جماليـات الفــن البيـئي (دراسة تحليلية)

محسن رضا القزويني
تراث أمين عباس

ملخص البحث

يهتم البحث بدراسة جماليات الفن البيئي، وهو من الموضوعات التي تعد إحدى إشكاليات الجانب الجمالي في فنون ما بعد الحداثة، لذا جاء هذا البحث بوصفه محاولة للتعرف على المفاهيم الجمالية التي تحكم الفن البيئي التي يمكن استخلاصها من التجارب الفنية في تشكيل ما بعد الحداثة.

شمل البحث الإطار العام لمنهجية البحث، اذ تم فيه عرض
مشكلة البحث وبيان أهميته وتحديد هدفه المتمثل في التعرف على جماليات الفن البيئي على صعيد الهيئة، المعنى، المتلقي. وذلك في العراق وأميركا بوصفها حدود مكانية أما الحدود الزمنية فهي المدة الممتدة من عام 1970 إلى عام 2006 وذلك لان هذه الفترة (1970) بداية توثيق الانجازات الفنية البيئية.

وتضمن الإطار النظري عبر مبحثين الأول تناول مفاهيم حول البيئية والثاني تناول الفن البيئي واهم مدارسة وتوجهاته ومغذياته الجمالية .

في حين تضمنت إجراءات البحث عبر تدوين مجتمع البحث وعينته ومنهجيته ، ومن ثم تحليل نماذج العينة والبالغ عددها (3) . نماذج ، تم اختيارها بالطريقة القصدية ، ومراعية تمثيلها.

أما نتائج البحث، فكان أهمها: شكل المحتوى ألمضاميني في فن ما بعد الحداثة مرتكزا جدلياً من حيث فعل الجدل العلائقي ما بين الخامات المصنعة الجاهزة منها والطبيعية لخلق نوعا من الائتلاف عبر التباين لخلق انسجام متناغم في بنائية الإنشاء التكويني.

مشكلة البحث

ان الفن البيئي الذي ظهر على اثر التطور الصناعي في البنية الحضرية للمجتمعات الغربية، وكذلك كردة فعل تجاه منطق التهديم الواسع الذي نال الأنظمة البيئية المتنوع بعد الحرب العالمية الثانية ، فكان لابد ان يتخذ الفنان موقفا تجاه محيطه الطبيعي والصناعي من خلال جعل عمله الفني وسيلة عن رغبة ملحة بجعل من اللامرئي والمهمش مرئيا أو يعبر عن سلوك ضروري لمواجهة هذا المدى الأولي الذي أبعدتنا عنه حضارتنا روحياً وجسدياً، لذلك ومنذ أواخر الستينات بدأت تتضح معالم الفن البيئي في مواجهة المستقبل الغامض الذي ينال التهديدات المتخلفة والقاسية للوجود الإنساني على هذا الكوكب .

وحتى يتميز الفن البيئي كبنية حضور لا غياب على ساحة الحراك البصري الجمالي كان لابد من صعود مبادئ وأسس جمالية جديدة معه، سواء على صعيد العلاقات المكونة والمؤلفة للعمل الفني نحو هيئته التامة والمنسجمة، او من خلال طرحه لعلاقة جديدة مع المتذوق والمدرك الجمالي من حيث إضافة مفاهيم جمالية غير مألوفة ومتكررة.

هذه المفاهيم الجمالية الجديدة الحاضرة مع الفن البيئي أسست مشكلة حقيقية بوصفها لم تبحث بصورة علمية، تنبثق من تحليل ظاهرة جماليات الفن البيئي على نحو شامل تجاه هيئة العمل الفني نفسه ومعناه وحواريته مع المتلقي، بل كتبت شذرات متناثرة على هامش الموضوع في بطون المقالات والمصادر المتفرقة، وعليه طرحت هذه المشكلة عدة تساؤلات منها، ماهي المظاهر الفنية المجسدة لتلك الجمالية؟ وما هي طبيعة الرسالة الجمالية التي يحاول الفن البيئي إيصالها للمشاهد؟ وما الذي إضافة الفن البيئي للجمالية على صعيد المفاهيم؟ ومن هذه الأسئلة تكمن مشكلة البحث في السؤال الشامل الآتي:

ما هي جماليات الفن البيئي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

1. يفيد طلبة الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية وذلك للاستفادة منه في تأسيس أعمالهم الفنية وفق جماليات الفن البيئي.
2. يفيد الباحثين في نظريات العمارة وفي مجال الشكل والبيئة بشكل خاص وذلك من خلال دمج جماليات الفن البيئي بالتخطيط الحضري للساحات العامة والفضاءات المعمارية.
3. يفيد المؤسسات العاملة بمجال حماية البيئة وذلك بالاستفادة من الدور الإعلامي الذي يرافق فعاليات الفن البيئي.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف جماليات الفن البيئي على صعيد الهيئة، المعنى، المتلقي

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي في:

1. الحدود الزمنية: يتحدد البحث الحالي من عام 1970 إلى عام 2006 وذلك لان هذه الفترة (1970) بداية توثيق الانجازات الفنية البيئية.
2. الحدود المكانية: الأعمال الفنية الموجودة في البلدان (العراق، أمريكا)
3. الحدود الموضوعية: يتحدد البحث الحالي بموضوعة جماليات الفن البيئي.

تحديد المصطلحات

ان الفن البيئي لمفهوم ربما يولد بعض الالتباس لأنه استخدم على الأقل بثلاث طرق مختلفة وهي (23، p283) :

أولاً: هي تلك الأعمال التي تكون كبيرة بما فيه الكفاية للمتلقي ليدخل بها أو يدور حولها فهي أعمال تخلق بيئتها الخاصة.

ثانياً: ممكن ان تعني الأعمال الكبيرة المصممة لتعرض في البيئة المفتوحة، كالأعمال المكلفة في ساحات المدن.

ثالثاً: ممكن ان تكون الأعمال التي هي جزء من البيئة كرؤوس رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية المنحوتة على صخرة طبيعية.

كذلك عرفت الموسوعة البريطانية الفن البيئي هو ذلك الفن الذي يقوم بتضمين أكثر من شيء حقيقي في نفس العمل الفني وعلى البيئة الفعلية، مستخدماً الفنان البيئي لذلك الملابس الحقيقية والأجسام الفعلية والمواد المختلفة الصناعية(20).

اما سلمان الخطاط يعرف الفن البيئي هو: "من الحياة اليومية الذي يرتبط بحياة الانسان ويعيش معه زماناً ومكانا، فهو الفن الذي لايكون مغلقا بين الجدران، بل هو ذلك الفن المعيش في داخل المدينة وخارج ابنيتها في بيئة محددة، فرض الفن نفسه عليها وفرضت البيئة شروطها عليه (9، ص 57).

اما الموسوعة المجانية من شبكة المعلومات الدولية فتعرف الفن البيئي بوصفه يستخدم في تعبيرين مختلفين هما(30):

أولاً: هو الفن الذي يتعامل مع القضايا البيئية او المحيط الطبيعي من قبيل رفع الوعي لدى المتلقي تجاه تحسين بيئته.

ثانياً: هو الفن الذي يستخدم التصميم البيئي نموذجا لخلق عمل فني ينسجم مع البيئات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المحيطة به.

التعريف الإجرائي

جماليات الفن البيئي: هو ما تظهره الأعمال الفنية البيئية من علاقات تفاعلية (ترابطية) على أصعدة الهيئة والمعنى والتلقي.

المبحث الأول

مفاهيم حول البيئة

تعددت تفسيرات المنظرين في مفهوم البيئة فتارة تكون المحيط وتارة تكون المحتوى وتارة تكون الإنسان ومحتواه هذه التعددية جاءت بفعل المحاولات الموضوعية او الذاتية للنظر إلى البيئة فعلاقة البيئة مع الإنسان ذات صفة تبادلية تؤثر فيه ويؤثر فيها.

ان لطبيعة العلاقة بين البيئة والإنسان / الفنان صفة تكاملية تمثل تفاعل متداخل بين المكونات اذ لاسبيل للاستدلال الفردي لكل من البيئة والكائن العضوي. وتؤكد هذه العلاقة التبادلية طروحات الفلاسفة والمنظرين على اختلاف أفكارهم، فقد تميزت الطروحات في هذا المجال بإتباعها مدرستين فكريتين الأولى تؤمن بموضوعية العالم الخارجي والثانية تؤمن بذاتية العقل المدرك.

