Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

Journal of University Studies for Inclusive Research

Vol.2, Issue 27 (2024), 13090- 13124

USRIJ Pvt. Ltd

مادية ومكانية الصورة الفوتوغرافية في التنصيبات الفنية: الإشكاليات والرهانات

غادة بوزقندة، دكتوراه فنون ووساطه

المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس – جامعة صفاقس – تونس

البريد الاكتروني: ghada.bouzguenda.art@gmail.com

ملخص البحث: توجه التصوير الفوتوغرافي كوسيط متطور ومتحور نحو التحرر من تبعيته الكلية لإنتاج مجرد صور، وذلك انطلاقا من تكثيف التساؤلات حول الطبيعة الدلالية للصور التي ينتجها، والاستفسار عن سبب انحصار دورها حول الوظيفة الدلالية. ونتيجة لهذا التحرر تركت الصورة الفوتوغرافية جدران المعارض وانتصبت في الأمكنة والفضاءات مرتكزة على الصور كمادة تتفاعل مع العناصر المكانية أكثر من قيمتها التمثيلية. ومن خلال المراوحة بين تحليل مرجعيات نظرية وأعمال فنية معاصرة، نطرح من خلال هذا البحث جملة من التساؤلات حول علاقات ديناميكية تُنسج بين الصور الفوتوغرافية والتنصيبات الفنية في علاقة بالمادة التشكيلية والبعد المكاني للصورة الفوتوغرافية ورهانات هذه العلاقة.

الكلمات المفاتيح: الصورة الفوتوغرافية، المادة، التنصيبة، المكان

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

Abstract

Photography as a sophisticated and centralized medium is geared towards freeing from its total dependence to produce mere images, from the intensification of questions about the semantic nature of the images it produces, and to inquiring why its role is confined to the semantic function. As a result of this emancipation, the photograph left the walls of exhibitions and erected in places and spaces based on images as material that interacts more with the spatial elements than with their representative value. Through the analysis of theoretical references and contemporary art work, we ask a number of questions about dynamic relationships that are woven between photographs and artefacts in relation to the visual material and the spatial dimension of the photograph in the context of installation and dimensionality.

Keywords: Photograph, material, installation, location

مقدمة:

تميز تاريخ المجتمعات عبر العصور بتحولات جذرية وتغيرات ثقافية، وقد تبعها تغير في طريقة تجسيد الهواجس الإنسانية، متوافقة في ذلك مع الاحداث بكل متغيراتها، مأثرة في اهتماماته وتطلعاته. وانطلاقا من تأثر الانسان بالأحداث بكل مستجداتها، ومن خلال تغير تصوراته، وتحول متطلباته حسب الأوضاع والسياقات التي يعيشها، تتكشف الرغبة القوية في استحداث أشكال تعبيرية جديدة، تستجيب إلى تطلعاته وتلبي توقه إلى إظهار اختلاجاته النفسية من أهواء، وآراء، وعواطف، وانفعالات، ومن بينها الاشكال التعبيرية الفنية بمختلف طرقها. وكانت من بين أبرز وسائل إظهار تلك الاختلاجات اللوحة الفنية، التي مثلت مرآة للشعوب بكل ما تحيله من إشكاليات معاصرة. إلا أن التطور العلمي الذي طرأ منذ بداية القرن العشرين قد كان له الدور الكبير في نشأة أساليب تشكيلية جديدة، لعل أهمها وأبرزها هو تقدم فن التصوير الفوتوغرافي كشكل تعبيري، تولى مهمة توثيق تلك الاختلاجات والإدراكات والمكتسبات وحتى الخبرات. وبما

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

أن مجال التصوير الفوتوغرافي أثبت قدرة تسجيلية لكل المجالات الحياتية، كان للمجال الفني المعاصر قسط وفير من الانتفاع من آخر المستجدات التقنية وتوظيفها في شتى المجالات التشكيلية.

نشأت علاقات جديدة بين المجال التشكيلي المعاصر ومجال التصوير الفوتوغرافي، وقد نتج عن هذا التواشج تحول مجال التصوير الفوتوغرافي من الوظيفة التوثيقية إلى الوظيفة الإنشائية ليكون بمثابة ترجمة للمتطلبات الجمالية المتطورة، وذلك من خلال استخدامه كمادة أولية توفر مجالا بصريا مفتوحا، وقادرا على إثراء بنية العمل الفني والانفتاح على ممكنات تعبيرية وإنتاج أبعاد جمالية جديدة. وبذلك اتصل الفنان المعاصر بعالم الصورة الفوتوغرافية ليحولها إلى مادة خام يشكلها حسب رؤيته وتصوراته الفنية.

مشكلة البحث:

ساهم التطور الصناعي والتكنولوجي الذي ميز القرن العشرين في تطوير أساليب التشكيل الفني، كما ساهم بشكل كبير في اجتياح مجال التصوير الفوتوغرافي الحقل الفني المعاصر ليخلق أنواعا جديدة من التعابير. ونتج عن هذا التزاوج بين العلمي والفني بناء آفاق تعبيرية رحبة مكنت من إنتاج معارف متجددة قابلة للنشر والتعميم. وتتبنى هذه الدراسة تحليل فن التصوير الفوتوغرافي كأداة تعبيرية خلاقة، لها تأثير واضح في تغيير المخرجات الفنية المعاصرة وفي تحريرها من المقننات التعبيرية، وعليه تتشكل مشكلة البحث من تجلي تحولات جوهرية في الكثير من الأعمال الفنية المعاصرة على غرار التنصيبة الفنية إثر استغلالها التصوير الفوتوغرافي لغايات تشكيلية خصبة، ومن بين هذه التحولات تحول الصورة الفوتوغرافية إلى مادة تشكيلية تتفاعل مع المعطيات المكانية في التنصيبات الفنية المعاصرة. تتجلى لنا المشكلة من خلال طرح جملة من التساؤلات الجوهرية:

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

- كيف ساهم تحول الصورة الفوتوغرافية إلى مادة تشكيلية مكانية تم توظيفها في إنشاء أعمال فنية تركيبية مع مطلع القرن العشرين؟
- كيف للصورة الفوتوغرافية أن تتفاعل مع المكان وحيثياته فتغدوا حجما يتجاوز فكرة التسطيح والتعليق في مكان محايد مثل المعرض لتصبح خامة تعبيرية لها مادة وشكل وملمس وأبعاد يمكن تنصيبه في المكان ويتحاور معه؟
- هل ان الاصورة إذا ما أصبح لها شكل مادي وتشكلت كعنصر محسوس وملموس وكغرض يتفاعل مع المعطيات المكانية أكثر منها كموضوع، هل مازالت صورة؟
- ماهي رهانات هذه التحولات من خلال قراءة في تنصيبات فنية معاصرة؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في التعريف بالأدوات التعبيرية الجديدة كالصورة الفوتوغرافية، وضع اشكالية تحررها من الانماط التعبيرية التقليدية على محك الدرس والتحليل واستجلاء دورها في بناء خطاب بصري متجدد واستبيان الترابط بين مجال الصورة الفوتوغرافية والفن التشكيلي المعاصر.

أهداف البحث:

تهدف الدراسة إلى استبانة التغيرات الجذرية التي حصلت بالمجال الفني منذ بداية القرن العشرين، من خلال تتبع الصلة بين الفن المعاصر والصورة الفوتوغرافية، واستبيان اللغة البصرية للصورة الفنية بكل عناصرها ومكوناتها عندما تتحد مع التكنولوجيات الحديثة.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

حدود البحث:

يتحدد البحث في دراسة نماذج لتنصيبات فنية، تمثل تشابك الفعل الفني مع التصوير الفوتوغرافي، انطلاقا من حقبة ما بعد الحداثة (1970)، وصولا إلى الفترة المعاصرة، كما يتشكل البحث من خلال دراسة مختلف التحولات التي طرأت خلال التدخل بين الصورة الفوتوغرافية والأشكال الفنية المعاصرة.

إطار البحث:

شهد ميدان صناعة الصورة الفوتوغرافية تطورا مطردا على المستوى التقني والتكنولوجي، وهو ما ساهم في تشعب استغلالها في ميادين شتى، لتكون رائدة الوظيفة التسجيلية للوقائع والأحداث، ولتكون كذلك وسيلة تشكيلية في مجال الفنون البصرية. وقد تذبذبت الآراء بين مؤيد لدخول التصوير الفوتوغرافي ميدان الفن ورافض له، ولكن الأكيد أن هذا المجال قد صُنف وعُرف من قبل الفيلسوف إيتيان سورويو[1] منذ سنة 1969 ليؤكد أنه جزء من الفنون البصرية وليقع إدراجه كواحد من أهم شعب العلوم الاكاديمية التي تدرس في الجامعات. ولكن لم يتحول استغلال التصوير الفوتوغرافي لغايات تشكيلية منذ دخوله إلى عالم الفن بصفة مباشرة، بل كان ذا غايات توثيقية في بادئ الأمر أكثر منها تشكيلية، ففي سنة 1968 استغل كل من الفنانين ريشارد لونق ودنيس أبنهايم وسول لويت وميشال هايزر معرض دوان بمدينة نويويورك من أجل عرض صور فوتوغرافية توثيقية لأعمالهم الفنية التي أنجزوها في البرية "فن الأرض"، وبذلك مثلت الصور

[1] « Image : Représentation graphique d'une personne ou une chose, dans un des arts plastique (peinture, sculpture… (…) Plus étroitement dans les arts de l'estame, de la gravure, de l'imprimerie…(et aujourd'hui de la photographie), l'image est une représentation figurative d'une personne, une chose, une scène…tirée sur papier en un certain nombre d'exemplaire. »
Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, Press Univ,France, Paris, 1999.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

في المعرض شواهدا لأعمالهم في الموقع، تخلد الأثر الفني الزائل وتحفظ الذاكرة المكانية في شكل صور داخل قاعات المعرض.

