تمثلات المعالجات التشكيلية في الفن التلبيدي المعاصر

Representations of formal treatments in contemporary felt art

م. م رافد صلاح رزوقي

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

fin855. rafid. salah@student. uobabylon. edu. iq

ا. د. رنا حسين هاتف

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

fine. rana. hussein@uobabylon. edu. iq

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة (تمثلات المعالجات التشكيلية في الفن التلبيدي المعاصر) ويقع في أربعة فصول، تضمن الفصل الاول بياناً لمشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد، اهم المصطلحات الواردة فيه وتعريفها. وقد تضمنت مشكلة البحث الحالي موضوع (تمثلات المعالجات التشكيلية في الفن التلبيدي المعاصر) التي شهدت ساحة الحوار الفكري والثقافي حالة من التطور لم يسبق لها مثيل في مراحل الفكر الحضاري البشري السابق، وتساعد على تفعيل التفكير وتوليد أفكار ورؤى جديدة ولذلك فهو عملية ضرورية للتخلص من الطاعة العمياء والانقياد وعدم طرح الآراء والأفكار من دون تأمل، فهي تدعو إلى الحرية، وقد نتج عن هذه المحاولات الجديدة ذات الطابع المعاصر، أن فقدت التقاليد الأكاديمية ودخل الفنان في عملية اختبارية، إن المعالجات التشكيلية للفن عامة والفن التشكيلي خاصة تجلت في بحث المنهجية العلمية وضوابطها التي أدت إلى أن ينفصل الشكل عن المحتوى أو المعنى والذي هو في الحقيقة الانفصال عن الإحالة إلى خارج النص بما يمثله من معان، أن التحول المعالجات التشكيلية والفنية بمختلف الأساليب منها الفن التلبيدي المعاصر اصبح جزء مهماً، بل هو وسيلة في ضل هيمنة الثقافة الرقمية على الشعوب المتحضرة. وتأكيدً للرؤية العلمية التي تصف الفن بالمعرفة المشابهة للمعارف الإنسانية الأخرى والثقافة الرقمية كنظام معرفي يقوم بأدوار مهمة يؤثر بواسطتها في شتى مجالات الثقافة ومنها الفنون التشكيلية، إذ ذهبت الفنون المعاصرة إلى حدود إنشاء علاقة جديدة بين الواقع والصورة، وحاولت تقديم قراءة للواقع قوامها الرؤية الذاتية للفنان وما يتبع ذلك من تغير

أنساق العلاقات البصرية داخل اللوحة أو العمل الفني، وتحويلها إلى علاقات وأنساق تستدعي الرؤية المعرفية الخاصة للفنان، التي تلعب الدور الأهم في عالم الفن. ومن هنا وجد الباحث ضرورة التصدي لدراسة وتقصي المعالجات التشكيلية والمعطيات الفنية التي ظهرت من قبل فناني التلبيدية محدداً مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: ما المعالجات التشكيلية وتمثلاتها في الفن المعاصر؟ وكيف تسجد تشكيليا في فنون التلبيدية؟

وحدود البحث: أولاً : الحدود الموضوعية: دراسة مصورات الفن التلبيدي وتمثلات المعالجات التشكيلية ثانياً: الحدود الزمانية: (٢٠٠٠-٢٠٢٠) ميلادي. ثالثاً: الحدود المكانية: أوربا وامريكا.

فيما اشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري وتألف من مبحثين: تضمن الاول (تمثلات المعالجات الأسلوبية في الفن الحديث)، اما المبحث الثاني فقد عنى بدراسة (المعالجات التشكيلية لاتجاهات الفن بعد ما بعد الحداثة)، واما بالنسبة للفصل الثالث الذي تضمن تحليل عينة البحث والبالغة (٣)، وعنى الفصل الرابع بـ(نتائج البحث) وكانت النتائج التي منها:

- أهمية لمعالجات التشكيلية كونها تكشف تشغيل وظائف النصوص الفنية لنتاجات الفن التلبيدي وقراءتها تبعاً لجملة من المحسوسات البصريّة.
- تؤثر المعالجات التشكيلية على انعكاس التجربة الحسية على الاعمال الفنية المعاصرة منها (التلبيدية) المتحولة لتصبح فاعلة للنشاطات الفني.

الكلمات المفتاحية: (المعالجات، التشكيلية، الفن، التلبيدي، المعاصر).

Abstract:

This Article studies (the representations of formal treatments in contemporary plaster art) and consists of four chapters. The first chapter includes a statement of the research problem, the importance of the article, the need for it, the research objective and its limitations, and a definition of the most important terms used in it. The current research problem included the topic of (representations of formal treatments in contemporary felt art),

which witnessed the intellectual and cultural dialogue arena in a state of development unprecedented in previous stages of human civilizational thought. It helps to activate thinking and generate new ideas and visions, and therefore it is a necessary process to get rid of blind obedience and submission and not to put forward opinions and ideas without reflection. It calls for freedom. These new attempts of a contemporary nature resulted in the loss of academic traditions and the artist entered into an experimental process. The formal treatments of art in general and fine art in particular were manifested in the search for scientific methodology and its controls, which led to the separation of form from content or meaning, which is in fact a separation from reference to what is outside the text and what it represents of meanings. The transformation of formal and artistic treatments in various styles, including contemporary felt art, has become an important part, indeed a means, in light of the dominance of digital culture over civilized peoples. Affirming the scientific view that art is knowledge similar to other human knowledge, and digital culture as a cognitive system that plays a significant role in influencing various fields of culture, including the visual arts, contemporary art has gone so far as to establish a new relationship between reality and image. It has attempted to offer an interpretation of reality based on the artist's subjective vision, leading to changes in the patterns of visual relationships within the painting or artwork. These relationships and patterns are transformed into those that evoke the artist's unique cognitive perspective, which plays a paramount role in the art world. Therefore, the author found it necessary to study and investigate the artistic approaches and data that have emerged from the works of felt artists, defining the current article

problem with the following question: What are the artistic approaches and their manifestations in contemporary art? And how are they manifested artistically in felt art?

article Scope: First: Thematic Scope: A study of felt art images and the representations of artistic approaches. Second: Temporal Scope: (2000–2020) CE. Third: Geographical Scope: Europe. And America

The second chapter included the theoretical framework and consisted of two sections: the first dealt with (the representations of stylistic treatments in modern art), while the second section focused on (the formal treatments of post-postmodern art trends). The third chapter included the analysis of the research sample, which consisted of (3) pieces. The fourth chapter dealt with (the research results), which included:

1) The importance of formal treatments in revealing the operational functions of artistic texts in the products of felt art and their interpretation according to a set of visual perceptions.

2) The influence of formal treatments on the reflection of sensory experience in contemporary artworks, including felt art, which has been transformed to become active participants in artistic activities.

The article concluded with a list of references.

Keywords: (Treatments, Formative, Felt Art, Contemporary).

الفصل الأول

أولاً- مشكلة البحث:

توصف فنون التشكيل على نحو عام، بالفنون المتحولة على وفق أنظمة المعرفة التي تستدعي التغيير بملامح جديدة، وهي بذلك ترفض الثبوت والجمود وهذا الامر يمثل سر حيويتها ونموها، شهدت ساحة الحوار الفكري والثقافي تطورًا غير مسبوق في مسيرة الفكر الحضاري البشري، مما أسهم في تعزيز التفكير الإبداعي وتوليد رؤى وأفكار جديدة. وتعد هذه العملية ضرورة أساس للتخلص من الطاعة العمياء والانقياد الأعمى، بالإضافة إلى تجاوز طرح الآراء والأفكار من دون تمعن أو تفكير عميق. فهي تسعى نحو تعزيز الحرية الفكرية ودعم نقاشات أكثر وعيًا وعمقًا. وقد نتج عن هذه المحاولات الجديدة ذات الطابع المعاصر، مع فقدان التقاليد الأكاديمية ودخول الفنان في تجربة اختبارية، أصبحت المعالجات التشكيلية للفن بشكل عام، وللفن التشكيلي على وجه الخصوص، تتجلى في السعي وراء منهجيات علمية محددة وضوابطها. هذا التوجه أدى إلى انفصال الشكل عن المضمون أو المحتوى، وهو في جوهره انفصال عن الإشارة إلى ما هو خارج النص والمفاهيم التي يمثلها، أن التحول المعالجات التشكيلية والفنية بمختلف الأساليب منها الفن التلبيدي المعاصر أصبح جزء مهماً، بل هو وسيلة في ضل هيمنة الثقافة الرقمية على الشعوب المتحضرة. وتأكيدً للرؤية العلمية التي تصف الفن بالمعرفة المشابهة للمعارف الإنسانية الأخرى والثقافة الرقمية كنظام معرفي يقوم بأدوار مهمة يؤثر بواسطتها في شتى مجالات الثقافة ومنها الفنون التشكيلية، إذ ذهبت الفنون المعاصرة إلى حدود إنشاء علاقة جديدة بين الواقع والصورة، وحاولت تقديم قراءة للواقع قوامها الرؤية الذاتية للفنان وما يتبع ذلك من تغير أنساق العلاقات البصرية داخل اللوحة أو العمل الفني، وتحويلها إلى علاقات وأنساق تستدعي الرؤية المعرفية الخاصة للفنان، التي تلعب الدور الأهم في عالم الفن. من هذا المنطلق، استشعر الباحث أهمية الخوض في دراسة واستكشاف الأساليب التشكيلية والعوامل الفنية التي قدمها فنانو التلبيدية، محدداً من خلالها الإشكالية التي يتناولها البحث الحالي بالتساؤل الآتي: ما المعالجات التشكيلية وتمثلاتها في الفن المعاصر؟ وكيف تسجد تشكيليا في فنون التلبيدية؟

ثانياً- أهمية البحث والحاجة إليه:

- تعد الفنون التلبيدية ركنا اساسيا في الفن المعاصر، والتي تعد جزء لا يتجزأ من حياة الفنان المعاصر.
- يمثل البحث الحالي دراسة معرفية تسهم في إثراء الأطر المعرفية عامه.
- يفيد الدارسين في الحقل الفني وطلبة الدراسات العليا والمتخصصين بالفن التشكيلي.

