التجريب في فنون ما بعد الحداثة
الفن الفقير نموذجاً

د. بثينة علي[1]

الملخص

لا فصل بين الحداثة والتجريب، والتشكيل والتجديد، مّما يؤدي إلى تغيير بنية العمل الفني ووظيفته، من خلال خلق أدوات ومفردات جديدة تنعش العمل الفني وتجعله عملاً مختلفاً. ليصبح التجريب هو الأداة والحامل للعمل الفني، ليتوازى فيه العلمي والجمالي. فاستعانت تجارب معاصرة عدّة بالتقنية لتقديم تصورات تحاور الأفكار السائدة، وتعمل على إشراك المتلقي وتفعيل حضوره ليصبح جزءاً فاعلاً من العمل الفني، وليس فقط مجرد ناظر.

يمكن وضع هذا البحث ضمن بند «تقنيات الفن» وهدف إلى الوقوف عند أهمية ظاهرة التجريب، من أجل التجديد بفنون ما بعد الحداثة في النصف الثاني من القرن العشرين، ولمجاراة فلسفة المجتمع وثقافته بمفرداته وتقاناته الحداثية الجديدة.

فهو بحثٌ وصفي، تحليلي. يرسم حالة ما بعد الحداثة، وتبريراتها الفكرية، ودوافعها الاجتماعية والاقتصادية، من حيث التجديد ونزعاته. يقدم هذا البحث الفن الفقير كنموذج للممارسات الفنية المعاصرة، من خلال رصد الأسلوب الإنشائي والإستيطيقي، والوقوف على أبعاده ودلالتها التي تطرح على إثره مفاهيم وتقانات جديدة لربط الفن بالواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يعيشونه بوصفهم فنانين يمكنهم التعبير بحرية عن قضايا مجتمعاتهم.

الكلمات المفتاحية: التجريب، ما بعد الحداثة، الفن الفقير.

[1] مدرس في قسم التصوير/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة دمشق.

Experimentation in Postmodern art Arte Povera" as an example

"

Dr.Buthayna Ali (1)

Abstract

There is no separation between modernity and experimentation, formation and renewal, which leads to change the structure and function of the artwork, by creating new tools and vocabulary that revive the artwork and make it different. for experimentation to become the tool and bearer of the artwork, for paralleling the scientific and the aesthetic. Several contemporary experiments have used technique to present perceptions that create a dialogue with prevailing ideas, and engage with the recipient and activate his presence to become part of the artwork and not just a viewer.

This research can be categorized under "art techniques" and it aims to highlight the importance of the phenomenon of experimentation, for innovation in postmodern arts in the second half of the twentieth century, and to keep pace with the philosophy and culture of society in its vocabulary and new modernist techniques.

It is a descriptive-analytical research. depicts the situation of postmodernity, and its intellectual justifications, and social, economic motivations, in terms of innovation and its tendencies.

this research presents "Arte Povera" as an example for contemporary artistic practices, by monitoring the structural and aesthetic method, and examining its dimensions and indication. After which, new concepts and technologies have been proposed to link art with social, political and cultural realities that these artists live, and allow them to freely express the issues of their societies

Keywords: Experimentation, Postmodern art, Arte Povera

المقدمة:

الفن هو سير عكس التيار، وإبحار في الاتجاه المعاكس، وهو قراءة بالمقلوب.. وغيرها من الصيغ التي تتطلب من الفنان سلوكاً ومعالجة تخالف الشائع من الاعتيادات والإجرائيات العامة.

التجريب هو إحدى الصيغ الأساسية لبناء عمل فني مبتكر، مطور عمّا سبقه ويحمل صفة الفرادة.

أسقطت ثقافة الحداثة (Modernity) الصيغ المسبقة والمنمطة كلّها للفن، فأصبح العمل الفني شديد الاختلاف عما سبقه، ما جعله حقل تجارب دائم.. وأصبح على الفنان الحداثي الولوج في طرائق جديدة لصياغة أعمال فنية تتناسب مع فلسفة هذا المجتمع وثقافته بمفرداته الحداثية الجديدة.. فأصبح العمل التشكيلي ليس صنعاً، ولا يستدعي مهارات، مثلما كان سابقاً، وإنّما بات صانعه يحتاج إلى خبرة ثقافية قبل ثقافته الصنعية والمهاراتية. "تتميز الحداثة بتطويرِ طُرائقٍ وأساليب جديدةٍ في المعرفة، قوامُها الانتقال التدريجي من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية. المعرفة التأملية تتسم بكونها معرفة كيفية، ذاتية وانطباعية وقيمية؛ أمّا التقنية فهي نمطٌ من المعرفة قائم على إعمال العقل بمعناه الرياضي؛ أي معرفةٌ عمادُها الملاحَظة والتجريب والصياغة الرياضية"[1].

فالتجريب (Experimentation) تعريفاً "في العربية أو الفرنسية أو الإنكليزية من "جرَّب تجريباً "experimental, expérimental وهو "الاختبار" و"الامتحان"، الذي يبلغ أيضاً تعريفات أخرى، منها الاختبار بالحواس توصلاً إلى معرفة؛ ومنها العمل غير المسبوق، وغير النمطي، أي العمل الخارج على قواعد متبعة والانصراف إلى عمليات إمبريقية[2]، اختبارية، ومطلوبة بصفتها هذه. وما يستوقف في اللفظ العربي هو صيغة "التفعيل" التي يقوم عليها بناؤه الصرفي، ما يعني فعلاً مزيداً، مفعلاً في العربية، لا تتيحه حيادية اللفظين الفرنسي والانكليزي."[3]

عرفته (هدى أحمد زكي السيد) أنه " أحد أساليب الأداء الفني، ونشاط إبداعي قد يكون في مجموعة التخطيطات التي سبقت إنجاز العمل الفني بحثاً عن جوانب تشكيلية مختلفة أو إبداعية جديدة، وقد يكون في إظهار الرؤى الجمالية المختلفة للموضوع، مما يهيئ العقل والحس للممارسة التشكيلية بحثا عن حلول متعددة ومختلفة، إما في إطار خبرة الفنان الحاضرة، وإما نتيجة لمرور الفنان بخبرات فنية سابقة، فيقدم حلولاً جديدة بتصميمات مستحدثة."[4]

---

[1] مصطفى، بدر الدين (2018): دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ص١٣

[2] الفلسفة التجريبية أو الإمبريقية: هي توجه فلسفي يؤمن بأنّ المعرفة الإنسانية كلّها تأتي بشكل رئيس عن طريق الحواس والخبرة. تنكر التجريبية وجود أية أفكار فطرية عند الإنسان أو أي معرفة سابقة للخبرة.