خولت عدسة الآلة الفوتوغرافية التوصل إلى مجال بصري واسع، مما أدى إلى استغلالها كنظام متجدد ومتطور يستخدم عناصر بصرية لإنتاج لغة مرئية منذ بدايات القرن الماضي، كما كانت بمثابة فرصة جريئة استغلها الفنانون لاستكشاف الطاقة الإبداعية الكامنة في توظيفها. وقد أثبت التاريخ استفادة كل من الفن المفاهيمي وفن الأداء وفن الحدثية، فن الجسد، الفن الجماهيري، فن الأرض، من التصوير الفوتوغرافي، ذلك أن طبيعة العمل الفني لهذه التيارات الفنية موصولة بزمنية محددة، فهي أعمال زائلة رصدتها عدسة الآلة الفوتوغرافية وخلدت اللحظات الفنية إلى الأبد.

أكد المسار التشكيلي لمختلف التيارات السابق ذكرها اهتماما قويا بالتصوير الفوتوغرافي كوسيلة توثيقية لأهم اللحظات الإبداعية الزائلة أكثر من مشاركتها في إنتاج أعمال تشكيلية، ولكن الأكيد تأثر هذه التوجهات الفنية بتيار الدادائية الذي نبه منذ سنة 1920 لأهمية وقيمة الجمع بين مختلف الوسائط التعبيرية. ويتجلى التأثر الكبير لمختلف التيارات بتيار الدادئية من خلال كسر منطق التخصص في مجال الفنون بأي صفة كانت، وهو ما جعل مجال الفنون خصبا ومتفتحا على ممكنات تعبيرية لا حصر لها.

تحول مجال التصوير الفوتوغرافي إلى مجال حيوي قيد الاكتشاف والتطوير المستمر، استفاد منه المجال التشكيلي، فساهم في توسيع دائرة الإبداع. كما تطور استغلال التصوير الفوتوغرافي في الحقل الفني من الوظيفة التوثيقية إلى الوظيفة الإنشائية، حيث تحول هذا الأخير إلى مادة أولية وخامة تتشكل في المكان أثناء بناء وإنشاء العمل الفني وليصبح جزء من العملية الإبداعية. نكتشف هذا التحول للتصوير الفوتوغرافي من البعد التوثيقي إلى البعد الإنشائي عند الطلائعيين مع بداية القرن العشرين، فخلال المعرض الذي نظمه

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

بيتر بينل "التصوير الفوتوغرافي في النحت"[2] الذي أقيم سنة 1970 في مدينة موما بالولايات المتحدة الامريكية، قدم الفنان ميشال كورسي كومة من المكعبات بأحجام مختلفة مغلفة بصور فوتوغرافية لعصافير تطير، وصورا لسحب وأمواج موزعة بطريقة عشوائية على أسطح المكعبات (صورة عدد 1). وقد مثل مجموع المكعبات صرحا مكانيا مفتوحا، فتراكمت على أرضية المعرض مما أعطا انطباعا بأنها لعبة تركيبية للأطفال، وبالتالي هي قابلة للتفاعل والتحوير والتغيير من طرف الزائر. تعمد الفنان قلب موازين الصورة الفوتوغرافية وما تؤمنه من تسطيح وكسر الإطار الذهبي الذي لطالما حددها لتلتحق بمجالات فنية أخرى مثل النحت والتنصيب، ولتصبح مادة يشكلها الفنان حسب تمشي تشكيلي فريد يجمع بين عالم الصورة وعالم المادة بكل تفاعلاتها.

[2] "PHOTOGRAPHY INTO SCULPTURE, the first comprehensive survey of photographically formed images used in a sculptural or fully dimensional manner, will be on view at The Museum of Modern Art from April 8 through July 5. The exhibition includes more than 50 recent works created by 23 American and Canadian artists."
Peter Bunnell, "Photography into Sculpture," Museum of Modern Art Member's Newsletter, Spring 1970): n.p. Collection of Peter C. Bunnell.
تمت دراسة ومحاورة العديد من الفنانين الذين شاركوا في هذا المعرض من خلال كتاب ماري ستارتسر الذي ضم الأعمال الفنية من منحوتات وتنصيبات لهؤلاء الفنانين الذين اشتركوا في استغلال كل من مادية ومكانية الصورة الفوتوغرافية من خلال أعمالهم الفنية.
Mary Statzer, The photographic object, University of California Press, Oakland, California, 2016

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

صورة عدد 1 - ميشال كورسي، تنصيبة فوتوغرافية، الأغراض الفوتوغرافية

معرض ماوم، الولايات المتحدة الامريكية، 1970

مثل التلاقح بين مجالات فنية مختلفة بمثابة تحديات معاصرة لإمكانية تجانس والتقاء الوسائط التعبيرية عوض التفريق بينها. نواصل في هذا الطرح دراسة حوار بين عديد الأعمال الفنية المعاصرة خلال الحقبتين الأخيرتين، المهتمة بمادية ومكانية الصور الفوتوغرافية، كما نكتشف خلال هذه الدراسة القيمة المفاهيمية والجمالية التي يحملها هذا الوسيط، ذلك أن الحاجة الجمالية مثلما عبر عنها إيتيان سوريو في كتابه " الجمالية عبر العصور" تتطور مع الزمن وتتغير معها لا محالة الفنون وأشكال وأدوات التعبير عبر الزمن.

مادية الصورة

مع التطور المطرد لمجال التصوير الفوتوغرافي ومع تكثف استغلال الصورة بشكلها الرقمي في وسائل الإعلام وفضاءات التواصل الافتراضي بشتى أنواعه، فرضت الصورة في شكلها الرقمي وجودها على شاشات كل الوسائط المتاحة، مما حتم سيطرتها على العالم الافتراضي لما أثبتته من جدارة في التواصل

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

من خلالها والتفاعل معها وقدرة على مشاركتها بشكل واسع وتعميمها بسرعة هائلة، انطلاقا من اختزال الأمكنة والأزمنة[3]. كما كان للمجال الفني حضه من هذا الاجتياح الرقمي لينتصب منذ سنوات الستينات – الفن الرقمي – كتوجه فني اشتغل على المادة التشكيلية الافتراضية المرئية أكثر منها الحسية.

وفي اتجاه عكسي تقدم هذه الدراسة توجها نحو دراسة الصورة الفوتوغرافية في تشكلاتها المادية وتفاعلات الحقيقية أكثر منها الافتراضية. كما تفتح هذه الدراسة مقاربة للصورة الفوتوغرافية كمادة أولية وكخامة لها خصائصها وتفاعلاتها المكانية في العمل الفني وبالتحديد في التنصيبة الفنية. ومن خلال التركيز على البعد المادي للصورة الفوتوغرافية نكتشف الأبعاد التشكيلية لهذه المادة لما تقدمه من قيم شكلية ولونية وملمسيه. فهذه الخامة الجديدة في ميدان الفن تتحول إلى مثير إبداعي لما تفتحه من خاصيات بصرية جديدة وثرية. فمن خلال اعتبار الصورة الفوتوغرافية مادة وخامة أولية تتشكل حسب اختيارات فنية خاصة بمنشئها، يصبح التدارس في كيفية تشكل واستقرار ما تمثله على مسطح ثنائي أو ثلاثي الأبعاد او على شكل ما واكتساب ماديتها من خلال تجسدها على حامل محسوس وملموس (قماشة، ورق، بلور، خشب..)، وعندها يمكن التواصل معها ماديا وتفعيل علاقتها بالسطح والمساحة والمكان، "فالصورة الفوتوغرافية توجد داخل حاملها، فهي جزء لا يتجزأ منه... فكل ما يحدد خصائص الصورة الفوتوغرافية –كقدرة طباعتها مثلا بمقاسات مختلفة على محامل مختلفة – يؤكد العلاقة المادية مع حاملها الخاص بها." [4]

[3] Vlachou, S.; Panagopoulos, M. The Arc de Triomphe, wrapped: Measuring Public Installation Art Engagement and Popularity through Social Media Data Analysis. Info., 2022, 9, 41.

