النقد الثقافي في الخطاب التشكيلي المعاصر

أ. م. د. حمدية كاظم روضان

جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية

E-Mail: hamdiyakadhum@gmail.com

Tel. 07805752039

تاريخ الاستلام : 03-02-2021

تاريخ القبول : 07-03-2021

الملخص:

يُعد البحث الحالي محاولة للبحث في دواخل النصوص الفنية وتوجهاتها وأساليبها عن طريق ربطها بالنقد الثقافي أو النقد الحضاري وهو نقد ثقافة ما على أسس جذرية. وغالباً ما يكون هذا النقد متداخل من ناحية اجتماعية مع نظرية الثقافة وهو يعالج فكرة الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة، في المجتمع والثقافة، ولذلك فهو تعاقبي وتزامني في آن معا، فهو يضرب في عمق الحضارة ويسهم في تحديد الوجهة الثقافية التراكمية ومن جهة أخرى يراقب التطورات الآنية للفعل الثقافي .

ويتألف البحث الحالي من أربعة فصول وقد تضمن الفصل الأول من البحث تعريفاً بمشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة إليه . أما هدف البحث فقد تم تحديده بالتعرف على مفاهيم وخصائص النقد الثقافي في الخطاب التشكيلي المعاصر . وقد قامت الباحثة بتحليل أهم المصطلحات الواردة في البحث أما الفصل الثاني فقد أشتمل على **مبحثين الأول** يمثل النقد الثقافي : المفهوم والخصائص .

أما **المبحث الثاني** فقد تناول. الأنساق المضمرة في حركات فن مابعد الحداثة .

أما الفصل الثالث فقد احتوى إجراءات البحث وتضمنَ ، مجتمع البحث واختيار العينة وتحليلها والبالغة (6) نماذج .

واعتمد البحث المنهج الوصفي (اسلوب تحليل المحتوى الكيفي) في تحليل العينة . وجاء الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة .

1. تكشف نتاجات فنون مابعد الحداثة في أنساقها الظاهرة عن هيمنة الأنساق المضمرة التي تمثل الدوافع الحقيقية لدى الفنان والمتلقي والتي تمثل انعكاساً للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مجتمعات العولمة ومابعد الحداثة .

الاستنتاجات

1. تعددت أنماط التعبير الفني بعد الحداثي بتغير اتجاهات وأفكار المبدعين الذين يعبرون عن مواقفهم من عالم السرعة والاستهلاك والإعلام العابر للثقافات .

كلمات افتتاحية: النقد الثقافي، فن مابعد الحداثة، الخطاب، الأنساق

Cultural criticism in the contemporary plastic discourse The

M.D. Hamdiya Kadhum Roudan
Babylon University - College of Fine Arts
Department of Fine Arts

Receipt date: 2021-02-03
Date of acceptance: 2021-03-07

Abstract

The current research is an attempt to inside the texts, trends and methods of artistic texts by linking them to cultural criticism or civilization criticism, which is the criticism of a culture on root grounds. Often this criticism is intertwined from a social point of view with the theory of culture and it deals with the idea of revealing the implicit cultural systems, in society and culture, and therefore it is sequential and simultaneous at the same time, as it strikes in the depth of civilization and contributes to determining the cumulative cultural destination, and on the other hand it monitors the immediate developments For a cultural act.

The current research consists of four chapters. The first chapter of the research includes an introduction to the research problem, the importance of research and the need for it. As for the aim of the research, it was determined to identify the concepts and characteristics of cultural criticism in the contemporary plastic discourse. The researcher analyzed the most important terms mentioned in the research. The second chapter included two topics. The first represents cultural criticism: the concept and characteristics.

As for the second topicin include Embedded consistency in post modernism.

As for the third chapter, it contained the research procedures and included, the research community, sample chosen and analysis, which amount to (6) models.

The research adopted the descriptive method and analysis approach in analysis the sample. The fourth chapter came with the results of the research and conclusions as well as recommendations and proposals, and among the most prominent findings of the researcher.

1-The products of postmodern arts reveal in their apparent formats the dominance of implicit systems that represent the true motives of the artist and the recipient and which represent a reflection of the social and economic conditions in globalization and post modernism societies.

From the conclusions

1-The styles of postmodern artistic expression varied with the changing trends and ideas of creators who express their positions on the world of speed, consumption and cross-cultural media .

Keywords: Cultural criticism, Postmodern art Discourse, Layouts

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث
مشكلة البحث :-

يعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت مابعد الحداثة في مجال الأدب والنقد والفن ، وقد جاء كرد فعل على البنيوية اللسانية، والسيميائيات، التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية ذات أبعاد فنية وجمالية. ومن ثم، فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا. فقد تأثر النقد الثقافي بمنهجية جاك دريدا التفكيكية القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح، ولكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، وتبيان المختلف إضاءة وهدما وتأجيلا، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمشة، وموضعتها في سياقها المرجعي الخارجي، متأثرة في ذلك بالماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الكولونيالي(الاستعماري)، والنقد النسوي الذي يدافع ثقافيا عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة التذكير.إذاً، من هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: ماهو النقد الثقافي وقراءته للأنساق المضمرة في الخطاب التشكيلي مابعد الحداثي ؟ .

ثانياً - أهمية البحث والحاجة إليه :-

1. تعد الدراسة الحالية إضافة علمية في موضوع النقد الثقافي وهو من الظواهر النقدية التي رافقت مابعد الحداثة.
2. يعنى البحث بدراسة الأنساق الجمالية والفنية والتراكيب الشكلية في فنون مابعد الحداثة.
3. التعرف على تجارب الفنانين العالميين في الإمكانات والوسائل والأهداف، إضافة إلى المضامين الجديدة في نتاجاتهم الفنية.
4. يفيد الباحثين في مجالات النقد الثقافي الفني وفنون مابعد الحداثة .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي على

التعرف على مفاهيم وخصائص النقد الثقافي في الخطاب التشكيلي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث :

1. يتحدد البحث زمانياً بالمدة ما بين 1947 - 2001 م
2. يتحدد البحث موضوعياً بدراسة النتاجات الفنية لفنون مابعد الحداثة.
3. الحدود المكانية : أوروبا – أمريكا .

خامساً : تحديد المصطلحات:

اصطلاحياً :-

اولاً: النقد الثقافي : كما جاء في دليل الناقد الأدبي في دلالته العامة يمكن القول إن النقد الثقافي ، نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطورها وسماتها .(11، ص305)

ثانياً: الخطاب : كما ذكره علوش

1- مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي . 2- ويحدد (بنفنيست) الخطاب في استيعاب اللغة ، عند الإنسان المتكلم .(15، ص83)

أما الخطاب كما جاء في المعجم الشامل فهو

بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ، وقيل هو اللفظ المتواضع عليه ،المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه .والكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم بالنفس ، فالخطاب إما الكلام اللفظي ، أو الكلام النفسي الموجه به نحو الغير للإفهام . والخطاب نوعان .تكليفي : وهو المتعلق بأفعال المكلفين بالاقتضاء أو التخيير ، ووضعي وهو الخطاب بان هذا سبب ذلك أو شرطه . والخطاب العام المراد به العموم والخطاب الخاص المراد به الخصوص . (9، ص330-331)

الخطاب اجرائيا: هو البنية المعرفية السائدة في عصر بعينه ،والمسموح بها بوصفه نظاماً فكرياً يستطيع التأثير والهيمنة على بقية الأنظمة المعرفية والثقافية (ومنها التشكيل المعاصر) ويؤهلانه للحقيقة والمصداقية ،من خلال ربطه بالإطار الثقافي والتاريخي لذلك العصر .

ثالثاً: المعاصرة : لغةً (هو الدهر، والجمع عصور والعصران هما الليل والنهار وأيضاً الغداة والعشي). (10، ص479)

أما(عاصره ومعاصره : فهي ما كان في عصره وزمانه والعصري ماهو من ذوق العصر).(5، ص336)

المعاصرة (إصطلاحاً) :

المعاصرة (فنياً) ((النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر، ومنها إنتاج التصاوير وغيرها من المواضيع المتشابهة بوصفها مواضيع فنية)). (22 ، ص117)

التعريف الإجرائي للمعاصرة :هي عملية مواكبة النتاج الفني للتطور التقني والأسلوبي والفكري في زمن معين.

الفصل الثاني – الإطار النظري للبحث

المبحث الأول

النقد الثقافي : المفهوم والخصائص :-

تتناول الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة المواضيع ذات الطبيعة الثقافية والذهنية والفكرية سواء أكان ذلك في المجتمعات الطبيعية البدائية أم المجتمعات الثقافية المتمدنة. أي دراسة ثقافات المجتمع المختلفة، ودراسة نظمه، وقيمه، وعاداته، وتقاليده، وأنماط تفكيره وتصوره. والتعريف كذلك بوسائطه، وفنونه، وإنسانياته. ويعني هذا أن الثقافة ترتبط بعالم الفن، والخيال، والأفكار، والتشكلات البشرية، والتركيز على المؤسسات الثقافية، وتبيان أنظمتها الدلالية، ومعرفة كل ما أنتجته الثقافة وما أفرزته.

ومن ثم، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النصوص والخطابات ضمن أنساقها الثقافية المضمرة، سواء أكان ذلك في الشعر أم الرواية أم القصة أم المسرح، بل يمكن القول : إن النقد الثقافي يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبية والفنية.

وتغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينات ، مع انها قد ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية منذ ان تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birmingham center contemporary cultural studie) ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة ، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات مابعد البنيوية وتشكل تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات ، وكان العامل المشترك فيها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب . (16، ص19) ومع احتشاد الساحة النقدية بما يعرف في "مابعد الحداثة " باتجاهات نقدية جديدة ، وأخرى أعيد إحياؤها مثل المادية الثقافية ، والماركسية الجديدة ، والتاريخية الجديدة ، النقد الثقافي ،أصبح من الصعب تحديد الخطوط الفاصلة بين تلك

الاتجاهات جميعاً، إن هذه الاتجاهات بكل اتفاقها واختلافها فيما بينها ، يمكن اعتبرها جزئيات المظلة الأوسع النقد الثقافي . (7، ص20)

إن ميزة هذا النقد أنه يعتمد أنساق النص، ويعتمد عبر القراءة الجادة إلى كشفها ، وجعلها قيماً ثقافية . وليس أي نص ، إنما النص الذي يحتوي سياقات إنتاجية ، ويقدر بالتالي على تقدم انطباع عن ثقافة هذه السياقات ، بصرف النظر عن درجة تعقيدها أو سهولتها . (21 ، ص17)

فالنقد الثقافي هو ربط الأدب والفن بسياقه الثقافي غير المعلن. ومن ثم لايتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقيه ثقافية تضمر أكثر مما تعلن.

يأتي مفهوم النسق المضمر في نظرية النقد الثقافي بوصفه مفهوماً مركزياً ، والمقصود هنا أن الثقافة تمتلك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة ، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة ، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوانا قناع الجمالية ، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء تحت كل ماهو جمالي هناك شيء نسقي مضمر ، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع . (17،ص30) والمقصود المصطلحي لمفهوم النسق المضمر هو أن: كل خطاب يحمل نسقين أحدهما واع والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطابات. الأدبي منها وغير الأدبي وللنسق المضمر شروط تتحدد في الآتي:

- وجود نسقين يحدثان معا وفي آن واحد وفي نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد

- يكون أحدهما مضمر والآخر علنياً، ويكون المضمر نقيض، وناسخا للمعلن ولو حدث وصار المضمر غير متناقض للعلني فسيخرج النص في مجال النقد الثقافي بما أنه ليس لدينا نسق مضمر مناقض للعلني. وذلك لأن مجال هذا النقد هو كشف الأنساق المضمرة الناسخة للعلني.

-لا بد أن يكون النص موضوع الفحص نصا جماليا. لأننا ندعي أن الثقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ الأنساق

- لابد أن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة، و ذلك لكي نرى ما الأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي . والنخبوية هنا غير ذات مدلول لأن النخبوي معزول وغير مؤثر تأثيراً جمعيا . ولا يكون النخبوي مستمر بل هو ظرفي

في هذه الشروط الأربعة يتحقق مفهوم النسق المضمر، وهو كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي و متوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة .(17- ص31-32)

فمن بين العلماء الذين أسهموا في تطور الدراسات الثقافية الأمريكي **بيتربيرجر** الذي برزَ منذ عام 1960 كرائد للاتجاه الفينومينولوجي الذي اهتم بقضايا المعرفة والوجود وكواحد من المفكرين وأصحاب النظريات في الثقافة إذ تناولت أعماله موضوعات عديدة في مجالات منها علم اجتماع المعرفة والدين واللاهوت والنظريات الاجتماعية والسياسية العامة، وقد اهتم في دراساته بالقضايا الاجتماعية الصغرى وكذلك المشكلات الأكثر دقة مثل التكوين الثقافي للنظم والأيديولوجيات والأنماط المجتمعية المتغيرة .(8، ص24-25).

وبما قدمه هؤلاء العلماء وغيرهم تقدمت الدراسات الثقافية العامة بشكل ملحوظ، وتبلورت عنها الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب وقد وصلت الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب – إلى أكمل وجوه التمثل - من خلال أشهر كتب **ريموند وليامز** (الثقافة والمجتمع، والثورة طويلة الأجل) الذي صدر عام 1958 ويرى **وليامز** أن الثقافة هي كيان واحد لا يتجزأ ، وأسلوب حياة كامل من الناحية المادية الفكرية والروحية ، وقد تتبع مراحل تطور الثقافة كما اهتم لظهور الثقافة الإنسانية في مجتمعات معينة حيث تشكلها الأنظمة المحلية والمعاصرة . (7، ص25)

أما النقد الذي يدعو إليه **ليتش** نقد يستوعب متغيرات مابعد البنيوية برفضها للعقلانية التنويرية وعدم اكتراثها بالتوجهات الاساسوية (أي التي تؤمن بوجود أسس مطلقة لأي شيء) أو بالحدود التقليدية بين التخصصات والموضوعات أو ماهو معتمد أو رسمي في الثقافة . ثم يحدد معالم النقد الذي يدعو إليه فيذكر ثلاث معالم منها أن اهتمام النقد الثقافي لايقتصر على الأدب المعتمد . وكذلك انه يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي بالإضافة إلى اعتماد على المناهج النقدية التقليدية وأخيرا وهي ابرز سماته ، انه يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات مابعد البنيوية كما تتمثل في إعمال باحثين مثل بارت ودريدا وفوكو.**(11، ص308-309)**

لقد تميزت هذه المرحلة كذلك بالعودة إلى المفاهيم الكلاسيكية للاقتصاد السياسي بشأن الثقافة، وهي عودة لاتجد سندها في كون الجوانب الثقافية والأيديولوجية قد تم التركيز عليها بما يكفي في المرحلة السابقة فحسب ،بل كذلك في اعتبار السيرورة الاقتصادية والبنيوية هي أقوى أهمية في التفسير من المظهرين الأيديولوجي والثقافي .أمّا المرحلة الثالثة، فيتجلى فيها أثر فوكو بارزًا ،بالإضافة إلى أثر كلٍّ من جاك لاكان ودولوز ودريدا. وقد تمثّل رهانها في الاشتغال على تفكيك جدلية العلاقة بين المعرفة والسلطة. (2 ، ص111)

فالثقافة ممارسة تتخلل النشاط الإنساني سواء أكان فرداً أم جماعة، ولكن هذا النشاط يتحول إلى إنتاج، أو تكوين معرفي لغوي، مرمّز، يتمدد في التسنينات الثقافية ليتحول إلى تشكيل فاعل، فالمنتج المعرفي يصوغ تفكيرنا، ومواقفنا، وهو يعبر بصورة، أو بأخرى عن ذواتنا، أو طريقة تفكيرنا تجاه بعض الأمور، فالثقافة تختص بمجموعة ما، أو طبقة، أو عرق،فهدف الدرس الثقافي ليس النص بعينه، إنما الهدف الكشف عن الأنظمة في فعلها الاجتماعي.

الفصل الثاني ـ المبحث الثاني

الأنساق المضمرة في حركات فن مابعد الحداثة :-

أن ما يحكم العلاقة بين العناصر ومستوياتها ، ويربط بعضها ببعض هو ما يطلق عليه النسق . وأي اختلال في هذه العلاقة بين العناصر تُفقد النسق توازنه ، وتغير معالمه . وفي المقابل قد يشكل كل مستوى من هذه المستويات نسقاً داخل النسق العام ، وحينما يمكن الحديث عن النسق الصوري أو النسق الصرفي أو النسق العام . (1 ، ص120)

وبات واضحاً أن حركة مابعد الحداثة في الفنون لا تحمل دلالة زمنية بقدر ماهو مصطلح له دلالته الفكرية والنقدية التي تؤشر إلى إطار فكري جامع لعدد من التيارات الفنية وأنماط التعبير التي بدأت تغزو المشهد الفني في الغرب منذ الستينات من القرن العشرين والى الآن . كنتيجة لمجموعة من التحولات والمتغيرات السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية والثقافية ، وتركزت في فلسفتها العامة على هدم الحاضر الذي شيدته فنون الحداثة مابين الثقافة الراقية أو مايسمى بثقافة النخبة وما بين الثقافة الهابطة أو مايسمى بالثقافة الجماهيرية ، الأمر الذي منحها الفرصة لإعادة قرأه وصياغة لمفهوم العمل الفني ورسالته ودور الفنان ووظيفته المتلقي والعلاقة مابينهما .