أمّا مصطلح (امبيريقية) فيعبر عن الخبرة والخبرة مصدرها الحواس، ومن ثمّ فإنّ المعرفة الإنسانية تستمد شرعيتها من مرورها بهذه الحواس حتى تصبح بذلك قابلة للتحقق من صحتها ومفهوم الامبريقية يدل عن كل ما يتعلق بدراسة المجتمع الإنساني بالاحتكام إلى الواقع المحسوس سواء في اختيار المشكلة وجمع الحقائق، أو تصنيف البيانات وتحليلها.

وعموماً، التجريبية اليوم تعني المنهج التجريبي للوصول إلى المعرفة، استناداً إلى البحوث وإلى الطرائق الاستدلالية، التي تفضل عن المنطق الاستنباطي الخالص. في هذا المعنى، يمكن ضم في التيار التجريبي شخصيات مثل أرسطو، توما الاكويني.

ar.m.wikipedia.org

استرجع بتاريخ: 2019/1129

[3] داغر، شربل(2004): التجريب التشكيلي المتوسطي، سوسة، 27 و28 تشرين الثاني، أونلاين:
https://www.charbeldagher.com/cd/index.php/dirasat35-13-09-27-02-2014-alhadis/191-alfan-fi-

[4] أحمد زكي السيد، هدى (1979): المفهوم التجريبي في التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكاريه وتربوية، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ص27.

أمّا التجربة (Experimentation) فهي: "بحث في الظواهر عن طريق التأثير الإيجابي فيها بخلق ظروف جديدة تتفق مع الأهداف التي يسعى إليها البحث، أو عن طريق تغيير العملية في الاتجاه المطلوب والتجربة جانب من الممارسة التاريخية الاجتماعية الإنسانية، ومن ثمّ فهي مصدر للمعرفة، ومعيار لصدق الفروض والنظريات...وتتضمن التجربة خلق الظروف الضرورية وإزالة التأثيرات والعوامل المؤثرة، وتحديد الموضوع بوسائل مختلفة، تتضمن أيضاً إيجاد ظاهرة ما صناعياً وملاحظتها و قياسها بأدوات فنية. وتقوم أي تجربة على اصطناع النظير لظواهر موضع الدراسة ويتسع مجال التجربة– مع تطور العلم والتكنولوجيا..."[5]

هناك ميل سائد لدى بعض النقاد إلى قصر التجريب على العلماء في المختبر، ولكن من الملاحظ أنّه من السمات الجوهرية للفنان أن يكون مجرباً، فالتجريب ليس مقصوراً على المجالات العلمية فقط، بل إنّه موجود أيضاً في المجالات الأخرى، ولاسيّما المجالات الفنية، ففكرة التجريب فكرة رائدة، والفنان كالعالِم، لابدّ أن يبدأ بالمنهج التجريبي كي يضمن نتائج ذات قيمة.

وهذا ما يؤكد أنّ الفنان بطبيعته مجرباً، فهو يسعى دوماً لتقديم الجديد بصفة مستمرة، وهذا يتطلب مجالاً في البحث الدائب والتجريب المستمر لشموليته على مختلف الخامات، فهو مجال مفتوح على مصراعيه لكل فنان يطرق بابه؛ وينوه محمود بسيوني (2007) إلى (إمكانية تأثير ما تقدمه المدارس والاتجاهات الفنية، من فكر ونوعية أداء لرؤى جمالية مستحدثة في مجالات الحياة المختلفة، وشكلها ومظهرها، فلم يعد الفن التشكيلي تكراراً للأشياء المعروفة مسبقاً، ولا نتيجة لتعاليم وقواعد محددة مسبقاً.)[6]

فالتجريب لم يكن ممكناً مادام أنّ للفن تقليداً مكرساً، وقواعد ثابتة، لا يتم التنافس إلا في إطارها وبها. يؤكد جون ديوي John Dewey[7] أن "التجريب من السمات الجوهرية للفنان، ودون هذه السمات يصبح الفنان مجرد أكاديمي، وإذا كان الفنان ملزماً بأن يكون مجرباً، فذلك لأنّ عليه أن يعبّر عن خبرة ذات طابع فردي عميق ..."[8]

إن التجريب مرتبط بفكر المجتمع ومتطلبات العصر واهتماماته، وكذلك بالمنجزات والتطورات العلمية، وبأفكار الأدباء والفلاسفة الذين ينتمون إلى كل عصر وبآرائهم، كما يمكن القول: إنّ لخبرات الفنان الخاصة تأثيرها في نوع التجريب الذي ينتجه في أثناء عمله.

فالتجريب ممكن أن يكون إمّا بالطريقة والأسلوب، وإمّا بالتقنية أو حتى بالعلم:

1– بالطريقة: من خلال اتباع الفنان لأسلوب وأداء معينين لتنفيذ أعماله الفنية.

الأسلوب هو ترتيب أو صياغة عناصر العمل الفني للحصول على حلول تشكيلية جديدة ومبتكرة التي يمزج بينها فينتج أسلوباً جديداً يتميز به.

2– بالتقنية: فقد تتمازج أكثر من تقنية في العمل الفني الواحد بغرض التجريب، وذلك لإبداع كل ما هو جديد

[5] روزنتال م، ب. يودين (1967)، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ص110

[6] انظر: بسيوني، محمود (2007) الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[7] جون ديوي (John Dewey) (١٨٥٩– ١٩٥٢) فيلسوف وعالم نفس أمريكي وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتية. ويعدّ من أوائل المؤسسين لها. ويقال إنّه هو من أطال عمر هذه الفلسفة واستطاع أن يستخدم بلياقة كلمتين قريبتين من الشعب الأمريكي هما "العلم" و"الديمقراطية".

[8] الفكر التجريبي في الفن، جماليات الرسم والتصوير، أونلاين: http://selkattan.blogspot.com/2013/11/blog-post_27.html استرجع بتاريخ:2019/12/20

في مجال التشكيل الفني لإنتاج عملٍ فنيٍ مبتكرٍ، يحمل صفات الفرادة والجدة.

3- بالعلم: ليس هناك فرق جوهري بين التجريب في الفن والتجريب في العلم، نتيجة ذوبان الفوارق بين الفن والعلم في هذا العصر، إذ إنّ كليهما يلحظ الظاهرة ويضع لها الفروض ويسجل النتائج.. فالنتائج في العلم يمكن تعميمها أمّا في الفنون التشكيلية فإن الهدف من التجريب هو إيجاد رؤى جديدة لإدراك علاقات تشكيلية غير مألوفة، ومن هنا قيل: "إنّ الناس يختلفون فناً ويتشابهون علماً وبذلك فالمقصود بالتجريب هنا ليس في وضع مخطط ثابت، لا يتغير في أثناء الممارسة الفنية، وإنما يتطلب الوعي بمتغيرات هيكل العمل الفني كلّه.

