حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر

م.د. رشيد عكار راضي

الجامعة / الكلية : جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة
البريد الالكتروني : rashid@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية:الحضور،الأثر الثابت،الوسيط المتحرك، فن الجسد، فن الأداء،الفن المعاصر.

ملخص البحث :

يتناول البحث الموسوم (حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر) حضور الجسد بعده كيان وجودي قائم الحضور في الفن التشكيلي بمحمولاته الدلالية والاستعارية والرمزية والإشارية ، وهو حضور تغذية المرجعيات البيئية والثقافية والاجتماعية ، حيث شهد حضور الجسد في الفن المعاصر كثير من التحولات في تقنياته وأنساق عرضه وتلقيه بفعل المد التكنولوجي والتنوع التقني والفكري والانفتاح الثقافي ، واتسعت دائرة التجريب والمقترحات الفنية في تمظهراته وتمثلاته وتقنياته من الأثر الثابت على سطح العمل الفني ذو البعدين والثلاثة أبعاد إلى توظيف كيانه المادي الحي بذاته في الفن المعاصر .

لقد طرح البحث الحالي تساؤلاته عن الجسد في محوري الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر من خلال حضوره كشكل بواسطة الخطوط والألوان والمواد على سطوح الخامات المختلفة ، وحضوره كوسيط متحرك وأثيري بواسطة آليات عرض أدائية وتقنية متنوعة ، وإظهار التحولات في التقنية وطرق العرض التي أصبح فيها حضوره عن طريق الفن المعاصر من كونه موضوعًا منفصلًا في التلقي ، إلى كونه وسيلة ديناميكية للتواصل والإبداع بهذه الازدواجية بين الثبات والحركة والتي تعكس تعقد التجربة الإنسانية المعاصرة ، والجدل المتواصل حول جسد الإنسان وكينونته ، حيث انفتاح توظيف الجسد الحي ليتحدى المفاهيم التقليدية ويستكشف المعاني الجديدة لوجوده في العالم المعاصر .

وقد تضمنت الدراسة أربعة فصول ، اشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث التي تجلت بالتساؤلين التاليين :

1-ما المحركات الثقافية والكيفيات التقنية في حضور الجسد بعده أثرا في التشكيل المعاصر ؟

2- ما آليات تمثيل حضور الجسد وانفتاح عروضه الأدائية في الوسيط المتحرك في الفن المعاصر؟

ثم أهمية البحث وهدفه الذي تمثل بالكشف عن حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر ، ثم الحدود الموضوعية والمكانية والزمانية للأعمال الفنية المعاصرة في أوربا وأمريكا للفترة من 1963-2016 ، واشتمل الفصل الثاني على أربعة مباحث ، مثل الأول منها تغيّر مفاهيم الجسد في الحداثة والمعاصرة ، وتناول المبحث الثاني آليات تلقي الجسد وتداوله في الفن المعاصر ، بينما سلط المبحث الثالث الضوء على تمظهرات الجسد بعده أثرا في فنون ما بعد الحداثة والمبحث الرابع تناول حضور الجسد واندماجه مع الوسيط .
ومثل الفصل الثالث إجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث وعينته البالغة أربعة نماذج فنية ، لكل محور أنموذجين ، ثم أداة البحث وتحليل العينة .
أما الفصل الرابع فتضمن نتائج تحليل العينة ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وقد توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج منها :

1- اشتمل حضور الجسد كأثر في الفن المعاصر على إقصاء محاكاته الواقعية مقابل تمثيله باللامالوف والغرائبي من خلال تشويهه أو تذويبه في تضاريس المواد على الخامات المختلفة بدلالاته وتنوع مضامينه.
2- تعتمد فنون الأداء على حضور الجسد الحي وسيطا لاستثمار طاقته وتفعيلها من خلال الأداء في فضاءات العرض المختلفة.
3- يشكــل توظـيف الإيقاع الحركي للجسد وفعلــه في فضاء العرض تقنيــة تنتج فضاء حر مفتوح شكلا ودلالة لتوليد متوالية من التساؤلات والتأويلات لدى المتلقي.

ثم بعد ذلك ، قائمة المصادر والمراجع .

Abstract

The research entitled (The presence of the body in the fixed effect and the moving medium in contemporary art) deals with the presence of the body as an effect and a medium in contemporary artistic styles. It contained a methodological

introduction and three chapters. The methodological introduction revealed the research problem through the following two questions: 1- What are the cultural drivers and technical methods in the presence of the body as an effect in contemporary formation? 2- What are the mechanisms for representing the presence of the body and the openness of its performances as a moving medium in contemporary art ?

Then, the importance of the research and its objective, which is to reveal the presence of the body in both fixed and moving works in contemporary art, is discussed. The second chapter also addresses the thematic, spatial, and temporal boundaries of contemporary artworks worldwide from 1963 to 2016. The second chapter includes four sections. The first addresses the changing concepts of the body in modernity and contemporaneity. The second section addresses the mechanisms of receiving and circulating the body in contemporary art. The third section sheds light on the manifestations of the body as an influence in postmodern art. The fourth section addresses the mediating body in performance art, body art, and the fusion of body and machine. The third chapter represented the research procedures, which included defining the research community and its sample, which consisted of four technical models, two models for each axis, then the research tool and sample analysis .

Keywords: presence, fixed effect, moving mediator,Body art,Performance arts.

الفصل الأول / الإطار المنهجي للبحث

أولا - مشكلة البحث :

يمثل الجسد ديمومة وجود الإنسان وكينونته ، فهو كيان حيوي قابل للتمثيل ، عبر عنه الإنسان منذ رسومات الكهف الأولى حتى الفن المعاصر بوسائل وكيفيات وأنظمة أشكال متنوعة واقعية وتجريدية وتعبيرية ، بمحاكاته تارة أو التلاعب بنسبه وتحويره

وتجريده تارة أخرى ، ليكون محمولا استعاريا للرموز والإشارات شكلا ودلالة ، حضور تغذية المرجعيات البيئية والثقافية والفكرية والاجتماعية في الأساليب الفنية بمختلف العصور وحقبها ، فالجسد قائم الحضور والتمثل في الفن بالاستناد إلى هذه المحركات كأثر بواسطة الخطوط والمواد والألوان على سطوح الخامات في فنون التشكيل المختلفة .

لقد أسهمت التحولات الفكرية والتكنولوجية المعاصرة ومدها التقني والثقافي في اتساع دائرة حضور الجسد من الأثر الثابت على سطح العمل الفني ذو البعدين أو الثلاثة أبعاد ، إلى توظيف كيانه المادي بذاته في المجال الفني ، وحيث أصبح لحضوره في تقنيات الشاشة والضوء والأداء الحي دورا محوريا في انفتاح دائرة عرضه وتلقيه وتداوله ، وبلغ أقصى درجات الانفتاح في العرض بعد ان تحول باتجاه الفضاء العام والفضاء الافتراضي ، وتنوعت أساليب عرضه بعد ان أحيل توظيف الجسد بصورته الرمزية والعلامية ,من الأثر الشكلي الثابت إلى الكيان المادي ليصبح وسيط متحرك وأثيري بواسطة آليات عرض أدائية وتقنية متنوعة ، إذ ساهمت المقترحات المعاصرة في بلورة مفاهيم ثقافية وجمالية وتقنية عكست توجهات تحدي الجسد للمفاهيم التقليدية وانتاج معاني جديدة له في الوجود وقدمت للجسد حضور تخطى تمثيله الثابت على السطوح والقواعد الثابتة في صالات العرض، ليتسع عرضه في دائرة تفاعل وتشارك اجتماعية قوضت الكثير من المفاهيم في حقل التداول الفني والجمالي .

إن البحث في حضور الجسد وحركته في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن التشكيلي المعاصر يقوم على دراسة الاختراقات في كيفيات حضوره وتمثيله وطرائق عرضه من خلال السؤالين التاليين :

2-ما المحركات الثقافية والكيفيات التقنية في حضور الجسد بعده أثرا في التشكيل المعاصر ؟

3- ما آليات تمثيل حضور الجسد وانفتاح عروضه الأدائية في الوسيط المتحرك في الفن المعاصر ؟

ثانيا – حدود البحث :

الحدود الموضوعية : الجسد في الفن المعاصر

الحدود الزمانية : 1963م – 2016م

الحدود المكانية : أوروبا وأمريكا

ثالثا - هدف البحث : الكشف عن حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر .

رابعا - أهمية البحث والحاجة إليه :

تنطلق أهمية هذه الدراسة من تسليط الضوء على متغيرات البناء الفني والثقافي والتقني لحضور الجسد وأساليب وطرائق عرضه وفق المتغيرات التي يشهدها الفن المعاصر ، كما تفيد المكتبة المتخصصة بإضافة معلومات جديدة عن فن الجسد وطبيعة العروض الأدائية المعاصرة .

خامسا - تحديد المصطلحات :

يعرف **الحضور** بأنه " حضور الشيء للنظر بوصفه صورة أو فكرة مدركة ، وبوصفه جوهر وجود ، حضور زمني وتحديد ، للآن واللحظة ... الحضور المشترك للذات والآخر ، والعلاقة بين الذوات كظاهرة قصدية للانا **"(دريدا ، 2005 ، ص:74) .**

ويعرف **الجسد** بأنه" الكيان المادي الذي يخضع لقوانين وسنن التواصل الاجتماعي ، فهو المؤسسة التي تشكل الوحدة الأنطولوجية لوجود الكائن في العالم ، ومن ثم يشكل هدف الوجود الذاتي للإنسان، وهذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات بعد ثقافي ورمزي وتعبيري يعيد بها الجسد صياغة العالم **"(الزاهي ، 1999 ، ص:32)، فالجسد "** وسيط تفاهمي ، يتلقى من الموجه الرمز ويبثه نسخة متطابقة مع تصورات العقل الموجه ، ويخضع هذا الرمز إلى التأويل والفهم من قبل المتلقي ، لهذا كانت الرموز المعبرة تشكل نصا خطابيا منقولا عبر لغة الجسد **"(بيدوع ، 2009 ، ص:12)** .

