مجلة جويدي الدولية

www.goidi-usa.org

مجلة مفهرسة / Journal Indexé

مجلد عدد 07 / 2021

(ISSN 2694-5606 (online)

(ISNN 2694-5460 (Print)

العلاقات الإبداعية بين الطب المشخصن والهندسة الجينيّة والفنون النانونية

الاستثمار في الذكاء الاصطناعي، مستقبل وتحديات الشركات الناشئة والمؤسسات على المدى القصير والطويل

نصوص جمعها وأعدها للنشر وقدم لها

أمين الغرياني

منشورات

الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار

تيكاد 8 للتجديد

تونس– 2022

*****

العنوان: العلاقات الإبداعية بين الطب المشخصن والهندسة الجينيّة والفنون النانونية: الاستثمار في الذكاء الاصطناعي، مستقبل وتحديات الشركات الناشئة والمؤسسات على المدى القصير والطويل

مجلة مفهرسة دولية عدد: 2021/07 / www.goidi-usa.org

المؤلف: نصوص جمعها وأعدها للنشر وقدم لها: أمين الغرياني – المنسق العلمي للملتقي / جامعة قابس

حجم الكتاب: 17صم * 25صم

عدد الصفحات: 280 صفحة

اللغة :العربية / الفرنسية / الإنجليزية

صورة الغلاف: عمل للأستاذة هالة بن معلم

المطبعة: مطبعة كونتاكت Imprimerie CONTACT 00216 23 940 975

الناشر: الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، مجلة جويدي (مجلة مفهرسة – دولية)

تاريخ الطبعة الأولى :أوت 2022

الترقيم الدولي: الرقمي ISSN 2694-5606 / الطباعة **ISNN** 2694-5460

_____ جميع الحقوق محفوظة للهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار _____

النصوص الواردة في هذا الكتاب لا تعبر إلا عن أراء أصحابها

الفهرس

العلاقات الإبداعية بين الطب المشخصن والهندسة الجينية والفنون النانونية: الاستثمار في الذكاء الاصطناعي، مستقبل وتحديات الشركات الناشئة والمؤسسات على المدى القصير والطويل 5
أمين الغرياني

المنهج الإنشائي والأبعاد الإستيطيقية للممارسات البيوفنية..... 9
لسعد بن علية

الفن وسؤال التحرر في ظل هيمنة التكنولوجيا: تخمينات حول فكرة النحت عبر الحمض النووي 29
صالح العدوني

الامتدادات التكنولوجية للجسم البيولوجي: قراءة في تجربة الفنان الأسترالي ستيلارك 45
صابرة بن فرج

حول الحكم الاتيقي والاستطيقي للجسد المتحوّر والمتحوّل..... 61
ياسمين الحضري

العلاقات الإبداعية بين الطب المشخصن والهندسة الجينية والفنون النانونية: الاستثمار في الذكاء الاصطناعي، مستقبل وتحديات الشركات الناشئة والمؤسسات على المدى القصير والطويل

أمين الغرياني

أستاذ مساعد / جامعة قابس

لقد تسبب التقدم الرائع في التكنولوجيا في انفجار ثورة مذهلة في مجال البيولوجيا ليُغيّر، تدريجيا، الطب والهندسة الوراثية وليطال الفنون الحيوية؛ وسوف تتسارع عجلة هذه الثورة بظهور تطوّرات أبعد مدى، لا سيما من خلال فكّ شفرة الجينوم البشري، مخطّط الحياة.

ولعلّ هذا التقدّم يسير في طريقه نحو كتابة موسوعة الحياة، والتي من شأنها أن توفر للبيولوجي في المستقبل وللطبيب وللمهندس ولفناني المخبر (Artistes Laborantins) إمكانية الوصول، بواسطة الكمبيوتر إلى بيانات الجينات والكروموزومات وهو لا شك مشروع رائع باهر، ولكنّه كذلك مروع ومخيف في كل المجالات بكلّ ما يحمل.

وها نحن نشاهد اليوم إنجاز المزيد ثم المزيد من التقدم في علوم الكيمياء وفي التقنيات وفي الأدوات والتجهيزات، وفي عتاد وبرمجيات الحواسيب المعقدة؛ فإذا تحقق النجاح ازدادت البنية التحتية للبيولوجيا خصبا وثراء وتسارعت خطى الثورة التي ابتدأت في ممارسة الطب، وخاصة الطب المشخصن، والهندسة الجينية والفنون والإنسانيات. كما لا شك عندنا بأن المفتاح الذي سوف يضمن تطوير التكنولوجيا يمثّل نهجا متعدد النظم والاتساق بحيث يجمع ما بين الوسائل الفعالة للرياضيات وللفيزياء التطبيقية والكيمياء والهندسة وعلوم الحواسيب دون أن ننسي البيولوجيا. سوف تضم هذه التكنولوجيا خبراء في مجالات متداخلة وبحاثة في معارف بينية وسوف يكتسبون القدرة على التخليق الآني وعلى الأنسنة.

لقد خضعنا منذ حوالي أربعين سنة لرجّة أثارتها "الثورة البيوتكنولوجية"، وصرنا اليوم نهتم بالاكتشافات والتطوّرات الفنية والبيوتكنولوجية ومن بين الأمثلة على ذلك، طفل الأنبوب ونقل الأجنّة، وتقنيات النحت والرسم والحفر النانوئي والتصميم وصناعة الأصباغ وغيرها.

ثورة نتبين خصائصها على سبيل المثال من خلال أعمال الفنان " إدواردو كاك" وتحويره للنباتات والحيوانات الأهلية، وهو عمل يزرع فينا الكثير من الوعود من خلال الانفتاح على الاختصاصات البينية، غير أنه يطرح علينا في نفس الوقت الكثير من القضايا الأيثيقية.

و لقد أطلق على هذا العصر اسم "قرن الجزيء" (Siècle de la molécule)، ولا بد هنا من أن نسجل بأنه قد تمت بالفعل علي أيدي قريك فنتار (Graig Venter) وفريقه لأول مرة إنتاج شكل حي يشتغل بواسطة برنامج جيني تمّ تصوره عن طريق الحاسوب ثم تكوينه في أنبوب بصفة كيميائية ...

أسئلة عديدة استفزتّ الفكر النّقدي حول الموضوع وتم طرحها في هذا الملتقي من بينها:

- هل سيكون من الممكن اعتبار الإنسان المهجن إنسانا؟ وما مقدار ومدى الاستبدالات والإضافات المزروعة داخله لكي يبقى كذلك؟
- كيف يمكن لعشرة مليار من البشر عام 2050 أن ينالوا من الماء والغذاء ما يسد رمقهم؟
- إن ما يمكن أن يشغل بالنا أكثر هو "العنكس" "cybionte"، أو "cyborg -humain " أي الإنسان المهجن الفائق القوة، والسؤال المطروح هو: هل سيكون قادرا على التأقلم مع وجود الإنسان البيولوجي؟ وهل سيكون المستقبل بحاجة إلينا، مثل ما سأل بيل جايتس؟
- متَى وإلى أي حدّ ستستطيع الرُّوبوتيّة أن تحلّ محلّ الإنسان المفكّر والمنتج؟
- هل سيأتي الوقت الذي تُنافس فيه آلة/ الإنسان، وهل هناك احتمال أن تقصيهُ تمامًا؟ وهل نحن -بعبارات أخرى- بصدد الجري ورأسنا مطاطأ نحو هلاكنا الخاص؟
- هل آن الأوان للاستعداد لمواجهة الإعصار الذي سوف يقلب بمروره كل شيء وسيكون مصيرنا -إذا لم نتسلح بصفة متينة وموثوقة - هو الهلاك؟ وهل رأيتنا نصرّ على الدخول في هذا الصراع بإرادتنا؟
- مثل هذه المآلات، كنّا نشاهدها بمتعة في قصص وأفلام الخيال العلمي التي تستشرف المستقبل! أمّا وقد تحقّق الكثير من ذلك، فهل أصبح على مبدعي الخيال العلمي والطّوباويّات أن يبحثوا لأنفسهم عن مواضيع جديدة؟!

- ما انعكاسات التطورات البيو-تكنولوجية في مجالات الفنون والإنسانيات؟ وما التطبيقات التكنولوجية -النانونية الممكنة في مجالات الأيكولوجيا والتصميم والعلوم المعمارية مثلا؟

شهد الملتقي محاور رئيسية رأينا أن نرتبها كالتالي:

1/ المنعطف التّكنو-بيولوجي وعلاقته بالفنون والإنسانيّات

- دور القيم الإبداعيّة والإيتيقيّة والتشريع الدولي في تدارك أزمة الإنسان في عصر البيوتكنولوجيا - مستقبل البيولوجيا والطب المشخصن والهندسة الجينية وانعكاساتهما في مجال التصميم، لكن وكذلك في علاج الأمراض مستقبلا.
- النقلة النوعية لغذاء البشر مع المحافظة على بيئة سليمة ومستدامة.
- الاستفادة من تطور هذه العلوم والتكنولوجيات في الفنون

2/ **الطب، الهندسة، الفن، الإيكولوجيا ===>**

- المحافظة على البيئة والمحيط وحماية المستقبل

- التأسيس لاستراتيجيات عمل مستقبلية في إطار فتوحات العلم-تكنولوجيا والفنون البيولوجية

- تطبيقات تكنولوجيا النانو في مجال الإيكولوجيا: الزّراعة والغذاء والتصدّي لمشاكل البيئة من أجل حمايتها.

3) الاستثمار في الذكاء الاصطناعي وتطوير جاهزية المؤسسات وخاصة الناشئة بما يخدم انفتاح المشاريع الصناعية على الآفاق التكنولوجية الراهنة

- صناعة الذكاء والبرمجيات: إشكالياتها ورهاناتها في ضوء الراهن ومن أجل دعم حوكمة المؤسسات

ما رجوناه هو أن تكون الرسالة صريحة لهذا الملتقي؛ وأن تكون نسبة عالية من الأطباء الممارسين ومن الطلبة البحاثة سيحتاجون إلى "إعادة تأهيل" لاكتساب الفهم المطلوب للمشروع الجيني وانعكاساته وآثاره.

وتجدر الملاحظة أنه لا بد من أن يصطحب الخبرة العلمية للاختصاصيين في المستقبل إدراك مواز لدى الجماهير، وإذا ما كان لتحليل الحمض الديأكسي ريبونوكلييكي DNA أن

يستعمل في المستقبل على نطاق واسع، فلا بد أن يوفر للجمهور العام الفهم الوراثي الأساسي المبسط. غير أننا لا نقصد بذلك أن يصبح كل فرد بيولوجيا جزئيا وإنما نعني ضرورة أن يدرك الناس تضمينات هذه المعلومات المستجدة والمستحدثة، ثم لا بد من زيادة التأكيد على أهمية تحسين الدراسة العلمية بدءا من رياض الأطفال وصولا إلى الجامعة وحوكمة المؤسسات مرورا بالمعاهد الثانوية. إن لدى التكنولوجيات بشكل عام وللبيوتكنولوجيا بشكل خاص الكثير مما تقدمه للمجال الطبي والهندسي والفني في صورة جينات مستنسخة وإجراءات محسنة، يبقي أن احتمال إساءة استغلال المعلومات التي سوف تتوفر يضل قائما لكن هذا لن يكون مبررا لإيقاف العمل في المشروع إذ لا بد أن نتوقع المشاكل المعقّدة والصعبة حتى نكون مستعدين لمواجهتها وحلها.

أمين الغرياني

المنهج الإنشائي والأبعاد الإستيطيقية للممارسات البيوفنية

لسعد بن علية

أستاذ مساعد- جامعة سوسة

مقدّمـــة

لقد أنتج تمازج الفن المعاصر مع المضمون التجريبي والمخبري للبيوكنولوجيا واعتمادهما الجسد كوسيط مادوي وتشكيلي ممكناتٍ تعبيرية فنية متنوعة ومختلفة عمّا هو مألوف، وهو ما أفرز دلالات مفاهيمية جديدة تنزع نحو التجريب المخبري. وفسح هذا المنحى العلمي في المنجز الفني المجال لتنوع ممارساتي ارتبط بالممارسات البيو-فنية والبيو-تكنولوجية. وهنا تتبع هذه التوجهات الفنية والتعبيرية الجديدة المعاصرة منحى تجادلي بين الفن وبين التكنولوجيا والعلوم التجريبية وهو تجادل يتحد في اعتماد الجسد كوسيط تعبيري مفتوح على تنوع تعبيري وتفاعلي يختلف بحسب توجهات الفنان وخصوصية المنهج الإنشائي لديه ووفق الضوابط الإستيطيقية للمنجز البيو-فني. وبالتالي من شأن هذا التوجه الجديد أن يطرح ضوابط جديدة لتقييم العمل الفني وفهمه وطرق مغايرة للبث والتلقي. فتح إذا هذا التخصص الجديد للفن المعاصر المجال للبحث في ممكنات تعبيرية متنوعة ومختلفة، تكتسب خصوصياتها من خصوصية المنهاج الإنشائي للفنان، وفي ذلك تتوفر أمثلة عدة من الفنانين، فذهب البعض منهم إلى إقرار متغيرات حجمية على جسده أو التواصل مع الخصوصية الجينية لحيوان أو النزوع إلى التهجين لفصيل نباتي أو لكائن حيواني، كلها ممارسات تجريبية ذات مضامين فنية تختلف عناوينها بحسب المنهاج الممارساتي الخاص بها، فنجد الفن الترنسجيني والفن الجيني والفن البيولوجي والبيوتكنولوجي إلى غير ذلك من العناوين التي تعتمد الجسد كمادة للتشكيل والمعالجة والتجريب لإنتاج منجزات فنية معاصرة تخرج عن المألوف وعن سلطة النموذج. وعليه تكتسب هذه الأعمال الفنية صفاتها الفنية من خلال صيغ العرض وطرق التفاعل مع الآخر وبحسب المضمون الجمالي المترافق مع المنهاج

الإنشائي، وهو بالتالي ما يحملنا إلى إقامة السؤال حول خصوصية هذه الممارسات البيوفنية وضوابط الحكم الجمالي لها. وما هي حدود هذه التوجهات البيوفنية وما هي آليات إقرار هذه المنجزات منجزا فنيا معاصرا؟

1)- المنحى العلمي والتجريبي في المنجز الفني وخصوصية الوسيط البيوتكنولوجي

تختلف أوجه الممارسات الفنية باختلاف الوسائط المعتمدة وبحسب المنهاج الإنشائي الذي يتنزل ضمن حيز ممارساتي يتبع الفنان ويتصل به اتصالا يلزم جدالا بين الخيال وبين الفعل وهو ما من شانه أن يفيد المنجز الفني بخصوصية جمالية مخصوصة، تخضع لعدة تجليات تبقى رهينة نوعية التوجه والتفاعل والممارسة. والواضح أن الفنان المعاصر قد تنصل من ملزمات النموذج الكلاسيكي المستند على بني تنظيمية وتراكيبية محددة تجعله لا يحيد عن المسطار وتبقيه داخل حيز تقنية مضبوط كاعتماد الرسم الخطي واستعمال المنظور والتعويل على النموذج الحسابي في رسم الشخوص كلها قواعد تضبط المنهاج الممارساتي وتفيد المنجز الفني بضوابط جمالية مخصوصة. وهو توجه نجد انه يقصي المنحى الذاتي للفنان ويكبح خياله. لذلك كان للثورة التقنية الحديثة الدور المهم والأهم في الخروج بالممارسة الفنية من سلطة النموذج والنزوع نحو التحرر باستدعاء وسائط تقنية جديدة وإدراجها داخل المنهاج الإنشائي للمنجز الفني. توجه نجد أنه وجد في الشأن العلمي والتكنولوجي مجالا للتجريب والعمل المخبري ليصبح الفنان متماهيا بين مجالين مجال علمي وآخر فني وبين هذا الشأن وذاك فانه ملزم بإقرار ضوابط استيطيقية تجعل من منجزه الفني منجزا جميلا حتى لا يحيد عن خصوصيته الفنية.

لا يمكن اعتبار المنهج العلمي في إنجاز منجز فني ممارسة معزولة عن سياقها الإنشائي باعتبارها تأتي منهجا تعبيريا ينتهي إلى إقرار فني وذا قيمة ومعنى، لأن المسألة تتلخص في نوعية وطبيعة العلاقة بين الأسس العلمية والضوابط الجمالية الفنية. وبالتالي يحدد الإدراك حدود التفاعل والتواصل للفهم والوقوف على معنى يطمئن إليه باعتبار أن ما اعتمد من تجارب علمية وتجريبية أتى غريبا وعجيبا يستوجب التوضيح وإفادته بطمأنينة تتواصل مع الواقع وتوضح حقيقة. والواضح أن متوفرا من الفنانين الذين اختصوا في الممارسة البيوفنية

قد وجدوا في المنحى التجريبي للعلم تعلة تشرع ما انتهوا إليه من منجزات فنية تتنصل من الحكم الجمالي لتنتصر إلى الرؤى الحرة والذاتية المتفردة.

والواقع أن هذا الجانب التجريبي يطرح تساؤلا حول الجانب المعرفي الملزم لممارسة مخبرية وتجريبية علمية، بمعنى أن على الفنان أن تكون له الدراية الكافية حول الموضوع التقني والبيتكنولوجي حتى يستطيع توجيهه إلى منتهيات فنية مخصوصة. والجلي هنا أن بعضا من الفنانين كانوا على إلمام كاف بالجانب العلمي بحكم تكوينهم الشخصي فاستطاعوا بذلك توظيف هذا الزاد المعرفي في ممارسة فنية بعد تغييرهم لمسارهم المعرفي. كما لا نقصي أهمية التجريب من خلال الاستعانة بذوي الاختصاص في إقرار ممارسة توحد بين العلمي وماهوا فني وبالتالي إتيان حكم جمالي يعطي للعمل الفني معنى وفهما يجعله ذا مشروعية تتأكد بدورها بحسب صيغ التقبل وتنوع الإدراك الخاص بالمتقبل أو المشاهد.

يحمل الخيال الممارسة الفنية نحو متوفر من اللامعقول والغريب وهو ما لا نجده بصفة ملحة مثلا في التجارب العلمية التي تنضبط إلى منهاج واضح ينتهي إلى المعقول وبالتالي يجعل المنحى الخيالي للفنان المنهج التجريبي أو المخبري يحيد عن مساره الطبيعي ليذهب به نحو منتهيات تنضبط إلى الإنشاء الذاتي للفنان، كما أسهمت التوجهات الفنية المعاصرة والمتحررة في الاستعانة بالوسائط البيوتكنولوجية كبديل عن المواد المألوفة كاللون والطين والرخام والحديد إلى غير ذلك من الوسائط التي تنضبط إلى المعالجة التشكيلية للفنان. والواضح أن المواد المتاحة في المجال البيوتكنولوجي أو العلمي هي مواد ذات صبغة فيزيولوجية وكيميائية تجعل من مجال التجريب لدى الفنان مطلبا ملحا للممارسة والإنشاء. كما نجد أن أغلب التجارب تنزع نحو الخروج عن النموذج وعن المألوف، لتبحث بعد ذلك عن منافذ جمالية، تستمد قيمتها من الواقع ومن الحقيقة. وبالتالي تتحدد الممارسة الخاصة بالفنان بحدود التجريب والممكن التقني للوسيط البيوتكنولوجي، كمسلك مبحثي تشكيلي وإشكالي كشرط ملزم لتوفير معنى يفهم ويتقبل ويتواصل معه ويتفاعل من خلاله.