ثالثاً- هدف البحث:

يهدف البحث إلى كشف (تمثلات المعالجات التشكيلية في الفن التلبيدي المعاصر)

رابعاً- حدود البحث:

- الحدود الموضوعية: دراسة مصورات الفن التلبيدي وتمثلات المعالجات التشكيلية في الفن المعاصر
- الحدود الزمنية: (٢٠٠٠م- ٢٠٢٠م).
- الحدود المكانية: أوربا، وامريكا

خامساً- تحديد المصطلحات وتعريفها:

المعالجة:

لغويًا: معالجة مأخوذة من الفعل عالج، بمعنى قام بمعالجة أو داوى المريض. عندما نقول: "عالج الأمر"، فهذا يشير إلى محاولة إصلاحه أو التعامل معه بشكل مناسب، مثل عبارة عالج المشكلة. أما الفعل تعالج فيعني تداوى أو استخدم العلاج. وبالنسبة لفعل اعتلج، فهو يدل على الاضطراب أو التداخل، كما في القول: "اشتعل الهم داخل صدره". أما كلمة علاج، فهي تشير إلى أي وسيلة يُستخدم فيها دواء للتخفيف أو الشفاء من مرض، كأن يقول الطبيب "وصف له علاجاً" (مجموعه من الكتاب، ص٨٥٨).

أصطلاحاً: المعالجة: هي جملة من العمليات والاجراءات مختلفة الغايات (جان ماري، ١٩٩٦، ص٤٨٦).

وتعرف: هي استخدام الوسائل المألوفة وغير المألوفة التي تتعلق بعناصر التصميم الوظيفية منها والجمالية لتحقيق فضاء يتلاءم مع النشاط الذي يحدث فيه (السعيدي، ٢٠٠٥، ص١٣).

التشكيل:

لغوياً: التشكيل: كلمة مشتقة من الفعل (شكَّل: شكلاً) وتعني المجموعة، وجمعُ شكل: أشكال وشكول، الشبه: صورة الشيء المحسوسة أو المتوهمة، والمُشَكّل: صاحب الهيئة والشكل، وشكّل الشيء: صوّره، وتشكّل: تصوّر (المنجد، ١٩٨٦، ص٣٩٨). وهذا شكلُ هذا: أي مثله، ومن ذلك يقال: أمرٌ مُشَكّلٌ، كما يقال: أمرٌ مشتبهٌ، أي هذا شابه هذا، وهذا دخل في شكل هذا، فيقال: شُكِّلَت الدابة بشكال، وذلك انه يجمع بين إحدى قوائمه وشكلٍ لها (الرازي، ص٥٣٣).

اصطلاحا: التشكيل: نسبة إلى الشكل الذي هو في الأصل هيئة الشيء وصورته، تقول: شكل الأرض، صورتها. والشكل أيضاً هو المثل والشبيه والنظير، قال (ابن سينا): "مثل إدراك الشاة لصورة الذئب، أعني شكله وهيئته" (صلبيا، ١٩٨٣، ص٧٠٧).

التشكيل بشكل عام بأنه: "تنظيم عناصر الوسيط التي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها" (ستولنتز، ١٩٧٤، ص٣٤٠).

وبشكل خاص في التصوير تعني الترتيب المكاني للمساحات اللونية، وتحقيق التوازن والتضاد بين هذه المساحات وتحقيق الوحدة في التنوع (ستولنتز، ١٩٧٤، ٣٤٠-٣٤٤).

التعريف الإجرائي:

المعالجات التشكيلية: عملية ابتكار العناصر والتقنيات لتحقيق المعالجات التشكيلية في الفن التلبيدي المعاصرة.

الفصل الثاني

المبحث الأول:

تمثلات المعالجات الأسلوبية في الفن الحديث:

تتجلى أهم التحديات في العلاقة بين الماضي والحاضر، إذ نعيش في زمن جديد تمامًا، زمن قطع صلته بشكل جذري بكل النماذج المستوحاة من التاريخ. إنه عصر يعتمد فقط على نفسه ويستمد رؤيته المستقبلية من داخله من دون أي تواصل مع ما كان سابقًا. هذه العلاقة

المضطربة مع الماضي تُجسدها المفاهيم التي ظهرت في القرن التاسع عشر ضمن فلسفة الأنوار، مثل مفاهيم الأزمة، التطور، التحرر، والثورة. هو زمن يسعى لتأسيس شرعيته بنفسه، مؤكداً على القطيعة العميقة التي تفصله عن الماضي بكل أبعاده (سبيلا، ص٣٢).

فالحداثة نزعة انسانية تطورية، تحمل في نسق حركتها في التاريخ، طابعا يتنازعه الاختلاف والتعقيد، فالحداثة في أبسط صورها، هي وعي الذات في الزمن، ولذلك كانت فعالية الزمن تحرّك روح الحداثة، وتفتح لها صراعا مريرا مع المعايير التراثية الراسخة، والتي ترى في الماضي أنموذجاً للأصالة والثبات، وكانت الحداثة تدفعها رغبة جامحة لتحطيم التقاليد الفنية الموروثة، وتفكيك فكرة الأصالة عبر ذلك التحطيم، ولعلّ ذلك ما جعلها تتمسك ببواعث التجديد، والانفصال عن القديم، وهذا لا يعني عدم بقاء عوالق تراثية تبنى عليها النزعة الحداثية؛ لان التراث كفكرة مرتبطة بالماضي، بطبيعة علاقتها بالحداثة، فوسائل الحداثة ترمي إلى حقيقة أن كل النتاجات الفكرية والجمالية، والنصوص الادبية والدراسات البصرية، قد تحولت إلى موروث، ولهذا يكون الايغال في الموروث، ليس من طبيعة التقليد الصرف، بل هو استرجاع استحضاري قائم على بعد تزامني يقرن الماضي بالحاضر، ومن هنا قد تتأكّد العلاقة بين الحداثة والتراث بصورة اشمل من خلال كون كل ذات محدثة لا تلبث أن تصير تراثا (الجبوري، ٢٠١٤، ص٥٩).

وبهذه النظرة العميقة، يكتسب الفن الحديث تلك القيم الفنية والمعالجات التشكيلية التي اثرت بها القدرات الفطرية ببراءتها ونقائها، وما تضمنته من الاساليب الفنية المتنوعة، إذ تتفاعل خبرات العالم الحديث في القرن العشرين بكل ما تحفل به من ثقافات فكرية وفنية، مع ثقافة فطرة العالم القديم والفن الحديث محاولة المعالجات التشكيلية والعودة إلى حياة الفطرة عبر ذات الفنان بوصفه مبتدع العمل الفني يستمد منها عناصره الفنية؛ وذلك لان الحياة الفنية بامتداداتها الحسية والمعنوية للفنان تدور مع الزمن إلى ان يصل إلى ذلك الحد الذي يشعر فيه بالقلق والاضطراب من الواقع الخارجي فيحاول ان يرجع إلى الخلف يستلهم من فنون الماضي (حسن، ١٩٧٢، ص٧) وهو بهذا يرى الفن بديلا للحياة، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الانسان والعالم الذي يعيش فيه (فيشر، ١٩٩٨، ص١٣).

يُعد الفنان إنسانًا يتميز بشعوره المرهف وطريقته الفريدة في الإحساس، إذ يعد الفن وسيلة لاستكشاف حقيقة الذات وإثبات الفردية بالنسبة للفنان. قد ينشأ العمل الفني من ذكرى عميقة وغامضة كامنة في اللاوعي، ومع ذلك، فإنه يعكس ما بداخله بوضوح، حتى مع

ارتباطه الوثيق بواقعه الاجتماعي وتقيّده بحدود الواقع. فالفن والإنسان في علاقة متلازمة لا تنفصل (امهز، ٢٠٠٩، ص١٤).