[4] Rosalind Krauss, Le Photographique : pour une Théorie des Écarts. Histoire et théorie de la photographie. Paris, Macula, 1990.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

تتخذ كل من العناصر التالية: الحامل، المواد، والمقاسات للصورة المطبوعة أولوية بالغة في تشكيل الأعمال الفنية التنصيبية المعاصرة التي سنقوم بدراستها في هذا البحث، ذلك أنه "بالإمكان استعمال الصورة الفوتوغرافية لا لخاصياتها الإستنساخية التي نعرفها، ولا بسبب سطحها الاملس (الورقي) الذي يميزها في أغلب الأحيان، وإنما بغية إعطائها خاصية مميزة وفريدة كأن تكون نموذجا وحيدا غير قابل للاستنساخ"[5]. يؤكد والتر بنيامين من خلال هذه المقولة على مدى أهمية الهالة Aura التي تميز العمل الفني، كما يثبت فرادة العمل الفني ويؤكد على أن الصورة الفوتوغرافية رغم الخاصية الإستنساخية التي تميزها إلا أنها طاقة إبداعية فريدة إذا ما تحولت إلى مادة تشكيلية. هكذا يصبح اختيار الصورة الفوتوغرافية كمادة تشكيلية يرتكزعليها تكوين العمل الفني وتشكيله، ليحتل الغرض المصور وما تمثله الصورة درجة ثانوية امام خاصيات ماديتها اللمسية والحسية، ذلك أنه"هناك سمة أخرى من سمات العصر وهي الكشف عن خامات جديدة لم توجد من قبل، وهذه الخامات الجديدة جاءت نتيجة النهضة التكنولوجية الكبيرة، ساعدت في استنباط أشكال وهيئات فنية جديدة "[6]. تمثل الصورة الفوتوغرافية بهذه الطريقة خامة من الخامات الجديدة في الحقل التشكيلي، يتطلب دخولها في خضم اللغة التشكيلية تغيرا جوهريا في تحديد العلاقة مع الموضوع المصور بناء على رصيد من الصور "صور مطبوعة "عوض "صور الشاشة"، كما أن تراكم الصور الافتراضية أدى إلى لا مادية الصورة، لذلك ارتكزت هذه الدراسة على حاجة إلى الابتعاد عن الشاشة والتوجه نحو الصورة الورقية والانتباه إلى عملية تشكلها وتحولها من شكل افتراضي إلى مادي. يؤكد رولان بارث في كتاب la chambre claire» [7] على هذه القيمة المادية للصورة عندما يصرح بأن "المرجع مقيد لا محالة بالصورة الفوتوغرافية مهاما كانت النتيجة الموضوعة قيد النظر فإن الصورة غير مرئية، فنحن لا نراها." أي أننا ننتبه

[5] Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, rédigé en 1935 et publié en 1955.
[6] محمود البسيونى ":الفن في القرن العشرين, "الهيئة المصرية العامة للكتاب ,القاهرة,2001.
[7]Roland Barthes. La Chambre Claire, Gallimard,1980.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

إلى رمزية الصورة أكثر من الصورة في حد ذاتها وتشكلها كمادة. يؤيد ريجيس ديراد هذا الموقف عندما يقر بـ «أن الصور المرئية على الشاشات أصبحت أقل مادية وهو ما أدى إلى تغير العلاقات المكانية والحسية معها. » [8]

منذ بداية سنوات السبعينات بدأ الفنانون بالتساؤل حول الصورة الفوتوغرافية وكيفية تحويلها إلى مادة وخامة تشكيلية وتحويل مكانها من جدران صالات العرض إلى الأماكن والفضاءات[9] في شكل تنصيبات مثلا، وهنا يقر دومينيي باكي سنة 1990 "باستثناء بعض أعمال فنانين من فرنسا مثل كريستسان بولتانسكي وألين فليش وأنات ميساجر وهولجر تروست، فإننا سنكتشف بأن التنصيبة تقتصر في أغلب الأحيان على تموضع في المكان، مبالغة في تقدير قيمة عرض الصور الفوتوغرافية، ولا نجد ابتكارا لفضاء أو لحجم فوتوغرافي متميز."[10]

تثبت التنصيبة الفنية الفوتوغرافية "الأحاسيسُ المتحجرةُ" (صورة عدد 2) للفنانة الفرنسية أنوك كروثف ما أكد عليه دومينيك باكي من أهمية التركيز على خلق حجم فوتوغرافي، وتترجم فعليا مقولته وتحول الصورة الفوتوغرافية إلى حجم ثلاثي الأبعاد، يقدم عملها الفني صورا فوتوغرافية تمثل مشاهد طبيعية مطبوعة على بلاستيك «latex» معلقة على جدار المعرض بقناع وبخيط الأوكسيجين الطبي، كما تتخذ صور الطبيعة المطبوعة على مادة البلاستيك شكلا مطويا متدليا من الفوق حيث ثبتت بخيط القناع. تقترح الفنانة من خلال هذا العمل مستويات مختلفة من الإدراك، فقد تعمدت عدم الحياد عن البعد الدلالي في الصورة ذلك

[8] Régis Durand, Habiter l'image, Essais sur la photographie, 1994.

[9] "الفنان الذي يبحث عن الوسائل التشكيلية ليعبر عن الأشياء المبهمة لديه لا يستطيع أن يلجأ إلى الأشكال والرّموز والتركيبات التعبيرية نفسها التي استفذت معناها وفقدت سحرها بسبب شيوعها المفرط واستعمالاتها المتكرّرة، عليه أن يجد تركيبات جديدة والمفردات التشكيليّة التي تملك تأثيرا جديدا أو مباشرا ومرادفا في الأهمية لما يريد أن يقوله".
ناثان نويلر، حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1992، ص. 232

[10] Dominique Bacqué, La Photographie plasticienne. Un art paradoxal, Paris, Éditions du Regard, 1998

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

أنه مؤشر عن وجود مشهد لطبيعة من أشجار وارض خصبة، وهو ما يؤكد ارتباط الفنانة بالتمثيلية في الصورة الفوتوغرافية والتزامها بتقديم موضوع ما. ولكن في المقابل تجاوزت الصورة حدودها الإطارية، بل ألغتها تماما لتعوضها بخيط القناع الطبي في دلالة مجازية بأن هذا الخيط سيمد الصورة بالأكسيجين ويسعفها من السقوط. انزاحت الصورعن التأطير مؤكدة بذلك سيادة علاقة جديدة بين الصورة –الغرض – وذلك على حساب الواقعية التي في المشهد، والتي من المفترض ان تلتزم بها. يعتبر هذا الانزلاق للصورة ترجمةً لرفض التسطيح الذي تؤمنه الصور وتأكيدا على توقها للالتحاق بالفضاء الثلاثي الأبعاد.

صورة عدد 2 - أنوك كروثف، الأحاسيسُ المتحجرةُ، (الطباعة النافثة للحبر على اللاتكس، قناع الأكسجين، أنابيب الأكسجين) متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث، 2017

إن هذا الانزلاق خارج إطار اللوحة هو تأكيد لقيمة المجال المكاني الذي يحيط بها، ليصبح المشاهد مدعوا لإدراك قوة انزياح الصورة وخروجها عن حدودها. فالصورة لا يمكن مشاهدتها خارج السياق البصري بما

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

انها انزاحت عن المجال الدلالي والتحقت بالمجال المكاني. مثلت مختلف مستويات إدراك الصورة في هذا العمل التنصيبي الذي يزخر بالدلالات استيعابا لقيمة الانزياح والابتعاد عن الصورة الفوتوغرافية على أنها مرآة تعكس الواقع كما هو، معلنة بذلك عن مقاربة حسية قائمة على التبعية الكلية للواقع، فالصورة أصبحت غرضا فكريا قبل أن تكون مرآة عاكسة للواقع. تنقض الفنانة كل الثوابت حول الصورة وبعدها الدلالي البحت، مؤيدةً بذلك ومعليه قيمة كل من الإطار والعمق والمجال والمساحة والحامل، ومحطةً في الآن ذاته من قيمة التسطيح في الصورة. وبذلك تخرج الفنانة الصورة من وضعها التقليدي ومن مرجعيتها للواقع لتؤكد على أشكال أخرى من التفاعلات المكانية والمادية. تجيب الفنانة أنوك كروثف عن السؤال الذي طرحه رولان بارث حول كيفية النظر إلى الصورة في حد ذاتها من دون أن نلتجأ إلى التعرف عليها من خلال ما تمثله، تؤكدة أن الإجابة كامنة في المقام الاول في التفكير في إنشائية الفعل التصويري[11] ككحجرة أساس وأولوية قصوى في عملها التنصيبي، وثانيا الاهتمام بمادة الحامل الذي طبعت عليه لأنه هو من يحدد النتيجة النهائية، وهكذا تبحث الفنانة على تواصل بسطح ومساحة وفضاء تتجسد فيه أعمالها.

لطالما ارتبطت الصورة الفوتوغرافية ببعدها الرمزي الدلالي ومرجعيتها، إلا أن نماذج من التنصيات الفنية المعاصرة تثبت تغييرا لهذا المنطق الإستدلالي وتطويرا لعلاقات جديدة للصورة لا تقتصر على الترميز والاستدلال. وبذلك تجريب أبعاد أخرى وعلاقات بنيوية صرفه من شأنها أن تهتم بالخصائص والمواد التي طبعت عليها الصورة أكثر من تمثيل العالم والأشياء. وهو ما يفتح باب الحوار مع مكان العرض، فهذا التواصل بين المادة والمساحة هو ما يحول الصورة إلى مادة وغرض يتفاعل مع حيثيات المكان. من خلال

[11] « L'acte photographique pouvais ainsi conclure sur la double nécessité de la contiguïté référentielle et de la coupure spatio-temporelle : A aucun moment, dans l'index photographique, le signe n'est la chose. »
Philippe Dubois, l'Acte photographique, Bruxelles, Nathan Labor, 1983

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

قراءة هذا العمل الفني نكتشف أن التصوير الفوتوغرافي في مجال الفنون ليس بهدف تمثيل غرض ما بقدر ما هو اكتشاف لطاقاتٍ كمينةٍ في اختبار المساحة في علاقتها بالصورة، فالعملية التصويرية تتحول إلى مجموعة اختبارات طباعةٍ على أنواع مختلفة من الحوامل والمقاسات. أما المعنى والدلالة فتصبح درجة ثانوية أمام مادية الصورة وتجسدها وتشكلها في المكان، وبالتالي فإن الطابع المادي للصورة هو الذي أكد على القيمة المرئية لها أكثر من المقروئية نفسها. وأصبحت بذلك كل من المواد والأشكال والألوان مهمة أكثر من الموضوع في حد ذاته، تثير الدهشة وتستفز الناظر لها، فلا يتوقف عند حدود النظر[12]، فالملموس قبل المحسوس، ذلك أن الحامل للصورة متغير متجعد مطوي متراكم مترهل ... كلها حالات يمكن أن تتحملها المادة في حالاتها الامتناهية والمتغيرة بمحركين أساسيين: الزمان والمكان. تصبح الأغراض الفوتوغرافية مثلما يعبر عنها رولان بارث [13]من خلال هذه القراءة مكتبة بصرية ثرية جدا ومنبع إلهام لتصور تعبيري للصور، لتتراجع عن سياقيها الغرضي الدلالي، ولتلتحق بالسياق البصري، فيصبح تكوينها وهيكلتها أفعالا تشكيليةً تمثل حجر أساس في الفعل التنصيبي.