الواضح أن الممارسات البيوفنية قد وجدت في الجسد مادة للتجريب وللتعبير ونظن أن المسالة على ارتباط وثيق بطبيعة الممارسة الفنية المعاصرة بشأن فني ينتمي إلى فن لجسد ويتأصل مع فن البرفورمانس . وهنا تُحكَمُ المسألة بسلوك إنشائي يعتمد على التجريب

والتفاعلية المباشاراتية، يكون فيه الجسد الخاص بالفنان الوسيلة والغاية لمنهاج ممارساتي وإبداعي ذا **"محسوس استطيقي"**[1]. مع وساطة آليات وعي مغايرة ومختلفة لما هو مألوف. ويقتضي الأمر هنا، اهتماما يخص الخاصية الاستطيقية للأثر الفني **"الذي لا يمكن أن يستوعب حقيقة الموضوع الاستطيقي كله بل جزئه بشكل مجزئ من تلك الحقيقة"**[2]. بمعنى أن الموضوع الاستطيقي أشمل من الموضوع الفني ولذلك فهو يفترض حساسية أكثر وإدراك استطيقي أشمل، مبنيّا على شكل من الإحساس الذي يتطابق بدوره مع المدرك الاستطيقي.

لقد كان تناول الجسد في الممارسات البيوفنية تناولا متنوعا من حيث التأويل والمأخذ الفني، ومن حيث اختلافه بين تقديم مشهدي لمنجز فني أو تصويري تفاعلي يستند على الحينية، وفي كلتا الحالتين تكون مسألة الإبداع منزعا يسعى إلى الظهور وذلك من حيث المنهاج الإنشائي ومن حيث القيمة الإستيطيقية التي تجعله ذا معنى. وتبقى المسألة إذًا في إيجاد الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون، وبين أصل الموضوع المشاهد وأصل الموضوع المدرك، وبالتالي أصل الممارسة المرتبطة بالأثر الفني.

وقد يحمل تناول الجسد في ممارسات فن الجسد على خصوصية مادوية تجعل منه مجالا للتعبير الحر أو **"التعبير الفضيحة أو التعبير الصدمة "**[3] بحسب التوجهات الفنية لفناني الجسد، كان يعتمد الفنان في فعله الفني على أمعاء أو دماء أو فضلات بشرية إلى غير ذلك من أعضاء ومادة متصلة بالجسد الحي وقد يغالي بعض من الفانين في إقرار الصدمة من خلال دمج الحيوان والإنسان وجعلهما مادة للتعبير. الواضح أن هذا المنحى الممارساتي قائم على البحث عن مادة جديدة للتشكيل والتعبير، وليس استدعاء الوسيط البيتكنولوجي سوى

---

[1] حسب تسمية دوفرين: "يشير في ذلك إلى مسألة الموضوع الاستطيقي، ليكون بذلك استطيقيا ولكونه متميزا عن مجموع أشياء أخرى وأراه يقصد بالأشياء الأخرى الأشياء التي لا تتمتع بنفس استطيقي مدرك ويفتقد إلى الحلقة الواصلة بين الإبداع والتلقي وبين الأثر والمشاهد، وبالتالي انعدام "المحسوس الاستطيقي" "، دوفرين، "*فينومولوجيا التجربة الاستطيقية*"، المطبعة الجامعية الفرنسية، باريس، 1981، ص 187.

[2] نفس المصدر السابق، ص 97.

[3] تحديد مفاهيمي استعمل للدلالة على طبيعة الممارسات الفنية التي تستعمل الجسد كماة لتحقيق الاستفزاز وإثارة الاستفادة وإقرار الصدمة.

Florence de Mèredieu, histoire matérielle et immatérielle de art moderne et contemporain, » » les matériaux du scandale », Larousse i, extenso, édition maeva journo, 2017, France, p 628

دعامة تعبيرية ليست لصالح العلوم ولكنها لصياغة منجز فني يؤسس للإستيطيقا جديدة ويفرض صيغا إدراك مغايرة لما هو متداول أثناء مشاهدة لوحة زيتية أو منحوتة. وقد يرى "هيدڤير" في ذلك مظهرا من مظاهر تخلّي الأثر الفني عن مهمته الأصلية، والتي تحددت منذ عصر الإغريق في طلب حقيقة الموجود، ومن خلال ما يتجلّى من التماثيل واللوحات الزيتية المنجزة والمحتكمة على نطاق من المثالية المؤكدة والمحسوسة، إذا ما اعتبرنا أن موضوع الإنسان والجسد ظاهرة من ظواهر الحقيقة المدركة إدراكا ذهنيا وحسيا، دون اعتبار الذات أحد محاور هذا الإدراك أو إحدى ملكات التمثل الماثل إلى **"مبدأ السببية والعلية"**[1]. إذًا الربط بين الاعتبار الحسي والذهني يستوجب أساسا التطرق إلى مسألة الرؤية والتي تقوم في موجباتها الأولوية والمرحلية، على أصل الإدراك باعتباره أيضا أساس فهم نشاط الرؤية نفسها وهو نشاط أساسي للوقوف على المعطى المعرفي الذي يسبق المعطى الحسي والنظري المعتمد بدوره على المشاهدة والمشهد والمشاهد، على حسب إفادة "مارلبونتي" في كتابه "فينومولوجيا الإدراك" والذي يوافق قول "بول فاليري" في خصوص الفنان المصور الذي **"لا بد أن يأخذ جسده معه، فالجسد خلال الفن ينظر إلى كل الأشياء المشاهدة وينظر إلى ذاته ويتعرف عليها كذلك من خلال الرؤية ومن خلال المشاهدة"**[2].

يدخل الأثر الفني إذًا في حيز الإدراك لأنه يثير حواسنا ولأنه لا يحمل في ذلك معنًى ساذجاً. فالإدراك الاستطيقي للأثر هو الذي يكشف عن الرابط المتأصل والأصلي بين الفن والمحسوس وبين الفنان وخصوصية التناول للجسد، وبالتالي الإدراك المرئي والظاهري. وبالتالي تبقى مسألة الإبداع في الممارسات البيوفنية مستندة على أهمية المدلول الاستيطيقي والإنشائي في مستوى المنهاج الممارساتي.

---

[1] يسير التمثل لدى شبنهاور في اتجاهين، "الاتجاه الأول خاص بمنهج المعرفة العلمية، حيث يكون التمثل نابعا من مبدأ الغائية أو السببية، أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الذي يكون التمثل فيه مستقلا ومحررا من مبدأ العلية الكافية، وهو منهج الفن في رؤيته للأشياء والعالم"، شبنهاور، *ميتافيزيقيا الفن*، بيروت للطباعة والنشر، 1913، ص26-27.

[2] MARLEAU PONTY (M.), *phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.86.

2)- المنهج الإنشائي في الممارسات البيوفنية:

يختلف المنهج الإنشائي في الممارسات البيوفنية عن الفعل التشكيلي في صياغة لوحة زيتية أو منحوتة رخامية أو تطويع مادة طينية، باعتبار أن هذه التعبيرات الجديدة تقوم على وسائط تقنية وأخرى مادوية مختلفة عما هو مألوف. كما ذهبت هذه الممارسات الجديدة إلى إقرار صيغ للتقديم والعرض مختلفة عن طرق العرض الكلاسيكية كما أنها تلزم تفاعلا وتواصلا مباشاراتيًّا مع الجمهور الذي أصبح ملزما هو الأخر بالمشاركة ليصبح بذلك عنصرا فاعلا في إنجاح المنجز الفني. ويتقمص الفن من خلال الممارسات البيوفنية صفة العالم عبر فعل التجريب والبحث المخبري والاستعانة بأدوات بيوتكنولوجية تنتمي إلى المجال العلمي وبعيدة عن مجال التعبير التشكيلي للفنان وبالتالي يصبح المنحى الإنشائي هنا مجالا للابتكار وصياغة تعبيرات جديدة وسندا للخروج عن سلطة النموذج والانتصار إلى الفرادة في الفعل الفني. والواضح أيضا هنا أن الفنان حتى وإن انتصر في مستوى منهاجه الفني إلى صفة العالم إلا أنه ينتهي إلى صفة الفنان عبر ضبط منجزه الفني لحكم الجمالي وإقرار مضمون استطيقي يجعل من هذا المنجز ذا معنًى وفنّا ذا فهم. ولنا أن نتساءل عن منهيات هذه الممارسات البيوفنية وعن أسباب توجه متوفر من الفنانين إلى هكذا تعبيرات؟ وهنا نرى أن الإجابة لا تتطلب تعمقا أو تفحصا شديدا حيث نجد أن قضية الممارسة متصلة بخصوصية الفن المعاصر المتملص من سلطة النموذج والمنتصر إلى التحرر والبحث عن الجدة باعتبار أن ما يأتيه الفنان البيوفني لا يخدم العلمي أو لا يسهم في خلق جينات جديدة أو استنساخ كائنات بقدر ما هو مطلب لطرح السؤال ولفرض صيغ تفاعلية تشاركية جديدة مع المتقبل.

يعتبر "ادواردو كاك" من أوائل الفنانين الذين أدرجوا مفهوم "البيوفن "في المنهاج الإنشائي الخاص بهم كما أنه مجالٌ ممارساتي إضافي للممارسات الفنية المعاصرة، وفي ذلك يفيد "كاك" قوله الآتي حيث يقول" **يعتبر البيوفن توجا جديدا للفن المعاصر الذي أصبح ينظر في الصيرورة الخاصة بالحياة كما أن هذا البيوفن اصبح يستعين بوسائط بيتكنولوجية كانت حكرا على العلم وأصبحت أداة للتعبير الفني، كما أن هذه الممارسات هي مجالٌ**

للابتكار والاختراع وصياغة صيغ فنية أكثر تفاعلا مع الآخر"[1] والواضح من خلال هذه الإفادة أن "ادواردو كاك" قد وجد في الوسائط البيتكنولوجية المجال الأرحب للممارسة والتجريب وصياغة أصناف تعبيرية جديدة، وهو ما نتبينه مثلا في أغلب أعماله وبالخصوص منجزه الفني "كبسولة الزمن" أين ذهب إلى زرع كبسولة الكترونية صغيرة في رجله وهو عبارة عن جهاز استشعار وتتبع للمواقع يخص الحيوانات ويقتفي أثر تحركها ويتتبع مكان تواجدها في حالة ضياعها أو جموحها. والمأتى الفني الذي أتاه "كاك" هو عبارة عن أداء وحدث قياسي بحضور طبيب ومختص في علوم الاتصال مع متابعة مكثفة من الصحافة والمصورين ومع جمع محترم من المشاهدين، ولقد ذهب هذا الفنان إلى إقرار التفاعل المباشاراتي مع المتقبل عبر البث المباشر على التلفاز وعلى النات من خلال تتبع الكبسولة الإلكترونية المزروعة في جسده والتوصل بنجاح لتحديد مكان تواجده وهنا يفيد ادواردو كاك انه أصبح مترافقا مع الحيوان بحسب وظيفة هذا الجهاز ونجد في ذلك ممازجة بين الخصوصية الحيوانية والبشرية في مستوى التفاعل مع هذا الجهاز. ولا نظن أن الفنان قد سعى إلى إثبات نجاعة هذه الكبسولة عبر زرعها في جسده ولكننا نجد أنه ذهب إلى إقرار صيغ تواصلية وأكثر تفاعلا مع الجمهور الذي أصبح له دور فاعل ومخالف لما ما هو مألوف من خلال زيارة معرض للوحات زيتية أو منحوتات داخل فضاء الرواق، ففضاء العرض أصبح فضاء افتراضية لا يلزم التنقل كما انه يستوجب المشاركة والتفاعل حتى ينتهي المنجز الفني إلى منته فني ذي مضمون استطيقي.

[1] Gullaume Bagnolini,Paolo Stellino,Bioart :définition(s) et enjeux ééthiques. Essai introductif, centre d'éthique contemporaine, université PAUL VALERY, montpellier, France, IFILNOVA, instituto de filosofia da nova,universidade nova de lisboa,lisboa, Portugal,2019,p2

ادواردو كاك كبسولة الزمن 1997

ادواردو كاك في بث مباشر أثناء زرعه لجهاز إلكتروني مجهري في رجله بحضور جمع من المصورين ومن الجمهور

Eduardo Kac, *et Alba* (2000) ادواردو كاك مع الأرنب "ألبا" قبل التحول الجيني في اللون.

الأرنب "ألبا" بعد إضافة جينات مشعة لقنديل البحر. Eduardo Kac, *GFP Bunny* (2000)

من الواضح أن "ادواردو كاك" قد سعى إلى استعمال الوسائط البيوتكنولوجية لإقرار صيغ تعبيرية جديدة واستدعاء المتقبل نحو تواصلية وتفاعلية تشاركية. كما نجد أن الفنان قد استطاع أن يفيد منجزه الفني بطريقة عرض مخصوصة من خلال استعمال وسائط رقمية وافتراضية تختلف مع الأروقة الفنية، كما سعى "ادواردو كاك" إلى دفع المتقبل نحو الاستفهام عبر إقرار الدهشة والصدمة في متابعته لمنجزه الفني. وبالرغم من التشكيك الذي ترافق مع الممارسات البيوفينة لهذا الفنان خاصة من الناحية العلمية غير أن المسالة تهم وبصفة جلية المنهاج الإنشائي والمضمون الاستطيقي الذي يجعل من العمل الفني للفنان عملا ذا بعد استطيقي يكسبه معنى ويجعله يبوب كممارسة فنية تنتمي للفن المعاصر.

ونتبين في الحدث القياسي للفنان "يان ماروسيش" توجه نحو استعمال الوسائط البيوتكنولوجية، استعمال نجد أنه اعتمد الجسد كمادة للتعبير والتجريب، حيث ذهب إلى إضافة متغيرات جينية في الهرمونات التي تفرز السوائل وتقصي حضورها داخل الجسد ليصبح لون هذه الإفرازات لونا ازرقا يخرج من كافة المسام الخاصة بالجسم الآدمي.

الفنان مستلقي داخل قفص شفاف يتيح للمشاهد النظر والمتابعة ونتبين ثبوته على نفس الوضعية من دون حركة ولا تعبير ليترك المجال لجسده التعبير وإفراز السوائل ذات اللون الأزرق. والحدث القياسي "ليان" ذا سيرورة زمنية تحكم صيرورته من خلال تدفق السائل الأزرق فهو ينبع من أنفه وعينية وفمه ومن جميع مسامه ليترك المجال للمشاهد المتابع

التفاعل والاستغراب، خاصة وأن هذا المتقبل محمول إلزاما على المتابعة ولكنه يقصى من اللمس أو تبين طبيعة هذا السائل الأزرق، تفاعل نجد أن الفنان "يان ماروسيش" قد قام بتوظيف الفضاء الحاضن للعرض القياسي بما يسمح بإقرار حدود للتفاعل مع الأخر فالقفص الشفاف يتيح النظر ولكنه يمنع اللمس وبالتالي يتحدد المدرك البصري وفق المحسوس البصري ووفق خصوصية المنهج الإنشائي للفنان وبحسب المضمون الاستطيقي الذي يخص المنجز الفني والذي نجد أنه ينتصر إلى الفن من خلال الوسيط الجسدي الخاص بالفنان بالرغم من استدعاء وسائط بيوتكنولوجية، وفي تبيان الخصوصية التعبيرية و الفنية لهذا العرض القياسي نفيد القول **الآتي "تنزع هذه التجربة البيوفنية إلى الاستعانة بالخيال والدفع بحدوده نحو منتهيات تتجاوز العقل البشري والجسد الأدمي والمنطق العلمي وللمزاوجة وتحقيق التواق في ذلك لا بد أن نستند على الفن كضامن للمعنى وكفيلا بالفهم "**[1]، وبالتالي يضعنا الفنان " يان ماروسيش" أمام خصوصية بيولوجية غريبة للجسد الآدمي كما انه يدفعنا نحو السؤال عن حدود الخيال الفني عن الماهية الإستيطيقية للممارسات البيوفنية خاصة و أن ما ينتج عن هذا الإنشاء الممارساتي يصطدم بالإيتيقي و يتجاوز حدود الطبيعة والمعقول. وهنا نظن أن الفنان " يان ماروسيش" يعي جيدا أن أهمية هذه الممارسات البيوفنية تقبع في مستوى المضمون الخيالي وفي صيغ العرض وما تفرزه من تنوع في صيغ التواصل والتفاعل مع الأخر وهنا يتحدد المضمون الاستطيقي كضامن لتحقيق الفهم وإقرار المعنى.

[1] Magali Uhl et Dominic Dubois, réécrire le corps, l'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'hominisation, cahiers de recherche sociologique, Athéna éditions, 2011, p34.

" يان ماروسيش (Yann Marussich) عرض قياسي " « bleu remix ».2007

تكتسي الممارسة البيوفنية لدى الفنانة "ماريون لفال جيانتيت" خصوصية مميزة بحسب الوسائط البيوتكنولوجية المعتمدة والواضح أن الممارسة البيوفنية الخاصة بهذه الفنانة تعتمد التجريب والبحث المخبري الطويل الأمد ويرجع ذلك إلى خصوصية المنهج الإنشائي المتبع من طرفها عرضها القياسي "حتى يعيش الحصان بداخلي" ينبع التمشي التعبيري المتبع من طرف الفنانة والذي حظي بمتوفر هام من التجريب العلمي والمخبري لتحقيق التطابق الجيني مع الحيوان.

العرض عبارة عن تفاعل جيني بين الإنسان والحيوان (الحصان) من خلال الدم حيث تذهب الفنانة "ماريون لفال جيانتيت" إلى ضخ دم الحصان ليمتزج مع دمها وهنا تسبق هذه المحاولة التجريب المخبري والذي امتد على ثلاثة سنوات بمعية خبراء وأخصائيين لتحقيق التطابق في فصيلة الدم حتى يقع تجنب مخلفات هذا التطابق الذي يعتبر غير متطابق طبيعيا وهنا نرى أن الفنانة على وعي بخطورة ما ستقوم به لذلك كان في البحث المخبري الدور الأهم في تحقيق وإنجاح العرض القياسي وإقرار التوافق والتواصلية مع الحيوان. كما تنتقل الفنانة من العرض الأول نحو العرض الثاني والذي تستدعي فيه وسائط بيوتكنولوجية وروبوتية حيث ذهبت إلى صناعة قوائم خلفية للحصان عبر الاستعانة بالتكنولوجية وفي ذلك

تريد الفنانة "ماريون لفال جيانتيت" أن تتواصل مع الحصان عبر الوصول إلى مستوى ارتفاعه وتتدعم هذه التواصلية التفاعلية مع الحيوان بحضور هذا الأخير وكأننا بهاته الفنانة تخاطب الحصان وتتخاطب معه كمماثل للإنسان بعد أن ضخت دمه في جسدها وتمازج مع دمها. من ثمة تنتهي الفنانة "ماريون لفال جيانتيت" إلى إعادة استخراج دمها الممزوج بدم الحصان لتضعه في وعاء يحوى نتاج التمازج الجيني بين الإنسان والحيوان وحول هذه التجربة تقول *الفنانة* **"يرسم رومبراند درسًا يتصل بالتشريح الطبي وكأنه دلالة أن كان هناك حيث قام بالتشريح وهو نفس الحال والمنهج الذي اتبعه"** [1]، الواضح أن الفنانة هنا تشير إلى واقعية الفعل الفني الذي قامت به وإلى حقيقة التمازج الجيني عبر الدم بينها وبين الحصان وتتدعم هذه الحقيقة بحضور الجمهور وبحسب صيغ التواصلية والتفاعل الذي نجد أن الفنانة وخاصة في هذه الممارسات البيوفنية هو الذي يضع حدود التفاعل والصيغ المشاركة بالرغم من المنحى المتحرر في هذه الممارسات البيوفنية.

