مجلة الفنون والعمارة
JOURNAL OF ART & ARCHITECTURE

إشكالية سلعنة الفعل الثقافي في فن ما بعد الحداثة

Problem of the commodification of cultural action in postmodern art

حبيب زوينخ / أستاذ محاضر/ جامعة قابس – تونس
habibzouinekh@gmail.com

ملخص

يتناول هذا المقال أبعاد مفهوم ما بعد الحداثة ودوره في تشكيل معاني ودلالات جديدة أكّدت على النسبيّة الثقافية وراجعت التصوّرات الكبرى حول الثقافة المعاصرة، وهو ما كان له الأثر البيّن على الإنتاج الفني. اتجه الفن المعاصر في هذا السياق إلى البحث في مفهوم الاختراق من أجل تقديم تصوّرات تعبيريّة جديدة قوبلت في أحيان كثيرة بالامتعاض والرفض لأنها انتهجت مسارا مفاهيميّا يرنو الاستفزاز والصدمة. يحيل هذا المنهج إلى سياق من الإنتاج الفني الجديد الذي يسمح باكتساح التقنية واتجاه الصورة نحو طفرة الانتاج الآلي ضمن شكل من جمهرة التلقي، وهو ما اعتبر أنه قد يدفع نحو تقليص دائرة الفن الذاتي والأصيل وتكريس قيم الاستهلاك البصري والفرجة. يُنظر إلى هذه التصوّرات على أنها صنيعة الثقافة الصناعية التي تسعى إلى سلعنة الفعل الثقافي وتقليل تنوعه، وهو ما يطرح سؤال الفن في سياق سجال يقابل بين فكرة موت الفن وفكرة اعتباره تمردا واختراقا.

الكلمات المفاتيح

ما بعد الحداثة، الفن المعاصر، الصناعة الثقافية، النظام المؤسساتي، الإنتاج الآلي، سلعنة الفن، نهاية الإستيطيقا.

Abstract

This article examines the dimensions of the concept of postmodernism and its role in shaping new meanings and significances that insisted cultural relativism while also re-evaluating grand narratives within contemporary culture, which has a clear effect on artistic production. In this concept, contemporary art has oriented towards searching in the meaning of transgression in order to present new expressive perceptions, which often met with disregard and rejection because it followed an understanding path that aspires to provocation shock. This approach reflects a new context of artistic production that enables the rise of techniques and the direction of image towards the boom in automated production. Within a form of the receiving crowd, which was regarded as it can decrease the submission and authentic art and consecrating the values of visual consumption and spectacle. These perceptions are perceived as the creation of an industrial culture that seeks to commodify cultural action and reduces its diversity, and these raising questions about the role of art in the context of a debate between the idea of the death of art and its widespread consideration of rebellion and breakthrough.

Keywords

rary art, institutional systemPostmodernism, cultural industry, contempo, automated prodection, art commodity, the end of aesthetics .

الإطــار العـــام

مقــدمــة

يطرح مفهوم ما بعد الحداثة عديد التمثّلات فيما يخص التعريف والتحديد الفلسفي، حيث قاد فقدان الثقة في النظريات الكبرى والايديولوجيات التي كانت تعتبر بمثابة التفسيرات الشاملة للظواهر الاجتماعية والثقافية إلى البحث عن تصوّرات جديدة والتأسيس لسياقات من تعدّد المعاني والهويّات. تبلور هذا المنحى التعدّدي بشكل خاص في مجال الفن، حيث قاد المبحث الاختراقي إلى تخطي القيم الجاهزة والأشكال الجمالية الموروثة، وهو ما قاد بدوره لفكر تمرّدي لم يجد حرجا في وضع الفن محل السؤال؛ فتنوعت التجارب الفنية واعتمدت أساليب تعبيرية مختلفة اتجهت أحيانا لتحقيق الصدمة والاستفزاز. اندرج هذا الفعل في سياق آراء نقدية نظرت إلى هذه التجارب من زاوية الامتعاض والاستهجان، وهو ما يندرج بدوره في سياق نظرة أشمل تعتبر أن الصناعة الثقافية أصبحت تنتج محتوى موجه للفرجة والتسلية، وذلك عبر سلعنة الفعل الثقافي وتوجيه الصورة نحو الاستهلاك البصري من خلال اكتساح التقنية وجمهرة التلقي، وذلك ما اعتبر بأنه إقرار لموت الاستيطيقا وفقدان الفن لأصالته. في هذا السياق، مثّل سؤال الفن مبحثا دافعا للتفكير في التقاطعات القائمة بين مفهومي ما بعد الحداثة والصناعة الثقافية وما تكشف عنه هذه التقاطعات من سجال حول النسبيّة الثقافية.

الإشكالية

تتنزل الإشكالية المطروحة ضمن هذا المقال في إطار التطرّق إلى مسألة سلعنة الفعل الثقافي في فن ما بعد الحداثة، وهو سياق يطرح تمثّلات جديدة للتجربة الفنية دفعت نحو توليد تساؤلات مربكة حول تقليص دائرة الفن الذاتي والأصيل ودور النظام المؤسساتي في اخضاعه لتوجّهات الصناعة الثقافية. من هنا نطرح الأسئلة التالية: ما هو دور الصناعة الثقافية في بلورة نمط جديد من تمثّل الفعل الفني في سياق براديغم ما بعد حداثي يدفع نحو المعاصرة في إطار مشروع نقدي واختراقي؟ كيف تتبلور نظرية الخشية من توجيه الفن نحو الاستهلاك البصري وضياع هالة الاستيطيقا؟ وكيف يمكن تمثّل تصوّرات أخرى حول الفن المعاصر من خارج هذه النظرية؟

الفرضيات

تدفع الصناعة الثقافية نحو تعميق التساؤلات حول تمثّلات الفعل الفني في الفن المعاصر في سياق براديغم ما بعد حداثي يدعو للتمرّد على القيم والنظم الجمالية الموروثة، وهو ما قاد لانتهاج كثير من التجارب الفنية لمسار اختراقي قوبل في أحيان كثيرة بالامتعاض والرفض. رأت بعض الآراء النقدية في هذا النهج التمردي فعلا دافعا لسلعنة الفن وفقدان هالته وتوجيهه نحو الفرجة والاستهلاك البصري. لكن، في المقابل، قد يكون هذا الموقف تغافل عن دور ما بعد الحداثة في تأسيس نمط جديد من الابداع لا يخضع لأنساق التقييم القديمة، وهو ما يطرح إمكانية التطرق إلى الثقافة الصناعية من خارج سياق النقد الذي نظر إليها فقط من زاوية سلعنة الفعل الثقافي.

الأهــداف

يهدف هذا المقال لإثارة ومناقشة وتحليل النقاط التالية:

- تمثّلات مسألة أصالة الفعل الفني في الفن المعاصر في إطار وجود آراء نقدية اعتبرت أن التعبيرات الفنية المعاصرة أصبحت تندرج ضمن شكل من الصناعة الثقافية التي تستهدف الفرجة وسلعنة الفعل الثقافي.
- أثر مفهومي المعاصرة والصناعة الثقافية في تشكيل دلالات ومعاني جديدة قادت لتنويع التعبيرات الفنية وانتهاجها لمسار تمردي أفضى لتساؤلات مربكة حول الفن ودوره في الواقع المعيش.
- أثر فلسفة ما بعد الحداثة في بلورة فكر نقدي قاد إلى تقديم أشكال جديدة من الابداع انفتحت على اللّامسبوق وأسست لبعد تمردي قد لا يمكن تقييمه في إطار نظام الحكم الاستيطيقي.
- أثر الصناعة الثقافية في تقديم طروحات جديدة تمكّن من الانفتاح على آفاق أوسع من الابداع والابتكار، وتعزيز التفاعل بين الفنان والمجتمع، والوصول إلى جمهور أوسع وأكثر تنوّعا، إضافة إلى دورها في تحسين وتطوير صناعة الفن ومساهمتها في الاقتصاد الإبداعي.