وورد تعريف **الوسيط** في معجم لالاند " ما يحدث وساطة في الزمان والمكان ، للتوسط بين الجسم الفردي والممتلكات الفردية والوسط الاجتماعي ، والقيام بدور الوسيط بين طرف أو كائن يجري الانطلاق منه وبين طرف أو كائن يجري الوصول إليه ، إذ إن هذا الفعل منتج للثاني وهو على الأقل شرط انتاجه " **(لالاند ، 2008 ، ص:78)** .

ويعرف **الفن المعاصر** بأنه " الفن الذي يدعي دوما ان يجدد أشكال الإبداع التقليدية ، ويمكن معرفته من خلال درجة إبداعه غير المتوقع أو الذي لم يسبق له مثيل ، وميله إلى الاستفزاز والصدام " **(جيمينيز ، 2012 ، ص:102)** .

التعريف الإجرائي للأثر الثابت : كل شكل كان (خطا أو نقطة أو لونا أو مادة) يترك على سطح مادي تخلفه أداة الفنان على سطح العمل الفني .

التعريف الإجرائي للجسد في الأثر الثابت : هو ما يماثل شكل الجسد الإنساني أو يشير إليه نتيجة ما تخلفه أداة الفنان على سطح العمل الفني بشكل بارز أو غائر .
التعريف الإجرائي للجسد في الوسيط المتحرك : هو كيان الجسد الحي الذي يتحرك في الفضاء العام الواقعي بين جمهور التلقي أو الفضاء الافتراضي للشاشة ، ويمكن أن يكون جسد الفنان ذاته أو جسد آخر يتحكم فيه الفنان ، فالجسد بالمعنى الكلي هو الفكرة أو الشكل الحامل للدلالة .

الفصل الثاني / الإطار النظري للبحث :

المبحث الأول / الحداثة والمعاصرة ، تغير مفاهيم الجسد:

تقوم فكرة الانزياح الحضاري على منظومة من الإقصاءات الثقافية والفكرية والتقنية وعلى خلخلة أنساقها ، وهذه واحدة من السمات التي صيغت عليها الحداثة ، بوصفها صيغة تعارض كل ما هو تقليدي في الفكر والثقافة ، أي أنها "ليست مفهوما سوسيولوجيا أو سياسيا أو تاريخيا يحصر المعنى ، وإنما ميزة للحضارة تعارض جميع الثقافات السابقة والتقليدية "**(برادة ، 2006 ، ص:133)** .حيث استند المشروع الحداثي على مرتكزات الذاتية والعدمية من خلال إعادة بناء البنيات المجاورة بشيء من العقلانية بإحياء دائرة التساؤلات عن الذات وما تعانيه من قلق وجودي فعل مفاهيم الاغتراب واللامعقول واللامالوف كمفاهيم يمكن من خلالها إنتاج فعل فني وجمالي ، وغادرت بذلك الحداثة العدد التي انتجتها أيديولوجيات الدين والسياسة والحياة الكلاسيكية السابقة ،كونها أصبحت عدد غير قادرة او متوافقة مع حالة التحول في العالم ، مكيفة بذلك خيالا حداثويا تحول فيه كل بسيط وساذج إلى شيء ذو قيمة ، بوساطة أفكار تستطيع استيعاب " كل ما هو عبثي وغير مألوف, من عوالم فنية تكتنفها التصورات الغامضة عن المخاطر والكوابيس والموت , للتعبير عن واقع أكثر إيلاما من عبث الماضي تحيطه اللاجدوى والفوضى "**(برادبري ، 1987 ، ص:27)**، هذه العوامل قادت إلى تحرر شكل الجسد في الفن الحديث من كل تعالقاته مع المحاكاة ومضامينها ، وولدت انعتاق دفع الجسد إلى تفريغ أشكاله من تلك الحدود الموضوعة والمتعاقد عليها أسلوبيا مثل الانتظام والتناغم والتناسق إلى إحياء المبتكر والمغاير والغرائبي من خلال توظيف ومزج كل ما يمكن ان يكون قابلا للتفلسف والتأمل في دائرة الحقل البصري ، وبحسب الناقد الأمريكي غرينبرغ " ان الانتقال من الفن ما قبل الحداثي إلى الفن الحداثي ، كان انتقالا من سمات محاكية إلى سمات غير محاكية في الرسم ، وليس على الرسم أن يصبح بذاته لا موضوعيا وتجريديا ،

بل لان سمات التمثيل كانت ثانوية في الحداثة ، في حين أنها كانت أساسية في الفن قبل الحداثي " **(ليبوفتسكي ، 2018 ، ص:44)**.

إن ما بعد الحداثة شكلت مرحلة تمفصل مع الحداثة من خلال مفاهيمها الفكرية التي رفضت عقلانيتها ، وعدت أفكار نيتشه النواة التي سعت إلى تحطيم النسق العقلاني الذي بنيت عليه الحداثة بدعوته لبناء قيم جمالية تنتجها إرادة الحياة ، وهو المفهوم الذي ارتبط في فلسفته " بإعادة الاعتبار إلى الجسد، في مقابل التمجيد القديم للروح ، والذي يتمثل في التحدي والتفوق والخلق ، ويبنى على التعميم ، ويتمثل بجمالية الجسد" **(الكحلاني ، 2004 ، ص:117)**، وما هو كامن فيه ، هذه الأفكار أصبحت مغذية لأعمال فن الجسد والأداء والفعل التي قدمت عروض تستند إلى حيويته وحركيته المادية متجاوزة بذلك الحدود الوهمية للوحة الرسم وتركيباتها التقنية ، فقد أصبح مفهوم الإرادة في فن الجسد يمثل تطلعا " مباشرا لاندفاعات الغريزة ، يتجرد فيها التمثيل الفني من المعاني القبلية ، مما يجعل المتلقي يرى موضوعات الفن على أنها مجرد مشاهد ، فيتقبل من خلالها الحياة ويستمتع بها " **(عطية ، 2000 ، ص:209)** .

وتوافقت أفكار هايدجر مع نيتشه بتأكيده على الوجود ذاته ، من خلال عد الإنسان والذات والعقل تابعة للوجود ، ومن ذلك تبنى جاك دريد استراتيجيته التفكيكية التي تدعو إلى عقلانية جديدة بلا مراكز تناور على مفهوم الاختلاف لضرب الأنساق المغلقة وبالتالي تحرير مولدات ثقافية وفنية جديدة ليس للهوية وللمعاني الراسخة والقبلية مجالا فيها ، مما دفع إلى خلخلة الأسس التقنية ومنطق التجريب التاريخي في الفن وردم الهوة بين الفن والحياة التي أسستها الحداثة وذات الفنان الفاعلة والمتضخمة فيها ، وبذلك ساهمت هذه القراءات في إزاحة الكثير من القيم السائدة في الفن وانتاج ما يتناسب وأفكارها فضلا عن الثورة التكنولوجية والرقمية والسير باتجاه توظيف غزارتها التقنية ، فأصبح للجسد حضور أكبر من كونه مفردة للتوظيف والتداول كأثر فوق سطح العمل الفني ، وأصبح محور بث رمزي وعلامي مفتوح للتداول والتأويل.

وعلى الرغم من انسلاخ الحداثة عن تراث ما قبلها ، ومع الآراء التي تشير إلى تقويض وكسر كثير من المفاهيم المتعلقة بالحداثة وبناء مفاهيم أخرى تنسجم مع المتغيرات التي رافقت نمو نسق ما بعد الحداثة الفنية ، فإن هناك من يرى أن مفهوم ما بعد الحداثة لا يشير إلى ذلك القطع المطلق مع الحادثة ، وإنما بوجود تجذير وتعالق بين الجانبين كما يرى ليوتار أن العمل الفني " لا يمكن أن يصبح ما بعد حداثي ما لم يكن أساسا حداثيا ، لأن ما بعد الحداثة ليست هي الحداثة في غايتها وإنما في حالة

نشوئها أو ولادتها الحديثة " **(كاي ، 1999 ، ص:23)** ، وبهذا الرأي فان التمرحل يعد ميلادا في التحول الذي يجري عبر مناطق التغيير المختلفة في الفن أسلوبيا وتقنيا.

الفصل الثاني / المبحث الثاني :

آليات تلقي الجسد وتداوله في الفن المعاصر :

يتحرك النتاج الفني في كل حقبة فنية بإطار ونسق تلقي بآليات تفاعل وتواصل بين المنتج الفني ومتلقيه ، تؤثثه وتغذيه ثقافة تداولية ، ثقافة تعمل على نقل واستمرارية خطابه الفني والجمالي ، وتتيح للفنان عبر وسائلها التواصلية والتفاعلية وطرق عرضها بناء علاقات بين المنتج الفني (الرسالة) ومتلقيه (المرسل إليه) وتندمج فيها الخبرة التقنية والأسلوبية والتراث مع واقع الحياة اليومية .

شهد الفن المعاصر بفعل نمو وتطور أنظمة الانتاج التكنومعلوماتي في الاتصال والتواصل انزياحاً كبيراً في منظومات تداوله وتلقيه ، حيث تقلصت المسافة بين المجالين الخاص والعام التي رسختها مؤسسات الفن السابقة في دائرة تلقي العمل الفني وأقصيت تلك الحدود المرسومة بينهما وتحول الفن من طابع الفردية والشخصنة إلى تجربة اجتماعية فنية يكون المتلقي فيها أكثر من مشاهد ، إلى مشارك وفاعل في العرض وفي البناء الفني ، حيث تبلورت مفاهيم تلقي قوضت أفكار ومقترحات كانت سائدة ومؤثرة في تداول الفن ، منها صيغة نمط تلقي العمل الفني كما في أفكار الفن للفن التي اقترحها الشكلانيون والتي وضعت العمل الفني ضمن نطاق فهم العمل الفني ذاته من الداخل وليس المتلقي فيه سوى شاهد على ذلك ، أي أن تداول العمل الفني لا يمكن أن يتجاوز الشكل بوصفه كيانا يعرف عن نفسه بنفسه وأنه منفصل عن منجزه وحتى متلقيه ، فهو ليس إلا انعكاسا لما هو كامن فيه وحسب ، لدرجة أصبحت فيها " قابلية إدراك الشكل وتلقيه لا يكمن في المتعة البسيطة والساذجة بالشيء الجميل ، لكنه يقتضي ان يتناول الشكل باعتباره شكلا ، وأن يتم التعرف على النسق الفني ، وان قابلية إدراكه سمة مميزة بخصوصية الفن ومحددة له ، وفعل الإدراك في الفن غاية في ذاته " **(ياوس ، 2014 ، ص:63)** .

