مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار السابع عشر
المجلد (٥) العدد (٤)
(١-١٤) ٢٠٢٤

إنشائيّة الصورة وجماليّة تمثّلها: صورة الأثر وجدليّة الإخفاء والإظهار في أعمال كل من: "الثنائي كريستو"و" ساشا سوسنو"

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

د. رياض بنالحاج أحمد

أستاذ محاضر ، جامعة قرطاج، تونس

نشر إلكترونياً بتاريخ:١٩ نوفمبر ٢٠٢٤م

الملخّص

يستند البحث إلى تبيّن أحد المقوّمات المفاهيميّة والجماليّة التي استند إليها نزر من الفنانين ضمن الفترة المعاصرة والتي اعتمدت عل تغيّر في المعايير الجماليّة والصياغات التقنيّة، وإعادة إنشاء علاقة الأثر بالمتلقّي والفضاء من خلال استخدام مفاهيم متعدّدة كالتحويل والإخفاء من أجل الإظهار، وقد سعينا في هذا البحث إلى أن نتبيّن التحوّلات المنشأة في الصورة عامّة كمجال حيوي للتفاعل تحتمل حيّزا وإطارا واضحا يروم النّقل المباشر من أجل التمثّل والإظهار، نحو الابتعاد عن مدلولات الصّورة وتحميلها لتيمات مختلفة، وهو ما سعينا إلى تبيّنه ابتداء من ممارسات إنسان العصر الحجري عبر رسوماته المقدّة على جدران الكهوف، فالجداريّات والرسوم والعمارة وصولا إلى الفترة الحديثة والمعاصرة التي تغيّرت معها المعايير فبات الإخفاء والتفريغ للشكل والمحتوى المادّي سبيلا ومقوّما للإظهار، إنّ ذلك ما ارتأينا تبيّنه من خلال قراءة في تجربة كلّ من الثنائي "كريستو" والنحّات "ساشا سوسنو"

الكلمات المفتاحية: الظهور ، التخفّي، الرّمز ، الدّلالة ، التّفاعل ، الزّائل .

*** مشكلة الدراسة**

تسعى الدّراسة إلى تبيّن العلاقة الناشئة بين الأثر الفني ومختلف العلاقات التي تدور حوله كالمتلقّي وفضاء العرض الحضري، والطبيعي، المغلق والمفتوح، وذلك ضمن الفترة المعاصرة التي أنشأت تغيّرا في مستوى المفاهيم والمعايير الجماليّة، لتحوّل رؤيتنا للمدرك المبصر انطلاقا من جملة علاقاته، فقد يحتوي الجاهز على ما يتجاوز مستويات إدراكنا له كشيء استعمالي وقد يكون في الفراغ قوّة تعبيريّة تتعدّى امكانات الملئ في حدّ ذاتها فكان الإخفاء سبيلا لبيان واستجلاء مختلف هاته المفاهيم والمقوّمات الجماليّة.

*** مايميّز الدراسة عن غيرها**

تحتكم الدّراسة إلى قدر من الطّرافة انطلاقا من إحداث قدر من الجدليّات بين تجارب مختلفة تستند إلى مفهومي الإظهار والإخفاء في ذات الحين بطرائق مختلفة، فقد يكون الإظهار عبر إخفاء الكتلة نهائيا فنتملّك

الإحساس بالوجود عبر تحسّس حجمها وقد يكون الإظهار عبر الإخفاء الكلّي ليكون استلالا من الوجود نحو العدم للإبقاء على ما يمكن أن يوحي بإمكانات التجلّي، وبين هذا وذاك يتولّد تميّز البحث في إحكام العلاقة بين مدوّنات ومرجعيّات بصريّة مختلفة أسّست لهاته المفاهيم واستدعت الصّورة لإعادة التجلّي ماديّا وذهنيّا

Abstract

This research seeks to examine one of the conceptual and aesthetic foundations employed by a select group of contemporary artists, who have embraced shifts in aesthetic standards and technical formulations. These shifts involve redefining the relationship between the artwork, the audience, and the space through the use of various concepts such as transformation and concealment as strategies for revelation. In this study, we aim to explore the transformations occurring in the image as a dynamic field for interaction, one that traditionally provided a clear framework for direct representation and disclosure. However, over time, this framework has evolved, moving away from the literal meanings of the image and imbuing it with diverse themes. We trace these changes back to prehistoric human practices, starting with cave paintings, and progressing through murals, drawings, and architecture, culminating in the modern and contemporary periods. In these recent periods, aesthetic standards have shifted, with concealment and the emptying of form and material content becoming essential strategies for revelation. This conceptual evolution is examined through the works of Christo and the sculptor Sacha Sosno**.**

Keywords : Purity, Concealment , Symbol , Signification , Interaction , Possession, Transformation , Transient , Accidental .

*** مقدمة**

إن حديثنا عن الصّورة يقتضي التنويه بالفضاءات الذي اختلفت وتنوّعت فكان بدءا بالفضاء المادي، فكما ورد في لسان العرب لابن منضور "إن الفضاء هو المكان الواسع من الأرض ... وقد فضى المكان وأفضى إذا إتسع وخلا"[١] (ابن منظور:٢٠٠٥، ص١٩٤.) ولقد كان الإنسان منذ فجر التاريخ في تعامل وثيق مع ذلك الأخير كان بدءا مع محاولة التّعامل معه للتعايش ضمن خصائصه، ثم تحوّل الفعل المنشأ بنقل أشياء عنه ضمن بعض الرسوم على جدران الكهوف والمغاور، لتبدأ من ثم محاولة لإعادة وتأطير أشياء من هذا الأخير ، من ثم تطورت أساليب معالجة هذا الفضاء "المعاش والمحسوس" ضمن ما أوجده سائر الفنانين من طرق للتعامل معه عبر فضاء جديد هو فضاء اللوحة التشكيلية، لتصبح اللوحة كإطار لتمسرح أفكاره وهواجسه وتطلّعاته ليقتبس جزءا من الفضاء وليعاد صياغته ضمن فضاء اللوحة التشكيلة، لتصبح بالتالي اللوحة كإطار هي فضاء قد أطر جزءا من الطبيعة التي سعى الفنان إلى نقلها. و لم يقتصر هذا النوع من التأطير

[١] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥.

