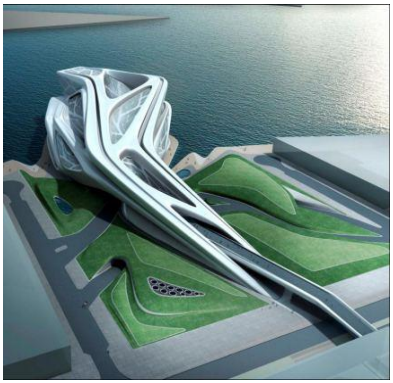
*- **زها حديد** ، معمارية عراقية ، **ولدت في** بغداد 31 أكتوبر 1950 **وهي أبنة وزير المالية الأسبق** محمد حديد، **الموصل** 1907 –**لندن** 1999، **الذي اشتهر بتسيير اقتصاد العراق خلال الفترة** (١٩٥٨ – ١٩٦٣). **ظلت تدرس في بغداد حتى انتهائها من دراستها الثانوية، حصلت على شهادة** الليسانس **في** الرياضيات **من الجامعة الأميركية في** بيروت 1971**ولها شهرة واسعة في الأوساط المعمارية الغربية، وحاصلة على وسام التقدير من الملكة البريطانية، تخرجت عام** 1977 **في الجمعية المعمارية** "**AA**" **أو** "**Architectural Association**"بلندن، **عملت كمعيدة في كلية العمارة** 1987، **انتظمت كأستاذة زائرة أو استاذة كرسي في عدة جامعات في** أوروبا بأمريكا **منها** هارفرد وشيكاغو وهامبورغ وأوهايو وكولومبيا ونيويورك ويل . **من موقع ويكيبيديا** http://ar.wikipedia.org/wiki

شكل (١٣٢)

شكل (١٣٣)



شكل (١٣٤)



شكل (١٣٥)

شكل (١٣٦)

الفن والوسائط الرقمية

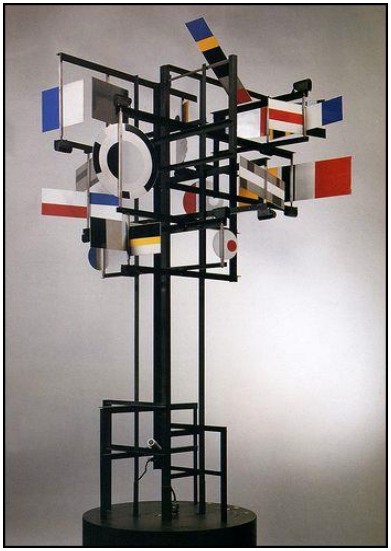
لقد نشا تحول لمسار النسق الفني مع ظهور الطفرة العلمية في مجال الذكاء الصناعي الذي سعى إلى جعل الآلة تؤدي ما يؤديه البشر من الأعمال بتمكينها من مهارة ذهنية ذكية يمكنها أن تتفاعل مع محيطها وتستقي من المعلومات وترد الفعل في ضوء مقتضيات ظرفية يكون بها ردّ الفعل ذاك ملائماً وناجحاً. كما ويعتمد الذكاء الاصطناعي على ركيزتين هما البرمجميات الحوسبية التي تقوم مقام الذهن البشري، بينما تمثل الآلة أعضاء الجسم. وتتعدد مجالات الذكاء الصناعي الذي قد يكون سمعي أو بصري فقد يبرمج ليتم استلام الأوامر عن طريق الأصوات ويكون بصري عندما تكون الغاية هو التعرف على الصور والتي قد تكون من ضمنها رسومات بيانية أو بصمة الأصابع أو مسح لشبكية العين. ومن المجالات المهمة في علم الذكاء الصناعي هو الروبوتية من خلال صناعة آلة ذكية ذاتية التحكم وتتفاعل مع المحيط المتغير.

وكان الفن سباقا في هدم الحواجز وإيجاد مفاهيم جديدة تتلاءم مع انساق الأنماط السبرانية*. فدخلت مجال التطبيق في العمارة

---

* السبرانية (Cybernetics): علم التحكم الآلي وهي مأخوذ من كلمة إغريقية تعني الموجه أو الحاكم أو القبطان. وهو علم حديث نوعيا ظهر في بداية الأربعينيات من القرن العشرين ويعتبر الرياضي (نوربرت فينر) من مؤسسيه. كما اهتم المنظر والفنان البريطاني (روي سكوت، Roy Ascott) بهذه النظرية في المجال الفني. للاطلاع: en.wikipedia.org/wiki/Cybernetics

والفنون التشكيلية والتي تحتاج لمبرمج وعالم وفنان. وهذا المسار ناتج عن ديالكتيك اختراقات الفن للعلم الذي انطلق بوضوح منذ الانطباعية وما تلاها من فنون الحداثة وما بعدها وصولا إلى فنون الانترنيت. والفن السبراني (Cybernetic art) هو خلاصة تغيرات الأنساق السابقة التي مرت بها الحركات الفنية، من الدادائية والمستقبلية والباوهاوس، التي اعتمدت على تجسيد الإيقاعات الحركية في أجسام ثلاثية الأبعاد. وكان الفنان الهنغاري (شوفر) (Nicolas. Shoffer) (١٩١٢-١٩٥٢)، من أوائل الفنانين الذين وظفوا الاكتشافات الالكترونية والسبرانية في الأعمال الفنية وإيجاد سياق جديد للعمل وإبراز أهمية الزمن والفضاء والضوء والصوت. وأول عمل سبراني أنجزه (شوفر) عام (١٩٥٦) عبارة عن روبوت آلي (CYSP-1)، (شكل١٣٧)



شكل (١٣٧)

ويتكون الاسم من الحروف الأولى من مصطلح علم التحكم الآلي (CYbernetics and SPatiodynamic). وتم تطويره من قبل شركة (فيليبس) (Philips). والروبوت "يتحرك محوريا في جميع الاتجاهات. يديره ويراقب حركته محرك وعقل الكتروني وضعاً داخل القاعدة التي يقوم عليها التمثال.. فهو يتقدم أو يدور أمام اللون الأزرق، بينما يهدا مع اللون الأحمر، ويتحرك مع السكون والظلام، ويهدأ مع الضوء الساطع والضجيج".