المصطلحات المعتمدة

– ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة (Postmodernity) هو مصطلح يشير إلى مجموعة من الأفكار والمعتقدات التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين، وهي تعكس تحولاً عميقاً في كيفية فهم العالم والثقافة والفن. تنطلق ما بعد الحداثة من خلال نقد المقولات الأساسية التي قامت عليها الحداثة فتوجهت إلى نقد اليقينيات المطلقة وتعزيز النسبيّة الثقافية والانفتاح على الفوضى وعدم المركزية. يشكل مفهوم ما بعد الحداثة تحديا فلسفيا وثقافيا للحياة المعاصرة، حيث تصبح فكرة الثقافة المعاصرة تعبيرا عن تعقيدات العولمة وتنوعها (Jameson, 1991, pp. 29-36). في هذا الإطار، يشير الكثير من المفكرين ما بعد الحداثيين إلى فقدان المعنى والثقة في السرديات الكبرى (Lyon, 1984, pp. 25-32)، فبدلا من الحقيقة المطلقة يصبح التركيز على تفكيك المعاني واعتبارها نسبية.

أصبح كثير من المثقفين والفنانين في أوروبا لا يثقون في الحداثة السياسية والاقتصادية والمشروع الجمالي برمته. وهو ما نلمسه خاصة في التوجهات الجديدة للعمارة بعد سنة 1949، وذلك ارتباطا بتحولات انتقل بمقتضاها المجتمع من طور "الصناعي" إلى طور "المعرفي والمعلوماتي"، أو ما سمي بطور "ما بعد التصنيع"، حيث وقع الاهتمام خاصة بالتطبيقات العلمية والتكنولوجية ضمن مبحث يتبلور من خلال مفهوم العولمة[1].

[1] - يشكل مبدأ الذاتية قاعدة أساسية في الحداثة، وذلك بتقديم أولوية الذات وتميزها على الطبيعة. هكذا، أصبح الانسان يستمد يقينه من ذاته وليس من عقيدة أو سلطة. في هذا السياق، يعتبر هيقل Hegel أن الذاتية تشكّل خصوصية الأزمنة الحديثة (يجب الاشارة إلى أن ديكارت كان أسبق في وضع مبدأ الذاتية من خلال الكوجيتو، وهو الخط الفاصل بين عالم الآلهة القديم وعالم الانسان الحديث كمركز للكون). خلال عصر التنوير تطورت الفلسفة العقلانية النقدية وفكرة التقدم الاجتماعي، لكن مع الانتقال إلى النموذج الرأسمالي المعقد أصبح التساؤل يطرح حول قدرة التنظيمات العقلانية الضخمة التي أصبحت تتحكم في الشعوب والدول من خلال النظام البيروقراطي في الرأسمالية، والذي يمكّن من تعديد وتعقيد فنون الانتاج والتسويق ووسائل الدعاية والاتصال، وهو ما يحوّل هذه الشعوب إلى مجتمعات استهلاكية. من هنا، أصبحت الحداثة تتعرض لنقد شديد ذلك أن

يقدم المؤرخ البريطاني بيري أندرسون (Perry Anderson) في كتابه أصول ما بعد الحداثة، على غرار باحثين آخرين (Jean-François Lyotard, 1979) (فريدريك جيمسون ، 1991)، لمحة وافية عن مفهوم ما بعد الحداثة وما يفضي إليه من تناقضات وتعريفات متعددة في سياق تحليل الثقافة المعاصرة (Perry Anderson, 2010, pp. 9, 10). تفهم ما بعد الحداثة على أنها مشاريع ثقافية تمثل مجموعة من وجهات النظر، أو هي المنطق الثقافي المهيمن للرأسمالية المتأخرة (ما بعد الثورة الصناعية أو الرأسمالية الاستهلاكية أو أيضا العولمة)، وهي الممارسات الثقافية المترابطة ترابطا عضويا مع العنصرين الاقتصادي والتاريخي والتي بدأت تقريبا مع الحرب الباردة واستمرت إلى الوقت الحاضر. ركزت ما بعد الحداثة على مسألة النظرية النقدية والتي أعادت تقييم النظام القيمي الغربي بأكمله وبلغ ذلك أوجه في الثورة الاجتماعية لسنة 1968. وفي حين أن ما بعد الحداثة قامت كردة فعل على اخفاقات الحداثة، فإنها واجهت بدورها اخفقات كبرى من خلال سياقها الهدام في دعوتها للتعامل النسبي والذاتي مع الحقيقة.

– الفن المعاصر

يشير سوريو إلى أن مفهوم المعاصرة هو مفهوم تاريخي، وهو بالتالي يرتبط بـ"الزمنية " أو تحديدا بـ "التزامن" (Etienne Souriau, 1990, p. 474). لكن، من ناحية أخرى إن كان التزامن هو التواجد في نفس الحقبة، فإن ما هو معاصر اليوم لن يكون كذلك غدا. تحيل المعاصرة إذا على الفعل الراهن الذي لم يكتمل، ومن هنا كان الفن المعاصر مرحلة جديدة من تاريخ الفن انطلق بعد نهاية الحرب العالمية الثانية واستمر إلى الزمن الراهن، فدعى إلى تأويل مفهوم الاختراق من أجل دفع الابداع نحو اللّامسبوق وتمرّده على القيم والنظم الموروثة والجاهزة عبر تنويع أساليب الإنجاز والتعبير والعرض والتلقي.

من جهة أخرى، تعرّف المعاصرة بأنها معايشة للحاضر بالوجدان والسلوك والاستفادة من منجزاته العلمية والتقنية والفكرية وتسخيرها، وهذا التعريف اللغوي لا يقدم بدوره تحديدا بعينه فهو ينطبق على كل أشكال الفنون في شتى الأزمان2. يحيل الاستخدام التاريخي لمفهوم المعاصرة إلى تعريف يرتبط بتتالي الحقبات الزمنية وتطورها وصولا إلى حد الهنا والآن. كما يشير في اتصاله بالتزامن إلى كيفية التعاطي مع إشكاليات وقضايا فنية متصلة بالأحداث الراهنة الاجتماعية والسياسة والاقتصادية (Heinich, 1998, pp. 10, 11)3. وعليه، فإن مصطلح فن معاصر يظل طارحا لإشكال التسمية في إطار حصر دلالاته بالتزامن والمعايشة ودفعه نحو التمرد والانفتاح على كل الامكانات حتى ما كان منها موجها للإرباك والهدم والعدمية.

الانتقال نحو العقلانية قاد إلى حضور العقل الحسابي معيارا للمعرفة ومرجعا لها، فأصبح العقل أداتيّا بالتالي تنامت "سلطة التقنية" كما يسميها "هابرماس" Habermas. هكذا فتح هذا السياق النقدي لفكر جديد يطرح بدوره سجالا حول تحديده.