يمثل (جون لوك) * فلسفة المدرسة الأولى فيقول" ان المعرفة الإنسانية تتولد من الإحساس (الشعور) ومن خلال الأفكار المعكوسة على الإحساس" (25، p12) فالإحساس حسب فلسفته يولد الذاكرة، والذاكرة – او الانعكاسات الداخلية – تولد الأفكار وربما ان العالم المادي هو الوحيد الذي يمكن ان يؤثر على الإحساس فان العقل لا يمكن فصله عن العالم الخارجي وهذه الفلسفة تتبع (أرسطو) و (توماس اكويناس) في انه لايوجد شيء في الدماغ عدا ما هو موجود أولا في الإحساس.

ومن أتباع المدرسة الثانية (جورج بيركلي)، حيث يتناول العلاقة بين الكائن العضوي والعالم الخارجي من جانب آخر فإذا كانت المعرفة هي مجرد الإحساس بالشيء والأفكار هي متولدة نتيجة هذا الشعور فالشيء لا وجود موضوعي له. فلا وجود للأشياء دون الفكر والمادة نتيجة لذلك تكون مجرد بناء عقلي (25، p120).

كذلك فان محاولة كل من (ديفد هيوم) و (كانط) هي الأخرى تصب في فهم طبيعة العلاقة بين العقل الإنساني والكون الخارجي فهؤلاء العلماء يؤمنون بحقيقة العالم الخارجي وبالإيمان بإمكانية صنع نوع من الإحساس من خلال ظهوره وتجليه وهم بذلك يتبعون المدرسة الأولى.

اما (مايكل بولاني) الذي يتبع المدرسة الفكرية الثانية فيؤمن بان طريقة رؤية الشيء محددة بأحداث داخل الإنسان (الموقع، الشكل، الحجم، الحركة) فالفنان البيئي يستحضر البيئة الخارجية من خلال عالمه الداخلي (البيئة الداخلية) او هو يعرف عالمه الداخلي من خلال حضوره للأحداث في العالم الخارجي وهذا ما يعنيه بولاني بقوله " ان نعيش داخل أجسادنا "(25،p121).

لذلك فان (هيبوليت تين) يضع العمل الفني شأنه شأن الحقائق الأخرى، ليس منعزلاً، بل انه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدده حضارة ما وثقافة ما، انه يرتبط بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه، ومن ذلك تعتمد نظرية تين على ثلاثة أسباب وهي الجنس والبيئة والعصر، وإذا نظرنا فيها عن قرب للاحظنا في الواقع ان السبب الأول وهو الجنس يعتمد على الثاني أي البيئة باعتبارها مجموع "الظروف الجغرافية والمناخية " فالهواء والغذاء هما اللذان يشكلان الجسم على مدى الزمن والمناخ ودرجته وتغيراته المتناقضة تنتج الإدراكات العارية وفي النهاية تنتج الحساسية النهائية، وهنا يظهر الإنسان كله روحا وجسداً"(5، ص 35).

لقد اشتركت الطروحات السالفة في طرحها لمفهوم العلاقة التبادلية بين الإنسان والبيئة، فهو جزء منها يتفاعل معها وينعكس هذا التفاعل بالتالي على عملية إعادة تركيب الأشكال (التصميم) أي ان الشكل والبيئة في حالة تأثير متبادل ديناميكي لايمكن تفسير أو تأويل أحدهما إلا من خلال الآخر.

فالتوافق أو الملائمة مفهوم يعكس معنى العلاقة بين البيئة والإنسان فالتغيرات التي تحصل في الإنسان أو في البيئة تؤثر على عملية إعادة التركيب بينهما وهذا التفاعل المتبادل ممكن ان يعود بالفائدة او الضرر لأحدهما أو كليهما. أي ان التوافق يعكس مدى ونوع التفاعل بين الطرفين، ويعزز هذا التفاعل فكر دارون في نظرية التطور" الملائمة مركبة من علاقة تبادلية بين الكائن والبيئة وكل من البيئة والكائن الحي هما بحد ذاتهما طرف في عملية الملائمة"[p122،25]، ويحدث هذا التوافق او الملائمة عبر التكيف.

إذن البيئة والإنسان (الكائنات الحية) في تفاعل مستمر نجد أثره على عملية إعادة التركيب التبادلية بين الأحياء والبيئة وكما مبين في المخطط الآتي:

البيئة (Environmental) ⇌ الأحياء (Organism)

تعامل الإنسان مع البيئة

يتأثر تعامل الإنسان مع البيئة بالمواقف الفكرية المتعددة من الطبيعة وهي بالتالي تؤثر على الشكل الذي يتجه، وعلى تكيف الأشكال مع البيئة ويمكن تمييز ثلاثة مواقف فكرية لتعامل الإنسان مع البيئة حسب ما يضعها (رايو بورت)[27]:

1. تعامل ديني وتناغم كوني، وهنا تعتبر البيئة هي المهيمنة والإنسان دون البيئة.
2. تعامل تكافلي، حيث الإنسان والبيئة في حالة توازن اذ يعتبر الإنسان نفسه مسؤولاً عن البيئة وهو المسؤول عن حراستها وإدارتها ويعد الفن البيئي احد تمظهرات هذا الموقف الفكري لتعامل الإنسان مع البيئة .
3. تعامل استغلالي الإنسان يكمل ويعدل ويحور في البيئة ، فهو يعيد تركيبها وفق البيئة التي يريدها.

الشكلان الأوليان في موقف الإنسان من البيئة يظهران تعامل الإنسان مع البيئة ككائن حي أو كمخلوق مقدس، فهو اقرب للموقف الرومانسي منها وقد تصل درجة هذه الرومانسية حد التقديس[27]، وهذا ما تجسد بفنون الحضارات القديمة الكبرى، حيث الإيمان بضرورة العيش باستخدام الطبيعة كما يؤكدها الصينيون في وجوب الانسجام مع قوانين البيئة وتعاليم (الين - يانغ) ويتكلم هنود (النافاجو) بنفس الروحية المتعاطفة مع العيش بانسجام مع ارض الجبال ونبات الأرض وكل الأشياء المقدسة، هذا الموقف الرومانسي يؤثر بالتالي على البيئة فهي طبيعية منسجمة ومتلاحمة مع الطبيعة والإنسان[p122،25].

اما الشكل الأخير في موقف الإنسان/ الفنان من البيئة فيظهر تعامل عقلاني معها فيعتبرها مادة قابلة للتطويع والعمل عليها أو فيها وهذا الموقف يؤثر بالتالي على البيئة، فهي اقرب للبيئة الصناعية من الطبيعية كما حصل في الحركة الحديثة حيث أخذت الأرض تفقد ملائمتها للحياة والفكر بتأثير هذا الوقف الفكري، اذا ان العوامل البيئية تؤثر على مجمل الحقائق الإنسانية والتي بالتالي تشكل الجسم والعقل، لذلك أصبح مصطلح البيئة في الآونة الأخيرة مرتبطاً بمصطلح التلوث[p122،25].

ان الموقف الفكري من البيئة سلاح ذو حدين، التطرف في الرومانسية قد يهمل جانب العلم والتطرف في العقلانية قد يهمل جانب الذات، والتوازن والاعتدال في التعامل هو المطلوب حيث حضور كل من الذات والعلم .

البيئة الجزئية والبيئة الكلية

في الطبيعة قوى متعددة متنوعة لايمكن إدراكها بالإحساس البشري المجرد على الرغم من تجلي أثارها في البيئة ولبعض من هذه القوى تأثير مهم على شكل الحياة، مثل القوى الكونية التي تحدث الليل والنهار وتعاقب الفصول او قوة الجاذبية الأرضية . لذلك لايمكن اعتبار البيئة المدركة ممثلة للبيئة الكلية وإنما هي جزء منها وذلك لاستحالة الإدراك الشمولي للحقيقة فالحواس الإدراكية تمثل جانب او جزء يسير من العالم الفسيح والممتد. ويؤكد هذا القصور في إدراك الحقيقة الفيلسوف (مارتن هيدغر) فيشبه الحقيقة بقدح الماء الذي كلما نحاول ان نديره لرؤية الحقيقة ينحجب جزء منها فتصبح عملية رؤيتها بالكامل مستحيلة(6،ص71).

