رقم: / ن ع م ب ت ب ع/2023

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 08

المنعقد بتاريخ 02 مارس 2023

صادق المجلس العلمي على مطبوعة الأمالي للدكتور جمعي رضا ، الموسوم ب: **تاريخ الفن المعاصر**

موجه لطلبة السنة الثانية ليسانس في تخصص فنون تشكيلية.

رئيس المجلس العلمي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
Peoples's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Heigher Education and Scientific Research
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
University Abdelhamid Ibn Badis-Mostaganem
كلية الأدب العربي والفنون
Faculty of Arabic Literature and Arts

دكتور : رضا جمعي

قسم الفنون

شعبة الفنون البصرية

المطبوعة البيداغوجية (أمالي) ضمن متطلبات الترقية لدرجة الأستاذية

لدروس ومحاضرات: تاريخ الفن المعاصر

المستوى: السنة الثانية ليسانس

التخصص:فنون تشكيلية

تاريخ الإنجاز: 2021/2020

رئيس اللجنة العلمية	رئيس المجلس العلمي للكلية
د. خديجة بومسلوك رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون باطوافقة	منصور كريمة رئيس المجلس العلمي

برنامج مادة تاريخ الفن المعاصر للسنة الثانية فنون تشكيلية سداسي 3:

1-تقديم

2-بدايات الفن الحديث

3-التعبيرية / التكعيبية

4-التجريد والفن التجريدي

5-الحركة الدادائية 1 / 2

6-الحركة الدادائية 2 / 2

7-الوحشية / الفن الجديد

8-مدرسة الباوهاوس

9-دي ستيل – Art deco

10- المستقبلية / في العمارة – في الفن

11- Cubo-futurism / التفوقية / السيريالية

12- الفن المعاصر أو فنون مابعد الحداثة

المحاضرة رقم : 01

تقديم

لابد قبل التطرق إلى تاريخ الفن المعاصر أن يكون الباحث على اطلاع واسع بتاريخ الفن الحديث ، لأن الطور المعاصر هو تراكم فلسفي و فني للطور الحديث ، كما أن هذا يساعد على فهم الفاصل بين الفن الحديث والفن المعاصر .

المجلس العلمي

1- الفن الحديث : ويضم اتجاهات ما بعد عام (1863) وحتّى الستينات من القرن العشرين.

2- الفن المعاصر (ما بعد الحداثة): يضم اتجاهات ما بعد الستينات وحتّى نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين.

مقدمة تاريخيّة

في القرنين التاسع عشر والعشرين حقق الغرب العديد من الإنجازات العلميّة، كاكتشاف أشعّة أكس والبنسلين، والخوض في أعماق اللاشعور، واختراع التصوير الضوئي والسينما والهاتف

والراديو والتلفاز والحاسب، والكهرباء والصواريخ والسيّارة والقطار البخاري وما تلاه من وسائل نقل، كما أثّرت في هذين القرنين الثورة الصناعية والآلة على مختلف الاتجاهات الأدبيّة والإبداعيّة، وكذلك كان للحروب والأزمات الدور الأكبر في التأثير، فجاءت الحرب العالمية الأولى، ومن ثم تبعتها الثانية التي لم تنتهِ إلا باستخدام القنابل النوويّة لتهزّ أفكار ومشاعر ومعتقدات الإنسان ... إن التطوّر السريع والمتقلّب الذي ضرب العالم في هذين القرنين كان لا بدّ له من أن يؤثّر على مجال الفنون، ليولّد اتجاهات وتيّارات كان وسيكون لها تأثيراً كبيراً على تاريخ الفن، وقد برزت هذه التيّارات بوضوح وتنوّع شديدين في القرن العشرين.

ما بعد الحداثة Postmodern[1] أو الفن المعاصر Art contemporain

وهي مجموعة اتجاهات وتيارات فنية ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينات من القرن العشرين، وتمتد حتّى الوقت الحالي. ومصطلح ما بعد الحداثة يشمل كل المدارس والتيارات التالية لما هو حديث خاصة في الفنون وبالذات في العمارة، وينطبق هذا اللفظ على حركة

[1] ما بعد الحداثة هي منظومة فكرية تلت الحداثة و تنتقدها في الأفكار الأساسية ،

تناهض ما يعرف "بالحديث"، ويتداول مصطلح الفن المعاصر في مجال الفنون التشكيليّة كمقابل أو مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة (عمارة) المتخصص في مجال العمارة.

ولتوضيح معنى مصطلح ما بعد الحداثة Post– modern سنقدّم عدّة مقتطفات وآراء وتعاريف وردت في كتاب "مارجريت روز : "Margaret A.Rose/ ومن الأفكار السائدة على ما بعد الحداثة أنها حركة تتقبّل مفهوم "كله ماشي"،)التي ترجع للناقد الفرنسي "ليوتار ...("Lyotard/وعلى جانب آخر نجد ناقد آخر من نقاد ما بعد الحداثة وهو ايهاب حسن يسبق هيبدايج وليوتار في الكتابة ويرى أن زمن ما بعد الحديث هو زمن "استحالة التحديد"... وسوف نرى لاحقاً أن هيبدايج يصف ما بعد الحداثة بأنها التجميعbricolage ، والمعارضة (محاكاة الأشكال السالفة ومزجها)Pastiche ، والمجاز أو الرمز allegory والفراغ المفرط hyperspace في العمارة الجديدة...

لقد ظهرت اتجاهات وتيارات فنية تشكيليّة مختلفة في فترة ما بعد الستينات في الفن المعاصر (ما بعد الحداثة) منها:

فن المفاهيم المطلقةart conceptuel :، ما بعد المفاهيم المطلقة post :

conceptualisme، الاختصاريّة (الحد الأدنى)minimalisme :، الدادائيّة المحدثة :

Neo Dadaisme، الفن الفقير أو المتقشّف(المتصحّر)L art Povera :، العرض أو فن

الأداء Performance : والحدثيّةHappening :، فن المُحيط أو البيئة :

Environnement، الأعمال المركّبة أو الإنشاءات (التنصيبيّة)Installation :، فن

الجسدBody Art :، الفن الشعبي أو الجماهيريPop Art :، فن الفيديو...L'art Vidéo

هكذا فقد كانت بعض اتجاهات ما بعد الحداثة تميل إلى جمع الفنون، سواء الفنون السبعة

أو عدد منها, وذلك للخروج من حيّز اللوحة

كما يظهر هذا الجمع للفنون كإحدى ميزات تيارات ما بعد الحداثة، بصفتها بحوث فنيّة

تجريبية، حيث كتب "د. عبد الله السيّد": [كما يبدو جلياً أيضاً، أن الربع الأخير من القرن

العشرين، كان منخرطاً في بحوث فنية تجريبية، وفق محاور كانت تتقاطع وتتراكب،...(...)

(ويؤكّد الباحث د.السيد بأن أحد ما يميّز هذه البحوث هو الكليّة)... ينحو الفن التجريبي إلى

فن العيد الجماعي، حيث يصبح المكان مشغولاً بواسطة الفن، وحيث تنحو كل التجارب

الفنية للتكامل، وللاستجابة للإنسان بكليته، وبكل أبعاده، من خلال استثارة حواسه، وتحريض ملكاته للمشاركة بهذا الفن الذي أصبح طقساً فنياً جماعياً، وخبرة حياتية يومية. ولعل هذا ما كان يحلم به "فاغنر" ويتطلع إليه، وهذا ما كن في خلفية قول "كاندينسكي" عن إسقاط الجدران بين الفنون. إن قرناً من الزمان، كان مشغولاً بحلم، ولم تكن التجارب الفنية إلا سعياً حثيثاً نحو هذا الأفق الحلم، الذي يشكل الخيط السري، الذي انتظم هذه التجارب، حتى صبت في بؤرة واحدة، لوضع أبجدية فن، هو "الفن الكلي"، والذي سيكون- كما يبدو- فن بداية الألف الثالث.] و يؤكّد "د. عز الدين شموط" التعاون بين الفنون في تيّارات ما بعد الحداثة: [وفي مجالات عديدة حوّل فن الطليعة النشاط التشكيلي إلى طقوس وشعائر، وأصبح المهم هو عمل الفنان، وحركته، ومشاركة الجمهور، وبالتالي تحوّل إلى منشط ثقافي وناقد فني، لأن المهم بالنسبة إليهم، هو (فكرة العمل الفني) وليس العمل بحد ذاته. وهكذا كان يتم الخلط بين عدة أنظمة فنية في العمل الواحد... (نحت- عمارة- رسم- مسرح- موسيقى.. تصوير فوتوغرافي- حفر- طباعة- رقص- نشاط- سياسة)، مما حول العمل الفني إلى استعراض سمعي- بصري- حركي.]

منطلقاته الاساسية الا في بداية القرن العشرين ،بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالميّة الأولى.) وان أهم مميزات الفن الحديث هي حصول الفنان على حريته، وغياب وصاية فنانين نظراء لهم، والابتعاد عن سلطة الكنيسة، والملوك والأمراء، والطبقة المهيمنة اقتصادياً، وجهاز الدولة، وظهور الأساليب المختلفة الخاصة بكل فنان، وتوالي المعارض الشخصيّة والجماعيّة التي كانت وقبل "صالون المرفوضات " حكراً على معارض "الصالون " المختلطة الواسعة السنويّة. فظهر العديد من المدارس الفنيّة المختلفة مثل والانطباعية، الوحشية، التعبيرية، السريالية، الدادائية، الباوهاوس، الفن البصري والفن الحركي والتجريد...

المدرسة التكعيبية

هي اتجاه فني ظهر في فرنسا في بدايات القرن العشرين ، كناتج لنظرية سيزان في التشكيل ، حيث رأى أن الطبيعة تؤول بناها إلى الهندسة و أن الكثير من الأشكال يؤول في بنيته إلى شكل المخروط و الأسطوانة والمكعب ..إلخ ، لذلك كانت هذه النظرية ملهمة لبيكساو وجمع من الفنانين .، وكان مبدؤهم قائما على التساؤل حول إمكانية رسم العالم والطبيعة

والواقع بشكل مختلف غير قائم على محاكاة المظاهر المحدودة للموضوع ، ليكون الفهم التكعيبي للموضوع الفني مبنيا على علاقة مادية و ذهنية لذلك فالتكعيبية تعتبر ثورة في طريقة الرؤية و إدراك العالم المرئي [1].

أعتمدت التكعيبية الخط الهندسي أساسا لكل شكل فاستخدم فنانوها الخط المستقيم والخط المنحني، فكانت الأشكال فيها اما أسطوانية أو كروية، وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، وتنوعت المساحات الهندسية في الأشكال تبعا لتنوع الخطوط والأشكال واتجاهاتها المختلفة. ولهذا فإن التكعيبية ركزت على فكرة النظر إلى الأشياء من خلال الأجسام الهندسية وخاصة المكعب، فهي تقول بفكرة الحقيقة التامة التي تأخذ كمالها وأبعادها الكلية، عندما تمتلك ستة وجوه، كالمكعب تماما, فالتوصل إلى هذا الهدف لا يتحقق إلا عن طريق تحطيم الشكل الخارجي والصورة المرئية.

[1] أمهز ، محمود ، التيارات الفنية المعاصرة ، شكرة المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ص 146.

وكان هدف التكعيبية ليس التركيز على الأشياء، وإنما على أشكالها المستقلة التي حددت بخطوط هندسية صارمة، فقد أعتقد التكعيبيون أنهم جعلوا من الأشياء المرئية ومن الواقع شكلاً فنيا..

آنسات أفينيون –بابلو بيكاسو 233,7 × 243,9سم –1907

يعتبر الكثير أن لوحة آنسات أفينيون التي أنجزها بيكاسو في باريس سنة 1907 هي نقطة بداية الفكر التكعيبي ، و أنها عمل يشكل منعطفا مهما في تاريخ الفن التشكيلي مما يقدمه من طرح جديد يقوم على قطيعة واضحة مع ما سبق من أساليب و اتجاهات .

فنانو التكعيبية

يعد بابلو بيكاسو أشهر فناني هذه المدرسة، وكذلك الفنان جورج براك وليجرد وجاك فيلون،سزان،دوشامب. كما يذكر أن التكعيبة قد أثرت على الهندسة المعمارية الحديثة.

ظهرت التكعيبية في بداية القرن العشرين، تقول العبارة المشهورة للفنان بول سيزان[2] أن "الكرة، والأسطوانة، والمخروط" هي جوهر بِنْيَة الطبيعة، والتكعيبة كمدرسة في الفن التشكيلي قد نشأت عن نوع من الالتباس في فهم هذه العبارة، فلم يكن الغرض فرض هذه الأشكال الهندسية على الطبيعة، لأنها موجودة فعلاً، غير أن التكعيبيين قد عمدوا في سبيل بناء

[2] **بول سيزان**)بالفرنسية (Cézanne Paul :(1839-1906 م) هو رسّام فرنسي. على غرار زملائه من المدرسة الانطباعية، مارس التصوير في الهواء الطلق (مشاهد طبيعية)، إلا أنه قام بنقل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية (ملامح بشرية وغيرها). من أهم الموضوعات التي تعرض لها :الطبيعة الصامتة، المناظر الطبيعية، صور شخصية ، ملامح بشرية (لاعبو الورق)، مشاهد لمجموعات من المستحِمين أو المستحِمات. كان له تأثير كبير على العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين (الوُحوشية، التكعيبية، التجريدية .(ويمكن أن نعتبر ان سيزان أبا للفن الحديث وذلك لان أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقاليه لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر الي المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين.

اللوحة لتصبح متماسكة وقوية إلى هندسة صورة الطبيعة، وفي سبيل هذه الهندسة عادوا إلى الفيلسوف وعالم الرياضيات الأشهر فيثاغورس وتبنوا نظرياته في الهندسه والرياضيات.

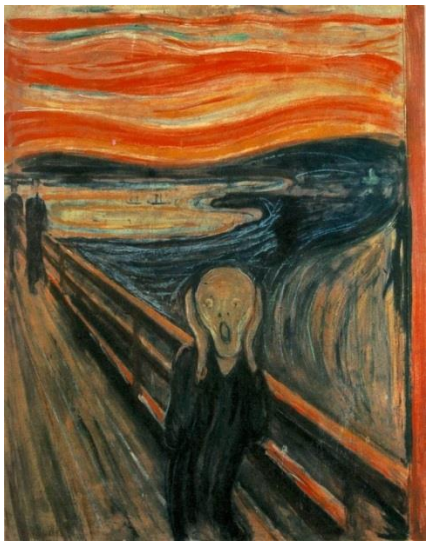
لكن لم يكن غرض التكعيبيين عندما أخذوا في تحليل صور الطبيعة، وتقسيمها إلى الأشكال الهندسية وإخضاع أشكالها للعمل الفني سوى البحث عن أسرار الجمال، على أنهم في هذا كانوا مدفوعين بذلك الإحساس العام السائد بين فناني العصر الحديث، وهو أن الحقيقة شيء خفي يختبئ وراء الصور الظاهرية.

المحاضرة رقم : 03

التعبيرية/التكعيبية

التعبيرية

مذهب الفن يستهدف، في المقام الأول، التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان. وفيه تحرَّف صُوَر العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية. وترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، على الرغم من أن ملامحها تتبدّى في بعض الأعمال الفنية التي ترقى إلى العصر الوسيط. من أشهر ممثليها في الرسم فان غوخ van Gogh (في مرحلة من مراحل حياته الفنية) وكوكوشكاKokoschka ، وفي المسرح كايزر Kaiser وبرخت Bercht ويوجين أونيلO'neill ، وفي الموسيقى ريتشارد شتراوس.Strauss .