[2] - من ذلك مثلا مجهودات دافنشي في إدراج بعد رياضي علمي في الرسم من خلال توظيف الهندسة والمنظور وعلم التشريح وتقديم تصورات جديدة في تمثل الضوء والألوان وإدراك المشهد.

[3]- L’insistance sur ce dernier terme suffisait à marquer les deux temporalités ; en jeu dans le terme « art contemporain » : une temporalité factuelle à base chronologique, et une temporalité normative à base esthétique »

- الصناعة الثقافية

ظهر مفهوم الصناعة الثقافية (Cultural Industry) في القرن العشرين، ويعبّر عن تحويل الثقافة إلى سلعة قابلة للتسويق والاستهلاك من خلال تحويل الفنون خاصة إلى منتجات جماهيرية تخضع لمنطق السوق، مما يؤثر على القيم الفنية والجمالية. يعود أصل هذا المفهوم إلى مدرسة فرانكفورت، وتحديدًا إلى الفيلسوفين الألمانيين أدورنو وهوركهايمر، اللذين استخدما المصطلح في كتابهما "جدلية التنوير" (Adorno T. H., 1947, pp. 94 - 96).

يرتبط مفهوم الصناعة الثقافية بمفهوم المؤسسة، حيث يحيل فن ما بعد الحداثة في جانب من تعريفه إلى مفهوم المؤسسة لا دلالة على شركة أو مجموعة من الشركات، وإنما إشارة إلى ممارسة قائمة على جملة من الاتفاقيات المتعارف عليها من قبل مكونات عالم الفن مثل النقاد والفنانين وقيّمي المعارض والمؤرخين وغيرهم. هذا الطابع المؤسساتي ينخرط في سياق الاهتمام بالمنحى التمرّدي والاختراقي في أعمال الفن المعاصر، وهو ما يثير جدلا يتعمّق مع دخول فكرة العولمة كعنصر اعتبر أحيانا بأنه يدفع نحو الانتاج الآلي.

الإطار النظري – أداة البحث

1- فن ما بعد الحداثة: المعنى الملتبس

يمثل المضمون النقدي اللّبنة الرئيسية في تحديد معاني مصطلح ما بعد الحداثة كحركة فكرية برزت خاصة من خلال الفلسفة والفنون والهندسة المعمارية، ولكنه يظل رغم ذلك ملتبس التحديد باعتباره يشير إلى أكثر من جانب ضمن منهج يقوم على الرفض والتشكيك والتفكيك.

يبدو أن المرحلة التي وصل إليها الفن الحديث ارتبطت بانخراط المجتمع في شكل من التغييرات السريعة وهو ما أدى إلى حضور واقع جديد اتصل بتحولات هامة إلى غاية اندلاع الحرب العالمية الثانية، والتي مثلت خطا فاصلا قاد الى فكر ثوري رافض للسابق ومتخطيا لمفهوم الجمالية المرتبط بفكرة الشكلانية عبر البحث عن مفاهيميّة جديدة تبحث عن التواصل مع المجتمع بكل متغيراته ضمن سعي يريد أن يجعل من الفن " جمعيّا".

بدأ فكر ما بعد الحداثة من خلال العمارة عبر رفض الهندسة المعمارية الحديثة التي أنشاها وطورها والتر غروبيوس (W. Gropius)ولي كوربيزييه (Le Corbusier) وفيليب جونسون (F. Johnson) لأنها عتيقة وشمولية[4]، وتحديدا رفض ما سعت إليه من تحقيق للكمالية والمثالية والتناغم بين الشكل والوظيفة والاستغناء عن الزخرفة، وذلك أن هذه الصفات تعتبر غير موضوعية. بالمقابل رفضت العمارة ما بعد الحداثية (مثلا مع أعمال مايكل جيفر) فكرة الوظيفية البحتة وأهمية الحاجة للغة معمارية أكثر تعبيرية وأكثر تنوعا من ناحية الاستفادة من كل الأساليب والمواد والأشكال والألوان المتاحة. (Charles Jencks, 1979, pp. 34, 42, 94).

[4] - تجد ما بعد الحداثة صدا واضحا في عدد من الأفكار الفلسفية والحركات الفنية في زمن أسبق مع نيتشه F. Nietzsche وماركس K. Marx وكيركغارد L. Kierkegaard وخاصة مع الدادائية التي هاجمت مفاهيم الفن الرفيع في محاولة لتحطيم الفروق بين الثقافة العالية والمنخفضة، ومن بعدها السريالية التي طورت مفاهيم الدادائية واهتمت بمسألة تدفق اللاوعي والتقابلات التي لا معنى لها، ويمكن ملاحظة ذلك في إشارات فوكو و دريدا إلى تجارب رينيه ماغريت مع المغزى.

أصبح الفنان يبحث عن لغة جديدة تجعل من العمل الفني مجال تأمل عقلاني وموضوع تساءل حول الفن ذاته ووظيفته في المجتمع، إذ لم يعد العمل الفني مجرد انطباع بصري بل فعلا نقديّا، فأزيحت الفواصل بين الفنون حتى تداخلت وبرزت أنماط فنية جديدة مثل الفن المفاهيمي (conceptual art) وفن الأرض (land art) والفن الاختصاري (minimalism)وفن البيو (bio art) وفن الجسد (body art) وفن الفيديو (vidéo art) والفن الرقمي (digital art) وفن الأنترنت (net.art) ...

Joseph Kosuth, One and Three Chairs, Pompidou Center, 1965

Pollock, Action Painting, 1948- 1952

Andy Warhol, Shot Marilyns, silksreen painting, 1964

Robert Smithson, Spiral Jetty, April 2005.

Christo, Reichstag 1995.

تعدّدت الطروحات التي وسمت المشهد الثقافي الغربي منذ أواسط الخمسينات، حيث أعتمد مصطلح فن ما بعد الحداثة للدلالة على مسار فني يتجاوز التجريدية ارتباطا بزخم الطروحات الفكرية في حقل الفنون وما شهده من متغيرات. خضع هذا المفهوم للسياق النقدي فشهد تأييدا ورفضا، حيث اعتبر بعض النقاد أن مستجدات فن ما بعد الحداثة إنما هي استمرارية للرؤية والقيم الحداثية (Felix Guattari, clément Greenberg) في حين أن نقادا آخرين أقروا بوجود مسار فني مخالف ومناهض للقيم والمفاهيم الجمالية الحداثية (Fréderic Jameson, jean Baudrillard).

اعتبرت الحركات التي وصفت بالطلائعية أول أشكال فنون ما بعد الحداثة، وخاصة منها فن البوب (pop art)، والذي أحدث إدراكا جديدا لما كان يوصف بـ"الثقافة الراقية" و"الثقافة الهابطة". رفض فن ما بعد الحداثة نخبوية سوق الفن ضمن ما سمّي بدمقرطة الفن، ووقع بالتالي تجاوز التصوّرات القديمة في العرض ارتباطا بالتحولات المعرفية والتقنية في سياق بروز مفهوم جديد للتلقي في عصر الثورة الاتصالية والمعلوماتية ضمن مفاهيم العولمة والاستهلاك. ضمن هذا السياق التاريخي لفترة ما بعد الحرب الثانية يحضر مصطلح مهم وهو "المعاصرة"، وهو يطرح التباسا من ناحية تعبيره عن فترة ما بعد الحداثة.