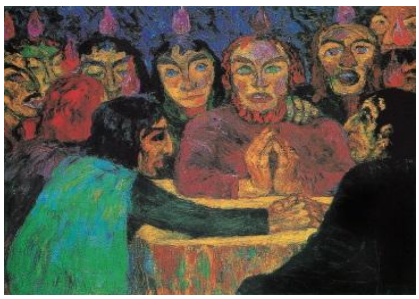
تعد الانطباعية ظاهرة من ظواهر المجتمع الغربي منذ النصف الاول للقرن التاسع وعدت حدثا من الاحداث المهمة التي قادت الانسان لان يفهم طبيعته الزمنية، تمثل ذلك عودة إلى النزعة الطبيعية التي تتجسد في مجال الفن التشكيلي من خلال مدرسة المناظر الطبيعية والانطباعية. ترتبط هذه العودة بحياة المدينة عبر استكشافها للطبيعة واستجابتها لما يعكسه الفنان من رؤى خاصة تعبّر عن ذاته. ان الانتقال بالمعالجات التشكيلية في المدرسة الانطباعية لم يحصل فجأة وانما بجهود متواصلة قام به بعض الفنانين، كان (إدوار مانيه) الفنان الأكثر أهمية وتأثيراً الذي استجاب لدعوة الشاعر تشارلز بودلير للفنانين ليصبحوا رسامين للحياة الحديثة. وظهور (مانيه) كرائد حقيقي للمدرسة الانطباعية وتفكيره بطريقة جديدة في الفن تفصح عن المعالجات التشكيلية الحداثية، فعند دراسة لوحة (غداء على العشب) شكل (١) التي احدثت ضجة في (صالون المرفوضات) واثارت رد فعل عنيف لاعتبارها عملا شائنا، أذ كانت صور العاريات مشهدا مألوفا في الصالونات ولكن مجاورة العاريات لرجال بملابسهم الانيقة اثارت نأمة غير محتشمة، ومن الجائز ان مانيه نفسه لم يكن واعيا مضمون صورته. والشاهد الحقيقي والوحيد الذي لدينا عن افكاره هو ما نجده في صوره ذاتها، فهو كان ينزع إلى النسق التقليدي موضوعا وتكوينا. كان مانيه في الواقع تقليدي، إذ كان يقول: "ان الانسان العادي هو البطل وأنه يرسم ما يريده هو وليس ما يرغبه الناس أو النقاد". لقد استهوته خصائص فن الماضي فأراد ان يعيد فن الماضي في رسم حديث (باونيس، ١٩٩٠، ص١٨-١٩).

شكل (١)

ونشأ تيار الفن التعبيري في المانيا بالعودة إلى الشمال الاوربي إلى فن (فان كوخ) الذي عصف بتقاليد الفن في عصره، وردها إلى لغة ذات صيغ ومدلولات لونية، تحمل في مضامينها انفجارات النفس الانسانية، وصراخها واصوات تصدعها (الراوي، ١٩٦٤، ص٩). فالفنان

التعبيري استثمر المعالجات التشكيلية من تجارب الوحشيين و(فان كوخ) في ضوء رؤياه الخاصة لعالمه الذاتي فأعطى لوحاته المضمون الإنساني وقذف بمكونات هواجسه ومخاوفه وآماله وأحلامه وآلامه إلى اللوحة بلا خجل أو خوف محررا اللون والخط والشكل والبناء الفني في رؤيا متحررة في شحنة انفعالية لها صفة الصدمة المفاجئة للمتلقي من بعد ذاتي ومضمون إنساني عميق كجزء من سمات المدرسة التعبيرية الحديثة التي أتت بعد الحركة الوحشية التي ولدت في باريس (يحيى، ١٩٩٣، ص٧٠).

ونلاحظ في اعمال الفنان اميل نولده (١٨٦٧-١٩٥٦) فقد توضحت لديه السمة الفطرية التعبيرية، بطبيعته المنزوية المتأملة إلى اجداده البروتستانت الورعين، عشق الطبيعة بإفراط والتجأ طوال حياته إلى احلام اليقظة، التي نسجت حوله عالماً مليئاً بالأشباح والكائنات البدائية. أما أعماله التي تناول فيها الموضوعات الدينية الغامضة، وركزت على مشاهد مستوحاة من الكتاب المقدس وحياة القديسين، فقد تميزت بكون شخصياتها خشنة الملامح، وأشكالها بدائية، ووجوهها غامضة وكأنها مقنعة، ومن أهمها (عيد الخمسين والعنصرة) الشكل (٢) عام (١٩٠٩)، غير أن الأعمال التي جعلت من تجربة نولده أحد المرتكزات الأساسية في حركة التعبيريين الألمان هي معالجتها لموضوعات ذاتية، تتعلق بقناعاته ومواقفه وأفكاره تجاه الحياة المعاصرة، بمختلف اشكالها الاجتماعية والسياسية والدينية، وبأسلوب رمزي اختزل خصوصيته، وأظهر خبرته وموهبته (اوهر، ١٩٨٩، ص١٢٢).



شكل (٢)

وحرص التكعيبيون على العودة إلى منابع الفن في نقائه مما أدى إلى معالجات تشكيلية الوجوه المثلثة، نحو فن البدائيين، إلى كل ما هو طبيعة خام، بدائية (هويغ، ١٩٧٨، ص٣١٧) ففي لوحة بيكاسو (آنسات أفينيون) الشكل (٢٧)، فأن تجسيد مشهد (لمبغى)، يعيد إلى الأذهان اهتمام بيكاسو في مرحلتيه السابقتين الزرقاء والوردية بحكايات من حياة

أولئك الذين يعيشون على هامش المجتمع. وقد تكرر هذا الموضوع بكثرة في الرسوم المنجزة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، إذ لجأ بيكاسو إلى مصادر عدة في بحثه عن نظرة جديدة إلى الهيئة البشرية. ومن اكثر هذه المصادر تأثيرا فيه النحت الايبري وجريكو وأعمال غوغان ولا سيما اعماله النحتية المحفورة، غير أن التأثير الحاسم على تفكيره جاء من النحت الافريقي، وتظهر لوحة (الآنسات) تفاصيل مثل تبسيط الهيكل البشري إلى أشكال مثلثية ومعينات هندسية، بالإضافة إلى التخلي عن السمات التشريحية التقليدية.

وتبدو المعالجات التشكيلية نحو الفن الأفريقي الشكل (٣) اكثر وضوحا على الوجهين الشبيهين بالقناع للشكل الجانب الأيمن من اللوحة (فراي، ١٩٩٠، ص٢١-٢٢).

الشكل (٣)

هاجمت الدادائية القيم السائدة في كل مكان، رافضة العقل والمنطق والعلم ومعلنة عبثيتهم وإفلاسهم. استندت في موقفها إلى أن هذه القيم فشلت في منع اندلاع الحرب، بل أسهمت في تمديدها وتفاقم مآسيها وكوارثها. كما رفضت الأفكار الفنية المتداولة في المجتمع البرجوازي، إما من خلال طرح رؤى جديدة تقوم على الإيمان بالقيمة الإبداعية للصدفة واللاعقلانية، أو عبر تقويض الفكرة التقليدية للفن بذاته (مولر، ١٩٨٨، ص١٢١).

يُعد تخريب الأساليب التقليدية للإنتاج الفني من خلال السخرية والنقد اللاذع السمة البارزة في أعمال (دوشامب). بهذه الطريقة، بدأ بالفعل في التخلي عن السيطرة الفنية التقليدية، مُفسحًا المجال لعوامل جديدة لتحديد طبيعة العمل الفني. انتقل (دوشامب) نحو نهج إبداعي يعارض المهارات اليدوية التقليدية، إذ سعى إلى الابتعاد عن أنماط الرسم السائدة، بهدف تسليط الضوء على القيمة الفكرية للعمل الفني. بدلاً من الاعتماد على الجماليات أو التأثير البصري، كان تركيزه منصبًا على استثارة المشاهد عبر الدعابة والسخرية. تحول (الشيء الجاهز) إلى عمل فني بمجرد أن قرر الفنان تصنيفه كفن. إن رفض (دوشامب) لربط الصنعة الحرفية بالفن البصري، واقتناعه الراسخ بأن الأفكار هي أساس الإبداع الفني، جعله رائدًا في استخدام الأشياء الجاهزة كأعمال فنية. ويُعد اختياره لـ(المبولة) في الشكل (٤) تحديًا واضحًا للمفاهيم التقليدية للفن. (امهز، ص١٨٨).

الشكل (٤)

فيما يتعلق بالسريالية، قدم سلفادور دالي معالجة تشكيلية مميزة تمثلت في ظاهرة جديدة ضمن هذا الاتجاه الفني. ومع ذلك، فإن هذه الظاهرة ارتبطت فقط بالمرحلة الأولى من إنتاجه الفني، إذ عاد لاحقًا إلى أسلوب أقرب إلى الكلاسيكية. شخصيته ذات الطابع المسرحي، التي اشتهر بها، دفعته إلى توظيف نفسه لخدمة الرجعية في إسبانيا، مستغلًا بأسلوب جريء نوعًا من التدين العاطفي. هذا التدين أضاف للسريالية بُعدًا جديدًا من ظواهر التحليل النفسي، ما أسهم في إثراء هذا التيار الفني، وقد استخدم دالي التشويه ومظاهر الانحطاط كانعكاس للاضطرابات المرضية التي تنزع بدورها إلى الحالة الثقافية والاجتماعية في سنوات ما بين الحربين، أنه يريد ان ينقل نتائج التحليل النفسي لدى فرويد إلى مجمل الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي لعصره، واتبع دالي ايضا تقنية أيهاميه واقعية، دقيقة التفاصيل: "تقنية رجعية بحسب تعبيره" (امهز، ص١٩١).

وتعد المعالجات التشكيلية غي لوحة (سر العشاء الأخير) الشكل (٥)، عام (١٩٥٥)، التي جمعت بين اشكال التفكك والواقعية الغامضة، ترجع لرسومات عصر النهضة في لوحة العشاء لليوناردو دافنشي التي أصبح دالي مهتما بها؛ نظرا لأن دالي أصبح عازما على أن يصبح خلف لدافنشي في ذلك الوقت، كان موضوع العشاء الأخير خيارا طبيعيا للعمل، إذ أعرب عن أمله في أن يكون كلاسيكيا، ويتمكن من تصوير عناصر باطنية من العقيدة والروحانية بأسلوب واقعي وقريب من الحياة. إنها عودة إلى المثل الكلاسيكية، واللاهوت وأسلوب النهضة في العمل (جمينيز، ص٧٧).

