ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Sources of Cultural Diversity in Postmodern Arts

Zohoor Jabbar Radhi

Al-Mustansiriya University – College of Basic Education

Hadeel Hadi Abdul-Ameer

University of Babylon - College of Fine Arts

* *Corresponding author: E-mail* :
zohoor1.edbs@uomustansiriyah.edu
٠٧٧١١٧٢٣٢٣٦

***Keywords*:**
Cultural diversity
Sources
postmodern arts
hybridization
contemporary plastic

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 1 Sept 2024
Received in revised form 25 Nov 2024
Accepted 2 Dec 2024
Final Proofreading 2 Mar 2025
Available online 3 Mar 2025
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

Sources of cultural diversity originate from postmodern culture, characterized by fragmentation, multiple centers, and hybridization, as well as through mechanisms of diffusion and penetration.

The research aimed to explore the sources of cultural diversity in postmodern arts. The parameters of the research encompassed the period from 1950 to 2011, focusing on artistic works associated with postmodern art in America. The problem research answers the following questions:

- In what sense sources of cultural diversity, in its various forms, exert influence on the development of postmodernism?
- Do sources of cultural diversity enhance the diversity of visual cultural systems and media in the development of postmodernism?

Sections of the study address the intellectual and philosophical concept of postmodernism, cultural diversity and its influence on postmodern arts. The study concludes that cultural diversity is manifested through modern scientific and technological methods in the creation of contemporary plastic art.

© 2024 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.32.3.1.2025.17

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

مرجعيات التنوع الثقافي في فنون ما بعد الحداثة

هديل هادي عبد الأمير/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

زهور جبار راضي/ الجامعة المستنصرية – كلية التربية الاساسية

الخلاصة:

يتضمن البحث الحالي على اربعة فصول تضمن الفصل الاول منها مشكلة البحث التي يمكن تحديدها بالتساؤلات الآتية:-

١. هل شكلت المرجعيات التنوع الثقافي باختلاف أنواعها ضاغطاً على تشكيل ما بعد الحداثة؟
٢. هل اسهمت المرجعيات في تنوع المنظومات الثقافية البصرية والوسائط الناقلة في تشكيل ما بعد الحداثة؟

وتضمن البحث بهدف البحث : الكشف عن مرجعيات التنوع الثقافي في فنون ما بعد الحداثة. تضمنت حدود البحث زمانياً بين (١٩٥٠ م – ٢٠١١ م) ، باعتماد الأعمال الفنية ذات العلاقة بفنون ما بعد الحداثة في امريكا.

إما الفصل الثاني (الإطار النظري) تضمن على مبحثين، الأول بـ(معرفة المفهوم الفكري والفلسفي لما بعد الحداثة). والثاني بـ(التنوع الثقافي وبيان أثره في فنون ما بعد الحداثة). وحددت الباحثتان بالفصل الثالث مجتمع بحثهما ونماذج عينتهما ومنهجهما والتي مثلت خمسة اعمال لفنانين عالميين معاصرين. والفصل الرابع (نتائج البحث) وكانت اهمها :

مرجعيات التنوع الثقافي مستمدة من ثقافة ما بعد الحداثة من خلال الفكر المابعد الحداثوي المتمثل التشظي وتعدد المراكز والتهجين ومن خلال آليات الأنتشار والأختراق.

اما الاستنتاجات اهمها:

تمثل التنوع الثقافي بتقنيات العلم والتكنولوجيا الحديثة في انتاج فن التشكيل المعاصر.

و تقترح الباحثتان الدراسة الآتية :

١.مرجعيات التنوع الثقافي في الرسم العراقي المعاصر.

<u>الكلمات المفتاحية</u>: التنوع الثقافي ، المرجعيات، فنون مابعد الحداثة، التهجين، التشكيل المعاصر، ثقافة.

الفصل الاول

مشكلة البحث

أن التنوعات الثقافية عبارة عن مجموعة من السلوكيات نحن نتخيّرها للعيش والتواصل , فهي عبارة عن تجارب نفتّعلها ونصنعها ونجعلها نماذج سواءً كانت مقدسة أو نفعية , لذلك هي تتغاير من بيئة اجتماعية الى اخرى . الاّ ان اليوم في العصر الراهن لم تعد تنفع تلك السرديات والتنظيرات , إذ أصبحت عبارة عن سلوكيات هجينة لا تعرف الحدود , تتجلى في المكان ليس إلا نتيجة التحوّل في التواصل الجماهيري الاجتماعي من الطبيعي المحدود ذو الجغرافيات المتعددة الى المفتوح ذو الجغرافيا الزمانية الواحدة , والذي نطلق عليه الفضاء العالمي أو السبراني , أو عصر التواصل الالكتروني وفق وسائل فائقة تتيح للفرد أن يكشف عن امكانيّاته الدنيا والعليا على السواء , وذلك بفرض تجاربه الى العوالم التي لا تعرف الحدود , والزمن فيها يصبح متوّحد و خضوعه

للتراكيب المفتعلة (تزامني , لا تزامني) فقد أصبح الزمن عن طريق تلك الوسائل والوسائط زمن (عمودي) وليس (أفقي) , لذلك فالتجارب الفنية أصبحت لها علاقة زمانية بالجمهور ذو الطبائع المتبّدلة , وهي بالتالي تتحّول من المكان الى الزمان , ولا بد للعملية أن تكون طردية نتيجة هذا التحوّل .فالفن شأنه في ذلك شأن اي ظاهرة اجتماعية , ليست معطى طبيعياً , بل هو ظاهرة تتكون عبر التاريخ والممارسة .

ومهما كانت بنية العمل الفني (التشكيل) قائمة بكل أشكالها, فهي لا تعدو كونها ذات نتاج معنى حاجة نفسية للتكوين الذاتي, مثلما يحتاج المرء الى الطعام أو الراحة أو العاطفة , فأن الاندماج وإضفاء المعنى هما من الأمور التي تشغل بال الأنسان بشكل دائم عبر حياته فإضفاء المعنى هو جانب مهم لصحة الأنسان النفسية, لذا فالأمر يتعلق بإضفاء المعنى, فلا يُعقل في العصر الراهن أن تكون للنص أهداف أو غاية متغايرة , سياسية قومية مثلاً , فهو في العصر الحالي ليس سوى تلك الجماليات التي تتعلق بالمسرّة والدهشة والذهول وغيرها من العمليات الابداعية التي هي مُثيرات على العناصر نتيجة تركيبها , فهيّ تربية للذوق الفني , ليكون انعكاس على أشياء الانسان وتضايفها مع مجاورات اخرى, أي انها تربية فنية تجعلنا نتذوّق ونتمّتع , وهي انفعال ناتج عن طريق (الفرجة) فقط , ألاّ انها سقطت في تغاير بنية الفن, من ناحية انتاجه وارتباطه باقتصاديات السوق وممارساته الهجينة وتجاوز الاختصاص , وانتاجه وتداوله , فالقيمة لا تكمن في الأشياء , وانما في محمولاتها.

ومع مجيء عصر ما بعد الحداثة وثورة الاتصالات والمعلومات وتداخل الأفكار والأيديولوجيات يصبح تصنيف الفن المعاصر الذي يعكس الخصوصية الثقافية الامريكية التي من ابرز سماتها الثقافية (الاستهلاك ، البرغماتية ،التنوع) فالمجتمع الامريكي مجتمع مهاجرين يكون التنوع الثقافي ركناً اساسياً في تكوينه ولكونه يميل الى الحياة العملية فهو اكثر ركوناً الى البرغماتية ولكون النمو الاقتصادي السريع الذي تشهده (امريكا)هذا ماجعل ثقافة الاستهلاك هي السائدة لكي تكون معادلة لثقافة الانتاج، والفن المعاصر وتوقع مخرجاته أكثر صعوبة؛ نتيجة التركيز على سقوط الحدود بين الحقول المعرفية والثقافات التي توافر مرجعية فكرية لطروحات إزالة الحدود بين الأسواق العالمية ليسود بذلك منطق السوق الذي يسمح له إخضاع كل شيء لمنطق التسليع والذي نتج منه تعليب الثقافة وتحويلها إلى سلعة يسهل تداولها واحتكامها إلى آليات السوق في العرض والطلب ومن ثم فتح المجال لهيمنة عصر الصورة في تهجين ثقافة جديدة ولدت نسقاً مغايراً ناتجاً من إلغاء الفوارق بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة التي تداخلت مع ما أضافته التغيرات الصناعية والاقتصادية معلنة تراجع المقروء أمام المرئي على الشاشة وطغيان مجتمع الصورة على مجتمع العقيدة والآيديولوجية وحلول الواقع الاصطناعي للفنون المعاصرة والنظم الرقمية والعلامات الضوئية محل الواقع الفعلي للكائنات البشرية واللغات الطبيعية. وماتضعه مابعد الحداثية مقابل الهوية هو التعددية الثقافية مما قدم انفتاح غير محدود للوسائط وطرائق العرض وفق المتغيرات في المفاهيم والأفكار والتي هي مع هذه المتغيرات تم تفعيل دور المؤسسات بأنواعها المختلفة لتتبنى الفنانين والترويج لأعمالهم وصولاً لأهداف السيطرة والهيمنة. مع ان مع حالة التنوع المتواصل للثقافات تتغير الصور والاصوات والنصوص

مع الدوامة لهوية متشابكة ومتداخلة ومتعددة المراكز ومفهوم النقاد للشكل والمضمون لم يعد له وجود فكل شكل ثقافي هو نموذج للتنوع .

وينتقل التنوع الثقافي في الفنون من الفن الى الحرفة والصناعة اليدوية ومن الثقافة العرقية الى الثقافة الجماهيرية وتعدد الثقافات ، والتنوع الثقافي هو فكرة وجود ثقافات كثيرة تتعايش معاً وهذا ما تصل اليه الهيمنة في التنوع للفنون والآداب لأنها تختلط وتمتزج وتهجن في كل انحاء العالم لان التنوعات الثقافية لا تكون فيها الثقافة محكمة الاغلاق على نفسها ولا تتسرب اليها مؤثرات اخرى كما لا توجد ثقافة محصورة في حدودها المحلية , فلقد عزز الاستعمار تهجين الثقافات والهويات على المستوى الكوني. وعليه نجد أن الميديا والفنون الرقمية هيأت فضاءات تواصلية من الممكن النزوع نحو توظيفها في المجال الفني وتأسيس علاقة جدلية بين الفنان والمتصفح؛ فكلاهما يرمي إلى المعرفة والاطلاع ويسعى نحو تحقيق انتشار ثقافي عن طريق التواصل وتوفير بيئة رقمية تحتضن تلك الأهداف وتكوين ثقافة تشكيلية إعلامية. فلا يمكن تصور ثقافة من دون اتصال ولا يمكن تصور فن من دون إعلام، كذلك الإعلام والفن يحتاجان إلى الثقافة، وبهذا تتلاقح الثقافات والفنون عن طريق تلك الوسائل الإعلامية الرقمية الحديثة. وبعد أن كان الفنان يسعى إلى عمل لقاءات تلفازية وصحفية بغية تحقيق التواصل والانتشار الإعلامي والشهرة الفنية،جاءت الشبكة لتكون المعين الذي ينهل منه الفنان والمتصفح في المجال الفني، ولتحقق الانتشار الكوني الذي يطمح إليه الفنان. فلا يستطيع الفنان اليوم حتى لو لم يعترف بالشبكات الرقمية أن يكون قادراً على التواصل خارج تلك البوابات الالكترونية؛ لان العالم اليوم ينقسم على الأغنياء معلوماتيا والفقراء معلوماتيا, وكلما كان التواصل أكثر اتساعا يكون التغيير والتجديد أكثر انفتاحاً، وبهذا يكون الفنان السفير الرقمي لبناء التنوع الثقافي في كل أنحاء العالم والمروّج لثقافته الخاصة المستقاة من خبرته ومعرفته ليمثل دوره الفعال في عملية التواصل والتفاعل وذلك عن طريق إنشاء مواقع في المنظومة الرقمية خاصة بالفنان أو الانضمام بشبكات التواصل الاجتماعية التي يمكنه عن طريقها عرض أعماله وطرح أفكاره والتلاقح والتحاور والاطلاع واكتساب الخبرات والتعارف مع متصفحين من أماكن مختلفة والوصول إلى اللاحدود. ففي عالم الانترنت لم يعد الفنان يمتلك السلطة والقدسية، بل صار عنصراً يحتاج إلى مؤسسات ومساندين من التخصصات الأخرى لكي يعيدوا له الهالة التي طالما امتلكها وتفاخر بها في العصور السابقة. وتشهد الساحة الفنية حراكاً ثقافياً في محاولة مواكبة ما يحدث في العالم الرقمي المعاصر من تغيرات جذرية أدت إلى ولادة حركات ثقافية جديدة. أسهمت في تحويل المسارات التشكيلية نحو فن يمكن تسميته بالفن الإعلاماتي إذ يتم توظيف تقانات الانترنت والإعلام كالسينما والتلفاز والمسرح في إيجاد صياغات جديدة تساهم في تناسل تثاقفي لحركات فنية تتخذ مساراً عالمياً.