لقد ساهمت متغيرات التكنولوجيا بانتاج خرائط جمالية للعمل الفني المعاصر برزت فيه صفات مثل السرعة والآنية والزوال وانتاج المبتكر وتوظيف المواد اللامالوفة والجاهزة والمستهلكة والمهملة في الحياة المعاصرة فضلا عن الوسائط المختلفة في العرض مثل الشاشة والفضاء الرقمي وانفتح العمل الفني المعاصر على إظهارات جديدة ، في ظل وجود مجتمعي " لا يعرف أسبقية رموز قاطعة ولا مراكز ، إن هي إلا إثارة وخيارات متماثلة ومتسلسلة ، ومن هذا تترتب اللامبالاة من خلال الإفراط

الفائق ، وليس مبالاة من خلال النقص والحرمان ... إن الفتور يقابل فيض المعلومات وسرعة دورانها ، عالما يسجل الحدث ينسى مطرودا من أحداث أخرى أكثر إدهاشا ، فهنالك دائما مزيدا من المعلومات ومزيدا من السرعة " **(ليبوفتسكي ، 2018 ، ص:43)**، بهذا السياق من التغيرات طرحت كثير من التساؤلات الفنية والجمالية التي ترتبط بالحياة اليومية وعلاقتها بالعمل الفني وتساؤلات حول الفن وجدواه وقيمه وأهدافه وعلاقة كل ذلك " بالمجتمع والحياة الاجتماعية والتقدم التكنولوجي ، وتوظيف الفن بواسطة سلطة الشركات الاستهلاكية كأداة لترويج منتجاتها ، والدور الذي أصبح فيه الفن مرادفا للدعاية والإعلان "**(مفرج ، 2009 ، ص:24)**، الأمر الذي منح المتلقي دورا مهما في إبداء رأيه " وطرح قراءاته المنسجمة مع تصوراته وثقافته من غير أن يقلقه افتراض تخطي أو تجاوز القراءة الحقيقية الوحيدة التي يقتصر فهمها على ذلك الآخر المتواري أو البعيد عن مدركاتنا وآليات تلقينا البشرية "**(ماير ، 2010 ، ص:7)** ، إذ يبني المتلقي توقعاته على خزينه في التلقي ومعاييره القبلية ، بينما يستمر الفنان في خرق القوانين ولا يتوقف عند حدود قواعد أو أنظمة تلقي ثابتة ، مما أدى إلى ولادة صدمتي تلقي ، الأولى ايجابية تثمر عنها المتعة نتيجة لتوافقها مع ما لديه من مخزون ، والأخرى سلبية تكون متعارضة مع أفق انتظاره مما يؤدي لانفتاح فضاءات جديدة في القراءة ، وبهذا فان عملية تلقي العمل الفني المعاصر تناور على انفتاح فعل التلقي والاستجابة بوصف العمل الفني المعاصر يقوم على تعدد الإمكانات في العرض والتلقي لاحتوائه على "عناصر نصية وشكلية مفتوحة أمام المراجعة أو إعادة الانتاج ، وحركية أشكالها الداخلية تؤسس لإمكان الحوار أو التفاعل بين المؤلف والنص والمتلقي " **(هارتلي ، 2007 ، ص:217)**.

لقد أظهرت العروض الأدائية في الفن المعاصر تداعيات تلقي واليات جديدة للإدراك الجمالي أصبح معها حضور الجسد أكثر انفتاحا في فضاء لا يخضع إلى حدود معينة ، فضاء سائل لا يعرف الخاص ويفتقد إلى الذات والموضوع ، حين تحررت طاقة الجسد من الارتباط بصورته وتمثيله الثابت ، إلى توظيف كيانه المادي في ساحة التلقي الاجتماعي ، في عروض تدفع المتلقي وتستفزه إلى فعل التشارك ، ويذوب في فضاء العرض ويتفاعل في فكرة واحدة ذات الفنان والعمل والمتلقي ، إذ ان خاصية الفرادة والتفرد ووحدة العمل الفني تتقوض لصالح علاقات تواصلية جديدة متحررة من تلك الأبعاد المغلقة لصالات العرض التقليدية ، الأمر الذي أعطى " فرصة لاشتراك شعبي ولتحديدات ديموقراطية للقيم الثقافية ، وان كان على حساب تماسك العمل أو ضعفه بمعنى ما حيال تقلبات العرض " **(هارفي ، 2005 ، ص:73)**،بهذه الآليات تحرر كيان الجسد من التمثيل والإنابة الشكلية المرتبطة بالأثر الثابت إلى

الكيان الأصيل الحر المتحرك في فضاء يبث من خلاله طاقته التعبيرية ومادته الحية والمباشرة دون إلزام أسلوبي وقيمي معين ودون قيود مؤسساتية .

الفصل الثاني / المبحث الثالث :

تمظهرات الجسد كأثر في فنون ما بعد الحداثة :

تعد التعبيرية التجريدية أولى المدارس الفنية لما بعد الحداثة التي انساقت للتجريب على مواد وخامات جديدة وقياسات كبيرة ساهمت في اختزال الوقت والجهد بالنسبة للمنجز الفني ، فقدم فنانوها مختلف التجارب منها ما هو تجريدي صرف اقترب نحو هندسية الأشكال كأعمال بولوكوروثكو وباريت انيومان ، ومنها ما يمازج بين التجريد والتشخيص كأعمال دي كوننك وفوتريه التي تمتد جذورها الأسلوبية في البناء والسمات الشكلية لأساليب الفن الحديثة ، التعبيرية ، السريالية ، التكعيبية والمستقبلية ، لكن الجسد يتمظهر في أسلوبها أكثر نزوعا في الغرائبية والتفكيك وغارق في مساحات وتضاريس البقع اللونية والخطوط ، والآثار التي يتركها التباين في كثافة الوسائط المختلفة أو تقشفها فوق السطوح البصرية .

إن تلك الأعمال لم تقدم الجسد بمعزل عن المناخ العام للواقع القائم أو خارج سياق البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية الضاغطة في ظل ما ولده الصراع الاقتصادي والتقني والسياسي والاجتماعي من أزمات اجتاحت العالم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وتأثيرها المباشر في الحياة والأساليب ووسائل التعبير الفنية ،حيث ناورت التعبيرية التجريدية بأسلوبها الشكلي والتقني في إظهار الجسد باستخدام عجائن من مواد مختلفة من الأقمشة والرمال والتراب واللواصق لتظهره متشظيا ومجزءا في سطوحا وطبقاتها ، معتمدة في حضوره على الإشارة إليه من خلال التأكيد على كليته بالاستناد إلى تمثيله الجزئي أو تشير إلى غرائبيته بحضوره في مساحات غير مألوفة في تقديم أكثر تطرفا مما كان في المدارس الفنية الحديثة حيث الأسلوب الذي تكون فيه " العناصر هجينة بدلا من أن تكون نقية ، ومثيرة للشبهة بدلا من أن تكون واضحة وملتبسة بدلا من بينة ، ومنحرفة وكذلك شيقة **"(دانتو ، 2021 ، ص:52)** .

فيحضر الجسد في أعمال جان فوتريه مختزلا بالرأس البشري ليصبح الثيمة الرئيسية المهيمنة في أعماله, فيستحضره للتعبير الشامل الذي يختزل به معانات الجسد البشري وموته, فتظهر أشكال الرؤوس المتكررة بأشكال بيضوية وملامح مختزلة بخطوط ونتوءات تذوب وتتحلل في العجينة اللونية والمواد المختلفة من الطلاء والرمل , لتخلق علامات وشقوق في كتل الطبقات الكثيفة للمادة , وتنسج آثار أشكال وتضاريس من الخطوط المحفورة والمشخصة , فحضور الأثر يعوض هنا عن غياب الشكل

الواقعي ليكون البؤرة التي تلتقي فيها جميع الانعكاسات الحيوية والحياتية للواقع وإفرازاته , الشكل (1).

الشكل (1) الشكل (2) الشكل (3)

في حين يحضر الجسد في أعمال فرانسيس بيكون بأشكال مشوهة جاثمة في غرف توحي بشقة مترفة وقد توحي بغرفة الإعدام وهي أجساد في أغلبها مفردة ومعزولة ومقصية في أماكن غير محددة تحيط بها العتمة من كل جوانبها، فيظهر الظلام بمثابة العالم الذي يلف الأجساد البشرية ويمتزج معها , فالمكان في أعماله مساحة من التباين بين الألوان والخطوط الطولية والعرضية التي لا تشير إلى حدود وأبعاد جغرافية , وهنا يحضر الجسد مرميا خارج الزمان والمكان، لذلك يستحيل الجسد في أعماله إلى كتل من اللحم المتراكم الذي تتخلله أعضاء بشرية للدلالة على جنسانيته والتفسخ العضوي للإنسان ومادته الحية ، ليكشف لحظة غيابه بحضور جسده ، فالحضور هنا يمثل صورة سالبة للذات عن طريق المظهر الخارجي ، حيث صورة الإبعاد القسري للجسد في غرف الإنعاش وثلاجات الموتى ، هذا الأسلوب في تناول الجسد في التعبيرية التجريدية يعد واحد من تقنيات التعبير التي تقوم على المناورة في تكثيف العلامات ، الشكل (2-3) .

