المجلد:18 العدد:02/مارس2023
ص: 155 - 173
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973
مجلة سيميائيات 2023

سيميائيّات فاعليّة المشي: رحلة الفنّان الطّليق في الفضاء الطّلق

The Semiotics of Walking effectiveness : The Freelance Artist's Journey into the Open Space

د. سامي القليبي
المعهد العالي للفنون والحرف (جامعة صفاقس-تونس)semi.klibi@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/09/30	تاريخ القبول:2023/01/14	تاريخ النشر: 2023/03/28

ملخّص:

إنّ فاعليّة المشي كفنّ قائم بذاته، تتمثّل في "فعل فنّيّ" لا يحتاج لأيّ شكل من أشكال الإنتاج الفنّي سوى المشي في حدّ ذاته، حيث يُعتبر المشّاء بمثابة العالم الجغرافي والمكتشف الذي يرسم ويطوّر ويبتكر خرائطيّة جديدة لجسده كتجربة سيميائيّة، حسّيّة ورمزيّة لاختبار الفضاء وإنشاء مواقع حميميّة أثناء اختراقه لفضاءات المشي، بمثابة دعوة لاحتفال الحواسّ والأحاسيس وتمتّعها بالعالم المحيط في تماسّها واحتكاكها مع المشيء بكلّ مكوّناته الماديّة والمعنويّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة. هو انفتاح على عذوبة الكون لأنّه يسمح بالتّوقّف والتّأمّل في الهدوء الدّاخلي لإعادة هيكلته ورسكلته...

يسائل هذا المقال فاعليّة التّنقّل مشيا على الأقدام وتجلّياتها السّيميائيّة والدّلاليّة لتغدو شكلا فنّيا أو أثرا فنّيا في حدّ ذاتها، فهل يرتقي الفعل اليومي والعادي لمصافّ الفعل الفنّي الخلّاق بمجرّد انتقال الفنّان؟ وهل يمكن اعتبار مجالات المشي على الأقدام سواءفي المدن العامرة أو في الفيافي أو في الأراضي غير الآهلة بمثابة فضاءات فنّيّة؟ وهلأنّ مجرّد استنفاد الطّاقة الجسديّة لخطّ المماشي ورسم الجيولوجيا المجرّدة وإعادة تخطيط المواقع يبرّرالشّعار الذي اتّخذه الفنّانون المشّاؤون والمنادي بأنّه **"لا عمل (فنّي) إذا انقطع فعل المشي"؟**

الكلمات المفتاحية:
جيولوجيا مجرّدة;سيميائيّة فعل المشي;فنّ الحياة اليوميّة;العبقريّ دون موهبة;القطعة الأرضيّة الفنّيّة; الفنّان المشّاء.

***ABSTRACT* :**

Walking as an art in itself, represented in an “artistic act” that does not require any form of artistic production except walking in itself.Where the pedestrian is considered as a geographer and explorer who draws, develops and creates new cartography of his body as a semiotic, sensory and symbolic experience to test space and create intimate sites while penetrating the walking spacesWalking is an invitation to celebrate the senses and sensations and their enjoyment of the surrounding world in their contact with walking with all its material, moral, social and historical components.

This article questions the effectiveness of walking on foot and its semiotic and semantic manifestations so that it becomes an art form or an artistic effect in itself. Is it possible to consider the areas of walking, whether in the populated cities or in the favelas or in the unpopulated lands, as artistic spaces? And does the mere exhaustion of the bodily energy of the line of walks, the drawing of the abstract geology and the re-planning of the sites justify the mantra adopted by the pedestrian artists and the herald that if « *No walk, no art work* »”?”?

***Keywords*:**
Abstract geology; The semiotics of the act of walking; Art of everyday life; The genius without talent; Walking artist

سيميائيّات فاعليّةالمشي: رحلة الفنّان الطّليق في الفضاء الطّلق

1. مقدمة:

يتمثّل تفرّد "مارسال دوشمب"« Marcel DUCHAMP »(مع الغموض الذي يعتريه) في تعرية وإفراغ الفنّان والعمل الفنّي ممّا يمكن أن يحتويانه من أبعاد عاطفيّة أو انفعاليّة أو قصديّة وتخليصها من البهرج الجمالي لترتمي في عالم الحياة بله **"فنّ الحياة"**(1)، حياة تمثّل مكان ولحظة أسطورة الفنّان لانصهارها مع الفنّ وجعلها في متناول الجميع منذ السّتينيّات من القرن الماضي والتقاء العديد من الممارسات التي تستوجب مسرحة فضاء ركحيّ، مدمجة مختلف وسائل التّعبير الممكنة، كالحضور الفعلي للجسد والبعد عن حقل التّمثيل وتفعيل الحركات أو المواقف أو "الهيئات التي تصبح أشكالا فنيّة" (Quand les attitudes deviennent formes)، هيآت يتواصل فيها الفنّان بحركاته وإيماءاته أكثر منه بالكلام، مفرزا لعلامات تواصل تصهر كلّ الفنون وتكسر الحواجز بين الفنّ والحياة، فيتطابق الفنّ مع الحياةأو حتّى يتوحّد الفنّ والحياة على أنّ **"الفنّ هو ما يجعل الحياة أكثر أهميّة من الفنّ ذاته"** على رأي"روبارت فيلّيو"« Robert FILLIOU »، ليؤكّد "جون ديلوازي"« Jean DELOISY » أنّه **"فنّ لا يفكّر في الفنّ، بل في الحياة"** (2).

لقد انصهرت الحياة والشّارع بالفنّ، بمثابة نقطة صفر جديدة، كحلّ للاختلاف القائم بين الفنّ والحياة، وكحركة مواقف على هامش التّقليدي والسّائد، بالحطّ من قدسيّة العمل الفنّي وبتقريب الفنّ من الحياة. وتطوّرت هذه الظّاهرةبحسب"أليزابيت كوترياي" « Elisabeth COUTURIER »مع **"فنّان السّبعينيّات (من ق 20) الذي تبنّى موقفا نقديّا وابتدع أحداثا وأصبح مسيّرا لمؤسّسة فنيّة ومثيرا للفكر ومنشّطا للأفكار وملتزما بغايات سياسيّة واجتماعيّة"** (3)، التزاما رفض من خلاله القُوى الكبرى للفنّ الحديث، ليرسم أهدافا جديدة انطلاقا من المجتمع والحياة والواقع والشّارع والعالم الإعلامي، هذه المطفّة الكبيرة للوسائط في مقاربة تدمج الحياة في الفنّ والفنّ مع الحياة، وتعارض الصّدفويّة والعفويّة الجماليّة والكتابات الذّاتيّة، لتفقد اللّمسة اللاّشخصيّة والحركة الآليّة واللاّإراديّة دلالتها الرّمزية و تمتدّ في خضمّ الخامات والفضاءات دائمة التجدّد والتغيّر، مثل قطعة من الطّبيعة أو فعل أو فكرة أو تنظيم مّا، سواء في الأروقة أو الشّارع أو الصّحراء أو السّماء، على الجسد أو حتّى على الكائن، لتتجوّل من المفهوم إلى الدّلالة ومن الغرض إلى السّياق ومن الموقف إلى الوضعيّة. دفْقٌ ودفع للإمكانات دون سبْق، وصل بالعمل إلى اللاّمادّويّة عبر الأفكار والصّور الافتراضيّة والتّعاليق والأحداث الزّاهقة التّلوفة.

إنّه بسبب الحركة والانتقال السّريع (بحكم تطوّر وسائل النّقل)، قلّ ارتباط الفرد بالمكان، فقبل ذلك كان الإنسان يعيش مع أسرته منتميا إلى بلدة أو إلى ولاية بعينها وتتوالى الأجيال من بعده وتتتالى في نفس المكان،ولكنّ وسائل النّقل السّريع جعلت الوطن (بالمعنى

المحلّي) هو حيث يوجد الرّزق وفرصة الحياة الأحسن، وهذا ما أثّر على أنماط الحياة وأصناف التّعبير، بما فيها الفنّي، من فنّ تقليدي مرتبط ارتباطا حميميّا بموقع ثابت رغم مرور الزّمن، إلى فنّ معاصر يستدعي الموقع ليربط معه علاقة حميميّة تتغيّر بتغيّر الزّمن. ويقول "بونيتو أوليفا"« Bonito OLIVA » في هذا الصّدد أنّه "**في الفنّ التّقليدي، كان الفنّان يرغب في العبور للتّاريخ، أمّا في الفنّ المعاصر فهو من الصّنف الذي يرغب في العبور للجغرافيا**" (4).