هنالك علاقة وثيقة تربط بين التجريب والابتكار في مجالاته كلّها، والفنان خاصة، يفضل التعامل من خلال تلك العلاقة. وهذا ما أكده تورانس(Torrance) بقوله: "إنّ الفحص والاستكشاف، والمعالجة اليدوية، والوسائل الميكانيكية، والمجازفة والمخاطرة، ما هي إلا سلسلة من الأسئلة، تخضع للاختيار، لتعديل الأفكار، لتحويلها أو تغييرها"[9].

إن تورانس من خلال رؤيته، قد أكد أهمية التجريب داخل خطوات العملية الإبداعية، إذ إنّ الإنسان يتعلّم بطريقة التجريب، التي تؤهله للوصول إلى الابتكار. فالفنان يتعرّف أفكاره وينظمها وفي أثناء الممارسة التجريبية، ينحو إلى عمل تشكيلات مستحدثة، تتآلف وتنتظم، وفي مرحلة التجريب يمر بالمنجزات التي استكشفها، وتتجمع في فكره وأحاسيسه، لتؤدي إلى طفرة إبداعية.

ويمكن تقسيم مفهوم التجريب في الفن الحداثيّ إلى:

-التجريب بهدف التجديد على أساسٍ تقليديّ: من خلال إعادة للصياغات المعروفة كاستخدام خامات مختلفة أو باستخدام قانون الحذف والإضافة؛ أو بإضفاء قيم نابعة من توظيف اللون، وتوزيعه، مّما يضيف على العمل جواً درامياً، فأصبح اللون الأخضر، صفة للوجه في التعبيرية. الشكل (1)

الشكل (1) Van Gogh, self- Portrait

– التجريب بهدف التجديد بلا أساس تقليدي: وهذا المفهوم توضحه تجارب التجريديين، إذ إنّها تؤكد التعبير الذاتي المباشر، وتتداخل فيه التلقائية باختلاف الأسلوب، فقد يميل إلى الهدوء، والرقة، والروحانية، أو العنف. فتعتمد على خصائص اللون التعبيرية، والمعاني السيكولوجية للخطوط، والمساحات العضوية في التعبير عن أحاسيس الفنان وانفعالاته. الشكل (2).

الشكل (2): Wassily Kandinsky
Composition VIII

[9] Torrance,E.P.(1963). Education and the creative potential, MN: The University of Minnesota Press.

هكذا بات تاريخ الفن الحديث وما بعد الحديث تاريخاً من التجريب؛ وهو ما تعين فيه المخالفة، والممانعة، والمباغتة، والصدمة وغيرها. من هنا نجد أنّ لا فصل بين الحداثة والتجريب، والتشكيل والتجديد. فأصبح التجريب الأداة الأساسية لبناء العمل الفني الحديث، واستمر هذا الفكر بمعطياته كلّها في فنون ما بعد الحداثة.

ما بعد الحداثة:

يعاني مصطلح ما بعد الحداثة من بعض اللا استقرار الدلالي: أي إنّه لا يوجد إجماع واضح بين الباحثين عن معناه.. والصعوبة العامّة تتداخل بسبب عاملَيْن: الأول هو الشباب النسبي للمصطلح، والثاني قرابته الدلالية مع مصطلحات أكثر راهنية، غير مستقرة بدورها. إنّ مُنظري ما بعد الحداثة لم يتفقوا حتى على تعبير "ما بعد الحداثة" فبعضهم مثل جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)[10] يُفضل صيغةً أكثر تحديداً "كالوضع ما بعد الحداثي– La condition Postmoderne" فيما يراها آخرون كجيمسون (Frederic Jameson) "منطقاً ثقافياً للرأسمالية المتأخرة، أو عصراً ثقافياً أخيراً في الغرب."[11] وهو يرى أن المصطلح مُتضارِب ومُتناقِض داخليًا... فما بعد الحداثة ليس شيئاً يُمكن أن نُثبِته في مكانه مرةً واحدةً لكَي نُعاود استعماله لاحقًا. أمّا أمبرتو إكو (Eco Umberto)[12] فمع أن أعماله ما بعد حداثية بامتياز إلاّ أنّه يَرفُض التسمية ويقترح بدلاً منها ما يُطلَق عليه "تعدد اللغات المعمم لزمننا– Il Multilinguismo della nostra generalizzate"؛ كذلك هو الحال أيضًاً مع فوكو (Foucault)[13] ودولوز (Deleuze)[14] اللذَين عدّت أعمالهم تُشكل انقطاعًا وتواصلا مع الحداثة. هذه الآراء كلّها تدعونا للتساؤل: هل يُمكن تعريف ما بعد الحداثة؟ وفقاً لمنظري الحركة فإنّ لفظة "تعريف Definition" هي لفظة حداثية موروثة من نماذج الوضعية المنطقية، ولا تَنسِجم مع الإطار العام المفتوح لما بعد الحداثة الذي لا يحوي ضمن مفرداته مقولة التحديد. فالتعريف يُوحي بالثبات، كما أنّه يفترض مقدماً أن كلَ من سيَقرؤه سيفهمه كما حدده كاتبُه، كما سيفهمه الجميع، وهذا ما يَرفضه منظرو ما بعد الحداثة الذين لا يُؤمنون بوجود حقيقة موضوعية. ويذهب إيهاب حسن (Ihab Hassan)[15] إلى "أنّ المصطلح، فضلاً عن المفهوم، يَنتمي إلى ما يُطلِق عليه الفلاسفة الفئة المتنازَع عليها جوهريًّا، وبلغةٍ أبسط – يقول حسن– إذا وضعنا أهم المفكرين الذين ناقشوا المفهوم في غرفة واحدة، ثم أضفنا الإرباك الملازم للمفهوم، وأغلقنا الغرفة، وألقينا بالمفتاح بعيداً، فلن يحدث اتفاق بين المناقشين، بل سنجد خيطاً من الدماء يبدو أدنى عتبة الغرفة."[16]

فمنذ النصف الثاني من القرن العشرين جاءت تغييرات سريعة ومتلاحقة لحركات الفن واتجاهاته غيرت من الحدود والمعاني لمفهومه، بل حتى المسمى ذاته من فنون جميلة (Fine Art) إلى فنون تشكيلية (Plastic Art)، ثم إلى فنون مرئية (Visual Art). ليأخذ المنطق البصري تفاعلات متعددة الجوانب. بات من الصعب إجراء تحليل تصنيفي لمجالات الفن من (عمارة – نحت –

[10] جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard): (1924–1998) فيلسوف وعالم اجتماع ومنظر أدبي فرنسي.