لقد سعت إذا الفنانة "ماريون لفال جيانتيت" إلى تحقيق صيغة جديدة للتواصل مع الحيوان مستعينة بذلك بالوسائط البيوتكنولوجية وقد تجد هذه الفنانة في صيغ أقل تعويل على العلم وسيلة للتواصل مع الحيوان ولكنها وجدت في البيوتكنولوجي وفي التكنولوجيا الروبوتية منفذا لتحقيق الأفضل والأقرب إلى كونه حقيقي وواقعي وأكثر مباشاراتية بعكس ما يمكن أن تفده لوحة زيتية. ونجد أيضا أن الفنانة قد استدعت جانبا من الأسطورة وذهبت إلى إعادة إخراج لها وإقرار تواصل جديد بين الإنسان والحيوان المتحدد في الحصان وهنا تحملنا الصورة الخاصة بالفعل الإنشائي والمنجز البيوفني إلى الكائن الهجين "سانطور" وهو هجين من إنسان وحصان.

من الواضح إذًا أن العروض الخاصة بالممارسات البيوفنية هي عروض تعول على المتوفر التقني للبيوتكنولوجيا كما أنها تذهب إلى التجريب والعمل المخبري لتحقيق منته ذي مضمون استطيقي يتدعم بحضور المتقبل وبتفاعله التشاركي وهو ما نرى انه يضمن المضمون الفني والاستنطاقي للعمل الفني.

[1] Catherine Voison, les fondements de l'éthique à l'épreuve de l'art biotechnologique, presses universitaire de France » nouvelle revue d'esthétique »,2016/2n 18 p73

"بريرات ماريون لفال جيانتيت"، "ليعيش الحصان بداخلي" 2011، مركز الفن المعاصر

3)- الأبعاد الإستيطيقية في الممارسات البيوفنية:

تعني عملية التقبل بتقديم المنجز الفني الذي هو نتاج منهاج إنشائي خاص. وتحدد هذه العملية في الإدراك، باعتباره احتفاء بما هو مدرك ومتاح إدراكه. وعليه فإن مسألة الممارسات البيوفنية تبقى في حيز تجادلي بين ما هو فني أو أنه يشرع فنيا أو ما هو علمي يتصل بالتجريب والعمل المخبري، والنفاذ إلى ما يمكن أن يفترض مسارا للنفاذ إلى حقيقة تفهم بصفتها تطابقا وهذا النفاذ ينفذ من خلاله الفنان إلى مستوى تفصيلي وتفضيلي. وأرى أن الأمر هنا يتعلق بالوقوف بين حدود مسألتين لا يُبغى بينهما، وهما مسالة الفعل الإنشائي المتصل اتصالا وثيقا بالفنان ومسألة التقديم وما يلزمه من تفاعلية تواصلية تدعم قيمة الأثر

الفني وهنا قد يعتلي الأمر "**مسألة الفعل الخالص**"[1] حتى لا يكون المنجز الفني في تمظهراته الجديدة (الاستناد على الوسائط البيوتكنولوجية) مجرد نَسْخٍ لِنُسَخٍ متواجدة وحتى لا يكون الفنان شبيها سفسطائيا لأفلاطون والذي يختزل فعل الفن في فعل التكرار والتقليد في "الجمهورية". ولأن هذا الفعل "**ينقل الشيء المادوي في عفويّته** "[2]، وفي كل الأحوال سيكون "الجسد " مسخّرا لخدمة "الجسد "**الذي يستمد قيمته من مدى وفائه لحقيقة الجسد ويستمد وظيفته من مدى قدرته على الاحتفاء بذلك الجسد**"[3]، وهنا يتحدد هذا الاتجاه بحسب خصوصية الفعل الإنشائي الذي يأتيه الفنان على جسده وعلى مادته الجسدية.

ويحدد "دانتو" في كتابه إعادة صياغة المبتذل مستويين للتمثل وإعادة التقديم حتى تتحقق عملية التقبل: المستوى الأول يتصل بمستوى الإظهار، والمستوى الثاني يتصل بالظاهراتية المضاهية للحقيقة، أي تعويض حقيقة حضور الشيء وحقيقته. ويذهب نيتشه في ميلاد التراجيديا من خلال "الطرح الدينوسوسي" إلى القول بأن "**التمثل هو ذلك الشيء الذي يعوض حضور شيء آخر**"[4]. أي تشيء الشيء وإنشاء تشيئته، وحضور هذا الشيء يطابق في تشيئته الواقع والحقيقة.

---

[1] Pour FAUCAULT et d'après le tableau de VELASQUEZ les ménines, « La représentation du tableau, entre en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui le font naître. Mais là dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble un vide essentiel est impérieusement indique de toutes les parts, la dispersion nécessaire de ce qui la fonde de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qu'elle n'est que ressemblance. Ce sujet même, qui est le même a été lié et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation, FAUCAULT (M.), *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, Paris, 1972, p.31.

[2] D'après la République, PLATON néglige l'hypothèse d'une imitation authentique des choses mais dégrade peinture, et poésie pour être précisément astreintes à n'avoir d'autre modèle que les choses, inférieurs au menuisier qui produit les objets d'après leur idée, la peinture et réduit à imiter les objets produits par les autres sans accès à leur modèle idéal, d'un côté sans le couvert du distingue entre illusion et signification, d'après CHATEAU (D.),)- CHATEAU (D.), *Héritage de l'art, imitation, tradition et modernité*, éd. Harmattan, 1998p.18.

[3] محمد محسن الزراعي، *الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومولوجية*، نشر دار محمد علي 2000، ص165.

[4] Dans la naissance de la tragédie, il situe spéculativement dans le cadre des rites ou il la situe spéculativement dans le cadre des rites dionysiaques, à chaque célébration de ce rite qui est le noyau de ces fêtes, consistait en un débordement de la frénésie sexuelle les participants croyaient que DIONYSOS était littéralement présent, et c'est là les premiers sens du terme représentation. Ce rituel en vint a été remplacé par sa propre mise en scène

إذن قد يمكن تبين خصوصية الفعل الفني وتقديم المنجز من خلال اعتماد التواصلية التفاعلية كأحد الأسس التي تقوم بدور إقرار إدراك حسي مخصوص تتحدد خصوصيته بحسب أسس الفهم والتوصل إلى معنى وعليه فالمسار لا يقوم على مبدأ إدراك لموضوع فني كموضوع استطيقي فقط، ولكنه كمدرك يفيد تفاعلا وتشاركية معينة من حيث إدراك المعطى الحسي والتكامل المثالي من خلال فعل الرؤية والنظر. ويحتمل في آخره على إثبات المشاهد للمشهد ولفعل المشاهدة. وبذلك فليس هذا الإقرار سوى مطلب تعبير عن شكل من أشكال التشاركية التفاعلية مع الفنان ومع أثره الفني. وفي بعض الأحيان قد تختلف التقنية والطريقة المعتمدة في الرسم عن أصل المشهد والموضوع المشاهد، وبالتالي قد يفتقد الإحساس المتأتي من المشهد ليتعلق بقناعة الحاس وما هو محسوس.

ولكن ومن هذا المنطلق، يكون الفعل المبدع مفسحا مجالاتيا لحرية الفنان عندما يحقق انزياحا ما عن المعتاد وعن الملزم في تأليف العمل الفني، حيث يكون الفن خوفا لأنّه حرية، والإستطيقا لا يمكن لها في ذلك أن تستدعي نسق التمشي الإبداعي إلاّ لتبيين كيف يقع خرق هذه الحرّية إلى **"الانفتاح"**[1] المتصل بالأثر الفني من حيث الملتقى الكمي والإنتاج والإنشائية المتبعة من طرف الفنان نفسه، وبالتالي تتعين أهمية العنصر الذاتي في المتعة الجمالية والإنشائية، الذي يتضمن علاقة تفاعلية بين الأثر الذي هو المعطى الموضوعي، والذات التي تستقبله.

إن المسار المتبع من قبل الفنان هو مسار يحتكم إلى مواد ووسائل وسائطية تتوسط علاقته مع منجزه الفني ولما كانت الممارسات البيوفنية ممارسات تخالف المعتاد وتنتصر لوسيط

---

symbolique, c'est-à-dire le drame tragique d'où au moment paroxinique ce n'était plus DIONYSOS lui-même qui apparaissait mais quelqu'un qui le représentait et NEITZSHE alors pense le héros tragique est issu de cette épiphanie de substitution, d'où le sens du terme représentation une représentation est une chose qui en remplace une autre, NEITZSCHE, *La naissance de la tragédie*, œuvres I.1, éd. Gallimard, 1972, p.47.

[1] يوضح أمبرطو إيكو ذلك في كتابه *الأثر المفتوح* حيث يقول "إن شعرية الأثر المفتوح تحاول أن تعطي الأهمية لأفعال الحرية الواعية عند الفنان، وإن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات، إن كل أثر تقليدي وإن كان مكتملا ماديا تشترط من مؤوله جوابا شخصيا وإبداعيا. فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه، ولا بد من الملاحظة في هذه الحالة أن علم الجمال يعرض إلى التفكير النقدي المعمق، حول طبيعة الجانب التأويلي قبل الوصول إلى مثل هذه النتيجة. فقبل بضعة قرون لم يكن الفنان واعيا البتّة يؤدّيه الإنجاز. أمّا اليوم فإنه لا يقبل "الانفتاح" كشيء حتمي بل أصبح الانفتاح بالنسبة إليه مبدأ إبداع"، أمبرطو إيكو، *الأثر المفتوح*، ترجمة عبد الرحمان بو علي، دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع،2001، ص 17.

البيوتكنولوجي كان لابد من إقرار مضمون استطيقي يجعل المتقبل يطمئن إلى هذا المنجز الفني ويأتيه بمشروعية تكفل جعله فنا وذا معنى وهنا لا يمكن أن نقصي الإحساس وانفعالاته عن إعطاء حكم جمالي لهذه المنجزات البيوفنية لأن ما هو علمي وبيوتكنولوجي لا ينضبط إلى حكم جمالي يفيده بالجمال ويجعله ذا قيمة.

لابدّ إذا من تحديد أن الإحساس الجمالي، إحساس يوجد في العلاقة القائمة بين المنجز الفني وبين الفنان نفسه بين المتقبل الملزم بالتفاعل التشاركي وبالتالي يكون التذوق الجمالي مرتبطا بالحواس وما يرضي هذه الحواس: أي أن يكون عقلانيّا، **"تتحدد كثافته وقيمته الجمالية أو الاستطيقية للشيء المتمعن فيه في مرحلة والمحسوس من هذا التمعن والمتمعن فيه في مرحلة أخرى وهو الأقرب إلى فعل الممارسة الفنية"**[1]. وتماشيا مع ذلك يحتكم الأمر إلى اعتبار الرؤية هي أحد المدركات الحسية والمشهدية، التي تترافق مع العقل ليقف الفنان على اعتبار المظهر الجمالي أو الاستطيقي أحد التجليات الإدراكية لتأصيل فعل الرسم لديه وقيامه فنيا وتشكيليا.

ويمكن القول أن الصورة المأمولة من الممارسات البيوفنية كممارسة متأصلة تتصل بالفنان، هي الوعي بمنتهياتها وأهدافها الاستطيقية والإدراكية والإنشائية، في عمق المشهد المحلي المعتمد، وذلك ضمن تجادل إدراكي يتصل بالمنهج الإنشائي وبخصوصية التقبل، ورغم صعوبة التطلع في البداية إلى صورة ذات مضمون استطيقي في هذه الممارسات البيوفنية إلا أننا نجد من خلال صيغ العرض والتقبل مجالا واسعا للنفاذ للتوصل إلى إقرار حكم جمالي يضمن المشروعية الفنية لهكذا ممارسات. كما أن المسألة تستدعي حضور الرؤية وتحديد النظر فيما يتعلق بالمنهج الممارساتي والذاتي للفنان، وبالحضور التذهيني والذهني والفكري أمام العرض المقدم والموضوع المنظور إليه وعليه فالأمر هنا ينزاح إلى الوعي بحدود الأدوات والأساليب البيوتكنولوجية المعتمدة ضمن العلاقة بين الفكرة الخاصة بالفنان وبين صيغ عرضه وتجسيده لهذه الفكرة. وعليه لقد أضحى الرهان بذلك رهانا يستنجد بالرؤية المدركة والمستدلة والتي تنبني على ما يوفره الفنان في الممارسات البيوفنية من طرح إشكالي و من مضمون مفاهيمي واستطيقي كفيل بإنجاح المنجز الفني وإكسابه معنى عبر

[1] ECO (U.), *L'œuvre ouverte*, Edition du seuil, 1965. p.134

صيغ التفاعل معه وعبر انتفاء السؤال وتوفر الإجابة والتي نجد أن الفنان من خلال هذه الممارسات البيوفنية هو الناظم الرئيسي لها والذي عي حدود ما يمكن أن تأتيه من معنى وفهم يدرك من طرف المشاهد أو المتقبل المتواصل والمحمول على التفاعل.

خاتمة

يسعى الفنان من خلال هذه الممارسات البيوفنية إلى ملامسة ما لا تسمح به طبيعة المعقول وما يجاوز المألوف كما أنه يسعى من خلال ذلك وإلى إعادة وضع العالم في رؤيته لا بما يملك من خيال أو عقل فقط و لكن بما يملكه من تنوع ومتوفر في الوسائط التعبيرية وهنا نجد أن الفنان البيوفني قد وجد في المجال العلمي مجالا أرحب للتجريب والعمل المخبري والذي يكسب العمل الفني خصوصية قد تتجاوز في بعض الأحيان حدود المدرك الحسي ولتفسح المجال نحو إقرار صيغ إدراكية جديدة تستدعي كافة الحواس باعتبار أن العروض القياسية المنجزة في الممارسات البيوفنية هي ممارسات تستدعي تفاعلا يخالف المعهود لتغير المكان الخاص بالعرض ولتغير خصوصية المنجز الفني المقدم ولتنوع الوسيط التقني المستعمل.

وفي كل الأحوال فإن الفنان من خلال الممارسات البيوفنية يحرص على أن يكون فعل الإنشاء لديه ذا بعد تأملي يخصه، ونجد بحسب الأمثلة الواردة في النص أن أغلب هذه العروض الفنية محمولة على إقرار الانبهار والصدمة وهو شعور حسي وإدراكي من شأنه أن يعطي خصوصية استيطيقية مميزة و تخرج عن الحكم الجمالي المعتاد والذي ينظر في كل ما هو جميل و ليتجاوز هذا لجميله حدود دلالاته الاستطيقية و يبحث عن أسس جديدة تكسب الفعل الفني قيمة .وقد يتحامل هذا الانبهار على الحقيقة وحقيقة المنظور إليه، ليقوم بتشويهه وبالرغم من كون هذا التشويه يمكن أن يقصي حضور معنى غير أن خصوصية التقبل والتفاعل التشاركي من شأنها أن تضمن التوصل إلى مضمون إدراكي يستطيع من خلاله المتقبل إيجاد حقيقة يطمئن إليها.

وبالرغم من توصل هذه الممارسات البيوفنية بحسب رأينا إلى إقرار قواعد جديدة لمضمون استطيقي يضمن مشروعية الحضور والتقبل إلا أن المسالة تستدعي الانتباه إلى قضية

يعتبرها النقاد والمتابعون لهذا الشأن الفني وهي قضية الإيتيقي والذي من شأنه أن يقصي الجانب الاستطيقي إذا ما جانب المعقول وتجاوز حدود المسموح به وبالتالي تستوجب المسألة الوقوف على ضوابط تضبط حدود الممارسة الفنية وهو ما تجانبه هذه الممارسات البيوفنية والممارسات الفينة المعاصرة وتتجنبه.

قائمة المراجع

المراجع باللغة العربية

- دوفرين، " فينومولوجيا التجربة الاستطيقية"، المطبعة الجامعية الفرنسية، باريس، 1981.
- شبنهاور، ميتافيزيقيا الفن، بيروت للطباعة والنشر، 1913.
- محمد محسن الزراعي، الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومولوجية، نشر دار محمد علي 2000.
- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بو علي، دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع،2001.

المراجع باللغة الفرنسية

- Florence de Mèredieu, histoire matérielle et immatérielle d’art moderne et contemporain, » » les matériaux du scandale », Larousse in extenso, édition Maeva Journo, 2017, France.
- MARLEAU PONTY (M.), phénoménologie de la perception, éd. Gallimard, Paris, 1964.
- Gullaume Bagnolini, Paolo Stellino, Bioart : définition(s) et enjeux éethiques. Essai introductif, centre d’éthique contemporaine, université PAUL VALERY, Montpellier, France, IFILNOVA, instituto de filosofia da nova, universidade nova de lisboa, lisboa, Portugal, 2019.
- Magali Uhl et Dominic Dubois, réécrire le corps, l’art biotech ou l’expression d’une genèse technique de l’hominisation, cahiers de recherche sociologique, Athéna éditions, 2011.

- Catherine Voison, les fondements de l'éthique à l'épreuve de l'art biotechnologique, presses universitaire de France » nouvelle revue d'esthétique »,2016/2n 18.
- FAUCAULT (M.), Les mots et les choses, éd. Gallimard, Paris, 1972.
- CHATEAU (D.), *Héritage de l'art, imitation, tradition et modernité*, éd. Harmattan, 1998,
- NEITZSCHE, La naissance de la tragédie, œuvres I.1, éd. Gallimard, 1972.
- ECO (U.), L'œuvre ouverte, Edition du seuil, 1965.

الفن وسؤال التحرر في ظل هيمنة التكنولوجيا: تخمينات حول فكرة النحت عبر الحمض النووي

صالح العدوني

أستاذ مساعد / جامعة قابس

الملخص

نحاول تسليط الضوء في هذه الورقة على العلاقة الملتبسة بين الفن والتكنولوجيا. فلئن سجل التاريخ أخذا وردا بين الفن والعلم، فإن تكاملا بينهما قد حصل في فترات مختلفة. ولكن تميل الكفة نحو هيمنة التكنولوجي على الفني في زمننا الراهن وهو ما قد يهدد الفن في جوهره بتحويله من أداة للتحرر إلى أداة للتسلط. فهل تعد تجارب النحت عبر الحمض النووي آخر فصول هذا التهديد؟

الكلمات المفاتيح: الفن – العلم – العلاقة الملتبسة – سؤال التحرر – هيمنة التكنولوجيا – النحت عبر الحمض النووي.

Titre de l'intervention

L'art et la question de l'émancipation de la domination de la technologie : spéculations sur l'idée de sculpture ADN.

Résumé

Dans cet article, nous essayons de mettre en évidence la relation ambiguë entre l'art et la technologie. Alors que l'histoire a enregistré une Intégration de l'art et la science, La technologie tend à dominer l'art à notre époque, ce qui pourrait essentiellement menacer l'art en le transformant d'un outil d'émancipation à un instrument de domination. Les expériences de sculpture d'ADN sont-elles le dernier chapitre de cette menace ?

Mots clés : Art – science – relation ambiguë – question d'émancipation – domination de la technologie – sculpture à travers l'ADN.

Title of the intervention

Art and the question of emancipation from the domination of technology: Speculations on the idea of DNA sculpture.

Summary

In this article, we try to highlight the ambiguous relationship between art and technology. While history has recorded an integration of art and science, technology tends to dominate art in our time, which could essentially threaten art by transforming it from a tool of emancipation to an instrument of domination. Are DNA carving experiments the last chapter of this threat?

