Received: 3/1/2022 Accepted: 22/2/2022 Published: 2022

البُعد التقني في الفن المفاهيمي ـ دراسة في المادي واللامادي

م.د. رعد فليح حسن
كلية الفارابي الجامعة الاهلية
raadflaih@gmail.com

مستخلص البحث:

تتجاذب النص التشكيلي مجموعة عناصر تتنافس فيما بينها في الحضور والغياب كالواقع والخيال ، الموضوعي والذاتي ، المكان والزمان ، الخط واللون ، الشكل والمضمون وكذلك المادي واللامادي ،....وغيرها من الثنائيات التي تُأسسْ بحضورها تقنيات مختلفة تتبدى لنا على المستوى الظاهر في اختلاف اشكال النتاج التشكيلي منذ رسوم الكهوف ومروراً بكافة تحولاته التقنية التي أرّخت لأنماط هذا الفن ، وفي هذا البحث وعلى أساس حدود حضور المادي واللامادي فيها ، يأتي الفن المفاهيمي كإتجاه مابعد حداثوي متجاذباً بين حضورهما كأساس بناء تقني في التفكير والاخراج ، ازاحت البناء الفني المفاهيمي بإتجاه أشكال حققت خصوصية في المعالجة والطرح ، من هنا عرضت للباحث مشكلة بحثه التي تستدعي البحث والتنقيب لحضور المادي واللامادي في تقنيات التمثيل المفاهيمي في مختلف انماطه ، فكانت فرضيات البحث (ما هو البعد التقني في الفن المفاهيمي ؟ ما هي علاقة المادي واللامادي في حضورهما في الفن المفاهيمي ؟) ، اما اهمية البحث فهو اضافة معرفية للمكتبة التشكيلية ، وتتلخص أهدافه في (التعرف على البعد التقني للفن المفاهيمي كنمط ما بعد حداثي يمثل مؤسساتها ، وكشف المادي واللامادي وعلاقتهما في منجزات الفن المفاهيمي) . حدود البحث (1970 م – 2010 م) ، وازاء ذلك خاض الباحث في الاطار النظري الذي أعتمد التقسيمات التالية : مقدمة لمفهوم التقنية ، ومبحث اول : العلاقة بين المادي واللامادي في المنجز التشكيلي . ومبحث ثاني : تقنيات الاظهار في الفن المفاهيمي . هذا وبعد الخوض في موضوع الدراسة ، توصلنا الى مجموعة مؤشرات للإطار النظري أعتمدت كمعادلات تحليل العينات المختارة الممثل بإجراءات متبعة في جميع مجتمع البحث واختيار العينة ضمن مبررات سوغت اختيارها ، واداة البحث ودورها في الكشف والتحليل ضمن آليات معينة ، ثم اختيار منهج تحليل العينات (الوصفي التحليلي) . وقد التزم الباحث الأطر المنهجية لمادته المختصة بعرض النتائج المستنبطة التي يمكن ان نلخص أهمها بالآتي :

1. ينطوي الفن المفاهيمي على صفة التنوع التقني .
2. يعتمد الفن المفاهيمي على المزج بين المادي كممارسات تحيل حضور اللامادي .
3. حضور المادي الواقعي المباشر في فن الارض وفن الجسد وفن اللغة .

الفصل الاول : الاطار المنهجي

- **مشكلة البحث :**

نظرا لكون الفن التشكيلي ومنذ بداياته الاولى يمثل مجموعة معطيات تؤلف نصوصاً تولد استثارات تحقق اللحظة الجمالية من خلال لغة بصرية يقررها الفنان على أساس رؤيته الفنية وعمليات التحليل والتركيب في المنجز ، كانت هناك عدة أطراف تتجاذب النص التشكيلي مرتبطة بعلاقات تتفاوت في حضورها العيني وحجم توظيفها الذي تحدده أحيانا الطبيعة النسيجية لبنية العلاقات المرتبطة لمختلف المعارف المتأثرة ببعضها لأي عصر ما يؤثر في شكل مخرجات النصوص التشكيلية ووفقاً لزمكانيتها . ومن هذه الاطراف ما هو مادي وما هو لامادي يؤلفان أساس التحولات في أنماط التشكيل بناءاً على طبيعة وحجم حضور كل منهما الذي يشترط حضور الآخر مؤثراً ومتأثراً به بعلاقة جدلية متحركة تمثل خصوصية التشكيل ، ومن محددات هذا الحضور الفني بطرفيه (المادي واللامادي) هوالجانب التقني وأهميته في تجنيس النصوص وفقا لخصائص وعلاقات موادها التي تؤلف ظاهر العمل الفني وبقوانين فيزيائية تمثل اشتراطات الاستخدام والتوظيف للخامات وعلاقاتها ببعضها ، وقد مرالتشكيل بمتغيرات كثيرة تستدعي الرصد والدراسة . فمنذ المحاولات الاولى لإنجاز الاعمال التشكيلية والى يومنا هذا تعاظم الفهم لأهمية الجانب التقني في دخوله للجانب اللامادي ما استدعى الوقوف عند تقنيات الفن المفاهيمي المختلفة وكمدرسة ما بعد حداثية تحوي تنوع تقني وتحول مثلّ ثورة نقلت مفهوم التشكيل من المنجز التشكيلي الى مسرحة التشكيل وفق آليات الاظهار المعاصرة كفكر ووفق الطرح الفكري كتقنية ..ومما تقدم يمكننا تلخيص مشكلة البحث بالتساؤلين التاليين :

1. ما هو البعد التقني في الفن المفاهيمي ؟
2. ما هي علاقة المادي واللامادي في حضورهما في الفن المفاهيمي ؟

- **أهمية البحث :**

يعد البحث اضافة معرفية للمكتبة التشكيلية ، يستفيد منها الباحثين في الفن التشكيلي ،وطلاب الفنون الجميلة .

- **أهداف البحث :**

1. التعرف على البعد التقني للفن المفاهيمي كنمط ما بعد حداثي يمثل مؤسساتها .
2. كشف المادي واللامادي وعلاقتهما في منجزات الفن المفاهيمي .

- **حدود البحث :**

ـ الحد الزماني : 1970 م – 2010 م
مبررات الحد الزماني : لتعاظم انتشارها في هذه الفترة ولتنوع تقنياتها .
ـ الحد المكاني : (منفتح)
مبررات الحد المكاني : لتوسع الانتشار وللتركيب الواسع من تقنيات الإظهار.

تحديد المصطلحات : التقني ـ المادي ـ اللامادي

أولا : التقني :

ـ **اللغوي** :((التقني (في الفرنسية (Technique(adj ، في الانكليزية Technical ، وأصله في اليونانية Technikos).

صفة للعمل الذي تطبق فيه بعض الطرق المعينة لبلوغ نتائج معينة . ومع ذلك فأن بين التقني والعلمي علاقة وثيقة ، لأن الطرق التقنية ، وان اقتصرت في بداياتها على محاولات وتجارب متصلة ببعض الاغراض العملية ، الا انها تهئ في نهاياتها أسباب تكون العلم ، وكذلك العلم ، فأنه ، وإن كانت

غايته طلب طلب الحقيقة لذاتها ، الا انه يؤدي الى الكشف عن طرق فنية جديدة ، وتطبيقات عملية جديدة))(15- ص330).

ـ **الاصطلاحي** :((وقد يلمح (هيدجر) من كتاب محاولات ومحاضرات للمؤلف (اندري بريو Andr'e pr'eau) ، الى ان التقنية هي طريقة للكشف، او هي اكتشاف غير محجوب، او هي الحقيقة في المكان تنشر وجودها بشكل منظم)) (2- ص25،26)

ـ **الاجرائي** :((التقنية هي الكشف والاعلان عن مجموعة الوسائل والوسائط المستخدمة لتحقيق منظومة مادية او فكرية))

ثانيا : المادي :

ـ **اللغوي** :((المادي (في الفرنسية Materiel ، في الانكليزية Material)

المادي هو المنسوب الى المادة ، وهو مقابل للروحي (spiritual) ، تقول : القوى المادية ، والقوى الروحية . ومقابل للصوري (Formel) ، تقول : الحقيقة المادية والحقيقة الصورية)) (16- ص308).

ـ **الاجرائي** :((هو صفة تشيئ الظواهر وحضورها الانطولوجي ضمن الابعاد الزمكانية واعلان وجودها الموضوعي الذي يقع على النقيض مما هو فكري وروحي))

ثالثا : اللامادي :

ـ **اللغوي :(** اللامادي (في الفرنسية Immaterialisme ، في الانكليزية Immaterialism)

اللامادي ، لفظ وضعه (بركلي) لإطلاقه على مذهبه الفلسفي من جهة ما هو مذهب مثالي ينكر وجود المادة ، ويثبت وجود الافكار ، قال لا وجود الا للأفكار ، اما المادة فإنه لاوجود لها الا من جهة ما هي مدركة لنا ، فالوجود عنده هو الادراك ، واذا لم يكن موجودا ، واذا كانت اذهاننا تنطوي على معان متعلقة بالعالم المادي فمرد ذلك الى ان ارادة الله هي التي تخلق هذه المعاني في نفوسنا)) (16- نفس المصدر ، ص267 ، 268) .

