البحوث والدراسات

أزمة الفن المعاصر والصناعة الثقافية

هيبة مسعودي

باحثة في فلسفة الفن

مركز نهوض للدراسات والنشر

NOUHOUD CENTER FOR STUDIES AND PUBLICATIONS

جميع الحقوق محفوظة © ٢٠١٨

All rights reserved © 2018

الفهرس:

الملخص ٣

مقدمة ٤

أولاً: المصنوع الجاهز ٥

ثانياً: أزمة مفهومية ١٠

ثالثاً: الصناعة الثقافية والثقافة التجارية ١٢

رابعاً: الفن المعاصر والهيمنة الاقتصادية ١٥

خامساً: مأسسة الثقافة والفن المعاصر ١٧

سادساً: الصناعة الثقافية وأماكن العرض ٢٠

سابعاً: الاختلاف الوهمي وأزمة الثقافة ٢١

خاتمة ٢٤

قائمة المصادر والمراجع ٢٥

الملخص:

أثارت أزمة الفن المعاصر جدالًا واسعًا وسجالًا فلسفيًّا إستطيقيًّا استفز قريحةَ البحث والتساؤل في ملابسات هذه الأزمة، التي دفعت بسجيّة التفكير إلى قراءات مختلفة؛ لعل أهمها تلك التي تدين ما يُعرف بالصناعة الثقافية أو الولوج الصناعي للفن.

في هذا البحث حاولنا تفكيكَ مفهوم الصناعة الثقافية، وما أرسلت به من انحرافات كبرى في الثقافة، وانحدار إستطيقي في صفوف التجارب الفنية المعاصرة.

الكلمات المفاتيح: الفن المعاصر-الصناعة الثقافية -المأسسة - الاستهلاك.

مقدمة:

إن الثقافة وما تنطوي عليه من إبداع فني كمجال مخصوص، تظلُّ في حركة تفاعلية مع المجتمع وما يطرأ عليه أو يشوبه من تغيرات وتطورات، فلئن كان الفن وما يقدمه للإنسان منضويًا في هذا النشاط التفاعلي، فإن لوحات الفنان التشكيلي الإيطالي ليوناردو دي فنشي المدققة في الجسم الإنساني أثناء الحركة كلوحة "إنسان فيتريف"[١]، تدين بدقة رسوماتها إلى علم الهندسة وعلم التشريح، والسينما تدين بمرتبتها السابعة بين الفنون إلى ثورة الصورة الرقمية وتقنيات تركيبها والتقاطها واكتشاف عالم الفيديو، فبات عصرنا يُوصَف بـ"الفيديو سفير"[٢]، وما يختزله من انفتاح على الصورة الرقمية وميزاتها التي أحدثت ثورة مميزة في فنون الفرجة.

فكل الفنون بتباين تياراتها تتغذى من الثورات التكنولوجية ودرجة تقدم العلوم في فترة تاريخية ما؛ لأن العمل الفنّي لا يُنبته الهباء وليس سليل العدم، بل يظل غرسًا، فيه ما يشدّه إلى إطاره التاريخي الواقعي، ومنه يستقي الفنان عتادَه؛ سواء كان تقنيًّا أو من المواد الأولية الخامة التي يضيف إليها موهبته الفنية بحثًا عن التفرد الذي يطمح له، باعتبار أن الفنان توّاقٌ إلى إثبات الذات في الإبداع الجمالي وإرساء المعايير الإستطقية.

ففي مجال الإبداع اللامشروط يناشد الفنان إرضاءَ ذائقة فنية مخصوصة متعطشة إلى الجميل في البدايات، وإلى الرائع في مختلف مآربه؛ سواء كان مع بوركا أو كانط أو الرائع المابعد الحداثي مع ليوتار ودريدا ونانسي ونيغري[٣]؛ خاصة إذا ولجنا إلى الفن المعاصر وخاصياته التي تكمن في غياب الخصائص.

---

(١) هي لوحة للفنان الايطالي ليوناردو دي فنشي رُسمت حوالي ١٤٩٠ على الورق باستعمال الريشة والحبر، النسخة الأصلية منها موجودة في متحف العلوم والتقنية ليوناردو دي فنشي بميلانو في إيطاليا وقد استند الرسّام في لوحته حول جسم الإنسان إلى إبعاد ونسب في القيس تعتبر مثالية بالاعتماد الي المهندس الروماني فيتريف.

(٢) في كتابه " حياة الصورة وموتها" ريجيس ديبراي يقودنا إلى التعرف على ثلاث مراحل في تاريخ المرئي : اللحظة السحرية وارتبطت أساسا بالأصنام، حيث كانت الصورة تجسم مراسم احتفالية فيها يتراءى الإنسان مقاوما للموت بالأقنعة. انه عصر اللوغوسفير Logosphère ويُمثل بديات الصورة.أمّا الغرافوسفير Graphosphère فهو لحظة مرتبطة باختراع الكتابة والمطبعة وتحرر الفن من البعد التيولوجي وأخير الفيديوسفير vidéosphère فهي اللحظة التقنية الحديثة حيث اكتسبت الصورة اكتساحا مجاليا نتيجة تحولها الى صورة حركية باختراع التلفاز والحاسوب والأقمار الصناعية.

(٣) انظر في هذا الصدد كتاب "الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا" للدكتورة أم الزين بن شيخة المسكيني, دار المعرفة للنشر, طبعة ٢٠١٠. في هذا الكتاب اشتغلت الفيلسوفة على تجليات الرائع ومعانيه المتباينة بين العظيم والقبيح والمريع والمرعب والفظيع مع فلاسفة الحداثة ومابعدها.

فهل الفن سيحافظ على هذه العلاقة بينه وبين العلوم كالهندسة والرياضيات والأدب؟ أي هل سيظل دائم النهل والاستفادة من الخيرات الصناعية والتكنولوجية التي يوفرها التقدم التقني وثورة التصنيع؟ وهل الجمال سيظل حكرًا على الفنون؟ وأي علاقة ممكنة بين الصناعي والفني في إطار هذا التهافت المعاصر على الجميل الإستطيقي؟ وكيف لنا أن نقرأ أزمة الفن المعاصر في ظل ما يعرف بموجة تصنيع الجمال وهبة الصناعات الثقافية؟

أولاً: المصنوع الجاهز:

فلئن كان الفن منذ ما بعد الحداثة لم يعد يجهد نفسه في إبداع الجميل واختصار البعد القيمي للفن في الجمال، بل استعار لنفسه أفق أخرى ليتمظهر فيها كرائع أو كمريع، وحتى كضد للجميل إي كقبيح، وكذا الإستطيقا لم تعد مقتصرةً على دراسة الجميل أو "علم المعرفة الحسيّة" كما أرادها مؤسسها بومغارتن[٤]، بل دأبنا الحديث عن جماليات الرائع أو جماليات القبح مع أدرنو لنكون في حضرة إستطيقا الذهول في الفن المعاصر أو اللاإستطيقا كما يراها آلان باديو، فالفن لا يهبنا الجميل بقدر ما أصبح يهبنا القبيح والرائع، لذا نرى الفنان المعاصر لا يتكلف أعباءَ الإبداع ولا يحتاج إلى العبقرية التي كانت شرطًا من شروط مفهوم "الفنان" في "نقد ملكة الحكم" الكانطية ونقطة ارتكاز للفن في فلسفة نيتشه، فكل ما عليه هو تركيب أو توضيب بعض الأشياء المصنوعة أو استعمال الأشياء الجاهزة التي اعتدنا تواجدها في المنازل، واعتدنا التعامل معها في حياتنا اليومية أو في الأسواق، وكأقصى حدّ في المغازات التجارية.

هذا ما حدا إلى ظهور تيار فنّي يُحسب على الفنّ المعاصر "المصنوع الجاهز" ready made[٥] الذي ابتدره مارسال ديشون باستعمال مصنوعات وأشياء جاهزة في التنصيب، أي ذلك الإقحام للمنتوجات الصناعية في عالم الأعمال الفنية، تحت علّة التجديد والبحث عن الأسلوب المتفرد، وهو ما أثار الكثير من التساؤلات حول القيمة الفنية التي يمكن أن يهبنا إيّاها هذا "المصنوع الجاهز".