ووفقاً ما سبق تحدد الباحثتان مشكلة البحث الحالي بالتسؤالين الآتيين:

١. هل شكلت المرجعيات التنوع الثقافي باختلاف أنواعها ضاغطاً على فنون ما بعد الحداثة؟

٢. هل اسهمت المرجعيات في تنوع المنظومات الثقافية البصرية والوسائط الناقلة في فنون ما بعد الحداثة؟

أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث في مرجعيات التنوع الثقافي فكراً وممارسةً فنية ضمن نطاق فنون مابعد الحداثة على وفق موقف فلسفي جمالي ، وتأسيساً على ذلك تتحدد الحاجة إليه بالآتي: يفيد هذا البحث المختصين والدارسين في مجال النقد الفني و الفنون التشكيلية و الدراسات الجمالية من أجل تكريس الأطر المفاهيمية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين الفن المعاصر. وتتأتى الحاجة إلى هذا البحث من: إلقاء الضوء على المرجعيات التنوع الثقافي والمنتج الجمالي والفكري لتيارات فنون مابعد الحداثة .

ثانياً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الكشف عن مرجعيات التنوع الثقافي في فنون ما بعد الحداثة.

ثالثاً: حدود البحث : تضمنت حدود البحث موضوعيا بدراسة مرجعيات التنوع الثقافي في فنون ما بعد الحداثة وزمانياً للفترة الواقعة بين (١٩٥٠ م – ٢٠١١ م) ، بأعتماد الأعمال الفنية ذات العلاقة بفنون ما بعد الحداثة. (التعبيرية التجريدية ،الفن الشعبي ، السوبريالية ، الفن المفاهيمي ، الفن الكرافيتي) ومكانياً بالأعمال الموجودة في الولايات المتحدة الامريكية اوروبا .

رابعاً : تحديد المصطلحات :

- **أولاً: المرجع: Reference**

١ – التعريف اللغوي:كلمة المرجع من الفعل رجع ويدل على الرّد والتكرارررَجَعَ يَرْجِعُ رُجُوعاً ومَرْجِعاً ومَرْجِعةً ورُجْعاناً ورُجْعَى : انصرَف.رَجع: عاد؛ رجعَ عن رأيه وورد في معجم لسان العرب : رَجَعَ الرجل يرجِع رُجُوعًا ومَرْجِعًا ومَرْجِعَةً ورُجْعَى ورُجْعَانًا انصرف. والشيءَ عن الشيءِ وإليه رَجْعًا ومَرْجَعًا ومَرْجِعًا صرفه وردَّهُ (ابو الحسن، ٢٠٠١، ص٤٢٢).

التعريف الاصطلاحي:وهو علاقة بين العلامة وما تشير اليه، اما الوظيفية المرجعية كلغة هي الوظيفة التي تحيل، على ما نتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة وتميز كذلك بين "النظرية المرجعية والنظرية الدالة" (صليبا ، ١٩٦٤ ، ص٥٥٧).

وعرفه العبيدي بانه "كل إحالة خيالية أو رمزية مبتدعة نصياً، ولا دلالة أحادية لها ". (العبيدي ، ٢٠٠٤، ص٣٥.).

التعريف الإجرائي: المرجع: هو الأصل المتنوع الذي تعود إليه استعارة الشكل البصري والذي يحقق الإتساق الدلالي بين المستعار والمستعار منه فكرياً ومفاهيمياً في الشكل الما بعد حداثي.

- **الثقافة Culture**

التعريف الاصطلاحي :تعدّدت فيه التّعريفات وتنوعت كمصطلح الثّقافة, فمن التّعريف المختصر إلى الفضفاض إلى تعريفات متنوعة جداً، ولكثرة تعدد هذه التّعريفات والأوجه ولا توجد ثقافة تتحدد في ذاتها بمعزل عن ماض الإنسان, أنّها نتاج هذا الماضي، وقد أورد (كلايد كلاكهون) في كتابه الإنسان في المرآة ، أحد عشر تعريفاً للثقافة جاء في قسم منها "طريقة تفكير وشعور واعتقاد تجريد قائم من السّلوك راسب من رواسب التّأريخ" (كليفورد ، ، ٢٠٠٩، ص٨١).

وعرفها العالم الانثروبولوجي (ادوارد برنت تايلور) الثقافة " هي الكل المعقّد الذي يضم العلوم والمعتقدات والفن والطبائع والقانون والتقاليد ، وهي أيضاً كل تصرف أو ممارسة يكتسبها الإنسان الذي يعيش في المجتمع ، والثقافة بذلك أمر متلازم الوجود مع الوضع الإنساني بشكل عام " (بيار بونت ، وميشال ايزار ، ٢٠٠٦ ، ص٤٢٤ .).

عرفها الأنثروبولوجي الأمريكي (هود ألن دنديز) " الأساطير والخرافات والحكايات والفنون القولية بجميع أشكالها وأسماء الأماكن والمواقع ، وما يكتب على القبور والسيارات واليافطات والجدران والإيماءات والرموز والدعاء والموضة وأنماط البيوت ، وما يقال لطرد الحيوانات أو استدعائها وما يقال عند العطس" (البرغوثي ، ١٩٨٨ ، ص ٧).

التعريف الاجرائي : تعنى الثقافة مصطلح عام يدلّ على الجوانب المادية وغير المادية في المجتمع الإنساني، والثّقافة كل ما هو موجود في المجتمع الانساني ويتم توارثه اجتماعياً وليس بيولوجياً، بينما يميل الاستخدام الشّائع للثقافة إلى الإشارة إلى الفنون والآداب فقط .

- **ما بعد الحداثة** Post Modernism : يعبر مفهوم ما بعد الحداثة عن أسلوب جديد في الأساليب والأفكار، وهو "مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة ، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها الأساسية "وتختلف كلمة ما بعد الحداثة عن المصطلح فكلمة(Post Modernism) تعني "نوع من الثقافة المعاصرة، ولكن مصطلح ما بعد التحديث(Post Modernty) يعني فترة تاريخية معينة ، وأن فكر ما بعد التحديث هو أسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة". (ايجلتون ، ، ١٩٩٦، ص٧). أما التعريف الإجرائي (ما بعد الحداثة) بأنه إنها أنواع ومواقف وأساليب متمازجة ومتراكبة بوعي ذاتي وهي كل ما يبحث عن رموز جديدة لا بهدف الاستمتاع به، بل بهدف إضفاء شعور أقوى بما لا سبيل إلى تصويره.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول : المفهوم الفكري والفلسفي لما بعد الحداثة

يعد مصطلح ما بعد الحداثة من اهم المصطلحات التي شاعت وسادت في الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد احد بعد الى تحديد مصدره فمنهم من يعيد المفردة الى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي عام ١٩٥٤) ، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الامريكي (تشارلس اولسون) في الخمسينيات الميلادية ومنهم من يحيلها الى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) في عام(١٩٦٥) ولعل الاصعب من تحديد اصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي او فكري ، أذ يمكن عد حركة ما بعد الحداثة نشطة فاعلة في كافة الثقافات والفضاءات الغربية : السياسية والاجتماعية والاقتصادية والاخلاقية والفلسفية والمعرفية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على حد السواء وبعبارة اخرى يعني سيادة المفهوم في مختلف النشاطات والفعاليات بأنظمة تعبير مختلفة. (الرويلي ، ، ٢٠٠٢ ، ص٢٢٣)

في مشروع الحداثة تقابل شهير بين فئتين: الذات والموضوع وتدعو حركة ما بعد الحداثة في جانبها التشكيكي الى ألغاء الذات الحديثة وهذا يرجع الى ثلاث اسباب على الاقل: أولها ان هذه الذات من اختراعات عصر الحداثة وثانيهما: أن أي تركيز على الذات يفترض وجود فلسفة انسانية يعارضها المفكرون ما بعد

الحداثيين ، وثالثهما أنه لو قلنا بوجود الذات فذلك يفترض موضوع ، وما بعد الحداثة ترفض هذه الثنائية بين الذات والموضوع ، وتربط حركة ما بعد الحداثة بين الذات والحداثة ويرون ان الذات من اختراع المجتمع الحديث وهي ربيبة عصر التنوير والعقلانية كما كان يرى مشروع الحداثة الغربي لكن ما بعد الحداثوية لها مفاهيمها ونظرياتها وطروحاتها المتنوعة التي تمثل شكلاً من الاعتراض عن الحداثية . (شاءول ، ٢٠٠٦ ، ص ٢١ .)

ويشير (جان فرانسوا ليوتار)(*) الى ان مصطلح ما بعد الحداثة ماهو الا (حالة الثقافة بعد التحولات التي اثرت على ضوابط العلم والادب والفنون بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر) ولهذا أكد (ليوتار) الى ان التحول والتغير الذي طرأ على العلم في القرن العشرين وتحديداً في المجتمعات التي شهدت تقدماً كبيراً وخاصة في المجتمع الامريكي ادت الى استعارة المصطلح من بيئة تتغير فيها قوانين العلم ويصبح الفن مع هذا الواقع اكثر تفتحاً وتنوعاً واكثر استيعابا لمختلف الانظمة التعبيرية مما جعله يتحول الى حركة عالمية واسعة الانتشار بعد وصول عدد كبير من الفنانين الاوربين الى امريكا.(خريسان ، ٢٠٠٦ ، ص٢٠٥)

ان مصطلح (ما بعد الحداثة) متآخم لمفهوم (الحداثة) ومرتبطاً به ليس ارتباطاً تلازمياً بحيث لا نعرف (ما بعد الحداثة) الا بكونه نفياً للحداثة وانما ارتباط تاريخي تعاقبي فحسب ولا يمكننا الولوج الى ما بعد الحداثة الا بكون الحداثة وموضعتها كلحظة تاريخية سابقة وان اغلب الباحثين لا ينظرون الى ما بعد الحداثة الا انها (ظاهرة نقيضه لذاتها) ولم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة الا كتدمير للبناءات الرمزية التي انشأتها الحداثة ويمكن القول بأن ما بعد الحداثة تعد نفسها تعبيراً عن (موت الحداثة) حسب تعبير (كلاوس شيريه) (زيادة ، ، ٢٠٠٣ ، ص٢١)

جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وطروحاتها وليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز ولاوجود لثقافة عالية نخبوية واخرى دنيا جماهيرية بل كل هناك هو تشكيل مستمر لايمكن تفسيره بالاحالة على انموذج متعال ، وانما يقبل التفسير فقط من داخله وهذا مايجعل التفسير محكوماً بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول لان الثابت شكل من اشكال المتحول كما انها اهتمت بالتعددية اهتماماً شديداً كونها اقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية وسعت الى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة ولغة السوق والتجارة والسخرية مما جعل الفن يأخذ مسلكاً اخر مرتبط بتلك المفاهيم .(الرويلي ، ٢٠٠٩ ، ص٢٢٥)

ويمكن تعريف ما بعد الحداثة على انها " مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد: ما يطلق عليه مجتمع التحديث او ما بعد الصناعي[*] او مجتمع المستهلك

(*) جان فرانسو ليوتار: عضو بالجماعة الماركسية المعروفة بأسم الاشتراكية او الهمجية منذ خمسة عشر عاماً ، في الستينات من القرن الماضي شرع الشك في التفسير الماركسي وبدء ابحاثه في باريس في الفلسفة والفن واللغة ويعمل استاذ الفلسفة بجامعة باريس ، للمزيد ينظر: (الرويلي ،ميجان، وسعد البازغي : دليل الناقد الادبي ،مصدر السابق ، ص٢٢٥).