نفهم من وراء ذلك أنّ الفنّ في السّابق كان قدرةً على التصدّي للزّمن، أمّا اليوم فلم تعد قيمة الفنّ في لازمنيّته بل في قدرته على التّنقّل ليصبح نتاجا يقاوم الفضاء أكثر منه الزّمن. إنّه الرّغبة في تجاوز الضّغوطات التّجاريّة والإطار المضني للأروقة والمتاحف بعيدا عن حياديّة "**الحجرة البيضاء**" (5) أو "**المكعّب الأبيض**"(6) بالعمل "**خارج الجدران**" (7) وطرح مفاهيم ومشاريع تعتمد خامات وفضاءات ذات سبق وغير اتّفاقيّة ولا مألوفة، ممّا أدّى إلى ظهور أشكال جديدة للفنّ، تعرف اليوم تحت إسم "فنّ الأرضيّة" (Land Art) أو "فنّ الأرض" (Earth art). وتتمثّل أهمّ أهداف الأعمال التي أفرزها هذا النّوع من الفنّ (وخاصّة بالولايات المتّحدة الأمريكيّة وإنجلترا) في تفاعل الإنسان مع الطّبيعة لتصبح الأرض بمثابة الخامة الجاهزة للتّدخّل الفنّي، بالبحث عن قيمة الذّاكرة والماضي اللاّزمني للمواقع المختارة، بحكم طبيعتها المتوحّشة البدائيّة، من خلال طبعها بآثار في الأرض أو بإعادة صياغة مكوّناتها أو حتّى نقلها إلى "اللاّموقع"، فالمهمّ هو افتضاض الموقع، حيث أنّ الفنّان "نيلز أودو"« Nils UDO » مثلا يرى أنّ "**المنظر الطّبيعي البكر الخالي من كلّ سمة استدلال، يعطي الانطباع بخواء رهيب**".(8)

إنّه وبتحرّره من المدارس الشّكلانيّة وبهجره للمتاحف والأروقة وقاعات العروض وبخوضه في علاقة جديدة مع المادّة والموقع والمتلقّي، يُعتبر "فنّ الأرض" الرّكيزة الأخيرة والفسيلة النّابتة على أرومة شجرة النّظريّات المتعلّقة بالفنّ المفاهيمي. فنّ مبدأه العمل خارج الجدران وتحوير الفضاء ووسمه بعلامات ورسوم يفكّر فيها الفنّان ليسكنها الموقع الطّبيعي فتحدث اضطرابا لحياديّة الطّبيعة وتعطيه معنى جديدا بوسائل صرحيّة أو آثار بسيطة، تفصّل وتكيّف وتطوّع، بله تطبع الموقع، فتربط معه علاقة خاصّة يسجّل الفنّان من خلالها حضوره وعبوره، باحثا ومنقّبا عن سيميائيّة الزّمن اللاّمادّي في علامات الفضاء المادّي، زمن التّجربة والفعل في أعمال فوريّة وغير قابلة للنّسخ، تميّز الموقع، ليصبح العمل محتوى ومحتويا.

إنّ القواعد التي تحكم هذا التّشابك بين العلامات، تتطلّب الاستكشاف والاكتشاف حسب تمشّ غير ثابت، ذهنيّ أحيانا وجسديّ أحيانا أخرى، فعندما نرجع إلى "**احتجاج الأرض**(9) للفنّان "روبارت سميثسن"« Robert SMITHSON » والذي أصبح شبه ملزمة للشّركات التي تستغلّ خيرات المناجم في أمريكا، لنلاحظ نشأة موقف جديد وحازم في

مطلع السّبعينيّات من القرن الماضي، فمنذ 1972 يقترح سميثسن إقناع هذه المؤسّسات بردّ الاعتبار للمواقع التي خرّبت ودمّرت وأتلفت باسم البحث والتّنقيب واستغلال الخيرات لصالح البشر، قصد التّحسيس الإعلامي بهذه المشاكل، حيث أنّه لا تكفي تعرية الأرض لنثمّن الموقع، بل بإدماج "منحوتة أرضيّة" (Earth sculpture) من ناحية أخرى"**لتُحدث وقْعا ذا قيمة بصريّة إيجابيّة تجلب الانتباه نحو سياق ردّ الاعتبار للمحيط**(10) بتعديل المواقع ورسم "**جيولوجيا مجّرّدة**"(11) أو "**طوبوغرافيا جديدة للفنّ**"(12) تعيد بعث "الفردوس المفقود" أو المأمول. في حين أنّ عمل "ريشار لونغ"«RichardLONG» "**يذهب إلى إقرار زمنيّة تاريخيّة وكونيّة، انطلاقا من موقع طبيعيّ، فيفرض عليه أشكالا هندسيّة يحوّلها فيما بعد إلى المتحف أو إلى قاعة العرض**"(13) كما وصفه النّاقد "جون لوك شاليمو"« J.-L.CHALUMEAU »، أو "**المحيط/الرّواق**"(14) كما نعته "ميكائيل أرشر" .« Michael ARCHER »

ولكن لنسترّد فكرة "روبار مورّيس"« Robert MORRIS » التي تنادي بالانفتاح على "**الحقل الموسّع للفنّ**" ,« *Le champ élargi de l'art* » خارج الحقل التّقليدي، في فضاء دون مرجعيّة معماريّة، حقل يُهدي معطيات جديدة على أرض محايدة، "**حقل معقّد وممتدّ**"(15)، فهل أنّ المسألة تعمل على الانبهار بضخامة الموقع والمقاييس الهائلة التي تميّزه ووقعه "**البسيكوجغرافي**"؟(16)، فتفعّل فيه الآلات الثّقيلة لتكيّفه وتتفاعل معه كموقع متجدّد التّمظهر، تتحوّل الجيولوجيا فيه من طبيعية إلى "جيولوجيا مجرّدة" بفعل الفنّان، تحوير لقراءة جيولوجيا الموقع، تحوير وقتيّ وزائل، تُخلِّده الصّورة، لتخْلُد لجدران المتحف (اللاّموقع)، فاتحةً لقراءة الموقع قراءة سيميائيّة جماليّة لأثر الفعل بعيدا عن الموقع، أو داعية لمباشرة الموقع بقراءة إجماليّة، تحليقا فوق مكان الفعل نظرا لضخامته ووعورة ولوجه، مساحة لا يمكن حصرها إلاّ بالابتعاد عنها في الاتّجاه العمودي لنراها رؤية الطّيور القنّاصة لفريسة الموقع بموقعها، حسب دليل خطّي يمكن أن يُقرأ بغير الموقع، باللاّموقع، كبرهان على الفعل في مكان الموقع، ليصبح الفعل هو المكان ذاته.

من حسن حظّ الإنسان(L'homo sapien) أنّه خُلِق بنعمة الوقوف والتّنقّل على رجليه، وهذا ما يهديه إمكانات متعدّدة ورائعة يثبت بها وجوده في هذا العالم حيث أنّ فعل المشي أمر بديهي وطبيعيّ ولسنا بحاجة إلى تعلّم بعينه للقيام به كنتيجة للتطوّرات الجسديّة للبنية الفيزيولوجيّة والبيوميكانيكيّة والاجتماعيّة للجسد، وأمام هذه القدرات الكامنة فهل يوجد" **مشي فنّي**" يُدرَك حسب أساليب خاصّة للمشي؟ نعم ودون شكّ، ولكن ألا يوجد ما يُسَمّى بـ"**فن المشي**" أيضا في مسارات المشي وما يترتّب عنها من تفاعلات وعلاقات وقراءات سيميائيّة دلاليّة؟

2.في ماهية المشي...

تتمثّل فاعليّة المشي، إلى جانب طابعه الآلي والنّفعي، كَمَلَكةٍ تسمح بالتحرّك وبمسح الفضاءات الطّلقة بكلّ طلاقة ممّا يسمح للماشي بالتّفرّغ لكلّ الأفعال الإدراكيّة التي على علاقة باللّمس والتّنفّس والشّمّ والتذوّق والسّمع والإبصار بكلّ حرّيّة، تحمله رجلاه وتتجوّل به وتستقبل حواسُّه مختلف أصناف الرّوائح والأصوات والألوان والأشكال والحياكات التي تزخر بها فضاءات المشي فتنشأ علاقات حميميّة وأبعاد سيميائيّة غير مسبوقة تتمثّل في التّواصل المادّي والحسّي بين الماشي والمشيء.