[12]" الفن هو إثراء لخصوبة الحياة، ونوع من المناقشة بين أنواع الدهشة التي تنبه وعينا وتمنعه من الخدر".
غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب،2000 ، ص 29.

[13] Quel est le contenu du message photographique ? s'interroge Barthes. Que transmet-elle la photographie ? Par définition, la scène elle-même, le réel littéral. De l'objet à son image, il y a certes une réduction : de proportion, de perspective et de couleur. Mais cette réduction n'est à aucun moment une transformation; pour passer du réel à sa photographie, il n'est nullement nécessaire de découper ce réel en unités et de constituer ces unités en signes différents substantiellement de l'objet qu'ils donnent à lire; entre cet objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer un relais, c'est-à-dire un code ; certes l'image n'est pas le réel; mais elle en est du moins l'analogon parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : c'est un message sans code. »
Roland BARTHES, "Le message photographique" (Communications, 1961), in L'Obvie et l'Obtus, Paris, L, 1961.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

مكانية الصورة

قبل أن نتحدث في مكانية الصورة الفوتوغرافية في التنصيبات الفنية ضمن هذا العنصر، نقدم مفهوم مكانية العمل الفني بصفة عامة والتنصيبات الفنية بصفة خاصة بما أنها المرجع الفني في هذه الدراسة. والجدير بالذكر أن دراسة العمل الفني من خلال علاقته بالمكان سواء الذي نشأ أو عُرض فيه تمثل إشكالية رئيسة في الفن على مدى التاريخ، والأكيد أن هناك قطيعة كبيرة بين الأعمال الفنية الحداثية والأعمال الفنية المكانية المعاصرة مثل فن الأرض وفن الموقع والتنصيبات كشكل تعبيري معاصر، ففي كتاب "تحولات الفضاء" [14] لميشال قوتياي الذي نشره خلال المعرض الجماعي " Les Fabricateurs d'espace " يؤكد ناقد الفن على هذه القطيعة بقوله أن الأعمال المكانية تتعارض مع الأعمال الفنية الحداثية التي تبني لفكر قائم على إنشاء أعمال فنية مستقلة ولا تنتمي البتة إلى أي ظرف مكاني محدد.

تبددت فكرة حيادية فضاء العرض في نهاية سنوات الستينات مع الأعمال الفنية الأقلية التي اتخذت أشكالا تنصيبية تتفاعل مع مكان عرضها وتغيره. فمصطلح "في الموقع" "in situ" الذي قدمه دانيال بيران لمجال الفنون يؤكد على أهمية أن يكون العمل الفني مُصمماً انطلاقاً من علاقته بالمكان وبالتالي فهو غير قابل للنقل أو التحويل من مكان إلى آخر. فمن وجهة نظره، فإن المكان يؤثر أيما تأثير على الفعل الفني، وبالتالي وجب التكيف مع الزامات المكان. ليصبح هذا التلازم بين الفعل الفني والمكاني بمثابة إعلان عن التخلي عن الخضوع لمقومات المعرض وعدم المساس بحرمة هذا المكعب الأبيض، فهذه الثورة على هذه الحدود هو بمثابة فعل في المكان تغيير له وتفاعل معه بالأساس.

[14] Michel Gauthier, Les mutations de l'espace. Les Fabricateurs d'espace. p. 36.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

الأعمال الفنية المكانية "œuvres spatiales" هي أعمال صممت من أجل الموقع، ولكنها لا تغيره فهي أعمال مكانية في حد ذاتها، أي في مكان حيث يمكن الولوج داخلها، مثلما هو الحال في التنصيبة الفنية المكانية للفنان الفرنسي كريس إيغمان (صورة عدد 3). بينما الأعمال في الموقع هي موصولة بالمعطيات المكانية ف"العمل الفني في الموقع يعترف بموقعه ويدخل في علاقة مع المكان" مثلما يقر ميشال قوتياي، وبالتالي فإن الصورة بتشكلها المادي هي أيضا يمكن أن تصبح أعمالا مكانية «œuvres spatiales » يمكن الولوج داخلها والتفاعل مع موادها، أو أن تكون أعمالا في الموقع «œuvre in situ» فتتحاور مع المكان وتصبح عنصرا يتفاعل مع مساحاته. فالصورة إذا – ما طُبعت على حامل (ورقي، خشبي، بلاستيكي...)– أصبحت غرضا قابلا (للتحويل، للطي، للتراكم، للتقطيع، للتكبير) أي لكل الممكنات التعبيرية التي يتخيرها الفنان، بغض النظر عما تقدمه من موضوع.

إن تحليل أعمال الفنان الفرنسي كريس إيغمان [15] تترجم أفكار دومينيك باكي، ذلك أن تحديد إحداثيات مكانية لمطبوعاته الفوتوغرافية هي بمثابة دعوة مفتوحة لإعادة التفكير في الشكل التقليدي للصور الفوتوغرافية وخلق حجم فوتوغرافي. يخلق الفنان عملا فنيا مكانيا [16]« œuvre spatiale» وتنصيبات فنية فوتوغرافية قابلة للاختراق تفتح مجالا لإدراك الصور بطرق مختلفة ليس في موضوعه المصور فقط، ولكن في تجسده كحجم ثلاثي الأبعاد يتفاعل معه المتلقي بكل حواسه وحوله، وليس كسطح ثنائي الأبعاد.

[15] https://www.ignant.com/2018/12/10/chris-engmans-illusory-installations-allow-you-to-enter-photographs (vue 25-01-2024)

[16] « L'importance de l'espace dans le processus de création artistique a toujours fait l'étude d'approfondissements, en ce sens, le concept d'espace dans les arts plastiques mérite une approche et une réflexion toutes particulières. Le terme a toujours été présent, en filigrane à des niveaux différents de relation : à partir de l'espace représenté, jusqu'à l'espace présenté en tant d'objet artistique, en passant pour l'espace accueillant l'œuvre, nous remarquons la conscience spatiale (…) des expérimentations artistiques ont interrogé à la fois l'orientation des figures dans l'espace pictural, la délimitation des périmètres, la composition formelle, la relation entre la forme et l'environnement. »
Pamela Bianchi, Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition : de nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain, Mémoire, Thèse, français, Tous les formats et éditions, 2016.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

تؤكد التنصيبات الفوتوغرافية لهذا الفنان فوارق بين النحت والتنصيبة الفنية، ذلك أن هذين الشكلين التعبيريين يشتركان في الانطلاق من تشكيل مادة وخامة يتخذها الفنان كأساس في عمله الفني، إلا أن العمل الفني النحتي يتطلب مسافة لقراءته بينما التنصيبة الفنية تلغي كل المسافات وتستدعي المتلقي ليس لمجرد اختراقها، بل ليكون جزء من الأثر الفني[17]. وبالتالي فإن مادية الصورة تخول لها تفاعلات مكانية لا محدودة تتجاوز المكعب الأبيض والمكان المحايد وتنسج علاقات مغايرة مع المكان مختلفة تماما عن طريقة العرض التقليدية التي تحتجزها في إطار التعليق والعرض للموضوع الذي تقدمه، فجعل الموضوع في موضع ثانوي والاهتمام بالصورة كمادة تُبجل المحسوس عن الموضوع لتتحول إلى خامة من الخامات البصرية الثرية، ولتتجسد الصورة بشكلها وبحجمها وبخاماتها وليس فقط بما تقدمه للنظر.

صورة عدد 3 - كريس إيغمان، المناظر الطبيعية لكوينتين

طباعة صبغية رقمية، نيويورك، 2017

[17] "مجمل التحولات التي شهدها الفعل التشكيلي خلال العصر الراهن من خلال وجود حرص دفين على ضرورة إعادة النظر في جوهر العلاقة التي كانت تربط المنجز الفني بالمتقل له. فتغيرت الموازنات ليتحول على إثره جسد المتلقي إلى جزء لا يتجزأ من منظومة الأثر الفني. "
الطاهر عبيد، جدلية الثابت والمتحول في تحليل الأثر الفني المعاصر: فن التنصيبة نموذجا، مقال علمي بمجلة الإنسانيات، صدر في مارس 2022

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

ليس الإطار المكاني العنصر الوحيد الذي يتفاعل مع مادية الصورة، بل إن كل الظروف المكانية لها أثرها، مثل الإضاءة التي تؤثر بصفة مباشرة على المادة وعلى التجسم المادي للصورة كالظل والانعكاس والألوان[18] ، فبنقل الصورة على خشب أو لوح أو حتى على شيئ مرن مثل القماش، تصبح الصورة غرضا وحجما يتجاوز فكرة التسطيح وفكرة التعليق ليتخذ كل الممكنات التنصيبية، كما أن تجريدها من موضوعها يفتح باب ممكنات لا نهاية لها وإدراكا قويا بعلاقة هذا الحجم مع المكان وطريقة تشكله فيه.