شكل (٥)

المبحث الثاني:

المعالجات التشكيلية لاتجاهات الفن بعد ما بعد الحداثة:

إن المعرفة المعاصرة كظاهرة هيمنت على الحياة المعاصرة تطلبت تعديلاً في رؤى المفكرين المعاصرين جعلوا منها ميداناً لبحوثهم النظرية التي تتحدث في وعن وبواسطة المعرفة، فكان انتشار العلوم الحديثة هو ما سهل عملية التواصل بحيث أصبح الناس أكثر قدرة على الاختيار والتبني والاستعارة، ومن الجدير بالذكر إن اغلب الثقافات المعاصرة تعتمد على العلم، ولكن هذه العلاقة الجديدة تخفي اختلافات أساسية ويتسبب عدم وضوح هذه الاختلافات بفشل التمييز بين المعرفة والعلم، مما يتسبب في عدم وضوح طبيعة العلم. وببساطة متناهية فان العلم ينتج أفكاراً بينما تنتج المعرفة أشياء تستعمل، والمعرفة أقدم بكثير من العلم، ولقد قدمت المعرفة بدون الاستعانة بالعلم صناعات للإنسان منذ القدم مثل الزراعة والتعامل مع المعادن وانتصارات في المجالات الهندسية كما في كاتدرائيات عصر النهضة، بل وحتى الحضارات القديمة، ولم يكن للعلم تأثير على المعرفة حتى القرن التاسع عشر. ولقد أدت المعرفة دوراً خطيراً مكن الإنسانية من التطور خلال قدرته على صناعة الأدوات المختلفة، وهو دور لم يقم به العلم (وولبرت، ٢٠٠١، ص٢٣). فقد مثل التطور الحياتي دافعاً للعلم والفن على حد سواء في تحفيزهما وتطورهما، ويصح العكس. وعلى نطاق أوسع، تطلبت جميع الثورات العلمية والمعرفية السابقة- الطاقة البخارية والكهرباء والسيارات وتكنولوجيا المعلومات والاتصالات- تعديلات وتكييفات واسعة النطاق في الصناعة والتكنولوجيا والفن والمجتمع (جمينيز، ص٨٢).

لا بد للمتلقي أن يؤول العمل الفني ويسعى لإيجاد المسوغات المعرفية التي يمكن بواسطتها فهم الترابط بين الشكل أو النص مع الفكرة من وراء انتاجه، فالفنان يهدف إلى فتح الآفاق أمام ذهنية المتلقي، ليبين له الاحتمالات المتيسرة التي تتكامل عن طريقها الأجزاء المفقودة من النص التشكيلي ويتكامل عبر شمولية الفكر مع المادة، بل هو متوافق مع التفكير السائد في العلوم البيئية... يترك مجالا لعوامل أخرى يمكن أن توصف بالمتسامية، بل الروحية أيضاً وهنا فإن المفهوم القائل بأن كل شيء يرتبط مع كل شيء آخر في شبكة ذات اعتمادية متبادلة هو استنتاج علمي يقوم على مضامين روحية متعددة ومن ثم ينظر إلى

العالم بوصفه متبادل الاعتمادية عضويا وروحيا (مجموعة مؤلفين، ص١١٩). فشهد مطلع القرن الواحد والعشرين العديد من التحولات الاستثنائية في الحقل المعرفي في ظل القدرة على شمولية الانفتاح على عوالم معرفية ثقافية واجتماعية، وكما هو معتاد فقد تأثر الفن وبناه بهذه التحولات، ومن هنا أصبح البحث عن وظائف النصوص البصرية وتأثيراتها في ذهنية المتلقي شاغلاً معرفياً أدى إلى جملة من قراءات جديدة تسعى إلى فهم أشمل لطبيعة النتاجات التشكيلية الإبداعية عبر تسليط الضوء على كوامن تلك النصوص البصرية، أو مالا يمكن رؤيته فيها حسياً، أي أن البحث عن المجازات المعرفية الملازمة للعمل الإبداعي يوازي في قيمته الاعتبارية تجربة العمل الجمالي الحسي وطبيعة تذوقه، وهذا ما أحدث فارقاً في تلقي الفنون البصرية واتساع دائرة فهم المتحكمات القصدية. "لقد كان القرن العشرون قرن الناس الاعتياديين، فقد غلبت عليه فنون استهدفت الأنسان ذاته، أما القرن الواحد والعشرون فهو قرن الناس المبدعين، قرنٌ يشهد مولد فن جديد يتقاسم فيه، الفنان والمتلقي والآلة" (نبيل علي، ٢٠٠١، ص٤١). وارتقى الفن بذلك إلى درجة ما بعد (الفن المفاهيمي) الذي يعقلن تلك النصوص التشكيلية، ويهيئ بذلك الظروف والمقدمات لاستيعاب ما بعد النص البصري وكينونته المتوارية برؤى شاملة خلف عناصره الشكلية. أي "أن الطبيعة المفاهيمية للنص لها وظيفة ابستمولوجية، فتعمل على تحويل العلاقة الحوارية بين المؤول والنص إلى علاقة تأولية للفهم والادراك لاكتشاف القيم الدلالية والمعرفية التي تعد حقائق ضمنية للنص فمن طريق أفق النص وأفق المؤول ينفتح العمل على المتلقي بقدرته على التجدد والتغاير على نحو يجعله شكلا من أشكال التواصل الثقافي" (جنان، ٢٠١٤، ص٣١٩).

فن التجهيز: (Installation art)

فن التجهيز: وهي تجميع (Assemblaga) عناصر معينة لتركيبها ضمن موضوع ما أو لفكرة ما في مساحة محددة، ويتحدد العمل التجهيزي مشروعيته وأبعاده من خلال العلاقة ما بين الأشياء والفضاء الحاوي لها. قد يظن البعض ان الفن التجهيز هو نوع من النحت، الا ان بينهما اختلاف كبير، فالنحت يصمم ليصبح موضوعا لمشاهدته من الخارج كتنظيم للمحتوى الذاتي للأشكال، بينما التجهيز ذو نشاط معاكس للنحت لأنه يطوق ويحيط بالمشاهد في فضاء العمل، فيدخل إلى فضاء تلك الموضوعات البيئية المحيطة به، مثله كمثل الأصوات

والأضواء والصور التي تكمل العمل، فشكلانيه الأنشاء تبقى على الاهتمامات الثانوية وهي تأثيرات تتعلق بخصوصيه المشاهد وتوقعاته الثقافيه التي تبقى ذات مستوى عال (جنان، ٢٠١٤، ص ٣٢٠)، إن تجهيزات الفن ما بعد المفاهيمي تمثل معرفة شمولية ناتجة عن علاقة متبادلة بين العقل والواقع الخارجي، وتتداخل الاشياء والعناصر فيما بينها بمختلف أنواعها في العمل التجهيزي وتتزاوج الفنون من تشكيل وموسيقى ومسرح بهدف ايصال بنيتها المعرفية، وتتكثف الافكار عبر العلاقة القائمة ما بين الاشياء التي تمنح العمل فكرة أعمق ومفهوماً جديداً، يتبنى الفنان في الفن التجهيزي موقفا نقديا محددا ينشئ به عمله الفني منطلقا من تركيبات بيئية لعدد من العناصر والأشياء المستمدة من الحياة اليومية، وكان للتغير الكبير الحاصل في القيم والمفاهيم بفعل التكنولوجيا قد فتحت مديات واسعة امام الفكر الانساني ودفعته للتخلص من الافكار التقليدية وإعلاء مفهوم التجهيز بأداء يتماشى مع التحول الفكري للعقل البشري، وهذا الاداء لا يحتاج إلى مهارة حرفية بقدر ما يحتاج إلى وعي وإدراك لقراءة الأشياء وامكانية استعارتها من وظيفتها النفعية وتحويلها إلى عمل مفاهيمي يحوي رؤى جمالية تحاكي ذهنية المتلقي لتبحث عن أجوبة للكثير من التساؤلات المطروحة عبر العمل التجهيزي، "فإن كل ما طرحته ما بعد الحداثة من تفسيرات غامضة وقراءات متعددة، انعكس على مجال الفن التشكيلي... وعليه أصبح فن ما بعد الحداثة يعمل بطريقة تعتمد تفكيك الأشياء بطرق محددة وقريبة الفهم لدى الجمهور المثقف فنيا" (انغيلز، ٢٠٠٧، ص٩٢) لذلك يستند فن التجهيز إلى نظام شامل نقدي معرفي يعمل الفنان بموجبه على تحفيز التفكير المنطقي بالعلاقات القائمة بين الاشياء، وهي معرفة منطقية رياضية تمكن الفنان من التأثير في موضوعه، ولهذا تكون الفكرة العقلية اساس تجربة التجهيز، ففي هذا النوع من الأعمال التجهيزية التي تحمل بعدًا مفاهيميًا، تزاوج بين الصورة والنص، بانطلاقها من القوة النقدية لبنية العمل المعرفية. وتعد اشتغلات الفنانة (باربارا كروجر) ضمن الفن التجهيز بتوجيهها رسائل إلى المتلقي تدعوه للمشاركة بقراءة نقدية معرفية للنص وطريقة توظيفه مع الصور الفوتوغرافية لتعبر عن طريقها مفاهيم مقصودة تستدعي مشاركة المتلقي عبر احساسه بحقيقة العالم، إذ تطلق العنان لخياله وتسترعي الانتباه لأهمية اللغة كوسيلة إيصال مستفزة ذهنية المشاهد وتدعوه للمشاركة في حلها معرفيا، بذلك تعبر عن أشيائها بالخيال مما تتطلب التأمل للوصول إلى قضية فنية وعن طريق المخيلة تستطيع تنظيم موضوع

تلك القضية بواسطة اللغة كوسيلة اتصال تتمثل بكلمات تنتقيها وتصنع منها نصاً ومن ثم تقوم بتركيبها. بين الصورة والنص، بانطلاقها من القوة النقدية لبنية العمل المعرفي، "ففي كثير من نصوصها توجه السؤال للمشاهد عن كثير من الموضوعات، وهنا يظهر التبادل الفكري عبر الخلط والتداخل بين الحدود المعرفية، أي بين الفن والاتصال واستدعاء الانتباه إلى صناعة الإعلان" (جمينيز، ص٩٩). شكل (٦).