يجد الماشي نفسه متورّطا في ممارسة جسديّة تسمح له بإعادة استثمار قدراته الحسّ – حركيّة وإيقاظ عديد الأحاسيس والحواسّ، فيحسّ بجسده في حالة حركة دائبة وتتقلّص عضلاته وترتخي وتنشط مفاصله ويدقّ قلبه ويشعر بدقّاته. وعي جارف وعميق بوجوده الفيزيولوجي يقطع مع عادة عدم الاكتراث بحركات وتفاعلات الجسد مع الحركات اليوميّة والتّقليديّة التي تغيّب أو تقلّص الإحساس بوجوده.

إنّ اوساط ممارسة فعل المشي تختلف وتتنوّع بين جبال وصحاري وسواحل لتمثّل منابع ثريّة وقويّة من المثيرات التي تستفزّ الدّوافع الغريزيّة للمشاة فتدغدغ أحاسيسهم وتثير تفاعلاتهم الجسديّة والنّفسيّة لتُنشئ نوعا جديدا ولا مألوفا من العلاقات والدّلالات.

علاقة مباشرة وأكثر واقعيّة مع الطّبيعة والمحيط، أكثر حميميّة وحسّيّة، فتتغذّى حواسّ وإدراكات الماشي بعجائب وأسرار التّبادلات مع فضاء التّجوال. تجربة تشحذ حواسّه وتشحن جسده في وضعيّة جديدة "للدّاخلي" على علاقة بالإدراكات الجديدة "للخارجي" توفّر له إحساسا قويّا بالوجود وبالحياة وبالوجود في هذا العالم فيلتحم جسد الماشي مع فضاء المشيء فيتجاوز فعلُ المشي مجرّدَ التّجربة الجسديّة الصّرفة لترتقي إلى تجربة فريدة لسيميائيّة الجسد في تفاعله وتبادله وتحاوره مع فضاء المشي.

حوار بين الفنّان والطّبيعة، أدّى إلى إثارة حوار جديد بين المتلقّي والعمل الفنّي، متلقّ تخلّى عن دور المتفرّج ليجد نفسه منقادا نحو الفعل بنظرة مغايرة لمحيطه **"قصد الرّبط من جديد مع الينابيع الطّبيعيّة"**(17)كما أشار لذلك "ليونال ريشار"، كحركة جديدة في الفنّ، حركة غليان وتمرّد على الضّوابط الاتّفاقيّة للمنظومة الفنيّة، لا للفعل الفنّي فقط، بل لفضاءات ومواقع عرضه أو تواجده، والتي أسّست لفنّ الأرض كمترجم عمليّ لها، فنّ بمثابة الامتداد لسموّ "التّعبيريّة التّجريديّة" المقرون بالأشكال الشّعاريّة والرّمزيّة "للفنّ الأقلّي" « Art Minimal »وترجمة أنغلوسكسونيّة "للفنّ الفقير" « Arte Povera » الإيطالي، ولكن بأكثر انفتاح، حيث تمثّل المواقع بجبالها وصحاريها وبحارها، سياقا جديدا للإبداع الفنّي ومادّة خاما وحاملا وورشة وفضاء للعرض في الآن نفسه. إنّه فنّ الهواء الطّلق بامتياز، حيث الفنّان الطّليق والعرف المطلّق في توق للانعتاق من الإطار الخانق للأروقة والمتاحف وسيطرة السّوق الفنيّة، أدّى إلى ولادة شكل فنّي جديد، اكتسح المواقع الشّاسعة وأعاد هيكلتها كلّيا ومنحها **"شكلا أوّليّا ورمزيّا"**(18) كما وصفه "ماركو ليفينغستون"

« Marco LLIVINGSTONE »ويعقّب بأنّه **"يمكن أن يتمثّل الأمر في تعديلات دقيقة للطّبيعة، تعديلات تؤشّر عبور الإنسان عبر محيط بكر، لم يطأه أحد قبله"**.(19)

1.2 الأبعاد السّيميائيّةلفعل المشيفي مجال الممارسات الفنّيّة المعاصرة

أن نرسم خطّا على كيلومترات عدّة من الموقع، أو أن نرصّف حجارة في مكان سحيق ومبعد، فذلك يدعو انتباه المتلقّي إلى البعد السّيميائي لهذه العلامات وعدم مروره بالموقع بدون اكتراث، علامات تنصهر مع المحيط الطّبيعي وربما تمحّي مع الزّمن، أو تتطلّب زمنا معيّنا لاكتشافها أو زيارتها، ليست في متناول الهواة بسبب ابتعادهم، وليست آهلة للعرض بالمؤسّسات الفنيّة، بل مبعدة عن المتلقّي، فهي أعمال لا تجعل منه **"ناظرا فاعلا"**(20) كما أراد "دوشمب"، بل شاهدا يفترض أن يقرّ ويصدّق بوجود العمل من خلال الصّور الفوتوغرافيّة أو المخطّطات التي أخذها الفنّان كأثر يشهد بوقوع فعل من صفّ الفنون، هناك في موقع مّا، حيث تمّحي وتنتفي. العلاقة البصريّة المباشرة والنّظرة الانفعاليّة العاطفيّة والدّلالة السّيميائيّة المباشرة، فالمبصَر موجود ولكنّه لا ملموس، إنّه النّسخة والشّهادة التي تؤكّد حقيقة وجوده، حتّى أنّ الصّورة المأخوذة عن الموقع ليست حقيقيّة في بعدها المادّي، بل دليل إشارة وقرينة ولا يمكن تناولها بمثابة العمل الفنّي.

يشهد كنّش السّفر على الجولان والسّير، أوتاد ومعالم وسمات وإشارات تعيّن المجرى والمسافة، حيث أنّ الفضاء لا يسبق وجوده الاستعمال الذي بُرمج له، بل الاستعمال هو الذي يحدّد المكان كمكان والذي يخرج الفضاء من الحياديّ الطّبيعي إلى المتكلّف المصطنع ببراعة الإنسان، من فضاء نكرة إلى فضاء موسوم بالفنّ، من فضاء لولا أثر الفعل الفنّي فيه، لبقي لا مسكونا، فهل يطرح مسألة علاقة العمل الفنّي بالموقع، بإعادة النّظر في المؤسّسات الفنيّة (المتاحف)، كمكان وهميّ، لا موقع لعرض آثار الموقع، **"فمكان العمل الفنّي هو موضعه وموقعه، أين يقام الفعل"**(21) على رأي "آنّ سوريو"« Anne SOURIAU »، ليعقّب تشارلز بأنّ **"المكان يحدّد بذات الفعل"**(22).

إنّ الإنسان كائن مهووس بلذّة الاستكشاف، ملتحف برغبة الإطّلاع وسبر أغوار المجهول، تنخر فكره أفعال الفضول استنادا إلى آليّة التّنقّل والتّرحال، لإشباع معرفة وجوديّة لا تنضب، فتتكرّر المحاولة ويصرّ عليها في رحلة البحث عن الذّات ومعنى الوجود، حتّى وإن لم يتحقّق له ذلك، فهو لن ينقطع عن السّير.

هذه الصّورة تعكس لنا تواصليّة السّير الدّينامكيّة الكلاسيكيّة، لتتجاوز معناها فتعبّر عن واقع إنسانيّ يهدف إلى معايشة واقع يختلف باختلاف الأزمنة، حيث أنّ المشي وحدة قيس للزّمان والمكان، اعتمدها الإنسان منذ القدم لنجدها اليوم تؤسّس مبحثا قائم الذّات، فيتّخذ من فعل السّير منهجا يتحدّى من خلاله قسوة الطّبيعة وعراقيلها لتلقيه في غياهبها وتكشف له عن

خباياها، علّها تبرهن عن مدى معاناة السّائر وعناده للتّأقلم معها، ليطوّعها ويوجّهها برهانات الذّات المتطلّعة والمندفعة، فتجلي للمتلقّي/القارئ آثارا خُتمت **خِطّا**(23)يتجاوز وظيفة القيافة والدّليل نحو وظيفة فنيّة، عن طريق تحويل **"فنّ السّير، من فعل يومي إلى فعل فنّي"**(24) مفاهيميّ ليضاف المشي إلى الصّيرورة الفنيّة ، لأنّ الدّعوة إلى المشي معلنة على الدّوام، أنا أمشي إذن أنا موجود، في تحدّ لكل عرقول وحد وعقال.