(*) مجتمع ما بعد الصناعي : او مايسمى بالمجتمع المبرمج وهو تعبير ادق من المجتمع ما بعد الصناعي الذي لا يعرف الا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الانتاج والانتشار الكثيف للخبرات الثقافية ، المكانة المركزية التي كانت مكانة الخيرات المادية في المجتمع الصناعي وما كانت عليه صناعة المعدن والنسيج والصناعات الالكترونية في المجتمع الصناعي اما (تورين) فأنه يعد مجتمع ما بعد الصناعي مجتمع تخلى فيه المنتوج المادي عن مكانه المركزي لأنتاج منتوجات ثقافية، ينظر: (تورين، الان : نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة، ت: صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ص٢٠٨).

او مجتمع الاعلام او مجتمع الرأسمالية الجديدة في امريكا في بداية الخمسينيات من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية".(فردريك ، ، ١٩٩٨، ص٢٣-٢٤) .

أن من الصفات المميزة لمابعد الحداثة : تفضيل التنقيب على التماسك ويحاول ارساء انظمة التعبير على مفاهيم العداء للاستمرارية والعداء للرابطة الداخلية ، والعداء للسببية القائمة اساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة (ابو احمد ، ١٩٩٦، ص١١-١٢) .

انه يهدف الى انكار نماذج ذات معنى داخل النص او على الاقل التأكيد على ان كل شيء مكتشف كقانون " مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً ، أذ ان تشكيل ما بعد الحداثة يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات ومن اهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين الثقافة الجماهيرية او الشعبية .(المسيري ، عبدالوهاب وفتحي التريكي ، ٢٠٠٣ ، ص١٦٤) .

يرى دارسو تشكيل ما بعد الحداثة ان هناك نوعين من الدراسات: احدهما يعالج الحياة الاجتماعية والاقتصادية على المستوى المعرفي وهو ما يمسى بـ (الثقافة العالمية) والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس كونه مجال فكري اكاديمي كـ (الفيديو ، قصاصات الشعر والازياء، واهميتها الثقافية وهذا مايسمى بـ (الثقافة الدنيا). (الرويلي ، ٢٠٠٠، ص١٣٨) . ويمكن القول بأن (ليوتار) يصف التعبير ما بعد الحداثوي بأنه لا يمكن النظر اليه بوصفه فئة محددة دائمة من الاعمال لأن ما بعد الحداثة لاتتحقق الا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والافلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ماهو مألوف ومعروف وثورة عليه ، اما تعريف الحداثة كونها حالة من عدم الاستقرار الدائم فيجده (ليوتار) من الممكن ان يدحض النظرة البديهية الى ما بعد الحداثة كونها تيار له انظمة تعبير مختلفة في اعقاب الحداثة ويؤكد (ليوتار) الى ان كل عمل ينتمي الى الحداثة ينبغي ان يمر اولاً بطور ما بعد الحداثة لان ما بعد الحداثيه لاتمثل الحداثية في مرحلة اختضارها وفي حالة ميلادها الدائم ، واذا نظرنا الى تشكيل ما بعد الحداثة في هذا الضوء ، أي كلحظة تدمير للشروط والقواعد السائدة وتخريب عميق لها ، ادركنا مدى اشتباكه العميق مع التعريف الذي يصف نظام التعبير الحداثوي بأنه " تقليد يناقض ذاته " أي تيار يناهض القواعد التي يقوم عليها.(كاي، نك ، ١٩٩٩، ص٢٤) .

ويمكن القول بأن ما بعد الحداثة تتمثل بدمج الفن الحياة بمعنى دمج الاشارات والاساليب والرؤى المختلفة في الفن والادب والعمارة وهذا ماعرفناه مع (نيتشه) الذي جعل من الحياة منهجاً للفن على اساس ان التعبير في الفن يخفف من روح الحياة المشحونة بالألم ويسعى الارتقاء في الحياة ويشير (ايغلتون) الى ان ما بعد الحداثه ما هي الا اساليب في الثقافة تعكس شيئاً من هذا التغيير في فن بلا عمق ، ولا مركز ، ولا اساس ،فن لعوب ، اشتقاقي ، انتقائي ، يصهر الحدود بين الثقافات الرفيعة والثقافات الشعبية كما انه يصهر الحدود بين الفن والتجربة اليومية . (Terrvy , 1997, P40) لقد لجأ الفنان ما بعد الحداثوي الى العمليات الاختبارية التي ستقوده الى معرفة طبيعة هذه المواد ودرامة خصائصها والافادة من انظمتها التعبيرية ومما تقدمه له الصدفة او مايبدو له له كصدفة تدفعه للتفكير

والتأمل والاكتشاف من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي ستحتفظ بخواصها الاساسية وطاقاتها الاولية. (Hassan ihab , 1987, p55.,)

ولابد من الاشارة الى ان مابعد الحداثة تؤكد غياب المرجعيات وتآكل الذات وفقدانها حدودها ، وتآكل الموضوع وفقدان حدوده وهيمنة النسبية المعرفية الاخلاقية ومن ثم استحالة الوصول الى فكرة الكل سواء كانت هي فكرة الاله أم الاخلاق المطلقة ام الطبيعة البشرية، اذ نجد اختفاء العقل أي الملكة التي يقوم الانسان من خلالها بمراكمة المعنى والانجازات وهذا مايسمى بـ (ذاكرة الكلمات المتقاطعة) أي المعلومات المتناثرة التي لا يربطها رابط وينشأ الاحساس بأننا في الحاضر الازلي، تغير مستمر بلا ماض ولامستقبل، تجارب بلا عمق ولا معنى ويتحول التاريخ الى مجرد لحظات جامده وزمن مسطح لا عمق له ملتف حول نفسه ويتزامن الحاضر والماضي والمستقبل ويتساوى الجميع معاً مثل تساوي الذات والموضوع والانسان والاشياء لكنه تزامن دون استمرار.

المبحث الثاني التنوع الثقافي وأثره في فنون ما بعد الحداثة

جاءت النتاجات الفنية التي افرزتها مجموعة التحولات الفكرية والحضارية والجمالية لتكون ثابة صياغة جديدة ,أو رؤية جديدة للشكل الفني الجمالي ، أملتها ظروف وعوامل كثيرة منها الحرب العالمية الثانية , وهجرة الكثير من الفنانين الاوربيين الى امريكا وتأثير التطور العلمي والتكنلوجي والاقتصادي ، وسيادة عقلية الاستهلاك ومفهوم التداول , هذه كلها ساهمت في صياغة نوع الرؤية والأساليب لصناعة صورة ابتكارية تثير اشكالها الناظر ، متوافقة مع تطلعات الرسم لفترة فن ما بعد الحداثة .

وبهذا فأن عمليات التشكيل من حيث خواص التكوين الشكلي اخذت حيزاً كبير اً في بلورة الخطاب البصري الجمالي لدى رسامي ما بعد الحداثة ، فتم التركيز على ضرورات علاقات الأثارة البصرية من خلال الوصول الى محتويات بنائية وتقنية تبرز قوة الاشكال الضامنة لتوفير مشهد متزن ومنسجم مع المكون الكلي للعمل الفني , فيؤكد (هربرت ريد) على دور التقنية في العمل الفني عن طريق بلورة الشكل (الهيئة) من خلال ترتيب الاجزاء(الاسس) ان الشكل هو اهم العناصر التي يقوم عليها بناء العمل الفني ، والشكل هو الهيئة او ترتيب الاجزاء فأننا سنجد شكلاً طالماً كانت هنالك هيئة وطالما كان جزءان او اكثر مجتمعين مع بعضهما لكي يصنعا نسقاً مرئياً " . (سلامه ، ٢٠١٠، ص١٣٨)

فجاءت تقارير تصر على وجوب اخضاع اشكال المشهد الصوري الى وسائل التنظيم المتمثلة بنظم الايقاع والتكرار والاستمرارية، الناتج لحركة تمنح الوحدات البصرية متعة جمالية وفكرية ، مما ساهم ذلك في انبثاق أساليب تكوينية متجددة تفرض حضورها الواسع بتشكيل صورة مستقلة تميز اشكال رسوم ما بعد الحداثة كان من الطبيعي في السنوات الاولى التي تلت الحرب ، أن يتحول الجزء الاكبر من النشاط الفني ، كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة ، نحو الواقعية الموضوعية الواضحة في أشكالها ووسائل التعبير عنها كمحاولة لتصوير المأساة التي اوجدتها الحرب . على الرغم من البذرة التي زرعتها السريالية والتي أمتدت بجذورها لتشترك

في الاتجاهات الفنية الجديدة . وكانت الحركة قد فصلت بين الفنانين وشردتهم ، غير انها بالرغم من ظروفهم القاسية لم توقفهم عن الانتاج . فلما وضعت الحرب أوزارها ، اخذت تتكشف صور الانتاج الجديد في فرنسا وألمانيا وايطاليا وبلجيكا وهولندا والدنمارك وانجلترا وامريكا ، تبين انها تحمل مجموعها ملامح بارزة مشتركة تحمل في اغلبها المصدر الواحد ، فكانت الصفة الغالبة على هذا الانتاج هي التجريد . ومع ازالة الحواجز بين ماهو "شعبي "وماهو "نخبوي"–فقد دخلت بعض المؤسسات الرأسمالية ميدان المنافسة لتسويق الاعمال الفنية المختلفة ,والنتيجة الانتقال التدريجي للفن من عالمه الى عالم السلعة ,فليس هناك خصائص اسلوبية مميزة ,هناك استخدام وتوظيف لكل ماتنتجته الحضارة البشرية من قبل تدوير واعادة انتاج الاشياء وهي العلامة المميزة لفنون مابعد الحداثة . من المسلم به ان العمل الفني في حقيته شيء محسوس ,شيء مادي ينبغي ان يباع للزبون ان عملية المتاجرة بالفن هي المثال الواضح لاقتصاد السوق الحر ,فهدف فنون مابعد الحداثة هو الصيغة الادماجية بين الفن والحياة ,اذ يمكن القول ان تشكيل مابعد الحداثة تناول الاشياء بأطر غريبة تنم عن نزعة تمردية على كل ماهو ثابت. (مولر ,١٩٨٨,ص٣١٧) وهكذا شاعت في محافل الفن التشكيلي الغربي تيارات واتجاهات لها خصائص مهمة في النزوع نحو التنوع الثقافي في منجزها الفني منذ منتصف القرن العشرين وحتى وقتنا الحاضر اهمها :-

التعبيرية التجريدية: Abstract Expressionism

لعبت الحركة الالية والامتداد دورا هاما في اداء وانتاج العمل الفني في (التعبيرية التجريدية) عندما تنوعت الاساليب و الاتجاهات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ,كانت (التعبيرية التجريدية)هي اولى تلك الاتجاهات كحركة فنية اختطت لها اسلوبا متفردا في توظيف التنوع الثقافي من خلال الوسيط الشيئي في منتجها الفني ,ففي اربعينيات القرن العشرين بزغت في نيويرك هذه الحركة ,ولعل اهم ما يمثلها على المستوى العالمي هو الفنان الامريكي رائد التعبيرية التجريدية مكتشف طريقة او نظرية الرسم العفوي في عام(١٩٤٢) (جاكسون بولوك ١٩١٢–١٩٥٦) الذي يعتبر من الفنانين الذين اولوا التنوع الثقافي جل اهتمامهم ,فبولوك (يرى ان اثر اللوحة مدهش مثل الدهشة التي تثيرها الطريقة التي استخدمها في عمل اللوحة) حيث استخدم بولوك اشياء وتقنيات خاصة به تتناسب مع طريقة تنفيذ وحجم اللوحة كالرمل والزجاج المسحوق والخشب والالوان السائلة والصبغ السائل المقطر الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم ,اواية مواد غريبة اخرى مضافة. (شكل ١) (شكل٢) (سمث ، ١٩٩٥,ص٢٦) .