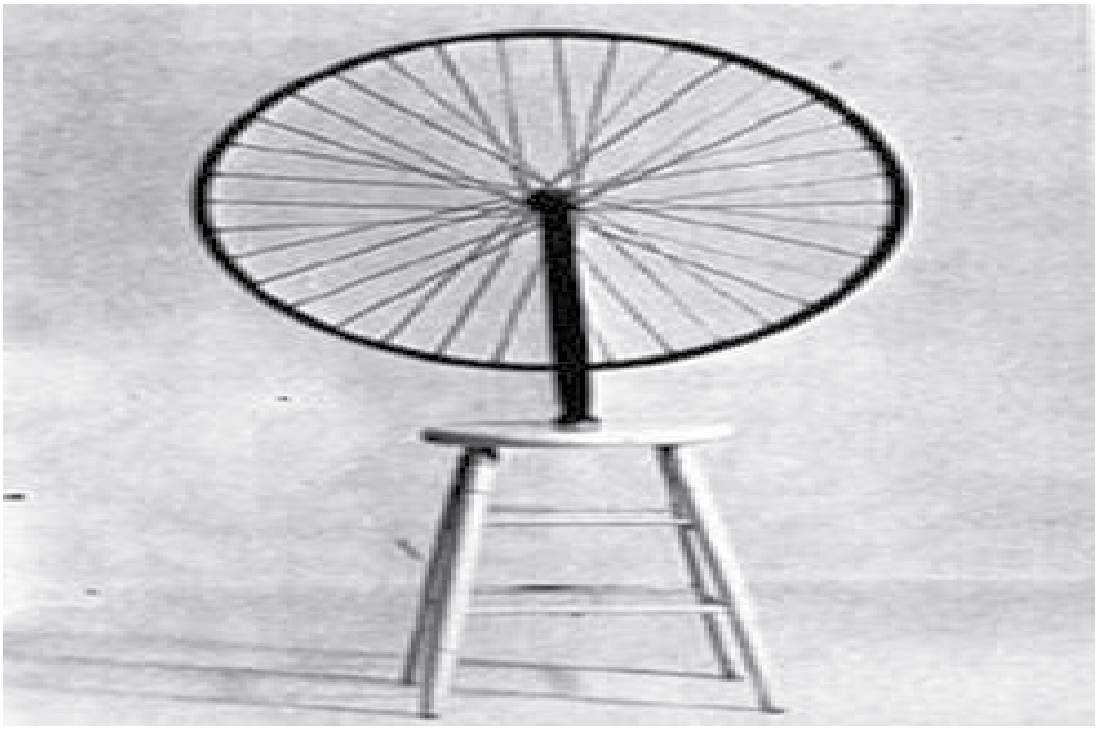
---

(٤) مفهوم الاستطيقا بمعناه الحديث لم ينشأ إلا مع الفيلسوف الألماني بومغارتن حيث أُعتبر مُؤسسا للاستطيقا "علم المعرفة الحسيّة" كما يُعرفها في كتابه الذي يحمل نفس الاسم والذي نُشر سنة ١٧٥٠. انظر

Baumgarten, «Esthétique », vol. 1, trad. fr. J.-Y. Pranchère. Herne, Paris, 1988, P121.

(٥) "المصنوع الجاهز"ready-made هو أُسلوب فنّي استعمله الفنان الفرنسي مارسال دي شون في التنصيب وهي مرحلة مفصلية في حياته حيث توجه إلى استعمال سلع ومنتوجات صناعية يضيف إليها بعض الكلمات أو إمضاء مستعار في إشارة إلى أنّ المهمّ في الفن المعاصر الفكرة والمفهوم.

فـ"عجلـة الدراجـة[٦]" تنصيبـة مارسـال ديشـون، لا تتطلـب الحكمـة العمليـة للفنـان أو المهـارة الفنيـة، ولا حتـى مـا يعـرف بالموهبـة؛ لأنهـا تتمثـل في معقـد خشـبي وعجلـة دراجـة دون إطـار مشـدودة إليـه.



فكيـف لنـا أن نقـرأ هـذا الأثـر الفنـي المعـاصر قـراءة فلسـفية؟ وأي انطبـاع توحـي بـه مثـل هـذه التنصيبـات؟

إن المتأمـل في مثـل هـذا الأثـر الفنـي لـن تصيبـه غـير الدهشـة، نأمـل أن تكـون بمعناهـا الأرسـطي كديباجـة لـكل لحظـة تفلسـف، والدهشـة لا تتـأتى مـن الإعجـاب أو المتعـة التـي يحدثهـا العمـل الفنـي عـادة لـدى المتلقـي، وإنمـا مـن اضمحـلال الركائـز الأساسـية في الفـن التـي مـن دونهـا ينتفـي العمـل الفنـي؛ خاصـة وأن التنصيـب المعـاصر لا يتطلـب سـواء فكـرة وبضائـع يقـع توضيبهـا. فأيـن العبقريـة في الفـن المعـاصر؟ أتكـون الأزمـة التـي شـابت الفـن المعـاصر نابعـة مـن غيـاب العبقريـة؟

(٦) هـي أثـر فنـي للفنـان الفرنـسي مرسـال ديشـون تتمثـل في عجلـة دراجـة مشـدودة إلى مقعد خشـبي , عرضت في باريـس ١٩١٣.

كانـط في الفقـرة 46 مـن "نقـد ملكـة الحكـم" والتـي تحمـل عنـوان "الفـن الجميـل هـو فـن العبقريـة" يعـرف العبقريـة وعلاقتهـا بالفـن بقولـه: "العبقريـة هـي الموهبـة (الموهبـة الطبيعيـة) التـي تعطـي القاعـدة للفـن[٧].

"فحسـب المدونـة الكانطيـة الفـن والجـمال لا يكونـان خـارج بوتقـة العبقريـة، التـي يمتلكهـا الفنـان دون العامـة، وفي هـذه المسـألة يشـترك مـع نيتشـه المدافـع عـن العبقريـة والموهبـة في الفـن التـي نكتشـفها في حديثـه عـن موسـيقى فكنـار والتراجيديـا الإغريقيـة.

فهـذا المفهـوم الـذي كان محـلَّ تفكـير واشـتغال الفلاسـفة في النظريـات الإسـتطقية، نلحـظ اندثـاره وهـو مـا يقودنـا إلى الإقـرار أن المهـارة والعبقريـة والموهبـة كلّهـا تمتـص وتـذوب في تنصيبـات الفـن المعـاصر، في لحظـة انحـراف كـبرى لا يمكـن تفسـيره إلا بهـذا الاحتـماء الـكلي بالصناعـة وخيراتهـا المتباينـة، ومـا تقدمـه لنـا مـن بضائـع والتـواكل الفنـي المسـتبيح لدخـول الصناعـة، في منهجيـة واضحـة للابتعـاد عـن إحـداث البـون بـين الصناعـة والفـن، وهـو مـا جعـل المتلقـي المتلهـف للفـن يقـع في ملابسـات متكـررة، والمتتبعـين للشـأن الفنـي مـن نقـاد وفلاسـفة فـن يقعـون في إحراجـات كـبرى، حـول مـا يحـدث في الفنـون المعـاصرة مـن انزياحـات مفصليـة وانحرافـات هامـة، تدعونـا إلى تشـخيص عاجـل لواقـع فنـي يتطلـب جهـدًا مضاعفًـا في الـدرس، والنبـش في هـذه الملبسـات المسـتجدة التـي قـد تظـل في مرحلـة أولى رهينـةَ طرحنـا لحزمـة تسـاؤلية مـن قبيـل:

هـل الصناعـة سـتطلع بـدور إنتـاج الجميـل ومثيلـه؟ وكيـف للفنـون المعـاصرة أن تخضـع للصناعـة ومـا تقننـه مـن قوانـين السـوق مـن عـرض وطلـب؟ وهـل سـنحول الإبـداع الفنـي إلى إنتـاج صناعـي؟ ومـا سـيكون حـال الفنـون المعـاصرة في ظـل الحديـث عـن الإنتـاج الصناعـي للثقافـة وللفنـون؟ وكيـف للصناعـة الثقافيـة أنّ تكـون بـؤرةً مـن البـؤر التـي اسـتفيضت منهـا أزمـة الفـن المعـاصر؟

إن الفـن المعـاصر هـو بـدوره نهـلٌ مـن الثـورات الصناعيـة والتطـورات التكنولوجيـة المتباينـة؛ غـير أن العلاقـة بـين المجالـين لم تبـق في حـدود النهـل والاسـتفادة، بـل تجاوزتهـا إلى مسـألة التعويـل حتـى بـات الصناعـي ينافـس الفنـي في إنتـاج الجـمال والظفـر، بصُلـد الأثـر الفنـي في مختلـف تمظهراتـه مسرحًـا، سـينما، شـعرًا، تنصيبًـا، رقصًـا... فنسـج مفهـوم يـزاوج بـين الثقافـة والصناعـة، "الصناعـة

(٧) كانـط, " نقـد ملكـة الحكـم" ترجمـة غانـم هنـا, المنظمـة العربيـة للترجمـة, توزيـع مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة, بـيروت ٢٠٠٥, ص ٢٣٢.

الثقافية" وهو مفهوم سجل أول حضور فلسفي له في كتاب "ديالكتيك العقل" لهركايمر وأدرنو من مدرسة فرنكفورت، التي اتخذت لنفسها منهجَ النقد لتفنيد الكثير في فلسفة التنوير.

ففي هذا الكتاب المشترك خصّصا فصلًا بعنوان "الإنتاج الصناعي للخيرات الثقافية، العقل وخداع العامة"[8]. هذان الفيلسوفان انتبها إلى اجتياح التقنية والصناعة لكل المجالات، كعلامة بارزة تُحيلنا على المعاصر، وركزا منظار النقد على إحداثيات محددّة، منها هذا الاكتساح الصناعي للإستطيقا وولوجها إلى عالم الثقافة والأعمال الفنية.