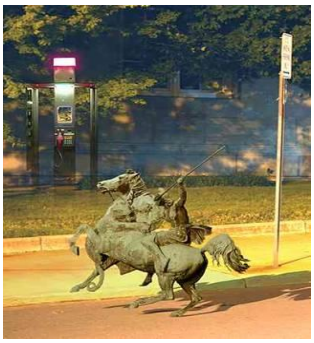
السريالية الجماهيرية: (Mas surrealism)

السريالية الجماهيرية حركة فنية في فنون بعد ما بعد الحداثة وقد تمت صياغة المصطلح من قبل الرسام الأمريكي (جيمس سيهافر) ترجع جذورها إلى الحركة السريالية الحداثوية، وذلك لجمعها ما بين الرسم السريالي والتقنيات الحديثة لفن الحاسوب والوسائط المتعددة، لذا يعدّ هذا الفن نموذجاً للفن بعد ما بعد الحداثة عبر مزاوجته ما بين الأساليب الحداثوية في الرسم كمرجعيات فكرية وبين ما توصل اليه الفكر الإنساني من مفاهيم معرفية لم يستطع تجسيدها بالتقنيات التقليدية، بل اصبح يبحث عن تقنيات معاصرة (كالحاسوب) يمكن لها ان تلبي مطالب ما يحمله الفنان في مرحلة بعد ما بعد الحداثة من مفاهيم وافكار، ولهذا عدت السريالية الجماهيرية بمثابة إيضاح لما يحمله الفن السريالي الحديث على وفق طريق شمولي معرفي نظراً لما توصل اليه العلم من تطور في الأفكار صاحبه تطور في الإبداع والابتكار، ولكن بقيت الغاية الرئيسة والهدف الاساس الذي يبغيه السرياليون هو المحافظة على حالة الحلم وتطويرها بما يتوافق ويطور المفاهيم النقية المعاصرة على اساليبها التقنية باستخدام برامج الحاسوب في مزاوجة الصور وتركيبها لخلق عوالم مبتكرة مغايرة للواقع تربط ما بين الصورة التخيلية والصورة الواقعية لترسل صياغات معرفية إلى المتلقي (جنان، ٢٠١٤، ص٢٤٧).

واستناداً لهذا المفهوم انطلق الفنان (جيمس سيهافر) (شكل ٧) الذي يراكب بين صورة التمثال والشخص الحامل للرمح- وهي تعود لزمن سابق- يتناقض في وجوده المكاني

والزماني مع الواقع المعاصر بتقنياته الالكترونية الحديثة إلا أنه في الوقت نفسه يعمل على دمج الأزمان والأماكن المتناقضة في وحدة واحدة ويقول في ذلك: "انا لم اقم باختراع تقنية جديدة، ولا اعتقد ان ما ابتكرته يمثل بداية لحركة جديدة، ولكنه بالأحرى صياغة مبسطة للكلمة، تصنف نموذجاً من الفن السريالي الحديث الذي يفتقر إلى إيضاح" (جنان، ٢٠١٤، ص٢٥٠).

وباستكشاف الفنان (الان كينج) طرائق جديدة للتعبير عن صورته السريالية المفاهيمية وفتح الابواب للخيال الحر لتشكيل تجربة مغايرة، وذلك باستعارة صور واقعية لأشكال مختلفة ومزأوجتها في موضوع واحد عبر تقنية الحاسوب وبذلك يخلق الفنان عالماً جديداً يتكون من مفردات واقعية واماكن افتراضية يبتكرها الفنان من الخيال وهي في اصلها صور ذهنية ويصبح لديه الموضوع عبارة عن مجموعة من العوالم المتغايرة تشمل مناظر طبيعية وصور خيالية تتداخل بوسائل تكنولوجية كما في الشكل (٨) تعطي الصور دقة عالية تتمثل بصياغات ما بعد المفاهيمية لذا فأن الفنان وعبر عمليات رقمية مرتبطة بعالم الكومبيوتر يحقق الواقع الافتراضي الذي يحاكي الواقع الحقيقي، وهو بذلك يحقق للمتلقي تجربة جمالية جديدة. "إن التقدم العلمي يقود إلى انقلاب جذري في فهم العلاقة المتبادلة بين العقل الإنساني والطبيعة" (ساخاروفا، ١٩٨٤، ص١٤٩).



شكل (٧) الفنان (جيمس سيهافر) حامل الرمح، ٢٠٠٦

شكل (٨) الفنان (الان كينج) مرايا، ٢٠١١

الحركة الدفاعية في الفن. ديفاستنزم- (Defastenism):

هي حركة فنية لإعادة الحداثة تأسست في مايو (٢٠٠٤) من قبل الطلاب الجامعيين في كلية دبلن الوطنية للفنون والتصميم. يعرف أنصارها باسم (The Defastenist Party) لديهم اسلوب ترويجي ذاتي دعائي وخطابي يعيد إلى الأذهان حركات القن العشرين المبكرة،

فهي حركة فنية معاصرة لنفسها يعتقد أنصار الحركة الدفاعية أن الثقافة المعاصرة قد تأثرت بـ(الشلل الثقافي)، ويسعون إلى بناء ثورة من (الحيوية والحيوية). وتتكون العضوية من فنانين وموسيقيين ومهندسين معماريين وكتاب وصانعي أفلام ومصممين، ومن الفنانين الذين شاركوا فيه هذه الحركة هم (ليام رايان (لندن)، وبادريك إي مور، وغاري فاريلي (ومقره في باريس)، وديفيد توربين (دبلن)، ودونا ماري أودونوفان (دبلن) وكريستوف كرونكي (برلين) (ابو رحمه، ص ٢٢٠).

يقترح مفهوم هذه الحركة فناً شاملاً معرفيا، وممارستنا توحد بين الوعي واللاوعي، والخاص والعام، إنها مغمورة بالحنين، إنهُ من الحاضر والمستقبل. شارك مور وفاريلي ورايلي في كتابة بيان (Defastenist). إن تعبيرهم عن العالم الداخلي له بعض أوجه التشابه مع السريالية هذه الحركة تطرح بعض الأفكار الإيجابية الرائعة، بيانها: "بيان الدفاع عن النفس: نحن الفنانون المنبوذون والممارسون المبدعون الآخرون نصنع الفن حول الأشياء الوحيدة التي نعرف أنها أصلية حقًا ما هي: الأوثان والهواجس والغرابة التي تحدد شخصياتنا الإبداعية. من خلال إعطاء شكل لهذه الهواجس الداخلية، فنحن نبتكر فنًا أصليًا حقًا، إذ لا يوجد عقلان بشريان يعملان بشكل متماثل. ويرى دعاة الدين أن الجهاز الثقافي الحالي قد عفا عليه الزمن. المتاحف، والمعارض التجارية الطنانة، والأكاديميات، والنقاد، والمنسقون البليدون: هؤلاء هم الشلل الثقافي في نهاية القرن الماضي. هذه بداية قرن جديد، وقت تكون فيه الإثارة والحيوية والمتعة البوهيمية ضرورية لتشكيل جمالية العصر. الملاهي والحماس يجب أن يكون هو النور الذي يحيي الحماسة والطاقة للفن والحياة" (جنان، ٢٠١٤، ص٢٥٣). كما في الشكل (٩).

شكل (٩)

حركة التلبيدية:

نشأت في (أنكلترا) عام (١٩٩٩- ٢٠٠٠) هي مجموعة فنية راديكالية جدلية أسسها (تشالز طومسون) و(بيلي بريديش) مع فنانين آخر، أما أسم المجموعة فقد أشتقهُ (طومسون) من إهانة وجهتها صديقة (بريديش)، الفنانة (تريسي إيمن)، لهُ حين وصفت لوحاتهُ بأنها (ملبّدة، ملبدة، ملبدة لا شيء فيها سوى الرسم)، وانما كانت (تريسي) تلمح إلى صديقها لا زال يرسم على القماش بالفرشاة والألوان في حقبة ما بعد الحداثة، ولم يوظف الفيديو، أو التجهيزات، أو الأداء على طريقة ما بعد الحداثة، المُلبِدون إذا يرسمون وهو ما أغاظ (تريسي) أن حركتهم مع الرسم ضد (الفن المفاهيمي)، لذلك تدعو (التلبيدية) إلى استعادة الجمال المفقود والروحانية، والمهارات الفنية، ولا تدعو (التلبيدية) إلى قمع التعبير الفني، بل العكس، أنها تطالب بتوسيعهُ وتعزيزهُ واطلاقهُ، الذي حددهُ (سول لي ويتس) في مقالتهُ (مقتطفات عن الفن المفاهيمي) قائلاً: "إن أهم جانب في الفن المفاهيمي هو الفكرة أو المفهوم، وعندما يوظف الفنان الشكل المفاهيمي من الفن فإن ذلك يعني أن كل القرارات والخطط تكون في متناول اليد ويكون التنفيذ آلياً بارداً لا حماسة فيه، هنا تصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن" (ابو رحمه، ص٧٥).