الصرخة – Edvard Munch 73,5 × 91 سم – 1893

تاريخ الحركة التعبيرية

التعبيرية اسم يطلق على حركة فنية جاءت بعد المذهب الإنطباعي ، كما يطلق على كل عمل فنى يخضع فيه تمثيل الطبيعة ومحاكاتها للتعبير عن الانفعالات والأحاسيس الذاتية. ويطلق بصفة خاصة على الفنون الحديثة التي تميز بأسلوب فطري، وانطلاق وتغيير وتبديل في العناصر أو الأشكال الطبيعية، لايجاد تأثيرات انفعالية. وفى الأدب كان اتجاه هذه الحركة إلى القيم المعنوية أكثر من تسجيل الأحداث الواقعية لتكون صفة مميزة للمسرحيات والروايات الأدبية.

هي حركة أدبية سادت في ألمانيا وامتدت من عام 1910إلى عام 1925. وقد انطلقت هذه الحركة من ألمانيا إلى باقى الدول الأوربية. وقد تأثرت الحركة التعبيرية في ألمانيا أسلوبياً بالكاتب السويدى أوجوست سترندبرج والشاعر الأمريكي والت وايتمان . أما من ناحية المضمون فقد استند الأدباء التعبيريون إلى الأدباء الروس مثل ليو تولستوي ودستوفسكي. كما أثرت الأعمال الشعرية للشاعر الفرنسي رامبو "الإشراقات" وديوان الشاعر الفرنسي بودلير "أزهار الشر" بشكل حاسم في الأعمال الشعرية المبكرة لعصر التعبيرية.

أهم مبادئها:

الثورة على مجتمع تسوده أخلاق زائفة، ورفاهية تعتمد على الاستغلال في الإنتاج الصناعي. وقد وقف أدباء التعبيرية ضد التقدم التكنولوجي وانتقدوا الوضعية في العلوم، ونظروا بعين الشك إلى النزعة الوطنية والعسكرية، وآثارها الاجتماعية السلبية بسبب التحولات السياسية الخطيرة التي تحولت فيما بعد إلى حقيقة مخيفة، عندما نشبت الحرب العالمية الأولى (1914-1918)[3].

[3] Florence de Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris, Bordas, 1994. Nouvelles éditions augmentées, Paris, Larousse 2004-2008.

ورأى أدباء التعبيرية أن الفرصة الأخيرة لإنقاذ البشرية والعالم من الانهيار، هي تغيير الفرد نفسه فيتغير المجتمع بالضرورة. (إن العالم سيصيح صالحا فقط عندما يصبح الإنسان صالحا) "ك. بينتوس."

وأدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. وأن التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل مستفز في أغلب الأحيان(أى من خلال التعبير عما يدور في داخله) فيمكن أن نعد الأسلوب التعبيرى مناقضاً للأسلوب التأثيرى الذي يظل مرتبطا بالسطح الخارجى(التأثيرات التي تأتى إلى الفنان من الخارج). وتختلف التعبيرية عن الطبيعية التي تحاكى الواقع الخارجى بشكل مفصل في انها تقتصر على وصف المهم.

واصطبغ الفن والأدب بمشاهد الحرب وانهيار العالم التي انعكست في العمال الفنية والأدبية في ذلك الوقت. وكانت الموضوعات السائدة في الفن والأدب هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة.

التعبيرية التجريدية

التعبيرية هي بالمفهوم العام للكلمة ، طريقة خاصة في التعبير اتبعت في مختلف مراحل التطور الفني ، بدءا بكهوف العصر الحجري و حتى التعبيرية التجريدية[4] التي هي مذهب في الرسم نشأ في الولايات المتحدة الأميركية خلال الخمسينات من القرن العشرين وانتشر بعدُ في أوروبا. يقوم على نظرية تقول بأن الألوان والخطوط والأشكال، إذا ما استُخدمت بحريّة في تركيب غير رسمي، أقدرُ على التعبير وإبهاج البَصَر منها حين تُستخدم وفقاً للمفاهيم الرسمية أو حين تُستعمل لتمثيل الأشياء. من أبرز ممثليها جاكسون بولوك.

المصطلح في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، وفي البداية كان يشير إلى حركة في التصوير، كان من ممثليها كاند نسكي Kandinsky وكلي Klee تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم وكانت رد فعل على الانطباعية وفي الأدب ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة

[4] محمود أمهز ، مصدر سابق ص 119

أو مدرسة محددة، بل هناك تقنيات مثل التصميم المتجزئ (الأرض الخراب لإليوت) أو التحول الرمزي للشخصيات (في فنجانزويك لجويس) أو أي تحريف (تشويه) متعمد للواقع وبالإضافة إلى ذلك كسر التوالي الزمني الطبيعي يمكن أن تطلق عليها تقنيات تعبيرية . ومن المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل، ويحدد بناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير.

وفي الدراما تلجأ التعبيرية إلى تجسيد حالة شعورية بواسطة البنية غير الواقعية والشخصيات الرمزية وتنظيم خاص للأسلوب. وقد انتشرت التعبيرية في بدايات القرن العشرين وتبلغ قمة مجدهما في مسرحية الحلم وسوناتا الشبح لاسترندبرج Strindberg ثم توالت المسرحيات طوال العقد الثاني بأقلام فديكند Wedekind وإرنست توللر Ernst Toller وجورج كايزر Georg Kaiserوغيرهم، ثم كادت تنقرض في منتصف العشرينات ولكنها أثرت في بعض أعمال يوجين أونيل Eugene onel وإلمررايس.ElmerRice

وفي الروايات والقصص القصيرة تؤثر أفكار التعبيرية في تمثيل العالم الموضوعي خلال الانطباعات المكثفة والأحوال الوجدانية للشخصيات، وخاصة خلال أذهان شخصيات بعيدة عن العادية أو السواء أو من خلال إسقاط مفاهيم ومواقف المؤلف نفسه ونجد تأثرًا محدودًا بالتعبيرية عند فيرجينا وولف وكافكا ووليام فوكنر . وفي الشعر هناك نطاق واسع لما يعرف بتقنيات التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواسحيث لا يكون المعنى هو الأساس. ومن المتأثرين جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkinsوروي كامبل. Roy Campell .

Blue poles-- جاكسون بولوك – 2,10 m x 4,9 م – 1952

المحاضرة رقم : 04

التجريد والفن التجريدي

الفن التجريدي

التجريد فكر شامل ، وملكة خاصة بالتفكير ، أما ما يتصل بالفن فهو انعكاس فهمنا للطبيعة و الواقع بشكل لا يعتمد على التقليد والمحاكاة ، بل البحث عن قيم ذلك و محاولة تمثيلها تشكيليا ، بشكل يتحرك في سياقات فنية تشكيلية[5] ، وهو تجريد كل ما هو محيط بنا عن واقعه، وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها تتجلى حس الفنان باللون والحركة والخيال. وكل الفنانين الذين عالجوا الانطباعية والتعبيرية والرمزية نراهم غالباً ما ينهوا بأعمال فنية تجريدية، وحالة المدرسة التجريدية متقدمة بالفن في وقتنا الحالي مقولة لـ بول غوغان: الفن تجريد استخلصه من الطبيعة بالتأمل أمامها وامعن التفكير جيداً بالخلق الناجم عن ذلك. أهم الفنانين : خوان ميرو– كاندنسكي–م

[5] David Britt (1939), dir. de L'art moderne : de l'impressionnisme au post-modernisme (Modern art : Impressionism to Post-Modernism) (1989)

•يمكن العثور على جذور الفن التجريدى للقرن العشرين، في زخرفة المنسوجات والأوانى التي ترجع إلى فنون الثقافات القديمة. •إذأن العلامات والخطوط والأشكال الهندسية البسيطة المنقوشة، على سطوح الأوانى الفخارية والمنسوجات, وضمن رسوم الكهوف، لها أغراضها التزيينية والرمزية ,وهى بالتأكيد تمثل مظهراً من مظاهرالفن التجريدى. •بدأ تاريخ الفن التجريدى الحديث مع الحركات الطليعية للقرن التاسع عشر، مثل التأثيرية وما بعدها، حيث أختزلت هذه الأنماط أهمية الموضوع في أعمال الفن.وتركز الإبداع على عالم العمل الفنى ذاته.إذ جردالفنان "مانيه"(1832–1883)برسمه للوحة "صورة شخصية للكاتب إميل زولا"(1868) من الظلال السوداءومن العمق، وأصبح كل ما يهمه فيها هو أن يعبر عن انطباعه، وأن يشعر برسمهابأنه هو نفسه وليس غيره. •يعتبر"كاندنسكى"(1866–1944)صاحب أول لوحة تجريدية بالمفهوم الحديث (1910) وهو يقصد بنظريتة حول"الروحية في الفن"(1912)أن يمثل الفن العالم الروحى(اللامرئى)في مقابل العالم المرئى. •أما لوحة "تكوين رقم 4"(1911) لـ كاندنسكى فقد استعمل الفنان فيهاالألوان مثل أنغام موسيقية.ويلاحظ هنا كذلك النشاط الخيالى –الرؤيوى الذي ميز تجربة الفنان.ورغم

المدى البعيد في الإتجاه التجريدى للوحة ,فيمكن بتأملهاالعثور فيها على مصدر للموضوع ومعناه، المتمثل في إثنين من الفرسان يتصارعان بالرماح على أرض جبلية, وخلفهما قلعة وسرب من الطيور.بحيث تطوف الأشكال في فضاء غير محدود بمعالجة ارتجالية. • كذلك عندما رسم "موندريان"(1872–1944) لوحة"تكوين بالأصفر والأزرق والأحمر"(1921)فإنه لم يكن قصد برسمها شكلاً هندسيا بحتاً.وإنما قصد أن تمثل المعادل البصرى لمعنى التوازن التام للثنائية المتضادة –المتكاملة, كفكرة وجودية، وقداكتسب التعارض المشحون بالعاطفة بعداً رمزياً مجردا. •كان الفنان التجريدى يطور شكلاً من الفن غير محاكياً وغير روائياً. ويتضح في الفن التعبيرى التجريدى الذي يتميز بالسيولة, مبدأ العفوية ,حيث يتجنب الفنان التخطيط المسبق ,مثلما في لوحة الأمريكي " جاكسون بولوك"(1912–1956) بعنوان "رقم 31"(1950)إذ كان يركز بأسلوبه هذأعلى تصوير العواطف، بدلاً من الكائنات. ويفضل معظم الفنانين في مذهب التعبيرية التجريدية الرسم على مساحات كبيرة، وبألوان مثيرة وفضفاضة، مع العناية الفائقة بقيم السطح والملمس. ويتميز الفنان التشكيلي رأفت عدس بأعماله الإبداعية وقابلية تطبيقها في مجال الديكور والتصميم بأنواعه وكذلك يتميز رأفت

عدس بلوحاته ذات الطابع الخاص به التي تشكل فيه الألوان الصريحة مثل الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر والأبيض والأسود وكذلك الخطوط السوداء الفاصلة بوضوح بين المساحات اللونية العناصر الرئيسية في أساسيات الرسم التصميمي التجريدي والزخرفي، حيث تصبح لوحاته الكبيرة عنصرا أساسيا في ديكور القصور والفيلات الفاخرة في العديد من دول العالم حيث تشكل تناسقا (هارموني) مع ألوان وأثاث المكان. •إن السبيل للتوصل إلى دلالة العمل الفنى بمفهوم " تفكيكى" هو التعرف على " الآخر" (الغائب).أما ذلك الطابع الدرامى للألوان في لوحات الفنان " فؤاد كامل " (1919–1973) والحركة المضطربة, بل وقوة الانفعال, فكلها تعكس حماسة الفنان, ومخاطرته بالتمرد على التقاليد الأكاديمية. إنه يصورحالات الوجد الصوفى في ذروتها، بتشكيلات مجردةً, فيتنقل بخياله اللامحدود، بين الأشكال الدوامية بتنويعاتها, تلك التي تسبح في فلك مركزواحد, منصهرة في التركيب المتوحد المتعدد في الوقت ذاته.

جماعة الفارس الأزرق

الفارس الأزرق) بالألمانية (Der Blaue Reiter :إحدى الحركات الفنية التي ظهرت في أوروبا وأسسها كل من الفنانين التشكيليين فاسيلي كاندينسكي (Wassily Kandinesky) وفرانز مارك (Franz Marc) في مدينة ميونخ الألمانية عام 1911 م

النشأة والتسمية

ولأن كلا منهما يحب استخدام اللون الأزرق في اعماله الفنية، ولأن مارك كان يهوى رسم الخيول بينما فاسيلي كاندينسكي يفضل رسم الفرسان فقد سميت (جماعة الفارس الأزرق) وضمت مجموعة من الفنانين امثال كوفكا (Kofca) الذي طبع ألوان لوحاته بطابع موسيقي فريد، والفنان روبرت ديلوني (Delawny) والذي تميزت اعماله الفنية بألوانها الجوهرية الصافية. الشكل والجمال: اهتم كاندينسكي بالجانب الروحي في الفن وألف كتابه (فن الانسجام الروحي) عام 1912م

وظهر في تجاربه الفنية غرابة الشكل والتعبير اللوني عن الإحساس العميق بالجمال أما مارك فعرف اهداف الجماعة الفنية وفلسفتها الجمالية قائلا (إن التقاليد شيء جميل، لكن الشيء الجميل بحق هو ان نبدع تقليدا جديدا، ومن العبث ان نعيش على وتيرة واحدة).

ركزت جماعة الفارس الأزرق على تفسير علم الجمال من خلال التجارب والدراسات التي قام بها كل من الرسوم فاسيلي كاندينسكي (1866 1944م) والألماني فرانز مارك (1880 1916م)

وكانت خلاصة تلك التجارب والدراسات نتيجة واحدة هي:

البعد بفلسفة الجمال عن القواعد الكلاسيكية والأكاديمية

التركيز على الرغبات الباطنة للفنان[6]

والرغبات الباطنة شرحها فاسيلي كاندينسكي قائلا :"لا نهتم بالدعوة إلى شكل معين أو نظام محدد وهدفنا أن نيسر من خلال استعراض الأشكال المتنوعة، التعبير عن الرغبات الباطنة

[6] Laurence Bertrand Dorléac, L'art de la défaite : 1940-1944 (1993), dir. avec Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et al. de Où va l'histoire de l'art contemporain ? (1995-1997)

التي يستشعرها كل فنان بالطريقة التي ترضيه، سواء كانت هذه الطريقة تعبيرية أو تكعيبية أو محاولات تجريدية. "

وقد انضم فاسيلي كاندينسكي إلى مدرسة الباوهاوس (Bauhaus) بعد توقف جماعة الفارس الأزرق إثر إعلان الحرب العالمية الأولى عام 1914م.