سنستأنس بنقد مدرسة فرنكفورت وتحليلها لما يعرف " بالإنتاج الصناعي للثقافة"، لكن في خضم إشكالنا الفلسفي الإستطيقي حول أزمة الفن المعاصر، وهو ما يدفع بسجيّة البحثَ إلى إيف ميشو وكتابه "أزمة الفن المعاصر: نهاية يوتوبيا الفن" فإلى أي منحى يحملنا الحوار بين أدرنو وهركهايمر من طرف، وإيف ميشو من الطرف الآخر في إشكال الصناعة الثقافية؟

في بوتقة هذا المفهوم "الصناعة الثقافية" وفي خضم تقصّيه للمسببات الممكنة لأزمة الفن المعاصر، إيف ميشو بدوره يغوص في تحليل هذا الإشكال في فصل يشابه في جزئه الأول ما كان في "ديالكتيك العقل"؛ حيث عنونه " الإنتاج الصناعي للخيرات الثقافية"، دون أن ينسى التنويه إلى ملكية هذا المفهوم إلى صاحبيه فيقول: "نحن غارقون في عالم الإنتاج الصناعي للخيرات الثقافية.[9]"، بما يعني أن الثقافة المعاصرة واقعة تحت وطأة الصناعة وحاجتها؛ باعتبار أن الإبداع الفني تملص من العلاقات التقليدية التي تصل الفنان بجمهوره؛ لتتشكل علاقات جديدة ومُلّحة أسست الحاجة إلى الصناعة، وما تتطلبه من سلاسل متعددة الأطراف في التوزيع والتجارة.

فالموسيقى المعاصرة؛ سواء كانت إلكترونية أو آلاتية، لن تجد طريقها إلى جمهورها إلا في شكل أقراص ليزرية، والأشعار والكتب باتت توزع في شكل كتب الجيب التجارية، أما السينما فلم تعد في حاجة إلى قاعات العرض ودور السينما بقدر ارتباطها بالقنوات التلفزية والقرص الليزري والإنترنت، هذا الغرق الثقافي الذي اعتبره إيف ميشو واقعةً باتت تتخبط فيها الثقافة

(8) Horkheimer et Adorno, « la dialectique de la raison », traduit de l'Allemand par Eliane Kaufholz, Gallimard, paris, 1974.

(9) Yves Michaud," La crise de l'art contemporain".PUF, paris, 1997, p56.

المعاصرة، يرى أدرنو وهركهايمر أنّه وقع التسويق إليها في "لفظة تكنولوجيا"[10] ويعرّج عليها إيف ميشو في نفس المعنى بقوله: "الاكتشافات التقنية تضمن إعادة إنتاجية الأعمال الفنية، منذ الفوتوغرافيا والطباعة الحجرية."[11]

و يبدو أن الحوار حول الصناعة الثقافية وولوجها إلى عالم الفن المعاصر، يستلزم حضور ولتار بنجامين كطرف ثالث له بالغ الأهمية في تفكيك الإنتاج الصناعي للفن من خلال كتابه "الأثر الفني فيعصر إعادة إنتاجه الميكانيكي".

فالتطور الحثيث والمتسارع للمجتمع بات لا يتوانى في نسج أُطر وأساليب جديدة؛ تتكيف والواقع الاجتماعي وتخلق جسرًا معاصرًا في التلقي، وهو ما يجده الفن المعاصر تبريرًا دغمائيًّا يمكن أنّ يدرأ به اتهامات إكاله للصناعة مهمة إنتاجه وتوزيعه وإيصاله إلى الجمهور بطرق متباينة ومغايرة لما كانت عليه؛ حيث إن الصناعة الثقافية هي تلك الصناعة التي تهتم بالأعمال الفنية والخيرات الثقافية وتجعلها في لب الحركة الصناعية، بيد أن الصناعة ليست نهاية السلسلة العلائقية، وإنما التصنيع "حلقة من نسق[12] "مرتبطة بالتجارة بما تضمره هذا النشاط من تحولات في طبيعة الفن، من إبداع كعمل فني يتميز بالندرة والطرافة، إلى مجرد منتوج يخضع إلى شروط العرض والطلب والمضربات النقدية الكبرى.

ولتار بنجامين يقر في هذا الصدد "الآثار الفنية أضاعت قيمتها الثقافية[13]"؛ لتعطيها الصناعة الثقافية "القيمة التبادلية التي تجعلها تفاوضية مثل أي خير للاستهلاك[14]. "

وهنا لا يسعنا إلا أن نتساءل ماذا أبقت الصناعة الثقافية في الفن، إذا سرقت منه القيمة وجعلت منه سلعة قابلة للتفاوض؟ أي مأزق وقع فيه الفن المعاصر في ظل هيمنة الصناعة الثقافية؟

---

(10) Horkheimer et Adorno, « la dialectique de la raison », « les parties intéressées expliquent volontiers l'industrie culturelle en termes de technologie. ».Op.cit., p130.

(11) Yves Michaud, « La crise de l'art contemporain », op.cit, p64.

(12) Horkheimer et Adorno, « la dialectique de la raison », « les mailles du système »,op.cit,p130.

(13) Marc Jiménez, « Qu'est ce que l'esthétique » « les œuvres perdent leur valeur de culte », , p360

(14) Ibid. « une valeur d'échange qui les rend négociables comme n'importe quel bien de consommation. », op.cit, p360

ثانياً: أزمة مفهومية:

هـذا الـزجّ بالفنـون المعـاصرة إلى أقفـاص التصنيع الثقافي أحـدث تبعات وإحراجـات لا يمكن حصرها؛ في تغيـير القيمـة الإبداعيـة والتواصليـة، التي كان يؤسسـها الفن، وانتقالنا من عـالم الثقافة والفن إلى عالم الصناعـة والتجـارة فقـط، بل حدا بنا إلى رسـم معجم مفاهيمي يتماشى والوضعيـة المعاصرة للفن باعتبار أنّ المفاهيـم هـي قـول فيـه الوصف والتوصيف وفيه الحـدّ والتعريف، وهي كالقمصـان إن قصرت تظل منقوصة وإن اتسـعت تصبح فضفاضة غير دلاليّة، وهو ما يسـتدعي تعديلها أو اسـتبدالها وفق الحاجة، وهـذا مـا يدعونـا إلى إعـادة قـراءة المفاهيم الإسـتطقية في ظل الـدلالات التـي تمنحها الصناعـة الثقافية.

فلـئن كنـا نتحـدث عن متلقٍّ وجمهـور في الدائرة التقليدية للفـن، فإنه يتوجب علينا اسـتخدامُ مفهوم المسـتهلك حينـما يتعلـق الأمـر بالصناعـة الثقافيـة، والمسـتهلك لا يتعامل مـع آثار فنية وقيمة إسـتطقية بقـدر مـا يبحـث عن سـلع وبضائع تُوهمـه بالسـعادة الواهية، وتجعل مـن تجواله في المعـارض وقاعات الفنـون كتجوالـه في المسـاحات التجاريـة الكبرى والأسـواق؛ حيـث تمازجت الأنشـطة وتداخلت المجالات وباتـت الصناعـة المهيمـنَ والمسـيطرَ في ظل الذوبان للفن وللأعـمال الفنية بالمفهوم التقليدي، واسـتدعاءً واضحًـا للمفاهيـم التجاريـة الصناعيـة من مسـتهلكٍ للثقافـةِ تعويضًا للمتلقـي والتبضـعِ تعويضًا للتلقي والنقـد والتقييـم، ولعـل هـذا ما قصـده ولتير بنجامـين بحديثه: فقـدان الأثر الفنـي "لهالته".

مارك جيمناز في كتابه "ما هي الإسـتطيقا؟". يقول متحدثًا عن ما قصده بهالة العمل الفني: "بنجامين يُـوؤل هـذه الظاهـرة كانحطـاط للفن: الاختفـاء المحتوم للهالـة يُحدث تفقـيرًا للتجارب الإسـتطقية[15]".

ففـي هـذه النقطـة تحديـدًا يحصـل الإجـماع الـكلي بـين فيلسـوفي مدرسـة فرنكفـورت، إيـف ميشـو، ولـتر بنجامـين ومـارك جيمنـاز حـول وهـاد الانحطـاط وتقهقـر التجربـة الجماليـة في الإسـتطيقا المعـاصرة، منـذ لحظـة ولـوج التصنيـع والتبضيـع إلى الفـن المعـاصر.

إننـا نعـي مليًّـا الانحـراف الـذي وقعـت فيـه المفاهيـم الأساسـية الفنيّة-الثقافيـة للفـن المعـاصر في ظـل تصـدُّع المفاهيـم الفنيّـة في معناهـا التقليـدي المتـداول، والاجتيـاح العنيـف للصناعـة ببُعديهـا العمـلي والمعجمـي لنشـهد "انقلابًـا ثقافيًّـا[16]" عـلى حـدّ عبـارة جيمنـاز.

(15) Marc Jiménez, « Qu'est ce que l'esthétique ? »op.cit,, p 360

(16) Ibid. « bouleversement culturel »,op.cit, p361.

فالفـن يرتبـط بأفعـال مخصوصـة كالخلـق والإبـداع؛ في حـين أن الصناعـة تتعلـق بفعـل "أنتـج"، فيصبـح الإبـداع الفنـي "منتوجًـا" وفي أحسـن الأحـوال "إنتاجـا" أو سـلعة، ويتحـول المتلقـي أو المتقبـل للعمـل الفنـي إلى مجـرد مسـتهلك، يجـب العمـل عـلى اسـتطلاع شـهواته ورغباتـه؛ حتـى يقع اسـتمالته اسـتمالةً شـهوانية يغيـب فيهـا الـذوق والمنطـق الإسـتيطقي، وتحـضر فيهـا مفـردات الربـح والخسـارة.