يندرج فن ما بعد الحداثة في إطار معنى "التزامن" ضمن مفهوم المعاصرة وفق رؤية ثورية راهنت على تجاوز الجمالية الحداثية من خلال تبني براديغم الاختراق كظاهرة قابلة لدفع التجربة الفنية إلى اللامحدود واللّامنتظر. وهي توجهات قادت إلى بروز أشكال تعبيرية جديدة تتداخل فيها الفنون والأساليب والتقنيات كما في فن الأداء مثلا (performance art). هذه الرؤية انطلقت منذ الدادائية مع فكر نيتشوي رافض ومتمرد قاد إلى أنماط جديدة من العرض لعل مبولة مارسال ديشومب تمثل صورة دالة عنها. وتعدّدت التجارب غوصا في تأويل مفهوم الاختراق ضمن معاني الاستفزاز والصدمة وتوريط المتلقي في بناء الفعل الفني. هكذا تنوعت التجارب حدّ التضاد ووجد بعضها امتعاضا نقديا حدّ الاستهجان كما في فن الجسد مثلا مع تجارب أورلان (orlan) وفون هيغنس (Gunther Von Hagens) ومجموعة أكسيونيزم (Actionnisme Viennois) ومجموعة جثث (groupe cadavres) وما بعد الإحساسية (post sensibility) أو غيرها، وكذلك في تجارب أخرى كما في منحوتات كاتلان (Maurizio Cattelan) وكونز (Jeff Koons وماكارتي (Paul McCarthy) وسرانو (Andres Serrano). قاد هذا الاستهجان والامتعاض إلى توليد سجال حاد حول فنون ما بعد الحداثة في سياق ما تنتهجه من فكر تمردي وما تعرضه من اختراق مفاهيمي، وهو ما قاد إلى الرفض أحيانا، ووصف هذا الفن بالقبيح والعبثي واللّافن.

2- سؤال الفن في سياق مقولة "موت الفن"

في الجزء الثاني من كتابه يهتم فاتيمو (Vattimo) بدراسة محور يسميه حقيقة الفن، ولقد أراد من خلاله أن يطرح قضية موت الفن. وهو سؤال يشير في الحقيقة إلى الأزمة التي أصبح يعيشها الفن المعاصر في ظل الحضور المتشعب للفعل الفني (Gianni Vattimo, 1987, p. 10).

أصبح السجال يطرح في إطار الحديث عن أزمة الفن المعاصر في ظل التطورات التي صاحبت أنماط العرض والتعبير الفني، وذلك في سياق ما وصف أنه ضياع لـ"هالة الاستيطيقا"، إذ أن ما يشير إليه فاتيمو لا يرتبط باعتباره فقط إعادة إدراك ثوري للوجود، وإنما يرتبط بما نعيشه اليوم في ظل مجتمع المعلومات والتقنيات الاعلامية (mass media society) باعتباره موزعا وناشرا للمعلومات والثقافة وفق خاصيات عامة للجمال عبر نسق غير مسبوق. وهو ما اعتبر أحيانا بأنه أدى إلى حضور مصطنع للواقع، والذي أدى بدوره إلى تقليص دائرة الفن الذاتي والأصيل (authentic art)، أو بالأحرى تقلّص مجال تعبيريّته الأصيلة.

يشير فاتيمو أيضا إلى أنه في ظل الانتاجية التقنية تقترب التجربة الجمالية مما يسميه بنجامان (Benjamin) "الإدراك الشارد" (distracted perception)، وهو إدراك لا يستوعب كليّة الفعل الفني بما أنه يحيل إلى شكل من "المتعة الشاردة" (distracted enjoyment). وهو ما يتعارض مع فكرة أن العمل الفني ليس فقط فعلا إبداعيا ذاتيا، وإنما هو أيضا فعلا تأسيسيا لعالم يمكن وصفه بالتاريخي، حيث يمكن للمجتمع أن يكتشف تجربته الخاصة. من زاوية أخرى، قاد البحث في مفهوم الاختراق إلى اعتماد فعل الاستفزاز والصّادم، وهو ما اعتبر في كثير من الآراء النقدية مولدا لفعل الانتهاك. وقد اعتبر

هذا الفعل معارضا للقيم ودافعا نحو إحراج إيتيقي مؤسس لمعايير جديدة وضعت "نهاية للاستيطيقا" (Magazine Littéraire, 2002).[5]

تثير مقولة فاتيمو آراء متوجّسة من تطوّرات الفن في زمنه المعاصر، حيث أصبحت التعبيرات الفنية الجديدة التي تثير الصدمة والاستفزاز لدى قسم كبير من الجمهور دافعة نحو شكل من الإحراج الفني، حيث يصبح العمل الفني محط تساؤل واستهجان أحيانا. إن أعمالا عديدة في فن الجسد وفنون الأداء وغيرها من التجارب قوبلت برفض كبير نظرا لما تضمنته من "ابتعاد" عن الفن، فوصفت بالقبح وأنها ضد الفن، وهو ما ووجه في المقابل باستنكار كبير اعتبر أن هذا الرفض مرده عدم فهم واستيعاب أن فنا جديدا قد خلق وأن الفن بمعناه الجمالي وقع تجاوزه من أجل التأسيس لخوض تجربة مفتوحة على اللّامنتظر واللّامسبوق.

تبلور هذا السجال في ظل أزمة معايير شهدها الفن المعاصر، وتعمق بوجود تحفظات عديدة حول ما يمكن أن يكون استراتيجيا توجيهية تدفع العمل الفني المعاصر نحو خانة الاستهلاك السلعي في سوق أصبحت تنمو بشكل مطرد وتشهد ارتفاعا كبيرا في قيمة المبيعات، وهو ما يعكس سياقا ثقافيا أشمل خاضع لمنطق السوق سمي بالثقافة الصناعية.

3- الصناعة الثقافية وسلعنة الفن

انتقد أدورنو وهوركهايمر الصناعة الثقافية لكونها تعمل كأداة للهيمنة، حيث تُستخدم لتكريس الوضع الراهن وإلهاء الجماهير عن القضايا الجوهرية الاجتماعية والسياسية. كما يعتبران أن هذه الصناعة تعمل على توحيد الثقافة وتقليل تنوعها، حيث يتم إنتاج محتوى غالبًا ما يكون سطحياً ومكررا لم يؤد إلا إلى التنميط والإنتاج وفق سلسلةّ (Horkheimer M., Adorno T., 1974, pp. 120, 121, 130, 131)، وذلك بهدف تحقيق الربح بدلاً من الإثراء الثقافي (Hesmondhalgh, 2019, pp. 15-17)، وهو محتوى موجّه لجمهور واسع ويؤثر على تصوّرات المتلقين عن أنفسهم والعالم عبر تعزيز قيم معيّنة مثل الاستهلاكية والفردية (Storey, 2018, pp. 55-57).