2.2 ارتقاء فاعليّة المشي من اليوميإلى الفنّي

تكلّ الأقدام كما تجفّ الأقلام من تكرارالحياة نفس الأفعال اليوميّة المملّة، ولكن في خضمّ هذه الرّتابة هناك تمتّع بلذّة الحياة وتعاقب فعل المشي وطريقة تكرار الفعل من اليومي إلى التّشكيلي، فطرق المشاة والمشّائين، مسارات تشكّلها رحلة التّجربة الإنسانيّة، مستقلّة بذاتها لتنفرد، حتّى تبني لفكر يتعامل مع الفضاء والمكان في اللاّفضاء واللاّمكان، في امتداد مع الزّمان.

تتغيّر طريقة التّعبير بالسّير والمسار من فنّان إلى آخر، إذ يقوم "جيلبار غارسن" « Gilbert GARCIN » بأخذ صورة فوتوغرافيّة لرجل رسمت أقدامه آثارا تمحوها الآلة التي اختارها لتمثّل حركة مضاعفة، بدايتها تعلن نهايتها (ناعورة النّسيان)[صورة 1]،

حركة ترسم لتمحو، إنّها تمثل إصرار سيزيف من خلال حلقة مفرغة تعلن عن عبثيّة الوجود والصّراع الذّاتي لعلامة الحياة، أو قل هي الحياة، فالسّائر لا يسير لكونه يوجد في لحظة هنا وأخرى هناك، وإنّما لكونه في نفس اللّحظة هنا وليس هنا، حيث يوجد ولا يوجد في نفس المكان محوّلا أثر القدم إلى عدم، من خلال دفع لمحور اسطوانة وظّفها بطريقة معاكسة تماما عن طريق جرّها مشيا في عمله "آخر خطّ مستقيم" [صورة 2] مسجّلا بها مساراته المستقيمة، ليطبع أرضيّة المشيء بشبكة خطيّة، مثبّتا بها فعل المشي، حركة مشي بسيطة في ظاهرها، هذا الفعل العاديّ واليوميّ الذي يمارسه كلّ إنسان قويم، بل وكلّ كائن متحرّك،فعل يثمّنه "ريشار لونغ" ويرفعه إلى مصاف **الأفعال الفنيّة**(25). ولكن ما الفرق بين فاعليّة مشي الكائنات بفطرتها وغريزتها ومشي الفنّان؟ المشي-الفنّ، المشي كفعل فنّي، المشي الواعي والمحمّل بفكر يتجاوز مجرّد قطع المسافات وطيّ الكيلومترات، المشي كغاية في حدّ ذاته، فعل يعيد النّظر في علاقة فاعله بجسده وحركاته وعلاقاته مع المشيء.

تمثّل المقاربة الفنّيّة في القيام بفعل المشي واتّباع خطّ سير أو بيان تجواليّ قابل لأن يُمفهَم حسب ما يخطّطه هذا المشّاء، وريث كبار الرّحالة، ماسح للأراضي بأسلوب خاصّ يتأرجح بين غواية العظمة وبساطة الأثر، خاصّة عندما أنجز" ريشار لونغ" عمله "خطّ يُرسَم بالمشي" [صور3-4]، الأثر الخطّي البسيط الذي يحصل عليه بسحق العشب بأحد المروج، خطّ وإن ظهر لبعض الوقت بفعل انعكاس الضوء فهو زاهق، ثبّتته الصّورة الفوتوغرافيّة.هذا العمل الأوّل المنجز خلال جولة في الرّيف الإنجليزي، سجّل بداية مسيرة طويلة عبر أراض وبراري، لا تمثّل سوى المادّة الخام أو الحامل لفعل المشي، القيام بعمل

فنّي أثناء المشي، بله المشي ذاته، رسم لامادّي، **مطوّق**(26) يذهب إلى المفهمة وإلى الفكرة وتوليد الدّلالات، محرّرا لنزوة مقنّنة يحاذي فيها الجهد البدنيّ طابع اللّعب، كتطعيم لحياته وهو كهل بنشوة الطّفولة ومرحها، باحثا في هذه البراري المهجورة عن الفراغ والأرضيّة البكر، عن حامل لطريقه ومسجّل لخطوط مشيه، بله إنشائه لمشيء من لَيْسٍ إلى أيْسٍ، في فضاء خاوٍ وسديميّ، يعلّمه بتتالي خطواته أو بترصيف الأحجار الملتقطة بلقاء خطواته مع الموقع الذي يمكن أن يخطوه قبل تخطيطه أو أن يخطّطه افتراضيّا على ورق أو خريطة قبل تخطّيه، تخطّيا فعليّا مثل عمله "مشي عبر كلّ الطّرقات والمعابر التي تلامس أو تخترق تخطيطا افتراضيّا بمنطقة "سومرساتبإنجلترا" [صورة 5] ، .

3.المشي كما لم يكن من قبل

1.3مشي دون فعل المشي

تتجلّى فاعليّة المشي في بعض المقاربات المفاهيميّة المعاصرة في شكل تصميميّ يسبق التّجربة والخوض في الإنجاز من طرف الفنّان ذاته، على عكس الفنّان" ستاينلي براوون"« StanleyBROUWN » الذي يستغلّ معارف المشاة على قارعة الطّريق ليسجّلونها على ورق، معارف مَن جاب الموقع ليرسم طريقا يعرفها أو ربّما يتخيّلها ليترجمها خطّيّا ويكتبها، بعلاماتها وإحاطاتها وحدودها وإشاراتها وأماراتها ودلالاتها، عمل لا يعكس سيرة الخطوة مثل "لونغ" و"غارسن"، بل خطوة السّيرة التي تمثّل الصّورة الذّهنيّة للموقع.

فالأمر لا يتمثّل في فعل مشي الفنّان كعمل فنّي بل في استحضار ممشى خاضه أحدهم ليضعه الفنّان في إطار فنّي، إذ بمجرّد استدعائه لتجربة يوميّة، يصبح المخطّط فنّا. مخطّط مسجّل على ورق ومكتوب على حامل بمثابة خريطة تحتوي على علاقات خطيّة تجلي أو تفترض المكان، فتترجم العلاقة السّيميائيّة بالعالم الخارجيّ كلغة حقيقيّة يستعملها المعماريّون والعمرانيّون في تصميم المدن والأحياء والمنازل والطّرقات، أو كلغة اتّفاقيّة كما في لعبة الإوزّة أو الشّطرنج أو المتاهة، أو كدليل مثل خرائط الكنوز والمواقع الأثريّة.

لغة خطّية تكوّن تمثيلات ذهنيّة وعلامات سيميائيّة للفضاء ولاجتياحه وتشكّل علاقة الماشي بالمشيء في تواشج وحميميّة، فترسم طريق المعرفة والخيال دون التّمييز بين حدودهما.ربّما يبدو الأمر عاديّا منذ الوهلة الأولى، ولكنّه لا يخلو من دقّة وترابط منطقي داخلي، في بساطة شكلانيّة قصوى تندرج ضمن سياق سيميائي مفاهيمي، لا يهدي للبصر وللذّهن إلاّ الأثر المختزل الذي يؤسّس للغة خاصّة بالفنّ، لغة لا تتكوّن داخل حقل مغلق، بل في علاقة مفتوحة مع العالم المحيط، عمل يقطع مع الماضي (حيث تخلصّ **براوون** من أعماله السّابقة، المرسومة منها والمصوّرة قبل سنة 1960) ليخوض تجاربه الأولى بأمستردام "من هذا الاتّجاه براوون" (This wayBrouwn) [صور 6-7]،

رُسَيْمات يخطّها المارّة (بعد أن يطلب منهم أن يدلّوه خطّيا، على طريق ما) ويختمها بختمه الذي يحمل عنوان التّجربة ككلّ "This wayBrouwn" **"كتشخيص لجزء صغير من الأرض مثبّت في ذاكرة الحيّ : أحد المارّة"**(27) على حدّ تعبيره. والنتيجة ليست رهينة المارّ المختار، فالمهمّ ليس الإنجاز الفعليّ لحركة موجّهة، بل الوعي الذّهني لافتراضيّة التّنقّل، إذ أنّ البعد السّيميائي للفضاء يتحقّق بالرّسمة وليس بخوض فعل المشي ذاته.