وبهـذا ينجـر عـن الصناعـة الثقافيـة اكتسـاح معجمـي اصطلاحـي غـير معلـن عـلى حسـاب مـا خلنـاه ثابتًـا مـن المفاهيـم الإسـتطقية، التـي ذاع ترديدهـا منـذ النظريـات الأولى في الفـن، إلى حـين ولـوج الصناعـة الثقافيـة. ففـي الكتـب الفلسـفية حينـما يتعلـق الأمـر بالصناعـة الثقافيـة نكـون إزاء عبـارات مـن قبيـل "حاجيـات المسـتهلك[17]" أو "البضاعـة[18]" في "جدليـة العقـل" و"سـوق الفـن المعـاصر" و"المضاربـة" في كتـاب "أزمـة الفـن المعـاصر" و"اختفـاء الهالـة " و"القيمـة التفاوضيـة" عنـد والـتر بنيامـين.

فهـذا المعجـم بـات المعـبر الأحـق بمشروعيـة التواجـد؛ إذ مـا طرقنا أبـواب الإسـتطيقا المعـاصرة دونه، يظـل كل طـرح فلسـفي مثـالي لا يثـير الإشـكاليات الحرجـة التـي تتطلبهـا التجربـة الفنيـة المعـاصرة.

بيـد أنـه يجـب أن نكـون عـلى حـذر حينـما نتعامـل مـع هـذه المصطلحـات الفنيـة المعـاصرة، التـي قذفـت بهـا إلينـا الصناعـة الثقافيـة خاصـة، وأن البعـض منهـا أصبح عابـرًا للمجالات ليتسـم بالشـمولية التـي تجعـل منـه سـمةَ الإنسـان المعـاصر، وهنـا نحـن نخـص بقولنـا هـذا مفهـوم "الاسـتهلاك" وصيغـه النحويـة المختلفـة حيـث حظـي بالكليـة؛ لأننـا نتمخـض داخـل مجتمعـات اسـتهلاكية بامتيـاز، فحتـى الثقافـات والفنـون لم تعـد موضـوعَ ذوق، وتخضـع إلى التقييـم الـذي يحكّـم فيهـا شروط الإبـداع ومقياسـه، وقيمـة مـا أضافـه فنـان مـا في لوحـة معينـة أو في جملـة موسـيقية مخصوصـة أو في نـص شـعري معـاصر، وإنمـا نحـن تجاه تقييم لا واعـي وإبداع متملص مـن كل الشروط إلا شروط الاسـتهلاك.

هـذا الانزيـاح المفصـلي الـذي شـاب المجـال الإسـتطيقي مـن مجـال للقيمـة الجماليـة والـذوق المتميـز إلى بضاعـة مـن لـدن الصناعـة الثقافيـة، يعيـد بنـا التفكـير فيـما يطرحـه الفيلسـوف الفرنـسي جـان بودريـار كتوصيـف للمجتمعـات المعـاصرة[19] خاصـة في كتابـه "مجتمـع الاسـتهلاك"، الـذي اعتـبر أن التصنيـع ووسـائل الاتصـال والتكنولوجيـا الحديثـة خلقـت "المسـتهلك" أو الدميـة التـي يحركهـا

(17) Adorno et Horkeimer « la dialectique de la raison », op.cit, p130.

(18) Ibid. P130

(19) Jean Baudrillard, « la société de consommation», Editions Denoël, 1970.

الإشـهار، وتقودهـا الشـهوات والغرائـز؛ فتكـون انفعاليـة وغـير واعيـة. فيغيـب الإدراك والإيجابيـة ليتبلـور المسـتهلك بسـلبياته المترامية؛ فالاسـتهلاك أضحـى الآفـةَ المجتمعيـة المعـاصرة التـي تهتـك بالوعـي المجتمعـي وذوقـه الجـمالي وقيمـه الإسـتطقية، نتيجـة للتهافـت الصناعـي الـذي أتقـن في خلـق القُطبـين الضروريـين في الحركـة الاقتصاديـة: الإنتـاج المسـتند إلى التصنيـع، والاسـتهلاك الـكلي للمنتـوج كنتيجـة بديهيـة للقطـب الأول، وهـو مـا يضمـن اسـتمراريةً تصنيعيـةً لا تنضـب، وسـيلانًا اسـتهلاكيًّا منقطـع النظـير؛ باعتبـاره لا إراديًّـا.

لكـن الاسـتهلاك كـما أشرنـا آنفًـا لم يبـق في حـدود البضائـع أو اللـوازم، وإنمـا اتَّسـم باتسـاع رقعتـه، إلى حـدٍّ أنَّ جـان بودريـار يشـخص مـا يعتـبره مشـكل "الاسـتهلاك الثقـافي[20]" ويلخـص الاسـتهلاك المتعلـق بالآثـار الفنيـة بقولـه: "الأثـر الفنـي، مثـل سـيارة السـنة، مثـل طبيعـة المسـاحات الخـضراء، متهمـة أن لا تكـون إلا إشـارة سريعـة الـزوال[21]. " هـذا التشـخيص المدقـق في الاسـتهلاك الثقـافي وخاصـة الأعـمال الفنيـة الـذي شـبهه بودريـار بالسـيارة أو المسـاحات الخـضراء، لا يمكـن إلا أن يحيلنـا إلى حجـم الأزمـة الإسـتطقية التـي أودت إليهـا الصناعـة الثقافيـة.

فلـئن جـان بودريـار كعـالم اجتـماع دقّ نواقيـس الخطـر بعـد تشـخيصٍ مدقـق للمجتمـع في علاقتـه الهيسـترية باسـتهلاك، فـما عـسى تكـون ردّة المتتبعـين للشـأن الفنّـي المعـاصر حينـما يُقنـون انتقـال عـدوى الاسـتهلاك للأعـمال الفنيّـة بطريقـة مخلّـة بـكل الأعمـدة الإسـتطقية، التـي بـدت لنـا للوهلـة الأولى الجوهـر الأزلي الفـن؟

◄ ثالثاً: الصناعة الثقافية والثقافة التجارية:

أيـف ميشـو مـن ناحيتـه يقـر أن "الفـن ليـس بمعنـى الفنـون الجميلـة فقـط، ولكـن بمعنـى الثقافـة العاليـة، لم يقـع تعويضـه بالثقافـة التجاريـة لكـن وقـع تهميشـه مـن قبلهـا"[22]، بمعنـى أن الأزمـة التـي تتخبـط فيهـا الفنـون المعـاصرة عـلى تبايـن أشـكالها لا تغـرق الفـن كإبـداع إنسـاني مخصـوص، وإنمـا هـي أزمـة الثقافـة برمّتهـا، فنحـن نواجـه "قلقًـا في الثقافـة" بعـد "القلـق في الحضـارة" بمعنـاه الفرويـدي.

(20) Ibid. P151.

(21) Ibid. « cette œuvre , comme la voiture de l'année, comme la nature des espaces verts, soit condamnée à n'être qu'un signe éphémère. », p151.

(٢٢) Yves Michaud, « La crise de l'art contemporain »op.cit, p ٦٤

إن إيف ميشو في هذا الصدد يُخبرنا عن تلاشي "الثقافة العالية" وثقافة النخبة لتترك مكانها لنوع جديد من الثقافات، ولطابع غريب عن ميدان الإبداع الإنساني، إنه التجلي "لثقافة السوق والمضاربة" إي الثقافة التجارية الصناعية بما تحمله من هوس للمال والأرباح دون غيرها من القيم، وهي قائمة على الاستهلاك "المرضي" 'الذي لا يعبّر عن حاجة حقيقية بقدر ما يرسم لنا حالة نفسية من الاستهلاك المرضي المبني على التقليد.

فشركات التسجيل للأغاني المعاصرة لا تهتم بنوعية الأغاني، ولا بقيمتها الفنية والجمالية، بقدر ما يمكن أن يحققه القرص الليزري من نجاح متعلق بالأرباح. فحسب إيف ميشو الإشكال أعمق من استبدال ثقافة كانت سائدة بثقافة صناعية تجارية جديدة لتتصدر عرشها، إنها مسألة تهميش القيم الجمالية والمعاني الإستطيقية التي كان المتلقي يتوق العثور عليها في الإبدعات الفنية والإنتاجات الثقافية. حيث فتكت الصناعة والتقنية شعلة الفن وتربعت على عرش الثقافة بما هو مجال حيوي يعدها بنفوذ مغاير ونجاحات موسعة، فبات الكل يرضخ إلى ثقافة السوق.

في "ديالكتيك العقل"، يعتبر هركهايمر وأدرنو أن الصناعة الثقافية هي الفتك المشروع بالأعمال الفنية تحت شعار البحث عن الديمقراطية الثقافية؛ بحيث انقضّ الإعلام من صحافة وإذاعة وسينما وتلفاز على تمفصلات الثقافة، وعلى الأعمال الفنية التي أضحت مجرد "شعارات سياسية".