Keywords : Art – science – ambiguous relationship – question of emancipation – domination of technology – sculpture through DNA.

مقدمة

يعتبر فن النحت من أقدم الفنون على الإطلاق. وقد كشفت الحفريات الأثرية نزوع الإنسان منذ القدم لتشكيل المواد بدءا من صنع الأدوات التي يحتاجها كالسكاكين والفؤوس والأواني مرورا بالنحت الطقوسي بمختلف صوره الحيوانية والبشرية والمتخيلة للآلهة وتعظيم الملوك وحفظ تاريخهم وبطولاتهم. واعتمد أيضا النحت كشكل تسجيلي للأساطير والأنشطة الاجتماعية والاقتصادية في الحضارات القديمة أو لتخليد الذكرى كما هو الحال في الحضارة الرافدية والمصرية واليونانية والرومانية ثم عصر النهضة الأوروبية وصولا إلى العصر الحديث. وتراوحت صور المجسمات عموما بين المحاكاة والتخيل. ولعل المواد المستخدمة في فن النحت أسهمت في خلود كثير من الأعمال إلى اليوم كتماثيل الحجر والجص والرخام والعاج والطين والمعادن. ولئن طور الفنان تقنياته عبر العصور ووظف ما أتيح له من آلات فإن العصر الحديث بثوراته الصناعية والتكنولوجية وخاصة الطفرة الرقمية قد أحدثت تغييرا جذريا في المنجز النحتي قلبا وقالبا.

فما هي أبرز التحولات التي طرأت على العمل النحتي في الفن الحديث والمعاصر؟ وهل ساهمت التقنيات الحديثة في إثراء العمل النحتي؟ وكيف تؤثر التكنولوجيا الحديثة على المتخيل في ظل تدخل البرمجيات الحديثة في إنشاء المجسمات النحتية عبر المسح الضوئي والطباعة الرقمية ثلاثية الأبعاد؟ ألا يعد النحت الرقمي نوعا من الاستنساخ الآلي، وبالتالي ما الذي بقي للأثر الفني من أصالة وهالة أو عبق؟ هل يصبح تشكيل مجسمات آدمية انطلاقا من الحمض النووي تحديًا جديدًا يضاف إلى "قهر الإنسان غير الحتمي" بعبارة «أدورنو»؟ وبالتالي هل يصبح الفن في ظل الطفرات التكنولوجية أداة للتسلط والقمع بدل أن يكون أداة تحرر الإنسان من عذاباته المعاصرة؟

1- النحت وتشكلاته في ظل الطفرات الصناعية وسطوة الرأسمالية

يميل البعض من منظري الصراع الطبقي إلى ربط الطراز الفني بالطبقة الاجتماعية وهو ما لا يمكن التسليم به بطريقة جازمة أو آلية في أحسن الأحوال،[1] ولكن قد لا يحتاج المرء إلى عناء كبير في البرهنة على أن الفن تعبير عن الفرد وعن الوعي الجمعي في آن، وبالتالي يصح القول أن الفن مرآة عصره. وقد اعتبر «هيغل» مثلا أن "الرواية ملحمة البرجوازية" أي أن الرواية هي الشكل الفني المعبر عن العصر البرجوازي كما كانت الملحمة الشكل الفني لمجتمع اليونان العريق، ليستثمر «جورج لوكاتش» هذه الفكرة الهيغلية ببراعة ويطور مفهوم «الانعكاس» من أجل بلورة رؤيته الخاصة في قراءة الطرز الفنية وخاصة الأدبية وتبويبها.[2] ولعل المهم عندنا في هذه الورقة هو إمكان ربط التقدم التقني بالمنجز النحتي الحديث، حيث لا يتورع الفنان على الاستفادة مما يتيحه التقدم الصناعي والتكنولوجي.

---

[1] . يمكننا أن نذكر في هذا السياق أن المفكر الروسي «بليخانوف» الذي حاول:" أن يرد الفن إلى موقعه بين الجماهير وربطه بالطبقات الاجتماعية. وكان تركيزه على المضمون بشكل كبير متبعا في ذلك خطوات «هيغل» و«ماركس» كما أكد على تغليب الرؤية الاجتماعية على الجماليات اتساقا مع نظرته لطبقية الفن" رمضان الصباغ، **الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية الطبعة الأولى،2001، ص12

[2] . " الانعكاس لا يعني نقل الواقع كما هو إنما استيعابه وإعادة تمثله بدل تمثيله وهو ما سلكته تيارات فنية استوعبت الأحداث والوقائع وأعادت صوغ صورتها بأساليب مختلفة لا تخل من النقد والمرارة والتهكم" صالح عدوني، الإنسان في عصر الصناعات الإبداعية، وسؤال الإبداع راهنا، **التفكير في المستقبل على محك علاقات إبداعية ممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا**، نصوص جمعها وأعدها للنشر وقدم لها أمين الغرياني، منشورات الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، جامعة قابس، تونس، مجلد عدد07 ،2021، ص 88

ورغم التسليم بأن الآلات والتقنيات والطرائق لا يمكن فصلها عن المقولات وعن العملية النحتية والإبداعية بصفة عامة، فهي جزء مهم لفهم إنشائية الأثر الفني وفحص أسلوبه وتدبر جمالياته، فإننا سنقتصر في هذا المقام على رصد تفاعل فن النحت مع التكنولوجيا واستفادته منها من جهة، ومحاولة فهم التمثلات الجديدة للفن في ظل التفاعل الجدلي بين ضرورة استثمار التقنية ورسالة الفن الخالدة في مناشدة التحرر من جهة أخرى.

ولئن تواصل اعتماد النحاتين على المطرقة والإزميل وتقنيات الصب والصهر والنمذجة والقولبة ونحوها فإن الثورة الصناعية قد أثرت بقوة في تقنيات النحت الحديث وأشكاله عبر الاستفادة من تعدد الخامات ووفرتها والاستفادة من الآلات الميكانيكية والكهربائية والهيدروليكية وغيرها، وما توفره المصانع من تجهيزات متطورة ورافعات عملاقة ومكابس ضخمة وما تخلفه من نفايات صناعية تكدست على تخوم المدن الصناعية الكبرى. ولا يذهب الظن أن الفنان قد وقف موقف المعجب بتطور الصناعات رغم استفادته منها، فلو استثنينا تيار المستقبلية[1]، لاتضحت لنا صنوف من الرفض والتمرد والاحتجاج في أغلب التيارات الأخرى. ولعله من الضروري استحضار الفنان الفرنسي «مارسيل ديشامب» بابتكاره مفهوم «الفن الجاهز»«Ready-made» [2] والإسباني«بيكاسو» «Picasso » بريادته لفكرة «التجميع» «Assemblage» و«إعادة الطرح أو الصياغة»[3] - إن صحت العبارة - عبر إحيائهما للأشياء التافهة والمهملة وجعلها تبدو منفصلة بطريقة ما عن ثقافة

---

[1] . "يكفي أن نعود إلى جماعة المستقبليين خلال فترة الفاشية الإيطالية حتى ندرك عبادة العقل بعبادة الفرد والسلطة، وتعلق فنانين أمثال بوتشيوني بقوة الآلة والتقدم العلمي لدرجة أنه كان يطمح أن يقيم محترفه في قاطرة بخارية." أسعد عرابي، **وجوه الحداثة في اللوحة العربية**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الطبعة الأولى، الشارقة 1999، ص 105

[2] . تعتبر الدادئية من أكثر التيارات التي سعت إلى خلخلة مفاهيم الفن التقليدية وقد طغت عليها النزعة العدمية والتدميرية وهي في المحصلة كشف صريح عن رفض ما آلت إليه الحضارة الغربية من سقوط أخلاقي جلب الحرب والدمار لأوروبا وكثير من دول العالم، فكأنما وظف التصنيع أساسا لقتل الناس بدل جلب السعادة والرفاه للبشر. ورغم الصبغة التهكمية لفكرة الأثر الفني الجاهز فإنه سمح بإعادة التفكير في كنه الفني من جديد من جهة وابتكر وسيلة غير تقليدية في التعبير النحتي والأهم أنه وجه إصبع الاتهام صريحا للقيم الاستهلاكية وللتسليع التي تفشت في الغرب جراء الطفرة الصناعية.

[3] . فاجأ بيكاسو الجمهور سنة 1942 بتشكيل رأس ثور اعتمادا على لحام مقود دراجة وكرسيها استخلصت من نفايات وخردة مكدسة وهو بذلك يحث المشاهد على إعادة إنتاج الأشياء بصريا. وقد وصف الناقد إريك جيبسون رأس الثور "بأنه فريد من نوعه بين منحوتات بيكاسو لشفافيتها فالأشياء المكونة التي تم العثور عليها ليست مقنعة. ويقول إن التمثال هو "لحظة ذكاء ونزوة ... طفولية ومتطورة للغاية في بساطتها، فهي تقف كتأكيد على القوة التحويلية للخيال البشري في وقت كانت فيه القيم الإنسانية تحت الحصار" إريك جيبسون، "تحول سحري من العادي ."**صحيفة وول ستريت جورنال**، 16 أبريل 2011، https://lym.news/a/1055465

علتها الأصلية التي ترتكز على مبدأ الوظائفية والمردود،[1] وهما بذلك قد أعلنا التمرد على الواقع وحقائقه وعلى طبيعة الأشياء في سعي إلى الرقي بهذه الأشياء إلى مستوى النظام الفني. وإن كانت أعمال الرجلين مزيجا من التهكم والهدم لكثير من التقاليد الفنية فإنهما أسسا نهجا جديدا لبناء مقولات مؤثرة إلى اليوم في الفن والفكر، فأطلقا معا شرارة ملهمة في تاريخ الفن الحديث وبالتالي العنان نحو التجريب الذي لا ينضب معينه. وفتح الباب مشرعا لتجارب عبرت عن روح العصر الصناعي وتجادلت مع قيم المجتمع الرأسمالي [2].

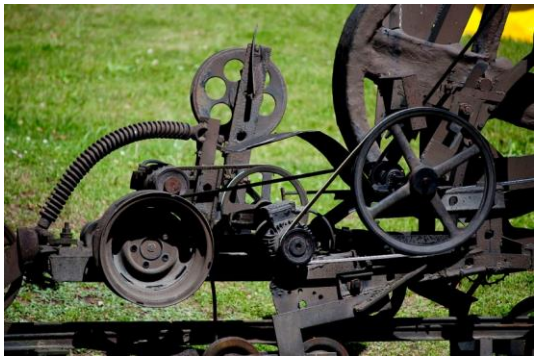
Pablo Picasso 1942 Tête de taureau رأس ثور

Marcel Duchamp 1913 Roue de bicyclette عجلة دراجة

[1] . Voir *Chalumeau Jean Luc, lecture de l'art ; édition Chêne Paris, 1991*

[2] . " لقد كانت دراسة الفن عبر التاريخ بمثابة دراسة التاريخ الحقيقي للإنسان، وصراعه في مواجهة الواقع والطبيعة، وانتصاره على قوى القهر والظلام" رمضان الصباغ، **الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية**، مرجع ذكر سابقا، ص6

وإذا كان المقال لا يسمح بعرض مفصل للتجارب، فإنه لا مندوحة عن عرض عينات مختارة على غرار الفنان السويسري «جون تانغلي» «Tinguely» الذي انكب على تشكيل آلات ميكانيكية معقدة من مخلفات الخردة، مستفيدا من براعاته الهندسية والميكانيكية، حيث قام ببرمجة بعضها للتدمير الذاتي في نهاية العرض وكأنما بالفنان يبشر بنهاية مأساوية للعالم وكيف يسير الإنسان فيه بخطى حثيثة نحو الفناء والهلاك المدمر.[1]



Tinguely تينغلي ؛ مكونات معدنية قديمة خردة1967 (*Le Paradis Fantastique*)

ضغط سيارة رينو"، سيزار César 1988

أما الفنان الفرنسي «سيزار» «César» فقد اشتهر بضخامة منحوتاته التي اعتمد فيها على هياكل السيارات المضغوطة هيدروليكيا. وإذا سمحنا لأنفسنا بالتأويل يمكن القول أنها تعبير عن ضغط اليومي وطوابير العربات وزحامها الذي لا يطاق في شوارع المدن الصاخبة، ودلالة عن بشاعة حوادث المرور وهول الحروب وإدانة لتكدس مخلفات الصناعة

[1] . " أشهر أعمال تانغلي، منحوتة تدمير الذات بعنوان (1960) *Homage to New York* ، تم تدميرها جزئيًا فقط في متحف الفن الحديث ، مدينة نيويورك، على الرغم من عمله الأخير، دراسة من أجل نهاية العالم رقم 2 (1962) ، انفجرت بنجاح أمام جمهور تجمع في الصحراء خارج لاس فيغاس.

في ضواحي المدن وحث على إعادة تدويرها،[1] رغم أن الرجل قد انخرط في لعبة الدعاية لبعض مصانع السيارات خلال مسيرته وهو ما يفسر إرفاق منحوتاته بالعلامة التجارية لأشهر «ماركات» السيارات العالمية التي حرصت على إهدائه بعضها... [2]

والحقيقة أنه مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين نشأ تحالف مريب بين كثير من النحاتين ورأس المال وهو ما يعني تخلي الفن عن دوره الاحتجاجي فبدل أن يبشر بعتق الإنسان من جشع الرأسمالية سنراه وسيلة في يد الشركات الكبرى التي تتكفل بتمويل المشروعات الضخمة على غرار بعض أعمال «فن الأرض» «Land art» التي يتطلب إنجاز بعضها ملايين الدولارات بالنظر للتكلفة العالية تنفيذها[3] من قبيل إنشاء جزر اصطناعية كما فعل الأمريكي «سميتسون» «Robert Smithson» وجزيرته الحلزونية الشهيرة أو شق خنادق عملاقة في الصحاري أو صباغة جبال بأكملها... [4] وغير بعيد عن هذه الأجواء تتنزل تجربة "رائد« الدادئية المحدثة» «كريستو جافا شيف» فقد عرف في الستينات بتغليفه اللغزي للعناصر الاستهلاكية، وتكفينه بعد ذلك كل شيء بأوشحة الحلم والقماش والبلاستيك، وكل أنواع التحزيم و التكبيس بالورق والخيش و غيرها، تعملقت الفكرة مع شهرته ونماء نفوذه الاقتصادي والإعلامي وأصبح يغلف عناصر الطبيعة (جبل - ساحل) أو عناصر المدينة «بونت نوف» على نهر السين في باريس وبلدية برلين وغيرهما،

---

[1] . Voir Heinz Fuchs. *L'Art dans le monde (Sculpture contemporaine)*, éditions Albin Michel, Paris,1972

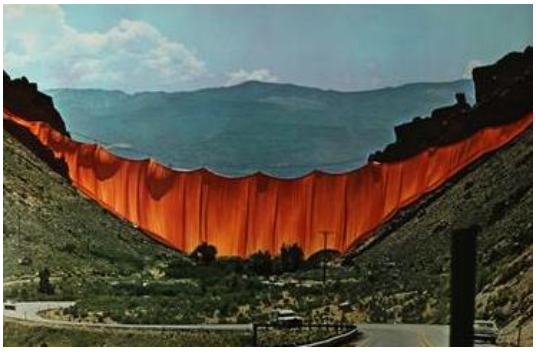
[2] . ضاعف سيزار من حجم منحوتاته الحديدية، بتطوير تقنية الضغط، وقد أنجز مثلاً في "بينالي البندقية" جبلاً من أجسام السيارات المضغوطة، التي بلغ وزنها 520 طناً. هذه الفكرة بوّأته، في السبعينيات مكانةً دولية، إضافة إلى عمله الشهير على موضوعة اليد، حيث اهتدى إلى تقنية وضع أحجام عملاقة للأصبع، جسّدتها تحفته الشهيرة المسمّاة "الإبهام الكبير"، وهي عبارة على نصب يجسّد إبهامه يصل ارتفاعه إلى مترين..

[3] . نستحضر مثلا على سبيل الذكر لا الحصر " وسائط إنشاءات «المينيماليزم» والنصب العملاقة في الفن المتصحر «لاند أرت»، على غرار صخور الفنان «هايزر» التي تزن العديد من الأطنان تقتلعها الآلة، تعالجها، ثم تعيدها إلى نفس الحفرة في صحراء «نيفادا»، كذلك الأمر بالنسبة إلى بعض النصب العامة «للبوب أرت» أما بإعادة تشييد ديكورات «البوب» الداخلية فتحتاج إلى ورشة بناء معمارية، مثلها مثل الإنجازات «السينوغرافية» في بعض تظاهرات الطقوس العابرة من «البورفورمانس» و«الهيبيننغ». " أسعد عرابي، **وجوه الحداثة في اللوحة العربية**، مرجع ذكر سابقا، ص107.

[4] . Voir Jean-Charles Hachet, *César, les métamorphoses du grand art*, éditions Varia, Paris,1989

تمثل مشاريعه أنماطا من التعهدات العامة التي تحتاج إلى توظيف معامل من القماش وعدد هائل من العمال والمختصين"[1]

سميتسون» الحاجز الحلزوني SPIRAL JETTY – ROBERT SMITHSON 1970



«كريستو» تغليف Christo Vladimirov Javachef 1973

وعموما قد تبرز هذه الأمثلة التي سقناها، على قلتها، تأثير الطفرة الصناعية على المنجز النحتي واستفادة النحات منها، وبما أن التقنية والأداة ليست محايدة في العمل الفني فإن توظيف خامات ومواد وتقنيات جديدة استدعى رؤى جمالية جديدة، بيد أن موقف الفنان تجاه التصنيع وسطوة الرأسمالية لم يكن موحدا بل اتسم بالمراوحة بين النقد والاحتجاج طورا وبين الانخراط الطوعي في الترويج السلعي طورا آخر.

[1] . أسعد عرابي، **وجوه الحداثة في اللوحة العربية**، مرجع ذكر سابقا، ص175.

2- النحت بالضوء: سطوة المزيف

ليس العلم والتكنولوجيا بأشياء غريبة عن الفنان وليست بدعة حديثة، ويكفي أن نتذكر رائد عصر النهضة الفنان «ليوناردو ديفنشي» الذي كان مهندسا ومخترعا وعالما بالتشريح. ولعل خطاطاته في تصميم المنطاد والطائرة وتشريح جسم الإنسان وبعض نصوصه خير شاهدة على هذا الالتحام بين الفني والعلمي والتقني منذ عصر النهضة على الأقل.