وقد أسس (ستاكستس) مع (تشارلز طومسون) مصطلح (ستاكيسم)، وهم يعتقدون أن الاكتشاف الذاتي وتقاسم الخبرة هي أكثر أهمية من الذكاء والتقدم الوظيفي، وهم على استعداد للمخاطرة بالفشل في جهودهم للتعبير عن أنفسهم، ويعتقد (ستاكيست) أن الفن الحديث فقد طريقهُ ويحتاج إلى استعادة المعنى الروحي الأصلي، فبدئوا في منتصف السبعينات في (كينت الشمالية)، في كلية (ميدواي) وكلية (ميدستون) للفنون من مجموعة أشخاص (شيلا كلارك، فيليب أيلسون، أيمون أيفيرال، بيل لويس، سانشيا لويس، جو أله، تشارلز طومسون، تيري ماركس، توني جوليانو).

وقد أخذ الشعر أكثر بروزاً في هذه المرحلة فتم تشكيل مجموعة تسمى (شعراء ميدواي)، كما ضمت (ستوكيسم) حركة تصويرية تدور حول مشاهد السردية، ومشاهد العراة في كثير من الأحيان.

أصدر الملبدون بيانهم الأول والأشهر في الرابع من آب (١٩٩٩)، والذي تتصدرهُ شتيمة (تريسي إيمن): (أنت ملبد، ملبد، ملبد)، وعبارة ضد المفاهيمية ومذهب المتعة، وتضمن البيان عشرين بند كانت باختصار:

- التلبدية هي السعي نحو الأصالة، وعن طريق أزاله قناع المهارة وتقبل ما نحن فيه، فإن الملبد يسمح لمشاعرهُ بالتدفق.
- اللوحة هي وسيلة لاكتشاف الذات، إنها تدمج الشخص كلية مع الفعل.
- تقترح التلبيدية نموذجاً شمولياً للفن، إنهُ نقطة التقاء الوعي واللاوعي، والفكر، والعاطفة، والمادة، والروح.
- الفنانون الذين لا يرسمون ليسوا فنانين.
- الفن الذي يشترط معرضاً ليكون فناً ليس فناً.
- يرسم الملبد الصور لأن رسم الصور هو الأهم.
- لا يعمل الملبدون من أجل الجوائز لكنهم ينغمسون للنخاع في عملية الرسم.
- إن مهمه الملبد أن يكشف عُصابهُ وبراءتهُ.
- الملبد ليس فنان، بل هو محب للفن.
- الفن غموض يخلق عوالم ضمن عوالم، ويمنح طريقاً نحو الحقائق الكامنة (موقع المبلدون على الانترنيت)
- تدعو التلبيدية لفن حي أنساني عكس فن بعد الحداثة ضد اتباع فن الأنا وضد حركة الفنانين البريطانيين (برت آرت).
- تتعارض التلبيدية تحويلها إلى أسم أو حركة فنية.
- قد تخلى الملبد عن المهمات الشاقة من قبيل الصدمات والتحايل والابتداع.
- أذا كان هاجس الفن المفاهيمية هو الحرفية والمهارة فأن هم الفنان المتلبد هو أن يكون مخطئاً على الدوام.
- من جرائم التعليم هو بدل من تحفيز وسائل التعبير الشخصي أصبح هدفهُ الأساس الربح.

- يتقبل الملبدون كل ما شجبوهُ وأدانوه، أنهم فقط يستنكرون تلك الإدانات التي تتوقف عند نقطة البداية ذلك انهم يبدؤون من حيث انتهى الآخرون (موقع الملبدون على الانترنيت).

وكان (ستاكيستس فاسق الفيكتوري) أول معرض وطني للتيار التلبيدي شكل (٧٢)، الذي عقد في (معرض الفنون ووكر) و(معرض ليدي ليفر) عام (٢٠٠٤)، وكان يتألف من (٢٥٠) لوحة من قبل (٣٧) فنان، معظمهم من المملكة المتحدة، ثم من الولايات المتحدة وألمانيا وأستراليا. ومن أشهر الفنانين (تشارلز تومسون)، ففي شكل (١٠) لوحة العشاء الاخير، عام (٢٠٠٦)، يزاوج (ثومسون) بين اشكال متنوعة فيقتبس الصور متعددة من اماكن ويمزجها مع اشكاله الجديدة، متجها للاختلاف والتنوع في موضوعه المعرفي، بما يمنح اللوحة اشكلها (لإجمال تجارب اختبارية جديدة سيتوجب عندئذ تحريف المفاهيم الأولى ودرس الشروط التطبيقية لهذه المفاهيم) (أبو رحمه، ص٧٩).

شكل (١٠)

الفصل الثالث

أولا: اطار مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث على مصورات الاعمال الفنية التي تنتمي إلى تيار التلبيدية وتم اختيارها بما يتطابق مع هدف البحث الحالي وعبر اماكن كثيرة في أوروبا وأمريكا.

ثانيا: عينة البحث:

تتكون عينة البحث من (٣) نماذج، وعلى وفق تصنيف التلبيدية، وتم اختيار النماذج بشكل قصدي بما يخدم البحث ملتزما بعدد من المسوغات الآتية:

- اختيار الأعمال التي تقع ضمن حدود البحث، وتنتمي إلى فنون التلبيدية. واحتوائها لسمات يمكن دراستها وتحليلها على وفق الكشف المعالجات التشكيلية.
- اختيار نماذج العينة التي حققت تحولاً على صعيد التقنية والأسلوب في الحقل البصري. وان تتضمن بعض القيم لفنون بعد ما بعد الحداثة.
- أن تحقق نماذج العينة تجددا في بنيتها التشكيلية على اساس تداخل الحدود بين الفنون جميعها.

ثالثا: أداة البحث:

تم اعتماد الباحث المنهج الوصفي ضمن سياق الإطار النظري- كأداة فاعلة لتحليل العمل الفني.

رابعا: منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي ضمن رؤية جمالية في الدراسة الحالية. من أجل تحقيق هدف البحث.

خامسا: تحليل عينة البحث

(انموذج١)

اسم العمل: (may 4)

اسم الفنان: كارين بيتنكورت

تقنية التنفيذ: تقنية الكولاج الرقمي

سنة الإنجاز: (٢٠٠١)

يمثل هذه العمل تطبيقاً لتقنية الكولاج الرقمي، اذ يتكون العمل من مجموعة من الصور كمفردات رئيسة، وهي صورة جانبية لإمرأة وصورة لبوابة حديدية يظهر عليها القدم، ومجموعة من صور مقاطع أوراق الصحف كذلك صور لأوراق مكتوبة بشكل يدوي قد تمثل رسائل.

إن البناء العام لهذه اللوحة هو نتاج لعملية تركيب بين مجموعة من الصور تمثل عناصر هذا العمل، حيث تباينت الصور المستخدمة ضمن هذه اللوحة بين الصور الفوتوغرافية المباشرة للواقع كصور مقاطع الصحف والرسائل وبين الصور الفوتوغرافية للوحة مرسومة سابقاً كما في حالة الصورة الجانبية للمرأة، تم توضيفها تشكيلياً ضمن عمل واحد.

فقد يظهر عملية تحول في انتاج العمل الفني وعملية تركيب والاستعارة في التقنيات الرقمية مستغلاً عملية استعارة العمل الفني الكلاسيكي (صورة المرأة) ومن ثم توظيفها في بنية ثقافية تحكي زماً ما أو عملية التحول الزمني وإعادة فتح افاق جديدة وهية نيه للتحرر من الفنون الكلاسيكة فقد كان للثقافة الرقمية دوراً مهماً في عملية الانتاج وتركيب المصورات وتحولها.

ان إنشاء هذه اللوحة تم عن طريق إدخال الصور بصيغتها الطبيعية بعد تقطيعها واختيار الأجزاء المناسبة للعمل من دون إجراء أي عمليات تعديل وتغيير في تفاصيل الصور، يمكن ملاحظة ذلك من خلال بقاء الحدود العامة الفاصلة لجميع مكونات وتفاصيل العمل، إذ لم يعمد الفنان إلى تطبيق تقنيات تعمل على إزالة أثار عمليات التقطيع والإلصاق التي تم إجراؤها لبناء العمل، الأمر الذي يؤكد على روحية التراكب والتأكيد على أجزاء اللوحة، يعكس هذا الإمكانية المباشرة لتقنية الكولاج الرقمي في إنشاء التكوين الفني.

على مستوى البناء الداخلي فقد تجلى الخط يمكن ملاحظة ان العناصر المكونة لهذا العمل احتفظت وبدقة عالية بدقة خطوطها ومكوناتها، إذ إن تقنية الكولاج عملت ضمن هذه اللوحة على أساس التمثيل الحيزي للمفردات البصرية تمثل هذه الصيغة وكما تعرفنا عليها ضمن الاطار النظري أفضل صيغة لتمثيل البيانات الصورية المتنوعة من حيث الاساس وكيفية التكوين.

على صعيد اللون نلاحظ أن السمة اللونية الغالبة في هذا العمل هي اللون الأصفر، الا ان الفنان لم يقم بالتلاعب بالصيغة اللونية لمفردات العمل لكن يظهر (اللون البني) كسمة تغلب العمل أو التكوين ككل بحيث لو قمنا بتفحص المفردات بشكل دقيق يظهر إن كل من هذه المفردات حافظ على لونه كما هو موجود في الواقع، الا ان الفنان في هذه اللوحة عمد إلى اختيار تفاصيل عمله تميل جميعها إلى اللون الأصفر مما خلق نوعاً من الوحدة اللونية ضمن جو العمل.