يعتبر إيف ميشو أننا " غارقون في عالم الإنتاج الصناعي، فالثقافة المعاصرة واقعة تحت وطأة الصناعة وحاجتها؛ باعتبار أن الإبداع الفني تملّص من العلاقات التقليدية التي تصل الفنان بجمهوره؛ وهو ما ولد الحاجة إلى الصناعة في ارتباطها بالتوزيع والتجارة (Michaud, 1997 , p. 56). لقد أصبح اكتساح التقنية لأنماط التعبير في الفن المعاصر يثير التساؤل حول الطفرة في اعتماد تقنية الانتاج الآلي، والذي يرتكز خاصة على التقنيات الحديثة التي وجهت المتلقي نحو الجموع أو الجماهير عبر ما سمي بـ"جمهرة التلقي"، وذلك ضمن ثقافة التواصل التي أسست لنمط جديد زعزع الصورة التقليدية للتلقي والرؤية.

مع فن ما بعد الحداثة نحن إزاء تمثل جديد للصورة من خلال بروز ما سمي بثقافة الشاشة مثل فن الفيديو وفن النت والفن الرقمي وغيرها، فأصبحت الصورة سمة العصر وانتشرت بشكل مهيمن ضمن ما عرف بـ"عصر الصناعة البصرية". هكذا، أصبحت الصور تنتج آليا ضمن شكل من الاسراف في عرض الصور وأصبحت الآلة هي من يخلق الصور وينوب عنا في الرؤية باعتبار أنها هي من تختار زوايا النظر، فتنتفي بذلك العلاقة المباشرة مع الواقع وتصبح علاقة المتلقي بالواقع

[5] - ورد في مجلة (magazine littéraire) مقال يحمل نفس العبارة: (la fin de l'esthétique) يطرح قضية أزمة الفن المعاصر وما ترتبط به من معايير جديدة تؤسس لنهاية الاستيطيقا الحداثية والكلاسيكية.

من خلال وسيط تكنولوجي وهو ما قد يؤدي إلى فقدان واقعية الواقع. في كتابه "مجتمع الاستهلاك" اعتبر جان بودريار، في إطار توصيفه للمجتمعات المعاصرة، أن التصنيع ووسائل الاتصال والتكنولوجيا الحديثة خلقت "المستهلك" أو الدمية التي يحركها الإشهار، وتقودها الشهوات والغرائز فتكون انفعالية وغير واعية (Baudrillard, 1970).

يقود الانتاج الآلي إلى شكل من الاستهلاك البصري، حيث لا تحضر الصور بدلالتها كصورة وإنما كمجرد معطى بصري. هكذا، يتحول الإدراك إلى شكل من النمطيّة الآلية، حيث يخشى من أن يفقد الانسان حريته في رؤية ما يمكنه رؤيته. في هذا الإطار، جعلت هيمنة الصورة (vidéo sphere) من المتلقي عنصرا مهيمنا عليه، ووقع بالتالي الانتقال من الصورة الموجهة للمتعة الجمالية إلى الصورة المعدة لذاتها؛ أي التي لا تحيل إلى أي مرجع سوى ذاتها باعتبار أنها ترتبط بالآن والمباشر.

يعتبر بنجامان أن تقنيات الانتاج الآلي تحرّرت من المفهوم الكلاسيكي للفن من خلال تقنيتي التصوير الفوتوغرافي والسينما، حيث أصبحت الصورة متعددة الحضور ضمن تسلسل انتاجي لا نهائي؛ بما أن آليات المعالجة جد متعددة؛ فآليات التكبير والتجزئة والابطاء والتحوير وغيرها تغير إدراك الواقع، بل أنها قد تذهب إلى تحقيق شكل من الايهام بالواقع؛ أو بالأحرى الايهام بواقع غير الواقع، فالتقنيات السينمائية تقوم على تجميع الصور وانتقائها وتغييرها و"منتجتها" وتصنيعها، وضمن هذا السياق يعتبر بنجامان أننا ازاء شكل من غياب الهالة والالهاء البصري (Walter Benjamin, 1971, pp. 140, 165-175).

قاد اكتساح الصورة المُمَكنَنَة إلى شكل من الانتقال من النظر إلى المشاهدة عبر التركيز على التسلية دون الاهتمام ضرورة بالمتعة والتفكّر. في هذا السياق يعتبر أدورنو أن تقنيات الانتاج الآلي لها مفعول سلبي على الفن ذلك أنها تفقده استقلاليته وتحيله مجرد حرفة وتسلية فتنزع عنه هالته (aura). وحسب بنجامان فإن "الآثار الفنية أضاعت قيمتها الثقافية " وذلك في إطار ما يعتبره "انحطاطا للفن" فاختفاء الهالة يُحدث تفقيرا للتجربة الإستطقيةً، وهو ما يسمح للصناعة الثقافية من أن تقدم للفن "القيمة التبادلية" فتجعله مثل أي شيء للاستهلاك (Jiménez, Qu’est ce que l’esthétique, 1997, p. 160).

تحضر الصناعة الثقافية ضمن هذا المعنى كتنميط للإنتاج (standardization) حيث تعتمد التقنيات الحديثة كجهاز للإنتاج الآلي بغية إشاعة الفن والثقافة ضمن شكل من السياق الرأسمالي المتطور عبر منهج الإعداد المسبق لضمان النجاح والرواج والانتشار على الصعيد الاستهلاكي. وفق هذا السياق يقول أدرنو: "كل ما تصوره الكاميرا فهو جميل" (Horkheimer M., Adorno T., 1974, p. 21).

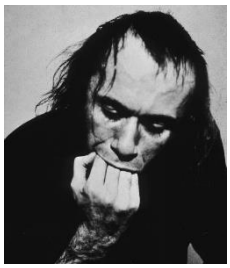
يعتبر أدرنو أن مفهوم الصناعة الثقافية يؤشر على افلاس الثقافة المعاصرة وذلك نتيجة سلعنة الفعل الثقافي وحرمانه من أن يكون تجربة إنسانية أصيلة. تلعب وسائل الاعلام دورا كبيرا في تكريس النمطية والرؤية الأحادية المرتبطة بقوانين السوق. في هذا الإطار، ينقد أدرنو النزعة التواصلية في الفن المعاصر التي يبدو أحيانا أنها قادت للابتذال والتشييئ، ويعتبر في المقابل أن الفن الجاد يجب أن يتمرد على الصناعة الثقافية التي تنتج البضائع الرديئة عبر السعي إلى تحقيق استقلال الفن عن الانتاج الرأسمالي ورفض أن يكون سلعة ثقافية تهدف إلى الترفيه أو إلى مجرد تحقيق الاستفزاز والفعل الغريب. في

نفس السياق يعتبر أدرنو أن: " الفن يعارض المؤسسات القمعية باعتبار أن الفنان هو ذات حرة، بذلك يجب على العمل الفني الحقيقي أن يسعى إلى نفي صورة استلاب حرية الانسان وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستيطيقي لأن قوانينه تنفي القوانين المضادة للحرية (Adorno, 1995, p. 373).

الفن حسب أدرنو هو مناهضة الواقع والكشف غير المكبوت والمقموع، ومن هنا فهو فن يشخص أمراض الحضارة المعاصرة. وعليه، فهو يمثل قوة الاحتجاج الانساني ضد قمع المؤسسات التي تمثل أو تترجم الهيمنة الاستبدادية. ولقد تابع هربرت ماركيز آراء أدورنو واعتبر أن رفض الفن للواقع هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمي، وبالتالي فالفن يكافح من أجل صورة عليا للحرية وهي الحياة بدون قلق (هربرت ماركيز، 2007، صفحة 217).