وقد عاد هذا التحالف بين الأقطاب الثلاثة (الفن والعلم والتكنولوجيا) كما وضحنا سابقا مع طفرة التصنيع ولكنه تدعم أكثر وازداد الأمر تشابكا وتعقيدا مع «الفنون الضوئية » التي تعتمد أشعة «اللازير» وصناعة «الهولوغراف» وتقنية «الهولوغرام»[1] والبرمجة الرياضية إذ " تعتمد بعض أنماط الوهم البصري على الاستعارة من النواظم الغرافيكية في المرتسمات البيانية ، وبعضها يستلهم نواظم الفيزياء الذرية أو الموجية، ويكشف مصطلح «سينيتيك» الذي اعتمده «فازاريللي» المصدر العلمي المزدوج في هندسته البصرية، اسقى الأول من الفيزياء (مشيرا إلى الحركة النابضة في ذرات الغاز المسخن) والثاني من «السينماتوغرافيك» إشارة إلى وهم الحركة المتتابعة وتجاوزها لعتبة الإدراك البصري"[2]. وقد بلغت أشكال النحت بالضوء مبالغ عظيمة في اعتمادها على البرمجيات المعلوماتية حتى أن بعض الفنانين المشتغلين في هذا الحقل يسلمون حياكة الفراغ واللون والخط بالكامل للكمبيوتر. " أما المصمم فيقتصر في قيادته على استدعاء الإشارات والأشكال الجاهزة من ذاكرة البرنامج «اللوجيسييل» وقد بلغت هذه الأخيرة ذروة تعقيدها مع تطبيق المعادلة البيولوجية المعروفة «بالفراكتال» (شاعت عروضها في مراكز البحوث والمعارض منذ 1968) "[3]. والحقيقة أن جموح التكنولوجي بلغ الذروة مع «الفن الافتراضي» الذي أصبح مبتكروه قادرين على خلق عوالم وشخصيات في «عالم الديجتال» يكفي أن ترتدي نظارة خاصة ويتصل جهازك بالإنترنيت حتى تنخرط وتتفاعل بشكل يجعل المرء في حيرة من

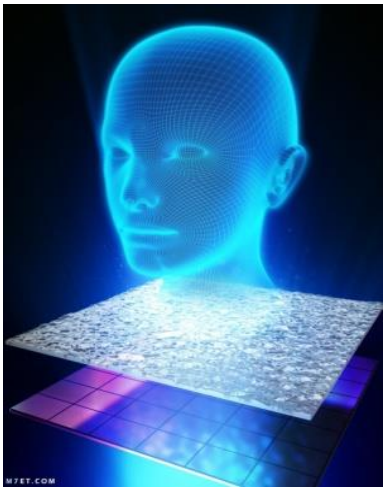
[1] . «الهولوغراف» «holographgie» هو إنتاج صورة مجسمة من خلال خلق تداخل بين شبكتين من اللزير. أما «الهولوغرام» «hologramme». فهو تقنية تمكن من تسجيل حجم شيء ما بأبعاد ثلاثية، واستعادته في شكل صورة.

[2] . أسعد عرابي، **وجوه الحداثة في اللوحة العربية**، مرجع ذكر سابقا، ص107.

[3] . المرجع السابق، ص ص108،107

حقيقة وجوده في هذا الفضاء الملغز المشبع بأوشحة الخيال المبدع والوهم البصري والسيطرة السبرانية الجامحة.

لا ريب في أن تقدم العلوم وتطبيقاته التكنولوجية مُهِمٌّ للفن في تعدد أشكاله ووسائطه وبالتالي تغير تمثلاته وجمالياته. ولكن في المقابل يتراجع التحام الفنان مع المنجز الفني وتتغير الوسائط التشكيلية والتعبيرية تباعا لتسجل بالنتيجة تراجع مساحة التخيل والعفوية ، فالبرمجة تعني إعدادا مسبقا يخضع لعقلية ديكارتية صارمة تحكمها علة السببية وقانون الحتمية وهو ما يتعارض عموما مع طبيعة إنشاء العمل الفني الذي قوامه الحدس و الاستكشاف الروحي والتفاعل الوجداني ومخاض البناء الإبداعي الذي لا يستجيب لنواظم رياضية بقدر استجابته لمبادئ التأمل والمحو والشطب والطمس والتعديل في نسق يمتزج فيه الوعي باللاوعي والواقع بالوهم والذاكرة والتخيل ويلتحم فيه جسد الفنان مع تمثاله أو لوحته جسدا وفكرا . ولا ننسى أن البرمجيات الحديثة استعاضت عن الأثر الفني بصورته فها "هو الزيف يحل محل هذه الأصالة إنّه زمن المزيف حيث لا شيء أصيل لا الديكور ولا الذات"[1] فماذا بقي من هذا التلاحم الحلمي بين الفنان وعمله في سطوة البرمجية المعلوماتية للأثر؟



نموذج توضيح لنحت الهولوغراف

[1] . مارك دوغان و كرستوف لابي، **الإنسان العاري: الدكتاتورية الخفية للرقمية**، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي للترجمة، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى2020 ، ص45.

منحوتة افتراضية بتقنية الهولوغراف

منحوتة هولوغراف، عازف التشيلو، ماكوتو توجيكي 2014

لا شك أن النحت بالضوء يعد ثورة تكنولوجية وفنية في آن، وقد تم الاستفادة منه في عالم السينما والمسرح المتاحف الافتراضية. ولا يستطيع أحد التقليل من شأن هذا النمط الفني جماليا وتقنيا ولكن ماذا عن علاقته بإنشائية العمل الفني التقليدية والتذوق الفني المباشر؟

إن تباعد الحسي بين الفنان وعمله وبين المتفرج والأثر يخلق فجوة عميقة لا يمكن تجاهله فكأنما "تضع شاشة بيننا وبين الواقع تقوم بغربلة انفعالاتنا، تلك الإفرازات الإنسانية غير الخاضعة للنمذجة التي تجعل سلوك الإنسان، في السراء والضراء، غير متوقع على عكس ما يحدث في الحاسوب. ها هي مقولة الأصالة تتبخر، هي التي كانت قيمة أساسية عند

اليونان القدامى."[1] والحقيقة أن هذا الحاجز الذي وضعته التقنية بين الإنسان والشيء ليس مقتصرا على الأثر الفني بل امتد في السنوات الأخيرة في كل مناحي الحياة وأثر تأثيرا جوهريا على وعي الإنسان بالعالم. فالهواتف الذكية والحواسيب وما شابهها، والتي لا يكاد يخلو بيت منها أصبحت هي نوافذنا للعالم والمرآة التي تعكس ظلال الأشياء وبالتالي أصبحنا نتعرف على الأشياء ونتواصل مع الأشخاص من خلال شاشاتها. وتعاملنا هذا هو في نهاية المطاف تعامل افتراضي وليس حقيقي ، إننا نتعامل مع صورة الشيء لا معه. وبالنتيجة زيادة في عزلة الإنسان المعاصر وإمعان في اغترابه.

3- النحت عبر الحمض النووي: نكوصية الفن واستعباد الإنسان

لئن ساهمت البرمجة الرقمية في سهولة تنفيذ المجسمات ودقتها وتوفير الوقت والجهد والتكلفة مما يتيح الحصول على نتائج سريعة ومباشرة عبر تكثيف التجريب وتعدد الاحتمالات إلى ما لانهاية له، فإنه يساهم ربما في تكريس الزيف بعرض نسخة الأثر الفني وبالتالي القضاء على فكرة الأصالة.

ولعل شكلا آخر لفن النحت يبدو أكثر فضاضة وأشد حيفا عن رسائل الفن السامية، فقد أقدمت فنانة أمريكية على نحت تماثيل نصفية لأشخاص مجهولين لا تعرفهم ولم تلتق بهم قط،[2] انطلاقا من استخلاص أحماضهم النووية العالقة في أعقاب السجائر وأكواب القهوة والعلكة وخصلات الشعر المتناثرة في أرصفة وأنفاق مدينة نيويورك.[3] "وتبدأ عمليات تصميم الوجوه من التقاط عينة من الحمض النووي من الأماكن العامة ، وهي تشمل أي شيء طازج من جسم الإنسان. ثم ترسل الفنانة العينة إلى مختبر للتقنيات الحيوية في «بروكلين»، حيث تجري عملية استخلاص عناصر الحمض النووي. وتقول الفنانة إنها تستطيع أن تتعرف من عقب السيجارة على أصول أجداد وأسلاف شخص ما، وجنسه، ولون شعره،

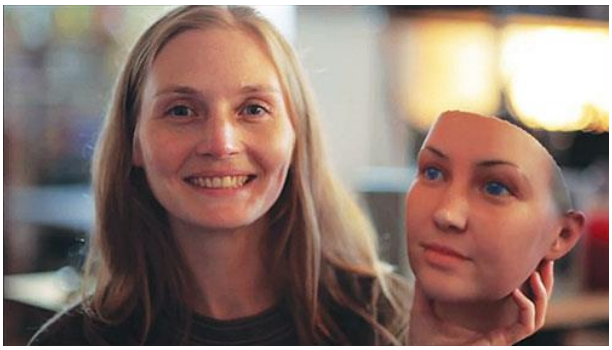
---

[1] . المرجع السابق.

[2] . ولنتذكر هنا أن الفنان في الماضي كان يقضي الزمن الطويل الذي قد يمتد لسنوات أمام نموذجه حتى يتم دراسته والتمعن في أدق تفاصيله وتحضير تخطيطات كثيفة له، وتنشأ بذلك علاقة زمانية ومكانية بين الفنان والنموذج. وقد تقلص الزمن نسبيا مع اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي، ولكن العلاقة لم تنقطع تماما كما هو الحال مع هذه التقنيات الجديدة.

[3] . تذكرنا هذه الحادثة بالسامري الذي التقف آثار الرسول ليصنع تمثال العجل الذي به خوار ليسحر به قوم موسى ويظل به بني إسرائيل ليتخذوه إله من دون الله.

ولون عينيه، وشكل جسمه سواء كان بدينا أو رشيقا، إضافة إلى معرفة عدد من سمات الوجه وشكله. وحالما تحصل على هذه الخصائص حتى تدخل بيانات عنها إلى برنامج كومبيوتري يرسم الشكل المجسم لوجه ذلك الشخص. وتضيف أن طريقة الرسم هذه شبيهة إلى حد بعيد بالرسوم التخطيطية الأولية بقلم الرصاص، إذ «إنني أدخل الرموز إلى البرنامج، الذي يولد عدة نسخ من الوجه المجسم، ثم أقوم بالتركيز على بعض الملامح وتخفيف الأخرى لكي أحصل على الوجه المطلوب»." [1] ورغم أن الفنانة حاججت بأن غايتها فنية بحتة، إلا أنها لم تخفي احتمالية الاستفادة من تجاربها في مجالات أخرى. والواقع أنه ما يحصل منذ بضع سنوات في عديد من الدول، فاستخلاص الحمض النووي قد ساهم في تحديد الأنساب والمساعدة في التحقيقات الجنائية.



الفنانة الأمريكية هيذر ديوي - هاغبورغ مع مجسم نصفي نحت رقمي باعتماد الحمض النووي

تمثال فتاة الصين للفنان جيانلوكا ترانيا،نحت رقمي2017

[1] . فنانة تصنع الوجوه من بقايا الحمض النووي لعابري السبيل **جريدة الشرق الأوسط، لندن،** الجمعة 29 شوال 1434 هـ 6 سبتمبر 2013 العدد 12701. النسخة الإلكترونيةhttps://aawsat.com /

ولم تحدث الفنانة الأمريكية «هيذر ديوي» الصدمة لجمهورها الذي حضر المعرض أو لمتابعيها على صفحتها في مواقع التواصل الاجتماعي بأصالة فكرتها ولا بحرفيتها، فتقنية استخلاص الحمض النووي باتت معروفة للجميع كما أن عالم برمجة الحاسوب وتقنيات المسح الضوئي وغيرها من تقنيات التصوير بالأشعة عالية الدقة أضحت شبه مألوفة، كما أن الطباعة الرقمية ثلاثية الأبعاد أصبحت متوفرة في كثير من المطابع والمصانع ومنتجي الألعاب وهياكل السيارات ونحو ذلك...بل إن كثيرا من معاهد الفنون قد طورت محتويات دروس طلابها لتعلم هذه التقنية في حصص البرمجية والنحت الرقمي. فما الذي صدم الجمهور إذن؟ لقي المعرض استهجانا كبيرا من الأمريكيين وعلت أصوات الكثيرين منهم بالرفض والإدانة لهذا النهج الذي سلكته الفنانة وأدانوه أخلاقيا وقانونيا لأنهم رأوا فيه تعد صارخ على حرمة الذات البشرية واستنساخ دون إذن مسبق، حتى أن " أحد المدونين كتب على موقع «سميثوسونيان»، المؤسسة العلمية الأميركية الشهيرة، أن «هذا التوجه يثير القشعريرة.. إننا لسنا بحاجة إلى من يركض وراءنا للتدخل في خصوصياتنا"[1] من طبيعة الأمور أن لا يستحسن المرء من يتعقب خطاه ويتعدى على خصوصياته ويراقبه أين ما حل وارتحل، وإن كان حصار المراقبة مكرسا في واقعنا اليومي بتركيز كاميرات المراقبة في كل مكان تقريبا علاوة على خوارزميات التواصل الاجتماعي ومحركات البحث التي أصبحت تعلم عنا أكثر مما نعلمه على أنفسنا عن طريق جمعها لمعلوماتنا وميولاتنا ومتابعاتنا ...إلخ وتقنيات أخرى معقدة قد نعرف بعضها ونجهل أغلبها توظفها السلط والجهات الأمنية والمخابرات ...

وقد نظيف إلى ما سبق استهجانا استطيقيا - إن صح التعبير- فالمسألة الأخلاقية لم تعد تكترث بها جل التيارات الما-بعد حداثية كثيرا، على الأرجح، إذ يتمثل اعتراضنا في النزعة النكوصية[2] للفن بارتداده الطوعي إلى مقولة المحاكاة التي حكمته طيلة قرون طويلة حتى

---

[1] . فنانة تصنع الوجوه.. من بقايا الحمض النووي لعابري السبيل، **جريدة الشرق الأوسط**، مرجع ذكر سابقا

[2] . "يعرف مفهوم النكوص في علم النفس بأنّه الارتداد في النشاط النفسيّ إلى مرحلة سابقة من مراحل التطوّر، والرجوع إلى مرحلة سابقة من التكوين النفسي لدى الإنسان أيْ الرجوع إلى فئة عمريّة سابقة في التعامل مع الآخرين أو مواقف الحياة، ومفهوم النكوص في علم النفس هو حيلة دفاعيّة يلجأ إليها الفرد، حين يتعرّض لمشكلة أو ضغط يؤثّر على مسار حياته، يفوق قدرته على التخلّص منه، ممّا يولد في نفسه الإحباط والإحباط يولّد قلقًا شديدًا لا طاقةَ للنفس على مواجهته، فإنّ سلوك الإنسان يتغيّر ويعود به إلى مرحلة الطفولة، حيث تكوّنت ملامح الشخصية الأولى للفرد، فيعود لسمات سلوك الأطفال، كالانفعال والرفض وسهولة الاستثارة" سطور.كوم :https://sotor.com

بزوغ نجم الفن الحديث ليخلصه منها بالتدريج ،لكن المتأمل في عمل الفنانة الأمريكية «هيذر ديوي» وغيرها من نحاتي الرقمي يلحظ بلا ريب عودة النحت إلى تمثيل الأشياء وتقليدها مما يفيد نزعة حنين إلى حقبة من النشاط الفني ولت وأفل نجمها، أي أن هذا النوع من الفن يسير باتجاه عكسي ربما. أولم ينتقد "هيغل مبدأ المحاكاة في الفن قائلا: ينبغي على الفن أن يتخذ له مهمة أخرى غير المحاكاة الشكلية للطبيعة، وفي جميع الأحوال فإن المحاكاة لا يمكن أن تنتج إلا روائع صناعية آلية لا روائع فنية"[1] فهل يصح نعت هذه العودة بالنكوص، وبالتالي مشهد انحدار في الفن الغربي وفي الحضارة الغربية ككل؟

خاتمة

يعز علينا أن نختم مقالا عن النحت دون استحضار أسطورة النحاة اليوناني «بغماليون» الذي أصابه النفور من النساء الغارقات في الرذيلة حوله واستيأس من وجود امرأة فاضلة اعتكف في ورشته ينحت لنفسه نموذجه الخاص. ولما استوى تمثال محبوبته سماها «غالتيا» وهام بها وشغفته حبا، فراح يشبعها عناقا ولثما. وعندما بلغت به الصبابة مبلغا عظيما ولم يجد من معشوقته إلا مجسما عاجيا صلبا وشفتين باردتين أخذ قربانا وتوسل إلى الآلهة «أفروديت» كيف تنفخ الروح في تمثاله فأشفقت عليه ولبت طلبه ....تبدو الأسطورة مشحونة بالمعاني الرمزية و تحولات الفن بين الواقع والمحاكاة و المتخيل والسحري والحلم وهي بعض المعاني التي تقصدها الباحث في تاريخ النحت الحديث وتأثير العلوم والتكنولوجيا في مساراته فانطلقنا من تأثير التصنيع وتجادل الفن معه بين انتقاد واحتفاء وتوقفنا عند النحت بالضوء لنبين مزاياه وحدوده وخاصة ترويج وهم الأثر وصورته ،وأنهينا مع النحت الرقمي عبر مستخلص الحمض النووي لنبين كيف يمكن أن يكون هذا النوع نكوصا نحو مفهوم المحاكاة ورضوخا من الفني إلى النسخة والصناعي علاوة على انقلاب دور الفن من تحرير الإنسان إلى سجنه. فكيف يبدو الأمر مع النحت الافتراضي؟

[1] . عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال عند هيغل، دار الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى 1996، ص27

مراجع البحث

المراجع العربية

- أسعد عرابي، **وجوه الحداثة في اللوحة العربية**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الطبعة الأولى، الشارقة 1999
- رمضان الصباغ، **الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية الطبعة الأولى،2001، ص12
- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال عند هيغل، دار الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى 1996
- مارك دوغان وكرستوف لابي، **الإنسان العاري: الدكتاتورية الخفية للرقمية**، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي للترجمة، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى 2020

المقالات الورقية والإلكترونية ومواقع الويب

- صالح عدوني، الإنسان في عصر الصناعات الإبداعية، وسؤال الإبداع راهنا، **التفكير في المستقبل على محك علاقات إبداعية ممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا**، نصوص جمعها وأعدها للنشر وقدم لها أمين الغرياني، منشورات الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، جامعة قابس، تونس، مجلد عدد07 ،2021،
- فنانة تصنع الوجوه.. من بقايا الحمض النووي لعابري السبيل، **جريدة الشرق الأوسط**، لندن، الجمعة 29 شوال 1434 هـ 6 سبتمبر 2013 العدد 12701. النسخة الإلكترونية https://aawsat.com
- **صحيفة وول ستريت جورنال**، 16 أبريل 2011، https://lym.news/a/1055465
- مفهوم النكوص في علم النفس، مدونة سطور.كوم :https://sotor.com

المراجع باللغة الفرنسية

- *Chalumeau Jean Luc, lecture de l'art ; édition Chêne Paris, 1991*
- Heinz Fuchs. *L'Art dans le monde (Sculpture contemporaine)*, éditions Albin Michel, Paris,1972
- Jean-Charles Hachet, *César, les métamorphoses du grand art*, éditions Varia, Paris,1989

الامتدادات التكنولوجية للجسم البيولوجي:
قراءة في تجربة الفنان الأسترالي ستيلارك

صابرة بن فرج

أستاذة مساعدة / جامعة القيروان

مقدّمــة

لطالما مثل الجسم البشري المشغل الأساسي في الفكر الإنساني، حيث حظي بمسار تجريبي خصب في العديد من الميادين التي تناولته كمحور للتأمل والبحث والدراسة. فالفن التشكيلي أضاف إليه الكثير من الأفكار والتصورات والإمكانيات التعبيرية، فإلى جانب ما مثّله كموضوع للتصوير، تمّ تطويعه من قبل الفنان "إيف كلان" كأداة لرسم المنجز الفني، ومن قبله الفنان "جاكسون بولوك" الذي قام باستغلال سرعته وليونته لابتكار تقنية "الدريبينغ" التي قطع من خلالها مع أدوات وطرق الرسم التقليدي، وكذلك في "فن الجسد" حيث حوله الفنانون المعاصرون إلى خامةً للتدخل التشكيلي ومحمل للممارسة، كثيرة هي التجارب التي غيرت نظرة الفن التشكيلي شيئا فشيئا للجسم البشري خصوصا مع التطور التكنولوجي الذي أضحت تقنياته هي الأداة والوسيط والمحرّك الأساسي لأفكار الفنانين وذلك بطرح أشكال تعبيرية جديدة حوّرت صورة الجسم البشري للتأكيد على تطور الفعل التشكيلي وقابليته لطرح مضامين فكرية وأبعاد جمالية مستحدثة، وفي هذا الشأن كان اعتماد الفنان الأسترالي "ستيلارك" للتكنولوجيا اعتمادا مخصوصا يتنزّل ضمن اتجاه "البيو-آرت" الحامل بدوره لمضامين فكرية وأبعاد جمالية مخصوصة، فهو قد زاوج بين المكونات الإلكترونية والروبوتية وجسمه البيولوجي الذي نجده قد تحوّل إلى مادة بيو-آلية تتحدى الألم وتتجاوز قصورها البيولوجي لأجل تقديم تصورات متنوعة تصل إلى حدود التنظير لمشروع "ما بعد الإنسان"، ذاك الإنسان الآلي الذي لا يؤمن بالحدود ويراهن على الفعل ويتوق للكمال، فماهي الأبعاد الجمالية الجديدة للبيو-آرت؟ وفيما

تتمثل الامتدادات التكنولوجية للجسم البيولوجي عند ستيلارك؟ وأي جوانب تفاعلية بإمكانها أن تطرحها على المشاهد؟

1)- البيو-آرت وأبعاده الجمالية الجديدة في الفكر المعاصر

يبدو أن الفن والعلوم متعاكسان، كل منهما يسير في اتجاه معاكس للآخر ذلك أنهما يختلفان عن بعضهما في طريقة العمل والنتيجة، فالفن يعتمد على الخيال أما العلم فيعتمد على الحقيقة ومع ذلك فهما يتناغمان في ملحمة واحدة تحقق نتائج مبهرة وخارجة عن المألوف، فالفكر المعاصر قد استعاد هذا المزج بشكل واسع في مجالات مختلفة، ومن الأمثلة على ذلك ظهور اتجاه فني معاصر يسمى "البيو-آرت"، "BioArt"، في التعبير عن التناغم ما بين الفن التشكيلي والعلم من حيث التعامل مع الأنسجة الحية والبكتيريا والفطريات والعلوم الوراثية والعمليات الحيوية... كأدوات فنية بدلا من التعامل مع الفرشاة والألوان وغيرها من الأدوات الفنية الكلاسيكية.