ـ **الاجرائي** :((اللامادي : هي صفة الحضور المتجاوز لما هو موضوعي واقعي في ابعاده الشيئية ، من خلال التمثل الفكري او الوجداني او الروحي))

الفصل الثاني :الإطار النظري للبحث

<u>المقدمة :</u> مفهوم التقنية : تتناول هذه المقدمة لفظة (التقنية) الواردة في العنوان وانتظامها في مشمولاته لتحقيق حيز تأثيرها وتداولها ضمن مساحات عُني بها البحث الحالي ، الا ان حقيقة هذه المفردة كمفهوم لاتتحدد عبر مجال هذا البحث فقط ، بل تصل الى مديات أولية ، او تحقيبات ضمن بيئات زمكانية مختلفة وبحسب النعوت التي تُرصف الى جانبها .. فقد عرفها الانسان منذ معرفته الطبيعة وما محاولاته الاولى للتعاطي مع معطيات هذه الطبيعة ـ مستلهماً منها أدواته ومواده بانياً على أثرها نتاجاته المعبرة عن منظوماته المعرفية المؤثرة والمتأثرة فيها ـ إلا آليات تقنية تمثل وسيلته للتواصل مع جماعته ومحيطه منذ ان وعى أفكاره ومفاهيمه الاولى ، فهو حيوان تقني بقدر ما يتعلق الامر في التحول الحاسم المرتبط بهذه الصفة مقارنة مع الثبات التقني لبقية الحيوانات ((فللحيوانات الاخرى تقنيات ولها شكل اساسي من اشكال الثقافة ... ولكن الآلات والثقافات بالنسبة للانسان وحده ، هي العناصر الرئيسية في وجوده ، فليس غير الانسان قد تطور ثقافيا الى الحد الذي يتمكن من تعديل بيئته ونمط حياته البيولوجية والطبيعية باعتبارها كائن حي))(2- ص98) .

، على ان هذا التطور الانساني هو من منتجات التحول التقني ضمن الصور المختلفة لحياة الانسان والطبيعة .

قد يختلط مفهوم (التقنية) عند البعض مع مفهوم (التكنولوجيا) او مفهوم (الثقافة) ، وللوقوف على هذا التمفصل الهام بتوطين المفاهيم ضمن دلالاتها الصحيحة للمحافظة على قيمة أبعادها في ايصال المعنى الصحيح ، نعرض لرأي (لالاند) في تحديد مفاهيمها فيقول : ((التكنولوجيا . دراسة الطرق التقنية ، من حيث عموميتها وعلاقتها بنمو الحضارة أولاً ؛ هنا مجال للقيام بالوصف التحليلي للفنون والصنائع ، كما توجد في لحظة معينة في مجتمع معين ... ثانياً ؛ ثمة مجال للبحث عن الظروف وعن القوانين التي بموجبها يجري تطبيق كل مجموعة قواعد ، وعن الاسباب التي تعود اليها فعاليتها العملية ... ثالثاً ؛ هناك مجال صيرورة هذه الاعضاء او الأجهزة عينها ، سواء دارت حول مولد وذروة وانحلال كلٍ منها في مجتمع معين ، ام دارت حول تطور سلسلة التقنيات في الانسانية جمعاء ... ان مجموع هذه الدراسات الثلاث يشكل التقانة العامة ... فالتقانة (تكنولوجيا) هي نظرية او فلسفة التقنيات حيث يعطى لهذه الكلمة معناها الاوسع (ف . منتريه)))(24- ص1429)، والباحث يرى انه رأي مؤيد من (هيدجر) في ان ((مفهوم التقنية الذي سوف يستعمله كدلالة لها معنى فلسفي ... كأداة اجرائية ، ولفظة التكنولوجيا التي يمكن ان تحدد كإنعكاس على التقنيات ... ينتهي نهاية تدل على ... علم بمعنى علم التطبيقات العملية ، اي دراستها دراسة منظمة ، بينما التطبيقات نفسها هي التقنية ، وهذا الاستخدام مشروع ، ولكن الاكثر منه شيوعاً هو استخدام لفظ التكنولوجيا للتعبير عن عملية الانتاج التقني نفسه ، بالاضافة الى تعبيرها عن العلم الذي يدرس هذه العملية ، وهو علم لم يظهر الا حديثاً))(2- (مصدر سابق) ، ص98) وفي الحقيقة هناك تداخل بين العلم والتقنية ، اللذان يؤسسان لمفهوم التكنولوجيا والتي تعني علم الصنائع ، وتعرف كذلك بعلم الفنون والوسائل المستخدمة لتوفير ضروريات معيشة الناس ورفاهيتهم . ان التداول الاصطلاحي الواسع لمصطلح التقنية قد جرى توظيفه وفهمه في حالات متعددة وبدلالات متنوعة وفقاً لما قدمه المفكرون حملت متغيرات التأريخ في توسيع الفهم له في لحظته الراهنة ما يدل على نشاط معرفي يحاول الاحاطة بمفهوم هذا المصطلح الرجراج شكلت مادة معرفية تحقق درجة ارفع من الادراك في سياق تطور مفهوم هذا المصطلح الذي يدل على مجموعة مناهج فن او صناعة او هي مجموعة من السلوكات (الفنية ، العلمية والصناعية) تتيح قراءة المفكرين الذين حاولوا توطيد مفهوم هذا المصطلح ، ان يجري التأمل في الآليات المختلفة التي يواجه بها المفكر لمتغيرات التاريخ على اعادة انتاج منظور يتعلق بحدود نقل المصطلح وانتقال مفهومه . من هنا يصح تناول مستويات عديدة للتقنية وإظهار زوايا رحبة من خلال انفتاحه على بعض المفاهيم التي تساعد في فهم مداخله ، ففي محاولة لرصد مرجعيات (التقنية) واصولها التاريخية نجد حضورها كـ(فعل) مرتبط بوجود الانسان وكما مر ذكره ، اما حضورها كـ(مصطلح) او كـ(لفظ) ((فنجده مشتق من جذر هندي اوربي ويعني الخشّاب ، فلفظ tekton لفظ يوناني قديم يعني الخشّاب . وأصبح لفظ techne او tekton يشير الى مهارات عديدة ، وفي عصر هوميروس (750 ق.م) تحرر لفظ techne من لفظ tekton واصبح يعني المهارة او الصنعة . وفي عام 7500 ق.م اصبح لفظ techne يعني مهارة عقلانية)) (33- ص207 ، 208) كان افلاطون قد طرح اصل المفهوم بضاغط مرجعياته الفكرية المثالية في تقييد اقراره الفلسفي ضمن امتناع الحضور الذاتي للأشياء امام اشكالية اسبقية الوجود للفكر ، عند هذه النقطة يبدو استدعاءه مفيداً في بلورة المفهوم فهو يهتم بإنفتاحات تلتزم الميتافيزيقا كأصل لوجوده وتلتزم آليات الاداء العملي كمفهوم مرادف ينغلق على حدوده ، من خلال ما هو واضح في اعلانه ((ان التقنية ، او المهارة العملية فن إلهي وطبيعي معاً)) (2-(مصدر سابق) ، ص107) ، يأتي (ريجيس دوبري) في كتابه (حياة الصورة وموتها) ليثبت الحالات النموذجية الإغريقية المؤشرة لتحقيل المصطلح ومحاولة فصله عما يمكن له التداخل ضمن معطيات التعامل الانساني ، بتحليل اعمق للصفات التاريخية والعرضية في مساحات تزدهر فيها

آليات التأمل الأولي لنضج الفكر الانساني ما جعل (دوبري) يتفق مع تجلياتهم في تحديد شكل المفهوم إذ يرى ان ((للإغريق الحق في التمييز مفاهيمياً بين فعل الانسان الذي يقع على الانسان (فسموه براكسيس) وفعل الانسان في الطبيعة (الذي سموه techne))) (12-،ص123).

وفي اطار التحول المفهومي للمصطلح في سياقه الزمني ، مَثَّلَ العصر الاوربي الوسيط تحولاً مغايراً للإغريقي في تحديد نظرية عامة للإنتاج الفكري مرتبطاً بالمحددات الواقعية في عد مصدر التقنية هو العمل مصحوباً بفكرة العذاب والآلام ، وإنتقالاً الى العصر الحديث بإختلاف المرجعيات التكوينية وارتباطها بنوعية الرأسمال الذي تتوفر عليه دوائر السلطة والنفوذ وتحولات الحياة بإنتشار الروح الصناعية والميكانيكية كإشتراطات حدوث مفهوم التقنية وحلولاً بالفكر المعاصر بإعتبارها مركزاً جوهرياً في تغيير وجه الوجود ((وجوهر التغييرات هو ان وسائل الاتصال ، تحتل مكان العمل بصفتها القاعدة للنظام التقني . فالطاقة ما زالت تستثمر ولكنها ... تستعمل لإيجاد حالات شعورية ، وليس لتحريك أشياء مادية .. ان عصر الميكانيكا قد تراجع الى الوراء ... ليحل مكانه الدماغ الألكتروني (الكومبيوتر) وشعاع الليزر (او الشعاع المكثف) ، وهذا ليس مجرد تبدل في الشكل التقني او مظاهره الطارئة ... ان لها تأثير في النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وكذا الثقافية من الحضارة))(12- ص110 ، 111) .

وقد مر مفهوم التقنية بعدة تقاسيم إقترحها (منتريه) في (موسوعة لالاند الفلسفية) إذ يذكر إنه ((يلزم التفريق اجمالاً بين ثلاثة أصناف من التقنيات (1) ـ التقنيات بالمعنى الحقيقي (صناعة) ؛ (2) ـ التقنيات البشرية (الماعون الاخلاقي ، الاقتصادي ، السياسي) ؛ (3) ـ تقنيات الفنون الجميلة ، ومن ضمنها الأدب . تتسم التقنيات كلها بأنها جماعية وتقدمية))(24- (مصدر سابق) ، ص1427)

ومن خلال علاقة التقنية بالانسان يحدد هيدجر علاقتها بالوجود كون وجود الانسان اشترط بيئتين للوجود الشامل (داخلي وخارجي) وهو يحاول تحديد متغيرات كل منهما بتأثير التقنية فيرى ((ان الوجود الذي ستغيره التقنية هو حتما الوجود الخارجي لأنه هو العامل البسيط الذي تتعامل معه منذ الأزل ، وطبعاً هذا الوجود لايخدم هذا الانسان الا بشئ زهيد ... كان هيدجر مقتنع بوجود الأخطار المتربصة بالانسان اذ يصبح فيها كل شئ تقنياً وتصبح التقنية قوة مستقلة تمام الاستقلال ، ويصبح هو أداة في يد عدوته هذه وبتضخيمه للوضع يخلق شعوراً باليأس عميقاً لا تجدي معه اي مقاومة . وان حدث وان استقلت التقنية ، واصبحت قوة كامنة في ذاتها ، فأن حتماً هذا الانسان لاينتظر سوى النهاية ، وهو الشئ الوحيد المتبقي له)) (24- (مصدر سابق)، ص115) .