فهو الانقضاض الصناعي الذي أنهى خصوصية الفن، ورونقه المعهود الذي حافظ عليه كلبنة أولى تحدد ماهيته وجوهره، مقارنة بعوالم التقنية والمكننة، فالفنُّ الذي كان يمنُّ علينا اختلافًا وتعدديةً منقطعة النظير أمسى منبعًا للمهاة والقولبة الصناعية المقلقة والنمطية المضجرة، فكما يُوضح صاحبا "ديالكتيك العقل" منذ الفقرات الأولى من الفصل الذي حمل عنوان "الصناعة الثقافية" "إن تقنية الصناعة الثقافية لم تؤدِّ إلا إلى التنميط والإنتاج وفق سلسلة[23]." بعدما رصّدا ما سمياه "بالطلبات المتماثلة[24]" التي يغيب فيها الذوق من جهة والتفرد من جهة أخرى؛ لنكون في حضرة "طلبات وحاجيات قطيعية"، وما تحمله من إحالة على " الوعي

(23) Horkheimer et Adorno, «La dialectique de la raison», «La technologie de l'industrie culturelle, n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série.»,op.cit, Paris, Gallimard, 1974.P130.

(24) Ibid." Demandes identiques ».

القطيعي" الذي يجمع بين الدغمائية والتشابه المميت لكل اختلاف يتجرَّأ على الخروج من النمط أو النسق. بيد أنه يجب مُساءلة "ديالكتيك العقل" من الذي يفرض النمطية والتشابه القاتل لكل اختلاف؟

هل الصناعة الثقافية وحدها التي تؤسس لكل هذه النمطية؟ هل هنالك أطراف تفرض هذه النمطية القاتلة؟

"ديالكتيك العقل" يبوح تارةً أن الصناعة الثقافية "توفر في كل مكان خيارات نمطية لسدّ الطلبات الكثيرة والنمطية. [25]"

فكأنما هنالك طلبات نمطية تسعى الصناعة الثقافية إلى توفيرها وسدّها، وهنا يكون السؤال من أين تنبثق هذه النمطية حتى تكون الصناعة الثقافية بريئةً من تهمتها؟

بيد أن التقدم في التسلسل الفكري لهذا الأثر الفلسفي، يحمل لنا هذا الإقرار الذي يُزيح عنا أعباء الغموض والتساؤل "النمطيّة في الإنتاج زعما مرتكزة على حاجيات المستهلكين"[26]، وهذا ما يُفسر ليونة وسهولة تقبله. لكن ورود مفردة "زعما" تحيلنا إلى التشكيك في هذه الفرضية التي تقدم المستهلك وحاجياته، كطرف اتهام في النمطية، ليُميطا فيلسوفا مدرسة فرنكفورت اللّثام عن هذه السلطة التي تبحث عن تبرير لعدم مشروعيتها بالتستّر؛ حيث نعثر في هذا الإقرار أن المسكوت عنه في هذا التسلسل الفكري حول الصناعة الثقافية هي السلطة المتحكمة في تفاصيل الفن المعاصر، وفي المجتمع عامة، وهي سلطة اقتصادية بامتياز[27].

فالمسكوت عنه الذي أراد أدرنو وهركهايمر تعريته أو فضحه؛ باعتبار أن كل "عقلانية تقنية هي عقلانية سيطرة".[28] والسيطرة والتسلط الذي فرض على الثقافة في ثوبها المعاصر، ومنها إلى الفن المعاصر من الطرف الاقتصادي الذي بات يحتكر الفن ويستثمر فيه، كما يستثمر في المشاريع الأخرى التجارية والخدماتية.

(25) Ibid. « fournissent en tous lieux des biens standardisés pour satisfaire aux nombreux demandes identiques. » , p 130.

(26) Ibid. « les standards de la production sont prétendument basés sur les besoins des consommateurs. », p130.

(27) Ibid. « mais ce que l'on ne dit pas, c'est que le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement. », p130.

(28) Ibid. « la rationalité technique est la rationalité de la domination même. »p130.

فالهيمنة التي تطفو على السطح من جراء الصناعة الثقافية تتحكم في الأذواق، ومنها في الحاجيات الإستطقية. فهل الثقافة المعاصرة والفن خصوصًا مربحة حتى تدرّ أموالًا؟ وإذ كانت كذلك فأي استتباع سيقودنا إليه التسلط الاقتصادي على الثقافة والفن؟

◄ رابعاً: الفن المعاصر والهيمنة الاقتصادية:

النقد للصناعة الثقافية بالنسبة إلى أدرنو لم يكن مقتصرًا على "ديالكتيك العقل"، وإنما نعثر عليه في مقال آخر مستقل يؤكد على الاجتياح الصناعي لسينما بقوله: "في القطاع المركزي للصناعة الثقافية، مثل الفيلم يقترب من المنهجية التقنية بفضل تقسيم العمل[29]".

فالسينما توغرافيا المعاصرة سيطر عليها التركيب وتقسيم العمل؛ لذا تدين بلقب الفن السابع كما يطلق عليه اليوم، وما تخزنه من عتاد تكنولوجي ومؤونة تقنية تتشابك فيها صناعة النجوم بتقنيات الإخراج وآليات الإضاءة والسينوغرافيا وتكرار مشاهد التصوير، لتستوي بنار الإشهار والدعاية التجارية، التي تفتح لها المسار أمام وسائل الاتصال من تلفاز وإذاعة وإنترنت وقاعات العرض، بيد أن الإنتاج السينما توغرافيا في هوليود الذي اكتشفه أدرنو وهوركايمر في أمريكا أثناء المنفى ساهم في تعرية الواقع الفني السينمائي، الموغل في آليات تقسيم العمل وتقنية تركيب الصورة وتجميلها.

لذا السينما المعاصرة باتت تطرح علينا أكثر من سؤال وأكثر من إشكال، لعل أهمها تأرجح السينما بين الفن والصناعة، إشكال يحتم علينا استدعاء إدغار موران، من خلال كتابه "نجوم السينما"؛ حيث لا يتوانى عن الإقرار منذ الصفحات الأولى، "إن ولادة النجم تشكل الحدث الأكثر ضخامة الذي عرفته الصناعة السينمائية"[٣٠]، وكأنما إدغار موران وأدرنو يسوقان لنا اتفاقًا ضمنيًّا مفاده أن السينما أقرب إلى الصناعة، ودون الصناعة لا يمكن الحديث عنها.

إن التصنيع الممنهج حاضر في كل مرحلة من مراحل كل عمل سينمائي مهما بلغت بساطته الإنتاجية، وكل خطوة من خطوات الإنتاج التلفزي من مسلسلات وبرامج تلفزية، والأغرب أن القيمة الفنية انحدرت في خضم هذه التغيرات لتصبح هذه الصناعة الثقافية المحدِّد الوحيد

(29) Theodor w. Adorno ,"L'industrie culturelle" in communications, 3, 1964,P14.

(٣٠) ادغار موران، "نجوم السينما"، ترجمة ابراهيم العريس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ٢٠١٢، ص ١٨.

للقيمة الفنية لأعمال السينماغرافيا؛ فكل ما قلّ الاعتماد على هذا العتاد التقني والتكنولوجي كلما قلّت القيمة الفنية للعمل السينمائي، ويظل الفن في حاجة إلى ذاك الطرف الخفي وهو المستثمر أو الممول.

فالصناعة الثقافية التي خلناها مجرد إحداث للطريف وإدخال لطابع مميز ومختلف على الفنون المعاصرة أقحمت الإستطيقا في بوتقة الاستهلاك العنيف، الذي انتهى إلى اعتبار كل ما يُنتج في ظل هذا الاجتياح التقني الصناعي بضاعة تنتظر مكانها في الأسواق دون التطلع إلى الأماكن الرسمية للثقافة، بمعناها الكلاسيكي المتجردة من التسلل العنيف للتقنية والصناعة، ثم إباحة اغتيال كل خصوصية تبحث عن زاوية للاختلاف أو طريقة وجود طريفة.

فالصناعة الثقافية كما وصفاها كاتبا "ديالكتيك العقل" تحمل "الكره الوحشي لكل ما هو مختلف". [31] أي إن الولوج الوحشي للتقنية لا يحمل المتاحف إلا نمطية وتكرارًا رتيبًا وكل قاعات العرض غارقة في المصالح التجارية النقدية المالية.

يبدو أن النقد للتقنية والصناعة الثقافية من قبل أدرنو وهركايمر لم يكن مجرد نقد يتيم للعلم أو الثورات التكنولوجية، التي اندست في كل تفاصيل وجوده المتشعب، وما حملته من انزياحات مفصلية وإشكاليات جمّة، بل تواصل مع ماركوز الذي رأى في الإنسان المعاصر مختزلًا في البعد الواحد[٣٢]، البعد النمطي الاستهلاكي، وهو ما أثار فاجعةَ علماء الاجتماع والناقدين للفن بعدما تعالت كل الصفرات لإقامة جنازات الاختلاف؛ حيثما ولى وبعدما سارع في قتله التصنيع وفق نموذج أو مثال واحد دون غيره. فيتنافس الجميع من أجل الحيازة على أنموذج في إحالة على وجوب تمرير الثقافة والفن لكل فرد بنفس الطريقة تحت نداء "الدمقرطة الثقافية"، وهذا الأنموذج المصنع للفن أو للفكر وحتى للمعتقد جعل الإنسان يوغل في الأحادية وليست الوحدة، في النمطية والتقولب في البعد الوحيد والأوحد.

إن الصناعة الثقافية ظلت مرتبطةً بالنقد اللاذع للغزو الصناعي لميادين غير الميادين التقليدية التي يمكن أن تتواجد فيها المكننة والتآلية والإنتاج المتسلسل بالمعنى التيلوري لتقسيم العمل،

(31) Ibid." la haine féroce pour tout ce qui est différent."p.16.