مما تقدم يتبين لنا من استخدام بولوك لاشياء وخامات غريبة عن ما كان متداولا لربط الفن بالحياة والتعبير عن التفكك الذي اصاب الانسان بعد الحرب العالمية الثانية وضياع مبدأ الوحدة, منطلقا من حرية الفنان للتعبير مباشرة عن الحالة الذاتية بواسطة الحركة العفوية , وباستخدام المادة التي يراها مناسبة لتحقيق اهدافه باسلوب لامعقول دادائي , بالتنوع الثقافي باقترابه من العبثية والذي لا تخلو من الانفعال الذي تميزت به التعبيرية التجريدية.

الفن الشعبي pop art:

اصبح مع (الفن الشعبي) وهوحركة فنية ظهرت في إنكلترا و أمريكا خلال الخمسينات من القرن العشرين ، كان فنانوها يرّكزون إهتمامهم على الصور الإعتيادية للثقافة الشعبية مثل لوحات الإعلانات التصميمية ، و مواضيع الفكاهة ، و تصميمات الصحف و المجلات الطباعية و منتجات الأسواق العمل الفني يتضمن كل شيء ,بعد ان رفعت الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني الاشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الانسان يوميا مهما كانت مبتذلة وقبيحة مثل العلب الجاهزة او قناني الكوكا كولا والسيارات الفارهة او اجزاء منها المصورات الفوتوغرافية او الجرائد وصور المشاهير من الفنانين والفنانات ,فيعتبر هذا الفن بمثابة محاولة جريئة لاخراج الفن من عزلته الاجتماعية ,والانفتاح على الثقافة الشعبية ,دامجا بذلك ثقافتي النخبة والشعبية في صعيد واحد ,هذا الاتجاه الجديد رفع اخر الحواجز بين انواع واجناس الفنون من نحت ورسم وتصميم ومسرح ..الخ , مما أعطى الحرية للفنان في انتاج ودمع اشياء الواقع واقامة وشائج اتصال بين تلك الاشياء في سياقات جديدة عكست الواقع الذي يعيشه الانسان الامريكي بعد الحرب العالمية الثانية .فمخلفات الواقع من المنتجات الصناعية الاستهلاكية اصبحت بمثابة مصدر اساسي لمختلف النتاجات الفنية ...فثقافة فن لبوب هي نتاج للتحولات الكبرى الفكرية والصناعية والاجتماعية والتكنولوجية واصبح فن البوب يعكس كل اشكال الحياة اليومية باغراضها المتنوعة مما نتج عن تفاعل مهم بين الفنان وواقعه الذي يعيشه , لذلك حاول فناني هذا الاتجاه العثور على جمالية خاصة تميز اعمالهم الفنية ووجدوها في الاشياء المستهلكة والصناعية ,وهنا يلعب الفنان دور الوسيط في اقامة حلقات اتصال بين تلك الاشياء التي يجمعها بعضها مع البعض ,أكثر مصنع الاشياء بذاتها من خلال اعتماده على الاشياء التي يحتك بها رجل الشارع . (الجيزاني ٢٠١٤,ص١١٩) .

واصبح العمل الفني في الفن الشعبي ذا التنوع الثقافي يتضمن كل شيء حيث اصبح الرسم يتضمن اشياء منحوتة وكذلك النحت احتوى اشياء مرسومة وملونة بالوان الرسم وهكذا بدأ الفنان (روبرت روشنبيرغ ١٩٢٥–٢٠٠٨) بالتحرك نحو(الرسم الخليط) وهو منظومة التنوع الثقافي ابداعية يخلط فيها السطح الملو مع اشياء متنوعة مثبتة على السطح,واحيانا تتطور الرسوم الى اشياء ثلاثية الابعاد، حيث ادخل روشنبيرغ الى اللوحة اشياء حقيقية جاعلا منها موضوعا قائما بذاته , فاللوحة كما يقول روشنبيرغ :تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي . (المشهداني ٢٠٠٣,ص١٦٨) (شكل٣). وباستخدامه لهذه الاشياء المأخوذة من العالم الواقعي واعادة صياغتها انما اراد روشنبيرغ ان يؤكد الجانب الشيئي بصورة جلية . ومن فناني البوب الاخرين (كليس اولدنبيرغ, جاسير جونز,اندي وارهول) كانا قريبين جدا للدادائيين أن اشيائهم تحوم بين عالمي النحت والرسم (كمال محي الدين , ١٩٩٧ ، ص٢٢٩) . (شكل ٤)، (شكل٥)

(شكل٣)

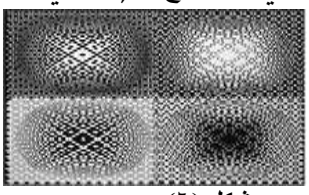
(شكل ٤)

(شكل٥)

-الفن البصري (OP ART)

حركة فنية ظهرت في بداية الستينات من القرن العشرين نتيجة للتطور العلمي الذي افرز اشكال فنية معبرة عن تربية بصرية قائمة على الخداع البصري للصورة ، محفزة لطاقات العين البشرية للادراك تجلي الالهام البصري للاشكال هذا الفن

. وكمكون بصري يعتمد توليفات تكرارية لعناصر العمل ، لتأكيد السياق الحركي للتركيبة الصورية التابع للمفاهيم المنطقية . (سماهر, ٢٠٠٨ ، ص١٦) فقد استعمل الفنان (فيكتور فازاريلي) الغموض المختصر من خلال التماثل (الإيقاعات المنغمة) والإشكال الهندسية في أعماله ، للوصول إلى نتائج مهمة على صعيد الايهامات البصرية الحركية التي توحي بالإغارة والبروز الأمر المؤدي إلى إبداع حالات واضحة من الوهم البصري عبر الانعكاسات البراقة وحركات الأشكال الواقعية المفترضة عبر تعاكس وتبادل المواقع الشكلية ، وإعادة ترتيب المساحات الملونة بما يحقق تهيجاً للبصر وإيهاماً بالحركة فقد مزج (فازاريلي) بين الهندسة والقوة والعاطفة وهنا تكمن الاشارة الى ان تكوينات الفن البصري استخدمت فكرتي التقارب و التشابه للاشكال من خلال اتباعها خاصية التكرار بصورة مستمرة ووفق علاقات منطقية تكسبها أطر علمية للأدراك كلية التكوين العام (كمال محي الدين , ١٩٩٧ ، ص٢٣١) كما في الشكل (٦) أما (برجيت رايلي) فقد عملت سلسلة من النماذج المقطعة المستوية أو المتوازية ، والتي تحتوي على خطوط لونية مفترضة ، تكون فيها الإضاءة بمثابة الفاصلة التي تعتمد إلى ربط الشكل التصميمي بالكيفية الموضوعية للفضاء ومدى الاستجابة الفورية لحالات الاتصال المتبادل بين الفنان والجمهور المتلقي ، وان هذه الصور الملونة التي تستكشف الطريقة العلمية التي يمكن أن تكون من خلال وسائل بصرية تكنولوجية ، أي أن الأشكال وعلاقاتها يبعضها تؤلف سلسلة رياضية محسوبة مسبقاً ، أما التطورات فيتم التوصل إليها بشكل غريزي من خلال التفاعل الحركي بين الإنسان والحياة ، فالحركة لا تنفصل عن العناصر البنائية فكل عنصر في العمل الفني يجسد حركة داخل بنية التكوين الفني لإضفاء الطابع الجمالي والحيوي والمتعة الحسية بحيث تتوائم العناصر مع وسائل التنظيم الاستهلاكي للمجتمع . (كما في الشكل ٧)



شكل (٦)

شكل (٧)

السوبريالية والواقعية المفرطة:

ظهرت السوبريالية في اواخر الستينات كحركة فنية تناشد الواقع بكل تفاصيله الحياتية ، عبر آليات بنائية تعتمد على النقل الحرفي للصورة الفوتوغرافية التي تصور الواقع اليومي للمجتمع ، لذلك ظهرت هذه الحركة الفنية تحت مسميات عديدة ، مثل الواقعية الاعلامية ، واقعية الصورة ، والواقعية المفرطة . ورغم اعتماد الفنان السوبريالي على مبدأ المطابقة او التشابه الدقيق مع النموذج الفوتوغرافي ، الا أنه يمتلك الوعي الادراكي ، للاختيار مسببات تنظيمية وجمالية لبنية التكوين .في (السوبريالية) اعتمد الفنان السوبريالي اعتمادا كبيرا على الالة الفوتوغرافية التي منحته درجة عالية من الدقة للكشف عن الواقع ورسمه على نحو يندرج تحت مفهوم التشبيه. بحيث نجد ان الاختلاف والمحاكاة يتولدان او يتفاعلان من خلال تجسيد البنى التكوينية التي تشكل العنصر الاساسي في بناء اللوحة، وكيفية الاستفادة من التنوع الثقافي في جعل المشهد الواقعي او اليومي للحياة الامريكية، يبدو اقرب الى فن والابداع منه الى الصورة الفوتوغرافية. ان تصوير الاشياء بدقة فائقة بحسب الرسامين الذين مثلو السوبريالية اكثر من غيرهم مثل (ريتشارد ايستيس,ورالف كوينغز),فقد التزمو بهذا التصلب في نهجهم ,ان مشاهد شوارع نيويورك التي يؤلف موضوع كل رسوماتهم ومطبوعاتهم تقريبا بحيث فعين الفنان ليست عدسة تؤدي مهنة الكاميرا ، بل هي ترى الاشياء وتربطها في علاقات ، وترى نواحي القصور التي تمنع العالم من ان يصبح لوحة والتي ينبغي تلافيها لكي تكتمل اللوحة . (يوسف, ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٩) كما في شكل (٨) وشكل (٩)

شكل (٨)

شكل (٩)

ترى الباحثة أن مرحلة التطور العلمي والتكنولوجي ، التي شهدها القرن العشرين وما رافقته من تحول التنوع الثقافي في البنية التشكيلية للعمل الفني ، فضلاً عن توسيع دائرة العلاقة ما بين الإنسان ومدينيته المعاصرة ، كان لابد للفنان من استثمار معطيات الواقع والإحساس بها من خلال تداخل الألوان بطريقة الخداع البصري لإيهام المتلقي بحركة الكون وسرعته في الزمن بأشكال تجريدية .. فما كان للمعطى الفني إلا أن يكون مساحات محددة تولد انطباعاً اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً ، يخدم متطلبات المجتمع الصناعي ، الذي أفاد من التنوع الثقافي من التقنية البصرية في الإعلانات الضوئية في المدينة مما تصبح الثقافة الاستهلاكية أكثر جذباً .

الفن المفاهيمي (جمالية التعبير عن الفكرة)

ان الفكرة في هذا الفن هي الهدف الحقيقي الذي ينشده الفنان بدلا من العمل الفني نفسه , ومحاولا في الوقت ذاته ان يلغي فكرة تقديم الفنان عمله بوصفه سلعه يمكن الافادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن , ويعتمد بدلا عن ذلك على ابراز الواقع احيانا كما هو كقيمة جمالية خالصة , والاساس في ذلك هو (الفكرة) و(المفهوم) فالفكرة تصبح هي الالة التي تصنع الفن , لذا فالفنان المفاهيمي تجاوز كثيرا الفن نفسه من اجل رؤية جديدة للواقع , لان الواقع هنا يصبح المجال الاساسي لمقابلة جمالية , من خلال تحرير الفنان من كل الوسائل وتوجهه مباشرة لاكتشاف نفسه وتوجهه نحو العمل المباشر بمادة العالم . كان الفن المفاهيمي (الذهنوي)اساسا , فن انساق فكرية مضمنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة , ولوحة (جوزيف كوزوث) كرسي وثلاثة كراسي (شكل١٠) عام ١٩٦٥ و(شكل١١) واحد وثلاث مصابيح, خير مثال على ذلك انها تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء , وصورة كرسي , وصورة فوتوغرافية مكبرة لماتعني كلمة كرسي في القاموس , ويطرح الفنان على مشاهديه السؤال الاتي : في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ذاته ؟ أم في مايمثله ؟ أو في الوصف اللفظي له؟ أو ان كان بالامكان التعرف عليه في أي منها اطلاقا ؟(سمث ، ٢٠٠٥ ص٢٣٢.).