ويهيمن الجسد بعلاماته في أعمال دوبوفيهل يحيل المكان إلى مشهد جنائزي لتوابيت متراصفة في كتلة واحدة , وتستحيل الألوان التي يمكن ان تشير وتدل على الحياة إلى الألوان السوداء والرمادية وتحيط بكل شيء في المشهد , ولم يبق سوى بعض المظاهر من المكان وآثاره المتفحمة وهي الدلالة الوحيدة على الوجود الحياتي , وتظهر رؤوس الأجساد البشرية كبيرة نسبيا بالقياس إلى أبدانه أو مشوه ومتكرر , فتكرار الأشكال يؤكد المصير نفسه الذي حضر فيه الجسد بفعل السياق السياسي الذي أحاط بفترة الحرب العالمية الثانية ويبدو المكان شكلا للافتراس الذي يلتهم كل شيء في طريقه , إن إقصاء أطراف الجسد دلالة على عجزها وفقدانها الإرادة إزاء قوة انفجار المكان وحضور صورة الموت فيه , فيما تتحول نوافذ وأبواب المكان إلى مشهد لمقبرة جماعية بدلالة رمز الصليب الذي أصبح يوصد المكان ويغلق كل طريق أمام

الانفلات منه , إذ لم يعد هنالك تمثيل لشكل واقعي ، فتضاريس المكان والنسيج الفني لشكل الواحد الأجساد المترهلة الرؤوس يهيمن على مركز العمل، هو صورة لشيء أو لجسد ما , فالأشكال الضخمة السوداء المرئية في أعماله تظهر أحيانا متصلبة تحتجز الفضاء أو متفككة بشكل جدارا من الإشارات غير النافذة , ولا تنفصل عن سياق خطابه الذاتي المعبر عن المشهد الخارجي للحياة ليؤكد أسلوبه التقني المعتمد على المادة الكثيفة المكشوطة من تراب ورمل مخلوطة مع البقع اللونية المتسعة والصبغة, الشكل(4) .

الشكل (4)

وتجاوزت صورة الجسد في فن البوب آرت الحقل الدلالي والتقني الذي بلغته التعبيرية التجريدية وما قبلها ، بفعل وسائل الإعلام وتوظيف الجاهز ، وانتقل الاهتمام من معنى الجسد إلى صورته الايقونية، بعد أن فقد محتواه لصالح ذاكرة العلامة والماركة بوصفها " هوية بصرية ولفظية حاضنة لنسخه وتنوع أشكاله وأكثر من كيان لاحق بالمنتوج"**(جولي، 2011 ، ص:10)**، وأصبحت طريقة طباعة الجسد بعده العلامة وصور تتناسل بفعل الاستنساخ الميكانيكي لانتاج كميات وفيرة منها ، واخذ العمل الفني يتفرع إلى سلسلة من النماذج مشابهة لمصدرها في وسائط الإعلام والإعلان ، وأخذت عملية إعادة الانتاج والنسخ حيزا كبيرا بديلا في الواقع ليؤكد ما ملصوق أو مطبوع منها قيمتها كسلعة أكثر من السلعة في ذاتها ، وازداد انتاج صور الشخصيات مثل نجوم السياسة والسينما والرياضة وطباعتها بشكل متكرر ومضاعف في وسائط الإعلام المختلفة التي جعلت منها صور ايقونية ، إلى درجة يصبح جسد النجم أو صورته " السلعة النموذجية للرأسمالية بوصفها آلة لتصنيعه وصياغته وتمجيده بعده من الأسس التي تستند إليها المزايا السحرية لصورة الشاشة " **(موران،**

2012 ، ص:121) ،ان إعادة انتاج صور النجوم من قبل فناني البوب آرت كأعمال آندي وارهول أصبح مشابه لانتاج ووفرة العلامات التجارية ، وتحولت تلك الأعمال إلى نمط ثقافي تضاعف تلك الوسائل من قيمتها التداولية والاستهلاكية في الواقع المعاصر ،فضلاً عن قيمتها الجمالية والتجارية المرتبطة بمظاهر الحياة الاستهلاكية في أمريكا ، التي أصبحت مصدرا أساسيا لأعمال جيم روزنكوست وتوم ويسلمان والتي تؤكد مقولة السياق الثقافي لمرحلة تطور الإعلان بأن لها خصائص تجعل منها أشكالا لا تبدو وكأنها تمثل صورة لشيء ، وإنما تمثل الشيء ذاته ، الشكل (5 – 6) .

الشكل (5) (6)

الفصل الثاني / المبحث الرابع : حضور الجسد واندماجه مع الوسيط :

أولا–الأداء الجسدي في فن البيرفورمانس آرت(Performance Arts):

ابتداء من الفكرة بوصفها المحور الأساس الذي انطلقت من خلاله المقترحات والافتراضات الجمالية للفن المفاهيمي ،أخذ الجسد الحي يحل محل المنظومات التقنية في فنون التشكيل السابقة التي وصلت إلى أقصى مديات انزياحها في الفن المعاصر حينما تضاعفت دائرة التجريب عليه ليصل إلى أن يكون من أكثر العدد التجريبية تطرفا في التوظيف والعرض بعدما استهل ليصبح وسيطا متحركا وطاقة تعبيرية تعلن حضوره في فضاء العمل الفني .

إذ انبثقت عروض الجسد بجانب كثير من المفاهيم والقيم التي تتعلق بدواعي التحرر والانفلات من طبيعة الادلجة المرتبطة بالماضي وترسباته ، حيث شكل حضوره جملة من المتغيرات التي طالت المناخ الفكري والاجتماعي والسياسي منذ ستينات القرن الماضي في أوربا وأمريكا ، شكل مصدرا للإطاحة بالمواقف المتصلبة إزاء حرية الجسد وحركته فضلا عن الرغبة المتعلقة بالتخلي عن قيود المؤسسة الفنية باعتبارها مؤسسات تقوض الخطاب الفني والجمالي وتحدد اتجاهاته ، لذلك أصبحت ساحات

المدن وشوارعها منصات لعروضه الأدائية والتي تندفع بأغلبها دون هدف واضح أو بهدف يتبنى ردود فعل اجتماعية وسياسية ويمكن لها ان تكون بهدف جمالي تدعم حرية الفنان واستقلاليته في العرض ، فقدم جونتر بروس بجسده عام 1965 عرضا أدائيا وهو مغطى بصبغة بيضاء يخترقها من المنتصف شريط من الصبغ الأسود ينزل من أعلى رأسه حتى نهاية جسده ، وقوبل هذا العرض بالرفض من جانب السلطة واعتقل الفنان بحجة الإساءة إلى الذوق العام وإزعاج العامة ، الشكل (7) ، وتتبع فيتو اكونسي حركة المارة الذين يلتقي بهم صدفة في الشوارع حتى وصولهم إلى أماكنهم الخاصة في عرض غير واضح المعنى والغاية ، الشكل (8) ، مثل هذه العروض تضمنت في جزء كبير منها خروجا عن النزعة الاستهلاكية وتسليع الفن ، فهي تنتهي فور انتهاء العرض ، إذ لا يمكن في أي حال من الأحوال ان تكون عرضة للاحتكار التجارة والتسويق أو ان ترتقي إلى أرشفة المتاحف وصالات العرض ، لكنها ستبقى ضمن السجل الأرشيفي للعروض الأدائية سواء ارتبط العرض بقصدية الفنان أو عدم قصديته للإشارة إلى شيء أو حدث ما، الأمر الذي ساهم بشكل أو بآخر في تقويض السلطات الأيديولوجية المتحكمة في الفن والتي جعلت العمل الفني أسطورة تاريخية في متاحفها للتعبير المثالي عن مضامينها ورفعت ذات الفنان إلى مستوى يرتقي على ذات المتلقي وسلعت العمل الفني وحولته إلى مقتنى متحفي للعرض والطلب ، حيث دفع فن الأداء الجسدي إلى إلغاء التعارض بين الواقع الاجتماعي والفن ، فلم يعد العمل الفني سطحا حاملا للمستعار والرمز وتمثيلا لإسقاطات المخيلة وإنما أصبح الجسد هو العمل الفني والوعاء الذي تجري عليه الأحداث وتتحرك فوقه العلامات في فضاء الواقع .

فقد أعاد الفن الأدائي حرية استنطاق الجسد وقيمته المادية بعده خامة قابلة لتجاوز الثابت

الشكل (7)

الشكل (8)

والتقليدي في الفن التشكيلي ، وأحال خارطة توظيفه البصري إلى مزيد من الافتراضات الفنية والجمالية المتعلقة بنسيجه المادي والاجتماعي التي تتصل بأحداث وأفعال فعلت قائمة التساؤلات

والشك من حوله وأصبح معها العمل الفني " يتأرجح بين الفن والحياة ، فلم يكن فنا خالصا ولا الحياة بالضبط " **(كارلسون ، 2010 ، ص:244)** ، لأن طبيعة مرونة الجسد الحي وحريته في الحركة ونفوذه البصري وقدرته وقابلياته في ايجاز الدلالات والأشكال تنفتح لبناء مقاسات جديدة للتمثيل والتعبير عن الذات المباشرة بعدها قناة للاتصال والتفاعل مع ذوات المتلقين وانتاج سلسلة من المشاهد الحية لمظهره وحركته وأصواته وفضائه الذي يتسم بالمطاوعة على التحول والاستمرارية والذي يمكن خلقه وإعادة انتاجه بشكل مختلف في كل عرض ، بالعكس من الفضاء المتحفي " أي لا يمكن اعتباره قطعة أثرية وتاريخية ، إنما شخصية مميزة يسهم في خلقها الكثير من العلامات المرتبطة بطبيعته الخاصة ، ليفتح إمكانات تلقي دون ان يفرض استخداما ثابتا لنفسه ، لذا يترك نفسه مرنا للتشكيل ، وبعض تفاصيله التشكيلية لا يمكن التخطيط لها أو التنبؤ بها ، مخالفا بذلك التصورات السابقة للمشاهدين **"(ليشته ، 2012 ، ص:212)** .