(٣٢) انظر في هذا الصدد كتاب هربارت ماركوز "الإنسان ذو البعد الواحد" ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧١.

فهـذا الغـزو للإبـداع الإنسـاني وللفـن الـذي طالمـا اعتبرنـاه مكانًـا قصيًّـا عـن السـطوة التبضعيـة للتصنيـع، وهـو مـا يسـتفز فينـا قريحـة السـؤال؛ إذ كان الإنتـاج الصناعـي ومنطقـه السـوقي الربحـي بـات جليًّـا في أذهاننـا وواضـح الاسـتتباعات والنتائـج، فـأي ثقافـة سـيمن بهـا علينـا؟ وأي قيـم جماليـة سـيدفع بهـا إلى فنوننـا المعـاصرة؟ وأي معايـير ومقاييـس سـيجعلنا نتـذوق مـن خلالهـا الأعـمال الفنيـة أو نشـعر بالرضـا تجـاه عمـل فنـي معـاصر؟

إن الإنتـاج الصناعـي للثقافـة أو للفنـون المعـاصرة بوجـه خـاص، قـد تجـاوز سياسـة التهميـش إلى مـا يعتـبر أخطـر، أي التدمـير والمحـو للتاريـخ الفنـي والقيـم الإسـتطقية الجماليـة، التـي توارثهـا الإنسـان في التاريـخ الفنـي.

خامساً: مأسسة الثقافة والفن المعاصر:

يبـدو أن كل هـذه الاسـتنتاجات كانـت عصـارةَ الاتفـاق بـين مجموعـة مـن النظريـات والتيـارات الفكريـة والفلسـفية الإسـتطقية، غـير أن الباحـث في الفـن يعـي جيـدًا أن الفـن ليـس نظريات فلسـفية فقـط، وإنمـا ممارسـة أيضًـا. فـان كنّـا قـد أطلنـا النقـاش مـع النظريـات الفلسـفية التـي تطرقـت بوجـه أو بآخـر إلى الصناعـة الثقافيـة وأزمـة الثقافـة المعـاصرة، فـإن موضوعيـة البحـث تحتـم علينـا الإنصـات إلى الفنانـين المعاصريـن، أي الفـن كممارسـة.

أود دو كـيروس[٣٣] كفنانـة معـاصرة تمـارس الفـن وتكتـب حولـه: أتقنـت آليـة النبـش في خفايـا الفـن المعـاصر ووقعتـه بـين براثـم التصنيـع، سـاعية إلى رفـع الحجـب عـن "اللامـرئي" والمتسـتر داخـل الإنتـاج الصناعـي الجميـل، إنهـا تقـر "في الفـن المعـاصر الفنـان الممـول والموظـف يكونـون الثالـوث الجهنمـي.[34] " أي أن عـرض الأعـمال الفنيـة وإيصالهـا إلى الجمهـور لم تعـد تلـك العمليـة اليسـيرة كـما كانـت عليهـا مـن قبـل، حيـث ضمّـت أطرافًـا متباينـة المجـالات.

فتصنيـع الفـن جعـل الاقتصـادي يتفق مـع المبـدع، والمجمع والممّـول يجتمعـان مع الثقـافي، والأديب يتحالـف مـع الرأسـمالي، فهـي تحالفـات ومؤامرات مسـتترة تحاك ضد الفـن المعاصر ومعـه في آن واحد.

(٣٣) أود دي كروس رسامة وناقدة فرنسية معاصرة صدرت لها العديد من الكتب والمقالات حول الفن المعاصر.

(34) Aude de Kerros , ‘’L’imposture de l’art contemporain , une utopie Financière ‘’, ‘’ En art contemporain , artiste , financier et fonctionnaire forment un trio infernal’’, Eyrolles ,Paris,2016, p6.

"الفـن المعـاصر هـو عامـل للتطـور الاقتصـادي والسـيولة النقديـة والاجتماعيـة"[35]. هـذا الارتبـاط المعـاصر للفـن بالاقتصـاد والمـال يُثـير الكثـير مـن الريبـة والحـيرة حـول قيمـة مـا يعـرض ويقـدم عـلى أنـه أعـمال فنيـة. فهـل الفـن التجـاري يمكـن أن يحمـل إسـتطيقًا في ثناياه؟ وحينـما يخذنـا الفـن المعـاصر إلى ملابسـات الأسـواق والمناقصـات الفنيـة، ألسـنا في حـضرة أزمـة فنيـة حقيقيـة؟

إن هـذا الغـوص في الإحراجـات التـي وقـع فيهـا الفـن المعـاصر وعلاقتـه بالثقافـة والمجتمـع قادتنـا إلى رفـع الحجـب عـن المسـتتر و"اللامـرئي"، الـذي نبّـه منـه كتـاب "ديالكتيـك العقـل" وأشـارت إليه أود دي كـروس: الفـن المعـاصر في خضـم الصناعـة الثقافيـة لم يعـد قـادرًا عـلى حمـل المعنـى الإسـتطيقي، بقـدر مـا أصبـح يُحيـل عـلى قيمـة اقتصاديـة تجاريـة، فهـو المجـال الحيـوي الـذي بـات مطالبًـا في المسـاهمة في اقتصـاد البلـدان وتوفـير العملـة الصعبـة.

إنهـا المفارقـة الكـبرى بـين الأصـول ذات القيمـة الإسـتطقية المتحـررة مـن العملـة والتفـاوض الاقتصـادي، والواقـع الاقتصـادي المنحـصر في قطبـي الصناعـة والتجـارة، تدفـع بالخيـط الهـادي للتفكـير إلى إشـكال المأسسـة في الفـن المعـاصر.

أود دي كـروس تدفعنـا إلى قـراءة الفـن وفـق واقعـه المعـاصر مـصرّة أن كل المقاييـس تمحـى وكل التاريـخ الفنـي بمـا يعـج مـن انسـجام ودقـة واتـزان "يرمـى في سـلة المهمـلات[36]"، مـمّا يعنـي أن في حـرم السـوق الاسـتهلاكية للثقافـات والفنـون المعـاصرة، حيـث لا صـوت يعلـو عـلى صـوت المـال والأربـاح، باعتبـار أن المجتمعـات المعـاصرة صـارت تؤمـن بمقدسـات مخالفـة، وتنحـت أصنامهـا الجديـدة مـن لـدن الاسـتهلاك، وتعلـن ثنائيـة الربـح والخسـارة تراتيلهـا المقدسـة لعبـادة الرأسـمالية- لا وجـود للإسـتطيقا ولا قيمـة للجـمال، ولا يجـوز لنـا اسـتحضارُ المـوتى أي قيمـة الفـن كـما كانـت.

فـما الـذي نعنيـه بالعمـل الفنـي المعـاصر؟ وكيـف للفـن المعـاصر أن يتجـلى أمـام أصنـام الاسـتهلاك والتراتيـل المقدسـة للرأسـمالية؟ وإيُّ وجـه سيسـتجير بـه للتمظهـر في خضـم هـذه المجتمعـات الصناعيـة التجاريـة؟

---

(35) Ibid. « L'art contemporain est un facteur de développement économique, de fluidité monétaire et sociale. », p17.

(36) Aude De Kerros, « L'imposture de l'art contemporain, une utopie financière », « rejetant dans les poubelles de l'histoire les œuvres habituellement reconnues sous ce vocable. »op.cit, P.7

"العمل الفني وقيمته هي نتيجة للإقرار البسيط الاعتباطي للشبكة التي صنعته، والتي تتمثل في سلسلة الإنتاج والتوزيع"[37]. هكذا أقررت أود دي كيروس لتعرية واقع الأعمال الفنية المعاصرة في بوتقة التسلسل الصناعي التجاري المترابط، الذي لا يمكن وصفه إلا بالسلسلة الجامعة لحلقات مختلفة من إنتاج وتصنيع وتوزيع وإشهار.

فهذه السلسلة تملك أحقيةَ الحكم على العمل الفني ومشروعية تقييمه دون غيرها؛ بحيث دأب الحديث عن مأسسة الفن المعاصر، إي جعله داخل مؤسسات بما تحمله الكلمة من خدمات متكاملة ومترابطة، تجعل من إنتاج الفن شبيهًا بإنتاج السلع والمنتجات الصناعية، وما يتطلبه هذا التحوّل من مجرد ورشات فنية كأقصى حدّ إلى مؤسسات ضخمة تتقاسم فيها الأدوار من أجل تقديم الفن المعاصر، لكن أليست المؤسسات الفنية شبيهة ببقية المؤسسات ذات الطابع الاقتصادي؟ أليست المؤسسة في حاجة إلى التمويل؟

ففي الحركة مأسسة[٣٨] الفن المعاصر، وجعل الفن داخل بوتقة التصنيع، لا تتغير اللعبة الاقتصادية، فقط وقع تهميش الفن ودحرجته من مرتبته المتعالية، التي تضعه في مصافي الأنشطة الإبداعية، إلى مرتبة الأشياء الصناعية والسلع السوقية التي لا قيمة لها، غير داخل دوامة البيع والشراء.

هذا الانحطاط أو الانحدار المتواصل الذي سكن فنوننا المعاصرة وقيمتها الإستطقية الجمالية مردّه الاستثمار الرأسمالي العلني للفنون، وإقحامه داخلَ فوّهة التصنيع والمأسسة من جهة، والتوجه الاستهلاكي للمجتمعات المعاصرة؛ بحيث تحول المتلقي والجمهور الفنّي إلى مجرد مستهلك لا يتقن غير التقبل الاعتباطي والعفوي للمادّة الفنية.