على اللوحة الفنية بل إن العمارة هي إطار وتأطير لحيّز الفضاء وكلاهما يتماهيان في الصياغة والفعل، إن كليهما اجتزاء لهذا الفضاء بمفهومه اللامتناهي وهذا ما يؤكده "موليم العروسي" في كتابه الفضاء والجسد "إن الحائط يخط ويقتطع الفضاء الذي يعطى لنا نحن الأحياء لنكون في الأنس والحميمية. إن طريقة الفنان والمهندس المعماري تتقاطعان هنا من حيث أن كلتاهما يحد فضاء وينشء صورة متمثّلة فيسميه ليكون مكانا لحدوث الحركة، أو يهب للكل لتتجلى فيه الحقيقة"[١] (العروسي:١٩٩٦،ص٣٦.) وبالتالي يصبح الإطار داخل الفضاء هو في تجانس مع مفهوم اللوحة ضمن سياق الإقتطاع والإجتراء من الفضاء اللامتناهي يقول دولوز وغاتري "إن الرسوم الجدارية قد سبقت اللوحة تاريخيا ومرت عبر إطار الحائط، والزجاجيات عبر إطار النافذة والموزاييك عبر إطار الأرض، إن الإطار هو السرّة التي تربط اللوحة بالنصب الذي هو إختزال لها كمثل الإطار الغوطي مع أعمدته الصغيرة وقوسه وسهمه المخرم"[٢] (دولوز: ١٩٩٨، ص١٩٩.) وهكذا إذن سواء أكان الأمر يهم الرسم أو الترسيم فإن الدلالة للإطار تبقى هي محاولة وضع التناهي ضمن اللاتناهي، ومن هذا الأساس بات الحديث عن معنى التكلس ذلك أن وثنية الشكل التي استندت إليها التشخيصية والتي قوامها محل التناهي ضمن اللامتناهي. ستمتد لتشمل حركة كل العلوم ولذلك صار دولوز إلى القول "إن الغرب خلال بنائه لحداثته أنهك نفسه من أجل تعيين حركة المتناهي ضمن اللامتناهيات واللامتناهي في الكبر واللامتناهي ضمن الحدود كما تصورها سبينوزا إضافة إلى كل اللامتناهيات التي يرفضها ليبنز.. أي وضع نظام اللامتناهي"[٣] (دولوز: ١٩٨٦،ص٣١.) إن فعل التجسيد ضمن حيز اللامتناهي وهو إطار اللوحة إنما سيستند قبل كل شيء وبالدرجة إلى العين التي ستكون المرجع ذاك "أنّ مراجع علوم الرسم انبنت على العين حتى تتجه إلى العين"[٤] (مارلوبونتي:١٩٨٤،ص١٣.) وبالتالي فإن اللوحة ضمن حيز فضاءها إنما هي نافذة لا تنفتح على العالم فحسب بل هي نافذة موضوع تتجاوز الحدود الواقعية يقول مارلوبنتي "ليس المكان الواقعي المنطقي أين تتموضع فيه الأشياء لكن الوضعية التي تصبح فيها وضعية الأشياء ممكنة"[٥] (مارلوبونتي:٢٠١٢، ٢٨١.)

وبالتالي فإن فعل التشكيل لم يعد يقتصر على اللامتناهي ضمن فعل الصياغة بل أصبح يستعاض عنه ضمن صياغة للامتناه آخر أصبح معه فعل الخلق أرفع شأنا وأنسب فعلا ضمن حيز اللامتناهي في اللوحة إنه (الخيال) وإن ذلك اللامتناهي الجديد هو ضمن حيز فضاء اللوحة المتناهي كإطار. ليتجاوز من ثمة سردية النص الحكائي، وتنفلت الصورة التشكيلية من تبعية سورة صورة السردي لكن إذا كان الخيال كمادة خام لامتناهية ألا يمكن أن تولد إرهاصات قد تسمح بأن تنفلت من العقال فتؤثر في المتلقي بصيغ مختلفة فينبلج من ثم عمق لامتناه ليصبح من ثم حوار االلامتناهيات؟

لا سيما أن الإنسان فارتباطه بالأفراد والمجموعات أحس بدوره الفاعل في المجتمع ومن ثمة تحوّل دوره عن الثانوية، وقد أحس بضرورة لاتناهي

[١] موليم العروسي - الفضاء والجسد، منشورات الرابطة ١٩٩٦ ص ٣٧

[٢] جيل دواوز فليكس غاتري- ما هي الفلسفة ترجمة مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، ١٩٩٨،ص ١٩٩.

[3] Gilles Deleuze, faucault minuit, 1986, p13.

[4] Maurice merleau ponty, l'œil et l'esp,rit, ed gallimaparis, 1984.p31.

[5] Maurice merleau ponty phenomenologie de la perception ed gallimard paris,2012 , p281

انتمائه إلى الكون وقد فرض هذا اللاتناهي ضرورة دحض الأفكار السائدة، لقد كانت الروح الجماعية كمنبع وقبس فكري منه يستقي الفنان ايحاءات أفكاره لتاتي الصورة بهذا المنحى صورة تتجاوز مستواها البسيط وتتعدى حدود التجربة العينية وتتعدى صورة السورة المسموعة، لتتحول إلى أفكار يحولها الفعل الخلاق إلى محسوسات مادية "بحيث تصبح الصورة وسيط بين الأداة والفكر لتنتهي إلى كونها تشمل التفكير المتطور. وهذه المقاربة تعتبر مركزا أساسيا للانطلاق إذ من خلالها ينظم التفكير المعرفة التي تستمد التوهم بها من اعتبارها ممارسات جمالية لما فوق الواقع لتحقيق الجمال الحسي – خاصة– أن الأمور لم تعد تقاس بالقيم التفوقية أو الموضوعات أو الأفراد كما يشير هيغل "بأن الصورة هي مجرد وهم بعيد عن التحقيق، والوهم هو التربية الخصبة التي تحقق الصورة فهو المفهوم المتغير الإنساني المنقسم بتغيره إلى تغير سائد وتغير طارئ يتحققان بين الفكرة وإمكانية تحققها أي في ما بين الفكرة وشروط التخيل التي تعترض نظم تحقيق هذه الفكرة وارتباطه بالأشكال أو ما يمكن أن توحي به"[1] (خيّاط: ١٩٩٠،ص٧٣٦.)