وغالبا ما يحاول الإنسان / الفنان تفسير الجزء غير المدرك من البيئة الكلية واضعا له رموزاً ودلالات شاعرية، فمثلا للشعوب والقبائل العريقة نظرة خاصة تجاه هذا البعد المخفي من البيئة وغالبا ما يدعونه بالروح، اذ تؤمن إحدى القبائل بان البيئة لا تحتوي على ارض وبحر وسماء فقط بل على أرواح أيضا، تنتشر في كل مكان وهي قابلة لان تتحول إلى أرواح شريرة اذا ما اسيأت معاملتها وعندها يمكن ان تحدث آثارا مؤلمة(p123،25).

ولكل إنسان بيئته الداخلية قد ساهمت البيئة الكلية في تركيبها عبر التفاعل الذي يحصل بينها وبين البيئة الجزئية الخاصة بالإنسان وهذه البيئة تكيف استجابة الإنسان للعوامل الفيزياوية والكيمياوية والاجتماعية وبالتالي تنعكس آثار هذه الاستجابة على محيطه مرة أخرى(p125،25).

فالإنسان / الفنان يعتبر استمرارية البيئة الداخلية عملية جوهرية لاستقلالية الحياة، فهو لا يستطيع ان يدرك العالم الخارجي (البيئة الكلية) بمعزل عن بيئته الداخلية أي لا يمكن إدراكه بموضوعية دون أفكار مسبقة ذلك لان تشكيل جهازه الإدراكي متأثر بالبيئة المحيطة كما أسلفنا. إذن هناك تفاعل متلاشي الحدود بين الإنسان والبيئة ممكن ان ننظر له من خلال المفاهيم التالية(8، ص3):

1. الرؤية (Visualization)
2. الإتمام (Complementation)
3. الرمزية (Symbolization)

فالإنسان يرى الطبيعة ويتفاعل معها يبنى ويتمم ما يحتاجه ويحرر المعنى الذي ليفهمه في أشكال أكثر ابتكارا وبالتالي إنتاج رموز وأشكال تنقل المعاني التي يريد التعبير عنها(8،ص3).

وكمثل على ذلك العلاقة بين الساند والمسنود كظاهرة موجودة في نفس الأشكال بالطبيعة، فالساند عادة ما يكون أضخم وأكثر صلابة من المسنود، وبمراقبة الإنسان لهذه العلاقة وتفاعله معها اخذ يؤول هذه الظاهرة في الأشكال التي ينتجها محرراً معاني جديدة من خلال نفس الرمز فهو يعيد تركيب ما هو مركب من أجزاء في البيئة، ففي العمارة على سبيل المثال يتمثل هذا التفاعل الديناميكي مع البيئة في بيت الشلال (لفرانك لويد رايت) فقد أعاد تركيب رمز العلاقة بين الساند والمسنود بشكل متنام مع البيئة. بحيث يمكننا ان نتحسس الشلال كمصدر للضوضاء والرطوبة والبرودة، فالقوى البيئية أثرت في تصميم شكل بيت الشلال وذلك مع لمسة (رايت) الجمالية، ومن حيث التعبير المعماري بلغ بيت الشلال قوة تضاهي قوة الموسيقى المتمثلة برباعيات (بتهوفن) الأخيرة(7، ص211). شكل(1)

شكل(1)

المبحث الثاني

الفن البيئي المدارس والتوجيهات

لقد كان للمدرسة الفرنسية الأثر الكبير في توجهات الفن البيئي وبالأخص بعد ما جاء قانون وزير الثقافة الأديب (اندريه مالرو) بالترميم الإجباري لواجهات البيوت وإعادة تأهيل جماليات العمارات ذات الجدران الكالحة التي شوهت المحيط، وكان لابد من تجميلها وإعطاءها قيمة جمالية ومعرفية ترتبط بالمتلقي يوميا وهذا ما حصل في مدينة (لديفونس) شمال باريس ، وبهذا توجه الفنان البيئي إلى البيئة الصناعية وما أنتجته من محيط صناعي سواء على مستوى العمارة او ما طرحته من وسائل تعبير جديدة من مواد صناعية مختلفة موظفا ذلك المحيط الصناعي ضمن البيئة الطبيعية[17].

انعكست تجربة فناني مدرسة باريس على نتاجات فناني المدرسة المكسيكية المعاصرة حيث جعلوا منها- أي مدرسة باريس- دعامة تقوم عليها أفكار تشكيلية بصور يستطيع رجل الشعب العادي ان يتعرف على المقصود منها، فصوروا رجال الحكم، والاقتصاديين وأصحاب رؤوس الأموال من الأمريكيين وغيرهم[9،ص123].

تأسيسا على ذلك فالفن المكسيكي المعاصر يتميز بأنه أعاد إلى الحياة القصة الوصفية التي أهملتها مدرسة باريس في عمومها، كما انه أصبح محكا للاقتراب من الناس، ولذلك البس تعبيراته الثوب الذي يتمكن رجل الشارع تفسيره، انه لم يضح بالشكل من اجل المضمون، بل جعل هناك مزيجا وتزاوجاً بين الشكل والمضمون، ولذلك اخرج التعبير بصورة متكاملة، بل ان بعض التعبيرات التي صممت على لوحات كبيرة على جدران دار المعلمين بالمكسيك كانت تبدو امتداداً لشكل العمارة وتكاملاً معها وهذه نظرة نحو الفن البيئي[17].

ومن المدرسة المكسيكية برز ثلاثة فنانين هم (ريفيرا، اوروزاكو، و سيكويرز) حيث استخدم هؤلاء الفنانون أعمالهم وبصيغ مختلفة " كتعبير مباشر للمساهمة في إيقاظ الشعب عبر موضوعاتهم المرتبطة بالتراث الوطني...فقد عمل ريفيرا مع الحركة الثورية عند عودته من الدراسة في أوربا وكانت أعماله تعتمد في الكثير من عناصرها على لوحات الفريسكو التي كان ينفذها بمساحات هائلة . وكانت موضوعاته المفضلة هو التاريخ الوطني المكسيكي وبشكل خاص شخصية الثوري الهندي زياتا "[14،ص79]. وقد حاول سيكويرز ان يعبر كما فعل اوزراكو عن البؤس الذي كان يعيشه شعبه فكانت أعماله مواقف عنيفة وكأنه يريد بالمتفرج ان لايقف معزولا وهو يطالع كل هذا البؤس والمجاعات[14،ص79].

وهكذا نجد ان لاهتمام الفنانين المكسيكيين المعاصرين بالصور التي تعتمد على الموضوع والقصة التي يقوم ببطولتها أشخاص من البيئة المحيطة او تخيلهم بالنسبة للأحداث التي اتخذها الفنانون محوراً للتعبير، تلك الأعمال تمتعت في اجتذاب السائحين من مختلف أنحاء العالم، فقد وظفت تلك الأعمال ضمن البيئة المحيطة لجذب الانتباه وعدم التهميش أولا بالنسبة للموضوع وثانيا بالنسبة لفضاء المكان، شكل(2).

شكل(2).

ان لهذه التحولات على صعيد الرؤية الشاملة للبيئة المحيطة (الطبيعية والصناعية) سوف تأخذ مداها الواسع من خلال تنوع الأساليب وإثراء الموضوعات من خلال التوجهات الأمريكية ذات النزعة الديناميكية والبيئة الشعبية.

فقد تنوعت توجهات الفن البيئي وأساليبه على أيدي مجموعة من الفنانين ذوي الاتجاهات التي تستهدف جميعها الابتعاد أو الاستغناء عن العمل الفني التقليدي حيث استعاض فنان اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن، ولقد كان للتوثيق دور أساسي في تلك النشاطات الفنية، فسيحل الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية كظاهرة لما يسمى (فن/ عمل) يستخدم الفنان كل وسائل التوثيق ليحول الشيء المجسد ماديا وهو العمل الفني إلى وسيلة استلام علنية، هذه النشاطات عرفت بـ (فن الأرض) (1، ص302).