الهروب من ثنائية الأبعاد

تعمدت الكثير من الأعمال الفنية المعاصرة كسر الصورة النمطية حول الصورة الفوتوغرافية المشروطة والمكبلة داخل إطار، مثلما كان الحال مع اللوحة المشروطة بالمسند، فكلاهما (أي الصورة الفوتوغرافية والرسم المسندي) موصول بشروط صيانة وقواعد سلامة وحفظ اللوحة وطرق تعليقها بأمان بشكل دائم. وقد تمرد – خلال سنوات السبعين – مجموعة محامل وسطوح على هذه المبادئ والقيم وكسرت القواعد التي تقنن العلاقة بين المسند واللوحة، ولذلك يتعمّد فنانو هذا التيار "السخرية من الرسم بنفس الطريقة على امتداد قرون وفق مقننات وضوابط موحدة، فالتجديد يرتكز بالأساس على التعامل مع المحامل والسطوح ومن خلال تجاوز القواعد المفروضة على اللوحة " [19]. نلاحظ هنا أن الصور الفوتوغرافية مثلها مثل اللوحة المسندية يشتركان في التمرد على مختلف أشكال التمثيل، وبذلك نكتشف أن القضايا التشكيلية التي طرحها المصورون منذ أكثر من قرن هي ذاتها التي طرحها رسامو التيار الفني محامل وسطوح.

[18] الظل بما هو تعبير عن حصيلة حوار مباشر بين جسد بشري وخامات تلتقي أحيانا وتبتعد عن بعضها أحيانا أخرى، فإنه يساهم في اقتراح صور وتشكلات متحولة ومتغيرة بتغير عامل الزمان والمكان. "
الطاهر عبيد، جدلية الثابت والمتحول في تحليل الأثر الفنى المعاصر: فن التنصيبة نموذجا، مقال علمى بمجلة سيميائيات، صدر في مارس 2022

[19] Déborah LAKS, « Une histoire de Supports/Surfaces », *in* Le Moment Supports/Surfaces, Ceysson, 2010

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

وفي مقاربة بين أعمال تنصيبية معاصرة وأعمال فنية لتيار محامل وسطوح، تستحضرنا التنصيبة الفنية لعائشة الفيلالي" Le saigneur des agneaux" [20] التي تجمع بين منسوجة معلقة على الجدار ويقابلها مباشرة على الأرض مجموعة من الصور الفوتوغرافية المطبوعة على أقمشة وتتنقل في حركة دائرية بمحرك مخفي داخل طاولة خشبية منصوبة أمام المنسوجة المعلقة. تذكرنا هذه المزاوجة بين التعليق والتنصيب على الأرضية بسلسلة الأعمال "جدار أرضية " للفنان لويس كان[21] الممثل البارز لتيار محامل وسطوح خلال سنوات السبعينات. يحمل هذا الفنان فكرا تجديديا يهدف إلى إيجاد حلول تشكيلية تخول له أن يحول الرسم إلى أعمال مكانية. فمن خلال تقديم عمل فني يزاوج بين العرض على الجدار وعلى الأرضية في الآن ذاته يخول قراءة مزدوجة، بين قماشة اللوحة المدبسة على الحائط دون إطار لتمتد في فضاء المعرض وتمتد على الأرضية، وليحل الحائط محل الإطار ويتكفل بمهمة رفع الأقمشة. وبنفس الطريقة تعمدت الفنانة عائشة الفيلالي تغيير المكان للصور الفوتوغرافية من الجدار إلى الأرضية وعرضها بدون إطار والتخلي عنه لتلتحق بمساحة الأرضية (صورة عدد 4). ومن ناحية أخرى، ومن خلال تدبيس النسيج مباشرة على الحائط بدون إطار، يتحقق امتداد بصري بين المنسوجة المعلقة والصور المتصلة بمحرك فيخول لها الدوران فوق طاولة خشبية على الأرضية.

[20] يقدم الموقع الفني نبذة بيبليوغرافية للفنانة التونسية عائشة الفيلالي، كما يعرض تشكيلة من أعمالها الفنية، وفي الرابط تسجيل فيديو لتنصيبة « le seigneur des agneaux» وهي تنصيبة فنية فوتوغرافية متحركة:
https://aichfila.wixsite.com/monsite/oeuvres

[21] الموقع الفني لفنان تيار المحامل والسطوح لويس كان، يقدم الرابط مجموعة أعماله "أرضية -جدار" خلال سنوات السبعينات:
https://www.louis-cane.com/louis-cane/les-sol-mur/

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

صورة عدد 4 - عائشة الفيلالي، تنصيبة فوتوغرافية متحركة، سيد الحقائق

متحف صفية فرحات، تونس، 2020

يكشف العمل الفني لعائشة الفيلالي عن مقاربة تستند الى استغلال فريد للتصوير الفوتوغرافي انطلاقا من طباعة الصور على محامل هجينة، فعوض أن يقع طباعتها على حامل ورقية وتحفظها في إطار وفق معايير سلامة ليعلق على جدار، تعمدت الفنانة طباعة الصور على وسادات قماشية محشوة بالقطن وتعليقها على شاكلة لافتات المحلات التجارية الموضوعة فوق البضاعة المعروضة للحريف، وتنصيبها فوق طاولة متحركة، لتتحول الصورة الفوتوغرافية من عنصر مرئي ثابت إلى غرض ومادة فوتوغرافية متحركة في الفضاء.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

تكشف تنصيبة الفنانة عن خوض تجربة صور فوتوغرافية بطريقة مبتكرة تمثل تواصلا مجذرا مع تمشي تيار محامل وسطوح الذي كان أول تيار فني تحدى الترابط والعلاقة الوثيقة بين مختلف مكونات اللوحة من قماشة وإطار من أجل اعتمادها كمواد مستقلة، فـ: " إذا ما وقع شد القماشة على الإطار فإنها تفقد خصائص المرونة وتشكلها كستار، وبذلك تلتحق بعالم الأغراض. فهذا التفكيك للعناصر يغير لا محالة من طبيعتها. " [22] فتحرر القماشة من المسند يخول لها بأن تتشكل في وضعيات مختلفة، ومن أن تكون مطوية أو مرمية على الأرضية أو ملفوفة أو مقصوصة وغيرها من العديد من الوضعيات، وهو من شأنه أن يوسع دائرة التشكيل الفني. وبنفس الطريقة فإن الصورة الفوتوغرافية من خلال تمردها على أشكال التمثيل تظهر توأمة مع تاريخ الرسم. وبهذا نستخلص أن المسائل التشكيلية التي تعرض لها المصورون الفوتوغرافيون منذ بداية هذا القرن تحمل صدى للمعارك التي خاضها رسامو محامل وسطوح.

التخلي عن الحائط

تميز الفعل الفني منذ نهاية القرن العشرين بالتلاقح بين مختلف مجالات التعبير الفني من رسم ونحت وتصوير وغيرها من الأشكال التعبيرية، ليتوجه أكثر فأكثر نحو توطيد العلاقة مع مكان العرض بكل تفاصيله واختلافاته سواء داخل قاعات العرض أو خارجه في المساحات المفتوحة على غرار الفن المفاهيمي وفن الجسد وفن الأرض والفن الإنشائي التنصيبي. كما أن الأعمال الفنية المعاصرة التي اهتمت بإحلال الصورة الفوتوغرافية في المكان والمساحة (أي خارج الطرق التقليدية للعرض من إطار وتعليق على جدران المعارض) ارتكزت بالأساس على الفوتوغرافية التشكيلية كما يعبر عنها دومينيك باكي التي تنبني على التشابك والتفاعل بين ممارسات فنية مختلفة وتستند على التجاذب والطواعية في التواصل مع طرق التعبير

[22] Déborah LAKS, « Une histoire de Supports/Surfaces », in Le Moment Supports/Surfaces, Ceysson, 2010

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

المختلفة[23]. وهنا نجد فن التنصيبة أو فن النحت المعاصر[24] (كما يسميها بعض الدارسين لهذا الشكل التعبيري) أحد أهم الفنون التي جمعت وشكلت كل هذه العلاقات وأسست لفن يلغي مبدا إنتاج لغرض مكتفي بذاته ومنفصل عن مكان عرضه ليرسي في المقابل أثرا فنيا يتفاعل مع معطيات مادية ومكانية[25].

اهتم مجال التنصيبات الفنية بإنشاء تركيب وتشكيل لمواد مختلفة وهجينة ذلك أن " حدود النحت المعاصر توسع ليشمل ميادين الصورة، بدءا بالصورة الفوتوغرافية ثم الرقمية ثم السينمائية وصولا إلى الفيديو، وتعتبر كلها عناصر جديدة نزعت عن المنحوت ثباته، كما أخرجت الصورة النحتية التقليدية من مادتها." [26] هكذا نفهم أن الصورة الفوتوغرافية في التنصيبة الفنية يمكن أن تتحول من الوظيفة التسجيلية للحظات العرض الزائلة للعمل الفني التنصيبي وتصبح مادة تشكيلية فتتحرر من العلاقة العقيمة مع النموذج التصويري الموحد، وتتخلى عن جدران البيضاء لتنتصب في الأمكنة والفضاءات.