4- الصناعة الثقافية والفكر المؤسساتي

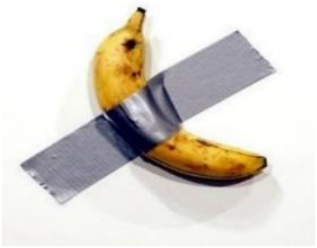
شهد فن ما بعد الحداثة أنماطا جد متعددة من التعبير والتي وصفت أحيانا بالعدميّة والمنضوية ضمن سياق مفهمة الاختراق وجمهرة التلقي في استراتيجيا سوق الفن، فأصبح كل شيء قابلا لأن يكون فنا، ومن ذلك الأعمال الجاهزة مثل مبولة مارسال ديشومب (Marcel Duchamp, fountain) أو علب الفضلات البشرية لمانزوني (Manzoni, human excrement)التي بيعت الواحدة منها بخمس وثلاثين ألف دولار، أو عروض الأداء في الرسم بالشعر والشفاه وبالأعضاء التناسلية وبذيل الحمار وبالحلزون وكذلك عروض عض اليد والتعرض لاطلاق النار وتعليق الجسد بمخاطيف مغروسة في الجلد، وذلك ضمن أشكال فنية وصفت أحيانا بالتجريبيّة؛ ومن ذلك الفن المباشر (live art) والفن البطيء (slow art) والفن السلوكي (art comportemental)...



Vito Acconci, Hand and Mouth, 1970

Jeff Koons, Balloon dog, château de Versailles, 2008

Marcel DUCHAMP
Fontaine. 1917



Maurizio CATALAN
Comédien, 2019

من الأمثلة المعروفة في سياق دور المؤسسة في صناعة الفن الفنان المعاصر داميان هيرست (Damien Hirst) الذي وجد طريقه من خلال مجهودات ساتشي (Charles Saatchi) في بريطانيا عبر الدعاية والخبرة في توظيف تقنيات التسويق والصناعة الثقافية[6].

[6] - عرف ساتشي كأحد اهم صانعي الفنانين في بريطانيا فعمله في مجال الاشهار اكسبه المهارة الكافية في التسويق للفنانين وابرازهم كظاهرة. دعم ساتشي صعود هيرست كفنان يشتغل على موضوع جديد وجريئ وهو موضوع الموت والاحتضار. تقوم الفكرة على أن العالم الجديد لا يحب الامراض ويصبو نحو حب الحياة الحيوية والفاعلة والتمسك بها. موّل ساتشي مجموعة من الفنانين من ضمنهم هيرست (1960) وسميت المجموعة (Young british Artist) ثم وظف شبكة علاقاته في الاعلام ودور العرض والمتاحف من اجل الدعاية للفنانين الجدد. وبعد ثلاث سنوات حصل هيرست على جائزة (Turner Prize) وأصبح مشهورا من خلال عملين يمثلان قرشا محنطا في الفرمول ورأس بقرة متعفن. أطلق ساتشي أكاديمية (Art

وفقًا لتقرير "Art Basel and UBS Global Art Market Report 2023"، بلغت قيمة سوق الفن العالمي حوالي 65.1 مليار دولار في عام 2022، مع استحواذ سوق الفن المعاصر على نسبة كبيرة من هذه القيمة (Art Basel & UBS, 2023, p. 12). ولقد تصدر عدد قليل من الدول سوق المبيعات للفن المعاصر منها الولايات المتحدة الامريكية وبريطانيا وفرنسا. تُقام أهم المعارض الفنية والمزادات الكبرى في مدن مثل نيويورك ولندن وباريس التي تستضيف أكثر من 60%من إجمالي مبيعات الفن العالمية (Art Market, 2023, p. 45). كما أن 70 % من المستثمرين الكبار في سوق الفن المعاصر هم من أمريكا الشمالية وأوروبا .(ArtTactic, 2022, p. 23)

يعتبر الباحث الاجتماعي ألان كيمان أن هناك هيمنة للدول الغربية على سوق الفن (Alain Quemin, 2002, pp. 9, 67 - 92)، والبلد الوحيد من بقية العالم الذي يجد فنانوه حظوة عالمية هو الصين، أما فنانوا باقي البلدان فلا أثر فعلي لهم (Alain Quemin, 2002, pp. 158-165). يقود ذلك إلى شكل من الهيمنة والتهميش الثقافي حيث يواجه الفنانون من الدول غير الغربية صعوبات حقيقية في الوصول إلى الأسواق العالمية، إذ لا تتجاوز نسبة مشاركتهم في المعارض الكبرى 20% (Global Art Market Report, 2021, p. 34). هذا إضافة إلى أن القيمة الفنية للأعمال غالبا ما تحدّد وفقا لمعايير غربية وضمن نظام مؤسساتي لا ينفصل عن سياق الصناعة الثقافية، مما يؤدي إلى إهمال القيم الجمالية والثقافية للفنون الأخرى، وهو ما يحيل إلى شكل من الاستعمار الثقافي، حيث يتم فرض القيم والذوق الغربي على بقية العالم.

إذا، يبدو أن الثقافة الصناعية تحوّل الفن إلى سلعة تجارية ذات قيمة تسويقيّة خاضعة لقوانين العرض والطلب. وهو ما قوبل برفض كبير عبّر عنه بينوتشيلي (Pierre Pinoncelli) من خلال موقف نقدي ساخر تمثل في قيامه بالبول في مبولة مارسال ديشومب في إطار عرضها في مركز بومبيدو في باريس سنة 2006، كما قام بعرض مبولة مشابهة بعد طرقها بالمطرقة والبول فيها. وقام أيضا بإنجاز صورة مشابهة لمنحوتة المفكر لرودان من خلال عرض صورة فوتوغرافية لنفسه عاريا وهو يجلس على مرحاض من خلال تقليد وضعية المفكر.

في إطار نفس السياق الرافض لسلعنة الفن قام بانكسي (Bansky) بإنجاز عديد الصور على الجدران ضمن فن الشارع (Street Art) والتي تميزت بمضمونها الساخر والناقد والرافض لفكر الصناعة الثقافية ومنظومة الفكر المؤسساتي. وحافظ بانكسي على اخفاء هويته وعدم بيع أعماله أو الظهور في الدعاية والاعلام كموقف يؤكد رفضه وتمرده على هذا الفكر. أما إرنست بينيون إرنست (Ernest Pignon Ernest) فقد خرج للشوارع في مدن وعواصم عدة حول العالم وألصق على جدرانها أوراقا مرسومة بالفحم أو منجزة بتقنية السيريغرافيا وتركها عرضة لتدخل المارة والتقلبات الجوية فتكون فنا زائلا رغم ما فيها من رسوم ذات منحى كلاسيكي مميز. وهو بدوره يضمّن موقفا تمرديّا ضد الصناعة الثقافية ويؤسس لمقاومة تسخر من الدعاية والسياسة والعولمة.

Ac –) بالاشتراك مع قناة (BBC TV) حيث يقع بث برنامج (Saat Chiart Stars) الذي يتم فيه اختيار خمسين مشاركا ثم بعد عرض الاعمال الفنية يترشح ستة فنانين ثم يفوز بالجائزة فنان واحد فقط.