هذا الولوج إلى تصنيع الجمال داخل حلقات مترابطة استلزم تدخلَ الدولة في حركات "الدعم" والتمويل. روشيلتز في كتابه "التخريب والدعم" يرصد هذه المأسسة التي انخرطت فيها الدولة بدورها؛ حيث يقرّ في هذا الصدد "الفترة المعاصرة تحاول مأسسة التمرد وجعل التخريب والدعم يتعايشان"[39]؛ لأنّ الفنّ المعاصر لا يمكن أنّ يتواجد كحركةٍ منعزلة مختزلة في الأساليب التقليدية

(37) Ibid. « L'œuvre et sa valeur sont le résultat de la simple déclaration arbitraire du réseau qui la fabrique, qui constitue une chaine de production et de distribution. »P.7.

(٣٨) ترجمة للفظ الفرنسي institutionnaliser .

(39) Rainer Rochlitz, « subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique », '' l'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte et de faire coexister la subversion et subvention. »P19.

لإنتاج الإبدعات الفنيّة، بل عليها أنّ تتواجد داخل المأسسة لتمتلك مشروعية العرض والتوزيع، وهو ما يفترض سالفًا التمويل الذي قد تكون الدولة مساهمة فيه من خلال "الدعم".

روشيلتز يجمع منذ العنوان بين التخريب والدعم، وكأنّما هو ينسج علاقة سببية بين اللفظيين: فالتخريب الذي ينخر الفنّ المعاصر تزامن مع بروز حركات الدعم التي أفرزتها المأسسة المفرط فيها للفنون المعاصرة، ممّا سارع في حياكة الخيوط الأخيرة في هذه الأزمة أو التخريب المبكر لإستيطيقا فن وذوق. فما سيكون حال الأماكن المخصصة لعرض الفن المعاصر؟ هل لها أن تقاوم هذا الانحدار في القيمة؟ أو هل لها أن تتصدى للهيمنة الاقتصادية والتسلط المالي؟

سادساً: الصناعة الثقافية وأماكن العرض:

أيف ميشو يرصد لنا استتباعات الولوج الفني للتصنيع وارتباطه بالتجارة، على الأماكن الثقافية كقاعات العرض والسينما والمتاحف حيث يقول: "الأماكن الثقافية تغيرت، استحدثت، انفتحت على التصرف والصناعة الثقافية[40]. "فالأزمة التي ذاعت في الفنون المعاصرة لم تكن منحصرةً في دائرة الإنتاج والتصنيع والتوزيع فقط، بل لامست أماكن العرض التي أصبحت تخضع إلى ميزانية مدروسة وتنظيم مضبوط وترتيبات إدارية شبيهة بترتيبات المؤسسات الاقتصادية والشركات العالمية، فالتصنيع والمتاجرة بالعمل الفني تغلغل في كل تمفصلات الفن المعاصر؛ حيث بات من الصعب إيقافَ هذا الاسترسال في المأسسة من حلقته الأولى إلى آخر السلسلة، إنه الاجتياح المعمم والعلني للطابع التصنيعي لكل منافذ الفنون المعاصرة، واستواء التيار الاستهلاكي على عرش القناعات الفكرية والخيارات الجمالية.

إن التغير أو التحديث للأماكن الثقافية بانفتاحها على تيار التصنيع الثقافي زجَّ بها في مقارنات ومنافسات بالية، مع أماكن الترفيه العمومية من ملاهٍ ومدن ألعاب وقاعات الترفيه. فبات الخلط جائزًا بين الثقافة والترفيه والتسلية في مجتمعاتنا المعاصرة، رغم التباعد المجالي والبون المضموني بين المفهومين سابقًا.

فالمتاحف كانت في الفن الحديث في منافسة دائبة من أجل عرض أحدث اللوحات التشكيلية وأتقن المنحوتات وأجودها، وقاعات السينما كانت تنافس من أجل الفوز بفيلم ثقافي نادر

(40) Yves Michaud, « La crise de l'art contemporain », « cette production industrielle des biens culturels a touché l'art d'élite à travers les mécanismes de médiatisation des œuvres.», op.cit P.60

وطريف تمتع به الجمهور، بيد أن المنافسة في حضرة الصناعة الثقافية اتخذت منعرجًا آخر؛ فلم تعد مجاليةً، أي بين الأماكن الثقافية، ومنحصرة في الثقافة وأنشطتها، بل جرّت الأماكن الثقافية إلى دائرة فضاءات المتعة والترفيه ذات الطابع الاستهلاكي الصرف.

فمنافسة الثقافة مع الترفيه جعلت من المجال الثقافي ينجر إلى إرضاء الزائرين المستهلكين، وليس الجمهور الفني بما تحمله الكلمة من اختلاف[41] بين الشريحتين. وفي هذا المستوى ونحن نشخص واقع الفن المعاصر بعد الولوج الصناعي وظاهرة تصنيع الجمال، علينا أن نتساءل ما الذي ستحمله المأسسة في طياتها للفن المعاصر بعد؟ فهل مآسي الصناعة الثقافية تستقر حدّ المأسسة؟ لم نحن في انحدار وتهاوٍ متواصل لا يُنبئ بالاستقرار أو النهاية؟

سابعاً: الاختلاف الوهمي وأزمة الثقافة:

إن ذوبان الثقافة في معناها الأصلي وانحدارها إلى مستوى الشعبوية الاستهلاكية لم تكن النتيجةَ الوحيدة اليتيمة للاستعمار الصناعي للثقافة وولوجها إلى الخيرات الفنية، فالتصنيع كان يتستر على الانقسامات والتجزئة التي يحملها في طياته. "فالثقافة تفتت حسب المجموعات المستهلكين.[42]" باعتبار أن الاستهلاك والمردودية حينما يكونان غايةً في ذاتهما يرسيان كل ترسنات الإغراء الممكنة، وفخاخ الاستمالة الواعدة بالسعادة الوهمية، ساعيًا إلى الإطاحة بنسب لا بأس بها من المجتمع الاستهلاكي، ولمزيد توسيع رقعة مصيدة الاستهلاك تشغل الصناعة الثقافية الذكاءَ الإحصائي وعتاد استطلاعات الرأي وما يقومان عليه من آليات تفتيت وتقسيم للشرائح الاستهلاكية، ومنها طفت إلى سطح المجتمعات ثقافات متباينة متنافرة ومتناحرة كبديل للثقافة الواحدة الحمّالة لمعاني الكونية والانفتاح الخلاّق. ونعني بهذه الثقافات: ما يتردد على المسامع من انقسامات كبرى كالثقافة الشبابية، ثقافة الضواحي، ثقافة الكهول، الثقافة الشعبية...

كما أن هذه التجزئة المبتذلة وهذا التقسيم الذي أُريد به خدمة التجارة الثقافية والمؤسسات الراعية لها، طال الفنونَ المعاصرة بجميع أنواعها؛ خاصة الموسيقى التي باتت تندثر على كل فئة عمرية وكل حدب.

(41) Ibid. « en fait, les consommateurs culturelles se sont considérablement accrues. »P.59.

(42) Ibid. « la culture s'est émiettée en fonction des groupes de consommateurs."P60.

فالموسيقى الشبابية بإيقاعاتها الصاخبة تناحر الموسيقى الإيقاعية والموسيقى الوترية، وكأنّما التقسيم والتجزئة هو المعيار الوحيد أو الأوحد الذي بات من الميزات التي تحيلنا على فنّ اللامعايير واللا مقاييس. ففي هذا الصوب أصبح إنتاجُ الموسيقى يتهافت نحو إرضاء الطوائف الذوقية المتناحرة والمتصارعة وتغذية هذه الانقسامات، لغاية مزيد تحقيق نسب ربحية أكثر، كمطلب حقيقي للصناعة الثقافية التي لا تعترف إلا بالعقل الأداتي ومبدأ المردودية، وحتى نكون واعين بعمق المسألة وراهنية الخوض فيها، فهذه التجزئة كانت حتميّةً حينما يتعلق الأمر بسياسة الديمقراطية الثقافية التي تشجع على حرية الثقافة.

يعتبر التدخل الصناعي في الفن المعاصر وإخضاعه إلى المعايير التسويقية البضائعية مشينة إياه من كل قيمة جمالية، أزمة حقيقية صلب نشاط إبداعي عرف بخلقه المتواصل للمعاني الإستطيقية باختلاف تياراتها، وهذه الأزمة خلفت مفارقات في صفوف الفنون التي أضاعت بوصلة الخلق لتعتنق الصناعة، ولعلّه لسبب كهذا طفحت انقسامات كبرى داخل الفضاء الثقافي على عدّة مستويات يعبّر عنها أيف ميشو بقوله: "هناك حركة مضاعفة للتمايز أفقية (فوق/ تحت) وعمودية (ثقافتنا/ ثقافتهم).[43]" .