ومن هنا وبعد هذا الاستعراض لتداول مفهوم التقنية بصورته العامة ، لابد ان نعرج هنا على مفهوم التقنية في الفن والتي يعرض لها لالاند واصفاً إياها بأنها ((في مقابل ما يشكل إما موضوع العمل الفني ، وإما قيمته التعبيرية والوجدانية))(24- (مصدر سابق)،ص1427) ، وفي كل الاحوال فقد كانت التحولات في دراسة هذا المفهوم قد نقلته من أداة في نظام الى نظام يمثل الوجود ويعين شروط المعادلة في علاقة الانسان مع محيطه بمفهوم هذا المصطلح ضمن بيئة متحولة أخذت منه معطياتها شكلاً وفكراً ((وأصبح ولأول مرة بفضل سيادة التقنية فكراً كونياً ، ... للتغيير الذي لحق مفهوم الوجود ذاته بفضل إكتساح التقنية ، أصبح تبعاً لذلك مفهوم العالم بل ومفهوم الفكر))(2- ص107)

المبحث الاول : العلاقة بين المادي واللامادي في المنجز التشكيلي

ان التمييز بين هذين المصطلحين من الاهمية الكبيرة التي جعلت معانيهما تتحول في الصورة والشكل لكنها تبقى تعبر عن نفس المعنى تقريباً ، فنجد ذلك مثلا في التمييز بين الجسد والروح او الحديث عن المادة والفكر او نجد معارضة الطبيعة بالوعي ، وهو نفس التمييز في كل تمفصلاته المذكورة ، فهما بؤرتا توليد قابلة للتحول والنفاذ الى صراع الايديولوجيات والافكار التي تقود الى تضارب المواقف وكما هو حاصل في الجدل بين المثالية والمادية إذ ((تعتمد النزعة المادية ...على المبدأ القائل بأن المادة والطبيعة والكينونة هي وقائع مادية موجودة خارج الوعي ومستقلة عنه . وهي بذلك تعارض النزعة المثالية التي تؤكد بأن الوعي وحده موجود حقاً وإن العالم المادي والكينونة والطبيعة لاتوجد الا في احاسيسنا وتصوراتنا)) (6ـ ص178) ، ورغم هذا الجدل الا انهما (المادي واللامادي) يمثلان وجهان لإطار الواقع الذي يمكن تلخيصه في مجموعة الاشياء الفيزيائية والكيميائية والبيولوجية والفسيولوجية التي تسمى بالمادية ، ومجموعة الاشياء اللافيزيائية واللاكيميائية واللابيولوجية واللافسيولوجية لكنها موجودة مع ذلك ولكي نعبر كونها ليست مادية نصفها بالفكرية .

وفي مساحة التشكيل التي تزدهر فيها معطيات العلاقة بين ما هو مادي وما هو لامادي ، جراء ما أودع فيه من مفعولات المتخيل الفردي ــ كنموذج عاكس للمنظومة الابستمولوجية الجمعية الضاغطة احيانا في توجيه النتاج التشكيلي ــ والظرف الاجتماعي ، ما يفتح مساحات الاستخدام والتوظيف المادي لتجسيد قيم وافكار لامادية تدخلت وبصورة مباشرة في انتاج النص التشكيلي من خلال العلاقة الجدلية بين بنية اللوحة المادية ، والصورة الذهنية ضمن مساحة الانتاج ((فالموضوعية مرتبطة ارتباطاً حتمي بحدود المعادلة في حين يسعى الفن على عكس نظام المعادلات محاولاً تهميش كل ما هو عام لصالح ما هو خاص ، وبالنتيجة صياغة قوانين خاصة لا تخضع لأي قوانين عامة وشاملة ، هذا إذا ما عرفنا الإبداع بعده ضرباً من ضروب التحرير من قيود الزمان والمكان)) (23ـ ص137) ، والمفهوم وانفتاح القراءة عند التلقي .. تأتي دراسة المادي واللامادي كمعطيات انسانية تشكيلية صالحة ومرتبطة بخبرة تقنية لتجسيد او توظيف المادي والمرتبط بالواقع بكل منظوماته والتي تشترط حضور اللامادي بإحالته المواقف الواقعية الى رؤى افتراضية لايمكن ان توجد الا بتلك المحفزات المنبعثة من مصدر مادي ، الامر الذي نجد تعالقاته مع موضوعة المرئي واللامرئي عند ميرلوبونتي في كتابه الذي يحمل نفس العنوان لديه هو ما يكون امام وسائط الحس لتحيله الى تلك المفردات المشروطة من الصورة المرئية الى الابصار في البصيرة ما يمثل منظومة الوعي الذي يستدعي الرؤيا المنعكسة من المادة الفيزيائية المرئية (المحسوسة) ، وازاء ذلك فان الباحث يرى ان المادي واللامادي في التشكيل مترابطان بعلاقة يكون فيها الثاني مسبب للأول اثناء عملية الانتاج ، ويكون فيها الاول مسبب للثاني اثناء التلقي بإحالته الى قراءات منفتحة ، ما يسجل تحولا في قابلية التشخيص وتسجيل الفوارق وقياس مدى تحقق درجات متنوعة من الانجاز التشكيلي ، ترتبط بهذه العلاقة الطردية بينهما اذ ان اي تحول في احدهما يقود الى تحول في الآخر ، ذلك لأن النص التشكيلي إذ يتعامل مع العالم المرئي المحسوس ، انما يخاطب الفكر فيمكنه من النفاذ الى المادة مؤثراً ومتأثراً ، بحيث ان ما هو مدرك بالعقل يتجلى من خلال شكل الاخراج ، اي ان النص التشكيلي والفني عموماً هو التجسيد المادي للفكرة ، ينقلها من عالم اللامرئي الى عالم الكينونة ومدى استيعابه لها والذي بدوره يحدد قيمة العمل الفني بحسب المفهوم الهيغلي ((فالعمل الفني ليس سوى الصورة الظاهرية لما تمثله ، ولا ترتبط قيمته بما تمثله بقدر ما ترتبط بمدى استيعابه لها))(3ـ ص14) .

وقد تسعف مراقبة المشهد التشكيلي الباحث عند القول ان حضور المادي في المنجزات التشكيلية جاء على وفق ثلاثة اساليب يمكن اجمالها بـ :

الأول : يتلخص بتمثيل وتصوير مفردات الواقع الموضوعي وباستخدام مواد تقليدية لتحقيق مستوى جيد من الايهام بما يتلاءم وضواغط التعبير عن الفكرة التي تحدد بدورها اختيار الموضوع وشكل اخراجه ، وهذا ما نلمسه في معظم النتاج التشكيلي حتى اواخر القرن التاسع عشر ، اذ كان التشكيل في مجمله واقعياً بمعناها الشمولي في تصوير اشياء من السهولة تشخيصها والتعرف عليها ومقابلتها مع الواقع المادي كما تعودنا ان نراه ، رغم حدوث بعض التشويهات له بما يعبر عن رؤية تتلائم مع المفاهيم الضاغطة باتجاه شكل النتاج .

الثاني : يتلخص في توظيف الاشياء الواقعية مباشرة كأجزاء من العمل الفني او بإعتبارها عمل فني كما في بعض مدارس الحداثة كالدادائية ــ التي ترفض العمل الفني التقليدي من حيث هو سلعة واداة استمتاع تحتكرها فئات معينة من المجتمع ــ وما بعد الحداثة كالفن المفاهيمي ــ الذي يدعو الى تخطي اللوحة نفسها والوسائل المرتبطة بها والتأكيد على الفكرة بدلا من العمل نفسه محتفظة بمفهوم (الفن) خارج نطاق الدراما القصصية في تمثيل المشاهد الواقعية .

الثالث : يتلخص في الاستفادة من الخواص الفيزيائية والكيميائية للمواد مع حركة فلوكسس في عبيثتها ذات المرجعيات الدادائية .

المبحث الثاني : تقنيات الاظهار في الفن المفاهيمي

إن ارتباط التقنية بالاسلوب يفتح مساحات واسعة للدراسة والبحث إذ يرتبط التركيب أعلاه ليدل على نشاط فعلي في التأثير لحصول عملية التحول في الاسلوب الدال على طراز او نمط فني عام او توجه تقني خاص بمنتج ضمن هذا الاطار ، وبين هذا وذاك ، هناك محددات وضواغط تحدد شكل النسق فتؤسس نظاماً داخلياً مشروطاً يحكم مخرجات النص الفني يكرس مايدور في فلكه من تحديد تصنيفاتنا مما يشكل بنية تختلف في تقنيات الاخراج عن غيرها مميزة ضمن محدداتها الخاصة ، فنجد هذه العملية تنصرف او تحصل في شطرها الأول (العام) بمؤثرات خارجية خاصة بالمجتمع والطبيعة (البيئة) تؤثر بتحولات عامة يمكن حصرها والوقوف على مميزاتها ، وفي شطره الثاني ـ الخاص بالمبدع او الفنان المنتج ـ فهي داخلية ـ تعمل ضمن أطر التحولات العامة وتتميز بصعوبة حصرها لكثرتها رغم عدم استحالته ((وحتى ريد يعترف بأن انماط الفن هي بقدر عدد الفنانين . ولكنه يستدرك القول بأن هذا الوضع لاينفي امكانية تصنيف مختلف الانماط والفنانين))(25- ص47) ، ولعل ثمة ما يدعو ، لأغراض منهجية تتعلق بمساحات البحث ، الى الاختصار على جزء من الجانب الأول الذي يخص التأثيرات الخارجية ففي سياق هذا الضاغط المتمثل بالكوارث الطبيعية كالزلازل ، والكوارث التي يكون الانسان سبباً في حدوثها كالحروب والثورات الفكرية والعلمية والتقنية لها تأثير في التحول الاسلوبي في الفن ، فيقوم ((الفن أكثر الاشياء شبهاً بجهاز استقبال وإرسال ... بتمثيل الاحداث لحظة بلحظة)) (27- ص125) فاسحاً لأنماط الاداء الفلسفي والعلمي والتكنولوجي كي تلعب في نصوصه مؤثرة ومتأثرة ، عاكسة ومنعكسة ، صانعة ومصنوعة ، يقدم خطاباً معرفياً يمثل مرحلته مستثمراً كل الادوات المؤدية لتماسكه ، بغية الوصول الى الاداء المناسب وتحسين هذا الاداء .

