التجليات الفكرية في الفن المفاهيمي

Intellectual manifestation in conceptual art

الباحث: صاحب جاسم حسن البياتي

SAHIB JASIM HASAN AL- BAYATI

اللقب العلمي: أستاذ مساعد دكتور

Assistant Professor Doctor

تدريسي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد / قسم الفنون التشكيلية.

Teacher at the college of Fine Arts..University of Baghdad..Department of Fine Arts.

الأيميل: Sahib.albayaty@cofarts.uobaghdad.edu.iq

موبايل: ٠٧٧٠٢٠١٧٤٠١

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي: التجليات الفكرية في الفن المفاهيمي. احتوى البحث اربعة فصول، عني الفصل الأول بـ(الإطار المنهجي للبحث) وقد إحتوى على مشكلة البحث واهميته التي سلطت الضوء على الأسس والاطر الفكرية، وكذلك التناغم ما بين الجانب الفكري والفلسفي في المنجز المفاهيمي. أما هدف البحث فقد تحدد بـ: تَعرُّف التجليات الفكرية في الفن المفاهيمي. أما حدود البحث فقد تحددت بالآتي: الحدود المكانية: امريكا. اما الحدود الموضوعية: فن الأرض والفن لغة وفن الجسد وفن الحد الأدنى. أما الحدود الزمانية: ١٩٦٠-١٩٧٧.

أما الفصل الثاني فتناول: الأسس الفكرية في الفلسفة والفن. أما الفصل الثالث فتناول: الأبعاد الفكرية في فن الحداثة وما بعدها. أما الفصل الرابع: فتناول: التجليات الفكرية في التشكيل المفاهيمي المعاصر (تطبيقات وتأويلات فكرية).

أما الفصل الخامس فقد تضمن مجموعة من النتائج نذكر منها:

١-عُد الفضاء مرتكزاً أساسياً للتجليات الفكرية فن الفن المفاهيمي، كونه يهيأ الأرضية لنمو أصداء دلالية فكرية ومعنوية، تنطلق من وجودها المادي البحت.

٢-كان الوعي بالتفكيك واحداً من ادوات الفن المفاهيمي وميدانه المعنى، ومعنى المعنى والفهم والإختلاف والإرجاء، واهميتها تأتي من إنها قراءات ديالكتيكية مزدوجة تسعى دائماً إلى هدم المعنى القائم على اساس الثنائيات مثل الدال والمدلول أو الحضور والغياب، في قبال تجلي المرموزات والإشارات التي تتوالد في سياق تداولها غير المحدد واللانهائي، كمظاهر فكرية متجلية في الفن.

٣-ولدت السياقات الإجتماعية المختلفة والمتفاوته في الفن المفاهيمي انواعاً من التجارب المتغيرة والمؤثرة في عملية التلقي، مثلما في فن الأرض والفن لغة وفن الجسد وفن الحد الأدنى، أزاء خلخلة القيم في الجمال الفني، لصالح صيرورة العلاقات اللانهائية للنص والأفكار، وسيل المعاني المرتبطين بهما.

ثم بعد ذلك توصل الباحث الى مجموعة من الإستنتاجات ثم بعد ذلك قائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الأنكليزية.

***الكلمات المفتاحية: التجليات الفكرية/ الفن المفاهيمي**

(Abstract)

The current research dealt with: intellectual manifestations in conceptual art. The research contained four chapters, the first chapter meant (the methodological framework of the research) and it contained the research problem and its importance, which shed light on the intellectual foundations and frameworks, as well as the harmony between the intellectual and philosophical side in the conceptual achievement. As for the aim of the research, it was determined by: identifying intellectual manifestations in conceptual art. As for the limits of the research, they were determined as follows: Spatial limits: America. As for the objective borders: land art, language art, body art, and minimalist art. As for the temporal borders: 1960-1977.

The second chapter dealt with: intellectual foundations in philosophy and art. The third chapter dealt with: intellectual dimensions in the art of modernity and beyond. The fourth chapter: dealt with: intellectual manifestations in contemporary conceptual formation (intellectual applications and interpretations).

As for the fifth chapter, it included a set of results, including:

1- Space is considered a fundamental basis for the intellectual manifestations of the art of conceptual art, as it prepares the ground for the growth of intellectual and moral semantic echoes, emanating from its purely physical existence.

2- Awareness of deconstruction was one of the tools of conceptual art and its field is meaning, the meaning of meaning, understanding, difference and deferment, and its importance comes from the fact that it is a double dialectical reading that always seeks to destroy the meaning based on dichotomies such as the signifier and the signified or presence and absence, in the face of the manifestation of symbols and signs that are generated in The context of its indefinite and endless circulation, as intellectual manifestations manifested in art.

3- The different and disparate social contexts in conceptual art generated types of changing and influencing experiences in the receiving process, such as in land art, language art, body art, and minimalist art, in the face of the disturbance of values in artistic beauty, in favor of the process of endless relationships of text and ideas, and the flow of meanings associated with them.

Then, the researcher reached a set of conclusions, and then a list of sources, references, and a summary of the research in English.

***key words:**

Intellectual manifestations / conceptual art

الفصل الأول(الإطار المنهجي للبحث)

١-مشكلة البحث:

لقد سعى الفكر الإنساني ومنذ القدم إلى محاولة فهم سيرة الكون والحياة برمتها. وكون الإنسان كائنا مفكرا فقد بدأ الوعي يتشكل عندما حاول التأويل والفهم لمظاهر الطبيعة وتحولاتها. وبمرور الزمن إستطاع الإنسان ان يطور علاقته بالأساطير وأن يفكر في سر هذا الكون وفي وجوده من خلال وعيه الإنساني، فكانت سيرة الفلاسفة والمفكرين وأحوالهم العلمية ومنذ البدء تدور حول وضع مسلمات وأسس وقواعد فكرية سليمه لفهم جوهر الحياة، او ما يكمن خلف الظواهر. وهكذا بدأ افلاطون في طرح فكرته الفلسفية وهو ان الأشياء ليست كما تبدو، به ظلال لما هي كائن هناك في الحقيقة، ومن ثم فهي تعد الوسيلة الأعمق للفهم.. وهكذا بدأت بمرور الزمن تتشكل في الفكر العقلاني وذهبت بحدودها القصوى في العصور الحديثة عندما ارتقى الإنسان بفكره وعلمه تجاه ما هو متخيل بعد إن تضامن العقلي واللاعقلي في إظهار دور المتخيل، عندما توقف الفكر الإنساني إزاء حدود المعرفة العقلية، والأمر نفسه نراه في الفن لاسيما المفاهيمي عندما قدم الفنانون من خلال نشاطهم الإنساني عملاً يستفز وعي المتلقي، وثقافته وفكره عندما يقوم بعملية إدراك جوهره لاجماليته وكتابته وطرحه عبر اللغة، ولذلك كان التمرد على الواقع هو صورة من صور الفن المفاهيمي، إذ أصبح الفن يرواد المخيلة والفكر وما يحيط بهما من أشكال وصور ورموز في الخارج. وعليه يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤلات الآتية:

١-ماهي التجليات الفكرية في الفن المفاهيمي؟

٢-ماهي أهم المؤسسات والمرجعيات الفكرية.؟

٢-أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في انه يسلط الضوء على الأسس والإطر الفكرية في الفن المفاهيمي، وكذلك التناغم ما بين الجانب الفكري والفلسفي والمنجز الفني المفاهيمي.

٣-هدف البحث: تَعرُّف التجليات الفكرية في الفن المفاهيمي.

٤-حدود البحث:

الحدود الزمنية:١٩٦٠-١٩٧٧.

الحدود المكانية: في قارة امريكا.

الحدود الموضوعية: فن الأرض، فن الجسد، الفن لغة، الفن التقليلي.

٥-تحديد المصطلحات:

*التجلي لغةً:" الجليَّ ضد الخفي و(الجلية) الخبر اليقين. والـ (جَلاء) أي وضَحَ. و(جلى) السيف(تجليه) كشفهُ و(تجلى) الشيء تكشف."[١]

*التجلي اصطلاحاً: " التجلي تجربة لا يقتصر دورها على الإستثمار؛ إنها تعني ايضاً الشخص الذي يتناوله الفن، فكل من يشارك في لعب الفن لا يستطيع الهروب من تجلي كيانه فبينما يجري تجلي تجربة الفن وفق ما يُمثل، فان الفن يكشف في نفس الوقت عن وجودنا ككائنات في هذا العالم، وعن وجود عالمنا الذي تحول فجأةً."[٢]. كما يعد العالم تجلياً في لعب العرض إذ أنه" ليس مجرد نسخة قريبة من العالم الفعلي، بل هو العالم ذاته في حقيقة وجوده. فمفهوم المحاكاة في كلا العرضين لا يعبر عن مجرد نسخة بقدر ما يدل على إظهار لما يتم عرضه. فحضور العالم مرتبط بالعمل وبدون محاكاة في العمل فأن العالم لا يكون موجوداً كوجوده في العمل، وبدون أداء فان العمل لن يكون موجوداً."[٣]

*الفكر لغةً: (فَكَرَ) في الأمر – فكراً: أعملُ العقل فيه ورتبَ بعض ما يعلم ليصل به الى مجهول.(فكر) في الأمر: مبالغة في فَكَرَ. وهو أشيع في الإستعمال من فَكَرَ. و– في المشكلة: أعمل عقله فيها ليتوصل الى حلها. فهو مفكر."[٤]

*الفكر إصطلاحاً:" الفكر اعمال العقل في الأشياء للوصول الى معرفتها. ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية. والفكر عند(ديكارت) يشمل الإحساس والإدراك والتخيل والشك والإثبات والإرادة. بينما الفكر عند (كانت) هو القوة الإنتقادية، والفكر المتعالي عنده هو الفعل الذي يربط الظواهر بقوتي الفهم والحدس"[٥]. والفكر او الفكرة: يمكن ان تقال هذه الكلمة، في كل واحد من معانيها، على مجمل الوقائع المعتبرة(الفِكر)، وبالمعنى الأوسع تشمل كل ظواهر العقل." ما هو شيء يفكر؟ انه شيء يرتاب، يعني يتصور، يقرر، يريد ولا يريد، ويتخيل ايضاً ويشعر."[٦]

التجليات الفكرية: هي الأفكار على إختلاف مؤسساتها ومنطلقاتها الكامنة في الفن المفاهيمي، بالشكل الذي يستدعي حالة التأمل والتحليل والتركيب والتأويل من لدن المتلقي، وعلى وفق منظومة تتحرك في ضوء تجليات معرفية وفكرية وفلسفية.