(انموذج ٢)

اسم العمل: ارتداء بيكاسو

اسم الفنان: ويلي دونسمور

تأريخ الانجاز: (٢٠١٣) م

تقنية التنفيذ: كولاج رقمي

الابعاد: الدقة (١٢٨٠×٩٤١) بكسل

التحليل:

يتكون العمل شكل (امرأة) يأخذ السيادة وسط اللوحة وكأنها مرسومة وعلى جسدها رسوم كما في فن الجسد، يوجد فوق رأسها بالتاج وتحمل بيدها راية كبيرة والقماش متدلٍ من الجهة اليمنى للعمل وكذلك يبدو القماش وكأنه منقوش بلوحة بيكاسو، أي قام الفنان بدمج الطبقات مع بعضها لتحصل هذه النتيجة التي تظهر التسطيح والتداخل في العمل أما الجهة اليسرى فتظهر تكملة لوحة بيكاسو وكأنها مرسومة على حائط مع تشتت بعض الأشكال.

قد يكون شكلاً ومضموناً وعاطفةً قادرةً على التعبير عن فكرة تجذب انتباه الجمهور وتثير تفكيراً عميقاً. يهدف هذا إلى توضيح المعنى، وتعزيز الأفكار، وإلهام إبداع الفنان وابتكاره، ومن ثم إبراز موهبته وقدراته الفنية المبتكرة. يكشف هذا عن خاصية التحول والاندماج من خلال الذاكرة الجماعية للجمهور، إذ ينظر الفنان إلى اللغة كنص ذي إمكانيات

لا حصر لها. من خلال قيمة التشابه، يُهيئ هذا العمل مساحةً للتفسير والفهم والنشر بين الأعمال الأصلية والرقمية، ليصبح في نهاية المطاف مشروعاً فنياً يتردد صداه مع انفتاح الجمهور. تظهر بنية العمل من تراكب الظواهر العقلية مثلها جسد المرأة، والرسوم التي نفذت على هذه الخلفية، تمثل دلالة معرفية لعمل الفنان بيكاسو (الجورنيكا) أضفى الفنان على جسد المرأة الكولاج لتعطي طابعاً جمالياً إبداعيا للوحة، بما ينسجم مع كونه أصبح أرضية للرسم يتماشى والثقافة المعاصرة لا سيما في الفن الرقمي. ومن هنا يتمتع التحول الرقمي با استخدام وادخال مجموهة من المصورات والاستعارات في فنون الحداثة مما يشكل استدعاء وتركيب

في العمل الفني تغييرات ملمسية ولونية مختلفة بين السطوح سواء أكانت على جسد المرأة أم القماش المتدلي من الرآية وكذلك الجدار لخلفية العمل، مما أعطى جماليات متباينة، لتحقق غرضها الفني الجمالي التي وضعت بصياغات غير مألوفة لتحقق هدف الفنان في شد الانتباه لدى المتلقي والتأمل في مضمون العمل الفني. محاولة منه لتنظيم الحقل البصري لإتاحة الفرصة أمام المتلقي للتنقل برؤية معرفية شمولية لاستكشاف تنغيمات السطوح التي تعبر عن جمالية معاصرة.

وفي حدود تقنيات الإظهار يختبر (دونسمور) وسائط متنوعة لوظائف وغايات متنوعة، مما جعله يمر بمجموعة من المتحولات والمتغيرات التقنية، إذ استخدام الفنان لتقنية الكولاج الرقمي عبر برامج الحاسوب لإدخال صور جاهزة وكذلك استخدامه لها بطريقة فريدة والتلاعب بها بطريقة تتناسب مع العمل الفني، وإضافة لذلك استخدام الفنان تقنية الرقمي، إذ إنّ هذه التقنيات تفتح المجال واسعاً أمام الفنان في ابتكار الأشكال وجمع العناصر على وفق علاقات غير موجودة على أرض الواقع وقد جاءت تمظهراً شموليا تعتمد على الانتقال بين الدلالات المعرفية للمفاهيم المتخلفة، إذ يعمل الفنان على تجربة تحاكي الشكل، لكن بطريقة أخرى على اساس المعالجة، والألوان، وتأثيرهما في المتلقي، وإيصالها إليه.

يرتكز التجريب لدى الفنان على مناقلة الصور الذهنية من وجودها في مخيلته وكأحداث شُغلت بها ذاكرته حولها إلى دلالات معرفية تنظم فاعليتها في وسيط أدائية متعددة، ركز الفنان في هذا العمل على البؤرة داخل هذا النص عبر تركيزه على جسد المرأة وتعامل معه

كشاهد على العصر وتغيراته وتقلباته، ويُصوّر مستوى الأسلوب للفنان على البنية الأدائية للمرأة وتبدو عليها الفخر وكأنها هي من تقود المقاومة ضد النازية الالمانية، مقاومة لأهوال الحروب والكوارث التي تحدث للبشرية، لذا تمتلك هذه الدلالة عمقاً كبيراً يصل حد تفسير الحياة شعورياً، وبنظرة موجهة إلى الجزء الأيمن من العمل وكأنها تنادي على الوجوه الصارخة، وهي ترتدي لوحة الجورنيكا.

(انموذج ٣)

اسم العمل: سيلفي في ليلة النجوم

اسم الفنان: أوليفيا موس

تأريخ الانجاز: (٢٠١٤) م

تقنية التنفيذ: مونتاج رقمي

الابعاد: الحجم: (٨٢، ٥ × ٥٢)

التحليل:

في العمل الفني يظهر هاتف محمول بيد الصورة المستعارة (الموناليزا لدافنشي) بجانبها (الفتاة ذات القرط اللؤلؤي لفيرمير) تشير بعلامة النصر ولوحة (الصرخة لمونك) وجزء من أسفلها وتظهر في فضاء العمل الفني لون ازرق وهوجزء من لوحة (ليل النجوم لفإن كوخ).

في المونتاج الفني يكون خاضع للأرشيف أو كمية المعرفة بالاسلوب والاتجاهات الفنية، كما أنها تابع للحقبة الزمانية متعاقبة في توثيق الاتجاهات الفنية، إذ تعمل هذه الحقبة داخل فنون التشكيل بعد ما بعد الحداثة وفقا على خطابها واشتغالها في مجال وانعكاس الثقافة الرقمية وانتشار الهواتف النقالة، فقد قامت بإعادة الإنتاج من جانب وتفكيك المراكز من جانب أخر، وفقا لتقنية معاصرة وهي التقنية الحاسوبية، التي تنتج الصورة

الرقمية، فأغلب الأعمال الموجودة في هذا العمل (أخذ سلفي في ليلة النجوم) للفنانة (اوليفيا موس) تعدّ مراكز في تاريخ الفن الكلاسيكي والحديث، ابتداء من لوحة (الموناليزا لدافنشي) إلى لوحة (فيرمير الفتاة ذات القرط اللؤلؤي)، إلى لوحة (فإن كوخ ليل النجوم)، ولوحة (مونك الصرخة) إذ قامت الفنانة بتفكيك هذه المراكز عبر تجميعها داخل عمل فني واحد يأخذ شكل تعبيري أخر بعيد عن المعاني التي تحققها تلك اللوحة المنفردة.

هذا الفعل الذي استطاعت الصورة الرقمية في تحقيقه عبر الدمج بين اللوحات (المونتاج الرقمي) وإضافة عنصر جديد وهو الهاتف المحمول، وعملية تمثيل بصري أخرى وهي الصورة الشخصية (السيلفي) مما تجعل المتلقي أمام حالة من المشاهدة المتكررة، فالصورة الموجودة على شاشة الهاتف هي سيمولاكرم لعمل المونتاج الرقمي، عبر عملية الإظهار الموجودة فيه من جانب، ومن جانب آخر هي صراع مع الصورة الرقمية عموما مما يخلق حالة من الشمولية البصرية.

اعتمدت الفنانة بالأشكال ذات دلالات معرفية وعالمية منها لوحة الموناليزا لدافنشي ومجموعة من لوحات أخرى كما موضح أعلاها، إذ وظفت اللوحات لكن بإخراج جديد ودلالات مغايرة عن اللوحة الأصل على الرغم من محاكاتها الطفيفة، فقد أظهرتها برؤية معرفية مغايرة وبطريقة اخراجية جديدة عن الأعمال الفنية السابقة، بعدما أضافت عليها التحويرات في المعايير لتشير إلى معنى أعمق وأوسع شموليا، عبر أشكال اكثر غرائبية لا مألوفة معتمدة على توظيف التقنية الرقمية في إظهار الشكلية البصري، من أجل الاهداف الجمالية ودلالاتها المعرفية للخامة والتقنية عبر تحريك القدرات الإدراكية للمتلقي.

وإن التفرد والخروج عن المألوف في طرح على وفق ادائية الموضوع المعرفية هو أمر في غاية الصعوبة عبر التجريب التي تحكمه شروط جمالية وضغوط وظيفية، من أجل أن يصل إلى المتلقي مما جعل النية المعرفية للشكل يكون له حضور في أسلوب العمل الفني الرقمي الذي أدت فيه المعرفة الادائية فعلها باعتماد تقنية المونتاج الرقمي عبر عمليات الحذف والاضافة والاختزال في بناء العمل الفني الرقمي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا: نتائج البحث:

١) تسهم المعالجات التشكيلية في صياغة الكيفية التي تنعكس بها التجربة الحسية على بنية الأعمال الفنية المعاصرة (التلبيدية)، إذ تعمل هذه المعالجات على تحويل تلك التجربة إلى قوة فاعلة ومحركة للنشاط الفني بمفهومه المعاصر.

