

الفن المفاهيمي بين الممارسة الجمالية والفعل المقاوم: دراسة تحليلية في أعمال دوريس سالسيدو

*Conceptual Art between Aesthetic Practice and Resistance:
An Analytical Study of the Works of Doris Salcedo*

د. محمد عبد القادر¹

abdelkader.mahammedi@univ-constantine3.dz

تاريخ النشر: 2025/12/15

Received: 20/09/2025

تاريخ الاستلام: 2025/09/20

published: 15/12/2025

ملخص المقال:

تسعى هذه الدراسة إلى إبراز دور الفن عامة والفن المفاهيمي خاصة في سرد تعابير فنية توثق لتجارب إنسانية عميقة، باعتبار أن الفكرة هي لبنة العمل الفني فقد جسدت أعمال دوريس سالسيدو نماذج حية لتجارب اجتماعية وإنسانية في بعدها السياسي. يشتمل البحث على تعريف الفن والفن المفاهيمي بشكل خاص، إلى جانب تقديم السيرة الذاتية للفنانة وتحليل عينات بحثية. ومن أبرز ما توصلنا إليه كنتائج أن فن سالسيدو يعد رمزا للمقاومة، فقد عبرت عن مرارة الفقد والغياب من جراء واقع سياسي متوتر، فكانت الفنانة تحاكي مآسي المجتمع كتعبير عن سنوات الجمر التي شهدتها كولومبيا.

كلمات مفتاحية: فنون ما بعد الحداثة، الفن المفاهيمي، الممارسة الجمالية، المقاومة، دوريس سالسيدو .

Abstract:

This study seeks to highlight the role of art in general and conceptual art in particular, in narrating artistic expressions that document profound human experiences. Considering that the idea is the foundation of an artwork, Doris Salcedo's works embody vivid examples of social and human experiences in their political dimension. The research includes a definition of art, and conceptual art in particular, in addition to presenting the artist's biography and analyzing selected works. One of the most prominent findings we have reached is that Salcedo's art is a symbol of resistance, as she expressed the bitterness of loss and absence as a result of a tense political reality. The artist mimicked the tragedies of society as an expression of the years of embers that Colombia witnessed.

Keywords: Postmodernist art; Conceptual art; Aesthetic practice; Resistance; Doris Salcedo

مقدمة:

يعد الفن ظاهرة ثقافية واجتماعية رافقت الإنسان في توثيق تجاربه الإنسانية، وقد تطور بتطوره فأصبح وسيلته التعبيرية قبل ظهور اللغة. فقد عكس لنا الجانب الاجتماعي والسياسي للمجتمعات وحتى الحالة الشعورية للفنان ذاته، فصور لنا لحظات من الأمل والألم. لقد تجاوز الفن مسألة المحاكاة أو ما يتعلق بالفلسفة الجمالية للعمل الفني، فهذه الرؤى تبلورت من جراء التغيرات التي شهدتها العالم وأبرزها إندلاع الحربين العالميتين الأولى والثانية، وما ترتب عنها من صياغات فنية، ثقافية، فكرية وحتى سياسية، الأمر الذي تبلور عليه تشكل تيارات فنية جديدة بفكر فني وطرح فلسفي وتعبير جمالي مقارنة بما كان عليه الحال سابقا، فظهرت فنون ما بعد الحداثة التي أعادت بناء علاقة جديدة بين الفنان وعمله الفني وبين المتلقي باعتباره متذوقا للعمل الفني.

فظهر لنا الفن المفاهيمي الذي يؤمن بالفكرة على حساب العمل الفني، فالهدف هو إيقاظ الوعي ودفع المتلقي إلى التأمل في دوافع وفكر الفنان فاختلقت أشكال التعبير وأصبحت الخامات المستمدة من واقع الحياة هي أساس الطرح الفني.

على هذا الأساس شكلت أعمال الفنانة دوريس سالسيدو نموذج صريح لتوظيف الفن المفاهيمي كوسيط تعبري عن الذاكرة الجماعية للمجتمع الكولومبي، فكان نتاجها الفني تجسيد للحظات الفقد، الخوف، العنف السياسي ... في محاولة منها لإحياء الذاكرة الوطنية من جهة ومن جهة أخرى التهجيم على سياسة الصمت المنتهجة من قبل السلطات، فكان فنها الصامت ينطق بمآسي الضحايا في مشاهد تراجيديا تجعل من المتلقي عنصرا فاعلا في عملها الفني، من خلال التأمل فهي تخاطبنا بلغة بصرية تستحضر من خلالها عمق التجربة الإنسانية في مجتمعتها.

في خضم ذلك تبرز لنا إشكالية الدراسة:

كيف يمكن أن يساهم الفن المفاهيمي في التعبير عن التجارب الإنسانية لدى سالسيدو باعتبارها شكلا من أشكال المقاومة ؟

أو بمعنى آخر باعتبار الفكرة هي لبنة العمل الفني، كيف يساهم الفن في تصوير التجربة الإنسانية في أعمال دوريس سالسيدو ؟

الفرضيات البحثية:

- الفن المفاهيمي عند سالسيدو يترجم نزعة فنون ما بعد الحداثة، الأمر الذي يجعل من الفن كأداة للمقاومة من خلال توظيف خامات مختلفة مستمدة من الواقع المعاش (أحذية، كراسي ...).
- يتماشى موقف الفنانة سالسيدو من الفن مع روح فنون ما بعد الحداثة التي ترفض المركزية ليصبح العمل الفني فضاء لتفكيك السلطة وكشف الحقائق وزيفها.
- الفن المفاهيمي في تجارب سالسيدو يصور لنا سنوات الجمر التي مرّ بها المجتمع الكولومبي، فقد شكل فن سالسيدو رمزا للمقاومة فكانت لغتها التعبيرية الصامتة سلاحا لبناء الوعي وإيقاظ الذاكرة الإنسانية.
- أعمال سالسيدو تتخطى المفهوم التقليدي للجمال ليصبح فنّها كمثل للتعبير عن التجربة الشعورية والاجتماعية التي مرّ بها مجتمعتها، الأمر الذي يتماشى مع التحولات الفنية وتحديد فنون ما بعد الحداثة (الفن المفاهيمي) الذي يركز على الفكرة بعيدا عن مسألة التذوق الجمالي.

وتتجلى أهداف الدراسة البحثية في محاولة منا لإبراز فلسفة فنون ما بعد الحداثة وخاصة الفن المفاهيمي الذي ركز على الفكرة باعتبارها أساس العمل الفني، ومن ثم محاولة رصد التجربة الإنسانية في أعمال الفنانة سالسيدو التي صورت لنا الواقع السياسي المتأزم في كولومبيا وانعكاساته على المجتمع.

وتعتمد دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على عملية التفسير والتحليل، وقد تم الاعتماد على هذا المنهج بحكم أنه المنهج الأنسب في تناول هكذا مواضيع بحثية.