تكوين vii–فاسيلي كاندنسكي – 300 × 200 سم –1913

المحاضرة رقم : 05

الحدركة الدادائية 1 / 2

الحركة الدادائية

دادا :

بالإنجليزية–Dada :، هي حركة ثقافية انطلقت من زيوريخ (سويسرا)، أثناء الحرب العالمية الأولى، كنوع من معاداة الحرب، بعيداً عن المجال السياسي، وإنما من خلال محاربة الفن السائد. يطلق عليها أيضاً (الدادائية)، وقد برزت في الفترة ما بين عامي: 1916 و 1921. أثرت الحركة على كل ما له علاقة بالفنون البصرية، الأدب، الشعر، الفن الفوتوغرافي، نظريات الفن، المسرح، والتصميم

نظرة عامة

تضمنت نشاطات الحركة التجمعات العامة، المظاهرات، والمجلات الأدبية. إذ سمحت دادا عبر تأثيرها على الفن، بتمرير الرسائل السياسية التي تسعى لها من خلال المنشورات،

والتأكيد على بربرية الحرب، التي ساندها البرجوازيين، وسعوا إلى إشاعتها تلبية لمصالحهم، ومن ثم تأثرت بفن البوب، والفلوكسس Fluxus. ثم تحولت دادا إلى حركة عالمية، لا يمكن حصرها ببلد، تماما كالحرب التي بدأت في بلد ثم انتشرت في كل العالم، وانشقت عنها فيما بعد الحركة السريالية،فلقد نشأت الحركة السريالية في حجر الدادائية وتفرّعتْ عنها، ففي أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها، وُلدت الحركة الدادائية، إلا أنها كانت حركة هدمٍ فقط، ولذلك انفصل عنها أدباء شعروا بفراغها وعبثيتها ويأسها وعدم جدواها.

بحسب المؤيدين للحركة، فإن دادا، تبنت شعار: "لا للفن". وكانت سياستها: محاربة الفن بالفن. كل ما كان يعتبر فنا، كانت داد تصنع عكسه. أرادت دادا تجاهل علم الجمال، إذ أنها رأت أن الفن هو ما يوصل رسالة، أو يحمل رمزا. لم ترد الحركة أن تفسر الفن، بل اعتقدت أن على المتلقي أن يفهمه كيفما أراد، إذ أن الفن يجب أن يخاطب الأحاسيس. رغم

أن الحركة كانت تسعى لتحطيم علم الجمال، وتخريب كل أشكال الفن التقليدي، إلا أنها كان لها أثر كبير على نشأت الفن الحديث[7].

إن نظرة الحركة الأشياء يترجمها ما قاله تريستان تزارا: "إن الله وفرشاة أسناني هما دادا، والنيوركي يمكنه أن يكون دادا، إذا لم يكونوا موجودين أصلا"[8]. إن فلسفة الحركة تكمن في أكثر ما يمكن ان يتفتق عن عقل الشخص مرضا. لقد أعتبر فنانو الحركة الدادئية من قبل مؤرخي الفن، "أنهم ظاهرة انفجرت في وجه الأزمات السياسة، والاقتصادية، والأخلاقية، وأعتبروها المنقذ الذي سيبدد كل هذه المشاكل". لقد كان العقل والمنطق هو الذي جر الناس إلى أهوال الحرب، وكان الشكل الوحيد للخلاص هو رفض كل ما هو تقليدي وتبني منطق الفوضى والرفض. وذلك ما اعتبرته الحركة أي منطق الرفض، هو المنطق الصحيح. إذ أن في ذاك العصر لا يمكن تقبل القيم الموجودة التي تسببت بهذا الدمار.

[7] Florence de Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris, Bordas, 1994. Nouvelles éditions augmentées, Paris, Larousse, 2004-2008.

[8] David Britt (1939), dir. de L'art moderne : de l'impressionnisme au post-modernisme (Modern art : Impressionism to Post-Modernism) (1989)

المحاضرة رقم : 06

الحركة الدادائية 2 / 2

في عام 1916، قام كل من هوغو بول، إيمي هينينيز، ترزتن تزارا، هانز آرب، ريتشارد هوسينسلبيك، صوفي تابوير، وقائمة من الفنانين الذين أعلنوا رفضهم للحرب في كبريه فولتير.

في أول أمسية عامة، في الملهى بتاريخ 14 يوليو 1916، تلى تزارا البيان الأول للحركة.

و أعاد تلاوته مارسيل جانكو.

"لقد فقدنا الثقة في ثقافتنا، كل شيء يجب أن يهدم، سنبدأ من جديد بعد أن نمحي كل شيء، في كبريه فولتير سيبدأ صدام المنطق، الرأي العام، التعليم، المؤسسات، المتاحف، الذوق الجيد، باختصار كل شيء قائم". القضية الأولى (محاربة الحرب)، كانت الأساس لما عرف بالحركة الدادائية.

بعد إغلاق الملهى انتقلت الحركة لمكان آخر. وترك بول أوروبا، بينما بدأ تزارا حملة لنشر أفكار دادا. فراسل فنانين فرنسيين، وإيطاليين، وسرعان ما أصبح قائدا للحركة الدادائية. ثم أعيد فتح ملهى فولتير، إلا أن الحركة بقيت في مكانها سبيغلغاسي 1 في نيدردروف.

أصبح لدادا مطبوعات أطلقها تزارا من زيورخ، كانت خمسة، ثم أطلقت اثنتان أخريان من باريس.

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى 1918، عاد الكثير من الدادائيين لزيورخ، أما البعض الآخر ذهب لينشر أفكار دادا في مدن أخرى.

أصل كلمة دادا

أصل كلمة دادا غير معروف، البعض يعتقد أنها كلمة غير مفهومة، والبعض الآخر يعتقد أنها أتت من الفنانان الرومانيان ترستان تزارا ومارسيل جانكو من دا دا والتي تعني بالرومانية نعم نعم. هناك رواية أخرى تقول أن الحركة عندما اجتمعت في زيورخ أرادت أن تختار اسما فاحضرت قاموس فرنسي ألماني، وبشكل عشوائي، وقعت على كلمة دادا، والتي تستخم عند الأطفال في فرنسا للشيء المفضل. أيضا هناك قول بأنها أتت من العبارة

الألمانيةDie Welt ist da" ، "!daوالتي تعني "العالم هنا هنا" كما أنها لا تعني شيئا سوى حصان خشبي للأطفال في فرنسا[9] .

لم تكن الحركة في برلين معادية للفن بقوة، كباقي الجماعات الدادائية في العالم. وقد طغى على نشاطاتها وفنونها التوجهات السياسية، والاجتماعية، فكثفت الدعاية، والهجاء، وحتى سيرت المظاهرات.

في فبراير 1981 قرأ ريتشارد هوسينسلبيك، أول خطاب لدادا في برلين، ثم انشأ تجمع لداد في وقت آخر من نفس السنة. وقد أتخذها هناه هوخ وجورج كروزس، آداة لتمرير أفكار شيوعية.

كان من أكثر الأعضاء الذين ساهموا في انتشار الدادائية في ألمانيا، هو كورت سويترز، والذي انتقل إلى هنوفر، لتتوسع معه الحركة.

في برلين تكونت العديد من الجمعيات التي دعمت الدادائية كنادي دادا.

[9] محمود أمهز ، مصدر سابق ص 247

و في كولن ظهرت العديد من الأسماء مثل ماكس يرنست، جونس ثيودور براجيلد وآرب، وبدأت الحركة في الانتشار عام 1920، عندما أعلنت عداءها للبرجوازية.

صارت نيويورك ملجأ للفنانين في الحرب العالمية، بعد أن انتقل من فرنسا مارسيل ديشامب، وفرانسيس بيكابا، ولتقيا بعد أيام من وصولهما الفنان الأمريكي مان ري، فأصبح الثلاثة من أكثر المؤيدين رديكالية لحركة معارضة الفن، في الولايات المتحدة. لم تمر فترة حتى أنضم لهم الفنان الأمريكي الآخر باتريك وود، والذي كان قد درس في فرنسا. كانت أكثر نشاطات الدادائيون تقام في معرض ألفرد ستايقلز، ومحترف والتر ولويس أرنزبرج.

لم يستخدم المعادون للفن في نيويورك، اسم دادا، ولم تقم أي نشاطات ذات طابع عنيف، أو أي مظاهرات شغب. رغم ذلك أصدروا العديد من الإصدرات التي تعنى بالفن، والثقافة مثل الرجل الأعمى، رونغورونغ، ونيو يورك دادا، والتي كانت تنتقد الفن التقليدي، وانتقدت بشكل خاص متحف نيويورك للفنون، لكن ما تميزيت به الحركة الدادائية في نيويورك، هو ميلها للسخرية، بعكس الأوربية التي كانت تتسم بالخيبة، والأحباط.

في فترة لاحقة قام بيكابا برحلة استغرقت سبع سنوات، افتتاح فيها العديد من الأنشطة الدادائية، في كل من زيورخ، نيويوك، باريس، وبرشلونة.

في عام 1921، انتقل أكثر الدادائيين، لباريس، حيث باتت معقلا لهم.

العودة لباريس

في فرنسا كانت اتصالات آفانت قارديه، بزيورخ عن طريق تريستان تزارا، (و هو اسم مستعار يعني "حزين في البلد"، وقد اختاره احتجاجا على معاملة اليهود السيئة في رومانيا)، وكان يتبادل المجلات، والرسائل، والقصائد، مع كل من جلم أبونيه، أندريه بريتون، وماكس جاكوب، وعدد من الفنانين، والكتاب والنقاد الفرنسيين.

في عام 1920، تعاظمت الدادائية في باريس، بعد أن انتقل إليها العديد من مؤيديها، وزيارة تزارا لها، حيث أنشأت العيد من المنظمات، وقامت المظاهرات، والمسرحيات، وتم أيضا إنشاء العديد من المجلات مثل (دادا لو كانبيلي وليتريتو).

و أقيم في باريس أيضا أول معرض للدادائية أقامه الباريسيون في صالون دي أنديبندت، في 1921، للفنان جان كروتي، والذي أطلق عليه اسم تابو (محرم).

في هولندا، كانت معظم الحركة الدادائية، تتمحور حول ثيو فان دويسبرج، الذي أسس حركة دي ستايل وصاحب مجلة بنفس الاسم، وكان يستكتب فيها العديد من الشعراء الدادائين مثل هوغو بول، هنتز آرب، وكورت سويشيرز الذي أسس معه دادا الهولندية.

الشعر، الموسيقى والصوت

لم تكن حركة دادا، مقتصرة على الفنون البصرية، والأدب، بل سعوا أيضا لخلق موسيقى، وشعر خاص، بهم وأطلقوا عليه اسم موسيقى دادا، وقد قال هوغو بول: "أن موسيقى الجاز والموسيقى الأفريقية، يمكن أن تتحد مع الدادائية". في إشارة منه لبدائيتها، وطبيعتها.

المحاضرة رقم : 07

الوحشية / الفن الجديد

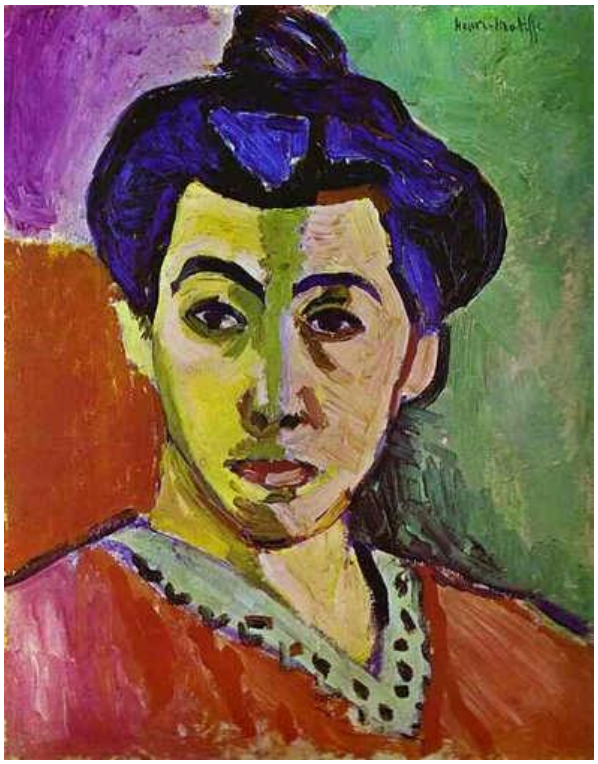
الوحشية

اتجاه فني قام على التقاليد التي سبقته، وأهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح ألوانهم تتألف دون استخدام الظل والنور، أي دون استخدام القيم اللونية، فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون، ثم اعتمدت هذه المدرسة أسلوب التبسيط في التشكيل، فكانت أشبه بالرسم البدائي إلى حد ما، فقد اعتبرت المدرسة الوحشية أن ما يزيد من تفاصيل عند رسم الأشكال إنما هو ضار للعمل الفني ، فقد صورت في أعمالهم صور الطبيعة إلى أشكال بسيطة ، فكانت لصورهم صلة وثيقة من حيث التجريد أو التبسيط

في الفن الإسلامي، خاصة أن رائد هذه المدرسة الفنان هنري ماتيس الذي استخدم عناصر زخرفية إسلامية في لوحاته مثل الأرابيسك أي الزخرفة النباتية الإسلامية.

أما سبب تسمية هذه المدرسة بالوحشية فيعود إلى عام 1906م، عندما قامت مجموعة من الشبان الذين يؤمنون باتجاه التبسيط في الفن، والاعتماد على البديهة في رسم الأشكال قامت هذه المجموعة بعرض أعمالها الفنية في صالون الفنانين المستقلين، فلما شاهدها الناقد لويس فوكسيل وشاهد تمثالاً للنحات دوناتللو[10] بين أعمال هذه الجماعة التي امتازت بألوانها الصارخة ، قال فوكسيل لدوناتللو انه وحش من الوحوش، فسميت بعد ذلك بالوحشية، لانها طغت على الأساليب القديمة ، مثل التمثال الذي كان معروضاً حيث أنتج بأسلوب تقليدي قديم، ويعد الفنان هنري ماتيس رائداً وعلماً من أعلام هذه المدرسة ثم الفنان جورج رووه.

[10] **دوناتيلو** Donato di Niccolò di Betto Bardi :؛ (1466 - 1386نحات إيطالي من فلورنسا، يعد من أشهر النحاتين إلى جانب مايكل أنجلو، ومن فناني إيطاليا المعروفين في القرن 15 وفي عصر النهضة الأوروبية.
عرف بنحته للشخصيات البشرية وقصصه الدرامية بعد أن درس النحاتة الرومانية القديمة ثم دمج أفكارها مع مراقبته الحادة والعاطفية للحياة اليومية. بمساعدة ألبيرتي، وبرونليسكي، وماساتشيو، وأتشلو، ابتكر دوناتلو أسلوب النهضة الإيطالية التي عرضها على روما وسيينا وبادوفا في مختلف المراحل من حياته. قدم الكثير في حياته، وبين عامي 1401 و 1461 كانت هنالك حوالي 400 إشارات وثائقية له.
تدرب في فلورنسا مع لورينزو جيبرتي وبدأ العمل لوحده في عام .1408عرف بزيارته لروما في 1403 و1433. كان لديه ورشة عمل في بادوفا بين من 1443إلى 1453، رغم أنه قضى معظم حياته في فلورنسا. تتضمن أعماله: "القديس مارجرجس"، و"المبشر الإنجيلي يوحنا"، و"المجدلية". يعد أول نحات من العصور القديمة يصنع تماثيل تقف بطلاقة، منفصلة عن الإطار المعماري. يعرف أيضاً بعمل تمثال برونزي بالحجم الواقعي لفارس مع حصانه ("غاتاملاتا"، وهو الاسم الأكثر شهرة للقائد إراسمو دا نارني)، وكذلك عمل نصباً تذكارياً للبابا المعادي يوحنا الثالث والعشرين، والتمثال البرونزي لداوود.