إنّه الإلغاء التّام لمادويّة العمل، فالفنّان كسيّد لحركة بطوليّة، قد غاب واكتفى باقتراح حياديّ وموضوعيّ،وبهذا الاختيار يأخذ العمل شكلا ووظيفة في واقع مادّي مستقلّ عن صاحبه، إذ يبيّن لنا "براوون".(وقبل الفنّانين المفاهيميّين) أنّ الفنّ يمكن أن ينشأ في ظلّ ضرورة يوميّة مبتذلة، وأن يكون أثرا لتبادل اجتماعيّ ينحدر منه.

بهذا، لم يعد الأثر الفنّي الغرض الأوحد ذا القيمة الجماليّة التي تفرض علينا تأمّله، بل إثبات ومعاينة حالة نشاط، ألا وهو المشي، مشي المارّة أحيانا ومشي الفنّان براوون منذ سنة 1972، بعدّ خطواته وقياس العلاقة بين جسده وتنقّلاته والمشيء الذي يجوبه، كما في عمله "ثلاث خطوات = 2587 مم" [صورة 8]المقدّم في ثلاثة أدراج، يحتوي كلّ منها على عدد محدّد من الأوراق المسجّل عليها عبارة "1 مم"، تشمل قياس إحدى خطواته الثّلاث، وهي على التّوالي 864 مم و860 مم و863 مم، ومهما كانت الظّروف وأيّا كان السّياق، فقياس التّنقّل لثلاث خطوات وحده الذي يجلي المعنى المتمثّل في عنوان العمل ذاته، علاقة بين التّجربة العينيّة والفضاء، تجربة تجاور فيها الفنّ مع الحياة وبيوغرافيا الفنّان مع المنظومة الاتّفاقيّة للقياسات والمسافات وتخطّيها، وحتّى الأغراض والعناصر الطّبيعيّة، كما في عمل الفنّان"هاميس فولتن"« Hamish FULTON » بعنوان "21 يوما من ساحل إلى ساحل مشيا، اليابان، 1996" [صورة 9]مسجّلا فيه سيرة مسيره رغم تصريحه بأنّ **"العمل الفنّي لا يمكنه أن يمثّل تجربة المشي على القدمين"**(28) مستغيثا بالكتابة كوسيلة لتدوين علامات طريق المشي، كلّ ما اعترضه من سماوات وأشجار وبحار وطرقات، حسب تنظيم سيميائي مفاهيمي مختزل في خمس كلمات متكرّرة (سماء Sky، سحاب Cloud، شجرة Tree، غراب Raven، بحر Sea)، تحدّد المَشاهد والمواقع وطوبوغرافيا المشيء والمسافات، سواء مسافات عاديّة ومألوفة أو أخرى مرسومة في موقع جديد تتلاءم مع معطياته، موقع خارجيّ موثّق بالكلمات أو بالصّور، مثل الجسر اللّولبي العائم للفنّان "روبارت سميثسن" [صورة 10]الذي جنّد لتشييد ممشاه شاحنات بأسرها، محمّلة بأطنان من الحجارة والطّين، كلّفت ما كلّفت من الزّمن والأموال(29) حتّى تستقيم جسرا مشيئا [صورة 11] ،حامله البحيرة المالحة الكبرى بصحراء "أوتاه"، كجزء لا يتجزّأ منها. كانت أفكار الفنّان أوّل من خطّطته وأقدامه أوّل من خطَته، بعيدا عن العلاقة الخاصّة التي يكوّنها مع جسد المتلقّي بالصّفة التي تجعله يعيد النّظر لإدراكه العامّ للأشياء و**"العودة لأصوله"**(30) بحسب تعبير الفنّان ذاته، حيث أنّه عند المشي على الجسر، يسجّل الزّمن اللاّزم للقيام بالتّجربة والزّمن

اللاّزم للعمل بحدّ ذاته، والتّجربة الجماليّة لتي ترتقي إلى تجربة الذّات ككائن زمنيّ مادّي في منظومة تحتوي مختلف الأزمان والأنماط والدّلالات.

2.3 عندما يصبح فنّ المشي في متناول المتلقّي

يتجلّى المشِيء سواء بالذّهاب به إلى ما بعد حدود مجال المشْي أو بقلب طروحاته، مثل موقف الفنّان "كارل أندري"C.ANDRE » من سارية "كونستونتان برانكوزي" .C » « BRANCUSI اللاّمتناهية « La colonne sans fin »، عندما رمز إلى طرحها أرضا، لتستحيل السّارية مسارا ويصبح المشيد مشيئا ويؤول الصّرح إلى الطّرح [صور 12-13] ،

من قطعة شاهقة عموديّة إلى **"قطعة أرضيّة"**(31) تستكشف الأفقي وتستقرئ دلالاته السّيميائيّة حسب خطّ مادّي قابل لأن يُمشى عليه، خطّ طريق ومسار **وتلم** وهو يرصّف 137 آجرة على أرضيّة قاعة عرض، بنظام هيكلة أحاديّة [صورة 14] **"حسب نمط المسرحة أرضا"**(32)لتنشأ الرّسمة المكان والمشيء، كغرض حقيقيّ في فضاء حقيقيّ.

حقل عمليّات يدعو المتلقّي لأن يتخطّاه ويتملّكه حسبما يلائم جسدهويوائمنفسيّته، قاطعا طريقه على سطح القِطع المرصّفة التي تقطع بدورها الفضاء، فضاء يذكّر بالمواقع الميغاليتيّة التي زارها الفنّان بجنوب إنجلترا، حوّلها في إنجازاته مفكّرا في علاقتها بالجسد الآدميّ وباحثا عن إنشاء مكان أو حقل يدعو المتلقّي لأن يجتازه أو كما قال عنه "ريشار لونغ"في مقارنة بين عمليهما أن **"عمل أندري بمثابة المنحوتات المنبسطة التي يمكن أن نمشي فوقها"**(33)مكان يمكن أن يجمع وينشر في فضاء آخر، ويعقّب بأنّ فنه (أي لونغ) "ينجز بفعل المشي ذاته".

هكذا يصوغ "كارل أندري" أعماله حسب لغة نحتيّة خطيّة أو غرافيكيّة مجسّمة، لغة مفعمة بالقسوة والشّدة والوضوح والجلاء، تعتمد الشّكل المقنّن المصنّع على أنّه "أقلّي/مينيمالي" ومعماري ذو وقع بصري بلغ الصّرحية ببساطته وتكراره وتجميعه وتصفيفه، ليكون الطّريق المشيء، طريق نسجت على منواله الفنّانة "باتريسيا جوهانسن"« Patricia JOHANSON » بنسخة ملوّنة، في عملها "ستيفان لونغ، 1968" [صورة 15]،طريق مشيء على طول السّكّة الحديديّة بمنطقة « Buskirk » بنيويورك (كذكرى لمصمّم العربات البخاريّة في القرن XIX، المهندس"ستيفن لونغ" Stephen LONG)، سكّة أو خطوط (حديديّة) تدعو المتلقّي بأن يسير فوقها، بمثابة الطّريق(34) بحسب وصف الفنّانة ذاتها، طريق حدّده الفنّان"والتر دي ماريا" « Walter DEMARIA » بأكثر بساطة واختزال عند رسمه لخطّين متوازيين في صحراء "موجاف" بكاليفورنيا [صورة 16] ،طريق بمثابة علامة للموقع، تثري السّلوك الإدراكي وتدعو المتلقّي إلى خوض تجربة عبور فضاء معزول على أساس أنّ **"الانعزال هو لبّ فنّ الأرض"**(35) على حدّ الفنّان ذاته، باستكشافه من خلال أعمال الفنّانين في مواقع تدخّلاتهم