مدخل مفاهيمي

1.2 فنون ما بعد الحداثة:

قبل أن نتكلم عن فنون هذه الفترة من الفن ينبغي علينا الإشارة أولا إلى معنى الفن كونه يمثل اللغة التعبيرية الأولى التي مارسها الإنسان على سطح الأرض فقد عبر عن مخاوفه وإنجازاته عن طريق الرسم وقد خلد ذلك على جدران الكهوف والمعابد. أين اعتبره الدكتور مصطفى عبده بأنه الحضارة كونه يشكل قوة فعالية إبداعية راقية تشير إلى مستوى الرقي لدى الإنسان بالإضافة إلى وسائله ضمن مجتمع ما تحكمه العوامل الزمكانية، فهو روح الأمة ولغتها التعبيرية (كريمة، 2016، صفحة 86).

وقد تضاربت الآراء حول معنى الفن فقد اعتبر الفيلسوف شوبنهاور أن وظيفة الفن هي الكشف عن الواقع، من غير أن يلغي هنا وظيفته الروحية التي يحققها بحكم أنه يمثل صيغة من صيغ الإلهام، إلا أنه هدفه الأسمى هو تيسير إدراك المعارف والأفكار الخاصة بالعالم (البشتاوي، 2007، صفحة 123).

والفن حسب تولستوي هو الذي يوحد الناس كما تفعل الكلمة التي تصور لنا أفكارهم وتجاربهم، فالفن يبدأ حينما ينقل لنا الفنان الأحاسيس التي تختلجها، أين يقوم بإثارتها في نفسه أولا ثم يعبر عنها عن طريق إشارات خارجية معروفة (تولستوي، 1991، الصفحات 62-63).

أما الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر فقد تناولت الفن من الجانب الرمزي عندما رأت بأنه نوع من الأنشطة الرمزية التي عبر من خلال الإنسان عن مكنوناته، فعملية إدراك الفن باعتباره أداة للبصيرة البشرية يفتح لنا المجال من أجل فهم الحلول التي ترتبط أساسا بالمشكلات التي تبحث في الوجود البشري، فالفن يعمل على ترسيخ التقدم البشري كما أنه يؤثر في المستويات الذاتية مجسدا بذلك الوجدان في موضوع أو عمل في يمكننا إدراكه وتأمله (تولستوي، 1991، الصفحات 123-124).

في مقابل ذلك نجد تلميذ الفيلسوف سقراط قد أقصى الفنون الجميلة من دولته الفاضلة حيث يرى بأن الفنان لا يقدم لنا سوى أعمال تقوم على مبدأ المحاكاة فهو عاجز عن التفريق بين الماهية والمظهر؛ وبالتالي نجد أن أفلاطون قد اتخذ موقفا سلبيا من الفن حيث يرى الفيلسوف الألماني ارنست كاسيرر بأن نظرية أفلاطون عن المثل لا تقدم في تصورها وأساسها الأساسيين، أية منزلة لإستطيقا مستقلة لنظرية تتمحور حول الفن، كون أن الفن يبقى مقيدا بالمظهر الحسي للأشياء التي لا يمكن أن تكون له أية معرفة صارمة عنها وإنما تعد مجرد رأي أو خيال عنها (فؤاد، 2019، صفحة 89).

بمعنى أن أفلاطون يرى بأن الفنان من خلال عمله الفني لا يقدم لنا أي إضافة فهو يقوم بعملية استنساخ لما هو موجود في واقعه فقط، الأمر الذي انتقده كاسيرر فهو يرى بأن النظرية الأفلاطونية تبقى مرتبطة بالمظهر الحسي الذي يعد في النهاية مجرد خيال فحسب.

وإلى جانب أفلاطون فإن تولستوي اعتبر بأن الفن مصدرا خطيرا ومستمرا للعدوى، فمقياس تمييز الأعمال الفنية يستند على أساس أخلاقي وديني، فالأساسي حسب فكره هو قيمة الفن الأخلاقية والدينية (فؤاد، 2019، الصفحات 89-90). وفي كتابه مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية اعتبر كاسيرر أن الفن منذ فترة أفلاطون وتولستوي دائما ما أتهم بأنه يثير العواطف وبالتالي يزعزع النظام و الانسجام في حياتنا الأخلاقية، فأفلاطون يرى بأن الخيال الشعري ينقل تجارب الشهوة والغضب والألم فينا، بينما ذهب تولستوي بقوله إن " علامة الفن ليست العدوى بل إن درجة العدوى هي المقياس الوحيد لجودة الفن " (كاسيرر، 1961، الصفحات 255-256).

وعلى عكس ذلك يرى الفيلسوف الألماني أن الفن هو عملية استمتاع بالصور والأشكال والأمر لا يقتصر على كونه مجرد لذة أو تسلية فالتسوية التي تمحنا إياها الصور هي بخلاف المتعة بالأشياء أو الانطباعات الحسية، حيث لا يكفي أن تنطبع الصور في أفكارنا فحسب بل ينبغي أن نستردّها من أجل أن نتحسس مواطن الجمال فيها (فؤاد، 2019، صفحة 90). ومن خلال ذلك تظهر لنا أهمية الصورة أين يعزى لها الفضل في تمييز تصوير الفنان عن عواطفه فصورة العاطفة ليست هي ذاتها حسب كاسيرر .

وبشكل عام يمكننا القول بأن الفنون ساهمت بشكل كبير وواضح في بلورة أفكار المتلقي واندماجه معها، فقد حمل الفن أبعادا مضامينية بصرية شكلت ثورة في النتاج الفني، فالفن يعتبر نشاط قائم على البيئة المجتمعية التي تمتاز بالتفاعل والحوار الثقافي (فؤاد و مجيد، 2023، صفحة 41).

وما يميز الفن هو مواكبته لمختلف التطورات والمستجدات الحاصلة، فمنذ أن نقش الإنسان البدائي رسوماته الأولى على جدران الكهوف وصولا إلى قيام الحضارات أين تغيرت الأفكار والخامات المستخدمة في التعبير. ليشهد الفن ما يعرف بالفن الحديث الذي ضم العديد من المدارس الفنية كالانطباعية مع ادوارد مانيه والتكعيبية مع بابلو بيكاسو ... ومع الحرب العالمية الثانية (1939 - 1945) شهدت الساحة الفنية تغيرات كبيرة أين نشأت فنون ما بعد الحداثة متأثرة بالتطورات ومخلفات الحرب فقد توجه الفنانين إلى التعبير عن الحالة السياسية، الاجتماعية بمختلف الوسائل معبرين عن رفضهم لمخلفات الحرب وفق رؤيتهم الفنية وتصوراتهم الجمالية.

وبخصوص المصطلح فإننا نجد اختلاف بين المؤرخين وحتى النقاد حول بدايات هذه الفترة من الفن، فحسب المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي فإن بدايات ما بعد الحداثة تعود إلى سبعينيات القرن التاسع عشر، بينما يرى كل من تشارلز أولسن وإيرفن هاو أن ما بعد الحداثة ظهرت في خمسينيات القرن العشرين، أما فردريك جيمس فيرجعها إلى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات (بروكر، 1995، صفحة 16). وما بعد الحداثة حسب المفكر الألماني يورجن هابرماس ما هي إلا امتداد للحداثة (أبو عياش، 2015، صفحة 1020).

وفي السياق الزمني فالمصطلح يشير إلى الفترة التاريخية التي تلت الحرب العالمية الثانية. ويعد الإسباني فيدريكو أونيس Federico Onis أول من أشار للمصطلح في كتابه أنطولوجيا الشعر الإسباني والإسباني - الأمريكي، ليتردد المصطلح بعد ذلك في الأوساط المعرفية بين مؤيد ومعارض (عاصم، 2018، صفحة 04).