هكذا اذا فإن الصورة المتخيلة تبدو هامة كما أشار إلى ذلك "هيغل" بين الفكرة وإمكانيات تحققها، فيسعى الفنان من ثمة إلى استدعاء أشكال ومفاهيم جديدة يتجاوز من خلالها الصورة الحسية إنّ مختلف هاته المفاهيم هي ما سعى إلى إعادة نقلها وتبنّيها عدد هام من الفنّانين خاصّة ضمن الفترة المعاصرة أولئك الذّين سعوا إلى إعادة تمثّل وإخراج العلاقات القائمة بين الفنان والمتلقّي والفضاء والأثر الفنّي. ممارسات مختلفة دفعت بالفنّان إلى الخروج من حيّز فضاء عرضه ومعقله الكلاسيكي نحو فضاءات مفتوحة حضريّة منها وطبيعيّة فاستدرج فيها هاته الفضاءات المفتوحة واستثمرها خدمة لبنية أثر لتغدو عناصره مكوّنات حيويّة لهذا الإنشاء المبتكر. الذي استثمر خصوصيات الفن المعاصر وأسهم في تقريب المسافة والتفاعل ومواكبة مختلف الرؤى الجمالية والفنية، إذ تمّ إيلاء أهمية كبرى للإنسان وفاعليته والتأسيس لإثبات علاقات الداخل بالخارج لديه ولقد أعقبت تلك الفترة تطور الوسائل السمعية البصرية والتكنولوجية ممّا أسّس لسلطة جديدة للصورة، والذي ارتهن بمحاولة القطع مع التيارات والمدارس الفنية السابقة، مما أدّى لانفلات الفنان من عقال التجمعات الفنية والخوض في التجربة الفنية الجمعية، والتأسيس من ثم لذاتية جديدة للفنان يحقّق من خلالها حقه في الإختلاف والتفرّد من خلال رؤيته وفضاءه التشكيلي الخاصّ، فبات الفن المعاصر على هذا النحو يخوض في ثنايا المادي والإفتراضي، المرئي واللامرئي، الظاهر والباطن، وذلك من خلال منطلقات حرة ومتفردة يعبّر من خلالها الفنان عن ارهاصاته الفنية وتطلعاته الفكرية والجمالية، تكون منطلقاتها ذاتية فردية لكنها في الغالب إنسانية، تحبوها في ذلك نزعة التمرّد، لتكون إذّاك الأعمال منطوية على أبعاد مادية ضمّخت بمضامين ورسائل مفاهيمية فبات القاسم المشترك الذي يجمع جلّ أعمال هاته الفترة هي النزعة نحو التفرّد والتجديد والبحث المستمر. وعليه فقد كانت هذه المبادئ هي اللبنة التي تقوم عليها الأفكار الجمالية المعاصرة. وعلى هذا النحو فلئن حدّدت مفاهيم الفن المعاصر على أساس الجدّة والتفرد يساءل فيها الفن المعاصر الفن والفنان وإرثه التشكيلي فحقّق رجّة وقطيعة، إلا أنه بقي يستمد معظم أدواته من

[1] يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية دار الجيل، دار لسان العرب، ١٩٩٠ صفحة ٧٣٦.

الإشكاليات التي تعرّض إليها الفنانون من قبيل كسر نظام وإطار اللوحة إذ لم تعد معهم اللوحة تلك النافذة المطلة على عمق خلفي، كما أسهمت مجموع تلك الممارسات في إذكاء جذوة الفنان المعاصر نحو تعاملات جديدة مع المواد واستحضار وتوظيف مفاهيم مختلف، كالهجين، الغريب، الطريف، الرّائع، المريع،الإخفاء، الإظهار.. و إن ذلك ما يمكن أن نتبينه من خلال أعمال كل من الثنائي "كريستو" و"جون كلود" اللّذين استندا على طريقة الطمس والإخفاء، وذلك من خلال إعادة تحويل الجاهز وتحريفه عبر إكسابه ثوبا تشكيليا جديدا، أو من خلال التغييب ليغدو الفراغ مجالا حيويا محفّزا على التخيّل واالاستحضار للحاضر-الغائب.

*** في إعادة الإكساء إخفاء**

سنحاول في بداية البحث التطرّق إلى تجربة كلّ من الثنائي "كريستو" وذلك لطرافة وتفرّد التجربة لديهما ولاحتكامها على الاستمراريّة في الفعل المنشأ وتراسل المنحى الإنشائي والمفاهيمي...وُلد كل من كريستو وجان كلود، في يوم الثالث عشر من شهر جوان سنة ١٩٣٥، لكن كريستو وُلد في بلغاريا، بينما وُلدت كلود في مدينة الدار البيضاء في المغرب، ثم التقى الفنان البلغاري مع الفنانة الفرنسية في باريس في الخمسينيات، لتبدأ رحلة الحب والتشارك الفني. الذّي كانت نهايته الماديّة سنة ٢٠٠٩ بوفاة جان كلود، وليواصل بقيّة مشاريع منجزاتهما لتنتهي هاته الأخيرة بوفاته ملتحقا بزوجته بعد ١١سنة.

كان للثنائي "كريستو وجان كلود"، أسلوب يحتكم إلى قدر من الاختلاف والتميّز في التعبير الفني داخل حركة الواقعيّة الجديدة، كتغطية مبانٍ تاريخية ومعالم أثرية بمساحات ضخمة من الأقمشة، ناهيك تغليف الأشجار بأنسجة شفافة وخامات ملونة. ووضع بعض المجسمات والأشياء فوق المياه، وبين الجبال، وفي الحدائق الكبرى، ووسط أماكن حضريّة. ولتحقيق هذا وتنفيذه، كان الأمر يستلزم فترات زمنيّة طويلة من التجهيز والإعداد، وهو ما يتنعارض مع فترة العرض التي تبقى لفترة زمنيّة محدودة، ثم يتم تفكيكه، فلا يبقى منه إلاّ صور تخلّد الفعل المنشأ يأخذ الجاهز على هذا النحو صورة تشكيلية جديدة يحاور من خلالها المكان ويستفز من خلالها الجمهور، إذا أن هذا الثنائي استند إلى التغليف إذ قام بتغليف الكراسي ،المباني، القصور، الأشجار... فالثنائي إنما يبحث عن معايشة مرحلة حميمية مع الأشياء المختارة عبر الاحتضان والتغليف واحتواء الشيء وحفظهما له، ففي الحفظ إخفاء لكنّ الإخفاء يأتي على نحو مغاير إذ ان في الإخفاء معهما يتولّد ويتجلّى الإظهار فيتّحد الشكل المختار مع عنصر الحفظ المضاف، البلاستيك، القماش... ليفقد البعض من خواصه وليتّحد في وحدة الجسد اللوني والتي تاتي مستفزّة للمتلقي ضمن قيامها على ثنائييتي الاختراق وعدمه لتخلق من ثم ثنائيات ومفاهيم تشكيلية جديدة تأتي محاورة للمكان في حيّز زمني محدّد انطلاقا من قيام هذه الأعمال على مبدإ الزوال لتنبجس إذّاك مفاهيم تشكيلية جديدة يتمّ من خلالها محاورة خصائص النحت والعمارة ضمن الاختراق، السكن والمبيت من عدمه والفرجة إضافة لمساءلة ومحاورة المكان وطرح جمالية الهجين ودرجات ومستويات التلقي.