[11] Jameson,F. (1984): Postmodernism, or the cultural Logic of late Capitalism, in The Jameson Reader(Oxford: Black Well, 2000) p.98

[12] أومبيرتو إكو (Umberto Eco):(1932– 2016) فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، وهو أحد أهم النقاد في العالم.

[13] ميشال فوكو (Michel Foucault): (1926 – 1984) فيلسوف فرنسي، يعدّ من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر البنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون". عالج موضوعات مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون. ابتكر مصطلح "أركيولوجية المعرفة". وصولاً إلى معالجاته الجدلية المعاصرة كما في "تاريخ الجنسانية".

[14] جيل دولوز (Gilles Deleuze): (1925–5199) فيلسوف وناقد أدبي وسينمائي فرنسي. له العديد من الكتب التي تتناول الفلسفة وعلم الاجتماع. اهتم بوجه خاص بدراسة تاريخ الفلسفة وتأويل نماذج متعددة منه يعدّها مهمة جداً مثل فلسفات كانط ونيتشه وبرجسون وسبينوزا.

[15] إيهاب حسن (Ihab Hassan) (1925–2015)، واضع نظريات أدبية وكاتب أمريكي ولد في مصر. وهاجر إلى الولايات المتحدة عام 1946. عمل أستاذاً متفرغاً بقسم بحوث فيلاس في جامعة ويسكونسن ميلووكي من أهم كتبه: عن ما بعد الحداثة، تجاوز ما بعد الحداثية.

[16] Hassan, I. From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context, p.65

تصوير– رسم – مسرح– سينما– فيديو...) فما تضمنته الممارسة الفنية إن كان بالفن المفاهيمي (conceptual Art)، أو فن الحد الأدنى (Minimal Art)، أو فن الأرض (land Art)، أو فن الأداء (Performance Art)، أو التجهيز ... (Installation Art) تموج بالعديد من التداخلات بين الحدود والمعاني والتعريفات الثابتة لمفهوم الفن والجمال. عكست التطور في التكنولوجيا واستخدام الوسائط المتعددة (Multimedia) التي تضمنتها معظم الأعمال الفنية بواقع لغوى وسمعي وبصري وحركي أيضاً.

من خلال ما سبق، نجد أنّ التجريب هو إحدى أهم الصيغ التشكيلة الأساسية في ممارسة العمل الإبداعي ما بعد الحداثي لتعدد المواد، والخامات، والأدوات، والوسائل، والتقنيات المستخدمة في عملية الإبداع الفني، وما يشكله الجانب التكنولوجي من محور مهم في الصياغات الفنية، ليمثل صفة غالبة على معظم مناهج فنون ما بعد الحداثة واتجاهاتها. لكل اتجاه من هذه الفنون طرائقه وأساليبه في إخراج التقنيات الخاصة بكل فنان، وبذلك يكون المقصود بالتجريب في التقنية هو معالجة خامة معينة، وتوظيف اللدائن والوسائط المختلفة التي يسعى الفنان من خلالها لتطويع الخامة وإعطائها العديد من التأثيرات الملمسية سعياً للحصول على تقنيات وتأثيرات جديدة ذات رؤىً فنيةٍ مستحدثةٍ.

من أهم أمثلة فنون ما بعد الحداثة التي تظهر من خلالها أهمية التجريب وتنوعه في تقديم أعمال فنية بصرية غنية بأبعادها وتفسيراتها هو الفن الفقير (Poor Art– Arte Povera)

الفن الفقير– Arte Povera:

إن مصطلح الفن الفقير صاغه الناقد الفني ومنسق المعارض الشاب جيرمانو شيلانت(Germano Celant)[17] بمناسبة معرض فضاء الأفكار (Im The Space of Thoughts-Spazio) في غاليري لابيرتيسكا (La Bertesca) في جنوة /إيطاليا في أيلول عام 1967. في مقدمة الكتالوج كتب سبب التسمية واستنباطها من فكرة المخرج البولندي جيرزي جروتوفسكي (Grotowski Jerzy)[18] "المسرح الفقير"، الذي ابتكر بوصفه مسرحاً تجريبياً يتم فيه إزالة العناصر الزائدة عن الحاجة، مثل الأزياء والأقنعة لتأكيد أداء الممثلين وتفاعلهم مع الجمهور..

فهذا النوع من الفن يهتم بالاستغناء عن الأشياء القديمة والتقليص من استخدامها؛ وأراد أيضاً من خلاله أن يكوّن فناً جدياً يواجه فيه فن البوب الأمريكي (American Pop Art) [19]، الذي كان ينظر إليه على أنّه فن يمجد التطور التكنولوجي والمجتمع الاستهلاكي المعاصر، وهيمنته على المشهد الفني العالمي، بعد منح الجائزة الكبرى للرسم للفنان الأمريكي روبرت روشنبرغ(Robert Rauschenberg)[20] في بينالي البندقية[21] عام 1964 (كان معرض (Im Spazio) مؤلفاً من جزأين: شارك فيهما مجموعة من الفنانين. الجزء

[17] جيرمانو شيلانت (Germano Celant): (1940–2020) مؤرخ فن وناقد ومنسق معارض إيطالي.

[18] جيرزي غروتوفسكي (Jerzy Grotowski): (1933 – 1999)، مخرج، منظر، ومدرب مسرحي بولوني، صاحب نظرية المسرح الفقير(Poor Theatre)، ومؤسس المختبر المسرحي.

[19] الفن الشعبي (Pop Art): فن البوب حركة فنية بصرية ظهرت في منتصف عام 1950 في بريطانيا ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة الأميركية.

[20] روبرت روشنبرغ (Robert Rauschenberg): (1925–2008) فنان أمريكي اشتهر في انتقال الفن من التعبيرية التجريدية إلى الفن الشعبي.

[21] بينالي البندقية (Biennale di Venezia): هي مؤسسة فنون إيطالية يقع مركزها في مدينة البندقية في إيطاليا أسّست في سنة 1895 يقام مرة كل سنتين في السنوات الفردية، يشارك فيه مختلف دول العالم حيث تقيم كل دولة جناحاً تعرض فيه أعمالاً فنية معاصرة.