وتشير فترة ما بعد الحداثة إلى تغير المجتمع الغربي من مجتمع صناعي إلى مجتمع المعرفة المعلوماتية، أين سجل ظهور الشركات والمنظمات الضخمة أين أصبحت التكنولوجيا هي لغة العصر، فمن المعرفة العلمية المجردة تم الانتقال إلى التطبيقات العلمية التكنولوجية فأصبح العالم بذلك عبارة عن قرية صغيرة؛ وفي مجال الفن ومع التحولات التي ظهرت نهاية الستينيات فقد اختفت الجمالية الموروثة والتي

ارتبطت بفكرة الشكلائية ليظهر لنا فكر جديد يستند على صفة التغير المستمر الذي أصبح يميز هذه الفترة (علوان، 2014، صفحة 16).

لقد تورد الفنانين على سياقات الحداثة القائمة على عنصر التقليد، والسبب رفضهم المطلق للقيم المثالية التي عرفها القرن العشرين وخاصة ما بعد الحرب الأمر الذي أدى إلى تفكيك القواعد الكلاسيكية وبالتالي أصبحت الأعمال الفنية بعيدة عن المعايير الجمالية التقليدية.

لقد أصبح الفنان أكثر تواصلًا مع المجتمع من خلال لغته الفنية التي تستند على خامات متعددة فقد تم إزاحة كل الحواجز بين فروع الفن المختلفة مثل (السينما، المسرح، الحاسوب)، فقد تحول العمل الفني إلى استعراض بصري سمعي حركي فبدل التعبير عن الأفكار أصبح مجالًا للتأمل العقلي ليصبح المتلقي جزءًا من العمل الفني (علوان، 2014، الصفحات 16-17).

ويتصف مجتمع ما بعد الحداثة حسب **أرنولد توينبي** بثلاث صفات: اللاعقلانية، الفوضوية واللامعيارية (مهدي و وادي، 2018، صفحة 44). وإجمالًا يمكننا تحديد مميزات هذه الفترة في النقاط التالية (مهدي و وادي، 2018، الصفحات 44-45) :

- انفتاح الموضوعات البحثية : لا ترتبط المواضيع هنا بأمر محدد، فهي تتناول كل شيء بنظمه المعرفية والخطابات ففلاسفة ما بعد الحداثة يرفضون مفهوم النظرية، فلا وجود لنظرية الوجود والمعرفة والقيم هناك فقط مجموعة من التأملات التي لا تحتكم إلى إطار نظري موحد.

- شيوع فكرة النهايات : بداية الفكرة كانت مع الفيلسوف هيجل، عندما حدد للفلسفة نقطة نهاية وأعقبه اشبنجلر بفكرة موت الغرب، ليعلن نيتشه بموت الإله؛ الأمر الذي جعل فكرة النهايات تسود في المجتمع الغربي فالن إنتهى مع عصر إنتاج الآلة، فلم يعد هناك لا علم ولا فن ولا فلسفة فهناك نهاية كل شيء.

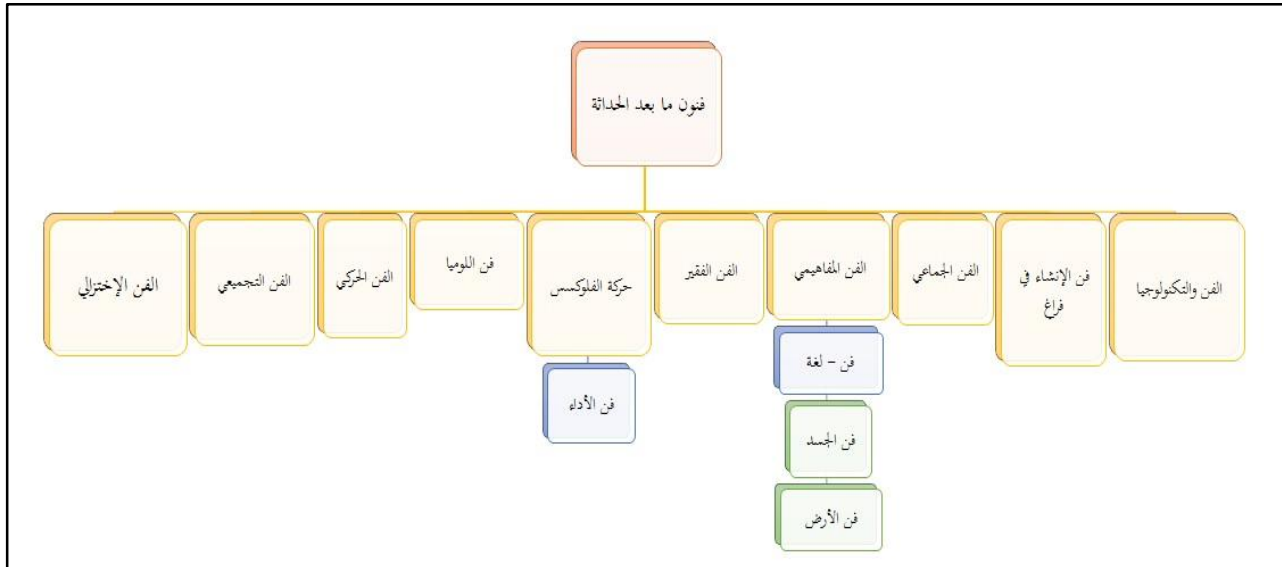
- انفتاح الإطار النظري : يرى فلاسفة ما بعد الحداثة أن الواقع المتشظي يعاني من غياب المعنى الواحد أين يغيب فيه معنى الحقيقة فمفهوم الحقيقة هو مفهوم سلطوي يهدف لخدمة شريحة معينة. الأمر الذي يفسر لنا عدم احتكام الدراسات هنا إلى جانب نظري ثابت، فصورة الحياة في ما بعد الحداثة هي صورة موقفية متشظية.

- التصور المختلف لأسلوب الكتابة : بعكس الأساليب التقليدية التي تتميز بالتنظيم والعقلانية فإن نصوص ما بعد الحداثة تعد غامضة وغير واضحة.

إن هذه التغيرات التي كونت لنا فكر جديد بعيدا عن المعطيات التقليدية للفن، أين عمد الفنان هنا إلى توظيف مختلف الخامات كنوع من التحرر في تناول المواضيع الفنية فأصبح المتلقي جزءًا من العمل فمفرزات ما بعد الحداثة أظهرت أبعاد ونظم مختلفة في الرؤية البصرية فأصبح الفن متحررا من القيود الكلاسيكية ولم يعد يرتبط بعامل مكاني محدد.

لقد تعددت الاتجاهات الفنية التي ترتبط بما بعد الحداثة، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى فترة الحرب العالمية الثانية نجد بأن العديد من الفنانين سواء في أوروبا أو أمريكا شاركوا في بلورة هذه الاتجاهات (الشكل 01)، فظهر لنا مثلا فن الجسد الذي أصبح فيه الجسد الإنساني مادة للعمل الفني، والفن الرقمي الذي امتزج بالتكنولوجيا وكذا الفن المفاهيمي الذي ركز على الفكرة أكثر من العمل الفني.