إن العروض التي تتواصل مع المتلقي بالجسد تجاوزت هوية المكان كآصرة تمثل البعد التاريخي ، فهي لا تبادل المتحف قيمة الخلود والثبات بقدر انسلالها من الحاضر إلى حدود الذاكرة الإنسانية تحت سمات الغياب والزوال ، فالارتكاز على الآنية والمباشرة تعد خاصية تلازم الفن الأدائي ولا يمكن نسخها أو تكرارها وحتى تداولها بالوسائط الرقمية والفيديوية ، إذ لا يمكن تسجيل الأداء " وتوثيقه وحفظه ومشاركته وإعادة عرضه وتقديمه بطريقة إعلامية ، وان حدث ذلك فسوف يتحول إلى شيء آخر متغاير ، إن محاولة إدخال العرض إلى تجارة إعادة التقديم سوف تقلل انطولوجيته الخاصة " **(Phelan ، 1993 ، p 146)** ، وإن احتل العرض مكانا في الذاكرة الإنسانية أو الصناعية فإن ذلك لا يتجاوز وصفه زمن الماضي ، وهذا الاستمرار في الذاكرة " يسمح للمتلقي التحرر من سلطة تنظيم الظاهرة ويجعل منها آلية تقاوم أن يصبح العرض سلعة قابلة للاستهلاك " **(Phelan ، 1993 ، p 185)** ، فعالم الذاكرة منفك من عقدة القيود التي تجعل العرض متداول كشيء مادي للمتعة وخاضع للسيطرة المؤسساتية وأنظمتها .

إن توظيف الجسد الحي في الفن المعاصر ساهم في انجاز ستراتيجيات وطرق عرض غير مألوفة تبرز مدى إيقاعه تبعا لحركته وأدائه وواقعيته وجاذبيته ، تم تصنيفها حسب توماس بير جويز إلى أربعة فئات ترتبط بأداء " تعذيب الذات ، قدرة الجسد

على التحمل ، هوية الجسد ، التعبير عن الأحداث واندماج الجسد والآلة " **(Berghuis ، 2007 ، p177)** ، حيث ارتبطت الأولى بإظهار الجسد المتألم ومعاناته النفسية والثانية بتحرير طاقاته الكامنة ، والثالثة بعرض سماته الجمالية والرابعة باندماج وتداخل أعضائه بتركيبات غير عضوية .

فقد تناولت العروض الأدائية وكرست في حدود الجسد أشكال من الممارسات الاجتماعية والسياسية والذاتية ، فاستخدمت الفنانة جينا بان جسدها لسلسلة من الممارسات التعسفية ضده عند سيرها فوق سلم مرصع بأسلاك شائكة وأطراف حادة ، الشكل (9) ، وقدم الفنان الروسي بيتر بافلوفسكي جسده العاري محاط بأسلاك شائكة وقام بخياطة فمه احتجاجا على القمع السياسي وتقييد حرية التعبير في سان بطرسبيرج أمام الجمعية التشريعية ، الشكل(10) ، في حين تناوب الفنانان الكسندر برينر واولج كوليك ، الشكل (11 – 14) على أدائهما الأكثر تطرفا ، فبدأ الأول بقرع الطبول وعلت أصوات النشاز والصراخ التي قام باطلاقها في مدخل قاعة العرض ثم دمر بواسطة منجل عمل الفنان الصيني جو ويندا المكون من تركيبات لشعر ادمي مجدول .

الشكل (9)

الشكل (10)

الشكل (11)

الشكل (12)

الشكل (13)

الشكل (14)

بينما ظهر كوليك عاريا مربوط في سلسلة من النوع المخصص لربط الكلاب ، وتقمص حالة كلب ينبح واضطرت الشرطة إلى محاولة اعتقاله قبل أن يلوذ بالفرار بعد أن حاول مهاجمة الجمهور ، إن حضور الجسد في تلك العروض وان اختلفت أماكن الأداء فيها ، إلا ان فكرة الرفض والاحتجاج بواسطته وكذلك ردود فعل المتلقي يأخذ الحيز الأكبر فيها وهو الأهم ، وهنا يظهر الجسد بقدرته على التعبير وخلق التساؤل بقدر اكبر من الجسد المرسوم أو البارز على سطوح الأعمال الفنية .

ثانيا - آلية العرض في فن الجسد (Body Art) :

استخدم فنانو الجسد (Body Art) تقنيات عرض الصور الفوتوغرافية والفيديوية كآلية لعرض أعمالهم ، حيث استقلالية حضور الجسد وأدائه الذاتي ، فهي بهذه الآلية تختلف عن فنون الأداء الجسدي ، حيث يستقل جسد الفنان بأدائه الآني بعرض يعتمد الأداء في مكان وزمان محددين بعيدا عن أنظار المتلقي لانتاج صور تعرض فيما بعد في صالة عرض أو بشكل مقطع فيديو عبر منصات الانترنيت ، وتنوعت تلك العروض بتوظيف الجسد العاري أو أجزاء منه لتكوين علامات دالة ترتبط بحالات مرضية أو إعلان هوية الجسد أو بإشارة إلى بعد اجتماعي أو سياسي ، إذ حولت اريانا راسل جسدها إلى سطح لرسم مجموعة من الأشكال على هيئة انتفاخات حمراء على بشرة جسدها البيضاء تتشكل عفويا بتقنية حك جلدها ، لتوظف حالة التحسس المرضي الذي يعرف بديرماتوغرافيا (dermatographia) الذي أصاب أديم جلدها ، وتستمر هذه الأشكال لمدة كافية لتصويرها وعرضها ، الشكل (15) في حين استخدمت إيليزا بينيت تقنية تطريز راحة يدها من خلال غرزها بخيوط التطريز الملونة ، في إشارة للمفهوم العام المرتبط بالأنوثة وإمكانية المرأة المحدودة في العمل في الطبخ والتنظيف ، وعدم قدرتها على تحمل أعمال أكبر ، لتطرح مفهوم يشير إلى قدرتها في التعامل مع ما هو أكثر قساوة وأكثر طاقة بدنية مقابل تلك الأعمال التقليدية المعروفة والسائدة بها الشكل (16) ، وتناور الكوبية أنا منديتا آثار حضور جسدها على الأرض لتستكشف العلاقة القائمة بينهما ، فجعلت من جسدها وسيلة عرض لتهجين جسدها مع الزهور والتراب في مشاهد مصورة مع البيئة الطبيعية ، حيث تركز على اختيار الأمكنة للتعبير عن مشاعرها الذاتية في الانتماء والهوية الوطنية ، وحاولت بهذه العروض أن تترك خريطة جسدها ليكون بصمة لاندماجه مع المكان ، الشكل (17- 18) .

الشكل (15) الشكل (16) الشكل (17) الشكل (18)

ثالثا - الجسد والآلة ، اندماج الوسائط :

وفرت وسائل الإعلام المعاصرة وتقنياتها للجسد مساحات عرض جمالية وفنية ، حيث أتاحت قدراتها التفاعلية والاتصالية بان يكون حاضرا في أماكن مختلفة في العالم وابتكار أنواع من الأداءات التي تحقق للجسد المشاركة عبر منصاتها في العالم الافتراضي ، وأصبح المتلقي يرى ويلتقي بالجسد وحركته في الفضاء الالكتروني ،

وتحول الجسد إلى كيان مدمج مع التكنولوجيا وبنية تطورية تتركب وتتحرك بالمعطى التقني الذي ابتكرته تلك الوسائط ، وتجاوز الحضور الجسدي الأدوار التقليدية للوساطة الاجتماعية والمجال العام بكليته إلى حضوره في الواقع الافتراضي، فقدم الاسترالي ستيلارك في سلسلة عروضه الأدائية جسده متصلا بأجهزة ميكانيكية تم ربطها مع بالانترنيت بواسطة أسلاك كهربائية موصولة بجسده عن طريق زراعتها في عضلاته ، حيث يتم تحفيزها الكترونيا عبر شبكة الانترنيت من خلال المرسلات والمجسات والحساسات الالكترونية التي تتصل بأجهزة حاسوب وضعت في مراكز مدن هلنسكي وباريس وامستردام ، وهنا يستطيع المتلقي قيادة الأداء من خلال تحفيز جسد الفنان وتحريكه عن بعد بواسطة شاشات تعمل بأنظمة اللمس ، حيث يتلقى الجسد الإشارات لتولد رجات تعمل على تقلص وانبساط العضلات ، وتحول الجسد بهذا العرض إلى آلة يحفزها أمر خارج عن إرادتها ويفقد بالتالي الجسد مركزيته ويكون كيانا خالي من الشعور الذاتي والرغبة في أدائه وحركته ، ويبدو منزوعا تماما من سلطة الفنان وحتى من ذاكرته ، فالأداء لا يتصل بردة فعل الجسد وإنما بما يدخله المتلقي من أوامر ، فيحيل المتلقي الجسد إلى ابعد من التفاعل والفرجة البصرية ، إلى كونه أصبح منتجا متحكما بالأداء ومخزنا لصور الحركة والفعل الأدائي للجسد ، هذا الاقتران بين بيولوجية الجسد والمواد التكنولوجية وآليات بثها ، هو عرض يضخم فاعلية الجسد ووجوده عبر أماكن مختلفة في نفس الآن ، الشكل (19) ، وحولت اورلان صالة العمليات بكادرها الطبي وأدواته إلى مسرح للعرض بأضواء خضراء من خلال إجراء عمليات أجريت فيها تغييرات على وجهها ، لتحول المجال الطبي إلى فضاء عرض مباشر أمام الجمهور الذي تفاعل معها وهي بكامل وعيها ، الشكل (20 - 21) ، بينما عمل الفنان العراقي وفاء بلال على التركيب الجراحي لكاميرا رقمية صغيرة في جهة رأسه الخلفية ، متصلة بشبكة الانترنت ، بحيث تخزن الصور التي تقوم بالتقاطها في موقع خاص بالأداء على الشبكة ، وهي صور تلتقطها الكاميرا مصادفة عند تجواله في الحياة اليومية ، الشكل (22) ، بينما عمل الفنان بول بفايفر على المناورة بالجسد والتلاعب بسرديته بإخفائه تقنيا من خلال عرض مشهد فيلم لنزال ملاكمة بين محمد علي كلاي وجورج فورمان من خلال إزالة جسديهما ، ليكسر توقع المشاهد ويتلاعب بذاكرته بإعادة مشهد جسدي متداول ومعروف مسبقا لدى المتلقي ويظهره مفرغا من قيمة الحدث التاريخي ، الشكل (23) .