زوجة ماتيس – 32 x 40 سم – 1905

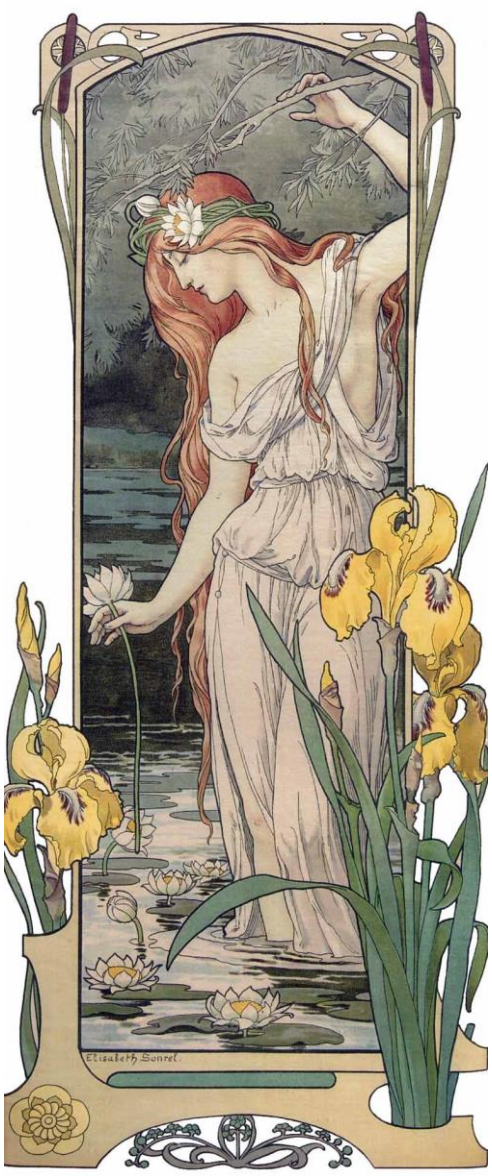
الفن الجديد

الفَنّ الجديد Art Nouveau,' أسلوبُ دوليُ مِنْ الفَنِّ والهندسة المعماريةِ والتصميمِ الذي بَلغ الذروة في الشعبيةِ في بِداية القرنِ العشرونِ (1880–1914) ويتمَيَّزُ بتصميماته المتُجَدَّدِة جداً، المتَدَفُّقة، وتصميمات ذات خطوط منحنية وأشكال الأزهار والأشكال المستوحاة من النباتات.

و اسمه إشتقَّ مِنْ اسمِ محل في باريس، بيت الفن الحديث، في ذلك الوقت والذي كان يديره سيغفريد بنج، والذي قام بعرض أعمالَ إستلهمتْ من هذه المعالجةِ في التَصميم. الأرت نوفو حركة أثرت بشدّة على الفنانين والمعماريين والتي تتطورت لاحقاً في حركةِ ال(دي ستيل) (مِنْ 1880–1905) ومدرسة الباوهاوس الألمانية (أوائِل ثلاثيناتِ العشريناتِ).على خلاف الطرز الأخرى مِنْ التصميمِ، فأن الأرت نوفو كَانَ مُستَنَدَ واسعَ بما فيه الكفاية للإحاطة بكُلّ مناحى الحياة[11]: فكان من الممكن العَيْش في بيتِ أرت نوفو بأثاثِ أرت نوفو، من فضيّات، وآنية فخارية، الخ.

الطراز الذي قدّمَه بنج لم يلاق نجاحاً فورياً في باريس لكن بسرعة انتشارَ إلى نانسي وإلى بلجيكا (خصوصاً بروكسل) حيث فيكتور هورتا وهنري فان دي فيلد قدّما مساهماتَ رئيسيةَ في مجال الهندسة المعماريةِ والتصميمِ. وفي الأرت نوفو البريطانيِ شهد تطوّرَ أكثر للحركةِ في مجالات الحِرَفَ والفنونَ. وكان المركز الأكثر أهميةً في بريطانيا غلاسكو بما أبدعه تشارلز رينيه ماكينتوش.

[11] Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle* (1997)



اليزابيت سونرال – 1900

و مع المحددات المحليةً بالنسبة لتلك الظاهرةِ وبالوعي الذاتي الراديكالي، ومحاولة جعل القوالب أكثر أناقة تشكّلتْ بدايات الطرز المعاصرة في القرن العشرين تَتضمّنُ (جوكنت ستيل) في ألمانيا، النمسا والعديد مِنْ البلدانِ الأخرى، أودا بولسكا (' بولندا الصغيرة ') طراز

في بولندا، أَو السكونفيرك في الدنمارك، والانفصالية في فينا، حيث الفنانون والمصممون الباحثون عن التقدم أرادوا انفصالا مِنْ معارضِ الصالونِ السائدةِ لعَرْض أعمالِهم الخاصِة بطريقة أكثرِ نسابة مع البيئة المحيطةِ .

في إسبانيا، الحركة تمُركزتْ في برشلونة وكَانتْ معروفة بالحداثة Modernisme، مَع المُصمّمِ أنتوني جاودى كالممارس الأكثر بروزاً. الأرت نوفو أيضاً ظهرت بقوة في أوروبا الوسطى وأوربا الشرقية، بتأثيرِ ألفونس موتشا في براغ وموارافيا (جزء من جمهورية التّشيك الحديثة) ولاتفية (ريغا، عاصمة لاتفيا، التي تستضيف أكثر من 800 مبنى للأرت نوفو).

المداخل إلى قطار الأنفاق في باريسِ التي صممها هيكتور جويمارت في 1899 1900 أمثلةَ مشهورةَ مِنْ الأرت نوفوِ في باريس.

تاريخ L'art nouveau

بَلغَ الأرت نوفو الذروة في السَنَواتِ 1892 إلى 1902. فواحدة من أوّل صورِ الأرت نوفو يُمْكِنُ أَنْ تُوْجَدَ في قلعةِ روقيتيلات (فرنسا). أعادَ (فيوليت لو دك) القلعة في 1850، بالرغم من أنَّه كَانَ أكثر أعجاباً بأَنْ يصمم على طراز الإحياء القوطي.

التحركات الأولى ل"حركةِ" الأرت نوفو يُمْكِنُ أَنْ تميزها في فترة 1880، في حفنة من التصاميمِ التقدمّيةِ مثل المصممِ المعمارى آرثر ماكموردو عند تصميمه غطاءِ كتابِ لمقالتِه على كنائسِ مدينةَ السّيرِ كرستوفر ورين، نَشرَ في 1883. بَعْض أشغال الحديد المطاوعِ الأنسيابية مِنْ 1880 s يُمْكِنُ أَنْ تكُونَ مُقَدَّمة أيضاً، أَو بَعْض المنسوجِات ذات التصميمات (المشجّرة)، والتي كانت ذات تأثير تحفيزى في أنماطِ التصميمِ الفيكتوريِ العاليِ.

أعلى المراحل في تطورِ الأرت نوفو كَانتْ في المعرض العالمى في 1900 في باريس، التي فيها إنتصرَ ' الطراز المعاصر ' في كُلّ الأوساط.و من المحتمل أن يكون وَصلَ لأوجَه، على أية حال، كان هناك أيضاً المعرض الدولي لفن الزخرفة الحديثة في 1902 في تورين، إيطاليا، حيث قام بالعرض فيه مصممون مِنْ تقريباً كُلّ البلاد الأوروبية والتي أزدهر بها الأرت نوفو.

الأرت نوفو استعملَ العديد مِنْ الاختراعات التقنيةِ أواخر القرن التاسع عشرِ، خصوصاً الاستعمال الواسع للحديدِ المكشوفِ والكبيرِ، وقِطَعَ الزجاج المشكّلة بدون انتظام في

المعمار. وذلك مع بدايةِ الحرب العالمية الأولى، على أية حال، طبيعة الطرز الغنية في تصميمِات الأرت نوفو —و التي كانت مكلفة جداً في أنتاجها —بَدأً يصب في مصلحة العصرانيةِ المستقيمةِ الأكثرِ كفاءةً والتي كانتْ أرخصَ في التكلفة وجعل الأفكار تَكُونُ أكثر إخلاصاً للجمال الصناعيٍ البسيطِ الذي أصبحَ نواة فيما بعد لطراز الآرت ديكو Art deco [12]

الملامح الشخصية لطراز الأرت نوفو

الديناميكيا، والأشكال المتَمَوُّجة، والخطوط المتَدَفُّقة، وبالأقواس المختلفة ،و الخطوط ذات الإيقاعاتِ المتغيرةِ، كونتَ مُعظم شخصية الأرت نوفوِ. الميزّة الأخرى استعمالُ القطوع الزائدةِ والقطوع المكافئةِ. لتبدو القوالب التقليدية كأنما دبت فيها الحياة ونمت من أشكال النباتات.

ولأنها كانت حركة فَنِّية لَها صلاتُ مَع ما قَبْلَ الريفالتيس والحركة الرمزيّة، وفنانون مثل أوبري بيرتسلى، ألفونس موتشا، إدوارد برن جونز، غوستاف كليمت، وجان تووربِ والذي يُمكنُ أَنْ يصنّفَ في أكثر مِنْ واحدة من هذه الطرز. على خلاف اللوح الرمزية، على أية

[12] Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite : 1940-1944* (1993), dir. avec Laurent Gervereau, Serge Guilbaut *et al.* de *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* (1995-1997)

حال، فالأرت نوفو لَهُ نظرة بصرية مُتميّزة؛ وعلى خلاف حركةِ الفنونِ والحِرَفِ خلفيةِ المظهرِ (بالرغم من أنّهم ما كَانوا خلفيَين على الإطلاق)، استعملَ فناني الأرت نوفو وبسرعة موادَ جديدةَ، سطوح مميكنة، والتجريدية ووظَّفوها في خدمةِ التصميمِ.

المحاضرة رقم : 08

مدرسة الباوهاوس

باوهاوس

) الألمانية (Bauhaus,هو مصطلح يعبر على مدرسة فنية نشات في ألمانيا كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة أو ما يسمى بالفنون التشكيلية كالرسم، التلوين، النحت والعمارة من بين الفنون السبعة.

كان للباوهاوس تأثير كبير على الفن والهندسة المعمارية والديكور والتصميم الخارجي والطباعة وتصميم الجرافيك. يعتبر أسلوب الباوهاوس في التصميم من أكثر تيارات الفن الحديث تأثيراً في الهندسة والتصميم في الفن المعاصر[13].

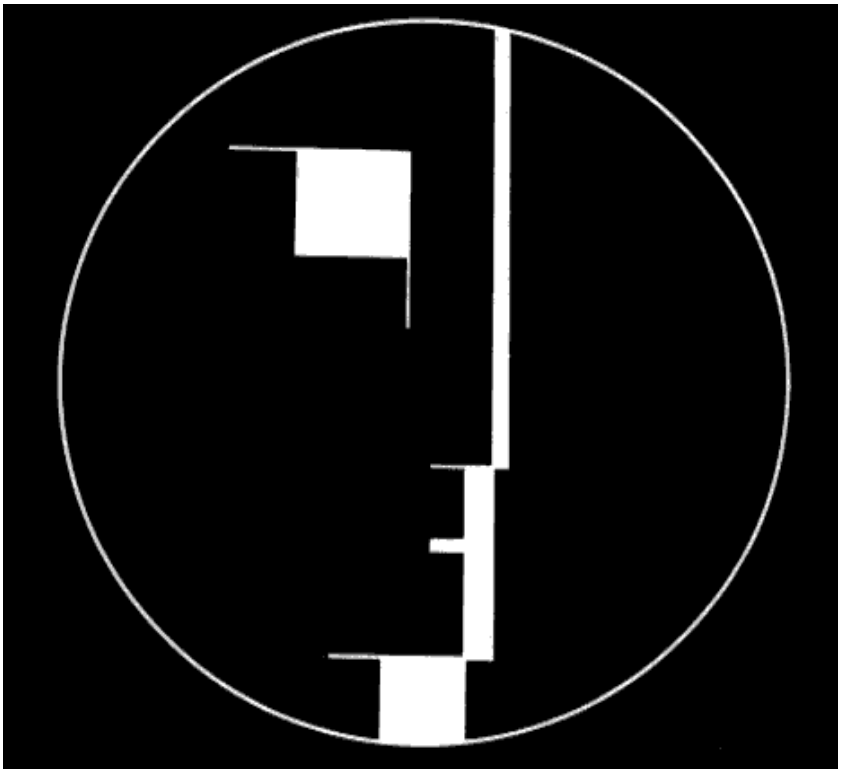
قام بإيجاد المدرسة المهندس المعماري الألماني والتر غروبيوس عام 1919م في فايمار في ألمانيا إلى حين أن انتقلت إلى ديساو عام 1925 ثم إلى برلين عام 1932م حيث اغلقها النظام النازي الحاكم آنذاك بدعوى انها عالمية الطراز وغير ألمانية. بعد أن تم إغلاق

[13] Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite* .

الأكاديمية في ألمانيا أجبر فنانو الباوهاوس على الهجرة بحثاً عن وسيلة للعيش. هاجر معظم الفنانين إلى الولايات المتحدة الأمريكية مما ساهم في نشر طراز هذه المدرسة بشكل أكبر.

جاءت تسمية باوهاوس من الاسم الألماني Bau باو والذي يعني بناء و haus هاوس والتي تعني بيت.

يعتبر مبنى مدرسة الباهاوس الأولى في ألمانيا أحد المواقع الموجودة على لائحة اليونسكو لمواقع التراث العالمي.



لوغو الباوهاوس Bauhaus– أوسكار شليمر –1922

الطراز والأساس الفكري

النية الحقيقية (الأساسية) ل والتر غريبيوس وهنري فون دي فالدي كانت تحرير الفن من الصناعة وإحياء الحرفة من جديد وبالتالي كان الابتعاد عن الزخرفة الزائدة التي كانت ميزة الفن في أوروبا خلال حقبة ماقبل القرن العشرين أمرا لابد منه. التبسيط والتجربة والعودة إال الشكل الأساسي كان من الأساسيات التي تلاحظ في أعمال الباوهاوس كما تعتمد على استخدام الألوان الأساسية حيث يتركز استخدام الألوان على الألوان الأحمر ووالأزرق والأصفر. كما يلاحظ في طراز الباوهاوس التركيز على الاشكال الهندسية الأساسية (الدائرة

والمربع والمثلث)استخدام الخطوط والابتعاد عن المركزية في وضعية الصورة. كما يمكن ملاحظة الفراغ الواسع نسبياً في تصاميم الباوهاوس واستخدام نمط معين في طباعة الحروف. إضافة إلى ادخال التصوير الفوتوغرافي ومونتاج الصور إلى الفن الجميل.

يرى العديد من الناقدين أن الباهاوس لم تكن ذات طراز معين بحد ذاتها بقدر ما أنها كانت وسيلة فتحت ابداعاً غير محدد بطراز أو ضوابط معينة.

التأثر والتأثير

يلاحظ ان مدرسة باوهاوس تجمع ما بين المدرسة التكعيبية والتعبيرية. كما أنها قد تأثرت بافكار الفنان الإنكليزي وليم موريس من ناحية محاولة الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة[14].