الفصل الثاني: الأسس الفكرية في الفلسفة والفن.

يقدم لنا مسار تأريخ الفلسفة سيلاً من الاحتمالات تجاه الظواهر، في ظل تنافذات فكرية من قبيل المفهوم والمعنى والتصور والفكرة، الأمر الذي يؤدي بالذات إلى العيش في الحدث الطبيعي أو الفني نفسه أو السياق، مثل قيامها– أي الفلسفة– بجولات ميدانية أو بصيغة المشاركة التي كثيراً ما كان يصاحبها حالات انفعالية أو إدائية او شعورية. إن هذه المعطيات قد كشفت عنها الوقائع الأُسْطورية غير المسلَّم بها منطقياً، وغير المعقلنة، فكانت وجهات النظر الفكرية المتعددة التي يتمتع بها العالم تجاه الأشياء، هي المعبرة عن تلك الوقائع، وبغية إشباعها، شرعن العقل البدائي أو لنقل العقل المفكر الأول، تعقل الأشياء وتفسيرها وتأويلها على وفق مبادىء حتمية آلت على نفسها منح الوجود معقولية، فاللغة إزاء الظواهر الأسطورية تعد جزءاً من الطبيعة التي لا تحتاج الى إعادة نظر، أو البحث عن العلل أو الحجج والبراهين ما دامت العلاقة تتجلى في الدينامية المتجانسة والمنصهرة بين الواقع واللغة أو الوجود والفكرة التي تُعد بوصفها دينامية تتناسب وطبيعة التحولات المستمرة في الوجود. إذاً هي الجزئي الذي يشق طريقه في الكلي، مثلها مثل المحاولات الرامية إلى البحث عن المفاهيم والمعاني واستحضارها

جمالياً وشعرياً في الثقافة الإغريقية، حيث يستدعي منا البحث في ذات الثقافة فلسفياً، لكونها ثقافة شديدة التعقيد، ومركبة وتحمل دلالات متناقضة في مفاهيمها وافكارها. لم يطرأ أبداً على فكر صانعي التعاويذ والأبيات الشعرية، والمرثيات وأناشيد الحرب، أن ينجزوا أي شيء فردي، بل إن مفهوم الشعر عندهم كان في أساسه مجهول النسب، وكان موجهاً الى الجماعة بأسرها، يعبر عن أفكار ومشاعر يشترك فيها الجميع.[٧] إذ إنهم– أي الفلاسفة الأغريق– منحوا أفكارهم ومتقابلاتها من الأشياء في العالم معانٍ وأبعاداً دلالية لا تخلو من مطامح شخصية وهذا بالطبع ناتج من الروح الإنسانية وسريتها وذلك بميلها الى الترميز في التعاليم وبمنأًى عن عالم الظواهر المحسوس.

لقد اعتادوا الفيثاغوريون أن يفسروا الظواهر، وكل الموجودات بما يتخللها من أسرار العدد، حتى انهم عرفوا الجمال بعبارات تسودها ألفاظ الكم والكيف، وإشارات تدل على المكان، فمفهوم الموسيقى انتظام الأصوات، ومفهوم الجمال انتظام في نسب التشكيل والتجسيم[٨]. وهذا يعني ان االأفكار والمفاهيم المرتبطة بها حتى تكون معقولةً لدى(الفيثاغوريون)، فعلى الرمز العددي أن يعمم على جملة من الممارسات والتصورات والأفعال لتصبح مفهومة بدرجة كبيرة. وباتجاه مختلف نرى اللغة لدى السفسطائيون لا زالت واقعة تحت تأثير اشتراطات الفكر والوعي الذاتي والنسبي الذي يجعل من معرفة الأشياء إشكالية إنسانية وليست موضوعية، فالإنسان لدى الفكر السفسطائي لن يفهم شيئاً، وإن فهم فهو عاجز عن نقله الى الآخرين، ولأنها ذات نزعة إنسانية، فالفن والفلسفة والشعر والخطابة لا تنطوي على مرجعيات فكرية وعقلية، مقارنةً بالتمويه والخداع والنسبية والشك، ومن ثم ينشأ التناقض في الأفكار والمعاني لعدم الوضوح في الرؤية، ولذلك كانت اللغة عندهم اصطلاحية، وبإمكان المتحدث أنْ يشكلها كيفما يشاء، ومن هنا يتبين موقفهم الخلافي مع(افلاطون) إذ ان الموضوعية لديه تتحقق عندما تدرك الأفكار والمفاهيم الكامنة في الظواهر، وهذه تتم في ضوء عمليات عقلية جدلية، ولذلك تستمد الأشياء فاعليتها وجمالها من مشاركتها في الفكر بالذات، فالوجود الفني والجمالي لا يتحدد حسياً، بل ليس شرطاً حصوله على المكانية في أنْ يبدو فيه الجمال أو الحقيقة، إنما التعويل على أهمية تلك الفعالية للعلاقة الجدلية التي يمارسها الشيء مع الفكرة بالذات، بالشكل الذي يؤدي بأن تتجلى صورته الكامنة في الشيء، بوعي فكري انفصالي تمارسه الذات بعد تحولاتها الارتقائية وصولاً إلى الوعي بالفكرة. إلا مفهوم المحاكاة عند أرسطو تختلف من حيث أنها ليست تقليد حرفي للظواهر الطبيعية، إنما هي متضمنة في الممارسات الفكرية والخيالية الداخلية التي يقوم بها الفكر بطريقة ينبثق من بين حدودها مقترحاته، إنها عمليات انتزاع الصور من الظواهر الطبيعية بواسطة الفكر، وهذا ما يسوّغُ الرابطة ما بين الكلي وهو المفهوم الخالص، والجزئي المشار إليه في الواقع الحسي الملموس. كما أن المعارف المكونة للافكار تشكلت بفعل العلاقة القائمة بين الفكر والموضوع، في ضوء مشاركتهما في فعل المعرفة مثلما قدمته نظرية المعرفة لدى(أفلاطون)و(أرسطو) التي تبين قدرة العقل على أن يمثل موضوعه، أو أن يكون مطابقاً له، بعد أن تتشكل صورة الأشياء في العقل فيصبح العقل كموضوعه.

إلا ان فلسفة(ديكارت) قدمت لنا صياغة نظرية معرفية مختلفة ومستقلة قائمة على الفكر الإنساني، ولذلك هو يؤكد" على وجوب الاقتناع بصحة شيء ما بالإستناد إلى بداهة عقلنا، وليس على بداهة تخيلنا، أو حواسنا. وفكرته الأساسية هي أن صحة قضية لا سبيل للشك فيها، يجب أن تكون صفة ملازمة لها لا تعتمد على أية

ظروف خارجية "[٩] .إذ ان الأفكار العامة هي التي بها تتشكل المعاني والصفات الجزئية، فالشكل واللون هي في حقيقتها نقاط دوال على الأشياء الظاهرة، فتكون لها صفة الامتداد والتغير والحركة، فتبقى موضع شك، في حين أن مفاهيمها تدرك بالقدرات العقلية وحدها. إلا أن العلاقة بين الفكر والوجود بعد أن اتخذت مع(ديكارت) بعداً إنسانياً(مادياً)، فإنَّ الفيلسوف الألماني (كانط) سعى إلى تأسيس موضوع المعرفة بتبني تصورات وافكار ذاتية كعوامل ضاغطة في إضفاء المعنى والدلالة على الظاهرة الممكن استيعابها بالملكات العقلية والفكرية بوسائط زمانية ومكانية وعليَّةٍ، في قبال ما لا يمكن إدراكه على نحوٍ يبقى في مستوى اللامفكر فيه.