من هنا فإن (المفاهيم) التي تتحرك في فضاءات مثل هذه التحولات في البنيات العامة والتي تشترط تغير في بعض علاقاتها وعناصرها ، يأتي الفن كونه اكثر الأدوات تعبيراً عن هذه التغيرات واسرعها تأثراً ، ومنها تأثير التطور التكنولوجي الذي أثر ومازال في ولادة بنى جديدة في النسق الفني . ان تمظهر التشكيل بآليات خلق وسعت المعدات الألكترونية حين فتحت أمامه أبواب لم تعرف من قبل أسس لفهم الحداثة والمعطيات الإيجابية لها الناتجة من السعي المتواصل للإنسان للسمو فوق الطبيعة بإسلوب متغير محكوم بفرص سيطرة العلم ووسائله التقنية ، وتحت وطأة هذه الوسائل ((يتأطر الإنسان داخل أطر هذه الحياة ولايعرف الا من خلال هذا الإطار ... ومن ناحية أخرى فإن التأطر

الناتج عن التقنية يكشف في ماهيته عن انتماء الإنسان للوجود وانتماء الوجود للإنسان عبر النسب))(13- ص270) ، وما تريد هذه الدراسة ان تسلط الضوء عليه هو الكيفيات المختلفة التي ظهر بها النص التشكيلي المفاهيمي والتقنيات التي توسلها الفنانون في تحقيق تبيئة معاصرة لهذا الطراز خصوصاً انه من اتجاهات المابعد حداثة التي تشير بدورها وعلى مستوى التشكيل الى تفجير الحدود ما بين الاجناس الفنية ما يلبي ذوقاً خاصاً وجديداً عرف في اوربا وامريكا في فترة الستينات وبتأثير المستجدات التي طرأت على الحياة الاجتماعية كمجتمع ما بعد صناعي بعصر الكومبيوتر ، ما منح سيرورة خاصة لخلق مفاهيم خاصة مثل الاستهلاك او النزعة الاستهلاكية التي لم يستطع الفن الافلات من قبضة تأثيرتها وهو يعتمد الازاحة بطرق سلوكه لتجريد الفن من قيمته المادية وتحريره من دور العرض والمتاحف بإستخدام وسائل تعبيرية وتقنيات مختلفة يُحدد بعضها الفن المفاهيمي في بنية نصوص أنماطه الرئيسية التي تجمع على ان الفكرة هي المكون الاساسي للعمل الفني ما حدى بفنانيه الى التقليل من قيمة إنجازها رؤية فيها تعالق مع تحديد كروتشة الفن ((بأنه رؤية او حدس . فهو يعتبر الرؤية والحدس والتأمل والتمثيل والتشكيل والتخيل مترادفات في لغة الفن))(1- ص96) ، فأعادوا بذلك تحديد طبيعة الفن عبر تقنيات إظهاراتهم الغير تقليدية كعناصر اسلوبية تعتمد البساطة وتوظيف المتداول والشائع في تحقيق غاية الانتاج وفقا لطبيعة الاستخدام كخامات وأشكال لاتشعر برنينها البعيد سوى العين المدربة المرتبطة بذهنية تعي إستثمارات ما بعد الحداثة في جسد التشكيل ((فالفكرة هي الاداة التي تصنع الفن بدلا من العمل الفني نفسه ، فهو يعتمد في المقام الاول على لغة التأويل لإنتاج أعمال بعيدة من الشكلانية في الفن ..ثقافي لأفكار فنانيه ، فالفن المفاهيمي إتجاه فني يضم جميع الاحداث والانشطة والاشياء التي لها طابع عقلي ، كما وان المعايير الجمالية تختلف عن تلك المعايير التقليدية عند الحكم على الاعمال الفنية))(18- ص167)، فعبر اختصار الفن في وثائق او سلسلة تصاميم او اقتراحات مكتوبة او كلمات مدونة او توظيف الاشياء الجاهزة الصنع او استخدام لمواد الارض او توظيف الجسد كجزء من وحامل للنص التشكيلي يأتي الفن المفاهيمي بأنواعه وتقنياته المختلفة بجهودات انتاج متخففة من التبعات توفر صمودا أمام مساءلات ما بعد الحداثة ممتزجة ببراغماتية في الشروع بانتاج نصوصه ، ولغرض الاحاطة بتقنيات انتاجه سوف نعرض لخصوصية أنماط الفن المفاهيمي ووضع الاشكال الأدائية لها :

اولا : الفن المينيمالي (الحد الأدنى)

يصطف الفن المينيمالي في اجواء التحولات الثقافية الجديدة لما بعد الحداثة كحركة نشأت في الولايات المتحدة منتصف السيتنات من القرن العشرين متخلية عن الاشكال المعقدة آخذةً بأهمية العمل الفني في أبعاده المفهومية مزاوجة بين جسد النص ومحيطه في رؤية جمالية موحدة ، لم تستطيع حركة الفن المينيمالي إقامة قطيعة راديكالية معها بإعتبارها إمتداد للحداثة ، لكنها نجحت بمغايرتها في التخلي عن العناصر التي تسمح بتعريف الاسلوب من خلال السعي الى مضمون فقير. كما تذهب محاولات الفنانين المينيماليين الى التقليل من شأن الفنان عبر اختصار اعمالهم في مجموعة قواعد مدونة على ورقة وتوكيل أشخاص آخرين لإنجازها ، أعمال لاتعطي أي معنى ، بل تنم عن حس ترتيبي وتعكس مقاربة جديدة للفضاء كجزء لايتجزء من العمل ، ما يستدعي من المتأمل لها جهداً تخيلياً للإمساك بأبعادها كلها التي قد تمتد لتشمل فضاءات واسعة تؤثر في سايكولوجيا التلقي عندما يمثل المتلقي وجوداً في محيط كلي اصبح جزء من عمل فني وبذلك يكون الفن قد تخلص من محاولة الايهام بالأبعاد الثلاثة ويعبر (دونالد جد Donald Judd) ـ أحد اهم رواد الفن المينيمالي ـ عن ذلك بقوله : ((الفضاء الحقيقي يخلصنا من مشكلة الوهم البصري ومن الفضاء الحرفي ، الفضاء ..في .. وحول العلامات والالوان وهو الخلاص من أحد أكثر البقايا البارزة والممقوتة في الفن الاوربي ... الفضاء الحقيقي هو ،

جوهرياً اكثر قوة وخصوصية من لطخة زيت على سطح مستوي)) (14- ص219) ، لكن يبقى ان الانتقال من صيغة الثنائية البسيطة والايهامية ، او صيغة التناغم والتوحد الى صيغة التشظي المتجاور لايعني الانتقال من جماليات الى نقيضها ، وانما الى اكتشافات اخرى في الاشكال المعاصرة .

عرفت النصوص المينيمالية طرقاً الى استثمار التركيز على الفكرة ، ما حصر مظاهر الاخراج بصور متقشفة دون ان يكون لها هدف ، فهي بذلك متحررة من المهارة لدى الفنان والفكرة هي الهدف بدلاً من العمل لذلك فقد اتسع الجدل النقدي بين من يعتبر ما استجد من طروحات فنية في هذا النمط إستمراراً للرؤية الحداثوية وخصوصاً مع حركة دوشامب في توظيف الجاهز الصنع كعمل فني غايته تحريف طرق الفن والقيم الجمالية ، وهي ممارسة فتحت الباب للتشويه في السياق الفني السابق لتقدم قراءة مستنبطة في فقه الدرس التشكيلي الحديث ، شكل (34) ، وما بين من هو متحمس لمثل هذه التيارات التي ترسخت مع مرور الوقت وهي تعبر عن روح العصر ما بعد الحداثوي وهذا ما يتجلى في أعمال رواده ((دانييل بوران ، دونالد جد ، روبرت موريس ، دان فلافين ، كارل أندريه ، فرانك ستيلا)) (8 ـ ص83)، شكل (35) و (36) و (37) .