[14] Connin ,Benoit , decouvrir l'art contemporain Edition QI.paris 1996

ويقول "د. أسعد عرابي" عن أهميّة مدرسة "الباوهاوس"، وتأثيرها على اتجاهات فنية أخرى، وكذلك ظهور تعاون الفنون في أعمال أتباع هذه المدرسة، في سياق حديثه عنها :ترعرعت ما بين الحربين، قبل أن يهاجر بعض أعمدتها إلى الولايات المتحدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ولتلعب دوراً محرّكاً- بتعاليمها وعقائدها التربويّة- في دفع الاتجاهات الهندسية والاختصارية(Le Minimalisme)، ثم ترتد موجاتها إلى محترفات الشاطئ الأوروبي من جديد خاصة إلى إنجلترا، اعتمدت هذه المدرسة على إعادة توحيد الفنون حول العمارة واندماجها في النسيج الحضاري والبيئي.. (...).. أمّا "فيكتور فازاريللي Victor) " (Vasarelly(الذي يمثّل الجيل الثاني في الباوهاوس في بودابست) فقد استخرج "أوهامه البصرية" من الالتباس اللوني في الانطباعية والالتباس في الشكل والخط ، إن نظرة تأملية لمتحفه في "إكس إن بروفانس" (الذي صممه بنفسه مبشراً بدعواته النظرية) تكشف هاجس وحدة العمارة مع أنواع الفنون والحرف.

جمع الفنون

ويقول الدكتور "محمود أمهز" عن مدرسة "الباوهاوس" مظهرا أهدافها حول تعاون بعض من الفنون السبعة فيها وخصوصاً التشكيليّة منها وهي (الرسم، التلوين، النحت والعمارة) : لم تكن أهداف الباوهاوس بعيدة عن أهداف حركة دوستيل في هولندا، أو البناءويّة في روسيا، أو ما كان يسعى إليه لوكوربوزيه في فرنسا. ذلك أن أفكاراً مماثلة كانت، منذ بداية هذه المرحلة، قد انتشرت في ألمانيا، داعية إلى الجمع بين الفنون ضمن إطار العمارة، "الهدف الأسمى لكل إبداع فنّي" في نظر غروبيوس. فالعمل الفنّي التزييني المرتبط بالبناء، وليد هذا النشاط المشترك للمصورين والنحاتين والمعماريّين، يصبح، على غرار ما شهدته القرون الوسطى، المهمة الأرفع شأناً في الفنون التشكيليّة.) [15].

وكذلك فقد تحدّث عنها "د. أسعد عرابي": (أما "مدرسة الباوهاوس" فكان تأسيسها استجابة إلى شمولية المهندس المعماري غروبيوس الذي جمع فيها شتى الفنون والصناعات حول العمارة والتنظيم المدني. برز فيها مدرسون مصورون وموسيقيون في آن على رأسهم، بول

[15] محمود أمهز ، مصدر سابق

كلي الذي كان يدعو دوماً إلى الإنصات إلى اللون عن طريق العين، ومصوّرون مسرحيون مثل شلايمر الذي كان يصمم العرائس ومطابقات ديكورات الموسيقى المشهديّة، وقد أدت التجارب التوليفية لهؤلاء إلى ثمرات فن "الوهم البصري" في مدرسة بودابست "للباوهاوس" وأصبح التراشح على أشده بين هندسات هربان برامج فازاريللي، مع موسيقى بيللا بارتوك واكسيناغيس، ثم بدأت الدعوات الصريحة لموسيقيين توليفيين مثل أريك ساتي ومصورين مثل كوبكا.

المحاضرة رقم : 09

دي ستيل / art deco

دي ستيل

) بالهولندية De Stijl :؛ بالإنجليزية (The Style : أيضا تعرف ب "Neoplasticism"

مدرسة فنية تأسست في هولندا في عام 1917. مصطلح De Stijl يشير بشكل ضيق إلى

الأعمال التي ظهرت ما بين 1917 – 1931 والتي شُيدت في هولندا De Stijl .أيضا هو

اسم صحيفة هولندية كانت تنشر لمعماريين ومصممين وكتاب ونقاد هولنديين. ظهرت بوادر

هذه الحركة من بعض الفنانين امثال موندريان وبعض المعماريين، الذين اخذوا على عاتقهم

الفلسفة الفنية التي شكلت أساسا لعمل الفريق والمعروف باسم—neoplasticism الفن

التشكيلي الجديد أو Nieuwe Beelding) بالهولندية [16].

[16] Terry Barrett (1945), *Criticizing art : understanding the contemporary* (1994)

أنصار De Stijl يسعون بشكل أو اخر إلى التعبير عن المثالية الطوباوية الجديدة، من حيث الانسجام الروحي والنظام. وهي تدعو إلى التجريد المحض والعالمية، إلى جانب الحد من الأساسيات للشكل واللون، وهي مبسطة بصريا للتكوين الرأسي والأفقي والاتجاهات، ويستخدم فقط الألوان الأساسية مع الأسود والأبيض ؛ والعلاقة بين العناصر الإيجابية والسلبية في الترتيب من غير هدف وأشكال الخطوط.

يفترض ان اسم De Stijl قد اشتق من اسم معماري ألماني يدعي Gottfried Semper .Der Stilوبصفة عامة، تمثل De Stijl بشكل مبسط ومجرد، على حد سواء، في مجال العمارة والرسم، وذلك باستخدام الخطوط الأفقية والرأسية والأشكال المستطيلة على التوالي. وعلاوة على ذلك، الرسمية في التصميم كانت محدودة وذات مفردات أولية بالألوان، كالأحمر، الأصفر، والأزرق، والقيم الرئيسية الثلاثة، سوداء، بيضاء، ورمادية. الأعمال بهذا الطراز تتجنب التماثل والجمالية وتحقيق التوازن عن طريق استخدام التعارض.

تأثرت حركة De Stijl بالفن التعكيبي ولوحاتها. كذلك من جانب التصوف والأفكار عن "المثالية" للأشكال الهندسية (مثل "الكمال للخط مستقيم") في .Neoplatonic أعمال De

Stijlمن شأنها أن تأثرت بمدرسة باوهاوس والطراز الدولي على الطراز المعماري فضلا عن الملابس والتصميم الداخلي. غير أنها لم تتبع المبادئ التوجيهية العامة من "حركة التضامن الدولية" (التكعيبية، المستقبلية، السريالية)، كما أنها لا تلتزم بمبادئ المدارس الفنية مثل باوهاوس بل هو مشروع جماعي، وهي مشروع مشترك بين المؤسسات.

في الموسيقى، كان تأثير De Stijl فقط على أعمال المؤلف يعقوب فان دومسيليه Domselaer، وهو صديق مقرب من موندريان، بين 1913 و 1916 وله مقطوعات مستوحات من لوحات موندريان. على العموم، فأن Domselaer كان غير معروف نسبيا في حياته، ولم يلعب دورا هاما داخل.De Stijl

فترة ما بعد 1920

في حوالي سنة 1921، بدأت المجموعة لتغيير الطابع الذي اتسمت به في السابق، حيث من وقت Doesburg فان الأرتباط بمدرسة باوهاوس، وغيرها من التأثيرات بدأت تلعب دورا هاما. هذه التأثيرات كانت أسس الفنان الروسي ماليفيتش Malevich والمدرسة الروسية

البنائية. في عام 1924، كسر Mondrian مع المجموعة بعد اقتراح Doesburg لنظرية Elementarism، حيث كان يقترح أن الخط القطري كان أكثر أهمية من الأفقي والعمودي. وبالإضافة إلى ذلك، دخل مجموعة De Stijl الكثير من الأعضاء الجدد، المنتسبين إلى حركة دادا الفنية والمتأثرين بها[17].

التأثير على العمارة

أثرت مدرسة De Stijl بشكل كبير على فنون العمارة ولفترة طويلة، ابتداءا من 1931، وكان المعماري مس فان دي رو من بين أكثر مناصريها ومؤيدي افكارها.كذلك قام المعماري غيريت ريتفيلد بتصميم منزل ريتفيلد شرويدر في هولندا Rietveld Schröder) (House،والذي انشئ تماما وفق مبادئ مدرسةDe Stijl ، حيث امتاز بليونة المسقط الأفقي، فيكاد يخلو المبنى من اي جدار داخلي ثابت، بالأضافة لاستخدامه العناصر

[17] Ruhrberg,schneckenburger,Friche,Honnef , l'art au xx e siècle. Taschen ,paris 2005

العمودية والأفقية الواضحة والبارزة واستخدامه للألوان ذاتها التي استخدمها موندريان في لوحاته.

الوقت الحاضر

اعمال مدرسة De Stijl منتشرة في جميع أنحاء العالم اليوم. وتُنظم عدة معارض لهذه المدرسة بانتظام. تحوي المتاحف على مجموعة كبيرة من هذه الأعمال ومن ضمنها Gemeentemuseumفي لاهاي. كذلك في أحد متاحف أمستردام والذي يدعى Stedelijk Museumالذي يحوي اعمال لكل من Rietveld و .Van Doesburg اما المتحف المركزي في هولندا فيعرض لمنزل ريتفيلد شرويدر المشهور صوَره وأرشيفه الكامل، والذي صُنف ضمن مواقع التراث العالمي في هولندا.

منزل ريتفيلد شرويدر – هولندا

L’art–deco

إنجليزية Art Deco :، هي موجة تصميم شعبية راجت بين عامي 1920 و 1939، اثرت بالعديد من الفنون كالعمارة، التصميم الداخلي، والفنون البصرية مثل الموضة، والرسم، التصميم الرقمي، السينما، وتصميم المجوهرات. جمع هذا الطراز بين العديد من الأشكال

الفنية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، خصوصا التكعيبية، الحداثية، الفن الجديد. بلغت شعبية الآرت ديكو ذروتها بالحقبة التي سبقت سنوات الكساد التي أصابت أمريكا في الثلاثينيات. كما بالنسبة للعديد من الحركات الثقافية والفنية التي تتأثر سياسيا أو فلسفسيا بالأحداث القائمة، فإن الآرت ديكو أتت متاثرة بالموجة السائدة، فقد أبدى الناس وقتها ميلا للطرز الأنيقة والحديثة.

تاريخيا

بعد المعرض العالمي الذي اقيم في باريس عام 1900، والتي شارك فيها عدد من الفنانيين الفرنسيين الذين عرفوا باسم La Société des artistes décorateurs أو "شركة فناني الديكور"، وحوت العديد من الأسماء الفرنسية المعروفة في عالم التصميم كإيكتور غويمارد ويوجيني قراسييه وكان لهذه المجموعة الأثر الكبير في نشوء الآرت ديكو. حيث سعوا لإبراز الفن الفرنسي وتقديمه للعالم كمثال للأناقة والجمال. في عام 1925 نظم (المعرض الدولي للصناعات الحديثة والفن)، مما ساهم في تفعيل مستقبل الفنون الفرنسية، في عالم التجارة والأعمال.

سميت الحركة بداية بالإسلوب المعاصر. أما تسمية الآرت ديكو فإنها لم تطلق إلا بعد معرض عام 1925.

استوحت خطوط هذا الطراز من العديد من الطرز البدائية كالخطوط الأفريقية، والفرعونية، والأزتكية. وأثرت بالعديد من المجالات كخطوط الطيران، وخطوط الملاحة، وناطحات السحاب، فظهرت في العديد من التصميمات الخطوط المتكسرة، والمنحنيات الهندسية التي تميز بها الطراز، كما استخدم فيها الألمنيوم، والفولاذ والخشب بتصميمات جريئة كالتي ظهرت في العديد من التصميمات مثل مبنى كرايسلر.

اعتبر طراز الآرت ديكو، طرازا للمترفين، وأتت نتيجة للتقشف الذي عانا منه الناس بعد الحرب العالمية الأولى. واتخذت طابعا احتفاليا غنيا كما يظهر في تصميم جسر البوابة الذهبية كما ظهر تأثيره في التصميم الداخلي لدور السينما.

في الوقت ذاته ظهرت بالموازاة حركة الحداثه البسيطة. رغم أن موجة الآرت ديكو مثلت في البداية الرفاهية، إلا أن الشكل البسيط التي اتخذه هذا الطراز، والمواد المستعملة فيه، ساعدت على ازدهاره في سنوات الكساد التي أصابت أمريكا[18].

بدأت سنوات الانحدار للآرت ديكو أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث اعتبر أن الآرت ديكو صورة زائفة للمجتمع، حيث بدا أن أشكال الترف التي كانت تتخذها حفلات العشاء والمناسبات، شكل من أشكال السخرية، وانتهت تقريبا بعد الحرب العالمية، حيث أصاب التقشف المجتمع[19] .

[18] Rainer K. Wick, *Wolf Vostell Sociologie*, Bonn, 1969.

[19] Connin ,Benoit , decouvrir l'art contemporain Edition QI.paris 1996

المحاضرة رقم : 10

المستقبلية / في العمارة – في الفن

المستقبلية

) بالإنجليزية Futurism :؛ بالايطالية (Futurismo :حركة فنية تأسست في إيطاليا في بداية القرن العشرين، وكانت تشكل ظاهرة فيها، وان كان هناك حركات موازية في روسيا وانكلترا وغيرهما. كان الكاتب الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي مؤسسها والشخصية الأكثر نفوذا فيها. والمستقبلية كلمة شمولية تعني التوجه نحو المستقبل وبدء ثقافة جديدة والأنفصال عن الماضي. وينشط المستقبليون في جميع فروع الوسط الفني، بما في ذلك الرسم والنحت، والخزف ،والتصميم الجرافيكي، التصميم الصناعي، التصميم الداخلي، والمسرح، والأزياء، والمنسوجات، والأدب والموسيقى والهندسة المعمارية وحتى فن الطهي. وهي بشكل عام ذات

سمات تبتعد عن كل ماهو قديم وتقليدي وهادئ. واعتبر هذا الفن من مبتدعيه فنا للمستقبل، ولذا رفضت فلسفة هذا الفن كل الفنون السابقة قاطبة، واعتبرتها فنونا فاشلة ومزيفة، ودعت إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه أي فن آخر سبقه.

فلسفتها

تستقي هذه الحركة حدودها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزمني الذي يعبر عن الحركة والطاقة. وتظهر الاستجابة في العمل الفني في تحدب الخطوط وتقوس الأشكال، واستخدام عنصر الضوء مع هذه المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في صيرورة مستمرة. وتتسم الحركة بحساسية كبيرة. واقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة (أي الأشكال) لتكشف عما وراءها وتكون في حالة اندماج.

المستقبلية بدأت في إيطاليا، حيث قام الأديب ورجل القانون فيليبو توماسو مارينيتي Philippo Tomassoبأصدار بيان، سُمي بالبيان المستقبلي، المنشور في صحيفة لوفيجارو الفرنسية في عام 1909. حيث اعرب فيه عن إشمئزازه من كل شيء عاطفي

وتقليدي، وكان لديه عدائية ضد المرأة (التي تجسد الضعف بنظره) ومع القوة والولاء للجيش ومع السرعة والصخب وضد الهدوء. وكانت الحركة والديناميكية للمدينة المستمرة والثورة الصناعية الأثر الكبير في اصدار هذا البيان. وكان توماسو مع حرق كل شيء يتعلق بالماضي[20].

المستقبلية واحدة من العديد من الحركات القرن العشرين الكلاسيكية في الموسيقى التي كانت واحدة تشارك في ادراج التقليد للآلات. كانت حركة المستقبلية للأخوين الملحنين لويجي وأنطونيو راسولو، الذان استخدما أدوات المعروف باسم"intonarumori" ، التي كانت أساسا سليما صناديق تستخدم لخلق الموسيقى من الضوضاء والتعرف عن كثب مع الحكومة المركزية الإيطالية.