إلا أن الحكم الجمالي لديه ليس حكماً موضوعياً ومعرفياً او فكرياً، إذ لا يمكن استخلاص هذه الضرورة من الأفكار المحددة، ومن ثم فهي ليست مطلقة، كما أنها لا يمكن استخلاصها من كلية التجربة ، ولذلك يبقى موضوع الحكم الجمالي أو الجميل يتسم بلا فكرة او مفهوم، حيث إن المتعة لا تكون جمالية إلا في ضوء انفصالها عن الفكر بالذات، أو تتصف بقدر من الاستقلالية، يجعلها تبدو بعيدة كل البعد عن أنموذج الفكر المتعالي. وأما مع الفيلسوف الألماني(هيغل) فإن الفكر يتجلى تصاعدياً بين الدينامية الحاصلة بين الذاتي والموضوعي، في مستوى جدلي مع التأريخ وكذلك تنافذ الفكر مع الوجود، فثمة تأملات حول الفكرة المفهومة على أنها مركبة من عناصر متنافرة، فعالم الفكر، وهو الذي تصنف المعارف والفنون على ضوءه، إزاء أصالتها المرتبطة بمدى تحقق المعقولية في المعرفة أو الفن والجمال، التي تتجلى في درجات متفاوتة، ابتداءاً من المحسوس الذي يمثل الأدنى الى المجرد بوصفه معقولاً. ويؤيد(هيغل) في ذلك قول(أرسطو):" ليس هناك من علم إلا عن العام. فالفن يبلغ وبدءاً من مستوى الإدراك إلى مستوى التعقل ليصل الى مرحلته الأخيرة وهي إدراك المفهوم إذ يختفي بكونه أثراً"[١٠]

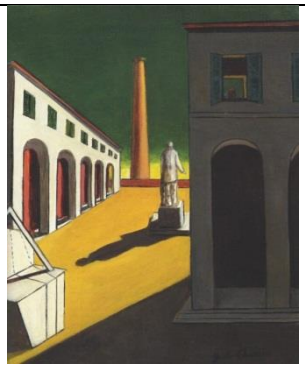
أما التوجه الحدسي الذي تمتعت به فلسفة الفيلسوف الفرنسي المعاصر(برجسون) أدى بها إلى أن تستوطن لغته الفكرية والجمالية أطيافاً عديدةً من التداخلات والتمازجات التي تحمل دفقاً من المشاعر الحيوية، حيث تيار الديمومة القائم على الحدس الذي يتضمن الذاتي والموضوعي في آنٍ واحدٍ في ضوء لغة تعجز عن احتواء التعاطف والاندماج الكامل الحاصل بينهما، أي بين الوجود والتغير، لأنها تعمل في مستوى الغرائز للكائن الحي. وكذلك إدراك الجمال فهو إدراك للديمومة، وإذا ما حاولنا إدراكه فكرياً، فإن ذلك سيؤدي إلى اندثاره وتلاشيه لأن من صفاته(أي الجمال) الشعور المتدفق به في نفوسنا" ولذلك يرفض صفة الجمال في عملية الضحك ليرى فيها آلية محضة تحد عفوية الوجدان، وتجعل من الشعور قوالب رمزية ثابتة"[١١] فهي أشبه بالمشاهد الآلية التي يتجلى من خلالها فكرة دفق الحياة المتخلصة من كل فكرة مفهومية او ميتافيزيقية خالصة، مثلما الفن الذي يتسم بالفردية على النحو الذي يتفادى المقولات او القوالب المعرفية او الفكرية الجاهزة.

الفصل الثالث: الأبعاد الفكرية في فن الحداثة وما بعدها:

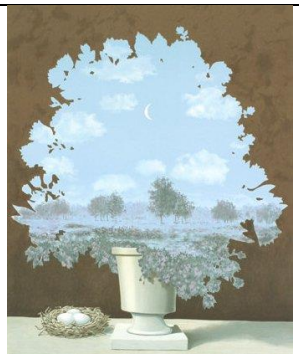
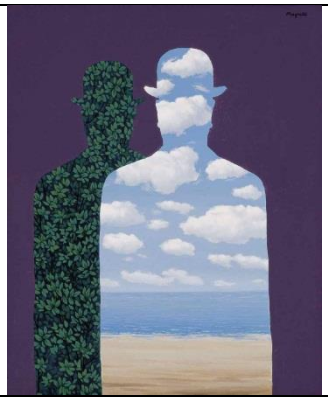
إن الفن لا يزدهر بما هو معطى مادي وإنما في ماهيته، فيفهم في فضاء تأويلي للغة التي ليس لها مهمة تواصلية وحسب او تفسيرية. إذْ تحمل اللغة البصرية استعدادات فنية يشكلها ما هو خيالي وشعري، إذ إن عمل اللغة هو شعر الوجود الأكثر أصالة والفكر الذي يفكر في الفن كله بوصفه شعراً، ويكشف وجود لغة العمل الفني، لايزال هو نفسه في طريقه الى الفلسفة على ما يتمظهر ويتجلى في طريقتها الخيالية والشعرية الخاصة في الكينونة،

وهي لغة تتصف بكونها لا تَحَجُبّ، وكونها قادرة على الاستدعاء من الغياب الى الحضور.[١٢] إذ أن اللغة الشعرية ازاء ما تتمتع به من شمولية، قادرة على استدعاء الدلالة الأصلية للأثر، سيما وان الفن على وفق هذا المنحى، يسترجع التراث في حدود التأويلية المشروطة بالفكر، وكذلك الفن التشكيلي الذي عمل بالاتجاه نفسه الذي سلكه فن الشعر بكونهما مشروعين للإحالات، الذي يجعل منهما ظواهر ذات ماهية قابلة لإضفاء المعاني والدلالات المخصصة لصياغة صور الظواهر من لدن المتلقي، مما يكسبها ماهيات خاصة تتمتع بالانفتاح على العالم، من حيث قدرة الوعي على رصد الموضوع الفني والجمالي ومن ثم تشكيل كينونته- اي الوعي- بالانفتاح عليه.

وهناك نماذج بالاتجاه نفسه للفنان السريالي (دي كيريكو) شكل(٢،١) المفعمة بالتراث والميثيولوجيا، إذ رسم الفضاءات الموحشة المُحمّلة بالرموز والأقنعة الخالية من الملامح، لترمز الى كل ما من شأنه أن يعزز من مكانة العوالم الخيالية القابعة خلف الظواهر، وتغليفه باستشفاف ممكناته الفضائية كحقيقة ذاتية، منبثقة من عوالمه الخارجية، فتبدو الظلال الحادة للمَشاهد، أكثر حقيقة وحضوراً من نماذجها الأصلية. وهذا ما يكشف لنا عن نقاط الخلاف مع الاتجاهات التي حملت فكراً وجودياً خالصاً مثلما في أعمال(خوان ميرو) شكل(٤،٣)، من رفضها القاطع لكل ما هو واقعي أو تهكمي، وصولاً الى نوع من التجريد العقلي بالمعنى السارتري.

			
شكل(١) دي كيريكو	شكل(٢) دي كيريكو	شكل(٣) خوان ميرو	شكل(٤) خوان ميرو

وكذلك الإهتمام بالتفاصيل في أعمال(رينييه ماغريت) وجمعها للمغاير والمختلف بين علاقاتها، التي تعج بالغموض والغرائبية والسحرية شكل(٨،٧،٦،٥)

			
شكل(٥)	شكل(٦)	شكل(٧)	شكل(٨)

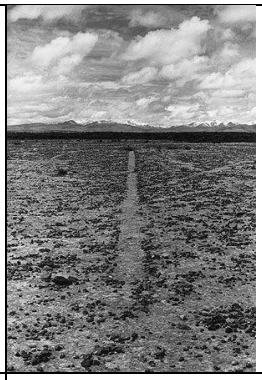
ففي الشكل(٦) لا يتناسب المشهد الليلي في الخلف مع الإضاءة المسلطة على الأشكال الموضوعة على الطاولة في المقدمة، ولكنه يكتفي بتسجيل التقابلات بين المساحات المضيئة والمعتمة، أو بنوع من السرية السريالية التي تستعير وتزيح كل ما يعكر صفو الصفاء الشاعري لعمله، وعلى الرغم من شبح العزلة المحاط بالغموض الذي ليس له معنى محدد ، فهو يركز على الرمزية التلميحية التي بها يخترق العالم الخارجي، ولكن بالاستقراءات الفكرية والفلسفية، التي كثيراً ما وسمتْ بها أعماله نتيجة الوحدات المركبة، بما تثيره من قدرات دلالية ومعنوية.

وهذه مقاربة فكرية مع ما ذهب اليه موقف الفيلسوف الألماني المعاصر(غادامير) من الفن، إذ يقف موقفاً معارضاً للوعي الجمالي، فهو يعد تراجعاً للوعي الذاتي وانحساراً الى الداخل، وهو بمنزلة خبرة داخلية تنعكس في التأملات التي تجعل من العمل الفني مجالاً لحوار الأفكار، للوصول الى الوعي الذاتي الخالص، فالحوار الجمالي يبقى متاحاً في ظل الهيمنة المتبادلة بين العمل الفني المقدم على نحو نظريات الفن للفن والوعي الجمالي، إلا أن محاولات استعادة المعنى الأصلي للعمل تبين لنا مدى تجرد هذا الوعي." وإذا كان(غادامير) يتحدث عن" وسط كلي" فذلك لإن العمل الفني من وجهة نظره لا يمتلك أي وجود واي نمط للتحقق إلا في عرضه وتمثيله، الذي ينصهر مع تجربة المتلقي. وفي هذه النقطة فان(غادامير) يذهب ابعد مما ذهب اليه(هيدجر)، في حديثة عن التحول الى بنية، فالتحول لا يشمل الواقع فحسب، عندما يتم التعرف عليه، بل نحن ايضاً من يتغير، لذا فان الحديث عن التحول الى بنية يعني اشراك المشاهد في العرض الفني"[١٣] بوسيط مضموني(آيديولوجي واخلاقي وفلسفي)، يصل بين العالمين هما العمل الفني والوعي الخالص. وهو ما يظهر مدى تأكيده على التواصل بين عالم الفن وعالم الحياة، مع اقصاء كل معقولية استطيقية، وهو ما كانت تروم إليه الفلسفات اليونانية القديمة، بطابعها الجدلي القائم على الحوار والمشاركة.