Ernest Pignon Ernest
Mahmoud Darwich

Banksy
Betlehem, Wall Graffiti
2008

Maurizio Cattelan, if a tree falls in the Forest and there is no one around it, it does it make a sound? 1998

5- الصناعة الثقافية من زاوية أخرى

في كثير من الآراء تحضر الصناعة الثقافية كشكل من الفتك المشروع بالفن تحت شعار البحث عن الديقراطية الثقافية، وذلك في إطار استحضار عبارات من قبيل "حاجيات المستهلك المعاصر" و"المضاربة" و"البضاعة" و"اختفاء الهالة " و"القيمة التفاوضية" عند فاتيمو وأدورنو وهوركايمر وبنيامن وميشو وغيرهم.

يعتبر أيف ميشو أن الفن لم يقع تعويضه بالثقافة التجارية لكن وقع تهميشه من قبلها (Michaud, 1997 , p. 24)، وهو ما يحيل إلى النظر إلى الفن المعاصر في سياق الأزمة التي يعيشها دون تغافل عن ما يتضمنه من أبعاد إبداعية وفكرية مخصوصة، فالثقافة الصناعية ساهمت في بلورة بعض ملامح تلك الأزمة لكنها قد لا تكون سياقا هداما في كليّتها، ذلك أنها مكنت ذلك الفن من أطر جديدة من الحضور والتعبير.

على الرغم من أن الصناعة الثقافية قد تقلل من التنوع، إلا أنها أيضًا توفر منصات لثقافات مختلفة للتعبير عن نفسها، إذ يمكن أن تكون أداة للتغيير إذا تم استخدامها بشكل إبداعي ونقدي (Hesmondhalgh, 2019, pp. 25 - 30). تعتبر الصناعة الثقافية في الفن المعاصر جزءًا حيويًا من الاقتصاد الإبداعي، حيث تلعب دورًا هامًا في تعزيز التنمية الاقتصادية والاجتماعية وذلك من خلال حضورها كمصدر هام لتعزيز التعبير الثقافي والتسويق الذاتي، حيث تتيح للفنانين التعبير عن أفكارهم ورؤاهم بطرق مختلفة ومبتكرة، إضافة إلى تمكينهم من تجاوز القيود التي تفرضها تقاليد المعايير النمطية وقيود الأساليب الفنية التقليدية القديمة، مما يساعدهم على خلق أعمال أكثر حداثة وإبداعا. كما تمكّن الصناعة الثقافية من وصول الفنانين إلى جمهور أوسع وأكثر تنوّعا من خلال وسائل التواصل الاجتماعي والوسائط الرقمية. في هذا الإطار استفادت الصناعة الثقافية من التكنولوجيا الحديثة، مما مكّن من ظهور أشكال جديدة من الفنون مثل الفن الرقمي والوسائط المتعدّدة. وهو ما ساهم بدوره في تعزيز التفاعل بين الفنان والمجتمع وانفتاح الفن على الحياة والمعيش، وكذلك تعزيز الانتماء الثقافي وتحفيز الناس على الانخراط في الأنشطة الثقافية.

أصبحت الأعمال الفنية متاحة للجميع عبر وسائل التواصل الاجتماعي والإنترنت. وهذا يعني أن الفن لم يعد مقتصراً على فئات اجتماعية محددة، حيث دفعت جمهرة التلقي نحو تعزيز التنوع الثقافي والفني. كما مكّنت الثقافة الصناعية من تنويع طرق إنتاج الأعمال الفنية وعرضها وتصميمها وطورت تقنيات جودتها. وتعد الآلات والتقنيات الحديثة والمتطورة، مثل الطابعات ثلاثية الأبعاد، والروبوتات، والبرمجيّات الافتراضية المتطورة وغيرها، من أهم الأدوات التي أدت إلى تحسين وتطوير صناعة الفن.

من جهة أخرى، فإن الثقافة الصناعية ساعدت في تعزيز الاقتصاد والتنمية الاجتماعية، ذلك أن الاقتصاد الإبداعي يساهم بشكل كبير في تنمية الأنشطة الاقتصادية والاستثمار في مهن المستقبل، كما يمكّن أيضا من تعزيز الهوية الثقافية والتعبير عنها والنهوض بالمجتمع وتطوره.

قامت عديد التجارب الفنية بانتهاج مسار فني متمرد على نظام الصناعة الثقافية ونظم السوق الفنية فقدموا أعمالا فنية سعت للبحث في معاني الابداع في انقطاع عن كل وصاية أو توجيه أو سلعنة. لكن، حتى في التجارب التي وصفت بالعدمية أو أيضا في تلك التي اعتبرت مفتقرة للأصالة وخالية من هالة الاستيطيقا، كما في تجارب فن الجسد والفن المفاهيمي مثلا، نجد أن عديد الفنانين وظفوا العدمية والقبح واللّاشكل من أجل تقديم موقف نقدي يدعو لتمحيص ومراجعة نظرتنا للعالم في سياق واقع معولم يدفع نحو فقدان الهوية والتنوع الثقافي، فالعمليات الجراحية لأورلون تنقد تعريفنا للجمال وحصره في مقاييس محددة ومُجمهرة. والعروض الأدائية لايف كلان تنقد نظرتنا للقيمة الإنسانية في ظل سياق اجتماعي يدفع نحو التشييىء والتوظيف الاستهلاكي. والتغليفات الشهيرة لكريستو تعيد توجيه نظرتنا إلى الواقع من خلال نقد القدرة الإنسانية المفرطة في اجتياح الطبيعة واستنزافها. والأعمال الجاهزة لمارسال ديشومب تقدم إمكانات أخرى للرؤية خارج إطار المشاهدة الفضائية الموجهة من قبل الوعي المنمّط والمحدود بسياقات الإدراك الموروث. والصور الفوتوغرافية لأندري سرانو تضع أمام أعيننا ما يخاف البصر ملامسته لما فيه من المريع الدافع للخوف، وهو ما يهدف لكسر ذلك الهلع من الموت ومن المجهول من أجل حياة أكثر فاعليّة.

تتعدد التجارب وتتنوع الأعمال الفنية وطرق إنجازها وعرضها، وسبل تنويع أساليب الممارسة والعرض يكشف بدوره عن رؤى إبداعية مميزة في تقديم تصوّرات لا مسبوقة تفتح مجال الفن على تعديد معاني الأصيل، فهذا المفهوم لا يتحدد من خلال المعنى الاستيطيقي فحسب، بل يمكن للّاشكل واللّامعنى أن يدفع الإدراك لتشكيل تصورات جديدة حول الابداع قابلة للتثمين والتقييم. غير أن هذا التقييم لا يجب أن يخضع لشروط الحكم الاستيطيقي حصرا، بل يجب أن نفهم أن فنا جديدا قد خلق، وعليه فإنه فن يفهم بسياقات فكرية وثقافية جديدة.

نتائج البحث

أسس فكر ما بعد الحداثة لنمط اختراقي جديد مكن من تنويع التجارب الفنية ودفعها نحو التمرد على القيم والنظم الجمالية الموروثة، وهو ما دفع بدوره نحو توليد تساؤلات مربكة حول عملية التلقي ومشروعية استمرار استنادها إلى الحكم الاستيطيقي.

وصفت تلك التجارب بأنها ضد الفن وانخرطت في سياق شكل من الصناعة الثقافية التي ابتغت تحقيق الفرجة والالهاء البصري.