وللسبرانية الأثر المهم في تحرير العمل الفني من انفعالات الفنان. لتصبح الآلة هي الوسيلة التعبيرية، ليتوجه هذا الفن إلى نمطين من التعبير تربط بينهما منهجية واحدة هما "البنية المبرمجة، والصورة المتبدلة حركياً. وهاتان الوسيلتان تقودان كما يقول (هوفستاتر) إلى الأطراف الحدودية للفن، إلى حدود ما لم يعد فناً" كما أن السبرانية أعطت القيادة إلى المتلقي لما لها من طابع استعراضي وقدرة على إثارته وكسر توقعه من خلال إدخال المتلقي كمشارك فعال في العمل الفني نتيجة الانعكاسات والتوليفات الصوتية المتولدة من وعي المتلقي. ليكون الفن السبراني فعل بصري تمتزج فيه الحركة والصوت والضوء في الفضاء يزيح مفهوم اللوحة والجدار أمام حضور الآلة.

ومع النزوح العولمي واتحاد الالكترونيات والحواسيب في إمبراطورية شبكة اتصالية متكاملة، لتمثل نظام عصبي كوني يصل إلى ابعد نقطة من العالم. صار لزاما إيجاد نظام مغاير وأساليب جديدة من التواصل يلغي الحدود الجغرافية وينفتح نحو المجال السايبري الالكتروني. ليحدث تحولات كبرى في الثقافة الإنسانية، كونه المؤثر على المفاهيم المعاصرة، والتي أثرت بدورها على العلاقات الاجتماعية. من شانها إحداث تغيرات في الوعي الفكري والاجتماعي والسياسي والفني.

ومع ثورة الاتصالات الرقمية وجد الفن من بيئة الحاسوب والانترنيت مبررات لظهور أساليب فنية جديدة تنبثق منها وتستجيب لأنظمتها وتستعير فضاءها للانتقال من أماكن العرض الجغرافية نحو المجالات السايبرية ليخاطب عن طريق الصورة ثقافات ولغات مختلفة. فحاولت الفنون الإعلاماتية إيجاد نماذج افتراضية مبتعدة عن كل ما موجود بالخط التاريخي الفني. وخلق معادلات تشكيلية رقمية تفرض نفسها على التشكيل وتؤثر على إحداث التحول النسقي. من خلال التحرر من المادي والملموس والانفتاح نحو المرئي والمسموع. بتوظيف وسائط جديدة قادرة على الخطاب والتداول والتواصل. وأصبح بالإمكان "تذليل الثقافة في قطع وأجزاء، وإرسالها خلال الأوساط الالكترونية لتنتشر عبر مسافات كبيرة، جامعة حشود الناس في أنواع زائفة من المتع الثقافية المشتركة، التي كانت رغم

افتقادها أكثر إغراءً وتسليةً، وأصبحت الفنون المنتجة محلياً في موضع بالغ الصعوبة في منافستها لأصناف الفنون المولدة الكترونياً.

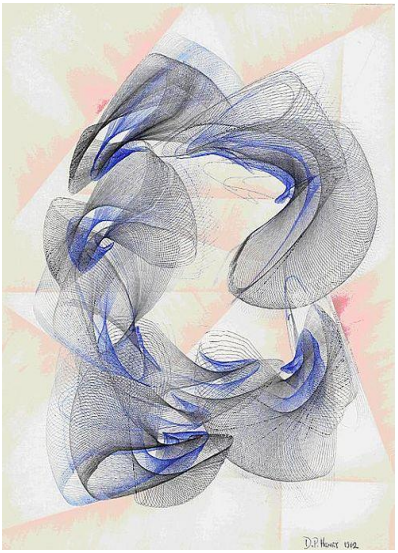
فظهرت من ثقافة عصر التواصل مسميات جديدة ترتبط بالحاسوب والانترنيت ومنها فن الحاسوب (Computer Art)، وفن الانترنت (Net. art)، وفن التليماتك (Telematic art)، والفن التفاعلي (Interactive Art)، وغيرها من الحركات الفنية التي انبثقت من الحاسوب واستخدمت الوسائط الإعلاماتية واتخذت من الواقع الافتراضي، واقعا حقيقيا يمكنها التواصل والبقاء من خلاله. فكانت التكنولوجيا الإعلاماتية هي الدافع على خلق إمكانات تنظيمية تعيد قراءة العناصر التشكيلية. وهي الموجهة لما اكتسبه الفنان من خبرة في المجال السايبري لإيجاد خطاب رقمي يستحدث حركات فنية ومناهج نقدية. قادرة على اجتذاب جمهور المتلقين المنبهرين والمهتمين بملاحقة احدث التقنيات.

فن النظم : (Systems art)

هو الفن الذي يتأثر بعلم التحكم الآلي. وظهر هذا الفن كجزء من الفن المفاهيمي. ويتداخل مع الفن السبراني .

فن الحاسوب: (Computer Art):