الأول شارك فيه: الغيرو بويتي (Alighiero Boetti)، ولوسيانو فابرو (Luciano Fabro)، ويانيس كونيليس (Janis Kounellis)، وجوليو باولييني (Giulio i Paolin)، وبينو باسكالي(Pino Pascali)، وإيميليو برييني (Emilio Prini). أمّا الجزء الثاني فشارك فيه الفنانون: امبيرتو بينارديي(Bignardi Umberto)، ماريو شيرولي (Mario Ceroli)، باولو إيكارو (Paolo Icaro)، رينـاتو مامبور (Renato Mambor)، اليسيو ماتياشي (Eliseo Mattiacci)، وتشيزيري تاكي (eCesarTacchi) هؤلاء الفنانون جميعهم أبدوا اهتماماً في استكشاف فكرة الفراغ، واعتمادها كنهجٍ تجريبي جديد في الفن.)[22]

ظهر بيانٌ آخر في مجلة "فلاش ارت رقم٥ – Flash Art n°5" من قبل الناقد جيرمانو شيلانت في تشرين الثاني 1967 بعنوان: "ملاحظات لحرب العصابات– Notes for Guerrilla war"

لم يكن بالبيان الرسمي لكنه يحمل العلامات المميزة بالبيان كلّها، يخط من خلاله خطوط المعركة الجديدة بين الفن عموماً والفن الأميركي وهياكله الأساسية كالفن الشعبي (POP Art) والفن البصري (Op art)[23]

ومما جاء في بداية هذا البيان: "في البداية يأتي الإنسان ثم النظام، أو هكذا كان في العصور القديمة. ومع ذلك اليوم المجتمع يصنع بشراً معلبة مسبقاً.. جاهزة للاستهلاك. يمكن لأي شخص أن يقترح الإصلاح، ينتقد، ينتهك يزيل الغموض لكن ضمن الأنظمة والقوانين المعلنة مسبقاً... يحظّرُ عليه أن يكون حراً، بمجرد ابتكار شيء جديد، يجب أن تبقى بجانبه، هذا ما تقرره الأنظمة..هذا شيء محتّم. بمجرد أن يتولى الفرد دوراً يجب عليه الاستمرار في أدائه حتى الموت، يجب أن تكون إيماءاته كلّه متسقةً تماماً مع سلوكه في الماضي وينبئ بمستقبله. إنّ الوجود خارج النظم يرقى ليكون ثورة..."[24] الشكل (3)

الشكل (3) Notes for a Guerrilla War
Flash Art Internationaln°5 (1967)

لكن ما هذا التشبيه الذي وضعه شيلانت بين الفن الفقير وحرب العصابات؟ هل يمكن افتراض أنّ الفقر هو مدفع يحارب به العصابات؟، وهل على الفنان أن يتخلى جدياً عن المواد الباهظة التي تجعله يعتمد على المؤسسات الثقافية والاقتصادية؟، من هنا نلحظ أن المنتج الفني للفن الفقير بخصائصه الفيزيائية، منتج ضد التجارة والثقافة والتشكيل الرسمي. يعتمد في مبادئه على السخرية والمحاكاة التهكمية، وعلى المجاز والغيبيات الإيهامية في الفنون السابقة حتى يصبح العالم الطبيعي والبيئة المحيطة هي المصدر المباشر لاستخدام الخامة وتشكيل العمل الفني دون اللجوء إلى أي صيغة مباشرة لمهارة أو لتقنية متميزة، بل يعتمد الفنان على البناء الشكلي في تركيب

[22] انظر: Minnucci,R (2017): Poor Art I Arte Povera Italian Influences British Responses, Estorick Foundation, London, P.7

[23] الفن البصري (Op Art) أوب آرت مختصر (Optical Art): هو ما يعرف بالفن البصري،وأول ظهور لهذا الفن كان في سنة 1965.

[24] Flash Art No.5, 1967, Online, available at: https://flash---art.com/article/arte-povera/ استرجع بتاريخ: 2019/11/29

الخامة والشكل وصياغتهما في صورة موجزة يحتويها الغموض. وهو ما يمثل جوهر فنون ما بعد الحداثة.

"لقد تأثر الفن الفقير في إيطاليا بأفكار فلسفية مختلفة منها الأوروبية والأمريكية المتمثلة بآراء جون ديوي المستمدة من علوم الطبيعة والنفس والاجتماع ومن نظريته الجمالية التي ترى أنّ الإنسان جزء من بيئته الطبيعية المتطورة وفق قانون التطور والارتقاء. والأسماء الوحيدة التي ذكرها شيلانت في كتاباته هي أسماء اثنين من الأمريكيين المعروفين: الفيلسوف جون ديوي كمصدر لنهجه الظاهري، والملحن جون كيج (John Cage)[25] الذي اختاره وفضله على فناني الدادا والمستقبلية كمصدر إلهام معترف به للدعوة إلى دمج الفن والحياة."[26]

كانت إيطاليا ما بعد الحرب مسرحاً للتحولات الاجتماعية والتنمية الصناعية، وشهدت نزوح سكان الأرياف إلى المدن، حيث هجر المزارعون أراضيهم وحقولهم وأصبحوا عمالاً في الحظائر والمصانع، فتخلّوا بذلك عن نمط عيشهم التقليدي؛ نلاحظ من خلال المعارض المتتالية التي أقامها فنانو الفن الفقير بإشراف شيلانت أن الفن يريد أن يكون صدى للصدام بين ثقافتين: المدنية الصناعية، والزراعية الرعوية. فيبني أعمالاً هي مزيج من الصناعي والطبيعي، عن طريق اللّيّ حيناً والدّعك حيناً آخر.

كانت أهداف هذا الفن هي إيجاد تجربة وجودية في رفع قيمة كل ما هو بسيط وعادي ومهمل في قيمته المادية مثل: الحجارة، والتراب، والفحم، والشمع، وأغصان النبات، والحيوانات والزجاج وغيرها إلى شيء مهم وذي دلالةٍ في قيمته المعنوية والجمالية، وترك المتلقي يغوص فيه، ليحيل تلك العناصر (النفايات) إلى صيغ خارج النسق التي وجدت من أجله.