شكل (34)

شكل (35)

شكل (36)

شكل (37)

ثانياً : فن اللغة :

بين صورة الكلمة في الفكر ومعنى الصورة فيه يلتقي التشكيل (كلغة صورية) باللغة (كشكل مجرد يحمل مدلولات تقود الى صياغة صورية ذهنية) يشتركان في ان الفكرة المكون الاساسي للعمل الفني ، وبالتالي قلل فناني هذا النمط من قيمة انجازها ، ويقول (جوزيف كوزوث) الرائد في الاستدلال عن هذا النمط من الفن : ((ان الفن لغة وان الاعمال الفنية كانت حروف جر بالنسبة للغة ، اذ قدمت ضمن سياق الفن كتعليق على الفن))(22 ـ ص285)، من هنا كان هذا المحور عاكساً بجلاء لما يشبه حالة من المواقف التي تتشكل حول أهمية الفكرة كتقنية مغايرة لموقع مختلف للفن قد غادر لحظة الدهشة التقليدية في محاولته لتحويل مفهوم الفن بما يغذي مساحات القراءة والتلقي ، في هذا السياق يشكل جوزيف كوزوث عمله (واحد وثلاثة كراسي) شكل (38) ، برؤية للكلمات كمادة يمكن ان تكون موضوع بحث تشكيلي متأملا في العلاقة بين الواقع والفكرة وتمثيلها ، عاكساً لتشظي شكلاني للهيئة تتطابق في التشكيل برؤى مختلفة في طبيعة حضورها التي ((تبث ... عبر تشكيلاتها تساؤلات عدة ، تساؤلات مفاهيمية تتوافق على نحو ما ، ... في تحقق مصداقية المفهوم ، تطرح التساؤل ، أيهم أقرب للصدق ؟ بمعنى اين تكمن مصداقية الصورة))(7 ـ ص226) ، كطلب المشاركة للمتلقي في سيرورة إنبثاق العمل الذهنية . وينطلق الفنانون اللغويون من المعنى والتحليل والنقد كجزء لا يتجزأ من العمل نفسه ، بينما وضع المينيماليون معنى عملهم خارج العمل ، في محيطه ، وفي الحالتين جرى تفجير الحدود بين الفن والخطاب الذي يتناوله ، ففي فن اللغة يكون العمل الفني نقطة التقاء بين عدة وسائل اتصالية في معادلة تتساوى اطرافها رغم تغيرها في الشكل ، فيصبح التأمل العقلاني مجالاً يعتني به الفن وينتقل من لغة الصورة الى صورة اللغة ، فيصبح العمل الفني موضوع بحث حول جمال فكري فلسفي كنموذج لممارسة الفن ووسيلة بحث ، كما في عمل جوزيف كوزوث (قاعة المطاعة) ،

شكل (39) ، ففقد الفن بذلك طابعه المادي من خلال التركيز على الفكرة ، أهم رواد هذا النمط الفني هم جوزيف كوزوث ، سول ليفيت ، لورانس واينر ، ميل بوكنر ، بوب باري .

شكل (38)

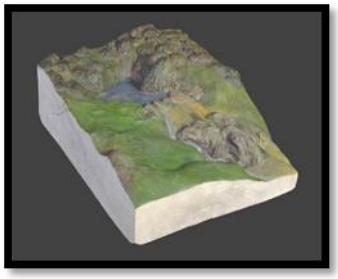
شكل (39)

ثالثاً : فن الارض :

في تتبع لما يقع تحت مسمى فن الارض والمحاولات المنخرطة تحت هذا العنوان نجد انه تحول في استخدام الخامات وتقنيات العرض الا انه يبقى في زمرة أسهمت في تعميق القراءات المفاهيمية ، وفي هذا دلالة جلية على التعامل مع الفن بوصفه أفقاً ممدود الرحاب ، ذات امتدادات مكانية واسعة ، لاسيما انه يلمح الى منظور ينطلق من ترك المتحفية والاعمال الموجودة في قاعات العرض التقليدي والى مباشرة الافق أكثر مما ينطلق من المحددات التي تحصر الأمر في خارطة تحدد القراءة ، فهو اسلوب للتفلسف اكثر من كونه مجرد إجراءات منهجية تنحصر في مجموعة تقنيات أدائية تُغييب شبكات مفاهيمية للقراءة المتعددة من هنا فإن قراءة فن الارض وإستثماره لأدولته ستبدوان دوماً ممزوجتين بأصداء من تقديم تعبير يتوفر كثافة مفهومية لازمة ((ورغبة في الدخول جسدياً في العالم منتقلاً من الشئ (اللوحة) الى المدى المحيط به مستبدلا إطار اللوحة بإطار الوجود حيث يجد فضاءاً تشكيلياً لاحدود له ، يمكنه من القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم))(3 ـ ص489) .

إن تقنيات التعبير هنا من شأنها ان تضاعف من حجم مشكلات التلقي وهو ما انبرى الى العناية بأدوات تؤدي تسجيل النص وتستخدم التقنيات التوثيقية كالصور الفوتوغرافية والرسوم البيانية ورسوم الخرائط والشريط التلفزيوني وهكذا .. فهي لاتضحي بالاسلوب بل تسجله لمصلحة المفهوم ، وتحاول عرض الافكار ضمن منطق تأليفها وتشكيلها وهذا ما يمنحها بعد وظيفي محمل بأعراف ذوقية وجمالية ما يجعلها وثيقة الصلة بهذا النوع من النتاج التشكيلي . بهذا النحو من المتطلبات الجمالية المعاصرة يعكس فن الارض ارتباطاً مرجعياً ومفهومياً بالفن المينيمالي لكن على نطاق واسع بمعنى من المعاني نجدها في الممارسة الفنية لبعض الفنانين الذين لايملكون سوى التنبه الى تأمل الطبيعة والتقاط فوتوغرافي لها يعلن الاندماج معها وضع بين اشكال متباينة . ولعلنا نلمس جانباً آخر من اشتغال المفاهيم الفنية بالتأمل في موقعة العمل الفني ضمن هذا الطراز حيث لم يعد يرتبط بأي أثر تزييني يكسبها مفهوم الاثر ، او نظام معماري يربطها بمفهوم الوظيفة ، من خلال عمل تخطى حدود قاعات العرض الى مديات العالم ، اعلاناً عن رغبة الفنان بالاندماج مع الطبيعة تعبيراً عن اعادة فهم رؤى إجمالية تقترح إجراءاً منهجياً مهماً آليات النفاذ الى الفكرة قلب الحدث المركزية كمقاربة ما بعد حداثية ، تنطلق من فضاء معرفي مشاكس لكفاءة النسق ولايقتنع بالانغلاق بما فيه من ارتباط مفاهيمي ينتمي الى صياغات فكرية عرفتها فنون التشكيل المعاصرة . لقد قدم فن الارض مقابلة مباشرة مع الطبيعة وإندماج كلي بها ، ظهر في بريطانيا خلال السبعينات ، لا تنتمي الاعمال المنفذة ضمن هذا الطراز الى نوع الفن الذي يمكن تجميعه او شراؤه ، او حتى عرضه في متحف او غاليري ، ما يلغي علاقتنا التقلدية بالفن . وهذا بالتحديد ما دعى اليه مارسيل دوشامب في اخراج الفن من المتاحف ، والغاء قيمته المادية .. فسعي الفنانين في فن الارض ــ واهمهم روبرت سميثسون ، ريتشارد لونغ ، مايكل هايزر و

البلغاري كريستو جافا شيف ـ الى اللجوء الى الصورة الفوتوغرافية لتوثيق أعمالهم المتباينة ، فقد اقتصرت فعاليات (والتر دو ماريا ، بربارة وميخائيل ليسغن) على الاندماج الجسدي بالطبيعة في مسيرة ذات طابع تأملي صوفي ، وإكتفى (دونيس اوبنهايم ، وجان ديبتس) بتصحيحات منظورية اكثر وضوحاً في الصورة الفوتوغرافية مما في الطبيعة . فهي عبارة عن دوائر كبيرة او جدران طويلة مع (لونغ) ، شكل (40) ، واشكال حلزونية مع (روبرت سميثسون)، شكل (41) ـ صُفَتْ في حالات مختلفة ـ من الحجارة الطبيعية ، وفي وسط طبيعي ، بحيث تبقى على صلة مباشرة بمحيطها .. وقد تلتقي مع هذه الاهتمامات اعمال (روجيه كوتفورت) الذي صور مناظر أمريكية بالألوان .. بتعابير تصويرية ، مرور الزمن في مكان محدد يقابل ذلك بهدف تمجيد الزمن داخل رؤية ثابتة ، اعمال (نانسي هولت) المتمثلة بأبنية صرحية : انفاق الشمس (1973 - 1976) ، والحلقات الحجرية والابراج (1977 - 1978)(3- ص490) .



شكل (40)

شكل (41)

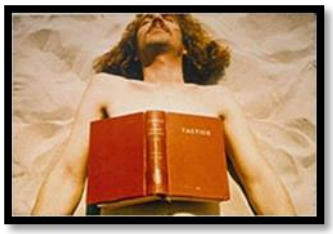
رابعاً : فن الجسد :

تبرز أهمية الجسد في سياق التجربة الفنية الشاملة في اساسيات التشكيل خلال استحضار تاريخ تطور الابداع الفني اذ نجده يمثل مساحة تمتد منذ المحاولات التشكيلية الاولى الى اول غياب له في فترة الحداثة في الفن اللاموضوعي (التجريدي) ، وفي الكثير من منجزات ما بعد الحداثة . حيث كان يمثل مرتكز الموضوع كحضور ممثل محمول بوسائط عرض تقليدية ، تحولت منذ الفن المفاهيمي الى دور مركزي لحضور الجسد كبؤرة عرض تحمل وساط الابلاغ المفهومي عن طريق اعطاء التشكيل بعداً اجتماعياً او ما يسمى ((نحتاً اجتماعياً)) بحسب الفنان جوزيف بويس الذي توصل اليه ، معتمداً المغايرة والاختلاف من خلال استخدام الجسد كمادة اساسية للعمل الفني حولت الجسد الى بُعد من ابعاد الجوهر الانساني الذي تراجع ((لصالح الآلة حيث تم اختزاله الى شكل احادي البُعد (جسد ، جنس ، لذة) على يد ما بعد الحداثة))(26 ـ ص173) . و(جوزيف بويس) يدرك في كل شئ المبدأ التشكيلي المتجلي فيه ، ما يذكرنا بتجربة مارسيل دوشامب وتوظيفه للجاهز الصنع ، عمد فنانون آخرون الى ضرورة الدمج الكلي بين الفن والحياة لذلك لجأوا الى ما يعرف بـ (فن الجسد) اذ يُمثل العمل الفني بحركات تشبه الممارسات الطقوسية البدائية ، ولفرط ما تنطوي عليه لغة الجسد وبصياغات تتحمس له وتتبناه بإلتقاط نقدي مرهف على ان نصوصه باتت تحتوي الحياة نفسها التي كان تمثلها في السابق وقد تحولت الى عمل فني أصبح بدوره ممثلاً لها شكلاً ومضموناً يقدم الارتباط الوثيق بين الواقع وتمثيله .