شكل (١٠)

(شكل١١)

ومن اهم الخصائص التي تميز بها الفن المفاهيمي هي ردت فعله تجاه فنون الحداثة وخصوصا الرسم والنحت , والتي تتكون من عناصر التكوين التقليدية وبناء اللوحة او التمثال والاهتمام بالخطوط والملمس وغير ذلك , ويضع الفنان هذه القيم اساسا في عمله الفني ويأتي بعد ذلك الموضوع او في اغلب الاحيان يغيب اما في الفن المفاهيمي, فيهدف الى تفكيك بنية هذه العناصر فينظر الفنان الى تلك العناصر بنظرة مختلفة , فيصبح الموضوع او الفكرة هي الاهم . (Coneptual ،1999,p,12)

أدت الفنون المعاصرة دوراً مهماً في تحولات وتراكيب مختلفة ، أثرت في فن ما بعد الحرب والذي طرحته الولايات المتحدة الأمريكية ، فضلاً عن انفتاح الذائقة البصرية التشكيلية ضمن سلسلة المفاهيم الإنسانية التي خلفتها الحرب ، إذ جاء على اثر ذلك بأن يكون الفن وسيط الصلة للبيئة المدينية والحدث ، والتي لا يمكن أن ينأى بعيد عنها . (امهز ، ١٩٨١ ، ص٣٠٢)

الفن المفاهيمي اتجاهات عدة فأصبح ينضوي تحت لوائه العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي متمثله بـ (الفن – لغة ، فن الجسد ، فن الارض) وقد استهدفت الابتعاد عن العمل الفني التقليدي وبدلاً من اللوحه استعاض الفنان بالمفاهيم والافكار والمعلومات التي تمس الفن اما فن الجسد(*) في الشكل(١٢) فقد لجأت ما بعد الحداثة الى الجسد لتعيد اليه الاعتبار وتفسح المجال لرغباته ولذاته التي اسكتها العقل فيكون البعد الجمالي هو صورة ما بعد الحداثة، فأصبح الجسد أصل الفلسفة وأصل النشاطات السياسية كافة وقد عرف فن الجسد بفن السلوك ايضاً ،وقد اعتمد على الجسد الانساني كمادة للعمل الفني والاستعاضة بجسد الانسان كبيدل للعمل الفني بدلاً من اللوحة لتصوير فن الرسم بالتخلي عن كافة المقاييس الاخلاقية والجمالية .. المسيري، ، ١٩٩٩ ، ص٣٧) أذ يعد فن الارض نوعاً من الفن المفاهيمي كما انه اخذ مسمى اخر هو(الفن البيئي) لان التعبير للعمل الفني يتداخل مع البيئة المحيطة ويشترط وجودها فقد وصف فن الارض اعمالاً فنية تستخدم المواد في الطبيعة بـ (الارض، والصخور ، التربة ، والثلوج) وكل اعمال الهواء الطلق ولهذا اكسب شهرة شعبية واسعة في الولايات المتحدة الامريكية، ومن اهم فنانيه (روبرت سميثسون) واخرون ينصب اهتمامهم على الامكانيات التشكيلية للتقنيات الاثرية منها (شق الارض ، الحصى، الحجر ، الصخور)كما في الشكل(١٣). (المسيري، ، ١٩٩٩ ، ص٣٨)

ترى الباحثتان أن مفهوم (فن ولغة) ما هو إلا ممارسات اجتماعية يحمل دلالات فكرية جمالية ، لفهم أفكار التنوع الثقافي ونقل الدور الفاعل في العمل الفني إلى المجتمع بواسطة الأبحاث اللغوية والفلسفية والاجتماعية في النصوص الفنية بما ينسجم مع التطور التقني لما بعد الحداثة وتأثيراته على الثقافة المدينية .

الشكل(١٢)

الشكل(١٣)

الفن الكرافيتي

يعد الفن الكرافيتي من الفنون الهجينة ويعني الخدش مشتق من الفعل (Craffiare) أي ازالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لآظهار الطبقة الداخلية، ويعد مرحلة من الفن ظهرت في مصر القديمة ويشمل المعطى التعبيري للفن الكرافيتي كل الاعمال التي تضم رسوماً او علامات او انماطاً من الشخبطة او الرسائل الكتابية او بطاقات التعريف الشخصية والمصبوغة على قطع من السطوح الخارجية لجدار ما او القطارات وعربات النقل او السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة الرقابة الفنية ،أذ أن الفن الكرافيتي تعبير لغوي يتألف من اشارات مشخبطة بصيغة كتابات موجهة الى مجموعة متلقين.(امهز ، ١٩٩٦ ، ص٣٢٢) وهكذا يمثل الفن الكرافيتي ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع انحاء

(*) فن الجسد: احد اتجاهات الفن المفاهيمي يهتم بممارسة التزيين على الجسد الانساني والرسم عليه باشكال مختلفة من قبل بعض الفنانين المستخدمين لهذا الفن.

العالم في الستينيات رفضاً للاعراف الاجتماعية والقواعد المسبقة مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية ولكن بعد ذلك تم احتواء هذا الفن لانه يتماشى مع نظام التعبير ما بعد الحداثوي في سعيه نحو ابراز المبتذل والعبثي وكل مايثيرالدهشة وهذا ماجعل الشباب من مدينة نيويورك يتنافسون على كتابة اسمائهم والتواقيع بأسماء مستعارة محققين شهرة واسعة في طرقات المدينة امهز ، ، ١٩٩٦ ، ص٣٢٥) كما في الشكل (١٩).

شكل (١٩)

لقد فتح تشكيل ما بعد الحداثة الترويج المرعب للتنوع الثقافي وللاختلاف في الخواص والعناصر على مدى العشرين عام الماضية ، فرصة لكل انواع الفضاءات الجديدة لاستكشاف طرق الحياة المختلفة والانظمة التعبيرية حول القدرات الانسانية ومصادر احباطها لأنها تنتج فرصاً لنقد القيم السائدة، فاذا كانت الحداثة تدعوا الى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول للتفسير فأن ما بعد الحداثة الغت الفوارق بين الثابت والمتحول تحت وطأة الصيرورة فاصبح زمن ما بعد الحداثة زمن النهايات، نهاية الايديولوجيا ، نهاية التاريخ ، نهاية الحداثة ، نهاية الحقيقة ، أذ أن ظاهرة ما بعد الحداثة ظاهرة فنية وفلسفية واجتماعية غيرت اتجاهها نحو اشكال مفتوحة مائلة مفتوحة في الزمان مثلما في المكان ، متقطعة وغير توجيهية نحو خطاب من المفارقات والتشظيات والغيابات والذهاب الى اشكال من الصمت والتأكيد على الجوانب اللاعقلانية كما انها نادت بعد ثبات المعنى وعدم جوهريته.

مؤشرات الاطار النظري

١. أثّرت الحرب العالمية الأولى على المثقفين الذين شعروا بالسأم من الثقافة البرجوازية ، وتأسيساً للثقافة الجماهيرية والشعبية ، وثمّة أثر للثقافة الشعبية السائدة يتبدّى في البنية العامة للتكوين .

٢. إن فن ما بعد الحداثة فن يتّسم بالسرعة والحركة وقوة التغيير، كما أكّدت ما بعد الحداثة على الانفصال عن المرجعيات التاريخية .

٣. عملت فنون ما بعد الحداثة على أُطر واسعة من البنيوية ، كما عملت كبنى مُستقلّة تحاول الإفادة من المنهج البنيوي في دراسة النصوص ، وشمولياً من خلال علاقة الكل بالجزء ، وعلاقة الأجزاء ببعضها داخل البنية الكلية للتكوين.

٤. تمتاز فنون ما بعد الحداثة بالسطحية ، بمعنى أنه لا يوجد عمق في فن ما بعد الحداثة ، إذ تُلغى الفواصل ما بين الشكل والمضمون ، وتُصبح الذات موضوعاً ، أما مجتمع الصورة فيكون بلا أعماق ، ولا شيء تحت السطح سوى السطح .

٥. ارتباط التنوع الثقافي المتمثل بثقافة الاستهلاك بما بعد الحداثة ارتباطاً جدلياً وجعلت من فلسفتها بؤرة ثقافية لتسويق الفن ، ويمكن القول أن مجتمع ما بعد الحداثة مجتمع استهلاكي يتفق ومجتمع ما بعد الصناعي .

٦. استعمل فنانو ما بعد الحداثة وسائل غير مألوفة للتعبير عن نزعتهم العدمية وتحويلهم الفوضى فناً ، والتجربة الجمالية لا تختلف عمّا سواها من التجارب الأخرى ، وهذا ما يقترب من طروحات الفلسفة البرجماتية .

٧. كانت التيارات المعاصرة ومن ضمنها الدادائية حركة تقوم على عبثية الهدم ، وتقويض للأنساق العقلية ، فقد بُحثت بمعزل عن مغزى جديد للجمال في نتاجاتها الفنية ، من خلال عدم الاهتمام بمخاطبة العواطف وإحداث ارتباط ذهني لدى المُتلقّين .لقد قادت عدمية الدادائية إلى تهشيم أواصر المعرفة الجمالية للحداثة وتوسيع الهوّة مع ثقافة النُخبة والإيغال في تفكيكها .

٨. اعتماد حركة التعبيرية التجريدية على السرعة في تنفيذ أعمالها اعتماداً على الحركة التلقائية في الرسم ، والتي تُشكّل انعكاساً لدوافع نفسية ذاتية ، فقد عمد فنانوها إلى استعمال اسلوب يُعرف بـ(التجريد الحر غير المُلتزم) القائم على تقطير الصبغ على قماشة الرسم .

٩. أهتم الفن الشعبي بالثقافة الشعبية وأساليب الاستهلاك ومُنتجات السوق ، إذ يمكن عد فن البوب حركة مُضادّة ومُتمرّدة على السياقات التي كانت مُتّبعة . وعمل فنانو الفن الشعبي على توصيل الحالات العاطفية والشخصية بشكلٍ مُجرّد وبصيغ مُجرّدة .

١٠. لقد اعتمد فنانو البوب على مبادئ الإعلان التجاري ووسائل الإعلام المرئية ، لتنطبق عليهم مفاهيم الزوال والوقتية والانبهار ، وارتباطها بكل ما هو استهلاكي ومُبتذل من أغراض لها قيمة استعمالية نفعية . ولقد عمل فن البوب على نقل الواقع البيئي بوصفه مصدراً ثقافياً لمجتمع ما بعد الحداثة .

١١. أن السوبريالية تجلت تمثلاتها بآلة التصوير الفوتوغرافي التي تثير الدهشة في داخل المتلقي لدقتها العالية المفرطه في طريقه نقل الصورة لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصورة للوصول الى مايوازي السوق التجاري في توظيف الاعلان والدعاية عن السلع ويسعى التعبير في السوبريالية الى تسجيل ادق التفاصيل لأظهار الموضوعية العالية في هكذا اعمال فنية.

١٢. لجأ الفنان المفاهيمي الى اللغة لأنها أداة لتوصيل الفكرة التي اصبح يعبر عنها بأستخدام الكتابة بدلاً من الصور لنقل فكرة، شعور ، او وجه انساني وهذا يعتمد على جرأة الفنان وقدرته على استكشاف الاشكال التي تعبر عن الفكرة.