ان فن الأرض والذي يعد احد توجهات الفن البيئي الثلاث سابقة الذكر يعود إلى بداية السبعينات، إن فنانو الأرض نبذوا التعقيدات المتعلقة بالأستوديو وقاعات العروض واتجهوا مباشرة نحو البيئة الطبيعية " واشروا التحول بعيدا عن التأكيد النحتي على المواد الحقيقية المشتقة من جماليات الحد الأدنى باتجاه التوصل الأكثر صورية الذي فيه نقشوا تصاميمهم على سطح الأرض، وتأثروا لأعمال المدنية والهندسية التي تقام لشق وتسوية الأرض وإنشاء الطرق الحديثة والحدائق والمتنزهات"(13،ص148).

شكل(3)

بدأت شعبية فن الأرض مع عادة طم مادة جبسية على أرضية القاعات الفنية، فـ (والتردي ماريا) قام بفرش 1600 قدم مكعب من التربة داخل قاعة العرض مغطية مساحة الأرض كلها، كذلك قام (دي ماريا) برسم خطوط بالطباشير بطول (ميل واحد) في الصحراء. شكل(3)

والفنانون أمثال (روبرت سميشون، ريتشارد لونغ) جعلوا من الأرض نفسها قاعدة لأعمالهم الموضوعة على مستوى البيئة والعالم. فهي عبارة عن أشكال حلزونية لدى الأول ودوائر كبيرة او جدران طويلة لدى الثاني"صفت في مختلف الحالات من الحجارة الطبيعية وفي وسط طبيعي تبقى على صلة معه وتعبر في ان واحد عن (النظام والفوضى) كظواهر متحدة من الطبيعة نفسها"(1،ص304).

شكل (4)

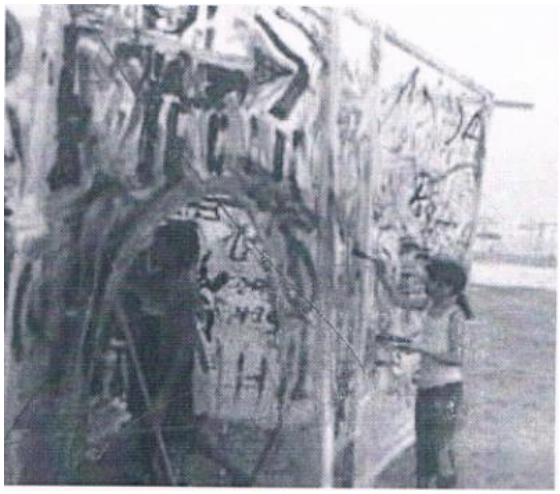
يقابل ذلك أيضاً وبهدف (تحجير الزمن داخل رؤية ثانية) أعمال (نانسي هولت) المتمثلة في أبنيتها الصرحية (أنفاق الشمس) والحلقات الحجرية والأبراج، فقت بنت أربعة أنفاق باتجاه زاوية شروق الشمس وبضيها، بحيث تستقبل أشعة الشمس في النقطة الأبعد عن خط الاستواء(1،ص304). شكل (4)

اما تجربة الفنان البيئي (كرستو) فهي فريدة من نوعها، ففن (كرستو)هو عام جداً، دائما في الفضاء ولكن الفنان نفسه يبقى شيء

شكل(5)

ما فيه غامض، فهو مولع بالتغليف فقد بدأ بتغليف الأشياء الصغيرة، الأشياء التي وجدها بالأستوديو كالكراسي والطاولات والقناني الزجاجية، ومن ثم انتقل للمشاريع المغلفة الكبيرة ففي نهاية عام 1970 بدأت التحضيرات لمشروع ستارة فالي (الوادي) فعبر الوادي في جبال روكي في كولورادو تمتد ستارة من القماش بطول 400م وقد تطلب ذلك14.000 متر مربع من القماش الذي علق على سلك فولاذي وأقيمت الستارة ذات اللون البرتقالي والتي تزن 4 طن بصورة سليمة وطويلة بما فيه الكفاية ليتم تصويرها[22]. شكل(5)

اما الانجاز العربي على صعيد الفن البيئي فرغم أمده القصير الا إننا نلمس ثراء فني على مستوى الرؤية والمعنى معاً ، فمن العراق توضح تجربة الفنان (إسماعيل الخياط) بعداً تضامنياً بين الفنان والبيئة الطبيعية المحيطة به فعمل على تأليف فنية وبألوان زاهية على صخور احد الجبال في شمال العراق، اما تجربة الفنان العراقي (جعفر طاعون)** في مهرجان (فن المناخات فن البيئة)*** فقد اشتغلت أعماله بموازات تجارب جمالية بتفضيل المتلقي من منطلق إشراكه في تنفيذها حيث اعتمدت تجربة (جعفر) على سطوح (النايلون) بعد أكسائها لهيكل إنشائي خشبي معد في بيئة الساحل. ففضاءات هذه السطوح الشفافة تركت مساحات للتلوين والتدوين للمتلقي وبمختلف الأعمار في موزات بيئة مقاربة أخرى هو البحر المحاذي لها، وما اختلاف الفنان إلا في طريقة تنصله عن مهمة (الرسم والتلوين) لصالح المتلقين المندهشين من مبادرته هذه في محاولة منه لكسر مألوف العرض التشكيلي العربي التقليدي[28]. شكل (6)



شكل (6)

كذلك لم يبتعد الفنان العراقي (مظهر احمد)**** عن مناخ وبيئة العصر في أعماله الفنية غير انه توجه نحو البيئة الصناعية مستفيدا مما طرحته من وسائل تعبير جديدة من مواد ولدائن وصناديق كارتونية سهلة التلاعب لتكوين الأشكال بها، فعمله (المدينة) صنعه بكلتيه من صناديق الكارتون المرتبة في نسق هندسي ضمن مساحة الفضاء الأكبر(الجدار) والأجساد الورقية الشاغلة لحيزها السكني وفضاء الممرات الحيادية الفاصلة[28]. شكل (7)

شكل (7)

نجد أيضا وعلى نفس الصعيد وفي دول الإمارات العربية المتحدة هناك مجموعة قليلة من الفنانين التشكيليين يتعاملون مع فن الأرض وفن الموقع وتحاول هذه المجموعة توظيف البيئة المحلية وإدخال هذه البيئة في طبيعة الفن البصري ووضعها في سياق الفن حيث يرى الفنان (حسن شريف) ان كل إنسان له علاقة بالبيئة وبالتالي كل فنان سواء كان رساماً أو نحاتاً أو شاعراً أو موسيقياً فهو لا ينقطع عن تلك العلاقة الحميمة بالبيئة التي يعيش فيها ويتأثر بها ويمتزج (حسن شريف) تجارب رفقته اذ يرى ان (محمد احمد إبراهيم) استطاع الإشارة بسطوع إلى البيئة عبر موادها ومواقعها وحساسية التماشي مع المواد المرتبطة بهذه البيئة، اما الفنان (عبد الله محمد السعدي) فانه يحاكي الأشياء المهملة في البيئة، ويمنح(حسين شريف) الأشياء المنسية صوراً جديداً فقد رسم باباً على الجدار الخارجي للمركز الثقافي الفرنسي والباب يعد من أصداء البيوت الشعبية ففيه ألواناً وعناصر زخرفية وتكوينية، هذا العمل حول الحائط الأصم - في الموقع والبيئة - إلى متحرك فني - بصري[26].

الفن البيئي والفضاء (المفتوح/ المغلق)

يتحرك الفن البيئي او ينبعث من الفضاءات المغلقة (قاعات العرض) إلى البيئة الفسيحة والفضاء المفتوح ومن خلال العمل الفني الذي تخطى قاعة العرض ليشمل العالم، يعبر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم، بالانتقال من الشيء (اللوحة) إلى المدى المحيط به " مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقدم له مدى تشكيلياً لا حدود له ويتيح له القيام بتجربة حقيقية مباشرة مع العالم"[1،ص304].