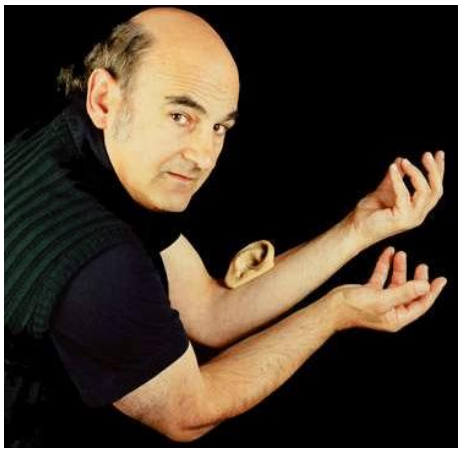
يُنتج هذا النوع من الفنون في المعامل أو المخابر الطبية أو في ورشات الفنانين على حد سواء، بحيث ينضبط إلى قواعد مخصوصة حتى يضمن تحقيق نتائج إيجابية، وهذه النتائج الإيجابية لا يمكن عرضها للبيع أو اقتنائها لكونها نتائج متغيرة لا تستقر على شاكلة معينة وتتأثر بالضوء والظلمة والحرارة والبرودة... كما لكونها نتائج زائلة تبدأ حية ثم تموت تدريجيا مع الوقت. ويعدّ العالم الأسكتلندي "ألكسندر فلمنغ"، "Alexander Fleming"، أول من قام برسم صور بيولوجية لكونه كان عالما وهاويا للفن التشكيلي في نفس الوقت، فمن خلال رسمه لأحد الوجوه اكتشف البنسلين صدفة، فساهم في إنقاذ ملايين البشر، كما كان أيضا يرسم الجنود والأمهات والمنازل، وغيرها من المشاهد باستخدام البكتريا، ولقد كان "فلمنغ" أول من قام بتلوين البكتيريا بالأصباغ الطبيعية كبديل للألوان المائية، كما اعتمد بدلا عن الزيوت وسيطا جيلاتينيا يساعد على تثبيتها كما على نموها مع الزمن.

نشأ هذا التيار الفني المعاصر في نهاية القرن العشرين من خلال أعمال فنانين رواد مثل " إدواردو كاك " الذي قام بصياغة عبارة "بيو-آرت" للمرة الأولى سنة 1997، بحيث نجح هذا الفنان في تحقيق شهرة عالمية بعد تمكنه من جعل أرنب يضيء في الظلام، فهو قد استعان بفريق من العلماء الفرنسيين الذين تكفلوا بنقل الجين الفلورسنتي الوضّاء من جسم قنديل البحر إلى بويضة أرنب مخصبة، لتتم ولادة الأرنب حسب المواصفات المرغوبة، وليُثير الجدل حول ذلك ولتستمر فيما بعد الممارسات الفنية في هذا الاتجاه الذي يبدو وكأنها تنتمي للخيال العلمي وليس لأعمال فنية. بدأ هذا الاتجاه الفني بالانتشار خصوصا في بداية القرن الواحد والعشرين والذي زادت في تدعيمه صيرورة المدّ العلمي وتقنياته التكنولوجية، وعليه نخص حديثنا عن تجربة الفنان "ستيلارك" وهو فنان أسترالي من مواليد سنة 1946، يعدّ من أبرز فناني تيار "البيو-آرت"، بحيث تركزت معظم أعماله على مفهومه أن "جسم الإنسان قد عفا عليه الزمن" من خلال تقديم جسمه الشخصي كقربان من أجل الفن في اعتباره خامّة خاضعة للإضافة والتحوير بواسطة التكنولوجيا وذلك لغاية تتجاوز المفهوم التشكيلي لتصل إلى حدّ التنظير لـ"مشروع ما بعد الإنسان" الذي يتحول جسمه المعزز إلى آلة تتخلص من نواقصها البيولوجية وضعف قدراتها، ففيما تتمثل الامتدادات التكنولوجية للجسم البيولوجي عند ستيلارك؟ وأي جوانب استيطيقية لذلك؟

2)- الامتدادات التكنولوجية للجسم البيولوجي عند ستيلارك

إذا ما تبينا في رؤية استشرافية لملامح إنسان الحقب المقبلة والتي كانت ثورة الإنتاج العلمي والتكنولوجي سباقة للإشارة إليها من خلال النظر لما وصل إليه عالم الروبوتات من فاعلية في الأداء وقابلية أكثر للتجاوب مع طموحات الإنسان الباحث عن تجاوز حدوده البيولوجية، فإننا نجد أن هاجس ستيلارك الذي ما انفك يقدم جسمه البيولوجي للمختبر العلمي وتطويعه للتجاوب مع التراكيب العلمية والمكونات الإلكترونية والروبوتية هو تأكيد على إمكانية التجانس معها رغم كونها تختلف معه

في التكوين. فبعد عدد من العمليات الجراحية تمكن الفنان من زرع أذن ثالثة في ذراعه وهي عبارة عن ميكروفون لاسلكي مصغر موصول بالأنترنت يقوم بالتقاط مختلف الأصوات في محيطه عبر تقنية "الواي فاي"، "Wi-Fi" حتى يتمكن الناس المتطفلون حول العالم من سماع كل ما يفعله طوال اليوم وعلى مدى سبعة أيام بالأسبوع، ليهدف بذلك إلى إظهار الرابطة بين الإنسان والتقدم العلمي والتكنولوجي.



ستيلارك، "الأذن الإضافية" 2006

استغرق ستيلارك ما يقارب عشرة سنوات لإيجاد فريق طبي من الجراحين المستعدين لفهم وتطبيق فكرته، خصوصا وأنها تعتبر عملية جراحية فريدة من نوعها لذلك كان لابدّ من الوقت لإيجاد التصميم الجراحي المناسب، والذي جاء متمثلا في إزالة بعض الأنسجة الغضروفية من قفصه الصدري لأجل استخدامها فيما بعد ككتلة بناء أذن ثالثة مطابقة للأذن اليسرى، حيث شاء ستيلارك وضعها في ذراعه وبالتحديد تحت جلده من أجل أن تتكون لأنسجتها الغضروفية أوعية دموية يستوعبها جسمه.

هكذا أصبحت الأذن الثالثة عضوا دائما في ذراع ستيلارك، فهو قد قام فيما بعد بزراعة شحمة لهذا العضو من خلال بتره للبعض من خلاياه الجذعية لرفعها قليلا عن الجلد حتى تصبح بذلك أكثر واقعية. فمن خلال الأذن الثالثة ماطل الجسم البيولوجي لستيلارك الزمن، فهو بالنسبة إليه قد عفا عليه الزمن من خلال قابلية تحول مادته

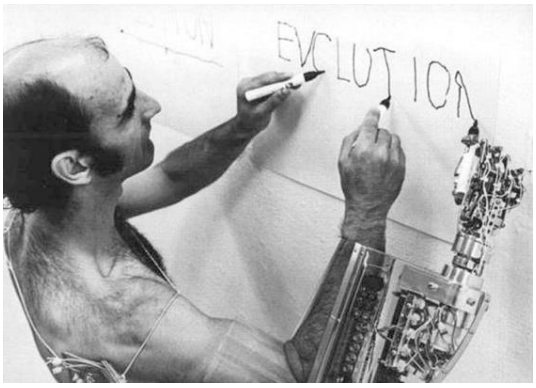
البيولوجية إلى مادّة بيو-آلية مثّلت بالنسبة إليه تتويجا لحلمه اليوتوبي في الانعتاق به من أسر حدوده الطبيعية، فستيلارك فنان دائم السعي إلى الخلود وإلى "ما بعد الإنسانية" وهو مصطلح فلسفي قام بإطلاقه الفيلسوف الألماني "بيتر سلوتيردايك" سنة 1999على تيار فكري يدرس العلاقة بين الإنسان والتكنولوجيا ومستقبلها الذي سيغير عادات الإنسان وتركيبته البيولوجية، ولقد تأسس هذا المصطلح على جملة من المرتكزات أهمها: اليقين بمحدودية الجسم البيولوجي والاقتناع بالقدرة على تجاوز النقص فيه والإيمان بإمكانية إيصاله إلى التفوق الخارق الذي من شأنه تحسين مستوى العيش. وعليه يتطرق العالم المستقبلي والفيلسوف والمتخصص في ميدان التكنولوجيا الناشئة "ماكس مور"، حيث يفيد قوله الآتيّ: **"ما بعد الإنسانية هي فئة من فلسفات الحياة التي تسعى باستمرار إلى تطوير الشكل البشري الحالي عن طريق العلم والتكنولوجيا"**[1] ، فـ "ماكس مور" يصرح بأن الجسم البيولوجي يجب أن يتطور ويُحدّث باستمرار كي يواكب ويتكيف مع التطور العلمي والتكنولوجي المستمر.

لطالما راود الإنسان منذ القدم طموح التخلص من الصفات غير المرغوب فيها من خلال سعيه الدّائم لاكتساب قدرات خارقة، وهو المشروع الذي يطمح إليه اليوم دعاة "ما بعد الإنسانية"، فبالنسبة لستيلارك: **"فكرة الجسم البيولوجي في حالته الحالية لا تمثل نهاية لتقدّمنا بل مرحلة مبكرة في عمليتنا التطورية ولذلك وجب علينا إعادة النظر في العلم والتكنولوجيا المتوفرة لأجل تعزيز قدرته البدنية المحدودة والتي ستمكننا في النهاية من تجاوز ما هو بشري مألوف"**[2]، وفي إحدى التجارب الفنية الأخرى يبتكر ستيلارك يد ميكانيكية حساسة وقادرة على اللمس، وهي جهاز متناسب سواء من ناحية الشكل أو الحجم مع يده اليمنى، بحيث يتم تركيبها في ذراع ستيلارك اليمنى ليتم التحكم فيها عن طريق مجموعة من الإشارات المرسلة بواسطة أقطاب

[1] ديفيد ايجلمان، ترجمة: د. خليل القطاونة، "الدماغ أسطورة التكوين"، دار نور للنشر، القاهرة، مصر، 2001، صفحة 53.

[2] Pascal krajewski, «L'art au risque de la technologie : le glaçage du sensible», l'Harmattan, paris, France, 2007, page 65.

كهربائية وأجهزة استشعار متصلة بعضلات مختلفة في جسمه. قدّم ستيلارك هذه اليد في الكثير من العروض التي نجده في بعضها عاريا تماما، وذلك بهدف جلب انتباه الجمهور إلى مجموعة الأسلاك والعقد المرفقة والمتصلة بعضلاته التي تقوم بتحركها.



ستيلارك، "amplified body" 1994

الشيء اللافت للانتباه في حياة هذا الفنان أنه أدرك مبكرا عجزه أن يكون رساما بالمعنى التقليدي للرسم ليتحول فيما بعد إلى فرض حضوره الفني عبر عروضه الفنية واعتبارها وسائط يؤكد من خلالها حقيقة القصور الأدائي البيولوجي في جسمه، حيث يقول ستيلارك: **"كنت دائما غير متوافق مع فكرة أن الفنان هو ذلك الشخص الذي ينتج أعمالا فنية يدوية تعتبر جميلة أو حساسة أو ما شابه ذلك، ماهو أكثر إثارة بالنسبة إلي هو الفنان الذي يعمل بالأفكار والذي يستعمل فنه كوسيلة اكتشاف (...)، والذي يحاول من خلال التقنية التكنولوجية أن يجد أو يتلمس معنى وجوده في العالم"[1]**، وعليه فإنّ إضافة ستيلارك لليد الثالثة مثّلت ردّا على ذلك فجسمه لم يعد فاعلا وخاضعا لإملاءات الفكر في وضع الألوان على اللوحة وغمس الفرشاة في الماء، إنما قد أصبح فاعلا ومفعولا به من خلال إيجاده إمكانية للتفاعل بين حركته العضوية التي يفرضها عقله الطبيعي والحركات الميكانيكية التي تفرضها اليد الثالثة التي نجدها موصولة ببرنامج يستجيب لأداء حركات مسترسلة ومتناسقة مع الحركة

[1] نفس المرجع، صفحة 118.

العضلية ليده اليمنى، فيكون الرسم بالنسبة لستيلارك في هذه التجربة رسما فريدا من نوعه من حيث المتعة في إنشاء أكثر من حركة لأكثر من نوع في وقت واحد، كعبارة عن تزامن أدائي بين ثلاثة أعضاء لهم نفس الغاية ويختلفون في التكوين والبنية التي قد تشيرنا إلى أن الفنان قد طرح جانبا جماليا مغايرا لمفهوم التهجين، فهو لم يعد بالنسبة إليه مقتصرا على مزج الخامات الطبيعية فيما بينها إنما على اعتماد الآلة التقنية كمزيج متكامل ومكمل لجسمه البيولوجي الناقص.

فما يفعله ستيلارك على جسمه اليوم قد يولّد بالتأكيد فعل الغد، حيث يصف الفيلسوف " جوستاين غاردر": **"أن تاريخ الفكر هو دراما مسرحية متكونة من عدة فصول[1]"**، فستيلارك وضع جسمه البيولوجي في مسار فكري متواصل ولا مفرّ منه وتجاربه الفنية المتلاحقة جاءت لتؤكد ذلك، إذ يبدو وكأنه يحاول القول بأن البشرية لم تكن يوما بدون التكنولوجيا بحيث كانت ومازالت وستبقى دائما جزءا من كينونتنا وفي هذه الحالة يجب إعادة التفكير في الطرق الصحيحة لاعتمادها حتى تتحقق القفزة النوعية المنشودة في الجسم البيولوجي المحدود الذي هو بالنسبة إليه: **"لا هو بكاف ولا متين وهو عرضة للمرض والعطب السريع، كما يصاب بالتعب بسرعة وأداؤه محدود وهو منكوب بالموت الأكيد والمبكر، يبقى بدون غذاء أسابيع و بدون ماء أيام وبلا أكسجين دقائق معدودات"[2]** ، ولهذا فقد بحث ستيلارك عن متممات تكنولوجية متنوعة لجسمه، والتي من شأنها أن تزيد من مستطاعه وتنتقل به من إمكاناته المحدودة إلى إمكاناته اللامحدودة في الفعل.

ففي عمل آخر نجد ستيلارك يُدخل كاميرا داخل معدته، وهي عبارة عن جهاز إلكتروني مصغّر قام بتصميمه بمساعدة فريق متألف من صائغ وجراح ومهندس، لتكون المادّة المستخدمة في صناعتها مزيجا من الذهب والفضة والفولاذ المقاومة

[1] جوستاين غاردر، ترجمة: حياة الحويك عطية، "عالم صوفي"، دار المنى للنشر، مصر، 1998، صفحة 71.
[2] يوسف ليموند، مقال علمي بعنوان: "الجسد الناقص وامتداداته التكنولوجية"، نشر بتاريخ 2009/12/05، في موقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=193920

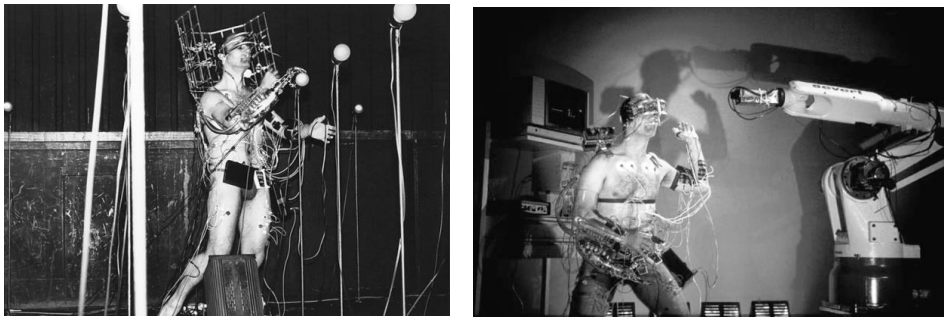
للصدأ وغير المتفاعلة مع حوامض المعدة، هذا وقد تم تزويدها بكابل للتحكم في حركتها وفي اتجاهها، وبكبسولة تيسر عملية إدخالها وإخراجها بأمان من معدته، ولضرورة طبية قام الفريق الطبي بنفخ معدته قبل الشروع في التصوير لتجنب ثقبها، ولقد استغرق الأمر حوالي يومين لتسجيل فيديو طبي مدة خمسة عشر دقيقة ترجمت كل ما تم تصويره إلى معلومات حُفظت بياناتها في شريحة رقيقة.

ستيلارك، "Stomach Sculpture" 1993

تنقلب المشاهدة من خارج جسمه إلى داخله في استعراضٍ لخارطة مكبرة جدا لمكونات معدته. خصوصية مرئية تنتقل بنا من الداكن إلى الفاتح ومن الرطب إلى اليابس ومن المعوي جدا إلى النابض بالحياة... إنه جسم خاضع لعملية انتزاع من السياق المكاني والزماني، في شاشة فنية يتشكل على حسبها الجسم الذي أصبح يُدرك تجسّمه.