١٣. إن العمل الكرافيتي عمل فني يُنجز بسرعة ويتلاشى بسرعة ، إذ أنه يُعدّ تعبيراً لغوياً مؤلّفاً من إشارات إلى مجموعة من المشاهدين ، ويتناول الفن الكرافيتي الرسم على جدران الأبنية وعلى الشوارع والحدائق والمتنزّهات ، بتقنيات مُتعددة وأساليب مختلفة

الفصل الثالث- إجراءات البحث

اولا:مجتمع البحث

يضم مجتمع البحث مصورات الأعمال الفنية المعاصرة، المُنتجة في أوربا والولايات المتحدة الأميركية في إمتداد يبتدئ من الحركة التعبيرية التجريدية وصولا الى الفن الكرافيتي. وبذلك ستكون الإحاطة الفعلية بعددية المنجزات الفنية بأطار مجتمع البحث (٥٠) عمل فني. قد تم من خلال إطلاع الباحثتان على أكبر عدد ممكن من مصورات هذه الأعمال، عبر وساطة تقنيات الإيصال المعاصرة، في المطبوعات الورقية المتنوعة، أو عبر وسائل الميديا في الشبكة المعلوماتية (الانترنت) .

ثانياً:عينة البحث

أعتمدت الباحثتان القصدية في إنتقائهما للعينة، وبتوزيع يشتمل جميع الحركات الفنية التي قدم لها في متن البحث. من ثم تم إختيار (٥) انموذج، بعد تقسيمها على حركات: (التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي ، السوبريالية، الفن المفاهيمي، الفن الكرافيتي)، على أن يضمن إختيار العينة، تحقيق الإشتراطات الآتية:

١. إمتلاك أسم الفنان المُنتج للتداول في إطار حركته التي يقدم تجربته الفنية عبرها.

٢. حيازة الأعمال المُنتقاة على الحضور في المحافل التخصصية، كمعبر ومدل عن توجه التنوع الثقافي بصورة عامة.
٣. تمدد الأعمال على الحد الزمني لضمان إقتراب النتائج من التمثيل الفعلي له.
٤. التنوع في المخرجات الشكلية ضمن نماذج الحركات الفنية ، في حالة إختيار أكثر من نموذج واحد لأعمال فنانيها. بغية تجنب التكرار والمشابهة الأدائية.

ثالثا:أداة البحث

قامت الباحثتان إعتماداً على مصورات الأعمال المنتقاة ومؤشرات الإطار النظري، بتأسيس منظومة تحليل ستمثل منهجا خاصا بهذا البحث، كونها تُقدم أبرز نقاط تكشف التنوع الثقافي للنتاجات الفنية المعاصرة.

رابعاً: منهجية البحث

أعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي برؤية نقدية جمالية، وبإعتماد آلية التفكيك والتركيب البصري لمكونات العمل الفني موضع التحليل، وبمعونة الأشكال الساندة والداعمة، وبما يعزز طروحات الباحثتان وإستنتاجاتهما تجاه عينة بحثهما.

خامساً: تحليل نماذج العينة:

رقم الأنموذج	١
الاتجاه الفني	التعبيرية التجريدية
اسم العمل	التقارب
اسم الفنان	جاكسون بولوك
تاريخ الانجاز	١٩٥٢
الخامة	زيت على الكانفس
القياس	266.7 x 525.8 سم

تحليل العمل الفني:

تألف المنجز البصري من مجموعة أصول لونية موضوعة على مسطح اللوحة، بنسق تتابعي ينفصل فيه كل لون عن سابقه، لتتشكل طبقات لونية متنوعة الإصطفافات في الدائرة اللونية، وتستند إلى قاعدة خطية سوداء، مع إبقاء الفنان على لون مسطح اللوحة الحيادي ظاهراً في بضعة مواطن متفرقة داخل حدود المساحة المُستغلة لتنفيذ الموضوع وبتنوع واضح في وضع الألوان بين التمركز البقعي، أو الإمتداد الخطي العشوائي.

أعتمد الفنان (جاكسون بولوك)أداءً تقنياً قائماً على تسخيره لوسائط صب الألوان السائلة بكثافة معينة، دون تحكم كلي من قبله في كيفية تمظهرها على المستوى المسطح من لوحته، بذلك يكون له التحكم في المواضع والإنتقالات اللونية، ومنه يتراوح أداءه بين السيطرة والقيادة للعموميات، مع إبقاء التفاصيل الجزئية تولد من جراء الصدفة والعفوية، وأن كان الأمر في ذلك لايخلو من تدخل للخبرة والمران، اللذان يُسيران العمل وفق تصور إبتدائي (مفترض). لكن فرصة المقاربة

للصورة المرتسمة في المخيلة لن تطابق الناتج المتحقق، بسبب ماحدث من إعطاء الألوان السائلة تحررا فيزيائيا عن سيطرة وتوجيه الفنان الكاملة، وبسبب حركاته الأدائية التي تتحكم بإنتاج الأشكال والخطوط بعيدا عن المخطط الأول. لذلك سيكون وقت الأداء التقني معتمداً على مدى خبرة وتكرار التجارب في ذلك الإتجاه، وكل عمل فني سيشكل تجربة تامة بذاته، لايمكن تكراراها من نفس الفنان أو من غيره، حتى وإن أطلع على أداءه بكل تفاصيله. وهذه السمة، تعد من أبرز مميزات التعبيرية التجريدية، وقد يكون لها تعالق مع شهرة الفنان وفرادة أعماله، وبما يعزز قيمة مثل هذا المسلك الأدائي.يعزز مثل هذا التصورمايمتلكه (جاكسون بولوك) من شهرة في تفرد المعالجات اللونية لأعماله، المقدم عبر وسائط الإشهار المعاصرة.

لقد ادرك (بولوك) بهذه التقنيات واستقلاله باستعمال الطلاء وبطريقة تلقائية ديناميكية , اهمية التنوع الثقافي في الفكر المعاصر وتأثيرها في فنون مابعد الحداثة من خلال الادائية والتعبير الآني القادر من خلاله على انجاز حالات تحليل وتركيب تتجاوز الطرق التقليدية في بناء السطح البصري , وذلك بالنظر اليه ومعالجته من جميع الاتجاهات، وبهذه الطريقة فقد ابتعد عن التمثيل الشكلي منتجا بحركة اليد والبدن اشكال مربكة ومحيرة فهو يحاول التشكيل بما يدرك من حركة الفوضى الرياضية التي يتمتع بها جسده ، وهذا ماتمثل في الثقافة الامريكية المعاصرة. وهنا تجدر الاشارة الى ان

رقم الأنموذج	٢
الاتجاه الفني	البوب آرت
اسم العمل	مونوغرام(العنزة المحشوة)
اسم الفنان	روبرت روشينبيرغ
تاريخ الانجاز	١٩٦٠
الخامة	مطاط , بلاستك , شعر, جلد, كرة تنس , خشب
القياس	بلا

فعل التشكيل تبنى آلياته بحركات الاختبارات التلقائية التوليدية المتجانسة بذات المنطق الرؤيوي للذات ، وصلاتها باللاوعي. فالاحتمالات اللاشكلية المتفككة ، هي تجارب محض اسقاطية اوجدتها الذات بغية اثارة استجابات مغايرة.

تحليل العمل الفني:يتكون العمل من سطح افقي ذو نتوءات ولدها تلصيق الخامات المختلفة فأنتجت تضاريس متباينة الارتفاعات والمساحات. ينتصب في منتصف العمل هيكل عنزة محنطة بكامل تفاصيله الخارجية (الشعر والجلد والقرون) إلا أنها امتلكت وجها ملونا بفعل رغبة الفنان في اضافة تفاصيل ضمنية تعطيها ايحاءات مغايرة لفكرة العنزة الواقعية أو حتى المحنطة، وإدخالها حيز الفن كوظيفة جديدة لها وإعتبارها من ذلك خامة فنية، ويطوق جسد العنزة اطار من المطاط مما هو متداول في الواقع وبدون اضافة أو إدخال أي تعديل عليه، ليملك من ذلك إيحاءه المباشر للواقع المحسوس، وإمتزاجه مع المفردات الفنية الأخرى اما القاعدة الحاوية على العمل مكونة من لوح خشبي مطلي بالأزرق ويستند الى قاعدة ترفعه قليلا عن الارض، ومغطاة بأجزاء من الورق المقوى يحمل بعضها كتابات وأحرف كبيرة الحجم مع كرة لعبة التنس ملونة وملقاة خلف هيكل العنزة فضلاً عن بروز أشرطة خشبية فوق اللوح المسطح وبنفس لونه هذه التركيبة في الأسفل

وبسبب عشوائية نظامها وبعثرة محتوياتها تعطي مقاربة مع الأماكن التي لاتطالها يد التنظيم والترتيب(عشوائية إنتشار الملصقات وعشوائية الأحرف) فتظهر العنزة وكأنها في بيئة بحث أو لامبالاة بمكان وقوفها كما هو حالها في الواقع .

تلاحظ الباحثتان إن تقديم الموضوع بكيفية تقليل من دور اليدوي المباشر والركون الى دور الوسائط الجاهزة، يشير الى إعتماد الفنان على مفاهيم ومعان خارج منهاج الحرفية الأكاديمية، وإستثمار سعة إنفتاح التنوع الثقافي حقل التشكيل المعاصر على تسخير كل الوسائط القابلة للإشتغال كمفردات فنية جمالية،من ذلك يمكن ربط الشكل المهيمن (العنزة) في معالقة إرجاعية مع أفكار وطروحات حول النظرة الإنسانية للحيوان فمجرد توظيفه في عمل فني (وهذه إحدى مرتكزات الفنان روشنبرغ دائمة الحضور في أعمال متعددة)، يجبر المتلقي على إستحضار مفاهيم تتعلق بالتحنيط والإستهلاك البشري لما حوله، فضلا عن رغبة إحلال المفاجأة الغير منتظرة ، وذلك ماحققه الفنان مجتمعاً في تجربة أدائية، مثلت في وقتها إيقونة غير مسبوقة بمثل هذا الطرح، ويمتلك هذا العمل سمة إمكانية القبول من لدن مختلف الثقافات، مادام يستند الى مفصل إستخدام وتوظيف ماهو منتشر من حول العالم وله حضور واضح ومفهوم، بعيدا عن أي معالجات لونية تجريدية ، تجعل من الأسلوب المشفر عامل إعاقة لتملّك التجربة عالميتها، وهنا تقدم تجربة الفنان (روشنبرغ) أنموذجا للتنوع الثقافي لحركة الفن الشعبي (البوب آرت) وتسخيرها للمتداول الثقافي في حلة فنية يأخذ فيه معنى جديد، فضلا عن إمتلاكه لمعنى ثقافي متفق عليه قبلا يتحدد فيه المرجع ويبنى المعنى الجديد من فوقه ، مما سبق تتكشف تجربة الفنان الثقافية الفنية القائمة على تسخير السهل غير الممتنع، والمعالج بأداء يعرف عن تفرد الفنان ومساحة التلاعب وتفعيل هذه المرتكزات هي مايحدد قيمة كل تجربة أدائية يقوم بها فنانو البوب آرت ، ان اعمال كهذه تعمد الى تشتيت ذهن الفنان ويفكك اللوحة لان الشيء المبتذل واليومي له قدرة جمالية وله مسمياته الثقافية الشعبية المتداولة التي تعول على العابر والعادي والتعبير عن كل ماهو زائل وبهذا خرج الفن من عزلته وفقد قدسيته ورغم ان فن ما بعد الحداثة هو كسر لكل الانظمة والانساق لكنه يأتي بأنظمة وانساق جديدة تتسم بالعبثية والسطحية مما سمح بأستهلاك العمل الفني وسهولة تداوله.