ان تحسس الفضاء المحيط(المفتوح) يعد بالدرجة الأولى وظيفة بايولوجية[3،ص90]، فالشعور الإنساني يرتبط بالخوف والفزع من الفضاء الممتد الواسع (الموحش) ، لذلك فان للفن البيئي له جماليته ذات النزعة العاطفية فمن خلال العمل الفني البيئي يضفي الفنان معناه الخاص على الفضاء (الموقع) المختار لملىء مساحاته الفضائية والتي بالنتيجة تثير شعوراً بالاستخدام الملائم وإيجاد معنى الألفة بدل الفزع من الفضاء المفتوح وهذا ما نلحظ تجسده في أعمال (والتردو ماريا) البيئية حيث الاندماج الجسدي بالطبيعة تأخذ سيرة ذات طابع تأملي صوفي.

ان انزياح الفن البيئي من الفضاء المغلق ومحاثية الفضاء المفتوح هي عملية ذاتية من ناحية وجمالية تجريبية من ناحية أخرى وذلك لكسر كافة الفضاءات المحيطة بالإنسان، حيث ميز(ميتروبولس) ثلاثة أنواع من الفضاءات ارتباطاً بحركة الإنسان وهي[24،p461-462]:

1. الفضاء المحيط: الذي يحوي كل ما يحيط بالإنسان.
2. الفضاء الهودولوجي (hodological space): الذي يتحرك فيه الإنسان لغرض الوصول لغاية ما.
3. الفضاء الشخصي: الذي يشبه الفقاعة التي تحيط بالإنسان وتتحرك معه.

فعملية تنظيم الفضاء بالعمل الفني البيئي هو تحرر ذات الفنان من فضاءها الشخصي الذي يعد مقيد لتلك الذات، وهو أيضاً يصمم عمله الفني لتحويل بعض القطاعات البيئية لكي تؤكد ظهورها وأهميتها كفضاء بيئي تمت صياغته بيد الفنان، هذا المجال من الأعمال يشبه إلى حد بعيد الهندسة المعمارية حيث لا تستدعي فقط موهبة الفنان في عمل التصميم، بل يتطلب جهد إداري ولوجستي ومهارة هندسية، إضافة إلى فريق من العاملين يكون كفوء ومؤهل ليقوم بتنفيذ خطة الفنان استناداً إلى موضوعه وأسلوبه[21،p1110].

الفن البيئي واللامألوف (فن الصدمة)

لقد سما البعض الفن البيئي بـ (الفن المستحيل) اذ عرف الناقد الفني الأمريكي (ديفد آل شيري) الفن المستحيل كأشياء ذات أبعاد ضخمة من المستحيل جمعها او عرضها في المتاحف والقاعات فكتب (شيري) مقالة: (بعض الفن

مستحيل) لأنه في شكله النهائي يوجد فقط كفترة ويمكن إدراكه، ومن الأعمال التي تم تصنيفها كفن المستحيل، ارض مليئة بالملح، قاعة مليئة بالأوساخ، حقل محصود، صناديق مليئة بالأحجار، وقطع من الجليد، ووصلت الذروة الرمزية لهذا النوع من الفن في عمل (رفائيل تيريرز) المسمى (الثلج) مع مجموعة من قطع الجليد وورق الخريف الموجودة على جدران متحف (وتني) وقد قيل لترضي جامعي التحف الفنية الذين يشكون من الطبيعة السريعة الزوال لعمله(13،ص185).

ان فكرة اللامألوف، اللامنطقي، الصدمة والإدهاش هي احد مرتكزات الفن الغربي المعاصر بعمومه والفن البصري بخصوصه هذه الأفكار هي ترديد لمقولة (بريتون) الشهيرة " ان الجمال اما ان يهزك هزاً أو لايكون"(4،ص246)، فأعمال الفن البيئي تتبنى هذا النوع من الجمالية التجريبية، ففكرة اللامألوف تجسدت في عمل الفنان البيئي (روبرت سيمشون) حاجز الماء الحلزوني البالغ طوله (490م) ان العمل من السعة بالحجم والضخامة بحيث لايمكن تصور شكله من على سطح الأرض ولكن يمكن مشاهدته بأكمله فقط من الجو.

ان الفن البيئي كتيار فني مولود من رحم حركية الجماليات التجريبية التي تسير بوتيرة تضفيها الدهشة والتغريب يحاول ان يفسر العالم من خلال منطق اللامنطق واللامألوف - أي الفن البيئي - يمم "عن التناقض بين الرغبة الإنسانية في الوضوح والنظام من جهة ولامعقولية العالم الذي القي فيه الإنسان من جهة أخرى"(16،ص24).

هذا الإحساس لدى الفنان البيئي في البحث عن الانسجام الكوني وراء اللامألوف واللامنطق تولد عنده نتيجة لا منطقية الحياة نفسها بالإضافة إلى التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية ووعيه بمرور الوقت وحتمية الموت وإحساسه بالعزلة عن العالم والمظاهر البيئية، بل وبإحساسه بغربته عن نفسه(16،ص24)، هذه الظواهر بمجملها تحث الفنان البيئي على إيجاد ذاته المغتربة وسط البيئة المحيطة به من خلال إبراز تلك الذات وحريتها عن طريق العمل الفني اللامالوف أحيانا بل والمستحيل أحيانا أخرى ولهذا يقول الفنان البيئي (كرستو) ان أعماله تعد مظهر من "مظاهر الحرية المطلقة واللامالوفة كلياً"(16،ص24).

الفن البيئي وجماليات التلقي والمشاركة

تتمثل جمالية الفن البيئي في وعي المتلقي لها وهذه الجمالية تتبلور في نقطة إنسانية لاواعية في التلقي وإدراك العالم المحيط وتعود هذه النظرة إجمالاً لمعطيات فلسفة (بول ريكو) من خلال توضيح فاعلية الاستعارة في صنع المفاهيم أي البحث في تبادلية المفاهيم النصية لشتى الأجناس الثقافية حيث يشكل النص/ العمل الفني وساطة بين الإنسان والعالم/ البيئة، وبين الإنسان والإنسان وبين الإنسان ونفسه، الوساطة الأولى هي (المرجعية) والثانية هي (الاتصالية) والثالثة (الفهم الذاتي) وعليه فان عالم النص/ العمل الفني هو العماد التي ترتكز عليه المهمة التأويلية لتفسير العالم وتوضيحه، ان الاستعارة تعني النهاية " ان وصف الواقع الذي يبتدئ أمامنا، العالم الذي نعيش والذي لا نستطيع ان نخرج منه يمكن ان نعيد خلقه من جديد، وان نعيشه بتوتر عميق عن طريق الفن والشعر"(10،ص23-24).

في بعض الأحيان يتحدث علماء الجمال عن الاكتمال وعن الانفتاح في الأثر الفني(2،ص15-16)، وذلك بقصد إضاءة ما يحدث أثناء استهلاك الموضوع الجمالي، فالأثر الفني (البيئي) هو من جهة موضوع يمكن ان نجد له شكله الأصيل كما تصوره الفنان وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها عقل المتلقي وإحساسه وهكذا يخلق الفنان شكلاً مكتملاً بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراد هو، لكن ومن جهة أخرى " فان كل (متلق) وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات وهو يحاول ان يرى وان يفهم علاقاتها يمارس إحساساً شخصياً وثقافة معينة وأذواقاً واتجاهات وأحكاماً قبلية توجه متعته إطار منظور خاص به، وفي العمق فان الشكل يكون مقبولاً جمالياً"(2،ص15-16).

وبهذا المعنى فان كل اثر فني حتى وكان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة " هو اثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون ان تتأثر خصوصيته التي لا يمكن ان تختزل ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلاً ونمنحه تنفيذاً ويفيد إحياءه في إطار أصيل"(2،ص16).