إن **التعبيرية التجريدية** تعد أولى الحركات الفنية الكبرى بعد الحرب العالمية الثانية ،(12،ص53) ويعد **(جاكسون بولوك1912-1956)** أكثر الفنانين الأمريكيين تطرفاً في تقليعاتهم الحديثة فقد ابتعد كلياً عن أدوات الرسم التقليدية (المسند ولباليت واللوحة المثبتة على إطار أو الرسم بالفرشاة) .(6، ص88) ، فهو يعمل بحرية تفوق التصور ، فكان يسكب الألوان على اللوح التصويري ويقطّرها ويسيّلها دون اكتراث لما سيؤول إليه العمل التصويري وليدع للصدفة الدور الأكبر في اخذ مجراها من اجل إخراج العمل الفني بصورته النهائية، ف ـ(بولوك) اتجه إلى الأسلوب الذي صار خير ما يعرف به اليوم (التجريد الحر غير الملزم أو غير النظامي)، القائم على تقنية تقطير الصبغة .(13،ص253) كما في الشكل (1)

ويقف الفنان (وليم دي كوننغ Willem de Kooning 1904-1997) الهولندي الأصل في أفضل أعماله إلى جوار جاكسون بولوك أصالة في الموهبة ، وأسلوبه ينحو إلى التأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد ، وانه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو وكأنها تنهض من نسيج الصبغ ، ثم لا تلبث أن ترتد ثانية الى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة . إن ما يفصل بينه وبين التعبيريين الأوربيين المعاصرين هو الجرأة الأمريكية المميزة التي قد يميل المرء إلى وصفها بالفجاجة (12،ص40). ويرى (كوننغ) الحياة عند مستويين ، أحدهما مرئي ومحدد الإطار والتفاصيل ، والآخر يعد الأهم لأنه محجوبٌ غامضٌ غير محدد ، ويكون هدف الفنان هو أن يجرب ويدرك بعض أبعاد هذا العالم الغامض الخفي ، إنها تحطيم القيود الجسمية والنفسية بين الشعور واللاشعور ، بين العالم الخارجي والعالم الداخلي. ثم إبداع عالم خيالي متموج تمتزج فيه الرؤى والخيالات والأحلام .(13،ص253) ، لذا تميزت أعماله بأسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليون ، وبين الأشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرئيات ، بالرغم من تداخل الخطوط والمساحات اللونية المتباينة ، فضلاً على غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبطة به . . فاستخدام تلك الخطوط والألوان لا يلغي الحضور الإنساني بشكل كلي. (3، ص319) كما في الشكل (2)

شكل رقم (1) جاكسون بولك
بلا عنوان

شكل رقم (2) وليم دي كوننج
امرأة ودراجة هوائية

أما **ألفن الشعبي** الذي لجأ بدوره إلى مثل هذا التحرر ، إنما بهدف مناقض ، رافضاً كل ما هو وجداني أو ذاتي واهتمامات خاصة ليتجه نحو عالم الطبيعة والواقع والحياة المعاصرة (4 ، ص264)، باعتبار إن الفن الشعبي يمس حياة المجتمع بكافة طبقاته ومستوياته الثقافية ويراد به الاهتمام بكل ما يرتبط بالتزامات الفرد الاتصالية والإعلانية التي تشكل بؤرة مركزية في التعريف بالآخر ، فضلا على الاهتمام بما هو استهلاكي بوصفه رؤية أمريكية تكشف عن الحياة اليومية للفرد المعاصر لاسيما

بعد الحرب العالمية الثانية ، انه فن يقوم على إعادة تقييم بصري لما هو متداول ، حيث سعى إلى التعبير عن البنية الاجتماعية المتصفة بالتغيير في ضوء الرأسمالية والاستهلاكية .

فكانت تلك الأشياء لدى (كلايس أولدنبيرغ 1929م-) تتأرجح بين عالمي النحت والرسم برؤية ساذجة ، يقول : " أنا أستخدم التقليد الساذج ، ليس لأني افتقر إلى الخيال أو أريد أن أقول شيئاً عن عالم الحياة اليومية ، فأنا أقلد : 1- أشياء، 2- أشياء مختلفة ، مثل علامات ، أشياء مصنوعة ليس بقصد جعلها (فناً) والتي تحوي بسذاجة سحراً له وظيفة معاصرة... أنا أقلدها لأني أريد أن أعوّد الجمهور على أدراك قوة الأشياء وهو هدف تعليمي " (12 ، ص126)

لذا لا يوجد خط فاصل بين الواقع وما فيه من ابتذال وتهميش وبين الفن وأبعاده الجمالية ، ليكون النتاج الصادر مقبولاً من أطياف الناس العاديين ، الأمر الذي دعا الفنانين إلى تقريب نتاجاتهم الفنية من الجمهور ، وهذا ما جعل وسائل الإعلام الأمريكية تتبنى فن البوب أرت وتعلي من شأنه استنادا إلى رؤية إيديولوجية تهدف إلى السيطرة على العالم اجمع وجعله تحت قبة أمركة العالم ، ويتم ذلك من خلال التقارب بين الخطاب الفني والحياة اليومية ، والتركيز على المبتذل والمهمش والعادي في نمط الحياة إنما يحتضن بعداً جمالياً عبر ارتقائه من مستواه المألوف إلى مستوى الرؤية الفنية ، كما أشار الفنان الأمريكي (روي لشتنستين) إلى استخدام " (ما هو محتقر) مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية ، والأكثر زعقاً في مجال الإعلام ، بمعنى العودة على الصعيد الفني إلى الصورة المستخدمة في وسائل الإعلام في الصحافة والمجلات المصورة والتلفيزيون " . (3 ، ص432)

يعد (**جاسبر جونس**) و(**راوشنبرغ**) من ابرز ممثلي الفن الشعبي(البوب آرت) ، إذ إن جونس ذا طبيعة دادائية يستخدم الأشياء لذاتها ، في الوقت الذي كان يتحرى عن الإمكانات التعبيرية الملازمة لعالم التفاهة والابتذال ، أما راوشنبرغ فقد استطاع التقرب من الواقع عبر توظيف الصور الفوتوغرافية والإلصاق ، بل ذهب إلى ابعد من ذلك عندما ادخل إلى لوحاته ذات المساحات الكبيرة أشياء مستمدة من الواقع المحسوس (مخدة ، فراش ، نسر محنّط ، كرسي ..) ،كما في الشكل (3،4) جاعلاً منها موضوعاً قائماً بذاته ، وأراد من ذلك التأكيد على إن الشيء حالة راهنة وحدثاً لا رمزاً ، حيث يصرح قائلاً : " إن العمل الفني يبدو أكثر واقعية إذا ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا " (3 ، ص434)

شكل رقم (3) روبرت راوشتبرغ
(الوادي الضيق)

شكل رقم (4) جاسبر جونز
(الفخ)

السوبريالية

بينما يسعى الفنان السوبريالي " المرتبط بطبيعة المجتمع الاستهلاكي ووسائله الإعلامية والتقنية الى التعبير عن هذا الواقع وعما يشكل الأطر البيئوية له" (3،ص462) ، إذ تلتقي الرؤية الذاتية مع الواقع الموضوعي ، ففي الخطاب السوبريالي يستطيع الفنان أن يعبر عن حقيقة موضوعية ، وحول فاعلية التصوير الفوتوغرافي الذي ينقل الواقع ، باعتباره نشأ وسيطاً مناسباً ، يشير (ميشيل فوكو) إلى أن أشكال الخطاب الخارجية الخاصة بالعلم والقانون والتكنولوجيا والحداثة دورها الاجتماعي غدا ممكناً وضرورياً (13،ص237) . فالفنان الأمريكي (**ريتشارد ايستيس 1932م -**) اتبع رؤية التزاميه في إبداع خطاب واقعي سحري يعتمد على تنظيم خفي يستوطن تكويناته ، إذ كلما ازداد المرء تمعناً في عمله بدا له انه يعتمد على بناءات هندسية محاكة بعناية من النوع الذي يندر إن تكتشفه الكاميرا لذاتها (12 ، ص225). وقد أراد ايستيس من ذلك للتأكيد على الأهمية البارزة التي يحملها الخطاب السوبريالي ؛ بوصفه شاهداً على الوعي التاريخي ، لذا قَدِمَ بتصويره (محال بيع الزهور ، صور مصغرة عن الطبيعة) بعد إن افتقدتها المدن الكبرى وخلت منها ، كما أعاد تقويم الشعور بالاغتراب من حيث كونه ظاهرة إنسانية ، عبر الصورة التي تمثل محطة بنزين في لاس فيغاس ، فضلاً على تصوير مواد عاكسة كـ(الكروم ، والفولاذ المصقول ، والزجاج ، والأشياء المرئية من خلال الزجاج) ، ونقل الأشياء المرئية بمهارة تستأثر بالانتباه ، دون أن يعدّل فيها أو يغيّر من طبيعتها ، ولكنه يزيدها وضوحاً (3 ، ص464)

الفن البصري والفن الحركي

يسعى الفنان المعاصر إلى عدم الوقوف عند أسلوب فني محدد ورؤية معالجاتية ثابتة ؛ لأن العالم في صراع دائم باتجاه التطور من خلال الثورة الصناعية والمعرفية والثقافية المتجددة التي تجعل الفرد يعيش في حالة استهلاك متواصل لكل المعطيات التي تحيط به ، ولعل الرؤية التشكيلية والفنية للفنان المعاصر تجعل منه يطمح ويسعى بشكل دائم لان يكون خطابه الفني سواء على مستوى الرسم أم النحت أم التشكيل المتعدد الأسلوب أن يرتبط بالزمن والحركة ، ليغدو الخطاب جزء لا ينفصل عن الحياة المعاصرة التي تهدف إلى الاستمرارية والتقدم الحركي المستمر ، لذا لجأ إلى تجسيد تلك الحركة في سطوحه التصويرية وعبر البنية الداخلية لها ، حيث وزّع وجزّأ الخطوط والألوان ضمن اللوحة لتمنح المتأمل الرؤية البصرية المتحركة على غرار ما جاء في الرسم الحداثوي .(3 ، ص357) لذا تتداخل الرؤية البصرية مع الرؤية الحركية ، بل أن كل رؤية تحيل إلى الأخرى ، ولعل المرجع الرئيس للفن البصري يعود للفنان **(فكتور فازاريلي 1908م- 1997م)** الذي أعطى للتأثيرات الحركية المصدر الذي استقى منه معظم نتاجه البصري ، ويعود ذلك لسببين : الأول هو إن فكرة الحركة استحوذت عليه من الطفولة ، والثاني يتمثل في إن الرسم الذي يعيش تحت تأثيرات بصرية إنما يوجد أساساً في عين المتأمل وذهنه ، ويكتمل عند النظر إليه (12،ص150)، فنشاط أنصار الفن الحركي (Kinetic Art) يعتمد على الربط بين عناصر المكان والضوء والحركة من أجل خلق ما اسماه (فازارلي) بـ(الجمال التشكيلي / الحركي الجديد المثير للأحاسيس في ذات الوقت) وفنانة بصرية حركية مثل **(بريدجت رايلي1931م -)** تعد من المع الحركيين الذين عملوا على تشييد رؤية تشكيلية – بصرية حركية- تتوسم فضاء سطح تصويري ذي بعدين ، انطلاقاً من الفكر المنطقي العقلي الذي يجد في الهندسة البؤرة المركزية في إحالة السطح إلى متحركات ، فبعد أن كانت تعمل على اللونين (الأسود والأبيض) في تشكيل الهندسيات تحوّلت إلى خلق سلسلة من الصور الملونة المدهشة التي تكشف عن طريقة يمكن فيها جعل لونٍ ما - بوسائل بصرية - يتسلسل إلى لون آخر ، أو عن طريقة يمكن فيها جعل سطح الصورة كله يتحرك من اللون الدافئ إلى البارد من خلال تطور التدرّجات اللونية (12،ص151)، ولغرض الوصول إلى ظواهر حركية أخرى عملت على إيجاد التداخل الذي يولده

انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين ، هذه الظاهرة تعد النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط وتراكم المساحات أو السطوح الشفافة من تعديل أو تفاوت فيما بينها ، أي التعديل الذي يحدث حركة على شكل تموج مُضلل للعين ، باستخدام وحدات هندسية (مربعات ، مثلثات ، أو دوائر) أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة (4، ص245) كما في الشكل (5،6). لذا يخرج الفن الحركي من قيود السطح التصويري إلى قيود الآلة لكن ليست بالمعنى الاحتكاري والنفعي ، بل إن حرية الفنان وقدرته التخيلية والعقلية تجعله يحوّل الآلة إلى ممارسة فنية أدائية ورؤية تشكيلية تبث غاية جمالية إلى جانب المعطى الوظيفي لها ، أي إن الفن هنا يعد منظومة تواصلية وتمثيلية في آن واحد ، فالمنجز الفني بغايته الجمالية يمثل أداة تواصل ، كما يعد بالوقت نفسه تمثيلاً محدداً للشيء المادي (الصناعي)، فكانت منحوتات **(الكسندر كالدر 1898م-1977م)** التجريدية مفعمة بقدرة تخيلية وعقلية غايته إبراز فن حركي من خلال المحركات ، إلى جانب منحوتات تتحرك دون محرك ، إنما بفعل الهواء ، مما جعل تلك المنجزات تحتضن رؤية جمالية بفعل البنية التكوينية والمعالجاتية التي استطاع تنفيذها ضمن فضاء الطبيعة المفتوح .

شكل رقم (5) فكتور فازرلي
(النجم اللامع P)

شكل رقم (6) برجيت رايلي
(لعب الظل)

الفن ألمفاهيمي

بذلك برزت خطابات الفن ألمفاهيمي بوسائل أدائية ورؤى تعبيرية متعددة تضمنت انساق ونظم فكرية احتضنت أبعاد جمالية لا تنفصل عن المنظومة الذهنية والحدسية والعقلية لدى الفنان ، بغية إحالة المعطى الفني من كلاسيكيته المألوفة بالتزاماتها إلى ذاته الخالصة الغزيرة بمضامين دلالية ترتقي من عالم الحس إلى عالم العقل والتأمل والروح ، فكان الفن لغة ، وفن الأرض، وفن الجسد ، فالخطاب ألمفاهيمي أو النتاج الفني في نظر جماعة (الفن لغة) والذي يعد (جوزيف كوزوث)ابرز ممثليها يشكّل نقطة التقاء بين عدة رؤى اتصالية ، فالصورة واللغة تلتقيان في الكتابة ، والوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية ، ليغدو الفن محض تأمل خالص عبر منظومته الفكرية والذهنوية التي انطوت تحت مفهوميه موضوعه ، لتجعل المتأمل يخوض غمار تساؤلات حول وظيفة الفن وغاياته ؛ لأن " التقويم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب ، بل يبعده عن مبررات تمثيله " (3،ص484) ، هذا ما دعا كوزوث أن يطرح على المشاهد تساؤلاً من خلال عمله الفني (كرسي وثلاث كراسي 1965م) ، الذي يتألف من كرسي خشبي حقيقي ، وصورة كرسي ، ومعنى كلمة كرسي كما جاءت في القاموس ، إذ إن السؤال يتمثل في كيفية التعرف على هوية الشيء ، هل في الشيء ذاته ؟ ام في ما يمثله ؟ ام في الوصف اللفظي له ؟ (12، ص232) ، وهنا أراد الفنان أن ينقل الخطاب الفني بكل حيثياته وانساقه المضمرة التي كان يهدف لها في ذلك من الشيئية إلى الفكرة التي تستحوذ على الفنان ويسعى

للتعبير عنها برؤية تشكيلية مفاهيمية ليصبح خطاباً قائماً بذاته وعالماً لا يفك تشفيره إلا المشاهد الذي يضيف جمالية للخطاب عبر تأمله وقراءته للعناصر التي تضمنت موضوع الخطاب .

لذا نلحظ (ايف كلين Yves Klein 1928م– 1962م) يوظف الجسد كمادة أساسية لإظهار فن ذهنوي لا يحمل سوى الفكرة التي أراد الفنان تجسيدها ، ليعطي معنى واتجاهاً آخر للفن ألمفاهيمي يتمثل بـ(فن الجسد) حيث قدّم القياسات الانثروبولوجية للحقبة الزرقاء عبر عرضه لموديلات عارية ، تغطي أجسادها الدهان أو اللون الأزرق وملتصقة بالقماش كأنها لمسات حية بالفرشاة (18،ص170)، كما في الشكل (8،7). بذلك يشكل الخطاب الفني امتزاجاً بين عالم الفن الخاص والحياة وما تنطوي عليها من معطيات فاعلة على مستوى الفرد والمجتمع ، ليتخلى الفنان ألمفهومي "عن كل المقاييس الجمالية أو الأخلاقية وهنا تمثل العمل الفني بحركات تشبه الممارسات الطقوسية البدائية أو ما يجري في حفلات المريدين الدينية ، وبات يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني ، وتحول الفن ليصبح الحياة، فالجسد لا يقدم أي هدف للعمل سوى العمل " (3،ص493)

شكل رقم (7) جوزيف كوزوث
(كرسي وثلاث كراسي)

شكل رقم (8) ايف كلين
(الازرق العاري)

الفن الكرافيتي

لذا يكون الخطاب الكرافيتي رد فعل ضد المؤسسات السلطوية على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، الأمر الذي دعا الفنان الذي يعاني من الكبت والحرمان أن يعلن احتجاجه برؤية تعبيرية تشكيلية يرفض من خلالها جميع القوانين الاجتماعية الصارمة التي تحد من حرياته الشخصية ، هذا التعبير الخطابي أدى في نهاية الأمر إلى اتهام الفنان بالخراب والتدمير، مما جعل هذا الفن يرتبط بمصطلح(التخريبية Vandalism) الذي يشكّل جزءً من الاتجاه السلوكي التخريبي المُترف ، وهو أمر يمكن إرجاعه إلى الارتباط الوثيق بين فن الكرافيتي وثقافة الشباب.(14، ص182).فكان الفنان الأمريكي **(كيث هارينغ 1958-1990م)** ناشطاً اجتماعياً جاءت أعماله استجابة لثقافة الشارع ، وقد كان حريصاً على تبني أفكار تدعو إلى التغيير والعدالة والحرية ، ممثلة بطموح المجتمع الذي يدرك هكذا رؤية تعبيرية ؛ بوصفها نوعاً من الفن الثائر على الأنماط السائدة ، بذلك يؤمن هارينغ بدمقرطة الفن على غرار الواقعيين في القرن التاسع عشر، وتشريك جمهور غير الجمهور الذي يرتاد المتاحف، إذ إن العلاقة التي يقوم عليها الفن الكرافيتي- فن الشارع ، تعد علاقة تبادل بين الفنان والشارع والمشاهد ، ليتحول الفن كما يرى(الان كابروف) من"مادة خاصة داخل رواق إلى المحيط المدني الحق"(19، ص16). بذلك كانت أعمال هارينغ تحمل علامات ورموز

إنسانية ، إذ يسعى إلى طرح ما يبغيه الإنسان الأمريكي في واقع اجتماعي استهلاكي، وهنا نلحظ هارينغ يجعل من رؤيته التشكيلية ومعالجاته للخطوط والأشكال وسيلة التزاميه لبث الأفكار وطموحات الإنسان الأمريكي .

حركة فلوكسس

حركة فلوكسس إحدى الطروحات التشكيلية لما بعد الحداثة ، وتعني (التغيير او التدفّق To flow) ، وتمثل خليطاً معقداً من الموسيقى والرقص والتصوير والنحت والشعر والعمارة والأدب ، ونشاط ممثليها يعد نشاطاً فوضوياً ؛ بوصفها امتداداً للدادائية الجديدة New dada ، حيث كان (جون كيج John Cage) يعطي دروساً في الموسيقى لمجموعة من فناني الفلوكسس ، كالفنان **(ديك هيغنز)** الذي يقول : "أفضل شيء حصل لنا في صف كيج كان الإحساس الذي زوّدنا به بأنّ كلّ شيء مُباح" (مصدر، حركة الفلوكسس- موقع الكتروني ، لذا جاءت نتاجاتها امتداداً لفكر تفكيكي مدمر لكل ما هو عابر وإعطائه البؤرة المركزية في تشكيل الخطاب الموجّه لمجتمع إنساني حاضن للاستهلاكي .