رقم الأنموذج	٣
الاتجاه الفني	البوب آرت
اسم العمل	العشاء الأخير
اسم الفنان	اندي وارهول
تاريخ الانجاز	١٩٨٦
الخامة	طباعة حريرية (سلكسكرين)
القياس	٣٥×٢٨سم

تحليل العمل الفني:

اللوحة نسخة طباعية عن اللوحة الجدارية (العشاء الاخير) للفنان الايطالي (ليوناردو دافنشي) مع إضافة خمسة اشرطة بخمسة الوان ممتدة طوليا على جسد اللوحة الافقي اربعة منها على القطب الحار من الدائرة كانت على جهة اليمين: الاصفر، الوردي، البرتقالي والاحمر مع شريط خامس بالازرق. وضعت هذه الاشرطة الملونة بحيث لاتحجب تفاصيل اللوحة من ورائها، إلا أنها ألقت ظلاً ملوناً متعدد الأصول على الإنشاء من خلفها وحسب تنوعها اللوني. ولم تغطي هذه الاشرطة الملونة كل مساحة اللوحة المستعرضة الإمتداد، وما تبقى من تفاصيل ظهرت بالأبيض والأسود للتأكيد على أهمية ومغزى الإدخالات اللونية بصيغة مساحات. كما مثلت هذه الأشرطة تقسيما أو توزيعا ضمنيا للأشكال البشرية داخلها بواقع (٢-١-٣-٣-٣) على التوالي، فيما بقي شكل بشري واحد خارج هذه التجاورات اللونية، مع وضع الشكل المركزي ضمن المستطيل الممدود في وسط العمل .يتضح من أزالة ألوان اللوحة الأصلية (طباعيا) وإكسائها بهذه البنية اللونية، بأن العمل في ذاته كمادة مضمونية، تنحى جانبا إزاء شهرته وشهرة منفذه، لذلك يمكن إعتباره أداة ساندة لأسلوب الفنان (وارهول) في تصوير الأعلام والمشاهير بتقنية (السلكسكرين) وفق منطق الإعلان التجاري وما تحويه أعماله من حزمة تنوعات لونية تفترش مساحة اللوحة المنتخبة، مع إضافة تكشف عن الفردية من حيث قيمة الألوان في ذاتها وتقنية الطباعة المتعالقة مع توجهات التشكيل السابقة.

إن هذه الوجهة الإعلانية لأعمال (وارهول) تفقد العمل خاصية تفرده نتيجة إمكانية الطباعة المتعاقبة له لأجل إحلال منحى تجاري لتداول نتاجه، إذ أن أعماله طُبعت مرات متكررة وبإعتبار أن كل نسخة منها عمل أصلي للفنان (وهذه خاصية الأعمال الفنية الطباعية) وفق قيمة سعرية في متناول الجمهور. فتظهر من ذلك هيمنة الفنان على النص مع بقاء المرجع المستقى منه الشكل التعبيري كأداة ساندة، وهذا ما يوضح طابع أداءه عندما يسعى الى إختيار المشاهير (أشخاصا أو أعمالا فنية أو غير ذلك) ويخضعها لأسلوب إظهار مختلف عما كانت عليه في مستوى إخراجها المألوف. فيتضح من ذلك المسلك الإجتماعي وعصر الإعلانات التجارية كضاغط ومهيمن يؤطر مايُطرح ضمن النتاجات الفنية. فيكون أسلوب الأعمال لدى هذا الفنان واقعي تؤمنه خدمة الآلة الطباعية وتطور تقنيات التصميم والقدرة على تكرار الأعمال بمطابقة تامة، وتصبح الربحية مهيمنا معتد به تضغط على الفنان في رؤيته وأسلوب إنتاجه .

كما أن مفهوم التنوع الثقافي العالمي سيفرض نفسه إعتماداً على شهرة ماينتقيه الفنان من إيقونات (معاصرة أو تاريخية) فتكون سعة إختياراته سبباً في ذيوع شهرة التجارب المؤسسة من فوقها، ويصبح لها تنوع ثقافي متداول غير مرتبط بفهم وتقبل تلك التجارب بفرض ماتملكه من تحريض بصري على متابعة التغيير الذي يُحله عليها الفنان وهذه المباشرة في الإختيار تبين إدراكه لهذه الخاصية في الإنتشار بناءً على ماتملكه إختياراته من شهرة إبتدائية. وما يحققه ذلك من الارتفاع في قيمته الفنية، بل أنه قد سلك طريق الفن كمنتج صناعي يتجاور مع متطلبات السوق وفق مسرى الذوق العام.

رقم الأنمو	٤
الاتجاه الف	السوبريالية
اسم العم	ix Views of Edo
اسم الفنا	ريتشارد إيستس
تاريخ الانج	١٩٩٠
الخامة	أكريلك مع كواش على
القياس	٦٨,٦×٤٠,٦ سم

تحليل العمل الفني:

وثقت اللوحة مكانا يضم مجموعة من الأبنية عبر زاوية تصوير تقدم لها عمقا، من خلال تمركز الفنان في موقف يقود الى تفرع في الطريق، والبناية الأقرب جراء ذلك قُدم لها واجهتين متلاصقين، كما إمتلكت واجهات زجاجية تنعكس عنها صورة لمجموعة أبنية غير ظاهرة من هذه الزاوية ومنه ينكشف مفهوم الإنعكاسات وتعالق الزجاج والضوء كذلك فاللوحة تقدم وجها للبيئة المدينية. ورغم أن اللوحة نفذت بألوان مستقاة من المرئي المباشر، غير أن توليفها لونيا جاء مقتصرا على بضعة أصول (الأزرق والأحمر) كمهيمنات واضحة كانت فيها بقية التفاصيل غير مؤثرة أمام سيادة هذين اللونين. كذلك يتضح أن الفنان (ريتشارد إيستس) قد وثق التفاصيل الشكلية الدقيقة بقصد المقاربة مع الأصل الحسي لأقصى الحدود التي تتيحها قدرات كاميرا التصوير وقدراته اليدوية من بعد ذلك.

جاءت تقنية التنفيذ للمنجز البصري معتمدة على دور الفرشاة والأصباغ (الأكريليك) في تنفيذ موضوع يحتاج الى عناية وجهد إستثنائيين، من خلال سعي المطابقة مع المحسوس كغاية أدائية مباشرة، فالتقنية هنا تتحقق عبر تفرعين، وجود الآلة (الكاميرا الفوتوغرافية) القادرة على إلتقاط التفاصيل الدقيقة وتثبيتها زمنيا، فضلا عن دور الخبرة والمقدرة الفردية في مجاراة ماتلتقطه آلة التصوير، وجعل العمل الفني نسخة مطابقة تماما عنها، وهذا مايمثل مركز الأداء في السوبريالية، ومنه يكون التدقيق والتصليح المستمرمتحكماً في مسار تقنية التنفيذ عكس جملة من التوجهات التي تعتمد ضربة الفرشاة الأولى كمحدد أدائي. وهنا تدرج جملة من المعونات التقنية المساهمة في بلوغ ذلك المقصد، كنوعية الصبغات اللونية وقماش الرسم المعالج بتقنيات مستحدثة والعدسات المكبرة والفرش الدقيقة وغيرها، وهذه العدة تمنح الفنان فرصة أكبر على مقاربة النسخة الفوتوغرافية. بذلك تكون التقنية الجديدة عاملا في إعادة تفعيل توجه لازمه الفن طويلا، وهو توثيق وسرد المرئيات، غير أن الإضافة الأدائية تولدت جراء طبيعة المعالجة الغير مسبوقة بذات الدقة والعناية في التفاصيل. يقدم التشخيص كمادة فنية للمشاهدين بالتنوع الثقافي، فيكون لهذا التيار الأدائي حضورا مستمرا عند المتلقين حتى في مرحلة المعاصرة التي أتاحت وسائلها الثقافية الإعلامية المتنوعة إطلاع المشاهد على نتاجات فنية مضى عليها مئات السنين. وفي ذلك التعريف تدخل أعمال الفن السوبريالي محمولة على معطى ثقافي سابق تستفيد منه وتُرصد لها فرصة الإنتشار عالميا، مادامت تُقدم مطابقة واضحة لمستوى الإبصار المتآلف. وهنا تكون الثقافة العالمية متحققة في هذه اللوحة معززة بوجه دعائي لما آلت إليه المدن الأميركية المعاصرة. الأمر الذي يرجح فرضية أن تملك هذه الأعمال تنوعا ثقافيا إعلانيا مضافا بقصد تحويلها إلى وسائط ثقافية متنوعة دعاية سياحية، تكون الفائدة من الإشهار متبادلة بين الفنان والجهة الراعية. بما يقوم عليه تاريخ الرسم على محاولات متتابعة من التجارب الأدائية التي تسعى لمطابقة المنقول للأصل المرئي. وهكذا فأن السوبريالية تجلت تمثلاتها بآلة التصوير الفوتوغرافي التي تثير الدهشة في داخل المتلقي لدقتها العالية المفرطه في طريقه نقل الصورة لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصورة للوصول الى مايوازي السوق التجاري في توظيف الاعلان والدعاية عن السلع ويسعى التعبير في السوبريالية الى تسجيل ادق التفاصيل لأظهار الموضوعية العالية في هكذا اعمال فنية.

رقم الأنموذج	٥
الاتجاه الفني	الفن الكرافيتي
اسم العمل	تلاشي الى الأسود/ وادي الملوك
اسم الفنان	ديز
تاريخ الانجاز	٢٠١١
الخامة	تركيب من مجموعة مواد
القياس	١٣٤,٦×١٧٠,٢ سم

تحليل العمل الفني:موضوع يشتمل على عدة مفردات مجمعة من خلال شكل لقطار يظهر مهشما جزئيا، وقناع للتنفس في وضعين: رسما على الجدار ومن فوقه قناع حقيقي في حجم أصغر أبعادا من القناع المرسوم. بتوليفة لونية قائمة على حضور اللون الرمادي كمهيمن مطلق على مساحة العمل، مع إضافة بالألوان الأسود والأزرق والأبيض، كمعالجات لمساحات مصغرة وبارزة في تفاصيل الموضوع. فضلا عن إستخدام تقني للصبغة اللونية من خلال تقليل كثافتها في مواضع متعددة لتحدث إثر ذلك إمتدادات خطية نحو الأرض بفعل الجاذبية تجاه السوائل الموضوعة على الجدران والسطوح العمودية على الأرض. من ثم باتت اللوحة حائزة على تفاصيل شكلية إيقونية قليلة العدد، مقابل معالجات حرة للألوان في بقية المساحة الخالية من التفاصيل الواضحة، فأصبحت تلك البقع اللونية أشكالا مكملة للمشهد الكلي الناتج.

تعامل الفنان مع موضوعه تقنيا عبر التنويع في الخامات المستخدمة والمعالجات الحسية للون، وإنتهاج أداء تقني متفاوت الدقة والسرعة. فهو يستخدم كقاعدة لونية مجموعة ألوان توضع بسرعة وعفوية بوسائط منها الفرشاة متعددة القياسات، ورش الصبغات اللونية السائلة مباشرة على اللوحة دون تحكم بسيلانها للأسفل. وهنا تكون الصدفة حاضرة، حتى وأن إعتمد الفنان على خبرته في توظيف هذه التقنية. من بعد ذلك يعمد في المستوى البنائي الثاني الى رسم الأشكال الواضحة بدقة تفصيلية بحسب الإظهار الذي يريده. وهنا لن يعتمد الفنان السرعة والصدفة كمحددات لكيفية تمظهر الأشكال، بل يكون للوعي والخبرة والمقدرة الأبتدائية دور في مسار تحديد طبيعة الأشكال. من ثم يعمد الفنان الى إستغلال مساحات جدارية مباشرة أو من خلال مساحات رسم متنقلة. ويتضح للتغريب في الفن الكرافيتي بفرصة محددة حتى بوجود الإنفلات عن ضوابط المدارس والإتجاهات الفنية السابقة. وتوفر الحرية والعبثية في هذه النتاجات الفنية،.غيرأن إستخدام الجدار المنتخب من البيئة المباشرة يكون معاضدا لذلك المسعى فيتم كسر توقعات المتلقي عبر الموضوع الجديد أو تقنية التنفيذ والإظهار الشكلي المُستحدث. وهنا تشكل التفاصيل المرسومة بعناية مع التحرر في تنفيذ القاعدة اللونية، ووضع القناع الحقيقي من فوق هذه التركيبة المسطحة نافذة للتغريب متى ماتمكن المتلقي من التعرف على تلك الخصائص التي تتزاحم مع طروحات أدائية بنفس المسار وتُنتج يوميا مع ملاحظة أن الموضوع يقدم جانبا تشاؤميا للحياة العصري (القناع ضد الغازات السامة والقطار المتهشم المسرع) معززا ذلك بإختيار الألوان الحيادية وتقنية تنفيذها ببقع عشوائية على سطح الرسم. فيكون بذلك التغريب محتملاً من هذه الوجهة الأدائية. وبما أن هذا العمل يقف وسطا بين طابع الفن الكرافيتي المميز وأسلوب الرسم التقليدي، فأن التنوع الثقافي واضحا بحضوره عالميا يكون مرجحا من الوجهين، سيما بوجود رسالة

سهلة القراءة وبمستوى ثقافي أو ذوقي مميز بقصد كشف الشفرات المنغلقة التي ترد في كثير من تجارب الأداء الفني. إذ مادام هذا العمل يعرض صورا مباشرة لأشكال مدركة من الواقع الحسي، وتُنفذ بصورة تشخيص صريح.