تقدم الفنانة التشكيلية عائشة الفيلالي تنصيبة فوتوغرافية [27] بعنوان "نقطة عمياء" (صورة عدد 5) بمعرض فرحات عمار (سنة 2010) تمثل صورا فوتوغرافية لأجساد بمقاسات حقيقية مطبوعة على مادة"

---

[23] « L'enjeux de la photographie plasticienne (…) non point la photographie de reportage, ni de la photographie dite « créative », (…) mais celle qu'utilise les artistes (…) tout au contraire vient croiser les arts plastiques participer ainsi de l'hybridation généraliser des pratiques, du décloisonnement toujours plus manifeste des champs de productions ».
Dominique Baqué, La photographie plasticienne, un art paradoxal, Regard, 1998

[24] "يعتبر فن التنصيبة من الفنون التشكيلية حديثة المنشأ، حيث يصعب تحديد ظهوره بالتدقيق. وما يجمع حقيقة بين عالم المنحوت وعالم التنصيبة هو انتصاب كليهما في فضاء ثلاثي الأبعاد في شكل حجم أو مجموع أحجام، وقد لا نستطيع الفصل بينهما بصفة قطعية، فهما يتقاسمان معا إمكانيات الانتشار في المكان والتموقع فيه. "
وحيد العوي، رسالة دكتوراه بعنوان "إشكاليات النحت المغاربي المعاصر"، جامعة تونس1، المعهد العالي للفنون الجميلة، تحت إشراف د الحبيب بيدة، نوقشت في 16-2-2008

[25] "الفن المعاصر حقل بحثي يهتم بالمكان عنصرا إنشائيا أساسيا في تصور الأعمال الفنية وإنشائها في سياق ما بعد الحداثة (...) يقترح الفكر المعاصر رؤية لا حداثية للعمل الفني بمفاهيم ومصطلحات ومناهج إنشائية تتصل بالعالم المادي بصفة خصوصية. "
برهان بن عربية، إشكاليات فن الموقع ورهاناته، مطبعة كونتاكت، 2022

[26] وحيد العوي، رهانات النحت المعاصر، دار نهى، 2015.

[27] « En photographie, cette hybridation a donné lieu à ce qu'on appellera faute d'un vocable adapté, des photographies- peintures, des photographies-sculptures, des photographies-installations, des photographies-vidéos … (…) On assiste de fait à un décloisonnement généralisé des pratiques, à un assouplissement des critères de reconnaissance de l'œuvre, à un jeu de circulation et d'échange entre les productions. »

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

البلاكسيقلاس". تتشكل الطبقات البلاستيكية الشفافة منتصبة في أرجاء المعرض في شكل جدران بلورية متماسكة فيما بينها، وتتضمن مسافات بين كل مجموعة من ثلاث جدران تمثل مداخل وسط التنصيبة، تغري الزائر للمعرض بالعبور بين الأجساد الفوتوغرافية.

صورة عدد 5 - عائشة الفيلالي، نقطة عمياء

معرض عمار فرحات، تونس، 2010

لا يقتصر الزائر على إبصار التنصيبة ومراقبتها، بل يخترقها[28] ويتحول من مرحلة المشاهدة والثبات إلى الحركة والولوج الى مساحة التنصيبة والنفاذ بها والتنقل والدوران حول الأثر الفني واكتشافه من نقاط نظر مختلفة، كما لا يقتصر فعل الإختراق على الولوج فقط داخل التنصيبة والتنقل داخلها في "نقطة عمياء"، بل

Dominique Baqué, La photographie plasticienne, un art paradoxal, Regard, 1998

[28]" شهدت ظاهرة الاختراق تطوراً لافتاً في الممارسات الفنية الجديدة، وبشكل خاص منذ ستينيات القرن العشرين. مع التخلي عن الأنماط التقليدية والرسمية للكتابة والتشكيل وولادة الأثر المباشر القائم أساساً على الإثارة التي ينتجها الأداء الفاعل والارتجال. وتظهر، في هذا الإطار، عناصر جديدة حولت الوظيفة الجمالية للإبداع القائمة تقليدياً على ثنائية المبدع والمتلقي، من معنى الإنتاج والبث إلى معنى المشاركة. ليس المتلقي هو من ينتظر الأثر، بل هو من يشارك في إنجازه، أي في إنشائيته، وهكذا يتم إنتاج مفاهيم جديدة في الفن المعاصر من قبيل المشاهد - الفاعل، والفنان – المشاهد." محمد محسن الزارعي، ظاهرة الاختراق في الفن المعاصر، مجلة أوراق فلسفية، العدد 26 ، بتاريخ 2016/02/16

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

يصبح جسد الزائر عنصرا من التنصيبة في حد ذاتها ومكملا لها (تلتقي أجساد الزوار بالأجساد الماثلة في الصور)، فهو بذلك يشارك في إنجازها وإنشائيتها. تسعى الفنانة من خلال هذا العمل الفني إلى خلق مفردات تشكيلة جديدة تنطلق من تشكيل خاص ومبتكر للصورة الفوتوغرافية فـ"الفنان الذي يبحث عن الوسائل التشكيلية ليعبر عن الأشياء المبهمة لديه لا يستطيع أن يلجأ إلى الأشكال والرّموز والتركيبات التعبيرية نفسها التي استفذت معناها وفقدت سحرها بسبب شيوعها المفرط واستعمالاتها المتكررّة، عليه أن يجد تركيبات جديدة والمفردات التشكيليّة التي تملك تأثيرا جديدا أو مباشرا ومرادفا في الأهمية لما يريد أن يقوله"[29]. تتخلى الصور الفوتوغرافية عن جدار المعرض وتلتحق بجدران شفافة تخيرتها لها الفنانة ذاتية الدعم، فالصورة ليست بحاجة إلى جدار ليدعمها ويحتويها ويحميها، فقد نضجت وتطورت لتصبح ذاتية الدعم في هذا العمل التنصيبي. فالصورة تتطلب أكثر من النظر، فقد تجسدت مثل تجسد الجدران البلورية وأصبحت حجما يفتح زاوية النظر من "نقطة عمياء" إلى البصر ويتطلب تشريك جميع الحواس لإدراكه عوض الإقتصار على النظر، ولتصبح الصورة مجسما يمكن الدوران حوله واكتشافه من زوايا نظر مختلفة ولمسه معاينته ماديا ومكانيا. تتحول بنا الفنانة من قراءة لصورة فوتوغرافية إلى تفاعل مع جسد فوتوغرافي له حضور مادي ماثل على الأرضية ومستقل عن أي دعامة جدارية تقليدية ، إجراءات إنشائية للتنصيبة الفنية تسجل للصورة تحررا جذريا من كل رواسب الفكرية التي تكبلها داخل إطار. فمن خلال هذا الأسلوب في العرض المختلف تماما عما هو متعارف عليه، تفتح الفنانة باب الحوار بين الصور والمكان والهيكل التنصيبي، لتتشكل ملامح أثر فني قائم على التفاعل في مستويات ثلاثة، منها تفاعل الصورة مع الحامل

[29] ناثان نويلر، حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، 1992.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

البلوري وتفاعل مع الأرضية والمساحة والمكان والتفاعل الثالث هو تفاعل المتلقي[30] مع مكونات التنصيبة ككل، لتتأصل بذلك إشكالية تحول الصورة الفوتوغرافية إلى غرض فني يتفاعل مع مكونات المكان ليفتح باب ممكنات تعبيرية خصبة وثرية.

ترتكز الفنانة على قيمة تناسل الفوتوغرافيا مع الوسائل التعبيرية الأخرى، وذلك من خلال تواصل جذري بين الفوتوغرافيا والتنصيبة، فبنية التنصيبة تتطلب تحليلا وتفصيلا لمختلف مكوناتها وتفاعلاتها مع الموقع والمكان الذي تنتصب فيه، لتصبح الصورة الفوتوغرافية جزء من الأثر الفني، فلا تنحصر على القراءة المعطى المبصر، ولكن ننتقل إلى مستوى إدراك للتفاعلات بين الأشكال والأحجام أكثر من تحليل المعطيات البصرية التي تقدمها الصور وما تمثله، فالشخوص مصورة من نقطة نظر خلفية بحيث كل الصور هي لأجساد مصورة من الوراء وكأن الفنانة تستدعي الزائر للمعرض بأن يتحرك ويحاول أن يكتشف نقطة نظر أمامية للشخوص، فهذه القراءة من الخلف والامام للصورة امر جديد ومختلف يتجاوز مفهوم التسطيح في الصورة الفوتوغرافية ويلغيها تماما.

تتعمد الفنانة استدراج الزائر ليخوض تجربة نظر إلى الصور بطريقة مختلفة، فتستفز لديه حب الإطلاع على اكتشاف الشخوص وبذلك تورطه داخل التنصيبة ليكون في علاقة مباشرة مع الشكل ومع الصورة التي لم تعد صورة، فهذا التشكل للصورة في مقاسات إنسانية وقص الصور على حدود شكل الجسم يجعل من المقترب إلى التنصيبة يتحاور جسديا مع الشكل المعطى فتتشابك أجساد الزوار الماثلة حقيقة في التنصيبة

[30] فرق هانز روبرت ياوس في كتابه «Pour une esthétique de la réception» من أجل جمالية التلقي "بين التلقي المنفعل "السالب" والتلقي الفاعل والحر، أي المشارك. وبالتوازي، فصل ياوس بين الفعل الذي ينتجه العمل الفني وعملية التلقي في حد ذاتها، فالمنفعل هو ما يقتصر على تلقي هذا الفعل الناتج، بينما الفاعل هو ما ينتج فعلا جديدا من داخل عملية التلقي."
خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

مع الأجساد المستحضرة في التنصيبة معلنة بذلك عن ديناميكية داخل تجربة جمالية مثلما يعبر عنها نيلسون قودمان [31]، ومؤسسة لعلاقات جمالية[32].