لقد قادت حركة الفلوكسس في نهاية ستينيات القرن العشرين نحو آفاق ورؤى جديدة غايتها العودة إلى النظام البعيد عن الفوضى والعبث ، ليتحوّل التصوير إلى تحليل إيديولوجي للبنية الخاصة به من خلال النحت الذي عدَّ محور نشاطات حركة **فن الحد الأدنى (الاعتدالي) أو ما يسمى بالفن الاقلي** ، إذ يرى الفنان **(دونالد جاد 1928م- 1994م)** " إن اللوحة مهما بلغت من التجريد والبرودة ، ومهما كان إيحاؤها بالمدى الفضائي معدوماً ، تبقى إيهامية إلى حد كبير ، وفن النحت أكثر جذرية ؛ كونه يقوم على المساحات والإحجام الهندسية المبسطة " (3، ص478) ، كما في الأعمال النحتية الثلاثية الأبعاد لديه ، وقد تحدث دونالد جاد عن ممارسته النحتية في استخدامه للفضاء وعدّه البؤرة الحقيقي[redacted]ة التي تحتضن مدلولات الأشكال الثلاثية الأبعاد ، إذ يقول : " الأبعاد الثلاثة تعد فضاء حقيقي . إن ذلك يخلصنا من مشكلة الوهم البصري ومن الفضاء الحرفي ... إن الحدود المتعددة للرسم لم تعد قائمة ، فعمل ما يمكن أن يكون بالقوة ذاتها التي يُظن انه يملكها . الفضاء الحقيقي، جوهريا أكثر قوة وخصوصية من لطخة زيت على سطح مستوٍ" (12، ص219)

شكل رقم (4) فن الحد الأدنى دونالد جاد

الفن الكرافيتي كيث هارنغ

الفن الكرافيتي كيث هارنغ

أهم المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

1. يعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية والثقافية التي رافقت مابعد الحداثة في مجال الأدب والنقد والفن ، وكذلك الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

2. لقد سعى النقد الثقافي إلى استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا.
3. تأثر المنهج الثقافي بمنهجية جاك دريدا التفكيكية القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح، ولكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، وتبيان المختلف إضاءة وهدما وتأجيلا، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أوغير مهيمنة .
4. سعى النقد الثقافي في دراسة الفنون المعاصرة بمختلف أجناسها، ومدارسها، وأساليبها، وفي تحليل مساراتها وتحولاتها الشكلية والجمالية وما تحمله من دلالات ضمينة في النصوص، ضمن دراسة الأنساق والأسس الجمالية الفنية وما آلت إليه على صعيد العلامات والأشكال.
5. تعد الدراسات الثقافية من أهم مصادر النقد الثقافي والتي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني.
6. يعمد النقد الثقافي إلى تحليل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية.

الفصل الثالث ـ إجراءات البحث

أولاً- مجتمع البحث:-

نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية وأعداد الفنانين في حركات التشكيل العالمي المعاصر فقد اطلعت الباحثة على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية وكذلك ما توفر منها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحثة رصد أكبر قدر من العينات التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي .

ثانياً- عينة البحث :-

اختيرت عينة البحث بطريقة قصديه ، وقد بلغ عددها (6) نماذج فنية ، بعد أن صنّفت حسب انتمائها لتيارات الرسم ما بعد الحداثة ، ووفق تسلسلها التاريخي وزمن ظهورها ، وبواقع نموذج لكل تيار(التعبيرية التجريدية)، (الفن الشعبي ،الفن البصري) ،(الفن ألمفاهيمي)،(الفن السوبريالي ، الفن الكرافيتي) .

وقد تمت عملية انتقاء نماذج العينة على وفق المبررات الآتية :

1. أخذت الباحثة بآراء بعض من ذوي الخبرة والاختصاص .
2. أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لكل مرحلة فنية من مراحل فنون مابعد الحداثة .
3. شهرة الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديمياً .
4. الأعمال الفنية الموثوقة توثيقا دقيقا .
5. تم استبعاد الأعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها .

ثالثا- منهج البحث :-

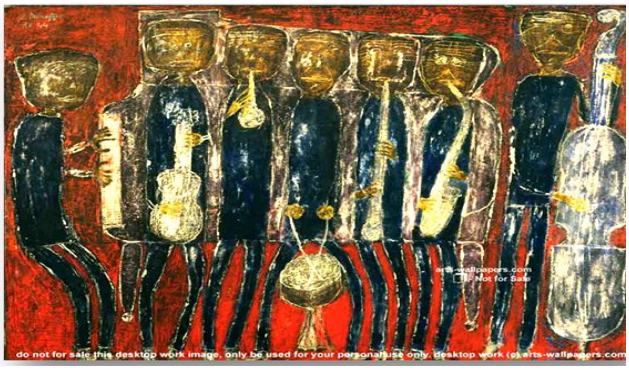
اعتمدت الباحة المنهج الوصفي التحليلي .

ثالثاً- أداة البحث :-

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن المفاهيم والخصائص للنقد الثقافي في الخطاب التشكيلي المعاصر أعتمدت الباحثة المؤشرات الفكرية والجمالية التي أنتهى إليها الإطار النظري في تحليل عينة البحث .

رابعاً :- تحليل العينة

تحليل عينة البحث :التعبيرية التجريدية



أنموذج (1)

الفنان : جان دوبوفيه

عنوان العمل : المجانين

سنة الإنتاج : 1947

الأبعاد : 70سم × 50سم

المادة : زيت على كنفاس

العائدية : متحف تيت / لندن

يجسد هذا المنجز التشكيلي سبعة عازفين يمسك كل شخص منهم بنوع من أنواع الآلات الموسيقية، وقد وزعهم دوبوفيه بطريقة أفقية واسماهم (المجانين) ، اذ يشكلون فرقة تبث إيقاعا نغميا يصدر بفعل تلك الآلات ، فمن اليسار شخص يعزف على آلة (الاورك) ويليه بالترتيب العزف على آلة الكمان والمزمار وآلة الإيقاع يعزف عليها الشخص الذي يتوسط الفرقة ويليه شخص يعزف على آلة الـ(فلوت) ، وبجانبه عازف على آلة الـ(سكسيفون) ، وفي اليمين عازف على آلة (الجلو) ، وقد توشحوا بثياب سوداء ، وهذا المنجز بُنيَ على أرضية باللون الأحمر .

إن دوبوفيه لجأ في تجسيده لمثل هذه الموضوعات إيمانا منه بالإنسان المهمش وإقصاء كل ما يتعلق بالمجتمع على مستوى المنبوذين والمرضى ، ولعل المجانين احد هؤلاء الذين ينتمون الى مجتمع ينظر إليهم نظرة قبح واشمئزاز ، في حين أعطى الفنان أهمية خاصة لهذا الجنون كما أمضى نيتشة الى (أن اليقين الحقيقي يعد طريق المرء الى الجنون ، وإن المرء لا يكتسب هويته الحقيقية إلا بفقدانه لهويته المحدودة) ، بذلك ارتكز دوبوفيه الى التعبير عن موضوعات ذات نزعة إنسانية واجتماعية عبر توثيق هذا المهمش ومنحه رؤية جمالية تغاير نظرة المجتمع إليه ، من خلال اتخاذ الموسيقى موضوعاً رئيساً يرفع من شأن هؤلاء المجانين ؛ بوصفهم قادرين على بث أنغام إيقاعية تتناسب مع طبيعة توجهاتهم ، الأمر الذي دعا الفنان إلى تنوع الآلات الموسيقية التي يعزف عليها هؤلاء المجانين الذين بدت وجوههم يظهر عليها التشويه، ونظرتهم تعد نظرة تساؤل تستدعي من المشاهد الدخول إلى عوالمهم الداخلية ، وسكونية حركتهم لا تعبّر عن صخب موسيقي بقدر ما تعبّر عن موسيقى داخلية تعبيرية .

إن دوبوفيه يعمل دائماً على خرق القواعد الكلاسيكية والحداثية والتوجه نحو عالم ما بعد الحداثة الذي يعتمد على المغايرة ، وهذا ما يثير الصدمة والدهشة عبر تواصل الفنان مع معطيات العالم الخارجي، حيث إن تلك الإثارة الموجهة الى المتلقي تجعل الأخير يفكر بطبيعة توظيف هكذا موضوعات من جانب الفنان وكيفية إعادة صياغتها بطريقة جديدة بعيدة عن المألوف أو المعتاد عليه .

الفن الشعبي أنموذج (2)

الفنان : روبرت راوشنبرغ

عنوان العمل : الولاية

سنة الإنتاج : 1963

الأبعاد : 138.3سم × 151.5سم

المادة :زيت ومواد مختلفة على كنفاس

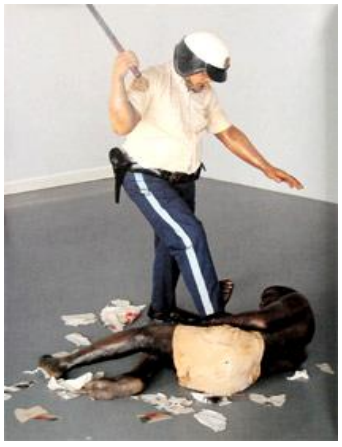
العائدية : متحف الفن الحديث ، نيويورك

جُسّد هذا المنجز التشكيلي من خلال مجموعة من الأشياء المبتذلة والمهمشة في الواقع كالصور وقصاصات ورق المجلات ، وقد أفاد راوشنبرغ من استخدام تلك الأشياء مضافاً إليها ألوانه بفرشاة متحركة بغية بث بنائية تكوينية تتوزع فيها العناصر بعشوائية .