٢) تؤثر المعالجات التشكيلية على انعكاس التجربة الحسية على الاعمال الفنية المعاصرة (التلبيدية) المتحولة لتصبح فاعلة للنشاطات الفني.

٣) الثقافة المعاصرة ظاهرة معاصرة تعتمد الثقافة المعاصرة في طروحاتها على رؤى وأدوات حداثية؛ إذ تُعد حقلاً معرفياً يتقصى آليات تشكل المعرفة داخل الذهن البشري، وطرائق معالجتها وتطويرها، فضلاً عن تحليل الدور الجوهري الذي يلعبه المحيط الخارجي في عملية الاكتساب المعرفي، وفي كيفية احتفاظ الذاكرة بالمعلومة.

٤) ان للاكتشافات العلمية التي حدثت في نهاية القرن العشرين لها دورا كبيرا وفعّالا وجوهريا أسهمت بتطورات معرفية صاحبت تاريخ الفن.

٥) أدت المعالجات التشكيلية إلى سلسلة من التحولات الجذرية وأخرى طفيفة سواء أكانت على مستوى الشكل أم المضمون أم تكنلوجيا الفن المعاصر اكدت على اعطاء اهمية خاصة للعقل مصدرا وأدراك المعرفة.

٦) أصبحت التلبيدية مبدا لكل نشاط علمي، وقد استخدم هذا المصطلح ليغطي مجموعة من تيارات بعد ما بعد الحداثة.

٧) تعد التلبيدية ثورة في استيعاب الرؤية الشمولية، فالفنانون ورفضوا تصوير الانفعالات واهتموا بإبراز الزوايا واستخدموا التجهيز واهتموا بالشكل أولا ثم تشويه معالم الشكل الطبيعي الذي حولوه إلى أشكال هجينة.

ثانيا: استنتاجات البحث:

- يسهم الشكل الفني في الفنون التلبيدية في توليف حوارية للشكل ذاته واسلوب الفنان عبر الموضوع والفكرة والوظيفة.

- تتأكد فاعلية المعالجات التشكيلية للمنجز الفني بفعل مزاياها التصميمية المعاصرة المتحققة في التكوين الفني من مستويين وبعضها تتكون من ثلاثة مستويات أو على مستوى الشكل الجزئي.
- إن للتلقي حضورا فاعلا في وعي القراء وذلك عبر إصدار الأحكام التي يتبناها القارئ حيال مشاهدة الأعمال في تيار التلبيدية.
- إن البناء العقلي والذهني في المعالجات التشكيلية هو نظام معرفي ترتبط بآليات اشغال على مستوى من النظام والتوصيل الحسي لمفردات آلية بناء الصورة الذهنية التي يمكن تحقيقها.

المصادر

- امهز، محمود. (٢٠٠٩). *التيارات الفنية المعاصرة*. ط٢. لبنان، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
- انغيلز، ديفيد (الكاتب). (٢٠٠٧). *سوسيولوجيا الفن*. (تر: ليلى الموسوي). الكويت: عالم المعرفة.
- اوهر، هورست (الكاتب). (١٩٨٩). *روائع التعبيرية الالمانية*. (تر: فخري خليل). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- أماني ابو رحمة. (د. ت). *نهايات ما بعد الحداثة* (ارهاصات عهد جديد). المصدر السابق.
- باونيس، الان. (١٩٩٠). *الفن الاوربي الحديث*. (ترجمة: فخري خليل). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
- جميل صليبا. (١٩٨٢). *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والأنكليزية واللاتينية*. ج١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- جمينيز، مارك. (د. ت). الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات
- جنان محمد احمد. (٢٠١٤). *الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة*. العراق، البصرة: مكتبة الفنون والادب للطباعة والنشر والتوزيع.

- حسن، حسن محمد. (١٩٧٢). *الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر*. ج١. القاهرة: دار الفكر العربي.
- الرازي. (د. ت). *معجم المقاييس في اللغة والأعلام*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- الراوي، نوري. (١٩٦٤). *الفن الالماني الحديث*. بغداد: مطبوعات المعهد الثقافي الالماني.
- ساخاروفا، ت. أ. (١٩٨٤). *من فلسفه الوجود إلى البنيوية*. (دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية)، لبنان: دار المسيرة.
- ستولنتز، جيروم. (١٩٧٤). *النقد الفني*. (تر: فؤاد زكريا). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شفر، جان ماري. (١٩٩٦). *الفن في العصر الحديث*. (تر: فاطمة الجيوشي). سوريا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- فراي ادوارد. (١٩٩٨). *التكعيبية*. (تر: هادي الطائي). بغداد: دار المأمون.
- فيشر، ارنست. (١٩٩٠). *ضرورة الفن*. (تر: اسعد حليم). مصر: مكتبة الاسرة.
- مجموعة من الكتاب اللغويين العرب. (د. ت). *المعجم العربي الأساسي*. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- مجموعة مؤلفين. (د. ت). *ما بعد الحداثة- دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب*.
- مولر، جي. اي وفرانك ايلغر. (١٩٨٨). *مئة عام من الرسم الحديث*. بغداد: دار المأمون.
- نبيل علي. (٢٠٠١). *الثقافة العربية وعصر المعلومات*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
- هويغ، رينيه. (١٩٧٨). *الفن تأويله وسبيله*. ج٢. (تر: صلاح برمدا). دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.
- وولبرت، لويس. (٢٠٠١). *طبيعة العلم غير الطبيعية*. (تر: سمير حنا صادق). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

• يحيى، مصطفى. (١٩٩٣). *القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية*. ط١. القاهرة: دار المعارف.

• اعتمدت الدراسة على موقع الملبدون على الانترنيت والذي يحتوي على بياناتهم ونشاطاتهم ومقالاتهم وأفكارهم وغيرها على الرابط الآتي: Http: / / www . Stuckism. Com/ stuckistmanifesto. Html#manifest

References:

• Amhaz, Mahmoud. (2009). Contemporary Artistic Currents. 2nd ed. Publications Distribution and Publishing Company. Beirut, Lebanon.

• Engels, David. (2007). Sociology of Art. Trans, Laila Al-Mousawi, Alam Al-Ma'rifah, Kuwait.

• Ohr, Horst. (1989). Masterpieces of German Expressionism. trans. Fakhri Khalil. General Cultural Affairs House. Baghdad.

• Abu Rahma, Amani. (n.d). The Ends of Postmodernism (Harbingers of a New Era), ibid.

• Bowness, Alan. (1990). Modern European Art. trans. Fakhri Khalil, rev. Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing, Baghdad.

• Saliba, Jamil. (1982). The Philosophical Dictionary. in Arabic, French, English, and Latin, vol. 1, Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut.

• Jimenez, Marc. (n.d). Contemporary Aesthetics: Trends and Stakes

• Ahmad, Jinan Muhammad. (2014). Contemporary Epistemology and the Constructivism of Fine Arts Postmodernism. Arts and

Literature Library for Printing. Publishing and Distribution, Iraq, Basra, Al-Ikhtilaf Publications, Algeria.

• Hassan, Hassan Muhammad.(1972). The Historical Foundations of Contemporary Plastic Art. Vol. 1, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo.

• Al-Razi. (n.d). Dictionary of Standards in Language and Proper Nouns, Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution, Beirut.

• Al-Rawi, Nouri. (1964). Modern German Art. Publications of the German Cultural Institute, Baghdad.

• Sakharova, T. A.(1984). From Existential Philosophy to Structuralism (A Critical Study of the Main Trends), Dar Al-Masira ، Lebanon.

• Stolnitz, Jerome. (1974). Art Criticism. trans. Fouad Zakaria, Beirut, Arab Institute for Studies and Publishing.

• Scheffler, Jean-Marie. (1996). Art in the Modern Age. trans. Fatima Al-Jiyoushi, Publications of the Ministry of Culture, Syria, Damascus.

• Frye, Edward. (1990). Cubism. trans. Hadi Al-Ta'I, Dar Al-Ma'moun, Baghdad.

• Fisher, Ernest. (1998). The Necessity of Art. trans. Asaad Halim, Family Library, Egypt.

• A group of Arab linguists. (n.d). The Basic Arabic Dictionary, Arab League Educational. Cultural and Scientific Organization (ALECSO).

• A group of authors. (n.d). Postmodernism- Studies in Social and Cultural Transformations in the West.

• Müller, G. E. and Frank Elger. (1988). One Hundred Years of Modern Painting. Dar Al-Ma'mun, Baghdad.

• Nabil Ali. (2001). Arab Culture and the Information Age, Alam Al-Ma'rifah Series, Kuwait.

• Hoeig, René. (1978). Art: Its Interpretation and Path. Vol. 2. translated by Salah Barmada, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus.

• Wolbert, Lewis. (2001). The Unnatural Nature of Science. translated by Samir Hanna Sadiq. Supreme Council of Culture, Cairo.

• Yahya, Mustafa. (1993). Formal Values Before and After Expressionism, 1st ed. Dar Al-Ma'arif, Cairo.

•The study relied on the Stuckist website. (n.d). which contains their data, activities, articles, ideas, and more, at the following link: http: / / www. Stuckism. com/ stuckistmanifesto. html#manifest.