تفتح الفنانة باب قراءة للاجساد المصورة والاجساد الماثلة وتحول المتلقي جزء من التنصيبة بل مكملا لها وعنصرا من عناصرها الفعالة. وتحول المسطحات والوصور الفوتوغرافية إلى تنصيبات فنية تتجسد في المكان وتتخذ أحجاما. ومن خلال الدمج بين الحجم والصورة تعلن التخلي الكلي عن الإطار وتغير طريقة إدراك الصورة، ذلك أن هذا العمل الفني، "نقطة عمياء" تنصهر وتتصل مع ثلاث أشكال تعبيرية وهي الصورة الفوتوغرافية والنحت والتنصيبة لدرجة فقدان المعايير لكل شكل تعبيري، وفي هذا النطاق يصرح الناقد راسولين كاروس بأن النحت "هو شكل فني عالمي من شأنه أن يجمع عناصر فريدة، ولكن هذا الشكل قد شهد تباينا يهدد بانهيار هذا الشكل الفني. فنحن نفكر في ما نعرفه وما لا نعرفه حول ماهية النحت."[33]

وفي هذا السياق نقدم مقاربة بين تنصيبة عائشة الفيلالي وتنصيبة للفنان الإنجليزي ماثيو ستون [34] الذي مثلت أعماله تجربة فنية معاصرة تنتصب خارج قضبان المعارض وترتكز على مبدأ التخلي عن كل المقننات

[31] « L'expérience esthétique est dynamique plutôt que statique. Elle impose de faire des discriminations délicates et de discerner des rapports subtils, d'identifier des systèmes symboliques et des caractères à l'intérieur de ces systèmes, ainsi que ce que ces caractères dénotent ou exemplifient, d'interpréter des œuvres et de réorganiser le monde en termes d'œuvres et les œuvres en termes de mondes »
Dominique Bacqué, La Photographie plasticienne. Un art paradoxal, Paris, Éditions du Regard, 1998
Nelson Goodman, Longages de l'art, Une approche de la théorie des symboles, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

[32] « La génération des années quatre-vingt-dix reprend cette problématique, mais délestée de la question de la définition de l'art, centrale pour les décennies soixante- soixante-dix. Le problème n'est plus d'élargir les limites de l'art, mais d'éprouver les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social global. A partir d'une même famille de pratiques on voit donc survenir deux problématiques radicalement différentes : l'insistance mise sur les relations internes au monde de l'art, à l'intérieur d'une culture moderniste privilégiant le "nouveau" et appelant à la subversion par le langage : aujourd'hui, l'accent posé sur les relations externes dans le cadre d'une culture éclectique où l'œuvre d'art fait résistance face au laminoir de la Société du spectacle. »
Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle, Dijon, Les Presse du Réel, 1998.

[33] Rosalind Krauss, Passages in Modern Sculpture, Cambridge, MIT Press, 1981

[34] الموقع الفني الرسمي للفنان ماتوان ستون
https://www.matthewstone.co.uk/

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

المكبلة لتشكل الصورة الفوتوغرافية خارج البعد الدلالي وخارج الإطار والجدران البيضاء، ففي تنصيبته بعنوان "التفاؤل متمرد ثقافي" (صورة عدد 6) سنة 2010 (أي نفس السنة التي أنجزت فيها تنصيبة عائشة الفيلالي "نقطة عمياء") بالولايات المتحدة الأمريكية، تتألف صور فوتوغرافية مطبوعة على ألواح في شكل مكعبات خشبية بمقاسات وأحجام مختلفة متراكمة فوق بعضها وتمثل أجسادا متراكمة في الآن ذاته.

تتكدس المكعبات الخشبية في شكل تنصيبة فوق سطح أحد البنايات الشاهقة بمدينة نيويورك[35]، لتشكل علاقات بين مساحات مسطحة تمثل أجسادا متراكمة وبين أحجام ومساحات ثلاثية الأبعاد تمثل مكعبات خشبية بمكان مفتوح (سطح العمارة)، ومن خلال هذا الجمع بين البعد الثنائي والثلاثي الأبعاد عبر التركيب الفوتوغرافي[36] المزدوج بين الصور والاحجام، فإن الفنان يجمع بين المرئي (الأجساد) والملموس والمحسوس (المكعبات الفوتوغرافية) مؤكدا بذلك على إعلاء قيمة تجسد الصورة مثل جسد الإنسان، فالصورة لها كيان وهيئة مثلها مثل الجسد[37]، ومن خلال هذا التغيير الجذري في الشكل النمطي للصورة وللجسد في الآن ذاته، فإنه يعلن عن تفجير حقيقي للوعي بالطاقات الكامنة وراء تشكيل الصورة فنيا.

[35] « Marier la photographie avec l'architecture (…) rapprocher les mondanités et l'élitisme de l'art contemporain avec des rendez- vous populaires (…) se change en écran et se prête aux projections et installations. La ville devient un support d'œuvres, un cadre d'expositions et de fêtes. »
Léo Martinez, Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005, thèse de l'Université de Toulouse, 2011

[36] « La pratique photo montage, c'est que l'image seule est en deçà de la signification, qu'elle ne parle pas, qu'elle ne dit rien sur le monde. Que seule l'introduction concertée d'éléments extra-photographiques introduit à une logique de sens. »
Dominique Bacqué, La Photographie plasticienne. Un art paradoxal, Paris, Éditions du Regard, 1998

[37] « Corps est ainsi donné à la photographie. »
المرجع السابق

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

صورة عدد 6 - ماثيو ستون، التفاؤل متمرد ثقافي

نيويورك، الولايات المتحدة الامريكية، 2010

يقر الفنان بأن الصورة الفوتوغرافية لها وجود مادي تتشكل بأفعال (التغليف، الجمع، التركيب، التلصيق، القص...) وغيرها من الأفعال القائمة على فعل البناء والهدم مثلما يعبر عنهما دومينيك باكي. كما يتآلف في عمل الفنان ماثبون ستون مجال التصوير الفوتوغرافي مع مجال النحت ليُكون شكل التنصيبة النهائي، فهذا الجمع بين التخصصات الفنية المختلفة يتعارض مع الأفكار الحداثية التي تورط الصورة الفوتوغرافية في شكلها المسطح. ومن خلال قراءة عمله الفني نلاحظ أن تنصيبة ماثيون ستون تتخذ نفس الهاجس الإشكالي الذي يسكن تنصيبات كل من Annette –Alain Fleisher– Christian Boltanski

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

Holger Trulzsch –Messager والمتمثل في "مكانية ومادية الصورة الفوتوغرافية" والذي يمثل جوهر جل أعمالهم. يُثير العمل التنصيبي لماثوان ستون الدهشة والحيرة لدى المتلقي، حيث أنه يصبح حائرا بين انتمائها إلى الفوتوغرافيا أم النحت أم فن الموقع، فبتغييره لوجهة العرض التقليدي والإشتغال على العلاقات بين المساحة والشكل والحجم والمسطح، فإنه يعلن ثورة على طريقة العرض النمطية و يتجول إلى البحث عن مكانية و"هندسة للصورة الفوتوغرافية" [38] على حد تعبير المنظر للفن الكندي René Payant ".

يرتكز عمل الفنان على مبدأ التخلي عن قواعد التعليق والتأطير اللذان لطالما رافقا الصورة الفوتوغرافية لتتشكل في مجسم (مكعبات خشبية) في فضاء مفتوح يسمح بالتقاء جسم المتلقي مع المُجسم الفوتوغرافي على شاكلة إتقاء الأجساد المصورة وأجساد الزوار للمعرض في تنصيبة "نقطة عمياء لعائشة الفيلالي"، غير أن هذه الفنانة شكلت التنصيبة داخل فضاء مغلق، بينما تعمد الفنان ماثوان ستون الخروج بتنصيبته للفضاء المفتوح، واضعا له دلالات وقراءات لا تنحصر في علاقة المتلقي بالمكان والاثر الفني فقط بل تتجاوز ذلك لتصبح قراءة موصولة بالسياق المكاني، العمراني والعمومي، الناتج عن وعي بالتداخل والتكامل بين الفنون التشكيلية والمعمار والتعميم كما يعبر عنه سامي بن عامر في معجم مصطلحات الفنون البصرية[39]. فتملك الفنان لسطح العمارة وتحويل وجهته ليستقبل أثرا فنيا، يتطلب قراءة لهذا الإختيار للمكان دون غيره، ذلك أن تراكم الأجساد في تنصيبته يتوافق مع شكل العمارة التي تتشكل هندسيا من تراكم الطوابق والشقق. فهذا التلازم بين طبيعة التنصيبة التراكمية والشكل الهندسي للعمارة تأكيد على أن التنصيبة عمل فني في

[38] « Architecturer la photographie »
Philippe Dubois, Les métissages de l'image (photographie, vidéo, cinéma), La recherche photographique, n°13 automne 1992.

[39] "إن التأكد على دعم الفن في الفضاءات العمومية كشكل من أشكال مواطنة الفنان والسعي إلى تعميقه وإثرائه مسألة جد مؤكدة(...) فإن نحن شجبنا الخلط بين وظيفتي المعماري والفن التشكيلي، فإننا في المقابل نؤكد على أهمية تداخلهما وتكاملهما(...) فبعض أمثلة في الغرب تولدت من الوعي بهذا التداخل والتكامل بين الفنون التشكيلية والمعمار والتعمير والتصميم، (...) مما أثر بطريقة مباشرة وإيجابية على إعادة صياغة المشهد الحضري في العالم الغربي."
سامي بن عامر، معجم مصطلحات الفنون البصرية، دار المقدمة، الطبعة الأولى، 2021، ص 81 .