استطاع الثنائي "كريستو" من خلال حسن تخيّر التقنية والمادّة بشكل مدروس في تحقيق موازنة، وجدلية متناغمة بين البحث في التجربة وأطوارها المفاهيمية، "فالتّقنية بصفة عامة مجموع الطرق والأساليب المتعلقة

بإنجاز الاثر وهي أيضا تفرض المعرفة والممارسة"[1] (باسرون: ١٩٩٢، ص١٣.) فتأتي التقنية مساهمة في توجيه مسارات البحث المنفتحة. وبالتالي باتت تلك الأعمال المنشأة من تضافر المواد كالأقمشة والستائر الشفّافة، تمات وصل بين الشيء الحقيقي ونضيره المتخفّي من خلال ما تفرزه تلك الأخيرة من إحساسات تطبعها في الذهن، لتخلق من ثمة غرابة في الإحساس ضمن ما ينطوي عليه ذاك الأخير من ترادفات لأحاسيس مختلفة يتم الزج بها للتأسيس لبنية فضاءهما الذي يسفران به عبر سفورالمتخيل" رأيت عنده أن كل زاوية في المكان كل عمود كل نافدة، لها روح تشكل لغزا. عندها صار عندي انطباع غريب بأنني كنت أنظر إلى كل هذه الأشياء لأول مرة، وأن تركيب صورتي جاء لعين دماغي. يجب أن ينظر المرء إلى كل شيء في العالم على أنه لغز، ليس فقط الأسئلة العظيمة التي يسأل الشخص نفسه إياها على الدوام، ولكن بدلا من ذلك يجب فهم لغـــــز الأشياء التي تعتبر عامة غير ذات أهمية." [2] (دانييل: ٢٠٠١،ص٢٠٩)

صورةرقم(٠١)

صورة رقم(٠٢)

Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Trees, Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, Switzerland, 1997-1998

كريستو وجان كلود، "الأشجار المغلّفة"، مؤسسة بايلير وحديقة بيرويرر، رين، سويسرا، ١٩٩٧-١٩٩٨".

صورة رقم(٠٣)

Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Monument to Leonardo da Vinci, Piazza della Scala, Milano, Italy, 1970

كريستو وجان-كلود، النصب المغلّف لليوناردو دا فينشي، ساحة سكالا، ميلانو، إيطاليا، ١٩٧٠.

كان للثنائي التشكيلي كريستو وجان كلود، طرقاً مختلفة في التعبير الفني داخل حركة الواقعية الجديدة، كتغطية مبانٍ تاريخية ومعالم أثرية بأمتار هائلة من القماش، وكذلك تغليف الأشجار ومساحات من الجُزُرِ، بأنسجة شفافة وخامات ملونة. ووضع بعض المجسمات والأشياء

[1] PASSERON Réné, L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence, Paris, édition librairie philosophique, J.VRIN, 1992, P13.

[2] نيتل دانييل، الخيال القوي، الجنون، الإبداع والطبيعة البشرية، ترجمة سامر الأيوبي، الرياض، مكتبة العبيكان، ٢٠٠١، ص ٢٠٩.

فوق المياه، وبين الجبال، وفي الحدائق الكبرى، ووسط أماكن الطبيعة الخلابة. ولتحقيق هذا وتنفيذه، كان الأمر يستلزم سنوات طويلة من التجهيز والإعداد، ومفاوضات من أجل الحصول على الموافقات الرسمية، وميزانيات بأرقام ضخمة قد تصل إلى الملايين. والغريب أنه بعد كل هذا الجهد الفني والمادي، كان العمل يُعرض لوقت قصير محدد، ثم يتم هدمه وتفكيكه، فلا يبقى من آثاره سوى بعض التذكارات، والصور الفوتوغرافية التي التقطت أثناء فترة العرض. لنتحدّث في هذا السّياق عن الفن الزائل وامكانات استحضاره لعدد من المفاهيم المعاصرة، تلك التي يتحدّى فيها الأثر فكرة الخلود وسلطة الزمن وسطوته. فهو فن حي متحرك متغير، تتبدل أحواله ما بين العدم، والوجود المؤقت، وعدم الوجود، متحررا خارج الأطر المحددة ومتنصّلا من تلابيب المجترّ والمعتاد، كما لو أنه ينفلت بإرادته من قيود الزمان والمكان، ضمن رؤية متحرّرة منفلتة مرتحلة بين البناء والتجديد، إلى الفَناء والعدم في ارتحال فني دائم يقوم على بحث مفاهيمي يتقوّم فكرة الفن الزائل المرتحل والتقشّف اللوني الذي يقتصر في بعض الأحيان على لون واحد، كالقيمة الضوئيّة البيضاء الذي استخدم في صناعة أقمشة السياج الجاري، وسط الجبال في إحدى المناطق الأمريكية. واللون الأزرق الذي استخدم في تنفيذ العدد الهائل من المظلات، بتكوينات وتشكيلات متعددة، وكان مكان هذا العمل في اليابان. أما اللون الأصفر فتم اختياره من أجل البوابات، العمل الفني الذي وُضع في حديقة سنترال بارك في نيويورك، وكان هناك عدد هائل من هذه البوابات الصفراء أيضاً. من يطالع صور هذه الأعمال، قد يستغرب أفكارها، لكنه قد يشعر أيضاً بتأثير فني ما، وربما كان هذا الأثر أقوى عند من تعرضوا للعمل الفني بشكل مباشر، فوقفوا تحت المظلات أو إلى جوارها، وعبروا بأجسامهم خلال البوابات، أو ساروا قليلاً بمحاذاة السياج الجاري.