لذلك يمكن للفن البيئي ان يكون تجريدياً او تصويرياً متحكماً او عفوياً، كما يمكن وجود أشياء في العمل الفني البيئي او عدمها بالمطلق ولكن الأساس القائم عليه العمل الفني البيئي هو العلاقة المتبادلة بين كل من المشاهد والعمل والمكان والمشاهد، والاهم هو استعانة الفنان البيئي بالفضاء او المساحة كلها والسماح للمتلقي بالدخول لكي يصبح جزءاً منها، فهو ليس مشاهد فقط بل أصبح المتلقي تكملة للعمل ومن دونه لا يكتمل العمل. ان صفات الفن البيئي الفيزياوية/ الحسية، الفضاء الحقيقي الزمن الحقيقي، الصوت، المادية، اللمسية والشمسية، تدعو المتلقي إلى ان يرتبط في علاقة مثالية مع الفورية الجمالية للعمل، وهكذا، تتصل كل من أحاسيس الفنان والمتلقي كمستقبلات للمعنى(29).

ان أحد أهداف الفن البيئي هو مشاركة المتلقي ولكن تعريف المشاركة يختلف من فنان إلى آخر وحتى لدى نفس الفنان من عمل إلى آخر، إذ يمكن للمشاركة ان تكون فقط نوعاً من تقديم نشاط معين للمشاهد او يطلب منه مثلاً المشي والتنقل داخل المساحة او ببساطة فقط المشاهدة.

وفي كل الحالات، على المتلقي ان يكمل المشهد أو العمل وهنا يدخل عنصر الصدفة في أعمال الفن البيئي حيث يكون هدف الفنان هو أحداث ردة فعل لدى المتلقي من إثارة عواطف أو اختيار حدس أو عدة حواس لديه، وهذا بالفعل ما يحدث عندما تصف (جين كلود) اثر أعمال الفنان البيئي (كرستو) على المتلقين فهي تشعر بان الجمهور الذين جاءوا لرؤية العمل الفني البيئي يتغيرون وتقول أيضاً "أنت يمكن ان ترى الناس يتغيرون، ويبدأون بالابتسام لبعضهم البعض، يبدأون بالكلام مع بعضهم البعض هم في حالة مختلفة جداً من صور العقل، لأنهم يشعرون بالحرية وهم يشاهدون حدثاً فنياً يحدث مرة في العمر"(18).

ان العمل الفني البيئي وهو يذهب مباشرةً للمتلقي ويحتك به فانه يؤكد أولاً حضوره للكل وليس لفئة محددة فلا أحد يمكنه ان يمتلك العمل ولا أحد يستطيع شرائه هو ملك للكل ومباح لهم ثانياً كسب عدد كبير من المتلقين وبالنتيجة تفعيل جمالية العمل الفني من خلال تفعيل عدد الحضور الهائل فقد بلغ مثلاً عدد زوار الجسر القديم في فرنسا والذي غلفه الفنان (كرستو) أكثر من ثلاثة ملايين زائر(31).

تأسيساً على ما سبق فان جماليات التلقي تذهب إلى ان الجوهر التاريخي لعمل إبداعي ولا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه فقط، بل ان هذا العمل ينبغي ان يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي أي بين الذات المنتجة والذات المتلقية وبمعنى آخر التفاعل بين المؤلف والجمهور(12،ص144).

تحليل العينات

يعد العمل الفني الرصيف او المرسى الحلزوني (روبرت سيمثون) احد اهم الأعمال البيئية (الفنية) للقرن العشرين فقد كان (سيمشون) مهوساً بالمخلفات التي صنعها الإنسان، أكوام الفضلات، بؤر القمامة، المناجم المستهلكة المهجورة المقفرة بالأحواض والجداول المائية الملوثة، ففي عام 1967 بدأ باستكشاف المناطق الصناعية حول (نيو جرسي) وسُحر برؤية الشاحنات وهي تنقل وتنقب الأطنان من الأتربة والصخور حتى عدها مكافئة لنصب العصر القديم، وعلى امتداد عقد السبعينات ظل (سيمشون) يروح ويجيء مغطياً سائر البلاد الأمريكية وهو يحاول إثارة الاهتمام بفكرة ان احد الحلول العملية لمسألة الإفادة من المناطق المخربة قد يكون كامناً في إعادة إحياء دورة الحياة والماء عبر لغة فن الأرض .

انموذج (1)
العمل الفني البيئي: (1)
اسم العينة: الرصيف الحلزون.
اسم الفنان: روبرت سيمتسون.
الخامة والمادة: صخور، تربة، بلورات ملح، طحالب حمراء.
الحجم: 457م × 4.57م.
تاريخ الإنتاج: 1970.
الموقع: أوتا، الولايات المتحدة الأمريكية.

ان العمل يمثل صورة فوتوغرافية لأحد الأعمال الضخمة لما سمي بفن الأرض وهذا العمل أو الرصيف الحلزوني يشق طريقه في الأرض في جزء منعزل من بحيرة ملحية كبيرة في (آوتا) وبمساعدة مكائن الحفر العملاقة والآليات الثقيلة وهي من منتجات الصناعة الحديثة تمكن (سيمشون) من ان يطمر كميات هائلة من الصخور في مياه بحيرة ضحلة (بحيرة الملح العظمى)، ان الفنان بعمله هذا قد استعاض عن المفاهيم التقليدية للتعبير الفني بمواد تنتمي إلى البيئة والى الأرض وما تحويه من صخور وتراب ومياه وبلورات ملحية، غير ان اللمسة الجمالية التي إضافتها الطحالب المحصورة داخل الحلزون أدت إلى تغيير لون المياه فيه إلى اللون الأحمر.

ان عمل (سيمشون) ينتمي إلى الاتجاه التجريدي من ناحية الشكل فهو عبارة عن شريط حلزوني بطول 457م وبعرض 4,57م وبرغم بساطة الشكل، الا انه يميل إلى الوحدة والتكاملية، شأنه شأن أي عمل فني معاصر يجول حول البساطة مبتعداً عن التعقيد بالشكل، وبما ان (سيمشون) اختار الشكل الحلزوني فان ما يمتاز به هذا الشكل من حيوية وحركة دائمة فانه قد يجازوا النمطية والرتابة فيه.

كذلك وعلى نفس الصعيد فان الشريط الحلزوني يتلاعب بالفضاء المفتوح والمغلق معا لأنه يميل إلى معاني الانفتاح والانغلاق على التوالي، فالأرض هي المنغلقة ذاتياً من حيث جوهرها وإنتاج الأرض يعني حملها إلى المفتوح بوصفها ما هو منغلق على ذاته فإنتاج الأرض يعني الانفتاح على العالم نفسه، هذا الانفتاح يتم من خلال العمل الفني نفسه، فالأرض تؤكد نفسها في العمل الفني.

ان عمل (سيمشون) من سعة الحجم والضخامة بحيث لا يمكن تصور شكل له من على سطح الأرض ولكن يمكن مشاهدته بتاميته فقط من الجو والفضاء، اما الوسيلة الوحيدة لعرض مثل هذه الأعمال أمام الجمهور يتم فقط عن طريق الصور الفوتوغرافية والوثائق الفلمية، ان بنية الضخامة هذه تؤسس لجماليات أخرى على صعيد المعنى أولاً والتلقي ثانياً.

فمن حيث المعنى فالعمل الفني يخترق المستحيل في بنيته التنفيذية وصولاً إلى اللامألوف واللامستحيل في إنتاجه إضافة إلى محاولة الفنان استخدام وتسخير الطبيعة كإدة للفنان ورغبة في الحياة من خلال الاندماج والتوحيد بالبيئة.

لقد أتاح عمل (سيمشون) الرصيف الحلزوني -كشكل معزول عن المركز الحضرية وسط بحيرة ملحية -إلى الذات التحرر والهروب نحو البيئة كونها الرحم الأول للحياة البشرية، فالعمل يشكل من الاغتراب الروحي في علاقة الذات بالبيئة فالذات يبحث عن واقع آخر جديد لتمارس فيه سيادتها بدون حواجز وموانع وتحقق رغابتها من دون تضييق لتكون البيئة الطبيعية هي المكان الذي يمتص لاعقلانية الفعل الحضاري للإنسان.

ان اللفات الطويلة للحلزون تذكرنا بالأساطير القديمة، حول البحيرة المرتبطة بقناة غير أرضية بالمحيط الياسي، طبقاً لتلك الأساطير فان مجرى الماء ذهاباً وإياباً خلق بركة ماء ملتفة في البحيرة شبيه بالحلزون.