اعتبر أدورنو وهوركايمر أن الصناعة الثقافية دفعت نحو سلعنة الفعل الثقافي عبر تجريد الفن من هالته وافقاره من عنصر الأصالة، وهو ما قاد إلى موت الاستيطيقا حسب رأي "فاتيمو".

قاد الإنتاج الآلي والنظام المؤسساتي إلى تشكيل سياق جديد من الفن القائم على جمهرة التلقي وتوجيه الصورة نحو القيمة السّلعيّة.

لئن اتجهت كثير من تجارب الفن المعاصر إلى اتباع نهج فني اعتبر شكلا من الفرجة والاستهلاك البصري، فإن تجارب أخرى رفضت الانخراط في نظام المؤسسة وقدمت أعمالا فنية لم تخضع لطلبات السوق وتوجيهات الصناعة الثقافية.

لا يمكن ربط الفن المعاصر بأحكام قيميّة تقصي عنه الابداع لمجرد تبنيه سياق تمرّدي يقوم على الاختراق والارباك، ذلك أن التمعّن في كثير من الأعمال الفنية تفصح عن بعد ابداعي يتشكل من خلال القدرة على تقديم أنساق جديدة من الممارسة والتفكير والتعبير والعرض، ويتبلور ضمن موقف نقدي يدفع نحو التساؤل وإعادة مراجعة نظرتنا للواقع والحياة.

لا يمكن حصر الصناعة الثقافية في شكلها الداعي إلى سلعنة الفن، ذلك أنها تمكّن من تنويع إمكانات التعبير وتفتح إمكانات التغيير إذا ما استخدمت بشكل إبداعي ونقدي.

خاتمة

مثّل فن ما بعد الحداثة مرحلة انتقالية مهمّة أسّس لفكر نقدي قام على إعادة النظر في النظم الفنية التي تشكلت في سياق الحداثة. هذا البراديغم قاد لتوليد نمط ثوري قام على التشكيك والتمرّد على القيم والسعي وراء اللّامألوف واللّامنتظر في إطار سياق اختراقي لم يعد يرضى بحدود موضوعة وجاهزة. قاد هذا السياق الاختراقي إلى تنوع الأنماط التعبيرية وذهاب بعضها حدّ الاشتغال ضمن منحى صادم وصف بالمروّع ولاقى امتعاضا واستهجانا كبيرين.

رأى كثير من الباحثين، على غرار فلاسفة مدرسة فرانكفورت، أن هذا المنحى الاختراقي الجديد في فن ما بعد الحداثة ساهم في توليد شكل من الصناعة الثقافية التي مكّنت من تكريس الفرجة والتسلية كغاية أفقدت العمل الفني هالته وأصالته وجرّدته من إمكانية أن يكون تجربة إنسانية أصيلة. في هذا الإطار، دفعت ما بعد الحداثة الفن المعاصر إلى خانة السجال القائم على التساؤل عن دور الفن وماهيته ومدى حضوره فعلا مستقلا في ذاته ذا وظيفة إبداعية ونقدية في ظل الاعتقاد بأن الصناعة الثقافية أصبحت تكرّس سلعنة الفعل الثقافي وتدفع نحو الاستهلاك الجماهيري وتغيير عملية التلقي من خلال آليات صناعة الصورة واكسابها محتوى فرجوي بالأساس، حيث وقع ترجمة الصورة إلى شكل من القيمة التجارية التبادليّة، كما وقع زعزعة معايير التلقي المألوفة ضمن نمط إدراكي يؤسس لواقع جديد هيمنت فيه ثقافة الصورة عبر وسائل الاتصال. هكذا، أصبح الفن المعاصر متضمنا لتوجهات كبرى لا تنفصل عن نظام الصناعة الثقافية في تشكيل السوق وحصر أفضية الخارطة الجغرافية المحددة لشروط الاعتراف بذلك الفن وشروط تلقيه الجمالي، وهو ما وصف بأنه شكل من الكولونيالية الفنية التي عمقت فكرة سلعنة الفعل الثقافي وعمقت سؤال ماهية الفن ذاته.

لكن من جهة أخرى، فإن الفن المعاصر يقدم منوالا جديدا من التفكير الذي يوظف الاختراق كآلية بحث تدفع نحو تجاوز المعهود والتأسيس للّامسبوق من أجل رؤى تمرديّة تقدّم مفهوما آخر للإبداع. هذا التفكير التمردي قد لا يكون متوافقا والحكم الاستيطيقي لكنه لا يخلو من بعد تأصيلي تشكل عبر رؤى جديدة من الممارسة والعرض استندت إلى موقف نقدي يحثّ على التساؤل من أجل مراجعة نظرتنا للواقع والعالم.

Bibliographie

Adorno. (1995). *théorie esthétique.* (Klincksieck, Éd., & t. d. Jiménez, Trad.) Paris.
Adorno, T. H. (1947). *Dialectic of Enlightenment.* Stanford University Press.
Alain Quemin. (2002). *l'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu).* éditions Jacqueline Chambon/Art Price.
Alain Quemin. (2013). *les stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistique dans les arts visuels.* CNRS éditions.
Art Basel & UBS. (2023). *Global Art Market Report.*
Art Market. (2023). *Annual Report.*
ArtTactic. (2022). *Art Investment Report.*
Baudrillard, J. (1970). *la société de consommation.* Editions Denoël.
Charles Jencks. (1979). *Le Langage de l'architecture postmoderne.*
Christopher Alexander. (1975). *Fonctions de l'architecture moderne.*
Etienne Souriau. (1990). *Vocabulaire d'esthétique.* Paris: PUF.
Gianni Vattimo. (1987). *la fin de la modernité ; nihilisme et herméneutique dans la culture post moderne.* Paris: seuil.
Global Art Market Report. (2021). *Diversity in the Global Art Market.*
Heinich. (1998). *le triple jeu de l'art contemporain.* paris: minuit.
Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries.* Sage Publications.
Horkheimer M., Adorno T. (1974). *la dialectique de la raison.* (Gallimard, Éd., & E. Kaufholz, Trad.) paris: Gallimard.
Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism.* Duke University Press.
Jean-François Lyotard. (1979). *La Condition postmoderne.* Minuit.
Jiménez, M. (1997). *Qu'est ce que l'esthétique.* paris: Gallimard.
Jiménez, M. (2005). *la querelle de l'art contemporain.* folio essais.
Lyon, D. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* University of Minnesota Press.
Magazine Littéraire. (2002, nov). « la fin de l'esthétique »,. (N° 414).
Market, A. (2023). *Annual Report.*
Michaud, Y. (1997). *La crise de l'art contemporain.* Paris: PUF.
Perry Anderson. (2010). *Les Origines de la postmodernité.* Les prairies ordinaires.
Storey, J. (2018). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction.* Routledge.
Walter Benjamin. (1971). *l'œuvre d'art à l'epoque de sa reproductibilité technique, in Essais.* (Ed. D Gonthier, Éd., & M. d. trad., Trad.) Denoel Gonthier.
فريدريك جيمسون . (1991). *ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة*. دورهام بولاية نورث كارولاينا، مطبعة جامعة ديوك.
هربرت ماركيز. (2007). *الحب والحضارة*. (دار الاداب، المحرر، و ترجمة مطاع صفدي، المترجمون) بيروت.