إن منجزه الفني يحمل إشارات وعلامات ذات صلة بالواقع الأمريكي ، إذ نلحظ في الجهة اليسرى من أسفل العمل صورة لنصب الحرية ، وبذات الجهة من الأعلى هناك علامات مرورية تدلل على اتجاه الطرق ، وعلامة التوقف وغيرها ، وفي الجهة اليمنى من المنجز صور لواقع المدينة بالأسود والأبيض تم لصقها على الكنفاس ، يعلو مجموعة من الألوان (الأزرق- الأخضر- الأصفر- الأحمر- البنفسجي) إشارة الى ألوان الطيف الشمسي.

لقد أراد الفنان أن يبث صورة تشكيلية تحمل تعبيراً جمالياً من خلال توظيف الواقع ، ليس عبر المعالجة التقنية التقليدية – أي الرسم - ، إنما في ضوء الإفادة من التطور التكنولوجي والتقني والصناعي ممثلاً بما تنتجه آلة التصوير الفوتوغرافية ، بذلك يبدو هذا المنجز يتجه – الى حد ما - لنزعة الفن الملتزم من خلال التعبير عن مخرجات عالم التكنولوجيا المعاصرة ، اذ استطاع راوشنبرغ من الدخول الى عالم الواقع والإحاطة بكل معطياته والجمع بها عبر اقتناص مشاهد صورية من ذلك الواقع ممثلة بالمدينة سواء على مستوى التحضر ، أم على مستوى الدمار الذي يلحق بالمدينة كما نلحظ في الجهة اليمنى من المنجز ، وهذا إنما يمثل مدى تواصل الفنان مع العالم الخارجي ؛ لأن أبهى صور التفاعل والتواصل تكمن في ما تقوم عليه الحياة من أشكال التعامل ، والفنون التشكيلية إحداها تتمثل من خلال تواصل الفنان عبر منجزه مع المتلقي ، ومدار الأمر والغاية التي يجري إليها الفنان والمتلقي إنما يتمثل بالفهم والإفهام ، والخطاب التشكيلي كونه منظومة بصرية إعلانية بات مدار الأمر فيه هو الإقناع والنجاح في التواصل والإبلاغ بمعالجات تقنية مختلفة ، وفي هذا المنجز سعى الفنان لإعادة تجميع مشاهده برؤية تأليفية جديدة تثير الصدمة والدهشة ، إذ غدت منجزاته تضج بالعناصر المزدحمة التي تجمع بين التوليف والفوتغراف والإلصاق والرسم بفرشاة ذات ضربات انفعالية .

السوبريالية أنموذج (4)



الفنان : دوان هانسون

عنوان العمل : الشرطي والمتظاهر

سنة الإنتاج : ١٩67

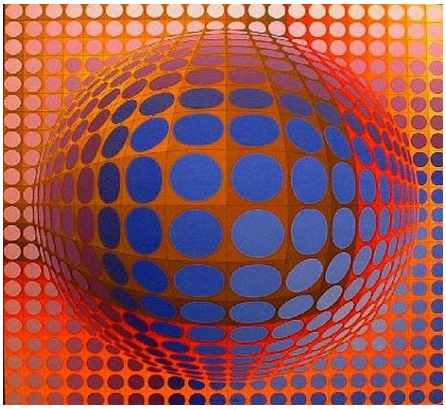
الأبعاد : الحجم الطبيعي للإنسان

المادة :راتنج بولسترِ وألياف زجاجيةِ وبوليكروم مع زيت

العائدية : مجموعة خاصة

يجسّد هذا المنجز الفني موضوعاً في غاية الأهمية ممثلاً بالممارسات الضاغطة التي تتبناها الأجهزة الأمنية اتجاه المتظاهرين ، والفنان دوان هانسون جعل من موضوعه محاكاة تشبيهية لهذا الواقع ، ومنحه بعداً جمالياً يتعالى على واقعيته في ضوء تسجيلية التفاصيل الجزئية التي تتضمنها ، وقد اخذ هانسون شخصيتين – كما مبين في الأنموذج – الشرطي الذي يحمل عصا وهو يقوم بضرب الرجل الأسود العاري وهو ممدد على الأرض حوله مجموعة نفايات وأوراق ممزقة .

بذلك يعد الخطاب السوبريالي لدى هانسون الذي ينتمي لعصر ما بعد الحداثة خطاباً يتجه في منحاه نحو حقوق الإنسان ؛ لأن الفنان اشتغل على موضوعة تمس الجانب الاجتماعي وترتبط بطبقة اجتماعية لها توجهاتها وآمالها وطموحاتها ، ممثلة بطائفة وعرقية الإنسان ذو البشرة السوداء الذي يعيش داخل المجتمع الأمريكي ، إذ عانت الكثير من التهميش بسبب الصورة الوحشية السوداوية التي رسمتها السلطات الأمريكية اتجاههم ، فكانت تلاحقهم حتى من خلال المطالبة بحقوقهم التي ينادون بها عبر القيام بالتظاهرات السلمية ، والتي عدّ هذا المنجز التشكيلي جزء من مظاهراتهم التي جسدها الفنان ، حيث يتضح فيه قسوة الجهاز الأمني على الرجل الأسود



أنموذج (3) الفن البصري

اسم الفنان : فيكتور فازاريلي

اسم العمل : النجم اللامع (آرني)

تاريخ الإنتاج : 1976

الخامة والمادة : أكريلك على الكانفاس

القياس : 99 × 99 سم

العائدية : مجموعة قاعة دانيال بيزيش

يتألف عمل (فازاريلي) من شكل هندسي يعتمد في أساسه على المربع الناتج من تقاطع الخطوط المتساوية عمودياً وأفقياً ، فضلاً عن الدائرة التي شغلت حيّز كل مربع من تلك المربعات ، علاوة على أنها تأخذ هيئة البروز المركزي في وسط اللوحة ، الذي يمثل أكبر أجزاء اللوحة ، فيما مثّل البنّي بدرجاته اللون الغالب ، فضلاً عن اللون الأزرق .

كان (فازاريلي) من أولئك الذين أدانوا التجريد الحر ، وهذا ما تفصح عنه نتاجاته البصرية وآراؤه النظرية ، التي تمثل عودة إلى الإرث العقلي الذي خلفته مدارس فنية فعّلت بنية الشكل الخاضع للقياس الحسي والعقلي بما يضيّق من حرية الفنان والمتلقي.

إن الخطاب البصري الذي طرحه الفن البصري ، يحاول التحدث بلغة العصر التي تصل إلى أن تقهر الآلة والمكننة وتقنيات العلم ، الذات الإنسانية المكونة من خليط روحي وعقلي وحسي ، ولكن ذلك لا يعني أن (فازاريلي) قد انتحل شخصية الحاسوب بفعل آلي صرف ، لكنّه مهّد إلى الدعوة نحو البرمجة الحركية والسبرانية ، بمعنى أن الفن البصري توجه نحو نمطين في التعبير تربط بينهما منهجية واحدة ، هما (البنية المبرمجة) و(الصورة المتبدلة حركياً) ، وهذا ما دعا (هوفستاتر)إلى القول إن هاتين الوسيلتان ستقودان الفن بمفهومه المعهود إلى الأطراف الحدودية للفن مؤشراً بذلك حالة الضياع والصلة التي كانت تربطنا بالفن ، بعد أن كان يمارس دور الموجه الجمالي في تشييد عالمه الفني ، إذ يفصح عن ولعه بالبنية البصرية التي تُعد قوام المشهد التشكيلي البصري .

والعمل الفني هذا هو ترديد لطبيعة البيئة البصرية التي يعيشها المجتمع الاستهلاكي المعاصر ، فاللغة التكرارية والهندسية تذكر بالفضاءات والعناصر المتكررة في العمارة المعاصرة ، النتاجات العديدة المتكررة التي تنتجها الآلات ، وليس على عنصر الفرادة والذاتية التي كانت تقوم بها يد الصانع والتي لابد أن تحمل حساً وجدانياً أكبر وأعظم ، والشعور بالفرادة والتميز الذي لا يمكن للإنتاج الآلي المتكرر الوصول إليه ، ومهام وعوالم طبيعية الاستهلاك الذي توفره للمجتمع الاستهلاكي وعالم العولمة والقرية الصغيرة التي نعيشها .

الفن الكرافيتي أنموذج (6)

الفنان : بيل بلاست

عنوان العمل : Sky′s The Limit

سنة الإنتاج : 1982

الأبعاد : ـــــ

المادة : اكريلك وسبريه على القماش

العائدية : الولايات المتحدة – نيويورك 99th street park

إن المنجز التشكيلي لدى بلاست تضمن مجموعة من الأشكال التي تدلل على الحياة الأمريكية المعاصرة ، اذ إن تمثال الحرية برز في الجانب الأيسر تعلوه شعلة امتزجت مع كلمتي (Sky′s The Limit) والتي تعني السماء المقيدة او المحددة وهي ممتدة إلى الطرف الأيمن ، وقد تشكلت حروفها وفق رؤية الفنان وحريته في التعبير الفني ، وجسّد الفنان خلف التمثال مدينة نيويورك ذات البنايات العالية كمبنى (Empire State) وبرجي التجارة وجسر فيرازانوتاروز المعلق الذي يظهر وسط العمل ، إما في الجانب الأيمن فنلحظ جهازاً صوتياً كبيراً بدا كأنه شكل معماري ، تخرج منه أنغام موسيقية ترتفع إلى الأعلى ، فضلا على وجود عمود إنارة كهربائي سلطت إضاءته إلى الأسفل باتجاه الجهاز ، كما يشير الجو العام لموضوع المنجز الفني إلى وقت الليل .