إذ أن الفنون تنحل بالسياقات الاجتماعية المتفاوتة للمتلقي، ومن ثم الفن لا يمكنه أن يواصل العملية الفنية، أو أن يستكملها، من دون التجربة الآنية، التي تقام بين العمل الفني والحضور المتغير للمتلقي. وهنالك ثقافة الفن البصري، التي سميت لاحقاً ما بعد الحداثة، وهي في الأعم الأغلب، ضد المعايير التي فرضتها التصنيفات الفنية، مثل فن (الكولاج)، والأسمبلاج والفن الجاهز ، وفن البوب والفن لغة وفن الجسد وفن الحد الأدنى وفن الأرض، بوصفها فنون ما بعد حداثة، تَعِد الجمهور والبيئة وكذلك وسائل الأعلام والاتصال بمختلف اصنافها، مرتكزات رئيسة من مرتكزات التشكيل.

ولذلك أُدخِل فن الأداء(performance art) بوصفه يعود بالعمل الفني لسياقاته وسلالاته التأريخية ليكون المُشاهد أكثر وعياً بها.[١٤] مثلما في أعمال(ريتشارد لونك) في فن الأرض الأشكال(٩)(١٠)(١١)(١٢) إذ اقتصر النشاط الفني بقيام بجولات ميدانية، مثل التجول في الطبيعة، وتأملها، والتفكر فيها ومنها، وكذلك التقاط الصور الفوتوغرافية، ولذلك لم يتطلب العمل الفني قدرات فكرية وعقلية ووعياً جمالياً، ولكنه يتطلب إلهاماً وقدرة على مواجهة الطبيعة، في ظل الأبعاد الفكرية والسايكولوجية التي كثيراً ما تفتح فضاءات أوسع تتجاوز العوالم والأفكار والمعاني والمفاهيم المحددة،(مثلما تم تحويل آثار المشي في الطبيعة النائية إلى اعمال فنية نحتية). وإذا لم يكن باستطاعة الإنسان أن يعيش كل هذه التجارب،" وهو الموقف الذي رفضه(غادامير) معتبراً الفن جزءاً مركزياً في سيرورة تبلور

كل الخبرات الإنسانية. لقد قاد إهمال هذه الأبعاد إلى اخراج الفن من دائرة تجربة الحقيقة، أي فصله عن رسالته. في حين يعد الفن في جوهره جزءاً من هذه التجربة، وعليه يجب تجاوز ما يسميه(غادامير) بـ الدائرة الجمالية، فهي عائق كبير يحول بيننا وبين إتخاذ الفن سبيلا للبحث عن الحقيقة"[١٥] إذ أنها نظرية لا يتفق فيها الفن مع الحياة، وهذا ما يذكرنا بالحركة الرومانتيكية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، التي ترجع في أصولها إلى الفيلسوف الألماني(كانط) بفلسفته القائمة على الحقيقة المُعبر عنها من فكرتنا عن الشيء، وليس لها أي علاقة بعالم الظواهر.

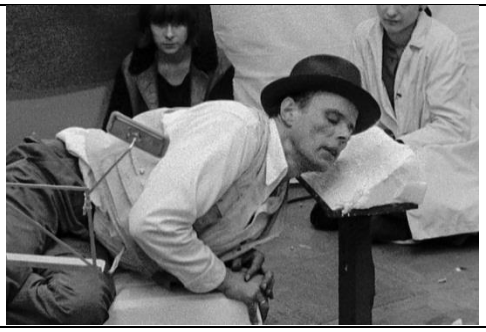
			
شكل(٩)	شكل(١٠)	شكل (١١)	شكل (١٢)

كما تشكل فكرة الحدث مقاربة للكينونة لدى(هيدجر) التي يحدث فيها الحدث، وهو الأثر الذي ينفتح فيه ليكون الحقيقة، ويستعرض(هيدجر) لوحة أحذية الفلاحة لـ(فان كوخ)، ليكشف لنا بها عن العلاقة بين العالم والأرض، العالم الذي يمثل الانكشاف، والأرض التي تمثل الانحجاب، وما بينهما يحدث حدوث الحقيقة الكامنة في الفعالية التي يقيمها الاسترسال والحوار الفكري مع التجربة المعاشة، وليس بالجانب العقلي الهوسرلي المجرد، وإنما ما تعرضه هي لنا، وبحد ذاتها في أفهامنا. وبالاتجاه نفسه يُعد الجسد في الفن المفاهيمي، أصل الحدث عندما تحدث به الحقيقة قيد الحدث، للعلاقة الدينامية بين الأثر الفني وحدوث الحقيقة، أي ترجمته الفنية كحدث. وفي ضوء فلسفة الحدث يبين لنا الفيلسوف الفرنسي المعاصر(جيل دولوز) مدى إسهاماته في هذا المجال، بعد أن سبقه(هيدجر)" فنحن بحاجة–وفقاً لدولوز– أن نتيح للفكر الانفتاح على ممكنات تكمن فيما هو خارج أو يتجاوز الأنساق والقوالب التي يبتكرها الفكر ذاته. وعلى الفلسفة أن تتحلى بهذا الانفتاح والتجاوب، وان تصيغ إشكالياتها وفقاً لما يستجد من أحداث"[١٦]، لهذا سميت فلسفة(دولوز) بفلسفة الحدث، أي فلسفة لا تواجه العالم بمعانٍ ومفاهيم أو أفكار مسبقة.

بمعنى أن الفنان مفكر كالفيلسوف، لا ينطلق من مقولات جاهزة، بل من نسق مفتوح، فبدل الوعي الجمالي بالفن، يتم تأسيس خطاب فكري مفتوح، يعبر عن نشاطات غير مألوفة، من حيث الاستدعاء لأزمة العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية برمتها، ومعالجتها بالتساؤلات التأويلية عن ماهية الأثر، ولكن من دون التخلي عن خاصتهِ كأثر مادي يفتح لنا ميداناً فكرياً بواسطته. إذ إنَّ الحقيقة في الفن تتجلى في وسيط الشكل بافتراض خطاب فكري ومفاهيمي، يتعزز عبر حوار الشكل– سواء كان الوان أو حجارة– لا لأجله بل لتحويل مادته، إلى فعالية وجودية، ثقافية، تحقق الانخراط في الصيرورة لاسيما في الشكل وعمليات تلقيه، بحيث تغدو التجربة كحدث ممسرح أو ممكن في ضوء الانفتاح على التعدد القرائي الآني واللاحق.

ومن هنا تتجلى لنا الأفكار في عمل الفنان الألماني(جوزيف بويز) عندما وضع نفسه في داخل غرفة مغلقة مع ذئب بري، او الإداء مع الجمهور، مدى التفسير اللاعقلاني كصورة لعالم أنطولوجي غامض، بامتداداته وتنوعاته وتمفصلاته وتعالقاته بين الحياة والموت، والوجود واللاوجود، والمعقول واللامعقول، والتي لها القدرة على توسيع مدارك الرؤية البصرية والفكرية، مما يجعلها قابلة للتشكيل الدينامي كصورة بالحدس، ولعلاقاتها بالناحية الاجتماعية والسايكولوجية المقترنة مع الوجود.شكل(١٣،١٤)

شكل (١٣)



شكل(١٤)

ولذلك فإن العمل الفني في مستواه الفكري والفلسفي على وفق هذه الرؤية يفقد طابعه الإنساني(ويتحول إلى طاقة وجودية تنتظم وجود العالم والإنسان معاً، وكان من الطبيعي– في ظل هذه النظرة– أن يستقل العمل الفني عن مبدعه، وان يكون مجلي وجودياً، ويصبح فهم العمل الفني مهمة وجودية تثري الوجود الإنساني في العالم وفهم الإنسان لهذا الوجود).[١٧] فتؤكد(تجربة معايشة الأعمال ذات الدلالة الحرفية على عنصر الزمن، مثله مثل التشكيل الذي ينتمي الى مذهب" الحد الأدنى في الفن"مثلما في اعمال(دونالد جد) يثير فينا وعياً حاداً بالزمن الذي نقضيه أمامه وننفقه في تأمله، وذلك لأن تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل، وإدراكه لحضوره الذاتي وحالته الشخصية في مواجهة العمل)[١٨] شكل(١٥،١٦،١٧،١٨) وكمشاركة أنطولوجية فإن الصورة" تؤدي وظيفة تمثيل، ولكنها تؤديها من خلال مضمونها الخاص بفضل فائض المعنى الذي تحمله، فما هو ممثل فيها أي الأصل، حاضر بكيفية أكثر أصالة كما هو في حقيقته" [١٩] .وفي مقاربة انطولوجية نفسها يقول الفنان(مارسيل دوشامب):" المشاهدون هم الذين يصنعون اللوحات الفنية "[٢٠] بمعنى ذلك المقدار الذي يخلفه العمل الفني من التأثير في ذات المتلقي وعبر وضعه الإنساني الذي لا يقف عند حدود النفس، بل إتساع الرؤية لتعيد من جديد تحفيز التفكير وفي موقعنا تجاهه. ومما لا شك فيه فإن هذا التعارض مع الوعي الجمالي هو نفسه الذي كشفت عنه فلسفة(غادامير) عبر إغتراب

شكل(١٥)	شكل(١٦)	شكل(١٧)	شكل(١٨)

الجمال وعزلته بوصفه معرفةً، وحتى تصبح هذه المعرفة أكثر خصوبة ونضجاً وتحولاً منحها(غادامير) بعداً وجودياً، لكونها تجربة قابلة للتلقي والمشاركة، ولذلك ابتعدَ(غادامير) كثيراً عن الوعي الذاتي الذي لا يسمح للمشاركة في اللعب ببلوغ الحقيقة الكامنة في الفهم. وبالإتجاه نفسه ذهبت فلسفة الفن عند(نيتشه) إلى ان" اللعب لا يترجم الا على عالم بلا غاية وبلا إحداثيات ممكنة، ولا مركز له تؤمة الموجودات، انه الفوضى بالمعنى الإيجابي للكلمة أي العالم وهو في صفائه وفي نقائه البكر كما لو لم تمسه تشويهات العقل المنظم"[٢١].