إنّها التفرقة والتشظي الهبائي، أضحى النتيجة السحرية والمآل المحتوم للغزو الصناعي للثقافات، التي هي بدورها لحقها ما لحق الفن من ارتدادات في المسار، جعلتها في مخالب تجزئيات ضخمة في صلبها ومن لدنها بحديثنا عن ثقافة راقية وثقافة النخبة من جهة، والثقافة الشعبية العفوية من جهة أخرى، فهذه التجزئة الأفقية تمّ استثمارها في نوع أعمق وأخطر من التجزئة العمودية، فبتنا نتحدث عن "ثقافة النحن" و"ثقافة الهُم" بما يعنيه من درءٍ للاختلاف واعتباره غريبًا يجب إدماجه في دائرة "الهُم" إي الحامل لثقافة مغايرة ولا منتمية داخل حقل "ثقافة النحن".

زد على ذلك أننا بتنا نتحدث عن أزمةٍ للثقافة في حدّ ذاتها؛ بذوبان نواميس التعايش السلمي بين الثقافات والمرور إلى مرحلة التجزئة والتقسيم، الذي يوحي بالخلاف إلى مرحلة المنافسة العنيفة حدَّ التناحر[44]، والسعي إلى نزع الاعتراف بالأفضلية لثقافة ما أو فن ما على

(٤٣) Ibid. « Il y a ainsi un double mouvement de dédifférenciation verticale (haut/bas) et horizontale (notre culture/ la leur).P.٦٠.

(٤٤) Ibid. « il s'agit plutôt d'une neutralisation mutuelle et d'un parasitage de cultures différentes en concurrence ».P ٦١.

البقيـة. فالصناعـة الثقافيـة ولّـدت نظـرةً عدائيـةً للاختـلاف؛ بحيـث انبثقـت الثقافـات المتصارعـة والعنصريـة الثقافيـة القائمـة عـلى التصـادم لا عـلى الانفتـاح كسـبيل للتواصـل.

هـذه الانقسـامات في بوتقـة الثقافـة يمكـن سـحبها عـلى الفـن المعـاصر؛ سـواء كانـت أفقيـةً أو عموديـةً، حيـث تفـرع الفـنُّ وبـات مـن الهبـاء محاولـةُ جمـع شـمله، خلافًـا لمـا يُعـرف حـول الفـن كإبـداعٍ يتكلـم كلَّ الألسـن وكل اللغـات وجـسرٍ يصـل كل الانشـقاقات والخلافـات.

إنـه التشـظي المميـت الـذي لا يمكـن إيقافـه بعـد دخولـه في مرحلـة المنافسـة العنيفـة، وفيـه كل الوسـائل متاحـة وممكنـة.

أود دي كـيروس كناقـدة للفـن المعـاصر تقـر أن "الجمهـور فهـم أن الفـن المعـاصر ليـس إلا عملـة"[45]؛ لذلـك لـن يبحـث في خبايـاه عـن مـا يـرضي الذائقـة الفنيـة المتشـبعة بالمعرفـة الفنيـة والمالكـة للـذوق الفنـي المتأصـل في المعرفـة الجماليـة. فـأي موقـف سـيتخذه الجمهـور تجـاه هـذه الفنـون الموغلـة في التصنيـع؟! وهـل للمجتمعـات الاسـتهلاكية لهـا مـن الوعـي المتبقـي لنقـد التصنيـع الفنـي الـذي أوغـل في المردوديـة الربحيـة، وبـات مهـدِّدًا حتـى السـلم الاجتماعـي الموجـه للثقافـة عمومًـا؟

إن الحـيرة أو الريبـة التـي قـد يقـع فيهـا المتلقـي للفنـون المعـاصرة يجعلـه إمـا يعـزف عنهـا ويعـبر عـن حنينـه إلى الفنـون الحديثـة، بانسـجامها وقيمهـا الجماليـة الراقيـة، أو ينخـرط في المجموعـة المناديـة "بالعـودة إلى النظـام[٤٦]"، إي الإفـلات مـن عقـال الفـوضى المحيطـة بمجـال الإبـداع الإنسـاني.

أيـف ميشـو يتقـصى ردودَ الأفعـال هـذه في كتابـه: " أزمـة الفـن المعـاصر" بيـد أن الانخـراط في دورة الإنتـاج الصناعـي للخـيرات الثقافيـة لا يمكـن إيقـافَ عجلتـه إلا في حـالات نـادرة، ويظـل هـذا الإيقـاف جزئيًّـا حـال الصناعـات التقليديـة، التـي حـال تطورهـا دون الانخـراط في بوتقـة التصنيـع المفـرغ للفـن ومعايـيره ومقاييسـه الجمالية.

---

(٤٥) Aude de Kerros , « L'imposture de l'art contemporain, une utopie financières », « Le public a compris que l'art contemporain n'est qu' une monnaie ,ludique, certes, psychédélique même, garantie par ceux qui la possèdent. », P.٨.

(٤٦) هـو تيـار فنّـي ظهـر في أوروبـا يدعـو إلى العـودة إلى الإبـداع الفنّـي وفـق المعايـير والمقاييـس المتعـارف عليهـا كرفـض للفـن المفهومـي والفـن المعـاصر عمومـا.

أيف ميشو يذهب إلى أبعد من كل هذه الإقرارات، ويدفع بالمسألة إلى أفق مغاير، فهو يرى أن أزمة الفن المعاصر أزمةٌ ثقافية بامتياز صبغت على الفنون المعاصرة[47]، فليس هنالك تدميرٌ للثقافة وإنما هنالك قتلٌ للاختلاف الثقافي، وتفاعل للخصوصيات فيما بينها، فأصبحنا نتحدث عن "عدم التثقيف" أو "اللاتثقيف" بما تحمله من إرساء لقيم دخيلة عن الثقافة والفن، أو قيم مضادة لما يجب أن تكون عليه الثقافات أو الفنون عادة.

هذه النقلة النوعية التي أسستها الصناعة الثقافية مثلت "موتًا عنيفًا" بأتم معنى مفهوم بودريار للثقافة وللفن وللإنساني باعتباره ينبع منهما.

فنقد مدرسة فرانكفورت للصناعة الثقافية نقدًا يستدعي في حيثياته ومفاهيمه الخفية والظاهرة نقدًا آخر يشابهه أحيانًا وينأى عنه في مواطن أحيانًا أخرى. وهذا التشابه أو التقارب تلمحه في مفهوم "الموت العنيف[٤٨]" لجان بودريار في مؤلفه "السلطة الجهنمية" الذي اضطلع بمهمة تعرية واقع ثقافتنا المعاصرة التي تتلاشى وتتفتت في حركة ذوبان مفزعة بعد سقوطها في فخ التنميط وإضاعة تامة لبوصلة الهوية بما تحمله من اختلاف حامل للثراء.

"إن الثقافات الأخرى ماتت من خصوصيتها، وهو موت طبيعي، في حين إننا نموت من فقدان كل خصوصية، ومن استئصال كل قيمنا، وهو موت عنيف ". إنه الإجماع الكلي حول الأزمة التي باتت ترهص الثقافة المعاصرة.

خاتمة:

إن الصناعة الثقافية بما حملته للثقافة من مآس جمّة قد تكون حسب أيف ميشو مسببًا من مسببات أزمة الفن المعاصر، بعدما وجدنا في نقد مدرسة فرانكفورت للصناعة والتكنولوجيا الذي عاضده فيه بودريار وماركوز. فهل تشخيص أزمة الفن المعاصر تظل تهمة ثابتة الأصل والفرع فقط على الصناعة الثقافية وموجة التصنيع الفني؟ ألا يوجد في التحولات المجهرية المعاصرة التي قد تغيب عن ملاحظاتنا ما قد قادنا إلى ما يُعرف بأزمة الفنّ المعاصر؟

---

(٤٧) Yves Michaud, « La crise de l'art contemporain », « la crise de la culture ou la déculturation n'est pas une crise de la culture au sens où la culture serait détruite. Il s'agit plutôt d'une neutralisation mutuelle et d'un parasitage de cultures différentes en concurrence. »op.cit, P٦١.

(٤٨) في كتابه "السلطة الجهنّمية", يستعمل جان بودريار هذا التوصيف في إحالة على إن الحضارة المعاصرة تعاني من تشيؤ الإنسان وتنميطيه انظر في هذا الصدد مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ١٣٤_١٣٥ ,خريف ٢٠٠٦ ص٤٢_٤٣

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية:

- هربارت ماركوز "الإنسان ذو البعد الواحد" ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧١.
- كانط، "نقد ملكة الحكم" ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٥.
- أم الزين بن شيخة المسكيني "الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا" دار المعرفة للنشر، طبعة ٢٠١٠.
- جان بودريار، "السلطة الجهنميّة"، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ١٣٤_١٣٥، خريف ٢٠٠٦.

ثانياً: المراجع الفرنسية:

- Aude de Kerros، ‘’L’imposture de l’art contemporain، une utopie Financière ‘’،Paris، Eyrolles،2016
- Baumgarten، «Esthétique "، vol. 1، trad. fr. J.-Y. Pranchère. Herne، Paris.
- Horkheimer et Adorno، « la dialectique de la raison »، traduit de l’Allemand par Eliane Kaufholz، Paris، Gallimard، 1974.
- Jean Baudrillard، « la société de consommation»، Editions Denoël، 1970.
- Marc Jiménez، « Qu’est ce que l’esthétique »، paris، Gallimard،1997.
- Rainer Rochlitz، « subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique »،Paris،Editions Gallimard، 1994.
- Yves Michaud،" La crise de l'art contemporain"، Paris، PUF، 1997.

جميع الحقوق محفوظة © ٢٠١٨

All rights reserved © 2018