فعل في التشكّل يتمّ من خلال استدراج المتلقّي للتلمّس والمضاجعة والمعانقة وتحسّس الخلجات الخارجة والنابضة من العمل أثناء المصادمة والتلمس والتفاعل مع الأشكال والألوان المشكّلة من ثنايا الإخفاء، ذاك أن "كلّ واحد لا بد أن يكون في الاستماع إلى المواد والأشكال والألوان وبالخصوص إلى ذاته وإلى العالم ليكون في وضعية تؤهّله للخلق والإبداع "[1](دلورم: 1995،ص.١٦٣) مما يفرض على المتلقي أن يتعامل معها ككل ذاك أن هذه المواد هي مواد تحمل بين طيّاتها سمات التجدّد فهي ليست ثابتة. وعلى هذا الأساس تصبح هذه المواد موادا ولاّدة وهو ذات الحال الذي نتلمّسه من خلال تجربة الثنائي "كريستو" التي تختلف من حيث المقوّم المادي الموظّف وتتشابه من حيث طريقة الطّرح، ذاك "أن مادّة فن ما ليست معطا ثابتا ومكتسبة دائما فهي منذ بدايتها تحوّل وتجدّد " فالمادة تستدعي الفنان وتحمل في طياتها نداءا عميقا تفعّله في المتلقّي، فيتفاعل معها ومع الشكل الذي شكّلته، فالمواد بهذا المنحى " تحمل نداء شكليا عميقا .إن لها كثافة ولون وحبة . إنها شكل وهو ما يجعلها تستدعي و تحدّد أو تطوّر حياة الأشكال في الفن "[2] (فوسيون:١٩٧٠،ص٥٢.) وإن هذه التشكلات تفرض انبلاج للمادة في ثوبها الجديد المتمثل في الصورة بمختلف تشكّلاتها والذي يؤسّس بدوره إلى الانفتاح.

[1]DELORME LOUISE M.N, MATERIAU ET CREATIVITE AU BAUHAUS, in Recherches poïétiques Tome II, le Matériau,١٩٩٥, p.163

[2]FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F., 1970, p52.

*** جماليّة الفراغ: بحث في الإخفاء والتجلّي**

على غرار ما أمكننا أن نتبيّنه من خلال تجربة الثنائي "كريستو" الذّيْنِ اعتمدا على الاخفاء يمكن أن نحطّ الرّحال عند تجربة ثانية استندت إلى نفس المقوّمات من خلال بحث عن الإفراغ أو طمس لمعالم أو أجزاء معيّنة ليكون في الإخفاء دعوة للتفكير القسري في ممكنات الصورة المشكّلة انطلاقا من مفهوم التلاشي الذي يولّد الحضور للمكنات المتعدّدة وهو ما يمكن أن نتبيّنه من خلال التجربة النحتيّة للفنّان ساشا سوسنو (Sacha Sosnoوهو فنان ونحات فرنسي وُلد في ١٦ نوفمبر ١٩٣٠ في نيس، فرنسا. يُعتبر سوسنو من أبرز الشخصيات في عالم النحت المعاصر، حيث يمتاز بأسلوبه الفريد الذي يجمع بين التجريد والرمزية. بدأ مشواره الفني في فترة مبكرة، وعُرف بإبداعه في استخدام مواد غير تقليدية، مثل الرخام والزجاج، لخلق أعمال تعكس جماليات جديدة وتحديات فلسفية. تتناول أعماله قضايا الهوية والجمال، وتدعو المشاهدين للتفكير في المعاني العميقة وراء الأشكال الفنية. توفي ساشا سوسنو في ٨ نوفمبر ٢٠٢١، ولكن إرثه الفني لا يزال مستمرًا في التأثير على نزر هامّ من الفنّانين من خلال مختلف مفاهيمه ومواده المتناولة، ناهيك الجمهور رغم اختلافاته العمريّة...

تجربة استند فيها"ساشا سوسنو" إلى الطّمس والإظهار من خلال إخفاء أجزاء من منحوتاته، كما أنه يستند في البعض الآخر إلى تشكيل مشاهد أو شخوص وغيرها يتم نحتها لتقترب في شكلها من المنحى المعماري، إضافة لاستناده إلى نحت أعماله على محامل مختلفة يتم حفرها ثم عرضها في مناطق حضرية منها أو طبيعية لتأخذ هذه الأشكال المحفورة جسدها اللوني من خلال صورة المكان الذي احتواها، ليدفع المتلقّي في التفكّر في مخرجات الإفراغ، معلنا مركزيّة الحضور بالغياب، وقيمة الفراغ المؤطّر كمجال حيوي ومادّة تفاعليّة وعليه تأتي أعماله، كآثارا متحوّلة بتحوّل المكان وما يحتويه

صورة رقم(٠٤)

صورة رقم(٠٥)

La Tète au Carré, Sacha Sosno (2001-2002), Nice, France

الرأس المربع، ساشا سوسنو (٢٠٠١-٢٠٠٢)، نيس، فرنسا".

يعتبر الأثر الفني "La Tête au Carré" ، الذي تمّ إنشاؤه بين عامي ٢٠٠١ و٢٠٠٢ في مدينة