الفنّيّة، لا بالاطّلاع على ما أنجزوا فقط، بل بخوض تجربة الفعل الذي يغيّر الموقع بالتّدخل على مكوّناته الطّبيعيّة، تدخّلا رشيقا لا يتنافر مع المحيط العامّ المميّز للموقع، بل يتفاعل معه ويتكيّف مع معطياته المادّيّة والرّمزيّة والدّلاليّة، كما في عمل الفنّان "دنّيس أوبّنهايم" .D » « OPPENHEIM، بعنوان "الدّوائر السّنويّة، 1968" [صورة 17]، والذي رسمه على جهتي الوادي الثّلجي، دوائر متمركزة (تجسّد حدّا من الحدود السّياسيّة بين دولتي كندا والولايات المتّحدة الأمريكيّة) على نمط الدّوائر التي تمثل عمر الأشجار داخل جذوعها، ليتحصّل على تمثيل مزدوج للزّمن، الأوّل بالتّراكم والإضافة التي تترجمها المساحة الفضائيّة الآخذة في الاتّساع مع الوقت والزّمن، والثّاني بالحذف الذي يشير إلى انسياب الوقت وانفلاته. إنّه الوقت الدّوري الذي نتعرّف عليه في خطّ واحد، والوقت دائم الاستمرار ممثّل بالدّوائر المتمركزة، زمن نكتشفه عندما نجوب الموقع ونسير داخل خطوط العمل وفواصلها لنعيد رسمها بالحركة والمشي والتّجوال، كأفعال تجتمع لتتوحّد في خطّ يضمن ترابطها وتماسكها في موقع محدّد، يحيل المتلقّي إلى أبعاد رمزيّة وسياسيّة وتاريخيّة وجغرافيّة معيّنة، أو في مكان عمومي تحثّ المتلقّي على الوعي بجسده الخاصّ وعلاقته مع الآخرين في رسم خطّ جماعي بوسيلة السّير على خطى موحّدة، تتآلف فيها الأمزجة وتتوحّد الاختيارات لتجعل من **"فعل المشي نحتا"**(36) أو رسما فضائيّا كما في عمل "فرانز والذر"[« Franz WALTHER »صورة 18].

.4. تحليل النتائج:

لنعيد النّظر والتّأمّل في الفضاء الذي يحيط بنا لا كتملّك له، بل كذرّة تندمج وتنصهر تدريجيّا في المحيط الطّبيعي، أو تتخطّاه لترسم طريقا غير ذا سبق، طريقا مشيئا لا يتأسّس إلاّ بفعل المشي، فليس الطّريق هو الذي يحدّد الممشى بل المشي هو الذي يرسم الطّريق. طريق يخطّط له الفنّان فيخطّه ليتخطّاه. عمل يمكن أن ندرجه ضمن "الفنّ المفاهيمي" إذا أخذنا بعين الاعتبار استعمال اللّغة المحرّكة له، لغة مرئيّة وقروءة ومفهومة، عمل متعلّق بالسّيرة الذّاتيّة ويشهد لصاحبه بمصداقيّة الفعل التي تبهر المتلقّي بهندستها البسيطة والمتماثلة، ولكن كتجربة عينيّة وكسلّم قياس، فهي مختلفة تماما، بين إعادة صياغة جيولوجيا الموقع واستنساخ جزء منه في اللاّموقع، بين الالتزام بالمشي حسب دائرة رسمت على خريطة وصنع دائرة بالحجارة أو الكلمات. ولكنّ الأمر لا يتمثّل في الدّوائر والخطوط المرسومة في حدّ ذاتها بقدر ما يتعلّق بالمواقع التي يختارها لتسجيلها، ولتصبح الطّبيعة حاملا وورشة عمل ويصبح الحامل موضوع العمل نفسه، وليطرح السّؤال حول فنيّة العمل، وأين الفنّ من كلّ هذا؟، أفعال فنيّة تبرّر وجودها بقرار من الفنّان ذاته مؤكّدا على أنّ **"لصنفي العمل بالدّاخل والخارج نفس علّة الوجود"**،بمثابة استراتيجيا تستهدف إبعاد سوق الفنّ عن الفنّ الذي يرفض أن يشبّه بسلعة استهلاكيّة، استراتيجيا في تقليص الحضور المادّي للعمل لحساب المحتوى الفضائي، تحوّل التّدخل في الفضاء إلى عمل فنّي، فضاء المتحف أو **"اللاّمتحف"** أو **"المتحف-الأثر الفنّي"**(37) كما نعته "مارسال بروتدارز" Marcel »

« BROODTHAERS، حتّى أنّ الأروقة والأوقاف (Fondations) والمتاحف قد شعرت بمسؤوليّتها في التّحرّك ولو بصعوبة نحو التكيّف مع هذه القاعدة التي صارت بديهة.

لقد أصبح التّفكير في فضاء العمل رئيسيّا ليغدو مساءلة(38) له ،فضاء له هويّته الثّقافيّة، رُسابة للذّاكرة، حيّز حرّ يسمح بتوسّع المعاني الفكريّة وتجمّع وتوحّد اللّغات المختلفة والبحث عن علاقة ما أو مجموعة علاقات بين المعمار والأشكال الإبداعيّة الأخرى، في محاورة بين طبيعة الفضاء والتّدخّل الفنّي، أو بالأحرى مواجهة الفضاء لبلورة وتحديد العمل ، التّعديل الفنّي أو اللّمسة الفنيّة للمحيط أو البيئة المخصّصة للتّدخّل ، عمل ينجَز وفق معطيات الفضاء، فالسّيرورات عبارة عن حالات و تمظهرات أو أحداث تظهر أثناء "الفعل الفنّي" ثمّ تزول، لتفسح المجال لسيرورات أخرى، تتمثّل في المرور بالفنّ كشيء محدّد إلى الفنّ كشيء مّا، حدَث في مكان مّا وفي زمان مّا. عمل فنّي زائل بحكم تمرّد سيرورة الظّواهر الطّبيعيّة، لا يمكن تخليده أو إثبات وقوعه إلاّ بشهادة الرّسوم أو الصّور أو النّصوص أو الخرائط أو غيرها من الوثائق، وما على المتلقّي إلاّ أن يعيد تشكيلها بذهنه وخياله. موقف يعمل على حرمان المتلقّي من تأمّل العمل الأصل ومن سيرورة زمن الفعل وزمن التّلف، وما الوثائق إلاّ حاجز يصل مع الفكرة ويفصل مع زمن وماديّة حدوثها.

وكملخّص فإنّ أثر فن المشي بمثابة الفن الزّهوق أو الزّائل أو التّلوف، أتى كموقف غادر فيه الفنّانون ورشاتهم وقاعات العرض والمتاحف وبحثوا لأنفسهم عن فضاءات جديدة حيث يتحرّر التدخّل والفعل الفنّي، وآخرون غامروا في أماكن غير آهلة لإنجاز أعمال صرحيّة في تناغم مع الفضاء المحيط على أساس زوالها فيما بعد بردّ فعل طبيعة المكان ذاتها، سواء بامّحائها منه أو باندماجها فيه، بعيدا عن المتحف وعن فكرة السّوق الفنيّة وبالتّخلّص من فكرة داميّة العمل كمجسّم قارّ وكغاية في حدّ ذاته، بل كصورة عن العمل وشاهد على حدوثه قبل زواله في وقت ما بمكان مّا، مثل أعمال المشي والتّنقّل والجري العملاقة والشّاقّة والتّلوفة للفنّانيْن "ميشال هايزر" و "دنيس أوبنهايم" والتي بقيت الصّور الفوتوغرافية شاهدة على حدوثها.[صور 19-20] .

5- خاتمة:

إنّ المشي كفنّ قائم بذاته، يتمثّل في فعل فنّيّ لا يحتاج لأيّ شكل من أشكال الإنتاج الفنّي سوى المشي في حدّ ذاته، حيث يُعتبَر المشّاء بمثابة العالم الجغرافي والمكتشف الذي يرسم ويطوّر ويبتكر خرائطيّة « cartographie » جديدة لجسده كتجربة حسّيّة ورمزيّة لاختبار الفضاء وإنشاء مواقع حميميّة وهو يخترق فضاءات المشي، بمثابة دعوة لاحتفال الحواسّ والأحاسيس وتمتّعها بالعالم المحيط في تماسّها واحتكاكها مع المشيء بكلّ مكوّناته الماديّة والمعنويّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة. هو انفتاح على عذوبة الكون لأنّه يسمح بالتّوقّف والتّأمّل في الهدوء الدّاخلي لإعادة هيكلته ورسكلته...

فالتّنقّل مشيا على الأقدام أصبح شكلا فنّيا أو أثرا فنّيا في حدّ ذاته، فعل خلاّق بمجرّد انتقال الفنّان، أو من يفوّضه على الأقدام في المدن العامرة أو في الفيافي أو في الأراضي الخاوية على عروشها، مستنفدين الطّاقة الجسديّة لخطّ المماشي ورسم الجيولوجيا المجرّدة وإعادة تخطيط المواقع واستنباط الدّلالات والمعاني في ظلّ سجلّ سيميائيّ مخصوص، رافعين شعارا ينادي بأنّه **"لا عمل (فنّي) إذا انقطع فعل المشي"**(39).