وفيما تقدم فقد قوضت فنون الأداء والجسد الثوابت والمرتكزات التي رسختها مؤسسات الفن وفعلت الحدث والفكرة على حساب الموضوع ، وفعل المشاركة على حساب الاستقلالية الذاتية ، والآنية على حساب الزمن التاريخي والعام والمباشر على

حساب الخاص والشخصي والثابت وبهذا الأساس تحولت مواقع العمل الفني من الخاص والنخبوي إلى العام والشعبي حيث انهارت مشروطات سياق التلقي التقليدي إلى عروض ينبني عليها الأداء ويتحقق ، فهو فن يحث " على التفاعل ضد اتجاه عام لزيادة التشظي الاجتماعي ، بدءا من تخصص وظيفي متزايد باستمرار إلى جيل من الناس يحبسون أنفسهم داخل منازلهم في صحبة الإعلام بدلا من صحبة أشخاص آخرين " **(دانتو ، 2021 ، ص:124)** ، حيث يحضر الجسد ويتحرك في الفضاء العام للمتلقي دون آية اشتراطات زمانية ومكانية مما يتيح التفاعل والمشاركة غير المشروطة في بيئة جماهيرية يندمج فيها العرض في مسرح الحياة اليومية والاجتماعية .

الشكل (19)

الشكل (20)

الشكل (21)

الشكل (22)

الشكل (23)

مؤشرات الإطار النظري :

1- بلغ حضور الجسد كأثر ثابت أقصى درجات التحرر من واقعيته إلى التفكك الشكلي ولا واقعيته في اتجاهات ما بعد الحداثة .

2- يبقى شكل الجسد الأثر ضمن سطح العمل الفني في حدود حيز الانجاز وزمنه الفعلي ودائرة تداول العمل الفني وتلقيه ،ثابتا في مساحات وجدران قاعات العرض الفنية .

3 – يعتمد حضور الجسد في البوب آرت على آلية حضور التكنولوجيا في تقنيات نسخه وإعادة انتاجه بما يتساوق مع ثقافة الاستهلاك والوسائط الإعلامية المعاصرة .

4 – يصبح شكل الجسد في الأثر الثابت مستقلا عن الذات المنتجة بينما يتحول متلقيها إلى كاشف ومؤول للدلالة .

5 – تنتج دائرة حضور الجسد في العروض الحية والمباشرة أفضية متنوعة لحركته ، منفتحة للتفاعل واللعب الحر .

6 – يتحول المتلقي إلى ذات فاعلة ومشاركة في خلق الحدث في عروض الجسد الأدائية ،من خلال ردود الفعل ، إذ انه يصبح وسيطا ضمن دائرة الفعل والأداء.

7 – الجسد الوسيط يبني ستراتيجيات جديدة لتلقيه ، بحضوره الآني مع ذوات المتلقين .

8 – لا ينبني حضور الجسد الوسيط فقط على الافتراضات البصرية ، وإنما على القيمة المادية الحية للجسد الحي وأدائه الحركي والمباشرة في فضاء العرض .

9 – قوض الجسد الوسيط خريطة التراتب بين المرسل والرسالة والمرسل إليه ، ليحيلها إلى متغير في فضاء العرض .

10 – مقابل الإيهام والتلاعب في حضور الجسد كأثر في اللوحة الفنية المعاصرة ، تتيح وساطة الجسد المتحرك انشاء زوايا متعددة للتلقي المباشر ، يتحول فيها جسد المتلقي إلى عنصر لا ينفصل من العمل الفني ذاته .

11- حضور الجسد كوسيط متحرك يتعدى الفضاء المادي لحضوره كأثر ، إلى فضاء صوتي وحركي في الآن ذاته .

12 –سمحت الثقافة التقنية المعاصرة بكسر القيود التجنيسية للجسد الحي التي تصنفه على الفنون المجاورة ، إلى انجاز فن معاصر عمل على إزاحة تلك الفواصل التصنفية .

الفصل الثالث / إجراءات البحث :

أولا – مجتمع البحث :

اطلع الباحث على ما توفر لديه من الأعمال الفنية في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة وكذلك شبكة الانترنيت ومواقع التواصل الاجتماعي الخاصة بالأعمال الفنية المعاصرة لغرض الإفادة منها في اختيار ما يتساوق وتحقيق هدف دراسته ، وقد بلغ مجتمع بحثه خمسون عمل فني مسجل وموثق .

ثانيا _ عينة البحث :

لأجل فرز عينة البحث ، فقد تم تصنيفها حسب الحدود الزمانية والمكانية وعلى وفق تسلسل وزمن انتاجها والوساطة التي يحضر فيها الجسد موضوعة البحث ، وتم اختيارها بطريقة قصدية وبلغ مجموعها أربعة نماذج فنية .

وكانت مسوغات اختيار العينة :

1- إنها ممثلة للمجتمع الأصلي .
2- متنوعة في تقنيتها وطريقة عرضها .
3- تقع ضمن الفترة الزمنية لحدود البحث .
4- تغطي حضور الجسد في الوسط الثابت والوسيط المتحرك .

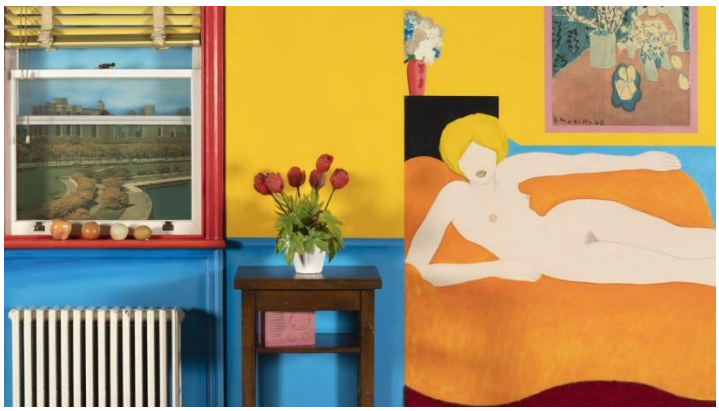
ثالثا –منهج البحث :
اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي منهجا لبحثه.

رابعا – أداة البحث :
اعتمد الباحث في تحليل عينة بحثه بالاستناد إلى ما توصل إليه البحث من مؤشرات الإطار

النظري والملاحظة، فضلا عن منظومة التحليل الآتية :
1- الوصف البصري
2- تحليل أنظمة التكوين وتقنيات الإظهار .
3- طريقة عرض العمل الفني .

خامسا– تحليل العينة :

انموذج (1)



اسم الفنان : توم ويسلمان
اسم العمل : عارية أمريكية عظيمة
المواد والخامة : زيت وكولاج على قماش، أكريليك وكولاج على ورق مقوى، مشعاع مطلي بالمينا ومجموعة (بما في ذلك إضاءة النافذة)
الأبعاد: 213.3 × 271.1 × 102.8 سم
تاريخ الانجاز : 1963

يتكون عمل ويسلمان من مساحات هندسية مستطيلة ومربعة الشكل تمثل مشهد للحياة الأمريكية المعاصرة ، يظهر فيها جسد امرأة مستلقي على أريكة في غرفة نوم

بكامل تفاصيلها ، وفي الجانب الآخر يظهر مشهد آخر تعلوه نافذة رفعت عنها الستارة لينكشف خلفها منظر طبيعي ، وتحت النافذة مدفئة كهربائية وبجانبها طاولة فوقها آنية زهور.

يحضر جسد المرأة العاري في العمل بشكله المثالي للتعبير عن طبيعته الأنثوية دون تفاصيل دقيقة وهي مستلقية في راحة واستقرار تام وهو يحتل مكانة مركزية في طرف العمل بينما تدور من جوانبه بقية التفاصيل ، ويظهر المحيط البيئي للتصميم الداخلي للغرفة ،ليتحسس البعد الثقافي والاجتماعي المفعم بكماليات الحياة المعاصرة وجماليتها وليضيف لمنظر الجسد بعدا دراميا لحيويته وهو يتمتع بكامل لياقته وصحته وعنفوان شبابه ، ليؤكد حضورا خالي من أي علامة فارقة يمكن أن تشير إلى سلبية أو مرض يعتريه من خلال الخطوط المرنة والألوان الدافئة النقية والناصعة .

العمل بمثابة شاشة إعلانية تبث حالة الجسد في الوسط الاجتماعي وهو يركن إلى الاستقرار مثلما تبثه وسائل الإعلام ووسائطها المختلفة التي انتجتها التكنولوجيا ،ليكون معادل صوري للبعد الإعلامي والإعلاني الاستهلاكي ، لذلك يظهر الجسد مقطوعا من جهة الأطراف السفلية بجانب يمين اللوحة للتعبير عن حالة الامتداد المثالي لصورة الجسد كما تبثها وسائل الإعلام بوصفها هوية ثقافية للمجتمع الأمريكي المعاصر .