وهنا تتمظهر لنا مكانةُ التلقي وإدراكه وأهميته في العالم الجديد (ففي لوحة(تانجو)، وضع الفنان الأمريكي(جاسبر جونز) صندوقاً موسيقياً صغيراً، على خلفية كبيرة زرقاء وكتب في الركن الأعلى للوحة على جهة اليسار كلمة(تانجو)، بينما وضع أسفلها على اليمين مفتاحاً صغيراً يبرز من القماش ليديره المتفرج، فتنبعث الموسيقى من صندوق موسيقى آخر يختبىء خلف اللوحة. وعن طريق هذه الوسائل استطاع(جونز) أن يجعل اللوحة تدفعنا الى إدراك وجود المتفرج أمامها، ومشاركته الفعلية في تحقيقها عبر مدة زمنية)[٢٢] وبواسطته يتبين لنا ان التصور الأنطولوجي للفهم يتخذ لديه دلالة المشاركة، نظراً الى العلاقة الجسدية، بين المتلقي والعمل الفني، ثم ادراك المعنى والفكرة، وكذلك المساهمة في إعادة وجهات النظر بالتفكير والتشكيك فيه، لإثرائهِ وتجليه. وهنا يتجلى لنا الجوهر الفلسفي للفن إزاء سياقاته التصويرية والمفاهيم والأفكار التي يشتغل عليها عبر الرسائل الموجهة، لا على ما يشتمل عليه من قيم شكلية، بقدر تكثيف الأفكار الحاصل بفعل التلاعب بالخامات وطرق عرضها المُستَفَز لوعيه وثقافته.

الفصل الرابع: التجليات الفكرية في التشكيل المفاهيمي المعاصر (تطبيقات وتأويلات فكرية).

إن إيلاء الفكرة والمعنى الأهمية في فنون الحداثة وما بعدها كان تصور يراود مخيلة الفنان لاسيما المفاهيمي، التي إستفادت وبدرجة كبيرة من عالمها المحيط، وما يكتنزه من أشكال وصور وخامات واصوات ورموز وآليات ووسائط وتقنيات، إستطاعت ان تخرج بالفن عن طوره المألوف. ولذلك تمَّت استعادة الإرث الوجودي الذي لا يتوانى عن فكرة الذات، لإجل التجربة الوجودية، وهذا ما قدمه الفن التقليلي مثلما اسلفنا في أعمال الفنان(دونالد جد)، من الإطاحة باي مضمون شاعري وذاتي لأعماله، إذ أن المعنى يكمن خارج حدود الموضوع نفسه، وهو ما يدفعنا الى إعادة التفكير، في العناصر والعلاقات التي تشكل الكيان المادي، حيث يتم تحويل إدراك المشاهد الى الظروف الفعلية التي يمر بها اثناء مشاهدة العمل الفني، ومنها الفضاء الذي يهيىء الأرضية لنمو أصداء فكرية ودلالية تنطلق من وجودها المادي البحت. وهي لا يمكن أن تتحقق إلا في إتحاد الآفاق. إذاً هو ضد الفن الذي يُستعمل كأداة للتعبير عن الذات، أو الذات الجمالية ولا شأن له بالحياة. وفي لوحات (نيومان)(سوف تجعل مالا يمثل قابلا للتمثيل بل واكثر من ذلك إنما يخترع نيومان اللحظة نفسها، هذا الآن هو الرائع نفسه. سوف يصير" الزمن هو اللوحة نفسها" بل سوف يكون الرسم هو اللحظة نفسها" لكن ما الذي يثير تحديداً في رسوم نيومان؟ إنه العراء التشكيلي المحض. لقد إنهزمت كل المرجعيات والإحالات في رسومات نيومان. لا لشيء في اللوحة غير الأبعاد والألوان. لاشيء تبقيه اللوحة لفئة المؤولين والمفسرين والمحللين)[٢٣] لم يعد الفن بوصفه ظاهرة نوعية ، بل هو ظاهرة عامة تشير صراحة الى تفجر الأستطيقيا بوحي من الصورة، بإعادة استنساخها، وكذلك تأويلها بواسطة إنفتاح

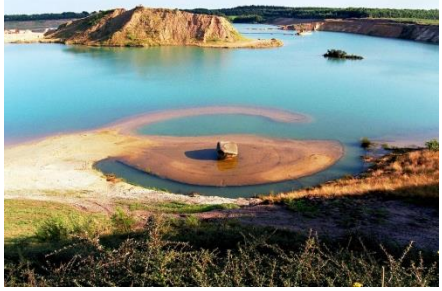
فضاءات العرض البصري، أو بمسرحة التشكيل، مثلما في فن فن الحد الأدنى، والفن لغة، وفن الجسد(الأداء)، وفن الأرض. شكل(١٩،٢٠،٢١،٢٢)

شكل(١٩)	شكل(٢٠)	شكل(٢١)	شكل(٢٢)

" إذ يقدم العمل الفني في هذا المعنى من خلال وسائل جمالية، وسائل للاستفزاز من شأنها ان تخلف إحساساً يستجيب للانواع المختلفة من التجربة التي تنشأ من السياقات الإجتماعية المتفاوتة. هذا الدور المتغير للمتلقي في عملية التلقي هو أيضاً تغيير عميق في دور العمل الفني في التأثير، ويتحقق تأثير الفن الحديث بدرجة اقل بفعل تقدير الأغراض الفنية"(٢٤)

وفي ضوء إضعاف ارتباط اللغة البصرية بالافكار والمفاهيم القائمة على أساس ثنائيات الحضور والغياب، او الدال والمدلول، كان الوعي بالتفكيك الذي طالما أرساه(دريدا) في قبال المفاهيم التفكيكية التي تعد كأدوات لفهم النص البصري منها مثلاً معنى المعنى أو فهم الفهم أو الأثر والأختلاف أو الأرجاء، من حيث تبيان القراءات التفكيكية بكونها قراءات ديالكتيكية مزدوجة تسعى إلى هدم المعنى باستمرار في محاولة يائسة– إن صح التعبير– لايجاد دوال مدركة بمفهوم محدد له صفة الإحالة أو المرجعية، ويقابلها العلامات في التفكيكية مثل الرمز والإشارة إذ تتوالد إزاء سياق تداولها، مما يعني التصدع والتشظي غير المحدود واللانهائي لتعددها القرائي، وتهميش كلِّ أنواع العلاقة التي يمكن ان توجد بين الفن والطبيعة، سوى المظهر المتجلي في الجمال الفني، أو إظهار العلاقة الطبيعية التي تروم الاحتفاظ بالواقع المحسوس لا الأفكار المتجلية، ولذلك يحتل مفهوم الفضاء في فن ما بعد الحداثة لاسيما المفاهيمي موقعا مهما، وهو أحد الأساليب التي سلبت الواقع الجمالي الذي كشفت عنه الحداثة في الفن، للأرتقاء به الى مستوى الفضاء الحياتي السائد. مثلما في فن الأرض والفن لغة وفن الجسد والفن التقليلي، إذ إن التفكيكية منحته بعداً استراتيجياً إزاء خلخلة القيم نتيجة صيرورة العلاقات اللانهائية بين وحدات العمل والأفكار المرتبطة بها وسيل المعاني، وقد استعمل فنانوا هذه الاتجاهات مواداً وخامات طبيعية موجودة أصلاً في طبيعة نائية وبصورة مباشرة، كالماء والتراب والأحجار الهائلة الحجم، إلى جانب استعمال خامات غير متوقعة تم تشكيلها في فضاءات وبيئات نائية غير مأهولة، فضلا عن تركيبات لمواد في فضاءات مغلقة، مما يستفز وعي المتلقي للبحث عن معنى الأفكار في سلسلة من العلامات في فضاء متحرر وغير مسوغ منطقياً. عبر استخدام مواد قابلة للنقل في الطبيعة." لقد كانت هذه العمال النحتية تبدو في ظاهرها وكانها تسعى الى تحقيق نموذج العمل الفني المطلق، القائم بذاته والمكتفي بنفسه. ورغم ذلك فغن هذا" الفراغ الدلالي" أو" الحياد الدلالي" الظاهري، الذي يميز هذه الأعمال، قد يدفعنا بدوره دفعاً إلى إعادة التفكير في موضوعاتها الفعلية."(٢٥) وقد سعى(سميثسون) بالإتجاه نفسه لتفعيل المشهد

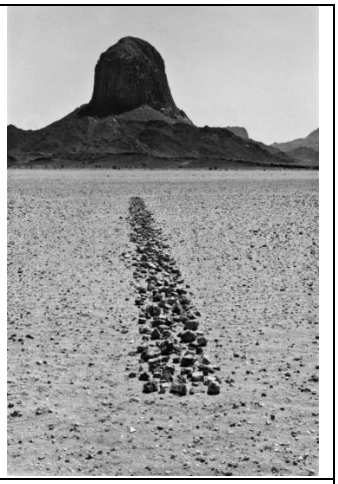
الطبيعي وذلك لعلاقة الإنسان بالبيئة غير المأهولة بغاية البحث عن أبعاده الزمكانية والجيولوجية والثقافية والسايكولوجية. لا بل أن(سميشون) نفسه لم تكن لديه فكرة مسبقة عن التحولات المناخية التي ستحيط بتكويناته لاحقاً، والتي ستقوم بكل تاكيد بتحولات طارئة وغير متوقعة على المشهد برمته شكل(٢٣،٢٤،٢٥).