هوامش البحث:

(1)« J'aime mieux vivre, respirer que travailler. Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre », Marcel DUCHAMP, cité par Isabelle EWIG &Guitémie MALDONADO,«Vivre le faire », in *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, éd. Larousse, 2005, p.179.

(2)« *Il s'agit d'un art qui ne réfléchit pas sur l'art, mais sur la vie* », Jean DELOISY, cité par Isabelle EWIG &Guitémie MALDONADO, *idem*, p.178.

(3)« *L'artiste des seventies… adopte une attitude critique, crée des événements… devient chef d'entreprise artistique, agitateur des neurones, animateur des pensées, s'engage pour des causes politiques ou sociales* », Elisabeth COUTURIER, *L'art contemporain,mode d'emploi*, éd. Filipacchi, Turin, 2004, p.23.

(4)« *Dans l'art traditionnel, l'artiste espère passer à l'histoire, dans l'art contemporain, c'est quelqu'un qui espère passer à la géographie* », Bonito OLIVA, cité par Jean-Luc CHALUMEAU, in *la lecture de l'art*, éd. Klinckscieck, Paris, 2002, p.113.

(5)« *Au-delà de la cellule blanche* », Michael LAILACH, *Land Art*, éd. Taschen, Köln, 2007, p.25.

(6)« *White cube : Espace clos sur lui-même et immaculé … Espace de pure visibilité et de méditation, il agit uniquement sur l'œil et l'esprit du spectateur … Cet espace neutre présente l'avantage de n'ériger aucune barrière entre l'homme et l'œuvre* », Isabelle EWIG &Guitémie MALDONADO, *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, op.cit, p.212.

(7)« *Programme d'exposition « hors les murs »* », Germain VIATTE, « Introduction », in *La collection II du MNAM*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2006, p.13.

(8)« *Un paysage intact dans lequel manque tout repère, donne l'impression d'un chaos angoissant* », Nils Udo (B.W), *De l'art avec la*

nature, traduit par EMPATZ (petit A.S), éd. Wienard, Cologne, 1999, p.10.

(9)« *The land Reclamation* », Robert SMITHSON, *The writings of Smithson*, p.115, cité par Michael LAILACH, in *Land art*,op.cit, p.109.

(10)« *Une « Earth sculpture » d'un autre côté, aurait un impact qui aurait une valeur visuelle positive et attirerait l'attention sur le processus de réhabilitation de l'environnement* », Robert SMITHSON, idem, p.116.

(11)« *Géologie abstraite* », Robert SMITHSON, ibidem.

(12)« *Les nouvelles topographies de l'art – Lacs salés, déserts, volcans, plages, … paraissaient offrir les possibilités infiniment plus nombreuses que les musées* », Michael LAILACH, « Nouvelles topographies », in *Land Art*, idem, p.12.

(13)« *La démarche de Richard Long tendait à établir à partir du paysage, une temporalité historique et universelle, il imposait des formes géométriques dans le paysage, qu'il transportait dans l'espace du musée ou de la galerie* », Jean Luc CHALUMEAU, *Histoire critique de l'art contemporain*, éd. KLINCKSIECK, Paris, 1994, p-p.112-113.

(14)« *Allan KAPROW, parlant de ses environnements / galeries, devrait rendre ce lieu explicite (entre environnements, happenings, actions ou événements)* », Michael ARCHER, « Vers l'installation », in *Installation, l'art en situation*, éd. Thames & Hudson, Paris, 2003, p.24.

(15)« *Le champ complexe et étendu* », Michael ARCHER, idem, p.27.

(16)« *Psycho géographie : Etude des effets spécifiques de l'environnement géographique consciemment organisé ou non, sur les émotions et le comportement des individus* », idem, p.26.

(17)« *L'homme est appelé à voir autrement son environnement afin de renouer avec ses sources naturelles* », Lionel RICHARD, *l'aventure de l'art contemporain depuis 1945 à nos jours*, éd. Duchêne – Hachette Livre, Paris, 2002, p.155.

(18)« *Terrassement, enlèvement de terre, déplacement de pierres ou de roches, restructuration totale d'un site pour lui conférer une forme élémentaire et symbolique* », Marco LIVINGSTONE, *Pluralisme depuis 1960*, in*Histoire de l'art moderne, de l'impressionnisme à nos jours*, éd. Flammarion, Paris, 1985, p.380.

(19)« *Les manifestations relevant du « Land art » pouvaient ainsi ne faire intervenir que de subtiles modifications apportées au paysage, modifications indiquant le passage de l'homme au travers d'un environnement jusque-là intouché* », ibidem, p.380.

(20)« *Le regardeur – auteur* », Marcel DUCHAMP, cité par Anne CAUQUELIN, in *l'art contemporain*, Collection Que sais-je ?, PUF, Paris, 1998, p.107.

(21)« *Le lieu d'une œuvre d'art (...) est son emplacement, son site (...) l'endroit où se situe l'action* », Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, s/d Anne SOURIAU, éd. Quadrige, PUF, Paris, 2ème édition, 2004 mai, 2ème tirage, 2006 juillet (1ère édition, 1990), p.951.

(22) Ibidem.

(23)**الخِطّ : المسار والمشيء المكان الذي يمشى عليه"**، حسب الطاهر أحمد الزµواري في كتابه **ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة**، ج.2، ط.3، القاهرة، 1980، ص.77.

(24)« *La marche à pied comme art* », Michael LAILACH, in *Land Art*, op.cit, p.16.

(25)« *Par le simple fait de marcher, je peux faire de l'art sur une échelle fantastique en termes dekilométrage, c'est aussi un engagement physique* », Richard LONG, *la vision, le paysage, le temps*, in *Art press*, n°104, Paris, Juin 1986, p.5.

(26)تطوّق dématérialisation**: تحوّل المادّة إلى طاقة وإزالة الطّابع المادّي"**، عن سهيل ادريس، **المنهل**، قاموس فرنسي – عربي، دار الأدب، ط.27، بيروت، 2007.ص.371.

(27)« *Un « This wayBrouwn » est le portrait d'un petit morceau de terre, fixé par la mémoire de la cité : un piéton* », Stanley BROUWN, in *La collection II*, MNAM, op.cit, p.77.

(28)« *L'œuvre d'art ne peut pas représenter l'expérience de la marche à pied* », Hamish FULTON, cité par Michael LAILACH, in *Land Art*, op.cit, p.46.

(29)6650 طنّ من الموادّ المنقولة على عين المكان في عمليّة استغرقت 292 ساعة، تطلّبت 625 ساعة من العمل وكلّفت ميزانيّة إجمالية بـ 18 ألف دولار أمريكي في ذلك الوقت.

(30)« *En suivant les marches de la jetée, nous retournons à nos origines* », Robert SMITHSON, cité par Michael LAILACH, in *Land Art*, op.cit, p.88.

(31)« *Floorpiece* », in *La collection II*, op.cit, p.37

(32)« *Landscape mode* », Christian FRICKE & Manfred SCHNECKENBURGER, *l'art au XX° siécle* (vol II), éd. TASCHEN, Cologne, 1998, p.500.

(33)« *Carl André fait des objets où marcher, mon art se fait en marchant, c'est la différence* », Richard LONG, in *Art Press n°104*, op.cit, p.4.

(34)« *Les lignes peuvent être interprétées comme des routes, des chemins* », Patricia JOHANSON, cité par Michael LAILACH, in *Land Art*, op.cit, p.66.

(35)« *L'isolement, a dit Demaria, est l'essence du Land Art* », cité par Michael ARCHER, in *L'art depuis 1960*, op.cit, p.94.
(36)« *Œuvre - action - La marche en tant que sculpture* », Christiane FRICKE, *l'Art au XX^e siècle (VoI. II),* op.cit, p.605.
(37)« *Anti-musée, ou Musée-œuvre* », Marcel BROODTHAERS, cité in *La collection II du MNAM*, op.cit, p.76.
(38)« *Interroger l'espace* », in *Art Minimal – La prise de conscience du lieu et de l'espace*, Collection permanente, Fiche de consultation. M.N.A.M, Paris, [n.d], (n.p).
(39)« *No walk, no work* », Isabelle EWIG & Guitemie MALDONADO, *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, op.cit, p.224.