ان فن البوب آرت يعطي صورة مغايرة لما قدمته التعبيرية التجريدية ، إذ إنه يراهن على جمالية الحياة المعاصرة وما وفرته التقنية من رفاهية ، فيحضر الجسد في أعمالها في فضاء مثالي يعطي صورة معبرة عن رفاهية المجتمع الاستهلاكي المعاصر ، ولكن أعمال فن البوب آرت لم تغادر صيغة الأثر الثابت على الرغم من التقنيات المختلفة من الطباعة والكولاج وحتى استخدام الجاهز والمستهلك في كثير من أعمالها , لكنها قدمت أعمالها بتقنية يحضر فيها الجسد وهو في أعلى مراحل التألق والحيوية من خلال نسخه طباعيا ، مطابقا للاصل لغرض الوصول إلى واقعة مفرطة للجسد المفعم بالمثالية .

انموذج (2)

اسم الفنان : وايم دي كوننغ
اسم العمل : نساء
المواد والخامة : ملصق حجري أصلي، مدعم بالكتان
الأبعاد: ١٥٧ سم × ١٠٨ سم
تاريخ الانجاز : 1984

يتأسس عمل دي كوننغ من تداخل أشكال هندسية وخطوط وألوان مختلفة بأسلوب يمازج بين ما هو مقارب لأشكال مشخصة وأخرى مجردة ، وعلى الرغم من أن عمله مدروس بهذه الكيفية إلا أنه يثير نوع من العشوائية نسبة للتداخل الحاصل فيها ، إذ لا توجد معايير ومقاييس يمكن أن توضع لملاحقة التراتب أو الانسجام الواقعي أو المجرد الصرف فيها بشكل عام ، وتهيمن في العمل كتلتين لجسدي امرأتين تم تحديدهما بمجموعة من الخطوط لتكوين أشكال هندسية شبه دائرية واسطوانية تتخللها الألوان الصفراء والبنية المتباينة بدرجاتها وكثافاتها .

ويحضر الجسد وهو يشير إلى جنسانية الجسد الأنثوي من خلال إبراز وتضخيم بعض الأعضاء الأنثوية ، لكن أكثر الأعضاء إثارة في العمل هي العينين والنهود الكبيرة ، علاوة على استقامة الأجساد على أطرافها السفلية للدلالة على التشخيص الإنساني للجسد .

العمل يناور على تشتيت نظر المتلقي ، فهو لا يضع أي من الأشكال موضع المركز ، إنما يعمل على إظهار التداخل بين كتلتي الجسد والتفاصيل الخطية واللونية المحيطة ، وعلى الرغم من الوسيط الثابت (اللوحة) إلا ان الفنان يحاول إيهام نظر المتلقي بحركة الجسد الشاملة في فضاء العمل الفني من خلال ما يحدثه التداخل في سطوح العمل الفني بين التكوين ومجاوراته من الخطوط المرنة والعمودية والأفقية وبقع الألوان .

يرافق حضور الجسد في هذا العمل بعض المقتنيات الحياتية دلالة على البعد الوجودي ، لكنه حضور يتشظى فيه كل شيء حيث يمكن إعادة انتاج الكائن في عالم غارق في الفوضى تقوده المادة ولا يمكن الفصل بين مادته الحية (الجسد) وبين ما انتجه وصنعه الجسد ذاته ، فتشيؤ الجسد أصبح جزء لا يتجزأ من الثقافة المعاصرة التي أطاحت بقيمة الإنسان وذاته مقابل التقنية ، فيصبح الجسد مساويا للآلة التي أصبحت لا تفارق الإنسان ولا جسده .

بهذا حاولت التعبيرية التجريدية ملاحقة الجسد بهذا التشظي والتفكك في كيانه الحيوي والمادي للتعبير عن الحضور الإنساني الذي أصبح تحت ضغط الحياة ، لكنها بقيت تحت وطأة الأثر الثابت كوسيط تنصهر فيه الكتل التي تشكل حضور الجسد مغمورا بآثار الألوان وغزارة الخطوط تحاول جدلا مجاراته للتعبير عن تشيؤ الجسد والفضاء الإنساني المعاصر .

انموذج (3)

اسم الفنان : فرانسيس أليس
اسم العمل : مفارقة براكسيس ١
المواد والخامة : صورة ثابتة من فيديو
الأبعاد:عمل أدائي (بيرفورمانسآرت)في مدينة مكسيكو
تاريخ الانجاز : 1997

يتألف هذا العرض الأدائي من جسد الفنان ومن كتلة ثلج يقوم بدفعها بيديه وأرجله على أحد شوارع مدينة مكسيكو أمام أنظار المارة لمدة تسع ساعات ، وينتهي العرض حال ذوبان الثلج وتحوله أثناء العرض إلى قطع أصغر فاصغر بأثر احتكاكه على أرضية الشارع وبفعل درجات الحرارة حتى انصهاره .

العرض يناور على حضور الجسد وفضول المتلقي في متابعة الأداء ومراقبته والذي يثير غرابة الفعل ولا مألوفيته في المجال العام الاجتماعي ، مما يولد حالة من المشاهدة غير الطبيعية تثير كثير من التساؤلات عن هدف العرض بشكل خاص والأهداف المتعلقة بالفن وجدواه بشكل عام ، وما يمكن ان يتركه العمل من انطباع في ذهن المتلقي .

يحضر الجسد في رحلة الأداء الشاقة هذه مع كتلة الثلج التي يزحزحها في مساحة الشارع ليعلن عن تعدد الرؤى والإثارة التي يخلقها ، فقد تكون مضحكة وقد تكون تارة أخرى مثيرة ومقلقة ومربكة ، ومفتوحة على جدل أوسع في ميدان التلقي ، إذ إن الأداء قد لا يرتبط باختفاء الجليد تحت حرارة الشمس ولا حتى بفعل الجسد وإرهاقه وقدرته على الأداء الحركي المتواصل في هذا المناخ الحار ، وإنما بما يمكن أن يعكسه ويولده من أثر بصري قد يكون من السهل انجازه والقيام به والمراهنة على قيمة الأداء الذي يتمحور على تحويل الشيء إلى لا شيء في الأداء ضمن العمل الفني ، وما يحققه من ردة فعل في هذا الأداء الغريب وغير الطبيعي في منصات تداول الفن التشكيلي وإغراضه .

ولغرض عملية تداول العمل يقوم الفنان باختصار الأداء وتسجيله بواسطة كاميرة فيديوية إلى مقطع فيديو من ست دقائق تكثف وقت بدايته والانتهاء منها يصبح متاحا ومتداولا للتلقي فضلا عن الصور الفوتوغرافية التي يتم عرضها في مواقع الانترنيت الخاصة بالفن المعاصر .

إن العمل الأدائي للفنان (اليس) يركز على حضور الجسد بوضعه الطبيعي في فضاء حر مفتوح ليكون وسيطا لحريته في الحركة وفي مرمى نظر المتلقي الاجتماعي دون قيد تلقي يحد من مدى حضوره .

انموذج (4)

اسم الفنان : مايكل انجلو بيستوليتو
اسم العمل : احد عشر ناقص واحد
المواد والخامة : مرآة وخشب وجسد الفنان
الأبعاد: لكل مرآة 200 × 200 سم
مكان العرض :الدنمارك متحف كونست
تاريخ الانجاز : 2016

يتأسس العمل من أداء جسدي في قاعة عرض فنية علق على ثلاثة من جدرانها إحدى عشرة لوحة من المرايا أطرت جميعها بإطار ذهبي ، بينما بقي احد أظلع القاعة مفتوحا لتلقي العرض ومشاهدته وتوثيقه من قبل الجمهور .

يبدأ العرض عندما يتحرك جسد الفنان في القاعة منفذا أدائه بتحطيم المرايا (اللوحات) بواسطة مطرقة خشبية طويلة نسبيا يحملها بيده تاركا خلال طرقه فجوات في المرايا ليكشف ما تخبئه تحتها من ألوان فاقعة أحادية ، بينما يترك مرآة واحدة سليمة لم تتعرض لضرب العصا ، لتكون شاهدا يعكس مشهد الحطام المتناثر من الزجاج على أرضية القاعة وما يعكسه من آلاف المشاهد فوق سطوحه البراقة العاكسة ، ليسهم في تعقيد المشاهد المتناثرة بعد انتهاء العرض وتضخيمها بصريا ، الشكل (4 – أ) .

ان حضور الجسد يعتمد على فعله الأدائي والغرائبي غير المتوقع ، حيث اللوحات (المرايا) المعروضة ليست غاية العرض بذاتها ، بل جزء مكمل لفعل الجسد في الأداء واكتماله ،لإثارة جملة من التساؤلات والجدل حول طبيعة المتحرك والثابت في نظام العرض وما يمكن أن يحدثه الفعل من متغيرات وديناميكية في دائرة تلقي تترقب نتائج الحدث وتتأثر وتتحفز بالإيقاع الحركي والفعل والتحطيم .

يشكل حضور الجسد مركز مهيمن في العرض ، إذ يشغل وسيطا قائما ومتحركا في تحطيم المألوف والمتداول والراسخ في التلقي في صالات العرض التقليدية ، وبدلا من سطح العمل الفني المعروض بصوره وأشكاله ، فإن المتلقي سينظر إلى مشهد غزير بالانعكاسات له وللأشياء في القاعة ، مما يولد كسر توقع المتلقي ويفقده إحساسه البصري ومسلماته البصرية بالأثر الثابت إلى جعله في دائرة اهتمام بصرية ونفسية وترقب غير نمطي يتبنى تلقي فعل وطريقة تفكير ومشاهدة وتمحلق خارجة ومتقاطعة مع تأملاته الثابتة والذاتية في تلقي العمل الفني التقليدي .

إن ما يشكله الأداء التخريبي في فضاء العرض يمثل شكلا من أشكال إعادة انتاج الفضاء التأملي ، وهنا تفقد المرآة إحدى أهم حالات طبيعتها المرتبطة بالواقع بوصفها أداة انعكاسية ونسخة لطبق الأصل لما هو مرئي ، فكل حركة من إيقاع الجسد تقود الأداء إلى بناء فضاء حركي وصوتي يهشم النسخة إلى سلسلة نسخ جديدة متصاغرة وغير متناهية لانعكاس كل ما يقع ضمن زوايا مواقعها في قاعة العرض .