والتوظيف المباشر للجسد يحمل بين طياته تفعيل التواصل بين الانعكاسات والانفعالات المباشرة للعمل وبين ردة فعل التلقي لمباشرة الفعل والانفعال رغم ما تحويه من مازوشية بالنسبة للجسد النص الفني الذي قد يمثله (جسم الفنان) ، ففي احدى عروض الفنانة اليوغسلافية (مارينا أبراموفك) في 1973 شكل (42) ، اذ سمحت للجمهور باستخدام ما يفوق على سبعين وسيلة لتحقيق الألم والسرور على جسمها ، فحمل جسمها نتيجة ذلك جروحاً وغرزاً وألوان وانتهى العرض بتصويب بندقية محشوة الى رأسها دون تنفيذ فعل الاطلاق أثر شجار إنتهى العرض بعد 6 ساعات ، وفي التعبير

عن سبب لجؤها الى هذا العمل قالت : ((انه يتلاءم مع طبيعتي وأنا لا أريد الموت بتلك الاعمال لكن أريد ان اواجه الحافة ، وكم يمكن ان آخذ من تلك الحافة . ومعرفةالحدود بين الجمهور والاداء . وانا لا أهتم بالسياسة لكن في اعمالي سياق سياسي))(34 ـ ص334) ، كما كانت أعمالها اللاحقة تحمل من الخطورة ما حمله عمله الاول من طعن بالسكين او فقدان الوعي او الاختناق بفعل نقص الاوكسجين في النوم وسط نجمة من النار ، وهذه الاعمال انما هي تمثيلاً لمازوشية (كرغبة في ايذاء الذات) ، كما عمد (دنيس اوبنهايم) الى حرق جسده بأشعة الشمس ، الا منطقة الصدر والبطن التي غطاها بكتاب مفتوح بعمل يحمل اسم (موقع القراءة لحق الدرجة الثانية) اذ يقول : ((سمحت لجسمي بأن يرسم وجلدي اصبح الصبغة))(34ـ ص334)، شكل (43) ، وقد يأخذ فن الجسد أشكالاً متغايرة عما سبق ، اذ قد يتم بالرسم ، شكل (44) او بالوشم (45) .

شكل (42)



شكل (43)

شكل (44) شكل (45)

مؤشرات الاطار النظري

1. يُعد التركيب التقني لكل نتاج تشكيلي مكوناً من عناصر او وحدات متماسكة يتوقف تصنيف النص على طبيعة هذا التركيب التقني .
2. التحول البنائي للنصوص المفاهيمية مرتبط بتفعيل المنظومات التقنية وفق آليات الفعل المؤقت والآني .
3. يعتمد الفن المفاهيمي الحضور التقني المتنوع ضمن أنماطه المختلفة .
4. يمكن ان يقترن الفن المفاهيمي بتقنيات الإخراج لإيجاد تصنيفات الأعمال تأخذ صفاتها من مميزات المواد الداخلة في بناء الاعمال : فن الحد الادنى ، فن اللغة ، فن الأرض ، فن الجسد .

5. يُعد حضور الواقع المادي في الأعمال المفاهيمية لخدمة الفكرة يستثمره الفنان في إثارة التغريب لدى المتلقي .
6. في العمل المفاهيمي بـ (فن الجسد) يُعد حضور الجسد لغة بصرية تزحم أفق توقعات المتلقي بإرتقاب طريقة اشتغاله على اشكاليات مؤسسة للفعل الجمالي والتعبيريفي نفس الوقت .
7. يُعد حضور اللغة في النصوص التشكيلية لفن اللغة محوراً مشفراً لممارسات تستدعي حضور الفكرة على حساب النص الفني .
8. تتجاوز الفنون المفاهيمية طرق العرض التقليدية الى انفتاح لفضاءات العرض البصري .
9. يُعد حضور المادي في النصوص المفاهيمية بتوظيف مباشر للأشياء الواقعية في فن الجسد وفن الارض وبعض نصوص فن اللغة . وتمثيل صوري في بعض أعمال فن اللغة . واستخدام الخامات وفيزيائية المواد في فن الحد الادنى وفن الارض .
10. يُعد حضور الفضاء المحيط للعمل الفني المينيمالي ذات دلالات مضاعفة مضافة الى دلالات النص .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

نظراً لكثرة الاعمال التي تمثل مجتمع البحث وتنوع الأعمال التي يضمنها الفن المفاهيمي ، مازاد في غزارة وتنوع هذه الاعمال مادة البحث ضمن الانماط المفاهيمية في حدها الزماني (1970م ـ 2010م) ، وقد حاول الباحث الاطلاع على مصورات العديد من الاعمال الفنية الموجودة في المصادر الورقية (الكتب والمجلات) ، والموجودة في المصادر الالكترونية (الحاسبة وشبكة الانترنيت) والافادة منها بما يتلاءم وسياق البحث .

ثانياً : عينة البحث : حُدِدَتْ عينة البحث وبما يتناسب وطبيعة موضوع البحث ، وتم اختيارها وبشكل قصدي وبواقع ( ) عينات ، وبما يمثل كل انماط الفن المفاهيمي وللمبررات التالية :

1. اختيار نماذج تمثل انماط الفن المفاهيمي .
2. اختيار ما يمثل تباين في تقنيات الاخراج المفاهيمي .
3. اختيار نماذج تمثل مجتمع البحث .
4. تعطي النماذج فكرة شاملة للإحاطة بشكل الاخراج المفاهيمي .

ثالثاً : أداة البحث : إعتمد الباحث منظومة تحليل ساعدته في عملية تحليله للعينات وبطريقة علمية تحقق هدف البحث وهذه المنظومة هي :

1. اجراء المسح البصري بالتناول الوصفي للعمل .
2. تحليل انظمة التكوين .
3. دراسة وتحليل تقنيات الاخراج .
4. النمط المفاهيمي الذي ينتمي اليه العمل .
5. تدعيم التحليل بعينات ساندة لها نفس خصائص الاخراج .

رابعاً : منهج البحث : اجرى الباحث تحليله على وفق المنهج الوصفي التحليلي كآلية لتحليل عينة البحث .

خامساً : تحليل العينات

نموذج (1) فن الحد الادنى

اسم الفنان: روبرت موريس / تاريخ العمل: 1969/ الخامة: اللباد

يتكون العمل من قطعة نسيجية كبيرة من مادة اللباد مقطعة الى ست اشرطة مستطيلة تركت متصلة من احد طرفي القطعة ، وعلقت من جهة الاتصال على الحائط وفرش جزء منها (من الجهة الحرة للأشرطة) على الارض . لعل هذه التواردات التشكيلية تحيل الافتراض فيما صدر عنها من تأثير بلغ رواج في المشهد التشكيلي يفتح المعنى ويحمل الموضوع بفكرة ذات مرجعيات دادائية في التوظيف والاستخدام الفني لأي شئ وهنا تعبيراً عن العدم واللامبالاة والتهميش . يظهر التكوين بشكل تجريدي ذات اشكال هندسية تثير الاحساس بإيقاعها المنتظم وشكلها الاستطالي ما يحيل القراءة الى الصور المثالية في اصول التشكيل الفني برؤية افلاطونية ، تغادر الواقع وتمثلاته المادية وتُأصِل الفكرة كجوهر للعمل الفني تتجاوز العمل نفسه في مفاهيمية مابعد حداثية تُلغي حدود التجنيس للنصوص وهنا كمادة نسيجية نفذت بأبعاد مجسمة عبرت عن هذا التداخل ، كما قد تعبر عن فرش الارضيات في اشارة الى النزعة الاستهلاكية كمفهوم لايعير اهمية لأي شئ . يضع الفنان هنا الكثير من التساؤلات والتأويلات أمام المتلقي في تتبع الحركة التي يشير لها العمل بأستطالة أجزاءه ما يوحي الى النزول افتراقاً او الصعود توحداً حيث تلتقي الاجزاء مع بعضها لتصبح قطعة واحدة ، وهنا تأتي تقنية الاخراج في الايحاء وبأقل المفردات والادوات والجهد محملة بأفكار واحاسيس تتجاوز ما هو مقدم ، قد نجد لذلك تعالق مع البراغماتية في التجريب والخبرة التي تستدعي جهد أقل للتعبير هنا عن قيمة الفكرة كمؤسسة رئيسة في الفن المفاهيمي . لقد عمد الفنان الى استخدام الخامة النسيجية في عدة اعمال ليؤكد هذه التقنية في استخدام الحد الادنى من الخامات كتوظيف جمالي يؤسس لمفاهيم تلقي جديدة ، كما في عمله شكل (46) الذي يتكون من قطعتي قماش باللونين الاسود والروز علقتا على انبوب حديدي في الوسط ما يثير مجموعة تساؤلات تقتفي المحددات المادية تؤول بالطرح الى فضاءات عمومية تليق بالتداول الثقافي العام بأكثر مما تلبي مقتضيات الخطاب العلمي التقليدي الذي يتبين مواضع أقدامه مستنداً الى قوانين نوعية متغايرة تحكم التوليد والنقل (الترجمة) والانشاء .