6. قائمة المراجع:

المؤلّفات والقواميس

-إدريس(سهيل)، **المنهل**، قاموس فرنسي – عربي، دار الأدب، ط.27، بيروت، 2007.
-الزّواري (الطاهر أحمد)،**ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة**، ج.2، ط.3، القاهرة، 1980.

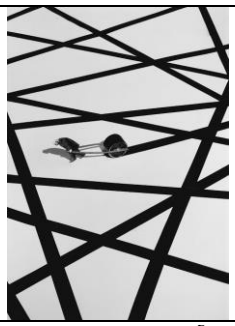
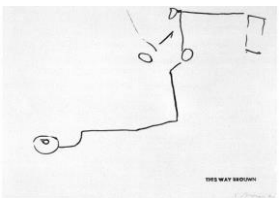
- ARCHER(Michael), *Installation, l'art en situation*, éd. Thames & Hudson, Paris, 2003.
- CHALUMEAU(Jean-Luc), *Histoire critique de l'art contemporain,* éd. KLINCKSIECK, Paris, 1994.
- CHALUMEAU(Jean-Luc), *la lecture de l'art*, éd. Klinckscieck, Paris, 2002.
- COUTURIER(Elisabeth), *L'art contemporain,mode d'emploi*, éd. Filipacchi, Turin, 2004.
- EWIG(Isabelle)& MALDONADO(Guitémie), *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, éd. Larousse, 2005.
- FRICKE(Christian)& SCHNECKENBURGER(Manfred), *l'art au XX° siècle* (vol II), éd. TASCHEN, Cologne, 1998.
-*Histoire de l'art moderne, de l'impressionnisme à nos jours*, éd. Flammarion, Paris, 1985.
- LAILACH(Michael), *Land Art*, éd. Taschen, Köln, 2007
-*La collection II du MNAM*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2006.
-*l'aventure de l'art contemporain depuis 1945 à nos jours*, éd. Duchêne – Hachette Livre, Paris, 2002.
- SOURIAU(Etienne), *Vocabulaire d'esthétique*, s/d Anne SOURIAU, éd. Quadrige, PUF, Paris, 2ème édition, 2004 mai, 2ème tirage, 2006 juillet (1ère édition, 1990).

- Udo (Nils), *De l'art avec la nature*, traduit par EMPATZ (petit A.S), éd. Wienard, Cologne, 1999.

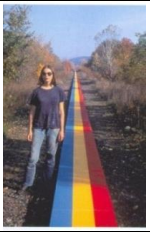
المقالات

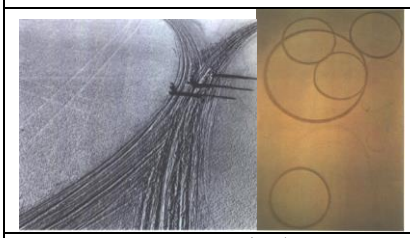
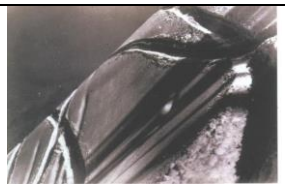
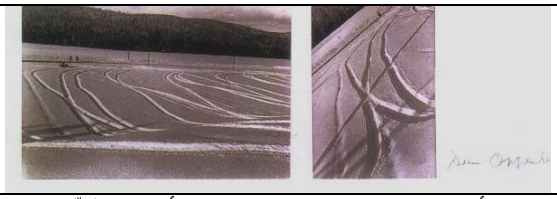
- CAUQUELIN(Anne), « l'art contemporain », Collection *Que sais-je* ? PUF, Paris, 1998.
- LONG(Richard), *« la vision, le paysage, le temps »*, in *Art press*, n°104, Paris, Juin 1986..

7. ملاحق (صور البحث)

<table>
<tr><td> </td><td>  </td></tr>
<tr><td>1- جيلبارغارسن، ناعورة النسيان، 1996-2002، رواق بنات كالفار، باريس.</td><td>2- جيلبارغارسن، آخر خط مستقيم، فوتوغرافيا، 1996-2002، رواق بنات كلفار، باريس.</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>3- ريشار لونغ، خط رسم بالمشي، أنقلترا، 1967، رواق اوفاي، لندن، (صورة فوتوغرافية 37.5 × 32 صم).</td><td>4- ريشار لونغ، خط رسم بالمشي في البيرو، 1972، صورة 82×112صم، مجموعة خاصّة D.R.</td></tr>
<tr><td colspan="2">
</td></tr>
<tr><td colspan="2">5- ر. لونغ، مشي عبر كلّ الطرقات والمعابر التي تلامس أو تخترق تخطيطا افتراضيا بـSomersetبأنقلترا، قلم تلوين على ورق 87.7×123صم، رواق أوفاي، لندن.</td></tr>
<tr><td> </td><td>  </td></tr>
<tr><td colspan="2">6-7- ستانلي براوون، من هذا الاتجاه براوون، 1960-1961، قلم لبدي على ورق، 24.5 × 31.9 صم لكلّ ورقة، مجموعة الفنّان.</td></tr>
</table>

8- ستانلي براوون، ثلاث خطوات = 2587 مم، 1972-1973، أدراج معدنية متراكبة و بطاقات بيضاء مطبوعة، 46 × 19.8 × 39.7 صم، مركز بومبيدو، باريس.	**9**- هاميش فولتن، 21 يوم من ساحل إلى ساحل مشيا، اليابان، 1996، تنصيبة بحديقة رواق جون فابار، زيت وفينيل على جدار، مقاييس مختلفة، نيويورك.

10- لولب البحيرة، 1971، صورة فضائية، مجموعة الفنّان، نيويورك.	**11**- روبار سميثسن يمشي على الجسر المائي اللولبي، أوتاه، 1970.
12- كارل أندري، جسر، 1966، تنصيبة بمتحف جويش، نيويورك، 137 آجرة، الطول 8.8 متر.	**13**- كارل أندري، قطعة أرضيّة، صيف 1968، خشب بلّوط، 121 قطعة، 35 صم لكلّ واحدة تقريبا، كولورادو، مجموعة رواق داون، فرجينيا (تنصيبة وقتيّة).
	
14- كارل أندري، أسلوب 97، خط للأستاذ لندواس، 1977، 97 صفيح فولاذي، كلّ منها طوله 47.5 صم، مونستر.	**15**- باتريسياجوهانسن، ستيفان لونغ، 1968، قماش ملوّن، أحمر و أصفر و أزرق على خشب متعاكس على سكّة حديدية، 61 × 490 × 1.5 صم، بيسكيرك، نيويورك.
16- والتردي ماريا، فوتوغرام، رسم طوله ميل، خطّان في الصحراء، طباشير على أرضية جافة، سُمْك الخطّ 10صم، و 360 صم بين الخطّين،مارس 1968، صحراء موجاف، كاليفورنيا، مجموعة الفنّان.	

<table>
<tr><td colspan="2"> </td></tr>
<tr><td colspan="2">17- دنيس أوبنهايم، دوائر سنويّة، 1968، حدود الولايات المتحدة الأمريكية وكندا، عمل يمثّل عمر الأشجار المقطوعة عند رسم الحدود السياسية، 60.9×45.7 متر، الساعة 13و30دق بالولايات المتحدة و14و30د بكندا، م. الفنّان.</td></tr>
<tr><td> </td><td>  </td></tr>
<tr><td>18- فرانز والذر، قليلا قبل جنوح الليل، رقم I.32، 1967، فعل حركي بالقطن، 600 × 45 صم، قرابة 9 حلقات، "المشي على أنّه نحت"، فرانكفورت، متحف الفنّ الحديث.</td><td>19- ميشال هايزر، رسم دوائر بالتنقل، 1970، تراب، مساحة 244×122 متر منها 274×152.4، لبحيرة ، جافة، صحراء نيفادا. (مشهد عامّ مع جزئيّة)</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>20- دنيس أوبنهايم، ساعة جري، 1968، مسار متواصل بستة أميال، مرسوم بدراجة ثلج ذات 10 خيول، محدثة أثرا لمدّة ساعة على صحراء سان فرانسيس بالولايات المتحدة.</td><td>دنيس أوبنهايم، صورة فوتوغرافية أخذها الفنّان تسجيلا للحدث زمن فعله، مجموعة الفنّان.</td></tr>
</table>