فستيلارك يتعامل بجدية شديدة مع شكل ومستقبل الجسم البيولوجي في سياق البيئات المعتمدة للتكنولوجيا، فهو قد اخترق جلده وبذلك فإن جسمه البيولوجي لم يعد يعني المحدودية والانغلاق، فهو بالنسبة إليه قد تجاوزه الزمن من حيث قابليته النظر إلى نفسه خارج أسوار جلده وداخل عالم أفكاره، على أنه لم يعد هيكلًا مغلقًا بل أصبح نظاما أكثر انبثاقًا، فمن خلال هذا الانبثاق يصبح الكل جزءا ولكن هذا الجزء لا يأتي من حذف بل من إضافة لبعد جمالي يبرز التحولات الممكنة للجسم البيولوجي المعزز بفضل العلم وتطوراته التكنولوجية.

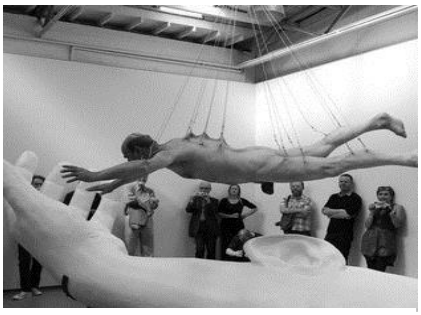
فإذا كان التعزيز قد اقتصر على إعادة تصميم جسمه البيولوجي من خلال إقحام الآلة في معدته فإن في عرضه "amplified body" قام بتوظيف الآلة خارجه، فما إن تكتشف أجهزة الاستشعار تواترا في عضلات ساقه... يتم إرسال إشارات إلى الكمبيوتر القريب منه لتنشيط عينات صوتية معينة، هذا وقد استخدم ستيلارك أيضا معدات طبية لمراقبة أنواع مختلفة من تدفقاته الدموية ونبضاته القلبية وموجاته الدماغية، فما إن تتلقى المعدات الطبية هي الأخرى بعض الإشارات يتم إرسالها إلى الكمبيوتر لتنشيط تأثيرية ضوئية مختلفة.



ستيلارك، "amplified body" 1994

لقد استخدم ستيلارك الآلة لإعادة تعريف الجسم البيولوجي للإنسان باستمرار، إذ يعتقد هذا الفنان أن العلاقة بينها وبين الجسم البيولوجي في غاية من التشابك والتكامل لدرجة أنه سيختار حتما في المستقبل الوظيفة وليس الشكل وسيتم تحديد الإنسانية من خلال كيفية عمله عبرها، لقد حاول ستيلارك باستمرار تحسين جسمه البيولوجي وذلك بالمواكبة المستمرة لكل تقنية تكنولوجية جديدة، ففي عرضه "siting swaying" نجد ستيلارك يتدلى عبر خطاطيف حديدية من سقف الموقع، وهذه الخطاطيف موصولة بآلة في شكل رافعة مشحونة بتقنية طبية تتمثل في "الارتجاع البيولوجي" وهو أسلوب يعتمده الأطباء لأجل تحسين الظروف الصحية والأداء البدني، فستيلارك قام باعتمادها في هذا العرض لأجل إرخاء البعض من عضلاته والوصول إلى نتيجة عدم شعوره بالألم. الأمر الذي يعدّ شبيها أيضا في عرضه "stelarc floats" الذي

نجده فيه متدليا ومرتبطا بأطراف معدنية موصولة بيد ثالثة ذكية متصلة ببرامج حاسوب تفاعلية تستجيب لإشاراته وحركاته.



ستيلارك، "stelarc floats"2012

ستيلارك، "siting swaying" 1980

يكفينا أن نقف أمام هذه التجارب لنذهب إلى عوالم الفضاء والمجرات، لنرى كتل الحجارة كواكبا تتحلق حول شمس مركزية ألا وهي الذات بجميع تفاصيلها وأعضائها المتحدية للجاذبية، أو لنرى مشهدية استقاها الفنان من الطقوس الهندية الروحية القديمة لليوغا كطريقة للتأمل الدّاخلي للذّات، والتي لأجلها تحدّى ستيلارك الألم ليُعلق جسمه في منتصف الفضاء للتعبير عن تواجدها كمصدر للفكر وأصل للوجود ومركز للكون، ذاتٌ كوبرنيكية نسبة إلى كوبرنيكي الذي صرّح بمركزية الذّات للكون. لقد تحول الجسم البيولوجي لستيلارك إلى أفكار ذاتية وإرادة فردية في نحت المصير الشخصي أمام المشاهد وفي فضاء مشترك لم يعد يستدعي منا النظر والدخول في معترك التأويلات فحسب بقدر ما أصبح يستدعي منا التفاعل والمشاركة في التكوين البيو-آلي معه، ففيما يتمثل ذلك؟

3)- الجسم البيولوجي المشترك بين ستيلارك والمتلقي

من المعتاد والمتعارف أن يكون فهم العمل الفني بالنسبة للمتلقي تأملا في خطوطه وأشكاله وتحسسا لحياكته وألوانه ونظرا في بنيته وحركته...، فعبر حاسة البصر وأحيانا حاسة اللمس ينفتح العمل الفني على المتلقي وتتم القراءة على مدارات متنوعة

من التأويل، لكن أن تأخذ هذه العلاقة في الفن المعاصر أبعادًا أخرى مغايرة فذلك عائد إلى ظهور أنماط وأشكال فنية جديدة قد تفتح العمل الفني أكثر فأكثر في علاقة بالمتلقي للحدّ الذي يجعله يدخل في نظامها. وعليه نخص حديثنا عن العروض الفنية لستيلارك التي قد تشاركنا في التكوين البيولوجي من حيث قابلية دخولها في أجسامنا، فهو قد دفع جسمه إلى التعري ورمى به أمامنا بجميع تفاصيله، جسم حميمي بلا ملابس ومجرّد دون أي شرط، جسم بدائي في لحظة قصوى لانكشاف بيولوجي، جسم خارج عن المألوف في الرؤية، وجسم بات محملا بالرموز والدلالات والاستفهامات التي تزعزع قناعاتنا وأفكارنا الراسخة في أذهاننا منذ زمن، إن شئنا القول أن ستيلارك قام بتعرية أجسامنا الحميمية فهو قد وضعنا أمام صورة عاكسة لها، بل وضعنا وجها لوجه أمام كل ما نخاف رؤيته ورأيناه، وأمام كل ما عجزنا عن فعله وفعلناه ولو بشكل ذهني. فالمشاهد أمام أعمال ستيلارك أصبح يقف أمام نفسه، فالجسم البيولوجي المعرى ليس جسم ستيلارك وحده بل هو جسمي أنا وجسمك أنت وجسم كل كائن بشري صاحب لجسم مماثل وحامل لنفس الصفات البيولوجية. فهو قد تحول في مسرح العرض من معطى شخصي إلى معطى جماعي بل معطى كوني لكوننا نتشارك كلنا في إدراك عورته ونصرح كلنا بمحدوديته البيولوجية.

فجسم ستيلارك هو جسم واحدٌ في المركز باعتباره محلا للذاتية والهوية والنفسية المجسّدة لخبرة تفاعله مع التقنيات التكنولوجية، فهو الجسم البيولوجي الذي تم إعادة تكوين شكله ووظيفته وسلوكه ليكون جسما متفرّدا ومُفردا يخاطب جمع أجسام المشاهدين المبنية على الاختلاف من حيث العرق والنوع والعمر والطبقة... المتنازلة في سياقات اجتماعية واقتصادية وثقافية مميزة لهويات مختلفة، والتي دعا الفنان إلى التجرد منها من خلال إعادة التجسيم الذي يندمج فيه العتاد الرطب (اللحم والدم) مع العتاد الصلب (الآلة) لنشوء هوية ما بعد الإنساني الذي يعتبر نوعا من النشوء الاندماجي الإلكتروني للبشر ما من شأنه إلغاء الاختلافات الواقعية بين أجسام المشاهدين لتحل محلها الصفات الكونية المنقطعة بهم ولو لبرهة من الزمن عن

مواقعهم الجغرافية المادية المباشرة باقتدارهم على أن يكونوا مع جسم الفنان في أزمنة وأمكنة أخرى.

عادة ما تكون مهمة التقنيات التكنولوجية هي نقل بؤرة الاهتمام من الفرد الذي يبادر بالتفاعل إلى الجماعة التي تقبله في المقابل، وفي عروض ستيلارك الفنية يصبح جسمه المشحون بالتكنولوجيا بمثابة النظام الإدراكي للوعي الذّاتي المتواصل مع الذوات الأخرى، وعليه فإنه لم يعد هنالك أجسام بيولوجية مغلقة وإنما توجد أجسام مفتوحة وموصولة ببعضها البعض وفي تفاعل نشط فيما بينها، وعليه تتطرق الكاتبة والعالمة ما بعد الإنسانية "نانسي كاثرين هيالز" مبينة أن: **" ثقافة الما بعد الإنسانية ليست متعلقة بتخلي المرء عن جسمه، (...)، بقدر تمديد الوعي الذاتي في فتح سبل التواصل التي لم تكن لتُتاح لولا التكنولوجيا"**[1]، بحيث اجتذبت عروض ستيلارك عددا كبيرا من الجمهور بسبب الخاصية التفاعلية المميزة للتقنيات التكنولوجية المعتمدة، ففي عمله "ستيلارك يطفو" سمح الفنان للمشاهدين بالسيطرة على الأقطاب الكهربائية التي يتعلق بها جسمه وتحريكه في الهواء كيفما يريدون، فستيلارك يُعفي دماغه البيولوجي من مسؤولية توليد الحركة والتحكم فيها، ليصبح المشاهد المدفوع بهاجس الفضول هو المسؤول عن توليد حركاته والتحكم فيها. فبواسطة الآلة يمدد ستيلارك في قدراته البدنية التي منحته في هذا العرض ردود فعل حركية لاإرادية من مصدر متعمد، ويمدد أيضا في القدرات البدنية لجسم المشاهد من حيث منحه قابلية تحريك جسم الآخر وهي قدرة خارجة عن نطاق الحدود البيولوجية التي منحته إياها الطبيعة في جسمه الخاص به.

هذا وقد شارك ستيلارك جسمه البيو-آلي مع أناس آخرين عن بعد، فاعتماده في عمله "الأذن الإضافية" على الشبكة العنكبوتية العالمية من شأنه تمكينهم من التّنصّت

1 Nancy Katherine Hayles, « How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics », Chicago (III), University of Chicago, Press, 1999, page 184.

على أصوات محيطه الخاص به بواسطة أذنه الخاصّة به وهم متواجدون في أماكن أخرى.

لقد ركز ستيلارك في كل مرة على التكنولوجيا للتأكيد على قابلية جسمه البيولوجي للتفاعل والفعل من خلال تجاوز حدود الإمكان والتطرق للممكن وتجاوز المعقول وطرح اللامعقول في الزمن الإنشائي الحامل للغة ذهنية خطابية ولرسالة ضمنية غيرت من معطيات القراءة التي وصلت إلى حدود التداخل بين ثنائية الباث والمتلقي، فالباث هو متلقي والمتلقي أيضا باث، الكل يشارك في عملية التحوّل وتجاوز محدودية الجسم البيولوجي، لأنّ الكل في عروض ستيلارك من نوع واحد ألا وهو النوع البشري.

إنّ عروض ستيلارك الفنية تنبع من رحم الفلسفة الوجودية الباحثة عن البديل لكل ما رسمته الطبيعة للجسم البيولوجي من محدودية، فهو قد جاء متكلما على لسان كل كائن بشري عاجز بجسمه، لقد كان ستيلارك الفنان الاستثنائي الذي لم يتوقف فنه عن حدود المفهوم التشكيلي وإنما تجاوزه ليتخذ من التقنيات التكنولوجية البساط الذي بإمكانه أن يرتحل بجسمه البيولوجي إلى حلمه اليوتوبي المتمثل في نحت جسم "بيو-آلي" يسمو إلى أقاصي القدرة البدنية، وعليه يكون ستيلارك قد نجح في استيعاب إمكانية محاورة جميع الأجسام ومخاطبة كل الذوات وليتقاسم فكرته مع كل الأذهان، فانطلاقا من جسمه البيولوجي يبدأ الفنان في تقديم صور متعددة للأجسام البيولوجية الأخرى، وهو ما تحدّث عنه الفيلسوف "بول ريكور" قائلا أنه: **"من الصعب أن نفهم الطريقة التي يجب أن يكون بها جسمنا الشخصي مرآة لسائر الأجسام وفي الآن نفسه مظهرا من مظاهر الوعي بالذات باعتبارها شكل من أشكال الوجود في العالم"[1]**، فالمشاهد أمام عروض ستيلارك يجد نفسه أمام ممارسات أدائية تحاور كينونته بأسلوب يحرك فيه السواكن الباطنية ليخلق جملة من الانفعالات النابعة من

[1] Paul Ricœur, « soi-même comme un autre », éd. points essais, paris, 2015, page 48.

تمثله لجسمه داخل جسم الفنان و للحدّ الذي يرى فيه نفسه متحولا من كونه فاعلا معه إلى مفعول فيه، جسم متعدد يطرح نوعا من التفاعل والتجاوب بين الممارس والمشاهد الذي يصل إلى درجة التمثّل والتماثل الذي لأجله قدّم ستيلارك جسمه البيولوجي قربانا لمختلف الممارسات المازوشية، إذ تقول الناقدة الفنية الفرنسية "سالي أورايلي" أنّ: **"الفنان الذي يقوم باستخدام جسمه بقسوة لا يعكس قوة أو تعجيزا بقدر ما يجسد تأثيرا يأمل أن يكون موجودا في المشاهد"[1]**، فستيلارك قد تحدى الشعور بالألم معتبرا إياه حركة خلاص ولذّة روحية تُحدث نوعا من "الاندماج الشعوري"، "empathie" مع المشاهد، بمعنى أن يتشاطر معه في الشعور بالألم وأن يشعر معه بتلك اللذّة الروحية، ففي كل الحالات تعتبر عروضه برهانا على كون تجربة الألم هي تجربة غير مميتة بقدر ماهي تتوغل في الحياة على نحو أكثر تحررا في الفعل وهي بذلك مجالٌ لتجاوز الحدود الحسية للجسد البيولوجي. حلقة من الاندماج الشعوري التي قد تجعل من جسم الفنان جسما متعددا ومن الأجسام المتعددة جسما واحدا ألا وهو الجسم البشري الذي أصبح يتخلّص من حدوده البيولوجية بواسطة التكنولوجيا وبالتالي نشدٌ منته بيولوجي غير مألوف وموسوم بمضمون جمالي يجعل منه فنا ذا معنى.

خاتمة

نتبين بشكل واضح في تجربة ستيلارك أهمية الجسم البيولوجي كأداة ومادة وغاية تذهب إلى تعزيزه بإعطائه امتدادات تكنولوجية. من الواضح أنّ ما ذهب إليه ستيلارك في عروضه الأدائية من استدعاء لتراكيب علمية ومكونات إلكترونية وروبوتية هو تجاوز لحدود المعقول من خلال التخلص من سلطة النموذج في الممارسة الفنية المعاصرة وبالتالي إقرار خصوصية ممارساتية جديدة. وقد تُطرح هنا قضية المضمون الإيتيقي باعتبار أن ما يأتيه ستيلارك هو تجاوز لبنية الجسم الطبيعي ولخصوصيته البيولوجية، فأن تُضاف له مثلا أذن موصولة بالشبكة العنكبوتية أو يد

[1] Sally O'Reilly, « Le Corps dans l'art contemporain », éd. Univers de l'art, Bretagne, 2010, page 109.

ميكانيكية ثالثة في غير موضعها الطبيعي ليس سوى إقرار لجسم بيو-آلي أكثر امتداد وأكثر قابلية لتقبل ما يُجاوز المعقول الطبيعي والذي من المحتمل ألاّ يجد التقبل المأمول من الآخر. ففي مقابل ذلك تجد عروضه الفنية منفذا إلى المضمون الاستطيقي من خلال اكتسابها معنى يجعلها ذات فهم وقبول سواء في صيغ العرض أو عبر إقرار تواصلية وتشاركية المشاهد مع الجسم الممتد الذي أصبح في تجربة ستيلارك ذو هوية غير منطوية على الجسم نفسه. فتجربة ستيلارك نابعة من أسئلة فلسفية ووجودية يمليها عقله الإنساني وفي هذه الحال ألا يمكن اعتبار مطلب ما بعد الإنسانية هو ميل للانتصار للعقل الصناعي على حساب العقل الإنساني؟ وإن كان هاجس ستيلارك مشدودا إلى هذا المطلب، أفلن يدّل ذلك على إمكانية إفراغ المنجز الفني من المفهوم التشكيلي وبالتالي انحداره التدريجي إلى عالم الروبوت؟

قائمة المراجع

المراجع باللغة العربية

- ديفيد ايجلمان، ترجمة: د. خليل القطاونة، "الدماغ أسطورة التكوين"، دار نور للنشر، القاهرة، مصر، 2001.
- جوستاين غاردر، ترجمة: حياة الحويك عطية، "عالم صوفي"، دار المنى للنشر، مصر، 1998.

المراجع باللغة الفرنسية

- Pascal krajewski, «L'art au risque de la technologie : le glaçage du sensible», l'harmattan, paris, France, 2007.
- Nancy Katherine Hayles, « How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics », Chicago (Ill), University of Chicago, Press, 1999.
- Paul Ricœur, « soi-même comme un autre », éd. points essais, paris, 2015.
- Sally O'Reilly, « Le Corps dans l'art contemporain », éd. Univers de l'art, Bretagne, 2010.

المقالات العلمية الإلكترونية

- يوسف ليموند، مقال علمي بعنوان: "الجسد الناقص وامتداداته التكنولوجية"، نشر بتاريخ 2009/12/05، في موقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=193920

حول الحكم الاتيقي والاستطيقي للجسد المتحوّر والمتحوّل

ياسمين الحضري

باحثة / جامعة صفاقس

ملخّص

هل يعتبر الجمال التزاما اجتماعيّا؟ يجعلنا نعاني نوعا ما من الاغتراب في علاقتنا بأجسادنا لذلك نسوق من خلال هذا المقال تكسير تلك الصّور النّمطيّة المرتبطة بالجمال الأنثوي وكسر القواعد المتعارف عليها تحت طائلة حريّة الجسد كمحاولة للخروج من الأطر، وقد توحي هذه الصّورة بالفرار من النمطيّ واقتراح الجسد كمحمل فنيّ، رفض للإطار الذي حدّده المجتمع، تخطّي إطار الضغوط السياسيّة والدّينيّة إنّها تفجّر الإطارات.

الكلمات المفاتيح

الاختراق/ الجسد/ الفعل/ الجرأة/ الايتيقي/ الاستطيقي

Abstract :

Is beauty considered a social obligation? It makes us suffer somewhat from alienation in our relationship with our bodies, so we promote through this article the breaking of those stereotyped images associated with feminine beauty and breaking the customary rules under penalty of freedom of the body as an attempt to break out of the frameworks. Bypassing the framework of political and religious pressures, it blows tires.