نيس، فرنسا. تجسيدًا للرؤية الفنية الفريدة لسوسنو، حيث يدمج بين الفلسفة، الهوية، وموضوعات الحداثة في تمثيل مبتكر لرأس الإنسان. يتناول العمل مفهوم الهوية والتفكير، حيث يمثل الرأس كرمز للوعي والتفكير الإبداعي. استند سوسنو عبر إخفاء الجزء العلوي من الرّاس عبر الاستناد إلى مكعّب يخفي معالمه ويقيّد حركته، مشيرا في ذات الحين إلى القيود التي يمكن أن تفرضها المجتمعات والثقافات على الفكر الفردي. من خلال هذا التناقض بين الشكل الدائري (الذي يمثل الطبيعة البشرية والحرية) والشكل المربع (الذي يمثل القيود)، يُبرز سوسنو الصراع الداخلي الذي يعيشه الأفراد في سعيهم لتحقيق الذات، رؤية وتوجّه فني اعتمد فيها على تصميم العمل بشكل يظهر الرأس مُحملاً على قاعدة مربعة، مما يعكس تقاطع الأفكار التقليدية مع الأفكار الحديثة، ويُظهر الشّكل المربع ذو جوانب منطقية وعقلانية، في حين أن الرأس يرمز إلى الإبداع والعواطف. إنّ هذا التجسيد النحتي الذّي أتى منشئا في منطقة حضريّة محاطة بالبناءات اتخذ لأثر نفس الخصوصيات الماديّة من خلال استخدامه وتوظيفه للرخام والخرسانة، مما يضيف ثقلًا بصريًا وملموسًا للعمل. ويُعطي الرخام شعورًا بالخلود والنبالة، بينما تُضفي الخرسانة إحساسًا بالحداثة والواقعية. هذا التباين بين المواد يُعزز الفكرة الأساسية للعمل. المنشأة من فكرة الإخفاء وما يحيل إليه من إظهار المقدّ من تحفيز المدركات الذهنيّة للمتلقّي للتبصّر في مختلف المكوّنات البصريّة، الشّكل واللون والمادّة والحجم والارتفاع ودرجات التفاعل مع الطبيعة...ومن خلال اللون المشكّل على الكتلة ومختلف التأثيرات البصريّة المنشأة، فرغم الاستناد إلى الأبيض والرمادي، إلا أن الإضاءة تلعب دورًا حيويًا في تجسيد العمل. فالإضاءة الطبيعية تُعزز التفاصيل والتباينات، مما يجعل العمل ينبض بالحياة في أوقات مختلفة من اليوم، لتغدو التأثيرات البصرية الناتجة عن هذا الأثر تفاعليّة مع العمل بشكل مختلف وفقًا لزاوية رؤيته وظروف الإضاءة....وليتحوّل معها الأثر إلى دعوة للتفكير في كيفية تأثير المجتمع على الفرد. وليُظهر العمل كيف يمكن أن يُحاصر الفكر الإبداعي في قوالب تقليدية، مُشجعًا المشاهدين على استكشاف طرق جديدة للتفكير، ليتبنى هذا الأثر رسالة وموضوعات مثل الحداثة والتغيير، مُحفزا النقاش حول أهمية التحدي والابتكار في المجتمعات المعاصرة.، ومن ثمّ الدّعوة للتأمل في تجاربهم الشخصيّة وفهمهم للجمال والهوية. يمكن للجمهور أن يشعر بالتحدي الفكري والعاطفي الذي يُثيره العمل، مما يُساهم في خلق تجربة فنية فريدة لكل فرد.. ليؤسّس الأثر على هذا النحو للرؤية المثلّثة التي ترتكز عليها تجربته والتيتقوم على "الجمال، الفكر، والحرية" والتي تنطوي تحت طائلة ثنائيتي "الإخفاء والإظهار" من خلال استخدام الرمزية والأشكال المبتكرة، في دعوة نحو التفكير في تحديات الهوية والحرية في عالم مليء بالقيود. ليظل هذا العمل تجسيدًا للابتكار والفكر العميق، مما يضمن استمرارية تأثيره على الفن والفنانين في المستقبل.إنّ هذا الطّرح هو الذي نجده يتواتر في مختلف مفاصل تجربته من خلال عمله مثلا "فينوس في الفراغ" وهو عمل فني يجسد رؤية "ساشا سوسنو" الفريدة للجمال والتواجد الإنساني في عالم معقد. يستند هذا العمل إلى الرمزية الغنية التي تتعلق بإلهة الجمال في الأساطير اليونانية، بينما يستكشف مفهوم الفراغ كحالة وجودية.يتجلى فيها فكرة أن الجمال ليس مجرد صورة، بل تجربة تتطلب وجودًا في مساحات غير مألوفة.

صورة رقم(٠٦)

Sacha SOSNO, Vénus dans le vide, Sculpture en aluminium, 2001, H. 62 L. 40 H. 30 cm

ساشا سوسنو، فينوس في الفراغ، تمثال من الألمنيوم، ٢٠٠١، الارتفاع ٦٢ سم، العرض ٤٠ سم، العمق ٣٠ سم.

يُظهر سوسنو كيف يمكن أن يوجد الجمال في أماكن غير متوقعة، وكيف أن الفراغ نفسه يمكن أن يكون جزءًا من الجمال. هذه الفلسفة تعكس تناقضات الحياة، فبينما نبحث عن المعاني والأشكال، نكتشف أن الفراغ يمكن أن يكون مليئًا بالمعاني الخفية. وقد جنح في ذلك إلى استخدام مواد متباينة، مثل الرخام، الذي يرمز إلى الخلود، والزجاج، الذي يعكس الضوء. هذه المواد تُظهر التباين بين الصلابة والشفافية، مما يعكس فكرة الوجود والتلاشي. يمكن للجمهور أن يشعر وكأن "فينوس" معلقة في الفراغ، مما يخلق انطباعًا بالخفة والعمق في آن واحد. فعل في الإنشاء الفريد كان يدعو من خلاله المتلقّين إلى التفاعل معه بشكل نشط. ليتجاوز حدوده الماديّة ليغدو تجربة وممارسة تتطلب من الجمهور التفكير في معاني الجمال والتواجد. ليغدو الإخفاء المادّي لجسد فينوس، سبيلا للتفكير فيها، وإعادة تمثّلها ذهنيّا بعمق يتجاوز مستويات حضورها الفيزيائي المشكّل، ليطرح التساءل عن امكانات قراءة والتعامل مع الفراغ من حولنا وامكانات تمثّل ممكناته الصغيرة وتفاصيله الدقيقة، لتعكس "فينوس في الفراغ" رؤية عميقة للوجود الإنساني. يتساءل فيها الفنّان عن دور الجمال في حياة الناس، ويُظهر أن الفراغ ليس غيابًا، بل يمكن أن يكون مساحة للإبداع والتفكير. في هذا العمل، إذ يتم احتضان الجمال كشيء يمكن أن يُكتشف في كل مكان، مما يشجع الأفراد على رؤية العالم من منظور جديد ليكون الأثر".فينوس في الفراغ" ليست مجرد قطعة فنية، بل هي دعوة للتفكير والتأمل. من خلال استخدام الرمزية ودفع المتلقّي للتفكّر في الشكل الغائب الحاضر، ليكون الأثر معه بمثابة تجربة فريدة تتجاوز الحدود التقليدية، لتحث الجمهور على استكشاف المعاني الخفية للجمال في حياتهم. وهو ما عهد إليه من خلال سلسلة هذا الأثر ضمن عمله Grande Vénus Rouge ، معيدا تجسيد فكرة الآلهة فينوس مع الأخذ في اعتباره أبعادًا جديدة من الجمال والثقافة. متجاوزا مفهوم الجمال التقليدي، حيث تعكس تعقيدات الهوية والجسد والأنوثة. الأبعاد الكبيرة ، ناهيك توظيف اللون الأحمر بما يحتمله من قوّة واجرأة، ليُظهر أن الجمال ليس ضعيفًا أو هشًا، بل يمكن أن يكون تجسيدًا للقوة والثقة. فجعل اللون الأحمر مرتبطا ارتباطا وثيقا بالعواطف مثل الحب والشغف، لكنه أيضًا مثل عنوانا للقوة والثورة. في العمل، فباستخدام هذا اللون قام بتعزيز رسالة جريئة حول الأنوثة ومفهوم الجندر. ليؤسّس من خلال هذا الطّرح رؤيته للجسد الأنثوي عبر أشكال وانحناءاتتتّسم بالارتباط الوثيق بالعضوية التي تُعبر عن الأنوثة. لتنفلت هاته الأشكال من مجرد التجسيدات للجمال، لتغدو تمثيلا للحركات والقصص التي ترتبط بتجربة المرأة، ارتباط يتحقّق من خلال المزاوجة والتماهي بين الجانب المفهومي والتقني، إذ يستخدم ساشا سوسنو مواد مختلفة، مثل