		
شكل ٢٣	شكل٢٤	شكل ٢٥

"وتترتب على هذه النظرة الى كتابة التأريخ نتائج عديدة ليس فقط فيما يتعلق بفهمنا لطبيعة" حضور الماضي" في تيار ما بعد الحداثة بل ايضا بالنسبة لأي قراءة لتاريخ ما بعد الحداثة نفسها. ففي ظل هذه النظرة تنهار الحدود الفاصلة بين التاريخ والنظرية والنقد والسرد القصصي. ويصبح كل منها خطاباً يخلق موضوعه بنفسه ومن ثم تصبح مصداقية اي خطاب او نظرية موضع تهديد "[٢٦] وكثيراً ما تأخذ نظريات(سميشون) حول الفن نطاق العولمة، او الكونية معرباً عنها في البحث عن الإمكانيات التي تتيحها العمارة والنحت على حدٍ سواء، بما تحويه من كنوز مفهومية وفكرية دفينة سرية وغامضة ورمزية حملتها احرف اللغة، الى جانب الثورة التكنولوجية والمعلوماتية التي وفرها الحاسوب وما يحمله من رموز ورياضيات ونظريات، وأن هذه المرتكزات مثلت ثقافة مرجعية- إن صح التعبير- لأعمال(سميشون)، التي تحفر في المستقبل والماضي العميق على حدٍ سواء. فضلاً عن الاهتمام بالجوانب الشكلية فكانت الرمزية والبعد الروحي قد شغلت حيزاً كبيراً في اعماله، إذ كان الشعور بعظمة الطبيعة(التي خلقها الله سبحانه وتعالى) ورهبتها هو جزء من مشروعه الفكري والفني، والفلسفي، في مساحات غير مأهولة وذات فضاءات، وقد اقنعت الجمهور بصعوبة اكتشافها أو الوصول اليها، فكانت الوسيلة المناسبة لنقل تلك الأحداث هو التصوير الفوتوغرافي، الذي يوثق شكل من اشكال الحياة الصوفية- إن صح التعبير-، وذلك للخروج من الزمكان الذي يولد صدمة عنيفة لدى المتلقي، في دوامات غامضة تتجلى فيها النفس البشرية بمثابرتها ومداومتها في الطقوس، والتي تتجلى فيها اسمى المعاني الفكرية. ولذلك يستعيد(سميشون)- بواسطة تدخل الإنسان- الحفر في الطبقات الجيولوجية للظواهر الطبيعية، التي لحقها الدمار والزحف التكنولوجي من جانب الصناعة، فكانت مبادرة منه لإعادة النظر في الطروحات الجمالية، بالتفسير والتأويل، ادى الى توسيع ابعادها الزمكانية والفكرية.

كما أن التجليات الفكرية في اعمال(ريتشارد لونك) تأسرنا بعيداً مثلما في الاشكال(٢٦،٢٧،٢٨)، وفي موقع الاختبار تتركنا، بحدود العرض الوارد من العالم الخارجي، والذي يحمل آثاراً جسدية، تعد بمثابة مخلفات من الماضي السحيق، وان المشي حولها يوقض جميع الحواس، وهذا ما يقربنا الى نظرية(بريتون) في التلقائية للتعبير عن الوظيفة الحقيقية للفكر ضمن مشروعه السريالي، من أن السير في الطبيعة، قد يوقض او يكشف الكثير من الأفكار أو القدرات غير المستغلة للنفس البشرية، وان هذه العلاقة يمكن ان تتحقق على نحو مثير للدهشة، عندما تترك

اقدامنا علامات او آثاراً على الأرض." وفي كتابه(بعد نهاية الفن) يناقش(آرثر دانتو) فكرة(وفاة الفن) حيث يدعي ان الفن في تقدمه الخطي– كما اشار هيجل– قد وصل الى نهايته.. او على الأقل وصل الى النقطة التي تحول عندها الى فلسفة.. والأن تعرف اللحظة الراهنة في الفن باللحظة المكشوفة والمفتوحة لكل الإحتمالات "[٢٧]

		
شكل ٢٦	شكل ٢٧	شكل ٢٨

وللكشف عن الفن اخذت أعمال فن الأرض للفنان(لونك) وبصورة مباشرة بتحقيق الارتباط نفسه مع العالم الطبيعي في خطوط واشكال هندسية، متكونة من جنس الطبيعة نفسها، وبواسطتها تتجلى الأفكار مثلما الفنون في العصور القديمة، والآثار التي كانت تخلفها الأكثر دينامية، وكذلك قول الرسام التجريدي(بول كلي) بشأن الأفكار المرتبطة بالخط بأن ندعه يذهب في نزهة، وكذلك يمكن أن نستقرىء فلسفة(افلاطون) الجمالية من ان جمال الفن هو المعمول بالمساطر والزوايا والحجوم، ومن ثم جاء(سيزان) في الانطباعية ليحقق أبعاد هذه الرؤية التجريدية الهندسية بقوله الشهير: انظر بعين ترى فيها الكرة والأسطوانة والمخروط، وهي في أغلبها الأعم لغة بصرية فكرية مجردة، تعتمد على أسس مفاهيمية، من دون الاعتماد على أسس الوعي الجمالي، لأنه يصور الحدث الذي يكونه الخط من أثر السير في الطبيعة، والذي يتبنى جميع المتغيرات الطوبوغرافية، وبضمنها الأشكال الهندسية المتكونة في الجغرافيا، والمسافات التي يقطعها." مثلما يحملنا(نيتشه) الى عالم بلا حدود، والى نصوص بلا عناوين، والى دلالات بلا معنى، ثم يحملنا في آخر الرحلة إلى منظورية تفتقر الى الحقيقة."[٢٨]. ويمكن ان تكون الآثار إما بهيئة الأكتشاف، يتم تعيينها من لدن الفنان، أو بصمات اقدام الفنان نفسه على الأرض، وهي ليست آثار وضعية حققها أداء معين، بل هو لإنتاج علامة آنية على البيئة الطبيعية، بأداء الجسد، وبعيداً عن الوسائل التقليدية التي تنتج العلامة، في لغة بصرية وفكرية متخفية تُشرعن مصداقية الحدث، مثلما كان يتصور(نيتشه) من أن الأفكار غير المتعارفة يمكن ان تأتينا من خلال السير في الطبيعة. كما أن(كوزوث) الفنان المفاهيمي الآخر، من الذين تأثرت اعمالهم بما توصل اليه (لودوفيج فتجنشتاين) و(سوسير) بفلسفة اللغة، في التأسيس للعلاقة بين الفكرة واللغة، تلك اللغة التي نتداولها للتعبير عن الفكرة أو الصورة الذهنية التي تتمثل فيها الشروط السيميائية من دال ومدلول وعلامة، وليس من المستغرب أن تكون تلك اللغة لدى الفنان، الوسيط أو الموضوع الذي يتجلى في الإستعمال اللغوي.[٢٩] وفي معرض(غرفة المعلومات) شكل(٢٩) يمكن أن يقال الشيء نفسه إذ قدم (كوزوث) تراكيبه المفهومية في غرفة

للقراءة– التي تعد جزء من مكتبة– تتألف من اثنين من الطاولات الخشبية، ومكدس فوقها مجموعة من الكتب وباختصاصات مختلفة، فكان التعامل معها، يدعو الى استنباط جزء كبير من المعلومات والأفكار منها، في فلسفة

شكل(٢٩)	شكل(٣٠)	شكل(٣١)

اللغة، فضلاً عن الأنثروبولوجيا البنيوية، ونظريات التحليل النفسي، وكذلك ما تعرضه الصحف الأميركية في نيويورك من عناوين اشد إثارة للجدل. ولذلك يمكن ان تعد اعمال(كوزوث) في اللغة كأستراتيجية مهمة قائمة على استعمال اللغة ودورها في تجلي المعاني والأفكار في الفن. شكل(٣٠،٣١).