شكل (46)

نموذج (2) فن اللغة

اسم الفنان:جوزيف كوزوث/ اسم العمل:واحد وثلاثة كراسي/ تاريخ العمل: 1965 م/ الخامة: مواد مختلفة

تبرز جهود الفنان في ابداع هذا العمل وعلى المستوى الوصفي الى ان العمل يتكون من ثلاثة تكوينات ، الاول من اليمين يمثل تعريف معجمي لكلمة (كرسي) ، والثاني في الوسط يمثل وضع كرسي حقيقي دون اي تغيير في لونه او حالته ، والى اليسار كتكوين ثالث وضع صورة نفس الكرسي بالاسود والابيض . ان حقيقة هذا التجاور بين ثلاثة أشكال مختلفة تحمل نفس المضمون انما تنبع من ارضية معرفية تنطلق من كون الفكرة هي الاساس في ابراز دور الفن ما فتح الباب الى رفع الحواجز بين الكلمة والصورة والشئ الواقعي في الفن كأوجه مختلفة لتمثيل مركز الفكرة . حيث يأتي التمثيل اللغوي كمولد للمفهوم بنسيج بيانات تمتلك عرف منظم من الاحالة الى رد متصور معين من خلال توظيف علم الاشارة اللغوي الذي يحل اشكالية الاستيعاب والفهم بتصور وجود داخل اللغة يُبقي باب الاحالات مفتوح ضمن مظلة الاختلاف النسبي لفهم وتلقي النصوص اللغوية ضمن بنية التشكيلي الجمالي ، يجاورها الحضور الحقيقي للشئ الواقعي كمحفز في تبيئة التصور المتطابق مع هذا الشئ (وهنا وجود الكرسي) كحادث لفاعلية أفكار تقع على مقربة او تتطابق في انغلاق تام مع مقولات الواقع دون الانفتاح في التصور المستند الى نصوص لغوية ، سيما وان حضور الشئ بإبعاده الواقعية يتيح التصور المتطابق بين الدال والمدلول شكلاً ومضموناً بالاضافة الى ما يوحيه من تعالق مع الدادائية كمرجعيات مؤسسة في توظيف الجاهز الصنع لإسقاط قيمة العمل الفني الحرفية ، وفي الحركة الثالثة من المشهد المتمثلة بالصورة الفوتوغرافية بالاسود والابيض وما تمثله من حضور موازي وصوري يفتح باب القراءة عندما تتحول الصورة الى رمز في الواقع الموازي المترقب لسيناريو التلقي من خلال مباشرة الصورة لمساحات التأمل في الفكر بنقلها للشئ من حضوره المكاني المتحرك الى التمثل اللا متغير والثابت برؤية تستدعي تخيل اللون وبعض الاجزاء غير الظاهرة من الاجزاء بخروج من

الانغلاق التام في الحالة الثانية (وجود الكرسي الحقيقي) والانطلاق نحو رؤية تمازج بين الواقع والذات . ان هذا التحول في تكوين الفكرة هو لب مشروع (جوزيف كوزوث) الذي أكدته في مجموعة أعمال أخذت نفس الطابع كما في عمله (واحد وثلاث مناشير) شكل (47) او ساعة واحدة وخمسة) شكل (48) .

شكل (47)

شكل (48)

جاء العمل وبإحالته مفهوم الكرسي الى ثلاث صور ممثلة لجميع صور العلاقة بين الدال والمدلول في إيصال المعنى وبحسب الدراسات السيميائية التي يعرض لها (بيرس) في تحليله لأنواع العلاقة من خلال علاقة التطابق والانفلات بينهما (الاشارة ، الرمز ، ايقون) استحال حضورها مجتمعة في اي طراز فني سابق لـ (فن اللغة) ، حيث التأكيد على الفكرة بحضور النص اللغوي والكرسي الجاهز وصورته ممثلة لكافة مراحل التمثيل التشكيلي في الانتقال من الواقع الحقيقي الى الحضور الممثل في الصورة الى الحضور التجريدي في تمثيل المعنى بمجموعة إشارات مكتوبة لا تلتقي مع شكل الكرسي بأي صلة شكلية تأتي الكتابة اشارة الى معناه . يُعبِّر هذا العمل عن طرح لتساؤل مهم لحقيقة وجود الاشياء في عوالمها المادية والفكرية ، ويؤكد الفكرة على حساب النص في عمل مفاهيمي ذات قيم جمالية مغايرة تستحضر جميع صور الاشياء في الوجود ، بآلية تستهدف الاجهاز على العمل الفني المتحفي فصنعت عملاً فنياً بطراز جديد يعكس خصوصية ما بعد حداثية في الاخراج الفني .

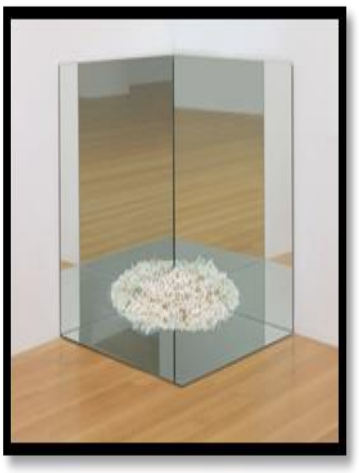
نموذج (3) فن الارض

اسم الفنان : روبرت سميثسون / اسم العمل: دوامة جيتي / تاريخ العمل :1970 / الخامة: صخور ورمال الأرض

يمثل العمل بآلية الوصف كتلة من الصخور والرمال وبلورات الملح الممتدة بشكل حلزوني من داخل بحيرة الملح العظيمة ، و بإمتداد 1500 قدم ، يستغني فيها الفنان عن استخدام اي مواد فنية تقليدية .

تم تنفيذ العمل بتكوين هندسي ذي شكل يُظهِر براعة وسيطرة في التمثيل المتناسب للشكل رغم امتداداته الواسعة ، التي تستدعي الخبرة والجهد لإخراج دقيق بهذا الحجم ، توحي خطوطه بحركة دائرية الى الداخل في مركز الحلزون ، كما توحي الى انطلاق من المركز وبحركة دائرية الى الخارج ما يفتح القراءة والتأويل . إقتصرت خامات العمل على الخامات الطبيعية المستمدة من الارض ، كخصوصية حددت مميزات هذا النمط من الفنون تؤشر ترجيح أولية الابداع في مجال الاستثمار الفني الما بعد حداثي المبني على مفاهيمية في اعمال التشكيل المعاصر ترتكز على هيمنة الفكرة تنقل النص في امتداداته الطبيعية الواسعة عندما تكون الارض والسماء هي الحامل والمحمول ، في اشارة الى اندماج الانسان بالطبيعة ، رغم ما قد يتضمنه من فكرة الهيمنة المؤقتة للإنسان والتصرف الزائل بأدواتها ، والمنتهي لحظة تدمير العمل وإزالته ، وهنا يدخل دور الصورة في التوثيق .

ان التوظيف الطبيعي للبيئة وأدواتها في متجهات العينات النموذجية لهذا الطراز الفني انها تقدم صورة تشابهية لخروج الفنان الانطباعي الى الطبيعة (رغم الفوارق في الانظمة المعرفية الضاغطة بإتجاه شكل النتاج كإنعكاس للمنظومة الحداثية في الانطباعية ، وتمثيل للمنظومة المابعد حداثية في فن الارض ، يستخدم كل مكونات الطبيعة من خامات ومكان وزمان وتأثيرات متغيرة . تؤشر حدوث العمل ، بغظ النظر عن دوافع الفنان للإنتاج . وطبقاً لهذا المعنى فإن التعبير الفني لخامات الارض دفع الفنان الى توظيفها في قاعات العرض في اقتراب من الاداء المينيمالي شكل (49) ، اذ يستضيف الطبيعة في محاولة للتحكم بها والسيطرة عليها ، فهو متحكم في مجمل ابعادها الماديةالمكونة للأشياء والمكانية والزمانية ، واستكمالاً وتطوراً لأعماله في الطبيعة من خلال التوظيف المتغاير خدمة لتكريس الفكرة . تنصب جهود الفنان في مجال فن الارض بهذا العمل واعمال اخرى ، شكل (50) من وجهة الايمان بالقطيعة مع انماط الفن القديمة والحديثة لتعكس المؤسسات الابيستمولوجية لوقت انتاجها في تخطي قوانين الحداثة في مستويات التداول الفني الذي يدور حول المعنى والاسلوب والتبشير بالفن الجديد الذي يرتكز على الفكرة بإزاء العمل الفني .



شكل (49)

شكل (50)

نموذج (4) فن الجسد

اسم الفنان: يوري مسن جاسجين/ اسم العمل: اداء لرسم فن الجسد/ تاريخ العمل: 2007 /الخامة: اصباغ على جسم