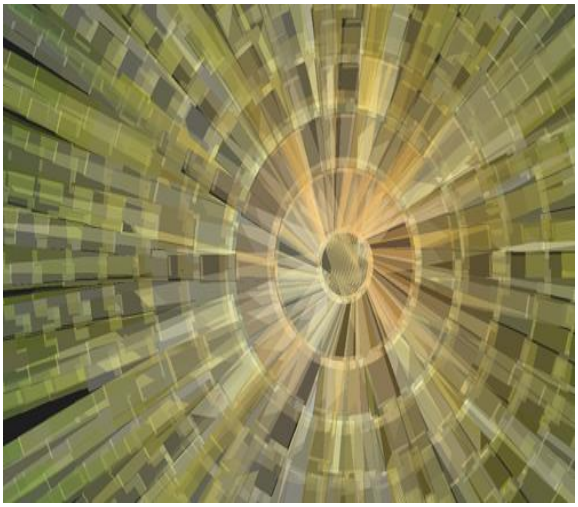
حركة فنية يتم فيها إنتاج الصور عن طريق متواليات من التصاميم التجريدية المنفذة على الحاسوب ومن ثم يتم تصوير حركة الإشكال. ويمكن اعتبار بدايات هذا الفن في ستينيات القرن العشرين عندما نفذ الفنان (ديزموند بول هنري، Paul Henry Desmond)، أعمال فنية بأشكال هندسية وباستخدام الآلة. شكل(١٣٨) ليكون هذا الفن بداية تغير المسار ليكون الحاسوب والانترنيت بديلا عن الفنان. وفي هذه الأعمال تتراجع أهمية الموضوع والمضمون أمام سلطة الشكل البصري الذي يثير انفعالا جماليا لدى المشاهد. وبعد أن كان النقاش يدور عن جدلية الشكل والمادة وعلاقتهما نجد أن هذه الجدلية لا يمكن اعتمادها. فقد تكون المادة عبارة عن صياغات رقمية داخل مربع حاسوبي.



شكل (١٣٨)

الفن الحسابي (Algorithmic art):

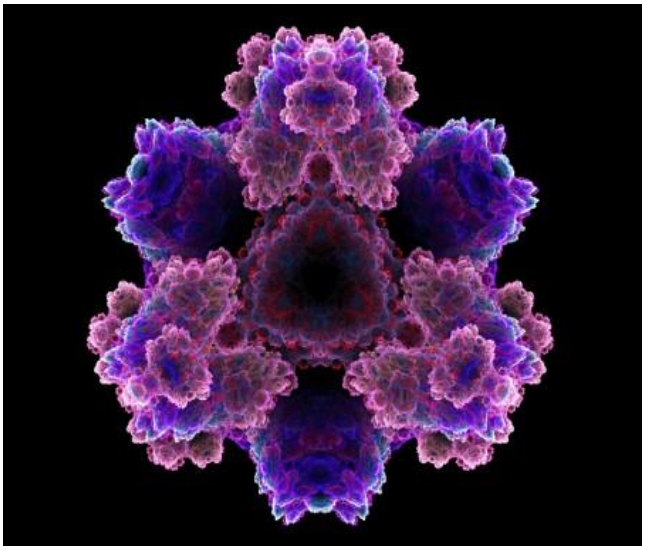
والمعروف أيضا بالفن الخوارزمي، ظهر في ثمانينيات القرن السابق وهو مشتق من فن الحاسوب وينفذ بواسطته. حيث يتم توليد التصاميم الفنية من خلال استخدام العمليات الحسابية الخوارزمية. شكل (١٣٧) وهو جزء من الفن التوليدي **(generative art)**. حيث تنفذ الأعمال الفنية من البرامجيات الرياضية والمعادلات" . شكل (١٣٩). وقد سمح الفن لهذا النوع من التصاميم أن يستعير البرامجيات لتؤسس أشكالا منبثقة من عمليات رياضية، وصار لزاما هنا أن يتعاون الفنان مع المبرمج لانجاز تلك الأعمال أو يصبح الفنان هو المبرمج. ويكون العمل الفني عرضة للاستنساخ والتقليد ويعتمد الآنية في العرض.



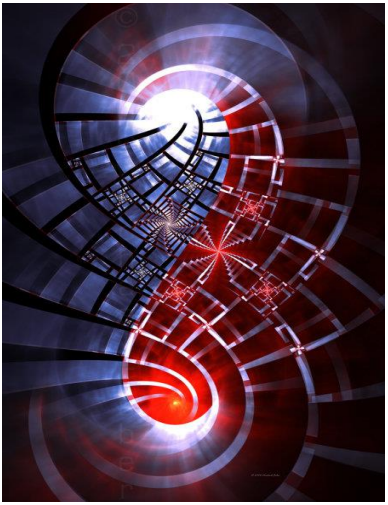
شكل (١٣٩)

فن النمط الهندسي المتكرر (Fractal Art)

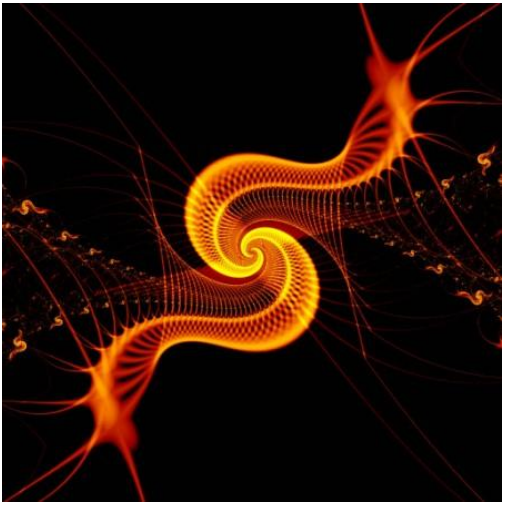
هو شكل من أشكال الفن الحسابي ويتم إنشاؤه بتكرار نمطي للنماذج التجريدية. وقد ظهر في ثمانينيات القرن العشرين كنوع من فن الحاسوب والفن الرقمي. ويتم انجاز الأشكال باستخدام البرامجيات الرقمية. وهذه الإشكال تكون ممتعة للمتلقي وتحفز المخيلة من خلال التلاعب الذي تحدثه الأشكال الهندسية المتكررة. كما في الاشكل(١٤٠، ١٤١، ١٤٢).



شكل (١٤٠)



شكل (١٤١)



شكل (١٤٢)

وتكون تلك الأشكال في الغالب خالية من المضمون. غايتها استثمار المعطيات البصرية لتحقيق الإثارة من خلال الاعتماد على التوهج اللوني وتداخل الأشكال بصياغات تكوينية تبعث على الحركة والإيهام. ويتلاقى الفن النمطي مع الفن البصري، أو قد يعد تطور له، باستخدام الوسائل والوسائط الأكثر تطورا.