كان للبيان المستقبلي ولويجيو راسولو، في فن الضوضاء، تعتبر واحدة من أهم النصوص والنفوذ في القرن العشرين للجماليات الموسيقية. أمثلة أخرى من الموسيقى تشمل المستقبلي آرثر هونجر. منطقة المحيط الهادئ، الذي يقلد الصوت من قاطرة البخار، بروكوفييف

[20] Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle* (1997)

"الفولاذ الخطوة"، وتجارب ادغارد فاريسي. وأبرزها، في ذلك الوقت انها غير مكتوبة، واكبت 16 عزفا آلات بيانو وكان من المستحيل وأنجز في خفض شكل (في عام 1999 قطعة كانت لتتحقق بالكامل نجاحا كبيرا. قطعة وكان أول لآلات الموسيقى في مترافقة مع حقوق العازفين، واستغلال في مختلف الخلافات بين الكفاءة التقنية من البشر والآلات.أي، ما الذي يمكن أن تؤديه آلات مقابل ما لا يمكن للشعب، والعكس بالعكس) ؛ هذا الفكر ويمكن رؤية تنعكس حتى في العصر الحديث والموسيقى والفلسفة فيها أن الرجل وآلة بحاجة إلى بعضهما البعض لخلق أفضل الموسيقى وقد أدى ذلك إلى إدراج البرمجيات إلى العروض الحية.

المستقبلية في الفن

يمكن ملاحظة الألوان الكثيرة والصخب بكثرة في لوحات فناني المستقبلية. حيث يعتبرون كل جزء قابل للتحليل (حيث يحللون الموضوع إلى اجزاء وكل جزء يعني لهم حركة وكل حركة هي زمن). تأثر رساموها بالمدرسة التكعيبية وأهمهم كارّا Carra بوتشيوني Boccioni سيفيريني Severini وبالاّ .Balla والحركة المستقبلية تعبر عن الحركة الكونية، فقد حاول

المستقبليون رسم الإنسان والمرئيات في حالة الحركة، وذلك عن طريق تتابع وتوالي الخطوط والمساحات والألوان، وكذلك شملت محاولاتهم التعبير عن حركات السيارات وضوضاء المدن وأجوائها المزدحمة[21].

المستقبلية في العمارة

ابتدأت المستقبلية بالدخول على العمارة منذ قيام أنطونيو سانت إيليا Antonio Sant'Elia بتصميم مشاريعه المستقبلية الكثيرة، والتي لم تُنفذ، بسبب كلفتها العالية وعدم توفر المواد التقنية. وسانت إيليا هو معماري صمم الكثير من المشاريع التي تمتاز بالديناميكية، والتي وظفها في العمارة.

وكانت ترجمة الحركة في الفن تتم باستخدام الخطوط المائلة وكذلك في العمارة، فهي تشبه العمارة التفكيكية. [22]

[21] David Britt (1939), dir. de L'art moderne : de l'impressionnisme au post-modernisme (Modern art : Impressionism to Post-Modernism) (1989)

[22] Jean-Pierre de Villers, *Debout sur la cime du monde. Manifestes futuristes.*, Dilecta, Paris, 2008 (design graphique et mise en page : Jean-Baptiste Levée)

تأثر سانت إيليا، بحركة السيارات والطائرات والأبراج العالية. ووظف الشموخ والحركة الديناميكية في العمارة حيث تعامل مع الأسطح المائلة، وتتميز الكتل بأختراقها لبعض، وهذا بالنسبة للمباني، اما بالنسبة للمدينة، فأعتبرها هي المكان الذي يصنع به السفن، والبيوت هي الآلات والمكائن. وهذه نماذج من تصامم سانت إيليا التي لم تنفذ.

امبرتو بوتشيوني – 1913

المحاضرة رقم : 11

التكعيبية المستقبلية / التفوقية / السيريالية

Le Cubo–futurisme

هي المدرسة الرئيسية للمستقبلية الروسية، التي تشربت من التكعيبية فنونها المتقدمة في روسيا منذ 1913، بعد عودة الفنان الروسي لينتولوف Lentulov من باريس، وعرض اعماله في موسكو. تجمع التكعيبو – مستقبلية، بين استخدام التكعيبية في الأشكال وبين المستقبلية في استخدام الديناميكية. قام الفنان الروسي كاسمير مالفيتش Kazimir Malevichبتطوير النمط الذي ينظر في لوحة (المطحنة السكين) (وقعت عام 1912 في

الواقع رسمت في 1913)، لكنه قام لاحقا بالتخلي عن هذا ألأسلوب لشكل من ألأشكال غير الموضوعية وهو فن يدعى بسوبرماتزم[23].(Suprematism)

ما بعد المستقبلية

غلاف لمجلة ادبية "الانفجار" حيث مدرسةVorticism ، يظهر التأثير للمدرسة المستقبلية عليها

اثرت المستقبلية على كثير من الحركات الفنية في القرن العشرين مثل آرت ديكو ودادا والبنائية والسيريالية... وغيرها. وتعتبر الحركة الآن منقرضة، بعد أن توفي مؤسسها فيليبو توماسو مارينيتي Philippo Tomasso في عام 1944، حيث كانت المستقبلية مثل الخيال العلمي، حيث تجاوزت المستقبل. ومع تلك المثل العليا للمستقبلية تظل عناصر هامة

[23] Barbara Meazzi, *Le futurisme entre l'Italie et la France – 1909-1919*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2010

الحديثة الثقافة الغربية؛ حيث التركيز على الشباب والسرعة والقوة والتكنولوجيا في إيجاد التعبير كثيرا من السينما التجارية الحديثة والثقافة.

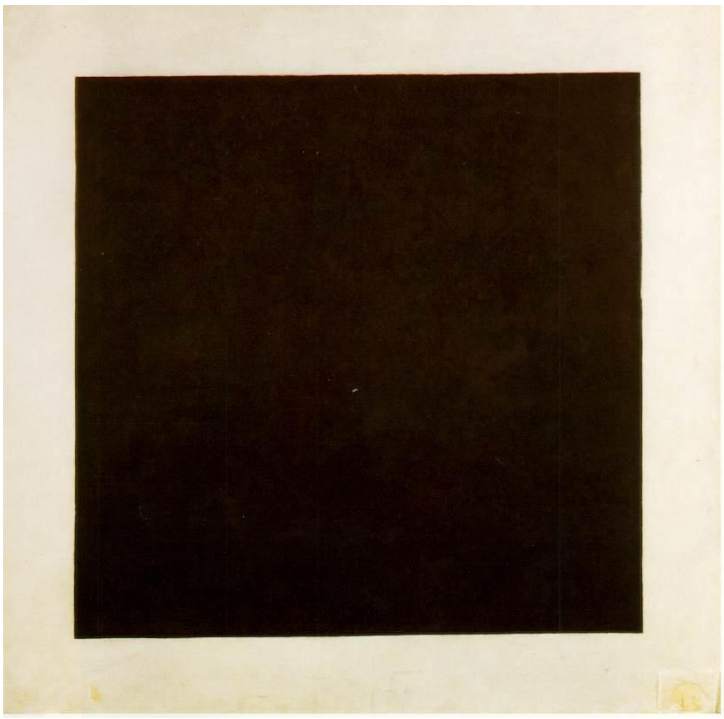
وهناك أنواع من إحياء للحركة المستقبلية، حيث بدأت في 1988 مع إنشاء المستقبليون الجدد النمط من المسرح في شيكاغو، والتي تستخدم المستقبلية التركيز على السرعة والإيجاز في الكلام لخلق شكل جديد من المسرح على الفور. حاليا، هناك نشاطا الجدد المستقبلي الفرق في شيكاغو ونيويورك. وإحياء آخر في منطقة سان فرانسيسكو.

التفوقية

)بالإنجليزية Suprematism :؛ بالروسية (Супрематизм :حركة من حركات الفن التشكيلي أسسها في موسكو الفنان كاسمير مالفيتش في العام 1913، واستمرت موجتها حتى عشرينيات القرن العشرين، ولكنها لم تختف قبل أن تضع أساس كل فنون التجريد الهندسية اللاحقة التي تدين لها بالكثير.

دافعت هذه الحركة عن فن تجريدي خالص أساسه عناصر الدائرة والمستطيل والمثلث البسيطة. وكان أول نتاج لها لوحة تمثل مربعا أسود كاملا على أرضية بيضاء. وانضم إليها عدد من الفنانين من أمثال رودشنكو و رزاندوف وليسلكي.

منابع هذه الحركة متعددة، فقد تمثل مؤسسها الفن الطليعي الذي كان شائعا في أوروبا الغربية آنذاك في العقد الذي سبق الحرب العالمية الأولى وأبرز قياداته: الانطباعية و التكعيبية، والمستقبلية. وأطلق بيانه الأول خلال آخر معرض للمستقبليين في بتروغراد في ديسمبر من العام 1915 تحت عنوان: "من التكعيبية إلى السوبرماتزم في الفن: نحو واقعية جديدة وإبداع خالص.." وتمت إعادة نشر هذا البيان بعد توسيعه في العام 1916. والترجمة الراهنة مأخوذة عن كتاب "مقالات ماليفتش في الفن" 1969.



مربع أسود على خلفية بيضاء – كازيمير مالفيتش– 106,5 x 106,2 سم -1915

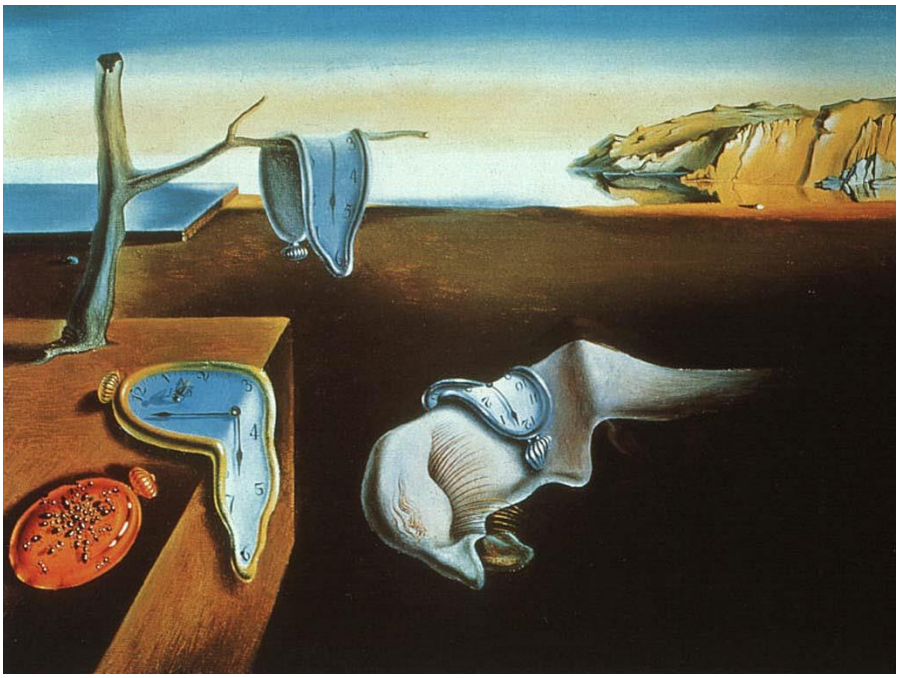
السريالية

بالفرنسية (Surréalisme) :"فوق الواقع" وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظهرها أندريه بريتون) بالفرنسية (André Breton :فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي "فوق جميع

الحركات الثورية". إذن فالأمر يتعلق حقيقة بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن اي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من طرف العقل و خارجة عن نطاق اي انشغال جمالي أو أخلاقي و قد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تستخدم كرموز للتعبير عن أحلامهم و الارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي. و قد لقيت السريالية رواجا كبيرا بلغ ذروته بين عامي 1924–1929 و كان آخر معارضهم في باريس عام 1947. ومن أهم أقطابها الفنان الأسباني سلفادور دالي (1904–1989). ومن بعض أعماله الفنية "الخلوة"، "تداعي الذاكرة"، "الآثار" و"البناء[24]."

نشأت المدرسة السيريالية الفنية في فرنسا، وازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري. وكانت السيريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام. واعتمد فنانو السيريالية على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي، خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام.

[24] Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, Presses universitaires de France, collection "Que sais-je ?", Paris, 2010



إصرار الذاكرة –سالفادور دالي –33 x 24_سم–1931

وصف النقاد اللوحات السيريالية بأنها تلقائية فنية ونفسية، تعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية والإيمان بالقدرة الهائلة للأحلام. وتخلصت السيرالية من مبادئ الرسم التقليدية. في التركيبات الغربية لأجسام غير مرتبطة ببعضها البعض لخلق إحساس بعدم الواقعية إذ أنها تعتمد على الاشعور.

واهتمت السيريالية بالمضمون وليس بالشكل ولهذا تبدو لوحاتها غامضة ومعقدة، وإن كانت منبعاً فنياً لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهاية لها، تحمل المضامين الفكرية والانفعالية التي تحتاج إلى ترجمة من الجمهور المتذوق، كي يدرك مغزاها حسب خبراته الماضية.

والانفعالات التي تعتمد عليها السيريالية تظهر ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة، إذ أن المظهر الخارجي الذي شغل الفنانين في حقبات كثيرة لا يمثل كل الحقيقة، حيث أنه يخفي الحالة النفسية الداخلية. والفنان السيريالي يكاد أن يكون نصف نائم ويسمح ليده وفرشاته أن تصور إحساساته العضلية وخواطره المتتابعة دون عائق، وفي هذه الحالة تكون اللوحة أكثر صدقاً.[25]

[25] Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*

المحاضرة رقم : 12

الفن المعاصر أو فنون مابعد الحداثة

الفن المعاصر – فنون ما بعد الحداثة

وهي مجموعة اتجاهات وتيارات فنية ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينات من القرن العشرين، وتمتد حتّى الوقت الحالي. ومصطلح ما بعد الحداثة يشمل كل المدارس والتيارات التالية لما هو حديث خاصة في الفنون وبالذات في العمارة، وينطبق هذا اللفظ على حركة تناهض ما يعرف "بالحديث"، ويتداول مصطلح الفن المعاصر في مجال الفنون التشكيليّة كمقابل أو مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة (عمارة) المتخصص في مجال العمارة.

ولتوضيح معنى مصطلح ما بعد الحداثة Post– modern سنقدّم عدّة مقتطفات وآراء وتعاريف وردت في كتاب "مارجريت روز : "Margaret A.Rose/ ومن الأفكار السائدة على ما بعد الحداثة أنها حركة تتقبّل مفهوم "كله ماشي"،)التي ترجع للناقد الفرنسي

"ليوتار ..."(Lyotard/وعلى جانب آخر نجد ناقد آخر من نقاد ما بعد الحداثة وهو ايهاب حسن يسبق هيبدايج وليوتار في الكتابة ويرى أن زمن ما بعد الحديث هو زمن "استحالة التحديد"... وسوف نرى لاحقاً أن هيبدايج يصف ما بعد الحداثة بأنها التجميعbricolage ، والمعارضة (محاكاة الأشكال السالفة ومزجها)Pastiche ، والمجاز أو الرمز allegory والفراغ المفرط hyperspace في العمارة الجديدة[26]...