الشكل 01



-المصدر: من قبل الباحث

2.2 الفن المفاهيمي ومميزاته

يعد الفن المفاهيمي أو الفن الذهني من أسرع الحركات الفنية إنتشارا في القرن 20، أين استلهم هذا الفن أفكاره من أفكار الفنان الفرنسي **مارسيل دوشامب** الذي يعتبر بأن الفكرة أهم من العمل أو النتاج الفني، وقد أتاح الفن الذهني المجال لتوظيف أدوات وتقاليده جديدة في العمل الفني كالحرائط والصور الفوتوغرافية وأفلام الفيديو (الشقران و الجازي، 2022، صفحة 434).

ظهر هذا الفن بإعتباره فنا يهتم بالفكرة أو المفهوم انطلاقا من الفنان وصولا للمتلقي وقد أستخدم لفظ فن المفهوم من قبل **هنري فالنت** سنة 1961 لكنه وظف على أساس فهم ونظام مغاير للمعنى الحالي، ويعد الفن المفاهيمي من أكثر الفنون إنسانية أين يرتبط بوظيفة إجتماعية وأخرى تعليمية كونه يتيح للمتلقي العديد من التفاصيل، حيث تسود الفكرة على العمل لتصبح العملية الإبداعية هنا أشبه بالفلسفة التي ترتبط بالجدل والتساؤلات؛ فالفن كما يقول **جوزيف كوزووث** أنه غير موجود في الأشياء الثانوية بل هو موجود في مفهوم الفنان عن عمله الفني (مصطفى، 2021، صفحة 155).

ويوظف الفن المفاهيمي جميع العناصر لخدمة المعنى متجاوزا حتى معنى الفن ذاته، لأجل البحث في إمكانية انعكاس الأفكار على اختلاف مستوياتها. أي أن الفن الذهني كما يسمى أيضا يتلخص معناه في كيفية إعطاء جميع مكونات العملية الفنية إلى جانب أدوات التعبير الفني بشكل فلسفي يتطلب التأمل، التحليل، التأويل والتعامل معه كظاهرة ضمن واقع مدرك ومحسوس (رضا، 2020، صفحة 63). فالفكرة هي محرك العمل الفني هنا، إذ تتحول إلى عمل مادي ملموس يترجم مخيلة الفنان، فالفنان المفاهيمي يأبي أن يقدم عمله الفني كسلعة بل يتوجه إلى إبراز الواقع كقيمة جمالية من خلال تحويل الأشياء إلى أداة تفكير ومن ثم إعادة صياغتها بمفاهيم وقوانين جديدة ويصبح الفنان بصورة الفيلسوف وعمله الفني وكأنه طرح فلسفي يستوجب التساؤلات (محمد و جبار، 2015، الصفحات 34-35).

ومعنى ذلك أن الفن المفاهيمي يدعو لتناول القضايا الفنية المطروحة مثلها مثل باقي القضايا الفكرية أو السياسية وهذا ما يفسر اعتماده على الفكرة بدرجة أولى، فهو يتجاوز الطرح التقليدي لمعنى الفن. فالفنان المفاهيمي يسلم بأن الحقائق هي معارف فردية تخص المتلقي ولا يمكن تعميقها لكنه في المقابل يمكن إثارة معرفية المتلقي من خلال العمل الفني ورؤية الفنان الذاتية؛ فمثلا في عمل الفنان كوزوث (كرسي واحد وثلاث كراسي) الذي أنتجه سنة 1965 المتكون من كرسي خشبي قابل للانطواء وصورة كرسي إلى جانب صورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس، وتوجه الفنان هنا بسؤال المشاهد في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء: في الشيء ذاته؟ أم في ما يمثله؟ أم في المعنى اللفظي له؟ (مصطفى، 2021، صفحة 155).

إن هذه المحاولة المفاهيمية تجعل منه فنا يتجاوز العلاقة بين اللون والشكل، إلى نوع يوازي النصوص المدونة التي تعد بمثابة رسائل خفية يقدمها الفنان إلى المتلقي كنوع من عمليات التواصل من خلال تعبير في صفته الأساسية هي الفكرة-المفهوم لتصبح بذلك الفكرة بمثابة آلة لإنتاج الفن (علوان، 2014، صفحة 19).

ويشار إلى أن الفن المفاهيمي قد وظف العديد من التقنيات التي جمعت بين الفن التشكيلي ومختلف الفنون الأخرى التي تعتمد على الكاميرا وجهاز الكمبيوتر... فقد إرتبط الفن بالعلم، ونتيجة لذلك توجه العديد من الفنانين إلى استثمار هذه المعطيات في نتائجهم الفني فظهر لنا فن الجسد Body Art، فن الأرض Land Art إلى جانب فن-لغة Art Language

- **مميزات الفن المفاهيمي** : يتمتع الفن المفاهيمي بمجموعة من الخصائص التي يمكننا طرحها في العناصر التالية (فؤاد و مجيد، 2023، صفحة 40) :

- الفن المفاهيمي هو فن الأنساق الفكرية المتضمنة في أدوات يراها الفنان مناسبة إذ يجري اختيار أي خامة التي من شأنها أن تخدم فكرة العمل بعيدا عن التقيد بالأسس والأساليب الفنية التقليدية.
- يحاول الفنان المفاهيمي اختصار المسافة في رحلة استكشاف مباشر من خلال تضمين وسائل مختصرة ضمن مقابلة جمالية تصور مفهوما جماليا خاصا به.
- الصورة الفنية تستند على عناصر ذهنية أو نفسية بعيدا عن أي ميتافيزيقا، فهي صورة متخيلة تشكل أعلى درجات التجرد من المادة الفيزيقية.
- يعد الفن المفاهيمي فن متحرر من المهارات الحرفية، فطريقة إنجاز العمل الفني يعد من الأمور الثانوية واعتماده على مهارات إخراجية تتطلبها هيكلة العمل ضمن معالجة إخراجية.
- تعد الفكرة هي أساس العمل الفني، فهي تشكل أهمية كبيرة مقارنة بالعمل الفني فكل التخطيطات والأفكار الملموسة هي التي توصل المتلقي إلى ذات الفنان.
- الفن المفاهيمي يتجرد من الصفة التجارية، فقد شكل ظهوره كردة فعل على الحركات التي اعتبرت الفن مجرد سلعة تجارية.
- العمل المفاهيمي يهتم بالفكرة من أجل تصور جديد للواقع الذي يمثل المجال الرئيسي للإدراك الجمالي إدراكا فنيا جديدا.

الجانب التطبيقي

1.3 نبذة عن سيرة الفنانة:

ولدت دوريس سالسيدو سنة 1958 بمدينة بوغوتا بكولومبيا، درست الرسم وتاريخ الفن في جامعة بوغوتا أوائل الثمانينات ثم انتقلت إلى جامعة نيويورك لدراسة النحت. وفي سنة 1985 عادت إلى كولومبيا أين قامت بعدة رحلات مع مجموعة من الناجين وأقارب الضحايا والعنف من جراء الحرب الأهلية التي شهدتها كولومبيا، الأمر الذي ساهم في تكوين وعيها وحساسيتها إزاء مواضيع الحرب والاغتراب والنزوح والذي جسده في أعمالها الفنية (Beyeler، 2023، p. 02).