لقد أشار الفنان في هذا النص البصري إلى مجموعة من الإشارات التي ترتبط بالواقع الأمريكي المعاصر الذي يتخذ من الحرية المبدأ الرئيس في تطوره ونموه وفق إيديولوجيات تغاير ما كان عليه المجتمع الأمريكي قبل الحرب الأهلية ، فتمثال الحرية الذي أطلق عليه (Liberty Enlightening the World) أي الحريَّة التي تُنوّرُ العالمَ يعد علامة واضحة تنادي بعدم التقييد لمفاهيم أو أفكار محددة ، إنما هناك ديمقراطية مطلقة وفكر حر للفرد الأمريكي في كيفية التعامل مع واقعه ، الأمر الذي جعل الفنان يدعم هذا الطرح في موضوعه من خلال تجسيد الجهاز الصوتي الذي يبث أنغاماً صاخبة في وقت متأخر من الليل وسط المدينة ؛ لأن تلك الأصوات العالية والحركة نابعة من عدم تقييد الفرد الأمريكي بأي مفاهيم او أفكار ، بل له كامل الحرية في التعبير عن اتجاهاته وميوله ورغباته ، وقد أفاد الفنان بذلك من المخرجات التكنولوجية المعاصرة التي ساعدت الفرد الأمريكي على توظيفها واستخدامها في ظل تلك الديمقراطية التي أباحت كل شيء ، والتعبير عنها في هذا المنجز من خلال الجهاز الذي يبث اصواتاً صاخبة تتعالى بإيقاعية حادة .

بذلك إن بلاست عبّر في خطابه التشكيلي عن موضوع يرتبط بالمجتمع الأمريكي وواقعه الحقيقي ؛ لأن تمثال الحرية يرمز إلى سيدة تحررت من قيود الاستبداد ، فالحرية تعد مفهوماً تولّد نتيجة سياسات التضييق والتقييد ورد فعل ضد كل المؤامرات الإيديولوجية التي تنادي بالاستبداد وسلطة القوانين المستبدة، لتغدو الذات حرة في ممارستها على جميع المستويات سواء أكانت

سياسية أم أخلاقية أم اجتماعية أم غيرها ، وهي بشكل وآخر أي الذات نابعة من توجهات وحاجات استهلاكية ؛ باعتبار إن المجتمع الأمريكي في عالم المعاصرة غدا مجتمعاً استهلاكياً عبر تسارع أشكال الموضة وتغيير الطرز وسطوة وسائل الإعلان والإعلام ، التي اخترقت المجتمع بصورة لا سابق لها ، الأمر الذي أدى إلى إزاحة كل ما هو قديم وخاضع الى النظام العقلي ليحل محله ثقافة جديدة مبنية على السياسة الاستهلاكية التي أباحت كل شيء وأثرّت على جميع الجوانب التي ترتبط بالفرد ، ممثلة بثقافة وفكر ما بعد الحداثة .

فن الجسد أنموذج (5)

الفنان : إيكور ماير

عنوان العمل : إعلان ايكور

سنة الإنتاج : 2001

الأبعاد : ــ

المادة :كف الفنان مع كاميرا

العائدية : ــ

إن المادة الرئيسة في هذا المنجز تتمثل بكف الفنان مغطاة بألوان مختلفة زاهية ، كما تحمل كاميرا صغيرة ، انه يبحث عن العلاقة بين مخرجات عالم الصناعة المتمثل بالكاميرا ، وعالم الفن ومخرجاته المتمثلة بالألوان الزاهية .

يعد هذا المنجز الذي التقط كصورة فوتوغرافية عن الأصل ما هو إلا تعبير عن رؤية جديدة تنتمي الى الفن الذهنوي أو ألمفاهيمي ، عبر توظيف جزء من الجسد الإنساني متمثلا بالكف بغية إبداع وخلق واقع إيحائي يعبّر عن فكرة أو حدث معين ، و(ماير) طرح فكرته عبر الجسد للتعبير عن موضوع النزعة الإنسانية التي تعد جزء من المجتمع الكلي ومدى ارتباط تلك النزعة بعالم الطبيعة المليء بالألوان ، والذي جسد عبر توظيف (الكاميرا) التي تعمل على التقاط مشاهد متعددة وتفاصيل مختلفة تكتنز ألوانا زاهية ، وهنا يشير الى العالم المادي والصناعي الذي يستحوذ ويسيطر على النزعة الإنسانية ، بل القدرة على مدى الإفادة من ذلك العالم في الحياة ، ولعل قيام الفنان في توظيف جزء من جسده إنما يعد تعبير عن رؤية جديدة في تجسيد تشكيل فني يغاير التشكيل الكلاسيكي المألوف ، فمن جهة عبّر عن معالجة أدائية وتقنية تدلل على معنى المادة ، ومن جهة أخرى اظهر لنا جزءً من الجسد واضحاً يشير إلى محاولة كسر العالم المادي وإزالته والخروج من قيوده ، إنها رؤية ابتكاريه تعتمد على تشييد سطوح تشكيلية جديدة تغاير بنائية السطوح التصويرية المألوفة عن طريق إدخال الفن بمعطيات الحياة ، بل جعل الحياة ذاتها فناً ؛ لأن الثقافة ما بعد الحداثوية جعلت من كل الأشياء والخامات والمواد والأدوات تدخل ضمن البيئة التشكيلية ، وهي محاولة لجعل الفن لا ينفصل عن الحياة التي بات الإنسان جزء منها ، الأمر الذي جعل هذا المنجز يتسم بنزعة الفن الملتزم عن طريق توظيف (ماير) لمخرجات الصناعة والتكنولوجيا وللجسد الإنساني الذي يعد جزء من منظومة الوجود والواقع في الحياة ، واشتغاله على هذا الجسد لا يعد مجرّد تنفيذ الفكرة عليه ، إنما هناك مضامين ومعانٍ تختفي وراء التعبير عن موضوعه تم طرحها إلى المشاهد ليتمكن من قراءته والوصول إلى تلك المعاني ، وهذا ما أثار الصدمة والدهشة لدى المشاهد ، اذ إن استخدام الجسد كخامة من قبل الفنان يعزز الرغبة في تحميله لطاقة جمالية إلى جانب الرؤية التعبيرية التي احتضنت ماهية الفكرة .

إن طبيعة عرض هذا المنجز أمام الجمهور إنما يمثل عرض إعلاني لمادة ذات معطى تكنولوجي ، فالكاميرا وظيفتها التقاط مشاهد ولحظات ممتعة تستخدم عبر اليد ، وهنا جاء الفنان بيده الملونة ببقع لونية ذات أشكال زخرفية متنوعة ، ليتمكن الفنان من

المزج بين اليد والكاميرا وما تلتقطه من عناصر ملونة في الطبيعة ، وهنا تكمن الرؤية التعبيرية لثنائية الحضور والغياب عبر المزج بين عناصر واقعية وصناعية ، إذ يشكّل حضور الطبيعة الملونة حضوراً فاعلاً من خلال الألوان التي اكتست يد الفنان ، أما الغياب يتجسد عبر الماهية التي تتوسم صناعة الكاميرا واستخداماتها المتعددة ، والتي جاءت برؤية تشكيلية تجعل المشاهد يندفع برغبة لمعرفة ما ورائيات هذا الإعلان الدعائي الذي جاء بصيغة فنية .