الراتينج أو المعادن، مما يمنح العمل شعوراً بالحداثة والابتكار. مواد يحسن تخيّرها لتعزز من التأثير البصري وتُظهر تفاصيل دقيقة، مما يدعو الجمهور إلى الاستكشاف والتفاعل مع العمل، متحدّيا من خلاله كلّ معايير وأشكال الصور النمطيّة، مسلّطا الضوء على القضايا المعاصرة المتعلقة بالأنوثة والهوية. إذ يُعيد تعريف الجمال ، مُظهراً إمكانات التحيّز للقوّة والجمال فيه بدعوة إلى التفكير في كيفية تعبيرنا عن أنفسنا في عالم يُركز غالبًا على معايير معينة، والدعوة إلى التفكير في كيفية تصوير الجمال والأنوثة في الثقافة المعاصرة. إذ يتجاوز الأثر كينونته الماديّة، كمنحوتة وأثر فني ليغدو كتمثّل مفاهيمي يثير تساؤلات حول معايير جماليّة ومفاهيميّة متعدّدة.

صورة رقم (٧)

Sacha SOSNO, Grande Vénus Rouge, Acier découpé , 3 mètres,١٩٩٥

ساشا سوسنو، فينوس الكبيرة الحمراء"، فولاذ مقصوص، ٣ أمتار، ١٩٩٥.

يستخدم "سوسنو" التسطيح والسعي لإخفاء الأحجام والجزئيات والتفاصيل ليأتي مدمجا العناصر المحيطة بعمله ليتحوّل المتلقّي إلى أحد عناصر هذا الأخير ليخلق من خلال ذلك محاورة للمكان عبر استفزازه للمتلقي ليبيت حضور هذه الأعمال حضورا ذهنيا وحسيّا وتفاعليا، يتفاعل بفضلها الفنان والمتلقي مع مختلف المواد الموظّفة وذلك ضمن حلقات تفاعلية تنطلق من الذات نحو الموضوع من خلالها يتم إيلاء أهمية للمتفرّج وإعادة النظر في علاقته بالأثر ودرجات التفاعل ومناهج البناء وطرق الإنشاء، فباتت هذه الأعمال تحفّز المتلقي وتثير انتباهه الحسّي والذهني. فلم يعد العمل الفني يتطلب من المتلقي إلماما معرفيا هاما بقدر ما يتطلب منه ويحفّز فيه انتباهه الحسي ليؤكّد على المعاينة والتفاعل بين ثنائيتي الأثر والمتلقي عبر حلقة الوصل المتمثلة في الفنان الذي بات دائم التوق نحو التجديد وكسر الحدود والخروج من إطار فضاءات العرض المغلقة والاعتيادية نحو فضاءات هجينة، ليحطّ الرحال أيضا في الشوارع والساحات العامة مما أسّس لعلاقة جديدة بين المتلقي والأثر من خلال الأشكال الفنية المختلفة ، فأضحى الفنان المعاصر بهذا المستوى دائم التوق نحو شراكة جديدة بين الأثر والمتلقي والمحيط عبر جميع مكوّناته وعناصره، فأصبح الأثر المناط بعهدته على هذا النحو يقدّم مختلف أشكال الواقع ولا يقدّم حلولا أو حقائق، إذ ارتبط الفن بفضلها بالحياة اليومية وأضحى خلود الأثر من المسائل الثانوية بما أننا بتنا نتحدث عن الزوال كفعل مقصود من قبل الفنان ذاك هو الشأن من خلال أعمال كل من "كريستو وجان كلو"د، إن ذلك ما تقتضيه بدورها الممارسة التشكيلية فلا يبقى من الأثر في بعض الأحيان إلا ما تم تسجيله عن طريق الوسائل السمعية البصرية ، وعلى هذا النحو فإن جودة الأعمال وفرادتها لا تقاس من خلال قدرتها على إثارة أحاسيسنا فقط، بل عبر قدرتها على مساءلة العمل الفني واختيارات الفنان وفضاءات العرض، التي تفضي إلى إشكال التواصل بين مختلف الجهات والمتلقين بصنوفهم المختلفة، والتي من شأنها أن تؤسّس لثقافة تشاركية تفاعلية جديدة، تستند إلى