وما بين سنتي (1987/1988) تولت سالسيدو منصب مدير مدرسة الفنون التشكيلية، في معهد الفنون الجميلة بجامعة كالي بكولومبيا لتنتقل بعدها إلى الجامعة الوطنية الكولومبية لتدريس فن النحت إلى جانب نظريات الفن. وفي سنة 1992 بدأ اسم الفنانة يلقي رواجاً كبيراً الأمر الذي عد نقطة تحول في مسيرتها الفنية، أين عرضت أعمالها خارج كولومبيا، فقد قامت بمعارض فنية في كل من أستراليا، إسبانيا والولايات المتحدة الأمريكية (Beyeler، 2023، p. 05).

اشتهرت سالسيدو بسلسلة أعمالها الفنية المستمدة من تركيبات الأثاث وتوظيفها بقايا ضحايا العنف أو المأساة الكولومبية كما هو الحال في مجموعتها : (1991/1996) Atrabiliarios ، و (1992/1995) Casa Viuda ، تعد سلسلة Atrabiliarios مثالا حيا على الذاكرة المتجسدة من خلال الأشكال اليومية، أين تظهر الأحذية والملابس في العديد من المرات، فالتوظيف هنا يتعد عملية الحضور المادي فهذه العناصر هي رمزية تشير إلى ضحايا العنف السياسي، إلى جانب الأبواب والكراسي والخزائن الخشبية التي تعود إلى منازل بسيطة لكنها مليئة بالأحداث التي عايشها أصحابها، بالإضافة إلى أحداث العنف تناولت الفنانة أيضا بعض القضايا السياسية مثل (الهجرة، العنصرية، اللامساواة الاجتماعية)، وهذا ما نلمسه في تصريحاتها العلنية أين يتم ذكر السلطة بشكل مستمر (Rubén، 2012، pp. 24-25).

البعد الدولي في أعمال سالسيدو يتناقض مع واقع حياتها الشخصية، فعلى عكس الفنانين الأمريكيين جيف كونز و ماثيو باري فقد التزمت الفنانة بكبح شخصيتها الفنية كنوع من الرفض لتسليع ذاتها الفنية، وهذا بهدف منح الضحايا الذين تحيي ذكراهم في أعمالها الفنية فرصة الظهور والتجلي، هذا الالتزام يعد أمراً جزئياً كاستراتيجية للبقاء في بلد اختفى منه الوجود الإنساني فقد أصبح شاهداً على أحد أعلى معدلات القتل والتهجير والاختطاف في العالم، فالالتزام الفنانة هنا يعد موقفاً فنياً وإنسانياً في ذات الوقت كما أنه منحها فرصة العمل مع عائلات ضحايا العنف السياسي بشكل مباشر، فكان ذلك أمراً حتمياً لأمنها الشخصي (Sotelo، 2004، pp. 6-7).

يمكننا القول بأن أعمال دوريس سالسيدو هي تجسيد للحظات من التفكير في استحالة التغيير، وفي الدمار الذي يميز التاريخ الحديث وخاصة في وطنها الأم كولومبيا، فالفنانة تعد لغة تترجم المعاناة الجماعية أين وظفت في أعمالها الفنية خامات مستمدة من الحياة اليومية والتي تكون مشبعة بحياة الضحايا أين تروي قصصهم من خلال أعمال فنية تجمع بين الأثر الجمالي والعاطفي للمتلقى.

حظيت سالسيدو بالتقدير الكبير على الصعيدين المحلي والدولي، فقد أقامت العديد من المعارض الفنية ففي سنة 2004 أقام كل من متحف هيروشيما للفن المعاصر ومتحف الفن المعاصر بشيكاغو معرضاً فنياً لأعمالها، كما تم تقليدها بجائزة هيروشيما التاسعة للفن وقد تحصلت الفنانة على العديد من الشهادات والجوائز أين تحصلت على دكتوراه فخرية من معهد سان فرانسيسكو للفنون سنة 2006 ،

وأيضاً من الجامعة الوطنية الكولومبية في بوغوتا سنة 2008، كما تحصلت على جائزة نومورا للفنون سنة 2019 وجائزة بينالي الشارقة سنة 2023، (Beyeler 2023)، (p. 05).



2.3 عينات الدراسة:

العينة الأولى

المصدر: https://en.nbpublish.com/library_read_article.php?id=36775

بطاقة تقنية للعمل الفني				
عنوان اللوحة :	الخامة :	القياس :	سنة الإنجاز :	مكان الحفظ (أو العرض) :
6 و 7 نوفمبر	كراسي خشبية	/	2002	قصر العدالة، بوغوتا، كولومبيا

-المصدر: من قبل الباحث

- الوصف : بالعاصمة الكولومبية بوغوتا وتحديدًا قصر العدالة، نشاهد العديد من الكراسي الخشبية مثبتة بشكل يوحي بالنظام والتكرار، حيث تبدو طريقة عرض الكراسي وكأنها تتساقط من السماء في مشهد يترجم لنا الجمالية الرمزية الممزوجة بالفقد. الواجهة المعمارية لقصر العدالة تتحول في عمل الفنانة إلى شاشة تصوير للفقد أو الغياب الجماعي والذي كان شاهداً على مأساة إنسانية حقيقية يفقد المبنى هنا رمزيته المؤسسية لصالح الذاكرة الجماعية. في عملها الفني جمعت الفنانة لحظات امتزج فيها الفن كتعبير والمجتمع كحدث والتاريخ كسجل، فكانت مكونات العمل الفني انطلاقاً من (المبنى، الألوان، الفراغ) تشكيلاً لطابع مأساوي يضعنا أمام إيقاع بصري يفتقد لعنصر التناغم والانسجام الفني فالكراسي المتساقطة من المبنى هي ترجمة تجريدية للغياب وانعكاس لعدم الاستقرار السياسي الذي شهدته كولومبيا.

-التحليل : العمل الفني (6 و 7 نوفمبر) هو ترجمة لسياق تاريخي يحمل في طياته جملة من الصراعات السياسية التي ميزت الساحة السياسية لكولومبيا.

في السادس من نوفمبر 1985 تم حصار قصر العدالة من قبل مجموعة تعرف باسم (M-19)، أين تم احتجاز كل من كان داخل غرفة المحكمة كرهائن، والهدف كان الضغط على رئيس البلاد خلال تلك الفترة بيليساريو بيتانكور ليتدخل بعدها الجيش الكولومبي وتخلّف الحادثة وفاة نصف القضاة من مجموع 25 قاضيا، إلى جانب 48 قتيلا من صفوف الجيش و 35 قتيلا من مجموعة (M-19) وقد تم وصف الحادثة بأنها بمثابة محرقة جماعية (حصار قصر العدالة).

أعادت سالسيدو صياغة الحادثة بمنظور مفاهيمي ورؤية إنسانية عميقة، أين ربطت بين عناصر ثلاثة : (قصر العدالة كمسرح والسلطة كفاعل والذاكرة كنوع من التأريخ) أين وضعت مجموعة من الكراسي الخشبية (280 كرسي) بعدد الضحايا تعكس الكراسي رمزية الغياب فكل واحد منها هو إشارة للأرواح الغائبة.