إن العلاقة بين اللغة القائمة على الصورة، والمشاهدة عن طريق الأداء، أو العلاقة بين الأداء والتصوير، يكشفان عن فكرة(كوزوث)، في عدم الأستقرار العلاماتي، بوصف اللغة من حيث إنها مدلول أكثر فاعلية أو وسيلة لنقل الأفكار او المعلومات الفنية من أي مادة عيانية، وهذه هي الفجوة الحاصلة ما بين المواد كاشكال والأفكار بصفتها مدلولات، وهي اساس العمل المفاهيمي. فالعرض او الحدث لدى(كوزوث) هو الفكرة وليست الظاهرة العيانية الموقتة، إذ أن الفكرة يمكن ان تكون متجلية، بإعادة صنعها بطريقة غير ذات صلة بشكل العرض، ولانها قائمة على اللغة فقد خرجت من التعاقدات، وذلك في تفكيك اصطلاحية الفن أو علم الجمال عبر السعى الى ردم الفجوة الحاصلة بين المواد والأفكار بواسطة الفعل التواصلي. وهذه تشكل مقاربة مع ما اسماه(هابرماس) بـ(العقلانية التواصلية). لقد" وضعت اعمال كل من دوشامب ووارهول وتجارب الفن المفهومي حداً نهائياً، بل إعتبرت كل أثر" مبتذل" هو بمثابة" عمل فني" وعلى هذا المنوال ستكون نهاية الفن، بمعنى ان يكون محكوماً عليه بالتكرار. إن فن القرن العشرين، وبسبب شططه، قد جعل بنيات الفن واعية. وقد نتج عن ذلك إنه قد اصبح ينظر تاريخ الفن اليه كآثار تقرها المؤسسة بالمفهوم الواسع" كأعمال فنية" مع إستبعاد– وخاصة في المرحلة الراهنة– تلك الإبداعات الفنية المخالفة للمعايير السائدة، التي تتحدى المراسيم والتصنيفات المسلم بها. "[٣٠]

لقد اخذت الأفكار والمعطيات الفلسفية مأخذاً كبيراً، في أعمال الفنان(كوزوث)، وذلك لإهتماماته الفلسفية والأنثروبولوجية، فكان الحوار المفتوح والآني في أعماله الفنية يتم عبر وسائل الإعلام، فضلا عن اسلوب المَشاهد في العرض، وكذلك الأضواء التي يبعثها (النيون الملون) والظلال وقد اخذت طابع بنيوي، إلى جانب اقتباسات فلسفية وفكرية أخرى ذات مغزى، لعبت فيها الممارسة في الفضاء، وكذلك إمكانية الإضاءة التي تذكرنا بالمسرح في وسط الظلام، وكذلك السياق المادي لما هو معروض، دوراً في تجلي الأفكار والمعاني ، في حدود البنية المعمارية والاجتماعية، التي تعد جزءاً من ثقافة اللعب في فضاء الصورة. وهو ما يدعونا الى استحضار مفهوم

اللعب لدى(غادامير)، إذ ان البنية الداخلية للعرض البصري يمثل فضاء اللعب، بما فيه السياق، والفضاء والمتفرجين والهدف، والتي تعد نقطة انطلاق المتلقي لتتجلى مفاهيمه الفكرية، واقعاً تحت تأثير بنية اللعبة برمتها، إذ ان" خبرة الفن هي خبرة بالوجود، بل اكثر من ذلك بـ" فائض الوجود" وهي خبر تكشف لنا بان الدور الذي تؤديه الذاتية دور ثانوي وهامشي، وعلى المرء إذا ما اراد ان يتعرف من جديد على الحقيقة من خلال الفن، أن يتغلب على ذلك الطابع الذاتي الذي أضفاه كل من كانط و شيلر على الأستطيقا."[٣١] ذي تؤديه الذاتية دور ثانوي وهامشي، وعلى المرء إذا ما اراد ان يتعرف من جديد على الحقيقة من خلال الفن، أن يتغلب على ذلك الطابع الذاتي الذي أضفاه كل من كانط و شيلر على الأستطيقا"

وفي حديث(بويز) مع ارنب ميت، شكل(٣٣)، تتجلى لنا الرؤية الفكرية في الطقوس غير التقليدية، إذ أن النشاط الأدائي في الحدث يمكن أن يؤول على إنه نشاطاً سياسياً إذا ما ادركنا حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وآثارها السسيولوجية والسايكولوجية، بعد إن تحول التركيز على أثرها من الفنان مقلد الصور الى ممارسات تشهد بناءاً متداخلاً من الثقافات والسياسة والإساطير والأنثروبولوجيا، ولذلك فإن(بويز) قَدم بواسطتها فلسفة تتجلى فيها الأفكار بواسطة ترحاله الدائم ما بين العروض الحية والمحاضرات المباشرة مع الجمهور شكل(٣٢) (٣٤) والمنحوتات الأدائية الاجتماعية، وهي في الأعم الأغلب قد شهدت تسييساً سياسياً لألمانيا ما بعد الحرب، إذ ليس غريباً ان نشاهد الأداء عند(بويز) يتنكر للعملية الإبداعية، بأن يخترق قنوات الاتصال في الحدث عبر فتح الحوار مع الماضي والحاضر، وهي استراتيجية الخروج من هالة الأفكار الآيديولوجية، في أداء غامض وحيوي، وغير محدد سلفاً، مشحون بقوة الأفكار والإشارات والرموز.

شكل(٣٢)	شكل(٣٣)	شكل (٣٤)

" من هنا يتحدد شكل القراءة التي تتميز عن غيرها من القراءات لان لكل قراءة مقولاتها الخاصة ونظامها المرجعي وشفراتها المميزة. من خلال ذلك تنبني الذات القارئة وتتمفصل داخل النص المقروء، وعبر مسار النص ينبني الموضوع التخييلي ويتشكل باستمرار تاركاً وراءه الأفكار المسبقة والمعاني الجاهزة والمواقف المكررة"[٣٢]. مما أدى إلى أن تُحل خصوصية العمل الفني انطلاقاً من الإستراتيجيات التي تبنتها مرحلة ما بعد الفن المفاهيمي في أواخر عام ١٩٧٠ إلى منتصف ١٩٨٠ بإستعمال أفق التلقي للفهم، وكذلك اللغة ووسائل الإعلام، التي اجمعت على أن تفهم الظاهرة الفنية كنص بصري يدخل في حدود لغة التفكيك الفلسفية التي من ابرز ملامحها التشظي والإنحلال، يقابله فشل الرهانات حول إمكانية الحفاظ على مستويات النظرية والتطبيق [٣٣] . إنه التواصل ما بين الفن والأفكار

ومن ثم تحولهما معاً إنطلاقاً من طريقة العرض الإستفزازية او غير الواضحة منذ الوهلة الاولى، إنها محاولة ربط الأفكار بشكل تواصلي ما بين العرض أو الإداء والجمهور، شريطة حصول تناغم مسبق فيما بينهم، إلى درجة حصول ذلك الإستكشاف من لدن المتلقي، وتقبل على نطاق واسع على إنها سرديات لقصص لها دلالات مختلفة، إنطلاقاً من إجتماع المتناقض والمختلف في تقنياتها.

الفصل الخامس: نتائج البحث والإستنتاجات.

١-إستعادة الإرث الوجودي في فن الحد الأدنى، تم على ضوئه إعادة التفكير في العناصر والعلاقات التي تشكل الكيان المادي للعمل الفني.

٢-إيلاء الفكرة والمعنى الأهمية القصوى في التشكيل المفاهيمي، سعت اليها مخيلة الفنان عبر التراكيب غير المتوقعة المستفزة منها، بالنظر لما يكتنزه من صور واصوات ورموز وآليات ووسائط قد خرجت عن طورها المألوف.

٣-عُد الفضاء مرتكزاً أساسياً للتجليات الفكرية فن الفن المفاهيمي، كونه يهيء الأرضية لنمو أصداء دلالية فكرية ومعنوية، تنطلق من وجودها المادي البحت.

٤-كان الوعي بالتفكيك واحداً من ادوات الفن المفاهيمي وميدانه المعنى، ومعنى المعنى والفهم والإختلاف والإرجاء، واهميتها تأتي من إنها قراءات ديالكتيكية مزدوجة تسعى دائماً إلى هدم المعنى القائم على اساس الثنائيات مثل الدال والمدلول أو الحضور والغياب، في قبال تجلي المرموزات والإشارات التي تتوالد في سياق تداولها غير المحدد واللانهائي، كمظاهر فكرية متجلية في الفن.

٥-ولدت السياقات الإجتماعية المختلفة والمتفاوته في الفن المفاهيمي انواعاً من التجارب المتغيرة والمؤثرة في عملية التلقي، مثلما في فن الأرض والفن لغة وفن الجسد وفن الحد الأدنى، أزاء خلخلة القيم في الجمال الفني، لصالح صيرورة العلاقات اللانهائية للنص والأفكار وسيل المعاني المرتبطين بهما.

٦-تجلت المعاني الفكرية في التفسير والتاويل عبر إتساع سياقات النص المفاهيمي الزمانية والمكانية التي حفرت في الماضي والمستقبل على حدٍ سواء، فكان الإهتمام منصباً في الجوانب الرمزية والروحية للفن المفاهيمي لاسيما في فن الأرض، فكان ميدانه الفضاءات الشاسعة وغير المأهولة، وهي جزء من المشروع الفلسفي والفني والفكري.

٧-إنهارت الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر والتأريخ والنقد والسرد القصصي، في ضوء التجليات الفكرية الكامنة في الفن المفاهيمي، إذ أصبح كل خطاب يُكوّن ويُنشيء موضوعه بنفسه.

٨-إن تصوير الحدث في الفن المفاهيمي عبر السير في الطبيعة، والذي تبنى جميع المتغيرات الطوبوغرافية، حققت تجلياً فكرياً مجرداً متنامياً إزاء عالم بلا حدود والى دلالات بلا معنى.