وكان أهم المبادئ التي استخدمت في تجارب هذا التوجه هو: استعمال الجسد والسلوك بوصفه أداة فنية، تجسد الحيوية والطاقة في أسلوب العمل الفني، وإظهار آثار كل من الطبيعة والصناعة، وتوثيق اللاطبيعية في تحولاتها الفيزيائية والكيميائية، واستكشاف مفهوم الفضاء واللغة، والاهتمام بالرموز والإشارات قبل أن تفقد معناها. فلا وجود للمنظومة الفنية من دون وجود الثقافة... فالفن يساوي الحياة. من هنا نجد أن التجريب كان السمة الأساسية لفناني الفن الفقير باستخدام مواد جديدة غير معتاد استخدامها في المجال الفني، لكنها شائعة في حياتنا اليومية لبناء أعمال فنية. (ريش العصافير وجذوع خشبية لباسكالي الشكل (4). أوراق الخس لجيوفاني أنسيلمو (Giovanni Anselmo) الشكل(5). أكياس القهوة والفاصولياء والفحم لكونيليس، قماش الخيش والطين لميرز، وأكوام من الثياب المهملة لمايكل أنجلو بيستوليتو (Michel Angelo Pistolletto) الشكل (٦)

الشكل (4): Pino Pascali, Les Plumes d'Esope

[25] جون كيج John Cage (1912–1992): ملحن أمريكي وصاحب نظريات موسيقية وكاتب وفنان. ويعتبر رائد عدم التعيين الموسيقي والموسيقى الكهرسمعية والاستخدام غير التقليدي للآلات الموسيقية، كما كان كيج واحدًا من الشخصيات البارزة في المسرح الطليعي في فترة ما بعد الحرب.

[26] Bedarida,R: Transatlantic Arte Povera, Research Gate, p202.

الشكل (5) Giovanni Anselmo, Sans titre

الشكل رقم (6) Michelangelo Pistoletto

يقول شيلانت: "الفن الفقير يحتفل بترنيمة للعنصر الأساسي، للعنصر العادي، ترنيمة للطبيعة التي تُسمع بطريقة ذرات ديموقريطس، ترنيمة للإنسان، "جزء من العقل والجسد".[27]

بغضّ النظر عن نوع الخامات المستخدمة في تجارب فناني الفن الفقير، يوجد في أعمالهم، كما يقول برنارد بليستين (Bernard Blistène)[28]، "فكر يقظ يأخذ بالحسبان عدم ثبات العناصر"، لأنّ الفن في رأيه مرتبط بدورة الحياة، متقطّن لحركة الأشياء في مدّها وجزرها، مُنصتٌ لأنفاس الكائنات والعالَم. على غرار عمل "أنفاس-Breathe" لجوزيبي بينوني (Giuseppe Penone) من عام 1978 منحوتات من الطين المحمّى ذات قاعدة محدّبة كقواعد الجرار، وعنق مقلوب على شكل فم الفنان، فيما يحمل الباقي طابع جسده، وهو يتكئ عليه؛ أي إنّ حركة الفنان لا قيمة لها إلا متى كانت المادة التي يعتمد عليها تقابله بالمثل. الشكل (7)

الشكل (7) Giuseppe Penone, Breath

[27] Boudier,Larent(2016): L'Arte Povera, c'est quoi?, Telerama, online, available at: https://www.telerama.fr/sortir/l-arte-povera-c-est-quoi,144368.php

استرجع بتاريخ: 2019/11/29

[28] برنارد بليستين (Bernard Blistène): 1955 فرنسا) ناقد فن ومدير المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

بقدر ما كان الفن الفقير يضع رمزية العالم في المقام الأول، صار يطرح مسائل أخرى ذات أهمية أيضاً كالفعل والمادة والبعد الرمزي، فهو يكشف عن ظواهر كونية ميثولوجية كتحولات أوفيد[29]، أو فيزيائية كالجاذبية المغناطيسية لدى أنسيلمو، والطاقة الكهربائية لدى جيلبيرتو زوريو (Gilberto Zorio)، والنفَس الحيويّ لدى بينوني، فضلاً عن تعدد اللغات لدى بويتي، وتتالي الأرقام اللانهائي لـ (ميرز).

مبدع الفن الفقير يهتم بالمسار الذي يسبق الأثر، ومطابقة الشكل للخصائص المادية للخامة المستخدمة، دون أن يخضعها لشكل معيّن أكثر من اهتمامه بالأثر نفسه.

في معرض "أعمال فقيرة+ الفن الفقير–Arte Povera + Azioni Povere" عام 1968 في قلعة ريفولي (Castello di Rivoli) في تورينو/ إيطاليا، المجموعة أصبحت أكثر تحديدا. كشف الفنانون خلال المعرض عن تزايد الميل نحو الممارسة المؤقتة للفن الفقير ولأهمية مشاركة المتلقي به. وضمت: جيوفاني أنسيلمو (1934)، أليغيرو بويتي (1940–1994)، لوسيانو فابرو (1936–2017)، يانيس كونيليس (1936–2017)، ماريو ميرز (1925– 2003)، ماريسا ميرز (Marisa Merz) 1926– 2019) جوليو باوليني (1940)، بينو باسكالي (1935–1968)، مايكل أنجلو بيستوليتو (helangelo o MicPistolett) (1933)، إميليو برينـي (1943–2016)، جيلبرتو زوريو (1944). انضم إليهم بيير باولو كالزولاري (Pierpaolo Calzolari) (1943)، وجوزيبي بينوني (1947).

استمر الفن الفقير أربع سنوات من عام 1967 حتى عام 1971. وكان يضم عشرات من الفنانين تتأرجح بين مجموعة إيطالية محددة المعالم واتجاه عالمي غير واضح. أوشك الفن الفقير أن يزول، ولكن شيلانت استمر في دعمه كحركة فنية ما بعد حداثية تحررية متجددة إلى يومنا هذا.

ماريو ميرز– Mario Merz (1925– 2003):

أحد أبرز فناني الفن الفقير. اختصت أعماله بالتجريب الذي قاده إلى إنتاج أعمال من مواد عضوية، لتعزيز فكرة التغيير الأبدي غير المستقر.

فالإبداع عنده يجب أن يكون عابراً. بمواد صناعية مهمشة واستهلاكية مع أشياء من الحياة اليومية مثل العسل والشمع فضلاً عن المواد التقنية، مثل المعادن والنيون.. للكشف عن الطاقة المخزونة للفنان وتحرّره من القيود التقليدية في إعادة صياغة المشهد البصري ضمن حدود المكان أو فضاء العرض.

ففي عمله المسمى " رياح ما قبل التاريخ تأتي من جبال الثلج – Vento Preistorico dalle montagne Prehistoric wind from frozen –gelate mountains" (1962– 1972). الشكل (8): يختزل الفنان مادته المتنوعة من الطبيعة وعناصرها الأولية كالطين والشمع والحطب، مع مواد حديثة مثل النيون والألومنيوم في تشكيل متباين. يمثل العمل جبلاً بركانياً يخترقه ضوء النيون على هيئة رمح، وتتجمع أسفله مجموعة حزم من الحطب تتخللها أعداد مضاءة

[29]كتاب التحولات: هي قصيدة سردية لاتينية للشاعر الروماني أوفيد. تضم القصيدة خمسة عشر كتابا وأكثر من 250 أسطورة، وتسرد تاريخ العالم من خلقه إلى تأليه يوليوس قيصر ضمن الإطار الأسطوري التاريخي الفضفاض. يعدّ الكتاب أحد أكثر الأعمال تأثيراً في الثقافة الغربية، وألهم الكثيرين مثل دانتي وشكسبير. وقد وصفت حلقات عدّة من القصيدة في أعمال فنية معروفة مثل النحت والرسم لفنانين مثل تيتيان.