مقدّمة

غايات الفنّ عديدة تتغيّر من نمط إلى آخر، وقد يحكم هذا التغيّر الفعل ونسبة جرأته من عفويته أو قصديّته لتبقى النتيجة واحدة كمؤسّس لرؤى ثقافيّة/ فكريّة تكون المساهم الأوّل في توليد معاني وطبقات من المصطلحات الجديدة والمفاهيم. إذن إلى أيّ مدى يكون الفعل هنا

مسؤولا عن تغيّر وجهة الفنّ؟ رسالته؟ هل يكون ذلك سببا في تبدّل وتغيّر أسس وركائز فنيّة خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بأحكام إيتيقيّة؟

لابدّ أن نتفق على أنّه هنالك علاقة تلازميّة بين المرور للفعل والجرأة والشجاعة، ذلك أنّ هذه العمليّة تتطلّب ذلك خاصّة إذا ما حدّدنا مجال الفعل ضمن الخطورة "la gravité" وإنّ ذلك لا يتعلّق مباشرة بنسبة الأذى الذي سيتعرّض إليه الفاعل بل بمدى مساهمته في تغيير تقاليد وأسس قديمة وبناء أخرى جديدة قائمة على استطيقا جديدة. عندها يكون الفنّان أمام علاقة جديدة مع الفكرة والعمل باعتبار وانّ ما بعد المرور للفعل غير مضمون وهو ما يغيّر أيضا في العلاقة بين العمل والمتلقّي فتجعله يتساءل ويؤوّل ويلقي أحكاما، فما مدى مشروعيّة هذه التأويلات؟ وهل سيكون مزاج المتلقّي وشعوره سببا في تغيّر الأحكام مقارنة ببعضها البعض؟

معلوم أنّه إذا كان الأمر يتعلّق بأمر ومسألة تتعلّق بالأخلاق فإنّ الأحكام ستتغيّر وفق مبادئ كلّ فرد، فأن تصدر أحكام تتعلّق بمسألة فنيّة.

1- نحو تحطيم نموذج الجسد الذكوري

اعتمادا على الذّاكرة "ذاكرة الفنّان" وما ترسّب فيها من شوائب وخلفيّات وظروف سواء اجتماعية أو بيئيّة النشأة، تعتمد"Louise Bourgeois" **لويز بورجوا**[1] على جسد الذّكر الخرافي وهو ليس إلاّ دليلا عمّا بقي عالقا في ذاكرتها فتنصيباتها غالبا ما تنبش ذاكرة طفلة تأخذ من التشويه والتقطيع المنحى الأساسي للعمل لتنتج جسدا مقطوع الأوصال من ناحية ذا نهود كبيرة وصغيرة من ناحية أخرى، هدفها في ذلك تحطيم النموذج الذّكوري من خلال إقحام عناصر أنثويّة عليه دون أن ننسى يد الأنثى التي قامت بالفعل وشكّلته هدفها من ذلك إعطاء قيمة للمرأة على حساب الرّجل وهو نتيجة ما خلّفته أساليب التعامل الزّجريّ لوالدها

[1] لويز بورجوا: Louise Bourgois فنّانة فرنسيّة- أمريكيّة ولدت سنة 1911 بفرنسا متخصّصة في النّحت والرّسم غادرت باريس سنة 1938 لتقيم مع زوجها بنيويورك. أصبحت هذه الفنّانة أحد رموز الفنّ المعاصر، تتعلّق أعمالها دائما وأبدا بطفولتها المريرة فتكون صورة الأب حاضرة وكأنّها تنتقم منه بمحاولاتها في الجسد الذّكوري وهو ما يتجلّى خاصّة في عملها "تحطيم الأب" سنة 1974 فيبقى طغيانه وخيانته لأمّها أهمّ ما تبقّى في ذاكرتها دون أن ننسى محاولاتها في الرّسم من خلال بعض الرّسوم العفويّة بالحبر الأحمر.

تجاههم متّخذة من العمل الفنّي طريقا لتجسيد خوالجها باعتبار وأنّ **"العمل الفني هو تجلّ للفكرة، مجرّد فكرة وليس غرضا ما"**[1]، فتضع بذلك الممارسة الفنية موضع بحث وطرح.

لويز بورجوا بدون عنوان[2]

Arch Hysteria, Bourgeois[3]

يبقى هنا الحكم الاتيقي رهين هذه العمليّة الفنيّة أين تنكشف فيه ذات الفنّانة للآخرين وهي تقوم بفعلها الخارج عن النمذجة الإيتيقيّة والخارج كذلك من الممكن وهو تخفّ صريح

[1] **LEWITT Sol**, Beaux-arts magazine hors-série manifeste, l'art des années 60 à nos jours, éditions Centre Pompidou, Paris, 1992. « L'œuvre d'art est la manifestation d'une idée, c'est une idée et pas un objet ».

[2] https://lottieflowermaker.wordpress.com/2014/02/09/louise-bourgeois-bodies/

[3] https://lottieflowermaker.wordpress.com/2014/02/09/louise-bourgeois-bodies/

أمام ما ورثته من طفولتها وإنّ المكسب الثّمين هنا ذلك ما غنمته الفنّانة من رحلتها الخارجة عن الجسد المقنّن نحو الأجساد الأخرى. يخوّل الفعل للفاعل الخروج من الذّات والعودة إليها بعد ما انخرط "الأنا" في "النّحن" التّكتلي الحلقي فتجرّأ فالتحام فتوغّل ليبقى كلّ هذا رهين المبادرة والشّجاعة والكمّ الهائل من الجرأة حيث أنّ الشّجاعة هي الصفة التي تطلق على الإنسان الحرّ، إذن هنا نقرن هذا الفعل بالحريّة بمعنى هل يحتاج كلّ هذا التشويه حريّة في الفعل وبالتالي جرأة؟ خاصّة إذا تحدّثنا عن تحطيم وتكسير للأنموذج المتعارف به.

للفعل أيضا القدرة على حياكة العلاقات بين جموع الفاعلين وإرساء علاقة تواصليّة تشاركيّة يستمرّ من خلالها المجتمع وهو يرجع لطبيعة العالم الدّينامي والذي يتغيّر بتغيّر التفاعلات بين الفاعلين وبالتغيّر الذي يطرأ على العالم بين الحين والآخر خاصّة على مستوى التكنولوجيات والتقنيات، ومرورا بالأشكال الجديدة للفنّ في اختراق الجسد تجاوزا لفكر لويز برجوا في تحوير الجسد تنصيبيّا نحو إدخال عناصر تقنيّة عليه كتجربة "ستيلارك" بزرعه أذن ثالثة في ذراعه وربطها بتقنية "الواي فاي" WI-FI" فيكون هناك رغم وجوده هنا في تقريب للمسافة والأمثلة والنماذج عديدة من "أورلان" "Orlon" إلى منى حاطوم مع تجربة عربيّة في محاولة لخرق الجسد فنجد نفسنا أمام كتلة من المصطلحات والمفاهيم كالاختراق والانزياح والغريب ومنها المغترب وهو شعور المتلقّي ربما أمام هذه المحاولات الفنيّة.

2- الفعل التشكيلي بين الحكم الإتيقي والحكم الثقافي

من لديه الحقّ في أن يحكم عن الفعل وتصنيفه إيتيقيّا بمعنى آخر نتساءل عن مقوّمات التصنيف وشرعيته وعن الصّورة الخاصّة التي يصوّرها الفاعل عن نفسه **"لعلّ الذي لا نراه في صيغ التفعّل هو الحركات والسيرورات والانقلابات الحادثة في مواد العالم وفي تجارب القدرات الحسيّة الحركيّة للجسد، وفي التعاريف التي تمتدّ بها تلك القدرات في الأفعال المنخرطة هي ذاتها في السياقات الطّبيعيّة والتقنيّة، البيولوجيّة والثقافيّة"**[1]، إذ يعالج الفنّان اليوم من خلال البرفورمونس قضايا تهمّ جميع شرائح المجتمع ليكون فعله الفنّي

[1] عبد العزيز العيادي، فلسفة الفعل، مكتبة علاء الدّين للنشر، 2007، صفحة 27.

يتقاطع مع هموم النّاس ومرتبطا بحركاتهم فباعتباره مثقّفا وجب عليه أن يكون منغمسا في مجتمعه رافضا كلّ أنواع الوصاية من أيّ جهة أو فئة وعلى هذا النحو تصبح الثقافة أداة للمقاومة لعلّنا نتحدّث هنا عن الالتزام في الفنّ رغم ما تتميز به الذّات من استقلاليّة في نطاق الحريّة فقط التي تتركها الثغرات القانونيّة لتكون هي "الأثر" و"المبدع" في نفس الوقت.

ربّما علينا أن نشير إلى العلاقة الترابطيّة بين الواجب والوجوب أي بين ما هو كائن وما يجب أن يكون والفعل هنا هو الذي يحرّك موازين هذه العلاقة التي تخضع للإذن "الإذن بقيام الفعل" والحجر أي "المنع بالقيام بالفعل" وعلى ضوء ذلك يخضع الفعل وجوبا لمسألة الحكم عليه فإمّا أن يكون إيتيقيّا داخل دائرة "الأخلاقوي" أو أن يكون ثقافيّا "أي داخل دائرة المعرفة كلّ هذا في إطار تحوير الجسد وبالتالي يخضع للمنطق أو أن يكون يحمل لهذه الثنائيّة أي فعل إيتيقي ثقافي. إنّ أهمّ ما يحكم العلاقة الناشئة بين الفنّان والآخر "التواصليّة" فيصبح الفعل فعلا اجتماعيّا لكن علينا أن نميّز بين الأفعال التواصليّة فحسب النّظريّة الهابرماسيّة هي التي تكون فيها مستويات الفعل غير مرتبطة بالسياسة بل تكون مرتبطة بأفعال التفاهم ذلك أنّ كلّ شيء يرتبط بهذه العلاقة يجب أن يكون خاليا من السياسوي حتّى لا يأخذ الفاعل صفة السائس والقائد لكن ما يثير التساؤل هنا أنّ الإتيقي يصدر مع صدور الفعل أو مع تبعات الفعل، ينتج الفعل عن جهد في المخاطرة والمجازفة أحيانا وهو تأكيد لمعنى الوجود الإنساني إذا فالمعنى الحقيقي هو الفعل الإنساني ومن ثمّ يكون تصنيفه داخل دائرة الأخلاقوي أو خارجه بعيدا عن النوايا.

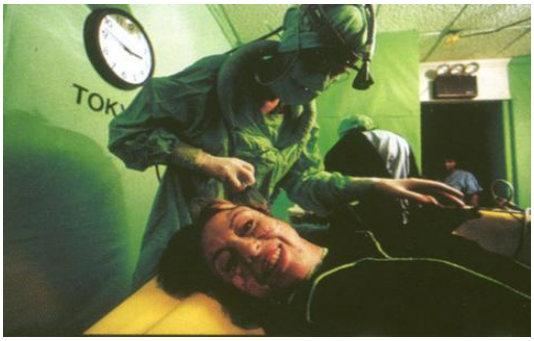
لنأخذ عروض أورلون Orlan والتي عادة ما تتسّم بالصّمت ليكون الفعل هنا سيّد الموقف وكأنّنا أمام عرض مسرحي يندرج ضمن البانتوميم والذي يطلق عليه **"لغة الفعل أو العرض الصّامت"**[1] أين يكون بطل العرض الفرجوي صامتا فأمام لغة الجسد لا حاجة لنا بالكلام وحده يتكلّم بسلطته ومكانته وقيمته، ولعلّ الجرأة هنا تنحصر في تخطّي المألوف والشّاذّ في الفنّ وتجاوز حدود المكان والزّمان فتفرض إطارا مكانيّا وزمانيّا خياليّا، لتكون الدّهشة هنا تكمن في هذا النحت الجسدي المسلّط على الجسد، هذا البحث عن هويّة جديدة

[1] رولن بازي، كتابات في التمثيل الصّامت، ترجمة دكتور سامي صلاح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2001، صفحة 71.

للجسد وللفنّانة ذاتها لا التجميل الذّي غالبا ما يكون من اهتمامات المرأة فالصادم هنا كذلك أن تكون المشوّه امرأة فتختلف نكهة الفعل أي تجرّده ممّا كان عليه ليصبح منتميا للغرابة مثيرا للدّهشة والصّدمة فهذا التناقض الصّادم بين ما تصبو إليه المرأة عادة من تجميل وتعديل وتحسين. ففعل التّشخّص أو التجسّد هنا فعل مارق أو دعنا نقول فعل كافر في جميع الدّيانات تقريبا ففي الإسلام مثلا تغيّر مفهوم الجسد من ناحية التعامل معه **"باعتبار وأنّ التّطوّرات الأدبيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة سوف تمنح له ديناميّة جديدة تؤكّد أنّ الجسد لا يمكن أن يخضع للتشريعي فقط وأنّه بوتقة ، وتخضع للتّطوّرات التي تطرأ على تصوّره للعالم وعلى ممارسته الثقافيّة الاجتماعيّة"**[1]، وفي هذا السياق تفرض مجموعة من التساؤلات نفسها عن طبيعة العلاقة التي تربط أورلون بجسدها وعن مدى تغيّر هويّتها من خلال تغيير مظهر جسدها فهل نعتبر بذلك أنّ الجسد أرضا للتجريب وللتغيّرات في الهويّة؟

لكن ما يهمّنا في الموضوع ذلك الحقّ الذي تمتلكه أو امتلكته أورلون وجدارتها في القيام بالفعل المتعلّق بمسائل دينيّة في قضيّة إعادة التجسيد والتّشخيص والتمثيل وهي علامة "اقتدار" تكشف قدرة الفنّانة على احتوائها لشخصها وجسدها والسفر بهما إلى مواضع عديدة لتخلق بذلك مجال إدراك جديد،لا تهمّها الأحكام ولا تتأثّر بالتقاليد المتوارثة وما فرضه الدّين المسيحي بعدم المساس من سلامة الجسد باعتبار وأنّ الجسد مقدّسا ولا يمكن إلحاقه أيّ مضرّة في حين أنّه حتّى عمليات التجميل من تبديل أسنان أونفخ شفاه وزرع أعضاء فيها مساس بالجسد وبالتالي تبرّر تدخّلها على جسدها باعتبار وأنّ فعل التدخّل بغضّ النظر على النتيجة سواء جميلة أو عنيفة يلتقيان في نفس صفّ الحساب والعقاب.

[1] فريد الزّاهي، الجسد والصّورة والمقدّس في الإسلام، مصدر مذكور، صفحة 21-22.



Réincarnation de saint Orlan[1] تناسخات القدّيسة أورلون

Orlon, 7 ème Chirurgie-Performance Titré Omniprésence, New York, 1993

يبقى الحكم في اختراق هذا الجسد المقدّس بين الاستطيقي الجمالي في تغيّر معالمه ومقاييسه، إذن هل نصبح أمام مقاييس جديدة للجمال؟ إذا غلب القبح على الجسد والوجه فهل نكون هنا أمام القبيح الجميل أم المجمّل القبيح؟ وبين الإتيقي الأخلاقي في تحوير الجسد وهيكلته يبقى السؤال ما موضع المصنّف وهل لابدّ من إدراكه لمستوى معيّن من العلم والمواكبة لتحليل مثل هذه الاختراقات؟ مقوّمات التصنيف والحكم كذلك وشروطه؟ ألا يجعل من الهوّة والإحساس بالغربة أمام العمل الفنّي يتعمّق؟ ألم يشرّع ذلك لعودة المسافة الفاصلة بين العمل الفنّي والمتلقي بعد أن ألغيت كرهان من رهانات المعاصرة؟

تكون مثل هذه المبادرات متخطّية لحدود "المعقول" ومتجاوزة "الرصين" و"المستقيم"، "السّائد" والمألوف فتنتشي بالذّات، فتسأل وتتخطّى وتنقد كذلك فتعانق الحياة مباشرة وتقودنا

[1] Voir image sur le site suivant http://www.artperformance.org/article-27837683.html consulté en 2018

إلى مفاصلها وجذورها وانشغالاتها فيتحرّر من خلالها الفنّان والمتقبّل من الكسل والانغلاق نحو الانعتاق والمضي نحو أفق أرحب وأوسع ومن هنا نطرح جملة من التساؤلات عن كيفيّة تمكّننا من قراءة المسار المعرفي للفعل وعن النقلة بين الحضور اللّفظي للفعل (الانفعال) نحو الحضور الفعلي إذن علينا الجزم بأنّنا أصبحنا نتحدّث عن دائرة من الحقول المفاهيميّة المتعلّقة "بالفعل" فما معنى أن نتحدّث عنه في أبعاده المختلفة؟ وهل نستطيع إيجاد مأمن في الفعل يخرجنا من القحط المعرفي؟

خاتمة

عندما نتحدّث عن الإيتيقا فنحن لا نتحدّث عن الأخلاق بقدر ما ينصبّ اهتمامنا على أن يكون الفعل إيجابيّا متّجها نحو غاية حسنة دون أن ننكر أنّها تعطي خيارا وحريّة للفعل لكن شريطة أن يكون ذا هدف ومغزى إذن هل توجد حدود إيتيقيّة ينتهجها الفنّان لتجنّب الحكم السّلبي؟ أم أنّ كسره للحدود يجعله حرّا في التعامل مع نتاجاته الفنيّة خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بأعمال معاصرة بتعلّة "أنّ الإبداع اصطناع للصّدمة والفضيحة"؟ وبالتالي يبقى محميا من الأحكام.

لذا فإنّ شرعية إحالة العمل الفنّي للحكم الاتيقي نبعت من اختراق الفنّ المعاصر للقيم الجماليّة وكسر القواعد الفنيّة وبالتالي هناك اختراق للقيم الأخلاقيّة فإعطاء الممنوع قيمة وأولويّة من شأنه أن يحدّ التّصادم بين ما هو فنّي من ناحية وبين ما هو إنساني ، اجتماعي وديني من ناحية أخرى خاصّة إذا ما تعلّقت المسألة بأعمال فنيّة قبيحة فيها من الجرأة الكثير والشجاعة وتعريض الجسد للخطورة كالتحنيط الجسديّ مثلا والذي يقابله تحنيط الفعل في اللّحظة الآنية وولادة العلاقة التواصليّة بين المتفرّج والعنصر المعروض وهنا نقف مذهولين أمام هذا الضّرب من الضروب الفنيّة، فهل نحن أمام محاولة من الفنّان لإعادة البعث أم إعطاء حياة جديدة للجسد تتمثّل في حياة ما بعد الموت؟ أم هو خروج عن الأطر أم توق نحو الحريّة؟ هل يجعلنا المرور للفعل هنا أمام معادلة صعبة لقانون الردّ "ردّة الفعل" أم تبقى في دائرة الانفعال؟ وهنا يطرح سؤال آخر عن شرعيّة ردّ الفعل أو تقبّل هذا الاختراق؟

ربّما تكون الإجابة واضحة المعالم في فنّ اليوم، في "اليومي" بصفة خاصّة المندرج في رهانات المعاصرة ومن أهمّها المسافة التي قلّصت بين أطراف العمل ليصبح الفعل وردّ الفعل متاحا للجميع.

المراجع

المراجع بالعربية

- عبد العزيز العيادي، فلسفة الفعل، مكتبة علاء الدّين للنشر، 2007.
- رولن بازي، كتابات في التمثيل الصّامت، ترجمة دكتور سامي صلاح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2001.
- فريد الزّاهي، الجسد والصّورة والمقدّس في الإسلام، مصدر مذكور.

المراجع بالفرنسيّة

- Harald SZeemann, L’art contemporain en France page 197
- **LEWITT Sol**, Beaux-arts magazine hors-série manifeste, l’art des années 60 à nos jours, éditions Centre Pompidou, Paris, 1992

الوابوغرافيا

- https://lottieflowermaker.wordpress.com/2014/02/09/louise-bourgeois-bodies/
- http://www.artperformance.org/article-27837683.html consulté en 2018
- https://lottieflowermaker.wordpress.com/2014/02/09/louise-bourgeois-bodies