الفن الرقمي (Digital Art):

في خضم التحولات التكنولوجية الدراماتيكية في تاريخ الإنسان فتح المجال لتوفير فرص لا حصر لها في مجال الفنون البصرية. فكان الفن الرقمي نتيجة حتمية رافقت ظهور شبكة الانترنت، في تسعينيات القرن العشرين. وينفذ هذا الفن الأشكال بتوظيف معطيات برامجيات الحاسوب القادرة على معالجة الصور والتصاميم. وظهر نتيجة لملاحقة وتعزيز التفاعل بين الفن وبين التطورات المتسارعة لتكنولوجيا المعلومات، وللتحفيز على تطوير أنماط التفكير. وينتج الفن الرقمي أشكالا ثنائية وثلاثية الأبعاد ويستخدم على نطاق واسع في كل المجالات الإعلاماتية. ويعتبر الفن الهندسي المتكرر (Fractal Art) نوع من أنواع الفن الرقمي. كما ويخلق بيئات افتراضية حيث المجال السايبري، يستبدل الواقع "بالواقع الافتراضي (Virtual Reality) – بيئات رمزية منقولة الكترونياً يتمتع بها الناس كما لو كانت حقيقية.. ويميل فلاسفة ما بعد الحداثة بوصف التجارب الزائفة في المجال السايبري بالتجارب أو المتع فوق الواقعية". كما يعطي الحاسوب انطباع للمستخدم بأنه ينتقل إلى أماكن جغرافية افتراضية ويقتنع بانتمائه لها وقد يتقمص ذات وهمية جديدة، تحتاج إلى شخصية متلونة ومتحولة يتصف بها الجيل الرقمي جيل الدوت كوم.

ولد من هذا الجيل فنان الأداء التعبير (هيروكي اوميدا، Hiroaki Umeda)(١٩٧٧–)، الذي وظف معطيات الوسائط الإعلاماتية لتعزيز أسلوبه الأدائي وإظهاره بصورة معاصرة. من خلال التفاعل بين الوسائط الرقمية وحركة الجسد لإبداع صور رقمية يمتزج فيها الضوء والموسيقى والفديو والحاسوب. حيث يعرض فنه

داخل بيئة رقمية وشاشات عملاقة، تمتزج فيها التكنولوجيا الرقمية والبيئات الافتراضية مع فن الأداء. شكل (١٤٣) وقد يستعير الأشعة الليزرية شكل (١٤٤، ١٤٥) لاكتساب تفاعل المتلقي مع الصور الضوئية المتبدلة طوال الفعل الأدائي وما يرافقه من موسيقى ووسائل الإبهار الأخرى، التي يشترطها العرض الاستعراضي. فالفنان (هيروكي) هو من جيل (الدوت كوم) الذي يجعل الحاسوب شريكه في العمل.

شكل (١٤٣)

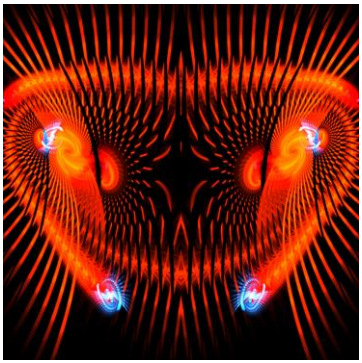
شكل (١٤٤)

شكل (١٤٥)

الفن البرامجي: (software art):

هو "فن مفاهيمي يستخدم الحاسوب لتحويل التركيز الفني نحو التفكير في النظم والبرامجيات الحاسوبية". ويشير المصطلح إلى الفنون التي يتم تنفيذها باستخدام البرامجيات. ويعد (سكوت درافيس) (Scott Draves) (١٩٦٨-). من فناني البرامجيات الذي يستخدم الحِزم الالكترونية والبرامجيات لانجاز أعمال تجريدية. شكل (١٤٦،١٤٧).

شكل (١٤٦)



شكل (١٤٧)

فن الانترنت: (Internet Art):

هو الفن يستخدم الانترنت كوسيط في العمل الفني. والذي يعبر عن مظهر من مظاهر عصر الوصول باشتراط توظيف الشبكة العنكبوتية للترويج عن الفنون والفنانين وأعمالهم بصياغة رقمية. باعتبار أن الشاشة هي بديل تعويضي عن جدران المعارض. ويعلن عن ولادة جيل من الفنانين والمتصفحين الذين يعتمدون كلياً على المجال السايبري في عرض الأعمال والحصول على الثقافة والخبرة الفنية. حيث يتوالد الآن، نموذجاً من البشر "العيش المريح جزء من حياتهم في المجال السايبري وفي عوالم افتراضية.. قادرون على التفاعل مع عوالم متوازية بصورة آنية وسريعون في تغيير شخصيتهم لتتماشى مع واقع جديد يوضع أمامهم سواء كان ذلك حقيقياً أو مزيفاً. أنهم رجال ونساء القرن الحادي والعشرين، وهم نسل مختلف عن آبائهم وأجدادهم من برجوازيي العصر الصناعي". وهو جيل يستفيد من الخواص التقنية للانترنت بالإضافة إلى التفاعل والتواصل في كل المجالات والخدمات.

كما ويشير فن النت (net.art) إلى مجموعة، تأسست عام (١٩٩٣). يعتمد فيها الفنانين على توظيف الوسائط الخاصة بالانترنت في أعمالهم، ومن أعضاء هذه الحركة (فوك كوسيتش، Vuk Ćosić) و(اليكسي شولكن، Alexei Shulgin) و(هيث بونتنك، Bunting Heath). ويستخدم هذا المصطلح كمرادف لفن الانترنت.