بالنيون5,3,2,1,1، تشكل في تسلسلها المتتالية اللانهائية (سلسلة فيبوناتشي)[30].

الشكل (8) Mario Merz, Prehistoric wind from frozen mountains

الطاولة الحلزونية– Spiral Table– Tavola a spirale) (1982) (الشكل 9):إن لهذا العمل حضوراً إدراكياً واضحاً. يشغل بأبعاده مساحة كبيرة من قاعة العرض، ومن خلال الصورة نلحظ أنّ العمل يتكون من طاولة معدنية سطحها مصنوع من الزجاج الشفاف، شكلها أقرب إلى الدائرة الحلزونية، في وسطها شجرة خالية من الأوراق، وكأن الشجرة تعيش فصل الخريف. وزع ميرز كمّاً كبيراً من الفواكه والخضار على طاولة، بوصفها مادة عضوية تراوح أحجامها بين الصغير والكبير. كما وضع الفنان في التجهيز تركيباً هندسياً مثلثاً رأسه إلى الأعلى وقاعدته إلى الأسفل لارتباطه بالقيم المادية المحسوسة، المعيشية والوظيفية، وبما هو عضوي. قدم الفنان من خلال هذا العمل صورة واقعية للحياة، ورؤية بصرية للارتباط الحاصل بين المادة الغذائية المحسوسة والمتلقي. فالأخير يعتمد في حياته ومعيشته اليومية عليها، وعبر عن فكرة الزائل والعابر والمتغير بصورة دائمة وفق اندماج تشكيلي إبداعي متفاعل مع بنية المكان.

[30] متتالية فيبوناتشي أو أعداد فيبوناتشي (بالإنجليزية: Fibonacci numbers) نسبة إلى ليوناردو فيبوناتشي. أول أعداد فيبوناتشي هما 0 و1، ويكون كل عدد هو نتاج مجموع العددين السابقين له.

الشكل (9) Mario Merz, Tavola a spirale

ومن أعماله أيضاً "الطريق إلى هنا– The Road here– Sentiero per qui " (1986) (الشكل 10): استخدم ميرز الصحف كوسيلة للتعبير عن انتقال المعلومات، لخلق مشهد عصري. يتكون التجهيز من كوخ صغير مصنوع من المعدن والحجارة والزجاج، يتقاطع مع مسار طويل من الصحف المصنوعة من نسخ مكدسة من صحيفة كوريري ديلا سيرا.[31] معززة بسلسلة فيبوناتشي من 1 إلى 233 الممتدة على طول الصف للتعبير عن الانتشار من خلال المواد المرتبطة بالمجتمع الصناعي.

الشكل (10): Mario Merz, sentiero per qui

فرضت هذه الأعمال طرائق وأماكن جديدة للعرض الفني، لم تكن شائعة ومعروفة من قبل. وضعت المتلقي

[31] كوريري ديلا سيرا (بالإيطالية:Corriere della Sera) أو "مراسل المساء". هي صحيفة يومية إيطالية تطبع في ميلانو. وهي تميل في توجهاتها إلى الليبرالية ويمين الوسط. وتعدّ الأولى توزيعاً على مستوى إيطاليا. تعدّ من أقدم الصحف الإيطالية وأوائلها، تأسست في عام 1876.

في بيئة فنية جديدة، فالأعمال التي صاغها ميرز باتت تشكل جمالية جديدة تميزت في أدواتها النخبوية، بعيداً عن التقاليد الفنية لقناعته بأن الفن المعاصر هو فن زائل ومتغير باستمرار. فنلحظ الاختلاف الكبير بين عمل فني وآخر، وهذا الاختلاف يعود إلى الاندماج المادي للخامة، عندما يوظفه الفنان باستخدام أساليب الكولاج من خلال تثبيت مجموعة من القطع المعدنية وأغصان الأشجار والجرائد والأسلاك الملونة إلى غير ذلك من خامات الطبيعة لتجنب أعمال مفككة بناءً وتصميماً.

يانيس كونيليس– Jannis Kounellis (1936–2017):

ولد كونيليس في اليونان ثم انتقل في سن العشرين إلى روما/إيطاليا لدراسة الفن في أكاديمية بيل ارت (Accademia delle Belle Arti) ليبقى هنالك مدى حياته. تشرّب كونيليس الفنون الإيطالية كلها على مر التاريخ، من بقايا التماثيل القديمة إلى أكياس خيش عند ألبرتو بوري(Alberto burri) [32]، لتظهر من خلال أعماله الفنية على مدى مسيرته المهنية.

بساطة المواد التي استخدمها – الصوف والفحم والصلب والحجارة والدخان وحبوب البن – جعلتها عالمية وخالدة. وأيضاً كانت تعبّر عن اللحظة الثقافية الراهنة؛ عن اضطرابات "سنوات الرصاص"في إيطاليا، بمهارة أكثر حتى من رفاقه الإيطاليين في الفن الفقير.

في الستينات كان للفحم أهمية كبيرة في أعماله لخصائصه الحسية واللمسية كان أحدها العمل الذي قدمه في معرض الفن الفقير الأول "فضاء الأفكار "المعنون: "من دون عنوان (بن الفحم) (Untitled (The coal bin"، الشكل (11)

الشكل (11):Untitled (The , Jannis Kounellis (coal bin

ومن أعماله أيضاً التي استخدم فيها الفحم، "منحوتة فحم مع جدار من الزجاج الملون– Coal sculpture with wall of coloured glass" عام 1990 الشكل (12): تجهيز مكون من مجموعة أكياس داخلها فحم مخفية جزئياً خلف غطاء مدخنة تنبعث رائحة الفحم بقوة ليعزز الوعي بحواسنا، يقع بجانبه جدار مصنوع من قطع من الزجاج الملون تشبه الجواهر يعمل كحاجز إضافي داخل المعرض.

الشكل (12):Coal Sculpture , Jannis Kounellis Wall of Coloured Glass with

عمل آخر للفنان: "من دون عنوان (الخيول)– Untitled (Cavalli)" عام 1967: تجهيز من 12 حصاناً حياً. الشكل (13): لم يضف أي شيء إلى فراغ العرض، إنما الفعل الفني الوحيد هو اختيار مكان العرض وتوضع الأحصنة الحية في الفراغ. بهذا المعنى، يمكن عدّ

[32] ألبرتو بوري(Alberto burri): (1915– 1995) فنان إيطالي ورسام ونحات وكان طبيبًا أيضاً.