لقد ظهرت اتجاهات وتيارات فنية تشكيليّة مختلفة في فترة ما بعد الستينات في الفن المعاصر (ما بعد الحداثة) منها:

فن المفاهيم المطلقةart conceptuel :، ما بعد المفاهيم المطلقة post : conceptualisme، الاختصاريّة (الحد الأدنى)minimalisme :، الدادائيّة المحدثة : Neo Dadaisme، الفن الفقير أو المتقشّف(المتصحّر)L art Povera :، العرض أو فن الأداء Performance : والحدثيّةHappening :، فن المُحيط أو البيئة :

[26] Anthony Giddens, Les Conséquences de la modernité, trad. française 2002, L'Harmattan

Environnement، الأعمال المركّبة أو الإنشاءات (التنصيبيّة)Installation :، فن الجسدBody Art :، الفن الشعبي أو الجماهيريPop Art :، فن الفيديو...L’art Vidéo

هكذا فقد كانت بعض اتجاهات ما بعد الحداثة تميل إلى جمع الفنون، سواء الفنون السبعة أو عدد منها, وذلك للخروج من حيّز اللوحة، ويقول "د. أسعد عرابي" مستغرباً : [ابتدأ مع "عصر النهضة" تقسيم مالا يقبل القسمة من الفنون، وازدادت هذه الفروق تخصصا مع العصور الكلاسيكية المحدثة والأكاديمية والنمطية والباروك، في أوروبا، حتى أصبحنا نسمع بمصور مائي وآخر زيتي أو مصمم ميداليات ومفروشات أو سجاجيد وديكورات، (...)(ويؤكّد في نفس المقال) لقد آن الأوان أن نقبل ببعث وحدة الفنون في تيارات ما بعد الحداثة، ومن الخطيئة قياس هذه التيارات بمقياس لوحة القرن الماضي. (...) أما توليف الفنون بعد سنوات السبعين (ما بعد الحداثة) فيعتمد لأول مرة على التخلي كلية عن مركزية التصوير وإقامة "ديموقراطية" كاملة بين أصناف التعبير والحواس والتفاعل الكامل بين لغة

الصوت والصورة، الشكل والحرف والعبارة والمشهد والجمهور والتعاضد بين المختبرين الصناعي والنقدي.

كما يظهر هذا الجمع للفنون كإحدى ميزات تيارات ما بعد الحداثة، بصفتها بحوث فنيّة تجريبية، حيث كتب [كما يبدو جلياً أيضاً، أن الربع الأخير من القرن العشرين، كان منخرطاً في بحوث فنية تجريبية، وفق محاور كانت تتقاطع وتتراكب،...(...) ... ينحو الفن التجريبي إلى فن العيد الجماعي، حيث يصبح المكان مشغولاً بواسطة الفن، وحيث تنحو كل التجارب الفنية للتكامل، وللاستجابة للإنسان بكليته، وبكل أبعاده[27]، من خلال استثارة حواسه، وتحريض ملكاته للمشاركة بهذا الفن الذي أصبح طقساً فنياً جماعياً، وخبرة حياتية يومية. ولعل هذا ما كان يحلم به "فاغنر" ويتطلع إليه، وهذا ما كن في خلفية قول "كاندينسكي" عن إسقاط الجدران بين الفنون. إن قرناً من الزمان، كان مشغولاً بحلم، ولم تكن التجارب الفنية إلا سعياً حثيثاً نحو هذا الأفق الحلم، الذي يشكل الخيط السري، الذي انتظم هذه التجارب، حتى صبت في بؤرة واحدة، لوضع أبجدية فن، هو "الفن الكلي"، والذي

[27] Joseph Beuys (1921-1986), Qu'est-ce que l'art ? (Was ist Kunst ? Werkstattgespräch mit Beuys) (1986)

سيكون– كما يبدو– فن بداية الألف الثالث. و يؤكّد "د. عز الدين شموط" التعاون بين الفنون في تيّارات ما بعد الحداثة: [وفي مجالات عديدة حوّل فن الطليعة النشاط التشكيلي إلى طقوس وشعائر، وأصبح المهم هو عمل الفنان، وحركته، ومشاركة الجمهور، وبالتالي تحوّل إلى منشط ثقافي وناقد فني، لأن المهم بالنسبة إليهم، هو (فكرة العمل الفني) وليس العمل بحد ذاته. وهكذا كان يتم الخلط بين عدة أنظمة فنية في العمل الواحد... (نحت– عمارة– رسم– مسرح– موسيقى.. تصوير فوتوغرافي– حفر– طباعة– رقص– نشاط– سياسة)، مما حول العمل الفني إلى استعراض سمعي– بصري– حركي.

فنون الميديا Media–Art

التصوير الفوتوغرافي كوسيط للتعبير الفني البصري:

الصورة الفوتوغرافية مرت بالكثير من التحولات التقنية والتكنولوجية المرتبطة بصناعتها وبالأفكار المرتبطة بها ، فقد حُدد دور الوسيط الفوتوغرافي على مدار تاريخه الطويل في فكرة تسجيل اللحظة ، أو الضوء ، أو المناظر ، أو الوجوه الإنسانية ، والصور التذكارية

والتاريخية ، وتمتعت الفوتوغرافيا بقدرة فائقة في تسجيل اللحظات التاريخية وحفظها إلى الأبد ، وأستمر ذلك التناول للوسيط الفوتوغرافي حتى بدايات حركة الطليعة Avant–Gart في مطلع الستينيات من القرن العشرين مع ظهور العديد من التيارات والاتجاهات التي حاولت تغيير الأفكار السائدة والتقليدية فيما يتعلق بالتوظيف الأمثل للوسائط التسجيلية أو بالأفكار الفنية التي يجب أن تُطرح من خلالها ، فيما سمي في ذلك الوقت بتحرير الوسائط والرغبات .

أن توظيف الوسيط الفوتوغرافي لم ينقطع حتى اليوم في عملية تسجيل اللحظات التاريخية ، ولكن ظهرت أهميتها الحقيقية مع بداية الفنون الطليعية التي تميزت بالتحديد الزمني للعمل الفني أو في تسجيل الأعمال التي تحدث في زمن مُحدد وتنتهي معه مادة العمل نفسها كفن الحدث Art Event، والفن الحركي Kinetic art ، وفن الأداء performance Artوفن الأرض Earth art وغيرها من الفنون التي اهتمت بتسويق فكرة العمل وليس مادته.

وقد ساهم التصوير الفوتوغرافي في التحول الحقيقي في اتجاهات فنون القرن العشرين حتى اليوم ، وتلازم الدور الهام لوسائط التسجيل والحفظ مع هذه الفنون وبدأت مع تلك المرحلة خطوة أخرى هامة في تحول اتجاه التصوير الفوتوغرافي إلى فن في حد ذاته ، وكان فعله موازياً لعملية فنية أخرى في نفس الزمن كفن الأداء وفن الحدث مثلاً ، فما يُمكن أن نشاهده اليوم في متاحف العالم من تسجيلات صوتية أو فوتوغرافية أو سينمائية للأعمال الأدائية لفنان الطليعة الألماني جوزيف بويز joseph peuysربما كانت وقت التقاطها مجرد مادة تسجيلية لحدث أدائي سوف ينتهي فعلياً بانتهاء زمنه ، ولكن الآن هذه اللقطات الفوتوغرافية المتتابعة لم تعد تُعبر عن مجرد تسجيل الحدث وإنما أصبحت هي نفسها عملاً فنياً في حد ذاته تخطي الفعل المصور ، فقد اختفت الوظيفة التسجيلية للوسيط وبقى مفهوم أو فكرة الفعل أو العمل في اللقطة أو مجموعة اللقطات التسجيلية المتتابعة.

إن قصة الوسائط الفنية في أواخر القرن العشرين مرتبطة بشكل كبير بالتقدم التكنولوجي في مجال التصوير الفوتوغرافي فالزمن والذكريات كلاهما ذاتي وتاريخي وهما جوهر الفوتوغرافيا Photography، وعن طريق اللقطة الثابتة والمتحركة أبدع الفنانون في تقديم شكل جديد في رؤية التعبير عن الزمن والفراغ والمكان ، ولكن الأقل وضوحاً هو الزمن ومن هنا فقد كُتبت الثورة عن طريق الفوتوغرافيا وتأثيرها المتزايد الذي ظهر في تحريك تلك الصور الفوتوغرافية في الفيلم الذي فرض هيمنته ومكانته ، فعن طريق التصوير الفوتوغرافي بدأ الإنسان في التعامل مع الزمن عن طريق التقاطه وتنظيمه وإضفاء إبداعات عليه مثل الحركة المتطابقة ، والحركة السريعة ، والبطيئة وغيرها الكثير من تقنيات التحكم في الزمن التي ارتبطت بالفن وتطور التقنيات الحديثة ، فهناك شراكة دائمة بين التصوير الفوتوغرافي وبين الفن والتكنولوجيا منذ أكثر من مائة عام مضت ، وقد أحاط تلك الشراكة وقواها التقدم الحقيقي في الفيلم والفيديو وصولاً إلى فنون الوسائط المتعددة Multimedia Artsفي وقتنا الراهن.

وكانت اللقطات الفوتوغرافية لميبردج murybridge (1878م) لحصان في حالة حركة هي أول لقطات ثابتة تشبه تسلسل الحركة الطبيعية ، وقد ركز الفنان على تصوير سرعة جري الحصان وذلك عن طريق استخدام أثنى عشر كاميرا فوتوغرافية مصفوفة على الطريق ومُنظمة بشكل معين لتلتقط سرعة متسلسلة كما يجري الحصان ، وقد قام لميبردج بتثبيت وتر في غطاء العدسة وربطه في الطرف الأخر بوتد في الأرض يتحرك مع حركة الحصان عند ملامسته له لتفتح العدسة ، وكان تنظيم تلك اللقطات بعد طبعها يوحي بالتسلسل في الحركة الطبيعية الدائرية للحصان.

عرف روبيرت آتكنز Robert Atkins (1990م) فنون الميديا بقوله : " هي فنون وسائط الاتصال الإعلامي الواسعة الانتشار ، وهي نوع من الفنون معنية بنوع آخر من الاتصال بالجمهور عبر وسائط غير تقليدية مثل التليفزيون والجرائد والملصقات والكمبيوتر ، مستفيدة بما تتميز به تلك الوسائط من سرعة انتشار جماهيري وكذلك قدرتها التفاعلية مع الجمهور بكافة مستوياته الاجتماعية ، وقد روج لها الفن المفاهيمي (Conceptual Art)

ومهدت للفن الجماهيري (Pop Art) لارتباطها الوثيق بالثقافة الجماهيرية ، وقد ظهرت فنون الميديا في الساحة الفنية مع بداية ظهور المجتمع الاستهلاكي وانطلاق الثورة التكنولوجية في أوائل الستينات ، وكذلك اكتمال المؤسسات الإعلامية الضخمة في التكوين ومع تزامن الموقف النقدي لفناني تلك الفترة ضد قوة سيطرة تلك المؤسسات في تصنيع الثقافة والتعليم على مستوى العالم وخرج منها فن الفيديو Video Art ، وفن الفوتوغرافيا المفاهيمية Conceptual Photography ، وفن الرسوم المتحركة Animation Art ، ومؤخراً الفنون الرقمية التفاعلية Interactive Digital Art

وذكر كل من نيكولاس و ميشيل Nicolas & Micheal (1994م) أن " الفنانين الذين وظفوا تلك الوسائط الجديدة رأوا أنفسهم كجزء من حتمية التغيير وأرادوا أن ينظموا إليها .. فهم مغرمون بالإمكانيات التكنولوجية وليسوا منقادين لها أو متحولين إليها .. فهؤلاء الفنانين أرادوا أن يصنعوا علامات ذاتية وشخصية بدون تمني القيمة الشرائية لما يقدمون ، مثلهم مثل الفنانين الآخرين الذين يعملون بالتصوير الزيتي أو الخشب أو المعدن .. هؤلاء الفنانين فجروا كلاً من المضامين الفلسفية والنقدية لتكنولوجيا الوسائط الجديدة .. ذلك الاجتياح

التكنولوجي جاء من بعض الفنانين الذين آثروا استخدام الوسائط الإعلامية (Media) في أعمالهم الفنية. "

أن أبسط طريقة لتتبع تاريخ الوسائط الجديدة في الفن كما أشار إلى ذلك جيمس ويلسون James R.Wilson(2001م) هي في تتبع التطور في التكنولوجيا نفسها منذ) ماري Mareyو مايبردج (Muybridge في التصوير الفوتوغرافي وحتى الأخوين) أديسون Edisonو لوميير (Lumiere في الفلم ، وما قد نحصل عليه بعد كل ذلك هو مقياس زمني متماثل مع الذي تخصص في تطور علم الطيران مثلاً ، فهناك بعض الفنانين الرواد والذين يقدمون أنفسهم كمنذرين للفنانين الذين يعملون في الوسائط التكنولوجية ومنهم) مارسيل دوشامب (Duchamb كمنذر ومنبئ لهم ، ففي منتصف القرن الماضي قال الناقد ومنظم المعارض) آن ماري دوجيت " : (Duguet ظهر التعبير عن الزمن ليس فقط كموضوع عادي ومتكرر ولكنه كجزء جوهري في الطبيعة الخاصة للعمل الفني. "

فن التجهيز في الفراغ L'installation

إن أقرب و أبسط ما يمكن تشبيهه تاريخياً بفن التجهيز في الفراغ هي إبداعات فنانو عصر النهضة الأوروبي في تصوير الكنائس وما هو معروف في المتاحف في الغرب منذ القرن الثامن عشر كشيء مُجهز يمكن للمتفرج أن يشاهد من خلاله ما وراء العمل الفني كمراحل التنفيذ مثلاً ، أوعرض للتجهيزات الأولية والرسومات التحضيرية للعمل الفني كمشهد عام.

أما اليوم ففنانو التجهيز في الفراغ يكونون في حالة قصدية بتركيب أجزاء أعمالهم الفنية بمستويات مُتراكمة ومُختزلة من الذات والوعي الفيزيائي للجسم ، فكل ما يُحيط بالعمل الفني من بيئة وأشياء تصبح هي نفسها جزءً من الخبرة الفنية ككل ، ويُشير البسيوني (1983م) في تعريفه لمصطلح (فن التجهيز في الفراغ) إلى انه " مصطلح فني أُستخدم لوصف عملية تنظيم العمل الفني داخل حيز مُحدد من الفراغ في قاعة العرض أو في فراغ خارجي ، وهو يُشير إلى أهمية الفراغ كأحد عناصر العمل الفني والذي يُصمم خصيصاً لعمل فني بعينه وفي بعض الأحيان كان الفراغ نفسه يعتبر عملاً فنياً بحد ذاته ، حيث لا يمكن إعادة

إنتاج نفس العمل الفني في مكان آخر وترجع فكرة التجهيز في الفراغ إلى أعمال فناني فن الحدث ، وفن البيئة . "

ويُعرف روبيرت آتكنز Robert Atkins (1990م) فن التجهيز في الفراغ بقوله : " ظهر في نهاية السبعينات لتوضيح فكرة خاصة بتوزيع عناصر العمل وتنظيمها في داخل قاعة العرض وأهم ما يُميز تلك الأعمال اعتمادها في المقام الأول على خصوصية المكان A special site، وعلى هذا فإن فن التجهيز في الفراغ يُنشأ خصيصاً في فراغ معين بحد ذاته أو مكان خارجي ، وهو لا يحتوي على الرؤية المنفصلة لكل عنصر على حدة بل يعتمد على التفاعل الكلي والعضوي بين جميع العناصر داخل المنظومة الفراغية ومن أهم الأسس التي يعتمد عليها فن التجهيز في الفراغ هي علاقة المشاهد بالعمل الفني من خلال المحيط الفراغي للعمل والذي يشبه الإبداعات الخاصة بالعمائر الدينية . "

فن البيئة/ فن الأرض Land Art/ Environment Art

فن البيئة أو ما عرف بفن الأرض Land Art هو اتجاه يُعبر عن التداخل والمقابلة المباشرة مع الطبيعة والاندماج الكلي فيها ، وذلك من خلال التعامل مع موادها الأولية من تراب ، وأحجار ، ورمال ، وملح ، ونار ، وجذوع أشجار وغيرها من المواد الطبيعية ، وكان الهدف من إنتاج مثل هذه الأعمال هو التجاوز عن الفكرة الخاصة بالصورة المتخيلة للوصول إلى الواقع ذاته ، فالفنان والمشاهد مدعوان للدخول إلى العمل الفني والخروج منه ، مثل الحياة نفسها بمعنى أن الإنسان خرج من الأرض ليعود إليها من خلال مواردها الطبيعية ، والعمل الفني هنا لم يعد له وجود إلا من خلال اندماجه ، وذوبانه في الطبيعة.