الخيال والذاكرة، فهذا الفعل التشكيلي الحرّ قد يكون موسوما في بعض الأحيان بمؤثرات الذاكرة، المتخمّرة في اللاّوعي الباطن، ليكون البحث عن مقاربات مشابهة هو الرّهان، "إذ الخيال هو الذي يحرّك الصّور العقلية ويحوّلها، ذاك أن لحظة من التفكير ستدلّنا على وجود بعض الفروق بين الصّور التي تتولّد من الإدراكات السّابقة التي يتم تذكّرها، وبين الصّور التي تتولّد من المشاعر داخل الجسد أي صور الرغبة. " فخيال الشخص أو الطيف، وصورة تمثال الشيء في المرآة، وما تشبّه لك في اليقظة والمنام من صور، والخيال أيضا والتوهّم، وهو يدلّ في اصطلاحنا على الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها، ونحن نسمي ذلك تخيّلا، وله نوعان أحدهما تمثيلي والآخر مبدع. "[1] (صليبا: ١٩٨٢،ص٥٤) وكما ورد في معجم لسان العرب لابن منظور أن الخيال هو " خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى جلّ نفسه فيرى أنه صيد، فينقض عليه ولا يجد شيئا، وهو خاطف ظلّه. وتخيّل الشيء له أي تشبّه."[2] (ابن منظور: ٢٠٠٥،ص٢١٠.) وهو ذات الحال مع النحّات المفاهيمي سوسنو الذي يدعو المتلقّي إلى قدر من التفكّر في الأشياء والموجودات، من خلال تغييب شكل والإبقاء على الفراغ لإعادة تمثّله. وعلى هذا الأساس أمكن التمييز بين الخيال من أنه التباس شيء أصلي من منطلق الإعادة لنضيره عبر ما يعكسه من فعل تشابه أو إعادة، والتخيّل هو عملية تواشجيّة لدى المبدع حيث أنه في العملية الإنشائية للعمل التشكيلي يتوجّه كلاهما نحو المرحلة الإبداعية ضمن ما يقتضيه ذاك الأخير من إنشاء وتذوّق واستبطان معانيه. لتحوي العملية الإبداعية التخيل (الفانتازيا) الذي وجدنا بوادره مع الفنانة والذي قام بتحفيزها بطريقة فعّالة نحو الخيال الإرادي. "فالفنتازيا" كما أشار إليها "فرويد" "هي تشبّه الأحلام في كونها محاولات لإشباع الرغبات وهي أيضا تقوم وإلى حدّ كبير على أساس الانطباعات الخاصة المتبقية من خبرات الطفولة، وهي أيضا تشبّه الأحلام في كونها تستفيد من انخفاض قبضة الرقابة على الوعي. وإذا فحصنا البنية الخاصة للفنتازيا فسوف ندرك الطريقة التي امتزج من خلالها تفكير تحقيق الرغبة والهدف، والذي يكون نشيطا خلال الإنتاج للتخيلات (الفنتازيا) مع المادة أو الشكل الذي أنتج من خلالها وأيضا كيف أن تفكير تحقيق الرغبة هذا قد أعاد تنظيم التّخييلات وشكّلها بطريقة جديدة"[3](غسطنطين:١٩٩٧، ص.١٢٧) ونحن نطلق اليوم لفظ (فنتازيا) على كل تخيّل وهمي متحرر من قيود العقل، أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول" [4] (غسطنطين:١٩٩٧،ص ١٢٧.). وبالتالي من خلال ما سبق أمكن لنا أن نتبين العلاقات التواشجيّة القائمة بين الأقطاب الأربعة الفنان الأثر، المتلقّي، وفضاء العرض، إذ يتأسّس العمل على اختمار فتخمّر ذهني، ينساق فيه الفنان يسوقنا عبره لمهادنة صياغات تشكيلية "لعبيّة" مختلفة وعلى هذا النحو فقد بات الفن المعاصر متنصّلا من كل الثوابت والتقاليد الأكاديمية أو التيارات والحركات الفنية وذلك نحو تأسيس رؤية جديدة على نحو من التفرّد والجدّة.

*** النتائج النهائيّة للدراسة والتوصيات**

ما يمكن أن نستنتجه من خلال هاته الدّراسة هو التحوّل في المعايير الفنيّة التي احتضنها الفن المعاصر، والتي

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللّبناني، بيروت- لبنان، ١٩٨٢ ، ، ص٥٤.
[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥. ص٢١٠.
[3] ستانيسلافكي غسطنطين، إعداد الممثل، ترجمة شريف شاكر، القاهرة - الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧،ص١٢٧
[4] نفس المرجع ، ص ١٦٨

قامت على – تغيّر بنية العلاقة بين الأثر الفني والمتلقّي – تحوّل طرق العرق واستدعاء الفضاء ليغدو كمؤثّث ومنشئ فعلي للعمليّة الابداعيّة بما يحتويه من متغيّرات صدفويّة أو مقصودة – إدخال الهجين والغريب والطّريف لبنية الأثر الفنّي – احتكام قيمة الأثر الفني لما يمكن أن يمنحه إيّاه الفنّان، إذ قد يتغيّر الصناعي والاستعمالي إلى أثر فني وفق طريقة الفنانة وتشريعه له – الابتعاد عن الكثرة والتعقيد نحو البساطة وقوّة البلاغة وامكانات التأويل – استغلال الإخفاء والإظهار كمفاهيم جوهريّة لإعادة صياغة الأثر وهو ذات الحال في هاته الدّراسة...لكن رغم مختلف التحوّلات يجب حسن توظيف مختلف هاته المفاهيم والمعايير الجماليّة، حتى لا ينحدر الأثر الفني نحو سياقات الابتذال والاستسهال والانجراف وراء سيل السّهل الذي قد يجعل الفنان يفقد هويّته الإبداعيّة والفنيّة فتتحوّل منجزاته إلى أشكال وتعابير لحضويّة.

*** خاتمة**

إنّ التجربة الفنيّة لكلّ من الثنائي "كريستو" والنحّات "ساشاسوسنو" تدفعنا إلى التفكير في التمفصلات القائمة بين الفن واللاّفن، انطلاقا من استعمال الصّناعي والجاهز وتطويعه ليغدو أثرا فنيّا أو من خلال فعل التغييب لصورة الأثر عبر توليد الفراغ واستحضاره...فعل في التحوّل الناشئ يدفنا بدوره إلى إحكام التبصّر في مختلف العلاقات بين طرق وأشكال تمثّل الصّورة، لينفلت البحث في امكانات تشكّله وتحسّسنا له عودا على شذرات تمثّله منذ الإنسان البدائي وتحسّسه للعالم رسما وحفرا للعالم لإعادة رؤيته وتخيّله له وصولا إلى محاولة إحكامة لمختلف العلاقات ضمن الفترة الحديثة وكسره للمعايير الجماليّة التقليديّة ضمن الفترة المعاصرة التي استدعت واستجلبت كلّ أشكال الفنون، وهو ما أسّس لإمكانات ولادات جديدة تقوم على واقع الحضور انطلاقا من الاختفاء للبنية الماديّة نحو ارتسام وتشكّل نضيرها المتخيّلة...

*** المراجع**

اولاً–المراجع العربيّة

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر– بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥.

جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللّبناني، بيروت– لبنان، 1982.

جيل دواوز فليكس غاتري– ما هي الفلسفة ترجمة مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي.1998.

ستانيسلافكي غسطنطين، إعداد الممثل، ترجمة شريف شاكر، القاهرة – الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٧.

موليم العروسي – الفضاء والجسد، منشورات الرابطة ١٩٩٦.

نيتل دانييل، الخيال القوي، الجنون، الإبداع والطبيعة البشرية، ترجمة سامر الأيوبي، الرياض، مكتبة العبيكان،٢٠٠١.

يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية دار الجيل، دار لسان العرب ،١٩٩٠.

ثانياً–المراجع الاجنبية

DELORME LOUISE M.N, MATERIAU ET CREATIVITE AU BAUHAUS, in Recherches poïétiques Tome II, le Matériau.١٩٩٥.

Deleuze GILLes faucault Éditions du Minuit Avril ,1984.

FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F. 1970.

Maurice merleau ponty l’œil et l’esprit ed gallimard ,paris 1984.

Maurice merleau ponty phenomenologie de la perception ed gallimard paris,2012 .

PASSERON Réné, L’oeuvre picturale et les fonctions de l’apparence, Paris, édition librairie philosophique, J.VRIN, 1992.