فن التليماتيك (Telematic art):

التليماتيك هو دمج الحاسوب مع الاتصالات السلكية واللاسلكية، ويعد "(الن مينك، Alain Minc)، و(سيمون نورا، Simon Nora)، هم أول من استخدم هذا المصطلح في أواخر السبعينيات لوصف طريقة الكومبيوتر في نقل المعلومات. ومن ثم صاغ المنظر والفنان البريطاني هذا المصطلح، لوصف الفن الذي يستخدم التلفاز والفديو والفاكس والأقمار الصناعية والانترنيت ووسائل الاتصال الرقمية الأخرى مثل الهواتف النقالة والبريد الالكتروني لتقديم شكل أكثر تفاعلية للفن. ويركز على الجانب الإنساني في العالم الافتراضي، والرغبة بالتواصل مع الآخرين". وفن التليماتك هو الذي يستخدم شبكات الاتصالات الحاسوبية عن بعد، والموزعة بين الأفراد والمؤسسات، وبين العقل البشري ونظم الذكاء الصناعي وإدراكها، للوصول الى صيغة تواصلية بين الأفراد، مهما تباعدت المسافة بينهما. وتكون مهمة هذا الفن التلاقي والتفاعل واختراق الأزمنة والأمكنة. أما الشبكات التيليماتيكية فهي "التواصل الإعلامي المعلوماتي للتلاقي بين السمعي والبصري والاتصالات". ووفق هذا المضمون الاتصالي كان عمل (الحلم) الذي عمد فيه الفنان (باول سيرمون،Paul Sermon) إلى وضع سريرين في مكانين منفصلين، ومزودة بشاشات وكاميرات فديو. تكون مهمتها البث المباشر لإسقاط صورة عالية الدقة للشخص الثاني على سرير الشخص الأول. في

محاولة لجلب صورة الشخص الرقمية وليست المادية. ليبدو وكأنه يجلس ويتفاعل مع الأول، على الرغم من وجود آلاف الأمتار فاصلة بينهما. حيث يوفر هذا العمل لحظات من الحميمية والتأمل بين جسد متكون من إسقاطات ضوئية، وبين جسد مادي يجاوره. وحاول الفنان في هذا العمل التركيز على العلاقة بين الجسد المادي والجسد الافتراضي، بتجنب عن عمد إضافة رابط صوتي إلى العمل للتركيز على الجسدين؛ المنفصلين في الفضاء الحقيقي، والملتصقين في الفضاء الافتراضي. وتجسيد غربة العلاقة بين فعل حركات الجسد وحيدا على السرير. شكل (١٤٨).

شكل (١٤٨)

الفن التفاعلي (interactive art):

ويشير إلى احتمالية مشاركة المشاهد أو المستخدم في السيطرة على كمية أو نوع من المعلومات التي يتلقاها بتوظيف مجال الوسائط المتعددة وغالبا ما يكون سمة من سمات الواقع الافتراضي، والفن التركيبي وفن الإنترنت. ويمثل نهج للترفيه التفاعلي الذي يتيح للمتلقي اتخاذ القرارات التي تؤثر بشكل مباشر على اتجاه ونتائج التجربة المنفذة بواسطة الحاسوب. حيث تتم معالجة التفاعل بين المشاهد والعمل الفني في نفس الوقت. وفق النموذج الذي تم انجازه بواسطة نظام الحاسوب والوسائل الإعلامية المرافقة.

وهو نوع من الفن الذي يستلزم استمرارية تفاعل المتلقي مع العمل. ويعمل هذا النوع من الفن باستخدام الكومبيوتر وأجهزة الاستشعار للتحسس بالحركة والحرارة والتغيرات المناخية. أو أنواع أخرى من المدخلات التي يستخدمها المبرمجين. وهذا العمل الفني تشترك به الآلة والجمهور في حوار لإنتاج عمل فني متميز. وتظهر الصورة مختلفة من متلقي إلى آخر نتيجة التباين بالتفسير والمشاركة، وبالتالي الاختلاف بإظهار الصورة. فالحاسوب والإمكانات الرقمية فتحت المجال لخيارات غير متوقعة في أنماط الأعمال الفنية.

وتعود جذور الفن التفاعلي إلى عشرينيات القرن السابق عند الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) في عمله (لوحات الزجاج الدوارة Rotary Glass Plates) شكل (١٤٩). حيث يتطلب من المشاهد

تشغيل الجهاز والوقوف على بعد متر منه. وفي السبعينيات أراد الفنانون إعطاء أهمية أكثر لتدخلات الجمهور باستخدام التكنولوجيا كالفديو والأقمار الصناعية. لتجربة العروض الحية والتفاعل المباشر مع الفديو والصوت. ومع قدوم التسعينيات أصبح الفن التفاعلي ظاهرة واسعة للتفاعل بالاعتماد على الحاسوب. وفتح المجال لظهور أنوع جديدة من التجارب وسهولة الحوار بين الجمهور والآلة لإنتاج أعمال فنية فريدة. حيث ساهم هذا الفن في تعاون المبرمجين والمعماريين والفنانين. كما ظهرت العمارة التفاعلية ليصبح هذا الفن جزء من واجهة المباني والمتاحف والمطارات والأماكن العامة.

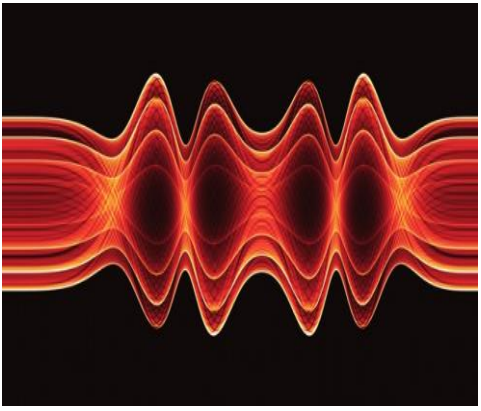
شكل (١٤٩)

وكمثال للفن التفاعلي نفذ الفنان (براين نيب، Brian Knep) عمل بعنوان البركة الشافية (Healing Pool)، شكل (١٥٠) من خلال عرض أرضية تحوي على أنماط مختلفة من الأشكال تتغير وفقا لحركة المتلقين على سطح الأرض، والتي تسمح للمشاهد بالسير فوق أو حول العمل. وهذه الحركات تغير من شكل التصميم الرئيسي. ووظف (براين) الوسائط الحديثة في العلوم والتكنولوجيا لتحقيق هذا التغير. فالعمل استجابة لمتطلبات عصر تقني، حرر مفهوم الفن نحو مسارات تتخذ من الوسائط الإعلاماتية، عناصر إثارة وإشباع ميول الجمهور الرقمي المتعطش لتجربة عوالم مجهولة. كما أسهم هذا العمل في ترسيخ سلطة المتلقي الذي يتحكم بتغير الأشكال التي تظهر بعد تدخله.