اختيار المكان لم يكن بشكل عشوائي، فقصر العدالة يمثل رمزا للسلطة القضائية؛ فالإنسان يلجأ للقضاء بحثا عن العدالة والأمن والإنصاف، وكأن بالفنّانة تتساءل وتستغرب في الوقت نفسه؛ المكان الذي ينبغي أن يوفر الأمان أصبح مسرحا للعنف. هذا التساؤل يؤكد أنه يمثل الجزائر الدائم لدى الأمم المتحدة (عمار بن جامع) في كلمته خلال الجلسة الطارئة بمجلس الأمن الأممي حول الأوضاع في الشرق الأوسط وتحديدا فلسطين حينما قال : " الجهة المؤتمنة على السلم في هذه القاعة تصمت وهذا المجلس لا يقول شيئا ... لكن الصمت ليس حيادا الصمت يقتل " .

فالكراسي هي ترجمة أيضا لغياب عنصر الثقة في الدولة ومؤسساتها وكأننا نقف على شرح واضح بين المجتمع وأركان دولته يتوضح ذلك في التكرار الذي تميز بنوع من الرتابة، إلى جانب وضع بعض الكراسي بشكل مقلوب والذي يوحي لنا بالصدمة وألم الفقد من جهة ومن جهة أخرى إلى فساد أجهزة الدولة وبالتالي غياب النظام والصرامة، يعني أن الفنّانة تضعنا أمام أزمة صراع واضحة راح ضحيتها العديد من المدنيين ورجال القضاء.

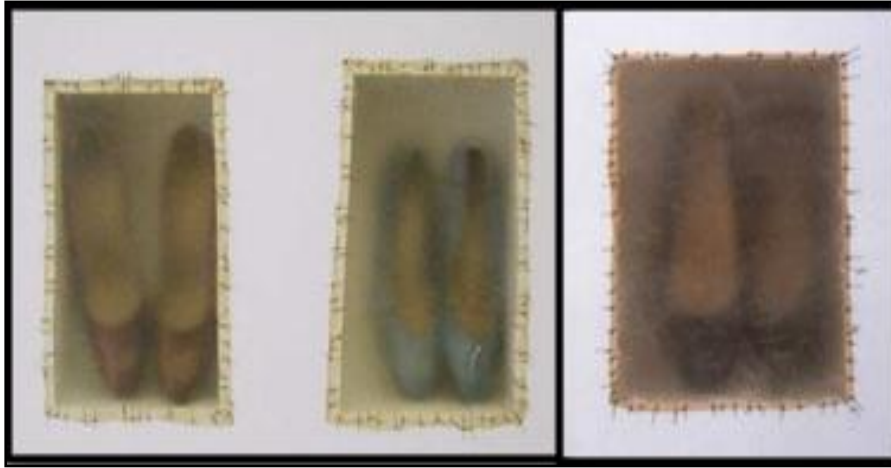
فلسفة الفنّانة واضحة أين تعكس فكرة الغياب بواقع بصري ملموس، فهي تصور الغياب الجماعي والاختلال السياسي الذي ربطته بقصر العدالة.

سالسيدو لم تقدم نصوص شارحة أو شعارات رنانة لموضوعها الفني، فهي خاطبت المتلقي بلغة البانتوميم Pantomime فقد أنجزت العمل في ظرف 53 ساعة وهو نفس الزمن الذي استمر فيه حصار قصر العدالة، وبالتالي هي تعيد إحياء لذكرى الغياب والفقد أو إعادة تمثيل تحدف لجعل المتلقي كعنصر متأمل لذاكرة التاريخ.

التكلم بلسان الضحايا أو الدفاع عنهم بلغة صامتة تأبى النسيان ترجمه الفنّانة من خلال التباين اللوني؛ فالكراسي بلون بني (تنوعت ما بين الغامق والفاتح)، إلى جانب قصر العدالة والذي كان بلون رملي فاتح جاء ليكسر حاجز الصمت؛ فخلال الواقعة منعت وزيرة الاتصالات نومي سائين بث ما يتعلق بالحادثة ضمن وسائل الإعلام وبدل نقل التفاصيل والمقابلات مع الجهات المسؤولة تم بث مباراة في كرة القدم كما أن التحقيق والمسائلة القانونية من قبل السلطة جاءت متأخرة جدا.

جسدت سالسيدو رمزية الغياب الذي يصاحبه الصمت، أين أعادت صياغة تراجيديا اجتماعية تبرز لنا تناقضات بصرية بين السلطة والمجتمع، فيصبح العمل الفني هنا شاهدا على مأساة إنسانية في فضاء سياسي مهالك فالفكرة هنا بعيدا عن الرؤية الجمالية هي استحضار للغياب المصحوب بالألم والحسرة من جراء العنف والصراع السياسي.

العينة الثانية



المصدر: Miguel L.Rojas Sotelo، 2004، p 67

بطاقة تقنية للعمل الفني				
عنوان اللوحة :	الخامة :	القياس :	سنة الإنجاز :	مكان الحفظ (أو العرض) :
ATRABILIARIOS	أحذية، جلود الحيوانات ألياف (خيوط).	/	1992-1994	/

المصدر: من قبل الباحث

- الوصف : ATRABILIARIOS هو مجموعة من الأعمال الفنية التي قامت بها سالسيدو بعد اهتمامها بقضايا الاختفاء التي تناقلتها وسائل الإعلام مع نهاية سنة 1989.

تظهر الصورة مجموعة من الأحذية القديمة والبالية، موجودة ضمن مساحات جدارية بشكل غائر مغطاة بطبقة رقيقة المستمدة من جلود الحيوانات الطبقة جاءت بلون أصفر باهت أين تتميز بالضبابية التي لا تسمح برؤية الصورة بوضوح كما تحيط بالطبقة خيوط خشنة تشبه الخياطة أو الخرز الطبية. الألوان هنا ما بين الأزرق الفاتح والبي الغامق، في إشارة أن وراء كل خامة ولون قصة حزينة.

- التحليل : خلال الفترة الزمنية الممتدة من 1960 إلى غاية 1980 تقريبا، شهدت كولومبيا واحدة من أصعب الفترات التي ميزها العنف السياسي والذي أفضى إلى مشهد أكثر رعب ودموية، فقد كان الصراع قائما بين القوات المسلحة الثورية (FARK) (والتي تعد من أخطر وأكبر جماعة حرب العصابات) وكذا بروز ما يعرف بالمليشيات اليمينية التي ارتكبت مجازر جماعية وعمليات الخطف والتفجير في صفوف المدنيين. وفي سنة 1971 ظهرت جماعة (M-19) كطرف آخر في النزاع أين اعتبر ظهورها كرد فعل لتزوير الانتخابات بعد خسارة مرشح التحالف الشعبي الوطني (ANAPO)؛ كل هذه الصدمات وغيرها جعلت من كولومبيا ساحة مشبعة بأبشع الجرائم في أمريكا اللاتينية.

نشأت سالسيدو في بيئة سياسية مضطربة واستمدت فكرها الفني من الشهادات الحية لأهالي الضحايا، أين كانت تنتقل إليهم لتسمع قصصهم وتقف على مخلفاتهم، هذا التقارب العاطفي والوجداني جعلها تتجه إلى تصوير حوادث الاختفاء القسري الاختفاء الذي لا تصحبه رجعة، فكم من أشخاص غيبوا دون أثر وسط صمت وتعتيم من السلطات العليا للبلاد.