إن العرض يعتمد على مسرحة حضور الجسد الآني للفنان والمتلقي في نفس الوقت في صالة العرض ، ولا يكتمل إلا بهذا الحضور الجمعي ، فهو عرض يجمع

بين الحركة والصوت الآنيين والرؤيا ، لانتاج خبرة تلقي جديدة في فضاء العرض ، حيث يتحول فعل الأداء الجسدي إلى بؤرة انتباه مثيرة ومستفزة ، وحيث تتخلخل كل الحدود المرتبطة بوجود المرآة في فضاء الحياة الطبيعية وتتجرد من ارتباطها بالواقع إلى ان تكون جسر ارتباط بين المرئي واللامرئي لتعيد انتاج العالم الموازي المنعكس على سطوحا إلى عالم تمتزج جزئياته لتركيب مشهد متشعب وغير منتظم.

ولأجل استيعاب اكبر قدر من جمهور التلقي في العرض تم وضع شاشة لعرض الأداء في خارج صالة العرض لمتابعته ، مما يسهم بفتح طرق تلقي جديدة عبر تعدد الوسائط الناقلة للأداء والباثة له ، الشكل (4 – ب) .

الفصل الرابع :

أولا - نتائج البحث ومناقشتها:

1- اشتمل حضور الجسد كأثر بدلالاته وتنوع مضامينه في الفن المعاصر ، على إقصاء المحاكات الواقعية مقابل تمثيل اللامألوف من خلال تشويه أو تذويب الجسد في تضاريس المواد على الخامات المختلفة ، الأنموذج (1 ، 2) .
2- يظهر الجسد كأثر مطبوع في فن البوب آرت بشكله الايقوني الإعلاني للتعبير عن ثقافة الاستهلاك المعاصرة بوصفه سلعة قابلة للترويج عنها ، الأنموذج (2) .
3- لن يغادر الجسد – الأثر في تداوله وتلقيه المحدود صالات العرض والمتاحف ، ليكون حبيسا للمؤسساتية وقوانينها ،الأنموذج (1 ، 2) .
4- ضمن دائرة التحليل ، لم يتخلى الجسد بوصفه أثرا عن ذاتية المنتج كونه صاحب العملية الانتاجية الفنية بكليتها سواء في التعبير أو اظهارات الشكل ،الأنموذج (1) .
5- تعتمد فنون الجسد الوسيط على استثمار طاقته وتفعيلها من خلال الأداء في فضاءات العرض المختلفة ، وبدلا من التأكيد على صورة الجسد وكيانه المادي فقط ، يتحول الجسد بكليته ، نشاطه وسلوكه إلى مركز مهيمن في فضاء تلقي العرض، الأنموذج (3) .

6-يشكل توظيف الإيقاع الحركي للجسد وردود فعله في مساحة العرض تقنية عرض تنتج فضاء حر مفتوح دلاليا لتوليد متوالية من التأويلات ، والعرض وفقا لهذا المتغير يسهم بإحالة التمثيل إلى سلسلة لا متناهية من المشاهد البصرية التي تعكس انفتاح ومسرحة فضاء العرض الكلي ، الأنموذج (4) .

7-يشكل إقصاء متحفية العمل الفني في فن الجسد ، انتاج خبرات جديدة في التداول الفني والتناقل المبني على تلقي الفكرة بدلا من كيان العمل المادي وما يلحق به من مشروطات العرض واستهلاكه ، ويتضمن ذلك رفض لفكرة تسليع الفن وزعزعة

نسق ثقافة الملكية والاقتناء وإلغاء أفكار الأثر الفني لصالح تداول الوسيط المتحرك وعرض لحظاته الجمالية العابرة ، الأنموذج (3 ، 4) .

8-يرتبط الحدث في الوسيط المتحرك بالآني وبلحظة انتهائه ، وهذه الميزة هي التي تتحكم بأغلب طرائق العروض الحية والمباشرة للجسد التي تتبنى فكرة حضور لا يعتمد التكرار وإعادة الانتاج ، لذلك فان قيمتها التداولية تعتمد بالأساس تقنيات ووسائل ووسائط الإعلام المعاصرة لبث عروضها ،الأنموذج (4) .

9-يعتمد تلقي طريقة عرض الوسيط المتحرك على الحضور الآني للمشاهد في بيئة العرض ، عندما تكون غاية الجسد المؤدي بناء فعل مشاركة وتفاعل يتولد من خلاله مشاهد وتأثيرات بصرية تقوم على حضور المتلقي في حيز العرض الكلي ،الأنموذج (3 ، 4) .

10-يتيح التفاعل عبر الوسائط المتعددة للجسد ، خيارات تداول وتلقي مبتكرة ، فالاستجابة والتواصل مع الأداء عبرها ، يعمل على توسيع دائرة أفق المتلقي الفني والجمالي المعاصر ،الأنموذج (4) .

11-تحول عروض الجسد الأدائية المباشرة دائرة اهتمام المتلقي من المشاهدة إلى ردود الفعل والتفاعل والتدخل ، وتؤدي إلى خلخلة ما هو مألوف وراسخ في تلقي العمل الفني ، وتعمل على بناء ما هو غير نمطي أو مرتبط بأحكام جمالية وفنية مسبقة ، فاستخدام الجسد وسيطا في العرض يدعم خبرات تلقي متحركة ومتغيرة باستمرار ، الأنموذج (3) .

12- تعد التقنيات والثقافة والأيديولوجيات الفكرية الدينية والسياسية والاجتماعية المعاصرة، المحرك الأساس في نزوع الجسد نحو التحولات الشكلية أو الأدائية في الأساليب الفنية المعاصرة ،الأنموذج (1 ، 2 ، 3 ، 4) .

ثانيا – الاستنتاجات :

1 – ساهمت الأفكار الفلسفية والثقافية المعاصرة في بلورة وبناء استراتيجيات جديدة لحضور الجسد في الفن المعاصر.

2 –اتجه الفن المعاصر إلى توظيف التكنولوجيا وفضائها التقني ليكون الجسد الحي وسيطا متحركا متجاوزا بذلك حدود الأثر الشكلي فوق سطح العمل الفني .

4 – أسست المعاصرة الفنية خبرات تلقي وعلاقات تواصلية جديدة بين العمل الفني المعاصر ومتلقيه .

5 – حولت الوسائط التكنولوجية المعاصرة الجسد إلى إيقونة قابلة للاستهلاك البصري والجمالي في الوسط الاجتماعي .

6 – ساهمت العروض الفنية المعاصرة للجسد في تغير المفاهيم المتعلقة بهدف الفن وجدواه وغاياته ، فضلا عن فتح أبواب التفلسف وإثارة التساؤلات حول إزاحة الفجوة بين الفن والحياة في الفضاء العام الاجتماعي .

ثالثا - التوصيات :

ضرورة تعريف طلبة قسم الفنون التشكيلية وبث الوعي الجمالي لهم بطرائق عرض فنون الأداء وحثهم على إقامة تجارب أدائية للاقتراب من جمهور التلقي بشكل أوسع .

رابعا - المقترحات :

استكمالا لمتطلبات الدراسة وامتدادها يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

1- تراجيديا الجسد في الرسم العراقي المعاصر .

2- ازدواجية الجسد والآلة في الفن الأدائي المعاصر .

المراجع والمصادر:

1-برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن(1987) ، الحداثة , ترجمة مؤيد محسن فوزي، دارالمامون، بغداد .

2- برادة ، محمد (2006) . اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ع 68 ، .

3- بيدوع، سمية(2009) فلسفة الجسد ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع .

4- جولي ، مارتن(2011) مدخل الى تحليل الصورة ، ترجمة علي سعد، دار الينابيع ، سورية ، ط1.

5- جيمنيز ، مارك . (2012) الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات ، ترجمة كمال بو منير ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1.

6- دريدا ، جاك (2005) في علم الكتابة ، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة .

7- دانتو، آرثر سي (٢٠٢١) بعد نهاية الفن:الفن المعاصر وحدود التاريخ ، .ترجمة هادية العرقي ،. هيئة البحرين للثقافة والنشر ، المنامة ، ط١.

8- الزاهي ، فريد (1999) الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، . أفريقيا الشرق، المغرب.

9- عطية ، محسن محمد (2000) القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط1 .

10- فيشر ، ايريكا– ليشته (2012) جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض ، ترجمة مروة مهدي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 .

11- كارلسون ، مارفن (2010) فن الأداء مقدمة نقدية ، ترجمة منى سلام ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة .

12- كاي ، نك (1999) ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ترجمة نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ط2 .

13- الكحلاني، حسن (2004) الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي ، مصر .

14- لالاند ، اندريه (2008) موسوعة لالاند الفلسفية ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، المجلد 2.

15- ليبوفتسكي ، جيل (2018) عصر الفراغ – الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة ، ترجمة حافض ادوخراز ، مركز إنماء للبحوث والدراسات ، بيروت .

16- ماير ، البرت (2010) الأسس النظرية لمفهوم المعنى في فلسفة ما بعد الحداثة ، ترجمة أسامة الشحماني ، مجلة الثقافة الاجنيبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع 3-4 .

17- مفرج ، جمال (2009) الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1.

18- موران ، ادغار (2012) نجوم السينما ، ترجمة إبراهيم العريس ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1.

19- هارتلي ، جون(2007) الصناعات الإبداعية كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة ، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، ع 338 ، ج 2 .

20- هارفي ، ديفيد (2005) حالة ما بعد الحداثة ، ترجمة محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1.

21- ياوس ، هانز روبرت (2014) نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ، ترجمة محمد مساعدي ، النايا للدراسات والنشر ، سورية ، ط1 .

22- Berghuis , Thomas (2007) Performance Art in China . Blue Kingfisher . China .

23- Phelan , Peggy (1993) Unmarked The Politics of Performance ,London and New York, Routledge.