يصور النموذج مشهداً مفاهيمياً (فن الجسد) إذ تم انجاز العمل على منطقة الجذع لجسد امرأة وبطريقة تجريدية هندسية اقتصرت على الخطوط المائلة في نصف الجسد الامامي وفي تعاقب متوالي لخطوط بنية وخطوط بيضاء تأخذ انحناءات الجسد ، وفي النصف الخلفي نفذت الاشكال التجريدية بإظهارات هندسية تقترب من المربعات والمستطيلات التي تم تلوينها باللون الازرق الفاتح والمحددة بخطوط بيضاء على ارضية حمراء غامقة من الاعلى والاسفل تتدرج الى درجات فاتحة تصل الى الاصفر في المنطقة الفاصلة بين الصدر والبطن . لقد ذهبت محاولات الفنان الى تكريس الجسد بوصفه حاملاً للنص المرسوم في اشارة الى التحول في وظيفة الجسد من مادة للتمثيل في النصوص الى مادة مندمجة مع النص كرفض الى اعلان حرفية التمثيل باللجوء الى التوظيف المباشر تحطيماً لسلطة النص التشكيلي التقليدي ، فعل قد نجد له تعالقات دادائية . وفي اطار التشكيل ذاته نجد ان وحدات التكوين المرسوم قد اعلنت اختلافاً بين الامام والخلف طارحة مقولة التناقض باعتبارها جوهر الفن بجماليات تتشابك فيها فضاءات الابداع التشكيلي الى ماهو ابعد يقود الى انهيار المعنى في الثقافة المعاصرة ، وخلق عوالم من النصوص المفاهيمية التي تؤكد الفكرة ، جاءت خطوط وأشكال الرسم بما يشبه الايقاعات الايهامية في الفن البصري وقد أخذت تؤكد انحناءات الجسد عبر تغيير الخطوط والاشكال الهندسية والالوان لتؤكد حضوره كمادة رئيسة في بناء النص تعلن الاختلاف وتفتح باب التأويل الى قراءات سيكولوجية . لقد امتزجت في هذا النموذج القيم التعبيرية للون مع مع فعل التناغم المنتظم لتوزيع الخطوط والاشكال مع القيم التعبيرية لحركة الجسد لتفعل طاقات التلقي والاستجابة بمشاركة بين الفعل البصري إزاء مثل هذه الايرادات الشكلية التي لاتخلو من الفعل الايهامي وفاعلية الجسد الانثوي كشكل مركزي متموضع في اطار هندسي قد يزيحه من وظيفته الفعلية الى مستويات ثقافية تتداخل فيها عموم الاجناس الفنية في تشكيل مسرحي بفعل الاداء الحي للرسم والنحت والتصميم والمسرح معلنة عن حضور المادي بشيئيته الواقعية حاملاً لأشكال هندسية وتدرجات لونية نقلته من

حضوره الطبيعي الى تمثلات ضمن نطاق انفتاح القراءة الشعرية المرتبطة بالفكري اللامادي ، وتحرض منطق جديد لاستيعاب جماليات انتقلت من التمثيل التقليدي الى تفعيل منطق التغريب كمعيار جمالي معاصر .

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

اولاً : النتائج :

1. ينطوي الفن المفاهيمي على صفة المفاجئة من خلال التنوع التقني (جميع النماذج) .
2. يعتمد الفن المفاهيمي على المزج بين المادي كممارسات تحيل حضور اللامادي (جميع النماذج) .
3. ان التنوع والتحول في بنيات المجتمع هو الذي ابرز التحول في تقنيات الفن المفاهيمي (جميع النماذج) .
4. حضور المادي الواقعي المباشر في فن الارض (النموذج3)وفن الجسد (النموذج4) وفن اللغة (النموذج2)
5. فن الحد الادنى يمثل حضور لإستخدام مادية الخامات وتوظيفها كنصوص فنية (التموذج1) .
6. تحاول النصوص المفاهيمية الخروج عن نمطية البناء الفني من خلال الغاء المسافات بين انماط التشكيل والدراسات الفلسفية (جميع النماذج) .
7. يصنف المفاهيمي وتبعاً لطبيعة التقنية وموادها الى اربعة اصناف : أ ـ الحد الادنى (النموذج 1)
a. ب ـ فن الارض (النموذج2) ج ـ فن اللغة (النموذج3) د ـ فن الجسد (النموذج4)
8. استخدام الاشياء والصور والكلمات (النموذج 3) والجسد (النموذج4) ومواد الارض (النموذج2) والاشياء المصنعة في الحد الادنى (النموذج 1) كبديل متجاوز لرسم الاشكال بالطريقة التقليدية

ثانياً : الاستنتاجات :

- الفن المفاهيمي يمثل نسيجاً فيه شمولية من انماط مختلفة متعالق مع بنية معرفية سائدة في مفاهيم ما بعد الحداثة .
- البنية المفاهيمية احالات تفاعلية تتجاوز الزمن ان انماطه تهتم في وعي الفكرة الجوهرية

ثالثاً : التوصيات :

- يوصي الباحث ان يصار الى استحداث مفردات على مستوى الدرس الاكاديمي تتناول اهم الاشكال التقنية للفن المفاهيمي .
- ضرورة توجيه طلاب قسم الفنون التشكيلية الى التجريب التطبيقي لتقنيات الفن المفاهيمي كأنماط فنية ما بعد حداثية معاصرة .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم
1. ابو ملحم ، د.علي : في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، لبنان ، 1990 .
2. احمد، ابراهيم : اشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، 2006 .
3. أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط1 ، لبنان ، 1996 .
4. أيوب ، محفوظ : حياة الحضارة الجديدة في الانسان والحياة والأخلاق ، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2005 ، ص162
5. بروتون ، أندريه : بيانات السوريالية ، تر: صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، 1978 .
6. بوليتزر ، جورج وصاحبيه : اصول الفلسفة الماركسية ـ الجزء الاول ، تر : شعبان بركات ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت .
7. البياتي ، زينب كاظم صالح : التحولات الجمالية للتكوين الخزفي المعاصر (اطروحة دكتوراه / فلسفة فن غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التشكيلي ، بغداد ، 2009 .
8. جوكي ، انطوان : ما بعد الحداثة (مقال منشور) مجلة آفاق المستقبل ، العدد 19 ، ايلول 2013 .
9. جياد ، سلام جبار : جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث (اطروحة دكتوراه / فلسفة فن غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2003 .
10. حيدر ، د.نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2001 ، ط2 ، 2002 .
11. دافنشي ، ليوناردو : نظرية التصوير ، ترجمة عادل السيوي ، هيئة الكتاب ، مصر ، 1999 .
12. دوبري ، ريجيس : حياة الصورة وموتها ، تر : د. فريد زاهي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ط1 ، بغداد ، 2007 .
13. سليمان ، د.جمال محمد أحمد : الوجود والموجود عند مارتن هيدجر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، 2009.
14. سميث ، إدوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة، فخري خليل، مراجعة، جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995 .
15. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ـ الجزء الاول ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، 1982 .
16. ـــــــــــ : المعجم الفلسفي ـ الجزء الثاني ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، 1982 .
17. عبد الحميد ، شاكر : العملية الابداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 .
18. عبد الغني ، صبري : الفراغ في الفنون التشكيلية ـ الحداثة وما بعد الحداثة ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2008 .
19. عكاشة ، ثروت : الفن والحياة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 2002 .
20. فراكس ، فكتور : الانسان التقني ، تر : اميل خليل ، دار الآفاق الجديدة ، لبنان .
21. قطاية ، سلمان : المدرسة الإنطباعية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1971 .

22. كاظم ، رباب سلمان : ملامح ما بعد الحداثة في الخزف الامريكي (بحث منشور في مجلة باب للدراسات الانسانية) المجلد 4 ، العدد 2 ، ص285 .
23. الكناني ، محمد جلوب جبر : حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن (اطروحة دكتوراه / فلسفة فن غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2004 .
24. لالاند ، اندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، تر : خليل احمد ، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ، ط2 ، 2001 .
25. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، وزارة الاعلام ، العراق ، 1973 .
26. المسيري ، عبد الوهاب : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر المعاصر ، دمشق ، سوريا ، بيروت ـ لبنان ، 2003 .
27. مصطفى ، محمد عزت : ثورة الفن التشكيلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008 .
28. مصطفى ، محمد عزت : ثورة الفن التشكيلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2008
29. مولر ، جوزيف اميل : الفن في القرن العشرين ، ترجمة : مها فاخوري، ط1، دار طلاس للطباعة ، دمشق ، 1988.
30. مولر ، جي أي وزميله : مائة عام من الفن الحديث ، تر : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 .
31. نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، تر: رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر، القاهرة ، 1972.
32. هابرماس ، يورغن ، العلم والتقنية كـ ((ايديولوجيا)) ، تر : حسن صقر ، منشورات الجمل ، كولونيا ـ المانيا ، ط1 ، 2003 .
33. هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ الجزء الثاني ، تر : فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط1 ، مصر ، 2005 .
34. وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2007 .
35. يوسف ، ندى عايد : مرجعيات الشكل في تشكيل ما بعد الحداثة (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، بغداد ، 2008.

Technical dimension in the conceptual art Study in the material and immaterial

Raad Flaih Hassan
raadflaih@gmail.com

Abstract:

The plastic text is attracted by a group of elements that compete with each other in presence and absence, such as reality and imagination, objective and subjective, place and time, line and color, form and content, as well as material and immaterial, ... and other dualities that are established in their presence different techniques that appear to us on the apparent level in the different forms of production. From the cave paintings and through all its technical transformations that dated the patterns of this art, and in this research and on the basis of the limits of the presence of the material and immaterial in it, conceptual art comes as a post-modern trend, gravitating between their presence as a technical building basis in thinking and directing, it displaced the conceptual artistic construction towards forms that achieved privacy in Treatment and subtraction, from here the researcher presented his research problem that calls for research and exploration for the presence of the material and immaterial in the techniques of conceptual representation in its various types, the research hypotheses were (What is the technical dimension in conceptual art? The importance of the research, as it is a cognitive addition to the Fine Library, and its objectives are summarized in (recognizing the technical dimension of conceptual art as a postmodern style representing its institutions, and revealing The material and immaterial and their relationship in the achievements of conceptual art. The limits of the research (1970 AD - 2010 AD), and in view of this the researcher fought in the theoretical framework, which adopted the following divisions: An introduction to the concept of technology, and a first topic: the relationship between material and immaterial in the plastic achievement. And a second topic: Techniques of manifestation in conceptual art. After delving into the subject of the study, we reached a set of indicators for the theoretical framework that were adopted as equations for analyzing the selected samples represented by procedures followed in all the research community and the selection of the sample within the justifications that justified its selection, the research tool and its role in detection and analysis within certain mechanisms, then choosing the method of analyzing samples (descriptive-analytical).) . The researcher has committed to the methodological frameworks of his relevant article by presenting the inferred results, the most important of which can be summarized as follows:

1. Conceptual art includes the characteristic of technical diversity.
2. Conceptual art depends on mixing the material as practices that refer to the presence of the immaterial.
3. Realistic direct physical presence in land art, body art and language art.