الفنان من منظور سالسيدو ينبغي أن يكون شاهدا على الألم الإنساني لا مجرد ناقل للجمال، عملها هنا لم يكن مجرد تصوير لبشاعة الأحداث أو تعبيراً عن العنف بقدر ما كان موقفاً فنيا يناهض سياسة الصمت.

وظفت في عملها ATRABILIARIOS خامات مستمدة من الحياة اليومية، وهي إحدى مميزات فنون ما بعد الحداثة ففي كل إطار تكويني هناك زوج من الأحذية بلون مختلف، أين نلاحظ زوج من الأحذية بلون أزرق وآخر بلون بني؛ الاختيار هنا دقيق جداً ولغة التعبير ذات معنى رمزي عميق، فاللون الأزرق الفاتح إشارة لإمرة شابة وعادة ما يرتبط اللون بالهدوء والسلام، أما اللون البني فيأجل إلى إمرة بالغة كما أن اللون يرتبط بالأرض ويضعنا أمام مشهد بصري بأن الحذاء قد أستخدم مرارا وتكرارا وبالتالي يمتاز بالقدم، الفنانة تتكلم بلغة صامتة مليئة بالعديد من القراءات فاهتمامها بالاختفاء القسري الذي مس كل فئات المجتمع الكولومبي وتحديد النساء راجع لأسباب إنسانية واجتماعية فرضها الواقع السياسي، كون النساء أكثر الفئات تضررا من النزاع الحاصل فكم من أم ثكلت وزوجة رملت فحالة الغياب هنا ترجمت من خلال خطاب بصري يقحم المتلقي بالتجربة الشعورية التي مرى بها الضحايا.

تركيز سالسيدو على الأحذية هو انعكاس لمأساة وطن، فإذا كان حذاء **فان غوغ** رمزا للحياة القاسية التي ميزت الطبقة الكادحة من فلاحين وعمال؛ فإن أحذية سالسيدو رمزا للغياب والفراغ بفعل الظلم الذي اغتصب حياة الكثير من الأبرياء.

هذا الفراغ يتوضح في الغشاء أو الطبقة التي تغطي زوج الأحذية، أين يظهر بشكل ضبابي لا يسمح بالرؤية الدقيقة أو الواضحة والقصد من ذلك هو محاكاة للوجود الإنساني فقد إستعارت الفنانة تلك الطبقة من جلود الحيوانات لتضع المتلقي أمام عمل فني كامل، فالحذاء هو حكاية لجسد غائب أو بمعنى أدق غُيِبَ، أما الخيوط التي تحيط بإطار الصورة هي رمز لجرح لم يندمل بعد.

إن وجود الصور ضمن مساحة جدارية غائرة هو ترجمان لطقس جنائزي، فكأن الجدار يحتضن تلك الأجساد المغيبة كما تحتضن الأم رضيعها. لقد أعادت سالسيدو صياغة الماضي بلغة بصرية فلسفية تضع المتلقي ضمن جو مشحون بالحزن ومرارة الفقد فالحذاء هو صورة لجسد ذهب ولم يعد.

أعادت الفنانة دفن الضحايا برؤية فنية هاجمت من خلالها الصمت كنوع من إعادة الاعتبار للفئة التي طالها الاختفاء القسري، لقد قامت بإعادة تشريح للماضي لترسم لنا أدلة جنائية لا للبحث في أسباب الموت بل لكشف فضاة الغياب.

يقال **الصمت حكمة**، وحكمة سالسيدو هنا أنها جعلت من الألم صوتا ومن المعاناة درسا، فقد فتحت الجراح ثم أعادت خياطتها من جديد، لكن الندبات ستبقى.

خاتمة:

كان الفن التشكيلي منبرا للتعبير وسيظل كذلك، قد تختلف المعطيات المرتبطة باللغة التعبيرية إلا أنها في النهاية تترجم لنا الرؤية الفلسفية لكل فنان فمكونات العمل الفني من عناصر شكلية ولونية إلى جانب الخامات المستخدمة، هي لغة بصرية بالدرجة الأولى إلى جانب كونها صياغة جمالية.

تجاوز الفن المفاهيمي الحدود الجمالية التقليدية ليتحول إلى خامة للتفكير والنقد وترجمة لذاكرة الأمم، فقد أعادت دوريس سالسيدو بناء الذاكرة الوطنية بصورة جماعية كنوع من الترميم، لتوثق لنا صور المآسي والأحزان فقد كانت صوت الضحايا والأبرياء، وكشفت لنا عن قضايا أغلقت ملفاتها فجعلت من فنها أداة للروح وتحريك للوعي من خلال خطابات بصرية غير ناطقة.

القيم الفكرية للفن المفاهيمي تعد تحولا في طبيعة الممارسة الفنية فقد أصبحت الأعمال الفنية دعوة للتفكير في مختلف القيم المرتبطة بالوجود الإنساني، هذا التحول يتجسد بوضوح في أعمال سالسيدو فقد جعلت من التجارب الفردية نوع من الخطاب الجماعي الذي يدفع بالمتلقي للبحث في ما وراء الصورة . فالفن هنا ينتقل من مرحلة تصوير الجمال إلى بلورة الوعي ومن محاكاة الواقع إلى المساءلة .

إن التأمل لأعمال سالسيدو يلامس الماضي الكثيب لكولومبيا، إلى أن الفنانة من خلال عملية الإحياء توجه رسالة بصرية لإيقاظ الوعي كذلك، فالفن في النهاية هو سلطة تربوية أخلاقية لتوجيه الرأي العام فالصورة تفعل ما لا تفعله آلاف الكلمات. ومن أبرز النقاط التي توصلت إليه دراستنا البحثية:

- الفن عموما هو صورة تترجم الماضي بلغة تكوينية مشبعة بالعديد من الدلالات.

- استخدام الخامات الجاهزة هو انعكاس للوقائع وإشارة للكثير من المعاني التي ترتبط بمجتمع ما بعد الحداثة.

- تعد سالسيدو أيقونة للتعبير الصامت فهي تترجم المعاناة والألم والفقد، بتعبيرات تبحث عن التأمل بعيدا عن الطابع الجمالي.

- الاهتمام بالفكرة جعل من أعمال سالسيدو شكلا من أشكال التعبير الصامت، الذي يكشف عن الألم ويوح عنه.

- مقترحات وتوصيات الدراسة:

على ضوء النتائج المتوصل إليها فإننا نوصي بترجمة النتائج المتوصل إليها إلى ممارسة فنية تتماشى مع هوية وقيم المجتمع الجزائري خاصة والعربي عامة. وبحكم أن الفن يرتبط ارتباط وثيق بالمجتمع فإننا ندعو إلى ضرورة البحث والاهتمام في مختلف الظواهر الاجتماعية والسياسية لما لها من خلفيات تاريخية تعكس لنا واقع المجتمع.

يوصي الباحث بإجراء البحوث التالية :

- الفن المفاهيمي كأداة للتوعية الاجتماعية الحراك الشعبي أنموذجا.