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

الموقع[40]. ورغم الإختلاف السياقي والمكاني لكلا الفنانين، إلا أنهما يتحدان في قدرتهما على استفزاز الرغبة لدى الزائر بأن يكتشف الأثر الفني من داخل العمل الفني (أي اختراقه والعبور بداخله والدوران حوله) ، كما يشتركان في هندسة الصورة الفوتوغرافية من خلال الصور المشكلة في الطبقات البلاستيكية الذاتية الدعم لدى عائشة الفيلالي والصور المجسمة في مكعبات خشبية لدى ماثوان ستون، كما يشترك كلا الفنانين في "التوزيع الحجمي" [41] للصور الفوتوغرافية مثلما عبر عنه René Payant.

النتائج والرهانات

– الفنان التشكيلي المعاصر أدرج التصوير الفوتوغرافي ضمن آلياته التعبيرية من خلال منهجين مختلفين: المنهج الأول هو المنهج التوثيقي للأعمال الفنية الزائلة وحفظها، لما لهذه الأعمال من خاصية المحدودية الزمنية. والمنهج الثاني هو المنهج الجمالي والإنشائي، حيث أصبح التصوير الفوتوغرافي يتدخل في بناء العمل الفني وجزءا منه، مثل استعمال الصورة الفوتوغرافية كمادة تشكيلية في الأثر الفني.

– تعميق الدلالات وإثراء الأساليب والإمكانات التعبيرية الجمالية (العلاقات الجمالية) وتيسير تعميم الخطاب الجمالي ووصوله إلى مختلف شرائح المجتمع.

– تجسيد "الصورة الفوتوغرافية " وتحويلها من شكل مسطح إلى حجم ثلاثي الأبعاد من شأنه إكساب العمل الفني المعاصر خامة جديدة "المادة الفوتوغرافية"، لها قيم شكلية، ولونية، وملمسيه ومكانية.

[40] Définition de l'in situ d'après l'historienne et critique d'art Elvan Zabunyan : « Renvoie à l'une des transformations esthétiques majeures de l'art contemporain et de son histoire ou l'œuvre n'est plus créer dans un espace donnée-atelier- (…) mais existe en corrélation étroite avec le lieu pour laquelle elle est pensée et dans lequel elle va vivre selon une temporalité variable et le plus souvent avec le projet de rester éphémère. »
Elvan Zabunyn, dans Jacques Morizot, Roger Pouivet, Dictionnaire d'esthétique et de philosophie d'art, Paris, Armand Colin, 2007.

[41] « Réduplications volumétriques d'images. »
René Payant, Architecturer la photographie, Spirale, n°55, Octobre 1985.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

– توسيع دائرة الإبداع بتجريب استغلال تقنيات معاصرة في التعبير الفني وتطوير آليات وأدوات تشكيلية وإدراج التصوير الفوتوغرافي كقسم هام في الفن البصري والتشكيلي.

– استغلال الصورة الفوتوغرافية تشكيليا من شانه إدخال مفاهيم جديدة في ميدان الفن، من بينها التنصيبة الفوتوغرافية، التركيب الفوتوغرافي، مادية الصورة ومكانيتها، هندسة الصورة الفوتوغرافية، التوزيع الحجمي للصورة. فإذا ابتعدنا عن الشاشة والتحقنا بالصورة الملموسة أمكن لنا إرساء علاقات مختلفة ومتطورة مع الصورة في علاقتها بالمعطيات الزمانية والمكانية وارتباطها بهما، وهذا من شأنه أن يفتح المجال في استحداث مصطلحات فنية جديدة، فلم تعد صورا وإنما تسميات أخرى لم يتم بعد إدراجها في معاجم الفن.

– إدخال البعد الثالث في الصورة الفوتوغرافية أكسبها تشكلا ماديا ومكانيا خاصا بها.

– إدراج الصورة الفوتوغرافية كمادة قابلة للتشكيل بطرق مختلفة وتطويعها حسب معطيات عرض جديدة (خارج التعليق والإطار) من شانه أن يخلق لغة لا حكائيه وإنما حسية ومادية مع الصورة. فتجريد –الصورة– من مقننات العرض وتوريطها ضمن مكان انتصابها من شأنه أن يحيد بها عن وظيفتها المتعارف عليها المقروئية والتمثيلية والمحاكاة وتحويلها لمادة خام، لا تزال تستكشف طبيعتها وقدراتها التعبيرية.

– الاهتمام بالفعل التصويري في حد ذاته قبل الغرض المصور آلية تشكيلية ومفاهيمية تضع فعل التصوير والصورة الفوتوغرافية محل تساؤل دائم.

– الفعل التنصيبي بمثابة تطوير للعلاقة بين الصورة والجسد من خلال تغيير جذري لطريقة عرض الصورة وتغير محوري لحاملها المسطح والتوجه نحو الحجمية والمادية.

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

– الصورة الورقية تحولت إلى "الصورة –الغرض في الموقع" مما يتيح افاقا رحبة من الممكنات التعبيرية للصورة الفوتوغرافية.

– السياق المكاني للتنصيبة الفوتوغرافية يمثل إلتزاما بالتعبيرعن القضايا المدنية المعاصرة (الإجتماعية، البيئية، ...).

الخاتمة

شهد العقد الأخير طفرة من التناسج والتمازج بين مختلف الأشكال التعبيرية والتخصصات الفنية، فانجر عن هذا الانصهار تجدد أشكال التمثيل في التصوير الفوتوغرافي والإهتمام بإنشائية العمل الفني ، وهو ما مثل رهانا للفنان في استغلال الوسيط الفوتوغرافي كأداة تشكيلية ابداعية في مقارباته الفنية ومعالجتة لاشكاليات الفن المعاصر.

قائمة المراجع باللغة العربية (حسب ترتيب ظهورها في النص)

- البسيونى، محمود. (2001)، الفن في القرن العشرين، القاهرة – مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- نويلر، ناثان. (1992)، حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، ، الطبعة الأولى، ص. 232، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر.
- باشلار، غاستون. (2000)، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا.
- عبيد، الطاهر. (2022) جدلية الثابت والمتحول في تحليل الأثر الفني المعاصر: فن التنصيبة نموذجا، مقال علمي بمجلة سيميائيات، المجلد 17، العدد 2، صفحات 102-111.

- العوي، وحيد. (2008)، رسالة دكتوراه بعنوان "إشكاليات النحت المغاربي المعاصر"، جامعة تونس1، المعهد العالي للفنون الجميلة، تحت إشراف د. الحبيب بيدة.
- بن عربية، برهان. (2022)، إشكاليات فن الموقع ورهاناته، صفاقس–تونس، مطبعة كونتاكت.
- العوي، وحيد. (2015)، رهانات النحت المعاصر، صفاقس–تونس، دار نهى للنشر.
- الزارعي، محمد محسن. (2016)، ظاهرة الاختراق في الفن المعاصر، مجلة أوراق فلسفية، العدد 26.
- نويلر، ناثان. (1992)، حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر.
- قويعة، خليل. (2018)، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
- بن عامر، سامي. (2021)، معجم مصطلحات الفنون البصرية، دار المقدمة، الطبعة الأولى، تونس، ص 81 .

- المراجع باللغة الاجنبية

- Etienne Souriau. (1999). *Vocabulaire d'esthétique*, Press Univ,France, Paris.
- Peter Bunnell. (1970). *Photography into Sculpture*, Museum of Modern Art Member's Newsletter, n.p. Collection of Peter C. Bunnell.
- Mary Statzer. (2016). *The photographic object*, University of California Press, Oakland, California.
- Vlachou, S.; Panagopoulos, M. (2022). *The Arc de Triomphe, wrapped: Measuring Public Installation Art Engagement and Popularity through Social Media Data Analysis*. Info., 2022, 9, 41.

- Rosalind Krauss. (1990*). Le Photographique : pour une Théorie des Écarts. Histoire et théorie de la photographie*. Paris, Macula, 1990.
- Walter Benjamin. (1955). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allemagne.
- Roland Barthes. (1980). *La Chambre Claire*, Gallimard.
- Régis Durand. (1994). *Habiter l'image, Essais sur la photographie*. Marval.
- Dominique Bacqué. (1998). *La Photographie plasticienne*. Un art paradoxal, Paris, Éditions du Regard.
- Philippe Dubois. (1983). *L'Acte photographique*, Bruxelles, Nathan Labor.
- Roland Barthes. (1961). *Le message photographique*, in L'Obvie et l'Obtus, Paris.
- Michel Gauthier. (1995). *Les mutations de l'espace*. Les Fabricateurs d'espace. p. 36.
- Pamela Bianchi. (2016). *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition : de nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Thèse en Esthétique, sciences et technologies des arts.
- Déborah Laks.(2010). *Une histoire de Supports/Surfaces*, in Le Moment Supports /Surfaces, Ceysson.
- Nicolas Bourriaud. (1998). *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presse du Réel.
- Rosalind Krauss. (1981). *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press.
- Léo Martinez. (2011). *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique*, en France de 1970 à 2005, thèse de l'Université de Toulouse.
- Philippe Dubois. (1992). *Les métissages de l'image (photographie, vidéo, cinéma)*, La recherche photographique, n°13.
- Elvan Zabunyn, dans Jacques Morizot, Roger Pouivet. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie d'art*, Paris, Armand Colin.
- René Payant. (1985). *Architecturer la photographie*, Spirale, n°55.

- مواقع الواب

https://www.ignant.com/2018/12/10/chris-engmans-illusory-installations-allow-you-to-enter-photographs

Journal of University Studies for inclusive Research (USRIJ)
مجلة الدراسات الجامعية للبحوث الشاملة
ISSN: 2707-7675

https://aichfila.wixsite.com/monsite/oeuvres

https://www.louis-cane.com/louis-cane/les-sol-mur/

https://www.matthewstone.co.uk/