شكل (١٥٠)

الفن التوليدي (Generative art):

هو الفن الذي يتم توليده من خلال استخدام النظم الحاسوبية الخوارزمية أو ما شابه ذلك كان تكون رياضية أو ميكانيكية. فهو على هذا الأساس يشير إلى أي ممارسة فنية يتم فيها استخدام الأنظمة وبرامج الحاسوب والآلة لانجاز الأعمال الفنية. وهذا النوع من الفنون يجمع بين العالم والفنان. وهو استجابة للتغير الاجتماعي الذي أحدثته ثورة الاتصالات الحاسوبية الآلية. ويساهم الفنان في تغييب الذات الفاعلة أمام حضور دور النظم العلمية التكنولوجية والبحث في إيجاد علاقة جدلية بين النظم الرقمية والفن والحياة. فذات الفنان تخلت عن تفردها أمام تجليات التلاقح مع التقنيات الرقمية. شكل (١٥١). حيث عمد الفنان إلى خلق أشكال تجريدية منفذة بواسطة الأنظمة الحاسوبية وتعطي الأولوية لسيادة الشكل الذي يظهر بصياغته النهائية على شاشة العرض. ليدفع بالمتلقي نحو إعادة التفكير في تلك الأعمال التي صممها الفنان ونفذها الحاسوب. ومحاولة استيعابها والبحث عن مبررات اعتبارها أعمالا فنية لا تقل أهمية عن الأعمال المنفذة بيد الفنان.



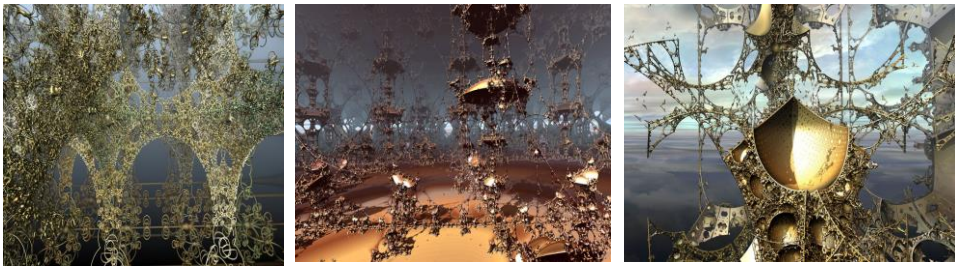
شكل (١٥١)

ويوضح (غالانتر) أن " العنصر الأساسي في الفن التوليدي هو توظيف نظام خارجي يتنازل له الفنان عن الضبط اللاحق جزئيا أو كليا. وذلك النظام لا بد أن يكون محددا بدقة ويتضمن قدرة ذاتية على العمل باستقلالية. وذلك لا يعني استبعاد الفن المصنوع يديوياً، بل يقصد أن التحكم في بعض جوانب إنتاج الفن يكون من خلال نظام خارجي، وان هناك قرارات ضمنية لا تستجيب لحدس الفنان لحظة بلحظة" وبهذا يحمل الفن التوليدي مفاهيم ترتبط بالعلم كالولادة والتطور والتحول وصولا إلى الاكتمال. فهو فن متحرك ومتحول، يعتمد أشكال متسلسلة تولد وتتطور ومن ثم تموت أو تندمج مع متواليات أخرى من الأشكال تتصف بالفاعلية والديناميكية المتغيرة نتيجة قوى كامنة فيها.

الرسم الديناميكي (Dynamic painting) :

هي حركة من حركات الفنون البصرية والتي يتم فيها عرض عمل متحرك على شاشة الحاسوب أو الفديو لتظهر صورة متحركة ومتحولة مع مرور الزمن عن طريق تنامي الأشكال أو اضمحلالها. مما يؤدي إلى جذب المتلقي للاستمرار بالتحديق في الشاشة ومتابعة التغيرات. ويكون الفنان هو المسؤولاً عن تحديد المبادئ العامة لتكوين الصورة وتطور طرق تحول الخوارزمية. وتعتمد الصورة الناتجة على عدد لا يحصى من العوامل، ولا يمكن التنبؤ بها. ويمكن اعتبار هذا الفن نوع من الفن التوليدي (Generative art).

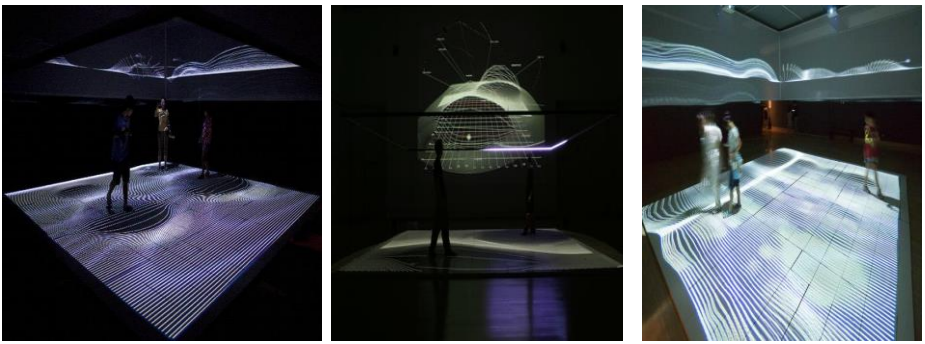
ويعتمد الفن الديناميكي على مهارة الفنان حيث يبدأ بخلق فكرة عن العمل ومن ثم اختيار تحولات الألوان والأشكال على مر الزمن. وهذا يتم باستخدام الخوارزمية التي تنتج سلسلة من الصور التي تنبع من نمط ومفهوم اللوحة الأصلية لتكون في حالة من التحول الدائم، عكس الفن التوليدي الذي يتطلب القليل من المبادئ الفنية الأساسية والمدخلات من قبل الفنان. كما في أعمال الفنان الكندي (سان بيس، San Base)، شكل (١٥٢). ويرافق التحول الشكلي أصوات موسيقية تستجيب لحركة الأشكال المتبدلة.