وفي تعريف روبيرت آتكنز Robert Atkins (1990م) لمفهوم فن البيئة " انه ظهر كحركة فنية في نهاية الستينات من خلال مدخلين اعتمد عليهما فناني البيئة وهما رفض المفهوم التجاري بسوق الفن ، والآخر تدعيم المفهوم الايكولوجي الخاص بدراسة الكائنات الحية والبيئة ، والعودة إلى الأرض والروح الكونية للطبيعة في مقابل المدنية. "

ويمكن ملاحظة أن غالبية الأعمال الفنية في فن البيئة لا تدوم طويلاً ، ولا يُمكن الاحتفاظ بها لفترات طويلة بسبب تأثير عوامل التعرية المناخية عليها إذا كانت خارجية ، أو بسبب عدم إمكانية نقلها كما هي إذا كانت داخل معرض ، فهذه الأعمال تنتهي من الوسط الواقعي المادي بمجرد انتهاء مدة المعرض الذي احتضنها ، فلا يبقى لها اثر إلا من خلال الصور الفوتوغرافية أو الرقمية ، أو التسجيل المرئي الذي شجع العديد من الفنانين على إنتاج أعمال فنية تنتمي لهذا الاتجاه ، لأنه أصبح بمقدورهم الاحتفاظ بالعمل الفني من خلال الوسائط المرئية التي هي من نتاج التقدم التكنولوجي .

فن الأداء : Performance Art

يُشير روبيرت آتكنز Robert Atkins (1990م) إلى أن " مفهوم فن الأداء ظهر في نهاية الستينيات بهدف أحداث نوع من التواصل الكامل بين العمل الفني والجمهور من خلال نشاطات مفاهمية في مجملها توظف شتى أنواع الوسائط الفنية والتقنية من موسيقى ,

ورقص ، ومسرح , وفيديو وغيرها ، وأن العروض يتم تنفيذها داخل صالات العرض أو خارجها وتتباين فترات العرض بين عدة دقائق أو عدة أيام. "

من ذلك فإن فن الأداء بشكل عام يعتمد على الحدث العابر الذي يجري في اتجاه واحد ولا يقبل العودة ، إذ يعتمد على شتى أنواع الفنون التوليفة من (صوت ، وإضاءة ، وديكور، وفيديو، ورقص ، وتعبير إيمائي ...) وعلى ذلك ففن الأداء يعتمد على الحضور الفعلي للجسد كمادة للإبداع البصري ، أي أن جسم الإنسان الحي يُشارك في صنع العمل الفني فلم تعد المفاهيم الخاصة بالجسد في النحت والتصوير قادرة على اكتشاف التواصل الخاص بالحوار الذي منحه فن الأداء كقيمة خاصة تعتمد على الوجود الحقيقي للوجود التصويري للجسد.

ويُعتبر الفنان) جوزيف بويس (J.beuys من أبرز فناني الأداء من خلال عمله الأدائي (أنا أحب أمريكا وأمريكا تحبني) عام (1969م) في قاعة بولوك بنيويورك , حيث سافر الفنان إلى أمريكا وهو ملفوف بأربطة من القماش الأبيض مثل (المومياء) لكي

يُصبح جسده مادة بصرية للعمل الفني ، ثم انتقل إلى قاعة العرض حيث قضي ثلاثة أسابيع مع ذئب هندي مشارك له في العرض أيضاً بحضوره الحقيقي ، كي يصبحا معاً عنصرا العرض من خلال حوار صامت يدور بينهما ليصبح هذا الحوار مادة للتأمل ، وفي هذا العمل يبحث الفنان من خلال العرض عن الوجود الواقعي وأن يُصبح هو نفسه مرآة حقيقية تعكس الحياة بما تحتويه من لذة حرمان وقهر ، من خلال إشارات ودلالات يستعيد بها الفنان قراءة نفسه في مرآة العالم بعد إن قطعته الحضارة الصناعية عن جذوره الطبيعية وحولته إلي أداة..

الفن المفاهيمي: Conceptual Art

ذكر جيمس ويلسون2001 James R.Wilson (م) أنه بدأ في منتصف الستينيات شعار الحرية للجميع في الفن ذلك المدخل الذي ساهم في تحقيق نشاطات فنية مُتعددة عُرفت بالمفاهيمية أو (فن الفكرة) بالاتصال مع فن الجسد وفن الأداء وفن السرد وكلها كانت جزءً لما سمي بعد ذلك بما هو " أصلي " Original أو ما هو فريد وغير دائم ، فهو ليس للبيع وليس للاقتناء بل هو فن للفن والتعبير فقط ، ويختلف كلياً عن كل السياقات

الفنية التقليدية كالتصوير والنحت وغيرهما ، وقد لا يكون من السهل أن تجتمع كل تلك الاتجاهات والأنماط في شيء واحد ولكنها مُجمعة من المنشورات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والتسجيلات والخرائط والأفلام والفيديو وأجساد الفنانين ذاتها وكذلك اللغة نفسها ، فالنتيجة كانت نوعاً من الفن لا يهتم بالشكل وفي حالة من التكوين المركب في عقل الفنان مما يتطلب نوعاً مختلفاً من التلقي والانتباه والاشتراك الذهني مع المشاهد.

ويُشير ثروت (2001م) إلى أن سول لويت Sollewitt عرف الفن المفاهيمي على أنه " فن يتضمن العمليات الفكرية وأيضاً مُتحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان ، فالفكرة هي فن المفهوم وهي الأداة التي تصنع الفن " حيث تعلو فيه الفكرة على العمل الفني ذاته فتُصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يُحددها الجدل ووضع التساؤلات ، وتُطرد قضية هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد ، ونتج عن ذلك توظيف المدرك البصري بالتناغم مع شتى الحواس الأخرى من سمع وعمل عقلي وحركي , وكانت أعمال فناني هذا الاتجاه مُتحررة من القيود الاجتماعية ، والثقافية ، والشكلية ، والطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني

، حيث تخطي هذا الاتجاه الرؤية الخاصة بتحويل الواقع وصياغته من جديد في عمل فني ، وأصبح الواقع هو المجال الأساسي للمقابلة الجمالية , أي التحول إلى الآلة والتكنولوجيا حيث اختفت بصمة الفنان ليتحول الفن من المضمون (Content) إلى المفهوم) (Conceptأي التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والإشكال ذات الطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني الذي ينتج للسوق. "

فالفكرة في الفن المفاهيمي هي الأداة التي تصنع الفن أي أن الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه , وكمثال على ذلك فقد عرض (جوزيف كوستف) J.Kostf عملاً فنياً تحت مسمى (كرسي واحد وثلاثة كراسي) ويُمكن توضيح وشرح محتوى هذا العمل بالقول (أننا نجد الفنان وقد عرض كرسي حقيقي مع صورته الفتوغرافية وقام بالتحديد اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس ، والفنان يسأل جمهوره أين توجد شخصية الكرسي أو الشيء ؟ هل هي في الشيء نفسه ؟ أم في ما يمثله من صورة فوتوغرافية ؟ أم في الوصف الكتابي لها أو الشفوي ؟؟ أم هي مجتمعة في الثلاثة معاً ؟) وعلى هذا يصبح

العمل الفني في حد ذاته مفهوم Concept حيث يدل العمل على الاستقصاء لكلمة (فن) خارج الاعتبارات التعبيرية وبعيداً عن السياقات الاجتماعية ، والسياسة ، والثقافة وردود الفعل لسوق الفن.

الفن الفقير Arte Povera

هو اتجاه ظهر في أوروبا أوائل الستينيات ليعيد إلى الأذهان ذكريات الحركة الدادائية وقد كان انتشاره سريعاً إذ اتسعت الرقعة التي ينتمي لها أصحاب هذا الفن فشملت أوروبا و أمريكا .

ذكر مختار العطار (1991م) أنه في مطلع الستينيات سئمت جماعة من فناني أوروبا وأمريكا تلك المتغيرات الفنية المتوالية والمتقلبة في الفن الحديث و التي لا تثبت على حال فالقوا بكل القيم الفنية المتعارف عليها (قديماً وحديثاً) و قدموا أعمالا إبداعية أشد

غرابة وأكثر شذوذاً مما فعلة أسلافهم (الدادائيون) قبلهم بأربعين عاماً حتى أن أحدهم وهو (والتردوماريا) من نيويورك أقام معرضاً في مدينة ميونخ الألمانية في قاعة (هينر فريد ريك) من 28 سبتمبر إلى 12 أكتوبر سنة (1968م) قدم لزواره خلال مدة العرض كمية من النفايات بعنوان (50 متراً مكعباً من القاذورات المستوية) ومن الأمثلة أيضاً سجادة ألقي عليها مقدار من مزيل الألوان قدم هذا العمل لورنس فيغر في نيويورك سنة (1968م).

وقد أخذت هذه البدع التشكيلية تتوغل في الإسفاف حتى وجدت طريقها سنة (1972م) إلى أكبر و أعرق المعارض الفنية الدولية في العالم وهو (بينالي فينسيا) ذلك المعرض الذي يقام كل سنتين في المدينة الإيطالية العائمة و الذي تتنافس فيه معظم دول العالم بما فيها الاتحاد السوفيتي و الولايات المتحدة , وقد بلغت تلك " البدع " حداً من الإسفاف و التدني مما دفع شباب أوروبا إلى الثورة و تحطيم واجهة البينالي الأمر الذي دفع المسئولين إلى إيقاف الدورة و الامتناع عن إقامة الدورة التالية عام 1974م.

ويشير العطار (1991م) إلى أن هذه البدع لم تتخذ اسماً إلا في عام (1969م) حين أطلق عليها الناقد الفني الإيطالي (جرمانوسيلانت) اسم Art Povera (أي (الفن الفقير) وفي عام (1970م) قام بتأليف كتاب يحمل اسم هذا الاتجاه بعنوان (الفن الفقير) ضمن فيه وثائق متعلقة بتلك الممارسات الفنية التشكيلية التي تُذكرنا بشكل مباشر بالحركة الفنية التشكيلية الدادائية و التي ظهرت في سويسرا عام (1961م) ويبدو أن مفهوم هذا الفن انعكس على الأدب أيضاً لأن جرمانو سيلانت وضع هذا الكتاب بأسلوب أدبي غير مسبوق في عالم التأليف والنقد الفني وتاريخ الفن فلم يكتب سوى المقدمة وبقية الكتاب يحتوي على مجموعة من الصور الخاصة بالفن الفقير ، واسم هذه الحركة الذي عرفت به يدل على الركاكة و الرخص و سهولة توفر أدوات التعبير و خاماته , و قد أصبح اتجاهاً فنياً معاصراً له رواده ومتابعيه شأنه في ذلك شأن الدادائية ، التي أزالت الحواجز بين (الفن و اللافن).

•البوب – آرت : pop art

فن (البوب – آرت) ظهر في مطلع الستينيات وكان محاولة نصف جادة ونصف ساخرة لخلق فن رفيع مستخلص من القيم والمواقف وخصائص الثقافة الجماهيرية في المجتمع الاستهلاكي وكان رداً على الإسفاف التجريدي العبثي الذي أصاب الحركة الفنية في الستينيات بعد شيوع أسلوب (جاكسون بولوك) المسمى الفن الحركي حيث كان يُلقي بلوحاته العملاقة على الأرض ويدور حولها راقصاً يسكب الألوان كيفما اتفق من الأواني و الأقماع ويصعد على السلم المزدوج أحياناً ليلقي بألوانه من أعلى.

ويُشير (البسيوني 1983م) إلى أن Jackson Pollock قال : ((إن الصورة ليست نتاج الحامل ومن النادر لو شددت قماش التصوير قبل التصوير ، وأنا أفضل أن أستخدم القماش غير المشدود والذي أضعه فوق الحائط أو على الأرض ، طبعاً أحتاج إلى مقاومة سطح صلب وعلى الأرض أجد يُسراً أكثر و أحس بأنني أقرب من الصورة .. بل أحس بأني جزء منها وبهذا الطريق يمكنني أن أتحرك حولها و أعمل من الجوانب الأربعة ، أي أكون داخل الصورة لو أمعنا القول)).

وقد ثار" البوب – آرت " على هذه الأساليب الذاتية البحتة وهبط الفن من البرج العاجي إلى الجماهير و كلمة " بوب " هي اختصار لكلمتي Popular Culture ( ) بمعنى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية أو ثقافة رجل الشارع ، وقد اقتبس فنانو هذه المدرسة عناصرهم المرسومة من إعلانات الطرق و المعلبات و مختلف السلع الاستهلاكية وواجهات المحال التجارية و موطن الحداثة هنا يرجع إلى توافقه مع انتشار الأفكار الديمقراطية و ازدياد الاهتمام بالشعوب .

مراجع :

- محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان 1996

- Guillaume Apollinaire (1880–1918), *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* (1913) et *Chroniques d'arts* (1902–1918)

- David Britt (1939), dir. de *L'art moderne : de l'impressionnisme au post-modernisme (Modern art : Impressionism to Post-Modernism)* (1989)

- Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Bordas, 1994. Nouvelles éditions augmentées, Paris, Larousse 2004-2008.
- Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle* (1997)
- Terry Barrett (1945), *Criticizing art : understanding the contemporary* (1994)
- Joseph Beuys (1921-1986), *Qu'est-ce que l'art ? (Was ist Kunst ? Werkstattgespräch mit Beuys)* (1986)
- Rainer K. Wick, *Wolf Vostell Sociologie*, Bonn, 1969.
- Maïten Bouisset, *Arte povera* (1994)
- Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite : 1940-1944* (1993), dir. avec Laurent Gervereau, Serge Guilbaut *et al.* de *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* (1995-1997)

- Ruhrberg,schneckenburger,Friche,Honnef , l'art au xx e siècle. Taschen ,paris 2005
- Connin ,Benoit , decouvrir l'art contemporain Edition QI.paris 1996
- Barbara Meazzi, *Le futurisme entre l'Italie et la France – 1909-1919*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2010.
- Jean-Pierre de Villers, *Debout sur la cime du monde. Manifestes futuristes.*, Dilecta, Paris, 2008 (design graphique et mise en page : Jean-Baptiste Levée)
- Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, Presses universitaires de France, collection "Que sais-je ?", Paris, 2010
- Anthony Giddens, Les Conséquences de la modernité, trad. française 2002, L'Harmattan