الخيول كتطبيق لمفهوم مارسيل دوشامب للأعمال الجاهزة (Ready Made) مع الفارق أنّ كونيليس استخدم حيواناً حياً وليس منتَجاً مصنعاً كحاملة القبعات أو المبولة.

الشكل (13):Untitled Kounellis, Jannis (Cavalli)

(صمم كونيليس المعرض بشكل مستطيل إشارة إلى شكل لوحة الرسام، مع تنظيم الخيول كعناصر داخل اللوحة. فالخيول داخل إطار اللوحة؛ بدورها تشير إلى أبعاد صالة العرض لتصبح جزءاً من البنية الأساسية للبناء من خلال ربطها بالجدران. كيف وصل إلى هذه النقطة؟ قد يواجه فنانو اليوم المشكلات التي يطرحها الإنترنت والوسائط الرقمية. ومع ذلك، فإن هذه التغييرات تقزمت بالتأكيد بسبب المتغيرات التي شهدها جيل كونيليس، الذي عاصر كلّاً من عربات الخيول والسيارات الرياضية والأغاني الشعبية حول النار والإذاعة. وجمال العصور القديمة، وصعود الفاشية وسقوطها، وظهور سباق الفضاء.)[33]

أنتج كونيليس من عام 1989حتى عام 2005 مجموعة من الأعمال، قام من خلالها باستخدام العناصر نفسها التي كان يستخدمها سابقاً، لكن بصيغ جديدة. تعدّ أعماله صالحة لكل زمان ولكل حدث، سريعة الزوال خفيفة الوزن، بسيطة شاعرية، جميلة ومحفزة.

نتائج البحث:

مّما سبق يمكن أن نرى كيف تعالج موضوعات ما بعد الحداثة بأدوات ومفردات فنية غير مألوفة الاستخدام، تجاوزت قصور التعبير المادي في الفنون الكلاسيكية، فأصبح الفنان المعاصر يتجاوز حدود الإمكان، يصيغ الفضاء، يجعل المتلقي جزءاً من العمل الفني، فلا يعود العمل بحاجة للتأويل، ولا بحاجة إلى الرموز لتحليله، فهو يشارك الفنان في اكتشاف الوجود وإعادة تحليله.

ومن جهة أخرى يطرح التجريب لغة جمالية فلسفية جديدة، تنبش في الوجود الإنساني، من خلال المضمون والمادة. لغة فنية مخالفة للمعتاد تمتزج فيها التكنولوجيا كأداة وغرض وحامل للعمل الفني. وأمام هذه التغيرات المحورية في الممارسة الفنية المعاصرة، يصبح العمل الفني خاضعاً خضوعاً مكثفاً للتقنية العلمية فهي المخول الوحيد لتكوين خطاب مفهوم ومواكب لمنطق العصر، حتى وإن لم تكن التقنية هي المؤسس والمكون للتجربة أو الممارسة الفنية، فإنّها لا تتملص من كونها المرّوج للعمل الفني، أو حتى المعجم الجديد الذي من خلاله يفسر لغة الفنان المعاصر، وتساهم في نشر أفكاره.

[33] انظر Phaidon, When Jannis, Kounellis painted with horses, online, available at: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/
استرجع بتاريخ: 2019/12/20

References المراجع

أحمد زكي السيد، هدى (1979): المفهوم التجريبي في التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكاريه وتربوية، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ص27

بسيوني، محمود(2007) الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

داغر، شربل(2004): التجريب التشكيلي المتوسطي، سوسة، 27 و28 تشرين الثاني، أونلاين:
https://www.charbeldagher.com/cd/index.php/dirasat-fi-alfan-alhadis/191-2014-02-27-09-13-35

روزنتال م.، ب. يودين(1967)، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ص١10

الفكر التجريبي في الفن، جماليات الرسم والتصوير، أونلاين:
http://selkattan.blogspot.com/2013/11/blog-post_27.html

مصطفى، بدر الدين (2018): دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ص13.

Bedarida, R: Transatlantic Arte Povera, ResearchGate, p202.

Boudier,Larent(2016): L'Arte Povera, c'est quoi?, Telerama, online, available at: https://www.telerama.fr/sortir/l-arte-povera-c-est-quoi,144368.php

Flash Art No.5, 1967, Online, available at: https://flash---art.com/article/arte-povera/

Hassan,I. From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context, p.65

Jameson,F. (1984): Postmodernism, or the cultural Logic of late Capitalism, in The Jameson

Reader(Oxford: Black Well, 2000) p.98

Minnucci,R (2017): Poor Art I Arte Povera Italian Influences British Responses, Estorick Foundation, London, P.7

Phaidon, When Jannis Kounellis painted with horses, online, available at: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/

Torrance,E.P.(1963). Education and the creative potential, MN: The University of Minnesota Press.

مصادر الصور والأشكال

الشكل (1)
The New York Times, online, available at: https://www.nytimes.com/2007/03/23/arts/design/23gogh.html

الشكل (2)
Wiki Art, online, available at: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-viii-1923

الشكل (3)
I.Italy, online, available at: http://www.iitaly.org/magazine/article/celebrating-50-years-arte-povera-0

الشكل (4)
blogs.univ-tlse2, online, available at: https://blogs.univ-tlse2.fr/dam-histoire-art/2016/12/07/arte-povera-ou-art-pauvre/pino-pascali_le-penne-di-esopo/

الشكل (5)
Le Centre Pompidou, online, available at: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c79nbL/rpEgrx

الشكل (6)
Mousse Magazine, online, available at: http://moussemagazine.it/michelangelo-pistoletto-ravizza-brownfield-gallery-honolulu-2017/

الشكل (7)
Artsy, online, available at: https://www.artsy.net/artwork/giuseppe-penone-soffio-3-breath-3-1

الشكل (8)
Kröller-Müller, online, available at: https://krollermuller.nl/en/mario-merz-prehistoric-wind-from-frozen-mountains

الشكل (9)
Dream Idea Machine, online, available at: http://www.dreamideamachine.com/en/?p=12797

الشكل رقم (10)
La Caixa, online, available at: https://coleccion.caixaforum.com/en/obra/-/obra/ACF0313/TheRoadHere

الشكل (11)
Phaidon, online, available at: https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/march/23/a-movement-in-a-moment-arte-povera//

الشكل (12)
National Galleries Scotland, online, available at: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/87768/coal-sculpture-wall-coloured-glass

الشكل (13)
Phaidon, online, available at: https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/