شكل (١٥٢)

فن الوسائط المتعددة (media art):

هو الفن الذي يستخدم التقنيات الإعلامية الحديثة. كالفن الرقمي وتصاميم الحاسوب، والفن الافتراضي وفن الانترنيت وفن الحاسوب، والفن التفاعلي، وفن تقنيات الروبوت الحاسوبية. وهو شكل تعبيري يجتاز كل الحدود ويمثل لغة مفهومة لا تحتاج إلى ترجمة. تجعل المتلقي يدخل في مقارنات لا نهاية لها مع ما يطلع عليه. بالاعتماد على ثقافته الخاصة. وعلى ما تمازج من أفكار ومعتقدات. وهذا التنوع الثقافي ناتج عن ما قدمته الوسائل الاتصالية المتعددة. كما أن الوصول إلى جمهور واسع لتحقيق الهدف المطلوب، وجد مبرراته في توظيف الوسائط الإعلامية المتعددة. نفذ الفنانان اليابانيان (سوكي ميكامي، Seiko Mikami) و(ساتو لجيكاوا) (Sota Ichikawa) عمل باسم (الجاذبية والمقاومة)، وذلك بتوفير مساحة افتراضية تحوي أجهزة استشعار ومجسات، ومن ثم يختبر الجمهور هذه التجربة من خلال التحرك في تلك البيئة، لتتحول حركتهم المستمرة إلى أصوات وصور. ويسلط هذا العمل الضوء على تطور الفن والتكنولوجيا والوسائط الإعلامية المتعددة، في التأثير على إيجاد سياق ثقافي يستلهم مخرجاته من تلك الوسائط الحديثة. شكل(١٥٣).



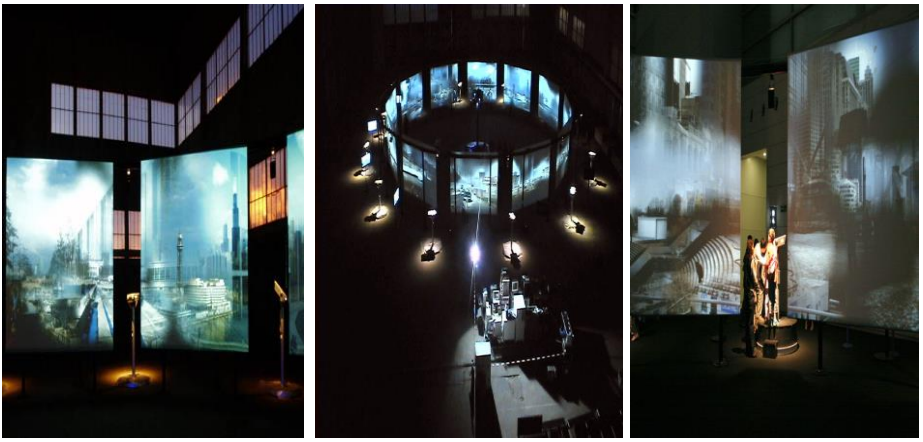
شكل (١٥٣)

الفن الافتراضي (Virtual art):

هو الفن الذي يستخدم الواقع الافتراضي كوسيط في البيئة الرقمية، مستثمرا الفنون المختلفة، كفن الفديو وفن الحاسوب وفن الانترنيت والفن التفاعلي وفن الوسائط المتعددة. للتأثير على المتلقي الرقمي الذي يتفاعل بين المادة المتخيلة والشكل اللحظوي. والذي يؤثر على تغير نظام أفكاره. حال توالي الصور والأشكال المختلفة والتي تؤدي بدورها إلى التأثير على إحساس المتلقي الانفعالي والبصري داخل البيئة الغير واقعية وتحيطه بحالة من المواجهة الدائمة والمستمرة للمجهول. وهنا تقوم المخيلة بتأويلات متسارعة ولحظوية ومتغيرة مع صيرورة تناوب الأشكال المتبدلة. ليتحقق الجمال من خلال الإثارة التي يوفرها الواقع الافتراضي الرقمي المنبثق من علاقة المتلقي مع الوسائط الإعلاماتية. ليصبح الواقع الافتراضي حقيقة يعيشها المتلقي بعد أن أثاره الواقع الرقمي واستمر بالتعامل معه. وهنا نستعير قول (بارت) "أن العمل يكون أكثر نجاحا إذا استمر في جذب القراء وأثار حوله المزيد من الجدل والنقاش".

وفق هذه المعايير استعار الفنان (موريس بيانون) (Maurice Benayoun)، من الوسائط الرقمية تقنيات تؤهله لبناء بيئة افتراضية تسعى لدراسة واقع البيئة الحضرية في عيون المتلقين. شكل(١٥٤)، حيث يدخل الزائر إلى بانوراما كبيرة متحركة للمدينة المستمرة التغيير. وقد أحاط الموقع باثنتي عشرة منظار. يتم استخدامها من قبل

الزوار. وتمثل سبعة مدن غربية، وخمسة مدن شرقية. وفي وقت لاحق تستخدم المناظر التي رآها المتلقين، لإبداع بانورما كبيرة في وسط المعرض باعتبارها مدينة المستقبل المتكونة من رؤى المتلقين. وهنا لا يمكن اعتبار الواقع الذي تعرضه الشاشات افتراضيا بل أصبح هو الواقع المادي. وبهذا الصدد نستعير تعليق احد منظري ما بعد الحداثة الفرنسيين بالقول: "أن الطفل الذي يترعرع ممضياً معظم ساعات يقظته أمام الشاشة محدقاً بعمق داخل الواقع الافتراضي سوف لا يراه افتراضياً، وسيكون بالنسبة له حقيقة". وبهذا سيكون للجميع واقع.