لعل من الغريب ان نذكر ان عمل (سيمشون) قد غمرته مياه البحيرة لفترة طويلة لكن ظهر منذ فترة ظهر ثانية، لقد تحولت بحيرة (أوتا) المهملة والمهمشة ـ بنظر المجتمع الصناعي ـ بفضل الرصيف الحلزوني إلى بيئة جمالية تمثل تطور الثقافة البصرية من خلال إلقاء المسؤولية على المتلقي لتفحص المضامين التي احتواها العمل الفني وتقويمها.

انموذج (2)

العمل الفني البيئي: (2)

اسم العينة: مشبك الغسيل.

اسم الفنان: كليس اولدنبرغ (Class Oldenburg).

الخامة والمادة: الفولاذ.

الحجم: 4.4 × 6.3 × 45 م .

تاريخ الإنتاج: 1976 .

الموقع: فيلادلفيا، الولايات المتحدة الأمريكية .

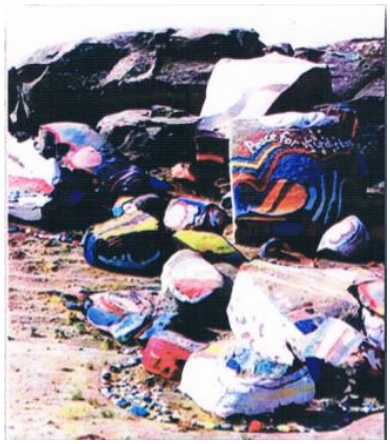
يمثل عمل أولد نبرغ (مشبك الغسيل) جزئية من البيئة الصناعية تشترك بها معظم الشعوب وعلى اختلاف ثقافاتها إلا ان ذلك المشبك ظهر مخالفاً لواقعه البيئي الصناعي البسيط والمعاش فهو هنا نصب نحتي ضخم ذو استقامة معمارية يبلغ طوله 6,3 م، ان جمالية هذا العمل غير متآتية من التعقيد في العمل الفني بل على العكس حيث البساطة والاختزال ينزعان بالشكل نحو التكاملية لجملة العلاقات المؤسسة له، إضافة إلى ذلك فإن جمالية هذا العمل تكمن أيضاً من بساطة القيمة المأخوذة والمتمثلة في (مشبك الغسيل).

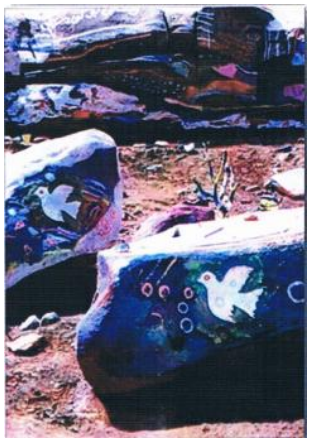
ان (اولد نيرغ) اتجه للبيئة الصناعية وخاماتها في إنتاج عمله الفني هذا فقد اتخذ من مادة الفولاذ خامة لعمل مشبك الغسيل وهو هنا يحاكي البيئة الصناعية والفضاء الصناعي المحيط بالعمل، لقد استغل (اولد نيرغ) ذلك الفضاء المغلق والمحاط بناطحات السحاب ليتجاوز نمطية المشهد ورتابته نحو إثارة الدهشة والصدمة، وهنا يكون ما هو مهمش دور في جذب الانتباه داخل تلك البيئة الصناعية المزدحمة بناطحات السحاب وأعمال الفولاذ.

ان المعنى ذو الأهمية والركيزة الأساسية التي يشتغل عليها البعد الجمالي في هذا العمل، هو إعلاء ما هو هامشي لجعله متسامي رافضاً كل المفاهيم التي جاء بها المثاليون حول مثالية الجمال المحض فالبعد الجمالي فيه قائم على أساس جمالية بنية التناقض فما اعتادت عليه الذات الإنسانية ورؤيتها الجمالية للأعمال الفنية إنما هي متحققة بتماثيل ونصب ذات بعد فكري عميق كنصب (الحرية) ونصب (بوذا) ولكن نصب (اولد نيرغ) جاء هنا ناقضاً لكل تلك الرؤى حيث ان الذائقية هنا اتجهت نحو اللامالوف بل اللامتداول في منطقة الفن.

لقد حاول (اولد نيرغ) في عمله هذا ان يجعل المتلقي أكثر انفتاحاً ووعياً بذاته وبيئته، بدل من ان يخلق شيئاً منعزلاً ومغلقاً، فالفنان هنا حاول توسيع إحساس المتلقي نحو بيئته والمتمثلة بالبيئة الصناعية، إضافة لخلق علاقة بين الجسم نفسه والبيئة، وفي هذا المحور يقول (اولد نيرغ): " انا استعمل محاكاة ساذجة لا لأنني لا املك مخيلة او لأني أود ان أقول شيئاً عن العالم اليومي انا أقلد: 1- أشياء و 2- أشياء مولدة، علاقات أشياء مصنوعة ليس بقصد جعلها "فناً" والتي تحوي بسذاجة سحراً وظيفياً معاصراً، انا أحاول ان أنأى بها إلى ابعد من هذا من خلال سذاجتي الخاصة، والتي هي غير مصطنعة،

أكثر من ذلك بمعنى شحنها بشدة اكبر وتطوير علاقتها، انا لا أحاول ان اجعل منها "فناً " هذا ما ينبغي فهمه ، انا أقلدها لأني أريد من الناس (المتلقين) ان يعتادوا على إدراك قوة الأشياء وهو هدف تعليمي"(11،ص135-137).





انموذج (3)

العمل الفني البيئي: (3)

اسم العينة: سلام لكردستان.

اسم الفنان: إسماعيل خياط.

الخامة والمادة: ألوان على الحجارة.

الحجم: أحجام مختلفة.

تاريخ الإنتاج: 1999.

الموقع: كردستان – العراق.

لقد مليء (الخياط) بعمله هذا الصخور الصماء طاقات تعبيرية وما حاول اكتشافه، هو تحرير ذاته عن طريق خرق المعتاد في الرؤية الفنية والاتجاه نحو اللامألوف جمالياً، فقد ترك الفنان قماشة الرشم وفضاء المرسم المغلق لينتقل بخبرته الجمالية صوب فضاء الجبل والاستعاضة بالصخور كخامة لمساحاته اللونية، هذا الدور الجمالي الذي أعطاه (الخياط) لبيئته الحاضنة الجبل هو تأكيد وتأهيل المكان / الجبل وجعله ناطقاً بلغة الجمال بدلاً من لغة الحروب.

إذا كان العمل الفني مكيساً بفكرة مسبقة، لايجد الفنان (المنفذ للفكرة) غير الانسياق وراء مغريات ما تشبه فكرته من إيحاءات ودلالاتها مختزلا حسب مهارته وقصديته الكثير من تفاصيلها وصولا إلى مايضمنه حدودها القصوى التي بقدر ما تلغي التفاصيل المشوشة على مجمل العملية الأدائية فإنها تعمق جوهر الفكرة. هذا النهج نراه واضحاً في هذا العمل الذي يتجاوز المقياس المورفولوجي التقليدي للعمل الفني كالنسب والكتلة والفضاء المنظور وغيرها، الا انه لم يلغي الحس الدرامي الواضح في حدود فكرته المفاهيمية التي أراد بها الفنان استكناه محيطه البيئي.

لم يمل (الخياط) مغامراته التجريبية التي يقدمها للمتلقي مراقباً الصدمة التي تحدثها هذه الأعمال لدى الآخر، ان الطائر الأبيض المجلود في هذا العمل هو الموضوع الذي سيطر على هواجس (الخياط) منذ سنوات طويلة، هو رمزه الحياتي الذي كان قد رسمه منذ البداية ثم كبر ودخل منجزات تجريب الرسام وتطور.

فموضوع الطائر***** تكيف لدى (الخياط) فهو رمز الحياة والسلام وكذلك رمز من رموز الصمود وتحدي الموت الذي عبث بالعراق بصورة مجانية، طائر (الخياط) مرة يتعرض للموت مع الاف ممن قتلوا في حلبجة وفي عمليات الأنفال، وأخرى نراه ينتفض كرمز للخلود.