الفصل الرابع

النتائج والأستنتاجات والتوصيات والمقترحات

اولا: نتائج البحث

بعد الأنتهاء من تحليل الأتجاهات المعرفية والفلسفية ، مثلما جاء في الأطار النظري ، وكذلك أستنادا الى ما تقدم من تحليل عينة البحث ، فقد توصلت الباحثتان الى جملة من النتائج وعلى النحو الآتي :

١. تجسدت مرجعيات التنوع الثقافي بمرجعيات مستمدة من ثقافة ما بعد الحداثة، فقد حدثت انزياحات في مفاهيم الحداثة نحو ما بعد الحداثة التي ألغت النظريات الكبرى وأثرت على كل مفاصل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. كما في جميع نماذج البحث.

٢. تمثلت مرجعيات التنوع الثقافي في فنون مابعد الحداثة من خلال ظهور الثقافة الشعبية بكل ثقلها لتقصي ثقافة النخبة وتستمد مرجعياتها من كل ما هو شعبي ومهمش ومستهلك ولا قيمة له، اعتمادا على ثقافة الاستهلاك. لتعطيه صفة الجمال باستخدام تلك المستهلكات مرجعا جماليا في فنون ما بعد الحداثة.كما في جميع نماذج البحث

٣. تمثلت مرجعيات التنوع الثقافي بمفاهيم مابعد الحداثة وثقافتها من خلال مفاهيم العدمية والعبث واللاعقل في الفن المابعد الحداثوي المعاصر أنطلاق فكرة اللاتجنيس ، مما شكلت مظهر من مظاهر توالد وأنحلال أجناس التشكيل فيما بعد الحداثة ، وذلك بالدعوة الى الأثارة والفوضى .كما في جميع نماذج البحث

٤. أرتبط التنوع الثقافي لفنون مابعد الحداثة من خلال الفكر المابعد الحداثوي المتمثل التشظي وتعدد المراكز والتهجين ومن خلال آليات الأنتشار والأختراق ، وهذه بدورها قوضت سلطة النص بعده جنساً خالصاً بصدد الأختلاف والأئتلاف ليكون خليطا متجانسا من الأجناس والأنواع . كما في جميع نماذج عينة البحث.

٥. عززت طروحات الما بعد حداثة بمرجعيات التنوع الثقافي من خلال تجنيس المحتوى الحضاري المتمثل بالأستهلاك والتكنولوجيا والسرعة واللامنطق واللاعقل واللاشكل، وجميعها تشكل حضورا فاعلا للترحيل والأستعارة والمجاورة كما في جميع عينة البحث.

٦. تفعيل البنى اللونية تقنياً في التعبيرية التجريدية هو أنعكاس لأفتراضات معرفية متشضية ، وعبر أستراتيجيات أستمرار التوالد للبنى المتجاورة وبتداخل التنوع الثقافي . كما في الأنموذج (١).

٧. تنوع أجناس التشكيل بنائيا في الفن الشعبي بفعل دور الأدراك النسبي لها ، تبعا للأستجابات ألآنية . كما في النماذج (٢، ٣) .

٨. تمثلت مرجعيات التنوع الثقافي في الفن الشعبي (pop art) من خلال أعتماد التناغم اللوني والشكلي ، هو منهج سياقي تصميمي يدرك على أنه تحصيل ميكانيكي لنمط أعلاني دعائي . كما في الأنموذج (١، ٢، ٣، ٤) .

٩. تجسدت مرجعيات التنوع الثقافي في الفن السوبريالي بظهور مستويات أجناسية في التشكيل مايخص التقنية الفوتوغرافية والرسم والنحت متضمنا في العمق فضلا عن العمارة والتصميم الهندسي .كما في الأنموذج (٤).

١٠. تمثلت مرجعيات التنوع الثقافي من خلال تفعيل بنية الشكل السوبريالي عبر تمرحلات أجناس الصور الواقعية ، وعبر أفتراضات الواقع الشعبي الأستهلاكي كما في الأنموذج (١، ٣، ٤).

١١. يستعيد التشكيل النحتي المعاصر بناؤه اللاتجنيسي أزاء تمرحلات المكان ووفق أبعاده الأجتماعية والثقافية شكلت مرجعيات للتنوع الثقافي عبر الثقافة الجماهيرية الامريكية من حيث الدلالات ومستوى التحليل والتركيب كما في الأنموذج (٥، ٣، ٢).

١٢. تجسدت مرجعيات التنوع الثقافي في تفعيل حركة الأجناس وتداخلها وتوالدها في التشكيل الكرافيتي ، من خلال الأثر البيئي المكاني ، أذ أن المواصلات أجناس مستحدثة وضمن فضاءآتها المتوالية تفعل الأجناس ومعطياتها البصرية والأفتراضية . كما في الأنموذج (٥) .

ثانياً: الأستنتاجات :

١- تأكيد الطابع الأستهلاكي الأعلاني في فنون مابعد الحداثة كبنية تعبر مرجعيات التنوع الثقافي عن الرؤية الآنية للثقافة الشعبية .

٢- تمثل التنوع الثقافي من خلال تقنيات العلم والتكنولوجيا الحديثة في انتاج فن التشكيل المعاصر.

٣- لعبت المناهج النقدية الحديثة كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية ونظريات القراءة والتلقي في التفكيك وأزاحة المراكز وذلك من خلال تنافذ مفاهيمها في بنية اجناس فنون مابعد الحداثة ،وهذا ماأنعكس بالتنوع الثقافي.

٤- ان تداخل الأجناس في فنون مابعد الحداثة ساهم في ديناميكية الواقع المختلف عبر التناقضات والمهارات والتراكمات ، وجميعها تمثل التشكيل بأمتداداته الذاتية الأنسانية والمجتمعية .

٥- لقد مثلت فنون مابعد الحداثة حقلاً لأختبار المواد والخامات الجاهزة والصناعية ، بغية البحث عن توالدات وتنافذات لمعطيات تشكيلية اخرى مختلفة، يتجلى فيها التفرد وعبر مرجعيات التنوع الثقافي .

ثالثا :التوصيات :

أستنادا الى ماتوصل اليه البحث من نتائج وأستكمالا للفائدة المعرفية توصي الباحثتان بما يأتي :

١- أستحداث مادة تعني بدراسة الثقافة في الفن المعاصر وفنون مابعد الحداثة للدراستين الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة، لما تشكله من أهمية واسعة في كشف القدرات الجمالية والتعبيرية في تشكيل الفنون.

٢- تفعيل الدراسات التطبيقية الأختبارية بتداخل وتهجين الأجناس التشكيلية ، بغية كشف الجوانب الأبداعية وضمن الدراسات الأولية لطلبة قسم الفنون التشكيلية والتربية الفنية والدراسات العليا .

رابعاً: المقترحات :

أستكمالا لمتطلبات البحث وتحقيقه تقترح الباحثتان أجراء البحوث الآتية :

١. مرجعيات التنوع الثقافي في الفن الأوربي الحديث.

٢. مرجعيات التنوع الثقافي في الرسم العراقي المعاصر .

المصادر

1) .Al Wadi, Ali Shanawa and Ammar Abdul Redha Al Husseini, Environmental Expression, Safa Publishing and Distribution House, Amman, 1911.
2) Abu Ahmed, Hamed: Postmodern Theories, Postmodern Issues in Literature and Criticism, Al Maraya Magazine, Issue (30), Damascus, 1996.
3) Abu Al Hassan, Ahmed bin Fares bin Zakaria: Dictionary of Language Standards, Dar Ihya Al Turath Al Arabi, Beirut, Lebanon, 1st ed., 2001.
4) Amhaz, Mahmoud: Contemporary Artistic Trends, 1st ed., Al Matbouat Company for Distribution and Publishing, Beirut - Lebanon, 1996.
5) :—Contemporary Visual Art (Photography 1870 - 1970), Dar Al Mithlath for Design, Printing and Publishing, Beirut, 1981.
6) Angelis, David and others: Sociology of Art (Ways of Seeing), trans. Laila Al-Moussawi, World of Knowledge, Supreme Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, 2007.
7) Eagleton, Terry: Illusions of Postmodernism, trans. Mona Salam, Supreme Council of Antiquities Press, 1996.
8) Turin, now: Criticism of Modernity, Triumphant Modernity, trans. Sabah Al-Jahim, Publications of the Syrian Ministry of Culture, Damascus, 2007.
9) Al-Jizani, edited by Ali Hussein: Postmodern Arts and their Representations in Contemporary Iraqi Art, unpublished doctoral dissertation, College of Fine Arts, Babylon, 2014.
10) Jameson, Frederick: The Cultural Transformation (Selected Writings on Postmodernism), trans. Muhammad al-Jundi, Center for Languages and Translation, Beirut, 1998.
11) Hussein, Kamal Muhyiddin: Issues in Visual Art (From Primitive Art to Contemporary Art), Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1997.
12) Khreisan, Basem Ali: Postmodernism, a Study of the Western Cultural Project, 1st ed., Dar al-Fikr for Publishing, Damascus, 2006.
13) Al-Ruwaili: Megan, and Saad al-Bazie: A Guide for the Literary Critic, 2nd ed., Arab Cultural Center for Publishing, Beirut, 2002.
14) Ziyada, Radwan: Echo of Modernity, Postmodernism in Its Coming Time, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, 2003.
15) Smith, Edward Lewis: Artistic Movements after World War II, trans. Fakhri Khalil, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1995
16) Samaher Abdul Rahman Falatah: The Art of Optical Illusion and the Possibility of Creating New Designs for Metal Jewelry, Master's Thesis, College of Education, Department of Art Education, King Saud University, 2008.
17) Kay, Nick: Postmodernism and Performing Arts, 2nd ed., trans. Nihad Saliha, Egyptian General Book Authority, 1999.
18) Al-Lujami, Adeeb, and others: Mu'jam Al-Muhit, reviewed by: Nabila Al-Razzaz, Ajeeb Website for Internet Pages, Sakhr Company Publications for Computer Programs, 1998-2007.
19) Muhammad Salama: The change in the concept of technology from modern arts to post-modernism, Mansoura University, a research published on the Internet, in: Fine Arts Forums, 2010.
20) Al-Masry, Abdul-Wahhab and Fathi Al-Turaiki: Modernity and Post-Modernity, Dar Al-Fikr Al-Muaser, Beirut, Lebanon, 2003.
21) Muhammad Abdul-Muhsin, Al-Ubaidi: The semantic transformation in contemporary Iraqi sculpture between the concept and the environment, unpublished master's thesis, College of Arts, University of Baghdad, 2004.
22) Muller, Joseph Emile: Art in the twentieth century, trans. Maha Farah Al-Khoury, Dar Talas, Damascus, 1988.
23) Youssef, Aqil Mahdi: The aesthetic counterpart in the philosophy of artistic form, Department of Culture and Information, Sharjah, 2005.
24) Terrvy , Eagle. Ton, the illusions of pot modernism , (MassachuseHs , Blaekwell publishers Inc. Second published , 1997.
25) Hassan ihab, The post modern turn ,Ohiostate university press , columbus, London , 1987.
26) Coneptual Art: A critical anthologg, edited by alexander alberro and blake stimosa, the mit press, combridge, massachusetts, london,England,1999.
27) WWW.Graffiti.com
28) www.annabaa.org