شكل (١٥٤)

الفن التطويري (Evolutionary art):

عرفه(ستيفن روك) بأنه "إنتاج الصور عن طريق عملية تتطور داخل الحاسوب، وتقودها اختيارات الفنان الجمالية" وتسمح للفنانين بإنشاء أعمال فنية معقدة دون الحاجة إلى الخوض في البرمجة الفعلية المستخدمة. "وهي اقرب للهندسة الوراثية منها للرسم. والفكرة الأساسية للفن التطويري هي قدرة الفنان على ضبط التطورات في عمل معين من خلال شكل من الانتقاء يشبه الانتقاءات الطبيعية. ويتم تهجين صورة أصلية أو منحوتة من اجل إنتاج مواليد منها. وتسمح بتحديد أب لكل مولود. مع توظيف نتاجات الانتقاء لإنتاج الجيل اللاحق. وتعد معظم أنظمة الفن الوراثي والعضوي، تطويرية".

الفن الوراثي (genetic art):

يرتكز على أفكار الخوارزميات الوراثية. من خلال خلق عدد من الوحدات يتم اختيارها وفق معايير معينة، ثم تهجن وتحور لإنتاج جيل جديد من الوحدات المكررة ويمكن تعديل بعض العوامل الأساسية في الأصل. وهذه العوامل قد تكون مجرد أرقام، أو صيغ، أو بعض الوحدات القابلة للتغير.

الفن العضوي (Organic art):

هو الفن الذي يعتمد على إنتاج أشكال تبدو عضوية، تشبه الأشكال الأصلية في الكائنات الحية. وتتميز بقدرتها على تحوير الأصل من خلال إنشاء سلسلة كاملة من الأشكال التي تشير بوضوح إلى الأصل. ومن ثم إعادة العملية دون الحاجة إلى التعمق بشكل كبير في البرمجة الفعلية للأشكال".

وتأسيسا على ما تقدم نجد أن للتواصل دوره في تحديث المجتمع من خلال الاطلاع والمثاقفة واكتساب الخبرة والتجديد، والمتصفح هو المحرك الأساسي في إنجاح عملية التواصل من خلال انتماءه إلى تلك الشبكات والمشاركة والحوار والانتماء إلى المجموعات المختلفة، وهذا التواصل يحتاج إلى تنظيم ولغة مشتركة بين الإطراف. وفي حال توظيفه بصورة صحيحة فهو يعزز التقدم والتغير المتجدد الناتج عن تبادل الأفكار والاطلاع على كل جديد من خلال خلق إستراتيجيات كونية. وقد اقتحم الفن مثل باقي المعارف، هذا العالم الافتراضي واوجد إستراتيجياته والياته التواصلية واكتسب متلقيه. مما أسهم في تجسير الهوة الثقافية بين عوالم مختلفة بصورة عامة، وبين متصفحين مختلفين على وجه الخصوص.

كما أن تاريخ العلاقة المتوترة بين المتلقي وتنوع الحركات الفنية وأساليبها ووسائطها، اقتضت استئناف البحث عن صياغات ونظم جديدة تبحث في العلاقة بين المرسل والمرسل إليه والرسالة. حيث

اختلفت العلاقة باستلام السلطة والإزاحة، مما أدى إلى انفتاح الآفاق والرؤى للنظر من جديد لاستكشاف كيفيات الإبداع. ومع الانترنت والشاشة استطاع المتلقي الحصول على مداخل جديدة للتحكم والسيطرة. ليس فقط في الحكم على العمل بل أيضا بحرية التنقل داخل نوافذ رقمية، والاختيار بين آلاف الممكنات الموجودة وزخم الإنتاج والعرض التنافسي. ويكون المتلقي في مواجهة مع الفنانين الذين لا يستطيع الإحاطة بهم جميعا. بل يستوقفه من يثير الانتباه. كما اخذ تداول الأعمال الفنية مديات أوسع حيث صار بالإمكان الدخول إلى أي موقع واختيار أي عمل ومن ثم إيصاله إلى المكان الجغرافي المطلوب وفق رغبات المتلقي كمشتري مهم يستوجب إرضاءه واكتسابه. وهذا الاستشكال يعيد النظر بالقيمة الجمالية للعمل الأوحد مع القيمة السعرية لتعدد الطبعات. فكل المتطلبات وكل الخدمات موجودة داخل شاشة. وبهذا نؤيد قول (بورديار) "نعيش اليوم في عالم خيالي على الشاشة وعلى مستوى الالتقاء.. والشبكات. أن كل أماكننا شاشات، ونحن أنفسنا قد أصبحنا شاشات، وتفاعلية الرجال قد أصبحت تفاعلية الشاشات .. أننا نعيش في كل موقع الآن في هلوسة جميلة للمواقع".

الفهرست

الفن التشكيلي المعاصر	٥
التعبيرية التجريدية	١٣
الفن الشعبي	٢١
الفن المفاهيمي	٣١
الفن البصري	٤١
الفن الكرافيتي	٣٠
فن الفديو	٥٣
فن الجسد	٥٩
فن الوشم	٦٥
فن الأرض	٦٧
الواقعية الجديدة	٧٨
فن الشارع	٩٧
فن الشاشة	١٠٦
الحضور الفوتوغرافي	١١٥
الرسم والجدار	١٢١
الفن والوسائط الرقمية	١٤٣
فن النظم	١٤٧
فن الحاسوب	١٤٨

الفن الحسابي	١٤٩
فن النمط الهندسي المتكرر	١٥٠
الفن الرقمي	١٥٢
الفن البرامجي	١٥٤
فن الانترنت	١٥٥
فن التليماتيك	١٥٦
الفن التفاعلي	١٥٨
الفن التوليدي	١٦١
الرسم الديناميكي	١٦٣
فن الوسائط المتعددة	١٦٤
الفن الافتراضي	١٦٥
الفن التطويري	١٦٧
الفن الوراثي	١٦٧
الفن العضوي	١٦٨
الفهرست	١٧١