- الفن المفاهيمي كوسيط لتدوين القضايا العادلة القضية الفلسطينية أنموذجا.

- الفن المفاهيمي وإشكالية الهوية.

المصادر والمراجع:

1. أرنتست كاسيرر. (1961). مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان. (إحسان عباس، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الأندلس.
2. إيمان محمد السعيد مصطفى محمود. (2021). الفن المفاهيمي ودوره في الحملات التوعوية والتنمية المستدامة. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية.
3. بلاسم محمد، و سلام جبار. (2015). الفن المعاصر وأساليبه واتجاهاته (المجلد 1). العراق: مكتب الفتح.
4. بيتر بروكر. (1995). الحداثة وما بعد الحداثة (المجلد 1). (عبد الوهاب علوب، المترجمون) أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة: منشورات المجتمع الثقافي.
5. جمعي رضا. (2020). البعد المفاهيمي للفنون البصرية وإشكالية التصنيف. مجلة جماليات .
6. حصار قصر العدل. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 10 08 2025، من موسوعة عريق: https://areq.net/m/%D8%AD%D8%B5%D8%A7%D8%B1_%D9%82%D8%B5%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D9%84.html
7. ريم عاصم. (2018). فنون ما بعد الحداثة في الغرب-النشأة والتطور. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية .
8. صلاح الدين أبو عياش. (2015). معجم المصطلحات الفنية (المجلد 2). عمان، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.
9. علي حسن علوان. (2014). آليات التواصل في الفن المفاهيمي. كلية الفنون الجميلة، البصرة : جامعة البصرة .
10. علي عادل فؤاد، و بهاء عبد الحسين مجيد. (2023). الفن المفاهيمي ودوره في حملات التوعية. مجلة فنون البصرة .
11. قاسم عبد الكريم الشقران، و أمل صلاح الجازي. (2022). الأنواع الفنية الجديدة في الفن العربي المعاصر (فن الفيديو أنموذجا). المجلة الأردنية للفنون .
12. ليف تولستوي. (1991). ما هو الفن ؟ (المجلد 1). (محمد عبده البخاري، المترجمون) دمشق، سوريا: دار الحصاد للنشر والتوزيع.
13. منحوخ فؤاد. (2019). رمزية عالم الفن. مجلة أبوليوس .
14. نشوان علي مهدي، و علي شناوة وادي. (2018). التسطيع الفكري لدى جيل دولوز وتمثلاته في فنون ما بعد الحداثة (أندي وارهول) أنموذجا. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية .
15. هني كريمة. (2016). الفن والتواصل الحضاري. مجلة دراسات فنية .
16. يحيي سليم البشتاوي. (2007). الوظيفة ومتنها في العرض المسرحي. عمان: مطبعة الروزونا.

References :

1. Irnist kāsyrr. (1961). madkhal ilá Falsafat al-Ḥaḍārah al-Insānīyah aw maqāl fī al-insān. (Iḥsān ‘Abbās, al-Mutarjimūn) Bayrūt, Lubnān : Dār al-Andalus.
2. Īmān Muḥammad al-Sa‘īd Muṣṭafā Maḥmūd. (2021). al-fann almfāhymy wa-dawruhu fī al-ḥamalāt altw‘wyh wa-al-tanmiyah al-mustadāmah. Majallat al-‘Imārah wa-al-Funūn wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah.
3. Balāsīm Muḥammad, wa Sallām Jabbār. (2015). al-fann al-mu‘āṣir wa-asālībuh wa-ittijāhātuhu (al-mujallad 1). al-‘Irāq : Maktab al-Fath.
4. Bītīr brwkr. (1995). al-ḥadāthah wa-mā ba‘da al-ḥadāthah (al-mujallad 1). (‘Abd al-Wahhāb ‘Iwb, al-Mutarjimūn) Abū Zaby, al-Imārāt al-‘Arabīyah al-Muttaḥidah : Manshūrāt al-Majma‘ al-Thaqāfī.
5. Jam‘ī Riḍā. (2020). al-Bu‘d almfāhymy lil-Funūn al-baṣarīyah wa-ishkāliyat al-taṣnīf. Majallat Jamālīyāt.
6. Ḥiṣār Qaṣr al-‘dāl. (bi-lā Tārīkh). Tārīkh alāstrdād 10 08, 2025, min Mawsū‘at ‘arīq : https://areq.net/m/%D8%AD%D8%B5%D8%A7%D8%B1_%D9%82%D8%B5%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D9%84.html
7. Rīm ‘Āsim. (2018). Funūn mā b‘dālḥdāthh fī alghrb-ālnsh’h wa-al-tatawwur. Majallat al-‘Imārah wa-al-Funūn wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah.
8. Ṣalāḥ al-Dīn Abū ‘Ayyāsh. (2015). Mu‘jam al-muṣṭalahāt al-fannīyah (al-mujallad 2). ‘Ammān, al-Urdun : Dār Usāmah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.

9. 'Alī Ḥasan 'Alwān. (2014). āliyyāt al-tawāṣul fī al-fann almfāhymy. Kullīyat al-Funūn al-jamīlah, albbṣrh : Jāmi'at al-Baṣrah.
10. 'Alī 'Ādil Fu'ād, wa Bahā' 'Abd al-Ḥusayn Majīd. (2023). al-fann almfāhymy wa-dawruhu fī ḥamalāt al-taw'iyah. Majallat Funūn al-Baṣrah.
11. Qāsim 'Abd al-Karīm al-Shaqrān, wa Amal Ṣalāḥ al-Jāzī. (2022). al-anwā' al-fannīyah al-Jadīdah fī al-fann al-'Arabī al-mu'āṣir (Fann al-fīdyū anmūdḥajan). al-Majallah al-Urdunīyah lil-Funūn.
12. Līf Tūlstūy. (1991). mā huwa al-fann? (al-mujallad 1). (Muḥammad 'Abdū al-Bukhārī, al-Mutarjimūn) Dimashq, Sūriyā : Dār al-Ḥaṣād lil-Nashr wa-al-Tawzī'.
13. Mkhwh Fu'ād. (2019). Ramzīyah 'Ālam al-fann. Majallat Apūlyūs.
14. Nashwān 'Alī Mahdī, wa 'Alī Shanāwah Wādī. (2018). altstyḥ al-fikrī ladā jīl Dūlūz wtmthlāth fī Funūn mā ba'da al-ḥadāthah (āndy wārhwī) anmūdḥajan. Majallat Jāmi'at Bābil lil-'Ulūm al-Insānīyah.
15. Hny Karīmah. (2016). al-fann wa-al-Tawāṣul al-ḥaḍārī. Majallat Dirāsāt fannīyah.
16. Yaḥyā Salīm al-Bishtāwī. (2007). al-wazīfah wmtḥā fī al-'arḍ al-masrahī. 'Ammān : Maṭba'at alrwzwnā.
17. Beyeler, F. (2023). EN press Kit: Doris Salcedo.
18. Rubén, Y. (2012). Doris Salcedo y la violencia del arte. Revue Sigma .
19. Sotelo, M. L. (2004). Doris Salcedo: Challenging History and Memory (Master Thesis in Arts). Faculty of History of Art and Architecture, Pittsburgh: University of Pittsburgh.