ان طائر السلام هذا المنبعث من رماد الخراب إلى فضاءات الحرية، يصيغه (الخياط) فنياً كأنه جملة تشكيلية منحوتة من صخر انه أقرب إلى المتحجرات (هذه بيئتي) يوضح الخياط " انا ابن الجبل، وكل ما هو حولي صخور، لا أستطيع ان أصيغ إشكالي من طين أو قماش لهذا يبدو الشكل عندي وكأنه منحوت مع انه مرسوم"(15).

نتائج البحث واستنتاجاته:

1. ظهرت جمالية الفن البيئي عبر الاشتغال على تكاملية العلاقات التي تؤسس وحدة وانسجام العمل الفني البيئي.
2. خلق الفعل الفضائي الخارجي (الفضاء المفتوح) كيانا استقلاليا وتفاعلياً في الان نفسه ما بين كتلة العمل البنائي التشكيلي وعموم الفضاء المحيط بالعمل الفني وهذا ما خلق هيئة جمالية متأتية من فعل الفضاء.
3. شكل المحتوى ألمضاميني في فن ما بعد الحداثة مرتكزا جدلياً من حيث فعل الجدل العلائقي ما بين الخامات المصنعة الجاهزة منها والطبيعية لخلق نوعا من الائتلاف عبر التباين لخلق انسجام متناغم في بنائية الإنشاء التكويني.
4. يكون الاشتغال الجمالي في الفن البيئي على الاتجاه صوب اللامألوف، الأمر الذي يحرر كل من ذات الفنان والمتلقي من منطقة التداول البسيط والمألوف والتشكيك به، بل الاتجاه صوب اللامألوف المهمش خاصة في حدود بنية المكان واعتباره مركزاً فاعلاً للقيمة الجمالية.
5. شكلت البنية الصناعية للمجتمع الاستهلاكي دافعاً للخروج من الانغلاق في التعبير والاتجاه نحو البيئة الطبيعية لاستثمار مشاركة المتلقي الحية والمباشرة في بنية العمل الفني، وهذا ما دفع بالمؤسسات الاقتصادية إلى دعم الفن البيئي لما يشكله من استقطاب جماهيري.
6. ضرب بنية المركز في الأنساق المعرفية والجمالية والاشتغال على الهامشية، حققت للفن البيئي بعده الجمالي اللامألوف وغير المتوقع.
7. الارتكاز على التوثيق الإعلامي للأعمال الفنية البيئية (صور فوتوغرافية، أفلام وثائقية، شبكة المعلومات الدولية) منح للفن البيئي بعداً جمالياً تجاوز متحفية الأعمال إلى عولمة الظاهرة التشكيلية والانفتاح في التلقي عبر الزمان والمكان من خلال وسائل الاتصال الحديثة.

المصادر

1- أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970) التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 .

2- ايكو، اميرتو: الأثر المفتوح، ت: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، سورية،2001.

3- بانهام، رينر: عصر أساطين العمارة، ت: سعاد عبد علي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق ،1989.

4- باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل م:جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون بغداد ، العراق، 1990.

5- برتلمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: انورعبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار نهضة مصر مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1975.

6- بريجر، جون ب ، وبيت،ن، ديفد: الكون المرآة،ت: نهاد العبيدي، مراجعة قدامة الملاح ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1985.

7- بونتا، خوان بابلو: العمارة وتفسيرها (دراسة للمنظومات التعبيرية في العمارة) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، افاق عربية ، ط 1 ، بغداد ، العراق ، 1996.

8- الحسن ، جمانة: العمارة الإسلامية وروح المكان، النشرة المعمارية، لجنة النشرة المعمارية/ نقابة المهندسين ، عمان ، الأردن ، السنة الأولى، 214 ، 1992.

9- الخطاط ،سلمان ابراهيم عيسى: الفن البيئي، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، دار الحكمة، الموصل، العراق، 1990 .

10- ريكو، بول: الذات عينها كأخر، ت: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، بيروت، 2005.

11- سميث ، ادوارد : فن ما بعد الحداثة ، ت : فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .

12- هولب، روبرت: نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ت:عز الدين إسماعيل، مكتبة النادي الأدبي الثقافي (97)، ط1، جدة، 1994.

الاطاريح

13- المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، 2003.

المجلات والدوريات

14- السليمي، محمد: اليتوغراف البداية والتطور، مجلة فنون عربية 242، شركة باميكاب، لندن،1981.

15- فياض، معد: إسماعيل خياط يحمل طائره الأسطوري وأقنعته من كردستان إلى لندن، جريدة الشرق الأوسط، ع 9976 ، 2006، لندن.

16- محمد، حياة جاسم: مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي- دراسة مقارنة- مجلة الأكاديمي،44، لسنة 1981، مطبعة جامعة بغداد.

اللقاءات

17- مهاوي، جبار حنون: مقابلة شخصية ،2007/5/13 الساعة 10.30 صباحاً كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل .

المصادر الأجنبية

18- Christoand Jeanne claude : Journal of contemporary art , Inc. and the authors.

19- Christoand Jeanne claude : from Wclikipedia frec encyclopedia www.wikiredia.ong.

20- Encyclopedia Britannica/ DVD/ 2007.

21- G.Tanseg Ricuard and S.Kleiner FRCD: Art throu GH the agss, Teuth Edition ,printed in the USA,1996.

22- Ghristo and jcanne claude .www.free encyclopedia from Wikipedia .com

23- Gilbert , Rita: Living with art, Fourth Edition USA , 1995.

24- Mitropoulos, Mit: Space Net Works from Found objects To Found Space and Found persons , EQistics ,297, Nor. Dec. 1982.

25- Wiener. Philipp : Dictionary of the History Ideas, charies Scibes,s Book, New York , USA, 1974.

مواقع الانترنيت

26-www.albayan.com

27-www.ankawu.com

28-www.baghdad.com

29-www.Menalmuheetlelkaleej.com

30- www.wikipedia .org/ .org/ Environ rental-art/

31-www.wikiredia.ong

التوضيحات

*(جون لوك 1632- 1704) فيلسوف ومنظر سياسي انكليزي، اهتم بالواقع فدرس الطب.

** فنان عراقي مقيم في السويد.

*** اقيم هذا المهرجان في تونس 2005.

**** فنان عراقي مقيم بالسويد.

***** يروي الخياط سبب تعلقه برمز الطائر فيقول(في طفولتي حصلنا انا وأخي على طير كهدية وبدأنا نهتم به لكنه مات ذات يوم ودفناه بحزن، هذا الطير بقيَ عالقا في ذاكرتي البصرية ، كنت أتمنى ان لايموت، ان يبقى معي دائماً لهذا منحه في أعمالي هذا الوجود المفترض، انه يعيش في لوحاتي كموضوع معاصر يرمز لما أعانيه) ينظر: فياض، معد: إسماعيل خياط يحمل طائره الأسطوري وأقنعته من كردستان إلى لندن، جريدة الشرق الأوسط، ع 9976 ، 2006، لندن.

Aesthetics Environmental Art (An analytical study)

Mohsen reda alkizwini
turath Amin Abbas

Research Summary

Find cares studying the aesthetics of environmental art, one of the topics that is one of the problems of the aesthetic side in the arts of postmodernism, so this research came as an attempt to get to know the aesthetic concepts of environmental art that can be learned from functional testing in the formation of the post-modern control.

The research involved four chapters: The first chapter discusses the general framework of the research methodology, as it was displayed in it

The research problem and its importance and define its objective to identify the aesthetics of environmental art at the level of the body, meaning, the receiver .ozlk in Iraq and America as the spatial limits of the time limits are period stretching from 1970 to 2006, because of this period (1970) the beginning of documenting achievements environmental art.

And ensure that the second chapter the theoretical framework through the first two sections dealt with concepts about environmental and ecological second intake was studying art and the most important and orientations and its nutrients aesthetic.

While the third quarter included research procedures through the codification of the research community and appointed by the methodology, and then analyze the sample models and guestrooms) 3. (Models have been selected purposely, and taking into account the representation.

The fourth chapter was devoted to the search results, the most important being: the meaning content form in postmodern art anchor dialectically in terms of reaction controversy relational between raw materials manufactured ready-made ones and natural to create a kind of coalition across the variation to create harmony harmonious in structural construction formative.