٩-وصفت اللغة بكونها مدلولاً اكثر فاعية في الفن المفاهيمي، ولذلك فهي واحدة من التجليات الفكرية التي سعت إلى ردم الفجوة الحاصلة بين المواد والأفكار بواسطة الفعل التواصلي.

١٠-مَثّل الموضوع التخيلي في التشكيل المفاهيمي تجلياً فكرياً، وهو يتشكل باستمرار معتمداً على الذات القارئة داخل وعبر مسار النص المقروء.

***الإستنتاجات:**

١-يوظف الفنانون في تجلي أفكارهم المواد والخامات والتقنيات المختلفة بغاية منح أعمالهم قدرات اكبر من الحرية الإبداعية، على مستوى الأفكار والأشكال المرتبطة بها.

٢-التجليات الفكرية في الفن المفاهيمي قد وثقت صورة من صور الصوفية، ولذلك فهي تجعل العمل الفني ينوء بالمحمولات والمعاني والدلالات والمرموزات والأفكار.

٣-يسعى الفنان المفاهيم الى الحفر في المستقبل والماضي البعيد عبر مشروعه الفلسفي والفكري بالنظر لما يحويه من كنوز سرية وغامضة ودفينه.

٤-وظف ومارس الفنان المفاهيمي تقنيات مختلفة في فن الأرض وفن الجسد والفن لغة والفن التقليلي، بغاية تفكيك إصطلاحية الفن وعلم الجمال.

٥-من العوامل الأساسية التي أدت الى الإنفتاح الفكري والفلسفي والمفهومي في الفن المفاهيمي، هي إنها قدمت وتعاملت مع قاعدة من المعلومات كاستراتيجية، بثتها نظريات التحليل النفسي والصحافة والإعلان والأنثروبولوجيا والتكنولوجيا، والنظريات والمفاهيم النقدية المعاصرة.

احالات البحث:

[١] . الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح. بيروت، لبنان : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص١٠٣-١٠٤.

[٢] رحابي جميلة، الفن، الحقيقة واقع التجلي في هرمنيوطيقا غادامير. حوليات جامعة قالمة للعلوم الإجتماعية والإنسانية(الجزائر) المجلد ١٥ العدد/٢. ١٢، ٢٠٢١، ص ١١.

[٣] هشام معافة. التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير.، منشورات الأختلاف، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠، ص١٩٩.

[٤] براهيم مصطفى، وآخرون. المعجم الوسيط. استانبول، تركية : دار الدعوة، ١٩٨٩.ص٦٩٨.

[٥] جميل صليبا. المعجم الفلسفي،.ج٢، منشورات ذوي القربى،قم، ط١، ١٣٨٥. ص ١٥٤-١٥٦.

[٦] اندريه لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية.مج٢، تعريب خليل احمد خليل، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان ، ٢٠٠٨. ص٩٥٥.

[٧] آرنولد هاوزر. الفن والمجتمع عبر التأريخ. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة ، بلا. ص٧٤.

[٨] محمد سعد حسان. مقدمة في علم الجمال. دار أجنادين للنشر والتوزيع ،الأردن عمان ، ط٢.، ٢٠٠٧. صفحة ٤١.

[٩] ستيوارت هامبشر. عصر العقل(فلاسفة القرن السابع عشر. تر، ناظم طحان ، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، .سورية، اللاذقية : ، ١٩٨٦. ص٧١.

[١٠] مارك جيمينيز. مالجمالية، تر ، شربل داغر. مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان ، ط١، ٢٠٠٩. ص ١٩١-١٩٢.

[١١] نورة بوحناش. إشكالية القيم في فلسفة برغسون. الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان ، ٢٠١٠. ص ٢١٨.

[١٢] الفروي، علي الحبيب. مارتن هايدجر" الفن والحقيقة" أو الأنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفارابي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨. ص٢٣٥-٢٣٦.

[١٣] هشام معافة. التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير.، مصدر سابق ، ص١٦٥-١٦٦.

[١٤] Katie Parent .Land Art and its connection to Landscape Arhitecture ،.University of Georgia,2007, p15-17.

[١٥] سعيد بنكراد. سيرورات التأويل من الهرموسية الى السيميائيات،دار العربية للعلوم،ط١، ٢٠١٢ بيروت لبنان ص ١٣٣-١٣٤.

[١٦] أحمد عبد الحليم عطية. جيل دولوز: سياسات الرغبة، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط١، ٢٠١١ ، ص ٢٥٠.

[١٧] نصر حامد ابو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط٧، ٢٠٠٥. ص ٣٧.

[١٨] نك كاي. ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٢، ١٩٩٩. ص ٢٦-٢٧.

[١٩] نصر حامد ابو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل،مصدر سابق. ص ٣٧.

[٢٠] ناتالي إينيك. سوسيولوجيا الفن، تر، حسين جواد قبيسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ٢٠١١. ص٩١.

[٢١] الزغبي، سمير. فردريك نيتشه: فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ٢٠٠٩، ص ١١٤-١١٥.

[٢٢] نك كاي. ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٢، ١٩٩٩. ص ٤٣.

[٢٣] المسكيني، أم الزين بنشيخة. الفن يخرج عن طوره،، دار جداول للنشر والتوزيع ، بيروت/ لبنان ، ٢٠١١، ص٢٨٤.

[٢٤] ديفيد إنغليز وجون هغسون. سوسيولوجيا الفن(طرق للرؤية)، تر، ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت ، ٢٠٠٧. ص ١٢٥.

[٢٥] نك كاي. ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، مصدر سابق، ص ٣٨.

[٢٦] المصدر نفسه، ص٢٧.

[٢٧] البغدادي، خالد محمد. اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ٢٠٠٧. ص ١٨٨-١٨٩.

[٢٨] الفروي، علي الحبيب. مارتن هايدجر" الفن والحقيقة" أو الأنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، مصدر سابق. ص٨٨.

[٢٩] Paine Webber .Teaching Art since ١٩٥٠, national, Gallery of Art,washington, ١٩٩٩,p٤٩.

[٣٠] مارك جيمنيز. الجمالية المعاصرة(الاتجاهات والرهانات)، تر، كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ط١ ، ٢٠١٢. ص٨٥-٨٦.

[٣١] هشام معافة. التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير.، مصدر سابق، ص١٤٤.

[٣٢] حسين خمري. سرديات النقد، في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم،بيروت، ط١، ٢٠١١،ص ١٢٥.

[٣٣] James ELKings and Michael Newman .The State of Art Criticism .New York, ٢٠٠٨,p٣٣-34.

المصادر:

- ابراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، استانبول، تركية، دار الدعوة، ١٩٨٩.
- أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط١، ٢٠١١ .
- آرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التأريخ. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة ، بلا.
- اندريه لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية.مج٢، تعريب خليل احمد خليل، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان ، ٢٠٠٨.
- البغدادي، خالد محمد. اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ٢٠٠٧.
- جميل صليبا. المعجم الفلسفي،.ج٢، منشورات ذوي القربى،قم، ط١، ١٣٨٥.
- حسين خمري. سرديات النقد، في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ٢٠١١.
- ديفيد إنغليز، وجون هغسون. سوسيولوجيا الفن(طرق للرؤية)، تر، ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت ، ٢٠٠٧.
- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح. بيروت، لبنان : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١.
- رحابي جميلة، الفن: الحقيقة واقع التجلي في هرمنيوطيقا غادامير. حوليات جامعة قالمة للعلوم الإجتماعية والإنسانية(الجزائر) المجلد ١٥ العدد/٢. ١٢، ٢٠٢١.
- الزغبي، سمير، فردريك نيتشه: فلسفة الفن والوهم وابداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ٢٠٠٩.
- ستيوارت هامبشر. عصر العقل(فلاسفة القرن السابع عشر. تر، ناظم طحان ، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، سورية، اللاذقية، ١٩٨٦.
- سعيد بنكراد، سيرورات التأويل من الهرموسية الى السيميائيات،دار العربية للعلوم،ط١، ٢٠١٢ بيروت لبنان.
- الفروي، علي الحبيب. مارتن هايدجر" الفن والحقيقة" أو الأنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفارابي، ط١، بيروت لبنان ، ٢٠٠٨.
- مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة: (الاتجاهات والرهانات)، تر، كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ط١ ، ٢٠١٢.
- مارك جيمينيز، مالجمالية، تر ، شربل داغر. مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان ، ط١، ٢٠٠٩.
- محمد سعد حسان، مقدمة في علم الجمال. دار أجنادين للنشر والتوزيع ،الأردن عمان ، ط٢.، ٢٠٠٧.
- المسكيني، أم الزين بنشيخة، الفن يخرج عن طوره، دار جداول للنشر والتوزيع ، بيروت/ لبنان ، ٢٠١١.

- ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، تر، حسين جواد قبيسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ٢٠١١.
- نصر حامد ابو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط٧، ٢٠٠٥.
- نك كاي. ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٢، ١٩٩٩.
- نورة بوحناش. إشكالية القيم في فلسفة برغسون. الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان ، ٢٠١٠.
- هشام معافة. التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير.، منشورات الأختلاف، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠.
- Katie Parent .Land Art and its connection to Landscape Arhitecture ،.University of Georgia,2007.
- Paine Webber .Teaching Art since ١٩٥٠, national, Gallery of Art,washington, ١٩٩٩.
- James ELKings and Michael Newman .The State of Art Criticism .New York, ٢٠٠٨.