الفصل الرابع– النتائج والاستنتاجات

أهم النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث

1. تكشف نتاجات فنون مابعد الحداثة في أنساقها الظاهرة عن هيمنة الأنساق المضمرة التي تمثل الدوافع الحقيقية لدى الفنان والمتلقي والتي تمثل انعكاساً للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مجتمعات العولمة ومابعد الحداثة .
2. سعى فنانو مابعد الحداثة إلى توثيق موضوعات ذات غايات إنسانية واجتماعية ، فهناك حضور فاعل لتلك الموضوعات في الكثير من منجزات التشكيلية التي أعطت أهمية كبرى للإنسان المهمش والمنبوذ والمريض والذي يعاني من عزلة اتجاه مجتمعه ، بل عدّ هذا الإنسان مغيباً بين أقرانه ؛ بوصفه لا أهمية له ،كما في أنموذج (1- 4)
3. إن الأداء التعبيري الذي تجسّد ضمن فضاء السطح التصويري في فنون مابعد الحداثة إنما يعتمد على العبثي والفوضوي الذي جاء عبر توظيف المبتذل والمهمش ، وقد عمد الفنان إلى بث تلك الفوضى من خلال غياب النظام والنسق العقلي ضمن مفردات النص البصري ، ليبدو اللانظام واللانسقي يرتكز بين تلك المفردات ، وهي بشكل وآخر تعد من مسميات ما بعد الحداثة التي سعت إلى التشظي والتدمير والعبث.
4. يعد فن الجسد خطاباً موجّهاً إلى المتلقي بما يحمل من معاني ودلالات الإعلان من جهة والمعطى الجمالي من جهة أخرى، إذ سمح للفنان أن يبث خطاباً تشتغل فيه المغايرة وتقويض ماهو مألوف ، حيث عد منجزه وسيلة للإفصاح عن مضامين تجسدَّت عبر خامة (جسد الإنسان) .وبث خطاب فكري يتسم بالجمالية عبر مزجه بالمعطى الإعلاني والنسق الثقافي للعصر .
5. شكّل الخطاب ما بعد الحداثي حضوراً فاعلاً لممارسة ذاتية ترتبط بموضوعية مع عالم الواقع، اذ الرؤية الجريئة للفنان في تقديم منجز تشكيلي يعتمد التجسيم والأسلوب الكلاسيكي جعلته يبث روح الحياة المعاصرة عبر تشكيل يتلاءم مع صياغة سوبريالية تنتمي لعصر ما بعد الحداثة ، حيث ابتغى الفنان استحضار عصر الصناعة الذي غدا تعابير تشكيلية مستقلة بذاتها والتي لا تنفصل عن الإنسان وطموحاته المستقبلية . كما في أنموذج رقم 4
6. سعت فنون مابعد الحداثة إلى العمل على الأنساق الاستهلاكية وذلك لشيوع ثقافة الاستهلاك والسرعة واستخدام السهل والمهمش والمبتذل .
7. إن الخطاب الإعلاني شكّل رافداً ووسيلةً إعلامية وثقافية حرة تُبَث إلى الجماهير في المجتمعات المعاصرة ، اذ إن وسائل الاتصال الجماهيري في عالم المعاصرة الحر تنوع إلى الحد الذي بدت فيه وسيلة الإعلام تثير الدهشة لدى المتلقي ،عبر التقنية والأدائية في عملية التوصيل ،وهذا عمل عليه الفنان الكرافيتي .

ومن الاستنتاجات

1. تعددت أنماط التعبير الفني بعد الحداثي بتغير اتجاهات وأفكار المبدعين الذين يعبرون عن مواقفهم من عالم السرعة والاستهلاك والإعلام العابر للثقافات من خلال الأنساق الثقافية التي تطرحها فنون مابعد الحداثة وفنانيها .

2. فإذ كانت ثمة أنساق ثقافية ظاهرة في الفن المعاصر، فإن هنالك أنساقاً كامنة، أو مضمرة تتصل بتصورات معينة تجاه بعض المواقف والممارسات الناشئة، وتعبر عن موقف ثقافي ما، ولا سيما في ظل التحولات التي نشأت بفعل حركة مابعد الحداثة، والمدنية والعولمة، ودخول المجتمع في حلقات من التغيرات المجتمعية التي تتمخض عن بعض الأنساق الثقافية التي تنطوي على تعارض ما نتيجة اختلاف المنظورات.

3. السعي للبحث عن العلاقة الجدلية بين النسق الداخلي والسياق الخارجي للنص الفني ، بمعنى النظر في كيفية تمثّل الأبنية التكوينية للأنساق الفكرية الإيديولوجية المتمثلة في النص، أي البحث عن تلك المرجعيات الخارجية التي تساعدنا على إعطاء دلالة ومعنى للنص الفني من جهة ، ومن جهة أخرى تحليل الأنساق النصية الداخلية التي تحمل دلالة فكرية إيديولوجية يحاول النص بثّها للمتلقي .

المصادر

1. احمد يوسف :القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت ، لبنان ، 2007.
2. إدريس ألخضراوي : مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية ،ع 7، مج 2، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، 2014.
3. امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، ط2 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2009 .
4. امهز، محمود:الفن التشكيلي المعاصر،(1870– 1970)التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر،بيروت ،1981.
5. البستاني ، فؤاد : المنجد ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1986.
6. بسيوني ، محمود : الفن الحديث ، دار المعارف بمصر ، القاهرة، 1965.
7. بيعلي ، الحفناوي : مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ط1 ، 2007.
8. التحليل الثقافي ، مجموعة باحثين غربيين ،تر: فاروق احمد مصطفى وآخرون، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ،2008.
9. الحفني ، عبد المنعم : المعجم الشامل لمصطلحات الشامل : مكتبة مدبولي ،ط3، 2000، ص330–331.
10. الرازي ، أبي بكر : مختار الصحاح ، الكويت ، دار الكتب الحديثة ، 1987.
11. الرويلي ، ميجان وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط3، الدار البيضاء، المغرب ، 2002.
12. سميث ، ادوارد لوسي : ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945م ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،1995.
13. عبد الحميد ،شاكر :عصر الصورة السلبيات والايجابيات، سلسلة عالم المعرفة، العدد(311) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
14. عبد الملك ، بدر : الإنسان والجدار ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 1997.
15. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت ، لبنان، ،ط1، 1985، ص83.
16. الغذامي ، عبد الله محمد : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، لمركز الثقافي العربي ، الرياض ، 2000.
17. الغذامي ، عبد الله محمد وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي ،دار الفكر ، دمشق ، سورية ، ط1، 2004.
18. كارلسون ، مارفن : فن الأداء مقدمة نقدية ، ، ت : منى سلام ، مراجعة : نبيل راغب ، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ، مصر ، 2005.

19.كيث هارينغ ايقونة فن الشارع ، نشر في 12 / 9 / 2013 ، العد(9318) ، صحيفة العرب اليومية ، لندن، 1977 ، ص16 . وعلى الموقع الالكتروني : alarab.co.uk.

20.المبارك ، عدنان : النزعات الراهنة في التشكيل ، منشور على الرابط :www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=550-65k.

21.المرازيق ، احمد جمال : جماليات النقد الثقافي ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، الأردن ، 2009.

22.ويلينسكي، واي . آر . جي : دراسة الفن ، تر : يوسف عبد القادر، دار الحرية للطباعة، بغداد ، 1982.

23. حركة فلوكسس على الموقع الالكتروني : www.khiyam.com www.amardawod.com .

Sources

1. Ahmed Youssef: The Systemic Reading, the Authority of the Structure and the Illusion of Impressionism, The Arab House of Sciences - Publishers, Beirut, Lebanon, 2007.
2. Idris Al-Khadraoui: Tabadin Journal for Intellectual and Cultural Studies, Vol. 7, Volume 2, Arab Center for Research and Policy Studies, 2014.
3. Amhaz, Mahmoud: Contemporary Artistic Currents, 2nd Edition, The Publications Company for Distribution and Publishing, Beirut, 2009.
4. Amhaz, Mahmoud: Contemporary Plastic Art, (1870-1970) Painting, Dar Al-Triangle for Design, Printing and Publishing, Beirut, 1981.
5. Al-Bustani, Fuad: Al-Munajjid, Dar Al-Mashriq, Catholic Press, Beirut, 1986.
6. Bassiouni, Mahmoud: Modern Art, Dar Al Maaref, Egypt, Cairo, 1965.
7. Bayali, Al-Hefnawi: An Introduction to the Theory of Comparative Cultural Criticism, Publications of Difference, Arab House of Sciences, 1st Edition, 2007.
8. Cultural Analysis, Western Researchers Group, TR: Farouk Ahmed Mustafa and others, National Center for Translation, Cairo, 1st Edition, 2008.
9. Al-Hefni, Abdel-Moneim: The Comprehensive Dictionary of Shamil Terms: Madbouly Library, Edition 3, 2000, pp. 330-331.
10. Al-Razi, Abi Bakr: Mukhtar As-Sahha, Kuwait, Dar Al-Kutub Al-Hadith, 1987
11. Al-Rouili, Megan and Saad Al-Bazghi: A Literary Critic's Guide, The Arab Cultural Center, 3rd Edition, Casablanca, Morocco, 2002.
12. Smith, Edward Lucy: Postmodernism, Artistic Movements Since 1945, T: Fakhri Khalil, Revision by Jabra Ibrahim Jabra, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1995.
13. Abdul Hamid, Shaker: The Age of Image Negatives and Positive, World of Knowledge Series, Issue (311), The National Council for Culture, Arts and Literature.
14. Abdul-Malik, Badr: The Man and the Wall, Dar Al-Mada for Culture and Publishing, Damascus, 1997.
15. Alloush, Saeed: A Dictionary of Contemporary Literary Terms, Lebanese Book House, Beirut, Lebanon, 1st Edition, 1985, p.83.
16. Al-Ghadhami, Abdullah Muhammad: Cultural Criticism: A Reading in Arab Cultural Systems, for the Arab Cultural Center, Riyadh, 2000.
17. Al-Ghadhami, Abdullah Muhammad and Abdul Nabi Istif: Cultural Criticism or Literary Criticism, Dar Al-Fikr, Damascus, Syria, 1st Edition, 2004.
18. Carlson, Marvin: The Art of Performance, a Critical Introduction, T: Mona Salam, Revision by: Nabil Ragheb, Center for Languages and Translation, Academy of Arts, Egypt, 2005.
19. Keith Haring, Street Art Icon, published on 9/12/2013, count (9318), Al Arab Daily, London, 1977, p. 16. And on the website: alarab.co.uk.

20. Al-Mubarak, Adnan: Current trends in formation, published at: www.qendil.org/woman3/showthread.php? Mode = hybrid & t = 550-65k.
21. Al-Marazeeq, Ahmad Jamal: Aesthetics of Cultural Criticism, 1st Edition, Arab Foundation for Studies and Publishing, Amman, Jordan, 2009.
22. Wilinsky, Y. R. G: Study of Art, Tr: Yusef Abdul Qadir, Freedom House for Printing, Baghdad, 1982.
23. The Fluxes movement on the website: www.khiyam.com www.amardawod.com .